

Licenciatura en Interpretación instrumental (viola)

Plan 2015-14, año de ingreso 2017

Trabajo Final

“Diálogo entre compositores e instrumentistas: construcción colaborativa en la producción e interpretación de nuevas obras”

Estudiante: Mayra Tomás

Asesor: Prof. Daniel Halaban

Co-asesor: Eduardo Spinelli

AGRADECIMIENTOS

Agradecer especialmente a mis profesores que marcaron mi vida desde el comienzo hasta el final de esta etapa. En primer lugar, mi profe de toda la vida, Finlay Ferguson que siempre me animó y alentó a que nunca hay que darse por vencida y tenemos que luchar por nuestros sueños. En segundo lugar, a Dani Halaban que marcó esta última etapa en la Universidad, siendo muy generoso con sus conocimientos, aportándole otra mirada a mi carrera como intérprete y se animó a afrontar junto a mí este desafío de trabajo final, explorando nueva música. Gracias a Eduardo Spinelli y Gonzalo Biffarella por sus clases, su tiempo, su música, por ser parte de todo esto de una manera especial.

A mi familia, especialmente a mi mamá, que desde siempre me acompaña a los conciertos y me enseñó que luchando se cumplen metas y proyectos. A mi primo Lucas por todo su aporte en la gráfica y por nuestra conexión especial de violistas.

Infinitamente agradecida a mis compañeros del “Cuarteto de Cuerdas Latitudes”, que no sólo son músicos de primer nivel, sino también amigos del alma, con los que compartimos miles de horas de ensayos, viajes, conciertos, risas y anécdotas. Especialmente a Leo Rojas, un amigo incondicional, siempre presente y que en estos últimos meses de carrera, fue un pilar indispensable para poder realizar el concierto final. Los quiero muchísimo.

Gracias a todos los compositores que se animaron a formar parte de esta experiencia: Emi Terráneo, Yanina Vargas, Santi Pisano y Agustín Montiel. Gracias por compartir su música y talento, gracias por animarse a trabajar colaborativamente y estar dispuestos a reflexionar y crear juntos.

Gracias a mis amigos de la Orquesta Sinfónica Alberto Ginastera, son una parte muy especial de mi vida. Gracias a mis alumnos por estos meses de paciencia. Gracias a la Fundación SOIJA por todo su cariño y apoyo.

Gracias a la Universidad Nacional de Córdoba (laica, pública y gratuita). Gracias a todos los profes que me acompañaron en este recorrido.

ÍNDICE

Agradecimientos	1
Introducción	4
Convocatoria	9
Reflexiones sobre los ejes de trabajo	14

1-Trabajo en la partitura

<i><u>Análisis de la partitura para tomar decisiones interpretativas a partir de la notación musical (entre los intérpretes y los compositores)</u></i>	14
---	----

<i><u>Creación de una partitura: componer, definir, reflexionar sobre sonidos y gestos propuestos</u></i>	16
---	----

2- Técnicas instrumentales

<i><u>Armónicos: su escritura y posibilidades de ejecución</u></i>	23
--	----

<i><u>Experimentación de armónicos en la viola y la mezcla sonora entre armónicos y otros recursos</u></i>	24
--	----

<i><u>Relación de dinámica con recursos utilizados</u></i>	27
--	----

3- Trabajo con electroacústica

<i><u>La interacción con computadora y los software</u></i>	28
---	----

<i><u>El uso del micrófono en instrumentos acústicos como el violín y la viola, combinados con el uso de electroacústica y software</u></i>	30
---	----

El uso y manejo del tiempo en las composiciones musicales con base grabada ... 31

Uso del delay 34

4- Performance

Comunicación entre los integrantes del cuarteto o dúo: contacto visual, la respiración y los gestos corporales 35

Balance entre electrónica e instrumentos acústicos: desafío de los intérpretes para mantener el ensamble junto al material electroacústico 39

CONCLUSIONES 41

ANEXOS 44

Flyer de la Convocatoria

Link de partituras

Programa de Concierto

Grabaciones del Concierto

INTRODUCCIÓN

El presente proyecto de Trabajo Final de Lic. en Interpretación Musical (viola) tiene como objetivo la producción de un concierto de música contemporánea de compositores actuales del medio local. Realicé encargos de obras para viola solo, viola y violín, viola y electroacústica y/o cuarteto de cuerdas con o sin electroacústica.

Como estudiante de la Universidad Nacional de Córdoba, creo indispensable lograr un diálogo entre las carreras de música que conviven en la Facultad de Artes. Es por esto que este proyecto pretende el acercamiento y el diálogo entre instrumentistas y compositores. Es en este sentido que se propone trabajar en la construcción de herramientas que permitan a otros instrumentistas y compositores acercarse a este género musical, ya sea para su estudio, su interpretación o su composición. También, se pretende generar mayor interés por parte de los intérpretes en repertorio contemporáneo y el acercamiento a su lenguaje.

Es evidente la magnitud del movimiento de música contemporánea en el mundo. Cada vez más compositores e instrumentistas exploran este territorio, hay una gran producción de obras para ensambles diversos y también festivales, encuentros, masterclass, seminarios, entre otros, que generan espacios de aprendizajes y diálogo para los instrumentistas y los compositores. Sin embargo, en la Universidad Nacional de Córdoba, la carrera de Licenciatura en interpretación musical (viola) no llega a abordar este tipo de contenido y hay una gran variedad de recursos del instrumento que no son abordados en la cátedra, mientras que la carrera de Composición tiene su orientación es este género musical. Amén de las tradiciones en la elección del repertorio en la carrera de viola, en Córdoba, y en Argentina, ya estamos atravesando un período de cambio, de exploración en el repertorio y en el modo de componer, pero en nuestra Universidad, todavía pareciera prevalecer cierta brecha institucional entre las carreras anteriormente nombradas. Esta brecha mantiene distantes a los intérpretes y a los compositores de una misma Facultad, perdiéndose de la oportunidad de diálogo y aprender a través de experiencias musicales colaborativas.

Por otro lado, este proyecto de TFL, surge a raíz de mi propia experiencia en la Universidad con este género musical. En el año 2017 con el Cuarteto de Cuerdas

“Latitudes”, integrado por Leonardo Rojas (violín), Juan Pablo Fabre (violín) y Catriel Luna (cello), comenzamos a trabajar de manera conjunta con el Prof. Juan Carlos Tolosa y sus cátedras de instrumentación y orquestación. Los estudiantes realizaban sus trabajos prácticos y se juntaban con nosotros para escuchar su música con instrumentos reales y no con computadoras como sucedía en diversas oportunidades. Entre los intérpretes y el compositor, “chequeábamos” que todos los recursos se pudieran realizar, corregíamos si hacía falta y finalmente presentábamos los trabajos prácticos en formato de concierto final (que para ellos era el parcial). Esta experiencia fue muy enriquecedora para mí, ya que fue mi primer acercamiento a este género musical como intérprete, fue la primera vez que pude trabajar a la par de los compositores y entre todos poder avanzar en el proceso, hasta culminar el recorrido con el momento del concierto.

Es importante remarcar que, antes de esta experiencia, yo no disfrutaba o no me acercaba de este modo a esta música. No sentía demasiado interés en escuchar esta música, pero luego de vivenciar este proceso colaborativo, es que sucede esta “*epifanía*” (López Cano y San Cristóbal, 2014, 141) donde estos momentos de la vida universitaria me hicieron comprender algo que antes era misterioso, dando sentido a diferentes inquietudes y pensamientos. Desde esta experiencia personal, es que comienza a surgir en mí, la inquietud en la falta de trabajo colaborativo entre intérpretes y compositores en la Universidad Nacional de Córdoba.

Objetivo General

- Producir un concierto de música contemporánea con obras para viola solo, violín y viola y/o viola y electroacústica y/o cuarteto de cuerdas con o sin electroacústica producidas de manera colaborativa con compositores del medio local.

Objetivos específicos

- Lograr un diálogo entre compositores e instrumentistas vinculando las carreras de Interpretación instrumental y Composición del Departamento de Música de la FA, UNC.
- Generar espacios donde los compositores y los intérpretes puedan dialogar, crear de manera colectiva y revisar las obras propuestas.

- Realizar un concierto con las obras seleccionadas.
- Poner en palabras lo vivenciado durante el proceso de composición y construcción colaborativa en forma de bitácora.

Metodología

Este TFL tuvo tres etapas de trabajo: la primera fue la realización de la convocatoria abierta a ex-alumnos, alumnos, ex-profesores y profesores de la Universidad Nacional de Córdoba para la composición de obras contemporáneas. Para esta convocatoria se proponen obras para viola solo, violín y viola y/o viola y electroacústica y/o cuarteto de cuerdas con o sin electroacústica. Esta instancia se denomina “Cuerdas-Lab” (laboratorio de cuerdas) y pretende generar un espacio de trabajo abierto y flexible entre los instrumentistas y los compositores. Ya que hay otros orgánicos propuestos aparte de viola solo o viola y electroacústica, para este proyecto se contará con la ayuda de músicos invitados, estos son integrantes del cuarteto de cuerdas “Latitudes”: Leonardo Rojas (violín), Juan Pablo Fabre (violín) y Catriel Luna (cello).

La segunda, implicó el trabajo de montaje de las obras seleccionadas y el trabajo individual con cada compositor. Durante esta etapa se fueron registrando aspectos/material relevante de los encuentros y las reflexiones en conjunto en la bitácora para lograr las “Memorias del Procedimiento” (Biffarella, 2022). También se grabaron algunas experiencias que se consideren relevantes. Para terminar con esta etapa, se llevó a cabo el concierto con las obras trabajadas. El concierto fue realizado el día lunes 31 de julio de 2023 en el Auditorio de Ce.Pia en la Universidad Nacional de Córdoba a las 18:30hs .

La tercera implicó la evaluación de los resultados del trabajo realizado teniendo en cuenta las experiencias de trabajo con cada compositor y la recepción del público en general y en las carreras de Composición e Interpretación Instrumental.

A continuación, compartiré los resultados de dicho trabajo colaborativo con los compositores. Estos están organizados por tema. El primero, “Trabajo en la partitura”, se refiere al análisis de la partitura teniendo en cuenta el pensamiento musical del compositor y las posibilidades técnicas de interpretación para lograr el

contenido musical de la obra. Analizar la partitura nos permite conocer la obra en dos niveles. En el nivel macro, descubrimos el sentido de la música, la “estructura” de la obra. En el micro, nos encontramos con desafíos puntuales como notaciones singulares, dificultades técnicas, fragmentos a atender en el trabajo de cámara, etc. Aquí es el momento donde se puede reflexionar sobre los sonidos y los gestos propuestos, proponer diferentes alternativas, debatir y definir. También, en algunas obras que incluyen electroacústica, se plantea el desafío de encontrar una manera de representar gráficamente esta música. Esta representación visual puede ser de diferentes maneras, no siempre en pentagrama. Lo importante es que nos permite garantizar una ejecución coordinada con la base electroacústica y crear una partitura que el intérprete pueda entender.

El segundo trata de las “Técnicas instrumentales”, encontraremos en este punto todo lo relacionado a las posibilidades técnicas del instrumento y cómo estas posibilidades se deben escribir en la partitura para que cualquier intérprete pueda ejecutarlas. Este punto se enfocó especialmente en la técnica de armónicos: su escritura, las diferentes posibilidades de ejecución (armónicos artificiales y naturales), armónicos dobles y como se puede combinar el uso de armónicos con otros recursos.

El tercer tema es el “Trabajo con electroacústica”, donde hablaré sobre diferentes dificultades y desafíos que se generan a partir de la interacción con obras electroacústicas. Este nuevo universo sonoro que se genera gracias a la diferentes posibilidades de interactuar con computadoras, software, efectos de sonido, entre otros, nos demanda una nueva forma de percibir y entender el sonido. Ahora el intérprete no solo tendrá que realizar el solfeo tradicional, sino que deberá agudizar su escucha. Deberá ser capaz de entrelazar los sonidos instrumentales ejecutados en vivo con la pista electroacústica y realizar diferentes entrenamientos para poder ajustarse, por ejemplo, al uso del delay y a la distribución de recursos en una base grabada.

El último tema a trabajar es “Performance”, es decir, el momento escénico, “en vivo” de la interpretación. Esto incluye las interacciones de origen humano como el contacto visual entre los intérpretes, la respiración, los gestos corporales. Y como todos estos elementos ayudan a lograr un buen ensamblaje en grupos de cámara.

DESARROLLO

Convocatoria

La convocatoria Cuerdas-Lab apuntaba no sólo a reunir obras de compositores del medio local, sino también a construir un espacio de trabajo abierto y flexible entre los instrumentistas y los compositores. Los compositores podían presentar su obra compuestas en su totalidad o como “boceto” para ser concluída durante los encuentros de laboratorio. Las obras debían durar entre 4 a 10 minutos.

Obras recibidas y observaciones:

A continuación, se enlistan las obras recibidas para la convocatoria. Luego de escucharlas y realizar un pequeño análisis junto a los asesores Daniel Halaban y Eduardo Spinelli pudimos observar de cada una de ellas las siguientes características y aspectos a trabajar.

- **Yanina Vargas:** *Finura*, para violín y viola, 2020.

Esta obra, compuesta para violín y viola en primera instancia en el año 2020 y terminada de componer para mi T.F.L, presenta diversos desafíos, algunos relacionados con el ensamble entre los instrumentos, la dificultad de construir un discurso musical que integre elementos fragmentarios y otros desafíos técnicos puntuales. En cuanto a lo primero, me refiero a musicalidad cuando se trabaja para ordenar todo lo que compone la estructura sonora, como la melodía, ritmo, armonía, texturas, etc y luego internalizar todos estos elementos (en este caso en formato de dúo) y poder generar con ellos algo en el público y a nosotros mismos como intérpretes. El último paso de la musicalidad, sería generar los enlaces de los finales de frase entre nosotros, conectar un recurso con otro y pensar las dos líneas de instrumentos no por separado sino relacionadas.

En cuanto a los aspectos técnicos, encontramos un desafío muy complejo de afrontar, que es la amplitud de recursos utilizados durante toda la obra, especialmente la utilización de muchos de ellos en muy poco tiempo. Por ejemplo, en un solo compás podemos encontrar la transición de flautando a p.n; jete; varios cambios de dinámica con crescendos y armónicos (c. 38 viola). A la cantidad de detalles técnicos debemos agregarle otros aspectos no menos importantes como la combinación de diferentes dinámicas: en muchos casos el recurso utilizado y la

dinámica propuesta no son sencillos de ejecutar ya que se contraponen como, por ejemplo en c. 5 de la viola, un *pp* con un trémolo en una nota aguda y transición de sin vibrato a con vibrato. Digo que se contraponen porque por lo general tocar un trémolo o con un vibrato rápido, saldría naturalmente con un sonido *ff* y no *pp*. Es por esto que en esta obra se debe estar muy atento a no realizar esquemas básicos de recurso-dinámica como por ejemplo, en *ff* recursos como trémolos, con legno, uso de vibrato, etc y con *pp* recursos como sul tasto, pizz. o tocar una nota larga.

Respecto a los cambios de métrica constantes, observamos que casi todos los compases tienen una métrica distinta y hay que tener mucho cuidado al momento de solfear porque si uno comete un error, esto produce que el ensamblaje no funcione de manera vertical y, por otro lado, la obra se plantea en una velocidad de negra=50, lo cual también es difícil de sostener en el tiempo, ya que se tiende a acelerar a una negra=60. Por último está el aspecto rítmico: el ritmo en toda la obra es complejo, requiere de un exhaustivo trabajo de solfeo antes de poder interpretar la obra con el instrumento, ya que hay que estar pendiente de muchísimos detalles rítmicos como la superposición o no de los instrumentos por una semicorchea, ritmos que parecen muy parecidos pero no lo son, analizar los ritmos no solo de manera horizontal sino de manera vertical para poder lograr el entramado correcto entre ambos instrumentos.

Todos estos desafíos que nos propone la obra son claves al momento de afrontar el trabajo de cámara para no solo poder ir juntos en el ritmo sino poder lograr que las dinámicas, las texturas, las articulaciones y los planos sonoros, se entrelacen para dar lugar a la musicalidad.

Este dúo se interpretará con Leonardo Rojas, integrante del Cuarteto de Cuerdas Latitudes.

-Emiliano Terráneo: *Tres Cuadros*, para viola solista, pista electroacústica, luces y video, 2023.

La obra está compuesta para viola solista amplificada con efectos en vivo, pista electroacústica, video y luces. En este caso se utiliza el efecto de delay que repite la señal que entra por el micrófono de la viola durante cinco segundos. Durante este tiempo el delay se escucha con decrescendo.

Esta propuesta está integrada por tres cuadros (movimientos), cada uno de ellos dura 3 minutos y se interpretan de corrido. Estos se configuran como una convivencia de distintos planos de sentido. Se busca la construcción de un proceso que inicia en el cuadro N° 1, se desarrolla en el N° 2 y culmina en el N° 3. La duración de los momentos de transición y la textura que se quiere lograr en cada cuadro con los diferentes gestos propuestos, están muy definidos. En esta composición se plantean con claridad los gestos sonoros que se deben utilizar en cada “cuadro sonoro”. Se deberá trabajar especialmente en dos aspectos importantes en cuanto a los recursos: el primero, consiste en cómo administrar todos los recursos propuestos en una línea de tiempo de tres minutos para que la aparición de ellos sea gradual y tengan un proceso de construcción propia dentro de cada cuadro, el segundo, pulir los momentos de transición entre cada paisaje porque con el efecto del delay no son sencillos de unir. El desafío en esta obra es construir juntos, compositor e intérprete, los diferentes paisajes sonoros escuchando el entorno de la naturaleza que reproduce la pista, junto a la viola solista en vivo con el efecto de delay. También, co-construir la pista para este paisaje sonoro, viajando a un entorno natural para grabar los sonidos y el video de la obra.

El reto central de esta pieza, será la conjunción de todos los elementos en su conjunto: el uso de video, luces, pista, delay y viola en vivo.

-Santiago Pisano: *Ejercicios sobre la escucha [ear cleaning]*, para violín y viola, 2023.

Estas tres micro piezas son el resultado de una serie de ejercicios que hicimos entre compositor e intérpretes para agudizar la escucha del entorno donde nos encontramos produciendo y creando música, y de los diferentes materiales que los intérpretes realizan. Estos ejercicios nos proponen realizar una “limpieza de oídos”, término utilizado por Murray Schafer que hace referencia a la escucha atenta de los sonidos que son más obvios y se pierden con más frecuencia. Para lograr esto, se plantean diferentes tipos de lecciones donde el denominador común es la participación activa del estudiante a través de la libre discusión, experimentación, improvisación y análisis objetivo de los elementos musicales.

Es por esto que casi todos los ejercicios se realizaron con los ojos cerrados y de espaldas, para así despertar el sentido de la escucha. Este modo de realizar las actividades plantea una dificultad en particular, ya que por lo general los intérpretes no tocamos de espaldas. Entonces, con este modo de interpretar, de jugar, de dialogar, nos enfrentamos a una escucha diferente, a entrenar una nueva forma de escucha a través de actividades poco usuales y de agudizar la sensibilidad hacia la música del otro.

Luego de los ejercicios, siempre se planteó un espacio de reflexión entre el compositor y los intérpretes. Lo interesante de destacar en esta propuesta es que en esta instancia no hay partitura, pero que para el concierto vamos a contar con ella. Para esto, se va a trabajar en ello durante el proceso de los ejercicios y las reflexiones. Esto también implica que compositor e intérpretes construyan juntos una referencia escrita y se vaya puliendo para una versión final de concierto.

-Gonzalo Biffarella: *Gualicho*, para violín, viola y electroacústica, 2023.

Esta obra es una improvisación con pautas generales que se realiza con la intervención de un software llamado “Autoimpro”, desarrollado por los profesores Gonzalo Biffarella y José Manuel Berenguer. Este software trabaja mediante inteligencia artificial. Graba fragmentos interpretados por los instrumentistas y repite estas grabaciones con procesos de filtrado de espectro, transposiciones, trabajo espacial, inflexiones en la velocidad lo cual genera respuestas coherentes del software a la propuesta de los instrumentistas.¹ Autoimpro genera hasta ocho respuestas que Gonzalo y José Manuel llaman “agentes”, estas respuestas son en parte automáticas y en parte controladas por una interfaz que en este caso maneja Gonzalo.

Esta obra se interpretó junto a Leonardo Rojas y propone algo totalmente nuevo para nosotros. Va a ser la primera experiencia con este tipo de software, proponiendo una escucha y un diálogo no solo como dúo, sino también atender a los agentes y de los diferentes procesos que ellos lleven a cabo con los sonidos. También, entre Gonzalo, Leonardo y yo tendremos que construir un lenguaje o determinadas señas para pautas en concreto, como por ejemplo, reiniciar la

¹ Sobre esto, cf. Berenguer, 2023, p. 147 y ss.

grabación, solo improvisación de instrumentos en vivo, solo improvisación de agentes y corte.

-Agustín Montiel: *Esa cosa que vive en mi techo*, para cuarteto de cuerdas, 2023.

En esta composición para cuarteto de cuerdas pudimos observar que el lenguaje utilizado no es en su mayoría un lenguaje de composición contemporánea, sino que predomina el lenguaje tonal.

Debido a que la obra no cumple con los requisitos de la convocatoria –no asume las distintas transformaciones del lenguaje musical desde la Segunda Guerra mundial, es decir, el momento en que la música se vuelve contemporánea– proponemos dar un espacio al trabajo con el compositor, a la manera de taller, para que, por un lado, pueda escuchar la realización algunas de sus propuestas y, por el otro, compartir algunas experiencias en el uso de recursos y sonoridades en los instrumentos, poder co-construir diferentes pasajes con diversas versiones sonoras.

Esta composición no se interpretó en el concierto final, pero sí se grabó una versión luego de los ensayos realizados. Esto es porque, más allá de que la propuesta no se adecue a la convocatoria, el interés de base de este TFL es el de vincular distintos espacios curriculares de nuestra Facultad. Esta interacción a modo de “Ensayo abierto” entre intérpretes y compositores, enriquece el trabajo en conjunto. Por un lado a los compositores, ya que tienen la oportunidad de escuchar su obra interpretada por músicos en vivo y pueden probar diferentes usos del lenguaje contemporáneo, y por el otro, a los intérpretes, ya que pueden aportar cuestiones específicas de la técnica de los instrumentos y aprender sobre el uso del lenguaje contemporáneo.

Enlace a la grabación final: <https://youtu.be/-L4klnQz6GY>

Reflexiones sobre los ejes de trabajo

A continuación, se reflexiona sobre los diferentes ejes de trabajo propuestos y la experiencia vivida en cada uno de ellos durante el montaje de las obras. Luego de realizar la bitácora de cada obra, deseo plasmar los diferentes problemas, inquietudes y reflexiones que surgieron al momento de co-construir junto a los compositores.

1- Trabajo en la partitura

Análisis de la partitura para tomar decisiones interpretativas a partir de la notación musical (entre los intérpretes y los compositores)

Este es el caso de la obra *Finura*, dedicamos los primeros encuentros sin la compositora a analizar detenidamente la notación musical y su relación con la posibilidad de interpretación musical y ejecución en el instrumento. Como mencioné anteriormente, esta obra tiene muchísimos detalles de articulación, dinámica, gestos, recursos, etc. y para lograr que todo esto forme el entramado final de la obra, es necesario hacer un trabajo minucioso de unión tanto en la parte individual como en dúo. Para esto, se trabajó de manera exhaustiva compás por compás para sugerir algunos cambios puntuales en la escritura musical y poder afrontar el plano interpretativo. De esta forma, teniendo en cuenta las posibilidades de ejecución y las ideas musicales que la compositora había imaginado, pudimos sugerir algunas propuestas nuevas y así generar espacios de trabajo colaborativo entre los tres. En esta pieza en particular, fue de vital importancia esta primera instancia donde afrontamos la pieza solo los intérpretes. Ya que, por su complejidad, necesitamos muchas horas para descifrar los enlaces de los recursos utilizados, practicar esas conexiones ya sea en nuestros instrumentos individualmente y en el conjunto, practicar solo los finales de un gesto que daban comienzo a otro y no podían estar desarticulados, etc. Considero que fue muy productivo realizar estos encuentros solos antes de compartir los ensayos con la compositora.

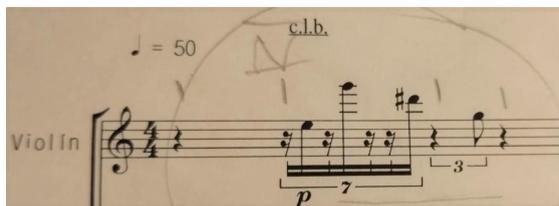
Luego de varios encuentros, pudimos visualizar con claridad los posibles cambios y es allí que nos juntamos con la compositora para poder debatir nuestras propuestas, probar diferentes opciones y definir la más adecuada teniendo en

cuenta la posibilidad de ejecución, las ideas musicales, no solo las que la compositora había imaginado, sino también las que surgieron a partir del trabajo colaborativo.

Algunos cambios propuestos:

C. 1 en violín: proponemos bajar una octava ya que utilizando c.l.b no se aprecian con claridad las notas .

Primera entrega:

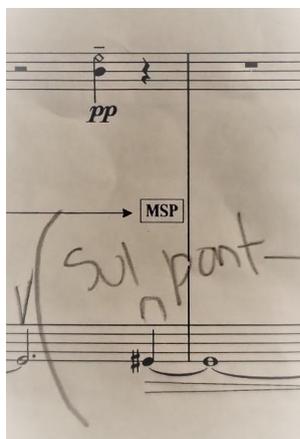


Resultado final:

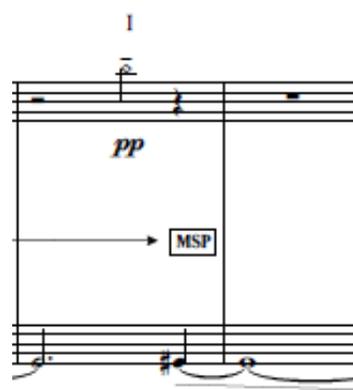


C. 56 en violín: proponemos el cambio del armónico artificial por un armónico natural en primera posición (primera cuerda con cuarto dedo) por que en pizzicato no se escucha con suficiente volumen. También, hay que tener en cuenta que este gesto debe escucharse sobre la nota larga de la viola (el fa sostenido que a pesar de que sea *pp*, es una nota con arco en cuarta cuerda). Con ambas opciones se escucha la nota si, la diferencia está en la dinámica generada con pizzicato.

Primera entrega:



Resultado final:



Por otro lado, hay dos cuestiones muy puntuales que también tuvimos que afrontar. Primero, el concepto de articulación entre los gestos. Hay compases que el paso de un gesto a otro es muy rápido y no hay un momento de silencio entre ellos, es por eso que, en general, tuvimos que articular con mayor precisión el inicio y final de los gestos. Ser mucho más precisos al terminar un gesto de trémolo o comenzar un armónico desde la nada o desde un *mf*, por ejemplo.

Segundo, el concepto de dinámica. Durante las primeras semanas de ensayo, el rango de dinámica general de la obra, no nos permitía tocar con soltura y solvencia, ya que se mantienen casi siempre en el rango del *ppp*, *pp*, *p* y *mf*. Esta dificultad en la dinámica, nos estaba impidiendo conectar los gestos, no solamente en la parte individual, sino también en en dúo. Luego del primer encuentro con los asesores Daniel y Eduardo, realizamos cambios en torno a la dinámica en dos sentidos. En primer lugar, precisamos la diferencia entre cada dinámica escrita y ampliamos el rango. Así, un piano tenía que tener siempre más o menos la misma intensidad y un *pp* también, pero además, tenía que ser distinguible del *p*; mientras tanto, la diferencia de intensidad entre un piano y un *mf* se incrementó. En segundo lugar, estos ajustes demandaron que algunas dinámicas de la partitura deban ser cambiadas. A partir de este cambio de enfoque de trabajo pudimos tocar más cómodos, definir mejor los elementos musicales y las unidades formales, mientras que los planos y detalles instrumentales se comenzaron a apreciar mejor.

Creación de una partitura: componer, definir, reflexionar sobre sonidos y gestos propuestos

En el caso de la obra Tres cuadros, el compositor y yo recorrimos un camino para lograr escribir la partitura final. Como primer paso, el compositor planteó una serie de gestos para cada cuadro, los revisamos juntos para corroborar que todos se puedan realizar y para asegurarnos de que lo que está escrito, era lo que Emiliano quiere que suene. En esta instancia, propuse algunos cambios o alternativas para determinados gestos, por ejemplo:

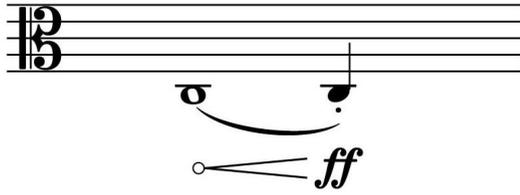
Construcción de un paisaje:

Eliminamos el punto en la negra, para que el crescendo no se cortara al final.

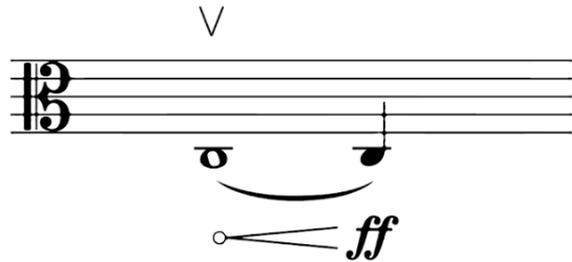
Agregamos la dirección del arco (comienza siempre para arriba: V)

Primera entrega:

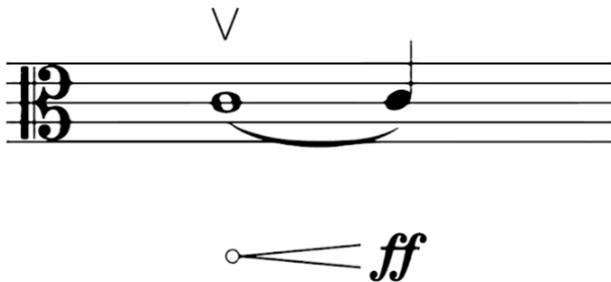
♩ = 60



Resultado final:



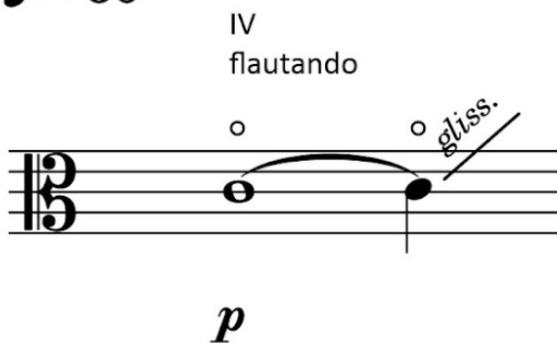
También se propone en otra octava:



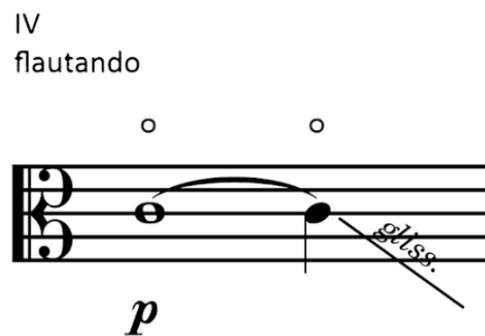
Agregamos el glissando hacia abajo:

Primera entrega:

♩ = 60



Resultado final:



Recuerdo de un paisaje:

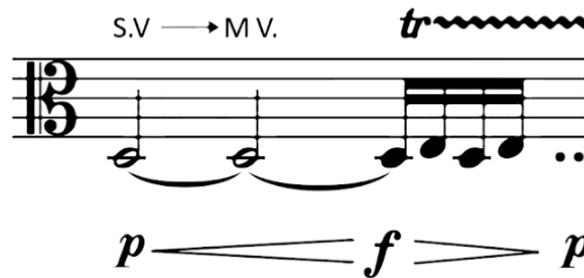
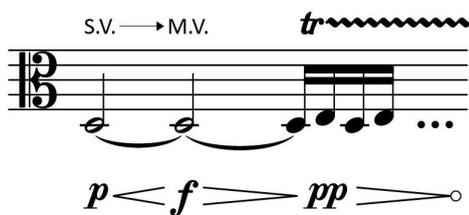
Algo similar sucede con este paisaje. Allí cambiamos el crescendo y diminuendo, que sea uno solo en todo el compás. Tener cuidado con el trino, no es un trino al

estilo clásico (de lento a rápido), sino que ese trino sale del vibrato y se hace lo más rápido posible de manera regular.

Primera entrega:

Resultado final:

♩ = 60



Luego de asegurarnos que todos los gestos estaban escritos correctamente y que se podían interpretar adecuadamente viendo el gráfico, hicimos la partitura ahora incorporando el tiempo (minutos) de cada sección y las características sonoras de cada una de ellas.

Partitura final:

Con este formato de partitura, me resultó mucho más fácil distribuir la aparición de los gestos y el desarrollo de cada uno en el transcurso del tiempo. Ya que en la partitura se pueden ver los gestos que hay que utilizar, el recorrido en el tiempo y las características generales de cada paisaje. Durante los encuentros con el compositor

pude notar como este formato de “propuesta abierta” en realidad se fue cerrando y que lo que parecía simplemente improvisar con los gestos propuestos en cada cuadro, no era tan libre. Fuimos tomando decisiones en conjunto y experimentando cambios en algunos gestos para tomar determinadas decisiones y así lograr este esquema claro para realizar la partitura. Cada conjunto de gestos, las transiciones, la relación con el delay, la pista, las luces y las imágenes deben estar totalmente coordinadas y unificadas para la realización de esta obra. Todo esto se pudo lograr sólo luego de los encuentros entre compositor e intérprete.

En el caso de *Ejercicios sobre la escucha* la partitura se puede realizar luego de muchos encuentros donde el compositor y los intérpretes realizamos diversos ejercicios de “limpieza de oídos” y reflexión. Entre estos ejercicios podemos encontrar: escuchar los sonidos del entorno, improvisación libre con tiempo pautado, improvisación con pautas, improvisación individual, improvisación libre con los dos intérpretes de espaldas, imitación de sonidos del entorno, entre otros.

Algunos ejercicios realizados fueron:

-Improvisación completamente de espaldas: sin ninguna pauta previa, realizar la improvisación con una duración estimada de entre tres a cuatro minutos.

Reflexión: al estar de espaldas, nuestro sentido de la audición se agudiza, estamos mucho más atentos a los gestos del compañero y al diálogo entre nosotros.

Link de video: <https://www.youtube.com/watch?v=5zhnxS6L6dk>

-Imitación de sonidos del entorno: previamente con los ojos cerrados, escuchamos durante 5 minutos los sonidos del entorno. Luego la consigna era imitarlos con nuestros instrumentos y realizar una improvisación donde la única pauta es la imitación de esos sonidos. Los sonidos que imitamos fueron: el canto de los pájaros, una puerta que se abre, los ruidos de los autos y las motos al pasar y el ruido blanco.

Link de video: <https://www.youtube.com/watch?v=kCFV337sWoM>

-Improvisación “Kick Out”: cada intérprete es un “personaje” (personaje A y B). El personaje A comienza a improvisar, y cuando al personaje B le plazca, interrumpe esa improvisación y continúa. Así el personaje que estaba tocando se calla y vuelve a interrumpir a su compañero hasta que se decide finalizar la improvisación.

Link de video: <https://www.youtube.com/watch?v=nHPirjxQSjc>

Todas estas actividades, ayudaron a que Santiago pueda ir definiendo diferentes parámetros para escribir la partitura y determinar los aspectos en los que se iba a concentrar musicalmente cada una de las micropiezas. También, nos ayudó como intérpretes a conocernos mejor mientras tocamos, con esto quiero decir que al no vernos en muchos ejercicios, tuvimos que afinar la escucha hacia el otro, sentir nuestras respiraciones, escuchar los detalles más pequeños como los reguladores a la nada, es decir, agudizar la percepción al máximo.

Al comienzo no trabajamos con ninguna partitura, sino registrando estos ejercicios. Luego de varios encuentros, decidimos que íbamos a trabajar sobre tres micropiezas:

- I Una segunda escucha
- II Una primera escucha
- III Improvisación libre (sin partitura)

Un mes antes del concierto, el compositor comenzó a escribir las dos micropiezas en partitura y junto a los profesores Daniel y Eduardo, realizamos algunas correcciones para que cualquier persona que quiera tocar estas obras, pueda entender la escritura.

Por ejemplo:

Primera versión de partitura:

Vln. $\text{♩} = 60$

ppp posible $10''$ *f* *ppp* posible $10''$ *f* *ppp* posible

Vla. $10''$ $10''$ $10''$

ppp posible *f* *ppp* posible *f* *ppp* posible

Interrumpir el final de la pieza con una vuelta de página (real o inventada para dicha ocasión).

Partitura final:

The image shows a musical score for Violin (Vln.) and Viola (Vla.) in 3/4 time. The tempo is marked as $\text{♩} = 65$. The score is divided into five measures. The first measure is marked *ppp* posible. The second and fourth measures are marked *f*. The third and fifth measures are marked *ppp* posible. Above the first, second, and fourth measures, there is a bracketed section labeled "lungo ad lib.*". Above the fifth measure, there is a bracketed section labeled "lungo ad lib.*". Below the first measure, there is a bracketed section labeled "lungo ad lib.*". Below the second, third, and fourth measures, there is a bracketed section labeled "lungo ad lib.*". Below the fifth measure, there is a bracketed section labeled "lungo ad lib.*". At the bottom left, there is a note: "*Arcos ad lib.". At the bottom right, there is a note: "Interrumpir el final de la pieza con una vuelta de página."

Como podemos ver, en la primera versión de partitura se indican dos compases con calderón con una duración de diez segundos. Esa indicación la modificamos ya que, es un calderón y los intérpretes deciden cuánto va a durar o se coloca la duración que se desea sin calderón. También, se centraliza el cambio de página para la viola, para que el violín siga manteniendo el armónico y le dé continuidad a la improvisación libre. Por último, se agrega la indicación de arcos ad lib. para que los intérpretes puedan jugar con los cambios de arcos discontinuos entre ellos y mantener el sonido en *f*.

Por otra parte, en el compás 3 y subsiguientes de *Una primera escucha* (compás de 3/4), aparecía un cuatrillo de corcheas (dosillo de negras) en un tempo de negra=60, con un rallentando, siendo el tempo siguiente negra=40. Durante el trabajo nos dimos cuenta que, en negra=60, las negras del dosillo tendrían un tempo (o una velocidad) =40, por lo que el rallentando terminaría desembocando en un tempo igual al anterior. Comunicamos la inquietud a Santiago, ya que pensábamos que el rallentando no debería desembocar en el mismo tempo (o velocidad, es difícil hablar acá de tempos y ritmos), sino más bien en uno más lento, y esto fue corregido para generar un gesto más claro.

Primera versión de partitura (c. 3 al 6):

Vln. $\text{♩}=60$ molto rall $\text{♩}=40$ 3"
p *mp* *mp* *pp*
 II I (♩)
 Vla. II 3"
p *mp* *mp* *pp*

Vln. $\text{♩}=60$ molto rall $\text{♩}=40$ 3"
p *mp* *mp* *pp*
 I II (♩)
 Vla. II 3"
p *mp* *mp* *pp*

Partitura final (c. 3 al 6):

Vln. $\text{♩}=65$ molto rall $\text{♩}=40$ 3"
p *mp* *mp* *pp*
 I II (♩)
 Vla. II 3"
p *mp* *mp* *pp*

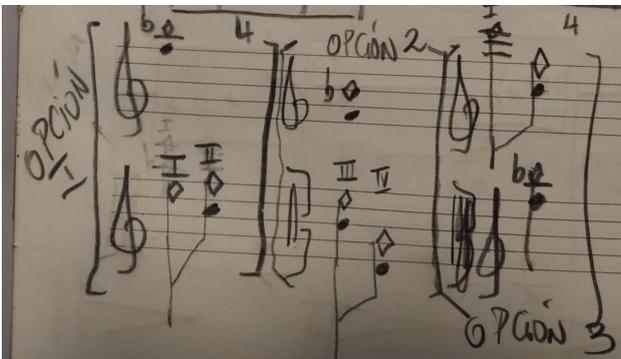
Vln. $\text{♩}=65$ molto rall $\text{♩}=40$ 3"
p *mp* *mp* *pp*
 I II (♩)
 Vla. II 3"
p *mp* *mp* *pp*

2- Técnicas instrumentales:

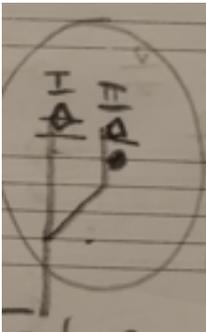
Armónicos: su escritura y posibilidades de ejecución

En algunos de los encuentros realizados para trabajar en la obra “Ejercicios sobre la escucha”, revisamos por un lado la escritura de armónicos dobles y por otro, si era posible un sonido estable con dos armónicos a la vez, ya que algunos armónicos necesitan un paso de arco más rápido y con menos cantidad de cerdas apoyadas en la cuerda, y otros, un paso de arco más lento y con más peso.

Por ejemplo:



Tocamos las tres opciones y concluimos que la opción 1 y 2 no lograban la mezcla sonora que deseábamos. Esto se debe a que los armónicos dobles propuestos para la viola, tiene una distancia y una digitación que no permite un sonido estable.



En este armónico doble, es necesario tener el dedo uno en tercera posición (como una quinta justa), pero en cuerda de Re pisar hasta el fondo de la tastiera y en cuerda de La, apoyarlo suavemente para que suene el armónico. Luego en cuerda de Re, agregar el cuarto dedo suavemente para que suene el armónico artificial.

Es complejo de lograr.



En este boceto, pudimos trabajar diversos armónicos simples y dobles, pero no de manera individual sino chequear su ejecución de manera continúa junto con la dinámica propuesta. También, trabajamos sobre el empaste de ambos instrumentos y los armónicos que suenan al unísono.

Experimentación de armónicos en la viola y la mezcla sonora entre armónicos y otros recursos.

Este es el caso de la obra *Finura*, que en primera instancia constaba de un solo movimiento. Luego de varios encuentros, la compositora nos pide si podíamos ayudarla con la experimentación de armónicos en las cuerdas graves, especialmente en la viola en cuerda de do, ya que ella no lograba comprender del todo los armónicos que se producen de forma natural y artificial y los modos de producción de estos (más o menos velocidad de arco, más o menos peso).

Es por esto que dedicamos un solo encuentro entre la compositora y los intérpretes para experimentar con armónicos combinando otros aspectos, como, por

ejemplo, el uso de diferentes tipos de vibrato, las dinámicas, barrido de armónicos, glissando, entre otros.

Es muy importante destacar que en este encuentro, Yanina nos comenta que era la primera vez que escuchaba estos instrumentos de cerca, donde se podía interactuar y preguntar dudas a los intérpretes y que escuchaba su obra con músicos de verdad y no una reproducción en Sibelius. También, la compositora nos comenta que los conocimientos adquiridos de manual no son exactamente lo que suena en verdad.

Todo este trabajo de demostración y experimentación, fueron el puntapié inicial para crear el segundo movimiento de la obra, basada sobre todo en el recurso de armónicos. Todo este trabajo de exploración del instrumento junto a la compositora es muy valioso, no solo para ella en este caso ya que necesitaba de esta instancia para poder seguir componiendo, sino también para reflexionar sobre lo necesario y motivador que son estas instancias de encuentros entre intérpretes y compositores dentro de las carreras de la Facultad de Artes. Es imprescindible generar mesas de trabajo en conjunto, espacios donde los compositores puedan escuchar instrumentos en vivo y no reproducciones de softwares, donde se puedan explorar los diferentes usos de los instrumentos y las posibilidades técnicas de los intérpretes, donde podamos debatir, escucharnos y aprender en conjunto. Estos espacios de encuentro, más allá de todos los aspectos sonoros y técnicos que se pueden revisar y definir, creo que son altamente motivadores para ambas partes, el poder co-construir es una experiencia muy diferente a la de estudiar una partitura solo en casa y luego ir a clases o a los momentos de práctica orquestal, donde muchas veces nos dicen de qué manera debemos realizar la interpretación. Acá se ponen en juego otros aspectos, como la creatividad, la toma de decisiones, el debate y la elección de opciones, entre otros.

Algunos ejemplos de diferentes usos de armónico:

Compás 63: uso de armónico en cuerda de do con barrido de armónicos y llegada a la nota más aguda posible con la combinación de flautando.

Vla. $\frac{7}{4}$ $\frac{8}{4}$ $\frac{4}{4}$

IV

p. (Scr.)

pp

flaut.

Compás 66, 70 y 80: uso de armónicos con combinación de otros recursos (glissando, trino, scratch y jeté) y diferente utilización de dinámica y punto de contacto del arco.

Compás 66:

ORD

p.n.

IV

p

fpp

Jet.

Compás 70:

desapareciendo

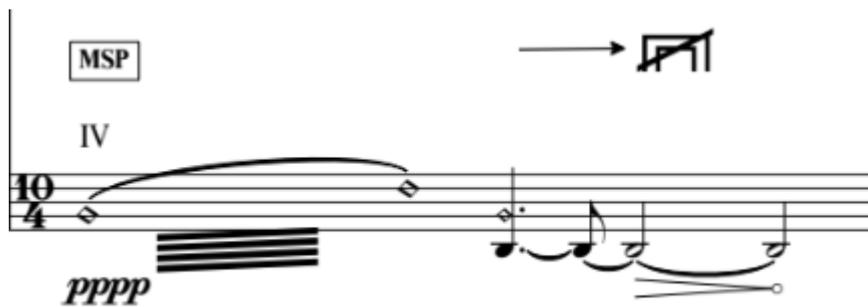
pp

p

7

pp

Compás 80



Relación de dinámica con recursos utilizados

Antes de comenzar con este apartado, es necesario aclarar que en la relación que tiene el punto de contacto y la dinámica encontramos dos factores claves para los gestos que se deben realizar con arco, estos son: la velocidad y el peso.

En este punto quiero referirme a la obra *Tres Cuadros* donde podemos observar cómo a lo largo de la pieza, la dinámica va mutando. Podríamos decir que a lo largo de toda la obra, la intensidad va en aumento, generando un gran crescendo general. Este crescendo no solo se logra gracias a sonidos más *p* y *f*, sino también gracias a los recursos utilizados y sus características y la forma en que estos se van encadenando. Cada cuadro tiene un carácter en particular que es generado por la combinación de dinámica y los recursos que se implementan.

Por ejemplo, en *Construcción de un paisaje* encontramos recursos donde el punto de contacto no es cercano al puente, debemos colocar poco peso al arco para lograr los sonidos desde la nada, se utilizan muchos armónicos que para realizarlos debemos tener un paso de arco rápido con poco peso, crescendo desde la nada hacia el *ff* que se logra aumentando la velocidad y el peso del arco y encontramos las indicaciones de sul tasto y flautando. En *Recuerdo de un paisaje*, notamos que la tensión va en aumento gracias a la incorporación de trinos, glissandos más exagerados y prolongados en dobles cuerdas, formas arpegiadas, la incorporación del vibrato y la eliminación de la dinámica desde la nada. En estos recursos es necesario colocar más peso en el arco, tocar más cerca del puente y lograr el cambio del punto de contacto, la velocidad y el peso del arco de manera adecuada para poder realizar los crescendos en diferentes velocidades. Por último, en *Dstrucción de un paisaje*, encontramos la incorporación de una nueva dinámica, el

fff y también nuevos recursos que no habían aparecido en los paisajes anteriores, como el con legno battuto, spazzolato, mutear las cuerdas y tocar pizzicato, pizzicato Bartók, chicharra y percutir la caja con las uñas y dedos. Muchos de estos recursos (chicharra, el *fff* sobre el puente, los grandes crescendo, trémolo, entre otros) generan la tensión extrema de la obra y se debe producir con un punto de contacto ya muy cercano al puente e incluso por momentos, sobre el puente. La presión del arco es mucho mayor, hasta que por momentos se genera mucho ruido y las alturas no se pueden escuchar de manera definida.

3- Trabajo con electroacústica

La interacción con computadora y los software

Creo que uno de los problemas más difíciles de resolver cuando hacemos música con computadoras o utilizando un software en particular, es lograr una interpretación musical convincente y que integre estos elementos electrónicos con los intérpretes en vivo.

En el caso de *Tres cuadros*, donde se utiliza una pista con los diferentes paisajes sonoros, el desafío era interactuar con los sonidos grabados de los paisajes, encontrar en cada paisaje esos “sonidos claves” que nos indican en qué parte de la obra vamos, incorporando a esta interacción los gestos propuestos en cada cuadro, el delay y la proyección de estos elementos en el tiempo. En este caso que la pista ya estaba grabada, el tiempo ya está definido por el uso de la pista en la computadora y al contrario de la música de la tradición clásico-romántica, donde uno puede hacer diferente cada vez un rellenando o un rubato, acá nos debemos ajustar al tiempo exacto de los segundos.

En el caso de *Gualicho*, el trabajo con el software es complejo. A pesar de que el compositor puede manejar los agentes del programa, es decir, manipularlos y seleccionar todo el tiempo qué queremos que se escuche y qué no, el mayor desafío en esta obra es la interacción en vivo entre los agentes y los intérpretes.

Cada versión de esta obra es única, más allá de que tengamos pautas previas, cada versión es inigualable. Aquí el desafío es el entrenamiento necesario que tenemos que adquirir los intérpretes para poder interactuar con los agentes, se

necesita de mucha práctica y ensayos individual y grupal para saber qué elementos proponer al agente, cómo los puede manipular y las respuestas que podemos dar para que la interacción sea adecuada y se genere un diálogo entre intérpretes, software y la manipulación del compositor en vivo.

Desde que comenzamos los ensayos con este software, que para nosotros los intérpretes era desconocido, notamos como a través de las semanas fuimos mejorando la interacción con los agentes. Es decir que ya sabíamos qué tipo de gestos sonoros eran mejores para interactuar, por ejemplo, todo lo que es melódico es mucho más predecible en cuanto a la respuesta que van a realizar los agentes, en cambio con todos los gestos que son ruidos, los resultados son más interesantes y dinámicos ya sea para el oyente y para la interacción.

Especialmente el trabajo realizado con este software me resultó muy interesante e innovador. Disfruté del recorrido que realizamos para “entrenarnos” con este tipo de trabajo e interactuar con nuestros propios sonidos manipulados por los agentes. Creo que es algo espectacular, de alguna forma es interactuar entre nosotros en vivo sin descuidarnos a nosotros mismos del software manipulado.

El “entrenamiento” que realizamos junto a Leonardo para poder lograr más solvencia al momento de interactuar con entre nosotros y el software consistió, no solo en ir a ensayar muchísimas veces a la casa de Gonzalo, sino también escuchar reiteradas veces las diferentes versiones para identificar los momentos en que sí logramos dialogar y en los cuales no; poder identificar y ensayar por separado algunas partes con las que nos sentíamos muy conformes y ensayar solos (sin el software) para adquirir más facilidad de diálogo entre nosotros y entrenar las respuestas rápidas entre un gesto y otro.

Por último me gustaría reflexionar sobre un comentario que surgió de parte de Gonzalo en el concierto: los compositores e intérpretes tenemos una tarea muy importante para llevar a cabo en un ámbito como lo es el de la Universidad, esta es la tarea de *investigación*. Lo que quiero decir con investigar, es estar atentos a las tendencias que nos rodean (por ejemplo, en nuestra Facultad, la tendencia en el modo o escuela de componer en la carrera de composición musical) y los problemas de la sociedad que nos rodean (por ejemplo en este caso podemos referirnos a la tecnología). Lo que quiero decir con esto, es que nos vemos casi en la obligación de afrontar estos momentos de experimentación, enfrentarnos a estos nuevos “entrenamientos” donde muchas cosas se salen de nuestro confort o no entran

dentro del estándar de música académica. Es por esto que el trabajo realizado con este software resulta muy importante dentro del marco de la investigación en nuestra Facultad, es necesario el uso de las nuevas tecnologías, de nuevas formas de interactuar entre nosotros y con

Por otro lado, al integrar un espacio universitario que es gratuito y de público acceso, también tenemos la obligación de generar conocimiento para retribuir esto que nos brinda el estado. Para generar este nuevo conocimiento, en nuestro caso la nueva música, es muy importante generar estos espacios de investigación estando atentos a los cambios tecnológicos, políticos y cambiar esta idea tan tradicional, individualista y verticalista con la cual se enseñaba a los compositores e instrumentistas. Debemos pensarnos como una red donde todos somos parte, donde todos contribuimos con el otro, porque este otro siempre tiene algo para dar, para enriquecernos, ya sea en nuestra visión o trabajo. Plantear esta nueva mirada fue el desafío de *Gualicho* y de todo el concierto.

El uso del micrófono en instrumentos acústicos como el violín y la viola, combinados con el uso de electroacústica y software

En la obra *Gualicho* utilizamos dos micrófonos de condensador AKG C411 (micrófono de contacto que se adhiere al instrumento mediante una plastilina que no lastima el barniz, tipo condensador, gama de frecuencia de 10-18000 Hz, sensibilidad de 1 mV/ms⁻¹). Este modelo de micrófono tiene su respuesta de frecuencia muy uniforme, el sonido resultante es natural, limpio y claro, con una transparencia y un detalle excelente. Estas características de rendimiento de los micrófonos son fundamentales para poder realizar la obra con instrumentos acústicos como el violín y la viola, ya que durante varios ensayos donde no contábamos con dos micrófonos de esta calidad, los sonidos no eran tomados de manera tan definida o un micrófono tomaba sonidos de los otros instrumentos. Estos primeros intentos donde utilizamos dos micrófonos diferentes, solamente sirvieron para experimentar con el software, entrenar el diálogo entre instrumentistas en vivo e instrumentistas con el software, escuchar las diversas respuestas de los agentes y coordinar las señales de la improvisación (por ejemplo, Gonzalo nos indica señalando a la tablet cuando escuchamos los agentes y no tocamos o hace el gesto

de corte a la tablet, indicando que seguimos improvisando nosotros solos sin agentes, entre otras).

Por otro lado, al obtener los dos micrófonos iguales, estos son tan sensibles y de tan alto rendimiento, que tuvimos que extremar los cuidados de ruidos durante la obra, como, por ejemplo, el hecho de subir o bajar el instrumento, mover el cable, tocar alguna cuerda al aire sin querer y que resuene, el movimiento del soporte, el ruido de la respiración, entre otros.

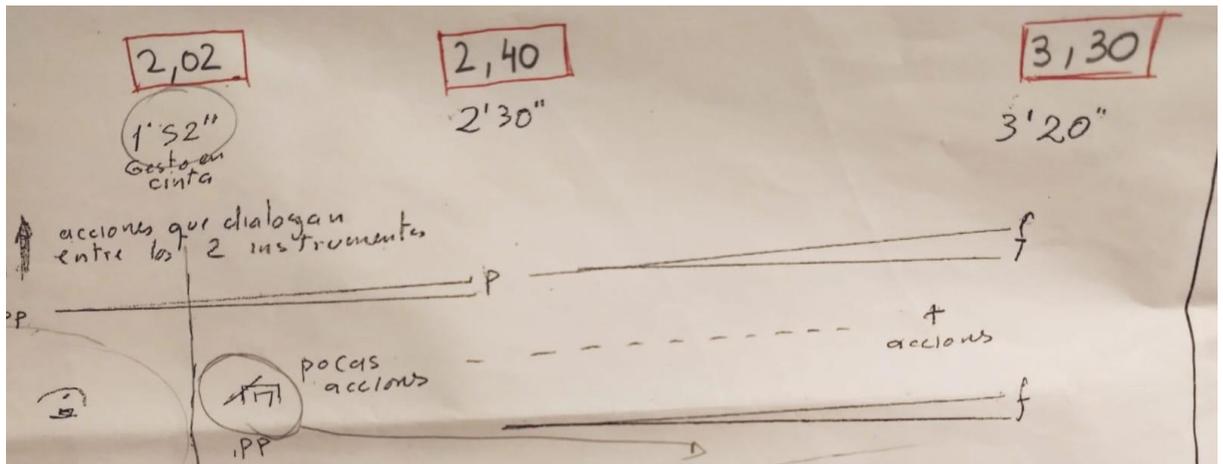
Es importante mencionar, que mientras tratábamos de conseguir un segundo micrófono AKG C411 junto a todos los conectores necesarios, estábamos en duda si realizar la obra con los dos instrumentistas, ya que los inconvenientes de realizar la obra con dos micrófonos diferentes, no nos permitían realizar la obra con comodidad, no podíamos confiar en que los sonidos de los instrumentistas se fueran a mezclar bien, y la diferencia de calidad variaba muchísimo de un instrumento a otro.

El uso y manejo del tiempo en las composiciones musicales con base grabada

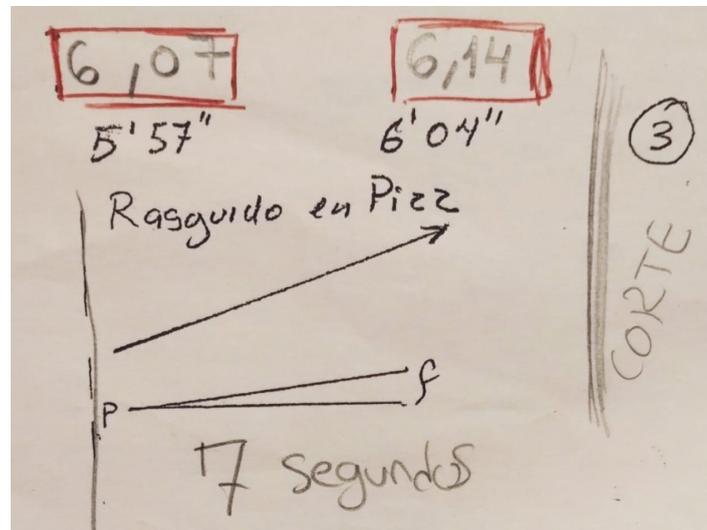
Al tener que interactuar con material electroacústico, los intérpretes nos enfrentamos al desafío de encontrar soluciones para la realización de la dimensión temporal, siempre con un margen de flexibilidad pero ajustándose al nivel de precisión de la obra. Para esto, utilizamos el cronómetro y de esta manera resolvemos principios de ensamblaje entre los instrumentistas en vivo y la base electroacústica. De esta manera, estamos más próximos a resolver la coordinación de eventos sonoros entre la parte electroacústica y la parte instrumental en vivo.

Es importante destacar que algunas veces utilizamos el cronómetro para unificar secciones a grosso modo o llegar juntos a gestos grandes que sabemos son en determinado espacio temporal. Y que otras veces sí lo utilizamos para secciones mucho más complejas internamente donde debemos ser muy precisos en los ritmos o los gestos entre el ensamble.

El uso del cronómetro es fundamental en la obra *Latitudes y los espejos*, ya que hay cortes y secciones claves donde no nos podemos desajustar con la base electroacústica. Como por ejemplo:



En esta sección, los instrumentos se dividen en diálogo de a dos (violín I con cello y violín II con viola) contando con un minuto y veintiocho segundos para realizar el crescendo junto con el aumento de acciones. En el minuto 3'20" se realiza un corte de estas acciones y de la cinta que da pié al solo de "super ricochet" del violín II. En este caso el uso del cronómetro es fundamental porque se debe llegar de manera muy precisa al corte, ya que el super ricochet se ejecuta con la dinámica de *pp* y todo lo anterior culmina en un *ff*.



En esta segunda imagen, podemos notar como los 4 intérpretes tienen tan solo 7 segundos para realizar el crescendo con rasguído en pizzicato y en el minuto 6'04" se produce un corte abrupto que es de suma importancia realizar junto a la cinta, ya que en el minuto 6'06" los intérpretes permanecemos en silencio con postura de tocar mientras sigue la cinta sola. En este ejemplo, no sólo podemos notar que es de

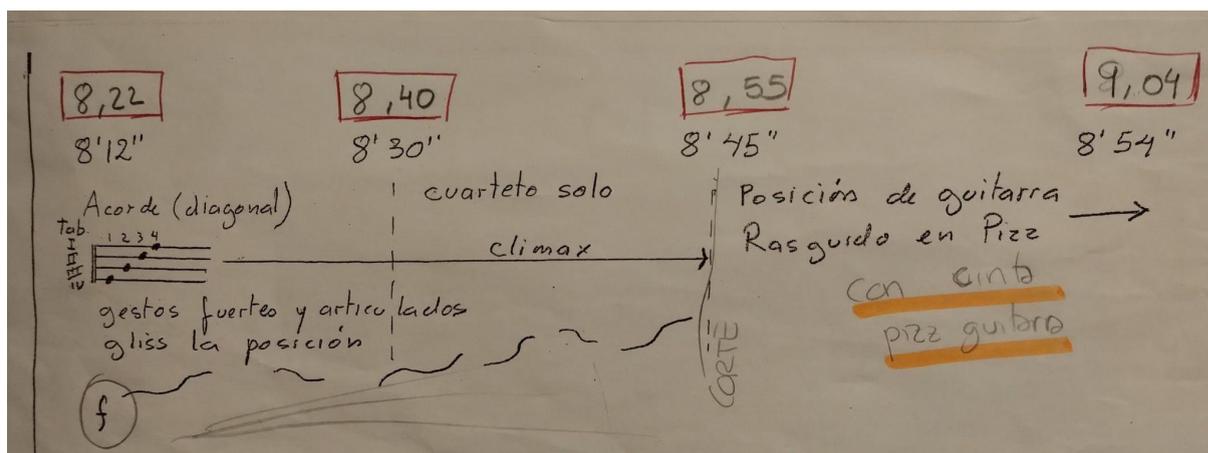
suma importancia llegar juntos al corte, sino la unión con la performance (quedarse en postura de tocar) que se necesita en la sección siguiente.

Por otro lado, en secciones muy cortas, es fundamental el uso del cronómetro ya que hay pocos segundos para coordinar gestos muy precisos con la base electroacústica y lo que realizamos los intérpretes en vivo.

Esto sucede por ejemplo en:

Esta sección se contrapone a la anterior, ya que hasta el minuto 4'26" todos los intérpretes estaban dialogando con gestos en pizzicatos. Es por esto que es indispensable comenzar con el cambio a gestos fuertes, articulados, con arco y en el talón desde el minuto 4'26". Luego contamos con tan solo 8 segundos para mantener estos gestos fuertes y articulados y volver a cambiar el gesto en el minuto 4'34" donde comienza el *pp*, con trémolos continuos.

Como podemos notar, contamos con una cadena de grupos gestuales donde todos se contraponen y son muy diferentes unos con otros, es por esto que necesitamos del soporte del cronómetro para precisar los bloques sonoros y también coincidir con la cinta.



En esta segunda imagen, notamos como en el minuto 8'12" comienza el gesto de acorde diagonal donde contamos con veintiocho segundos para realizar un super crescendo hacia el clímax del cuarteto de cuerdas solo, culminando en un corte en el minuto 8'45" para dar paso a un cambio sonoro radical: el rasgado con pizzicato tocando los instrumentos en posición de guitarra.

Uso del delay

El delay es un efecto de sonido que consiste en la multiplicación y retraso de una señal sonora. Esta señal se procesa y una vez hecho, se llega a mezclar con la señal original (en esta oportunidad la viola en vivo). En este caso, el delay utilizado fue de cinco segundos.

Esta función, la utilizamos en la composición de *Tres Cuadros* y el desafío principal en esta obra, fue acostumbrarse al uso del delay para proyectar lo que se va escuchar cinco segundos después, más los sonidos del paisaje que suenan en la base electroacústica, más la viola en vivo. Estas tres capas, entrelazándose todo durante los tres cuadros, forman la textura de la obra.

Al comienzo no es fácil proyectar estas tres capas en el tiempo, ya que, generalmente, los músicos académicos estamos acostumbrados a tocar en orquesta, música de cámara, entre otros, pero siempre con un pulso establecido, sin pista y por lo general, las versiones van a ser bastante similares.

En esta obra se debe generar un entrenamiento auditivo y de uso del tiempo, para poder proyectar, seleccionar recursos y cómo entrelazar los unos con otros, para que estas tres capas sean acordes a lo que queremos lograr.

Algo muy interesante que nos pasó en uno de los ensayos con Emiliano, fue que nos dimos cuenta que cortar abruptamente los sonidos de la viola en vivo luego de terminar los dos minutos de alguno de los cuadros, generaba un corte que no se mezclaba con el minuto de paisaje sonoro solo que venía a continuación. Es decir, que luego de los dos minutos de intervención de la viola en vivo, el delay quedaba solo y no se lograba mezclar en forma de transición con el paisaje sonoro siguiente.

Es por eso que tuvimos que repensar los finales de cada cuadro, y decidimos, luego de experimentar varias veces y escuchar diferentes opciones, alargar entre veinte y treinta segundos al final de cada cuadro. En estos segundos, los materiales propuestos deben ser cortos, pequeños, no hacer gestos fuertes, para que se vayan perdiendo y mezclando con la pista del paisaje sonoro. De esta manera el delay, la viola en vivo y la pista con los sonidos del paisaje, se pudieron conjugar de mejor manera, generando momentos de transición paulatinos y no cortes en bloque.

Por último, me gustaría comentar cómo el uso del delay genera un tempo fijo cuando interpretamos algunos gestos en particular. Durante los primeros encuentros, me resultó un desafío no repetir algunos conjuntos de gestos dentro del tempo que se generaba gracias a este efecto de sonido. Por ejemplo, los glissandos o las notas largas con crescendo rápidamente sonaban dentro de este tempo. Para poder trabajar sobre este aspecto, tuvimos que ensayar primero solo la viola con delay, es decir, sin los sonidos grabados del paisaje. Así pudimos concentrarnos en enlazar los gestos sin perder de vista el desafío “rítmico-temporal”.

4- Performance

Me refiero a la performance como una acción artística o una muestra interpretativa que tienen como objetivo crear un impacto al público a través de un concepto que queremos transmitir como intérpretes. Es el momento donde ejecutamos nuestro instrumento al público y esto que queremos transmitir está pensado por el compositor y el o los intérpretes.

Comunicación entre los integrantes del cuarteto o dúo: contacto visual, la respiración y los gestos corporales

Creo que el papel de la gestualidad en la interpretación musical es fundamental para lograr la expresividad, ya sea tocando solos o en formato de música de cámara. Esta comunicación no verbal o también llamada lenguaje corporal, es la forma en la que, en este caso, los intérpretes enviamos y recibimos señales sin utilizar las palabras. En el caso de los intérpretes, especialmente al realizar música de cámara, todo el tiempo realizamos diferentes gestos para comunicarnos, como, por ejemplo, las expresiones faciales para expresar alguna emoción, los movimientos que hacemos con el cuerpo, el porte, la postura, la posición del cuerpo con el instrumento, el contacto visual o las respiraciones. Todas estos modos de comunicación y uso de la gestualidad son parte de una interpretación musical de calidad, es decir, para lograr buenos resultados sonoros es necesario combinar tanto la técnica como la expresividad gestual.

Sin embargo, para obtener este tipo de comunicación no verbal también hay que entrenarse. Puedo decir que luego de ocho años tocando con mis compañeros de cuarteto, ya hay gestos, miradas o respiraciones que lo dicen todo. Por ejemplo, las miradas al momento de dialogar entre pares de instrumentos en *Latitudes en y los espejos*; los finales cuando los cuatro levantamos los arcos y los instrumentos quedan resonando, la postura y la actitud de un levare para comenzar una frase, una sonrisa en alguna parte que sabemos que es desafiante y que practicamos durante horas, entre otros.

En el dúo *Ejercicios para la escucha* entrenamos esta comunicación no verbal. Cuando comenzamos a realizar los ejercicios de espaldas, nos dimos cuenta que muchos de los gestos a los que estamos acostumbrados no nos servían para esta ocasión. Por esto, tuvimos que agudizar aún más el escuchar nuestras respiraciones, especialmente para los comienzos de frases donde debíamos entrar juntos desde un sonido desde la nada o para coordinar el acelerando con los portatos y aunque no podíamos vernos, los gestos con el cuerpo y la postura de los instrumentos determinan esta conexión con el otro, los resultados musicales y la expresividad hacia el público.

Como apreciación personal, me sentí muy cómoda interpretando las obras seleccionadas para el concierto. Esto se produce porque el lenguaje ya me resulta conocido y porque con los compositores y los intérpretes transitamos este camino juntos. En cuanto a el lenguaje corporal, creo que no depende de qué música estemos interpretando sino de con quiénes lo estemos haciendo y de qué manera

llegamos preparados al momento del concierto. En este concierto, tuve la oportunidad de trabajar con mis compañeros con los que ya hace muchos años comparto ensayos, conciertos, viajes y experiencias diversas. A este grupo sólido se sumaron de manera muy homogénea los compositores, integrándose a nuestras dinámicas de ensayo y a la propuesta de co-construir. Estoy segura que no es lo mismo montar un concierto con instrumentistas desconocidos que con trayectorias en común como grupo de cámara. Nosotros ya podemos “leernos” a través del cuerpo y todo este lenguaje corporal enriquece desde otro lugar y nutre los aspectos de ensamblaje y los resultados musicales.

A continuación, comparto algunas imágenes donde se pueden observar los gestos de las miradas entre intérpretes al momento de dialogar, las diferentes posturas con el instrumento según lo que está sucediendo musicalmente y el tocar de espaldas:





Balance entre electrónica e instrumentos acústicos: desafío de los intérpretes para mantener el ensamble junto al material electroacústico

Como mencioné anteriormente, en la carrera de la licenciatura en interpretación instrumental (viola) de la Universidad Nacional de Córdoba, no nos apropiamos de una experiencia que incorpore el uso del lenguaje de la música nueva y todo lo que ella implica. Es por esto que por interés propio junto a los integrantes del Cuarteto de Cuerdas Latitudes, comenzamos a realizar trabajos prácticos y conciertos con las obras de los estudiantes de la carrera de composición. Toda esta experiencia junto a los compositores y sus docentes nos nutrió de las herramientas necesarias para poder abordar cada vez con más soltura y rapidez este tipo de repertorio. Pero, muchas veces, me he preguntado si esto sería posible sin haber recorrido todo el camino en el estudio de técnica y obras de repertorio obligatorio de viola, violín o cello, y la verdad es que, gracias a mi experiencia, hoy puedo decir que no. Es fundamental adquirir muchísimas herramientas propias del estilo clásico o tradicional para poder abordar este repertorio nuevo: los diferentes pasos de arco; relación de peso, velocidad y punto de contacto del arco; la afinación; las escalas y arpeggios; el vibrato; estudio de armónicos naturales y artificiales; variedad de articulación y dinámica; entre otros.

Es por esto que me planteo si estas músicas en realidad son tan lejanas. Las técnicas "tradicionales" comunican con las que demanda la música contemporánea, porque ambas músicas están, efectivamente, cerca. Son parte de una misma tradición, incluso cuando una puede criticar a la otra, lo hace dentro de una misma red de sentido, materiales, prácticas, etc. Por esto, en muchas oportunidades, me he preguntado si puede existir una técnica sin la otra. No solo en un sentido histórico, sino totalmente práctico. Tienen tanto en común, como por ejemplo, la lectura en pentagrama y el modo en que se puede escribir la música, o el modo de trabajo colaborativo en distintas épocas, etc. Puedo encontrar un claro ejemplo de esta cercanía cuando hablamos de "técnicas extendidas", ya que uno pensaría que encontramos este tipo de indicaciones solamente en la música nueva. Pero no es así. Como cita Eduardo Spinelli en el texto *"Las técnicas extendidas no existen"*, ya en la obra "Battalia" de Heinrich Ignaz Franz Biber (1644-1704), se puede leer la indicación de "Donde están las rayas, en lugar de tocar el violín hay que golpear el violín con el arco, debe ser probado, (...)". Creo que ya desde épocas mucho más

lejanas, los compositores tenían esa necesidad de expresar con palabras diferentes tipos de búsquedas sonoras, donde en muchas oportunidades se utilizaba el instrumento de maneras poco usuales.

Pero a la vez son tan diferentes hasta en los mismos sentidos, también tienen formas de anotaciones distintas pero que no podrías interpretar sin conocimientos de la otra, por ejemplo. Por eso, también, nos parece pertinente un concierto de estas características en el contexto de la Lic. en interpretación instrumental.

¿Por qué toda esta introducción? Poder abordar con soltura obras de música nueva tan complejas, con electroacústica y en el formato de música de cámara o solista, no es sencillo. Entran en juego muchas cuestiones ya reflexionadas (el lenguaje corporal, la escucha sensible y atenta entre el grupo, la técnica individual y grupal, el manejo de los recursos técnico-musicales a través del tiempo pautado; etc.). Es por esto, que poder mantener el ensamble junto a la electroacústica requiere de una basta experiencia en trabajo de música de cámara, los integrantes del grupo tienen que poder comunicarse a través de la música, es necesario horas de ensayo para estar juntos entre los intérpretes y la pista grabada y saber los lugares claves donde nos debemos encontrar o donde es fácil el defasaje y hay que estar más atentos. Es decir, mantener el ensamble integrado a la electroacústica es más que colocar el metrónomo o la pista, es poder hacer música, expresarse y hacer llegar al público algo especial donde no dependamos del metrónomo como una herramienta para contar los segundos solamente, no debemos depender de la pista para la interpretación si no que la pista debe ser parte de esta, debe integrarse al ensamble en vivo, debe interactuar, generarnos musicalidad y ofrecer al público un resultado integrador entre ambas partes.

CONCLUSIONES

Durante el trayecto de mi T.F.L puedo decir que la interacción con los compositores fue muy gratificante y fue un gusto trabajar con ellos. Desde el comienzo, cuando comenzamos a intercambiar los emails con las propuestas de las obras hasta la realización del concierto, pudimos interactuar de manera muy fluida ya sea para intercambiar videos o grabaciones de ensayos, mensajes por dudas o consultas, intercambio de partituras, coordinación para encuentros y ensayos, entre otros. Todos estaban muy dispuestos a la hora de realizar nuevas partituras a medida que realizamos los cambios, pudimos debatir y reflexionar con tranquilidad en todo momento, sobre todo cuando revisamos la escritura de las partes o debíamos tomar decisiones para utilizar un recurso u otro, o cambiar dinámicas, etc.

Esta interacción y los momentos de diálogos generados durante estos meses, ayudaron a fortalecer (y me animaría a decir que casi iniciar) un vínculo entre la carrera de Composición y la de Interpretación Instrumental. Me refiero a iniciar un vínculo entre ambas carreras, ya que en las diversas oportunidades que los compositores de la U.N.C ha podido interactuar con intérpretes a sido en el marco de, por ejemplo, los conciertos que realiza la Orquesta Sinfónica de la Universidad donde los compositores pueden dialogar/intervenir muy poco con los intérpretes y el tiempo que se les dedica a este tipo de programas (desde mi punto de vista), es muy poco; también para la realización de los trabajos prácticos los compositores deben contratar intérpretes que por lo general no estudian en la Universidad Nacional de Córdoba o algunos otros espacios autogestionados donde intérpretes y compositores se encuentran para realizar música de manera colaborativa.

El fortalecimiento entre estas dos carreras tuvo diferentes tipos de impacto. Por un lado, el impacto más importante y enriquecedor con los compositores que todavía cursan la carrera y con los egresados. Este trabajo en conjunto generó que muchos otros estudiantes se enteraran de mi propuesta, me escribieran para saber sobre mi trabajo final, si se podían mandar obras luego de que la convocatoria terminara, etc. y que luego se acercaran al concierto por curiosidad o interés por la música nueva. Con los egresados creo que el mayor reconocimiento es el que interpretan una obra de ellos en concierto. Esto no les sucede con frecuencia, no solo compartir el espacio del concierto, sino todo el proceso de crear juntos, decidir,

debatir y proponer, es algo único. Por otro lado, también debo decir que desde la carrera de Interpretación Instrumental no fue tan gratificante el resultado. Al concierto no asistió ningún profesor de instrumento ni estudiante de las carreras de cuerdas.

También, debo destacar la disposición de Yanina para asistir a la clase/ensayo con los asesores Daniel y Eduardo y por supuesto, la generosidad de ellos al dar su tiempo y aportarnos sus saberes e ideas para la obra Finuras. Como así también, la disposición de Santiago que durante la última etapa de mi T.F.L se encontraba viajando en Alemania, por lo cual tuvimos que coordinar encuentros virtuales teniendo en cuenta la diferencia horaria.

Por otro lado, también quiero mencionar la buena predisposición de Basilio del Boca encargado del L.E.I.M, ya que dispuso de los recursos y de su tiempo de manera inmediata para grabar la obra de Agustín y luego mezclarla para obtener una versión final.

El mayor inconveniente que tuvimos fue al momento de coordinar momentos de ensayo, sobre todo en las obras para cuarteto de cuerdas, donde coordinar la agenda de 5 o 6 personas, es bastante complejo. Como así también, la coordinación del viaje para grabar las imágenes y sonidos de los paisajes en Río de los Sauces (a 145 km de la capital) junto a Emiliano y los camarógrafos (Eva y Luca).

Por último, quiero simplemente hacer dos reflexiones. La primera por todo lo que implica para mí este T.F.L con respecto a la relación e interacción entre cátedras de una misma Facultad, me hubiese gustado que más compositores se hubiesen presentado a la convocatoria. Casi todos los que se presentaron, son muy amigos míos y no dudaron en presentar su obra, no solo por la amistad que tenemos entre nosotros, sino por la oportunidad que esto implica: poder escuchar tu obra en vivo, trabajar de manera colaborativa entre compositor e intérprete en el marco de un concierto final de licenciatura. No sé realmente por qué se presentaron pocas personas, porque la convocatoria fue difundida en las cátedras de composición, en grupo de whatsapp, redes sociales, etc. Creo que después de esta experiencia y otras vividas durante la cursada de la carrera, puedo decir que ambas carreras carecen de una interacción entre ellas, siento que, de nuevo, algo que parece tan lejano es tan cercano en realidad. Carreras que se podrían complementar de múltiples formas y con acciones tan concretas, para formar músicos más integrales.

Solo espero que este sea un pequeño paso para acercar a los compositores e intérpretes de la Facultad de Artes donde se puedan generar espacios de interacción y aprendizajes con otros. Los cambios comienzan con acciones concretas y haciéndonos cargo de generar espacios para impulsar estos tipos de encuentros y experiencias.

La segunda y citando a Eduardo *“las técnicas extendidas no existen”*. Es hora de recuperar los diferentes usos del instrumento que desde hace años, diferentes compositores e intérpretes vienen utilizando. Estas herramientas deben ser parte del estudio en una carrera que nos forma como *“Intérpretes”*, nuestros Maestros deberían darnos al menos la oportunidad de conocer esta parte del lenguaje, no pensar que son herramientas aparte y que se deben estudiar fuera de la carrera. Creo que si se quiere formar intérpretes integrales, ellos deben conocer todas las herramientas posibles. Luego, por lo general, cada uno decide a qué abocarse más o en qué especializarse. Pero para interpretar, hay que conocer y aprender todas las herramientas posibles.

Nadie puede amar lo que no conoce.

Disfruté muchísimo de este recorrido y de los aprendizajes que fuimos transitando todos juntos. Espero que este trabajo fomente espacios de encuentro, de formación en conjunto y que se vayan tejiendo redes dentro de nuestra Facultad. Luego de esta experiencia y de otras que pude transitar en mi carrera como música, estoy segura que aprendemos mejor junto y con otros.

ANEXOS

Flyer de la Convocatoria:



Link de partituras de la convocatoria:

<https://drive.google.com/drive/folders/14t7qq5luB2bCQwuEOh1e-Z6hPOYSG6GH?usp=sharing>

Link de partituras interpretadas en el concierto:

<https://drive.google.com/drive/folders/112omB009JZObSqZhpztu9Rzv3A--SNG5?usp=sharing>

Programa de Concierto:

Concierto Final de Licenciatura en Interpretación Instrumental - viola - Mayra Tomás

“Diálogo entre compositores e instrumentistas:
construcción colaborativa en la producción
e interpretación de nuevas obras”

Asesor: Daniel Halaban
Co-asesor: Eduardo Spinelli



Auditorio CePia - FA - U.N.C.

Lunes 31 de julio, 18:30hs.



UNC
Universidad
Nacional
de Córdoba

Concierto Final de Licenciatura en Interpretación Instrumental - viola - Mayra Tomás

“Diálogo entre compositores e instrumentistas:
construcción colaborativa en la producción
e interpretación de nuevas obras”

Asesor: Daniel Halaban
Co-asesor: Eduardo Spinelli

PROGRAMA:

“Latitudes y los espejos”
Prof. Gonzalo Biffarella, 2019

“Gualicho”
Prof. Gonzalo Biffarella, 2023

“Finura”
1. Lino
2. Fino
Yanina Vargas, 2020

“Ejercicios sobre la escucha”
1. Una segunda escucha
2. Una primera escucha
3. Una cuarta escucha
Prof. Lic. Santiago Pisano, 2023

“Tres Cuadros”
1. Construcción de un paisaje
2. Recuerdo de un paisaje
3. Destrucción de un paisaje
Prof. Lic. Emiliano Terráneo, 2023



Instrumentistas:

Violín 1: Leonardo Rojas

Violín 2: Juan Fabre

Viola: Mayra Tomás

Cello: Catriel Luna



Universidad
Nacional
de Córdoba

Grabaciones del Concierto:

- “Latitudes y los espejos” (2020)
Prof. Gonzalo Biffarella
Link: <https://youtu.be/at9qEW5H26k>

- “Gualicho” (2023)
Prof. Gonzalo Biffarella
Link: <https://youtu.be/Os9y2q8clx0>

- “Finura”
Yanina Vargas
Link: <https://youtu.be/BTe3BPUaWEA>

- “Ejercicios sobre la escucha” (2023)
Prof. Lic. Santiago Pisano
Link: <https://youtu.be/Vi4DlGUPjA0>

- “Tres Cuadros (2023)
Prof. Lic. Emiliano Terráneo
Link: <https://youtu.be/L9bZNaebhQg>

BIBLIOGRAFÍA

- Lopez Cano, R. y San Cristobal, U. (2014) *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Fondo para la Cultura y las Artes de México en la Escola Superior de Música de Catalunya.
- Berenguer, J. M. (2023). Música y máquinas. En G. Biffarella (comp.) *Pensamiento sonoro y nuevos medios* (poéticas III). Córdoba: SUONO MOBILE
- Spinelli, E. (2010) *Las técnicas extendidas no existen*. Inédito
- Maurer, B. (2014) *Saitenweise. Neun Klangphänomene auf Streichinstrumenten und ihre Notation*. Breitkopf & Härtel. Alemania.