



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

TESIS DOCTORAL

Las técnicas extendidas para clarinete en Cuba: Un enfoque práctico a través de la
Networked Music Performance.

Programa Interuniversitario de Doctorado en Comunicación de la Universidad de
Málaga

Doctorando:

Norma Estela García López

Directoras:

Dra Ana María Sedeño Valdellós


Dra Diana María Pérez Custodio





UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

AUTORA: Norma Estela García López

 <https://orcid.org/0000-0001-6253-4460>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): riuma.uma.es





DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR

D./Dña NORMA ESTELA GARCÍA LÓPEZ

Estudiante del programa de doctorado INTERUNIVERSITARIO EN COMUNICACION de la Universidad de Málaga, autor/a de la tesis, presentada para la obtención del título de doctor por la Universidad de Málaga, titulada: LAS TÉCNICAS EXTENDIDAS PARA CLARINETE EN CUBA: UN ENFOQUE PRÁCTICO A TRAVÉS DE LA NETWORKED MUSIC PERFORMANCE

Realizada bajo la tutorización de ANA SEDEÑO VALDELLOS y dirección de ANA SEDEÑO VALDELLOS Y DIANA PÉREZ CUSTODIO (si tuviera varios directores deberá hacer constar el nombre de todos)

DECLARO QUE:

La tesis presentada es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, conforme al ordenamiento jurídico vigente (Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo.

Igualmente asumo, ante a la Universidad de Málaga y ante cualquier otra instancia, la responsabilidad que pudiera derivarse en caso de plagio de contenidos en la tesis presentada, conforme al ordenamiento jurídico vigente.

En Málaga, a 07 de JUNIO de 2024

Fdo.: NORMA ESTELA GARCÍA LÓPEZ Doctorando/a	Fdo.: ANA SEDEÑO-VALDELLOS Tutor/a
Fdo.: ANA SEDEÑO VALDELLOS DIANA PÉREZ CUSTODIO	





UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



Escuela de Doctorado

Director/es de tesis

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



EFQM AENOR



Edificio Pabellón de Gobierno. Campus El Ejido.
29071
Tel.: 952 13 10 28 / 952 13 14 61 / 952 13 71 10
E-mail: doctorado@uma.es

Dña. Ana Sedeño Valdellos, Profesora titular de la Universidad de Málaga y Dña. Diana Pérez Custodio, Catedrática de Composición del Conservatorio Superior de Castilla y León

Certifican:

Que bajo nuestra dirección Dña. Norma Estela García López, ha realizado el trabajo de investigación correspondiente a su tesis doctoral titulada “Las técnicas extendidas para clarinete en Cuba: Un enfoque práctico a través de la Networked Music Performance”. Revisado el mismo, estimamos que puede ser presentado al tribunal que ha de juzgarlo. Las publicaciones relacionadas con esta investigación, que han sido registradas en la plataforma de este programa de doctorado, no han sido utilizadas en tesis anteriores.

Y para que coste a efectos de lo establecido en la normativa vigente, autorizamos la presentación de esta tesis en la Universidad de Málaga.

Málaga a 07 de junio 2024.

Fdo. Ana Sedeño Valdellos

Fdo. Diana Pérez Custodio



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

TESIS DOCTORAL

Las técnicas extendidas para clarinete en Cuba: Un enfoque práctico a través de la
Networked Music Performance.

Programa Interuniversitario de Doctorado en Comunicación de la Universidad de
Málaga

Doctorando:

Norma Estela García López

Directoras:

Dra Ana María Sedeño Valdellós

Dra Diana María Pérez Custodio



A Darío, de quien la idea de su llegada ha sido el impulso que me faltaba.

AGRADECIMIENTOS

A mi padre, que siempre ha sido el ejemplo más claro de lo que quiero conseguir. Por tantas veces en la que ha estado siempre disponible para mi aun cuando le faltan horas en el día, por su apoyo incondicional.

A mi madre, que siempre encuentra el momento para escuchar, para entender y para hacerme comprender, por aportar tanta luz a todo lo que toca.

A mi esposo, Salvi, que a lo largo de estos años no ha dejado de creer en mí y velar por todo que no alcanzo a abarcar para que pueda dedicar tiempo a mi futuro.

A mis directoras, Ana María Sedeño y Diana Pérez Custodio, por tantas reuniones en las que me dieron claridad en el camino; por ver tan posible realizar este proyecto y por depositar en mi la paciencia y la confianza para abordarlo. Infinitas gracias por todos los consejos y la experiencia, por las magníficas ideas y por el valor que le han conferido a la realización de este trabajo.

A Santiago Barbosa, Vivian Hidalgo, Karla Benítez y Claudia Revé, por confiar en el proceso, darme la oportunidad de aprender tanto sobre la práctica instrumental, aportar tanta dedicación y seriedad a la composición y montaje de la obra, compartir tantas ideas valiosas y demostrar tanta disposición para realizar este trabajo.

A Pepe Gavilondo, por las largas horas de charla sobre la música contemporánea actual de Cuba y por abrirme las puertas para conocer el EIH.

A mi hermana, y mi tía China, fervientes animadoras de todo lo que me propongo.

A cada uno de mis maestros. A aquellos que me guiaron con su experiencia y con los que gracias a sus conocimientos he conocido los senderos que transitan la música, la práctica interpretativa y la investigación. A los que me brindaron disciplina y lecciones invaluable que me han convertido en lo que soy como persona y como profesional.

A todo el resto de mi familia y amigos, que me aportan tanta felicidad y fortaleza para afrontar cada uno de mis emprendimientos.



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
BLOQUE I: DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN	5
CAPÍTULO I: PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN.....	5
1.1. Necesidad del estudio del tema	5
1.2. Antecedentes	9
1.3. Objetivos	12
1.4. Hipótesis.....	15
1.5. Metodología	16
1.5.1. Selección del método de trabajo	21
1.6. Campo de estudio	26
1.6.1. Consideraciones generales sobre el clarinete soprano en Sib.....	26
1.6.2. Consideraciones generales sobre la obra <i>Cinco Estudios Contemporáneos para Cuarteto de Clarinetes (Sib)</i>	27
1.6.3. Relación entre la <i>performance</i> y la metodología del montaje	28
1.7. Limitaciones	29
BLOQUE II: EL OBJETO DE ESTUDIO Y SU CONTEXTO	31
CAPÍTULO II: EL CLARINETE.....	31
2.1. Breve repaso histórico sobre el instrumento	31
CAPÍTULO III: ORGANOLOGÍA DEL INSTRUMENTO.....	33
3.1. Morfología del clarinete	33
3.1.1. Boquilla.....	33
3.1.2. Partes “desmontables” de la boquilla.....	35
3.1.3. Barrilete, cuerpo superior izquierdo y cuerpo inferior derecho.....	39
3.1.4. Campana o Pabellón	42
CAPÍTULO IV: LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA Y SU INTERÉS POR EL TIMBRE.....	44
4.1. Microtonalismo	44
4.2. La música abierta	47
4.3. La búsqueda de nuevas sonoridades instrumentales: técnicas extendidas ...	51
4.4. La música contemporánea para clarinete soprano en Sib. Los primeros autores del siglo XX en experimentar con el clarinete soprano en Sib	53
4.5. Las posibilidades del clarinete	55
CAPÍTULO V: LAS TÉCNICAS EXTENDIDAS PARA CLARINETE SOPRANO EN SI B.....	58
5.5.1. Los sonidos artificiales	58

5.5.2.	Los multifónicos	59
5.5.3.	Los sonidos complementarios.....	65
5.5.4.	Los sonidos que modifican la entonación y el color.....	67
5.5.5.	La articulación: <i>Flutterzunge</i> , <i>Slap Tongue</i> , <i>Teeth on the Reed</i> y Doble Picado	69
5.5.6.	Otras técnicas: dinámica espacial, sonidos de llaves, sonidos de aire, respiración continua y sonidos producidos al desmontar partes del clarinete....	72
5.5.7.	Sonido flauta	74
5.6.	La notación musical de las técnicas extendidas para clarinete.....	77
5.7.	Partituras gráficas	78
CAPÍTULO VI: LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA EN LA ESCENA CUBANA DE CONCIERTOS		80
6.1.	Sobre la música cubana de conciertos y su devenir histórico	80
6.1.1.	La música y los músicos cubanos de concierto del siglo XX, la influencia de lo ritual en lo clásico	88
6.1.2.	Grupo de renovación sonora: 1942-1948 (Harold Gramatges).....	89
6.1.3.	Décadas de los 60 y los 70: Una aparente ruptura de la evolución en la música de conciertos a partir del contexto socialista.....	90
6.1.4.	Músicos cubanos fuera de Cuba y su influencia dentro de la composición e interpretación.....	98
6.2.	El clarinete en la escena cubana de conciertos.....	100
CAPÍTULO VII: LA <i>PERFORMANCE</i> Y LA NETWORKED MUSIC PERFORMANCE.....		108
7.1.	Surgimiento del término <i>performance</i>	108
7.2.	<i>Performance</i> en la música y su relación con la interdisciplina artística y la investigación-creación	110
7.2.1.	Los instrumentos como herramientas escénicas	112
7.2.2.	La partitura como material expresivo	113
7.3.	La <i>performance</i> musical.....	113
7.4.	La Networked Music Performance y sus limitaciones.....	115
7.4.1.	Enfoques de NMP de acuerdo a su relación con la latencia	116
7.4.2.	Ejemplos de NMP	117
7.4.3.	Contexto de la NMP en Cuba	119
7.4.4.	Limitaciones de la NMP en Cuba	121
BLOQUE III: RESULTADOS. COMPOSICIÓN E INTERPRETACIÓN.....		123
CAPÍTULO VIII: ANÁLISIS DE LA MUESTRA.....		123
8.1.	Sujetos	123

8.2.	Breve análisis estructural y musical de la obra	123
8.2.1.	Primer movimiento: <i>Fragmentos</i>	124
8.2.2.	Segundo movimiento: <i>Canto para clave de Luna en sol</i>	124
8.2.3.	Tercer movimiento: <i>Altarpiece</i>	125
8.2.4.	Cuarto movimiento: <i>Movimiento</i>	126
8.2.5.	Quinto movimiento: <i>Opticometrías</i>	126
8.3.	Técnicas extendidas escritas por el compositor en la obra.....	127
8.3.1.	<i>Fragmentos</i>	127
8.3.2.	<i>Canto para clave de luna en Sol</i>	129
8.3.3.	<i>Altarpiece</i>	129
8.3.4.	<i>Movimiento</i>	129
8.3.5.	<i>Opticometrías</i>	130
8.4.	Desarrollo del plan de trabajo	131
8.5.	Desarrollo de las sesiones de colaboración con el compositor	132
CAPÍTULO IX: PROCEDIMIENTO DE MONTAJE DE LA OBRA		140
9.1.	Materiales utilizados	140
9.1.1.	Materiales utilizados: instrumentos, material técnico y equipamiento	140
9.1.2.	Softwares y servicios en la nube	142
9.1.3.	Conexión a Internet.....	144
9.1.4.	Acondicionamiento acústico del espacio	144
9.1.5.	Diario de instrumentistas	145
9.2.	Método para el Montaje de Obras con Técnicas Extendidas mediante Networked Music Performance (NMP).....	146
9.2.1.	Preparación y Planificación	147
9.2.2.	Colaboración y Retroalimentación	147
9.2.3.	Estructura de Ensayos y Montaje.....	147
9.2.4.	Práctica de las técnicas a dominar	148
9.2.5.	Ejecución y Evaluación	148
9.2.6.	Síntesis y Documentación.....	148
9.3.	Desarrollo de las sesiones de trabajo.....	148
9.3.1.	Técnicas extendidas instrumentales:.....	149
9.3.2.	Limitaciones de la NMP y dificultades afrontadas durante los ensayos. Soluciones a la sincronización, el movimiento en el espacio y la disposición del cuerpo en escena.....	157
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES		162
BIBLIOGRAFÍA		172

ANEXOS	
ANEXO I: <i>Cinco Estudios Contemporáneos para Cuarteto de Clarinetes (Sib)</i>	
ANEXO II: Transcripciones	
Primera Reunión con Santiago Barbosa Cañón (24 de junio de 2021)	
Segunda Reunión con Santiago Barbosa Cañón (08 de julio de 2021)	
Primer ensayo con instrumentistas (7 de noviembre de 2021)	
Segundo Ensayo con instrumentistas (10 de noviembre de 2021)	
Tercer ensayo con instrumentistas (13 de noviembre de 2021)	
Cuarto ensayo con instrumentistas (27 de noviembre de 2021)	
Quinto ensayo con instrumentistas (4 de diciembre de 2021)	
Sexto ensayo con las instrumentistas (12 de diciembre de 2021)	
Séptimo ensayo con las instrumentistas (19 de diciembre de 2021)	
Octavo ensayo con las instrumentistas (16 de enero de 2022)	
Noveno ensayo con las instrumentistas (23 de enero de 2022)	
Décimo ensayo con las instrumentistas (6 de febrero de 2022)	

INDICE DE FIGURAS

Figura 1. Registro del Chalumeau	32
Figura 2. Partes de la boquilla	34
Figura 3 Partes de la caña.....	35
Figura 4. Posibles formas de rebajar material de una lengüeta	36
Figura 5. Posibles posiciones del Si ³ . Inicio de la acción del portavoz en el segundo registro.....	41
Figura 6. Posiciones de las alturas correspondientes a partir de los siguientes orificios tonales.....	42
Figura 7. Sonidos resultantes a partir de los armónicos superiores descritos en el libro <i>El Clarinete y sus posibilidades</i> , de Jesús Villarojo	59
Figura 8. Ejemplo de una serie de armónicos y su utilización en sonidos multifónicos	60
Figura 9. Gráfico de Simultaneidad entre sonidos reales tomado de <i>El Clarinete y sus posibilidades</i> , de Jesús Villarojo.	62
Figura 10 Posición de la embocadura sobre el cuerpo superior derecho del clarinete para la técnica del sonido flauta	75
Figura 11. Fragmento de "Projection I" de Morton Feldman	78
Figura 12 Fragmento de "December" (1952) de Earle Brown.	79
Figura 13. Célula rítmica del tresillo europeo frente a célula rítmica del tresillo cubano	84
Figura 14. Fragmento de <i>La Espiral Eterna</i> , de Leo Brower.....	94
Figura 15. Extracto de <i>Fragmentos</i> . Fuente: <i>Cinco Estudios Contemporáneos para Cuarteto de Clarinetes (Sib)</i>	133
Figura 16. Extracto de <i>Canto para clave de luna en sol</i>	134
Figura 17. Extracto de <i>Movimiento</i>	134
Figura 18. Extracto de <i>Opticometrías</i>	136
Figura 19. Imagen del cuerpo inferior de la mano derecha del clarinete	137
Figura 20. Micrófono utilizado para la recogida del sonido de las grabaciones no simultáneas	141
Figura 21. Multiplicador de canales de audio utilizado.....	141
Figura 22. Servidor central de Jamulus	143
Figura 23. Pruebas realizadas desde Ookla utilizando la VPN Winshare	144
Figura 24. Cuadrante inferior izquierdo correspondiente al Clarinete 1. Intervalo de trino del Mi 3 al Fa# 4 con posiciones de ejecución.....	150
Figura 25. Cuadrante superior derecho del esquema central de Movimiento	152
Figura 26. Varios extractos de la obra donde se expresan de diversas formas la indicación de "As fast as possible".....	152
Figura 27. Extracto de <i>Opticometrías</i>	153
Figura 28. Sonido multifónico	156
Figura 29. Multifónico	156
Figura 30. Variación de la posición de un multifónico. A la izquierda la posición de la que partimos. A la derecha la posición modificada	157
Figura 31. Disposición de las instrumentistas	159
Figura 32. Disposición de los músicos para el cuarto movimiento.....	160

INTRODUCCIÓN

La evolución de la música en Cuba se origina en la interacción entre las diversas culturas involucradas en la formación de la identidad, sobre todo la europea y la africana. Los elementos rituales trascendieron hacia la música de conciertos, creando un espacio para la incorporación de géneros como la habanera, la contradanza, la danza o el danzón, siendo este último adoptado como un distintivo de Latinoamérica en general. Estos géneros autóctonos no se limitaron únicamente a la esfera de la música popular, sino que se fusionaron con la música de conciertos a lo largo de los siglos, enriqueciendo de manera única el repertorio clásico cubano.

Además de la influyente presencia de los elementos africanos, que se manifestó a lo largo de todo el proceso de formación de la identidad y la música cubana, ha existido otro factor determinante en la evolución de la música de conciertos en Cuba. Las consideraciones de índole política, social, racial y étnica que rodean a una obra o estilo musical son fundamentales para comprender un contexto cultural en particular. El análisis de la música de concierto cubana, y latinoamericana en general, debe necesariamente estar vinculado a la procedencia, posición social, orientación política y experiencia personal de sus creadores. Este contexto, basado en la fusión de elementos culturales europeos y africanos y la situación sociopolítica tan particular de Cuba, no solo ha modulado el repertorio clásico cubano, sino que también ha influenciado a la música popular y experimental.

A pesar de la riqueza cultural y musical de Cuba, la documentación y análisis académicos sobre su música de conciertos contemporánea, especialmente en lo que concierne a las técnicas extendidas para clarinete, son limitados. La literatura existente tiende a enfocarse más en las tradiciones populares y en los aspectos históricos de la música cubana, dejando un vacío en el estudio de las prácticas contemporáneas y experimentales, sobre todo en las de a partir de la década de 1990. Esto último, unido a las limitaciones y carencias que regulan el acceso a la información dentro de Cuba, son parte de un panorama en el que los propios músicos del ámbito de la música de conciertos se sienten desorientados con respecto a las técnicas extendidas.

Las carencias en tecnología y conectividad también han afectado la integración de la música con disciplinas artísticas afines en Cuba. Mientras que en el ámbito internacional la evolución de las artes contemporáneas se ha entrelazado con el desarrollo

tecnológico por décadas, la situación económica cubana impone restricciones que frenan iniciativas similares. La falta de acceso a recursos avanzados no solo limita la experimentación de los creadores, sino que también condiciona su inclusión en el intercambio cultural global, donde la innovación tecnológica es un vehículo creciente de colaboración y expresión artística.

El vacío académico existente subraya la necesidad de una investigación detallada que explore estas áreas, teniendo en cuenta el rico contexto cultural y los desafíos tecnológicos específicos de Cuba.

La introducción de la Networked Music Performance (NMP) en el contexto cubano de la música de conciertos se presenta como una solución innovadora ante las restricciones tecnológicas y de comunicación que han limitado tradicionalmente la colaboración y el intercambio cultural en la isla. En un país donde el acceso a la tecnología y a internet ha estado significativamente restringido, la NMP emerge como una herramienta poderosa que permite a los músicos cubanos superar barreras geográficas y participar en proyectos colaborativos a nivel global. Este enfoque tecnológico, que facilita la ejecución musical en tiempo real entre intérpretes ubicados en diferentes lugares, no solo abre nuevas vías para la experimentación y la creación interdisciplinar, sino que también representa un avance significativo en la democratización del acceso a la cultura y la educación musical.

La NMP, al facilitar la colaboración remota, se convierte en un catalizador para la innovación, permitiendo a los artistas experimentar con nuevas formas de expresión sonora y composición. Además, contribuye a superar algunas de las limitaciones impuestas por el aislamiento geográfico y las restricciones políticas y económicas, ofreciendo a los músicos cubanos una ventana al mundo y la posibilidad de intercambiar ideas y proyectos con sus pares internacionales.

La literatura existente sobre la música cubana de conciertos, la influencia de la transculturación en la música clásica cubana y los estudios previos sobre la NMP proporcionan un marco teórico crucial para el desarrollo de esta investigación.

Adoptando una metodología que combina análisis histórico, revisión literaria y observación participativa, esta investigación aborda el desafío de montar una obra con técnicas extendidas para clarinete utilizando Networked Music Performance (NMP) en

un contexto de limitaciones tecnológicas significativas. A través de este enfoque, se busca contribuir al corpus académico sobre la música cubana de conciertos y ofrecer herramientas prácticas y metodológicas para la interpretación y composición musical en entornos digitales y conectados.

Se toma como contexto el entorno del Ensemble Interactivo de La Habana (EIH), a través de la colaboración de uno de sus compositores y una de sus clarinetistas. Este colectivo, que simboliza la resiliencia y la innovación en la escena musical cubana contemporánea a través de su enfoque transdisciplinario y su compromiso con la experimentación sonora emerge como un microcosmos donde se reflejan las dinámicas de la música de conciertos en Cuba. Este trabajo se propone como un puente entre la tradición y la vanguardia, explorando cómo las técnicas extendidas y las nuevas tecnologías pueden enriquecer y expandir las posibilidades expresivas de la música cubana de conciertos. Al hacerlo, se adelantan los principales resultados de la investigación y se sugieren conclusiones sobre el impacto de la interacción cultural, la innovación tecnológica y la creatividad artística en la música contemporánea cubana.

Al integrar la NMP en la práctica de la música de conciertos en Cuba, los músicos y compositores tienen la oportunidad de explorar el vasto potencial de las técnicas extendidas para clarinete, ampliando el repertorio contemporáneo y enriqueciendo la tradición musical cubana con influencias y colaboraciones internacionales.

El enfoque metodológico que planteamos permite adquirir una comprensión profunda de las prácticas musicales contemporáneas en Cuba y documentar el proceso de montaje de una obra para clarinete que utiliza técnicas extendidas. La decisión de enfocarse en el EIH y en la NMP se basa en su relevancia para entender las dinámicas actuales de la música de conciertos en Cuba y su potencial para superar las limitaciones impuestas por la distancia y las restricciones tecnológicas.

Este trabajo expone la literatura disponible sobre la música de conciertos en Cuba, la historia y evolución de las técnicas extendidas para clarinete, y los estudios existentes sobre la NMP. También se considerarán trabajos que aborden la transculturación, la influencia política en la música, y la innovación tecnológica en la práctica musical. Esta revisión literaria servirá para contextualizar el estudio dentro del panorama actual de la investigación musical y para identificar las lagunas específicas que este proyecto se propone abordar.

La metodología incluye el análisis de documentos y grabaciones y la participación directa en el proceso de composición y ejecución de una obra que utiliza técnicas extendidas y NMP. Este enfoque metodológico se justifica por la necesidad de capturar la complejidad y dinamismo de la música de conciertos contemporánea en Cuba, así como por el interés en documentar y analizar prácticas innovadoras que puedan informar y enriquecer la práctica musical más allá del contexto cubano.

Los resultados están orientados a la importancia de la fusión cultural, la metodología de creación interdisciplinar, el estudio de las técnicas extendidas y la innovación tecnológica en la evolución de la música de conciertos en Cuba. A través del estudio, se demuestra cómo un enfoque transdisciplinario y el uso creativo de la NMP pueden enriquecer la práctica musical contemporánea, superando las barreras físicas y tecnológicas. Además, se prevé que la investigación contribuya al campo académico proporcionando una comprensión más profunda de las técnicas extendidas para clarinete y ofreciendo un marco para la implementación de la NMP en contextos similares. Además de las conclusiones, se incluyen recomendaciones para futuras investigaciones y para la práctica musical, sugiriendo formas en que las técnicas extendidas y la NMP pueden ser exploradas y desarrolladas en otros contextos musicales y culturales.

BLOQUE I: DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

CAPÍTULO I: PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN

1.1. Necesidad del estudio del tema

La música de conciertos es parte del reflejo de la identidad cultural y la evolución artística de un país. Hacia 1990, el panorama musical en Cuba estaba en proceso de modernización en términos de su repertorio. Sin embargo, a priori el repertorio interpretado en la actualidad en festivales, conciertos y recitales, incluso por las principales orquestas sinfónicas del país, parece estar saturado de obras de los períodos Romántico e inicios del siglo XX, mientras carece de piezas de vanguardia o con una sonoridad más contemporánea.

El volumen de información disponible sobre la música de conciertos en Cuba con tendencia a lo experimental y al uso de las técnicas extendidas es más bien escaso, lo cual nos lleva a una de las mayores necesidades de esta investigación.

La propia Avant-garde de la década de 1990 se encuentra desconectada de la situación actual de la música de conciertos en la isla, la emigración de los artistas mencionados en plena vorágine creativa parece haber supuesto una ruptura de la línea histórica de la creación experimental y la resurrección de dicho interés se encuentra aun de manera incipiente y relegada a los espacios de lo *underground* de la sociedad musical de conciertos.

Aun así, el paisaje de la música de conciertos revela que un pequeño número de instrumentistas y compositores han trabajado con la experimentación sonora, la improvisación en grupo y las técnicas extendidas instrumentales, a pesar de las numerosas limitaciones que afrontan. Estas técnicas suelen implicar la exploración de sonidos no convencionales y la expansión de las posibilidades sonoras de un instrumento, lo que puede contribuir a la innovación y la evolución musical.

En cuanto a la música experimental, probablemente el caso más significativo de los últimos años sea el Ensemble Interactivo de la Habana (EIH), de cuyo hacer tenemos referencias desde el año 2014. Los músicos del EIH se han vinculado a agrupaciones internacionales que han puesto el foco en la música experimental y en la improvisación en grupo y colaboran en la programación activa de Fábrica de Arte Cubano (FAC), un espacio multicultural de

... creación interdisciplinario que expone lo mejor del arte contemporáneo de Cuba, con un marcado enfoque social y comunitario (...) un proyecto artístico impulsado por la necesidad de rescatar, apoyar y promocionar la obra de artistas de todas las ramas del arte: cine, música, danza, teatro, artes plásticas, fotografía, moda, diseño gráfico y arquitectura (¿Qué es Fábrica de Arte Cubano?, s. f.).

La labor del EIH ha sido transformadora para el espacio sonoro cubano. Lo que arrancaríamos como “pura improvisación” sin “partituras ni composiciones” y como “creación *in situ*, al azar” (Heredia, 2015); se ha convertido en un espacio transdisciplinario que aboga por la obra de arte total y se vale de todo tipo de componentes instrumentales, audiovisuales, corporales, de movimiento, y de elementos que pueden ser tanto pictóricos como circenses y que trascienden los límites de las paredes teatrales (Milián, 2017).

Si bien su bagaje de materiales se ha engrosado desde su creación hasta día de hoy, el espíritu inicial del EIH permanece inalterable. Su concepto continúa siendo el de una orquesta de improvisación y creación colectiva de música experimental contemporánea, “donde el intérprete es el creador y donde muchas músicas y otras artes interactúan creando discursos artísticos muy contemporáneos y singulares” (García, 2019).

En lo que respecta a la formación musical, el EIH ha contribuido a visualizar el descontento que prevalece entre los músicos con respecto a los planes de estudio, la relación con las instituciones y el acceso a la información teórica necesaria para abordar la música contemporánea.

Además, las limitaciones económicas afectan directamente la disponibilidad de instrumentos de calidad, acceso a internet y, por lo tanto, a material de estudio. En conjunción con las limitaciones burocráticas de la movilidad internacional, que también dificultan la participación en intercambios musicales. Esta situación plantea desafíos significativos para el desarrollo de la música contemporánea cubana.

El ensamble y los compositores e instrumentistas que con este se relacionan denotan estar comprometidos en desafiar las convenciones musicales y en explorar nuevas direcciones artísticas, en voz de sus propios miembros:

Santiago Barbosa: Esto es una crítica a la Universidad de las Artes: los que empezamos a formar el grupo, así como muchos estudiantes en este momento en la Universidad, tienen una necesidad de hacer, de estar a la vanguardia en la música, el arte, y a veces no nos dan las herramientas para entrar en ese mundo musical. Solamente ves unos videos en donde hay una cantidad de europeos haciendo música súper loca y tú no tienes acceso a eso (...).

Luna Tinoco: Algo que quiero agregar a lo que dice Santiago, es que una de las grandes razones por las que la música contemporánea no funciona, no es tanto por el contexto social y comercial, la falta de apoyo de instituciones, etc. sino porque ninguna de las grandes obras contemporáneas traídas a Cuba, se han montado por personas que se dediquen a montar música contemporánea.

Volviendo al ISA, no se da este tipo de repertorio para los intérpretes, sin embargo, existen instituciones y festivales que tienen contacto con la música contemporánea y solicitan el montaje de ese tipo de música y se realiza para ese día, ese concierto. Entonces no son personas que tengan en constancia un proceso de este tipo de experimentación (Jeringa, 2020).

Es por todas estas cuestiones que nos ha parecido que es precisamente este el entorno adecuado para plantear nuestro trabajo. La justificación de nuestra elección de trabajar en el entorno del Ensemble Interactivo de la Habana (EIH) radica en varios factores significativos. Primero, el EIH ha demostrado ser una fuerza transformadora en el panorama musical cubano, apostando por una visión artística que aboga por la obra de arte total y que se nutre de una amplia gama de componentes, desde lo instrumental hasta lo audiovisual, lo corporal y lo circense. Esta aproximación transdisciplinaria no solo es única en el contexto cubano, sino que también conecta con las tendencias contemporáneas en la música y el arte a nivel global. Como resultado, el EIH ofrece un ambiente propicio para la exploración y experimentación musical, incluyendo el uso de técnicas extendidas.

En segundo lugar, el EIH ha evolucionado desde sus inicios, pasando de ser un espacio de "pura improvisación" sin "partituras ni composiciones" hacia una plataforma que impulsa la creación colectiva de música experimental contemporánea. Esta evolución es relevante para nuestra investigación, ya que demuestra la capacidad de adaptación y desarrollo de proyectos musicales en Cuba en respuesta a las demandas artísticas y

creativas de la era actual. Además, la conexión del EIH con agrupaciones internacionales y su participación en espacios culturales como Fábrica de Arte Cubano (FAC) demuestran su influencia y capacidad para promover la música experimental y la improvisación en grupo en Cuba. Esto coincide con la creciente tendencia en el ámbito global de la música contemporánea y experimental.

Como clarinetista cubana, el enfoque de la autora se centra en el uso de las técnicas extendidas para el clarinete. Nuestro propósito es sistematizar el estudio de estas técnicas, con la intención de proporcionar a la comunidad musical una fuente de información que facilite el estudio, la comprensión y la ejecución de estas técnicas en el contexto cubano. En resumen, contribuir a la sistematización de conocimientos en esta área y brindar apoyo a músicos y compositores que deseen explorar nuevas posibilidades sonoras en el ámbito de la música contemporánea cubana.

En medio de esta transformación musical, la realidad del siglo XXI se cruza con la creciente influencia de la tecnología. Artistas de renombre, así como talentos emergentes, han encontrado en las redes sociales y las plataformas de *streaming* una forma de conectar con su audiencia y expandir su alcance. Este fenómeno no se ha limitado a la esfera musical, ya que artistas de todas las disciplinas han utilizado las herramientas digitales para canalizar su creatividad.

La revolución tecnológica ha tenido un impacto global que se aceleró durante la cuarentena, aumentando el tráfico de internet a nivel mundial. Este fenómeno ha llevado a un florecimiento de la creación artística en espacios virtuales. Cuba no ha sido una excepción en este contexto. En un país donde el acceso a internet había sido limitado en el pasado, la cifra de usuarios conectados ha experimentado un aumento significativo. La creación de contenido en línea se ha convertido en una nueva forma de expresión artística, lo que incluso ha llevado a la celebración de festivales en línea y a la promoción de colaboraciones internacionales a través de la web.

Este contexto de transformación tecnológica y creatividad virtual establece un trasfondo interesante para analizar el estado actual de la música de conciertos en Cuba y su relación con la vanguardia artística en el país. En particular, la *performance* en línea,

conocida como Networked Music Performance (NMP)¹, ha experimentado un notable crecimiento y evolución en Cuba en el contexto de la música de conciertos, especialmente en la era actual marcada por la influencia de la tecnología y la conectividad digital.

La NMP se presenta como una alternativa para superar obstáculos en la colaboración musical internacional. Esta modalidad amplía las posibilidades de colaboración al permitir que músicos especializados en técnicas específicas o géneros particulares participen en proyectos, incluso si no están físicamente cerca. Al eliminar la necesidad de que los músicos estén en el mismo lugar físico, la NMP brinda flexibilidad en la programación de ensayos, algo especialmente beneficioso para artistas que tienen horarios ocupados o que residen en diferentes zonas horarias. Además, esta modalidad favorece a la experimentación y exploración de nuevas direcciones artísticas, pues brinda una experiencia diferente en cuanto a la comunicación entre los músicos. Esto contribuye a la innovación y a la creación de obras musicales únicas. Por último y no menos importante, reduce los costes de cualquier proyecto y facilita la incorporación de personas con cualquier tipo de discapacidad o limitaciones de movilidad dentro de la comunidad musical.

1.2. Antecedentes

Tras realizar una búsqueda preliminar en los disímiles metabuscadores y bases de datos como Google Scholar, Scopus, Web of Knowledge, o Dialnet, entre otras, se ha encontrado una primera aproximación de estudios como el de Ivan César Morales, en el que se apunta a un vínculo entre la música la última década del siglo XX y la primera del siglo XXI, y la música ritual afrocubana, una “des/re-territorialización” de las prácticas musicales afrocubanas (Morales, 2018). Este autor ha dedicado buena parte de sus publicaciones a la obra compositiva de Louis Aguirre, a través de artículos en los que analiza su obra compositiva y refleja la predilección del autor por la herencia afrocubana que hemos mencionado con anterioridad. A esta visión se suman otros como el de Morales Flores (2011) que toma como campo de acción a la obra de los compositores cubanos que emigraron al exterior en la señalada fecha y que han contribuido a la formación de una nueva vanguardia musical cuyo accionar ha ido en la búsqueda de un lenguaje moderno

¹ La NMP es la práctica de realizar música en tiempo real con la participación de músicos ubicados en diferentes lugares geográficos, utilizando tecnología de redes y transmisión en vivo para sincronizar sus interpretaciones.

y actualizado, pero que no deja de tomar los patrones rítmicos, armónicos, melódicos e incluso tímbricos de la música de nuestros antepasados africanos.

Es precisamente este último medio expresivo, el timbre, el que más motiva a la presente investigación. Esta búsqueda del rito en música ha sido analizada desde el punto de vista musicológico, más bien estético. Desde este ángulo, se han considerado elementos como el ritmo, el dibujo melódico, o la combinación instrumental, principalmente.

A pesar de los estudios anteriores, que abordan la relación entre la música contemporánea, las influencias afrocubanas y las prácticas rituales, se destaca la notable ausencia de investigaciones específicas sobre las técnicas extendidas para clarinete en el contexto cubano. Tampoco hemos encontrado estudios de referencia que aborden la NMP en el espacio musical cubano. La búsqueda exhaustiva en metabuscadores y bases de datos reveló una brecha evidente en la literatura académica respecto a esta temática particular. Este vacío investigativo constituye un punto crucial que motiva la presente investigación.

Para abordar esta temática, decidimos no solo enfocarnos en la creación de una obra que incorpore técnicas extendidas para clarinete, sino también ampliar nuestro alcance y buscar proyectos de investigación que se centrados explícitamente en el uso de estas técnicas dentro del contexto de la NMP. Este enfoque más amplio permite obtener una comprensión más completa de cómo las técnicas extendidas para clarinete se integran y se expresan en el contexto específico de la música cubana contemporánea.

La colaboración con músicos cubanos fue esencial para enriquecer nuestra investigación, ya que su experiencia y conocimiento aportaron una perspectiva auténtica y contextualizada. Se aprovecharon las posibilidades que ofrece la NMP como plataforma para la experimentación sonora y la exploración de nuevas formas de expresión musical.

Para abordarlo, nos centramos en la búsqueda específica de otros proyectos de investigación existentes que abordasen esta intersección, con el objetivo de comprender las prácticas y tendencias actuales, así como identificar posibles brechas o áreas que requieran mayor exploración.

A priori, la mayor parte de las investigaciones encontradas, se ocupan de la tecnología adyacente a la Networked Music Performance. Algunas de estos campos de

investigación se han dedicado a lo que se conoce como la Internet de las Cosas Musicales (IoMusT), que se basa en mejorar la experiencia de NMP mediante redes de dispositivos informáticos integrados en instrumentos musicales inteligentes o dispositivos portátiles conectados por una infraestructura que permite la comunicación multidireccional, tanto local como remota (Turchet *et al.*, 2018).

Otros de los ejemplos más significativos son los que involucran el desarrollo de aplicaciones o espacios virtuales que consiguen mitigar de alguna manera las limitaciones asociadas al NMP, como puede ser la falta de sincronización debido a la latencia. Estas soluciones innovadoras buscan abordar los desafíos inherentes a la interacción en tiempo real en entornos de NMP, aprovechando avances tecnológicos para optimizar la estabilidad del tempo y la sincronización entre músicos ubicados en diferentes lugares geográficos. Tal es el caso de las iniciativas para abordar la utilización de un metrónomo global tanto auditivo como visual en un entorno físico de NMP que contribuye positivamente a la estabilidad del tempo, especialmente en niveles de latencia elevados. Sin embargo, la sincronización sigue dependiendo en gran medida de las estrategias individuales de adaptación de cada músico (Hupke *et al.*, 2021).

Otro enfoque es la práctica de la música de cámara en el contexto del aprendizaje, destacando la experiencia camerística en lugar de limitarse exclusivamente a considerar la cuestión general de la presencia en el entorno virtual y la tecnología subyacente del sistema. Además, se profundiza en la gestión de la asimetría rítmica en diversas formas de actuaciones y en la calidad de la experiencia del usuario en el contexto de la NMP (Delle Monache *et al.*, 2019).

Por último, el enfoque basado en la creación sorteando las limitaciones propias de la NMP a través de decisiones artísticas. Algunos artistas y expertos consideran la latencia como una característica única de la música en línea y sugieren adaptar la creación musical a esta nueva dimensión temporal (Barbosa, 2003).

A pesar de los desafíos planteados por la latencia, algunos artistas y proyectos han aprovechado el retraso de la red como una característica estética, un tipo de acústica única del medio. En este sentido, lo que se busca es encontrar un lenguaje musical que funcione en este eje temporal, desde sistemas de composición colaborativa hasta sistemas de telepresencia no necesariamente sincrónicas para desarrollar actuaciones a través de Internet (Wilson, 2020).

En nuestra investigación, nos centramos en el enfoque basado en la creación musical que aborda las limitaciones inherentes a la NMP a través de decisiones artísticas. Este enfoque se alinea con proyectos y artistas que han considerado la latencia como una característica única del medio en línea, adaptando la creación musical a esta nueva dimensión temporal. En colaboración con músicos cubanos y aprovechando las posibilidades que ofrece la NMP como plataforma para la experimentación sonora, buscamos desarrollar un lenguaje musical que funcione en este eje temporal, contribuyendo así a la documentación de un método de trabajo que pueda ser útil para proyectos similares.

1.3. Objetivos

La elección del EIH como entorno de trabajo se alinea con el objetivo general de nuestra tesis doctoral, que es realizar el montaje de una obra con técnicas extendidas a través de la Networked Music Performance (NMP) en el contexto de Cuba para documentar un método de trabajo que sea de utilidad a proyectos similares. El EIH proporciona un contexto idóneo para esta investigación, ya que su enfoque en la música experimental y su voluntad de explorar nuevas direcciones artísticas se alinean con nuestro propósito.

La investigación se centró en el análisis de la evolución de la música de conciertos en Cuba hasta la actualidad, con énfasis en la influencia política y las corrientes vanguardistas. Por otro lado, también se abordaron las cuestiones organológicas del instrumento, que le hacen posible la ejecución de un número de técnicas extendidas que son de interés fundamental. Por último, vimos esencial estudiar también la Networked Music Performance, que dada la naturaleza del montaje al que nos enfrentamos, se convierte en uno de los pilares sobre los que se sustenta el proyecto.

Para ello, nos hemos valido de una serie de objetivos específicos que nos ayudaron a organizar el proceso investigativo:

1. Realizar un análisis sobre la bibliografía existente sobre técnicas extendidas para clarinete, la música cubana contemporánea de conciertos y la Networked Music Performance, con el propósito de identificar las tendencias dominantes en cada campo y los enfoques metodológicos históricamente empleados en proyectos afines.

2. Realizar una clasificación de técnicas extendidas para clarinete, fundamentada en tratados clave sobre el tema, con el fin de ser utilizado por el compositor y los instrumentistas del proyecto como material para la composición y el montaje de la obra.
3. Seleccionar el método a utilizar para identificar y rectificar los desafíos técnicos relacionados con las capacidades del instrumento tanto en la composición como en el montaje de la obra *Cinco Estudios Contemporáneos para cuarteto de clarinetes (Sib)*.
4. Realizar el montaje de la obra *Cinco Estudios Contemporáneos para cuarteto de clarinetes (Sib)* mediante el empleo de la Networked Music Performance (NMP) para documentar un método de trabajo que sea de utilidad a proyectos similares.
5. Evaluar las decisiones tomadas con relación a la práctica de las técnicas extendidas para el clarinete y el desarrollo del proyecto de Networked Music Performance (NMP), a partir de realizar un análisis del material audiovisual generado.

Para desarrollar todos estos objetivos, ha sido necesario plantear una serie de tareas de la investigación que han permitido estructurar la misma. En lo que respecta al análisis bibliográfico, se definieron los siguientes pasos:

1. Revisión sistemática de la literatura académica y fuentes relevantes que aborden la música de conciertos en Cuba, las técnicas extendidas para el clarinete y la Networked Music Performance (NMP).
2. Identificación de las principales corrientes de conocimiento en cada área y resaltar las tendencias y enfoques metodológicos predominantes.
3. Síntesis de la información recopilada en un informe de revisión de literatura que sirva como base para la investigación.

Por otro lado, para la realización de la clasificación de técnicas extendidas, hemos definido la siguiente estructura:

4. Recopilación de información detallada sobre las técnicas extendidas para el clarinete de fuentes confiables, incluyendo tratados, partituras, y registros audiovisuales.
5. Análisis y comparación de las diferentes fuentes para identificar similitudes, diferencias y enfoques variados en la ejecución de técnicas extendidas.
6. Realización de una clasificación de técnicas extendidas que sea de fácil acceso y utilidad para los compositores e instrumentistas.

En la fase más práctica, que consideramos de ejecución del proyecto, en cuanto a la metodología empleada y el montaje de la obra a través de NMP, hemos optado por el siguiente algoritmo:

1. Análisis de los tipos de técnicas de montaje que existen.
2. Selección de la técnica de la creación interdisciplinar.
3. Realización de reuniones de trabajo con el compositor, previas al montaje de la obra, para identificar desafíos técnicos y posibles errores relacionados con las técnicas extendidas para clarinete.
4. Realización de debates con el compositor para proponer soluciones creativas con el fin de aprovechar las posibilidades del clarinete y explorar nuevas direcciones artísticas.
5. Definición de la infraestructura técnica necesaria para la realización de la Networked Music Performance, teniendo en cuenta las limitaciones de conexión en Cuba.
6. Coordinación de ensayos y colaboración a distancia con las instrumentistas a través de plataformas como Zoom u otros medios de NMP.
7. Grabación en vídeo del proceso de montaje, destacando los desafíos superados relacionados con la conexión a internet.
8. Transcripción de las reuniones mantenidas con el compositor y las instrumentistas para facilitar el análisis del material en vídeo.

Por último, para estructurar el análisis y la discusión de los resultados, nos propusimos el siguiente orden de tareas a ejecutar:

1. Análisis de las decisiones tomadas con relación a las técnicas extendidas para el clarinete y su implementación en la NMP.
2. Síntesis de los hallazgos en un informe que proporcione una visión completa del desarrollo del proyecto y las lecciones aprendidas.

1.4. Hipótesis

Esta investigación ha tomado como contexto la labor del Ensemble Interactivo de la Habana (EIH), que ha sido una fuerza transformadora en la música cubana contemporánea. Su enfoque en la música experimental y su capacidad para adaptarse y desarrollarse a lo largo del tiempo, lo hacen un entorno de trabajo que se alinea con el objetivo de la investigación, que busca abordar el montaje de una obra con técnicas extendidas utilizando NMP en condiciones de conexión a internet limitada.

La discrepancia entre el repertorio interpretado en la actualidad, que denota una falta de obras contemporáneas, especialmente en el ámbito de la música experimental, ha generado descontento entre los músicos cubanos. La investigación busca analizar cómo un enfoque basado en la creación interdisciplinar y la retroalimentación entre compositores e intérpretes, utilizando NMP aun en condiciones limitadas de conexión, puede abordar esta brecha y facilitar la incorporación de obras contemporáneas con técnicas extendidas en el panorama musical cubano.

En nuestro caso, nos interesa documentar el desarrollo de un método de trabajo para el montaje de una obra con técnicas extendidas dentro de un proyecto de Networked Music Performance en el contexto cubano. Para ello, hemos definido la siguiente hipótesis: **Si se utiliza un enfoque basado en la creación interdisciplinar y la retroalimentación entre compositores e intérpretes, se puede abordar el montaje de una obra con técnicas extendidas con instrumentistas poco familiarizadas con estas utilizando NMP en condiciones limitadas propias de una conexión precaria a internet.**

1.5. Metodología

La investigación académica es un proceso en el que un investigador tiene la intención de llevar a cabo un estudio original para mejorar el conocimiento en un área específica. Los proyectos de investigación generalmente comienzan con preguntas o temas relevantes en el contexto de la disciplina en la que se desarrollan. Para garantizar la validez y fiabilidad es esencial documentar y difundir adecuadamente tanto el proceso de investigación como los resultados.

La investigación artística presenta un desafío intrigante cuando se compara con los criterios convencionales de la investigación académica tradicional. A menudo, su enfoque es diferente, ya que no tiene como objetivo primordial la producción de conocimiento formal o la validación de ideas preexistentes. En lugar de ello, se dirige hacia la mejora del universo artístico, lo que implica la creación de nuevas imágenes, narraciones, sonidos o experiencias que enriquezcan la expresión artística en sí (Borgdorff, 2010).

Aunque la investigación artística no excluye la posibilidad de que el conocimiento surja como un subproducto de los proyectos artísticos, esta búsqueda de conocimiento no suele ser su objetivo principal desde el principio. En contraste con la investigación académica convencional, donde la formulación de preguntas de investigación y la generación de conocimiento son fundamentales, la investigación artística tiende a difuminar los límites entre la exploración creativa y la búsqueda de respuestas.

Uno de los aspectos más notables de la investigación artística es su enfoque metodológico. Muchas veces, los métodos y estrategias de investigación en este campo se desarrollan de manera orgánica a partir de la propia práctica artística. A diferencia de la investigación académica convencional, que puede seguir manuales metodológicos establecidos, la investigación artística se mueve libremente dentro del "universo artístico". Esto significa que no se encuentra limitada por las restricciones de una disciplina específica, lo que le permite abordar sus preguntas y desafíos de investigación de manera única y creativa.

La investigación artística, si bien no busca producir conocimiento de la manera en que lo hace la investigación científica, tiene como objetivo mejorar y ampliar el universo simbólico y estético en el que se desenvuelve el ser humano. Esto se logra a través de la producción de imágenes, narrativas, sonidos o experiencias, ampliando la posibilidad de

producción de sensaciones y sentidos. En este proceso, el tema de investigación, las preguntas problematizadoras y los métodos no se definen de manera rígida desde el principio. Más bien, tienden a aclararse gradualmente durante el proceso de búsqueda artística, que a menudo trasciende las disciplinas convencionales. En este sentido, la investigación artística puede sorprender al tener más en común con la investigación científica de lo que comúnmente se presume. Ambas requieren exploración e intuición para crear situaciones y experiencias impredecibles, lo que crea un contexto de descubrimiento en lugar de justificación (Zambrano, 2016).

Podemos identificar dos tipos de investigación relacionada con la práctica en el ámbito artístico: la investigación basada en la práctica y la investigación dirigida a la práctica. La diferencia clave entre ambas se centra en el enfoque de la contribución al conocimiento. La investigación basada en la práctica utiliza artefactos creativos como base para generar nuevo conocimiento, mientras que la investigación dirigida a la práctica se enfoca en comprender la naturaleza de la práctica artística y su importancia operativa. La investigación basada en la práctica a menudo conduce a resultados creativos, tales como imágenes, música, diseños, modelos o medios digitales, que se presentan como parte de la investigación. Por otro lado, la investigación dirigida a la práctica busca avanzar en la comprensión de la práctica artística en sí, sin necesariamente producir artefactos (Candy, 2006, p.3).

La investigación dirigida conduce su énfasis a generar nuevos conocimientos que tienen importancia operativa y que mejoran la práctica, en lugar de crear o reflexionar sobre nuevas creaciones. Este tipo de investigación incluye la práctica como parte integral de su método y a menudo cae dentro del ámbito general de investigación – acción (Candy, 2006, p.3).

En resumen, la investigación basada en la práctica se centra en la creación de artefactos creativos para demostrar contribución al conocimiento, mientras que la investigación dirigida por la práctica se enfoca en avanzar en el conocimiento sobre la práctica sin necesidad de resultados creativos, y estas perspectivas pueden variar según el campo de estudio.

Este proceso no siempre comienza con una pregunta de investigación claramente definida, y, de hecho, para algunos investigadores artísticos, la intuición desempeña un papel más relevante que una problemática de investigación específica. Autores como

Haseman han señalado que los proyectos artísticos a menudo se originan en el "entusiasmo de la práctica". Para otros investigadores, como Baers el trabajo artístico parte más de la intuición que de una pregunta o problemática de investigación. A pesar de esta aparente diferencia, la investigación artística comparte con la investigación científica la necesidad de explorar, intuir y descubrir situaciones y elementos impredecibles, creando así un contexto de conocimiento que se nutre de la creatividad y la innovación. La intuición y la curiosidad ejercen de guía, punto de origen o espacio determinante en la investigación, es por ello, que la investigación creativa no es inmóvil y a menudo “aparecen cosas no previstas que nos obligan a cambiar de rumbo y reorganizar” (López-Cano y Opazo, 2014, p.70).

Aun así, es fundamental realizarse ciertas preguntas que sirvan de “punto de inicio” y que valgan para entender el propósito de un determinado proyecto de investigación artística: “¿Cuál es el tema principal de mi proyecto? ¿Qué pretendo lograr con él? (Explorar algún elemento nuevo, poner en práctica alguna teoría, desarrollar un método de trabajo, publicitar mi práctica artística, realizar divulgación)” (López-Cano y Opazo, 2014, p.70).

La metodología propuesta para la investigación se fundamenta en una combinación de métodos documentales y observación participante, adaptándose a la naturaleza interdisciplinar y práctica de la investigación artística. A través de métodos documentales, hemos realizado una revisión exhaustiva de fuentes históricas y literarias, así como literatura académica relacionada con técnicas extendidas, la escena musical cubana y la Networked Music Performance (NMP). Simultáneamente, se ha empleado la observación participante para analizar la aplicación concreta de la NMP en la interpretación de la obra, evaluando desafíos técnicos y la calidad del rendimiento.

En esta investigación hemos adoptado la metodología de la investigación a través de la práctica artística, que ha guiado la elaboración de herramientas conceptuales e instrumentales, para documentar y compartir los aprendizajes derivados del montaje de la obra. Esta metodología integral busca abordar de manera holística los objetivos de la investigación, desde la revisión teórica hasta la aplicación práctica en la colaboración musical remota.

La metodología que hemos adoptado se ha estructurado a través del desarrollo y la implementación de una obra, la cual incorpora técnicas avanzadas. Este proceso comenzó

con una exhaustiva investigación documental como paso inicial. Posteriormente, tras completar la composición y el montaje de la obra, estos elementos han servido como catalizadores en la generación de conocimiento.

En la fase inicial de la investigación, nos hemos dedicado a la construcción de un sólido marco teórico que abarca las técnicas extendidas para clarinete y la organología específica de este instrumento. Para llevar a cabo esta tarea, nos hemos centrado en la **investigación documental**. En este contexto, hemos revisado fuentes primarias que abordan la evolución histórica de las técnicas extendidas musicales. Además, se ha realizado un minucioso análisis de tratados históricos de clarinete y manuales de notación musical.

Este enfoque metodológico no solo se ha limitado a la exploración de las técnicas instrumentales, sino que también ha sido aplicado de manera integral en la revisión de fuentes históricas y literarias relacionadas con la historiografía de la música cubana de conciertos. Durante este proceso, se ha otorgado una atención especial a la compleja interacción entre la música y las condiciones sociales y políticas en Cuba. Además, se ha examinado detalladamente la conexión de la música con las instituciones culturales relevantes, investigando la evolución de la música de vanguardia y las técnicas extendidas instrumentales en el contexto cubano.

En cuanto a la naturaleza de nuestra propia investigación, es fundamental aclarar que puede entenderse a través de dos procesos diferentes: **la investigación sobre la práctica artística y la investigación a través de la práctica artística**, ambos definidos por (López-Cano y Opazo, 2014).

Dentro del marco conceptual delineado por López-Cano y Opazo (2014), la investigación sobre la práctica artística genera herramientas clasificadas en tres categorías: conceptuales, técnicas e instrumentales (p.41). En el contexto específico de nuestra investigación, las herramientas producidas se sitúan en la esfera técnica, ya que detallan un procedimiento instrumental tanto en la supervisión del proceso de composición de una obra para clarinete como en su fase de montaje. Simultáneamente, se clasifican como instrumentales al ser parte integral de la creación de material que enriquece la práctica instrumental. Esta dualidad funcional refleja la naturaleza interdisciplinaria de nuestro enfoque, donde la investigación se traduce directamente en procesos técnicos y contribuye a la formación en el ámbito instrumental.

En nuestro caso la investigación a través de la práctica artística está supeditada a la contextualización en un grupo de sujetos profesionales del campo artístico que se pretende estudiar. Además, según lo descrito por López-Cano y Opazo, en muchos de los casos este tipo de investigaciones atañen a creaciones de tipo interdisciplinar, el cual es también nuestro caso. Por lo anteriormente planteado, hemos utilizado la **observación participante** de la evolución de la práctica de las técnicas extendidas durante los ensayos. Esto nos ha permitido documentar las decisiones tomadas frente a las limitaciones que afrontamos.

El método **histórico lógico** se ha utilizado para comprender la evolución histórica de las técnicas extendidas en la música, específicamente en el contexto del clarinete. Se ha llevado a cabo un análisis detallado de fuentes primarias y tratados históricos de clarinete, así como literatura sobre la historiografía de la música cubana de conciertos. Este enfoque ha permitido contextualizar las prácticas musicales y sus cambios a lo largo del tiempo. La combinación de análisis y síntesis ha sido esencial para la investigación sobre la práctica artística. Se ha desglosado el proceso de composición de la obra para clarinete, analizando cada componente de manera detallada, para luego sintetizar esta información en herramientas técnicas e instrumentales que enriquecen la práctica instrumental.

Durante la observación participante de los ensayos, se ha utilizado la **inducción**, se ha recopilado información detallada sobre las decisiones tomadas durante la práctica de las técnicas extendidas. Luego, utilizando la **deducción**, se han extraído conclusiones y principios generales que han contribuido a la comprensión de la aplicación de estas técnicas.

La investigación llevada a cabo en este proyecto se clasifica como cualitativa debido a la naturaleza exploratoria y subjetiva de la investigación artística. La metodología se ha centrado en la comprensión profunda de las prácticas artísticas, la experiencia subjetiva del intérprete y la creación de conocimiento en un contexto más holístico. Se han utilizado métodos cualitativos como la observación participante, la experimentación durante los ensayos y el estudio documental para capturar la riqueza y la complejidad de la práctica artística.

La observación participante ha sido fundamental para comprender la aplicación concreta de las técnicas extendidas durante los ensayos, mientras que la experimentación

ha permitido explorar nuevas posibilidades y ajustar en tiempo real las decisiones de interpretación. Además, el estudio documental ha respaldado la investigación teórica y ha proporcionado una base sólida para la comprensión de las prácticas históricas y contemporáneas relacionadas con las técnicas extendidas y la música cubana de conciertos. En resumen, la investigación cualitativa ha sido esencial para abordar las complejidades de la investigación artística y capturar la riqueza de la experiencia interpretativa.

En esta investigación, se ha empleado un enfoque metodológico diverso que abarca múltiples métodos para abordar la complejidad de la investigación artística en el ámbito de la interpretación musical y las técnicas extendidas para clarinete.

La **triangulación** entre estos enfoques metodológicos ha sido la culminación de nuestro trabajo, proporcionando una visión más completa y matizada de la investigación. Al combinar la rigurosidad de la investigación documental con la inmersión experiencial de la observación participante, hemos logrado una sinergia que fortalece la validez de nuestras conclusiones. Este enfoque integral no solo enriquece la comprensión teórica, sino que también contribuye a la generación de herramientas conceptuales e instrumentales, actuando como un manual de intérprete, que documentan la práctica derivada del montaje de la obra. En última instancia, esta triangulación refleja nuestro compromiso con un enfoque interdisciplinario y práctico en la investigación artística.

1.5.1. Selección del método de trabajo

La investigación artística en música, tal como se desarrolla en los conservatorios europeos, no se limita únicamente a la esfera de la creación puramente artística; también abarca áreas como la pedagogía, la teoría musical y la etnomusicología. Este enfoque multidisciplinario enfatiza que solo un artista práctico, ejerciendo en un entorno de enseñanza y práctica artística como lo es un conservatorio, puede llevar a cabo este tipo de investigación. Esto se debe a que, si un proyecto o interrogante puede ser abordado por un musicólogo o un historiador del arte que no actúe como compositor o intérprete, probablemente no califique como investigación artística. Sin embargo, es crucial reconocer que no estamos restringidos a realizar exclusivamente investigación artística en estos entornos. De hecho, se alienta la continuidad de la investigación significativa en campos tradicionales dentro de los conservatorios, como son la pedagogía y la teoría musical (López-Cano y Opazo, 2014).

En cuanto a la investigación basada en la práctica, que es el enfoque de esta investigación, se valora igualmente la información obtenida de fuentes tradicionales y aquella derivada de metodologías más subjetivas, como opiniones de músicos destacados, soluciones creativas documentadas y la reflexión sobre la propia práctica artística. Este enfoque refleja la esencia de este trabajo, donde la investigación se entrelaza con el método artístico, demostrando la rica interacción entre teoría y práctica en el ámbito de la música. En lo que se refiere al desempeño musical, existen diversos enfoques a la hora de realizar el montaje de una obra. Como punto de partida, la propia relación entre el músico y su instrumento, y el músico y la forma de entender la música en general y la obra musical en particular, se apoyan en una serie de parámetros que le influyen en menor o mayor medida.

El ámbito más primario de todos podría ser el de la conexión entre la mente y el cuerpo. Esta relación delimita las destrezas y su mejoramiento, y refuerza la importancia del entrenamiento musical. Esta conexión no se limita a las partes del cuerpo que intervienen en la práctica del instrumento per se, si no que involucra también todo tipo de capacidades: percepción, memoria, destrezas motoras, conexiones entre las diferentes áreas cerebrales, fuerza o agilidad (Justel y Diaz, 2012).

La relación entre el músico y su instrumento, así como la comprensión general de la música y la obra específica, se basan en parámetros que influyen en diferentes grados. Las habilidades utilizadas se aprenden a través del cuerpo en un proceso complejo y continuo de percepción, sensación, audición, tacto, pensamiento y procesamiento, y muchos de esos aspectos no son perceptibles por parte de la audiencia. Es por ello que para abordar el montaje de una obra, una de las acciones iniciales que toma el intérprete es estudiar las dificultades técnicas, la mecánica de la repetición, que subraya aún más la interdependencia entre la mente y el cuerpo en la ejecución musical (Hubrich, 2016).

Otra de las maneras de abordar el montaje es desde el análisis formal de la obra a interpretar. En el ámbito del análisis relacionado con la interpretación musical, Rink (2006) propone una distinción relevante basada en el momento en el que se lleva a cabo dicho análisis. Según sus categorías, existen dos tipos principales: el análisis previo a una interpretación específica, que sirve como base para la misma, y el análisis de la interpretación en sí misma. El primero, denominado "preceptivo", se concentra en el proceso de gestación de una pieza musical, proporcionando al intérprete herramientas

para comprender la obra antes de su ejecución. En cambio, el segundo, clasificado como "descriptivo", se enfoca en la evaluación crítica de las ejecuciones pasadas, orientado hacia el perfeccionamiento de las obras interpretadas.

En el análisis previo, los intérpretes pueden beneficiarse al profundizar en la estructura y características de una composición musical antes de su ejecución. Esta fase preceptiva implica una comprensión más profunda de la obra, permitiendo al músico abordar la interpretación con una perspectiva más informada. Sin embargo, una vez que la interpretación ha tenido lugar, el análisis descriptivo entra en juego. Este tipo de análisis se centra en evaluar la ejecución en sí misma, proporcionando al intérprete una oportunidad para reflexionar sobre sus decisiones artísticas y abordar áreas de mejora. En última instancia, la combinación de ambos tipos de análisis contribuye al desarrollo continuo del músico, al tiempo que enriquece su comprensión y ejecución de las obras musicales (Moltó, 2017).

Este enfoque dual en el análisis resalta la importancia de la reflexión tanto antes como después de una interpretación. El análisis previo brinda la oportunidad de establecer una conexión más íntima con la obra, mientras que el análisis descriptivo fomenta el crecimiento y perfeccionamiento continuos. Ambos procesos son esenciales para el intérprete, ya que contribuyen a un enriquecimiento artístico y a un mayor dominio de la interpretación musical.

Otro de los aspectos fundamentales, y que se encuentran directamente relacionados con la interpretación basada en el análisis, es el historicista. Herman Danuser proporciona una perspectiva sobre cómo abordar el repertorio histórico en la que distingue entre tres modos de interpretación: el 'histórico-reconstructivo', que busca una reproducción auténtica basada en la investigación histórica; el 'tradicional', que sigue prácticas establecidas a lo largo del tiempo; y el 'modo de actualización', que pretende establecer un vínculo entre el pensamiento musical contemporáneo y los principios históricos de la época de composición (Carreras y Marín, 2004).

La noción de 'modo de actualización' resalta la necesidad de un intérprete activo y mediador para llevar a cabo esta conexión entre lo contemporáneo y lo histórico. Desde esta perspectiva, se abre un espacio significativo para la expresión creativa del intérprete, quien, al combinar su conocimiento técnico con su comprensión personal, contribuye a dar vida a la obra de una manera única.

De manera que el acto de interpretar implica a utilización del cuerpo del músico en un proceso complejo que va más allá de la mera ejecución técnica. La corporalidad del intérprete, su forma de abordar el instrumento y la atención a los detalles físicos influyen directamente en el resultado sonoro. Esta influencia se vuelve aún más crucial cuando se trata de interpretar repertorio histórico, ya que la conexión con la autenticidad y la comprensión de los principios musicales de la época son fundamentales.

En este contexto, el intérprete se convierte en un puente entre el pasado y el presente, incorporando su propia subjetividad y perspectiva en la interpretación. El análisis previo, de acuerdo con Rink (2006), puede abordar la fase de gestación de la pieza musical desde un enfoque más histórico, mientras que el análisis descriptivo permite al intérprete reflexionar sobre sus decisiones artísticas, fusionando así su individualidad con la intención original de la obra.

Tanto la interpretación históricamente informada, la interpretación desde la técnica, o la relación estrecha de la interpretación con el análisis musical, son aspectos tenidos en cuenta en el método interdisciplinar y la investigación-creación, que es el que hemos escogido para nuestra investigación. La selección del método interdisciplinar en esta investigación se justifica por la naturaleza compleja y multifacética de la interpretación musical. Estas condiciones se dan especialmente cuando se aborda el montaje de una obra que implica técnicas extendidas y elementos electroacústicos. La idea de "virtuosidad de adaptabilidad" y "virtuosismo interdisciplinario" ofrecida por Jankowska (2023) destaca la necesidad de habilidades y conocimientos interdisciplinarios para abordar la música contemporánea, donde los límites entre las disciplinas tradicionales se difuminan. En primer lugar, la relación entre el músico y su instrumento, así como la comprensión general de la música, se basan en una serie de parámetros que van más allá de las habilidades técnicas. La "virtuosidad de adaptabilidad" implica una mentalidad flexible y la capacidad de enfrentar la música experimental en constante transformación. Este enfoque requiere una integración de habilidades provenientes no solo de la práctica musical convencional, sino también de campos como la tecnología, la electrónica y la creación sonora.

El "virtuosismo interdisciplinario" se convierte en una metodología valiosa para sintetizar nuevas formas de aprendizaje, pensamiento, ensayo y ejecución, involucrando conocimientos de otras disciplinas en el ámbito de la interpretación musical. El intérprete

adopta una actitud orientada hacia la reinención y la apertura a una variedad creciente de objetos y materiales, incluyendo la tecnología analógica y digital.

En el contexto de la interpretación musical, la investigación académica y artística puede beneficiarse enormemente del enfoque interdisciplinario. La experimentación y relación entre músicos, compositores y artistas de cualquier rama, ingenieros de sonido, técnicos y desarrolladores enriquece la práctica y la experiencia musical.

Además, el análisis histórico y la interpretación basada en el método historicista de Herman Danuser también resaltan la importancia de la conexión entre el pasado y el presente en la interpretación musical. Este enfoque histórico se integra de manera natural en un método interdisciplinar, ya que la interpretación contemporánea a menudo implica la actualización de la música histórica con una perspectiva moderna.

Por ello, se seleccionó el método interdisciplinar, que proporciona un marco integral y flexible para abordar la complejidad de la interpretación musical contemporánea, donde las habilidades y conocimientos interdisciplinarios son esenciales para enfrentar los desafíos de la música experimental, las técnicas extendidas y la integración de la tecnología en la interpretación.

Para la creación y ensamblaje de *Cinco estudios contemporáneos para cuarteto de clarinetes soprano (Sib)*, se implementó una metodología interdisciplinaria, evidente en múltiples aspectos del proceso. Inicialmente, el material creativo se derivó de una exhaustiva investigación, culminando en un inventario de técnicas extendidas para clarinete, elaborado a partir del análisis de diversas fuentes bibliográficas. Este proceso de composición se caracterizó por un enfoque colaborativo, organizando sesiones de trabajo entre el compositor y el intérprete-investigador, donde se aclararon dudas y se desarrollaron soluciones técnicas innovadoras antes de proceder al montaje final. La etapa de ensamblaje destacó por la toma de decisiones interpretativas colectivas del grupo, sin seguir una jerarquía predeterminada.

Además, la obra entabla un diálogo con la disciplina de la pintura, incorporando partituras gráficas que emplean representaciones visuales y dibujos con notaciones no ortocrónicas, junto con la integración de tecnologías como elemento artístico. Esta fusión de música, arte visual y tecnología subraya la naturaleza interdisciplinaria del proyecto, ampliando las fronteras convencionales de la composición musical.

1.6. Campo de estudio

1.6.1. Consideraciones generales sobre el clarinete soprano en Sib

El trabajo que nos ocupa pretende contribuir al estudio y la práctica de las técnicas extendidas para clarinete en el ámbito de la música cubana de conciertos. Para lograrlo, es necesario proveer a los clarinetistas cubanos de una herramienta coherente en cuanto a los mecanismos de producción de las técnicas extendidas, así como de la historicidad de su utilización que sirva de ayuda a los intérpretes de la música contemporánea de conciertos.

Para comenzar, hemos de lograr coherencia con el cuerpo investigativo de este trabajo, por lo cual, consideramos útil plantear una serie de consideraciones generales que tanto competen a clarinetistas que se adhieran al proyecto, como son necesarias para establecer una correcta comunicación con el comité evaluador de este trabajo, así como de cualquier empresa futura que pueda encontrar en él referencia.

Como el trabajo se centra en el uso de las técnicas extendidas en el clarinete, consideramos oportuno aclarar algunos aspectos generales del instrumento. Dentro de la familia del clarinete el instrumento cuyo estudio está más generalizado es el clarinete soprano en Sib. A este instrumento en concreto haremos referencia en la mayor parte de nuestro trabajo. En primer lugar, por ser el instrumento que domina el grupo de referencia de la aplicación práctica de nuestro trabajo y en segundo lugar porque las obras a las que tendremos acceso están escritas o pensadas para este instrumento en concreto. Este clarinete es un instrumento transpositor, esto significa que la referencia de afinación de sus registros está a una determinada distancia interválica del sistema de referencia universal. En este caso, un tono por debajo. En pocas palabras, un Do del sistema de referencia universal es un Re en el clarinete.

En cuanto a su funcionamiento acústico, es importante referir, que trabajaremos con ciertos conceptos muy básicos de la física del sonido que nos resultan de utilidad tanto para explicar a rasgos generales el funcionamiento del instrumento, y a la vez para referir cuestiones importantes sobre el mecanismo de producción de las técnicas extendidas. Estos conceptos son: onda estacionaria, frecuencia, impedancia, armónicos impares, armónicos pares y nodo de presión.

1.6.2. Consideraciones generales sobre la obra *Cinco Estudios Contemporáneos para Cuarteto de Clarinetes (Sib)*

Tal como se ha detallado en los apartados anteriores referentes a la metodología que va a adoptar esta investigación, se encuentra la composición con asistencia instrumental y el montaje de una obra con características específicas y enfocada a la utilización de las técnicas extendidas para clarinete: *Cinco Estudios Contemporáneos para Cuarteto de Clarinetes (Sib)*. El montaje de dicha obra tendrá como finalidad el estudio dentro de un marco colaborativo, de la mayor cantidad posible de técnicas.

Dicha obra, además, contempla la ejecución performativa a través de los medios digitales, si bien es cierto que, debido a la situación de movilidad internacional, no ha sido posible llevar dicha *performance* a la escena convencional.

Sin embargo, la obra cuenta con acciones dramáticas que nos hacen catalogarla como performativa, pues tanto el espacio, como las condiciones de la comunicación entre los intérpretes, inciden directamente en el resultado sonoro y visual. Se trata, por lo tanto, de un proyecto que contempla tanto la *performance* artística como la investigación-creación.

Están presentes, además, dos de los componentes más importantes: la indeterminación y el aleatorismo, si bien es una obra que casi en su totalidad presenta texto escrito, la utilización de dicho texto no va en detrimento de la decisión espontánea del momento de la interpretación.

La relación entre la representación, el espacio y el cuerpo es totalmente directa. Por un lado, tanto el escenario como espacio, como la posición del cuerpo de los instrumentistas dentro de él delimita la utilización de un determinado texto musical. Además, el propio cuerpo es un vehículo instrumental, en tanto las propias técnicas involucran la utilización de distintas partes del cuerpo de los instrumentistas; asimismo, el instrumento es también parte del propio cuerpo, en tanto las variantes de su ensamblaje también adoptan una personalidad independiente a cada momento de la obra.

En cuanto a la relación con el público, que es una de las principales premisas de la *performance*, al no haber una representación simultánea a la recepción del público, la posible interrelación y retroalimentación es más distendida. Esta depende de la visualización digital, por lo que no hay una respuesta inmediata, sino dependiente y

suscitada a la indagación. En este sentido, la única variante de simultaneidad estaría en una emisión en redes sociales y plataformas de manera directa a la representación. Sin embargo, la infraestructura de la comunicación en territorio cubano es aún deficiente para este propósito, con muy bajas velocidades de conexión móvil, y una latencia muy alta.

1.6.3. Relación entre la *performance* y la metodología del montaje

Cuando se observa y analiza lo que sucede con la investigación-creación en el arte, es necesario referirse a tres elementos fundamentales en el quehacer artístico: el artista como sujeto creador, la obra como objeto de la práctica artística y el espectador o público, quien recibe la obra o propuesta artística.

Si bien la triada del arte funciona con los tres elementos en conjunto, la concepción de cada uno de ellos a lo largo de la historia ha cambiado. En el Renacimiento, artistas como Miguel Ángel y Leonardo da Vinci destacaron por su acumulación de conocimientos y la potencialidad de demostrarlos mediante el acercamiento del arte a la ciencia. Sin embargo, en el siglo XX, la obra misma se convirtió en el elemento central, como se observa en el Guernica de Picasso, que comunicaba la situación civil de la época en España.

En la actualidad, el público espectador cobra protagonismo, y su interacción y percepción de la obra son fundamentales. El arte contemporáneo permite al espectador interactuar, vivenciar, desarrollar y, en ciertos casos, incluso crear la obra. Los ambientes envolventes y experiencias inmersivas abren nuevas realidades y transforman la percepción del arte.

En el siglo XXI, el arte se adapta a la era tecnológica y científica, utilizando diversas metodologías para evidenciar el proceso artístico-investigativo y los valores que aporta a la sociedad, por tanto el público puede llegar a convertirse incluso en un cocreador y un participante activo en el proceso creativo investigativo (Daza Cuartas, 2009, p.87-89).

Desde el punto de vista de la musicología, el estudio empírico de la interpretación, más conocido en el mundo artístico como *performance*, coincide hacia un interés creciente en la música como presentación. Los estudios de *performance* se han convertido en una importante área de investigación, explorando tradiciones, la naturaleza de la interpretación y su relación con el análisis, así como el legado de grabaciones históricas. Este enfoque, que se ha desarrollado desde principios del siglo XX gracias a avances

tecnológicos como el piano roll y la grabación, ha involucrado la colaboración de diversas disciplinas, como la psicología, que encuentra en la interpretación musical un objeto de estudio rico en habilidades motoras y expresión. Sin embargo, se plantea la cuestión de cómo definir y medir la expresión en el *performance*, destacando la importancia de no divorciar la partitura de su contexto cultural e histórico.

Lo que hace que una actuación sea expresiva es lo que el intérprete y/o músico aporta a la obra musical, más allá de lo que tiene el compositor especificado en la partitura. De esta forma la expresión consiste en desviaciones sistemáticas de lo explícito de la partitura y si estas salidas son deliberadas y conscientes por parte del artista o no.

Como hemos destacado previamente, las investigaciones basadas en la práctica, realizadas por profesionales como artistas, diseñadores, curadores, escritores o músicos, se llevan a cabo comúnmente en programas de doctorado, aunque no exclusivamente. A menudo, estas investigaciones conducen a proyectos interdisciplinarios, que es precisamente nuestro caso.

Estas investigaciones han generado nuevos conceptos y métodos para la creación de conocimiento original. Su contribución al ámbito del conocimiento se manifiesta a través de resultados creativos, que pueden abarcar desde imágenes, música, diseños, modelos y medios digitales hasta actuaciones y exposiciones. Es importante subrayar que estas investigaciones buscan obtener nuevos conocimientos a través de la práctica y se evidencian a través de los resultados tangibles producidos durante este proceso. En nuestra investigación se ha utilizado la práctica instrumental performativa para generar un nuevo conocimiento en una materia específica: las técnicas extendidas para clarinete.

1.7. Limitaciones

Para la interpretación de este estudio se deben tomar en consideración una serie de limitaciones:

1. Los análisis comparativos han sido hechos utilizando datos correspondientes a tres instrumentistas con un mismo grado formativo, que en este caso ha sido de tipo universitario. Sin embargo, el ámbito profesional al que se dedican cada una de ellas es ligeramente diferente pues solo una de ellas está ligada a la interpretación de música contemporánea en ensemble y en el caso de las dos

restantes, su dedicación está casi por completo enmarcada en el gran formato de banda sinfónica.

2. Las características físicas individuales de cada una de las instrumentistas son de carácter definitorio pues su dentadura, fuerza mandibular, arco dental, patrón óseo, tracto respiratorio, son diferentes, lo cual a su vez influye en que su técnica individual también lo sea.
3. Todos los sujetos que participan de esta investigación han sido provistos con anterioridad del mismo material bibliográfico en cuanto a la teoría de la ejecución de las técnicas extendidas; sin embargo, la investigadora asume que la confrontación cotidiana con el medio, así como la investigación individual de cada uno de ellos puede influir en el diferente resultado.
4. La investigadora no pretende evaluar las aproximaciones subjetivas referentes a la dimensión comunicativa de la obra puesta en montaje, sino únicamente, la observación del abordaje de las técnicas extendidas obedeciendo a uno u otro método, llevado a cabo por las instrumentistas.

BLOQUE II: EL OBJETO DE ESTUDIO Y SU CONTEXTO

CAPÍTULO II: EL CLARINETE

2.1. Breve repaso histórico sobre el instrumento

Los instrumentos de viento madera se han desarrollado empíricamente (...) los (...) más tempranos consistieron en un tubo con seis orificios, lo cual les permitía emitir precariamente una octava (...) El clarinete es el único instrumento que se comporta de manera diferente el sobreesoplado u octaveo se realiza a la doceava – octava más quinta en lugar de la octava (Pastor, 2005, p.2).

Partiendo de este punto indispensable para comprender la organología del clarinete, Pastor (2005) desarrolla en su tesis todo un instrumento metodológico para dilucidar el funcionamiento acústico del clarinete.

Se le atribuyen al clarinete múltiples antepasados en diferentes partes del orbe. Entre ellos parece ser común el hecho de constar de dos tubos de caña y carecientes de pabellón, y uno de ellos con orificios para la digitación el triple de largo que el otro, que tenía función únicamente de bordón. Algunos de los nombres son: Ma'met (Egipto), Farara o Foa (Madagascar), Shackupachi (China), Zummara (nuevo Egipto), Aulos (Grecia), Arghul (Próximo Oriente Árabe). Ya en la Edad Media la Cornamusa y el Caramillo, compartían principios acústicos con lo que hoy será nuestra gama de instrumentos de viento madera y evolucionaron hasta convertirse en lo que hoy en día se reconoce como el antepasado directo del clarinete: el Chalumeau² (Pastor, 2005).

El origen del clarinete como instrumento, se remonta a Denner³ (1655 - 1707), quien se encargó de desarrollar el chalumeau, con la adición de las dos primeras llaves, “la primera además de producir el La 3, proporcionaba una extensión de tres octavas mediante el uso del tercer y quinto armónico, mientras que la segunda, accionada simultáneamente con la otra, daba el Sib 3”. Este chalumeau, contaba con un registro muy limitado, de solo 9 sonidos, tal como se muestra en la Figura 1. Se podían lograr algunos

² El vocablo chalumeau procede del latín *calamus*, que significa caña pequeña, y del griego *calane* que significa “pito de caña”. Al parecer este instrumento, contaba con una lengüeta independiente de su cuerpo, parecido al funcionamiento del oboe (Gil, 1991).

³ Se cree que Denner inventó el clarinete alrededor del año 1690, sin embargo, de acuerdo a la investigación de Pastor (2005), puede haber sido entre 1701 y 1704. Thurston Dart (1921-1971), quien dedicó buena parte de su carrera a la investigación musical, encontró una colección de música para chalumeau y clarinelle compuesta entre 1707 y 1716, que podría ser la primera bibliografía musical disponible para este instrumento.

sonidos más con posiciones especiales tales como el Si 2⁴, el Do# 3, el Mib 3 y el Fa# 3. La otra de las modificaciones de Denner fue la creación de una cámara de sonido a la que combinar la caña, lo que hoy conocemos como boquilla⁵ (Gil, 1991).

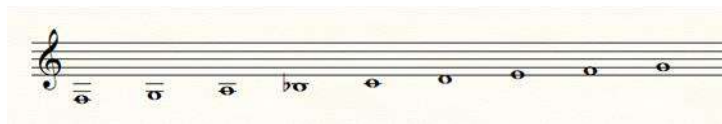


Figura 1. Registro del Chalumeau

Fuente: (Gil, 1991, p. 16).

Los hijos de Denner, Juan y Jacob, se encargaron de añadir la llave Si 3 mediante alargar el tubo, y posicionar la llave en la parte inferior, para ser accionada por el dedo meñique derecho⁶. Ya en 1759, la orquesta de Mannheim, utilizaba un clarinete con dos llaves más, incorporadas por J. Beer (1744 - 1811), las cuales correspondían al Fa# 2/Do# 4 y el Sol# 2/Re# 4. En 1771, X. Lefevre añadió la sexta llave, el Do# 3 que, al accionar la llave octava, también produce el Sol# 4. En 1812 ya el clarinete contaba con 13 llaves gracias a la intervención de I. Müller, que fueron perfeccionadas al instaurarse en 1842 el sistema Boehm por Henry Klose y la colaboración de L.A. Buffet (Pastor, 2005).

Como vemos, y correctamente describe Pastor, la adición de cada una de estas llaves fue paulatinamente ampliando el registro del clarinete. Ahora bien, entender cómo funciona el clarinete desde el punto de vista acústico, qué es lo que permite su sonido, lo que produce un determinado color en cada uno de sus registros, y cómo funciona el accionar de las llaves a la hora de producir las diferentes alturas es fundamental. Por ello, hemos de proponernos a continuación describir las partes del clarinete y la incidencia acústica de cada una de ellas.

⁴ En lo adelante y a lo que interesa a todo el resto de la tesis, se utilizará el sistema franco-belga y no el índice acústico internacional. El sistema franco-belga establece el referente de afinación universal: 440 Hz como el La 3. Es primordial tener en cuenta que el clarinete es un instrumento transpositor, el sonido que hemos tomado como referencia sería en nuestro caso el Si 3, un tono completo por encima del índice acústico internacional.

⁵ Se explicará más adelante en el epígrafe la incidencia de los diferentes tipos de boquilla en la producción del sonido.

⁶ Hablamos de la actual llave de Mi 2, la nota más grave del clarinete de sistema medio Bohem, la cual, al ser accionada junto a la llave de octava, produce el sonido del Si 3.

CAPÍTULO III: ORGANOLOGÍA DEL INSTRUMENTO

3.1. Morfología del clarinete

El clarinete es un instrumento de forma cilíndrica alargada de madera, cuyos agujeros están dispuestos en función de la escala que en nuestro sistema temperado se denomina Fa Mayor. Consta de cinco partes combinables mediante un sistema de espigas y la acción del corcho como junta entre una y otra. Estas partes se llaman: boquilla, barrilete, cuerpo superior izquierdo, cuerpo superior derecho, y campana o pabellón. De esta forma el extremo superior es cerrado y el extremo inferior es abierto.

Algunos autores⁷ parecen coincidir en que la forma cilíndrica cerrada acústicamente en uno de sus extremos, su forma de embocadura, así como las ligeras variaciones entre los cuerpos superior e inferior, es lo que posibilita la habilidad para producir armónicos impares y una mayor impedancia (Gil, 1991)⁸ con respecto a los pares. Este parece ser el principio básico de todo el funcionamiento acústico del clarinete.

3.1.1. Boquilla

Se encuentra en el extremo superior del instrumento, es la parte que está en contacto con la caña. Las medidas específicas de su cavidad interior responden a criterios de cada fabricante y a las exigencias del tipo de música que se pretenda ejecutar con ella. Sin embargo, en la música de conciertos, las más utilizadas son las de sistema alemán y francés.

El sistema alemán de boquillas es, hoy en día el más generalizado, aunque la enseñanza del clarinete se realiza casi siempre con el sistema francés de construcción (sistema Boehm), con lo cual es bastante usual ejecutar con un clarinete francés en combinación con una boquilla de construcción en el sistema alemán, aun cuando sus lutherías sean casas francesas como Vandoren Paris. En este sistema, la tabla es más estrecha y alargada que en el francés, y sin apenas curvatura en la punta, sus paredes son bastante verticales y el hueco de la ventana es más pequeño, la cámara interna es menos cóncava y curvada y el trapecio es ligeramente mayor. En el modelo francés, la abertura

⁷ Hemos encontrado un camino común desde perspectivas diferentes en los trabajos de Gil (1991) y Sanchís (2016), que se centran en el funcionamiento acústico de la familia del clarinete.

⁸ “La forma en la que funciona el tubo, cerrado acústicamente en uno de sus extremos, que hace que sus frecuencias de resonancia se correspondan a las relaciones 1: 3: 5: 7: y sucesivamente y funcione únicamente a través de los armónicos impares” (Pastor, 2005, p. 267).

es mucho mayor en el extremo superior y el ángulo que forman las paredes interiores es más curvo, la cámara es más cóncava y el trapecio tiene un diámetro inferior (Figura 2).

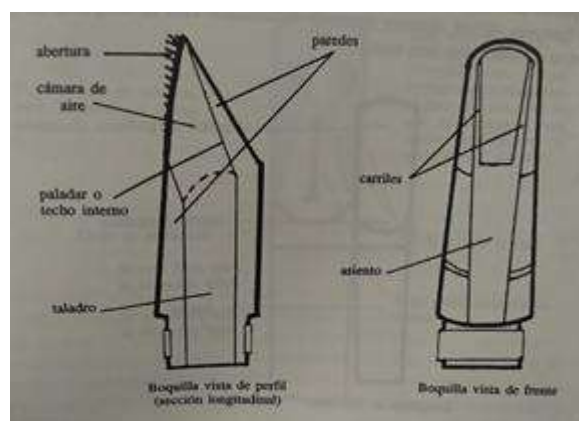


Figura 2. Partes de la boquilla

Fuente (Gil, 1991, p.39).

Las diferencias entre uno y otro radican en el sonido que se pretenda lograr al combinarse con la utilización de una u otra marca o numeración de caña. Asimismo, dentro de cada uno de estos sistemas, las casas constructoras desarrollan cada día nuevos modelos que juegan con cada uno de estos parámetros para lograr mayor comodidad y facilidad al instrumentista a la hora de lograr su resultado deseado.

De esta manera, tal como detalla Gil (1991), cada una de las partes tiene una función en cuanto al resultado que se desee obtener de ellas.

- a) El asiento, que es la parte de la boquilla donde se adosa la caña, debe ser plano.
- b) Los carriles deben ser exactamente iguales en ambos lados, dando una curva perfecta a la embocadura, o mejor dicho a la parte más alta de la boquilla.
- c) El paladar o techo de la boquilla debe ser completamente liso. Si es convexo dará un sonido brillante, mientras que si es cóncavo producirá un sonido oscuro, o lo que es lo mismo, “opaco”, todo esto lógicamente dentro de unos límites concretos que el instrumentista podrá variar con su técnica.
- d) Las paredes deben tener el mismo grosor que sus partes simétricas. Si son estrechas, darán intensidad, mientras que, si son anchas, darán flexibilidad y amplitud al sonido.
- e) La abertura (distancia que separa la parte vibrante de la lengüeta de la boquilla), debe formar un pequeño ángulo con respecto a asiento, y debe penetrar con suavidad el taladro de la boquilla en su extremo más bajo (p.38).

La boquilla alemana utiliza una caña de gran resistencia y dureza, lo que incide en que su sonido tienda a ser de rango más velado y compacto. El tipo de lengüeta que utiliza la escuela alemana es más dura, pesada, y de tabla más larga que la del clarinete francés. Se trata de un modelo de corte más extenso, de alrededor de unos 68 mm, con mayor espesor en la punta -en torno a los 0.11mm de grosor- y una longitud de talón superior, de aproximadamente 3.25mm. A esto hay que añadir que su forma no es exactamente rectangular ya que en la punta mide unos 13 mm de ancho, mientras que en la parte inferior ronda los 11mm. En el caso del modelo francés, al ser un prototipo más abierto requiere una caña más suave para hacerla vibrar, favoreciendo con ello un matiz sonoro más luminoso (Pastor, 2005). La lengüeta que emplean los franceses tiene una longitud de tabla más corta, sobre los 64 mm, un espesor en su punta mucho menor, de alrededor de 0.09 mm, un largo de talón bastante más corto, de cerca de 2.8 mm, y una forma estructural casi completamente rectangular (Figura 3).

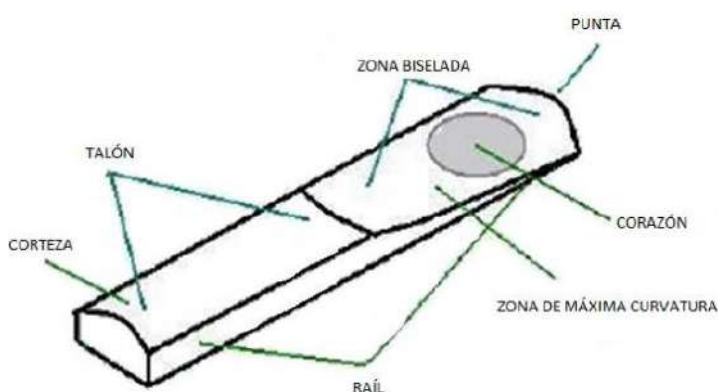


Figura 3 *Partes de la caña*

Fuente (Sanchís, 2016, p. 81).

3.1.2. Partes “desmontables” de la boquilla

Ya hemos descrito cómo las medidas interiores de la boquilla pueden contribuir a lograr un sonido de una u otras características en lo que a timbre y color se refieren y cómo estos elementos determinan además un comportamiento técnico correcto en uno y otro caso. Lo mismo pasa a la hora de escoger una determinada marca o numeración de caña o lengüeta. La función de la caña es una vez colocada en el asiento de la boquilla produzca una vibración bajo la acción de la columna de aire emitida por el instrumentista, el grosor de su punta, así como el ancho y largo de su paleta, van a determinar la facilidad o dificultad con la que se produzca el sonido al combinarse con la boquilla y facilitar las consiguientes vibraciones.

Para ver la incidencia que puede tener la caña en la producción del sonido final, podemos remitirnos al esquema de Gil (1991), en la que nos muestra cómo es posible rebajar el material de una u otra parte de la caña para lograr un determinado resultado (p. 41) (Figura 4).

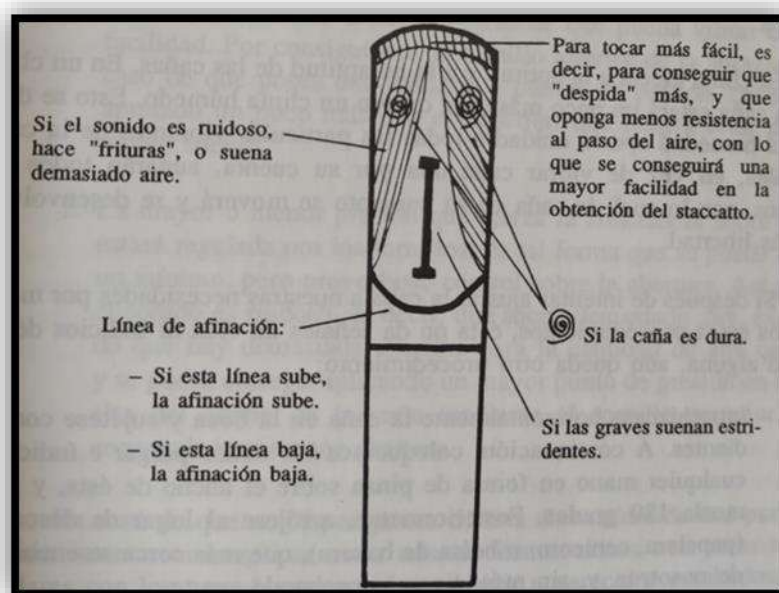


Figura 4. Posibles formas de rebajar material de una lengüeta

Fuente (Gil, 1991, p.41).

Por otro lado, el estudio de Obataya & Norimoto (1999) demuestra cómo la humedad relativa de la caña afecta el funcionamiento de la caña, y cómo las propiedades hidrosolubles de las que viene impregnada una determinada caña, dígame los niveles de fructosa, glucosa y sacarosa, mejoran la rigidez de la parte seca de la caña, a la vez que aumentan la fricción interna a altas frecuencias bajo una humedad relativamente alta, mejorando la calidad del sonido y la afinación.

Sanchís apunta que históricamente se construía la caña con el mismo material utilizado para la construcción del cuerpo⁹, sin embargo, al comenzar a construirse los primeros instrumentos de madera, la rigidez de esta era muy superior, por tanto, no producía el sonido buscado (Sanchís 2016, p. 83).

En la década de 1940, el estudio de McGinnis & Gallagher (1941) marcó un punto de partida al recoger datos visuales de lo que ocurría dentro de la cavidad del instrumento. Implementando paredes transparentes en el aparato soplador, se pudo observar de cerca

⁹ (Sanchís, 2016, p. 83) remarca que en los instrumentos hechos de tubo de caña anteriores al chalumeaux y clarinetes de madera, la lengüeta era tallada como parte del propio tubo. A día de hoy la mayor parte de los constructores de cañas lo hacen con la planta *arundo donax*.

el comportamiento de la caña, revelando que, en ciertos momentos del período, la caña estaba completamente cerrada, independientemente del registro tocado.

Numerosos estudios técnicos han abordado la función crucial de la caña en la generación de vibraciones que resultan en el sonido característico del clarinete. En la década de 1960, un estudio pionero realizado por Backus (1961) presentó un experimento revelador. Mediante el uso de un osciloscopio, se logró visualizar el flujo de aire al incidir una fuente de luz desde la campana hasta la abertura entre la caña y la boquilla. Además, se empleó un dispositivo soplador diseñado para simular la presión de aire ejercida por un intérprete, con el objetivo de esclarecer el comportamiento de las distintas partes de la caña durante la producción del sonido. Este experimento permitió descubrir que, en el caso de las notas con una intensidad elevada, la caña se encontraba prácticamente totalmente abierta durante la mitad del periodo y casi completamente cerrada en la otra mitad. A medida que la intensidad disminuía, el tiempo de cierre de la caña también se reducía, resultando en una apertura casi constante en las intensidades más suaves. Por último, se observó que los tiempos de apertura y cierre de la cavidad entre la caña y la punta de la boquilla se veían afectados de manera desigual en función de las diferentes durezas de caña utilizadas y de las variaciones en las intensidades de presión aplicadas al labio del intérprete.

En 1979, Thompson profundizó en el estudio de la caña, asignándole la capacidad de tocar registros agudos sin accionar el portavoz, siempre que la resonancia estuviera ajustada a un múltiplo de la frecuencia en la que se tocaba. Este hallazgo amplió la comprensión de la función de la caña en la producción de sonido (Thompson, 1979).

Además, Sanchís (2016) destaca la importancia de la abrazadera, un dispositivo que fija la caña en su posición en la boquilla. Se mencionan dos enfoques principales en cuanto a la cantidad de material utilizado, centrándose en la parte rígida de la caña para lograr una presión uniforme o aplicando presión en puntos específicos para aumentar la vibración de la caña. La variación en el tipo de material utilizado juega un papel crucial en la proyección del sonido, la facilidad de emisión y el timbre, según Sanchís.

En su estudio, incluso confiere a la acción de la caña, la posibilidad de tocar los registros agudos sin accionar el portavoz, siempre que la resonancia de esta esté ajustada a un múltiplo de la frecuencia en la que se toca.

La abrazadera, por su parte, es un dispositivo que, al ser colocado en la boquilla, fija la caña en su posición, impidiéndole que se desplace hacia arriba y debajo del asiento o hacia los costados. Las dos variantes principales en cuanto a la cantidad de material se basan en dos ideas opuestas: mayor contacto con la parte rígida de la caña, la parte no rebajada para lograr una presión más uniforme en toda su superficie o, por el contrario, menor cantidad de material tocando la boquilla o lengüeta, pero aplicando la presión en los puntos concretos que ayuden a que la vibración sea mayor en la caña. Los resultados que se desean obtener en ambos casos son los mismos en un final: la proyección del sonido, la facilidad en cuanto a la emisión y el timbre. Sin embargo, en sentido general, la diferencia en cuanto al sonido que logran está mayormente en el tipo de material utilizado (Sanchís, 2016).

Los materiales utilizados en las abrazaderas también van en función del tipo de música que se vaya a interpretar, así como de los intereses de la técnica que se emplee. Las abrazaderas pueden ser: de metal, de plástico pesado o ligero flexible, de cuero, de madera y de hilo enroscado. Esta última, característica del sistema de técnica alemana.

Pastor (2005) presenta a la caña como foco emisor del sonido del clarinete, que a su vez genera un movimiento vibratorio de oscilaciones complejas, así como lo son todos los sonidos fundamentales de cualquier instrumento de viento madera. Ahora bien, la función de la abrazadera no es fijar la caña totalmente, sino evitar su desplazamiento. Es decir, la abrazadera debe permitirle a la caña vibrar con facilidad, es por ello que, cuando se utilizan abrazaderas de dos tornillos, el inferior debe ir más apretado que el superior.

En cuanto al sonido resultante de uno y otro tipo de abrazaderas, cabe destacar que las abrazaderas de metal se caracterizan por su brillo, sobre todo cuando se toca a gran volumen, pues transmiten con facilidad al aire las vibraciones que les llegan procedentes de la boquilla y de la caña. En cuanto a las abrazaderas de plástico y de cuero, al no tener ese exceso de vibraciones el sonido resultante es mucho más oscuro (Gil, 1991).

En cuanto a los dispositivos reguladores de la cavidad bucal, que se construyen usualmente de goma, aunque existen de esponja y de cuero, no consideramos llamarlos como parte del clarinete, pues son, al igual que los apoyadores de la mano derecha, elementos que no modifican la decantación por una u otra técnica de aprendizaje. Sin embargo, tal como apunta Gil (1991), sí que facilita la ejecución al ajustar la embocadura una posición fija y mejorar la resonancia general del instrumento.

3.1.3. Barrilete, cuerpo superior izquierdo y cuerpo inferior derecho

Consideramos importante aclarar que estudiaremos en este apartado las características presentadas por el sistema Boehm, que a fin de cuentas es el sistema generalizado en la enseñanza musical en Cuba, para poder centrarnos en los posibles comportamientos que veremos más adelante en los análisis de una forma más certera.

Aunque el barrilete es desde el punto de vista histórico, un añadido a la boquilla, haremos referencia dentro del conjunto de los cuerpos superior e inferior por considerarlo parte del tubo general que es el cuerpo del instrumento. El barrilete tiene una función determinante en la afinación general del instrumento, tanto así que existen diferentes tipos de barrilete pensados para un mismo modelo de clarinete, cuyos diámetros interiores y longitudes varían, y de esta forma, la afinación sube o baja gracias al alargamiento o recorte de la longitud general del instrumento.

Los barriletes modifican también la naturaleza del sonido en dependencia del material del que estén compuestos. Actualmente, los barriletes se adquieren de forma independiente al instrumento, y se ofrecen muchos tipos de formas y materiales para suplir las necesidades del instrumentista en cuanto a sonido, afinación, timbre o ligereza. Su taladro interior puede ser bien cilíndrico, cónico inverso, o doble cónico. En sentido general de acuerdo a los fabricantes, a paredes más delgadas se obtendrá un timbre más claro, por el contrario, a paredes más gruesas, más oscuro. En cuanto a la función del barrilete como regulador de la afinación, la acción de uno u otro está determinada en parte por la capacidad que tengan de ayudar a mantener la temperatura de la columna de aire: “...cuanto más grosor tienen sus paredes, más tarda en calentarse, pero también retiene más tiempo el calor y tarda más en enfriarse, manteniendo por más tiempo la temperatura óptima de cara a la afinación” (Sanchís, 2016, p. 93 - 94).

La independización del barrilete del cuerpo superior responde a la necesidad de ser extraído del ensamblaje para prolongar la longitud operativa del tubo y de la columna de aire. Si bien es cierto que el barrilete tiene como razón fundamental de ser la de ajustar la afinación general del instrumento, no afecta de manera igual a todas las notas, las más cercanas a él verán la afinación más drásticamente modificada: “Esta alteración produce un leve ensanchamiento en esa zona que reduce la elasticidad del sistema y baja la

frecuencia, (...) la prolongación del tubo se produce en una región donde sus longitudes de onda se ven considerablemente influenciadas” (Pastor, 2005, p. 285 - 286).

Desde la perspectiva personal, y en lo que refiere a la experiencia de la autora como clarinetista, hemos definido la parte central del clarinete y dejado el barrilete como parte de esta por una razón fundamental: como hemos visto su función primordial es la de regular la afinación de la mayor parte del clarinete de la manera más óptima posible, por tanto, es para nosotros una parte reguladora del sonido instrumento, a diferencia de la boquilla, la caña, y sus añadidos, que son productoras de sonido.

De cualquier manera, no significa esto que el cuerpo del clarinete, como veremos una vez que nos adentremos en el estudio de las técnicas extendidas, no pueda ser utilizado para producir sonidos de diversa índole; o que, a lo largo de la historia, no se hayan desarrollado experimentos en los que, removiendo la caña, se pueda lograr producir mediante determinados artefactos, sonidos de muchas clases, que no precisan de la acción de la boquilla o la caña. Por ejemplo, en el estudio de Maganza *et al.* (1986) se realizó un experimento en el que removieron el elemento excitador, en este caso la caña, colocaron un altavoz reproduciendo unas determinadas longitudes de onda que a partir de un valor determinado comenzaron a producir sonidos en el instrumento. Consiguieron desdoblarse su frecuencia, llegándose a producirse octavas superiores e inferiores de la nota lograda inicialmente, hasta llegar al caos acústico.

En cuanto al resto del tubo cilíndrico, los cuerpos superior e inferior, hemos de volver al estudio acústico de Pastor (2005) que explica en términos generales lo que significa el “efecto del extremo final”, esto es, que las alturas de los sonidos que se producen al ir abriendo agujeros desde la campana en el sonido más grave (Mi 3), cada agujero destapado recorta la acción del tubo (p. 277). Es decir, para producir ese sonido se requiere un tubo aproximadamente un 6% más corto. Por tanto, cuanto más grande sea el diámetro del orificio, más acortará esta longitud. Continúa apuntando este trabajo de Pastor, que son las “...imperfecciones...” del tubo lo que lo hacen funcionar: “... si el clarinete fuera un cilindro perfecto (...) los intervalos serían demasiado anchos”. Es por ello el hecho que el clarinete tenga ciertas variaciones en la forma cilíndrica del taladro, que el tubo sea casi cerrado por uno de sus extremos y que al finalizar la campana tenga una forma cónica, lo que hace funcionar la longitud del clarinete con respecto a la afinación de sus notas (p. 278).

Dentro del tubo una de las características más importantes es la acción del portavoz, la llave que posibilita el cambio de registro. El portavoz, también llamado orificio o llave de registro, crea un punto de presión específico para generar un armónico. Esto altera la nota principal sin afectar la afinación respecto al armónico.

El orificio que se abre al accionar la llave del portavoz, libera una cantidad mínima de aire en un punto donde el nodo fundamental tiene una presión máxima y de esta forma previene la acumulación de fluctuaciones de presión y favorece la formación de un nodo de presión (Pastor, 2005, p 282).

Por ejemplo, si tomamos la nota Mi 2 del registro grave del clarinete, y destapamos el portavoz, que se encuentra aproximadamente a 1/3 del largo del tubo tapado por los dedos con la citada digitación, obtenemos un Si3 (Figura 5), que es el tercer parcial, el primero en aparecer en la secuencia de armónicos del clarinete. Los armónicos que se generan accionando el portavoz, no están relacionados a la fundamental por intervalo de octava, como pasa por ejemplo en la flauta travesa, sino de doceava (Spinelli, 2010).

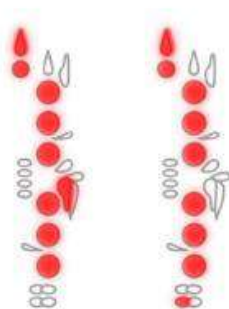


Figura 5. Posibles posiciones del Si3. Inicio de la acción del portavoz en el segundo registro

La llave del portavoz se utiliza para el cambio del primer registro, que comprende desde el Mi 2 hasta el La 3, al segundo registro, desde el Si 3 hasta el Do 5. El instrumentista es capaz de lograr notas hasta el Do 6 (una octava por encima de este segundo registro), utilizando otros orificios tonales como portavoz, pues mientras un oboe tiene tres orificios de registro, y un saxofón dos, el clarinete, solo posee uno (Pastor, 2005, p.283).

Entre el Do 5 y el La# 5 (Figura 6), la primera anilla, situada en la parte superior del cuerpo izquierdo, que se cubre normalmente con el dedo índice, se descubre para todo el rango mencionado.

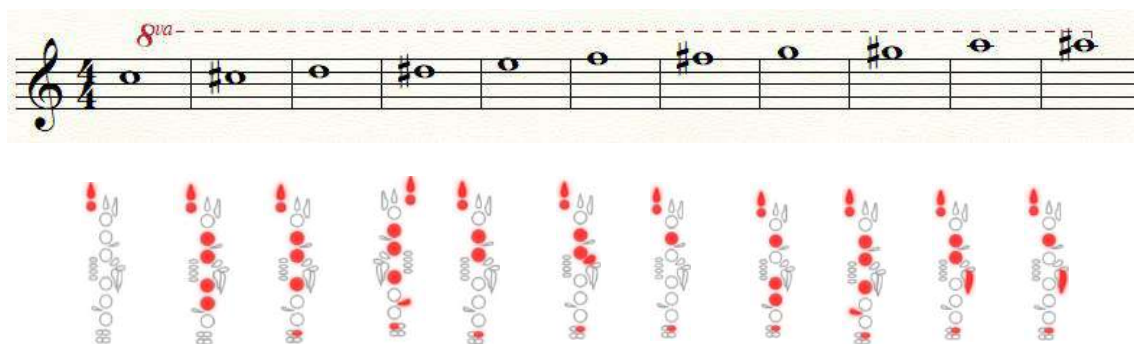


Figura 6. Posiciones de las alturas correspondientes a partir de los siguientes orificios tonales

En este caso, se constituyen dos nodos de presión, uno en el portavoz y otro en el orificio del dedo índice de la mano izquierda, que, aunque es más grande que un agujero de registro ideal se usa solo para registros altos con gran impedancia.

Sin embargo, algunas de estas mismas posiciones pueden generar más de una altura de sonido; las notas por encima de la frecuencia de corte del clarinete, que está sobre los 750 Hz, tienen múltiples opciones de digitación que pese a variar bastante en afinación, pueden funcionar de una forma u otra en un pasaje u otro. Esto ocurre porque estas notas se pueden obtener como armónicos de varias fundamentales. Este fenómeno aplica a todos los registros del instrumento, no únicamente al más agudo (Sanchís, 2016).

Esto es importante, pues ejemplifica en buena medida, las amplias posibilidades del clarinete a la hora de producir sonidos artificiales, armónicos y multifónicos.

3.1.4. Campana o Pabellón

Como finalización del tubo tenemos el pabellón, que funciona como bocina gracias a su forma de apariencia cónica y de naturaleza exponencial, aunque una de sus principales funciones es proporcionar una afinación más precisa y una estabilidad de sonido al registro grave. Además de esto, Pastor (2005) apunta a que la campana desempeña la misma función que un filtro de paso alto, ya que produce un efecto parecido al de una frecuencia de corte de un orificio tonal abierto, es por ello que su principal acción está reflejada en el registro grave y en la afinación de los sonidos que utilizan las llaves: A, B, 3 y 4 y mucho menos reflejada en las notas que involucran los orificios tonales de la mano izquierda. Así, es la pieza que más influye a la hora de afinar los registros más utilizados del clarinete, pero de acuerdo a la experiencia tanto de la autora, como del conocimiento de los que podríamos llamar “cuerpo de expertos” del

instrumento, su manipulación en exceso puede conseguir influir negativamente en la afinación del registro agudo y sobreagudo.

En resumen, el pabellón ayuda a que los sonidos más graves se escuchen mucho más a causa de la reflexión de bajas frecuencias que tiene lugar dentro de esta parte, una especie de efecto rebote, lo cual ayuda a la estabilización de la afinación de las notas graves. El efecto bocina se logra a través de la irradiación de las ondas hacia el exterior de forma esférica.

CAPÍTULO IV: LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA Y SU INTERÉS POR EL TIMBRE

El siglo XX musical, exigente de un nuevo lenguaje y muestrario de una forma diferente a la tradicional de entender la sonoridad, es una apertura a toda una gama de posibilidades hasta entonces inexploradas en la organología. De acuerdo a un consenso general, la música contemporánea arranca con el desmoronamiento de la tonalidad. Arnold Schoenberg y el fenómeno del dodecafonismo serán una de las bases fundamentales de las que partirá la mayor parte de la composición.

Como resultado de los intereses de la música de esta nueva era se definen, entre otras, tres corrientes de experimentación: el microtonalismo, la búsqueda de nuevas sonoridades instrumentales y la música abierta (De Pergamo, 1973).

4.1. Microtonalismo

Se plantea la búsqueda de la liberación de la tonalidad. Se observa un gusto repentino en los albores del siglo XX por el microtonalismo, basado en la “ampliación de la auditiva mediante cuartos, sextos y octavos de tono”. Ya desde fines del siglo XIX, se comienzan a escribir obras microtonales como *Music Pictures* de John Herbert Foulds, pero se utiliza la técnica con mayor regularidad en los primeros cincuenta años del siglo XX (De Pergamo, 1973, p.17).

Asuar contempla el uso del microtonalismo en la historia de la música folclórica, sin embargo, lo identifica como un elemento puramente melódico, y a las superposiciones de sonidos microtonales, como función resultante de “dos monodias que marchan individuales y se entrelazan de acuerdo a las posibilidades de cada instrumento que las contiene”. Este microtonalismo como elemento aislado, no organizado dentro de ninguna estructura escalística, contrasta con la propia idea del sistema temperado. En sus propias palabras: “que hayamos elegido para la constitución de nuestra escala “natural” los primeros 13 armónicos (escala diatónica) o los primeros 21 (escala cromática), constituye una arbitrariedad que impide suponer que nuestra escala tenga una explicación física suficiente como para desechar alguna otra escala que se deduzca también de la misma serie de armónicos” (Asuar, 1957).

Asuar (1957) hace un recorrido en su artículo por las primeras obras consideradas microtonales de la música occidental. Uno de los primeros que menciona es Richard H. Stein, quien compuso dos piezas para cuartos de tono en 1906.

Curiosamente, debemos a Stein también la invención de un clarinete en cuartos de tono, que no llegó a utilizar, proyecto que fue retomado en 1924 por Alois Hába, quien lo utilizó en su Suite Op. 24, compuesta en 1925 para clarinete en cuartos de tono y piano en cuartos de tono (Richardson, 1992).

Puede que el caso de Alois Hába tenga una motivación folclórica en su interés por los cuartos de tono, debido a su origen checoslovaco. En cuanto a Ferruccio Busoni y Julian Carrillo, su legado ha dejado una profunda investigación a ambos lados del mundo occidental. Parece ser que, simultáneamente, los compositores de todas partes del mundo se encontraban ante la encrucijada del material sonoro, y el microtonalismo era parte de esa solución (Asuar, 1957).

Julian Carrillo, propuso un nuevo sistema de escritura que estaba basado en números, dicha notación traducía las alturas de la escala tradicional a números del 0 al 11, siendo el número 12 la octava justa, aunque el cambio de octavas se hacía mediante la escritura en distintos lugares del pentagrama. La ampliación de este sistema serían todas las divisiones posibles hasta llegar a los dieciseisavos de tono, aunque experimentó con divisiones todavía menores, “llegando a afinar un arpa en 128avos de tono” (Castillo Calvo, 2017).

Carrillo había encontrado que, subsiguientes a las contribuciones de Wagner y Debussy, la música occidental estaba limitada y que el material sonoro estaba llegando a su agotamiento. Carrillo era escéptico en cuanto a la obra de Schoenberg, lo cual le hizo tomar directrices diferentes para seguir su propio camino. Lo que le impulsó a adoptar un enfoque divergente en su búsqueda de una nueva dirección artística. Desde su primer encuentro con el microtonalismo en 1895, Carrillo reconoció que para el desarrollo de este material iban a ser imprescindibles una serie de condiciones (Frisch, 1984).

Primeramente, iba a ser necesario desarrollar una serie de técnicas instrumentales, y en algunos casos, modificar los instrumentos o crear versiones nuevas de estos. Una segunda tarea sería la de encontrar una nueva notación, un “nuevo y efectivo sistema de

grafía musical”. En tercer lugar, resultaba de vital importancia encontrar una nueva organización musical y de forma, al menos al nivel de la microestructura (Frisch, 1984).

En cuanto a este último punto, Carrillo encontró que tal como se aplicaban los procedimientos de disminución o aumentación rítmica de manera horizontal, se podía verticalizar dicho concepto. Esto involucraba la expansión o contracción de los intervalos acústicos entre las notas, proporcionando así una nueva dimensión en la manipulación del espacio sonoro. El problema que se planteaba era que el oído humano no iba a ser capaz de reconocer distancias acústicas modificadas como homólogas de intervalos diferentes. “Al proceso de reconocer la semejanza básica estructural que se daba entre una y otra versiones del mismo diseño melódico y sus conformaciones acórdicas le llamó “metamorfosis”¹⁰ (Frisch, 1984).

Para lograr dicho efecto en la interpretación musical utilizando instrumentos convencionales, algunos, como el piano, requieren modificaciones morfológicas previas. Sin embargo, en el clarinete, la obtención de este efecto se puede lograr mediante la manipulación alternativa de las llaves del instrumento. Además, el clarinetista contribuye con variables como el control del diafragma, la presión de la embocadura, y la postura física durante la ejecución. Estos factores se ven influenciados por la subjetividad del intérprete: por ejemplo, si el intérprete piensa la nota más alta va a modificar todos estos elementos de manera automática y el resultado va a cambiar.

Sin embargo, Charles (2008) asegura que no es posible ejecutar todos los microtonos en cada rango de un instrumento, debido a las limitaciones en su entonación. No obstante, se recomienda permitir al intérprete cierta libertad para elegir la posición que consideren más apropiada, teniendo en cuenta la imprecisión en la entonación de los microtonos.

Otro de los problemas que plantea el microtonalismo es el de su notación. La variedad de formas de representar un fenómeno como este es considerable. Buena parte de ellas están basadas en el sistema tradicional, al que le adicionan una simbología determinada. Tal es el caso del sistema diseñado por Iván Wischnegradsky (1893-1979) basado en la introducción de una mayor variedad de signos de alteración que pueden reproducir, ascendente o descendentemente, el número de divisiones del tono, llegando

¹⁰ Algo parecido resultó del “Sistema de permutación de la serie dodecafónica”, desarrollada por Alban Berg, en concordancia a la base conceptual de las ideas de Schoenberg.

hasta doce posibilidades microtonales. La notación propuesta por Nikolai Obouhow (1892-1954) partía de la asignación de colores a cada sonido nuevo. Por otro lado, Julián Carrillo (1875-1965) construyó todo un sistema numérico que asignaba valores entre el 1 y el 96 para cada sonido existente y los situaba en un eje horizontal, eliminando lo que conocemos como partitura. El compositor microtonal enfrenta el desafío de cómo emplear los microtonos sin que sean absorbidos por la tradición armónica. Una opción es utilizarlos dentro de la escala temperada actual, de manera armónica y melódica, como notas de apoyo o de paso, sin crear ambigüedad en la escala de doce tonos. Esto es similar al tratamiento de las notas cromáticas en la escala diatónica. Otra opción es emplear los microtonos en una monodía constante, permitiendo su aparición en grados sucesivos o saltos, similar a la música oriental. Esto introduce la idea de un "sonido continuo". Una tercera opción es utilizar los microtonos de manera libre, ya sea como saltos interválicos o en acordes (Asuar, 1957).

Algunos de los ejemplos de utilización de los microtonos, definidos por Werntz (2001) como “added pitches” o afinaciones añadidas se encuentran en momentos muy concretos de obras de algunos de los más icónicos compositores de la primera mitad del siglo XX, nos referimos a Bartok, Ives y Berg, a través de la construcción de clusters microtonales y bloques de sonido, la mera inflexión de la escala de doce sonidos, o la expansión de dicha escala a 24, 30, 36, 72, y un largo etcétera de sonidos. Todos los intervalos son tratados como individuales y funcionales. Las mejoras de estos sistemas son su practicidad a la hora de entonar, y entender la composición, no limitando al compositor a una aproximación vertical únicamente y haciendo más intuitivo y natural el proceso.

Hoy en día los microtonos son más considerados como medios de composición acústicamente correctos, puramente notas de la escala, frecuentemente en idiomas triádicos, aunque esto no impide que se utilicen como “afinaciones añadidas”, como meros ornamentos en la escala tradicional, o en clusters, designados a reducir la función de notas individuales, a la manera de Iannis Xenakis o Kzrzysztof Penderecki.

4.2. La música abierta

El segundo de los factores que influyen en la música del siglo XX es la música abierta, “un organismo inestable, centrífugo y capaz de generar numerosas interpretaciones distintas y todas válidas y equivalentes” (Barce, 1981, p.48).

Contraria a la música de los siglos anteriores, la música abierta del siglo XX busca ser multiforme, y uno de los mecanismos que utiliza es la utilización de una notación “multívoca”, que puede ser interpretada de muchas maneras diferentes, y todas esas maneras son igualmente válidas. Esto se puede lograr mediante diversas transformaciones de la grafía musical convencional. Por ejemplo, para crear variabilidad en la dinámica o el tempo, se pueden omitir totalmente los signos, otorgando así completa libertad en la elección de la intensidad o la velocidad, permitiendo que se elijan o transformen libremente. La duración de las notas puede volverse variable al omitir las diferencias de color o las plicas, o su altura, al suprimir los pentagramas y escribir sobre un papel en blanco para permitir la libre elección de las alturas a tocar (Barce, 1981, p.48).

El concepto de música abierta que está unido a Ives, Cowell, Feldman y Cage, donde encuentra sus raíces, llega a Europa en buena medida gracias al vínculo con el último de estos compositores: John Cage. Aunque en EE.UU. surge como concepto básico, en Europa evoluciona desde el propio serialismo integral (Medina, 2019).

Con el movimiento multiserialista también se rompen los esquemas rítmicos tradicionales. Las indicaciones de tempo se representan como *as fast as possible* en vez de *presto*, donde la unidad de relación métrica es la figura más corta. Asimismo, las obras pueden tener una regla de duración precisa en segundos para su totalidad o algunos de sus fragmentos, la libertad que esto representa para el intérprete es muy superior a la tradicional, igualmente, la capacidad de indeterminación de las obras se potencia mucho más, cada interpretación es única e irrepetible (De Pergamo, 1973).

En 1959 Umberto Eco propuso que la tendencia contemporánea en el arte y la composición musical indeterminada refleja un universo abierto al estilo de Einstein. Esto implica obras musicales diseñadas para ser completadas por los intérpretes o el público, un concepto ampliamente adoptado durante los años 50 y 60 por compositores europeos y americanos. John Zorn llevó este concepto un paso más allá en la década de 1970, a través de sus "piezas de juego". Estas obras permitían a los músicos tomar decisiones espontáneas, contrastando con la aproximación más estructurada de Cage. Zorn enfatiza la liberación del intérprete y la imprevisibilidad de los resultados, moviéndose desde el mundo natural objetivo de Cage hacia un mundo social subjetivo (Oksana, 2017).

Las ideas y la música de Cage influyeron en la escena musical española desde la década de 1950 hasta la actualidad. Personajes muy importantes de la música

experimental española como Juan Hidalgo y el grupo Zaj, Carles Santos y Llorenç Barber estuvieron marcados por la influencia de la música abierta, a través de las técnicas de indeterminación de Cage, así como su relación con el dadaísmo y el budismo zen, la interrelación con otras disciplinas, a menudo llevando a la creación de obras y movimientos innovadores que desafiaron las convenciones musicales tradicionales y fomentaron una mayor libertad creativa y expresiva (Pardo, 2019).

Otros compositores, como es el caso de Boulez, exploraron las fronteras de la música abierta, aunque no llegaron a encontrar en ella un camino. Boulez utilizó obras literarias y conceptos para contrastar sus formas musicales abiertas de las estéticas de Cage y Stockhausen, argumentando que las formas abiertas permitían la reorganización de partes modulares, abriendo la estructura de la obra a variaciones. En su obra "Don", donde finalmente se abandona la forma abierta por razones prácticas relacionadas con la tendencia de los intérpretes y directores a pre-planificar las interpretaciones de obras abiertas, por un lado, y la incapacidad de ensayarlas adecuadamente con conjuntos por otro, presenta ciertas estructuras abiertas. La relación de Boulez con John Cage influyó en otros muchos compositores durante un periodo de experimentación formal y estilística en la década de 1950. El concepto de obra abierta se ve atrapado en la tensión entre estos dos usos del término "serialismo", como método y como estilo (Salem, 2023).

En el primer caso, se refiere al uso de técnicas seriales específicas en la composición, e implica la organización y manipulación rigurosa de elementos musicales como la duración, la dinámica, el timbre y la altura, basada en series predefinidas. El enfoque está en la técnica y el proceso compositivo, más que en el resultado estilístico final. El método serial puede ser utilizado de diferentes maneras, lo que lleva a una diversidad de resultados musicales. En el segundo caso, el serialismo como estilo se relaciona con una identidad estilística y estética que se asocia con la música serial. Implica ciertas expectativas y preconcepciones sobre cómo "debería" sonar la música serial. Puede estar asociado con la percepción de una música estructurada de manera compleja y atonal (Salem, 2023).

Teresa Catalán plantea además otras dos importantes aristas que jugaron un papel fundamental en el nuevo planteamiento de la música del siglo XX: la forma y el tema (Catalán, 2003).

En cuanto al tema, la evolución va hacia la reducción, que mucho dista de la idea desarrollada del clasicismo con Beethoven, la llamada célula cíclica observable en la obra de Liszt, y el leitmotiv de Wagner. Finalmente, el tema se reduce a “algunos intervalos” y termina siendo “atematicidad”. En su Nuevo Tratado de Armonía, Alois Haba define al atematismo como un concepto cuya pureza es imposible, “pues significaría la completa exclusión de todo elemento unificador” y que se manifiesta por la sustitución del mecanismo temático por otros “métodos de conexión (..) elementos puramente rítmicos, por medio de frases, o bien basándose en alguna idea serial, dodecafónica o no” (como se citó en Catalán, 2003, p. 53).

Por otro lado, Catalán nos llama la atención sobre el concepto de Reti en cuanto a la ruptura rítmica, que no es otro que la desaparición del acento interno. Reti plantea que “al desaparecer la regularidad del acento, el ritmo y la sensación rítmica se evaporan y lo que resta es una especie de prosa musical”. Como ejemplo quizás más notorio encontramos la obra de Messiaen: Modos de valores y de intensidades que aparte de significar la extrapolación de la serie dodecafónica a todos los demás parámetros de la música, es un trabajo exhaustivo a nivel rítmico (Catalán, 2003, p.51).

Continúa apuntando Locatelli de Pergamo que en lo que a la notación musical se refiere, este fenómeno se puede ver reflejado de varias formas (De Pergamo, 1973). Un ejemplo de ello es la ausencia de pentagramas para los compases de silencio como en la obra *Sarà dolce tacere* de Luigi Nono, estrenada en 1960. Por otro lado, Stockhausen lo plantea en su No. 7, Klavierstück, XI, como una serie de seis tiempos elegibles por el intérprete en el que el número 1 es el más rápido y el número 6 el más lento. Por su parte, Pierre Boulez, en su *Improvisation sur Mallarmé, Une dentelle s'abolit*, propone la alternancia de figuraciones rítmicas tradicionales y aleatorias, mediante flechas de distintas angulaciones y vocablos tradicionales como *ad libitum*.

Un ejemplo icónico de una obra aleatoria es *4'33* de John Cage. Esta pieza revolucionaria, compuesta en 1952, desafía las nociones tradicionales de lo que constituye la música al pedir a los intérpretes que permanezcan en silencio durante cuatro minutos y treinta y tres segundos. Durante este tiempo, los sonidos ambientales del entorno se convierten en la música, lo que obliga a la audiencia a reconsiderar su percepción de lo que es música.

Otro ejemplo es *In C* de Terry Riley, que se compuso en 1964. Esta obra permite a un conjunto de músicos tocar una serie de patrones musicales en una secuencia flexible, lo que da como resultado una experiencia sonora en constante cambio y permite a los intérpretes tomar decisiones creativas en tiempo real.

4.3. La búsqueda de nuevas sonoridades instrumentales: técnicas extendidas

Por último, en lo que a la búsqueda de nuevas sonoridades instrumentales, electrónicas y concretas se refiere, existe una experimentación con elementos y recursos no escuchados encima de un escenario como son el sonido de fábricas, arsenales, puentes, barcos, trenes, aeroplanos y automóviles, entre una infinidad de posibilidades.

En sentido general, la orquestación es uno de los acápites en el que la música contemporánea ha ofrecido más novedades. La búsqueda de una personalidad propia en cada instrumento, explorando sus registros extremos, propicia un violentamiento de sus características. Se generan sonoridades que en un principio parecen ser impropias de la naturaleza de estos pero que resultan en la apertura de una nueva gama tímbrica. Al aparecer los primeros instrumentos electrónicos se hace lógico buscar en los acústicos la imitación de estas nuevas sonoridades (Villa-Rojo, 1975).

Con la llegada de este nuevo lenguaje se hace imprescindible una evolución de los instrumentos, que no se basa tanto en su morfología como en su técnica. Se plantea la provocación de hacer sonar diferente los mismos instrumentos con los que se ejecutaba la música desde el clasicismo. Esta manera totalmente nueva de concebir la técnica instrumental conduce a múltiples experimentos.

Uno de los primeros fundamentales innovadores fue el compositor y pianista Henry Cowell (1897-1965) quien utilizó los recursos del *string piano* que se basaba en producir armónicos, notas mudas, pizzicatos de varios tipos y variaciones de tono tipos accionando directamente en las cuerdas del piano mediante el uso de silenciadores y martillos mecánicos, cuchillos de mesa, percutores de gong, o bandas de goma (Weisgall, 1959).

A partir de la década de 1940, John Cage (1912-1992), influenciado por esta técnica, transforma una vez más en su obra *Bacchanale* la sonoridad del instrumento. Cage le llama *prepared piano* a la introducción de objetos en el encordado, la diferencia

radica en que la finalidad de esta técnica es únicamente la de apagar los sonidos del otrora brillante piano, obteniendo una interesante manipulación del sonido resultante. En el caso de Cage, el piano preparado tiene una dimensión incluso teatral, performativo, pero sobre todo efectista. Las sonoridades nos acercan muchas veces al sonido del gamelán de tipo balinés (Chanto, 2007).

Para Alois Haba, tal como plantea en su *Nuevo Tratado de Armonía*: “nuevas características tales como el atematismo, o las nuevas distribuciones tímbricas, precursoras de la *klangfarbenmelodie*” llevaron a nuevos conceptos de estructura en los que se pueden dar tantos tipos de forma como compositores u obras haya, en total libertad de fórmula (Salgado, 1977).

La *klangfarbenmelodie*, tal como se puede intuir por su traducción literal: “melodía de timbres”, es un sistema de composición musical en el que las notas son sustituidas por valores tímbricos diferentes mediante la ejecución de varios instrumentos (Baquedano, 2018, p. 1).

Schoenberg, en su *Tratado de armonía*, aborda este tema con una visión integral, destacando una idea emergente y una concepción sonora renovada. Este estudio extraordinario da lugar a lo que él denomina una "melodía de timbres", mencionada al final del libro como una "fantasía de anticipación". La noción de timbre se equipara a las tres cualidades del sonido: altura, timbre e intensidad. Bajo esta nueva forma, el propio timbre se disuelve y atomiza, convirtiéndose en una cadena de puntos que permanecen para constituir una escala lo suficientemente rica y diversa como para ser la base de un lenguaje musical válido en sí mismo. John Cage explorará esta idea con sus pianos preparados. En algunos casos, la línea melódica se aventura en el universo total de los sonidos no temperados. Sin embargo, esto solo puede lograrse superando el material instrumental legado por los siglos pasados o solicitando efectos inusuales a los instrumentos o a la voz humana, ya sea cantando o hablando. La diferencia entre sonido y ruido se desvanece, y la gran superación se manifiesta en la revelación del sonido a través de las máquinas electroacústicas, las cuales graban y construyen nuevos sonidos (Catalán, 2003).

4.4. La música contemporánea para clarinete soprano en Sib. Los primeros autores del siglo XX en experimentar con el clarinete soprano en Sib

En el caso específico de Schoenberg, destaca la Op. 21 *Pierrot Lunaire* (1912). Esta obra es un ciclo de 21 melodramas para voz y piano, flauta o piccolo, clarinete o clarinete bajo, violín o viola y violonchelo. La propia técnica vocal desarrollada por este compositor, el *sprechegesang* es ya un atisbo de lo que se haría con los instrumentos. En la obra se emplean indicaciones para la voz como el *tonlos geflüstert* (susurrada sin tono) o en general tan precisas en cuanto a los recursos expresivos como “los tres instrumentos: flauta, clarinete y violín, en completamente la misma intensidad de sonido, todo ello sin ninguna expresión” (Schoenberg, 1994).

Por otro lado, Alban Berg, alumno de Schoenberg legó el primer uso del *frullato* en el clarinete en el año 1913 en las piezas 1 y 3 de sus Cuatro piezas para clarinete y piano, Op. 5. La obra se caracteriza por el gusto por la utilización de los sonidos de eco que repiten las partes del piano, ataques bruscos y variaciones extremas de dinámica, desde “pppp” hasta “fff”, y de tiempo, llegando a presentar veinte tempi diferentes (Rice, 2016).

Schoenberg se reitera en la utilización del clarinete en obras como el Op. 26 Quinteto de Viento de 1923 y la suite para siete instrumentos Op. 29 (1925), donde incluye requinto, clarinete soprano en sib y clarinete bajo. Uno de sus principales rasgos es precisamente la exploración de los registros extremos. En el caso concreto del Op. 26 los intervalos hacia el agudo superiores a la novena en pasajes climáticos de “ff” son un recurso presente en toda la obra. También son novedosos los efectos dinámicos de *sforzantissimo-piano* súbito en el registro sobreagudo (Schoenberg, 1994).

Esto, aunque no responde a la categoría de técnica extendida, sí propone dificultades técnicas que habían sido planteadas históricamente de una manera muy diferente con respecto a la columna de aire, las ligaduras y el cuidado de los sobreagudos. No es lo mismo para un instrumentista del clarinete llegar al registro sobreagudo mediante una escala de cualquier tipo, o en un ataque suave que de esta nueva forma.

En el caso de Oliver Messiaen, por ejemplo, el Cuarteto para el Fin de los Tiempos (1941), en el que utilizó el clarinete en un formato algo inusual, junto a un violín, un violoncello y un piano, está considerada una obra indispensable en el repertorio. En la

pieza número seis *Danza de la furia, para las siete trompetas* de esta suite instrumental, hace una indicación de color de sonido “bronce, cobre”. Esta indicación textual aparece en variadas ocasiones y es incorporada también al piano, ambos instrumentos tocan juntos en el registro grave y con cada nota acompañada de un acento y un *sforzato*. Más adelante en la obra hay una indicación de movimiento para el instrumentista que está catalogada como técnica extendida asociada a la dinámica pues se indica al clarinetista que debe girar el cuerpo al tocar (Messiaen, 1941).

Stockhausen en su obra *In freundschaft* (1977) utiliza algunas técnicas extendidas como son principalmente el *vibrato*, que aparece en cada ciclo y acompañado por un acelerando en los ciclos III y V. El *flutterzunge*, el *glissando* y en tres ocasiones el trémolo, además del *smorzato* de las tres notas finales acompañados por un acento. Esta es una obra para instrumento solista no asociada a uno en específico y que puede ser interpretada por casi cualquier instrumento que tenga un registro de tres octavas, sin embargo, fue compuesta en un principio para la clarinetista Suzanne Stephens, contemporánea del compositor. La relación compositor-intérprete con Suzanne Stephens de Stockhausen también fue vital para la composición de *Deir kleine Harlekin*, con instrucciones detalladas de movimientos escénicos organizados por registros del instrumento y momentos dramáticos de la obra y cuyas dinámica y articulación van totalmente relacionada a los movimientos espaciales y los gestos corporales (Martínez, 2015).

De esta manera, se observa en la obra una clara intención de integración del elemento escénico como carga dramática, a tal punto que se añaden otros componentes importantes como vestuario e iluminación que refuerzan esta idea. Nos encontraremos indicaciones como:

Mover el clarinete arriba y abajo según los intervalos interpretados.
Inclinarse adelante (...) Realizar movimientos de danza divertidos. Las dinámicas son como las del clarinete. En las notas largas la pierna libre hace movimientos largos. Citado por (Martínez, 2015, p.83-93).

En conclusión, a través de la exploración de las obras de compositores como Schoenberg, Alban Berg, Oliver Messiaen y Stockhausen, se revela la evolución y diversidad de las técnicas extendidas en la música contemporánea para clarinete. Desde las innovadoras indicaciones de Schoenberg en cuanto a la voz y los instrumentos,

pasando por la audacia de Berg con el *frullato* y las extremas variaciones de dinámica, hasta la incorporación de movimientos escénicos y gestos corporales en las composiciones de Stockhausen. Estas obras no solo desafían las convenciones tradicionales del clarinete, sino que también fusionan la expresión sonora con elementos visuales y corporales, enriqueciendo así la experiencia musical. La técnica extendida no solo se limita a la ampliación del repertorio técnico, sino que se convierte en un medio para la creación de experiencias multisensoriales y teatrales en la interpretación musical contemporánea.

4.5. Las posibilidades del clarinete

Agustín Charles, en su tratado de instrumentación y orquestación, en el tomo referido a los instrumentos de viento, sitúa al clarinete dentro de una subcategoría de instrumentos de viento madera: aquellos que producen su sonido “...soplando sobre una embocadura que posee una caña. Estos son más versátiles que los de doble caña, puesto que los armónicos afloran con mayor facilidad, lo que permite un mayor control dinámico a lo largo de todo su registro...” (Charles, 2008, p.15).

Al ser quintante las posiciones que en otros instrumentos de viento representan octavas con solo cambiar una llave, en este se vuelven doceavas. De esta forma el clarinete logra generar sonidos armónicos y resultantes con más facilidad y mayor personalidad, sobre todo en sus registros agudo y sobreagudo. En lo que se refiere a las posibilidades tímbricas de sus registros se puede apuntar que el grave y el medio inferior resultan de fácil emisión y con gran posibilidad de matices dinámicos, así como una excelente disposición para fusionarse con otros instrumentos. El medio superior, aunque también de sonido pastoso, consta de una fuerza expresiva y un timbre penetrante que hace que, pese a que la emisión no sea compleja, la aparición de estos sonidos se note de cualquier manera. Por su parte el grave, además de ser muy pastoso es una parte dócil en la obtención de los armónicos (Villa-Rojo, 1975).

En el caso del clarinete, el cambio quintante de posición y la construcción acústica de tubo cerrado ofrecen muchos más problemas de afinación que en otros instrumentos. Como hemos mencionado,

...el instrumento extiende una doceava en su registro fundamental, en vez de la octava que es característica de otros instrumentos de la familia de los

de viento madera. Por lo tanto, el clarinete, produce cada ciertos parciales, los parciales¹¹ impares, de la serie normal de armónicos (Rehfeldt, 2003, p.1).

Si bien es cierto que los constructores han trabajado en mejorar la afinación basal del instrumento, parece no ser posible hacer un ejemplar que toque naturalmente afinado. Si se quiere tocar con una afinación precisa en todos los registros, los ejecutantes han de aplicar ajustes de embocadura y de columna de aire (Rehfeldt, 2003).

Tal como explicábamos en el epígrafe sobre la organología del clarinete, los instrumentistas trabajan la afinación general mediante la extracción del barrilete de la parte superior, haciendo más largo el tubo. Sin embargo, si se abusa de esa extracción, se puede correr el riesgo de desafinar de forma no corregible los registros extremos, o sea, el grave y el sobreagudo, ya que la incidencia de esta modificación es mayor en las notas cercanas.

Si la afinación natural del instrumento es mucho más alta que la afinación de referencia del formato en el que se vaya a tocar, muchos instrumentistas optan por extraer parejamente la parte inferior derecha de la campana.

En lo que al clarinete como recurso dentro de la orquesta se refiere, Villa-Rojo (1975) describe que sus posibilidades no han sido explotadas de forma expresiva especial en los períodos anteriores ni que haya aportado grandes novedades interpretativas. Asimismo, continúa apuntando que las aportaciones que obtuvo el instrumento fueron más por parte de los constructores que de los intérpretes.

Es probablemente por ello que resultó de tanto interés, por ser un instrumento de novedades tímbricas muy frescas. Esto quiere decir que el interés por el uso de las técnicas no convencionales de producción del sonido viene de los instrumentistas y es trasladado a los compositores.

El clarinetista y compositor Jesús Villa-Rojo identifica como “música tradicional” toda la composición para clarinete que no utiliza el lenguaje contemporáneo en el que se incluyen las técnicas extendidas. En sus propias palabras: “hoy no existen prejuicios

¹¹ Los sonidos parciales son diferentes a los sonidos armónicos. Los primeros se logran a partir de la superposición de varias formas de vibrar aproximadamente sinusoidales, pero que, a diferencia de los segundos, no son múltiplos de ninguna frecuencia fundamental, así que no llegan a formar una serie armónica (*Sinusoides y sonidos compuestos*, s. f.).

sonoros, ni se consideran consonantes o disonantes, bellos o desagradables los sonidos, el compositor dispone de un amplio campo sonoro y lo utiliza con entera libertad.” Por lo tanto, para él, la música contemporánea es aquella en la que el compositor conoce y utiliza nuevos recursos que han descubierto los propios instrumentistas, que resuelven inquietudes y crean atajos en la técnica tradicional (Villa-Rojo, 1975, p.5-6).

En el libro *El clarinete y sus posibilidades* de Jesús Villa-Rojo, se detallan algunas de las técnicas extendidas utilizables. Las catalogadas en esta publicación se pueden dividir en tres grupos: las que a sonidos multifónicos se refieren, los sonidos artificiales y las que tienen que ver con la entonación; de las que guardan relación con la dinámica y la articulación solo se contempla el *frullato*. Por otro lado, la voz anglosajona *New sounds for woodwinds* cataloga, de forma general a los instrumentos de viento madera las posibilidades monofónicas y multifónicas, así como las posibles combinaciones y las variantes tímbricas que posee cada uno. Una de las bibliografías más actualizadas sobre el tema podría ser *El clarinete bajo* de Harry Sparnaay, que, aunque se enfoca en las técnicas disponibles al instrumento que da nombre al libro, la mayor parte de estas resultan comunes al clarinete soprano en Sib y en La, así como en la publicación en inglés *New Techniques for the Bass Clarinet* de Henry Bok. Por último, hemos contrastado las anteriormente citadas con la anlosajona *New Directions for Clarinet*, de Phillip Rehfeld.

En este trabajo, se han estudiado las cuatro bibliografías anteriormente nombradas para clasificar las técnicas extendidas.

CAPÍTULO V: LAS TÉCNICAS EXTENDIDAS PARA CLARINETE SOPRANO EN SI B

La clasificación de las técnicas extendidas para clarinete se ha llevado a cabo mediante un minucioso estudio y análisis de diversas fuentes bibliográficas. Esta clasificación se sustenta en la exploración de las capacidades sonoras del clarinete, teniendo en cuenta su construcción acústica y las posibilidades que ofrece como instrumento de viento madera. Se ha considerado especialmente la característica del clarinete de producir sonidos mediante la vibración de una sola caña y su construcción en forma de tubo cerrado, lo que otorga al instrumento una particularidad única en cuanto a la producción de sonidos armónicos y resultantes.

Nuestra catalogación se estructura en distintos tipos de técnicas, y la posibilidad de combinarlas entre sí: los sonidos multifónicos, los sonidos artificiales, los sonidos microtonales y que afectan afinación y/o color, las técnicas de dinámica espacial, las técnicas de articulación, los sonidos eólicos, los sonidos percusivos y aquellos relacionados con el timbre. Este enfoque integral ha permitido no solo un análisis detallado de cada técnica, sino también una comprensión de cómo estas técnicas se interrelacionan y complementan entre sí, ofreciendo una visión holística de las posibilidades expresivas y técnicas del clarinete.

5.5.1. Los sonidos artificiales

Hay varios tipos de sonidos artificiales los que se dividen según su origen en **resultantes** y **armónicos**. En el caso de los sonidos resultantes, son sonidos artificiales diferentes a los armónicos que se logran como resultado inferior de los sonidos agudos. En el caso del clarinete los sonidos de la parte aguda ofrecen intervalos paralelos con aproximadamente la misma distancia entre resultante y fundamental. Por el contrario, los de la parte sobreaguda solo son capaces de lograr dos sonidos resultantes: mib y fa#. Es posible igualmente, eliminando el sonido real. Esto permite tocar un tipo de sonido detrás del otro en vez de hacerlo simultáneamente. Se pueden combinar con cualquier tipo de articulación y en movimiento rápido si se desea (Villa-Rojo, 1975).

Desde el estudio personal, algunos de estos sonidos mostrados por Villa-Rojo y reproducidos en la Figura 7 son posibles y otros no. En el caso del Re sobreagudo, el sonido resultante que obtenemos es uno aproximado al Fa sostenido del registro medio, pero al soltar la primera anilla de la mano derecha para producir el sonido mi sobreagudo,

obtenemos el sol medio como sonido resultante. En cuanto al Mi bemol del registro sobreagudo, sí que obtenemos el fa sostenido del registro medio. En estos resultantes hemos logrado apagar el sonido real utilizando la garganta.

En lo que a los sonidos armónicos respecta, una misma posición puede ofrecer hasta cuatro y cinco. Además, tienen más posibilidades de articulación que los sonidos resultantes, se pueden lograr tanto en *stacatto*, picado suave, *legatto* y la combinación entre *stacatto* y *legatto* a gran velocidad, por lo que ofrecen mayores posibilidades a los compositores (Villa-Rojo, 1975).

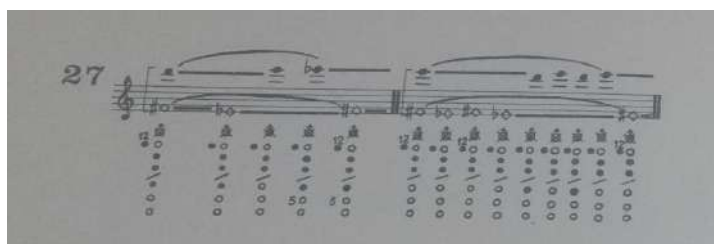


Figura 7. Sonidos resultantes a partir de los armónicos superiores descritos en el libro *El Clarinete y sus posibilidades*

Fuente: (Villa-Rojo, 1975, p. 26).

Como explicamos en el apartado sobre organología, el accionar de la llave 12 produce un nodo de presión mediante la liberación de una cantidad mínima de aire, produciendo un cambio de registro hacia la doceava. Pues bien, el mismo efecto puede lograrse con la acción de la embocadura, aunque no en todas las notas. Si tocamos por ejemplo la posición del Do del registro medio, apretando la embocadura y cerrando un poco más la garganta, podemos producir directamente el sol del registro agudo sin accionar el portavoz, y con una presión aun mayor podemos llegar a conseguir un Mi sobreagudo con una afinación un poco más baja. Con un poco de estudio, se puede incluso llegar a suprimir el sonido real, y a regular la presión de la embocadura en pos de escoger el sonido armónico que se quiere tocar, e incluso, dejar escuchar varios de estos armónicos sin llegar a escuchar el real.

5.5.2. Los multifónicos

Para entender el fenómeno de los multifónicos, hemos de preguntarnos cómo se producen en un instrumento de naturaleza melódica, tanto sonidos melódicos como sonidos armónicos. En sentido general, y como hemos estado abordando anteriormente, un sonido cualquiera es la sumatoria de una frecuencia fundamental y unos armónicos derivados que son múltiplos de esa frecuencia. Spinelli (2010) describe este fenómeno en

el clarinete, denominando parciales, en vez de armónicos, en concordancia también con Rehfeldt (2003), a las ondas de forma casi sinusoidal que conforman el sonido producido y que no son múltiplos del sonido fundamental. Recordemos que el resultado final es la audición de una sola nota solo cuando estas frecuencias son múltiplos directos. Si, por el contrario, los parciales no son múltiplos exactos de la frecuencia fundamental, se escuchará más de un sonido a la misma vez, o sea, un multifónico.

Rehfeldt (2003) explica el mecanismo de producción de los multifónicos a partir de su fundamental de la siguiente manera: el instrumentista, mediante la manipulación y el movimiento de mandíbula y labio, tiene la capacidad de producir parciales superiores de todos los sonidos fundamentales, aunque en el caso del clarinete, como ya hemos comentado, solo es posible producir parciales impares.

En la Figura 8 se muestra una serie de armónicos teóricos para el clarinete, una sonoridad múltiple resultante y las notas reales de los armónicos producidas individualmente en el instrumento. En el clarinete, los armónicos funcionan permitiendo al músico producir tonos más altos que la nota fundamental soplando y ajustando la embocadura de cierta manera. En la imagen, la parte (a) representa la serie teórica de armónicos basada en la física del sonido, la serie de armónicos que se produce con carácter general a los demás instrumentos según la serie de armónicos de 13 sonidos conocidos; la parte (b) muestra cómo se combinan para formar acordes o sonoridades complejas, y la (c) indica las notas específicas que se producen cuando se juega con la técnica de armónicos en el clarinete. Cada nota armónica está derivada de la fundamental.

Example 3.1: (a) the theoretical overtone series, (b) resulting multiple sonority, (c) actual overtone pitches produced (singly) on the clarinet.

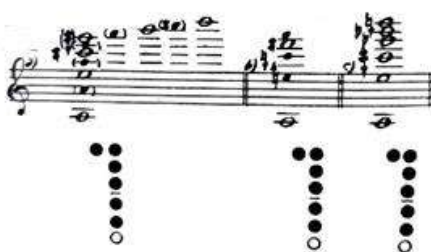


Figura 8. Ejemplo de una serie de armónicos y su utilización en sonidos multifónicos

Fuente: Rehfeldt (2003, p.42).

En el caso del clarinete, en el sonido en concreto del La 2, los parciales que resultan más audibles serían los de la sección b) del gráfico que no están sombreados, o sea, la fundamental (La 2) y el sonido número 20 a partir de esta fundamental (Fa# 5). Sin embargo, bajo la modificación de la presión de la mandíbula, podemos lograr los sonidos de la sección c) aunque no simultáneamente.

De manera general a esta subcategoría, Charles presenta la existencia de un problema, o más bien de una característica que pudiese afectar a la producción de los multifónicos: su indefinición en lo que a sonidos resultantes se refiere. Las circunstancias para escribir multifónicos en los instrumentos de viento madera son siempre aleatorias y se verán definidas en cada caso y cada instrumento e instrumentista en concreto de forma diferente y para obtener una fiabilidad mayor o la precisión es necesario e imprescindible trabajar codo con codo con el instrumentista:

... el constructor, embocadura, sistema de llaves, y la calidad o tipo de la madera y metal (...) el tipo de caña que emplean, puesto que algunas no permiten compatibilizar un fragmento normal con otro con multifónicos. Para realizarlos con corrección los instrumentistas emplean normalmente cañas blandas que poseen el inconveniente de que son menos estables y dificultan la afinación de pasajes normales (Charles, 2008, p. 31).

Charles continúa apuntando a que, pese a que los multifónicos son sonidos en bloque de carácter y relación interválica de armónicos, no significa que su sonido real ulterior se pueda considerar auditivamente un acorde, en todo caso “para un oído normal se acerca más a una modulación del ruido que a un sonido real”. A su vez, cada multifónico posee unas cualidades específicas en lo que respecta a sus posibilidades dinámicas, repeticiones y una concreta necesidad de presión que en todo caso debe ser anotada tanto como lo es la digitación y la altura de los sonidos (Charles, 2008, p. 32).

De hecho, Rehfeldt (2003) trae a nuestra atención también un fenómeno que se produce en el clarinete y dificulta la ejecución de los sonidos de esta naturaleza, estos parciales de los que hemos estado hablando, están naturalmente desafinados, con tendencia a tener una afinación más baja conforme son más agudos.

Si dividimos los multifónicos en cuanto a la naturaleza de su producción y a la relación directa y auditiva con su sonido base o fundamental, podemos obtener varias

Sin embargo, a partir de la posición del Do 3, y hasta el La 3, se obtienen los armónicos del primer cambio de registro, con mayor facilidad incluso. En cuanto al La sostenido 3, se obtiene la misma nota que el La 3 (se obtiene un Mi 4 con una afinación mucho más baja).

Simultaneidad entre sonido real y sonido resultante: El sonido resultante, como explicaremos más adelante en mayor profundidad, es un sonido obtenido inferior de la nota real. Se puede realizar cualquier tipo de articulación, excepto los picados secos siempre que se ejecute a poca velocidad (Villa-Rojo, 1975).

Coincidimos con Villa-Rojo en que son sonidos sin referente basal, por ejemplo, del La 4, obtenemos un Fa 3 y del Si 4, un Sol 3, sonidos audibles.

Sonido real y sonido armónico: En las partes medio-inferior y medio-superior se encuentra con facilidad la obtención de estos sonidos simultáneamente. El registro grave es más rico en armónicos y el más aconsejable para utilizarlos. A esta simultaneidad, de fácil emisión y una movilidad flexible y clara, se le suman siempre unas resonancias interferenciales incontrolables e inseparables. Estas resonancias solo se obtienen con la fusión del sonido real y uno de sus armónicos, no es posible conseguir las separadamente. (Villa-Rojo, 1975).

Si tomamos nuevamente como ejemplo el intervalo explicado en la Figura 9, podemos agregar que este fenómeno no siempre logra sonidos “limpios”, en muchas ocasiones se escuchan frecuencias intermedias, en este caso, es posible hacer sonar entre el Do medio (real) y el Sol agudo (armónico), un Mi del registro medio. Sin embargo, no es prácticamente posible lograr articulaciones, ni siquiera utilizando la garganta para dejar de hacer que pase el aire.

Es posible también combinar los sonidos artificiales como es el caso de la **simultaneidad entre sonido resultante y sonido armónico**, que no involucra sonidos reales de base. Puede ser emitido uno de los armónicos, con sus respectivas resonancias interferenciales y el resultante. No permiten combinación de articulaciones. De la misma forma el Sonido real con resultante y armónicos es la combinación de los tres sonidos se aconseja dentro de los valores dinámicos del “p”. Se pueden emitir todos al mismo tiempo o se pueden combinar sus emisiones y no permiten la combinación de articulaciones (Villa-Rojo, 1975).

Sonidos rotos: la diferencia entre este efecto y la fusión entre real y armónico se basa simplemente en la cantidad y colocación de los armónicos pues está conformado por los mismos elementos. En los sonidos rotos, a diferencia del otro efecto existe una separación interválica, mínima entre sonido real y sonido armónico. En algunos casos se producen cuartos de tono, con simultaneidad de varios armónicos que en resonancia interferencial producida se rompen intermitentemente. Los sonidos rotos son realizables en una buena extensión del instrumento, grave, medio-inferior y medio-superior y no permiten la combinación de articulaciones (Villa-Rojo, 1975).

Ahora bien, la percepción de Villa-Rojo sobre las técnicas extendidas y la de otros estudiosos sobre el tema parece ser en ocasiones ligeramente diferente, y en otras, contraria. Es importante señalar que estos conceptos obedecen a una de las premisas fundamentales del estudio de las técnicas extendidas: tanto el modelo, marca y la acción del propio clarinetista cambian radicalmente el resultado. El propio libro de Bok (2013) sobre el clarinete bajo diferencia tres modelos utilizados: dos de Selmer y uno de Buffet Crampon, en los que algunas llaves como la 4 y la 2 se encuentran en lugares diferentes del cuerpo inferior derecho, del instrumento.

Bok (2013) los clasifica en cuatro grupos: los obtenidos con digitaciones tradicionales cambiando la embocadura mediante la posición de los labios; los que proporcionan las “falsas digitaciones” que no son más que digitaciones específicas que producen varios sonidos a la vez; la repetición de sonidos multifónicos, cada uno con un número máximo de repeticiones asignado para un tempo específico y a los que les es imposible el staccato corto; y la posibilidad de trinos o trémulos, que es un efecto raramente utilizado que plantea dificultades para la rapidez pero que incluye la producción de estos en los sonidos artificiales generados eliminando los reales.

De forma diferente, Sparnaay plantea que los multifónicos, sin referir las categorías que le asigna Villa-Rojo a cada uno, son acordes en los que se escucha generalmente la fundamental y las notas superior e inferior, la primera más que la segunda. Esta publicación incluye una tablatura con 98 multifónicos escritos en si bemol y en la notación francesa, que funcionan en una escala de “bien” a “muy bien”. Dicha tabla aporta datos como la digitación, la presión en la embocadura, la estabilidad y ataque que proporciona cada uno, así como su dinámica y notación ideales, aparte de otras especificidades (Sparnaay, 2011).

Las notas intermedias, aunque pueden ser escuchadas puntualmente en algún acorde en específico, generalmente solo proporcionan color al multifónico. Un multifónico no solo depende de la digitación, además lo hace de la boquilla, la caña, el tubo del instrumento, así como el estado físico y anímico del instrumentista. Spaarnay apunta que la marca del instrumento es también decisiva a la hora de ejecutarlos y recomienda utilizar notaciones que refieran la nota que se pretenda escuchar más dentro del acorde y dejar al intérprete la libertad para escoger sus propias digitaciones, en todo caso, sugerir alguna, precisando que cuando se intente tocar “mf” o incluso “f” solo sonarán los armónicos, desaparecerán los graves. Aclara que los multifónicos que se generan usando las llaves 9, 10, 11, 12, 13 y 15, son posibles de ligar solo con otros que usen las mismas. Desaconseja colocar aquellos que requieran una embocadura opuesta, presión del aire o ataque diferentes (Sparnaay, 2011).

En lo que se refiere a los armónicos, de forma general en los instrumentos de viento madera se pueden generar a través de la presión del labio y el uso de la caña. La proporción es que más agudo sea el armónico deseado, mayor presión de aire y del labio en la caña va a necesitar. De esta forma se logran producir dos tipos de armónicos: los naturales derivados de la fundamental que están determinados por la construcción del instrumento y los artificiales derivados de un número de sonidos con la misma afinación (Bartolozzi, 1974).

Estos sonidos permiten producir diferentes tipos de timbre. En muchos casos la a veces excesiva cantidad de tonos diferentes impiden una descripción adecuada de la definición exacta de cada timbre. Algunos de estos contemplan solo sutiles diferencias pero que pueden ser usados como efectos de color (Bartolozzi, 1974).

5.5.3. Los sonidos complementarios

Voz y sonido: no solo es realizable con los sonidos reales, sino también con los resultantes y los armónicos. Cuanto menor sea el intervalo entre la altura de la voz y el sonido del instrumento y más se acerque la dinámica al “f”, más fácil resulta su emisión. Se podría combinar el sonido real y la voz junto a un sonido resultante o armónico, pero ya esto requiere un nivel más alto de virtuosismo. Se le pueden incorporar articulaciones siempre que no sean muy secas y que se esté ejecutando en movimiento lento (Villa-Rojo, 1975).

Bok define cuatro posibilidades: cantar la misma nota que se toca; cantar una nota diferente a la que se toca; una nota pedal en la voz o el instrumento mientras que el otro elemento ejecuta una frase; cantar o hablar usando el instrumento como resonador. La voz puede ser combinada con otros instrumentos, sin embargo, los compositores deben ser advertidos de las limitaciones vocales de los instrumentistas, no es aconsejable en los registros extremos (Bok, 2013).

Por su parte, Charles plantea que la ejecución simultánea entre sonido y voz, acarrea algunas dificultades, partiendo de que la boca estará cerrada para la ejecución, por lo que la audición de este efecto es limitada, y “más cercana a un ruido o interferencia acústica que a un sonido claramente definido”, así como que se ve afectada tanto la afinación como la fidelidad de los sonidos, ya que el intérprete no puede atender a ambos teniendo en cuenta que para corregir los posibles desperfectos, tendrá que utilizar la mandíbula inferior, los labios, o las cuerdas vocales (Charles, 2008, p. 29).

Cuando el clarinetista canta una nota muy próxima a la que toca se producen pulsaciones, a medida que las notas se acercan, estas se reducen llegando a desaparecer en el caso de que se entone la misma nota que se toca (Sparnaay, 2011).

El instrumentista puede incorporar la voz a la ejecución emitiendo sonidos guturales con sus cuerdas vocales y combinándolos con posiciones digitales. Se dividen en tres categorías: voz aguda, voz central y voz grave, debido a la dificultad que puede suponer pedirle al instrumentista una altura de sonido en específico.

Sonidos eólicos: son sonidos que incorporan aire a la nota con el fin de que sea escuchado y no tomado como un error técnico del instrumentista, hay tantas proporciones entre aire y sonido como el compositor quiera especificar, aunque en la mayor parte de los casos se suele usar “solo aire” o “mitad aire - mitad sonido”. De igual forma se puede emitir “aire solamente” sin que se produzcan sonidos propios del instrumento. Esta técnica permite matices de frecuencia, dinámica y articulación. Si los cambios de posición son superiores a la quinta se logra percibir la ampliación o reducción del intervalo (Villa-Rojo, 1975).

Charles clasifica dos proporciones intermedias entre “solo aire” y “sonido normal”, el *smorzato*: compuesto por un 70% de aire y un 30% de sonido y con la proporción a la inversa, el “sonido y aire” (Charles, 2008, p. 28).

5.5.4. Los sonidos que modifican la entonación y el color

Cuartos de tono: aunque los clarinetes modernos no están contruidos contemplando estos sonidos intermedios, son de sencilla realización mediante los cambios de embocadura y la ayuda en algunos casos de las llaves que quedan libres en una determinada posición digital. De cualquier forma, es mucho más sencillo emitirlos en relación baja al sonido real que en una mayor altura. Aunque permiten cualquier articulación los ligados no se ejecutan con facilidad y se corre el riesgo de que parezcan pequeños glissandi (Villa-Rojo, 1975).

Elaboración de la columna sonora: consiste en variar, mediante la fuerza de la columna de aire, la afinación e intensidad de los sonidos. Se obtiene cambiando la presión de la embocadura en el sentido (superior o inferior) en el que se desea la oscilación, por supuesto sin cambiar la digitación. Se le pueden agregar los sonidos que se obtienen artificialmente en el clarinete y que han sido detallados anteriormente (Villa-Rojo, 1975).

Glissandi: aunque en principio se utilizaban en la música de concierto solo como elemento de cita jazzística, hoy se utilizan independientemente de esta corriente. Su dirección puede ser ascendente o descendente y para lograrlos existen variadas técnicas, desde la embocadura, la columna de aire o el deslizamiento de los dedos en las anillas. Una vez más, es un efecto combinable con los anteriores, incluso con la voz humana (Villa-Rojo, 1975).

En el caso del **portamento**, que proviene del jazz, no es más que un *glissando* en el que el paso de una nota a otra se realiza al final de su recorrido, y se emplea en intervalos pequeños, hasta la tercera menor. Aunque en el clarinete es también posible realizarlo como en la flauta, utilizando la presión de aire (sonidos eólicos, whistle tones) sobre la misma posición y buscando los armónicos a partir del sonido fundamental, llegándolo a conseguir a través de “inflar la nota”.

El **sonido trompa** que como bien obedece a su nombre es la imitación a la sonoridad tímbrica de los instrumentos de viento metal, se logra extrayendo la boquilla y soplando directamente en el barrilete o en la parte superior izquierda. Para Charles, el sonido resultante es extraño y duro, como si se tocara un instrumento de viento metal a través de la adición de la sordina. Por otro lado, a excepción del saxofón, para el resto de los instrumentos de viento madera para los que es posible, como es el caso del clarinete,

“su sonido es indefinido y varía entre marcas y modelos y no hay una técnica determinada que permita cierta claridad de uso y estructura”.

El **vibrato**, por otro lado, a exclusión de la música antigua, es utilizado tradicionalmente en todos los demás instrumentos de viento. Se puede obtener mediante la práctica del cambio de presión en el diafragma, como si se riera. El segundo método de obtención es mediante la combinación de movimientos de mandíbula y labios. En este se debe prestar especial atención a no morder la caña porque se produce, en vez de vibrato, un smorzato. La rapidez y la frecuencia de las variaciones, así como el rango y la diferencia de sonidos son anotadas según las indicaciones *vibr.* o *no vibr.* y *molto*, *meno* o “poco” (Bok, 2013; Sparnaay, 2011).

Una vez más, Charles, ha tocado este tema con mayor profundidad que otros autores, apuntando a cuatro tipos diferentes de vibrato de acuerdo a la naturaleza de su producción: “... vibrato de diafragma, realizado por el intérprete mediante el control de la columna de aire con el diafragma; siempre de acuerdo a una pulsación o rotación del aire (...) vibrato de mandíbula o garganta, empleado en los instrumentos de caña”, este segundo se controla con la garganta o mandíbula inferior o los labios. Un tercero “con cambio de posición en las llaves” utilizando las posiciones microtonales que producen un mismo sonido con una ligera variación en su altura, o sea, un *bisbigliando*. En este caso es conveniente apuntar que la ejecución del vibrato se verá variada en cada instrumento, de acuerdo con su marca, modelo, e incluso a la incidencia de la afinación del momento, y a la ejecución del propio instrumentista (Charles, 2008, p.22).

Sparnaay (2011) indica que el *bisbigliando* es “trino de color”, generado en la misma nota, un recurso bastante frecuente, agrega una tablatura de posibles posiciones que permiten realizar trinos de este tipo en el clarinete bajo, casi en su totalidad son posibles en el Sib y en el La (p. 64). Por su parte, Bok (2013) nos ofrece en el apartado dedicado a los cambios de color de las notas, una alternativa: la variación de la columna de aire sin alterar la posición de la embocadura. Sin embargo, para un trino no resulta eficiente, por lo que agrega su propia tabla de posiciones para lo que, según nos refiere, se denomina en el jazz *false fingering*.

Continúa Charles con un cuarto tipo de vibrato: el “vibrato *flattement*, que se obtiene oscilando la nota, normalmente con una afinación tendiente hacia abajo”, método propio del Barroco, y más utilizado por la flauta y el oboe que por el clarinete.

Bok (2013) apunta una tercera posibilidad de obtención mediante la contracción y relajación de la laringe, pero especifica que se suele utilizar de forma combinada a la presión diafragmática. En el caso de esta combinación, la variación de intensidad y afinación se debe tomar en cuenta (p. 60).

Smorzato: se obtiene apretando la caña con ligeros movimientos de labio que corresponden a la mandíbula. Es realmente un tipo de vibrato pero en vez de variarse la afinación consiste en una fluctuación de volumen producida por la mandíbula y no por la presión del diafragma. Normalmente el ritmo de estas pulsaciones puede ser regulado mediante el control de dichos movimientos. Sus registros ideales son el medio y el medio-superior y la mejor dinámica es la que no exceda de “mf” pues en mayor dinámica el sonido se puede interrumpir debido a una excesiva presión de aire (Bartolozzi, 1974).

5.5.5. La articulación: *Flutterzunge, Slap Tongue, Teeth on the Reed* y Doble Picado

Flutterzunge: es un trémolo lingual, también llamado *frullato*, que se obtiene mediante la pronunciación “rrrr...” dentro de la boca del clarinetista sin que la lengua toque la boquilla. Se debe producir en dinámicas superiores al mf si se toca en los registros grave y medio-inferior; por encima del f si se trata de la parte media-superior o aguda y en el sobre agudo son muy difíciles de lograr. Se puede ejecutar en combinación con otras numerosas técnicas, que incluyen sonidos reales, sonidos resultantes, voz, voz y sonido, aire solamente, trinos, trémolos y *glissandi* de breve intervalo. Sin embargo, si van a ser emitidos los sonidos, reales y artificiales, de forma combinada puede resultar muy complicado introducir el *flutterzunge* (Villa-Rojo, 1975).

El clarinetista Harry Spaarnay define dos tipos de *frullato*, el que se genera con la lengua pronunciando la “r” y el que provoca la vibración de la úvula o campanilla que se denomina “*quasi flaterzungue*”. Para él, desde la perspectiva del clarinete bajo es más aconsejable la producción de la segunda pues la primera requiere de mucho espacio en el interior de la boca para hacer vibrar la lengua, que solo se puede obtener relajando la embocadura lo cual provoca que la afinación se vea comprometida. De cualquier modo, apunta que estos problemas se presentan según la genética del intérprete por lo que la exploración propia es la única vía de concebir una correcta ejecución (Sparnaay, 2011).

Para Charles (2008), los instrumentos de viento madera que mejor partido pueden sacarle al *frullato* son precisamente los de una lengüeta, dígase clarinetes y saxofones pues, aunque en el agudo pierde eficacia, la emisión puede utilizarse en la mayor parte del registro del instrumento y no ocurre como con el fagot y el oboe, que al contar con dos lengüetas producen un efecto tosco e irregular. En el clarinete se consigue una proyección más homogénea. De forma general, la afinación que se consigue al emplear esta técnica es más imprecisa, y su componente de ruido no lo hace eficiente para pasajes expresivos sino más bien para conseguir una connotación agresiva.

Slap Tongue: se considera como un efecto de articulación en el que el aire no interviene. Es una implosión generada entre la lengua y el paladar, mediante la que se logra un sonido “pop” al chocar con la caña una vez que se libera dicha presión. Su producción es mucho más sencilla en los registros medio y grave, aunque no es imposible obtenerlo en el registro agudo (Mauk, 1983).

Resulta prácticamente imposible, según apunta Sparnaay (2011), realizarla repetidamente durante períodos largos y tempos rápidos debido al cansancio que provoca en el músculo lingual que actúa como una especie de ventosa contra la caña. Al retirar la lengua hacia abajo, se sopla usando el músculo lingual, no los pulmones. En cualquier caso, es una técnica de soplar, no de succionar.

Por su parte Charles, lo define como “un golpe de aire en la embocadura”. En el caso de los instrumentos de una sola lengüeta como es el clarinete, se produce a través del vacío que se genera entre la caña y la embocadura. El registro grave es para Charles el de mayores posibilidades para la emisión correcta de este efecto, sin embargo, la altura del sonido toma un segundo plano, aunque sí que es cierto que en dependencia del registro será más fácil y audible “...raramente aparece en el ámbito orquestal, puesto que es más eficaz en la música de cámara y a solo. En la orquesta se pueden obtener timbres similares con la combinación de distintos instrumentos, lo que es más adecuado” (Charles, 2008, p.30).

Si bien varios autores han descrito la técnica del *slap tongue*, es muy complicado entender dicha técnica sin una demostración práctica que nos ayude a visualizar tanto la posición de la lengua, como de la boquilla dentro de la boca, así como el efecto percusivo que se desea obtener. Existen numerosos vídeos que explican la técnica y que están disponibles en la plataforma Youtube que nos pueden ayudar a entenderla y practicarla.

A nuestro juicio el de Mazzini (2007) explica con gran detalle y con múltiples ejemplos la técnica así como la versatilidad de su utilización.

Teeth on the reed: (en español dientes sobre la caña) es un efecto obtenido al tocar con los dientes apoyados en la punta de la caña. La altura del sonido que se produce depende de cuan a la punta o al centro de la boquilla se coloquen los dientes, siendo más agudo o grave respectivamente. La vibración libre de la caña se obstaculiza, resultando en un sonido de altura no conseguida de otra forma en el instrumento. Moviendo los dientes por toda la boquilla se obtiene un glissando (Bok, 2013; Sparnaay, 2011).

Aunque Spaarnay es contrario a la producción de este efecto debido a la incapacidad de generar alturas determinadas y lo estridente de su sonoridad, refiere que ejecutado en una dinámica de pp a mp “puede originar un sonido suave y susurrante, poco denso y a veces emocionante” (Spaarnay, 2011, p.93).

Charles también considera apropiado hacer un uso limitado de este recurso debido a la impresión excesiva que puede generar. Es crucial tener en cuenta la posición y el instrumento que lo ejecutará, ya que su factibilidad no es la misma en pasajes ascendentes que descendentes. En la mayoría de los casos, el movimiento ascendente propicia el curso lógico de los armónicos. Sin embargo, en movimientos descendentes se requiere un control de la presión que a menudo resulta difícil de lograr. Además, la técnica no se realiza de la misma manera en diferentes instrumentos de viento madera. Charles señala que los instrumentos de lengüeta simple son una vez más los más propicios, gracias a que su construcción favorece una emisión natural de armónicos. El efecto es más fácil de lograr cuando se ejecuta dentro de la octava principal (Charles, 2008).

Hemos dejado para el final una técnica que según considera Spaarnay, es llamada “extendida” en el clarinete, mientras que en otros instrumentos son de producción tradicional: el “doble picado”. Bajo nuestra percepción particular, son técnicas ya incorporadas a la enseñanza convencional del instrumento (Sparnaay, 2011).

Muchísimas obras exigen al clarinetista un “picado” por encima de las posibilidades del “picado simple”. En el caso del “doble picado”, que soluciona estos pasajes, la lengua hace el movimiento “tk”, la “k” suele sonar muy poco al principio del estudio de esta técnica. Sparnaay (2011), recomienda comenzar a estudiarla en el Do 3 o notas superiores a esta ya que en el registro grave suele ser mucho más complicado de obtener (p. 82).

Agustín Charles sostiene la idea de dejar la decisión de utilizar dobles o triples ataques al intérprete y a sus capacidades de velocidad y precisión con respecto al pasaje a interpretar. “las ventajas del doble ataque se encuentran en el hecho de que no es necesaria la interrupción de la columna de aire, por lo que resulta muy eficaz en pasajes largos (...) Para realizarlo se utiliza la pronunciación de dos consonantes distintas, ta o ka, que combinadas permiten el doble y triple ataque” aunque los de viento madera suelen preferir vocales menos incisivas, “las del tipo d-g, t-r, d-r, g-r, d-g-t, g-r-t, etc.” combinando dos o tres de estas consonantes en dependencia de la velocidad que necesiten alcanzar utilizando dicha técnica (Charles, 2008, p. 20-21).

En las demás bibliografías consultadas el “doble picado” no aparece registrado como técnica extendida. Sin embargo, es cierto que todavía hoy no es entendida como una técnica tradicional, mientras en otros instrumentos, como es el caso de la flauta y la trompeta, la mayor parte de manuales o métodos tradicionales de estudio la contemplan.

5.5.6. Otras técnicas: dinámica espacial, sonidos de llaves, sonidos de aire, respiración continua y sonidos producidos al desmontar partes del clarinete.

Dinámica espacial: “Girar” o “caminar mientras se toca”: Corresponde a la categoría de las técnicas extendidas que se relacionan con la dinámica dentro del espacio. Al moverse el intérprete, la percepción del público de la intensidad del sonido cambia automáticamente.

Sonido de llaves: consiste en únicamente hacer sonar las llaves y anillas del instrumento sin producir sonido en el cuerpo de este, se puede acompañar con “aire solamente” y se suelen indicar figuraciones y alturas que corresponden a posiciones determinadas.

Según Bok (2013) el sonido se amplifica en el cuerpo del instrumento y en los registros graves y medios se producen los mejores resultados. Las posibilidades son: la percusión sola en diferentes afinaciones, combinación de un determinado sonido con la percusión y combinación con otras formas de tocar.

Por otro lado, Sparnaay (2011) refiere que es uno de los elementos más añadidos en la actualidad a las composiciones, pero que el indicar alturas de tono carece de sentido

a no ser que se realice una escala descendente. Las escalas ascendentes solo abren llaves, las descendentes las cierran y, por tanto, suenan (p. 103-104).

Respiración continua: es una técnica que requiere de mucha naturalidad. Una vez lograda, es la puesta en marcha de un mecanismo automático, pero su obtención depende especialmente de la coordinación entre la presión de las mejillas y la aspiración de aire por la nariz del intérprete.

La aplicación correcta de esta técnica depende sobre todo del lugar de la música donde se indique. Llenar las mejillas de aire provoca pérdida de presión en la caña, lo que puede resultar en una variación de altura y timbre de la nota. Por lo tanto, es aconsejable utilizar la técnica en pasajes rápidos, “trinos” o “trémolos”, así como en escalas en un registro no muy agudo. En estos casos solo se percibe la aspiración por la nariz, mientras que en una nota larga se podría escuchar las fallas de timbre o afinación inevitables (Sparnaay, 2011).

Bok apunta que este procedimiento suele ser más fácil en instrumentos con doble lengüeta y que se debe practicar sin el instrumento al inicio (Bok 2013).

Solo la boquilla: Tal como se infiere gracias al nombre, se puede tocar solo con la boquilla del instrumento y lograr varias alturas y colores de sonido; para ello, mover la palma de la mano delante de la boquilla, o con el dedo dentro. Se puede incluso alargar la boquilla mediante el uso de un tubo, alcanzando sonoridades más graves, el propio barrilete o el tudel en el caso del clarinete bajo son utilizables. Como podemos inferir, es posible realizar cualquiera de las técnicas extendidas que dependen de la emisión, tales como el *frullato* o el *slap tongue* (Bok, 2013; Sparnaay, 2011).

Tocar sin la boquilla: con los labios unidos y realizando una vibración entre ellos, se toca directamente sobre el cuerpo del instrumento. Se le puede agregar el *slap tongue* que al producir el chasquido de la lengua y combinarlo con las digitaciones, hace que se oigan alturas reales. Es muy efectivo en los registros grave y medio (Sparnaay, 2011, p. 156).

Velato: o *jeu voilé*: se utiliza como elemento de improvisación proponiendo alturas indeterminadas en figuraciones rítmicas definidas, haciendo que la interpretación sea novedosa cada vez.

5.5.7. Sonido flauta

El sonido flauta es una técnica extendida para clarinete basada en la técnica de soplido de inclinación oblicua entre la entrada de aire del instrumento y la boca que caracteriza a la emisión de la flauta Ney.

La flauta Ney (*nây* en persa), presente en la música persa, árabe y turca, es un instrumento delgado y largo de lengüeta vertical soplado por el borde, que funciona tanto como instrumento solista como de conjunto de la música tradicional otomana, así como del género musical sufi contemporáneo. Este instrumento se encuentra históricamente ligado al oficio religioso y al desarrollo comercial de la historia de Turquía hasta 1925, cuando fueron prohibidas las órdenes sufíes en este país, y por tanto perseguidas y castigadas todo tipo de manifestaciones culturales asociadas a la práctica del sufismo (Senay, 2015).

Este instrumento es parte fundamental del ritual Sema, propio de la orden Mevlevi de Turquía, basado en la repetición de oraciones del islam (González, 2018).

La técnica de ejecución del Ney ha sido transmitida de manera oral, mediante la relación maestro-discípulo, las partituras solo reflejan lo básico, por lo que el instrumentista ha de aprender las técnicas que permiten el embellecimiento del sonido que son características de la música *makam*, tales como el vibrato y el *kaydirma* mediante la escucha activa o la reproducción visual de la técnica del maestro (Özaslan *et al.*, 2012).

El ney es un tubo de embocadura biselada directa, dado que los labios del nayzen se colocan directamente sobre el instrumento (...) si bien el *nay* turco posee un elemento añadido al cuerpo cilíndrico de la caña : el *baspare*, una pieza hecha de cuerno de búfalo que se encaja en la parte superior del nay y es donde el *nayzan* coloca sus labios (...) los iraníes adoptaron una forma muy peculiar de tocar el *nay*, tal vez tomada de fuentes turcomanas, consistente en insertar la embocadura metálica del *nay* entre los dientes delanteros del maxilar superior (Gómez, 2017a).

De acuerdo a Bárcena (2003), los exponentes a día de hoy de la ejecución del ney son los hermanos turcos Erguner: Kudsi y Suleiman, el sirio Ziad Qadi Amin, miembro del Ensemble al-Kindi y los iraníes Hasan Kasai y Mohammad Musavi. Suleiman Eguner es el autor de un método para el aprendizaje del ney, en el cual nos basaremos para extrapolar su técnica al clarinete soprano en Sib.

Para emular la sonoridad de la flauta *ney* utilizando el cuerpo del clarinete, hemos adoptado la técnica de su variante turca. En este caso, vamos a remover las dos piezas superiores del instrumento: boquilla y barrilete, para asemejar las condiciones de la embocadura a la forma del *baspare* (Figura 10).



Figura 10 Posición de la embocadura sobre el cuerpo superior derecho del clarinete para la técnica del sonido flauta

Si bien hay diversas variantes ejecutadas por los instrumentistas de clarinete para afrontar la producción de esta técnica, hemos desarrollado la nuestra en función de la práctica que nos ha resultado adecuada para lograr el sonido deseado. Sentado en el borde de la silla, el instrumentista debe abrir las piernas a una distancia de alrededor de 20 centímetros, que le ayudarán a posicionar luego el clarinete en un ángulo de 30 grados con respecto a su cuerpo, pegado al lateral exterior de su pierna derecha. Con la cabeza inclinada hacia la derecha, aproximadamente a 45 grados del hombro derecho, el instrumentista apoyará los labios suavemente en el borde de la parte superior izquierda, que funciona como bisel, y soplará con muy poco aire y una presión diafragmática estable. La posición de la embocadura debe emular el gesto de silbar, sin llegar a producir dicho sonido. Lo importante a la hora de colocar los labios, la lengua dentro de la boca, así como la posición de la garganta y las cuerdas vocales, es lograr una cavidad cóncava. La idea de que se sopla en una posición de bostezo ayuda a lograr la técnica con mayor facilidad.

Se debe tener en cuenta que los sonidos agudos, por encima de la posición de cerrado en la mano derecha sonarán al principio más fácilmente que los sonidos graves y los de la segunda octava. Mediante una ligera rotación del tubo hacia afuera y hacia las piernas, el instrumentista puede lograr distancias intermedias, e incluso transponer octavas.

En cuanto a la altura de los sonidos que se generan, si bien estos dependerán del propio instrumentista, así como de la marca y el modelo del instrumento utilizado, hay dos efectos a tener en cuenta. El primero es que, al suprimir la boquilla y el barrilete, se reduce la longitud del tubo, por tanto, la altura de los sonidos no va a ser la misma que en el instrumento completo, la relación transpositora del clarinete con respecto a los sonidos reales no será la habitual (un tono por debajo), sino que se acercará más a los sonidos reales con tendencia a una afinación alta.

Denominado “efecto del extremo final”, este fenómeno se produce cuando al ir abriendo agujeros desde la campana en el sonido más grave (Mi 2), cada agujero destapado recorta la acción del tubo. Es decir, para producir un sonido un tono más agudo que el anterior, se requiere un tubo aproximadamente un 6% más corto. Igualmente, cuanto más grande sea el diámetro del orificio destapado, más acortará esta longitud (Pastor, 2005).

En nuestro caso, se realizó el estudio de esta técnica con dos tipos de clarinete de modelo francés: Buffet Crampon E12F de estudio intermedio, y Noblet Artist de alta gama de la casa LeBlanc, con ambos clarinetes se obtuvieron resultados muy parecidos en cuanto a altura de sonidos y afinación.

Dentro del tubo una de las características más importantes es la acción del portavoz, la llave que posibilita el cambio de registro. El orificio que se abre al accionar la llave del portavoz, libera una cantidad mínima de aire en un punto donde el modo fundamental tiene una presión máxima y de esta forma previene la acumulación de fluctuaciones de presión y favorece la formación de un nodo de presión (Pastor, 2005).

El segundo aspecto a tener en cuenta, es que el salto de octava también va a variar pues ya no depende del accionar de la llave de portavoz, sino de la presión del aire y la colocación de la embocadura en el borde del orificio de entrada de aire, y el salto de registro que en el tubo completo (incluyendo boquilla y barrilete) era de doceava, ahora

será de aproximadamente una octava (teniendo en cuenta que las condiciones del tubo ya no serán las mismas, la relación de afinación entre los registros no gozará de las adaptaciones que se han hecho a lo largo de los años al cuerpo del instrumento para una optimización de la afinación).

5.6. La notación musical de las técnicas extendidas para clarinete

Locattelli de Pergamo, ya en el año 1973, hacía un estudio sobre la notación musical que partía de la música contemporánea. En su extenso catálogo historicista de este fenómeno plasma las grafías disponibles en cada caso. Una de sus reflexiones es en este sentido muy propicia:

... es interesante destacar cómo, a causa de la nueva música aleatoria fue adquiriendo sentido un elemento hasta entonces subordinado: la partitura. Importancia por sus dimensiones y también por el interés que en ella ponen las imprentas musicales y algunos compositores (De Pergamo, 1973, p.21).

Sparnaay (2011) nos refiere que en el caso del *slap*, por ejemplo, no existe una notación determinada, sino un rango de símbolos que son usados indistintamente por los compositores para indicarlos y que algunos de ellos son confundibles con los que se utilizan para referir otra técnica como el “sonido de llaves”, “multifónico” o indicación de altura indeterminada (p.66). En el caso del *flutterzunge* Sparnaay (2011) indica las notaciones que pueden significar este efecto y que pueden ser confundidos con figuraciones rítmicas o trémolo. Por otro lado, las que indican *teeth on the reed* también pueden confundirse con la que indica la mayor altura posible.

En la mayor parte de los casos, aunque según este autor esto no representa un problema, los compositores se ven obligados a definir una leyenda propia y generalmente de un solo uso en concordancia a las necesidades de la obra que vaya a ser ejecutada, se ha hecho cotidiana la inclusión de una simbología en cada pieza.

Gerou *et al.* (2004) establecen un criterio muy básico: “la notación musical es un lenguaje” (p.7) y, como tal tiene que poder expresarse y entenderse con la mayor claridad. Para ello, las reglas de la notación no pueden ser inflexibles, pero su principal finalidad tiene que ser la claridad, y es por ello que sus reglas deben respetarse hasta todo el límite de lo posible.

Cuando nos referimos a técnicas extendidas, algunas de ellas ya cuentan con una notación establecida por su uso común. No obstante, nos enfrentamos a un conjunto diverso de técnicas, cuyo valor radica en la exploración de nuevas sonoridades. Es por ello por lo que estas técnicas se encuentran en constante evolución, con la incorporación de nuevas variantes. En muchos casos, es necesario ser específico para cada obra, utilizando una leyenda de símbolos para describir estas innovaciones.

5.7. Partituras gráficas

Dando por preconcebida cualquier tipo de pacto en la comunicación entre el autor y el intérprete, Julia H. Schröder diferencia dos categorías en lo que se refiere al aspecto de la notación musical: notaciones gráficas y gráficos musicales, siguiendo las ideas del compositor Roman Haubenstock-Ramati, quien acuñó el término *musikalische grafik*. Según esta distinción, la notación gráfica se refiere a un tipo de notación que suele ser indeterminada y ambigua, con símbolos cuyas interpretaciones se explican en una leyenda o anotaciones. En cambio, los gráficos musicales tienen un valor estético propio como arte visual y no están destinados a producir música, aunque pueden traducirse en música. Como ejemplo tenemos las obras *Projection I* de Morton Feldman (Figura 11), cuya partitura consiste en una serie de cajas y símbolos que determinan el timbre, registro y duraciones de las notas, junto con el tempo básico. Por otro lado, *December 1952* (Figura 12), de Earle Brown consiste en líneas verticales y horizontales de diferentes grosores dispersas por la página que el intérprete debe traducir a sonidos (Buj, 2013).

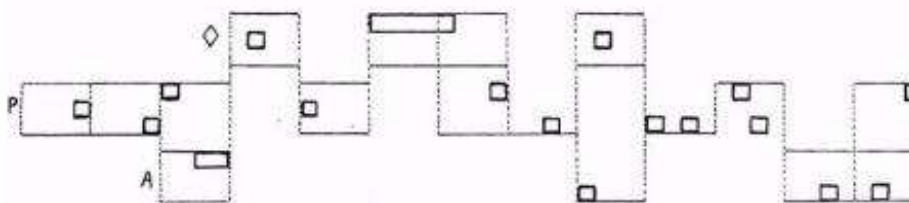


Figura 11. Fragmento de “*Projection I*” de Morton Feldman

Fuente: (Buj, 2013).

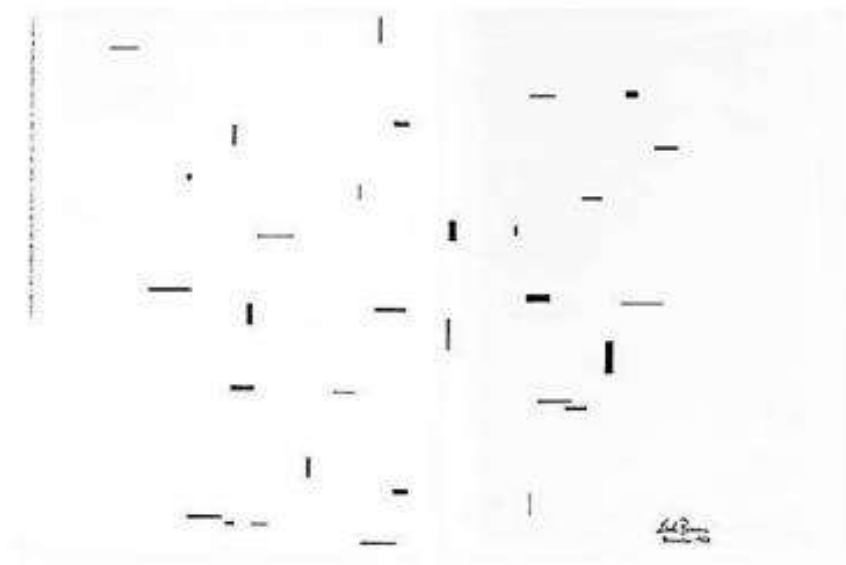


Figura 12 Fragmento de “December” (1952) de Earle Brown

Fuente:(Buj, 2013).

CAPÍTULO VI: LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA EN LA ESCENA CUBANA DE CONCIERTOS

6.1. Sobre la música cubana de conciertos y su devenir histórico

Aunque son tres los procesos que afectaron a la conquista y colonización de América tal como los define Fernando Ortiz: la aculturación, la deculturación y la transculturación; el más importante de ellos es el último, el que transporta rasgos de una cultura a la otra y mediante el que se propicia la recepción del patrimonio, su asimilación y su ulterior apropiación por parte de la cultura que queda “aculturada” (Portuondo, 2000).

Tal como se presentan sus influencias, se puede clasificar la música cubana de acuerdo a su origen, en la que viene de la europea y la que proviene de la africana; así como de una amplia convergencia de ambas en la cual se encuentra casi toda la música considerada criolla. De esta manera, cualquier forma de clasificación que se quiera asignar a un género de la música cubana dependerá del balance de influencias de una u otra índole. Considerando que Cuba fue una colonia española durante poco más de cuatro siglos en los cuales la presencia negra fue casi en su totalidad esclava, la más temprana evidencia de la herencia negra en las manifestaciones artísticas se producía durante el Corpus Christi y el Día de Reyes. Los representantes de todos los cabildos africanos – *lucumí, abakuá, mandinga, ganga, mina, carabalís, macauas y congo*¹²– interpretaban ese día sus toques y sus cantos rituales y bailaban sus danzas. En los eventos sociales a los que accedía el resto de la población y durante el resto del año, tanto castiza como mestiza y criolla, la música que se escuchaba hasta casi mediados del siglo XIX, era única y exclusivamente importada (Ramos, 2000).

A finales del siglo XVIII, hacia 1790, la presencia de cabildos en las zonas más blancas de las ciudades preocupaba a la ciudadanía, no solo por el caldo político que se gestaba en esos núcleos sino por la penetración cultural que significaba, a la cual los más conservadores eran aun totalmente reacios. Por ello, se decidió arrojar extramuros a todas

¹² Los cabildos eran organizaciones étnicas que se clasificaban mediante su nación de origen, basados en los gremios o fraternidades que se definieron por primera vez en Sevilla en el siglo XIV. Su momento de mayor crecimiento e importancia en la isla de Cuba fue hacia el siglo XVIII, cuando aumentó la esclavitud debido al boom azucarero. En estos cabildos se les permitía a los esclavos reunirse durante las vacaciones para bailar según la costumbre de sus naciones. Miguel Ramos: *The Empire Beats On: Oyo, Batá Drums, and Hegemony in Nineteenth-Century Cuba*. Master's Thesis. Miami: Florida International University, 2000.

estas organizaciones propiciando, sin saberlo las autoridades, la conservación del patrimonio africano casi intacto (Ramos, 2000).

En el año 1774, según el censo, la población negra es casi tanta como la blanca, a 96.440 habitantes blancos, se contraponen 76.180 negros, de los cuales 31.847 son libres, a estos se suman los aproximadamente sesenta mil que se importaron hacia el año 1820, ya abolida la trata con Inglaterra; y hacia 1840, los esclavos constituyen el 45% de la población. En 1873 desembarca el último barco con esclavos africanos, y en 1886, luego de la liberación insurreccional de las poblaciones de esclavos de múltiples fincas e ingenios que propició el suceso conocido como Grito de Yara¹³, la metrópoli española considera más rentable la abolición total de la esclavitud (Ecured, s. f.). Así, se fundan las Sociedades de Color, entidades sociales que ayudaron a los negros a preservar y propagar su cultura (*Historia Afrocubana: una línea de tiempo*, 2005).

En 1783, habían entrado también esclavos provenientes de Haití que llegaban con los colonizadores franceses y «hablaban con sus amos y entre ellos mismos un francés “acriollado”: el patois», se establecían en lo que se conoce como «tumbas francesas», organizaciones parecidas a los cabildos y que se extendieron por todo el territorio cubano (Linares, 1993).

Fernando Ortiz, estudioso de la cultura afrocubana, dedicó numerosas publicaciones a hablar de la formación de esta. Pasando por varios períodos en los cuales demoniza o defiende la raza negra. Uno de sus primeros estudios, la trilogía de Los Negros brujos (1906), Los Negros Esclavos (1916) y Los Negros Curros (1986, edición póstuma), responsabiliza criminalmente a la santería de la incidencia de la raza negra en la violencia de la isla. Sin embargo, hacia el año 1940, acuña el término transculturación en su publicación *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, que será el concepto que más ha marcado la forma de entender la cultura cubana.

Muchos han sido los instrumentistas, compositores, directores de orquesta y musicólogos que han hablado de la transculturación. Entre los principales estudiosos del tema se cuenta el compositor, guitarrista, y director de orquesta Leo Brower, quien ha separado las dos esferas de la música cubana en las categorías de culta y popular. La

¹³ 4 Primer enfrentamiento histórico entre cubanos y españoles, llevado a cabo por el General en Jefe del Ejército Libertador Carlos Manuel de Céspedes. Inicio de la Guerra de Independencia. ECURED: Grito de Yara (1868).

primera, con un sentido de complejidad estructural mayor a la segunda, aunque esto no signifique una mayor elaboración o calidad. Por el contrario, el maestro Brower ha dejado claro en sus ensayos que la música cubana está totalmente enlazada a las tradiciones de la música de conciertos y que, aunque se fundamente en elementos de fácil reconocimiento, la música popular cubana es de un devenir de amplio espectro elaborativo y de una alta elaboración (Brower, 1988).

La relación cultural en el caso de Cuba, como receptor y España como emisor están definidas en sus primeros años como una mera importación. Los primeros años de colonización de la Isla de Cuba están marcados por la reproducción social, cultural y la asimilación política de la colonia, en los países de Latinoamérica. Sin embargo, esta relación trasciende, se transforma y se invierte en una retroalimentación.

En una etapa posterior de este período de nacimiento se destacan algunos ejemplos de la música sinfónica y de cámara, que tiene características de estilo europeo y tipo vocal. Las primeras composiciones del catálogo cubano son las de Esteban Salas (1725-1803) o de Juan París (1759-1845). El primero compuso música litúrgica y no litúrgica, utilizando textos en latín y en romance respectivamente. Al primer grupo pertenecen la mayoría de sus obras conservadas: salmos, letanías, secuencias, misas; y al segundo, considerado genéricamente como villancicos, se le adicionan sus cantadas y pastorelas donde sigue el modelo de la cantata alemana, que incluye arias y recitativos, con solos y coro (De la Vega, s.f.).

No es posible hacer un acercamiento al panorama de conciertos de Cuba en cualquier período, sin remontarnos a la labor de Esteban Salas. Alejo Carpentier, quien fuese estudioso y descubridor por excelencia de su música y de todo su legado artístico ha dejado muy claramente recogido cómo la labor de Salas fue principalmente propiciar la entrada de la música de conciertos a Cuba, y de manera especial la obra de Haydn (Carpentier, 1988).

Victoria Eli Rodríguez y Zoila Gómez García han asegurado en sus investigaciones que es la figura de Esteban Salas la primera en incursionar desde la perspectiva totalmente cubana en la música de conciertos (Rodríguez y Gómez, 2009). Su aportación a la música religiosa, y al escenario culto latinoamericano es innegable. La labor de Salas es la que ha hecho posible, siglos después, la organización y recopilación de un panorama musical colonial. No se concibe una visión latinoamericana de la música religiosa sin la aportación

de Salas, quien llegó al escenario en un momento en el que el Nuevo Mundo comenzaba a nacer un hacer musical para tomar en cuenta. Salas sería el primer exponente de la música seria en Cuba que hasta el momento se limitaba únicamente a la reproducción de las obras españolas, italianas o mexicanas (Carpentier, 1988).

A Salas le debe la música cubana su papel de puente entre la música que se escuchaba y se hacía en la isla, sobre todo en lo que a asimilación y apropiación de la música europea se debe. Gracias a él se comenzaba a apreciar en las más refinadas reuniones, la música más actualizada del repertorio clásico, pero también, los más importantes ejemplos de la música barroca. Al parecer no es exactamente la búsqueda de lo ritual mediante lo clásico lo que define la música de Esteban Salas, sino más bien un acercamiento al escenario internacional de concierto a través de los géneros adoptados como criollos y provenientes de la música española, como es el caso de los villancicos. Salas suele moverse además con singularidad libertad dentro de género. Uno de los rasgos más curiosos es llevar el interés de la composición a los instrumentos apoyados por las voces, en vez del caso (Carpentier, 1988).

A inicios del siglo XIX se comienzan a ver las primeras consecuencias de la transculturación en la música. Se producen danzas que van lentamente sustituyendo a las europeas, hasta entonces el entretenimiento fundamental de la nueva y emergente burguesía criolla. La música hecha en la isla adopta elementos propios, primordialmente en el aspecto rítmico.

La principal herencia folclórico-musical de los esclavos africanos es la asimilación de una serie de patrones rítmicos muy diversos que representan a cada una de las deidades de las distintas comunidades africanas. Dichos toques se realizan de manera general mediante los llamados tambores batá: tres tambores de distintos tamaños en forma de reloj de arena que se percuten normalmente por la misma persona con ambas manos por los dos parches. En el mayor de ellos –iyá– habita, según la creencia religiosa, el dios Añá; el segundo de ellos es el itólete y el más pequeño okónkolo. Por su parte, de las tumbas francesas tenemos los tambores tambuyé: catá, bula, premier y second. Sin embargo, en sus toques, las danzas no son africanas sino europeas: rigodones, cuadrillas y de pareja desenlazada. Por último, durante la ceremonia religiosa, se entiende la mezcla de estos ritmos como una confluencia y comunicación entre las deidades que se pretende invocar (Linares, 1993).

Pero si se quiere hablar de una música propiamente autóctona, con rasgos marcados de todas las influencias anteriormente descritas, el primer ejemplo que podemos tomar es el de la contradanza *San Pascual Bailón* (Anónima, 1803), que junto a las contradanzas de Manuel Saumell (1817-1870), gestan las primeras aristas de lo que se consideraría una música propiamente autóctona. Así pasa con la música fuertemente romántica de Nicolás Ruiz Espadero. Es por estas fechas que Cuba produce sus primeros virtuosos instrumentistas, los pianistas José Manuel (Lico) Jiménez y Cecilia Aritzi, también compositora; así como los violinistas Claudio José Domingo Brindis de Salas y José White. Estos dos últimos eran de raza negra y tuvieron carreras triunfantes en el territorio nacional, así como en el ámbito internacional, lo cual atestigua con gran fuerza que sus pujantes e importantes personalidades musicales lograron imponerse más allá de barreras raciales y económicas (De la Vega, s. f.).

La contradanza, que había sido introducida en España aproximadamente en el año 1701, como hija de la *contradance* francesa, y cuyo origen estaba a la vez en la *country dance* inglesa, entró en contacto con la música autóctona y la música negra, traída por los esclavos negros africanos. Fue entonces cuando se produjo la criollización o binarización de la contradanza cubana. El compás característico de la contradanza española, el 6/8, presente todavía en algunas composiciones del siglo XIX, se binarizó y se substituyó por el de 2/4. En la isla, negros y criollos empezaron a hablar en castellano y con el paso de los años modificaron los acentos y la entonación.

Según el musicólogo cubano (De la Vega, s. f.) uno de los rasgos distintivos de este género es precisamente su criollización a través de la incorporación del llamado tresillo cubano (Figura 13), que surge como una ejecución errónea del tresillo occidental. En este mismo trabajo se cita la tesis del compositor e investigador cubano Carlo Borbolla (1902-1990) quien afirma que la inclusión del tresillo cubano se produce debido a una interpretación incorrecta del tresillo europeo. A diferencia de este último que era un cómputo de tres toques iguales en un tiempo de subdivisión binaria, el ritmo seminal criollo era el de semicorchea-corchea-semicorchea. La figuración puede transformarse, pero conservando la relación de duración entre los toques.



Figura 13. Célula rítmica del tresillo europeo frente a célula rítmica del tresillo cubano

Por supuesto, siempre hubo compositores cubanos que continuaron produciendo obras aún bajo fuerte influencia europea como son Gaspar Villate y Laureano Fuentes en la ópera, que seguían los patrones italianos y franceses; así como José Mauti, autor de numerosas zarzuelas y de varias piezas sinfónicas, y Guillermo Tomás, cuya música exhibe una fuerte influencia alemana. Este último, como director de orquesta, sometió al público cubano a la experiencia de la música de Richard Wagner, Max Reger, y de Richard Strauss, cuyo poema sinfónico *Así hablaba Zaratustra* fue escuchado en La Habana solo 13 años después de su estreno en Frankfurt.

Otro ejemplo de vital importancia es la habanera. El término surge de su utilización espontánea. Los compositores de la isla titulaban “habanera” a sus contradanzas criollas. Es prácticamente la consideración del origen del género como baile de salón. Luego a algunas de estas composiciones se les introduce letra y de ellas surgieron canciones a las que se les llamó únicamente habaneras y que utilizaban el llamado ritmo de tango que habían tomado de las anteriores contradanzas y danzas, utilizándolo como patrón guía.

La habanera fue el resultado de una manera de cantar textos muy sencillos en el castellano que se hablaba en Cuba en esta época, utilizando las entonaciones, acentos y estructura silábica y haciéndola coincidir con la estructura melódica. Mayormente acompañada por una guitarra, la relación que contenía entre música y texto se basaba en la fuerza de la división silábica en ocho por cada verso, rasgo que define su estructura (Linares y Núñez, 1998).

La primera pieza conocida como habanera fue publicada en La Prensa, un diario cubano, en 1842. Se trata de *El amor en el baile* y aparece firmada por “C.P.”, concebida en dos partes, originalmente para voz y piano que condensa una elaboración rítmico-instrumental en el acompañamiento del piano que contrasta con la sencillez en la línea melódica y el texto. Otras habaneras editadas en la época fueron *La Carolina* y *El Plátano*. Son reconocidas a nivel nacional e internacional *Veinte años*, de María Teresa Vera, *Mariposita de primavera*, de Miguel Matamoros y *La rosa roja* de Oscar Hernández. Luego de las primeras décadas del siglo XX el género perdió vigencia como expresión contemporánea, aunque han aparecido algunas obras en las que es reconocible su patrón rítmico (Sánchez, 2007).

La habanera como género es probablemente una de las hijas de la contradanza que más ha trascendido internacionalmente. Es muestra de que en el espacio cubano de conciertos no es posible hablar de un divorcio entre lo ritual, lo autóctono o lo popular y la música culta o de conciertos.

Las razones políticas, sociales o incluso raciales y étnicas, que rodean una obra o un estilo musical son claves para entender un determinado panorama cultural y así establecer un análisis certero. De esta forma, analizar la música latinoamericana de conciertos tiene que estar obligatoriamente ligada a la procedencia, situación social, política y personal de sus más destacados creadores (Brower, 1988).

Sin embargo, si se quiere establecer un período de crecimiento de lo autóctono, debemos ir un poco más adelante, y enfocar probablemente como punto de mira el período de las microformas pianísticas: la época de Manuel Saumell e Ignacio Cervantes. El siglo XVIII había sido en la isla una confluencia de los períodos Barroco y Clásico. Dicha condensación de estilos, aparejada a la gestación de una música propia, con elementos ya formados como el cinquillo y el tresillo cubanos, y las ya sonadas danzas africanas que llegarían para quedarse, transforman la forma en la que todos los cubanos, de formación musical más o menos académica ven su propia música. En resumidas cuentas: una música con patrones rítmicos folclóricos en una estructura académica, llevada a cabo gracias a la labor de los compositores dedicados a la música sacra (Rodríguez y Gómez, 2009).

La música cubana, entiéndase como música ya creada en territorio nacional cubano, arranca con fuerza en la escena internacional durante la década que va de 1920 a 1930. Se pueden denotar en la música de esta etapa dos afluentes fundamentales: los elementos folklóricos y populares y la música seria o música de concierto que es la menos reconocida en el mercado internacional, y que

...por su falta de exposición y por su innata complejidad ha sido casi totalmente ignorada por los propios cubanos, del escritor al obrero, del político al industrial, de las clases pudientes a las pobres, de historiadores a ávidos amantes de la música popular (De la Vega, s. f.).

El caso de Saumell en particular es de vital relevancia. Conocido como “padre de la contradanza”, un género que, pese a no ser criollo sino una apropiación del género homónimo español apuntaba a los antecedentes del danzón, la célula de toda la música cubana. Sus obras, de estructura casi por lo general de sonata, con unas partes definidas,

de tempos diferentes pero una misma factura, son equilibradas: una primera parte más lenta y casi lírica, seguida por una segunda parte que por lo general dobla la rítmica de la primera, de un carácter jocoso y más bien vivaracho, con una reiterada e importante utilización del cinquillo cubano como célula rítmica en todas sus variantes.

De cualquier manera, aunque la contradanza haya asumido el cinquillo como rasgo fundamental, no es sino el Danzón el primero de los géneros catalogados como autóctonamente cubanos, y de trascendencia Latinoamericana como en el caso de su apropiación mexicana. Con una finalidad totalmente bailable y de utilidad social, el Danzón tenía que ser, indispensablemente un género con estructura menos cambiante que la contradanza, pensado para las fiestas de sociedad. Ya en sus andares por la contradanza, Saumell había reducido de 32 a 16 los compases en obras como *La Tedesco*, pero el género aún no era bailable hasta que Miguel Faílde, músico criollo le dio un nuevo temperamento. En su primer danzón: Las Alturas de Simpson, ya se mostraba un baile elegante, cadencioso que no tardaría en apropiarse de la escena cubana por dos razones principales: la mezcla total entre la melodía española y la rítmica africana; y su gestación en época independentista (Corzo y Castillo, 1999).

La prestigiosa musicóloga cubana, catedrática de la Universidad Complutense de Madrid, Victoria Eli Rodríguez, fue en 2015 presentadora de una de las jornadas de la Fundación Juan March, dedicada a un breve repaso sobre los antecedentes y el devenir de la música cubana. En su intervención llama la atención sobre algunos de los más notables músicos y géneros de Cuba. Al decir de la Contradanza, reclama una frase del argentino Carlos Vega quien dice que: “la contradanza se complace en confundirnos, no solo porque la danza cambia de nombre, sino porque el nombre cambia de danza”. Es casi de obligada decodificación que Vega se refiera al camino recorrido por el género desde la *country dance*, hasta las obras de Saumell y Cervantes.

Aunque la contradanza ha sido considerada en Cuba como un género, tanto clásico como popular, y en su primera acepción se encuentre un delicioso y extenso catálogo de microformas pianísticas que fueron la brújula del desarrollo de la música cubana de conciertos del siglo XIX, es mejor ejemplo para nuestra discusión el devenir del Danzón, un género con estructura más amplia y compleja, en la mayor parte de los casos, de tema con variaciones o Rondó, y que ha trascendido el interés nacional para convertirse en lo que se puede llamar un género de propiedad latinoamericana.

De ello, y del interés que despierta el danzón en la música de conciertos, dan fe las obras de algunos artistas como Caturla, quien regala a la música cubana algunas de los más fehacientes ejemplos, tales como su Suite de Tres Danzas y la ópera de creación conjunta entre Caturla y Carpentier: Manita en el Suelo.

6.1.1. La música y los músicos cubanos de concierto del siglo XX, la influencia de lo ritual en lo clásico

Probablemente lo más vital de la célula de la música de conciertos en Cuba sea la normalización de los elementos africanos, que llegó a su primer auge gracias a los primeros exponentes del llamado afrocubanismo: Amadeo Roldán (1900-1939), Alejandro García Caturla (1907-1940), y el emigrado vasco Pedro Sanjuán (1886-1976), quienes comenzaron a utilizar ciertos rasgos de la música africana en la nueva música de conciertos. Se considera que la primera obra catalogada como afrocubanista es la *Obertura sobre temas cubanos* (1925) de Amadeo Roldán. Del mismo compositor, tenemos sus *Tres pequeños poemas* (descompuesta en *Pregón, Poema y Fiesta negra*), obra de la cual expresara Carpentier:

... Ráfagas de acordes, acotados por formidables golpes de tam-tam, son arrancados al metal. Atravesamos un momento de violencia; un cúmulo de recias anarquías armónicas se entroniza en la orquesta. Y, sin tardanza, un agrio motivo de rumba se enuncia; el ritmo, seco, obsesionante, todopoderoso, comienza a sacudir frenéticamente los instrumentos; el tema es zarandeado, triturado; se alza de pronto para volver a caer; si se corporeizara lo veríamos saltar de los metales a las maderas como una gruesa pelota roja (...) La percusión se inquieta, se multiplica; los percutores típicos se unen a la batería tradicional (...); distintos ritmos se desintegran (...) y se combinan en una polirritmia furiosa. La orquesta clama a vos en cuello su áspero motivo; la formidable rumba adquiere proporciones épicas (como se citó en Gelado, 2008, p.73).

Por otro lado, sus *Rítmicas* son obras de gran importancia dentro del movimiento afrocubano, tanto en la apropiación de figuraciones y ritmos de este origen, sino por la amplia explotación de la familia de las percusiones, y en el caso de su *Rítmica VI*, en tiempo de rumba e instrumentada únicamente para percusión, la textura en tres planos: “uno organizado también a base de ostinatos diversos que constituyen el plano sonoro

intermedio, y dos estratos de ritmos libres, que sobresalen como estratos jerarquizados” (Vieri, 2008, p. 226).

Caturla por su parte, en palabras de Carpentier se inspira en “motivos genuinamente criollos”, sin elaborar prácticamente, insertados en la obra casi como escuchados en la vida común (Lora, 2015, p.238).

Las obras *Tres danzas cubanas* (1927) y *Bembé* (1929) son según Victoria Eli Rodríguez, los dos exponentes fundamentales de su estilo, el cual refleja una “prevalencia de procedimientos politonales, polirrítmicos y polifónicos” (Rodríguez, 2009, p.315):

Bembé muestra un amplio devenir melorrítmico en diversos ámbitos tímbricos con un profuso empleo de consonancias y disonancias yuxtapuestas, de progresiones armónicas contrapuestas al sentido tonal del discurso melódico, mientras que la polirritmia proporciona a la vez, flexibilidad y complejidad (...) lo rítmico puede considerarse el eje rector de la música de este compositor cubano” (Rodríguez, 2009, p. 316).

Por su lado, Pedro Sanjuán, adscrito desde su llegada a Cuba en el movimiento minorista¹⁴ lleva a cabo una incursión compositiva en la vanguardia afrocubana. Tal es el caso de su obra *Liturgia Negra*, de “vigor rítmico, colorido espiritual y de acierto en la estilización del tema *Incumí*”, con motivos sincopados, a manera de pregunta y respuesta entre metales y maderas, y con los motivos melódicos de las danzas *lucumies*, *Babalú-ayé* y *Changó* (Bandrés, 2018).

6.1.2. Grupo de renovación sonora: 1942-1948 (Harold Gramatges)

En 1924, se estableció el Grupo de Renovación Musical con dos objetivos fundamentales: la creación musical inmediata y la educación a largo plazo del entorno cultural. Aunque la mayoría de los músicos se formaron en el Conservatorio Municipal de La Habana, el Grupo no siguió un programa rígido y abarcó una diversidad de personalidades y estilos. Lejos de adoptar una postura iconoclasta, defendió los valores tradicionales de la buena música, compartiendo ideales generales, tales como la necesidad

¹⁴ Grupo de creadores de las ciencias sociales, artistas, literatos y músicos de orientación izquierdista, que propulsaron el desarrollo más primario de la vanguardia y se abrieron al universo intelectual y establecieron fuertes vínculos con grupos afines del continente y de España. Grupo Minorista - EcuRed, n.d.

de cultivar formas musicales importantes que marcaran hito en la música nacional de conciertos.

En cuanto al nacionalismo como uno de sus rasgos centrales, hubo ciertas diferencias en cómo lo entendían los distintos compositores dentro de este movimiento. Algunos, como Hilario González y Argeliers León, buscaron la concreción cubana mediante un lenguaje musical directo, mientras que otros, como Harold Gramatges, consideraban que el nacionalismo artístico no requería necesariamente recurrir al folklore. Otros de los miembros del grupo exploraban otras tendencias que no guardaban necesaria relación con el nacionalismo musical, como son Julian Orbón, Edgardo Martín, Argeliers León, o Hilario González.

A pesar de las diferencias, se destaca la madurez y definición de Harold Gramatges, la influencia cercana de Falla en Julian Orbón, la crítica y orientación de Edgardo Martín, y la dedicación de Argeliers León e Hilario González al folklore cubano. Además, se mencionan otros compositores, como Joaquín Nin-Culmell, Pablo Ruiz Castellanos, Gilberto Valdés, y Carlos Borbolla, cada uno con su propio enfoque y contribución. El artículo concluye señalando el desafío que enfrentan para lograr el estreno de sus obras sinfónicas debido a la falta de facilidades.

6.1.3. Décadas de los 60 y los 70: Una aparente ruptura de la evolución en la música de conciertos a partir del contexto socialista

Los primeros años de la década de 1960, probablemente marcados por el triunfo de la Revolución Cubana de 1959, resultaron en un punto de inflexión en la música de conciertos dentro de la isla. De un escenario de microformas pianísticas de marcado estilo nacionalista y de una incipiente zarzuela, se pasó a la vorágine experimental a la que se unirían figuras como Leo Brower, Juan Blanco y Carlos Fariñas, entre otros (Rodríguez y Gómez, 2009).

Entre las décadas de 1960 y 1980 se hizo patente un compromiso político del gobierno y la cultura con la actividad musical de vanguardia, pese a la exclusión de Cuba por la Organización de los Estados Americanos (OEA), que derivó en la inasistencia a eventos importantes como el Festival Latinoamericano de Música de Caracas, el Festival Interamericano de Música de Washington, el Centro Latinoamericano de Altos Estudios

Musicales del Instituto Torcuato Di Tella¹⁵, y la casi total ausencia a los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (CLAMC)¹⁶. En contraposición, se hizo patente la manifiesta influencia política desde las instituciones como la Sección de Música de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) y la Casa de las Américas (Morales, 2022).

En la década de 1980, el gobierno cubano promovió un programa de festivales musicales con un fuerte énfasis en la música contemporánea. Estos festivales se llevaron a cabo en un contexto marcado por la Revolución cubana y su compromiso ideológico. Algunos eventos notables incluyeron el Primer Festival de Música Cubana y el Primer Festival de Música Latinoamericana en la década de 1960. En 1968, se celebró el Festival Internacional de Música Contemporánea que atrajo la atención de músicos y compositores de renombre internacional, como es el caso de Luigi Nono, cuya presencia en Cuba ayudó a fortalecer los lazos entre la música contemporánea cubana y el movimiento de vanguardia global, así como a promover la solidaridad con la causa latinoamericana (Morales, 2022).

Uno de los ejemplos más claros es el Grupo de Experimentación Sonora del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (GESI)¹⁷ del que destaca un marcado rasgo nacionalista en su concepto musical y una integración de elementos de la música tradicional cubana, como el son y el danzón en sus composiciones. Además, fue notable el interés en cuestiones sociales y políticas de relevancia en Cuba, tales como la Revolución cubana y la lucha contra el imperialismo; y en temáticas de justicia social y solidaridad.

¹⁵El Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) surgió bajo la dirección de Alberto Ginastera, gracias al respaldo financiero de la Fundación Rockefeller. Su objetivo principal era establecer un centro de educación musical avanzada que revitalizara la formación musical en América Latina. El CLAEM tenía una estructura que permitía la colaboración de destacados profesores visitantes, quienes enriquecieron la experiencia de los becarios al exponerlos a diversas expresiones de la música contemporánea. Entre estos notables profesores visitantes se incluyen figuras como Aaron Copland, José Vicente Asuar, Gilbert Amy, Earle Brown, Gilbert Chase, Luigi Dallapiccola, Mario Dadidovsky, Luis de Pablo, Cristóbal Halffter, Maurice Leroux, Bruno Maderna, Ricardo Malpiero, Oliver Messiaen, Luigi Nono, Eric Salzman, Roberto Stevenson y Roger Sessions (*Instituto Torcuato Di Tella*, s. f.).

¹⁶Impulsados por Aharonián y Paraskevaídís y autogestionados y con financiación independiente de cualquier instancia oficial o gubernamental, los cursos del CLAMC tuvieron quince ediciones. No fue hasta la número catorce, cuando hubo alguna presencia de Cuba, limitada a la participación de las musicólogas María Teresa Linares (1920-2021) y Zoila Gómez (1948-1998) (Morales, 2022).

¹⁷El GESI contó con figuras de marcada importancia dentro de la música cubana y con trascendencia internacional: Leo Brouwer, Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Noel Nicola, Sara González y Eduardo Ramos, quienes despuntaban como exponentes de la nueva canción; Leonardo Acosta, Sergio Vitier y Emiliano Salvador –intérpretes más vinculados al jazz y a otros géneros populares– y Pablo Menéndez, proveniente del mundo del rock y el blues, todos ellos bajo las enseñanzas de los maestros Federico Smith y Juan Elósegui (CIDMUCMUSICACUBANA, 2019).

La sistematización de la musicología, que se había establecido como disciplina y especialización profesional en el Instituto Superior de Arte (ISA) desde 1976, las primeras promociones de graduados tanto en esta carrera como en composición y la apertura de la isla hacia el turismo, marcan una etapa trascendental para la música de conciertos a partir de la década de 1990. De ella emergen figuras como Louis Aguirre, Irina Escalante Chernova, Ailem Carvajal Gómez, Monica O'Reilly y Yalil Guerra Soto, todos procedentes del ISA, bebedores de la herencia de Harold Gramatges, Roberto Valera y Juan Piñeiro, y que actualmente desarrollan su labor compositiva fuera del país (Molerio, 2010).

Según Victoria Eli Rodríguez, la programación de obras de material cubano en orquestas sinfónicas le debe su auge al triunfo de la Revolución Socialista. Esta primera confrontación institucionalizada a través de la ejecución de la orquesta de la emisora radial CMZ, la del Teatro Nacional, y después la Orquesta Sinfónica Nacional permitió comprobar que la casi totalidad de la obra de los creadores cubanos se caracterizaba por adscribirse a los rasgos propios de la tendencia nacionalista (Rodríguez, 1989).

Con la llegada al poder de la Revolución Socialista, todos estos valores folclóricos cobran una importancia rotunda en la actividad cultural del país: lo que fuese conocido en otros lares como Realismo Socialista, una depuración hostil de todo lo que no representase los preceptos de la ideología comunista; así como la alabanza a los elementos nacionales.

Las figuras más prominentes de esa época serían los integrantes de la sociedad cultural «Nuestro Tiempo»¹⁸, conformada por personalidades sobre todo abiertamente de izquierda como son: Harold Gramatges, Argeliers León, Carlos Fariñas y Edgardo Martín, así como algunos de sus alumnos tales como Odilio Urfé, Nilo Rodríguez y Juan Blanco. Este último, fue una de las figuras más importantes de la música electroacústica, y se enfocó en la búsqueda de una nueva sonoridad a través del serialismo, el uso de clústers armónicos, llegando incluso a patentar un novedoso instrumento llamado multiórgano¹⁹. Sin embargo, a partir que tanto estos, como otros personajes influyentes

¹⁸ Sociedad desprendida del llamado Grupo de Renovación Musical, al interesarse por su hacer algunos agentes de las artes en general como son Alicia, Alberto y Fernando Alonso; los actores Raquel y Vicente Revuelta y los pintores Servando Cabrera Moreno, Mariano Rodríguez, Cundo Bermúdez y René Portocarrero (Rodríguez, 2020).

¹⁹ En 1942, Juan Blanco patentó un instrumento creado por él, llamado multiórgano, consistente en un set de doce loops (bucles) de alambres magnetofónicos. Cada loop pregrabado por una voz humana o por cualquier otro instrumento, pasaba por una cabeza reproductora y la señal era interrumpida por un teclado que solo le permitía llegar al amplificador

de la cultura cubana llegaron a conformar el cuerpo oficial de la UNEAC (Unión de Artistas y Escritores de Cuba), y que cayese en sus manos la responsabilidad de cribar los contenidos culturales, parece haber una etapa oscura en la creación cubana, lo que ha pasado a la historia como «El Quinquenio Gris»²⁰. Juan Piñeira, por ejemplo, se vio impedido de presentar en público su obra musical debido al estigma asociado con ser sobrino de Virgilio Piñeira, quien, a causa de su orientación homosexual, no contaba con la aprobación de la UNEAC. Además de esta restricción, la estrecha relación comercial, cultural, educativa y política con la URSS (Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas) influyó en que muchos profesionales cubanos recibieran formación en la Rusia actual, como fue el caso de Leo Brouwer. Esto llevó a que dirigieran su atención hacia las corrientes europeas, aunque sin apartarse de la rica herencia cultural afrocubana. Se intensificó el interés en el serialismo, el aleatorismo y la música electroacústica. En consecuencia, la música de concierto en Cuba experimentó un periodo de eclecticismo, y la vanguardia dejó de basarse exclusivamente en los elementos sonoros de origen africano para diversificarse:

El estilo de nuestras piezas evolucionó de la tonalidad y la modalidad ampliada, a un franco atonalismo. Más tarde incorporamos el aleatorismo que descubrimos a través de algunas obras de Brouwer. (...) Muy pronto incorporamos también el poli-estilismo, una tendencia que nos servía de apoyo para lograr la síntesis de elementos dispares que nos interesaba incorporar a nuestras composiciones (Rodríguez, 2020, p. 41).

Brouwer, por ejemplo, aplica a sus obras lo conocido como “composición modular” que se basa en la combinación de patrones determinados por el compositor para lograr un sistema de creación de múltiples resultados: un breve material se superpone, se reorienta, se permuta, se transpone o se reorganiza para lograr materiales diferentes (Figura 14).

cuando era oprimida la tecla que correspondía al sonido grabado. Era posible variar la intensidad del sonido, así como la altura mediante la variación de velocidad de reproducción (Alpizar, 2015, p. 45).

²⁰ Bautizado de esta manera por Ambrosio Fornet, prolífico escritor, ensayista, guionista y editor cubano. El Quinquenio Gris fue una etapa en la que prolíferos agentes culturales vieron frenada su labor artística por no cumplir con los parámetros definidos por el proceso socialista ya fuese en cuestiones de imagen o en el contenido de su propuesta.

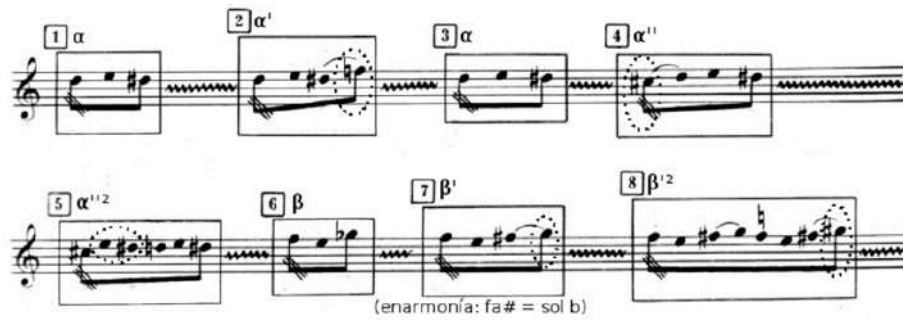


Figura 14. Fragmento de *La Espiral Eterna*, de Leo Brouwer

Fuente: (Rodríguez, 2020, p. 41).

Ahora bien, si el concepto de composición en sí es ilustrativo de una evolución del pensamiento creativo gracias a la obra de Brouwer, la forma no lo es menos. La escuela cubana de guitarras es un hecho gracias a Brouwer y a su insaciable búsqueda dentro de la experimentación tímbrica.

El interés principal del inicio de este período parece ser la “exaltación patriótica y el tono épico”, denominador común de himnos, guajiras, sones, guarachas, canciones, boleros, claves, y criollas; si bien “no se hallan sustanciales variaciones en la concepción formal de la canción, entendida esta en su diversidad genérica”. Entre las creaciones populares más destacadas están “las guarachas de Carlos Puebla, canciones como *Cuba, qué linda es Cuba* de Eduardo Saborit, y la *Guantanamera* de Joseito Fernández”. Esta última, que data de la década de 1920, tenía como contenido original narrar “los sucesos que llenaban la página roja de la prensa (...) sin embargo al asumir en el texto los versos sencillos de José Martí, la imagen cambia sustancialmente”, convirtiéndose en una canción de total exaltación patriótica (Rodríguez, 1989, p. 293).

Clara Díaz en su artículo “Contrapunteo estético de la música cubana del siglo XX”, divide la creación posterior a 1960 en dos grandes grupos. Por un lado, los compositores que asimilaron las técnicas y elementos estilísticos más actuales buscando la renovación del lenguaje y de sus recursos. Leo Brouwer, Juan Blanco, Carlos Fariñas, Héctor Angulo (1934-2018), Roberto Valera (1938), José Loyola (1941), Harold Gramatges y Argeliers León son los más prominentes de este grupo. Por otro lado, Félix Guerrero, Edgardo Martín, Nilo Rodríguez e Hilario González, pertenecen al grupo de compositores que se mantienen en una línea más conservadora en cuanto al uso de las estéticas de la primera mitad del siglo XX como el “neoclasicismo” y el “nacionalismo” (como se citó en Rodríguez, 1989).

La década de 1970 presenció una notable transformación tímbrica en los instrumentos musicales. En el ámbito de la música popular, especialmente en charangas y orquestas típicas cubanas, se introdujeron elementos electrónicos, reemplazando contrabajos y pianos por bajos y organetas, pailas por batería, y flautas de cinco llaves por traversas. Paralelamente, se experimentó una evolución en los conceptos de la vanguardia musical. Los compositores focalizaron su atención en la educación y realización profesional, el empleo sistemático de técnicas contemporáneas y la oportunidad de interacción internacional mediante festivales e intercambios, especialmente con la escuela polaca de composición. En este proceso, se asimilaron como referencias los procedimientos de composición desarrollados en Europa después de la Segunda Guerra Mundial, como el serialismo, puntillismo, aleatorismo, espacialismo y técnicas electroacústicas. El nuevo movimiento se manifestó inicialmente a través de las obras de compositores destacados como Leo Brouwer, Juan Blanco y Carlos Fariñas, siendo Manuel Duchesne Cuzán un difusor clave en la Orquesta Sinfónica Nacional y las agrupaciones de cámara afiliadas (Rodríguez, 1989).

En cuanto a las obras tanto de Brouwer, Blanco y Fariñas, no hay una asimilación mimética de la vanguardia europea, pero tampoco son partidarios del nacionalismo asumido desde el folclorismo de otros compositores (Blanco y Pérez, 2020).

Juan Blanco fue uno de los más prominentes compositores en lo que a la música electroacústica respecta. Esa música estuvo tintada de acordes y fragmentos melódicos con microtonos, así como contrapuntos rítmicos que fusionaban la música de baile cubana secular con la instrumentación de *big band* de jazz. Esta música no solo fue un avance en lo que respecta a la música de conciertos, sino que introdujo un nuevo sonido en la isla que anticipó el trabajo de grupos como Los “Van Van”, que incorporaron instrumentos electrónicos en todos los aspectos del son cuando definieron la próxima ola de música de baile en las décadas siguientes (Leonard, 1997).

Otra faceta esencial de la obra musical de Juan Blanco se encuentra en sus composiciones electroacústicas. Su enfoque se centró en la experimentación con cintas magnéticas y la técnica de *sound-on-sound*, así como en el *overdubbing*, explorando diversas facetas de la grabación musical. Blanco también incursionó en la inversión y empalme de cintas, añadiendo un elemento innovador a su proceso creativo. Además, se sumergió en la grabación y manipulación de sonidos acústicos, empleando los ritmos

mecánicos de elementos como impresoras, que evocan ambientes cotidianos o industriales, imitan el sonido de trenes y células rítmicas de la percusión cubana. Su paleta sonora incluyó el uso frecuente de *glissandi*, transiciones abruptas e iteraciones generadas mecánicamente. Por otro lado, Blanco experimentó con el piano preparado y su manipulación mediante cambios de velocidad de reproducción y reversión de la cinta, así como la yuxtaposición de los sonidos del teclado con aquellos generados al rascar las cuerdas directamente. Este enfoque multifacético y vanguardista destaca su innovadora contribución al ámbito de la música electroacústica (Leonard, 1997).

Carlos Fariñas, por su parte, exploró formas de expresión armónica más allá de las convenciones de la música clásica occidental que, aunque giraban alrededor de ciertos tonos o centros armónicos, no seguían las progresiones o resoluciones de la armonía funcional tradicional. En cuanto a la estructura de sus obras, en muchas de ellas solía utilizar una forma ternaria libre, normalmente en un solo movimiento con carácter libre, permitiendo una interpretación menos rígida del desarrollo y la relación entre las secciones de la pieza. Esto, unido a una textura predominantemente contrapuntística de complejidades armónicas y resoluciones acordadas no esperadas, daban una sensación de ambigüedad e inestabilidad en su creación.

En cuanto a la obra de Brouwer, destaca la utilización de las técnicas extendidas, sobre todo en lo que en la composición para guitarra se refiere: golpes sobre el puente, rasgueos en la parte más climática, alternados con golpes sobre la tapa, *tapping*, puntillismo, continuo sonoro, así como también aleatoriedad en el plano formal en sus obras *Tarantos* y *La espiral Eterna*:

La estructura de *La Espiral Eterna* parte de una nota real y gradualmente va oscureciendo las alturas con el *pizzicato* continuo y luego con el sonido indeterminado hasta llegar a la percusión como ruido, como última forma de la atomización del sonido real (Wistuba-Álvarez, 1991, p.30).

La contemporaneidad y el postmodernismo convergen en la obra de Brouwer a través de un amplio abanico de estilos, desde lo que él denomina "la descomposición de las estructuras", hasta lo que define como un "movimiento general hacia la simplicidad" (Carvajal *et al.*, 2015, p.1210).

Especialmente Brouwer es uno de los compositores que más utilizaron las técnicas extendidas en el ámbito de la música cubana de conciertos, algunas de ellas desarrolladas

particularmente por él. Por ejemplo, la “entonación muda de la mano izquierda”, que se logra al apoyar ligeramente los dedos de la mano izquierda sin llegar al diapason. El compositor sugiere que una mejor sonoridad se logra al apoyar los bordes de las uñas de la mano izquierda en las cuerdas. Esto puede implicar una manipulación cuidadosa de la posición y presión de la mano izquierda para lograr efectos de sonido específicos. Por otro lado, la notación gráfica, en la que hace uso de cambiar los cabezales de las notas por “x” o simplemente omitirlas para aportar una cierta indeterminación a las alturas de los sonidos (Pantoja, 2023).

Brouwer utilizó además la partitura gráfica por primera vez en una obra latinoamericana en su obra *Conmutaciones*, para piano preparado y dos percusionistas (Gómez, 2017b).

Tanto Leo Brouwer, Juan Blanco, como Carlos Fariñas utilizaron técnicas de composición contemporáneas. Estas técnicas, como el serialismo, puntillismo, aleatorismo, espacialismo y técnicas electroacústicas, junto con el uso de nuevas grafías y técnicas extendidas, se convirtieron en recursos decisivos para los compositores cubanos. Desde la perspectiva de Harold Gramatges, la experimentación y la incorporación de estas nuevas técnicas permitieron a los compositores explorar caminos diversos en la búsqueda de la identidad nacional. Más allá de las diferencias generacionales, todos los compositores cubanos se dedicaron, en gran medida, a la Revolución, utilizando el sonido como un medio válido para reflejar su actitud revolucionaria. Esta identificación de la obra con la actitud revolucionaria se entendía como un medio para contribuir al logro de los objetivos del socialismo y promover la solidaridad internacional. En este sentido, las técnicas extendidas no solo representan una vía innovadora en la expresión musical, sino también un medio para transmitir el compromiso y la identificación de los compositores con su entorno social y político.

Con el tiempo, se sumaron otros talentos como Héctor Angulo, Roberto Valera, Calixto Álvarez, José Loyola y más. Durante la segunda mitad de los años sesenta y la década siguiente, se destacaron numerosas obras que, independientemente de las generaciones, reflejaron la diversidad y contemporaneidad en la expresión musical. Este enriquecimiento del panorama musical incluye obras de José Adevol, Argeliers León, Harold Gramatges, Edgardo Martín, Nilo Rodríguez, Leo Brouwer, Juan Blanco, Carlos

Fariñas, José Ángel Pérez Puentes y otros, conformando un listado extenso y significativo (Rodríguez, 1989).

6.1.4. Músicos cubanos fuera de Cuba y su influencia dentro de la composición e interpretación.

En este caldo se gestaba el pensamiento de los años noventa, nacía y crecía la generación que se formaría, se ilustraría y que en buena medida emigraría. Iván César Morales, estudioso de la música de esta generación, la ha llamado la «diáspora» e incluye en ella a los cincuenta y tres compositores graduados del ISA entre 1990 y 2010, y que está marcado por la emigración en más de la mitad de los casos. Según este autor, las obras de dichos compositores pasan por un proceso de «des/re-territorialización» que:

en otras palabras (...) contienen en sí mismas dos procesos divergentes: la pérdida de la relación ‘natural’ de la cultura con los territorios geográficos y sociales [de origen], y, al mismo tiempo, ciertas relocalizaciones territoriales relativas, parciales, de las viejas y nuevas producciones simbólicas. Este hecho llama poderosamente la atención cuando se advierte el lugar de referencia que ocupa en la producción musical de dichos compositores migrantes el ámbito músico-cultural y religioso de ascendencia africana (Morales, 2018, p.5).

Dentro de esta avanzada se encuentra Louis Aguirre, quien con más de setenta composiciones para diversos formatos de propuesta afrocubanista, se ha dedicado a la recreación e inserción de la música ritual en un lenguaje compositivo totalmente modernizado: “la suya es una propuesta que apropia como objeto, no como y no como sujeto, el elemento cultural y religioso negro” (Morales Flores, 2011, p.5-6).

En el caso de las mujeres creadoras, hay varias figuras que destacan en su conexión con la música experimental y la investigación musicológica. Las graduadas entre 1989 y 2001 Ileana Pérez Velázquez (1964), Keyla Orozco (1969) y Ailem Carvajal (1972), son parte de lo más representativo en la composición cubana de finales del siglo XX y principios del XXI. Sus obras contaron con importante presencia tanto en el entorno concertante como formativo cubano. En sus catálogos destaca un fuerte vínculo con el piano, y con el mundo electroacústico, así como la búsqueda de nuevos resultados tímbricos o formales, con enfoque didáctico. Por otro lado, también cuentan con obras

para pequeño formato con intereses enfocados en la teatralidad y la gestualidad musical (González, 2017a).

Tanto Mónica O'Reilly, nacida en La Habana (1975), como Irina Escalante, originaria de Camagüey (1977), han destacado en el ámbito de la música electroacústica. O'Reilly, quien estudió en el Laboratorio Nacional de Música Electroacústica en La Habana en la década de 1990, ha dado luz a obras como *Moniobra* (1998) y *Bbpino* (2001).

Irina Escalante, por su parte, colaboró con O'Reilly en "Mundo Interior" (2000) y también ha contribuido significativamente al campo de la música electroacústica. Su obra *La Primavera del Angel* (1999), realizada en el Estudio de Música Electroacústica y por Computadora, utiliza sonidos electrónicos de un sintetizador digital Yamaha DX7.

Como hemos visto, la música de conciertos en Cuba experimentó una transformación significativa, influenciada por elementos africanos y rituales que se incorporaron a la nueva música de concierto. Pioneros como Amadeo Roldán, Alejandro García Caturla y Pedro Sanjuán introdujeron rasgos de la música africana, marcando el surgimiento del afrocubanismo y reflejando la fusión de elementos folklóricos y la experimentación con politonía y polirritmia.

En cuanto al Grupo de Renovación Musical, destacó por su enfoque en la creación musical inmediata y la educación cultural a largo plazo. Aunque surgieron diferencias en la interpretación del nacionalismo, el grupo defendió valores tradicionales y cultivó formas musicales relevantes para la identidad cubana.

Las décadas de los 60 y 70 presenciaron una aparente ruptura en la evolución musical debido al contexto socialista. La Revolución Socialista influyó en la programación de obras cubanas en orquestas sinfónicas, promoviendo la exaltación de elementos folklóricos y la adopción del Realismo Socialista. Figuras como Juan Blanco y Carlos Fariñas exploraron corrientes europeas, dando lugar a un eclecticismo en la música de concierto.

La diáspora de compositores cubanos en los años 90, marcada por la emigración, generó una mezcla de pérdida y relocalización territorial. Louis Aguirre, en particular, destacó por su propuesta afrocubanista modernizada, utilizando técnicas extendidas, mientras que otros músicos, como Irina Escalante y Mónica O'Reilly, contribuyeron

significativamente al campo de la música electroacústica, fusionando sonidos electrónicos con elementos tradicionales.

Sin embargo, la evolución de este último grupo dentro de la música de conciertos del país se vio frenada por la emigración, fruto de la recrudescida situación económico-social del país en los años 90, causada por el derrumbe del campo socialista y la Unión Soviética. Muchos de los músicos de esta generación terminaron saliendo del país y continuando su carrera en Europa, Estados Unidos o Latinoamérica.

En los últimos años, la música de conciertos en Cuba ha experimentado una serie de transformaciones significativas, siendo el siglo XXI testigo de una evolución dinámica y ecléctica. Entre las innovaciones más notables destaca la labor del Ensemble Interactivo de la Habana (EIH), un grupo que ha dejado una profunda huella en el panorama musical cubano y del que ya hemos hablado en apartados anteriores.

6.2. El clarinete en la escena cubana de conciertos

Si bien los instrumentos preferidos por excelencia durante la mayor parte de la evolución de la música de conciertos en Cuba han sido el piano y la guitarra, el clarinete ha tenido también un papel notable en distintos géneros de la música nacional, tanto en el ámbito de conciertos como en el de la música popular. A lo largo de los años, ha evolucionado desde su uso en bandas militares y orquestas típicas hasta convertirse en un instrumento central en la música clásica y popular cubana.

En 1793, tras la insurrección de los esclavos en Santo Domingo, numerosos colonos franceses se refugiaron en Santiago de Cuba, a tan solo unas cuantas millas de Haití.

En Cuba, la conciencia de Haití y su revolución fue particularmente intensa. Los esclavistas de la colonia francesa llegaron por millares, transportando esclavos, buscando refugio, y narrando relatos sobre la venganza negra y la desolación material (Ferrer, 2003).

Estos inmigrantes trajeron consigo su cultura musical, introduciendo el clarinete en la escena musical cubana. Si bien llegaron a la isla de Cuba en la más absoluta miseria, a medida que el tiempo pasaba, comenzaron a reinventarse. Las damas francesas enseñaron costura y dibujo; otros, enseñaron geografía, música y baile. Los músicos comenzaron a formar distintas agrupaciones, tal como es el caso de Monsieur Dubois, un clarinetista que formó el primer grupo musical negro en Santiago, mientras que Karl Rischer y

Madame Clarais formaron una orquesta en la que se incluía el clarinete, además de la flauta, el oboe, la trompeta, tres trompas, tres violines, la viola, dos violonchelos y la batería. Estas orquestas se encargaron de popularizar danzas como el minuet, la gavota y la contradanza, esta última tan importante para la formación de la nacionalidad y la música cubanas (Carpentier, 1988).

A lo largo del siglo XVIII, el clarinete adoptó su lugar en las orquestas cubanas. Hacia 1799, los “saraos” tan populares en Santiago de Cuba, habían llegado también a la capital habanera, donde las orquestas, integradas por músicos negros y mulatos, incluían uno o dos clarinetes, además de dos o tres violines, dos trompas, un bajo y un bombo. Estas orquestas tocaban en diversos eventos sociales, llevando la música cubana, a la par que la europea, a una amplia audiencia. En esas fiestas se podía escuchar tanto un vals como un fandango o una contradanza. Como parte heredada de la contradanza, el danzón adoptó la nomenclatura del formato utilizado en las mencionadas fiestas. La creación de este género musical se le atribuye a Miguel Faílde, el autor de *Las alturas de Simpson*, que ha quedado registrado en la musicología cubana como el primer danzón compuesto. Faílde había popularizado, además, lo que se conocía como orquesta típica, una agrupación que incorporaba dos clarinetes en Do, además de una corneta, un trombón de pistones, un oficleido, dos violines, un contrabajo, timbales y güiro. Posteriormente, estas orquestas típicas fueron evolucionando en lo que se conocen como charangas francesas, en muchas de las cuales, también se utilizaba el clarinete (Sublette, 2007).

Numerosos músicos con formación de clarinete escribieron o popularizaron junto a sus orquestas tanto valeses, rigodones, popurrís, marchas, piezas religiosas, como principalmente danzas, contradanzas y danzones. Tal es el caso de Lino Boza (1840), quien, además, desde 1860 dirigió la Banda de Bomberos en Santiago de Cuba o Tomás Ponce Reyes (1886) autor de numerosos considerados inmortales y quien además llevó a México buena parte de esta herencia musical. Algunas orquestas, tales como la Flor de Cuba, formada la Habana a mediados del siglo XIX por el compositor y clarinetista Juan de Dios Alfonso, contaban con una instrumentación enriquecida con clarinetes (Orovio, 2004).

Durante el siglo XX, la música cubana experimentó una gran transformación. La influencia del jazz y las *jazz band* norteamericanas, tuvo un impacto significativo en el repertorio de clarinete. La Orquesta Hermanos Castro, fundada en 1929, fue la primera

en utilizar el formato de *jazz band* en Cuba, incluyendo clarinetes en su sección de cañas. la Orquesta Hermanos Lebatard (1930) contaba con tres ejecutantes que eran capaces de tocar en la misma pieza tanto saxofón como clarinete, además de componerse de dos trompetas, dos violines, piano, contrabajo y batería. La orquesta Lecuona Cuban Boys, que más tarde se llamaría Havana Cuban Boys, también utilizaba la nomenclatura de saxofón/muta clarinetes, en su caso en cuatro de sus integrantes, además de tres trompetas, contrabajo, batería y tumbadoras. Por otro lado, como hemos referido, las charangas francesas, que surgieron a principios del siglo XX, también incorporaron el clarinete, destacándose en la interpretación de danzones y otros géneros populares (Díaz, 1981).

En la música académica, y gracias a los avances que realizó a la musicología, Argeliers León, incorporó formas de cantos de los diversos grupos de ritos afrocubanos que estudió, tal es el caso de las *Cuatro Escenas de ballet para clarinete, trompeta, piano y percusión afrocubana* (1944) (Miranda y Tello, 2011).

En el caso de Jorge Garcíaporrúa (1938), un compositor de amplio espectro estilístico que incluye la música serial y la música electroacústica, tiene entre sus composiciones, la obra *Rumberas* (1991), para quinteto de clarinetes, que recrea imágenes de la tradición popular cubana, ha cultivado todos los estilos, técnicas y géneros, incluyendo la ópera (Miranda y Tello, 2011).

La Revolución Cubana de 1959 trajo consigo una serie de cambios en la producción cultural del país. Compositores como Leo Brouwer, Juan Blanco y Carlos Fariñas lideraron la experimentación sonora y la incorporación de nuevas técnicas compositivas. Aurelio de la Vega es junto a Julián Orbón, uno de los músicos que mayor proyección internacional alcanzó. Después de una afiliación temprana al posimpresionismo y al romanticismo modernista, viró hacia un lenguaje cromático combinado con un poderoso impulso rítmico, para orientarse luego hacia la atonalidad, la experimentación electrónica y la música aleatoria. Una de sus obras de este período más importantes es *Interpolaciones para clarinete solo* (1965), que refleja una escritura virtuosística para los instrumentos, el uso de microtonos, búsquedas tímbricas y combinaciones de color muy expresivos. Su gusto por el clarinete en sus composiciones, también se expresa en *Galandiacoa* para clarinete y guitarra (1982) de alto virtuosismo para los instrumentistas (Miranda y Tello, 2011).

En el caso de Juan Blanco, su *Quinteto No. 1* (1954) para flauta, oboe, clarinete, fagot y violonchelo, combina elementos cubanos con formas clásicas y un lenguaje moderno. La obra tiene tres movimientos. El clarinete juega un papel clave en los tres movimientos, destacándose en el desarrollo de motivos melódicos y en secciones de ostinato. Blanco utiliza texturas superpuestas y ritmos sincopados, reflejando influencias modernas, pero con un acento cubano único. El segundo movimiento, inspirado en los pregones callejeros, muestra al clarinete en diálogos dinámicos y cambiantes con otros instrumentos, evocando la vida urbana. El tercer movimiento cierra la obra con energía rítmica, donde el clarinete contribuye a la riqueza y diversidad de la textura musical (Quevedo, 2016).

Uno de los ejemplos más importantes de la música para clarinete de ese período es el *Concertino para clarinete y orquesta* (1967), de Félix Guerrero, que es muy relevante porque es una de las pocas piezas cubanas escritas en esta forma orquestal, en la que el autor supera su anterior nacionalismo posimpresionista y utiliza una orquestación amplia que abarca casi todos los instrumentos para conseguir una gran gama de timbres e intensidades. Escrito en un único movimiento, con una duración aproximada de 20 minutos, su introducción se caracteriza por su sonoridad densa y casi estática, creada por medio de una recurrente utilización de notas largas, cromatismos repetitivos en forma de ostinato y acordes disonantes en la sección de las cuerdas. En la obra no hay un centro tonal sino un gran uso de progresiones modales y cromáticas. Su construcción melódica está basada en cuatro motivos principales; tres de ellos son expuestos por el instrumento solista siendo posteriormente desarrollados y repartidos entre el solista y el acompañamiento. La obra incluye secciones técnicamente demandantes, como progresiones melódicas rápidas y largos pasajes en registros extremos del clarinete, lo que requiere técnicas avanzadas de dedillo alternativo y control del instrumento (Brito, 2019).

Algunos compositores han mantenido lenguajes más convencionales como Guido López-Gavilán, Jorge López Marín y Alfredo Diez Nieto, este último inspirado en la obra de Roldán, de raigambre nacionalista y con una proyección hacia las grandes formas musicales. Marín, por su lado, es uno de los compositores de la música cubana que más ostenta el carácter rítmico y cubano de en sus numerosas obras para instrumento solista en distintos formatos orquestales y de cámara. Es un creador que ha sabido llevar al plano instrumental lo melódico de la canción, alimentándose de las raíces populares donde

también destaca el original tratamiento de la armonía, a través de inesperadas modulaciones y enlaces de acordes. (González, 2017b); y ha incluido el clarinete y lo ha utilizado como solista para varias de sus obras y las adaptaciones de estas.

En 1987 compuso *John Lennon Abruptio*, una obra originalmente para oboe solista y orquesta que luego fue adaptada para clarinete en Do. En la obra aparece citada la canción *Happiness is a Warm Gun* de Lennon y McCartney (Diez, 2007).

El médico de pianos, compuesta por López Marín en 1998, es una obra homenaje al norteamericano Benjamin Treuhauft donando el arreglo de pianos y hasta pianos enteros para la enseñanza musical cubana (Fiallo, 2006).

Como clarinetista de la Orquesta Sinfónica de Holguín, la autora tuvo la ocasión de interpretar el papel de clarinete solista bajo la dirección del propio Jorge López Marín, en la que, bajo nuestra apreciación, el clarinete, que por motivos probablemente acústicos se posiciona delante de la orquesta, funciona más que como solista, como acompañamiento contrapuntístico a la orquesta, que es la que lleva la melodía principal del danzón (García, 2024).

En la obra de López Marín podemos encontrar también disímiles combinaciones del clarinete con otros instrumentos, como es el caso de *Sweet Ceci Mar* (2005), originalmente escrita para flauta, clarinete y piano en 2002. Existen transcripciones para dos saxofones, clarinete, flauta y piano, lo mismo que para violín y piano, así como para viola, piano y clarinete (Correa, 2018).

Alfredo Diez Nieto, por su parte, fue un destacado compositor cubano cuya obra abarca diversos géneros y formatos, incluyendo piezas para clarinete. Diez Nieto es recordado por su búsqueda de una identidad musical cubana, utilizando elementos característicos del folclore nacional, pero siempre sometidos a una elaboración imaginativa. Sus composiciones han sido interpretadas en diversos países, consolidando su legado tanto en Cuba como en el extranjero (Morejón y Ruiz, 2021).

Su *Capricho núm. 2*, para clarinete y piano (1973) *Capricho núm. 3* para clarinete y piano (1981) son parte del repertorio didáctico utilizado en los conservatorios cubanos. Son obras de complejidad técnica y que cuentan con la incorporación de elementos del folclore cubano.

En cuanto a la década de los años 90, Louis Aguirre, es probablemente el más prolífero de los compositores de la música de conciertos para una diversidad de formatos y ha utilizado el clarinete en varias de sus composiciones, como es el caso de *Alegoría IV*, compuesta en el año 2000 para clarinete solo, que exhibe una serie de características musicales distintivas que fusionan elementos contemporáneos con influencias afrocubanas. En esta pieza, Aguirre explora diversas técnicas extendidas que enriquecen la expresividad del clarinete. Entre ellas, se destaca el frullato, una técnica enérgica y vibrante que se presenta desde la introducción, marcando el carácter distintivo de la composición. El compositor emplea técnicas de producción de sonido simultáneo y voz, creando momentos de éxtasis que imitan la sinergia entre el agente religioso y la deidad. Multifónicos de gran fuerza, trinos abruptos, distorsiones para lograr estridencias y contrastes de registro, el uso de ligaduras de duración y calderones, así como valores irregulares como tresillo y seisillo combinados a los valores sincopados, contribuyen a la complejidad y riqueza sonora de la obra.

Estas técnicas extendidas se integran de manera hábil para transmitir la estratificación compleja del “Yo, el cielo y el inframundo”, según la categorización propuesta por Morales, ofreciendo una experiencia auditiva única y emotiva (Morales, 2018).

En nuestro propio análisis, podríamos calificar al sonido convencional como el Yo, casi siempre en movimiento, motor del discurso; al uso de sonido distorsionado, multifónicos, *frullato*, sonidos con aliento y trinos abruptos como el cielo y las deidades, comunicándose a través del instrumento/hombre.

En el caso de la obra a la que se refiere Morales, *Toque a Eshu y Ochosi* (2013), el inframundo se representa a través de algunos movimientos performativos tales como golpes en el suelo o movimientos espaciales.

Su obra *Ogguanilebbe* incorpora elementos teatrales dentro de un contexto de técnicas extremadamente complejas. La partitura está diseñada para un formato de música de cámara, con una soprano, un clarinete bajo en sib, un contrabajo y un piano amplificado. "Es una producción inspirada en los elementos que conforman el ritual de la religión afrocubana" y "se nutre de las ceremonias de santería, donde la música forma parte integrante de conseguir el contacto con 'otros mundos': dioses, ancestros, y con 'otra realidad': el trance, la posesión, la adivinación". En todos los instrumentos, incluida la

voz de la soprano, predominan las técnicas extendidas. La combinación de este elemento con la riqueza tímbrica resultante y la amplificación genera un ambiente que produce sonidos inexistentes en los instrumentos acústicos por sí solos. Además, se utilizan técnicas individuales como los slips, los multifónicos del clarinete bajo, los scratches del contrabajo y los efectos logrados por el piano con los armónicos y el pedal usado como percusión (Molerio, 2010, p.54).

Ailem Carvajal ha realizado significativas contribuciones a la música para clarinete, destacándose en una época de intensa actividad artística en el Instituto Superior de Arte. Entre sus obras notables se encuentra "Identidad" para clarinete y fagot, grabada por el Trío Cervantes en una colección de compositores latinoamericanos producida por Sello Autor en España. Su obra *Eón*, para clarinete pícolo y electrónica, fue comisionada por el clarinetista Davide Bandieri y se estrenó en el festival Musicarte Montalbano en Italia. La pieza *Eón* está inspirada en el poema *Lutum* de la escritora cubana Dulce María Loynaz. Carvajal crea un diálogo entre el clarinete y la electroacústica, basándose en la contraposición y diferenciación de gestos sonoros. Sobre *Resonancias*, la compositora comenta que la electrónica incluye su propia voz trabajando con fonemas, creando una presencia poética no textual. La música se caracteriza por un cuidadoso tratamiento de las alturas melódicas y armónicas, y por el uso de multifónicos. Las frecuencias en el clarinete se derivan del análisis espectral de fonemas grabados, asignando al clarinete el papel de expresar el poema de manera subjetiva (Molerio, 2010).

Juan Piñera, por otro lado, ha sido prolífico en el ámbito de la música contemporánea de conciertos, destacándose en el uso del clarinete tanto en composiciones de cámara como en obras de gran formato. En *Miniatura con sordina* (2015), para viola, clarinete y piano, las frases musicales se entrelazan entre la viola y el clarinete hasta el final, creando una conexión continua entre los instrumentos. *Efervescencias* (2015) es una colección de siete tríos para viola, clarinete y piano, donde se refleja el carácter lúdico y la imaginación versátil del compositor. En esta obra, se combinan timbres y técnicas variadas en compases binarios e irregulares con el acompañamiento del piano. Algunas piezas destacan por la verticalidad musical con grandes acordes repetidos por los tres instrumentos en conjunto, mientras que en otras, el clarinete toma protagonismo con su sonido característico, acompañado por motivos repetitivos del piano y la viola utilizando armónicos sobre la melodía (González, 2017b).

En resumen, aunque el piano y la guitarra han sido los instrumentos más destacados en la evolución de la música de conciertos en Cuba, el clarinete ha jugado un papel significativo tanto en la música académica como en la popular. Su introducción en la escena musical cubana se remonta al siglo XVIII, con la llegada de inmigrantes franceses que trajeron consigo su cultura musical. Desde entonces, el clarinete ha evolucionado, integrándose en diversas orquestas y géneros, y siendo utilizado por numerosos compositores cubanos que han explorado sus capacidades técnicas y expresivas. El clarinete ha contribuido a enriquecer la música cubana, reflejando influencias tanto locales como internacionales y adaptándose a nuevas tendencias y estilos a lo largo del tiempo.

CAPÍTULO VII: LA *PERFORMANCE* Y LA NETWORKED MUSIC PERFORMANCE

7.1. Surgimiento del término *performance*

Según el Diccionario Oxford, el término *performance* se refiere en su traducción literal a “el acto de llevar a cabo una obra de teatro, concierto o alguna otra forma de entretenimiento” (Oxford University Press, n.d)

Según la Real Academia Española, la voz inglesa *performance* hace referencia en su segunda acepción a la siguiente definición: “actividad artística que tiene como principio básico la improvisación y el contacto directo con el espectador” (ASALE y RAE, s.f.).

La utilización del término en castellano obedece, por tanto, a diferencia de su definición inglesa, a la disposición de la improvisación por parte de los ejecutantes y a la acción activa del público modificando la propia naturaleza de la obra durante su ejecución.

El término equiparable en la lengua sajona sería la palabra “performatividad” que, según Jane W Davidson, surge de la necesidad de los estudios lingüísticos y literarios de capturar los procesos semióticos que producen resultados de realidad extra-semiótica, teniendo en cuenta que la realidad se constituye tanto a través del lenguaje como de otros actos físicos que nos permiten experimentar la cultura como un proceso interactivo. Es decir, era necesario establecer un nuevo término que identificase rápidamente la *performance* contemporánea de la actuación artística tradicional.

Si se habla de *performance*, no se puede dejar de abordar la idea de la obra de arte total: o, tal como definida originalmente por Richard Wagner, «*Gesamtkunstwerk*», un concepto creativo que engloba diferentes disciplinas artísticas, que no únicamente coexisten sino que están envueltas en permanente diálogo y retroalimentación (El-Mecky, 2021).

Uno de los parámetros fundamentales para el arte moderno es la reflexión sobre sí mismo, el ser humano o la sociedad. De acuerdo con los preceptos de Hegel con respecto a todo el arte moderno, posmoderno y contemporáneo, la reflexión discursiva es uno de los elementos indispensables de la obra artística. Hegel consideraba que el arte estaba superado y ya no era la forma más elevada o completa de la expresión del contenido

espiritual. Aun así, aunque no vaticinó tendencias, muchas de sus ideas prevalecen en las artes modernas, que se han vuelto poéticas y reflexivas a través del movimiento hacia formas más abstractas y conceptuales; la desmaterialización y la autorreflexión; la interdisciplinariedad y la mezcla de medios; y el enfoque hacia la subjetividad del producto artístico (Bergande, 2016).

Con el final del siglo XX, también llegó la era del *Media Art*, en el que las propias instalaciones multimedia interactivas podían ser transformadas por el visitante virtual, generando una reflexión sobre los modos alterados de la comunicación y sus implicaciones estéticas y sociales (Berghaus, 2005).

Sin embargo, el término *Media Art* exige que “el espectador sea parte vital de la experiencia estética y pueda interactuar vívidamente con la misma”. La conexión de elementos digitales con la corriente del *Performance* y la involucración del cuerpo como elemento de creación de acciones artísticas, da lugar a la *performance* digital, una hibridación entre cuerpo, arte y tecnología (Ávila, 2017).

La comunicación virtual, por otro lado, diluye las barreras entre el carácter alográfico de las artes visuales, eliminando el componente de la “obra original” y dando por sentado el remezclado y la copia instantánea. En el caso de las actuaciones en vivo cada vez más generalizadamente nos hemos acostumbrado a:

...recibir experiencias mixtas que intercalan la imagen real con la virtual (...) las pantallas cumplen la función de un espejo, por medio del cual no relacionamos con diferentes acciones y cuerpos (...) que aparecen en la pantalla de un ordenador o de un móvil se vuelven en cierto modo sus alter egos (Ávila, 2017, p.104).

El trabajo de Arenas (2019) define la *performance* como un:

... formato de creación (...) no solo (..) su forma primigenia, esto es, la acción en vivo, sino que también podremos involucrar otras morfologías como la “vídeo-performance”, la “foto-performance”, e incluso formas más recientes y que son producto de las nuevas tecnologías, como lo que he denominado “app-performance” (...) Todo esto (...) sin perder la participación del cuerpo como vehículo esencial... (Arenas, 2019, p. 87).

Nos parece muy pertinente este acercamiento a la *performance* online que propone Arenas (2019) pues aborda directamente la posibilidad de la creación virtual no sincrónica.

Sin embargo, la *performance* no es ni mucho menos exclusiva o producto de la Avant-garde o de las corrientes artísticas del mundo occidental o del desarrollo del pensamiento del siglo XX. El ejemplo más claro podría ser el rito aborígen, que de acuerdo con el trabajo de Müller (2010):

... se constituye como punto de partida para una reflexión acerca del arte actual y su tendencia a la reintegración, manifestada, por ejemplo, en el *performance* y en el *happening* (...) La característica fundamental del *performance* es la gestualidad (...) permite al artista contemporáneo crear una nueva realidad que puede ser percibida en varios planos: visual, auditivo, energético y hasta olfativo, cuya interpretación depende tanto de la eficiencia del creador en la comunicación del mensaje como del *background* del espectador (...) Otro aspecto determinante es la preparación previa, paso indispensable para que la obra se lleve a cabo con precisión (...) El artista debe formarse técnicamente durante un largo período, pero, además, debe “calentar” antes de una *performance*; es decir, prepararse físicamente y anímicamente y adecuar su cuerpo con el maquillaje y la vestimenta apropiados. En el caso de los aborígenes se utilizan alucinógenos, maquillaje y adornos corporales (...) Visto con nuestra carga cognitiva, referenciado desde la posmodernidad, el rito aborígen es generador de imágenes plásticas que se acoplan a la palabra dicha o cantada para crear una obra efímera, significativa e influyente en la vida diaria del espectador-participante, y en virtud de esa participación se convierte en obra de creación colectiva. (p. 330)

7.2. *Performance* en la música y su relación con la interdisciplina artística y la investigación-creación

Las teorías de Filiberto Mena abordan los paradigmas de la producción artística a lo largo de la historia del siglo XX. Por un lado, el plano reflexivo toma un valor superior ante el plano de la expresión y el de la representación, el concepto ante el acto, y la importancia de la organización procedimental se equipara -o incluso sobrepasa- el resultado de la obra en sí. Por otro lado, los materiales rebasan las fronteras de los medios

expresivos de la tradición, que ya no son suficientes frente a la conceptualización de la obra artística (Calle, 2015).

Por último, el tercero de los paradigmas que aborda Calle (2015) es el arte como proveedor de material de archivo del propio arte y de otras disciplinas tales como la historia, la etnografía o la sociología.

De esta manera, la investigación-creación artística convierte a la apropiación de nuevo material dentro de la escena y a la reinterpretación de recursos tales como intérpretes, instrumentos o escenografía, en abanderados de la conceptualización del arte.

La actualidad del discurso artístico, tal como apunta Chávez (2006), es la integración de los saberes que competen a las diferentes expresiones culturales, a través de la “expansión, manipulación y ruptura (pero no desaparición)” de sus códigos. El concepto de la interdisciplina como parte del accionar artístico cotidiano nos permite reorganizar las estructuras, generar nuevos conocimientos y prácticas, así como difundir y preservar valores culturales.

Si bien más generalizada en el siglo XX y con muchos más seguidores desde su segunda mitad, la idea de la creación interdisciplinar y transdisciplinar no es exclusiva a esta etapa. Bertrand Castel puso la atención sobre la sinestesia entre sonidos y colores a través de la publicación en 1725 de un artículo en el cual describía el funcionamiento de lo que él bautizó como clavicémbalo ocular, un instrumento que operaba con papeles de colores y posteriormente con paneles de vidrio que eran iluminados por velas, “combinando estética, entretenimiento y filosofía natural en un solo artefacto” (Hernández, 2017, p.3).

Al respecto expresó Erika Von Erhardt-Siebold que, si bien la puesta en práctica de dicho instrumento fue rechazada incluso por los primeros Románticos, la conceptualización de la sinestesia entre sonido y color, resultó no solo atractiva, sino extrapolable a otras disciplinas artísticas (Franssen, 1991).

En cuanto a las teorías de la interdisciplinariedad, la que más se ajusta a nuestro enfoque es la desarrollada por Ana Marqués: “La interdisciplinariedad se relaciona con la transferencia de métodos de una disciplina a otra. La interdisciplinariedad, pluridisciplinariedad, y la transdisciplinariedad son nociones conceptuales de una misma idea: el conocimiento integrado” (Como se citó en Ligña, 2021, p.8).

En el caso de la pieza que nos ocupa, el procedimiento que proponemos responde a esa integración que ha sido valorada tanto en la concepción como en el montaje de la obra y que no se refiere únicamente a la conjunción de las artes, sino de los procesos musicales de composición e interpretación y a la retroalimentación que ha estado presente en cada momento de la concepción de la obra.

7.2.1. Los instrumentos como herramientas escénicas

A lo largo del siglo XX, los instrumentos fueron cada vez más traspasando las fronteras de lo meramente auditivo. Antonin Artaud, quien explorase el camino del “arte total” preconizado por Wagner, propone un teatro expresivo y sonoro en el que el actor da vida a estas sonoridades y a la música por medio del movimiento, la danza, la pantomima o la mímica, convirtiendo a la música en un personaje de la trama. Así, entre sus decorados podemos encontrar también instrumentos de gran tamaño con una clara dimensión escénica (Morúa, 2019).

La obra de Carles Santos, pianista, compositor, escritor y performista español, encuentra en los paradigmas de la enseñanza académica tradicionalista una serie de materiales escénicos que utiliza en sus conciertos y espectáculos: tocar el piano con la cabeza, siendo sometido a torturas físicas o hacer que los intérpretes canten mientras se besan durante largo tiempo (Sánchez, 2005).

Laurie Anderson hace uso de espacios artísticos totalmente multidisciplinares: “procesamiento de la voz y el sonido, alteración de los sonidos de los instrumentos tradicionales, conversión del movimiento en sonido, montajes de vídeo, utilización del láser” (Sánchez, 1994).

Por otro lado, tal como describe (Solare, s. f.) los *time Brackets* de John Cage, un conjunto de obras numeradas que se relacionan por sus similitudes técnicas, aborda la sincronización de elementos musicales diferentes en las que las posibilidades coreográficas de los intérpretes podían definir determinantemente el resultado final:

Cada ejecutante había recibido un guion con indicación de los tiempos en que debía desarrollar una acción, estar en silencio o inactivo. Nadie conocía la acción del otro, (ni siquiera el propio Cage), ni sus tiempos, de modo que no podía establecerse ninguna causalidad entre las acciones (...) la pieza había durado cuarenta y cinco minutos, y Cage declaró que había sido un

éxito, y que había cumplido su objetivo: “HACER TEATRO”, es decir, “poner todas aquellas cosas juntas para que la gente pudiese oír y ver (Sánchez, 1994, p.76).

Como vemos, la interdisciplina ha sido motivo de atracción de exponentes tanto del gremio musical como actoral y de otras disciplinas artísticas. En concreto, la coreografía escénica y la producción de efectos sonoros a través del movimiento individual y conjunto, ha suscitado alto interés.

7.2.2. La partitura como material expresivo

Dentro de todo este escenario de potencialidades sinestésicas, la partitura ha sido utilizada desde los años cincuenta del siglo pasado explotando sus posibilidades gráficas. John Cage, quien tomara la idea de 4'33 de las White Paintings de Robert Rauschenberg, en las que la contemplación de la obra es la obra en sí misma, también exploró la capacidad de los gráficos para generar un relato auditivo, utilizando “partituras verbales o de acción” (Buj, 2013, p.3). Estas partituras, cuya interpretación no precisa de conocimiento musical, se conforman de una serie de indicaciones escritas como texto ordinario y muchas veces destinadas a producir una acción en grupo.

Por su parte, Cornelius Cardew expresa la ruptura de la jerarquía entre compositor y autor a través de partituras gráficas en las que la no existe prácticamente atisbo de notación ortocrónica, dejando lugar a posibles resultados interpretativos muy diversos (Buj, 2013).

Otro ejemplo son las *Músicas Visivas* del valenciano Llorenç Barber, conceptualizadas para sonar “cuando son vistas” sin necesidad de intérprete, o las diseñadas con las indicaciones necesarias para desarrollarse mediante un movimiento en un espacio extenso como pueden ser una gasolinera o una plaza de pueblo, tales como las partituras topográficas del catalán Josep Maria Mestres Quadreny: *Self Service* y *L'Estro Aleatorio*, entre otras (Montesinos, 2019, p.110).

7.3. La performance musical

Si bien no con la envergadura con la que conocemos el concepto actualmente, la *performance* musical se remonta a la Grecia Antigua, en la que la música desempeñaba a menudo un papel central en eventos sociales y religiosos. La música era vista como un

medio para comunicarse con lo divino y como una forma de expresión religiosa. Los concursos musicales en la Grecia Antigua, conocidos como *agón*, servían tanto para el entretenimiento como para fines religiosos, destacando el valor de la habilidad musical y la interpretación (Cerqueira, 1791).

La música ha pasado de ser una herramienta para la comunicación divina y expresión religiosa a una forma de arte y entretenimiento más profano. La teoría del *ethos* musical de la Grecia Antigua y su enfoque en los efectos morales de la música han evolucionado hacia un entendimiento más amplio de los efectos de la música en el cerebro y el comportamiento humano. Aun así, a pesar de los cambios en la función y percepción de la música, elementos de ritual y representación siguen siendo fundamentales, especialmente en ciertos contextos culturales y religiosos.

Aunque las teorías filosóficas sobre música han evolucionado, la idea de que la música puede reflejar o influir en el orden y la armonía del mundo sigue siendo un tema de interés. Tal como en el mundo contemporáneo la música se utiliza a menudo en terapias y se estudia por sus efectos en el cerebro y el comportamiento humano, la permanencia de la magia en el pensamiento filosófico y en las teorías musicales estaban dirigidas a explicar los diferentes efectos morales de la música en el alma, como era el caso de la teoría del *ethos* musical, cuyo origen fue atribuido a Damon, teórico ateniense de apenas la primera mitad del siglo V. Más tarde, la música evolucionó de ser principalmente religiosa a tener formas más profanas y artísticas. La *performance* musical no era solo entretenimiento, sino también un ritual importante, tal como aún existen elementos de ritual y representación, especialmente en contextos culturales y religiosos específicos (Cerqueira, 1791).

Sin embargo, La idea de "*performance*" se ha expandido más allá de las artes, influenciando una amplia gama de campos como la sociología, la antropología y o la tecnología.

Asumir la multiplicidad de significados asociados al significante *performance* es condición inicial para su comprensión. Sabemos que *performance* ha orientado, inspirado y/o desobstruido teorías y prácticas de la sociología, antropología, lingüística, psicología, filosofía, neurología, artes escénicas, artes plásticas, música y danza, entre otros campos de conocimiento (Villar, 2003).

Y esta alimentación hacia otros aspectos del conocimiento ha sido a su vez devuelta a la *performance* musical, enriqueciéndola y aportándole nuevos caminos estéticos. Quizás la mayor de las influencias se encuentra en la teatralidad que se asume en la mayor parte de las *performances* musicales, a fin contribuir a la búsqueda de un discurso conceptual de la obra musical. Así, la interdisciplinareidad y la transdisciplinareidad son metodologías que se han hecho un lugar dentro de la *performance* musical.

La práctica interdisciplinaria en las artes y ciencias, evidente en la contemporaneidad, tiene raíces históricas profundas, remontándose a prácticas orientales y occidentales antiguas como el Natya-Sastra indiano y los festivales griegos. Artistas del Renacimiento italiano y la ópera barroca también mostraron tendencias interdisciplinarias. Estos impulsos se intensificaron con las vanguardias del siglo XX y las transformaciones estéticas posteriores. La interdisciplinaridad, al igual que la *performance*, desafía las certezas epistemológicas y requiere un análisis crítico para evitar su uso indebido en la supermodernidad (Cerqueira, 1791).

El texto reflexiona sobre cómo la revolución tecnológica del siglo XXI ha transformado todas las esferas sociales, incluyendo las artes, siguiendo las teorías de Walter Benjamín y Paul Valery, cuando en sus estudios apuntan que la que “la obra de arte es hija de los medios de producción propios de su época”. Estos cambios tecnológicos afectan la reproducción y transmisión de las obras de arte, otorgándoles una especie de ubicuidad y alterando el concepto mismo de arte. En este contexto contemporáneo, la importancia de los medios como dispositivos de comunicación es crucial, y la apertura plural de las prácticas artísticas y educativas se ve como interactiva y polisémica (González, 2016).

7.4. La Networked Music Performance y sus limitaciones

La Networked Music Performance (NMP) es una forma de interacción musical en red que permite a músicos ubicados en diferentes lugares tocar juntos como si estuvieran en la misma habitación. Aunque presenta desafíos técnicos y de interpretación, se espera que avances tecnológicos y nuevas técnicas contribuyan a superar estas limitaciones en el futuro (Iorwerth & Knox, 2019).

Las limitaciones técnicas de la NMP están relacionadas con la calidad de la conexión a internet, el retardo en la transmisión de datos y la sincronización de

dispositivos. Conexiones inestables o de baja calidad pueden interrumpir y afectar la calidad de la interpretación musical. La latencia, el intercambio de audio, las redes de paquetes y la sincronización son aspectos técnicos que impactan en la interpretación en línea. La falta de comunicación gestual, percepción sonora limitada, ausencia de contacto físico y retroalimentación táctil entre los músicos dificultan la coordinación y expresión musical. A pesar de estos desafíos, la NMP ofrece oportunidades creativas no solo en la ejecución, sino también en el registro y análisis de datos (Wilson, 2019).

7.4.1. Enfoques de NMP de acuerdo a su relación con la latencia

Existen distintos enfoques relacionados con la utilización de la NMP que se vinculan con los niveles de latencia y el tipo de abordaje interpretativo. El enfoque de interacción realista, RIA, se basa en una latencia unidireccional estable por debajo de los 25 milisegundos, donde la percepción del retraso es similar a cuando los músicos tocan juntos en una sala de ensayo a una distancia máxima de ocho metros (Carôt & Werner, 2009).

A medida que la latencia aumenta, se plantean diversos enfoques. En el Master-Slave Approach (MSA), un músico se subordina completamente al otro, priorizando la sincronización y anticipándose al retardo de la conexión. Por otro lado, en el enfoque Laid-Back-Approach (LBA), se asume el retardo como parte de la interpretación. Sin embargo, cuando la latencia supera cierto umbral y se involucran más de dos músicos, se recomienda adoptar otras disposiciones, incluyendo la manipulación de la señal. Por ejemplo, en el Delayed-Feedback-Approach (DFA), bien se puede subordinar artificialmente la interpretación de uno de los músicos al otro, o ambos pueden ajustarse a un metrónomo que dicta el tempo (Carôt & Werner, 2007).

En nuestro caso, además de las limitaciones de movilidad, la latencia superaba los 100 milisegundos y no contábamos con los medios técnicos para implementar un DFA. Además, estos valores de latencia no solo eran altos, sino también muy inestables. Por lo tanto, optamos por adoptar una aproximación similar al Latency Accepting Approach (LAA) descrito por Carôt & Werner (2007). Este enfoque acepta cualquier tipo de latencia superior a los 25 ms y no busca una interpretación convencional de la música, sino utilizar la latencia como una forma de expresión y parte del material artístico.

Por otro lado, para los movimientos en los que era necesaria una sincronización de acuerdo a la naturaleza estética de los mismos, nos basamos en la modalidad Snake en la que “los intérpretes pueden explorar la interdependencia de la red compartiendo sus motivos con otros y añadiendo su propia voz única a los patrones de sus compañeros” (Weinberg, 2003, p.101). Ese concepto, que en el trabajo de Weinberg se refiere a la elaboración musical, en nuestro caso lo extrapolamos a la sincronización, trabajando con pistas grabadas una sobre otra. Una vez que el líder introduce el primer patrón, este se reproduce por otro intérprete que se convierte entonces en la referencia, o “cabeza de serpiente”.

7.4.2. Ejemplos de NMP

Si bien estuvo estrechamente relacionada con las restricciones de movilidad, la NMP ha estado en desarrollo desde hace más de una década (Țiplea-Temeș, 2014). La YouTube Symphony Orchestra, lanzada en 2009, fue la primera orquesta sinfónica en línea, conformada por músicos de diferentes países seleccionados a través de audiciones en YouTube, plataforma en la que también se lanzó su primer concierto que se llevó a cabo en el Carnegie Hall.

Además, se creó una obra comisionada con el mecenazgo de Google, donde el público participó en la selección de los miembros de la orquesta mediante votaciones en línea. La orquesta se convirtió en una comunidad virtual al combinar las grabaciones de los finalistas para crear una versión final de la pieza de Dan Tun, titulada *Eroica* (Țiplea-Temeș, 2014).

Si bien existen proyectos con inversión económica y condiciones técnicas adecuadas, como el anteriormente mencionado, en el que se utilizan redes dedicadas para NMP, de baja latencia y ancho de banda amplio, en situaciones sin acceso a estas redes especializadas, se recurre a redes convencionales domésticas con falta de priorización de paquetes de señal y alta latencia.

A pesar de estas limitaciones comunes en la NMP, se han encontrado ejemplos de su uso en estas circunstancias. La obra *Phase Not Phase* presentada por Rebekah Wilson, utiliza la latencia de las señales para crear un ambiente de indeterminación a través de rápidos trinos que se entrelazan y se separan. Wilson aprovecha conscientemente las limitaciones técnicas para generar un discurso estético en su obra (Wilson, 2018).

Otro ejemplo es *Through a Window*, de Naithan Bosse, que utiliza herramientas de procesamiento y análisis de sonido durante la ejecución para permitir arreglos basados en el sitio en el que se proyecta. Bosse utiliza las herramientas de la red para lograr un efecto de proyección simultánea de dos obras sonoras diferentes (Bosse, 2018).

Spirits of Water, presentada por Yoon Jeong Heo y Hilary Finchum-Sung, es una obra que se centra en el tempo y en las maniobras que exploran la divergencia entre el tiempo y el espacio en el contexto de Internet. Es interpretada por músicos coreanos que emplean instrumentos tradicionales, así como por músicos estadounidenses que utilizan una variedad de instrumentos. Cuando se realiza a distancia a través de Internet, los músicos se anticipan al retardo provocado por la latencia mediante una variedad de sonidos que compensan con un ambiente espectralista (Jeon Heo, 2018).

Cadernos Sonoros es un proyecto de música telemática y colaborativa donde diversos artistas se relacionan y crean improvisaciones de aproximadamente dos minutos. Se utilizan herramientas tecnológicas para captar, difundir, procesar y grabar el sonido, alterando constantemente su naturaleza. Las improvisaciones se graban de forma remota utilizando la plataforma Zoom (Bomfim, 2020).

La NMP no se limita a la creación artística. The sync project es una plataforma en línea que une a músicos, científicos, consumidores de música y otros, con el objetivo de potenciar el bienestar a través de la música y, en particular, de las letras (Fox Ransom, 2015).

La plataforma sincroniza los servicios de consumo de música de los usuarios con monitores corporales, como relojes inteligentes, para evaluar cómo interactúa la música con el cuerpo (Nichols, 2015).

Durante la pandemia, la educación artística también se vio afectada y los profesores tuvieron que evaluar su capacidad de interacción con la tecnología y mejorar sus competencias digitales para continuar con su trabajo. Según Calderón-Garrido *et al.* (2021), la mayoría de los profesores realizaron modificaciones en su programa existente, utilizando tecnología para demostrar ejercicios técnicos desde casa, enviar grabaciones para tocar encima y mantener recitales en vivo de forma remota.

En el caso de Pissinis *et al.* (2021), las actividades se realizaron a través de la plataforma de videoconferencia Zoom, utilizando salas de grupos pequeños y

mecanismos alternativos para superar la latencia. Los estudiantes enviaban grabaciones individuales y proporcionaban retroalimentación escrita sobre su experiencia de trabajo grupal en la virtualidad.

7.4.3. Contexto de la NMP en Cuba

A nivel global a mediados de marzo de 2020 el tráfico de internet había aumentado un 56% comparado con la media acumulada de los 60 días anteriores (Juste, 2020). Igualmente, aunque no contamos con datos exactos, se conoce que el aumento de usuarios que comenzaron a utilizar las redes sociales como vía para canalizar todo tipo de labores artísticas fue apreciable. La variedad entre los usuarios es también significativa. No solo los artistas de superior palmarés y fama aprovecharon los espacios virtuales para continuar conectados con su público habitual y ganar adeptos. También asistimos al fenómeno de los creadores de contenido de popularidad casi instantánea gracias a la creación de vídeos virales en los que llevaban a cabo algún tipo de actividad de contenido artístico sin ser profesionales de dicha materia.

En el caso del escenario cubano el formato digital se estrenaba por fuerza mayor en la cuarentena. El propio mundo digital era prácticamente inexplorado, teniendo en cuenta que entre los años 2000 y 2016 solo el 30% de la población contaba con cuentas de acceso de tipo prepagado a internet. Al terminar 2018 esta cifra se había incrementado hasta llegar al 47% de la población (Alonso, 2019); y al cierre de 2020 la cifra oficial de usuarios conectados a internet ofrecida por la prensa oficialista era de un 59%. Además, influyó significativamente la implantación en 50 mil domicilios, conformando un total de 183 mil, del acceso remoto desde el hogar a través de “Nauta-hogar” (Morejón, 2020).

Muchos músicos de reconocimiento nacional e internacional se sumaron a la generación de contenido en streaming a través de sus canales de Youtube y con un profundo trabajo de difusión en las redes sociales. Entre ellos tenemos a Chucho Valdés, Alexander Abreu, varios de los integrantes de la familia que conforma “Síntesis”, el artista de la trova William Vivanco y Ernán López-Nussa. Entre las plataformas de difusión, las más utilizadas fueron Facebook e Instagram y en buena medida a través del contenido *live* (Hernández, 2020).

Otra de las iniciativas fue el primer festival online de música cubana, bajo el nombre “Tunturuntu pa’ tu casa”, con cobertura oficial del varios medios de prensa de gestión

gubernamental como son la revista Bohemia y el periódico Victoria y patrocinio de empresas de telefonía establecidas en el extranjero como Fonoma y Cubatel (*PA' TU CASA*, 2020).

En nuestro caso nos interesa centrarnos en la producción de los profesionales de la música de conciertos, que, de gran reconocimiento o no, han adaptado su contenido artístico a los espacios virtuales. A lo largo de la cuarentena observamos diversas iniciativas de agrupaciones de cámara, sinfónicas, corales y mixtas que desarrollaron montajes musicales tanto de alta calidad de producción, como de interpretación. En muchas ocasiones estas propuestas exhibían un determinado mensaje ulterior de exaltación a la unidad humanitaria y la convivencia social como vía para afrontar y solucionar la situación sanitaria.

La Sociedad de Cámara de la Habana, creada a finales de 2019 bajo la dirección de Alejandro Martínez, llevó a cabo varias de estas iniciativas. Su estreno en este tipo de creación fue con *Viva la Vida*; arreglo inicial para orquesta de cámara del sencillo homónimo de Coldplay, enriquecido con la incorporación de músicos instrumentistas de viento, realizadores audiovisuales y pequeñas casas discográficas independientes, todos de origen cubano y con buena presencia de colaboradores residentes en el exterior (Sociedad de Cámara, 2020). Este primer impulso estuvo seguido de una versión, con motivo del día internacional de la infancia, de la canción El Reparador de Sueños de la autoría del cantautor cubano Silvio Rodríguez, de la que se publicó un video de realización audiovisual y una serie de cortos promocionales.

Por último, un proyecto multidisciplinar en el que además se incorporaron bailarines de danza clásica y contemporánea y con la presencia de artistas de la música popular cubana y el jazz como Samuel Formell, actual director de los “Van Van”, Yelsi Heredia y Eduardo Sandoval, así como exponentes de las compañías “OtroLado” y “Acosta Danza” (compañía danzaría bajo la dirección de Carlos Acosta). En este caso el arreglo musical fue una adaptación de fusión camerística con intervención de formato popular del conocido tema de Roberto Baute Sagarra El Guararey de Pastora, llevado a la popularidad por Juan Formell en la formación de “Van Van” en 1975. El tema fue rebautizado para esta versión como: *¿Pa' Pastorita, un guarareaux?* (Quiñones, 2020).

Algunas agrupaciones surgieron como producto de la mixtura entre músicos residentes en Cuba y emigrados, tal es el caso de la “Cuban Virtual Orchestra”. Otras,

como el Ensemble Interactivo de la Habana (EIH), realizaron colaboraciones con artistas radicados en el extranjero manteniendo y movilizándolo su plantilla en función de las necesidades del emprendimiento artístico. En su seno se llevaron a cabo jam sessions y rondas de improvisación, así como productos artísticos audiovisuales a cargo tanto de José Gavilondo, su director, como de Santiago Barbosa Cañón.

Este último llevó a cabo y colaboró en varios cortos audiovisuales multidisciplinares que reflexionaban entorno a la situación social, el enclaustramiento, la soledad y la rutina, tales como Antelia o Creación Colectiva en Cuarentena. Capítulo 4: Movimiento.

7.4.4. Limitaciones de la NMP en Cuba

La utilización de Zoom para el montaje y la grabación presentó tanto ventajas como limitaciones. Por un lado, la instalación es sencilla y no tiene costos adicionales ni restricciones en Cuba. Además, funciona bien en condiciones de red variables y ofrece herramientas útiles como el uso compartido de video y pantalla. Sin embargo, la calidad del audio en Zoom está optimizada para conversaciones de voz estándar y puede afectar la fidelidad y precisión de los sonidos musicales, ya que las aplicaciones de este tipo requieren niveles de automatización y compatibilidad que generan búferes largos y retrasos de transmisión significativos. La reducción de ruido agresiva puede eliminar parte del contenido y enfatizar al altavoz principal mientras silencia a los demás. Esto dificulta la implementación de técnicas específicas de NMP y la mezcla de sonidos en tiempo real. Además, la interacción visual entre los músicos puede estar limitada por la disposición de las pantallas y las restricciones de visualización, obstaculizando la comunicación no verbal y el contacto visual necesario para una interpretación más cohesionada.

A pesar de los obstáculos presentes, se evaluaron y se tomaron medidas para abordar estas limitaciones. El proceso de montaje y grabación se divide en dos enfoques distintos según las limitaciones y posibilidades del entorno remoto a través de internet. Algunos movimientos se beneficiaron de la latencia de acuerdo a la intención de aleatoriedad presente en la pieza, y se grabaron simultáneamente (primer, segundo y cuarto movimiento), mientras que otros requirieron grabaciones pista sobre pista para una sincronización precisa y evitar problemas de latencia (tercer y quinto movimiento). Estas divisiones nos permiten abordar las características de cada categoría a través de ejemplos

en cada movimiento. Así, no seguiremos un orden cronológico relativo a la pieza, sino que abordaremos las características de cada categoría a través de ejemplos en cada movimiento.

BLOQUE III: RESULTADOS. COMPOSICIÓN E INTERPRETACIÓN

CAPÍTULO VIII: ANÁLISIS DE LA MUESTRA

8.1. Sujetos

Los sujetos implicados en esta investigación son un compositor y tres instrumentistas de clarinete. El punto en común entre ellos es la vinculación con el Instituto Superior de Arte de Cuba, institución dedicada exclusivamente a la enseñanza de las artes. Estos sujetos fueron escogidos teniendo en cuenta el grado de implicación de cada uno con respecto a la música contemporánea. Los criterios para seleccionarlos para el trabajo estuvieron basados en su relación previa con la música contemporánea y con la experimentación instrumental. En el caso tanto del compositor como de una de las instrumentistas, se encontraban en estrecha colaboración con el EIH, del cual ya hemos referido su importancia para nuestra investigación. Esta instrumentista realizó también un papel de coordinadora en Cuba, en sesiones de estudio esporádicas entre ellas en las cuales resolvían dudas y cuestiones técnicas que luego se trabajaban en los ensayos grupales. En el caso de las otras dos instrumentistas, no contaban con tanta experiencia previa en la música contemporánea, apenas algunas colaboraciones esporádicas con el EIH, que se complementó con un gran interés por la música contemporánea.

8.2. Breve análisis estructural y musical de la obra

En cuanto *Cinco Estudios Contemporáneos para Cuarteto de Clarinetes (Sib)*, se trata de una obra que abarca un amplio espectro de exploración sonora y movimiento en el escenario. La partitura se divide en cinco estudios, cada uno de los cuales se centra en distintas técnicas y recursos musicales propios de la música contemporánea, contemplando como centro neurálgico de la composición, la interpretación de técnicas extendidas para clarinete.

Los músicos deben experimentar con diversas técnicas instrumentales, como soplar por diferentes orificios, golpear el instrumento, trabajar con las capas y densidades sonoras, imitar sonidos que parten de elementos naturales como el viento, el mar, la lluvia y los truenos; o de otros instrumentos musicales como el órgano y la flauta.

La repetición y prolongación de los pasajes sonoros va en muchos casos de la mano del resultado inmediato y de la situación auditiva. Esta obra es una exploración sonora y de movimiento en el escenario que lleva a los músicos a explorar una variedad de técnicas

y recursos sonoros mientras interactúan con la partitura y el espacio escénico. La obra invita a los intérpretes a buscar la fusión entre sonido y movimiento, creando una experiencia musical única y multidimensional.

La propia disposición en el escenario, tanto de los músicos como de la partitura, va evolucionando según las necesidades expresivas de cada movimiento. Desde cuadrados cerrados que derriban la cuarta pared, círculos donde los músicos rotan de cuadrante, hasta líneas rectas donde no es posible mirarse entre unos y otros, se exploran diferentes atmósferas y combinaciones musicales.

Así mismo, se hace un repaso de un copioso número de técnicas extendidas instrumentales para el clarinete, combinando la abstracción propia de la indeterminación musical, con la plena consciencia del trabajo en Ensemble y de la práctica instrumental.

8.2.1. Primer movimiento: *Fragmentos*

Como su nombre lo dice esta pieza consiste en fragmentos de música que el intérprete debe ejecutar repetitiva y prolongadamente antes de cambiar a otro a fin de lograr distintas atmósferas o ensamblajes musicales. Este tipo de composición conocida como obra aleatoria, es una forma de expresión musical cuya estructura está total y permanentemente abierta a cambios no planificados. En una obra aleatoria, los músicos tienen la libertad de explorar una variedad de elementos musicales de manera improvisada, lo que da como resultado una experiencia auditiva única y en constante evolución. Estas obras suelen incorporar fragmentos musicales que se ejecutan repetidamente y se prolongan antes de pasar a otros, lo que crea una sensación de cambio constante y un flujo ininterrumpido de sonidos.

8.2.2. Segundo movimiento: *Canto para clave de Luna en sol*

El segundo movimiento de la obra *Cinco Estudios Contemporáneos para Cuarteto de Clarinetes (Sib)*, titulado “Canto para clave de luna en sol” está pensado para ser ejecutado por uno de los integrantes del cuarteto a modo de solista, utilizando la técnica “efecto flauta”, mientras los otros tres instrumentistas realizan un acompañamiento efectista que puede o no ser coordinado con el resto del grupo, pero que sí necesita de una investigación instrumental previa y del desarrollo de un guion.

La partitura consta de una línea melódica sencilla con la indicación del “efecto flauta” en la línea instrumental del clarinete solista. En los tres sistemas inferiores de la partitura, destinados a los otros tres instrumentistas respectivamente, se esboza brevemente el resultado deseado de la evocación de eventos naturales tales como la lluvia, la tormenta, la calma, el movimiento de las olas del mar, la noche o el movimiento tranquilo del aire. De esta manera, el movimiento es un relato, cuyo carácter no depende únicamente de lo propuesto por el compositor, si no de las técnicas desarrolladas por los instrumentistas intérpretes.

8.2.3. Tercer movimiento: *Altarpiece*

La pieza *Altarpiece* se caracteriza por su enfoque en la exploración de los multifónicos, un efecto vocal o instrumental en el que un intérprete produce múltiples notas simultáneamente. A pesar de tener una partitura convencional con un tempo específico y algunos cambios de metro, su verdadero interés radica en la búsqueda de una riqueza de voces que pueden mezclarse. En esta pieza, un intérprete puede ejecutar dos, tres o incluso cuatro notas simultáneamente, dependiendo del tipo de multifónico. Esto lleva al cuarteto a límites fascinantes, permitiendo que ejecuten hasta doce voces en conjunto, lo que crea una complejidad y una riqueza tonal únicas.

Su temática se relaciona con la espiritualidad, la meditación y la monasticidad. Como su nombre sugiere, la pieza busca evocar la sensación de un altar en una iglesia o monasterio, donde la música se convierte en una experiencia profunda y reflexiva. La referencia al órgano es particularmente relevante, ya que los multifónicos pueden imitar la riqueza y la complejidad de un órgano de tubos. La pieza se esfuerza por lograr una articulación profunda y reflexiva, pero también conserva una tosquedad, evitando la fluidez y la suavidad típicas de otros estilos musicales.

Un elemento interesante de esta obra es que los intérpretes no pueden verse entre sí. Este enfoque añade un nivel adicional de complejidad y desafío, ya que los músicos deben contar compases y anticipar las entradas de los demás para evitar el diálogo visual típico de la música de cámara. Esta falta de comunicación visual contribuye a la sensación de que la pieza es robótica y matemática, evocando la rigidez del órgano. La contabilidad de los compases y la ausencia de contacto visual entre los intérpretes crean una experiencia auditiva única y desafiante, que captura la esencia de la pieza en su búsqueda de lo espiritual y lo tosco.

8.2.4. Cuarto movimiento: *Movimiento*

El estudio número 4: *Movimiento*, es una pieza musical que se caracteriza por su enfoque en la relación entre el movimiento físico de los intérpretes en un espacio y la creación de sonidos. La partitura de esta pieza no está escrita convencionalmente en un pentagrama, sino que se encuentra en el suelo, lo que establece un enfoque abstracto. La temática central de la obra se relaciona con la geografía y la relación entre el espacio y el sonido.

La principal característica de esta composición es que el movimiento de los intérpretes a través del espacio se convierte en una forma de expresión sonora. Los músicos deben imaginar el esquema planteado en el escenario y recorrerlo a su gusto, lo que crea una interacción única entre el espacio y la música. Aunque todos los intérpretes deben permanecer dentro de los límites del esquema, no todos tienen que tocar al mismo tiempo, lo que permite la libertad de elección en cuanto a cuándo y cómo contribuir al sonido de la pieza.

La obra fomenta la exploración y la experimentación en los ensayos, ya que los intérpretes deben comprender la relación entre el sonido y el movimiento, así como establecer rutas y combinaciones preferidas a medida que se familiarizan con la pieza. Es una obra abstracta en la que los movimientos de los músicos deben ser objetivos y deliberados, evitando vagar sin propósito por la geografía. En cambio, se trata de "ir hacia" un destino específico, regresar, repetir movimientos o permanecer en una ubicación particular.

Este movimiento físico es el componente esencial de la interpretación, el material musical. La relación entre el espacio y el sonido se convierte en el núcleo de la obra, lo que crea una experiencia auditiva y visual única a cada sitio y momento en el que se interprete la pieza.

8.2.5. Quinto movimiento: *Opticometrías*

La última de las piezas, *Opticometrías* presenta una temática única y una aproximación experimental a la música. El título sugiere una conexión con la visión y la óptica, lo que se traduce en una propuesta inusual en términos de notación musical y ejecución.

La partitura de esta pieza se presenta en dos pautas diferentes, y se asigna un color diferente a cada intérprete. Esto permite a los músicos jugar en un mismo terreno de partitura, lo que significa que todos los intérpretes están interactuando con la misma notación musical. La idea detrás de esta asignación de colores y notación compartida es que los cuatro intérpretes puedan colaborar y conducir libremente a través de la pieza, creando una experiencia musical colaborativa y ecléctica.

La propuesta original contemplaba que dos intérpretes se ubicaran en un extremo y dos en el otro, con cada par compartiendo una pauta, lo que podría dar lugar a interpretaciones separadas yuxtapuestas. Sin embargo, el autor terminó por considerar que lo más interesante sería que las cuatro intérpretes lean una única partitura, tal como en *Fragmentos*. Esta decisión puede llevar a una interpretación más cohesiva y colaborativa, donde los cuatro músicos estén sincronizados y compartan la misma dirección musical.

Esta pieza incorpora elementos de diversas técnicas extendidas, haciendo una especie de resumen del resto de la obra. Es una pieza que se centra en la colaboración y la interpretación compartida a través de la notación musical.

8.3. Técnicas extendidas escritas por el compositor en la obra

8.3.1. *Fragmentos*

Clarinete 1 (frente) – 12 fragmentos:

- *Frullato*
- *Vibrato*
- *Slap*
- *As fast as posible* (“número de notas a gusto”)
- Doble picado
- Sonido de llaves
- Ataque de *slap* con ligadura hacia otra nota
- Cambio de sonido de ordinario paulatino a *frullato*

- *Glissando*
- Voz y sonido simultáneos

Clarinete 3 (a la izquierda del principal) 9 fragmentos

- *Glissandi*
- *Slap*
- *Vibrato*
- *Frullato*
- Cambio de sonido de ordinario paulatino hacia el *frullato*
- Número de notas al gusto (*as fast as posible* – doble picado)
- *Slap* ligado a sonido ordinario
- Voz y sonido

Clarinete 2 (a la derecha del principal) – 11 fragmentos

- *Frullato*
- Cambio de sonido de ordinario paulatino hacia el *frullato*
- Sonido de llaves
- *Slap*
- *Vibrato*
- Voz y sonido
- Número de notas al gusto (*as fast as posible* – doble picado)
- *Glissandi*

Clarinete 4 (al frente de clarinete principal) – 11 fragmentos

- Cambio de sonido de ordinario paulatino hacia el *frullato*
- *Frullato*

- *Vibrato*
- *Slap*
- Número de notas al gusto (*as fast as posible* – doble picado)
- *Glissando*
- Sonido de llaves
- Voz y sonido

8.3.2. *Canto para clave de luna en Sol*

Clarinete 1:

- Efecto flauta

Clarinete 2

- Foley – Sonidos de Agua, Viento, Tierra, Noche y Mar

Clarinete 3

- Foley – Sonidos de Agua, Viento, Tierra, Noche y Mar

Clarinete 4

- Foley – Sonidos de Agua, Viento, Tierra, Noche y Mar

8.3.3. *Altarpiece*

Multifónicos

8.3.4. *Movimiento*

Clarinete 1 (cuadrante izquierdo superior):

- Voz y sonido
- Doble picado
- *Bisbigliando* o trino de salto alto
- *Vibrato*

- *Frullato*

Clarinete 2 (cuadrante derecho superior):

- Voz y sonido
- Doble picado
- *Bisbigliando* o trino de salto alto
- *Vibrato*
- *Frullato*

Clarinete 3 (cuadrante izquierdo inferior):

- Voz y sonido
- Doble picado
- *Bisbigliando* o trino de salto alto
- *Vibrato*
- *Frullato*

Clarinete 4 (cuadrante derecho inferior):

- Voz y sonido
- Doble picado
- *Bisbigliando* o trino de salto alto
- *Vibrato*
- *Frullato*

8.3.5. *Opticometrías*

Glissandi

As fast as posible

Doble picado

Bisbigliando

Voz y sonido

Frullato

Vibrato

Cambio de color

Microtonalismo

8.4. Desarrollo del plan de trabajo

Entre los meses de junio de 2020 y marzo de 2021, se estableció el primer contacto entre la investigadora, el compositor y las instrumentistas que serían parte de este proyecto. A lo largo de este periodo, la investigadora compartió información condensada que serviría como base para la composición y la ejecución de la obra con todos los involucrados. Este envío de información incluyó los manuales que se utilizaron para catalogar las técnicas extendidas del clarinete, así como la parte teórica y organológica de esta tesis doctoral.

Dicho material fue catalogado de acuerdo a los mecanismos de producción de las técnicas extendidas, descritas en los tratados musicales: *El clarinete y sus posibilidades*, de Jesús Villa-Rojo; *Instrumentación y Orquestación Clásica y Contemporánea. Volumen I. Viento Madera, Viento Metal y Voz*, de Agustín Charles, y las voces anglosajonas *The Bass Clarinet*, de Harry Sparnaay, *New Techniques for the Bass Clarinet* de Henry Bok y *New Directios for Clarinet*, de Phillip Rehefeld.

El propósito principal de esta acción era proporcionar a todos los participantes en el proceso, compositor e instrumentistas, todos los detalles necesarios para entender y llevar a cabo la creación y ejecución de la obra de manera efectiva. De esta manera, se sentaron las bases para una colaboración que sería fundamental en el desarrollo del proyecto en cuestión.

La composición de la obra *Cinco Estudios Contemporáneos para Cuarteto de Clarinetes (Sib)* partió de los resultados de catalogación de dichas técnicas extendidas, realizada por la autora. Este material fue facilitado al compositor Santiago Barbosa

Cañón, de origen colombiano, radicado en Cuba y con una estrecha relación de colaboración musical en el entorno del Ensemble Interactivo de la Habana.

La metodología seguida para la composición de esta obra fueron la creación interdisciplinar y la investigación-creación. El proceso de composición se llevó a cabo durante un total de cuatro meses, entre los meses de marzo y julio de 2021. En ellos se abordaron tanto cuestiones organológicas y posibilidades del instrumento como ideas conceptuales centrales a la creación. Se definió la estructura de la obra en cuanto a intereses estéticos y a su vez basada en la organización de las técnicas extendidas por movimientos. Se decidió que era igualmente importante la dramatización del espacio, por lo cual cada movimiento está basado en una aproximación diferente a este.

A partir de ahí, la dinámica de trabajo discurrió sobre las bases de la retroalimentación. Gracias a la utilización de espacios de reunión virtual, envío de bocetos, vídeos explicativos sobre la ejecución de algunas técnicas e información teórica no contemplada con anterioridad, pudimos generar un mecanismo de ensayo y prueba de materiales utilizados en la revisión de la composición.

8.5. Desarrollo de las sesiones de colaboración con el compositor

La primera reunión con el compositor fue llevada a cabo una vez que el primer borrador de la obra estaba prácticamente acabado, el 8 de Julio de 2021²¹. En lo sucesivo, se desarrollaron dos reuniones más en las que se abordaron varios aspectos técnicos relacionados visualidad, la organización y la interpretación de aspectos técnicos y musicales de la obra.

Presentación visual de la partitura, organización de los esquemas y disposiciones en el escenario: Santiago presentó una carátula de la partitura que estaba utilizando que presentaba arte abstracto de un pintor rumano-cubano llamado Sandú Darié. Aunque no es un aspecto técnico de la música en sí, es un elemento estético y de presentación importante en la partitura.

Además, se debatieron los esquemas de cada una de las partituras y cómo la notación utilizada respondía también al posicionamiento espacial de los músicos.

²¹ Todas las reuniones tanto con el compositor como con las instrumentistas se pueden encontrar tanto en transcripción a texto como el enlace al vídeo correspondiente en el Anexo I.

En este sentido, en el primer movimiento, *Fragmentos*, cada uno de los músicos tocaría desde un punto cardinal diferente en el que la referencia central era la propia partitura. A su vez, la propia orientación gráfica de la partitura estaría repartida entre esos mismos puntos (Figura 15).



Figura 15. Extracto de *Fragmentos*

Fuente: Cinco Estudios Contemporáneos para Cuarteto de Clarinetes (Sib).

En la Figura 15, se observa la disposición en la que se reparten los fragmentos de la pieza. Si bien es una misma información musical repetida para todos los instrumentistas, la cantidad de fragmentos asignados no es equitativa entre uno y otro. Este aspecto es importante, ya que una de las premisas de este movimiento es la consecución de diversas densidades sonoras y el desdoblamiento del Ensemble en tríos y dúos.

En cuanto al segundo movimiento *Canto para clave de luna en Sol*, la representación en la partitura es fundamental. Esta parte de la obra explora la capacidad de los gráficos para generar un relato auditivo. Para ello se utiliza una partitura gráfica, cuya interpretación a priori parece no precisar de conocimiento musical. Si bien uno de los instrumentistas leerá a través de una notación ortocrónica, para los demás dicha notación no existe, dejando lugar a posibles resultados interpretativos diversos y subjetivos (Figura 16).

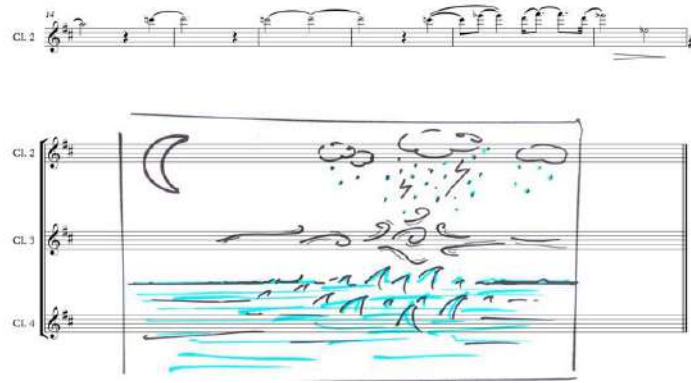


Figura 16. Extracto de *Canto para clave de luna en sol*

Fuente: Cinco estudios contemporáneos para clarinete soprano en Sib (Anexo I).

En este aspecto, *Altarpiece*, el tercero de los movimientos es el único cuya notación está totalmente basada en los elementos ortocrónicos, si bien se añade en buena parte de los casos la representación gráfica de las posiciones del instrumento asociadas a la producción de cada multifónico, para facilitar el trabajo instrumental.

No. 4
MOVIMIENTO

Figura 17. Extracto de *Movimiento*.

Fuente: Cinco Estudios Contemporáneos para Cuarteto de Clarinetes (Sib) (Anexo I).

Por su parte, *Movimiento* (Figura 17) se presenta como un círculo central, común a todos los instrumentistas, que delimita el escenario utilizable. Dicho círculo está reproducido en círculos individuales con alturas de sonido diferente para cada intérprete, contruidos a través de una misma información musical. Básicamente, el intérprete extrapola el cuadrante de su círculo individual al cuadrante en el que se halle físicamente situado, moviéndose dentro de él y consiguiendo mediante el movimiento, diferentes sonoridades.

Se plantea la idea de que el grupo tenga técnicas extendidas camerales, no solo los músicos individualmente, y se anima a los intérpretes a explorar cómo el grupo puede interactuar dentro de un espacio de *performance*. Santiago introduce la idea de un "cuadrado" como una zona de *performance* en la que los intérpretes pueden entrar o salir. Dentro del cuadrado, se espera que los músicos estén en un estado performático, tocando la música. Fuera del cuadrado, pueden descansar.

En cuanto al último movimiento, *Opticometrías*, Santiago utilizó colores para representar a cada clarinete. Cada color correspondía a un clarinetista y determinaba cuándo debían tocar y qué tipo de nota debían producir. Esta pieza requería una coordinación precisa y una lectura cuidadosa de la partitura en dos pautas diferentes. La división del material musical entre cada uno de los músicos está representada a través de colores: amarillo, azul, naranja y morado. El esquema está planteado para dos conjuntos de dos instrumentistas. En la mayor parte de la pieza la distribución es la siguiente: amarillo y morado frente a azul y naranja. Sin embargo, en algunos puntos concretos las relaciones entre los colores se entrecruzan.

En la Figura 18, se observa un fragmento que contempla ambas distribuciones. Cabe señalar además que la partitura es manuscrita, lo cual es un punto determinante para la interpretación del material: en buena medida, las alturas de los sonidos no están representadas. Si observamos el tercer y cuarto sistema de la Figura 16, veremos que para el clarinete naranja sería posible comenzar el primer glissando en el Do 3 y acabarlo en el Sol 4, aunque también sería posible comenzarlo en el Re 3 y terminarlo en el La 4, por poner un ejemplo.

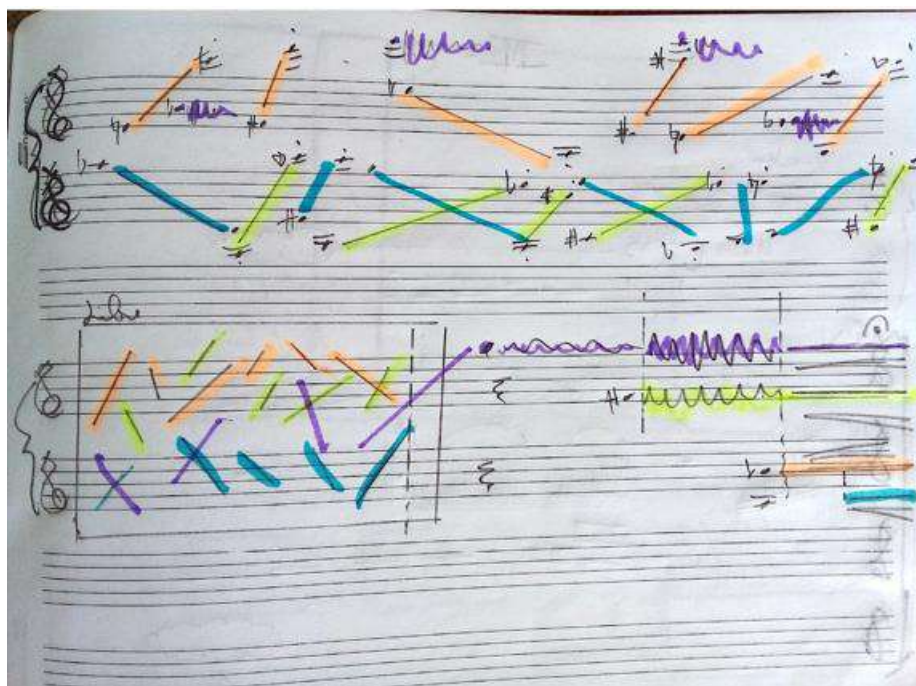


Figura 18. Extracto de *Opticometrías*

Fuente: Cinco Estudios Contemporáneos para Cuarteto de Clarinetes (Sib) (Anexo I).

Técnicas extendidas propuestas por el compositor en toda la obra, acerca de este punto se abordaron varios aspectos:

Transición del sonido ordinario paulatino hacia el frullato: un sonido que comienza en una nota tenida producida de manera ordinaria a la interpretación convencional del sonido del clarinete, que se va “rompiendo” y “ensuciando” poco a poco hasta convertirse en un frullato. El problema fundamental que pudiese acarrear conseguir este sonido es que dicha transición no fuese posible de controlar por el instrumentista, y que, en algún punto, el frullato apareciese sin más; así que la investigadora decidió conducir un breve estudio práctico durante los días siguientes para comprobar la dificultad de conseguir este resultado.

Sonido de llaves: El sonido de llaves se abordó de dos maneras diferentes. Por un lado, el sonido de llaves que involucra la audibilidad de la altura de los sonidos. En este caso, en *Fragmentos*, uno de los pasajes instrumentales estaba confeccionado con un movimiento ascendente de sonido de llaves. La investigadora aclaró lo siguiente: dada la naturaleza abierta de las anillas del clarinete, la audibilidad de la altura de los sonidos es únicamente posible cuando estas anillas se cierran, en la mayor parte de los casos, esto ocurre en los movimientos descendentes. Esta audibilidad, además, es superior si se combina con la emisión de aire. La otra propuesta por parte del compositor fue limitar el

efecto a la percusión de los dedos sobre las cuatro llaves situadas juntas en la parte inferior de la mano derecha, en el extremo derecho (Figura 19) a modo de sietecillo, sacrificando totalmente la altura del sonido; sin embargo, la decisión final fue cambiar la dirección de las notas a un movimiento descendente y combinarla con una emisión de aire.

Por otro lado, entre los sonidos involucrados en la sección de partitura gráfica del segundo movimiento, se encontraba la percusión sobre el cuerpo del clarinete, específicamente sobre las llaves, para conseguir imitar el sonido de la lluvia. Aquí sí que se contempló la utilización de las cuatro llaves situadas juntas en la parte inferior de la mano derecha, ya que la proximidad entre ellas hacía posible percutirlas juntas con mayor audibilidad del efecto (Figura 19).



Figura 19. *Imagen del cuerpo inferior de la mano derecha del clarinete*

Fuente: Imagen tomada de internet.

Voz y sonido simultáneos: En este caso, la única aclaración pertinente por parte de la autora fue la posibilidad de mantener uno de los elementos estáticos mientras otro se mueve. Sin embargo, el movimiento de los fragmentos que involucraban esta técnica se mantuvo paralelo en todos los casos.

En cuanto a los sonidos multifónicos, se abordan dos cuestiones fundamentales durante la reunión: por un lado, la disponibilidad acordal y de alturas específicas de los multifónicos. Santiago como compositor, tiene ciertos problemas para encontrar las nomenclaturas específicas que necesita de acuerdo con los intereses armónicos que tiene preconcebidos para la pieza. En ese sentido la investigadora aclara, además, que ni la afinación de las notas resultantes es exacta o funciona igual para todos los instrumentistas,

ni la audibilidad es pareja a todos los sonidos del multifónico. Por otro lado, la necesidad de decidirse por una tablatura de multifónicos, o de lo contrario de especificar en el cuerpo de la partitura las posiciones para conseguir cada multifónico. Luego de varias pruebas, decidimos utilizar la tablatura de Rehfeldt, además de incorporar la posición del multifónico en la mayor parte de la partitura para facilitar el trabajo de los instrumentistas. Excepcionalmente, en algunos multifónicos que no la investigadora no consiguió ejecutar con la posición descrita por Rehfeldt, se decidió incluir a la partitura una segunda posición alternativa encontrada mediante la variación de las posiciones existentes.

Además, se discutió la posibilidad de incluir en la información provista a las instrumentistas, una serie de recomendaciones para cada multifónico con respecto al ataque, la columna y la presión de aire, la posición de la garganta y las dinámicas. Finalmente, esta iniciativa se descartó, ya que como hemos dicho, todos estos parámetros varían de un instrumentista a otro y lo primordial era que cada instrumentista realizara su propia exploración.

Efecto flauta: En cuanto a la técnica del sonido flauta, si bien se abordó la naturaleza de la construcción melódica, no se detallaron aspectos relevantes de la consecución de la técnica. Sí que se barajó la posibilidad de incluir en la versión final de la partitura el enlace de internet de algún vídeo ya publicado donde se pudiese observar la aplicación y de preferencia también la explicación de la técnica.

Sonido de slap ligado a una nota de sonido ordinario: El compositor planteó una idea que tenía preconcebida de manera errónea, los sonidos de slap, por la propia ejecución de la técnica, no son posibles de ligar entre uno y otro. El slap exige que se cree un vacío entre la lengua y la caña del instrumento, con lo cual, cada sonido de slap parte del silencio y de la acción de la lengua sobre la caña, haciendo imposible ligar un slap a una nota anterior. Después de discutirlo en profundidad, se llegó a un acuerdo diferente: solo el ataque de la primera nota, que es un mordente, sería de slap y el sonido de la segunda, saldría emitido con el remanente de ese aire de “puff”, que es el que provoca la audibilidad de la altura del sonido de slap.

En cuanto a los efectos que se utilizarían para la técnica Foley, se contemplaron, aparte de los sonidos de llaves mencionados con anterioridad, los sonidos eólicos y su combinación con las diferentes posibilidades de armado del instrumento y de cada una de las secciones físicas del mismo. Esto incluye la creación de sonidos que imitan elementos

de la naturaleza como viento, mar, lluvia, truenos, y otros. Se enfatizó la importancia de permitir a los intérpretes descubrir nuevas formas de hacer viento y sonidos en lugar de darles indicaciones específicas. Una de las decisiones tomadas para llevar a cabo la exploración fue organizar los resultados sonoros de acuerdo a una tabla en la que se contemplasen todos los parámetros utilizables: distintos tipos de ataque, posición de los labios, inclinación del instrumento, la parte de este que estaría en primer contacto con el aire, las piezas del instrumento que estuviesen presentes, así como la combinación con otras técnicas.

Interpretación y Flexibilidad: A lo largo de la reunión, se enfatizó la importancia de la interpretación y la flexibilidad en la ejecución de las obras. A pesar de la notación detallada, se esperaba que los intérpretes aportaran su propio estilo y decisiones a la música, lo que convertía el proceso en un trabajo en equipo y una colaboración entre músicos y compositor. Las indicaciones en la partitura podrían proporcionar orientación a los músicos sin ser demasiado restrictivas. Se hizo hincapié en la importancia de que los intérpretes vivieran la exploración sonora y la relación entre sonido y movimiento de manera auténtica.

La excepción es *Altarpiece*, en la que la aproximación al tempo es matemática y donde los músicos deben contar compases en lugar de comunicarse visualmente.

Hilo conductor dramático: Se plantea la importancia de tener un hilo conductor para la obra. Santiago propone que el hilo conductor de la obra sea el enfoque en las técnicas extendidas y la experimentación sonora, en lugar de una narrativa tradicional. Incluso la propia inclusión en ciertos momentos puntuales de sonoridades ordinarias del instrumento es precisamente la excepción que confirma esta regla, el balance entre la experimentación y la narrativa, lo que puede ser atractivo para diferentes audiencias, incluyendo niños. El objetivo es sorprender al público con las diferentes maneras en que se utilizan las técnicas extendidas.

CAPÍTULO IX: PROCEDIMIENTO DE MONTAJE DE LA OBRA

9.1. Materiales utilizados

9.1.1. Materiales utilizados: instrumentos, material técnico y equipamiento

La obra *Cinco estudios contemporáneos para cuarteto de clarinete soprano en Sib* está escrita como bien indica su nombre para cuatro clarinetes en Sib, si bien cabe aclarar que dichos clarinetes son clarinetes soprano, el exponente más común y extendido de la familia de los clarinetes y, sobre todo, el utilizado en la enseñanza del clarinete en Cuba, por lo tanto, el más accesible a los clarinetistas cubanos. Siendo así, cada una de las instrumentistas utilizó su clarinete personal. Teniendo en cuenta las condiciones del montaje, que se realizó a través de Internet desde dos localizaciones diferentes, inicialmente, se previó una indumentaria técnica básica: ordenadores y teléfonos móviles para conectarse y un atril para leer la partitura impresa.

Ordenador y teléfonos móviles: En la localización de la clarinetista desde España, utilizamos un ordenador personal marca Hacer, modelo Aspire 3, con un procesador Intel Core i7 de 8va generación. Este se utilizó para iniciar y grabar las reuniones y además para recoger el sonido de las grabaciones que se hicieron de manera simultánea. En la localización de Cuba se utilizaron los teléfonos móviles personales de las instrumentistas para establecer la conexión con Zoom. Se utilizaron indistintamente los móviles de cada una, y debido a la duración de las sesiones, muchas veces fue necesario cambiar el móvil con el que se conectaban debido a la descarga energética de los mismos.

Aunque inicialmente se planificó contar solo con estos dispositivos, con el desarrollo de las sesiones, se hicieron patentes varias necesidades: por un lado, encontrar una solución para recoger el sonido, ya que como hemos visto en el apartado sobre las limitaciones de NMP la calidad del audio en Zoom está optimizada para conversaciones de voz estándar y puede afectar la fidelidad y precisión de los sonidos musicales, y la reducción de ruido agresiva puede eliminar parte del contenido y enfatizar al altavoz principal mientras silencia a los demás. Una de las instrumentistas podía contar con un micrófono ZOOM (Figura 20).



Figura 20. *Micrófono utilizado para la recogida del sonido de las grabaciones no simultáneas*

De manera concatenada, surgió un nuevo problema cuando necesitábamos capturar el sonido de manera individual en lugar de grabar toda la reunión virtual en Zoom. Si el sonido se iba a recoger individualmente habría una interferencia no deseada del sonido de la o las clarinetistas que se encontrasen en remoto con respecto a la localización física donde se realizase la grabación. Nos planteamos utilizar audífonos, pero en la localización de Cuba había tres clarinetistas tocando en un mismo espacio, con lo cual, si solo una de ellas utilizaba los audífonos, las otras dos no tendrían referencia auditiva. La solución fue utilizar un multiplicador de canales de audio (Figura 21), que fue adquirido por la investigadora y enviado a Cuba por paquetería. A este aditamento se acoplaron audífonos de uso privado de cada una de las instrumentistas.



Figura 21. *Multiplicador de canales de audio utilizado*

9.1.2. Softwares y servicios en la nube

Para el desarrollo de las sesiones se planificó desde el principio utilizar una plataforma de interconexión social. Las clarinetistas que se encontraban en Cuba sugirieron Zoom pues, aparte de tener cierta experiencia previa utilizándola para impartir y recibir clases durante la pandemia, era la que menos problemas reportaba en cuanto a permisos de instalación y la que más velocidad ofrecía desde la localización de Cuba.

En cuanto a la configuración utilizada para Zoom, como hemos explicado con anterioridad, la cancelación de ruido era uno de los principales problemas a resolver, así que optamos por la siguiente configuración: Dentro del perfil de audio, utilizamos la opción de “Sonido original para músicos”, ya que la opción actual de “Audio de actuaciones en directo” corresponde a una actualización posterior de Zoom. Además habilitamos la opción de “Modo música de alta fidelidad” y deshabilitamos las de “Cancelación de eco” y “Audio en estéreo”, la primera porque eliminaba parte del material musical correspondiente a las técnicas de sonidos eólicos que estábamos utilizando, y la segunda porque representaba un inconveniente cuando tocábamos pasajes que no eran unísonos, ya que variaba el volumen audible entre ambas localizaciones conforme el software interpretaba que uno de los contenidos sonoros tenía jerarquía por encima del otro.

Aun así, se hicieron varios intentos de utilizar Jamulus, un software con el que la investigadora tenía cierta experiencia personal para desarrollar sesiones musicales en línea en tiempo real. Este programa permite a músicos en diferentes ubicaciones colaborar como si estuvieran en la misma sala, proporcionando una plataforma para ensayos y presentaciones virtuales.

Sin embargo, este programa era más restrictivo con respecto a las penalizaciones de la conexión en Cuba, así que finalmente no fue posible utilizarlo. Aunque se realizó la instalación en el ordenador personal de una de las instrumentistas y se configuró el servidor desde la localización de España, se realizaron varios intentos de encontrarlo estando activo y conectado al servidor central. Pese a los esfuerzos, no fue posible encontrarlo en la lista general de servidores de Jamulus.

Incluso utilizando un VPN desde la localización en Cuba para intentar mejorar la conectividad y simular una ubicación diferente, no nos fue posible encontrar el servidor en el listado general donde aparecen los servidores de cada grupo de músicos (Figura 22). Los múltiples intentos incluyeron ajustes de configuración, cambios en los parámetros de red y el uso de diferentes proveedores de servicios de VPN, pero los problemas persistieron.

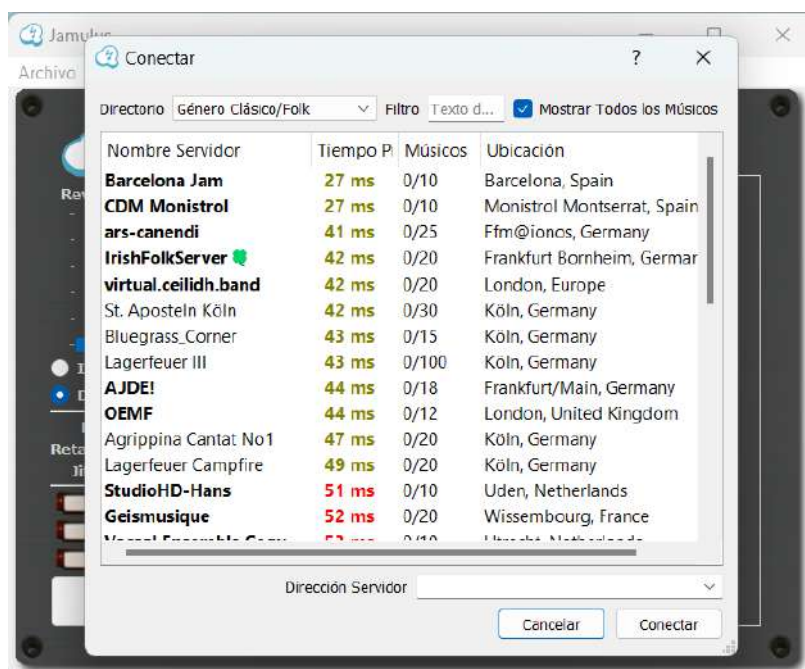


Figura 22. Servidor central de Jamulus

Esta experiencia destaca las limitaciones tecnológicas y las barreras de infraestructura que pueden afectar significativamente la colaboración musical en línea, especialmente en regiones con restricciones de conectividad. A pesar de estos desafíos, la exploración de alternativas y el aprendizaje obtenido de estos intentos proporcionaron valiosas lecciones para futuras investigaciones y aplicaciones en entornos similares.

En cuanto al uso de servicios en la nube, se utilizaron tanto Google Drive como One Drive, para compartir grabaciones y archivos. Se proporcionó acceso a una carpeta compartida en la cual la investigadora iba subiendo la grabación de las sesiones periódicamente y las instrumentistas también pudieron subir vídeos en los que explicaban sonidos que iban encontrando, vídeos que grababan durante las sesiones o fuera de ellas ensayando, así como las grabaciones de audio que realizaron con el micrófono Zoom.

9.1.3. Conexión a Internet

La conexión a internet utilizada fue la de uso público, tanto en la localización de Cuba, mediante el servicio ETECSA de telefonía móvil en calidad de 4G; como en la localización de España, con el uso de la red doméstica de la residencia de la investigadora, 600 megas de fibra simétrica del operador Yoigo.

También se hizo uso de una red privada virtual (VPN) para sortear las restricciones de la conexión en el ámbito cubano y para compartir contenido. La utilización la VPN Winshare, permitió estabilizar y acelerar un poco la conexión desde Cuba. Aun así, aunque la conexión desde Cuba era suficiente para intercambiar la información necesaria para dialogar durante los ensayos, era poco eficiente para la sincronización pues padecía de unos niveles de latencia altos e inestables. Se realizaron varias pruebas de velocidad del servicio de Ookla para diagnosticar la calidad de la señal, incluso utilizando VPN (Figura 20). Se encontró que la latencia superaba los 150 milisegundos en la mayor parte de los casos, pero la variación de ese nivel de latencia o “jitter”, rozaba los 50 milisegundos, lo que se considera un nivel extremadamente alto (Figura 23).



Figura 23. Pruebas realizadas desde Ookla utilizando la VPN Winshare

9.1.4. Acondicionamiento acústico del espacio

Como hemos mencionado en otros apartados, no se contaba con un espacio especializado para grabaciones en ninguna de las dos localizaciones, así que el espacio disponible era de índole completamente doméstica. En la localización de España las

interferencias urbanas no representaban gran problema. Debido a la diferencia horaria, los ensayos se realizaban durante la tarde-noche, cuando el tráfico en la zona es prácticamente nulo y el domicilio desde el que se grababa no tiene casas alrededor por lo que no se escuchan interferencias sonoras. En la localización en Cuba, los primeros ensayos se realizaron en una casa en el barrio habanero de El Vedado, una zona de gran tráfico urbano, así que se decidió cambiar la localización a un barrio de la periferia. Aun así, existían ciertas interferencias sonoras que decidimos aceptar como parte de la experiencia, ya que no contábamos con la posibilidad de realizar ninguna adecuación del espacio adicional.

9.1.5. Diario de instrumentistas

Como ya hemos mencionado en el apartado anterior, las instrumentistas enviaron archivos de vídeo en los cuales explicaron el material sonoro que utilizaron en el segundo movimiento de la pieza *Canto para clave de luna en sol*.

En cuanto a los materiales sonoros para la ejecución del acompañamiento Foley, se trabajó con una serie de combinaciones de diversa índole. El primero de los materiales con los que hemos se trabajó fue el aire. Los sonidos de emisión de aire pueden ejecutarse en cada una de las partes del instrumento por separado, involucrando o no los cuerpos centrales de llaves y anillas. Con el cuerpo completo del instrumento armado y la caña colocada en posición tradicional, se puede utilizar la emisión de aire solo en la cual la percepción de las diferentes alturas es bastante baja. Esta se puede potenciar concentrando la presión de aire en la cara interior de las mejillas. Este tipo de emisión se puede combinar con la enunciación de sonidos tales como (sh), (f) (v), así como todo tipo de técnica de articulación, incluyendo el frullato.

Otra de las condiciones variables y aplicables a todas las técnicas eólicas, fue la ubicación de la caña en la boquilla, que puede descender para dejar al descubierto media abertura; así como el giro de posición de la boquilla con respecto al cuerpo del clarinete (con la entrada a la cámara de aire hacia arriba), y con respecto a la embocadura del clarinetista y la sujeción de los dientes por la parte superior o inferior de la boquilla. Igualmente, la transformación del tubo de abierto a cerrado por sus extremos (haciendo tapón con la pierna o incluso con algún elemento externo que no dañe la integridad del instrumento); así como la posición de la embocadura con respecto a los orificios abiertos, que puede ser recta u oblicua y la parte del instrumento por la que se escoja soplar –

boquilla, borde de las juntas, orificios de llaves o anillas- variarán la naturaleza y calidad de los sonidos de aire. La percepción de la altura de los sonidos puede aumentar considerablemente en algunas de estas combinaciones y con carácter general, si se utilizan los cuerpos centrales de anillas y llaves, el movimiento descendente es mucho más audible.

Por último, la transformación de aire en sonido antes de llegar al instrumento fue otro material a considerar. Muchas de las combinaciones anteriores son posibles de ejecutar tanto con un flujo de aire acorde a la técnica tradicional como con variaciones como silbido, zumbido o vibración de los labios.

Por otro lado, nuestra experimentación con los materiales sonoros del clarinete también se valió de recursos que involucraron la producción de efectos de llaves y de percusión sobre la madera. En cuanto a los sonidos de llaves, tuvimos en cuenta que las variables para producir uno u otro tipo de efecto se encontraban en si se tocan llaves o anillas, qué cantidad de llaves se tocaban a la vez y con cuántos dedos u otros elementos se percutía sobre ellas. Todos los instrumentos utilizados durante el proceso fueron clarinetes de 17 llaves y 7 anillas del sistema medio Boehm. Para referirnos a las llaves hemos utilizado el sistema de notación americano (de C a B), diferenciando entre las posiciones de mano izquierda y derecha, así como enfatizando siempre que sea necesario el caso de las llaves de tranquilla y bis.

9.2. Método para el Montaje de Obras con Técnicas Extendidas mediante Networked Music Performance (NMP)

En cuanto al método desarrollado durante nuestro montaje, nos hemos basado en una serie de parámetros que han sido fruto de las necesidades específicas y las características de las condiciones concretas de nuestro caso. Esta metodología podría ser extrapolable a otras investigaciones que utilicen la composición y montaje de una obra de manera remota a través de internet, como medios para recopilar información, especialmente si dicho montaje se realiza en condiciones de poco acceso a material técnico y tecnología, como es el caso de Cuba.

9.2.1. Preparación y Planificación

Selección de la obra: Escoger una obra que contemple técnicas extendidas y que sea adecuada para un proyecto de NMP. Ejemplo: *Cinco Estudios Contemporáneos para Cuarteto de Clarinetes (Sib)*.

Revisión bibliográfica y material audiovisual: Recopilar información detallada sobre las técnicas a utilizar. Ejemplo: recopilar información acerca de las extendidas, utilizando tratados, partituras y registros audiovisuales; así como del NMP, haciendo especial énfasis en las soluciones que han encontrado a los problemas de conexión otros investigadores/músicos que han utilizado dicha técnica.

Definición de hipótesis a validar gracias a los datos recogidos en el montaje. Ejemplo: "Si se utiliza un enfoque basado en la creación interdisciplinar y la retroalimentación entre compositores e intérpretes, se puede abordar el montaje de una obra con técnicas extendidas en condiciones limitadas de conexión a internet".

Preparación individual: estudio del material tanto por parte del compositor como de los instrumentistas.

9.2.2. Colaboración y Retroalimentación

Reuniones preliminares con el compositor: Organizar sesiones de trabajo para aclarar dudas y desarrollar soluciones técnicas antes del montaje final.

Retroalimentación continua: Mantener una comunicación constante entre los intérpretes y el compositor para ajustar y mejorar las técnicas utilizadas.

9.2.3. Estructura de Ensayos y Montaje

Coordinación de ensayos: Organizar ensayos a distancia a través de plataformas de NMP, escogiendo la que mayores posibilidades y menores interferencias y problemas suponga en el momento de iniciar el montaje de la obra. Ejemplo: Escoger la plataforma de interconexión social Zoom para realizar el montaje de la obra ya que es la única que ofrece una conexión más estable, no tiene limitaciones de permisos para ser utilizada en Cuba y las instrumentistas están más familiarizadas con ella.

Resolución de problemas técnicos: Resolver cualquier problema o interferencia que plantee el uso de la plataforma de NMP escogida. Ejemplo: Eliminar la cancelación

de ruido en la plataforma de interconexión social Zoom para lograr recopilar toda la información sonora necesaria.

9.2.4. Práctica de las técnicas a dominar

Experimentación y práctica: Realizar sesiones prácticas donde los intérpretes experimenten con diferentes técnicas a conseguir para el montaje de la obra. Ejemplo: práctica de las técnicas extendidas tales como el frullato, vibrato, slaps, multifónicos y combinación de voz y sonido.

Adaptación a las limitaciones técnicas: Implementar soluciones creativas para superar los desafíos técnicos y logísticos. Ejemplo: Implementar un paquete de soluciones a la gestión de los altos e inestables niveles de latencia en el montaje de una obra con NMP desde Cuba a través de la selección de un enfoque de ejecución como puede ser el Master-Slave, el método Snake, o la grabación de pista sobre pista.

9.2.5. Ejecución y Evaluación

Grabación y análisis de ensayos: Documentar en vídeo el proceso de montaje para análisis posterior y transcripción de reuniones.

Ejecución final de la obra: Realizar la interpretación de la obra teniendo en cuenta las adaptaciones y decisiones tomadas durante el proceso de ensayo.

Análisis y discusión de resultados: Evaluar las decisiones técnicas y artísticas tomadas, así como la efectividad del enfoque interdisciplinar y la retroalimentación continua.

9.2.6. Síntesis y Documentación

Informe final: Redactar un informe que proporcione una visión completa del desarrollo del proyecto, las técnicas extendidas utilizadas, y las lecciones aprendidas.

9.3. Desarrollo de las sesiones de trabajo

El análisis del trabajo desarrollado en las sesiones con las instrumentistas, cuyas transcripciones se pueden encontrar en el apartado de Anexo II de este documento, se ha dividido en dos apartados fundamentales: la práctica de las técnicas extendidas para

clarinete y las decisiones interpretativas tomadas en función del trabajo mediante NMP en las condiciones de Cuba.

9.3.1. Técnicas extendidas instrumentales:

A continuación, se detallan una serie de aspectos basados en situaciones de la práctica instrumental que condujeron a la toma de una serie de decisiones técnicas por parte de los intérpretes.

Frullato: Durante la primera sesión se abordó la forma de producir distintamente el frullato tanto con el batimento de la lengua, como con el aire almacenado dentro de la boca, como con las distintas aperturas y vibraciones de las cuerdas vocales. El frullato se utiliza en varios de los movimientos de la obra. Uno de los requerimientos de la composición era el cambio paulatino de sonido ordinario a frullato. Para ello, se combinaron las tres técnicas, ya que el batimento de la lengua tiene una velocidad de partida superior a lo que se podría considerar paulatino. El sonido comenzó siendo ordinario, y se fue “ensuciando” con el aire almacenado en las mejillas y la producción de un sonido “grrr” en la garganta, para culminar con el batimento de la lengua.

Vibrato: la principal dificultad a la que nos enfrentamos con respecto al vibrato fue la combinación de este con otras técnicas, pues su mecanismo de producción era bastante claro para todos los miembros del ensemble. En concreto, uno de los requerimientos de la obra era la combinación del vibrato con un trino. Esta combinación se ejecutaba en uno de los cuadrantes del cuarto movimiento, en el que, como ya hemos visto, el punto donde se encontrase físicamente el instrumentista incidía en la velocidad a la que se iba a tocar. En varias ocasiones se refirió como dificultad principal, la consecución de un vibrato rápido. En específico, en el caso del clarinete 1, había una dificultad añadida ya que el trino en cuestión involucraba un salto de registro de octava entre dos notas. Además, tal como pasaba con el frullato, esta técnica se ejecutaba paulatinamente tanto desde como hacia el sonido ordinario. La solución que encontró el instrumentista del clarinete 1 fue minimizar lo más posible la cantidad de anillas y llaves a accionar, por lo cual utilizó posiciones alternativas para los dos sonidos en cuestión (Figura 24). Además, permitió la inexactitud de la afinación de los sonidos, asumiendo que en los momentos en los que tocara más rápido trabajaría con la posibilidad de que otras alturas de sonido interfiriesen.

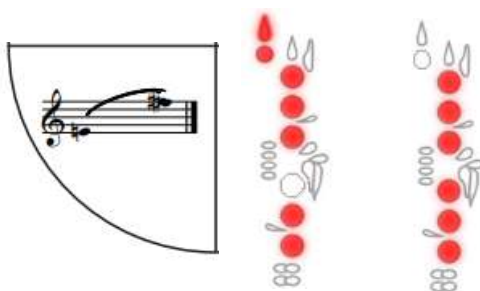


Figura 24. Cuadrante inferior izquierdo correspondiente al Clarinete 1. Intervalo de trino del Mi 3 al Fa# 4 con posiciones de ejecución

Slap: Probablemente el slap haya sido la técnica más abordada durante todo el proceso, ya no únicamente por lo atractivo de su sonoridad para los instrumentistas de clarinete, sino porque en este caso en concreto, fue en el que más experiencias personales se transmitieron de una a otra instrumentista. Esto es debido a que una de las instrumentistas en la localización de Cuba toca el clarinete bajo aparte del clarinete soprano. A continuación, se refieren algunos de los comentarios extraídos de las transcripciones recogidas en el Anexo II:

“Vivian: A mí en el bajo y en el alto me resulta muy fácil hacer el slap (...) Por la posición de la boquilla de hecho lo puedo hacer de varias formas lo puedo hacer que se escuche la nota, lo puedo hacer que se sienta solo aire, lo puedo hacer hasta que se oiga tipo un armónico (...) pero en bajo y en el alto, o sea aquí ni siquiera creo que me sale el slap.

Norma: porque es que además la caña al ser más grande en la del bajo por lo menos...

Vivian: en el bajo me sale natural, o sea el slap me salió natural.

(...)

“Norma: Es que en el bajo es que también es un poquito más sencillo. Es que la posición de la caña te queda donde es la lengua. Es que el slap lo tienes que hacer con esta parte de la lengua. ¿cómo lo haces?

Vivian: En la punta. En el bajo si lo hago para dentro (...) No tragues tanta boquilla, más en la punta”.

(...)

“Vivian (se refiere al slap): Estoy probando una cosa que no lo había probado, sin los dientes prueba sin los dientes, aguantando con el labio.

Claudia: yo siento que me hace la ventosa, pero muy poco.

Karla: pero sin los dientes es casi imposible.

Hace unos días casi me sale”.

(...)

“**Vivian:** Bueno, a Claudia ya casi le va a salir el slap.

Pero un poquitico, aunque no suene la nota ¿Viste? Te sale”.

(...)

“**Vivian** (a Claudia acerca del Slap): Funcionó lo que yo te dije de abrir... porque si abres aquí eres consciente de lo que haces con la lengua sin echar aire y ya lo otro es echar un poquito de aire”.

La retroalimentación entre las instrumentistas con respecto al desarrollo de esta técnica fue mayor que con respecto al resto de las técnicas practicadas. También se sugirieron durante las sesiones varias técnicas accesorias para ayudarnos a conseguir el slap: enrollar la lengua para hacer la ventosa, separar los dientes inferiores de la boquilla y colocar el clarinete a 90 grados del cuerpo tal como se toca el clarinete bajo. En específico, durante la exploración de los sonidos eólicos del segundo movimiento descubrimos además que, si bajábamos la posición de la caña en la boquilla, el efecto salía de forma natural, así que uno de los mecanismos que adoptamos también fue comenzar practicándolo así e ir subiendo poco a poco la posición de la caña. También se discutió la posibilidad de confeccionar “cañas” con trozos de plástico transparente e ir practicando la ventosa frente al espejo utilizando solo estos aditamentos, comenzando por el de mayor tamaño.

En cuanto a la relación del slap con construcciones rítmicas como el mordente se discutió la audibilidad de ambos sonidos: “cuando haces el slap el sonido que suena es el primero, el sonido grave (...) Aquí el sonido que se va a escuchar en el slap es el sol, en el mi se va a escuchar el aire, el efecto que suena cuando cierras una llave”. En cuanto a las indicaciones de “número de notas al gusto” se optó por utilizar el doble picado, ya que con el picado simple la velocidad que se lograba no era suficiente. También se hizo uso del doble picado para llevar a cabo el cuadrante denominado “puntillismo” en el cuarto de los estudios: *Movimiento* (Figura 25). Aunque el doble picado, tal como

hemos referido anteriormente no se considera una técnica extendida, en nuestro caso fue un recurso para conseguir la indicación mencionada en varios extractos de la partitura (Figura 26).

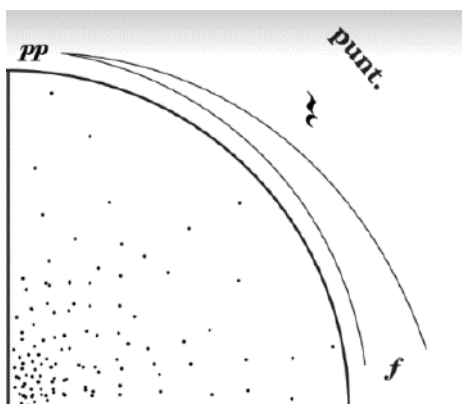


Figura 25. Cuadrante superior derecho del esquema central de Movimiento

Fuente: Cinco estudios Contemporáneos para cuarteto de clarinetes (Sib) (Anexo I).

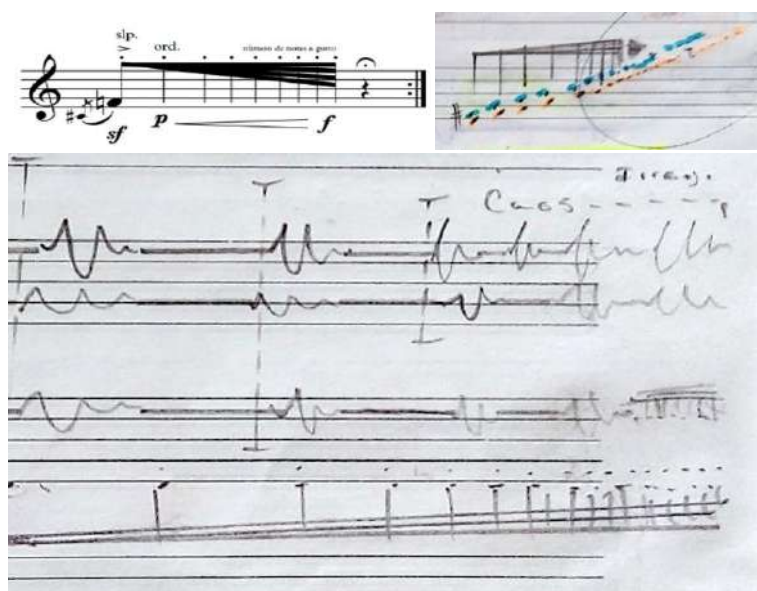


Figura 26. Varios extractos de la obra donde se expresan de diversas formas la indicación de "As fast as possible"

Fuente: Cinco estudios Contemporáneos para cuarteto de clarinetes (Sib) (Anexo I).

Voz y sonido simultáneos: con respecto a esta técnica lo primero que tuvimos en cuenta fue la libertad ofrecida por el compositor para interpretar con la voz el sonido que desease cada una:

Norma: ¿Eso sería un unísono entre voz y sonido?

Santiago: Sí.

Norma: Vale, porque quería decirte, sabes que puedes mantener una nota tenida en la voz y cambiar los sonidos, o viceversa.

Santiago: Y me gusta eso, eso me gusta, eso sí lo hice una vez en la flauta.

Norma: Claro que lo puedes hacer unísono, por supuesto.

Santiago: Una especie de contrapunto, incluso...

De esta manera, cada una sugirió una manera diferente de ejecutar la técnica.

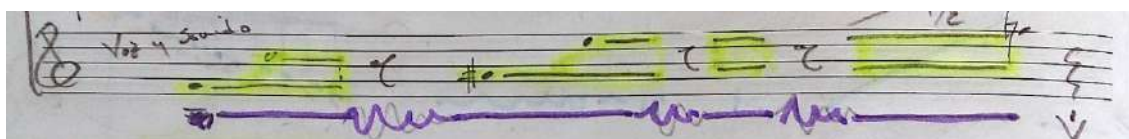


Figura 27. Extracto de *Opticométrías*

Fuente: Cinco estudios Contemporáneos para cuarteto de clarinetes (Sib) (Anexo I).

Como se aprecia en la Figura 27, el clarinete amarillo y el clarinete morado deben aplicar la técnica de combinación de voz y sonido. Teniendo en cuenta que como se ha expresado anteriormente la confección de la partitura en dos segmentos a modo de dúo, decidimos que dicha indicación afectase a ambas voces. En el caso del clarinete morado, era evidente que la altura que iba a cantar era el unísono, pero en el caso del clarinete amarillo era posible elegir entre cantar el fa y tocar el do o viceversa. Al inicio la instrumentista del clarinete amarillo no lograba realizar la técnica, así que decidimos probar el pasaje también las demás. Parte de la complejidad estaba en que la instrumentista había concebido tocar el fa y cantar el do, básicamente porque ella entendía que había una determinada jerarquía del sonido frente a la voz. Finalmente, llegamos al consenso de que es más sencillo para practicar la técnica cantar y luego tocar, sobre todo si la nota que se toca es más alta que la nota que se canta. Por último, se abordaron otros elementos que pudiesen afectar la consecución de la técnica como pudiesen ser apretar mucho la embocadura o cerrar involuntariamente la garganta.

Efecto flauta: durante el desarrollo de las sesiones y aunque el efecto flauta iba a ser interpretado solo por una de las instrumentistas, cuyo rol por cuestiones de localización física se asignó a la investigadora, el efecto flauta suscitó mucha curiosidad e interés entre los participantes del ensemble. Pese a no haber demasiada información textual disponible explicando la técnica, la investigadora compartió sus propias experiencias con la técnica. En cuanto a la posición del instrumento, se trabajó con la

inclinación oblicua, que se basa en colocar instrumento desde el borde de la boca hacia adentro, recogiendo más la embocadura. Se mencionó que se debe soplar muy suavemente, dejando al menos la mitad de la abertura abierta sin tapar. Se compartieron algunos videos y enlaces relacionados con la técnica en los cuales, se interpretaba tanto sustrayendo solo la boquilla y soplando en el barrilete, como sustrayendo también este, y soplando en el cuerpo superior de la mano izquierda. Esta última variante fue la que mejores y más rápidos resultados sonoros nos ofreció. Uno de los puntos importantes fue el control de la emisión del aire. En este sentido, se abordó se enfatizó la necesidad de cerrar más la boca y mantenerla dentro del contorno de la embocadura, echar poco aire, intentando mantener una temperatura cálida del mismo, controlando una presión constante del diafragma y una forma cóncava dentro de la cavidad bucal, como si estuviésemos a punto de bostezar. Por último, las instrumentistas refirieron que personas conocidas, no relacionadas con la música, consiguieron el sonido rápidamente, lo que nos hizo reflexionar en que también era importante la relajación del cuerpo y de la cavidad bucal. A continuación, se hace referencia a varias de las conversaciones que se mantuvieron en los ensayos sobre este tema, que se pueden encontrar íntegramente en las transcripciones del Anexo II.

Norma: La posición oblicua significa que es del borde de la boca hacia adentro.

Recoge más la embocadura. Es totalmente puntito como si como si fueses a silvar. Muy poquito muy poquito aire, tienes que dejarle por lo menos la mitad de la abertura abierta, sin tapar. El borde de la boca tiene que ir en el borde de la embocadura.

(...)

Norma: Yo, por ejemplo, ¿ves dónde pone posición de los labios semiabiertos cerrados o abierto? Semiabierto es este tipo de como si fueran los flautistas, más bien, así como con “e”. Cerrado es la embocadura que busco para poner para el efecto flauta, o sea cerrado del todo que parece que solo te cabe un alfiler.

(...)

Vivian: El que lo hace con el barrilete es imposible.

(...)

Claudia: Es como de momento y de momento no me sale.

Norma: Bueno, es así, al principio es así. Imagínense antes de empezar a tocar que van a bostezar como si estuviésemos a punto de bostezar así. Pongo la parte de dentro de la boca como para bostezar. Lo otro que tienen que echar mucho menos aire.

Vivian: pero se me va.

Norma: Bueno es así, al principio es así pero que tiene que echar mucho menos aire entre menos aire ese más rápido te va a salir el sonido.

Vivian: Ay es que yo lo que estoy traumatizada, le echo mucho aire al clarinete.

Norma: Claro Vivi, eso es de toda la vida.

Mira bien (a Claudia), trata de ir para abajo trata de tocar los graves. El sitio donde el sitio donde más fácil sale es el do central. Pero bueno porque vamos en camino y lo otro es cerrar más la boquita, la boca va dentro de la dentro del contorno este. No sale fuera.

Pero va muy bien, si a mí me costó como un mes para lograr el que me saliera el primer Sonido.

(...)

Vivian: A ella le sale el efecto flauta.

Norma: ¡Te sale el efecto flauta!

Claudia: Digo yo eso es muy difícil: Dice mi hermano yo puedo hacer eso...

Norma: Pero ¿tu hermano es músico Claudia?

Claudia: Nada, nada que ver era burlándose de ella y lo hizo en serio. Echó aire y dijo: es que yo no pienso mucho.... Y lo hizo.

Vivian: A Yamil el efecto flauta le salió, porque como era así, y yo estoy buscando y el hizo así: pero ¿cómo es? a ver y le salió.

Multifónicos: Durante los ensayos se discutió que la producción de multifónicos implica tocar múltiples notas al mismo tiempo, lo que requiere la manipulación de la embocadura, la posición de las llaves y la garganta. Si bien existen manuales en los que

se describen posiciones exactas para producir multifónicos, estas no funcionan por igual en todos los instrumentos y todos los instrumentistas, por lo que los músicos deben experimentar y encontrar las posiciones que funcionen mejor para ellos. Las anotaciones en la partitura son de gran utilidad para recordar estas posiciones. En ocasiones, la partitura de esta obra carecía de anotaciones detalladas sobre las posiciones de los multifónicos. Para resolver esto, debimos encontrar las posiciones utilizando los manuales anteriormente citados, específicamente el de Rehfeldt. Aun así, algunas notas variaban en altura, audibilidad y calidad del sonido entre los miembros del ensemble.

Experimentamos ciertas dificultades con algunos de los multifónicos en la partitura, y con algunas de las propuestas de posiciones en el manual utilizado.

Claudia mencionó que tenía dificultades con un multifónico que implicaba la nota sol 2 (Figura 28). Experimentando con la embocadura y la posición de la caña, **Claudia** logró un sonido que le satisfizo más al relajar la embocadura y al tocar con la caña en la punta. Esta dificultad se resolvió al ajustar su técnica y embocadura.



Figura 28. *Sonido multifónico*

Fuente: Cinco estudios Contemporáneos para cuarteto de clarinetes (Sib) (Anexo I)

Vivian tenía problemas con el multifónico Si-Re-Sol# (Figura 29), particularmente la posición correcta para tocarlo. **Norma** sugiere una posición específica (Figura 30) y ajustes en la embocadura para ayudar a **Vivian** a lograr el multifónico: relajar más la embocadura y sacar un poco más el labio inferior. Específicamente tenía problemas con la interferencia de un sonido más agudo no deseado, haciendo más difícil mantener la nota aguda en este multifónico.



Figura 29. *Multifónico*

Fuente: Cinco estudios Contemporáneos para cuarteto de clarinetes (Sib) (Anexo I).

En cuanto a la búsqueda de posiciones alternativas variando una posición dada, abordamos la funcionalidad de este método de la siguiente manera: “la fundamental

define el armónico, el armónico no define la fundamental”, si bien hay sonidos armónicos que tienen resultantes inferiores. Por ello, para modificar un multifónico nos basamos en la modificación de los sonidos agudos a través de la apertura o cierre de llaves en el cuerpo inferior de la mano izquierda. En este punto, debemos aclarar que el proceso fue por completo de ensayo-error.

En este caso, probamos a cerrar uno de los orificios del cuerpo inferior derecho accionando la llave del Mi 2 en vez de la del Fa# 2 (Figura 30).

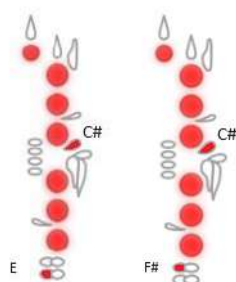


Figura 30. Variación de la posición de un multifónico. A la izquierda la posición de la que partimos. A la derecha la posición modificada

9.3.2. Limitaciones de la NMP y dificultades afrontadas durante los ensayos. Soluciones a la sincronización, el movimiento en el espacio y la disposición del cuerpo en escena

Configuración del sonido en Zoom: se discutieron problemas técnicos con Zoom relacionados con la calidad del sonido y se sugirieron ajustes para mejorar la calidad del audio durante la reunión en línea. En principio, se trabajó con el sonido real que brinda la plataforma y con la cancelación de ruido al mínimo, ya que los sonidos que la plataforma interpretaba como “ruidos” eran importantes para el discurso musical, entendiéndose los sonidos de llaves y sonidos eólicos, sobre todo en lo que al segundo movimiento de la pieza se refiere.

Enfoque en la "total awareness": se discutió la importancia de estar consciente no solo de su propia parte musical, sino también de lo que están tocando los otros músicos. Dos de las necesidades primordiales en varios de los movimientos eran la coordinación y comunicación durante la interpretación. Sin embargo, la continua interferencia de la latencia y la propia cancelación de ruido anteriormente mencionada, dificultaban mucho ambos parámetros. Además, la interacción visual entre los músicos puede estar limitada por la disposición de las pantallas y las restricciones de visualización, obstaculizando la comunicación no verbal y el contacto visual necesario para una interpretación más

cohesionada. Aun así, debido a su sencilla instalación que no presenta costos adicionales ni restricciones en Cuba, se decidió utilizar esta plataforma. Su funcionamiento nos permitió además trabajar en condiciones de red variables y beneficiarnos de herramientas útiles como el uso compartido de video, pantalla y pizarra.

En nuestro caso, además de las limitaciones de movilidad, la latencia superaba los 100 milisegundos y se contaba con medios técnicos para implementar un Delayed-Feedback-Approach (DFA). Estos valores de latencia de la red no solo eran altos, sino también inestables. Esto dificulta la implementación de técnicas específicas de NMP y la mezcla de sonidos en tiempo real.

La desconexión en múltiples momentos de los ensayos de las clarinetistas en la localización en Cuba nos hizo ver la importancia de una conexión estable en entornos de trabajo en línea, lo que no era posible en la naturaleza de nuestro proyecto.

Movimientos físicos en el espacio virtual: se exploró cómo el espacio virtual influía en la interpretación y cómo cada músico podía crear su propio escenario y posición en casa. Sin embargo, el espacio era reducido y la audibilidad del sonido reproducido de forma remota en condiciones domésticas, tampoco facilitaba un rango de movimientos muy extenso. Aun así, se exploraron ideas relacionadas con la partitura y la escenografía. No solo se hizo hincapié en respetar la disposición de los músicos tal como la había contemplado el compositor, sino que se plantearon diversas soluciones para relacionarse con la partitura de la manera en que este lo había concebido, en la medida de lo posible.

A continuación, se describen las soluciones que se adoptaron en cada uno de los movimientos:

Una vez evaluadas las condiciones, el montaje y la grabación se dividieron en dos enfoques distintos según las limitaciones y posibilidades del entorno remoto. Algunos movimientos se beneficiaron de la latencia de acuerdo con la intención de aleatoriedad presente en la pieza, y se grabaron simultáneamente (primer, segundo y cuarto). Se adoptó un enfoque similar al Latency Accepting Approach (LAA) descrito por Carôt & Werner (2007) que acepta cualquier tipo de latencia superior a los 25 ms y no busca una interpretación convencional de la música, sino utilizar la latencia como una forma de expresión y parte del material artístico. Por otro lado, para los movimientos en los que era necesaria una sincronización de acuerdo a la naturaleza estética de los mismos (tercero

y quinto), nos basamos en la modalidad snake, descrita en el trabajo de Weinberg (2003) en la que “los intérpretes pueden explorar la interdependencia de la red compartiendo sus motivos con otros y añadiendo su propia voz única a los patrones de sus compañeros” (p.101). Si bien el autor se refiere a la elaboración musical, en nuestro caso lo extrapolamos a la sincronización, trabajando con pistas grabadas una sobre otra. Una vez que el líder introduce el primer patrón, este se reproduce por otro intérprete que se convierte entonces en la referencia, o “cabeza de serpiente”. De acuerdo con esta división, abordaremos las características de los movimientos a través de ejemplos de cada caso.

En el primer movimiento, cada instrumentista se posiciona en uno de los cuatro puntos cardinales y lee los fragmentos de una partitura común que están orientados hacia él/ella. La duración y repetición de los fragmentos dependen de la jerarquía del instrumentista principal, y este rol se va alternando entre los cuatro músicos. Los intérpretes tienen libertad para cambiar el orden en el que ejecutan los fragmentos que se les presentan para lograr diferentes densidades sonoras en una duración máxima de 4 minutos. Esta densidad de capas varía según la percepción y la observación de cada músico y se ve enriquecida por el carácter imprevisible que le otorga la latencia al resultado. Para la referencia auditiva se utilizaron auriculares con un divisor de 5 salidas y un micrófono pequeño con funda de pelo artificial en el centro (Figura 31).

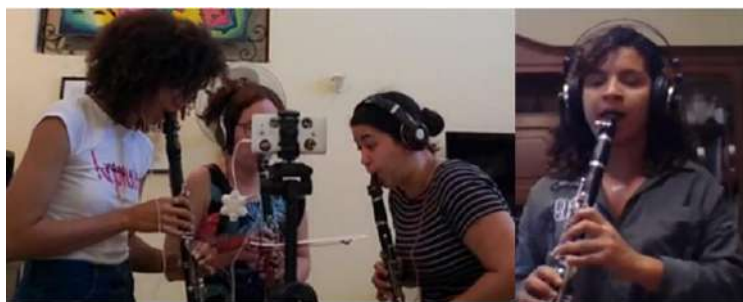


Figura 31. *Disposición de las instrumentistas*

Fuente: Reunión de Zoom.

En el cuarto movimiento, la relación entre el instrumentista y el espacio es fundamental. El escenario se convierte en partitura. Cada músico sigue las indicaciones que se encuentran escritas en el segmento sobre el que se mueve. Para abordarlo en estas condiciones, se construyó un pequeño escenario de papel en Cuba y España, reproduciendo el diagrama central común a todas las partes. Las acciones no premeditadas contribuyeron a que cada interpretación de la obra ofreciese resultados sonoros diferentes. Si bien en el entorno virtual la latencia dificultó la comunicación y reacción entre los

miembros del ensemble, contribuyó a generar material sonoro que no era posible planificar con anterioridad. El micrófono y la cámara se colocaron en una esquina para emular una experiencia más cercana al público (Figura 32).



Figura 32. *Disposición de los músicos para el cuarto movimiento*

Fuente: Reunión de Zoom.

En el segundo movimiento, se establece una relación introspectiva entre los miembros del ensemble y su función en la pieza. Se presenta un canto solista de flauta acompañado por un relato instrumental utilizando el concepto de sala foley. Se ejecutan efectos sonoros imitando patrones de la naturaleza, como el viento, la lluvia, la tormenta, la calma, las olas del mar y la noche. Se trabaja con sonidos de aire, llaves y percusión sobre el cuerpo de madera del instrumento.

La interpretación de este movimiento requiere una coordinación coreográfica para mantener la integridad del relato y el entorno de representación y el equipo técnico utilizado afectan al posible resultado sonoro. Si no hay público presente, las interferencias sonoras son menores. En cuanto a la interpretación sincrónica, era la variante que más contribuía a enriquecer la experiencia del relato, así que se utilizaron los dispositivos técnicos mencionados anteriormente tanto para la referencia auditiva como para la captura del sonido.

El tercer movimiento de la obra se centra en la capacidad del clarinete para producir sonidos multifónicos y utiliza el conjunto instrumental como si se tratase de un solo instrumento con amplio registro sonoro, similar a un órgano. Si bien la representación sincrónica ofrece ventajas de equilibrio sonoro, empaste y complejidad dramática y la combinación de los sonidos parciales de los diferentes instrumentos crea un efecto espectral; la representación virtual permite una mayor audibilidad de todas las alturas de sonido presentes en los multifónicos. A pesar de esto, incluso una pequeña latencia afecta la simulación del órgano y la sincronización perfecta. Por ello, se utilizó el método de "pista sobre pista". Las instrumentistas en Cuba grabaron la primera pista, luego la

instrumentista en España grabó su parte siguiendo esa referencia. Esta grabación fue utilizada como referencia para que las instrumentistas en Cuba grabaran una nueva capa.

Este enfoque permitió mantener la coherencia y sincronización en la interpretación virtual, a pesar de las limitaciones en la comunicación directa entre los instrumentistas. El quinto movimiento de la obra, que se centra en los glissandi, portamenti y trinos, con dos dúos intercambiables entre los miembros del conjunto, también se grabó de esta manera. La variante virtual nos presentó restricciones, especialmente en términos de equilibrio sonoro y empaste. La interpretación en persona hubiese ofrecido mejores posibilidades y matices en la ejecución de los glissandi, portamenti y trinos. Sin embargo, en el contexto en el que nos encontrábamos, la grabación sucesiva de capas proporcionó un marco de referencia para adaptar la interpretación y lograr un resultado sonoro sincronizado.

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Comenzamos esta tesis doctoral con el propósito de llevar a cabo una incursión en el panorama de la escena cubana de la música contemporánea de conciertos. Decidimos centrarnos en el uso de las técnicas extendidas para clarinete para contribuir a la sistematización de su estudio, aportando material accesible a los instrumentistas con los que trabajamos y a aquellos que puedan establecer contacto con ellos.

En una primera aproximación al tema, encontramos que la música de conciertos en Cuba experimentó una transformación notable en la década de 1990, buscando modernización en su repertorio, y que varios de los compositores estudiados, como es el caso de Leo Brower o Louis Aguirre, habían compuesto piezas utilizando técnicas extendidas para varios instrumentos. Sin embargo, encontramos que actualmente la información sobre música experimental y técnicas extendidas en Cuba es limitada, siendo el Ensemble Interactivo de la Habana (EIH) un caso destacado. Encontramos en esta agrupación un ejemplo aislado de espacio transdisciplinario que aboga por la obra de arte total. En un contexto donde la formación musical enfrenta desafíos, el EIH ha visualizado el descontento con los planes de estudio y la falta de acceso a la música contemporánea. De ahí que encontrásemos una necesidad sobre el estudio de esta temática, y en el EIH un entorno muy favorable para la fase investigación-acción de la tesis.

El estudio histórico realizado nos mostró que la música de conciertos en Cuba ha estado históricamente plagada de la fusión cultural que se nutre de las influencias de la transculturación. La mezcla y transformación de elementos culturales de diferentes orígenes que ha dado como fruto géneros autóctonos y estilos únicos que reflejan la identidad cultural del país, ha estado presente en la música culta desde su surgimiento en la isla. Asimismo, compositores y músicos claves de la música de conciertos cubana tales como Salas, Brouwer o Aguirre, cada uno en su tiempo y con un contexto social y económico diferente, han estado significativamente influenciados por la música afrocubana.

Por otro lado, este estudio nos mostró que la evolución de la música de conciertos en Cuba se vio moderada desde la década de 1960 por el triunfo de la Revolución Socialista, en la que por encima de todo interés artístico y estético la música debía exaltar los valores nacionalistas y patrióticos. De esta manera, la reutilización de elementos folclóricos y de origen afrocubanos han sido no solo patentes, sino centrales a buena parte

de la producción de música de conciertos, incluso dentro de la música electroacústica. Por último, a partir de la década de 1990, el éxodo de artistas fruto de la emigración masiva y las limitaciones económicas crecientes, incidieron significativamente en la ruptura de una evolución de la música contemporánea, que no ha sido retomada hasta la aparición del Ensemble Interactivo de la Habana.

El estudio histórico que realizamos sobre la Networked Music Performance nos mostró el impacto que la tecnología tiene en cuanto a la forma en que los músicos interactúan y se presentan en un entorno de red. Sin embargo, hallamos que existen numerosas limitaciones relacionadas con la latencia que dificultan tanto el proceso artístico como el resultado sonoro. Encontramos mediante la investigación maneras de sortear o contrarrestar esas limitaciones de la latencia, que van en dependencia de las diferentes ambiciones interpretativas que se tengan, tales como pueden ser el Latency Accepting Approach (LAA) y el enfoque “Snake”.

El proceso de aprendizaje sobre dichas técnicas que llevamos a cabo en la fase de investigación experimental o performativa nos permitió seleccionar cuáles de los manuales consultados eran funcionales en nuestra propia experiencia. Este estudio práctico nos permitió conocer las interioridades de cada técnica, para poder aplicarlo a la fase de composición de la obra, en la que el apoyo como instrumentista y el carácter interdisciplinar entre la interpretación y la composición, fueron decisivos.

Tanto la clasificación, como nuestra propia experiencia en el aprendizaje de las técnicas extendidas, permitieron coordinar con el compositor y el resto de las instrumentistas las decisiones creativas necesarias en la fase de montaje de la obra. La clasificación ordenada que desarrollamos nos permitió abordar la resolución de los problemas a los que nos fuimos enfrentando en el montaje de la obra, ya que en esta se utilizaba un amplio rango de técnicas extendidas organizadas por movimiento y con notable interacción con el espacio escénico.

El método interdisciplinar utilizado en la composición de la obra tuvo una importancia crucial en varios aspectos del proyecto, desde el desarrollo conceptual hasta la ejecución práctica. La colaboración interactiva entre el compositor, la investigadora y las instrumentistas fue fundamental. La constante retroalimentación durante el proceso de composición permitió una integración efectiva de diversas perspectivas y habilidades. Este método nos facilitó una profunda comprensión de las posibilidades del clarinete a

través de la realización de una exploración grupal de técnicas extendidas. La investigación interdisciplinar en técnicas instrumentales, organología y tecnología musical enriqueció la composición, aportando soluciones prácticas a problemas planteados por el compositor.

Además, el carácter interdisciplinar incluyó incursiones a otras ramas de lo performativo. Las singularidades en la notación musical y la presentación visual de la partitura fueron determinantes para la interpretación. La partitura gráfica, el uso de colores y la disposición espacial de los músicos en el escenario demostraron un enfoque interdisciplinario y creativo y nos permitieron trabajar la improvisación, así como la relación entre el cuerpo y el espacio.

El análisis de fuentes históricas, unido a la experimentación práctica que propone el método interdisciplinar, permitió a los intérpretes aportar su estilo y decisiones a la práctica musical. Esto transformó el proceso en un trabajo colaborativo y adaptativo entre músicos y compositor y permitió afrontar los problemas generados durante los ensayos.

La adaptación creativa de las limitaciones y problemas enfrentados derivados del uso de la tecnología, de plataformas en línea, softwares, equipos de grabación y plataformas de interconexión social fue sorteable gracias a la utilización de un enfoque interdisciplinario que combinó conocimientos técnicos y musicales y que los asumió como materiales dentro de la creación. Las decisiones tomadas en la práctica musical para abordar las limitaciones de conectividad a las que nos enfrentamos demostraron que el enfoque interdisciplinar y la retroalimentación con el compositor, así como la capacidad de la música para adaptarse a cualquier circunstancia, brindan herramientas artísticas que aportan gran valor al resultado final.

La selección de los sujetos y los materiales utilizados en la fase de composición y montaje de la obra resultaron adecuados al camino de nuestra investigación. Por un lado, un compositor y tres instrumentistas de clarinete con distinto grado de experiencia y compromiso con la música contemporánea y la experimentación instrumental. Esto nos ofreció una variedad de perspectivas y niveles de experiencia. Además, la instrumentista más familiarizada con la música contemporánea, por su labor en el EIH, asumió el papel de coordinadora en Cuba y jugó un papel clave en la resolución de cuestiones técnicas y la preparación para los ensayos grupales.

La utilización de la NMP representó un avance significativo en la interacción musical, permitiendo a los músicos colaborar y actuar en tiempo real a pesar de estar geográficamente separados. En nuestro caso la NMP fue crucial para superar las restricciones impuestas por la pandemia y las limitaciones tecnológicas en Cuba, y abrir un nuevo horizonte de posibilidades para la ejecución musical a distancia.

Gracias a la utilización del material en vídeo, pudimos documentar nuestro método de trabajo para abordar la realización del montaje de *Cinco Estudios Contemporáneos para cuarteto de clarinetes (Sib)* mediante NMP de manera eficaz. Este método, basado en las decisiones que fuimos tomando en cuanto a la resolución de problemas de la práctica, puede ser útil para proyectos similares, ayudando a superar desafíos como la latencia y otras limitaciones de conexión precaria a internet.

Las soluciones creativas encontradas por los músicos en el proceso interpretativo ayudaron a enfrentar los desafíos específicos relacionados con ciertas técnicas extendidas tales como el frullato, el vibrato combinado, los slaps, los multifónicos, y la voz combinada con sonido. Los intérpretes exploraron una gama amplia de texturas y colores sonoros. El frullato, por ejemplo, que se utilizó en varios movimientos se abordó de manera diferente por cada una de las instrumentistas, combinando técnicas como el batimento de la lengua, aire almacenado en las mejillas y vibraciones de las cuerdas vocales. En el caso del slap, se llegó a diferentes formas de ejecutarlo a fin de familiarizarse con la sensación en la lengua y el sonido deseado, como hacerlo sin apoyar los dientes en la parte superior de la boquilla o girar el clarinete a 90 grados.

La búsqueda de técnicas para lograr el efecto del sonido flauta llevó a los músicos a probar diferentes posiciones del instrumento, distintas maneras de armarlo, así como diferentes tipos de emisión de aire. Las dificultades con algunos multifónicos en la partitura llevaron a los músicos a encontrar posiciones alternativas y ajustes en la embocadura para lograr el sonido deseado. En la técnica de voz y sonido simultáneos cada músico eligió cómo ejecutarla, creando una interpretación única y personal, en algunos de los movimientos se decidió cantar un unísono y luego tocar, o viceversa, según la preferencia del intérprete. La elección de cómo y cuándo utilizar estas técnicas influyó en la textura musical de la obra, aportando variedad y profundidad a la interpretación.

Las decisiones tomadas entorno a la práctica de las técnicas extendidas tuvieron una importancia crucial en la interpretación. No solo influenciaron la calidad sonora y la

expresividad de la obra, sino que también desempeñaron un papel significativo en la cohesión y el entendimiento entre los músicos, aportando expresividad individual y colectiva. Cada intérprete adaptó las técnicas extendidas a sus habilidades y características de su instrumento, lo que resultó en una interpretación única y personalizada y un matiz expresivo propio.

La diferente disposición de los músicos y la partitura en el escenario nos permitió explorar diferentes atmósferas y combinaciones musicales. La estructura abierta y aleatoria de varios de los movimientos nos permitieron explorar la improvisación, trabajando más orgánicamente las técnicas extendidas.

En cuanto a las decisiones inherentes a la NMP, se desarrollaron dos enfoques fundamentales para minimizar los efectos de latencia. Estos enfoques están determinados según el nivel de latencia con el que se trabaje y las necesidades de sincronización que se puedan tener. Encontramos en la bibliografía el referente para utilizar el alto nivel de latencia como un material más, cuando esta es inevitable y significativa mediante el enfoque Latency Accepting Approach (LAA), así como el enfoque "Snake", como solución cuando los niveles de latencia no fueron sorteables o no era posible ignorarlos. En cuanto a los enfoques elegidos entorno a la Networked Music Performance, consideramos que fueron acertados en tanto nos permitieron abordar el gran reto que supuso este montaje en las condiciones de tecnología en Cuba. La utilización de los enfoques Latency Accepting Approach (LAA) y "Snake" fue decisiva en varios aspectos del proceso creativo y de interpretación.

La aceptación de cualquier nivel de latencia por encima de los 25 milisegundos propia del LAA que adoptamos como un elemento inherente y utilizamos de manera creativa, nos permitió adaptar la interpretación a las demoras de la red. En movimientos donde la precisión rítmica no era crítica, este enfoque nos dio una mayor libertad de improvisación, utilizando la latencia como un elemento expresivo más en la música y reforzando en muchos casos la intencionalidad de obra abierta del compositor. En movimientos que implicaban capas sonoras complejas o patrones rítmicos flexibles, este enfoque se alineaba bien con la naturaleza de la composición. Al aceptar la latencia, se abrieron oportunidades para experimentar con texturas sonoras y temporales que no serían posibles en un entorno de sincronización estricta.

La grabación de pistas de manera sucesiva, propia del enfoque “Snake” en movimientos que requerían una mayor coordinación y precisión ayudó a superar las dificultades de sincronización en tiempo real. A través del "Snake", se logró una interpretación cohesiva y sincronizada, a pesar de la imposibilidad de tocar simultáneamente en tiempo real debido a la latencia y las limitaciones técnicas. Este enfoque fue particularmente útil en movimientos donde la relación rítmica y armónica entre las partes era crucial para el efecto global de la música, sobre todo en los que se buscaba la verticalidad de las voces.

Juntos, estos enfoques permitieron superar los desafíos técnicos y aprovechar las oportunidades creativas que presentaba el entorno de NMP. Estas decisiones no solo impactaron la ejecución individual de los músicos, sino que también influyeron en la dinámica del grupo, la cohesión interpretativa y la calidad estética de la obra. Estos ejemplos ilustran cómo las decisiones técnicas y expresivas influyeron en la interpretación, destacando la importancia de la adaptabilidad y la creatividad en la música contemporánea y en contextos de NMP.

Tal como hemos visto a lo largo de las conclusiones, el enfoque interdisciplinar y la retroalimentación continua entre compositores e intérpretes han demostrado ser estrategias efectivas para superar las limitaciones técnicas y promover la experimentación y adaptabilidad en el montaje de una obra con técnicas extendidas, especialmente en un contexto de Networked Music Performance (NMP) con restricciones de conectividad; lo cual responde a la hipótesis de nuestra investigación. La investigación ha demostrado que, a pesar de las dificultades inherentes a las limitaciones de la tecnología de internet en Cuba, es posible abordar con éxito el montaje de obras contemporáneas que incorporan técnicas extendidas, incluso cuando los instrumentistas no están inicialmente familiarizados con estas técnicas. La selección cuidadosa de enfoques como el Latency Accepting Approach (LAA) y el enfoque "Snake" para la gestión de la latencia, junto con la adaptación creativa a los desafíos técnicos, han permitido una ejecución cohesiva y expresiva de la obra.

En conclusión, esta tesis doctoral ha sido una exploración enriquecedora y desafiante en el ámbito de la música contemporánea de conciertos en Cuba, con un enfoque particular en las técnicas extendidas para clarinete. Hemos contribuido a profundizar en el conocimiento y la práctica de estas técnicas y el desarrollo y la

visibilidad de la música contemporánea en Cuba. La colaboración entre el Ensemble Interactivo de La Habana y otros actores clave ha sido esencial para llevar a cabo este proyecto, destacando la importancia de la cooperación y el intercambio cultural en el campo de la música contemporánea.

Este proyecto no solo ha aportado a la música contemporánea cubana, sino que también ha establecido un modelo de trabajo que puede ser replicado y adaptado en otros contextos y disciplinas. La combinación exitosa de investigación histórica, práctica experimental y uso innovador de tecnologías como la NMP subraya el potencial ilimitado de la música como forma de expresión y conexión humana en un mundo cada vez más digitalizado y globalizado.

Por último, este es un proyecto que puede servir como punto de partida a otros similares. Por ello nos gustaría proponer una serie de recomendaciones que buscan promover un enfoque dinámico y proactivo hacia el estudio, la investigación y la práctica de la música contemporánea. Es por ello por lo que a continuación damos una serie de recomendaciones para continuar el curso de esta investigación.

Es esencial continuar con la investigación y documentación de la música contemporánea y las técnicas extendidas en Cuba. Esto incluye la creación de archivos digitales accesibles que alberguen partituras, grabaciones y materiales didácticos relacionados con la música contemporánea cubana y las técnicas extendidas para su estudio y difusión global. Incentivar la escritura y publicación de artículos, tesis y otros materiales académicos sobre música contemporánea, técnicas extendidas y NMP contribuye al avance del conocimiento en el campo y a la visibilidad internacional de la investigación musical cubana.

Fomentar proyectos de investigación-acción que involucren a estudiantes y docentes en la creación y ejecución de obras contemporáneas utilizando técnicas extendidas y NMP, puede promover un aprendizaje práctico que se puede ver muy beneficiado por el desarrollo de programas de intercambio y colaboración con instituciones académicas internacionales. Esto permitiría a docentes y estudiantes dentro de Cuba, participar en proyectos de investigación, talleres y presentaciones de música contemporánea y técnicas extendidas.

Si bien implementar programas educativos enfocados en la música contemporánea y las técnicas extendidas dentro de las instituciones de formación musical en Cuba puede parecer fuera de los márgenes de nuestra investigación, la realización de talleres, masterclasses y cursos en línea, al menos en círculos no institucionales, pueden ser cruciales para abordar los aspectos más avanzados de las técnicas extendidas y la NMP. Promover la creación de redes de cooperación entre músicos, compositores, investigadores y educadores cubanos con sus homólogos internacionales. Estas redes pueden facilitar el intercambio de conocimientos, recursos y oportunidades de colaboración. Los grupos o ensambles de estudio dedicados a la práctica y exploración de la música contemporánea y las técnicas extendidas pueden servir como laboratorios vivos para la experimentación y el aprendizaje colaborativo.

La creación de proyectos que integren la música con otras disciplinas artísticas, como la danza, el teatro, las artes visuales y la tecnología pueden enriquecer la escena artística cubana y ofrecer nuevas perspectivas sobre la interpretación y la composición en la música contemporánea. Alentar a músicos y compositores a explorar y experimentar con nuevas técnicas sonoras, formatos de composición y modalidades de *performance*, incluida la NMP, es clave para el desarrollo de una voz contemporánea única en la música cubana. Animar a la colaboración entre departamentos y áreas de estudio, como música, tecnología, ingeniería de sonido y artes visuales, para desarrollar proyectos que exploren nuevas formas de expresión musical y artística.

Fomentar el desarrollo y uso de plataformas de Networked Music Performance específicamente diseñadas para superar las limitaciones de latencia y conectividad pueden facilitar la colaboración internacional y el intercambio cultural, permitiendo la participación de músicos cubanos en el escenario global de la música contemporánea. Incentivar la investigación y el desarrollo de nuevas tecnologías que mejoren la práctica de la NMP, especialmente en contextos con limitaciones de conectividad. Esto puede incluir software que gestione mejor la latencia, así como hardware que optimice la calidad del sonido y la experiencia de interpretación a distancia.

Estas recomendaciones buscan no solo apoyar el desarrollo continuo de la música contemporánea en Cuba, sino también asegurar su integración y relevancia en el contexto global, aprovechando las tecnologías digitales y fomentando el intercambio cultural.

En cuanto a las propuestas de mejora, entendemos que hay determinado tipo de proyectos que podrían contribuir a perfeccionar los ámbitos de estudio que toca nuestro trabajo.

Por un lado, mejorar la conectividad y la infraestructura tecnológica disponible en Cuba para incrementar la calidad y estabilidad de la conexión a internet, lo cual es fundamental para una implementación más efectiva de la Networked Music Performance (NMP). Para ello, sería necesario desarrollar y/o acceder a software y hardware que reduzcan la latencia y mejoren la calidad de la transmisión de audio y video, así como mejorar el acceso a software especializado y equipos de grabación para los músicos en Cuba. Adicionalmente, sería de utilidad desarrollar plataformas en línea que faciliten la práctica y el estudio de la NMP, incluyendo tutoriales, foros de discusión y bibliotecas de recursos.

A mediano plazo, proponemos trabajar en consolidar la infraestructura tecnológica para la NMP en Cuba, como pueden ser realizar inversiones significativas en infraestructura de internet en los ámbitos educativos, con el objetivo de mejorar la velocidad y estabilidad de la conexión. Esto puede incluir la ampliación de la red de fibra óptica y la instalación de puntos de acceso Wi-Fi dedicados a la docencia. Por otro lado, Proveer a instituciones musicales y educativas con equipos modernos que soporten la NMP, como computadoras de alto rendimiento, interfaces de audio de baja latencia y sistemas de videoconferencia avanzados. Fomentar el desarrollo y uso de software especializado que minimice la latencia y optimice la calidad de audio y video durante las *performances* en red, así como establecer programas de formación continua en NMP en Instituciones Académicas son algunas de las pautas que podrían incluir estudios consiguientes sobre el tema.

Por otro lado, en la mejora del capital humano, vemos importante crear proyectos que ayuden a integrar cursos tanto sobre técnicas extendidas como sobre NMP en los planes de estudio de conservatorios y universidades. Estos cursos deben cubrir tanto los aspectos teóricos como prácticos de estas áreas. Además, organizar programas de formación y actualización para los profesores de música, asegurando que estén familiarizados con las últimas técnicas y tecnologías, así como ofrecer talleres y seminarios regulares para estudiantes y profesionales, facilitados por expertos nacionales e internacionales, para promover el intercambio de conocimientos y experiencias.

A largo plazo, vemos posible crear un ecosistema musical robusto y sostenible que integre plenamente la NMP y las técnicas extendidas. En primer lugar, establecer redes de colaboración entre músicos, compositores, técnicos y educadores que faciliten el intercambio continuo de ideas y recursos. Por otro lado, fundar centros de investigación dedicados exclusivamente a la música contemporánea, las técnicas extendidas y la NMP, que sirvan como referencia para estudios y desarrollos futuros. Organizar festivales y conferencias internacionales en Cuba, así como desarrollar tecnologías propias que optimicen la NMP y superen las limitaciones de conectividad existentes, tales como software de compresión de datos y hardware que optimice el uso de ancho de banda.

Por otro lado, fomentar la investigación y el desarrollo de nuevas técnicas de interpretación y composición que aprovechen las características únicas de la NMP. Esto podría incluir la creación de obras específicamente diseñadas para ser interpretadas en red.

Establecer programas de I+D en colaboración con universidades y empresas tecnológicas para desarrollar soluciones que mejoren la NMP, promoviendo la patente de nuevas tecnologías y su implementación en otras localizaciones geográficas con limitantes similares.

A su vez, esto podría conducir a estudios comparativos sobre la eficacia de la NMP en diversos entornos geográficos, tecnológicos y culturales. Esto ayudaría a identificar las mejores prácticas y adaptar las técnicas a diferentes realidades, así como a realizar estudios que analicen el impacto cultural y social de la música contemporánea y la NMP en diversas comunidades. Esto podría incluir la evaluación de cómo estas prácticas musicales influyen en la identidad cultural, la cohesión social y la inclusión. Además, se podrían involucrar proyectos que trabajen con comunidades desfavorecidas o grupos minoritarios para explorar cómo la tecnología puede democratizar el acceso a la música.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, F. R. (2019, febrero 13). *Informe Global Digital 2019: Cuba entre los países que más crecen en usuarios de internet y redes sociales*. Cubadebate. <http://www.cubadebate.cu/especiales/2019/02/13/informe-global-digital-2019-cuba-entre-los-paises-que-mas-crecen-en-usuarios-de-internet-y-redes-sociales/>
- Alpizar, F. A. R. (2015). Juan Blanco y la profecía del sonido futuro. *Boletín Música*, 39, 43.
- Arenas, R. (2019). Del manifiesto a la internet: Relaciones entre texto escrito, literatura y creación performática en Latinoamérica. *La Palabra*, (34), 85-99. <https://doi.org/10.19053/01218530.n34.2019.9530>
- ASALE, R. y RAE. (s. f.). *Performance | Diccionario de la lengua española*. «Diccionario de la lengua española» - Edición del Tricentenario. Recuperado 18 de febrero de 2021, de <https://dle.rae.es/performance>
- Asuar, J. Vi. (1957). De los microtonos y su aplicación como sistemas temperados. *Revista Musical Chilena*, 11(55), 59.
- Ávila, A. S. (2017). Registro y difusión del performance artístico en la era digital. *Index, revista de arte contemporáneo*, (4), 99-106.
- Backus, J. (1961). Vibrations of the Reed and the Air Column in the Clarinet. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 33(6), 806-809. <https://doi.org/10.1121/1.1908803>
- Bandrés, J. (director). (2018, abril 19). La hora azul. En *Liturgia negra (Pedro Sanjuan) y la «justísima ira» de Vivaldi*. <https://www.rtve.es/alacarta/audios/la-hora-azul/hora-azul-liturgia-negra-pedro-sanjuan-justisima-ira-vivaldi-19-04-18/4573624/>

- Barbosa, Á. (2003). Displaced soundscapes: A survey of network systems for music and sonic art creation. *Leonardo Music Journal*, 13, 53-59.
<https://doi.org/10.1162/096112104322750791>
- Barce, R. (1981). *Fronteras de la Música* (Vol. 4).
<https://www.jstor.org/stable/10.2307/20794796>
- Bárcena, H. J. (2003). *Notas a propósito del ney, la flauta sufi de caña*. 4.
- Bartolozzi, B. (1974). *New Sounds for Woodwind*. Oxford University Press.
- Baquadano, M. Á. (2018). Invención, composición y función relativa del timbre. En torno de la Klangfarbenmelodie, en músicas de Schoenberg y Webern. *IV Congreso Internacional Artes en Cruce: Constelaciones de Sentido*.
- Bergande, W. (2016). The Liquidation of Art in Contemporary Art. *The Nordic Journal of Aesthetics*, 24(48). <https://doi.org/10.7146/nja.v24i48.23068>
- Berghaus, G. (2005). *Avant-garde Performance: Live Events and Electronic Technologies*. Palgrave Macmillan.
- Blanco, G. Y. y Pérez, G. A. (2020). “Vanguardia” y “retaguardia” musical en Cuba: Relatos históricos y polémicas (1961-1971). *El oído pensante*, 8(2).
<https://doi.org/10.34096/oidopensante.v8n2.8062>
- Bok, H. (2013). The Bass Clarinet. En *The Versatile Clarinet*. Routledge.
- Bomfim, C. C. (2020). “Cadernos sonoros”: Música telemática, colaboração e intertextualidade. *Revista Brasileira de Música*, 33(2).
<https://doi.org/10.47146/rbm.v33i2.38976>
- Borgdorff, H. (2010). El debate sobre la investigación en las artes. *Cairon: revista de ciencias de la danza*, 13, 25-46.

- Bosse, N. (2018). *Through a Window: A Networked Music Composition for Four to Six Instruments and Electronics* [Doctoral thesis, Arts].
<https://doi.org/10.11575/PRISM/32920>
- Brower, L. (1988). *La música, lo cubano y la innovación*. Letras Cubanas.
<https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/2023/198866P31.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Brito, P. P. (2019). *O concertino para clarinete en Sib y orquesta do compositor cubano Félix Guerrero: Recuperação e edição musical da obra* [Doutorado em Processos de Criação Musical, Universidade de São Paulo].
<https://doi.org/10.11606/T.27.2019.tde-05042021-124147>
- Buj, C. M. (2013). *Grafismos en la música: Origen y desarrollo de las partituras gráficas*. 24, 12.
- Calderón-Garrido, D., Gustems-Carnicer, J., & Faure-Carvalho, A. (2021). Adaptations in Conservatories and Music Schools in Spain during the COVID-19 Pandemic. *International Journal of Instruction*, 14(4), 451-462.
- Calle, G. M. (2015). La investigación-creación en el contexto de las prácticas estético-artísticas contemporáneas. Desplazamientos disciplinares y desafíos institucionales. *Mediaciones Sociales*, 0(12), 65-79.
https://doi.org/10.5209/rev_MESO.2013.n12.45263
- Candy, L. (2006). Practice Based Research: A Guide. *CCS Report*, 1(2), 1-19.
- Carôt, A., & Werner, C. (2007). *Network Music Performance—Problems, Approaches and Perspectives*. 162. <https://research.uni-luebeck.de/en/publications/network-music-performance-problems-approaches-and-perspectives>

- Carôt, A., & Werner, C. (2009). Fundamentals and principles of musical telepresence. *Journal of Science and Technology of the Arts*, 1(1), 26-37.
<https://doi.org/10.7559/CITARJ.V1I1.6>
- Carpentier, A. (1988). *La música en Cuba*. Letras Cubanas.
- Carreras, J. J. y Marín, M. Á. (2004). *Concierto barroco: Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*. Universidad de la Rioja.
- Carvajal, M. L. J., Usón, M. J. S., Vdovina, M. y Carvajal, D. T. J. (2015). *Leo Brouwer: Integralidad, música y filosofía de un maestro*.
- Castillo Calvo, D. A. (2017). On musical composition's history of Latinamerica, the composers. *InterSedes*, 18(37), 32-47.
- Catalán, T. (2003). *Sistemas compositivos temperados en el siglo XX.: Vol. I* (Istituto Alfons el Magnànim, Diputación de València).
- Cerqueira, F. (1791). El *performance* musical: Entre lo sagrado y lo profano. *Arqueología e Historia del mundo antiguo: contribuciones brasileñas y españolas*, 2, 3.
- Chanto, F. Z. (2007). John Cage: Sonatas e Interludios para piano preparado. *Revista Káñina*, 31(1), 199-214.
- Charles, S. A. (2008). Instrumentación y orquestación clásica y contemporánea. *Vol. I Viento madera, viento metal y voz*. Valencia, Rivera Mota.
- Chávez, M. H. (2006). Discurso Visual—Una aproximación metodológica interdisciplinaria en la educación artística. *Discurso Visual*, 7.
<http://discursovisual.net/dvweb07/aportes/apochaves.htm>
- CIDMUCMUSICACUBANA. (2019, marzo 27). GESI: Experimentos dentro de un relato épico. *Del canto y el tiempo*.
<https://cidmucmusicacubana.wordpress.com/2019/03/27/gesi-experimentos-dentro-de-un-relato-epico/>

- Correa, S. K. J. (2018). Repertorio latinoamericano para clarinete, viola y piano: Catálogo con comentarios. *Ricercare*, 10. <https://repository.eafit.edu.co/items/3319cf4d-6309-4f89-8e55-f9ac58a3bdab>
- Corzo, J.R.F. y Castillo, H. M. (1999). El significado cultural del Danzón 2 de Arturo Márquez en un mundo globalizado. *American Music*.
- Daza Cuartas, S. L. (2009). Investigación—Creación. Un acercamiento a la investigación en las artes. *Plumilla Educativa*, 6(1), 73-79. <https://doi.org/10.30554/plumillaedu.6.560.2009>
- De la Vega, A. (s. f.). *Breve Historia de la Música Cubana*. Recuperado 14 de enero de 2020, de <https://www.contactomagazine.com/delavega2.htm>
- De Pergamo, L. (1973). *La notación de la música contemporánea*. (Vol. 6). Editorial Ricordi Americana.
- Delle Monache, S., Comanducci, L., Buccoli, M., Zanoni, M., Sarti, A., Pietrocola, E., Berbenni, F., & Cospito, G. (2019). A Presence- and Performance-Driven Framework to Investigate Interactive Networked Music Learning Scenarios. *Wireless Communications and Mobile Computing*, 2019, 1-20. <https://doi.org/10.1155/2019/4593853>
- Díaz, A. C. (1981). *Música cubana del areyto a la nueva trova*. Editorial Cubanacán.
- Diez, I. (2007, enero 13). Sinfónica entre Gershwin y Lennon. *Granma. Órgano Oficial del Comité Central del Partido Comunista de Cua*. <https://www.granma.cu/granmad/2007/01/13/cultura/artic03.html>
- Ecured. (s. f.). *Grito de Yara (1868)—EcuRed*. Recuperado 17 de agosto de 2020, de [https://www.ecured.cu/Grito_de_Yara_\(1868\)](https://www.ecured.cu/Grito_de_Yara_(1868))

- El-Mecky, N. (2021). Destruction of images as a total work of Art. The Gesamtkunstwerk as black hole. *Espacio Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte (Nueva Época)*, 9, 25-52.
- Ferrer, A. (2003). Noticias de Haití en Cuba. *Revista de Indias*, 63(229), 675-694. <https://doi.org/10.3989/revindias.2003.i229.454>
- Fiallo, J. (2006, julio 20). Salero y azúcar. *Granma. Órgano Oficial del Comité Central del Partido Comunista de Cuba*. <https://www.granma.cu/granmad/2006/07/20/cultura/artic02.html>
- Fox Ransom, P. (2015). *Message in the Music: ¿Do Lyrics Influence Well-Being?* [University of Pennsylvania]. https://repository.upenn.edu/mapp_capstone/94/
- Franssen, M. (1991). The Ocular Harpishord of Louis-Bertrand Castel. *Tractrix*, 3(1991), 15-77.
- Frisch, U. (1984). En torno a Julián Carrillo. *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humana*, 20(5), 18-25.
- García, P. M. D. (2019). *Conozca de un performance interdisciplinario del Ensemble Interactivo de La Habana*. - *CMBQ Radio Enciclopedia*. Radio Enciclopedia. <https://www.radioenciclopedia.cu/noticias/conozca-performance-interdisciplinario-ensemble-interactivo-habana-20190405/>
- García, L. N. E. (Jorge López Marín). (2024, mayo 28). *Fragmento de El Médico de Pianos*. <https://www.youtube.com/watch?v=a6xce5H6mgA>
- Gelado, V. (2008). La legitimación de la música afrocubana en la crítica periodística de Alejo Carpentier. *Aletria: Revista de Estudios de Literatura*, 17(1), 67-73.
- Gerou, T., Lusk, L., Moneo Elejabarrieta, S. y Pascual, J. (2004). *Diccionario esencial de la notación musical*. Ma Non Troppo.
- Gil, V. F. J. (1991). *El clarinete: Técnica e interpretación*. Anel. Granada.

- Gómez, B. C. (2017a). *El simbolismo del nay en el sufismo de Mawlānā Ġalāl al-Dīn Rūmī*. <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/119000>
- Gómez, L. R. (2017b). *Música para percusión y vanguardia en el continente americano: Amadeo Roldán, José Ardévol y Carlos Chávez, su relación con el proyecto panamericano y la música experimental norteamericana (1930-1943)*.
- González, J. P. (2017a). *Mujer y música en Cuba: Caminos profesionales. Música y mujer en Iberoamérica: haciendo música desde la condición de género*. III Coloquio de Ibermúsicas sobre investigación musical, Santiago.
- González, M. A. (2017b). *Obras para viola solista por compositores cubanos, siglos XX y XXI*. [Trabajo de tesis presentado en opción al título de Máster en Gestión de patrimonio histórico-documental de la música.]. Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana.
- González, R. (2016). La práctica artística contemporánea como experiencia interdisciplinar abierta al aprendizaje transversal. *Arte y Políticas de Identidad*, 14(14), 51. <https://doi.org/10.6018/280481>
- González, V. M. (2018). La tursitificación del Sema y su música. *ArtyHum*, (46), 107-120.
- Heredia, N. (2015, febrero 13). Sueños para componer. *Portal del Arte Joven Cubano*. <http://www.ahs.cu/suenos-para-componer/>
- Hernández, M. (2020, marzo 21). Coronavirus: Música cubana para quedarse en casa. *OnCubaNews*. <https://oncubanews.com/cultura/musica/coronavirus-musica-cubana-para-quedarse-en-casa/>
- Hernández, M. del C. V. (2017). Convergencias históricas entre lo visual y lo sonoro en las artes. *Revista Electrónica Sobre Cuerpos Académicos y Grupos de Investigación*, 4(8). <https://www.cagi.org.mx/index.php/CAGI/article/view/159>

- Historia afrocubana: Una línea de tiempo.* (2005, julio 28). WayBack Machine.
<https://web.archive.org/web/20050728143458/http://www.afrocubaweb.com/history.htm>
- Hubrich, S. G. B. (2016). The performer's body in creative interpretations of repertoire music. *Arts and Humanities in Higher Education*, 15(3-4), 337-352.
<https://doi.org/10.1177/1474022216647711>
- Hupke, R., Nophut, M., Preihs, S., & Peissig, J. (2021). Toward Professional Distributed Performances: Effects of a Global Metronome on Networked Musical Ensemble Interactions. *AES: Journal of the Audio Engineering Society*, 69(10), 720-736.
<https://doi.org/10.17743/jaes.2021.0037>
- Instituto Torcuato Di Tella.* (s. f.). Recuperado 4 de noviembre de 2023, de <https://itdt.edu/0centro-latinoamericano-de-altos-estudios-musicales/>
- Iorwerth, M., & Knox, D. (2019). Playing together, apart: Musicians' experiences of physical separation in a classical recording session. *Music Perception*, 36(3), 289-299. <https://doi.org/10.1525/MP.2019.36.3.289>
- Jankowska, L. (2023). Re-Thinking Virtuosity for the Hybrid Era of Multifarious Approaches. *Contemporary Music Review*, 42(3), 288-303.
- Jeon Heo, Y. (2018, abril 19). "Spirits of Water" and the Maneuvering of Time/Space Divergence in Internet Performance. *Network Music: Artistic and Technological Strategies for Public and Private Networks April 19-22, 2018*. Nownet Arts Conference 2018, Institute for Advanced Computational Science (IACS), Stony Brook University, New York USA.
<https://static1.squarespace.com/static/58c764e3725e25b97bd382e6/t/5c7ea18a971a1821ca25727c/1551802763010/nownet+conference+2018+program.pdf>

- Jeringa, L. (2020, noviembre 16). Ensemble Interactivo de La Habana: “La improvisación es nosotros”. (Parte I). *La Jeringa*. <https://medium.com/la-jeringa/ensemble-interactivo-de-la-habana-la-improvisaci%C3%B3n-es-nosotros-parte-i-ebcb990a6457>
- Juste, M. (2020, marzo 17). *Internet y las operadoras alcanzan cifras récord de tráfico por el coronavirus, ¿aguantará la red?* Expansión.com. <https://www.expansion.com/economia-digital/companias/2020/03/17/5e70d4e0e5fdeadf0d8b4589.html>
- Justel, N. y Diaz A. V. (2012). Plasticidad cerebral: Participación del entrenamiento musical. *Suma Psicológica*, 19(2 (diciembre)), 97-108.
- Leonard, N. (1997). Juan Blanco: Cuba’s Pioneer of Electroacoustic Music. *Computer Music Journal*, 21(2), 10. <https://doi.org/10.2307/3681105>
- Ligñiza, D. (2021). *Reflexiones desde la interdisciplinariedad en las artes: Jan Švankmajer y los objetos simbólicos para la creación de mundos surrealistas*. <http://www.dspace.uce.edu.ec/bitstream/25000/25061/1/FART-DCAP-LIG%c3%91A%20DIANA.pdf>
- Linares, M. T. (1993). La santería en Cuba. *Gazeta de Antropología*, 10. https://www.ugr.es/~pwlac/G10_09Maria_Teresa_Linares.pdf
- Linares, M. T. y Núñez, F. (1998). *La música entre Cuba y España*. Fundación Autor - Sociedad General de Autores y Editores. <https://cir.nii.ac.jp/crid/1130282271224241408>
- López-Cano, R. y Opazo, S. C. Ú. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*, 1.

- Lora, A. O. (2015). Alejo Carpentier y su acercamiento a Carlos Enríquez y Alejandro García Caturla: Una defensa de la identidad cultural cubana y latinoamericana. *Islas*, 57(178), 233-244.
- Maganza, C., Caussé, R., & Laloë, F. (1986). Bifurcations, Period doubling and chaos in clarinet-like systems. *EPL - Europhysics Letters*, 1(6), 295-302.
- Mazzini, M. A. (director). (2007, mayo 2). *Marco Mazzini: Slap tongue en el clarinete (¡now with English subtitles!)*.
<https://www.youtube.com/watch?v=iXgDXcsPD7g>
- Martínez Abad, S. (2015). *Influencias de la práctica coreográfica y gestual de la Commedia dell'Arte en la interpretación musical de Der kleine Harlekin de Karlheinz Stockhausen y sus efectos en la memorización de la partitura*. Universidad de Málaga.
- Mauk, S. (1983). Instrumental Solo and Ensemble Music For saxophone: By Ronald Caravan - ProQuest. *MLA Notes*, 40(1), 162.
<https://www.proquest.com/openview/d8a42ae21bf569ccfbc336a64d1c7eb8/1?pq-origsite=gscholar&cbl=1819506>
- McGinnis, C. S., & Gallagher, C. (1941). The Mode of Vibration of a Clarinet Reed. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 12(4), 529-531.
<https://doi.org/10.1121/1.1916135>
- Medina, Á. Á. (2019). Apuntes sobre la recepción de la música abierta en España. *Anuario Musical*, (51), 217-232. <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.1996.i51.317>
- Messiaen, O. (1941). *Cuarteto para el fin de los tiempos*.
<https://es.slideshare.net/joansoco/messiaen-cuarteto-para-el-fin-de-los-tiempospartitura>

- Milián, D. J. (2017, febrero 11). *La Habana: “Ciudad pentagrama”*. Sitio oficial del Ministerio de Cultura. <http://www.ministeriodecultura.gob.cu/es/actualidad/noticias/la-habana-ciudad-pentagrama>
- Miranda, R. y Tello, A. (2011). *La música en Latinoamérica* (Vol. 4). M. d. Vega, Ed. México, DF: Secretaría de Relaciones Exteriores México. Dirección general del Acervo Histórico Diplomático.
- Molerio, R. A. (2010). *Música académica cubana del siglo XXI. Un enfoque analítico de la producción musical de cámara realizada por compositores cubanos residentes fuera del país* [Master’s Thesis]. Universidad de Cuenca.
- Moltó, D. J. L. (2017). El análisis del intérprete o el artista intuitivamente informado. *Artseduca*, 17, 102-125.
- Montesinos, F. M. (2019). *Partituras gráficas en el arte de acción: El cuerpo que suena, el ojo que escucha y la oreja que ve*. Fugas e interferencias: IV International Performance Art Conference, Pontevedra-Santiago, 28-30 noviembre 2019. <http://www.investigacion.biblioteca.uvigo.es/xmlui/handle/11093/1788>
- Morales Flores, I. C. (2011). La obra compositiva de Louis Aguirre. Una inusual confluencia sonora de ritos y culturas. *Musiker*, 18, 117-139.
- Morales, F. I. C. (2018). Des/re-territorialización de prácticas musicales afrocubanas: Compositores académicos cubanos de la diáspora de finales del siglo XX y principios del XXI. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 35.
- Morales, F. I. C. (2022). Vanguardias mirando al Este y al Sur. Los festivales de música contemporánea en Cuba y su relación con la Europa Oriental y Latinoamérica

(1959-1990). *Resonancias: Revista de investigación musical*, 26(50), 45-75.

<https://doi.org/10.7764/res.2022.50.4>

Morejón, C. M. y Ruiz, A. (2021). Escuchando a una emperatriz: Apuntes para una periodización. *Clave: Revista Cubana de Música*, 23(2-3).

Morejón, O. Y. (2020, diciembre 16). *Cierra el 2020 en Cuba con más de 183 000 hogares conectados a la red de redes*. Cubadebate. <http://www.cubadebate.cu/noticias/2020/12/16/cierra-el-2020-en-cuba-con-mas-de-183-000-hogares-conectados-a-la-red-de-redes/>

Morúa, C. C. (2019). Desarrollo y evolución del movimiento teatral costarricense en la década de 1970. [Tesis para optar por el grado académico de doctor en Estudios Latinoamericanos con Énfasis en Pensamiento Latinoamericano]. Universidad Nacional Sistema de Estudios de Postgrado de Costa Rica. <https://repositorio.una.ac.cr/handle/11056/20335>

Müller, M. (2010). La performance aborigen: arte de relación en el espacio. *Aisthesis*, (47), 307-331.

Nichols, T. W. (2015). Music as Medicine: The Science of How Music Can Help Induce Sleep, Relieves Anxiety and Pain in Patients. *Journal of Biomusical Engineering*, 3(110), 2. <https://doi.org/10.4172/2090-2719.1000110>

Obataya, E., & Norimoto, M. (1999). Acoustic properties of a reed (*Arundo donax* L.) used for the vibrating plate of a clarinet. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 106(2), 1106-1110. <https://doi.org/10.1121/1.427118>

Oksana, N. (2017). «Open Work» One Step Further: From John Cage to John Zorn. *Perspectives of New Music*, 55(2), 199-217. <https://doi.org/10.1353/pnm.2017.0012>

Orovio, H. (2004). *Cuban Music from A to Z*. Duke University Press.

- Oxford English Dictionary*. (s. f.). Recuperado 18 de febrero de 2021, de <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/performance?q=performance>
- Özaslan, T. H., Serra, X., & Arcos, J. L. (2012). Signal analysis of Ney *performances*. Serra X, Rao P, Murthy H, Bozkurt B, editors. *Proceedings of the 2nd CompMusic Workshop; 2012 Jul 12-13; Istanbul, Turkey. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra; 2012. p. 93-94*. Universitat Pompeu Fabra.
- PA' TU CASA. (2020). TUNTURUNTU. <https://tunturuntu.org/pa-tu-casa>
- Pantoja, A. (2023). *A Survey of Extended Techniques in the Chilean Guitar Repertoire From 1980 to the Present* [D.M.A.]. <https://www.proquest.com/docview/2854720303/abstract/B89A3266C4FC4B1FPQ/1>
- Pardo, S. C. (2019). The Influence of John Cage on Spanish Experimental Music. *Contemporary Music Review*, 38(1-2), 44-75. <https://doi.org/10.1080/07494467.2019.1578119>
- Pastor, G. V. M. (2005). *Estudio y Análisis sobre la acústica y organología del clarinete y su optimización*. [Doctoral dissertation]. Universitat Politècnica de València. <https://m.riunet.upv.es/handle/10251/59071?show=full>
- Pissinis, J. F., Tanco, M. G., & Martínez, I. C. (2021). *Ensayos musicales a través de plataformas de videoconferencia*. II Jornadas Nacionales y III Jornadas Regionales de Música y Educación «Nuevos contextos, nuevos desafíos» (Modalidad virtual, 14 al 16 de octubre de 2021). <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/136952>

- Portuondo, G. (2000). La transculturación en Fernando Ortiz: Imagen, concepto, contexto. *Letralia, Tierra de Letras (La Revista de los escritores hispanoamericanos en Internet)*, 86, 7.
- ¿Qué es Fábrica de Arte Cubano? (s. f.). Fábrica de Arte Cubano. Recuperado 6 de noviembre de 2023, de <https://fabricadeartecubano.com/acerca-de-nosotros/>
- Quevedo, M. (2016). *Cubanness, innovation, and politics in art music in Cuba, 1942-1979* [Jacobs School of Music, Indiana University]. <https://www.proquest.com/docview/1868839401?accountid=14568&sourcetype=Dissertations%20&%20Theses>
- Quiñones, A. (2020, julio 13). Entérate de la historia definitiva de «Pastorita tiene guararey». *Nota Clave de Alfonso Quiñones*. <https://notaclave.com/enterate-de-la-historia-definitiva-de-pastorita-tiene-guararey/>
- Ramos, M. (2000). *The Empire Beats On: Oyo, Batá Drums, and Hegemony in Nineteenth-Century Cuba*. [Masters Thesis]. Miami: Florida International University. <https://web.archive.org/web/20060506194654/http://ilarioba.tripod.com/cabildos.htm>
- Rehfeldt, P. (2003). *New Directions for Clarinet* (The Scarecrow Press, Inc.).
- Rice, A. R. (2016). *Notes for Clarinetists: A Guide to the Repertoire*. Oxford University Press.
- Richardson, E. M. (1992). Chapter II. Single sounds. En *The Clarinet of the 21st Century*. <https://userpages.umbc.edu/~emrich/chapter2-5.html>
- Rink, J. (2006). Análisis y (¿o?) interpretación. In *La interpretación musical*. Alianza Editorial. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=11987>

- Rodríguez, A. (2020). *Los conciertos olvidados de La Sección de Música de la Brigada Hermanos Saíz (1975 – 1985)*.
- Rodríguez, V. E. (1989). Apuntes sobre la creación musical actual en Cuba. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, 10(2), 287.
<https://doi.org/10.2307/779954>
- Rodríguez, V. E. (2009). El Afrocubanismo, un cambio de estética en la creación musical académica de Hispanoamérica. *Revista de Musicología*, 32(1), 309-319.
<https://doi.org/10.2307/20797979>
- Rodríguez, V. E. y Gómez, Z. (2009). *Haciendo música cubana*. Editorial Félix Varela.
- Salem, J. (2023). Challenging Historiographic Assumptions: Opening Up Serialism with Pierre Boulez's *Don. Twentieth-Century Music*, 1-28.
<https://doi.org/10.1017/S1478572223000130>
- Salgado, S. (1977). Biriotti y sus “Aventuras” sonoras. *Revista Musical Chilena*, 31(137), 36.
- Sánchez, J. A. (1994). *Dramaturgias de la imagen*. (Vol. 16). Universidad de Castilla La Mancha.
- Sánchez, J. A. (2005). Prácticas indisciplinadas en la creación escénica contemporánea. *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 2, 1-19.
<https://doi.org/10.34096/tdf.n2.9589>
- Sánchez, V. S. (2007). La habanera en la zarzuela española del siglo diecinueve: idealización marinera de un mundo tropical. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, 3(1), 4-26.
- Sanchís, J. A. S. (2016). *Los materiales de construcción de los clarinetes. Mapa acústico y optimización acústica del clarinete bajo*. [Doctoral dissertation], Universidad de La Laguna (Canary Islands, Spain).

- Schoenberg, A. (1994). *Pierrot lunaire*. Courier Corporation.
- Senay, B. (2015). Artists, antagonisms and the *ney* in the popularization of ‘Sufi Music’ in Turkey. *European Journal of Cultural Studies*, 18(1), 52-69.
<https://doi.org/10.1177/1367549414557805>
- Sinusoides y sonidos compuestos: Armónicos y parciales en audio*. (s. f.). Hispasonic.
 Recuperado 7 de enero de 2021, de
<https://www.hispasonic.com/tutoriales/sinusoides-sonidos-compuestos-armonicos-parciales-audio/43309>
- Sociedad de Cámara. (2020, octubre 5). [Publicación de Estado]. Facebook.
<https://www.facebook.com/sociedaddecamara/videos/651033492112772>
- Solare, J. M. (s. f.). *John Cage, inventor por necesidad*. 2386, 11.
- Sparnaay, H. (2011). El clarinete bajo, una historia personal. *Barcelona, España: Periferia Sheet Music*.
- Spinelli, E. (2010). *Multifónicos en el clarinete: Un estudio comparativo*. 33.
- Sublette, N. (2007). *Cuba and Its Music*. Chicago Review Press.
<https://www.chicagoreviewpress.com/cuba-and-its-music-products-9781556526329.php>
- Thompson, S. C. (1979). The effect of the reed resonance on woodwind tone production. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 66(5), 1299-1307.
<https://doi.org/10.1121/1.383448>
- Țiplea-Temeș, B. (2014). Internet Symphony No. 1: Rethinking the orchestra as a virtual community. *Studia Universitatis Babeș-Bolyai - Musica*, 1(59), 227-240.
- Turchet, L., Fischione, C., Essl, G., Keller, D., & Barthelet, M. (2018). Internet of Musical Things: Vision and Challenges. *IEEE Access*, 6, 61994-62017.
<https://doi.org/10.1109/ACCESS.2018.2872625>



- Vieri, L. S. (2008). Forma y textura en la producción musical latinoamericana del siglo XX. *Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música*, 5.
- Villa-Rojo, J. (1975). *El clarinete y sus posibilidades: Estudio de nuevos procedimientos*. Editorial Alpuerto, SA.
- Villar, F. P. (2003). *PerformanceS. Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas*, 1(5), 010-018.
- Weinberg, G. (2003). *Interconnected musical networks: bringing expression and thoughtfulness to collaborative group playing* [Doctoral dissertation]. Massachusetts Institute of Technology.
- Weisgall, H. (1959). The Music of Henry Cowell. *The Musical Quarterly*, 45(4), 484-507.
- Wertz, J. (2001). Adding Pitches: Some New Thoughts, Ten Years after Perspectives of New Music's «Forum: Microtonality Today». *Perspectives of New Music*, 39(2), 159-210.
- Wilson, R. (2018). *The constraints, aesthetic implications, and creative strategies of composing for networked music performance* [Doctoral dissertation]. Open Access Te Herenga Waka-Victoria University of Wellington. <http://researcharchive.vuw.ac.nz/handle/10063/7099>
- Wilson, R. (2019, julio 25). *Towards Responsive Scoring Techniques for Networked Music Performances*. International Conference on Technologies for Music Notation and Representation, Melbourne, Australia.
- Wilson, R. (2020). Aesthetic and technical strategies for networked music performance. *AI and Society*, 38(5), 1871-1884. Scopus. <https://doi.org/10.1007/s00146-020-01099-4>



Wistuba-Álvarez, V. (1991). La música guitarrística de Leo Brouwer: Una concreción de identidad cultural en el repertorio de la música académica contemporánea. *Revista Musical Chilena*, 45(175), 19.

Zambrano, M. (2016). La investigación en el arte –la relación arte y ciencia, una introducción. *Index, revista de arte contemporáneo*, 01, 110-116.
<https://doi.org/10.26807/cav.v0i01.25>

ANEXOS

ANEXO I: *Cinco Estudios Contemporáneos para Cuarteto de Clarinetes (Sib)*

SANTIAGO BARBOSA

CINCO ESTUDIOS CONTEMPORÁNEOS
PARA CUARTETO DE CLARINETES (SIB)



A handwritten signature in black ink, consisting of stylized, flowing letters that appear to be 'SBC'.

sbc - 127

No 1
FRAGMENTOS

minimalism

This page contains numerous musical fragments for guitar, arranged in a grid-like fashion. Each fragment is a short musical phrase on a single staff, often with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fragments are annotated with various performance instructions and techniques:

- Tempo markings:** *Lento*, *Andante*, *tempo a gusto*, *ord.* (ordinario).
- Techniques:** *slap*, *trill*, *gliss.* (glissando), *ord.* (ordinario), *vez y otra* (alternating), *avanzar y retroceder* (advance and retreat), *flautas* (flutes), *trill.* (trill).
- Dynamic markings:** *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *ff* (fortissimo), *ffz* (fortissimo zingando).
- Other markings:** *rit.* (ritardando), *acc.* (accelerando), *rit.* (ritardando), *ord.* (ordinario).

The fragments vary in length and complexity, some featuring rapid trills, others with sustained notes or glissandos. The overall style is minimalist and experimental, characteristic of modern guitar music.

No2
CANTO
PARA CLAVE DE LUNA EN SOL

foley

EFFECTO FLAUTA

Lento

Cl. SOLISTA

Cl. 2

Cl. 2

No 3
ALTARPIECE

multiphonics

SANTIAGO BARBOSA

Lento

Cl. III

Cl. I

Cl. II

Cl. III

Cl. I

Cl. II

Cl. III

Cl. IV



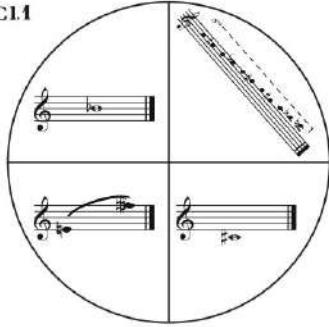
This musical score is for four clarinets, labeled Cl. I, Cl. II, Cl. III, and Cl. IV. The score is divided into four systems, each starting with a measure number: 26, 34, 42, and 51. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings like *mf*. The first system (measures 26-33) shows complex phrasing with many slurs and ties. The second system (measures 34-41) continues with similar phrasing. The third system (measures 42-50) shows a change in the key signature to two sharps (F# and C#) and continues the melodic lines. The fourth system (measure 51) shows a single measure for Cl. I with a long slur.



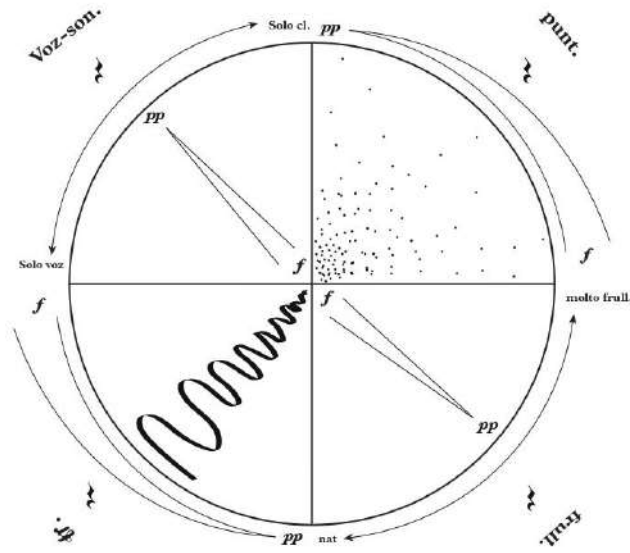
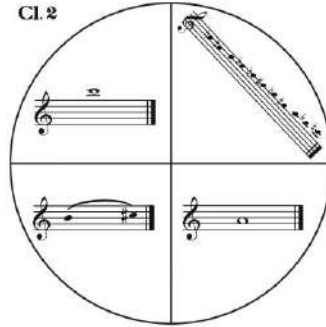
No. 4

MOVIMIENTO

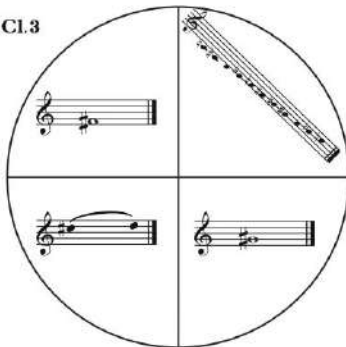
Cl.1



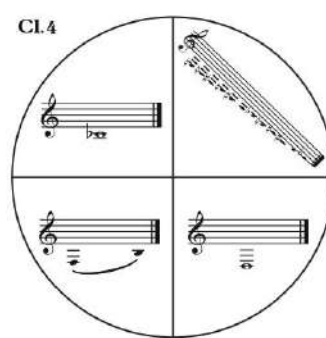
Cl.2



Cl.3



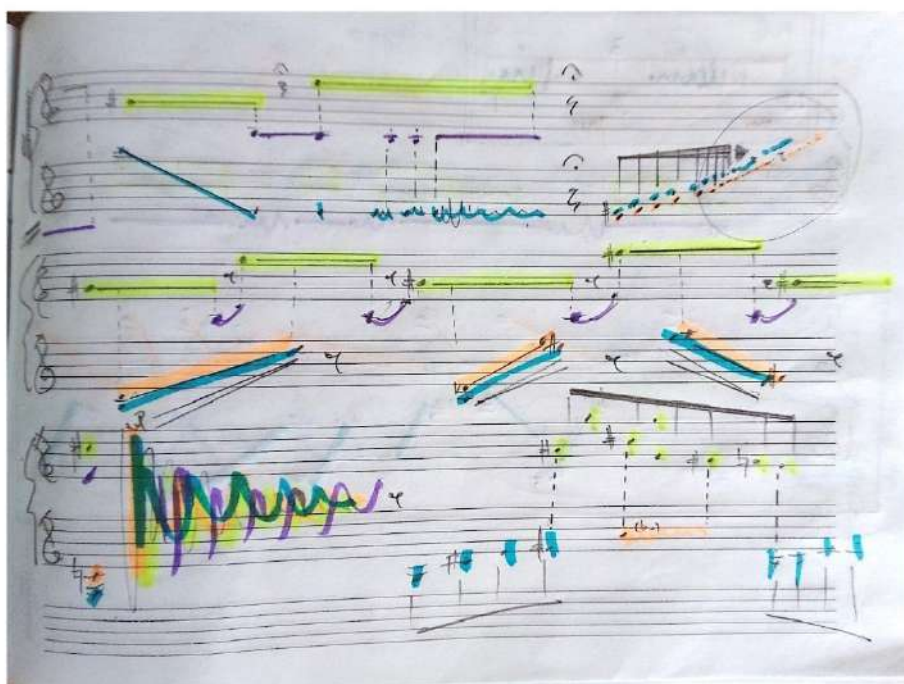
Cl.4



No 5

OPTICOMETRÍAS

eclecticismo



Handwritten musical score on two pages, featuring various annotations and diagrams.

Page 1 (Top):

- Staff 1:** Labeled "Full" and "Pagos". Contains a treble clef staff with a 3-measure rest and a blue wavy line.
- Staff 2:** Labeled "Voz y Saida". Contains a bass clef staff with a green wavy line and a purple wavy line below it.

Page 1 (Bottom):

- Staff 1:** Treble clef staff with orange diagonal lines connecting notes.
- Staff 2:** Bass clef staff with blue diagonal lines connecting notes.

Page 2 (Top):

- Staff 1:** Treble clef staff with wavy lines and arrows.
- Staff 2:** Bass clef staff with wavy lines and arrows.
- Diagram:** A small diagram to the right showing a treble clef staff with notes and a bass clef staff with notes, connected by arrows.

Page 2 (Bottom):

- Staff 1:** Treble clef staff with a wavy line and an arrow.
- Staff 2:** Bass clef staff with a wavy line and an arrow.

Handwritten musical score on two staves. The top staff has a treble clef and contains notes with stems, some marked with '7' and '9'. The bottom staff has a bass clef and contains wavy lines representing a bass line. There are some colored markings (blue, green, purple) on the notes and lines.

Handwritten musical score on two staves. The top staff has a treble clef and contains notes with stems, some marked with 'x5'. The bottom staff has a bass clef and contains wavy lines representing a bass line. There are some colored markings (blue, green, purple) on the notes and lines. A handwritten note "o ca ca fa alternando monotonamente." is written above the top staff.

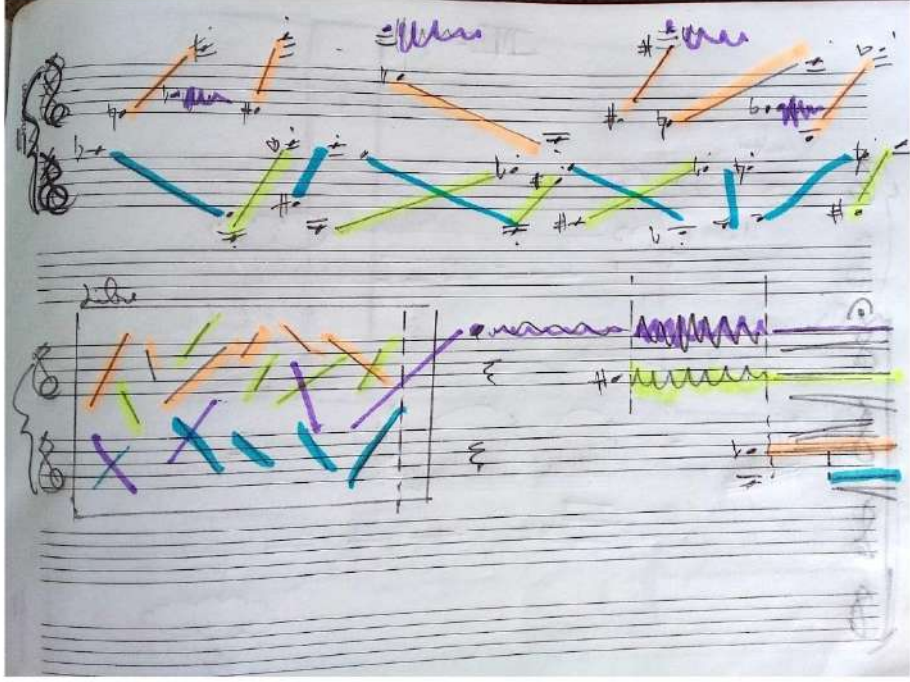
(Ejercicios) Práctico Música a la 2da



Handwritten musical score on two staves. The top staff features a melodic line with various notes and rests, annotated with orange and blue lines and arrows. The bottom staff shows a bass line with notes and rests, annotated with green and purple lines and arrows. The score is written in a standard musical notation style.

Handwritten musical score on two staves. The top staff contains a melodic line with notes and rests, annotated with blue and purple lines and arrows. The bottom staff shows a bass line with notes and rests, annotated with green and purple lines and arrows. The score includes various musical markings such as "libre = gliss" and "gliss" written in blue ink. The notation is more complex, including slurs and dynamic markings.





ANEXO II: Transcripciones

Primera Reunión con Santiago Barbosa Cañón (24 de junio de 2021)

Recuperado de: <https://youtu.be/BePwz0UirLc>

Santiago: Entonces a ver te voy explicando desde el principio

Esto es una partitura que todavía no está finalizada, pero digamos que podemos ya ver cómo está quedando digamos que una maqueta bastante avanzada.

Como dato curioso a mí me ha llamado la atención poner esta carátula que si quieres la cambiamos o no. Es de un cubano europeo que es abstracto, que ya falleció, que se llamó Xandu Darién.

Me gusta porque hace poquito trabajo en un proyecto con unas personas audiovisuales y lo hicieron inspirado en esta persona.

Y cuando estaba haciendo tu trabajo me gusta porque es digamos un cubano, como tú que trae un lenguaje académico europeo.

Entonces más o menos es lo que estamos haciendo. Tú eres una cubana que eres como una mecenas que está encargando una obra pues muy moderna, muy poco convencional en Cuba, más bien tirando a las academias europeas o estadounidenses. Igual tú ya sabes que en Suramérica ya se está empezando a hacer un arte de este tipo.

Entonces esta podría ser una carátula provisional. A mí me gusta siempre "joder" con la carátula para que se vea bonita la partitura, en fin.

Norma: Con respecto a lo de la carátula, siempre habría que, donde se vaya a publicar la obra, una vez que ya esté finalizada, investigar cómo se referencia en ese caso la obra.

Santiago: Si, hay que ver. Yo pienso que estas son obras que ya son patrimonio, porque son de los años 50', de pronto ya se puede utilizar, o quizás la podemos cambiar, igual si tú tienes algún amigo pintor que haga cosas como abstractas también nos podemos utilizar algo, pero sí es bonito tener una carátula "chévere" de la partitura.

Bueno, mira, te muestro esta primera partitura, estos son títulos provisionales. Te la pongo primero de lejos. Esta es una partitura que está pensado, bueno, todo está

pensado para hacer en escena. Todo tiene una intención escenográfica en cuanto a la disposición de los intérpretes.

Por ejemplo, esta primera, los intérpretes tienen que poner la partitura en una mesa, en el escenario o si no en un atril totalmente en posición horizontal, no como se acostumbra sino totalmente así (imita con la mano gesto de doblar el atril).

Y entonces los intérpretes tendrían que estar digamos que en los 4 puntos cardinales de la partitura y cada uno leería la parte de la partitura que tiene derecho.

Digamos, en este momento, como puedes ver, nosotros podemos leer al derecho como tenemos la partitura de frente podemos leer al derecho esta, podemos leer al derecho esta, podemos leer al derecho esta.... (ejemplifica con el mouse los fragmentos) entonces son las que nosotros vamos a leer.

Yo como clarinete 1 por ejemplo, ahora digamos, si esto lo voy a interpretar con Vivi, ella, lo va a tener así (gira la partitura 90 grados) entonces ella va a leer esta, ella va a leer esta (señala los fragmentos con el mouse), etcétera.

El otro clarinetista lo leería así (gira la partitura 90 grados), el otro clarinetista lo leería así (vuelve a girar la partitura 90 grados) y otra vez volvemos a nosotros (vuelve a girar la página 90 grados), tú y yo que somos el clarinete número 1.

Ahora, ¿Cuál es la intención de esta primera pieza? Esta primera pieza es minimalista, en principio. Ella más o menos toma de la idea de Terry Riley, que es un compositor estadounidense de los años 50, que puso fragmentos de partituras y cada intérprete tenía que repetirlos, repetirlos, e ir cambiando después de un minuto de repetir uno.

Y se va formando como una maquinaria y bueno, pues esto fue muy novedoso en su época porque fue muy maquinaria, muy urbano, muy de la ciudad, muy de esos sonidos repetitivos, sonidos muy humanos, sonidos de un engranaje.

Entonces aquí los intérpretes tienen que escoger a gusto un fragmento e ir tocándolo repetitivamente, y entra el otro y entra el otro y entra el otro y se forma esa repetición constante. Después de 30 segundos, o 40 segundos tú cambias a otro. Por ejemplo, a este y entonces se empieza a cambiar la música y los demás permanecen en la otra.

Todo esto lleva una explicación de texto para los intérpretes, pero básicamente es una pieza en donde tú tienes que escoger un fragmento y repetirlo y repetirlo.

Norma: Entonces, la decisión, es del intérprete en el momento, de qué fragmento va a escoger y cuánto tiempo lo va a repetir.

Santiago: Claro, claro, yo les puedo dar indicación, yo voy a escribir para que tengan idea, pero realmente es un trabajo, toda la partitura que te voy a mostrar, es un trabajo también en equipo y es un trabajo para que haya también un aporte del intérprete como compositor, también un aporte en del intérprete con relación a las decisiones de extensión de las frases, de la música.

Es un trabajo en equipo. Es un trabajo en equipo donde ustedes tienen que ensayar, o sea, el proceso más bonito creo que además de la interpretación en escena que es muy novedosa, es ese trabajo que es típico de la música aleatoria, que es ese trabajo en equipo de los intérpretes y que el resultado lo tocas tú y tu cuarteto y es una cosa totalmente diferente.

Que si lo toca otro cuarteto y que es una cosa totalmente diferente si tú lo interpretas dos veces, o sea, ahí está la cuestión del performance, el performance es único e irrepetible.

Tú lo vas a tocar un día en un escenario, y después lo vas a tocar en otro escenario y vas a ver que nada más esta pieza, Fragmentos, título provisional, va a ser totalmente diferente, y cada vez ustedes van entendiendo, van adquiriendo roles, van comprendiendo, van buscando su estilo para interpretar esta pieza.

Entonces, ¿qué tiene esto de diferente de la partitura de Terry Riley, que se llama "En C" (en Do)?

Es que primero que todo, Terry Riley no cuenta con el hecho escenográfico de los 4 puntos cardinales, el no hace eso. A mí me parece novedoso porque ya te está exigiendo una posición de los intérpretes en el escenario, una posición de la partitura, una lectura de un solo papel para los 4 intérpretes. Y que cada fragmento, Terry Riley solamente pone música digamos que, en una técnica convencional, pero aquí cada fragmento tiene de técnicas extendidas.

O sea, tú puedes encontrar aquí, slap, frullato, llaves, trinos, glissandos, etc.

Esta partitura todavía no está finalizada, yo estoy revisando los fragmentos, estoy probando, tengo que grabar con mi piano cómo suenan las diferentes combinaciones. Es azaroso, pero también tiene una intención musical cuando ustedes estén tocando, las alturas juegan un papel importante.

Norma: Aquí sobre el centro de la partitura (...) donde leemos tú y yo dice: "de ordinario paulatino hacia frullato".

Santiago: De ordinario paulatino hacia el frullato.

Ahí lo que pienso es intentar empezar con un sonido ordinario del clarinete (imita un sonido que se va rompiendo poco a poco en frullato).

Norma: Sí, que se vaya convirtiendo.

Santiago: ¿Cómo sonaría esto?

Norma: Lo que pasa es que, nunca lo he pensado así, de ordinario paulatino, a lo mejor sí que podría salir así, pero a lo mejor en un momento determinado rompe al frullato y ya está, porque la lengua vibra y se nota su vibración a partir de una velocidad determinada, sino puede que no se note el frullato.

Santiago: Lo que quisiera es que se fuese ensuciando el sonido natural hasta llegar al frullato.

Lo que voy a hacer es intentarlo mañana. A lo mejor sí que se ha hecho, yo nunca lo he visto. No significa que no se pueda hacer. Hoy ya no puedo tocar, como ya es de noche, pero mañana lo investigo y te comento sobre esto, y si lo consigo te mando un audio de cómo sonaría o cómo empieza a sonar por ahora.

Un sonido con una nota tenida.

Santiago: Claro, yo creo que el trabajo que tenemos, o sea, el proceso que vamos a empezar tú y yo es precisamente ese, de probar cada pasaje, y que tú también me vayas diciendo si es posible. Tú sabes que yo soy un loco y que yo voy escribiendo lo que se me ocurre.

Norma: Pero, es muy interesante, sobre todo si son cosas que no se han hecho, o que se han hecho poco, es más interesante. Para ti es un caldo de ingredientes y ahora tú

los usos. Hay cosas que puedes incluso, es muy difícil, pero hay cosas que podrías acuñar tú.

Ahora, hacia la derecha de la partitura, hacia la derecha del todo, donde dice: "lento, voz y sonido", leería el clarinete que está a mi derecha. "Lento, voz y sonido mesoforte".

¿Eso sería un unísono entre voz y sonido?

Santiago: Sí.

Norma: Vale, porque quería decirte, sabes que puedes mantener una nota tenida en la voz y cambiar los sonidos, o viceversa.

Santiago: Y me gusta eso, eso me gusta, eso sí lo hice una vez en la flauta.

Norma: Claro que lo puedes hacer unísono, por supuesto.

Santiago: Una especie de contrapunto, incluso.

Norma: Sí, sí. Mira, por ahí anda un vídeo de Marco Mazzini, míratelo. Te lo voy a mandar.

Un vídeo donde él explica, creo que es otra persona quien sale tocándolo, pero él explica cómo se hace y las cosas que se pueden hacer.

Santiago: Yo igual te voy a mandar por supuesto este pdf para que tú vayas probando cosas y analizándolo, pero mira por ejemplo aquí en esta partitura te voy a decir cosas que ya van a cambiar, por ejemplo, tú ves que los glissandi, este glissando y este glissando son la misma imagen y eso va diferente. Este va así, pero este va a cambiar las alturas.

Lo que lo tengo ahí provisional. En realidad, ahí vas a ver cosas repetidas, pero todas esas cosas repetidas van a cambiar. Se repetirá alguna que otra cosa, pero le falta, a esta partitura le falta. Bueno, ¿seguimos?

Norma: A ver, sobre también a la derecha de la partitura, justamente debajo del lento, ahí donde está el tresillo frullato que empieza con la becuadro. No sé si es que no lo estoy viendo bien, ¿encima lo que veo son mordentes o hay algún otro símbolo ahí en el tresillo?

Santiago: ¿Lo ves bien ahí?

Norma: Ah, vale, ahora lo tengo rotado. Ah, sí, son mordentes, vale. Ok, ok.

Santiago: Bueno, igual después tú te quedas con ella y me vas comentando también.

Norma: Normalmente no es necesario que si, por ejemplo, vienes de sonido ordinario, he visto que pones "slap" y luego pones "ord", normalmente no es necesario el instrumentista suele entender que va con sonido ordinario, pero todas las indicaciones ninguna está de más, ya lo que tú veas más coherente.

Si vienes por ejemplo de frullato es otra cosa, porque vienes de cambiarle la naturaleza al sonido, o si vienes de aire con sonido o de aire solo.

Santiago: ok. Igual seguimos avanzando ¿sí?

Santiago: Sí, si Entonces esta. Esta es una pieza que se me ocurrió que también el clarinete puede incursionar, o se puede aprovechar de lo que en el cine es el "Foley". No sé si estés familiarizada con el término "Foley".

Norma: No.

Santiago: El "Foley" son las personas que graban los efectos de las películas...

Norma: Sí, claro, la Sala Foley. Sí, sí, sí.

Santiago: ... De caminar, de hacer viento, de hacer lluvia.

Norma: Sí, a lo mejor de hacer el sonido de un caballo ...

Entonces ellos tienen diferentes objetos y ellos imitan las cosas con los objetos. No sé si la lluvia la hacen con algo y hacen los truenos, las gotas las hacen con los dedos sobre alguna superficie.

Entonces yo creo que el clarinete también puede tener una pieza de "Foley" entonces en este caso aquí tengo medio esbozada una pieza en la que un clarinete va a ser solista y va a ser acompañado por los otros tres clarinetes haciendo "Foley" de un paisaje nocturno. Entonces vas a ver que el clarinete III va a hacer viento, el clarinete IV va a hacer tener que hacer sonidos del mar y el clarinete II va a tener que hacer sonidos de lluvia con las llaves.

Y eso es una atmósfera donde el clarinete solista con efecto de flauta que fue el que te mandé va haciendo un canto muy andino, más bien un canto aborigen, un canto como de las montañas, un canto por esa onda.

Norma: ¡Eso me encanta!

Santiago: Esa va a estar super chévere. Entonces tienes que practicar el efecto de flauta. Digamos que esas notas que tengo puestas para el solista, ese canto del solista no es el canto definitivo, ahí tengo esbozadas más o menos las alturas que quiero, pero tiene que haber más trino, más sonido de viento, más mordentes, no sé va a ser un canto, yo estoy muy acostumbrado y familiarizado con la música indígena, con las músicas aborígenes, entonces yo quiero que esto tenga un corte muy muy de ese tipo.

Porque escuchando este señor que te mandé el video como toca el clarinete me parece una cosa espectacular, es que esta pieza, lo que menos va a pensar la persona que no las está viendo, lo que menos se le va a ocurrir es que ahí hay un clarinete. Porque uno se estará haciendo efectos de "Foley" y el otro está haciendo un toque andino con una flauta rara. Entonces esa pieza me parece que puede quedar muy muy interesante.

Sí, la partitura tiene unos dibujos ahí tú te vas a dar cuenta que en esta parte hay una tensión ya de muchas gotas, de mucha lluvia, de mucho viento, de mucho mar, viene de una calma, viene de cuando no hay lluvia, viene de un viento suave, empieza a coger tensión y esta pieza lo ideal es que ocurra en unos cuatro minutos, o sea, es muy dilatada, es una pieza que hay que tomarse su tiempo, no es para acabarla rápido, es una pieza donde entra el mar muy suave, donde después entra el viento, donde después entra el canto, donde el canto va cogiendo tensión y empieza a llover.

Donde llega un momento de mucha tensión y donde se restablece la calma y donde termina el canto. Más o menos eso es esta pieza.

Norma: Me encanta, esta idea me parece asombrosa.

Santiago: Y que también pues digo que entre tu banco de técnicas eso también se puede hablar de que el clarinete tiene la capacidad de hacer "Foley" que eso me parece muy novedoso porque el clarinete puede imitar lluvia, puede imitar truenos, puede imitar vientos, puede imitar golpes de madera, puede imitar insectos que se mueven por la tierra.

Bueno. ¿Seguimos?

Norma: Sí, sí.

Después tenemos esta pieza que se llama "Altarpiece". "Altarpiece" es la pieza de los multifónicos. Es una pieza que, a ver, te hago la historia de cómo vamos; empezamos con una pieza minimalista, que es una pieza juguetona (sonidos imitativos del primer movimiento) o sea, una pieza que todo el tiempo te va a mantener ahí, es una pieza repetitiva; después de esa pieza que es dinámica, viene el "Foley" que es una cosa que muy efectista y después viene esto que es como estar en una catedral medieval, es un órgano sonando.

La idea es que sea como un órgano de iglesia. "Altarpiece" significa "retablo" en latín y es la pieza que más me ha costado trabajo por los multifónicos. Los he estado revisando, yo creo que tú tienes que empezar a mirar uno por uno, analizarlos, pues yo estoy pegado a los libros que tú me mandas, analizando, poniendo las alturas, pues eso tiene un sistema de tonos que yo me he ideado, de tensiones. Entonces digamos que esas son las alturas que quiero, y claro, a veces tengo que modificar una cosa pequeñita porque no existe un multifónico que mezcle eso digamos en las tablas que tengo. Pero no me ha generado ningún problema porque siempre lo he resuelto de alguna manera.

Entonces es una pieza con escritura convencional, yo la relaciono mucho, no sé si te acuerdas los vídeos de Oliver Messiaen tocando órgano, improvisando en el órgano, después los vuelves a escuchar si quieres, pero es algo así, es un órgano que está sonando muy disonante, medio atonal, es una pieza sublime, es una pieza muy espiritual.

Norma: Ahora, quiero que tengas una cosa en cuenta y me gusta que me hayas puesto el ejemplo de Messiaen tocando órgano porque precisamente el órgano es un instrumento que no es perfecto en su afinación entonces los multifónicos para clarinete, la mayor parte de ellos no son perfectos en afinación, o sea, no te vas a encontrar casi nunca un multifónico en el que la nota básica sea el la, el fa sostenido sea el fa sostenido exactamente y el si agudo sea el si agudo. Siempre vamos a estar hablando de un fa a lo mejor alto, un si a lo mejor más bajo. No hay afinaciones perfectas en los multifónicos.

Santiago: Claro, una vez que habíamos hablado tú y yo tú me habías explicado esto y sí, yo creo que un error de un compositor, pienso, es tratar de hacer una obra de carácter muy tonal con multifónicos porque los multifónicos son muy imprecisos. Entonces yo precisamente lo que estoy haciendo es manejar un lenguaje atonal, un lenguaje inestable,

unas combinaciones inestables que desde el principio las vas a ver igual yo tengo ese primer multifónico fue el que tú me mandaste. Ya ahí tú sientes que esto es un órgano viejo, inestable, y cada vez se desarrolla eso; cada vez las tensiones...

Es una cosa de tensiones y distensiones, más que pensar en las notas la tensión que se acumula; es que empiezas como ves aquí empieza el clarinete III, yo puse, solo, tiene momentos de silencio para respetar mucho los silencios como te puedes dar cuenta, después se suma otro y da más tensión, después vuelven y se retorna el silencio, después hay una combinación de esta escalera que baja de tres, después ahí estas combinaciones, esto se hace un juego, a mí lo que me gusta, yo me lo imagino muy robótico, o sea, yo no sé por qué tengo esa imagen de lo robótico porque es como que suena (onomatopeya), desaparece, (onomatopeyas).

Y sí, inestable, loquísimo, esta pieza nos tiene que sonar muy loca, sublime, sí tiene que ser espiritual. Tiene que ser un momento del concierto en el que tú transportes a la gente a una catedral en un pasado confuso y ese retorno al pasado hace confusos los sonidos, y por eso no tiene otros efectos. Claro, si uno hace una pieza trabajando multifónicos las alturas son muy imprecisas.

Norma: Lo que te propongo, cuando me mandes el pdf, lo que voy a hacer es que cojo cada multifónico y te puedo ir diciendo, aunque, por supuesto, cambia de un clarinete a otro, de un instrumentista a otro, pero por lo menos te puedo decir, "mira este suele tener el si alto, el do un cuarto de tono bajo y eso para que tú tengas más información para manejarlos.

Santiago: Claro, a mí me encantaría escucharlos, pero sí veo que en el libro él te pone un + y un - cuando tiene la altura es un poquito más, todo eso lo he tenido en cuenta.

Entonces, bueno, esta pieza está revisada por mi hasta aquí, me falta toda esta parte, me falta el final. Pero ya como puedes ver aquí están puestos los multifónicos, las posiciones de todos los acordes, de todos los multifónicos, entonces, digamos que esa está bastante adelantada. Solo me faltó un poquitico de esto y que tú me la revises.

Bueno, seguimos. Esta pieza se llama "Fragmentos". Bueno, esta no se llama "Fragmentos", "Fragmentos" se llama la primera. Esta es un movimiento en el espacio, entonces, ya te había mandado una parte, bueno, pero ya está terminado este esquema.

Como ves acá hay un círculo con unas indicaciones, tienen que haber cuatro, tres círculos más de estos, este es solamente el del clarinete I. Esto significa que el clarinete I en la casilla 1, en esta va a hacer el si bemol, significa que en esta casilla que significa puntillismo, va a hacer las notas que están dentro de este registro, desde un do (4) hasta un do (5) más o menos. Significa que esto que es trino lo va a trabajar con estas dos notas si es posible y significa que esto que es frullato lo va a hacer con este do sostenido. Más o menos le está diciendo las alturas que tiene que hacer.

Entonces cada clarinete va a tener una guía de alturas y bueno, entonces, ¿en qué consiste esta pieza? Esta pieza consiste en que ustedes tienen que imaginarse que este es esquema está pintado en el piso del escenario, o sea, arrancan cada una en estas cuatro esquinas que significa silencio y a medida que ustedes se muevan para donde quiera que se muevan ya significa un sonido. Si sales de la zona de silencio, estás aquí, por ejemplo, en puntillismo. Si sales de la zona de silencio y vienes acabando en donde está el cursor es un puntillismo muy distanciado (onomatopeyas). A medida que te acerques, a medida que tu cuerpo avance (onomatopeyas). Si tú quieres venirte para acá lo haces forte, por ejemplo, si estás acá (onomatopeyas).

O sea, todo movimiento que tú hagas significa un sonido y al tiempo, el otro clarinete por ejemplo este está en trino, está haciendo su trino, tiene sus notas para hacer trino y entonces esto significa un trino muy distanciado (onomatopeyas) y a la medida que te acercas al centro (onomatopeyas). Y te quedas en silencio. Lo mismo ocurre con el frullato, el frullato empieza en silencio (onomatopeyas) y también con voz y sonido, este de voz y sonido tiene su complejidad porque es lo mismo que el frullato, o sea, si estás aquí está en silencio, si te acercas es más fuerte, más fuerte, más potente la nota, más potente la nota, pero si te vienes para acá te quedas solo en voz (onomatopeyas) y para acá es voz y sonido y aquí solo sonido. Tú escoges.

De nuevo te digo, ahí es comunicación entre ustedes, ensayos, trabajos. Yo he montado este tipo de obras con instrumentistas y con coro y me he dado cuenta de que al final ustedes terminan no tanto improvisando, se improvisa mucho en los ensayos, pero ustedes al final terminan cuadrando una obra que es la que ustedes quieren.

Yo me he dado cuenta de que uno siempre tiende a eso. A establecer una escritura. Aunque no se escriba en papel ni nada de eso, pero por ejemplo cuando tú repites, y repites y repites ya como que se deja entredicho quién es el que va a arrancar. Eso siempre

ocurre. Incluso eso lo explica una dura de la performance uruguaya que se llama Tamara Cubas, ella explica eso, ella dice que esa improvisación, en esos ensayos cada uno va adquiriendo los roles y digamos que la pieza empieza a tener la personalidad del ensemble.

Ustedes incluso se van a dar cuenta cómo van a terminar, ya se empiezan a ubicar, ya empiezan a cuadrar qué es lo que más les gusta " ay mira cuando tú estás en silencio y yo estoy en la mitad del frullato y tú estás haciendo el trino muy espaciado y tú estás en el puntillismo muy rápido forte y después tú te devuelves y es que entra la voz y sonido..."

Eso es super interesante en el proceso de montaje. Cuando ustedes le cojan la vuelta esa pieza va a sonar espectacular. No todas tienen que estar en casillas diferentes, tú puedes estar metida en una casilla con Vivi, por ejemplo, aquí, las dos haciendo puntillismo, pero tú estás haciendo un puntillismo a toda carrera y ella está haciendo un puntillismo distanciado. Pueden estar todas metidas en la casilla de los trinos, todas pueden estar juntas haciendo trino ondulado grande, pero acuérdate que todas tienen alturas diferentes, en todo caso es una cosa espectacular. Y todas pueden caminar al centro, y cuando lleguen al centro se pueden meter en la región de los puntillismos, y atravesar todo esto, hacer todo este recorrido, esto es un mapa, ustedes buscan dónde quieren caminar y cómo quieren hacerlo.

Esta pieza tiene un antecedente, una pieza que yo hice, o digamos que idea, yo la tengo por ahí grabada, creo que la tengo en mi youtube, incluso. En mi canal de Youtube pero el que está aquí es un bailarín y nosotros estamos fuera los músicos y todos los movimientos que haga el bailarín representan un sonido para nosotros, es más o menos lo mismo pero aquí lo interesante es que el músico, es sentir esa conexión entre el movimiento de tu cuerpo refleja un sonido, o sea, no es que toquen y bailo sino que si yo pongo un pie acá (onomatopeyas), si lo quito (onomatopeyas), si camino para adelante (onomatopeyas) y si camino para atrás (onomatopeyas).

Cualquier movimiento para un lado significan las cosas y se entra como en un estado para mí un estado puramente interdisciplinario, o sea, una cosa donde cuerpo y sonido están totalmente conectados (onomatopeyas combinadas con movimiento) ese tipo de cosas.

Y la pieza final es opticometrías que ahí tengo un conflicto muy grande porque es una pieza que está escrita a mano. Tenemos dos opciones: pasarla en limpio y dejar la última pieza a mano o llevarla a la partitura y volverla, digamos, mecanizarla un poco, se puede, pero agregar los colores o algo.

En realidad "Opticometrías " es una obra donde cada color representa un clarinete y está hecha para leer a dos pautas y digamos que lo que se busca aquí es como ese hecho fascinante de leer, de leer, de leer a primera vista. Conectada con las del ensemble, pero a la vez leyendo.

Tú eres el clarinete 1 por ejemplo. Tú arrancas aquí y ella (clarinete) sabe que tiene que hacer un glissando bajando y que ustedes dos tienen que terminar cuando entra este clarinete a hacer esta nota y cuando él termina entras tú a hacer esta pero este otro entra a hacer un punto... o sea, es un juego de tablero. Es un juego de estar totalmente concentrados y estar totalmente concentrados en ese sentido.

Es una pieza, que para mí es la más difícil de tocar. Mira por ejemplo aquí todas tienen que hacer un trino, se mezclan. Aquí tú tienes que hacer esto y cuando tú terminas el otro comienza a hacer esto otro, pero cuando el otro hace el Do sostenido, el siguiente hace esto otro...

O sea, tú te puedes dar cuenta que es una pieza que tiene su lógica, por ejemplo, aquí los glissandi.... los dos hacen trino y cuando terminan el trino hacen un glissando y en ese punto los otros arrancan en el mismo glissando y lo hacen hacia abajo. ¿Ves ese juego?

Aquí un sietecillo pero cada una hace uno diferente, no importa la velocidad del sietecillo, pero sí que tú haces el primero, la otra hace el segundo, la otra hace el tercero y al final terminan en un trino entre el morado y el amarillo.... Y cuando terminan uno sube y queda en nota larga.... (muestra otros ejemplos en la partitura).

Norma: Ahora, todo esto, es consensuado por supuesto, pero no significa que sea encorsetado en un tempo, ¿no? Es una cuestión de partitura y consenso entre instrumentistas, ¿verdad?

Santiago: Sí, ustedes lo cogen al aire que ustedes quieran, los que les quede cómodo. Mira, por ejemplo, estamos aquí, ya saben que el clarinete morado va a hacer

(canta sonidos reproduciendo la información sonora de la partitura) y entonces arriba tiene que ocurrir esto, aquí tienen un silencio los otros 3, aquí tiene un glissando... etc (describe lo que pasa en ese fragmento de la pieza).

Claro, eso se pasa en limpio y se deja muy perfecto. Por eso yo le llamo Opticometrías porque es muy óptico. Esa pieza no la puede tocar un ciego. Por más que se la aprenda no la puede tocar, es una pieza para los que tenemos la fortuna de ver. Y es una pieza en la que yo creo que tienen que estar todas encerradas como ensemble, mirándose todo el tiempo porque estás: partitura, das entrada, partitura, silencio, te doy la entrada, dásela a ella, devuélvemela, yo hago mi trino, me quedo en silencio, entren todas....

Bueno, por eso se me ocurrió ese nombre. Y bueno, le puse "eclecticismo" acá porque es una pieza que va a tener glissandi, staccatos, frullatos, viento y voz, complejidades rítmicas.

Y básicamente esa es la partitura de Cinco Estudios Contemporáneos para Cuarteto de Clarinetes (Sib)

Está quedando chévere, pero créeme que el trabajazo va a ser montarla.

Pero bueno a mí me encantaría, a mí siempre me encanta colaborar del montaje de las piezas y me gusta mucho y ojalá la podamos montar todos juntos.

Esa pieza no lleva dirección.

Es una pieza para ustedes.

Ah, posiciones, déjame decirte rápido las posiciones. Entonces: posiciones en el espacio: Esta (Fragmentos) están en los cuatro puntos cardinales leyendo una partitura que está acostada sobre una mesa.

Foley: tenía pensado hacer como que ustedes le dieran la espalda al público y que los dibujos estén frente a ustedes como cuando no había música para cine los intérpretes tenían que sentarse en frente de la pantalla a hacer la música para cine.

Altarpiece: es una obra que me gustaría que estuvieran totalmente en línea recta, no en media luna sino...

Norma: ... en horizontal.

Santiago: En horizontal, sí. Cosa que ustedes no se van a poder ver, ahí tienen que contar duramente. Aquí no pueden verse, ni dar las entradas porque la idea es que ustedes sean un órgano muy robótico. Ahí tienen que contar (canta lo que está escrito en la partitura).

Fragmentos, como sabes, ya están las 4 en el escenario en cuatro puntos. Ojalá bien amplio para que todas puedan en algún momento caber en un cuadrante.

Opticometrías, si tienen que estar ustedes las cuatro mirándose, o sea, deben tener la partitura y estarse mirando. Ahí pueden proponer algo, pueden ser dos y dos enfrentadas....

Yo la verdad con el público, yo no pienso mucho en el público, o sí pienso en el público moderno, que agradece cualquier tipo de disposición no convencional. Yo estoy un poquito en contra de algunos directores escenográficos que dicen que uno siempre tiene que entregarse al público...

Norma: Sí, que no se pueda dar la espalda, y demás...

Santiago: Yo te toco a ti... no. Perfectamente hemos hecho piezas dándole la espalda al público y al público le gusta.

Segunda Reunión con Santiago Barbosa Cañón (08 de julio de 2021)

Recuperado de: <https://youtu.be/XxIzkm-7Jdo>

Santiago: Ya yo tengo aquí la partitura de Fragmentos, así que tú me dices y yo voy anotando.

Norma: Mira, todos los slap, que vienen con mordente, que viene primero un mordente y luego un slap, como en este caso (señala el fragmento 3 del clarinete 1). La nota principal, cada una de esas notas principales son con slap, ¿o solo la primera?

El slap no se puede ligar a ninguna nota anterior. Porque, la lengua crea un vacío, chupando la caña (demuestra cómo). Así es como se ataca el slap.

Por lo tanto, es imposible ligarlo a una nota anterior, porque ya vienes con el aire interrumpido.

Santiago: Te entiendo. Entonces le quitamos los mordentes

Norma: No, no, incluso los mordentes se le pueden dejar. El problema no son los mordentes, el problema es que los mordentes no van a salir ligados.

Santiago: No no, porque yo no quiero que se escuchen dos notas. Yo lo que tenía otra noción del slap. Si me dices que es más cómodo un slap atacando a una nota sola. Lo que pasa es que yo me imaginaba el slap que necesitaba, obligatoriamente de un mordente (hace un sonido).

Norma: Pero eso sí se puede hacer. Yo es que creía que el slap era para la corchea, pero no para el mordente (Demuestra con el instrumento).

De inicio no se escucha exactamente una nota, sino que se escucha casi como si fuera un glissando de una a otra.

Santiago: No, no me gusta, no me gusta.

Norma: ¿Dejamos entonces solamente una nota?

Santiago: Si, por favor, tócalo con una nota.

(sonido de slap en clarinete).

Norma: ¿con una sola nota?

Santiago: Sí, claro, yo quiero que el slap se escuche limpiecito.

Norma: Vale.

Santiago: Sí, porque, acuérdate que esa partitura están todas tocando a la vez. Eso se va a formar lo que se va a formar, entonces sí es muy interesante que el oyente tenga claro que dentro de esa mezcolanza hay un "prom, prom, prom"(honomatopeya del slap). Que hay un slap ahí que está latiendo.

Norma: Vale.

Santiago: Lo que si tiene que ser un slap con mucha fuerza.

Norma: Muy seco ¿no?

Santiago: Sí.

Norma: En cuanto al sonido de llaves que está acá abajo (demuestra el sitio en la partitura) ...

Santiago: A ver, ¿me puedes hacer un favor? ¿me puedes tocar cómo quedaría ese fragmento?

Norma: Sin los mordentes, ¿no?

Santiago: Sin el mordente y con el trino.

(sonido de clarinete).

Norma: tiene que quedar más limpio.

Santiago: Sí, y se puede hacer a las velocidades que uno quiera, por ejemplo, tú lo cogiste ahí digamos que, a una velocidad media-lenta, y está bien, pero digamos que la otra intérprete puede cogerlo quizás más rápido (imita los sonidos del pasaje musical a un tempo más rápido).

Y otro la puede coger (imita los sonidos del pasaje musical a un tempo más lento).

Sí, ahí ya las velocidades varían, ustedes tienen que ir probando velocidades. Pero bueno, ahorita yo te voy a leer las cosas que escrito.

Norma: Yo voy a hacer lo siguiente porque yo lo había pensado con los mordentes separados, entonces, lo que voy a hacer es me lo voy a estudiar de las dos maneras, como tú lo pensabas al principio con las dos notas en slap, el mordente y el otro, y sin los mordentes, para que al final tú decidas cuál de los dos te gusta más con lo que quieres.

Santiago: Sí. La idea es que se escuche el slap muy claro, ya si logras un sonido claro el slap con el mordente pues lo podemos dejar, pero sí, en realidad si el mordente no es tan necesario pues podemos prescindir de ello.

Norma: El sonido de llaves. ¿Ves ese pasaje que está puesto aquí? En el clarinete, a diferencia de por ejemplo la flauta, que las anillas están tapadas, se escucha el sonido de llaves a una altura determinada cuando tú cierras las llaves. Cuando las abres no tanto. Esto que está puesto, incluso combinándolo con un poco de aire, no se escucha. Nada más se escucha la última porque esa cierra. Ahora, un pasaje por ejemplo que cierre. No sé si es perceptible por el ordenador....

Santiago: Si. Necesito que todas las notas que se ejecuten sean cierren, para que se escuche "taca-taca-taca".

Norma: Eso es. Porque el sonido de llaves sino lo que se escucha es la llave, el metal. Por ejemplo, esta que no tiene anilla (hace la demostración del sonido). Esa suena con una altura determinada incluso sin echarle aire al clarinete.

Esta, por ejemplo, el Do, aún sin echarle aire al clarinete se nota la altura del sonido, se percibe. Porque esa llave cierra, y cuando cierra sí se escucha.

Santiago: Ya. Yo en ese pasaje, pienso que no hay ni siquiera que soplar, incluso uno se puede distanciar del clarinete.

Norma: Claro, pero para eso tienen que cerrar.

Santiago: Dime notas que cierren para ponerlas.

Norma: Casi cualquier movimiento descendente entre el Fa 3 y el el Sol 2.

Las llaves que cierran son la del Mi 2, Fa 2. Porque el fa sostenido cierra una pero abre otra.

Santiago: Abajo tú dices que el Do central abajo en la primera línea divisoria, ese es cuál.

Norma: Ese es el Do 3, ese es el que no tiene anilla.

De ahí todavía hasta el Fa, si el movimiento es descendente, se va a escuchar cerrar.

Santiago: O sea, si yo hago mi-fa-mi-fa-mi-fa cómo se oiría.

Norma: ¿En el 3?

Santiago: Sí.

Norma: Lo único que se va a escuchar es el Mi (demuestra con el instrumento).

Mi-mi-mi.... El único que se escucha con altura es el Mi, porque es el que cierra.

Santiago: Sí, pero digamos las palancas que cierran.

Norma: En la mano izquierda no hay ninguna, todas abren. En la mano derecha el Fa y el Mi 2.

Santiago: Ah, pero están pegaditos, se tocan con el mismo dedo.

Norma: No, no, se pueden tocar con dedos diferentes, son dos mecanismos diferentes.

Santiago: Voy a traer una flauta.

A ver, esas cuatro que están allá abajo que tú tienes allá abajo, que cierran ¿cómo se llaman esas cuatro llaves?

Norma: Estas son la A, B, 4 y 3. Pero en el sistema de multifónicos que tú estás utilizando (el de Rehfeldt), vienen con el nombre, por ejemplo, aquí en Altarpiece. ¿Ves esto que dice Do sostenido? está remitiéndose a la llave del 6 que es la del Do sostenido.

Norma: Te puedo dar un diagrama en el que vienen los nombres de las llaves.

Santiago: Mira, vamos a hacer una cosa. En esas cuatro llaves que tú tienes abajo, en ese pasaje, vamos a hacerle así, con toda la mano (hace un batimento de las 4 llaves al mismo tiempo con toda la mano) en un sietecillo, un, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete.

Con toda la mano ... percusión ... un, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete.

Ese es el sonido que vamos a buscar en ese minimalismo, mientras alguien está haciendo slap, otro va a hacer: un, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete.

Norma: Directamente podemos hacer eso (refiriéndose a la posición en la que sostiene el instrumento sin colocarlo en la embocadura), ahí es donde más suena.

Santiago: Esa es la idea, ¿cómo escribimos eso?

Norma: Pues sonido de llave con esas cuatro llaves, no le pones altura determinada y entonces le pones llaves tal, tal, tal y tal o "percutir sobre llaves tal".

Santiago: Percutir sobre llaves A, B, 4 y 3 con palma... con dedos.

Norma: Incluso puedes poner "entre falanges 1 y 2".

Santiago: Lo que, si no atento contra la fragilidad del instrumento, tampoco quiero que se rompa, pero no es con el dedo puesto atrás, si no es, quitas la mano, como si fuera un tambor Ahí tienes que ir buscándole el sonido, porque digamos, si lo presionas mucho, ahí no suena, pero si lo quitas rápido... Que suene, sin dañar las llaves, pero que suene.

Norma: Eso no va a dañar las llaves porque uno controla la fuerza que le mete.

Santiago: Ahí está, y chévere porque suena como una máquina de escribir... entonces chévere porque cuando lo repites mucho y empieza a sonar con las demás cosas... espectacular.

No lo voy a hacer con alturas porque lo voy a hacer como si fuera una percusión y aquí pongo llaves A, B, 4 y 3 con dedos... y listo.

Norma: Incluso, como vamos a incluir para Altarpiece una serie de indicaciones, ya fuera de la partitura, se pueden también dar indicaciones sobre esto.

Santiago: Listo, quedamos bien en esa, ya entendí.

Sí, pues, si las llaves de abajo son gruesas y suenan y se pueden tocar las cuatro juntas buenísimo porque la idea es que suene "chac, chac, chac... "

Norma: ¿y la idea es con ese efecto de disminuyendo?

Santiago: Ah, mira, me suena. Sí, lo podemos hacer.

Norma: Cuando me cantaste la parte de los slap, en el trino, hiciste algo como "toinnnnnnng" como si al principio hubiese un sforzato ¿Es tu idea?

Santiago: Oye, a ustedes los instrumentistas uno no les puede cantar nada porque canta uno algo y ya es.... (broma).

A ver si nos guiamos por lo que yo tengo en la cabeza (lo canta). No, déjalo como está. Lo que sí sería necesario es que aquí (la nota larga) se llegue a un forte, que no se vaya a hacer un trino débil.

Porque, vuelvo y te digo, como todo está andando junto, sería muy interesante que suenen esos slaps con esos golpes (lo canta) y que se sienta como una ola que entra... eso sería la idea.

¿Con qué nota tú harías el trino?

Norma: En principio con el Re natural. Así como está escrito con el Re natural.

Santiago: ¿Qué pasa si buscamos un trino en una nota como el Fa sostenido pudiera ser?

Norma: Está muy lejos (lo toca), hay que mover muchas cosas, no va a llegar a ser tan rápido y en medio pueden sonar muchas notas. Lo que sí se puede es buscar algún valor microtonal que esté cerca.

Santiago: ¿Un trino que puedas tocar con velocidad pero que esté distante?

Norma: Al sol, pero una vez más corremos el riesgo que suenen notas en medio. Pero se puede lograr.

Santiago: ¿Entonces lo dejamos con el Sol? Suena bonito.

Norma: Es un trino super brillante, me refiero que al ser una quinta justa es un trino muy alegre.

Santiago: ¿Con el Re bemol cómo sería?

Quizás lo deje con el Sol, me gusta el Sol. Igual suena muy bien, porque dentro de un ámbito digamos que disonante o raro lo que consideramos como terceras mayores o

quintas justas y eso suenan muy disonantes. En un ambiente disonante la consonancia suena rara. Entonces, sí, bien, perfecto ¿Dónde lo tendría que escribir? ¿Sería aquí arriba?

Norma: Tendrías que poner como una nota entre paréntesis. Pero claro, aquí pones tú lo que tú quieras.

Santiago: Listo.

Norma: A ver, otra cosa que te iba a preguntar: Es más bien una duda de cómo es, entiendo que la primera nota es slap, la segunda nota ya es sonido ordinario, pero como con picado cada vez más rápido, la cantidad de notas que se quiera, pero en la misma altura, ¿verdad?

Santiago: Si. Ahí se hace el slap, no sé si también le quitaremos el mordente.

Norma: Es que yo no lo entendía al principio como tú lo tienes en la cabeza, que es loguable y puede sonar "chulísimo" yo creía que era que tú querías, al ver la ligadura creía que era que tú querías el mordente con sonido ordinario ligado a la otra nota con slap y eso sí que no era posible, pero yo creo que ahora se puede probar a dejar.

Santiago: Pero quitémosle el ligado entonces.

Norma: Sí, eso sí, porque ligado no es posible.

Santiago: ¡Chévere! Eso es interesante.

Entonces, ¿hacemos esa nota abajo o repetimos con el mismo fa?

Norma: Se puede hacer do-fa.

Santiago: Ah, bueno, listo.

Norma: Ya está. De este yo no tenía más dudas.

Santiago: Oye, fijate, lo que esta pieza ahora tiene nuevo. ¿Viste una película que se llama "El cuadrado"? Resulta que es un performance el que hay un cuadrado en el piso, dibujado en el piso, creo que es en una galería o en exterior, no sé; cuando se está dentro del cuadrado es como una zona de tolerancia. Es un cuadrado muy pequeño, pero una vez estás dentro del cuadrado eres solo amor, por ejemplo ¿sí? Una vez estás fuera del

cuadrado eres un humano normal. El cuadrado es como una propuesta de un sitio sagrado de paz y amor.

Quiero utilizar eso en esta pieza, es decir, el cuadrado es una zona de performance, tú puedes estar en él o salir de él. Ustedes están frente a la partitura tocando, pero ustedes pueden estar o no estar, es decir, si tú quieres estar, tienes que estar en el cuadrado y estar en situación performática, tocas, tocas, tocas, tocas, pero de repente puedes parar de tocar, salir del cuadrado, tú sales normal, como a descansar, dejas por ejemplo a las otras tres tocando ahí. Como que estás permitiendo, respetando las diferentes capacidades del formato. Un cuarteto no es solamente un cuarteto, también es un solo, también puede ser un dúo, también puede ser un trío. Entonces ese cuadrado también hace que las intérpretes entiendan lo que es estar en estado performático y en estado de descanso dentro del performance general. Eso es algo que nosotros trabajamos mucho con el ensemble (EIH). Que a veces decían: "Si yo estoy en el escenario tengo que estar siempre en posición entregada, en posición performática"; pero es que uno perfectamente también puede estar en el escenario y estar en zona de descanso, estar tranquilo, estar en zona no performática.

Entonces estoy elaborando el texto para dar a entender esa cuestión.

Sabes que se me ocurrió que, así como el clarinete tiene unas técnicas extendidas que lo hemos llevado incluso a encontrar al intérprete como forma de expresión, el intérprete se para y eso hace parte de las técnicas extendidas. Pero también me he dado cuenta de que existen unas técnicas extendidas camerales. También el formato de cámara tiene unas técnicas extendidas como agrupación en un escenario. Digamos que, así como la manera de tocar convencional en el piano es hacer así (coloca las manos), en un formato de cámara es ponerse frente al público, pero también existen unas técnicas extendidas del grupo. Es decir, no solamente consiste en las disposiciones que se pueden hacer, no es hacer una estrella, un círculo, etc., si no hasta dónde el grupo puede explorarse él como grupo dentro de un espacio de performance. Eso me parece también interesante que se explore.

Norma: Te iba a preguntar: ¿has pensado en algún hilo conductor dramático para esto?

Santiago: Yo creo que el hilo conductor son las técnicas extendidas. No estoy buscando que haya un algo, una historia, ni nada de eso. Lo que une a todo el performance

es precisamente las técnicas extendidas vistas de diferentes maneras, es la experimentación sonora. El público que está viendo esta obra el hilo que él va a seguir es: "¿qué van a hacer? ¿qué más se van a inventar? ¡Ay, mira, se pusieron así!; ¡Ay, mira, se pusieron de la otra manera!; ¡Ay, mira, se pusieron al revés!; ¡Mira cómo están tocando el clarinete!" Lo importante es que haya contrastes entre las piezas para que el público lo disfrute, pero sí, digamos que el hilo conductor son las técnicas contemporáneas y las técnicas extendidas.

Norma: Con respecto a esta (No2. Canto...) quería saber si esto (señala el dibujo) si esta parte va a estar escrita también. Si va a estar determinada, o si va a ser exploratorio de cada una que decidamos cómo hacer esos efectos.

Santiago: A ver, hay un compositor que se llama Will Offerman. No sé si lo has escuchado a mencionar él propone unas partituras en donde dibuja encima del pentagrama digamos que el aleatorismo Y qué bueno que estás grabando verdad el aleatorismo lo que se considera como aleatorismo musical tiene diferentes grados de aleatorismo. Entre una pieza sea más aleatoria más responsabilidad tiene el intérprete sobre la creación. Hay piezas que son aleatorias en un menor grado, es decir, yo te pongo una nota y encima te pongo una línea que significa dañar el sonido o modificarlo o una línea ondulada que dice que esto es un trino y de pronto hago un trino espaciado. Entonces tú dices: Bueno yo como como intérprete ya sé que no te tengo que tocar. Ya sé que tengo que tocar un trino ahora él me está proponiendo que hago un trino rápido y lento según veo en la gráfica. O sea, que yo más o menos tengo que calcular, yo ya tengo que decidir sobre cómo varió ese ese trino para hacerlo porque no está escrito perfectamente. No aquí en un cinquillo teresillo doscillo y verlo reduciendo, no, sino que más o menos yo te grafico esto al principio y esto al final entonces tú dices: Ah esto es "oyoyoyoyoyoyyyy". Ahora, yéndonos al otro extremo de la aleatorismo yo te puedo poner un triángulo en la partitura y te digo: haga lo que quiera, entonces ya eso es como una responsabilidad grandísima sobre intérprete porque no te estoy diciendo ni qué no estás tocando ni te estoy diciendo ni que ni qué música tocar, no te estoy diciendo nada, solo que estoy haciendo un triángulo y te digo intérprete. O sea, eso es un nivel extremo ves cómo está un aleatorismo de un menor grado y un aleatorismo muy alto donde la labor del del intérprete es muy muy muy alta porque ya casi que él tiene que componer toda la pieza. Entonces yo quiero que eso esté embarcado en la en la partitura yo le quiero poner al intérprete un pentagrama y encima el pentagrama escribir unas nubes y le voy a poner unas gotas de lluvia y le voy

a poner unos truenos yo no sé qué va a buscar y abajo lo va a hacer al otro le va a hacer un viento y al otro le voy a hacer un marco más o menos, así como está es muy probable que quede en la partitura. Organizarla un poquito mejor, no sé, poner una nube un poquito más bonitas cuestiones de edición, pero sí que sea una partitura en donde en donde el intérprete diga yo lo que tengo que hacer es viento, ósea, aleatorismo. Y eso ya lo hizo un compositor que se llama Will Offerman y él él incluso a los niños les hace partituras donde pone una nota larga y la nota larga se va convirtiendo en un monstruo y el monstruo se come a un águila. Entonces, él dice nada como como como como encontrar la historia o sea hasta dónde es capaz de llegar el aleatorismo.

Pero sí me parece interesante porque la idea es como como yo creo que lo que estamos haciendo también es como como hacer como una comunión entre lo convencional y lo y lo contemporáneo porque ya se ha explorado mucho, pero yo siento que lo que no se ha hecho es maridar o compaginar lo convencional de lo no convencional. Entonces esta partitura puede ser muy interesante porque es como tú la ves: un solo que se escribe, o sea, un solo que se trabaja donde hay una donde hay unas notas que se deben tocar Donde hay un tempo donde hay una melodía que contrasta en la partitura con un paisaje súper loco que tienen que interpretar los músicos. Entonces yo creo que ahí hay una cosa muy muy interesante: esta melodía todavía no le hagas mucho caso, esto es una general, pero eso lleva mucho mordente, eso lleva mucho regulador eso va a ser más específico porque va a ser muy andino, muy selvático.

Norma: Te iba a comentar que lo otro que yo veo y es una cosa que me mola mucho, es que como quiera que sea las técnicas extendidas siempre han estado asociadas a la ruptura de la tonalidad y aquí hay pues bastante, transicionalidad, que claro que casa perfectamente con eso me estás diciendo ahora.

Santiago: Y es que tú puedes hacer un performance para niños y tú interpretas una pieza de yo que sé de escena x, bueno los niños se divierten con todo, pero digamos que es muy sobrecargada para un para un para un público, pero tú le haces esta pieza a unos niños o sea les haces un paisaje vientos, no sé qué, todo el cuento y encima esta melodía bonita y todo eso, los niños se disfrutan la historia o sea es una pieza. O sea, es lo que tú dices. No necesariamente yo utilizando las técnicas extendidas y las nuevas formas de grafigrafía no necesariamente tengo que hacer una música hiper sobrecargada.

Entonces, de esta partitura yo lo que te debería dar la próxima vez es esta melodía terminada, y esta este Trío que está abajo un poco más editado, un poco más bonito y ya y se queda.

Norma: Bueno, Altarpiece: Okay yo había yo hay yo llevo más o menos revisado estas dos páginas de cada uno de los multifónicos, o sea todos los multifónicos excepto ese que me he encontrado que de hecho que no lo he encontrado ni en el libro ese que estamos usando.

Santiago: No, tienes razón es que es ¿dónde estamos?

Norma: estamos en el quinto sistema.

Santiago: ¿sabes por qué lo dejé? porque bueno primero que todo te como te puedes dar cuenta no le puse posiciones porque precisamente no está; pero sí necesito un multifónico, de pronto me puedes ayudar, que salga bonito y digamos que muy “atonalado”, a partir del do, o sea que yo pueda hacer un ese do sostenido nota larga y de repente puede aparecer un multifónico tenido y se vuelva a ir ... como un viene y se va entonces.

Norma: aquí hay algunos que por ejemplo este, he hecho una modificación porque lo he probado en mis dos clarinetes y en ninguno de los dos funciona con esta posición. Entonces he tenido que poner la anilla superior, claro, habría que modificar la posición o habría que ver a los demás como le funciona, a mí no me ha funcionado. Lo he tenido que cambiar, he tenido que cambiar, pero suenan las notas que se quiere lo que pasa es que cambia la posición habría que en ese caso reeditar, pero bueno. Con el do sostenido yo escribí una variante de ese, pero ese que me acabaste de tocar.

Santiago: Entonces ¿cuál le pongo?

Norma: claro lo que habría que hacer es cambiar la posición, te la puedo dibujar.

Santiago: Ah no las has encontrado.

Norma: No, es que este multifónico a mí por lo menos es que creo que lo hablamos, que, de una marca a otro, de un sistema de clarinete a otro puede funcionar muy diferente. Incluso un instrumentista a otro, entonces este en concreto a mí no me ha funcionado con esta posición y lo que he hecho es tapar esta anilla y levantar.

Santiago: Dibújamelos por favor para ponérselos. Le voy a poner los dos y uno entre paréntesis.

Yo lo edito yo lo tengo en Photoshop y yo le cierro el huequito y le abro el blanquito y todo eso yo lo yo lo organizo. No te preocupes, pero dibújamelos para saber bien cómo. Cuál es la segunda opción y yo le pongo los dos y uno en paréntesis como diciendo si no le sale por acá pues pruebe por aquí.

Norma: Vale entonces los demás yo lo que estaba haciendo son unas anotaciones, pero para instrumentistas ósea, claro, que esto ya te digo que varía de un instrumentista a otro varía.

Santiago: Pero bueno son consejos que pueden venirle bien a los demás esas anotaciones que tú tienes ahí las hiciste tú sí yo a personas podemos meter en la partitura claro. Esto es lo que lo podemos meter es como si fuera un manual. Por ejemplo, tú me estabas comentando que querías dar unas indicaciones muy concretas para esta pieza de cómo debería tocarse y entonces pues anotaciones de intérprete. Se podrían colocar también así. Pero claro todo ese tipo de cosas que explicaciones y todo eso enriquece mucho la partitura.

Norma: Por eso yo voy entonces terminar de hacer todas las anotaciones necesarias y ya vemos cuál, porque claro, en algunas son cosas muy muy concretas: poca presión de aire; concentrarse en la nota grave, pero esta: por ejemplo, este multifónico es difícil entonces hay que atacar de diafragma, pero con mucha presión, pero con poco aire sabes.

Santiago: En definitiva, lo que queremos es que el intérprete explore y aprenda claro. **Norma:** Este multifónico suena muy bien, este de arriba suena muy bien. Ahora, es difícil encontrar exactamente la posición porque hay que tapar nada más media anilla. Bueno aparte de ese yo encontré otro con la bemol en vez de la natural que también suena muy bien pero no está en la tabla. Entonces lo que quería era por lo menos que dilucidáramos las notas inferior y superior por si lo quieres utilizar, que en el clarinete serían el dos cuatro y el mi tres. Mucho más claro que el otro lo que pasa que el otro tiene otra nota en el medio a mi apreciación. Ese es el original (sonido). Y esta es la variante (sonido).

Santiago: Estoy anotando estoy haciendo las anotaciones aquí.

Norma: yo creo que la variante sería un mi 2, un mi 3, un Do4.

Santiago: ¿Está en la tabla?

Norma: Yo no la encontré.

Santiago: entonces también escríbemela y me la mandas también por arriba.

Norma: Sería exactamente lo mismo, pero arriba en la bemol ves la a que está arriba sí lo que dice es que es la llave del la pues la llave del la bemol, yo te lo escribo. Ya te digo yo no la encontré no significa que no esté, lo mismo hay muchos multifónicos de clarinete bajo que también funcionan clarinetes soprano, ya ahí no sé decirte si lo mismo está ubicada en los del clarinete bajo de ser también, pero vaya yo en principio en la tabla no lo vi.

Santiago: Listo mándamelo y lo vamos sumando cuando tengas todas estas cuando tengas todas tus explicaciones terminadas yo las edito después si la sumo la partitura para que quede bien bonito.

Norma: Entonces cuéntame qué es lo que las más concretamente lo que tú quieres incluir en esta en esta pieza de explicación que me ibas a mostrar una cosa.

Santiago: Espérate ¿ya terminamos de revisiones o quieres ver algo más?

Norma: No, lo de la lo de los multifónicos y en principio ya te digo preguntarte si servían esas indicaciones muy concretas listo y ya está.

Santiago: yo me siento ahorita y los pruebo con toda la composición.

Santiago: Sí, bueno entonces: te voy a poner como una tarea es que pruebes todas las formas de hacer viento con el clarinete. Mira, aquí tengo la flauta de nuevo, claro esto no es un clarinete, pero me estás viendo, sí. Probar: quizás con boquilla normal, soplar normal, pero también probar de pronto quitándole la boquilla y soplar así. No sé, probar por los por los orificios. Probar con la campana yo qué sé. Explora mucho eso, pero no solamente te lo te lo estoy diciendo para para ser tan específico de ponérselos a los intérpretes. Sino que, mira en mi en mi tesis de maestría, yo tengo una pieza que exige al principio como hablar con tu instrumento en un proceso de experimentación, o sea, es decir, tu instrumento y decir cómo le saco sonidos a esto. No es decirle a la gente como soplar por el tudel de manera tal, sino que es: mira, coge este instrumento y explóralo y

búscale las maneras de sacar viento, y a mí me gustaría que el que se enfrente a la partitura esta, también tenga la responsabilidad o como grupo de estar todos juntos y decir: “bueno vamos a intentar sacar viento todas”; “mira eso no viene”; “Ah mira este sonó mejor”;” por este orificio suena mal”, “aquí no tiene significado”. O sea que empieza un proceso de exploración entonces también, que tú busques alternativas de hacer viento y llegar como a una media. También de sugerirle cosas: “Mira puedes hacerlo desarmando el instrumento”; “puedes no solamente soplar por la boquilla” “puedes soplar por orificios”, no sé darle algunos tips, pero que el intérprete, también el de pronto, descubre nuevas formas de hacer viento que el compositor no sabe.

Norma: hay una cosa muy chula que es muy diferente por este tipo de abertura que por este tipo de abertura. Entonces si por este tipo de abertura se toca el clarinete como si fuera una trompeta (sonido). Pero si le pones el barrilete y haces exactamente lo mismo ya suena diferente porque es otro tipo de abertura, mucho más grave mucho más concentrado el sonido; hay varias cosas.

Santiago: ¿Y si haces viento?

Norma: ¿Si haces viento te refieres como efecto como si soplo ahí directamente?

Santiago: eso y si haces como como “sssssss”.

Norma: Tendría que hacerlo con aire en la mejilla para que suene también. Este está muy bien: Nada más apoyando el labio inferior y soplando con suavidad para eso para eso queda bien. Pero sí vaya que lo que voy a hacer todas esas cosas escribirlas hay algunas que están que están estudiadas, por supuesto, claro hay otras que no están tan.

Santiago: y con la campana abrir eso no sé si tendrá algún efecto.

Norma: No, pero si quitas esto sí, (dejando todo menos la campana) con la campana no porque es demasiado abierta y la palma de la mano no logra ser gran diferencia. No te da el ángulo para poner la palma completa para no hacer que toques de lado.

Santiago: eso también está bien Mira la idea es la idea es que tratar de sacar el sonido del viento lo más alto posible que se escuche porque yo siempre pienso que se va a tocar en un escenario y pues siempre tiene que haber mezzoforte ¿no? ¿Qué pasa si soplas por la sola campana?

Norma: yo creo que pasa poco ¿eh?

Santiago: No soplando, así como cuando sopla las velas de cumpleaños sino haciendo como cuando susurras. Mira ¿ves? eso es muy abierto, muy diferente y puedes hacer como el sonido del mar. Mira el sonido del mar es como...

Norma: Como si tuviera un caracol ¿no?

Santiago: Mira Eso suena bien. Eso me gusta. Eso está espectacular.

Norma: voy a ponerme entonces con tu tarea los escribo todo.

Santiago: Sí sí sí que qué bonito poder encontrar todas las formas de hacer viento porque sí se puede lograr algo muy interesante incluso. Es que mira es que lo interesante del Foley es que de pronto uno puede tener el instrumento yo lo tengo aquí desbaratada toda la flauta sí que es lo mismo cuando tienes los objetos del Foley: tú estás enfrente de una mesa con muchas cosas esas muchas cosas pueden ser tú clarinete desbaratado, interesantísimo, y entonces empieza a aparecer la pieza y tú coges y haces (*va cogiendo partes de la flauta al azar para hacer efectos*) ... Tienes que ver, no sé si has visto los videos cuando la gente está haciendo Foley, está como con esto, coge esto, coge esto y si todo lo que tú conoces es tu propio clarinete a mí me parece que eso sería una pieza súper revolucionaria.

Norma: incluso puede ser necesario tener más de un clarinete.

Santiago: Clarinete: Ese es el hilo conductor.

Norma: Sí también es una cosa que es posible, puede ser necesario y posible tener más de un clarinete a la vez cada instrumentista o un instrumentista.

Santiago: Claro pero igual muy interesante que cuando empieza la pieza de pronto desbaratar el instrumento y convertir el escenario como en una mesa de Foley y ahí se va cogiendo, soplando, cambio, cojo esta otra cosa toco estos dos al tiempo, yo que sé, pero si se puede explorar. Pero esa es la exploración que a mí no me gustaría masticársela al grupo, sino que sugerírsela. Pero que sea el grupo el que el que viva esa exploración es que hay que vivir la exploración. La comida masticada está bien, pero es muy interesante cuando el instrumentista empieza a descubrir como tú acabas de descubrir ese sonido de

la campana. Sí, eso es muy interesante, o sea la responsabilidad que recae sobre el intérprete.

Listo entonces esa es una tarea, y entonces probar sonidos del mar que mira puede ser con la campana porque da como a caracola; sonidos de del viento con los tudeles no sé cómo se llaman el clarinete, con el barrilete. Sonidos de la lluvia con llavecitas llaves percutidas de pronto de la manera en que la dijimos palmada o de dedo está así sueltos rascadito poderoso. Probar con otra con las con las llaves abiertas de arriba de pronto soplando.

Norma: Incluso sobre sobre el propio cuerpo se pueden hacer cosas.

Santiago: Yo creo que el instrumento también se puede se puede percutir, pero muy suavemente, yo siempre respetando el instrumento. O sea, si yo tengo un palito pequeñito de maderita, una cosita muy delgadita esos palitos que utilizan para la comida para meter las carnes, un palito de madera que no dañe el instrumento, que no vaya a atender para nada contra el instrumento, pero si uso uno puede hacer golpecitos. O sea que el instrumento también se puede percutir. Claro que tú no le puedes dar con un martillo no le puedes dar con una baqueta, pero también nada, pero el instrumento también es una cosa dura, el instrumento también resiste ciertos golpecitos quizás en una parte del instrumento más que otras el borde de la campana.

Norma: Claro, las anillas que tienen metal suenan diferente a la a la madera.

Santiago: de pronto tú te puedes poner unos anillos. Yo no tengo límites te puedes poner dos anillitos y tocar con tus dedos los Anillos. O sea, te puedes poner también te puedes intervenir la mano. Mejor dicho, para para que claramente te suene de diferentes formas y explorarlo también todo eso entra en el Foley es todo lo que se puede hacer con clarinete ya o sea llevarlo que el Foley es como lo que llega el clarinete para ya definitivamente sacarle todo lo que se pueda porque ya no está pensando en una pieza de música sino está pensando este en todos los efectos que se pueda lograr. De bichos de la naturaleza de lluvia de viento de rayos de yo que sé de rasparlo un poquito con una escobilla, de pronto que tal una escobilla bajando por las llaves como como es un terreno es un terreno pues poderoso porque es llave, hueco y una escobilla muy suave también, los dedos. Mira eso esa pieza tiene que ese es la exploración que es que la tarea que te voy a pedir que lo explores mucho porque yo no tengo clarinete. Ayer vino un hombre

que tenía un clarinete aquí a donde yo estoy y le dije préstame clarinete para yo explorar cosas y me dijo: “sí claro” pero me miró con cara rara, porque también se me olvida que estamos en COVID y él qué va a pensar que bueno entonces se me olvidó se me pasó, por eso.

Pero bueno listo. Entonces esta esa es una tarea. La otra tarea, entonces sería bueno seguir probando los multifónicos y probar la pieza de espacial la pieza de movimiento en el espacio

Norma: la otra Fragmentos.

Santiago: Sí bueno, que no se va a llamar Fragmentos, pero sí que ya busques en tu en tu espacio de trabajo, en tu en tu cuarto, empieces a probar por ejemplo un cuadro en especial. Te paras en un punto que es el silencio, te vas acercando y haciendo puntillismo, te vas alejando. Si quieres me llamas y lo podemos ver cuando ya lo hayas practicado un poco yo te voy orientando. Mira explora más esta región cuida eso. Mira la postura no sé qué, o sea es todo un trabajo que podemos hacer práctico que podemos hacer. En estos días incluso con la ayuda de mi novia que ella se se ha dedicado un poco como a como a esa comunicación escénica como esa postura escénica como ese trabajo performático.

Norma: A mí hay una cosilla que me quedó, mira esto lo tenía que preguntar, ahí no me quedó claro. La posición de los músicos también se puede rotar en el escenario. O sea, yo puedo estar en este cuadrante, pero de momento...

Santiago: Te voy a ilustrar un poquito para que te lleves una idea de cómo va esa pieza. Bien, entonces, yo estoy acá, y aquí estoy en silencio ¿me escuchas? Voy a hacer la de los puntos: estoy aquí, y aquí es el silencio, esta diagonal. Sí todos son diagonales ahora yo estoy aquí en silencio y me empieza a acercar. Tú te puedes mover como quieras, pero yo puedo aquí por ejemplo solamente pararme en esta región. Aquí estoy en silencio, en esta región. Entonces bajo la con la de lo mismo estoy aquí en silencio y con la del trino, es ir explorando, vale. Y entonces lo vas probando. Y entonces tú también vas viendo tu resistencia, qué hay que recomendarle al músico. Puedes cambiar, claro puedes estar en región de puntillismo.

Norma: Ahora por ejemplo como ejemplo este del puntillismo con este clarinete 1 que está escrito la esquina. Esta el puntillismo sería esta esquina superior, no te puedes salir

Santiago: La idea es que la idea es como cubrir un registro Para que otro clarinete solamente trabaje lo que son y de repente en algún momento se juntan los dos o se juntan las cuatro se meten en la región de puntillismo y se vuelve una cosa espectacular.

Norma: Pero la secuencia de las notas, la consecución de una nota a la otra ¿tiene que ser en ese orden también?

Santiago: No, es libre.

Norma: Ah, hay que decirlo.

Santiago: Ah Bueno mira muy bien. Voy a anotarlo.

Claro tú utilizas las notas que quieras. Yo creo que la mejor manera que nosotros nos han ilustrado el puntillismo, para entenderlo fácilmente, es pensar en lo que es la clave morse. Si el intérprete no ha tenido experiencia o si no nunca he escuchado lo que es la clave de morse porque es que ahorita las nuevas generaciones no saben lo que es la clave morse.

Norma: Bueno, quizás por las películas de espía y esas cosas.

Santiago: Exacto. Entonces escuchar clave morse en YouTube y es eso, en fin, explorar, y por supuesto también pues, yo puedo siempre estar ayudando, y ojalá tengamos la oportunidad de montarla y yo estar ahí para para los talleres de exploración. Pero bueno, entonces a explorar que te sientes a que te pares que te desplaces y la pruebas tú en cualquier momento, y me vas diciendo cómo te parece cómo te sientes cómo te sale el frullato, el voz y sonido. No sé, de pronto como estás moviéndote de pronto la capacidad disminuye del diafragma.

Norma: O simplemente muchas cosas pueden cambiar, no disminuir, sino cambiar ahí hay algunas cosas que se pueden potenciar mucho más de pie.

Santiago: Pues sí claro está uno más y digamos que esta pieza, aunque parece fácil, es para mí como de las más complicadas. Es bien compleja primero porque ahí hay que ser muy detallado en las regiones en donde se está, en la mitad es un mezzoforte, más

para acá es un forte, más para allá es un piano; la diferenciación entre puntillismo muy dilatado, puntillismo un poquito más reducido, puntillismo extremo... Por ejemplo, esa relación con el cuerpo, tener esa noción, o sea lograr como esa imbricación, como esa coincidencia, como esa como esa fusión del cuerpo y sonido, es lo que yo creo que es difícil. Que en el escenario eso se vea un performan más decente un performance bien trabajado. O sea, la actitud del intérprete tiene que ver mucho, tiene que ser una pieza muy objetiva también no es vagar por ahí, es más o menos buscar un sonido e ir a tomarlo, devolverse, muy abstracto, muy objetivo.

Norma: Sí que la música guía el movimiento no el movimiento la música.

Santiago: Pues yo creo que no es ni lo uno ni lo otro, es lograr ese punto en donde ya es inseparable donde ya es uno solo no es voy allá para que me suene allá ni tampoco para que ni tampoco al revés o sea es ya es ya como cuando uno habla con las manos. Ya uno no va a decir: “voy a mover las manos así para decir esto” o “voy a decir esto para mover las manos así”, mover las manos así ya es una es una cosa ya que está totalmente.

Incorporado. Entonces los talleres de montaje de la obra son los que van a lograr que ya exista esa implicación de lo uno con lo otro.

Entonces y bueno y la pieza última que empieces a probar.

Norma: vale no lo que quería preguntarte porque me habías dicho vamos a poner algunas indicaciones con respecto a la de Altarpiece, de cómo quiero yo que suene, del tema de que tú querías que sonarse como que ibas a poner un incluso un enlace de una obra de Messiaen.

Santiago: Entonces te voy a leer te voy a leer lo que lo que he escrito y me vas diciendo. Voy a compartir la pantalla entonces:

Cómo iría quedando las explicaciones: esto primero es lo que va en la segunda página de la partitura. Está la portada y luego viene este párrafo que dice: *Cinco Estudios Contemporáneos para Cuarteto de Clarinetes (Sib)* es una composición destinada principalmente a la exploración sonora. Las diferentes partes (estudios) en las que se encuentra dividida la obra corresponden sistemáticamente a diferentes técnicas de estilos y recursos sonoros representativos de la comúnmente llamada música contemporánea y sus técnicas instrumentales, que no son otra cosa que una colección de las más recientes

formas de tocar el instrumento planteadas por compositores e intérpretes de los siglos XX y XXI. Esta búsqueda, hija de una necesidad expresiva ha incluso involucrado al intérprete no solo como ejecutor o motor del instrumento sino también como cuerpo capaz de desplazarse, hacer sonidos y cualquier otra posibilidad de tipo corporal, permitiendo sumar al abanico de posibilidades técnico-instrumentales, la interdisciplina, forma imprescindible del arte actual. Incluso podemos pensar en unas técnicas extendidas camerales donde se exploren otras formas de ser en el escenario y no solo de manera de disponerse sino las funciones que pueden lograr las funciones que se pueden lograr como veremos en la presente partitura”.

Tú después también lo puedes acondicionar un poco, me puedes corregir para el lenguaje, no sé si ves algún error alguna cosa que puede decirse mejor.

La partitura de esta partitura tiene que imprimirse en tamaño grande porque la partitura cumple un papel dentro del dentro del performance.

Entonces, en Fragmentos: “Como su nombre lo dice esta pieza consiste en fragmentos de música que el intérprete debe ejecutar repetitiva y prolongadamente antes de cambiar a otro a fin de lograr atmósferas o ensamblajes musicales como piezas de una maquinaria al ser una pieza de tipo aleatoria los intérpretes deben explorar diferentes atmósferas y combinaciones de motivos para lograr su versión particular. No siempre deben estar tocando todos al tiempo, pueden en ocasiones predominar un solo un solo o bien un dúo o un trío, explorando la versatilidad del formato de Cuarteto. Pueden tocar a diferentes tiempos y dinámicas.

Como se puede ver en la partitura los fragmentos musicales están dispuestos en cuatro direcciones. Cada dirección corresponde a un intérprete quienes deben posicionarse en el escenario alrededor de la partitura (en sus cuatro puntos cardinales) para poder visualizarla. La partitura debe estar puesta en el atril de manera horizontal (paralela al suelo) como puesta encima de una mesa y los intérpretes deben poder leerla. El intérprete que nos esté tocando debe salir del cuadrado.

Esta partitura no tiene límites de tiempo y tiene como referente la pieza en IN C del compositor estadounidense Terry Riley”.

Y aquí está la disposición en el escenario.

Norma: Perfecto, eso se ve muy claramente, se nota muy claramente lo que me explicaste tú en su momento.

Santiago: De pronto hay que explicar un poquito más lo del cuadrado, lo que te decía que es ya una cosa medio filosófica o algo o no, y que las y que las explicaciones no sean tan extensas, tampoco aburrir al intérprete.

En la partitura Estudio número dos: Canto para clave de luna en Sol:

“Esta pieza Busca recrear los efectos sonoros (Foley) de una noche fría y lluviosa. Los intérpretes deberán hacer un ejercicio de exploración sonora con el instrumento a fin de lograr maneras de hacer sonidos de viento, mar, lluvia truenos, y otros de su tipo. Buscar sonidos con las llaves, buscar soplar por diferentes orificios, quitar la boquilla, golpear instrumento con baqueta (ligera) tapar campana etc. Este paisaje debe tener sus lógicas dramáticas sus orígenes, devenires, tensiones, clímax, reposos y por supuesto su final donde el Ensemble debe diseñar probar y explorar.

Este paisaje de sonidos de la naturaleza será el contexto donde se ejecutará una melodía por uno de los clarinetistas del ensemble, como solista en la técnica de flauta, es decir sin la boquilla, soplando de manera tal que se logra un efecto como de flauta andina (ver el link número dos) ...”

Ahí habría que poner el ejemplo del video YouTube que yo te dije o que tú hagas un video para no robárselo a este tipo...

“...a fin de lograr un canto ancestral sobre la naturaleza nocturna.

Disposición en el escenario”.

“Altarpiece (multifónicos).

Altarpiece es quizá la pieza más convencional en términos de escritura. Consiste en una partitura convencional con un tempo específico y alguna danos con algunos cambios de metro. Su real interés está en la búsqueda y exploración de los multifónicos y la riqueza de voces que pueden mezclarse teniendo en cuenta que un intérprete puede ejecutar dos, tres, o cuatro notas, dependiendo del tipo de multifónico. Esta pieza nos lleva a límites fantásticos donde el Cuarteto podrá ejecutar hasta doce voces.

La mejor referencia que se puede tener para la ejecución de esta pieza es el órgano. Altarpiece como su nombre lo dice, es una pieza espiritual, monástica, meditativa, intenta asemejarse al órgano en su forma de articularse, profunda, reflexiva, pero a la vez tosca...”

no sé, podemos poner unas mejores ahí referencias.

“...Por tal motivo los intérpretes no se podrán ver entre sí, tendrán que contar para bueno contar los compases para evitar ese diálogo visual típico de la música de cámara quitándole la posibilidad de ese entregar el sonido y haciendo esta pieza una pieza robótica matemática”.

No sé hay que buscar cómo decir eso mejor, pero si, ahí no se puede ver uno, ahí es: yo cuento un dos tres cuatro cinco cinco; o un dos tres... y yo creo que esa falta de comunicación es lo que va a lograr ese órgano, esa tosquedad del órgano.

“Estudio número 4 – Geografías...”.

Todavía no han encontrado el nombre.

“...La partitura de esta pieza es en el suelo. El movimiento del intérprete por el espacio representa un tipo de sonido. Los intérpretes deberán imaginar el esquema planteado en el escenario y deberán recorrerlo a total gusto. Ningún intérprete puede salir del esquema, aunque no todos tienen que tocar al tiempo. Todos los intérpretes pueden estar en la misma casilla si lo desean, el tránsito es libre. Al igual que la primera pieza Fragmentos los ensayos deben consistir en un proceso de exploración a fin de ir conociendo la relación sonido-movimiento e ir trazando las rutas y combinaciones preferidas. Es una pieza abstracta, los movimientos deben ser objetivos, no se trata de vagar por la geografía sino de “ir hacia”, retornar, repetir, permanecer”.

Y esta no la he hecho:

“Estudio Nro 5 - Opticometrías (eclecticismo) es una pieza para hacer leída. Está escrita dos pautas y se le asigna un color diferente a cada intérprete con el fin de poder jugar en un mismo terreno de partitura y poder conducir libremente por cada clarinete...”.

En fin, esta no la he hecho todavía lo que esta última yo estoy pensando que todas lean de una misma partitura. Que sea una pieza que las cuatro estén viendo algo y estén,

porque es que yo la tenía pensada que dos se hicieran acá y dos se hicieran acá, y que cada una leyera, pero es que yo creo que lo bonito esta pieza es que las cuatro lean un algo que está ahí.

Norma: Incluso se puede utilizar, claro porque las cuatro de forma semicircular, Aunque la partitura sea grande, pues, sea contraproducente para leer, pero sí que se puede utilizar, que a lo mejor que dos estén sentadas sentado y dos estén de pie, y dos estén delante de las otras dos.

Santiago: Como así, sí está pensando en esa en esa opción, puede ser. Si pudiera ser vamos a ver.

Norma: Así que bueno, voy a trabajar en estas cosas ya vale terminarlo de los multifónicos para que podamos incluir en la leyenda, yo creo que lo de los multifónicos es lo que me han adelantado tengo y yo creo que lo podríamos hacer como incluso una especie de tabla. Mira, muchas veces, esto lo habrás visto tú muchas veces los compositores incluyen este tipo de leyendas, por ejemplo, de los cuartos de tono.

Esto, simplemente: cómo se escribe y cómo se ejecuta. Lo podría hacer así.

Santiago: Sí súper bien.

Norma: vale porque lo otro que he visto, por ejemplo, yo estuve trabajando una vez hace un tiempo, te comenté eso que hicimos como una musicalización para las salas de un museo era como una visita auditiva. Entonces una de las salas era totalmente azul, o sea todos los cuadros era azules de varios matices de azul. Entonces, no me acuerdo cómo se llamaba el compositor, pero hay un compositor que tiene un sistema de transposición de sonidos en colores y en el sistema de este compositor, era el mi (sonido real). Entonces lo que hicimos, claro en el clarinete viene siendo el fa sostenido, lo que hicimos fue buscar todos los sonidos posibles que microtonalmente fuesen fa sostenido. Encontramos catorce, cada sonido era un número. Realmente era como una tabla: 1 es tal posición y se ejecuta de tal manera, 2 es tal posición se ejecuta de esta manera, y así. También podríamos hacer eso, o sea multifónico/posición/ejecución.

Vale pues yo entonces voy a hacer eso te lo paso y me dices qué te parece.

Claro todas estas cosas son muy sujetas, o sea son son experienciales, son vivenciales de cada uno, esas recomendaciones pueden no funcionarle al siguiente que venga, pero pueden servirles para empezar, a lo mejor, en muchas cosas.

Santiago: Actualmente, las partituras bueno no siempre, pero la leyenda entre mejor sea, así el instrumentista no la use pero que esté ahí por cualquier duda. Mira esto no me sale, a ver qué dicen, ah mira dan recomendaciones, estamos echando mucho viento, es más suave, cualquier cosa...

Bueno Norma pues entonces tú me dirás cuándo nos vemos para seguir probando.

Norma: Yo voy a hacer las correcciones te parece de aquí a diez días más o menos.

Santiago: Sí perfecto.

Primer ensayo con instrumentistas (7 de noviembre de 2021)

Recuperado de: https://youtu.be/MIV_UqZ96RM

Norma: La posición oblicua significa que es del borde de la boca hacia adentro.

Recoge más la embocadura. Es totalmente puntito como si fueses a silvar. Muy poquito muy poquito aire, tienes que dejarle por lo menos la mitad de la abertura abierta, sin tapar. El borde de la boca tiene que ir en el borde de la embocadura.

Vivian: Lo que no entiendo es como ubicar.

Norma: Pongo los labios como si fuese a silvar. La posición de la garganta es como si estuvieses a punto de bostezar. Y si puedo silvar con la posición de los labios significa que tengo la posición de los labios bien. Importante, la lengua abajo. El borde del clarinete que coincida con el borde de tu boca y lo metes hacia adentro.

Norma: Es ahí buscar, buscar, buscar. Cada uno tendrá una posición diferente porque todos tenemos la boca diferente. Es eso. Importante: entre menos aire eches, aunque a los clarinetes nos gusta mucho echar mucho aire. Pero entre menos aire eches y más cóncava tenga la posición de la boca más como si tuvieses un huevo, como si fueses a cantar, más claro va a salir el sonido. A mí lo que más trabajo me da es controlar la cantidad de aire que echo.

De la posición del Sib hacia arriba no funciona el portavoz en la primera octava, funciona ya en la segunda. Siempre te sale la octava de abajo, se está peleando la de abajo y de arriba siempre. A partir de todo cerrado en la octava siguiente no funcionan los semitonos.

Vivian: Después esos videos nos puedes mandar los links de Google.

Norma: ¡Ah claro! ¿Los vídeos donde lo enseñan?

Vivian: Lo digo porque como eso lo vas a hacer tú para ahora no concentrarnos nosotras en eso y ponernos con lo que tenemos que hacer.

Norma: Hay pocos. Yo estoy preparando un artículo donde describo la técnica, de hecho, yo estoy describiendo mi procedimiento porque no he encontrado nadie que la describa por escrito aún. Hay algunos vídeos, uno de ellos de un español que además hace

cosas chulísimas, le pone un montón de aditamentos al clarinete también y a la flauta, hace cosas muy chulas y luego lo que sí hay es mucha técnica escrita sobre el Ney, como tal sobre el ney pero sobre el sonido flauta no.

Bueno, les toco más o menos la melodía, aunque yo les mandé el audio.

Vivian: No se oye.

Claudia: ¿Tienes habilitado el sonido real?

Prueba para ver en los ajustes, debes tener algo que diga: “Habilitar sonido real”.

Norma: ¿Sonido original? Tengo tres opciones: “High Fidelity”, “Echo cancellation” y “Stereo Audio” ¿Marco las tres?

Claudia: Es que el mio solo tiene “Habilitar sonido real” y quitarlo, porque es que a veces los sonidos los muta.

Heidy: Me imagino que “Echo cancellation” porque si no te va a tratar de duplicar. Trata de que sea lo más “fidelity” posible.

Norma: Vale, vamos a ver ahora.

Vivían: Se entrecorta. Es el Zoom.

Pareja de Vivian (Yamil): Mira si tiene una opción que es “Quitar el sonido ambiente”, lo tienes que quitar.

Vivian: Ella trae un micro puesto también en el audífono.

Yamil: Tienes que ver si tienes puesto: “Eliminar sonido ambiente”, porque lo debes quitar para que la aplicación no interprete ciertos sonidos como sonido ambiente y los corta.

Norma: Mira yo tengo aquí tres... déjame irme a “Advance”. No, aquí viene “Signal processin by window”, “Audio device driver”: Automático; “Echo cancellation”: Automático. “Music and profesional audio: Showing meeting option to enabling original sound”, que es lo que es lo que me dijo Claudia. “High Fidelity”, “Echo cancellation” y “Stereo Audio”, son los tres. ¡ah, claro, perdón lo tengo arriba!: “Supreme backround noise”, nada, ¿no?, “Low”.

¿Ahora sí?

Vivian: Sí.

Norma: Gracias, Yamil.

Yamil: De nada.

Norma: Venga, voy a ver si logro tocar esto completo.

Los sonidos arriba de altos del todo del todo son muy difíciles de lograr son lo que más me está dando tarea de lograr.

sobre todo, el fa ese ese fa no se escucha nada, se escucha aire puramente. Los ritmos están muy libres muy a lo medio loco... Cosas que son más largas las hago más cortas...porque es mi idea de cómo quiero que suene.... Pero también acepto sugerencias....

A ver ¿han estado buscando sonidos?

Vivian: Yo tenía ahí una duda con respecto a, tú mencionabas el el frullato. Yo también me guíe mucho por lo que oí en el Audio. Porque bueno, el frullato se puede hacer con la caña, y hacerlo con aire.

Norma: Y con la garganta.

Vivian: Y se puede hacer meramente así, por acá (mostrando el borde de la parte superior izquierda).

Norma: Sí se puede hacer incluso en cada lado del instrumento.

Vivian: Quería saber cómo si uno tenía como también la libertad de claro total de utilizar cualquier cosa.

Norma: Sí, claro, cualquier cosa que tú creas que pueda funcionar.

Vivian: Yo sé que lo que mandó Santi en el audio sería como un esbozo.

Norma: El audio es mío.

Vivian: Sentí todo como que era aire, la atmósfera completa. Entonces no sabía si se le podía agregar más efecto o si netamente reproducir eso.

Norma: No, ese es el aire que sale porque para empezar todavía no tengo el micrófono que me hace falta. Quiero buscar un micrófono que esté más preparado para eso. Luego, evidentemente es muy diferente grabar esto aquí, así (de costado) que grabarlo de frente. Saben que los flautistas por ejemplo se ponen el micrófono delante del tudel, o delante incluso del cuerpo superior de las llaves, porque es donde mejor se registra el sonido sin tanto aire. Yo lo que hice fue grabarlo para que supiesen cómo sonaba, y la duración para que fuesen buscando los efectos que quieren utilizar. Pero eso no tiene nada detrás todavía.

Yo, por ejemplo, ¿ves dónde pone posición de los labios semiabiertos cerrados o abierto? Semiabierto es este tipo de como si fueran los flautistas, más bien así como con “e”. Cerrado es la embocadura que busco para poner para el efecto, flauta o sea cerrado del todo que parece que solo te cabe un alfiler y abierto de la manera tradicional. Luego, silbido, zumbido o manera tradicional... Puedes silbar dentro del sonido flauta y sale el silbido además del sonido. Se escucha, de hecho, más el silbido que el propio sonido. O zumbar sobre todo con los labios semiabiertos.

Luego, la inclinación, la inclinación recta, que más bien sería 90 grados, la oblicua sobre todo si tenemos cuerpos que ya no involucran la boquilla sino, sería muy complicado de hacer, a 45 grados la manera tradicional. De frente, lateral, la parte del instrumento que hayan armado.

Yo por ejemplo encuentro que suena muy diferente cuando apoyas el clarinete en la pierna y lo cierras el tubo a cuando lo hace con el tubo sin cerrar. Yo de hecho, he estado utilizando la parte superior y si no se le echa mucho aire para que no se dañen las zapatillas se puede utilizar, ese efecto de abrir y cerrar el dedo y que se cierre completamente y se vuelva a emitir el aire. En la mayor parte de los sonidos de aire se escucha la altura del sonido cuando se va hacia abajo, cuando se va hacia arriba no se escucha nada. Se escucha cuando se va cerrando llaves, cuando se va abriendo llaves no se escucha altura de los sonidos. Ya como te suena, describirlo si se puede.

Mi idea es cuando terminemos de montar que digamos: bueno hemos utilizado todo esto, describir todos esos sonidos para poder organizarlo y decir luego el resultado sonoro que se obtiene.

Por ejemplo, Pueden utilizar la boquilla tanto de manera como al revés y además les digo que suena diferente la caña puesta del todo hacia arriba a la caña puesta la mitad de la boquilla (..), que roce abajo, que esté en el borde, sino la anilla de la división te levanta la caña. Para lo que sirve es para hacer sonidos de aire. Porque sonido de verdad no vas a lograr o sea sonido convencional, sonido real. Por ejemplo, Cuando se pica, se escucha alto, y entre más cuerpo tenga armado más cuerpo se escucha.

Claudia: El mejor slap que te va a salir nunca

Norma: De hecho, ¡suena muy chulo haciendo slap! Mira, no había hecho slap así. Incluso se puede se puede dejar la boquilla y girar el clarinete me refiero así, pero tocar de la manera convencional o sea lo que quieran, lo que quieran, literalmente lo que lo que se les ocurra inventar si funciona con algún efecto que les parezca que se puede escuchar bien, de eso se trata. Ese es el tipo de montaje que se quiere. Decirme cosas, a ver dudas, porque ahora tendrán que empezar a buscar sonido a ver qué le funciona a cada una y demás.

Heidy: entonces básicamente para este movimiento sería tratar de utilizar la mayor cantidad de técnicas con aire que podamos encontrar que refleje cada voz que uno va a hacer, la voz que le toque a cada uno enfocada en las técnicas con aire.

Norma: Yo creo que sí, de poder buscar, pueden buscar lo que quieran lo que no queremos es más sonidos reales. Es una obra para no sonidos reales. Es un movimiento de sonidos eólicos totalmente. Entonces claro muchas otras técnicas extendidas involucran sonido real y no se busca sonido real. No solo de aire: de percusión sobre la madera de llave ...

Vivian: Normi, en cuanto a los recursos nos repartirían uno cada uno o tenemos la libertad entre nosotras intercambiar.

Norma: Lo verán en otra en otros movimientos de la obra, que hay algunas libertades coartadas, pero la mayor parte de las cosas son muy ... (libres) voy a

aprovechar que hoy, como es lógico, no vamos a hacer nada concreto y voy a explicar los demás movimientos.

A ver el primer movimiento el de “Fragmentos”: ven que que hay algunas líneas de pentagrama que está para acá arriba otra que está así horizontal, pero virada al revés, otra que está también de costado pero que está para abajo, o sea que está de costado, pero está para abajo. Bueno, esto está pensado para que la partitura sea parte del espectáculo. Se imprime la partitura muy grande y se pone en el suelo.

Vivian: Sí, una partitura gráfica, eso es no bueno.

Norma: Esto no sería partitura gráfica. Partitura gráfica sería el segundo movimiento. Esto es escritura ortocrónica. Se pretende que la partitura sea parte de la escenografía de la obra. Se ponen el suelo y cada uno de los instrumentistas se orienta de una manera hacia la partitura O sea yo me pongo aquí tú te pones en este lado la otra se pone de frente a mí la otra se pone de frente a la otra formando un cuadrado no.

Y tú tocas el fragmento que te queda de frente una vez que tú estás en tu posición del cuadrado. En la primera línea por ejemplo (...), la primera línea (...) está pensada para el que está en la parte de la izquierda del que está de frente a la partitura y de frente al público. Cada uno toca su fragmento se toca y se retoca el mismo fragmento muchas veces.

Vivian: ¿No se camina mientras está tocando?

Norma: No, este es fijo. Se toca todas las veces que se quiera, mientras yo toco este o mientras la que esté a la izquierda toca este fragmento, la que está de frente toca su primer fragmento. Vale la que está de frente toca su primer fragmento, el que le venga primero en la partitura. La otra toca su primer fragmento, pues cada una toca su primer fragmento ¿Cuándo se pasa el segundo fragmento? Cuando alguna se le ocurra y cambie de fragmento, la sincronía no tiene que ser perfecta, no tiene que ser sincronización perfecta. Es como un movimiento de “total awareness”, no solo estás tocando lo tuyo, estás involucrándote con lo que está tocando la otra.

Técnicas extendidas que tiene: Slap: Aquí hay una cosa que yo le decía a Santiago que es que el sonido que se va a escuchar es el sol, el sonido del mordente, porque cuando haces el slap el sonido que suena es el primero, el sonido grave (...) Aquí el sonido que

se va a escuchar en el slap es el sol, el mi se va a escuchar el aire, el efecto que suena cuando cierras una llave, cierras una serie de anillas cuando nada más emites aire que es diferente o sea se va a escuchar con el slap el sol.
¡Ay! Heidi se ha ido, algo le ha pasado a Heidi.

Claudia: Pues sí, quizás se le cayó la conexión o algo.

Vivian: se le caería la conexión.

Norma: Pero bueno que él me dijo que que sí que le que como como se lo decía yo le iba le parecía que eso era lo que él quería lograr. (Claudia toca) ¿lo has escuchado? ¿has escuchado lo que has hecho? Pero, el slap el slap suena más percusivo ¡eso, eso!

Ese es el efecto.

Mira ya está aquí Heidi.

Vivian: ¿cómo has hecho el slap?

Claudia: Con la caña en la mitad.

(Risas)

Vivian: A mí en el bajo y en el alto me resulta muy fácil hacer el slap.

Norma: Por la posición de la boquilla.

Vivian: Por la posición de la boquilla de hecho lo puedo hacer de varias formas lo puedo hacer que se escuche la nota lo puedo hacer que se sienta solo aire eh lo puedo hacer hasta que se oiga tipo un armónico.

Norma: ¿Sí?

Vivian: sí, pero en bajo y en el alto o sea aquí no ni siquiera yo creo que me sale el slap.

Norma: porque es que además la caña al ser más grande en la del bajo por lo menos...

Vivian: en el bajo me sale natural o sea el slap me salió natural.

Norma: Yo me hice una caña de plástico con una regla mi padre me la cortó me la hizo de las dimensiones de la caña del clarinete y entonces yo me la ponía (...) Empecé con una grande. ¡Ah! sí mira tengo la grande. Empecé con esta grande, y luego me hizo otro recorte. Entonces lo que lo que hacía era ponerme la caña así y ya veía si estaba chupando no estaba haciendo ventosa o no. Empecé con la grande y ya luego con la chiquitita y ya cuando veía que estaba haciendo ventosa pues ya me pasaba la caña, pero también me costó barbaridades vaya y todavía. Es que son cosas que es de mucho tiempo de pulirla mucho. ¡Pero te sale muy bien!

Vivian: Sí, pero me sale con el sonido.

Norma: Sí, te sale con el sonido.

Vivian: Aquí no puedo hacer lo que hago con el bajo, por ejemplo.

Norma: Lo que tienes que hacer es trencar el sonido también, además lo que tienes que concienciarte que el aire que provoca el sonido es el aire que se queda aquí no el aire que tú echas. Ya luego lo que suene es sonido normal, sonido ordinario.

Bueno, seguimos vale más cuestiones aquí, pues frullato es una cosa conocida, sonidos de llave. Yo le comentaba a Santi que los sonidos que los sonidos de llave son mejores descendentes, entonces lo que me decía que hiciésemos el mismo movimiento, pero hacia atrás, o sea en vez de mi, si, mi, si, mi, si, mi, fa; fa, re, si, sol, mi, si, fa, mi, fa.

Vivian: ¿Dónde? ¿Qué compás es? O sea... qué compás.... (Risas).

Norma: Cuando resuelva esa duda me dices cómo lo has hecho. (Señala en la partitura el fragmento indicado) Este, por ejemplo, ¿ven mi mouse?

Vivian: Hacerlo a la inversa.

Norma: Sí, pero eso es sin sonido esto es aire. No, sin sonido, sin sonido. Trata de picarlo para que se escuche mejor o por lo menos las de arriba y luego ya lo practicas ligado, pero primero pícalo y se trata de batir los dedos.

Norma: Siempre nos sale un poco de....

Norma: Bueno, pero a ver que no pasa nada porque salga un poco de sonido, pero un poco de sonido como sale el sonido con el slap te sale un sonido, muy como si fuese voluntario lejano como un eco.

Bueno, más cositas: pasar de ordinario a frullato es posible.

Heidy: En eso de las llaves hay que tirar los dedos para que suenen las llaves.

Norma: Hay que tirar los dedos muchísimo, se basa en eso, tirar los dedos.

Vale, los gisandos, esto no tiene mucho más, si ven algo. Lo de la voz y sonido ¿lo saben hacer? No hay altura definida. Si quieres puedes hacer cantar esto mismo que viene aquí, o si quieres puedes mantener una nota tenida. Yo entiendo, en su día entendí que él quería que cantásemos esto mismo de aquí.

Claudia: ¿Dónde está eso? ¿El cantado dónde está?

Norma: Aquí está, lo voy a resaltar.

Claudia: Nos sale hasta afinado.

Heidy: Pero, mi pregunta es, ¿la voz es cualquiera? ¿el sonido que uno escoja?

Vivian: Él quería ahí que hicieras la tercera. La tercera es la más fácil.

Norma: Yo entiendo que quería que hicieras el sonido o sea duplicar el propio sonido del clarinete hacer con el clarinete re fa y con la voz re fa, pero ya eso son cuestiones nuestras, ya lo que está escrito está escrito, ya eso es interpretativo.

Vivian: Él quería que duplicara cada nota. Porque nosotros estábamos haciendo el acorde, o sea la tercera nota.

Norma: Ah vale tú creías que era esto el re con el clarinete y el fa con la voz y el mi con el clarinete y el si con la voz. No, no. Además, duplicar además es lo más fácil.

Entendido, ¿no?

Vivian, Claudia y Heidy: Sí.

Norma: El tercer movimiento está pensado para...

Vivian: Sí, armónicos.

Norma: Sí, son multifónicos, como si los cuatro clarinetes fueran un órgano. Entonces la sincronización, esto lo que tiene lo que tenemos que trabajar mucho es la sincronización. Decidir cuánto exactamente van a durar las redondas y seguirlo al pie de la letra porque tenemos que ser como un solo instrumento. De hecho, incluso la orientación supuestamente dentro del escenario es una al lado de la otra todas. No es en forma de semicircular si no es totalmente horizontal. Esto lo bueno que tiene es que esto está hecho con la con las posiciones de los multifonicos que vienen en el libro de Rehfeldt que es el que más actualizado está además y esto es simplemente poner dedos y practicar multifónicos. Esto no es no tiene demasiada complicación para estudiarnos la partitura con lo cual tampoco hay que prenderse las posiciones de memoria ni mucho menos. Ya está, esto es eso, que tenemos que decidir los tiempos tenemos que decidir cuánto va a durar cada redonda para ser totalmente sincrónicas.

Norma: Aquellas dos no las veo ¿Vivi? Yo creo que les ha pasado algo se se les ha ido un poco la conexión.

Heidy: Yo ahorita se me fue.

Norma: Nos estamos turnando.

Heidy: Y entonces, pero de la primera de los fragmentos ¿Cómo haríamos entonces por ahora para estudiarnos las partes? ¿Qué parte hace cada una?

Norma: Lo tenemos que decidir ahora.

Heidy: Se nos fue la mayor parte. Mi teléfono se sobrecalentó y me fui también.

Norma: Ah, mira ya están por aquí.

Vivian: Normi, se nos apagó un momento el teléfono.

Norma: Hoy estamos ¡vaya! se me ha apagado a mí el ordenador luego a Heidy el teléfono, luego ustedes.

A ver este otro movimiento este si es de caminar por el espacio.

Este todavía no lo vamos a montar porque aquí faltan las tres partes, aquí hay un esbozo de lo que sería el primer clarinete, pero los otros dos no están metidos todavía aquí. Este es el escenario cada una tiene una sección de la pista esta. Cada una tiene cuatro

motivos musicales, vamos a llamarle así. En cada sitio del escenario donde tú estás haces coincidir el motivo musical que sea. Por ejemplo, esto que es el puntillismo sería esto que vendría aquí. A ver, este se haría en esta parte del escenario entre más te acercas al centro más punticos, más puntillismo hay. Entre más te acercas afuera más silencio hay, entre más te vas hacia un costado sube o baja la dinámica.

Vivian: Pero no entiendo, ahí están las cuatro.

Norma: Ahí solamente hay uno. Esta semana lo voy a arreglar con Santiago.

Claudia: O sea, ahí nada más están los motivos del primer clarinete.

Norma: Eso es, por eso vamos a empezar por los otros porque este todavía hay que meterle las otras cosas.

Aquí pasa una cosa que eh si lo fuésemos a tocar en un escenario todas sería imposible de lograr una cosa en concreto que es que estemos a lo mejor las 4 exactamente aquí, si queremos. Pero al estar en un espacio virtual pues cada una se va a preparar su escenario en su casa y se va a colocar donde le dé la gana. O sea, puede haber resultados sonoros que estando en un escenario no son posibles.

También total libertad si te quieres mover para acá si te quieres mover para allá y se irá logrando un resultado en dependencia de lo que quiera hacer cada una. Esa es la idea sustancial, falta lo otro para que no los podamos estudiar.

Claudia: Incluso tiene solo voz y solo clarinete.

Norma: Sí, aquí vibrato esta parte de abajo, solo voz, solo clarinete y voz y sonido. En medio sería voz y sonido, puntillismo y frullato.

Vivian: Cada una es un pedazo de esto, entonces este motivo por ejemplo es el primer clarinete.

Claudia: ¿Cuál sería el primer clarinete?

Norma: Nos los podemos repartir como más rabia nos dé. Excepto el segundo movimiento.

Vivian: Es aplicar esto que está por ejemplo en el caso del primer clarinete, lo que está en el circulito dentro del motivo. Por ejemplo, si te toca la parte del puntillismo es hacer eso mismo dentro de esa.

Norma: Si te toca no. Vamos a ver, tú te puedes mover. Este es el escenario y yo puedo empezar estando aquí y Vivian empezar estando de este lado y Heidi de este y Claudia de este y podemos terminar yo estando aquí en esta punta, Claudia dónde estaba yo Heidi....

Vivian: ¿En el espacio virtual se puede hacer eso?

Norma: Sí lo que tenemos que prepararnos cada una un espacio más o menos grande en nuestra casa y a lo mejor ponernos unas marcas en el suelo en las que podamos, por lo menos hacer un cuadrado en el suelo con las cuatro divisiones de los cuatro cuadraditos.

Heidy: Exacto, entonces lo que está en el círculo según donde caiga hacemos entonces los recursos.

Norma: Eso es. El motivo que tú vas a tocar depende de en qué lado del escenario tú estás. Si tú estás en la parte del puntillismo pues tú vas a tocar este motivo del puntillismo. Si tú estás en la parte de la voz y sonido, tú vas a tocar el si bemol. Si tú estás en la parte del del vibrato tú vas a vibrar entre el mi y el mi.

Heidy: Básicamente, cuanto tienes el si bemol tienes que hacer recursos que están en torno a la voz y sonido, a moverte de silencio entonces de piano a fuertísimo, pero que esté en ese entorno ¿Ya entienden?

Vivian: Sí, sí.

Norma: Esto está pensado para que las cuatro toquemos de la misma partitura y yo le dicho Santiago que lo deje así manuscrito para empezar porque se ve muy chuli y luego porque el tema de la de los colores se aprecia muy bien. Cada una es un color, las alturas...

Vivian: Disculpa deja entrar a Claudia que mi teléfono se va a apagar de nuevo.

Norma: Ay vale, vale, sí.

Cada una es un color eh a las alturas los sonidos son aproximadas y de lo que se trata también es de sincronización. Es menos camisa de fuerza que los anteriores, o sea que el anterior de los multifónicos en cuanto a la sincronización, pero se si se puede lograr es lo que se quiere. La notación de las técnicas por ejemplo esto viene siendo un vibrato. El azul espérate que haga el mi, hace un mi con vibrato. Y luego esto es hasta que “se seque el malecón” por ahí para allá arriba. Hasta que queramos, hasta donde queramos esto es muy aproximado, o sea esto en ese sentido es un movimiento muy libre.

Esto, por ejemplo, este acorde le vamos cancelando el vibrato poco a poco, no perdón es al revés, vamos empezando a vibrar poco a poco. Hasta que llegamos a vibrar mucho, hasta que llegamos al sonido del vibrato empezamos con unos movimientos muy [Música] “Oh” hasta que termina siendo un vibrato de verdad.

Vivian: Esos movimientos en azules ahí que parecen líneas.

Norma: Glissandi.

Vivian: Y descendentes.

Norma: Y ascendentes también.

Donde no está escrito parte para alguno de los instrumentistas, tendríamos que probarlo, pero yo creo que podríamos duplicar. O sea, donde no haya por ejemplo morado que el morado duplique también el naranja y el amarillo duplique el azul.

Vivian: ¿O improvisar?

Claudia: Sí, se puede combinar con otros recursos los mismos recursos del aire y u otros recursos.

Vivian: Improvisar pudiera ser.

Heidy: También más espaciales así.

Norma: O eso lo chulo sería, por ejemplo, pero eso tendría que ser de espacio físico. En vez de el en vez del color ser el instrumentista el color sea el instrumento y en los momentos donde hay azul nada más y no hay morado pues tanto el instrumentista del instrumento azul como del morado tocan sobre el clarinete azul.

Pero claro que eso tiene que ser en espacio físico. Aquí, por ejemplo: aquí no hay parte para el morado y para el amarillo. Yo soy el azul y Claudia es el morado. Claudia viene se acerca a mi instrumento y toca los gisando en mi instrumento junto conmigo, aunque la boca mía es la que está metida, pero a lo mejor viene Claudia y me va separando los dedos ella poco a poco del instrumento, una cosa más dramática. Pero que en este caso nosotros eso no lo podríamos hacer, habría que buscar otra solución interpretativa.

Vivian: Por ejemplo, el video como resultado final sería ¿tú grabarías tu parte y nosotros nuestra parte? ¿o las tres estaríamos en un mismo espacio?

Norma: yo creo que lo suyo sea que cada una tenga su espacio para que estemos todas en igualdad de condiciones.

Claudia: Y por ejemplo ¿sería algo como por ejemplo como esto mismo Zoom que puede ser algo grabado en tiempo real?

Norma: Hay software para para sincronizar en tiempo real tendríamos que probarlo yo he dado clase por ejemplo con el Jamulus y aquí me ha funcionado bien. Yo veo que por ejemplo el Zoom va bastante bien que es que eso depende ya de cómo funcione cada aplicación en Cuba. El Zoom por ejemplo es bastante más decente que el de Chrome, que el de Google, y yo aquí el Google he trabajado con Google y es más de que el Zoom. Pero mira me ha llamado la atención que se escucha mucho mejor se sincroniza mejor el audio con el video. Pero claro con respecto a Cuba lo que hay que tratar de ver cuál es el mejor, cuál el que más funciona.

Heidy: por eso estábamos pensando que quizás en sentido general es más fácil de grabar estando nosotras tres juntas. Yo entiendo lo que tú quieres decir porque quedaría estar nosotras tres y como tú aparte. Lo mejor sería cada cual esté como separada.

Norma: La finalidad de mi análisis con respecto a mi tesis no es esa, es el enfrentamiento de ustedes y mía a las técnicas extendidas como instrumentistas cubanos. Entonces al final no es esa, pero puede incidir, sí claro. Sobre todo, con el resultado sonoro puede incidir, claro, es diferente. Puede ser perfectamente también que sean ustedes tres allí y yo aquí, se le busca una determinada justificación y bajo qué criterio manejarlo y qué cosas modificar, porque si se hace así a lo mejor habrá que modificar otras cosas, repensar ciertas cosas.

Vivian: Nosotros lo que decimos es que nos gustaría que de la forma que se hiciera, tratar de hacerlo eh en vivo, ya sea cada una desde su espacio, o estando nosotras tres juntas, o como sea, pero porque este tipo de o sea de música también, Claudia aquí me estaba diciendo y es verdad, que funciona mucho con la cuestión energética también de sentir. Entonces no es lo mismo cada cual grabar por separado y tener una referencia así o que por ejemplo Normita que haría qué sé yo clarinete principal y entonces uno también, eso para mí no me parece que sería costaría trabajo, un montaje así. Habría que ver de si se puede probar un programa no con el que pudiéramos trabajar así, en tiempo real, da igual si lo hacemos en el mismo espacio o no nosotras tres.

Norma: Sí, mira, yo estoy también hablando porque con un amigo que tengo en la Habana que es informático. Y entonces él trabaja para una compañía extranjera y él se ha tirado su internet por cable y esas cosas le va bastante bien la subida que eso es importante para el vídeo. Entonces estoy hablando con él a ver si podríamos a lo mejor organizarlo para que él las ayude con el proceso de la del tema de la conexión y eso de ver cuál es la mejor opción. Pero bueno, por lo menos por ahora empezar ya a montar lo que es la música.

Esto hay partes que no están coloreadas y eso nos va a tocar a nosotras decidir quién hace cada cosa. Me decía Heidi que decidamos quién va a ser cada parte. A ver, yo la cuestión del segundo movimiento, creo que incluso para que ustedes se sientan más cómodas buscando efectos me quedaría con el efecto flauta y ustedes hacen lo de abajo. Precisamente sobre todo porque la retroalimentación que puede haber entre ustedes tres con respecto a la que pueda haber conmigo es diferente, porque ustedes se van a ver en más sitios y a lo mejor en un momento determinado tú le dices a Claudia: oye mira que he encontrado esto, pruébalo y no tienes que esperar al siguiente ensayo que así tendría que ser conmigo, por ejemplo. Entonces por ese motivo y porque además yo ya tengo trabajado.

Vivian: Bueno, pero tienes ahí te suena. Estás trabajando en ello, pero te queda bien.

Norma: Que lo he trabajado un poquito más y precisamente por ahorrar tiempo. Pero en lo demás, y además si lo ven, es que no hay una jerarquía es primer clarinete, segundo clarinete, tercer clarinete, cuarto clarinete por ponerle un nombre a cada clarinete, pero no hay una jerarquía.

Vivian: El segundo es el único que tiene un carácter más de solista y acompañamiento.

Norma: Sí, el único. Entonces si les parece pues decidamos quién hace cada clarinete y ya está.

Vivan: Yo estaba pensando si pudiéramos probar ahora un poquito el segundo nada más que ahí.

Norma: Claro. Venga empezamos.

Vivian: Entonces nosotros dividirnos aquí.

Heidy: Yo sé que estas cosas no se cuadran tanto a veces, pero yo me imagino que cuando la que la flauta va hacia las notas más agudas, entonces será como la parte de la tormenta o algo así.

Norma: Yo creo que sí. A mí me suena a eso.

Vivian: Es como el clímax. O sea, si analizáramos como partitura convencional, es como un clímax.

Norma: Y sobre todo Heidy porque en las notas estas agudas es donde más aire suena. Entonces es inevitable, es mejor potenciarlo que tratar de esconderlo.

Heidy: La tormenta te va a ayudar a poder a que salga mejor también, más aire.

Norma: venga vamos se han decidido ya igual.

Vivian: O sea, ¿empezamos todas juntas o te creamos una atmósfera y tú entras?

Norma: Lo que quieran como quieran si quieren empiecen ahí a tocar cualquier cosa que les surja, ni siquiera ahora mismo se tienen que llevar por el relato simplemente déjense volar un poquito.

Vivian: Ya pues vamos a hacerlo así. Ahora mismo vamos a de hacer eso de ahora mismo no dividirnos y si no tratar de que surja esta.

Norma: Incluso podemos no dividirlo.

Vivian: Eso yo pensé a mí me parece porque uno por ejemplo cuando está eso ahí como que te sientes presionado: “tengo que hacer tal cosa”, creo que es mejor así dejarlo a la intuición.

Norma: Podemos no dividirlo claro.

Heidy: Y quizás mejor lo que dice Vivi de empezar nosotras, empezar la atmósfera y entonces entrar con el tema.

Heidy: Esto es complicado para nosotras por lo menos para mí. Ya para Vivi no, porque Vivi tiene experiencia.

Vivian: Sí, pero nunca así.

Norma: Bueno, bueno un preliminar “chuli”. Además, escúchame, lo he tocado muy diferente ahora, yo misma lo he tocado muy diferente ahora.

Heidy: Eh bueno lo que tenemos que cuando nos escuchemos más tratar de no respirar todas juntas (Risas).

Vivian: Yo pienso que no tenemos por lo menos nosotras no tenemos que respirar todas juntas.

Claudia: Bueno no sé cómo que coincidió, coincidió que estábamos respirando todas.

Heidy: Pero de alguna manera lo logramos.

Vivian: Igual que no también pienso que no sé no tenerle miedo al silencio, también. Es una cosa que nosotros por ejemplo en el Ensemble tratamos de... porque el músico de Academia cuando siente un vacío ahí mismo se desespera, porque suene algo. Como “se cayó la atmósfera” o algo así. Creo como que si se queda un momento de silencio no hay por o sea reaccionar mal a eso.

Norma: Y además no hay silencio nunca, o sea es lo primero que hay que aceptar que nunca hay silencio.

Vivian: Exacto que nunca hay silencio absoluto.

Norma: Entonces, sí, a ver, totalmente de acuerdo.

Bien, vamos entonces repartirnos lo demás vale en el fragmento hago yo lateral izquierdo, Vivian lateral derecho, Heidy de frente y Claudia de espalda.

Claudia: O sea, yo sería la de arriba la que ve de cabeza.

Norma: ¡Eso! te toasca lo duro, espérate voy a anotar todo eso.

Heidy: Espérate estoy perdida díganme ahí.

Vivian: Tú lees normal. Tú lees la partitura normal.

Heidy: ¿La de arriba? ¿la parte de arriba?

Claudia: Lo que te queda de frente que no tienes que cambiar la posición tú vas a estar de frente. Tú vas a estar normal, leyendo o normal. No es como Vivian que tiene que estar de costado y yo soy la que voy de frente.

Vivian: Normita frente a mí.

Heidy: Todos los pedacitos que están en...

Vivian: Exacto, los que tú puedas leer.

Norma: Norma lateral izquierdo para repartirnos eh piensen que la que va derecho es la que va de frente al público. La que lee bien digamos esa la que lea de frente a la hoja es la que va de frente al público. Norma lateral izquierdo.

Vivian: Norma y yo seríamos los costados.

Norma: Vivi lateral derecho. Claudia de espaldas, Heidy de frente.

Vale el segundo ya hemos decidido que no lo vamos a repartir. Vale el tercero.

Vivian: eh ese es el que más claro está.

Norma: ¿Vale pues Vivi, Norma, Heidy, Claudia? De 1 a 4: Vivi, Norma, Heidy, Claudia.

Claudia: Ah yo sería el segundo ¿no?

Norma: Claudia tú serías el cuarto. Vivi el primero, Norma el segundo Heidy el tercero Claudia el cuarto.

Claudia: ¡Ah! Es que empieza en otro, yo entro después.

Vivian: ¿El que empieza es el tercer clarinete?

Norma: Sí.

Claudia: Ya porque yo no entro hasta el compás 18.

Vivian: Es decir que Heidi es la que empieza.

Norma: En el tercero pues mantenemos así mismo también, perdón en el cuarto. En el cuarto mantenemos así mismo, en el otro “Fragmentos” y en el quinto en Opticometrías, pues eh lo que estoy pensando es que estoy pensando que nos vayamos rotando, o sea al final es una tontería, porque no estamos en físico, entonces eh la dramaturgia de rotarnos pues no va a existir. Pero bueno, Heidi amarillo, Claudia naranja, Vivian azul y Norma morado.

Vivian: Entonces para el próximo sea ensayo que se sería el miércoles, para prepararnos así volveríamos ver bueno la dos que ya más o menos vimos y ¿Cuál prefieres que sea?

Norma: ¿La uno? ¿O los multifónicos?

Vivian: Sí, me parece que es mejor.

Norma: Vale la dos y la tres para el miércoles.

Heidy: La parte de Zoom donde hicimos eso para escuchar lo que hicimos.

Norma: ¡Ah claro! Espérate, tengo que enviarles más cosas. Enviar grabación de Zoom enviar los enlaces de la técnica del sonido flauta.

Vivian: El audio ¿no? De esto.

Claudia: Ella va a mandar el enlace al video.

Vivian: Ah es donde podemos vamos a poder oír lo que tocamos lo que hicimos hoy.

Norma: La descripción de la técnica espérate también se las voy a mandar.

Heidy: Una pregunta en el fragmento uno cuando dice “ord” ¿es ordinario?

Norma: Normalmente además lo dice antes o después de otro tipo de sonido, de un eólico, o por ejemplo aquí dice...

Vivian: Ordinario sería el sonido común ¿no? el sonido convencional.

Norma: Por ejemplo, aquí “de ordinario a frullato”: la primera nota es ordinario la segunda nota es frullato. Claro, que es ordinario con vibrato, pero es emisión ordinaria, digamos.

Heidy: Ya sí porque como soy nueva en estos en estos asuntos eh todavía no domino mucho la manera...

Norma: claro, normal, además que cada compositor escribe de una forma que quiere.

Heidy: la simbología...

Norma: cada uno se hace su propia leyenda, digamos. Pues a ver: enviar grabación de Zoom enlaces de la técnica del sonido flauta descripción de la técnica ¿qué más?

Vale, tenemos dos opciones: usamos la tabla que les he mandado de ejemplo, hay un enlace que he puesto a una tabla de Excel para que vayan poniendo las descripciones. Si no, si quieren se van grabando vídeos y me van diciendo: “pues clarinete armado solo cuerpo superior y cuerpo inferior, sin campana, posición oblicua, zumbido; y este es el resultado: se escucha mucho aire, se escuchan bastante las alturas”, y para ustedes va a ser más cómodo. Yo luego buscaré quien me empaquete todos esos vídeos que por eso no se tengan que preocupar pero que para ustedes va a ser más cómodo y probablemente me van a dar más información que si las pongo a escribir.

¿Que se estudian tres o cuatro cositas? pues se graban un vídeo: a ver Norma pues esto en esta posición con este cuerpo.... basándose en esos parámetros que le que les pongo en la tabla.

Vale bien ya estupendo pues a ver que ya llevamos aquí una hora y media. Ya está, nos vemos el miércoles: segundo y tercero.

Segundo Ensayo con instrumentistas (10 de noviembre de 2021)

Recuperado: <https://youtu.be/SzXqU-B9a9Y>

Norma: Hola Heidy ¿Me escuchas bien?

Heidy: Sí, estos audífonos tienen micrófono.

Norma: Sí, sí se escucha, se escucha ¿Qué tal cómo estás? Ah mira bien ya Vivian está aquí.

Heidy: puede que pierda la conexión porque estoy en la escuela y en la escuela no hay muy buenas comunicaciones.

Norma: ¿En qué escuela das clase tú?

Heidy: En el Amadeo.

Norma: Eso es conservatorio medio ¿no?, digo nivel medio.

Heidy: Sí, sí.

Norma: Bueno ¿Han podido mirar algo? Cuéntenme cosas.

Vivian: A ver ¿Quién empieza con las dudas?

Claudia: Vas a decir lo de la tercera, lo de los armónicos.

Vivian: Normi, bueno no sé, a mí en lo personal me pasa, no sé si es que debo estudiármelo bastante. En los armónicos que la nota aguda me sale la tercera.

Norma: Pasa y va a pasar que te va a salir a ti la tercera a lo mejor a Claudia va a salir una tercera disminuida. Eso depende de crear de cada clarinete y de cada clarinetista. Todavía hoy en día no hay multifónico escrito, no hay un manual que diga estos son los multifónicos que hay y se logran con esta posición. No, de hecho, la mayor parte de los multifónicos que vienen ahí, que vienen bajo las posiciones del libro de Rehfeldt, que es el que más actualizadito está, porque hay cosas por ahí todavía más viejas a la mayor parte de ellos le suena más nota de lo que vienen en el multifónico.

Vivian: Porque teníamos, bueno, yo tenía miedo de que eso afectara la como lo que el compositor quería la armonía, no sé, en general de la de la pieza entonces me preocupé un poquito.

Norma: Yo supongo que tú te estás refiriendo por ejemplo bueno es que no sé, a ver, este lo tienes tú, el fa sostenido-do, ¿lo tienes tú?

Vivian: Ah y otra cosa en el mío a ver yo estoy leyendo por un Tablet, no imprimí, no he podido imprimir la partitura. El primer multifónico ahí que tengo tiene al lado creo que es G sostenido lo que dice.

Norma: Ah, no, tú estás hablando de, tú eres el clarinete 3 ¿verdad?

Vivian: No, el 1.

Norma: Vale tú eres el 1 entonces el primer multifónico que tú tienes: la llave del sol sostenido la llave del sol sostenido y la llave bis con el si bemol puesto. Lo que viene siendo si natural grave con llave bis con el sol sostenido. Sí.

Claudia: No, tú eres el 3 tú no eres el 1.

Vivian: No, Normita dijo Vivi, Norma...

Norma: Sí, es verdad, es verdad.

No te preocupes que están puestas las posiciones ahí y ya está.

¿qué más?

Vivian: No ya eso de momento es a mí no, no sé, no.

Claudia: Yo igual hay uno de los armónicos que sí bastante decente, pero el armónico que se usa sobre la posición del sol.

Norma: el que se usa sobre la posición del sol. Tu eres el cuarto.

Claudia: Me salen como dos mil notas.

Norma: ¿Ajá qué te pasa con él? pero eso sí es un sonido artificial eso no es un armónico eso lo tienes que buscar tú de garganta.

Norma: ¿vieron el vídeo?

Vivian: El del ensayo de nosotros yo no lo pude ver.

Norma: Bueno a mí me da la impresión de que cuando se activa mi micrófono se callan los demás. No veo no veo todo superpuesto. Entonces era preguntarle precisamente por si es que hay que modificar otra cosa en la configuración.

Claudia: En un momento lo que se hacen las clases es que todos los demás apagan el micrófono.

Vivian: Sí es que esa es nuestra poca experiencia con el Zoom ahora es que con esto de la pandemia y que se han hecho las cosas online ahí es cuando hemos podido. Estamos nuevas con él.

Norma: Bueno vamos a probar así.

Heidy: como al final se graba lo que ella está haciendo, cuando yo toco me escucho más yo que a ustedes. Cuando yo soy la que estoy tocando, no sé si entonces cuando se graba, se graba así.

Norma: No sé, yo no sé si será que hace como cancelación de ruido. Aunque haga poca, hace alguna, en fin, que este no será el programa que utilizaremos para grabar, claro. Bueno le metemos caña a ver. Empezamos por ahí.

Heidy: ¿Por cuál?

Norma: por el por el de los multifónicos.

Vivian: Otra pregunta ¿por qué el tercer clarinete ahí está escrito? ¿eso es como un solo del tercer clarinete y después empezamos todos?

Norma: Sí, sí, claro ¿ves que empieza el tercero, luego es primero segundo y tercero y luego ya son los cuatro?

Entonces el tercer clarinete decide el tiempo.

Heidy: Pero a ver, espérate la primera parte me parece a mí por lo menos los cuatro primeros compases o más bien *ad libitum* y ya entonces después del Calderón establecer

un poco más un tiempo ahí. De todas maneras, me parece que el tiempo más bien nos establecerían después ustedes cuando entran las tres.

Norma: Tú con tu redonda ligada a otra redonda nos tendrías que dar exactamente los ocho tiempos con los que tenemos que contar ¿me entiendes?

Heidy: podemos dar el cuarto el compás ese vacío y ustedes entran en el próximo.

Norma: Pero ¿cómo nos avisamos si no estamos juntas. Me mandas un WhatsApp ¿vale? (Risas)

Heidy: no sé cómo se escuchará.

Norma: Sí, se escucha el si y se escucha el do central, el fa claro no se escucha pero es que normalmente debe ser más opaco. A ver echa menos aire y trata de que la garganta esté súper súper abierta. Al multifónico échale menos aire.

Norma: Esta gente está todavía con la configuración.

Vivian: Y es que nosotros estamos oyendo creo que un poco desfasado.

Heidy: un poco tarde si me parece porque yo lo escucho cuando sale.

Claudia: Un momento porque no encontramos donde está la configuración del audio.

Norma: ahí donde está el microfonito hay una flechita al lado. Ah claro que tú estarás desde el móvil.

Heidy: Ve a dónde están los tres punticos y ahí habilitar sonido original o no.

Claudia: es lo que estoy buscando y no lo encuentro.

Heidy: En los tres puntitos de la parte derecha.

Claudia: no lo tengo no sé por qué no lo tengo.

Vivian: el otro día yo lo puse, no sé por qué no sale. A ver si a ver si se...

Heidy: Sí.

Claudia: ¿Se oye bien? Estará puesto.

Norma: Lo que pasa que ustedes sean un pelín desfasadas el audio con respecto al video.

Vale venga vamos a probarlo a ver qué pasa.

Heidy: Hago el último, voy a hacer el último hay un compás ahí y después entran ustedes el segundo y el tercero.

Heidy: Normita yo no te escucho ¿Tú me escuchas a mí?

Norma: Yo sí a ti sí.

Heidy: No, no entré porque nunca entendí cuál era mi momento de brillar.

Claudia: ¿alguien tiene un metrónomo?

Heidy: El metrónomo no va a salir, va a salir desfasado.

Norma: Además que el metrónomo no se puede cambiar a tres y luego...

Vamos a ir al 8 9 10 11 12 13 14... ahí donde entra Vivian, que yo entro en el tercer tiempo.

Claudia: Hay que ayudar otra manera de que cada una ...

Vivian: sí entro yo creo que lo que funciona es lo que tú dijiste cuando uno va a entrar que dé el clarinetazo.

Norma: ¿Ustedes ven todas las pantallas al mismo tiempo?

Vivian: Sí.

Norma: Yo nada más veo aquí a la que está hablando.

Heidy: ¿Puedes configurar para que seas por ejemplo tú la que se vea o alguien?

Claudia: ¿No puedes cambiar de pantalla? ¿no tienes varias pantallas?

Vivian: Debería vernos, así como lo estamos haciendo nosotros para vernos todas. Tú estás viendo así Heidi no con la pantalla con tres ¿no?

Heidy: más o menos sí.

Norma: Yo nada más veo el que esté hablando.

Vivian: porque lo ideal a ver nosotros lo ideal es como lo estamos viendo nosotros.

Norma: Ya lo tengo ya lo tengo estamos.

Empezamos de nuevo. Venga.

Heidy: entonces mira en el en el como yo ya como eso la que vengo tocando en el 8 yo doy un clarinetazo. Después hay un compás de espera eso significa que la persona, el primer clarinete después va a ser un gesto cuando entre. Yo sé que es difícil por el tema de los armónicos y bueno va a ser un ejemplo cuando entre así un gesto cuando entre para que más o menos tener una idea más o menos.

*** Música ***

Norma: Hemos terminado la segunda línea ¿verdad?

Heidy: ahora alguien da el primer clarinetazo.

Vivian: primero y tercero

Heidy: Vivi yo me quedo, cuando vayas al cuarto tiempo haz así (ademán con el clarinete) y entonces entra el segundo en el próximo tiempo.

***Música

Heidy: Ahí ya me parece que se atrasó.

Claudia: Estábamos terminando el pentagrama, ¿no?

Norma: Ah, no, yo estaba en el pentagrama siguiente ahora cuando hemos terminado.

Vivian: Estábamos en el 26.

Norma: ¿Tú estabas en el 26?

Heidy: En el último compás de ese segundo pentagrama. Estaba con el sol sostenido de Vivi. Esa es mi señal.

Claudia: Eso es lo que no tenemos que ver cuando entra cada una para saber cuándo tenemos que cambiar.

Heidy: Alguien tiene que dar un, más o menos, tenemos que comunicarnos. Primero tenemos que aprendernos bien las posiciones para entonces poder después fijarnos más con nosotros.

Norma: Venga vamos de nuevo al 18.

Norma: Íbamos a empezar el sol ¿no?

Heidy: Yo estaba esperando el sol de Claudia, el armónico de Claudia.

Vivian: Ella ya lo dio hace rato.

Norma: A ver, vamos de nuevo al 18, a ver si ahora nos entendemos, a ese aire a ese aire 1 2 3.

Heidy: próximo sistema. Entonces el sistema es quien no esté tocando que cuente.

Norma: Parece que estaba bastante bien sincronizado.

Heidy: Por lo menos por ahora el que no toque más o menos que mantenga ahí para que nos podamos guiar de referencia.

Claudia: O el que entra nuevo que marque.

Vivian: Vamos a cogerlo ahí en el 26 para seguir leyendo.

Norma: Íbamos a empezar el 34 ahora justamente.

Vivian: Yo estaba en el 35.

Norma: Vamos a ir de nuevo a ver. De nuevo al 26, eso es.

Norma: Heidi se ha quedado congelada.

Norma: Yo creo que va a ser bueno que yo lo grabé, por ejemplo, que yo grabé mi parte, la envíe y ustedes graben encima para ver cómo suena.

Claudia: para saber cómo suena.

Norma: Para ver como suena, que nos lo aprendamos así.

Claudia: Sí, porque nosotras tres sí nos podemos ver.

Vivian: El problema es que primero se había desfasado después cuando uno está tocando no oye más nada bueno por lo menos yo.

Norma: Yo ahora sí estoy oyendo. Antes no antes no oía cuando tocaba no había más nadie, pero ahora sí estoy oyendo.

Vivian: Bueno yo no yo cuando toco como que no oigo, bueno... a Claudia porque está aquí al lado mío, pero ya no oigo lo que pasa ahí.

Norma: pues lo vamos a hacer así me voy a grabar lo mando y lo montan encima de eso porque si no, no vamos a dar pie con bola.

Vivian: tú que estás allá cómo hacen las orquestas estas que han grabado así.

Norma: Hay un software Espérate te voy a decir se llama “Jamulus”.

Vivian: ¿No pudiéramos probar si eso funciona aquí?

Norma: Sí, claro.

Claudia: ¿Cuál es la aplicación?

Norma: Se llama Jamulus, con jota Jamulus, te voy a mandar el enlace.

Vivian: Vale y déjame ver si porque yo pudiera hablar con Yamil que se le cuela bastante a eso a ver si se puede descargar aquí porque es que por esta vía es bastante más complicado. Porque no estamos, bueno, por lo menos contigo porque nosotras nos podemos ver y cuadrar bien las partes de nosotras, pero entonces contigo va a ser difícil igual.

Norma: Yo creo que es gratuita. Lo que dice es que hay que descargar un driver.

Vivian: ¿Heidy no ha vuelto a entrar?

Norma: Ah mira aquí está.

Claudia: Y el móvil conectado, los dos teléfonos conectados al mismo tiempo.

Vivian: Como único que te pusieras en el cuarto...

Norma: Hola bienvenida. Heidy estábamos diciendo que te voy a grabarlo. Mira se ha vuelto a quedar congelada.

Claudia: Que donde ella está la conexión es mala.

Norma: Se te escucha un poco pero no se te ve.

Vivian: Se te escucha un poquito, pero no te ves.

Claudia: ¿Jamulus?

Vivian: No, dice Claudia que para la para iPhone no está.

Norma: aquí yo lo estoy viendo para Mac Os.

Claudia: Por lo menos aquí no me aparecen en appstore. Yo igual veo si lo puedo descargar el teléfono de mi mamá.

Y entonces si hay que grabar o no sé por el teléfono de mi mamá.

Norma: Vale pues a ver voy a grabarme. Entonces yo y se los mando y así lo montan entre las tres y veo como me lo pueden mandar por vídeo o por audio ¿Ustedes pueden subir cosas a la nube, a Drive?

Vivian: por una aplicación que se llama mega yo subo cosas y después mando el link la gente la descarga.

Norma: Si no también puedes subir cosas a mi One Drive.

Claudia: Pero yo creo que si cada cual establece un tiempo si cada cual se graba independiente y establece negra a tal y se graba ejemplo independiente podemos probar a ver si funciona.

Norma: Sí, vale puede ser al tiempo que estábamos tocando ahora yo creo que es como lo habrá concebido: 60.

Claudia: Cada cual que se grabe negra igual a 60 y entonces después se une todo a ver qué tal.

Heidy: La conexión estaba buena pero no sé qué pasó y ahora está mal.

Vivian: Sí, te quedas congelada a cada rato.

Norma: ¿Se escucha el tiempo del metrónomo? Vale, 60.

*** Problemas de conexión ***

Norma: ¿Han visto algo de los sonidos del segundo movimiento?

Claudia: Sí, sí.

Norma: Enséñenme las cosas que se lo hayan ocurrido.

Claudia: No sé si se oye eso.

Norma: No.

Claudia: Suena muy bajito.

Vivian: Pero hazlo, hazlo.

Norma: Ah sí, sí.

¿Qué es, qué es? Que no te veo.

Claudia: Como si fuera el agua al principio me imagino que se puede hacer eso, como al principio crear el ambiente y después que tú entres.

Norma: pero que lo que quiero saber es ¿Qué materiales se les han ocurrido? ¿Qué sonido se les han ocurrido?

Claudia: Bueno en realidad lo que hicimos es bueno yo lo que hice fue intentar hacer el efecto flauta.

Vivian: Sí nosotros nos habíamos enfrascado en intentar hacer eso...

Norma: Vale, vale. ¿Y qué tal a ver cuéntame?

Vivian: El que lo hace con el barrilete es imposible.

Claudia: Es como de momento y de momento no me sale.

Norma: Bueno, es así, al principio es así. Imagínense antes de empezar a tocar que van a bostezar como si estuviésemos a punto de bostezar así. Pongo la parte de dentro de la boca como para bostezar. Lo otro que tienen que echar mucho menos aire.

Pero bien, bien.

Vivian: pero se me va.

Norma: Bueno es así, al principio es así pero que tiene que echar mucho menos aire entre menos aire ese más rápido te va a salir el sonido.

Vivian: Ay es que yo lo que estoy traumatizada, le echo mucho aire al clarinete.

Norma: Claro Vivi, eso es de toda la vida.

Mira bien (a Claudia), trata de ir para abajo trata de tocar los graves. El sitio donde el sitio donde más fácil sale es el do centrales así. Pero bueno porque vamos en camino y lo otro es cerrar más la boquita, la boca va dentro de la dentro del contorno este. No sale.

Pero va muy bien, si a mí me costó como un mes para lograr el que me saliera el primer Sonido.

Vivian: Heidi no se oye casi y congelada todo el tiempo.

Norma: Bueno otra cosa, cuéntenme ¿se han podido grabar algún vídeo?

Claudia: No, no nos hemos grabado, pero bueno para el domingo.

Norma: Yo me voy a grabar, esto me lo voy a grabar mañana. Aquí son las 10 de la noche entonces si me pongo a grabar eso ahora los vecinos me van a matar. Pero mañana por la mañana me lo voy a grabar y se lo se lo cuelgo ya en la nube para que lo puedan ver.

Vivian: Sería bueno que nosotros aquí nos viéramos las tres juntas para estudiarlo así las tres juntas sobre tu grabación. El problema es que si podemos.

Norma: ¿El domingo pueden?

Vivian: Lo que pudiera ser Sí para nosotros cuadrar adelante no sería mejor el domingo hacerlo en vez de empezar a las 10, a las 11 por ejemplo y nosotras estar aquí a eso las nueve y media por ahí para ver si antes de empezar contigo....

Norma: Incluso más tarde si quieren también no hay problema a las doce de Cuba son las 6 de la tarde de aquí es ahora no es mala para nada.

Vivian: no lo ponía más tarde por el tema del transporte el que por el tema del transporte. Sí porque es que los domingos el transporte es muy malo y entonces las tres vivimos en extremos de la ciudad.

Norma: Pero entonces ¿qué es mejor? ¿ponerlo antes o ponerlo después?

Vivian: Nosotros a las 11 contigo o a las doce y nosotros quedar a las 10 por ejemplo para ver si podemos adelantar.

Norma: Sí, el domingo Entonces a las 12.

Heidi cada vez que habla sale una cosa rara. Déjame hablarle por el WhatsApp. Ah mira ella puede escribir y dice que está escuchando y yo le escribo. ¿Tú puedes el domingo a las 12 Heidy?

Claudia: Dice que sí.

Norma: Vale, pues eso, el domingo a las 12.

Vivian: ¿Maestra, pero pudiéramos vernos nosotras el domingo en un mismo espacio?

Heidy: Podemos cuadrar esto por WhatsApp no tiene que ser por aquí. Pues entonces no nos vamos a pasar el WhatsApp y eso nos vemos entonces el domingo a las 12, para no gastar ahora la internet de ustedes. Aunar esfuerzos para el domingo.

Claudia: El domingo vamos a intentar a ver si cada una puede grabar. Mira podemos intentarlo Norma. Que cada cual se grabe, aunque sea una muestra.

Norma: A 60.

A ver yo lo que pasa es que me imagino que ustedes no tengan Drive que tiene como yo no sé si son 3 gigas una cosa así. Yo tengo un servicio que no es de Google Drive es de One Drive, pero ustedes pueden entrar, porque ahí es donde se han descargado las cosas anteriormente, no en el Google Drive, sino en One Drive. Ahí les puedo dar permiso de administrador para que suban todo lo que necesiten subir incluso es más rápido que el Google Drive. Bueno entonces lo subimos ahí Vale pues entonces voy a mandarles el enlace de la carpeta donde pueden entrar a subir y el vídeo mañana. Dale muy bien señoritas. Muchas gracias. Nos vemos el domingo.

Vivian: Me parece que es más fácil para nosotras estar en un mismo espacio y tú porque entonces ya nada más sería...

Norma: Nada, queda por mi parte lo de mañana y nos vemos el domingo.

Claudia: nosotros para el domingo ya vamos a tener algo grabado.

Tercer ensayo con instrumentistas (13 de noviembre de 2021)

Recuperado de: https://youtu.be/Fuux7Wnax_I

*** minu 2.45

Norma: Se ve muy bien y está bastante sincronizado.

Heidy: Ah ya es que nosotros no nos vemos.

Norma: ¿Ustedes no se ven a ustedes mismas?

Heidy: No, vemos lo de Jamulus.

Norma: Ah vale, Okay. Este es el Software que yo les había dicho. Entonces yo tengo el instalador se lo voy a compartir por el Drive a ver si lo pueden instalar. ¿Cómo funciona? Aquí cuando te cuando te das de alta en la aplicación tú te pones un perfil, un nombre de usuario y demás y con ese perfil pues te localizan aquí. Por ejemplo, yo no me puedo localizar a mí misma, por supuesto, Pero supongo que, si Quiero localizar a “Phil Jam”, escribo aquí “Phil Jam” y ya me tiene que salir por aquí. Una vez que ya lo tengo localizado pues me conecto con él y puedo tocar en tiempo real. Ahora lo que pasa es que esto yo nunca lo he usado con vídeo, yo no sé, yo creo que no tiene vídeo.

Heidy: Nosotros tendríamos que investigar a ver.

Norma: Lo primero que quería hablar con ustedes: ¿alguna tiene nauta hogar?

Claudia, Heidy y Vivian: No.

Norma: es que yo estoy hablando del tema de la conexión y eso con mi con mi padre y me dijo que era más rápido con Nautahogar lo que pasa que yo no sé si eso tiene como alguna permanencia o algo. Por ejemplo, si nos decidimos a que siempre ensayen las tres desde el mismo sitio por ejemplo desde casa de Vivian, yo podría contratar un mes de nauta hogar durante el tiempo que estemos ensayando para que las cosas sean más fáciles, pero yo no sé si eso luego.

Vivian: No, el Nauta hogar no es así como que te lo ponen y ya, eso tienes que hacerte un contrato, en esta casa no tenemos Nauta hogar porque no hay teléfonos fijos.

Norma: Pues ya está no es que yo digo bueno si es una opción que sea mejor...

Vivian: También es por precio según la velocidad de la conexión, por ejemplo, el tío de Yamil paga uno que son mil y pico de pesos al mes que es muy rápido. Ayer estuvimos en casa de una amiga de nosotros que el de ella cuesta 500 y se craquelaba así se trababa cada cinco minutos así que por eso la diferencia.

Norma: Vale y ¿eso es posible también sin red? ¿ese tipo de conexión más rápida?

Vivian: No, no.

Norma: O sea tiene que ser por de cable. Ya pues es que era eso digo bueno si no si luego no tiene problema que lo tenga que mantener ya luego ella pues por el mes o los dos meses o el tiempo que sea que estemos o el mes que estemos ensayando pues se instala, pero si no es que es un rollo. Si además pues puedes tener debes tener el teléfono fijo pues ya está, que no se puede.

Bueno pues a ver entonces mi padre me echaba comentando otras variantes y demás que puede bueno primero que en la en los movimientos que sean que necesitamos que sean tan sincronizado podríamos probar una variante. Estuvimos mirando otra gente que ha investigado de esta manera, que ha montado obras de esta manera que es: yo me grabo, ustedes se graban encima de mí, claro siempre por pistas separadas o sea siempre en pistas separadas, yo con respecto a ustedes y ustedes con respecto a mí; yo me grabo, ustedes se graban encima mía, pero sin usar mi audio, solo usando mi audio de referencia auditiva, pero sin grabar mi audio. Luego encima de ustedes me grabo yo y así y repetimos el proceso varias veces hasta que la sincronización es lo más perfecta posible, esa es una de las variantes. Eso podría ser por ejemplo para los movimientos que como este.

Vivian: Y grabar con el Beat, como en los estudios cuando son cosas así que te ponen el Beat negra tal, y ya así si te evitas de bueno volver a grabar... Lo que afecta, bueno no sé aquí no afectaría tanto porque más bien lo que hace falta es sincronía. La parte de Heidi al principio y eso sí se graba solo ella la parte esta que es como más expresiva siempre, ya todo lo demás es sincrónico entonces eso se puede grabar con un Beat, no sé si sabes.

Norma: Sí, sí, sé lo que es. Puede ser además porque este este movimiento como en concreto Santiago, me explicó que él quería que fuese como como si los cuatro clarinetes fuesen un solo un mismo instrumento como si fuese un órgano un órgano que fuese capaz de hacer muchas frecuencias al mismo tiempo. Entonces claro estamos

pensando en un sentido acordal totalmente. Además, Él me decía que quería que fuese una música casi religiosa casi de iglesia que fuese que no fuese imprecisa. Entonces por ejemplo lo del beat tampoco nos podría venir mal porque nos ayuda además a no ser imprecisas con el tiempo.

Heidy: sería bueno además coger un tiempo sobre lo lento sobre bastante lento para tener el margen de acomodarlo los multifónicos.

Un tiempo lento, más lento que 60, a 48...

Norma: Se puede hacer muy pesado. Yo por ejemplo lo grabé a 65, la grabación que les envié es a 65, se puede hacer muy muy pesado. Ya a ese tiempo es fúnebre. Cuarenta y pico a 50 se nos puede hacer eterno además que el otro problema es que muchas veces los multifónicos son una cosa súper delicada. porque a veces empiezas, atacas bien, se te escucha la nota de arriba el armónico y a los dos tiempos, al segundo y medio se te deja de escuchar, y es difícil recuperarla. No puede ser tampoco tan lento porque técnicamente nos va a volver loca.

Bueno ¿hay alguno que no hayan conseguido aclarar la posición?

Vivian: a ver a mí hay algunos que me fallen, pero es cuestión de acostumbrarme de hacerlo lo más seguido.

Norma: Sí, pero ¿logras más o menos las notas que vienen?

Vivian: A mí me pasa una cosa rara yo la logro, pero la aguda se me empieza a ir.

Norma: Es normal. Yo no sé si tú estuviste, no sé si este libro se los envié o no. Yo creo que en su día sí, el de Agustín Charles. Estos son tratados de música contemporánea que están escritos para todos los instrumentos este en concreto este volumen es para instrumentos de viento madera y de instrumentos de viento metal. Entonces esto es una cosa que deberíamos de ponerle nosotros manualmente a la partitura a la hora de enfrentarnos a ellos yo creo que no se ve bien lo que dice.

Ven ahí que hay ves que hay varias como varias indicaciones diferentes de circulitos cuadrados como la formita de la caña como la formita de la embocadura. Eso se refiere a posición del labio, posición de la embocadura, y la propia posesión del labio con respecto a la caña. Entonces esas son cosas que nosotros con además con nuestros

clarinetes hechos “postas”. Bueno yo ahora tengo un clarinete que un poquito más “buenecito” pero yo he estado estudiando todo esto con mi clarinete que me lleve de Cuba. Bueno, con nuestras características, cómo hemos llegado a poder producir los multifónicos e ir involucrando todo este tipo de cosas, ese tipo de cosas que las podemos hacer como anotaciones en la partitura. Eso es lo que queremos, para eso es lo que montamos la obra, para que cada una de ustedes diga: ah Bueno a mí este multifónico me funciona si yo cojo relajo el labio, bajo el labio hacia la mitad de la caña y cierro un poquito la garganta o abro un poquito más la garganta, y todas esas cosas ir haciendo esas anotaciones. No sé si eso se los mandé en su día, pero si no se los voy a mandar.

Claudia: Yo tenía un problema con el multifónico que es sobre la nota del sol grave que por ejemplo no me funciona relajando la embocadura.

Norma: Espérate, déjame ver dónde está. Tú eres el cuarto sobre el sobre el de la nota del sol grave.

Claudia: Por ejemplo, a mí no me no me funciona relajando, más bien como que me funciona, ya te digo cuando he logrado que me suena más o menos los multifónicos como más para la punta.

Norma: Es que yo dependo de cada uno, depende de cada uno hago una cosa, o la otra. Mira por ejemplo yo hay algunos que lo que he hecho es buscar el mío propio a partir de otro. Por ejemplo, el último que yo tengo el último de mi partitura como tal. El de Si, Re, La: ese yo lo saqué ese yo lo saqué de uno que tiene como bajo sí. Esto es una cosa compleja de explicar, pero si tú tienes un multifónico que tiene en el armónico superior una nota, tú esa nota puedes lograr bajarla cerrando agujeros que estén en el cuerpo inferior del clarinete. Ahora tú lo que no puedes es casi nunca lograr variar un multifónico variando su fundamental. Lo puedes variar variando la nota aguda.

Vivian: Normi, el mío del final. Esa no sé cómo es la posición.

Norma: El tuyo del final: Si, Re, Sol#. Eso tendría que mirarlos todos y empezar a buscarlo.

Vivian: Es que ya lo hemos buscado.

Norma: ¿Los has buscado todos? entonces lo que tiene lo que tenemos que hacer es buscar uno que tenga el mismo bajo.

Heidy: Hay uno si-re-la.

Norma: El si-re-la es el que he llegado yo a él, pero yo no he llegado a él a través de la posición que viene ahí, porque uno me funciona. He llegado a él a través de otra posición, o a lo mejor no es ese. Es que no sé yo yo me he tenido que buscar varios. A lo mejor no es el que yo digo que he llegado a él. Pero bueno por ejemplo si tienes el si-re-la y te hace falta el si-re-sol sostenido.

Con fa sostenido y con do sostenido y sin registro, esa es la posición del si-re-la, relajando bastante labios y sacando labios. Vale entonces lo que tenemos que hacer es tratar de bajar para conseguir si si-re-sol. En vez de en vez de con la llave del fa sostenido podemos probar con la llave del mi grave.

No, no, relaja, relaja el labio. Te está saliendo el armónico de más arriba porque estás apretando mucho la caña.

Ahora sí, ahora sí: relajado y más bien hacia afuera para que te salga el grave.

Vivian: Se me va, pero bueno practicándolo...

Norma: Pero ya ves cómo funciona. Ahora qué pasa: si yo quiero en vez de hacer si-re-la a partir de la posición esa del multifónico hacer do-re-la es difícilísimo porque la fundamental define el armónico, el armónico no define la fundamental. Conocemos lo de la serie los armónicos y demás. Bueno pues es que una se genera de la otra no la otra de la una. Qué pasa, que hay sonidos agudos que tienen resultantes inferiores, pero esos son bastante raros y además son muy complicados son muy ruidosos son muy opacos casi nunca se pueden trabajar, no se pueden no se pueden modificar como esto. Siempre, lo que quieras modificar: el sonido de arriba, lo que yo recomiendo. Si logras modificarlo para abajo yo pienso como lo haces.

Vale pues anótate la posición.

¿Cuál otra? ¿Claudia? ¿Heidy? ¿Alguna que no hayan encontrado?

Claudia: A mí la que me da trabajo es la del sol.

Norma: Y cómo la estás haciendo con la posición que viene ahí, pero esa posición es la posición del sol grave y entonces ¿qué haces?

Claudia: Como mejor me suena es apretando más poniendo la embocadura como más en la punta de la caña.

Norma: Y si pruebas a cerrar la garganta en vez de en vez de apretar la caña porque eso evidentemente lo que lo que te está pidiendo no es un multifónico es un armónico o sea una serie de sonidos irreales.

Se te oye muy bien el re, el re se te oye.

Vivian: Ahí lo que se le cae.

Claudia: pero es como más es como más cerrando la garganta y más en la en la más tirando la punta de la caña.

Norma: Y ¿no hay una posición diferente para eso?

Heidy: Mira a partir de 42 no están puestas las posiciones. Pero hay algunas que no las encontramos en la parte de arriba o sea es una de las de los conjuntos de notas que no encontramos la posición en ninguna arriba.

Vivian: La del clarinete primero en el compás 45.

Norma: Mi bemol-fa-re.

Claudia: Bueno tengo una posición de sol...

Norma: Ir pensando en otras porque estoy buscando esa.

Claudia: ¿La aplicación que tú me mandaste Heidy desde la página?

Heidy: Sí, es que parece que a partir de la de la página 42 él hay algunas que puso nuevas que no especificó la posición.

Norma: hay alguna que es que él no las puso porque ya venían, que estaban arriba ya, pero a lo mejor es que esa se les pasaron hay otras que no.

Heidy: Sí, hay algunas que se le escapó.

Norma: Tengo una aquí parecida: Mib, ¿fa sostenido o fa natural?

Vivian: Fa sostenido por armadura de clave.

Norma: Vale pues yo tengo aquí una que es mi bemol fa sostenido do sostenido: re sostenido fa sostenido do sostenido y es la posición del do sostenido, pero sin la llave de registro.

La posición del do sostenido sin llave de registro.

Norma: Escúchame Vivi posición re natural sin la llave de registro con la anilla del dedo gordo y la anilla de atrás a mediación, medio abierta.

Lo de abrir un poco el dedo de la anilla es para que te salga más fácil la nota baja, la nota grave porque al ser una posición que el armónico está en su misma posición, pero sin la nota de registro, sabes que eso es muy fácil de hacer en clarinete, ir de la de la grave a la aguda sin poner portavoz. Entonces al ser ese tipo de posición para que te salga más fiel la nota de arriba y la nota para que te salga más fiel la nota de abajo perdón, el sonido base, abres un poquito las anillas, en este caso la de atrás.

Heidy: Fa sostenido – si – mi.

Norma: Do sostenido sin la llave de atrás y apretando un poco la embocadura. Sin la anilla y sin la llave octava, sí.

Perdón Vivi, Baja un poquito la caña no aprietes tanto el labio, pero baja un poquito el labio con respecto a la caña. Por ahí, si necesita que suba un poquito más la afinación puedes, a lo mejor abrir llaves de la de la mano derecha. No, ninguna abre más, el re sostenido, pero no actúa, no hace nada.

Ya se te va escuchando el mi, se va escuchando.

Heidy: La b – si.

Norma: Esa es complicada porque eso tiene una distancia de menos de dos registros.

¿ese donde está Heidi?

Heidy: Después del cuarenta y dos... cuarenta y siete.

Heidy: Ah, mira encontramos uno, ah no, pero es La bemol.

Norma: Es así usa esa Heidi usa esa, pero a ver dime dime qué posición estás utilizando.

Heidy: La b y ahí lo estoy buscando.

Norma: Y lo estás buscando... ¿de labio?

A ver: la bemol y quítale la anilla de arriba de la mano izquierda.

Ah no eso es un do, es que eso es un do.

Fa sostenido con la anilla levantada... pero te sale un re en el registro grave.

Ahí te sale La b pero te sale el do arriba.

Heidy; Voy a tratar de buscar el la bemol, a lo mejor tapando para abajo.

Norma: Ahí te sale el sí y te sale la de sonido base. Esa esta perfecta.

Heidy: Si lo que está pesado porque es esto: es la posición de la y ahí a labio.

Norma: Bueno qué entonces ¿ya todos listos? Anótenlos no vaya a ser que se nos olviden vale.

Yo tengo que tengo que tocar la anilla de la llave bis pero cerrar todo entonces tengo que cerrar el último hueco con el dedo chiquitito porque es con todo cerrado.

Claudia: ¿cómo hacemos para medir el tiempo como el otro día?

Heidy: A ver podemos coger el metrónomo.

Vivian: Para nosotros sí nos funcionaría, pero para ella no.

Claudia: Pero ponernos un metrónomo no estaría mal porque no está tampoco tan desfasado.

Norma: Bueno, lo probamos a ver ¿cómo quedamos en el lenguaje de los clarinetazos?

Vivian: Cada cual cuando vaya a entrar marcas o entrada.

Heidy: Normita yo te voy a dar el primer clarinetazo ahí cuando entres conmigo vale.

Vivian: El trece Bueno yo voy a darle clarinetazo para el armónico y tú cuentas dos y ahí y ahí entras con el mi tuyo.

Vivian: Espérate que me perdí. Vamos a coger en el 18...

Norma: En el 18 fue justamente donde nos quedamos. Nos quedamos justamente en el 18.

Claudia: No, realmente estamos ya como en el veintidós.

Norma: Ah pues yo estaba en el 18.

Claudia: Por qué no hacemos una cosa: porque no hacemos hasta que hay espacio, después seguimos, donde haya un compás paramos, y así por lo menos tocamos tres o cuatro compases sincronizados. Me parece que cada cuatro compases hay por lo menos un compás de espera o hay una pausa o algo para nosotros poder ubicarnos.

Norma: Vamos a llegar llegamos hasta uno dos ocho nueve diez once llegamos hasta el 11 nada más, a ver si hemos llegado.

Heidy: Mira, lo que lo que dice Claudia es que podemos hacer uno los primeros cuatro compases, o sea del ocho al once, que de hecho paramos que de hecho paramos todas.

El problema es que a nosotros nos damos cuenta de que cuando nosotros marcamos a ti te llegan atrás, desfasado. Entonces tenemos que esperarte entonces por eso a lo mejor no marcar tanto y quizás marcar con el clarinete cuando entremos.

Norma: Voy a mirar lo del ajuste este del audio de nuevo, lo del delay ese a ver si está bien puesto.

Heidy: Bueno, pero más o menos, y después entonces trabajamos los compases que quedan en ese sistema; así porque después en el cinco por cuatro es un silencio. O sea que podemos parar; y entonces después trabajar desde el 18 igual como cuatro compases.

Vivian: es básicamente trabajar los ciclos de a cuatro que es casi como está ahí escrito, parar y seguir, aunque sea de cuatro en cuatro, ir armando porque si no creo que será muy complicado.

Heidy: Porque lo que podemos trabajar es eso mismo de entonces tratar de tocar para estudiarlo.

Claudia: podemos ver más o menos el tiempo que está desfasado.

Norma: ¿Quieren que ponga quieren que ponga un metrónomo? porque el audio parece estar bien.

Claudia: No porque nosotros aquí nos vemos cuando el audio que cuando hablamos se mueve el mismo tiempo.

Pero bueno podemos probar, pero vamos a ver.

Heidy: Pero igual vamos a trabajar los primeros cuatro compases.

Norma: ¿Se escucha el metrónomo o no?... Entonces tengo que poner un metrónomo externo, creí que poniendo un metrónomo en el ordenador se iba escuchar.

Vivian: Ahora sí se escucha.

Heidy: ¿Pero eso vamos al ocho directo?

Norma: Al 8 directo, vale.

Norma: Me acabo de escuchar mi audio en donde están ustedes... está retrasado, pero bien.

Venga, vamos a intentar de nuevo que lo vamos a hacer el metrónomo ¿lo dejo o no?

Vivian: El metrónomo se oye bien vale el problema es que tú lo escuchas a un tiempo y nosotros a otro, lo mismo que pasa con la imagen.

Norma: ¿Pero ustedes lo oyen mal? porque yo siento como que terminamos al mismo tiempo.

Claudia: Es conmigo, pero estamos nosotras retrasadas con respecto a ti pero nosotros te vemos bien.

Heidy: Sí cuando tú hablas estás en tiempo real.

Claudia: o sea que posiblemente lo que te llegue tarde sea el sonido de nosotros. Nosotros escuchamos bien, escuchamos el metrónomo en tiempo. Te voy a marcar el metrónomo: un dos tres cuatro un dos tres cuatro.

Norma: Sí, mi metrónomo va antes que ustedes, pero por lo menos medio segundo vaya.

Contra eso ya no podemos luchar. Tenemos que, este una vez este una vez que lo tengamos más o menos trabajado como queremos, pues tendremos que hacer eso grabarnos volvernó a grabar y demás y demás y demás para que sea medio sincrónico, aunque no simultáneo.

Norma: Paramos, paramos.

Vivian: Hasta ahí va bastante bien.

Norma: Sí, bueno yo había terminado el cinco por cuatro un tiempo antes de ustedes. Bueno también te digo que podemos probar un poquito más lento a ver si la diferencia no nos abruma tanto quizás 55 ¿Será para morir? A ver ¿probamos así? Ok, venga vamos, vamos, bien.

Heidy: Vamos a coger esos cuatro compases y vamos a parar en el cuatro por cuatro.

Claudia: Que es mi sol.

Vivian: Ahora fue que terminaste.

Norma: Lo mismo soy yo la que estoy mal.

Vivian: ¿Ahora fue que terminaste el 21? ¿el re-sol-do?

Norma: No iba allá por el segundo do de redonda que tengo luego.

Heidy: Mira, vamos a hacer los primeros cuatro compases, o sea 18 19 20 y 21.

Norma: vale Ok hasta el 6 por 4.

Claudia: La última que entra soy yo que hago un sol grave.

Heidy: Y vamos a parar.

Norma: Sí, yo entro más tarde de lo que me toca según el metrónomo por como las veo contaros ustedes, pero lo que puedo hacer es “ir a mi bola” a ver si ahora sale bien.

Vivian: Tú hazlo como tú lo oyes nosotros te vamos a tratar de mirar.

El segundo multifónico, el de compás 19, esa R ¿es esta llave? ¿esa R?

Norma: La R es llave de registro, el portavoz. Compás 18, ¿no?

Norma: Lo que he hecho es ir a mi bola, no escucharla y además hemos terminado bien, igual, no entiendo.

Claudia: Sí, es que cuando nosotras te oímos que cambiamos y contamos ahí es cuando si funciona.

Norma: El multifónico del compás 20, no se vayan a guiar siempre por mi agudo, que me sale un mi tengo que limpiarlo.

Claudia: Nosotros vamos a contar.

Norma: Vale venga a dónde vamos.

Claudia: Compás 22, Cuatro por cuatro.

Norma: Venga vamos.

Norma: Es que a mí con este me pasa lo mismo que le pasa a Claudia el último que yo tengo que es do Sol en el cuarto compás, ese multifónico no existe y entonces lo que hago es que hago do-sol en el último espacio.

¿Vamos al 26 o afianzamos ese? Vamos al cuatro por cuatro de nuevo.

Vivian: repartir el cuatro por cuatro de nuevo.

Norma: tú entras conmigo Vivi o entras dos tiempos después de mí.

Vivian: No, contigo.

Norma: ¿Hago un gesto o algo?

Vivian: Tú me estás viendo desfasada, pero para nosotras estamos entrando contigo, yo te estoy cazando y entro contigo.

Claudia: Por la imagen entramos contigo.

Heidy: Mi pregunta: ¿vamos a seguir o hacemos esos cuatro y paramos?

Norma: Hacemos esos cuatro y paramos.

Heidy: ¡Ey! Suena hasta bien y todo.

Vivian: ¿Viste qué bonito?

Norma: Bueno, a ver dónde nos quedamos.

Vivian: Ahora es el 26.

Norma: Yo cambio a mitad de compás.

Claudia: Y ¿quién entra ahí?

Heidy: Yo entro.

Claudia: Y después entro yo, para poder guiarnos.

Heidy: Es como que hay pedales, él nos cruza.

Norma: Venga vamos a los cuatro siguientes.

Heidy: Vamos al 29.

Norma: Nos hemos quedado en uno antes de que yo entre que eso es... en el 35 nos quedamos no.

Claudia: No, nosotros nos quedamos en el 33.

Heidy: Mira, vamos a cogerlo del 29 hasta el 33 y vamos a parar ahí.

Heidy: Ella pensaba... estoy esperando ¿cuándo va a cambiar?

Norma: Es que es que es armónico mira me da muchísimo trabajo porque tengo que pasar de dos sonidos a tapar así y ponerme grave, pero tapando con la llave bis entonces me da mucho trabajo. La ligadura es imposible, vaya eso es una quimera. No se escucha bien el armónico.

Heidy: Ahora cuando Vivi regrese vamos a cogerlo en el 36.

Vivian: Vamos a cambiar de teléfono, ahora yo le paso conexión porque no tengo extensión y se me está apagando.

(**Vivian** se pone a practicar slap).

Norma: ¡Oye, te sale bien!

Vivian: En el bajo es donde me sale.

Norma: Es que en el bajo es que también es un poquito más sencillo. Es que la posición de la caña te queda donde es la lengua. Es que el slap lo tienes que hacer con esta parte de la lengua. ¿cómo lo haces?

Vivian: En la punta. En el bajo si lo hago para dentro.

Norma: Y ¿cómo lo haces?

Vivian: No sé, caballero...

No tragues tanta boquilla, más en la punta.

Claudia: Es que yo no puedo poner la lengua así y tocar la caña.

Norma: Yo no puedo tampoco. No sé cómo lo hace.

Claudia: **Vivian** hace como un rollito con la lengua...

Vivian: En este, en el bajo luego es diferente: en el bajo lo hago como dice la técnica, aquí al medio.

Norma: Como si estuvieras picando normal, pero aquí en el medio pegando un poquito la lengua a la caña.

Norma: venga vamos.

Vivian: Dónde estás.

Norma: Acabo de acabar de empezar el multifónico del cuatro por cuatro.

Claudia: Ah nos tenemos que parar ahí, en ese silencio que tenemos todo el mundo nos tenemos que parar.

Norma: Acababa de terminar las notas esas que tengo sueltas la-si-do. Acababa de terminar eso, había esperado el compás de espera y estaba empezando el multifónico.

Heidy: entonces podemos volver a cogerlo por favor en el compás el 36.

Norma: Es donde empieza mi nota larga.

Claudia: Se le escucha un armónico.

Norma: ¿se me escucha un armónico?

Claudia: Sí, y no sabemos dónde es.

Norma: pues se trata de un error.

Claudia: ¿qué nota estás tocando?

Norma: Supuestamente do sostenido, bueno, no, me estoy inventando en Do sostenido por supuesto. Estoy tocando dos sostenido así, pero es que yo no escucho el armónico.

Heidy: Pues aquí sí, se escucha la

Norma: Ah pues ya no puedo usar esa posición. Porque como tengo luego que tengo que poner la llave bis, digo pues voy a buscar la forma de hacer el do sostenido que me quede cómodo para poder ligar, pero es que entonces no puedo ligar, ya está.

Claudia: Pero hay otros do sostenido.

Norma: Ahora soy yo la que escucho el la.

A ver ¿Ahora se me escucha la? Vale pues toco ese. Es que eso es un re, no es un do sostenido, pero bueno, lo bajo.

Bueno entonces de nuevo eh compás 36.

Vivian: Lo que nos perdía era el monico de ella porque estábamos oyendo el armónico y creíamos que era que estaba aquí; creíamos que era ese, pero en realidad no era ese era el que se le estaba oyendo a ella.

Heidy: Pero si con esa posición te sale do-la, ¿no tienes manera de poner otra y que te baje la? ¿No tienes manera de bajar otro dedo y que entonces te suene?

Norma: Pero es que yo no escucho el la.

Para ti con esta posición me sale el la, ahora sí escuchó el la porque estoy intentando escuchar el la.

Qué pasa que esto a ver tú el agudo lo puedes bajar cerrando más anillas o llaves de la parte de abajo del clarinete, y esa ya lleva el mi, ya tiene todo cerrado, el mío es la posición de todo cerrado. No, pero esa otra que me has dado está bien y ya me conjuga bastante bien con la otra.

Norma: Hemos empezado en el 36. Estaba en el 41.

Heidy: Del 41 al 43.

Heidy: De cuarenta y cinco cuarenta, los últimos 5 compases del sistema.

Norma: ¿Esto será pasable de arriba abajo?

Claudia: Sí lo podemos intentar, siempre poniéndonos de acuerdo donde paramos y siguiendo rápido como el compás que tenemos en blanco.

Norma: Empieza Heidi luego yo toco con Heidi los cuatro primeros compases eso, cuando yo hay un compás de espera completo, entra Vivian.

Claudia: Después entras tu con un mi agudo.

Norma: Terminamos en el cinco por cuatro termino de hecho yo ahí tengo un tiempo de espera todas y luego entra Vivian y Heidy.

Claudia: si, primero y tercero y después entras tú. Ahí no paramos, pero entro yo entonces sola.

Norma: En el cuatro por cuatro entra Claudia con el multifónico y antes del próximo cambio de compás, no, no es un cambio de compás. En el 29, aquí me guio yo por una nota grave que hace Claudia.

Vale tú en el 28 arrancas con una nota grave, con el fa grave eso. Listo. Yo es que me estoy anotando más o menos la de cada una para poder ... Entra Vivian con un multifónico antes de mí. De hecho, Vivian no es el tres, Heidy es el tres.

Claudia: En el 29 entra Heidy y entras tú.

Norma: Sí, pero yo estoy en el 35, 36 al 41 sigo tocando y ya yo creo que no me va a hacer falta mucho más. Vamos cuando estén listas.

Claudia: En el 45 estamos todas.

Vivian: Vamos a cogerlo en el 41.

Norma: Se me han quedado congeladas.

Norma: Estábamos en el 42.

Claudia: Vamos a cogerlo en el cuatro por cuatro.

Norma: yo termino antes que ustedes.

Heidy: Sí, pero es por lo del sonido, tranquila.

Norma: vamos de nuevo el 45 a ver si logramos que salga más, a ver si yo sé dónde parar.

Ay se han vuelto a quedar congeladas.

Claudia: Es que de momento anclamos mi teléfono y se volvió loco todo.

Vivian: Este miércoles, esta semana ahora que entra el lunes bueno supuestamente es el festival de música contemporánea. Entonces yo tengo que tocar el miércoles a las cuatro de la tarde.

Norma: Pues a ver si no puede ser antes del fin de semana porque además entiendo que si tienes el festival de música contemporánea no solo tendrás que tocar, sino que yo que sé también tendrás que ir eventos y demás de otras personas, que, si no puede ser antes del fin de semana, volvemos el domingo o el sábado cuando mejor les venga.

Escúchame un segundo, les parece que en vez de usar la grabación que tiene mía hago otra con un metrónomo.

Heidy: Sí sí, con todo, con lo que no tocas.

Norma: Sí, con todo, bueno a ver este estaba con todo, pero nada más desde donde entrábamos juntas la parte tuya no estaba contada. Lo pongo desde el principio pongo un grupo pongo un compás de espera un y entramos en el compás donde supuestamente

entrarías tú cuento todos esos compases de metrónomo, y ya entro yo donde me toca de verdad, con un compás de espera y así pueden estudiar encima de eso y demás.

Norma: ¿Cómo están? ¿Le damos un pase al segundo o lo dejamos para la semana que viene? ¿Están cansadas estás agobiadas de tanto sonido armónico?

Comienzan a probar sonidos con diversas partes del clarinete, Claudia en concreto con el cuerpo superior izquierdo tapado con la palma de la mano en el extremo inferior.

Claudia: ¿Tú escuchas eso Norma?

Norma: Yo estoy escuchado como unos soniditos muy agudos ¿Tú te acuerdas de la canción aquella de “cae una gótica de agua” que tenía unos muñequitos en la televisión y al principio venía, yo no sé si lo hacían con una celesta?

Heidy: Lo otro que me salió pero que no tiene nada que ver con eso...

Norma: Es como vibrando. Como los trompetistas.

Claudia: donde te deberías ver a ti veo una campana.

Norma: A mí lo que más me preocupa es que las veo ahí súper atacadas, pero yo no escucho prácticamente nada. Sé que lo están dando todo, las veo ahí armando y desarmando, eso me encanta visualmente.

Es que no es que es que eso es que creo que cuando estoy tocando yo, el ordenador o yo no sé qué, cancela lo que sea que está del otro lado y eso me parece muy mal.

Heidy: De todas maneras, para para el próximo ensayo yo voy a traer un adaptador con micrófono, nunca lo he probado con Zoom a ver si funciona.

Norma: ¿Ustedes cuando están tocando me escuchan a mí?

Claudia: Todo el tiempo.

Norma: ¿No estaría bien que probasen a grabarlo ustedes entonces? ¿Eso consume?

Heidy: ¿Con lo que nos enviaste el primer día?

Norma: Incluso durante la reunión que prueben ustedes a grabarlo a grabar ustedes la reunión con el Zoom. Yo digo cuando estemos las cuatro así con el Zoom en vez de grabar yo, que graben ustedes el videito de cuando estemos tocando esto.

Vivian: ¿Grabar la pantalla?

Heidy: Si grabamos directamente si ponemos grabar pantalla por ejemplo con Zoom no se nos va a grabar el audio. Por lo menos las veces que yo lo he hecho no me ha salido cuando uno graba pantalla con Zoom.

Y lo otro es que yo creo que, si tú eres la que crea, yo creo que tú eres la que tienes el permiso de grabar la sesión. Si nosotros no creamos no sé si podemos grabar la reunión.

Cuarto ensayo con instrumentistas (27 de noviembre de 2021)

Recuperado de: https://youtu.be/7EODfoFyv_k

Vivian: Decía que si no sirve que nosotras tres grabemos juntas tú grabes encima de nosotros.

Karla: Es lo que está diciendo.

Norma. No, ella dice, pero dice que empiecen a grabar ellas y ya yo luego me sume claro.

Karla: Nosotras tres juntas en un mismo espacio grabamos algo y después ella se suma a eso, como que lo edita o algo, es lo que estás diciendo.

Norma: Sí lo que pasa que yo lo que quiero lo que quiero es repetir el mismo proceso varias veces, o sea si empiezan grabando ustedes, pues muy bien, igual de bien o sea empieza grabando ustedes, yo grabo encima de ustedes esa grabación que yo hago la reenvío hacia ustedes vuelven a grabar encima de mí ¿Cuál es la historia de esto? Es simplemente una cuestión de procedimiento digamos: este es el procedimiento al que yo creo que podemos llegar para tratar de tocar lo más sincrónicamente posible, aunque no sea simultáneamente. Es la es la única forma que encuentro, porque con los temas de la tecnología desde Cuba como quiera que sea, la latencia es de casi un segundo y eso se nota un montón y hay mucha inestabilidad. Entonces no lo vamos a lograr así, por mucho que lo tengamos ensayado que si cabezazo, que si clarinetazo, no lo vamos a lograr porque es que hay cosas de por medio que no nos permiten. Entonces vamos a hacerlo así, hoy vamos a resolver dudas y durante esta semana vamos a hacer las grabaciones. De preferencia sería bueno que fuese una grabación en vídeo.

Vivian: Ya, nosotros nos podríamos poner de acuerdo y Yamil nos puede hacer él tiene buena cámara.

Norma: Ya el problema del problema del vídeo es...

Karla: ¿Cómo lo manda?

Norma: El problema del vídeo es: en el vídeo se graba el audio junto con el vídeo y ¿cómo es que las tres tienen puesto un audio?, ¿están escuchando un audio sobre el que están tocando encima?

Vivian: Por eso te dije que nosotras que era efectivo que nosotras grabáramos juntas como si tu voz no existiera; y entonces enviarte eso y tú grabaras arriba de eso y ver qué tal queda la sincronización.

Norma: Y yo lo que te digo es que quiero repetir ese proceso varias veces.

Vivian: En ese caso cuando se repita ese, entonces ahí sí tendríamos que cada uno grabar por separado.

Norma: O una tiene una referencia y coordina las demás.

Heidy: Con un audifonito.

Norma: Una tiene la referencia y ya coordina a las demás ya eso puede ser un rol rotativo. porque al final el tema del montaje, bueno al final un montaje es una cosa terrible, pero yo lo que quiero es documentar el proceso de cómo lo hemos hecho entonces para que sea lo más riguroso posible, pues podríamos hacerlo así lo hacemos tres veces y cada una de esas tres veces una diferente de ustedes coordina la sincronización.

Vivian: Sí ahí lo único que me preocuparía es el tercer clarinete que es el que empieza solo que cuando no tenga la coordinación.

Norma: Bueno en ese caso coordinaría en esa parte ella, Carla coordinaría esa parte y ya si te toca a ti pues te da la entrada a ti y ya a partir de ahí coordinas tú. Pero bueno que es una idea, vamos a empezar a resolver dudas.

Norma: Pero yo las oigo bastante bien y casi a tiempo real.

Karla: Ella escucha mejor que nosotros cuando hablamos.

Vivian: Entonces a ver ya yo le expliqué a Karlita de qué tenía que hacer, marcar siempre la entrada... ahí entras tú y Norma.

Karla: Cuando yo termine este le doy la entrada.

Vivian: Sí, es lento, disfruta, así como de escuchar los multifónicos y eso....

Vivian: Dale la entrada... mira que ahora es cuando ella empezó a tocar...

mira que ahora es pequeño, pero no pares cuando...

Norma: Voy a poner el metrónomo un segundo que veamos el tiempo vale porque creo que va muy rápido ahora.

Karla: Más lento ¿lo hacemos más lento?

Norma: habíamos quedado que más o menos sobre 55.

Karla: ¿empiezo o te doy la entrada directo?

Norma: No, empieza de nuevo.

Norma: A ver, Vivian yo cuando tú fuiste a entrar en el compás 1 2 3 4 5 tuve que esperar casi como un compás completo. Porque tú entras el tiempo fuerte del 5, en el 13 tú entras en el tiempo fuerte dentro dos arriba. Pues ahí te tuve que esperar como un compás casi completo. Vamos a probar esa entrada de nuevo del 8 hasta el 13. Voy a recordar el tiempo.

Vivian: Pero ¿porque no oías o porque yo no entré?

Norma: Porque tú no entraste, no sé si es porque se demora o a lo mejor yo estoy contando más rápido, voy a recordar el tiempo vamos a ver, a lo mejor yo hay algo que estoy contando mal ahí.

Norma: La parte del principio ha salido exactamente medía.

Claudia: Sí, es que ya cada una tiene una idea de dónde tiene que entrar y te acogemos a ti estamos.

Norma: Donde tú le dijiste Vivian a Carla, era donde mi nota larga. Donde mi do sostenido que luego se hace multifónico.

Vivian: Ajá Ahí.

Norma: Sí que íbamos, por ahí íbamos perfectas.

Vivian: Sí porque ella iba a entrar antes.

Vivian: Vamos a cogerlo ahí donde tú y yo empezamos Normita, tú con el do sostenido y yo con el sol para que el Claudia entre y Karlita entra después. El segundo del cuatro por cuatro que ahí somos tú y yo vale.

Vivian: Perdón Normita ahí nos perdimos. Yo me perdí en la entrada en la entrada del 26, no entendí bien dónde estaban ustedes.

Norma: yo me haría falta....

Karla: Yo creo que sí lo hice para ella yo creo que sí en 26 como lo hice cuando entré.

Norma: Sí, pero yo te yo te estoy hablando mucho más allá porque es que yo tengo un montón de tiempo de compases de espera. Claro entre el delay y que a lo mejor ustedes van un poquito más adelante.

Vivian: Sí, pero hasta ahí íbamos sincronizadas, no sé cómo lo estabas haciendo tú, pero hasta ahí sí iba bien. Él se iba si iba bien el problema fue el 25.

Norma: Lo que digo es que en el 35 me haría falta una seña.

Karla: Soy yo.

Norma: Sí, tuya. Es que yo tenía aquí apuntado Heidi.

Hazme un guiñito o algo cuando entres ahí abajo que yo diga: bueno dos tres cuatro y entro.

Vivian: Vamos a cogerlo Normita de nuevo ahí en el inicio del cuatro por cuatro.

Norma: Estabas esperando a ver si me hacías la seña.

Vivian: Ella te hizo la seña, pero tú no estás mirando.

Norma: Es que conté muchos más compases de lo que me tocaba contar, vamos a vamos a cogerlo en el en el 26 a ver si yo me entero de lo que pasa de ahí en adelante.

Karla: (Mutifónico) Es ese! Me salió ahora muy descarado y ahorita no me salía.

Norma: a ver en el 26 quién da esa entrada entramos Perdóname espérate, 26 no 29.

Quien debería darle quien debería dar esa entrada es Karla, sí.

Realmente quién tendría que darla soy yo porque tú vienes no tocar antes, y yo de un silencio, yo voy de nueva, pero la historia es que, claro, yo no estoy allí.

Karla: ¿Dónde están? Yo ya me perdí por completo.

Norma: Yo llego al tres por cuatro mucho antes que ustedes. Porque estaba yo en el tres por cuatro y escucho a Vivian: 1 2 3 4, 1 2 3; y yo: “pero si ya yo terminé el tres por cuatro”.

Vivian: Porque cuando yo estaba contándote un dos tres cuatro tu sonido estaba saliendo, tu do sostenido estaba saliendo.

Norma: No puede ser porque yo casi te escucho en tiempo real cuando tú me hablas.

Vivian: Pero yo oía tu do sostenido por eso fue que conté cuatro.

Norma: Pero mi do sostenido es el tres por cuatro, el compás del final del tres por cuatro.

Karla que yo entienda bien ¿tú me estás haciendo la seña?

Karla: No, eso no pasó, no pasó.

Norma: Vale, pero supuestamente tú y yo empezamos juntas en el 36, o sea tú vienes de una nota grave y en el 36 caes en el sol.

Claudia: No, esa soy yo.

Norma: Ah vale, Karla, la seña que tú me haces es de tu multifónico

Karla: Sí.

Norma: Por eso a lo mejor me estoy adelantando un compás, las cosas como son.

Claudia: Entonces, ¿dónde lo cogemos?

Norma: En el 29, no hay de otra.

Norma: Bien, bien.

Claudia: Pero es eso es eso, hay que guiarse por sus notas agudas para saber que ya se está terminando el tres por cuatro.

Norma: ¡Pero ahora cayó! teníamos que haberlo grabado, bueno, está grabado.

Bien, bien. Claudia, por la que me tengo que guiar es por ti.

Karla: Es por ellas si, ahora yo, viendo. Yo nada más que doy la entrada cuando entramos nosotros tres en el 29, en las barritas, ahí es cuando yo doy la entrada.

Ella se tiene que ir por ti, yo les doy la entrada aquí en el 29, pero todas las otras entradas son contigo.

Claudia: Pero creo que la entrada del 36 sí te la di.

Norma: Yo entré antes, mal y cuando me di cuenta de que habías entrado tú, empecé a contar de nuevo y ya ahí cayó perfectamente.

Norma: ¿Y ustedes escuchan su propio sonido aquí?

Pues eso es peor (se pone los audífonos).

Norma: Se escucha un do ¿Cuál es?

Vivian: Tiene que ser fa-si, es el compás...

Norma: 42 es fa-si-mi.

Vivian: si, si, 42.

La posición que tengo es esta sola.

Esto así sin nada, pero me sale un do.

Norma: Esa es la que hay, pero te está saliendo un do.

Norma: Ahora se está escuchando encima un fa.

Vivian la puntita, bueno la puntita del todo no, aquí en esta zona, pero la boca piquito.

[Música] ay el Do, qué increíble [Música] ¡Que va! Esa posición no te funciona, espérate a ver estoy buscando otra cosa.

Claudia: Busca a ver si con el labio...

[Música]

Norma: Es que eso es un fa eso no es un mi. Te pasaste bien [Música].

Karla: ¿Tú sabes qué me pasaba a mí en nivel elemental? Que en la posición del mi siempre me salía un la. Eso fue un periodo de mi tiempo.

Norma: Claro, es que a mí me sale así cuando aprieto la embocadura me sale así

Karla: Si, yo era una enfermedad.

Norma: Peso, el mi con la llave cuatro que su pista supuestamente es más seguro, a mí como apriete un poquito el labio me sale un la.

Karla: A mí me pasaba cuando chiquita, siempre, horrible.

Norma: Vivi prueba la posición del do con el sol sostenido. La posición del do con la llave del sol sostenido del costado.

Vivian: ¿Do natural?

Norma: Do natural sin portavoz, sin llave octava y el sol sostenido. Sigue ahí, ahí ha salido un mi.

Vivian: Yo voy después a seguir buscando.

Norma: Ahora, ahora se ha escuchado un mi, por ahí anda el mi. ¿Qué le has hecho, a ver?

Vivian: ¿Cómo que no sabes? ¿Qué le has hecho?

Vivian: La boca como estaba me puse muy en la punta ya casi sin nada de boquilla.

Norma: Pues entonces prueba en la posición que tenías antes que es más certera que esta pruébala con la con la boca en la punta así.

Bueno, quédate entonces con la anterior.

Vivi y tú la anterior ¿le estabas probando la llave octava? Es que, a ver, sin la llave octava sale un fa natural y con la octava un fa sostenido.

[Música]

Karla: ¿Le pusiste la puntita igual?

Norma: Ahí te quiere salir el mi, en algún momento te está queriendo salir el mí.

Vivian: Estaba sin nada atrás ahora.

Norma: Es que eso es un fa natural. La historia es que la boca es muy afuerita pero además muy cerradita, entonces te queda la boca muy cerradita, pero yo noto, impresiones personales, yo noto como si abriese más la boca por dentro.

Ahí ha salido un mi, bueno no sé si has sido tú.

Vivian: Sí.

Norma: Pues entonces sí, ese.

Karla: Es seguir dándole la vuelta.

Norma: Yo noto como si quisiera hacer buches no llegó a hacerlo, pero como si quisiera hacer buches, además creo como que subo un poquito más de la cuenta el clarinete, como que regulo el ángulo también para arriba.

Bueno lo que estabas haciendo antes estaba más en el rumbo. Ese, ese es.

Al principio te ha sonado más como re, pero ya te está sonando un mi.

Es que cada una es un mundo diferente. Venga vamos a vamos a tratar de hacerlo de arriba abajo.

Vivian se pone a hacer slap.

Norma: Ay qué bien, lo que tiene es un látigo en la lengua esa.

Vivian: El bajo, por el bajo, que ahí sí sale me sale natural.

Vivian: Espérate que Norma no entró con nosotros, estaba desfasada ¿Dónde estabas Normita?

Norma: Estaba contando mi tercero de espera que es el 33 Ahora cuando esté determinaron.

Karla: Nosotras íbamos por el 29.

Vivian: Desde que tú diste tu do sostenido, vi que ibas delante de nosotros. Yo me di cuenta y por eso empecé a mirarla y él estaba oyendo y por eso no entré.

Vivian: Desde el sol yo la casé cuando sostenido y el sol Ya yo la casa y me di cuenta de que había contado mal. Vamos a cogerlo ahí Normita en el cuatro por cuatro ese que fue donde tú entraste mal.

Norma: Mija pero no, ahí no, antes porque si estoy entrando vale porque si estoy entrando mal es que estoy contando mal.

En el 18. ¿Alguien me va a recordar el tiempo? Pues creo que está más rápido... ah no, está perfecto, tienen un metrónomo en la cabeza.

Norma: Bien, bien, medidísimo. Para lo que hay por ahí sonando.... Mira hubo un momento en el 45...

Karla: a mí me salieron cosas que no tienen que salir yo creo notas más para arriba me salieron más armónicos.

Norma: En el 45 aquello fue impresionante.

Hubo cosas impresionantes en el 45, sonidos que....

Karla: Normi se me va a apagar el teléfono, cambiamos de móvil.

Norma: Vamos a darle otro pasaje que lo dejemos ya listo “frito para sopa”. Ahora las escucho muy bajito, como lejos como si hubiese eco ¿que tiene el teléfono metido dentro de un jarro? ¿para qué?

Vlivan: Lo que pasa es que el teléfono de Clau se oye bajito, el mío se oye alto pero el de Clau no.

Norma: Vale, pues ya está, déjalo así.

Venga última pasada “dacapo por última vez”, dicen que esto es mentira siempre.

Norma: Acabé dos tiempos antes, pero porque conté mal las dos redondas, pero sé que en 45 entramos clavadísimas y en el 36 entré con Claudia y clavadísimas.

Karla: Ya no estoy perdida.

Norma: Lo tenemos bastante, bastante más claro.

Vivian: A comparación con el principio que no eran ni dos compases.

Norma: Bueno entonces como lo hacemos grabo yo primero graban ustedes primero.

Karla: ¿Cuándo lo podemos grabar? Porque nos tienen que grabar o ¿nosotros con teléfono?

Vivian: Tendría que ser Yamil.

Norma: La primera grabación da igual que sea con gran calidad o no lo que hace falta es que sea en tiempo. Porque encima de eso voy a grabar yo una que la van a usar ustedes de maqueta para grabar la siguiente. Lo que necesitamos que las últimas dos sean buenas pero la primera da igual, no tiene que estar Yamil.

Esto lo que hace falta que sea métrico.

Karla: Al final no nos vamos a tocar as cuatro juntas, que era una duda que tenía.

Norma: No yo quería hacerlo así, pero es que no sé no se va a poder.

Vivian: Que no se puede confiar en la conexión en los problemas.

Karla: No, yo digo las 4 juntas, que ella viniera.

Norma: Eso quería yo al principio también, esa era la primera idea, pero con el rollo del Covid.

Norma: Eso vamos a hacerlo así, empiezan ustedes me mandan la grabación. No tiene que estar perfecto no tienen que sonar todos los multifónicos todavía, esto es un proceso, yo lo que quiero es tener bastantes registros y demás cosas con la que yo poder trabajar cuestiones analíticas.

Vamos a hablar del segundo movimiento que es lo otro que teníamos planteado.

Karla: El de la flautita.

Norma: te han dicho más o menos cómo va la cosa.

Vivian: A ella le sale el efecto flauta.

Norma: ¡Te sale el efecto flauta!

A ver esto se trata de buscar la mayor parte de efectos, la mayor cantidad de efectos posibles. Esto lo podríamos grabar todas al mismo tiempo porque aquí no tenemos que estar ahí súper sincronizadas. Si lo hacemos todas al mismo tiempo también lo que pasa es que nos reduce las posibilidades de hacer distintos efectos porque en el arme y desarme del instrumento, podemos lograr varias cosas diferentes. Lo que quiero que hagan es que, que no te lo puse, voy a compartir mi pantalla, un segundo....

Yo les decía a las niñas que como lo había organizado era así: por un lado la posición de los labios, que podía ser semiabierto casi como forma de risa, cerrados completamente como el zumbido que se utiliza para la trompeta, vibrando con los propios labios, o abierto de la manera tradicional. La posición del instrumento: o bien lateral o bien de frente. El cuerpo que le montas y le desmontas y luego ya la técnica que vayas a utilizar por ejemplo el frullato, que si lo apoyas en la pierna que si lo apoyas en los dientes superiores.... Que eso es lo que yo quería que ustedes se grabasen en vídeo y me dijese:

bueno yo he encontrado estos 10 sonidos diferentes que voy a utilizar; son de aire; he utilizado la inclinación tal; que si silbando que si zumbando.

Que eso entonces lo que podemos hacer es que si lo grabamos por secciones podemos utilizar distintos armes y desarme del instrumento, o incluso lo podemos grabar lo podemos grabar simultáneamente, pero haciendo parones... pero lo que quiero es que organicen con los sonidos que van a utilizar.

¿Ustedes les pueden enseñar más o menos a Carla? porque para ella va a ser más fácil verlo de ustedes

Vivian: Ya yo le enseñé más o menos los efectos que nosotros hacíamos las cosas ya tiene una noción de eso ella. Lo más difícil es eso de ponernos de acuerdo y cada una trabajar con algo en específico o con varios elementos también.

Norma: O con varias cosas, claro pero bueno decidir van a ustedes mismas decidir Bueno vamos a mí me parece que digamos el clima, a ver yo no sé si, ¿ahora se ve la partitura? Espérate

Vale pues decidir ustedes: yo que creo que está hasta el compás 10 el primer momento de climax pues o hasta el compás 9 el primer movimiento de climax: ahí hago trabajo con un cuerpo y trabajo con tres efectos sobre ese cuerpo. A partir del 9 cambia, pues trabajo con otro cuerpo y con otros efectos sobre ese otro cuerpo. Me gustaría que también hicieran cosas con llaves. Santiago me dio un cuando estábamos con aquello me dio la idea de percutir sobre ellas, que también las mismas uñas sobre las llaves, resbalarlas de un lado a otro, incluso percutir sobre las llaves mientras se echa aire sobre las anillas, ese tipo de cosas.

Pero lo que me gustaría es que decidan lo que van a hacer me manden un videito cada una diciendo pues yo voy a hacer estos 7 u 8 efectos. Para yo irlos ya catalogando y describiendo demás. Que eso no le va a tomar mucho tiempo.

Vivi quiero que instalen que instales el VPN, porque quiero en cuanto te hagas la cuenta del VPN recargarla, me dijo mi amigo que se puede cargar y que por ahí se sube el contenido mucho más fácil, más barato, más rápido y que tiene una cantidad de contenido ilimitado.

Vivian: Pero eso sería para para mandarte las cosas y que tú nos mandes. ¿Por cuál sería? ¿por dónde?

Norma: Se llama Winshare, creo que era. El VPN que yo te mandé el instalador, porque me dijo que por ahí se comparten mejor las cosas. Que yo por el otro lado por mí al final es lo mismo, es porque para ustedes sea más cómodo y rápido se entiende.

Lo otro que creo que ya deberíamos empezar a mirar la de arriba.

Vivian: Si, pasar a esa, echarle un vistazo ya.

Deciden leer las tres por la misma partitura colocada en una mesa en el centro de las 3.

Karla: Y entonces ¿cómo es esto?

Norma: Por ejemplo, todos los fragmentos se leen de arriba abajo o sea de lo que está más arriba lo que está más abajo. Mi primer fragmento estaría en el lateral izquierdo una nota que hay la sostenido sola que es una blanca con un silencio de negra porque es la que está más arriba mirándola desde mi perspectiva. Por ejemplo ¿tú quién eres?

Claudia: La que lee normal.

Norma: A ver tú lo primero que tienes que leer.

Karla: La-re-sol.

Norma: Eso, eso es lo primero que tienes que leer y luego lo siguiente que tendrías que leer sería la sostenido con silencio de negra luego lo siguiente sería do-fa-fa-fa-fa...

Karla: ¿Qué es esto? ¿El slap?

Vivian: El slap la primera nota.

Norma: y luego lo que viene siendo un “as fast as posible” todo lo rápido que se pueda.

Norma: Pero ¿qué pasa? ¿cómo vamos a hacer esto? cada una debería tener la misma cantidad de fragmentos, ahora ¿qué vamos a hacer? Vamos a ensayar cada

fragmento por separado, porque supuestamente cuando una cambia de fragmento la siguiente tiene que cambiar de fragmento y así. Entonces lo que tenemos que saber cómo suena cada fragmento tocarlo junta para saber cómo suena.

Claudia: Por lo que me doy cuenta todo el mundo tiene los mismos fragmentos, pero no el mismo orden.

Norma: Eso es, eso es.

Claudia: Lo que bien podríamos hacer es ponerle a cada uno exactamente de quién es, para no perdernos.

Vivian (se refiere al slap): Estoy probando una cosa que no lo había probado, sin los dientes pruebas sin los dientes, aguantando con el labio.

Claudia: yo siento que me hace la ventosa, pero muy poco.

Karla: pero sin los dientes es casi imposible.

Hace unos días casi me sale.

Vivian: Primero antes de echar sonido trata de que....

Claudia: Ay me duele la lengua. Me da dolor de lengua, qué horror.

Vivian: ¿Entonces qué hacemos? ¿hacemos el primer fragmento a cada una?

Entonces la mía empieza, sí cuando empieza no dice el tiempo...

Eso sería mi primera, el la frullato.

Norma: Tú eres la que lee contraria a mi, eso, sí, el la frullato con la-mi-la-mi-la-mi-la.

Vamos allá, probamos, aunque sea un par.

Vivian: Cómo fue la explicación que tu diste de ordinario, de cuando decía “ord”.

Norma: Sonido ordinario es sonido tradicional.

Karla: Y este así abajo.

Vivian: Trino... o glissando....

Norma: No, no.

Vivian: Vibrato.

Norma: Vibrato, eso sí.

Vamos a probar, aunque sea un par de ellos. Perdón Recuerden que se repite, y se repite y se repite y se repite varias veces. Vale, entonces en cuanto al tiempo, quién tiene el pasaje con más con más notas.

Vale entonces tú tienes blanca, yo hago blanca, Vivian tiene el “ti-rá ti-rá ti-rá” Y ¿tú qué tienes? ¿Tú tienes lo mismo? Lo que pasa que tú la tienes ligada ella la tiene separada ella la tiene con frulato y tú la tienes con sonido ordinario.

Vale, pues venga, ya está, tú y yo nos adaptamos entonces al tiempo de ellas. Entonces yo tendría que coger y repetir mi compás dos veces.

Karla: Las dos blancas, porque ellas tienen una redonda y dos blancas, y nosotros tenemos dos blancas en ese mismo compás que ellas tienen una redonda con pi-ra pi-ra pi-ra.

Norma: Ella tienen dos compases y nosotras tenemos dos compases también. Yo tengo dos compases lo que pasa es que yo tengo tres por cuatro, vamos a solaparnos de alguna manera o sea yo voy a estar midiendo en tres por cuatro, mientras ustedes el cuatro por cuatro.

A ver, una cosa es que no vamos todos al mismo tiempo ustedes están marcando [Música] ya entiendo, ya entiendo lo que me dice Karla. Claro, ellas tienen un cinco por cuatro Carla y nosotros tenemos: tú tienes un 4 por 4 y yo tengo un 3 por 4. Bueno tú tienes un 4 por 4 puntillos. Yo sí tú tienes un 4 por 4 más un silencio de corchea.

Yo no estaba consciente de que cada uno empezaba un compás diferente, bueno no lo tiene marcado, pero como estaba leyendo lo de ella y yo: esto como encaja para terminar el fragmento.

Vivian: Pero Norma ¿aquí se requiere de sincronía?

Norma: Aquí lo que se requiere es de que cuando una cambia el fragmento siguiente las demás cambien. De estado como de estado de conciencia total, de que tú sepas lo que tú estás haciendo, pero también lo que están haciendo las demás. De sincronía. Ahora sí que es verdad que debemos acordar un tiempo y cada una tocará a un tiempo en concreto. Creo que me he quedado, se me han quedado congeladas, algo ha pasado.

Quinto ensayo con instrumentistas (4 de diciembre de 2021)

Recuperado de: https://youtu.be/7R_y8AKNsD0

Vivian: Normi le preguntaste a Santiago que en el caso de que se nos repita...

Norma: No he podido capturar todavía Santiago porque creo que Santiago está aquí en España. Me parece que está en España por una publicación que vi de él en el Facebook. Creo, estoy aquí como quien dice eso especulando muchísimo.

Vamos a probar los dos primeros, que cambie quien quiera cambiar.

Vivian: la primera que va a cambiar es la que tenga la nota blanca que se va a obstinar de repetir.

Karla: yo tengo una nota blanca.

Vivian: después por el momento Claudio vamos a tratar de escucharnos y hacerlos simétricamente, vamos a hacerlo como escuchando y hacerlo lo más en tiempo que lo podamos hacer, después si Santiago te dice que no importa entonces cada vez más fácil.

Norma: Yo lo he mirado bien y yo entiendo que no importa sobre todo porque hay muchísimas indicaciones de tiempo a gusto, de tantas notas como se quiera, tantas notas como a gusto, cantidad de notas a gusto ese tipo de cosas. Entonces, por eso entiendo, que esto de dividirlo en fragmentos tan corto y repetido una y otra vez es la forma que tiene de hacerlo aleatorio. Claro y es una forma en la que el resultado siempre va a ser diferente.

Claudia: Tocamos siempre lo mismo, pero tú lo vas a hacer diferente y va a sonar cada vez que lo toques. Puede ser que en lo que tú toques una vez tu fragmento puede ser que yo toque dos veces el mío, o tres veces....

Norma: Eso puede ser ahora y la próxima vez pues puede ser puede ser en vez de dos veces y media una o cuatro...

Vivian: Normi una dudita adelantándome a lo que Karlita hace y marca una cosa el fragmento ese que hace ti-ri ti-ro ti-ra: el lap es solamente la primera nota o en cada corchea.

Norma: En cada corchea, en todos los mordientes.

Vivian: Generalmente yo he visto el Snap que te lo ponen la bolita con el con el palito.

Norma: En el sol siempre en el sol.

Vivian: No es la nota real.

Norma: Es que la nota real lo que va a sonar es lo que quede del golpe de aire.

Pero no las dos notas con slap, o sea con slap nada más son los mordientes.

Vivian: Los mordenticos, sí no lo que te porque, generalmente el signo del slap es así, bueno lo he visto en varias partituras así la bolita con un palito. Entonces como él no lo hizo así.

Norma: Él me decía que lo que quería, porque yo al principio, cuando se lo mostré lo que le mostré fue lo que está tocando Claudia ahora. Él me dijo que no, que eso no era lo que él quería, que él quería “clan”.

Vivian: Bueno ya estamos listas.

Norma: Venga, vamos allá.

Norma: Eso es, se dieron cuenta que ya íbamos por el tercero, que bueno a propósito me comí uno o sea me pasé al cuarto sin querer, pero bueno eso que de eso se trata.

Bien ¿no? Nos logramos escuchar.

Vivian: Yo iba a cambiar cuando cambiaste tú primero, del segundo para el tercero porque yo era la que estaba haciendo está taaaaan – taaaaaan.

Norma: Claro ahora ha cambiado yo por forzar un poquito la cosa, pero tenemos que ir cambiando, todas tenemos que estar atentas.

Karla: Ya estábamos en momento de cambiar llevamos un rato en el tercero que dije: “dónde estamos”.

Norma: Venga pues entonces ya que lo tenemos vamos a tirarlo completo hasta que nos cansemos ya de pegar chillidos.

Vivian: Nosotros aquí importante tratar de no tocar tan fuerte para escucharla a ella porque si no nos tragamos el audio de Normita.

Norma: Pero hoy se está escuchando mucho mejor, se escucha ahí más simultáneo.

Karla: Porque estamos en Playa.

Vivian: Estamos en otro lado.

Norma: Pues puede ser.

Karla: Yo creo que no estamos desfasadas, no oigo a los clarinetes de aquí no se oyen allí.

Vivian: Dale ¿entonces desde el principio Normi o donde nos quedamos?

Norma: Desde el principio desde el principio.

Vivian: Ah sí que pasó una cosita que a mí no me confundió porque yo estoy en vivo, pero me parece que a ti te pasó, que te tardaste en cambiar, que el segundo pareció que no había cambiado. El problema es que lo que yo hago en el segundo es lo que **Claudia** venía haciendo desde el primero.

Norma: Que pareció que no había cambiado y si había cambiado.

Vivian: Vi como que te podía confundir que seguías oyendo el “to-ril” por encima de los demás efectos, porque es como lo más melódico que había en el momento. En realidad, es que al principio lo estaba haciendo Claudia.

Norma: Yo creo que por quien tengo que guiarme es por lo que estoy haciendo

Karla

Vivian: Karlita, sí, porque tú estás haciendo lo del glissando y ya nosotros estábamos como en el tercero y tú seguías en el segundo. Y yo dije: claro porque es que ya viene yendo como no estamos en vivo, porque aquí sí que me doy cuenta quién lo estaba haciendo, pero que como no nos estás viendo, estás oyendo y seguías oyendo el mismo motivo...

Claudia: Sí, claro porque yo lo empecé a tocar y tú empezaste a tocar otra cosa, pero ella seguía oyendo lo mismo eso hay que...

Norma: Vale, me fijaré en Karla.

Porque es que el de Karla en el segundo no lo retoma nadie, no se viene a retomar hasta que lo retomo yo creo que, en mi cuarto, yo creo.

Entonces eso es lo que tengo que fijarme que si tú cambias ya ahí si es mi señal que cambie.

Vivian: Otra dudita el efecto ese de las llaves.

Karla: Llegué ahí y no sabía cómo sonar eso.

Norma: Yo se los dije la vez pasada creo que lo hagan descendente.

Vivian: Sí yo lo estaba haciendo, lo que de momento como que se perdía el sonido entre tanta. Sí como que no se escucha, se pierde y no es como si no hiciera nada. Si tuviese micrófono.

Norma: Es mejor incluso que lo haga más lento, para que puedas batir bien el dedo. Eso, ahí se oye un montón.

Vivian: Sí también ahí entraría en cuestión un poco la cosa está visual de que bueno no estás tocando y a lo mejor visualmente, digo, Santiago no si lo pensaría así un poco esta parte visual.

Karla: Son 11 fragmentos.

Vivian: Sí, son once fragmentos cada uno.

Norma: Yo creo que yo no tengo 11.

Karla: yo tengo más que nadie.

Claudia: Yo tengo 11 tengo uno dos cuatro cinco seis siete nueve ocho nueve.

Norma: Yo tengo 8, a no ser que yo haya algo que no esté viendo aquí... el al revés de Vivi es este el de la izquierda, el mío es el de la izquierda a ver yo tengo esto cuatro cinco seis siete ocho.

Claudia: Entonces tú terminarías primero, dejarías primero de tocar.

Karla: ocho y nueve, tienes nueve.

Norma: Dónde está el nueve.

Karla: mira ¿este lo estás tocando?

Norma: Voy a empezar por arriba, tengo la blanca, tengo luego el tempo a gusto, el slap, ese sería el tercero, luego tengo la-re que sería el cuarto, luego tengo re-si-sol-do. Luego el de al lado. Luego paso abajo con los con los slaps. Luego ya no tengo más nada hasta la última línea que tengo el do-fa-fa-fa-fa-fa...

Karla: Y sigue recto hasta el otro, hasta el re, el nueve

Norma: son ocho...uno dos tres cuatro cinco seis siete ocho. Sí perdón nueve. Aun así, una tiene 11 otra tiene 12 otra tiene nueve... pues ya está nueve once en la vida es así no es justa para todo el mundo... Es que este este movimiento es un reflejo de la vida fraccionada y muy diferente.

Karla: Entonces yo puedo cambiar antes que ustedes si tengo 12.

Vivian: Tú tienes más terminas tú sola porque tú tienes más no tiene. No tiene gracia que tú adelantes.

Bueno vamos a hacerlo Normi.

Karla: No me sale eso con la voz, te los debo.

Vivian: Bueno terminamos bien.

Norma: Sí, sí a mí tampoco me ha salido Ahora Karla. Llevo un tiempo sin estudiarlo y me he dado cuenta ahora que lo que me salía era aire, no me salía sonido me salía aire por la nariz.

Vivian: Lo que el sonido se me raja.

Karla: Si hago la misma nota, sobre todo, no le hago la tercera si no la misma nota el sonido se me raja.

Norma: A mí me resulta más fácil hacer la misma nota que venga escrito.

Vivian: Sí pero no se te no se te raja el sonido.

Norma: Ahora que no me ha salido.

Vivian: Bueno pero lo importante es que creo que terminamos todos bien porque tú terminaste y tú y yo ya habíamos terminado.

Norma: Ahora yo no sé cuánto habrá durado, no sé cuánto habrá durado, pero me ha parecido largo eso sí.

Claudia: quizás no podemos estar tanto tiempo.

Vivian: No hacer tantas repeticiones, como ser más rápidas con las repeticiones, de la cantidad.

Karla: Y eso que yo me volé una, después me di cuenta.

Norma: bueno eso tiene que estar contemplado también, el error.

A ver, me pareció largo, hay que ver cuánto ha durado luego no es lo mismo. Que no me pareció largo tocándolo. Que cuando lo escuchas a lo mejor sobrecarga un poco tengo que escucharlo sin tocarlo. Esa parte del vídeo la voy a cortar y la subo el Drive también para que ustedes la vean y para que me digan.

Vivian: Ah, Normi, para que le des acceso a Karlita para que suba las cosas a la carpeta.

Norma: Yo se lo di, se lo di.

Karla: Pero es que tú dices OneDrive, pero a mí lo que me sale es Drive, directo.

Norma: Son diferentes, son dos cosas diferentes.

Karla: Pero aquí están las cosas que tú me mandaste.

Norma: Claro porque yo también te lo mandé por Drive. Si el OneDrive es otro servicio. Hay una aplicación, pero si no por el amor el navegador mismo también.

Vivian: En lo que Karlita busca esto te hago una pregunta: ¿tú abrazaderas es igual, así como la mía? no sé si me estás viendo las Vandoren de cuero.

Norma: No, la mía es una BG, es de cuero, pero no es Vandoren.

Vivian: Yo la mía la pedí por Amazon y me la trajo mi suegro que estaba en Italia, pero como que el cuero no cede, casi no le entraba la boquilla, le tengo que meter con fuerza.

Norma: Pero es mejor que no ceda.

Vivian: Sí pero no tanto porque casi no le cabe la caña.

Norma: Pero es mejor, la mía sí cede y la mía ya baila.

Vivian: Imagínate que le tengo la abrazadera, no la puedo cerrar está abierta sin toparle el tornillito para cerrarla. No lo puedo cerrar está completamente abierta.

Karla: No puedo acceder al OneDrive.

Claudia: Tienes que crearte una cuenta, poner todo eso.

Norma: Vivi, la verdad que no sé, voy a preguntarle a unos amigos a ver.

Vivian: Pregunta sobre alguien que le haya pasado eso porque por ejemplo Clau tiene un igual y Heidi también tiene uno igual y no les pasó eso y la mía llegó así, que no entra. La tengo ahí con fuerza metida que hasta me rayó un pedazo de la boquilla de fuera de donde dice el Vandoren en la boquilla me lo rayó con el tornillo, porque no sé de qué manera.

Karla: No sé cómo, de qué manera ella me permitió abrirla, pero yo no me pude crear la cuenta.

Norma: Yo es que te lo pasé por Drive.

¿pero tú tienes una sesión de Microsoft? ¿tú te has creado una cuenta de Microsoft?

Karla: Que yo recuerde no.

Norma: Entonces lo que tienes que hacer es crearte una cuenta de Microsoft.

Karla: Que no me deja, no me deja.

Norma: Espérate que yo te la creo.

Karla: yo no sé cómo abrirlo el tuyo de la otra vez, porque yo lo abrí porque me lo mandaste por el correo creo.

Norma: Sí es que te lo al final te lo mandé por Drive también.

Cómo te le pongo a la cuenta.

Karla: Karla Benítez o algo así.

Norma: hay otra persona que tiene esta dirección, la fecha de nacimiento Karla.

Karla: 97

Norma: País o región no le vamos a poner que cuba porque no me va a dejar abrirla.

Empiezan a hablar del efecto flauta entre ellas.

Claudia: Digo yo eso es muy difícil: Dice mi hermano yo puedo hacer eso...

Norma: Pero ¿tu hermano es músico Claudia?

Claudia: Nada, nada que ver era burlándose de ella y lo hizo en serio. Echó aire y dijo: es que yo no pienso mucho.... Y lo hizo.

Vivian: A Yamil el efecto flauta le salió, porque como era así, y yo estoy buscando y el hizo así: pero cómo es a ver y le salió.

Iniciar sesión con una URL de servidor de sharepoint es lo que me dice aquí abajo.

Norma: Karla, @outlook.com, no .es.

¿Que está diciendo tú Vivi?

Vivian: Que le estoy diciendo que para que vea la posición de la lengua que no cierre el labio arriba.

Karla: No me deja, ¿para eso hay que poner VPN?

Vivian: Ponlo, seguro, pon la VPN, porque acuérdate que es como si estuvieras en España, es 1.1.1.

Le está diciendo que lo pensara sin el labio superior, más bien para que sienta cómo va la lengua.

Norma: O sea aguantando en clarinete con la mano.

Vivian: Sí, claro.

¿ves cómo le suena porque ya ella ubica como la posición de la lengua? Entonces ya cuando cierras es eso mismo, ahora trata de echar un poquitico de aire. Mira te suena.

Karla: Ahora sí mira ahora sí, la contraseña.

Vivian: Bueno, a Claudia ya casi le va a salir el slap.

Vivian: Pero un poquitico, aunque no suene la nota ¿Viste? Te sale

Karla: Ya, ya estoy.

Norma: Vale pues entonces aquí te voy a dar.

Karla: Ay mira me salieron cosas, ¿me las pusiste tú?

Norma: Ah sí, sí claro.

Karla: Cuenta ¿cómo funciona eso?

Norma: Es un servicio que yo tengo que nosotros lo pagamos que es como una nube, un almacenamiento en la nube y entonces yo te comparto la carpeta que yo quiera, te doy acceso y te doy permiso para que tú puedas.

Vivian: ¿Eso es como el Mega?

Norma: Es como el Drive es como el mismo Drive de Google.

Vivian: Mi novio usa una aplicación que se llama Mega que lo que hace es eso: la sube a la nube le manda el link de la nube a la gente y la gente la descarga.

Karla: Pero yo no entiendo ahora cómo me llegó aquí esto a mi cuenta tú me lo pusiste ¿no?

Norma: porque yo te di el link porque yo te mandé un link.

Karla: Ya salió automático.

Vivian (a Claudia acerca del Slap): Funcionó lo que yo te dije de abrir... porque si abres aquí eres consciente de lo que haces con la lengua sin echar aire y ya lo otro es echar un poquito de aire.

Karla: Entonces qué bien ¿cómo te subo yo esto ahora?

Norma: El vídeo lo subes ahí a esa carpeta.

Bueno a ver ¿le damos un pasaje al tercero?, perdón, al segundo.

Vivian: Nosotros ahora ya ahorita vimos cómo más o menos repartirnos. Quedamos Normita en que Clau iba a empezar con el sonidito de ella así después que tú entraras cuando quisieras.

Ahora cuando vuelva Claudia, cuando deje de estar poseída por el slap....

Norma: Que no me espero que entonces entren todas.

Vivian: No, creo que podemos entrar así, no todas juntas, sino que Claudia empiece sola que te va a dar un sonidito así súper bonito, pero bajitico, para que entonces entres tú y entonces Karlita y yo nos incorporarnos después para no sobrecargar.

Claudia: Ahora no me sale.

Norma: seca el borde.

A propósito, no estaría de más que yo también le pase el mío un segundo.

Karla: Esto es lo bueno en medio del concierto... en cinco minutos empezamos. Esto si se hace en vivo, en una en sala o algo ¿Como sería? ¿una enfrente de la otra?

Claudia: y de memoria.

Norma: Yo siempre me había imaginado cada una sentada en un punto diferente del escenario, a lo mejor la que haga el efecto flauta de pie dando vueltas yendo de una estación a la otra.

Vivian: Nosotros decíamos la del primero.

Norma: Perdón vale, sí eso sí en la de los fragmentos la partitura va en el suelo.

(**Claudia** toca el efecto que ha conseguido).

Karla: Uy ya está ahí.

Vivian: Es que tenía vaho.

Norma: Uy qué bonito.

Vivian: Ahora sí Ahora sí ya vamos vale.

Norma: está Guay Esto es lo que pasa que dura demasiado poco.

Vivian: Claudia al final tú pudieras volver al efecto del principio para que le diera como como que esa cosa de que empezó como mismo se acabó, o sea se acabó como mismo empezó.

Norma: Yo lo que pasa es que me gustaría que en algún punto determinado haya locura, ruido, como un súper momento de clímax de esos: aquí está pasando algo muy fuerte

Vivian: Yo creo que en eso también influye que como te oímos muy bajito.

Karla: No queremos sobrepasarte

Vivian: No lo que pasa es que llega un momento en el que no te oímos, haciendo boberías no te oímos, entonces por eso es por lo que nos cuesta llegar a ese momento climático, porque te oímos muy muy bajito, entonces no sabemos.

Norma: ¿Cuándo hablo también me oyen bajito? Bada cuando toco esto

Claudia: en el momento del ruido si hacemos mucho ruido como se hizo.

Vivian: Sí, llegó un momento en que las tres empezamos a hacer cosas y ya no se oía.

Karla: En el momento este que dijimos que íbamos a hacer algo más de q...

Vivian: Sí, ya llega un momento en el que no te no te lográbamos oír.

Norma: Es que yo creo que justamente ese momento, el momento ese que yo creo que es el más climático de todo, yo creo que, por construcción melódica occidental, a mí me parece que es el final, O sea la parte de do-mi-re-fa-re-mi.

Vivian: Nosotros estábamos pensando el clima como en el medio, en donde más se mueve, pero en realidad es en el final donde más, porque además te quedas así más agudo, es lo más agudo así.

Norma: Y en relación melódica interválica lo más fuerte, porque lo otro es así, es como es muy cantado lo otro. Y además lo mismo desde el principio. Esto es más como esto ya es otro rollo es más rompedor es más como: aquí es donde está pasando algo. Entonces claro lo que yo podría hacer es tratar de alargar todo lo más posible ese momento.

Se han quedado congelados.

Norma: Que lo que puedo hacer es tratar de alargar esa parte más y alargar mucho más la última nota. Podríamos decir que la que empezaría en el compás del 14 para el 15, que ahí empezamos a meter caña y yo tratar de alargar lo más posible las últimas notas.

Y, además, no tienes no tienes ni que esperar a que, no tengo que alargar tanto como para que volvamos a estado de calma pueden volver estado de calma sin mí.

Claudia: Ah bueno, Sí, claro.

Norma: e incluso podemos no volver a estado de calma.

No sé ya eso es a nuestro gusto no pero bueno también que es que depende de cada día. Lo mismo un día nos pilla con la regla y terminamos llorando, otros nos hemos peleado con alguien y pues termina Vivian batiendo el clarinete.

Vivian: No creo que haga eso porque el mío es plástico no estoy en condiciones.

Yo toco con un clarinete plástico.

Es lo que he podido, es que el clarinete de madera que tengo es muy desafinado, extremadamente desafinado. Bueno hace como como tres o cuatro años que estoy tocando con un planeta de plástico.

Claudia: Que le suena bien que no suena clarinete plástico.

Norma: Desde luego que le suena bien y que no suena a clarinete plástico pero bueno por otro lado los clarinetes plásticos suenan más altos se les saca más cantidad de sonido y si tú misma Busca el color de sonido ideal para ti pues sí.

Vivian: Si, ya me he acostumbrado.

Norma: Volvemos a pasar el segundo.

Vivian: Ella lo que dice que en esta parte de aquí hacerlo más esta parte el climax. Yo me di cuenta cuando ella empezó a tocar que ahí no era la verdad y lo que ya estábamos nosotros aquí vueltas locas...

Norma: Venga, vamos allá.

Claudia: Se han oído unos perros.

Norma: Los perros son parte del paisaje.

Podemos dibujar un perrito en la esquina de abajo para que justificado artísticamente.

Vivian: Creo que esta vez quedó más el clímax hacia lo que habíamos acordado, un poquito mejor, igual se pueden hacer más todavía se pueden hacer más cosas.

Karla: ¿No te podemos poner en una bocina o en un speaker?

Vivian: Ella dice conectar el teléfono al Bluetooth para entonces oírla a ella alto.

Norma: No porque no porque eso va a ser una locura. Ahí se me va a escuchar, si hay algún tipo de retardo porque lo habrá.

Karla: Claro te va a llegar mañana.

Norma: Lo dejamos aquí, la semana que viene ya cogemos los otros dos movimientos.

Claudia: ¿Santiago no tenía que mandar las otros dos partes?

Norma: Esta semana tengo que hablar con Santiago. Santiago tiene mandar las otras partes pues vemos la semana que viene “Opticometrías”, que ahí hay comida, ahí hay un montón de cosas.

Karla: Eso es porque él toca flautica de esa.

Vaya porque el slap y esas cosas, pero para mí lo más difícil son los glissandos, más que la de la voz más que lo del slap, más que esas cosas para mí. No sé, es el primero que conocí de técnica diferente.

Norma: sí es verdad que es verdad que es muy jodido.

Claudia: ¿Alguna recomendación?

Norma: Empezar de abajo para arriba siempre, aunque no sea la afinación exacta. Si es verdad, que precisamente por eso son más fáciles los que son descendentes y te suelen recomendar movimiento de mandíbula, pero también se puede hacer movimiento de boquilla lo que pasa que es peligroso, comer más boquilla de la cuenta y sacarla para arriba incluso puedes combinarlo con el movimiento de mandíbula es lo que se me ocurre para que se nos exagere un poquito más.

Vivian: Venga pues entonces las cosas que Santiago te diga y nos ponemos de acuerdo y veamos cómo se le manda el vídeo.

Norma: Está ahí subiendo ¿no Carla?

A lo mejor se ha subido se ha subido.

Karla: No sé cuánto me costó dejé el riñón ahí seguro.

Norma: No, me dices, dime. Mira le voy a decir a mi madre le voy a preguntar a mi madre a ver si ahora hay alguna recarga que valga la pena y te hago una.

Karla: Yo tengo recarga. No te preocupes por eso.

Norma: No mujer, vamos a ver. Luego me luego te digo yo, si no es ahora porque no haya ahora esta semana sino la de más arriba.

Karla: A mí me ponen y que yo tengo una de atrás de una de una pila de peso que no me hace falta de verdad.

Norma: Nos ponemos de acuerdo, nos ponemos de acuerdo no te preocupes.

Karla: por ahora se puede bueno.

Norma: Venga pues vamos hablando. Un besito, gracias.

Sexto ensayo con las instrumentistas (12 de diciembre de 2021)

Recuperado de: <https://youtu.be/-EbFHA1xHJ8>

Norma: A ver esto es en el 45, a mí no me da lo mejor para analizar hasta allá, pero realmente es como si uno viniese del otro.

Vivian: Sí sí, claro.

Norma: Además que es como es como cúspide porque ahí hay un compás de espera que tenemos todas, luego tenemos un mega multifónico muy vertical, casi un cluster vertical y viene lo otro, si se integran las tres cosas tiene sentido, pero creo que es cuestión de probarlo de las dos maneras.

Norma: Empezamos entonces por el quinto movimiento.

Vivian: Ese yo tengo mis dificultades para entender.

Norma: No sí, sí, verás que todas, yo creo que vamos a tener que empezar casi a montar compás por compás.

Vivian: eso a mí me será es el que de todos el que menos entiendo.

Norma: A mí es el que más me da miedo me da también sí.

Vivian: ¿Tú apuntaste qué éramos cada una Normita?

Norma: Sí yo creo que Claudia y tú iban juntas y Karla y yo íbamos juntas.

Karla: Pero eso no tiene color.

Norma: No, hay partes que no tienen color todavía.

Vivian: Preocupada por esos glissandos

Karla: Y ¿lo que yo tengo son notas largas?

Norma: Sí, a ver eso es duración. Ahora cómo lo veo yo: por ejemplo, tú eres el amarillo ¿verdad Karla? Vale, tú la dura desde que empieza a tú la hasta que ella termine el glissando y yo tengo que seguir con mi sí, justo cuando ella termina deslizando empiezo yo con mi si. A ver cómo que yo veo los colores horizontales son duración. Evidentemente el color azul el primero del do para el mí es un glissando, pero el color de Karla, el

primero, la línea amarilla es la duración de la y el la dura hasta que se acaba el glissando. Entonces el sí dura hasta que empieza el otro mi de Karla.

Vivian: Clau tiene un “pá”.

Norma: ¿Clau tiene un “pá”?

Vivian: Sí, tiene un puntico.

Norma: Ah si, mi si se acaba cuando Claudia decide su puntico.

Claudia: Y ahí entonces Claudia y Karla se tendrían que mirar porque entrarían juntas.

Norma: la cuestión es que él dice que esto es una obra que sería imposible interpretar por un ciego.

Que no creo, creo que la memoria auditiva da para eso, pero que realmente es una obra para estar leyendo todo el rato.

¿nos atrevemos con el primer sistema, aunque sea?

Vivian: Normi yo que soy la última en entrada ahí. En realidad, la primera en entrar es ...

Karla: ¿Con qué nota?

Claudia: No sabemos.

Norma: Un do, bueno yo veo un do.

Karla: ¿Tú ves un do? yo no veo nada ¿Dónde está el do?

Norma: el do este morado que hay al inicio.

Vivian: Ella dice que eso es un do.

Norma: Yo supongo que esa es la otra parte, que depende de lo que vea cada uno.

Karla: No, porque después tienes do mira después abajo en el otro.

Vivian: No, pero es que estamos en el primer sistema.

Karla: Sí, pero aquí como que, si hay un do, señalado. Porque es que eso es una raya.

Claudia: Si, pero quedamos que esa raya es la nota sostenida.

Vivian: Significa una nota sostenida que ella va a decidir que es un do.

Karla: Porque es realmente como todos los otros tenemos notas sostenidas también, por eso yo digo: “como lo escribió”

Norma: Yo creo que es un do, a mí me parece con un do, yo voy a tocar un do. Ahora cuando acabe mis do, es que empiezan ustedes dos juntas, exacto. No en el momento que ustedes empiecen yo acabo; en el momento que yo acabe ustedes empiezan.

Vivian: Normita y una dudita yo que soy la última en entrar de ese compás después del Calderón. ¿Eso que es una escala?

Norma: Eso es un glissando.... Yo diría que eso es un glissando.

Vivian: Pero no está representado igual. Me parecía como una escala.

Norma: Bueno realmente parece como si empezase como una escala, pero terminase mucho más adelante del tempo entonces: podría empezar con una escala y terminar siendo un glissando. Ahora, tendrías que decidir si vas a utilizar doble picado o si lo vas a ligar todo. Bueno, lo que decidas tú también será lo que tendría que decidir Claudia.

Vivian: Yo creo que es mejor hacerlo ligado o sea verlo como como tiempo ligado y para terminar ya las últimas notas. Digo pensándolo cómodamente si quiero de verdad ponerle cosas lo podemos hacer picado.

Norma: Podríamos empezar haciéndolo picado y tendrías que llegar en altura de sonido hasta que puedas terminar de picar, hasta que pares en velocidad.

Vivian: Sí, es que yo el doble no lo dominó muy bien, por decir que no lo domino.

Norma: Yo tampoco, si yo más o menos, yo sé hacerlo todo a medias, porque todavía estoy aprendiendo. Yo llevo como dos años o tres tocando música contemporánea pero que no acabo de aprenderlo todo. Vamos a probar a ver.

Karla: Es que no te oímos ¿Hiciste un si con punto?

Norma: No, yo hice un sí mantenido también.

Vivian: No, se oyó un tic y se cortó.

Norma: Lo corté cuando usted le hicieron el puntito.

Claudia: No, es que no se oyó tu nota sostenida.

Karla: Tu nota no se escuchó.

Norma: A ver venga vamos de nuevo ¿ustedes tienen puesto el sonido real?

Claudia: En este teléfono no sale.

Vivian: Si, yo creo que sí está.

Norma: Venga, vamos a probar de nuevo.

Karla: No sabemos cómo nos vamos a sentar.

Karla: Yo me quedo pegada las tres.

Norma: Eso tendríamos que cuadrarlo al tiempo que lo vamos a hacer.

Claro tú te quedas pegada.

Karla: Yo me quedo pegada, y ustedes hacen sus tan-tan-tan.

Claudia: Y eso es como un trino.

Norma: lo veo más como un vibrato eh, yo creo que es un vibrato.

O podría ser un trino microtonal, que también estaría guay.

Con la llavecita esta de aquí al lado.

Eso viene siendo como un bisbigliando. Así creo yo que está más guay.

Pero tendríamos que ponernos de acuerdo.

Ahora, Claudia “Pé-on pé-ooooooooon”.

Karla: Y yo me quedo pegada.

Claudia: Sí, tú te quedas pegada hasta que se acabe todo.

Karla: Niñas tres horas en eso no.

Norma: Ahora supuestamente terminamos.

Karla: Que estoy yo pegada, estoy yo pegada.

Norma: Claudia, son tres. El tema está en que mi nota si se acaba con tu nota corta que no es bisbigliando todavía.

Karla: Y con la tuya (A Vivian), tú tienes una nota corta también.

Claudia: Mira, vamos a hacer una cosa: cuando ya tú vas a terminar tu si que tienes mantenido hazme una seña.

Norma: No, yo termino cuando tú toques, ahí es donde termino yo.

Claudia: Es por la cuestión de la conexión.

Karla: Que nos tienes que dar la entrada para poder entrar las tres, que tú acabes y nosotros vas a entrar.

Claudia: Porque a ti te llega más tarde mi sonido.

Norma: Sí, pero... entonces.

Claudia: Sí, debería ser así como tú dices, yo te entiendo.

Norma: Sí, pero que no entiendo tu lógica de la conexión.

Claudia: Que es que cuando tú termines que me hagas algo como para poder entrar y Karla entre con su nota sostenida.

Hay que cambiarle eso porque si no, no nos vamos a empatar. Debería ser como tú dices: cuando yo entro tú te callas, pero...

Norma: Al revés, Claudia. Claudia, al revés. Cuando tú vayas a entrar con tu nota corta, hazme una seña para callarme. entiende Cuando tú vayas a entrar con tu nota corta me una seña para yo callarme.

Karla: Si, pero decidida incluso antes de que antes de tocar.

Vivian: Sí, porque acuérdate que ella va a entrar atrás.

Claudia; Bueno, dale vamos.

Norma: Haz tú un clarinetazo para abajo cuando vayas a entrar y ahí me callo yo.

Norma: Ahora sí, esa es la idea ahora.

Claudia creo que tiene que ser el tin tin tin, por ahora, más metido menos tú a mí, porque si no, no nos sale al mismo tiempo.

Y más enérgico.

Pero por lo menos no esperarnos, más enérgico, aunque salga disparejo.

Venga vamos última vez.

Karla: Es picadito. Empiécenlo picado.

Vivian: No, yo lo piqué, fue que Claudia lo hizo ligado.

Karla: esas primeras notas que están escritas que queden y después hacen el “blodoblodoblodoblodo”

Norma: Sí, más cortito al principio, incluso más rebotadito.

Karla: Porque nadie lo va a hacer todo picado, por supuesto.

Karla: Y se queda pegado, mira. Después que ella empieza, ustedes empiezan y yo empiezo. Ah y ella tiene un “tu-ríng” antes. ¡Oh my God! ¿cómo vamos a hacer eso? El que yo termino, y Norma termina de hacer hacer “tu-ríng” y caemos juntas.

Claudia (a Vivian): En el medio de la escala de nosotras.

Norma: Vale vamos a probar lo siguiente, vamos a medir, por ahora. Como medido, la parte arriba. Todas al mismo tiempo, como medido.

Y claro, y ustedes sí entonces podrían guiarse por Karla.

Claudia: Porque nosotros empezamos la mitad y terminamos a la mitad.

Karla: Creo que lo más difícil es que se incorpore Norma en lo que yo acabo y empiezo.

Norma: Por eso digo que tú y yo por ahora tenemos que pensarlo medido, como si fuesen tiempo.

Karla: Sí, pero no tan rápido, para que ellas puedan ahí.

Vale entonces ¿cómo establecemos mi nota larga? ¿como una blanca con puntillo?

Norma: Por ahora sí. El tiempo que ustedes digan, pero solo digo que duren lo mismo, por ahora.

Vivian: Que ella lo marque a tres por cuatro.

Claudia: y están los tres tiempos de la entrada por lo menos para poder guiarnos.

Norma: Vale, medimos entonces tres por cuatro.

Karla: A ver si nos encontramos. Empiezo yo.

Norma: ¿Y la última corta?

Karla: Bueno sí pude hacer un punto ahí de quedarnos todas y después hace todos los colores.

Norma: Ahora yo creo que esos colores son un cruzamiento de alturas, Karla que es el do sostenido tendrá que llegar hasta la nota que esté en medio del la grave y el do sostenido.

Claudia: es como bajar y subir y bajar y subir y bajar y subir y bajar.

Norma: No, es como si todas llegásemos a un mismo punto medio; o sea Karla va a tener que hacer un glissando descendente. Pero tú vas a tener que hacerlo ascendente.

Karla: Sí, pero ¿es un glissando o hago “wao”?

Norma: No lo sé.

Claudia: Si nos ponemos a pensar y llegamos a que son dos glissandos como hasta que todo el mundo se une en una nota común eso es lo que me parece a mí.

Vivian: sí, pero yo nunca veo la unión, yo creo que nos unimos en cuanto al registro.

Norma: En altura.

Sí, claro si estamos todas en una nota diferente, no llegaríamos al mismo tiempo al mismo registro.

Claudia: Pero dejarías de moverte.

Karla: Tengo unas notas sueltas de las más bonitas ahí mira y voz y sonido.

Norma: Vamos a volver al sistema siguiente que nos estamos ya liando la cabeza.

¿Quién mide? alguien que mida antes vale. Si va a hacer blanca con puntillo 1 2 3 y entra.

Norma: Yo creo que tengo o uno de menos o algo.

Claudia: Nosotros estamos entrando después que Norma entre y termine. La escala de nosotros es mucho más lenta que eso.

Nosotros terminamos después de ti, Norma.

Norma: Ustedes deberían terminar en la mitad de la nota de Karla

Ahora la nota de usted debería terminar, el glissando usted debería, si Karla está contando tres tiempos, el de ustedes también debería durar tres tiempos, simplemente es que empieza después y termina después.

Vivian: Sí haríamos un... dos... tres...

Karla: Exactamente, exactamente, medirlo así, aquí, un dos tres.

Vivian: Esperamos un, dos, un.... Un, dos, tres.

Karla: Creo que sí, que anotarse en las partituras, para que el que vaya después a tocar esto...

Norma: Si es que esto va a tener una especie de leyenda todo.

Karla: Con la guía de estudio.

Karla: Yo estoy marcando con el clarinete.

Norma: Pero yo, a ver yo escuché ahora por lo menos terminamos juntas, había coherencia. Ahora hay que pulirlo.

Claudia: Nosotros te oímos después.

Norma: Claro.

Vivian: A mí me parece que esa última nota no debería ser corta.

Norma: No, esa esa última nota continúa lo demás, entiendo yo.

Vivian: No se debe cortar, se debe continuar, hacemos tipo clúster y de ahí nos empezamos a mover.

Karla: Pero quedó bien ahora porque yo las estaba escuchando.

Vivian: Quedó bien pero después de eso ya no.

Norma: ¿Hasta qué nota deberíamos llegar cada una?

Vivian: Yo creo que yo soy la que llega más aguda. Bueno si miramos bien.

Norma. Yo creo que creo que debería ser central.

Karla: Bueno si es por eso el mío amarillito está en los graves en la clave de fa casi.

Norma: Pero ¿qué hacemos un movimiento regresivo? ¿o vamos bajando, bajando, bajando? En mi caso bajando.

Vivian: Porque no es lo mismo si tú tienes notas ya específicas tú dices hago, por ejemplo, qué sé yo hago wow wow. Pero como no tenemos eso Entonces tú te vuelves loca tratando.

Norma: Yo que veo, yo no veo un torbellino, por lo menos el mío tiene líneas trazadas hacia abajo: líneas, líneas, líneas...

El azul sí es un torbellino, por ejemplo. Pero que yo que veo: que yo debería ser pá-o, pí-o, pé-o

Claudia: Sí, pero es una movedera pero en el registro medio, en el registro central

Karla: Igual que el mío, el mío es de graves.

Vivian: Pero ahí ¿cómo haces?, con el labio tratar de subir y bajar, subir y bajar.

Ya Normita tiene claro lo que va a hacer. Vamos nosotros a ponernos de acuerdo para no llegar ahí a hacer de nuevo el mismo rollo.

Yo no sé, a mí me parece que yo no debería tocar porque está “clarito”, casi ni se ve.

Claudia: A ver tú sabes que en realidad esto es un silencio, que Karla no toca en ese silencio.

Karla: Si, pero es un silencito de corchea

Claudia: Pero ese es, ahí donde se supone que Norma.

Karla: Y que entro yo con ella en el segundo, pero es muy difícil hacerlo ahora.

Norma: El problema es que esto como debe hacer es que mi nota se convierte en la de ella.

(Práctica de slap)

Karla: No me sale.

Claudia: estás chupando.

Karla: No, le estoy haciendo con la lengua.

Norma: Pero chupar tú no chupas, ¿tú no haces ventosa?

Entonces.... para ser Ventosa hay que chupar.

Claudia: No chupar (chupa la boquilla).

Karla: No yo no estoy haciendo eso.

Claudia: Trata de no morder arriba y tratar de pegar lengua nada más.

Karla: Y cómo hago eso.

Claudia: esa es la cuestión, que tienes que tratar con la lengua haga espacio y que suene así.

Norma: Vale entonces quedamos desde el principio hasta ahí.

Claudia: sí.

Norma: venga que tenemos ya una página montada casi completa

Vivian: Ese calderón antes de la escalita mía y de Claudia puede ser todavía más sin tanto apuro que se sienta que hay como una cesura y de ahí nosotros.

Norma: ¿Carla y tú ahora marcaste antes del sol sostenido?

Karla: no porque como no lo hicimos todo corrido...

No marqué porque como lo hicimos todo seguido.

Claudia: Ella entró y nosotros entonces ya...

Karla: Lo que sí marqué un, dos, tres y un silencio ahí delante y te escuchamos a ti sola, porque yo me callé y cuando tú diste la segunda nota entré otra vez y después nosotros.

Vivian: Yo creo que deberíamos ya coger la partecita que nos queda a ver si podemos hacer la primera página.

Karla: ¿Quién es la naranja? y ¿por qué hay un si bemol ahí entre paréntesis?

Norma: Porque es un trino con si bemol.

Karla: Y se acaba el trino cuando yo doy el fa.

Claudia: Tú entras en mi última nota.

Karla: ¿esto es un sol? Bueno, corchea con dos rayitas arriba... una raya gorda que parecen dos.

Norma: ¿Dónde?, ¿dónde?

Claudia: Ahí en lo último, lo que queda lo queda de esa hoja por leer.

Norma: Ah lo amarillo.

Claudia: Digo que parecen más bien como corcheas.

Karla: ¿Quizás más lento?

Norma: Yo creo que podríamos aprovechar ya que ustedes están las tres juntas ahí y en este momento tocan ustedes tres para que sea más más indefinido.

Norma: La -si- mi – sol.

Claudia: No, no, es que tiene raya.

Norma: Sí, pero y de qué sirve si la rayita vertical está ahí. De hecho, la-si-mi-fa.

Claudia: ¿Ves que le puso una rayita?

Karla: Pero quizás era como para alargar el pentagrama.

Norma: Sí la última puede ser la anterior, la que es una cosa que....

Claudia: Bueno la-si-do-mi.

Norma: la-si-do-fa.

Norma: ¿A que eso quedaría más chulo con slap?

(Claudia y Vivian se pone a tocarlo con slap) Ya está, ya se me olvidó cómo se dice esa palabra en Cuba, aquí se dice fardando ¿cómo es? especulando ya están especulando Karlita.

¡no, pero no era de veras! No está escrito con slap.

Claudia: No, pero saldría chulo.

Norma: ¡Claro que saldría chulo! Pero no está puesto, se lo podemos preguntar...

Vivian: Eso ya hay que ponerle un poquito más de aire para que se sienta la nota.

Karla (A Claudia): Dale tienes que ir leyendo conmigo. Eso, con más seguridad.

Vivian: Podemos probar ahora la página completa.

Norma: Es que no puede ser no puede ser cuestión de conexión porque, es que creo que hicimos más nota de la cuenta.

Vivian: Yo entré antes, yo me fui con el mi de Karla.

Karla: El problema es que hay que esperar. Yo tengo que hacer el silencio. Cuando ella hace el “to-rip” yo entro ahí.

Vivian: El problema que como uno está tocando, no oí y tu do.

Norma: Que a mí me está faltando una.

Karla: ¿Qué te está faltando? ¿Un “to-rip”?

Norma: Que veo que yo llego al remolino antes que ustedes.

Karla: Acuérdate que tienes que esperar a mi nota larga después de los tres tiempos.

Norma: Yo creo que sé lo que está pasando que es cuando después de tu última nota larga, la nota acordal que tenemos todas, yo ahí directamente estoy empezando con el remolino Entonces vamos a hacer primero una nota larga y si la vamos a hacer ¿de qué duración?

Karla: ¿Dos tiempos?

Norma: Pero la empatamos ¿verdad? O sea, como si fuera una blanca.

Karla: Pero si estás viendo yo me quedo pegada y ahí le doy la entrada para entrar todas, porque si no, no se cumple el sistema que está teniendo.

Vivian: Yo lo que hallo, no sé, a lo mejor es por el mismo retraso que tú das el la mucho después que ya Claudia y yo terminamos, que debería ser más inmediato, porque el sonido de Norma siempre nos va a llegar tarde.

Norma: Yo veo que este la vamos a tener que grabar también.

Karla: Trata de no esperar, trata de caer, de no esperar.

Norma: No, yo estoy contando nada más, estoy tratando de no ir.

Claudia: porque sí Karlita hace tres tiempos y hay un tiempo además que es el tiempo de Norma son cuatro, son cuatro.

Norma: No, son tres tiempos y medio.

Karla: Son tres tiempo y medio. Sí pero el de arriba es como subdividirlo para que entres tú.

No esperes a que yo termine la nota y vamos a hacerlo con esa medida a ver si nos da.

Y trata de hacerlo que caiga ahí que lo tires ahí para ver si para ver si lo escuchamos, que encaje.

Porque cuando tú sueltas la segunda nota yo empiezo la nota larga.

Norma: Sí, yo tendría que contar dos y medio, entrar en el sí y hacerlo.

Karla: En tiempo fuerte abajo conmigo empezando el otro.

Norma: Como si fuese una síncope.

Venga, vamos, voy a probarlo así.

Karla: No, no, muy atrás.

Norma: ¿Pero que lo hago muy largo?

Que es que lo que pasa es que, bueno sí vamos a probarlo así, pero es que realmente no es así, es que tu nota tiene que terminar cuando empieza la mía entonces tendría que ser tres tiempos y medio, no dos.

Vivian: Yo creo que es más fácil pensar que esa es una negra con punto si lo estabas pensando negra con punto y entonces esa es la mitad es una corchea.

Norma: Y realmente nos estamos calentando la cabeza, y si en vez de hacer una blanca con puntillo ¿hacemos una blanca ligada a una corchea? Y yo tendría que contar Y ahí sí que yo tendría que contar dos y medio.

Karla: Pero yo creo que es más largo que un dos por cuatro porque mira la cantidad de cosas que ustedes tienen. Es por la Gráfica que hace, que yo tengo tiempo sola con ustedes, con ella y con un silencio por el medio, y ustedes terminan en medio de mi segunda nota. Es que es más largo, no es tan rápido, en un 2 por 4 no puedes hacer todo eso.

Vivian: pero por ejemplo ahí no hay por qué asumir que las notas entran a tiempo todas.

Por eso te dije que pensaras para dos tres un paaaaaa, un paaaaaa. La figuración que sea, la primera a tiempo y las otras un paaaaaa y así ella puede contar: 1 2 3 pa-pá 1 2 3 pa-pá. Es lo es lo más lógico ahí.

Norma: Bueno también podemos irnos mucho más atrás, pero mucho más atrás a ver si logramos esperarnos una a otra.

Vivian: No es tan importante como tener cuadrado, tú sabes que uno por la misma formación de la escuela, siempre tienes que pasar algo tradicional para tú anclarte.

Norma: Sí, pero que lo que digo es que podemos irnos mucho más atrás que nos dé tiempo incluso con la latencia y todo, esperarnos.

Karla: El primero sí lo entro a tiempo, pero los otros no.

Norma: Karla ¿por qué no lo probamos tú y yo sola nada más nuestra parte?

Vale, yo escucho lo siguiente: paaaaaa, pa-rá, pá, pa-rá, pá, pa-rá, pá y tiene que ser paaaaaa, pa-rá, pa-rá, pa-rá,

Norma: Es que es imposible.

Vivian: Normi es que ella nunca va a caer contigo a tiempo porque el sonido llega atrás.

Norma: Vale pues entonces es que es eso hay que medirlo

Vivian: Ella te está cazando, pero no puede medirlo porque no da. Ella está tratando de cazar cuándo oye tu sonido. Es lo más cercano que puede quedar.

Claudia: Que cuando ella te oiga deje de tocar.

Karla: Cuando tu des la primera nota yo ya estoy dando la segunda aquí, para que caigan.

Vivian: Si no, más nunca nos vamos a empatar con la verdad, eso no se puede tocar, eso hay que grabarlo también, eso no se puede tocar así por esa misma cuestión, porque el primero sí porque es más así aleatorio igual que el otro el segundo. Pero el de los armónicos que ya es como un beat ahí, con un tiempo y este igual que hay esta cosa de la sincronía ya no funciona.

Norma: Bueno usted también escúchame, hasta qué punto es tan importante.

Vivian: yo creo que sí, que en esta sí porque él marcó con rayitas dónde quería que uno empezara. Yo pienso que si para él no hubiera sido importante...

Karla: no delimitaba las notas juntas, los acordes.

Vivian: Sí él aquí sí especificó donde quería que sonara la cosa. Por eso te digo que este hay que grabarlo. Hay que hacerlo así porque si no nunca te vamos a cazar, como en el de los multifónicos.

Norma: Vale pues entonces a ver por ahora decidimos, medimos.

Karla, tendría que ser siempre al mismo tiempo, todas las notas largas al mismo tiempo.

Lo marcas tú.

Karla: Pero ¿cuánto tengo que marcar la nota?

Norma: Un dos, un dos, paaa, paaa.

Norma: Yo aquí no escucho bien, yo aquí lo escucho súper sincronizado

¿tú puedes mirar lo del sonido original?

Norma: A mí me sale un botoncito directamente en la parte de arriba yo también estoy desde el ordenador, pero me sale un botoncito directamente para poner sonido original.

Vivian: Ahora sí para los glissandi.

Norma: Pero ahí vas a tener que deslizar porque ahí no te va a dar tiempo a cambiar tanto con la boca.

Vivian: Que no da tiempo.

Claudia: Y a mí tampoco me parece que sale.

Vivian: Yo no digo que sea lento, lo que de momento se hacía muy rápido.

Norma: Qué bueno vas a tener deslizar hasta la mitad del glissando, luego vas a tener que hacer un movimiento escalístico.

Vivian: Si, si, un movimiento cromático.

Norma: Que yo te aconsejaría, no cromático no, yo te aconsejaría que tratases de tirar los dedos para arriba y ya está e ir moviendo lo más posible con la boca.

Yo haría hasta el sol al aire de glissando y lo otro mover un poco con el labio, pero sin enredarme tanto en cromático porque si no pierdes demasiado tiempo.

Karla: Bueno yo supuestamente hago voz con sonido, dos compases y canto el do

Norma: Aunque esa nota aguda y ¿va a poder dar esa nota aguda?

Yo creo que más difícil dar la de arriba.

Claudia: y nosotras tenemos una repetición.

Karla: Yo no entiendo eso.

Norma: Pues que ella ellas están repitiendo hasta que tú termines.

Vivian: ¿Y ahí lo que estamos haciendo es un trino lo que tenemos?

Norma. Yo creo que es un bisbigliando, un valor de un valor de color más bien.

Vivian: Y dice frullato arriba.

Norma: Y tú Claudia con la del si

También puedes probar hacer un vibrato, pero vibrato y frullato

Vivian: No que va y el vibrato nunca va a poder tener esa velocidad.

Norma: No sé yo creo que el cambio de color está bonito.

Vivian: Eso que Claudia y yo hacemos lo repetimos y lo repetimos hasta que ustedes terminen.

Norma: Así lo veo yo.

Claudia: No con un nivel sonoro muy...

Karla y tú serán más

Vivian: El nivel sonoro de nosotros yo creo que tiene que estar un poquito por debajo.

Karla: Si en algún momento me sale.

Vivian: Porque es más ruidoso.

Claudia: Nosotros vamos a sonar más.

Norma: Creo que hay que ahí más que ponernos de acuerdo entre las cuatro tenemos que ponernos de acuerdo de dos en dos. Que Carla y yo caigamos juntas y que ustedes dos caigan juntas porque lo otro va a ser casi que imposible.

Karla: Entonces me dicen que la nota es la de arriba o la de abajo.

Norma: la nota es la de abajo.

Claudia: Y cantas la de arriba.

Todo lo que pasa es que es más fácil hacerlo al revés, más que cantar la nota aguda.

Pero no está así escrito, tienes que dar la nota y cantar.

Norma: Y además la última nota la última nota que cantas tiene un glissando medio tono ascendente.

Claudia: Vas a salir graduada de cantar.

Norma: ¿Qué hiciste? ¿cantaste y no tocaste?

Karla: El último lo hice solito.

Norma: Es del mi al fa, el glissando es del mi al fa, termina con un fa natural, del mi al fa, medio tono pone.

Pero que yo lo que pasa que no hice como hice como 18 mil vibratos, no me enteré.

Karla: El problema es que estas niñas no paraban de repetirlo, pero ¿ustedes tienen que repetir hasta que lleguemos aquí?

Norma: Sí.

Norma: Ahora si me dio.

Claudia: Ahí no hay rayita con rayita así que está desincronizado.

Norma: Sí, pero a ver. No hay rayita, pero sí. Vamos a ver: Vivian hace sus dos primeros glissandi. En el tercer glissando de Vivian ascendente Claudia hace el descendente pero el glissando de Vivian (...) dura los dos glissandos tuyos.

Claudia: Y cuando yo termino tú empiezas.

Norma: Eso es, y a mediados del de ella empiezas tú. Ella hace ese ella sola, el que tú terminas.

Claudia: Yo empiezo contigo.

Norma: Y luego el de Vivian luego el de Vivian dura tres, no, dos y medio del de Claudia.

Norma: Yo lo yo lo que creo que podrían tratar de hacerlo con más calma todo. Incluso las pausas con más calma, en primer lugar, pero, en segundo lugar, para que se juegue más con el rollo ese que él quiere de la densidad.

Norma: Claudia me gustaría que, me gusta mucho hasta los tres tuyos descendentes, pero eso me gustaría que fueran más a lo loco, y ahí una especie de momento de pausa, que de hecho lo pueden coordinar entre tu la y el do sostenido de Vivi.

Vivian: Le probamos eso.

Norma: Si quieres pruébalo ahí, a partir de tu glissando que empieza en el la bemol.

Date un poquito de calma ahí y cuando vayan a empezar, Claudia date un poquito más de prisa en los tres glissandos que están seguidos.

¿Es posible que en el do sostenido de Vivian que es tu la, ahí antes de empezar el glissando haya un momento de “paaaaaa” Y ya empiezan el glissando?

Claudia; ¿Tú dices que me quede pegada en la nota?

Norma: Las dos, como si ahí terminase toda la parte anterior. Un momentito un momentito o sea un tiempo una cosa así, pero que se note un parón.

Vivian cuando tú escuchas que ella hace ya el sol ya tienes que darte prisa porque lo que te está pasando es que el glissando grande lo estás haciendo muy largo y se te monta con el otro de ella.

Lo que pasa que no se te nota tanto cuando se queda la notada grave, cuando te quedas en el do no se te nota tanto, a Claudia se le nota más. A lo que te lo que a lo que yo me refería.

Vivian: Porque ella llega a un grave. Cuando yo llego a mi agudo lo corto.

Norma: Incluso se tienen que esperar si se tienen que esperar se esperan, pero yo creo, a mí me a mí me parece coherente que ahí haya como un momentillo de reposo antes que se vuelva a volver loca la cosa ¿me entiendes?

Claudia: Hacemos una cosa: ya yo hago esto y me quedo en el la, tú terminas y te quedas en el re, y cuando lo decidamos empezamos para arriba. Lo hacemos y tu enganchas aquí.

Norma: Qué pasa que no serían el re sería en el do sostenido, porque además el re, todas las notas para arriba o sea todas las notas de arriba tienen un puntito. El glissando cuando llega a la a la nota a la última nota se corta directamente

Entonces yo lo que digo de reposar en el do sostenido con tu la, no en el re de ella, que además parecen ser coincidentes.

Vivian: Lo que pasa que es difícil, o sea como tú llegas al grave es más resonante. A ti te suena, se te queda la resonancia, pero yo lo corto y yo lo corto lo que pasa es que eso.

Vivian: Normi que Karlita y yo tenemos que irnos ya para el teatro.

Norma: Ah, vale a ver que ya por lo menos nos va quedando una idea, terminamos de ver o sea de explicar esto y ya está. A ver yo estoy hablando ustedes ven ya ahí mi pantalla verdad yo estoy hablando de estas dos notas. Que a mí me parece coherente, pero bueno que se puede probar y si no funciona si no se ve bien si no estamos cómodas pues ya está. Lo mismo Santiago nos dice vamos a ver que se están metiendo en un berenjenate porque no hay que ser tan coincidente siquiera, lo están llevando al extremo. Que a lo mejor nos dice eso a lo mejor nos dice otra cosa.

Norma: eso es lo que yo decía sí ahora sí.

Vivian: Es más cómodo para no terminar tan regado y que haya una coherencia, es como buscar un punto de apoyo.

Norma: Porque además con el tiempo lo van a lograr hacer, Claudia va a lograr hacer esos tres glissandos a lo loco para abajo. Pero por lo menos saben un punto en el cual se pueden esperar que no sea todo locura total.

Norma: Vale pues cómo lo tienen esta semana para darle otro pase en medio de la semana.

Vivian: Norma hay que ver porque el problema es que yo supuestamente nosotros nos iban a liberar de la Orquesta, nos iban a liberar, pero ahora hay un concierto.

Norma: Yo por ejemplo yo tengo tremendo enredo, porque yo doy clase en una escuela en Amadeo en el conservatorio.

Además, estoy en un Quinteto y el director estaba de viaje y ya viene.

Entonces tenemos horarios a todo el mundo le chocan los horarios y supuestamente tenemos un concierto el día 24. Entonces se ha armado un enredo ahí que yo no sé cómo yo me la voy a arreglar. Por eso no te puedo decir tal día porque no estoy segura. Si yo en la semana, yo creo que la más enredada aquí soy yo, si yo en la semana encuentro un

momento, un hueco, rápido les aviso, lo que estaría mal porque no sé si les coincidirá a ustedes, pero bueno.

Norma: Que yo lo otro que estaba pensando Vivi es que no necesariamente o sea podríamos no ensayar durante la semana, pero sí encontrar la forma de mandarnos vídeos, porque por ejemplo yo puedo grabar esta parte mía y que ustedes vayan ensayando encima de ella, aunque no ensayen las tres al mismo tiempo, aunque no se reúnan las tres para ensayar, pero. Entonces ¿tú qué crees te mando a ti el vídeo y ustedes durante la semana se ven, aunque sea para copiárselo de un teléfono al otro?

Vivian: O si lo suben, Normita.

Norma: Yo lo subo, pero es que me parece una tontería que tengan que gastar Internet las tres.

Vivian: Karlita y yo nos vemos, pero a Claudia no.

Norma: yo lo subo, ahí a la carpeta y todas tienen acceso a la carpeta por supuesto

Vivian te queda todavía de la recarga o te hago otra ya.

Vivian: No, no, todavía.

Norma: Yo no sabía que duraba tanto.

Vivian: Porque no utilizamos en Instagram ni las redes así que más consumen.

Norma: Avísame, avísame que yo te voy a tratar de todas formas, voy a tratar porque creo que ahora pronto empieza una triple, que me dijo mi madre entonces.

Vivian: Si llega esa, sí.

Norma: Sí, sí, claro.

Claudia: Lo que hay una ahora de megas, que son una pila de megas.

Norma: ¿Y qué es mejor?

Claudia: La triple recarga tienes saldo para comprar, yo creo que eso es lo mejor el saldo es mejor.

Entonces yo creo que tú pones 20 pero a Vivi le llegan mil quinientos al saldo principal, no es un Bono.

Vivian: Si, no es algo que yo tengo que consumir en un tiempo determinado

Norma: Entonces, el vídeo del segundo está subido. Sí, incluso pueden grabarse unas o sea por separado, incluso si quieren. Lo que quiero es que nos vayamos enterando mejor y de hecho también pues voy a grabar un vídeo de lo que llevamos, y de yo creo que de toda la parte que esté coloreada voy a grabar un vídeo, aunque lo haga parando porque Santiago debe ya esta semana darme el resto de los colores y ya la parte del cuarto movimiento

Así que yo voy a grabar la parte que está coloreada y que por lo menos eso lo vayamos ensayando de esa forma

Ok pues nada cariñas, chao, gracias, gracias, chicas.

Séptimo ensayo con las instrumentistas (19 de diciembre de 2021)

Recuperado de: <https://youtu.be/ycW0sJxYico>

Norma: Vale, venga, vamos allá.

Karla ¿marcas tú o yo?

Karla: No sé cómo será mejor.

Norma: Venga, vamos a probar yo.

Claudia: Sí lo que pasa que cuando ustedes hagan terminen tú y yo tenemos que empezar y cuando nosotros bajemos, ellas mismo tienen que empezar.

Karla: Sí, tenemos caer en el one de ella.

Norma: Sí yo tengo que contarlo como si tú no estuvieses tocando porque me doy cuenta de que yo empiezo, yo marco y a los dos segundos es que tú empiezas a tocar por la latencia esa del internet. Entonces yo tengo que contarlo digamos ahí a rajatabla.

Karla: Entonces yo voy a entrar antes que me digas que entre.

Norma: No, no, hazlo como lo estabas haciendo.

Vivian: Aquí quedó parejito todo.

Norma: Vale, lo probamos desde los últimos tres glissandos de esta gente, los que tienen esta gente allá arriba.

Karla: Y ¿qué es lo que está dentro de un recuadrillo?

Ellas dos.

Norma: No todas.

Claudia: Todas, tú tienes notas.

Karla: Sí, pero las del cuadrado son ustedes.

Norma: Ah, sí es verdad que es un cuadro.

Claudia: A los últimos utilizando de nosotros.

Norma: y nosotros entrar directamente cuando acaban ellas.

Claudia: quedó bien ahí lo que a nosotros los glissandi nos quedaron mal.

Karla: ¿Y qué tocamos ahora?

Norma: Sigues tocando lo de arriba sí.

Karla: y ¿qué significa la línea?

Claudia: Que es que te quedas ahí.

Karla: Nos quedamos juntas las dos notas caemos juntas en todas.

Norma: Lo que significa es que dura hasta la primera nota del tresillo de ellas. Yo creo las líneas esas horizontales son nada más duración.

Karla: Duración y articulación, articular, separar.

Claudia: Y nosotros lento es como así que ustedes se guían por eso entonces.

Norma: a ver a ver a ver es que yo no es que no lo que no entiendo son los tresillos (...).

y el calderón de qué tamaño lo hacen, o sea es que lo que no me queda claro es dónde queda el tresillo.

Claudia: El problema es que ustedes se callan en la primera nota del tresillo de nosotros y vuelven a entrar en la última.

Norma: no, en la segunda y Karla en la última.

Karla: yo entro en la segunda y tú en la última.

Que el punto es el punto ese que está en el fa es mío.

Karla: Tú te callas primero que yo en la de abajo porque es lo que dicen las rayitas con el puntico. Tú te callas primero en la primera nota y después yo espero un poquito.

Claudia: Tú esperas a la nota de nosotros.

Norma: esto se llama investigación de jeroglíficos.

Claudia: Lo que pasa que el tresillo como dice lento no hacemos un tiempo en específico, sino que Pam Pam Pam.

Norma: Yo en cuanto vea que tú vas a tocar tu primera nota yo me callo y cuando crea has tocado la segunda vuelvo a entrar.

Claudia: ¿Cuántas veces repetimos?

Norma: pone libre pero claro es que eso está pensado para que sea en vivo.

Entonces dos veces, incluso podemos no repetirlo.

Karla: sí, pero a ver si lo hacemos dos veces para que quede algo.

Norma: Lo otro, nos mantenemos a sí mismo empieza Vivian, Claudia abajo, Vivian arriba, Vivian con Karla.

Claudia: ¿Entonces ahí volvemos a intercambiar? ¿No es mejor no enredarnos?

Vivian: ¿No es mejor hasta ahí Claudia y yo y después que ustedes lo cojan abajo?

Norma: Claro es que de todas formas tenemos ahí un bloque las cuatro. Si es verdad que hay una separación. Es que supuestamente está este movimiento donde acaban una empieza la otra, es simultáneo; pero ahí yo veo que del fa al otro no es simultáneo. Del fa de abajo el fa de arriba no es simultáneo.

Vivian: Vamos a seguir cómo estábamos Clau y yo haciendo arriba.

Karla: Nosotros nos incorporamos simultáneo el de después. El que ella termina y Vivian empieza a hacer un glissando descendente al la b.

Norma: El puntito no es una nota.

La nota se acaba y vuelve a empezar.

Escúchame yo no alcanzo a entenderlo.

Claudia: A ver yo lo que entiendo es: Vivian hace el primer fa, yo hago el mi, yo termino, yo entro después arriba. El puntito sí te dice la nota, pero tú tienes que esperar a que yo dé el fa porque tu línea empieza después.

Karla: Y después todas caemos en bloque.

Vivian: Yo creía que ese fa era un fa mío como picado.

Karla: Ella es la que tiene el fa ese como picado cuando hacemos el bloque, que ¿ves que a ti se te acaban las rayitas y hay un espacio? Tú das el fa y Vivian empieza el glissando y Norma una nota tenida abajo.

Es que es difícil descifrar eso si no lo escribe.

Vivian: Hay una cesura y entramos todos.

Karla: Y yo ya no me callo.

Claudia: Y yo digo que nos tenemos que mirar.

Vivian: la entrada esa de las cuatro la daría yo.

Norma: Yo me tengo que meter antes en cuanto yo vea que ya tú subes ya me meto ahí, Pero tú puedes esperar.

(Problemas de conexión).

Norma: Vale pues vamos ahí. Yo lo que sí me gustaría que si pudiese ser más explosivo más y ligero y más fuerte.

Karla: Disculpa una pregunta, el “pp” de arriba de mi nota ¿es pianissimo?

Norma: Yo supongo que sí.

Karla: no, sí, porque no es normal ver el pianissimo encima de la nota.

Norma: Pero hay muchas cosas... que aquí todo lo posible.

Norma: Lo próximo ¿lo han visto? lo próximo que es interesante.

Claudia: bueno dice que lento, al menos dice lento. Da tiempo a reaccionar más o menos.

Vivian: Pero alguien se tardó más en dar la nota.

Norma: Yo.

Estoy tratando, me estoy tratando de colar un adelante, para que salga en tiempo, pero claro, algo mejor en algún momento se mejora un poquito la conexión y la lío pardo.

Sería bueno, mira yo estoy haciéndolo con la llave del do sostenido. Sería bueno que tú lo hagas con otra diferente.

cierra las llaves de abajo. Si cierras más.

Karla: Con la llave del si (y todas las anillas).

Norma: Deberíamos hacer un parón en el silencio.

Claudia: Sí lo que pasa es que Vivi se queda pegada.

Karla: Vivi se queda tocando.

Norma: Un parón en el silencio del final del sistema.

Karla: Vivian no había llegado ahí.

Claudia: Ah Vivi tú terminas antes que yo. Cuando tú empiezas yo me callo.

Karla: nosotras no nos quedamos pegadas hasta un poquito antes y Vivian como un tiempcito sola, y ya, y silencio total.

Norma: Yo lo estoy oyendo bien desde aquí. ¿A ti qué te pasa? ¿Qué me escuchas?

Karla: Que caigo arriba de ti tocando.

Norma: Es que caes arriba de mí.

Karla: No, empiezo yo, y cuando yo acabo empiezas tú y cuando acabas tú empiezo yo y después tú entras. Antes de yo acabar el sostenido nos callamos las dos y después yo empiezo.

Norma: Claro mujer, pero a ver vamos a ver es que tú empiezas y cuando yo arrancó a tocar es que te callas, pero hay un breve espacio de momento en el que estamos tocando al mismo tiempo.

Claudia: No además por cuestiones de conexión nunca va a quedar.... Hay un lado que va a oír bien y otro lado que va a oír mal.

Karla: Y en el otro lado como lo hacemos porque tenemos dos notas superpuestas como que la nota sigue bajando y tengo fa sostenido arriba. ¿y cómo se hace eso?

Que se lo imagine el armónico con el la# por abajo del fa, tú tienes lo mismo.... Incluso él lo dibuja con las rayitas discontinuas.

Claudia: Se le fue la musa a Santiago.

Vivian: Me preocupa qué estaba haciendo Santiago ahí.

Norma: Simplemente, tú Karla, no haces ninguna separación entre el la y el fa.

Karla: ¿Cuánto duran las notas?

Claudia: Lo que lo que ella haga.

Vivian: Quedó bastante, quedó bastante bien.

Karla: La de abajo no tiene pintura.

Vivian: volvemos a lo mismo: Claudia y yo arriba y ustedes dos abajo.

Karla: Es lo mismo, es que se parece.

Vivian: Normi no entendemos el después del cuadro, anticipándonos a la situación, es un do que dice “con un fa alterado microtonalmente”.

Norma: Si lo alternamos con fa alterado microtonalmente, subiendo esta (anilla del fa natural 4).

Vivian: Eso cinco veces no, cinco veces es muy aburrido.

Norma: Cinco veces no.

Vivian: Dos y ya.

Vivian: Podemos cogerlo una vez en el cuadro ese para seguir para ver cómo...

Norma: Vamos directamente a lo otro directamente.

Karla: Hazme los cambios porque si no, no te oigo con ellas dos y no sé cuándo.

Karla: Muy lento dice y ¿qué significa esto de así el Triángulo?

Norma: Yo supongo que es un decreciendo.

¿Y si es un cambio de color?

Karla, Si pruebas a hacer un cambio de color hacia más cerrado o sea hacia un sonido más sordo, lo que pasa que con esas posiciones con el do sostenido ya no tienes más nada que cerrar.

Norma: Ve bajando un poquito con bajando la boca, lo que pasa que claro sin bajar la afinación. Si retiras el labio hacia adentro cambia el color, pero el labio de arriba nada más, pero sin bajar la afinación.

Y los que sí tienen anillas abiertas si le puede cerrar llaves.

Karla: No sé lo que lo que quieres lograr, no entiendo, ¿cambio de color?

Norma: Yo creo que lo que quiere es un cambio de color.

Karla: Donde están las cosas esas negras.

Claudia: Algo más trancado.

Norma: Más opaco, sí más sordo.

Karla: Sí, pero que la tienes que empezar de otro color brillante.

Norma: Creo que lo más creo que lo más lógico es hacerlo con la boca y ya, meter un poco la boca.

Karla: En el cuarto cambia a mí, pero tengo un do bemol, creo.

Norma: Tienes un do bemol.

Karla: ¿Cómo lo hago ahí?

Norma: Métele una llave también por acá abajo.

Deja este apretado (primera anilla mano izquierda) y haz el trino así (tapando las dos últimas anillas mano derecha).

Norma: Es que yo creo que eso es un trino normal.

Claro, si los demás venimos.... Mira yo vengo con el sol el de abajo vengo con un sol bemol en un trino normal luego con un re bemol.

Yo creo que el tuyo es un trino normal.

Donde cambia es donde no están las alturas definidas del trino, es donde será bisbigliando.

Vivian: Normita nosotros lo último que hacemos no entendemos que cosa es. Ah es un glissando del fa al si, del fa sostenido al si.

Norma: Lo que pasa lo que pasa que la línea se ve curva, pero yo creo que sí, que es un glissando.

Karla: Se le acabó el pentagrama.

Vivian: tenemos que cortar un poquitito antes.

Vamos a ver si podemos terminar de ver esa parte en colorcito para terminar porque Karlita tiene un turno.

Norma: Lo que lo que me gustaría que la próxima vez que se viesen ustedes grabasen lo que tenemos montado de este para yo poder grabar encima.

Vivian (A Karla): Tu guíate con Claudia si haces lo mismo, lo que no puedes oír a Norma porque ella nunca para.

Vivian: Y ahí quedó.

Karla: Y después los bloques ahora, los bloques.

Vivian: Llegamos hasta ahí bastante bien.

Norma: Hasta los bloques llegamos.

Vivian: No, no llegamos a tocar los bloques.

Norma: Yo sí y Karla también.

Norma: yo lo oigo tan perfecto aquí que me preocupa lo que se está oyendo del lado de allá. Voy a mandar un videito corto de esa parte para que escuchen qué bien se escuchaba que...

Norma: Vale lo que deberíamos hacer que ustedes grabasen la parte que llevamos toda la parte que llevamos montada este es largo.

Ya que lo tenemos entendido, esto no se puede tocar en vivo, esto es grabarlo.

Así que esta semana, ¿cómo lo tienen durante la semana?

También porque el fin de que viene ya es navidad.

Vivian: Pero yo estaré aquí.

Norma: Vale pues nada entonces estarás aquí el fin de semana que viene, estarás aquí.

Vivian: Yo creo que aquí nos podemos reunir el domingo nosotros, e intentar grabarlo que las niñas estén a las 10 como como estábamos hoy y contigo comenzamos a las 11 y vale.

Norma: El fin de semana que viene, graben encima de mí los multifónicos y lo que va de este.

Octavo ensayo con las instrumentistas (16 de enero de 2022)

Recuperado de: <https://youtu.be/esqtLYdIPoU>

Norma: Estaba pensando que lo más interesante de todo sería que terminásemos de cuadrar el movimiento con el que estábamos para que ustedes le puedan dedicar también tiempo ya que se han reunido hoy a grabarlo y yo poder grabar encima porque este lo vamos a tener que grabar y luego también a que vuelvan a grabar encima de lo que yo les he mandado del tercero.

Entonces creo que lo suyo es que entre todas lo terminemos de cuajar este y que ustedes aprovechen el día de hoy para grabar los dos movimientos.

Que de hecho si lo ven bien lo que lo que sería bueno es que o sea yo quedarme aquí mirando, si pueden usar otro móvil y yo me puedo quedar aquí mirando mientras ustedes graban. Santiago me ha enviado en los movimientos que faltaba los cuadrantes.

Karla: no lo tenemos.

Norma: Ahora lo envío.

Tendríamos que decidir también quién hace cada clarinete y mirar un par de cosas de para que cuando se lo vayan a estudiar. Por ejemplo, hay una que tendría un trino ahí de octava como era el uno el uno.

Claudia: Sí porque había un solo un solo un solo cuadrito.

Norma: Uno solo de los circulitos que ni siquiera era el que está ahora ve que no es el mismo.

Vale pues venga vamos entonces con el último.

Nos habíamos quedado en la penúltima página, en los toques esos que dábamos todas juntas.

Karla: Nos quedamos en este, en el de arriba, esto no lo llegamos a tocar, en el dibujado, el que no está pintado.

Porque nos hacían falta los colores.

Norma: Nos quedan entonces no las últimas dos.

Norma: Lo que no me acuerdo fue lo que decidimos en el último compás de ese último que vimos, están los bloques estos que tocamos todas juntas y en el último compás que decidimos.

Yo digo esto, yo estoy hablando de esto de aquí me ven. Es que esto lo vimos y vimos esto de aquí arriba vale esto de acá arriba lo mismo pero estos bloques no recuerdo si lo vimos o no creo que no. Y si lo vimos, no me acuerdo qué decidimos con este compás.

Vivian: Como un vibrato largo rápido y después se va a perder con las llaves.

Norma: Vale es que el anterior se acuerdan de esto.

Claudia: Ahí sí hacíamos como escalas, no como para arriba abajo.

Norma: Pero esto parece parecido.

Karla: Yo creo que habíamos decidido hacer con las llaves ¿cómo se llama eso?

Norma: Un bisbigliando.

Norma: No yo era porque lo estaba mirando ahora, digo, no sé por qué no me quedó claro la vez pasada. Vale pues venga vamos entonces a la página esta que no está dibujada.

Claudia: Que habíamos quedado que siempre Vivian era la de arriba yo era la segunda voz.

Karla: yo la amarilla y entonces Normita sería la última de abajo.

Vivian: Normi ahí en esa que yo sería la de arriba eso sería el mismo efecto bisbigliando ese o podría ser un trino.

Norma: Yo haría un bisbigliando es que eso no parece ser un trino. Incluso porque en muchas de esas notas no dice nada, pero hasta cierto punto, no sé, lo podríamos interpretar casi como un vibrato también, Pero bueno si estamos interpretando los demás como bisbigliando pues vamos a mantener lo mismo.

Vivian: Si el problema del vibrato era también la rapidez, era muy complicado.

Norma: Vale pues haz un bisbigliando, el mi con que toques alguna de estas llaves de abajo ya cambia el color. Luego el mi de abajo tendrías que buscar cómo cerrar.

¿Cómo lo estás haciendo Claudia?

Claudia: Con la llave (primera llave accesoria de la mano izquierda).

Norma: Genial, esa suena súper bien. El sol lo mismo que el mí, el mi de abajo de nuevo.

Lo de abajo Karla para ti para mí ponernos de acuerdo con eso por lo menos hoy ahora es un dolor de cabeza.

Claudia: Cuando termine uno empieza la otra.

Norma: No, somos simultáneos o sea sería todo simultáneo.

Karla: A ver sería como yo voy en débil, yo te hago, tú haces la primera, yo lo voy lo veo como corchea o algo así, es como a contra o algo así.

Norma: No hombre si estuviésemos frente a frente con que tuviese la primera nota ya está ya es que está muy claro, con el glissando. Que la primera la das tú yo te espero y ya está simplemente la entrada, pero ahora nos tenemos que abstraer un poquito.

Claudia: Dice libre a glissando.

Norma: Yo entiendo que dice libre y glissando, o sea tiempo libre sin ninguna métrica y además glissando.

Karla: Bueno métrica, algún orden porque tenemos que dar las notas juntas.

Norma: Ese orden lo vas a decidir tú ahora cuando ya lo grabes, como lo vas a grabar con esta gente pues ese orden lo va a decidir tú.

Yo lo que sí lo orientaría sobre lo lento más bien.

Vivian: claro para que tengas tiempo.

Karla: Está cuadrulado incluso esto es un problema ahora mismo, cuadrulado.

Norma: Ahora yo lo que no sé lo que no tengo claro es: ¿lo hacemos coincidir con algún momento de la parte de arriba? porque a ojo el segundo bloque parece que está en concordancia.

Karla: Tenemos que coincidir con el segundo del cuarto según esto que está bien perfectamente así.

Norma: Pero ya dejaría de ser métrica libre.

Karla: Para nosotras para la cuadrícula, no para el contexto entero.

Norma: Claro, por eso que si lo hacemos coincidir con lo de arriba ya no sería una métrica libre. Porque una cosa es que tú lo hagas o sea una cosa que tú decidas: bueno voy a hacer una cosa medio a piacere como yo quiera. Dentro de que aquí pone corcheas semicorchea y tal, y otra cosa es que sea métrica libre, que no exista métrica y ahí bueno según vaya ocurriendo. Pero si nosotros ahora decidimos hacerlo coincidir con el de arriba le estamos dando un valor a cada una de esas notas; aunque luego a la hora de interpretarlo no lo cumplamos, pero le estamos dando un valor.

Vivian: La palabra célebre dentro del cuadro de todo y sin el cuadro nada.

Norma: Entonces creo que no, que tenemos que divorciarlo. Que no nos hagamos coincidir con lo de arriba. Tampoco que lo evitemos porque entonces caemos en lo mismo. Tiene que ser libre, que sea libre el cuadro.

Venga pues vamos que los de los cobardes no se ha escrito nada no.

Entonces yo soy la del medio y tú eres la de abajo Karla.

En el segundo sistema si tenemos que coincidir.

Claudia: ¿Cómo lo oyes porque aquí se siente uno primero y otro después?

Norma: yo aquí también.

Karla: es que nos tenemos que mirar. Cuando tú vas a dar la segunda nota te tengo que mirar para yo dar la primera mía.

Vivian (a Karla): Afloja el labio, aunque no te salga el glissando así con todas las notas.

Karla: No, pero es para abajo, no para arriba.

Claudia: No importa, baja la afinación.

Norma: Y si puedes meter un poco de resbalado de dedo también, entre lo que va bajando el labio.

Vivian: Una cosa así que se desfigure el sonido.

Karla: Cuando vayas a hacer el re, en la segunda, cuando vayas a la segunda nota trata de darme el ... (hace gesto de dar la entrada).

Norma: Karla, mi glissando y el tuyo no es al mismo tiempo, entonces está bien que no se sienta al mismo tiempo.

Claudia: El problema es que como mismo ella te hace la seña a ti tú le tienes que hacer la seña a ella.

Vivian: Porque cuando tú cuando ella termina el glissando tú empiezas, entonces coincide ataque y glissando, ataque y glissando.

Norma: Creo que nos tenemos que salir de esa camisa de fuerza si hacemos si lo hacemos coincidir, los hacemos coincidir si no, no, porque es que entonces ¿dónde está la libertad?

Vivian: Y si prueban a hacer eso de las dos se dan las señas.

Claudia: Norma ¿quieres intercambiar y Vivian y yo hacemos eso? que estamos nosotras aquí. Sí es verdad que cuando lo vayan ustedes a grabar estando ahí las dos en vivo pueden tener más comunicación. Sí, vale.

Claudia: Es más fácil para coordinar.

Norma: Se escucha muy bien, pero si puede ser menos medido más que no que no duren todas lo mismo. Otra cosa que debemos tener en cuenta es que probablemente entonces Karla y yo terminemos antes que ustedes, alargamos la última hasta que ustedes terminen.

Vivian: Normita ahí da tú el corte que todos te estamos mirando a ti.

Norma: Pero es que, vamos a ver, no tenemos ni que terminar juntas, no tiene que haber un corte. Hemos terminado al mismo tiempo al final, se nos ha acabado el aire a todas ahí en un en un momentillo.

Claudia; ¿Qué vamos a hacer en las onditas?

Norma: Ahí está la historia que llega un punto Karla que tú y yo dejamos de hacer el bisbigliando.

Karla: Y tenemos nota tenida en fa.

Vivian: Sí, pero no, pero ella te dice en otro lugar.

Norma: No estamos en el mismo sitio.

¿Tú estabas en el segundo sistema? Ah, no, yo estaba hablando del primero, que no he terminado yo no he pasado página, metafóricamente. En el final del primer sistema llega un punto Karla que tú y yo dejamos de hacer bisbigliando y yo entiendo que eso está ligado al segundo sistema.

Karla: cuando ellas directamente terminen que Clau haga el si ese de abajo.

Vivian: La que cambia de nota soy yo que vengo de un re bemol y la doy natural, el otro sistema es natural.

Norma: ¿Por qué es natural?

Vivian: ¿Tengo que verlo como un mismo sistema?

Norma: Yo creo que sí.

Karla: Cuando Clau llega al sí a la última notica eso de abajo que tiene ya todas estamos lineal, y cuando ella acaba, cuando acaban esa última ya estamos lineal.

Norma: Eso es Karla, eso es exactamente.

Vivi, tu re es el mismo.

Vivian: Lo veo como si fuera un mismo pentagrama.

Norma: eso es, eso es.

¿Qué dice en el segundo sistema?

Vivian: “todas juntas”.

Norma: Ah mira y yo buscando... Yo decía “tubas no sé qué” digo será un efecto sonoro ahí, vale.

Vivian: Mira Normi, disculpa, que tuve una iluminación, que cuando entonces como dice esa parte todas juntas y venimos de una nota pedal así, cuando vayamos a hacer el bisbi... esa cosa que no puedo decir nunca; tú da la señal y nosotras te vemos; aunque ahora no suene parejo, pero para hacerlo contigo.

Igualmente, cuando se da la otra nota que hacemos una tríada así nosotras tres y menos la marida que haga lo que está haciendo es un glissando. Marca esos dos momentos.

Norma: Es que yo entiendo que es un momento bisbigliando, nos volvemos a quedar en la nota de pedal y luego cambiamos de nota.

Karla: la única que cambia de nota es Vivian.

Norma: Ah No verdad la única que cambia de nota es Vivian.

Karla: Él hizo una cromática en armónica, porque mira yo empiezo en mi, después mi sostenido, después fa natural y después sol bemol.

Norma: pero tú has terminado el sistema de arriba ¿con un?

Karla: Mi sostenido.

Norma: Pero ¿tú crees que eso es un mi sostenido? Yo creo que es un fa sostenido y que el fa sigue sostenido pa abajo.

Vivian: No, yo creo que es un mi sostenido porque le coge la raya de abajo, lo que no terminó, la hizo muy grande.

Norma: Venga, pues muy bien entonces.

Vivian: Después que estamos todos juntos veo una unas líneas discontinuas, eso significa una especie de corte. Sí claro porque él te lo delimita y después hay otro de nuevo, me parece. De hecho, hay como tres después, me parece que son como cortes.

Karla: Él va cortando aquí las cuatro, aquí volvemos las cuatro otra vez, aquí tres porque lo delimita y aquí las dos de arriba.

Norma: Vale que lo que iba a explicar que lo que iba a decir que en un mundo ideal esto tendríamos que hacerlo con respiración continua. Y que veo y que veo que ahí está puesto eso apostado en el momento en el que empieza el bisbigliando, está puesto esa separación como para que respiremos todas para que se note que se cambia de técnica.

Claudia: Tiene sentido como esto térmicas contemporáneas y esas cosas tiene que sentir lo que sea para hacer la respiración continua.

Vivian: yo no sé hacerla.

Norma: No, yo tampoco, nunca lo he intentado siquiera.

Karla: Yo lo he intentado.

Norma: Probamos, a ver, lo estudiamos unos días a ver si cuando lo vayamos a grabar lo podemos hacer con respiración continua, o lo hacemos así y vamos viendo sobre la marcha.

Karla: Yo lo intentado muchas veces porque yo creo que no fue Mauricio Murcia el que nos dijo que hiciéramos en ducha, tú coges buchets de agua y respiras con mucha agua en la boca soltándolo a la vez.

Norma: Claro si es que en el momento en el que tú estás respirando: tú no puedes respirar y espirar a la misma vez, tú en el momento que estás respirando, la presión de las mejillas es la que suple la entrada de aire.

Karla: O sea que cuando tú estás botando el agua puedes respirar claro. Entonces él dice que eso es un buen ejercicio como para empezar a delimitarte, yo he hecho eso muchas veces y nunca me ha salido la respiración continua.

Norma: El ejemplo más clásico el ejercicio más clásico es el vasito del agua con el absorbente y que tú vayas con que tú vayas haciendo fuerza en las mejillas y que respires al mismo tiempo, o si no tú mismo hacerte respirar, llenar las mejillas de aire, e ir tratando de desligar tú mismo haciéndote presión, pero eso ya es entrenar el cerebro.

Por ahora vamos como estábamos, ahí vamos a hacer una respiración y luego vamos a hacer cada una de esas cosas las vamos a hacer como respiraciones. Ahora el tercer clarinete o sea el que tiene escrito en la tercera parte no tiene esa es la última respiración.

Claudia: Yo lo que tengo es un ta, ta, ta-ca... ta-ca, ta-ca, ta-ca.... que se supone que es seguro para que meta mi perrísimo supuesto doble picado doble picado.

Norma: Y el tercer clarinete también tiene el taca-taca ese al final. Se sobreentiende que cuando empieza el tercer clarinete ya casi que se va a acabar no.

Karla: Y arriba dice caos, y ¿arriba de caos?

Norma: Irregular entiendo.

Norma: Lo que no lo que no hicieron fue respirar antes del bisbigliando, pero ahí tenemos que hacer una respiración.

Lo importante es que tengamos claro cuando vayamos a hacer el bisbigliando respiramos y hacemos el bisbigliando. Lo hacemos durante un momento y ya luego nos quedamos la nota tenida, que se note el cambio de una cosa a la otra.

Claudia: Y que ustedes cambien de nota.

Norma: Sí, pero eso ya no se marca. Por eso digo que sobre lo lento todo para que dé tiempo a cambiar de nota.

Vivian: Normita, el bisbigliando ese no sé cómo hacerlo en el re.

Norma: con la llave del sol sostenido.

Vivian: y tengo que vibrarlo.

Norma: También, también.

Norma: Ahora se notó muy bien el cambio de ustedes.

Vivian: Ahora lo que queda es el final que yo creo que ahí sí hay que cortar juntas.

Norma: Sí, pero eso será decisión de Claudia.

Karla: Claudia tienes que meter un clarinetazo más.

Norma: Además sobre todo que yo creo que ahí tendríamos que ir a tope de Power de volumen.

Norma: Claudia, de hecho, cuando entre Vivian, no sé cómo lo ves ¿podría hacer frullato? porque es como es el tope de velocidad. Frullato gutural, con la lengua y la garganta al mismo tiempo.

Vivian: Tienes que echarle más aire para que suene, mucho aire.

Eso es a lo bestia, a lo EIH.

Claudia: Ay Norma, tienes que venir algún día para que veas a la gente del EIH.

Norma: sí yo tengo muchas ganas, yo cuando vaya a Cuba tengo que ir a verlo.

Vivian: Hicimos un disco ahí que está arrasando en nueva York, no sé cuántas categorías, está en nominación con Rubén Blades.

Vivian: Pero yo no veo nada de eso, están luchando a ver si se hace un financiamiento porque nos tienen que pagar un pasaje a Guyana o a México, hacer la entrevista.... Han hecho como un estimado y serían como 40.000.

Vivian: Normita en el cuarto a la nota que yo llevo ¿es a la misma tuya de arriba?

Norma: Yo creo que es al la, al la sostenido.

Norma: Vale, una cosa que les iba a comentar ven que, en el cuadrante, el de Claudia también le pasa ¿ves que van de un sistema al otro?

El mío morado.

Karla: Tiene cruzamientos con nosotros.

Norma: Entonces no sé hasta qué punto cuando nos pase eso ver el sistema de abajo como si estuviese en clave de fa sabes lo que te digo porque al tuyo también le va a pasar Claudia.

No quiero cambiar la clave completa, quiero que el movimiento siga supuestamente hacia donde debe ir.

Porque mi tercera raya va desde el mi central hasta supuestamente, yo diría que el sol de último espacio de clave de fa, de la del espacio exterior de clave de fa y ya Entonces empezaría en ese mismo sol y terminan en el sol ese día para arriba pero ya veo que por ejemplo a Claudia no le pasa exactamente así porque ella podría decir que el suyo empieza en un mi terminan un do.

Bueno ya está, no, mira no me hagas caso no me hagas caso yo. Es que pensé que te afectaba a ti también pero ya está, no me hagas caso. Venga, vamos allá.

Norma: Ahora tenemos dos cosas: tienen que grabar el tercero y este y quiero que grabemos, cada una cojamos nuestra casa y en el suelo dibujemos con tiza o algo así ¿tienen tiza de pizarra?

(...) no sé si la tiza la tiza sirve para escribir en el suelo.

Claudia: Lo que podemos hacer es un poco de hojas blancas pegarlas por un lado y dibujar por el otro lado.

Norma: Es tan simple como hacer un cuadrado grande en el suelo y dividirlo en cuatro y cada una en su espacio va a tocar lo suyo. A modo de ensayo, me gustaría que lo grabásemos las cuatro juntas, la idea sería que cada una tuviese su espacio. Pero a modo de ejercicio previo para que nos familiaricemos con el tema del movimiento y eso, para el próximo ensayo dedicárselo a este.

Ahora cómo ven me puedo quedar para que graben o necesitan usar este móvil (...) si no graben ustedes y me lo pasan y ya está. No pasa nada, yo era por estar aquí básicamente, por si en el transcurso tienen alguna duda o lo que sea, claro como lo hemos montado en tres ensayos. Pero que así también está bien si tienen alguna duda me llaman o me escriben y nos conectamos un momento y eso. Graben ustedes con total comodidad.

Vale, muy bien venga pues nada estoy aquí pendiente por si hay que aclarar algo.

Noveno ensayo con las instrumentistas (23 de enero de 2022)

Recuperado de: <https://youtu.be/X2nkWb060yY>

Vivian: Normi, una dudita: este movimiento este movimiento sí lo vamos a grabar, o sea va a quedar recogido a juntas.

Norma: De hecho, si pudiésemos grabarlo en un momento de silencio, quizás en algún sitio donde ustedes tengan con más preparo de acústica, me refiero que tenga menos eco.

Si no simplemente encerrarnos en un cuarto.

Vivian: El problema es que esto es aquí donde estamos ahora que es la casa de mi novio es el Vedado.

Norma: Sí, que hay bullicio.

Vivian: En la casa de Karla es donde pueda haber un cuarto con cristales.

Norma: Sin embargo, aquí es donde menos el sonido menos se desfasa.

Karla: Porque es abierto.

Vivian: Porque es el Vedado y tiene una pared abierta, y tenemos terrazas.

Norma: es que es eso o sacrificar una cosa. También podríamos hacer lo siguiente: aunque estemos en videollamada, pero lo grabamos por separado. No se recoge aquí adentro, sino que se graba: ponemos a grabar tanto ustedes por allá como yo por acá, pero lo grabamos al mismo tiempo y estamos grabando al mismo tiempo, pero no del audio de la computadora por lo tanto el desfase va a ser menos. El audio también se va a escuchar diferente porque no se va a recoger el eco de cuando va el sonido de Cuba para España y luego rebota para Cuba.

A ver: quiero que ensayemos le demos un repaso al segundo y dejar tiempo para que ustedes vuelvan a grabar encima del tercero y el quinto, porque ya lo que nos pediría poder montar sería el cuarto.

A ver ¿pueden poner a grabar y yo pongo a grabar también por aquí? y ya probamos a ver si es una locura o no la idea.

Karla: Dinos donde se graba.

Norma: No, con un móvil aparte.

Claro ahí el problema está en lo siguiente: que se va a escuchar mi audio.

Karla: ¿Cómo que se va a escuchar tu audio?

Vivian: Sí, se va a escuchar ella y ¿nosotros no podemos grabar del lado del zoom con el mismo teléfono?

Norma: Sí, Pero también me voy a escuchar yo, pero claro ustedes necesitan escucharme claramente (...) O no sé si eso existe, porque claro, si cada una tuviese unos audífonos conectados al mismo sonido.

Claudia: O varios audífonos por Bluetooth.

Karla: ¿Se puede conectar más de un dispositivo bluetooth al teléfono?

Norma: Si se puede conectar más de un dispositivo Bluetooth a la vez (...) lo que pasa que el dispositivo necesita tener Bluetooth 5.

Karla: Ninguno mío tiene Bluetooth 5, creo que mi teléfono sí, pero los audífonos no.

Norma: El móvil es el que necesita tener Bluetooth 5.

Norma: Que lo que podemos hacer es eso, tanto este como el segundo grabarlos así estéreo, para que el sonido sea mejor, pero grabarlo mientras tocamos juntas, pero por separado.

Ya cuando quieran.

Vamos a darle a la cosa un poquito más de libertad, que arranquemos cuando nos dé la gana cada una sabes, cuando nos parezca.

Norma: Tú y yo terminamos con el mismo Karla.

De hecho, estuve pensando mientras te escuchaba digo me voy a incorporar de nuevo, tenía que haberlo hecho. Bueno, en fin, tienes que pensar porque a mí me está dando trabajo también sobre todo las notas agudas, tienes que pensar primero en cantar y luego en tocar. Porque si piensas primero en tocar, no cantas.

Piensa en cantar primero y luego echas el aire y luego echa más aire.

Karla: Pero es que a mediados de la nota es el canto, a mediados de una nota.

Vivian: En este caso por la distancia, pero para mí es más fácil dar la nota y después cantar. Me hace pensar en la distancia de la nota con tiempo.

Norma: Esto sería interesante verlo cómo queda porque yo mientras estoy tocando casi no sé ni por dónde van ustedes ni por dónde voy yo, ahora mismo menos que antes, cosa que me parece hasta bien.

Vivian: Al principio yo lo que por ejemplo las primeras veces lo ensayamos lo hacíamos como más métrico todas juntas, cuando uno cambia todas también. Ahora fue más libre. Yo lo que traté es de que mis fragmentos empiecen igual que los de Claudia y Santiago dio libertad que no teníamos ni que hacerlos todo, ni empezar... podíamos incluso volver algunos si queríamos; entré de última y no los hice en orden, traté de que no coincidieron mi instrumento con los de ellos.

Karla: A mí me coincidió con uno tuyo y enseguida me di cuenta, lo cambié.

Norma: tampoco tiene por qué ser, porque yo por ejemplo el fragmento me coincidió con alguien y me gustó, me pareció bien que me coincidiese con alguien.

Vivian: Si coincide en el camino bien, pero no quise entrar haciendo lo mismo.

Vivian: Yo no hice por ejemplo el de las llaves.

Norma: Ese es interesante porque estamos todo el rato tocando y ese es una de las cosas que aporta densidad como dice él.

Karla: Pero tú sabes que sería bueno también tener un micrófono.

Norma: ¿Hay alguien más que tenga los glissandos?

Karla: Si, todas.

Norma: Están empezando el fa sostenido con este verdad (primera anilla con llave bis) para poder porque es interesante en los que se pueda combinar deslizar con bajar con el labio.

Vivian: Yo lo estoy haciendo como en clarinete bajo la posición está así (como la posición del sib 3) un armónico.

En el clarinete bajo los agudos son en armónicos.

Entonces yo lo que hice para que me saliera el glissando es aplicar eso.

Norma: Ah vale lo voy a practicar.

¿y el fa el fa? ¿quito la anilla?

Vivian: Hay que apretar para subir porque el fa en el clarinete bajo queda afinado pero aquí queda bajo, bajo.

Norma: Tampoco nos importa demasiado. Está genial, muy bien. Venga, Vamos a darle otra pasada.

Ay y se puede usar para el primero también para el re, incluso lo que se puede hacer es deslizar el dedo para el costado y ya está. Son perfectos esos glissandos vaya.

Norma: al final me vine arriba me quedé yo sola. Así es más interesante la verdad.

Vivian: Sí, de hecho, pensamos en Carlita primero, pero puede entrar la que quiera.

(Problemas técnicos del clarinete de Norma).

Norma: ¿Ustedes me oyen a mi todo el tiempo?

Vivian: No, no, no siempre Normita aquí pasan efectos muy bonitos y cosas muy bonitas, pero yo dudo que se oigan.

Norma: Es que yo creo que no va a salir ni en la grabación general porque yo creo que saldrá lo que lo que oigo yo.

Vivian: creo que esto que vamos a tener que con un zoom nosotros grabar la parte de los efectos y tú grabarte a ti.

Norma: Sí, claro, como mismo quiero que grabemos el anterior.

Vivian: no, porque el primero ese tú puedes estar con nosotros en tiempo real o sea se puede intentar grabar en tiempo real y yo creo que va a funcionar; porque ni entramos ni tenemos que entrar juntas ni terminar juntas, tú te oyes.

Norma: Ni aquí tampoco tenemos que entrar juntas, ni terminar juntas.

Vivian: Sí, pero es que aquí se pierde, el problema son las sutilezas de este movimiento, que hay cosas que yo pienso que deberíamos oír que estamos por ejemplo haciendo nosotros aquí, que estoy segura de que tú no estás oyendo nada de eso.

Igualmente, a ti no te estamos oyendo.

Norma: ¿Que lo mío va a modificar a lo de ustedes y lo de ustedes va a modificar lo mío? ¿a eso te refieres? el reaccionar el acción-reacción.

Vivian: Pero yo no decía hacer el proceso de varias veces si no, una pista, una maqueta, nosotros hacer este colchón de atmósferas, de efecto sobre ti, con una grabación.

Norma: Que yo lo grabe, que quede la cosa perfecta y ustedes...

Vivian: Tú limpia, sin nada, y nosotros arriba le vamos a poner los efectos, no sé aún cómo, para que no sobrepase lo tuyo.

Norma: Da igual, aunque dure cinco minutos más que lo mío.

Vivian: Exacto, pero por eso lo grabas tú, porque en tiempo real como el otro como el primero aquí sí que no podemos hacer nada, porque no se oye.

Nosotros ni siquiera con el audio y el teléfono.

Norma: Yo creo que es que es que esto entiende que estos sonidos son ruidos y los elimina.

Vivian: Por eso podemos grabarlo con el zoom, con el micro y mandarte la imagen y el sonido aparte, para que entonces lo puedas montar.

Porque si no, no vamos a ninguna parte.

Karla: Porque los detalles de las llaves de los dedos, de los soniditos que a veces se hacen, eso se pierde completito.

¿y por fin no vamos a hacer una atmósfera un poquito más fuerte? ¿como tormentoso?

Vivian: Hubo un momento en el que lo llegamos a hacer, el problema es que este espacio y que estamos intentando oírla a ella. Otra cosa es una grabación que nos la ponemos o la amplificamos y nosotros llegamos a eso sin miedo.

Norma: Se están teniendo que abstraer mucho porque no están escuchando nada al final.

Y yo aquí tampoco las estoy escuchando ustedes o sea yo las veo que están ahí coloradas de soplar, pero no escucho nada.

Vivian: Sí, si es que no se oye, es triste en el sentido de que es muy bonito las cositas, los sonidos que se pueden sacar, pero si no se oye, nada.

Tiene que ser con el zoom y te mandamos el sonido y la imagen.

Norma: Bueno chicas, está cargado el otro vídeo, de todas formas, ahora les voy a pasar los enlaces de los dos; aprovechen este tiempo, no vamos a seguir ensayando todas, sino que aprovechen este tiempo graban ustedes encima de mí, a ver si ya se puede dejar esos dos movimientos listos, y ya la próxima vez nos dedicamos al último y tengo también listo este para hacerles esta grabación y ustedes entonces graban encima de mí.

Yo he grabado encima de ustedes Opticometrías ahora, y hay otra grabación de los multifónicos, que le grabé yo encima de ustedes, pero que ustedes no han grabado encima mía todavía. Entonces yo creo, porque la primera vez estaba muy bien, un par de multifónicos hay que todavía no se escuchan del todo. Dos o tres cosillas. Bueno, vamos a empezar por Opticometrías a ver cosas que iba a decirles:

Me gustaría que el primer pasaje, en la segunda página, el pasaje que tienen solas Vivian y Claudia ¿puede ser más rápido?

Menos preocupado por encajar en tiempo, más loco, porque es como que pierdes chicha, es como que está demasiado medido. Yo sé que la idea del movimiento es que sea como muy cuadrado todo, pero que sea más interesante, por lo menos eso vamos a tomárnoslo con más libertad.

Vivian: Que caigamos juntas, pero más rápido, más loco.

Vivian: Los dos primeros si quieres tomate tu tiempo, pero una vez que entra Claudia locura total.

Vivian: el problema es que estábamos entrando juntas, el frullato del mi ese es mío, pero después el de arriba así lo hacemos juntas.

Norma: Yo no estoy hablando de ahí, estoy hablando de la segunda página de los glissandi.

Karla: Tú estás hablando de abajo.

Norma: Eso es, donde se quedan ustedes solas. Eso es lo que digo de más libertad. Lo de arriba está muy bien.

Lo de arriba me creó confusión los tres golpes.

No supe quién me marcaba los tres golpes, Claudia creo que es (...) Ahora sí estoy hablando de arriba, cuando empezamos.

Me creó confusión, no sé si ahora cuando graben a lo mejor encima de mí, pues ya lo mismo se acopla mejor.

Me costó un montón de trabajo también en el segundo pentagrama, pero yo creo que quedó bastante parejo y decente.

Luego lo de a la voz y sonido no la escucho.

Karla: No la vas a escuchar, no me sale.

Nunca fue, eso todavía no me sale.

Norma: Pero ¿tú qué estás haciendo como voz y qué estás haciendo como sonido?
el

Karla: El fa sonido y el do voz.

Norma: Pero ¿por qué? Yo veo que ahí dice voz y sonido, no sonido y voz.

Karla: Pero la primera nota es la que está como... ¿va a empezar primero la voz?

Vivian: Así es más fácil, si haces la voz con el fa y después le metes el do.

Norma: Yo veo que el dos está blanco, pero es que luego en mi está negra y el otro es igual.

Yo entendí que tú decías que era el revés, Vivian, que era más fácil si hacía el fa con sonido y el dos con voz.

Claudia: Eso es lo que ella está tratando de hacer, pero nosotros nos damos cuenta de que es más fácil hacer el fa con voz y el do con sonido.

Norma: Eso es lo que yo estaba diciendo ahorita, que es más fácil primero cantar y después tocar.

Karla: A mí es que no me sale, pero de ninguna manera.

Norma: pero así es más fácil que te pueda salir.

Vivian: No, pero no aprietes la boca.

Karla: Me da por hacer un puñito.

Norma: Vale pues eso, luego lo de los glissandos. Vivian los dos primeros si quieres te puedes tomar más tu tiempo, pero ya cuando entre Claudia, la cosa loca. No importa si les queda tiempo antes de que yo entre, ¿una pausa? no pasa nada Sabes.

Luego también de todas formas en el vídeo de ustedes en los cambios de página también hay como una interrupción entonces creo que va a dar tiempo perfectamente.

Igual lo siguiente también me gusta cómo queda, muchísimo.

¡Ah! Karla en el 1 2 3 4, en el cuarto acorde que hacemos tú y yo: el tuyo es bisbigliando y el mismo el mío es cambio de color y nos intercambiamos.

Karla: ¿no lo hice en el video?

Norma: Yo no lo sé.

Karla: Yo tampoco, pero me di cuenta, porque lo escribí aquí no sé si después del video... en el video no lo hice, pero en el ensayo que hicimos aquí si lo hice; porque me di cuenta porque me di cuenta y yo el problema fue que me confundí con arriba/abajo y yo decía: “pero lo mío son los trinos...”.

Norma: Ah una cosa importante niñas el do con un fa alterado microtonalmente yo entiendo que debe durar todo lo mismo que duran nuestros trinos, nuestros bisbigliando, Que dura todo eso.

Vivian: Eso soy yo.

Karla: Eso es Vivian contigo y conmigo.

Vivian: Yo lo que pasó que como lo vi en el medio lo interpreté como un efecto o algo.

Karla: ¿Será Vivian sola?

Norma: Yo asumo que sí.

No tiene color no.

Vivian: Lo que pudiéramos hacer que lo empiece de una y cuando la otra le falte el oxígeno que lo siga la otra.

Norma: Qué economista del oxígeno (Risas).

Vale, incluso podría ser no una vez, sino que varias veces se intercambien el rol. Que tú te vas metiendo hasta que ya el sonido es tuyo y luego ella se va metiendo hasta que ya el sonido es de ella una y otra vez.

En el siguiente sistema al final me generó conflicto que no lo entendía porque digo ¿abajo cuántos toques hay? Y es que yo creo que ustedes hacen en al final hacen como un toque seco, al final del siguiente sistema, ya cuando está coloreado ¿al final hay un toque seco? ¿al final del bisbigliando?

Karla: Si, hay tres punticos. Tú no lo tienes, tú te quedas en la nota tenida

Norma: Es que yo creo que termino antes de que ustedes hagan en ese puntito.

Karla, Vivian, Claudia: Sí....

(Problemas de conexión desde Cuba).

Karla: Se me acabaron los datos, fue eso.

Norma: En el último sistema, Karla, creo que es contigo yo entiendo que tú tocas tu fa sostenido y de ahí respiramos.

Karla: Sí pero el del final ¿Qué hago yo?

Norma: El del final: hemos terminado, yo los glissandi esos y estoy con mi sol, cuando tú tocas fa sostenido yo dejo de bisbigliar, respiramos las dos y entonces tu “bisbigleas” con el fa sostenido y yo con el sol de nuevo, y de ahí entonces respiramos.

Karla: Entonces no doy el fa solo. No lo había entendido así.

Norma: Eso entiendo, ¿tú cómo lo ves?

y luego las demás porque está escrito igual cómo Entonces el sol claro cuando tú tocas el fa yo paro el sol pero no tú vienes del

Karla: ¿Cómo tú haces el sol? Porque está escrito igual.

Norma: Claro cuando tú tocas el fa, yo paro el sol.

Karla: Tú vienes del sol, lo cortas, ¿y sigues tocando?

Norma: Donde está el corte lo corto. Entonces lo que podemos hacer es que cuando tú tocas el fa yo corto el sol y ya entramos las dos bisbigliando y cuando y cuando Vivían y Claudia toquen el acorde de abajo, cortamos todas y ya hacemos la nota tenida y la última nota hacia el desastre. Hacia el sonido más “hardcore”.

Norma: Vale pues voy a mandarles los enlaces de los vídeos nuevos y ya está, aprovechen y los graban y yo creo que en menos de media horilla lo van a tener listo.

Ya está, próximo ensayo, tendré el segundo movimiento grabado mañana el del canto de luna y hemos quedado segundo movimiento que lo tengamos grabado mañana.

Bueno, las dejo para que vayan grabando el primero. Estoy comprimiendo esto para ponerles el vídeo comprimido para que se lo puedan descargar.

Décimo ensayo con las instrumentistas (6 de febrero de 2022)

Recuperado de: <https://youtu.be/Gd5-cGYaBCE>

Norma: Bueno ¿trajeron audífonos de cable?

Karla: (...) Vivian tiene audífonos.

Norma: A ver cómo pienso yo, Vivi, ustedes están en casa de Vivian ¿verdad?

Vamos a grabar.

Karla: ¿Ahora con esto?

Norma: Sí, el primero y el segundo.

Karla: ¿Pero lo vamos a grabar en vivo aquí?

Norma: El segundo por lo menos sí lo vamos a grabar en vivo, y el primero también nos vamos a grabar en vivo, si no tiene que haber simultaneidad.

Norma: Vivi, tú me habías dicho que en tu casa tu novio tiene micrófonos externos.

Vivian: A ver lo que tiene es un zoom, que es un micrófono que en realidad es como para recoger sonido, no es que sea muy profesional pero sí recoge el sonido bastante bien.

Norma: Ah, pues eso para el segundo nos puede venir de perla.

Vivian: Sí, ese microfonito es para eso. Pero ¿qué es lo que tú quieres? ¿estar viendo cómo grabamos?

Norma: No, no, el primero, el segundo lo vamos a grabar juntas.

Vivian: Para grabar ahora tenemos que ponernos en un cuarto porque esto aquí como tiene la pared abierta que te enseñamos la otra vez...

Norma: Sí, entra el sonido, el ruido.

Vivian: Sí y este es el Vedado.

Vivian: Es que yo pensé que íbamos hoy a ensayar y nosotros enviarte después.

Norma: Es que ya tenemos que terminar.

Yo creo que ya podemos grabar el primero y el segundo juntas y ya ustedes pueden grabar hoy el tercero y el quinto sobre las últimas grabaciones que yo les mandé, que Karlita se las descargó, y el próximo ensayo nos podemos dedicar enteramente al cuarto.

Vivian: Entonces ahora vamos a grabar con él el primero y el segundo, entonces tenemos que movernos de aquí.

Norma: ¿tienen ustedes en el cuarto donde van a grabar un espacio para que se pongan cada una como debe ir con respecto a la partitura del primero?

Karla: ¿Cómo es? ¿En círculo?

Norma: En cuadrado dejando un espacio para mí, un espacio ficticio para mí.

Karla: Donde iría la cámara.

Norma: Eso, donde iría la cámara, eso es.

Karla: Donde único se me ocurre es en la sala, para poder ponernos las cosas.

Norma: En la sala, en la mesa ponen la cámara de frente a ¿quién es la que va del costado derecho?

¿Quién es la que va contraria a mí, quien es la que toca desde la derecha?

Vivian: El lío es que nada más tenemos dos atriles.

Norma: Nada más hace falta un atril, para este nada más hace falta un atril.

Un atril para las tres.

Vivian: ¿y la que esté al revés cómo va a mirar?

Norma: Si es que nos vamos a poner todas... la idea es que la que va de frente que es Karla se ponga de frente, la que va de costado se ponga de costado....

Karla: La que va frente a mí es Claudia.

Norma: Y yo soy la cámara.

Karla: Esto tiene que ir en una mesita.

Norma: O en un atril, pero acostado.

Karla: No todos hacen eso, el mío no hace eso.

Vivian: Este sí puede estar así.

Norma: Y entonces lo otro que haría falta si vamos a usar un atril es que la cámara esté a una altura más o menos de que se les vea de aquí para arriba.

Karla: Vamos a cerrar todo y nos mudamos a la sala.

Norma: Vale entonces yo me voy a poner también en condiciones parecidas, yo me voy a pasar para el lado de acá.

Karla: Ay nos hace falta otro atril para el teléfono, o lo ponemos en la mesita.
