

**EL JAZZ COMO FENÓMENO TRANSCULTURAL**

MATEO MARÍN CALDERÓN

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
FACULTAD DE ARTES – CARRERA DE ESTUDIOS MUSICALES  
ÉNFASIS EN JAZZ Y MUSICAS POPULARES – PROYECTO DE GRADO  
BOGOTÁ  
2018



*a Alita, Calilo y Tobi*

*a Andrea Hoyos, Camilo Lozano, Catalina Pardo, Daniel de Mendoza, Daniel González, Felipe Sánchez, Holman Álvarez, Juan Manuel Jaramillo, Juan Pablo Arias, Kike Mendoza, Miguel Velázquez, Natalia Molina, Santiago Botero, Sebastián Portilla y Rafael García*

*“Antes del advenimiento de esta reconciliación cultural, la literatura y el arte eran esencialmente alienación que sostenía y protegía la contradicción: la conciencia desgraciada del mundo dividido, las posibilidades derrotadas, las esperanzas no realizadas y las promesas traicionadas. Eran una fuerza racional cognoscitiva que revelaba una dimensión del hombre y la naturaleza que era reprimida y rechazada en la realidad”.*

Marcuse, *El hombre unidimensional*

## TABLA DE CONTENIDO

<b>Preámbulo, descripción de “Red en la voz”</b> .....	1
<b>El Jazz como fenómeno transcultural, creación crítica y en contexto</b> .....	7
I. ¿Qué espera la institución de mí?.....	8
II. Música experimental e industria de la música.....	10
III. El pensamiento crítico, la negación y la noción de “ideal”.....	13
IV. Reivindicación y comunicación en el jazz.....	17
V. A manera de conclusión: educación musical versus educación cultural.....	22
<b>Referencias y entrevistas</b> .....	26
<b>Red en la voz</b> .....	28
Consideraciones preliminares.....	30
Glosario.....	31
I. En el agua dormida.....	37
II. Características.....	48
III. El día entero.....	59
IV. Temblor del cielo.....	75
V. Máscara del algún dios.....	88

## Preámbulo

### *Descripción de "Red en la voz"*

El presente texto acompaña la obra "Red en la voz", un ciclo de cinco canciones sobre poemas de autores latinoamericanos. La música y el texto de justificación que sucede a este preámbulo se complementan, y para hacer evidente esta relación es imperioso presentar una descripción y un análisis sucinto de las canciones. Esta descripción permite develar cuáles fueron los elementos determinantes en cuanto a las decisiones compositivas, y de qué manera éstas inciden en la interpretación y la percepción.

"Red en la voz" deriva no sólo de una reflexión sobre el conocimiento adquirido en mi proceso académico en contraposición con mi contexto socioeconómico (fenómeno que será descrito en la siguiente sección de este documento), sino también de mi relación con la guitarra eléctrica. Una larga pesquisa por expandir las posibilidades tímbricas, armónicas y orquestales de este instrumento, ha sido la columna vertebral de mi formación musical a nivel técnico y estético; este ciclo de canciones es el resultado de extrapolar estas inquietudes a la exploración en otros medios sonoros.

La obra está escrita para un formato de octeto: cuatro cantantes, con la distribución tradicional de Soprano, Alto, Tenor y Bajo, y cuatro improvisadores. En términos generales, las canciones del ciclo se caracterizan por su mutabilidad; nunca sucederán dos versiones iguales y es imposible anticipar con certeza el resultado sonoro de cada una de ellas. Esto se debe a dos razones fundamentales: por un lado, la notación utilizada presenta una característica híbrida, pues es relativamente tradicional y determinista para los cantantes, pero basada en la organización de materiales generados espontáneamente para los improvisadores. El determinismo en el sistema de notación de los cantantes, sin embargo, está matizado con esporádicas apariciones de instrucciones poco taxativas, de notación gráfica, e indicaciones histriónicas.

Por otro lado, la configuración del formato de los improvisadores constituye también un aspecto definitivo para que cada interpretación del ciclo sea única. Las canciones están compuestas de manera que cualquier instrumentista pueda formar parte del grupo de improvisadores, siempre y cuando se cumplan las siguientes condiciones:

- Dos de ellos deben interpretar instrumentos melódicos y deben poder cubrir los registros alto y bajo, respectivamente.
- Uno de ellos debe interpretar un instrumento armónico y debe poder cubrir al menos el registro medio.
- Uno de ellos debe interpretar uno o varios instrumentos de percusión, convencionales o no<sup>1</sup>.

El sistema de notación relativamente determinista utilizado para las partes de los cantantes, contrasta con aquel que orienta a los improvisadores. Si bien éstos tienen restricciones (alicientes) formales, de asociación y de desarrollo, además de muy sucintas limitaciones de

---

<sup>1</sup> Un set de batería podría considerarse convencional, por su aparición reiterada y estandarizada en cientos de formatos musicales actuales, mientras algunas ollas de cocina o botellas podrían considerarse como no-convencionales, por ser de uso habitual en otras actividades no musicales, como las de la cocina.

material y rango dinámico, los materiales que generan para su interpretación son de libre elección y no están condicionados por ninguna tradición, ni por la sugerencia de alejarse de alguna. Los improvisadores consiguen dotar a la obra de unidad formal (al tiempo que la obra les brinda herramientas para catalizar y encauzar el desarrollo de la interpretación) a través de un sistema de convenciones mnemotécnicas, no deterministas. Considerando estos aspectos de la notación, y sumándolos a aquellos relacionados con el formato, se podría decir que, en el caso de los improvisadores, el indeterminismo es integral.

Adicionalmente, “Red en la voz” tiene un carácter interdisciplinar. En un nivel notacional, esto se evidencia mediante el diálogo entre la notación tradicional y determinista, y la notación moderna e indeterminista; en un nivel de plantilla, se evidencia mediante el diálogo entre intérpretes clásicos e intérpretes formados en las músicas populares; y ante todo, en un nivel conceptual, se evidencia a través de la literatura en diálogo con la música. Sobre este último punto veremos cómo se organiza formalmente el material musical a partir de la estructura de los poemas, ó cómo se utiliza la palabra como timbre, como gesto que propicia texturas musicales y no sólo como instrumento narrativo y retórico.

Los textos que fueron musicalizados, son obra de cinco poetas latinoamericanos, activos durante el siglo pasado, uno por cada uno de los siguientes países: México (Xavier Villaurrutia, su poema “En el agua dormida”), Argentina (Juan Gelman, su poema “Características”), Colombia (Santiago López Triana, un fragmento de su poema “El día entero”), Chile (Vicente Huidobro, un fragmento de su poema en prosa “Temblor del cielo”) y Perú (Blanca Varela, su poema “Máscara de algún dios”).

La primera canción del ciclo lleva por título “En el agua dormida”, como el poema corto de Xavier Villaurrutia González (1903 - 1950). Éste cultivó la crítica literaria, la dramaturgia y, por supuesto, la poesía. En particular, este poema fue compuesto en versos alejandrinos (tetradecasilábicos), cuatro por cada una de sus cuatro estrofas, y con formato de rima ABAB. Invoca un escenario bucólico, habitado por un observador contemplativo y lúcido; en general, cierta nulidad emocional es común a sus versos.

Esta neutralidad, que trae a la mente los estados espirituales asociados a ciertas filosofías y prácticas orientales, está evocada, desde el comienzo de la canción, a través de la reiteración de una misma clase tónica: re. Paulatinamente, la Alto integra nuevos grados con relaciones interválicas, entre las que predominan la quinta, la cuarta y la segunda mayor. Estos intervalos escapan a las sonoridades inestables de la segunda menor y los intervalos aumentados y disminuidos, y a aquellas de alto contenido expresivo, por su relación con la sonoridad triádica tradicional: terceras y sextas.

Una recitación del texto por parte de los cantantes, sin sentido aparente, que cumple su función al presentarse sin otra posibilidad que la de ser contemplada por su cualidad tímbrica, se interpone en la textura hasta el momento erigida. Tras una breve re-exposición de la primera estrofa, el formato dividido entre voces femeninas y masculinas desemboca en un coral microtonal; éste recuerda la “flexión mustia” que doblega la frente de quien encuentra en la serenidad la sombra de “un cansancio futuro”. A continuación se fundan varias memorias de carácter improvisado, que servirán más adelante para acompañar la interpretación prominente del improvisador armónico. Así, los cambios armónicos que habitualmente acompañan los solos en la música popular y el jazz, se manifiestan aquí en

sentido abstracto: son cambios de textura que acompañan, condicionan y encauzan la improvisación libre.

Un vibrato vehemente en las voces, que evoca “el temblor de seda [con que] se deshoja la hora”, sucede al solo; el universo armónico de intervalos estables y hialinos antes convocado, ahora domina el coral de las voces, que pasan de la homorritmia a la heterofonía: cada cantante (sobre una textura de monotonos en que ha derivado la superposición de las memorias improvisadas hasta el momento) dice a su propio ritmo, como diluyéndose el ser en el todo, la verdad que compendia la sabiduría como expresión consecuente de la renuncia: “ni la vida me siente, ni yo siento la vida...”.

La segunda canción irrumpe con la tenacidad de un primer verso, que desconcierta por el grosor de su significado. Corresponde al poema “Características”, del poeta argentino Juan Gelman (1930 - 2014), quien ejerció como periodista y poeta, y también militó en organizaciones guerrilleras durante su juventud. El carácter aparentemente desarticulado, fragmentario y hermético de su poesía tardía no hace excepción en este texto corto.

La pregunta de los primeros versos, “¿Quién le daría un árbol para descanso más lento de su rostro invisible?”, se plantea musicalmente de tres maneras, expresada cada una con un formato distinto. Primero interactúan el Bajo y el improvisador percusivo sobre una musicalización atropellada, errada, frustrada e incómoda de la susodicha pregunta; luego, llenos de altiveza, la Soprano y dos improvisadores exploran una versión lírica de la pregunta; por último, un improvisador y el Tenor dialogan en un modo mustio, reflexivo: la textura carece de ritmo, y desemboca en la soledad pensante e interrogante de un solo del improvisador melódico 1, sin acompañamiento. El llamado de los otros instrumentistas convoca, de pronto, al caos textural que compendia la totalidad de sentidos, la respuesta holística a la pregunta: los tres formatos hasta ahora expuestos se superponen hasta la ininteligibilidad.

Luego, tras un coral, cuya indicación de carácter es “inexpresivo”, se alude a los “bosques del este”: una referencia hermética, desconocida para el lector extranjero a la vida y el pueblo de Gelman. Súbitamente, la composición arroja varias miradas sobre las posibles características de estos bosques: de nuevo, imbricaciones caóticas aparecen, esta vez haciendo las veces de fondo para la improvisación solista. De pronto, la textura de coral interrumpida reaparece, y deriva en una cadencia frígida que arroja, de nuevo en soledad, al improvisador que recién había hecho protagonismo. Éste, a través de su interpretación, busca establecer la nota mi como centro; al lograrlo, remontan los instrumentistas en un contrapunto cambiante, mientras la Alto y el Tenor entonan la melodía sentida de quien reflexiona sobre la figura del padre, en un contexto literario casi onírico. Un coral en *bocca quisa* concluye la canción, sentando el precedente de una progresión armónica diatónica, con una conducción angular.

El ciclo continúa con la musicalización de varios fragmentos del poema “El Día Entero”, del poeta colombiano Santiago López Triana (1994), quien fundó y aún participa de la editorial independiente ‘Pie de Monte’. Resultado de un largo peregrinaje por varios países, pueblos y ciudades de América Latina, el poema, escrito en verso libre, compendia las reflexiones y los cantos del viajero. Éstos son al tiempo una búsqueda incansable por la propia voz, una búsqueda por el ser cabal, y por resarcir y abrazar al ser apocado entre los escombros de la

vida citadina y el desasosiego. El viajero recorre con sus pasos los parajes latinoamericanos, mientras los redescubre, pero recorre con su espíritu la memoria que hay en su cuerpo; sale de casa, pero en busca de la infancia primigenia.

La columna vertebral de la canción es el grupo de versos que hablan sobre *los días*. Cada vez que se enumeran las cualidades de éstos, la Alto interpreta una serie de notas repetidas sin regularidad rítmica; en tanto, se debate entre la entonación plena, la palabra hablada y el espectro intermedio. Su voz fluctúa, inestable, como el ímpetu de los versos, a veces esperanzados, otras veces mustios, pero siempre anhelantes. La Soprano custodia cada figura de la Alto, con un canto lejano, tenue y a su vez incansable, como un fantasma del pensamiento que nos mina. En estas instancias, los improvisadores fundan una memoria que los acompañará a lo largo del resto de la pieza.

Interpolados con ésta textura, aparecen anacrónicamente los versos donde el poeta hace frente a los confines de su búsqueda. Primero, el encuentro con la cordillera, la naturaleza milenaria y sus elementos como señales vivas de la historia y el tiempo. La piedra, el agua, el musgo, las efigies de la sabiduría ancestral de la tierra, de su permanencia, son entonadas por un coral homorrítmico a tres voces, con certeza métrica e intervalos resonantes: el contrapunto de esta sección se construye a partir de cuartas y quintas justas, articuladas con la severidad de una vocalización exagerada.

Más adelante, el Tenor protagoniza el acto de “genealogía” del poeta: la mirada al pasado, a la esencia, a la ternura, que desemboca nuevamente en la condición actual, vigorosa, implacable del poeta que al fin se hace (y se ase) en su soledad original, en su “vocación de límite”. Se re-expone entonces el tema melódico que en “Características” (II) había acompañado la reflexión sobre el padre (símbolo inapelable de la infancia); poco a poco, el indeterminismo comienza a poblar los sistemas del Tenor, hasta que al final, tanto en el ritmo como en las alturas, el cantante adquiere una mayor libertad interpretativa.

Finalmente, antes de la última reflexión sobre los días, la totalidad del formato se junta, en una unidad sin precedentes hasta el momento en la obra. Orquestado para los ocho intérpretes, un canon por prolación<sup>2</sup> empieza confundir en una sola textura los versos neurálgicos de la canción. El texto poético, que por la condición natural de su escritura suele ser experimentado narrativa y diacrónicamente, es percibido a través de este gesto musical como una totalidad: simultáneamente. Es el punto climácico del ciclo, donde los ámbitos alcanzan su extensión más grande, y el registro compuesto es el más amplio también; se habla, después de todo, de la entrega, del gesto de feliz renuncia, de la abnegación, de la comunión con el todo, con la naturaleza, con la propia vocación. El poeta anhela su condición de impermanencia, de flujo, de sinergia, y en los versos que rezan “hasta que seamos nosotros esa ola que se teje y se desteje”, los cantantes repiten una serie de tres pulsos, que se convierten en textura cíclica. Sobre ésta, los improvisadores mudan casi frenéticamente de materiales, repasando en un corto lapso, todas las memorias fundadas a lo largo de la canción: se desarrollan, se contraponen y, finalmente, desembocan en la reflexión concluyente sobre los días.

---

<sup>2</sup> También conocido como “canon por proporción” o “proporcional”, donde cada una de las voces imita las alturas de una melodía establecida como referente, pero las interpreta con una proporción rítmica distinta (sea aumentada o sea disminuida).

Un fragmento del poema en prosa “Temblor del cielo” constituye el texto para la cuarta canción del ciclo. Este texto es del poeta chileno Vicente Huidobro (1893 -1948), fundador y exponente del “creacionismo”. Esta corriente literaria tomaba al poeta por dios, y lo caracterizaba como hacedor de mundos, como inventor omnipotente de realidades. El poema tiene un lenguaje simple, que narra cataclismos, escenarios épicos y surrealistas; narra profecías.

La textura inicial se hace con la palabra como elemento contrapuntístico; cada voz recita un fragmento del poema, acompañado de ciertas indicaciones histriónicas. La saturación de letras y palabras se apoca para desembocar luego en un unísono que reflexiona sobre la muerte y el pasado. El texto evoca el panorama de un *ocaso de los ídolos*, de la superación de sus constreñimientos canónicos, de la duda fértil, de la transgresión y, confundido entre la textura anacrónica de los improvisadores, aparece un coral construido a partir de una melodía de Friedrich Nietzsche<sup>3</sup>.

A partir de la banalidad de unos recalcitrantes ejercicios de estudio, la textura se retoma con creciente intensidad; un *glissando* extensísimo atraviesa el registro del Tenor que vaticina: “hay que dejar lo muerto por lo que vive”. La progresión armónica diatónica y angular de “Características” (II) hace las veces de transición hacia un nuevo coral, de alturas indeterminadas. Los improvisadores proveen, cada uno con un tetracordio particular, las alteraciones que los cantantes deberán aplicar a sus contornos, y después se dirigen paulatinamente hacia una nueva memoria improvisada que, súbitamente, deberán imitar las voces.

Justo después, mientras los improvisadores acumulan intensidad y fundan una retahíla de memorias de las que *ipso facto* abstraen elementos arbitrariamente, los cantantes retoman sus textos iniciales con un grito errático. Intercalado con este, recitan las exigencias finales del poeta-dios. Como una segunda gran oleada, la borrasca textural desemboca en una textura disociada: cada cantante toma su rumbo, rememorando versos inconexos, alejados. Los improvisadores retrasan cada vez más su interpretación hacia el *fine*, mientras, de nuevo, un *glissando* extenso los custodia.

El ciclo concluye con la musicalización del poema “Máscara de algún dios”, quizá el texto más íntimo y complejo de la obra. Plantea, sobretudo, la problemática del conocimiento subjetivo y el ensimismamiento trastocado (transido, incluso) por el oficio poético. Éste hace las veces de herramienta enajenante y revela (como en otros textos del ciclo) la posibilidad de un ser en el todo, de un ser líquido. El poema fue escrito por la poetisa peruana Blanca Varela (1926 - 2009), quien fue además, en vida, una importante periodista, activista y gestora cultural.

La pieza es introducida por los improvisadores. Dos de ellos establecen un pulso, mientras los otros dos improvisan *ad libitum*. Paulatinamente, mientras se fundan las cuatro memorias de la canción, los improvisadores sin pulso modulan hacia el pulso previamente establecido, y viceversa. Con esta dinámica de base, se teje una textura cambiante pero unificada a nivel de contenido, a la que se suman los cantantes. La Soprano entona,

---

<sup>3</sup> La referencia deliberada a su libro de 1889 devela la naturaleza de esta decisión artística.

inmaculada, la melodía; los demás cantantes la persiguen con un gesto imitativo y una postura del aparato vocal que proyecta la melodía con una cualidad deforme.

Tras una serie de aseveraciones poéticas de presunta<sup>4</sup> profundidad, la pregunta fundamental “¿qué?” irrumpe violentamente, cuestionando con una severidad escueta, la noción total de lo escrito. La textura entonces se diversifica, y aparece en los improvisadores un primer vestigio de claridad a través de la clase tónica inicial de “En el agua dormida” (I). Tras un breve interludio instrumental, la efímera claridad del ejercicio poético se ve representada con lo más parecido, hasta ahora, a una canción popular. Fa mayor se establece como tonalidad, y el Tenor y la Alto cantan acoplados, mientras los tres improvisadores con posibilidades melódicas los acompañan a través de un contrapunto inconstante.

La canción se desvanece y reaparece la textura anterior al interludio... como en “Temblor del cielo” (IV), materiales anteriores se cuelan, y confunden la individualidad de la pieza. Paulatinamente, la claridad de un acorde de sol mayor alumbró la textura que terminará por convertirse en un canto amplio sobre el amor y la muerte. En éste, la Soprano y el improvisador melódico de registro grave se acoplan, enmarcando el registro más amplio del formato.

La textura de cierre se comporta análoga a sus versos, que rezan “todo esto es lo otro/y aquello esto/y somos una forma que cambia con la luz/hasta ser sólo luz, sólo sombra”. Este fenómeno de ubicuidad, de tránsito perenne, de equidistancia, de bidimensionalidad se ve reflejado a través del tritono, como intervalo de eje simétrico; como intervalo que una vez se añade sobre sí mismo, se conserva equidistante, y, consecutivamente, se repite. Sólo leves inflexiones en las voces matizan el color sin reposo de esta sección. Un largo canon se erige y se deshace dinámicamente a lo largo, mientras los improvisadores cierran (conectan) el ciclo a través de la clase tónica re, que se alza, monótona, casi impávida, invocando la relectura del paisaje bucólico, de la infancia, de la tierra latinoamericana, de los ídolos que merman, del espejo...

---

<sup>4</sup> La poetisa parece burlarse, o a lo menos retractarse, de las aseveraciones iniciales del poema.

## El Jazz como fenómeno transcultural

### *Creación crítica y en contexto*

La naturaleza de este texto es la de una justificación. Esta justificación sintetiza una búsqueda por responder a la pregunta: *¿cuál es la relación de mi proyecto de grado con lo que la institución<sup>5</sup> espera de mi?* La pertinencia de esta pregunta es evidente cuando se tiene en cuenta que un proyecto de grado que no guarda relación con la institución que lo ampara, pierde la oportunidad de devolver una crítica constructiva sobre el proceso educativo que ya culmina, y por ende, pierde la oportunidad de enriquecerlo. Este proyecto tiene, como uno de sus derroteros, la intención de proveer tal crítica constructiva, y, por ese medio, fortalecer la relación de mi obra musical con la institución.

De manera que, en primer lugar, enumeraré y analizaré las expectativas de la institución, para luego cotejarlas con mis propias decisiones artísticas. Quedará de manifiesto que he transgredido algunas de estas expectativas mientras, por otra parte, he procurado realizar a cabalidad otras. Explicaré esta dualidad relacionando una porción de esas expectativas institucionales con los fundamentos políticos y filosóficos de la música experimental, y otra porción con aquellos de la industria de la música. Dado que la música de mi proyecto tiene una disposición experimental, procederé a justificar esta decisión como sujeta a ciertos ideales de naturaleza personal y política. Para estos efectos, habré de emparentar la música experimental con la noción de *inserción crítica*, y la industria de la música con la *perpetuación del statu quo*.

Esta cadena de ideas tiene por objetivo demostrar que el *pensamiento crítico* apremia en nuestro contexto y, sobre todo, que éste tiene una estrecha relación histórica con el jazz; pues el jazz, como veremos, está fundado sobre ciertas dificultades y propuestas políticas, asociadas con la *reivindicación* y la *comunicación*. Mi proyecto de grado, consecuentemente, se propone reflejar estas dos categorías, vistas como elementos indispensables para el ente que se quiere saber *transformador de su contexto social*.

\*

---

<sup>5</sup> La Pontificia Universidad Javeriana, en su carrera de estudios musicales y énfasis en jazz y músicas populares, para el caso.

## I.

### *¿Qué espera la institución de mí?*

Dos fuentes distintas responden de dos formas distintas a la pregunta que da título a este capítulo. En la página virtual de la carrera se encuentra el siguiente apartado (2018):

¿Por qué estudiar la carrera de estudios musicales en la Universidad Javeriana? En concordancia con la Misión y el Proyecto Educativo de la Pontificia Universidad Javeriana, la Carrera de Estudios Musicales plantea una formación interdisciplinaria, que busca entre otros aspectos fomentar una identidad musical como apoyo al desarrollo de la identidad cultural, haciendo del músico un ente transformador del entorno social al que pertenece.

Esta es la *primera fuente*, y nos referiremos ella de este modo. La *segunda fuente* es una especie de contrato verbal, y proviene no de la carrera, sino específicamente del énfasis. Este contrato aclara que el egresado del énfasis de jazz y música populares (JMP) tiene la capacidad de improvisar a estilo, domina un repertorio estándar de la tradición jazzística y es capaz de sortear dificultades propias del género y el instrumento, como las métricas irregulares o las altas velocidades en el *tempo*. Más importante aún, estas aptitudes, que habilitan al egresado para ser competente en el mundo profesional-laboral, deben ser demostradas en el proyecto de grado por todos los aspirantes a graduandos.

Si bien las expectativas enumeradas en ambas fuentes son igualmente importantes y en principio no son incompatibles, veremos que responden a supuestos diferentes, y que disponerse hacia unas u otras acarrea implicaciones, incluso políticas, diferentes. Esta dualidad es esencial a la justificación de mi proyecto de grado.

La revisión de la partitura adjunta al final de este documento, revela que “Red en la voz” guarda estrecha relación con las expectativas de la primera fuente. Aclarar la forma en que se manifiesta el desarrollo de una identidad cultural a través del ciclo corresponde al segundo capítulo de este texto. Aclarar la forma en que se manifiesta mi propio desarrollo como ente transformador de mi entorno social a través del ciclo de canciones corresponde al tercer capítulo de este texto.

Las expectativas de la segunda fuente, por otra parte, han sido transgredidas<sup>6</sup>. Sin embargo, veremos que el proyecto sigue guardando estrecha relación con el jazz. Aclarar este fenómeno corresponde al capítulo IV de este texto.

La segunda fuente sitúa las expectativas de formación del estudiante de música en relación con el “entorno social al que pertenece”, con su contexto. Este contexto debe ser examinado no sólo en relación con el arte del mundo contemporáneo, sino también con la academia y, sobretodo, con el orbe socioeconómico que los regenta. El panorama mundial a propósito de éste último es enrevesado y a menudo se presenta como desalentador; la mayoría de las humanidades se han visto extraordinariamente problematizadas por consecuente, como también se han visto, así mismo, problematizados o renovados sus focos de interés. La desigualdad económica, el racismo, la violencia de género, los

---

<sup>6</sup> Entiéndase el concepto de ‘transgresión’ como “[la acción de] quebrantar, violar un precepto, ley o estatuto.” (Real Academia Española, 2014, 23º ed.).

monopolios, el fundamentalismo religioso, la crisis medioambiental y demás temas que atestan los titulares de nuestro país y el mundo, inclinan la balanza en contra de los admirables avances en tecnología e infraestructura de comunicaciones alrededor del mundo. La complejidad de estos problemas es de tal magnitud, que disociar los *progresos* del denominado “capitalismo salvaje” entre buenos y malos, es una irresponsable simpleza. El filósofo Cornel West nos da una idea sobre este embrollo notando que:

en esta civilización en que vivimos, regida por el mercado, la mercantilización es ubicua. Esto quiere decir que el ánimo de lucro está en todas partes [...], y esto de hecho acarrea algunas cosas buenas: fomenta altos niveles de productividad, refuerza la inventiva, la innovación tecnológica... ¡Todo eso es muy importante! Pero, el lado oscuro, ¿es cuál? Altos niveles de inequidad y, al nivel existencial y personal, aislamiento, soledad [...], falta de relacionamiento, falta de comunidad, intimidad fallida [...]<sup>7</sup> (West, 2000: min. 28:00 a 29:30. TDA).

Es importante rescatar, del comentario de West, el postulado de que un mercado que se ha configurado como “productivo” gracias a sus libertades, tiene ventajas a la vez que grandes desventajas. Esto nos permite matizar (y acaso, desmitificar) la noción que se tiene del capitalismo como un sistema efectivo, pero, sobretudo, nos permite matizar la noción que se puede tener de la economía como un fenómeno sociológico “aislado”. Precisamente, West se encarga de vincular, en un solo orden de pensamiento, una realidad emocional, psíquica y convivencial, con el intrincado mundo del mercado. Se puede hacer un proceso análogo para la cultura, el mercado del entretenimiento, las artes y la estética, y se debe hacer si se quiere *contextualizar* adecuadamente a los artistas. Justamente, duras críticas están siendo espetadas por varios de los más importantes críticos de arte hoy, sobre su estado alrededor del mundo. La historiadora Avelina Lésper asevera que:

El arte contemporáneo no existe, el arte contemporáneo es un estilo, el “estilo contemporáneo”, [...] un estilo de hacer las cosas [...], de abordar cualquier medio. [...] Hace de la inmediatez del instante presente su tema y de la falta de factura su canon. [...] Estás frente a una pieza que es producto de la retórica académica y que es un producto del mercado: están avalando cualquier objeto como arte porque esto es un aparato de marketing inmenso que encontró una salida para vender objetos que no valen nada (que tienen valor ficticio) y que no tienen una forma de sustentarse estéticamente ni teóricamente (Lésper, 2017a: min. 1:20 a 3:30).

Más allá de su pesimismo inquietante, la noción de arte como “aparato de marketing” expresada por Lésper, y su consecuente denuncia, explican la relación que existe entre el contexto socioeconómico y el contexto artístico. Estos son indisociables.

---

<sup>7</sup> “[In] the market-driven civilization which we are part [of]: commodification is ubiquitous. That is to say profit making money taking is ubiquitous [...] And actually there’s some good things about it: it produces high levels of productivity, reinforces ingenuity, technological innovation... that’s very important! But, the dark side is, what? High levels of inequality and, at the personal existencial level, isolation, loneliness [...], unrelatedness, lack of community, fail intimacy [...]”.

## II.

### *Música experimental e industria de la música*

El contexto socioeconómico y el contexto artístico se prueban indisociables cuando reconocemos que el arte es, entre otras cosas, una expresión de la conciencia. El filósofo, sociólogo y economista Karl Marx estableció que

el modo de producción de la vida material condiciona los procesos generales de la vida social, política e intelectual. No es la conciencia del hombre la que determina su existencia, sino su existencia social la que determina su conciencia<sup>8</sup> (Citado en Pàmies, 2015: 2. TDA).

Ya hemos visto, según West, cuáles son algunas de las características de esta “existencia social”, y no es gratuito que una conciencia determinada por ella ampare y produzca las calamidades culturales que personajes como Lésper ultrajan. En efecto, muchas de las dificultades que enfrentan las nuevas generaciones están enraizadas en una crisis de la cultura. West, a propósito de una subsecuente crisis en la crianza (debido a que los padres y madres trabajadores están siendo explotados), observa que

el mercado de culturas se instala y transforma completamente la vida de los jóvenes: televisión, videos, películas, ¿con qué contenidos? Profundo hedonismo, auto-indulgencia, placeres, gratificación instantánea, violencia (increíble), [y] no sólo violencia física, sino también violencia psíquica, que propicia cierta frialdad de corazón y una espiritualidad malsana entre unos y otros<sup>9</sup> (West, 2000: min. 37:00 a 37:50. TDA).

En estos hechos se vislumbran los alcances de la cultura de masas, del “mercado laboral” artístico que, por su demonimada *ubicuidad*, condiciona incluso el tipo de expectativas encontradas en la segunda fuente. Esta relación de poder (de la industria sobre los artistas, que son, después todo, agentes de la cultura) es evidente si observamos que “los medios de producción definen la naturaleza de la cultura” y que “es crucial reconocer quién posee los medios de producción, si se quiere descubrir cuáles son las verdaderas razones de los dueños tras la distribución de la cultura” (Pàmies, 2015: 23. TDA)<sup>10</sup>.

La relación de este fenómeno con la segunda fuente queda manifiesta cuando notamos que el jazz se ha visto tergiversado por la industria. Muchas figuras importantes de la vanguardia musical durante el siglo pasado se anticiparon a esta discusión. Se ha dicho, por ejemplo, que

la crítica de Derek Bailey al jazz es de hecho una crítica al mundo artístico que rodea al jazz, con su tendencia hacia la canonización y hacia lo que es percibido por muchos como su

<sup>8</sup> “[t]he mode of production of material life conditions the general process of social, political and intellectual life. It is not the consciousness of men that determines their existence, but their social existence that determines their consciousness”.

<sup>9</sup> “the market cultures come in and completely reshape lives of young people: TV, video, films, of what? Deep hedonism, self-indulgence, pleasures, instant gratification, violence (unbelievable), [and] not just physical violence, but psychic violence, that creates a cold heartedness and a mean spiritedness towards one and other”.

<sup>10</sup> “The means of production define the nature of culture, so it is crucial to recognize who owns the means of production in order to find out what the owners’ ultimate reason are behind the distribution of culture”.

rendición al poder de la influencia corporativa, en la forma de un *neoclasicismo* más bien pusilánime<sup>11</sup> (Lewis, 2002: 236. TDA).

Esto sugiere, posiblemente, que nuestra noción de lo que el jazz es, y de cuáles son las aptitudes que constituyen a sus intérpretes esté tergiversada por su absorción desde los medios. Los medios *son* parte integral de la influencia corporativa, y el susodicho poder que se ejerce sobre el mundo artístico que rodea al jazz es un ejemplo no sólo del vínculo inapelable entre el contexto socioeconómico y el contexto artístico, sino también del vínculo entre la estética, el criterio estético y los medios producción. Desde una perspectiva histórica<sup>12</sup>, la afirmación citada sugiere una contradicción, puesto que el jazz encierra una larga tradición de *sublevación*, resistencia y crítica, conceptos que se alejan categóricamente de aquellos que caracterizan a la aludida subyugación cultural del mercado. Ciertamente,

para los músicos de *bebop* esta sublevación tenía mucho que ver con la reivindicación de la autodeterminación a propósito a su rol como artistas musicales. Mientras que el jazz ha existido siempre entre los intersticios de las definiciones occidentales de ‘música de concierto’ y ‘entretenimiento’, entre la música comercial y la experimental, desafiar el rol asignado del músico de jazz como *entertainer* creó nuevas posibilidades para la construcción de una musicalidad improvisativa Afroamericana que podría definirse a sí misma como explícitamente experimental<sup>13</sup> (Lewis, 2002: 219. TDA).

Esta construcción de la identidad cultural y musical, de la figura del artista como potencial agente de transformación de su entorno, es afín a las expectativas de la primera fuente. Su asociación con “lo experimental”, con aquella “acción cuyo resultado no es previsto [...] y es necesariamente único” (John Cage citado en Lewis, 2002: 222. TDA)<sup>14</sup> es, además, crucial. Sólo así se puede entender la importancia de la tensión que hay entre la cultura experimental y la industria de la música. El compositor de música experimental contemporánea Joan Arnau Pàmies, citado anteriormente, alude a esta tensión afirmando que, para la comunidad con la cual se identifica culturalmente, “el exceso de permisividad de la condición posmoderna hacia la estética no es bienvenida, y debe ser reemplazada por un compromiso crítico del trabajo en relación con su posición como una fuerza de rebelión”<sup>15</sup> (2015: 26. TDA). Pero, ¿en contra de qué se dispone esta denominada “fuerza de rebelión”? Ciertamente, contra todos los elementos enumerados por West y Lésper, que en conjunto conforman, *grosso modo*, el *statu quo*.

---

<sup>11</sup> “[Derek] Bailey’s critique of jazz [...] is actually a critique of the art world surrounding jazz, with its tendency toward canonization and toward what is perceived by many as its capitulation to the influence of corporate power in the form of a rather limp neoclassicism”. El énfasis es mío.

<sup>12</sup> Desarrollada con mayor extensión en el capítulo IV.

<sup>13</sup> “[f]or the bebop musicians this upheaval had a great deal to do with the assertion of self-determination with regard to their role as musical artists. While jazz has always existed in the interstices between Western definitions of concert music and entertainment, between the commercial and the experimental, challenging the assigned role of the jazz musician as entertainer created new possibilities for the construction of an African-American improvisative musicality that could define itself as explicitly experimental”.

<sup>14</sup> “an experimental action is one the outcome of which is not foreseen [and is] necessarily unique”.

<sup>15</sup> “[...] the excessive permissibility of the postmodern condition towards aesthetics is unwelcome and needs to be replaced by a critical engagement of the work with regard to its position as a force of rebellion”.

Esta fuerza de rebelión musical y cultural se dispone contravenir la relación de los individuos con el *statu quo*, y su relación no sólo como víctimas de éste, sino también como victimarios; ciertamente,

adquirir reconocimiento social<sup>16</sup> es una consideración importante para los individuos en cualquier sociedad, y no hay razones para escandalizarse por la comprensión de que muchas actitudes occidentales sobre la música han sido definidas parcialmente en deferencia hacia concepciones preexistentes de estatus<sup>17</sup> (Moore, 1992: 75. TDA).

Romper con este “condicionamiento parcial” es la misión de la música experimental (no en balde se le refiere a menudo, también, como “música independiente”), pues este condicionamiento, como hemos venimos acotando, proviene de los sistemas de producción y distribución de un sistema económico despiadado. Distanciarse del condicionamiento de estos sistemas, equivale a tomar una posición política crítica en su contra.

---

<sup>16</sup> Este “reconocimiento social” se debe entender acá en sentido amplio, integral, como el compendio de los bienes, del acceso a la salud, a la educación y la seguridad.

<sup>17</sup> “[a]cquiring social recognition is an important consideration for individuals in any society, and there is no reason to be disturbed by the realization that many Western attitudes about music have been defined partially in deference to pre-existent conceptions of status”.

### III.

#### *El pensamiento crítico, la negación y la noción de “ideal”*

El condicionamiento cultural es cría a la vez que creador del *statu quo*. Lo perpetúa. Tal condicionamiento no sólo tergiversa y redefine el rol y la concepción estética, a través de la canonización superficial, de géneros como el jazz, sino que también, para las artes en general, tergiversa la noción de *valor* de la obra. Lésper, en relación con la valorización de las obras a través de la especulación de su precio por parte de las galerías y los curadores, se pregunta:

¿Qué es lo que pide una dictadura? Acallar la crítica. En el momento en que las sociedades se vuelven “acríticas”<sup>18</sup>, se vuelven conformistas y, entonces, pueden manipularlas; el arte contemporáneo, y la academia, y la forma en que [de consuno] lo están manejando es un sistema dictatorial que está buscando la nula crítica, para poder manipular a las personas y vender cualquier objeto como arte. [...] La academia te da un argumento de venta [...], el galerista te explica en qué museo ha estado expuesto, qué han dicho de él los académicos [...]; el argumento no es si tú estás persiguiendo belleza, si estás persiguiendo inteligencia, si eso tocó algo de tu propio ser [...]. Este arte es el sueño del marketing.” (2017a: min. 7:20 a 10:00)

¿Consideraría osado el lector escéptico el emparentar esta figura de “galerista” (el ente que avala la obra, que le da visibilidad, que la acoge en el seno de su infraestructura de comunicaciones) con la del productor, el mánager, el jefe/inversionista de compañía disquera o el director de emisora popular? Lo urgente es rescatar, para apremiante examinación, esta noción de “nula crítica” que acuña Lésper. Ésta es la bandera de la sociedad industrial avanzada que habitamos, y lo que el filósofo y sociólogo de la escuela de Frankfurt, Herbert Marcuse, llama el “pensamiento unidimensional”: el pensamiento de una sola dimensión. Lésper complementa su agravio asegurando que

el peligro es que nos estamos llevando a la inteligencia, a la creación humana entre esta avalancha de basura; ése es el gran peligro. Ahora, no nos debería de extrañar: el mercado ha acabado con países completos, como podemos ver ahorita con Europa. El mercado está acabando con la salud de las personas, ha acabado con la ecología: ¿por qué no va a acabar con la inteligencia humana?; ¿por qué no iba a acabar con el mercado del arte?; ¿por qué no iba a pervertir el arte que se llamaba “para una minoría”? (Lésper, 2017a: min. 12:30 a 13:10).

En esta adversidad que sintetizan los planteamientos de Lésper, y que hemos cimentado hasta ahora en el hecho de que el contexto socioeconómico y la cultura son indisolubles, están enraizados *mis ideales*; como estudiante *ad portas* de su graduación, como persona, y, sobre todo, como artista. Y propongo el rótulo de artista *sobre todas las otras cosas*, porque me interesa recalcar que, en el momento en que un sujeto se avoca al arte, invierte su capital humano en ella, y se hace llamar artista, contrae una inmensa responsabilidad. Contrae la responsabilidad de moldear la cultura, de rehabilitarla. Esta responsabilidad es ineludible, porque es inherente al acto de *expresarse*. No interesa si el sujeto tiene o no conciencia política de su quehacer: su quehacer es en el mundo y por consiguiente, lo convierte en agente activo de la configuración del mismo.

---

<sup>18</sup> Las comillas son mías.

En este orden de ideas, el acto de hacerse con *ideales*, de orientarlos, y, sobre todo, de socializarlos con nuestra comunidad más inmediata, se presenta como un menester. El filósofo italoargentino José Ingenieros formula que “[...] todo ideal es una fe en la posibilidad misma de la perfección” (1961: 14). ¿Habrá quien arguya que nuestra comunidad no es, de hecho, perfectible; es decir, *sujeta a mejorar*? Difícilmente; y “los ideales están en perpetuo devenir, como las formas de la realidad a que se anticipan; [...] todo ideal es siempre relativo a una imperfecta realidad *presente*” (17), y por eso éstos no reposan y, en sentido estricto, tampoco se realizan. Su *sentido* no es realizarse sino, más bien, ser una fuerza motora de cambio, que conmueve el estado de las cosas *constantemente*. Si la realidad cambia, el ideal cambia inmediatamente con ella; si la realidad mejora, el ideal escala y se hace más ambicioso. El ideal, si lo es de hecho, está anclado siempre en el imaginario de una realidad distinta, ulterior. Cuando un sujeto se hace conforme a la realidad presente, y no labora para su transformación hacia una versión más perfecta de ésta, entonces el sujeto está desprovisto de ideales. Y si la nulidad crítica es el bastión de esta imperfecta realidad presente, es evidente que para contrarrestarle se debe abogar, en fin, por el *pensamiento crítico*.

¿Qué es el pensamiento crítico? ¿Cómo funciona? “El pensamiento crítico exige claridad, precisión, equidad y evidencias, ya que intenta evitar las impresiones particulares. En este sentido, se encuentra relacionado al escepticismo y a la detección de falacias”. Así que “la actitud de un pensador crítico [consiste en] reconocer y evitar los prejuicios cognitivos; identificar y caracterizar argumentos; evaluar las fuentes de información; y, finalmente, evaluar los argumentos”. Por lo demás, “el objetivo del pensamiento crítico es evitar las presiones sociales que llevan a la estandarización y al conformismo. El pensador crítico busca entender cómo reconocer y mitigar o evitar los distintos engaños a los que es sometido en la cotidianeidad” (Merino, María y Pérez Porto, Julián, 2008).

No es gratuita la alusión a la segunda fuente con el término “estandarización”, característico, según estas definiciones, de las estructuras de pensamiento no-críticas. La alusión nos remite a la estandarización del repertorio, de las estructuras armónicas, de las formas, de los giros melódicos estilísticos e inclusive de la discografía de referencia, si tomamos el jazz como ejemplo. Por otra parte, habría que aclarar, entonces, la forma en que el pensamiento crítico *de hecho* se compagina con las artes en general, y con la cultura experimental en particular, cosa que estrechará el lazo que hay entre ésta y las prerrogativas de la primera fuente. Es necesario hacer esta aclaración con un enfoque histórico-filosófico, pues, según el ya referido Marcuse, la problemática relación entre arte y sociedad del mundo contemporáneo es relativamente reciente; es decir, tiene un comienzo; no siempre fue tal y como la hemos caracterizado en este texto.

Marcuse postula que, históricamente, ha habido siempre un divorcio entre cultura y realidad. Es decir, que la cultura solía encargarse de representar elementos que no corresponden a la realidad; que la negaban. En este sentido, gracias a la cultura, el hombre experimentaba un mundo bidimensional: un mundo con dos perspectivas y, más importante aún, un mundo con perspectivas antagónicas. Sin embargo,

el nuevo aspecto actual es la disminución del antagonismo entre la cultura y la realidad social, mediante la extinción de los elementos de oposición, ajenos y trascendentes de la alta cultura, por medio de los cuales constituía otra dimensión de la realidad (Marcuse, 1964: 87).

De manera que esta capacidad de ser negativa<sup>19</sup>, incompatible y opuesta, de ofrecer un compendio de elementos que subvierte la realidad cotidiana, constituye lo *sublime* que hay en el arte; pero además, la constituye en sí misma como *subversiva* (en tanto que desestabiliza e invierte el orden normal de la realidad representada).

Pero, ¿cómo se logró aplacar estas virtudes de la cultura? Marcuse, curiosamente, responde que “esta liquidación de la cultura bidimensional no tiene lugar a través de la negación y el rechazo de los «valores culturales», sino a través de su incorporación total al orden establecido, mediante su reproducción y distribución en una escala masiva” (1964: 87). Esta afirmación refuerza la noción de las industrias como agentes para la perpetuación del *statu quo*, que es el de una sociedad cuyas capacidades “están reduciendo progresivamente el campo sublimado en el que la condición del hombre era representada, idealizada y denunciada”<sup>20</sup> (1964: 87). Esta capacidad de denuncia, forma parte de la esencia del pensamiento crítico, y es a través de ella que podemos entender la importancia del mismo. Sin denuncia, sin negación, sin alienación “la alta cultura se hace parte de la cultura material [y] en esta transformación, pierde gran parte de su verdad” (1964: 87). Pues, justamente

la alienación artística es sublimación. Crea las imágenes de condiciones que son irreconciliables con el «principio de realidad» establecido pero que, como imágenes culturales, llegan a ser tolerables, incluso edificantes y útiles. Ahora estas imágenes son invalidadas. Su incorporación a la cocina, la oficina, la tienda; su liberación comercial como negocio y diversión es, en un sentido, desublimación: reemplaza la gratificación mediatizada por la inmediata<sup>21</sup>.” (Marcuse, 1964: 102).

Rescatar, redescubrir y recrear, precisamente, ese *medio de comunicación* para confrontar lo que es y lo que no es, es de importancia vital. “La lucha por hallar este medio, o, más bien dicho, la lucha contra su absorción en la unidimensionalidad predominante, se muestra en los esfuerzos de *la vanguardia* por crear un distanciamiento que haría la verdad artística comunicable otra vez<sup>22</sup> (Marcuse, 1964: 96). La asociación histórica entre *aquello que es de vanguardia* y *el experimento*, es categórica. El avance (la renovación) es cambio, y no hay cambio ni a través de la perpetuación, ni a través de la canonización (la *estandarización*).

La música experimental se demuestra así apremiante. Incluso, en su desarrollo a través del estudio y la práctica de la improvisación (como es el caso en mi proyecto de grado) se vislumbran los ideales que emanciparían al hombre perteneciente a una cultura unidimensional y “acrítica”: el musicólogo, profesor de la facultad de composición en la Universidad de Columbia y miembro de la AACM (Asociación para el avance de Músicos Creativos), George E. Lewis, esclarece este fenómeno asegurando que

el trabajar como un improvisador en el campo de la música improvisada no sólo enfatiza la forma y la técnica, sino las decisiones individuales de vida, como también las culturales, las étnicas y las de locación personal. En interpretaciones de música improvisada, la posibilidad de interiorizar sistemas de valores alternativos está implícita desde el comienzo<sup>23</sup>. El foco del

<sup>19</sup> No queriendo decir *peyorativa*. El término “negativo” acá se utiliza, más apropiadamente, como emparentado a su acepción fotográfica.

<sup>20</sup> Al hacerse comercial, según Marcuse, las características del arte, por el contrario, “venden, confortan o excitan” (1964: 94)

<sup>21</sup> Es decir, “sin medios”.

<sup>22</sup> El énfasis es mío.

<sup>23</sup> No es gratuita la alusión implícita a *lo bidimensional*, si se entienden los sistemas de valores alternativos como una interpretación alegórica a este concepto.

discurso musical de repente se desplaza del individuo como creador autónomo, hacia el colectivo: el individuo como parte de una humanidad global<sup>24</sup> (Lewis, 2002: 234. TDA).

---

<sup>24</sup> *“working as an improviser in the field of improvised music emphasizes not only form and technique but individual life choices as well as cultural, ethnic, and personal location. In performances of improvised music, the possibility of internalizing alternative value systems is implicit from the start. The focus of musical discourse suddenly shifts from the individual, autonomous creator to the collective-the individual as a part of global humanity”.*

#### IV.

##### *Reivindicación y comunicación en el Jazz*

El pensamiento crítico aplicado al estudio del jazz revela su complejidad más allá de (pero sin disociarse de) los aspectos técnicos y musicales. En efecto, una revisión crítica de su historia demuestra que el género está sujeto a los procesos de *desublimación* general con que Marcuse describe las artes en la sociedad industrial avanzada. De hecho,

para la burguesía blanca, el jazz se convirtió en un problema que debía ser solventado. Su mensaje político y filosófico estaba por ser aplastado. La mejor manera de vencer a un rival resentido es mediante su integración en tu propio sistema; de manera que *Voice of America*, la emisora gubernamental, adoptó el jazz como propio y lo transmitió al mundo. Los Americanos Negros pasaron a ser simplemente Americanos, y el jazz cesó de ser subversivo. [...] Poco después de su presunta “liberación”, los americanos negros perdieron el interés en su propia música revolucionaria. El jazz ya no era un grito de libertad de la América negra, sino una aventura de la clase media blanca. Fue transformado, y pasó de ser una forma de arte vívida, auténtica y socialmente motivada, a ser un ejercicio académico. En los años setenta, más y más institutos lanzaron cursos de jazz, como si el jazz fuese una forma de conocimiento, más que de espíritu. [...] Ahora estamos en la cúspide de esta fase comercial. Ocasionalmente, escuchamos que un artista de trayectoria reciente ha firmado un contrato multimillonario con una disquera. Mientras el jazz esté en manos de grandes corporaciones, jamás producirá crítica social aguda. La industria de la música, como cualquier otra industria, tiene como objetivo acumular dinero, y la mejor forma de conseguirlo es perpetuando el orden existente del mundo<sup>25</sup> (Atzmon, 2004. TDA).

Para entender el aludido “mensaje político y filosófico que fue destrozado” en el jazz (fenómeno que constituye, precisamente, su desublimación), nos valdremos aquí de dos categorías que, una vez descritas, aclaran la relación histórica del género con la cultura experimental y con el pensamiento crítico: la *reivindicación* y la *comunicación*.

En primer lugar, a través de un acto de *reivindicación*, el hombre busca “reclamar algo a lo que cree tener derecho” (Real Academia Española, 2014, 23º ed.). Los músicos afroamericanos, progenitores del jazz, creían tener derecho a la dignidad y a la propia integridad, cualidades de las que habían sido privados por el terror institucional, la esclavitud y los linchamientos (West, 2000: min. 0:50 a 1:33). Precisamente,

la historia de sanciones, segregación, y esclavitud, impuesta sobre los afroamericanos por la cultura blanca americana, ha influido indudablemente sobre la evolución de un sistema de

---

<sup>25</sup> “[f]or the white bourgeoisie, jazz became a problem that had to be addressed. Its political and philosophical message was about to be crushed. The best way to beat a resentful rival is to integrate it into your system—so *Voice of America*, the government’s broadcaster, adopted jazz as its own and transmitted it to the world. Black Americans became simply Americans, and jazz ceased to be subversive. [...] Soon after their alleged “liberation”, black Americans lost interest in their own revolutionary music. Jazz was no longer the black American call for freedom, but a white middle-class adventure. It was transformed from a vivid, authentic and socially motivated artform into an academic exercise. In the 1970s, more and more colleges launched jazz courses as if jazz were a form of knowledge, rather than spirit. [...] We are now at the apex of this commercial phase. Occasionally, we hear that a new-born artist has signed a multi-million-dollar record deal. As long as jazz is in the hands of big business it will never produce acute social criticism. The music industry, like any other industry, is aimed at accumulating money and the best way to achieve this is to maintain the existing world order”.

creencias socio-musicales que difiere en aspectos cruciales de aquel que ha emergido de la cultura dominante en sí<sup>26</sup> (Lewis, 2002: 217. TDA).

Este sistema de creencias “socio-musicales” está encauzado, en parte, a través de la *denuncia* (que no es exclusiva de las problemáticas raciales). La denuncia es la manifestación práctica de lo que ya hemos caracterizado como una potencial *fuerza de rebelión* en la cultura experimental, y configura la tensión entre ésta y la industria de la música. Louis Armstrong, Billie Holiday, Benny Goodman, Duke Ellington, Max Roach, Charles Mingus y John Coltrane son algunos casos (entre muchos otros) en que el jazz dejó de manifiesto estas implicaciones políticas<sup>27</sup>. Un caso en la carrera de Mingus ilustra con claridad la naturaleza de las susodichas tensiones: es sabido que el coloso de la industria, Columbia Records, se opuso a grabar y distribuir la canción “Fable of Faubus” en su versión con letra (una crítica furiosa al entonces gobernador Orval Faubus, elaborada tras haber impedido éste el ingreso de un grupo de jóvenes afroamericanos a una escuela pública no segregante, con ayuda de la guardia nacional, en 1957), puesto que la encontraba incendiaria (Verity, 2017).

La adversidad, precisamente, alimenta los ideales de reivindicación jazzísticos; así mismo, la reivindicación configura el jazz como una forma de ser en el mundo, y no meramente como una compilación de lineamientos estéticos. El harto citado West, como filósofo pero sobretudo como pensador afroamericano, sintetiza este fenómeno al considerarse un hombre jazzístico aún en el mundo de las ideas, en la medida en que está “siempre haciendo seguimiento del sufrimiento injustificado en el mundo, de la miseria social innecesaria”<sup>28</sup> (2000: min. 5:55 a 6:20. TDA). Incluso, considera al dramaturgo ruso Anton Chejov jazzístico (y así nos enseña sobre los alcances transculturales del jazz cuando es sometido al pensamiento crítico), acotando que éste “tenía un sensibilidad *blue*”<sup>29</sup>, y se preguntaba, ¿cómo persistir con el amor y la compasión junto con una noción de *justicia hacia todos*, mientras estás luchando con niveles de decepción y disolución que no te abandonan?”<sup>30</sup> (2000: min. 43:10 a 43:25. TDA).

Con los elementos de resistencia y posterior reivindicación de la comunidad afroamericana como zócalo, el músico de jazz erige un sistema de creencias socio-musicales cuyo propósito más altivo es crear comunidad, respaldo y comunicación a nivel social. Estos ideales se consagran al involucrar *al otro*, fenómeno que refuerza la noción de que la *interacción* es inherente al jazz, y que ésta es indispensable para distinguirlo como tal. El otro, *la otredad*, como categoría, tiene en estas instancias muchas facetas. Puede entenderse como un concepto abstracto que engloba *otras razas*, *otras condiciones sociales*, *otros géneros*, *otras disciplinas*, etc.

<sup>26</sup> “The history of sanctions, segregation, and slavery, imposed upon African Americans by the dominant white American culture, has undoubtedly influenced the evolution of a sociomusical belief system that differs in critical respects from that which has emerged from the dominant culture itself”.

<sup>27</sup> Ejemplos vivos de esta disposición cultural se encuentran en Lewis (John), 2017, a propósito del ‘sonic politics’. Ver bibliografía.

<sup>28</sup> “always keeping track of the unjustified suffering in the world, the unnecessary social misery [...]”.

<sup>29</sup> West extrapola el concepto de la “blue note” en el jazz, convirtiéndola en una categoría ontológica, tanto más que estética.

<sup>30</sup> El énfasis es mío. “had a blue sensibility, [and asked himself] ¿how do you keep keeping on with love and compassion with some sense of justice towards all, but you’re wrestling with levels of disappointment and dissolution that will never let you go?”.

Por otra parte, la *comunicación* puede entenderse simultáneamente en dos registros: con la tentativa de “hacer a una persona partícipe de lo que se tiene” en razón de aquello que se descubre y/o se quiere manifestar, y con la tentativa de “transmitir señales mediante un código común al emisor y al receptor” (Real Academia Española, 2014, 23º ed.). Ambos registros atraviesan la historia del desarrollo del jazz haciendo las veces de columna vertebral, pero en el segundo de éstos reside una singularidad esencial: el *código común* se transforma, aún cuando el mensaje (“la señal”) transmitida se mantiene intacta. En razón de esta flexibilidad estilística, es que el jazz ha sido permeado por un sinnúmero de prácticas musicales alrededor del mundo, y también es por ésta que a tantas músicas heterogéneas se las cataloga, se las piensa o se las matiza como “jazzísticas”. Lewis ejemplifica, a propósito:

Ya activo en los años cuarenta, un grupo de improvisadores radicales, jóvenes, negros y americanos, en su mayoría sin acceso a recursos económicos y políticos a menudo dados por sentado en los círculos musicales de la alta cultura, planteó retos potentes a las nociones occidentales de estructura, forma, comunicación y expresión. Estos improvisadores, estando conscientes de la tradición musical occidental, localizaron y centraron sus modos de expresión musical entre una corriente que manaba en la mayor parte de la cultura y la historia social africana y afroamericana. La influencia y diseminación internacional de su música, apodada “bebop”, así como las fuertes influencias provenientes de formas tardías del “jazz”, ha resultado en el surgimiento de nuevos lugares para actividad musical improvisatoria a un nivel transnacional y transcultural<sup>31</sup> (Lewis, 2002: 216. TDA).

El ciclo de canciones que este texto acompaña, “Red en la voz”, está enraizado en esta noción crítica e histórica del jazz como fenómeno transcultural. Es fruto de la tradición jazzística, pensada ésta como un complejo de características sociomusicales y, por extensión, técnicas. Éstas características técnicas provienen, para el caso, de una de las tantas ramificaciones transculturales del jazz, siendo que es una de las más fieles a sus prerrogativas sociomusicales y políticas: la improvisación libre como corolario inminente del denominado “free jazz”. Esta asociación histórica se esclarece al tener en cuenta que

una tercera vertiente dentro de la música improvisada es la así llamada “Downtown (New York) School”, representada por el saxofonista John Zorn; los guitarristas Fred Frith, Eugene Chadbourne y Elliot Sharp; la vocalista Shelley Hirsch; los percusionistas David Moss e Ikue Mori; el trombonista Jim Staley; la arpista Zeena Parkins; y el improvisador electrónico Bob Ostertag, entre otros. La música de este grupo es a menudo tímbrica y dinámicamente disyuntiva, con cambios de carácter rápidos y frecuentes, extremos dinámicos, uso extensivo de timbres reminiscentes del rock, y una fuerte interrelación con la cultura popular. Aquí, de nuevo, el énfasis hecho en la personalidad (el sujeto) es de naturaleza afrológica [...] (Lewis, 2002: 236. TDA),

como es también afrológico el énfasis político de la improvisación libre, dado que

<sup>31</sup> “Already active in the 1940s, a group of radical young black American improvisers, for the most part lacking access to economic and political resources often taken for granted in high-culture musical circles, nonetheless posed potent challenges to Western notions of structure, form, communication, and expression. These improvisers, while cognizant of Western musical tradition, located and centered their modes of musical expression within a stream emanating largely from African and African-American cultural and social history. The international influence and dissemination of their music, dubbed “bebop,” as well as the strong influences coming from later forms of “jazz”, has resulted in the emergence of new sites for transnational, transcultural improvisative musical activity”

el advenimiento de varias corrientes de improvisación libre (incluyendo el “free” jazz, que emergió temprano en los años sesenta, así como la improvisación libre europea, que emergió en varios estratos culturales en los años setenta) situó en la agenda musical, de nuevo, la *libertad*. En el caso del “free” jazz, la presión tumultuosa por los derechos humanos en los Estados Unidos tenía claras analogías en la música, tal y como acotaron músicos políticamente activos como Archie Shepp. [...] los improvisadores parecen estar de acuerdo en que la libertad en la improvisación Afrológica es percibida como posible tan sólo a través de la disciplina, definida como el conocimiento técnico de la teoría de la música y del propio instrumento, así como *la atención rigurosa al trasfondo (los antecedentes), la historia y la cultura alrededor de la propia música*<sup>32</sup> (Lewis, 2002: 238. TDA).

Esta *atención rigurosa* al contexto es la que posibilita la formación “del músico [como] un ente transformador del entorno social al que pertenece”, tal y como proclama la primera fuente. El entorno social al que pertenece es su contexto. Por lo demás, “Red en la voz” no sólo conserva y refuerza la categoría de *comunicación* jazzística a través del reconocimiento de tal contexto y de su relación con la música experimental, sino también a través de la interacción a través de la notación para improvisadores en terrenos no-idiomáticos (como es el caso en la improvisación libre en tanto secuela del free jazz y el bagaje afrológico).

Así mismo, el ciclo de canciones, a la contraluz de la transgresión de aquellos elementos enumerados por la segunda fuente (no-estandarización del repertorio, ausencia del concepto tradicional de métrica, lenguaje no idiomático, etc.), cobija en el centro de su estructura, su estética y su proyección, una forma cabal de la categoría de *reivindicación* jazzística: el restablecimiento y difusión de la poesía latinoamericana del siglo XX a través de la musicalización de poemas de cinco países diferentes; poemas que han sido paulatinamente relegados hacia los confines más brumosos de la memoria cultural y colectiva de los latinos, en parte gracias al aplastamiento implacable de los cientos de miles de nuevos contenidos intrascendentes con que el ciudadano regular es atiborrado. Estos poemas son efígie de vidas lúcidas y atormentadas, resistentes, activas, efígie de intelectos que compendian en su obra una visión pretérita y vital de la comunidad latinoamericana. De manera que a través de mi proyecto, ciertamente, la “identidad musical [funciona] como apoyo al desarrollo de la identidad cultural”, tal y como lo proclama la primera fuente.

Así, la poesía establece satisfactoriamente una relación bidireccional con el proyecto general del ciclo de canciones. “Red en la voz” es una plataforma, un medio de comunicación que le permite (a la poesía) integrarse entre nuevas disciplinas, proyectarse hacia nuevas audiencias, expresar una verdad y, en fin, reivindicarse al reclamar *su* derecho a no permanecer en el olvido; pero además, la poesía dota al ciclo de mucho de su potencial de sublimación, de incompatibilidad, de negación y de rechazo. Esclarecer la naturaleza de este fenómeno excede con mucho los alcances de este texto, pero una

---

<sup>32</sup> El énfasis es mío. “*The advent of various strains of “free” improvisation-including “free” jazz, which emerged in the early 1960s, as well as the European “free” improvisation which emerged in several cultural strata in the 1970s-placed “freedom” back on the musical agenda. In the case of “free” jazz, the tumultuous push for human rights in the United States had clear analogues in the music, as remarked upon by politically active musicians such as Archie Shepp. [...] the improvisers seem to agree that freedom in Afrological improvisation is perceived as being possible only through discipline, defined as technical knowledge of music theory and of one’s instrument as well as thorough attention to the background, history, and culture of one’s music.*”

revisión de los postulados de Bertolt Brecht y Paul Valéry<sup>33</sup> a propósito del lenguaje poético como detractor por antonomasia de la realidad (lo que por ende la sitúa como herramienta imperiosa en la creación de bidimensionalidad), lo probaría flagrante.

---

<sup>33</sup> En Marcuse, 1964: 97 y sucesivas; Paul Valéry, "Poésie et Pensée Abstraite", en *Oeuvres* (La Pléiade, París, Gallimard, 1957), vol. I, pág. 1324; Bertolt Brecht, *Schriften zum Theater* (Berlín y Frankfurt, Suhrkamp, 1957), págs. 7, 9.

## V.

*A manera de conclusión: educación musical versus educación cultural*

A la contraluz del hecho factual de que vivimos en una sociedad desigual, explotadora y ambientalmente insostenible, hemos analizado las posibilidades del artista dentro del sistema. Dos supuestos subyacen a este análisis: *la situación social contemporánea debería ser transformada, y todas nuestras acciones tienen implicaciones políticas, independiente de si tenemos o no conciencia de éstas*. Las instituciones, y los espacios académicos que estas cobijan, se enfrentan sin tregua a los problemas por los que, precisamente, hemos postulado que la situación social contemporánea debería transformarse. La forma en que estas instituciones preparan a sus estudiantes para incorporarse como capital humano a la sociedad es uno de estos problemas, pues el egresado es el ente que lidiará, finalmente, a través de su fuerza de trabajo, con la *transformación o la perpetuación*.

La Pontificia Universidad Javeriana, como institución de suma relevancia nacional, ha consignado, de hecho, las expectativas que tiene de sus estudiantes como entes interdisciplinarios, identitarios y transformadores. Hemos probado, entre otras cosas, que la presumida transformación del entorno social sólo se puede llevar a cabo, para los estudiantes en el campo del arte y los artistas, a través de la negación de la realidad: contraponiéndose a ella. En la historia del arte<sup>34</sup>, la vanguardia y el experimento han propiciado, como ninguna otra disposición artística, dicha contraposición. Vimos, como un ejemplo de esta aseveración, el caso del Jazz. Habiendo argüido que sólo a través del pensamiento crítico podemos concebir el Jazz como esta fuerza opositora, hemos también justificado la naturaleza de las decisiones artísticas de este proyecto grado, de consuno con mis ideales personales.

La justificación estética e ideológica de este texto es, inherentemente, una crítica constructiva al proceso académico que lo enmarca; esta crítica se consolidará a lo largo de este capítulo en forma de observaciones pedagógicas. Estas observaciones se harán en dos registros: el de la enseñanza de la improvisación (piedra angular del énfasis en JMP) en particular, y el de la enseñanza de la música en general; su objetivo es reforzar (o, incluso, incentivar la incorporación de) las prácticas que soportarían los ideales consignados hasta el momento, en *un* programa de formación musical profesional.

En lo que respecta a la enseñanza de la improvisación, nuevas miradas han sido arrojadas en los últimos veinticinco años. Si bien hasta ahora la enseñanza del Jazz, como género improvisatorio, se ha abordado a partir de procedimientos análogos a los aplicados para la *música histórica* (es decir, condicionada por sus cualidades estilísticas primigenias)<sup>35</sup>, tales aproximaciones se han demostrado problemáticas. En general, “las reiteradas tentativas por codificar y preservar con exactitud las músicas históricas desde el conservatorio son artificiales en mucho sentidos, un obstáculo tanto para su interpretación con significado

---

<sup>34</sup> ¿De las ciencias?

<sup>35</sup> No debe confundirse con *el análisis histórico* del Jazz.

como para la incorporación cabal de la música-arte en la sociedad moderna”<sup>36</sup> (Moore, 1992: 80. TDA). Esta artificialidad en la conservación de la música histórica radica, principalmente, en que el ejercicio de conservación elude la naturaleza dinámica de los grupos sociales que, en primer lugar, conciben la música y, por ende, elude también la naturaleza dinámica de la música en sí misma, como fenómeno cultural vigente. El ejercicio de conservación sugiere entonces, terminológicamente, una paradoja: conservar aquello que se manifiesta, idiosincráticamente, como cambiante. Esta conservación se caracteriza por centrarse exclusivamente en los elementos técnico-musicales, y no en un conocimiento sustancial y crítico de la práctica en que se concibió la música.

Esto no quiere decir que el estudio técnico de la tradición es inútil o poco importante; en absoluto. Sólo quiere decir que para transmitir de manera integral el legado del jazz a los aprendices, el estudio técnico de la tradición es insuficiente: cumple su labor tan sólo parcialmente.

Ahora, el estudio del jazz como música histórica no sólo desfavorece su aprehensión integral, sino que ha mitigado, precisamente, su beneficio como proveedor de herramientas improvisatorias fértiles para los estudiantes y profesores interesados en su exploración desde la academia. Inclusive, se han consignado ya, en el ámbito académico, amplias reflexiones alrededor de la idea de que la mejor forma de enseñar la improvisación es fuera del jazz. Se recomienda hacer una lectura completa tanto de Beckstead, 2013 (“Improvisation: Thinking and Playing Music”), como de Kratus, 1991 (“Growing with improvisation”), para profundizar en el tema; en este último, por ejemplo, el autor elabora un sistema de enseñanza de la improvisación en siete niveles progresivos donde, apenas hasta el sexto nivel, el estudiante empieza a abordar la improvisación a estilo, o la improvisación idiomática, que es la que encontramos en el Jazz.

Ahora, teniendo en mente la problemática del jazz siendo estudiado, desafortunadamente, como una música histórica, y las tentativas de enseñar la improvisación de forma más efectiva por fuera del género, debemos preguntarnos: ¿cómo restablecer la vigencia de la enseñanza de la improvisación jazzística, y la vigencia de la enseñanza del Jazz en sí mismo (y de las músicas populares en general, para efectos de esta institución)? ¿Cómo contribuir a que cumpla a cabalidad su labor pedagógica, artística y política, caracterizadas todas a lo largo del presente texto, y no tan sólo parcialmente? Para este propósito, el educador musical y etnomusicólogo Peter Dunbar-hall, propone abordar la enseñanza pluricultural<sup>37</sup> desde una perspectiva no represiva (colonizada), enraizada en un buen uso del lenguaje y en el cuestionamiento integral<sup>38</sup>. Estas son todas características de la *educación cultural*, distinta, en efecto, de la *educación musical* o, mejor, de la *educación meramente musical*. Esta última acapara exclusivamente los conceptos musicales y técnicos, abordando de manera casi accesoria la relación con el contexto. En cambio, la educación cultural

---

<sup>36</sup> “Ongoing attempts to exactly codify and preserve historical musics in the conservatory are artificial in many respects, a hindrance both to their meaningful interpretation and to the incorporation of art music more fully into modern society”.

<sup>37</sup> Recordemos que ni el jazz nació en Colombia, ni la música de marimba en Bogotá.

<sup>38</sup> Este planteamiento recuerda nuestros señalamientos sobre el pensamiento crítico.

define el estudio de los artefactos culturales, como la música, como un diálogo entre el artefacto, sus creadores y practicantes, y aquellos que lo estudian. Se interesa por exponer y deconstruir las posiciones de cada uno de éstos para mostrar cómo algunas culturas ejercen poder sobre otras. [...] Como el postcolonialismo, que procura afectar las agendas políticas y las ideologías, los estudios culturales son un área de estudio abiertamente política y politizada<sup>39</sup> (Dunbar-hall, 2005: 35. TDA):

¡Justo como en el estudio del jazz desde una perspectiva histórica, o en los preceptos que subyacen los procesos creativos de la música experimental! Dunbar-hall complementa explicando que

mientras muchos educadores de música simpatizan con la idea de un mundo equitativo, este problema no se aborda en las bases de los currículos musicales o en la mayoría de las aulas de música, donde el foco está exclusivamente en la música por sí misma. Es mucho más seguro enfocarse en el balance y la mezcla, o en el registro y la textura, que considerar el impacto social de la música en nuestras vidas<sup>40</sup> (35. TDA);

Pero,

anclar piezas de música a cierto periodo ya etiquetado, sin mirar más allá de la apariencia original de la música, es poco realista, y no prepara a los estudiantes para vidas en las que tendrán que experimentar la música como un fenómeno en evolución; crea una impresión errada acerca de lo que se trata la música. Desde este punto de vista, la educación musical actual parece no estar sirviendo a la música en absoluto<sup>41</sup> (37. TDA).

... de todos estos planteamientos, que proponen vincular el estudio técnico-musical con los contextos sociales donde se gestaron, tomar una postura crítica enraizada en un conocimiento histórico de los acontecimientos culturales, y politizar los estudios culturales, entre otras cosas, hay someros vestigios en la Carrera de Estudios Musicales de la Pontificia Universidad Javeriana, pero una revisión completa del texto de Dunbar-hall revela cuánto más podrían reforzarse, complejizarse y extrapolarse.

Tanto los miembros del personal de servicio, como los profesores, como los estudiantes estamos invirtiendo nuestro invaluable capital humano, consuetudinariamente, inscritos en las instalaciones y los ideales de las instituciones. Debemos confrontar, comparar nuestros procesos con éstos, revisarlos y, por sobre todo, tomar acción, sí libre, pero sobre todo consciente y crítica frente a nuestra sociedad. La nula acción, contiene un subtexto político. La acción industrial, también; la acción experimental, también. Pero más allá de los “perspectivismos” (así llamados por Ernesto Sábato), todos estamos enfrentados a una sociedad que apremia cambio, y a la pregunta de cómo sobrellevarlo. Pámies ha dicho:

<sup>39</sup> “defines the study of cultural artifacts, such as music, as a dialogue between the artifact, its creators and practitioners, and those who study it. It is concerned with exposing and deconstructing the positions of each of these to show how some cultures exert power over others. [...] Like postcolonialism, which seeks to affect political agendas and ideologies, cultural studies is an avowedly political and politicized area of study”.

<sup>40</sup> “While many music educators may sympathize with the idea of an equitable world, the issue is not addressed in music curriculum rationales or in many music classrooms where the focus is exclusively on the music itself. It is much safer to focus on balance and blend and on register and texture than it is to consider the social impact of music in our lives”.

<sup>41</sup> “Anchoring pieces of music to some labeled period without looking beyond the music's original appearance is unrealistic and does not prepare students for lives in which they will experience music as evolving; it creates a wrong impression of what music is about. From this viewpoint, current music education may seem to not be serving music at all”.

las respuestas no provendrán de los individuos por sí solos. Como individuos aislados, podemos contribuir con análisis, ideas y alternativas, pero dudo mucho que alguien llegue a una conclusión verdaderamente significativa por sí solo. Para tales efectos, debe darse un proceso de colectivización politizada de la causa estética<sup>42</sup> (2015: 24. TDA).

Nuestra causa estética es la música.

---

<sup>42</sup> *“Answers will not come from individuals alone. As separate individuals, we can contribute with analyses, thoughts, and alternatives but I highly doubt anyone will arrive at truly meaningful conclusion on their own. For that matter, a process of politicized collectivization of the aesthetic cause needs to take place”.*

## Referencias

- Atzmon, Gilad. 2004. "Politics and jazz". *CounterPunch, Petrolia, CA*. <<https://www.counterpunch.org/2004/11/20/politics-and-jazz/>> [Consulta el 18 de febrero de 2018]
- Beckstead, David. 2013. "Improvisation: Thinking and Playing Music", *Music Educators Journal*, Vol. 99: 3, pp. 69-74.
- Cazden, Norman. 1961. "Staff notation as non-musical communications code", *Journal of Music Theory*, Vol. 5: 1, pp. 113-128.
- Dunbar-hall, Peter. 2005. "Colliding Perspectives? Music Curriculum as Cultural Studies", *Music Educators Journal*, Vol. 91: 4, pp. 33-37.
- "Estudios musicales: ventajas de la carrera". <<http://www.javeriana.edu.co/carrera-estudios-musicales>> [Consulta: 13 de enero de 2018]
- Ingenieros, José. 1961. *El hombre mediocre*. Argentina: Editorial Losada.
- Kratus, John. 1991. "Growing with improvisation", *Music Educators Journal*, Vol. 78: 4, 35-40.
- Kennedy, Raymond F. 1987. "Jazz style and improvisation codes", *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 19: pp. 37-43.
- Lésper, Avelina. 2008. "Los curadores y la atrofia del arte". *Laberinto de Milenio Diario, México*. <[http://www.fondodeculturaeconomica.com/editorial/prensa/Detalle.aspx?seccion=Detalle&id\\_desplegado=18984](http://www.fondodeculturaeconomica.com/editorial/prensa/Detalle.aspx?seccion=Detalle&id_desplegado=18984)> [Consulta el 12 de febrero de 2018]
- Lewis, George E. 2002. "Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives", *Black Music Research Journal*, Vol. 22: supplement, pp. 215-246.
- Lewis, John. 2017. "Silence is betrayal: the jazz musicians putting the political into their playing". *The Guardian*. <<https://www.theguardian.com/music/2017/nov/16/jazz-musicians-political-playing-london-jazz-festival-martin-luther-king-musicians#top>> [Consulta el 18 de febrero de 2018]
- Marcuse, Herbert. 1964. *El hombre unidimensional*. Estados Unidos: Beacon Press.
- Merino, María y Pérez Porto, Julián. 2008. "Pensamiento crítico". *Gestionado con WordPress*. <<https://definicion.de/pensamiento-critico/>> [Consulta: 12 de febrero de 2018]
- Moore, Robin. 1992. "The decline of improvisation in western art music: an interpretation of change", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 23: 2, pp. 61-84.

- Pàmies, Joan Arnau. 2015. "Composition in the 21st Century: The Need for a Critical Insertion". Ensayo (Candidato a doctorado en composición). Universidad de Northwestern, Evanston, Illinois.
- Real Academia Española. 2014. "Comunicar". *En Diccionario de la lengua española (23º ed.)*. <<http://dle.rae.es/?id=A5G2vNP>> [Consulta: 13 de febrero de 2018]
- Real Academia Española. 2014. "Profesional". *En Diccionario de la lengua española (23º ed.)*. <<http://dle.rae.es/?id=UHxRBOS>> [Consulta: 13 de febrero de 2018]
- Real Academia Española. 2014. "Reivindicar". *En Diccionario de la lengua española (23º ed.)*. <<http://dle.rae.es/?id=VnXRVds>> [Consulta: 13 de febrero de 2018]
- Real Academia Española. 2014. "Transgredir". *En Diccionario de la lengua española (23º ed.)*. <<http://dle.rae.es/?id=aK1FmOQ>> [Consulta: 13 de febrero de 2018]
- Spiegelberg, Scott. 2008. "A Cognition-Based Pedagogy of Improvisation for Post-Secondary Education", *Dutch Journal of Music Theory*, Vol. 13: 1, pp. 76-83.
- Stone, Kurt. 1963. "Problems and Methods of Notation", *Perspectives of New Music*, Vol. 1: 2, pp. 9-31.
- Verity, Michael. 2017. "Jazz and the civil rights movement". *ThoughtCo*. <<https://www.thoughtco.com/jazz-and-the-civil-rights-movement-2039542>> [Consulta el 18 de febrero de 2018]

## Entrevistas

- Lésper, Avelina. En "TV Azteca Opinión - Berman: Otras historias", publicado en el año 2016. Consultado en <<https://www.youtube.com/watch?v=G2XNbDUTSsg>> como "Avelina Lésper, crítica de arte", el 5 de febrero de 2018.
- Lésper, Avelina. En "A proa", publicado en el año 2017 (a). Consultado en <<https://www.youtube.com/watch?v=RfHubArMMA8>> como "El arte contemporáneo no es arte, es un gran fraude", el 5 de febrero de 2018.
- Lésper, Avelina. En "TV Azteca Opinión - Berman: Otras historias", publicado en el año 2017 (b). Consultado en <<https://www.youtube.com/watch?v=uRqvT11XNXc>> como "El arte de cobrar millones por chatarra", el 5 de febrero de 2018.
- West, Cornel. En "C-Span: book notes", año 2000. Consultado en <<https://www.youtube.com/watch?v=FFcKjok4ZZ4>> como "John Coltrane, American Transcendentalism, Jazz & Radical Politics", el 6 de febrero de 2018.

# Red en la voz

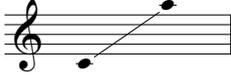
*Ciclo de canciones sobre  
poemas de autores latinoamericanos*

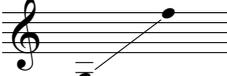


Mateo Marín Calderón

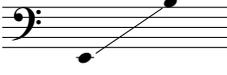
---

Cover painting: Catalina Pardo Ceballos. *Sin título*, 2017 [35 x 25, oil on canvas].

**Soprano** 

**Alto** 

**Tenor** 

**Bass** 

**Melodic improviser 1** – *Any melodic instrument with a medium-high register*

**Harmonic improviser** – *Any harmonic instrument with a medium register*

**Melodic improviser 2** – *Any melodic instrument with a medium-low register*

**Percussive improviser** – *Any kind and number of percussive instruments*

Barlines separate events, not measures. What appears to be measure numbering, actually functions as rehearsal numbering.

Improvisers interpreting this piece should have a rather popular, jazz-rooted and/or experimental music background.

During each event, improvisers may do as they please, as long as the enumerated limitations (separated by a “;” character) are taken into account. On any aspect not being specified, it is up to each improviser to make decisions about the event’s interpretation. Advantage of ambiguous scenarios should be taken.

Improvisers should avoid the generation of way too specific harmonic sonorities or harmonic centers, unless the pitches being sung by the vocal performers are taken into responsible consideration.

Silence is always an option for improvisers, even when the score indicates differently. However, improvisers should not play unless indicated.

Singers must always sing in an ordinary-like intonated voice (popular singing comes to mind), unless indicated otherwise. This means that lyrical singing must not be used unless specified. Once the performers have identified the modifications made in their vocal apparatus that distinguish one type of singing from the other, they should be able to achieve intermediate intonations, referred throughout the piece as an “ordinary/lyrical” singing.

General group amplification could be used for the singers at the group’s/director’s discretion. One should have in mind a handful of vocal gestures that are hard to appreciate when performed among other simultaneous sounds.

a) 

b) 

c) [X]

d) +

e) In. 

f) Ex. 

g) 

h) 

i) 

j) 

k) 

l) 

m) 

n) V.E.

o) 

p) 

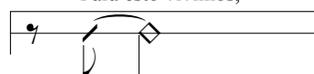
q) 

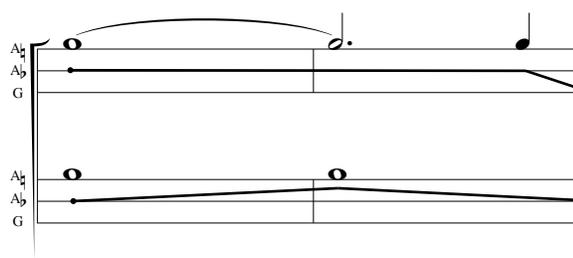
r) 

s)   
En-rrua-na-do en mi fu-ror

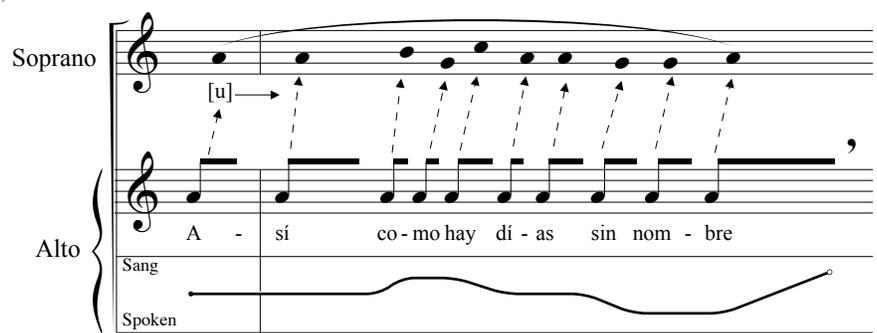
Sadder, introspectively. Slightly, look down and tilt your head.

t) *rit.*   
Murio la fê, murieron todas las aves de rapiña que te roían el corazón.

u)   
*f*

v) 

w)   
ni la vi - da me sien - te,

x) 

y)  $\alpha$

z)  $\alpha$

aa)  $\alpha$

bb)  $\alpha$

cc)  $\alpha_2$

dd)  $\gamma$

ee) simile

ff)  $\leftrightarrow$

gg) 

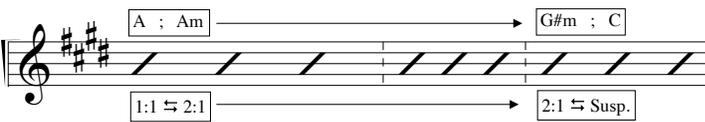
hh) 

ii) 

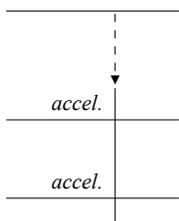
jj) 

kk) Solo

ll) 

mm) 

nn) L.V.

oo) 

pp) 

qq) ?

rr)  $\infty$

ss) 

## GLOSSARY

***Concerning the whole group***

- a) Appears at the end of an event, mostly on the improvisers' staves. It suggests that the musician whose part carries the symbol should cue, at his/her discretion, in order to move on to the next event/texture.
- b) Appears at the end of an event, mostly pointing from the vocal performer's staves towards the improviser's. It suggests that rhythmic continuity cues in order to move to the next event/texture. Also, since the improvisers' staves have no spatial implications, whenever rhythmic figures are absent but rhythmic precision/regularity is needed, this same dashed arrow would be used to assist the gesture.
- c) Abbreviations referring to any given performer appear in brackets, e.g. [S] = Soprano.

***Concerning the vocal performers***

- d) Performer closes his/her mouth, changing as least as possible the position suggested by the vowel being held up to the moment.
- e) Performer inhales deeply, audibly. Rests determine the duration of the gesture.
- f) Performer exhales, audibly. Rests determine the duration of the gesture.
- g) Nasal voice.
- h) Performer uses a mouth position resembling a rectangle like figure.
- i) Performer sings without separating his/her teeth.
- j) Indicates the lowest/highest note possible.
- k) Performer must gradually shift from any given characteristic or gesture to another.
- l) While maintaining the sound emission, performer must cover his/her mouth with his/her hand.
- m) While maintaining the sound emission, performer must gently shake his/her throat with his/her hand, resulting on a slight modification on the intonation.
- n) Abbreviation meaning "vocalize exaggeratedly".
- o) Performer should sing without separating the tongue from his/her palate.
- p) Performer should use his/her finger to flutter both lips, while intonating a specific pitch. A

child's play comes to mind.

q) Upper mordent.

r) Lower mordent.

s) Indeterminate, well-intonated pitch notation, as opposed to the regularly used *Sprechstimme*. The line stands for the performer's middle register.

t) Text above the horizontal line should be spoken. Dynamic and articulation indications appear below the line (except for occasional "tempo alterations" like the one on this figure, meaning the text should be emphasized by means of reading it gradually slower). Inside the upper box, histrionic indications of mood and gesture are specified, and should be taken into account until otherwise indicated. Fermata indications function conventionally, at the performer's discretion. Strict spatial/temporal relation with other performers is improbable, and is of rather little importance.

u) Performer should distribute the spoken text for as long as the rhythmic figure below it suggests it.

v) Special staff for microtonal deviations. The bold line accounts for the pitch being sang, gradually tending towards a half step above or below it, but not actually reaching any. Rhythmic figures above articulate points of departure and duration.

w) Pitches, and their respective syllables, should be performed with absolute rhythmic freedom, minding no spatial relationship with the other musicians.

x) The performer with the graphic notation (below; Alto in this case) should modulate the specified pitches intonation according to the diagram (from a completely spoken execution to a completely sang one, and in-between them). Due to the inflections in the vocal apparatus, non-alteration of the tuning is virtually impossible. Actually, this detuning is essential to the gesture and, even do the performer should attempt an exact interpretation, he/she should not mind the eventual alterations. Syllabic durations are determined spatially, where the very first note of this excerpt is equivalent to approximately one (1) second. The performer with the non-stemmed note-heads (above; Soprano in this case) should sing each of the specified pitches, in a legato fashion, immediately after the execution of the pitch from which the arrow is pointed.

### ***Concerning the improvisers***

y) Greek letters appear announcing that the current event's texture/gesture (and not the limitations enumerated on it) must be "stored" in the improvisers' memory, for future re-exposition of the material. In other words, it states that a *memory* is founded. A small number might also complement the box, in cases where multiple textures/gestures are conceived at the same time by different performers, and need distinction. Memories renew from one song to another, and, of course, from one interpretation of the cycle to another.

z) States that an already founded memory is recalled. Notice the non-colored corner, as opposed to symbol y).

aa) States that an already founded memory is recalled, but with a new limitation, or with one of its

original limitations transformed. New qualities are specified textually in the subsequent bracket. A clarification must be made in regard to a specific limitation: the “opposite” one. It appears suggesting that the improvising performer must recall the alluded memory, but inverting as many of its original qualities as possible, *e.g.* if the memory’s texture consisted in a loud, high-pitched, fast gesture, the performer might re-expose it as a *piano*, low-pitched and slow gesture.

*bb)* States that only one (1) aspect of an already founded memory is recalled, the quality of which is specified textually in the subsequent bracket. This means that if, as an example, only the rhythmic quality of the alluded memory is recalled, it is up to the improviser to take decisions upon the new pitch, timbre, dynamic, etc., qualities.

*cc)* States that, between various already-founded and number-specified memories named with the same Greek letter (meaning that they were all founded at the same time, or that they correspond to a group memory [see *dd)*]), it is up to the performer to decide which should be recalled.

*dd)* *Group memory*, which states that the stored texture must be thought of and re-exposed as the result of each performer’s contribution, and not as individual superimposed materials.

*ee)* Appears suggesting that, once the group has moved forward to a new event, the performer whose part carries the indication must keep playing what he/she had been playing before. It also appears, as a courtesy, at the beginning of new systems or pages.

*ff)* Improvisers should alternate, during their interpretation of a certain event, between two states of the same quality, *e.g.* a performer might be asked to alternate between *piano* and *fortissimo*.

*gg)* During the current event, improvisers should gradually shift from one texture (resulting from its enumerated limitations) to another.

*hh)* During the current gesture/texture, improvisers should gradually shift from a given state of an alluded quality to another.

*ii)* Improviser should use his/her high register.

*jj)* Improviser should use his/her low register.

*kk)* The improviser whose part carries the indication should be prominent (in relation to the other vocal or improvising musicians) in his/her interpretation. When this indication appears, accompanying memories are systematically shaded (see *aa)*), since the performers might have to alter the material’s nature in order to make it more suitable for accompaniment (dynamic-wise, intensity-wise, etc.)

*ll)* Improvisers must improvise using any or all of the enumerated pitches, in any octave. When a hollow note-head appears (as is the case of the given figure), it is suggested as the prominent pitch center.

*mm)* *Counterpoint notation*. The key signature suggests the tonal center, as a courtesy. Chords appearing in the upper box determine the group of notes (in a specific structure) from which the improviser must choose. Ratios appearing in the bottom box suggest the rhythmic relation that the improviser must attempt to maintain with the other performers. Since more than one improviser will carry the indications, accuracy in maintaining the ratios is virtually impossible. The resulting on-pulse rhythmic chaos is essential to the gesture.

*nn)* Abbreviation meaning “let vibrate”. On wind instruments, this indication should account for a whole-exhalation tone.

*oo)* Indications appearing right before a barline specify the way in which the after-coming event should be approached. The example shows a scenario where the current event should be abandoned with an acceleration of the tempo, leading towards the new event.

*pp)* Improviser should use his/her highest or lowest register, or even the lowest pitches of his/her high register and vice versa, depending of the direction of the arrow.

*qq)* Appears suggesting that the direction/result of any given development (see *gg)* and *hh)*) is undetermined, free.

*rr)* Suggests that the improvised event should be short and repetitive/cyclical.

*ss)* Conventional jazz-changes notation; the improviser expresses the specified harmony freely.

## EN EL AGUA DORMIDA

*En el agua dormida mi caricia más leve  
se tiende como el perro humilde de la granja  
la soledad en un impalpable oro llueve,  
y se aclara el ambiente oloroso a naranja.*

*Las pupilas, alertas al horizonte puro,  
interrogan sin rumbo, sin anhelo ni angustia,  
cada sombra cobija un cansancio futuro  
que doblega la mente en una flexión mustia.*

*En tanto, un inefable candor que nada implora  
es descanso a los ojos... Escucho un trino hurraño,  
y pienso inversamente que a una nube viadora  
guía el pastor bíblico conduciendo el rebaño.*

*En un temblor de seda se deshoja la hora,  
ni un súbito reflejo turba el agua dormida,  
ni un cansancio impaciente en mi alma se desflora,  
ni la vida me siente, ni yo siento la vida...*



*mp* *mf* *mp*

7

A

la so-le-dad en un im - pal - pa - ble\_o-ro llue-ve, y se\_a - cla - ra\_el am - bien - te\_o-lo - ro - so\_a na -

M.I. 1 *α* Resembling [A] rhythmically, *α*

H.I. *α* Resembling [A] rhythmically, *α*

M.I. 2 *α* Resembling [A] rhythmically, *α*

Spoken *mf*

10

S

aj na ran a o so ro lo et neib ma le a ral ca es y ev euy o ro el bap lap

A

ran - ja.

In. ← Ex. →

T

aj na ran a o so ro lo et neib ma le a ral ca es y ev euy o ro el bap lap

B

aj na ran a o so ro lo et neib ma le a ral ca es y ev euy o ro el bap lap

M.I. 1

H.I.

M.I. 2 *α* *ad. lib.* ; *tenuto*

P.I. Free ; *pp* *ff*

12

S  
mi nu ne da de los al aj narg aled ed li mu o rrep le o mok ed neit es ev el sam ai si rak im a dim rod au gu le

A

T  
mi nu ne da de los al aj narg aled ed li mu o rrep le o mok ed neit es ev el sam ai si rak im a dim rod au gu le

B  
mi nu ne da de los al aj narg aled ed li mu o rrep le o mok ed neit es ev el sam ai si rak im a dim rod au gu le

M.I. 2  
*simile*

P.I.  
*simile*

15

S  
ne

A  
En el a - gua dor-mi-da mi ca-ri-cia más le-ve + [e] + [e] + [e] se tien - de co-mo el pe - rro hu - mil - de de la

T  
ne

B  
ne

M.I. 1  
[α] Resembling [A] rhythmically ; *pp* Free ;  $8^{va}?$  (if pitched)

H.I.  
[α] Resembling [A] rhythmically ; *pp* Free ;  $8^{va}?$  (if pitched)

M.I. 2  
*simile* ; *pp* Free ;  $8^{va}?$  (if pitched) [B]

P.I.  
Free ; *pp* ?

Flick both cheeks with your fingers, erratically, while gradually alternating between mouth positions:

19

S

A   
*Vbr. leggero* ord.  $\Delta$  *mp* *mf* *mp*  
 3 5:3 3 3 3

T

B

M.I. 1 *simile*

H.I. *simile*

M.I. 2 *simile*

P.I. *simile*

22

S   
 Sprechstimme *mp*

A   
*mp*

T   
*mf*

B   
*mf*

M.I. 1 *simile* **B** ; *p*  $\text{—————}$  *al niente*

H.I. *simile* **B** ; *p*  $\text{~~~~~}$  Free

M.I. 2 *simile* **B** ; *p*  $\text{~~~~~}$  **a** *tenuto*

P.I. *simile* **B** ; *p*

fairly soon

very soon

24

S  
al ho-ri-zon-te pu-ro, in-te-rro-gan sin rum-bo, sin an-he-

A  
al ho-ri-zon-te pu-ro, in-te-rro-gan sin rum-bo, sin an-he-

T  
pu-ro, in-te-rro-gan sin rum-bo, sin an-he-lo ni\_an-gus-tia,

B  
pu-ro, in-te-rro-gan sin rum-bo, sin an-he-lo ni\_an-gus-tia,

M.I. 1 *simile*

H.I. *simile*

M.I. 2 *simile*

P.I. *simile*

25

S  
lo ni\_an-gus-tia, In. ← Ex. →

A  
lo ni\_an-gus-tia, In. ← Ex. →

Ordinary/Lyrical □ → ord. → Δ ord. > *p*

T  
ca-da som-bra co-bi-ja\_un can-san-cio fu-tu-ro que do-ble-ga la fren-te\_en (n)

B  
ca-da som-bra co-bi-ja\_un can-san-cio fu-tu-ro

M.I. 1 ; **Prestissimo** ; *rallentando*

H.I. [α] Character ; ; **Prestissimo** ; *rallentando*

M.I. 2 [α] ; **Prestissimo** ; *rallentando*

P.I. Free ; **Prestissimo** ; *rallentando*

Imitate [M.I. 1] in a lyrical and legato fashion, using any vowel(s). →

Troughout measures 28 - 33, singers should breath whenever they need to, as long as they drop the dynamics *al niente* before inhaling, and resume the pitch from *ppp* up to a *mp/mf*.

Lyrical

*ppp*

27

S [u]

A [a] [u]

T *f* 5:4 u - na - fle - xión mus tia. ord. [u]

B *ff mp* [a] [u]

M.I. 1 *simile* In a pointillism fashion ; Avoiding rhythmic unisons ; Sporadically ; *p*

H.I. *simile* In a pointillism fashion ; Avoiding rhythmic unisons ; Sporadically ; *p*

M.I. 2 *simile* In a pointillism fashion ; Avoiding rhythmic unisons ; Sporadically ; *p*

P.I. *simile* In a pointillism fashion ; Avoiding rhythmic unisons ; Sporadically ; *p*

29 *mp*

S *mf*

A

T

B

M.I. 1 *simile*

H.I. *simile*

M.I. 2 *simile*

P.I. *simile*

En

34 **p**

S  
aj na ran a o so ro lo et neibma le a ralca es y ev euy o ro el baplap mi nu ne da de los al

A  
Read the following text, imitating in spirit, cadence and dynamics the texture that is being performed by [S] and [B]. (The placement of the text has no spatial implications in relation to the other performers). "aitsum noixelf anu ne etnerf al agelbod ueq orutuf oicnasnac nu ajiboc arbmos adac, aitsugna in olen a nis,

T  
tan - to\_un i - ne - fa - ble can - dor que na - da\_im - plo - ra

B  
aj na ran a o so ro lo et neibma le a ralca es y ev euy o ro el baplap mi nu ne da de los al

M.I. 1  
Imitating in spirit and cadence [S], [A] and [B]  $\leftrightarrow$  *tr*

H.I.  
Free (The following (2) cues' locations have no spatial implications. Both must be executed before de word "rebaño" on [T]) *simile*

M.I. 2  
Free  $\gamma_1$  Free  $\delta_1$

P.I.  
Free  $\gamma_2$  Free  $\delta_2$

35

S  
aj narg al ed ed li mu o rrep le o mok ed neit es ev el sam ai sirak im a dim rod au gu le ne

A  
obmur nis nagorretni, orup etnoziro la satrela, salipup sal."

T  
Cheek flick 3 3 3 3 5:3  
es des - can - so\_a los

B  
aj narg al ed ed li mu o rrep le o mok ed neit es ev el sam ai sirak im a dim rod au gu le ne

M.I. 1  
*simile*

H.I.  
*simile* Free

M.I. 2  
*simile* Free  $\epsilon_1$

P.I.  
*simile* Free  $\epsilon_2$

36

S  
Imitate [M.I. 1].

A  
Breath in and out deeply, audibly, as many times as naturally possible during the section.

T  
In. ←  
5:3  
o - jos... es - cu - cho\_un tri - no\_hu - ra - ño,  
Read the following text. (The placement of the text has no spatial implications in relation to the other performers).  
"y pienso inversamente que a una nube viadora guía el pastor bíblico conduciendo el rebaño."

B  
Breath in and out deeply, audibly, as many times as naturally possible during the section.

M.I. 1 *simile* *pp*

H.I. *simile* *pp*

M.I. 2 *simile* *pp*

P.I. *simile* *pp*

immediately

38

S

A

T

B

M.I. 1

H.I. Free ; Solo

M.I. 2

P.I.

Shorter Short

$\gamma_1$   $\gamma_2$   $\delta_1$   $\beta$   $\epsilon_1$   $\epsilon_2$   $\delta_1$   $\gamma_2$   $\gamma_1$

$\gamma_2$   $\delta_2$   $\beta$   $\epsilon_2$   $\epsilon_1$   $\delta_2$   $\gamma_1$   $\gamma_2$

Tempo I

En el agua dormida

44 *f* *Vbr. veemente* 11:12 *mf* *mp*<sub>3</sub>

S En un tem-blor de se-da se des-ho-ja la ho-ra, ni/un sú-bi-to re-fle-jo tur-ba\_el a-gua dor-mi-da, + [a] + [a] + [a]

A En un tem-blor de se-da se des-ho-ja la ho-ra, ni/un sú-bi-to re-fle-jo tur-ba\_el a-gua dor-mi-da, + [a] + [a] + [a]

T En un tem-blor de se-da se des-ho-ja la ho-ra, ni/un sú-bi-to re-fle-jo tur-ba\_el a-gua dor-mi-da, + [a] + [a] + [a]

B En un tem-blor de se-da se des-ho-ja la ho-ra, ni/un sú-bi-to re-fle-jo tur-ba\_el a-gua dor-mi-da, + [a] + [a] + [a]

M.I. 1  $\epsilon_7$  ; *pp*  $\alpha$

H.I.  $\gamma_7$  ; *pp*  $\alpha$

M.I. 2  $\beta$  ; *pp*  $\alpha$

P.I.  $\delta_7$  ; *pp*  $\alpha$

---

46 In. ← *cresc.* 3 3 3 ord. →  $\Delta$

S ni\_un can - san - cio\_im-pa - cien - te en mi al - ma se des - flo - ra, \_\_\_\_\_

A ni\_un can - san - cio\_im-pa - cien - te en mi al - ma se des - flo - ra, \_\_\_\_\_

T ni\_un can - san - cio\_im-pa - cien - te en mi al - ma se des - flo - ra, \_\_\_\_\_

B ni\_un can - san - cio\_im-pa - cien - te en mi al - ma se des - flo - ra, \_\_\_\_\_

M.I. 1 *simile*

H.I. *simile*

M.I. 2 *simile*

P.I. *simile*

47 In. ← ord.

S  
ni la vi - da me sien - te, ni yo sien - to la vi - da...

A  
ni la vi - da me sien - te, ni yo sien - to la vi - da...

T  
ni la vi - da me sien - te, ni yo sien - to la vi - da...

B  
ni la vi - da me sien - te, ni yo sien - to la vi - da...

M.I. 1 *simile*

H.I. *simile*

M.I. 2 *simile*

P.I. *simile*

fairly after last singer

## CARACTERÍSTICAS

*Lo que no acaba tiene  
 una belleza sin paz. ¿Quién le daría  
 un árbol para descanso más lento  
 de su rostro invisible?  
 El lazo ancho del encuentro  
 vigila sus abismos. Nada  
 que le dijeron lleva  
 a los bosques del este, su sombra  
 cantando en la curva final.  
 El simulacro del amor del padre  
 a su hijo discípulo  
 gotea cuando llueve.  
 Los campos sin palabra  
 se recorrieron sin caballo ni  
 caminos donde nadie temblaba.*

\*

Before rehearsing and assembling this song, consult in a library of your preference or google up the words “*bosques del este*” (or “eastern forests” or the translation of these in any language). Pick, from your results, any three (3) texts containing approximately 100 - 250 words. Hand them to the Soprano, Tenor and Bass performers. The texts will be needed for rehearsal number 15.

# Características

## II

Mateo Marín  
Juan Gelman

♩ = 66

Lyrical  
*f* *ff*  
*Vbr. veemente*

Soprano  
Lo que no\_a - ca - ba tie - ne\_u - na be - lle - za sin paz

Alto  
Lo que no\_a - ca - ba tie - ne\_u - na be - lle - za sin paz

Tenor  
Lo que no\_a - ca - ba tie - ne\_u - na be - lle - za sin paz

Bass  
Lo que no\_a - ca - ba tie - ne\_u - na be - lle - za sin paz

Melodic Improviser 1

Harmonic Improviser

Melodic Improviser 2

Percusive Improviser

Tempo I ♩ = 58

2

S

A

T

B

M.I. 1

H.I.

M.I. 2

P.I.

Free ; *f* wavy arrow Free  $\alpha_1$

Free ; *f* wavy arrow Free  $\alpha_2$

Free ; *f* wavy arrow Free  $\alpha_3$

Free ; *f* wavy arrow Free  $\alpha_4$  Free  $\beta$

Ordinary/Lyrical

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

¿Quién le da - rí - a un ár - bol pa ra des - can - so

Mimic [B]'s interpretation, without producing any voluntary sound. Proceed in this fashion with every other vocal performer until otherwise indicated.

4

A

B

P.I.

*f* Vbr. veemente

In. ← *mf* *mf* ord. Sprechstimme Clear throat *mf* *mf*

más len - to de su - rrr su - rrr su - rrr - o su - rrr - os(s) ssu - rros - tro ¿Quién le

*simile*

5

A

B

P.I.

*p* *f* *p* *mf* *mp* In. ← *mf* *mf* *f* Vbr. veemente Lay back ord. In. ←

da - rí - a un ár - bol pa ra des - can - so más len - to de ssu - rros - tro in - vi - si - ble?

*simile*

Tempo II *Piu mosso ma non troppo*

Lyrical

6 **f**

S   
 A   
 B

H.I.   
 M.I. 2   
 P.I.

7   
 A   
 H.I. *simile*   
 M.I. 2 *simile*

8   
 A   
 T **mp** ord.   
 M.I. 1 Free   
 H.I.   
 M.I. 2

9

A

T

des - can - so más len - to de su ros - tro in - vi - si - ble?

M.I. 1 *simile* *Solo*

10 **Tempo II**

A

M.I. 1 *simile*

H.I. *mf*

M.I. 2 *mf*

P.I. *mf*

11 **Tempo II**

S *mf* El la - zo an - cho del en - cuen - tro vi - gi - la

Stop

A *mf* Distribute evenly across section (m. 11-13)

T El la - zo an - cho del en -

**Tempo I**

B *mf* *mf* *p* *f* *p* El la - zo an - cho del en - cuen - tro en - cuen - tro el la - zo an - cho del

M.I. 1 *simile* δ

H.I. γ

M.I. 2 γ

P.I. β

12

S *sus*

T *cuen - tro vi - gi - la sus a - bis - mos.*

B *en - cuen - tro vi - gi - la - su - a - bis - mos.*

Hand trem.

*f*  
Vbr. veemente

In. ord.

M.I. 1 *simile*

H.I. *simile*

M.I. 2 *simile*

P.I. *simile*

13

S *(s) a - bis - mos. Na - da que le di - je - ron lle - va a los bos - ques del es - te,*

A *Na - da que le di - je - ron lle - va a los bos - ques del es - te,*

T *Na - da que le di - je - ron lle - va a los bos - ques del es - te,*

B *Na - da que le di - je - ron lle - va a los bos - ques del es - te,*

M.I. 1  $\alpha_1$  On pulse

H.I.  $\alpha_2$  On pulse

M.I. 2  $\alpha_3$  On pulse

P.I.  $\alpha_4$  On pulse

**Tempo I**

*subito mp ord. senza espressione*

15

**S** Read prepared text #1. Sporadically incorporate brief imitations of [M.I. 2], as well as spoken executions of the verse: "lo que no acaba tiene una belleza sin paz". Avoid doing so in unison with the other performers.

**A** Read the following text at considerable faster speed than a regular reading, but without any rushing; stay comfortable.

"Los cerros Orientales son un conjunto orográfico situado al oriente de Bogotá, el cual sirve como frontera natural de la ciudad. A grandes rasgos sigue una dirección sur-norte. Se encuentra principalmente en las zonas rurales de las localidades de Sumapaz, Usme, San Cristóbal, Santa Fe, Chapinero y Usaquén. Pese a ser una zona protegida, muchos de sus ecosistemas se encuentran amenazados por los planes de urbanizar las zonas limítrofes con los cerros; inclusive, por construcciones ilegales dentro del área protegida.

Características:

Los cerros cuentan con cerca de 14.000 hectáreas. Estos limitan al norte con Torea, y al sur con el boquerón de Chipaque. En su costado oriental, las elevaciones aumentan hasta constituir el páramo de Cruz Verde, que junto al de Sumapaz, conforman el mismo sistema.

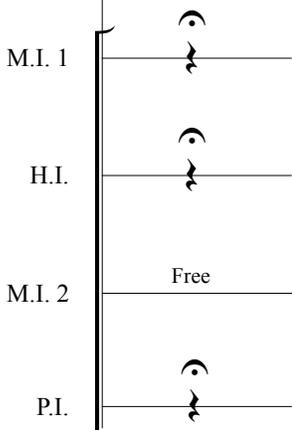
De sur a norte, los cerros son La Teta, aguanoso, Guadalupe, Monserrate, Pico del Águila, El Cable, y al norte de la ciudad, en la localidad de Usaquén, las sierras del Chicó, la cuchilla El Chiscal, el alto La Laguna, y el cerro Pan de Azúcar. El conjunto presenta un fuerte gradiente altitudinal, que va de los 2.575 a los 3.650 metros sobre el nivel del mar.

Historia:

Los cerros orientales de Bogotá tienen cerca de cincuenta millones de años. En tiempos de la conquista española, la sabana de Bogotá ya albergaba una cantidad notable de grupos indígenas. De hecho, en las estribaciones del cerro de Guadalupe se fundó la actual Bogotá. Hacia 1520, sin embargo, su ecosistema comenzó a sufrir alteraciones y fragmentaciones debido a la presión demográfica, habiendo para entonces comenzado la extracción de materiales de construcción como la madera, la arcilla, la arena y la grava."

**T** Read prepared text #2. Sporadically incorporate brief imitations of [M.I. 2], as well as spoken executions of the verse: "lo que no acaba tiene una belleza sin paz". Avoid doing so in unison with the other performers.

**B** Read prepared text #3. Sporadically incorporate brief imitations of [M.I. 2], as well as spoken executions of the verse: "lo que no acaba tiene una belleza sin paz". Avoid doing so in unison with the other performers.



16 *subito f*  
Ordinary/Lyrical

S Na - da que le di - je - ron lle - va a los bos - ques del es - te su som - bra can - tan - do en

A *subito f*  
Ordinary/Lyrical

A Na - da que le di - je - ron lle - va a los bos ques del es - te

T *subito f*  
Ordinary/Lyrical

T Na - da que le di - je - ron lle - va a los bos - ques del es - te su som - bra

B *subito f*  
Ordinary/Lyrical

B Na - da que le di - je - ron lle - va a los bos - ques del es - te su som - bra can - tan - do

M.I. 1  $\alpha_1$  On pulse  $\alpha_3$

H.I.  $\alpha_2$  On pulse  $\alpha_4$

M.I. 2 *simile*

P.I.  $\alpha_4$  On pulse  $\alpha_2$

---

17 *p*

S la cur - va fi - nal.

T can - tan - do en - la cur - va fi - nal.

B *p*

B en la cur - va fi - nal.

M.I. 1 *simile*

H.I. *simile*

M.I. 2 *simile* *Free* ; *8va?*

P.I. *simile* *As a center*

19

**Larghetto**  
ord. *mf*

A El si - mu - la - cro del a - mor del pa - dre

*p* → As resulting form a *mf* singing and a hand-obstructed execution.

Falsetto

T El si - mu - la - cro del a - mor del pa - dre

M.I. 1 A ; Am → G#m ; C → Esus

1:1 ⇄ 2:1 → 2:1 ⇄ Susp. → 1:1

H.I. A ; Am → G#m → Esus

1:1 ⇄ 2:1 → 2:1 ⇄ Susp. → 1:1

M.I. 2 A ; Am → G#m ; C → Esus

1:1 ⇄ 2:1 → 1:1 ⇄ Susp.

P.I. Free →  $\alpha_2$

$\alpha_4$

25

A a su hi - jo dis-ci-pu-lo go - te - a cuan - do llue

T a su hi - jo dis-ci-pu-lo go - te - a cuan - do llue

M.I. 1 E ; C#m ; Em → B → B ; Bm → B ; Bm ; C°7

→ 3:1 → 1:1 → 1:1 ⇄ 2:1 ⇄ 3:1

H.I. E ; C#m ; Em → B → B ; Bm → B ; Bm ; F#m7(b5)

1:1 ⇄ Susp. → 2:1 → 1:1 ⇄ 2:1 ⇄ 3:1

M.I. 2 E ; C#m ; Em → B

2:1 → 3:1 → 1:1 ⇄ 2:1 ⇄ 3:1

P.I. *simile*

31

S *Bocca quisa* *mf*  
[u]

A *ve. Los cam - pos sin pa-la-bra*  
*f*

T *Bocca quisa* *mf*  
- ve. [u]

B *Bocca quisa* *mf*  
[u]

M.I. 1 E ; C#m

H.I. E ; Em

M.I. 2 E ; Em

P.I. *simile*

37

S

A *se re-co-rrie-ron sin ca-ba-llo* *Bocca quisa* [u]

T

B

38

S *Vbr. leggero* (Bocca quisa)  
[u]

A *Vbr. leggero* Bocca quisa  
ni ca - mi - nos don - de na - die tem - bla - bla. [u]

T *Vbr. leggero* (Bocca quisa)  
[u]

B *Vbr. leggero* (Bocca quisa)  
[u]

39

S

A

T

B

40

S

A

T

B

## EL DÍA ENTERO

...

*Así como hay días sin nombre  
 Hay otros tantos que nos atraviesan el alma sin pertenecernos  
 Afuera el viento  
 La luz que hace nacer las flores que no veremos nunca  
 Jamás tan claro el vuelo el grito de los pájaros  
 Jamás el sueño se pareció tanto a su ausencia*

*Así como hay días diáfanos  
 Hay otros tantos en que lloremos llanto adentro  
 Y la palabra pende de este manar tiniebla*

*Hay días que parecen haber nacido muertos  
 Estoy a cielo abierto a cuerpo entero  
Y la luz no me toca
 Adentro duerme un resplandor lejísimos  
 Un mínimo incendio que no me abandona  
 Y ha querido hoy ser mi más íntima sustancia*

*Así como hay días súbitos  
 Hay otros tantos  
 Y hoy es martes miércoles  
 De algún domingo que no conoceremos nunca*

...

*Y démosle tiempo a este silencio  
 Entreguémosle el alma que se sale de sus goznes  
 El paso seguro henchido de horizontes  
 El vuelo de tanto pájaro terrible  
 Con su canción de piedra  
 Y algún pez montaña o sol pendiendo de la boca  
 Hasta que seamos nosotros esa ola que se teje y se desteje  
Entre las rocas
 Démosle al buitre su trozo de carne descompuesta  
 Al mar la espuma y nuestro vértigo nacido en la montaña  
 Al colibrí las flores oculares  
 Al río la vertiente de nuestro corazón  
 Al volcán  
El centro sulfuroso del ombligo*

...

*Hoy estás de pie  
 En medio del grito milenario de la piedra  
 De sus tambores  
Silenciosos signos dromedarios
 De la victoria del musgo ante las puertas de la muerte*

Estás  
 Y comienzas a ser tú todo  
 El filo del agua apaciguando la niebla  
 Tanto canto aterido  
 Sabia espuma celeste

Al fin de pie  
 En medio de los Andes y la indómita altura  
 De las grietas donde brota tenue  
 El murmullo de los antepasados entrando y saliendo de la muerte  
 Estás

En medio de su vientre  
 Recién naciendo de tanta savia dormida

...

Enrruanado en mi furor de viento ausente  
 Mi infancia monstruosa mi trozo de ilusión

Un sueño

Y la esquina adentro mío que barrunta

Lejanísima

Lo concerniente a intensidad y límite  
 De todo lo que gime y ríe  
 Estribo la voz que quiere ser el día entero  
 Toco la tierra para encauzar las vértebras o el grito  
 Y en esta dulce vaguedad

Con este frío

Comienzan a crecer mis pasos en esta  
 Mi vocación de límite

# El Día Entero

## III

Mateo Marín  
Santiago López Triana

Tranquillamente

Soprano *pp*

Alto *mp*

Tenor

Bass

Melodic Improviser 1

Harmonic Improviser

Melodic Improviser 2

Percusive Improviser

[u]

*simile*

A - sí co - mo hay dí - as sin nom - bre Hay o - tros tan - tos que nos a - tra - vie -

Sang

Spoken

Free  $\alpha_1$  ; *ppp* ; *cresc. poco a poco al m. 5*

Free  $\alpha_2$  ; *ppp* ; *cresc. poco a poco al m. 5*

Free  $\alpha_3$  ; *ppp* ; *cresc. poco a poco al m. 5*

Free  $\alpha_4$  ; *ppp* ; *cresc. poco a poco al m. 5*

S

A

Sang

Spoken

M.I. 1

H.I.

M.I. 2

P.I.

3

san el al - ma sin per - te - ne - cer - nos A - fue - ra el vien - to La luz

*simile*

$\alpha_1$  Grave *accel.*

$\alpha_2$  Grave *accel.*

$\alpha_3$  Grave *accel.*

$\alpha_4$  Grave *accel.*

4

S

A

Moderato

que ha - ce na - cer las flo - res que no ve - re - mos nun - ca Ja - más tan cla-ro el vue - lo

Sang

Spoken

M.I. 1  $\alpha_1$  ; Sporadic dynamic outbursts  $\alpha_1$  On pulse

H.I.  $\alpha_2$  ; Sporadic dynamic outbursts  $\alpha_2$

M.I. 2  $\alpha_3$  ; Sporadic dynamic outbursts  $\alpha_3$  On pulse

P.I.  $\alpha_4$  ; Sporadic dynamic outbursts  $\alpha_4$

5

S

A

el gri - to de los pá - ja - ros Ja - más el sue - ño se pa-re-ció tan - to a su au - sen - cia

Sang

Spoken

M.I. 1 simile (mp)

H.I. simile (mp)

M.I. 2 simile (mp)

P.I. simile (mp)

shortly after

6 *f* V.E. *mf*

S Hoy es - tas de pie En me - dio del gri - to mi - le - na - rio de la pie - dra De sus tam - bo - res Si - len -

T *f* V.E. *mf*

B *f* V.E. *mf*

M.I. 1 Free ; *pppp* → *ff*

M.I. 2 On pulse (in relation to [P.I.] not to [STB]) ; Rhythmic ; Grave **B** **B** Extrapolated

P.I. On pulse (in relation to [M.I. 2] not to [STB]) ; Rhythmic ; Grave **B** **B** Extrapolated

7 *cresc.* *f*

S cio - sos sig - nos dro - me - da - rios De la vic - to - ria del mus - go an - te la puer - tas de la muer - te Es - tás

T *cresc.* *f*

B *cresc.* *f*

M.I. 1 *simile*

M.I. 2 *simile*

P.I. *simile*

8 *Vbr. veemente*

S Y co - mien - zas a ser tú to - do El fi - lo del a - gu\_a - pa - ci - guan - do la nie - bla Tan - to can - to a - te - ri - do

T *Vbr. veemente*

B *Vbr. veemente*

M.I. 1 *simile*

M.I. 2 *simile*

P.I. *simile*

9

S *mp* *mf* *cresc.* 3  
 Sa-bia\_es-pu - ma \_\_\_ ce-les - te \_\_\_ Al \_\_\_ fin de pie En me - dio de los An-des y la\_in-dó-mi-ta\_al-tu - ra

T *mp* *mf* *cresc.* 3  
 Sa-bia\_es-pu - ma \_\_\_ ce-les - te \_\_\_ Al \_\_\_ fin de pie En me - dio de los An-des y la\_in-dó-mi-ta\_al-tu - ra

B *mp* *mf* *cresc.* 3  
 Sa-bia\_es-pu - ma \_\_\_ ce-les - te \_\_\_ Al \_\_\_ fin de pie En me - dio de los An-des y la\_in-dó-mi-ta\_al-tu - ra

M.I. 1 *simile* *simile*

H.I.  $\alpha_2$  ; *pppp*  $\longrightarrow$  *pp*

M.I. 2 *simile* *simile* ; *cresc.*

P.I. *simile* *simile* ; *cresc.*

10

S De las grie-tas don-de bro-ta te-nue el mur - mu - llo de los an - te-pa-sa - dos \_\_\_ en \_\_\_ sa \_\_\_ de \_\_\_ te  
 (entrando y saliendo de la muerte)

T De las grie-tas don-de bro-ta te-nue el mur - mu - llo de los an - te-pa-sa - dos \_\_\_ do.y \_\_\_ do \_\_\_ muer -  
 (entrando y saliendo de la muerte)

B De las grie-tas don-de bro-ta te-nue el mur - mu - llo de los an - te-pa-sa - dos \_\_\_ tran lien la \_\_\_  
 (entrando y saliendo de la muerte)

M.I. 1 *simile*

H.I. *simile*

M.I. 2 *simile*

P.I. *simile*

11

S *pp* *ff* *rit.*  
Es - tás En me - dio de su vien-tre Re-cién na - cien - do de tan - ta sa - via dor-mi - da

T *pp* *ff* *rit.*  
Es - tás En me - dio de su vien-tre Re-cién na - cien - do de tan - ta sa - via dor-mi - da

B *pp* *ff* *rit.*  
Es - tás En me - dio de su vien-tre Re-cién na - cien - do de tan - ta sa - via dor-mi - da

M.I. 1 *simile* *simile* ; Almost drowning singers dynamically, but not quite

H.I. *simile* *simile*

M.I. 2 *simile* *simile* ; *perdendosi*  $\alpha_3$

P.I. *simile* *simile* ; *perdendosi*  $\alpha_4$

*sopn*

12

S *p* *simile*

A *mp*  
A - sí co - mo hay dí - as diá - fa - nos

T Sang

Spoken

M.I. 1 *subito*

H.I. *simile*  $\alpha_2$  (Already) ; *p*  $\alpha_2$  Opposite

M.I. 2 *simile*  $\alpha_3$  (Already) ; *p*

P.I. *simile*  $\alpha_4$  (Already) ; *p*

14

S  
A

*simile*

Sang  
Spoken

H.I.  
M.I. 2  
P.I.

Hay o-tros tan - tos que llo-ve-mos llan - to a-den - tro Y la pa - la bra pen - de de es - te ma - nar ti - nie - bla

**Allegro Moderato**

fairly soon

Be sensitive to improviser's pitch choices

15

T

*f*

M.I. 1  
H.I.  
M.I. 2  
P.I.

En - rrua - na - do en mi fu - ror de vien - to au - sen - te Mi in - fan - cia mons - truo - sa

16

T

M.I. 1  
H.I.  
M.I. 2  
P.I.

mi tro - zo de i - lu - sión Un \_ sue - ño Y la es - qui - na a - den - tro mí - o que ba - rrun - ta Le - ja

*Glissando*

17

T  
 ní-si-ma Lo con-cer-nien-te a in-ten-si-dad y lí-mi-te De to-do lo que gi-me y ri-e

M.I. 1 *simile* ; Sporadic range outbursts towards

H.I. *simile* ; Sporadic range outbursts towards *Glissando*

M.I. 2 *simile* ; Sporadic range outbursts towards *Glissando*

P.I. *simile* ; Sporadic range outbursts towards *Glissando*

18 *Meno mosso*

T  
 Es - tri - bo la voz que quie - re ser el dí - a en - te - ro To - co la tie - rra

M.I. 1

H.I.  $\gamma$  ; *Presto* ? ;

M.I. 2  $\gamma$  ; *Presto* ? ;

P.I.  $\gamma$  ; *Presto* ? ;

19 *Più mosso*

T  
 pa - ra en - cau - zar las vér - te - bras o el gri - to Y en es - ta dul - ce va - gue - dad

M.I. 1 Stay aware for [P.I.] cues

H.I. *simile* ;

M.I. 2 *simile* ;

P.I. *ff* subito



23

Sang Spoken

Sang Spoken

Sang Spoken

Sang Spoken

8<sup>va</sup> *mf*

Sang Spoken

*mp* *mf*

Sang Spoken

H.I. *simile*

P.I. *simile*

Trichords ↔ Intervals

24

Sang Spoken

Sang Spoken

Sang Spoken

Sang Spoken

8<sup>va</sup> 3

Sang Spoken

H.I. *simile* ; *simile* ; *cresc.* ; *Ad libitum* → **Andantino**

Develop widely

Andantino

25

*p*

S  
Y dé - mos - le tiem - po a es - te si - len - cio En - tre -

*f*

A  
Y dé - mos - le tiem - po a es - te si - len - cio En - tre - gué - mos - le el al - ma que se sa - le de sus goz - nes

*mp*

T  
Y dé - mos - le tiem - po a es - te si - len -

*mp*

B  
Y de - mos - le tiem - po a

M.I. 1

*p*

*mf*

H.I.

*mp*

M.I. 2

P.I. Free ; On pulse ; *p* → ?

29

S  
gué - mos - le el al - ma que se sa - le de sus goz - nes

A  
El pa - so se - gu - ro hen - chi - do de ho - ri - zon - tes El vue - lo de tan - to pá - ja - ro te - rri - ble Consu can - ción de piedra

T  
- cio En - tre - gué - mos - le el al -

B  
es - te si - len - cio En - tre -

M.I. 1

H.I.

M.I. 2

P.I. *simile*

33

S El pa - so se - gu - ro hen - chi - do de ho - ri - zon -

A Y al - gún pez mon - ta - ña o sol pen - dien - do de la bo - ca Has - ta que se - a - mos no - so - tros

T - ma que se sa - le de sus

B gué - mos - le el al - ma

M.I. 1

H.I.

M.I. 2

P.I. *simile*

36

S - tes El vue - lo de tan - to pá - ja - ro te - rri -

A e - sa o - la que se te - je y se des - te - je En - tre las ro - cas Dé - mos - le al bui - tre su tro - zo de car - ne des - com -

T goz - nes El pa - so se -

B que se sa - le de

M.I. 1

H.I.

M.I. 2

P.I. *simile*

39

S ble con su can - ción de pie - dra Y al - gún pez mon - ta - ña o

A pues - ta Al mar la es - pu - ma y nues - tro - ver - ti - go na - ci - do en la mon - ta - ña Al co - li - brí las flores o - cu - la - res

T gu - ro en chi - do de ho - ri - zon - tes

B sus goz - nes El

M.I. 1

H.I.

M.I. 2

P.I. *simile*

42

S sol pen - dien - do de la bo - ca Has - ta que se -

A Al rí - o la vertien - te de nues - tro - co - ra - zón Al vol - cán El cen - tro sul - fu ro - so del om - bli -

T El vue - lo de tan - to pá - ja - ro te - rri - ble

B pa - so - se - gu - ro hen - chi - do de ho -

M.I. 1

H.I.

M.I. 2

P.I.

46

S a - mos no - so - tros e - sa o - la que se te - je y se des - te - je te - je y se des - te - je

A go [o]

T con su can - ción de pie - dra [a]

B ri - zon tes [e]

M.I. 1 **B** ⇌ Free

H.I. **B** ⇌ Free

M.I. 2 **B** ⇌ Free

P.I. *simile* **B** ⇌ Free

50

S te - je y se des - te - je

A

T

B

M.I. 1	∞	δ <sub>1</sub>	γ <sub>2</sub>	δ <sub>1</sub>	γ <sub>2</sub>	δ <sub>1</sub> <i>pp</i>	δ <sub>4</sub> <i>f</i>	⇌	γ	γ Grave	δ <sub>1</sub> Presto
H.I.	∞	δ <sub>2</sub>	γ	δ <sub>2</sub> <i>pp</i>	δ <sub>3</sub> <i>f</i>	⇌	γ	γ Grave	δ <sub>2</sub> Presto		
M.I. 2	∞	δ <sub>3</sub>	γ	δ <sub>3</sub> <i>pp</i>	δ <sub>2</sub> <i>f</i>	⇌	γ	γ Grave	δ <sub>3</sub> Presto		
P.I.	∞	δ <sub>4</sub>	γ	δ <sub>4</sub> <i>pp</i>	δ <sub>1</sub> <i>f</i>	⇌	γ	γ Grave	δ <sub>4</sub> Presto		

Short

59

S [e]

A *f* Mind no spatial relation to the other staves  
A - sí co - mo hay dí - as sú - bi - tos Hay o - tros tan - tos

T [a]

B [e]

M.I. 1	$\delta_4$ ↔ $\delta_4$ Opposite	$\alpha_3$	$\delta_1$	$\gamma$ "Pitchless"	$\delta_1$	$\alpha_1$ Pitch
H.I.	$\delta_3$ ↔ $\delta_3$ Opposite	$\alpha_4$	$\delta_2$	$\gamma$ "Pitchless"	$\delta_2$	$\alpha_2$ Rhythm
M.I. 2	$\delta_2$ ↔ $\delta_2$ Opposite	$\alpha_1$	$\delta_3$	$\gamma$ "Pitchless"	$\delta_3$	$\alpha_3$ Any
P.I.	$\delta_1$ ↔ $\delta_1$ Opposite	$\alpha_2$	$\delta_4$	$\gamma$ "Pitchless"	$\delta_4$	$\alpha_4$ Any

Short Longer Short

65

S *ppp* *pp*

A Y hoy es mar - tes miér - co - les De al - gún do - min - go que no co - no - ce - re - mos nun - ca

T *ppp*

B *ppp*

M.I. 1 *simile*

H.I. *simile*

M.I. 2 *simile*

P.I. *simile*

after

## TEMBLOR DEL CIELO

...

*¿Sobre qué corazón hinchado de amargura podrías flotar tú en todos los océanos, en cualquier mar?*

*Porque debes saber que a aferrarse a un corazón como a una boya es peligroso a causa de las grutas marinas que los atraen y en donde los pulpos que son nudos de serpientes o trompas de elefantes les cierran la salida para siempre.*

*Date cuenta de lo que es una montaña con los brazos levantados pidiendo perdón y piensa que es menos peligrosa que los mares y más asequible a la amistad.*

*Sin embargo tu destino es amar lo peligroso, lo peligroso que hay en ti y fuera de ti, besar los labios del abismo contando con ayudas tenebrosas para el triunfo final de todas tus empresas y tus sueños cubiertos de rocío en el amanecer.*

*De lo contrario agradece y retírate hasta el fondo de la memoria de los hombres. –Isolda, Isolda, en la época glacial los osos eran flores. Cuando vino el deshielo se libertaron de sí mismos y salieron corriendo en todas direcciones.*

*Piensa en la resurrección.*

*Sólo tú conoces el milagro. Tú has visto ejecutarse el milagro ante cien arpas maravilladas y todos los cañones apuntando al horizonte.*

*Había entonces un desfile de marineros ante un rey en un país lejano. Las olas esperaban impacientes la vuelta de los suyos. Entretanto el mar aplaudía.*

*El termómetro bajaba lentamente porque el mirlo había dejado de cantar y pensaba lanzarse de un trapezio al medio del mundo.*

*Ahora sólo una cosa temo y es que tú salgas de una lámpara o de algún florero y me hables en términos elocuentes como hablan las magnolias en la tarde. El cuarto se llenaría de libélulas agonizantes y yo tendría que sentarme para no caer al suelo sin conocimiento.*

*La muerte sería el pensamiento mismo. Reflejado en todas partes donde se vuelvan los ojos.*

*Sobre el castillo el esqueleto del general hará señas como un semáforo. Nosotros contaremos las calaveras que se arrastran por el campo atadas a través de una cuerda interminable a la cola del caballo sonámbulo que nadie reconoce como suyo.*

*Los esclavos negros aplaudirán sobre el vientre de las esclavas tan ebrias como ellos sin darse cuenta que el viento es un fantasma y que los árboles allá lejos flotan sobre un cementerio.*

*¿Quién ha contado todos sus muertos?*

*¿Y si se abrieran todas las ventanas y si todas las lámparas se ponen a cantar y si se incendia el cementerio?*

*Por cada pájaro del cielo habrá un cazador en la tierra.*

*Sonarán los clarines y las banderas se convertirán en luces de bengala. Murió la fé, murieron todas las aves de rapiña que te roían el corazón.*

*Pasan volando las estatuas migratorias.*

*En la llanura inmensa se oye el suplicio de los ídolos entre los cantos de los árboles.*

*Las flores huyen despavoridas.*

*Se abren las puertas de una música desconocida y salen los años del mago que se queda sentado agonizando con las manos sobre el pecho.*

*Cuántas cosas han muerto adentro de nosotros. Cuánta muerte llevamos en nosotros. ¿Por qué aferrarnos a nuestros muertos ¿Por qué nos empeñamos en resucitar a nuestros muertos? Ellos nos impiden ver la idea que nace. Tenemos miedo a la nueva luz que se presenta a la que no estamos habituados todavía como a nuestros muertos inmóviles y sin sorpresa peligrosa. Hay que dejar lo muerto por lo que vive.*

*–Isolda, entierra todos tus muertos.*

*Piensa, recuerda, olvida. Que tu recuerdo olvide sus recuerdos que tu olvido recuerde sus olvidos. Cuida de no morir antes de tu muerte.*

*Cómo dar un poco de grandeza a esta bestia actual que sólo dobla sus rodillas de cansancio a esas altas horas en que la luna llega volando y se coloca al frente.*

*Y, sin embargo, vivimos esperando el gran azar, la formación de un signo sideral en ese expiatorio más allá en donde no alcanza a llegar ni el sonido de nuestras campanas.*

*Así, esperando el gran azar.*

*Que el polo norte se desprende como el sombrero que saluda.*

*Que surja el continente que estamos aguardando desde hace tanto años, aquí sentados detrás de la rejas del horizonte.*

*Que pase corriendo el asesino disparando balazos sin control a sus perseguidores.*

*Que se sepa por qué nació aquella niña y no el niño prometido por los sueños y anunciado tantas veces.*

*Que sea vea pasar el fantasma glorioso entre las arboledas del cielo*

*Que de repente se detengan todos los ríos a una voz de mando.*

*Que el cielo cambie de lugar.*

*Que los mares se amontonen en una gran pirámide más alta que todas las babeles soñadas por la ambición*

*Que sople un viento desesperado y apague las estrellas.*

*Que un dedo luminoso escriba una palabra en el cielo de la noche*

*Que se derrumbe la casa de enfrente.*

*Para esto vivimos, puedes creerme, para esto vivimos y no para otra cosa. Para esto tenemos voz y para esto tenemos una red en la voz.*

...

# Temblor del cielo

## IV

Mateo Marín  
Vicente Huidobro

### Adagio

Stressing. Use your fist. Warning. Open your eyes widely.

Soprano *mf* ¿Sobre qué corazón hinchado de amargura podrías flotar tú en todos los océanos, en cualquier mar? Porque debes saber que a aferrarse a un

Alto

Tenor

Bass

Melodic Improviser 1

Harmonic Improviser

Melodic Improviser 2

Percusive Improviser

2

S corazón como a una boya es peligroso a causa de las grutas marinas que los atraen y en donde los pulpos que son nudos de serpientes o trompas de

*mp*

With conviction. Close your eyes. Breath in and out deeply. Seriously. Open your eyes, use your index finger.

T Piensa en la resurrección. Sólo tú conoces el milagro. Tú has visto ejecutarse el milagro

*mf*

3

S elefantes les cierran la salida para siempre. Date cuenta de lo que es una montaña con los brazos levantados pidiendo perdón y piensa que es menos

*sfz* *f* >

Stressing. Use your fist.

With haughtiness. Slightly, look down and tilt your head.

A Ahora sólo una cosa temo y es que tú salgas de una lámpara o de algún florero

*mf*

With excessive interest. Open an imaginary curtain with both hands.

T ante cien arpas maravilladas y todos los cañones apuntando al horizonte. Había entonces un desfile de marineros ante un rey en un país lejano. Las olas

*mp*

4

S peligrosa que los mares y más asequible a la amistad. Sin embargo tu destino es amar lo peligroso, lo peligroso que hay en ti y fuera de ti,

A y me hables en términos elocuentes como hablan las magnolias en la tarde. El cuarto se llenaría de libélulas agonizantes y yo tendría que sentarme

T esperaban impacientes la vuelta de los suyos. Entretanto el mar aplaudía. El termómetro bajaba lentamente porque el mirlo había dejado de cantar y

B ¿Quién ha contado todos sus muertos? ¿Y si se abrieran todas las ventanas

5

S besar los labios del abismo contando con ayudas tenebrosas para el triunfo final de todas tus empresas y tus sueños cubiertos de rocío en el amanecer.

A para no caer al suelo sin conocimiento. La muerte sería el pensamiento mismo. Reflejado en todas partes donde se vuelvan los ojos. Sobre el castillo

T pensaba lanzarse de un trapecio al medio del mundo.

B y si todas las lámparas se ponen a cantar y si se incendia el cementerio? Por cada pájaro del cielo habrá un cazador en la tierra. Sonarán los clarines

6

S De lo contrario agradece y retírate hasta el fondo de la memoria de los hombres. – Isolda, Isolda, en la época glacial los osos eran flores. Cuando vino el

A el esqueleto del general hará señas como un semáforo. Nosotros contaremos las calaveras que se arrastran por el campo atadas a través de una cuerda

T y las banderas se convertirán en luces de bengala. Murio la fê, murieron todas las aves de rapiña que te roían el corazón. Pasan volando las estatuas

B deshielo se libertaron de sí mismos y salieron corriendo en todas direcciones.

A interminable a la cola del caballo sonámbulo que nadie reconoce como suyo. Los esclavos negros aplaudirán sobre el vientre de las esclavas tan ebrias

T migratorias. En la llanura inmensa se oye el suplicio de los ídolos entre los cantos de los árboles. Las flores huyen despavoridas. Se abren las puertas de

B

Annotations:

- Think deeply.
- Passionate but frightened. Touch your hands sporadically.
- rit.-----
- Surprised. Touch your hands sporadically.
- Similar, but sadder.
- Looking at the audience.
- Open your eyes more widely.
- With certainty. Slightly nod.
- Close your eyes tightly. Try to recite in unison with any other singer, by imitating (not reading) his/her text. Feel free to switch in between performers.
- Warning soberly.
- Soberly. Look to infinity.
- Continue in a similar fashion. Touch your chest.
- Sadder, introspectively. Slightly, look down and tilt your head.
- rit.-----
- Look up, slightly.
- Close your eyes tightly. Try to recite in unison with any other singer, by imitating (not reading) his/her text. Feel free to switch in between performers.
- Soberly, sad.
- Overcoming.

Dynamic markings: *p*, *mf*, *f*, *mp*, *fz*

8

S

A como ellos sin darse cuenta que el viento es un fantasma y que los árboles allá lejos flotan sobre un cementerio.

T

B *rit.* una música desconocida y salen los años del mago que se queda sentado agonizando con las manos sobre el pecho. *mf*

Whoever is last cues for inhalation

3"

In. ←

**Allegro Moderato (Tempo I)**

9

S *Sprechstimme* *mp*

A *Sprechstimme* *mp*

T *V. E.* *f*

B *Sprechstimme* *mp*

Cuán - tas co - sas han muer - to\_a-den-tro de no so - tros.

Cuán - tas co - sas han muer - to\_a-den-tro de no so - tros.

Cuán - tas co - sas han muer - to\_a-den-tro de no so - tros.

Cuán - tas co - sas han muer - to\_a-den-tro de no so - tros.

M.I. 1 Any gesture(s)/texture(s) you remember from the memories of songs I, II and III of the cycle ; *pp* ⇌ *mp*  *a*

H.I. Any gesture(s)/texture(s) you remember from the memories of songs I, II and III of the cycle ; *pp* ⇌ *mp*  *a*

M.I. 2 Any gesture(s)/texture(s) you remember from the memories of songs I, II and III of the cycle ; *pp* ⇌ *mp*  *a*

P.I. Any gesture(s)/texture(s) you remember from the memories of songs I, II and III of the cycle ; *pp* ⇌ *mp*  *a*

10

S  
Cuán - ta muer - te lle - va - mos en no - so - tros. [u]

A  
Cuán - ta muer - te lle - va - mos en no - so - tros. [u]

T  
Cuán - ta muer - te lle - va - mos en no - so - tros. ¿Por qué a - fe - rrar - nos a nues - tros muer - tos

B  
Cuán - ta muer - te lle - va - mos en no - so - tros. [u]

M.I. 1 *simile*

H.I. *simile*

M.I. 2 *simile*

P.I. *simile*

11

S  
[u]

A  
[u]

T  
¿Porr - qué nos em - pe - ña - mos en re - su - ci - tar a nues - tros - muer - tos?

B  
[u]

M.I. 1 *simile*

H.I. *simile*

M.I. 2 *simile*

P.I. *simile*

Tempo I

During this gesture, breath whenever is needed to, as long as the dynamics are dropped *al niente* before inhaling, and the pitch resumed from *ppp* up to a *mf*. Try the least number of inhalations as humanly possible.

12

S  
Play any kind of exercise you execute during your individual practice (like a warm-up exercise, for an instance).

A  
Play any kind of exercise you execute during your individual practice (like a warm-up exercise, for an instance).

T  
Play any kind of exercise you execute during your individual practice (like a warm-up exercise, for an instance).

B  
Play any kind of exercise you execute during your individual practice (like a warm-up exercise, for an instance).

M.I. 1  
Play any kind of exercise you execute during your individual practice (like a warm-up exercise, for an instance).

H.I.  
Play any kind of exercise you execute during your individual practice (like a warm-up exercise, for an instance).

M.I. 2  
Play any kind of exercise you execute during your individual practice (like a warm-up exercise, for an instance).

P.I.  
Play any kind of exercise you execute during your individual practice (like a warm-up exercise, for an instance).

*mf* [u]

*mf* nnn - a nnn - a nnn - agnnn -

Sprechstimme  
V. E.

*f* E - llos nos im - pi-den ver — la,i-de - a que na-ce.

*mf* nnn - a nnn - na nnn -

*a* ? ; Material (not dynamic) *cresc.*

15

S

A  
*ff p* ————— *mf* Imitate [S] -----  
- a [n] nnn - a nnn - a

T  
Te - ne-mos mie - do a la nue-va luz que se pre-sen-ta a la que no\_es-ta - mos ha-bi-tua - dos to-da - ví - a co - mo\_a nues-

B  
*ff p* ————— *mf*  
- a [n] nnn - a [n] nnn -

M.I. 1  
*simile*

H.I.  
*simile*

M.I. 2  
*simile*

P.I.  
*simile*

16

S

A

T

B

M.I. 1

H.I.

M.I. 2

P.I.

nnn - a [n]

Stressing. Use your fist.

tro-s muer-tos in-mó-vi-les y sin sor-pre - sa pe-li-gro-sa. Hay que de-jar lo muer-to

- a nn-a nn-a nn-a nnn - a nnn - a [n]

*simile*

*simile*

*simile*

*simile*

17

S

A

T

B

M.I. 1

H.I.

M.I. 2

P.I.

*mf*

Opening your mouth. In. ←

Neutral. Look into the audience's eyes.

*mf*

*f*

por lo que vi - ve. - Isolda, enterra todos tus muertos. Piensa, recuerda, olvida. Que tu recuerdo olvide sus recuerdos,

Opening your mouth. In. ←

*subito*

*subito*

*mf*

*subito*

*simile*

*simile*

*simile*

*simile*

Troughout measures 20 - 24, singers should incorporate in their contour those pitches being executed by [M.I. 1], [H.I.] and [M.I. 2] (this a must if improvisers are to develop a fluid improvisation). Though physically improbable, singers should avoid unisons or octaves in between them.

Andantino

19

S *f* C6-mo dar un po-co de gran-de -

A *mf* C6-mo dar un po-co de gran-de -

T que tu olvido recuerde sus olvidos. Cuida de no morir antes de tu muerte. *mf* C6-mo dar un po-co de gran-de -

B *mf* C6-mo dar un po-co de gran-de -

M.I. 1 ; Avioding unisons ; L.V. ; Wait for singers's response before executing again.

H.I. ; Avioding unisons ; L.V. ; Wait for singers's response before executing again.

M.I. 2 ; Avioding unisons ; L.V. ; Wait for singers's response before executing again.

P.I. On pulse ; *mp* ⇄ *mf* ; 

21

S *mf* za a\_es - ta bes - tia\_ac - tual que s6-lo do-bla sus ro-di-llas de can - san - cio a e-sas al-tas ho-ras *cresc. 3*

A *mp* za a\_es - ta bes - tia\_ac - tual que s6-lo do-bla sus ro-di-llas de can - san - cio a e-sas al-tas ho-ras *cresc. 3*

T *mp* za a\_es - ta bes - tia\_ac - tual que s6-lo do-bla sus ro-di-llas de can - san - cio a e-sas al-tas ho-ras *cresc. 3*

B *mp* za a\_es - ta bes - tia\_ac - tual que s6-lo do-bla sus ro-di-llas de can - san - cio a e-sas al-tas ho-ras *cresc. 3*

M.I. 1 *simile*

H.I. *simile*

M.I. 2 *simile*

P.I. *simile*

22

*mf* *f*

S — en que la lu - na lle - ga vo - lan - do y se co - lo ca al fren - te. Y, sin em - bar - go, vi - vi - mos es - pe - ran - do el gran a - zar,

*mp* *mf*

A — en que la lu - na lle - ga vo - lan - do y se co - lo ca al fren - te. Y, sin em - bar - go, vi - vi - mos es - pe - ran - do el gran a - zar,

*mp* *mf*

T — en que la lu - na lle - ga vo - lan - do y se co - lo ca al fren - te. Y, sin em - bar - go, vi - vi - mos es - pe - ran - do el gran a - zar,

*mp* *mf*

B — en que la lu - na lle - ga vo - lan - do y se co - lo ca al fren - te. Y, sin em - bar - go, vi - vi - mos es - pe - ran - do el gran a - zar,

M.I. 1 *simile*

H.I. *simile*

M.I. 2 *simile*

P.I. *simile*

23

*mf* *mp* *mp* *mp*

S la for - ma - ción de un sig - no si - de - ral en e - se ex - pia - to - rio más a - llá en don - de no al - can - za a lle - gar

A la for - ma - ción de un sig - no si - de - ral en e - se ex - pia - to - rio más a - llá en don - de no al - can - za a lle - gar

T la for - ma - ción de un sig - no si - de - ral en e - se ex - pia - to - rio más a - llá en don - de no al - can - za a lle - gar

B la for - ma - ción de un sig - no si - de - ral en e - se ex - pia - to - rio más a - llá en don - de no al - can - za a lle - gar

M.I. 1 *simile*

H.I. *simile*

M.I. 2 *simile*

P.I. *simile*

24

**S** *f*  
ni,el so - ni - do de nues - tras cam - pa - nas.

**A** *mf*  
ni,el so - ni - do de nues - tras cam - pa - nas.

**T** *mf*  
ni,el so - ni - do de nues - tras cam - pa - nas.

**B** *mf*  
ni,el so - ni - do de nues - tras cam - pa - nas.

M.I. 1 *simile* *simile* Free **B<sub>1</sub>**

H.I. *simile* *simile* Free **B<sub>2</sub>**

M.I. 2 *simile* *simile* Free **B<sub>3</sub>**

P.I. *simile* *simile* Free **B<sub>4</sub>**

26

**S** Imitate [M.I. 1]. Eventually articulate within your imitation the sentence: "Así, esperando el gran azar", unless another singer has done it before. 15" aprox. While covering your mouth with your hand, erratically scream the text you previously spoke between m. 1-8. Repeat the text as many times as necessary during the section. Eventually, interrupt this gesture to recite the given verses. Immediately resume the screaming avidly.

**A** Imitate [H.I.]. Eventually articulate within your imitation the sentence: "Así, esperando el gran azar", unless another singer has done it before. While covering your mouth with your hand, erratically scream the text you previously spoke between m. 1-8. Repeat the text as many times as necessary during the section. Eventually, interrupt this gesture to recite the given verses. Immediately resume the screaming avidly.

**T** Imitate [M.I. 2]. Eventually articulate within your imitation the sentence: "Así, esperando el gran azar", unless another singer has done it before. While covering your mouth with your hand, erratically scream the text you previously spoke between m. 1-8. Repeat the text as many times as necessary during the section. Eventually, interrupt this gesture to recite the given verses. Immediately resume the screaming avidly.

**B** Imitate [P.I.]. Eventually articulate within your imitation the sentence: "Así, esperando el gran azar", unless another singer has done it before. While covering your mouth with your hand, erratically scream the text you previously spoke between m. 1-8. Repeat the text as many times as necessary during the section. Eventually, interrupt this gesture to recite the given verses. Immediately resume the screaming avidly.

M.I. 1 **B<sub>1</sub>** ; *f* *simile* Free

H.I. Cue after the sentence "Así, esperando el gran azar" is articulated. **B<sub>2</sub>** ; *f* ; Keep on gaining intensity until m. 42

M.I. 2 **B<sub>3</sub>** ; *f* ; Keep on gaining intensity until m. 42

P.I. **B<sub>4</sub>** ; *f* ; Keep on gaining intensity until m. 42

30 Take of an imaginary hat. Throughout this section, must recite their respective verse fairly after the preceding singer. Regardless of indications, intensity must be gained steadily towards m. 42.

S Que el polo norte se desprenda como el sombrero que saluda. **f**

A Stressing. Use your fist.

T Que **surja** el continente que estamos aguardando desde hace tantos años, aquí sentados detrás de las rejas del horizonte. **f**

B Astonished. Move your head from left to right while looking at the horizon. Que pase corriendo el asesino disparando balazos sin control a sus **perseguidores**. **f**

M.I. 1	simile	simile					
H.I.	simile	$\beta_2$ Any		Free	$\gamma_1$		
M.I. 2	simile	$\beta_3$ Any		Free	$\gamma_2$		
P.I.	simile	$\beta_4$ Any		Free	$\gamma_3$		

34 Demanding. Soberly. Look to infinity.

S Que se vea pasar el fantasma glorioso entre las arboledas del **cielo**.

A Que se sepa por qué nacio aquella niña y no el niño prometido por los sueños y anunciado tantas veces. **f**

T Que se vea el cadáver que bosteza y se estira debajo de la tierra.

B Stressing. Use your fist. Que de repente se detengan todos los ríos a una voz de mando.

M.I. 1	simile				Free	$\epsilon$	
H.I.	$\gamma_1$ Any		Free	$\delta_1$		$\delta_1$ Any	
M.I. 2	$\gamma_2$ Any		Free	$\delta_2$		$\delta_2$ Any	
P.I.	$\gamma_3$ Any		Free	$\delta_3$		$\delta_3$ Any	

38 Soberly. Look to infinity.

S Que sople un viento desesperado y apague las estrellas.

A Que el cielo cambie de lugar.

T Stressing. Slightly widen your arms while looking up. Que un dedo luminoso escriba una palabra en el cielo de la noche.

B Que los mares se amontonen en una gran pirámide más alta que todas las **babeles** soñadas por la ambición.

M.I. 1	simile	simile					
H.I.	simile	simile	<i>cresc.</i>		$\epsilon$		
M.I. 2	simile	simile	<i>cresc.</i>		$\epsilon$		
P.I.	simile	simile	<i>cresc.</i>		$\epsilon$		

Adagio

42

S *p* [u]

A *pp* 3 *Dreamy and distant.*  
 Que se derrumbe la casa de enfrente.  
 El cuar-to se lle-na-rí - a de li-bé - lu-las a-go-ni-zantes So - bre el cas-

T *f*  
 Para esto vivimos, puedes creerme, para esto vivimos y no para otra cosa.

B *pp* *Dreamy and distant.*  
 Por ca - da pá - ja - ro en el cie-lo ha-brá un ca-za-dor en la tie - rra

M.I. 1 *simile* ; *Súbito ritardando (al fine)*

H.I. *simile* ; *Súbito ritardando (al fine)*

M.I. 2 *simile* ; *Súbito ritardando (al fine)*

P.I. *simile* ; *Súbito ritardando (al fine)*

immediately

44

S

A *5:4* 3 3  
 ti-llo el es-que-le - to del ge-ne - ral ha - rá se - ñas co - mo un se - má - fo - ro

T  
 Para esto tenemos voz y para esto tenemos una red en la voz.

B *5:4* 3 3 3  
 En la lla-nu-ra in-men - sa se o - ye el - su - pli - cio de los í - do - los en - tre los can - tos de los ár - bo - les

M.I. 1 *simile (getting slower)*

H.I. *simile (getting slower)*

M.I. 2 *simile (getting slower)*

P.I. *simile (getting slower)*

## MÁSCARA DE ALGÚN DIOS

*Frente a mí ese rostro lunar.  
Nariz de plata, pájaros en la frente.*

*¿Pájaros en la frente?*

*Y luego hay rojo  
y todo lo que la tierra olvida.  
Humedad con poderes de fuego  
floreciendo tras las negras pestañas.  
Un rostro en la pared.  
Detrás del muro, más allá de toda voluntad,  
más lejos todavía que mirar y callar:  
¿qué?*

*¿Siempre hay algo que romper, abolir o temer?  
¿Y al otro lado? ¿Al revés?*

*Vuela la mano, nace la línea,  
vibrante destino, negro destino.  
Por un instante la melodía es clara,  
parece eterna la tarde,  
purísima la sombra del cielo.*

*Vuelvo otra vez. Pregunto.  
Tal vez ese silencio dice algo,  
es una inmensa letra que nos nombra y contiene  
en su aire profundo.  
Tal vez la muerte detrás de esa sonrisa  
sea amor, un gigantesco amor  
en cuyo centro ardemos.*

*Tal vez el otro lado existe  
y es también la mirada  
y todo esto es lo otro  
y aquello esto  
y somos una forma que cambia con la luz  
hasta ser sólo luz, sólo sombra.*

# Máscara de algún dios

V

Mateo Marín  
Blanca Varela

♩ = 100

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Melodic Improviser 1

Harmonic Improviser

Melodic Improviser 2

Percusive Improviser

Free ; On pulse ; *p*    *simile* ; *Ad. lib.*    *B* On pulse

Free    *α*    *α* On pulse    *simile*

Free ; On pulse ; *p*    *simile*    *α* (no pulse)

Free ; *p*    *α* Opposite ; *Ad. lib.*

M.I. 1

H.I.

M.I. 2

P.I.

4

Free    *γ*    *simile*    *α* On pulse ; *p ⇄ f*

*B* On pulse    *B*    *B* Opposite ; *Ad. lib.*

*simile*    *simile* ; On pulse    *γ* On pulse

*simile* ; On pulse    *B* On pulse    *B*

M.I. 1

H.I.

M.I. 2

P.I.

7

*simile*    *δ*    *δ* Opposite ; *Ad. lib.*

*γ* On pulse    *simile*    *δ*

Free    *δ*    *simile*    *B* On pulse

*simile* ; *p ⇄ f*    *α* On pulse    *simile*

10 *mf*

S Fren - te\_a mí e - se ros - tro lu - nar. Na - riz de pla - ta,

A Fren - te\_a mí e - se ros - tro lu - nar. Nar - iz de pla - ta,

T Fren - te\_a mí e - se ros - tro lu - nar, Na - riz de pla - ta,

B Fren - te\_a mí e - se ros - tro lu - nar Na - riz de pla - ta

M.I. 1 *simile* ; *p* **B** On pulse

H.I. *simile* ; *p* **α**

M.I. 2 *simile* ; *p* **δ** On pulse

P.I. *simile* ; *p* **γ**

---

11 *f*

S pá - ja - ros en la fren - te. ¿Pá - ja - ros en la fren - te? Y lue - go hay ro - jo

A pá - ja - ros en la fren - te. ¿Pá - ja - ros en la fren - te? lue jo

T pá - ja - ros en la fren - te. ¿Pá - ja - ros en la fren - te? go hay

B pá - ja - ros en la frente. ¿Pá - ja - ros en la fren - te? Y ro

M.I. 1 *simile* **γ** **γ** Opposite

H.I. **B** On pulse **α** On pulse **α** Opposite

M.I. 2 **B** Opposite *simile* **B** On pulse

P.I. **δ** **δ** On pulse *simile*

*mf* Ordinary/Lyrical

*mf* Ordinary/Lyrical

*mf* Ordinary/Lyrical

*mf* Ordinary/Lyrical

Singers preserve accidentals

*mf*

12

S y to - do lo que la tie - rra\_ol - vi - da hu-me-dad con po -

A do la vi hu-me-dad con po -

T y lo tie da hu-me-dad con po - de

B to que rra/ol hu-me-dad con po - de - res

M.I. 1 *simile*  $\alpha$  On pulse

H.I. *simile*  $\gamma$

M.I. 2 *simile*  $\alpha$  On pulse

P.I. *simile*  $\gamma$  Opposite

Overbite

*mp*

*mf*

13

S de - res de fue - go flo - re - cien - do tras las ne - gras pes - ta - ñas

A de - res de fue - go flo - re - cien - do tras las ne - gras pes - ta - ñas

T res de fue - go flo - re - cien - do tras las ne - gras pes - ta - ñas

B de fue - go flo - re - cien - do tras las ne - gras pes - ta - ñas.

M.I. 1 *simile*  $\gamma$  On pulse

H.I. *simile*  $\delta$  On pulse

M.I. 2 *simile*  $\beta$  On pulse

P.I. *simile* *simile*

Máscara de algún Dios

14

S V. E. *mp* *f* *mf* *f* *p* *a tempo* Shouted *ff*  
 Sprechstimme

A V. E. *mp* *f* *mf* *f* *p* Shouted *ff*  
 Sprechstimme

T V. E. *mp* *f* *mf* *f* *p* Shouted *ff*  
 Sprechstimme

B V. E. *mp* *f* *mf* *f* *p* Shouted *ff*  
 Sprechstimme

Un ros-tro en la pa-red. De-trás del mu-ro más le-jos to-da-ví-a que mi-rar y ca-llar ¿Qué?

*mf*  
*Vbr. veemente*

M.I. 1 *simile* *simile ; accel.*

H.I. *simile* *simile ; accel.*

M.I. 2 *simile* *simile ; accel.*

P.I. *simile* *simile ; accel.*

15

S Sang Overbite  
 ¿Siem-pre hay al-go que rom-per a-bo-lir o te-merr? ¿Y al o-tro la-do? ¿Al re-vez?

A While looking from one side to another, ask repeatedly, in a naturally-spoken fashion: "¿Qué?"

T While looking from one side to another, ask repeatedly, in a naturally-spoken fashion: "¿Qué?"

B While looking from one side to another, ask repeatedly, in a naturally-spoken fashion: "¿Qué?"

M.I. 1 Free ; *mp* *simile*

H.I. *8va?* ; On pulse ; *pp* *p*

M.I. 2 ; On pulse ; *pp* *p*

P.I. Free ; *mp* *simile*

fairly soon

Tempo I  
Ord. *mf*

A

Vue - la la ma - no, na - ce la

T

Vue - la la ma - no, na - ce la

M.I. 1

*simile ; più accel.* **α Adagio**

H.I.

**α Adagio**

M.I. 2

**α Adagio**

PI.

*simile ; più accel.* **α Adagio**

*mp*

F Am Cm

1:1 ⇌ 2:1 *p*

F C Cm

1:1 ⇌ 2:1 *mp* → 3:1

F ampio Am Cm

21

A

lí - nea, vi - bran - te des - ti - no, ne - gro des - ti - no. Por un ins - tan - te

T

lí - nea, vi - bran - te des - ti - no, ne - gro des - ti - no. Por un ins - tan - te

M.I. 1

H.I.

M.I. 2

F C

2:1 → 1:1 3:1

F C

Cm F/C C/D

2:1 → 1:1 1:1 ⇌ 2:1

26

A

la me - lo - dí - a es cla - ra, pa - re - ce e -

T

la me - lo - dí - a es cla - ra, pa - re - ce e -

M.I. 1

H.I.

M.I. 2

Dm Bbm

Susp. → 1:1 ⇌ 2:1

Dm Bbm

C/D Dm Bbm

Susp. → 1:1 ⇌ 2:1

31

A  
ter - na la tar - de, pu - ri - si - ma la som - bra del cie - lo.

T  
ter - na la tar - de, pu - ri - si - ma la som - bra del cie - lo.

M.I. 1  
F Bb

H.I.  
F Dm

M.I. 2  
Bbm F Bb/F

3:1 ⇌ 1:1

1:1 ⇌ 2:1

1:1

**f**

Overbite → Ord.

Overbite Ord.

Overbite → Ord.

S  
Vuel - vo\_o-travez. Pre-gun-to. Tal vez e - se si - len - cio di - ce al - go

A  
Spoken **mf**

ad iv al ot neis oy in et neis em a di val in ad iv al ot neis oy in et neis em

T  
While looking from one side to another, ask repeatedly, in a naturally-spoken fashion: "¿Qué?"

B  
Spoken **mf**

ad iv al ot neis oy in et neis em a di val in ad iv al ot neis oy in et neis em

M.I. 1  
**ff** Gaining intensity towards m. 45 ;  $\gamma$  On pulse  $\beta$  simile

H.I.  
**ff** Gaining intensity towards m. 45 ;  $\delta$  On pulse  $\delta$  Opposite

M.I. 2  
**ff** Gaining intensity towards m. 45 ;  $\beta$  On pulse  $\delta$

P.I.  
**ff** Gaining intensity towards m. 45 ;  $\gamma$  Opposite, (no pulse)  $\alpha$  simile



45

S mor, un gi-gan-tes-co\_a-mor en cu-yo cen-tro ar-de - mos.

A

T

B

M.I. 1 *simile* *simile ; Ad. lib. ; pp*

H.I. *simile* *simile ; Ad. lib. ; pp*

M.I. 2

P.I. *simile* *simile*

55 ♩ = 73

S *pp* [Hm]

A *mf* Tal vez el o-tro la-do\_ex-is-te y\_es tam-bién la mi-ra-da

T *8<sup>va</sup>* *pp* [Hm] [a]

B *pp* [Hm]

M.I. 1  $\gamma$  Pitchless

H.I.  $\alpha$  Pitchless

M.I. 2 ; tenuto

P.I.  $\beta$  Pitchless

60

S *mf*  
y to-do es - to es lo o - tro

A *p*  
[Hm] [Hm]

T  
[Hm] [Hm] [Hm]

B  
[Hm] [o]

M.I. 1 *simile*

H.I. *simile*

M.I. 2 *simile ; 8<sup>va</sup>?*

P.I. *simile*

65

S  
y a - que - llo es - to

A  
[Hm]

T  
[Hm] [e] [Hm] [Hm]

B  
[Hm] [Hm] [Hm]

M.I. 1 *simile*

H.I. *simile*

M.I. 2 *simile*

P.I. *simile*

70

S  
[y] → [Hm] → [u] → [Hm]

A  
[Hm] → [a] → [Hm] [Hm]

*mf*

T  
y so - mos u - na for - ma que cam - bia con la luz

B  
[Hm] [Hm]

M.I. 1 *simile* → Free ; Pitchless

H.I. *simile* → Free ; Pitchless

M.I. 2 *simile* → **δ** Pitchless

P.I. *simile* → Free ; Pitchless

75

S  
[Hm] [Hm] → [o] → [Hm]

A  
[Hm] [Hm] → [a]

*p*

T  
[u] → [Hm] [e]

*mf*

B  
has - ta ser só - lo luz, só - lo som - bra. Tal vez

M.I. 1 *simile*

H.I. *simile*

M.I. 2 *simile*

P.I. *simile*

*cresc. poco a poco al f*

80

S  
y a - que - llo es - to y so - mos u - na for - ma que cam - bia con la

A  
*cresc. poco a poco al f*  
[Hm] has - ta ser só - lo luz, só - lo som - bra.

T  
*cresc. poco a poco al f*  
[Hm] y to - do es - to es lo o - tro y a - que - llo

B  
*cresc. poco a poco al f*  
el o - tro la - do ex - is - te y es tam - bién la mi - ra - da y to - do es - to es lo

M.I. 1 *simile*

H.I. *simile*

M.I. 2 *simile* ~~~~~ Free ; Pitchless

P.I. *simile*

---

85

S  
luz has - ta ser só - lo luz, só - lo som - bra. Tal vez el o - tro

A  
Tal vez el o - tro la - do ex - is - te y es tam - bién la mi - ra - da y to - do es -

T  
es - to y so - mos u - na for - ma que cam - bia con la luz has - ta

B  
o - tro y a - que - llo es - to y so - mos u - na for - ma

M.I. 1 *simile*

H.I. *simile*

M.I. 2 *simile*

P.I. *simile*

90

S  
 \_ la - do\_ex-is - te y\_es tam - bién la mi-ra-da y to-do es - to\_\_ es\_\_ lo\_\_ o - tro

A  
 - to\_\_ es\_\_ lo\_\_ o - tro y a - que - llo es - to y so - mos u -

T  
 \_ ser\_\_ só - lo\_\_ luz, só - lo\_\_ som - bra. Tal vez el o - tro\_\_ la - do\_ex-is - te

B  
 que cam - bia con la luz has - ta\_\_ ser\_\_ só - lo\_\_ luz, só - lo\_\_ som - bra.

M.I. 1  
*simile* <sup>8va?</sup> ; *mf* ⇄ *mp* ; On pulse

H.I.  
*simile* <sup>8va?</sup> ; *mf* ⇄ *mp* ; On pulse

M.I. 2  
*simile* <sup>8va?</sup> ; *mf* ⇄ *mp* ; On pulse

P.I.  
*simile* ? ; *p* ; On pulse

95

S  
 y a - que - llo es - to y so - mos u - na\_\_ for - ma que cam - bia

A  
 - na\_\_ for - ma que cam - bia con la luz has - ta\_\_ ser\_\_ só - lo\_\_ luz, só - lo\_\_ som - bra.

T  
 y\_es tam - bién la mi-ra-da y to-do es - to\_\_ es\_\_ lo\_\_ o - tro y a -

B  
 Tal vez el o - tro\_\_ la - do\_ex-is - te y\_es tam - bién la mi-ra-da y to-do es - to\_\_ es

M.I. 1  
*simile*

H.I.  
*simile*

M.I. 2  
*simile*

P.I.  
*simile*

*dim. poco a poco al ppp (fine)*

100

S  
 \_ con la luz has - ta \_\_\_ ser \_\_\_ só - lo \_\_\_ luz, só - lo \_\_\_ som - bra. Tal vez

A  
 Tal vez el o - tro \_\_\_ la - do ex - is - te y es tam - bién la mi - ra - da y

T  
 - que - llo es - to y so - mos u - na \_\_\_ for - ma que cam - bia \_\_\_ con la luz

B  
 \_\_\_ lo \_\_\_ o - tro y a - que - llo es - to y so - mos u - na \_\_\_ for -

M.I. 1 *simile*

H.I. *simile*

M.I. 2 *simile*

P.I. *simile*

105

S  
 el o - tro la - do ex - is - te y es tam - bién la mi - ra - da y to - do es - to \_\_\_ es \_\_\_ lo \_\_\_

A  
 to - do es - to \_\_\_ es \_\_\_ lo o - tro y a - que - llo es - to y so -

T  
 has - ta \_\_\_ ser \_\_\_ só - lo \_\_\_ luz, só - lo \_\_\_ som - bra. Tal vez el o - tro la - do ex -

B  
 - ma que cam - bia \_\_\_ con la luz has - ta \_\_\_ ser \_\_\_ só - lo \_\_\_ luz, só - lo \_\_\_ som - bra.

M.I. 1 *simile*

H.I. *simile*

M.I. 2 *simile*

P.I. *simile*

110

S  
o - tro y a - que - llo es - to y so - mos u -

A  
mos u - na for - ma que cam - bia con la luz has - ta ser só -

T  
is - te y es tam - bién la mi - ra - da y to - do es - to es lo -

B  
Tal vez el o - tro la - do ex - is - te y es tam - bién la mi - ra - da

M.I. 1 *simile*

H.I. *simile*

M.I. 2 *simile*

P.I. *simile*

114

S  
- na for - ma...

A  
- lo luz, só - lo som - bra.

T  
o - tro... shortly after

B  
y to - do es - to...

M.I. 1 *simile* ;  $\text{p}$

H.I. *simile* ;  $\text{p}$

M.I. 2 *simile* ;  $\text{p}$

P.I. *simile* ;  $\text{p}$