



**UNCUYO**  
UNIVERSIDAD  
NACIONAL DE CUYO

## **TESIS DE MAESTRÍA**

Nuevas poéticas argentinas para clarinete.

Los mundos sonoros de María Cecilia Villanueva, Natalia Solomonoff, Cecilia Pereyra, Francisco del Pino y José Manuel Serrano.

**Tesista: Lic. Griselda Noemí Giannini**

**Directora de tesis: Mgter. M. Gabriela Gumbre**

República Argentina, Mendoza, 2025



## **FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO**

### **TESIS DE MAESTRÍA**

Nuevas poéticas argentinas para clarinete.

Los mundos sonoros de María Cecilia Villanueva, Natalia Solomonoff, Cecilia Pereyra, Francisco del Pino y José Manuel Serrano.

Maestría en Interpretación

De la Música Latinoamericana del siglo XX

Tesista: Lic. Griselda Noemí Giannini

Directora de tesis: Mgter. María Gabriela Guembe

República Argentina, Mendoza, 2025

A mis queridos y admirados compositores María Cecilia Villanueva, Natalia Solomonoff,  
Cecilia Pereyra, Francisco del Pino y José Manuel Serrano

A ellos dedico la presente investigación

## Agradecimientos

Mi más sincera gratitud a quien dirigió el presente trabajo, Mtra. María Gabriela Guembe. A través de su incondicional apoyo y su mirada me brindó una amplia perspectiva y las herramientas necesarias para la concreción del mismo.

Agradezco a mis amigos y colegas Marcela Perrone, Vanesa Ruffa, Patricia García, Francisco Huici, Marcelo Rodríguez, Nicolás Cesario, David Bajda y Ricardo Cuadros Pradilla por sus palabras de apoyo, observaciones, colaboraciones y sus músicas.

A mi compañero Sebastián por su apoyo incondicional.

## Resumen

La presente investigación tiene como objetivo demostrar, a través de los campos disciplinares del análisis musical, la historia de la música y la interpretación musical, la existencia de una identidad sonora local en las nuevas poéticas para clarinete.

Hemos tomado como estudio de caso a cinco compositoras y compositores argentinos generacionalmente cercanos y de una región afín, configurando un repertorio de obras para clarinetes y clarinetes pregrabados. Tres de las obras que constituyen nuestro *corpus* son encargos para este trabajo de investigación: *Oceánica*, para clarinete bajo y electrónica (2021) de Natalia Solomonoff, *Pálido fuego (a Nabókov)*, para clarinete bajo solo y clarinetes bajos pregrabados -procesados digitalmente- (2020, revisión 2021), de José Manuel Serrano, y *Gaudeamus III*, para un clarinete soprano en si bemol y clarinetes soprano en la y *piccolo* en mi bemol pregrabados (2020), de María Cecilia Villanueva. Dos obras son producto del trabajo en colaboración previo al inicio de esta investigación: *Un pez dorado*, para un clarinete y tres clarinetes pregrabados (2018, revisión 2019) de Francisco del Pino, y *Grida*, para clarinete bajo y guitarra (2014), de Cecilia Pereyra.

Como complemento necesario a esta investigación se describirá el estado del arte del repertorio contemporáneo de tradición escrita para clarinete en las instituciones de estudio desde mi experiencia profesional, y se profundizará sobre las distintas formas de trabajo en colaboración entre compositor e intérprete.

**Palabras clave:** música contemporánea - Argentina- clarinete - clarinete bajo -electrónica

## Índice

<b>Capítulo 1: Introducción.....</b>	<b>10</b>
1.1. Selección de los marcos teóricos.....	10
1.2. Fundamentación.....	13
1.3. Estado de la cuestión.....	15
1.4. Objetivos y supuestos de partida .....	17
1.5. Estrategias metodológicas.....	19
<b>Capítulo 2: Recorrido y motivaciones.....</b>	<b>22</b>
2.1. Desarrollo musical y recorridos propios.....	22
2.2. Experiencias en el Camping Musical Bariloche y en la DSMC.....	25
2.3. Trayectorias en la FAD-UNCuyo.....	27
2.4. Sobre nuestro <i>corpus</i> .....	28
<b>Capítulo 3: Reflexiones acerca del rol del intérprete en la música de concierto contemporánea.....</b>	<b>30</b>
3.1. Los clarinetistas del pasado y sus influencias sobre los compositores de la primera mitad del siglo XX. Antecedentes en Europa y Estados Unidos.....	30
3.1.1. Intérpretes del <i>jazz</i> que influenciaron a compositores académicos.....	31
3.1.2. Un caso único, el <i>Cuarteto para el fin de los tiempos</i> de Oliver Messiaen.....	32
3.1.3. Después de la Segunda Guerra Mundial.....	33
3.1.4. Kagel, Stockhausen y la corporalidad en el clarinete.....	36
3.1.5. Colaboraciones intérprete (clarinetista)- compositor en América Latina.....	37
I. Mario Lavista y Luis Humberto Ramos.....	37
II. Gerardo Gandini y Mariano Frogioni.....	39
III. Colaboraciones más recientes. Marcos Franciosi y Eduardo Spinelli.....	40
3.2. Las diferentes categorizaciones de los procesos creativos.....	42

<b>Capítulo 4: Aproximación analítica a las obras.....</b>	<b>45</b>
<b>4.1. Un mundo móvil, indeterminación rítmica y microtonalidad.....</b>	<b>46</b>
4.1.1. Biografía de Cecilia Pereyra.....	46
4.1.2. <i>Grida</i> , para clarinete bajo y guitarra.....	48
Un trabajo de colaboraciones complementarias.....	48
Análisis formal y textural.....	51
Elementos estéticos en la producción de Cecilia Pereyra.....	58
I.    Ataque móvil.....	58
II.   Campos microtonales y sonidos engrosados .....	60
III.  Intensidad.....	60
IV.  Elementos recurrentes en la escritura para guitarra.....	61
A modo de conclusión.....	63
<b>4.2. Un trabajo de relojería.....</b>	<b>64</b>
4.2.1. Biografía de Francisco del Pino.....	65
4.2.2. <i>Un pez dorado</i> , para cuarteto de clarinetes o clarinete en vivo y tres clarinetes pregrabados.....	66
Disparadores de mundos sonoros: un análisis poiético.....	66
Proceso de grabación y encuentro con el compositor.....	67
Elementos generales dentro de la composición.....	68
I.    Pulso.....	69
II.   Ritmo y series numéricas.....	70
III.  Dinámicas y timbre.....	74
IV.  Altura y determinación de la forma .....	75
El sistema como constructor de la estructura .....	77
A modo de conclusión.....	82
<b>4.3. Intertextualidades medievales y renacentistas.....</b>	<b>83</b>
4.3.1. Biografía de María Cecilia Villanueva.....	83
4.3.2. <i>Gaudemus III</i> , para un clarinete solista y dos pregrabados.....	84
Elementos estéticos en la producción de María Cecilia Villanueva .....	84

I.	Austeridad e interrupción.....	85
II.	Variación no desarrollante.....	85
III.	Textura.....	85
IV.	Cita e intertextualidad.....	86
V.	Uso de la modalidad.....	86
	Los encargos de <i>Gaudeamus</i> .....	87
	Intertextualidad en <i>Gaudeamus III</i> : análisis poiético.....	87
1.	<i>Gaudemus</i> : la cita de la cita .....	90
2.	<i>Alleluia</i> : idea de celebración .....	91
3.	<i>Clangat hodie vox nostra</i> : la música como tema literario.....	92
4.	<i>Griselda G.</i> : el <i>soggetto cavato</i> .....	93
	Análisis estésico. Composición del video y trabajo interpretativo.....	94
	Análisis del nivel neutro. Aspectos melódicos, armónicos y rítmicos.....	96
	A modo de conclusión.....	104
<b>4.4.</b>	<b>Colaboración complementaria.....</b>	<b>105</b>
4.4.1.	Biografía de Natalia Solomonoff .....	105
4.4.2.	<i>Oceánica</i> , para clarinete bajo y electrónica.....	106
	Referentes y lenguaje propio .....	106
	<i>Oceánica</i> , encargo y proceso colaborativo.....	107
	Análisis poiético. La génesis del título .....	112
	Notación, sonoridad y corporalidad del intérprete.....	113
	Análisis formal.....	115
	A modo de conclusión.....	118
<b>4.5.</b>	<b>Sombras contrapuntísticas.....</b>	<b>120</b>
4.5.1.	Biografía de José Manuel Serrano.....	120
4.5.2.	<i>Pálido fuego</i> , para clarinete bajo y sombras.....	121
	Características en la obra de José Manuel Serrano.....	121
	Análisis poiético, y la cita de citas.....	122
	Ciclo de obras con sombras (clarinetes bajos pregrabados) y el proceso en <i>Pálido fuego</i> .....	123

Análisis del nivel neutro: forma.....	124
A modo de conclusión.....	130
<b>Capítulo 5: Consideraciones técnico-interpretativas.....</b>	<b>132</b>
5.1 Desde la mirada de jóvenes compositores argentinos.....	133
5.2. Sobre la interpretación de este <i>corpus</i> : tipos de colaboración y herramientas técnico-interpretativas requeridas .....	137
<b>Capítulo 6: Conclusiones.....</b>	<b>140</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>147</b>
Blogs y páginas web.....	154
Videos.....	154
<b>Link a partituras.....</b>	<b>156</b>
<b>Link a entrevistas estructuradas realizadas en 2025.....</b>	<b>156</b>
<b>Lista de figuras.....</b>	<b>157</b>
<b>Anexo.....</b>	<b>160</b>
Programa de concierto - tesis.....	161
Programas, apuntes y partituras.....	168

## Capítulo 1: Introducción

En este trabajo, en el que nos proponemos indagar sobre las nuevas poéticas para clarinete a partir de un puñado de compositores de nuestro tiempo, la pregunta sobre la identidad y la esencia fue algo que de inmediato se abrió sobre nuestro *corpus*.

El escrito tiene 6 capítulos, comprendido por este primer capítulo introductorio, en el cual se desarrolla el encuadre de los marcos teóricos, estado del arte, objetivos y herramientas metodológicas utilizadas. En el segundo capítulo se comparten las motivaciones y recorridos personales, mientras que el tercero propone reflexiones acerca del rol del intérprete. El cuarto capítulo es el corazón del trabajo, pues se analizarán en detalle las obras que conforman el *corpus*. El quinto capítulo contiene consideraciones desde la mirada del intérprete, y en el sexto capítulo llegaremos a las conclusiones generales. Finalizando el escrito, encontraremos la bibliografía, y un anexo con algunos detalles referidos a las obras y las partituras completas.

### 1.1. Selección de los marcos teóricos

El filósofo mendocino Luis Triviño (1932 -2009) afirma que no podemos hablar de esencia, ya que estamos conformados por demasiadas esencias, además excluyentes e incompatibles entre sí como resultado de las inmigraciones y migraciones internas<sup>1</sup>. Mantenemos nuestra identidad a pesar de los cambios y a través de los cambios, y esto en el arte sucede gracias a que somos flexibles respecto de las fronteras culturales. Aunque encontremos resistencia a la renovación o a los cambios, estos se dan constantemente de maneras, algunas veces más y otras, menos visibles.

---

<sup>1</sup> Triviño, L. (1994) *Identidad sociocultural*. Ponencia presentada en el Simposio Internacional sobre "Identidades y Fronteras Culturales" en Olivenza-Badajoz del 15 al 19 de noviembre de 1994 y en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología - Universidad Complutense de Madrid el 22 de noviembre de 1994. Publicada en ANALES, Nro.32. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. UNCUIYO. pp. 165-192. Disponible en: [https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos\\_digitales/5706/anuario-ciencias-politicas-n32-008-trivinio.pdf](https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/5706/anuario-ciencias-politicas-n32-008-trivinio.pdf)

En otro texto de 1992, Triviño expresa con claridad que:

“La identidad nacional y continental no se reconoce como invariancia ni homogeneidad, sino como continuidad a través de los cambios y como convergencia de diversidades. Imitar mecánicamente la tradición (inmovilismo) y lo exógeno (alienación) es igualmente infecundo. La clave de la identidad está, pues, en la creatividad libre y espontánea, que toma por igual elementos tradicionales locales y universales, en constante renovación y recreación.”<sup>2</sup>

En coincidencia con la mirada de este pensador, creemos que la identidad puede encontrarse de manera sutil y dinámica, y no solamente, como suele suceder, mediante repeticiones inmóviles de rasgos fácilmente reconocibles. Es en la recreación y el libre juego que también, creemos, pueden aparecer modos particulares de hacer que se sitúan culturalmente. En búsqueda de estos modos es que nos enfocamos en un *corpus* de obras de compositoras y compositores argentinos actuales como punto de partida de nuestro trabajo.

En el terreno específicamente musical nos basaremos en las distintas clasificaciones de intertextualidad en música<sup>3</sup> que desarrolla el musicólogo mexicano/español Rubén López Cano (1966). Como complemento tomaremos del pianista y compositor argentino Gerardo Gandini (1936 – 2013) el tratamiento de la *cita musical*<sup>4</sup> extraída de su contexto de origen a la manera de un *objet trouvé*<sup>5</sup>. De este autor tendremos en cuenta también su posición sobre la composición como resultado de una conversación de las diferentes músicas, posición que expresa a través de la idea de *Museo Sonoro Imaginario*<sup>6</sup>, que es propia de la literatura y que tiene como máximo representante a Borges y su cuento *La Biblioteca de Babel*. Un ejemplo interesante de este concepto de *Museo* es el que Gandini plasma en su obra

---

<sup>2</sup> Triviño, L. (1992) *Identidad sociocultural: pluralismo, apertura, cambio y libertad*. Cuadernos Americanos. Nro. 34, pp. 118. Disponible en el Repositorio Institucional Leopoldo Zea, Universidad Nacional de México: [https://rilzea.cialc.unam.mx/jspui/handle/CIALC-UNAM/A\\_CA1956](https://rilzea.cialc.unam.mx/jspui/handle/CIALC-UNAM/A_CA1956)

<sup>3</sup> López Cano, R. (2007) *Música e intertextualidad. Música e intertextualidad*. Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical 104, pp. 30-36.

<sup>4</sup> En este escrito se desarrollará el concepto de cita musical desde las perspectivas de ambos músicos. En el caso de López Cano, desde un posicionamiento más teórico, y en el caso de Gandini, desde la misma práctica compositiva.

<sup>5</sup> Del francés: Objeto encontrado

<sup>6</sup> Menacho, L. (2012). *La composición y el museo sonoro imaginario. Entrevista a Gerardo Gandini*. Plurentes. Artes y Letras. Disponible en: <https://revistas.unlp.edu.ar/PLR/article/view/435>

*Postangos*<sup>7</sup> para piano (registro sonoro realizado en vivo en Rosario), donde, a través de la idea de relectura, de diálogo con la historia musical local, propone versiones propias e improvisadas de tangos como *Los mareados*, *La cumparsita*, *La casita de mis viejos*, entre otros. Otro ejemplo es *Piagne e sospira* (1969) para ensamble<sup>8</sup>, basada en el madrigal homónimo de Claudio Monteverdi. Es decir, Gandini propone la composición de música sobre música, y este es un concepto que resultará muy fértil a la hora de ahondar en nuestro *corpus*.

En relación con nuestro aporte desde la mirada del intérprete, ha sido fundamental la consulta del texto del musicólogo holandés Henk Borgdorff (1954), *The debate on research in the arts*<sup>9</sup>, publicado en 2006 por la Academia de Arte y Diseño de Bergen. En este texto se desarrolla la idea de *Art Practice as Research*, categoría que se refiere a la práctica del arte misma, en este caso puntualmente la práctica musical, reflexiva e interpretativa, como una forma de investigación. Borgdorff considera que la práctica artística puede ser calificada como investigación si su propósito es aumentar nuestro conocimiento y comprensión, llevando a cabo una investigación original en y a través de objetos artísticos y creativos. Esta visión nos resulta fundamental para un acercamiento performático. Más adelante retomaremos, en el capítulo 5.2, algunas consideraciones más sobre los aportes de este texto a nuestro trabajo.

Además, y debido a que este trabajo sobre práctica artística como investigación se basa en nuestra propia experiencia como investigadores, en los datos que hemos podido recabar, describir y analizar para comprender aspectos técnico-estéticos del grupo de compositoras y compositores elegidos, es que consideramos debe ser encuadrada en la investigación autoetnográfica donde se analiza la experiencia personal del investigador para comprender la cultura musical local, en este caso a través de memorias personales,

---

<sup>7</sup> *Postangos en vivo en Rosario*, disco lanzado en 1996 por el sello discográfico BlueArt Record, que integra la Asociación de Sellos Discográficos de Argentina (ASIAr). En 2004 este disco fue ganador del Grammy Latino como mejor álbum de Tango.

<sup>8</sup> Gandini, G. (1991) *Objetos encontrados*. Compilación de Fessel, y Grimson (2023) que reúne textos elaborados por Gandini entre 1968 y 2012, titulado: *Gerardo Gandini. En el final de aquel verano interminable*. Gourmet Musical Ediciones.

<sup>9</sup> Borgdorff H. (2006) *The Debate on Research in the Arts*. Volumen 2 de *Sensuous knowledge: focus on artistic research and development*. Editado por la Academia de Arte y Diseño de Bergen.

autoobservación y autorreflexión de la experiencia arrojada por la práctica artística, tal como es descrita por López Cano y San Cristóbal<sup>10</sup>.

## 1.2. Fundamentación

Para una correcta interpretación es indispensable estudiar cuán importante es la jerarquización de la materia sonora como fundamento del proceso compositivo, además de un conocimiento de la estructura de la obra, el dominio técnico del sonido, el timbre y las dinámicas. Es esta premisa la que nos guio en nuestra aproximación a las obras que conforman nuestro *corpus*.

Las producciones de las compositoras María Cecilia Villanueva (1964), Natalia Solomonoff (1968), Cecilia Pereyra (1977), y los compositores Francisco del Pino (1980) y José Manuel Serrano (1982) son sumamente valiosas por su grado de elaboración a nivel discursivo, por los procesos de intertextualidad que emplean, y por la peculiar y la original utilización del aspecto matérico. En su conjunto de cualidades, es muy atractivo el desarrollo que hacen del lenguaje musical. Por esta valía, y por el hecho de hallarse incluidos en un similar tiempo y región, es que de sus producciones recogeremos un puñado de obras que nos permitan indagar sobre el permanente diálogo que estos compositores tienen con otras tradiciones, y buscaremos determinar si hay o no - y en qué grado, si es que los hay - elementos identitarios y originales del lenguaje musical contemporáneo latinoamericano a través de ciertos anclajes sonoros, más allá del altísimo grado de abstracción de las obras. Estas compositoras y compositores, además de ser argentinos y pertenecer a generaciones cercanas, poseen una formación similar, ya que todos ellos estudiaron o se perfeccionaron con tres importantes referentes: Gerardo Gandini (1936-2013), y Mariano Etkin (1943–2016) y Graciela Paraskevaídis (1940-2017). A su vez, estos referentes participaron del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM)<sup>11</sup>: Gandini como asistente y maestro, y Paraskevaídis y Etkin, como becarios. Con el cierre del CLAEM,

---

<sup>10</sup> López-Cano, R. y San Cristóbal, U. (2014) *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Fonca – ESMUC. Barcelona.

<sup>11</sup> EL CLAEM fue un programa de estudios perteneciente al Instituto Torcuato Di Tella, que funcionó en la ciudad de Buenos Aires entre 1961 y 1971. Su principal misión fue la de difundir la música de vanguardia y promover la formación de nuevos compositores.

inmediatamente se crearon los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (CLAMC)<sup>12</sup>, en donde Paraskevaídis se desempeñó como organizadora, y que contaron con la participación de Etkin. Esta línea de vinculación con el CLAEM y los CLAMC es un punto que también nos interesa indagar, ya que consideramos no está hasta el momento suficientemente profundizada.

Como señalamos anteriormente, tres obras de nuestro *corpus* (*Guadeamus III*, *Oceánica* y *Pálido fuego*) fueron compuestas especialmente para este trabajo de maestría. Las otras dos (*Grida* y *Un pez dorado*), si bien son previas, también responden al interés de contar con obras para clarinete que se enmarcarán en nuestro recorte espaciotemporal de compositores. Nuestro objetivo es, a través de las obras elegidas, profundizar y determinar cuáles son las expresiones sonoras identitarias de un cierto grupo de compositoras y compositores cuya producción es considerada dentro de la categoría de música de concierto contemporánea, y en qué grado y de qué forma están dialogando con otras culturas del presente y del pasado. Pretendemos hacer una puesta en valor mediante la difusión de esta música y de estos autores, y a la vez llenar un vacío de conocimiento ya que, pese a ser compositoras y compositores activos y relevantes, son aún poco estudiados.

Consideramos que es necesario el estudio estético desde la mirada del intérprete de la obra de María Cecilia Villanueva (1964), Natalia Solomonoff (1968), Francisco del Pino (1980) y José Manuel Serrano (1982) para poder determinar los elementos constitutivos de sus producciones e indagar sobre la existencia de componentes identitarios. Además, nos proponemos enriquecer el repertorio para clarinete/clarinete bajo y clarinetes pregrabados o electrónica, mediante las obras encargadas especialmente para este proyecto. Estas obras encargadas son de gran formación para el intérprete, y constituyen un aporte específico de esta tesis para el repertorio del clarinete y clarinete bajo. Si bien la obra de Cecilia Pereyra (1977) compuesta para clarinete bajo y guitarra pareciera despegarse texturalmente, por el tipo de orgánico del repertorio antes mencionado, será también objeto de análisis para comprobar si hay o no puntos estéticos en común con el resto del *corpus*. Como veremos

---

<sup>12</sup> Los CLAMC fueron cursos que se desarrollaron con un total de quince ediciones entre 1971 y 1989 en distintos puntos del continente americano. Se realizaban foros de reflexión y discusión dentro de una estructura interdisciplinaria y flexible.

más adelante, se trata de cinco compositores y compositoras de interesantes y reconocidas trayectorias a nivel nacional e internacional.

Debido a que se trata de creadores actuales, que se encuentran produciendo y desarrollando sus estilos, todavía no se han realizado suficientes estudios ni análisis de sus obras, y menos aún desde la privilegiada mirada del intérprete. Por lo tanto, este trabajo de investigación, que intenta ser un aporte original, tiene además la particularidad de evidenciar el *work in progress*, el desarrollo vivo y dinámico de la realidad compositiva actual en nuestra región.

Estudiar el *corpus* elegido de estos compositores y profundizar en sus estéticas no sólo nos permitirá generar y aportar conocimiento acerca de estos creadores, sino que permitirá la puesta en valor de sus producciones, generando que sean más interpretadas y difundidas por los músicos locales y de otras latitudes.

### 1.3. Estado de la cuestión

El escritor argentino de música contemporánea argentina y teoría de la música Pablo Fessel (1968) con su texto *Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina. Escrito de compositores* (2007), junto a otros escritos posteriores, es uno de los autores que ha subrayado los trabajos de los nuevos compositores inscriptos en la categoría música de tradición escrita actual, y que él categoriza puntualmente como música *de concierto contemporánea*. Las compositoras argentinas María Cecilia Villanueva (1964) y Natalia Solomonoff (1968), que forman parte de nuestro *corpus* son incluidas por Fessel; sin embargo, esta compilación no abarca a los otros tres autores (Pereyra, Serrano y Del Pino) debido a que pertenecen a generaciones más recientes, y en este sentido la inclusión de estos últimos en nuestro estudio resulta un aporte original. Los trabajos de María Lihuen Sirvent *Rastros de una estética localizada en "Intonso (11 páginas)" de Cecilia Villanueva*<sup>13</sup> de 2014 y María Lihuen Sirvent y Edgardo Rodríguez: *Algunas tendencias estéticas en la*

---

<sup>13</sup> Lihuen Sirvent, M. (2014) *Rastros de una estética localizada en "Intonso (11 páginas)" de Cecilia Villanueva* recuperado de Calaméo (plataforma gratuita que permite crear y publicar documentos) Disponible en: <https://www.calameo.com/books/000658104c95f18ca0c1c>

*música de Cecilia Villanueva*<sup>14</sup>, de 2016, aportan a través del análisis de una selección de obras compuestas por Villanueva la vinculación estética con el legado del CLAEM, y por ello han resultado valiosos para nuestra investigación. Sobre Natalia Solomonoff contamos con el artículo del año 2011 de Miguel Ángel Baquedano: *Composición y función relativa del timbre en música contemporánea argentina*<sup>15</sup>, cuya consulta fue también muy importante a la hora de buscar rasgos distintivos en la música contemporánea argentina, pues se destacan mediante el análisis las cualidades tímbricas de algunas de las obras de Solomonoff. Hemos de señalar, sin embargo, que los escritos anteriormente mencionados carecen de un abordaje técnico-interpretativo.

En cuanto a los compositores de producciones más recientes como son los casos de Cecilia Pereyra (1977), Francisco del Pino (1980) y José Manuel Serrano (1982), aún no se han encontrado artículos o investigaciones de otros intérpretes o compositores. Excepción a lo dicho es *La poética musical de María Cecilia Villanueva. A partir de “Tulipanes Negros” para clarinete bajo y contrabajo* (2021)<sup>16</sup> de mi autoría, publicado en la página oficial de la Diplomatura Superior en Música Contemporánea del Conservatorio Superior de Música “Manuel de Falla”.

Otros textos que han resultado fundamentales para la construcción de este trabajo son fruto de la Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana de los siglos XX y XXI. Si bien se trata de estudios que no abordan puntualmente los autores de nuestro *corpus*, nos han proporcionado categorías y herramientas para la realización de nuestro escrito. Puntualmente se destacan los aportes de las flautistas argentinas Beatriz Plana: *Cuicani. El virtuosismo instrumental en la música de Mario Lavista* (2006)<sup>17</sup>, donde desarrolla la concepción del renacimiento instrumental tratado desde Latinoamérica, y Patricia García: *El rol del intérprete contemporáneo en el proceso de creación e interpretación de una obra*.

---

<sup>14</sup> Lihuen Sirvent, M. y Rodríguez, E. (2016) *Algunas tendencias estéticas en la música de Cecilia Villanueva*. SEDICI (Servicio de Difusión de la Creación Intelectual). Disponible en repositorio institucional central de la Universidad de La Plata: <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/56408>

<sup>15</sup> Baquedano, M.A. (2016) *Composición y función relativa del timbre en música contemporánea argentina*. SEDICI (Servicio de Difusión de la Creación Intelectual). Disponible en repositorio institucional central de la Universidad de La Plata: <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/147780>

<sup>16</sup> Artículo disponible en: <https://sites.google.com/view/dsmc/publicaciones-contenidos/la-po%C3%A9tica-musical-de-maria-cecilia-villanueva-griselda-giannini?authuser=0>

<sup>17</sup> Plana, B. (2006) *Cuicani. El virtuosismo instrumental en la música de Mario Lavista*. Artículo disponible en: <https://bdigital.uncuyo.edu.ar/app/navegador/?idobjeto=1225>

*Seis obras creadas a partir del vínculo compositor – intérprete en Argentina* (2014)<sup>18</sup>, estudio que resulta de sumo interés para el abordaje de los conceptos de Vera John-Steiner sobre trabajo colaborativo entre compositor e intérprete.

Referencias más puntuales sobre repertorio para clarinete de siglo XX son los trabajos de investigación del clarinetista irlandés Paul Roe y la clarinetista venezolana Carmen Borregales, mencionados en la bibliografía al igual que el resto de los textos referidos en nuestro trabajo, cuyos aportes dan cuenta sobre aspectos de la colaboración entre compositores e intérpretes y de cómo es la circulación del repertorio de siglo XX en Latinoamérica. Además, ambos trabajos tienen como soportes importantes entrevistas a intérpretes reconocidos. El trabajo de Borregales, que indaga sobre la experiencia en el repertorio contemporáneo por parte de los intérpretes en clarinete de Latinoamérica, nos inspiró a brindar una mirada personalizada, que se ve reflejada en el capítulo 2. En cuanto a la investigación de Roe, su profundo trabajo sobre colaboración entre compositor e intérprete resultó indudablemente fecundo para el desarrollo del capítulo 3 de esta tesis.

#### **1.4. Objetivos y supuestos de partida**

Enunciaremos a continuación los objetivos generales y específicos de nuestro trabajo, y cuál es nuestra hipótesis inicial que guiará el recorrido de nuestra investigación.

##### **Objetivos generales**

- Estudiar e interpretar el *corpus* seleccionado.
- Analizar el *corpus* a través de las herramientas que ofrece el propio campo del análisis musical, así como también de la semiología musical, para establecer el diálogo con otras culturas musicales del presente y del pasado.

---

<sup>18</sup> García, P. (2014) *El rol del intérprete contemporáneo en el proceso de creación e interpretación de una obra. Seis obras creadas a partir del vínculo compositor – intérprete en Argentina* Tesis de maestría- FAD-UNCuyo, inédita, disponible en:  
[https://www.academia.edu/18032285/\\_El\\_rol\\_del\\_int%C3%A9rprete\\_contempor%C3%A1neo\\_en\\_el\\_proceso\\_de\\_creaci%C3%B3n\\_e\\_interpretaci%C3%B3n\\_de\\_una\\_obra\\_Seis\\_obras\\_creadas\\_a\\_partir\\_del\\_v%C3%ADnculo\\_compositor\\_int%C3%A9rprete\\_en\\_Argentina\\_](https://www.academia.edu/18032285/_El_rol_del_int%C3%A9rprete_contempor%C3%A1neo_en_el_proceso_de_creaci%C3%B3n_e_interpretaci%C3%B3n_de_una_obra_Seis_obras_creadas_a_partir_del_v%C3%ADnculo_compositor_int%C3%A9rprete_en_Argentina_)

- Determinar si las obras de nuestro *corpus* están inmersas o no en una estética local o latinoamericana, entrecruzando para ello el análisis de aspectos formales, armónicos, rítmicos, melódicos, tímbricos y texturales.

### **Objetivos específicos**

- Profundizar las distintas poéticas que se desarrollan en las obras musicales que se interpretarán en el concierto-tesis.
- Analizar desde la mirada de la intérprete los elementos compositivos para una profunda comprensión del texto musical, ofreciendo herramientas a otros futuros intérpretes.
- Analizar la utilización del sonido procesado (electrónica) para determinar su importancia en la estructura de la obra.
- Establecer de qué manera se integra en el mundo la producción de estos compositores y su impacto o diálogo con las de otras regiones.
- Ahondar en la experiencia del trabajo colaborativo entre compositor e intérprete.

### **Hipótesis de trabajo o supuestos de partida**

En este *corpus* creemos existe una estética común subyacente en donde, si bien se expresan las diferencias individuales de los compositores, hay elementos cohesionantes que nos permiten no sólo incorporarlos a la categoría música de concierto contemporánea, sino además adscribirlos a una estética común: una cierta filiación con composiciones y compositores formados en el CLAEM y los CLAMC. Es nuestra hipótesis que este grupo de compositoras y compositores posee recursos comunes tales como el trabajo textural y la cita, y que estos recursos tienen un tratamiento particular que puede ser considerado un rasgo identitario.

Algunas de las preguntas que nos haremos son: ¿Cómo son las relaciones entre el lenguaje de vanguardia y la tradición en estos compositores?, ¿Están estas obras inmersas en una estética común? ¿Es esta estética plausible de ser entendida como una estética local, o regional, y cuáles son sus características? ¿Cuál o cuáles son las influencias de compositores ligados al CLAEM y los CLAMC en los autores y obras que forman parte de nuestro *corpus*?

## 1.5 Estrategias metodológicas

Se considerarán los aportes metodológicos sobre investigación artística, principalmente el marco metodológico que ofrece la autoetnografía, ya que el *corpus* compuesto por los artistas ha sido apropiado por el intérprete - investigador por motivos que lo interpelan profundamente. Por lo tanto, nos basaremos en las relaciones entre autoetnografía e investigación artística que se encuentran fundamentadas y detalladas en *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos* (2014) de Rubén López Cano y Úrsula San Cristóbal<sup>19</sup>. Se podrá observar, por ejemplo, que en el capítulo 2 se incluye la *memoria personal* del investigador, desarrollando una *cronología* autobiográfica que destaca los hitos que motivan a realizar esta investigación. Para el análisis de las obras desarrolladas en el capítulo 4 resultará necesario hacer una *autoobservación indirecta*, es decir, grabar videos y audios para luego poder analizar el objeto de estudio. Esto también permitirá luego poder hacer una *autorreflexión* donde se van destacando los valores y preferencias que arrojarán información de los ideales estéticos que se persiguen en el proceso de indagación. La principal herramienta autoetnográfica es la *práctica artística*, motor de esta investigación que nos encuadrará en el punto de partida y arribo.

En relación con la interpretación musical está presente el estudio sobre la creatividad, tanto en la interpretación de partituras como en la improvisación, que desarrolla Eric Clarke en el artículo *Creativity in Performance* (2005)<sup>20</sup>, demostrando que es más evidente la creatividad en la interpretación que se encuentra en la interpretación improvisada. Clarke se centra en entender la interpretación musical no sólo como un acto técnico, sino como un proceso dinámico y multifacético que involucra una compleja interacción entre la técnica, la emoción, la cognición y el contexto cultural, conceptos indispensables para el desarrollo del apartado 5.2.

El enfoque metodológico para el análisis de las obras utilizado en esta investigación artística es el concepto de tripartición de Jean Molino y Jean-Jacques Nattiez. En

---

<sup>19</sup> López-Cano, R y San Cristóbal, U. (2014) *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Fonca – ESMUC. Barcelona

<sup>20</sup> Clarke, E. (2005) *Creativity in Performance*. Publicado en la revista digital *MUSICÆ SCIENTIÆ*. Disponible en: [https://www.researchgate.net/publication/258173249\\_Creativity\\_in\\_performance](https://www.researchgate.net/publication/258173249_Creativity_in_performance)

*Fundamentos de una semiología de la música* (1975)<sup>21</sup>, Nattiez observa el proceso de análisis musical según los modelos de la lingüística estructural y además adopta las ideas del modelo semiológico tripartito de Molino (1975). Propone tres niveles de análisis para el objeto musical: el análisis de la obra a nivel neutro - desde aspectos formales, sistema de organización de las alturas, aspectos rítmicos, melódicos, tímbricos y texturales, hasta la experiencia misma de la interpretación-, el nivel poético -aspectos concernientes al proceso de creación de las obras, y en nuestro *corpus* en particular, con el foco en el trabajo en colaboración entre intérprete y compositor; relaciones intertextuales del material sonoro con los títulos, entre otros aspectos-, y el nivel estético, en relación con la experiencia del oyente. Son primordialmente los niveles poético y neutro los que trabajaremos. En cuanto al nivel estético, al tratarse de obras en estreno o muy pocas veces interpretadas, el estudio de este aspecto será necesariamente sucinto. El análisis neutro está complementado con algunas herramientas de la metodología de análisis sintáctico-temático propuesta por Francisco Kröpfl (1931-2021)<sup>22</sup>, la cual incluye cinco áreas: 1) organización de las alturas, 2) segmentación del discurso en motivos y temas, 3) análisis motivico-temático, 4) funciones formales, y 5) esquemas formales o forma global. Nos basaremos también en el trabajo de su discípula Graciela Tarchini, *Análisis musical: sintaxis, semántica y percepción* (2004). En la misma línea, pero de reciente publicación es *Enfoques sobre el lenguaje musical. La organización del ritmo y de las alturas en el contexto de la escritura y la audición* (2023) de la pianista y teórica musical María Acevedo. Este texto nos será de utilidad para el análisis neutro, especialmente por su énfasis en la relación de los distintos parámetros musicales con los contextos históricos y estéticos. El clásico tratado en su versión en español de *Contrapunto*<sup>23</sup> de Walter Piston (1894-1976) nos dará las bases para adentrarnos en el análisis contrapuntístico de este *corpus*. Además, incluimos la postura de la teoría musical entendida como práctica que nos transmite el compositor norteamericano Edward T. Cone (1917-2004). A través de la entrevista realizada por el compositor neoyorquino Frank J. Oteri (1964), *Práctica, no teoría... entrevista a Edward T Cone*<sup>24</sup>, el compositor plantea en relación con el análisis musical que permite “construir sistemas o tipificar aquellos que ya

---

<sup>21</sup> Nattiez, J. (1975.) *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris: Union générale d'éditions

<sup>22</sup> Apuntes cedidos por Diego Ruíz y María del Carmen Aguilar.

<sup>23</sup> Piston, W. (1947) *Contrapunto*. Traducido al español (1998) y editado por SpanPress. España

<sup>24</sup> Oteri, F. (2013) *Práctica, no teoría... entrevista a Edwar T Cone*. Traducción Villanueva, María Cecilia y Etkin, Mariano. Colección Breviarios: Arte y Opinión; no. 6. Facultad de Bellas Artes Editorial: Papel Cosido (FBA-UNLP). Disponible en: <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/62208/>

fueron construidos”<sup>25</sup>, pero teniendo en cuenta la importancia de una teórica práctica, evitando que los análisis queden en especulaciones. A partir de todas estas herramientas, el análisis nos arrojará elementos en lo que se refiera a la novedad, complejidad y logro estético individual de las obras, como así también información sobre el estudio técnico-interpretativo de las mismas y del ensamble que debe realizarse al trabajar con electrónica.

Tarea fundamental durante la etapa heurística es la recolección de datos, que hemos agrupado en: 1- escritos acerca de los compositores (ensayos, artículos, tesis), críticas musicales, búsqueda discográfica (sellos discográficos u otros tipos de plataformas o registros sonoros), 2- tesis, artículos o ensayos escritos por los propios compositores estudiados en esta tesis de maestría. Se utilizan también datos obtenidos directamente de fuentes primarias mediante comunicaciones personales informales, semiestructuradas y estructuradas mantenidas con los y las compositores y compositoras, observándose sus motivaciones, los contextos de producción, el trabajo colaborativo y la circulación de las obras, datos que no se encuentren en los diversos tipos de escritos mencionados anteriormente.

---

<sup>25</sup> Oteri, F. (2013) Op. Cit. pp21

## Capítulo 2: Recorrido y motivaciones

Mi interés por el estudio de las obras de las y los compositores incluidos en esta tesis es el resultado de un recorrido musical muy extenso, que creo necesario compartir. En este capítulo y a través de herramientas utilizadas para desarrollar una investigación autoenográfica (método que combina la experiencia personal del investigador, en este caso a través de la *práctica artística*, en relación con los sucesos culturales), describiré cómo fue mi acercamiento al repertorio de tradición escrita de compositoras y compositores argentinos y cuáles fueron las problemáticas e interrogantes que surgieron a medida que me especializaba en la música actual.

### 2.1. Desarrollo musical y recorridos propios

Cuando mi formación musical se consolidó en 1995 decidí estudiar el Profesorado Superior Nacional de Música en clarinete en el Conservatorio Nacional de Música “López Buchardo”. Allí, entre 1995 y 2001, realicé mis estudios con el clarinetista y compositor Aldo Moscoso. Con él abordé el repertorio canónico, y también el repertorio moderno y de postguerra, en simultáneo con el repertorio argentino para clarinete y piano, clarinete y orquesta, y clarinete solo.

En esa etapa de estudio fui conociendo la música argentina del siglo XX para clarinete. Más precisamente, el repertorio argentino abordado dentro de las clases fue el siguiente: *Dos piezas Op. 33*, para clarinete y piano, de Emilio Dublanc; *Tres Monogramas para clarinete solo* de Salvador Ranieri; *Preludio y Fuga*, para clarinete y piano de Honorio Siccardi; *Tonada y Cueca* y la *Sonata*, ambas para clarinete y piano de Carlos Guastavino; *Ofrenda, variaciones sobre un tema de Fauré Op.12*, con la revisión de 1998 y su reducción al piano, para clarinete y orquesta de Jorge Fontenla, *Fantasia* para clarinete y piano de Tirso de Olazábal, y también obras del propio Moscoso, como *Pentámero* para clarinete y piano, *Ideofonías. Bosquejos para clarinete solo*.

Asimismo, integré el *Grupo Drangosch* y posteriormente *Argentmúsica*, ambos grupos dedicados a la difusión de música argentina. Además de las canónicas obras de Guastavino, interpreté obras del compositor cordobés César Franchisena, del bonaerense Luis Arias y del porteño Ángel Lasala. En paralelo, como integrante de orquestas sinfónicas juveniles tuve pocas, pero gratas experiencias con el repertorio sinfónico argentino: con la Orquesta Sinfónica Juvenil “Libertador San Martín”<sup>26</sup> pude estrenar obras de Guillermo Pozzati, Esteban Benzecry y Luciano Bibiloni, además de interpretar a los ya clásicos compositores Luis Gianneo y Alberto Ginastera. Con la Orquesta Académica del Teatro Colón<sup>27</sup> realizamos una gira a Europa en 1999 donde interpretamos música de Pascual de Rogatis.

De mi experiencia en aquella etapa de estudiante puedo señalar que, si bien las instituciones musicales muchas veces no llegan a abarcar la vasta historia de la música y en consecuencia no se llega a profundizar el repertorio de vanguardia tanto universal como latinoamericano, estuve acompañada por maestros que me permitieron abordar un repertorio que no se escuchaba habitualmente en la ciudad de Buenos Aires<sup>28</sup>. Sin embargo, lo que yo estaba interpretando no era actual, y las escasas obras que interpretaba de compositores con los que tenía contacto me resultaban poco atractivas, ya que eran o bien sobre la base del serialismo libre, o bien de estética nacionalista. A la vez que reconocía el valor técnico y estético de ese repertorio, e inclusive disfrutaba de interpretar la mayoría de esos autores, empecé a ser consciente de que este no era repertorio representativo de las distintas estéticas de vanguardia. En la ciudad de Buenos Aires circulaban otras estéticas musicales, aunque en ámbitos que yo en ese momento desconocía.

Al finalizar mis estudios, comencé a tener mis primeras experiencias como docente. En un conservatorio de Los Polvorines, provincia de Buenos Aires, tuve de colega a la compositora argentina Marcela Perrone, con quien hice mi primer trabajo en colaboración: *Otro exilio*, para clarinete y electrónica, del año 2002. Esta fue una experiencia aislada pero premonitora. El trabajo con la electrónica fue producto de los sonidos procesados de

---

<sup>26</sup> Hoy Orquesta Sinfónica Juvenil Nacional “Libertador San Martín”.

<sup>27</sup> Hoy Orquesta del Instituto Superior de Artes del Teatro Colón.

<sup>28</sup> El repertorio trabajado entonces en la cátedra de clarinete incluía compositores como Igor Stravinsky, Claude Debussy, Alban Berg, Francis Poulenc, Paul Hindemith, Miklós Rózsa, Heinrich Sutermeister, Krzysztof Penderecki, Wiltold Lutowlaski, Carl Nielsen, y entre los latinoamericanos, Osvaldo Lacerda y Blas Emilio Atehortúa, y los argentinos Carlos Guastavino, Ángel Lasala, Aldo Moscoso y Salvador Ranieri.

muestras que la compositora tomó grabando ciertos sonidos del clarinete que me pedía tocar.

Entre el 2004 y 2006 trabajé con el compositor y pianista Gustavo Fedel en su proyecto dedicado a la producción tanguística y académica, participando en sus trabajos discográficos *Inly*, *Todos los Idilios* y *Juegos de Cámara*. Además, en aquella época empecé a tener muchísimas participaciones como intérprete, en algunas ocasiones incluso estrenando obras de compositores argentinos emergentes en la AAC<sup>29</sup>. Estar involucrada en ese ambiente me conectó con más compositores y me hizo participar de otras asociaciones como CUDA<sup>30</sup>, SADAIC<sup>31</sup> y Foro Argentino de Compositoras. Allí comencé a tener aún más interés por el repertorio argentino y a cuestionarme qué estéticas me interesaban más y por qué. En ocasión de un concierto organizado por SADAIC en 2009, al que fui convocada para interpretar el estreno de una obra del compositor argentino Antonio Moliterni, conocí personalmente a los compositores Mariano Etkin, María Cecilia Villanueva y José Manuel Serrano. Había escuchado muy poca música de ellos hasta ese entonces, debido en parte a que sus composiciones en general y con clarinete en particular tienen la peculiaridad de utilizar orgánicos poco convencionales y de cierto grado de complejidad técnica, lo cual hace muy difícil que se puedan interpretar habitualmente.

Para esta época también, había podido escuchar una versión de *Tulipanes Negros* para clarinete bajo y contrabajo de María Cecilia Villanueva. El registro, grabado en *cassette*, me impactó por su complejidad técnica y tratamiento tímbrico. Poco tiempo después pude conseguir que la compositora me facilitara esa misma versión digitalizada. Los intérpretes eran los integrantes del *Ensemble Aventure*<sup>32</sup>, Walter Ifrim en clarinete y Johannes Nied en contrabajo. En ese intercambio corroboré que la obra no se había interpretado en Buenos Aires.

Participar de las temporadas de la Orquesta Sinfónica Nacional y Orquesta Nacional de Música Argentina “Juan de Dios Filiberto” me permitió interpretar obras de Alberto

---

<sup>29</sup> Asociación Argentina de Compositores, fundada en 1915.

<sup>30</sup> Compositores Unidos de Argentina, asociación fundada en 1957.

<sup>31</sup> Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música, creada en 1936, y que tiene por misión principal preservar los derechos de autor.

<sup>32</sup> *Ensemble Aventure*: <https://ensemble-aventure.de/>. Fundado a principios de 1986, es uno de los conjuntos de música contemporánea más antiguos y destacados de Europa.

Williams, Alberto Ginastera, y compositores del ámbito del folclore, tango y rock nacional. Todo este recorrido personal fue ubicándome frente al repertorio que me interesa poner en valor, tomar contacto con los compositores cuyos lenguajes me interpelaban y, sobre todo, enfrentarme a la pregunta sobre la identidad y sobre mi rol como intérprete de música actual de mi país.

## 2.2. Experiencias en el *Camping Musical Bariloche* y en la DSMC<sup>33</sup>

Conocer personalmente a los compositores y que estos pudieran escucharme tocando en vivo generó, con posterioridad, la invitación a ser parte de un ensamble para el seminario *Escuchar Componer 2010*<sup>34</sup> en *Camping Musical Bariloche*, bajo la dirección de Mariano Etkin. Cabe señalar que la organización del seminario corría por cuenta de discípulos del compositor y que no había fondos para honorarios de los músicos que formamos el ensamble. Sin embargo, la posibilidad de conocer en profundidad esa música y sus creadores era una oportunidad inigualable.

Con *Escuchar Componer 2010* comencé a descubrir y disfrutar de una poética musical, y entablar relaciones de mucha riqueza para mi ámbito interpretativo. Mi admiración hacia la producción de este grupo de compositores suscitó que años después de esa experiencia surgiera mi interés puntualmente por interpretar y poner en valor las obras de María Cecilia Villanueva, José Manuel Serrano y Francisco Del Pino.

La experiencia del *Camping* fue muy enriquecedora. Con el ensamble interpretábamos las obras de los participantes, compositores profesionales que buscaban tener intercambios con Mariano Etkin y María Cecilia Villanueva. Me encontré totalmente a gusto con la línea en la que se trabajaba: una estética despojada, austera, que trabaja el timbre de una forma diferente al tipo de repertorio que solía interpretar. Esto provocó que

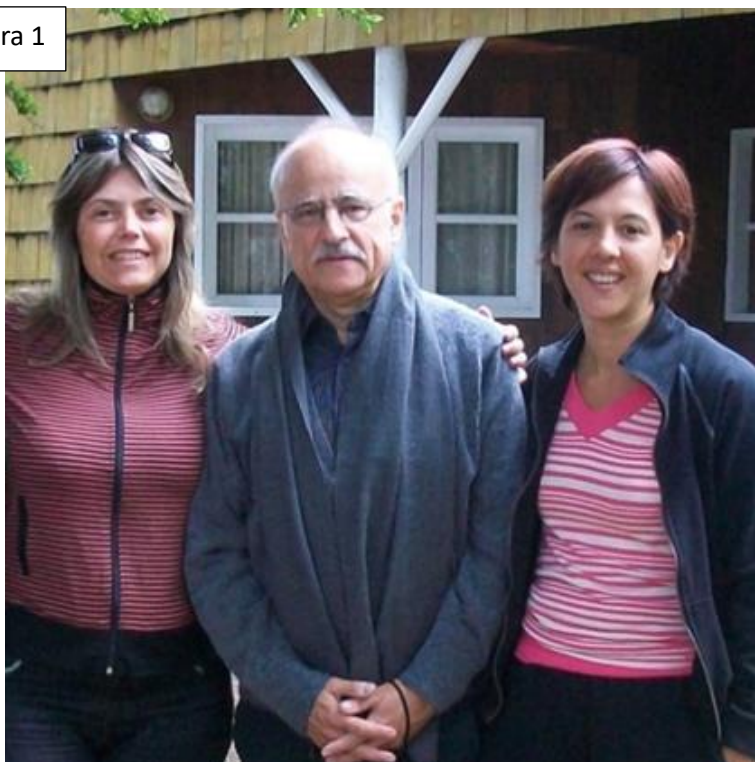
---

<sup>33</sup> Diplomatura Superior en Música Contemporánea, carrera que inició su primera cohorte en el año 2009.

<sup>34</sup> *Escuchar -Componer* fueron dos seminarios de composición llevados a cabo en el *Camping Musical Bariloche* en los veranos de 2010 y 2011. Ambos seminarios tuvieron 10 días de duración y fueron dictados por los compositores argentinos Mariano Etkin y María Cecilia Villanueva, entonces profesores de composición en la Facultad de Artes de la Universidad de La Plata.

me inscribiera, posteriormente, en el postítulo de Interpretación de la Diplomatura Superior de Música Contemporánea que brinda el Conservatorio Superior de “Música Manuel de Falla”. Allí continué profundizando en la música del siglo XX y XXI, tanto argentina como universal. El repertorio para clarinete solo que pude abordar en ese perfeccionamiento fue de una riqueza estética muy provechosa. Comencé a preguntarme, dentro del repertorio de tradición escrita que estaba enfrentando, cuáles eran los elementos concretos con un anclaje sonoro que dieran cuenta de una identidad latinoamericana.

Figura 1



De izquierda a derecha: María Cecilia Villanueva, Mariano Etkin y Griselda Giannini.

Fotografía tomada durante el Camping Musical Bariloche 2010

Al año siguiente se realizó la segunda edición de *Escuchar Componer 2011* en el *Camping Musical Bariloche*, también a cargo de Mariano Etkin y María Cecilia Villanueva. En esa ocasión conocí a la compositora argentina Cecilia Pereyra, con quien generé una muy buena relación. Esto dio como resultado el comienzo de un trabajo en colaboración con Pereyra: *Grida*, para clarinete bajo y guitarra, que fue estrenada junto al guitarrista argentino Darío Barozzi en 2014.

Cada vez más involucrada en el repertorio contemporáneo argentino, comencé a cooperar con distintos ensambles. En 2015, gracias a la invitación de Haydeé Schwartz, pianista y directora artística del *Ensamble Tropi*, colaboré con dicho ensamble en la participación del dictado de un seminario de interpretación de música contemporánea que se realizaba en la Universidad Nacional del Litoral. Es allí, en la ciudad de Santa Fe, donde conocí personalmente a la compositora argentina Natalia Solomonoff, quien en primer lugar me impactó en su rol de docente, sobresaliendo su sensibilidad artística. Este encuentro generó en mí la inquietud de conocer su obra.

Quiero por último señalar que la colaboración con las y los compositores que he tenido a lo largo de mi trayectoria, especialmente con quienes conforman el *corpus* de este trabajo, me ha permitido participar como intérprete del Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea de Buenos Aires y realizar actuaciones en países como Chile y Ecuador. Estas participaciones, que significan un gran crecimiento personal como artista, son ya multiplicadoras del repertorio que aquí profundizaré.

### **2.3. Trayectorias en la FAD-UNCuyo**

Finalmente, la posibilidad de realizar la Maestría en Interpretación en Música Latinoamericana de siglo XX<sup>35</sup> que ofrece UNCuyo, en Mendoza, fue el marco perfecto para estudiar y profundizar en quienes se habían convertido en compositoras y compositores de mi repertorio, cuyas obras había interpretado en las experiencias antes mencionadas. Sin embargo, en la Maestría me encontré con que este grupo de compositores que me interesaba interpretar no eran conocidos por la mayoría de los docentes o por mis compañeros. Esto evidenció el vacío de conocimiento existente sobre la producción de las y los compositores actuales, y me impulsó a orientar mi trabajo de tesis en este sentido. Cada uno de los seminarios de la Maestría me aportó muchísima bibliografía, en especial a través de los trabajos realizados por compañeros de cohortes anteriores, y en este sentido destaco puntualmente la tesis de la flautista Patricia García mencionada en el apartado 3 del capítulo

---

<sup>35</sup> Hoy, Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana de los siglos XX y XXI.

1 (Estado de la cuestión). Los seminarios de Interpretación y Música de cámara me permitieron trabajar un repertorio nuevo y conocer un sinnúmero de compositores latinoamericanos que eran interpretados por el resto de mis compañeros. Las clases de Análisis fueron fundamentales ya que me permitieron profundizar y ordenarme para los análisis musicales de este trabajo. Además, surgió una gran afinidad musical con los maestrands Ricardo Cuadros Pradilla, guitarrista colombiano, y David Bajda, guitarrista y compositor mendocino, ya que ellos se encontraban interpretando y/o componiendo -en el caso de Bajda- dentro de la misma línea estética en la que yo estaba interesada.

Luego de terminada la cursada de los seminarios, durante 2021 pude trabajar e interpretar *Grida* con Cuadros Pradilla junto a la compositora. Y en 2024, en el marco de los festejos de los 20 años de la Compañía Oblicua, como integrante de la misma tuve el placer de estrenar la obra *El viento...*<sup>36</sup> de Bajda.

#### **2.4. Sobre nuestro *corpus***

Es así como este trabajo de tesis se propone acrecentar -ya que se han incluido obras especialmente encargadas- e investigar el repertorio musical argentino para clarinete y clarinete bajo, puntualmente de compositoras y compositores que desarrollan poéticas innovadoras, con manejos técnicos y estéticos de calidad como son las y los artistas: María Cecilia Villanueva, Natalia Solomonoff, José Manuel Serrano, Cecilia Pereyra y Francisco del Pino.

Con el fin de responder cuáles son elementos concretos con un anclaje sonoro que dieran cuenta de una identidad latinoamericana, dentro del repertorio de tradición escrita de compositores actuales para clarinete, la presente investigación adoptará como *corpus* primario el repertorio para clarinetes y clarinetes pregrabados constituidos por las siguientes obras:

---

<sup>36</sup> Badja, D. (2024) *El viento...* para canto, flauta, clarinete, violín, violoncello, piano y percusión.

- Natalia Solomonoff – *Oceánica*, para clarinete bajo y electrónica, del año 2021
- José Manuel Serrano - *Pálido fuego (a Nabókov)*, para clarinete bajo solo en vivo y clarinetes bajos pregrabados (procesados digitalmente), del año 2020 (revisión 2021).
- María Cecilia Villanueva - *Gaudeamus III*, para un clarinete y dos clarinetes pregrabados -clarinete soprano en si bemol, en vivo, y clarinetes soprano en la y *piccolo* en mi bemol, pregrabados -, del año 2020)
- Francisco del Pino - *Un pez dorado*, para un clarinete y tres clarinetes pregrabados - clarinete soprano en si bemol, en vivo, y 3 clarinetes sopranos pregrabados -, del año 2018 (revisión 2019).
- Cecilia Pereyra – *Grida*, para clarinete bajo y guitarra, del año 2014.

Como señalamos anteriormente, las obras de Solomonoff, Serrano y Villanueva fueron producto de encargos para esta tesis, mientras que las obras de del Pino y Pereyra fueron escogidas especialmente para integrar nuestro *corpus*. Las y los compositores han nacido entre los años 1964 y 1982, pero sin embargo consideramos que pueden agruparse en una misma cohorte precisamente por características compartidas que iremos develando a lo largo del escrito, y por pertenecer a una misma región. Creemos que esta es una muestra suficientemente representativa de las últimas estéticas para nuestro instrumento, y que la valía y exigencia técnico-interpretativa de todas y cada una de las obras se encuadran en las exigencias para la titulación en esta Maestría.

### **Capítulo 3: Reflexiones acerca del rol del intérprete en la música de concierto contemporánea**

Este capítulo tiene por objetivo reflexionar sobre diversos aspectos del rol de los intérpretes que se dedican a la música de tradición escrita, específicamente a la música de concierto contemporánea en Argentina. En particular, y desde mi especificidad como clarinetista, haré un breve recorrido histórico mencionando la relación de las diferentes formas de trabajo colaborativo entre los intérpretes clarinetistas y los compositores, en primer lugar, a nivel global, para luego presentar las contribuciones a nivel latinoamericano y nacional. No es intención que en este trabajo queden reflejadas exhaustivamente las colaboraciones, pero al menos sí las más relevantes que fueron generando un repertorio de clarinete que hoy es canónico. Propondremos reflexiones acerca de los roles e interacciones entre intérprete y compositor, y de las posibles influencias de los intérpretes de música popular en el mundo de la música académica -categorías, estas últimas, que no pretendemos profundizar en nuestro trabajo, pero que sí creemos tienen en la práctica diferencias y puntos de encuentro.

#### **3.1. Los clarinetistas del pasado y sus influencias sobre los compositores hasta la primera mitad del siglo XX. Antecedentes en Europa y Estados Unidos.**

La imagen del genio compositor solitario parece ser algo del pasado. Actualmente, los intérpretes participan cada vez más activamente en la construcción de la obra, gracias a la comunicación con el compositor, quien, mediante diversas plataformas, puede establecer contacto sincrónico y asincrónico con aquellos. Este intercambio, que hoy nos resulta usual entre compositor e intérprete, nos invita a la reflexión.

Desde los inicios de la historia del repertorio del clarinete podemos encontrar muchas composiciones resultantes de la inspiración que produjeron los intérpretes en los compositores. En la tesis de doctorado *A phenomenology of collaboration in contemporary*

*composition and performance*<sup>37</sup> el clarinetista y clarinetista bajo Paul Roe analiza cómo la colaboración entre compositores e intérpretes afecta la práctica de estos músicos. Roe menciona algunos casos emblemáticos, entre los que se destaca el *Concierto para clarinete y orquesta en La mayor, K. 622*, de Wolfgang Amadeus Mozart, compuesto en Viena en 1791 para Anton Stadler. Aunque no está probado, quizás fue la afiliación compartida a la logia masónica la que proporcionó esta obra maestra al repertorio. En el romanticismo se destacan las *Sonatas para clarinete y piano Nro. 1 y Nro. 2, Op. 120* de Johannes Brahms, escritas durante el verano de 1894 para Richard Mühlfeld. Brahms ya había decidido dejar de componer para retirarse en su casa junto al lago Ischl, pero habiendo oído accidentalmente al clarinetista, e inspirado por su musicalidad y sonido, decidió volver a componer para el instrumento. Roe también menciona la relación de Louis Spohr y el clarinetista Johann Hermstedt y la de Carl Maria von Weber con el clarinetista Heinrich Baermann, esta última muy conocida por las intervenciones que Baermann hizo sobre el repertorio y que fueron luego editadas por su hijo Carl Baermann. En todos estos casos no podemos hablar de trabajo colaborativo, pero sin lugar a dudas los intérpretes inspiraron a los compositores a escribir para un instrumento cuyo desarrollo mecánico se estaba consolidando en el siglo XIX.

### **3.1.1 Intérpretes del jazz que influenciaron a compositores académicos**

Ya en el siglo XX observamos que en el periodo de entreguerras comenzó el desarrollo de la experimentación tímbrica y textural que más adelante, primeramente, con Edgar Varèse, luego con John Cage y más tarde con Luciano Berio, entre otros, dará lugar al avance de intercambios entre intérpretes y compositores.

Nos parece importante señalar, complementando al trabajo de Roe, que también en ese momento se produjo un interesantísimo cruce de fronteras entre la música popular y la académica que terminará impactando en el repertorio del clarinete. Fue en 1945 cuando Igor

---

<sup>37</sup> Roe, P. (2007) *Una fenomenología de la colaboración en la composición y la interpretación contemporáneas*. Tesis de doctorado. Departamento de Música de la Universidad de York. Especialmente interesante de su investigación es el capítulo 1.8.2 (pp.50-53) donde aparecen algunas de las menciones citadas en este apartado. Disponible en: <https://etheses.whiterose.ac.uk/9941/3/485137.pdf>

Stravinsky compuso y dedicó su *Ebony Concerto*<sup>38</sup> al clarinetista estadounidense Woody Herman, director de orquesta y clarinetista de líder de la banda *First Herd*. La obra fue estrenada en marzo de 1946 en el *Carnegie Hall* en Nueva York, con la banda de Woody Herman, conducida por Walter Hendl.

Probablemente, Roe selecciona y acota los ejemplos de su tesis doctoral debido a que desarrolla el trabajo en colaboración también en el seno de otras disciplinas artísticas. Nosotros consideramos importante incluir también el caso del clarinetista de jazz Benny Goodman, quien encargó obras a varios compositores. Los resultados fueron magníficos: una obra cumbre del repertorio de cámara, fruto de estos encargos, es *Contrastes* para violín, clarinete y piano de 1938, compuesta por Béla Bartók. Luego, el intercambio que tuvo Goodman con el compositor Aaron Copland dio como resultado el maravilloso *Concierto para clarinete, orquesta de cuerdas y arpa* (1948). La colaboración con el instrumentista fue por correo, quien dejó algunas indicaciones de valía. Copland reconoció que no hubiese escrito para clarinete de no mediar el pedido de Goodman. También escribieron para él Paul Hindemith su *Concierto para clarinete* de 1947, y más tarde, en 1974, el inglés Malcolm Arnold su *Concierto Nro.2 para clarinete*. Finalmente, es interesante destacar que en 1965 Stravinsky grabó de nuevo el *Ebony Concerto* con Benny Goodman y el *Columbia Jazz Ensemble*.

### **3.1.2. Un caso único, *Cuarteto para el finde los tiempos* de Olivier Messiaen**

No podemos dejar de mencionar lo sucedido durante la Segunda Guerra Mundial: el compositor francés Olivier Messiaen fue capturado por el ejército alemán en 1940, y llevado a un campamento para prisioneros de guerra donde conoció al clarinetista Henri Akoka, también prisionero. Le mostró los bocetos de lo que sería el *Abîme des oiseaux*<sup>39</sup> para clarinete solo (que luego formaría parte del *Cuarteto*). El violinista Jean le Boulaire y el cellista Étienne Pasquier estaban entre sus compañeros prisioneros. En su libro *For The End*

---

<sup>38</sup> Conocido en español como *Concierto Negro* o *Concierto de Ébano*, aunque Stravinsky no se refería a la madera del clarinete, el ébano, sino a los intérpretes de jazz afroamericanos.

<sup>39</sup> Del francés: *Abismo de los pájaros*

*Of Time: The Story Of The Messiaen Quartet*<sup>40</sup> la clarinetista norteamericana Rebecca Rischin revela que cuando los músicos fueron enviados al campo de prisioneros Stalag VIII, uno de los guardias, Karl Albert Brüll<sup>41</sup>, aconsejó a estos que no intentaran escapar argumentando que estarían mejor allí que en Francia. El guardia apoyó a Messiaen dando al compositor lápices, gomas y papel para poder componer. Messiaen escribió para sus compañeros un pequeño trío: esta pieza se convertirá después en el *Cuarteto para el fin de los tiempos*, obra maestra del repertorio camarístico de siglo XX. Con el propio Messiaen al piano, a pesar de las duras condiciones del campo, los músicos ensayaron arduamente y lograron presentar la obra por primera vez ante sus compañeros prisioneros y algunos guardias el 15 de enero de 1941. Este es un caso en donde, en condiciones extremadamente difíciles, el compositor escribe para intérpretes específicos.

Además de componer el *Cuarteto para el fin de los tiempos* en el campo de concentración, Messiaen también organizó conciertos con otros prisioneros músicos, conciertos que sirvieron no solo como entretenimiento y alivio en circunstancias muy adversas, sino que también fueron una forma de resistencia cultural contra la opresión nazi. Este trabajo colaborativo demostró que, a pesar de las condiciones inhumanas, se pudo establecer una conexión profunda entre los músicos que compartieron esa experiencia única de sufrimiento y creación artística en medio de la guerra.

### 3.1.3. Después de la Segunda Guerra Mundial

Sin lugar a dudas, los *Internationale Ferienkurse für Neue Musik* (Cursos Internacionales de Verano de Música Contemporánea) de la ciudad alemana de Darmstadt, fundados en 1946, son uno de los eventos musicales más prestigiosos de Europa. En estos cursos las prácticas compositivas contemporáneas y la interpretación de obras nuevas han generado un gran intercambio entre intérpretes y compositores, dando lugar a interesantes trabajos en colaboración.

---

<sup>40</sup> Rischin, R. (2006) *For The End Of Time: The Story Of The Messiaen Quartet*. Editorial Cornell University Press.

<sup>41</sup> Rischin, R. (2006) Op. Cit pp.29

Más adelante, y continuando en la línea del trabajo de Paul Roe, podemos dar cuenta de dos casos emblemáticos más recientes. Uno de ellos es el clarinetista bajo holandés Harry Sparnaay, quien trabajó muy de cerca con compositores como Luciano Berio, Morton Feldman, Brian Ferneyhough, Helmut Lachenmann, Iannis Xenakis e Isang Yun. Y, en segundo lugar, resalta el caso de Karlheinz Stockhausen: no sólo trabajó en colaboración con la clarinetista norteamericana y residente en Alemania Suzanne Stephens, sino también con intérpretes que, gracias a becas de perfeccionamiento en interpretación y experimentación, estudiaron en profundidad su obra. Uno de los beneficiados con aquellas becas es el destacado clarinetista argentino Marcelo González.

Volviendo al trabajo de Roe, tenemos que destacar que, con el fin de evaluar la práctica colaborativa entre compositor e intérprete, encargó a cinco compositores irlandeses que escribieran piezas para clarinete bajo solista para que él las interpretara, ampliando el repertorio de dicho instrumento y profundizando en su tema de investigación.

Muy interesante es el trabajo de investigación en interpretación de Antonio Galindo Agúndez: *Conflicts in contemporary music interpretation Brunner-Lachenmann: A case approach*<sup>42</sup>. Además de plantearse problemas de interpretación a la hora de abordar repertorio nuevo, este escrito es un estudio de caso sobre relación entre el compositor alemán Helmut Lachenmann y el clarinetista suizo Eduard Brunner, en la obra *Dal Niente (Intérieur III)*. Galindo Agúndez describe cómo fue el intercambio entre compositor e intérprete al momento de trabajar sobre la canónica obra compuesta que en 1970 Lachenmann dedica al clarinetista. En la entrevista que Galindo Agúndez<sup>43</sup> realiza a Brunner, este comenta que es luego de interpretar *Trio fluido*, para clarinete, viola y marimba (1966), que el compositor tomó contacto con él. No recordaba si *Dal Niente (Intérieur III)* para un clarinetista (1970) había sido idea de Lachenmann o de él. Para esa época el compositor ya había compuesto *Intérieur I para un percusionista* (1966) y *Pression para un cellista* (1969).

Desde nuestro punto de vista, probablemente *Dal niente* sea la obra en colaboración entre compositores e intérprete más revolucionaria para el clarinete hasta ese momento en

---

<sup>42</sup> Galindo Agúndez, A. (2011). *Conflicts in contemporary music interpretation Brunner-Lachenmann: A case approach*. Proyecto de Grado, Master of Fine Arts in Music. Universidad de Gothenburg, Suecia. Disponible en: <https://gupea.ub.gu.se/handle/2077/28889>

<sup>43</sup> Galindo Agúndez, A. (2011). Op. Cit. pp. 28-29

cuanto a su escritura y búsqueda sonora. Cabe destacar que el compositor indicó que la obra es para un clarinetista (*für einen Solo-Klarinetisten*) y no para clarinete solo (al igual que *Intérieur I* y *Pression*).

Figura 2

Fragmento de *Dal niente (Intérieur III)*

für Eduard Brunner  
**Dal niente (Intérieur III)**  
für einen Solo-Klarinetisten

Helmut Lachenmann, 1970

Klar.  
in B

1  $\text{♩} = \text{ca. } 80$

2 *poco rit.*

3 *rit.*

Nos interesa particularmente la reflexión que hace el crítico musical argentino Pablo Gianera sobre esta obra y la exigencia que demanda para el intérprete. Él describe la acción del instrumentista de la siguiente manera: “(...) depara una experiencia corporal, la experiencia de la materialidad ‘táctil’ del sonido”<sup>44</sup>. Es para nosotros notable que Gianera se refiera al sonido como algo físico, que realmente se pueda *tocar*, y es verdaderamente esta acción del intérprete sobre la materia misma del sonido lo que exige un gran compromiso en la *performance*. Complementando esta idea, el compositor argentino Juan Ortiz de Zárate señala, a partir de esta obra, que las técnicas de ejecución del instrumentista son la idea musical misma:

<sup>44</sup> Gianera, P. (12 de noviembre de 2013) *Una auténtica lección de anatomía musical en la Fundación Proa*. Margarita Fernández presentó *Montaje: Lachenmann*. Diario La Nación.

“El sonido, el fenómeno acústico, pasa a ser una realidad clasificable en categorías las que pueden ser manipuladas en forma independiente en función de una idea musical que ya no será - no podría ser- analizada en función de parámetros tradicionales. Esta ‘huida hacia la materia’ del sonido llevó al mismo Lachenmann a calificar su propia música como ‘música concreta instrumental’, una definición que remite todo el material discursivo a las cualidades físicas de la producción del sonido. El sonido, el fenómeno acústico, ya no es más una vía por medio de la cual se expresa una idea musical, el sonido -la materia- es la idea musical misma. Lachenmann propone una reflexión sobre la paleta de materiales disponibles, esta reflexión parte de los materiales musicales: instrumentos, estructuras sonoras, etc., pero también incluye a las técnicas de ejecución y de notación, y hasta a las instituciones musicales mismas.”<sup>45</sup>

La colaboración entre Lachenmann y Brunner representan la continuación de la auténtica tradición de vinculación entre compositores e intérpretes. Gracias a esta relación, que se basa en el interés mutuo de ampliar aún más las fronteras de la música, se encontraron nuevas posibilidades de desarrollar el lenguaje expresivo, concretamente en el repertorio para clarinete. Puntualmente, el caso de Lachenmann resulta especialmente relevante para la escena local. Visitó la Argentina en 2014 en ocasión del estreno americano de su ópera *La vendedora de fósforos*, y es sin dudas uno de los compositores que más interés suscita entre los músicos argentinos. Tanto este compositor, como algunos otros que serán abordados en los próximos apartados, tienen peso específico en los interrogantes que nos ocupan.

#### **3.1.4. Kagel, Stockhausen y la corporalidad en el clarinete**

Desviándonos del trabajo en colaboración, pero siguiendo con la línea de la acción del instrumentista desarrollado en el apartado anterior, nos encontramos con una obra interesante: *Atem, für einen Bläser* (1969-1970) del compositor argentino radicado en Alemania, Mauricio Kagel (1931-2008). Esta obra, escrita para *un instrumentista de viento*, se desarrolla sobre la acción sonora encarnada en el cuerpo del intérprete: la respiración.

Posteriormente, el compositor alemán Karlheinz Stockhausen (1928-2007) introdujo de forma directa a través de indicaciones en sus composiciones el movimiento y la actuación

---

<sup>45</sup> Ortiz de Zárate, J. (2009) *Componer en el silencio. Acerca de Dal Niente (Interieur III), de Helmut Lachenmann* Disponible en: <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/11303>

del intérprete en escena, incluyendo indicaciones de gesticulación facial. En *Der kleine Harlekin, für Klarinette* (1975) el intérprete se convierte en uno de los personajes de la comedia del arte italiano del siglo XVI, el arlequín. En esta obra el clarinetista tiene que realizar una coreografía, establecida por el compositor mediante indicaciones que se encuentran en la partitura. Esta obra implica buena preparación física, memorización de la partitura, y un desafiante el trabajo gestual y coreográfico sumado a la interpretación musical. Un par de años después, con *In freundschaft, für Klarinette* (1977), Stockhausen pide al intérprete movimientos de manera esquematizada, asociándolos con cada una de las líneas melódicas.

### **3.1.5. Colaboraciones intérprete (clarinetista) - compositor en América Latina**

#### **I. Mario Lavista y Luis Humberto Ramos**

Lachenmann no es el único compositor que tuvo una mirada crítica y revolucionaria en relación con la tradición. La flautista mendocina Beatriz Plana profundizó en el lenguaje del compositor mexicano Mario Lavista, y en él también se encuentra este posicionamiento respecto de los instrumentos tradicionales. En sus trabajos de investigación, Plana describe que el compositor reconoció en los instrumentos tradicionales un potencial que hizo que a partir de 1979 comenzara a trabajar con intérpretes interesados en la investigación de nuevas posibilidades técnicas. Particularmente con el empleo de multifónicos en los instrumentos de vientos, surgirán varias piezas para instrumento solo, que a la vez generarán encuentros colaborativos con los instrumentistas.

La producción artística de Mario Lavista está marcada por períodos muy definidos. Entre fines de la década de los años 60 y la primera mitad de la siguiente se ubica su período vanguardista y aleatorio. Después comenzará un período de transición donde descarta la escritura aleatoria y comienza a introducir aspectos tonales: con esto rechaza la vanguardia que había explorado anteriormente. Así, a su exploración procedente de la vanguardia sumó su amplio conocimiento de la tradición musical.

Luego de estas vivencias y búsquedas, su tercer período de composición podría situarse entre 1979 y 1990. Este período es donde el compositor desarrolla mundos sonoros que anuncian de alguna forma un renacimiento instrumental. Es la etapa donde empieza a involucrarse con los instrumentistas y a trabajar en colaboración. Lavista fue claro en sus intenciones: “He querido provocar un encuentro, establecer una relación íntima, profundamente afectuosa, entre el instrumentista y su instrumento”<sup>46</sup>. Este será un período fructífero en el que se revela el nuevo enfoque en su técnica de composición, sumando a esto un desarrollo tímbrico que genera un lirismo propio, con una amplia paleta de colores instrumentales. Lavista declara:

“Pienso físicamente en los músicos que van a tocar mi pieza. Quiero crear una relación amorosa entre el músico y su instrumento y entre éste y mi obra. Quiero además que la obra misma configure un espacio dentro del cual se suscite un íntimo coloquio entre instrumento e intérprete, un espacio del que emane un sentido mágico, de encantamiento: un espacio, en fin, en donde el instrumento y el hombre desaparezcan, y se revele la música.”<sup>47</sup>

En el caso de *Madrigal* para clarinete en si bemol, obra que pertenece a este período y que fue compuesta en 1985, Lavista trabajó con el clarinetista mexicano Luis Humberto Ramos, a quien además dedicó la obra. Luego de que Lavista explorase ciertos procedimientos como multifónicos, microtonos o tonos difusos para sus trabajos con instrumentos de la familia de la flauta traversa, propondrá un planteo similar con el clarinete, trabajando en colaboración con Ramos.<sup>48</sup> Precisamente es en la segunda parte de *Madrigal*, donde aparecen, en un marco de acentuado lirismo, las técnicas extendidas trabajadas junto al intérprete.

---

<sup>46</sup> Carredano, C. (2000): *Lavista Camacho, Mario*. En Diccionario de la música española e hispanoamericana, Caseres Rodicio (Dir.), Vol. VI, pp. 806. Madrid: SGAE.

<sup>47</sup> Carredano, C. (2000): Op. Cit., p. 809.

<sup>48</sup> Beatriz P. (2006) *Cuicani. El virtuosismo instrumental en la música de Mario Lavista*. Artículo en Revista Huellas. Búsquedas en artes y diseño. Nro.5. pp.47.

## II. Gerardo Gandini y Mariano Frogioni

En la misma época que Mario Lavista desarrolla su renacimiento instrumental, concretamente en 1978, Gerardo Gandini compuso *Oneiron* para viola y piano, obra construida a partir de dos materiales diferentes, uno para cada instrumento, los cuales se ejecutan simultáneamente en forma libre<sup>49</sup>. A partir de esos materiales creó posteriormente, en 1980, *Soloneiron* para clarinete solo, y luego *Trioneiron*, para los tres instrumentos antes mencionados, que consiste en la ejecución simultánea de las dos piezas anteriores. Definitivamente, fue necesario y enriquecedor el intercambio entre Gandini y Frogioni en la composición de *Soloneiron*, puesto que la polifonía que se genera con los multifónicos es totalmente expresiva gracias a la elección correcta de los mismos.

Nos resulta importante compartir un testimonio que complementa lo anteriormente expuesto en relación con distintas versiones existentes partiendo de una composición: en una conversación por correo electrónico que pudimos tener con el instrumentista y constructor de clarinetes argentino-chileno Luis Rossi -quien posee un registro discográfico de *Soloneiron* en su CD *Rapsodie*-, nos reveló el intercambio que tuvo Gandini con el maestro Mariano Frogioni (clarinetista de origen italiano radicado en Argentina desde muy joven), y también sobre el contacto que tuvo el propio Rossi con el compositor. Sobre las versiones de la obra que surgieron a raíz del contacto con varios intérpretes nos dice Rossi:

“Querida Griselda: Acerca del [Sol]Oneiron, te cuento la historia. Lo escribió para clarinete solo, consultando con Mariano [Frogioni]. Posteriormente escribió otro personaje diferente, a cargo de la viola y acompañado de piano. Tichauer lo tocaba mucho. Cuando Gandini ofreció un concierto en el Carnegie Hall con sus obras, en la década del 70, juntó ambas cosas en forma aleatoria, dando origen al *Trioneiron*. El piano y la viola aparecen como a la mitad de la obra. Tuve el gusto de tocar el *Trioneiron* con Gandini y el violista Enrique López en Chile. Posteriormente, contando con Penélope<sup>50</sup>, le pedí una versión orquestal de la parte de piano, cosa que hizo. Por supuesto que las partes del clarinete y la viola quedaron tal cual. Esa versión con orquesta la tocamos mucho, hasta en Europa. Incluso la grabé, pero aún no publico esa versión. En medio de todo eso, experimentamos en grabar la viola y el clarinete por separado y el resultado quedó en el CD Live in Boston, con el nombre *Duoneiron*. Esta

---

<sup>49</sup> Fessel, P. (2017) *La propia interpretación en los escritos de Gerardo Gandini*. Artículo en Portal de publicaciones Ciencia y Técnicas (CAICYT-CONICET), pp. 5

<sup>50</sup> Penélope Knuth, violista norteamericana residente en Chile.

versión es la que no sé si Gandini recibió. Creo que está muy linda y expresiva, me imagino que le gustaría.”<sup>51</sup>

En este caso podemos ver la flexibilidad del compositor para hacer adaptaciones o arreglos de sus obras. Rossi relató también el pedido de una nueva versión para clarinete, viola y orquesta, hecho que motivó al compositor para orquestar la parte de piano.

### III. Colaboraciones más recientes. Marcos Franciosi y Eduardo Spinelli

La obra *Viento del Norte* (2008) para clarinete solo del compositor cordobés Marcos Franciosi es un ejemplo puro del trabajo de colaboración entre compositor e intérprete, pues es fruto de los intercambios con el clarinetista, también cordobés, Eduardo Spinelli<sup>52</sup>. El compositor argentino Juan Carlos Tolosa comenta en el artículo *Marcos Franciosi o el arte de la escucha* que Franciosi realizó los estudios preliminares de la obra “con una flauta dulce, las pruebas-errores en el clarinete fueron realizadas por el clarinetista riocuartense y el trabajo en conjunto se llevó a cabo principalmente a través de la vía telefónica”.<sup>53</sup>

Nos interesa particularmente la visión de Franciosi cuando describe al clarinete: “instrumento esencialmente monofónico, resignificado como polifónico en la música contemporánea a partir de la utilización de técnicas extendidas, brinda en la actualidad la posibilidad de un continuo replanteo de la utilización de los sonidos múltiples, normalmente utilizados hasta el hartazgo como simples efectos decorativos.”<sup>54</sup> La descripción que da el propio compositor de su obra nos permite adentrarnos en su búsqueda estética. Si bien el encargo fue del Centro Cultural de España en Buenos Aires, el compositor aclara previo a las indicaciones que la obra fue escrita para y en colaboración con el clarinetista cordobés Eduardo Spinelli. De hecho, este fragmento de la tabla de multifónicos.<sup>55</sup> Desarrollada por

---

<sup>51</sup> Comunicación personal realizada al maestro Luis Rossi correo electrónico el 28 de junio de 2010.

<sup>52</sup> Spinelli se perfeccionó con Brunner en la Universidad de Música Saarbrücken, Alemania

<sup>53</sup> Tolosa, J.C. (2014) *Marcos Franciosi o el arte de la escucha*, p.18. Pensamiento musical y acciones alrededor de conDit. cheLa. Nro. 5. Disponible en: [https://issuu.com/condit/docs/espinal\\_05](https://issuu.com/condit/docs/espinal_05)

<sup>54</sup> Franciosi, M. (2008) *Viento Norte*. Partitura disponible en <https://inmcv.cultura.gob.ar/noticia/franciosi-marcos/>

<sup>55</sup> Franciosi, M. (2008) Op. Cit.

el intérprete, y que compartimos a continuación, es un insumo importante para la interpretación de esta obra:

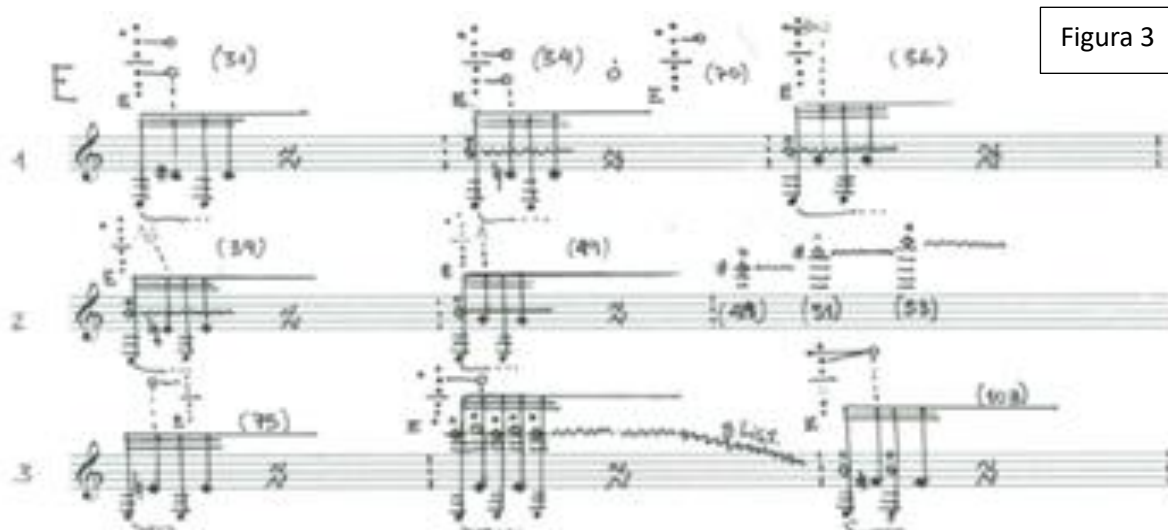


Figura 3

Fragmento de tabla de digitación de multifónicos de Spinelli

En el prólogo de la obra, el compositor destaca el tratamiento polifónico posibilitado por las técnicas extendidas desarrolladas en el siglo XX. Es así que, junto a Spinelli trabajan en una base de 32 multifónicos, seleccionando 19 y ordenándolos según diferentes criterios. Otro recurso importante de la obra son los batidos de multifónicos dobles, estableciendo relaciones de velocidades diferentes para cada mano. Con estos materiales, el compositor tendrá la posibilidad de modular todas estas sonoridades sobre el espectro armónico de cada nota.

Por último, el compositor nos comparte en el prólogo algunas particularidades de la construcción de la obra, señalando que se “elaboraron estrategias formales según diferentes criterios, tendientes a diluir el carácter estructural de la obra (estructura difusa): eliminar los contornos, es decir el carácter topológico de la línea y la direccionalidad que implican las escalas, los arpeggios y las construcciones rítmicas.”<sup>56</sup>

<sup>56</sup> Franciosi, M. (2008) Op. Cit. Prólogo disponible en: <https://inmcv.cultura.gob.ar/noticia/franciosi-marcos/>

### 3.2. Las diferentes categorizaciones de los procesos creativos

Por su claridad en la investigación, se destacan los trabajos de tesis de los instrumentistas Paul Roe y Patricia García, quienes hacen un profundo estudio sobre la colaboración entre artistas. En sendos escritos se exponen varios tipos de categorizaciones que nos resultan fundamentales en nuestra investigación.

El clarinetista Paul Roe<sup>57</sup>, de quien ya mencionamos sus apreciaciones sobre la influencia del intérprete sobre el autor, dedica también una descripción de la literatura existente sobre modelos de colaboración. Realiza tablas comparativas de cada modelo, y profundiza especialmente en el trabajo de Vera John-Steiner (1930-2017), lingüista, psicóloga y pedagoga húngara-estadounidense, conocida por su trabajo sobre colaboración creativa desde una perspectiva sociohistórica. En su texto *Creative Collaboration* (2000)<sup>58</sup> John-Steiner estudia y explica cómo las diversas comunidades (por ejemplo, entre otras, las artísticas o científicas) desarrollan sus habilidades creativas a través de interacciones sociales, experiencias culturales y prácticas educativas. El lenguaje, la cultura y las interacciones sociales son especialmente relevantes para estudiar cómo se construyen las identidades musicales y cómo los músicos se relacionan con el repertorio y su interpretación. John-Steiner identifica cuatro patrones de colaboración que retomaremos más adelante.<sup>59</sup>

Por su parte, la flautista argentina Patricia García, quien tiene una vasta experiencia en el campo de la colaboración, trabajó en su tesis de maestría sobre *El rol del intérprete contemporáneo en el proceso de creación e interpretación de una obra. Seis obras creadas a partir del vínculo compositor – intérprete en Argentina*<sup>60</sup> partiendo de las categorizaciones

---

<sup>57</sup> Roe, P. (2007) Op. Cit. En relación con los procesos creativos son especialmente interesantes son los capítulos 1.4 pp. 26-27 y 1.6 pp31-38

<sup>58</sup> John-Steiner, V. (2000). *Creative Collaboration*. New York: Oxford University Press

<sup>59</sup> John-Steiner, V. (2000) Op. Cit. pp.196-197.

<sup>60</sup> García, P. (2014) *El rol del intérprete contemporáneo en el proceso de creación e interpretación de una obra. Seis obras creadas a partir del vínculo compositor – intérprete en Argentina*. Tesis de maestría- FAD-UNCuyo, inédita, disponible en:

[https://www.academia.edu/18032285/\\_El\\_rol\\_del\\_int%C3%A9rprete\\_contempor%C3%A1neo\\_en\\_el\\_proceso\\_de\\_creaci%C3%B3n\\_e\\_interpretaci%C3%B3n\\_de\\_una\\_obra\\_Seis\\_obras\\_creadas\\_a\\_partir\\_del\\_v%C3%ADnculo\\_compositor\\_int%C3%A9rprete\\_en\\_Argentina\\_](https://www.academia.edu/18032285/_El_rol_del_int%C3%A9rprete_contempor%C3%A1neo_en_el_proceso_de_creaci%C3%B3n_e_interpretaci%C3%B3n_de_una_obra_Seis_obras_creadas_a_partir_del_v%C3%ADnculo_compositor_int%C3%A9rprete_en_Argentina_)

de John-Steiner. García coincide con Paul Roe y destaca que las relaciones humanas implicadas en los procesos creativos favorecen el desarrollo del potencial individual.

Categorías o patrones de colaboración de Vera John-Steiner que García traduce y sintetiza en su trabajo son<sup>61</sup>:

\* Colaboración distributiva: los agentes intercambian información a través de roles informales e involuntarios. Quienes participan de este tipo de colaboración comparten intereses y puntos de vista personales. Los intercambios y la exploración de ideas luego son trasladadas al terreno del crecimiento personal.

\* Colaboración complementaria: es el tipo de colaboración más utilizado, basada en el conocimiento personal y compartido de cada uno de los actores, que cumplen un rol determinado. Se observa una clara división del trabajo fundado en las habilidades de cada una de las partes. Esta categoría muestra un importante elemento de apropiación mutua, en la que las experiencias compartidas sostienen la individualidad de los participantes.

\* Colaboración de familia: este tipo comparte muchas características de la colaboración complementaria, pero también ofrece un alto grado de intensidad gracias al progreso de la relación. Los roles son flexibles y pueden cambiar en el tiempo. Dependiendo de las habilidades y experiencias, los niveles de independencia, dependencia o interdependencia de los actores pueden cambiar y desarrollarse. Es aplicable a grupos donde se trabaja muy estrechamente y en los cuales la sociabilización cerrada es fundamental. Generalmente, estos grupos crean una cultura particular con costumbres distintivas y un vocabulario particular.

\* Colaboración integradora: esta categoría se basa en el deseo de transformar el conocimiento. Sus actores son intensamente productivos, sus innovaciones surgen desde sus interacciones. Se caracteriza por una relación de tiempo prolongada con un deseo de transformación del conocimiento en nuevos

---

<sup>61</sup> García, P, (2014) Op. Cit., pp. 60. García se basa en el texto ya mencionado de John Steiner, especialmente en pp. 197-198 (colaboración distributiva), pp. 198-200 (colaboración complementaria), pp. 200-203 (colaboración de familia) y pp. 203-204 (colaboración integradora)

conceptos y prácticas. Estas uniones transforman el trabajo artístico y la vida personal.

Compartimos la conclusión de García al considerar la categorización de colaboración complementaria de John-Steiner como el modelo que permite ubicar la relación entre compositor e intérprete, ya que ambas partes aportan su experiencia para el desarrollo de la obra. A su vez, García diferencia dos tipologías dentro de la relación compositor-instrumentista. En la primera, el compositor no requiere de la presencia del instrumentista en ningún momento del proceso de escritura, a lo sumo hay solamente un intercambio sobre algún considerando que proponga el instrumentista. En la segunda tipología, a diferencia de la primera, el hecho fundamental es que los artistas:

“se encuentran en contacto permanente durante el proceso de composición. En esta relación más estrecha, compositor e intérprete discuten ideas, exploran las sonoridades del instrumento y prueban otras nuevas, exponen uno al otro sus experiencias a fin de constituir entre ambos un trabajo artístico completo”.<sup>62</sup>

Estas categorizaciones, como veremos en el capítulo 4 dedicado al análisis de las obras que conforman nuestra investigación, nos permitirán establecer si hubo o no colaboración entre compositor e intérprete, y si así fuera, qué tipo de colaboraciones se realizaron.

---

<sup>62</sup> García, P. (2014) Op. Cit., p. 62.

## Capítulo 4: Aproximación analítica a las obras

En este capítulo nos centraremos en las obras que integran nuestro *corpus*. Ofreceremos en primer término una breve reseña biográfica de cada autor, para luego introducir la situación contextual de composición de cada obra y del trabajo colaborativo que se produjo entre autor e intérprete. Mencionaremos luego algunas generalidades de cada compositora o compositor, para finalmente proponer un análisis de cada pieza que nos permita llegar a consideraciones estéticas más específicas.

Si bien las obras tienen en común que surgieron de la relación entre intérprete y compositor, una relación marcada por un vínculo de afinidad musical, y además al momento de componer se desarrollaron en la misma zona geográfica, las composiciones son muy eclécticas entre sí. Debido a este motivo hemos ordenado los análisis según el año de composición.

Por lo anteriormente dicho, cada obra tendrá un enfoque distintivo en el que se resaltarán las particularidades, ya sean estas en cuanto al modo de colaboración intérprete - autor, las vinculaciones interdisciplinarias, y/o las diferencias formales y texturales según el orgánico elegido (clarinete y clarinetes pregrabados, clarinete bajo y clarinetes bajos pregrabado, clarinete bajo y electrónica, clarinete bajo y guitarra). Un detalle general a tener en cuenta es que, debido a que las obras son para un instrumento transpositor, se aclarará cuándo el análisis está realizado sobre la partitura con nota real o cuándo está transpuesta.

Específicamente al realizar el análisis de este *corpus* se buscará un acercamiento a la poética de las obras; descartándose de antemano la posibilidad de establecer una distinción jerárquica entre el análisis de los aspectos técnico-musicales y las cuestiones vinculadas a la estética, ya que ambos mundos coexisten en las obras. El punto de partida para los análisis es el modelo tripartito de Molino y Nattiez, profundizando en dos de sus áreas: 1- el análisis de la obra a nivel neutro, con énfasis en los aspectos tímbricos y texturales, añadiendo, cuando sea pertinente, algunas herramientas de la metodología de análisis sintáctico-temático propuesta por Francisco Kröpfl y complementada por Tarchini y Acevedo, como aspectos formales, sistema de organización de las alturas, rítmicos y melódicos, y 2- el nivel poético ahondando en los procesos de creación de la obra e intertextualidades. Al tratarse

de obras en estreno, o muy pocas veces ejecutadas, el nivel estético no puede desarrollarse cabalmente. Hemos tenido siempre presente que las innovaciones en la estructura de las obras, la grafía musical, la textura o algún otro elemento que se desprenda del análisis, pueden invitar a definir o construir nuevos sistemas o clasificaciones analíticas. Y aunque las observaciones interpretativas tendrán su lugar en el capítulo 5, a lo largo de los análisis de cada obra resonaremos con el interrogante de Edwar T. Cone, quien, como compositor, teórico y crítico musical se pregunta si los intérpretes deben estar imbuidos “de las teorías que sostienen la música que tocan”, pregunta que es respondida con la afirmación: la ejecución es un “comentario crítico de la obra”<sup>63</sup>.

#### **4.1. Un mundo móvil, indeterminación rítmica y microtonalidad.**

Esta sección tiene como objetivo analizar el singular lenguaje musical de Cecilia Pereyra a través de la obra *Grida* para clarinete bajo y guitarra. En particular, profundizaremos en su empleo de la indeterminación, tanto en lo rítmico como lo melódico, y cómo estos aspectos son abordados desde la grafía.

##### **4.1.1 Biografía de Cecilia Pereyra**

Cecilia Pereyra es una destacada compositora argentina nacida en Buenos Aires en 1977. Comenzó sus estudios de guitarra con Irma Constanzo y continuó su formación en el Conservatorio Nacional “Carlos López Buchardo”. Posteriormente, se licenció en composición en el Departamento de Artes Musicales y Sonoras de la Universidad Nacional de las Artes.

A lo largo de su carrera, Pereyra ha recibido numerosos premios y reconocimientos por su trabajo, incluyendo menciones especiales en concursos de composición y residencias artísticas en importantes centros culturales. Además de su labor como compositora, ha sido

---

<sup>63</sup> Oteri, F.(2013) Op. Cit. pp. 24

una figura activa componiendo para diversos músicos y ensambles, a fin de generar repertorio y difundir su propia obra. En 2010 fue premiada con la beca *Melos-Gandini* para estudiar composición con Gerardo Gandini y Marcelo Delgado, beca que dio como resultado la publicación de una de sus obras por *Melos Ediciones Musicales*. En 2011 participó del seminario *Escuchar, componer* dictado por Mariano Etkin y María Cecilia Villanueva en el marco del Camping Musical Bariloche -al que nos hemos referido ya en el apartado 2.2-, y posteriormente formó parte de la *II Residencia* para la Creación de Micro-óperas en el TACEC -Centro de Experimentación y Creación del Teatro Argentino La Plata. Integró diversos comités de evaluación como jurado de concursos de composición, como el *Festival FAUNA* de la Universidad Nacional de las Artes, el Festival *Atemporánea* del Conservatorio Superior Manuel de Falla - en dos oportunidades -, y el Premio Municipal de Música de Buenos Aires.

Cecilia Pereyra continúa componiendo activamente, explorando nuevas formas de expresión musical y consolidando su posición como una de las compositoras más importantes de su generación en Argentina<sup>64</sup>. Actualmente, trabaja como docente de Introducción a la Composición, Morfología y Notación Musical en el DAMus-UNA. Recientemente publicó “¿Y qué es componer?”. *Entrevistas con compositores-docentes del Departamento de Artes Musicales y Sonoras de la Universidad Nacional de las Artes de Buenos Aires*. En este texto Pereyra da a conocer a los compositores-docentes de la institución a través de entrevistas realizadas entre 2011 y 2013. Los compositores que dictaban clases en ese momento eran Roque De Pedro, Elena Larionow, Eduardo Checchi, Santiago Santero, Guillermo Pozzati, Fernando Maglia y Diego Gardiner. El libro está publicado *online* por EDAMus<sup>65</sup>.

---

<sup>64</sup> El catálogo de sus obras está disponible en: <https://inmcv.cultura.gob.ar/noticia/pereyra-cecilia/>

<sup>65</sup> Pereyra, C. (2004) “¿Y qué es componer?”. *Entrevistas con compositores-docentes del Departamento de Artes Musicales y Sonoras de la Universidad Nacional de las Artes de Buenos Aires*. EDAMus, Buenos Aires. Disponible en: [https://musicalesysonoras.una.edu.ar/contenidos/catalogo-y-descargas\\_40702](https://musicalesysonoras.una.edu.ar/contenidos/catalogo-y-descargas_40702)

#### **4.1.2. *Grida* para clarinete bajo y guitarra**

##### **Un trabajo de colaboraciones complementarias**

Tal como comentamos en el apartado 2.2, tomé contacto con la compositora argentina Cecilia Pereyra en el curso *Escuchar Componer 2011*, que tuvo lugar en el Camping Musical Bariloche. Esta experiencia me permitió descubrir que teníamos una fuerte afinidad estética: su forma de componer austera, con pocos materiales, explorando texturas, me atrajo de inmediato. Posteriormente, en 2014, comenzamos la colaboración para el desarrollo de una obra para clarinete bajo y guitarra.

Pereyra, en comunicación personal, nos confesó que siempre ha sentido una profunda fascinación por el clarinete. Dado que, además de ser compositora, es guitarrista, decidió componer una pieza que integrara el clarinete bajo con la guitarra. Su proceso creativo estuvo estrechamente ligado a la relación con los intérpretes; por ello, eligió trabajar con Darío Barozzi en guitarra y conmigo en clarinete bajo. Es así que nace el título de la obra, *Grida*: se inspira en las primeras sílabas de los nombres de pila de los intérpretes: "Gri" de Griselda y "Da" de Darío.

Como parte del trabajo colaborativo, a pedido de la compositora realicé un esquema de posiciones de los microtonos para clarinete bajo. Luego nos reunimos varias veces para ir constatando los resultados tímbricos. Si bien existen diversas tablas de posiciones de cuartos de tonos, Pereyra estaba interesada en explorarlos uno por uno y profundizar dentro del ámbito microtonal. No solo buscábamos comodidad en la digitación para dar fluidez a la línea del clarinete bajo, sino que además la compositora estaba atenta a las distintas particularidades de las cualidades sonoras de cada uno de los microtonos. Descubrimos varias alturas sumamente interesantes para ser incorporadas. Cabe destacar que este fue un insumo completamente original, pues debido a que la compositora estaba tras la búsqueda de un mundo microtonal personal, tuve que investigar distintas posibilidades y finalmente le aporté una tabla de posiciones de microtonos para clarinete bajo propia para la interpretación de esta obra. Este material incidió en la obra, como veremos más adelante en el análisis.

Debido a que la compositora estudió guitarra, aunque actualmente no se dedica a la interpretación, su experiencia le permitió un intercambio con el guitarrista Darío Barozzi

con una dinámica distinta a la que yo experimenté con ella. El recorrido musical que tienen en común y la solvencia técnica del intérprete le permitieron a Pereyra resolver aspectos técnicos de la guitarra sin la necesidad de consultar cómo funciona el instrumento. Sin embargo, y en paralelo al trabajo que veníamos haciendo en relación con las digitaciones del clarinete bajo, existieron intercambios entre ambos, experimentando principalmente con las resonancias y determinando el tipo de carácter en los ataques.

A continuación, la tabla de digitaciones de mi autoría, realizada sobre las notas transpuestas, (en donde nota real suena una novena. mayor descendente), utilizada para la obra:

Figura 4

The figure shows a handwritten musical score for bass clarinet, organized into four staves. Each staff contains notes with solfège syllables and fingerings. The notes are:
 

- Staff 1: reb dot, dot, do + do, si + la#, si d. Fingerings include 18, 18, 18, 7, 18, 18, 18.
- Staff 2: d sol d, re #, ret, do +, sol #. Fingerings include 18, 18, 18, 18, 0 17.
- Staff 3: fa +, fa # (+ # #), fa (+ # #), la +, do +. Fingerings include 18, 18, 18, 6. Includes handwritten notes: '(alternan 4 y 4)', '(alternan)', and 'posición de do# bajar con velocidad'.
- Staff 4: sol + mi b, si d. Fingerings include 4, 4, 18.

Tabla de digitaciones de microtonos para clarinete bajo

Sin mucho preámbulo, ya que veníamos con un buen ritmo de intercambios y trabajando en el ensamble, a fines del 2014 la compositora se hizo cargo de realizar un registro sonoro en un pequeño estudio de grabación en la zona de Congreso, en el barrio de Balvanera de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Con posterioridad, el estreno de *Grida* se llevó a cabo en el ciclo de conciertos *Nuevas Vertientes Sonoras 2015*, que tuvo lugar en la Sala García Morillo del Departamento de Artes Musicales y Sonoras de la UNA, en Buenos Aires. Tanto la grabación de la obra como el estreno fueron interpretadas por Darío Barozzi en guitarra y por mí en clarinete bajo.

Figura 5

Programa de mano del concierto en el que se estrenó *Grida*

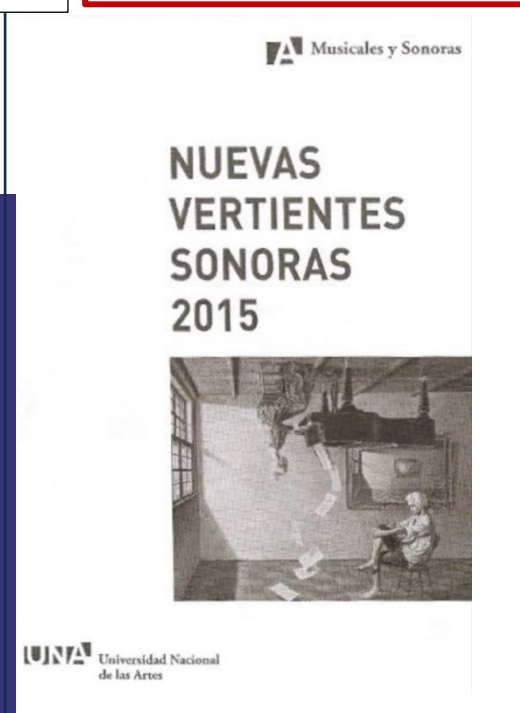
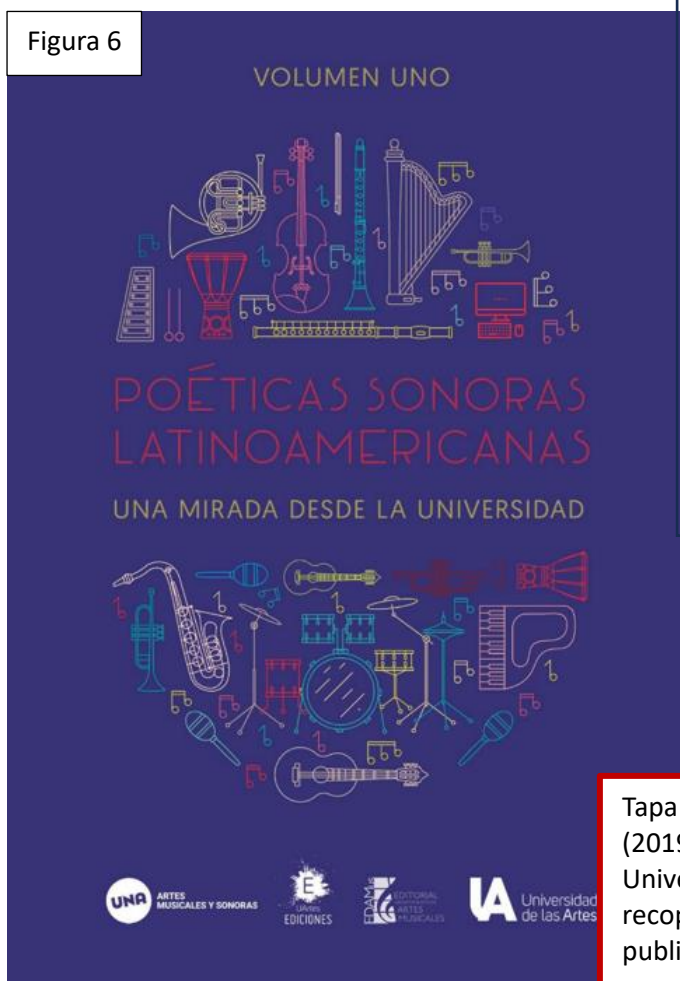


Figura 6



Tapa de *Poéticas Sonoras Latinoamericanas* (2019) editado por el DAMus-UNA junto a la Universidad de las Artes de Guayaquil (Ecuador), recopilación de obras donde se encuentra publicada la partitura de *Grida*.

## Análisis formal y textural

Para este análisis trabajaremos sobre la partitura transpuesta. En esta pieza se puede apreciar una estructura compuesta por bloques que en general cambian de materiales abruptamente, aunque en ocasiones hay transiciones de un material a otro. A partir de esta consideración general observamos tres secciones: A, B y *coda*. Las secciones que llamaremos A y B están delimitadas claramente por una *gran pausa* conformada por un extenso calderón sobre un silencio de redonda en un compás de 4/4 que provoca una detención en el fluir microtonal del clarinete bajo y un reposo sobre la resonancia de la guitarra. A su vez, A y B están comprendidas por subsecciones. Finaliza, como dijimos, con una tercera sección con función de cierre. El esquema, entonces, queda planteado del siguiente modo:

- Sección A - desde el compás 1 al compás 75. Compreendida por la Subsección 1 (de compás 1 a 48) con función expositiva y Subsección 2 (de compás 49 a 76), que expone un nuevo material. En efecto, en compás 49 hay un cambio de material motivico temático, y luego una función transitiva a partir del compás 57, donde a nivel contrapuntístico nos encontramos con un movimiento retrógrado no riguroso, hasta llegar la *gran pausa*, de compás 75 que significa el final de la sección.
- Sección B – El *tempo primo* en compás 76 es una suerte de reexposición, ya que vuelve a los materiales de la sección A. Consideramos un seccionamiento interno: una Subsección 1, corta y con los mismos materiales de la subsección 1 de A, desde c. 76 al 81, y otra Subsección 2 desde el compás 82 hasta el compás 98, con los materiales de la subsección 2 de A).
- La *Coda* se establece desde el compás 99 hasta el final, que además de la función conclusiva, propone una brevísima elaboración de las resonancias.

A continuación, podemos ver en la figura 7 que la sección A comienza con el clarinete bajo<sup>66</sup> solo en el extremo del registro agudo, mientras que la guitarra se presenta un compás después en el registro medio. Así se mantendrá a lo largo de toda la obra: en el registro medio y grave; en el comienzo, con una nota pedal y el resto del acorde ascendiendo

---

<sup>66</sup> La nota real suena una novena mayor descendente.

por grados conjuntos hasta el compás 5. En el compás 6 vuelve a empezar con la misma colección de alturas que en el primer compás, nota pedal en el bajo y la voz superior ascendiendo hasta el compás 10. Con un material muy reiterativo, la guitarra tendrá mínimas variaciones, que se realizan a través de apoyaturas o la elección de distintas articulaciones. Cabe destacarse que la compositora utiliza distintas duraciones (ya sea negra, corchea o semicorchea) para articular en vez de escribir articulaciones tradicionales como *staccato* o *legato*.

El resultado es un movimiento contrario entre el clarinete y la guitarra. En el transcurso de toda la obra es el clarinete bajo el que irá descendiendo hasta encontrarse en la zona registral de la guitarra.

Figura 7

## Grida

Cecilia Pereyra  
2014

En esta primera sección A, predominan los eventos de larga duración. Cada uno de los microtonos del clarinete bajo se mantienen durante varios compases, siempre *crescendo* y *decrescendo*. Los acordes de la guitarra generan la aparición de batimientos, y la resonancia del instrumento va variando gracias a los cambios de velocidad y tipo de *vibrato* que el guitarrista aplica a cada conjunto de notas, sujetos a las siguientes indicaciones: *poco vibrato*, *molto vibrato*, *bend* y *lasciar vibrare*.<sup>67</sup> La compositora es muy clara con el uso de

<sup>67</sup> Del italiano: dejar vibrar

la indicación *lasciar vibrar*, para potenciar otro recurso. Por ejemplo, en el primer compás de la obra (figura 7), se puede observar perfectamente que la guitarra tiene un compás de espera con la indicación *L.V.* para que el motivo microtonal descendente del clarinete bajo haga vibrar las cuerdas por simpatía.

El clarinete bajo desciende melódicamente hasta llegar al compás 40, en donde encontramos el primer calderón. Es necesario detenernos a explicar los calderones usados por la compositora, ya que es muy específica la duración de cada uno. Diferencia la duración de las detenciones con los siguientes tipos de calderones acompañados por silencios: breve:  $\blacktriangle$  - medio:  $\smile$  - largo  $\square$  - y muy largo  $\square$ . Y sin excepción, siempre estos calderones están sobre comas o silencios, nunca sobre una nota. Solamente pide que las resonancias de la guitarra se sostengan cuando llegan estos momentos. Los calderones breves y medios solo aparecen sobre la barra de compás, como podemos ver en la figura 8. Los calderones largos, en cambio, están sobre silencios de negra o blanca; el calderón muy largo, que abarca todo el compás, es una *gran pausa*. Sin embargo, aunque los calderones son momentos de detenciones, podremos apreciar a través de la escucha que no producen los mismos resultados.

Luego de llegar al primer calderón muy breve, en compás 41, hay un quiebre en la dirección de las alturas en el clarinete bajo. Recordamos que este instrumento viene descendiendo, y una vez que llega al registro medio realiza un salto interválico, pasando a la octava superior (figura 8). Luego continúa desarrollando el mismo material motivico temático.

Figura 8

Al llegar al compás 49 (figura 9), por primera vez el clarinete bajo tiene un *slap*<sup>68</sup> y un cambio a nivel del registro: asciende a la duodécima superior, y queda resonando como si fuera el segundo armónico de la escala de armónicos naturales. En este punto se realiza por primera vez un *crescendo* hacia un *fortissimo*, sin *decrescendo*. Estos nuevos elementos son los que determinan las subsecciones: la primera con materiales que desarrollan el ámbito microtonal descendente que desde un comienzo propone el clarinete bajo, y la segunda con elementos contrastantes desde lo rítmico enfatizado por la articulación del clarinete bajo.

Figura 9

Súbitamente, en el compás 50 (figura 10) queda la resonancia de la guitarra, siempre vibrando sobre un calderón largo de dos pulsos de negra, pero interrumpido por la aparición del clarinete bajo. Esto hace que no se perciba una detención fuerte.

Figura 10

<sup>68</sup> *Slap* o *slap tongue*: es un efecto sonoro que se produce cuando la lengua apoyada sobre una gran parte de la superficie de la caña actúa como una ventosa, a continuación, se retira la lengua hacia abajo y se sopla produciéndose un efecto de golpe

El desarrollo de los eventos se irá acortando paulatinamente a medida que transcurre la obra. En el compás 51, el clarinete bajo retoma la línea descendente que fue interrumpida por el *slap* del compás 49 y el silencio del compás 50. Aparecen eventos más breves, y en algunas ocasiones el clarinete bajo es acompañado por la guitarra, con un nuevo material de polirritmias formadas por los ataques producidos, en su mayoría, por el efecto de la tambora. Dichas polirritmias, que al comienzo se revelaban difusamente a través del *vibrato* y los batimientos generados por desfases entre los instrumentos, ahora se presentarán rítmicamente con la aparición de ataques de tres contra dos (figura 10).

Llegando al compás 57 nos encontramos con un silencio en el clarinete bajo; esta vez la guitarra debe dejar resonando las cuerdas sin vibrar. En este punto nos encontramos con un movimiento retrógrado (figura 11). A partir del compás 59 la obra prosigue en espejo de una forma no rigurosa, totalmente desdibujada.

Figura 11

El compás 61 es idéntico al compás 49 en las alturas del clarinete bajo. Es interesante destacar que por primera vez el clarinete bajo y la guitarra tienen homorritmia, y además en esta oportunidad la compositora no pide a ninguno de los dos instrumentos ataque móvil - hablaremos luego sobre este recurso - (figura 12), sino que destaca este momento pidiendo *pizzicato Bartók* para la guitarra y *slap* en el clarinete bajo. Luego la línea del clarinete bajo volverá sobre la nota *fa* y sucesivamente un *do* un cuarto de tono ascendido, pero dos octavas más abajo. Esto es: sigue con el contrapunto retrógrado.

Figura 12

Llegando al compás 70, nos encontramos con el clarinete bajo partiendo de *pppp* a un *forte*, e interrumpe súbitamente para dar lugar otro silencio con calderón muy largo sobre cuatro pulsos de negra, siendo este el más largo de la obra. La guitarra queda vibrando y luego un silencio que marca una detención temporal, esto indica el final de la primera sección (figura 13).

Figura 13

Es así como esta *gran pausa* da lugar al comienzo de la sección B con *Tempo Primo* en el compás 76, es una reexposición de los materiales de la subsección 1 de A que se desarrollarán en solo cinco compases. En compás 81 el discurso se verá interrumpido por un *slap* en el clarinete bajo y un *pizzicato Bartók* en la guitarra, nuevamente homorrítmicos y sin pedido de ataque móvil. Luego de un silencio de blanca con calderón largo – esta vez la guitarra no queda vibrando – aun así, no se percibe una gran detención. Sin embargo, esto marca el comienzo de la subsección 2 de B: en compás 82 ambos instrumentos vuelven a atacar juntos. Comienza a aparecer como elemento predominante una nota larga en el clarinete bajo. La relación entre sonido y resonancia se encuentra más elaborada en la sección B, por medio de alturas precisas del clarinete que dialogan con eventos repetitivos

en la guitarra. Ahora ambos instrumentos comparten el registro. Debido al elemento de la nota larga en el clarinete bajo la subsección 2 de B se percibe más estática. Abruptamente en compás 90 aparece un motivo que la compositora pide que se repita 5 veces. Lo interesante aquí es que hay dos elementos aleatorios: uno es la libre elección de microtonos y otro es la indicación para la guitarra de elegir libremente entre dos dinámicas. En esta pieza es la única vez que solicita que la dinámica sea aleatoria. Este momento se percibe como un bloque aislado dentro de la obra, aunque utiliza materiales anteriormente desarrollados. Más adelante, en el apartado *Elementos estéticos en la producción de Cecilia Pereyra* analizaremos específicamente el tratamiento de las intensidades (figura 18 – de la página 61).

La *coda* comienza en el compás 99. La guitarra, con sus diferentes producciones de sonido, rodea la nota sostenida por el clarinete bajo. Esta repetición del mismo evento evidencia una vez más la concepción sonora de la pieza, en donde se pone en juego la relación de un sonido con diferentes tipos de ataque, y cómo su resultante sonora varía por medio del control de los batimientos.

Figura 14

The image shows a handwritten musical score for two instruments: Clarinet Bass (Cl. Bajo) and Guitar (Guit.).

- Measure 99:** Circled in yellow. The Clarinet Bass part has a long note marked 'p ten.'. The Guitar part has a sequence of notes with microtonal markings (circled numbers 1-5) and dynamic markings 'sfz'.
- Measure 103:** The start of the *coda* section, circled in red. It features a 'no Din!' instruction and various dynamic markings like 'ff' and 'mp'.
- Measure 104:** The final measure of the *coda*, circled in green. It includes a 'no Din!' instruction and a 'K4' marking.

At the bottom right, there is a signature: 'BUENOS AIRES Julio 2014 CECILIA PEREYRA'.

Además, en el compás 99 (figura 14) tenemos un claro ejemplo de *sonido engrosado* del cual también haremos referencia en el siguiente apartado. La nota larga del clarinete, con cuarto de tono descendente (*si* escrito, nota real *la*) se instala, mientras la guitarra presenta una apoyatura de tresillo que da como resultante tres tipos de *la* distintos (recordemos que el instrumento está *scordato*). Luego, la guitarra reitera cuatro veces una célula rítmica con *bend* y armónicos para terminar en un calderón muy largo, dejando vibrar las resonancias.

## Elementos estéticos en la producción de Cecilia Pereyra

“Consideramos pues la notación  
como un medio, no un principio”  
Pierre Boulez

En este apartado nos detendremos en lo que consideramos los principales aportes de la compositora empleados en *Grida*, aportes que generan un mundo sonoro personal y que se reiteran en muchas otras obras de su producción. Estos son: el ataque móvil, la utilización de microtonos y sonidos “engrosados”, su peculiar manejo de la intensidad, y elementos recurrentes en su escritura para guitarra. Como veremos a continuación, en general estos recursos tienen a generar indeterminación, ya sea del ritmo, de la altura o de la intensidad.

### I. Ataque móvil

Recurso empleado por Pereyra en gran parte de su obra, como por ejemplo *Iniciar Sesión* (2011), para 4 guitarras. La compositora lo define así:

“Uno de los aspectos centrales en mis composiciones es una figura rítmica que he denominado como ataque móvil. Este es un nuevo signo musical que permite a los intérpretes definir en qué posición métrica harán su entrada, dentro de un entorno con ciertas particularidades. (...) Este concepto remite al carácter lúdico en la *performance*, promoviendo que los músicos cocreen la obra, volviéndose participantes activos, en un

intercambio que genera comunidad, que repite ceremonialmente, a modo de ritual, un material inicial.”<sup>69</sup>

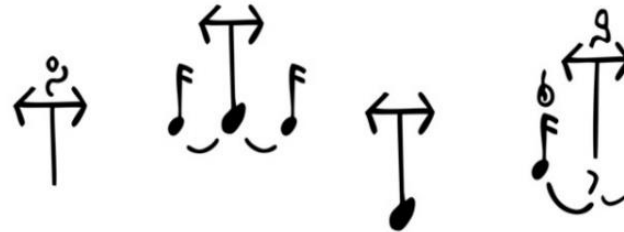


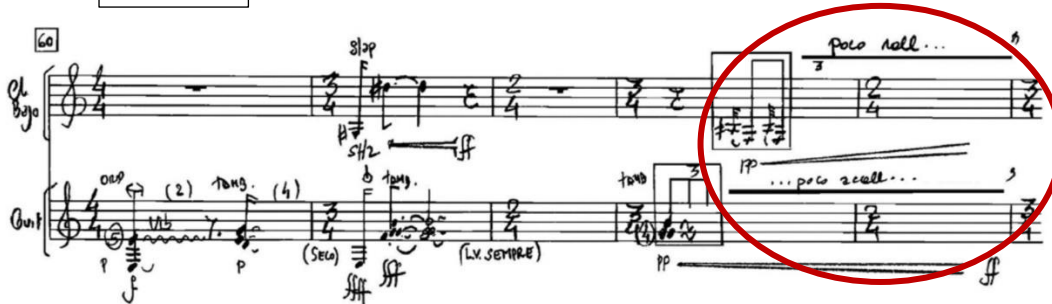
Figura 15

El ataque móvil consiste en producir un ataque corto en cualquier posición métrica de un sonido dado. Puede darse en un valor regular, o en un valor irregular, y también puede ligarse o no a otro sonido, tal como vemos en el ejemplo gráfico colocado más arriba. Es así como logra una forma de escritura que le permite delimitación y a la vez apertura en los ataques.

Con esta grafía la compositora logra indeterminación desde el ritmo, y además involucra al intérprete dentro del propio proceso creativo de la obra. En consecuencia, cada versión tendrá sus particularidades y en especial un sentido de la temporalidad distinto al que propone la rítmica tradicional, basada en una acentuación definida y predeterminada.

Potenciando esta indeterminación, podemos ver también la inestabilidad en el *tempo* a partir del pedido de *poco rallentando* y *poco acelerando* indicado simultáneamente a ambos instrumentistas.

Figura 16



<sup>69</sup> Comunicación personal con Cecilia Pereyra durante el proceso del trabajo colaborativo en 2014

## II. Campos microtonales y sonidos *engrosados*

La compositora busca el cambio permanente de la altura con la utilización de los cuartos y octavos de tonos, y evita los unísonos aplicando campos microtonales. Veamos algunas de sus grafías:

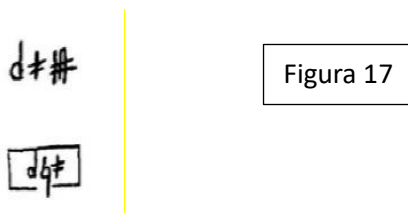


Figura 17

Los microtonos están compuestos por cuartos de tono y la nomenclatura que utiliza la compositora, tal cual la podemos ver en la figura 9, contiene cuartos de tonos ascendentes y descendentes. Y lo mismo en relación con los tres cuartos de tono. Cuando las alteraciones se encuentran en un recuadro, permite escoger e intercalar libremente cualquiera de los cuartos de tonos otorgados a la altura elegida.

Dentro del campo microtonal, para evitar unísonos u octavas justas, la compositora utiliza lo que ella define como “falsa octava” o *sonidos engrosados*. Al utilizar colecciones de alturas microtonales, pueden aparecer unísonos u octavas que no quedan afinadas justamente por estar alteradas sus notas por cuartos de tonos. Esta resultante provoca un “engrosamiento” del sonido que enriquece la textura melódica. Este recurso ha sido empleado también en composiciones como *Alta Gracia* para seis voces solistas (2012).

## III. Intensidades

También en esta obra se encuentra la aleatoriedad en las intensidades con la misma grafía que utiliza para los ritmos y las alturas. Es interesante observar que este recurso ocurre sólo una vez en *Grida* y se da únicamente en la voz de la guitarra (figura 10).

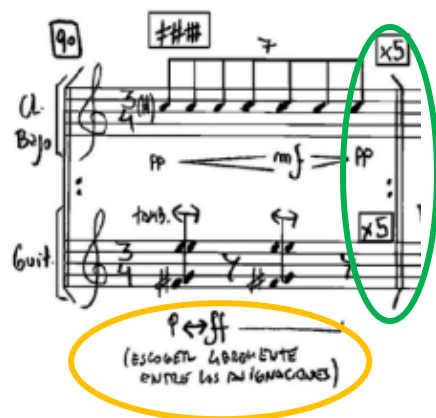


Figura 18

A través de estas indicaciones, la compositora va buscando la participación activa del intérprete. Es así que en relación con el parámetro de intensidad y los mencionados anteriormente como el ritmo (ataque móvil) y la altura (a través del recuadro que permite la elección aleatoria), va generando que cada ejecución, sobre todo dentro de las 5 repeticiones que pide en este fragmento, logre variar el resultado sonoro final.

Otra de las obras de esta autora donde podemos encontrar este recurso en relación con las intensidades es *Mariposas* para cuatro saxos (2019).

### Elementos recurrentes en la escritura para guitarra<sup>70</sup>

En primer lugar, un elemento importante que utiliza es el pedido de la *scordatura*, técnica que altera la afinación tradicional de la guitarra con el fin de generar intervalos o resonancias diferentes a las tradicionales. A continuación, podemos ver cuál es el pedido de afinación en *Grida*:



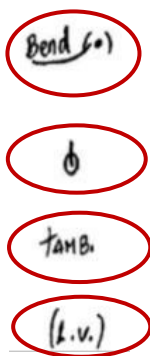
Figura 19

<sup>70</sup> Esta información se obtuvo a través de comunicación personal con el guitarrista colombiano Ricardo Cuadros Pradilla, con quien hicimos una versión en julio de 2021

Esta práctica, si bien data del siglo XVII con el fin de ampliar el rango de alturas y de favorecer la resonancia del instrumento de cuerdas, a partir del siglo XX es utilizada para explorar aún más las cualidades de la resonancia de la guitarra, con afinaciones inusuales que posibilitan otras posiciones y digitaciones. En el caso de esta obra, la *scordatura* solicitada permite trabajar sobre el campo microtonal.

Se destaca la reiterada insistencia en el potencial microtonal del instrumento a través de las siguientes indicaciones: *bend*<sup>71</sup>, el *pizzicato Bartók*<sup>72</sup>, *tambora*<sup>73</sup> y *L.V.*

Figura 20



Hay un marcado protagonismo de la resonancia resultante de la vibración de las cuerdas y el uso de timbres contrastantes como el *pizzicato Bartók* y la *tambora* dentro del discurso musical. Los otros elementos que acompañan el trabajo realizado con la microtonalidad y resonancia son la aplicación de *vibratos* y *glissandos* ejecutados sobre las cuerdas. Acompañan a estos pedidos el *L.V. sempre*, que se da en casi todos los calderones con silencios, es decir, en las *G:P (gran pausa)*. Estos elementos técnicos generan una alteración a nivel microtonal de la colección de alturas.

El recurso del *bend*, técnica similar a la del *vibrato* y que tiene una lógica similar a la de *glissando* de clavija, genera modificaciones microtonales. Tradicionalmente, el *bend* se escribe sobre la nota a ejecutar, pero no suele darse indicación ni de velocidad ni de

---

<sup>71</sup> *Bend*: consiste en estirar la cuerda hacia arriba o hacia abajo, generando que la cuerda modifique su altura en un cuarto de tono aproximadamente

<sup>72</sup> *Pizzicato Bartók*: consiste en pellizcar particularmente fuerte la cuerda, logrando estirarla verticalmente, lo cual produce un rebote sonoro en el diapasón del instrumento.

<sup>73</sup> *Tambora*: técnica que imita el sonido de un tambor al golpear las cuerdas cerca del puente, con el pulgar de la mano derecha.

extensión del movimiento. En *Grida*, por el contrario, la compositora escribe con precisión indicaciones para lograr el control de velocidades de ejecución y así manipular los batimientos producidos por el *bend*, que además se dan sobre el efecto producido por la *tambora*, como puede verse en el siguiente ejemplo:

Figura 21

### A modo de conclusión

En cuanto a la instrumentación, esta obra hereda la riqueza tímbrica de la guitarra clásica, conjugándola con un instrumento como el clarinete bajo, combinación muy poco utilizada dentro de la tradición del repertorio camarístico.

Los ataques móviles como punto de partida, y el uso de la altura móvil a través de la microtonalidad construyen un lenguaje propio, que nos invita a adentrarnos en la naturaleza del sonido por medio de diversas maneras de producción del mismo. Ataque, sonido y resonancia son los ejes de esta pieza. Destacamos especialmente lo que la compositora denomina *sonidos engrosados*, estos unísonos u octavas justas que no quedan afinados por el uso de la microtonalidad, y que otorgan una sonoridad muy particular similar a la que podría proporcionar el uso de amplificación. Es interesante además que naturalice la desafinación de los intervalos justos.

Observamos que el recurso principal de la obra está en el manejo de los batimientos que aparecen entre los dos instrumentos, pues mientras a la guitarra le indica diferentes

maneras de vibrar el sonido, el clarinete bajo realiza líneas microtonales con una notación rítmica precisa.

La búsqueda de un lenguaje propio no deja afuera, sin embargo, procedimientos tradicionales de la composición, como el contrapunto retrógrado. Otro elemento destacado es el tratamiento de un mismo motivo con mínimas variaciones en cada aparición, tratamiento que nos habla de una austeridad en la utilización de elementos, buscando adentrarse en el propio material, encontrando una línea en común con el detallado tratamiento que Etkin da a la materia sonora.

Formalmente la pieza está construida por bloques muy marcados, sostenida por la guitarra a través de una suerte de *cantus firmus*. Mientras, el clarinete bajo desciende a través de un *glissando* microtonal discontinuo construido por los cuartos de tonos. A nivel motivico es, como dijimos, austera y reiterativa. En este punto, consideramos que el aspecto formal está anclado en una propuesta poco disruptiva, y que las particularidades se encuentran precisamente en la construcción de un mundo sonoro particular.

El minucioso trabajo con los cuartos de tono del clarinete bajo, como mencionamos, fue uno de los insumos en el trabajo colaborativo. Junto al profundo conocimiento de las posibilidades microtonales de la guitarra, forma parte de la concepción instrumental particular de la compositora. El tipo de colaboración en el que se inscribe esta otra es, según la categorización desarrollada por Patricia García, de colaboración complementaria, tipología 2, pues hubo un intercambio fluido entre intérprete y compositora.

Podemos afirmar que la particularidad más relevante de *Grida* es la indeterminación rítmica y melódica, desarrollada con una innovadora grafía que le permite expresar y lograr dichas indeterminaciones.

#### **4.2. Un trabajo de relojería**

Esta sección tiene como objetivo aproximarnos a *Un pez dorado* para cuarteto de clarinetes (o clarinete en vivo y tres clarinetes pregrabados) del compositor Francisco del

Pino. Investigaremos cada uno de los procedimientos compositivos que utiliza en la construcción de la forma y veremos de qué manera estos procedimientos le dan un entramado particular, buscando probar la fluidez dentro de una composición con rigor a nivel de la construcción contrapuntística.

#### **4.2.1 Biografía de Francisco del Pino.**

Compositor y guitarrista argentino nacido en Buenos Aires en 1980. Fue profesor de contrapunto, notación musical y composición en la Universidad Nacional de las Artes en Argentina antes de mudarse a los Estados Unidos. Es licenciado en Artes Musicales por la Universidad Nacional de las Artes y Máster en Música por la Universidad de Princeton, Nueva Jersey -donde está radicado actualmente- y es candidato a Doctor en Composición Musical y becario del *Interdisciplinary Doctoral Program in the Humanities*.

Se formó como compositor con Fernando Maglia y Gerardo Gandini, y ha participado en cursos internacionales con maestros como Mariano Etkin, Kaija Saariaho y Wim Henderickx. Además de su carrera como compositor, del Pino tiene una trayectoria extensa como guitarrista y arreglador en géneros que van desde la música contemporánea hasta el rock progresivo y la música folclórica.

Su música reúne influencias tanto de la tradición clásica como de la música popular, y se caracteriza por la combinación frecuente de procedimientos intertextuales y técnicas contrapuntísticas. Sus obras se han presentado internacionalmente en festivales como MATA (NY), ISCM *World Music Days* en Tongyeong (Corea del Sur), *St John's Smith Square* (Londres), Summartónar (Islas Feroe), Druskomanija (Lituania), Guitarras del Mundo y Centro de Experimentación del Teatro Colón (Argentina). Francisco del Pino ha trabajado con ensambles como Contemporaneous, loadbang, ICE y Sō Percussion, así como con solistas como la soprano Charlotte Mundy y la percussionista Ayano Kataoka. Ha recibido encargos de Ithaca College, el Ministerio de Cultura de Argentina, TACEC (Teatro Argentino de La Plata, Centro de Experimentación y Creación), Tuba-Euphonium Social Justice Initiative y el guitarrista Nicolò Spera, entre otros.

Su pieza *Jardín de lágrimas*, premiada por un jurado presidido por Kaija Saariaho, fue pieza obligada en la edición 2015 del prestigioso Sibelius Violin Competition en Helsinki, Finlandia. Otros honores incluyen primeros premios en concursos internacionales de composición en París (Viola's 2014 Composition Contest, AFEA), Amberes (Sorodha Composition Competition, 2014) y Moscú (Tchaikovsky Conservatory Composition Competition, 2013).

#### **4.2.2 *Un pez dorado* para cuarteto de clarinetes (o clarinete en vivo y tres clarinetes) pregrabados.**

##### **Disparadores de mundos sonoros, un análisis poiético**

Desde 2010, a raíz de los cursos *Escuchar Componer 2010* (mencionados en el capítulo 2.2), tuve una relación estrecha con el compositor argentino Francisco del Pino en la que pude estrenar varias de sus obras para ensamble. Debido a esa cercanía, no resultaba extraño contar con su presencia en los conciertos donde se interpretaban sus obras. Es así como estuvo presente en un concierto que realizó el Ensamble de Vientos Pampa del DAMus<sup>74</sup> en julio de 2018 en la Legislatura Porteña de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires donde interpreté *Versión Nro. 1 de Capricornio* para clarinete solo de su autoría. Luego del concierto los integrantes del ensamble conversamos con el compositor e intercambiamos ideas respecto a la existencia de obras para instrumentos solos de compositores argentinos y el incipiente repertorio que hay del mismo para oboe y fagot.<sup>75</sup> En ese momento la conversación tomó otra dirección y surgió el pedido de una composición para este ensamble: un cuarteto de madera tradicional, conformado por flauta travesera, oboe, clarinete y fagot. A partir de allí, se establecieron varios encuentros a fin de colaborar con esta composición.

Dentro de los encuentros que tuve con del Pino hubo uno en particular, el 28 de febrero de 2020 en su casa del barrio de Caballito-CABA, en el que tomé el recaudo de tomar

---

<sup>74</sup> Ensamble del Departamento de Artes Musicales y Sonoras de la UNA

<sup>75</sup> A excepción de *Soliloquio* (1982) para oboe de Gerardo Gandini elaborado a partir del material de la Sonata (1962) para oboe y piano de Francis Poulenc.

muchas notas del proceso que aquí describo. El compositor nos narró lo que le había sucedido al día siguiente de ese concierto del Ensamble Pampa. Comentó que, al despertarse, de una forma misteriosa surgió en él una imagen sonora general, pero a la vez muy clara: la idea de un organismo musical que puede bifurcarse y a la vez fundirse en un solo instrumento<sup>76</sup>. Al momento de comenzar a construir la obra, del Pino se inspiró en el libro *Atrapa al pez dorado. Meditación, conciencia y creatividad*<sup>77</sup> del director de cine David Lynch. En este libro Lynch comparte sus reflexiones sobre la meditación trascendental y cómo esta práctica ha influido en su vida personal y en su proceso creativo como director de cine y artista visual. El cineasta utiliza la metáfora del "pez grande" para referirse a ideas creativas significativas y profundas que surgen durante la meditación, y reflexiona sobre cómo capturar esas ideas. Este libro y su título inspiraron el título de la obra de del Pino: *Un Pez Dorado*.

Una vez compuesta la obra con el cuarteto de maderas hicimos una lectura, con el compositor presente, pero el resultado sonoro no fue el esperado. Es importante recordar que los cuatro instrumentos de vientos que conforman un cuarteto de maderas tienen distintas producciones de ataque: la flauta travesa tiene embocadura directa, el clarinete posee caña simple, y el oboe y el fagot utilizan cañas dobles. Esto condujo a del Pino a cuestionarse que el resultado sonoro no era el imaginado, precisamente por el tipo de ataques y timbres diferenciados, y llegó a la conclusión de que resultaría más apropiado trabajar sólo con cuatro clarinetes sopranos. Sin cambiar su idea sonora original, reconoció que las diferentes sonoridades de un cuarteto de madera no expresaban cabalmente su discurso musical, y por ello replanteó el orgánico para lograr la sonoridad deseada.

### **Proceso de grabación y encuentro con el compositor**

En noviembre de 2019 comenzó el proceso de grabación de las cuatro voces en una pequeña sala de grabación en la ciudad. El técnico en grabación fue el experimentado y

---

<sup>76</sup> Encuentro el 28 de febrero de 2020, en la casa del compositor, barrio de Caballito, CABA.

<sup>77</sup> En inglés: *Catching the big fish*. Lynch, D.: (2011) *Atrapa al pez dorado. Meditación, conciencia y creatividad*. Traducido por Cruz Rodríguez Juiz. (3ra. Edición) Buenos Aires: Mondadori.

reconocido Pablo López Ruiz, y contamos con la presencia del compositor. El técnico aprovechó para hacer varias tomas, escucharlas en el momento y así poder chequear el resultado sonoro de la obra *in situ*. Resultaba importante evaluar la textura producida por los contrapuntos, ya que estos no se podían probar sino hasta el momento de la grabación, y resultó que se apreciaban las frecuencias resultantes que aparecían como consecuencia de la superposición de cada una de las voces grabadas. El trabajo fue intensivo: se grabaron las cuatro voces en sesiones de dos días.

La edición de las voces fue realizada por el compositor y el técnico durante el mes de enero de 2020. Una vez finalizado este proceso, el compositor programó un encuentro para febrero, al que ya hicimos mención en el anterior apartado, para observar el resultado de la grabación. En dicho encuentro particularmente se evaluó la mezcla, y el compositor destacó su conformidad respecto del nivel textural, sobre lo que haremos particular referencia en el apartado siguiente.

En una entrevista realizada el 2 de febrero de 2025 el compositor nos compartió que siguió explorando la idea de un organismo musical inspirado por *Un pez dorado*, en su composición *Cactus* (2021) para cuatro guitarras eléctricas.

## **Elementos generales dentro de la composición**

Para este análisis trabajaremos sobre la partitura sin transponer, con las notas reales. En el encuentro de febrero de 2020, el compositor nos señaló en detalle todos los elementos que se destacan en la composición y que se relacionan con las fuentes de inspiración. Nos compartió su libreta pentagramada con anotaciones, en la que se encuentran escritas minuciosamente el orgánico original, la colección de alturas que utilizó delimitadas por las letras de ensayo, las series numéricas para el desarrollo rítmico y contrapuntístico, y se tomó el tiempo de explicarnos apasionadamente los elementos que constituyen el nivel neutro de la obra. Estos son:

## I. Pulso

A lo largo de toda la obra no hay indicaciones de cambios de *tempi*. Sin embargo, a la percepción emergen pulsaciones diferentes que son generadas por la utilización de polirritmias, como se puede observar en el comienzo de la obra (figura 22) con los ritmos de corcheas, de tresillos de corcheas o quintillos de corcheas. A través de estas combinaciones rítmicas el compositor logra generar una sensación de fluidez en el *tempo* a lo largo de toda la obra.

Aunque parecieran ser redundantes, varias indicaciones de carácter también ayudan a destacar la importancia que el compositor otorga a la pulsación. La indicación más concreta es la de carácter junto con la de *tempo*: *Luminous negra=104 (Tempo giusto)*. En inglés la palabra *luminous* (luminoso) para el compositor va asociada a *flux* (flujo), flujo luminoso.

Figura 22

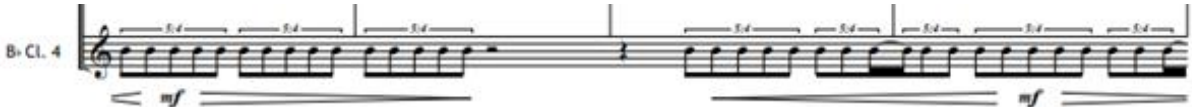
Luminous ♩ = 104 (Tempo giusto)

Building a single sound in permanent motion between the four instruments, as one single organism

Clarinet in B $\flat$  1  
Clarinet in B $\flat$  2  
Clarinet in B $\flat$  3  
Clarinet in B $\flat$  4

Un Pez Dorado (sin transposición, en nota real)

También el pedido de *delicatissimo e fluido* para las articulaciones en las cuatro voces y la aclaración en el apartado debajo de la parte (figura 23) de que estas sean suaves y que no sean *staccato*, además de cuidar no hacer falsos acentos, confirman la necesidad de buscar un pulso fluido.



B♭ Cl. 4

*mf*

*mf*

(\*) Soft articulation. No staccato!  
Do not over-emphasize the subdivision: allow the different pulses to be interwoven with each other, and/or to emerge naturally as a consequence of the dynamic flow.  
Do not stress the first beat of each bar either: barlines serve only to facilitate coordination but have no effect on the metric, which should be perceived as one smooth and fluid surface throughout the entire piece.

Figura 23

Esto constituye el flujo luminoso que mencionamos anteriormente, en el que se generará una gran línea que iremos destacando a medida que avancemos con el análisis.

## II. Ritmo y series numéricas

Sobre un compás de 4/4, el compositor escribe para la voz del primer clarinete un ritmo de corcheas. Para el segundo clarinete, tresillos de corcheas. Para el tercer clarinete, vuelve a las corcheas, igual al primero. Y para el cuarto, quintillos de corcheas, como se puede observar en la figura 21.

Los diferentes ritmos que forman polirritmias desde el primer compás de la obra intentan también representar la profundidad del mar, lo “acuático”, según nos comentó del Pino. Esta idea también está reforzada en la indicación al comienzo de la partitura: “*Building a single sound in permanente motion between the four instruments, as one single instrument*” (construir un sonido único en movimiento permanente entre los cuatro instrumentos, como un solo instrumento). Esta indicación inspira a pensar en las distintas corrientes oceánicas o marinas, que pueden ser superficiales o subterráneas y cómo se entrelazan compensándose unas a otras. La idea a nivel rítmico de que cuatro instrumentos

actúen como uno, es análoga al océano como unidad, a sabiendas de que las aguas de la superficie pueden moverse distintas de las aguas profundas, aunque no lo notemos. Por momentos, inclusive, la superposición de las polirritmias no permite diferenciar las voces, aunque estas cambien de altura. En definitiva: la manera en que está pensada esta textura rítmica ayuda a materializar sonoramente la idea de lo acuático.

Para la longitud de la frase de cada voz de la obra del Pino utiliza una relación muy compleja de cuatro secuencias numéricas famosas. Las series utilizadas son, según el mismo compositor nos reveló, la serie de Fibonacci, secuencia de Lucas, números primos y números no cuadráticos. Describiremos brevemente cada una de ellas junto con la idea musical:

- La serie de Fibonacci es una secuencia matemática infinita en la que cada número es la suma de los dos anteriores: 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, etc. Es conocida también como proporción áurea, reflejándose esta proporción en la naturaleza, como por ejemplo en la disposición de las hojas en algunas plantas, la forma de las galaxias espirales y la espiral logarítmica en los caracoles (para el análisis asignamos el color naranja para la longitud de frase de 13 pulsos).



Del Pino toma el número 13 de la serie de Fibonacci, y, como podemos ver en la figura 24, presenta 13 pulsos de negra (con subdivisión de corchea) para la voz del 1er clarinete (compases 1 a 4). Luego, y separado por un silencio, volverá a repetir la misma cantidad de pulsos, cada vez separando con silencios, hasta llegar el compás 101.

- La serie de Lucas es una secuencia numérica similar a la serie de Fibonacci, pero comienza con 2 y 1 en lugar de 0 y 1. Así, los primeros números de la serie son: 2, 1, 3, 4, 7, 11, 18, 29, etc. Al igual que la serie de Fibonacci, cada número es la suma de los dos anteriores en la secuencia (color verde para la longitud de frase de 18 pulsos).

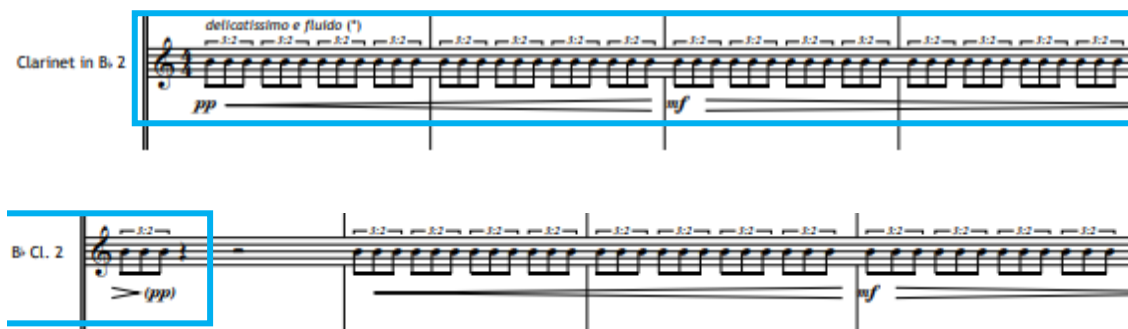
Figura 25



Con la misma lógica que la empleada con Fibonacci, podemos ver en figura 25 que el compositor elige para la voz del 3er clarinete el número 18 de la serie de Lucas: tendremos por lo tanto 18 pulsos (compases 1 a 5), repitiendo esa cantidad de pulsos hasta el compás 101.

- Los números primos son aquellos números naturales mayores que 1 que no tienen más divisores que 1 y ellos mismos (por ejemplo, 2, 3, 5, 7, 11, 13, 17, 19, 23, etc.). Su distribución en el conjunto de los números naturales es irregular y no sigue un patrón predecible (color azul para la longitud de frase de 17 pulsos).

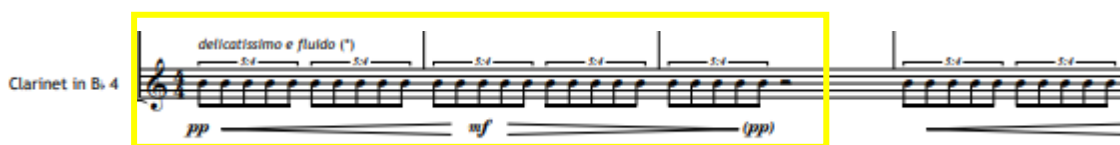
Figura 26



Para la voz del 2do clarinete (figura 26), el compositor eligió el número 17 de los números primos. Podemos ver entre los compases 1 y 5 la misma lógica de cantidad de pulsos, esta vez con tresillos de corcheas, y separación entre un nuevo inicio hasta el compás 101.

- Los números no cuadráticos son aquellos enteros que no son el cuadrado perfecto de ningún número entero. Por ejemplo, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 10, 11, etc., (color amarillo para la longitud de frase de 10 pulsos).

Figura 27



Como vemos en figura 27, el compositor elige el 10 de los números no cuadráticos para la voz del cuarto clarinete, esta vez con quintillos de corcheas durante 10 pulsos (compases de 1 a 3), igual que el resto de las voces esta repite la cantidad de pulsos hasta compás 101.

Es así como el compositor utiliza estas herramientas matemáticas, para determinar la longitud de la frase rítmica y melódica de cada voz, haciendo de esta composición musical un verdadero trabajo de relojería.

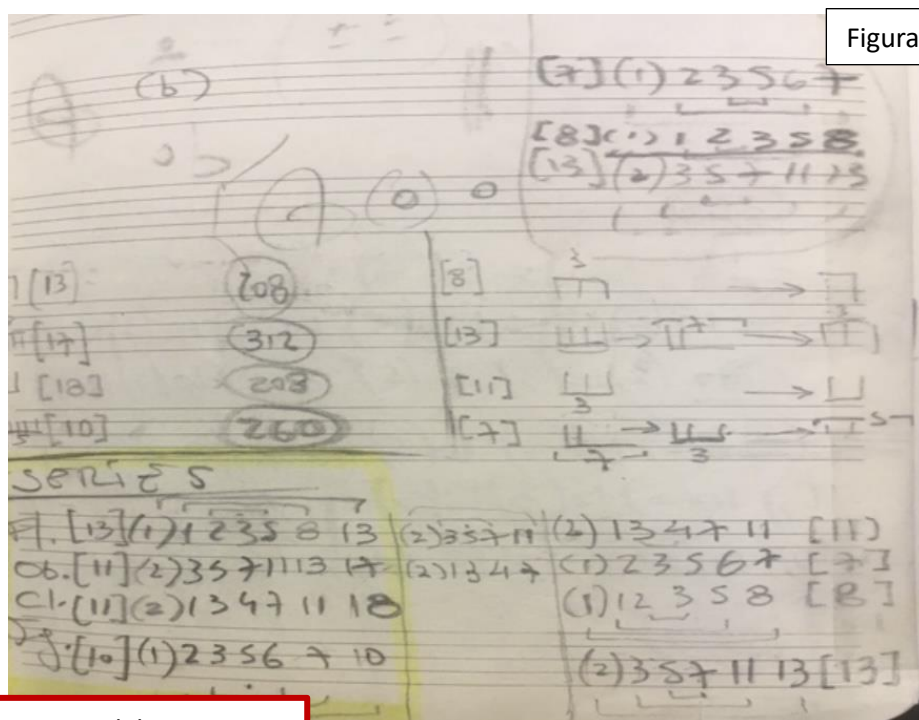


Figura 28

Manuscrito del compositor

La figura 28 es el manuscrito donde encontramos la idea original del compositor, se puede encontrar que designa una serie a cada instrumento de la familia de los vientos de madera (flauta, oboe, clarinete y fagot) que luego traslada a cada una de las voces de los clarinetes.

### III. Dinámicas y timbre

La fluidez y el ambiente de algún modo acuático también se puede apreciar en la utilización de las dinámicas, ya que al estar desplazadas entre las voces (es decir, no se presentan coincidencias) no se perciben las acentuaciones por pulso o compás. Asimismo, el uso del *niente*<sup>78</sup> para entrar y salir de las pequeñas frases contribuye con la ausencia de acentuación (figura 28, compás 26). Una vez más podemos usar la analogía de las distintas corrientes oceánicas para este parámetro.

Debido a que el compositor finalmente utiliza cuatro clarinetes sopranos, podríamos pensar que la búsqueda de distintos timbres se produce desde otra perspectiva, y es a través de la diferenciación de las alturas que se funden en unísono y vuelven a bifurcarse.

Figura 29

The image shows a musical score for four soprano clarinets, labeled B. Cl. 1 through B. Cl. 4. The score is written in treble clef. B. Cl. 1 has a few notes at the beginning and end. B. Cl. 2 and B. Cl. 3 play a continuous eighth-note pattern with dynamic markings of *mf*. B. Cl. 4 plays a similar pattern with dynamic markings of *mf*, *niente*, and *ppp*. The *niente* and *ppp* markings are circled in yellow. Above the staves, there are various articulation markings such as *mf*, *niente*, and *ppp*. Above the B. Cl. 2 and B. Cl. 3 staves, there are markings for 3:2 ratios. Above the B. Cl. 4 staff, there are markings for 5:4 ratios.

<sup>78</sup> Del italiano: nada; es una indicación de dinámica, un *diminuendo* que acaba en *pppp* hasta hacerse inaudible.

Luego de 26 compases de mantener en las cuatro voces un unísono, por primera vez en el compás 27 (figura 29) nos encontramos con la aparición del primer intervalo de 2da. menor entre las alturas *si* y *do*.

En resumen, el tratamiento de los distintos parámetros persigue la idea de transformación y fluidez permanente, emulando un oleaje.

#### IV. Altura y determinación de la forma

En relación con las alturas, el compositor trabaja con un conjunto de alturas que evoluciona en el registro, como podemos observar en su cuaderno de anotaciones (figura 30). Cuando hablamos de evolución, nos referimos a que el compositor toma una serie de cinco notas de la escala diatónica natural: *si -do -re- mi- fa*. A partir de esta serie inicial, plantea una evolución del registro, que implica una modulación descendente a través del círculo de quintas, en la que se agregan a la colección de alturas dos notas más. Es decir, amplía el registro agregando una nota descendiendo un grado conjunto y otra nota ascendiendo un grado conjunto, mientras modula una 5ta justa descendente. Entonces, la primera colección de alturas antes mencionada evoluciona en: *la - si bemol- do - re - mi - fa - sol*. Que luego encontremos *si bemol* en vez de *si* es el resultado del descenso del círculo de 5tas (de *Do* a *Fa*).

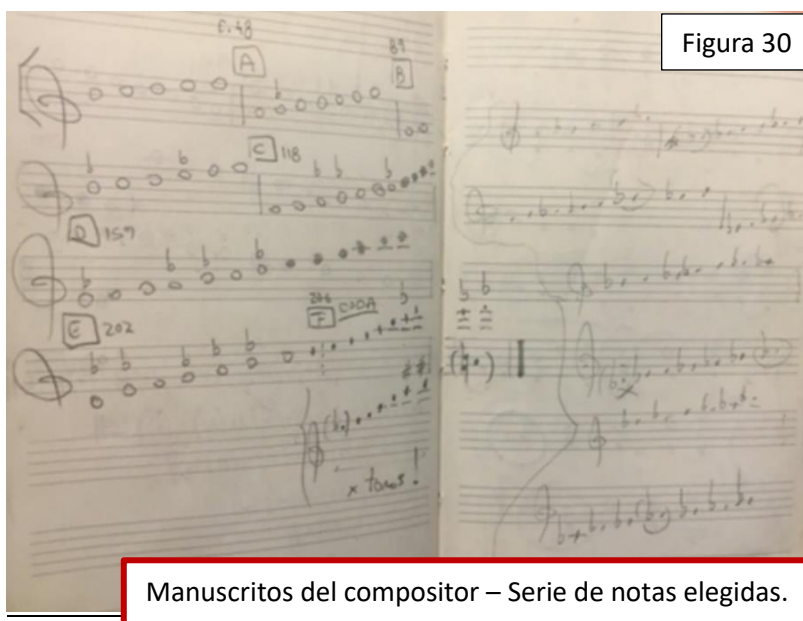


Figura 30

Manuscritos del compositor - Serie de notas elegidas.

Los cambios de colecciones de alturas se dan moviéndose de manera descendente en el círculo de quintas. Este descenso provoca también un aumento en la tensión.

En relación con la forma, estas evoluciones generan 7 segmentos, delimitados por cada cambio en la colección de alturas utilizadas. Los cambios de colecciones de alturas se dan, como dijimos, moviéndose de manera descendente en el círculo de quintas, y este descenso provoca también un aumento en la tensión. En el manuscrito del compositor que hemos compartido (figura 30) podemos ver específicamente la colección de alturas que contiene cada letra de ensayo. Por tal motivo es que hemos dividido a cada una de estas letras de ensayo en una subsección de la pieza. Más adelante explicaremos por qué consideramos estos segmentos como subsecciones, y no como secciones.

Como vimos antes, en el apartado *Pulso* (figura 22), la obra parte de un unísono *si*. Lugo de una detención producto de un calderón, a partir del compás 21 se abandona progresivamente el unísono, de a poco se desarrolla por movimiento contrario (ascendente y descendente) hasta lograr *un cluster* con las notas *do, re, mi y fa*. Cada aparición de una nueva altura se ubica siempre en una voz distinta de los clarinetes. La escala se amplía de manera simétrica y siempre diatónica. Solo hacia el final, en la sección 7, la escala es por tonos. La segmentación formal es entonces la siguiente:

- Subsección 1: desde el inicio hasta la letra A. Aquí trabaja con Do Mayor (escala diatónica natural: *si-do-re-mi-fa*).
- Subsección 2: letra A. La colección utilizada está en Fa Mayor (descendiendo a la quinta justa: *la -si bemol – do -re – mi- fa -sol*).
- Subsección 3: letra B. Utiliza una colección en Si bemol Mayor (*sol – la - si bemol - do – re -mi bemol- fa – sol*). El cuarto clarinete amplía el registro descendiendo a *sol*.
- Subsección 4: letra C, utiliza una colección en Mi bemol Mayor, (colección de alturas: *fa -sol- la bemol- si bemol - do-re- mi bemol-fa-sol-la bemol-si bemol*). El primer clarinete alcanza ahora la nota *fa*.
- Subsección 5: letra D, con notas de La bemol Mayor. (*mi bemol- fa-sol- la bemol- si bemol-do-re- mi bemol-fa-sol-la bemol-si bemol- do*). El cuarto clarinete pasa a tocar *mi bemol*. En el compás 188 en la voz del 4to clarinete aparece por única vez la indicación: *espressivo*, coincide que es la nota más grave a nivel registral utilizada.

- Subsección 6: letra E, con notas que pertenecen a Re bemol Mayor, (colección de alturas *re bemol-mi bemol- fa-sol- la bemol- si bemol-do-re*).
- Subsección 7: con función conclusiva de *Coda*, desde F hasta el final, utiliza una escala por tonos partiendo de una nota larga, *re bemol*. La escala completa es la siguiente: *re bemol, mi bemol, fa, sol, la, si, do sostenido, re sostenido, mi sostenido=fa, sol*. El cuarto clarinete se comporta distinto (*la bemol, si bemol, do*), excepto la última aparición con *do sostenido*.

También se puede observar que la estructura por tonos está presente de forma global si tomamos la primera nota de cada subsección (figura 30). Sin embargo, esta relación no se percibe auditivamente. Y aunque pareciera que la pieza asciende, en realidad se presenta en movimiento contrario, ascendente y descendente, desarrollando una apertura hacia ambos lados del registro.

### **El sistema como constructor de la estructura**

La estructura surgida de los distintos sistemas utilizados que hemos mencionado anteriormente se desarrolla en constante contrapunto entre cada una de las voces. Del Pino comenta que trabaja con cánones rítmicos, contrapunto invertible y contrapunto retrógrado, influenciado por la música medieval, puntualmente el *Ars Nova*.




Hay otra capa de organización superior que tiene dos segmentos, por sobre las siete subsecciones mencionadas anteriormente. Las llamaremos Sección A y Sección B.

La sección A comprende a todas las subsecciones hasta E de ensayo inclusive, llegando al compás 276. La primera vez que el compositor empieza a trabajar en canon es en el compás 101, subsección 3 o letra B de ensayo, entre la 3ra y 4ta voz. A partir de ese momento la longitud de frase de 10 pulsos desaparece y luego la de 13 pulsos en la subsección 4 o letra C de ensayo. Durante esa subsección tendremos todo el tiempo dos voces con longitud de frase de 18 pulsos y las otras dos con longitud de frase de 17 pulsos. Una vez llegado a subsección 5 o letra D de ensayo aparece en el compás 162 la tercera voz con longitud de frase de 13 pulsos y en compás 171 nos encontramos con todas las voces

trocadas manteniéndose durante toda la subsección 6 o F de letra de ensayo hasta compás 271. A partir de allí (de compás 271 a 276) comienza una transición a la siguiente sección está dada por las desapariciones de las longitudes de frase de 10 y 17 pulsos y la aparición de una nota larga (*re bemol*) en el cuarto clarinete que emerge de la altura del tercer clarinete para empezar la sección B o *Coda* con la nota larga en eco en el primer clarinete. La *coda*, con neta función cadencial, pone en relieve un elemento que no fue tan perceptible a la escucha en los comienzos de cada subsección como mencionamos anteriormente, finalmente recordamos que se desarrolla la escala por tonos (*re bemol, mi bemol, fa, sol, la, si, do sostenido, re sostenido, mi sostenido=fa, sol*) a excepción del cuarto clarinete que aparece con las notas *la bemol, si bemol, do*. A excepción de la última aparición en compás 318 con *do sostenido*.

La estructura queda sintetizada de la siguiente forma:

- La sección A se plantea desde el compás 1 al compás 275. La transición se establece desde donde finaliza el trocado desarrollado hasta el final de la sección A, entre compás 271 al compás 276 de la subsección 6 o letra E de ensayo.
- La sección B (*Coda*) es la subsección 7 o letra F de ensayo, desde el 277 hasta el final, compás 320. A partir del compás 293 se puede observar claramente que comienza el contrapunto retrógrado.

Sección A						Sección B
Sub 1	Sub 2	Sub 3	Sub 4	Sub 5	Sub 6	<i>Coda</i>
Comienza unísono con altura <i>si</i> en todas las voces Detención: c.21  c.27 aparece la altura <i>do</i>	A Movimiento de alturas	B Canon A partir de c.101, 4to cl.	C en c.118 trocados solo en 1ro y 4to cl.	D Trocado completo a partir de c.171	E Trocado  Transición 271 a 276	Subsección 7 F Contrapunto retrógrado. Detenciones: c.305  y c.316 

En la sección A, recordamos que tanto por las series numéricas como por la utilización del círculo de quintas dan como resultado que cada letra de ensayo empiece con una colección de alturas diatónica determinada y las estructuras rítmicas del 1er cl. es de 13 pulsos, 2do cl. de 17 pulsos, 3er cl. de 18 pulsos y 4to cl. de 10 pulsos. Sumando las polirritmias entre las voces que empezarán a hacer cánones para luego ir trocándose hasta que se complete en la subsección 5, provocan un efecto de *delay*<sup>79</sup> producto de las resonancias que se generan entre la superposición de las voces.

Una vez completado todo el proceso de desarrollo de las series, el compositor tiene que tomar una decisión en relación con como concluir la pieza. Es allí es donde finaliza el trocado y empieza una transición con un contrapunto retrógrado para ir volviendo a la estructura rítmica inicial. Es exactamente entre los compases 267 y 276 donde por última vez el 4to cl. ejecuta los 17 pulsos, el 2do cl. los 10 pulsos, el 1er clarinete ejecuta los 18 pulsos, y el 3er clarinete los 13 pulsos producto del contrapunto invertible. Veamos parte de esta transición en la figura 31 continuando abajo en la figura 32:

Figura 31

Luego de este proceso el 4to clarinete hace algo inesperado, un desvío, ya que tiene un elemento único en la pieza que es una nota larga (*re bemol*) que comienza en el compás 274 (figura 32). El compositor solicita que esa nota larga emerja del tresillo del 3er clarinete,

<sup>79</sup> Del inglés: retrasar, demorar, retardar.

que de hecho ya viene ejecutando la misma altura. Ambos elementos, el fin del trocado y la nota larga son el inicio del cambio de dirección dando lugar al contrapunto retrógrado y a la escala por tonos.

Empieza la Sección B o *Coda* (letra F de ensayo, compás 277). El 1er. clarinete queda resonando, a modo de *eco*, con el *re bemol* que dejó el 4to clarinete, con el contrapunto retrógrado en que el 2do clarinete, con el mismo ritmo de tresillos y la longitud de frase de 17 pulsos que había empezado la obra. Inmediatamente, aparecerá el 3er clarinete con ritmo de corchas y longitud de frase de 18 pulsos. Recordamos que la escala por tonos utilizada es la colección de alturas *re bemol -mi bemol-fa-sol-la -si- do sostenido – re sostenido- mi sostenido(fa)-sol*.

Figura 32

The musical score for Figure 32 consists of four staves for Bass Clarinet (B. Cl. 1-4). The first system (measures 277-283) features:

- B. Cl. 1:** A blue box highlights a sequence of eighth notes with a 3:2 ratio. Dynamics are *mf* and *niente*.
- B. Cl. 2:** Rests.
- B. Cl. 3:** A yellow box highlights the start of a sequence of eighth notes with a 3:2 ratio. Dynamics are *mf* and *niente*.
- B. Cl. 4:** A purple box highlights a long note with a slur. Dynamics are *ppp poss.* and the text "emerging from cl. 3".

The second system (measures 284-290) features:

- B. Cl. 1:** A purple box highlights a long note with a slur. Dynamics are *ppp* and the text "(eco)".
- B. Cl. 2:** A blue box highlights a sequence of eighth notes with a 3:2 ratio. Dynamics are *pp* and *mf*.
- B. Cl. 3:** A green box highlights a sequence of eighth notes with a 3:2 ratio. Dynamics are *pp* and *mf*.
- B. Cl. 4:** Rests.

En la *coda* nos encontramos con dos detenciones o irrupciones de calderones: la primera en el compás 305, que responde al contrapunto retrógrado, y luego en el compás 316, donde se plantea la excepción del cuarto clarinete, que aparece con las notas extrañas a la escala por tonos (*la bemol, si bemol, do*).

Finalmente, en la figura 33, podemos observar la evolución en el registro mediante la escala por tonos: el 1er clarinete concluye con la nota *sol*, conservando los 13 pulsos con ritmo de corcheas, el 2do clarinete finaliza con la nota *re sostenido* conservando los 17 pulsos en ritmo de tresillo de corcheas, el 3er clarinete con la nota *mi sostenido (fa)* conservando los 18 pulsos con ritmo de corcheas y el 4to clarinete por única vez ejecuta una nota de la escala por tonos, el *do sostenido*, conservando los 10 pulsos con ritmo de quintillo corcheas.

Figura 33

The image displays a musical score for four B-flat Clarinets (B♭ Cl. 1-4) across two systems. The first system covers measures 311 to 316, and the second system covers measures 317 to 322. The score includes various rhythmic markings such as 3:2 and 5:4, and dynamic markings like *mf*, *(pp)*, and *f*. The word *niente* is written at the end of each staff in the second system. Specific measures are highlighted with colored boxes: green for measures 315 and 316 in the first system, and yellow for measures 317-322 in the second system. The 4th clarinet part in the second system shows a unique rhythmic pattern of quintillo corcheas.

## A modo de conclusión

Aunque la obra puede parecer que emerge de un proceso intuitivo y libre, detrás de esta apariencia de espontaneidad hay una estructura y un sistema meticulosamente diseñados, pues del Pino maneja la composición como un complejo engranaje de relojería; sin embargo, en los encuentros que pudimos compartir con él, nos expresó que no está interesado en que se oiga este nivel de abstracción. Espera, a nivel estésico, que el oyente pase un buen momento <sup>80</sup>. Para el compositor la clave está en encontrar el equilibrio entre la creatividad intuitiva y la organización estructural.

Del Pino utiliza procedimientos rigurosos del contrapunto que evidencian un manejo técnico elevado. Pese a que la pieza está llena de mecanismos y estructuras bien definidas, logra que la pieza se perciba fluida y libre. Esta fluidez, similar a un oleaje, se logra a través del manejo de las articulaciones blandas, la no acentuación del pulso, el entramado de la polirritmia, las secuencias rítmicas desplegadas canónicamente, las voces trocadas, el contrapunto retrógrado, las dinámicas y el efecto de *delay* por la combinación de todos estos elementos. La ampliación en el registro que hemos observado en nuestro análisis, creemos es una manera de representar las profundidades y la vastedad del mar. Francisco Del Pino nos comenta parafraseando a Lynch: “Uno puede pescar en la superficie, pero si quiere atrapar peces grandes se tiene que adentrar en las profundidades del mar. Metáfora de lo que es la meditación trascendental. Meterse adentro para subir.”<sup>81</sup>

Un elemento para destacar es la economía de recursos compositivos, imperceptible para el oyente, pero que emerge gracias al análisis. Vemos cómo en la organización del material se utilizan tan sólo cuatro secuencias rítmicas, escalas diatónicas y escala por tonos, en un orgánico de cuatro instrumentos iguales. El comienzo de la obra evidencia el trabajo textural a través de la idea de un único gran clarinete, producto del unísono producto de la altura sostenida por la repetición rítmica, generando un efecto de reverberación y amplificación.

---

<sup>80</sup> Comunicación personal con el compositor el 28 de febrero de 2020

<sup>81</sup> Encuentro el 28 de febrero de 2020, en la casa del compositor, barrio de Caballito, CABA.

Este elaborado sistema, sumado a las técnicas contrapuntísticas ya mencionadas, nos evidencian el *Museo Sonoro* particular de del Pino, donde técnicas compositivas y recursos de diferentes épocas y estilos se reinterpretan continuamente a través de la creación contemporánea.

### **4.3 Intertextualidades medievales y renacentistas**

Esta sección tiene como objetivo profundizar en los aspectos estructurales y compositivos de *Gaudemus III* (2020) para un clarinete en vivo y clarinetes pregrabados de la compositora platense María Cecilia Villanueva. En primer término, nos acercaremos a la figura de la compositora, para luego centrarnos en su particular manejo de la intertextualidad, el uso del registro y aspectos sobre la instrumentación de la obra.

#### **4.3.1 Biografía de María Cecilia Villanueva.**

Villanueva es una destacada compositora argentina, nacida en La Plata en 1964 y actualmente residente en Buenos Aires. Se desempeña como docente titular en la cátedra de composición de la Facultad de Bellas Artes de La Plata.

Inició su formación musical estudiando piano con Leticia Corral y Elizabeth Westerkamp; ofreció con este instrumento numerosos conciertos como solista en Argentina. Más tarde, entre 1983 y 1989, se especializó en composición en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata bajo la tutela de María Teresa Luengo y Mariano Etkin.

La obra de Villanueva ha sido interpretada por destacadas orquestas de radios alemanas y ha sido parte de importantes festivales y ciclos de música contemporánea a nivel internacional. Entre sus reconocimientos se encuentran el Segundo Premio del Concurso para Jóvenes Compositores (1988) organizado por la Universidad Nacional de La Plata y la Asociación Catalana de Compositores en Barcelona, España; el Premio *Forum Junger*

*Komponisten* (1989) de la Radio WDR en Colonia, Alemania; el Premio Internacional de Composición "Elizabeth Schneider" (2001) en Friburgo de Brisgovia, Alemania; y el Premio de la Ciudad de Buenos Aires (2003), Argentina.

Además, ha recibido encargos y ha sido compositora en residencia en diversas instituciones y festivales en Alemania y Suiza, como el *Festival Donaueschinger Musiktage*, *Musik Biennale Berlin*, *Wittener Tage fuer Neue Kammermusik*, *Festival Música viva Munich*, entre otros.

Villanueva ha contribuido con escritos y ensayos analíticos en publicaciones tales como las revistas del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral en Santa Fe, Arte e Investigación de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata y del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

Su trayectoria como compositora y su dedicación a la enseñanza han consolidado su posición como una figura destacada en el ámbito de la música contemporánea tanto en Argentina como internacionalmente.

#### **4.3.2 *Gaudeamus III* para un clarinete solista y dos pregrabados**

##### **Elementos estéticos en la producción de María Cecilia Villanueva.**

Antes de adentrarnos específicamente en esta pieza, destacaremos los elementos predominantes de su producción musical. Para ello nos basaremos en información surgida en nuestras comunicaciones personales, en los estudios sobre la compositora realizados por María Lihuen Sirvent y Edgardo Rodríguez, y en mi trabajo *La poética musical de María Cecilia Villanueva. A partir de "Tulipanes Negros" para clarinete bajo y contrabajo* (2021), los cuales se encuentran mencionados en la bibliografía. Los elementos predominantes que ampliaremos a continuación son: la variación no desarrollante, la austeridad e interrupción, manejo particular de texturas, el uso de citas y empleo de la modalidad.

## **I. Austeridad e interrupción**

Etkin describe que la experiencia de CLAEM permite reflexionar sobre la música Latinoamericana y ver que algunas de las características es la carencia de retórica, “se abandona la organización de tipo lingüístico, de carácter dialéctico-expresivo”<sup>82</sup>, Para Parskevaídis la austeridad de materiales provoca una esencialidad y el silencio se configura como parte de la estructura sonora.<sup>83</sup> Estos aspectos, fundamentales en la producción de Villanueva, emergen en esta obra a través del desdibujamiento de la cita.

La interrupción es otro de los elementos característicos: la compositora lo logra a través del silencio, pero también, mediante otros recursos. En esta obra, como veremos más adelante con el análisis, la irrupción se trabaja a través de la textura.

## **II. Variación no desarrollante**

Villanueva utiliza la mínima variación como elemento capital de su lenguaje, y en esto se alinea con tendencias regionales contemporáneas. En efecto, tal como explica Mariano Etkin, en el tratamiento de la forma “se valoriza la repetición y la micro-variación por sobre el desarrollo, las elaboraciones temáticas complejas y la variación de la variación.”<sup>84</sup> Encontramos en este punto una clara influencia de Igor Stravinsky.

## **III. Textura**

Una característica general en las composiciones de Villanueva es la utilización del timbre y la textura por sobre el discurso, y como evidenciaremos más adelante, aquí se encuentra un anclaje identitario. Podría decirse, en consonancia con lo que expresa Mariano Etkin, que “la materia sonora, el hecho acústico antes que ‘musical’, es expresión de lo latino.”<sup>85</sup> Sin embargo, y sin neutralizar lo antedicho, la compositora no deja dudas al declarar sus preferencias por compositores con un tratamiento tímbrico y textural tales como

---

<sup>82</sup> Etkin, M. (1989) *Los espacios de la música contemporánea en América Latina*. Revista ISM, 1, pp. 55

<sup>83</sup> Praskevaídis, G. (2009) *Las venas sonoras de la otra América*. Versión corregida y ampliada en junio de 2009. pp.4. Disponible en: [http://www.gp-magma.net/pdf/txt\\_e/sitio-lasvenassonoras.pdf](http://www.gp-magma.net/pdf/txt_e/sitio-lasvenassonoras.pdf)

<sup>84</sup> Etkin, M. (1989) Op. Cit. pp. 55

<sup>85</sup> Etkin, M. (1989) Op. Cit. pp. 54

György Ligeti, Iannis Xenakis, John Cage o Giacinto Scelsi, compositores que, como también ha señalado Etkin, han influido a lo largo de toda Latinoamérica.

En esta obra en particular observaremos además un recurso propio de Villanueva, la *monodia ampliada*, que desarrollaremos en el apartado del análisis neutro.

#### **IV. Cita e intertextualidad**

La *cita* musical en la obra de Villanueva es recurrente y en este punto es interesante destacar nuevamente la influencia de Mariano Etkin<sup>86</sup>, quien a su vez se sitúa en estrecha relación con Luciano Berio<sup>87</sup> por su uso de la técnica del *collage* mediante citas de la literatura y de la música, y con Gerardo Gandini. En ambos compositores argentinos no sólo se destaca la utilización de la cita musical: en el caso de Etkin es relevante, en una de sus etapas de su producción, el diálogo con la geografía, por lo tanto, podríamos hablar de una intertextualidad con paisajes concretos de Latinoamérica en obras como *Cinfuncho*, *Taltal*, *Caminos de cornisa*, entre otras. En el caso de Gandini y sus *Postangos*, como mencionamos al comienzo de este escrito, hay una relectura y un diálogo con la historia musical local en sus composiciones basadas en música ya compuesta. Ambas influencias serán desarrolladas más adelante.

#### **V. Uso de la modalidad**

Su obra se caracteriza por la utilización del diatonismo con una atmósfera modal, destacándose, según la misma compositora indica, la influencia de la música renacentista y, sobre todo, de la música medieval. Villanueva nunca trabaja de manera atonal. En una comunicación personal<sup>88</sup> la compositora nos reveló la influencia de su maestro de contrapunto y compositor argentino, Virtú Maragno (1928 - 2004).

---

<sup>86</sup> Un ejemplo de esto, entre las producciones de Etkin, es *Alte Staige* (2014), obra que tuve el honor de estrenar, donde se cita a Stravinsky y a Berlioz.

<sup>87</sup> *Sinfonía* (1968), su obra más emblemática, compuesta para 8 voces amplificadas (doble cuarteto vocal que utiliza micrófonos) y gran orquesta sinfónica, es un ejemplo de citas musicales. Utiliza citas del *Scherzo* de la Sinfonía Nro. 2 de Gustav Mahler y de la obra *El innombrable*, de Samuel Beckett.

<sup>88</sup> Comunicación personal el 30 de enero de 2025

## Los encargos de *Gaudeamus*

Si bien la compositora no pensó inicialmente en un ciclo, la idea de celebración o festejo le permitió componer el ciclo *Gaudeamus* para diversas situaciones e intérpretes. Las obras que componen el ciclo son:

- ***Gaudeamus*, para flauta, clarinete, fagot y vibráfono (2006).** Es la primera composición y está dedicada al *Ensemble Aventure*<sup>89</sup>. Aquí la compositora hace uso de la cita, evocando la *Misa Gaudeamus* de Josquin de Prez, solapado junto a la melodía que tradicionalmente en la Argentina se utiliza para conmemorar los cumpleaños.
- ***Gaudeamus II*, para tres instrumentos con instrumental abierto (2019).** Es un encargo del Festival *musica aperta*<sup>90</sup>.
- ***Gaudeamus III*, para clarinete en vivo y dos clarinetes pregrabados (2020).** Encargo para el concierto de tesis de esta maestría. El encargo a esta compositora, como señalamos al inicio de este escrito, surgió tanto por el interés en profundizar en su obra, como por el deseo de generar repertorio para clarinete solo. Dado que Villanueva nos manifestó en una comunicación personal no sentirse cómoda trabajando para un único instrumento melódico, surgió la idea de hacerlo para clarinete y clarinetes *pregrabados*. Sin embargo, en la hoja de indicaciones la compositora aclara que la elección de los clarinetes para cualquiera de las tres líneas es libre, pueden ser instrumentos iguales o diferentes.

## Intertextualidad en *Gaudeamus III* y análisis poiético

La intertextualidad ha estado presente a lo largo de la historia; si bien nace de la mano de la literatura, también surge en otros ámbitos artísticos. En el caso de la música, el musicólogo López Cano propone cinco tipos de intertextualidad: *cita*, *parodia*,

---

<sup>89</sup> Ensemble Aventure, fundado a principios de 1986, es uno de los conjuntos de música contemporánea más antiguos y destacados de Europa. Para más datos puede consultarse: <https://ensemble-aventure.de/>

<sup>90</sup> Más datos sobre este festival pueden consultarse en <https://www.musica-aperta.ch/>

*transformación de un original, tópico y alusión.*<sup>91</sup> La *cita* es el caso más directo de intertextualidad, y se produce cuando el autor hace referencia a otra u otras obras, incluyendo también otras obras propias. Este tipo de categoría es el que utiliza Villanueva en esta obra en particular, como veremos más adelante en el apartado del análisis. Si bien las citas son textos musicales que pueden no ser reconocibles de inmediato, resultan evidentes al analizar, y es usual que, una vez comprobadas, sea posible oír las claramente.

En *Gaudeamus III*, la compositora coloca un epígrafe con las *citas* musicales. Así, podemos visualizarlas desde el comienzo (figura 34), e incluso detectar qué fragmentos puntuales la han inspirado para construir la obra.

Figura 34

**Gaudeamus III**  
para tres clarinetes / for three clarinets

Maria Cecilia Villanueva

Gau-de-a - mus di-em fes - tum ce - le - bran-tes sub ho - no - re Gri - sel - da G.

Al - le - lu - ia Al-le-lu - ia

Clan-gat ho-dí-e vax no-stra me-lo-dum sim-pho-ni-a Per-so-net nunc tin-nu-la ar-mo-ni-e or-ga-na mu-si-co-rum co-re-a  
To - no - rum quam dul - ci - a al - ter-na-tim con-cre-pent nec-ne mo-du - la - mi - na

Di - a - pa - son al - ti - so - na per vo - cum dis - cri - mi - na te - tra - cor - dis fi - gu - ra - rum al - ta con-scen-dens cul - mi - na

<sup>91</sup> López Cano, R. (2007) *Música e intertextualidad. Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical* 104. pp. 30-36. Disponible en [https://www.academia.edu/6956795/M%C3%BAsica\\_e\\_intertextualidad](https://www.academia.edu/6956795/M%C3%BAsica_e_intertextualidad)  
López Cano define cada término: la *cita* hace referencia a otra obra concreta propia o de otro compositor, mientras que la *parodia* es la reelaboración de un material original. La *transformación de un original* se da cuando una obra es revisada, arreglada, versionada o incluso reescrita por su autor u otro compositor. El *tópico* es la remisión a un determinado estilo, género, tipo o clase de música diferente. La *alusión* se da cuando en una obra hay referencias vagas, posibles o latentes a estructuras, sistemas o procedimientos hacia el estilo de un autor, un tipo de música o incluso una cultura musical diferente.

El diálogo que mantiene la compositora a través de la intertextualidad con la música medieval es evidente en esta obra. Para el *Gaudeamus III* eligió tres cantos gregorianos: *Gaudeamus*, *Alleluia* y *Clangat hodie vox nostra* (posteriormente indicaremos la procedencia de cada una de las citas elegidas) y el uso de la técnica renacentista *soggetto cavato*<sup>92</sup> para poder escribir la dedicatoria a la intérprete.

La traducción de los textos elegidos para la obra nos permite apreciar tanto la celebración a la amistad entre compositora e intérprete como la celebración a la música.

<i>Latín</i>	<i>Español</i>
<i>Gaudeamus diem festum celebrantes sub honore Griselda G.</i>	Celebremos la fiesta en honor a Griselda G.
<i>Alleluia, Alleluia.</i>	Aleluya, aleluya.
<i>Clangat hodie vox nostra melodum simphonia.</i>	Hoy nuestra voz suena como una melodía sinfónica.
<i>Personet nunc tinnula armonie organa musicorum corea.</i>	Ahora el núcleo de la música resuena con el sonido de la armonía.
<i>Tonorum quam dulcia alternatim concrepent nec nemodulamina.</i>	Tonos dulces que alternativamente se desconectan o desconectan.
<i>Diapason altisona per vocum discrimina tetracordis figurarum alta conscendens culmina.</i>	Asciende a octavas altas a través de tetracordios agudos.

<sup>92</sup> Del italiano: sujeto extraído. Esta técnica fue desarrollada por compositores como Josquin des Prez y consiste en utilizar las sílabas del nombre de una persona para crear un motivo musical. El compositor elige un nombre propio: a cada sílaba del nombre se le asigna una nota musical según un sistema preestablecido. Utilizando esta correspondencia, el compositor crea un motivo musical utilizando las notas asociadas a cada sílaba del nombre. Este motivo se utiliza muchas veces como tema principal de la composición. La técnica de *soggetto cavato* va más allá de la mera composición musical: tiene un componente simbólico y a menudo es un gesto de homenaje o dedicación hacia la persona cuyo nombre se utiliza.

Los cantos gregorianos generan un contexto modal, con la particularidad de que cada canto elegido por la compositora desarrolla cada uno de los tres estilos gregorianos: silábico, neumático y melismático<sup>93</sup>. En cuanto al aspecto rítmico, es importante destacar que en el canto gregoriano la palabra rige el movimiento de la música. Más adelante veremos cómo la compositora resuelve el aspecto métrico para poder emular la fluidez que impone la palabra en los distintos fragmentos.

A continuación, detallaremos las características de los textos originales citados.

### 1. *Gaudeamus* – o la cita de la cita.

Figura 35

Villanueva elige la palabra *Gaudeamus* para producir dos relaciones intertextuales. Estas se producen con:

1 - El introito *Gaudeamus Omnes* es una de las más célebres piezas gregorianas compuesta para la celebración a la memoria de la mártir Santa Águeda. Este *cantus firmus*

<sup>93</sup> Silábico: cada sílaba es entonada con una sola nota; neumático: cada sílaba se entona con un neuma, de dos, tres o cuatro sonidos; melismático: cada sílaba se entona con muchas diferentes alturas.

del siglo XI se encuentra dentro del ordinario de la Misa, e introduce a la celebración de la Eucaristía. Musicalmente es muy festiva y tiene estilo neumático, esto es, a cada sílaba le corresponde en general un grupo de 2, 3 o 4 notas.

2 - La *Missa Gaudeamus* del compositor franco-flamenco Josquin des Prez, que se basa en el introito *Gaudeamus Omnes* anteriormente mencionado. El *Gaudemaus* de Josquin, para cuatro voces, fue probablemente compuesta en 1480 y publicado en 1502.

La compositora se inspira tanto en el texto como en la línea melódica de la misa de Josquin des Prez, y selecciona fragmentos del original, quedando propuesta la siguiente frase: *Gaudeamus diem festum celebrantes sub honóre* (regocijemos celebrando este día festivo en honor).

## 2. Alleluia, o la idea de celebración

Siguiendo con la idea de celebración propia del *Alleluia*, la compositora escoge dos fragmentos del *Alleluia* de Notkerus Balbulus, - también conocido como Notker Balbulus o Notker de San Gall, ca. 840 -912-, quien fue poeta, compositor de música y monje de la Abadía de San Galo. Su nombre *Balbulus* es un apodo que significa “el Tartamudo”.

Figura 36

Alleluia: Dominus in Sina, with Sequence: Christus hunc diem Notker Balbulus (d. 912)

Al-le-lu-ia Do-minus in Si-na in san-cto, as-cen-dens (etc.)

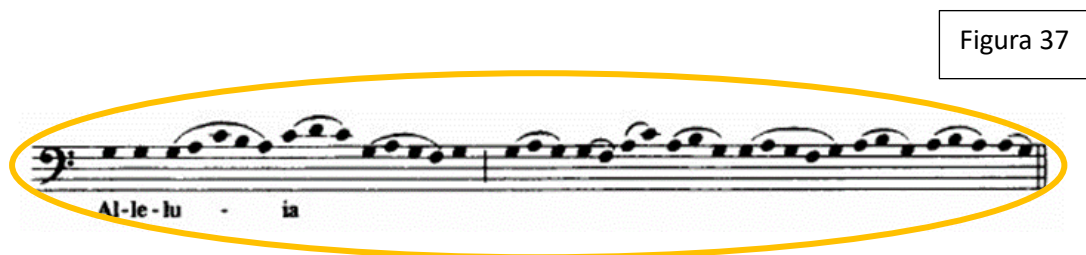
1. Christus hunc di-em jo-cundum cun-ctis con-ce-dat es-se Chri-sti-a-nis a-ma-to-ri-bus su-is. 2. Chri-ste Je-su, fi-li De-i, 3. Of-fi-ci-is te An-ge-li

me-di-a-tor na-tu-rae no-strae ac di-vi-nae, Ter-nas, De-us, vi-si-ta-ti ae-ter-nus, ae-the-ra no-vus ho-mo trans-vo-lans. at-que nu-bes sti-pant ad pa-trem re-ver-su-rum. Sed que mi-rum, cum lac-tan-ti ad-huc stel-la ti-bi ser-vi-ret et An-ge-li?

4. Tu ho-di-e ter-re-stri-bus rem no-vam et dul-cem de-di-sti, do-mi-ne, spe-ran-di coe-le-sti-a. 6. Quan-ta gau-di-a tu-os re- 5. Te ho-mi-nem non fic-tum levan-do su-per si-de-re-as ma-fas regum, do-mi-ne. 7. Quis de-di-sti cer-ne-re, te

8. plent a-po-sto-los, 8. Quam hi-la-res in coe-lis ti-bi se-cur-runt no-vi or-di-nes 10. Quem, Chri-ste, bo-ne pastor, dignare custodire. coe-los per-ge-re. 9. In hu-me-ris portanti di-u dis-par-sum a lu-pis gre-gem u-num.

De estos cantos de alabanza del siglo IX Villanueva toma solamente los fragmentos melódicos del *Alleluia*, descartando el resto de la pieza, como podemos ver en la selección de la figura 36 y 37. Esto puede corroborarse con los fragmentos que aparecen en el segundo sistema del epígrafe, figura 34.



### 3. *Clangat hodie vox nostra*, la música como tema literario

Dentro de los cantos litúrgicos que datan de fines de siglo XI y XII, nos encontramos con una particularidad en la prosa del *Sanctus Clangat Hodie*, pues en él la música como tema literario ocupa una posición destacada, siendo esto interesante para la época en la que fue compuesta.

Este canto está desarrollado en el estilo silábico, pues cada sílaba del texto corresponde a una nota, aunque existen rarísimas excepciones a esta regla. En la figura 38 puede observarse que hay dos diferentes melodías del *Sanctus* que anteceden al *Clangat hodie vox nostra*. Es significativo que cada aparición de la palabra *Sanctus* tenga diferente melodía, pero más significativo aún es el texto que habla sobre la música misma: “hoy nuestra voz suena como una melodía sinfónica”.

Admirada por la existencia de este canto litúrgico, la compositora escogió el más antiguo de los registros existentes, que se encuentra en el código 4 de la Biblioteca de la Catedral de Huesca, en España<sup>94</sup>. Se cree que data de comienzos del siglo XII.

---

<sup>94</sup> Atkinson, C. M. (1993) *Music and meaning in Clangat Hodie*. Revista de Musicología, Vol. 16, No. 2. Del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología: Culturas Musicales Del Mediterráneo y sus Ramificaciones: Vol. 2 (1993), pp. 790-806. Sociedad Española de Musicología (SEDEM). Disponible en <https://www.sedem.es/>

Sanctus. Sanctus. Sanctus.

Dominus deus sabaoth. Pleni sunt caeli et terra gloria tua.

O sanna in excelsis. Benedictus qui venit in nomine domini. O sanna in excelsis.

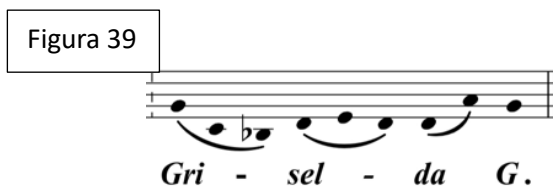
PROSA: 1a. Clangat hodie vox nostra melodum symphonia. 1b. Instant annua iam quae preclara sollemnia. 2a. Personet nunc tinnula armoniae organa musicorum corae. 2b. Tonorum quam dulcisa alternatim concrepent necne modulamina. 3a. Diapason altissima per vocum discrimina tetracordis figurarum alta conscendens culmina. 3b. Sustollat nostra carmina ad celli fastigia hymnis angelicis coherenda patri melodiis. 4a. Quo nos mereamur ampla capere promissa. 4b. Sine fruituri meta sanctorum gloria. 5. Ad quorum collegia pia nos dicant merita in excelsis.

Figura 38

#### 4. *Griselda G*, y el *soggetto cavato*

La compositora hace uso de esta técnica innovadora del Renacimiento, ejemplo temprano de criptograma musical utilizado por el compositor franco-flamenco Josquin des Prez, para dedicar la obra a la intérprete. Como hemos ya señalado, en el *soggetto cavato* a las vocales de un grupo de palabras - por lo general, un nombre -, se aplican las sílabas de la

solmización. Villanueva se basa para ello en el abecedario antiguo anglosajón A -B -C -D- E - F -G - H (si bemol).



Sin embargo, la compositora se ve obligada a no ser literal con el uso de abecedario y lo amplía para sus necesidades de la siguiente manera: la sílaba *Gri* contiene las notas *sol* (G), *do* y *si bemol*; la sílaba *sel* contiene las notas *re*, *mi* (E), *re*; la sílaba *da* contiene las notas *re* (D) y *la* (A), y finaliza con la inicial del apellido *Giannini*: G que es la nota *sol*.

### **Análisis estésico. Composición del video y trabajo interpretativo.**

Una versión audiovisual de esta obra fue publicada por *TEMPUS FUGIT*<sup>95</sup> - Tercera edición 2020, entre los días 18, 19 y 20 de diciembre de 2020 y se encuentra disponible en [https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=qwKqkM8UZ\\_4](https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=qwKqkM8UZ_4)

Esta versión surgió a raíz de la imposibilidad de realizar conciertos en vivo durante la pandemia del COVID-19. Si bien la obra es un encargo para el concierto- tesis de esta maestría, frente a la incertidumbre que reinaba en el 2020 sobre la posibilidad de realizar conciertos en vivo, surgió la invitación para realizar el estreno en un concierto vía *streaming* por parte del curador y compositor argentino José Manuel Serrano, quien conocía el trabajo que veníamos realizando con Villanueva, pues él también compuso una obra especialmente para este trabajo de investigación.

Serrano, en comunicación personal, nos comentó que diseñó el *streaming* con diversas obras con potencial para el formato audiovisual. Las limitaciones del protocolo del

---

<sup>95</sup> *Tempus Fugit* es un ciclo de conciertos de la *Fundación Música AntiquaNova* que fomenta y difunde la música antigua y contemporánea en la República Argentina en sus diferentes campos: creación, interpretación, formación profesional y documentación, así como promueve el intercambio cultural con otros países.

COVID-19 en Buenos Aires, que en noviembre de 2020 solo permitían sesiones de grabación con un número muy limitado de músicos y técnicos, fueron ayudando a disparar ideas para el *streaming*. La comunión entre lo visual y la interpretación fue un aspecto importantísimo para esta versión, constituyéndose en una capa más en la composición de la obra.

Figura 40

The poster is for a concert titled "TEMPUS FUGIT" (Third Edition 2020) held on Friday, December 18/12 at 19:00 hours. The main act is "POLYGÄNGERS", featuring the Antioquandva Trio (Lorena Faccio, María Zegna, Felipe Martini) and other musicians. The program includes works by Justė Janulytė, Peter Ablinger, Lorena Faccio, María Cecilia Villanueva, Gabriel Pajuk, María Zegna, and Leandra Yulita. A QR code is located in the bottom left corner, and the logo for "Cuervo Mecónica" is in the bottom right.

**TEMPUS FUGIT**

TERCERA EDICIÓN 2020

VIERNES 18/12  
19:00HS

**POLYGÄNGERS**

ANTIOQUANDVA TRIO +  
LORENA FACCIO +  
MARÍA ZEGNA +  
FELIPE MARTINI

Briselda Gianni, clarinete / Edgardo Vicioli, contrabajo / Rosario Castillo, flauta / Lorena Faccio, video arte / María Zegna, danza contemporánea / Felipe Martini, arpa

**PROGRAMA**

JUSTĖ JANULYTĖ (LITUANIA, 1978)  
PIUKIŠ DUKAI \*\*\*  
PARA DOS FLAUTAS BAJAS

PETER ABLINGER (AUSTRIA, 1959)  
OHNE TITEL, 1-19 2002  
PARA TRES CONTRABAJOS

LORENA FACCIO (ARGENTINA, 1974)  
DORANUEVA 2008 \*\*  
VIDEO ARTE

MARÍA CECILIA VILLANUEVA (ARGENTINA, 1944)  
INDETERMINADO DE T  
PARA CLARINETE SOPRANO EN SOL, CLARINETE SOPRANO EN LA Y CLARINETE PICCOLO EN MI B

GABRIEL PAJUK (ARGENTINA, 1972)  
OSANCO SA NO IMPORTE 2008 \*\*  
PARA TRES CLARINETES

MARÍA ZEGNA (ARGENTINA, 1978)  
MINISALVO, DECOLONIZAR LO SALVAJE 2008 \*\*  
VIDEO DANZA

LEANDRA YULITA (ARGENTINA)  
EJES PARALELOS 2008 \*\*  
PARA FLAUTA SOPRANO Y TRES FLAUTAS BAJAS

VARIACIONES LIBRES SOBRE  
UNA OBRA DE EARLE BROWN  
PARA ARPA Y PERCUSIÓN \*\*

\*\* ESTRENO ABSOLUTO / \*\*\* ENCARGO DE LA FUNCIÓN

ANTIOQUANDVA TRIO DEL CUERVO MECÓNICA / \*\* ESTRENO ARGENTINO

**TEMPUS FUGIT - Tercera edición 2020. (18, 19 y 20 de diciembre de 2020).**

*Gaudeamus III* se estrena en formato *streaming*.

Cuervo Mecónica

Uno de los intereses que Serrano desarrolla en sus composiciones es la idea del doble fantasmagórico. Él se inspira en el concepto de *Doppelgänger*<sup>96</sup>, término que se utiliza para designar a cualquier doble de una persona. Los *Doppelgänger* aparecen en varias obras literarias de ciencia ficción y literatura fantástica. Es así como nace la versión para *streaming* de *Gaudeamus III* que será parte del ciclo de conciertos de *Tempus Fugit*. Con el título de *Polygängers*, proponiendo un video conceptual, de multiplicación, se presentan imágenes que representan copias fantasmales. Sin planificarlo, esta propuesta de Serrano para la realización de *Gaudeamus III* terminó configurándose también como un intertexto, ya que asoció la obra a este concepto fantasmagórico de la literatura.

En cuanto al proceso de grabación, primero se grabó toda la línea del clarinete *piccolo* en mi bemol y luego se sumaron como capas la grabación del clarinete en la y por último el clarinete en si bemol. En el proceso se fueron estudiando línea por línea detalles de balance y fraseo, afinación y elección de las dinámicas.

### **Análisis a nivel neutro. Aspectos melódicos, armónicos y rítmicos**

Para este análisis trabajaremos sobre la partitura en notas reales. Compuesta para clarinete soprano en si bemol en vivo y dos clarinetes pregrabados (soprano en la y *piccolo* en mi bemol), *Gaudeamus III* es una polifonía a tres voces que en ocasiones presenta la particularidad del uso de lo que la misma compositora denomina *monodia ampliada*<sup>97</sup>, esto es, la aparición de una línea que es reforzada por otras líneas - que llevan la misma melodía - a modo de resonancia, ecos o sombras. Sin embargo, las tres voces tienen la misma importancia, por momentos confluyendo y en otros, separándose. A nivel perceptivo, este recurso provoca en la escucha un “ensanchamiento”. Esta ampliación de la línea tiene que ver con una búsqueda tímbrica, característica estética muy importante en su producción.

---

<sup>96</sup> *Doppelgänger*, vocablo alemán que significa el que camina al lado. Palabra acuñada por el novelista alemán de siglo XIX Jean-Paul, que proviene de *doppel*, que significa doble y *gänger*, andante, para definir el doble fantasmagórico de una persona viva.

<sup>97</sup> Villanueva, M.C.: Comunicación personal

Por la misma naturaleza de sus materiales la obra se desarrolla sobre el diatonismo con un color modal. No hay gran amplitud de registro, sino que la altura es acotada, respetando la posibilidad de la voz cantada. Además, la obra emula un carácter antifonal, donde hay una alternancia entre dos tipos de texturas en los movimientos de las voces: una textura polifónica realizada con el recurso de *monodia ampliada* y otra, coral, de textura homofónica.

Otra de las características estéticas de la compositora ha sido ya mencionada: la irrupción como elemento estructural en su obra. En etapas anteriores de su producción el elemento de irrupción es el silencio, cómo podemos corroborar con la escucha de, por ejemplo, *Tulipanes negros*, compuesta en 1990, e *Intonso (11 páginas)*, de 2001. Pero en *Gaudeamus*, las irrupciones están constituidas por las apariciones del coral.

En cuanto a las intensidades, la compositora deja a consideración del intérprete elegir entre dos posibilidades. Podemos ver en el primer compás las opciones 1 o 2 para cada una de las voces (figura 42), aunque encontraremos excepciones en donde solo hay una opción. La compositora es clara en este aspecto, ya que cualquiera de las dos opciones es muy detallada. La apertura está dada al juego que pueda proponer el intérprete con su elección.

Observamos cuatro secciones que involucran desplazamientos del intérprete (indicados con números romanos) y paneos del audio (indicado con letras **A**, **B** y **C**, para que las voces pasen de un parlante a otro). La indicación de ubicación de los parlantes es la misma que para los atriles en los que se irá ubicando el intérprete.

La delimitación de las secciones y sus características más relevantes son como sigue:

- Sección A, textura de *monodia ampliada* o polifónica, es la más extensa y se establece desde el compás 1 al compás 39. Internamente posee subsecciones.
- Sección B, irrupción de textura homofónica que rápidamente se convierte en textura polifónica, se encuentra desde compás 40 al compás 46
- Sección C, textura de *monodia ampliada* o polifónica, del compás 47 a compás 80

- Sección D, irrupción de textura homofónica desde compás 81 a 87 que se convierte en textura polifónica, desde compás 81 al compás 100.

La sección A, de *monodia ampliada*, se desarrolla desde el compás 1 hasta el 39. Dentro de esta sección encontramos subsecciones señaladas con números romanos que indican que el intérprete que toca en vivo debe desplazarse hacia otro sector del escenario. Es así como tenemos I (compases 1 a 5), II (compás 5 a compás 16), III (compás 16 al 24), IV (compás 26 al 28) y V (compases 29 a 39). La sección B, de textura homofónica inicialmente, se desarrolla desde el compás 40 a 46. Dentro de esa sección contamos con los siguientes desplazamientos y subsecciones: VI (compases 40 a 43) y VII (compases 43 a 46). La escritura tipo coral va a ir transformándose en textura polifónica a lo largo de la sección. En la sección C, Villanueva vuelve a la textura polifónica o *monodia ampliada*. Se desarrolla desde el compás 47 al compás 80, e incluye los desplazamientos en VIII (compás 47 a compás 61) y IX (compás 62 a compás 80). La última sección es la D, y comienza con un coral de textura homofónica (compás 81 a 87). Habiendo realizado el último desplazamiento en X, el intérprete se queda en la misma ubicación hasta el final. En los compases finales de la sección va mutando de una textura a otra, pero a partir del compás 88 permanece en la textura polifónica hasta finalizar.

Adentrándonos en el análisis, y como mencionáramos anteriormente, la sección A comienza con la cita del *Gaudemus* (figura 41).



Figura 41

Los primeros compases de la obra se mueven en esta ambigüedad entre resonancia y polifonía (figura 42). La textura polifónica se produce con la aparición de una línea llevada por el clarinete en vivo, reforzada por las otras voces a modo de ecos y resonancias, en un claro ejemplo de lo que es la *monodia ampliada*. Se emula así una catedral en donde reverbera el sonido:



Son interesantes los timbres que se producen en los unísonos, debido a la utilización de distintos clarinetes (*piccolo* en mi bemol y sopranos en si bemol y la), que poseen diferentes sonoridades. El clarinete *piccolo*, por su tamaño más pequeño y por lo tanto una construcción más liviana, tiende a tener un sonido más brillante y penetrante en comparación con el clarinete soprano. El tono puede ser más agudo y suele tener una proyección más clara, incluso en el registro grave. En comparación, el clarinete soprano tiene un timbre más cálido y completo; el sonido es más centrado y tiene una gama tonal amplia debido a su tamaño.

Otro aspecto a destacar es el manejo detallado del desplazamiento rítmico, más allá de la métrica utilizada. Los *tempi* varían de una sección a otra (figura 42 y 43), y esto permite que sea posible el ensamble sin perder el carácter libre que poseen los *cantus firmus*, ya sea por la libertad que genera el texto o por tratarse de estilo melismático, logrando una sensación de fluidez en la estructura de la composición. Esto resulta fundamental tanto al interpretar como al percibir la obra.

En relación con las texturas polifónicas, a continuación, en la figura 44 podemos observar cómo Villanueva superpone dos citas musicales, la del *Alleluia* y la del *Clangat hodie*. Se observa el desplazamiento rítmico entre las voces, diferenciando el primer caso de *monodia ampliada*, una resonancia o eco (figuras 42), y este caso, polifonías que están desplazadas por contener distintos textos cada línea.

Figura 44

(mantener la posición de ejecución / keep the playing position)

IV

21

Alleluia

Clangat hodie

B

C

ppp ppp mp

p mp p mp mf p mp

(mp) mp p mp p

A nivel melódico pueden observarse pequeños desvíos, esto es, alturas que no se corresponden con las de las citas musicales. Por ejemplo, en el compás 28 (figura 45), concluyendo una subsección en un calderón, la tercera voz termina con *un sol sostenido*, generando una disonancia a través de un *cluster* (*la, sol, sol sostenido*), coincidiendo con el texto *melodum* (melodía) del *Clangat hodie*. Recordemos que el texto es: *Clangat hodie vox nostra melodum symphonia* (Hoy nuestra voz suena como una melodía sinfónica).

Figura 45

Luego de las texturas polifónicas, en la figura 46, nos encontramos con la irrupción del coral en una dinámica *pp sempre*, lo que marca el inicio de la sección B. También podemos observar en el siguiente ejemplo el cambio de la métrica que refuerza la irrupción a través de la irregularidad rítmica. Nuevamente tenemos un contrapunto entre la segunda voz, que es la cita del motivo del nombre de la intérprete, y la tercera voz que es la línea melódica del *Alleluia*. Hacia el final de las anteriores citas surge de la primera voz (clarinete en vivo) la cita del *Gaudemus*. Nuevamente aparece la *monodia ampliada*, pero con una pequeña variante, ya que esta vez se produce entre dos voces mientras que la tercera voz termina de completar el coral.

Figura 46

Musical score for Figure 46. It features three staves. The top staff is for the vocal part, starting with a section labeled 'VI' and '72-76' circled in purple. The middle and bottom staves are for piano accompaniment. The piece is titled 'Alleluia' and 'Gaudeamus'. A green circle highlights a note labeled 'G.' in the middle staff. Dynamics include *pp* and *ppp*. Performance instructions include 'p sempre' and 'pp sempre'.

En la figura 47 vemos la cita del nombre comenzando en el registro agudo, cita que se ubica en el compás 73.

Figura 47

Musical score for Figure 47. It features three staves. The top staff is for the vocal part, starting with a section labeled 'Ancora poco meno mosso' and '64-70'. The middle and bottom staves are for piano accompaniment. The piece is titled 'Griselda' and 'personet'. A red circle highlights a note labeled 'G.' in the middle staff. Another red circle highlights a note labeled 'G.' in the bottom staff, with an arrow pointing to it from the label 'personet'. Dynamics include *pppp*, *ppp*, *p*, *mp*, and *pp*. Performance instructions include 'legato sempre cantabile, espressivo'.

Es el momento más agudo de la obra - de hecho, es la primera vez que se expande tanto en la altura -, con textura monódica, y de máxima austeridad en los materiales. Las notas que representan la sílaba *Gri* están en el registro agudo, luego la sílaba *sel* está en el registro medio y la sílaba *da* en el grave, haciendo un salto melódico de duodécima para terminar en la nota *sol* o *G*. El ritmo irregular permite una libertad rítmica propia del texto hablado. En yuxtaposición, aparece la melodía ya iniciada del *Changat hodie vox nostra* para terminar esta sección como *monodia ampliada*, con sus ecos y resonancias acorde a lo que dice el texto: *Personet nunc tinnula armonie organa musicorum corea* (Ahora el núcleo de la música resuena con el sonido de la armonía).

La sección C vuelve a tener textura homofónica entre los compases 81 y 84, y rápidamente se irá transformando en una textura polifónica. La obra finaliza con el *Clangat hodie* (figura 48). La *monodia ampliada* tiene una variante textural en la que también los registros se expanden, ya que la línea melódica pasa de una voz a otra en diferentes registros. El discurso se ve interrumpido por un breve coral desde la segunda mitad del compás 92 hasta la primera mitad del compás 94, para luego volver a la *monodia ampliada*. Finalmente, los materiales se van desintegrando hasta concluir en un *do* una de las voces, mientras las otras voces quedan resonando de eventos anteriores, los cuales también se diluyen, terminando cada voz en distintos momentos.

Figura 48

The image shows a musical score for three staves, starting at measure 96. The notation includes various dynamics such as *p*, *pp*, and *pp sempre no dim.*. There are also articulation marks like slurs and accents, and fingerings indicated by numbers like 3, 4s, 2s, and 5s. A red triangle is drawn across the staves, highlighting a melodic line that moves across different registers. A purple circle highlights a specific note in the middle staff. The score concludes with the instruction *p no dim.* and the signature *Bs. As. 25/3/2018*.

## A modo de conclusión

El análisis de *Tulipanes negros*<sup>98</sup> (1990) para clarinete bajo y contrabajo nos había dejado entrever un estilo austero, directo y sin artificios, donde además María Cecilia Villanueva nos muestra el germen de tratamiento que desarrollará cada vez más sobre la propia materia sonora, siendo *Intonso (11 páginas)* una obra clave en ese aspecto. En este caso, *Gaudeamus III*, la posibilidad de elección de las fuentes sonoras sin un timbre específico y con un rango registral limitado es la generadora para explorar mínimas variaciones tímbricas, con tres clarinetes de distintas tonalidades. La austeridad manifiesta en el uso acotado del registro, en la elección del instrumental -austeridad que, por otra parte, no limita a la compositora para el desarrollo expresivo y la originalidad de su obra-, el interés por la música antigua (con líneas melódicas diatónicas y el empleo de la modalidad), la variante dinámica dando la posibilidad de elegir entre dos opciones por cada voz, son rasgos definidos de la estética de esta obra.

Tal como señalamos al inicio de este apartado, en cada repetición de la cita del *Gaudeamus* se evidencia una variación no desarrollante. El análisis nos permitió corroborar la utilización de elaboraciones temáticas complejas y el empleo de la variación de la variación, elementos que la compositora hereda de Etkin junto con el tratamiento de la cita, esta vez utilizada como si fuera un *collage*. En el uso de la intertextualidad y el diálogo con la tradición -especialmente con las músicas y recursos del medioevo y del renacimiento- también nos hablan del *Museo Imaginario Sonoro* particular de la compositora, en esta obra con una clara poética arcaizante.

En la obra que nos ocupa el elemento que irrumpe es la textura coral, contrapuesta a la textura polifónica. El tratamiento lírico, acompañado del uso de la modalidad, y la importancia en general de la materia sonora, son los puntos más importantes de conexión con la estética de Mariano Etkin.

---

<sup>98</sup> Giannini, G. (2021) *La poética musical de María Cecilia Villanueva. A partir de "Tulipanes Negros" para clarinete bajo y contrabajo*. Diplomatura Superior en Música Contemporánea. CSMMF. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Disponible en: <https://sites.google.com/view/dsmc/publicaciones-contenidos/la-po%C3%A9tica-musical-de-maria-cecilia-villanueva-griselda-giannini?authuser=0>

Por último, es importante destacar el uso de lo que la misma compositora denomina *monodia ampliada*, una sola línea que es reforzada por las otras a modo de resonancia, de ecos o sombras. Estas líneas complementarias que a veces se desdobl原因 o se ensanchan, son parte de su búsqueda tímbrica, una característica estética muy importante en su producción.

#### **4.4 Colaboración complementaria**

Esta sección tiene como objetivo profundizar en la experiencia del proceso realizado en la composición de *Oceánica* para clarinete bajo y electrónica (2021) de Natalia Solomonoff, puntualizando en el diálogo e intercambio compositora/intérprete.

En primer término, ofrecemos una síntesis biográfica de la compositora, para luego adentrarnos en el análisis poético, el proceso de composición y en el nivel neutro. Se analizará la obra a nivel formal, y también profundizaremos en la interacción entre el instrumento en vivo y la electrónica, materiales sonoros que conforman la poética de la compositora.

##### **1.4.1 Biografía de Natalia Solomonoff**

Compositora argentina nacida en Rosario en 1964, se dedica activamente a diversas facetas artísticas, la docencia, la difusión e investigación en su ciudad natal. Inició sus estudios de análisis y composición en Rosario bajo la guía de Diana Rud y Jorge Horst. Más adelante obtuvo su titulación inicial en el Instituto Nacional del Profesorado de Música de Rosario, y posteriormente se especializó en Teoría y Crítica del Arte, y Teoría y Crítica de la Música en la Universidad Nacional del Litoral.

Solomonoff ha participado en numerosos talleres y seminarios de análisis y composición dirigidos por Mariano Etkin, Gerardo Gandini, Francisco Kröpfl y Julio Viera, entre otros. Continuó su formación en composición como becaria del *Deutscher*

*Akademischer Austauschdienst (DAAD)* con Nicolaus Huber en la *Folkwang-Hochschule Essen* y con Mathias Spahlinger en el *Institut für Neue Musik Freiburg*.

Su trabajo se centra en la intersección entre música y política, procesos creativos y educativos en la composición, y pensamiento musical en Latinoamérica. Compositora, disertante y docente invitada en numerosos festivales internacionales de música contemporánea, incluyendo el Festival *Distat Terra*, las Micro-Jornadas de Composición y Música Contemporánea en Córdoba, y el Festival de Música Contemporánea del Teatro General San Martín en Buenos Aires, entre otros.

Solomonoff ha recibido reconocimientos, becas y subsidios tanto nacionales como internacionales. Ha sido compositora en residencia en la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos en La Paz y en el *Holsteinisches Künstlerhaus* en Eckernförde. Ha recibido encargos de instituciones como UNESCO, Ensemble Aventure, Ensemble Reflexion K, y la Orquesta Sinfónica Provincial de Santa Fe, entre otros.

Además de su actividad como compositora y educadora, Solomonoff ha publicado artículos, partituras y grabaciones en diversas editoriales y revistas académicas en Argentina y en el extranjero. En 2018 compiló el libro *Lecturas/Escuchas periféricas*, editado por Suono Mobile Editora en Córdoba. Desde 2001 enseña en el Instituto Superior del Profesorado de Música de Rosario, abordando las asignaturas Análisis musical (Siglos XX y XXI), Experimentación musical e Historia social de la música.

#### **1.4.2 Océánica para clarinete bajo y electrónica**

##### **Referentes y lenguaje propio**

En una entrevista realizada por Paula Cesar<sup>99</sup>, disponible en las “Publicaciones & Producciones teóricas” del sitio web de la Diplomatura de Música Contemporánea, así como

---

<sup>99</sup> Cesar, P. (2019) *Si no se la oye, no trasciende... Panorama actual de las compositoras argentinas. Cuatro obras para flauta sola*. Diplomatura Superior en Música Contemporánea. CSMMF. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Disponible en: <https://sites.google.com/view/dsmc/publicaciones-contenidos/si-no-se-la-oye-no-trasciende-paula-cesar>

en la biografía que aparece en su propio sitio web<sup>100</sup>, Solomonoff comparte abiertamente cuáles son sus referentes musicales en el campo de la interpretación y de la composición. En relación con la composición, estos son Nicolaus Huber, Mariano Etkin, Morton Feldman, György Ligeti, Giacinto Scelsi y Luigi Nono, entre otros. Son compositores que trabajan la materia sonora, las texturas, el hecho acústico por sobre las alturas y el discurso, con austeridad en el uso de los materiales, en un voluntario despojo. También es importante para la compositora el diálogo que sostuvo con Graciela Paraskevaídis, Coriún Aharonián y Cergio Prudencio, y la relación con las músicas populares, siempre presentes de alguna manera en su obra.

En mayo de 2021, durante la cursada virtual de uno de los seminarios de Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del siglo XX, en la UNCuyo, un grupo de maestrandos tuvimos la oportunidad de consultar a la autora si reconocía dentro de su obra un lenguaje latinoamericano. Solomonoff comentó que en algún momento pasó por la instancia de pensar en una identidad propia. Reconoció su formación, por un lado, inicialmente en la música popular y luego en la tradición centroeuropea. Es así como se propuso lograr su identidad mediante un diálogo musical con ciertas obras o tendencias estéticas y con determinado tipo de materiales. Se interesa también en aspectos sociopolíticos, para los cuales desarrolla conscientemente un lenguaje simbólico, velado. No le interesa una escritura panfletaria, ni la comunicación explícita, sino que busca símbolos y ciertas retóricas que permitan materializar su posicionamiento político con ideas musicales.<sup>101</sup>

### ***Oceánica, encargo y proceso colaborativo***

Luego de la definición de nuestro objeto de estudio, en noviembre de 2019 tomamos contacto con la compositora rosarina Natalia Solomonoff para comentarle sobre el proyecto

---

<sup>100</sup> <https://www.natalia-solomonoff.com/nataliasolomonoff>

<sup>101</sup> Notas tomadas en el marco del seminario de Interpretación Vientos IV dictado por la Lic. Patricia Da Dalt, en la Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del siglo XX que ofrece la Facultad de Artes y Diseño de la UNCuyo. Específicamente el encuentro virtual con la compositora se realizó el viernes 14 de mayo de 2021.

a desarrollar, y cómo este se había ido conformando en el transcurso de los años. Luego de expresarle nuestro interés por su producción musical, y a sabiendas de que no tenía obras escritas para clarinete solo, o para clarinete y electrónica, le propusimos compusiera una obra que pudiera incluir una obra de clarinete y/o clarinete bajo con clarinetes pregrabados o electrónica a fin de sumarla al proyecto.

A partir de este primer contacto comenzó el intercambio entre compositora e intérprete. Gracias a un diálogo abierto y fluido, se definieron algunas ideas, tales como la del orgánico: clarinete bajo y electrónica. Además, pudimos expresar nuestro interés por una de sus últimas obras, *Piedra Viva (2017)*, un encargo del ensamble de cámara de la OEIN (Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos de Bolivia). Esta obra, que fue estrenada en 2019 en la ciudad de La Paz - Bolivia, nos resultaba en particular atractiva por su expresivo tratamiento del material rítmico.

Con el suceso inesperado de la pandemia y las medidas sanitarias del confinamiento en marzo de 2020, se detuvo este proceso de intercambio por unos meses. Afortunadamente, en agosto del mismo año se reanudó el diálogo mediante videollamadas. Con esta modalidad se hizo posible la experimentación conjunta y en tiempo real, que nos permitían mostrar a la compositora algunos recursos técnicos del clarinete bajo. Solomonoff denominó *gestos musicales* a estos pequeños materiales, como multifónicos y motivos breves. En ese momento del proceso fue de mucha utilidad trabajar con la referencia del libro de Harry Sparnaay, *El clarinete bajo, una historia personal*<sup>102</sup>, en el cual se abordan muchos aspectos técnicos, dedicando un estudio profundo a los multifónicos y otros efectos propios de la música contemporánea y también de las músicas populares. Es así como se fueron delineando algunos *gestos*, texturas y sonoridades.

A partir de ahí, comenzamos a definir multifónicos que respondían a sus necesidades. Las indicaciones de la compositora fueron más específicas, por lo que se hizo necesario grabar varias muestras, experimentando con diferentes intensidades, duraciones, ataques en *forte* y *piano*, *gestos* rítmicos incluyendo ruidos de llaves, sonoridades con aire, sonidos eólicos, entre otras búsquedas. En este proceso se elaboraron muestras grabadas de

---

<sup>102</sup> Sparnaay, H. (2011) *El clarinete bajo, una historia personal*. Traducción: Karin Wintels. & Nino Díaz. Barcelona: Editorial Periferia Sheet Music

multifónicos, explorando las diversas posibilidades. Luego todas esas muestras grabadas se constituyeron en insumos empleados en la composición, cuestión que desarrollaremos más adelante. Comentaremos a continuación algunos de los elementos que se exploraron.

Figura 49

*Harry Sparnaay - El clarinete bajo*

Digitación propuesta	Resultado sonoro	Notación propuesta	Estabilidad	Ataque	Dinámica	Embocadura	Otras observaciones
			2	2	<i>pp</i> → <i>f</i>		Con mucha presión se escucha el La6. Solamente es posible <i>pp</i>
			2	4	<i>p</i> → <i>mf</i>		Igual que el MF49. Bisbigliando con el dedo medio de la mano derecha

Hemos de aclarar primeramente que todas las tablas están transpuestas. En la figura 49 se muestran los multifónicos - números 49 y 50 del texto de Sparnaay-, que permiten estallidos o picos a nivel dinámico, y que podemos encontrarlos ya desde el primer compás de la obra.

En cambio, los multifónicos 81 y 82, indicados en la figura 49, son mucho más frágiles y delicados, y solo son apreciables en zonas de dinámicas *piano* o *pianissimo*. La primera aparición del multifónico 81 (figura 50) es en el compás 46, mientras que el 82 se encuentra una única vez en el compás 81:

Figura 50

*Harry Sparnaay - El clarinete bajo*

Digitación propuesta	Resultado sonoro	Notación propuesta	Estabilidad	Ataque	Dinámica	Embocadura	Otras observaciones
			4	4	<i>pp</i>		Magnífico pero muy inestable. Trino con llave 16 y MF82
			4	4	<i>p</i>		Bisbigliando con llave 15. Trino con MF81

Los multifónicos o barridos de armónicos grabados que aparecen en la figura 51, y que se corresponden con los ejemplos 96, 97 y 98 de Sparnny, además de un variado rango dinámico, tienen riqueza en cuanto al desarrollo de armónicos por ser las notas más graves del instrumento. Estos aparecen por primera vez en el compás 9:

Figura 51

Solamente con embocadura. Cuanto más altos sean los armónicos, la mandíbula debe moverse más hacia la base de la caña

También la compositora incluye trémolos con un armónico en común. De los ejemplos que mostramos en la figura 52, Solomonoff solo utiliza los primeros. Estos le permitirán *a posteriori* hacer un juego con el ruido de las llaves que generan esas posiciones. La compositora en la partitura solicita que los desarrollos de los trémolos no sean rítmicamente regulares, es decir, que los trémolos no se ejecuten como se hace normalmente. Encontraremos los primeros trémolos en los compases 12 y 13:

Figura 52

Encontramos en el siguiente caso variantes de trémolos que dan como resultantes armónicos tremolados - en realidad, *bisbigliandos*- a los que también *a posteriori* le agrega

sonido *eólico*. Con el mismo principio, el desarrollo de los trémolos y la aparición de los *bisbigliandos* no deben ser rítmicamente regulares. De la figura 53, Solomonoff utiliza solamente el primer y el tercer ejemplo, que aparecerán solamente entre los compases 27 y 30:

Figure 53 shows a musical score in 12/13 time. It consists of six measures. Above the staff, there are fingering diagrams for each measure, with some numbers like 14 and 15. Two green circles are drawn around the first and third measures, highlighting specific notes and their fingerings.

Uno de los efectos grabados que más llamó la atención de la compositora fue el de morder la caña para producir unos armónicos que, por la naturaleza de su producción, se tornan impredecibles en cuanto al control de la altura y la dinámica. Si bien estos armónicos no son muy utilizados, es un recurso que tomamos de la obra *Dal niente (Intérieur III), für einen Solo-Klarinetten* de Lachenmann al que ya hemos hecho referencia en el capítulo 3, apartado 1.4.

A continuación, en los ejemplos de las figuras 54 y 55, podemos observar la notación que utiliza dicho compositor y un fragmento de la obra mencionada:

Figure 54 and Figure 55 are musical scores from Helmut Lachenmann's *Dal niente*. Figure 54 shows a legend for a specific notation: a circled note with a vertical line through it, defined as "hoher pfeifartiger Stoß, Blatt an die Zähne gehalten (zum 1. Mal Seite 5, Reihe 29)." and "A high, whistling type of attack with the reed held against the teeth (appearing for the first time on page 5, line 29)." Figure 55 shows a musical score with measures 28 and 29. A circled notation in measure 29 corresponds to the legend in Figure 54.

Otros materiales grabados fueron articulaciones tales como el *colpo di lingua*, *slap*, sonoridades como el *whistle tone*, y *gestos* improvisados de pequeños agrupamientos rítmicos con cuartos de tonos y colores de alturas. De esas técnicas ampliadas o extendidas la compositora descartó finalmente las dos primeras (*colpo di lingua* y *slap*), pero incluyó los *whistle tone* y los gestos rítmicos, a los que se sumaron los ruidos de llaves. La mayoría de los materiales grabados fueron utilizados en la electroacústica.

Luego de una potente y enriquecedora segunda etapa de intercambio entre compositora e intérprete, que transcurrió de febrero a abril del 2021, quedó finalizada la composición *Oceánica*, para clarinete bajo y electrónica. En síntesis, la colaboración permitió definir los materiales para la electrónica y la voz del clarinete bajo, incidiendo notablemente en la construcción de la obra, cuestión que evidenciaremos en el análisis.

### **Análisis poiético: la génesis del título**

A fines de febrero de 2021, cuando la electrónica estuvo casi concluida, Solomonoff comentó en el habitual encuentro virtual que al oír el material en crudo sobrevinieron más ideas. Fue muy motivador para ella escuchar el impulso interno y el devenir de los multifónicos, dando como resultado un ritmo propio para cada uno de estos gestos grabados aisladamente. Así que fue como decidió incluir también los multifónicos con las particularidades que poseen los registros caseros, como, por ejemplo, los que contienen ruidos generados por el aire que se sale de la embocadura. Solomonoff, interpelada por la materia sonora en sí misma, se interesó por la poética propia de cada uno de estos materiales grabados, su temporalidad y el devenir único de cada uno de los materiales en crudo.

Como se mencionó anteriormente, tanto en la electrónica como en la parte del clarinete bajo, la compositora generó algunas texturas inspiradas en *Piedra Viva* de 2017, ya que estaba interesada por seguir desarrollando el material rítmico que había utilizado en esa pieza.

Los registros grabados del clarinete bajo, que para esa instancia ya estaban muy definidos, provocaron en la compositora una asociación directa con otros sonidos que tenía

registrados de acciones de instrumentistas sobre el encordado de un piano. Es así como en la parte electroacústica, que no posee mucho procesamiento, incluyó registros de acciones sobre el encordado del piano.

Empezaron las pruebas sobre la base de la electrónica para pulir detalles. En el transcurso del diálogo de esta etapa, la compositora nos fue solicitando otros materiales, agregando algunos como *growls*<sup>103</sup> y más ruidos de llaves.

A partir de este momento es cuando todos esos materiales empezaron a hacer referencia a la sonoridad del mar. Solomonoff nos compartió que tuvo la oportunidad de visitar varias veces al sur argentino, y en paisajes de Ushuaia o El Calafate siempre le resultó atractivo y sorprendente las danzas de las algas en la superficie y cómo se extienden hasta el fondo del mar o de los lagos. A su vez, la compositora asociaba los materiales de la obra a uno de los poemas de Adrián Bosch, quien acababa de publicar su libro de poemas *Secreta huella*<sup>104</sup> a principios de 2021. En uno de los poemas, con estructura similar a la de los *haikus* japoneses, están descriptas las imágenes que la inspiraron y que finalmente aparecen como epílogo de la obra. El poema no lleva título:

“Sin testigos  
iluminadas por el sol  
bailan acompasadas y ondulantes  
las algas en el fondo del mar”<sup>105</sup>

Así surgió el nombre de la obra: *Oceánica*.

## **Notación, sonoridad y corporalidad del intérprete**

En cuanto a la notación, la compositora se planteó qué grado de apertura debía tener, buscando un equilibrio entre la exactitud en la lectura por parte del intérprete y una cierta

---

<sup>103</sup> Es una técnica extendida en la que el intérprete produce un sonido áspero y gutural, al mismo tiempo que toca una nota.

<sup>104</sup> Bosch, A. (2021) *Secreta huella*. Ed. Spiaggia, Rosario.

<sup>105</sup> Bosch, A. (2021) Op. Cit., pp. 59

plasticidad en la ejecución de los eventos. Solomonoff indagó en el modo de representar y transmitir no sólo en esa plasticidad, sino también el rol dedicado a la corporalidad y el gesto del instrumentista.

En relación con el tratamiento de la corporalidad, y siguiendo la línea de compositores como Lachenmann, o Stockhausen que describirnos en el apartado 1.5 del capítulo 3, hay en esta obra particularidades de relieve. La relación de Solomonoff con la danza contemporánea, las danzas orientales, y también su experiencia en el campo de las artes marciales, todas están muy presente en esta obra. En uno de los intercambios, la compositora nos manifestó que pensaba en la corporalidad desde la consideración del instrumentista tocando, y la corporalidad debajo del agua y en relación con las aguas. Otro de los aspectos que le interesó desarrollar fueron los multifónicos que devienen en gritos, expresión animal que como humanos solemos reprimir.

En la figura 56 podemos ver, por una parte, la indicación concreta: *Escuchando e interactuando en danza con la electroacústica*. A esto se suma una grafía que hemos marcado en color verde que es complementaria a esta indicación.

Figura 56

**oceánica**  
a Griselda Giannini

Natalia Solomonoff

Tempo fluido. Expresivo.  
Escuchando e interactuando en danza con la electroacústica  
\*Balance dinámico: intensidad acorde a la electroacústica

\*el clarinete puede entrar un par de segundos más tarde que la grabación

Clarinete Bajo en Sib

Multifónicos: modificar presión del aire y tremolar dejando emerger diferentes armónicos en juego con la electroacústica.

Picos. Barrido de armónicos

multifónico (solamente con embocadura moviendo la mandíbula hacia la base de la caña para obtener los armónicos superiores)

Las grafías marcadas en verde, a las que llamaremos manchas o nubes, corresponden a la acción que la compositora pide para el desarrollo de las notas largas o de los multifónicos. Estas indicaciones van totalmente ligadas al manejo corporal debido a las distintas intensidades exigidas, que demandan un empleo acabado de la energía física por parte del instrumentista. La compositora diferencia cada mancha o nube tanto en lo amplio de la grafía como en lo intenso (o no) del trazo.

### **Análisis formal**

Para este análisis trabajaremos sobre la partitura transpuesta. Esta obra tiene una especial característica, y es que la forma es un gran devenir, es decir, se plantea un material sonoro que se irá diluyendo hacia el final. En efecto, en el trabajo de desarrollo del material sonoro la compositora nos comparte que trabaja de forma aditiva, sin pensar previamente en la estructura <sup>106</sup>. Sin embargo, hemos encontrado en la parte del clarinete bajo una particular relación de los elementos motivicos, al punto que pareciera conformarse una forma emparentada con *Rondó*. Proponemos este seccionamiento:

- Sección A – minuto 0'00,0'' (compás 1 a compás 19)
- Sección B – minuto 1'19,0'' (compás 20 a compás 23)
- Sección A' - minuto 2'00,0'' (compás 24 a compás 31)
- Sección C – minuto 2'52,5'' (compás 32 a compás 36)
- Sección B' - minuto 3'23,5'' (compás 37 a compás 45)
- Sección C' - minuto 4'48,5'' (compás 46 a compás 58)
- Sección A'' - minuto 6'08,5 (compás 59 a compás 79)
- CODA – minuto 8'37,5'' (compás 80 a compás 93)

Es importante destacar que la característica de la electrónica es que no tiene silencios, y se articula entre momentos de mayor y menor actividad hasta diluirse. Sobre este transcurrir, el clarinete bajo en vivo tiene tres grupos de motivos muy definidos que se van filtrando unos a otros entre las secciones. Es una composición por bloques, aditiva. La

---

<sup>106</sup> Comunicación personal 5 de febrero de 2025

recurrencia de materiales, el despliegue y elaboración de los gestos, como así también los elementos contrastantes, van conformando una idea de movimiento de danza, que en nuestro análisis se emparenta con una idea difusa de la forma de *Rondó*.

En la sección A encontramos los siguientes gestos: notas largas con barridos de armónicos y multifónicos tremolados, tal como muestra el ejemplo de figura 57. En el caso de las notas largas encontramos un gesto con las alturas *do - re* (intervalo de 9na mayor).

Figura 57

36,0"      40,0"      46,0"      52,0"

10

multifónico (con embocadura moviendo la mandíbula hacia la base de la caña)

3

6/4

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

armónicos con ruidos de llaves. Eventualmente armónicos ritmo irregular (eventuales accel-rit.)

La sección B está compuesta por sonidos sutiles, agudísimos. Por un lado, tenemos la emulación del *wistle tone* (técnica propia de la flauta travesa) y por otros armónicos agudísimos que se logran mordiendo la caña (figura 58).

Figura 58

muy sutil sonidos aislados

1'19,0"

20

15/4

pppp

w.t. con eventuales multifónicos

armónicos agudísimos mordiendo la caña agrupamientos rítmicos irregulares y sonidos aislados en interacción con la electrónica

w.t. con eventuales multifónicos

1'34"

La sección C tiene *acciaccature* sin alturas definidas, y estas dialogan con un gesto percusivo de la electrónica (figura 59).

Figura 59

2'48,5" 2'52,5" Multifónico estable. Sutil. Hacia el final, agrupamientos rítmicos breves en registro extremo grave con ruido de llaves 3'00,5" 3'02,5" Sonido "coloreado" Hacia el final, agrupamiento rítmico breve en registro extremo grave con ruido de llaves

31 *pp* < *mf* > *pp* *mf* *pp* < *mf* > *mf*

Cabe destacar una elaboración que la compositora hace del gesto que aparece en los compases 10 y 11 de la sección A (figura 57). Podemos observar que a partir de la Sección A'' minuto 6'08,5'' (compás 59 a compás 79) empiezan a ser más evidentes los microprocesos de ciertos materiales: la mezcla de elementos y puntualmente, el desarrollo con mínimas variantes del gesto mencionado de la figura 56. En el compás 59 (figura 60) lo retoma con la siguiente indicación: *Gesto compacto. Preciso, medido*, esta vez conservando el *do*, pero proponiendo un *reb* dos octavas más arriba:

6'08,5" 6'16,5"

Gesto compacto Preciso, medido

*pp* < *mf* > *pp* < *mf* > *pp*

Figura 60

Sosteniendo la indicación *Preciso, medido* continúa desarrollando el gesto en compás 74 (figura 61). Esta vez, agrega una apoyatura al *do* y un *glissando* de *re bemol* a *mi bemol*. Estos elementos ya habían aparecido en los primeros compases, pero intervenidos por el barrido de armónicos.

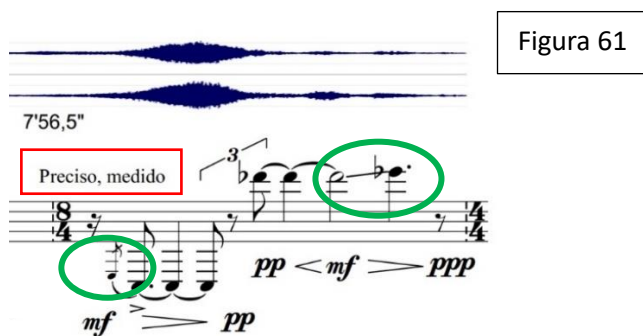


Figura 61

Finalmente, en el compás 80 (figura 62) invierte las notas: aparece primero la nota *re* y luego el *do*, ambas en las alturas originales. Nos encontramos en la *coda*, donde todos los gestos de las distintas secciones se compactan y mezclan.

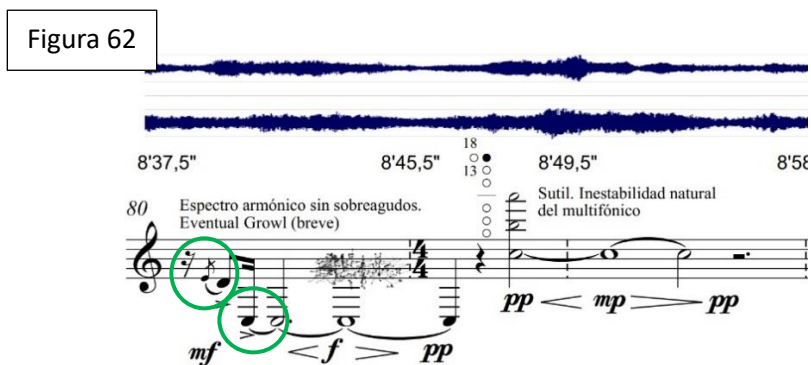


Figura 62

El último elemento que aparece en la obra es un material que no estuvo presente en ningún momento previo: un siseo. La compositora le indica al instrumentista que sisee mientras se diluye la electrónica, acompañando la intención de la misma. La incorporación de un elemento extraño, como es esta expresión vocal, dentro de una obra que es pura música instrumental, es un guiño en homenaje a su maestro, el compositor alemán Nicolaus Huber (1939), quien trabajó con este tipo de materialidad sonora.

## A modo de conclusión

En la composición de *Oceánica* se produjo un claro ejemplo de lo que Patricia García denomina colaboración complementaria, en el que el vínculo y el intercambio entre compositor e intérprete fueron esenciales para la construcción de la obra. En este tipo de

trabajo colaborativo se generó diálogo, reflexión y crecimiento en ambas partes. En el transcurso del trabajo en colaboración, tanto compositora como intérprete, trascendimos el aspecto técnico musical y se produjeron intercambios personales, generándose también vínculos afectivos.

Se evidencia en el análisis la austeridad de elementos. Con escasos materiales, a través de la mínima variación, Solomonoff construye una obra potente. Es importante destacar que la compositora encuentra grafías propias que le permiten representar el tipo de acción que necesita del intérprete para el desarrollo de ciertos elementos, tales como notas largas o multifónicos.

La danza de las algas en las profundidades del mar se consigue, quizá de manera metafórica, mediante el tratamiento de los materiales. Los motivos, tanto del clarinete bajo como de la electrónica, se estiran, compactan, combinan y fluyen. Solomonoff se apoya en la cualidad misma de la materia sonora y el desarrollo mediante microprocesos para una continua y sutil variación. Pero, si bien trabaja de manera aditiva sobre los motivos sin un planteo de evidente seccionamiento formal, a través de elementos contrastantes y de la recurrencia de diversos gestos y la elaboración de estos, en el análisis encontramos una segmentación que posee cierta similitud con la forma *Rondó* ya que reaparece esporádicamente un elemento. Cabe aclarar que esta forma está desdibujada, tal como sucede con los objetos que están sumergidos en el agua.

Un recurso explícito es el pedido de que el intérprete se involucre a través de una indicación concreta: *Escuchando e interactuando en danza con la electroacústica*. Esto evidencia la importancia que la compositora otorga a la corporalidad, mediante el compromiso que necesita del intérprete para que pueda concretarse una unidad musical a través de la danza. El siseo final es un gesto importantísimo en el mismo sentido, invitando al intérprete desde lo corporal a ser parte del devenir junto a la electrónica.

## 4.5 Sombras contrapuntísticas

Esta sección tiene como objetivo profundizar en la obra *Pálido Fuego* para clarinete bajo y sombras (clarinetes bajos pregrabados y procesados digitalmente) de José Manuel Serrano. Se analizarán la intertextualidad entre título y obra, las búsquedas estéticas del compositor a nivel textural y formal, y los efectos que son resultado del uso de herramientas digitales.

### 4.5.2 Biografía de José Manuel Serrano.

Compositor argentino nacido en 1982 en Choele-Choel (Río Negro), ha desarrollado una destacada carrera musical tanto en Argentina como internacionalmente. Estudió composición con Mariano Etkin, María Cecilia Villanueva y Salvatore Sciarrino. Su música ha sido interpretada en diversos países de América Latina, América del Norte, Europa y Asia, por reconocidos ensambles y solistas, incluyendo Quartetto Prometeo, Ensemble Aleph, Ensemble Aventure, y Latvian Radio Choir, entre otros.

Su obra ha sido programada en prestigiosos teatros, festivales y ciclos de conciertos internacionales, tales como *Tage für Neue Musik* en Zürich (2012), *Wiener Konzerthaus* en Austria (2017), MATA Festival en Nueva York (2016), *Spoletto Festival USA* en Charleston (2017), *Dark Music Days* en Islandia (2018), y *Forum Wallis* en Suiza (2019), entre muchos otros.

Serrano ha sido seleccionado como 'Compositor en Residencia' por la Cancillería Federal Austriaca en colaboración con KKA (Kultur Kontakt Austria), así como por el Riot Ensemble en el Reino Unido para el año 2015. Entre 2007 y 2014 trabajó como Asistente de Mariano Etkin en las Cátedras de Composición Musical e Introducción a la Composición en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

Además, ha participado activamente en workshops y festivales internacionales para compositores, recibiendo enseñanzas de figuras como, Georg Friedrich Haas, Stefano

Gervasoni, Tristan Murail y Michael Jarrell, entre otros. Ha sido seleccionado como participante activo en eventos como el *International Workshop for Young Composers* organizado por el Divertimento Ensemble en Italia (2015) y el *Etchings Festival* en Francia (2011 y 2013), entre otros destacados encuentros internacionales.

#### **4.5.2 Pálido fuego, para clarinete bajo y sombras**

##### **Características en la obra de José Manuel Serrano**

Serrano está interesado en producir estados de ambigüedad y dualidad entre cada tipo de texturas musicales<sup>107</sup>. Para el compositor, estas dos ideas no son lo mismo: la dualidad se produce cuando dos situaciones conviven en un cuerpo, mientras que la ambigüedad es la que posee un cuerpo en el que está todo desdibujado. El compositor traslada a la música estos conceptos en dos dimensiones: vertical y horizontal. Podemos encontrar este tratamiento, por ejemplo, en su obra *Rosa de Paracelso* (2014) para flauta baja y cuarteto de cuerdas. También le interesa el concepto de textura diagonal, que se produce en las dos dimensiones antes mencionadas. La textura diagonal es el cambio gradual pero permanente entre distintos tipos de texturas, y privilegia principalmente los cambios que puedan darse entre monodías, heterofonías, parafonías<sup>108</sup> y corales. Y la forma es, precisamente, la consecuencia de continuos cambios entre texturas. Es característico de su lenguaje la escritura rapsódica, a modo de fantasía; también el compositor habla de la *dream form*, donde los cambios, constantes y aparentemente inconexos, están unidos por pequeños filamentos que imbrican suavemente los anteriores y nuevos elementos.

El aspecto melódico es central en sus obras. Dentro de este parámetro, también modulan continuamente los parámetros tímbricos: color, rugosidad, opacidad y brillo, profundidad o distancia, entre otros.

---

<sup>107</sup> Comunicaciones personales en el transcurso de las grabaciones realizadas en septiembre de 2021.

<sup>108</sup> Serrano utiliza el término *parafonía*, poco utilizado en la jerga musical, para referirse a las consonancias que se basan en intervalos de quintas y cuartas

Utiliza en sus obras citas y evocaciones reales y falsas a otras músicas o períodos musicales, a modo de ecos, recuerdos o ensoñaciones. Ejemplo de ello son sus obras *Cenizas* (2010, revisión 2014) para violonchelo o *Bilis negra* (2016) para voz (mezzosoprano o contratenor), flauta de pico bajo, órgano portativo, clave, cuarteto de cuerdas barroco y contrabajo barroco.

Serrano declara en el *VI Encuentro Piano Contemporáneo*<sup>109</sup> estar influenciado por Mariano Etkin<sup>110</sup>. Un elemento que utiliza para homenajear a Etkin es el recurso del *glissando* en la línea melódica descendente. Etkin, inspirado en los períodos renacentista y barroco, utilizaba este recurso para expresar el dolor. Un ejemplo representativo de la utilización de este recurso es el compositor inglés John Dowland (1563-1626) y su obra *Flow my Tears*. Podemos ver que esta figura retórica es un tema recurrente en la obra de Etkin: *Estudios para Lágrimas* está integrado por: *Estuche de lágrimas*, para guitarra (2006); *Primer estudio para lágrimas*, para clarinete, corno y violonchelo (2009), *Segundo estudio para lágrimas*, para clarinete, corno y violonchelo (2009), *Tercer estudio para lágrimas*, para corno y contrabajo (2010), *Lágrimas sobre lágrimas*, para piano (2016), y *Lágrimas*, para gran orquesta (2016).

### **Análisis poiético y la cita de citas**

Serrano se inspira en la novela *Pálido fuego* (1962), escrita por Vladimir Nabókov, escritor de origen ruso y nacionalizado luego estadounidense y suizo. El título de la novela en inglés (*Pale fire*) está a su vez tomado por Nabókov de un poema incluido en *La vida de Timón de Atenas*, de William Shakespeare: tenemos aquí un claro ejemplo literario de cita de citas. La novela de Nabókov se presenta en forma de poema, escrito por un poeta ficticio, John Shade. El poema se desarrolla en unas 60 páginas, tras un prefacio de otras 25 páginas,

---

<sup>109</sup> *VI Encuentro Piano Contemporáneo* (on-line), organizado por el Conservatorio de Música Gilardo Gilardi (CGG – Argentina) y la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP – Argentina), en conjunto con el Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG-Brasil), la Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE-Portugal) y el Centro de Investigação em Sociologia e Estética Musical (CESEM- Portugal) tuvo lugar entre el 22 y el 24 de noviembre de 2021

<sup>110</sup> Serrano, J. M. (2021) *Intertextualidad, Evocación y Ensueño en mi obra Bilis Negra. En homenaje a Mariano Etkin*. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=IDN\\_ZWk5SLg](https://www.youtube.com/watch?v=IDN_ZWk5SLg)

con un extenso comentario editorial de su supuesto editor, Charles Kinbote<sup>111</sup>. El poema de Shade trata sobre su vida, sus pensamientos y su búsqueda de sentido, mientras que el comentario de Kinbote se centra en su interpretación del poema y en su propia historia personal.

El apellido del autor ficticio, Shade, se traduce del inglés al español como Sombra. Este detalle, y la suma de capas de sentido que otorga la cita de citas, van a tener su espejo en el tratamiento compositivo de las *sombras*, las multiplicaciones del instrumentista y las resonancias digitales que Serrano utiliza en esta obra, cuestión que ampliaremos más adelante.

### **Ciclo de obras con sombras (clarinetes bajos pregrabados) y el proceso en *Pálido fuego***

Si bien el término *sombra* muchas veces se utiliza metafóricamente para describir ciertos atributos del sonido -como, por ejemplo, cuando se quiere establecer figura y fondo, enmascarando un sonido para que quede en segundo plano, privilegiando que otro asuma el primer plano- Serrano, sin descartar ese uso, utiliza el término para referirse a la multiplicación del instrumentista. Esta multiplicación (ya sea, duplicación o triplicación) en varias *sombras* permite lograr lo que no puede hacer el propio instrumentista. Además, con el procesamiento del sonido (*reverb* y resonancias digitales), se posibilita una expansión acústica del ambiente. El compositor posee tres obras trabajadas con este recurso:

- *Balbulus* (2020) para contrabajo amplificado y contrabajos pregrabados.
- *Pálido fuego (a Nabókov)* (2020, revisión 2021) para clarinete bajo amplificado y clarinetes bajos pregrabados.
- *Retratos de Al-Fayyum* (2021) para flauta bajo y electrónica.

---

<sup>111</sup> En nuestra literatura, cabe recordar que también Jorge Luis Borges exploró, varios años antes, este entrelazamiento entre realidad y ficción. Ejemplo de ello es *Pierre Menard, autor del Quijote*, obra publicada en 1939 en la revista Sur e incluida en su libro *Ficciones* de 1944.

El proceso de grabación para el armado de las *sombras* de *Pálido Fuego* llevó tiempo. En septiembre de 2021 se grabaron cada una de las voces de clarinete bajo, tomas que terminaron siendo procesadas electrónicamente por el compositor para convertirse en *sombras*. Durante octubre de 2022 el compositor armó unas muestras provisionarias, y finalmente en marzo del 2023 quedó la electrónica definitiva.

Por otra parte, el compositor solicita además que el clarinete bajo solista sea amplificado y se le aplique una *reverb* digital, similar a la que se puede escuchar en las *sombras* pregrabadas, para poder lograr homogenización tímbrica y espacial. La *reverb*, tiene que ser similar a la de una iglesia o *hall* muy grande, con la diferencia sustancial de que el canal seco del solista y las *sombras* deberán de estar en un nivel que permita no perder claridad fonética y contraste en la señal original. La versión de la *reverb* que solicita el compositor en las indicaciones es *Valhalla Shimmer*.

Serrano deja notas para quienes quieran hacer sus propias realizaciones de las *sombras* (clarinetes bajos pregrabados y procesados digitalmente), donde detalla:

1. Los *glissandi* desde o hacia una nota microinterválica pueden ser realizados a través de procesamientos digitales (*bending*);
2. Las notas individuales o frases grandes que sean/incluyan microtonos deberán realizarse a través de digitaciones especiales, buscando no solo el intervalo microtonal, sino también un cambio tímbrico/fonético (esto último es sumamente importante);
3. La única excepción a esto serán las notas muy graves donde la producción de microtonos es muy difícil. Sólo en este caso sugiere usar afinación digital. Las notas fuera del registro grave y tradicional del instrumento deberán producirse por medio de transposiciones digitales.

### **Análisis del nivel neutro: forma**

En primer lugar, aclararemos que para este análisis trabajaremos sobre la partitura transpuesta. La obra, rapsódica, fluida y con una gran cantidad de cambios, está dividida en

9 letras de ensayos. Estas letras nos ayudan a comprender cierta segmentación interna, pero, como veremos más adelante, las letras no se corresponden con la organización de esta *dream form*.

El primer material, sin letra de ensayo, se establece desde el inicio hasta el compás 11, con la indicación negra=50. La letra A aparece en compás 12, con un cambio de velocidad (negra= 90) e indicación de *Molto più mosso*; B está en compás 21, y se regresa a la velocidad inicial, negra=50, con la indicación *Tempo primo* y carácter lírico. Súbitamente, en letra C de ensayo, con negra=40 *Poco meno mosso*, que está comprendida solo por el compás 27 nos encontramos con un cambio de carácter, textura y registro. Como vemos, hasta aquí las letras se corresponden con los numerosos cambios de velocidad. La letra D se ubica en compás 28, continúa con el mismo *tempo*, y posee un cambio interno acompañado de otro cambio textural, *Tempo primo negra=50*, en compás 34. E está en compás 45, sin cambios de *tempo*, continuando este aspecto en las siguientes letras de ensayo. F comienza en el compás 57, G en compás 67 con carácter *non legato sempre*, y H en compás 72 con carácter *cantabile*: Finalmente, llegamos a la *coda* en letra de ensayo I que inicia en compás 80.

Si bien podría plantearse un seccionamiento a partir de los cambios de velocidad, hemos considerado la segmentación por el cambio de materiales siempre paulatino, la irrupción de una nueva textura, y las marcadas diferencias de carácter. Es así como a través de estas características quedan delimitadas 5 secciones y una *coda*:

Sección 1	Sección 2	Sección 3	Sección 4	Sección 5	<i>Coda</i>
Comienzo con <i>glissandi</i>	C Súbito cambio textural	E de carácter lírico	Cuatro antes de F (c.53) nuevamente pulsación con mínima variación.	H de carácter <i>cantabile</i>	I <i>Coda</i> insistencia sobre un motivo con mínimas variaciones
A <i>Molto più mosso</i>	D pulsación con mínima variación		F hacia el final se transforma en el material de letra C de ensayo, pero diluido		
B de carácter lírico	Coral (c. 34 a 37) que se diluye para desembocar en la nueva sección		G transición a H		

La sección 1 (figura 63) comienza la aparición de tres voces clarinetes bajos pregrabados, directamente denominados como *sombras*. Se trata de un contrapunto donde las sombras hacen *glissandi* descendentes, mientras la voz principal asciende. El homenaje a Etkin es evidente en este recurso.

a Griselda Giannini

Figura 63

**Pálido fuego**  
(a Nabókov)  
para clarinete bajo y sombras pregrabadas

José Manuel Serrano

♩ = 50

Clarinete bajo Solo (amp.+reverb)

Sombra I (canal izquierdo)

Sombra II (canal central)

Sombra III (canal derecho)

En la letra de ensayo A (compás 12) hay un cambio de *tempo*, pero debido a que nos encontramos con movimientos melódicos más estáticos, el cambio de velocidad casi no es perceptible. Mientras que la voz principal y las tres *sombras* pasan a ser una homorritimia - aunque a nivel de las dinámicas cada una tendrá un desarrollo distinto - se agregan las sombras IV y V. La sombra IV está conformada por *clusters*. En el compás 16, la sombra V se transforma en *cluster* también. En la letra B se vuelve al *tempo primo* (compás 21), pero ahora la textura se asimila más a la melodía con acompañamiento: la sombra IV es un contrapunto de la voz principal, y la sombra V se comporta como un bajo que desciende por grados conjuntos.

Como podemos ver en la figura 64, el inicio de la sección 2 (letra C de ensayo, compás 27) está delimitado por un cambio súbito de un nuevo material, durante solo un

compás, por una irrupción de carácter, textura y registro. Aquí solamente quedan las sombras I y III junto a la voz principal.

**C**

♩ = 40 Poco meno mosso

Figura 64

The musical score consists of five staves. The top staff is labeled 'Solo' and contains a melodic line with triplets. The second staff is labeled 'I' and contains a rhythmic accompaniment. The third staff is labeled 'II' and is mostly silent. The fourth staff is labeled 'III' and contains a rhythmic accompaniment. The fifth staff is labeled 'IV' and is mostly silent. The score is divided into two sections, C and D, marked with letters in boxes. Section C covers measures 27 and 28, and Section D covers measures 29 and 30. The tempo is marked 'Poco meno mosso' with a quarter note equal to 40. Dynamics include piano (p) and mezzo-piano (mp). A red box highlights the Solo, I, and III staves in measures 27 and 28.

Esa irrupción da paso a la letra D (compás 28), súbitamente compuesta por 4 sombras. Las sombras I, III y IV están sincronizadas, mientras que la sombra II tiene una propuesta rítmica diferente. La voz principal comienza independiente, pero continuará con el comportamiento de la sombra II.

En el compás 34 cambia al *Tempo primo negra*=50. Súbitamente, aparece un coral que se extenderá hasta c. 37. La textura vuelve a cambiar en el compás 38: la voz principal queda acompañada por la *sombra* II, (figura 65).

En el compás 42, aparecen homorrítmicamente las *sombras* III, IV y V. Como vemos, los cambios son permanentes, y se dan tanto en el nivel de densidad de la textura (cantidad de capas que se oyen simultáneamente), como en el tipo de textura (homorritmia tipo coral, versus escritura contrapuntística).

Figura 65

The image shows a musical score for Figure 65. It consists of six staves: a solo part and five shadows labeled I through V. The solo part begins at measure 38 and features dynamics *p*, *pp*, and *ppp*. The shadows I, II, III, IV, and V are marked with *pp*. A purple oval encircles the solo part and shadows I, II, and III. Yellow circles highlight specific notes in shadows I and III. A yellow rectangle highlights notes in shadows IV and V.

El despojo de materiales desemboca en la sección 3, en la letra E (compás 45). Con un carácter lírico, la voz principal dialoga con las *sombras* I, II, y III. Llegando al compás 50 se suma la *sombra* IV. El comportamiento textural de las sombras vuelve a cambiar, deja de haber contrapunto volviendo al mismo comportamiento que la letra D de ensayo, una homorritmia con mínimos desplazamientos de las voces. Y *levare* al compás 53 se suma la *sombra* V con el mismo comportamiento homorrítmico desfasado.

En la sección 4 se puede observar el desplazamiento rítmico que se da por momentos en todas las *sombras*, generando un efecto de *delay* potenciado por la *reverb*. En la letra F (compás 57), vuelven las 5 sombras a la precisión homorrítmica, moviéndose en dos grupos diferenciados: un bloque con las sombras I, II y III, mientras que las sombras IV y V configuran otro bloque, rítmicamente distinto. En los compases 64 y 65 vuelve el motivo que irrumpió en letra C, pero esta vez se presenta más velado, a la vez que va diluyéndose. En la letra G (compás 67), la textura homorrítmica desfasada se vuelve menos densa y hay muy poca actividad. El pedido de carácter *non legato sempre* ayuda a que la textura se diluya para pasar a la nueva sección.

Llegando al *levare* a H empieza la Sección 5 (compás 72) de carácter *cantabile*. Prosiguen las mismas *sombras* con textura homorrítmica, en un proceso liquidativo de materia sonora.

Llegamos a la *coda* en letra I (compás 80) con 4 sombras. Este hermoso momento es un claro ejemplo de mínima variación. Durante 4 compases se repite el mismo motivo, pero la mínima variación se da en el desplazamiento de la voz principal y en los silencios agregados en la alternancia de los compases de 6/4, 5/4, 7/4 y 5/4. Como ejemplo de lo dicho véase la figura 66, con los dos últimos compases 7/4 y 5/4.

Figura 66

The figure displays two systems of musical notation. The first system, labeled '82' at the beginning, contains five staves: 'Solo', 'I', 'II', 'III', and 'IV'. A red oval encircles the first measure of all staves. A purple oval spans across the Solo staff from the first measure to the end of the system. A yellow rectangle highlights the final measure of the first system. The second system, labeled '83', also has five staves. A red oval encircles the first measure. A purple oval spans across the Solo staff from the first measure to the end of the system. A green oval highlights the final measure of the second system. Dynamic markings include *f*, *ppp*, and *pp*. The score includes slurs, triplets, and rests. At the bottom right, the text reads 'José Manuel Serrano Julio, 2020 (re. 2021)'.

En el último compás de la obra el silencio con calderón permite que la resonancia, producto de la amplificación con *reverb* de la voz principal, quede resonando hasta extinguirse.

### **A modo de conclusión**

El mundo sonoro de José Manuel Serrano posee sus recursos propios, acompañados de terminologías personales que permiten describir en detalle su poética. A nivel textural son relevantes las combinaciones de la monofonía, parafonía, homofonía y polifonía. Otro aspecto es el término propio de *sombra*, que nos brinda la idea de multiplicaciones del instrumentista, como si este estuviese recibiendo haces de luz desde distintos ángulos posibilitando múltiples versiones de sí mismo. A la vez, estas sombras generan profundidad, pues establecen la idea de figura-fondo. En cuanto al concepto de *dream form*, forma rapsódica, nos permite rápidamente aprehender que los materiales se diluyen y entremezclan, tal como la experiencia que tenemos en los sueños, con imágenes borrosas y sin sentido interponiéndose unas a otras. Esto justifica el tipo de seccionamientos tan asimétricos, delimitados a través de irrupciones súbitas o diluciones de las ideas musicales haciendo transiciones a nuevas secciones que pueden desarrollar materiales ya expuestos o desembocar en nuevos.

En relación con el título, podemos decir que el pálido fuego es una metáfora de la naturaleza débil del personaje de Shakespeare citado por Nabókov. Musicalmente esto queda representado a través del carácter melancólico de la obra, carácter que se logra a través de las texturas, el planteo formal y la elección del timbre oscuro del clarinete bajo.

La influencia de Etkin se percibe en el uso de *glissandi* y en el tratamiento lírico de sus líneas diatónicas -elemento, este último, que hemos señalado también aparece en María Cecilia Villanueva. Tanto por el despojo de materiales, que son potenciadas por la heterogeneidad de texturas, como en el uso de resonancias que se evidencian a través del análisis, creemos se vislumbra una suerte de identidad no sólo como marca personal del

estilo del compositor, sino también como elemento recurrente en otros autores abordados en este trabajo.

## Capítulo 5: Consideraciones técnico - interpretativas

A partir de lo desarrollado en el capítulo 3, en el que propusimos reflexiones en torno al rol del intérprete en la música de concierto contemporánea, nos resulta interesante retomar la idea de que, por una parte, la creciente especialización provocó la separación entre compositor e intérprete, pero por otra, siempre estuvo presente la posibilidad de diálogo entre ambas partes.

En el siglo XX, hacia los años 70, surgieron nuevas técnicas instrumentales como consecuencia de la experimentación y del trabajo en colaboración con el intérprete. Estas se fueron desarrollando en mayor o menor medida en todos los instrumentos, aportando una gran variedad de recursos sonoros originales. Es el auge de la experimentación con nuevas técnicas instrumentales -lo que el compositor mexicano Mario Lavista ha denominado “renacimiento instrumental”, y la adquisición de un rol más protagónico por parte del intérprete lo que caracteriza -aunque no excluyentemente- a muchos de los lenguajes contemporáneos.

Creemos que es parte del rol del intérprete el tener una propuesta activa y creativa en la interpretación, propuesta que surge de una reflexión. La imaginación y la profundización en la escucha son claves en este sentido, y desde nuestro punto de vista es necesario, además, poner todos los conocimientos de la tradición al servicio del lenguaje contemporáneo. Este lenguaje si bien posee una gran variedad de nuevos recursos, necesita del dominio técnico instrumental que una formación tradicional provee. Pero además exige un estudio de los parámetros por separado, con una preparación metódica y profunda de cada uno de los materiales. Una escucha sensible, que incorpore e implique el cuerpo, y que permita que la creatividad del intérprete se manifieste en forma de expresión, son necesarios en un artista integral. Creemos que más allá del dominio técnico y estético, es primordial el diálogo con la obra y un fuerte compromiso con su realización.

Intentaremos a continuación puntualizar la situación en la que se encuentra el estado del arte en relación con la producción de música contemporánea en nuestro país y el rol del intérprete dentro de esta realidad, para luego ofrecer una reflexión acerca de las implicancias que tuvo en este sentido la preparación de nuestro *corpus* de investigación.

## 5.1. Desde la mirada de jóvenes compositores argentinos

La compositora argentina Florencia Sgandurra en su investigación de 2009 *Intercambio de papeles: música contemporánea argentina y la figura del intérprete hoy en la Ciudad de Buenos Aires*<sup>112</sup> analiza en profundidad lo que sucede en la ciudad de Buenos Aires, dando cuenta del creciente movimiento de nuevos ensambles e instrumentistas que emprenden un proceso de colaboración mutua junto a los compositores, a la vez que analiza la música de tradición escrita en relación con el intérprete como sujeto que toma “decisiones en cuanto a la fidelidad del texto que descifra”<sup>113</sup>.

Sgandurra, apoyada en estudios realizados por otros referentes investigadores como Martín Liut y Pablo Fessel, sostiene que hay una dificultad al acceso de registros de diferentes obras del mismo autor, y que esto en parte se debe a la decisión de muchos compositores de desarrollarse en el exterior. Coincidimos con esta mirada desde la experiencia personal: si bien hay un creciente movimiento, sigue siendo compleja la accesibilidad y, al igual que Sgandurra, nos preguntamos si esto compromete la calidad de la producción de música de tradición escrita contemporánea. Además, observamos que el movimiento artístico de difusión de música contemporánea es muy escueto en otras ciudades de nuestro país, pese a que en la mayoría hay una importante actividad musical gracias a la presencia de bandas, orquestas, conservatorios o universidades que brindan especialidades en composición e interpretación.

Posteriormente, y siguiendo con la misma línea de investigación de Sgandurra en cuanto a la producción musical en colaboración, el destacado compositor cordobés Marcos Franciosi nos trae también algunas reflexiones. En una ponencia en 2015 que tituló *El arte de colaborar*, presentada en el II Foro Nueva Música realizada en Córdoba<sup>114</sup>, ahonda sobre el crecimiento y desarrollo tanto a nivel instrumental como compositivo de los colegas de su

---

<sup>112</sup> Sgandurra, F. (2009) *Intercambio de papeles: música contemporánea argentina y la figura del intérprete hoy en la Ciudad de Buenos Aires*. V Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. Disponible en: <https://www.aacademica.org/000-089/107> 16

<sup>113</sup> Sgandurra, F. (2009) Op. Cit. pp.2

<sup>114</sup> Franciosi, M. (2015) *El arte de colaborar*. Ponencia presentada en el II Foro Nueva Música. Córdoba, Argentina. Texto inédito cedido por el compositor.

generación gracias al acceso al material audiovisual, las revistas de divulgación científica y el aumento en la formación en música contemporánea de las instituciones universitarias, favoreciendo ante todo a las generaciones más jóvenes. Nuevos ciclos de conciertos, infraestructura y equipamiento de nuevas salas han ampliado enormemente el espacio para más intérpretes y la posibilidad de acceso a estos conciertos u otros eventos de interés cultural. Aun así, Franciosi aclara que este desarrollo se da mayormente en la ciudad de Buenos Aires, y esto sigue ampliando la brecha con las provincias configurando una realidad desigual. El compositor nos insta a compartir visiones, a fomentar la apropiación mutua o colectiva, haciendo que las formas de pensar y trabajar sean más integradas:

“Necesitamos de ‘el otro’. Las consecuencias de nuestro estado actual son fruto de lo visible y de lo invisible; de lo que nos antecede y lo adquirido de cara al futuro. La creación de la nueva música argentina, parafraseando a Gerardo Gandini, continuará en tanto sus artífices permanezcan interesados. Siempre existirán acciones y reacciones por encima de toda coyuntura social y política.”<sup>115</sup>

El artículo de Franciosi es muy exhaustivo en cuanto a los compositores postdictadura, y nos permite conocer quiénes se exiliaron y quiénes permanecieron en el país. Destaca también el rol de las universidades que fomentan un intercambio colaborativo que va más allá del trabajo intérprete y compositor. Tanto Franciosi como Sgandurra son importantes referentes a la hora de revisar el estado del arte de la música de concierto contemporánea y el trabajo colaborativo, dentro y fuera de instituciones de enseñanza.

Si bien excede a este trabajo de investigación y no se ha realizado una investigación profunda provincia por provincia, ciudad por ciudad, queremos destacar algunos festivales, instituciones, ciclos y ensambles que hoy en día siguen llevando a cabo actividades de relieve. Entre estos se encuentran el Festival de Música Contemporánea *Tara*, colaborando con la realización del mismo la Escuela Superior de Música de la Provincia de Salta y la Secretaría de Extensión de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, con el objetivo de generar nuevos canales de comunicación que activen e interconecten los intereses locales con los globales en la producción compositiva emergente. En permanente

---

<sup>115</sup> Franciosi, M. (2015) Op. Cit.

actividad se encuentra también en la provincia de Córdoba *Suono Mobile Argentina*, que es un colectivo artístico encabezado por el clarinetista Eduardo Spinelli que este 2025 cumple 20 años de existencia y que pertenece a *Suono Mobile - Iniciativa para Nueva Música* (Alemania). El Instituto Universitario Patagónico de las Artes, Gral. Roca, provincia de Río Negro, está generando seminarios de música contemporánea teniendo un importante intercambio con DAMus UNA. Más reciente es el *Ensamble de Música Contemporánea* con sede en Rosario, creado en agosto del 2021, además de los Simposios de música contemporánea que presenta la Secretaría de Extensión Universitaria de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario a cargo del *Ensamble Rosario* fundado y dirigido por Marisol Gentile en 1996. Existe también *Bahía[in]sonora*, ciclo dedicado a las artes sonoras en su expansión hacia otras manifestaciones estéticas con dieciséis años de existencia. En Cuyo se encuentran el *Ensamble 4'33''* dirigido por Cynthia Calella, de reciente creación en Mendoza (2024), además de la clásica *Semana de la música contemporánea* que realiza la FAD-UNCuyo ya por su decimocuarta edición. En la provincia de San Juan existe el *Festival Cuyo Contemporáneo*, organizado por el reconocido clarinetista Marcelo González en colaboración con la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de San Juan, que en este 2025 tendrá su tercera edición.

José Manuel Serrano se propuso, como continuación de los cursos *Escuchar Componer* del Camping Musical Bariloche, generar los ciclos de Conciertos *Tempus Fugit* en Buenos Aires a través de su *Fundación Música AntiquaNova*.



Figura 67

De izquierda a derecha: Griselda Giannini, Mariano Roca, Cecilia Pereyra, Petra Stump - Linshalm, María Cecilia Villanueva Horace Bravo. Fotografía tomada durante la bienal *Distat Terra 2025*

De izquierda a derecha: María Cecilia Villanueva, José Manuel Serrano y Griselda Giannini. Fotografía tomada durante la bienal *Distat Terra 2025*.

Figura 68

Desde 2014 se lleva a cabo *Distat Terra*<sup>116</sup>, un festival bienal de artes combinadas realizado en las ciudades de Choele Choel, Lamarque y Beltrán, provincia de Río Negro.

Los cursos realizados en los 90 por *Ricordi* (hoy *Melos*) y el *Camping Musical Bariloche* financiados por Fundación Antorchas, el Centro de Estudios Avanzados en Música Contemporánea (CEAMC) y el Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea del Teatro San Martín lamentablemente dejaron de existir, pero ya habrá quienes estudien el impacto que han tenido en la escena de la ciudad de Buenos Aires. Afortunadamente, existen desde 2004 la Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana de los Siglos XX y XXI (FAD – UNCuyo), desde 2009 la Diplomatura Superior en Música Contemporánea del Conservatorio Superior de Música “Manuel de Falla” y desde 2019 Maestría en Creación Musical, Nuevas Tecnologías y Artes Tradicionales de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, que continúan con la formación especializada. Muchos son los ensambles que desarrollan una actividad artística en la ciudad y la provincia de Buenos Aires, destacándose Ensamble Tropi, Nuntempe Ensamble, Tambor Fantasma, Compañía Oblicua, Factoría Ensamble y Ensamble Neo, que cuentan con dos espacios importantísimos para el desarrollo de la música contemporánea: el Centro de Experimentación del Teatro Colón (CETC) y el Centro de Experimentación del Teatro Argentino de La Plata (TACEC), además del muy reciente espacio *ArtHaus* creado en 2022 y que tiene su ensamble residente.

Siendo parte de esta comunidad y en coincidencia plena con la mirada de Franciosi, podemos sostener que existe una recíproca solidaridad entre los hacedores. Este trabajo de investigación es un claro ejemplo de ello, ya que los compositores aquí estudiados han tenido una actitud generosa frente a mi solicitud de contar con repertorio de su autoría para clarinete o clarinete bajo, y han colaborado desinteresadamente con información para llevar a cabo el escrito. Esta contribución, más allá de lo estrictamente musical, habla de una colaboración solidaria entre los artistas que posibilita trascender la realidad sociopolítica del país, muchas veces adversa, en la que estamos inmersos.

---

<sup>116</sup> *DISTAT TERRA*: <https://distatfestival.com/>

## **5.2. Sobre la interpretación de este *corpus*: tipos de colaboración y herramientas técnico-interpretativas requeridas**

En relación con el tipo de colaboración que creemos se ha presentado en nuestro *corpus* en particular, tomaremos las tipologías de Patricia García, basadas en las categorías de Vera John-Steiner (colaboración distributiva, colaboración de familia, colaboración integradora y colaboración complementaria), ya desarrolladas en el capítulo 3.2.

Sobre la base del estudio de García, en el abordaje del repertorio de nuestro trabajo nos ubicamos dentro de la colaboración complementaria, aquel que observa una clara división del trabajo en función de las habilidades de cada una de las partes. Patricia García propone dos tipologías entre la relación compositor e instrumentista dentro de esta categoría: en la primera, el compositor no requiere de la presencia del instrumentista en ningún momento del proceso de escritura (tipología 1), y en la segunda, el hecho fundamental es que los artistas se encuentran en contacto permanente durante el proceso de composición (tipología 2).

*Un pez dorado*, *Gaudemaus III* y *Pálido fuego* responden a la categoría de colaboración complementaria tipología 1. En estas obras el intercambio tuvo lugar sin la presencia del intérprete a la hora de componer, y los intercambios realizados fueron solicitar por parte de intérprete y resolver por parte del compositor, situaciones con relación a los clarinetes pregrabados, inquietudes sobre digitaciones – especialmente sobre los cuartos de tonos -, o detalles de sonoridades en los distintos tipos de instrumentos a emplear.

Por otra parte, *Grida* y *Oceánica* pertenecen a la categoría de colaboración complementaria tipología 2, pues en ambos casos fue necesario el aporte activo del instrumentista. En *Grida* hubo un proceso de exploración y luego de creación de una tabla de digitaciones de cuartos de tonos. Y en *Oceánica*, la exploración de multifónicos y la grabación de muestras con ciertas pautas solicitadas por parte de la compositora -que luego fueron el material usado en la electrónica- requirió de permanente contacto e intercambio. En *Grida*, los intercambios con Pereyra fueron presenciales y en *Oceánica* fueron virtuales,

no solo porque nos encontrábamos en la época de cuarentena por el COVID-19, sino por el hecho de que Solomonoff vive en Rosario.

Eric Clarke en su estudio sobre *Creativity in Performance* (2005)<sup>117</sup> pone en valor la interpretación musical no solo como un acto técnico, sino como un proceso dinámico y multifacético que involucra una compleja interacción entre la técnica, la emoción, la cognición y el contexto cultural. Como ya señalamos Clarke también resalta la diferencia de impacto creativo entre un instrumentista que se dedica sólo a interpretar en comparación con quien además improvisa. Basándonos en estos postulados, proponemos un análisis detallado de la implicancia creativa necesaria para interpretar las obras de este *corpus*. Una vez más, concordamos con Borgdoff, para quien la práctica artística es sin dudas una investigación, ya que aumenta nuestro conocimiento y comprensión, y es además una investigación original en y a través de objetos artísticos y creativos.<sup>118</sup>

En relación con las herramientas técnico-interpretativas, hemos de señalar que los compositores que integran nuestro *corpus* rompen con la idea tradicional de interpretación y virtuosismo. En *Un pez dorado*, *Gaudeamus III* y *Pálido fuego* los compositores exigen al intérprete poseer un manejo delicado de las líneas melódicas y los fraseos, ya que estos son siempre austeros, despojados de eventos. El virtuosismo instrumental al que Lavista se ha referido y que nosotros retomamos aparece en el uso detallado de las dinámicas, exigiendo al intérprete mucho control de la columna de aire para generar los distintos matices. También encontraremos esta exigencia en *Grida* y *Oceánica*, pero en estas dos últimas obras se requiere además el dominio en las técnicas extendidas: mutifónicos, cuartos de tonos y *slap*.

En *Grida*, *Un pez dorado* y *Oceánica*, el elemento que convierte a estas obras en virtuosas tiene que ver con la búsqueda de la exigencia tímbrica del instrumento, y con ello la ruptura de la identidad tradicional del timbre al llevar al instrumentista a una zona registral extrema, dejando al desnudo la fragilidad del sonido en los registros sobreagudos. También sucede esto en *Pálido Fuego*, pero en este caso los procesamientos digitales son de gran ayuda.

---

<sup>117</sup> Clarke, E. (2005) Op. Cit

<sup>118</sup> Borgdoff, H. (2006) Op. Cit. pp. 18 "Art practice qualifies as research if its purpose is to expand our knowledge and understanding by conducting an original investigation in and through art objects and creative processes."

En *Un pez dorado*, a la exigencia en el control de las articulaciones blandas, se suma una dificultad en cuanto a la resistencia, ya que la nota suelta o separada (articulación sin llegar a ser *staccato*) está de principio a fin dejando pocos silencios para descansar.

En todas las obras con clarinetes pregrabados o electrónica se presenta el desafío de lograr una adecuada interacción entre ambos componentes, con un correcto balance. Son desafíos especiales al responder al pedido que hace la compositora de *Oceánica*, cuando junto con la indicación de carácter pide al intérprete “*Escuchando e interactuando en danza con la electroacústica*”, o la exigencia en *Gaudeamus III* de moverse en el espacio.

Por último, y refiriéndonos solo al nivel interpretativo, constituye una gran exigencia la decodificación primera de las partituras de este *corpus*. Se sumó en los casos de *Gaudeamus III*, *Pálido fuego* y *Un pez dorado* la dificultad del registro, ya que se hizo necesario construir la obra grabando voz por voz, un poco a ciegas al comienzo, hasta poder tener la totalidad de las voces.

Otros desafíos altísimos que nos parecen importantes señalar en el abordaje de las obras fueron encontrar el sonido, los balances, transmitir las ideas conversadas con los autores (las ideas de oleaje, festejo, fluidez, ensoñación, etc.), encontrar el *setting* adecuado para cada interpretación (desde las cañas exigidas, hasta los insumos para la reproducción de la obra). Finalmente, y refiriéndonos a las obras especialmente encargadas, diremos que necesario construir el repertorio para poder conocer la totalidad de todas y cada una de las piezas, totalidad que nos permitiera luego acercarnos analíticamente.

## Capítulo 6 - Conclusiones

Las cinco obras que conforman nuestra tesis son: *Oceánica* (2021) de Natalia Solomonoff, *Pálido fuego* (2020, revisión 2021), de José Manuel Serrano, y *Gaudeamus III* (2020), de María Cecilia Villanueva, *Un pez dorado*, (2018, revisión 2019) de Francisco del Pino, y *Grida* (2014), de Cecilia Pereyra. De este *corpus* y la hipótesis definida, se desprendieron varios objetivos: en primer lugar, estudiar, interpretar y analizar el *corpus* a través de las herramientas que ofrece el propio campo del análisis musical, así como también de la semiología musical, para establecer el diálogo con otras culturas musicales del presente y del pasado. Nuestra principal búsqueda consistió en indagar si están inmersas o no en una estética local o latinoamericana, entrecruzando el análisis de aspectos formales, rítmicos, melódicos, tímbricos y texturales que permitieran precisamente definir esa estética. Nos acercamos analíticamente desde la mirada de la intérprete a los elementos compositivos, a fin de llegar a una profunda comprensión del texto musical, que nos permitiera luego ofrecer herramientas a otros futuros intérpretes. Fue así como nos propusimos analizar la utilización del sonido en la determinación de la estructura de las obras, observar de qué modo se integra y dialoga la producción de los autores estudiados con tradiciones de otras regiones, y profundizar en la relación colaborativa entre compositor e intérprete.

Se hizo entonces necesario realizar un estado del arte, y del mismo destacamos especialmente los escritos de Luis Triviño. Dichos escritos nos permitieron pensar la identidad latinoamericana de manera sutil y dinámica, siempre en construcción y fluida. Es en la recreación y el libre juego que también pueden aparecer modos particulares de hacer que se sitúan culturalmente. Estos conceptos nos permitieron observar las obras de nuestro *corpus* precisamente inmersas en esta identidad en construcción, ya que no sólo dialogan con las tradiciones musicales del pasado, sino que también mantiene un intercambio fluido con las producciones actuales de otras culturas. En cuanto al marco epistemológico general, sin dudas los textos de Borgdoff y de Clark fueron guías insoslayables en todo este proceso, posicionando nuestro trabajo como investigación artística con carácter académico.

Por su parte, los escritos de López Cano, Gandini y Menacho sobre la intertextualidad y la cita fueron claves para el logro de nuestros objetivos. Conceptos tales como el *Museo Sonoro Imaginario* y recursos para la detección de elaboración de las citas nos permitieron

trazar tanto gestos particulares como gestos comunes en los autores abordados. Los textos de Lihuen Sirvent, Rodríguez y Baquedano nos dieron las bases para observar y destacar la jerarquización del timbre y la cualidad textural como elementos que guían a la composición, mientras que las herramientas metodológicas aportadas por López Cano, Nattiez y Kröpfl, tales como la autoetnografía, el sistema tripartito, y una metodología de análisis respectivamente, también resultaron fundamentales. En coincidencia con T. Cone y su concepto de “*práctica, no teoría*”, utilizamos luego estas herramientas con flexibilidad en los capítulos venideros, posibilitando acercarnos en cada obra a lo que creímos era su aspecto más destacado.

Nos parecía importante como puntapié inicial realizar algunas consideraciones respecto de nuestro propio recorrido musical. Así fue como planteamos nuestro capítulo 2, dejando de manifiesto no sólo como se entabló el contacto con los y las compositoras aquí abordados, sino evidenciando aspectos sobre la circulación tanto académica como artística de las poéticas musicales que nos interesan. El papel de las instituciones, festivales y proyectos independientes fue bocetado en un panorama nacional, que indudablemente puede seguir siendo completado.

Luego, en nuestro capítulo tres, revisamos el rol del intérprete en la música de concierto contemporáneo. Comenzamos con una historización sobre esta situación en el pasado. Definitivamente no podemos hablar de trabajo colaborativo durante los siglos XVIII y XIX, pero sí pudimos repasar cómo los instrumentistas inspiraron a los compositores, incidiendo a la vez en la evolución del instrumento. Ya en el siglo XX, vimos que los encargos realizados por clarinetistas de renombre fueron sin lugar a dudas otro gran aporte al repertorio. Continuando y completando el trabajo de Roe, incluimos otros casos significativos, como lo fueron las obras de Messiaen y Lachmennan. En este último caso, nos parece especialmente relevante el trabajo en colaboración con Bruner, que creemos es un antecedente al posicionamiento estético de compositores latinoamericanos que trabajan con una especial jerarquización de la materia sonora. Un breve apartado fue dedicado también a la estética de compositores como Kagel, Stockhausen o Huber y sus búsquedas en relación con la corporalidad del intérprete. Finalmente, llevamos todo este tramado a las experiencias de colaboración entre compositor e intérprete clarinetista, ejemplificado a través de los casos de Lavista/ Ramos, Gandini/Frogioni y Franciosi/Spinelli. Creemos que

nuestro trabajo bien puede alinearse y considerarse una continuación de esta línea, pues la colaboración con los autores abordados ha significado la génesis de nuevo repertorio para nuestro instrumento, de enorme valía estética y técnica.

Revisamos, previo a adentrarnos en nuestro *corpus*, cómo se configuró una cierta identidad musical argentina en la primera mitad del siglo XX, pero a la vez, hacia mitad del siglo, cómo se desarrolló una línea más cosmopolita. Esta línea se enriqueció con nuevas experiencias norteamericanas y europeas que influenciaron directamente en el CLAEM y luego los CLAMC, de los que surgió una nueva identidad musical latinoamericana gracias a los estudios y reflexiones de compositores como Graciela Paraskevaídis, Mariano Etkin, Gerardo Gandini, entre otros.

Debido a las diferentes configuraciones de las obras, el enfoque de cada una de las piezas que conforman el núcleo del capítulo 4 ha sido diferente. Como trazo común, cada obra fue introducida con una biografía actualizada de María Cecilia Villanueva, Natalia Solomonoff, Cecilia Pereyra, Francisco del Pino y José Manuel Serrano. A partir de las categorías y tipos de colaboración intérprete-autor que detallamos inicialmente, pudimos conceptualizar cómo cada pieza se había gestado, cuáles habían sido las circunstancias de encargo, y revisamos algunas particularidades puntuales que conforman el contexto de creación de cada pieza. Luego, ya en el nivel neutro, fuimos descubriendo en cada obra mediante el análisis las particularidades formales, textuales, técnicas y tecnologías requeridas y colaboración con la intérprete. Finalizamos cada análisis con conclusiones parciales sobre los recursos empleados y características emergentes.

Luego de este recorrido, y aun tratándose de estudios de caso pues hemos tomado sólo una obra de cada autor, la pertenencia a una misma cohorte (pues se trata de compositores nacidos entre 1964 y 1982), la cercanía en fecha de composición de las obras (entre 2014 y 2021) y el hecho de tratarse de autores de una misma región, nos animaron a postular la hipótesis de que en este *corpus* creemos existe una estética común subyacente, en donde si bien se expresan las diferencias individuales de los compositores, hay elementos cohesionantes que nos permiten adscribirlos a una estética común. Volveremos sobre esto más adelante.

Por otra parte, y simultáneamente con nuestra investigación, fuimos preparando el concierto-tesis, y adelantando el cumplimiento de las grabaciones de las obras con clarinetes y clarinete bajo pregrabado. Además, se pudo elaborar previo al último seminario de Interpretación de esta maestría, las grabaciones necesarias para la confección de la electrónica de *Oceánica* y en el transcurso de las mismas se trabajó sobre la interpretación de la obra. Debido a la cuarentena producto de la pandemia por el COVID-19, a través de *streaming* se estrenaron y difundieron *Gaudeamus III* en el ciclo *TEMPUS FUGIT - Tercera edición* (el 18 de diciembre de 2020 en el *Centro Cultural Cuerda Mecánica*, en el que se desempeñó como técnico audio visual José Manuel Serrano) y *Oceánica* (el 25 de junio de 2021, en el *Espacio Cultural Domus Artis*, con el técnico en grabación Francisco Huici). Luego, en el segundo cuatrimestre del 2021, se trabajó *Grida* junto al guitarrista Ricardo Cuadros Pradilla en un seminario de música de cámara de la Maestría que brinda la Universidad Nacional de Rosario. Trabajar para estas presentaciones permitieron ir edificando el repertorio, poniendo a prueba los insumos tecnológicos, y testeando los aportes que el análisis nos fue brindando. Por otra parte, mencionaremos que *Un pez dorado* fue estrenado en *MATA Festival* el 6 de mayo 2022 en Nueva York, por un ensamble en la versión de 4 clarinetes soprano. Queda pendiente el estreno en la versión para 1 clarinete y tres clarinetes pregrabados, que prevemos realizar en nuestro concierto tesis. También prevemos el estreno de *Pálido fuego*, que aún no pudo ser interpretada por el tiempo que tomó el proceso de grabación, edición, distorsión y masterización de las sombras.

Como aspectos relevantes de cada obra, debemos señalar que la originalidad de *Grida* radica en la indeterminación rítmica, melódica y dinámica. Esto se logra a través de una innovadora grafía y mediante el uso de la microtonalidad, Sumado a los parámetros anteriores, hay también indeterminación dinámica, que promueve una sensación de improvisación por parte los intérpretes. El trabajo con la resonancia, el concepto de *sonido engrosado*, esto es, el cuidado del aspecto tímbrico, creemos es una característica de la estética local. Determinamos que el tipo de trabajo colaborativo que se realizó entra dentro de la colaboración complementaria tipología 2, según la tipología de Patricia García.

Luego del estudio pormenorizado de *Un pez dorado*, podemos decir que el discurso musical y las herramientas técnicas con las que fue llevado a cabo son sólo un reflejo en el plano sonoro de un imaginario estético mucho más amplio y abarcador. Tanto las dinámicas,

como el timbre, el ritmo y el tratamiento del pulso siguen la idea de transformación. La textura de la obra, en grandes oleajes que representan la inmersión de ese gran pez, es uno de los parámetros más logrados. La unidad tímbrica, aún dentro de la transformación, se logra a través de la elección del orgánico y del manejo de las articulaciones. Otros elementos que debemos destacar son la expansión del registro de los clarinetes, el uso del *delay* y de las resonancias. Según la categorización de Patricia García, esta obra entra dentro de la colaboración complementaria tipología 1.

En cuanto a *Gaudeamus III*, la jerarquización del timbre se da a través del concepto de *monodia ampliada* y en el uso de mínimas variaciones tímbricas, logrando un rico mundo sonoro personal. Además, la elaboración de esa materia sonora será lo que sustente la forma, dando como resultado que esté libre de estructura. Las intertextualidades encontradas -en este caso, de la música medieval-, inscriben a la obra en una estética local en la que la cita es un elemento destacado. Según la categorización de Patricia García, *Gaudeamus III* se ubica dentro de la colaboración complementaria tipología 1.

En *Oceánica* se pudo observar el uso austero de los materiales a través de su mínimo desarrollo, austeridad que se reitera en algunos compositores locales de esta cohorte. La compositora demuestra en *Oceánica* un manejo único y expresivo tanto en la electrónica como del instrumento acústico, logrando originalidad en el devenir de la forma. Ubicamos a esta obra dentro de la colaboración complementaria tipología 2 de García.

La novela *Pálido fuego* de Nabókov explora el entrelazamiento de la realidad y la ficción, proponiendo una distorsión de la verdad tal como sucede en la literatura de Borges. *Pálido fuego* de Serrano traslada esta distorsión literaria al uso de las sombras y del instrumento amplificado con resonancias digitales. Los distintos niveles de texturas empleados dan cuenta del delicado trabajo tímbrico, siendo ésta una característica estética común en los autores abordados. También es interesante a nivel formal la propuesta de *dream form*, que también colabora con esta idea de distorsión. Según la categorización de Patricia García, esta obra entra dentro de la colaboración complementaria tipología 1.

En síntesis, y en relación a los tipos de colaboración, podemos decir que en este *corpus* se estableció colaboración complementaria de tipología 2 en las obras de Solomonoff y Pereyra (esto es: ambas partes, intérprete y compositor, aportan sus experiencias desde un

rol determinado por su formación y experiencias profesionales), y colaboración complementaria tipología 1 en las obras de Serrano, del Pino y Villanueva, al darse en estos casos un intercambio informal.

Luego de este examen, pudimos comprobar una cierta filiación con composiciones y compositores formados en el CLAEM y los CLAMC, especialmente con Gerardo Gandini, Mariano Etkin y Graciela Paraskevaídis. En sucesivas conversaciones y entrevistas con los creadores, pudimos constatar que coinciden en que de Paraskevaídis y Gandini los interpelaron en relación con la manera de pensar críticamente en la composición y en la necesidad de generar espacios que den lugar a las nuevas estéticas. Etkin, sin embargo, es de quien hacen más referencia los compositores en las entrevistas, resaltando su rigor a la hora de componer y el dominio de las herramientas técnicas. Particularmente de este autor se señala la idea de atomizar el sonido, es decir, sacar el máximo potencial de la materia sonora. El principal y original aporte de este capítulo fue poder constatar que los compositores y compositoras que nos ocupan poseen recursos comunes, tales como la exploración tímbrica, el trabajo textural, el empleo de la cita y la intertextualidad, rasgos que consideramos identitarios en esta generación de autores. En particular sobre la intertextualidad, encontramos lazos preferenciales con el pasado remoto y la literatura. Otro aspecto unificador en este *corpus* es un tratamiento libre de la forma, a veces trabajadas de manera aditiva, en otros mediante la transformación continua o la irrupción de nuevas texturas.

Nuestro breve capítulo 5, dedicado a profundizar en el rol del intérprete en Argentina y los desafíos interpretativos al abordar nuevas músicas, nos permitió hacer algunas consideraciones sobre nuestro *corpus*. Como aporte principal, podemos destacar que hay una continuidad estética surgida del CLAEM y de encuentros tales como el *Camping Musical Bariloche* y *Escuchar Componer*. Esta línea, quizá debilitada por la coyuntura política social, se refleja hoy en el festival bienal *Distat Terra* dirigido por Serrano.

Una falencia de este trabajo, desde el punto de vista metodológico, es que al inicio de nuestros contactos con los y las compositores/as, cuando el objeto de estudio no estaba aún delimitado del todo, tuvimos muchos encuentros y conversaciones espontáneas que no fueron registradas. Esto luego provocó, además de la pérdida de tiempo, desorden y falta de anclaje para ciertas afirmaciones de nuestro texto que estaban asentadas en aquellas conversaciones informales. Finalmente, nos vimos en la necesidad de realizar entrevistas

estructuradas durante el presente año, que se encuentran en el anexo. Las preguntas precisamente recogen información que ya había sido vertida.

Esperamos este trabajo resulte un insumo de relieve para quienes desean profundizar en estas obras y autores. Hemos podido acrecentar el repertorio para clarinete gracias al encargo de obras originales a compositores actuales de relieve, encargos que se enriquecieron con la colaboración complementaria entre autores e intérprete. Nuevas líneas de investigación pueden lanzarse a futuro, tal como una delimitación del estilo personal de cada uno de los y las compositores/as aquí estudiados, una exploración y profundización sobre los tipos de colaboración posibles en otros autores contemporáneos, una aplicación de estas experiencias hacia otros instrumentos y formaciones instrumentales, donde se puedan seguir profundizando en las estéticas locales, líneas todas que apuntan a poner en valor la producción musical local y contemporánea.

## Bibliografía

Acevedo, M. (2023) *Enfoques sobre el lenguaje musical. La organización del ritmo y de las alturas en el contexto de la escritura y la audición*. Buenos Aires. Editorial Dunken

Alsuyet, C. (2019) *Poéticas sonoras latinoamericanas: una mirada desde la Universidad-Ciudad Autónoma de Buenos Aires*: EDAMus - Editorial Departamento de Artes Musicales; Guayaquil: UArtes Ediciones. Disponible en:

[https://musicalesysonoras.una.edu.ar/contenidos/catalogo-y-descargas\\_40702](https://musicalesysonoras.una.edu.ar/contenidos/catalogo-y-descargas_40702) (recuperado el 10 de febrero de 2022)

Atkinson, C.M. (1993) *Music and meaning in Clangat Hodie*. Revista de Musicología, Vol. 16, No. 2. Del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología: Culturas Musicales Del Mediterráneo y sus Ramificaciones: Vol. 2 (1993), pp. 790-806. Sociedad Española de Musicología (SEDEM). Disponible en <https://www.sedem.es/> (recuperado el 6 de agosto de 2021)

Baquedano, M.Á. (2016) *Composición y función relativa del timbre en música contemporánea argentina*. Ponencia en XXII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVIII Jornadas Argentinas de Musicología (Universidad Nacional del Litoral, 18 al 21 de agosto de 2016). Publicado en SEDICI. Universidad de La Plata, Facultad de Bellas Artes. Disponible en: <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/147780> (recuperado el 1 de octubre de 2020)

Borgdorff, H. (2006) *The debate on research in the arts*. Volumen 2 de *Sensuous knowledge: focus on artistic research and development*. Academia de Arte y Diseño de Bergen, Noruega. Disponible en:

[https://www.ahk.nl/fileadmin/download/ahk/Lectoraten/Borgdorff\\_publicaties/The\\_debate\\_on\\_research\\_in\\_the\\_arts.pdf](https://www.ahk.nl/fileadmin/download/ahk/Lectoraten/Borgdorff_publicaties/The_debate_on_research_in_the_arts.pdf) (recuperado el 1 de marzo de 2021)

Borregales, C. (2011) *Exigencias del repertorio para clarinete solo de la segunda mitad del siglo XX y su repercusión sobre el intérprete*. Trabajo de Grado Universidad Simón Bolívar, Venezuela. Disponible en: <http://www.musica.coord.usb.ve/es/node/12> (recuperado el 22 de diciembre de 2020)

Bosch, A. (2021) *Secreta Huella*, poemas. Rosario: Editorial Spiaggia.

Cesar, P. (2019) *Si no se la oye, no trasciende... Panorama actual de las compositoras argentinas. Cuatro obras para flauta sola*. Tesina para la Diplomatura Superior en Música Contemporánea. CSMMF. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Disponible en: <https://sites.google.com/view/dsmc/publicaciones-contenidos/si-no-se-la-oye-no-trasciende-paula-cesar> (recuperado el 10 de septiembre de 2021)

ClariPeru. (2004) *Marcelo González recibe premio de interpretación en Alemania*. Revista digital. Disponible en [http://www.clariperu.org/marcelogonzalez\\_noticias.html](http://www.clariperu.org/marcelogonzalez_noticias.html) (recuperado el 22 de diciembre de 2020)

Clarke, E. (2005) *Creativity in Performance*. *MUSICÆ SCIENTIÆ*. (la revista de la Sociedad Europea de Ciencias Cognitivas de la Música). Vol. 9, número 1. Disponible en: [https://www.researchgate.net/publication/258173249\\_Creativity\\_in\\_performance](https://www.researchgate.net/publication/258173249_Creativity_in_performance) (recuperado el 20 de mayo de 2021)

Carredano, C. (2000) *Lavista Camacho, Mario*. En Diccionario de la música española e hispanoamericana, Caseres Rodicio (dir.) Vol. VI, pp. 803-812. Madrid: SGAE.

Corrado, O. (2013) *Música argentina y producción del espacio: mapa, derivas*. Revista Argentina de Musicología, 14, 2014, pp. 91-130. Disponible en: <http://ojs.aamusicologia.org.ar/index.php/ram/article/view/75> (recuperado el 5 de agosto de 2019)

Del Pino, Francisco. (2010) *Pasado y Presente. Apuntes sobre la composición de la obra Canto Nocturno*. Tesina de grado. Instituto Universitario Nacional Del Arte. Departamento de Artes Musicales y Sonoras “Carlos López Buchardo”. Sin publicación

Donozo, L. (2006) *Diccionario bibliográfico de la música argentina y de la música en la Argentina*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones

Etkin, M. (1989) *Los espacios de la música contemporánea en América Latina*. Revista ISM, 1, pp. 47-58. Universidad Nacional del Litoral. Disponible en: <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/ISM/article/view/483/580> (recuperado el 20 de septiembre de 2018)

Fessel, P. (comp) (2007) *Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina*. Colección Libros de Música. Buenos Aires: Biblioteca Nacional

——— (2017) *La propia interpretación en los escritos de Gerardo Gandini. El oído pensante*. Portal de publicaciones Ciencia y Técnicas (CAICYT-CONICET). Disponible en: <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopresente> (recuperado el 22 de diciembre de 2020)

Fessel, P. y Grimson, E. (comp) (2023) *Gerardo Gandini. En el final de aquel verano interminable*. Buenos Aires. Gourmet Musical Ediciones.

Franciosi, M. (2015) *El arte de colaborar*. Ponencia presentada en el II Foro Nueva Música. Córdoba, Argentina. Sin publicación

Galindo Agúndez, A. (2011) *Conflicts in contemporary music interpretation Brunner-Lachenmann: A case approach*. Proyecto de Grado, Master of Fine Arts in Music. Universidad de Gothenburg, Suecia. Disponible en: <https://gupea.ub.gu.se/handle/2077/28889> (recuperado el 22 de diciembre de 2020)

García, P. (2014) *El rol del intérprete contemporáneo en el proceso de creación e interpretación de una obra. Seis obras creadas a partir del vínculo compositor – intérprete en Argentina. Tesis de maestría. Maestría en Interpretación de la Música Latinoamericana del siglo XX*. FAD -Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina. Disponible en: [https://www.academia.edu/18032285/El\\_rol\\_del\\_int%C3%A9rprete\\_contempor%C3%A9neo\\_en\\_el\\_proceso\\_de\\_creaci%C3%B3n\\_e\\_interpretaci%C3%B3n\\_de\\_una\\_obra\\_Seis\\_obras\\_creadas\\_a\\_partir\\_del\\_v%C3%ADnculo\\_compositor\\_int%C3%A9rprete\\_en\\_Argentina](https://www.academia.edu/18032285/El_rol_del_int%C3%A9rprete_contempor%C3%A9neo_en_el_proceso_de_creaci%C3%B3n_e_interpretaci%C3%B3n_de_una_obra_Seis_obras_creadas_a_partir_del_v%C3%ADnculo_compositor_int%C3%A9rprete_en_Argentina) (recuperado el 22 de diciembre de 2020)

Gianera, P. (2013) *Una auténtica lección de anatomía musical en la Fundación Proa. Margarita Fernández presentó Montaje: Lachenmann*. Diario La Nación. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/una-autentica-leccion-de-anatomia-musical-en-la-fundacion-proa-nid1637344> (recuperado el 22 de diciembre de 2020)

Giannini, G. (2021) *La poética musical de María Cecilia Villanueva. A partir de “Tulipanes Negros” para clarinete bajo y contrabajo*. Tesina para la Diplomatura Superior de Música Contemporánea. CSMMF. Publicado en: <https://sites.google.com/view/dsmc/publicaciones-contenidos/la-po%C3%A9tica-musical-de-maria-cecilia-villanueva-griselda-giannini?authuser=0> (recuperado el 20 de marzo de 2024)

González, M. (2013) “*Harlequin*”, *una nueva noción del intérprete musical*. Voxes. Revista de investigación musical contemporánea de la UnLA, 3, diciembre de 2013. Buenos Aires: Universidad Nacional de Lanús.

Guembe, G. (2004) *Vanguardia situada: una retórica de la pertenencia. Construcción y reconstrucción de la identidad en Didar y Vaivén, de Susana Antón*. Tesis de Maestría en Arte Latinoamericano. Facultad de Artes y Diseño. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza. Sin publicación. Disponible en: [https://repositoriosdigitales.mincyt.gob.ar/vufind/Record/BDUNCU\\_4c0a8a2e0b6e7bb5ce743569e6df957b](https://repositoriosdigitales.mincyt.gob.ar/vufind/Record/BDUNCU_4c0a8a2e0b6e7bb5ce743569e6df957b)

John-Steiner, V. (2000) *Creative collaboration*. Oxford University Press, Inc.

Kröpfl, F. y Aguilar, M. d. C. (1989) *Propuesta para una metodología de análisis rítmico*. Trabajo presentado en el Simposio de Análisis Musical, III Jornadas de Musicología organizadas por el Instituto Nacional de Musicología. 18 de septiembre de 1986. Buenos Aires: Departamento de Música, Sonido e Imagen. Sin publicación

Lihuen Sirven, M. (2014) *Rastros de una estética localizada en “Intonso (11 páginas) de Cecilia Villanueva*. Disponible en Calaméo: <https://www.calameo.com/books/000658104c95f18ca0c1c> (recuperado el 10 de octubre 2018)

Lihuen Sirvent, M. y Rodríguez, E. (2016) *Algunas tendencias estéticas en la música de Cecilia Villanueva*. SEDICI. Universidad de La Plata, Facultad de Bellas Artes. Disponible: <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/56408> (recuperado el 10 de octubre 2018)

Lynch, D. (2006) *Atrapa al pez dorado. Meditación, conciencia y creatividad*. Traducido por Cruz Rodríguez Juiz. 3ra. edición Buenos Aires: Mondadori

López Cano, R. (2007) *Música e intertextualidad*. Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical 104, pp. 30-36. Disponible en:

[https://www.academia.edu/6956795/M%C3%Basica\\_e\\_intertextualidad](https://www.academia.edu/6956795/M%C3%Basica_e_intertextualidad) (recuperado el 22 de diciembre de 2018)

López Cano, R. y San Cristóbal Opazo, Ú. (2014) *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Fonca – ESMUC. Barcelona

Menacho, L. (2012) *La composición y el museo sonoro imaginario. Entrevista a Gerardo Gandini*. Plures. Artes Y Letra. Disponible en:

<https://revistas.unlp.edu.ar/PLR/article/view/435> (recuperado el 20 de marzo de 2024)

Monjeau, F. (2008) *Anotaciones sobre la presencia europea en la música argentina contemporánea* en Los caminos de la música: Europa y Argentina. Compilado por Bardín, Pablo. Editorial Universidad Nacional de Jujuy

Nattiez, J. (1975.) *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris: Union générale d'éditions

Orellana Lanús, L. (2020) *Aproximación al 'minimismo' latinoamericano*. Cuadernos de Análisis y Debate sobre Músicas Latinoamericanas Contemporáneas Publicación temática anual. Año 3 – Número 3 Buenos Aires. Disponible en:

<https://inmev.cultura.gob.ar/noticia/cuadernos-iii/> (recuperado el 20 de diciembre de 2024)

——— (2024) *Algunos aspectos 'minimistas' en la obra de María Cecilia Villanueva* Cuadernos de Análisis y Debate sobre Músicas Latinoamericanas Contemporáneas Publicación temática anual. Año 7 – Número 7. pp. 58-80. Buenos Aires. Disponible en: <https://erevistas.uca.edu.ar/index.php/mlc/article/view/6156> (recuperado el 20 de diciembre de 2024)

Ortiz de Zárate, J. (2009) *Componer en el silencio. Acerca de Dal Niente (Interieur III), de Helmut Lachenmann*. Revista Música e Investigación. Instituto Nacional de Musicología, Buenos Aires. Disponible en: <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/11303> (recuperado el 2 de mayo de 2020)

Oteri, F. (2013) *Práctica, no teoría... entrevista a Edwar T Cone*. Traducción Villanueva, María Cecilia y Etkin, Mariano. Colección Breviarios: Arte y Opinión; no. 6. Facultad de Bellas Artes Editorial: Papel Cosido (FBA-UNLP). Disponible en: <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/62208/> (recuperado en 10 de diciembre de 2024)

Paraskevaídis, G. (2009) *Las venas sonoras de la otra América*. Versión corregida y ampliada en junio de 2009. Disponible en: [http://www.gp-magma.net/pdf/txt\\_e/sitio-lasvenassonoras.pdf](http://www.gp-magma.net/pdf/txt_e/sitio-lasvenassonoras.pdf) (Recuperado el 19 de julio de 2019)

Perrone, M. (2016) *La obra Parca de Oscar Bazán y la estética austera* – FFYL (UBA) Disponible en: <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/artesencruce/AEIV2016/paper/view/3411> (recuperado el 20 de marzo de 2024)

Piston, W. (1998) *Contrapunto*. Traducido al español y editorial por SpanPress. España

Plana, B. (2006) *Cuicani. El virtuosismo instrumental en la música de Mario Lavista*. Revista Huellas. Búsquedas en artes y diseño. Nro.5. pp. 41-52. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza. Disponible en: <https://bdigital.uncuyo.edu.ar/app/navegador/?idobjeto=1225> (recuperado el 10 de abril de 2019)

Rischin, R. (2006) *For The End Of Time: The Story Of The Messiaen Quartet*. Cornell University Press

Roe, P. (2007) *A phenomenology of collaboration in contemporary composition and performance*. Universidad de York. Departamento de Música. Inglaterra. Disponible en: <https://etheses.whiterose.ac.uk/9941/3/485137.pdf> (recuperado el 22 de diciembre de 2020)

Sgandurra, F. (2009) *Intercambio de papeles: música contemporánea argentina y la figura del intérprete hoy en la Ciudad de Buenos Aires*. V Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. Disponible en: [https://www.academica.org/000-089/107\\_16](https://www.academica.org/000-089/107_16) (recuperado el 22 de diciembre de 2020)

Solomonoff, N. (2007) *Crear música aquí, hoy...* Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina. Escrito de compositores. Pablo Fessel (comp.) Colección Libros de Música. Biblioteca Nacional, Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Sparnaay, H. (2011) *El clarinete bajo, una historia personal*. Traducción: Karin Wintels. & Nino Díaz. Barcelona: Editorial Periferia Sheet Music

Tarchini, G. (2004) *Análisis musical: sintaxis, semántica y percepción*. 1º ed. – Buenos Aires: el autor.

Tolosa, J. C. (2014) *Marcos Franciosi o el arte de la escucha*. Revista digital Espiral. Pensamiento musical y acciones alrededor de conDit. cheLa. Nro. 5, pp. 18-22 Buenos Aires. Disponible en: [https://issuu.com/condit/docs/espiral\\_05](https://issuu.com/condit/docs/espiral_05) (recuperado el 22 de diciembre de 2020)

Triviño, L. (1992) *Identidad sociocultural: pluralismo, apertura, cambio y libertad*. Cuadernos Americanos, Año IV, Nro. 34, pp.111-118. Disponible en: [https://rilzea.cialc.unam.mx/jspui/handle/CIALC-UNAM/A\\_CA1956](https://rilzea.cialc.unam.mx/jspui/handle/CIALC-UNAM/A_CA1956) (recuperado el 2 de noviembre de 2019).

——— (1994) *Identidad sociocultural*. Anales, No. 32. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. Universidad Nacional de Cuyo. pp.165-192. Disponible en: [https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos\\_digitales/5706/anuario-ciencias-politicas-n32-008-trivinio.pdf](https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/5706/anuario-ciencias-politicas-n32-008-trivinio.pdf) (recuperado el 2 de noviembre de 2019).

Vázquez, H. (2015) *Conversaciones en torno al CLAEM. Entrevistas a compositores becarios del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.

Villanueva, M.C. (2007) *Comentario*. Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina. Escrito de compositores. Pablo Fessel (comp.) Colección Libros de Música. Biblioteca Nacional, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

## Blogs y páginas web

Del Pino, Francisco. Página web <https://www.franciscodelpino.com/es/inicio/> (recuperado el 10 de enero de 2025)

Pereyra, Cecilia. Página web. <https://ceciliapereyra.blogspot.com/> (recuperado el 10 de enero de 2025)

Serrano, José Manuel. Página web <https://josemanuelherrero.art> (recuperado el 10 de enero de 2025)

Solomonoff, Natalia. Página web <https://www.natalia-solomonoff.com/> (recuperado el 10 de enero de 2025)

Villanueva, María Cecilia: Biografía disponible en:

<http://www.thuermchen.de/VERLAG/villanueva/index.html> (recuperado el 10 de enero de 2025)

<https://www.wikiwand.com/es/articles/Mar%C3%ADa%20Cecilia%20Villanueva> (recuperado el 10 de enero de 2025)

## Videos

Pereyra, C. (2022) *Grida (with score) Cecilia Pereyra*. *Grida* para clarinete bajo y guitarra <https://www.youtube.com/watch?v=1bjQIC7wKFk> (recuperado el 10 de enero de 2025)

Serrano, J. M. (2021) *Intertextualidad, Evocación y Ensueño en mi obra Bilis Negra. En homenaje a Mariano Etkin*. VI Encuentro Piano Contemporáneo. Realizado en noviembre de 2021. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=IDN\\_ZWk5SLg](https://www.youtube.com/watch?v=IDN_ZWk5SLg) (recuperado el 10 de enero de 2025)

Villanueva, M.C. (2020) Video de: *Gaudeamus III*, para clarinete en vivo y clarinetes pregrabados. Disponible en <https://youtu.be/q9DDPQKym1A>(recuperado el 10 de enero de 2025)

**Link a [Partituras](#)**

**Link a [ENTREVISTAS](#) estructuradas realizadas en 2025**

Las entrevistas se basaron en estas 5 preguntas realizadas a través de encuentros virtuales:

- 1- ¿Qué representan para vos el CLAEM y a los CLAMC?
- 2- ¿Te consideras influenciada/o o inspirada/o por estos cursos o alguno de los compositores que participaron en ellos?
- 3- Me gustaría que en pocas palabras me digas algo significativo de tu relación con Paraskevaídas, Etkin y Gandini
- 4- ¿A quiénes consideras tus maestros en la composición?
- 5- ¿Qué significa componer desde Argentina?

## Lista de figuras

Figura 1.....	26
Figura 2.....	35
Figura 3.....	41
Figura 4.....	49
Figura 5.....	50
Figura 6.....	50
Figura 7.....	52
Figura 8.....	53
Figura 9.....	54
Figura 10.....	54
Figura 11.....	55
Figura 12.....	56
Figura 13.....	56
Figura 14.....	57
Figura 15.....	59
Figura 16.....	59
Figura 17.....	60
Figura 18.....	61
Figura 19.....	61
Figura 20.....	62
Figura 21.....	63
Figura 22.....	69
Figura 23.....	70
Figura 24.....	71
Figura 25 .....	72
Figura 26.....	72
Figura 27.....	73
Figura 28.....	73
Figura 29 .....	74
Figura 30.....	75

Figura 31.....	79
Figura 32.....	80
Figura 33.....	81
Figura 34.....	88
Figura 35.....	90
Figura 36.....	91
Figura 37.....	92
Figura 38.....	93
Figura 39.....	94
Figura 40.....	95
Figura 41.....	98
Figura 42.....	99
Figura 43.....	99
Figura 44.....	100
Figura 45.....	101
Figura 46.....	102
Figura 47.....	102
Figura 48.....	103
Figura 49.....	109
Figura 50.....	109
Figura 51.....	110
Figura 52.....	110
Figura 53.....	111
Figura 54.....	111
Figura 55.....	111
Figura 56.....	114
Figura 57.....	116
Figura 58.....	116
Figura 59.....	117
Figura 60.....	117
Figura 61.....	118
Figura 62.....	118

Figura 63.....	126
Figura 64.....	127
Figura 65.....	128
Figura 66.....	129
Figura 67.....	135
Figura 68.....	135

## **Anexo**

### **PROGRAMA DE CONCIERTO - TESIS**

Natalia Solomonoff: *Oceánica* para clarinete bajo y electrónica (2021). (Duración: 12 minutos).

José Manuel Serrano: *Pálido fuego (a Nabókov)*, para clarinete bajo solo y clarinetes bajos pregrabados (procesados digitalmente), (2020, revisión 2021). Clarinete bajo-vivo y 5 clarinetes bajo- pregrabados. (Duración: 9 minutos)

María Cecilia Villanueva: *Gaudeamus III*, para un clarinete y dos clarinetes pregrabados (2020) Clarinete soprano en si bemol-vivo y clarinetes soprano en la y *piccolo* en mi bemol- pregrabados. (Duración: 7 minutos)

Francisco del Pino: *Un pez dorado*, para un clarinete y tres clarinetes pregrabados (2018, revisión 2019) Clarinete soprano en si bemol-vivo y 3 clarinetes sopranos- pregrabados. (Duración: 13 minutos)

Cecilia Pereyra: *Grida* para clarinete bajo y guitarra (2014). (Duración: 9 minutos)

Duración total: 50 minutos

Programa de concierto de *Grida*

 Musicales y Sonoras

# NUEVAS VERTIENTES SONORAS 2015



**UNA** Universidad Nacional  
de las Artes

### **Santiago Santero**

*Presencia y nostalgia. Tango para piano (2002)*

Haydée Schwartz (piano)

La obra fue escrita por encargo de la pianista Haydée Schwartz, a quien está dedicada. La premisa fue crear una pieza para piano solo que de alguna manera se relacionara con el tango. En el caso de *Presencia y nostalgia*, esta relación se da solamente en la armonía. Así es como todos las alturas que conforman la obra provienen de tangos clásicos del repertorio. Por otra parte, el título de la misma hace referencia directa a la forma global de la pieza.

Santiago Santero. Compositor, director y docente. Desarrolla su actividad en las tres áreas con un especial compromiso con la creación de nuevas músicas. Como docente se desempeña en las cátedras de Composición, Técnicas de la música contemporánea e Interpretación de la música contemporánea en el DAMus. Desde 2009 es fundador y director artístico del Ensemble de Música Contemporánea del DAMus.

### **Cecilia Pereyra**

*Grida (2014)*

Griselda Giannini (clarinete bajo), Darío Barozzi (guitarra)

*Grida* es una obra inspirada en los intérpretes e instrumentos de clarinete bajo y la guitarra, Griselda Giannini y Darío Barozzi. De la conjunción de sus nombres proviene el título de la obra. Funcionando como dos estratos que se muestran aparentemente inter-dependientes, la pieza propone el encuentro y desencuentro entre los sonidos y colores producidos por ambos instrumentos.

Cecilia Pereyra nació en Buenos Aires. Inició sus estudios de guitarra con Irma Costanzo y finalizó —más adelante— la Licenciatura en Artes Musicales con orientación en Composición en el DAMus. Realizó seminarios, becas y residencias de composición con figuras emblemáticas de la música argentina. Algunas de sus obras fueron distinguidas con premios, así como ediciones y grabaciones, en Argentina y el exterior. En la actualidad trabaja como docente en el DAMus en las materias Introducción a la composición, Formas y análisis musical y Notación musical.

### **Sebastián Benvenuto**

*Pasos de fuego sobre hielo, sonata para piano en Si menor*

Mariano Tangari (piano)

*Pasos de fuego sobre hielo* es un vuelco multitemático de emociones, intuición y creatividad que sucedieron en una tarde. Lo demás es expresado por la música...

Compositor, docente y autor argentino nacido en Junín. Licenciado en Composición egresado del DAMus. Es ayudante de la cátedra de Composición del Mtro. Roque de Pedro en el DAMus. Compuso obras para piano, de cámara, sinfónicas, electroacústicas y piezas de carácter popular. En 2009, su obra escénica *Suite del mate* (dedicada al eximio humorista Roberto Fontanarrosa y avalada por el Fondo Nacional de las Artes) recibió un premio de la Dirección de Cultura de Junín; el mismo año se estrenó en el Centro Cultural de la Cooperación en Capital Federal.

Apuntes entregados a la compositora el 21 de febrero de 2015.

Posiciones de los microtonos *Grida*

The image displays handwritten musical notation for microtonal positions on a staff. The notation is organized into several systems, each with a note name above the staff and a corresponding diagram below. The diagrams show the positions of the strings (represented by dots) and the frets (represented by horizontal lines). The notes and their corresponding fret numbers are as follows:

- System 1:**
  - reb do# (fret 18, Eb)
  - do# (fret 18)
  - do# (fret 7)
  - do (fret 10)
  - si# la## (fret 10)
  - si d (fret 10)
- System 2:**
  - sol d (fret 18)
  - re# (fret 18, Bb)
  - re# (fret 7, Bb)
  - do# (fret 7, Bb)
  - sol# (fret 0, 17)
- System 3:**
  - fa# (fret 18)
  - fa# (+##) (fret 18, alternan 4 y 4)
  - fa# (-##) (fret 18, alternan)
  - la# (fret 6)
  - do# (fret 4)

posición de do#  
bajas con  
una hora dura
- System 4:**
  - sol# mi# (fret 4, 8b)
  - si d (fret 4)

Apuntes entregados a la compositora el 21 de febrero de 2015.

Número de llaves de un clarinete bajo modelo *Buffet Crampon - Prestige*.

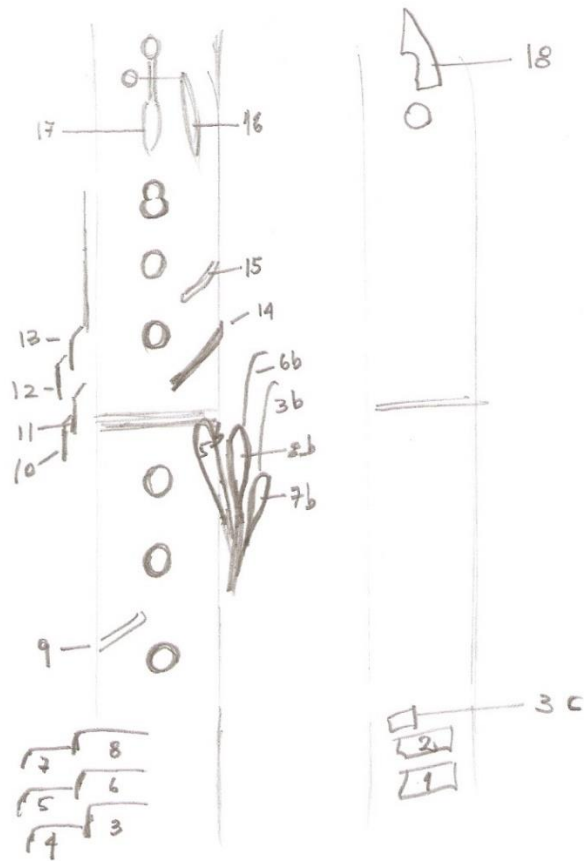


Diagrama de un clarinete bajo  
de Buffet Crampon.

(Libro de Harry Sparnaay)

*Un pez dorado*, original para cuarteto de maderas.

Septiembre de 2018

Francisco del Pino

**Un pez dorado**

para cuarteto de maderas

2018

El cineasta David Lynch dice que las ideas son como peces.

Los peces pequeños nadan en la superficie, por lo que no es difícil pescarlos. Pero para pescar un gran pez dorado es preciso adentrarse en aguas más profundas: un camino para ello sería la práctica sostenida de la meditación.

La idea de esta pieza apareció casi completa sin buscarla – una mañana, al despertar, estaba allí. Sólo hacía falta *escribirla*. No practico la meditación pero pensé que, acaso sin querer, había tenido la suerte de pescar un pez dorado.

O tal vez, esta pieza sea el vehículo con el cual salir de pesca.

#### **Instrumentación**

Flauta

Oboe

Clarinete en Si b

Fagot

#### **Nota**

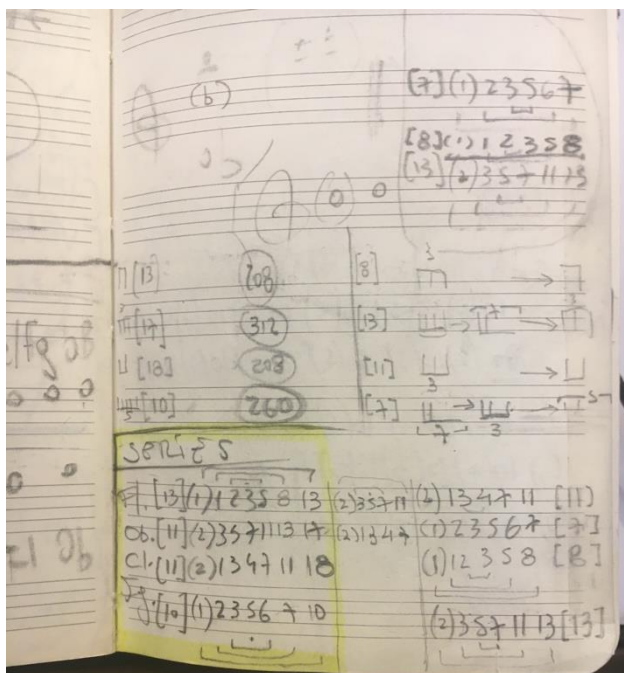
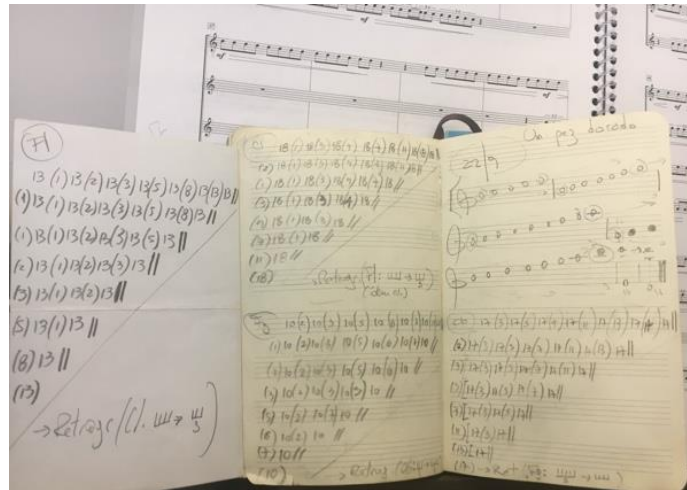
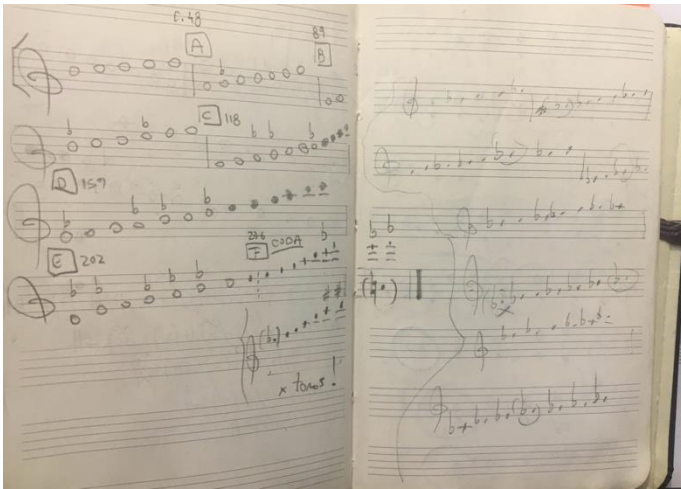
Si bien no es excluyente, el espacio ideal para la interpretación de esta pieza sería una sala con una buena reverberación natural. Alternativamente puede emplearse una sutil amplificación del cuarteto, con el fin de simular la reverberación por medios digitales.

#### **Duración**

ca. 12' 30''

a Pampa Ensamble de Vientos

# Cuaderno de apuntes de Francisco del Pino



## PARTITURAS

Orden por año de composición

Grida (2014)



Cecilia Pereyra

***Grida***

(2014)

Clarinete Bajo y Guitarra



**Grida** (2014) - Cecilia Pereyra.  
Para Clarinete Bajo y Guitarra.

*Esta obra fue escrita especialmente para Griselda Giannini y Darío Barozzi.*

**Indicaciones generales v signos:**



Ataque móvil: consiste en producir el sonido, lo más corto posible, dentro de la negra correspondiente en el propio compás. Puede aparecer en una negra ordinaria o en una negra dentro de un valor irregular.

Las alteraciones valen para todo el compás. Las que se reiteran son únicamente por seguridad.

**Clarinete Bajo:**



Microtonos: un cuarto de tono descendente, un cuarto de tono ascendente del becuadro y tres cuartos de tono respectivamente.



Escoger libremente entre las asignaciones otorgadas.

**Guitarra:**

Afinación:



Bend: tocar la cuerda y estirla hacia arriba o abajo hasta la nota indicada entre paréntesis.



Pizzicato Bartok



Tambora



Lasciar vibrar: dejar vibrar los sonidos de la guitarra siempre.

**NO SON SONIDOS REALES.**

**Duración:** 9 minutos.

# Grida

Cecilia PEREYRA  
2014

$\text{♩} = 40-50$

Clarineto Bajo

Guitarra

Cl. bajo

Guit.

POÉTICAS SONORAS LATINOAMERICANAS

CECILIA PEREYRA  
2014

13 Cl. Bajo: *pp*, *mf*, *pp*, *f*  
Guit: *f*, *f*, *mf*, *sf*

18 Cl. Bajo: *pp*, *mf*, *pp*, *f*  
Guit: *mf*, *sf*, *f*

23 Cl. Bajo: *pp*, *f*, *pp vib.*, *mf* → *mp ten.*  
Guit: *f*, *mf*, *mf*, *pp*, *f*

28 Cl. Bajo: *pp*, *sf* → *p*, *f*  
Guit: *mf*, *sf*, *mf*, *f*

Poco a

Cecilia Pereyra  
2014

34] poco rallentando

Cl. Bajo

Guit.

40] accel. ...

Cl. Bajo

Guit.

45] ... accel. ...

Cl. Bajo

Guit.

50] ... poco a poco accel. ...

Cl. Bajo

Guit.

POÉTICAS SONORAS LATINOAMERICANAS

Cecilia Pereyra  
2014

65

Handwritten musical score for measures 65-69. The top staff is for the electric bass (El Bajo) and the bottom staff is for the guitar (Guit). The bass staff shows a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 65, a fermata in measure 66, and a final melodic phrase in measure 69 marked "rall..." with a decrescendo hairpin. The guitar staff features complex rhythmic patterns with various techniques: "out." (outlet), "muth" (muting), "tomb." (tombing), "Bend" (bending), and "tomb." (tombing). Dynamic markings include *pppp*, *mp*, *sf*, *f*, and *mf*.

66

Handwritten musical score for measures 66-70. The bass staff has a melodic line with a "slip" in measure 67 and a "poco rall..." in measure 70. The guitar staff includes techniques like "out." (2), "tomb." (4), "Bend" (Lv. sempre), and "tomb." (5). Dynamic markings include *f*, *pp*, and *sf*.

67

Handwritten musical score for measures 67-71. The bass staff features a melodic line with a "poco a poco accel..." in measure 68 and a "molto accel..." in measure 71. The guitar staff includes techniques like "tomb." (2), "muth", "out.", "Bend", and "tomb." (1). Dynamic markings include *mf*, *f*, *mp*, and *sf*.

70

Handwritten musical score for measures 70-74. The bass staff has a melodic line with a "poco a poco Accel..." in measure 70 and a "rall..." in measure 74. The guitar staff includes techniques like "tomb." (2), "out.", "Bend", and "tomb." (1). Dynamic markings include *pppp*, *mf*, *sf*, and *f*.





Francisco del Pino

# **Un pez dorado**

for clarinet quartet

2018 (rev. 2019)

[Performance score]

Un pez dorado

*(A golden fish)*

---

El cineasta David Lynch dice que las ideas son como peces.

Los peces pequeños nadan en la superficie, por lo que no es difícil pescarlos. Pero para pescar un gran pez dorado es preciso adentrarse en aguas más profundas: un camino para ello sería la práctica sostenida de la meditación.

La idea de esta pieza apareció casi completa sin buscarla – una mañana, al despertar, estaba allí. Sólo hacía falta *escribirla*. No practico la meditación pero pensé que, acaso sin querer, había tenido la suerte de pescar un pez dorado.

O, tal vez, esta pieza sea el vehículo con el cual salir de pesca.

**Instrumentación**

cuatro clarinetes en Si b

**Nota**

Si bien no es excluyente, el espacio ideal para la interpretación de esta pieza sería una sala con una buena reverberación natural. Alternativamente puede emplearse una sutil amplificación del cuarteto, con el fin de simular la reverberación por medios digitales.

**Duración**

ca. 12' 30"

---

Filmmaker David Lynch says that ideas are like fish.

Small fish swim on the surface, so it is not difficult to catch them. But to catch a big, golden fish, it is necessary to enter deeper waters: one way to do this would be the sustained practice of meditation.

The idea of this piece appeared almost complete without 'searching' for it – one morning, when I woke up, it was there: I just needed to *write it down*. I am not a meditation practitioner but I thought that, perhaps unintentionally, I had been lucky enough to catch a golden fish.

Or, maybe, this piece is the vehicle with which to go fishing.

**Instrumentation**

four clarinets in B flat

**Note**

An ideal location for a performance of this work should have a long, natural reverberation. Alternatively, subtle amplification can be employed in order to add reverb by digital means.

**Duration**

ca. 12' 30"

Score in C

# Un pez dorado

for four clarinets

Francisco del Pino

Luminous  $\text{♩} = 104$  (Tempo giusto)

Building a single sound in permanent motion between the four instruments,  
as one single organism

Clarinet in B $\flat$  1  
Clarinet in B $\flat$  2  
Clarinet in B $\flat$  3  
Clarinet in B $\flat$  4

B. Cl. 1  
B. Cl. 2  
B. Cl. 3  
B. Cl. 4

(\*) Soft articulation. No staccato!

Do not over-emphasize the subdivision: allow the different pulses to be interwoven with each other, and/or to emerge naturally as a consequence of the dynamic flow.

Do not stress the first beat of each bar either: barlines serve only to facilitate coordination but have no effect on the metric, which should be perceived as one smooth and fluid surface throughout the entire piece.

© Francisco del Pino

9

B. Cl. 1 *mf*

B. Cl. 2 *mf*

B. Cl. 3 *mf*

B. Cl. 4 *mf*

13

B. Cl. 1 *mf*

B. Cl. 2 *mf*

B. Cl. 3 *mf*

B. Cl. 4 *mf*

17

B. Cl. 1 *mf*

B. Cl. 2 *mf*

B. Cl. 3 *mf*

B. Cl. 4 *mf*

27

Musical score for measures 27-28, featuring four parts: B. Cl. 1, B. Cl. 2, B. Cl. 3, and B. Cl. 4. B. Cl. 1 has a whole rest in measure 27 and a sixteenth-note pattern in measure 28. B. Cl. 2 has a sixteenth-note pattern in measure 27 and a whole rest in measure 28. B. Cl. 3 has a whole rest in measure 27 and a sixteenth-note pattern in measure 28. B. Cl. 4 has a sixteenth-note pattern in measure 27 and a whole rest in measure 28. Dynamics include *pp* and *mf*.

29

Musical score for measures 29-30, featuring four parts: B. Cl. 1, B. Cl. 2, B. Cl. 3, and B. Cl. 4. B. Cl. 1 has a whole rest in measure 29 and a sixteenth-note pattern in measure 30. B. Cl. 2 has a sixteenth-note pattern in measure 29 and a whole rest in measure 30. B. Cl. 3 has a sixteenth-note pattern in measure 29 and a whole rest in measure 30. B. Cl. 4 has a sixteenth-note pattern in measure 29 and a whole rest in measure 30. Dynamics include *mf*, *niente*, and *pp*.

30

Musical score for measures 31-32, featuring four parts: B. Cl. 1, B. Cl. 2, B. Cl. 3, and B. Cl. 4. B. Cl. 1 has a sixteenth-note pattern in measure 31 and a whole rest in measure 32. B. Cl. 2 has a whole rest in measure 31 and a sixteenth-note pattern in measure 32. B. Cl. 3 has a whole rest in measure 31 and a sixteenth-note pattern in measure 32. B. Cl. 4 has a sixteenth-note pattern in measure 31 and a whole rest in measure 32. Dynamics include *mf*, *niente*, and *pp*.

13

Musical score for measures 13-16. The score is for four parts: B. Cl. 1, B. Cl. 2, B. Cl. 3, and B. Cl. 4. B. Cl. 1 plays a steady eighth-note pattern with a *mf* dynamic. B. Cl. 2 plays a triplet eighth-note pattern with a *mf* dynamic. B. Cl. 3 has rests. B. Cl. 4 plays a steady eighth-note pattern with a *mf* dynamic. Measure numbers 13, 14, 15, and 16 are indicated at the top of the staves.

17

Musical score for measures 17-20. B. Cl. 1 plays eighth notes with a *mf* dynamic, ending with a *mf* dynamic in measure 20. B. Cl. 2 has rests until measure 20, then plays a triplet eighth-note pattern. B. Cl. 3 has rests until measure 19, then plays eighth notes. B. Cl. 4 plays eighth notes with a *mf* dynamic. Measure numbers 17, 18, 19, and 20 are indicated at the top of the staves.

21

Musical score for measures 21-24. B. Cl. 1 plays eighth notes with a *mf* dynamic, ending with a *mf* dynamic in measure 24. B. Cl. 2 plays triplet eighth notes with a *mf* dynamic, ending with a *niente* dynamic in measure 24. B. Cl. 3 plays eighth notes with a *mf* dynamic, then *niente* in measure 23, and *pp* in measure 24. B. Cl. 4 plays eighth notes with a *mf* dynamic. Measure numbers 21, 22, 23, and 24 are indicated at the top of the staves.

49 A

B. CL. 1

B. CL. 2 *pp* *mf*

B. CL. 3 *mf*

B. CL. 4 *mf* *niente* *pp*

50

B. CL. 1 *mf*

B. CL. 2 *mf*

B. CL. 3 *mf*

B. CL. 4 *mf* *mf*

51

B. CL. 1 *mf* *niente* *pp*

B. CL. 2 *mf*

B. CL. 3 *mf*

B. CL. 4 *mf*

57

B. Cl. 1 *mf*

B. Cl. 2 *mf*

B. Cl. 3

B. Cl. 4 *mf*

Detailed description: This system covers measures 57 to 60. B. Cl. 1 plays a melodic line with a *mf* dynamic. B. Cl. 2 plays a rhythmic pattern of eighth notes with slurs and '3:2' markings, also marked *mf*. B. Cl. 3 plays a steady eighth-note accompaniment. B. Cl. 4 plays a rhythmic pattern of eighth notes with slurs and '5:4' markings, marked *mf*.

61

B. Cl. 1 *mf*

B. Cl. 2 *mf*

B. Cl. 3 *mf*

B. Cl. 4 *mf* niente

Detailed description: This system covers measures 61 to 64. B. Cl. 1 continues its melodic line with a *mf* dynamic. B. Cl. 2 continues its rhythmic pattern, marked *mf*. B. Cl. 3 continues its accompaniment, marked *mf*. B. Cl. 4 continues its rhythmic pattern, marked *mf*, with the instruction 'niente' appearing at the end of the system.

65

B. Cl. 1 *mf*

B. Cl. 2

B. Cl. 3 *mf*

B. Cl. 4 *pp* *mf*

Detailed description: This system covers measures 65 to 68. B. Cl. 1 continues its melodic line with a *mf* dynamic. B. Cl. 2 has a rest in measure 65 and then resumes its rhythmic pattern. B. Cl. 3 continues its accompaniment, marked *mf*. B. Cl. 4 starts with a *pp* dynamic in measure 65 and then changes to *mf* in measure 66, continuing its rhythmic pattern.

69

Musical score for measures 69-72. It features four staves: B. Cl. 1, B. Cl. 2, B. Cl. 3, and B. Cl. 4. B. Cl. 1 has a *mf* dynamic. B. Cl. 2 has a *mf* dynamic. B. Cl. 3 has a *mf* dynamic. B. Cl. 4 has a *mf* dynamic. There are various articulations and slurs throughout the passage.

73

Musical score for measures 73-76. It features four staves: B. Cl. 1, B. Cl. 2, B. Cl. 3, and B. Cl. 4. B. Cl. 1 has dynamics *mf*, *niente*, and *pp*. B. Cl. 2 has a *mf* dynamic. B. Cl. 3 has a *mf* dynamic. B. Cl. 4 has a *mf* dynamic. There are various articulations and slurs throughout the passage.

77

Musical score for measures 77-80. It features four staves: B. Cl. 1, B. Cl. 2, B. Cl. 3, and B. Cl. 4. B. Cl. 1 has a *mf* dynamic. B. Cl. 2 has a *mf* dynamic. B. Cl. 3 has dynamics *niente* and *pp*. B. Cl. 4 has dynamics *niente*, *pp*, and *mf*. There are various articulations and slurs throughout the passage.

87

B. CL. 1 *mf* *mf*

B. CL. 2 *pp* *mf*

B. CL. 3 *mf*

B. CL. 4 *mf*

88

B. CL. 1 *mf*

B. CL. 2 *mf*

B. CL. 3 *mf*

B. CL. 4 *mf* *niente*

B

B. CL. 1 *niente* *pp* *mf*

B. CL. 2 *mf*

B. CL. 3 *mf*

B. CL. 4 *pp* *mf*

93

B. Cl. 1 *mf*

B. Cl. 2 *mf*

B. Cl. 3 *mf*

B. Cl. 4 *mf* *niente* *pp*

97

B. Cl. 1 *mf*

B. Cl. 2 *mf*

B. Cl. 3

B. Cl. 4 *mf* *niente*

101

B. Cl. 1 *niente* *pp* *mf*

B. Cl. 2 *mf*

B. Cl. 3 *mf* *niente* *(pp)*

B. Cl. 4 *pp* *mf*

105

B. Cl. 1

B. Cl. 2

B. Cl. 3

B. Cl. 4

*mf*

*mf*

*mf*

niente

109

B. Cl. 1

B. Cl. 2

B. Cl. 3

B. Cl. 4

*pp*

*pp*

*mf*

*mf*

niente

niente

113

B. Cl. 1

B. Cl. 2

B. Cl. 3

B. Cl. 4

*mf*

*mf*

niente

117 C

Musical score for measures 117-120. The score is for four parts: B. Cl. 1, B. Cl. 2, B. Cl. 3, and B. Cl. 4. Measure 117 is marked with a 'C' in a box. Dynamics include *pp* and *mf*. The word 'niente' is written below the B. Cl. 4 staff. Fingerings are indicated with numbers 1-2 and 3-2.

121

Musical score for measures 121-124. Dynamics include *niente*, *mf*, and *pp*. The word 'niente' is written below the B. Cl. 1 staff. Fingerings are indicated with numbers 1-2 and 3-2.

125

Musical score for measures 125-128. Dynamics include *pp* and *mf*. Fingerings are indicated with numbers 1-2 and 3-2.

129

B. Cl. 1 *mf*

B. Cl. 2 *niente*

B. Cl. 3 *mf*

B. Cl. 4

131

B. Cl. 1 *niente* *pp*

B. Cl. 2 *pp* *mf*

B. Cl. 3

B. Cl. 4 *mf* *niente*

137

B. Cl. 1 *mf*

B. Cl. 2 *mf*

B. Cl. 3 *mf* *niente*

B. Cl. 4 *pp* *mf*

141

Musical score for measures 141-148, featuring four parts: B. Cl. 1, B. Cl. 2, B. Cl. 3, and B. Cl. 4. The score includes dynamic markings such as *mf* and *pp*, and articulation marks like slurs and accents.

142

Musical score for measures 149-156, featuring four parts: B. Cl. 1, B. Cl. 2, B. Cl. 3, and B. Cl. 4. The score includes dynamic markings such as *mf* and *niente*, and articulation marks like slurs and accents.

143

Musical score for measures 157-164, featuring four parts: B. Cl. 1, B. Cl. 2, B. Cl. 3, and B. Cl. 4. The score includes dynamic markings such as *mf*, *pp*, and *niente*, and articulation marks like slurs and accents.

153

B. Cl. 1 *mf*

B. Cl. 2 *mf*

B. Cl. 3 *pp* *mf*

B. Cl. 4 *mf*

157

B. Cl. 1 *mf* D

B. Cl. 2 *mf* niente

B. Cl. 3 niente

B. Cl. 4 niente *p*

161

B. Cl. 1 *pp*

B. Cl. 2 *p*

B. Cl. 3 *p* *f*

B. Cl. 4 *f* *p*

165

B. Cl. 1 *mf*

B. Cl. 2 *f* niente

B. Cl. 3 niente *p*

B. Cl. 4 *f*

169

B. Cl. 1 *mf* niente *p*

B. Cl. 2 (*p*) *f*

B. Cl. 3 *f* (*p*)

B. Cl. 4

173

B. Cl. 1 *f*

B. Cl. 2 niente *p* *f*

B. Cl. 3 *f* niente *p*

B. Cl. 4 *f*

177

B. Cl. 1 *p*

B. Cl. 2 *p* *f*

B. Cl. 3 *f*

B. Cl. 4 *f*

Detailed description: This system covers measures 177 to 180. It features four staves for B-flat Clarinets. The first staff (B. Cl. 1) has a treble clef and contains a triplet of eighth notes in measure 177, followed by a rest, and then a continuous eighth-note pattern with triplets in measures 178-180. The second staff (B. Cl. 2) has a bass clef and contains a continuous eighth-note pattern with triplets. The third staff (B. Cl. 3) has a treble clef and contains a continuous eighth-note pattern with triplets. The fourth staff (B. Cl. 4) has a bass clef and contains a continuous eighth-note pattern. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte).

181

B. Cl. 1 *f*

B. Cl. 2 niente *p* *f*

B. Cl. 3 *f*

B. Cl. 4

Detailed description: This system covers measures 181 to 184. The first staff (B. Cl. 1) has a treble clef and contains a continuous eighth-note pattern with triplets. The second staff (B. Cl. 2) has a bass clef and contains a rest in measure 181, followed by eighth notes with triplets in measures 182-184. The third staff (B. Cl. 3) has a treble clef and contains a continuous eighth-note pattern with triplets. The fourth staff (B. Cl. 4) has a bass clef and contains a continuous eighth-note pattern. Dynamics include *f* (forte) and *niente* (nothing).

185

B. Cl. 1 *f*

B. Cl. 2 *f*

B. Cl. 3 *f* niente *p*

B. Cl. 4 *f* niente *p* espressivo

Detailed description: This system covers measures 185 to 188. The first staff (B. Cl. 1) has a treble clef and contains a continuous eighth-note pattern with triplets. The second staff (B. Cl. 2) has a bass clef and contains eighth notes with triplets. The third staff (B. Cl. 3) has a treble clef and contains eighth notes with triplets, with dynamics *f*, *niente*, and *p*. The fourth staff (B. Cl. 4) has a bass clef and contains eighth notes with dynamics *f*, *niente*, *p*, and *espressivo*.

189

B. Cl. 1 *f*

B. Cl. 2 *f* niente *p*

B. Cl. 3 *f*

B. Cl. 4 *f*

193

B. Cl. 1 *f*

B. Cl. 2 *f*

B. Cl. 3 *f* *f*

B. Cl. 4 *f*

197

B. Cl. 1 niente *p*

B. Cl. 2 *f* *f*

B. Cl. 3 *f* *f*

B. Cl. 4 *f*

201 E

B. Cl. 1 *f*

B. Cl. 2 *f*

B. Cl. 3 niente *p* *f*

B. Cl. 4 *f*

Detailed description: This system covers measures 201 to 205. Measure 201 is marked with a box containing the letter 'E'. The score features four staves for B. Cl. 1, 2, 3, and 4. B. Cl. 1 plays a sixteenth-note pattern with accents, marked *f*. B. Cl. 2 plays a similar pattern, also marked *f*. B. Cl. 3 starts with a rest, then enters with a sixteenth-note pattern marked *p*, and later marked *f*. B. Cl. 4 plays a sixteenth-note pattern marked *f*. Measure numbers 201, 202, 203, 204, and 205 are indicated at the top of the staves.

B. Cl. 1 *f*

B. Cl. 2 niente *p* *f*

B. Cl. 3 *f*

B. Cl. 4

Detailed description: This system covers measures 206 to 208. B. Cl. 1 plays a sixteenth-note pattern marked *f*. B. Cl. 2 starts with a rest, then enters with a sixteenth-note pattern marked *p*, and later marked *f*. B. Cl. 3 plays a sixteenth-note pattern marked *f*. B. Cl. 4 plays a sixteenth-note pattern. Measure numbers 206, 207, and 208 are indicated at the top of the staves.

209

B. Cl. 1

B. Cl. 2 *f*

B. Cl. 3 *f*

B. Cl. 4 *f*

Detailed description: This system covers measures 209 to 212. B. Cl. 1 plays a sixteenth-note pattern. B. Cl. 2 plays a sixteenth-note pattern marked *f*. B. Cl. 3 plays a sixteenth-note pattern marked *f*. B. Cl. 4 plays a sixteenth-note pattern marked *f*. Measure numbers 209, 210, 211, and 212 are indicated at the top of the staves.

212

B. Cl. 1

B. Cl. 2

B. Cl. 3

B. Cl. 4

*f*

*f*

*f*

*f*

Detailed description: This system contains measures 212 through 216. It features four staves for B. Cl. 1, 2, 3, and 4. B. Cl. 1 has a treble clef and plays a continuous eighth-note triplet pattern with a forte (*f*) dynamic. B. Cl. 2 has a bass clef and plays a continuous eighth-note pattern with a forte (*f*) dynamic. B. Cl. 3 has a treble clef and plays a continuous eighth-note triplet pattern with a forte (*f*) dynamic. B. Cl. 4 has a bass clef and plays a continuous eighth-note pattern with a forte (*f*) dynamic. Fingerings are indicated by numbers 1-3 above notes in the triplet staves.

217

B. Cl. 1

B. Cl. 2

B. Cl. 3

B. Cl. 4

*f*

*f*

*f*

Detailed description: This system contains measures 217 through 220. B. Cl. 1 (treble clef) plays eighth-note triplets with a forte (*f*) dynamic. B. Cl. 2 (bass clef) plays eighth notes with a forte (*f*) dynamic. B. Cl. 3 (treble clef) plays eighth-note triplets with a forte (*f*) dynamic. B. Cl. 4 (bass clef) plays eighth notes with a forte (*f*) dynamic. Fingerings are indicated by numbers 1-3 above notes in the triplet staves.

221

B. Cl. 1

B. Cl. 2

B. Cl. 3

B. Cl. 4

*f*

*niente*

*p*

*f*

*niente*

*p*

*f*

*niente*

*p*

Detailed description: This system contains measures 221 through 224. B. Cl. 1 (treble clef) plays eighth-note triplets with a forte (*f*) dynamic. B. Cl. 2 (bass clef) plays eighth notes with dynamics *f*, *niente*, *p*, and *f*. B. Cl. 3 (treble clef) plays eighth-note triplets with dynamics *niente*, *p*, *f*, and *niente*. B. Cl. 4 (bass clef) plays eighth notes with dynamics *f*, *niente*, and *p*. Fingerings are indicated by numbers 1-3 above notes in the triplet staves.

228

B-CL. 1 *f*

B-CL. 2 *f*

B-CL. 3 *f*

B-CL. 4 *f*

229

B-CL. 1 *f* niente

B-CL. 2 *p* *f*

B-CL. 3

B-CL. 4

231

B-CL. 1 *pp* *mf*

B-CL. 2 *(p)* *pp* *mf*

B-CL. 3 *<f* *(p)* *pp*

B-CL. 4 *f* *(p)*

237

B. Cl. 1

B. Cl. 2

B. Cl. 3

B. Cl. 4

241

B. Cl. 1

B. Cl. 2

B. Cl. 3

B. Cl. 4

245

B. Cl. 1

B. Cl. 2

B. Cl. 3

B. Cl. 4

249

Musical score for measures 249-252. It features four staves: B. CL. 1 (Bass Clarinet 1), B. CL. 2 (Bass Clarinet 2), B. CL. 3 (Bass Clarinet 3), and B. CL. 4 (Bass Clarinet 4). The music is in 2/4 time and marked *mf*. B. CL. 1 has a melodic line with many triplets. B. CL. 2 has a rhythmic accompaniment with quintuplets. B. CL. 3 has a melodic line with triplets. B. CL. 4 has a rhythmic accompaniment with eighth notes.

253

Musical score for measures 253-256. It features four staves: B. CL. 1, B. CL. 2, B. CL. 3, and B. CL. 4. The music is in 2/4 time and marked *mf*. B. CL. 1 has a melodic line with triplets. B. CL. 2 has a rhythmic accompaniment with quintuplets. B. CL. 3 has a melodic line with triplets. B. CL. 4 has a rhythmic accompaniment with eighth notes.

257

Musical score for measures 257-260. It features four staves: B. CL. 1, B. CL. 2, B. CL. 3, and B. CL. 4. The music is in 2/4 time and marked *mf*. B. CL. 1 has a melodic line with triplets. B. CL. 2 has a rhythmic accompaniment with quintuplets. B. CL. 3 has a melodic line with triplets. B. CL. 4 has a rhythmic accompaniment with eighth notes.

261

Musical score for measures 261-264. The score is for four parts: B. Cl. 1, B. Cl. 2, B. Cl. 3, and B. Cl. 4. B. Cl. 1 has a melodic line with triplets and a *mf* dynamic. B. Cl. 2 has a rhythmic accompaniment with quintuplets and a *mf* dynamic. B. Cl. 3 has a rhythmic accompaniment with triplets and a *mf* dynamic. B. Cl. 4 has a rhythmic accompaniment with eighth notes.

265

Musical score for measures 265-268. The score is for four parts: B. Cl. 1, B. Cl. 2, B. Cl. 3, and B. Cl. 4. B. Cl. 1 has a melodic line with triplets and a *mf* dynamic. B. Cl. 2 has a rhythmic accompaniment with quintuplets and a *mf* dynamic. B. Cl. 3 has a rhythmic accompaniment with triplets and a *mf* dynamic. B. Cl. 4 has a rhythmic accompaniment with eighth notes and a *mf* dynamic. The word "niente" is written below the B. Cl. 4 staff in measure 268.

269

Musical score for measures 269-272. The score is for four parts: B. Cl. 1, B. Cl. 2, B. Cl. 3, and B. Cl. 4. B. Cl. 1 has a melodic line with triplets. B. Cl. 2 has a rhythmic accompaniment with quintuplets and the word "niente" written below the staff. B. Cl. 3 has a rhythmic accompaniment with triplets and a *mf* dynamic. B. Cl. 4 has a rhythmic accompaniment with eighth notes.

277

B. Cl. 1 *mf* niente

B. Cl. 2

B. Cl. 3 *mf* niente

B. Cl. 4 emerging from cl. 3 *ppp poss.*

F (eco)

B. Cl. 1 *ppp*

B. Cl. 2 *ppp* *mf*

B. Cl. 3 *pp* *mf*

B. Cl. 4 *ff*

281

B. Cl. 1

B. Cl. 2 *mf*

B. Cl. 3

B. Cl. 4

285

B. Cl. 1

B. Cl. 2

B. Cl. 3

B. Cl. 4

*mf*

Detailed description: This system covers measures 285 to 288. B. Cl. 1 has whole rests. B. Cl. 2 plays sixteenth-note patterns with 6:2 and 3:2 slurs. B. Cl. 3 plays a steady sixteenth-note line with a *mf* dynamic. B. Cl. 4 has whole rests.

289

B. Cl. 1

B. Cl. 2

B. Cl. 3

B. Cl. 4

*pp*

*mf*

*mf*

Detailed description: This system covers measures 289 to 292. B. Cl. 1 has a whole rest in 289, then a sixteenth-note line in 290-292 with *pp* in 290 and *mf* in 291-292. B. Cl. 2 plays sixteenth-note patterns with 6:2 and 3:2 slurs, with *mf* in 289-290. B. Cl. 3 plays a steady sixteenth-note line with *mf* in 290-292. B. Cl. 4 has whole rests.

293

B. Cl. 1

B. Cl. 2

B. Cl. 3

B. Cl. 4

*mf*

*mf*

*mf*

*pp*

*mf*

Detailed description: This system covers measures 293 to 296. B. Cl. 1 plays a steady sixteenth-note line with *mf* in 294-296. B. Cl. 2 plays sixteenth-note patterns with 3:2 and 3:1 slurs, with *mf* in 294-296. B. Cl. 3 plays a steady sixteenth-note line with *mf* in 294-296. B. Cl. 4 has whole rests in 293-294, then a sixteenth-note line with 5:4 slurs in 295-296, with *pp* in 295 and *mf* in 296.

297

B. Cl. 1

B. Cl. 2

B. Cl. 3

B. Cl. 4

*mf*

*mf*

*mf*

301

B. Cl. 1

B. Cl. 2

B. Cl. 3

B. Cl. 4

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

305

B. Cl. 1

B. Cl. 2

B. Cl. 3

B. Cl. 4

*ppp*

*mf*

*mf*

169



B. Cl. 1

B. Cl. 2

B. Cl. 3

B. Cl. 4

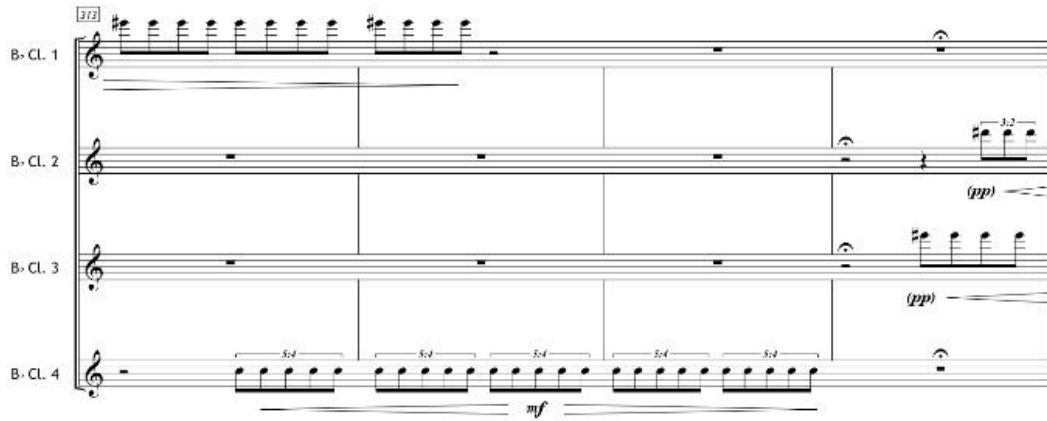
*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

172



B. Cl. 1

B. Cl. 2

B. Cl. 3

B. Cl. 4

*pp*

*pp*

*mf*

177



B. Cl. 1

B. Cl. 2

B. Cl. 3

B. Cl. 4

*pp*

*f*

*niente*

*f*

*niente*

*f*

*niente*

*pp*

*f*

*niente*

Buenos Aires, September 15-26, 2018

*Gaudeamus III* (2020)

*maría cecilia villanueva*  
**GAUDEAMUS III**

# Gaudeamus III

(2020)

Tres clarinetes  
(uno en vivo y dos pregrabados)

La elección de los clarinetes para cualquiera de las tres líneas es libre, pueden ser instrumentos iguales o diferentes.

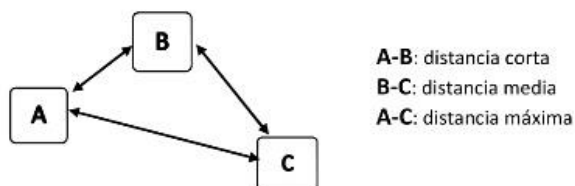
La obra será ejecutada por un solo instrumentista. El/la clarinetista deberá tocar en vivo la primera línea (1) y grabará previamente las dos restantes (2 y 3).

En varios fragmentos hay dos opciones de intensidades para cada línea. El instrumentista podrá elegir cualquiera de ellas, tanto para la línea que se toca en vivo como para las pregrabadas.

El/la clarinetista deberá desplazarse y cambiar su posición de ejecución en el escenario, de acuerdo al plano de distribución de los atriles, como se indica más abajo.

## Disposición de los atriles y parlantes en el escenario

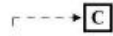
Los tres atriles deberán disponerse en tres sectores diferentes, formando un triángulo escaleno entre sí, de tal manera que los tres puntos elegidos sean siempre visibles por el público, respetando las distancias relativas asignadas entre los sectores.



Los sectores **A**, **B** y **C** serán utilizados además para la ubicación de tres parlantes. Cada uno de ellos se ubicará delante de los atriles en el sector respectivo. Los cambios en la espacialización de las pistas pregrabadas pueden ser inmediatos o graduales. Los movimientos indicados en las pistas pregrabadas, muestran al parlante hacia dónde se dirigirá gradualmente la señal de audio.

Los desplazamientos del clarinetista deberán ser más bien lentos, sin ruido, caminando normalmente, a una velocidad que no interfiera con la ejecución. Se sugiere mantener la posición de ejecución también durante los desplazamientos en silencio. Los movimientos con el instrumento deberán ser los mínimos necesarios para su ejecución, evitando aquellos que interfieran con el aspecto visual en la circulación sobre el escenario.

Los calderones, de duración variable, cumplen una función de coordinación entre las líneas, para dar el tiempo suficiente al ejecutante hasta llegar a la nueva posición. Los calderones entre paréntesis no implican una detención obligatoria, solo se utilizarán de ser necesario, si el tiempo establecido para el desplazamiento no fuera suficiente para llegar, cómodamente, a la nueva posición.  
El/la clarinetista deberá elegir y fijar una duración lo suficientemente larga -medida en segundos- para los calderones de las líneas grabadas y tomarlas como referencia para la línea ejecutada en vivo.  
Los calderones triangulares tienen una duración fija, medida en segundos, que se agregará al valor de la figura indicada.



Marcan el punto de inicio de cada nueva posición del clarinetista en el escenario.

Muestra el inicio del desplazamiento hacia el sector indicado en el escenario.

Muestra el inicio y el cambio gradual de un parlante a otro en las líneas pregrabadas.

Uso simultáneo de dos parlantes para las líneas pregrabadas.

En las líneas pregrabadas, muestra el cambio gradual de un parlante a otro y el agregado de uno más.

Muestra la opción de reemplazo de una altura específica, en caso de ser necesario.  
En los cc.73-75 se puede reemplazar todo el fragmento indicado según la opción dada (*ossia*).

Si no fuera posible realizar el *glissando*, se mantendrá fija la altura con la duración correspondiente, hasta la articulación de la próxima.

¼ de tono más alto, ¼ de tono más bajo.

Muestran la continuidad de una línea melódica que deberá ser enfatizada.

**Partitura en Do.** Todo suena como está escrito.

# Gaudeamus III

(2020)

*Three clarinets  
(one live and two pre-recorded)*

*The selection of clarinets is free for any of the three lines. They could be equal or different instruments.*

*The piece should be played with only one clarinetist. The musician will play live the first line (1) and should pre-recorded the other two (2 and 3) for the performance.*

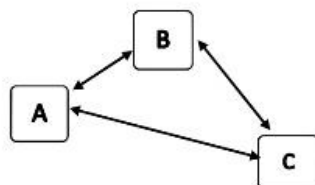
*In various fragments there are two dynamic options for each line. They should be freely selected by the player. This is valid for both live and pre-recorded lines.*

*The clarinetist will change its playing position on stage, between predefined sectors, as it is shown in the figure below. Also, a speaker will be located in each sector together with the music stands.*

*The movements of the clarinetist should be done slowly and noiseless as in a normal walking, with a convenient speed to not interfere with the music playing. It is suggested to keep the playing position also during the silent circulation on stage. The instrument movements should be as quiet as possible, avoiding all that interfere with the visual aspect regarding the location changes.*

## **Stage set up for music stands and speakers**

*The three music stands should be located in three different sectors (A, B and C) forming a scalene triangle, in such a way that all three points remain always visible for the audience. The sectors should keep their assigned relative distance depending on the space availability on stage or room. Sectors A, B and C are used also to locate three speakers, each one in front of a music stand, respectively.*



**A-B:** Short distance.  
**B-C:** Medium distance.  
**A-C:** Maximum distance.

The use of the indicated speakers (A, B and C), needed for the pre-recorded lines, could be done abruptly or gradually. The movements between them indicate to which speaker will be send the audio signal.



The fermatas are intended to work as a coordination point for the moving clarinet on stage. The duration will be variable and will last only the necessary to wait for the instrument to reach the indicated location.

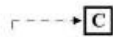
The fermatas between parentheses do not imply a mandatory stop. They should be used only in case of needing extra time to reach comfortably the assigned area.

The clarinetist will select and fix a long duration, in seconds, for the pre-recorded lines to be used as a reference for the live one.

The triangle fermatas have a specific duration in seconds that should be added to the indicated note value.



Show the starting point of each new position of the clarinetist on stage.



Shows the initiation of the player's movement towards a new location on stage.



Shows, in the pre-recorded lines, the starting point and gradual change from one speaker to another.



Using simultaneously two speakers for a pre-recorded line.



Shows, on the pre-recorded lines, the gradual change from one speaker to another plus the addition of a new speaker.



Individual pitch replacement option, if necessary.

In bars 73-75 it is possible to replace the entire fragment with the ossia option, when needed.



In case of impossibility to do the glissando/pitch bending, keep the actual pitch for the whole duration until the articulation of the next one.



quarter tone higher, quarter tone lower.



Show the continuity of a melodic line which should be emphasized.

**Score in C.** All sounds as written.

# Gaudeamus III

para tres clarinetes / for three clarinets

María Cecilia Villanueva

Gau-de-a - mus di-em fes - tum ce - le - bran - tes sub ho - no - re Gri - sel - da G .  
 Al - le - lu - ia Al - le - lu - ia  
 Can - gat ho - di - e vox no - stra me - lo - dum sim - pho - ni - a Per - so - net nunc tin - nu - la ar - mo - ni - e or - ga - na mu - si - co - rum co - re - a  
 To - no - rum quam dul - ci - a al - ter - na - tim con - cre - pent nec - ne mo - du - la - mi - na  
 Di - a - pa - son al - ti - so - na per vo - cum dis - cri - mi - na te - tra - cor - dis fi - gu - ra - rum al - ta con - scen - dens cul - mi - na

\*

**I** 76-80

Cl. I en vivo / live

1. *p*  
2. *p*

Cl. 2 pregrabados / pre-recorded

1. *ppp*  
2. *ppp*

Cl. 3

1. *ppp*  
2. *pp*

**II** Poco meno mosso 70-76

*mp mp p ppp mp mp p mp ppp*

*mp p ppp mp ppp mp ppp*

*pp mp pp mp pp mp pp*

11

*p* *pp* *mp* *pp* *mp* *p*

*mp* *mp* *pp* *mp* *pp* *(gliss.) pp*

*pp* *mp* *mp* *pp* *ppp* *p*

III

16

*p* *pp* *mp* *p* *mp* *mp* *mp*

*ppp* *ppp* *mp* *p* *mp* *p*

*mp* *mp* *p* *mp* *pp* *ppp* *mp* *p*

IV

21

(mantener la posición de ejecución / keep the playing position)

*ppp* *ppp* *mp*

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

*mp* *p* *mp* *p* *mp* *p* *mp* *p* *pp*

26 **V** Più mosso ♩ 86-92

mp (mp) p p mf mf p pp sempre  
p mp mf p mp p pp sempre  
mp (pp) pp mp p pp sempre

31

p pp p sempre mp mp  
p p mp ppp (gliss.) mp pp  
p sempre pp

36 **VI** Poco meno mosso ♩ 72-76

mp mp p mp mf pp  
ppp mp pp pp pp sempre  
mp p mp ppp p sempre pp sempre









## Oceánica (2021)

### **Oceánica**

para clarinete bajo en Sib

*está dedicada con todo mi cariño y gratitud a Griselda Giannini, quien aportó la mayoría de los materiales sonoros contenidos en la grabación. Los gestos, su pulsionar, el ritmo de su despliegue y repliegue fueron el punto de partida y fuente de inspiración para la composición.*

Notas para la interpretación:

Se requerirá un cronómetro para ir siguiendo la partitura. La coordinación no es necesariamente exacta pero sí muy aproximativa. Hay algunos puntos e referencia para la sincronización.

Será necesario evaluar según las condiciones del ámbito donde se interprete la pieza, si es necesaria una mínima, muy mínima amplificación del clarinete.

La gráfica de la electrónica es una referencia visual de los eventos sonoros. Se sugiere el conocimiento previo de la grabación para poder interactuar con cierta fluidez, expresividad y flexibilidad con los sonidos pregrabados.

La grabación comienza con 10 segundos de silencio, tras lo cual inicia el conteo en la partitura. El clarinete Bajo puede comenzar unos segundos más tarde, mientras se apaga el “burbujeo” del primer material sonoro que inicia la grabación.

La digitación de los multifónicos fue extraída del libro de H. Spaarnay *El clarinete bajo. Una historia personal*. En caso de no funcionar alguno de ellos, buscar otro similar. En general los multifónicos seleccionados tienen la cualidad de desplegarse en un espectro amplio y rico en armónicos o de ser sutilmente inestables. La representación gráfica de la partitura sugiere la apertura y cierre incorporando o quitando algunos armónicos, eventualmente “estallando” al abrirse el barrido de armónicos.

Se ruega evitar la sobrepoblación de “estallidos” o barridos de armónicos para evitar la homogeneidad en la resultante sonora musical.

Multifónicos empleados (pag. 150, Spaarnay, H. *El clarinete bajo. Una historia personal*):

Digitación propuesta	Resultado sonoro	Notación propuesta	Estabilidad	Ataque	Dinámica	Embocadura	Otras observaciones
49 			2	2	<i>pp</i> → <i>f</i>		Con mucha presión se escucha el La6. Solamente es posible <i>pp</i>
50 			2	4	<i>p</i> → <i>mf</i>		Igual que el MF49. Bisbigliando con el dedo medio de la mano derecha

Digitación propuesta	Resultado sonoro	Notación propuesta	Estabilidad	Ataque	Dinámica	Embocadura	Otras observaciones
81 18 13 ○○○○○ ○○○○○			4	4	<i>pp</i>		Magnífico pero muy inestable. Tino con llave 16 y MI32

Estas y otras digitaciones están indicadas en la partitura misma.

En la partitura, la representación como “nube” sobre una nota, alude a la apertura y cierre del espectro armónico desde la nota inicial del gesto, que se abre hacia los registros agudo, grave o ambos, “estallando” en sus extremos de despliegue.

Los óvalos más pequeños son empleados para indicar sonidos que conforman el espectro armónico de un multifónico o derivan de él (como en el primer y segundo sistema al inicio de la pieza)

Los glissandi deben realizarse lo más lentamente posible. Priorizar el recorrido más que las alturas o puntos de inicio y final de los mismos.

En los trémolos priorizar las alturas del registro más grave. Si hay indicaciones de armónicos superiores, éstos deben surgir espontánea y casualmente. Los ruidos de llaves son importantes dado que se complementan con la parte electroacústica.

Nota de cabeza romboidal: sonido “coloreado”, con cierto componente de aire

Nota de cabeza cuadrada: sonido de aire, sin tonicidad, sólo la correspondiente al registro indicado.

Al final de la obra, se pide un “siseo” que está representado con notas de cabeza romboidal de mayor tamaño. Alejar sutilmente el instrumento y sisear lejos del mismo, en un gesto de repliegue corporal... luego esperar unos segundos en posición estática pero no pasiva, como escuchando y dejando transcurrir un último oleaje sonoro interno.

El material sonoro empleado en la composición de la pieza fue sumamente sugerente y me remitió al mar, al movimiento profundo debajo de las olas. Aquel espacio en el que danzan las algas en los mares patagónicos. Un poema acompañó el proceso creativo trayendo una y otra vez esas imágenes a la memoria:

*sin testigos*

*iluminadas por el sol*

*bailan acompasadas y ondulantes*

*las algas en el fondo del mar\**

\* Bosch, A. H., en SECRETA HUELLA poemas  
Rosario: Ed. Spiaggia (2020)

# oceánica

a Griselda Giannini

Tempo fluido. Expresivo.  
Escuchando e interactuando en danza con la electroacústica

Natalia Solomonoff

\*Balance dinámico: intensidad acorde a la electroacústica

\*el clarinete puede entrar un par de segundos más tarde que la grabación

Multifónicos: modificar presión del aire y tremolar dejando emerger diferentes armónicos en juego con la electroacústica.

0,0" 4,0" 8,0" 12,0"

gliss. 3 gliss.

Clarinete Bajo en Sib

*pp* *mf* *pp* *p* *pp* *mf*

Picos Barrido de armónicos

16,0" 20,0" 24,0" 28,0" 32,0"

5

multifónico (solamente con embocadura moviendo la mandíbula hacia la base de la caña para obtener los armónicos superiores)

*pp* *pp* *mf* *pp* *pp* *mf* *pp*

36,0" 40,0" 46,0" 52,0"

10

multifónico (con embocadura moviendo la mandíbula hacia la base de la caña)

3 3

\*trémolos con ruidos de llaves. Eventualmente armónicos ritmo irregular (eventuales accel-rit.)

*pp* *f* *pp* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mp* *pp*

56,0" 1'00,0" 1'04,0" 1'08,0" 1'12,0" 1'16,0"

14

multifónico \*modificar color y contornos. Con estallidos. Interactuar con la electroacústica reaccionando con los picos dinámicos y espectrales. Abrir y cerrar con la Fundamental.

diferenciar del multifónico anterior en duración y calidad espectral

*p* *mf* *ff* *mf* *mf* *sfz* *f* *sfz* *mf*

muy sutil sonidos aislados

1'19,0" 1'34"

20

w.t. con eventuales multifónicos

armónicos agudísimos mordiendo la caña agrupamientos rítmicos irregulares y sonidos aislados en interacción con la electrónica

w.t. con eventuales multifónicos

*pppp*

1'34,0" sección todavía muy sutil ... 1'41,0" sonidos aislados 1'51,0"

21

algunos armónicos agudísimos en grupos rítmicos discontinuos

2'00,0" Multifónico con "estallidos" espectro armónico denso y amplio Finalizar con Fundamental 2'09,5" Multifónico con "estallidos" espectro armónico denso y amplio Finalizar con Fundamental 2'21,5"

24

pp < mf > < > pp < mf > pp

**Medido.** Trémolos con eventuales armónicos y ruidos de llave intermitentes  
**Compacto** Priorizar sonidos graves. Permitir sonoridad del aire especialmente al inicio

Trémolos con eventuales armónicos y ruidos de llave intermitentes ritmo irregular (eventuales accel-rit.) simil anterior

2'25,5" al final de los gestos 2'34,5" 2'40,5" 2'42,5"

27

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

2'48,5" 2'52,5" Multifónico estable. Sutil. Hacia el final, agrupamientos rítmicos breves en registro extremo grave con ruido de llaves 3'00,5" 3'02,5" Sonido "coloreado" Hacia el final, agrupamiento rítmico breve en registro extremo grave con ruido de llaves

31

pp < mf > pp mf pp < mf > mf

3'11,5" Sutil. Con la electrónica 3'17,5" sonido "coloreado" 3'23,5"

35

pp < mf > pp pp < mf > pp

armónicos agudísimos mordiéndose la caña: breves grupos rítmicos y sonidos aislados, en danza con la electroacústica

3'33,5" sutil... 3'38,5" 3'42,5"

38

armónicos agudísimos mordiendo la caña. Escasos... eventuales... en danza con la electroacústica

sonido coloreado--> ordinario. Final con sonido coloreado transición hacia aire solo

*pp* < *mf* > *pp*

3'50,5" siempre muy sutil 4'20,5"

41

armónicos agudísimos mordiendo la caña -discontinuo- w.t. sin multifónicos posición lo más agudo posible eventuales armónicos agudísimos mordiendo la caña

*pp*

\*Balance dinámico: intensidad acorde a la electroacústica

4'23,5" 4'33,5" 4'41,5" 4'48,5"

43

w.t. con multifónicos posición lo más agudo posible

*ppp*

4'54,5" 4'58,5" 5'02,5" 5'04,5" 5'09,5" 5'11,5"

47

grupos rítmicos discontinuos con eventuales ruidos de llaves, digitación del registro extremo grave aparición discontinua de alturas ad lib. (tal como en la grabación de los materiales primarios) evitar gestos melódicos direccionales

< *f* > *f* > *f* > < *f* > *f* > *f* > *f* > < *f* >

5'19,5" 5'30,5" 5'39,5" 5'46,5"

53

Sutil. Espectro armónico cerrado (8va-12va - primeros armónicos) Eventualmente algún efecto de Growl. Iniciar y cerrar con Fundamental

Sutil. Desplegar y replegar brevemente armónico de 8va. Eventualmente Growl

Sin estallar. Sólo desplegar brevemente un armónico (8va) Iniciar y finalizar con Fundamental

*pp* < *mf* > *pp* < *mp* > *pp* *pp*



57 5'54,5" 6'00,5" 6'08,5" 6'16,5"

Sutil. Inestabilidad propia del multifónico

Gesto compacto Preciso, medido

*ppp* < *mp* > *ppp* < *mf* > *pp*

*pp* < *mf* > *pp*

61 6'19,5" 6'27,5" 6'35,5" 6'43,5" 6'51,5"

Espectro armónico de banda angosta No estallar. Iniciar y finalizar con Fundamental

Sutil. Inestabilidad propia del multifónico

Trémolos con ruidos de llave. Priorizar registro grave. Eventuales armónicos ritmo irregular (eventual accel-rall)

*pp* < *mf* > *ppp* < *mf* > *pp*

*ppp* < *mp* > *ppp*

66 6'54,5" \*trémolos con ruidos de llave priorizar registro grave. Eventuales armónicos 7'03,5" 7'11,5" 7'19,5" 7'23,5"

Sutil. Inestabilidad natural del multifónico

*pp* < *mf* > *pp* *pp* < *mf* > *ppp*

*pp* < *mf* > *pp*

71 7'32,5" 7'40,5" 7'48,5" 7'56,5"

Desplegar espectro armónico brevemente sin estallar Iniciar y finalizar con Fundamental

Eventualmente Growls

Preciso, medido

*p* < *mf* > *pp* *pp* < *mf* > *ppp* *mf* > *pp*

75 8'04,5" 8'08,5" 8'16,5" 8'21,5" 8'29,5"

Desplegar espectro armónico sin sobregados Eventuales estallidos. En interacción con la parte electrónica Iniciar y finalizar con Fundamental

Comportamiento similar al gesto anterior Como un oleaje de menor intensidad

*mp* < *mf* > *pp* *mp* > < *mf* > *pp* < > *ppp*

80 8'37,5" 8'45,5" 8'49,5" 8'58,5" 9'03,5"

Espectro armónico sin sobreagudos. Eventual Growl (breve)

Sutil. Inestabilidad natural del multifónico

Desplegar brevemente espectro armónico. Sin sobreagudos. Iniciar y finalizar con Fundamental

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

9:29

9'13,5" 9'19,5" 9'27,5" 9'31,5" 9'39,5"

sincronizar con electrónica

Trémolo (simil anteriores)

Multifónico sin sobreagudos. Iniciar y finalizar en Fundamental

Multifónico con breve "estallido" sin sobreagudos. Hacia el final, agrupamientos rítmicos breves en registro extremo grave con ruido de llaves

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

sincronizar con electrónica

9'48,5" 9'54,5" 9'58,5" 10'09,5"

grupetos rítmicos discontinuos con ruidos de llaves, digitación del registro extremo grave- aparición discontinua de alturas ad lib. evitar gestos melódicos direccionales

Apartar el instrumento de la boca. Siseando muy sutil pero audiblemente lejos de la embocadura

ppp < mp > mf pppp

\*mantener estática la posición corporal hasta unos segundos después de que finalice la parte electrónica

*sin testigos*

*iluminadas por el sol*

*bailan acompasadas y ondulantes*

*las algas en el fondo del mar*

\* Bosch, A. H., en *SECRETA HUELLA poemas*  
Rosario: Ed. Spiaggia (2020)

*Pálido Fuego (a Nabokov) (2020 revisión 2021)*

# **Pálido fuego**

## José Manuel Serrano

## Pálido fuego (2020)

(a Nabókov)

para clarinete bajo solo y clarinetes bajos pregrabados (procesados digitalmente)

Dedicada a mi amiga Griselda Giannini, con afecto

La partitura está transpuesta (sistema alemán: sonando una segunda por debajo de lo escrito)

La/el interprete podrá solicitar al compositor (escribir al correo [jose.m.serrano@gmail.com](mailto:jose.m.serrano@gmail.com)) una versión pregrabada de todas las sombras (clarinetes pregrabados y procesados) pero también podrá realizar/grabar su propia versión si así lo desea (ver instrucciones más abajo).

El clarinete bajo solista deberá estar amplificado y se le deberá aplicar también una reverb digital similar a la que se puede escuchar en las sombras pregrabadas. Esto es solo por motivos de homogenización tímbrica y espacial y por ningún motivo la amplificación del solista deberá considerarse como un elemento o herramienta distintivo/a.

La reverb tiene que ser similar, pero no igual, a la de una iglesia o hall muy grande con la diferencia sustancial de que el canal seco (dry channel) del solista y las sombras deberá estar en algún punto cercano al 50% (el nivel del efecto entre *dry* y *wet*) para no perder claridad fonética y contraste en la señal original.

Como referencia, la reverb que se ha usado en la versión que brinda el compositor es la "Valhaala Shimer" y su configuración es la siguiente:



En caso de usar otro plugin/vst el mismo deberá producir un efecto equivalente o similar.

**Notas para la realización de las sombras** (clarinetes bajos pregrabados y procesados digitalmente).

Los glissandi desde o hacia una nota microintervalica pueden ser realizados a través de procesamientos digitales (bending) pero las notas individuales o frases grandes que sean/incluyan microtonos deberán realizarse a través de digitaciones especiales, buscando no solo el intervalo

microtonal sino también un cambio tímbrico/fonético (esto último es sumamente importante). La única excepción a esto serán las notas muy graves donde la producción de microtonos es muy difícil (en este caso usar afinación digital).

Las notas fuera del registro grave y tradicional del instrumento deberán producirse por medio de transposiciones digitales.

El paneo de los canales es el siguiente:

Sombra I: 70% left

Sombra II: center

Sombra III: 70% right

SombraIV: variable (ver indicaciones en la partitura)

Sombra V: variable (ver indicaciones en la partitura)

a Griselda Giannini

## Pálido fuego

(a Nabókov)

para clarinete bajo y sombras pregrabadas

José Manuel Serrano

♩ = 50

Clarinete bajo Solo (amp.+reverb) *ppp* *p* *pp*

Sombra I (canal izquierdo) *ppp* *pp* *pp* *ppp*

Sombra II (canal central) *ppp* *pp* *pp* *ppp*

Sombra III (canal derecho) *ppp* *pp* *pp* *ppp*

Solo *ppp* *p* *pp* *mp*

I *ppp non cresc.*

II *ppp non cresc.* *pp*

III *ppp non cresc.* *pp*

2

Musical score for measures 7-11. The score includes four staves: Solo, I, II, and III. The Solo staff begins with a *pp* dynamic and a triplet of eighth notes. The I and II staves have *p* and *ppp* dynamics respectively. The III staff has a *ppp* dynamic. The Solo staff changes to *f (non ff)* at measure 10. The II staff has a '(digital)' annotation and an 8<sup>va</sup> marking. The Solo staff has a triplet of eighth notes at measure 10.

**A**

Musical score for measures 12-15, marked 'A'. The tempo is  $\text{♩} = 90$  Molto più mosso. The score includes six staves: Solo, I, II, III, IV, and V. The Solo staff has a *mf* dynamic. The I and II staves have *mp* and *p* dynamics. The III staff has a *mp* dynamic. The IV staff has *ppp* and *p* dynamics. The V staff has a *mp* dynamic. The IV staff has a triplet of eighth notes and a *gliss.* marking. The IV staff has two pan annotations: '(pan: from 50% left to 50% right)' and '(pan: from 30% left to 70% right)'. The Solo staff has a triplet of eighth notes at measure 14.

16

Solo

I *mp* *p*

II *p*

III *p*

IV (pan: from 70% left to 30% right) (center) *gliss.* *p*

V *pp*

**B** ♩ = 50 Tempo primo

21 *poco vib. senza vibrato*

Solo *pp* *mp* *mp* *p* *pp*

I *gliss.* *ppp*

II *gliss.* *ppp* *gliss.* *ppp*

III *gliss.* *ppp* *gliss.* *ppp*

IV *gliss.* *ppp* *mp* *ppp* *mp* *pp*

V *ppp*

24

Solo

I

II

III

IV

V

*mp* *pp* *p*

*pppp* *pppp*

**C**

♩ = 40 Poco meno mosso

27

**D**

Solo

I

II

III

IV

*p* *mp*

*p* *p* *mp* *p*

29

Solo

I

II

III

IV

32

Solo

I

II

III

IV

♩ = 50 Tempo primo

*ppp* *ff* *mp*

*p* *ppp* *pp* *ppp* *ppp* *ppp*

38

Solo

I

II

III

IV

V

*p*

*pp*

*ppp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

**E**

44

Solo

I

II

III

*mp*

*mf+ mp*

*p*

*p*

*p*

7

47

Solo

I

II

III

IV

V

*mp*

3

3

50

Solo

I

II

III

IV

V

*p sempre*

*gliss.*

*pp* *p* *pp* *p*

*p*

*p*

*pp*

8

53

Solo

I

II

III

IV

V

*pp*  $\leftarrow$  *p*

*pp*  $\leftarrow$  *p*

**F**

56

Solo

I

II

III

IV

V

*p* *pp*

*p* *ppp*

*mp* *PP*

*ppp*

*ppp*

*ppp*

(Pan: left 70%) *p* *pp*

(Pan: right 70%) *p* *pp*

*p* *ppp*

*p* *ppp*

*mp* *PP*

*p* *ppp*

*mp* *PP*

60

Solo

I

II

III

IV

V

*mp* *p* *P* *ppp* *mp* *ppp*

*mp* *p* *P* *ppp* *mp* *ppp*

*mp* *p* *P* *ppp* *mp* *ppp*

*mp* *p* *P* *ppp* *mp* *ppp*

*mp* *p* *P* *ppp* *mp* *ppp*

63

Solo

I

II

III

IV

V

*p* *pp* *mp* *ppp*

*p* *pp* *pp* *pp*

*p* *pp* *pp* *pp*

*p* *pp* *pp* *pp*

*p* *pp* *mp* *ppp*

*p* *pp* *mp* *ppp*

65 G *non legato sempre*

Solo *non cresc.* *mp*

I *non cresc.* *p non cresc.*

II *non cresc.*

III *non cresc.* *p non cresc.*

IV *non cresc.*

V *non cresc.*

69 H *cantabile*

Solo *pp* *pp*

I *pp*

II *p non cresc.* *pp*

III *pp* (pan: center)

73

Solo

I

II

III

5

*p*

Detailed description: This system covers measures 73, 74, and 75. The Solo part (top staff) features a melodic line with slurs and a '5' fingering. The I, II, and III parts (lower staves) provide accompaniment with slurs and a '5' fingering. Dynamics are marked 'p'.

76

Solo

I

II

III

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

Detailed description: This system covers measures 76, 77, 78, and 79. The Solo part (top staff) features a melodic line with slurs. The I, II, and III parts (lower staves) provide accompaniment with slurs. Dynamics are marked 'p'.

12

80 **I**

Solo

I

II

III

IV

*ppp* *mf* *ppp*

*ppp*

*ppp*

*ppp*

*ppp*

81

Solo

I

II

III

IV

*mp* *ppp*

*p*

*p*

*p*

*p*

82

Solo

83

Solo

José Manuel Serrano  
Julio, 2020 (re. 2021)