

# ENSAMBLES



Trabajo Final | Licenciatura en Composición Musical

Procesos de creación colectiva  
en la producción de una obra musical

Manuel Griotti Ocampo  
Nahuel López Pontón  
Lautaro Paesani

Asesor: Pablo de Giusto  
Co-asesora: Ana Gabriela Yaya



Universidad  
Nacional  
de Córdoba

**Ensamblés:**  
**Procesos de creación colectiva en la producción  
de una obra musical**

**Trabajo Final de Licenciatura en Composición Musical**

**Manuel Griotti Ocampo**

**Nahuel López Pontón**

**Lautaro Paesani**

**Director: Pablo De Giusto**

**Co - Directora: Ana Gabriela Yaya**

**Febrero de 2022, Córdoba, Argentina.**



**Universidad Nacional de Córdoba**  
**Facultad de Artes**  
**Departamento Académico de Música**  
**Licenciatura en Composición Musical**

Decana

Mgter. Ana Mohaded

Vicedecano

Lic. Federico Sammartino

Director del Departamento de Música

Lic. Leandro Andrés Flores

Tribunal evaluador

Prof. Cecilia Argüello

Prof. Pablo De Giusto

Lic. José López

Cómo citar este texto:

Griotti Ocampo, M. López Pontón, N. y Paesani, L. *Ensamblés: Procesos de creación colectiva en la producción de una obra musical*. Trabajo Final de Licenciatura en Composición Musical, Departamento de Música, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba, Argentina.

Diseño y realización gráfica: Enzo Joaquín Duarte.

Imagen de tapa y carátulas de capítulos 1, 2 y 3: Karen Schroeder.

<b>Índice</b>	<b>2</b>
<b>Agradecimientos</b>	<b>3</b>
<b>CAPÍTULO 1: INTRODUCCIÓN</b>	<b>5</b>
1.1 Introducción:	5
1.2 Les integrantes	8
1.2.1 El pianista ágrafo	9
1.2.2 Un violín sachero	10
1.2.3 La violoncellista guía	12
1.2.4 Un contrabajista de jazz	13
1.4 Antecedentes	15
1.4.1 Nuestros antecedentes	15
1.4.2 Otros antecedentes	16
1.5 Viabilidad	20
1.6 Objetivos	22
1.6.1 Objetivo general	22
1.6.2 Objetivos específicos	22
<b>CAPÍTULO 2: REFERENCIAS CONCEPTUALES</b>	<b>23</b>
2.1 Creación Colectiva	24
2.2 Intradisciplinariedad	26
2.2.1 Conocimiento tácito	28
2.3 Horizontalidad y consenso democrático	29
2.4 La escucha	31
<b>CAPÍTULO 3: EL PROCESO CREATIVO</b>	<b>33</b>
3.1 Metodología	34
3.2 Introducción al proceso creativo	36
3.3 La partitura	38
3.4 El lenguaje	39
3.5 Los temas	43
3.5.1 Fuentes	45
3.5.2 El ocaso no es lugar donde quedarse	48
3.5.3 La guía	53
3.5.4 Mandarina	57
3.5.5 Fotos	61
3.5.6 Visiones	64
3.6 Audición pública	66
<b>Conclusiones</b>	<b>69</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>72</b>
<b>Partituras</b>	<b>74</b>

## **Agradecimientos**

*A Cami, Fer, Lucas y Javi.*

*A nuestras familias.*

*A nuestras amistades.*

*A Apple Dilatation.*

*A Ana Gabriela Yaya y Pablo De Giusto*

*A la Universidad Pública.*

*A los que siempre están presentes.*

*A los ausentes irremediables.*

# CAPÍTULO 1

Introducción



## 1.1 Introducción:

Este es un Trabajo Final de Licenciatura (en adelante TFL) realizado en grupo. Somos tres estudiantes de composición y hemos transitado el trayecto formativo de forma conjunta, es decir, además de ser compañeros de clases, hemos constituido un grupo de estudio, trabajo y producción musical. Trabajamos de esta manera debido a la coyuntura que atraviesa desde hace unos años nuestra casa de estudios. Se trata de una carrera con ingreso irrestricto que presenta un alto número de ingresantes. Esto configura una cursada en *masividad* y ante esta situación la cantidad de docentes para afrontar la demanda no ha crecido. Por lo tanto, el trabajo en modalidad grupal ha sido una forma constante en nuestro trayecto de formación. Esto fue producto de diversos factores que van desde las políticas inclusivas aplicadas por nuestra casa de estudio, no siempre correspondidas con los recursos con la que esta cuenta; el incremento anual de la población estudiantil; las metodologías de enseñanza que el cuerpo docente debe aplicar y adaptar a las condiciones de infraestructura disponibles; o las estrategias que los estudiantes deben desarrollar para acreditar las asignaturas, en nuestro caso, el título de Licenciatura en Composición Musical (Plan de Estudio 1986).

Esta instancia final de la carrera nos desafía a dar cuenta de nuestras realidades, inquietudes y experiencias. El punto de partida es desnaturalizar la práctica grupal de la composición dentro de nuestro ámbito académico, para llevarla a un nuevo grado de reflexión. Este trabajo indaga sobre la composición grupal desde el concepto de *creación colectiva* que proviene y es de uso común en el teatro cordobés. Hace algunas décadas, los actores de este campo cuestionaron las relaciones de poder inherentes a sus formas de producción, creación y realización artística. A partir de estas reflexiones y sistematizaciones teóricas, contemporáneas y posteriores, enmarcamos esta propuesta de trabajo final.

Este TFL presenta dos producciones: una composición para ensamble heterogéneo y un trabajo escrito que testimonia el proceso de producción y que reflexiona sobre el enfoque singular que aquí proponemos. Ambas producciones fueron elaboradas en simultáneo y de manera transversal a todas las etapas de su desarrollo. El ensamble está constituido por nosotros tres compositores-instrumentistas, Manuel Griotti Ocampo (Batería); Nahuel López Pontón (Guitarra); Lautaro Paesani (Guitarra eléctrica) y se completa con la incorporación de cuatro instrumentistas invitadas más: Fernando Rivarola (Piano/Sintetizadores); Javier Chazarreta (Violín); Camila Egea (Cello); y Lucas Sánchez (Contrabajo).

Esta propuesta de TFL nos desafió a reflexionar sobre las implicancias de estas formas de producción a través de la praxis artística musical con este ensamble instrumental heterogéneo. A medida que transcurrió nuestra formación universitaria, los mecanismos de trabajo en grupo se construyeron, se fortalecieron y enriquecieron de diferentes formas. Muchas de estas prácticas, en algún punto del proceso, se asimilaron y naturalizaron. Nos referimos a ciertas formas de comunicación, distribución de roles, gustos en común, diferencias asumidas y formas de acordar y no. Es decir, como grupo pequeño, de tres, construimos y dimos forma no solo a una serie de producciones artísticas y académicas, sino también a una forma de trabajo en conjunto.

Pero, ¿qué sucede cuándo el grupo de trabajo se amplía a partir de la incorporación de nuevos integrantes quienes tienen sus propias trayectorias, formas de hacer y experiencias?

Si bien el trabajo grupal durante el cursado fue producto de esta coyuntura educativa, encontramos en esta modalidad una forma diferente de pensar a la composición. Es decir, por un lado, reconocemos que en el campo de la composición, la idea de que un compositor trabaja de forma individual ha sido un supuesto instalado fuertemente. Esto se puede ver en diferentes situaciones culturales como las convocatorias a proyectos artísticos, los concursos, las postulaciones a subsidios, entre otras. Todos estos llamados se hacen, por lo general, a personas individuales. Podemos agregar que los textos sobre composición, poéticas y reflexiones compositivas, donde escriben compositores y compositoras y expertos en materia, están en su mayoría escritos con la idea implícita del compositor, compositora individual. Sumamos a que casi la totalidad de los ejemplos revisados a lo largo de la carrera son de música realizada por un compositor o compositora.

El trabajo colectivo en tanto forma de composición diferente a la naturalizada, es decir, a la del compositor individual, nos permite rever nuestras maneras de comunicarnos y descubrir la mejor de ellas para trabajar y poder realizar obras musicales en conjunto con otras personas. Claramente, el contexto de producción y educación que opera desde las propuestas colectivas no están en la misma línea o dimensión de la idea de compositore instalada socialmente. Pero también entendemos que este escenario nos ha brindado experiencias que nos empujan a posicionarnos y pensar esta idea de compositor establecida dentro del ámbito académico y dar cuenta de la existencia y uso común de otras maneras de producción presentes entre les musiques y estudiantes.

Este trabajo no intenta hacer una crítica al modelo instalado de compositor, pero sí partimos de reconocer las diferencias entre composición individual y composición grupal. Como así también contemplar las posibilidades reales y actuales de quienes nos formamos en composición, para pensar en las implicancias y desafíos de estas experiencias.

Aquí, es importante destacar una diferencia importante en este escenario. Hicimos este trabajo final en grupo y eso fue posible en el marco de un reglamento de TFL que así lo permite. Se trata de una actualización de 2016 y este cambio no solo indica una flexibilización y adecuación al contexto real de cursado actual, sino también invita a reflexionar sobre las formas de componer.

Hemos aprendido sobre composición y sobre componer en nuestro pequeño grupo y este TFL es un desafío a abrir y ampliar el ensamble original. Nos planteamos en qué medida podemos aplicar en este nuevo grupo los conocimientos y experiencias que el cursado de nuestra carrera nos brindó, dado que al integrar a nuevas personas, surgirán nuevos desafíos que afrontar. Estos se darán al hacer música para un ensamble con el tipo de metodologías creativas/constructivas que aprendimos y desarrollamos durante el trayecto de formación.

Es así, que en busca de intentar profundizar y, como se dijo antes, desnaturalizar la práctica compositiva colectiva para indagar en sus formas, procedimientos y emergencias, surgen las siguientes preguntas ¿Cómo se compone en grupo? ¿Cómo se configuran los procedimientos de comunicación, intercambio y decisión? ¿Cómo se generan los materiales de composición y cómo se opera a partir de ellos o de ideas iniciales? ¿Cuáles son las implicancias que presenta este tipo de propuesta?

Nos detendremos en la caracterización de sus integrantes, como así también en demostrar la heterogeneidad del grupo en las siguientes páginas.

## 1.2 Les integrantes

El proceso creativo comenzó cuando el orgánico que imaginábamos formar aún no estaba definido. En este apartado presentaremos a cada una de las integrantes en orden cronológico de incorporación al ensamble. Los subtítulos bajo los cuales los caracterizamos son poéticos y no intentan bajo ningún concepto reducir o encasillar a estas personas. La razón por la cual los escribimos es referencial y demuestran algunas particularidades que solo nos interesa remarcar y que fueron sustanciales tanto para la composición, creación, concreción y desarrollo de la música como así también para el trabajo de campo escrito que realizamos. Al mismo tiempo estas características y aportes de cada una de las integrantes dan cuenta de la gran heterogeneidad que presenta el grupo formado para este trabajo.

### 1.2.1 El pianista ágrafo

Fernando Rivarola fue el primero de los músicos invitados en incorporarse al grupo. El 26 de junio del 2020 comenzó a participar regularmente del proceso creativo en las instancias de taller/laboratorio. Fernando toca el piano y los sintetizadores. Proviene del ámbito de la música de tradición oral. Es intérprete y compositor de nuestra ciudad. A los fines de este trabajo es necesario decir que no realizó estudios musicales formales, tampoco desarrolló la habilidad de leer partituras. Esto significó un desafío en las ocasiones en que fue necesario transmitirle ideas musicales. Si bien el código más usado fue la transmisión oral, es decir, la mayoría de las veces las ideas musicales que le propusimos eran interpretadas por otro integrante (desde su instrumento o se le cantaba alguna línea) y él muy rápidamente lograba traducirlas a su instrumento, desarrollamos otras estrategias de transmisión de la música. En instancias en donde las decisiones sobre *qué* tocar ya estaban tomadas pidió maquetas sonoras con instrumentos específicos, por ejemplo, solo piano o piano y guitarra; otra de las maneras fue realizar pistas de la maqueta general de una idea, en donde su línea sobresale en volumen de las demás y una voz en *off* sobregrabada indica sus entradas u otro

tipo de información que le sirva de ayuda en su interpretación. Para fijar todas estas ideas confeccionó cifrados armónicos, especies de listados de acordes, partituras alternativas y grabaciones de audio y/o vídeos interpretados por él mismo<sup>1</sup>.

Sus principales aportes inciden en la sonoridad total del ensamble en tanto que la búsqueda constante de timbres en su instrumento hizo que la música adquiriera distintos sentidos e impronta según el tipo de instrumentación elegido. Sus reflexiones sobre aspectos compositivos, tales como la forma general de una pieza o sobre alguna sección específica, siempre fueron muy enriquecedoras para el grupo y ayudaron a tomar las decisiones compositivas finales. Además, siempre estuvo atento a enriquecer la música dinámicamente y puso atención constante al balance entre los distintos instrumentos. Interpretó una de las cuatro piezas solistas que se incluyen en la obra completa, nos explayaremos sobre este aporte más adelante, en el capítulo 3.

Por último, su particular mirada sobre *la canción* y su experiencia como letrista y compositor de canciones le proporcionó al ensamble una de las dos poesías presentes en la obra final.



*Fernando Rivarola*

---

<sup>1</sup> (Registro fotografico)  partitura Fer.JPG  Partitura de Fer 2.JPG

## 1.2.2 Un violín sachero

El 10 de julio del 2020 se incorporó al grupo Javier Augusto Chazarreta Pereyra, el violinista del ensamble. Es estudiante de las carreras Lic. en Composición Musical e Interpretación Instrumental de nuestra casa de estudios. En nuestra ciudad estudió violín con el Mtro. Finlay Ferguson y fue miembro de la Orquesta Juvenil del Teatro del Libertador San Martín entre los años 2016 y 2019. Por otro lado, Javier es oriundo de Santiago del Estero y conoce a fondo la música folclórica de su provincia. Este rasgo identitario de su formación fue muy significativo en la medida en que incidió en el tratamiento rítmico, tímbrico y fraseológico de la música en general y de su papel instrumental en particular. Su singular mirada y su interpretación cargadas tanto de su tradición cultural como del estudio académico de su instrumento fueron determinantes para la sonoridad de nuestro grupo.

Sus principales aportes se relacionan tanto a cuestiones técnicas como así también al aspecto compositivo. En cuanto a la técnica, sugirió articulaciones melódicas que fueron importantes para dotar de distintos caracteres las melodías a lo largo de toda la obra. En estadios posteriores, cuando el grupo entero ya estaba formado y compusimos secciones en donde las cuerdas tocan como familia, siempre estuvo muy atento a unificar el timbre de la fila y los arcos, dinámicas y articulaciones. Estas indicaciones también fueron muy útiles a la hora de escribir las partituras finales y nos ayudó a aprender sobre cuestiones específicas de la escritura para las cuerdas en general y de su instrumento en particular.

En cuanto a sus aportes referidos al aspecto compositivo de nuestra música, ocurrió que, por ejemplo, a partir de una pequeña idea, una melodía de unos pocos compases propuesta por él compusimos *Fotos*, la pieza final de nuestra obra. Aportó también un solo improvisado en la coda de otra de las piezas y solos escritos en varias ocasiones y a lo largo de toda la obra. Propuso melodías secundarias para algunas secciones determinadas. Por último, en instancias de taller/laboratorio o en ensayos generales, tomó el rol de director y prestó gran atención al ajuste rítmico del ensamble y a las dinámicas grupales para lograr un buen balance general.



*Javier Augusto Chazarreta Pereyra*

### 1.2.3 La violoncellista guía

Camila Egea fue la tercera persona en incorporarse al grupo. El 28 de septiembre de 2020 asistió a su primer ensayo junto al creciente ensamble. Ella es estudiante de la Licenciatura y Profesorado en Perfeccionamiento Instrumental de nuestra casa de estudio en donde estudió con Cristián Montes y Eugenia Menta. Fue integrante de la Orquesta Académica Juvenil del Teatro del Libertador San Martín desde el año 2014 hasta el año 2018 inclusive; y de la Camerata Académica de Córdoba en 2017 y 2018. Actualmente es miembro de la Orquesta Sinfónica de la UNC (OSUNC). Su formación está ligada a la interpretación de música de tradición escrita, especialmente de la música clásica y romántica europea. Conoce muy bien los mecanismos de funcionamiento de las formaciones tradicionalmente instituidas para interpretar dicha música, desde cómo funciona un cuarteto de cuerdas a grupos de música de cámara y orquesta sinfónica.

Sus experiencias en ese campo específico aportaron al grupo otras formas de estudiar y ensamblar la música, distintas de las que tenemos más familiarizadas. Estas ayudaron a optimizar la dinámica del trabajo grupal. Promovió la idea de estudiar pequeñas secciones por separado hasta lograr una buena interpretación, ya sea dentro del grupo como cada uno

individualmente. Conforme transcurrieron los ensayos y ella pudo tener una idea concreta del *sonido* que buscábamos como grupo, como así también de lo que cada una hacía (especialmente en la fila de cuerdas), tomó el rol de dirigir el ensamble. En estas situaciones se enfocó en pulir las imprecisiones que detectó en la interpretación. Sugirió varias maneras de estudiar las diferentes secciones como: bajar considerablemente el tempo, aunque pudiéramos tocar más rápido, para conseguir más precisión en el aspecto rítmico y también para ajustar la afinación de las cuerdas; repetir determinadas secciones varias veces hasta lograr cada vez mejores interpretaciones; tocar un mismo pasaje en diferentes dinámicas hasta encontrar la que creamos más provechosa; es decir, hizo un trabajo fino sobre cómo estudiar e interpretar la música. Sus observaciones y maneras de accionar influyeron en la unificación sonora del grupo y promovieron la precisión en la interpretación.

Desde el aspecto compositivo algunas veces propuso tipos de texturas para las cuerdas que luego escribimos y finalmente formaron parte de la versión final de la obra. Se encargó además de componer y ejecutar un solo en una de las piezas. Por pedido de ella la mayor parte de la música que tocó, salvo los anteriores aportes mencionados, fueron pensados y escritos por los demás integrantes del ensamble. La escritura, en este caso, se limitó a alturas y duraciones, dejando librados a su decisión todos los aspectos dinámicos, de articulación, de timbre, de tipo de toque, etc. aspectos que en definitiva inciden en la composición.



*Camila Egea*

## 1.2.4 Un contrabajista de jazz

El 05 de marzo de 2021 se incorporó nuestro último integrante y quien completa el septeto. El contrabajista Lucas Maximiliano Sánchez López. Desarrolla su carrera tanto en el ámbito de la música académica como en la esfera de la música popular, con estudios formales en ambos casos. Realizó la carrera “Trayectoria artística profesional” (T.A.P) en el Conservatorio Provincial Félix T. Garzón; estudió en la Fundación Cultural La Escuelita; y actualmente se encuentra cursando la Tecnicatura en Contrabajo en la Universidad Provincial de Córdoba (UPC). Su trabajo como contrabajista se desarrolla principalmente en el ambiente del jazz cordobés. Algunos de los grupos en los que forma o formó parte son: Córdoba jazz orchestra; Orquesta académica juvenil del teatro San Martín; Camerata académica de Córdoba; La pajuerana Jazz band; Ensamble Spiel; Contramano trío; entre otros. También compartió escenario con artistas de jazz muy experimentados, como ser: Oscar Giunta (BA), John Stowell (USA), Nick Homes (Londres) y Steve Senz (USA).

Por otra parte, Lucas compone para los grupos de jazz en los que participa y tiene un gran conocimiento de los códigos propios del género. No es menor mencionar aquí que para responder a las exigencias de este tipo de música es necesario desarrollar unas habilidades bien concretas de base. El entrenamiento audioperceptivo es central; el estudio de la armonía; la capacidad de analizar, entender y responder a situaciones armónicas (muchas veces complejas) desde el plano melódico. Es decir, más concretamente, saber qué conjuntos de notas están o pueden estar disponibles dentro de una progresión armónica acorde por acorde; y una sólida noción del ritmo son necesarias. Debemos pensar que esta música tiene que ver sobre todo con la interacción de las personas en tiempo real, en la situación concreta de estar tocando con otras personas. En fin, estas son algunas de las características de este tipo de música en particular y con las que el contrabajista de nuestro ensamble cuenta.

A pesar de que su entrada al grupo ocurrió a casi un año del comienzo de nuestro trabajo, Lucas hizo grandes aportes compositivos. El mayor de ellos fue crear la mayoría de sus líneas de bajo. Al momento su incorporación le presentamos líneas de bajo con cifrados armónicos escritos de la música que ya habíamos trabajado. A partir de esto él decidió qué tocar, cuándo tocar las líneas escritas y cuándo tocar a partir de los cifrados. Como la situación con la que se encontró fue con la de un ensamble con gran parte de la música desarrollada, su mirada poética y su escucha pudieron situarse en secciones más amplias

desde un primer momento. Sugirió procesos dinámicos de larga duración, como *crescendi* de secciones enteras. Reguló hacia abajo el volumen general de los ensayos. Se enfocó tanto en el tratamiento de la pareja instrumental bajo-batería, como en el tratamiento de la fila de cuerdas. Armó ensayos parciales con la fila a fin de estudiar juntas y lograr sonar lo más ajustados posible.

Por último, él interpreta una de las cuatro piezas solistas de la obra.



*Lucas Maximiliano Sánchez López*

## 1.4 Antecedentes

### 1.4.1 Nuestros antecedentes

Siendo esta una propuesta de trabajo que mira hacia atrás con la misma intención que proyecta hacia adelante revisamos cuáles fueron nuestras composiciones más importantes como grupo de trabajo dentro y fuera del ámbito académico. Entendiendo el carácter autoetnográfico de la investigación que nos propusimos, creemos que estas composiciones constituyen un primer antecedente para nuestra investigación.

Desde nuestro ingreso a la universidad en el año 2014 formamos un grupo de trabajo que con el tiempo denominamos Apple Dilatation. Dentro de las producciones académicas, distinguimos la composición y realización de: “*Trifásica*” para tres percusionistas<sup>2</sup>, compuesta y estrenada en agosto de 2017 en el marco del segundo curso de la Cátedra de Orquestación e Instrumentación; “*Nubes*” para cuarteto de cuerdas, estrenada el mismo año por el cuarteto Latitudes; “*Chácharas no*”<sup>3</sup> obra para ensamble de cinco guitarras acústicas con afinación NST<sup>4</sup>, guitarra eléctrica procesada, percusión y electrónica para el tercer curso de Taller Experimental que se estrenó el 30 de octubre de 2018 en Experimenta Sonora, Auditorio de CePIA y como culminación de nuestros estudios de Orquestación e Instrumentación compusimos “*Apple dilatation*”, obra para orquesta estrenada por la Orquesta Sinfónica de la UNC (OSUNC) el 28 de noviembre de 2019 en Sala de las Américas del Pabellón Argentina de nuestra Universidad.

Entre los proyectos formados por el mismo grupo humano por fuera del ámbito académico se encuentra La Manzana, este es un ensamble de guitarras con método NST. Este grupo comenzó sus actividades a principios de 2018 y está integrado por estudiantes de la Facultad de Artes. Sus últimas presentaciones públicas fueron el 3, 5 y 6 de diciembre de 2019 en “Las guitarras cantan” (CePIA), “Concierto permanente” (Salón de actos del Pabellón México) y “La manzana” (Alianza Francesa de Córdoba) respectivamente. Si bien las poéticas presentes en cada música antes mencionada difieren entre sí, estos antecedentes presentan como denominador común el hecho de que fueron compuestas de manera colectiva.

## 1.4.2 Otros antecedentes

La creación colectiva tuvo sus orígenes en el campo del teatro latinoamericano en los años 50. Los grupos colombianos Teatro Experimental de Cali (1955) y La Candelaria (1966) son considerados iniciadores del movimiento Nuevo Teatro que en la década de los 60 y 70 se replicó a lo largo de toda Latinoamérica. En Córdoba el grupo más emblemático y reconocido fue el Libre Teatro Libre (1970). En palabras de su creadora, Maria Escudero, fueron “los

---

<sup>2</sup> (Registro audiovisual de agosto del 2017) [Trifásica \(apple dilatation\).mp4](#)

<sup>3</sup> (Registro audiovisual de 30 de octubre 2018) <https://youtu.be/RPwiqc8ya5E>

<sup>4</sup> New Standard Tuning: método de guitarra desarrollado por Robert Fripp a finales de la década de 1980. Gran parte de este método propicia el estudio grupal y es realizado al interior de grandes ensambles de guitarra de cuerdas de metal.

primeros viajes iniciáticos” de la creación colectiva, sentando las bases de esta forma de producción en el teatro cordobés que perdura hasta nuestros días.

Existen grupos musicales en nuestra ciudad que trabajan bajo parámetros de creación grupal. Los siguientes ensambles que logramos rastrear exploran distintas líneas estéticas ligadas a poéticas musicales contemporáneas. No es el caso de la música resultante de nuestro TFL, ya que nuestros intereses musicales no son los mismos. El hecho de tomar los próximos antecedentes tiene que ver con los procedimientos que estos ponen en juego a la hora de producir música. Estos son:

Suono Mobile Argentina que en su sitio web se define de la siguiente manera:

“Es un colectivo artístico que nace en Córdoba en 2005 y pertenece a Suono Mobile - Iniciativa para Nueva Música (Alemania), dirigida por Christof M Löser. Suono Mobile Argentina está integrado por intérpretes y compositores cuyos roles se entrelazan para que todos participen de modos flexibles en el proceso artístico. Así, se producen obras desde y para el colectivo y se exceden los instrumentos tradicionales a través de la incorporación de nuevos medios e instrumentos ad-hoc. Además, se trabaja con el repertorio contemporáneo de cámara y con otros compositores del medio local, generando de esta forma obras que interpelen la actualidad de Córdoba en particular y Argentina en general. En este sentido se destacan los trabajos con compositores como Gabriela Yaya, Michael Maierhof, Luciano Giambastiani, Diego Taranto, Fernando Manassero, Alberto Hortigüela, James Saunders, Jan Kopp”. (Suono Mobile, 2021).

Otro grupo cordobés es LEIM Ensamble que se define de la siguiente manera:

“LEIM Ensamble se focaliza en la libre improvisación y creación colectiva musical en aspectos tales como: La construcción sonora en tiempo real, el desarrollo de nuevas combinaciones tímbricas e interfaces digitales, la experimentación constante en el formato de un ensamble heterogéneo y la relación con otras expresiones artísticas como danza, teatro y artes visuales. Es ensamble residente en el LEIM, Laboratorio de Electroacústica e Informática Musical, de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba”. (LEIM, 2021).

Como antecedentes académicos que enfoquen su investigación en los procesos de creación colectiva, hasta el momento, solo encontramos a Proyecto Orlando (Córdoba. 2019). Este es un Trabajo Final de las carreras de Licenciatura de Dirección Coral y Licenciatura en Composición Musical que se ocupó de explorar estas prácticas de creación colectiva en pos de una performance músico-teatral transdisciplinar. Por último, conocemos también que hay algunos TFL en proceso, próximos a presentar sus propuestas grupales.

En este recorrido por algunos antecedentes referenciales, pudimos ver cómo estos grupos lograron sistematizar distintos procedimientos que nos sirvieron de referencia para llevar a cabo nuestro trabajo. Entre estos modos de proceder podemos destacar: El cuestionamiento o resignificación de las jerarquías predominantes del Director/Autor en pos de la horizontalidad participativa y toma de decisiones dentro de los procesos creativos; el reconocimiento cabal, por medio de la reflexión sobre la praxis - como así también por medio de la práctica misma-; la creación de materiales a partir de las instancias de taller/laboratorio, del análisis de sus respectivos registros y la posterior reflexión de los mismos en pos de la producción de una obra. En relación con estos procedimientos, también nos interesó el hecho de que algunos de estos grupos rechazan trabajar a partir de un texto previo, es decir, en nuestro caso las partituras se escribieron en una instancia posterior a los procesos creativos o en todo caso las escribimos conforme el proceso creativo avanzó.

### **Propuesta**

En concordancia con lo anteriormente mencionado y con lo que tomamos de los antecedentes recolectados, nos proponemos otras maneras de compartir y transmitir las ideas. Según estos grupos, muchas veces, la transmisión tiene que ver con la oralidad, con la mimesis dentro del acto creativo, con proponernos ideas y transmitirnos las mismas por medio de copiar lo que el otro propuso; con una especie de contagio que implica poner el cuerpo de los participantes en el centro del proceso.

Pero como la creación colectiva tiene que ver específicamente con las inquietudes y problemáticas que cada grupo particular tiene y con el acervo y deseos de las personas implicadas en el proceso, no es extraño pensar que nuestras diferencias con esos grupos antes mencionados son notables. Nuestros intereses estéticos y poéticos tienen que ver con diferentes lenguajes ligados a la música popular y de tradición oral, en donde ciertas formas

de composición colectiva son de uso común aunque no siempre documentadas. Cabe mencionar que estos intereses estilísticos estaban presentes incluso antes de ingresar a nuestra casa de estudios y cursar nuestra carrera. El estudio de la composición nos ha posibilitado develar, ampliar y enriquecer dichos intereses. Además, estudiar música en la Universidad nos permitió llevar adelante diferentes estrategias aprendidas al propio campo de interés. De hecho, como ya especificamos al caracterizar a los integrantes de este ensamble, nosotros provenimos de distintos lugares y estéticas musicales tales como la música folclórica argentina, el rock progresivo, el jazz, la canción, etc. y nuestras inquietudes tienen que ver con indagar al interior de estas poéticas musicales. Nuestros intereses están puestos en dilucidar cómo trabajamos y qué estrategias desarrollamos para componer en grupo haciendo uso de estas estéticas que nos interesan.

Es por todo esto, por el desafío que nos planteamos en el contexto en el que nos vemos inmersos, por los antecedentes rastreados, por nuestro posicionamiento ante estos y por las características de nuestro grupo humano que nos propusimos como objetivos realizar una composición para este ensamble heterogéneo y pensar no solo en las posibilidades tímbricas del orgánico total, sino también en el potencial de cada uno de sus integrantes, al poner en relieve las características y particularidades personales que conciernen a su formación.

Como mencionamos anteriormente, para llevar a cabo este TFL, nuestra propuesta fue enmarcada bajo el concepto de *creación colectiva* tomado del campo del teatro. Este término es muy corriente en el campo de la praxis artística. Se usa, por lo general, para reconocer un tipo de práctica que se realiza en conjunto. Sin embargo, al revisar un poco de la historia de los conceptos y visiones que ha aportado el teatro cordobés al campo de la producción artística local, encontramos una visión singular del concepto tomada de varios autores/actores y que nos sirvieron para realizar nuestra investigación. Solo a fines de presentar este concepto, (ya que se desarrollará la exposición correspondiente en la sección del marco teórico) la creación colectiva supone un plano de horizontalidad en donde cada integrante del grupo puede ejercer propuestas, no solo desde sus posibilidades tímbricas, si no también desde sus ideas, sus concepciones estéticas personales, sus sentimientos y deseos expresivos. A raíz de este concepto central de nuestro TFL surgen los conceptos de horizontalidad y consenso democrático que desarrollaremos más adelante. A su vez, dilucidamos algunas otras nociones tales como el trabajo colaborativo entre personas de una misma disciplina, en este

caso la composición, refiriéndonos a este tipo de trabajo como *intradisciplinariedad*, en donde están presente los conceptos de *conocimiento tácito* y la *escucha produccional* principalmente, como medio de elaboración y creación en los momentos de taller/laboratorio.

Es bajo estos conceptos que nos interesó pensar nuestras prácticas artísticas y de investigación, pero además recuperar los diálogos, cuestionarnos acerca de las estructuras que muchas veces implica la producción compositiva individual y poner en discusión todas las voces del ensamble. Este espacio nos fue útil entonces no sólo para producir y reflexionar, sino también para revisar y ver cuáles fueron las implicancias de la creación colectiva.

La investigación preliminar realizada nos llevó a situar y enmarcar nuestra metodología de trabajo en un campo artístico diferente al nuestro. Tal cual lo direcciona nuestro marco teórico, la metodología de esta propuesta se realiza a partir de una transferencia del campo del teatro a nuestro espacio de trabajo que ahora se volvió bidireccional. Por un lado, el laboratorio, fue el lugar para probar formas de vínculos, intercambios y decisiones. Además, los registros que se produjeron en cada reunión, fueron nuestro objeto de estudio que sirvió tanto para recorrer lo construido como para poner en tensión con las ideas individuales sobre el proceso de creación colectiva. Todo esto se hizo a través de las metodologías propuestas por López Cano y San Cristóbal en el ámbito de la *investigación artística en música* (López Cano-San Cristóbal, 2014), en diferentes etapas simultáneas y sucesivas, transversales al proceso creativo en sí.

## 1.5 Viabilidad

Debemos agregar que nuestro trabajo se vio afectado en todas sus etapas por la situación mundial de pandemia por Covid-19. Por momentos las fases de aislamiento imposibilitaron las reuniones presenciales, acto fundamental para la realización de ensayos e instancias de taller/laboratorio. Muchas veces tuvimos que compartir ideas por videollamadas u organizar ensayos matutinos en patios o espacios abiertos. Gran parte del trabajo de investigación fue hecho de manera remota y en constantes llamadas.

Si bien las medidas de prevención y aislamiento se fueron flexibilizando desde el último trimestre de 2020, fue difícil reunir siempre a todos los integrantes del ensamble, ya que, más de una vez, alguien tuvo que aislarse y los ensayos ocurrieron de manera parcial o

ausente de algún integrante. La pandemia además dio un giro inesperado al modo de presentación de este y de todos los Trabajos Finales de nuestra carrera entre los años 2020 y 2021, razón por la cual tomamos la decisión de modificar la forma de presentación de nuestra composición musical final y recurrir a la realización de un registro audiovisual en lugar de la presentación en concierto de la obra producida.

De todas maneras, creemos que los resultados obtenidos en este TFL son muy satisfactorios y dan cuenta de un proceso creativo que privilegia la pluralidad de voces y la multiplicidad de miradas. Presentamos aquí una obra de 45 minutos de duración, conformada por nueve piezas musicales compuestas de manera colectiva dentro de un ensamble que cuenta con grandes amistades y brillantes músicos. Nos sentimos orgullosos de cada segundo de la música resultante de esta larga y afortunada experiencia.

## 1.6 Objetivos

### 1.6.1 Objetivo general

Realizar una obra musical a partir de un proceso de creación colectiva.

### 1.6.2 Objetivos específicos

1 - Experimentar sobre diferentes formas de producción y transmisión de la música para con los integrantes del ensamble; debatir y propiciar intercambios que surjan de la puesta en común.

2 - Sistematizar y organizar aquellos materiales y procedimientos sonoros resultantes de las etapas de producción y transmisión iniciales.

3 - Organizar los materiales y procedimientos escogidos de forma colectiva.

4 - Reflexionar sobre el proceso creativo colectivo.

# CAPÍTULO 2

## Referencias Conceptuales



## 2.1 Creación Colectiva

En una primera indagación que realizamos para llevar adelante este TFL nos encontramos con el concepto de “Creación Colectiva”, heredera del teatro cordobés de los años 60-70’. En palabras de Patrice Pavis “está vinculada a un clima sociológico que impulsa la creatividad del individuo en el seno del grupo para superar la ‘tiranía’ de un autor y de un director de escena que han tendido a concentrar todos los poderes y a tomar todas las decisiones estéticas e ideológicas.” (Pavis, 1998, p.100-101). Uno de los precursores y referentes latinoamericanos de este modo de trabajo fue el colombiano Enrique Buenaventura. Su propuesta se basó en realizar una apertura hacia la democratización de las relaciones en el ámbito del trabajo teatral, dejando atrás aquella figura canonizada y casi suprema del director; como así también hacer una crítica a la concepción imperante en el teatro que lo define como la “puesta en escena de un texto” (Halac, 2006, p.12).

Para el trabajo colectivo es necesario sentar las bases de las relaciones humanas dentro de un grupo determinado. Dicho por Gabriela Halac (2006),

“La socialización de las subjetividades se produce a partir del diálogo entre los sujetos. Para la constitución de una situación de diálogo es necesario compartir cierto horizonte de problemáticas e intereses, los cuales se ponen en tensión a partir de poder realizar un intercambio. [...] El diálogo artístico está integrado por los discursos que los artistas comparten, la razón por la que interpelan e intercambian afirmaciones, objeciones y preguntas. Lo que se incorpora en el discurso artístico, tiene que ver con lo evocable, lo perceptible y lo representable”. (p.18)

Por su parte, Argüello Pitt (2009) afirma que “Así mismo, agruparse supone una cierta puesta en común de valores, de ideas, con relación a una puesta de teatro y pensar el colectivo como una fuerza transformadora de lo social” (p.5).

La creación de debates constructivos hacia el interior del grupo, la puesta en común no solo de ideas, sino también de emociones y experiencias, forjan una identidad colectiva y pueden ser fuente de aprendizaje para sus integrantes.

Históricamente este concepto ha ido mutando. Las problemáticas sociopolíticas y culturales de los años sesenta y setenta no son las mismas que las de nuestros días. En la actualidad lo colectivo sigue siendo predominante, pero ahora con características de un campo que comienza a abrirse no en términos ideológicos, sino en términos de ampliar las posibles fronteras de con quiénes trabajar y de qué manera. (Halac, 2006, p.18). Refiriéndose al teatro actual Irazábal (2009) explica que:

“la experiencia de la creación colectiva contemporánea tiene que ver con un poner en el espacio físico una idea que está en el grupo o en el director y a través de diversas estrategias y ejercicios, ir dándole un formato dramático a aquello que ofició de germen. Y luego, una vez que se produjo el avance, la tendencia es la producción de un texto (es decir, la fijación de aquella deriva) por parte del director”. (p.7)

En el campo de la música y más específicamente de la composición musical, la creación de un ensamble que trabaje bajo estos mecanismos de creación, supone un plano de horizontalidad en donde cada integrante aporta, no solo desde sus posibilidades tímbricas, sino también desde sus ideas, sus búsquedas y concepciones estéticas personales, sus sentimientos y deseos expresivos. Es decir que quienes participan del proceso creativo no se limitan a un rol meramente interpretativo bajo las directivas de la figura de un compositor/directore. Los compositores Martin Scheuregger y Litha Efthymiou (2020) dicen al respecto:

“La autoría única de las composiciones (en un contexto principalmente occidental y académico) es omnipresente, y aunque la colaboración y la co-creación son relativamente comunes en la creación de teatro (Sigal 2017), danza (Mulvihill 2018) y cine (Sellors 2007; Gerstner y Staiger 2013), en la música el autor trabaja por su cuenta. O al menos esta es la impresión de la práctica documentada en la que las asociaciones entre compositores parecen raras y probablemente menos comunes que las que involucran a compositores y practicantes de diferentes disciplinas (un compositor que trabaja con un creador de teatro, por ejemplo). Los ejemplos documentados son pocos y se centran principalmente en la composición en el sector educativo, la música popular o la composición que se genera a través de tecnologías nuevas y emergentes”. (p.24).

Entonces, al entender la creación colectiva en música como una acción en proceso, no es factible supeditarse a la cadena de operaciones tradicionalmente instaurada para la producción de una obra en donde, a partir de una partitura preestablecida, los músicos interpretan una idea sonora unívoca surgida de una sola persona. Es por esto que la música producida bajo estos ordenamientos será la resultante de espacios de taller/laboratorio, en donde se generan los materiales sonoros sobre los cuales operar. Se trabaja a partir de ideas embrionarias disparadoras; se reflexiona sobre el material a partir de la confección y análisis de registros, y del diálogo abierto entre todos los participantes. De esta manera se enriquece el resultado sonoro de la producción en donde cada uno es parte identitaria del proyecto. Al producto de tales experiencias no puede atribuírsele la autoría de una sola persona, es la labor de un grupo determinado que desdibuja la figura de un compositor individual.

## 2.2 Intradisciplinariedad

Las disciplinas pueden concebirse como partes distintas de un campo general, como por ejemplo, dentro del campo de la música, la colaboración entre un grupo de instrumentistas y un director. Pero cuando hablamos del trabajo colaborativo entre personas de una misma disciplina nos referimos al campo de la intradisciplinariedad. Entonces, considerar el trabajo en conjunto entre compositores como intradisciplinario es apropiado y enmarca dicho trabajo como relacionado, pero no igual que, con la interdisciplinariedad, que en sí misma está más ampliamente documentada (Scheuregger y Efthymiou, 2020). La asociación entre compositores no es tan común como los trabajos colaborativos entre compositores y personas de otras disciplinas. Por ejemplo: compositor-director de cine; compositor-intérprete; etc. No es extraño entonces que el desarrollo de bibliografía específica sobre este tipo de colaboración aún no sea tan profuso.

A continuación desarrollaremos el concepto que nos ocupa en este apartado, pero creemos oportuno mencionar en este punto lo siguiente: no creemos que el trabajo entre compositores no ocurra con frecuencia, sino que en ciertos ámbitos, sobre todo el académico, es menos común y no se ha desarrollado aún mucha bibliografía específica al respecto. Existen sobrados ejemplos y es de común conocimiento el trabajo colaborativo en la música

de tradición oral de muchas culturas y lugares diferentes, desde el jazz o el rock hasta el folclore argentino o el tango. Creemos entonces que lo novedoso de plantear estos tópicos dentro de las referencias conceptuales de nuestro TFL radica en organizarlos y sistematizarlos para que puedan ser material de consulta para otras personas de nuestro mismo ámbito, es decir, el ámbito de producción e investigación artística en la Universidad.

En “Composer-composer collaboration and the difficulty of intradisciplinarity” de Martin Scheuregger y Litha Efthymiou (2020)<sup>5</sup>, encontramos conceptos y puntos de vista particulares con los cuales dialogar:

“[...] el trabajo de compositor-compositor no es una práctica esencial para la creación de música y, por lo tanto, es mucho menos común. En consecuencia, esta asociación, en la que los profesionales de la misma disciplina se unen para crear un trabajo, no tiene una estructura de trabajo establecida, y existe poco conocimiento tácito sobre cómo negociar dicho trabajo entre los compositores”. (p. 23-24).

La tarea del compositor, visto desde la tradición, no implica dialogar más que con uno mismo. Pero cuando los compositores trabajan de manera colaborativa es necesario exteriorizar dicho diálogo y ponerlo en discusión con los demás discursos que participan de la mesa de trabajo. Así es como se produce una puesta en común de ideas y se inicia la búsqueda de consenso en pos de estructurar las bases para realizar una obra. Como lo explican Scheuregger y Efthymiou (2020):

“Cuando un compositor decide colaborar con otro compositor, debemos encontrar la mejor manera de hacerlo, a menudo desaprendiendo los procesos arraigados que nos llevan a muchos de nosotros a crear textos musicales sin necesidad de ningún diálogo con los demás”. (p.26)

Con respecto a esto último, creemos necesario problematizar los conocimientos aprendidos sobre lo que tradicionalmente se nos enseña que es componer y sobre las formas de actuar al respecto que tenemos normalizadas. Al trabajar colectivamente con otros compositores la obra resultante tendrá una identidad propia, fruto en mayor o menor medida

---

<sup>5</sup> La traducción es del autor.

del bagaje de cada integrante y de lo que cada uno desee poner en juego, y no ya de lo que una sola persona sea capaz de crear.

Hay un parámetro específico que analizar dentro de la intradisciplinariedad, este constituye una constante en la colaboración entre las personas, sobre todo si pertenecen al mismo campo de conocimiento y es que para que funcione tal intradisciplinariedad, las partes tienen que compartir ciertos conocimientos tácitos. (Scheuregger and Efthymiou, 2020, p.25)

A continuación haremos un apartado para explicar el concepto de conocimiento tácito debido a que, en el proceso de este TFL, encontramos fundamental este tipo de conocimiento a la hora de comunicarnos y componer en grupo.

## 2.2.1 Conocimiento tácito

Rodney McAdam define el conocimiento tácito como un tipo de conocimiento práctico desarrollado desde la experiencia directa y la acción, altamente pragmático y específico de la situación, entendido y aplicado subconscientemente, difícil de articular, usualmente compartido a través de la conversación interactiva y la experiencia compartida. (McAdam, 2007). Es decir, el conocimiento tácito consiste en ciertas acciones, hábitos o rutinas que efectuamos sin darnos cuenta, ya que las asumimos de manera involuntaria. Forma parte del lenguaje no verbal de las personas y es por esto mismo que es difícil codificarlo y definirlo.

Michael Polanyi dice además que el conocimiento que puede ser expresado en palabras y números representa solo una pequeña fracción de todo el posible conocimiento que posee un individuo. Partiendo de esto el autor establece las diferencias entre el conocimiento tácito y explícito. El conocimiento tácito es personal y de contexto específico, difícil de formalizar y comunicar (Polanyi, 1966).

Sostenemos que este tipo de conocimiento se utiliza en el acto de componer de manera conjunta. En la acción de reflexionar acerca de los procesos ocurridos dentro del grupo nos dimos cuenta de que muchas veces nos comunicamos y comprendemos desde el sonido mismo dentro de las instancias de taller/laboratorio, o desde ciertas acciones relacionadas con el hecho musical en sí mismo. Gran parte de la música compuesta para este

TFL fue hecha de esta manera, y el lenguaje no verbal jugó un papel predominante en diferentes situaciones a lo largo de todo el proceso creativo. Muchas de las decisiones musicales finales, a la hora de concretar las diferentes piezas de la obra entera, fueron tomadas sin tanta mediación del lenguaje verbal o por medio de discusiones tangenciales a la música en sí.

Es necesario decir que este tipo de conocimiento, como todo conocimiento, es una construcción y en nuestro caso se remonta al ingreso a nuestra casa de estudio en el año 2014. Desde entonces comenzamos a forjar lazos de entendimiento, creciente afectividad y amistad al mismo tiempo que cursamos nuestra carrera. En todo este tiempo pudimos descubrir cómo piensa el Otro; cuáles son sus gustos e inquietudes; sus búsquedas estéticas y poéticas personales; etc. Esto sin dudas nos permitió desarrollar formas de organización para cumplir con nuestros objetivos académicos desde un primer momento. Es por todo esto que creemos que estas construcciones son necesarias para trabajar de manera colaborativa.

Incluir y referenciar el *conocimiento tácito* en nuestro marco conceptual nos permite explicar cómo la colaboración, por lo general, transcurrió de manera fluida. Sin embargo, creemos que existen otros componentes que fueron necesarios para que el grupo funcione. Los trataremos en los siguientes apartados.

## 2.3 Horizontalidad y consenso democrático

A raíz de las lecturas preliminares hechas para este TFL nos interiorizamos acerca de cómo trabajan otros grupos bajo parámetros de creación colectiva. Todos tienden en mayor o menor medida a plantear relaciones horizontales y a la búsqueda de consenso democrático. Así es que, dado el enfoque de nuestro trabajo, fue necesario tomar de estos grupos algunos procedimientos que tienden a buscar mediante el diálogo y la puesta en común, formas de organización democrática. Como ilustra Argüello Pitt (2009):

“Uno de los aspectos en que coinciden algunos referentes de los grupos en Argentina (Sher, 2005) es que el desarrollo de lo grupal instala una práctica

democrática, que obliga y permite a los grupos trabajar como pares. Esta situación permite vincular lo escénico con lo cívico, donde las diferencias posibilitan construir una mirada colectiva y social del arte. (p.5)

Cada integrante fue libre de intervenir en cualquier situación y sobre cualquier acción que creyera digna de análisis o necesitada de diálogo. A lo largo de todo el proceso todos tuvimos voz y voto para tomar decisiones de toda índole, desde cuestiones creativas y compositivas a lo concerniente a la organización y logística, o sobre el tipo de grabación necesario para este trabajo, la publicación del material grabado, etc. Además, para que lo antedicho suceda, la pregunta sobre *qué* hacer, *cómo* hacer o *para qué* hacer siempre fue propiciada, estuvo a mano y disponible ante cualquier situación. Creemos que esto generó un trato de igualdad operatoria en el seno del grupo y que respondió a la búsqueda de un plano de horizontalidad de jerarquías. Scheuregger y Efthymiou creen que al trabajar de esta manera:

“Aprendemos a utilizar un terreno común con nuestros colegas para que la comunicación sea lo más sencilla y eficiente posible en un entorno donde el tiempo de ensayo es limitado, el tiempo es dinero y la ambigüedad es el enemigo”. (Scheuregger and Efthymiou, 2020, p.26).

Ningún integrante estuvo supeditado a las órdenes o demandas de otro integrante, no hemos trabajado de esa manera. Tampoco fueron asignados roles fijos (por fuera de los instrumentales) para cada integrante, sino que estos rotaron y/o variaron según las necesidades de cada instancia del proceso. Por ejemplo, los ensayos no siempre fueron dirigidos por la misma persona; tampoco la definición de horarios y días de ensayos estuvo a cargo de alguien en particular. Todos estuvimos dispuestos a conseguir los insumos necesarios para cada reunión, ya sean cables, fotocopias, cuerdas, atriles, comidas y bebidas; transportar instrumentos e inclusive a los instrumentistas; buscar bibliografía; redactar o corregir la redacción de este escrito; etc.

En definitiva, entendemos que la horizontalidad implica desarrollar y esforzarse en mantener relaciones humanas donde las estructuras de poder, ya que indisolubles a toda

vinculación entre personas, al menos no tiendan a -y se aparten de- las jerarquías y la organización verticalista predominantes en el funcionamiento de cualquier grupo humano. Es una práctica organizacional que implica desarrollar e incentivar la toma de decisiones y la participación igualitaria entre los individuos que conforman una agrupación.

## 2.4 La escucha

Si bien uno de los desafíos de este trabajo tuvo que ver con desarticular dicha distribución fija de roles y tender más a la horizontalidad que a la verticalidad, a la vez se trató de entender qué y cómo hacemos lo que hacemos para darle mejor y mayor definición a los roles que cada uno cumplió en este proyecto. No intentando replicar las formas en las que trabajamos a lo largo de nuestro recorrido académico, sino para reflexionar y sacar una mejor versión de nosotros mismos.

Dado que nuestro ensamble fue ampliado a intérpretes de distintas procedencias y con distintas experiencias, la heterogeneidad del grupo es notable. Entonces, lo que intermedió en las decisiones fue un intercambio real por medio de la escucha profunda, atenta y respetuosa. Esa escucha no es la escucha de lo que el músico *toca* en sí, sino de todo lo que contiene la música que está haciendo quien toca; como así también cómo reacciona (musicalmente) cada participante ante una acción sonora determinada. Favio Shifres y María Inés Burcet (2013) en su libro “Escuchar y pensar la música”, nos proponen dos maneras diferentes de escuchar, veamos:

“[...] se contrapone por un lado una escucha receptiva y por el otro la escucha produccional. En estos términos, la escucha receptiva es aquella que no suscita una respuesta intencionada, es decir que no tiene el objetivo de producir algún tipo de acción musical manifiesta [...]. En la antípoda se halla la escucha produccional que tiene lugar cuando nos involucramos con la música con la finalidad deliberada de ajustar adecuadamente una acción propia al fenómeno musical manifiesto. La escucha produccional entonces, [...] se caracteriza por motorizarse a partir de la necesidad de generar una respuesta deliberada”. (p. 9)

En nuestro trabajo estuvo vigente la escucha produccional. Ocurrió tanto en los espacios de taller/laboratorio, como también en los momentos de escuchar, reflexionar y analizar los registros auditivos que produjimos en dichos talleres. Allí dialogamos conjuntamente sobre la composición e interpretación, sobre el resultado sonoro de cada ensayo en pos de avanzar o enriquecer la música creada. Pero este tipo de escucha no se redujo solo a esos momentos. En instancias posteriores a la creación propiamente dicha seguimos operando en este nivel perceptivo. Cuando toda la obra llegó al estadio de ensayo y ajuste para su presentación final y cada integrante tuvo sus partes establecidas, aún ahí este tipo de posicionamiento ante el sonido nos fue útil y necesario para lograr sutilezas tímbricas; dinámicas; para lograr solidez rítmica; y en definitiva, para realizar un trabajo más fino sobre lo que ya habíamos establecido compositivamente.

Es necesario agregar que la acción musical que surge de la escucha produccional a su vez es muy variable de persona en persona y esto hace que debamos relacionarla con los demás conceptos de nuestro marco de referencia. Según Shifres-Burcet (2013):

“Nuestra capacidad para utilizar la audición para configurar el marco de nuestra propia acción depende de nuestra experiencia performativa, es decir del conocimiento que tengamos acumulado tocando, cantando, bailando, anotando, realizando esas acciones”. (p.10)

Entonces en la creación colectiva y el trabajo colaborativo se mezclan las experiencias y los conocimientos de cada uno. En la medida en que cada integrante haga sus aportes surgirá una identidad propia del grupo, en donde se entrelazan las características personales de cada persona. Pero sin la acción deliberada de escuchar y de escucharnos en estos términos todo lo anterior sería imposible.

# CAPÍTULO 3

El Proceso Creativo



## 3.1 Metodología

Nuestro proyecto se ubicó dentro de los márgenes de una *investigación artística en música*. En una primera instancia realizamos la práctica artística *per se*, al entender la praxis como centro de la investigación.

En primer lugar hay que fomentar el bucle de interacción y retroalimentación entre práctica creativa y reflexión. Este proceso incluye observar la práctica artística; registrarla; reflexionar sobre ella y producir una conceptualización que organice lo observado. La reflexión y conceptualización deben generar ideas y estrategias que permitan diseñar nuevas acciones artísticas, nuevas metas y objetivos, que a su vez, serán nuevamente objeto de observación, registro y reflexión al ser realizadas. (López Cano-San Cristóbal, 2014, p.168).

Para esto, organizamos el trabajo en diferentes etapas sucesivas y simultáneas. Se llevaron a cabo reuniones preliminares, en donde diagramamos un primer plan de trabajo y debate acerca de las diferentes acciones a realizar. Las primeras ideas compositivas estuvieron a cargo de los tres en igual medida y se llevaron a las instancias de taller/laboratorio. Nuestro rol como compositores dentro de las sesiones de taller/laboratorio fue el de moderador de los ensayos en relación con los demás instrumentistas. Las primeras ideas musicales se presentaron a los instrumentistas bajo la premisa de tener libertad de acción para intervenir en ella. Estas intervenciones inciden sobre todo y en primer lugar sobre el *cómo* tocar (dinámicas, articulaciones, tímbrica, *tempi*, carácter) pero también en el *qué* tocar. Esto es, por ejemplo: si el violinista considera algún cambio de alturas en una frase melódica; o se le presenta solamente un cifrado armónico al contrabajista para que arme una línea de bajo dentro de alguna sección determinada; o poner en consideración del grupo algunas articulaciones formales; secciones de solos improvisados para los diferentes instrumentistas en donde deciden *qué* tocar. Esto hizo que el alcance de los aportes de los instrumentistas no se redujeran a la mera interpretación de una idea sino que en cierta medida sus inquietudes o sugerencias siempre fueron tenidas en cuenta en un nivel de decisiones compositivas.

Si bien la organización que transitamos tendió a lo horizontal esto no implicó la no distribución de roles. Pero también creemos que los roles no implican jerarquías sino más bien que estos ayudan y son necesarios para un funcionamiento orgánico del grupo. Por más de que fuimos nosotros tres quienes por lo general moderamos los encuentros teniendo en cuenta las voces de todos los integrantes, creemos que la diferenciación compositor/intérprete se vio desdibujada. Esto se debe no solo a la propuesta metodológica adoptada sino también a que nosotros mismos cumplimos el rol de instrumentistas.

Los ensayos se organizaron de manera regular en vistas de realizar como mínimo un encuentro semanal, y se extendieron a lo largo de todas las instancias del proyecto. Se presentaron segmentos-ideas musicales que sirvieron de primeros materiales con los cuales trabajar. De esta manera creamos un espacio-taller en donde pudimos experimentar, componer, debatir ideas y tocar repertorios que no necesariamente tengan que ver con nuestro trabajo de investigación en sí, pero que nos ayudó a conocernos y reconocernos como hacedores; establecer un código musical común, etc. Todo esto desde la práctica musical en pos de trazar los primeros rasgos identitarios del ensamble.

Redactamos informes que dan cuenta de lo realizado en cada ensayo. Mediante el *registro por acción* (López Cano-San Cristóbal, 2014), de los cuales recabamos información sobre cómo hacemos cuando hacemos música. Así, registramos acciones concretas que analizamos en sí mismas para aprender de ellas e intervenirlas.

Además, fue indispensable el registro auditivo<sup>6</sup> de los ensayos/taller, ya que a partir de dichos registros surgieron nuevas reflexiones que marcaron el devenir del proceso. Esto forma parte de las estrategias de *auto-observación indirecta*. Guardamos en almacenamiento virtual dichos informes y todo material usado para la elaboración de este trabajo: documentos oficiales, libros, partituras, registros escritos, auditivos, visuales, audiovisuales, etc.

Para la producción del escrito de investigación fue necesario adoptar estrategias metodológicas *cualitativas*, ya que el foco estuvo puesto en describir y comprender interpretativamente la conducta dentro del marco de referencia del grupo. (López Cano-San Cristóbal, 2014). Entonces redactamos un *Cuaderno de Campo* que contiene no solo los *registros* consignados anteriormente, sino también *Notas* y *Diario de campo*. Allí se remitió toda la información que recibimos, observamos y detectamos en el proceso. Las *Reflexiones de campo* nos sirvieron para procesar toda la información anterior y con esto se completó la

---

<sup>6</sup> Link de acceso a los [Registros Auditivos](#).

producción escrita. Se planificó la redacción, como así también la confección de la partitura general, de manera transversal al proceso creativo antes mencionado, ya que estuvieron en permanente articulación con el mismo.

Parte de esta investigación implicó una indagación previa sobre las posibilidades del grupo que aquí participa. Podemos asegurar que “la creación colectiva” no se produce de forma instantánea, sino que es el resultado de un proceso en conjunto. Es decir, partimos de reconocer que este orgánico con sus integrantes fue capaz de llevar a cabo la propuesta metodológica que nos planteamos. En otras palabras, comprendernos con el concepto aquí propuesto es parte de reconocer las formas de funcionamiento, relaciones e ideas que este grupo ha construido hasta este momento. El desafío fue “ir un poco más allá” en la formalización de nuestro trabajo y en reconocer que la investigación a través de la praxis puede llevarnos a nuevas versiones y reflexiones sobre lo que hacemos.

## 3.2 Introducción al proceso creativo

En este capítulo se van a detallar los puntos más destacados de los procesos creativos y de producción. Un eje paralelo y transversal a estos procesos fue la confección de registros escritos, auditivos, visuales y audiovisuales con los cuales llevar a cabo nuestro TFL. Por la magnitud del material registrado y el período de tiempo que abarcó todo el proceso sería imposible incurrir en un análisis pormenorizado de la totalidad de los registros que demuestran la producción de la obra. Dichos registros serán citados aquí y habrá hipervínculos a los mismos. Debido a esto recomendamos leer este capítulo de manera virtual. Haremos foco en aquellas situaciones que iluminan de manera cabal el enfoque metodológico propuesto para nuestro análisis.

Para la concreción de la obra musical tuvieron lugar más de cincuenta instancias de taller/laboratorio/ensayo. Estos ocurrieron generalmente a razón de una vez por semana a lo largo del período de tiempo que abarca desde marzo a diciembre de 2020 y de marzo a

septiembre de 2021. Cada reunión tuvo una duración mínima de 3 horas, pero muchas veces estas se prolongaron durante toda una mañana o tarde.

La gran mayoría de los [registros escritos](#) son informes que documentan los trabajos realizados en las distintas instancias del proceso creativo. En ellos podemos ver: *qué* trabajamos y *cómo* lo hicimos; las decisiones de cualquier índole que se tomaron, ya sean compositivas u organizativas; las búsquedas tímbricas e interpretativas; la rotación de roles; reflexiones, discusiones y comentarios entre los integrantes; y por último, encabezando cada registro, se consignan fecha, lugar y participantes de cada reunión. Esta fue la manera en que contemplamos detalladamente la evolución de las distintas piezas, tanto las que prosperaron hasta el final y son parte de la obra presentada, como las que quedaron a mitad de camino o aquellas que por razones de tiempo o por apartarse de la línea poética de la obra general, finalmente decidimos no incluir en la grabación final.

Los [registros auditivos](#) fueron el eje central para analizar los avances de cada pieza y reflexionar sobre las mismas. El dispositivo que más usamos para llevar a cabo estos registros fue una grabadora de mano Zoom H4n Pro. Las pocas veces que no tuvimos este dispositivo a disposición utilizamos algún teléfono celular. El proceso de edición de los registros auditivos consistió en recortarlos, fecharlos y almacenarlos; creímos oportuno separar de las grabaciones por un lado las charlas que nos sirvieron sobre todo para los registros escritos; y por otro los eventos musicales para así recurrir a ellos con mayor facilidad.

Todas estas grabaciones fueron compiladas en el almacenamiento virtual con fecha consignada y títulos orientativos de cada música hasta intitular definitivamente cada pieza. Este almacenamiento fue compartido al grupo entero y todos los integrantes tuvimos acceso a ellos. Además, todo este proceso de edición y almacenamiento fue hecho semana a semana conforme sucedían los encuentros, por lo que al día siguiente de cada encuentro todos tuvimos disponible el material para escuchar y reflexionar sobre lo ocurrido. Así fue como recopilamos una gran cantidad de música que, al igual que los informes, evidencian el progreso desde los primeros esbozos, pasando por el desenvolvimiento y concreción de las piezas, hasta versiones cada vez más ensayadas y ajustadas de la obra completa.

Por último, completa este registro de campo una forma más de documentación. Estos son los [registros visuales y audiovisuales](#). Fotos y videos que produjimos inicialmente como recuerdos personales, sin embargo nos sirvieron mucho a la hora de ver cómo nos dispusimos en el espacio, nuestras posturas, nuestras expresiones y acciones. Nuestra referencia principal

dentro del marco metodológico de este TFL alienta a realizarlos y analizarlos profusamente. Los videos además resultaron ser una poderosa herramienta de fijación de ciertas ideas musicales. Algo no menor es el hecho de que para nuestro pianista los videos fueron muchas veces sus “partituras”; en varias ocasiones, cuando eran definidas sus partes nos tomamos el trabajo de filmar su teclado mientras tocaba para que luego pueda recordar lo que tocó y trabajar sobre ello. Es decir, este tipo de registro resultó una herramienta metodológica muy eficaz y un punto de análisis igual de importante que el resto de los registros dentro de nuestro grupo de trabajo.

### 3.3 La partitura

Las partituras fueron escritas al tiempo en que se hicieron necesarias, es decir, dependiendo del grado de complejidad de una determinada sección musical decidimos escribir con mayor o menor apuro las partituras de cada pieza. También atendimos al pedido de los integrantes a la hora de hacerlo, las veces que cualquiera tuvo la necesidad de contar con una guía escrita de lo trabajado en las instancias de taller las escribimos. De todas maneras dichas partituras casi siempre fueron escritas posteriormente al proceso creativo en sí y a dichas instancias de taller. A medida que pasó el tiempo, el proceso se fue ahondando y la obra adquirió cada vez mayor longitud; en ese punto las partituras fueron tomadas como la *consolidación* del proyecto. Dicho de otra manera, finalizado el proceso compositivo tuvimos la oportunidad de ensayar mucho tiempo la obra, en este punto las partituras fueron usadas por un lado como ayuda memoria, pero por otro implícitamente también fueron una manera de determinar con un grado cada vez mayor de precisión la música a interpretar. Hacia el final del proyecto, nuestra intención fue la de escribir partituras lo más precisas posibles. Por un lado lo creímos pertinente a los fines de este TFL, pero por otro entendimos y fue nuestro deseo que este material quede disponible para que cualquier persona, ya sea un integrante de este ensamble en próximos proyectos o, por qué no, otros ensambles pueda hacer uso de la partitura para interpretar esta música.

Por todo esto consideramos que la partitura de esta obra no es la composición en sí. Al ser esta música el resultado de un largo proceso de taller y al habernos posicionado desde

la búsqueda sonora por medio de la práctica misma y de reunirnos a *tocar* e intentar sacar de allí la obra creemos que la misma es *lo que suena*. Y lo que suena en el caso de este TFL es la grabación final de estudio presentada, ya que en una temprana planificación del proyecto tomamos la decisión de realizar este trabajo como la producción de un *álbum musical*.

Para finalizar, creemos oportuno decir que para que esta música sea interpretada es necesaria la partitura. La totalidad de la obra fue compuesta atendiendo, entre otras cosas, a los parámetros de altura y duración; a la relación de simultaneidad entre los sonidos. Por tal, en nuestra música está presente el pensamiento armónico y contrapuntístico de las voces dentro del entramado textural que propusimos a lo largo de toda la obra. Compusimos texturas corales; contrapunto a dos o tres voces para las cuerdas; organizamos las líneas melódicas por pares de instrumentos; buscamos timbres compuestos por distintas combinaciones instrumentales; escribimos un fugato como inicio de una de las piezas; existen varios obligados melódicos en tutti; etc. Todas estas son situaciones musicales que sin el soporte de la partitura serían prácticamente imposibles de montar; y en nuestro caso, en las instancias finales de ensayo antes de la grabación, fueron imprescindibles. Creemos que si en un futuro se decidiera montar la obra nuevamente sería necesario que cada músico aprenda su parte escrita, por lo que la partitura en tal caso sería el reflejo de un pensamiento compositivo que intentamos traducir con el mayor grado de precisión posible.

### 3.4 El lenguaje

Como se ha dicho en apartados anteriores, el lenguaje musical utilizado en esta obra refleja nuestros intereses estéticos y poéticos. Estos se condicen con los diferentes géneros ligados a la música popular y de tradición oral que nos son más próximos, al menos en lo que a nuestras inquietudes respecta. Intentaremos condensar los principios constructivos y las herramientas compositivas más utilizadas a lo largo del proyecto; y en los sucesivos apartados referidos a cada pieza individual se verán reflejadas dichas herramientas en ejemplos puntuales.

En primer lugar podemos decir que la invención melódica ocupó un lugar preponderante en la composición. La búsqueda y la intención compositiva estuvo centrada en

el plano melódico en todo momento. Para esto fue necesario hacer uso de todos los recursos que tuvimos disponibles como así también indagar en nuevas posibilidades hasta entonces no tan exploradas. Con esto nos referimos mayormente al repertorio de alturas disponibles y al ordenamiento de los sonidos dentro y fuera del diatonismo. Creemos que esto se debió principalmente al interés como así también al estudio del lenguaje melódico y armónico del *Jazz*. Como nuestra práctica compositiva es indisoluble de la práctica interpretativa fuimos conscientes de la necesidad de pensar la organización de las alturas por *cambios*<sup>7</sup> de acordes. Este tipo de desarrollo melódico basado en los cambios acorde por acorde se convirtió en un medio de composición muy fructífero, ya sea a través de la improvisación melódica como así también bajo búsquedas no tan espontáneas como ser la escritura de un fugato. Ocurrió también que en muchos casos, melodías que en un principio fueron resultado de una improvisación, con el tiempo comenzaron a fijarse, corregirse y establecerse dentro del arreglo final de la música. De cualquier manera, los repertorios de notas usadas en cada momento y también el ordenamiento de las alturas presentes en cada pieza surgen principalmente a partir de la escala mayor diatónica; la escala menor armónica y la escala menor melódica (todas estas con sus respectivos modos). Hicimos uso además de la partición simétrica de una escala cromática generando escalas hexatónicas y octatónicas; el uso de escalas pentatónicas de diferentes tónicas con respecto a la armonía subyacente (por ejemplo, sobre un acorde de La Mayor hacer sonar las alturas de la escala pentatónica de Sol# menor, utilizando este conjunto de notas como extensiones de la armonía subyacente); el uso melódico de poliacordes, y también de pares de tríadas; diferentes usos de la escala cromática, como así también el agregado de un cromatismo dentro de una escala diatónica en función de ordenar, en los tiempos fuertes, las notas de un acorde<sup>8</sup> (Ejemplo: sobre un acorde Do con sexta añadida: notas: DO - re - MI - fa - SOL - sol# - LA - si ); etc.

Fue a partir de las diferentes escalas mencionadas que construimos y articulamos el plano armónico. Si bien la mayoría de las construcciones verticales responden a acordes por terceras también hicimos uso de acordes por cuartas, por quintas y por segundas, en donde además surgen distintos tipos de extensiones armónicas según la escala utilizada.

Otro de los rasgos presentes en lo que a la construcción de estructuras armónicas se refiere, es la construcción de progresiones a través de tríadas abiertas. Estudiamos desde la

---

<sup>7</sup> Cambios: los acordes de un tema (y el repertorio de alturas disponibles de cada acorde) (Levine, 1995, p.15)

<sup>8</sup> A esto se le llama "Regla de cromáticos" y es sobre lo que se construyen las escalas Bebop en la teoría del jazz.

guitarra algunas elaboraciones armónicas básicas pero muy efectivas como por ejemplo, a partir de una tríada cerrada (en cualquiera de sus inversiones) transportar una octava hacia arriba la voz central. Este tipo de construcciones abunda en toda la obra de diferentes maneras, tanto en acordes quebrados (como el tratamiento de la guitarra en el fugato de *La Guía*) como plaqué (en la guitarra eléctrica distorsionada del coro final de *Mandarina*) por dar algunos ejemplos. Procedimientos similares fueron usados para construcciones de acordes tétradas: en el estudio del jazz es muy común usar disposiciones de acordes en diferentes tipos de *drops*: esto es, a partir de tétradas cerradas transportar una voz específica (la voz de tenor es la más usual) una octava arriba o abajo.

En cuanto al lenguaje armónico en sí, la tonalidad expandida como así también las progresiones modales fueron muy usadas; armonías paralelas abundan en las piezas (por lo general usadas sobre acordes por cuartas); usamos también texturas de *slendro*; por lo general algo que intentamos remarcar en los acordes es la extensión característica del modo que representa según su funcionalidad, es decir, si nos encontrábamos ante un segundo grado de un campo armónico mayor el acorde utilizado fue un acorde menor con sexta mayor añadida, si el caso es un cuarto grado el acorde usado podría ser mayor con cuarta aumentada y séptima mayor añadidas, etc. Por otro lado, hicimos uso de diferentes enlaces por mediantes, o de planes armónicos que se transportaban o modulaban a tonalidades por mediantes.

En fin, las herramientas armónicas y melódicas que usamos fueron las que nos resultaron más interesantes y las que fuimos adquiriendo con los años a través del estudio en nuestra facultad y también las que hicimos estudiando y transcribiendo algunas músicas puntuales.

Para seguir con otros parámetros que nos interesan destacar, a lo largo de toda la obra podemos apreciar una gran variedad de texturas. Las cuales no son simplemente la resultante de la sumatoria de sonidos o recursos rítmicos, sino que son fruto de un pensamiento compositivo. Siempre tuvimos en cuenta la dimensión textural con la intención de crear sin descuidar ni dejar al azar los balances, ya sean rítmicos, melódicos, armónicos y/o tímbricos, de nuestra obra. Un ensamble heterogéneo como el nuestro ofrece una inmensa cantidad de recursos texturales, tanto cada instrumento individualmente, como también, y sobre todo, al combinarlos entre ellos. De esta manera fue posible experimentar, observar y reflexionar sobre una gran cantidad de elementos texturales. Como mencionamos anteriormente en el capítulo 3.3, en nuestra obra podemos apreciar texturas como: *Melodía acompañada*, para

esto es necesario una distinción de roles entre quienes estuvieron a cargo de ejecutar melodías, que pueden ser tomadas como el “*tema principal*” de la pieza o también un solo improvisado, y quien o quienes desarrollaron el acompañamiento. Esta organización textural originó valiosas reflexiones que giraron en torno de cómo ejecutar la melodía y cómo elaborar un buen acompañamiento. Para esto fue necesario tener en cuenta, tanto para la ejecución de la melodía como para el acompañamiento, la intención en el toque; el volumen; el registro; las densidades rítmicas, armónicas, tímbricas, y sobre todo, fue indispensable la escucha global de cada segmento musical trabajado. Este accionar nos brindó referencias con las cuales operar en detalles más finos y nos concentramos en analizar, por ejemplo, si cierta melodía o secuencia armónica funciona en determinado registro; si debíamos quitarle notas a algún acorde, invertirlo; e incluso quitar algún instrumento de ser necesario.

Por otro lado podemos apreciar texturas creadas a partir de un pensamiento contrapuntístico. En parte, creemos que esto es resultado de considerar al ensamble como un conjunto de *solistas*. Por momentos elaboramos texturas de *polifonía horizontal imitativa*, la cual, debido al tratamiento melódico-armónico y a la utilización de episodios, devino en un *fugatto*. Existen también momentos de *polifonía vertical libre*, en donde distintos intérpretes ejecutamos diferentes melodías que se desarrollan independientemente. Otro entramado textural que nos interesa destacar responde a una *polifonía vertical* propiamente dicha: por momentos las cuerdas ejecutan líneas melódicas diferentes pero que llevan el mismo ritmo lo cual produce una textura *coral isorrítmica*; cabe mencionar también dentro de esta categoría el uso de coros vocales presentes en una de las piezas.

Nuestra atención también estuvo puesta en la búsqueda de interés por medio del manejo de las *densidades* del orgánico. A cada momento decidimos cuántos de nosotros deberíamos estar tocando cada sección, es decir, controlar y pensar la textura a partir de diferentes dúos, tríos, cuartetos, etc. y de las diferentes combinaciones instrumentales que podíamos lograr al interior del ensamble.

En el plano de las duraciones, en el aspecto temporal, las diferentes piezas de la obra se encuentran ceñidas a tempos y métricas preestablecidas que se desarrollan sobre una pulsación regular con subdivisiones tanto binarias como ternarias. Sin embargo, también encontramos momentos en donde el tempo empleado es difuso, es decir, no tiene una pulsación que lo regularice. Por lo general estos momentos sin pulso regular son usados como articuladores de secciones o principios o finales de piezas, son momentos breves. Mediante el

uso de recursos expresivos como *rallentando*, *ritenuto*, *accelerando*, *rubatos* contraemos y/o dilatamos el tempo.

Utilizamos en algunos pasajes la superposición de varias métricas para producir diferentes polimetrías. Por ejemplo en algunos casos establecemos una *polimetría heterogénea* dada por la superposición de diferentes métricas (es el ejemplo de la sección anterior al coro de *Mandarina*); también incurrimos en cambios de compases sobre un pulso estable produciendo así una *polimetría homogénea* (como ser el caso de la sección central de *La guía*), que en este caso fue hecho en función de las duraciones de las melodías principales.

Además podemos destacar en nuestra música el uso de *compases aditivos*, donde percibimos un acento principal que responde al tempo general y otros acentos internos subordinados y estructurados mediante las diferentes subdivisiones presentes.

Para cerrar, todas estas características mencionadas acerca del aspecto rítmico son un reflejo de nuestras influencias. Acompañamientos que aluden a ritmos folclóricos o la utilización del *swing*; diferentes hemiolas o largas secciones en compás de amalgama son algunos elementos que podemos nombrar como ejemplos del tratamiento del aspecto temporal de nuestra obra.

A continuación, en el apartado 3.5, detallaremos todos los aspectos compositivos utilizados en el análisis del proceso compositivo que tuvo cada *tema*.

### 3.5 Los temas <sup>9</sup>

En este capítulo se van a plasmar los momentos más sobresalientes de cada pieza musical. Estos detalles echan luz sobre los aportes que cada persona hizo en situaciones puntuales de cada pieza y sobre las decisiones finales que tomamos para concretar nuestra tarea.

La obra presentada consiste en nueve piezas musicales. Estas fueron ordenadas de manera sucesiva, y responden a una lógica semejante a la lista de temas de un álbum musical. Para cinco de las mismas usamos el total del orgánico. Las cuatro restantes son

---

<sup>9</sup> El título de este apartado y la decisión de nombrar estas piezas como *temas* hace alusión al modo en que comúnmente les músicos se refieren a *las piezas musicales* por fuera del ámbito académico, y a cómo las nombramos nosotros dentro del grupo.

interpretaciones solistas de una misma pieza breve titulada *Visiones* compuesta por Nahuel. Estas fueron pensadas como cuatro miradas personales sobre un mismo objeto y la razón por la cual las incluimos radica en pensar desde otro ángulo, desde miradas individuales, la creación colectiva. Estas últimas fueron ejecutadas en cada ocasión por un instrumentista diferente y ubicadas en alternancia con las piezas interpretadas por el ensamble completo.

Este fue el orden final de los temas:

- 1) Fuentes
- 2) Visiones: I. Rasgo
- 3) El ocaso no es lugar donde quedarse
- 4) Visiones: II. Retazos
- 5) La guía
- 6) Visiones: III. Pasos
- 7) Mandarina
- 8) Visiones: IV. Trazo
- 9) Fotos

Creemos que la decisión de armar la lista de temas alternando las piezas del septeto con las interpretaciones solistas proporcionó una macroestructura formal muy dinámica y una conceptualización poética que recorre la totalidad de la obra. Además, como en cada pieza tocada por el ensamble completo, se destacan algunas individualidades, ya sea por momentos solistas o por cómo se desarrolla texturalmente la música. Encontramos que el orden propuesto refleja un balance y una sucesión progresiva de dichas participaciones.

A continuación presentamos los detalles que destacamos de cada pieza:

### 3.5.1 Fuentes<sup>10</sup>

El inicio de nuestro proceso creativo tiene como punto de partida una idea compositiva que con el tiempo se intituló *Fuentes*. Data del 26 de marzo de 2020. La realización de esta pieza se extendió sobre la totalidad del proceso del TFL y fue una de las últimas que terminamos de componer. Es importante mencionar que en su desarrollo ocurrieron todas las incorporaciones de los músicos invitados, razón por la cual esta pieza fue la que más modificaciones tuvo. Esto se debió a que a cada nueva incorporación se sumaba una nueva mirada, interpretación, debate y opiniones diferentes sobre cómo desarrollar y concretar dicha idea musical.

La propuesta inicial fue pensada por Lautaro y consistía en una breve progresión armónica en compás ternario<sup>11</sup>. Esta idea fue el elemento fundante de *Fuentes*. El inicio oscila entre los modos mayor y menor de Fa; Fa6 como primer acorde seguido de un Rebmaj7/Fa<sup>12</sup>. Esto se dirige hacia el campo armónico de Re, en donde ocurre el mismo comportamiento antes mencionado, es decir, un movimiento pendular entre dos acordes pertenecientes a la misma tónica pero diferente modo.

Luego ocurre una sección que consta de un pedal en Sol, este sugiere los acordes de Sol menor 11 y Fa/Sol, y este pedal se dirige hacia un nuevo color armónico: Dob#11 si pensamos que la escala madre es Solb Mayor. Rítmicamente contiene una métrica ternaria de 3/4, que por momentos insinúa un 6/8. Esto ocurre tanto por el ritmo armónico en negras con punto como así también porque la corchea se toca con *swing*.

La transmisión de estos acordes fue de manera oral y a través de la repetición y mimesis. Manuel y Nahuel, ambos en guitarras, aprendieron lo mismo que tocaba Lautaro. Aquí entran en juego tanto la escucha produccional como la noción de conocimiento tácito. No hubo necesidad de un diálogo verbal para acordar qué y cómo tocar. Las ideas se plantearon *in situ* desde el instrumento. Nos pareció que la vuelta armónica no estaba cerrada, así fue que para darle un cierre a la progresión inicial tomamos los 4 primeros compases y los transportamos una segunda menor hacia arriba. Así completamos el bloque armónico a partir

<sup>10</sup> (Registro auditivo del 6 de septiembre del 2021) [01 - FUENTES.mp3](#)

<sup>11</sup> (Registro auditivo del 17 de marzo de 2020) [17-03-2020 YOLA.wav](#)

<sup>12</sup> La nomenclatura que utilizaremos en caso de especificar acordes proviene del ámbito del jazz, en donde los acordes son cifrados con sus extensiones en números arábigos al lado de la tónica (y muchas veces aluden a armonías modales (el caso de un acorde con oncen sostenida puede indicar el modo lidio de una escala mayor), las barras indican inversiones o acordes de bajo cambiado como así también poliacordes, etc. Nuestro sustento teórico es “Teoría del jazz” de Mark Levine y se cita en Bibliografía.

del cual se desarrolló toda la *pieza*. De manera conjunta comenzamos a crear una melodía para dicha progresión, esto da cuenta de la idea grupal de no duplicar guitarras, sino de buscar líneas diferentes y complementarias para cada una. Con este pensamiento y a través de la improvisación se buscaron y concretaron las primeras líneas melódicas<sup>13</sup>, sustentadas por la progresión armónica inicial.

A los pocos meses de estos primeros ensayos, Fernando comenzó a formar parte del grupo. Al igual que antes, la transmisión de la idea se realizó de manera oral. De todos modos, como ya se dijo en el capítulo dedicado a caracterizar a los integrantes, la manera de *pasarnos* la música dentro del ensamble y en particular con Fernando fue oral. Con el grupo hasta entonces formado por guitarra, guitarra eléctrica, piano y batería, utilizamos la progresión armónica para improvisar a la manera de un *standard de jazz*<sup>14</sup>. De ese pensamiento surge la idea de establecer un solo de piano luego de la presentación de la melodía principal.

Otro punto sobre el cual nos detendremos es la sección que sucede al solo de Fernando. Pensamos que sería bueno generar un contraste con las secciones anteriores sin abandonar el devenir que se había iniciado al tratar la estructura principal como un *standard*. Así fue que le propusimos a Manuel un solo de batería. Para esto Nahuel sugirió construir un *vamp*<sup>15</sup>. El mismo consistió en un ostinato de cuatro compases, los primeros dos son blancas con puntillo, el tercero contiene un silencio de negra con puntillo seguido de una negra con puntillo y el último una blanca con puntillo. Las armonías que se tocan en esas figuraciones, están construidas a partir de quintas y segundas paralelas a distancia de terceras, esto depende del instrumento o de la sumatoria de estos. Si bien la estructura fue propuesta por Nahuel, las alturas fueron organizadas entre todos en el taller. De hecho, cuando nuevos integrantes aparecieron, sumaron nuevas alturas al *vamp*. Podemos escucharlo desde el segundo 0.17' al 1.43' del registro en nota al pie<sup>16</sup>, sin batería.

Este tipo de operatorias dan cuenta de la búsqueda de un plan formal en expansión que comenzó a establecerse, y esto a su vez nos permitió lograr cierto grado de organización y tener una idea más clara sobre qué tocar. Hasta este momento, el proceso creativo realizado

---

<sup>13</sup> (Registro auditivo del 18 de marzo) [TOMA 1.mp3](#)

<sup>14</sup> Existen muchas formas diferentes en los *standards* de jazz pero es de uso común tocar la melodía principal o “cabeza” y luego utilizar la vuelta armónica de la misma para solos y, al terminar los solos interpretar la “cabeza” como final.

<sup>15</sup> *vamp*: (1) figura en ostinato tocada por la sección rítmica;  
(2) breve repetición de una secuencia de acordes. (Levine, 1995, p.15)

<sup>16</sup> (Registro auditivo del 07 de septiembre del 2020) [Vamp - 07-09-2020.mp3](#)

en la composición de *Fuentes* ocurrió a través del diálogo entre los participantes y la escucha produccional, siempre mediante la transmisión oral de la música. No fue hasta este punto del proceso que comenzamos a escribir los primeros bocetos de partituras de lo pactado hasta el momento, solo a fines de tener otro tipo de registro de lo compuesto.

Durante el invierno de 2020, conforme a la incorporación de Javier y Camila a los espacios de taller nos enfocamos en encontrar el *lugar* que estos instrumentos ocuparían en la textura general de la pieza. Se abrieron muchas posibilidades sonoras y nos llevó bastante tiempo tomar las decisiones finales. Probamos varias maneras de tocar las melodías principales: entre guitarra eléctrica y violín; repartidas por secciones, por frases intercaladas, a unísono, a octava, etc. hasta encontrar la versión que más nos gustó. Lo mismo ocurrió con la acción de Camila: pensar al cello como línea de bajo ¿pulsada, con arco? (hasta entonces no contábamos con nuestro contrabajista); proponernos contramelodías para la melodía principal; pensar a las cuerdas tocando juntas, etc.

Dado que nos encontrábamos en plena búsqueda y que para entonces ya estábamos conformados como un sexteto, muchas veces nos encontramos sin poder realizar una escucha profunda de lo que tocábamos. Manejar y balancear volúmenes dentro de un grupo de estas características es una tarea compleja si se mira en detalle. Más cuando no hay una idea unificada sobre qué se quiere hacer sonar grupalmente, cuando la búsqueda grupal es mayor a las decisiones tomadas. En situaciones como estas es necesario resolver y encontrar una dirección a seguir. Definir cómo actuar ante una situación de *solo* por ejemplo, en qué grado acompañamos al solista, qué volúmenes e intenciones manejamos con respecto a él, qué tipo de texturas le proponemos como sustento, etc.<sup>17</sup>

En el solo de Fernando, por ejemplo, se buscó vaciar la textura al comienzo e ir sumándonos progresivamente para dar cuenta de este principio de sección, y además, para darle *espacio* con el fin de que su discurso aparezca y se destaque en la textura general.<sup>18</sup>

Al ser esta pieza la primera que compusimos bajo estos parámetros de creación, con este enfoque metodológico, para este orgánico y grupo de personas específico; y al mismo tiempo, al ser el inicio de la obra de nuestro TFL ocurrió que descubrimos progresivamente en *Fuentes* la estética y la búsqueda poética de nuestro ensamble. Creemos que esta pieza contiene muchas miradas, y diferentes momentos musicales, muchos de ellos contrastantes.

---

<sup>17</sup> (Informe escrito del 24 de agosto del 2020) [Anexo de registros escritos](#)

<sup>18</sup> (Registro auditivo del 31 de julio del 2020) [Fuentes Solo Fer.mp3](#)

Pero también creemos que en esta variedad hemos logrado una unidad musical en el *tema*. Fue un trabajo profundo sobre el detalle, sobre cada decisión tomada, a partir del anhelo de cómo quisimos sonar desde un primer momento.

### 3.5.2 El ocaso no es lugar donde quedarse<sup>19</sup>

Esta pieza es una de las dos *canciones* que presentamos en el total de la obra y fue compuesta íntegramente en el año 2021. Para entonces ya teníamos más de diez meses de trabajo grupal. Este período transcurrido no solo nos permitió encontrar una dinámica de trabajo colaborativo, sino también, una sonoridad general del ensamble más establecida, afianzada y controlada, en donde cada integrante había encontrado su lugar. Sin embargo la incorporación de Lucas, nuestro contrabajista, nos desafió a repensar y reelaborar los componentes musicales que ocupaban el registro más grave. El ensamble se completó con esta última incorporación y nos establecimos como un septeto. En este panorama general de trabajo compusimos *El ocaso no es lugar donde quedarse*. Fue una búsqueda estética particular; contiene la intención de hacer un trabajo fino sobre las dinámicas y tímbricas generales. Presenta un preludio extenso y desarrollativo; un interludio en donde ocurre un breve solo improvisado y un postludio más extenso en donde también entra en juego la improvisación solista<sup>20</sup>. Pasaremos ahora a detallar algunos momentos sobresalientes:

*El ocaso*, como comúnmente lo llamamos dentro del ensamble, nació a partir de un grupo de acordes propuestos por Fernando<sup>21</sup>. En varias instancias de taller los tocó repetidamente mientras que el resto de los intérpretes escuchamos, aprendimos e hicimos aportes musicales en función de lo que escuchábamos, es decir, trabajamos bajo los parámetros de escucha produccional. El objetivo de estas primeras acciones fue ampliar distintos aspectos como la textura, el timbre, el desarrollo de líneas melódicas, etc.

<sup>19</sup> (Registro auditivo del 6 de septiembre del 2021) [03 - EL OCASO NO ES LUGAR DONDE QUEDARSE.mp3](#)

<sup>20</sup> Usaremos la terminología *preludio*, *interludio* y *postludio* para referirnos a las secciones instrumentales, antes, en medio y al final de la letra de la canción respectivamente.

<sup>21</sup> (Registro escrito del 16 de marzo de 2021) [Anexo de registros escritos](#)

Asimismo, a medida en que avanzó el proceso creativo y varias decisiones compositivas fueron tomadas, concretamos la idea de agregarle una letra a esa progresión inicial de acordes. Dicha idea estuvo presente desde el primer momento, pero llevó algún tiempo materializarla. Así fue como *El ocaso* se convirtió en la segunda canción del ensamble, ya que según la cronología del proceso primero trabajamos *Mandarina*, canción de la cual hablaremos en el capítulo 3.3.4.

Nahuel fue quien propuso ponerle letra a la sección que habíamos construido a partir del elemento fundante que Fernando trajo al taller y al cabo de algún tiempo escribió la poesía para dicha progresión inicial. La estructura poética final fue organizada en cuatro estrofas de cinco versos, en cada estrofa está compuesta por cuatro versos hexasílabos y uno pentasílabo de cierre.

Transcribimos aquí la letra como quedó establecida luego de varios borradores:

### **El ocaso no es lugar donde quedarse**

No, el ocaso no  
parece ser lugar  
donde quedarse, no,  
allí no habrás de estar  
por mucho tiempo.

Cada minuto va  
directo a su final  
y nada vuelve atrás  
se desmantela al fin  
tarde o temprano.

Es que no hay nada allí  
que pueda solventar  
tu gran desilusión,  
esta frugalidad  
imaginaria.

Y en tu loco disfraz  
que nada vale ya  
no te comportarás  
como siguiendo el guión  
de algún oscuro.

Esta poesía es hija de las conversaciones que Nahuel y Fernando mantuvieron por esos meses. Charlas “de las altas horas” como las llamábamos. Ocurrían entre preparaciones de platos para la cena, los fines de semana; o entre mates individuales cualquier tarde. En esas charlas discutimos, entre tantas cosas, sobre la propensión de las personas a insistir obstinadamente en cosas o situaciones que aparentemente no tienen solución y ocurren fatalmente. Ese fue el tema del cual Nahuel se valió para escribir esta letra.

La decisión de agregar una letra a la progresión armónica principal tuvo un enorme peso en la estructura formal de la pieza entera y marcó el rumbo en el cual seguir el trabajo de las diferentes secciones. Pasaremos ahora a detallar el *preludio* de la canción:

Durante casi toda la sección inicial las guitarras tocan al unísono y son el material principal de la sección. Esta decisión es opuesta, por ejemplo, al tratamiento de *Fuentes*, en donde hay un deseo expreso de no duplicar sonidos y ocupar un registro mayor y diferenciado entre las dos guitarras. En esta pieza buscamos empastar los timbres tanto como pudiéramos, al emparejar volúmenes, tipo de toque y articulaciones. Buscamos una resultante tímbrica nueva para la música que habíamos desarrollado y para la sonoridad del ensamble en general, procedimiento que hasta este momento no habíamos trabajado. Es una sección lenta, de armonías triádicas y paralelas. Los acordes iniciales están en disposición abierta. Sumado a este comportamiento de las guitarras, desde la batería, Manuel elaboró efectos en platillos, sin ataque, tocados con *mallets*<sup>22</sup> y breves melodías en los *toms*. Javier se sumó a esta atmósfera lenta con la ejecución de notas largas, pensó en que sería provechoso tocar a dúo junto a Camila y propuso tanto sus alturas como las que ejecutó Camila. Ella fue quien unificó el criterio de toque entre violín y violoncello. Es interesante ver en este punto cómo Javier y Camila tomaron decisiones compositivas a raíz de la escucha de esta atmósfera sonora. Esto puede escucharse con claridad en un registro auditivo de junio de este año, entre los minutos 0.23’ a 2.23’ de dicho registro<sup>23</sup>.

Creemos que mediante el conocimiento tácito construido durante tanto tiempo de trabajo en conjunto, el grupo entero pudo trabajar colectivamente sin mayores sobresaltos en las instancias de taller/laboratorio haciendo aportes compositivos en tiempo real y prácticamente sin diálogos de por medio. De esta manera fue como la pieza se desarrolló compositivamente.

Para continuar, nos detendremos en las secciones de solo presentes en esta pieza.

---

<sup>22</sup> Baquetas de puntas blandas, usadas comúnmente en la ejecución de percusión orquestal.

<sup>23</sup> (Registro auditivo del 26 de junio de 2021). [El ocaso no es lugar para quedarse \(26-06-21\).mp3](#)

Esta canción cuenta con dos solos improvisados. El primero es interpretado por Nahuel en el *interludio* y el segundo por Javier en el *postludio*. Ambos solos fueron contruidos sobre métricas ternarias, a diferencia de las secciones cantadas que se encuentran en 5/8. La decisión de cambiar la métrica en estas secciones (ya que a ambas antecede el compás de 5 corcheas) fue tomada en función de la complejidad que supone desarrollar un discurso improvisado sobre un compás de 5 tiempos. Así fue que privilegiamos darle un grado mayor de seguridad a nuestros solistas desde la métrica y texturas del resto del grupo, para que pudieran desarrollar sus ideas. Además creemos que esta variedad enriqueció el plan formal y contribuye a la cualidad de las diferentes secciones.

La razón por la cual existió un solo dentro del *interludio* remite principalmente a la necesidad de que este articulador formal exista. Cuando tuvimos completa la poesía, y luego estructurada en cuatro estrofas, nos preguntamos cómo disponerlas, es decir, reflexionamos a priori acerca del plan formal y nos pareció atinado introducir dicho interludio para refrescar la escucha. Entonces, tomada la decisión de elaborar un interludio no perdimos oportunidad de proponernos un solo improvisado. Se le propuso a Nahuel que sea él quien esté a cargo de improvisar y para tal ocasión Manuel, Lautaro y Javier decidieron ejecutar una base con las figuraciones rítmicas predominantes del chamamé<sup>24</sup>. La idea de aludir a un ritmo folclórico fue de nuestro violinista. Lucas y Fernando se sumaron a esta textura tocando en unísono. Sugirieron usar el tipo de comportamiento que comúnmente ocupa el bajo en dicho ritmo folclórico, es decir, marcar los tres tiempos del compás desplegando la tríada de cada acorde presente en la armonía. Pero la construcción de la línea de bajo que hicieron en conjunto es digna de mención por la astucia que demuestra: si bien la armonía de la sección es bastante simple y alterna entre los acordes Labmaj7(#11) y Sib13 se encargaron de pensar diferentes desplazamientos rítmicos del bajo con relación al ritmo ternario presentes en el resto de los instrumentos. Estos desplazamientos mencionados, al ir haciéndose cada vez más rápidos hasta llegar a la marcación de las seis corcheas del compás direccionan el interludio hacia la siguiente sección cantada. Como ya se ha dicho el par de instrumentos toca en unísono, lo cual refuerza la línea de bajo que sustenta esta sección de solo de guitarra. La textura es completada por Camila, su melodía siempre ascendente se estructura en un patrón simple de corcheas y atraviesa toda la sección, direccionando la misma, desde el plano de las alturas, hacia la sección siguiente.

---

<sup>24</sup> Ritmo folclórico característico del litoral argentino.

En el segmento que va del minuto 4.10' al 4.53' de un registro de la canción completa podemos escuchar este interludio<sup>25</sup>.

El solo de Javier se encuentra en el postludio de la canción. Para dicha sección tomamos los acordes de la introducción, pero armamos una textura completamente nueva. Esta decisión fue tomada en conjunto, pero el disparador del tipo de textura que elegimos fue el accionar del contrabajista. Él solo contaba con un cifrado armónico para dicha sección y el tipo de comportamiento que tomó desde el primer ensayo de dicha sección nos llevó al grupo a construir ese final. Esto fue hecho mediante la escucha produccional, Lucas propuso y nos llevó al resto a tocar en función de lo que tocaba. Esto se puede escuchar en el registro de la primera vez que él interpretó esta sección, de hecho se escucha la interacción del piano que responde a las frases que el contrabajo propone entre los demás componentes de la textura. La cita es desde el minuto 3.15' hasta el final.<sup>26</sup>

Javier determinó la duración de su solo, no teníamos establecida la cantidad de repeticiones de la vuelta armónica. En cada ensayo su improvisación variaba en longitud. Por esta razón nos valimos de la escucha produccional para concretar la cantidad de vueltas. No fue necesario poner en palabras esta decisión, simplemente escuchamos al solista atentamente para saber cuándo daba un cierre a su solo para irnos al final de la pieza por medio de un *desacelerando* grupal. El conocimiento tácito del grupo está vigente en este tipo de operatorias.

Creemos importante destacar este tipo de texturas presentes en las secciones instrumentales de la canción, ya que evidencia las distintas influencias musicales de cada integrante y deja entrever la heterogeneidad del grupo. Esto se observa también en otras piezas como en *La guía*, de la cual hablaremos en el siguiente apartado, donde podemos escuchar esta alusión a ritmos folclóricos dada por la hemiola de tres cuartos/seis octavos y las construcciones rítmicas presentes. En un nivel macro formal de la obra total, esto establece una relación estética entre ambas piezas.

---

<sup>25</sup> (Registro auditivo del 6 de septiembre de 2021) [07 - EL OCASO NO ES LUGAR DONDE QUEDARSE.mp3](#)

<sup>26</sup> (Registro auditivo del 8 de mayo de 2021) [El ocaso 1.mp3](#)

### 3.5.3 La guía<sup>27</sup>

Comenzamos a componer *La guía* en los inicios de este TFL cuando aún éramos solo tres integrantes<sup>28</sup>. La fecha exacta de comienzo del proceso creativo de este *tema* figura en informes el día 19 de marzo del 2020, y se extendió hasta julio de 2021. El desarrollo de esta pieza ocurrió en simultáneo con *Fuentes*. Podemos ver cómo a lo largo de este tiempo nuestra forma de desarrollar el proceso creativo evolucionó al enriquecer y complejizar cada vez más los materiales con los que trabajamos. Nuestra búsqueda compositiva se agudizó debido a que tuvimos un panorama más definido acerca de cuál era la estética e identidad grupal. Además, como ya hemos mencionado en apartados anteriores, la incorporación de cada nuevo integrante al ensamble jugó un papel fundamental en el desarrollo de nuestro trabajo. Asimismo cada nueva incorporación amplió nuestro lenguaje musical, en cuanto a la técnica, en lo que refiere al funcionamiento de los instrumentos con los cuales trabajamos. Esto nos brindó una gran cantidad de posibilidades tímbricas e interpretativas.

*La guía* está estructurada en tres grandes secciones contrastantes. En cada una el plan compositivo es diferente, como así también las operatorias utilizadas en cada una de estas secciones. Esto ocurre principalmente porque cada sección fue elaborada por diferentes personas y las decisiones compositivas que cada una tomó responden a una búsqueda de unidad en la multiplicidad. Siguiendo con el relato de esta pieza tripartita, el plan macroformal quedó definido de la siguiente manera:

- La primera parte, estructurada a modo de *fugato*, fue coordinada y elaborada por Nahuel. Cuenta con presentación del *sujeto*; *contrasujeto*; entradas sucesivas de IOS mismos en distintos instrumentos; una sección episódica y nuevas entradas que recorren diferentes tonalidades hasta regresar a la tonalidad original.
- En la sección central construimos un complejo entramado textural a partir de varias líneas melódicas que dialogan entre sí. Estas quedaron dispuestas sobre una serie de métricas irregulares. En un primer momento fue una melodía con acordes sobre una métrica de cuatro tiempos de negra que Manuel propuso. Esta sección es en realidad

<sup>27</sup> (Registro auditivo del 6 de septiembre del 2021) [05 - LA GUIA.mp3](#)

<sup>28</sup> (Registro escrito del 19 de marzo de 2020) [Anexo de registros escritos](#)

el elemento fundante de la pieza y fue una decisión compositiva posterior la que nos llevó a ubicarla en el centro del *tema*.

- Por último, Lautaro estuvo a cargo de la realización de una tercera sección más lenta y la textura es menos densa que en las secciones anteriores. Aquí podemos observar un fuerte protagonismo de las cuerdas al ejecutar diferentes melodías que ya sonaron desde el inicio de la pieza. Es una sección en donde se retoman desde un ángulo diferente los elementos melódicos y armónicos de las secciones anteriores, una suerte de rememoración, de eco de lo sucedido.

Cada gran sección, debido a la semejanza textural que poseen, parecieran ser totalmente distintas entre sí. Sin embargo, la alusión a los mismos elementos musicales proporcionan un grado de cohesión y coherencia que las emparenta.

A continuación hablaremos más en detalle sobre algunos elementos distinguibles del proceso y de las decisiones compositivas que tomamos para llevar a cabo la concreción de esta pieza.

El elemento fundante de esta pieza fue una melodía con cifrado, estructurada sobre una métrica en 4/4 compuesta por Manuel. La armonía fue construida mediante el uso de triadas abiertas. En el siguiente registro auditivo podemos escuchar a dos guitarras y batería la progresión armónica con la melodía de la pieza, desde el inicio hasta el minuto 0.51<sup>29</sup>. Lo que sigue en dicho registro, luego del minuto 0.51', son las primeras improvisaciones que hicimos sobre la vuelta armónica. Como bien se observa aquí utilizamos el mismo principio compositivo que en *Fuentes*, la pieza que desarrollamos en simultáneo. Es decir, crear “cabezas”<sup>30</sup> con melodías a los fines de tener temas sobre los cuales improvisar y a partir de esto último, gestar arreglos y nuevas secciones; buscar la manera de que estas *cabezas* proliferen.

En relación con lo mencionado anteriormente Lautaro hizo importantes modificaciones rítmicas a la idea de Manuel<sup>31</sup>. Las más sustanciales tuvieron que ver con el aspecto rítmico y se hizo al alterar los compases, que hasta ese momento estaban unificados en 4/4. Esto generó una polimetría homogénea y fue una decisión que tomamos en función de

<sup>29</sup> (Registro auditivo del 6 de junio de 2020) [La guía.wav](#)

<sup>30</sup> Cabeza: melodía y cambios de acordes de un tema. (Levine, 1995, p. xi)

<sup>31</sup> (Informe escrito del 16 de julio del 2020) [Anexo de registros escritos](#)

enriquecer la melodía principal. Esta melodía contaba con notas realmente largas, por ejemplo, las notas de inicio y final de frases duraban redondas con puntillo, como se puede apreciar en el registro con nota al pie Nro.20. Entonces la búsqueda estuvo centrada en encontrar la duración específica de cada nota dentro de la melodía. Esto hizo que el ritmo armónico de la pieza se dilate y contraiga a raíz de las duraciones que creímos que cada frase de la melodía debía tener. Finalmente esta sección quedó en el medio de la pieza y a partir de los materiales con los que operamos aquí se elaboraron tanto las secciones inicial y final de la misma.

La sección inicial presenta una textura de *fugato*. La técnica compositiva de la cual nos valimos para elaborarla es la *fuga*. Hay una melodía que se comporta como *sujeto* y luego de su presentación ocurren dos entradas sucesivas en distintos instrumentos antes de una sección *episódica*, luego de la cual suceden las dos últimas entradas del sujeto. Estas se dirigen a la tonalidad de partida antes de concluir. Las entradas son imitativas y se dan de manera escalonada en el siguiente orden de instrumentos: violín, violoncello, piano, guitarra eléctrica, y a duos piano/violín y guitarra/cello. Cada nueva aparición del *sujeto* es hecha en una nueva tonalidad. Pero el elemento constructivo del cual partió Nahuel para elaborar esta sección no fue el plano melódico, sino el armónico. En toda esta sección su papel como intérprete se desarrolla tocando una extensa progresión de tríadas abiertas<sup>32</sup>, que a su vez es transportada de tonalidad a cada nueva entrada de los instrumentos antes mencionados. Dicha progresión es la base sobre la que el sujeto del *fugato* se presenta. Pero en un primer momento todas las melodías, sujeto y contrasujetos fueron elaboradas en la misma tonalidad (La mayor) y no ocurrieron de manera escalonada, sino que todo sonaba en simultáneo. Surgió la propuesta de las entradas escalonadas de los instrumentos al pensar en una polifonía horizontal imitativa. Estas entradas, aún se encontraban en la tonalidad de La mayor, y eran entonadas por guitarra, violín y piano, como se puede apreciar en el siguiente registro desde el inicio hasta el minuto 1.29<sup>33</sup>. A medida que reflexionamos acerca de los registros auditivos y acerca de lo que tocamos, nos pareció una buena idea acercarnos un poco más a un plan de fuga. Es por esto que Manuel propuso que las entradas de cada instrumento sean en distintas tonalidades<sup>34</sup>. Nahuel pensó en la cantidad de entradas necesarias para lo que creíamos que debería durar la sección y resolvió un plan armónico general para dicha

<sup>32</sup> (Registro audiovisual del 15 de julio del 2020) [Progresión armónica tríadas 15julio2020.mp4](#)

<sup>33</sup> (Registro auditivo del 18 de julio del 2020) [Guia - intro + A .mp3](#)

<sup>34</sup> (Informe escrito del 12 de julio del 2020) [Anexo de registros escritos](#)

sección. Diferimos en este punto de un plan de fuga escolástica, ya que la operatoria fue dividir la cantidad de entradas necesarias  $(4)^{35}$  por el total cromático (12 notas). Es decir, dividir simétricamente la escala cromática para encontrar las tonalidades en las cuales las entradas ocurrirían. Entonces, las tonalidades resultantes son cuatro y se encuentran a la misma distancia una de otra hasta volver a la tonalidad original, el plan tonal resultante es el siguiente: La - Fa sostenido - Mi bemol - Do - La.

Hasta aquí la explicación de cómo logramos la sección inicial de la pieza. Fue a través del constante registro, escucha y análisis grupal que pudimos concretar nuestro *fugato* luego de meses de trabajo.

Es importante decir en cuanto a la interpretación que para que este tipo de texturas funcione debimos enfocarnos minuciosamente en la búsqueda del balance dinámico del ensamble, lo cual fue un trabajo arduo y muy importante. Se buscó que todas las melodías pudieran permanecer en un mismo plano. Por momentos sucedía que los instrumentos eléctricos, debido a su mayor capacidad de volumen con respecto a los instrumentos acústicos, tapaban las líneas melódicas de las cuerdas y guitarra e impedían que se pueda apreciar el contrapunto y así generar la textura buscada.

En cuanto a la composición completa y al plan formal general podemos escuchar los mismos elementos constitutivos explicados hasta aquí a lo largo de toda la pieza. Es por esto que la misma adquiere una coherencia que la atraviesa en su totalidad. Conseguir dicha coherencia significó un gran desafío compositivo. Para lograr que las tres partes no suenen inconexas entre sí debimos establecer diálogos grupales por dentro y fuera del taller con el objetivo de identificar los componentes más importantes presentes en el elemento fundante o tomar de él lo que creamos necesario para realizar nuestra tarea. Estos materiales, una vez identificados, los variamos, resignificamos y los utilizamos para componer la sección *fugada* y la sección final.

Para cerrar este apartado queremos mencionar que esta fue una de las piezas más exigentes a la hora de su interpretación. El trabajo tanto individual como grupal para ensamblar y ensayar la pieza, fue fundamental para obtener un buen resultado sonoro. Aquí el rol de dirección que muchas veces tomó Camila al compartirnos y transmitirnos distintas maneras de estudiar y ensamblarnos fueron herramientas indispensables y de gran enriquecimiento para el desarrollo interpretativo del grupo entero.

---

<sup>35</sup> Son 5 en total, pero la última retorna a la tonalidad de partida.

### 3.5.4 Mandarinina<sup>36</sup>

Esta fue la primera pieza con letra que realizamos en este TFL. Comenzamos a trabajarla a mediados de septiembre del 2020 en formato quinteto. En aquel entonces conformado por: guitarra, guitarra eléctrica, batería, piano y violín. El proceso compositivo en este tema fue el más corto en relación con el resto de las piezas. El mismo se extendió hasta abril del 2021, fecha en la que ya estábamos conformados como septeto.

Contrariamente a *El ocaso no es lugar donde quedarse*, donde la composición musical antecedió a la escritura de una letra, esta pieza nació a partir de la poesía. Fernando escribió los versos y nos los presentó al resto. Fue en función de esta letra que generamos los materiales musicales con los cuales trabajamos y tomamos la mayoría de las decisiones compositivas. Así fue como comenzamos a trabajar en la música. Componer a partir de un texto previo nos brindó un marco de referencia poética con el cual pudimos imaginar y organizar las diferentes secciones de *Mandarina*. Para que esto suceda, propiciamos algunas charlas grupales con el fin de analizar conceptualmente la poesía y así poder tener una noción colectiva con la cual obrar.

De esta manera, creemos que alimentamos a nuestro *conocimiento tácito*, y la composición de esta pieza adoptó una dinámica de trabajo muy fluida la cual complementamos con la *escucha produccional*.

Transcribimos en la página siguiente la poesía:

---

<sup>36</sup> (Registro auditivo del 6 de septiembre del 2021) [07 - MANDARINA.mp3](#)

## Mandarina

Ya no sos inmortal  
 la gravedad nos ha equiparado  
*(de los próximos acróbatas será el aire)*  
 pero que indiferentes  
 te son las mariposas, los escalopes.

Filosos vientos soplan en mi espalda,  
 me ves cayendo con la mueca inseparable,  
 ya separada la risa de la sonrisa.

Ya no habrá otro fondo  
 del cual asirse  
*(ni redes, ni nada)*  
 así qué mejor que vayas preparando  
 todos tus despojos, tus despojos.

La mueca es uno de ellos  
 ya la viste, ya la viste

No soy inmortal  
 pero el día en que las cuentas se salden,  
 ese día seguramente  
 ya no estaremos aquí

pero algo habrá, nos remitirá  
 ¡una flor quizá!  
 ¡una flor quizá!

Allí estará tu querer,  
 mi querer,  
 allí estará...

Como mencionamos en los párrafos iniciales de este apartado, el elemento fundante fue la letra. Nahuel, luego de analizarla, expresó que sería oportuno hacer un *blues* o por lo menos realizar una composición que remita a dicho estilo. A partir de esa idea compuso una progresión armónica que se mantiene en la tonalidad de La menor, los acordes presentes ocurren a partir del descenso de una *línea cliché* que comienza en la nota Sol y desciende cromáticamente hasta la nota Do. Junto a este grupo de acordes, elaboró para la voz, una

melodía con perfil descendente que se corresponde con los cambios de acordes. Al sonar juntos estos dos elementos durante los primeros tres compases de cada vuelta armónica podemos escuchar que dicha melodía, en su descenso, acompaña a la armonía en un ritmo de blanca con punto. Ciframos a continuación la resultante que generan:

||: *Lam7 - Lam6* | *Lam(#5) - Lam* | *Lam7(b5) - D7(sus4)/A* :||

Dentro del taller, nos mostró estos acordes y comenzamos a tocar. Mientras esto sucedía, él también cantó la melodía con texto. Al escuchar su interpretación y apreciar el ímpetu con el que entonó los versos de esta poesía, el grupo entero estuvo de acuerdo en que debía ser él el encargado de cantarla. Es interesante destacar cómo las influencias musicales de cada uno favorecieron a poder entender, interpretar y trabajar colectivamente. Esto hizo que pudiéramos ensamblar la música de las secciones cantadas satisfactoriamente a los fines propuestos sin que existan diálogos o indicaciones de ningún tipo más que la armonía confeccionada y transferida por Nahuel. Dicho de otro modo, todos los integrantes del grupo tienen contacto con el *blues*, ya sea escuchando o tocando el género, por lo cual entendimos tempranamente qué papel teníamos que adoptar en este momento de la música sin mayores mediaciones. Finalmente los elementos que mayor insinuación hicieron a un *blues* fueron: el ritmo, el cual se construyó sobre una métrica ternaria que alterna entre compases en 6/8 y 12/8, y por otro lado la intención puesta en la interpretación. Para esto intentamos reproducir los rasgos más identitarios del estilo<sup>37</sup>.

Una vez que definimos los distintos componentes musicales de las secciones cantadas nos centramos en crear la sección introductoria. Lautaro condescendió con las primeras ideas musicales de Nahuel y propuso trabajar a lo largo de la pieza con perfiles melódicos descendentes. Por esta razón es que existen varias melodías con este comportamiento durante la mayor parte de la canción. Así fue que elaboró la melodía con la que comienza esta pieza. Consistió en una secuencia motivica que, tanto en su perfil melódico como la armonía que insinúa, se mueve de manera descendente. En el taller, trabajamos con el objetivo de establecer una base que sirva de sostén para la melodía mencionada y a su vez, buscamos

---

<sup>37</sup> (Registro auditivo del 21 de agosto del 2020) [2\) Mandarinina toma 2 \(21-09-20\).mp3](#)

ensanchar la textura de esta sección. Para lograr esto, repartimos la melodía octavada entre guitarra y violín. Algunos compases después sumamos una segunda pareja formada por guitarra eléctrica y piano octavados entre sí. Estos ejecutan la misma melodía transportada a distancia de tercera ascendente con respecto al par de instrumentos anteriores. Para completar la textura, Manuel toca todas las negras en el aro del redoblante. De esta manera logramos establecer una base rítmica que mantiene una pulsación regular sobre la cual las melodías se desarrollan. Creemos interesante nombrar este comportamiento, ya que también lo podemos escuchar en las estrofas de *El ocaso*. De esta forma la música adopta un cierto grado de coherencia global entre piezas y creamos relación directa entre las dos canciones a través de la evocación gestual y tímbrica de la percusión.

Al contar con una sección introductoria y las cuatro estrofas en las que se organizó la poesía, seguimos adelante y nos propusimos componer una sección de *interludio*. Construimos una armonía que asciende cromáticamente y de forma paralela, la cual dispusimos sobre una nueva métrica en 5/8. Este cambio generó un contraste con respecto a lo precedente. A su vez el perfil ascendente de la armonía se distingue de los perfiles descendentes trabajados anteriormente.

Al tener esta nueva sección ensamblada, nos pareció una buena idea que hubiera un solo en ella. Así fue que le asignamos a Cami esta sección para que se encargara de componerlo. Le dimos la partitura de esta sección como así también el audio del acompañamiento grabado en el ensayo<sup>38</sup>. Ella lo escribió en su casa y lo trajo listo al cabo de pocos ensayos. Sin embargo, al ensamblar dicho solo con el resto de la banda, se nos presentó un inconveniente que tuvimos que solucionar. Escuchamos que la textura en el acompañamiento de esta sección era muy densa y el discurso del cello no sobresalía, se perdía dentro de la sonoridad total. Trabajar el volumen general del ensamble no bastó para sacarle buen provecho a esta sección y sobre todo al solo. La solución fue vaciar la textura mediante un silencio súbito. De esta manera, quitamos la guitarra eléctrica, el piano y la batería para dejar simplemente a la guitarra, el violín y el contrabajo. Gracias a esta decisión, la sonoridad del cello se pudo destacar y pudimos sacarle el mejor provecho al rango dinámico y registral que posee.

Al momento de la incorporación de Lucas en marzo del 2021, gran parte de esta pieza ya estaba compuesta. Y debido a que el rol del bajo lo tenía Camila, tuvimos que revisar y

---

<sup>38</sup> (Registro auditivo del 05 de marzo del 2021) [Acompañamiento solo Cami \(05-03-21\).mp3](#)

modificar la línea del cello. Algunas partes se reescribieron para trasladarlas hacia el contrabajo. Al ensamblar y escuchar estos reajustes, percibimos que la nueva línea limitaba la capacidad creativa de Lucas. Es por esta razón que le añadimos el cifrado armónico de toda la pieza y tuvo la libertad de tocar lo que quisiera con la información sugerida. Se acopló a la idea general rápidamente y entendió los códigos que habíamos construido hacia dentro del ensamble. Así fue que, prácticamente en un ensayo, entendió la idea general del grupo, aportó las suyas y se ensambó de manera más que satisfactoria tan solo leyendo el cifrado en la búsqueda de sus líneas.

Mandarina significó mucho diálogo grupal solo hacia el inicio de su proceso creativo, cuando únicamente teníamos una poesía. Luego de que Nahuel trajo el *blues*, es decir, la música para esta letra, el resto del ensamble rápidamente entendió la poética general de la pieza y no hubo mucho más diálogo. Directamente nos dispusimos a trabajar desde nuestros instrumentos. El corto tiempo de composición que nos llevó esta pieza nos permitió tocarla muchas veces de principio a fin. De esta manera cada integrante alcanzó una comodidad que benefició a la sonoridad, tanto de *Mandarina*, como al ensamble de cara al resto del año y del resto de las composiciones.

### 3.5.5 Fotos<sup>39</sup>

Esta es la pieza que da cierre a la obra global. Al igual que *El ocaso*, fue compuesta enteramente en el año 2021. Los primeros esbozos datan del 03 de abril. El punto de partida fue un arreglo escrito por Nahuel sobre una composición que originalmente nació a partir de una idea melódica de Javi.

Esta pieza cuenta con dos grandes secciones estructuradas de la siguiente manera: *A - A' - B - A''*. En la sección *A* presentamos una textura coral ejecutada únicamente por las cuerdas. En *A'*, repetimos la sección anterior con dos variaciones texturales. Por un lado sumamos la guitarra a los fines de brindar variedad tímbrica, y por otro el violín octava la melodía principal. La sección *B* contrasta con la sección *A* debido a que presenta una textura más contrapuntística y el plano de las guitarras adquiere mayor protagonismo al tiempo que

---

<sup>39</sup> (Registro auditivo del 6 de septiembre del 2021) [09 - FOTOS.mp3](#)

las cuerdas refuerzan sus melodías. Para dar cierre a la pieza, retomamos el momento inicial pero esta vez con el ensamble completo. Es decir, sumamos la batería con un toque que alude a la percusión orquestal y un órgano *Hammond* para llegar al punto culmine de la pieza. A continuación nos detendremos en la sección inicial que a su vez fue el elemento fundador de *Fotos*.

El *elemento fundante* de esta pieza nació a partir de una reunión que mantuvieron fuera del taller Javier y Nahuel. Ambos se juntaron para armonizar la melodía inicial<sup>40</sup>. Esta armonía siguió la línea de la obra global, la cual se construyó a partir de triadas abiertas. Si bien en un principio las pensamos desde la guitarra, finalmente estas líneas fueron transferidas para la familia de cuerdas. La línea de bajo se la atribuimos al contrabajo, la línea central al cello, y la línea más aguda, que Javi propuso, quedó escrita en violín. Esta textura coral llevó al grupo, y más precisamente al trío de cuerdas, a dialogar sobre la manera de trabajar las dinámicas, las posibilidades tímbricas, expresivas, el movimiento rítmico a través de *accelerandos* y *desacelerandos*, la duración real de cada nota, la unificación de arcos entre las cuerdas, etc. todo esto en función de lograr un empaste tímbrico entre las tres voces para sonar como un solo cuerpo sonoro. Hasta el momento, el pensamiento para con las cuerdas frotadas era de cada instrumento por separado<sup>41</sup>. Esto se puede apreciar en el registro audiovisual a partir del minuto 0.36´.

Realizamos un registro auditivo y escrito de todo el proceso del ensamblado de dicha sección<sup>42</sup>. Aquí se observa como mediante la acción y la escucha comienzan a salir a la luz criterios para unificar la forma de toque entre ellos. Cami propuso variar la forma de toque en cada repetición, para lograr distintos comportamientos desde la dinámica, usos de vibratos, la unificación de los arcos, etc. Además estuvo atenta para detectar y advertir al grupo en los casos en que hubo imprecisiones rítmicas. Muchas de estas indicaciones fueron mediante el diálogo o simplemente mediante la interpretación y la escucha atenta de los demás. Javi estuvo a cargo de dirigir a la sección de cuerdas, ya que interpretó la melodía principal de la sección. Lucas estuvo atento a la afinación general del trío y llamó la atención en los momentos en que advirtió imprecisiones. Sin embargo las decisiones que quedaron definidas fueron tomadas en conjunto en los momentos de taller, en función de la reflexión hecha sobre

---

<sup>40</sup> (Registro escrito del 3 de abril de 2021) [Anexo de registros escritos](#)

<sup>41</sup> (Registro audiovisual del 21 de mayo de 2021) [Fotos 21-05-2021.mp4](#)

<sup>42</sup> (1) (Registro escrito del 21 de mayo de 2021) [Anexo de registros escritos](#)  
 (2) (Registro auditivo del 21 de mayo de 2021) [Fotos y charlas.mp3](#)

cada interpretación de las secciones. Situación que también se puede apreciar en el registro audiovisual presentado anteriormente.

La composición del segundo momento de *Fotos*, se llevó a cabo en una reunión de Lautaro y Nahuel<sup>43</sup>, a los pocos días de la reunión de la que había participado Javier. Ellos se juntaron a escuchar y debatir sobre lo que habían realizado. Fue entonces, que a través del diálogo y del pensamiento compositivo, pensamos en generar una sección que contraste con la inicial. Con este pensamiento y desde las guitarras, comenzamos a proponer nuevas ideas. De esto surgieron armonías nuevas, no presentes en la primera sección. Lautaro toca acordes formados por intervalos de segundas, mientras que Nahuel organizó acordes en su mayoría cuartales<sup>44</sup>. El desarrollo armónico de esta sección busca contrastar y separarse de la armonía triádica al plantear el uso de progresiones armónicas más complejas, en donde entran en juego el uso de extensiones para generar sonoridades que en la sección anterior no habían estado presentes.

La textura también es uno de los parámetros que varían de sección a sección. En esta segunda parte, sobresale el contrapunto entre ambas guitarras, y en base a ellas, se pensó en reforzar algunas líneas melódicas con cello y violín. El contrabajo, a diferencia de la sección inicial, deja de lado la sonoridad del toque con arco y comienza a tocar en *pizzicato*. Esto fue hecho para complementar a las guitarras, tanto en el aspecto rítmico y melódico, como en el tímbrico. Como resultado se generó una textura compleja, una polifonía horizontal, conformada por varias melodías que por momentos se corresponden y por momentos se separan.

En la sección final, la reexposición del tema inicial, se encuentra el punto cúlmine de la pieza. Esto se logra al resaltar la melodía principal cuando es ejecutada por todo el ensamble. La melodía del violín se encuentra dos octavas arriba de la inicial, que a su vez está al unísono con la voz melódica de las guitarras. Aquí en las guitarras, al igual que en *El ocaso*, buscamos expandir el registro al proponer las mismas líneas octavadas. Pero lo más destacable de esta sección es el comportamiento de la batería. Aquí Manuel se valió de la escucha produccional en la sección, al interpretar un acompañamiento rítmico y tímbrico, que responde a la gestualidad general del ensamble. A su vez, agregó frases rítmicas en los tambores en los momentos en que la banda sostiene notas de larga duración. Esto incorpora elementos que no se habían escuchado en la exposición del tema inicial. Utilizo los *mallets* en

---

<sup>43</sup> (Registro escrito del 10 de abril de 2021) [Anexo de registros escritos](#)

<sup>44</sup> (Registro auditivo del 10 de abril de 2021) [Fotos solo guitarras](#)

la búsqueda tímbrica de un ataque blando en los platos, y de una sonoridad que se asemeja a la de los timbales al percutir los tambores y el redoblante sin bordona de la batería.

Para cerrar, creemos que el proceso compositivo de *Fotos* no presentó grandes inconvenientes. Se creó a partir de momentos cotidianos que compartimos entre todos, donde el respeto, la admiración y la escucha hacia el otro contribuyen y ayudan a la creatividad grupal. La tarea gruesa de composición en este caso se dio por pares de personas. Luego, al poner las ideas a disposición del grupo entero, los diálogos que se dieron con respecto al funcionamiento de las cuerdas, al pensamiento del trío en conjunto, ayudó a su vez a la sonoridad en general de las cuerdas en la obra global. El trabajo presente en *Fotos* contribuyó al ensamblado, a la búsqueda del balance por parte del ensamble completo, y sirvió para la totalidad de las piezas.

### 3.5.6 Visiones

Los temas *Fuentes*, *El ocaso no es lugar donde quedarse*, *La guía*, *Mandarina* y *Fotos* están divididos entre ellos por momentos solistas. Se tratan de interpretaciones de una misma pieza que titulamos *Visiones*. Originalmente, esta es una pieza para guitarra sola compuesta por Nahuel a la cual solíamos referirnos como 4 vigas<sup>45</sup>. La misma consiste en dos melodías armonizadas de 12 compases cada una, las cuales formalmente se organizan mediante la clásica estructura bipartita *A-A-B-A*. Esta composición surge de charlas que Nahuel mantuvo con un amigo arquitecto. En las afueras de Asunción, Paraguay existe en la selva una tumba cercada por un rectángulo de espejos enfrentados que encierran una porción de tierra. Estos replican la vegetación al infinito y están sostenidos por 4 vigas de metal. De ahí el primer título que se le dió a la pieza.

Dentro de la obra completa presentada en este TFL podemos escuchar estas interpretaciones cuatro veces. La determinación de que sean solo cuatro versiones responde, simplemente, a un orden estructural. Debido a que hay cinco temas con el orgánico completo, decidimos articularlos con una versión ejecutada por un intérprete diferente en cada ocasión.

---

<sup>45</sup> (Registro audiovisual del 25 de julio de 2020) [4 vigas 2.mp4](#)

Dicha decisión nace a raíz de una búsqueda tímbrica. Quisimos que cada versión sea ejecutada por instrumentos cuyos timbres sean bien diversos entre sí. Así fue que finalmente establecimos las siguientes versiones: Contrabajo, Piano, Batería y Guitarra. En ese orden fueron ubicadas dentro del plan macroformal de la obra.

A cada instrumento mencionado anteriormente le dimos la partitura que contenía la melodía más cifrado armónico y les explicamos que queríamos que hagan sus propias versiones de la pieza. Por esta razón hablamos de libres interpretaciones, ya que le otorgamos a cada intérprete la libertad de realizar modificaciones de cualquier índole. Estas podían ser melódicas, rítmicas, armónicas; pero también interpretativas, formales e incluso contaron con la posibilidad de insertar dentro de la forma partes improvisadas. Esta propuesta produjo versiones que, si bien se reconocen las melodías principales en cada pieza, (sobre todo en los instrumentos melódicos/armónicos), resultaron muy diferentes entre sí debido a que cada intérprete optó por un camino armónico diferente; decidió su propio *tempo* para interpretar su versión; insertó partes improvisadas de manera que el plan formal de cada pieza se diferenció entre versión y versión; tomó decisiones texturales que se alejan tanto de la versión en guitarra como de las texturas propuestas en las piezas del ensamble completo; decidió en qué registro de su instrumento cantar las melodías y las varió en función de sus deseos expresivos y de cómo le pareció que sería mejor tocarlas. Es decir, a nivel general y de plan macroformal encontramos que estos momentos solistas ofician de hilo conductor de una idea a través de toda la obra. Esto da un grado de unidad en la diversidad que supone cada interpretación, tanto por el timbre, como por las texturas presentes, como las ideas y sensibilidades que cada persona desarrolló en su versión solista.

Estas interpretaciones no tuvieron el mismo lugar que los demás temas dentro de las instancias de taller/laboratorio/ensayos. Cada intérprete la preparó de manera solitaria y eventualmente, conforme avanzaba en su elaboración y deseaba recibir una devolución grupal, la tocaba para el resto de los integrantes. Estas pequeñas presentaciones desprendían enriquecedores diálogos que abordaban temas como texturas, melodías, timbres y formas de armar un discurso.

Luego de escucharlas, Camila nos propuso diferenciarlas asignándoles a cada una un nombre diferente. Se le ocurrió nombrarlas de la siguiente manera:

- I. Rasgo (*Contrabajo*)<sup>46</sup>
- II. Retazos (*Piano*)<sup>47</sup>
- III. Pasos (*Batería*)<sup>48</sup>
- IV. Trazo (*Guitarra*)<sup>49</sup>

Creemos que la manera en que dispusimos cada versión a lo largo de la obra general da un respiro al oyente entre tema y tema y, en la medida en que estos se escuchen en el orden que proponemos, ayuda a renovar la atención. Por otro lado, brinda conexión y coherencia a lo largo de toda la música al escuchar elementos que se remiten entre sí. Y por último, lo más importante y competente a los fines de este TFL, es que mediante distintas miradas de un mismo objeto pudimos encontrar otra forma de componer grupalmente y generar debates constructivos y espacios para la expresión personal.

### 3.6 Audición pública

Para la Audición Pública producimos y realizamos una sesión de grabación audiovisual de la obra. Alquilamos los días 1, 2 y 3 de octubre el estudio de grabación llamado “Liverpool” que se encuentra en la localidad cordobesa de Anisacate y contratamos al ingeniero de sonido Alfredo “Chinchu” Guerra y a un equipo de filmación dirigido por Karen “Koky” Schroeder junto a Valeria Depetris. Al momento de la presentación de este escrito la sesión de estudio se encuentra lista, terminado el proceso de mezcla y masterización del audio y edición de video. Será presentada como Audición Pública. Por eso todos los materiales analizados en los anteriores apartados de este mismo Capítulo 3 se corresponden con registros y versiones de los *temas* realizados anteriormente a la fecha citada.

Destinamos el primero de los tres días para el armado técnico, pruebas de sonido y ensayo general. Distribuimos al ensamble en las distintas salas con las que cuenta dicho

---

<sup>46</sup> (Registro auditivo del 6 de septiembre del 2021) [02 - VISIONES: I. RASGO.mp3](#)

<sup>47</sup> (Registro auditivo del 6 de septiembre del 2021) [04- VISIONES: II. RETAZOS.mp3](#)

<sup>48</sup> (Registro auditivo del 6 de septiembre del 2021) [06- VISIONES: III. PASOS.mp3](#)

<sup>49</sup> (Registro auditivo del 6 de septiembre del 2021) [08 - VISIONES: IV. TRAZO.mp3](#)

estudio de la siguiente manera: Ubicamos a las tres cuerdas en la sala de control, dispusimos la batería, el piano y la guitarra eléctrica en la sala principal y en una pequeña sala apartada situamos a la guitarra. Las tres habitaciones permitieron el contacto visual entre todos los integrantes del ensamble. Esto permitió que pudiéramos grabar de manera sincrónica, es decir, que toquemos todos al mismo tiempo. Creemos también que una interpretación sin el contacto visual del ensamble no hubiera sido posible. En el momento de la interpretación hubo gestualidades e indicaciones que no estuvieron pautadas y que fueron fruto de arduo trabajo en los ensayos. Esta comunicación construyó códigos internos y fue fundamental para la coordinación del grupo.

Las grabaciones de todas las piezas las hicimos en el segundo día. Fue una jornada de más de 12 horas en donde se realizaron varias tomas de cada tema. Lo único que no se grabó simultáneamente fueron las voces. Esta decisión fue tomada en conjunto con nuestro ingeniero a los fines de conseguir un mejor resultado en el registro.

Por otro lado una de las razones por la que tomamos la decisión de realizar un registro audiovisual y no una audición pública propiamente dicha, fue debido a la situación de pandemia por Covid-19. Lamentablemente en estos tiempos, la planificación de eventos de este tipo, se vuelve un tanto engorrosa debido a los protocolos que hay que llevar a cabo, dependiendo de las restricciones que estén vigentes en el momento de la fecha programada. Esto nos llevó a pensar la grabación de manera sincrónica, a manera de concierto, para realizar una presentación virtual de la música y no poner en riesgo a los integrantes del ensamble ni al público.

Otra de las razones que nos llevó a tomar esta decisión fue la dificultad que supone mantener al ensamble en constante trabajo durante un tiempo tan prolongado. Si bien, las personas que trabajaron junto a nosotros estuvieron siempre a disposición, entendimos que era nuestra responsabilidad no abusar de su generosidad, como así también, comprender y valorar su trabajo y esfuerzo puestos en este proyecto. Estas fueron las principales razones por las cuales establecimos una fecha final al proceso creativo y concretamos la obra luego de comprender que dicho proceso fue logrado y estuvo listo para una instancia de presentación.

Entrar al estudio representó ponernos en una situación que nos exigió adaptarnos a un medio al cual no estábamos acostumbrados. Esta experiencia significó para muchos de nosotros la primera situación de grabación profesional de un *disco*. En estos días se pusieron

en juego nuestras emociones, pensamientos y deseos; y fue importante estar conectados, atentos y en mutua compañía para poder sortear y resolver todos los factores que este tipo de experiencias implica.



*De izquierda a derecha. Arriba: Karen “Koky” Schroeder, Nahuel López Pontón, Lucas Maximiliano Sanchez López, Javier Augusto Chazarreta Pereyra, Fernando Rivarola, Camila Egea, Lucas Herrera y Limón. Abajo: Alfredo “Chinchu” Guerra, Lautaro Paesani, Manuel Griotti Ocapo, Valeria Depetris.*

*Estudio “Liverpool”, Anisacate - Córdoba, 2 de octubre de 2021.*

## Conclusiones

Como anticipamos en la introducción de este escrito, Ensamble fue efectivamente para nosotros la oportunidad de enfrentarnos a un nuevo desafío artístico en el que convergieron tanto nuestras trayectorias como nuestro deseo de profundizar en el análisis, reflexión y aprendizaje de nuevos conocimientos sobre nuestra práctica compositiva constituida, ligadas además a necesidades y a preguntas propias y colectivas. El punto de partida fue el reconocimiento de nuestras realidades, posibilidades e imposibilidades; como así también la desnaturalización y el cuestionamiento de nuestras prácticas. De esta manera Ensamble se convirtió progresivamente en un lugar de aprendizaje y reflexión, de comunicación, de diálogos, búsquedas y encuentros. Siguiendo con esto creemos que lo novedoso de nuestro desafío de investigación radicó en gran medida en que, en nuestro recorrido académico hecho hasta el momento anterior a este TFL, los conceptos de los cuales nos valimos para la producción de este escrito estuvieron ausentes. Pero de cualquier manera tales conceptos estuvieron presentes y fueron construidos paulatinamente desde la práctica a lo largo de toda nuestra trayectoria académica. Entonces fue necesario generar otra manera de entender el conocimiento artístico para encontrar un rumbo en nuestras tareas investigativas y, tanto con la ayuda de las personas que nos guiaron en este TFL como por el amor y compromiso de los músicos que formaron parte de Ensamble y de muchas personas más, pudimos llevar a cabo un proceso creativo colectivo que abrió nuevas preguntas y reflexiones; como así también producir una obra musical de la cual nos sentimos completamente orgullosos.

En primer lugar, pudimos profundizar en diferentes prácticas de creación colectiva en pos de la realización de una obra musical dentro de un ensamble heterogéneo, conformado por siete músicos con diferentes formaciones, de diferentes procedencias y formas de hacer. Entonces el primer paso fue constituirnos como un grupo y no como un conjunto de individualidades. Fue un trabajo lento y arduo el que realizamos para lograr este objetivo que tuvimos entre los principales. Esto hubiera sido imposible de lograr si desde un primer momento no hubiéramos sentado las bases de nuestras relaciones a partir de la socialización de nuestras subjetividades y el diálogo entre todas las integrantes. Más allá de que el ensamble estuvo integrado mayormente por personas que se conocían entre sí y, por fuera de nosotros tres, compartían algún grado de relación, no todas estas personas habían trabajado

juntas anteriormente y mucho menos bajo estas prácticas de creación colectiva. Debido a que el diálogo artístico dentro del grupo estuvo integrado por los discursos que compartimos, primero tuvimos que aprender a *leer* e identificar dichos discursos compartidos como así también a poner en palabras los relatos personales e incluso *decirlos*. Asistir a todas estas maneras de hacer, pensar y sentir la música hubiera sido imposible si todos no hubieran estado dispuestos a aprender del otro, como así también a compartir sus conocimientos e intereses, como ocurrió. Es importante destacar que lograr esto de la manera en que se logró no es algo que pueda hacerse en poco tiempo, pero los dos años de tiempo compartido y de trabajo intenso que mantuvimos en este proceso posibilitó nuestro objetivo.

En relación con lo dicho anteriormente, este trabajo implicó desarrollar estrategias que propicien el intercambio y la comunicación en función de las decisiones que tomamos a lo largo de todo el proceso creativo. Esto fue hecho a partir del posicionamiento político que adoptamos, conforme al cual fue necesario establecer el diálogo y la puesta en común constante, como así también la búsqueda permanente de consenso entre los músicos. Coincidimos con los colectivos referenciales que operan desde estas formas de creación en que el planteamiento de lo grupal instala una práctica democrática, que obliga y permite a las personas trabajar como pares. Reconocer y propiciar esto fue fundamental para nuestro proceso, generó un trato de igualdad operatoria en el seno del grupo y respondió a la búsqueda de un plano de horizontalidad en nuestra manera de relacionarnos. Entonces, el intercambio por medio de la escucha atenta y el reconocimiento del otro fue lo que intermedió constantemente a la hora de tomar decisiones.

Por otro lado, la escucha produccional fue para nosotres el principal medio y dispositivo para generar los materiales musicales y operar a partir de estos. En este sentido las más de sesenta instancias de taller que llevamos a cabo, -creemos que fueron más, pero de ese número tenemos registros-, fueron el lugar en donde no solo profundizamos en esta forma de percepción en un nivel individual sino también grupal. Esto constituye uno de los desarrollos más felices y buscados para nosotros. Si nos remitimos al comienzo de este TFL no hubiéramos imaginado que un grado de escucha grupal pudiera desarrollarse de la manera en que se logró. Además, el enfoque metodológico propuesto, la toma de registros y reflexión grupal constantes no solo posibilitaron, sino también, efectivizaron nuestra tarea compositiva llevándola a un nuevo estadio de experimentación, concreción, producción y aprendizaje.

Fue gracias a todo esto que descubrimos en la práctica que a través de nuestras percepciones y a través de la escucha profunda de los eventos sonoros, encontramos la manera de organizar los materiales e ideas compositivas con los que construimos la obra. Gran parte de la música compuesta para este TFL fue hecha a partir del conocimiento tácito, de la confianza en el otre y en sus intuiciones musicales como así también de las propias. Encontramos que el sonido en sí está cargado de caminos a tomar y muchas veces el lenguaje no verbal, lo que fuimos capaces de comunicar de otras maneras, desde la música en sí, jugó un papel predominante y nos ayudó a tomar dichos caminos a lo largo de todo el proceso creativo. Muchas de las decisiones musicales finales que tomamos, necesarias para organizar las diferentes piezas de la obra entera, ocurrieron sin tanta mediación del lenguaje verbal. Asumimos que a través de nuestras percepciones, la escucha atenta y profunda, articulamos, desarrollamos y organizamos tanto la acción musical como el material resultante. De esta manera fue posible realizar nuestra obra.

Para finalizar, nos interesa decir que los proyectos colectivos y colaborativos pueden ser una fuente tanto para el desarrollo personal como para los integrantes de un grupo humano, como así también para nuestros entornos y comunidad. En el ámbito de la creación artística y de la investigación creemos que propiciar y construir estas formas de trabajo y conocimiento, generar lazos con nuestros pares y desarrollar maneras de comunicarnos y organizarnos supone un grado de compromiso social y un posicionamiento ante el mundo. La Universidad pública, gratuita y laica nos da la posibilidad de pensar y construir conocimientos para nuestra comunidad. En este sentido, esperamos haber hecho un aporte a nuestro entorno de producción y es nuestro deseo que “Ensamblés” inspire a nuevas producciones y proyectos.

## Bibliografía

\*Argüello Pitt, C. (2009). EL NOSOTROS INFINITO: Creación colectiva y dramaturgia de grupo en *Picadero N° 23*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

\*Bazán, Claudio Gustavo. Audioperceptiva: enseñar y aprender música en el siglo XXI / Claudio Gustavo Bazán. - 1a ed. - Córdoba: Claudio Gustavo Bazán, 2021.

\*Halac, G. (2006). Teatro Independiente en Córdoba: Identidad y Memoria. *Picadero N° 11*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

\*Irazábal, F. (2009). De la reacción a la técnica en *Picadero N° 23*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

\*Leim Ensemble. (Mayo 2021) *LEIM Ensemble*. (consultado el 31 de mayo de 2021: <http://www.leimensamble.com.ar/> )

\*Levine, Mark. (1995) *Teoría del Jazz* (Judith Berlowitz). Estados Unidos: Sher Music Co.

\*López-Cano, R. y San Cristóbal Opazo, Ú. (2014). *Investigación artística en música: problemas métodos experiencias y modelos*. Barcelona: Esmuc/Conaculta-Fonca.

\*McAdam, R., Mason, B. and McCrory, J. (2007), "*Exploring the dichotomies within the tacit knowledge literature: towards a process of tacit knowing in organizations*", *Journal of Knowledge Management*, McAdam, Rodney; Mason, Bob; McCrory, Josephine (2 de septiembre de 2021)

\*Pavis, P. (1998). Diccionario de teatro: *Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós. (pag. 100-101)

\*Polanyi, M. (1966). *The Tacit Dimension*. Garden City, N.Y.: Anchor Books

\*Scheuregger, M. & Efthymiou, L. (2020) *Composer-composer collaboration and the difficulty of intradisciplinarity*. Airea: Arts and Interdisciplinary Research. (consultado el 14 de septiembre de 2021: <https://doi.org/10.2218/airea.5042>)

\*Shifres, Favio y Burcet, María Inés (2013). *Escuchar y Pensar la Música: Bases Teóricas y Metodológicas*. La Plata: EDULP.

\*Suono Mobile. (Mayo 2021) *Suono Mobile Argentina*. (consultado el 31 de mayo de 2021: <https://www.suonobileargentina.com.ar/about>)

\*Terráneo, E. y Yulitta, M. L. (2020). *Proyecto Orlando: Traducir, crear y cantar colectivamente en la producción de una performance transdisciplinar*. Trabajo Final de Licenciatura en Composición Musical y Licenciatura en Dirección Coral. Departamento de Música, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba.



# Orgánico:

- Guitarra eléctrica
- Guitarra
  
- Batería acústica
  
- Cantantes:
  - *Voz 1: Fernando (tenor)*
  - *Voz 2: Nahuel (tenor)*
- Coro masculino:
  - *Tenor: Fernando*
  - *Bajos: Lautaro - Manuel*
  
- Teclados:
  - *Piano*
  - *Rhodes*
  - *Hammond*
  - *Sintetizador*
  
- Violín
- Violoncello
- Contrabajo

# Lista de temas:

- 1) Fuentes
- 2) Visiones - I. Rasgo
- 3) El ocaso no es lugar donde quedarse
- 4) Visiones - II. Retazos
- 5) La guía
- 6) Visiones - III. Pasos
- 7) Mandarina
- 8) Visiones - IV. Trazo
- 9) Fotos

# Glosario general:

- **Dal niente:** Sin ataque. El volumen crece regularmente desde 0.



- **l.v:** *Leave vibrate*. Dejar vibrar.

- **Solos:** se indicará su comienzo y su final. [solo] - [fin solo].

- Los compases en donde haya solos improvisados serán graficados de la siguiente manera:



- Partes **semi pactadas**. Se indica el ritmo y la armonía, pero la elección de voces y su disposición corre por decisión del intérprete.



*A<sup>b</sup>maj7(#11)* *B<sup>b</sup>13*

*G<sup>m</sup>11* *F/G*

\* (En este caso solo se sugiere la armonía para ambas manos)

- Por momentos habrá **líneas escritas y cifradas**. El intérprete podrá optar por seguir estrictamente la línea escrita; respetar dicha línea y adornarla con notas que se desprendan de la armonía sugerida; o utilizar el cifrado para componer una nueva línea.

Cb.

- Por momentos habrá **acordes escritos y cifrados**. El intérprete podrá optar por seguir estrictamente los acordes escritos; omitir alguna nota del acorde; o cambiar la disposición de las voces.

Guit.

- **Hablado:** En los compases 52-53 y 69 de la canción *Mandarina*, el cantante tiene que decir unas palabras habladas. La notación estará despojada de cabeza de nota por lo que solo habrá un ritmo sugerido.

Voz 2

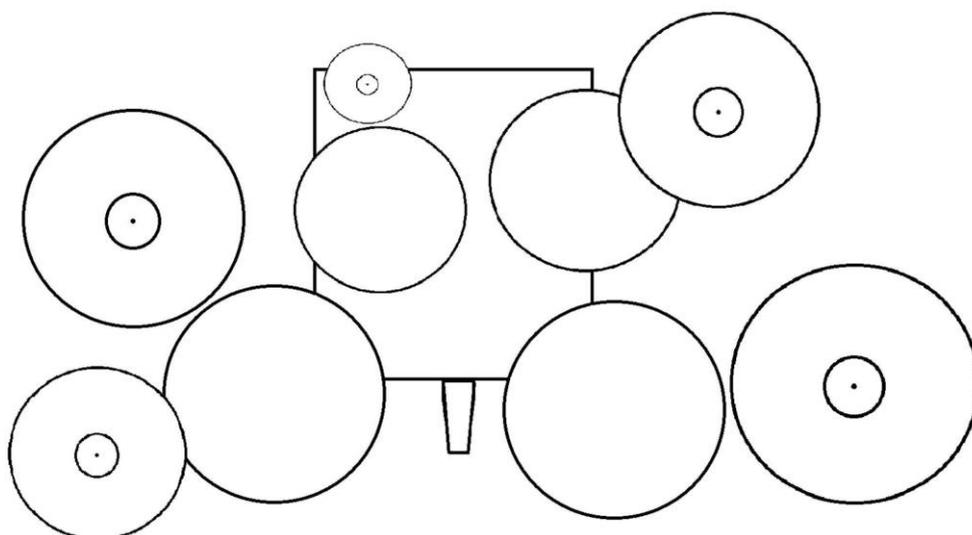
(de los pro xi mos a cro ba tas se ra el ai re)

# Glosario específico:

## Guitarra eléctrica:

- **Overdrive:** Activar el pedal de efecto Overdrive.

## Batería acústica:



- **Tambores:**

- Redoblantes: 14x5; 14x6; 14x8
- Toms: 10, 12 y 14
- Bombo: 20

- **Platillos:**

- Hi-hat: 14
- Ride: 20
- Crashes: 19, 18
- Splash: 8 (intervenido con cadenas)

- Baquetas:



Punta de madera

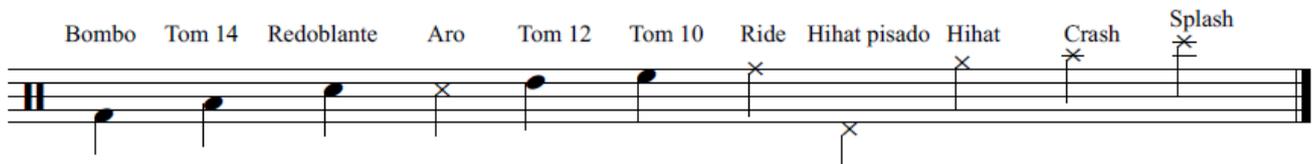


Escobillas



Mallets

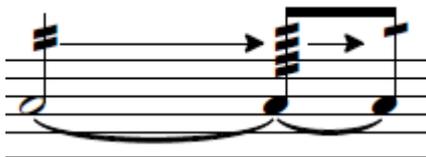
- Notación:



- Hi Hat abierto o cerrado: (pie) [ o Hi hat abierto / + Hi hat cerrado ]



- Flecha de transición: Transitar progresivamente entre dos indicaciones de trémolo.



- Bordona (redoblante): Quitar o colocar la bordona.

sin bordona

con bordona



# Fuentes

Ensamble

♩ = 110

**A**

swing

Guitarra electrica *mp*

Guitarra *swing* *p*

Bateria

Rhodes *swing* *pp* *p*

Violin *swing* *pp* *mp*

Violonchelo

Contrabajo

**B**

17

Guit. E. *mf*

Guit. *mp*

Bat. *pp < p* *pp < p*

Rdo. *mp*

Vln. *p*

Vc. *swing* *mp* *p*

**C**

33

Guit. E. *f*

Guit. *straight* *< mf* *mp*

Bat. *swing* *mp*

Rdo. *mp*

Vln. *mp* *mf*

Vc. *mp* *mf*

Cb. *swing pizz.* *mf*

46

Guit. E.  
Guit.  
Bat.  
Rdo.  
Vln.  
Vc.  
Cb.

58

D

Guit. E.  
Guit.  
Bat.  
Rdo.  
Vln.  
Vc.  
Cb.

74

E

Guit. E.  
Guit.  
Bat.  
Rdo.  
Vln.  
Vc.  
Cb.

87

Guit. E. *p*

Guit. *p*

Bat. *p*

Rdo. F/G Gm<sup>11</sup> F/G Gm<sup>11</sup> F/G C<sup>b</sup>maj<sup>7</sup>(bs) Bbm<sup>11</sup>

Vln. *p* *mp* *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

101

Guit. E.

Guit. *p*

Bat. *p*

Rdo. C<sup>b</sup>maj<sup>7</sup>(bs) Bbm<sup>11</sup> Eb/ C<sup>b</sup>maj<sup>7</sup>(bs) Fm<sup>7</sup>(bs) Bbm<sup>11</sup> Fm<sup>7</sup>(bs) Bbm<sup>11</sup> A<sup>7</sup>(bs)

Vln.

Vc. *p* *arco*

Cb. *p*

115

Guit. E. *mf* *mp*

Guit. *mf* *mp*

Bat. *f* *p* [Solo]

Rdo. [fin solo] *mf*

Vln. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *f*

131

Guit. E. *p*

Guit. *p*

Bat. /

Vc. *p*

Cb. *p*



151

Guit. E. *mf*

Guit. *mp* *mf*

Bat. /

Rdo. *p* *mf*

Vln. *arco* *mp*

Vc. *p*

Cb. *p*



168

Guit. E. *f* *mf*

Guit. *f* *mf*

Bat. /

Rdo. *mf*

Vln. *gliss.* *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

179 K

Guit. E. *f* *mf*

Guit. *f* *mf*

Bat. / / / / / / / / / / / /

Rdo. *mf*

Vln. *mf*

Vc. *mp* *mf*

Cb. *mf*

191 L

rall. . . . . a tempo ♩=110

Guit. E. *f* *p* *mf*

Guit. *ff* *mf* *mp* *mf*

Bat. / / / / / / / / / / / / [fin solo] *p < mf* *f*

Rdo. *mf*

Vln. *f* *sfp* *pp* *pp* *f* *sfp*

Vc. *f* *p* *pp* *mp* *p* *f* *sfp*

Cb. *f* *p* *mp* *p* *ff* *mf*

203 [Solo]

Guit. E. / / / / / / / / / / / /

Guit. / / / / / / / / / / / /

Bat. / / / / / / / / / / / /

Rdo. / / / / / / / / / / / /

Vln. *sfp* *sfp* *sfp* *mf*

Vc. *sfp* *sfp* *sfp* *mf*

Cb. / / / / / / / / / / / /

213 M

Guit. E. *f*

Guit. *f*

Bat. *f* *mf*

Rdo. *f*

Vln. *ff* *sfmf* *simile*

Vc. *ff* *sfmf* *simile*

Cb. *mf*

225 N

Guit. E. *f*

Guit. *f*

Bat. *f*

Rdo. B(sus2) A(sus2) G(sus4)/Ab G6 Gb7

Vln. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

236 O

Guit. E. *f*

Guit. *f*

Bat. *mp*

Rdo. B(sus2) A(sus2) C(maj) Em7/D A(add9) C(add9) B(add9) F#9/A F/G C(add9) B7(add9) F#9/A

Vln. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

247

straight 4

[fin solo]

Guit. E.

Guit.

Bat.

Rdo.

Vln.

Vc.

Cb.

D7(sus4) Dm7 C7(sus4) C7

mp

mf

p

260

straight 4

Guit. E.

Guit.

Bat.

Rdo.

Vln.

Vc.

Cb.

pp

pizz 4

268

improvisar libremente

Guit. E.

Guit.

Bat.

Rdo.

Vln.

Vc.

Cb.

277

Guit. E.

Guit.

# Visiones

## I. Rasgo

Esta pieza admite la modificación de sus elementos melódicos, armónicos y rítmicos, como también la inserción de partes improvisadas. Sugerimos una estructura formal simple y una duración que no exceda los 3 minutos.

Ensamblés

Contrabajo

D Em<sup>7</sup> F<sup>#</sup>m<sup>7</sup> F<sup>#</sup>7(b<sup>5</sup>)/C Bm<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup>

5 G<sup>maj</sup><sub>7</sub> F<sup>#</sup>m<sup>7</sup> Bm<sup>7</sup> E<sup>7</sup>(add9) 3

9 Em<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>) A G/A 1. A 2. F<sup>#</sup>/A

14 F<sup>#</sup>m<sup>7</sup> Bm<sup>7</sup> F<sup>#</sup>m<sup>7</sup> Bm<sup>7</sup>

18 F<sup>#</sup>m<sup>7</sup> G<sup>6</sup> B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup>(add9) Fmaj<sup>7</sup>

22 G/A A G/A A

26 D Em<sup>7</sup> F<sup>#</sup>m<sup>7</sup> F<sup>#</sup>7(b<sup>5</sup>)/C Bm<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup>

30 G<sup>maj</sup><sub>7</sub> F<sup>#</sup>m<sup>7</sup> Bm<sup>7</sup> E<sup>7</sup>(add9) 3

34 Em<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>) A G/A D



**C**

37  $\text{♩} = 152$

Guit. el. *l.v.* *p*

Guit. *mf*

Bat. *mf*

Vln. *arco* *ppp* *p*

Vc. *arco* *ppp*

Cb. *pizz* *f*

47

Guit. el.

Guit. *pp* *mp* *ff*

Bat. *pp* *p* *mf* *ff*

Vln. *pp* *mp* *ff*

Vc. *p* *mf* *ff*

Cb.

**D**

56

Guit. el. *ppp* *p*

Guit. *ppp* *mf*

Bat. *pp* *p* *mf*

Vln. *ppp* *mf*

Vc. *pp* *mf* *mp*

Cb. *arco* *mf*

E

65

Guit. el. *mp*

Guit. *mp*

Bat. *mp*

Voz 1 *mp*  
no\_el\_o - ca - - so no

Pno. *p*

Vln. *f* → *p*

Vc. *f* → *p*

Cb. *f* → *p*  
pizz *mf*  
D<sub>9</sub>(#11) Gm<sup>(b6)</sup> D<sub>9</sub>(#11)



74

Guit. el.

Guit.

Bat.

Voz 1  
pa - re - ce ser lu - ga ar don-de que-dar - se no a-llí no a-brás de es - ta ar por\_mu-cho

Pno.

Cb. Gm<sup>(b6)</sup> A7<sup>(9)</sup> B<sup>13</sup> A<sub>7</sub>(maj7)(#11)

83

Guit. el. *mf*

Guit. *p* *mf*

Bat.

Voz 1  
tiem - po ca - da mi - nu - - to va di - rec - to a

Pno. *pp* *p*

Vln. *pp* *f* *pp* *mf*

Vc. *pp* *f* *pp* *mf*  
arco pizz  $D_9(\sharp 11)$

Cb. *pp* *mf*  $Gm^{(b6)}$   $D_9(\sharp 11)$

91

Guit. el. *f* *mp* *pp*

Guit. *f* *mp* *pp*

Bat.

Voz 1  
su fi - na al y na - da vuel - ve a - trás se des - man - te - la al fi in tar - de o tem

Pno. *f* *mp* *pp*

Vln. *f* *mp*

Vc. *p* *mf* *mp*

Cb.  $Gm^{(b6)}$   $A7(\sharp 9)$   $Bb^{13}$   $A_7(maj)(\sharp 11)$

99 **G**  $A\flat\text{maj}7(\sharp 11)$   $B\flat 13$   $A\flat\text{maj}7(\sharp 11)$   $B\flat 13$

Guit. el. *p*

Guit. *p* [solo]

Bat. *p* *pp*

Voz 1 *pra-no*

Pno. *pp*

Vln. *pp* *p* *mp* 4

Vc. *pp* *mp* 4

Cb. *pp* *mf*  $A\flat\text{maj}7(\sharp 11)$   $B\flat 13$   $A\flat\text{maj}7(\sharp 11)$   $B\flat 13$



108  $A\flat\text{maj}7(\sharp 11)$   $B\flat 13$   $A\flat\text{maj}7(\sharp 11)$   $B\flat 13$

Guit. el.

Guit.

Bat.

Pno.

Vln.

Vc.

Cb.  $A\flat\text{maj}7(\sharp 11)$   $B\flat 13$   $A\flat\text{maj}7(\sharp 11)$   $B\flat 13$

116 H

Guit. el. *p* *mp*

Guit. [fin solo]

Bat. *mp*

Voz 2 *mp*  
 es\_ que no ay na - - daa - lli que\_ pue - da

Pno. *mp*

Vln. *p* *mf* *pp* *mf* *mp*

Vc. *mf* *pp* *mf*

Cb. *D6(#11)* *Gm(b6)* *D6(#11)*



123

Guit. el. *p* *mp*

Bat.

Voz 2  
 sol - - ven - ta - a - ar tu gran de - si - lu - ción es - ta fru - ga - li - da

Pno.

Vln. *mf* *mp*

Vc. *f* *mp*

Cb. *Gm(b6)* *A7(9)* *Bb13* *A(maj7(#11))*

130

Guit. el. *mp*

Guit. *mp* *mf*

Bat.

Voz 1 *mf*  
y en tu lo - co dis - fra - a - az

Voz 2  
i - ma - gi - na - ria

Pno. *p* *mf* *p*

Vln. *pp* *mp*

Vc. *pp* *mp*

Cb. *pp* *mf*  
arco *D<sub>b</sub>(#11)* *Gm(b6)*

137

Guit. el.

Guit. *E<sub>b</sub>/G* *D<sub>b</sub>/G*

Bat. *mf*

Voz 1  
que, na - da va - le ya - a - a no te com - por - ta - rás co - mo si - guien - do el gui - o - o - o - o

Pno. *E<sub>b</sub>/G* *D<sub>b</sub>/G*

Vln. *pp*

Vc. *mf* *pp*

Cb. *D<sub>b</sub>(#11)* *Gm(b6)* *pp*

145 K

Guit. el.

Guit.

Bat.

Voz 1

Pno.

Vln.

Vc.

Cb.

**molto rall.** . . . . .

152

Guit. el.

Guit.

Bat.

Pno.

Vln.

Vc.

Cb.



26

Pno.

D Em<sup>7</sup> F<sup>#</sup>m<sup>7</sup> F<sup>#</sup>7(b5)/C Bm<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup>

30

Pno.

Gmaj<sup>7</sup> F<sup>#</sup>m<sup>7</sup> Bm<sup>7</sup> E<sup>7</sup>(add9)

34

Pno.

Em<sup>7</sup>(b5) A G/A D

# La Guía

Ensamble

♩. = 55

Guitarra eléctrica

Guitarra *mp*

Batería Sin bordona

Piano eléctrico

Violín *mp* camalotal, río Salado, sachero

Violonchelo

Contrabajo

Guit. 5

Vln.

A

Guit. 9

Vln.

Vc. *mp*

Guit. 13

Vln.

Vc.

B Eb

Guit. 17

Piano el. *mp*

Vln.

Vc.

21

Guit.

Piano el.

Vln.

Vc.



25

Guit. el.

Guit.

Bat.

Piano el.

Vln.

Cb.



35

Guit. el.

Guit.

Bat.

Piano el.

Vln.

Cb.

D

45

Guit. el. *mp*

Guit.

Bat. *p*

Piano el.

Vln.

Cb. *mf*

50

Guit. el.

Guit.

Bat.

Piano el.

Vln. *f*

Cb. *f*

*ppp*

E

54

Guit. el.

Guit. *f*

Bat.

Piano el. *mf*

Vln. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*



75 H

Guit. el. *mp*

Guit. *mf*

Bat. *mf* *f*

Piano el. \*

Vln. *pizz* *mf* *arco* *p* *mf*

Vc. *sonoro* *pizz* *mf*

Cb. *pizz* *A/C# E/G# D/F# E/G# A/C# E/G# Dm/F A/C# E/G# D/F# E/G# A/C# E/G# Dm/F F/A Bb6* *pp* *mp*

86

Guit. el. *mf*

Guit. *mf*

Bat. *mp* *mf* *mp*

Piano el. *p* *mf*

Vln. *tr*

Vc. *tr*

Cb. *C/Bb F#11/A Bb6 C/Bb G/B Gm/Bb Bb6*

93 J

Guit. el. *p* *mf* *p* *F/A*

Guit. *p*

Bat. *mf* *f*

Piano el. *E7(b9)/Bb* *p* *mf* *f*

Vln. *[solo]* *mp*

Vc. *arco* *mp*

Cb. *A/C# E/G# D/F# E/G# A/C# E/G# Dm/F A/C# E/G# D/F# E/G# A/C# E/G# Dm/F F/A* *gliss.*

103

B $\flat$ 6 C/B $\flat$  F $\sharp$ 11/A B $\flat$ 6 C/B $\flat$

Guit. el. *mp*

Guit. *mp*

Bat. *mf*

Piano el. *mp*

Vln. *mf* *f*

Vc. *mf* *f*

Cb. B $\flat$ 6 C/B $\flat$  F/A B $\flat$ 6 C/B $\flat$



108

G/B Gm/B $\flat$  B $\flat$ 6 B $\flat$ 6 B $\flat$ 6 E $\flat$ 7(b9)/B $\flat$  K

Guit. el. *ppp* *mf*

Guit. *mf*

Bat. *mp* *mf*

Piano el. *mf* *mf* *ppp*

Vln. *pp* *mp* *p*

Vc. *pp* *mp* *p*

Cb. G/B Gm/B $\flat$  *p*



113

rall. A tempo  $\text{♩} = 75$

Guit. el. *f* *pp* *mf* *p*

Guit. *f* *pp* *mf* *p*

Bat. *f* *pp* *mf* *p*

Piano el. *f* *pp* *mf* *p* To Pno.

Vln. *f* *pp* *mf* *p* A tempo  $\text{♩} = 75$

Vc. *f* *pp* *mf* *p*

Cb. *pp* *mf* *pp* *f* *p* arco

120

Guit. *mp*

Vln. *mp* *p*

Vc. *mp*

125 **M**

Guit. *p*

Pno. *p* *Rea* \*

Vln. *p* *pp* *p* *pp* *pp* *p* *mp* *p*

Vc. *p* *pp* *p* *pp* *pp* *p*

Cb. *pizz* *mp* *p*

133 **N**

Guit. el. *rubato*

Guit. *ff* *p*

Bat. *f*

Pno. *ff* *p* *Rea*

Vln. *mp* *mf* *mp* *mf* *f* *ppp*

Vc. *mp* *p* *f*

Cb. *mp* *p* *arco* *f* *ppp*

140

Guit. *ppp*

Pno. *pp* \*

Vln. *p* *ppp*

Vc. *ppp* *p* *ppp*

Cb. *p* *ppp*

# Visiones

## III. Pasos

Esta pieza admite la modificación de sus elementos melódicos, armónicos y rítmicos, como también la inserción de partes improvisadas. Sugerimos una estructura formal simple y una duración que no exceda los 3 minutos.

Ensamblés

Batería

5 Gmaj7 F#m7 Bm7 E7(add9) 3

9 Em7(b5) A G/A 1. A 2. F#/A

14 F#m7 Bm7 F#m7 Bm7

18 F#m7 G6 Bbmaj7(add9) Fmaj7

22 G/A A G/A A

26 D Em7 F#m7 F#7(b5)/C Bm7 Am7 D7

30 Gmaj7 F#m7 Bm7 E7(add9) 3

34 Em7(b5) A G/A D

# Mandarina

♩ = 152

Ensamble

**A**

Score for measures 1-7. Instruments: Guitarra eléctrica, Guitarra, Batería, Voz 2, Piano, Violín, Violoncello, Contrabajo. Dynamics: *mf*, *f*.

Score for measures 8-15. Instruments: Gtr., Bat., Vln., Cello, Contra. Dynamics: *p*, *f*, *ppp*, *lv*.

**B**

Score for measures 16-23. Instruments: Gtr. el., Gtr., Bat., Pno., Vln., Cello, Contra. Dynamics: *mf*, *f*.

21 **C**

Gtr.. el. *p* *pp*

Gtr. *mp*

Bat.

Pno.

Vln. *pp* *mf*

Cello *mf*

Contra *mf*

A(add9) arco / Em<sup>7</sup> D<sup>7</sup> C<sup>7</sup> B<sup>7</sup> A(add9) / Em<sup>7</sup> D<sup>7</sup> C<sup>7</sup> B<sup>7</sup> A(add9) / G<sup>6</sup>



31 **D** Overdrive

Gtr.. el. *p*

Gtr.

Bat. *f* *mf*

Pno. *p*

Vln. [solo]

Cello

Contra pizz

42 **poco rit.**  $\text{♩} = 135$  **E**

Gtr. el.

Gtr.

Bat.

Voz 2 *P*  
ya no sos in-mor-tal la gra-ve-dad nos a-e-qui-pa-ra-do\_o **Hablado** (de los pro xi mos)

Pno.

Vln.  $\text{♩} = 135$  **[fin solo]** *f*

Cello

Contra *f*  
Am<sup>7</sup> pizz Am<sup>6</sup> Am<sup>(#5)</sup> Am Am<sup>7(b5)</sup> D<sup>7(sus4)/A</sup> Am<sup>7</sup>



53

Gtr. el.

Gtr.

Bat.

Voz 2 *Ord.*  
a cro ba tas se ra el ai re) pe-ro que in-di-fe-ren-tes son las bal-do-sas los es-ca-lo-nes

Vln. *pp* *f* *gliss.* *mp*

Cello *misterioso* *pp* *p*

Contra Am<sup>7</sup> Am<sup>6</sup> Am<sup>(#5)</sup> Am Am<sup>7(b5)</sup> D<sup>7(sus4)/A</sup> Am<sup>7</sup>

62 **F**

Gtr.. el. *mf*

Gtr. *f*

Bat. *f*

Voz 2 *mf*

fi-lo-sos vien-tos so-plan en mi es pal-da me ves ca-yen-do con la muc ca-in-se-pa-ra-ble-e-e ya se-pa-ra-da la ri-sa de la son - ri - sa-a

Pno.

Vln. *f* *fff*

Cello *f*

Contra *f*



66 **G**

Gtr.. el. *piano subito*

Gtr. *piano subito* *mp*

Bat. *piano subito* *mp*

Voz 2 *p*

ya no a-brá o - tro fon - do del cual a - sir\_\_ se (ni re des ni na da) a-si que me-jor

Hablado Ord.

Pno. *piano súbito*

Vln. *piano súbito* *ppp* *p* *mf* *p*

Cello *piano súbito* *p*

Contra *piano súbito* *pizz* *mp*

71 H

Gtr. el. *mf*

Gtr. *mf*

Bat. *f*

Voz 2  
que va yas pre pa ran do to dos tus des - po... jos tus des po jos  
*f* la muc ca es u no de e llos ya la vis - te... ya la vis - te

Pno. *Am*<sup>(5b)</sup> *Am* *Am*<sup>7(b5)</sup> *D7(sus4)/A* *Am*<sup>7</sup> *Fmaj*<sup>7</sup> *D*

Vln. *f* *gliss.*

Cello *f*

Contra *f* *ff*

76 J

Gtr. el. *mf*

Gtr. *mf*

Bat. *pp* *f* *mf*

Voz 2

Pno. *To Sintetizador*

Vln. *ff* *flautando* *ppp* *p* *pp* *Ord.*

Cello *mp* *ff* *p* *ff* *[solo]*

Contra *p* *ff* *mp* *E7* *F5*

84

Gtr. *mp*

Vln. *mp*

Cello *[fin solo]*

Contra *f*



92 **K**

Gtr.. el. *p*

Gtr. *p*

Bat. *pp*

Vln. *pizz* *mf*

Cello *pizz* *p*

Contra *p*



101 **L**

Gtr.. el.

Gtr. *mf*

Bat. *mf*

Vln. *mf*

Cello

Contra

109

Gtr.. el.

Gtr.

Bat.

Vln.

Cello

Contra



M

116 B7 G

Gtr. el. *ff*

Gtr. *mf*

Bat. *ff*

Voz *ff*  
no soy in - mor - tal pe - ro el di - a que las cuen - tas se sal - den

Coro *ff*  
no soy in - mor - tal pe - ro el di - a que las cuen - tas se sal - den

Pno.

Vln. arco *mf*

Cello arco *f*

Contra *f*

*ff*

124

Gtr.. el. *f*

Gtr.

Bat.

Voz  
e - - - - se di - - - a se - gu - ra - men - - te ya

Coro  
e - - - - - se di - - - a se - gu - ra - men - - te ya

Pno.  
B7 G B7 G

Vln. *f*

Cello *ff*

Contra *f*  
B7 G B7 G



128

Gtr.. el.

Gtr.

Bat.

Voz  
no es - ta - re mos a - qui *rit.*

Coro  
no es - ta - re mos a - qui *rit.*

Pno.  
B7 G B7 G

Vln.

Cello

Contra  
B7 G B7 G

132

Gtr. el.

Gtr.

Bat.

Voz

pe - ro al - go a - brá nos re - mi - ti - ra - u - na flor qui - za - a - as

Coro

u - na flor qui - za - a - a - as

u - na flor qui - za - a - a - as

u - na flor qui - za - a - a - as

Pno.

Vln.

Cello

Contra

136

Gtr. el.

Gtr.

Bat.

Voz

u - na flor qui - za - a - a - as

Coro

u - na flor qui - za - a - a - as

u - na flor qui - za - a - a - as

u - na flor qui - za - a - a - as

Pno.

Vln.

Cello

Contra

142 **P** **Q**

Gtr.. el. *f*

Gtr. *f*

Bat. *mf* *pp*

Voz. *f*  
 y ahi es-ta-ra\_ mi que-re\_ er mi que-re\_ e\_ er i a-hi es-ta-rá i a-hi es-ta - ra\_

Pno.

Vln. *ff*

Cello *ff*

Contra *ff*



146 **R**

Gtr.. el. *mf* *gliss.*

Gtr. *f*

Bat. *f* *mp*

Voz. mi que - rer

Pno. *Am*<sup>7</sup> *Am*<sup>6</sup> *Am*<sup>(#5)</sup> *Am* *Am*<sup>(b5)</sup> *D*<sup>(sus4)/A</sup>

Vln. *f*

Cello *ff* *f* *gliss.*

Contra *ff* *f* *Am*<sup>7</sup> *Am*<sup>6</sup> *Am*<sup>(#5)</sup> *Am* *Am*<sup>(b5)</sup> *D*<sup>(sus4)/A</sup>

150 *poco rall.*

**Gtr. el.** *p* *mp* *4*

**Gtr.** *p*

**Bat.** *p* *pp*

**Pno.** *Am7* *Am7* *Am6* *Am(7b5)* *Am* *Am7(b5)* *D7(sus4)/A* *Am7*

**Vln.** *p* *mf* *4* *p*

**Cello** *p* *mf* *4* *p*

**Contra** *Am7* *Am7* *Am6* *Am(7b5)* *Am* *Am7(b5)* *D7(sus4)/A* *Am7* *mf* *p*

# Mandarina

Ya no sos inmortal  
la gravedad nos ha equiparado  
*de los próximos acróbatas será el aire*  
pero que indiferentes  
te son las mariposas, los escalopes

Filosos vientos soplan en mi espalda  
me ves cayendo con la mueca inseparable  
ya separada la risa de la sonrisa

Ya no habrá otro fondo  
del cual asirse  
*ni redes ni nada*  
así qué mejor que vayas preparando  
todos tus despojos, tus despojos

La mueca es uno de ellos  
ya la viste, ya la viste

No soy inmortal  
pero el día en que las cuentas se salden  
ese día seguramente  
ya no estaremos aquí

Pero algo habrá, nos remitirá,  
una flor quizá  
una flor quizá

Allí estará tu querer,  
mi querer  
allí estará...

# Visiones

## IV. Trazos

Esta pieza admite la modificación de sus elementos melódicos, armónicos y rítmicos, como también la inserción de partes improvisadas. Sugerimos una estructura formal simple y una duración que no exceda los 3 minutos.

Ensamblés

Guitarra

D Em<sup>7</sup> F<sup>#</sup>m<sup>7</sup> F<sup>#</sup>7(b<sup>5</sup>)/C Bm<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup>

5 Gmaj<sup>7</sup> F<sup>#</sup>m<sup>7</sup> Bm<sup>7</sup> E7(add<sup>9</sup>)

9 Em<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>) A G/A

1. A 2. F<sup>#</sup>/A

14 F<sup>#</sup>m<sup>7</sup> Bm<sup>7</sup> F<sup>#</sup>m<sup>7</sup> Bm<sup>7</sup>

18 F<sup>#</sup>m<sup>7</sup> G<sup>6</sup> B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup>(add<sup>9</sup>) Fmaj<sup>7</sup>

22 G/A A G/A A

26 D Em<sup>7</sup> F<sup>#</sup>m<sup>7</sup> F<sup>#</sup>7(b<sup>5</sup>)/C Bm<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup>

30 Gmaj<sup>7</sup> F<sup>#</sup>m<sup>7</sup> Bm<sup>7</sup> E7(add<sup>9</sup>)

34 Em<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>) A G/A D

# Fotos

Ensamble

♩ = 58 - 63

Guitarra Eléctrica

Guitarra

Órgano Hammond

Batería

Sin bordona

Violín

Violonchelo

Contrabajo

♩ = 58 - 63

sentimental

*mp*

*p < mp*

*mp*

*mp*

*p < mp*

*mp*

14

Guit.

Vln.

Vc.

Cb.

A

*mf*

*mp*

*p*

*mf*

*mf*

*p < mf*

*p < mf*

*mf*

*p < mf*

29

Guit.

Vln.

Vc.

Cb.

B

*f*

37

Guit. E

Guit.

Vln.

Vc.

Cb.

C

*p*

*mp*

*pp*

*mp*

*pizz*

*p*

46 **D** *molto rit.* **E** *molto accel.* *molto rit.* *a tempo*

mp p mf

ppp pp mp

p arco p

54 **F**

mp p f

mf p mf f

pp < f mf pp < f > pp f mf pp

p < f ff f < ff

f pizz mp ff arco f < ff

ff f < ff

65

mf

mf

mf pp < f mf pp < f pp < f pp < f pp < mf pp

p < f mf

p < f

p < f

rall. . . . .

72 G H

Guit. E *f* *>mp* *f* *mp* *p*

Guit. *p* *p* *p* *p* *p* *mf* *mp* *p*

Org. Ham. *f* *>mp* *f* *pp*

Bat. *p* *pp* *mp* *pp* *f* *pp* *f* *<p>pp*

rall. . . . .

Repetir gesto ad libitum

Vln. *mp* *p* *pp*

Vc. *mp* *p* *pp*

Cb. *f* *pizz*