

Componiendo el espacio; componiendo en el espacio

Hernando Varela



Componiendo el espacio; componiendo en el espacio

Trabajo Final para la Licenciatura en Composición Musical

Departamento de Música

Facultad de Artes

Universidad Nacional de Córdoba

2014

Alumno: Hernando Varela

Asesores: Gonzalo Biffarella

Juan Carlos Tolosa

Contenido

Índice de Figuras	4
I. Introducción	6
II. Antecedentes: de Willaert a Stockhausen	8
III. Conceptualizaciones	
i. El fenómeno de la música en el espacio	10
ii. El espacio como dimensión portadora de forma	13
iii. Dimensiones musicales desplegadas en el espacio	16
iv. Figuras espaciales	22
IV. Timbres en movimiento (<i>Omaggio a Salvatore Sciarrino</i>)	25
V. Estructuras en movimiento (<i>Girones</i>)	32
VI. Componiendo el espacio (<i>Mutaciones</i>)	42
i. Introducción a la metodología	42
ii. Correspondencias Cielo, Hombre y Tierra	44
iii. Los estados de movimiento en la obra	48
iv. Sobre las alturas	51
VII. Consideraciones finales	54
VIII. Anexos	
i. Disposición de los músicos en la sala	55
IX. Bibliografía	57

Índice de figuras

Figura 3.3.1 (*K'an. c. 31. Mutaciones*)

Figura 3.3.2 (*Omaggio a Salvatore Sciarrino. c. 4*)

Figura 3.3.3.a (*Omaggio a Salvatore Sciarrino. c. 1*)

Figura 3.3.3.b (*Omaggio a Salvatore Sciarrino. Material original*)

Figura 3.3.4 (*Chen. c. 44. Mutaciones*)

Figura 3.3.5.a (*Ch'ien. Mutaciones. Patrón rítmico*)

Figura 3.3.5.b (*Ch'ien. c. 23. Mutaciones*)

Figura 3.3.6 (*Ken. Mutaciones. Reducción armónica*)

Figura 3.3.7 (*K'an. c. 14. Mutaciones*)

Figura 4.1 (*Omaggio a Salvatore Sciarrino. c. 1*)

Figura 4.2 (*Omaggio a Salvatore Sciarrino. c. 43*)

Figura 4.3 (*Omaggio a Salvatore Sciarrino. c. 46*)

Figura 4.4 (*Omaggio a Salvatore Sciarrino. c. 57*)

Figura 4.5 (*Omaggio a Salvatore Sciarrino. c. 64*)

Figura 4.6 (*Omaggio a Salvatore Sciarrino. Última sección*)

Figura 5.1 (Objetos en movimiento. Caso 1. 2 ejemplos)

Figura 5.2 (Objetos en movimiento. Caso 2. 2 ejemplos)

Figura 5.3 (Objetos en movimiento. Caso 3)

Figura 5.4 (Objetos en movimiento. Caso 4)

Figura 5.5 (*Girones*. c. 14)

Figura 5.6 (*Girones*. Sección C. Material original)

Figura 5.7 (*Girones*. Sección C. Contraltos)

Figura 5.8 (*Girones*. Sección C. Tenores)

Figura 5.9 (*Girones*. Sección C. Bajos)

Figura 5.10 (*Girones*. Sección C. Patrones de movimiento: primeros dos)

Figura 5.11 (*Girones*. Sección C)

Figura 5.12 (*Girones*. Sección E)

Figura 5.12 (*Girones*. Engrosamiento de la fuente sonora. Comienzo de la pieza)

Figura 6.1 (Patrón de Pakua o BaGua)

Figura 6.2 (Correspondencias Tierra en *K'un*)

Figura 6.3.a (Construcción de acordes a partir de cada trigrama)

Figura 6.3.b (*K'an*. c. 32. *Mutaciones*. Piano y vibráfono. Construcción de acordes a partir de cada trigrama)

Figura 6.3.c (*Chen*. c. 6. *Mutaciones*. Piano. Construcción de acordes a partir de cada trigrama)

Figura 6.3.d (*Chen*. c. 40. *Mutaciones*. Piano y vibráfono. Construcción de acordes a partir de cada trigrama)

Figura A.1 (Disposición de *Omaggio a Salvatore Sciarrino*)

Figura A.2 (Disposición de *Girones*)

Figura A.3 (Disposición de *Mutaciones*)

I. Introducción

El espacio como factor intrínseco del quehacer musical ha estado desde siempre involucrado en el fenómeno de la experiencia estética. Sin embargo, el estudio pormenorizado de su incidencia en la música, es reciente. En relación a la percepción del oyente, ha sido largamente estudiado por la psicoacústica y, gracias a los avances tecnológicos, fue materia prioritaria de los compositores en sus experimentaciones a lo largo de la segunda mitad del siglo XX en los laboratorios. Ese trabajo intuitivo de los compositores se ve plasmado en gran cantidad de obras electrónicas. Sin embargo, el desarrollo del parámetro “espacio” en la composición de música puramente instrumental es bastante limitado y, en la mayoría de los casos, se utiliza como aditivo o refuerzo del discurso musical. El problema de investigación en este trabajo se enmarca en la concepción del espacio como una dimensión musical que estructura el discurso musical. De esta manera, se producen composiciones musicales que dan cuenta de esta problemática, tratándola en el proceso creativo.

El propósito de este trabajo es desarrollar técnicas y herramientas para la utilización del espacio, que sean fácilmente aplicables en el acto de la composición y que resulten en procesos claramente audibles e identificables. En otras palabras, se intenta diseñar metodologías compositivas que consideren al espacio como un parámetro portador de forma.

El trabajo se estructura en tres partes. La primera, presenta un breve recorrido histórico sobre la utilización del espacio en la composición musical. La segunda, se divide en cuatro subcapítulos. 1) Se indaga sobre diferentes concepciones del espacio en música; 2) se aborda el concepto de parámetro portador de forma, presentado por el autor Stephen McAdams (1989), que permite observar cómo un parámetro puede tomar preponderancia en la medida que sus valores sean decodificables por el oyente; 3) a partir de la propuesta de Edson Zampronha (2012), de desplegar dimensiones musicales en el espacio, se muestran ejemplificaciones de las obras compuestas; 4) se introducen las categorías de *figuras espaciales*, de Anette Vande Gorne (2002); pensadas para música electroacústica,

que dan pie a la generación de metodologías de composición para instrumentos acústicos. Éstas se ven aplicadas en las composiciones que acompañan este escrito.

La última parte, compuesto por tres capítulos, recorre el camino de exploración y el proceso creativo; 1) desarrollo tímbrico en el espacio y desplazamiento de objetos; 2) estructuras espaciales susceptibles de movimiento; 3) construcción de una obra a partir de una metodología basada en categorías de estados de movimiento.

II. Antecedentes.

De Willaert a Stockhausen

Como primeras experiencias de la utilización del espacio, podemos rescatar la práctica musical en rituales ancestrales y sobretodo en el desarrollo del canto antifonal. Éste desemboca en las más tempranas obras publicadas que utilizan al espacio como elemento compositivo. Se trata de las obras policorales cobijadas en la Basílica de San Marcos en Venecia desde mediados del siglo XVI. Adrian Willaert, en primera instancia, y luego su discípulo Andrea Gabrieli desarrollaron esta práctica conocida como *cori spezzati*, que luego se expandió hacia el resto de Europa. Resulta importante aclarar que esta práctica ocurre en atendiendo a las características arquitectónicas de la Basílica. Construida con dos órganos ubicados en lados opuestos, ofrecía a los compositores la oportunidad histórica de perfeccionar la práctica antifonal en el espacio.

Establecido el teatro italiano como lugar para el evento musical predominante, estas manifestaciones se discontinúan. Si bien la práctica antifonal continúa y la “espacialidad” de las imitaciones se acentúa en el desarrollo de los *concerti*, la música se le ofrece al público en una dirección única.

Continuando con un planteo cronológico, podemos rescatar composiciones para varios grupos orquestales desde el siglo XIX donde, en muchos casos, con intenciones dramáticas, se ubicaba a los intérpretes en diferentes partes de los teatros. Por nombrar algunos ejemplos, la utilización de diferentes grupos de bronce fuera del escenario en obras como *Requiem* (H. Berlioz), *Requiem* (G. Verdi) o *Sinfonía N°2* (G. Mahler).

Este tipo de intervención espacial toma mayor relevancia en el siglo XX. En muchos casos con la intención de romper con la tradicional experiencia de concierto, se sitúa a los músicos en diversas ubicaciones de los teatros u otros espacios, para proponer una nueva experiencia estética.

La conciencia de la utilización del espacio como parámetro musical se estimula gracias al avance de la tecnología y el desarrollo de la música electroacústica. Estas experiencias nos

llevan a un mayor control del espacio y el movimiento espacial. Mucho se ha trabajado y avanzado en la búsqueda de sumergir al oyente o representar espacios sonoros, o ubicar un objeto sonoro en algún lugar en particular. Volviendo a la música instrumental, la operación musical más común en este sentido es la de cambiar la ubicación de los músicos.

III. Conceptualizaciones

i. El fenómeno de la música en el espacio

En su escrito, titulado *Phenomenology, Spatial Music and the Composer: prelude to a Phenomenology of Space in Electroacoustic Music (2011)*, Frederico Macedo propone una tipología de clasificación de diferentes usos del concepto de espacio en música.

El *espacio musical como metáfora* es el uso de conceptos espaciales en el fenómeno de la descripción en música. Esta utilización no tiene relación, necesariamente, con los aspectos espaciales desde un punto de vista literal. En esta categoría, el autor incluye la utilización de conceptos como “estructura”, “forma” y “materiales” en la descripción de fenómenos musicales.

El *espacio musical como lugar de performance* refiere al contexto espacial en el que se desarrolla una experiencia sonora; el lugar en concreto y sus características acústicas.

Sobre la tercera categoría, *música espacial como espacialización del sonido*, el autor describe:

“Esta conceptualización toma en consideración la posición física de las fuentes sonoras. Sin embargo, para que sea definida como música espacial, es importante que la música compuesta explore de manera efectiva las posibilidades ofrecidas por la dispersión de las fuentes sonoras”. (2011: pág. 33)

Por último, el *espacio musical como paisaje sonoro* refiere al poder del sonido de recordar la experiencia de diferentes lugares a través de sonidos referenciales. En este apartado sólo habla de referencias a “paisajes” existentes. Más adelante, en el análisis de su obra deja lugar a la posibilidad de *paisajes sonoros* que refieran a lugares inexistentes que son inventados o reinventados por el sonido.

Si bien, todas estas conceptualizaciones entran en juego a la hora de la composición y análisis de las piezas musicales, la presente investigación se centra en el desarrollo del uso consciente de la *música espacial como espacialización del sonido*.

En otra parte importante de su artículo, el autor realiza una interesante distinción entre *obra de arte y objeto artístico*. El primero considera a la obra como cosa que existe en el mundo, mientras que el segundo, trata de la experiencia estética, que involucra a la percepción del oyente y las múltiples interpretaciones posibles. De este punto parte para realizar un breve estudio fenomenológico del acto de la creación musical. La fenomenología ya ha sido utilizada para estudiar la interacción del oyente con una obra de arte en el fenómeno de la experiencia estética. Macedo lo utiliza desde el punto de vista del compositor, en el fenómeno de la creación, y propone cinco situaciones.

1) *working mode and listening mode (modo trabajo y modo escucha)*

Cambios de estado del creador entre uno de trabajo y preocupación por las problemáticas técnicas y otro que involucra la escucha crítica del resultado sonoro.

2) *art, music and perception (arte, música y percepción)*

Considera que deben tenerse en cuenta, a la hora de componer la multiplicidad de interpretaciones que pueden ocurrir a través de la percepción del oyente.

“Como una consecuencia natural de la íntima relación entre arte y percepción, el artista se beneficiaría si toma en consideración los mecanismos de la percepción humana a la hora de crear su trabajo. La obra de arte se beneficiaría de ser informada sobre la percepción, especialmente cuando se trabaja con aspectos que tienen una correspondencia directa con la percepción ordinaria, como el caso de la percepción espacial.” (2011: pág. 30)

3) *composition as an intersubject process (la composición como proceso intersubjetivo)*

Ya la fenomenología ha tratado la relación intersubjetiva entre la obra de arte y el oyente o analista. Que no es la de un sujeto que analiza científicamente a un objeto, sino una relación de diálogo, en la que la obra de arte se convierte en un *quasi-sujeto*. Macedo propone que

ocurre la misma relación entre la obra y el compositor a medida que avanza el proceso creativo. La obra toma vida y decide por sí misma hacia dónde se dirige, en diálogo con el compositor y sus ideas a priori.

4) *the means and ends in composition (los medios y fines en la composición)*

En este punto, plantea la problemática entre las técnicas compositivas y los resultados acústicos perceptibles (*aural results*). Relaciona esta dicotomía con la distinción, nuevamente, entre obra de arte y experiencia estética para conectar con la distinción entre medios y fines en la composición musical. Este desarrollo teórico lo lleva a la práctica en la toma de decisiones a la hora de la composición.

“Intento usar las conclusiones de mis investigaciones teóricas de manera que me lleven a resultados que puedan ser percibidos auditivamente por el oyente.” (2011: pág. 30)

Se plantean las siguientes preguntas a la hora de analizar un medio (técnica) elegida:

¿Son relevantes las técnicas utilizadas desde el punto de vista del oyente? ¿En qué sentido?

¿Debería ser consciente el oyente de los procedimientos técnicos utilizados? ¿En qué sentido?

Macedo plantea que existen múltiples respuestas para estas preguntas y que la manera en que sean respondidas, define una posición estética del compositor.

5) *musical theory and interdisciplinarity (teoría musical e interdisciplinaridad)*

Toma el concepto de la fenomenología de Husserl *Lebenswelt*, para resaltar la potencial multiplicidad de significaciones que pueden derivar de una experiencia estética. Sin oponerse a la ciencia y a la descripción científica, Edmund Husserl afirmaba que para conocer el original mundo de la experiencia es necesario eliminar los prejuicios producidos por la ciencia y retornar a la experiencia primordial del mundo como es percibido.

Propone entonces, que deben tenerse en cuenta estudios de otras disciplinas referidas a la percepción, a la hora de trabajar con la percepción del espacio en música. (Psicología, psicoacústica, neurociencia, ciencias cognitivas, arquitectura auditiva, etc.).

“A la hora de reflexionar sobre la relación entre espacio y música, y la manera en que el espacio pueda ser incorporado como un aspecto esencial de la composición, es importante poner en consideración la potencial multiplicidad de niveles o sentidos que ofrece la experiencia estética, especialmente el poder de la música de evocar experiencias de otros sentidos.” (2011: pág. 32)

ii. El espacio como dimensión portadora de forma

Stephen McAdams propone en su artículo *Psychological constraints on form-bearing dimensions in music* (1989) una mirada atendiendo al oyente y la relación entre las estructuras musicales y los procesos cognitivos que operan en la experiencia estética.

McAdams introduce su artículo afirmando que las formas artísticas, suelen ser intangibles y fugitivas para la perspectiva del espectador, en una evolución constante con nuevas percepciones y nuevos entendimientos. Por ello, la forma aprehendida depende parte de la mente del oyente y parte de la estructura formal presentada a esa mente. Con el fin de ahondar en esta problemática y darle un fin práctico para el compositor, McAdams propone investigar la capacidad de “portar forma” de las diferentes dimensiones en música.

“Una dimensión (o parámetro) puede portar forma si la configuración de valores a medida que avanza su desarrollo, puede ser decodificada, organizada, reconocida y comparada con otras configuraciones.” (1989: pág. 1)

La propuesta de McAdams se basa en “los mecanismos psicológicos que operan en la recepción de las estructuras acústicas”. Por esta razón, en el presente trabajo, se hace necesaria una interacción auditiva constante con los materiales que se van construyendo, corroborando que la utilización del espacio sea claramente reconocible y preponderante cuando se lo desee.

Es bien sabido que los parámetros musicales no se constituyen como fenómenos independientes, sino que están íntimamente relacionados entre sí, influyéndose unos a otros. Por esta razón, se corren ciertos riesgos a la hora de construir secuencias espaciales, que no sean reconocibles como tales. La complejidad de esas construcciones debe ser determinada a través de la escucha crítica, con el fin de darle mayor importancia a la utilización del parámetro “espacio”. Esto quiere decir, que la escucha contextual ponga en relieve a las secuencias espaciales, por sobre los demás parámetros. Para esto, es importante tener en cuenta que el espacio no será un elemento fundamental y organizador del lenguaje musical, si la percepción se decanta a favor de características más sobresalientes como las melodías con las alturas y secuencias de timbre.

McAdams también propone algunas otras limitaciones en este sentido:

“Un elemento portador de forma debe estar íntimamente ligado con las dimensiones sensoriales que efectúan agrupamientos. En otras palabras, que con él, seamos capaces de organizar la superficie musical en eventos musicales, conectando los eventos en corrientes musicales o separar las corrientes de eventos en unidades musicales. Es decir, agrupamiento simultáneo, secuencial y segmentación.” (1989: pág. 4)

Un elemento portador de forma debe ser susceptible de ser organizado en categorías perceptivas y las relaciones entre esas categorías deben ser fácilmente codificables. (1989: pág. 4)

Ciertas secuencias recurrentes de patrones deben ser fácilmente aprendidos como un léxico de formas. (1989: pág. 4)

Para McAdams, una dimensión que posea un número mayor de configuraciones perceptibles será más valiosa para un compositor que una dimensión con sólo algunas posibilidades. Propone, entonces, una jerarquización de acuerdo a la utilidad de algunas dimensiones. Presenta a la frecuencia y a las duraciones como los más potentes; a las dimensiones del timbre, en segundo lugar; a la locación espacial como uno de los más débiles.

Esta jerarquización en abstracto resulta un tanto vaga, pues, atendiendo a todo lo dicho anteriormente, la capacidad de “sobresalir” de alguna de las dimensiones, tendrá que ver con un juego de interrelaciones que ocurra entre todas las dimensiones que se desarrollen; con el manejo inteligente de los materiales en relación a los procesos cognitivos del oyente en la experiencia estética.

iii. Dimensiones musicales desplegadas en el espacio

Con la intención de experimentar sobre las relaciones entre diferentes dimensiones musicales y el parámetro espacio, tomo como punto de partida el artículo *Música desplegada en el espacio* de Edson Zampogna (2012). En este trabajo, el autor explica cómo es posible desplegar en el espacio dimensiones musicales como la sintaxis, la textura y hasta algunos aspectos de la significación musical, a través del análisis de tres obras propias. El trabajo de Zampogna está compuesto por tres secciones:

Desplegar una textura en una polifonía de espacios.

En esta sección del trabajo el autor analiza una obra para piano y electroacústica, en la que conviven cuatro planos sonoros diferentes, cuatro universos sonoros diferentes.

Desplegar una sintaxis musical en un espacio físico interactivo.

Aquí describe una instalación interactiva con tres planos. Uno que se mantiene constante y que da unidad a la obra. Otro accionado involuntariamente por el oyente, con gestos que generan tensión, y un último, accionado voluntariamente, que resuelve la tensión del segundo plano. Cada plano proviene de diferentes fuentes sonoras.

Desplegar aspectos de la significación musical en un espacio de re-significaciones.

Trata sobre la re-significación de materiales sonoros desde la superposición con elementos nuevos. Analiza 3 obras que poseen la misma pista electrónica pero con diferentes instrumentos acústicos, cómo el tratamiento de los instrumentos re-significa la electroacústica. De todas formas, no trata sobre un hecho concreto de la utilización espacial de esta re-significación.

A continuación, se presentan algunos ejemplos de estas y otras técnicas, aplicadas en las obras *Omaggio a Salvatore Sciarrino* y *Mutaciones*. Para comprender en su totalidad la resultante sonora de cada uno de estos ejemplos, es importante tener presente la disposición de los músicos en relación al público. Remitirse a las Figuras A.1 y A.3.

The image displays a musical score for measures 31 to 34 of a piece titled 'K'an'. The score is arranged in two systems, each containing five staves. The first system begins at measure 31, marked 'Tempo primo'. The top staff features a melodic line with dynamic markings of *mf* and *p*, and includes the instruction 'punta sul pont.' (point to the bridge). The second staff continues the melodic line with dynamics *pp* and *p*. The third staff has dynamics *mf* and *p*. The fourth staff is a bass line with dynamics *fp* and *f*. The fifth staff is a piano accompaniment with dynamics *fp* and *f*, and includes the instruction 'lv.' (lento). The second system starts at measure 34, also marked 'Tempo primo'. The top staff has dynamics *f* and *tr*. The second staff has dynamics *f* and *tr*. The third staff has dynamics *fp* and *f*. The fourth staff has dynamics *fp* and *f*. The fifth staff has dynamics *fp* and *f*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and trills.

Figura 3.3.1 (K'an. c. 31. Mutaciones)

La Figura 3.3.1, corresponde a la micro-pieza *K'an*, de la obra *Mutaciones*. Podemos observar tres planos que conviven en esta sección. El primero, corresponde a la pareja piano-vibráfono, complementándose en la conformación de acordes, con carácter percusivo. El segundo, lo conforman las cuerdas; el violonchelo guiando el proceso mientras el violín complementa en los momentos de mayor movilidad. Por último, el tercer plano, corresponde a los vientos que se pasan el motivo descendente. Atendiendo a la ubicación de los seis instrumentistas¹, el primer plano se encuentra en el nivel del público, desde dos puntos diferentes; mientras que los otros planos se entrecruzan entre los niveles 1 y 2, conformando una polifonía de espacios.

Otro caso de una textura polifónica desplegada en una polifonía de espacios podemos encontrar en la Figura x2, que corresponde a la sección que comienza en compás 4 de *Omaggio a Salvatore Sciarrino*. En este caso, se trata de una micropolifonía, en constante mutación que se despliega entre los cuatro saxos, ubicados alrededor del público².



Figura 3.3.2 (*Omaggio a Salvatore Sciarrino*. c. 4)

¹ Remitirse a la Figura A.3 para ver la ubicación de las fuentes sonoras en relación al espectador.

² Remitirse a la Figura A.2 para ver la ubicación de las fuentes sonoras en relación al espectador.

En la Figura 3.3.3.a, podemos observar un ejemplo de una situación que se corresponde con la idea de Zampogna de desplegar sintaxis musical en el espacio. Se nos presenta una idea musical compleja, recargada de información, y desmembrada (desde diferentes locaciones). En la Figura 3.3.3.b, podemos observar la construcción motívica original.

The musical score in Figure 3.3.3.a is for a piece in 3/4 time with a tempo of quarter note = 60. It features three staves. The top staff contains a melodic line with a 'flatt. - growl' effect and a 'ff' dynamic. The middle and bottom staves contain a complex, multi-measure rest with a 'CS' (Crescendo) marking and a 'ff ppsubito' dynamic. The score concludes with a 'Poco meno' marking. The notation includes various dynamics (ff, mp, fp), articulations (flatt., growl), and a '3' indicating a triplet.

Figura 3.3.3.a (*Omaggio a Salvatore Sciarrino. c. 1*)

The musical score in Figure 3.3.3.b shows the original construction of the motif. It consists of a single staff with a melodic line. The notation includes a 'CS' (Crescendo) marking, a 'ff ppsubito' dynamic, and a 'flatt. - growl' effect. The score concludes with a 'flatt.' marking and a '3' indicating a triplet.

Figura 3.3.3.b (*Omaggio a Salvatore Sciarrino. Material original*)

La Figura 3.3.4, muestra los últimos compases de la micro-pieza *Chen*, de *Mutaciones*. En este caso, una melodía de armónicos se despliega entre el violín y el violonchelo, complementándose uno al otro, desde dos ubicaciones diferentes.



Figura 3.3.4 (*Chen. c. 44. Mutaciones*)

En la Figuras 3.3.5.a y 3.3.5.b, podemos observar el proceso compositivo para desplegar un ritmo establecido, en el espacio. La Figura 3.3.5.a, muestra el patrón rítmico y los lugares (identificado por cada instrumento) al que se designa cada evento. La Figura 3.3.5.b, muestra el resultado en *Ch'ien*, de *Mutaciones*.

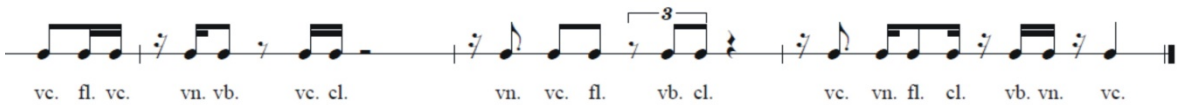


Figura 3.3.5.a (*Ch'ien. Mutaciones. Patrón rítmico*)



Figura 3.3.5.b (*Ch'ien. c. 23. Mutaciones*)

La utilización de las alturas será oportunamente analizada en el punto VI.iv. De todas formas, podemos advertir que, en esta sección, nos encontramos también con un despliegue de armonías en el espacio. Armonías que se conforman, proyectándose desde diferentes ubicaciones sus componentes, con la capacidad de envolver al público. Un caso más evidente de este proceso, podemos observar en la Figura 3.3.6, que corresponde a una reducción armónica de la micro-pieza *Ken*³.

Figura 3.3.6 (*Ken. Mutaciones. Reducción armónica*)

Otro tratamiento utilizado, es el de desplegar en el espacio componentes de una construcción motívica. En la Figura 3.3.7, podemos observar una sección de *K'an*, donde se utiliza esta técnica. Podemos observar, en primera instancia, un objeto sonoro conformado por el clarinete y la flauta que va a desembocar en el giro resolutivo de vibráfono y piano. El clarinete articula su comienzo con el golpe de la flauta, que a su vez complementa la nota del clarinete con el eolian. El crescendo de clarinete, desemboca en el motivo descendente de piano (articulado por el vibráfono). En este caso, esta construcción motívica, se le presenta al público proyectada desde cuatro ubicaciones diferentes.

³ El análisis del trabajo espacial con esas armonías, se completa en VI.iii.

Figura 3.3.7 (*K'an*, c. 14. *Mutaciones*)

iv. Figuras espaciales

En su artículo *L'interprétation spatiale. Essai de formalisation méthodologique*, Annette Vande Gorne realiza un valioso aporte con su propuesta de “figuras espaciales” que pueden utilizarse a la hora de componer. Si bien, su trabajo focaliza en la música electroacústica, estas categorías pueden adaptarse para la composición de obras instrumentales. Las *figuras espaciales* de Vande Gorne, fueron utilizadas en la construcción de la metodología compositiva de *Mutaciones*, como veremos más adelante.

La autora nos propone posibles comportamientos de objetos sonoros en el espacio (trayectorias) y las posibles funciones musicales que pueden cumplir.

1) fondu enchaîne: de uno a otro sin pasar por el “agujero” (momento de silencio); reforzar una disolución, cambiar de plano, trazar un trayecto.

2) démasquage: el anterior a la inversa, a partir de una masa dada hacemos escuchar el grupo deseado disminuyendo la amplitud, gesto suave o brusco -mutes-; reforzar, cambiar de plano, imponer al sonido un trayecto.

3) acentuación: poner en evidencia una localización precisa.

4) scintillement/alboroto: rápidas operaciones de acentuación en una masa dada, juego aleatorio; equivalente espacial del trémolo.

5) oscilación: alternancia rápida y regular entre 2 recintos o 2 grupos de recintos, alternancia dinámica o espectral; equivalente del trino, agitación preparando explosión, haciendo vibrar un reflujo.

6) balanceo: alternancia gestual; escrita en diálogo, delimitación de límites espaciales.

7) la ola: trayecto de ir y venir, efecto de masa en movimiento unidireccionalmente previsible.

8) rotación: trayecto circular; puesta en evidencia de una rotación interna del sonido, creación de movimiento, dar un sentido de encierro.

9) espiral: circular con aceleración, cuyo punto de llegada estaría fuera; preparación anuncio, trayecto orientado hacia un límite o conclusión.

10) rebote: salto rápido, juego de mute, se percibe mejor cuanto más alejados estén los polos; relanzamiento sobre un sonido disparador.

11) inserción/ruptura: en un espacio establecido corte brusco; figura retórica puesta en evidencia, desviación.

12) aparición desaparición: no preparado de un estado espacial diferente; sorpresa, magia, despertar de la escucha.

13) explosión: de un espacio hermético a un espacio largo; puesta en relieve de una masa eruptiva y energética.

14) acumulación: adición sucesiva de planos y o calibres, los unos sobre los otros para llegar a un tutti espacial; puesta en relieve de una materia sonora corpuscular, engorde de una trama.

15) invasión: acumulación rápida, trayecto acumulativo; como la llegada del tren.

IV. Timbres en movimiento (*Omaggio a Salvatore Sciarrino*)

En la primera fase experimental sobre la espacialización del sonido se trabajó en la producción de la obra *Omaggio a Salvatore Sciarrino*, para cuatro saxos altos ubicados alrededor del público. Se eligieron cuatro instrumentos iguales para experimentar sobre el movimiento de sonidos uniformes en un espacio dado. Veremos, entonces, que el foco está puesto en el desarrollo tímbrico, el desplazamiento de diversos objetos o materiales y la posibilidad de desplegar modulaciones tímbricas en el espacio.

El desplazamiento de diversos sonidos por el espacio nos lleva por momentos a una búsqueda de inmersión del oyente en una resultante sonora. Veíamos anteriormente cómo se desplegaba una micropolifonía en el espacio en la sección A.

A su vez, habíamos puntualizado sobre la alternancia de espacios en la construcción del primer material de la obra. Material que afirma su carácter articulatorio en su reaparición en compás 43. Analicemos más en detalle esta primera intervención (Figura 4.1).

The image shows a musical score for four saxophones, arranged in two systems of two staves each. The tempo is marked as ♩ = 60. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The first system includes a 'C5' marking above the first staff of each system, indicating a specific register or timbre. The second system is marked 'Poco meno' at the top right. The score includes various dynamic markings: *ff*, *ppsubito*, *mp*, and *fp*. Performance instructions include 'flatt. - growl' and 'flatt.' for the upper staves, and 's' for slurs. The notation includes complex rhythmic patterns and articulation marks.

Figura 4.1 (*Omaggio a Salvatore Sciarrino*. c. 1)

Podemos distinguir, a medida que se desarrolla la escucha, cuatro momentos claramente diferenciados. Utilizando la terminología de Christopher Hasty⁴, podemos decir que ocurren cuatro *componentes primarios* de manera sucesiva que, en el transcurrir de la pausa que sucede, agrupamos mentalmente como una primera *frase primaria*. Antes de continuar con un análisis desde la percepción temporal de la obra y el devenir de la música, desmenuzaremos estos primeros cuatro componentes. En el primero podemos distinguir dos parámetros que realizan una transformación gradual: una intensificación en la dinámica y una transformación tímbrica desde una altura que involucra el componente ruido a una altura más “pura”. Por otro lado, podemos considerar otro parámetro tímbrico que se mantiene y es el de la rugosidad que se genera con el rápido trémolo producido con la llave C5. El segundo *componente* nos propone un cambio súbito en la dinámica con un arpeggio descendente a gran velocidad. Luego, los sonidos “growl” en fortísimo, retomando la dinámica intensificada y la rugosidad en el timbre. A esta altura nos da la sensación de que el segundo *componente* se hubiese interpuesto en el proceso natural entre el primero y el tercero. Por último, el cuarto nos hace acordar al primero pero nos presenta un elemento totalmente nuevo que es el slap, el golpe seco, lo discontinuo. En este punto es importante recordar la ubicación de los instrumentistas para comprender la resultante rítmica del fragmento. La partitura da cuenta de una simultaneidad, los saxos que tocan simultáneamente tienen escrito lo mismo, sin embargo, debido a la complejidad de los gestos, la resultante no será igual. En el primero, la resultante es la de un sonido rugoso y un rápido trémolo, pero no puede distinguirse un ritmo preciso; en el segundo, la indicación es de lo más veloz posible, por lo que, seguramente, habrá diferencias entre los intérpretes (la resultante es la de un rápido gesto descendente); ocurre algo similar en los otros dos. Este *desfasaje* interno no solo es adrede, sino que ya veremos cómo es explotado a lo largo de la obra. El foco de atención del oyente se alternará entre un punto y otro del espacio debido a estas irregularidades internas de cada objeto. La reaparición del motivo en compás 43 (Figura 4.2), se encuentra levemente variada. Se busca en esta reaparición, descomponer el objeto sonoro anterior en el espacio. En este caso, cada saxo toma una porción del espectro del objeto original. Los diferentes componentes de un objeto sonoro que ya nos es familiar se nos ofrece desde diferentes fuentes sonoras bien diferenciadas en el espacio.

⁴ Hasty, Christopher. “Hacia la música de duración indeterminada”, en *Meter as Rhythm*, New York & Oxford: Oxford University Press (1997), pp. 257-281 (Trad. F. Sammartino).

Esta diferenciación tímbrica entre los saxos nos presenta a la percepción una nueva propuesta espacial.

The image shows a musical score for three saxophones (Sax 1, Sax 2, and Sax 3) in 2/4 time, with a tempo of 60. The score is divided into two measures. The first measure shows dynamic markings of *ff* and *ppsubito*. The second measure shows 'flatt. - growl' and 's' markings, with dynamics of *mp* and *fp*. Sax 1 has a 'CS' marking and a wavy line. Sax 2 and 3 have 'flatt.' markings.

Figura 4.2 (*Omaggio a Salvatore Sciarrino. c. 43*)

Detengámonos por un momento en compás 46 (Figura 4.3) Mientras un saxo transita del sonido del aire al sonido “puro”, el otro lo hace en movimiento contrario. Estamos en presencia de dos transiciones tímbricas que se entrecruzan. Pero ¿cuál es la resultante sonora real de este proceso? Recordemos que el oyente logrará percibir claramente la posición de las fuentes sonoras. Considerando que, si bien ya hemos experimentado en compás 44, un objeto que combina un espectro de ruido con uno armónico, resulta muy dificultoso percibirlos como un solo objeto complejo y más bien son percibidos como dos diferentes; será más probable que se logre percibir la posición de cada sonido en cada momento, que dos transiciones tímbricas opuestas y entrecruzadas. Esto quiere decir que la resultante sonora percibida será la de una convivencia de dos sonidos claramente diferenciados que realizan vectores de movimiento espacial entrecruzados. El sonido del aire que escucho en un punto, irá transitando hacia otro y, al mismo tiempo, el sonido tónico que escucho, tomará el camino inverso en el espacio. Este proceso se intensifica en

los compases siguientes. Este análisis pone en evidencia que la intención en el uso de los diferentes modos de desfasaje utilizados en la obra, es la de generar una experiencia espacial en movimiento. Será de vital importancia que los intérpretes comprendan el proceso desde el vector de movimiento, porque no sólo deben garantizar una cuidadosa modulación tímbrica, sino también, una gradualidad en el proceso dinámico que posibilite la sensación del pasaje de cada sonido, de un instrumento al otro.

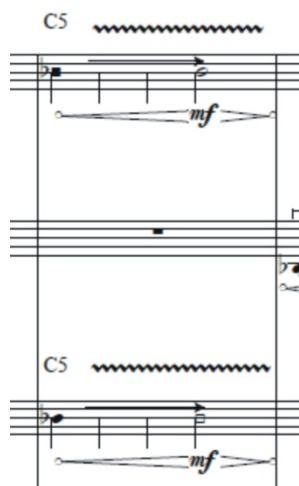


Figura 4.3 (*Omaggio a Salvatore Sciarrino. c. 46*)

Otro tratamiento utilizado en la obra, es el del manejo de diferentes dimensiones espaciales. Esto se desarrolla “activando o desactivando” las fuentes sonoras, en relación a un objeto sonoro presentado. En la mayoría de los casos, esto ocurre de manera gradual, con la intención que un objeto ocupe gradualmente, más o menos espacio; se traslade de una porción del espacio disponible a otra; etc. Este tratamiento resulta más evidente a la vista sobre la partitura, ya que se logra con la escritura de entradas sucesivas y/o la utilización de reguladores dinámicos. A continuación, algunas ejemplificaciones.

Figure 4.4 shows a musical score for four staves. The top staff begins with a wavy line ornament labeled 'C5' and a triplet of eighth notes marked 'pp'. The second staff has a similar wavy line ornament labeled 'C5'. The third staff features a wavy line ornament labeled 'C5' and a triplet of eighth notes marked 'pp'. The bottom staff also has a wavy line ornament labeled 'C5'. The music is in 3/4 time and includes various ornaments and dynamics.

Figura 4.4 (*Omaggio a Salvatore Sciarrino. c. 57*)

Figure 4.5 consists of two systems of four staves each. The first system starts at measure 64 and ends at measure 71. It features various ornaments, including wavy lines and triplets, and dynamics such as 'pp' and 'ppp'. The second system starts at measure 72 and ends at measure 79. It continues with similar musical elements, including wavy line ornaments and triplets, with dynamics like 'pp' and 'ppp'. The music is in 3/4 time and includes various ornaments and dynamics.

Figura 4.5 (*Omaggio a Salvatore Sciarrino. c. 64*)

La última sección de la obra, se desarrolla con la aparición de un gesto único, que se nos presenta a la escucha desde las cuatro direcciones. En la Figura 4.6, podremos observar el trabajo de desfasaje. Los picos dinámicos de cada gesto de encuentran marcados para reconocerlo más fácilmente.

The image displays a musical score for a section of a work, spanning measures 83 to 113. The score is written for three staves (treble, alto, and bass clefs) and is marked with a tempo of $\text{♩} = 63$. The music features a complex rhythmic pattern with frequent accents and dynamic markings. The score is annotated with vertical bars of four colors: blue, red, yellow, and green. These bars are placed at the beginning of specific musical phrases or notes, indicating the onset of dynamic peaks. The blue bars appear in measures 83, 85, 87, 91, 93, 95, 99, 101, 103, 105, 107, 109, and 111. The red bars appear in measures 84, 86, 88, 92, 94, 96, 100, 102, 104, 106, 108, 110, and 112. The yellow bars appear in measures 83, 85, 87, 91, 93, 95, 99, 101, 103, 105, 107, 109, and 111. The green bars appear in measures 84, 86, 88, 92, 94, 96, 100, 102, 104, 106, 108, 110, and 112. The overall structure of the score is organized into measures of 4, 4, 4, 4, 4, and 3 measures respectively, with a final double bar line at the end of measure 113.

A lo largo de esta sección, el elemento de variedad que encontramos es el de la ubicuidad del sonido. La repetición y la falta de variedad del material, estatizan el discurso. Es de esperarse, que el foco de atención del oyente, en este caso, esté dirigido a la dirección de la cual cada evento provenga. Esto nos permite afirmar que en este caso el espacio formaliza el discurso.

V. Estructuras en movimiento (sobre *girones*)

Para la construcción de la obra *girones*, para cuatro grupos vocales mixtos, se establecieron a priori algunas situaciones espaciales a trabajar. La idea que motivó a esta obra, es la de crear estructuras espaciales que fuesen susceptibles de trasladarse. En este punto, cabe aclarar, que se establecieron dos formas de concebir el orgánico al momento de pensar la música en el espacio, que deviene en dos formas diferentes de pensar el fenómeno musical. *Un coro en movimiento*: hace referencia a la abstracción de una idea musical que se traslada por el espacio, que tiene su realización práctica en la asignación a cada coro de algún fragmento en particular, para que el resultado sonoro sea el de una construcción sonora que se traslada en el espacio.

Cuatro coros espaciados: pensar desde la existencia de cuatro grupos, que pueden complementarse y aportar a una construcción musical “x”.

Esta dicotomía, se ve presente en el ámbito de la música electroacústica, cuando se opta por pensar espacios o trayectorias, que luego va a materializarse a través de x fuentes sonoras; o por corporeizar las fuentes sonoras (parlantes) como entidades musicales concretas en vez de desmaterializarlos en ambientes simulados.⁵

Los resultantes formales a cada tipo de tratamiento, son diferentes y lo veremos en las ejemplificaciones de la obra.

Objetos en movimiento

Se proponen cuatro tipologías de objetos sonoros espaciales.

- 1- un objeto sonoro que se compone de diferentes materiales desperdigados en el espacio. La construcción de dicho objeto, deviene de la simultaneidad de factores diferentes/complementarios.

⁵ Para mayor referencia al respect ver “Burns, Chrispopher: *Compositional Strategies for Point-Source Spatialization*. (eContact! 8.3, 2006)”

- 2- un objeto sonoro que es percibido desde diferentes lugares. Podríamos decir en este caso, que se trata de un objeto sonoro que ocupa un espacio x.
- 3- un objeto sonoro que se desplaza por el espacio con un vector x.
- 4- un objeto sonoro que se modifica en su composición a medida que se desplaza por el espacio con un vector x.

Ejemplificaciones:

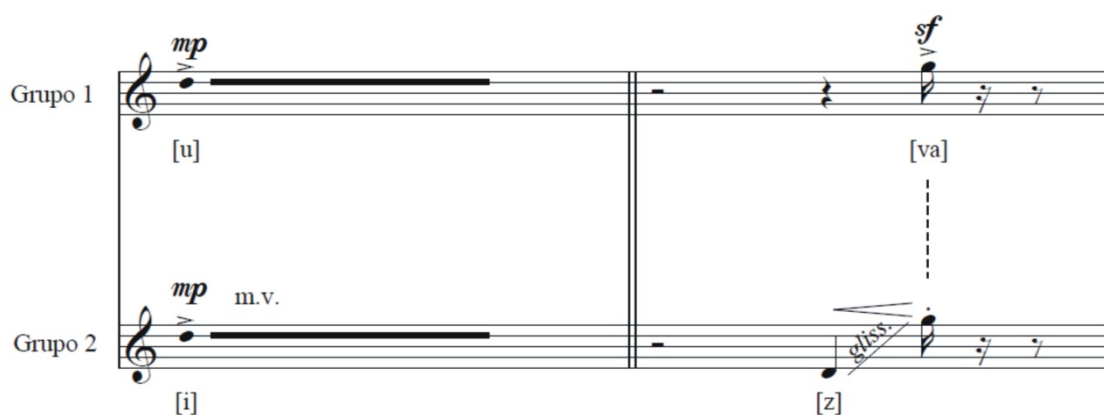


Figura 5.1 (Objetos en movimiento. Caso 1. 2 ejemplos)

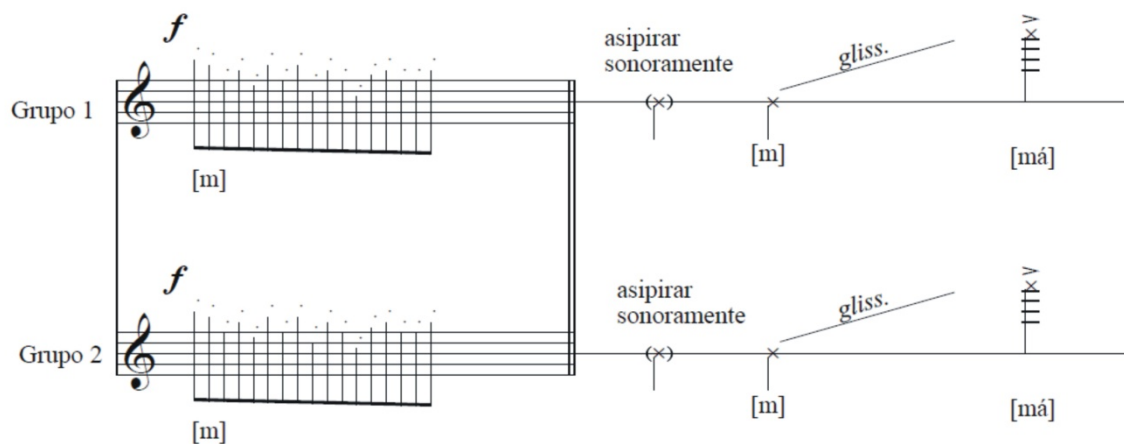


Figura 5.2 (Objetos en movimiento. Caso 2. 2 ejemplos)

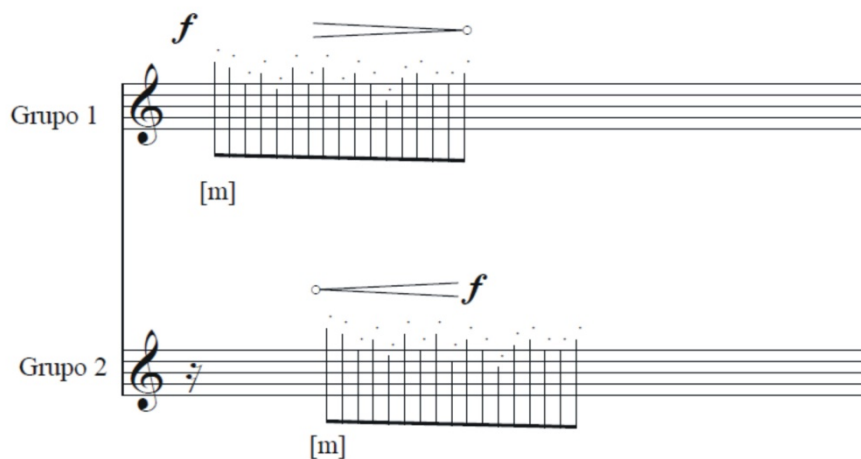


Figura 5.3 (Objetos en movimiento. Caso 3)

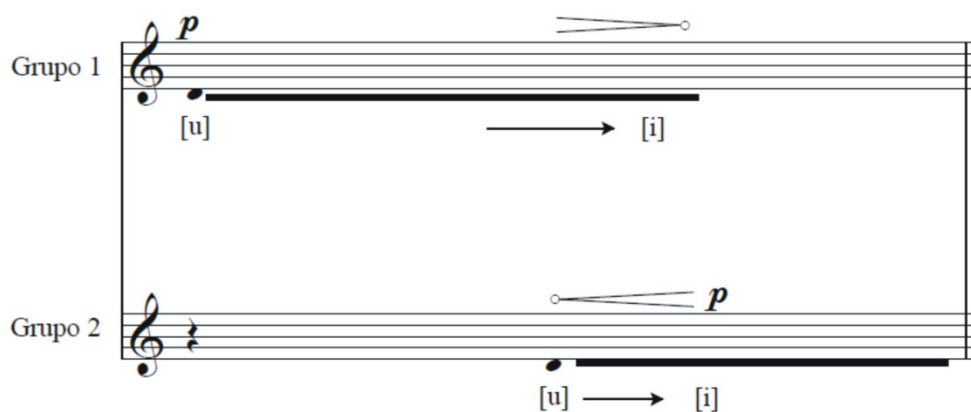


Figura 5.4 (Objetos en movimiento. Caso 4)

Estructuras en movimiento

A continuación, se ejemplifican algunas de las estructuras espaciales utilizadas en la pieza, y sus comportamientos en el tiempo.

En la Figura 5.5, podemos observar una superposición de vocales entre grupos 1, 2 y 3. Cada coro, modula de una vocal a otra. Sin embargo, la resultante sonora puede percibirse como una estructura vocálica que gira. (Observábamos una situación similar en Figura 4.3)

The image displays a musical score for voice and piano, consisting of three systems of staves. Each system contains four staves: two for the voice (treble clef) and two for the piano (treble and bass clef). The music is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat).

Vocal Lines: The vocal parts are marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The lyrics are phonetic transcriptions of vowels: [i], [u], [a], [i], and [a]. Arrows indicate the gliding nature of the vocal lines between these vowels. The first system shows the sequence [i] → [u] → [a] → [i] → [a]. The second system shows [u] → [a] → [i] → [u] → [a]. The third system shows [a] → [i] → [u] → [a] → [a].

Piano Accompaniment: The piano part is marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. It features a series of glissando markings (*gliss.*) that correspond to the vocal lines. The piano accompaniment is written in a style that suggests a continuous, flowing texture, with the glissando markings indicating a sliding motion across the keyboard.

Dynamic and Performance Markings: The score includes dynamic markings such as *mp* (mezzo-piano) and *pp* (pianissimo). The *pp* markings are placed at the end of each system, indicating a decrease in volume. The *gliss.* markings are placed above the piano staves, indicating a sliding motion.

Figura 5.5 (*Girones*. c. 14)

Figure 5.6 (Girones. Sección C. Material original)

La Figura 5.6, muestra los motivos, separados por cuerdas, que dan origen a la sección C. Cada motivo tiene duraciones diferentes, por lo que en la repetición, genera corrimientos temporales entre ellos. Cada uno de estos “motivos”, fue desplegado en los cuatro grupos de cada cuerda. Es decir, que el motivo de tenores, se conforma con la interacción sucesiva de los cuatro grupos de tenores. Así como en el caso anterior, se trabajaba por coro, en este caso, se trabaja por cuerdas. En la Figuras 5.7 a 5.9, podemos observar cómo se distribuye cada motivo entre las cuatro ubicaciones (en primera instancia).

Figure 5.7 (Girones. Sección C. Contraltos)

Musical score for Tenors in 5/4 time. The score consists of four staves. The top two staves are vocal lines with lyrics "sa" and "sa" under the notes. The third staff is a vocal line with the syllable "[y]" under a note. The bottom staff is for tuba, labeled "tptp...", and features a glissando. Dynamics include *sf* (sforzando) with hairpins.

Figura 5.8 (*Girones*. Sección C. Tenores)

Musical score for Basses in 5/4 time. The score consists of four staves. The top two staves are vocal lines with lyrics "[ho]" and "[ha]" under notes. The third staff is a vocal line with the syllable "[va]" under a note. The bottom staff is for tuba, labeled "[z]", and features a glissando marked "gliss.". Dynamics include *sf* (sforzando) with a hairpin.

Figura 5.9 (*Girones*. Sección C. Bajos)

La maquinaria de esta sección comienza a funcionar una vez que se determinan patrones de movimiento que variarán cada repetición (Figura 5.10).

En la Figura 5.11, puede observarse la escritura resultante del primer patrón de movimiento.

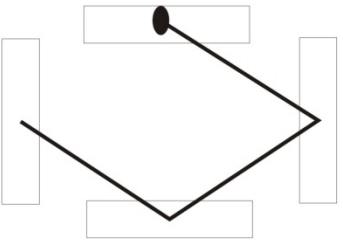
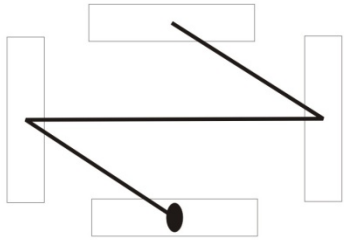
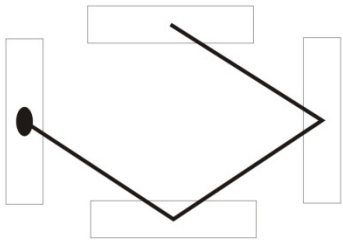
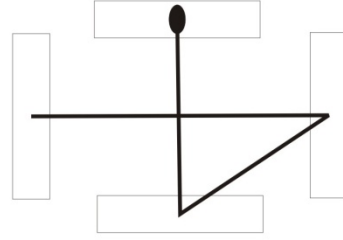
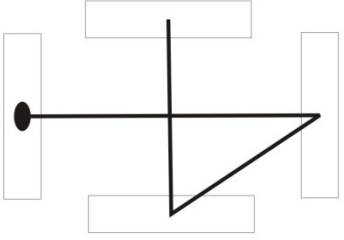
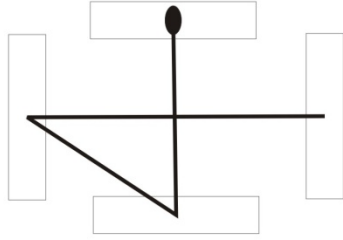
Contraltos	Tenores.	Bajos
<p>El patrón gira en sentido horario.⁶</p> 	<p>El patrón gira en sentido anti horario.</p> 	<p>El patrón gira en sentido horario.</p> 
		

Figura 5.10 (*Girones*. Sección C. Patrones de movimiento: primeros dos)

⁶ Esto quiere decir que la siguiente repetición del motivo comenzará en el grupo que vemos a la derecha, en la tercera repetición en el de abajo y así sucesivamente.

The image displays a complex musical score for 'Girones. Sección C'. It consists of multiple staves, likely representing different vocal parts or instruments. The score is characterized by intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. Dynamic markings such as *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *mp* (mezzo-piano) are used throughout. There are also markings for vocal entries, including [va], [v], and [b], which likely stand for different vocal groups or voices. The notation includes various articulations and phrasing slurs, indicating a highly textured and expressive piece.

Figura 5.11 (*Girones. Sección C*)

Otra propuesta de estructura espacial en movimiento, en este caso, más sencilla, podemos observar al comienzo de la obra. Podemos observar un tratamiento que se va “contagiando”; un material que paulatinamente ocupa cada vez mayor espacio. En la partitura podemos observar que hay un engrosamiento de la textura, a medida que se involucran progresivamente las voces. De todas formas, considerando la locación de cada grupo, entenderemos que se trata de un proceso paulatino de ocupación del espacio; un engrosamiento de la fuente sonora. A medida que se van “activando” los grupos, el oyente percibirá cómo el material se proyecta en el espacio, ocupando progresivamente mayor espacio. Como veíamos en la última sección de *Omaggio a Salvatore Sciarrino*, ante un material sonoro estático, lo que formaliza es el diseño espacial. En este caso, el diseño espacial es acompañado por la suma paulatina de notas y de vocales. De todas formas, resulta más intenso a la percepción, la ocupación progresiva del espacio.



Figura 5.12 (*Girones*. Engrosamiento de la fuente sonora. Comienzo de la pieza)

Entre las secciones A y B, podemos ver ejemplificado la diferencia entre *un coro en movimiento* y *cuatro coros espaciados*. En la primera sección se trabaja desde la idea de un material que se desplaza, extendiendo su corporeidad. En la sección B, vemos claramente diferenciado al grupo 2, como un plano, y a grupos 1, 3 y 4 como otro plano.

Otra propuesta de estructura espacial en movimiento es la que podemos observar en la sección D (compás 73). En este caso, encontramos una alternancia de espacios súbita y no evidente. El material utilizado en esta sección se encuentra en un proceso de variación continua; de todas formas, predomina a la escucha

73

mi lu mi mi go-lo-ci-da-lo-ve mi tan tan tu y y me sir-va-na el su-yo la cru-cis los de-tal-mes con
 mi lu mi mi go-lo-ci-da-lo-ve mi tan tan tu y y me sir-va-na el su-yo la cru-cis los de-tal-mes con sus e-ro-piá...
 mi lu mi mi go-lo-ci-da-lo-ve mi tan tan tu y y me sir-va-na el su-yo la cru-cis los de-tal-mes con sus e-ro-piá...

mi lu mi mi tan luz tu que me es-li-cie-la-bis-ma y y me sir-va-na el...-tal-mes con sus y des-an-fe-no(s)
 mi lu mi mi tan luz tu que me es-li-cie-la-bis-ma y y me sir-va-na el...-tal-mes con sus...qui-se-das
 mi lu mi mi tan luz tu que me es-li-cie-la-bis-ma y y me sir-va-na el...-tal-mes con sus

mi lu mi lu-bi-da-lis mi mi lu tu y y y el su-yo la...de...mes con sus su(s)
 mi lu mi lu-bi-da-lis mi mi lu tu y y y...el su-yo la...de...mes con sus su(s)...lim-bo(s)-
 mi lu mi lu-bi-da-lis mi mi lu tu y y y...el su-yo la...de...mes con sus su(s)...lim-bo(s)-

mi lu mi mi mi tan tan tu y des-cen-sa-te-lis y ve-ani-a-do-de-a...la cru-cis los...mes co(s) su(s)
 mi lu mi mi mi tan tan tu y des-cen-sa-te-lis y ve-ani-a-do-de-a...la cru-cis los...mes co(s) su(s)
 mi lu mi mi mi tan tan tu y des-cen-sa-te-lis y ve-ani-a-do-de-a...la cru-cis los...mes co(s) su(s)

Figura 5.13 (Girones. Sección E)

VI. Componiendo el espacio (sobre *mutaciones*)

Para la composición de la obra *mutaciones*, para sexteto mixto, se desarrolló una metodología con técnicas basadas en el patrón de Pakua (ba: ocho / gua: cambio ó mutación). El Pakua es un conocimiento chino de origen mitológico que pretende una categorización de todas las cosas con el fin de “*comprender la inteligencia de la naturaleza y clasificar la inmensidad de seres y cosas*”⁷. El estudio de los *ocho estados de cambio* y sus combinaciones dan origen al *I Ching*. Tanto libro ocular, como libro sapiencial, el *I Ching* hace de base al desarrollo de las líneas filosóficas *confusianas* y *taoístas*, como así también, permite el desarrollo de artes marciales, ciencias médicas y políticas, entre otras disciplinas.



Figura 6.1 (Patrón de Pakua o BaGua)

i. Introducción a la metodología

Los trigramas del patrón fueron utilizados para determinar diferentes variables a utilizar en la composición. Se desarrollaron, entonces, tres correspondencias entre los trigramas del patrón y algunas dimensiones de la composición. En relación a la correspondencia Cielo, se asignaron, a cada trígama, diferentes *estados de movimiento* o situaciones espaciales. En cuanto a la correspondencia Hombre, se definieron caracteres generales de secciones o micro-piezas (afecta a tempi, articulaciones, dinámicas). Por último, en relación a la

⁷ Wilhelm, Richard: *I Ching : el libro de las mutaciones*. 20° ed. Buenos Aires : Sudamericana, 2009.

correspondencia Tierra, se determinan materiales sonoros concretos en relación a cada trigramas.

Correspondencia Cielo

Decíamos que este nivel tiene que ver con la asignación de *estados de movimiento* o modos de comportamiento en el espacio a cada trigramas. De las tres correspondencias pondremos mayor atención y detalle en la descripción de esta parte de la metodología, ya que se condice directamente con el tema en cuestión de la presente investigación.

Correspondencia Hombre

En esta instancia del proceso se asignan características generales de las micro-piezas en relación a los trigramas del patrón.

Correspondencia Tierra

Si bien estas tres instancias se relacionan con diferentes características de la música, veremos cómo se interrelacionan, combinan y/o complementan en el momento de la construcción de la sintaxis musical. En el caso de la *correspondencia Tierra*, veremos que los materiales incluidos en esta categoría devienen de la materialización de las abstracciones de las otras dos y, en la mayoría de los casos, en traslaciones de esas ideas a otras dimensiones musicales.

ii. Correspondencias Cielo, Hombre y Tierra

Ch'ien / Lo Creativo / el Cielo



“Los trazos no partidos corresponden a la protoenergía o energía primaria, luminosa, fuerte, espiritual, activa. El signo es total y uniformemente fuerte en su naturaleza. Puesto que no lo afecta ninguna debilidad, es, en sí mismo, de acuerdo con su cualidad intrínseca, la fuerza, la energía. Su imagen es el cielo. La fuerza, la energía, se representa como entidad no condicionada por determinadas circunstancias espaciales. Se la concibe por lo tanto como movimiento.”

Correspondencia Cielo

El sonido abarca gran parte, sino la totalidad, del espacio disponible. La construcción sonora se encuentra en constante movimiento.

Correspondencia Hombre y Tierra

Tempo lento, sonidos continuos. La sensación de movimiento continuo se verá plasmada en las variaciones dinámicas y en acentos espaciales (nuevas entradas, ataques, articulaciones dinámicas marcadas, etc.)

K'an / Lo Abismal / el Agua



“El trigramo K'an significa el precipitarse dentro de algo. (...) Como imagen es el agua, vale decir, el agua que llega desde arriba y se pone en movimiento sobre la tierra, en ríos y correntadas, y origina toda vida en la tierra”

Correspondencia Cielo

Desplazamientos descendentes.

Correspondencia Hombre

Tempo rápido, movimiento constante y fluido. Construcción discursiva en la concatenación de eventos.

Correspondencia Tierra

Gestos descendentes en el registro. Regularidad en la construcción rítmica.

Ken / El Aquietamiento / la Montaña



“La imagen del signo es la montaña, el hijo menor de Cielo y Tierra. Lo masculino se haya arriba, sitio donde ambiciona estar de acuerdo con su naturaleza; lo femenino está abajo, hacia donde conduce la orientación de su movimiento. De este modo hay quietud, puesto que el movimiento ha alcanzado su fin normal.”

Correspondencia Cielo

El sonido abarca gran parte, sino la totalidad, del espacio disponible. La construcción sonora se encuentra estática.

Correspondencia Hombre y Tierra

Tempo lento. Eventos largos, que se instalen en la memoria. Dinámicas constantes.

Chen / Lo Suscitativo / El Trueno



“El signo Chen es el hijo mayor, quien se adueña del mando con energía y poder. Un trazo yang se genera por debajo de dos trazos yin y asciende con poderío. Es un movimiento tan vehemente que provoca terror. Aquí sirve como imagen el trueno que irrumpe desde las entrañas de la tierra causando temor y temblor con su conmoción.”

Correspondencia Cielo

Desplazamientos Ascendentes. Trémolos espaciales (alternancia entre dos o más puntos).

Correspondencia Hombre

Tempo rápido, carácter agitado. Discurso fragmentado.

Correspondencia Tierra

Trinos; trémolos; saltos abruptos en el registro; acentos y sforzatos.

Sun / Lo Suave / El Viento



“Es la hija mayor, tiene por imagen el viento y la madera, y su atributo es la suavidad que, no obstante, penetra como el viento o como la madera con sus raíces”

Correspondencia Cielo

Desplazamientos de un punto a otro. Desplazamientos horizontales.

Correspondencia Hombre

Carácter lento y calmo; despojado. Al detalle y focalizado.

Correspondencia Tierra

Materiales de componente ruido: ruido de llaves, sólo aire, mute, etc.

Li / Lo adherente / El Fuego

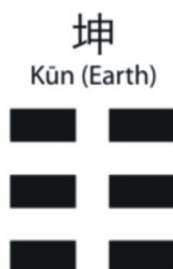


“El signo simple Li significa estar adherido a algo, estar condicionado, basarse en algo, claridad. (...) El fuego no tiene forma definida, sino que adhiere a las cosas que arden y así brilla en su claridad”

Correspondencia Cielo

Un material se multiplica gradualmente en diferentes puntos del espacio; se “adhiere”.

K'un / Lo Receptivo / La Tierra



“La cualidad intrínseca del signo es la entrega ferviente, su imagen es la tierra. Es la perfecta pieza complementaria de lo Creativo, su contraparte, no lo opuesto; una complementación y no una hostilización.(...) Elevado éxito propiciante por la perseverancia.”

Correspondencia Cielo

Un material se desarrolla (sea evolucionando o con carácter estático) en un punto fijo.

Correspondencia Hombre

Obstinado, repetitivo, de carácter percusivo.

Correspondencia Tierra

Repetición de notas; acordes acentuados imitando golpes percusivos.

Se presentan a continuación, ejemplificaciones de cómo se han combinado estos empatronamientos, haciendo hincapié en la construcción del discurso a través del desarrollo de los materiales sonoros en el espacio. Veremos cómo, algunas micro-piezas, trabajan exclusivamente con un solo *estado de movimiento*, mientras que en otras se combinan generando mayor movilidad al discurso.

iii. Los estados de movimiento en la obra

Ch'ien

En la micro-pieza *Ch'ien*, observamos básicamente una combinación de las tres correspondencias, con la intención de plasmar la idea del *Cielo*. Si bien se utiliza un solo *estado de movimiento*, encontramos variedad espacial, garantizada por las variaciones en los arcos dinámicos y los ritmos espaciados (Recordemos Figura 3.3.5.b)

K'an

Esta micro-pieza, fue elaborada con mayor variedad en la utilización de los *estados de movimiento*. En los primeros compases, podemos encontrar una *c.Agua*⁸, en el gesto que comienza en clarinete y violín, luego tomado por flauta y violonchelo para desembocar en piano y vibráfono. Atendiendo a la disposición de los instrumentistas en la sala de conciertos (Figura A.3), vemos que estamos ante la presencia de un material tremolado, rugoso que se desplaza desde arriba y hacia abajo. Continúa el vibráfono sólo (*c.Tierra*). En compases 10-13, encontramos una sección con *c.Fuego*. Violín y Chelo, por un lado, y flauta y vibráfono, por otro, trabajan hermanados, adhiriéndose cada material a esos puntos del espacio. En compás 13, el piano se adhiere a las cuerdas para dar lugar a la sección siguiente, donde encontramos nuevamente un desarrollo de *c.Agua* (el cresc. de clarinete en el 3er. nivel, desemboca en vibráfono y piano, en 1er. nivel).

En la sección que comienza en compás 18, se combina un movimiento fluido con la repetición de nota. Esto tiene que ver con la combinación de *Tierra* y *Agua*, en los niveles de correspondencia *Hombre* y *Tierra*. De todas formas, pongamos atención a lo que ocurre espacialmente. El motivo de la nota repetida se va desplazando de un instrumento a otro, es decir, de un punto del espacio a otro; esto corresponde a *c.Viento*; mientras que, desde levare a c. 24, vemos la utilización de *c. Fuego*, a medida que los instrumentos se contagian en el comportamiento. Cabe destacar, a su vez, la utilización de *c. Fuego*, en compases 20 a 22, entre piano y vibráfono.

En compás 26, encontramos nuevamente *c.Agua*, cuando el motivo se desplaza desde el 3er. nivel al 2do. En este caso, también se condice con *t.Agua*, ya que el motivo es continuo y descendente en el registro. Por debajo del *c.Agua*, el *c.Fuego* entre las dos ubicaciones del 1er. nivel.

En la sección que comienza en compás 32, la combinación es un poco más compleja. Entre flauta y clarinete encontramos *c.Trueno*, un trémolo espacial, a medida que se alternan sucesivamente el material (que se corresponde a *t.Agua*, por ser un motivo continuo y descendente en el registro). En las cuerdas encontramos *c.Fuego* y *t.Trueno* (trémolos); y en piano y vibráfono, *c.Fuego* y *t.Tierra* (acordes percusivos).

⁸ Para referirse a las diferentes correspondencias, se utiliza la siguiente nomenclatura:
Correspondencia Cielo: *c.Agua*; *c.Fuego*; *c.Cielo*; etc.
Correspondencia Tierra: *t.Agua*; *t.Fuego*; *t.Cielo*; etc.

En los últimos compases, si bien podemos observar en la partitura que el material se va adhiriendo a los diferentes puntos del espacio, el resultante sonoro es el de un desplazamiento veloz, que correspondería a *c.Viento*.

Ken

En la cuarta micro-pieza, encontramos un caso similar a *Ch'ien*. Se busca representar la imagen del trigramma en los diferentes niveles musicales. Si bien, el tratamiento espacial es estático en cuanto al desplazamiento del sonido, podemos observar variaciones espaciales en otras dimensiones musicales. En este caso, el registro toma un papel preponderante. Al comenzar la micro-pieza, las notas más graves se encuentran en el 1er. nivel, y ascienden en el espacio a medida que ascienden en el registro. En la sucesión de acordes, veremos que las notas más graves ascienden en el espacio, mientras las más agudas descienden, provocando una especie de *inversión espacial* de los acordes.

Chen

En esta micro-pieza, veremos que existe una preponderancia de la utilización de *c.Trueno*. En los primeros compases, observamos cómo, luego del cresc. del vibráfono, el sonido se desplaza al 2do. nivel, para instalarse luego en el 3ro. (desplazamiento ascendente). Este desplazamiento se repite en compás 10. Desde compás 16, encontramos otro sólo (*c.Tierra*). En c. 31 encontramos otra variante de *c.Trueno*. En este caso, una alternancia del sonido entre dos puntos que se complementan (trémolo espacial). En c. 37, nuevamente un desplazamiento ascendente involucrando a todos los instrumentos para luego combinar con dos variantes de *c.Fuego*. El más evidente, el piano se adhiere por momentos al vibráfono. Por otro lado, el trino que comienza en el 3er. nivel, va lentamente ocupando el resto del espacio (podría considerarse una combinación con *c.Agua*, ya que se realiza en sentido descendente). Para finalizar la micro-pieza, dos variantes de *c.Trueno*. De la resonancia, luego del cresc. en el primer nivel, surge el sonido en niveles 2do. y 3ro.; donde encontramos nuevamente un trémolo espacial entre los instrumentos de cuerdas.

Sun

En la última micro-pieza, se reduce el orgánico, quedando disponibles los niveles 2do. y 3ro. Algunas utilizaciones de *c.Viento*: de clarinete a flauta (c. 1 y 2); de violonchelo a clarinete (c. 4); de violín a violonchelo (c.5); de flauta a clarinete (c.6).

K'un

La primera micro-pieza fue dejada para el último ya que fue compuesta en última instancia, y no ofrece mayores desarrollos en cuanto a la utilización del parámetro espacio, ya que se trata de un solo para piano. El *estado de movimiento* utilizado entonces, es el *c.Tierra*. Nos concentraremos entonces en la utilización de diferentes *Correspondencias Tierra*. En la Figura 6.2, pueden observarse algunas ejemplificaciones sobre la partitura.

The image displays two staves of musical notation for a piano solo. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The music is marked with a tempo of $\text{♩} = 80$. Various sections are enclosed in boxes and labeled with 't.' followed by a natural element: 't. Montaña', 't. Cielo (o t. Trueno)', 't. Trueno', 't. Cielo', 't. Trueno', 't. Agua', 't. Trueno', and 't. Agua'. Dynamics include *mf*, *f*, and *mp*. A performance instruction at the beginning reads 'Esperar a que se extinga la resonancia'. A 'sost.' (sostenuto) marking is present in the bass staff. The bottom staff begins with a measure number '7'.

Figura 6.2 (Correspondencias Tierra en *K'un*)

iv. Sobre las alturas

Para la elección de las alturas en la obra *Mutaciones*, se utilizan dos técnicas diferentes. Por un lado, se obtienen acordes de cuatro notas por cada trigramma (Figura vi.3). Las líneas continuas corresponden a una segunda mayor, mientras las segmentadas a una segunda menor. Éstos son los intervalos que separan una nota del acorde de otra. Estos acordes se utilizan de manera desplegada o plaqué, en posiciones cerradas o abiertas. Por otro lado, a

cada trigramo le corresponde una altura, que es tomada como nota base para el despliegue de una serie de armónicos. Estas diferentes series, son utilizadas como stock de notas para la construcción de armonías o la asignación de alturas. La utilización de microtonos en algunas secciones, tiene su fundamento en esta premisa.



Figura 6.3.a (Construcción de acordes a partir de cada trigramo)



Figura 6.3.b (*K'an. c. 32. Mutaciones*. Piano y vibráfono. Construcción de acordes a partir de cada trigramo)



Figura 6.3.c (*Chen. c. 6. Mutaciones. Piano. Construcción de acordes a partir de cada trígama*)



Figura 6.3.d (*Chen. c. 40. Mutaciones. Piano y vibráfono. Construcción de acordes a partir de cada trígama*)

Consideraciones finales

A partir del concepto de *música espacial como espacialización del sonido* (Macedo) y el concepto de *parámetro portador de forma* (McAdams), se tomaron ciertas precauciones en la aplicación de diferentes técnicas de espacialización a la hora de componer las obras. Por ejemplo, la relación de equilibrio entre las diferentes *figuras espaciales* y el desarrollo en el resto de los parámetros. Esta concepción del espacio permitió la generación de algunas metodologías compositivas. El desarrollo de estas metodologías, fueron siempre enmarcadas en el concepto de que las técnicas provean resultados acústicos perceptibles. De esta manera, creemos que la aplicación de estas metodologías, posibilitan que el espacio se realice como un parámetro portador de forma.

Es interesante rescatar como resultado de esta investigación, cómo las metodologías propuestas en la producción de las obras acercan al compositor un modo de pensar el espacio en el proceso creativo. Estas herramientas y/o técnicas, pueden ser utilizadas en el diálogo entre el compositor y su obra, que posibilita la creación de una experiencia estética con un fuerte estímulo en la percepción de lo espacial. Cabe aclarar que si bien estas conceptualizaciones y el desarrollo de las metodologías posibilitaron la construcción de las obras que acompañan el trabajo, esto no implica que la dimensión espacial sea preponderante en todo momento a lo largo de los discursos musicales de las mismas.

El juego de integración entre *espacio, compositor, obra y oyente*, propone una interesante vía de conducción, un modelo orientativo, para el compositor. Estamos convencidos, que la toma de consciencia de la interacción de estas cuatro variables, resultan hoy, un valioso aporte para responder a los desafíos que propone, en la actualidad, la composición de música contemporánea.

Anexo 1. Disposición de los instrumentistas en la sala

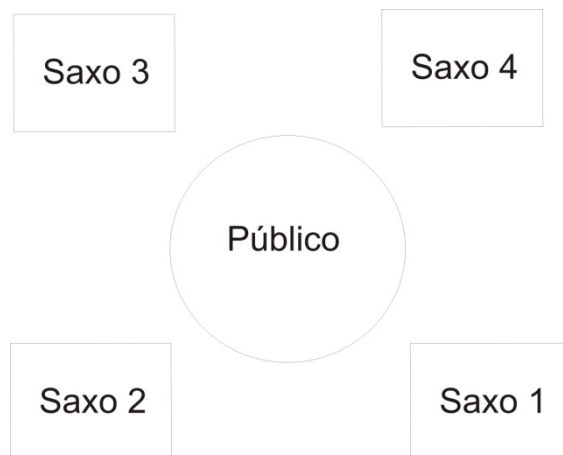


Figura A.1 (Disposición de *Omaggio a Salvatore Sciarrino*)



Figura A.2 (Disposición de *Girones*)



Figura A.3 (Disposición de *Mutaciones*)

Bibliografía

Miralles Bono, José Luis: *El espacio como recurso musical*. (Universitat Politècnica de València, 2007)

Burns, Chrispopher: *Compositional Strategies for Point-Source Spatialization*. (eContact! 8.3, 2006)

McAdams, Stephen: *Psychological constraints on form-bearing dimensions in music*. (Contemporary Music Review, 1989)

Zvonar, Richard: *A History of Spatial Music*. (eContact! 7.4, 2005)

Wyatt Solomon, Jason: *Spatialization in music: the analysis and interpretation of spatial gestures* (B.Mus., Music Composition and Music Performance, The University of Georgia, 2000)

Zampronha, Edson: *Música desplegada en el espacio* (Espacio Sonoro. Nro. 27, 2012)

Jaramillo Arango, Julián: *Tres narrativas del espacio en música* (2010)

Macedo, Frederico: *Phenomenology, Spatial Music and the Composer: prelude to a Phenomenology of Space in Electroacoustic Music*. (Reino Unido: Proceedings of the International Computer Music Conference, University of Huddersfield, 2011) pp 29-36.

Wishart, Trevor: *On Sonic Art*. (Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1998)

Basso, Gustavo; Di Liscia, Oscar Pablo; Pampin, Juan (Coord.): *Música y espacio: ciencia, tecnología y estética*. (Universidad Nacional de Quilmes, 2009)

*Omaggio a
Salvatore Sciarrino*

4 saxos alto

Omaggio a Salvatore Sciarrino

Hernando Varela
(2014)

♩ = 60

Poco meno mosso (♩ = 53)

flatt. - growl
subtone
flatt.
subtone
flatt. - growl
flatt.
subtone
subtone

ff
ppp
ff
pp
pp
mp
fp
ppp
ppp

C5
C5

ff *pp* subito

3 5 3 5 3 5 3 5

3 5 3 5 3 5 3 5

3 5 3 5 3 5 3 5

3 5 3 5 3 5 3 5

bisb.
poco cresc.
bisb.
poco cresc.
bisb.
poco cresc.
subtone
poco cresc.

5 5 5 3

3 5 3 5 3 5 3 5

3 5 3 5 3 5 3 5

3 5 3 5 3 5 3 5

3 5 3 5 3 5 3 5

1 2 3 C# 5 C5 6 7

1 2 3 Bb 4 5 7

1 C2 2 3 Bb 4 5 7

1 C2 2 3 Bb 4 5 7

bisb.
gliss.
subito *pp*
poco cresc.
subito *pp*
poco cresc.
subito *pp*
poco cresc.
bisb.
poco cresc.

5 5 5 3

3 5 3 5 3 5 3 5

3 5 3 5 3 5 3 5

3 5 3 5 3 5 3 5

3 5 3 5 3 5 3 5

1 2 3 C# 5 C5 6 7

X 2 3 4 7

1 2 3 C# 5 C5 6 7

1 2 3 Bb 4 5 7

1 C2 2 3 Bb 4 5 7

18

Musical score for measures 18-21. The score is written for four staves. Measure 18 features a first staff with a 5-measure phrase and a 3-measure phrase, marked with a first fingering (1-2-3-4-5-7) and a 'bisb.' instruction. The second staff has a 5-measure phrase with a first fingering (1-2-3-4-5-7) and a 'p' dynamic. The third staff has a 3-measure phrase with a first fingering (1-2-3-4-5-7) and a 'p' dynamic. The fourth staff has a 3-measure phrase with a first fingering (1-2-3-4-5-7) and a 'pp' dynamic. Measure 19 features a 5-measure phrase with a first fingering (1-2-3-4-5-7) and a 'p' dynamic. Measure 20 features a 3-measure phrase with a first fingering (1-2-3-4-5-7) and a 'p' dynamic. Measure 21 features a 5-measure phrase with a first fingering (1-2-3-4-5-7) and a 'p' dynamic.

22

Musical score for measures 22-25. The score is written for four staves. Measure 22 features a 5-measure phrase with a first fingering (1-2-3-4-5-7) and a 'poco cresc.' dynamic. Measure 23 features a 3-measure phrase with a first fingering (1-2-3-4-5-7) and a 'poco cresc.' dynamic. Measure 24 features a 5-measure phrase with a first fingering (1-2-3-4-5-7) and a 'sempre cresc.' dynamic. Measure 25 features a 3-measure phrase with a first fingering (1-2-3-4-5-7) and a 'sempre cresc.' dynamic. Measure 26 features a 5-measure phrase with a first fingering (1-2-3-4-5-7) and a 'f' dynamic. Measure 27 features a 3-measure phrase with a first fingering (1-2-3-4-5-7) and a 'p' dynamic. Measure 28 features a 5-measure phrase with a first fingering (1-2-3-4-5-7) and a 'poco cresc.' dynamic. Measure 29 features a 3-measure phrase with a first fingering (1-2-3-4-5-7) and a 'poco cresc.' dynamic. Measure 30 features a 5-measure phrase with a first fingering (1-2-3-4-5-7) and a 'sempre cresc.' dynamic. Measure 31 features a 3-measure phrase with a first fingering (1-2-3-4-5-7) and a 'sempre cresc.' dynamic. Measure 32 features a 5-measure phrase with a first fingering (1-2-3-4-5-7) and a 'sempre cresc.' dynamic. Measure 33 features a 3-measure phrase with a first fingering (1-2-3-4-5-7) and a 'p' dynamic.

26

Musical score for measures 26-33. The score is written for four staves. Measure 26 features a 5-measure phrase with a first fingering (1-2-3-4-5-7) and a 'p' dynamic. Measure 27 features a 3-measure phrase with a first fingering (1-2-3-4-5-7) and a 'ppp' dynamic. Measure 28 features a 5-measure phrase with a first fingering (1-2-3-4-5-7) and a 'mf' dynamic. Measure 29 features a 3-measure phrase with a first fingering (1-2-3-4-5-7) and a 'sempre cresc.' dynamic. Measure 30 features a 5-measure phrase with a first fingering (1-2-3-4-5-7) and a 'sempre cresc.' dynamic. Measure 31 features a 3-measure phrase with a first fingering (1-2-3-4-5-7) and a 'sempre cresc.' dynamic. Measure 32 features a 5-measure phrase with a first fingering (1-2-3-4-5-7) and a 'f' dynamic. Measure 33 features a 3-measure phrase with a first fingering (1-2-3-4-5-7) and a 'f' dynamic.

33

1 C2
2 3 Bb
3 4 5 7

1 C1
2 3 Bb
3 4 5 7

1 2 3 Bb
4 5 6

f

3

5

flatt.

5

flatt.

1 C1
2 3 Bb
3 4 5 7

1 C2
2 3 Bb
3 4 5 7

f

3

flatt.

3

36

1 C1
2 3 Bb
3 4 5 Tr
6

flatt.

C5

flatt.

5

C5

1 2 3 Bb
4 5 6

3

C5

flatt.

1 2 3 Bb
4 5 6

C5

flatt.

C5

38

1 C1
2 3 Bb
3 4 5 Tr
6

flatt.

molto cresc.

C5

C5

flatt.

C5

sfz ff

pp

C5

ff

pp subito

1 2 3 Bb
4 5 6

C5

sfz f

43 $\text{♩} = 60$

flatt. - growl C5 ~~~~~ C5 ~~~~~

ff *pp*subito *mp* *fp* *mf* *pp*

flatt. C5 ~~~~~ C5 ~~~~~ C5 ~~~~~

flatt. - growl C5 ~~~~~ C5 ~~~~~ C5 ~~~~~

ff *pp*subito *mp* *fp* *mf*

51

C5 ~~~~~ C5 ~~~~~ C5 ~~~~~ C5 ~~~~~

pp *pp* *pp*

61

pp *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

73

6 3 6 C5 flatt. ppp
6 3 5 C5 flatt. ppp
5 3 4 C5 flatt. ppp
5 3 6 C5 flatt. ppp

I ♩ = 53

85

7 7 7 7

89

3 7 7 7

93

Musical score for measures 93-96. The score consists of four staves. The first staff (treble clef) contains a melodic line with a triplet of eighth notes and a seventh fret barre. The second staff (treble clef) features a seventh fret barre. The third staff (treble clef) contains a melodic line with a triplet of eighth notes and a seventh fret barre. The fourth staff (treble clef) features a seventh fret barre. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

97

Musical score for measures 97-99. The score consists of four staves. The first staff (treble clef) features a seventh fret barre. The second staff (treble clef) contains a melodic line with a seventh fret barre. The third staff (treble clef) contains a melodic line with a triplet of eighth notes and a seventh fret barre. The fourth staff (treble clef) features a seventh fret barre. A square box containing the letter 'J' is positioned above the second staff in measure 98. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

100

Musical score for measures 100-102. The score consists of four staves. The first staff (treble clef) features a seventh fret barre. The second staff (treble clef) contains a melodic line with a triplet of eighth notes and a seventh fret barre. The third staff (treble clef) features a seventh fret barre. The fourth staff (treble clef) features a seventh fret barre. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

103

Musical score for measures 103-105. The score consists of four staves. The first staff (treble clef) features a melodic line with a 7th fret barre and a 3rd fret barre. The second staff (treble clef) features a melodic line with a 7th fret barre and a 3rd fret barre. The third staff (treble clef) features a melodic line with a 7th fret barre. The fourth staff (treble clef) features a melodic line with a 7th fret barre and a 3rd fret barre. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

106

Musical score for measures 106-108. The score consists of four staves. The first staff (treble clef) features a melodic line with a 7th fret barre. The second staff (treble clef) features a melodic line with a 3rd fret barre and a 7th fret barre. The third staff (treble clef) features a melodic line with a 7th fret barre. The fourth staff (treble clef) features a melodic line with a 7th fret barre. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

109

Musical score for measures 109-111. The score consists of four staves. The first staff (treble clef) features a melodic line with a 7th fret barre. The second staff (treble clef) features a melodic line with a 3rd fret barre and a 7th fret barre. The third staff (treble clef) features a melodic line with a 7th fret barre. The fourth staff (treble clef) features a melodic line with a 7th fret barre and a 3rd fret barre. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

114

Musical score for measures 114-117. The score consists of four staves. The first staff (treble clef) features a melodic line with a 7-measure slur and a fermata. The second staff (treble clef) includes a triplet of eighth notes and a 7-measure slur. The third staff (treble clef) has a long note with a 7-measure slur. The fourth staff (treble clef) contains a melodic line with a 7-measure slur and a fermata. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

118

Musical score for measures 118-121. The score consists of four staves. The first staff (treble clef) has a long note with a fermata. The second staff (treble clef) features a melodic line with a fermata. The third staff (treble clef) includes a 7-measure slur and a fermata. The fourth staff (treble clef) has a melodic line with a fermata. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

Girones

4 grupos de voces mixtas

10'' 6'' 3'' 8'' 3''

pp s.v. [m] *mp* m.v. [m] m.v. [m] m.v. [m]

mp *pp* *f* *sfz ff* *pp* (continúa)

[i] [u] [a] [i] [a]

mp *pp* *f* *sfz ff* *pp* (continúa)

[i] [u] [a] [i] [a]

mp *pp* *f* *sfz ff* *pp* (continúa)

[i] [u] [a] [i] [a]

mp *pp* *f* *sfz ff* *pp* (continúa)

[i] [u] [a] [i] [a]

mp *pp* *f* *sfz ff* *pp* (continúa)

[u] [a] [i] [u] [a]

mp *pp* *f* *sfz ff* *pp* (continúa)

[u] [a] [i] [u] [a]

mp *pp* *f* *sfz ff* *pp* (continúa)

[u] [a] [i] [u] [a]

mp *pp* *f* *sfz ff* *pp* (continúa)

[a] [i] [u] [a] [a]

mp *pp* *f* *sfz ff* *pp* (continúa)

[a] [i] [u] [a] [a]

mp *pp* *f* *sfz ff* *pp* (continúa)

[a] [i] [u] [a] [a]

mp *pp* *f* *sfz ff* *pp* (continúa)

[a] [i] [u] [a] [a]

27 5''

mf m.v. [m] *mp* s.v. [m] *ff*

6'' 5'' 4'' 5''

G.P. *m.v.* [m] *ff* [m] *cresc.* *sf* m.v. [m] *mp* s.v. [m] *cresc.* *f* s.v. [m] *cresc.* *f* s.v. [m] *cresc.* [m] [má] [m]

51 *p* *mp* *p* *mf* *p*

...li... mi lu

- li... ...a go-lo-ci-da-lo-ve mi lu tan luz

y des-cen-tra-te-lu-ra y ve-nus-a - fro - de - a

{[i]} → [u]*

p *mp* *p* *mf* *p*

...i... mi lu tan luz tan tu

...a go-lo-ci-da-lo-ve mi lu tan luz tan tu

y des-cen-tra - te - lu - ra y ve-nus - a - fro - de - a

p *mp* *p* *mf* *p*

...i... mi lu tan luz tan tu que

- li... ...a go-lo-ci-da-lo-ve mi lu tan luz tan tu que

y des-cen - tra - te - lu - ra y ve-nus - a - fro - de - a

{[i]} → [u]*

p *mp* *p* *mf* *p*

...i... mi lu tan luz tan tu que me

...a mi go-lo-ci-da - lo-ve mi lu tan luz tan tu que me

y des-cen - tra - te - lu - ra y ve-nus - a - fro - de - a

62

sus e - - ses sus de-cú - bi-tos-lia - nas y der -
 tan tu que me en-lu-cie-la bis ma mi lu tan luz tan tu que
 y me nir - - va - na el su-yo la cru-cis los - des - al - mes los - des - al - mes los -
 con sus me - li - me - le - os, con sus me - li - me - le - os, con sus me - li - me - le -
 mi lu sus qui - das sus de-cu - nas y der -
 que me en-lu-cie-la-bis - ma mi lu tan luz tan tu que me
 y me nir - - va - na el su-yo la cru-cis los - des - al - mes los - des - al - mes los - des -
 con sus me - li - me - le - os, con sus me - li - me - le - os, con sus me - li - me - le -
 sus e - ro - psi - qui - se - das sus - tos y der -
 me en-lu-cie-la-bis ma mi lu tan luz tan tu que me
 y me nir - - va - na el su-yo la cru-cis los - des - al - mes los - des - al - mes los - des - al -
 con sus me - li - me - le - os, con sus me - li - me - le - os, con sus me - li - me -
 mi lu sus e - ro - das sus e - lias y der -
 en-lu-cie-la-bis - ma mi lu tan luz tan tu que me en-lu-cie-la-bis - ma
 y me nir - - va - na el su-yo la cru-cis los - des - al - mes los - des - al - mes los - des - al - mes
 con sus me - li - me - le - os, con sus me - li - me - le - os, con sus me - li - me -

S.

70

mi - fe - rios lim - bos y - gor - mu - llos mi lu mi mi go-lo-ci-da-lo-ve mi tan tan tu y me nir-va-na el su-yo la

me en-lu-cie-la-bis ma mi lu tan lu, mi lu mi mi go-lo-ci-da-lo-ve mi tan tan tu y me nir-va-na el su-yo la

des - al - mes los - des - al - mes los - des - al - mes mi lu mi mi go-lo-ci-da-lo-ve mi tan tan tu y me nir-va-na el su-yo la

os, con sus me - li - me - le - os, con sus me... mi lu mi mi go-lo-ci-da-lo-ve mi tan tan tu y me nir-va-na el su-yo la

mi - fe - rios lim - bos y - gor - mu - llos mi lu mi mi tan luz tu que me en-lu-cie-la-bis-ma y *sfp* *gliss.* *pp* y me nir-va-na el...

en-lu-cie-la-bis - ma mi lu tan lu, mi lu mi lu mi tan luz tu que me en-lu-cie-la-bis-ma y *sfp* *gliss.* *pp* y me nir-va-na el...

al - mes los - des - al - mes los - des - al - mes los mi lu mi mi tan luz tu que me en-lu-cie-la-bis-ma y *sfp* *gliss.* *pp* y me nir-va-na el...

os, con sus me - li - me - le - os, con sus me... mi lu mi mi tan luz tu que me en-lu-cie-la-bis-ma y *sfp* *gliss.* *pp* y me nir-va-na el...

(tomar nota de diapasón)

mi - fe - rios lim - bos (tomar nota de diapasón) mi lu mi lu-bi-du-lia mi mi lu tu y y el su-yo la...

en-lu-cie-la-bis ma mi lu tan lu, mi lu (tomar nota de diapasón) mi lu mi lu-bi-du-lia mi mi lu tu y y el su-yo la...

mes los - des - al - mes los - des - al - (tomar nota de diapasón) mi lu mi lu-bi-du-lia mi mi lu tu y y ...el su-yo la...

le - os, con sus me - li - me - le... - mi lu mi lu-bi-du-lia mi mi lu tu y y ...el su-yo la...

mi - fe - rios lim - bos y - gor - mu - llos mi lu mi mi mi tan tan tu y des-cen-tra-te-lu-ra y ve-nus-a-fro-de-a *sfp* *gliss.* *pp* ...la

mi lu tan lu, mi lu tan lu, mi lu mi lu mi mi tan tan tu y des-cen-tra-te-lu-ra y ve-nus-a-fro-de-a *sfp* *gliss.* *pp* ...la

los - des - al - mes los - des - al - mes los - des - al mi lu mi mi mi tan tan tu y des-cen-tra-te-lu-ra y ve-nus-a-fro-de-a *sfp* *gliss.* *pp* ...la

le - os, con sus me - li - me - le - os, con sus... mi lu mi mi mi tan tan tu y des-cen-tra-te-lu-ra y ve-nus-a-fro-de-a *sfp* *gliss.* *pp* ...la

96

mi [u] mi lu-be-lla lu-so-la mi to-tal lu ple-vi-da mi mi sus

mi [u] mi mi sus

mi [u] mi mi

mi mi

mi pul-pa lu de vér-ti-go de ga-la-xias de se-men de mis - te - rio mi lu-be-lla lu-so-la mi to-da mi mi

mi pul-pa lu de vér-ti-go de ga-la-xias de se-men de mis - te - rio mi mi mi to-da mi mi

mi pul-pa lu de vér-ti-go de ga-la-xias de se-men de mis - te - rio mi lu - be - lla mi lu - so - la mi to-da mi mi

mi pul-pa lu de vér-ti-go de ga-la-xias de se-men de mis - te - rio mi lu - be - lla mi lu - so - la mi to-da mi mi

[i] -> [u] [u] -> [i] -> [u] mi to-tal lu ple-vi-da mi mi y sus mi mi lu - mí...

[i] -> [u] [u] -> [i] -> [u] mi mi mi y sus mi mi lu - mí-a

[i] -> [u] [u] -> [i] -> [u] mi mi mi y mi mi lu...

mi mi mi y

mi pul-pa lu de vér-ti-go de ga-la-xias de se-men de mis - te - rio [u] -> [i] -> [u] mi mi mi su(s) sus

mi pul-pa lu de vér-ti-go de ga-la-xias de se-men de mis - te - rio [u] -> [i] -> [u] mi mi mi su(s) sus

mi pul-pa lu de vér-ti-go de ga-la-xias de se-men de mis - te - rio [u] -> [i] -> [u] mi mi mi su(s) sus

mi pul-pa lu de vér-ti-go de ga-la-xias de se-men de mis - te - rio mi mi mi su(s) sus

Mutaciones

clarinete
violin
flauta
Violonchelo
vibráfono
piano

K'un

Hernando Varela
(2014)

Esperar a que
se extinga
la resonancia

♩ = 80

pno.

Musical score for piano, measures 1-6. The score is written in treble and bass clefs. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. The piece begins with a *mf* dynamic. At measure 4, there is a *tr* (trill) on a note, followed by a *ff* dynamic marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and triplets. Pedal markings are present at the end of measures 4 and 6.

Musical score for piano, measures 7-12. The score continues in the same key signature and time signature. It features a *f* dynamic marking at measure 7, followed by a *mp* dynamic at measure 8. The piece includes complex rhythmic patterns, including triplets and slurs. Pedal markings are present at the end of measures 8, 10, and 12. A *sost. Ped.* marking is also present at the end of measure 12.

Musical score for measures 11-14. The piece is in 5/4 time. Measure 11 features a treble clef with a trill on a whole note and a bass clef with a whole note chord. A *ff* dynamic marking is present. Measure 12 shows a treble clef with a whole note chord and a bass clef with a whole note chord. Measure 13 has a treble clef with a whole note chord and a bass clef with a whole note chord. Measure 14 has a treble clef with a whole note chord and a bass clef with a whole note chord. A *ff* dynamic marking is present in measure 14.

attaca

Musical score for measures 15-18. Measure 15 features a treble clef with a trill on a whole note and a bass clef with a whole note chord. A *rit.* marking is present above the staff. Measure 16 has a treble clef with a whole note chord and a bass clef with a whole note chord. Measure 17 has a treble clef with a whole note chord and a bass clef with a whole note chord. Measure 18 has a treble clef with a whole note chord and a bass clef with a whole note chord. A *f* dynamic marking is present in measure 18. A *Ped.* marking is present below the staff in measure 18.

Chien

♩ = 52

cl. *pp* flatt.

vn. *pp*

fl. *pp*

vc. *pp*

vib. *pp*

pno. *ppp* *p*

The musical score is for a piece titled "Chien" in 4/4 time, with a tempo of 52 beats per minute. The score is arranged for a chamber ensemble consisting of Clarinet (cl.), Violin (vn.), Flute (fl.), Viola (vc.), Vibraphone (vib.), and Piano (pno.). The Clarinet part begins with a *pp* dynamic and a *flatt.* instruction. The Violin, Flute, and Viola parts also start with *pp* dynamics. The Vibraphone part features a *pp* dynamic and a bell mark above the first measure. The Piano part is marked *ppp* and includes a *p* dynamic marking in the final measure. The score contains various musical notations such as slurs, ties, triplets, and dynamic markings.

10

cl. *flatt.*

vn. *mf* *sfp* *tr*

fl. *mf* *flatt.* *f*

vc. *sfp* *tr*

vib. *mf* *l.v.*

pno.

Detailed description: This page of a musical score contains measures 10 through 18. The woodwind section includes Clarinet (cl.), Violin (vn.), Flute (fl.), and Viola (vc.), while the string section includes Violin (vib.) and Piano (pno.). The score features various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The Clarinet part starts with a 'flatt.' instruction and a 'mf' dynamic. The Violin part has 'mf' and 'sfp' dynamics, with a trill ('tr') in measure 18. The Flute part includes 'mf' and 'f' dynamics, with a 'flatt.' instruction and triplet markings ('3'). The Viola part has an 'sfp' dynamic and a trill ('tr'). The Violin part has a triplet ('3') and a 'mf' dynamic. The Piano part has a 'mf' dynamic and a 'l.v.' instruction. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

19

cl. *p* *f* *f* *p* *sfz*

vn. *f* *f* *p* *mf*

fl. *f* *p*

vc. *f* *f* *p* *sfz* *mf*

vib. *p* *mf*

pno.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 19 through 23. The woodwind section (cl., vn., fl., vc., vib.) is active throughout, with various dynamics and articulations. The piano part (pno.) is mostly silent, with a few notes in the bass line. The woodwinds play a melodic line with some triplets and slurs. The strings play a rhythmic accompaniment with some dynamics. The piano part has a few notes in the bass line, including a triplet in measure 20.

25

cl.

Musical staff for Clarinet (cl.) in treble clef. It begins with a *mf* dynamic marking. The melody features a triplet of eighth notes, followed by a series of eighth notes with slurs and accents. A *dim.* marking is present. The staff concludes with a fermata.

vn.

Musical staff for Violin (vn.) in treble clef. It starts with a *sfz* dynamic marking. The melody consists of eighth notes with slurs and accents. A *dim.* marking is included. The staff ends with a fermata.

fl.

Musical staff for Flute (fl.) in treble clef. It begins with a *mf* dynamic marking and a *flatz.* marking. The melody features eighth notes with slurs and accents. A *dim.* marking is present. The staff concludes with a fermata.

vc.

Musical staff for Violoncello (vc.) in bass clef. It starts with a *sfz* dynamic marking. The melody consists of eighth notes with slurs and accents. A *dim.* marking is included. The staff ends with a fermata.

vib.

Musical staff for Vibraphone (vib.) in treble clef. The melody consists of eighth notes with slurs and accents. A triplet of eighth notes is marked with a '3'. The staff concludes with a fermata.

pno.

Musical staff for Piano (pno.) in grand staff (treble and bass clefs). It features a series of sustained bass notes in the left hand and rests in the right hand. The staff concludes with a fermata.

K'an

♩ = 100

Meno mosso (♩ = 65)

The musical score is arranged in six staves, each with a label on the left: cl., vn., fl., vc., vib., and pno. The score is divided into three measures by vertical bar lines. The first measure is in 5/4 time, the second in 3/4, and the third in 4/4. The key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked 'Meno mosso' with a quarter note equal to 65 beats per minute. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *f* (forte). The Clarinet (cl.) and Violin (vn.) parts feature a melodic line starting in the first measure, marked *pp*, and a trill in the second measure, marked *mf*. The Flute (fl.) part has a trill in the second measure. The Viola (vc.) part has a complex rhythmic pattern in the first measure, marked with Roman numerals III and IV, and a five-measure rest in the second measure. The Vibraphone (vib.) part has a melodic line in the third measure, marked *mf*. The Piano (pno.) part has a melodic line in the third measure, marked *f*. The score ends with a double bar line and a 3/4 time signature.

Tempo primo

Meno mosso (♩ = 60)

cl. *pp* *mf* *mp*

vn. *pp* *mf* verso la punta, balz.

fl. *f* *flatt.* *flatt.*

vc. *f*

vib. *f*

Tempo primo

Meno mosso (♩ = 60)

pno. *f*

This musical score page contains measures 12 through 15 for a woodwind quintet and piano. The instruments are Clarinet (cl.), Violin (vn.), Flute (fl.), Viola (vc.), Vibraphone (vib.), and Piano (pno.).

- Clarinet (cl.):** Measures 12-13 feature a melodic line with slurs and a *mp* dynamic marking. Measures 14-15 continue the melodic development with slurs and accents.
- Violin (vn.):** Measures 12-13 contain triplet eighth notes. Measures 14-15 are mostly rests.
- Flute (fl.):** Measures 12-13 feature a complex rhythmic pattern with slurs and accents. Measure 14 includes a *trill* marking. Measure 15 is marked *colian* and features a melodic line with slurs.
- Viola (vc.):** Measures 12-13 feature triplet eighth notes. Measures 14-15 are mostly rests.
- Vibraphone (vib.):** Measures 12-13 feature a complex rhythmic pattern with slurs and accents. Measures 14-15 feature sustained chords with slurs.
- Piano (pno.):** Measures 12-13 are mostly rests. Measures 14-15 feature a melodic line in the right hand with slurs and accents, and a triplet eighth note pattern in the left hand.

Tempo primo

This musical score page features six staves: Clarinet (cl.), Violin (vn.), Flute (fl.), Violoncello (vc.), Vibraphone (vib.), and Piano (pno.). The score is divided into two systems. The first system covers measures 16 to 20, and the second system covers measures 21 to 25. The key signature is one flat (B-flat major/D minor), and the time signature changes from 5/4 to 4/4. The woodwinds and strings play melodic lines with various articulations and dynamics, while the piano provides a rhythmic accompaniment with triplets and sixteenth-note patterns. The tempo is marked 'Tempo primo'.

16

cl.

vn.

fl.

vc.

vib.

pno.

mp

ff

f

3

3

6

6

Tempo primo

Tempo primo

20

cl. *mp* *mp* *mf*

vn. *mp* *mp* *mf* *ppp*

fl. *mp* *mp* *mf*

vc. *mp* *mf*

vib.

pno.

The musical score consists of six staves. The first five staves are for woodwinds and strings: Clarinet (cl.), Violin (vn.), Flute (fl.), Viola (vc.), and Vibraphone (vib.). The sixth staff is for Piano (pno.).

- cl.:** Starts at measure 24. Dynamics: *ppp* (measures 24-26), *ff* (measures 27-28), *p subito* (measures 29-31).
- vn.:** *ff* (measures 24-28), *p* (measures 29-31).
- fl.:** *ppp* (measures 24-26), *f* (measures 27-28), *p* (measures 29-31).
- vc.:** *ppp* (measures 24-26), *ff* (measures 27-28), *p* (measures 29-31).
- vib.:** *mp* (measures 29-31), includes a triplet in measure 31.
- pno.:** *mp* (measures 29-31), includes a triplet in measure 31.

The tempo marking **Meno mosso** (♩ = 69) is repeated above the piano staff.

29

cl.

Tempo primo

mf 6 6

vn.

punta sul pont.

pp *p*

fl.

mf 6 6

vc.

punta sul pont.

fpp *fp* *fp*

vib.

l.v.

f

pno.

Tempo primo

f

Detailed description of the musical score: The score is for measures 29-35. It features six staves: Clarinet (cl.), Violin (vn.), Flute (fl.), Viola (vc.), Vibraphone (vib.), and Piano (pno.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Tempo primo'. The Clarinet part starts with a melodic line, marked *mf*, with two sixteenth-note runs marked '6'. The Violin part has a similar melodic line, marked *pp*, with a 'punta sul pont.' instruction. The Flute part has a melodic line, marked *mf*, with two sixteenth-note runs marked '6'. The Viola part has a melodic line, marked *fpp*, with a 'punta sul pont.' instruction and three dynamic markings: *fpp*, *fp*, and *fp*. The Vibraphone part has a rhythmic accompaniment, marked *f*, with a 'l.v.' instruction. The Piano part has a rhythmic accompaniment, marked *f*, with a 'Tempo primo' instruction. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

This musical score page, numbered 8, contains measures 33 through 40. The instruments are Clarinet (cl.), Violin (vn.), Flute (fl.), Violoncello (vc.), Vibraphone (vib.), and Piano (pno.).

- Clarinet (cl.):** Measures 33-34 feature sixteenth-note runs with sixteenth rests, marked with a '6' and a slur. Measure 35 has a trill (tr) and a sixteenth-note run. Measure 36 has a sixteenth-note run. Measure 37 has a sixteenth-note run. Measure 38 has a sixteenth-note run. Measure 39 has a sixteenth-note run. Measure 40 has a sixteenth-note run.
- Violin (vn.):** Measures 33-34 have sixteenth-note runs. Measure 35 has a sixteenth-note run. Measure 36 has a sixteenth-note run. Measure 37 has a sixteenth-note run. Measure 38 has a sixteenth-note run. Measure 39 has a sixteenth-note run. Measure 40 has a sixteenth-note run.
- Flute (fl.):** Measures 33-34 have sixteenth-note runs. Measure 35 has a trill (tr) and a sixteenth-note run. Measure 36 has a sixteenth-note run. Measure 37 has a sixteenth-note run. Measure 38 has a sixteenth-note run. Measure 39 has a sixteenth-note run. Measure 40 has a sixteenth-note run.
- Violoncello (vc.):** Measures 33-34 have sixteenth-note runs. Measure 35 has a sixteenth-note run. Measure 36 has a sixteenth-note run. Measure 37 has a sixteenth-note run. Measure 38 has a sixteenth-note run. Measure 39 has a sixteenth-note run. Measure 40 has a sixteenth-note run. Dynamics include *fp*.
- Vibraphone (vib.):** Measures 33-34 have sixteenth-note runs. Measure 35 has a sixteenth-note run. Measure 36 has a sixteenth-note run. Measure 37 has a sixteenth-note run. Measure 38 has a sixteenth-note run. Measure 39 has a sixteenth-note run. Measure 40 has a sixteenth-note run.
- Piano (pno.):** Measures 33-34 have sixteenth-note runs. Measure 35 has a sixteenth-note run. Measure 36 has a sixteenth-note run. Measure 37 has a sixteenth-note run. Measure 38 has a sixteenth-note run. Measure 39 has a sixteenth-note run. Measure 40 has a sixteenth-note run.

This musical score is for a chamber ensemble, starting at measure 35. The instruments are Clarinet (cl.), Violin (vn.), Flute (fl.), Viola (vc.), Vibraphone (vib.), and Piano (pno.).

- Clarinet (cl.):** Features a sixteenth-note scale with a sixteenth rest (6), a trill (tr) with a sixteenth rest (6), and a sixteenth-note scale with a sixteenth rest (6) marked *f*.
- Violin (vn.):** Features a sixteenth-note scale with a sixteenth rest (6) marked *f*.
- Flute (fl.):** Features a trill (tr) with a sixteenth rest (6), a sixteenth-note scale with a sixteenth rest (6), a trill (tr) with a sixteenth rest (6), and a sixteenth-note scale with a sixteenth rest (6) marked *f*.
- Viola (vc.):** Features sixteenth-note chords with sixteenth rests (6) marked *fp*, and a sixteenth-note scale with a sixteenth rest (6) marked *f*.
- Vibraphone (vib.):** Features a triplet (3) and a sixteenth-note scale with a sixteenth rest (6) marked *f*.
- Piano (pno.):** Features a triplet (3) and a sixteenth-note scale with a sixteenth rest (6) marked *f*, followed by a sixteenth-note scale with a sixteenth rest (6) marked *mp*.

Ken

♩ = 60

cl. *mf*

vn. *mf*

fl. *mf*

vc. *mf*

sempre l.v.

vib. *mf*

♩ = 60

pno. *mf*

Ped.

|||

9

cl.

mf

mf

mf

mf

vn.

mf

mf

mf

mf

fl.

mf

mf

mf

mf

vc.

mf

mf

mf

mf

vib.

mf

mf

mf

mf

pno.

mf

mf

mf

mf

mf

Chen

♩ = 80

cl. *f*

vn. *f* m.v.

fl. *f* flatt.

vc. *f*

vib. *pp*

pno. *ff* *seco* *f*

Ped.

Detailed description: This is a musical score for a piece titled "Chen". The score is written for six instruments: Clarinet (cl.), Violin (vn.), Flute (fl.), Viola (vc.), Vibraphone (vib.), and Piano (pno.). The music is in 6/4 time and consists of 16 measures. The tempo is marked as ♩ = 80. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 12, and the second system contains measures 13 through 16. The Clarinet part starts with a rest in measure 1, followed by a quarter rest in measure 2, and then a series of eighth notes with slurs and accents in measures 3-12. The Violin part also starts with a rest in measure 1, followed by a quarter rest in measure 2, and then a series of eighth notes with slurs and accents in measures 3-12. The Flute part starts with a rest in measure 1, followed by a quarter rest in measure 2, and then a series of eighth notes with slurs and accents in measures 3-12. The Viola part starts with a rest in measure 1, followed by a quarter rest in measure 2, and then a series of eighth notes with slurs and accents in measures 3-12. The Vibraphone part starts with a rest in measure 1, followed by a quarter rest in measure 2, and then a series of eighth notes with slurs and accents in measures 3-12. The Piano part starts with a rest in measure 1, followed by a quarter rest in measure 2, and then a series of eighth notes with slurs and accents in measures 3-12. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

2 7

cl. m.v. flatt. *f* 3

vn. *f* 3 m.v.

fl. flatt. *f*

vc. *f* 3

vib. *f* *p*

pno. *seco*

Red. *

Detailed description: This is a page of a musical score for a chamber ensemble. It features six staves: Clarinet (cl.), Violin (vn.), Flute (fl.), Viola (vc.), Vibraphone (vib.), and Piano (pno.). The score is divided into two systems. The first system (measures 1-6) includes dynamics like *m.v.* (mezzo-vivo), *flatt.* (flattened), and *f* (forte), along with articulation marks like accents and slurs. The second system (measures 7-12) includes *f*, *flatt.*, and *p* (piano). The piano part features a *seco* section. At the bottom, there are performance instructions: 'Red.' with a line of triangles and 'Red. *' with a star.

12

cl.

vn. *m.v.* *m.v.*

fl.

vc. *m.v.* *m.v.* *m.v.* *f*

vib. *p*

pno.

Senza tempo - libre

Detailed description: This page of a musical score, numbered 12, features six staves. The top staff is for Clarinet (cl.), the second for Violin (vn.), the third for Flute (fl.), the fourth for Violoncello (vc.), the fifth for Vibraphone (vib.), and the bottom two staves for Piano (pno.). The score is divided into four measures by vertical bar lines. The first measure is in 6/4 time, the second and third in 4/4, and the fourth in 2/4. The violin part is highly active, starting with a triplet of eighth notes, followed by sixteenth-note runs, and a long phrase with a wavy hairpin. The cello part has a melodic line with slurs and accents, including a dynamic marking of *f*. The vibraphone part has a series of chords in the first measure, followed by a melodic line in the second and third measures. The piano part is mostly silent, with rests in all measures. Dynamics include *m.v.* (mezzo-vivace) and *f* (forte). The tempo is marked 'Senza tempo - libre'.

17 l.v.

vc.

pp

m.v.

fp



24

vc.

fp

ff

tr

simile

♩ = 80

♩ = 80

30

cl.

vn.

fl.

vc.

vib.

pno.

8^{va}

III IV III II IV III II I III I IV III II IV

8^{va}

II I II I II I II I

pp

pp

This musical score page, numbered 6, contains measures 37 through 54. It features six staves: Clarinet (cl.), Violin (vn.), Flute (fl.), Viola (vc.), Vibraphone (vib.), and Piano (pno.).

- Clarinets (cl.):** Measures 37-40 feature a melodic line with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and a trill (tr) on B4. Measures 41-44 continue with a sustained melodic line, including a trill on B4.
- Violins (vn.):** Measures 37-40 feature a melodic line with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and a trill (tr) on B4. Measures 41-44 continue with a sustained melodic line, including a trill on B4.
- Flute (fl.):** Measures 37-40 feature a melodic line with a trill (tr) on B4. Measures 41-44 continue with a sustained melodic line, including a trill on B4.
- Viola (vc.):** Measures 37-40 feature a melodic line with a trill (tr) on B4. Measures 41-44 continue with a sustained melodic line, including a trill on B4.
- Vibraphone (vib.):** Measures 37-40 feature a melodic line with a trill (tr) on B4. Measures 41-44 continue with a sustained melodic line, including a trill on B4.
- Piano (pno.):** Measures 37-40 feature a melodic line with a trill (tr) on B4. Measures 41-44 continue with a sustained melodic line, including a trill on B4.

Key markings include *f* (forte), *flatt.* (flattened), *m.v.* (mezzo-vivace), *ff* (fortissimo), and *seco* (secco). The score includes various musical notations such as trills, triplets, and slurs.

Sun

♩ = 52

cl. *p* *flatt.* *mp* *tr* *flatt.* *pp* *3*

vn. *pp* *p* *mp* *pp* *tr* *3*

fl. *mp* *p* *R* *eolian* *R*

vc. *p* *3* *3* *3* *pp* *p* *3*

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'Sun' in 6/8 time, with a tempo of quarter note = 52. It features four staves: Clarinet (cl.), Violin (vn.), Flute (fl.), and Viola (vc.). The Clarinet part begins with a piano (p) dynamic and includes a trill (tr) and a triplet (3) in the final measure. The Violin part has dynamics from pp to p and includes a trill (tr) and a triplet (3). The Flute part starts with a mezzo-piano (mp) dynamic and includes a trill (R), an eolian mode instruction, and another trill (R). The Viola part features piano (p) dynamics and multiple triplet (3) markings. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

10

cl.

pp

vn.

mp

pizz.

3

3

3

fl.

3

eolian

R

3

3

3

eolian

vc.

3

pizz.

3

3

14 flatt. $\lceil 3 \rceil$

cl. *pp* *p* *pp*

vn. $\lceil 3 \rceil$ $\lceil 3 \rceil$ spazz. sul pont. *pp*

fl. R $\lceil 3 \rceil$ eolian jet / eolian

vc. spazz. III IV *pp* sul pont. *pp*