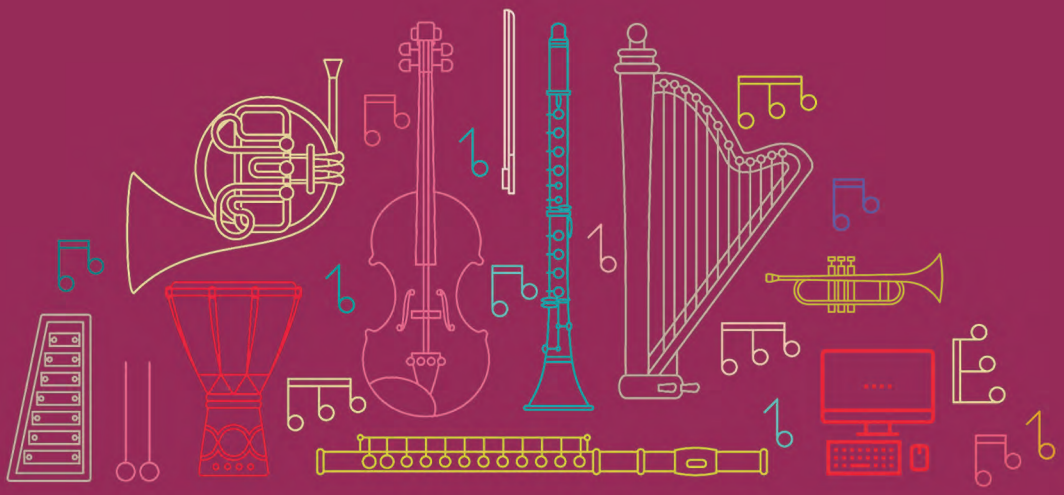
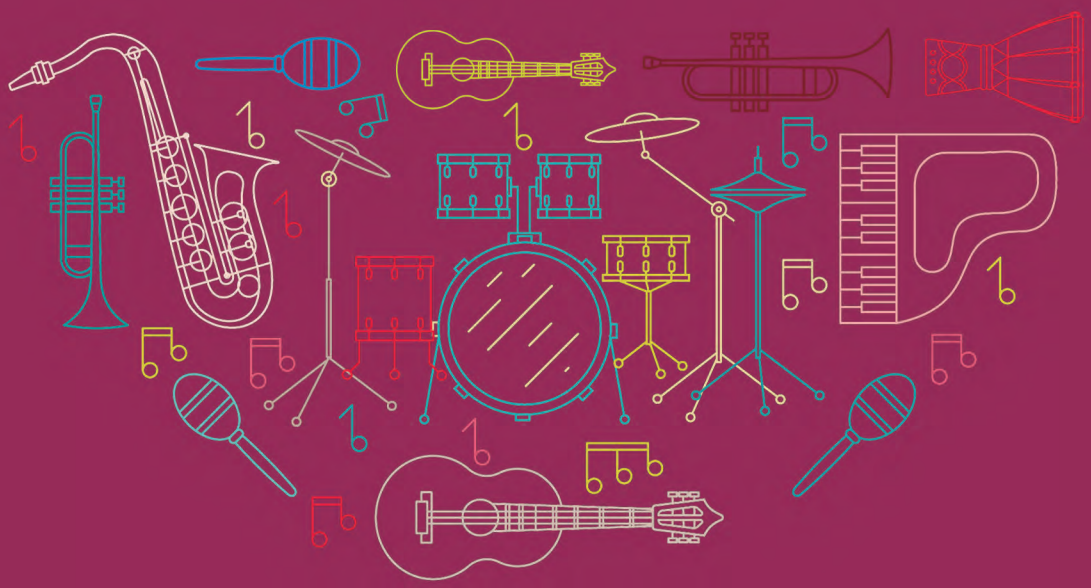
VOLUMEN DOS



POÉTICAS SONORAS LATINOAMERICANAS

UNA MIRADA DESDE LA UNIVERSIDAD



ISA UNIVERSIDAD DE LAS ARTES FACULTAD MÚSICA
Universidad de las Artes
CoNaMu Conservatorio Nacional de Música
UNA ARTES MUSICALES Y SONORAS
CMMAS.org Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras
escuela universitaria de música
USP

VOLUMEN DOS

POÉTICAS SONORAS LATINOAMERICANAS

UNA MIRADA DESDE LA UNIVERSIDAD

ISA Universidad de las Artes Facultad Música
Universidad de las Artes
CoNaMu
UNA Artes Musicales y Sonoras
CMMAS.org Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras
escuela universitaria de música
USP

UNIVERSIDAD DE LAS ARTES
Rector: William Herrera
Vicerrector Académico: Bradley Hilgert
Vicerrectora de Investigación y Posgrado: Olga del Pilar López

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LAS ARTES
Rectora: Sandra Torlucci
Vicerrectora: Diana Piazza
Decana Departamento de Artes Musicales y Sonoras: Cristina Vázquez

Poéticas Sonoras latinoamericanas
Una mirada desde la universidad
Volumen II

Coordinadores: Cristina Vázquez y Andrey Astaiza
Compiladores: Victoria Gandini y Rafael Guzmán

Autores: Laura Novoa, Virginia Aquino, Francisco Colasanto, Juan Sebastián Lach Lau, Rodrigo Sigal, Tonalli R. Nakamura, Fernando Albinarrate, Carmen Baliero, Eduardo Checchi, Pablo Freiberg, Gustavo García Novo, Diego Gardiner, Andrés Gerszenzon, Fernando Maglia, Federico Núñez, Cecilia Pereyra, Guillermo Pozzati, Santiago Santero, Gabriel Senanes, Rodrigo Valla, Agustín Pardo, Alejandro Barbot, Fabrice Lengronne, Lucía Chamorro, Marcelo Rilla, Sebastián Nabon, Sofía Scheps, Vladimir Guicheff, Denis Molina, Javier Iha, José Loyola, Nathalie Reyes, Roberto Valera Chamizo, Adina Izarra, Andrés Noboa, Andrey Astaiza, Carlos López, Ernesto Mora, Juan Carlos Franco, Luis Pérez-Valero, Manuel Larrea, Omar Domínguez, Rafael Guzmán, Roberto Moscoso, Fernando Iazzetta, Rogério Costa y Silvio Ferraz.

COEDICIÓN
D. R. © Universidad de las Artes
D. R. © Universidad Nacional de las Artes
D. R. © de los autores
Octubre 2021

Una coedición de UArtes Ediciones (UArtes-Ecuador) y el Departamento de Artes Musicales y Sonoras (UNA-Argentina)

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

ISBN: 978-9942-977-42-7

UArtes EDICIONES

Dirección: José Miguel Cabrera Kozisek
Diseño y maquetación: José Ignacio Quintana
Corrección de textos: Marelis Loreto Amoretti
MZ14, Av. 9 de Octubre y Panamá
Guayaquil, Ecuador
editorial@uartes.edu.ec

UNA ARTES MUSICALES Y SONORAS

Editorial del Departamento de Artes Musicales y Sonoras
Universidad Nacional de las Artes – UNA
Av. Córdoba 2445 – (1120AAG)
Buenos Aires, Argentina
(5411) 4961.7532
musicales.edamus@una.edu.ar

Índice

Nota mínima
Victoria Gandini y Rafael Guzmán 5

Introducción musicológica
Laura Novoa 7

Homenaje al maestro Florentín Giménez
Virginia Aquino 15

Tabla técnica 19

OBRAS

Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras - México

ZeroKiloMetro, de Francisco Colasanto 25
Preimagen, de Juan Sebastián Lach Lau 45
Magnet, de Rodrigo Sigal 67
Schematics, de Tonalli R. Nakamura 73

Universidad Nacional de las Artes - Argentina

Sonata en Do, de Fernando Albinarrate 87
Osvaldo y Sonata, de Carmen Baliero 111
Elegía para cello y piano, de Eduardo Checchi 113
Cinco actitudes ante un inminente sendero oscuro, de Pablo Martín Freiberg 123
Solo Piano, de Gustavo García Novo 137
Abismo, de Diego Gardiner 153
Arena para soprano y piano, de Andrés Gerszenzon 163
... hendir esa sombra, de Fernando Maglia 177
Blur thoughts, de Federico Núñez 213
Alta Gracia, de Cecilia Pereyra 219
Pieza para piano, de Guillermo Pozzati 233
El navegante, de Santiago Santero 237
Prefacio, de Gabriel Senanes 251
La mariposa y su efecto caótico, de Rodrigo Valla 265

Escuela Universitaria de Música - Uruguay

Alter Hauptbahnhof, de Agustín Pardo Motz 273
Contacto, de Alejandro Barbot 287
Nuit d'invasion, de Fabrice Lengronne 301
Teletransportación 1, de Lucía Chamorro 307
El baldío, de Marcelo Rilla 317
Aproximaciones, de Sebastián Nabon 331
Vengo de lejos IV, de Sofía Scheps 341
TA, de Vladimir Guicheff 355

Instituto Superior de Arte - Cuba

Universos paralelos, de Jorge Denis Molina 373
La rebelión de los pequeños, de Javier Iha 389
Loja Variaciones, de José Loyola 405
Tres preludios para piano, de Nathalie Hidalgo Reyes 453
La vida diaria, de Roberto Valera Chamizo 469

Universidad de las Artes - Ecuador

Desde una ventana con loros, de Adina Izarra 495
La mangosta dorada, de Andrés Noboa 499
Chonta Madre, de Andrey Astaiza 507
Jazz son para Cachao, de Carlos López 513
Si sonríe la humanidad, de Ernesto Mora 515
Miraremos al sol, de Juan Carlos Franco 531
Caracas 1958, de Luis Pérez-Valero 537
Anank, de Manuel Larrea 551
Sol de la mañana, de Omar Domínguez 567
Varjazzciones cubanas sobre un tema de Mozart, de Rafael Guzmán 585
El hombre que no escucha sus pasos, de Roberto Moscoso 595

Universidad de São Paulo - Brasil

Risco, de Fernando Iazzetta 603
Crossed Gestures, de Rogério Costa 621
Couro de Sapo, de Silvio Ferraz 641

Semblanzas de los compositores 661

Nota mínima

Victoria Gandini
Rafael Guzmán
Compiladores

Invitamos a ser testigos de este archivo sonoro vivo, que solo es posible gracias al trabajo en red de las instituciones que participan de estas *Poéticas Sonoras Latinoamericanas II*.

Enviamos un especial y sentido agradecimiento para las autoridades y docentes coordinadores de todas las instituciones que integran este segundo volumen, sin quienes esta compilación no hubiera sido posible: Rodrigo Sigal, director del Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras; Virginia Aquino, directora del Conservatorio Nacional de Música de Paraguay; Leonardo Croatto, director, y Vladimir Guicheff, docente, de la Escuela Universitaria de Música de Uruguay; María del Rosario Hernández Iznaga, decana, y Karina Rumayor Hernández, vicedecana de Investigación y Posgrado de la Facultad de Música de la Universidad de las Artes de Cuba; y Silvio Ferraz, docente del Departamento de Música de la Universidad de São Paulo, Brasil.

Si la primera edición nació con la fuerza intuitiva de la necesidad, este segundo volumen llega con una organización institucional que permite abarcar más tiempo y espacio (ahora desde el Bravo hasta la Patagonia) para mostrar un caleidoscopio increíblemente rico en posibilidades musicales. Docentes compositores/as latinoamericanos/as muestran aquí lucidez e inspiración en sus contextos cada vez más complejos.

Músicas y músicos profesionales y en formación, especialistas en musicología, pedagogía, quienes interpretan o dirigen agrupaciones corales y orquestas y estudiosos/as en general, encontrarán reunidos múltiples mundos sonoros de docentes compositores/as latinoamericanos.

Deseamos, pues, que puedan disfrutar de esta oportunidad colectiva.

Introducción musicológica

Laura Novoa

Las partituras compiladas en el presente volumen, realizado en conjunto entre el Departamento de Artes Musicales y Sonoras de la UNA (Argentina) y la Escuela de Artes Sonoras de la UArtes (Ecuador), reúne obras de 45 compositoras y compositores docentes de ambas instituciones académicas y también de la USP (Brasil), CMMAS (México), ISA (Cuba) y EUM (Uruguay). El trabajo reunido es una herramienta que pone en circulación una producción musical latinoamericana heterogénea, que nos incita a reflexionar sobre las contribuciones de poéticas sonoras. Estas últimas referencian un espacio geográfico sobre el que circula la música académica contemporánea en América Latina.

El lector encontrará aquí respuestas a preguntas relacionadas con los diferentes tipos de poéticas, cuáles son, sus límites, los matices y variantes que existen en la presunta existencia de una poética sonora latinoamericana. Y, finalmente, los significados actuales que se articulan en el campo de la música de concierto producida en ámbitos institucionales del Estado, sea nacional, provincial o municipal.

Las partituras que integran esta compilación nos muestran no solo las tensiones productivas que atraviesan los sujetos creativos, sino también las diversas inquietudes generacionales (esta selección de espectro amplio abarca compositores nacidos entre 1938 y 1994), también se incluye la emergencia del arte sonoro en las generaciones más recientes, el manejo de técnicas y los imaginarios que atraviesan las diferentes composiciones, como el de vincular ideales estéticos con realidades políticas, materiales, territoriales.

Es también evidente el interés por cuestiones que van desde lo autobiográfico hasta la interrogación teórica, pasando por las reelaboraciones de la tradición, la incorporación de elementos de la música popular, la relación de la materia sonora con lo gestual, la tecnología, la jerarquización de la materia sonora, y la apertura hacia otras disciplinas artísticas como el teatro, la danza, la literatura, el video y plástica, y la *performance*.

Debido a los límites de esta introducción solo puedo mencionar las principales tendencias que se introducen y solo algunas obras. Por ejemplo, Adina Izarra nos brinda las sonoridades de la guitarra con electrónicos que generan visuales audiorreactivos en *Desde una ventana con loros; Osvaldo y Sonata*, pieza para piano teatral de Carmen Baliero, propone al intérprete emular una copulación con el instrumento. Fabrice Lengronne construye en su *Nuits 3. Nuit d'invasion* una pieza alrededor de la resonancia, natural o artificial, de los instrumentos, jugando con lo espacial y lo escénico, al igual que *El hombre que no escucha sus pasos* de Roberto Moscoso, que explora posibilidades de la sonoridad en un montaje teatral.

De alguna manera, la ampliación de la música hacia el espacio escénico mantiene una cercanía con la búsqueda de la relación entre la materia sonora y lo gestual, como es evidente en exploraciones de Rodrigo Sigal en *Magnet* a través de gestos que se 'atraen' de diversas maneras; gestos y gritos aparecen también alrededor del canto flamenco en *Blur Thoughts*, de Federico Núñez, o *Anank*, que Manuel Larrea define como un cuerpo. En esta composición cada motivo o frase guía al ejecutante a comportarse como un cuerpo que realiza movimientos, involucrando al intérprete con la mirada, la escucha, la propiocepción, el gesto, el movimiento, el sonido y la kinesis.

Los cruces entre música y tecnología son diversos. Tonalli Nakamura trabaja con la tecnología como fuente del conocimiento material musical en *Schematics,* explorando la textura de los armónicos naturales en el cruce entre las cuerdas frotadas y la electrónica. *ZeroKiloMetro* para piano y electrónica, de Francisco Colasanto, también incorpora tecnología, pero su propósito principal está orientado a amalgamar diferentes estilos musicales, en las variantes académica y popular, que son parte de su cultura auditiva. Este

intento de incorporación desprejuiciada de elementos de la música popular también está presente en la suite ecuatoriana *Sol de la mañana*, de Omar Domínguez, donde se combinan elementos que el compositor considera característicos de los géneros musicales más representativos del Ecuador, con técnicas del contrapunto tradicional y contemporáneo. López Cuní, en su homenaje al gran maestro del bajo cubano Israel López (Cachao) en *Jazz son para Cachao*, une los géneros jazz y son. En el mismo camino, *Varjazzciones cubanas sobre un tema de Mozart* de Rafael Guzmán recrea diferentes lenguajes y estilos («blues, cha cha cha, fugato, son, marcha fúnebre, danzón, politonal contemporáneo, entre otros»).

Chonta madre: Movimiento dancístico para marimba o ensamble abierto con instrumentos que suenen a chonta compuesto por Andrey Astaiza, junto con y *Si sonríe la humanidad (vals canción)*, de Ernesto Mora, están guiados por la necesidad de unir ideales estéticos con realidades políticas de sus países respectivos. El levantamiento indígena de octubre de 2019 en Ecuador motivó a Astaiza a escribir su pieza, inspirada en *Workers Union* de Louis Andriessen, donde hay un diálogo con la pandemia y el posterior confinamiento. De la misma manera, Mora refiere a la actualidad venezolana y la diáspora de su población en una de las pocas obras del corpus que trabaja con texto: «no ha encontrado otro recurso que la palabra cantada, para expresarles su solidaridad, empatía y fraternidad», escribió su autor, agregando que «Sirva este humilde vals para despertar la reflexión y el compromiso de todos con el prójimo, para que alguna vez podamos vivir en sociedades donde solo existan personas felices».

En el caso de Luis Pérez Valero lo político se refiere puntualmente al proceso de inmigración europea en Venezuela, entre 1940 y 1950, para escribir *Caracas 1958*.

La esfera privada e íntima y aspectos autobiográficos también aparecen en el trabajo de algunas compositoras. La motivación inicial en *Vengo de lejos*, de Sofía Sheps, y *Alta Gracia*, de Cecilia Pereyra es exactamente explorar las posibilidades sonoras de estas ideas. La primera propone a cada intérprete indagar en la memoria usando su árbol genealógico para enfatizar la incidencia de lo emocional en la cualidad sonora. Pereyra, por su parte, toma una premisa personal para investigar la identidad entre la unicidad y lo múltiple.

Hay una constante a lo largo de la historia que se abre en este volumen y es el intento de poner la oreja sobre paisaje, el territorio y la naturaleza para sonorizarlos. Algunos intentos coincidieron con idearios nacionalistas, porque transcribir el lugar en una escritura musical es una manera de fijar la imaginación espacial para «desentrañarle sentidos vinculados a la organización nacional, cultural y política: la naturaleza y la cultura, la civilización y la barbarie, impresa sobre el cuerpo borroso, esquivo o ausente de la patria», como nos recuerda Graciela Montaldo, (1999). En el imaginario latinoamericano el espacio adoptó distintos valores que son explorados en los diferentes trabajos seleccionados.

En este corpus encontramos al menos dos tipos de representación espacial: en *La vida diaria,* de Roberto Valera, hay un desplazamiento imaginario entre Cuba y España, representado con una habanera 'fantasiosa' que termina transformándose en una «fogosa danza afrocubana» luego del viaje imaginario entre los dos territorios. José Loyola en su *Loja Variaciones* presenta sonoridades «que se fundamentan en un barroquismo arcaico en las formas características y los contenidos (formas contrapuntísticas como la fuga y sus variantes), combinado con otros elementos de corte andino, y con expresiones contemporáneas de vanguardia en lo armónico», explica la autora que se inspiró en las arquitecturas y en los paisajes del entorno de la ciudad ecuatoriana de Loja.

Lucía Chamorro también trabaja con la representación espacial, pero en su caso no recurre a un paisaje o territorio real en *Teletransportación*: aquí el paisaje está desterritorializado y mediado por lo tecnológico, debido a que intenta crear «la imagen sonora de un ritual de teletransportación hacia un lugar imaginario».

La interrogación teórica es tal vez el aspecto que aparece más representado en todo este volumen: desde la investigación de la 'tonalidad rítmica' en la obra para piano de Guillermo Pozzati; el proceso de estructuración de una composición a partir fuentes sonoras, acústicas y electroacústicas indagadas en *Risco* por Fernando Iazzetta; la superposición métrica y expansión tímbrica *La Mangosta dorada* de Andrés Noboa; el silencio en *Aproximaciones*, de Sebastián Nabón; o las ideas matemáticas relacionadas con la topología en el cuarteto de cuerdas *Preimagen*, de Juan Sebastián Lach Lau.

Toda esta constelación de elementos constructivos y materiales que se desplazan hasta conformar su fundamento compositivo refiere a diversos imaginarios conectados con la pertenencia generacional de los compositores, las geografías de origen y posteriores desplazamientos, recorridos, diálogos con otros géneros y disciplinas artísticas.

Sin pronunciamientos colectivos, la reunión de estas partituras muestra la singularidad de las expresiones y, en ese sentido, la diversidad de un espacio artístico igualmente singular.

El hecho de que dos instituciones de educación superior hayan editado este volumen, con el propósito de conectar compositores y compositoras latinoamericanas, y poner en circulación sus producciones, merece una breve reflexión sobre la tradición de otros proyectos institucionales en América Latina.

En ese sentido, vale recordar cómo las ideas de un progreso en el campo artístico regían las prácticas estéticas de la primera institución en América Latina que buscó profesionalizar e internacionalizar la composición musical de la región. Me refiero al Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales, dirigido por Alberto Ginastera, y que funcionó en el Instituto Torcuato Di Tella. Allí se definieron utopías sonoras cuyos lineamientos marcaron la ruptura del aislamiento en la que estaban los compositores de la región y, para algunos, marcó el quiebre con las estéticas centroeuropeas, impulsando la búsqueda de integración e integración de una realidad común, atravesada por problemáticas similares. En el aislamiento previo al CLAEM, como señaló el compositor uruguayo Coriún Aharonián, no había pasado propio ni tampoco presente común, al menos para la generación de compositores activos durante los años sesenta.

Bajo la idea de promover una unión continental en el proyecto del CLAEM, la música, tal vez como nunca antes en la historia de la música latinoamericana, se integró de manera orgánica a estrategias políticas y se intentó desarrollar una conciencia ciudadana hemisférica. Bajo la idea de una unión continental, que comenzó a circular con fuerza en 1958, se tomaron una serie de iniciativas relacionadas con la fundación de instituciones musicales que posteriormente tendrían consecuencias en la configuración del campo musical

latinoamericano. Ginastera hablaba de la «generación de músicos continentales», refiriéndose a los becarios latinoamericanos del CLAEM en los años sesenta.

La categoría 'latinoamericano', que el CLAEM incluyó en su nombre para darle una proyección de corte continentalista, tiene un derrotero propio en el campo musical y desarrollarlo aquí excedería ampliamente el propósito de este escrito. Simplemente quiero notar, siguiendo a Marcela Perrone (2013), la connotación peyorativa con la que cargó el término durante la primera mitad del siglo XX porque se entendía que era una categoría impuesta 'desde afuera', como sinónimo de país y cultura subdesarrollada. Sin embargo, a fines de los sesenta y durante los setenta, subraya Perrone citando a Aharonián, es «apropiada y resignificada, y comienza a ser adoptada 'desde adentro' como un 'necesidad histórica' por razones de autodefensa».

Antes del CLAEM también existieron intentos de institucionalizar la práctica compositiva que podemos actualizar a través del recorrido que oportunamente trazó Graciela Paraskevaídis. Ella toma los agrupamientos de compositores que trascendieron la primera instancia de mera difusión de obras para ampliar objetivos concretos: desde el efímero Grupo Minorista (1927) cubano hasta la agrupación chilena Tonus (1952) pasando por la Asociación Panamericana de Compositores (1928-1934), fundada por Edgar Varèse y Henry Cowell, encabezando una lista de ilustres nombres de América Latina, desarrolló una actividad intensa en Nueva York, México y Cuba; El Grupo Renovación (1929-1944) fundado en Buenos Aires y su posterior desprendimiento en 1937 de Los Conciertos de la Nueva Música, orientados por Juan Carlos Paz, luego devenido en la Agrupación Nueva Música; El análogo Grupo de Renovación Musical en La Habana (1942-1948); Núcleo Música Nueva de Montevideo (1966).

El Grupo Música Viva en Brasil (1939-1950), fundado por Hans-Joachim Koellreutter con epicentros en Río de Janeiro y San Pablo marcó, como señala Paraskevaídis, una fuerte y polémica presencia tanto musical como política, como también lo hizo su paradigma alemán. Sus ambiciosos objetivos trascendieron la mera presentación de las obras hacia una perspectiva internacionalista que «incluye diversos lenguajes, nuevos modos para la enseñanza de la música, la radiodifusión,

la música popular, la discusión estética e ideológica y la función del arte en la sociedad contemporánea». (Paraskevaídis, 2016).

El presente, entonces, puede conectarse con un recorrido institucional que, aunque disruptivo, es parte de la constitución de un campo cultural donde pueden reconocerse constantes y sedimentos de problemáticas recurrentes.

Referencias

Aharonián, Coriún. *Conversaciones sobre música, cultura e identidad.* Montevideo: Ombú, 1992.

Montaldo, Graciela. *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina.* Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1999.

Novoa, Laura. "Estudio preliminar". En *Alberto Ginastera en el Instituto Di Tella. Correspondencia 1958-1970*, 11-25. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2011.

Paraskevaídis, Graciela. "Cincuenta años del Núcleo Música Nueva de Montevideo".2016. Disponible en http://www.latinoamerica-musica.net

Perrone, Marcela. "Reconstruyendo la memoria: la búsqueda de la identidad en la música de concierto argentina desde una perspectiva latinoamericana". 2013. Disponible en https://www.academia.edu/10423627/Reconstruyendo_la_memoria_la_b%C3%BAsqueda_de_la_identidad_en_la_m%C3%BAsica_de_concierto_argentina_desde_una_perspectiva_latinoamericana

Homenaje al maestro Florentín Giménez

Virginia Aquino
Conservatorio Nacional de Música de Paraguay
Directora

El maestro Florentín Giménez fue uno de los principales artistas y el más prolífico compositor de la República del Paraguay. Nació en Ybycuí el 14 de marzo de 1925, y partió el pasado 11 de marzo del 2021 en Asunción, pocos días antes de cumplir 96 años.

El maestro Florentín dejó un inmenso legado musical, académico y cultural. A lo largo de su carrera, compaginó su faceta de músico, compositor, arreglador, director de orquesta, docente, escritor, director de instituciones musicales y gestor cultural con excelencia; con una profunda consciencia de su deber patriótico para el desarrollo y evolución cultural del país, abriendo caminos en el ejercicio de su misión con convicción, templanza, perseverancia y sólida competencia profesional; provisto además de una grandeza con sensibilidad humana ponderable, así como de una personalidad imponente e implacable dada su sapiencia y vasta experiencia en el ámbito musical.

El Paraguay le debe a él la creación de importantes instituciones musicales, tanto académicas como culturales, las cuales propiciaron la aparición de toda una nueva generación de niños y jóvenes formados académicamente a nivel superior en música en el Paraguay, quienes se encuentran insertados laboralmente, en la actualidad, en espacios importantes tanto en el país como en el extranjero. Su enorme legado al progreso de la humanidad es contundente. Luchó toda su vida en aras de la jerarquización de la profesión musical a través de la academia y del resultado de la misma, a

través de las instituciones, para la articulación efectiva de políticas públicas culturales en el país. Fue un genio creador muchas veces incomprendido por los de su tiempo, tal como aquellos genios universales que se adelantaron en visión a sus contemporáneos. Sigue y seguirá impactando en el tiempo a través de los egresados del Conservatorio Nacional de Música CONAMU, a quienes nos inculcó el profundo amor y respeto a la magnificencia de la música y su praxis como profesión.

Hoy, los egresados, junto a toda la comunidad educativa, tenemos la misión de velar, custodiar, desarrollar, fortalecer y expandir en el país y en el mundo su gran obra en el área de las ciencias y artes musicales. Tal como dice la letra de *Así canta mi patria*, cuya música pertenece al maestro Florentín, en un «milagro de amor mi gran Paraguay se hace canción…», hoy, gracias a él, podemos afirmar que miles de niños, jóvenes y adultos constituyen generaciones de artistas del sector educativo y cultural que viven y 'cantan' música en el Paraguay.

Como se mencionó anteriormente, el maestro Florentín Giménez fue un compositor prolífico. Entre sus numerosas composiciones se destacan los poemas sinfónicos: *Minas cué* (para solista, coro y orquesta), *El río de la esperanza* (para coro y orquesta) y *Ciclos*; sus sinfonías: *Sinfonía Concertante N.º 1* (para piano y orquesta), *Sinfonía N.º 2 "Las Estaciones"*, *Sinfonía N.º 3 en Re mayor*, *Sinfonía N.º 4 "Sortilegio"*, *Sinfonía N.º 5 "Ritual. Homenaje a América"*, *Sinfonía N.º 6* (dedicada a Agustín Barrios Mangoré, en el 50 aniversario de su fallecimiento), *Sinfonía N.º 7 en Re "Nitsuga"*, *Sinfonía N.° 8* y *Sinfonía N.° 9 "Coral"*. También los conciertos para solistas: 2 conciertos para guitarra y orquesta, concierto para violín y orquesta y concierto para viola y violonchelo. Están, además, otras obras sinfónicas: *Fantasía Étnica*, *Misa Paraguaya* (para solista, coro y orquesta), *San Juan dice que sí*, *Perú Rimá*, *Romero y Julita* (comedia musical). Suman a esta inmensa producción su ballet *Suite Arasy*, la ópera (1987) y la versión cinematográfica *Juana de Lara*; aparte de las más de 800 canciones populares escritas en diversos géneros de la música paraguaya. El músico paraguayo Luis Szarán menciona sobre una de sus obras que

> Su creación lírica, la ópera Juana de Lara, escrita en un estilo cercano a los románticos italianos, de argumento

> sobre temas patrióticos, y ambientada en la época de la Independencia del Paraguay de la corona española, fue uno de los más grandes sucesos en materia de espectáculos artísticos en la década del 80 en el Paraguay. (Szarán, 1997: 222).

Entre sus gestiones culturales más importantes se encuentran: creador, fundador y primer director del Conservatorio Nacional de Música; creador y director del Conservatorio de Música de la Universidad Católica de Asunción; creador y fundador de la primera y única Filial del Conservatorio Nacional de Música ubicada en la ciudad de Itauguá; creador, fundador y director general de la Orquesta Sinfónica Nacional (OSN) del Paraguay; fundador de la Orquesta de Cámara de Radio Cáritas (hoy convertida en la Orquesta de Cámara municipal de Asunción); director adjunto (y luego titular) de la Orquesta Sinfónica de la Ciudad de Asunción (OSCA) entre 1977 y 1990; asesor general para la creación del Conservatorio "Sofía Mendoza", dependiente de la Facultad de Ciencias, Tecnologías y Artes de la Universidad Nacional de Pilar; creador del Premio Nacional de Música del Paraguay; fundador de la Orquesta "Ritmos de América"; creador de la agrupación "Florentín Giménez y su típica Moderna"; fundador de la Orquesta de Música Folklórica para docentes; miembro de la Comisión Directiva de la Asociación de Músicos del Paraguay y secretario por América Latina en el Congreso Internacional del Folklore (1995).

En cuanto a sus merecidos reconocimientos, podemos mencionar algunos: Premio Nacional de Música, año 2001, Doctor Honoris Causa por la Universidad Nacional de Asunción (UNA) y Doctor Honoris Causa por la Universidad Nacional de Pilar (UNP).

Tabla técnica

INSTITUCIÓN	COMPOSITOR	NOMBRE DE LA OBRA	FORMACIÓN	INSTRUMENTOS
CMMAS	Tonalli Nakamura	Schematics	Cuarteto	Violín, violonchelo, piano y electrónica
	Francisco Colasanto	ZeroKiloMetro	Dúo	Piano y electrónica
	Rodrigo Sigal	Magnet	Dúo	Violín y electrónica
	Juan Sebastián Lach	Preimagen	Cuarteto de cuerdas	Violín, viola y violonchelo
DAMUS	Fernando Albinarrate	Sonata en Do 1er Mov.	Solista	Piano
	Federico Núñez	Blur Thoughts	Solista	Corno di Bassetto
	Pablo Freiberg	5 Actitudes ante un Inminente Sendero Oscuro	Solista	Guitarra
	Cecilia Pereyra	Alta Gracia	Sexteto vocal	Voces solistas
	Carmen Baliero	Osvaldo y Sonata	Solista	Piano
	Andrés Gerszenzon	Arena para Soprano y Piano	Dúo	Soprano y piano
	Rodrigo Valla	La Mariposa y su Efecto Caótico	Trío	Piano, pelotas de ping-pong
	Fernando Maglia	...hendir esa sombra	Solista y ensamble	Soprano, ensamble de 8 computadoras
	Gustavo García Novo	Solo Piano	Solista	Piano
	Diego Gardiner	Abismo	Solista	Piano
	Eduardo Checchi	Elegía	Dúo	Violonchelo y piano
	Guillermo Pozzati	Pieza para Piano	Solista	Piano
	Gabriel Senanes	III - Prefacio (échauffement)	Cuarteto	Saxo
	Santiago Santero	El Navegante	Dúo	Violín y piano
EUM	Lucía Chamorro	Teletransportación 1	Cuarteto	Saxofones
	Sofía Scheps	Vengo de Lejos IV	Sexteto	Cantante, flauta, clarinete, violín, violonchelo y piano
	Sebastián Nabón	Aproximaciones	Solista	Guitarra
	Marcelo Rilla	El Baldío	Solista	Guitarra
	Alejandro Barbot	Contacto	Trío	Piano a seis manos

INSTI-TUCIÓN	COMPOSITOR	NOMBRE DE LA OBRA	FORMACIÓN	INSTRUMENTOS
EUM	Agustín Pardo	Alter Hauptbahnhof	Cuarteto	Saxofones
	Vladimir Guicheff	Ta	Solista	Clarinete bajo
	Fabrice Lengronne	Nuits – N.° 3 "Nuit d'invasion"	Dúo	Guitarras
ISA	José Loyola	Loja Variaciones	Ensamble	Flautas, oboe, corno en Fa, viola y contrabajo
	Valera Chamizo	La Vida Diaria	Orquesta Sinfónica	Maderas, bronces y cuerdas completas. Percusión (timbal, bombo, glockenspiel y otros)
	Denis Molina	Universos Paralelos	Dúo	Viola y piano
	Nathalie Reyes	Tres Preludios para Piano	Solista	Piano
	Javier Iha	La rebelión de los pequeños	Trío	Flauta, vilonchelo y piano
UARTES	Roberto Moscoso	El Hombre que no escucha sus pasos	Electrónica	Computadora, 8 canales y auralización
	Rafael Guzmán	Varjazzciones Cubanas sobre un Tema de Mozart	Solista	Piano
	Luis Pérez Valero	Caracas 1958	8 voces	Coro mixto a cappella
	Omar Domínguez	Suite para Piano "Sol de la Mañana"	Solista	Piano
	Ernesto Mora Queipo	Si sonríe la humanidad	Dúo de voces y orquesta sinfónica	Flauta, oboe, clarinete en Bb, fagot, cornos, tímpani, platillos, cuerdas frotadas, cuatro y guitarra
	Andrey Astaiza	Chonta Madre	Ensamble	Marimba o ensamble abierto con instrumentos que suenen a chonta
	Juan Carlos Franco	Miraremos al Sol	Dúo	Voz y piano
	Carlos López	Jazz son para Cachao	Solista	Bajo eléctrico
	Manuel Larrea	Anank	Cuarteto	Vientos, guitarra, platillos y cuerdas
	Adina Izarra	Desde una ventana con loros	Solista	Guitarra
	Andrés Noboa	La mangosta dorada	Trío	Guitarras y tiorba
USP	Rogério Costa	Crossed Gestures	Sexteto	Flauta, clarinete bajo, mandolina, violín, violonchelo y percusión
	Silvio Ferraz	Couro de Sapo	Trío	Percusión
	Fernando Iazzetta	Risco	Trío	Clarinete bajo, violonchelo y vibráfono

OBRAS

Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras

México

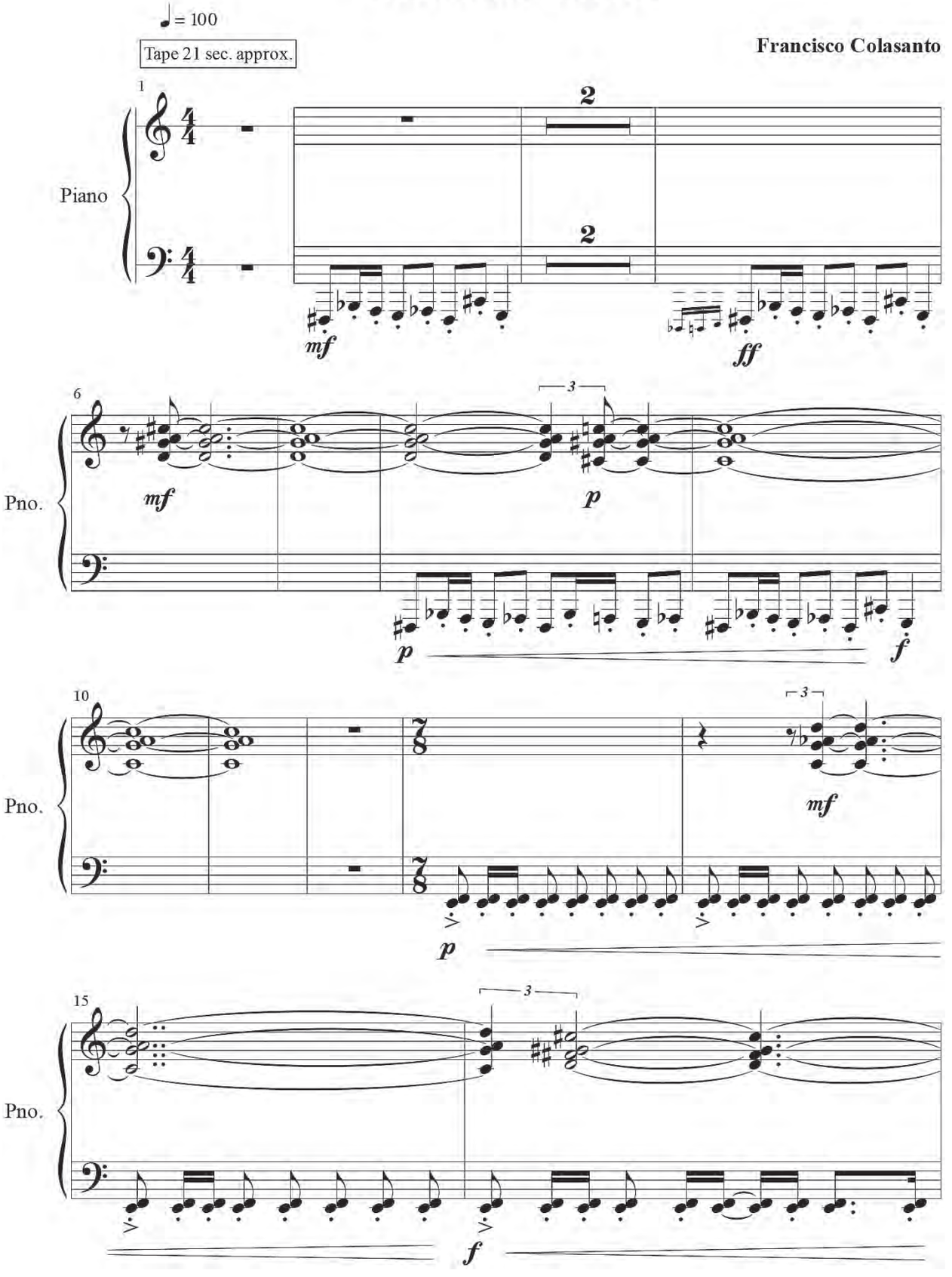
ZeroKiloMetro

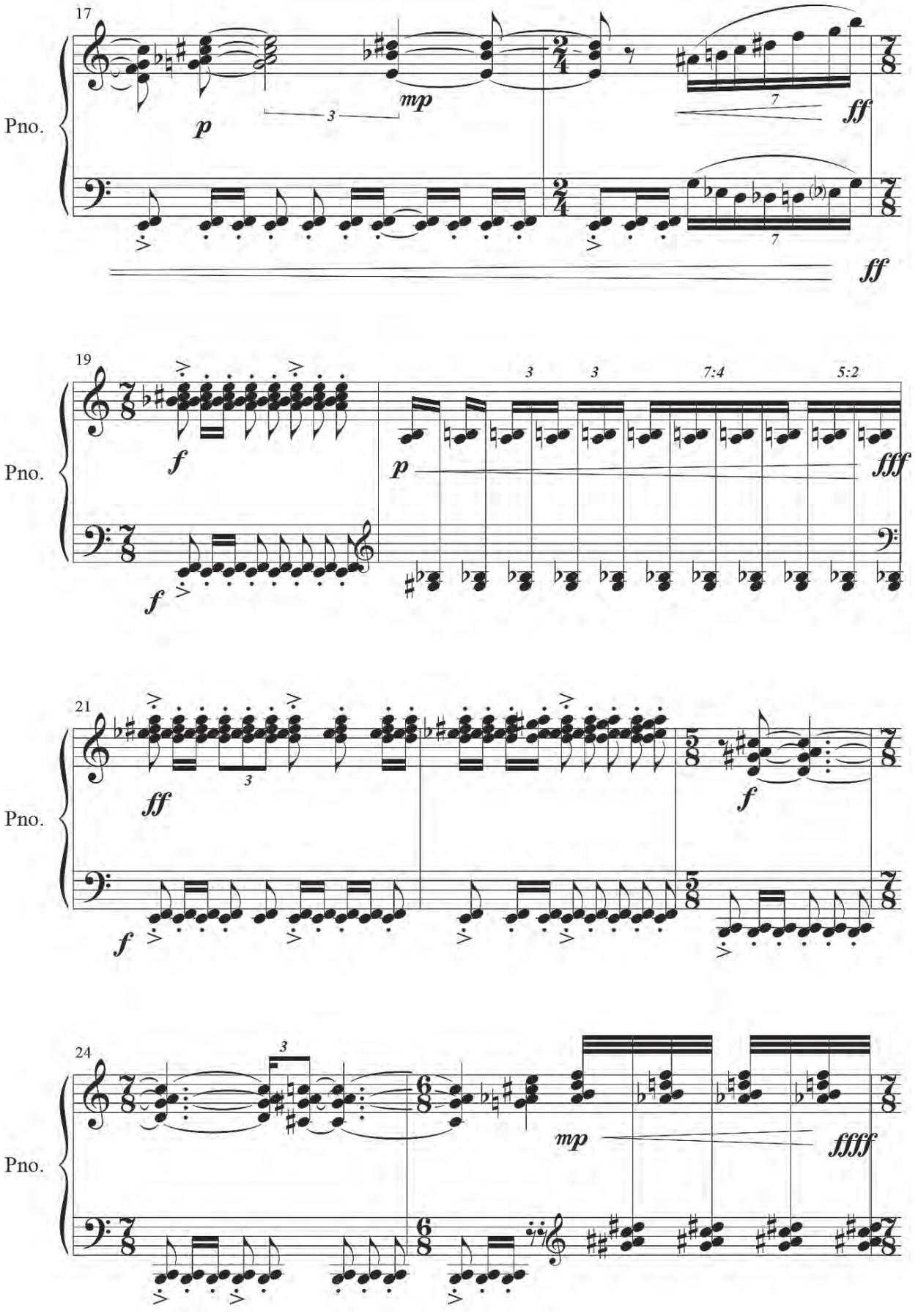
2010

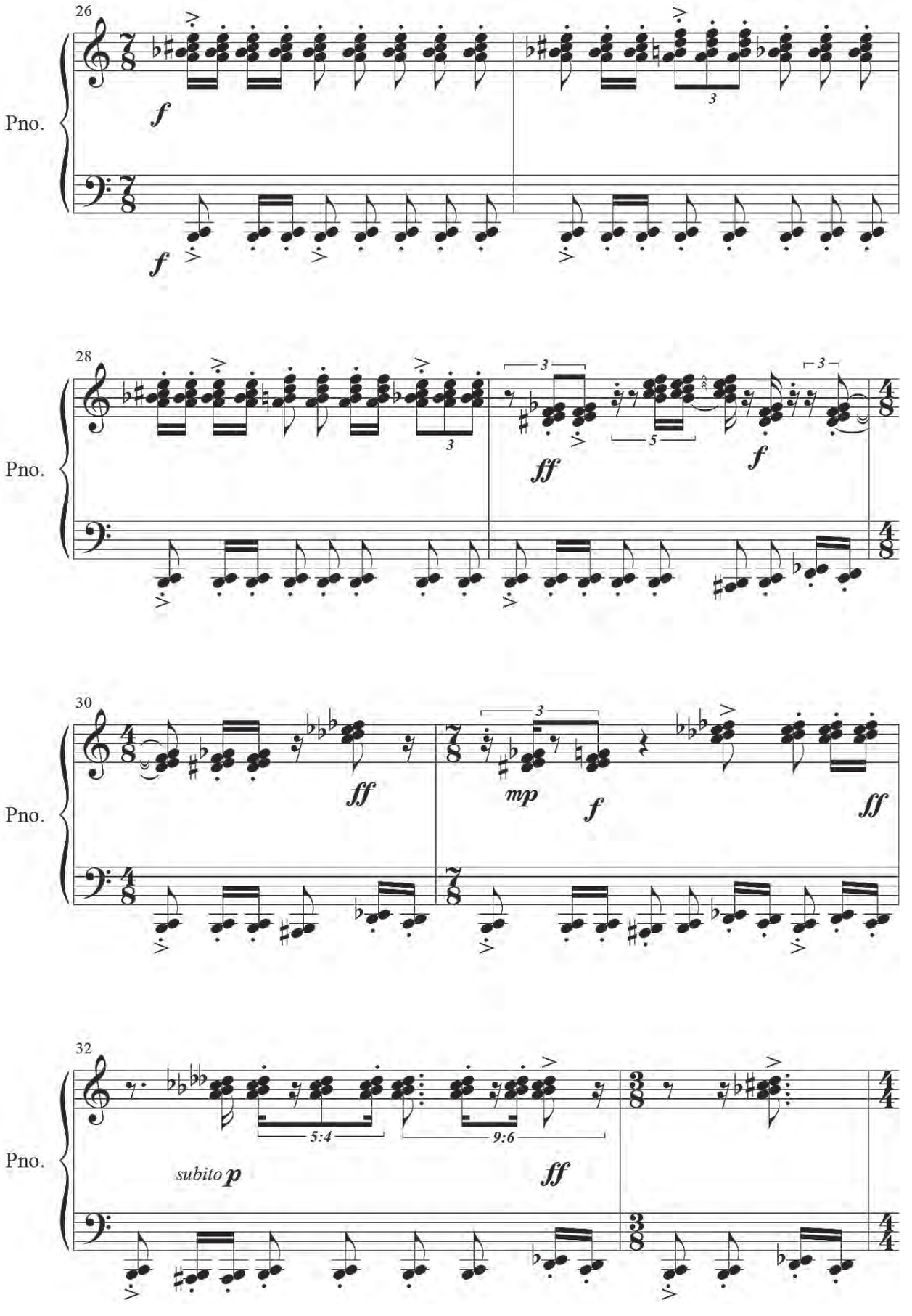
Francisco Colasanto

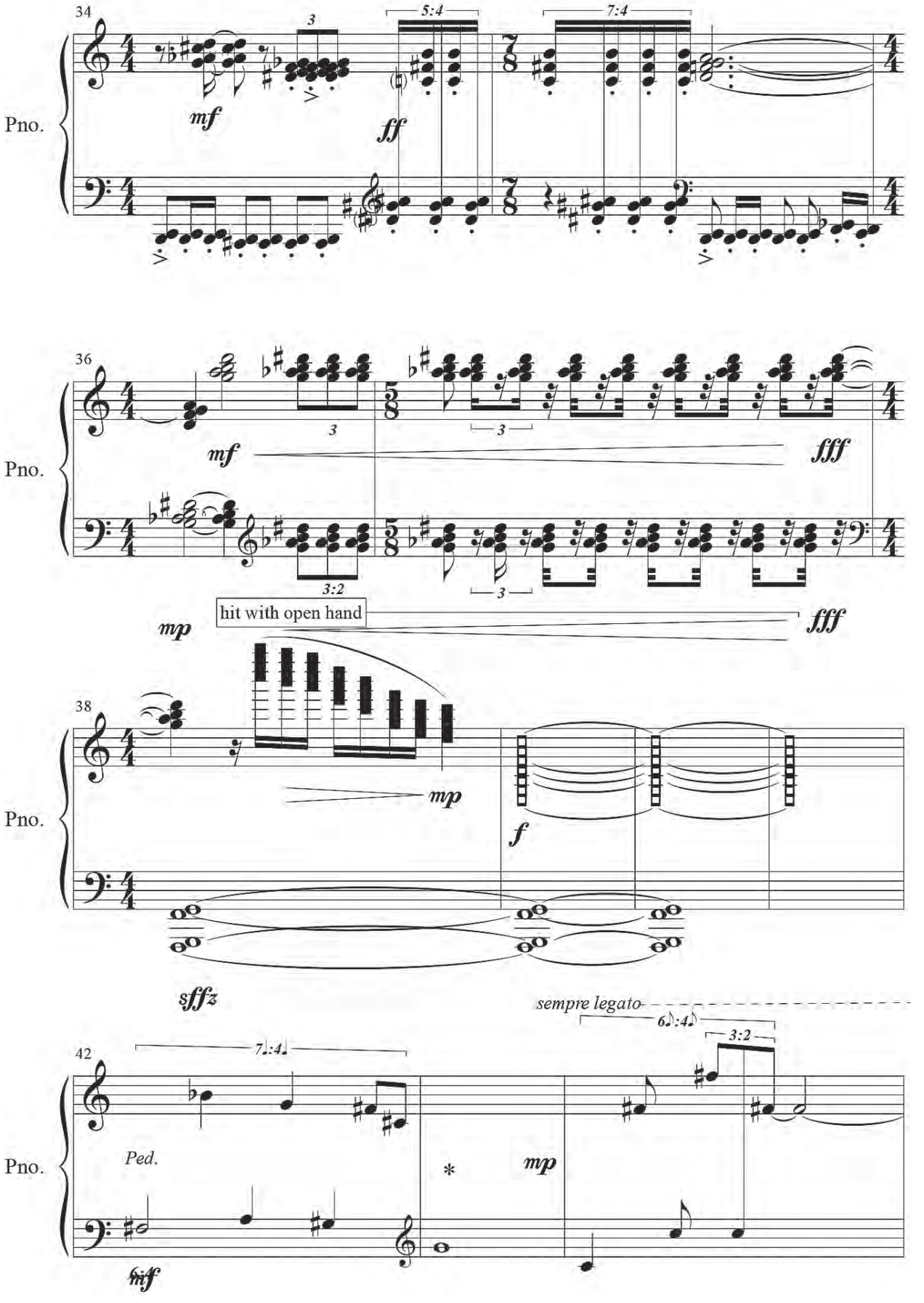
Esta obra para piano y electrónica es un nuevo intento, como compositor, de amalgamar los diferentes estilos musicales que me interesan y que escucho cada día: música contemporánea, rock, blues, electroacústica.

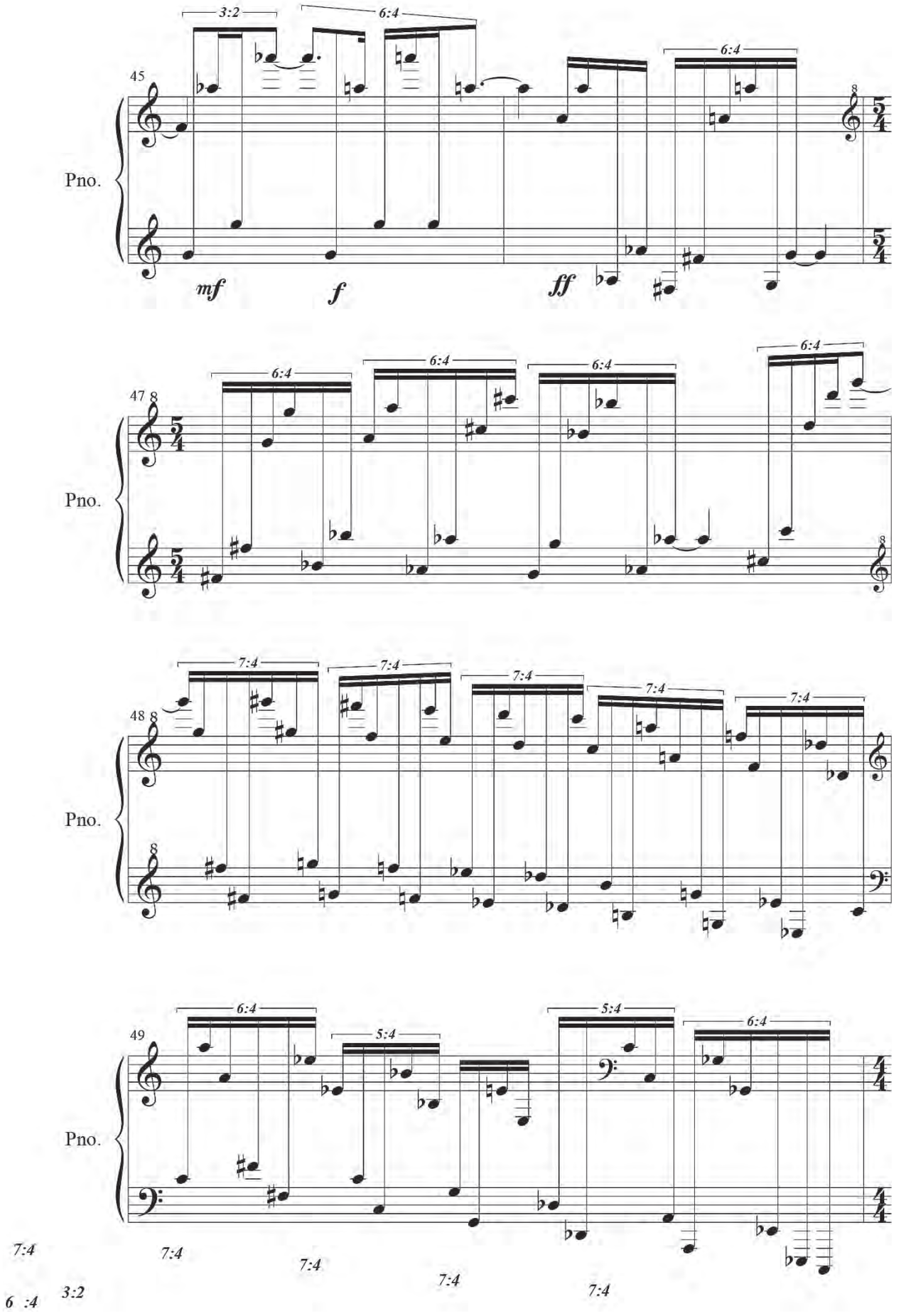
Zero KiloMetro

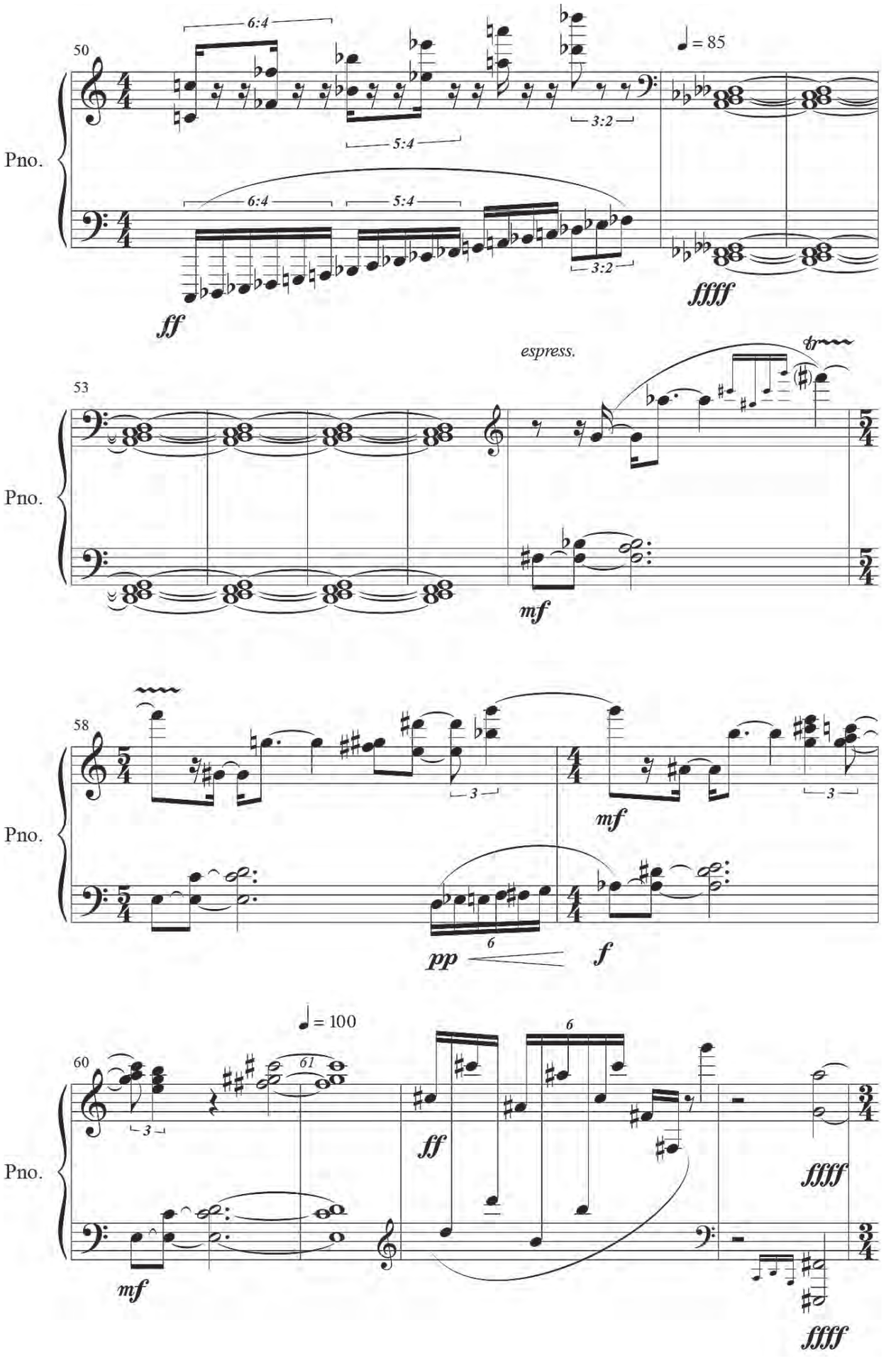


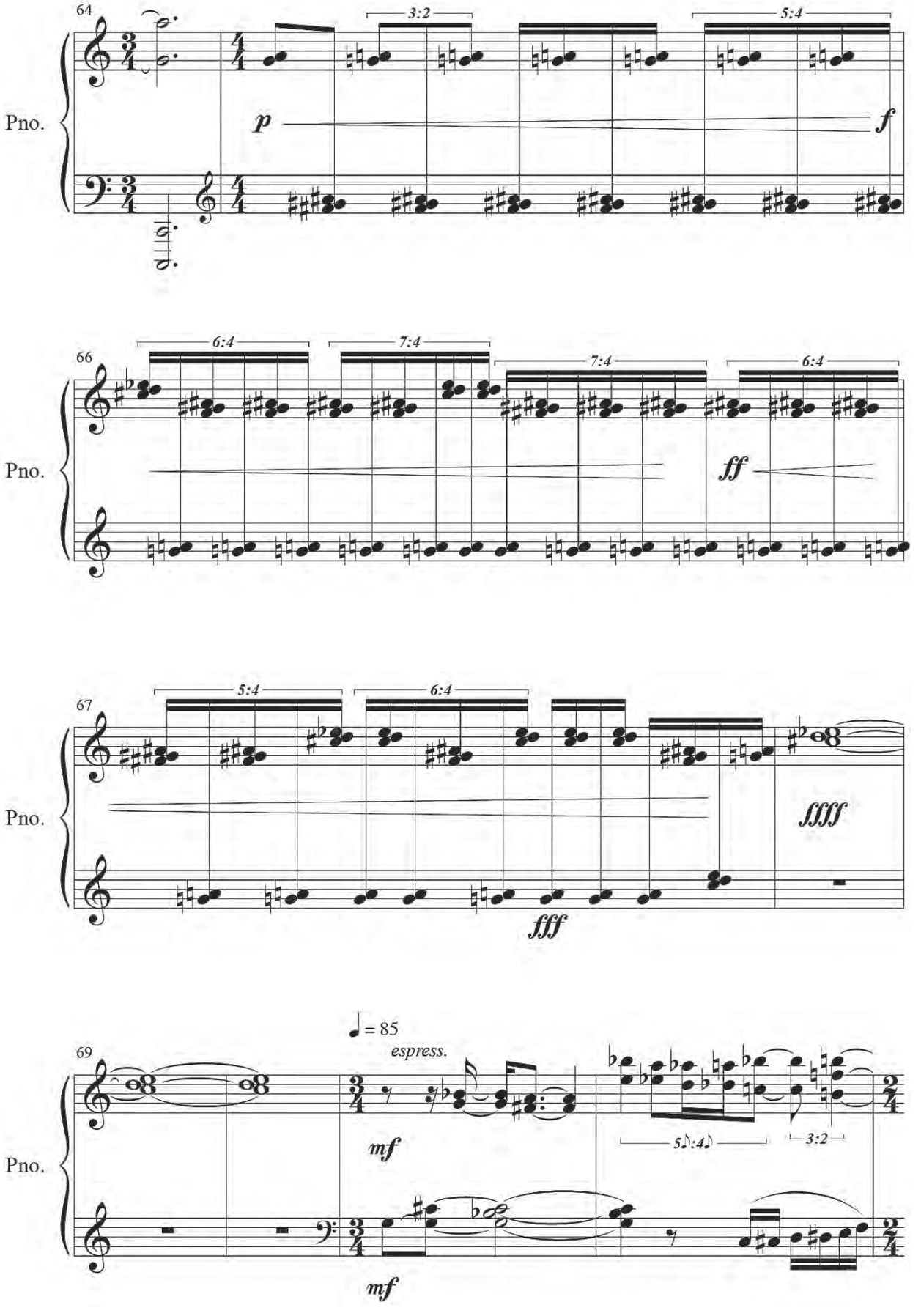

17
Pno.
p
mp
ff
ff
19
Pno.
f
f
p
fff
3
3
7:4
5:2
21
Pno.
ff
f
f
24
Pno.
mp
ffff

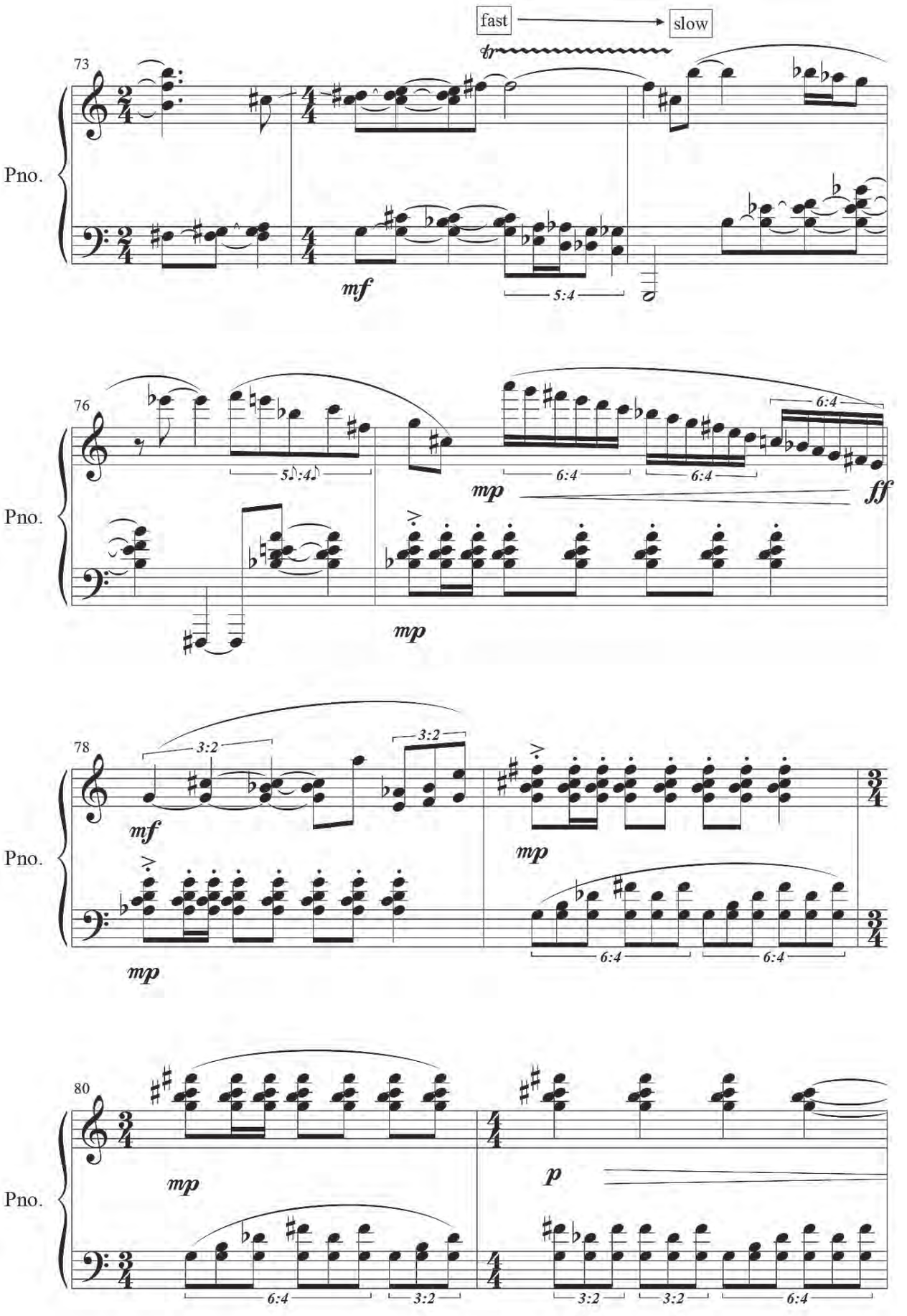

26
Pno.
f
f
28
Pno.
ff
f
30
Pno.
ff
mp
f
ff
32
Pno.
subito p
ff
5:4
9:6

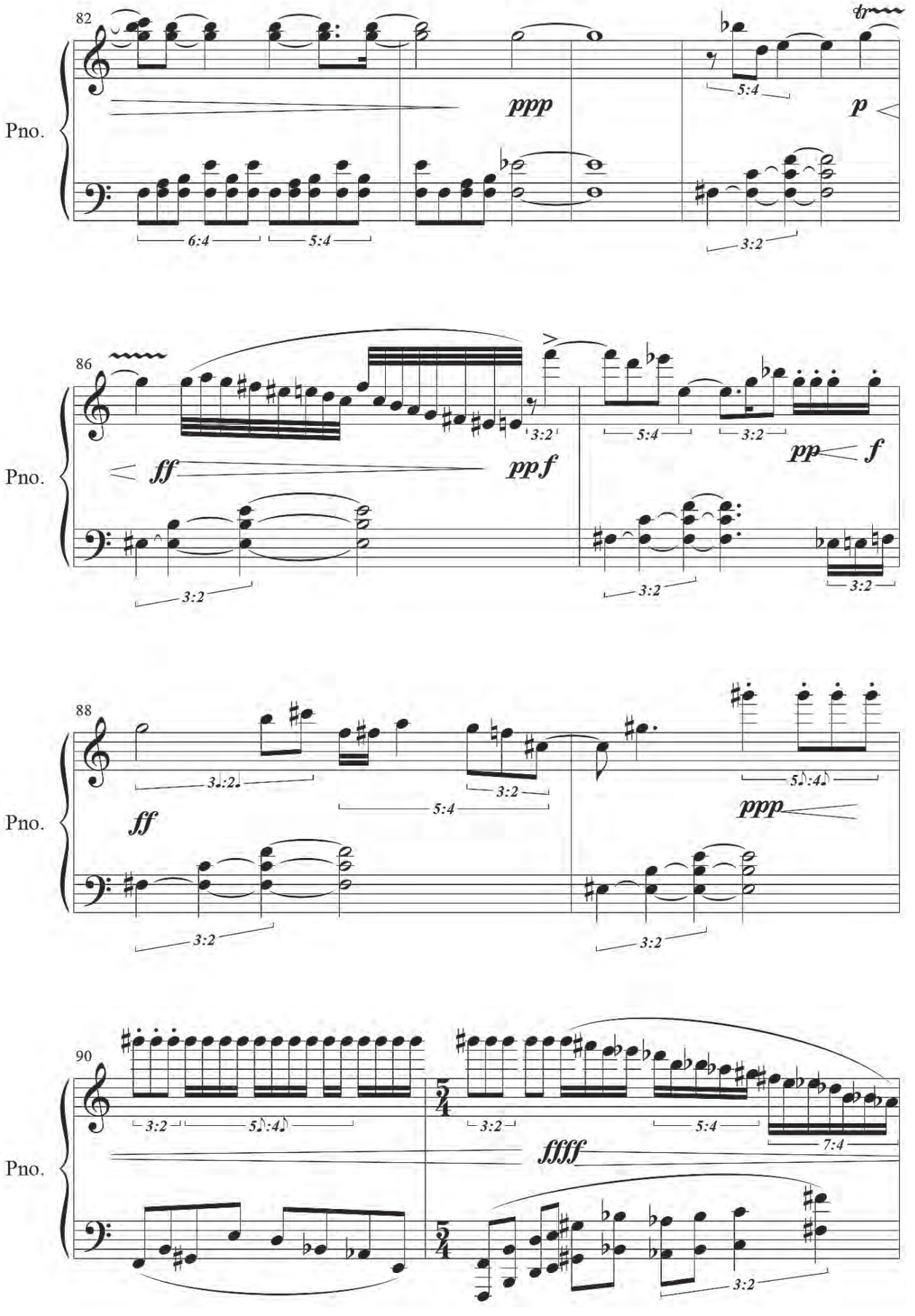

34
Pno.
mf
ff
5:4
7:4
36
Pno.
mf
fff
3:2
mp
hit with open hand
fff
38
Pno.
mp
f
sfffz
sempre legato
42
Pno.
7:4
6:4
3:2
Ped.
*
mp
mf

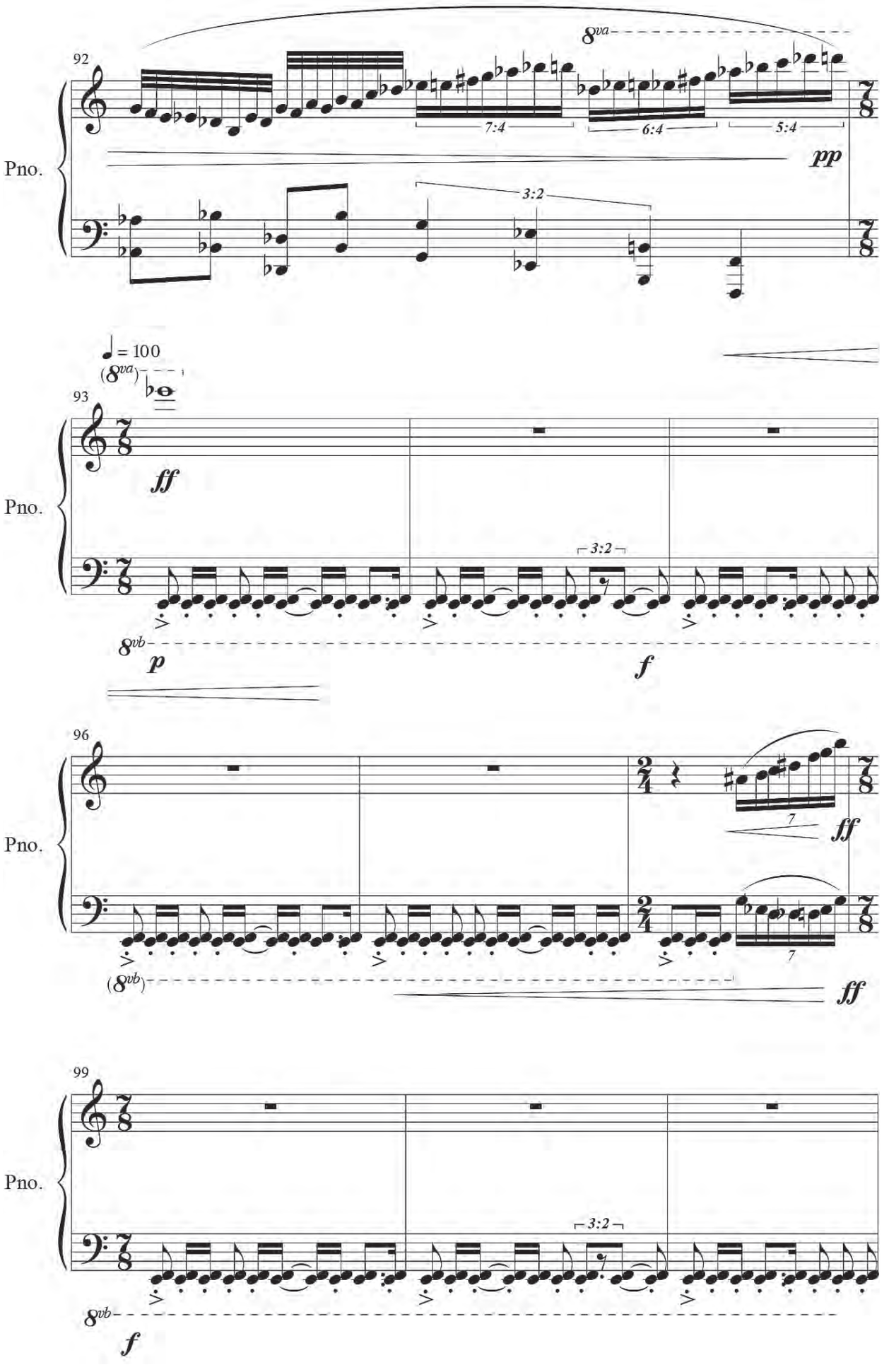

45
Pno.
3:2
6:4
6:4
mf
f
ff
47
Pno.
6:4
6:4
6:4
6:4
48
Pno.
7:4
7:4
7:4
7:4
7:4
49
Pno.
6:4
5:4
5:4
6:4
7:4
7:4
7:4
7:4
7:4
6 :4
3:2

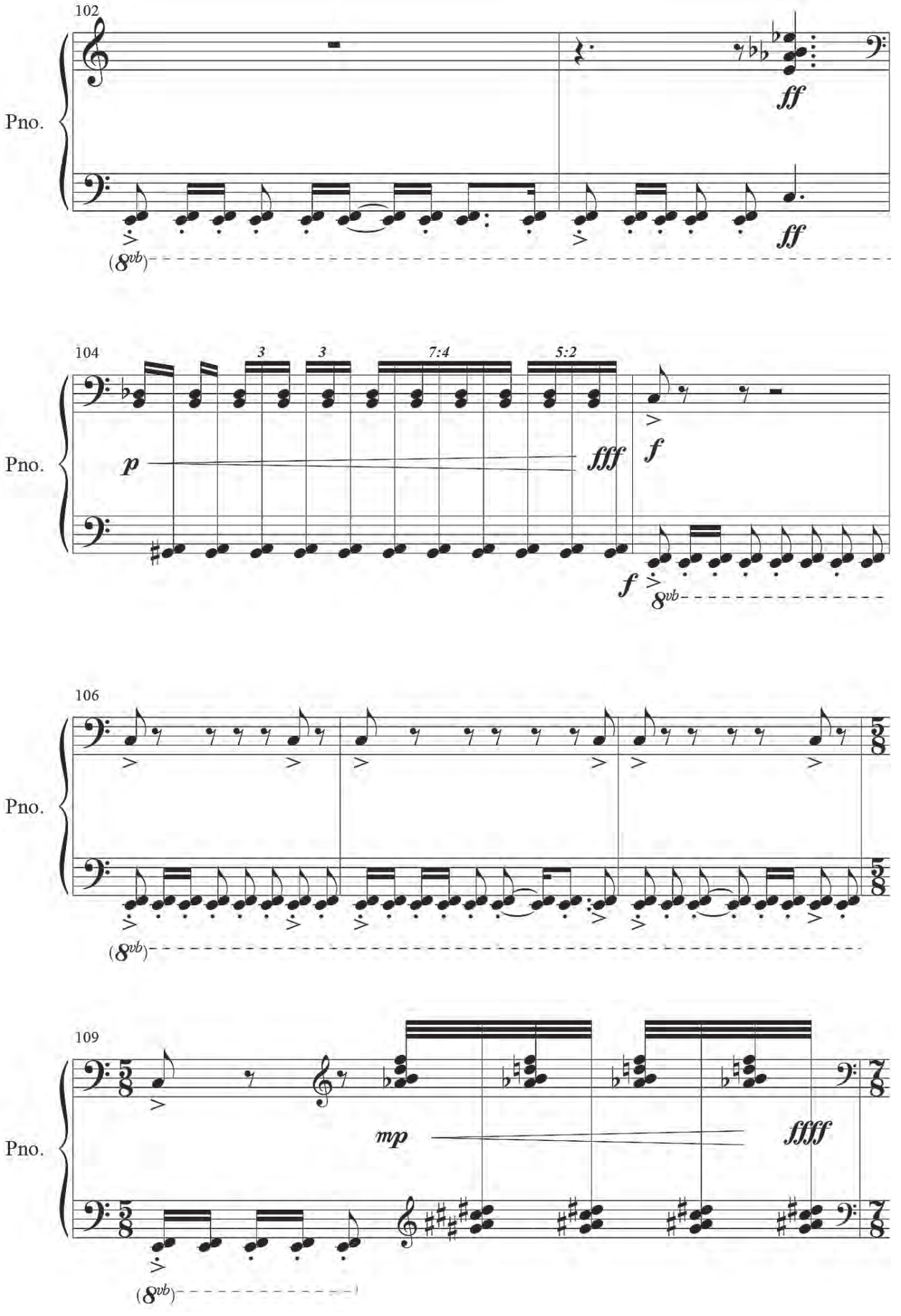

50
Pno.
6:4
5:4
3:2
♩ = 85
ff
ffff
espress.
53
mf
58
pp
f
♩ = 100
60
61
ff
ffff
mf

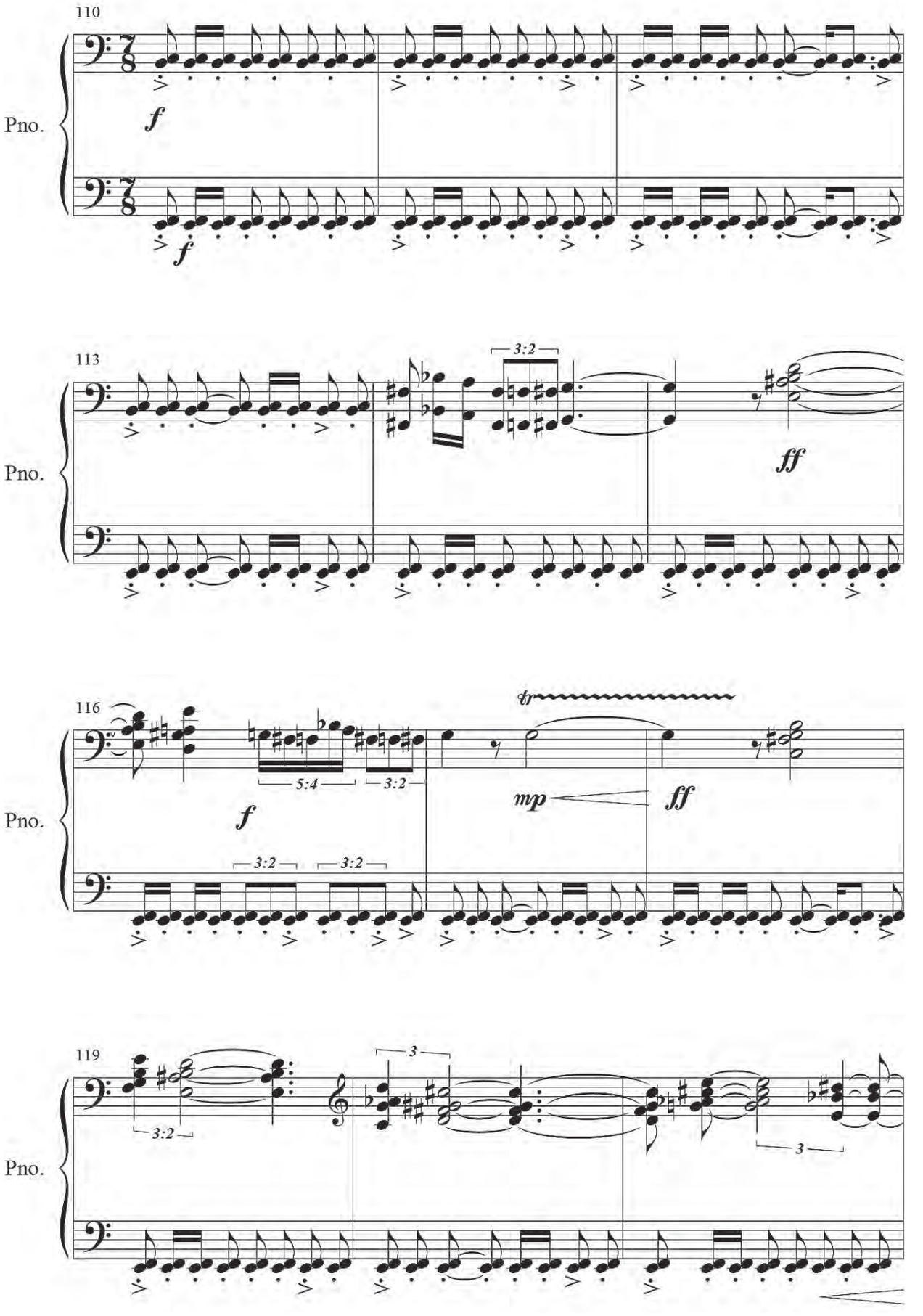

64
Pno.
3:2
5:4
p
f
66
Pno.
6:4
7:4
7:4
6:4
ff
67
Pno.
5:4
6:4
fff
fffff
69
Pno.
♩ = 85
espress.
mf
mf
5♪:4♪
3:2

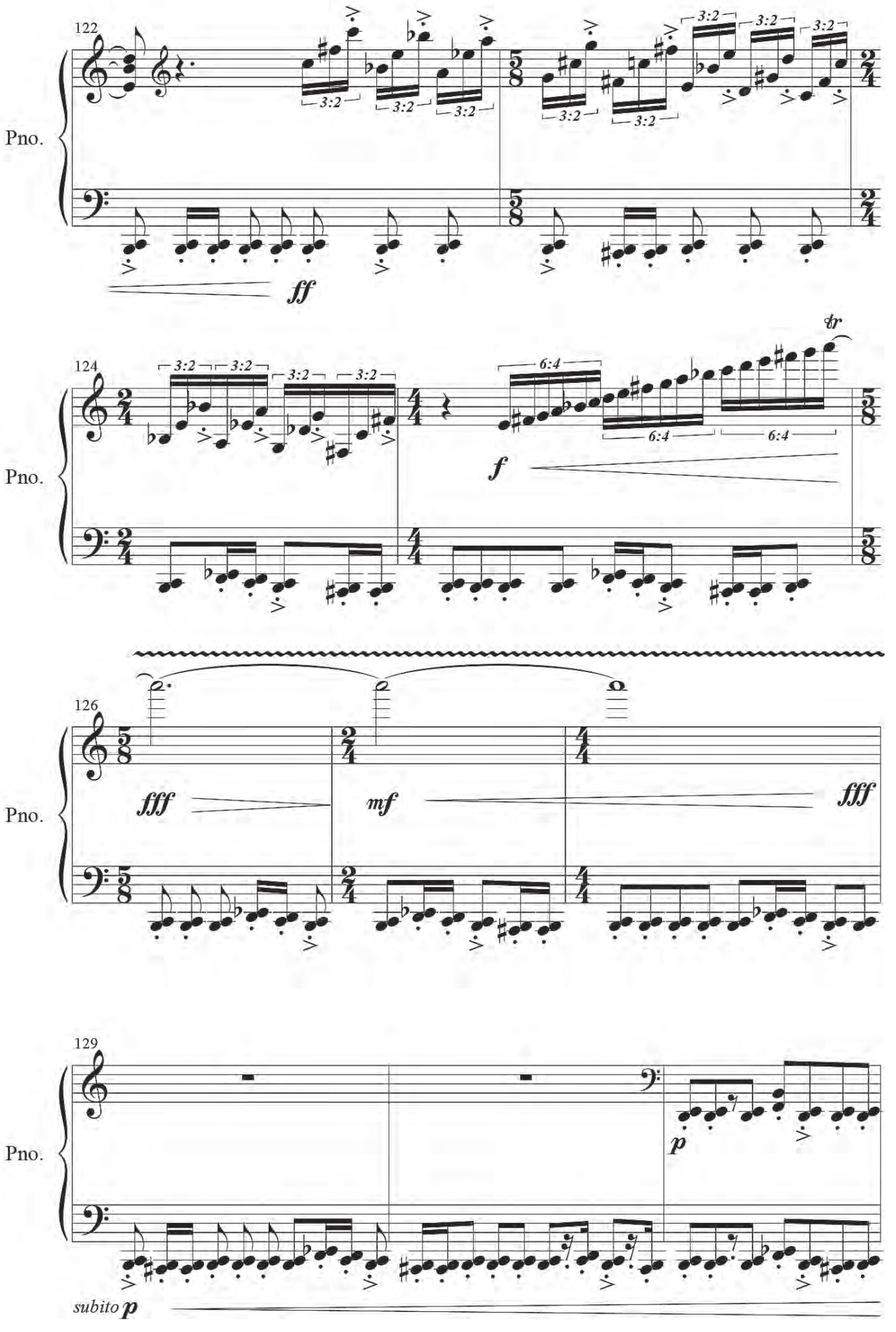

fast
slow
73
Pno.
mf
5:4
76
Pno.
5:4
mp
6:4
6:4
6:4
ff
mp
78
Pno.
3:2
3:2
mf
mp
mp
6:4
6:4
80
Pno.
mp
p
6:4
3:2
3:2
3:2
6:4

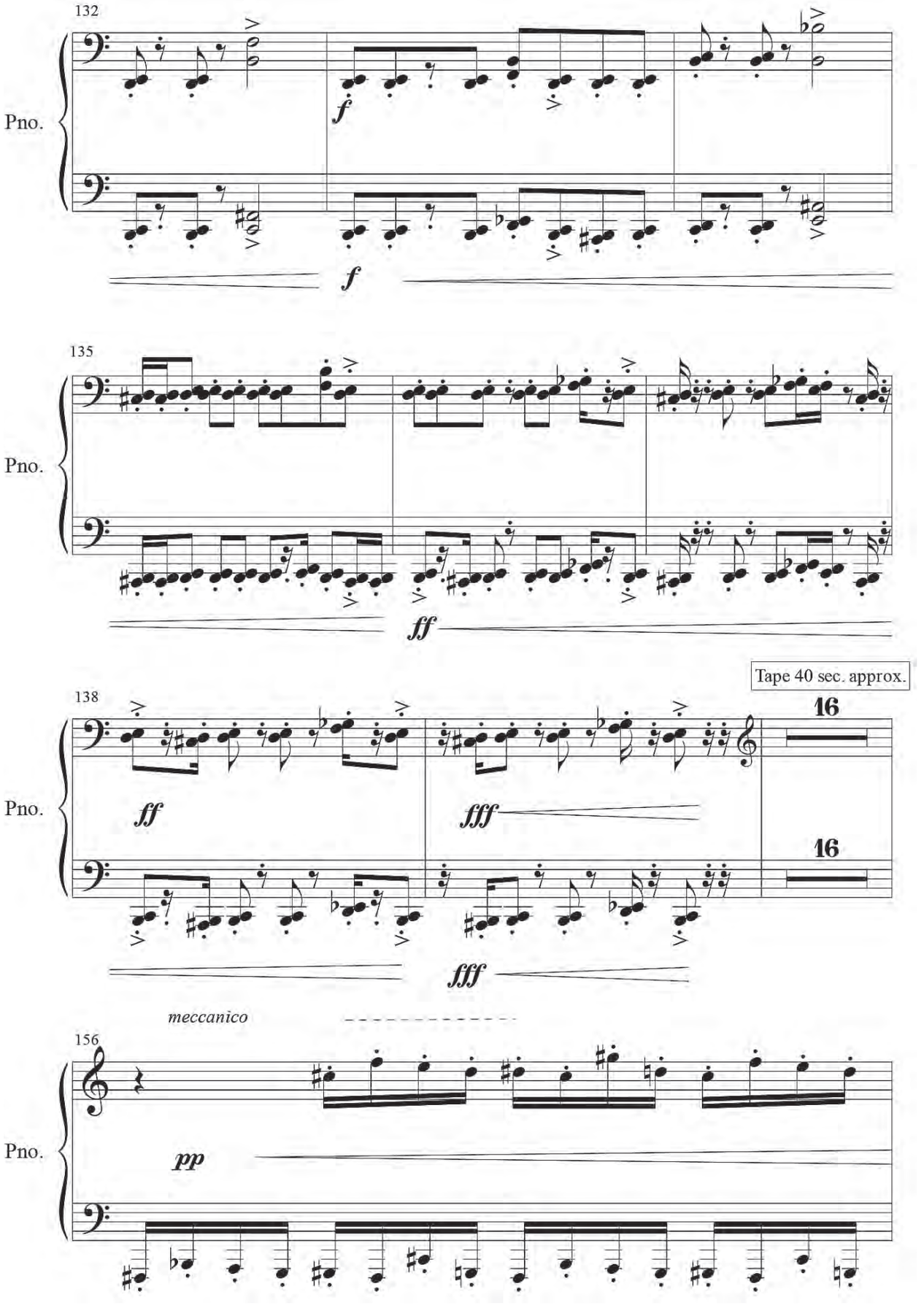

82
Pno.
ppp
p
6:4
5:4
5:4
3:2
86
Pno.
ff
ppf
3:2
5:4
3:2
pp
f
3:2
3:2
3:2
88
Pno.
ff
3:2
5:4
3:2
5:4
ppp
3:2
3:2
90
Pno.
3:2
5:4
3:2
5:4
7:4
fffff
3:2

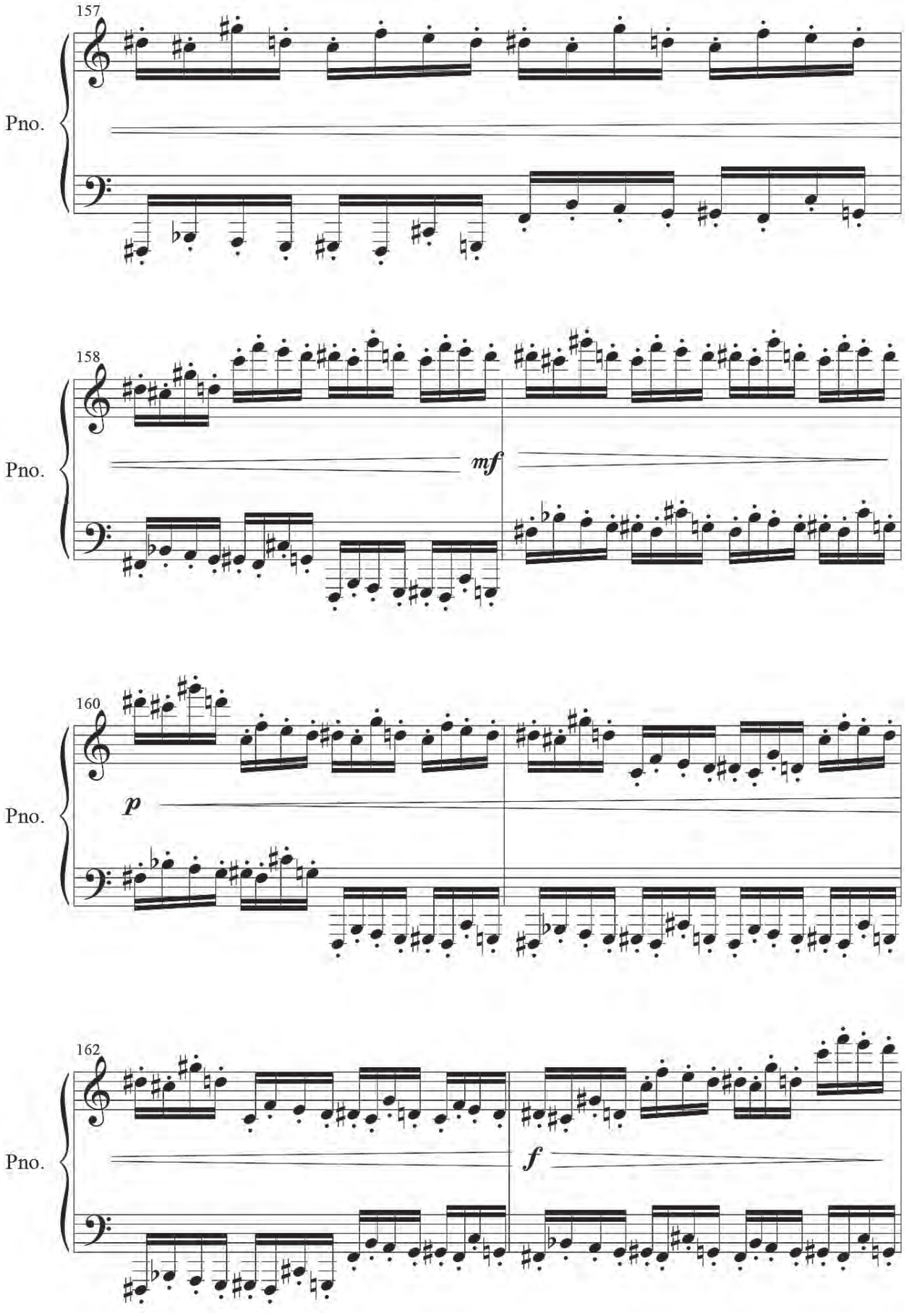

92
8va
Pno.
7:4
6:4
5:4
pp
3:2
♩ = 100
(8va)
93
ff
Pno.
3:2
8vb
p
f
96
Pno.
7
ff
(8vb)
ff
99
Pno.
3:2
8vb
f

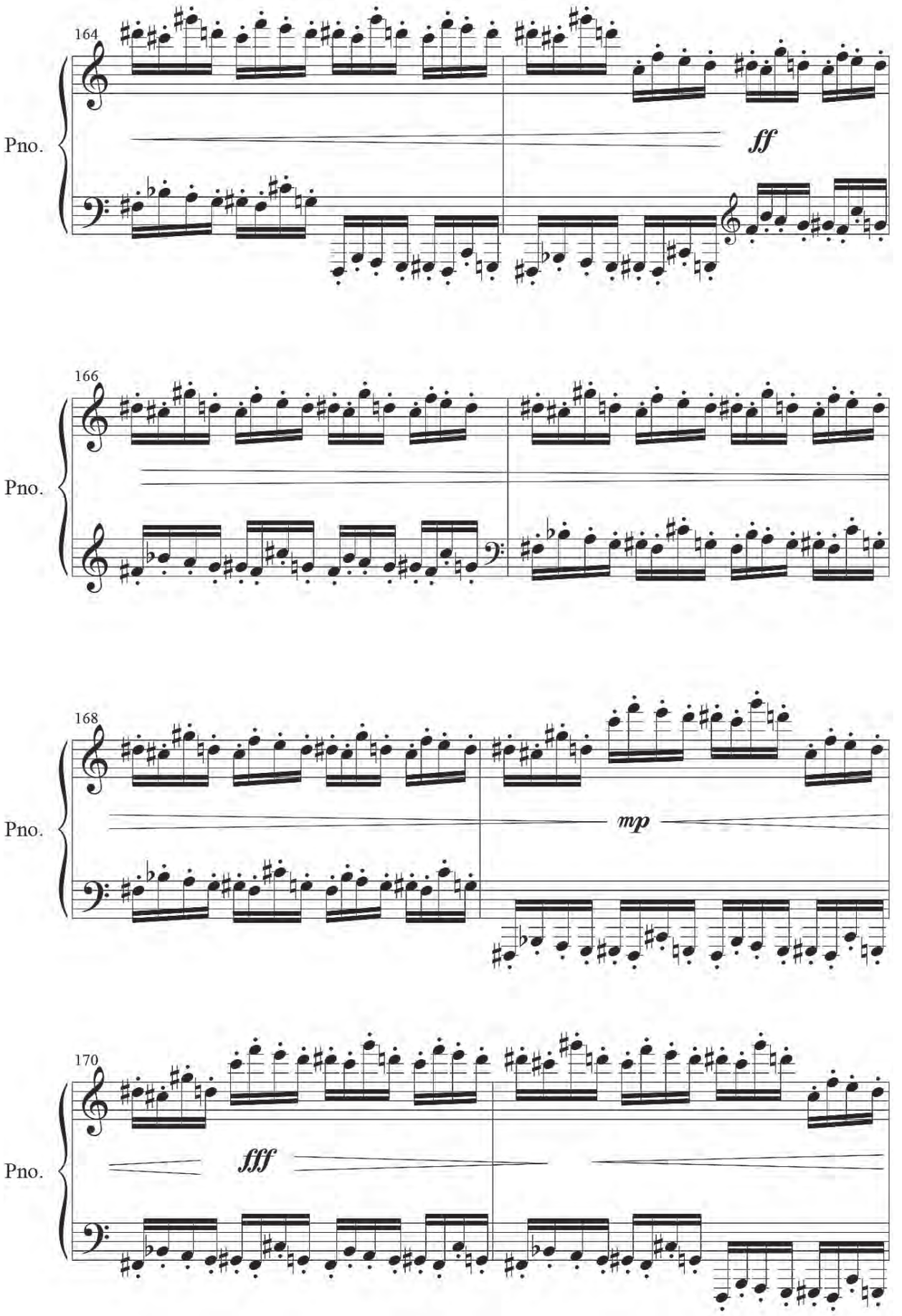

102
Pno.
ff
ff
(8vb)
104
3
3
7:4
5:2
Pno.
p
fff
f
f
8vb
106
Pno.
(8vb)
109
Pno.
mp
ffff
(8vb)

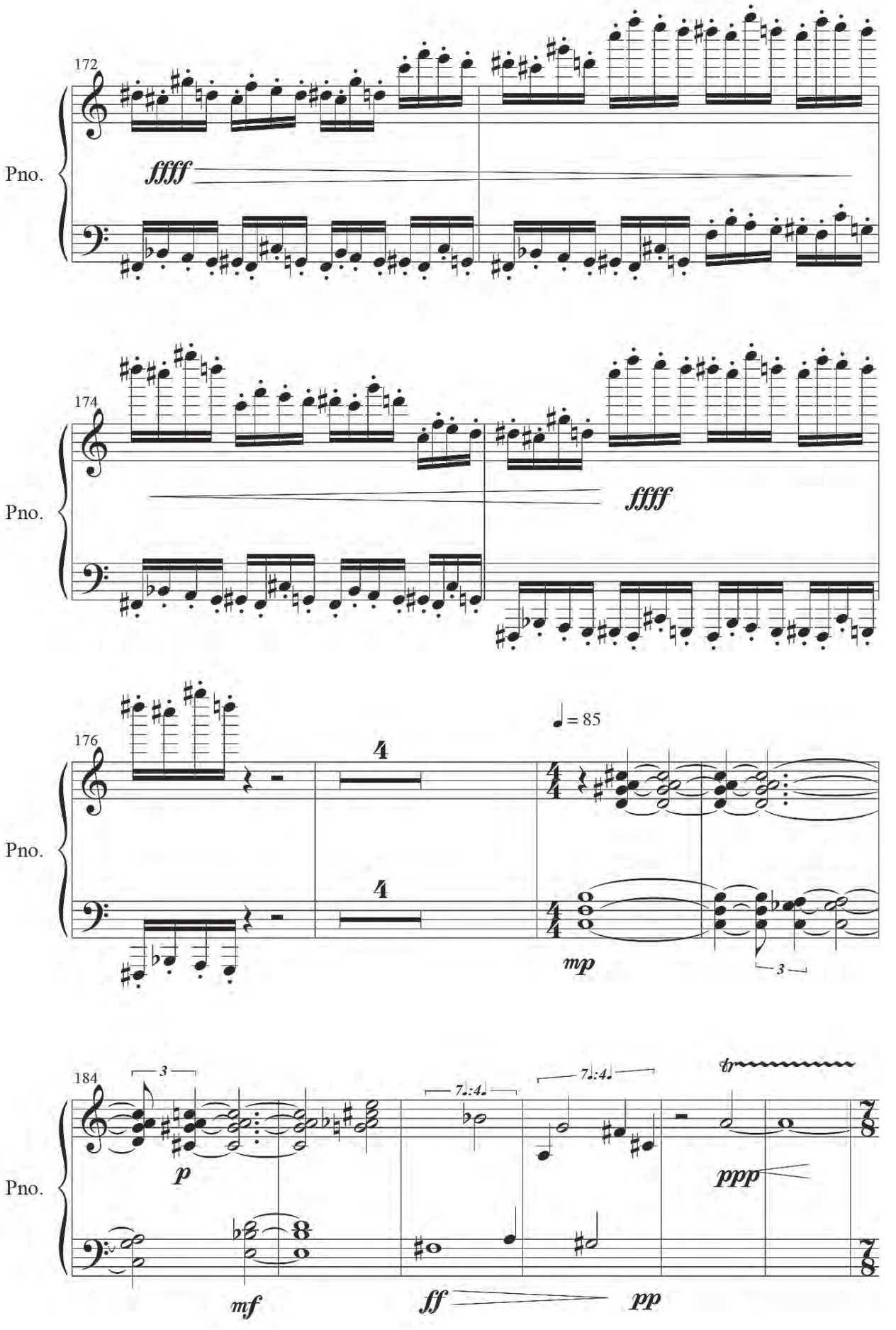

110
Pno.
f
f
113
Pno.
3:2
ff
116
Pno.
f
5:4
3:2
3:2
3:2
tr
mp
ff
119
Pno.
3:2
3
3

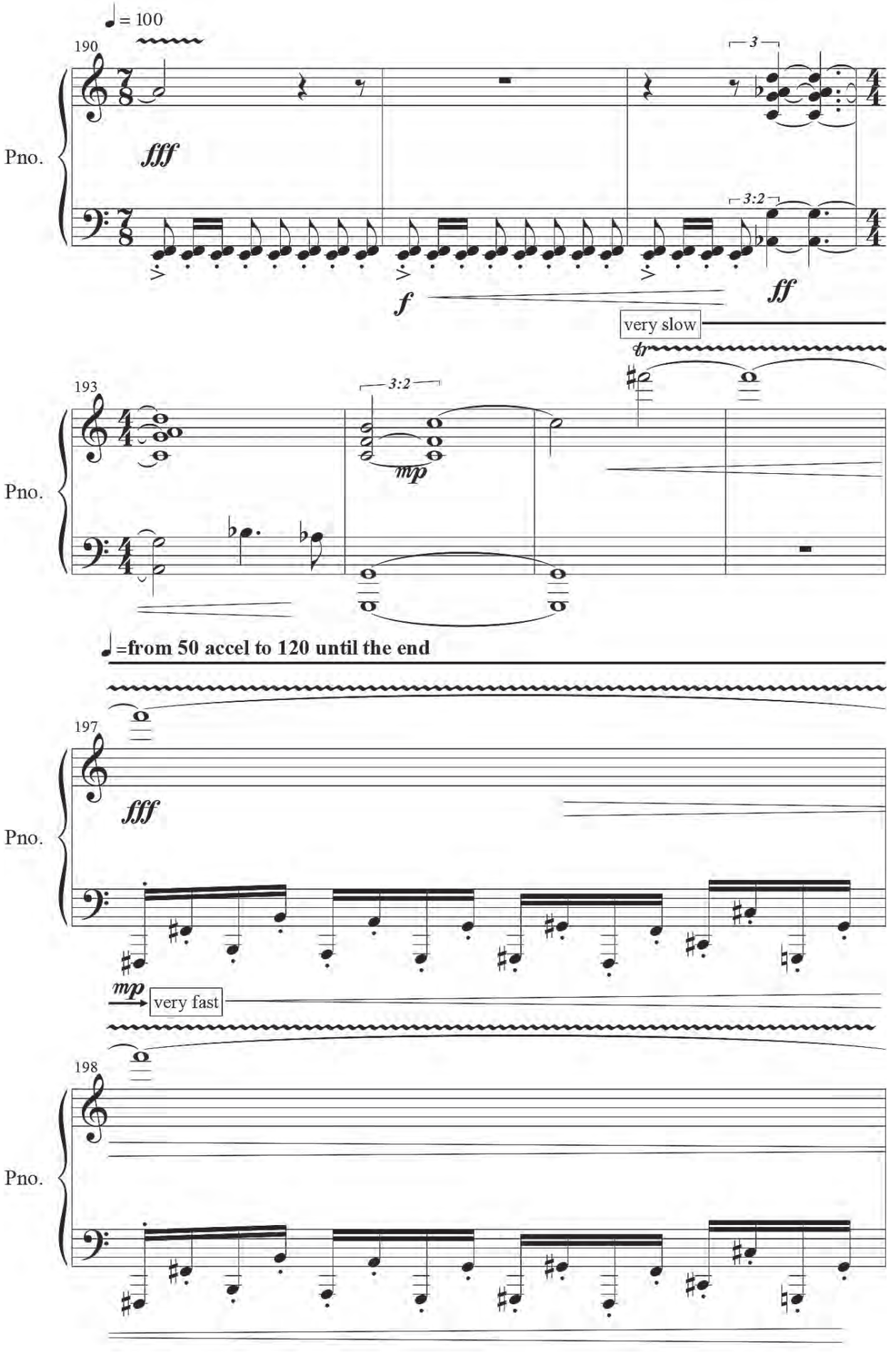

122
Pno.
3:2
ff
124
Pno.
3:2
6:4
tr
f
126
Pno.
fff
mf
fff
129
Pno.
p
subito p

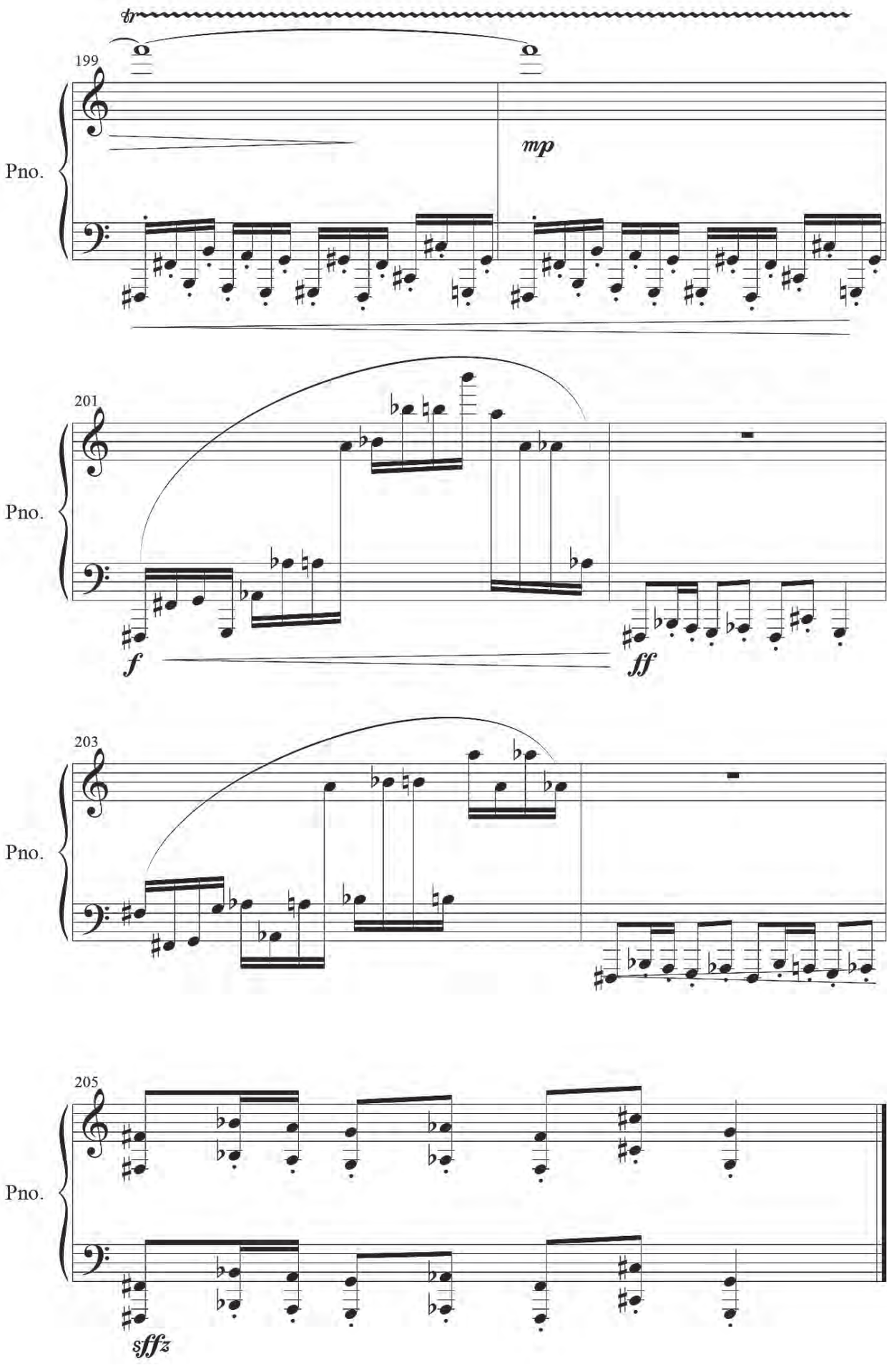

132
Pno.
f
f
135
Pno.
ff
Tape 40 sec. approx.
138
Pno.
ff
fff
16
16
fff
meccanico
156
Pno.
pp


157
Pno.
158
Pno.
mf
160
Pno.
p
162
Pno.
f


164
Pno.
ff
166
Pno.
168
Pno.
mp
170
Pno.
fff


172
Pno.
ffff
174
Pno.
ffff
176
Pno.
4
4
♩ = 85
mp
3
184
Pno.
3
p
7:4
7:4
tr
ppp
mf
ff
pp


♩ = 100
190
Pno.
fff
3
3:2
f
ff
very slow
tr
193
Pno.
3:2
mp
♩ =from 50 accel to 120 until the end
197
Pno.
fff
mp
very fast
198
Pno.


tr
199
Pno.
mp
201
Pno.
f
ff
203
Pno.
205
Pno.
sfffz

Preimagen

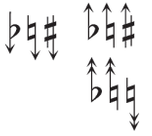
2018 - 2019

Juan Sebastián Lach Lau

Cuarteto de cuerdas basado en ideas matemáticas provenientes de la topología e inspirado en la obra y vida del matemático Alexander Grothendieck. Es un intento de sonificar aspectos de una esfera de tres dimensiones que vive en un espacio de cuatro dimensiones, proyectándola en tres dimensiones a partir de un icosaedro áureo. Este punto de partida sirve para generar varios tipos de música que guardan analogías con algunos aspectos del objeto matemático (basado libremente en el llamado 'fibrado de Hopf'), a partir de parámetros musicales que consisten en diversas métricas, divisiones rítmicas y materiales de alturas. Una vez establecidos estos parámetros se procede libre e imaginativamente en la composición musical.

Notas de ejecución:

alteraciones (válidas durante todo el compás):



sexto de tono (33 cents de desviación de la nota temperada)

doceavo de tono (17 cents de desviación de la nota temperada)

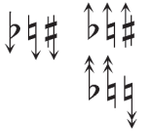
diferenciar articulaciones y dinámicas lo más posible

fermatas:

en la última sección, fermatas muy largas, de la más larga a la más breve (cf. L. Nono, *Fragmente-stille, an diotima*: «Cada fermata debe sentirse siempre diferente de las otras con libre fantasía - de espacios soñantes, - de éxtasis imprevistos, - de pensares indecibles, - de respiraciones tranquilas y - de silencios 'intemporales' y 'cantados'»).
(Por cuestiones de espacio, en la partitura sólo se incluyen las fermatas grandes en el primer pentagrama de cada sistema pero valen para todo el cuarteto).

Performance notes:

accidentals (valid through the whole bar):



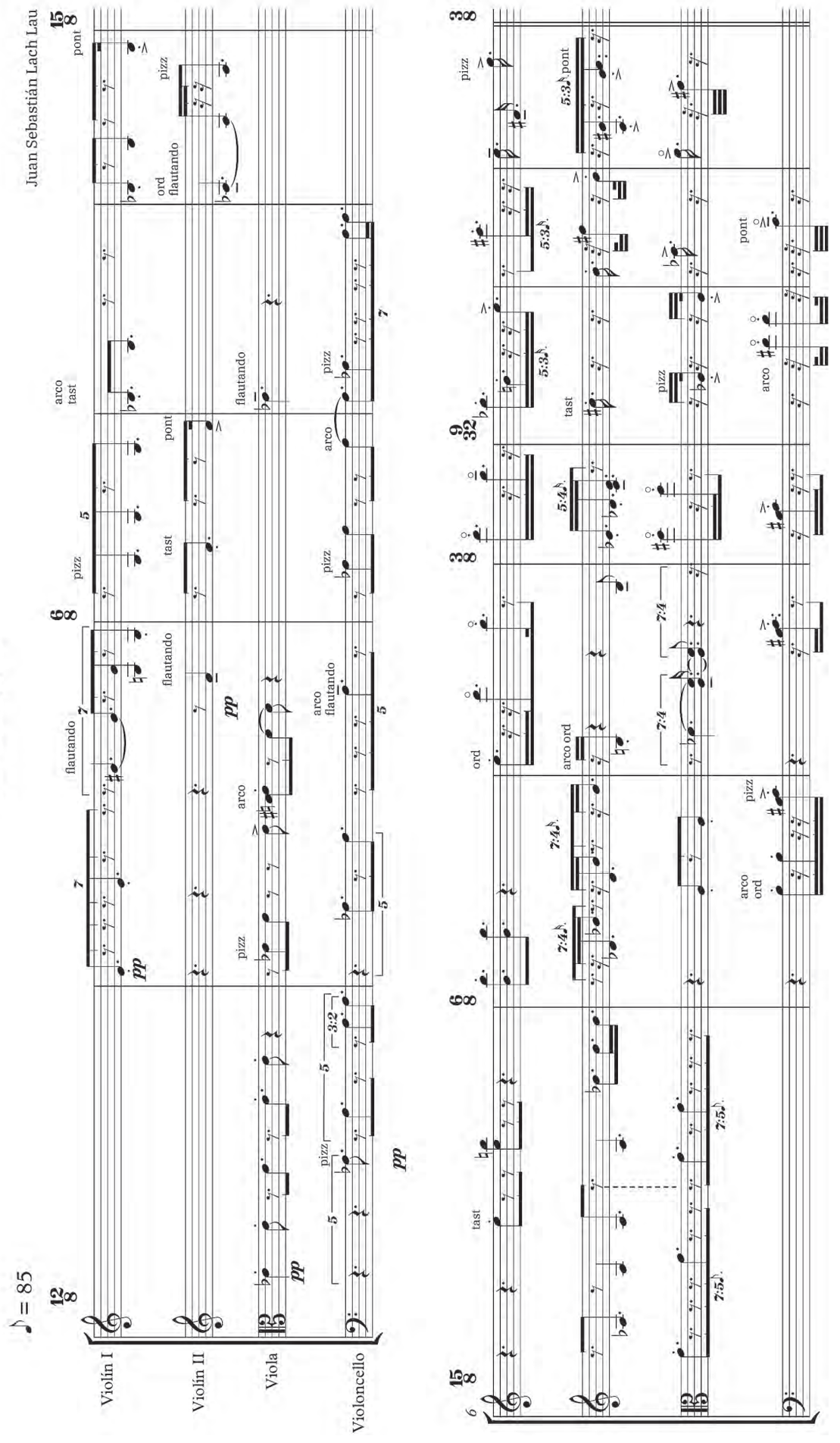
1/6th of a tone (33 cents deviation from tempered note)

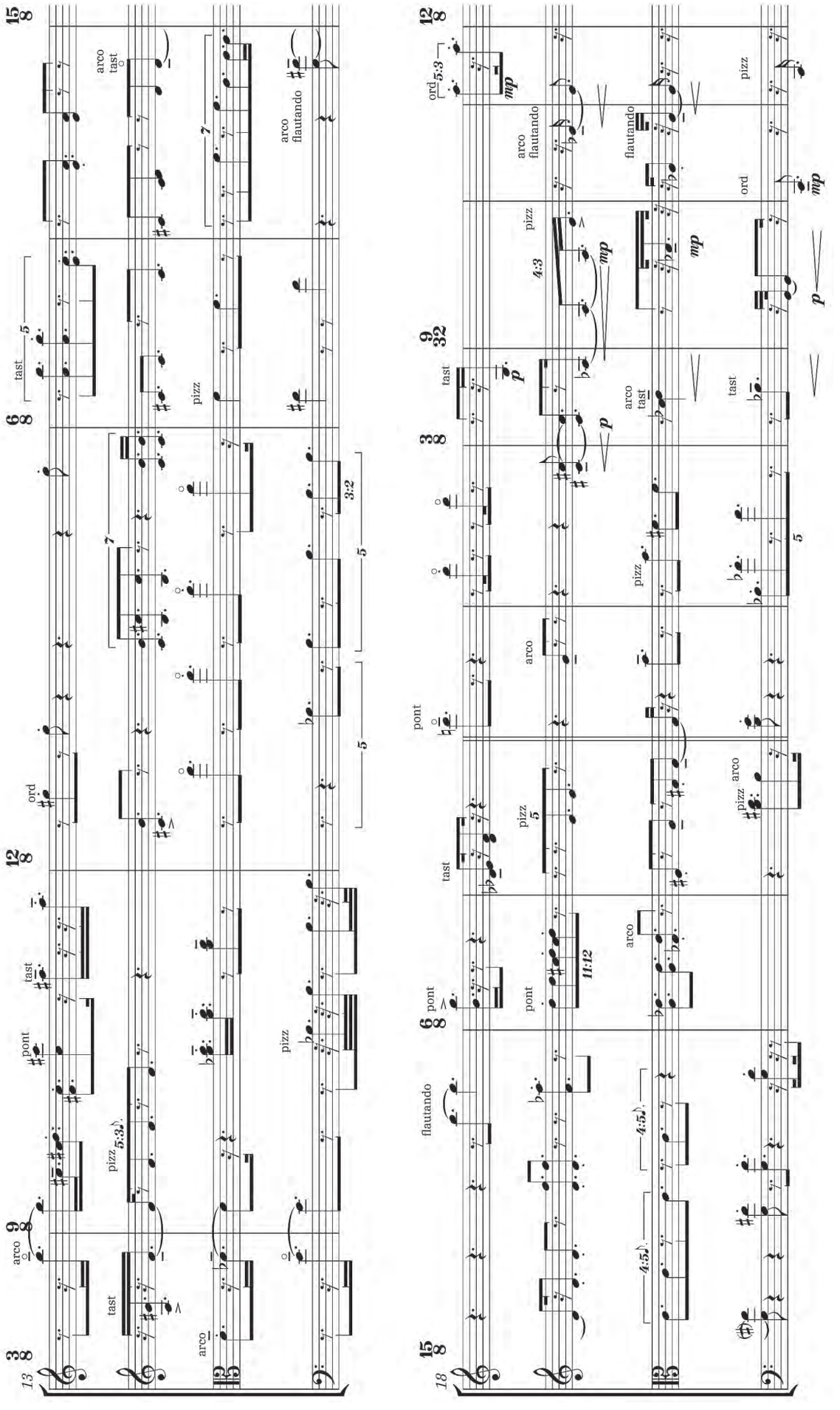
1/12th of a tone (17 cents from tempered note)

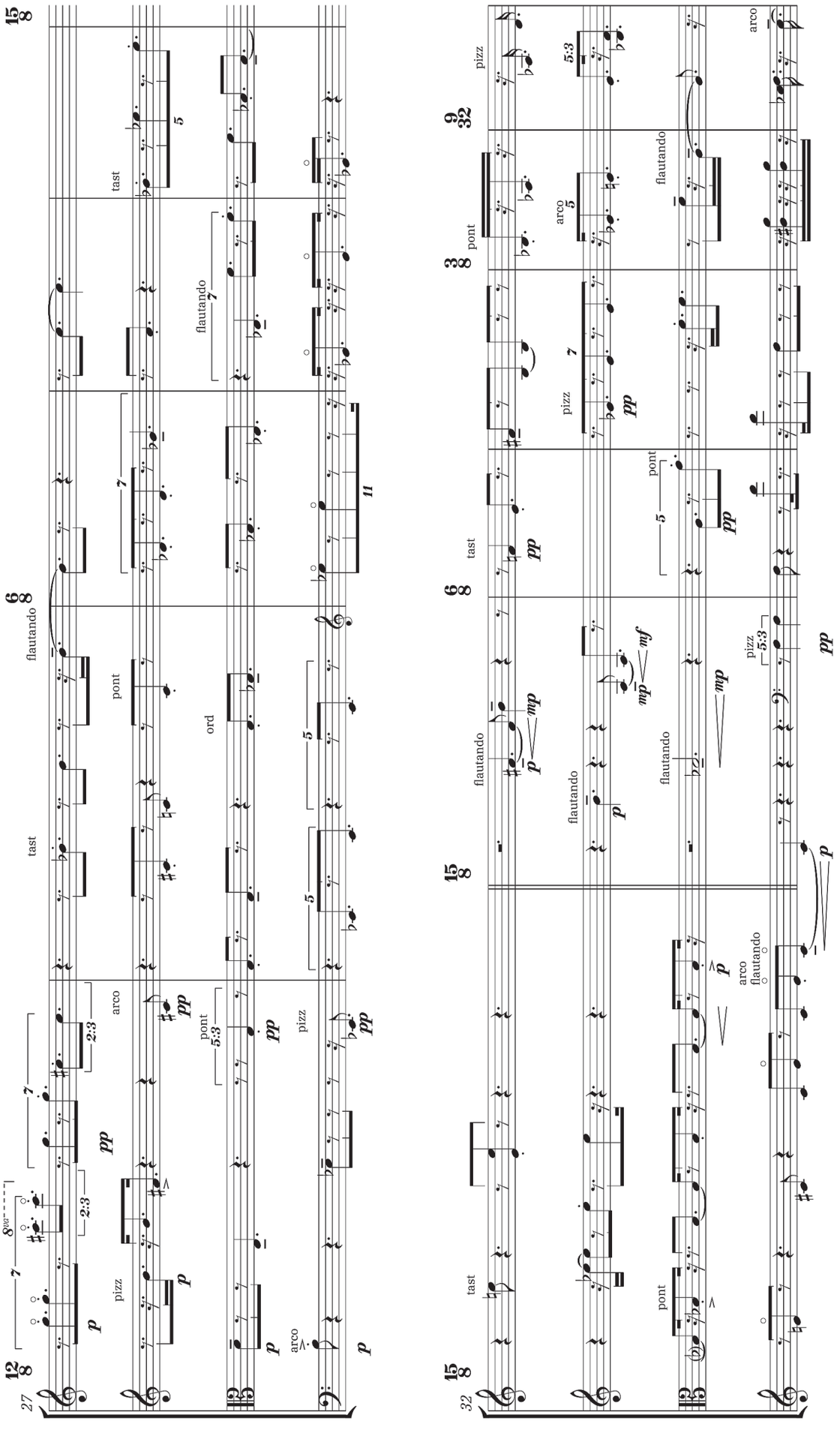
articulations and dynamics should be differentiated as much as possible

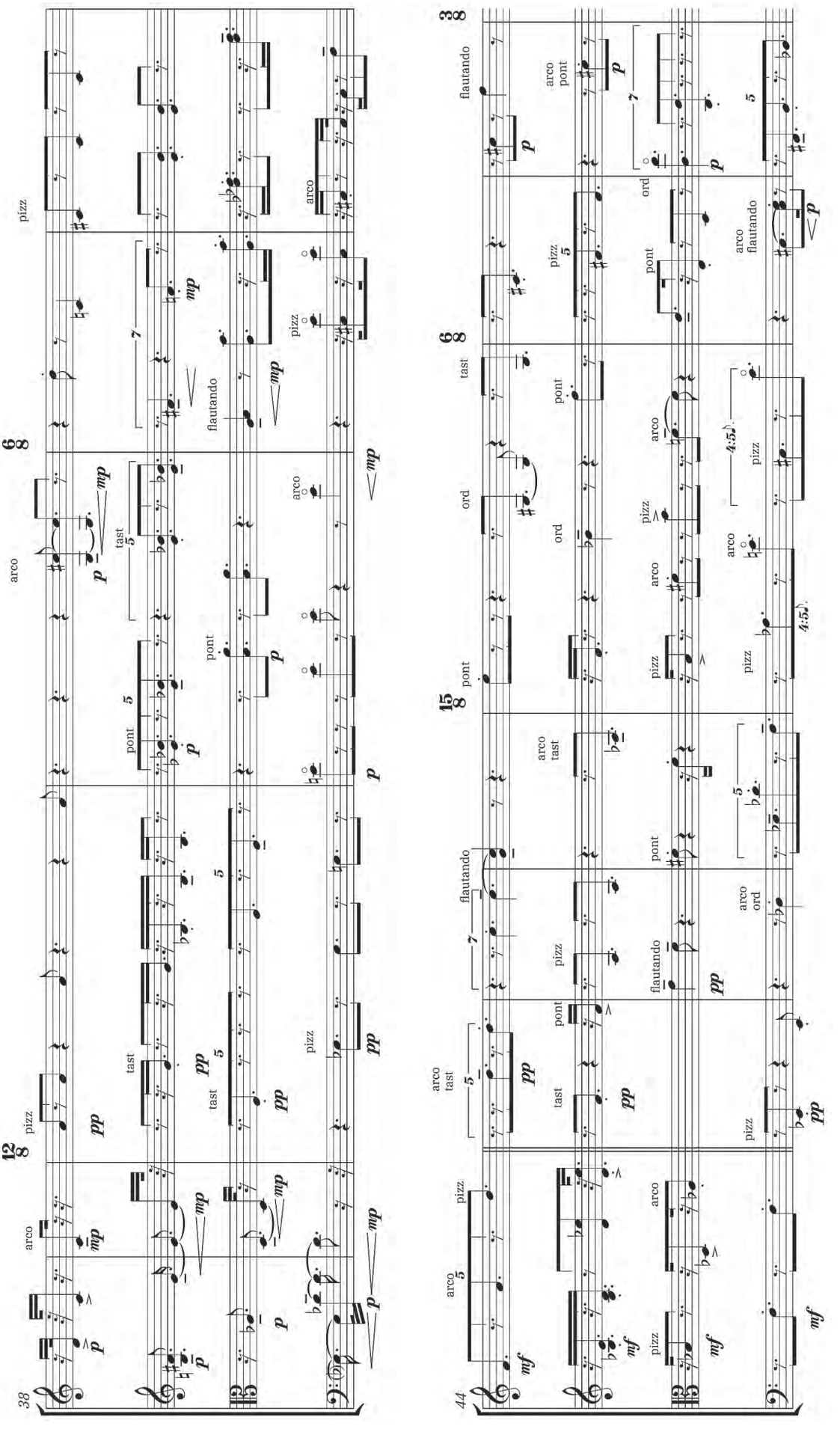
fermatas:

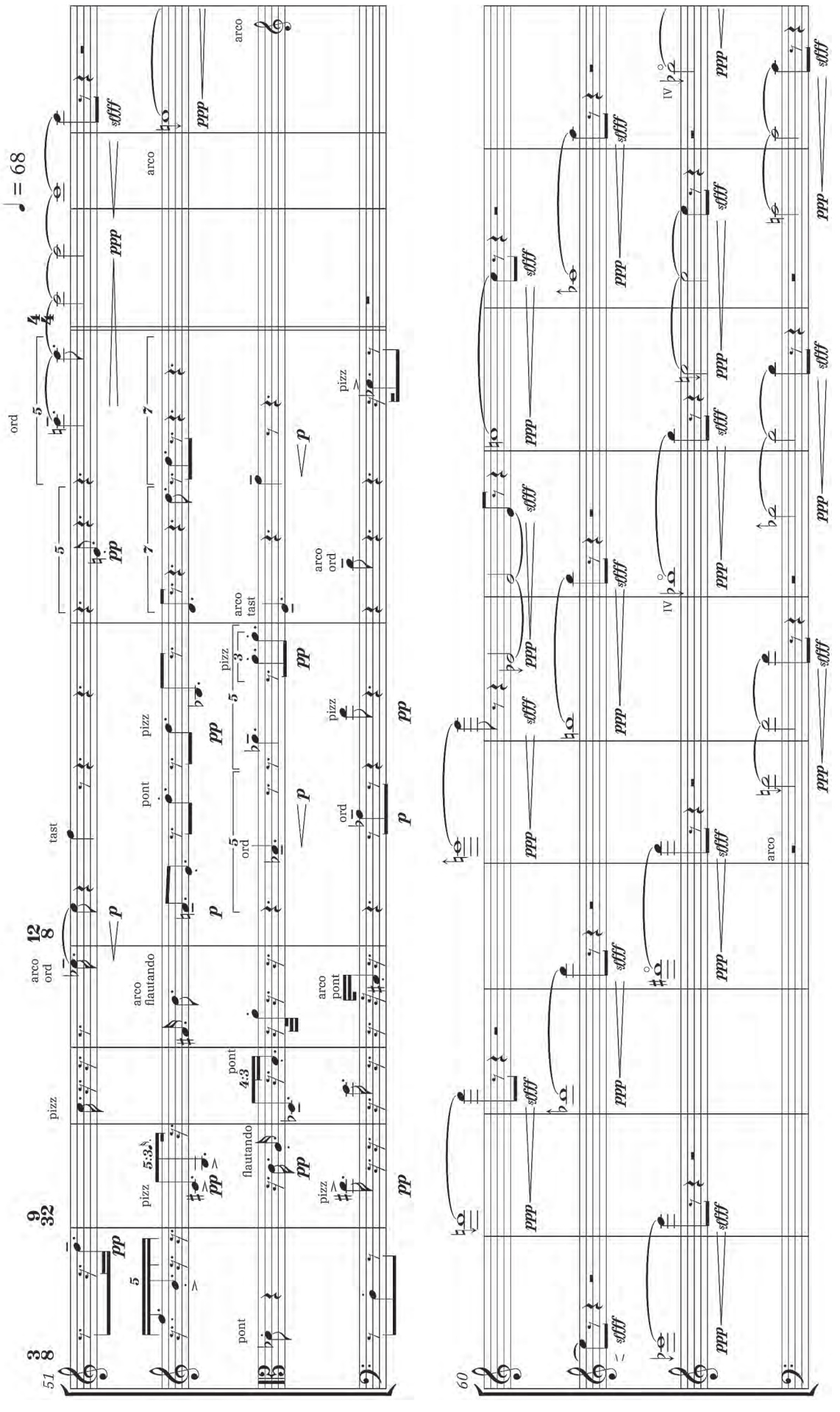
in the last section, very long fermatas, from longest to shortest (cf. L. Nono, *Fragmente-stille, an diotima*: «Each fermata should always sound different from the others, with free fancy - of dreaming spaces, - of sudden ecstasies, - of unutterable thoughts, - of tranquil breaths, and - of silences "intemporally" "sung"»).
(Due to space limitations, in the score the large fermatas only appear in the first staff of each system but are valid for the whole quartet).

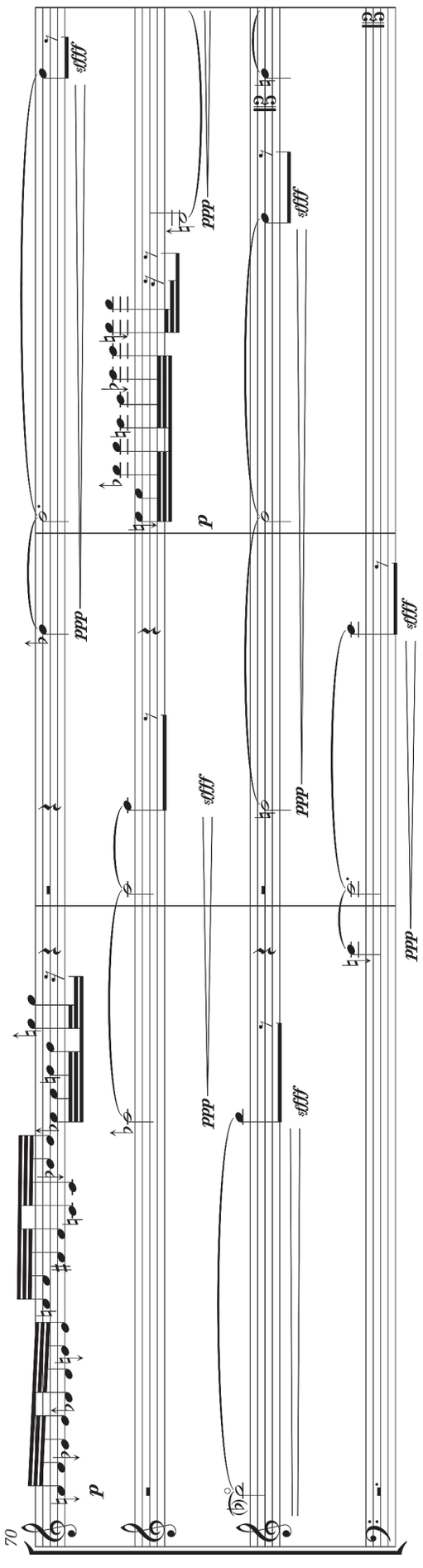

Preimagen
Juan Sebastián Lach Lau
♪ = 85
Violín I
Violín II
Viola
Violoncello

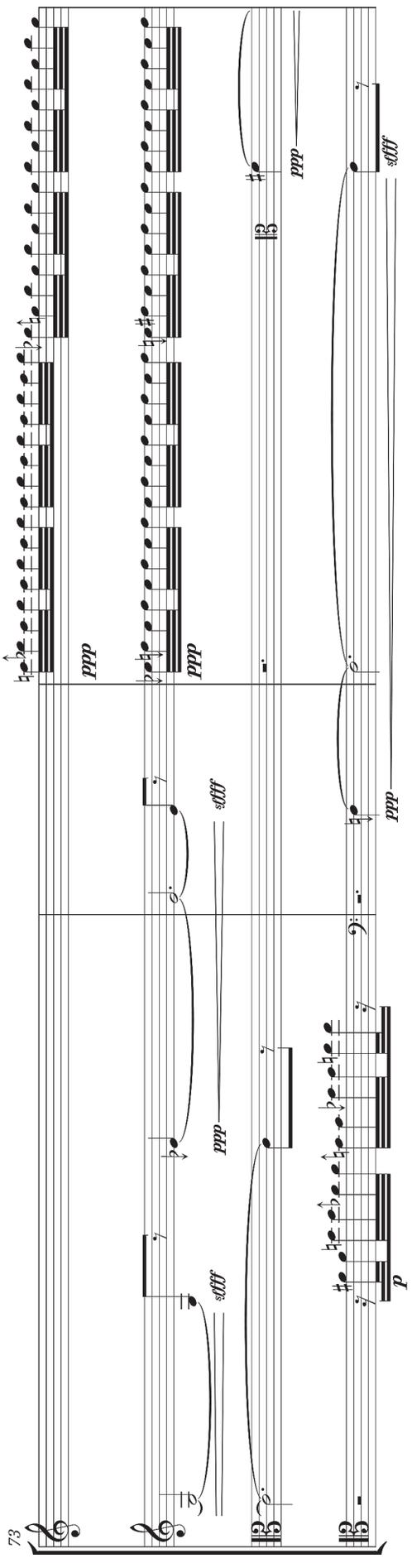

13
18
arco
tast
pont
pizz
ord
flautando
5:3
4:5
11:12
3:2
mp
p

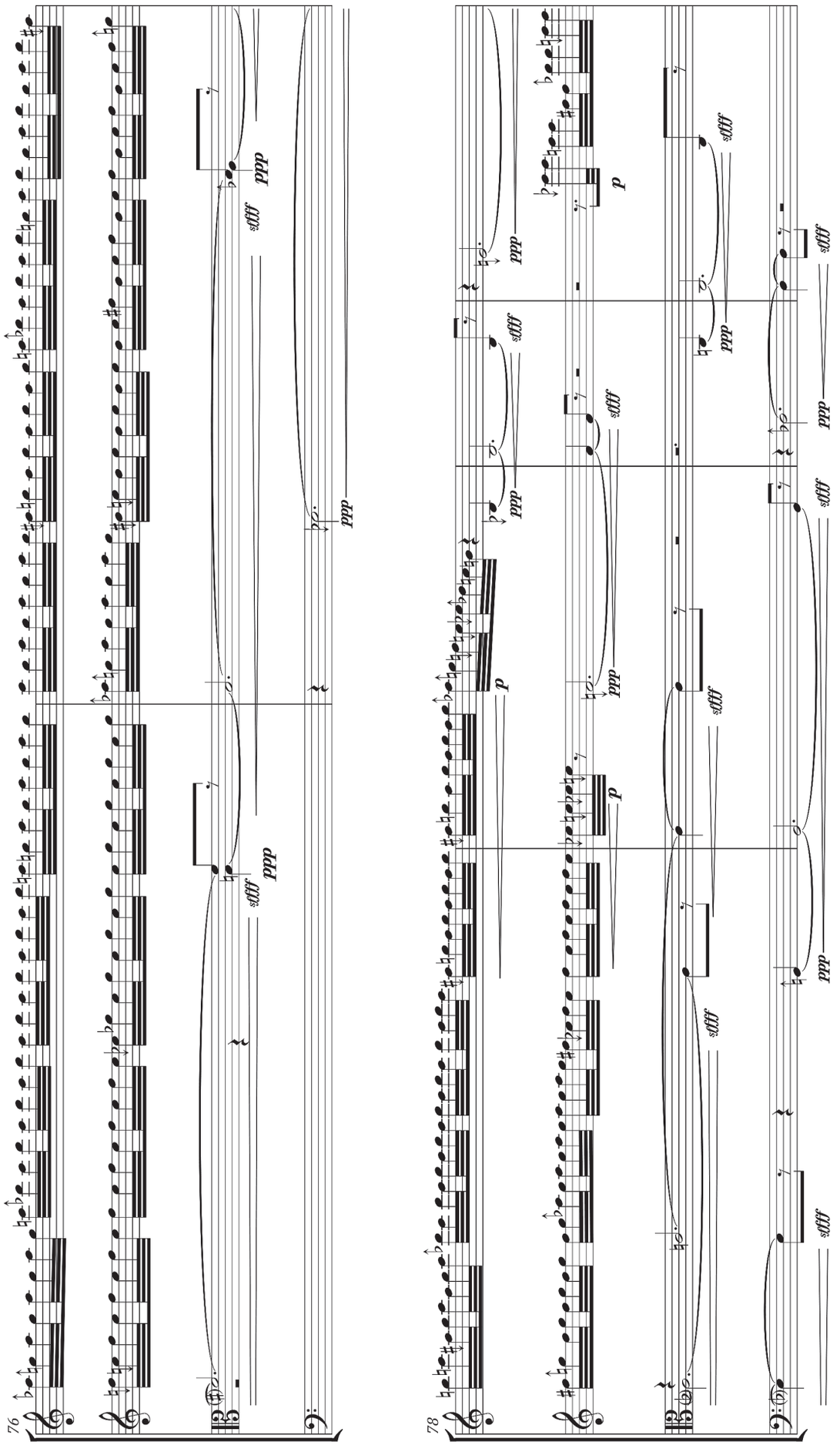

27
12/8
15/8
6/8
tast
pizz
arco
pont
ord
flautando
pp
p
mp
mf
2:3
5:3
7
5
11
8va
32
9/32
3/8

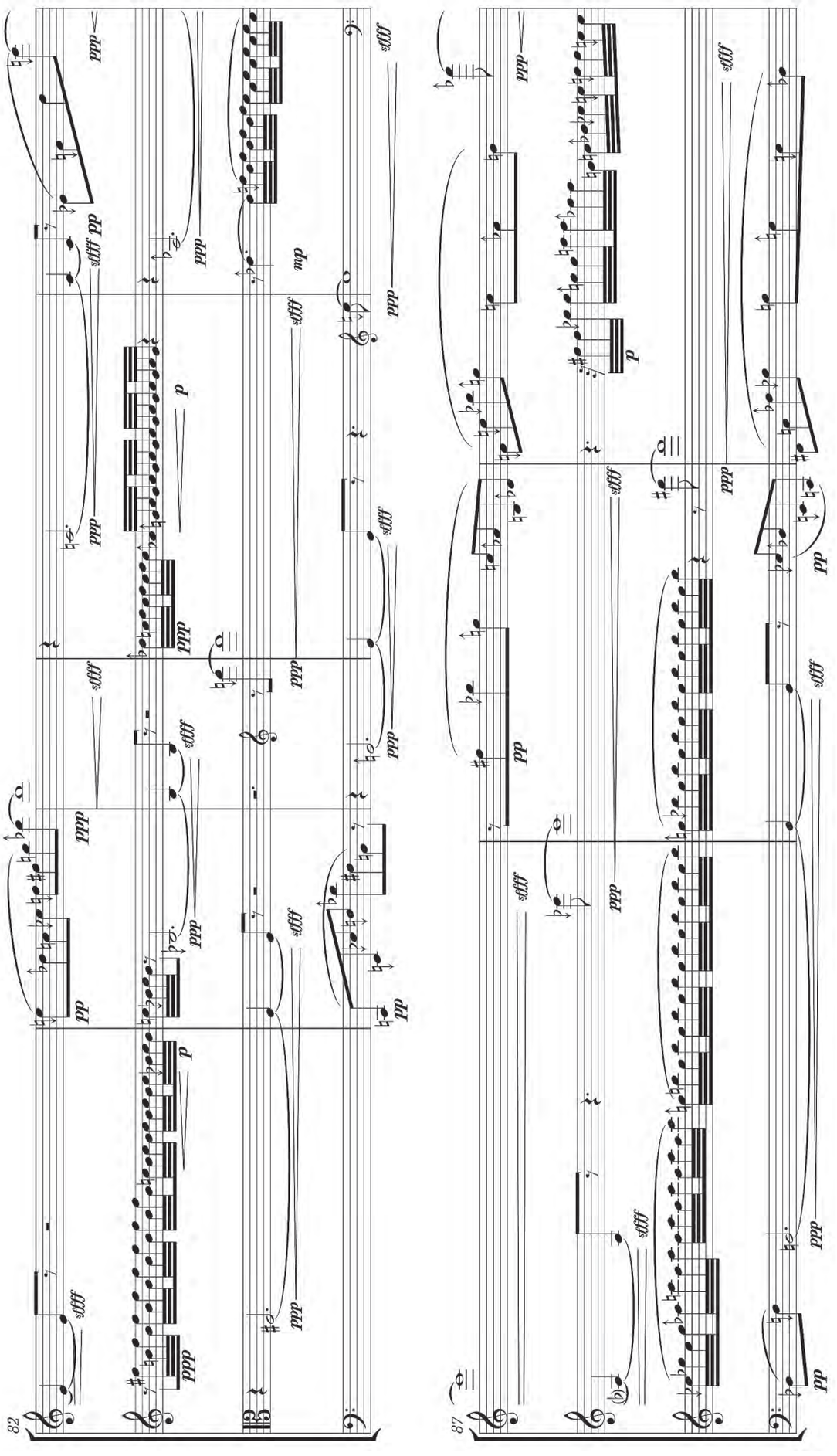

38
44
arco
pizz.
tast
pont
ord
flautando
12/8
6/8
15/8
3/8

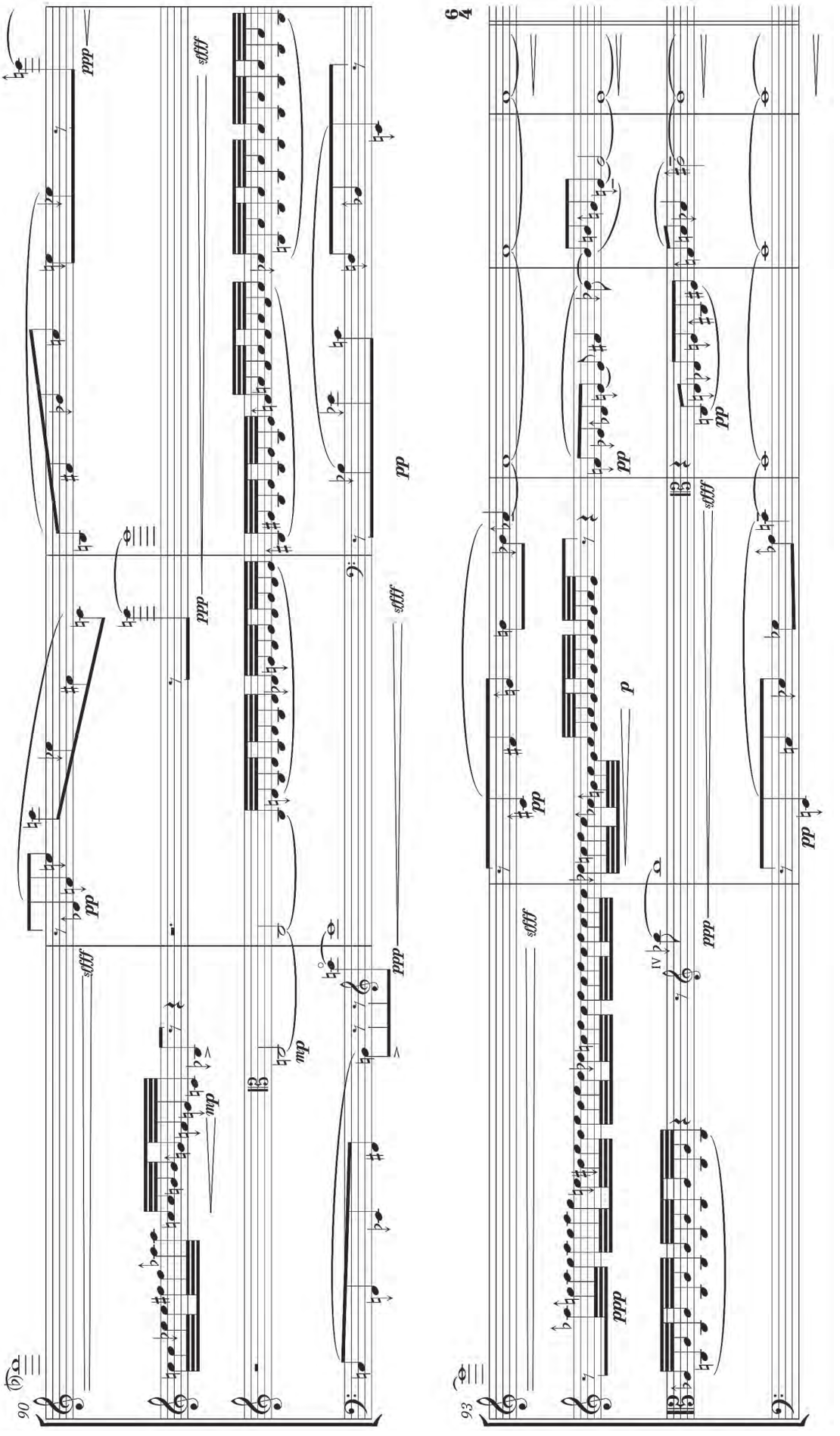


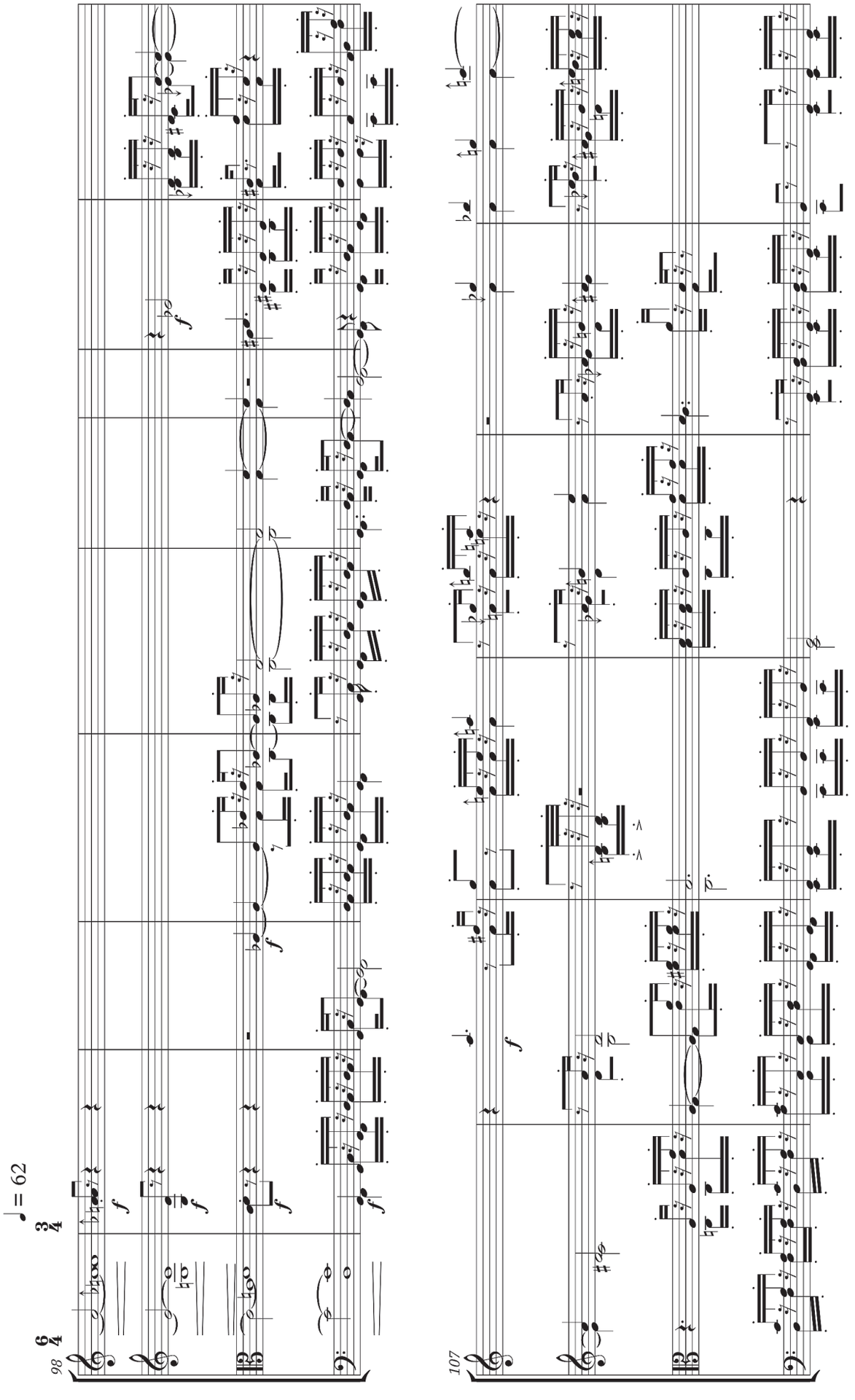

70
sffff
ppp
p

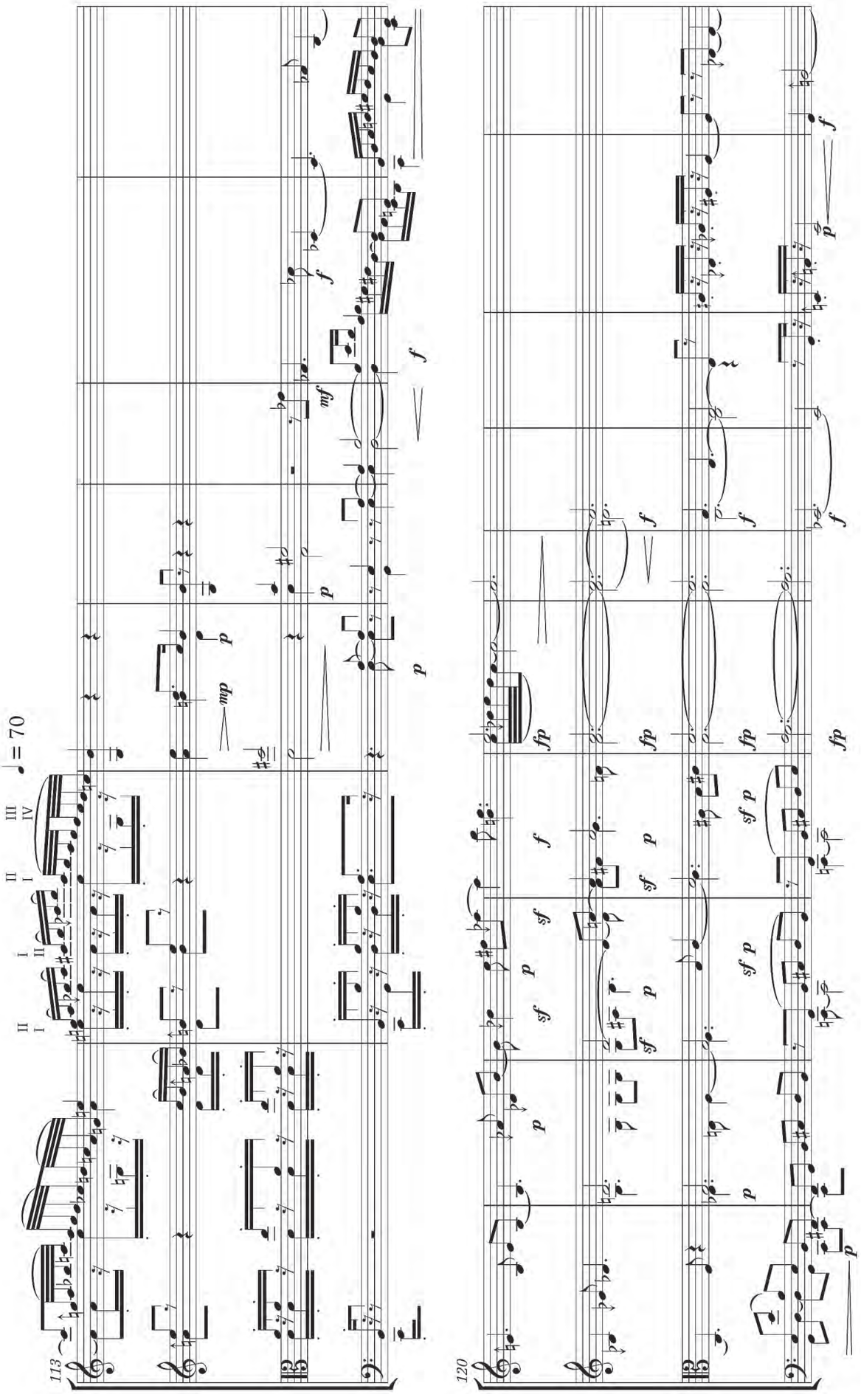

73
sffff
ppp
p

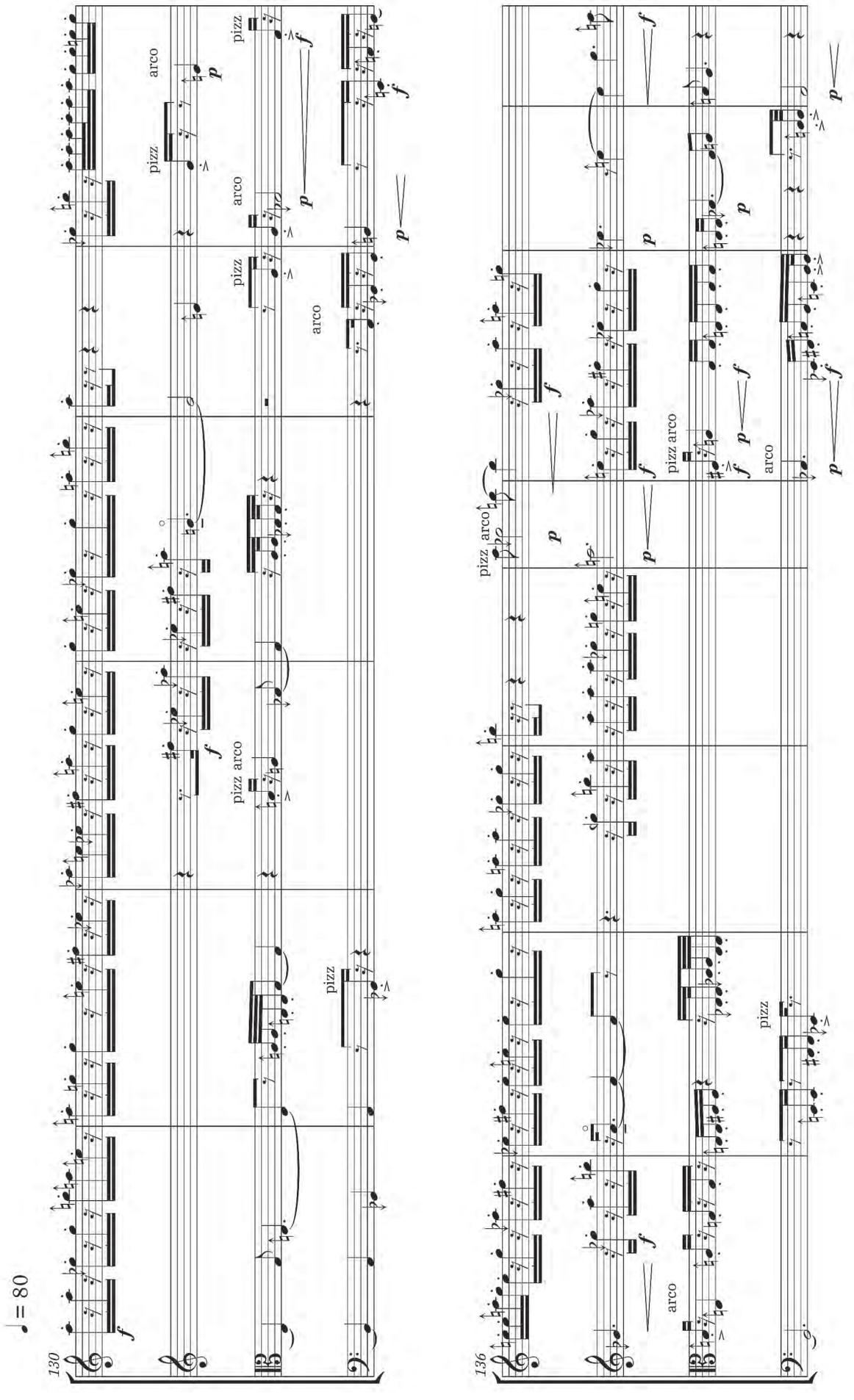

76
78

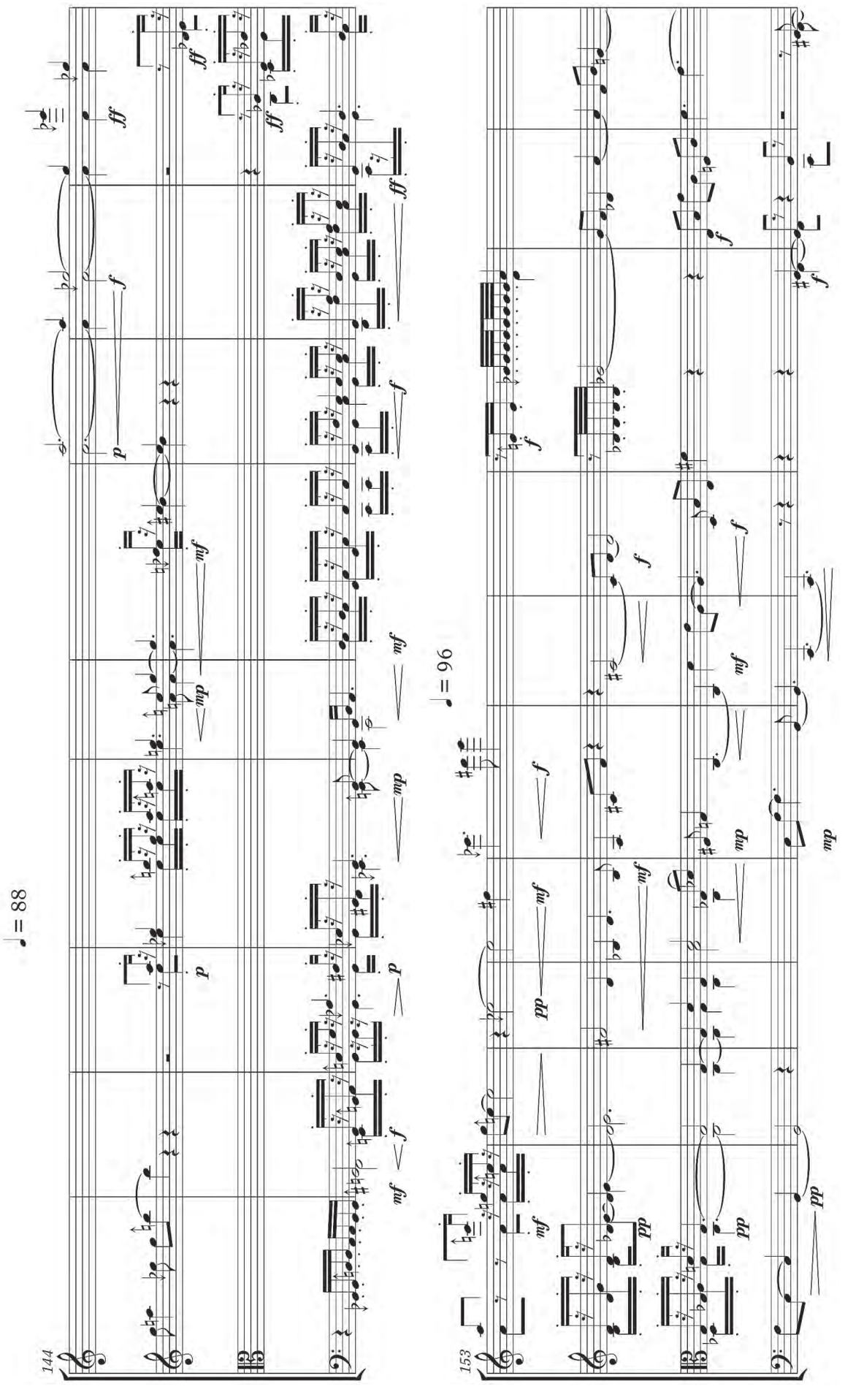

82
87

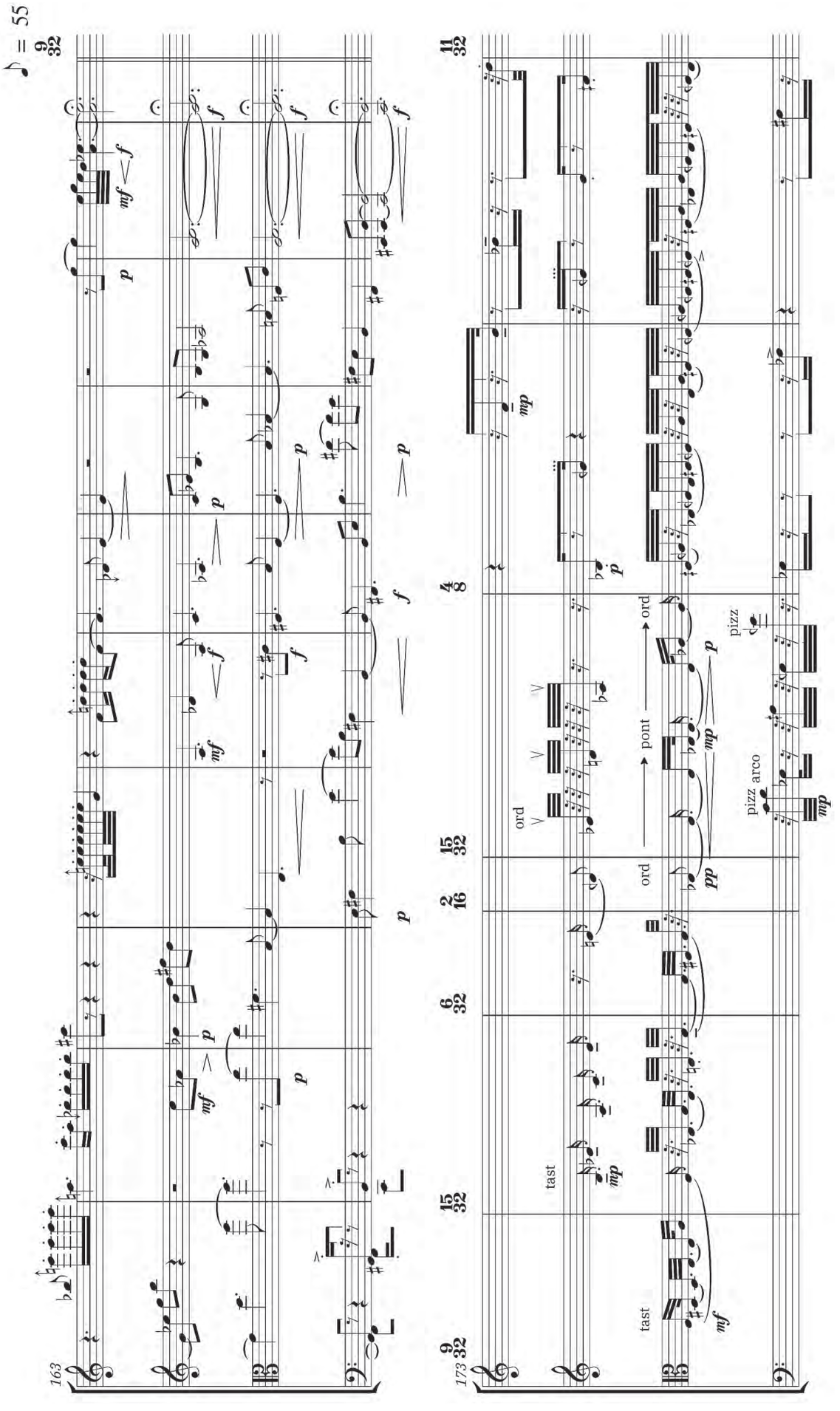

90
93
ppp
sffff
pp
mp
p
IV

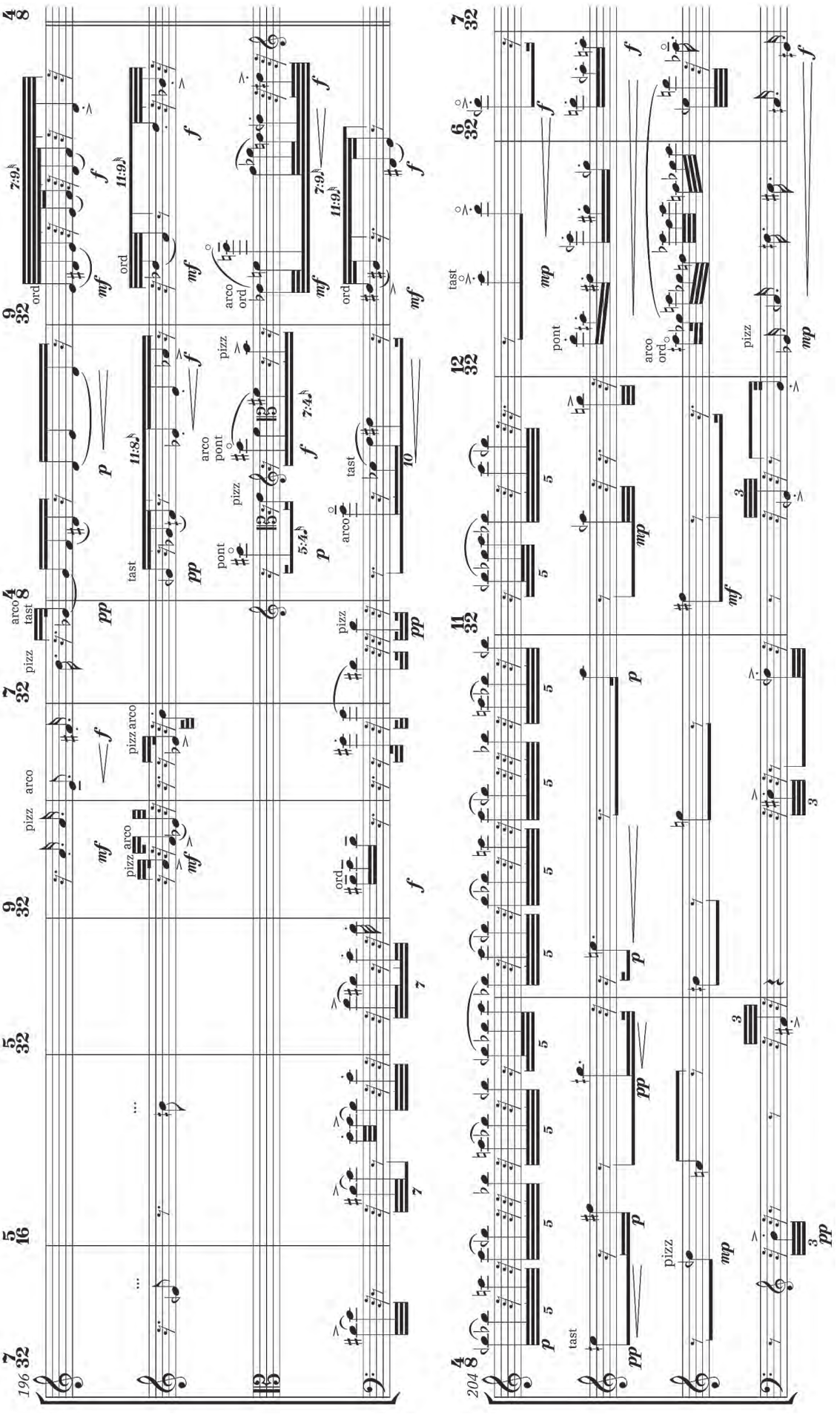

♩ = 62
98
107
f

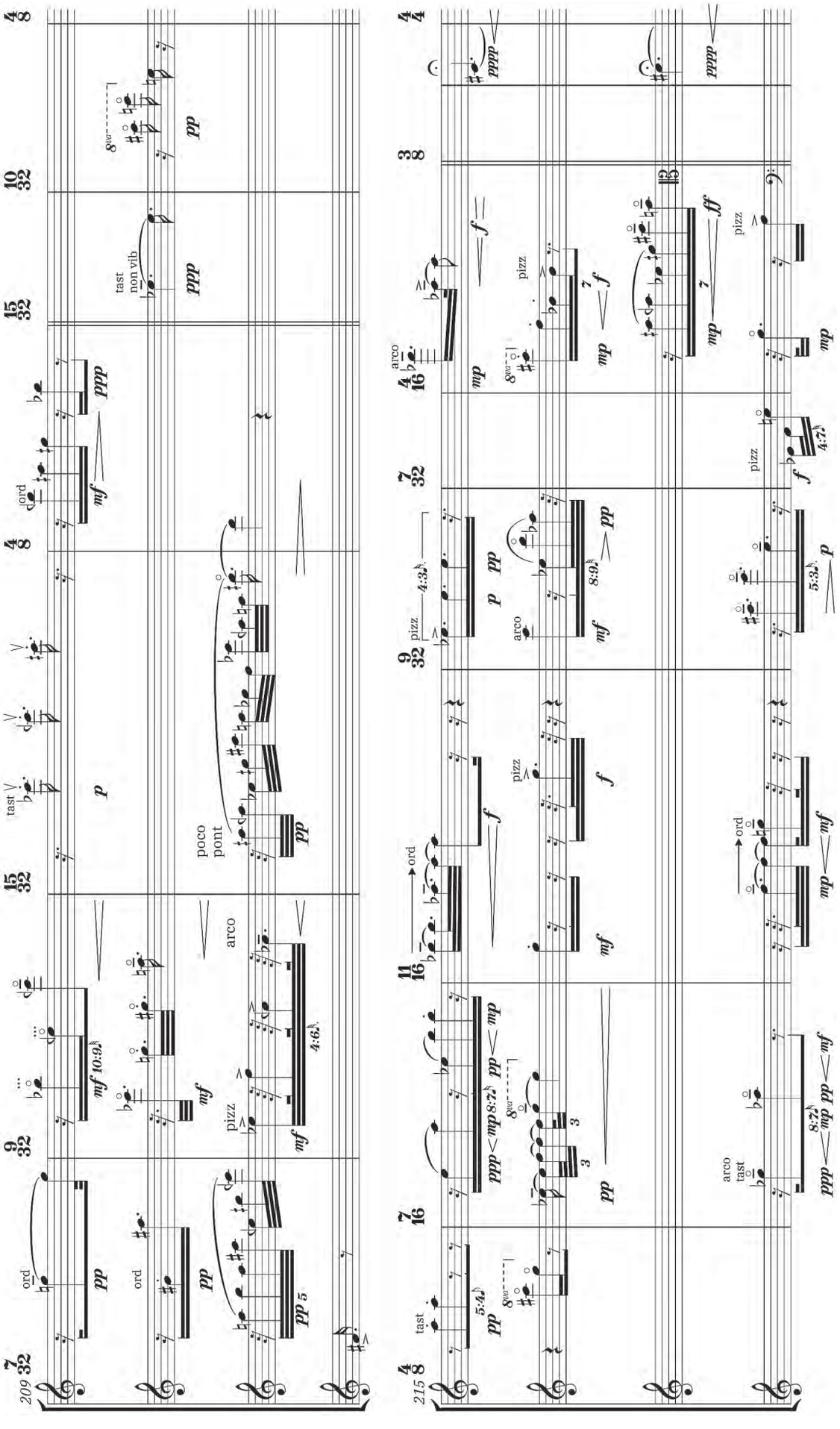

♩= 70
113
120

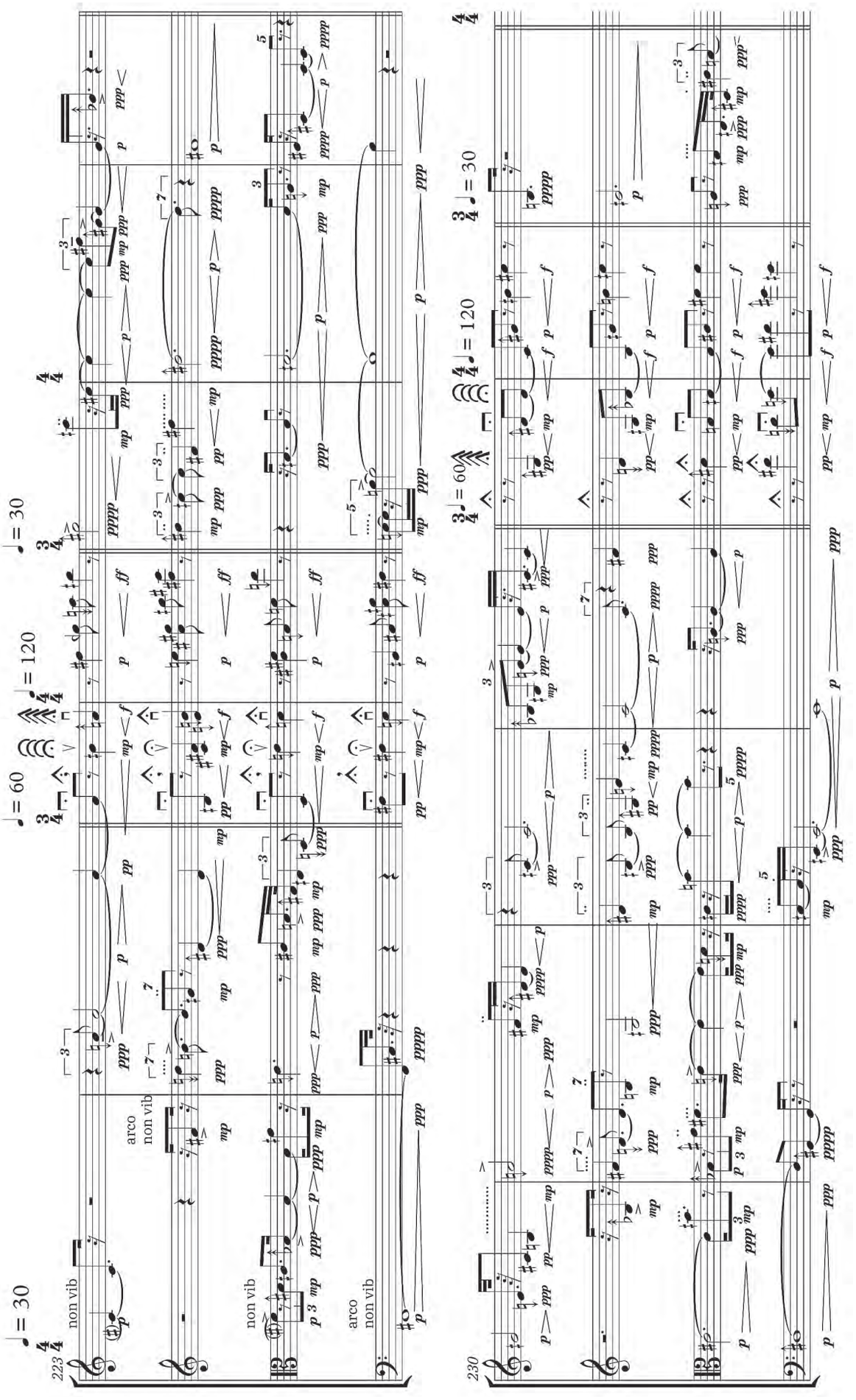

♩ = 80
130
136
arco
pizz
pizz arco

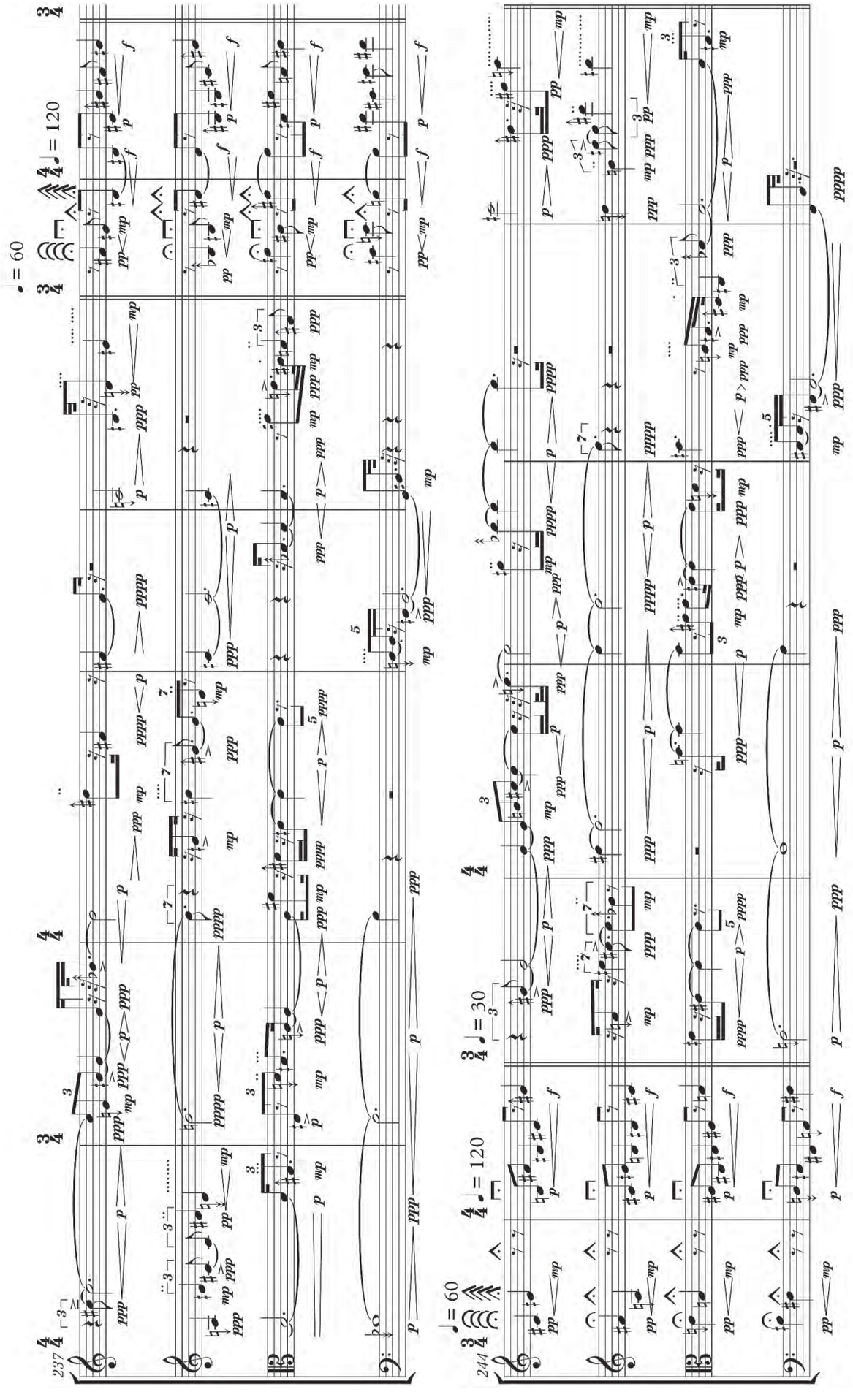

♩= 88
144
153
♩= 96

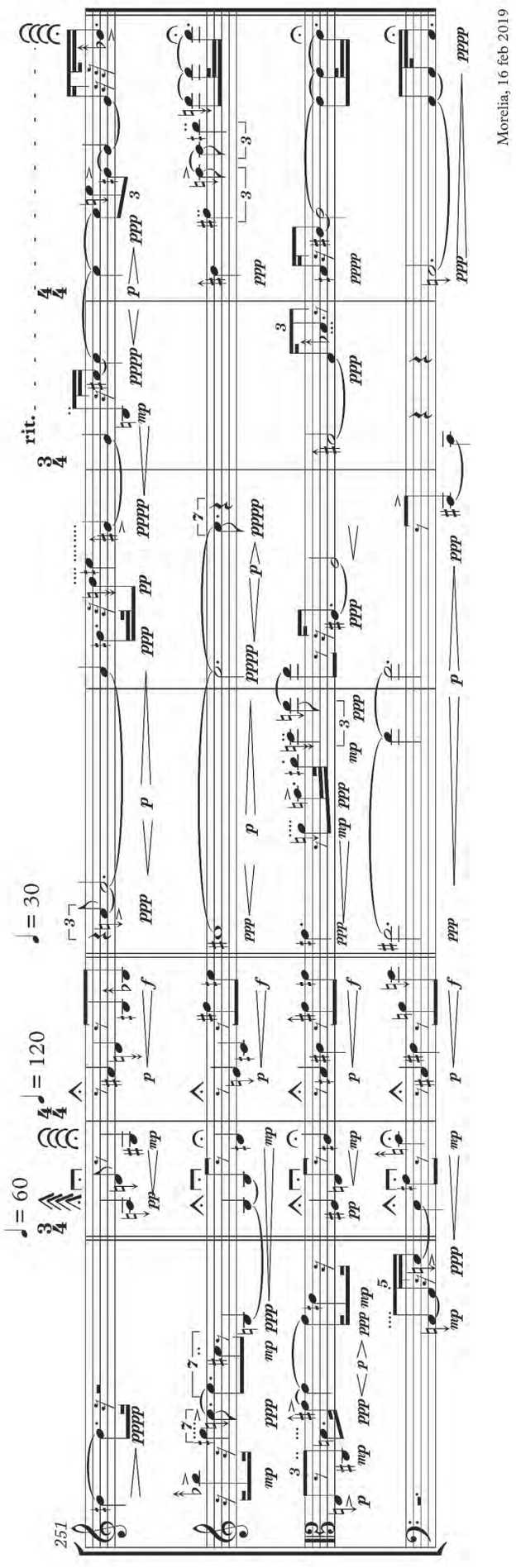

♪ = 55
9/32
163
11/32
4/8
15/32
2/16
6/32
15/32
9/32
173
ord
pont
ord
ord
pizz
pizz arco
tast
tast




209
215
ord
tast
non vib
poco pont
arco
pizz
pizz
arco
tast
ord
pizz
arco
pizz
arco
tast
ord
pizz
pizz


non vib
arco
non vib
non vib
arco
non vib



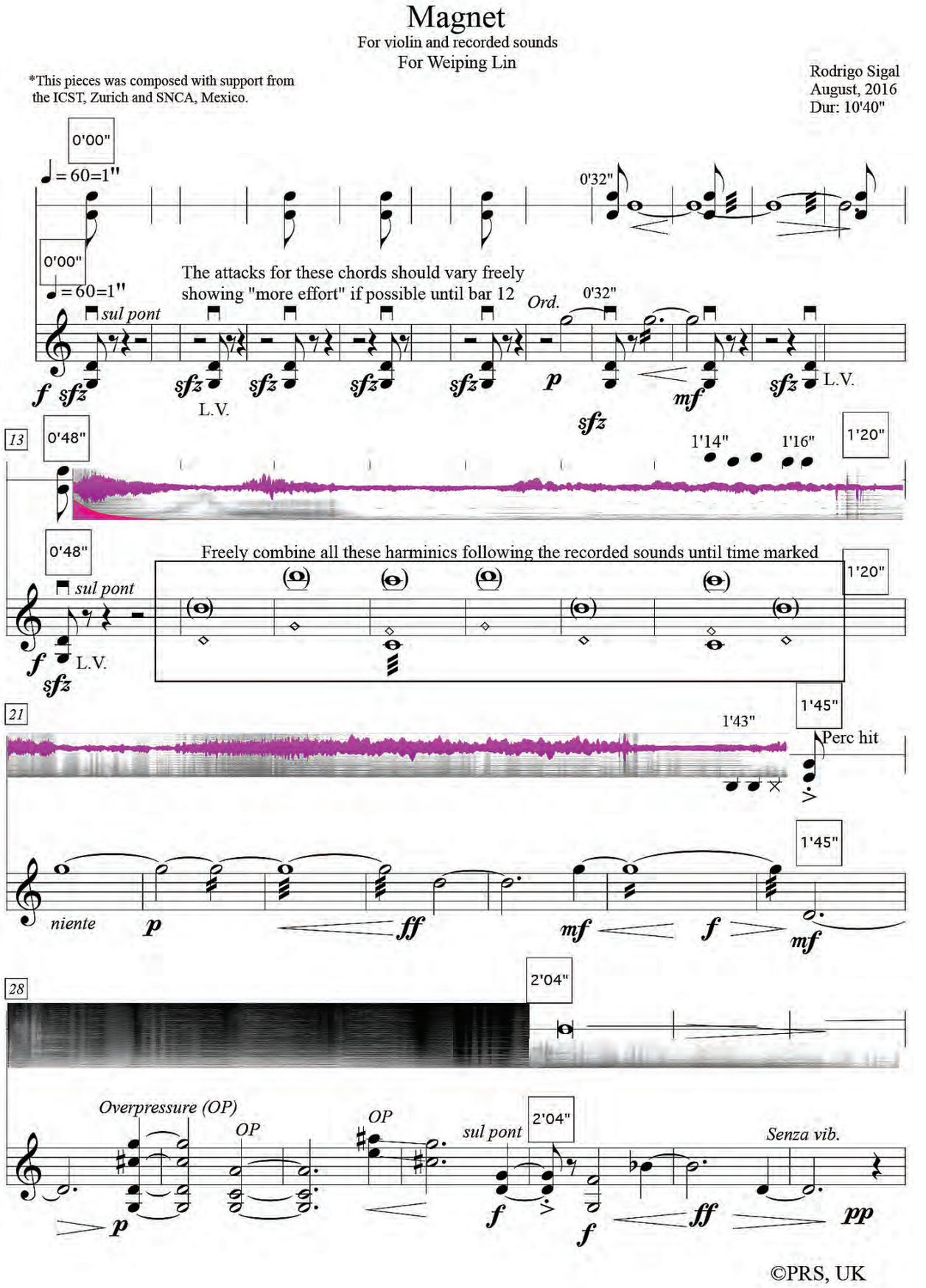

Morelia, 16 feb 2019

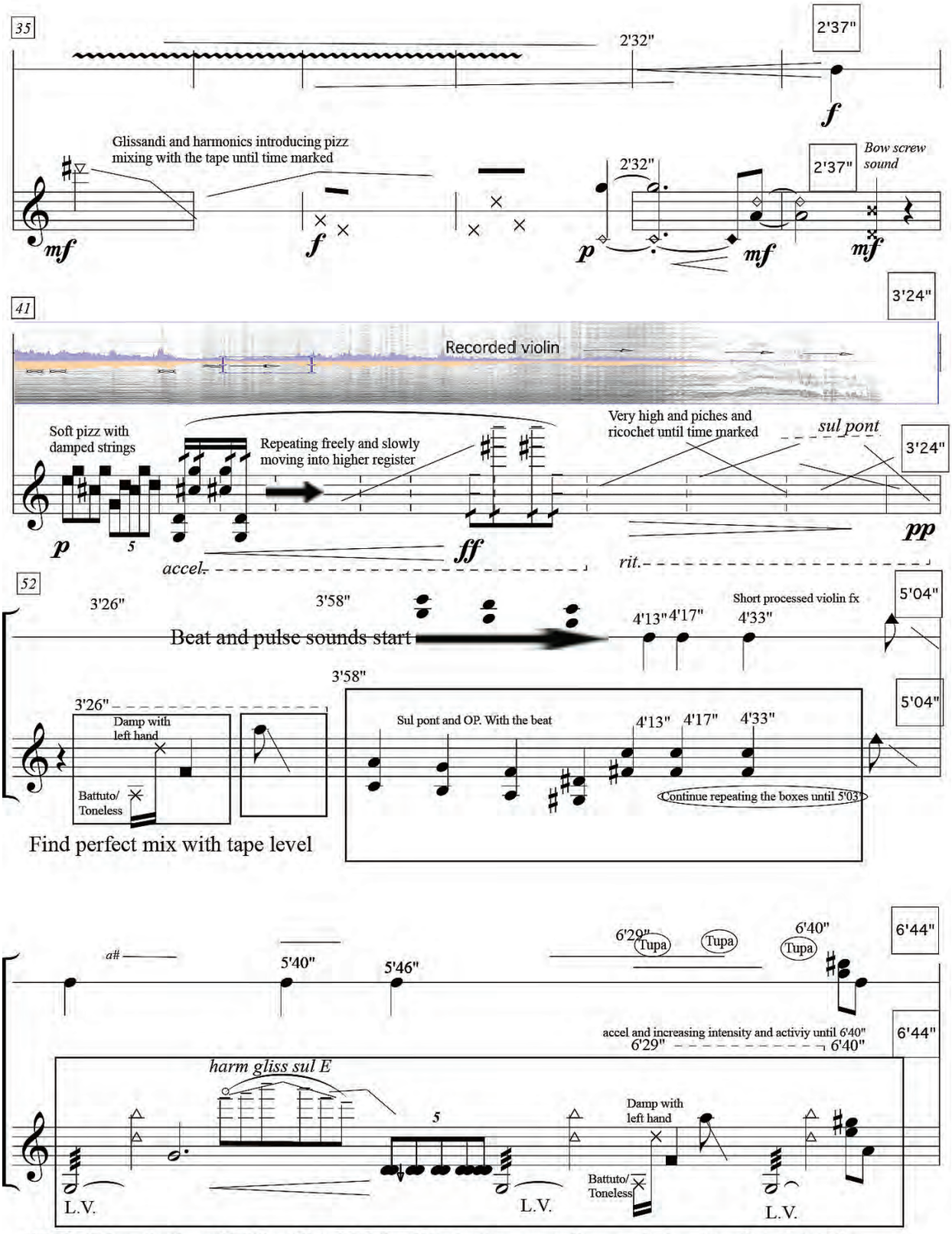
Magnet

2016

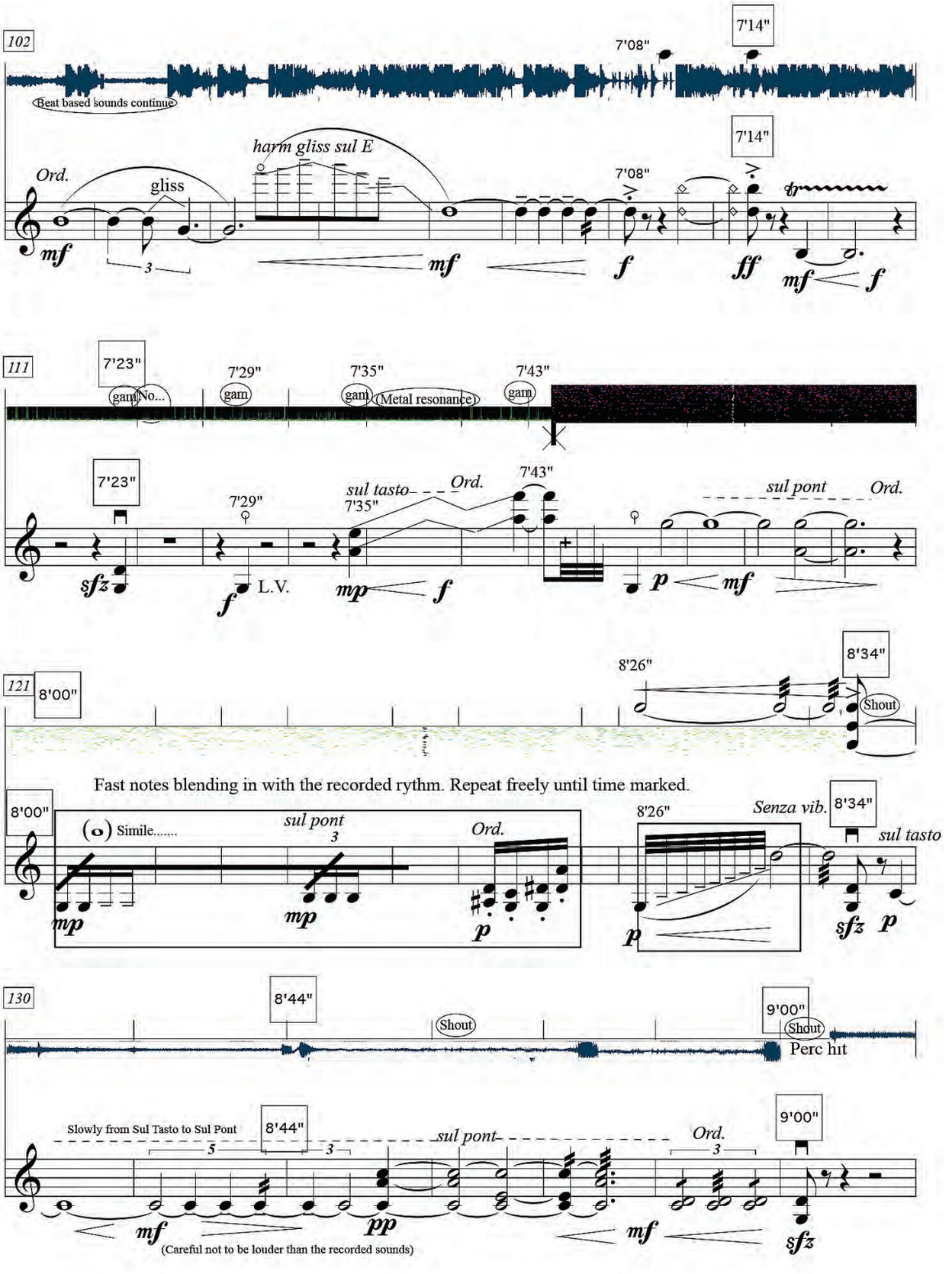
Rodrigo Sigal

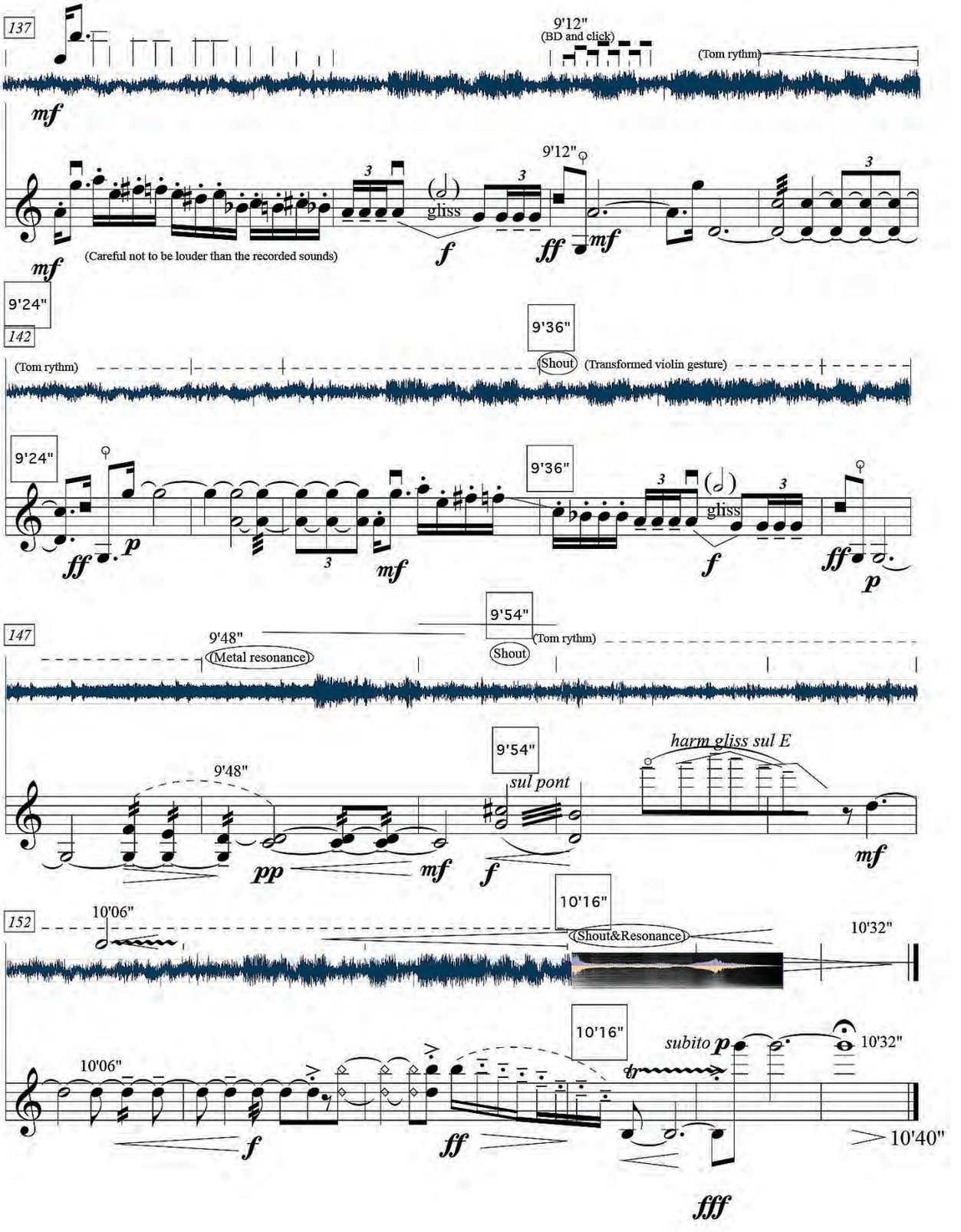
Compuesta en el ICST en Zúrich y dedicada a Wei-Ping Lin, la obra busca explorar gestos que se 'atraen' entre sí de manera diferente, permitiendo que los materiales resultantes puedan fluir de forma 'horizontal'. Se trata de una interactividad flexible con resultados distintos en cada interpretación. Los materiales para interpretación se deben solicitar a rodrigo@cmmas.org


Magnet
For violin and recorded sounds
For Weiping Lin
*This pieces was composed with support from the ICST, Zurich and SNCA, Mexico.
Rodrigo Sigal
August, 2016
Dur: 10'40"
0'00"
♩= 60=1"
0'32"
The attacks for these chords should vary freely showing "more effort" if possible until bar 12
sul pont
Ord.
L.V.
13
0'48"
1'14"
1'16"
1'20"
Freely combine all these harminics following the recorded sounds until time marked
21
1'43"
1'45"
Perc hit
niente
28
2'04"
Overpressure (OP)
OP
Senza vib.
©PRS, UK



NOTE: This section from 3'24" (bar 52) to 6'44" (bar 102) aims to generate diverse rythmic paterns that relate to the "beat-based" recorded sounds. Performer must explore combinatiosn and dynamics and increase activity towards 6'40"


102
7'14"
7'08"
Beat based sounds continue
harm gliss sul E
Ord.
gliss
7'14"
7'08"
mf
3
mf
f
ff
mf
f
111
7'23"
7'29"
7'35"
7'43"
gam No...
gam
gam
Metal resonance
gam
7'23"
7'29"
sul tasto
Ord.
7'35"
7'43"
sul pont
Ord.
sfz
f
L.V.
mp
f
p
mf
121
8'00"
8'26"
8'34"
Shout
Fast notes blending in with the recorded rythm. Repeat freely until time marked.
8'00"
(o) Simile.....
sul pont
3
Ord.
8'26"
Senza vib.
8'34"
sul tasto
mp
mp
p
p
sfz
p
130
8'44"
Shout
9'00"
Shout
Perc hit
Slowly from Sul Tasto to Sul Pont
8'44"
sul pont
Ord.
9'00"
5
3
3
mf
pp
mf
sfz
(Careful not to be louder than the recorded sounds)


137
9'12"
(BD and click)
(Tom rythm)
mf
9'12"
gliss
f
ff
mf
mf
(Careful not to be louder than the recorded sounds)
9'24"
142
9'36"
Shout
(Transformed violin gesture)
(Tom rythm)
9'24"
9'36"
gliss
ff
p
mf
f
ff
p
147
9'48"
(Metal resonance)
9'54"
Shout
(Tom rythm)
9'54"
harm gliss sul E
9'48"
sul pont
pp
mf
f
mf
152
10'06"
10'16"
Shout&Resonance)
10'32"
10'16"
subito p
10'32"
10'06"
f
ff
10'40"
fff

Schematics

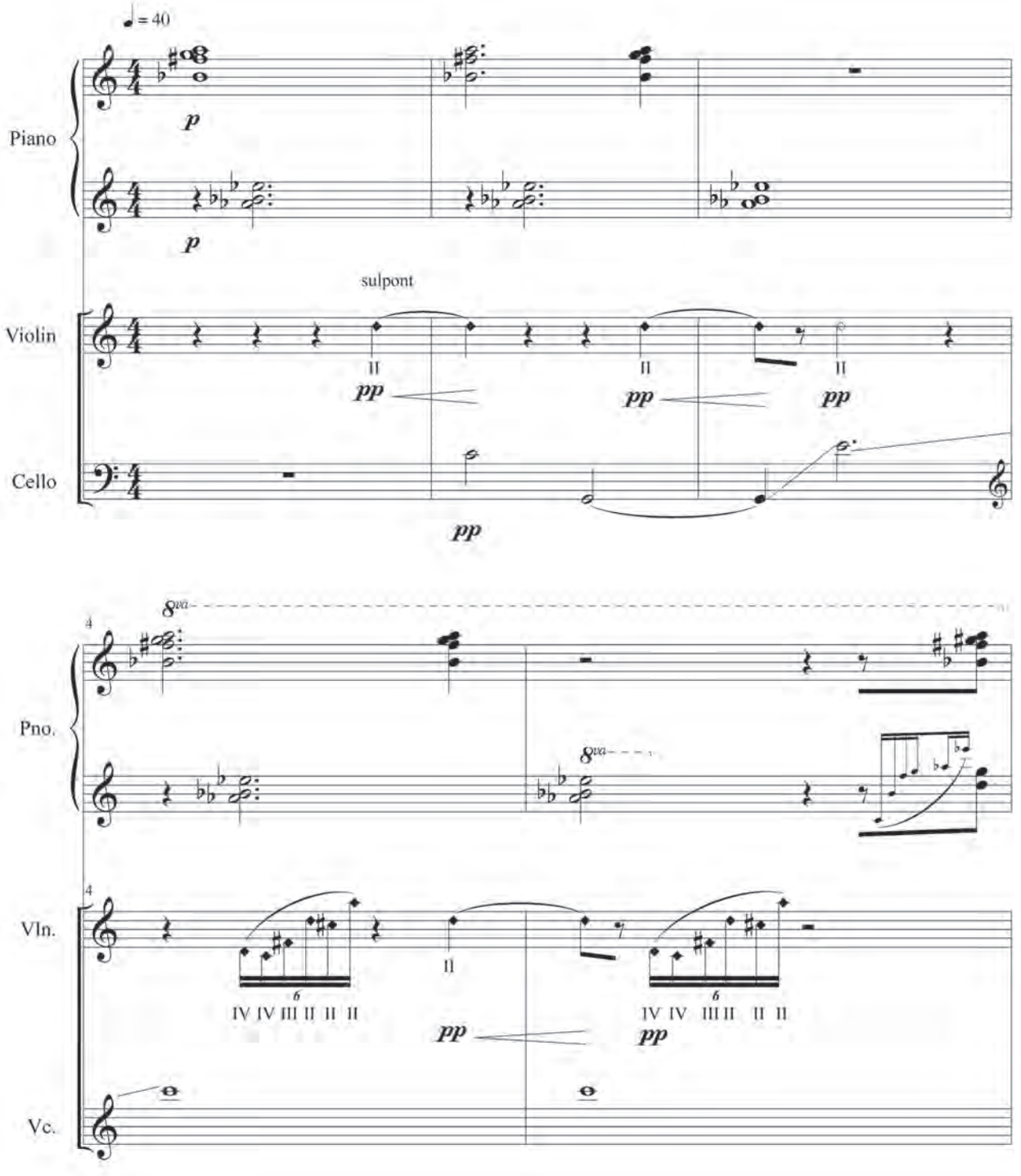
Tonalli R. Nakamura

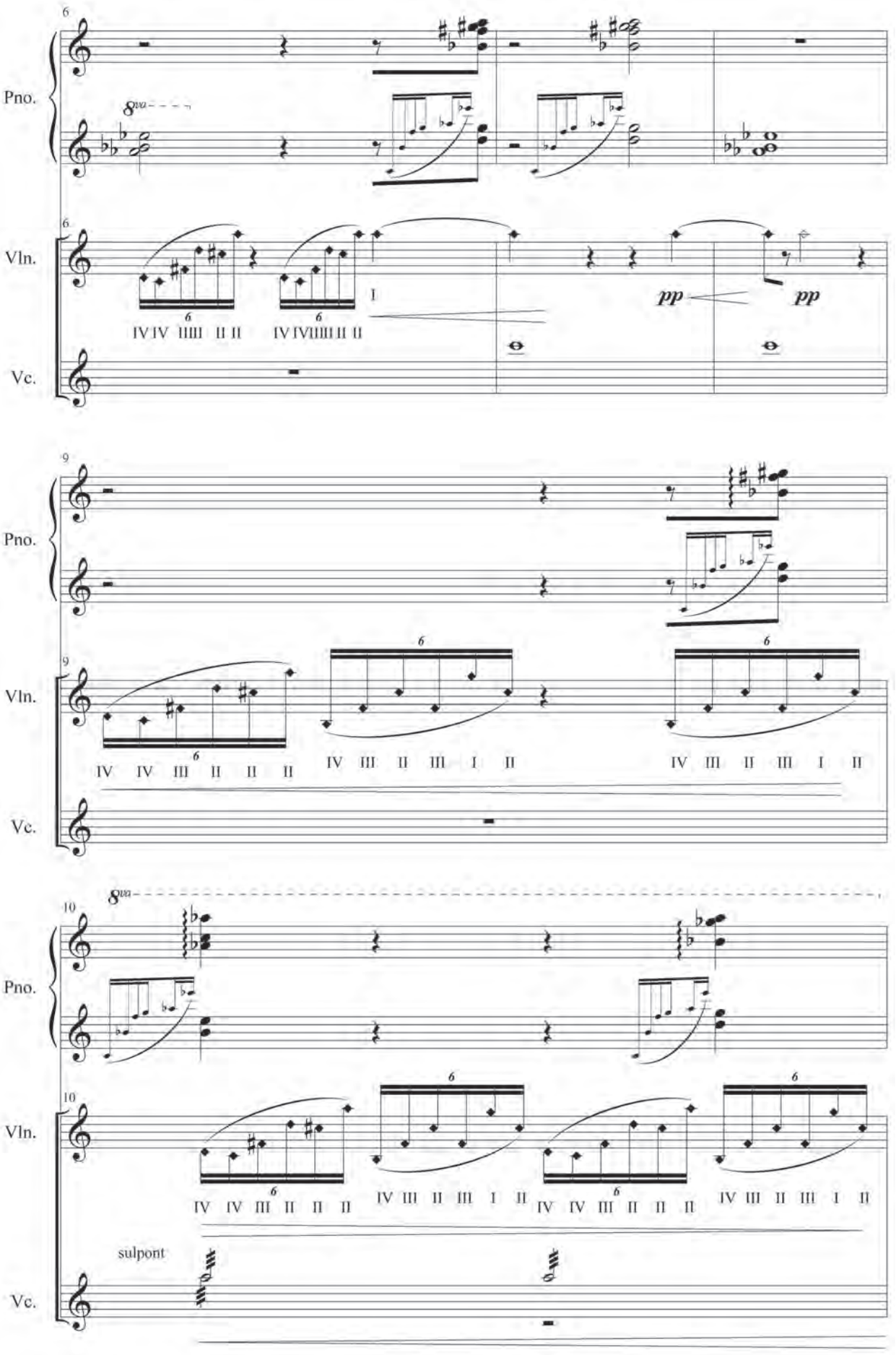
Obra para violín, violonchelo, piano y electrónica, que explora la muy particular textura de los armónicos naturales en las cuerdas frotadas con la electrónica.

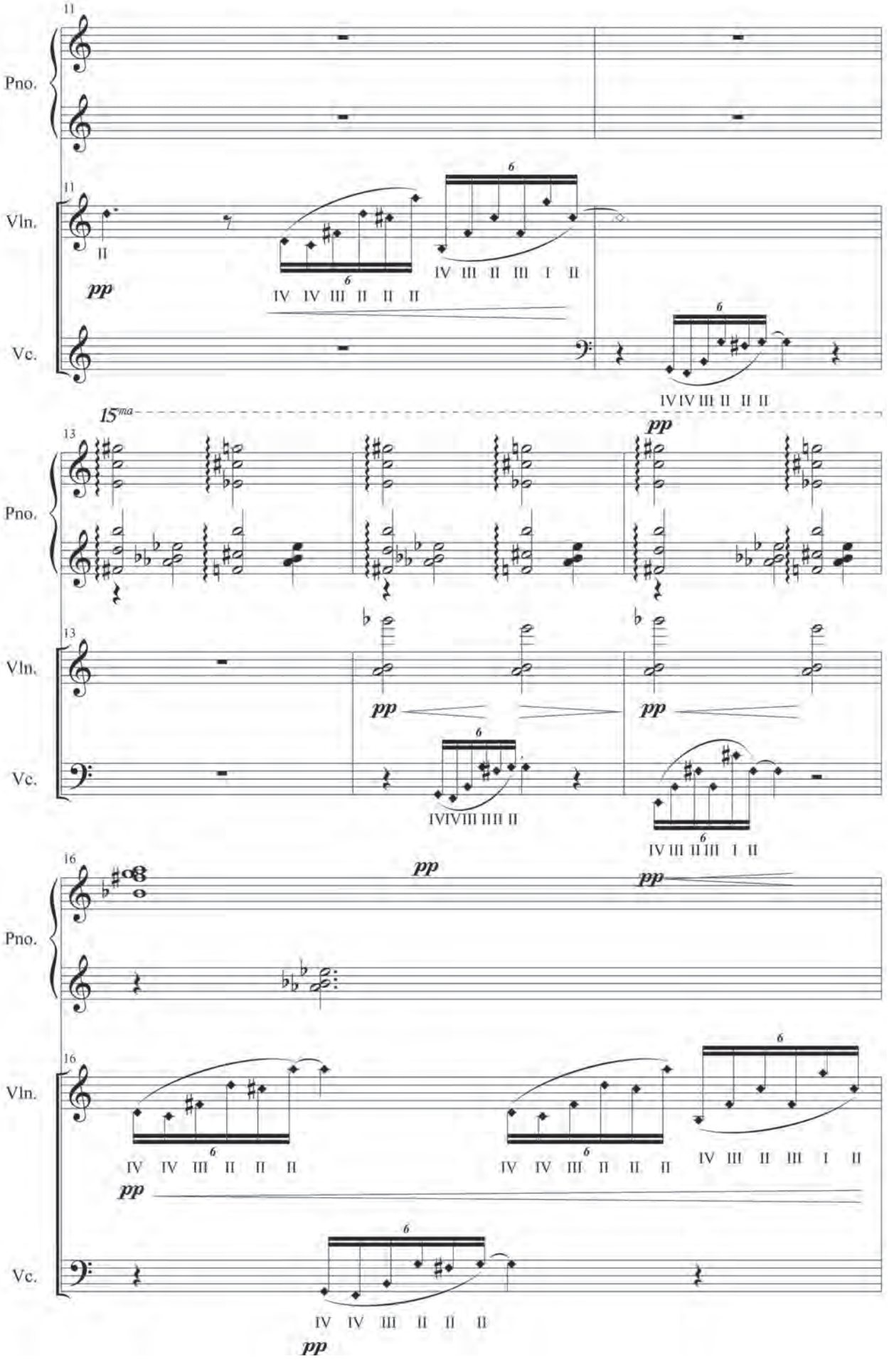
Schematics

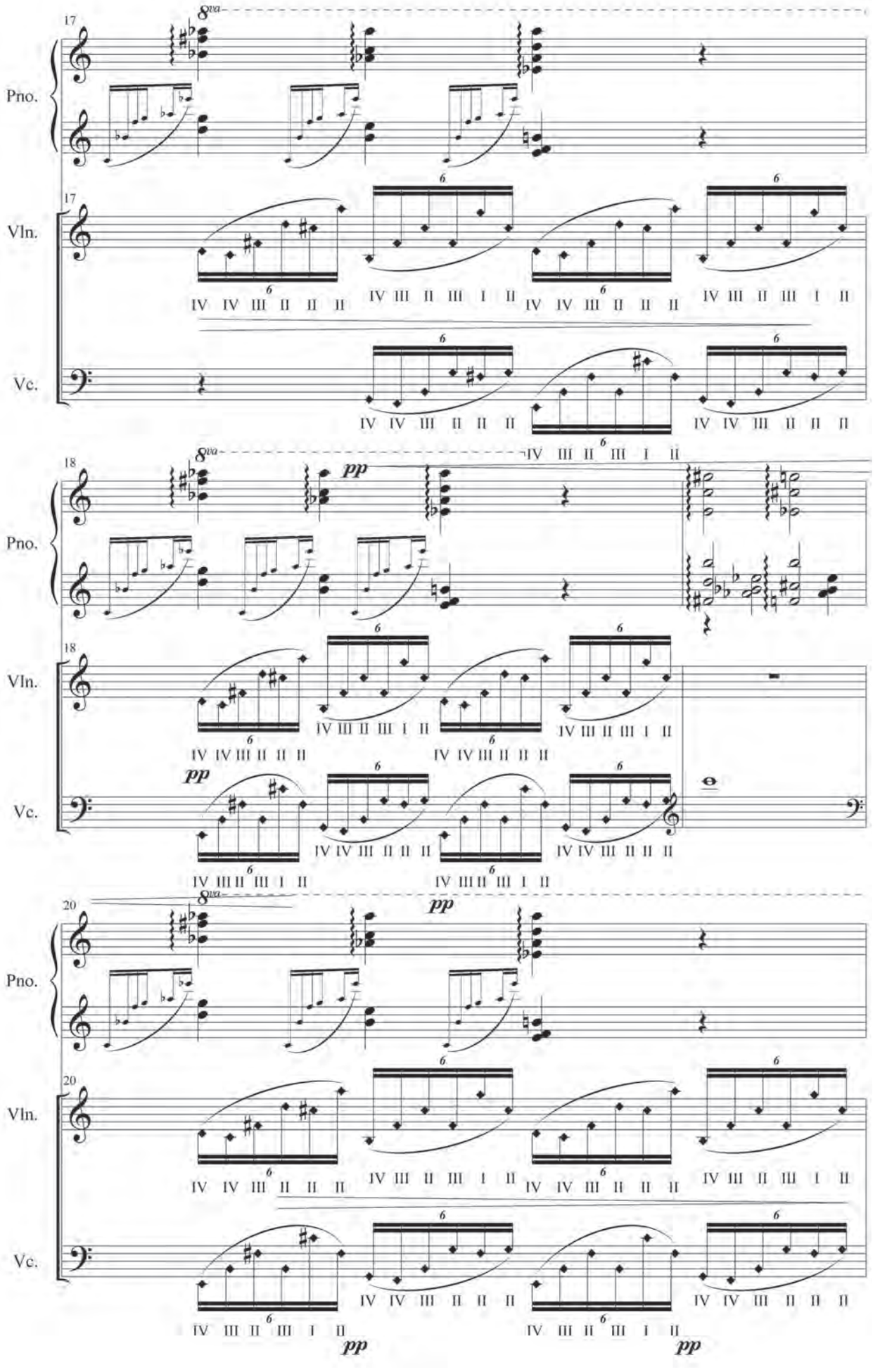
Trio siqueiros

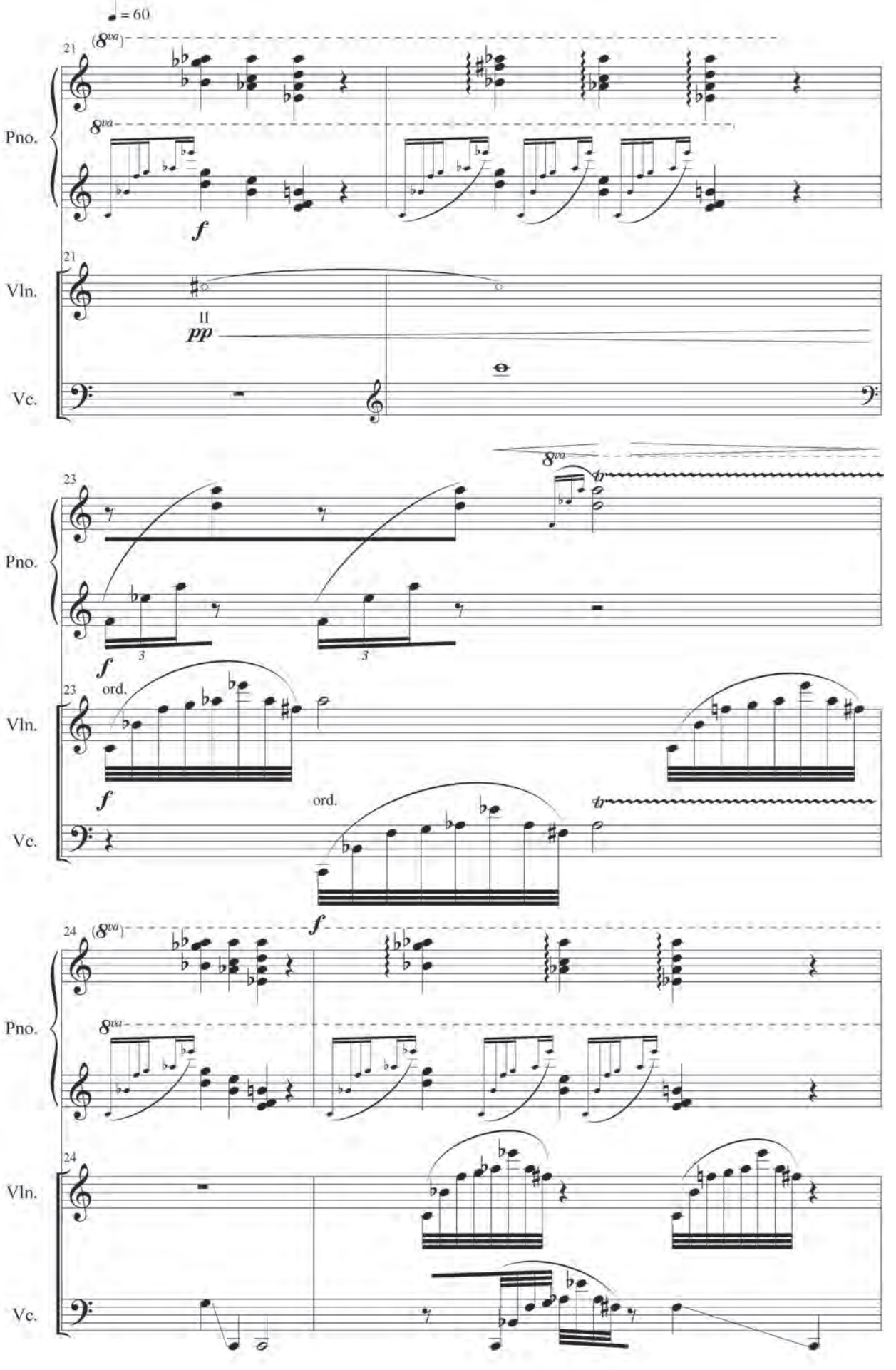
Tonalli R. Nakamura

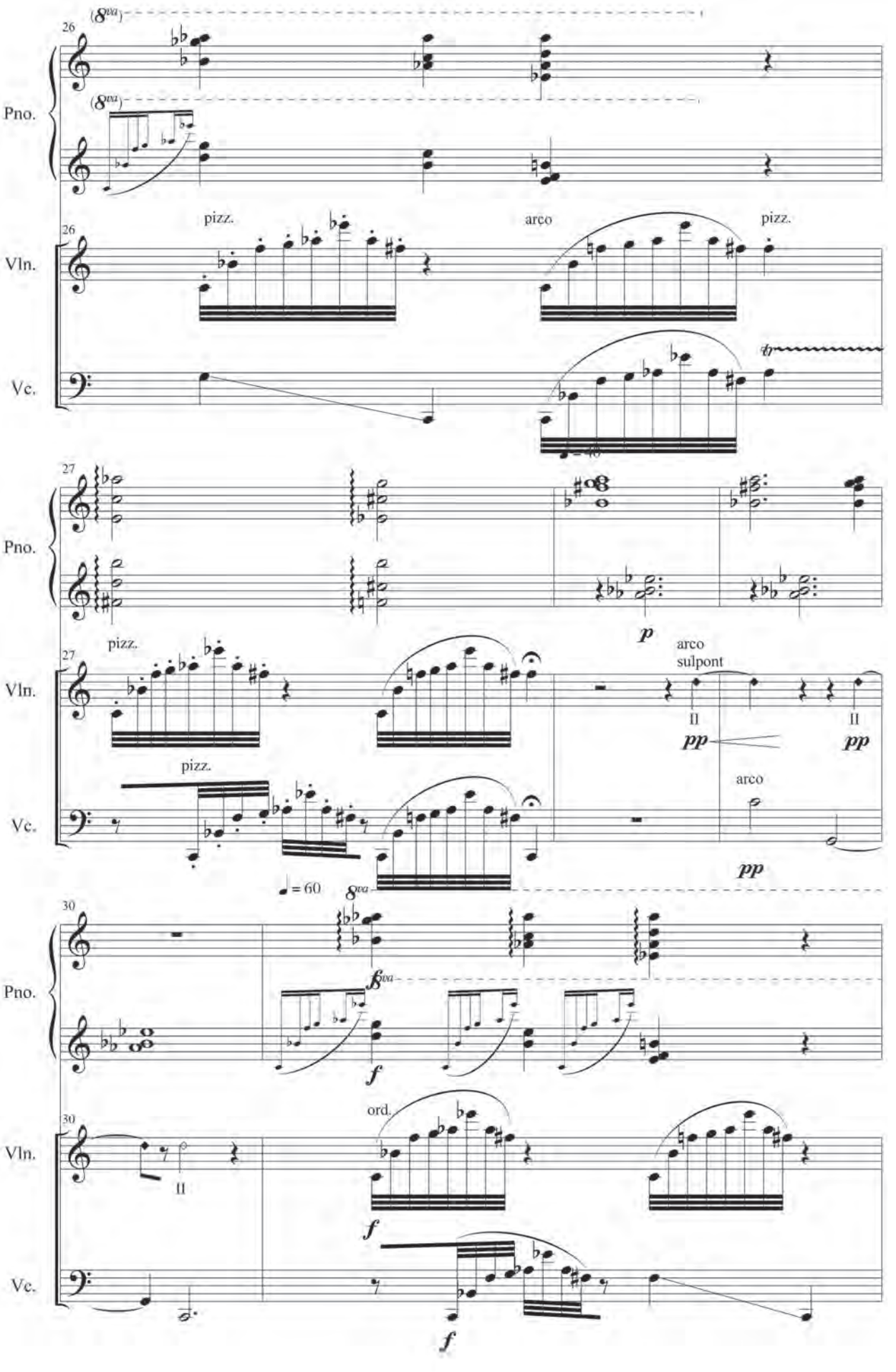


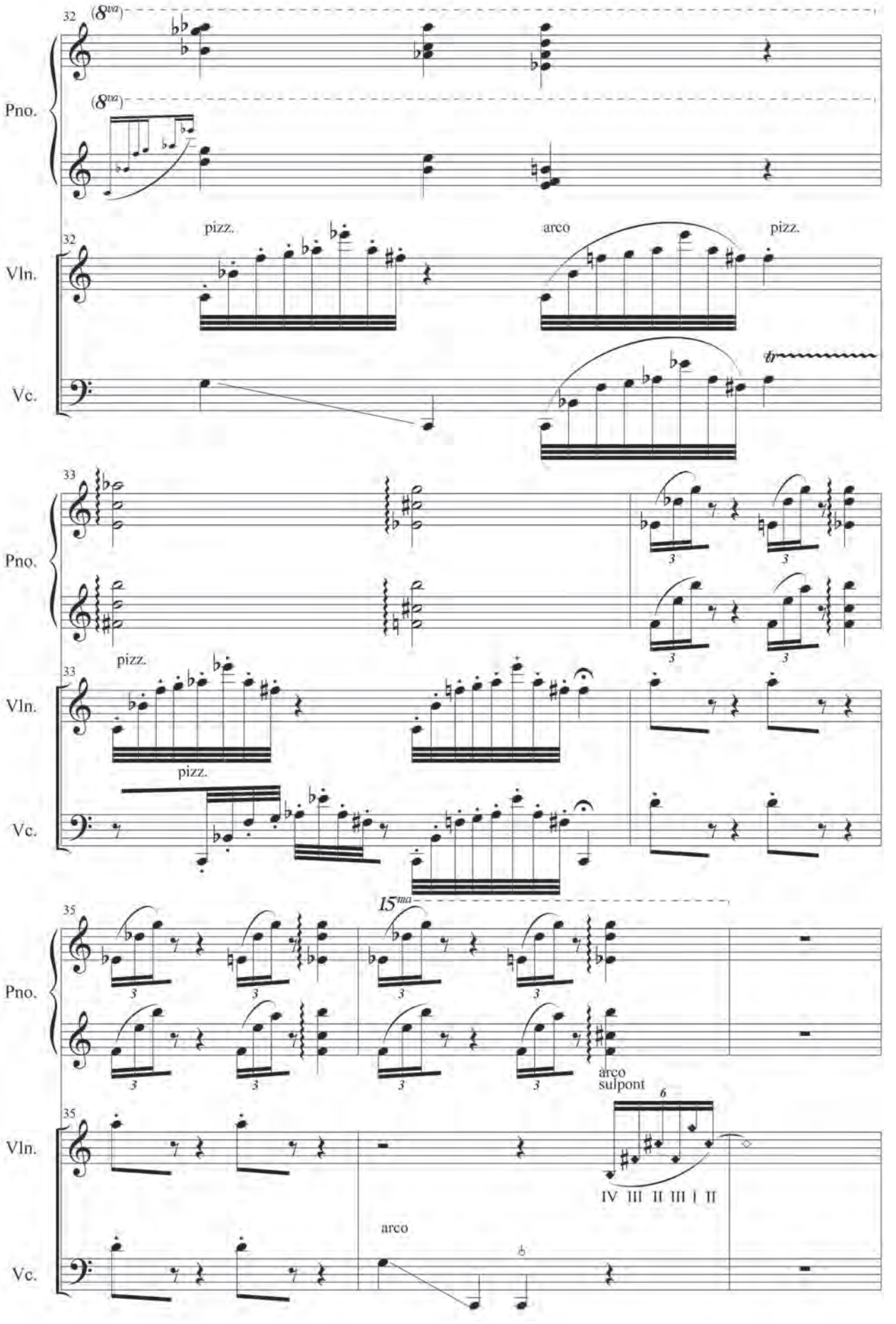

6
Pno.
8va
6
Vln.
IV IV IIIII II II
IV IVIIIII II II
I
pp
pp
Vc.
9
Pno.
9
Vln.
IV IV III II II II
IV III II III I II
IV III II III I II
Vc.
10
8va
Pno.
10
Vln.
IV IV III II II II
IV III II III I II
IV IV III II II II
IV III II III I II
sulpont
Vc.

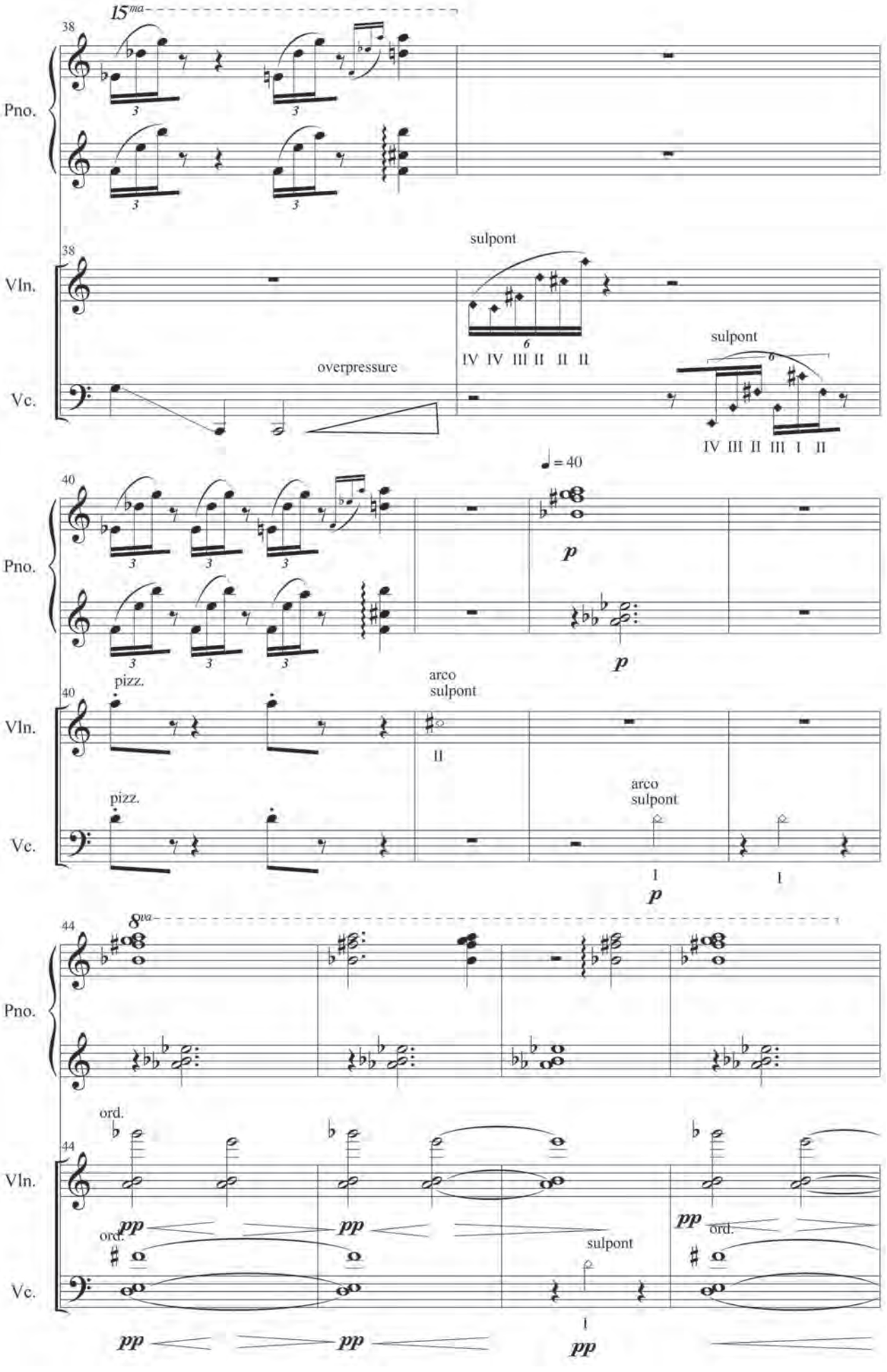

11
Pno.
Vln.
Vc.
pp
15ma
13
16

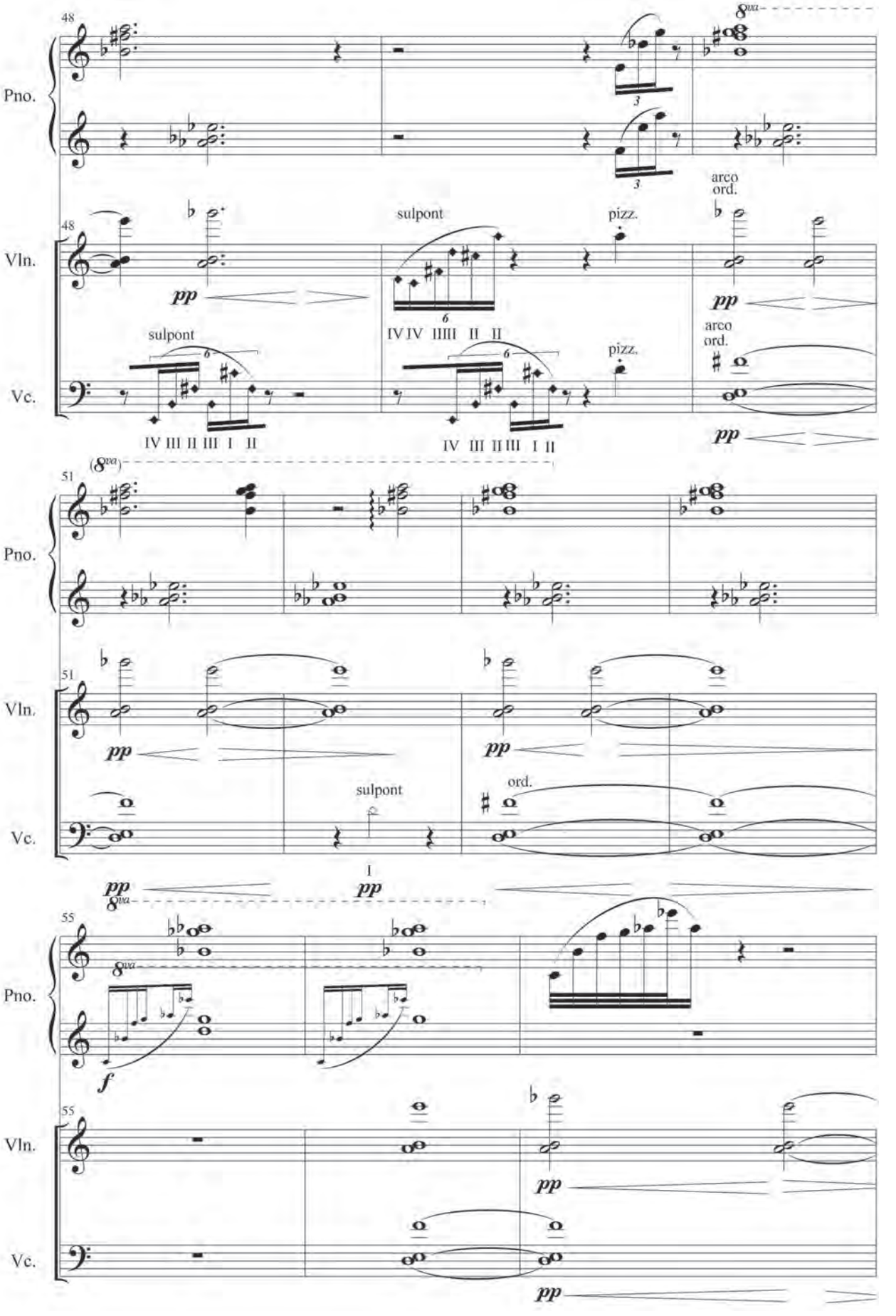

17
8va
Pno.
Vln.
Vc.
IV IV III II II II
IV III II III I II
18
pp
20

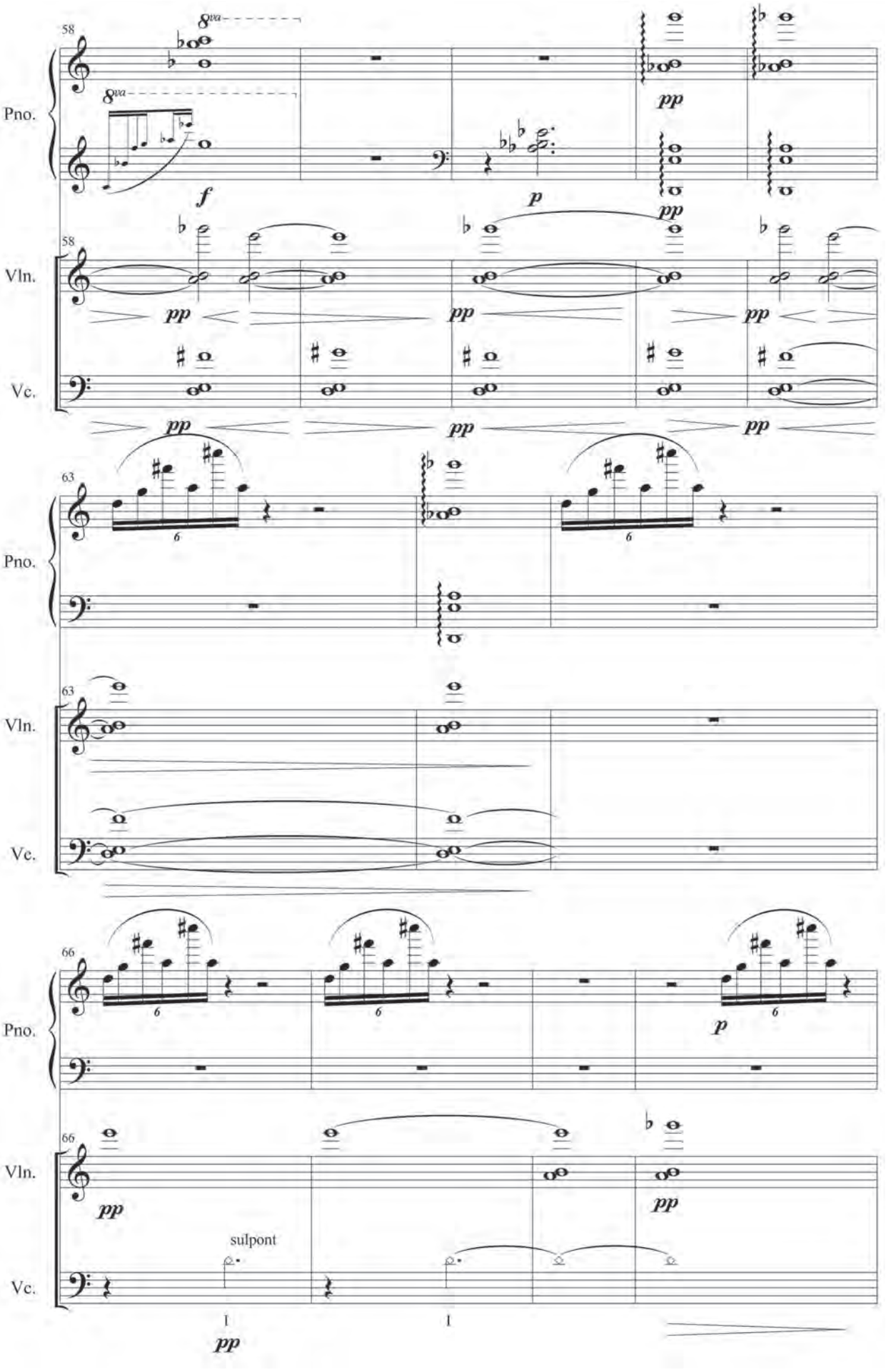

♩ = 60
(8va)
21
Pno.
8va
f
21
Vln.
II
pp
Vc.
8va
tr
23
Pno.
f
3
3
23
ord.
Vln.
f
ord.
tr
Vc.
f
24
(8va)
Pno.
8va
24
Vln.
Vc.

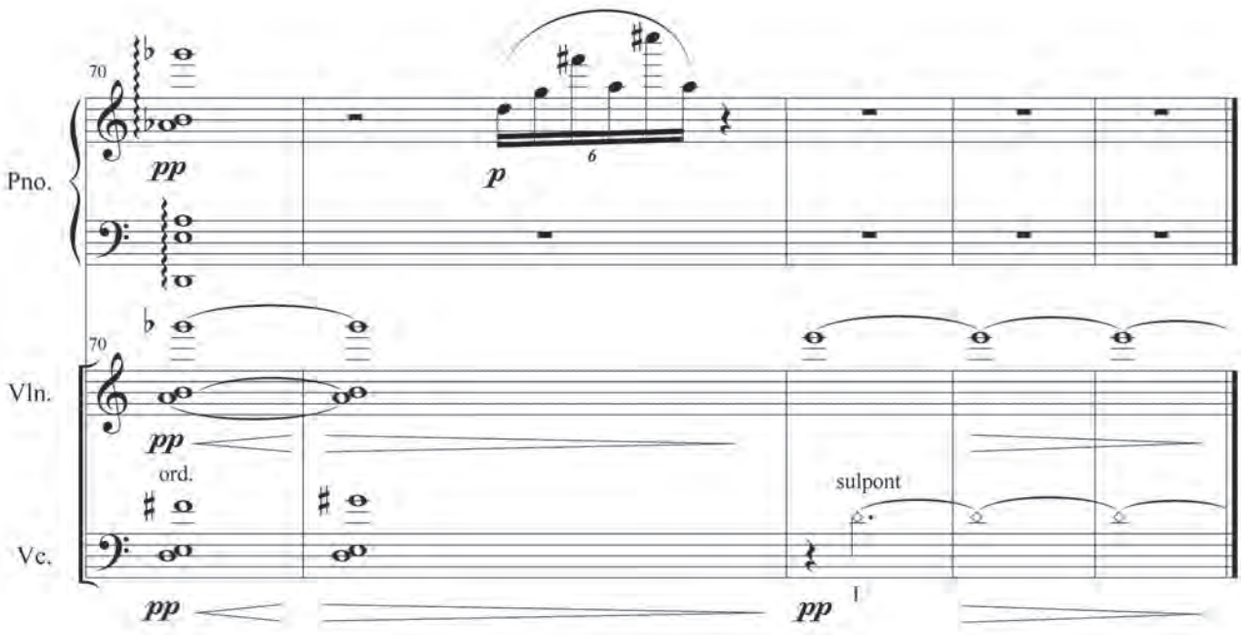

26
Pno.
(8va)
(8va)
26
Vln.
pizz.
arco
pizz.
Vc.
27
Pno.
p
27
Vln.
pizz.
arco
sulpont
II
II
pp
pp
pizz.
Vc.
arco
pp
♩ = 60
8va
30
Pno.
8va
f
30
Vln.
ord.
II
f
Vc.
f


32
(8va)
Pno.
(8va)
pizz.
arco
pizz.
32
Vln.
Vc.
tr
33
Pno.
pizz.
33
Vln.
pizz.
Vc.
35
15ma
Pno.
arco
sulpont
6
35
Vln.
IV III II III I II
arco
Vc.


15ma
38
Pno.
38
Vln.
Vc.
sulpont
overpressure
IV IV III II II II
sulpont
IV III II III I II
40
Pno.
♩ = 40
p
p
40
pizz.
arco
sulpont
Vln.
II
pizz.
arco
sulpont
Vc.
I
I
p
44
8va
Pno.
44
ord.
Vln.
pp
pp
ord.
pp
ord.
sulpont
Vc.
I
pp
pp
pp


48
Pno.
8va
3
3
arco
ord.
48
Vln.
pp
sulpont
pizz.
pp
6
IV IV IIIII II II
sulpont
6
pizz.
arco
ord.
Vc.
IV III II III I II
IV III II III I II
pp
(8va)
51
Pno.
51
Vln.
pp
pp
sulpont
ord.
Vc.
I
pp
pp
8va
55
Pno.
8va
f
55
Vln.
pp
Vc.
pp


58
8va
8va
Pno.
f
p
pp
pp
58
Vln.
pp
pp
pp
Vc.
pp
pp
pp
63
Pno.
6
6
63
Vln.
Vc.
66
Pno.
6
6
p
6
66
Vln.
pp
pp
sulpont
Vc.
I
I
pp


70
Pno.
pp
p
6
70
Vln.
pp
ord.
sulpont
Vc.
pp
pp
I

Universidad Nacional de las Artes

Argentina

Sonata en Do

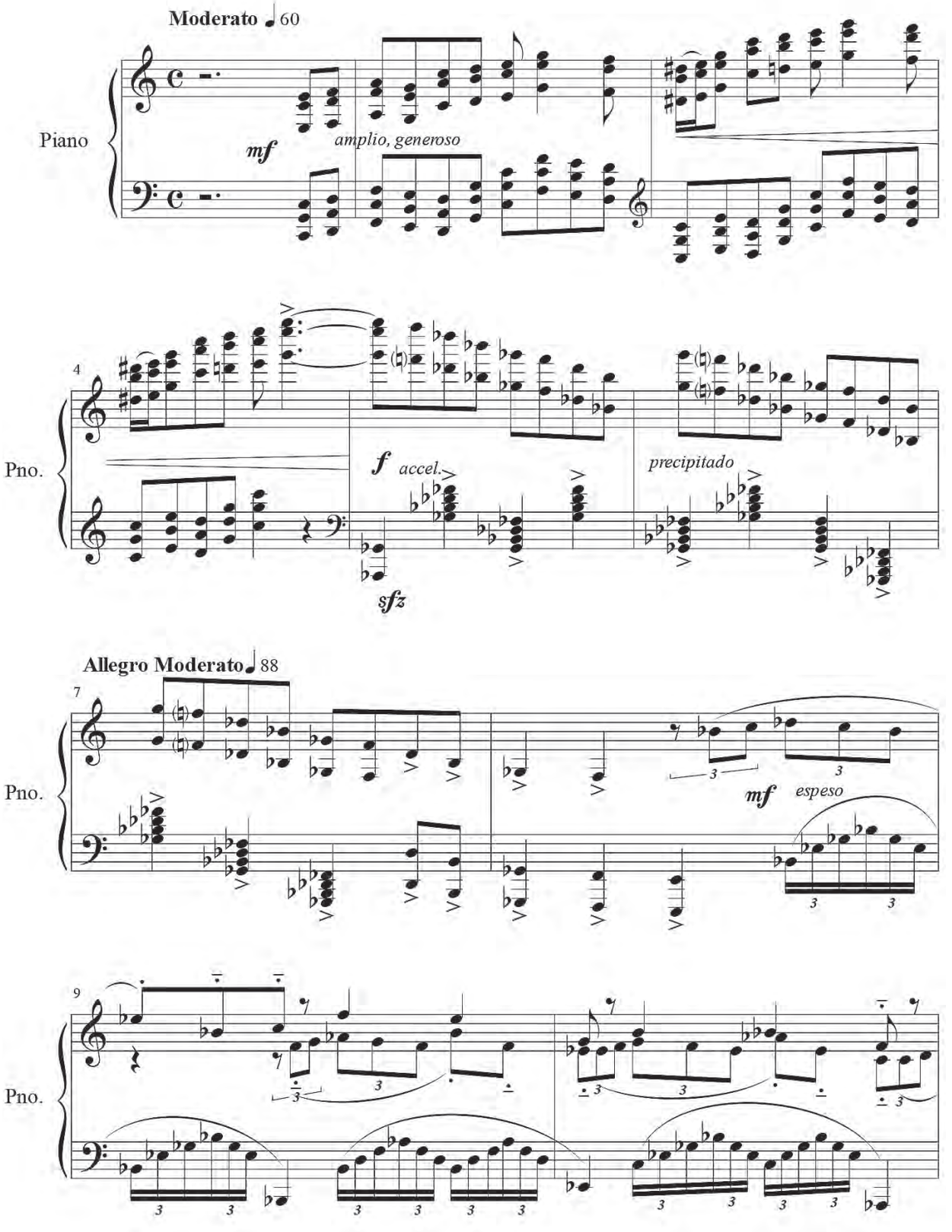
2020

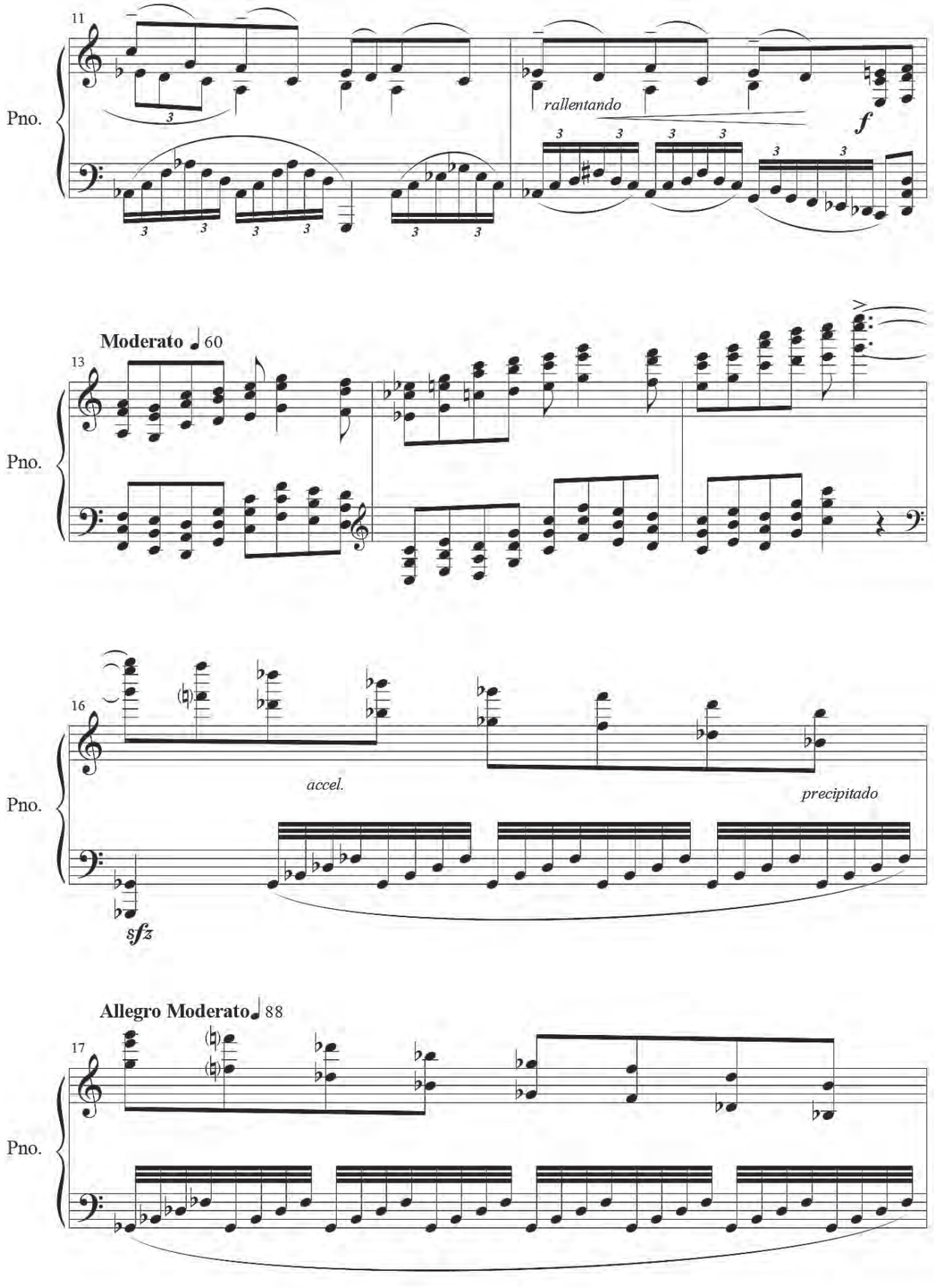
Fernando Albinarrate

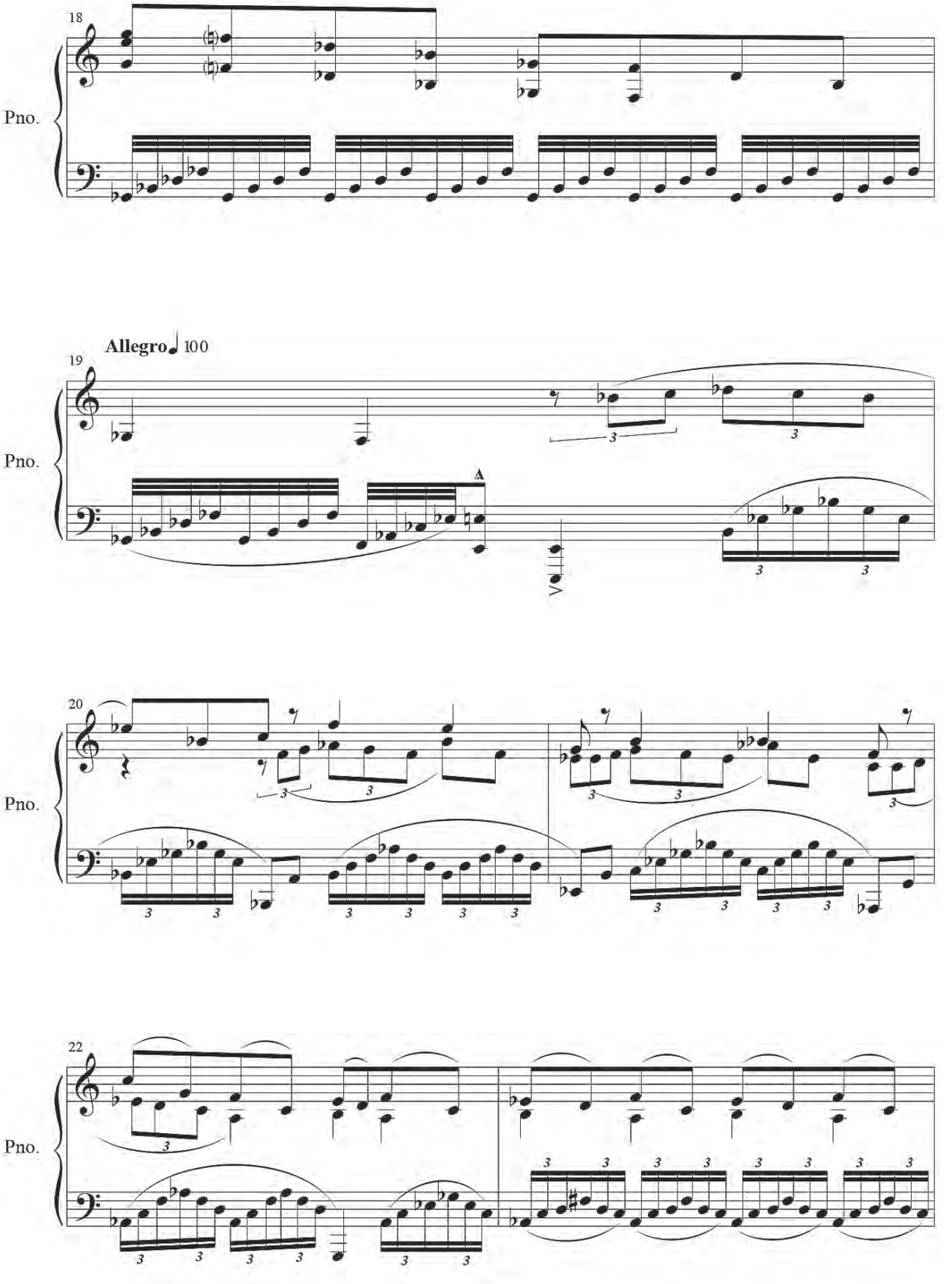
La concepción de este movimiento de sonata es la de recrear, desde la tonalidad mayor más 'inocente', distintas derivaciones discursivas que rompen o alteran el derrotero tonal clásico y lo intervienen con modalidades armónicas de corte contemporáneo. Una obra que juega desde la libertad de recursos y que queda en suspenso para avanzar en otros movimientos que la completen en un futuro.

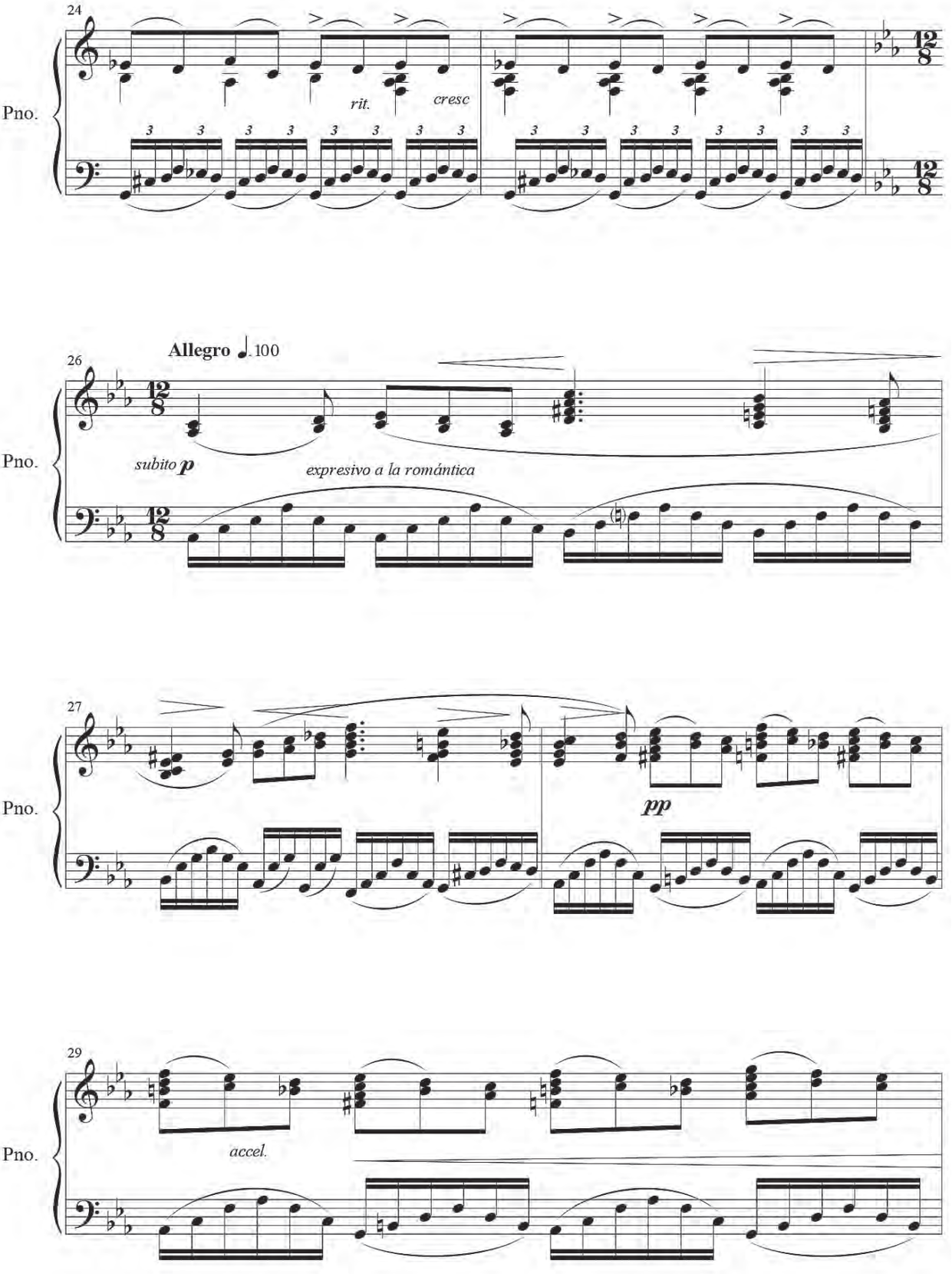
Sonata en Do

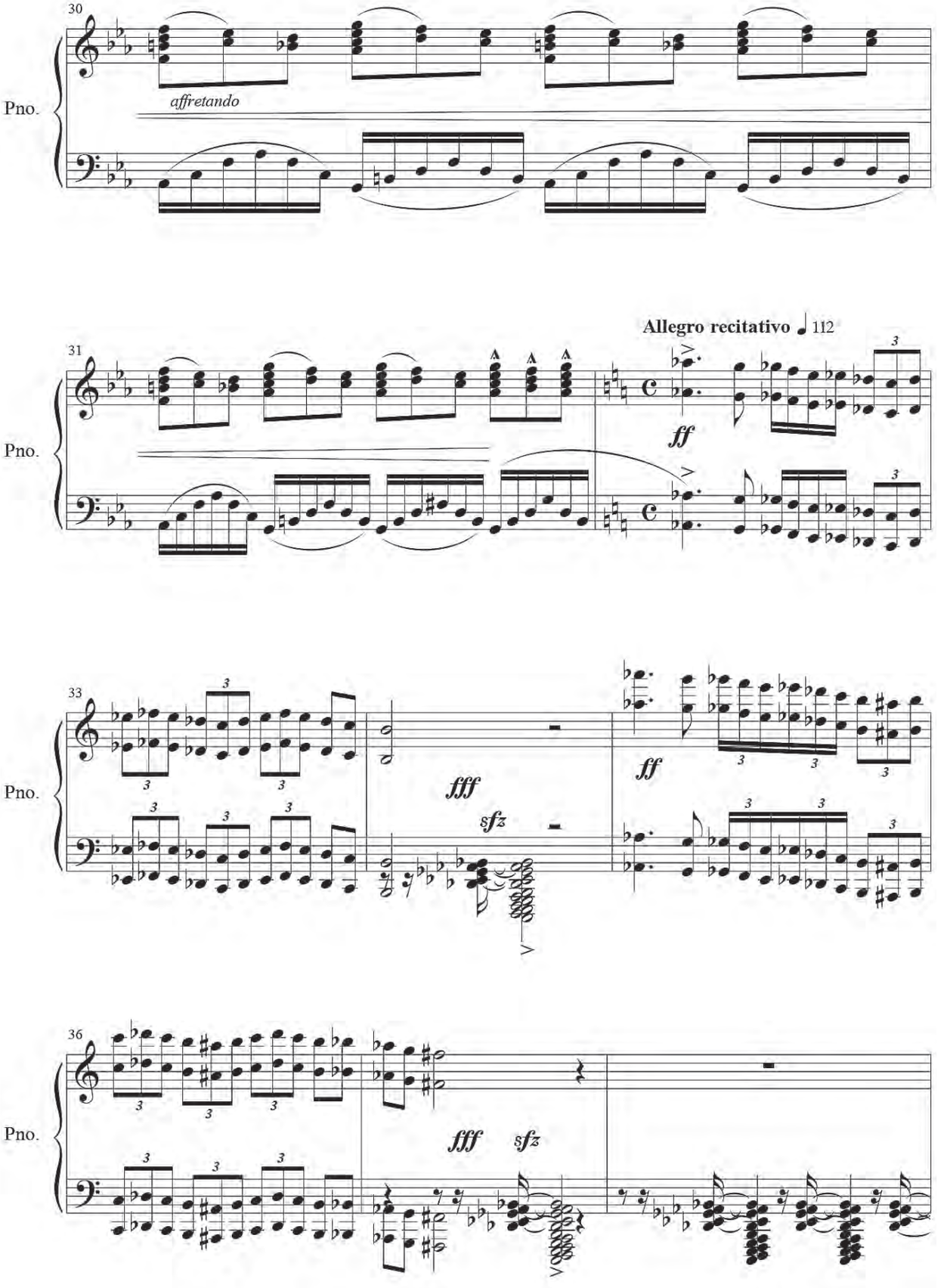
Fernando Albinarrate

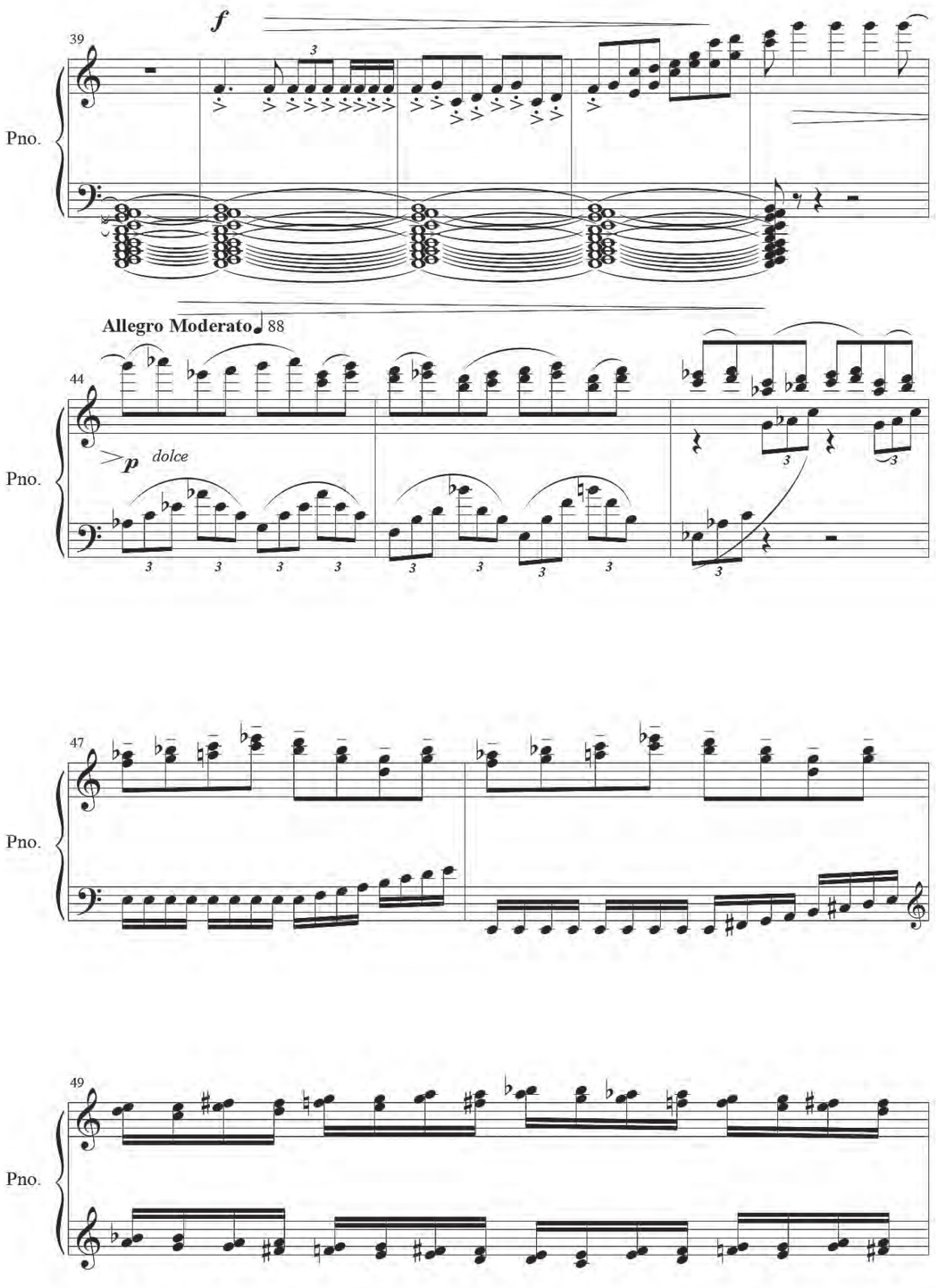


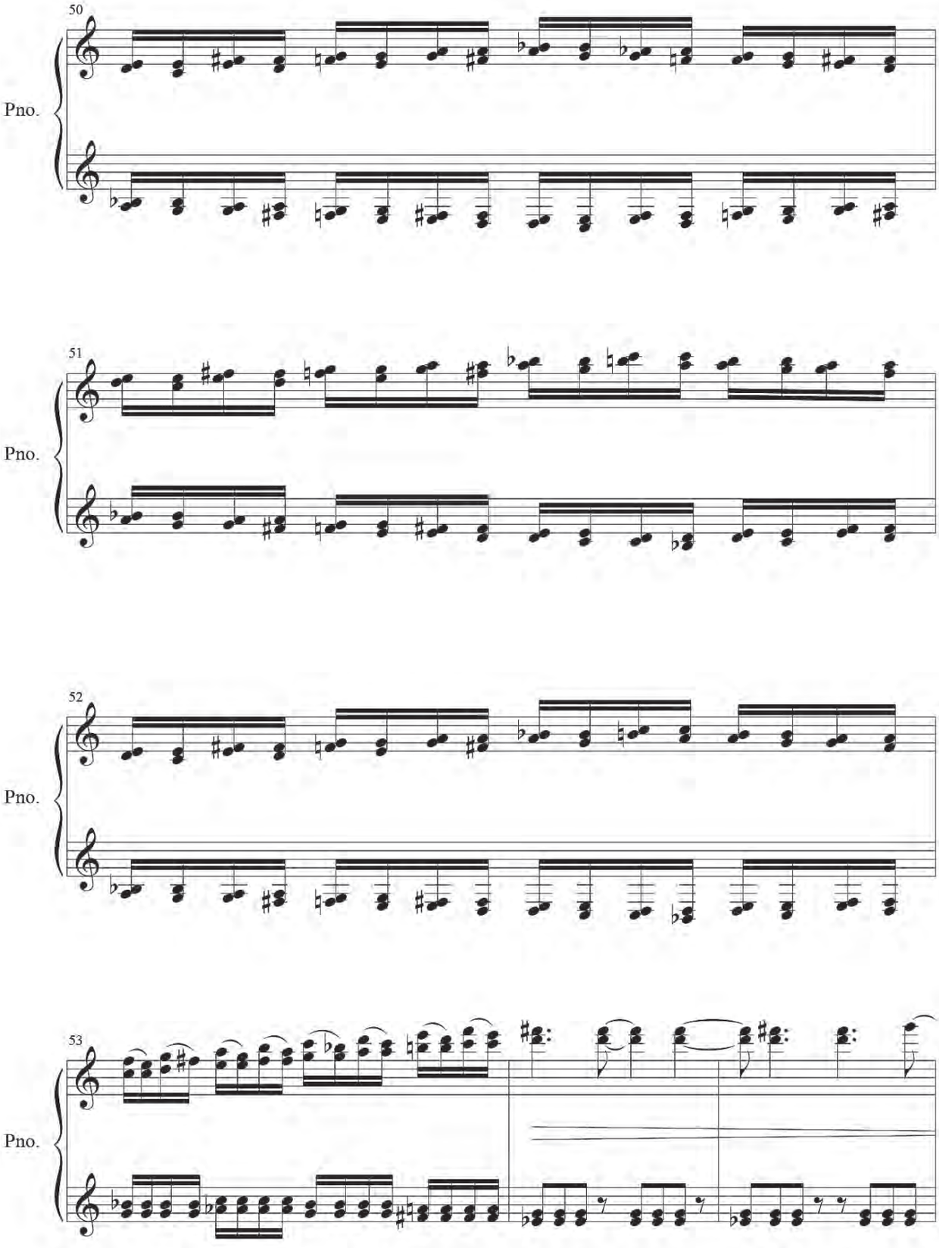

11
Pno.
rallentando
f
Moderato ♩ 60
13
Pno.
16
Pno.
accel.
precipitado
sfz
Allegro Moderato ♩ 88
17
Pno.

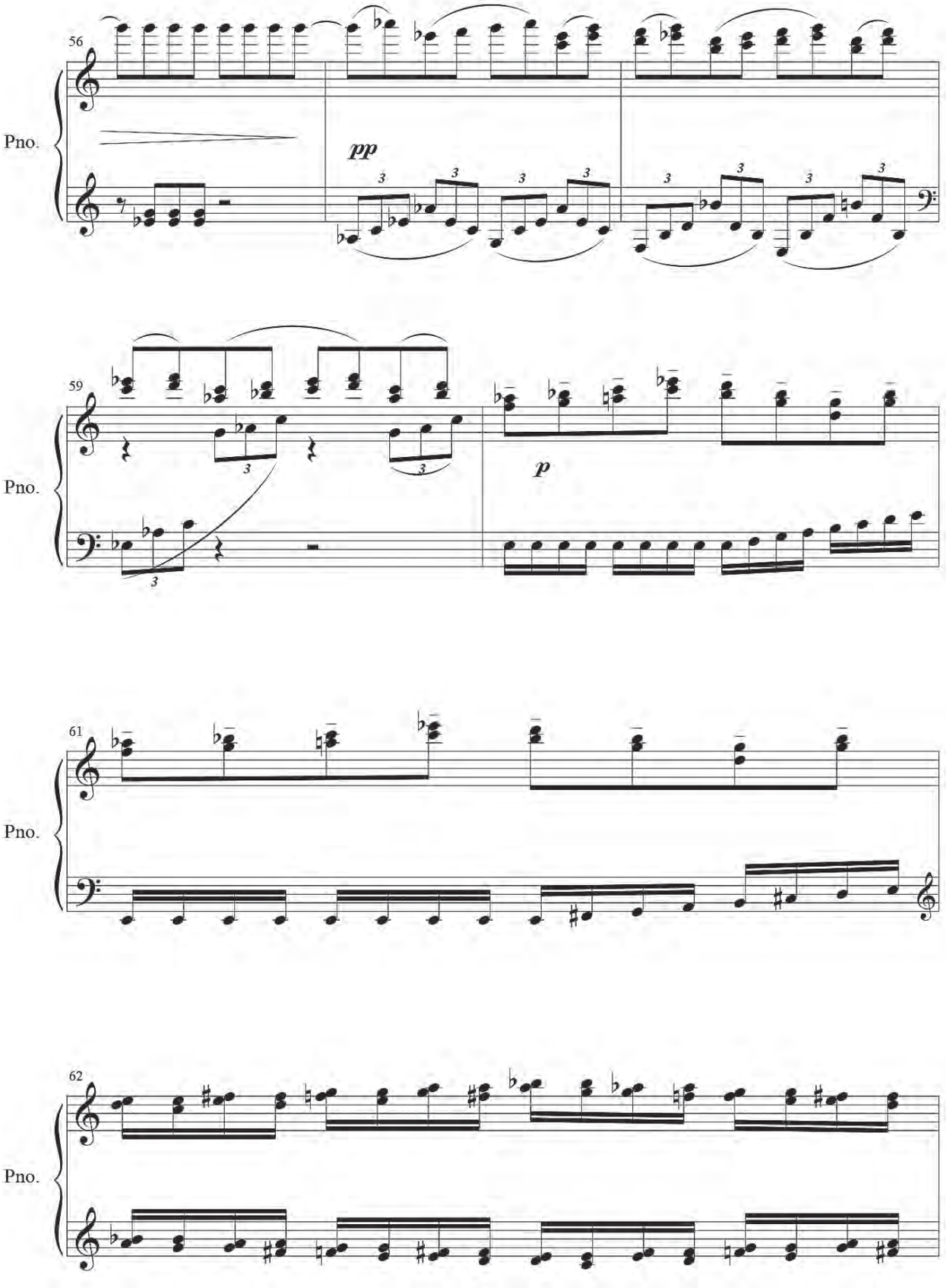

18
Pno.
Allegro ♩ 100
19
Pno.
20
Pno.
22
Pno.

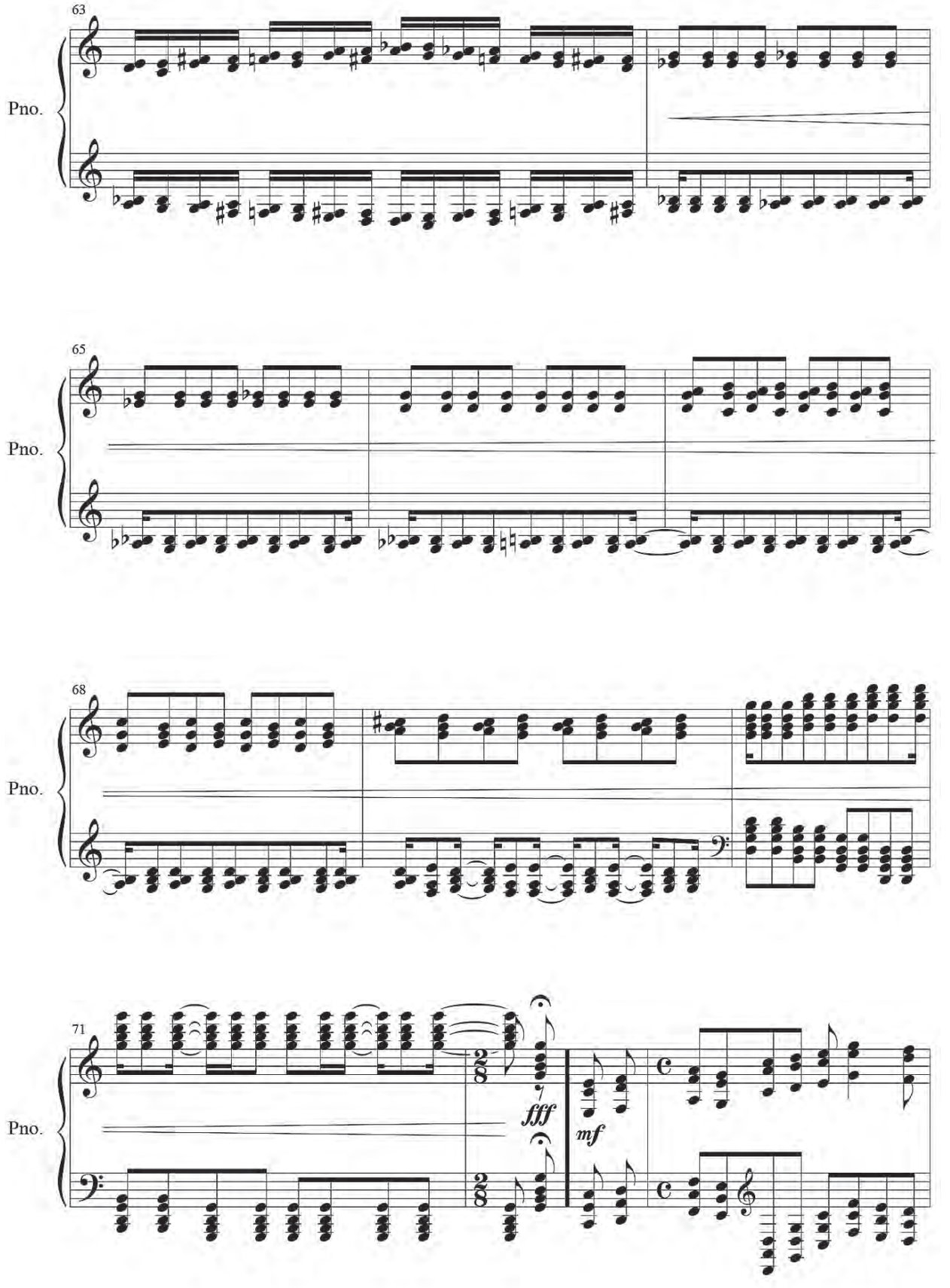

24
Pno.
rit.
cresc
26
Allegro ♩. 100
Pno.
subito p
expresivo a la romántica
27
Pno.
pp
29
Pno.
accel.

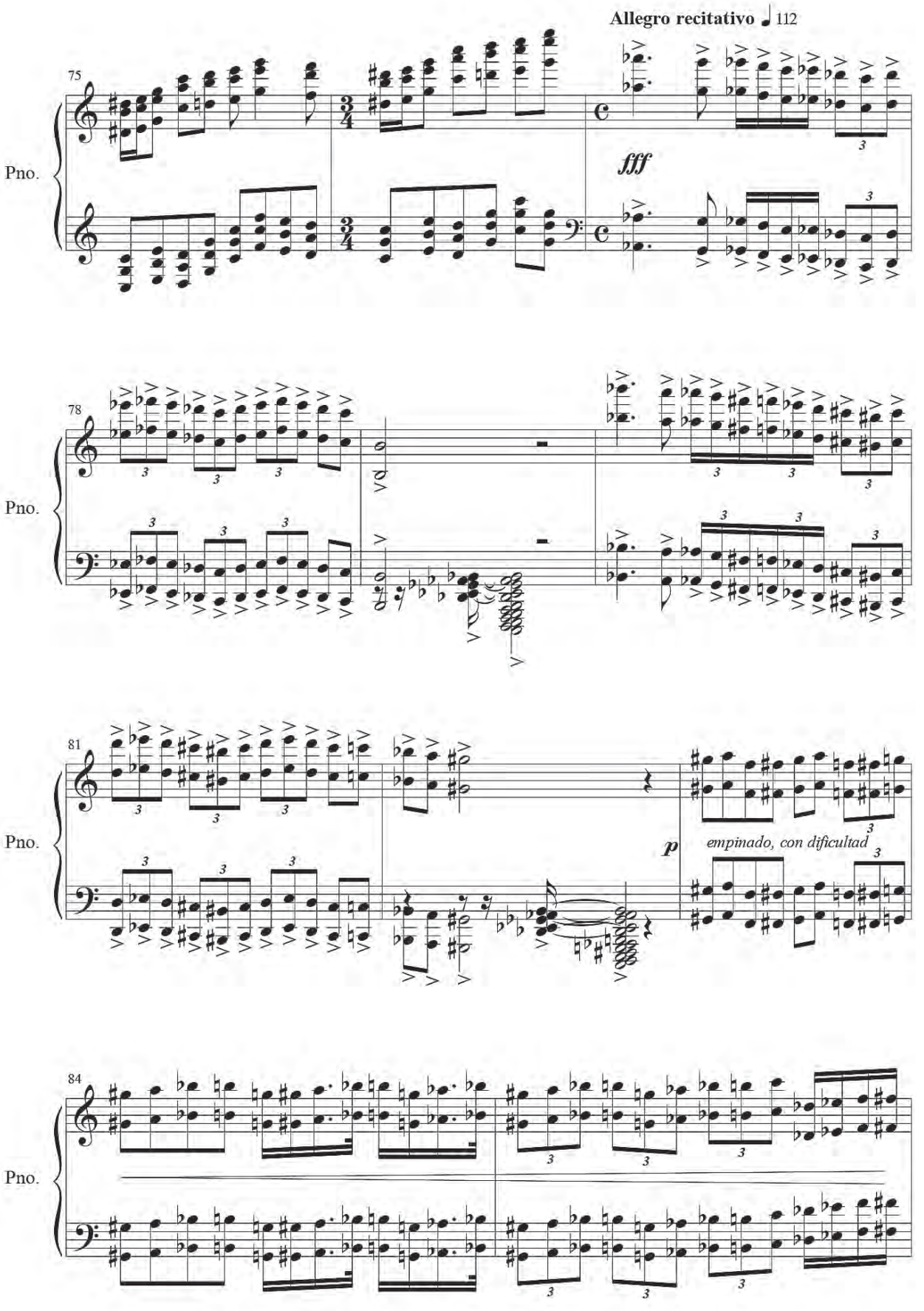

30
Pno.
affretando
31
Allegro recitativo ♩ 112
ff
33
fff
sfz
36

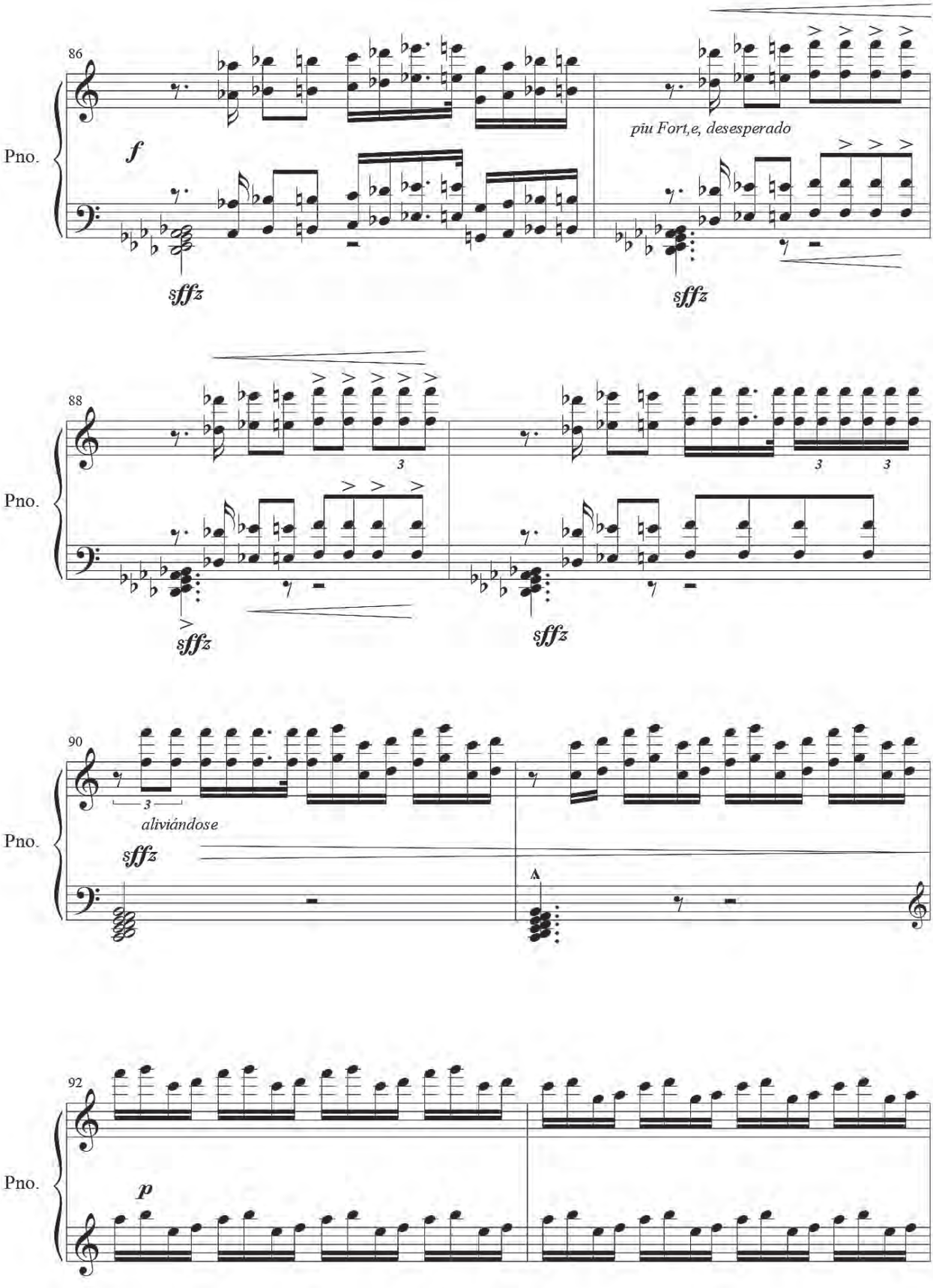

39
f
Pno.
Allegro Moderato 88
44
p dolce
Pno.
47
Pno.
49
Pno.

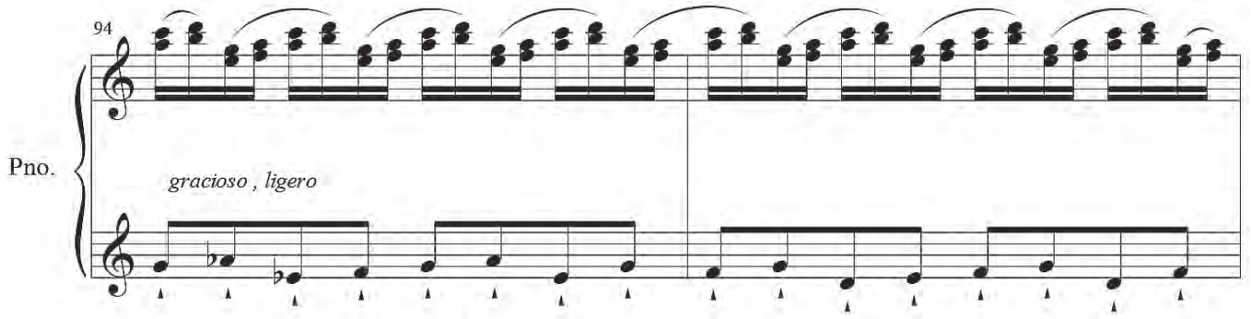

50
Pno.
51
Pno.
52
Pno.
53
Pno.

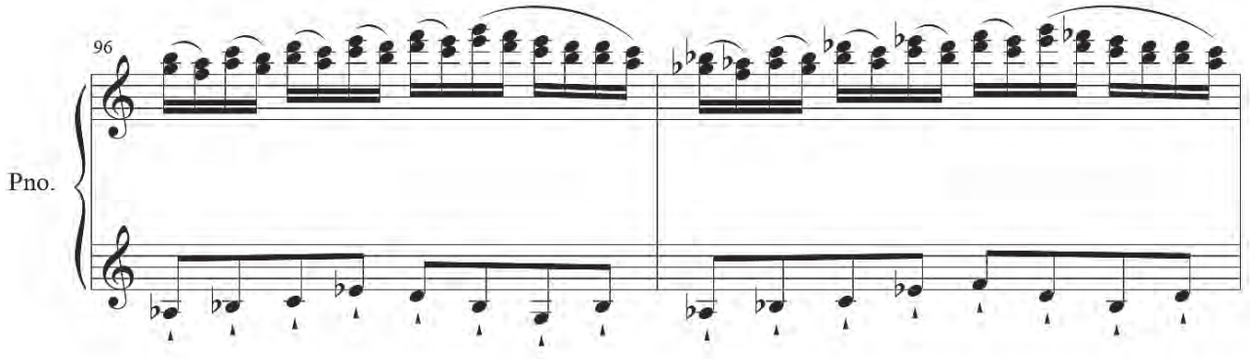

56
Pno.
pp
59
Pno.
p
61
Pno.
62
Pno.

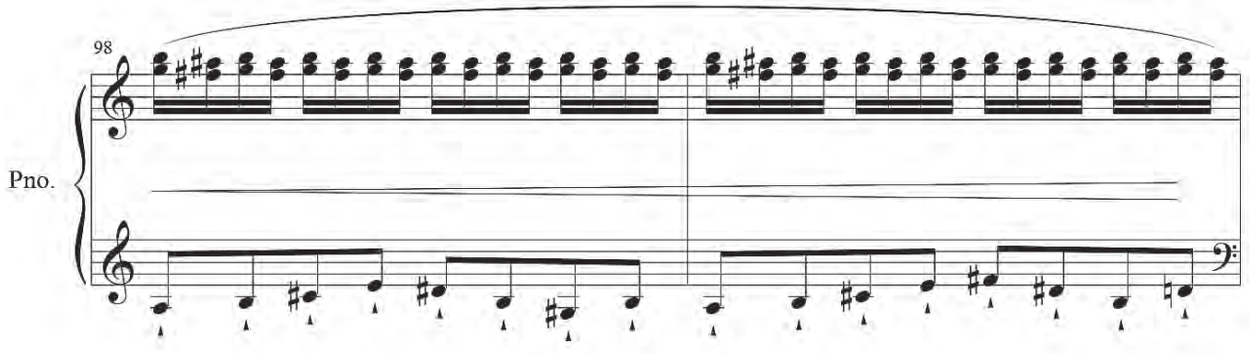

63
Pno.
65
Pno.
68
Pno.
71
Pno.
fff
mf

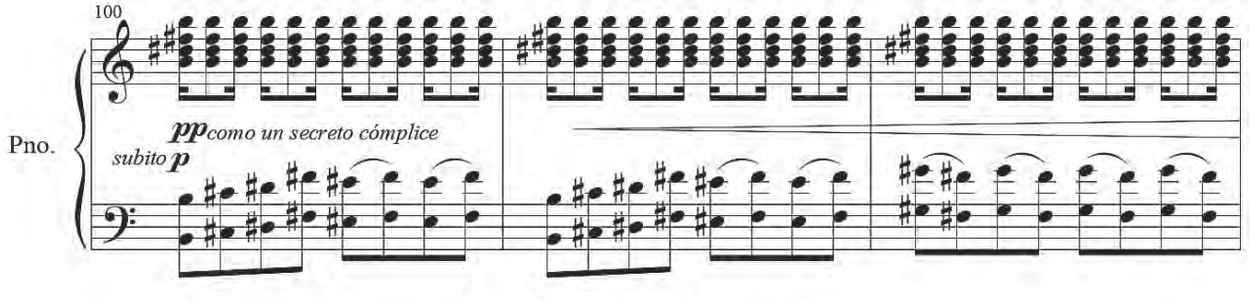

Allegro recitativo ♩ 112
75
Pno.
fff
78
Pno.
81
Pno.
p
empinado, con dificultad
84
Pno.

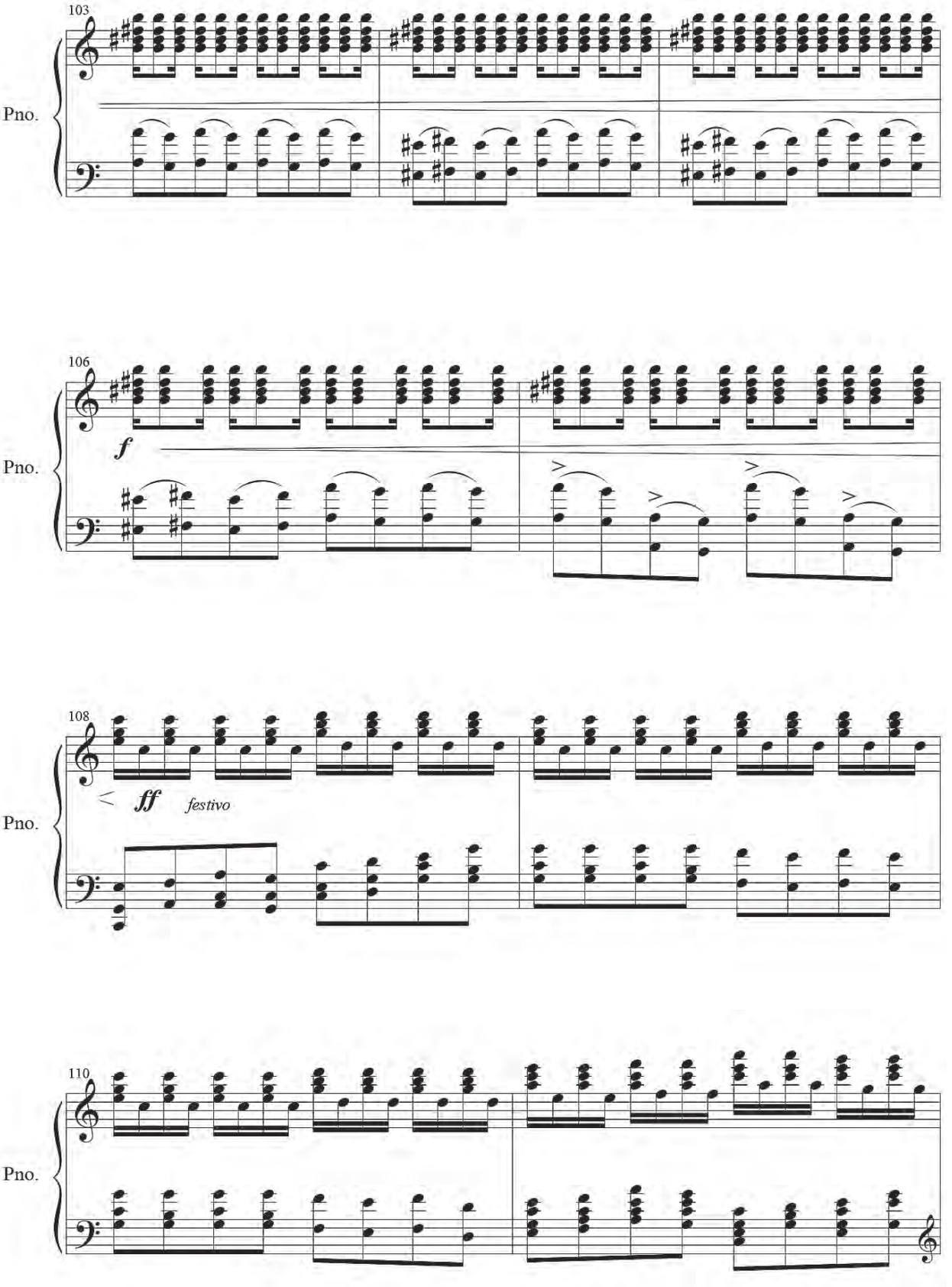

86
Pno.
f
sffz
più Fort,e, desesperado
sffz
88
Pno.
3
3
3
sffz
sffz
90
Pno.
3
aliviándose
sffz
A
92
Pno.
p

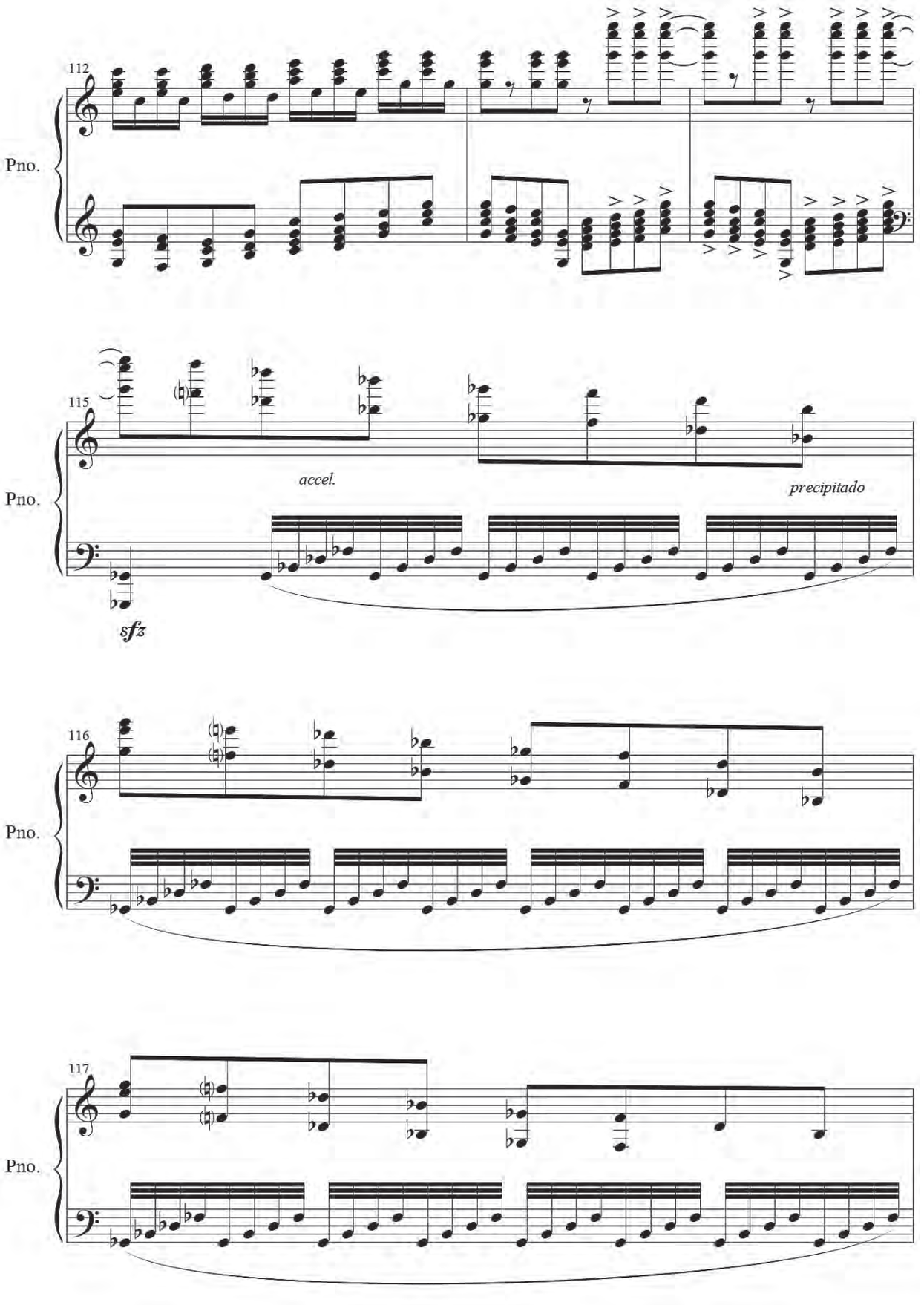

94
Pno.
gracioso , ligero

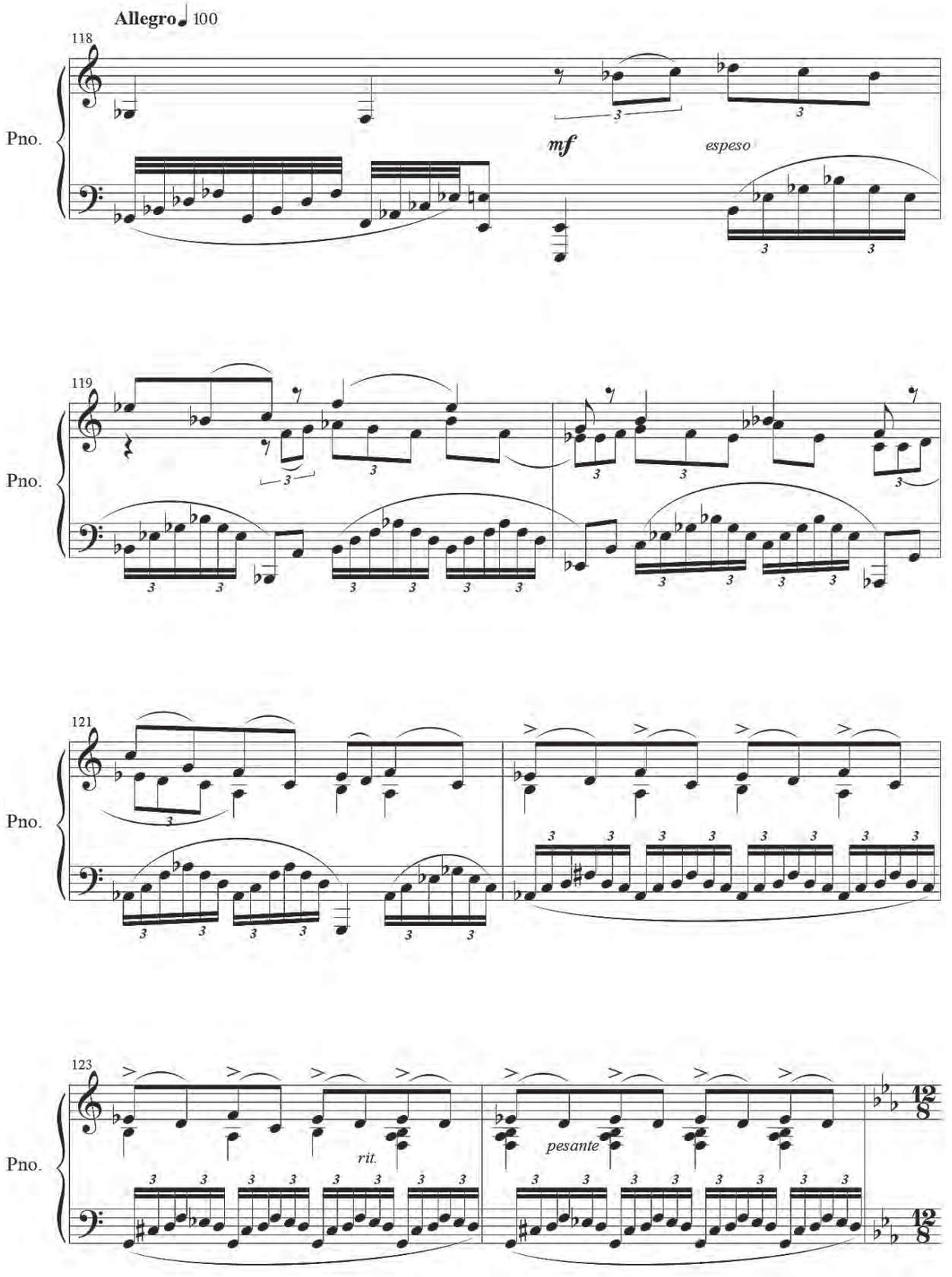

96
Pno.

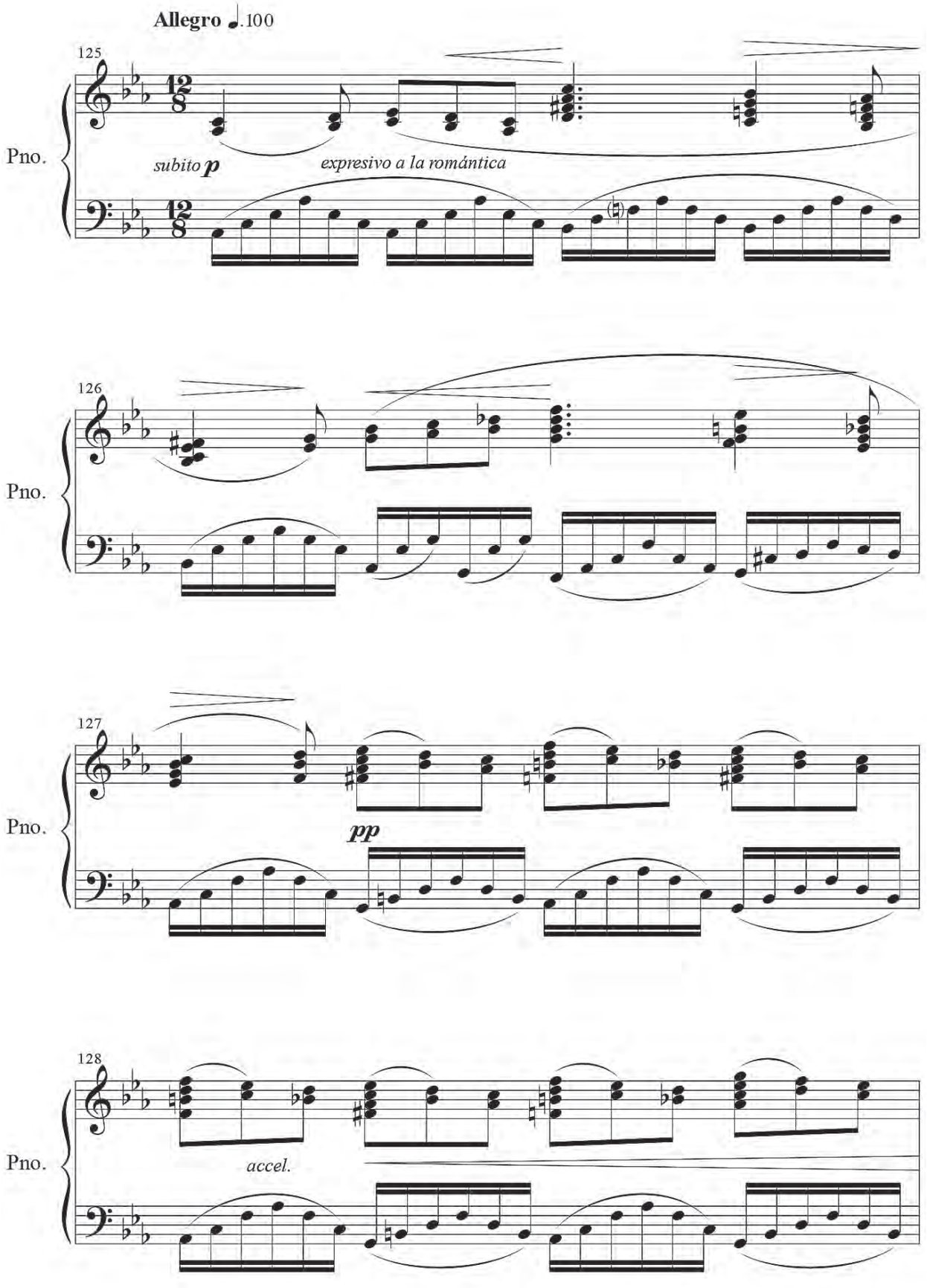

98
Pno.

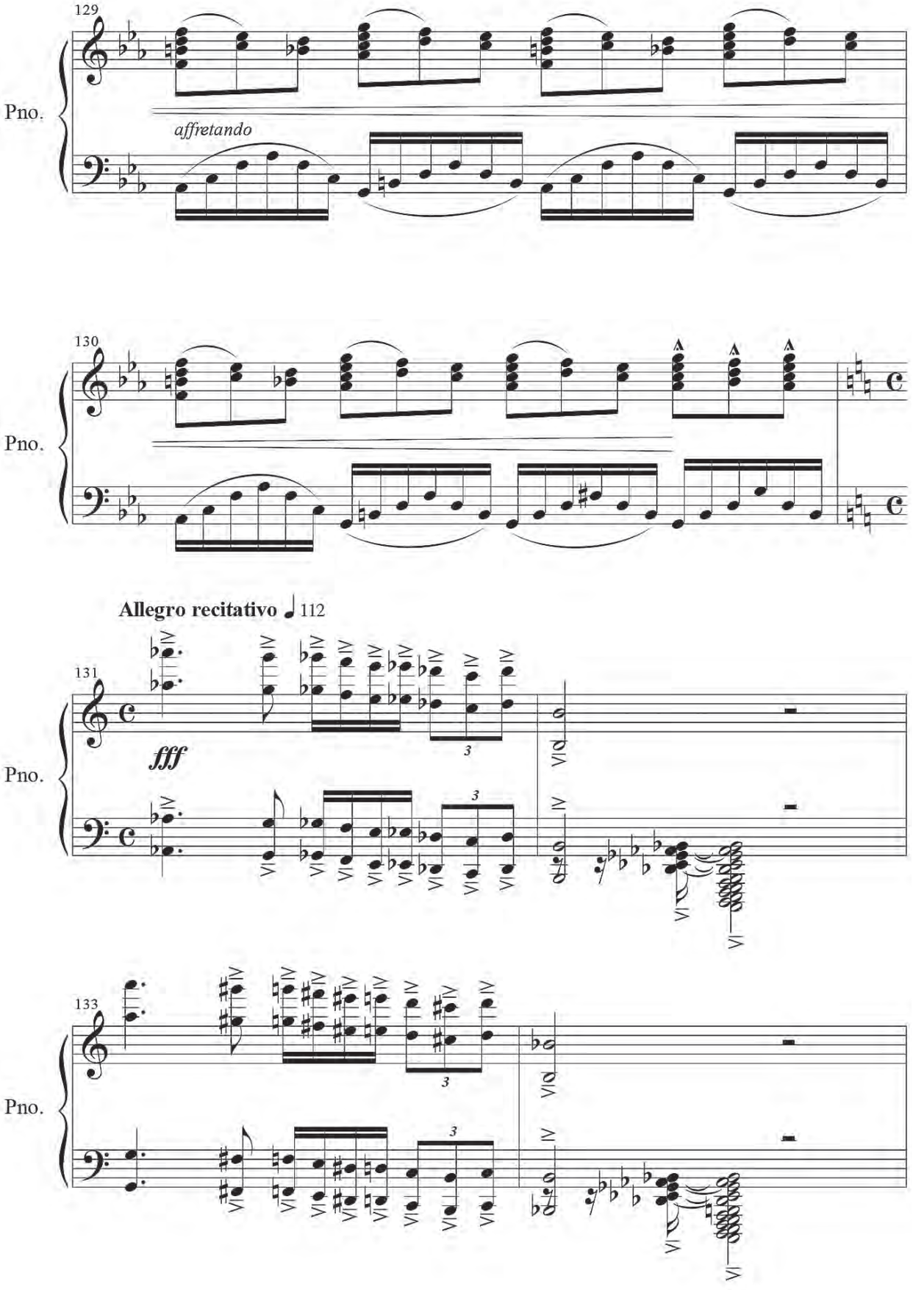

100
Pno.
pp como un secreto cómplice
subito p

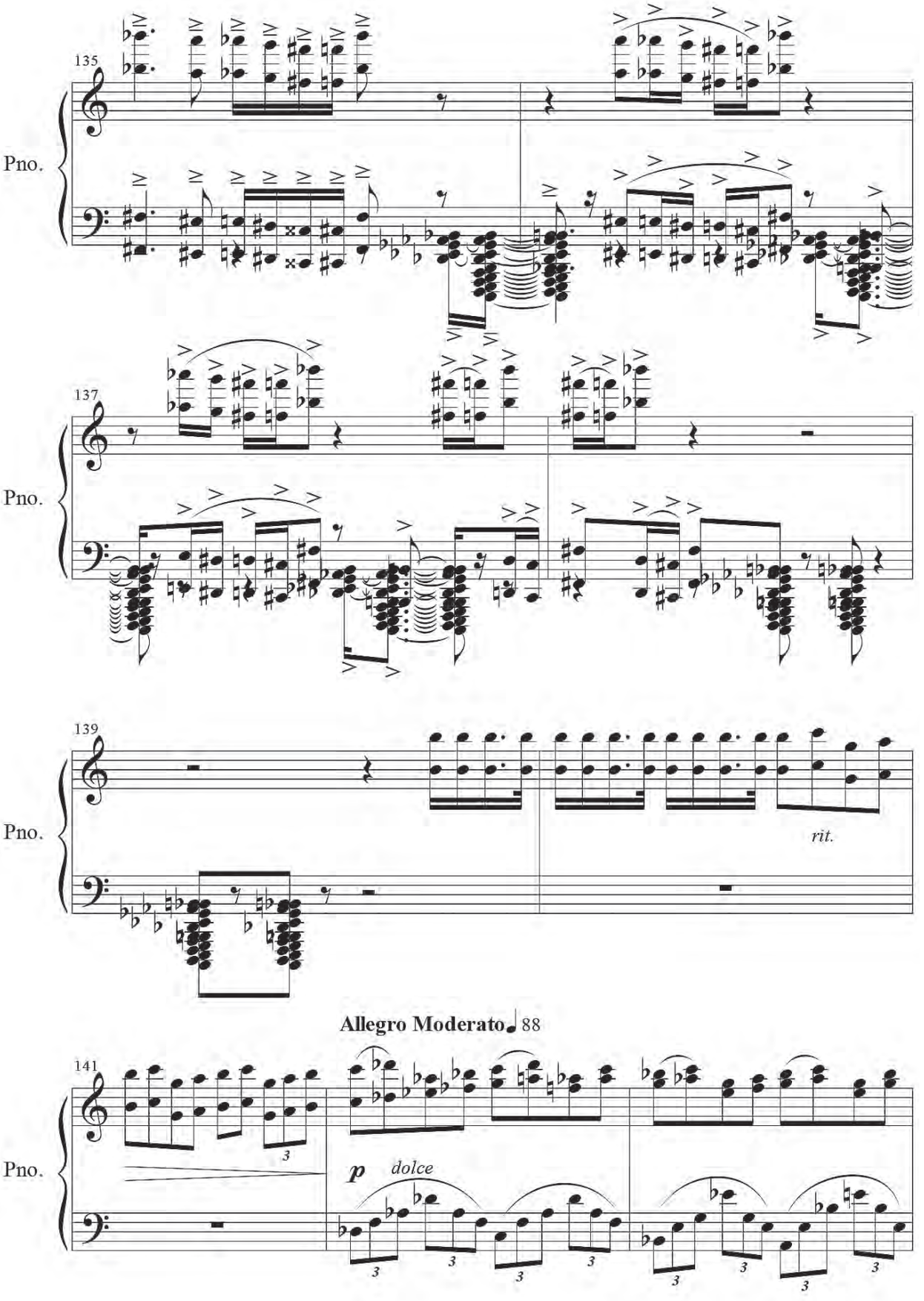

103
Pno.
106
Pno.
f
108
Pno.
ff
festivo
110
Pno.

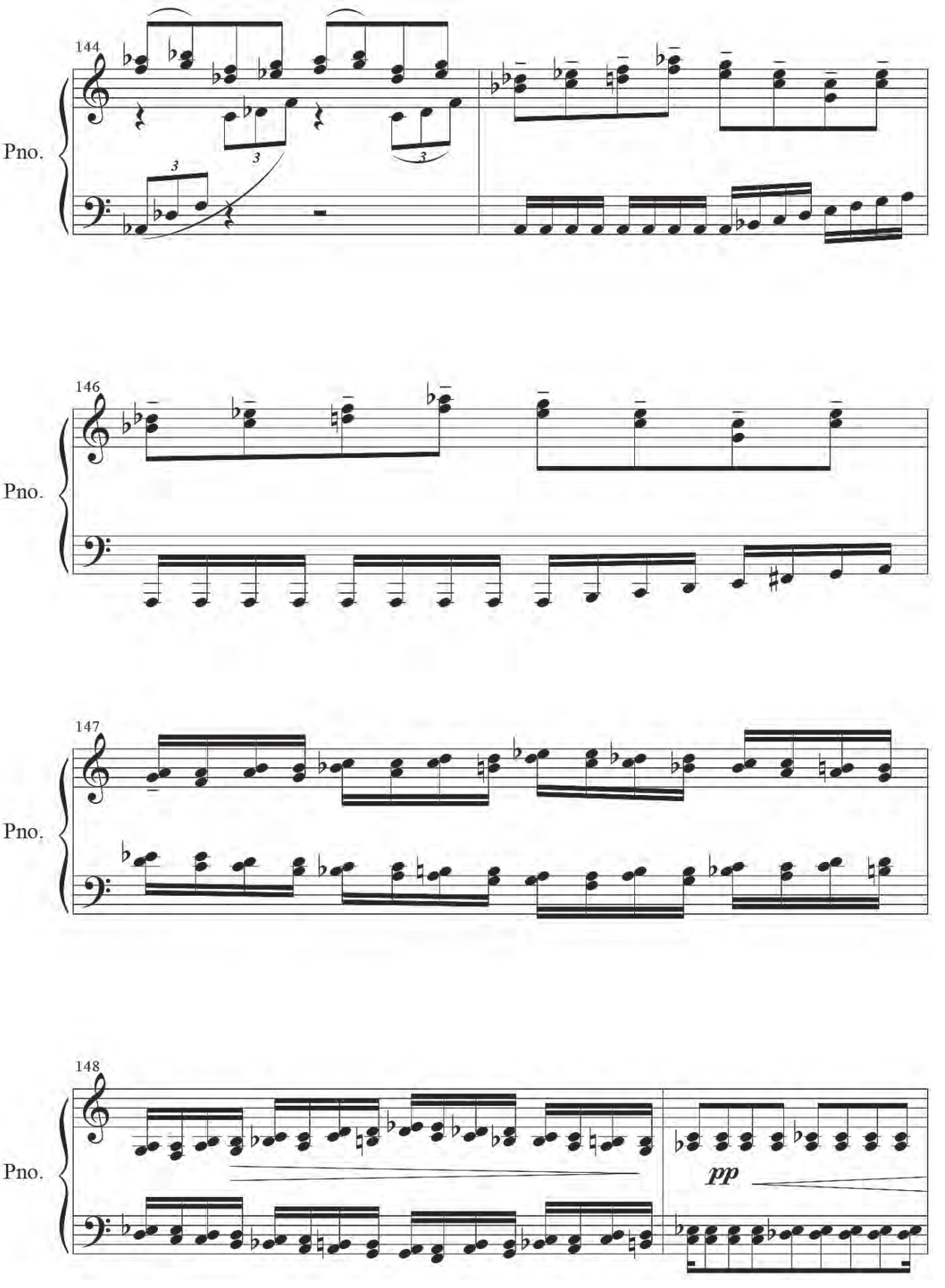

112
Pno.
115
Pno.
accel.
precipitado
sfz
116
Pno.
117
Pno.

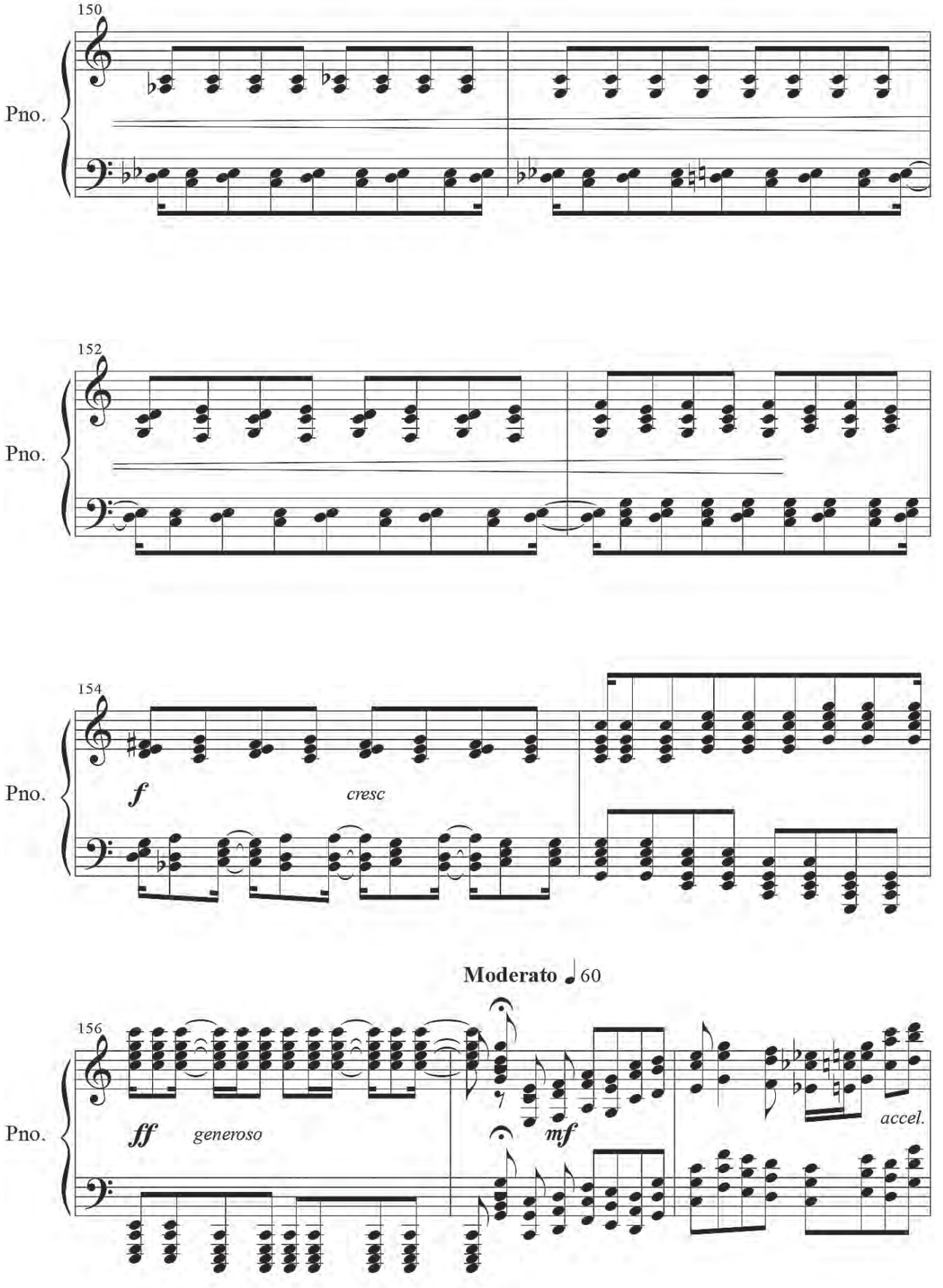

Allegro ♩ 100
118
Pno.
mf
espeso
119
Pno.
121
Pno.
123
Pno.
rit.
pesante
12/8
12/8

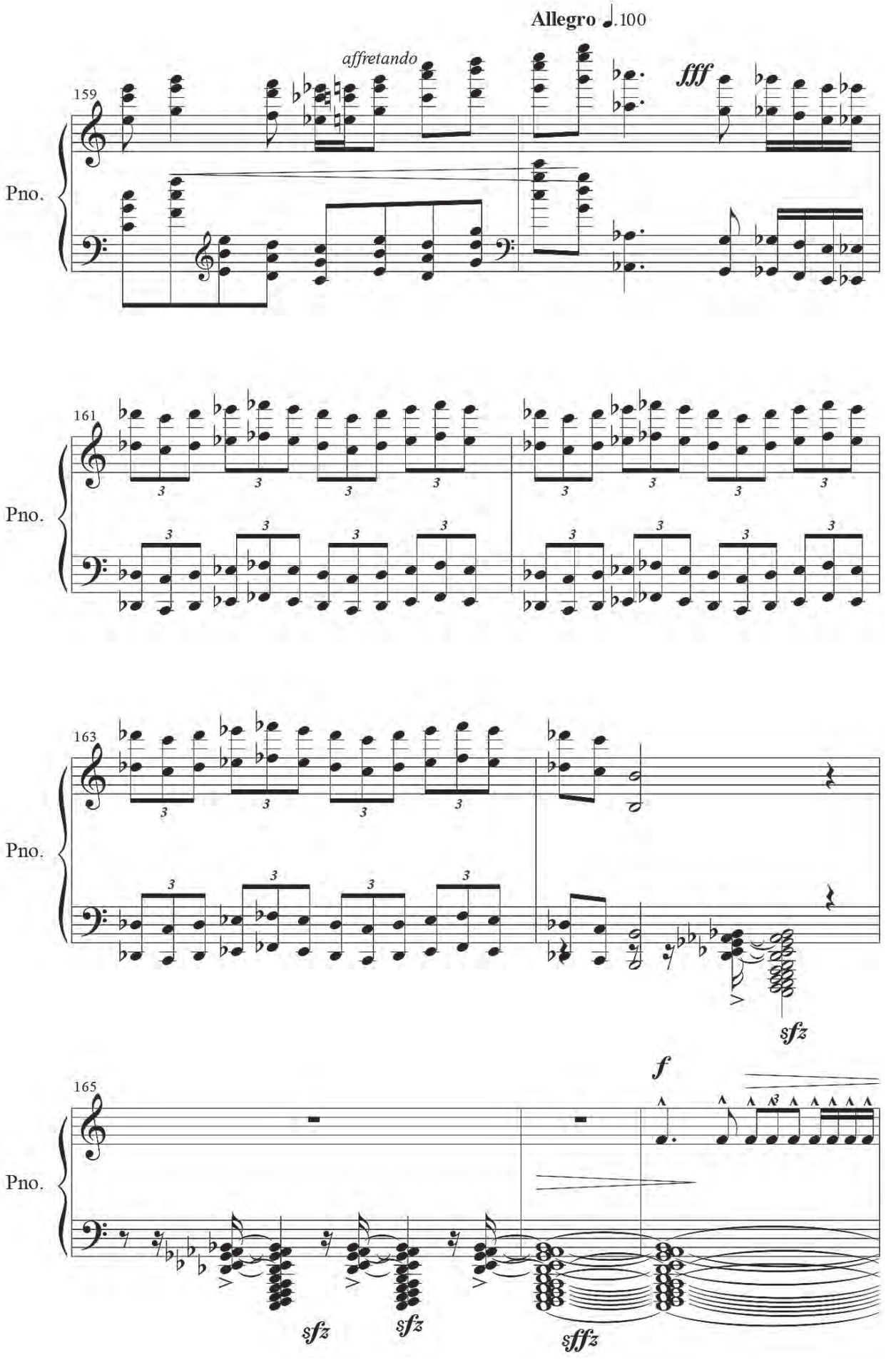

Allegro ♩.100
125
Pno.
subito p
expresivo a la romántica
126
Pno.
127
Pno.
pp
128
Pno.
accel.

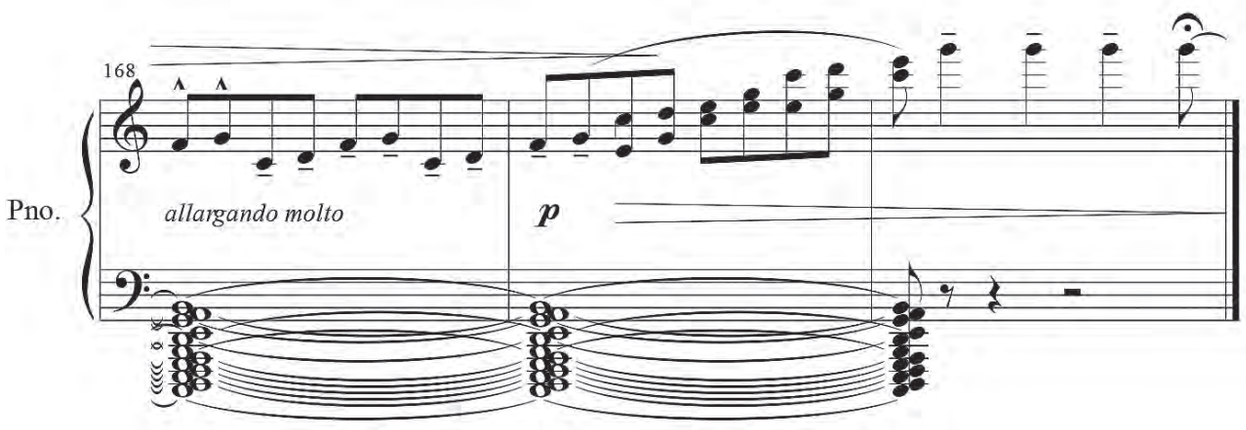

129
Pno.
affretando
130
Pno.
Allegro recitativo ♩ 112
131
Pno.
fff
133
Pno.


135
Pno.
137
Pno.
139
Pno.
rit.
Allegro Moderato ♩ 88
141
Pno.
p
dolce


144
Pno.
146
Pno.
147
Pno.
148
Pno.
pp


150
Pno.
152
Pno.
154
Pno.
f
cresc
Moderato ♩ 60
156
Pno.
ff
generoso
mf
accel.


Allegro ♩.100
affretando
159
fff
Pno.
161
Pno.
163
Pno.
sfz
f
165
Pno.
sfz
sfz
sffz


168
Pno.
allargando molto
p

Osvaldo y Sonata

1988

Carmen Baliero

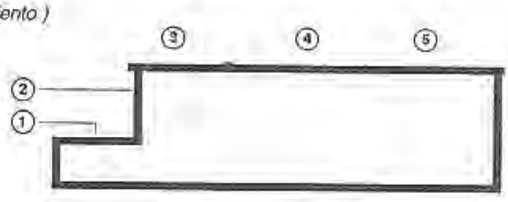
Obra para piano (Osvaldo) cerrado, amplificado mediante micrófonos ubicados en la caja interior y pianista. Contiene una fuerte tendencia teatral ya que la pianista (Sonata) debe emular una copulación con el piano a través del frotamiento de yemas y cuerpo sobre su tapa inferior. Posteriormente, a medida que va trepando sobre el mueble el rozamiento de las manos incrementa la intensidad sonora, ayudada por una sutil amplificación a través de los micrófonos. La partitura está trabajada textualmente como una escena teatral o coreografía y reforzada por gráficos que explican los movimientos y trayectoria que debe cumplir la pianista mientras produce el sonido. La obra finaliza con la pianista sentada sobre el otro extremo del piano, fumando un cigarrillo que despega de una de las caras ocultas del mismo.

Guía técnica:

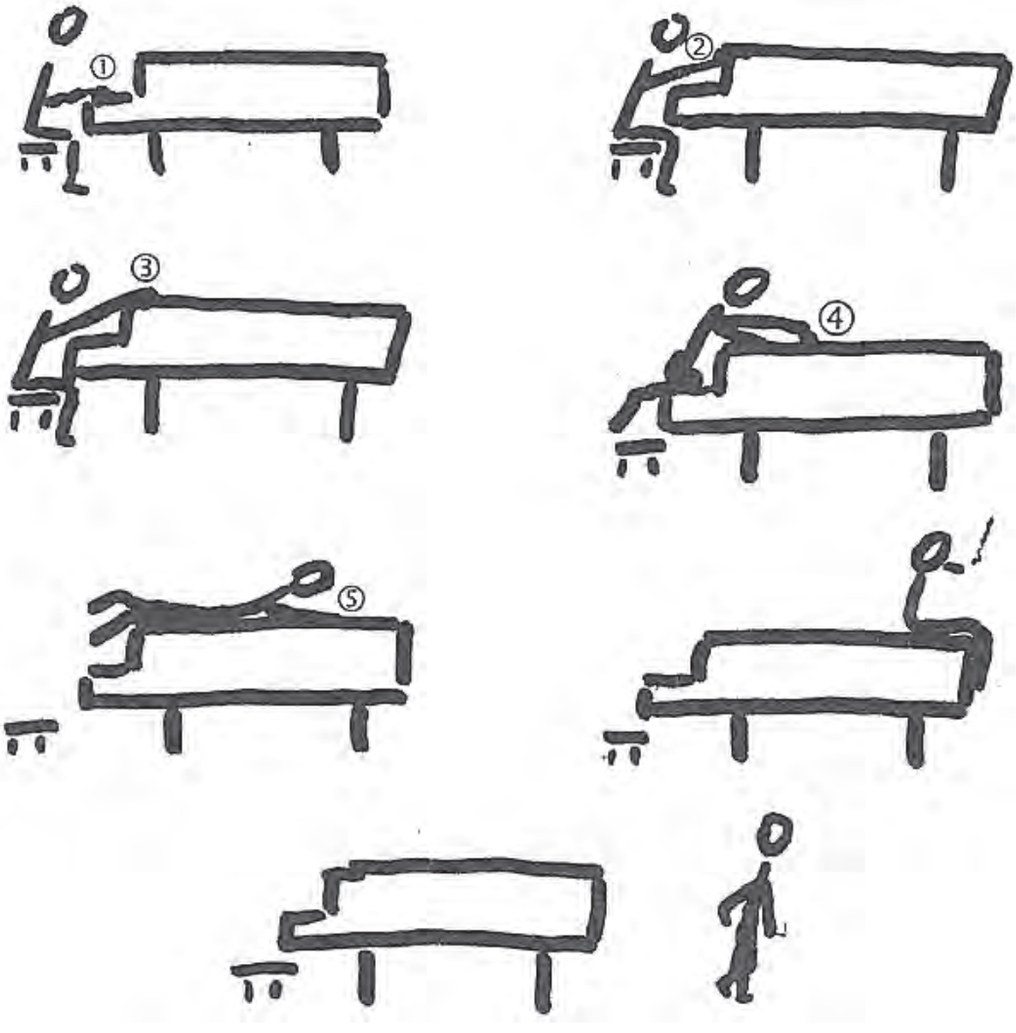
Esta obra consiste en generar sonido en el piano, a partir del rozamiento de su madera con las palmas y yemas de las manos.

El recorrido de las manos está dividido en cinco zonas ①, ②, ③, ④, ⑤.

(zonas de rozamiento)



- La duración de cada zona depende de las variedades y combinatorias sonoras que encuentre el intérprete con ambas manos.
- El caudal e intensidad de rozamiento aumentan gradualmente de la zona ① a la ⑤.
- El piano debe permanecer totalmente cerrado.
- Colocar un micrófono (preferiblemente sin cable) en su interior.
- Comenzar a buscar sonido con las yemas sobre el centro de la tapa del teclado ① e ir abriendo las manos hacia los extremos intercalando silencios.
- Seguir en la pared vertical ② otra vez comenzando desde el centro hacia los extremos.
- Los movimientos en las zonas ③, ④ y ⑤ quedan a criterio del intérprete.
- La duración de la obra es de 6 minutos aproximadamente.



Elegía para cello y piano

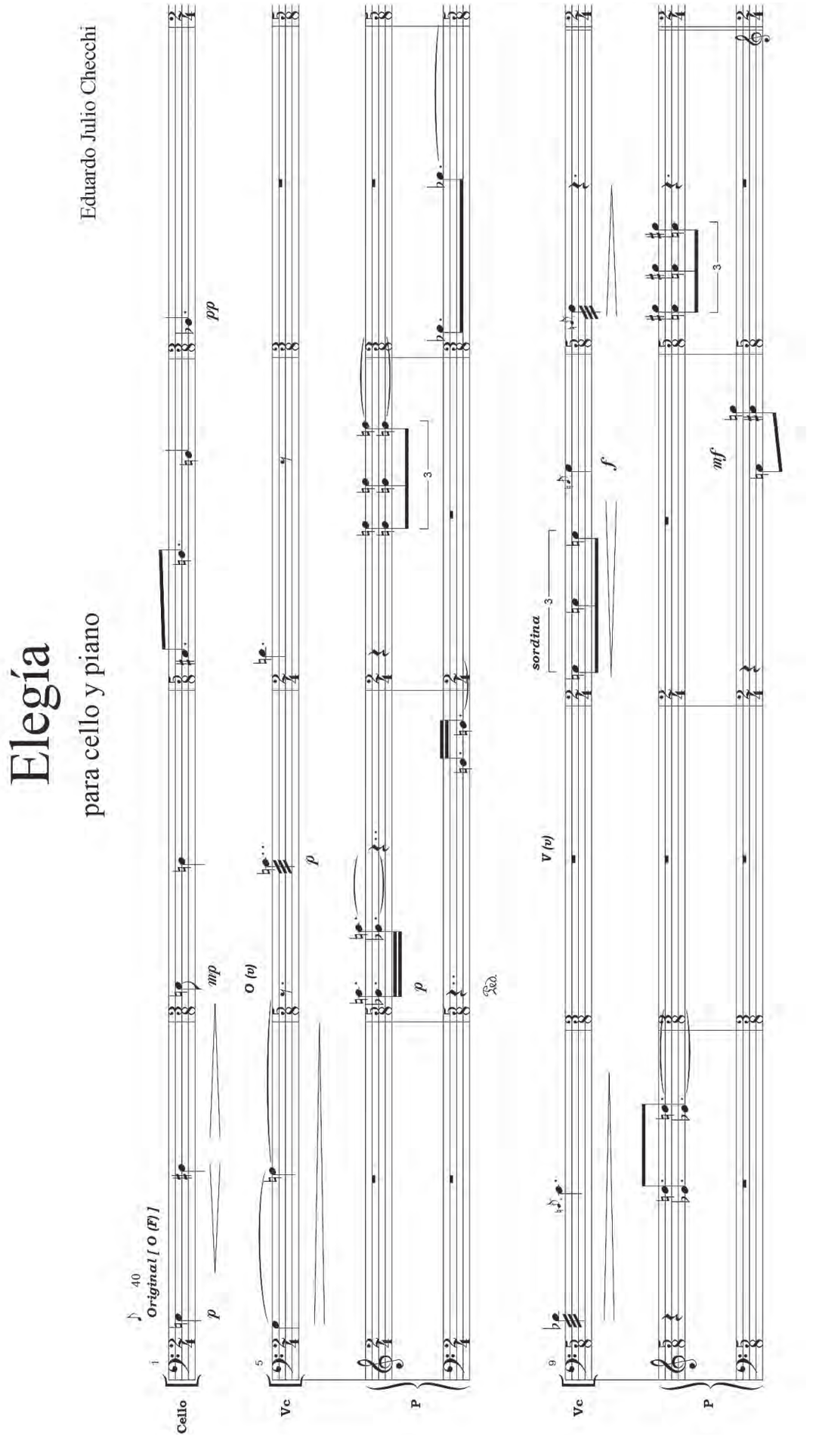
1998

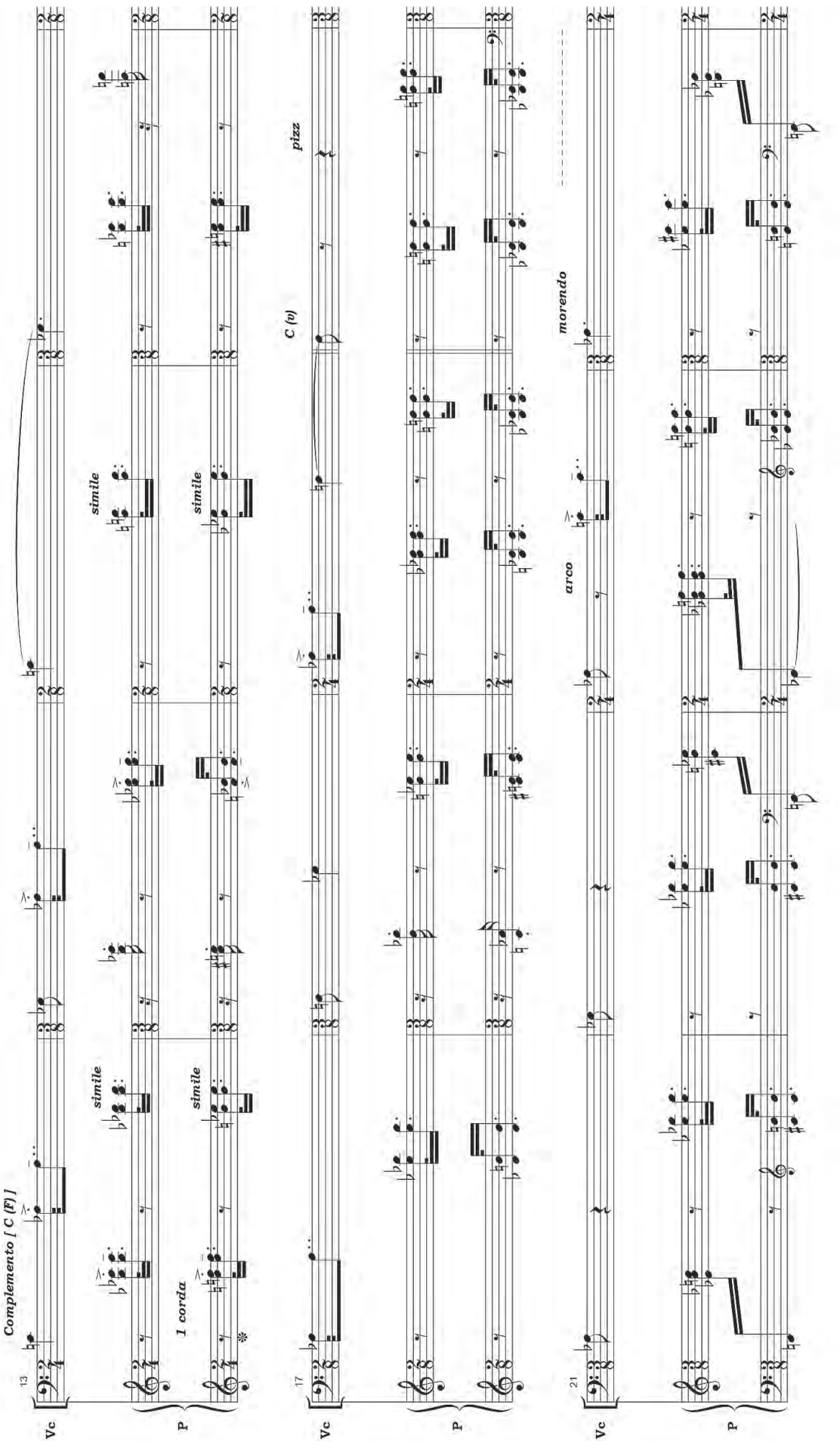
Eduardo Checchi

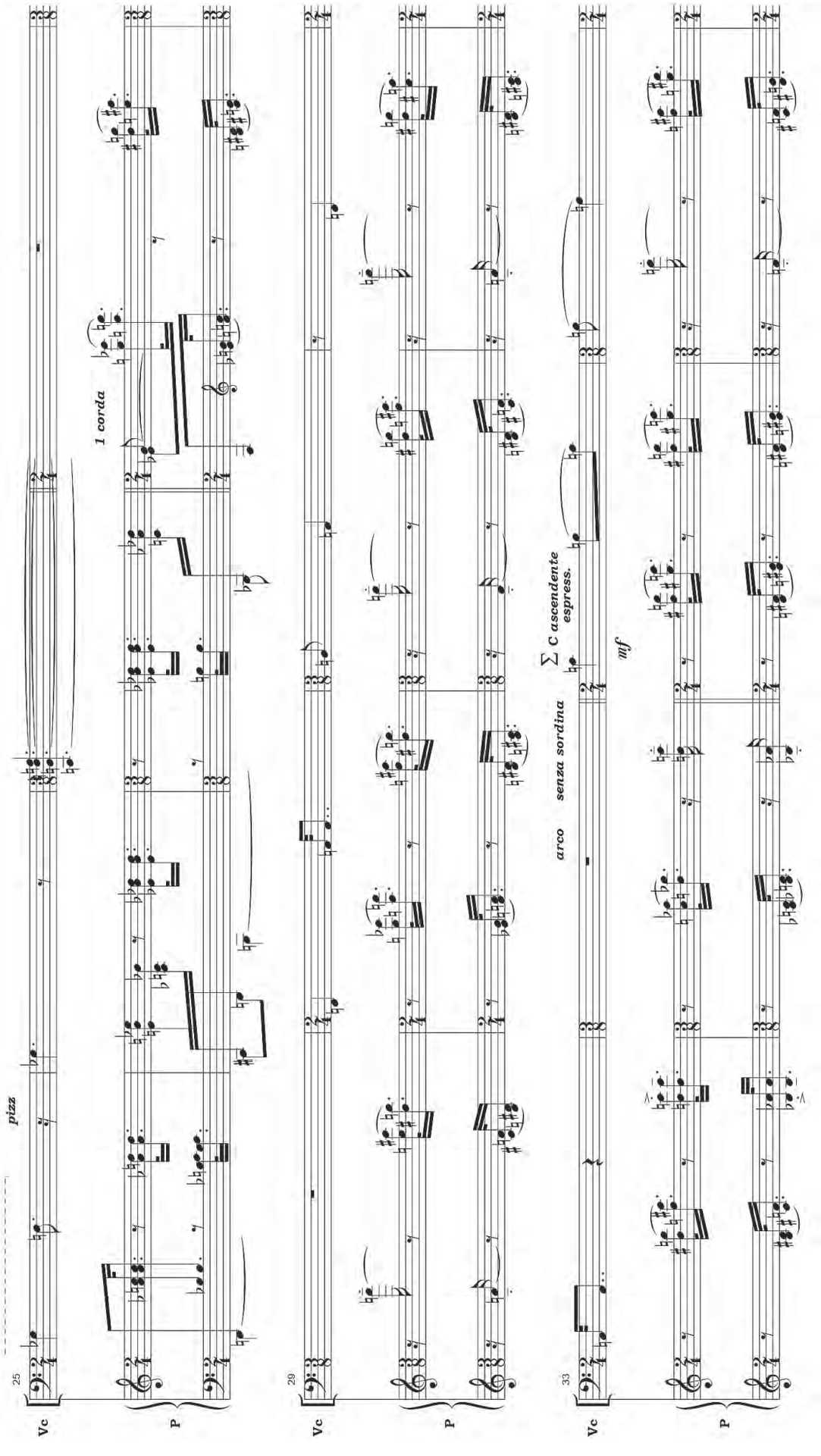
Obra que emplea posiciones no retrogradables en alturas y en valores de duración, a través de conjuntos de grados cromáticos de dos hasta cuatro elementos. Los valores de duración presentan ritmo libre.

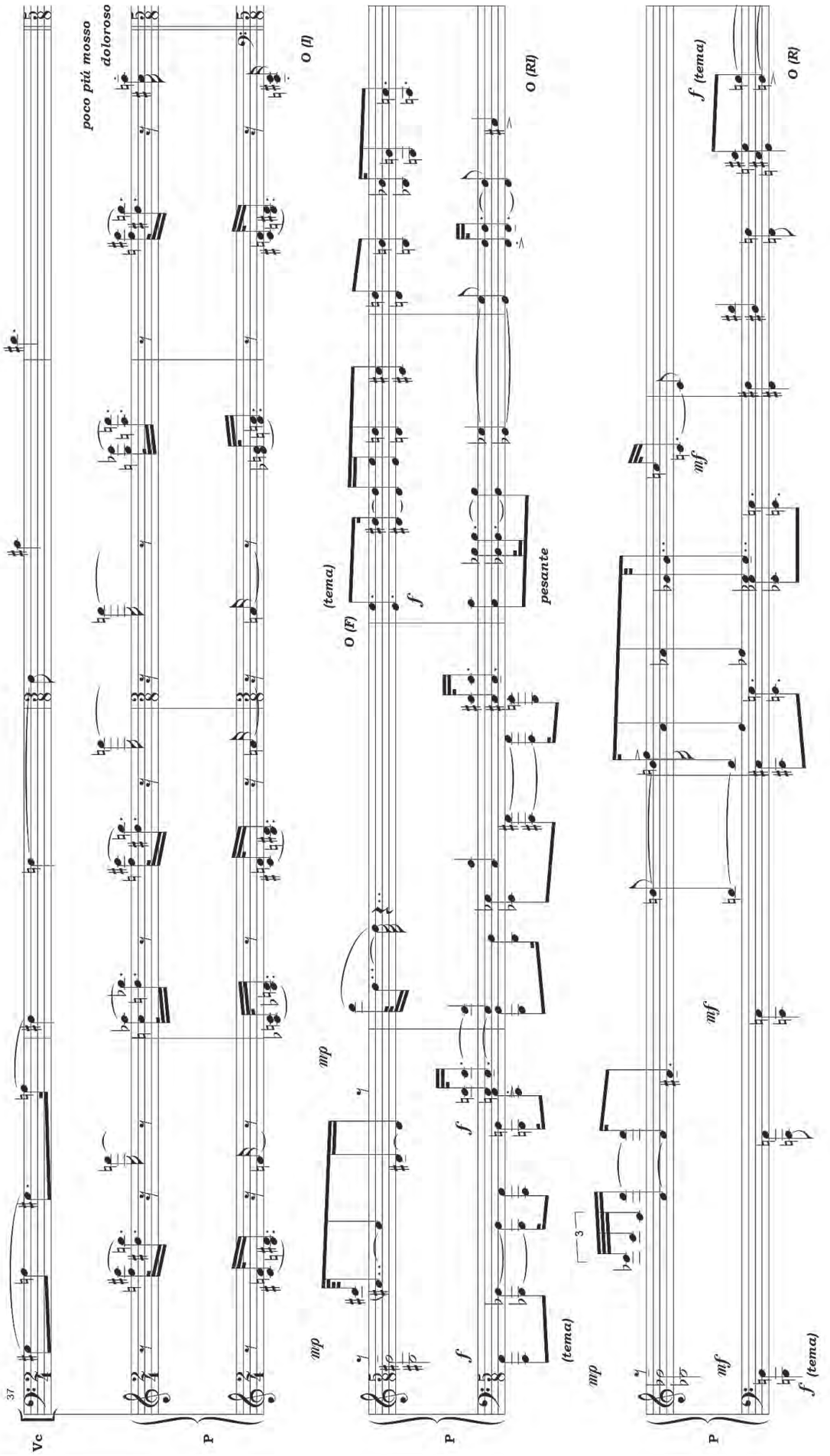
La sonoridad alterna entre durezas ubicadas al comienzo de la obra evoluciona en su devenir hasta arpegios donde la consonancia prima. Los solos de los instrumentos manifiestan discursos bien diferenciados: mientras el piano atraviesa sonoridades duras, el cello juega con sonidos en pizzicato y movimientos de arco entre una y dos cuerdas contiguas, como si estuviera buscando al elemento que no puede encontrar.

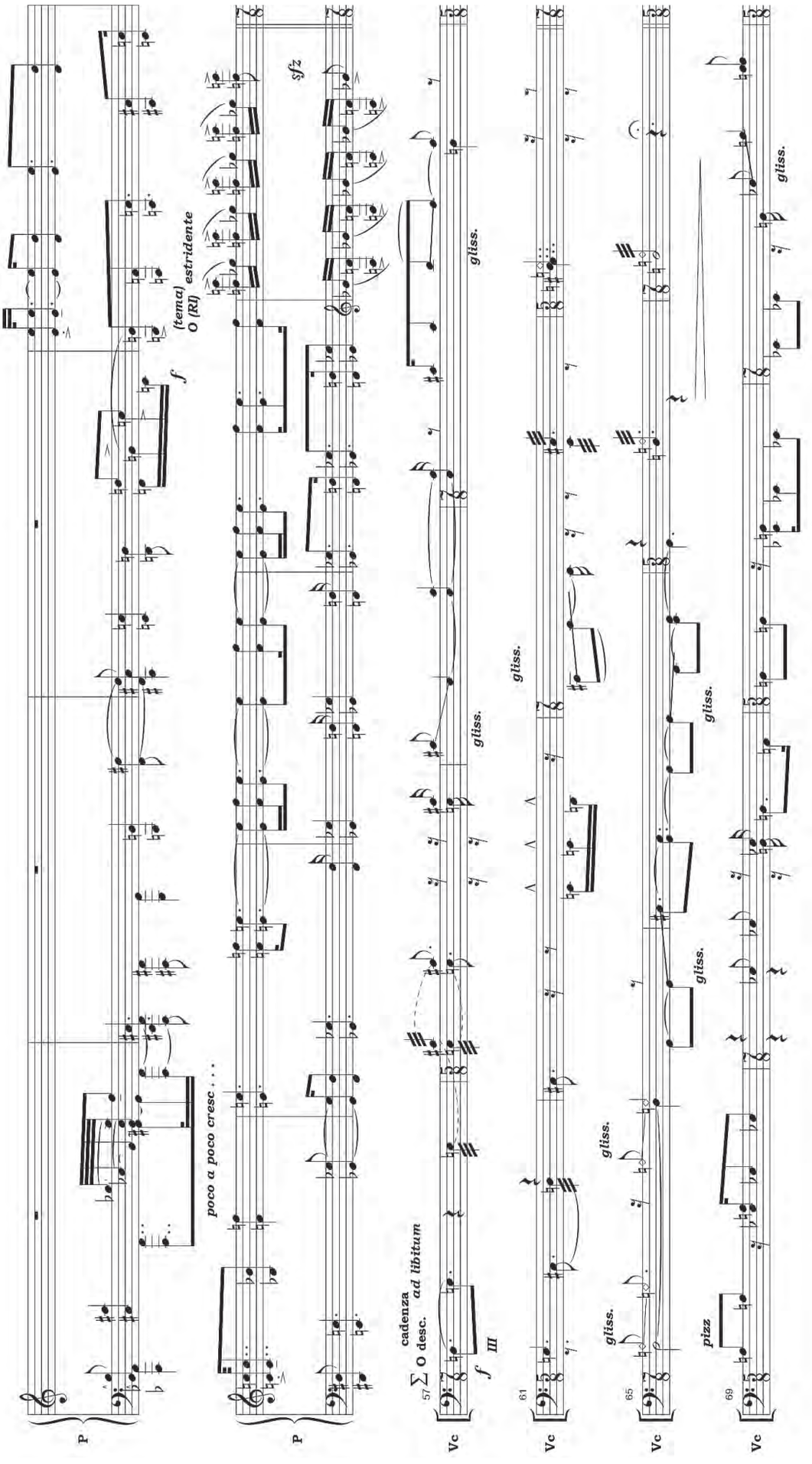
El título refiere a una plegaria, una súplica esperanzadora al finalizar con un gesto melódico ascendente, acompañado por un ostinato de una sonoridad levemente disonante, tensionante.

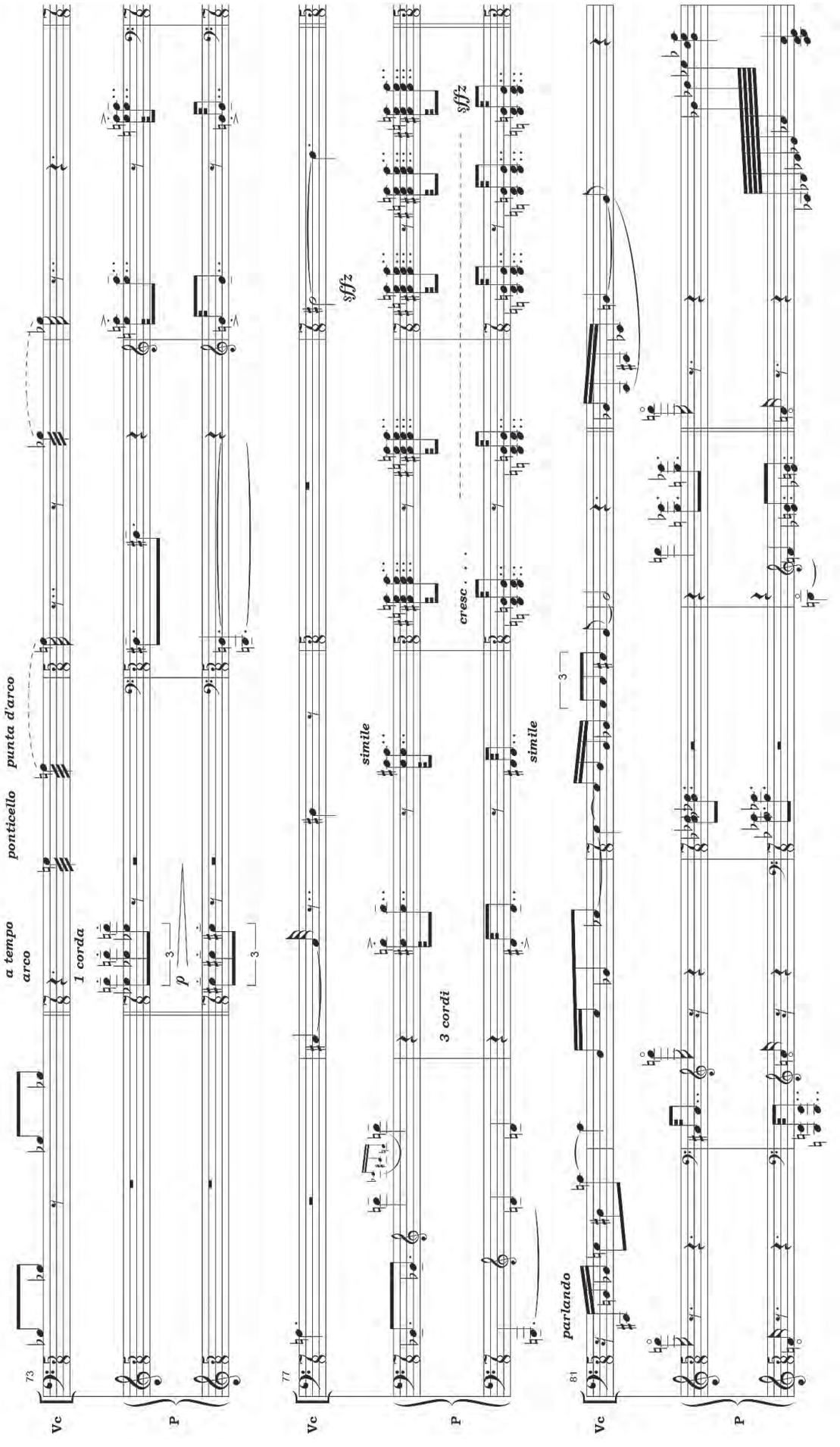

Elegía
para cello y piano
Eduardo Julio Checchi
Original [O (F)]
Cello
Vc
P
O (v)
V (v)
sordina

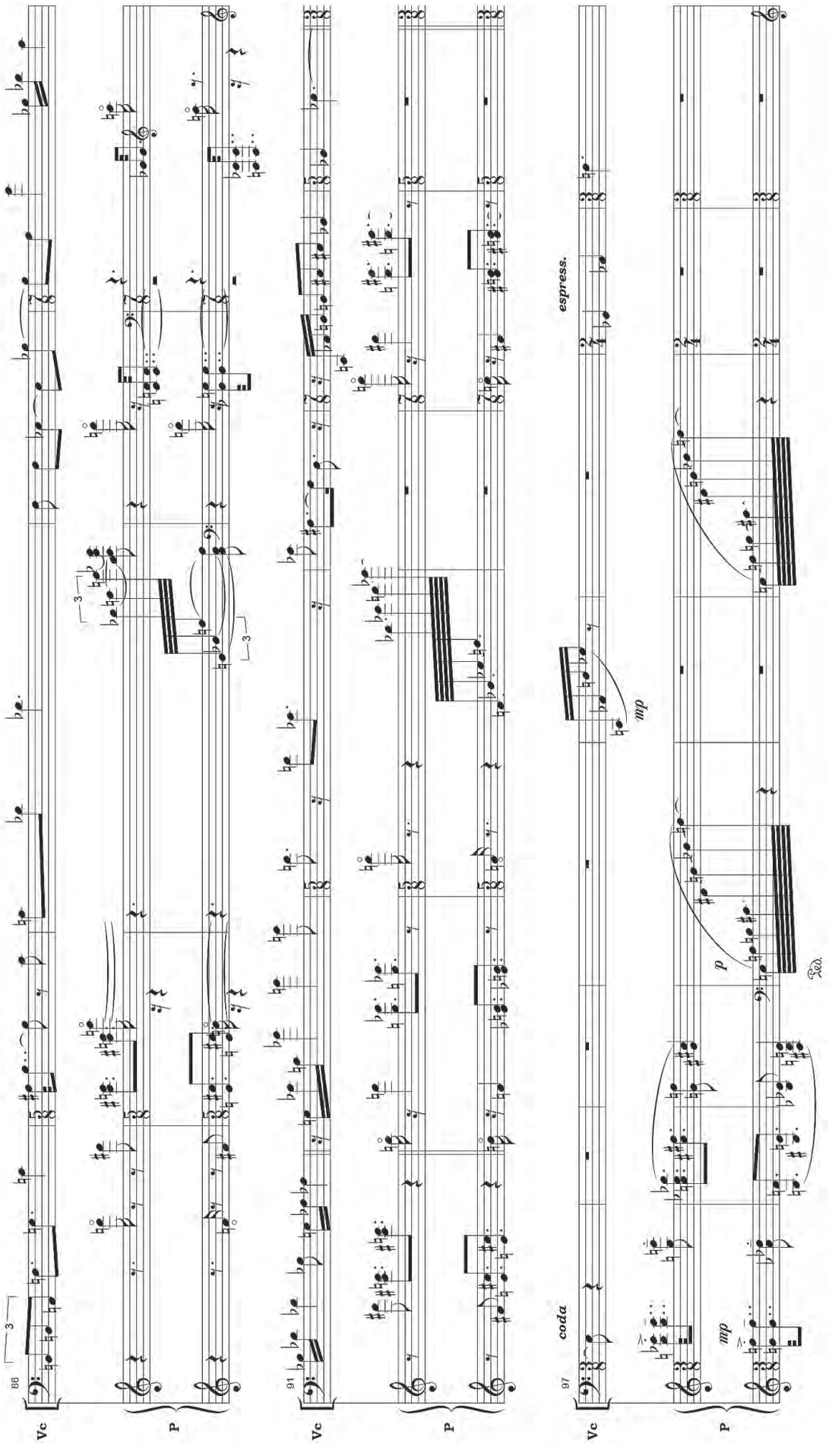

Complemento [C (F)]
13
Vc
P
1 corda
simile
simile
simile
simile
17
C (v)
pizz
Vc
P
21
morendo
arco
Vc
P

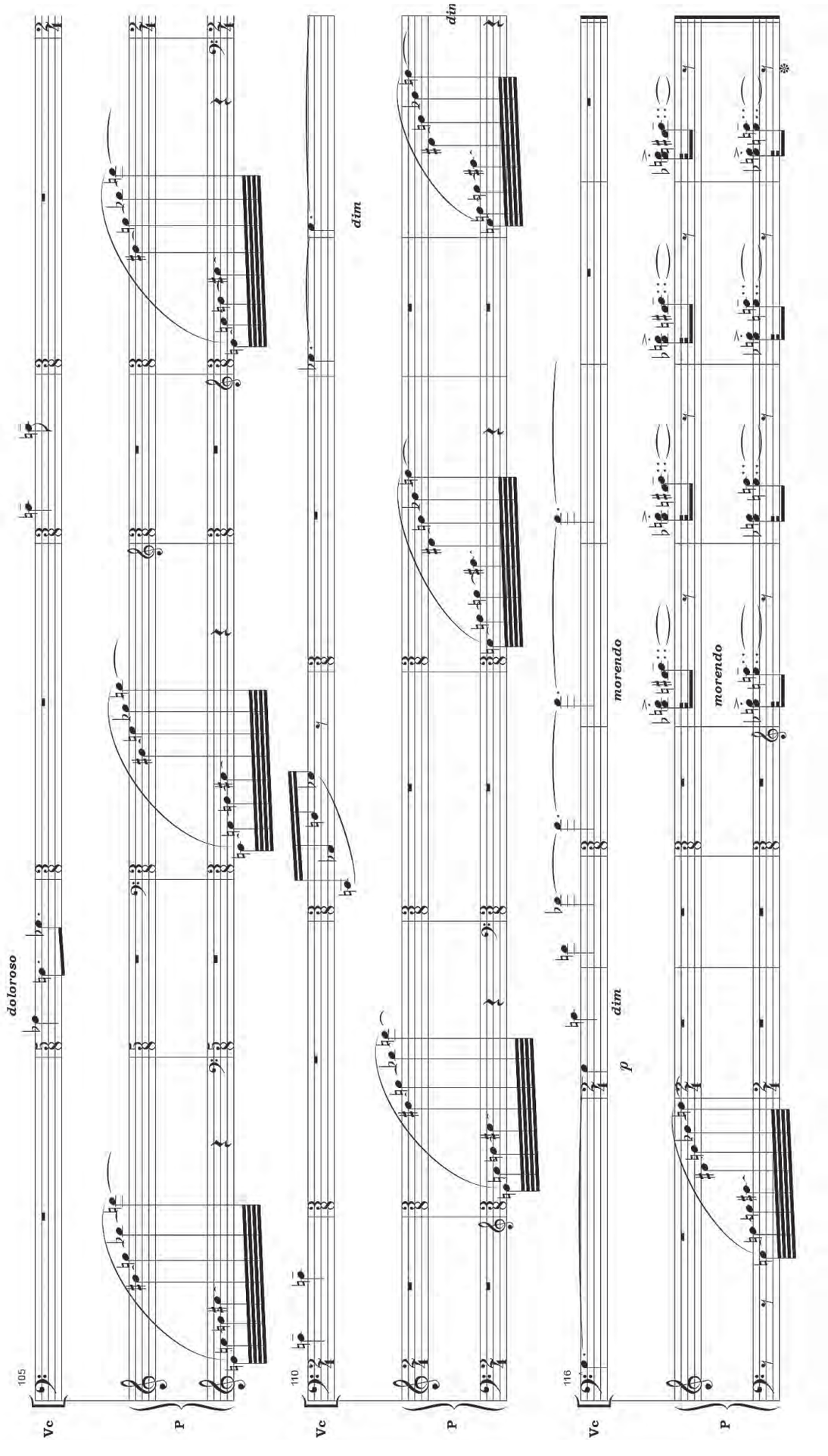

25
Vc
pizz
P
1 corda
29
Vc
P
33
Vc
arco senza sordina
C ascendente espress.
mf
P


37
Vc
P
poco più mosso
doloroso
O (I)
O (F)
(tema)
O (R)
pesante
mp
f
mf
3


P
f
(tema)
O (RI)
estridente
poco a poco cresc . . .
sfz
Vc
57
cadenza
O desc.
ad libitum
III
gliss.
61
65
pizz
69


a tempo
arco
ponticello
punta d'arco
1 corda
Vc
P
sffz
simile
3 cordi
cresc. . .
parlando


88
Vc
P
91
Vc
P
97
coda
espress.
mp
Vc
p
mp
P


105
Vc
P
doloroso
110
Vc
P
dim
dim
116
Vc
P
p
dim
morendo
morendo

Cinco actitudes ante un inminente sendero oscuro

2009

Pablo Freiberg

Cinco actitudes ante un inminente sendero oscuro es una pieza para guitarra en cinco movimientos que describe, mediante metáforas musicales, potenciales trayectos por recorrer ante una contingencia.

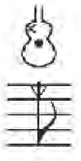
Indicaciones para la Interpretación

Silenciar la resonancia de todas las cuerdas.

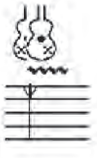
Pisar con el dedo de la mano izquierda la nota indicada, sin pulsarla con la mano derecha.

Golpear sobre el puente (tambora).

Pisar con los dedos de la mano izquierda las notas indicadas, sin pulsarlas, a fin de que resuenen al ejecutar la tambora.



Percutir con la yema de los dedos en el lugar indicado con una cruz sobre la tapa.



Tremolo percutido sobre la tapa, en el lugar indicado, con la yema de los dedos.

Percutir con los nudillos en el lugar indicado de la tapa.

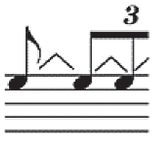
Percutir con las uñas en el lugar indicado de la tapa.

Percutir sobre el aro de la caja con la parte de la mano indicada (en este caso, por ejemplo, debería percutirse con los nudillos).

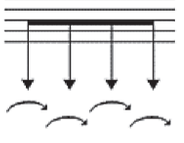
Frotar la cuerda correspondiente a la nota indicada, con la uña de un dedo, de manera perpendicular (puede utilizarse un plectro).

Percutir —pisar con mayor velocidad de lo habitual— la cuerda sobre la nota indicada con un dedo de la mano izquierda. Posteriormente, mantener el dedo apoyado, respetando la duración rítmica, a fin de mantener la resonancia.

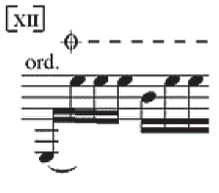
Desafinar desde el clavijero la cuerda señalada —⑥, en este ejemplo— en el sentido de la flecha, hasta conseguir, en caso de ser especificado, un batido con cierto ritmo —aquí es de —. Nótese que el batido resultante será producto de la conjunción de los sonidos intervinientes.



Estirar la cuerda con el dedo de la mano izquierda involucrado, hasta alcanzar el cuarto de tono ascendente de la altura inicial, volviendo luego a la altura original. Cuando una ligadura contenga varias notas, sólo deberá pulsarse la primera del grupo.



Aflojar la cuerda desde el clavijero, sin una afinación de destino prefijada, hasta llegar a . En este punto, la cuerda deberá encontrarse lo suficientemente laxa como para producir solamente el sonido de su choque contra la tastiera.

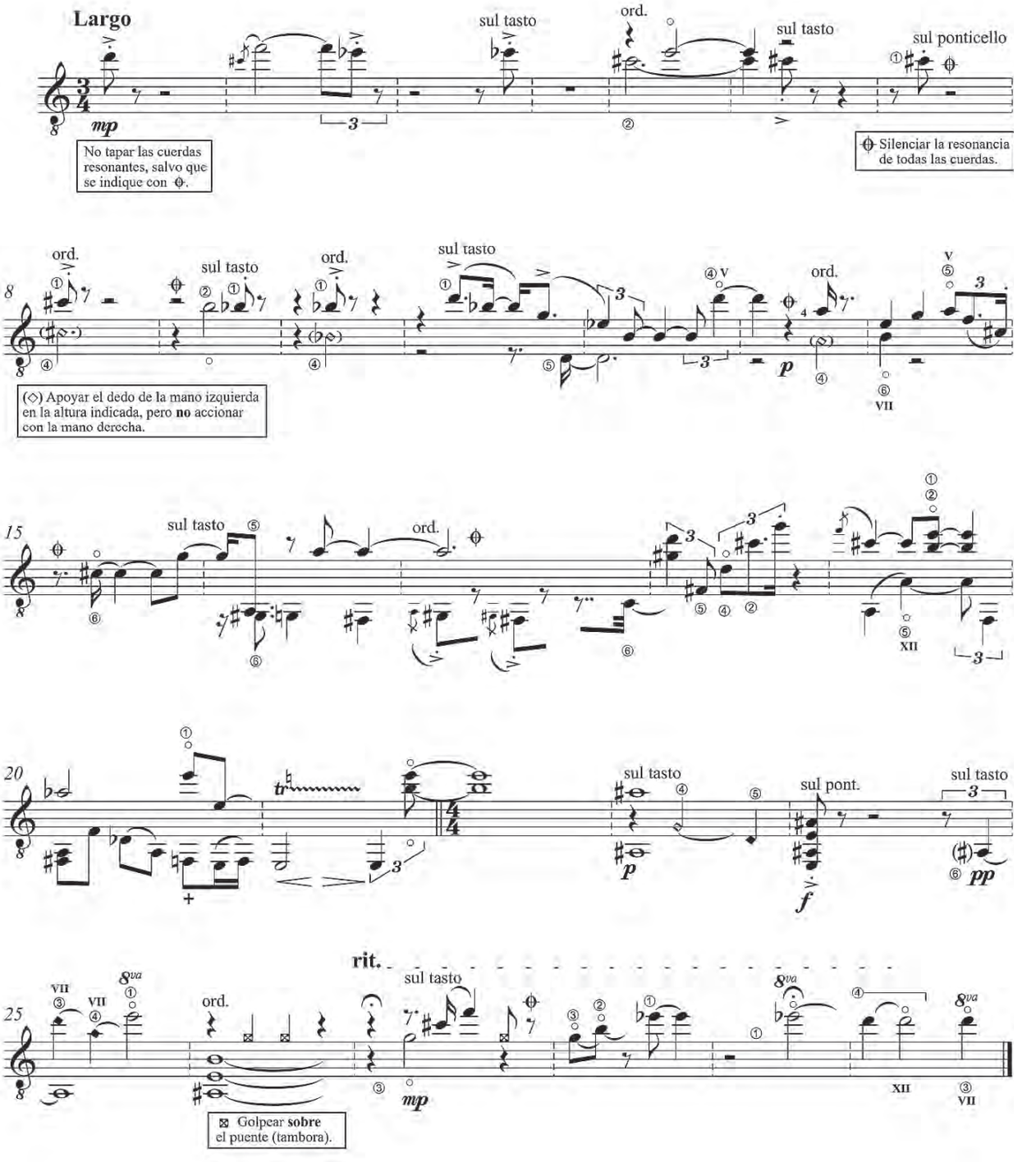


Asordinar las cuerdas con la mano izquierda, mientras se ejecuta lo escrito con la derecha. El número romano colocado entre corchetes indica sobre qué traste debe apoyarse la mano que opera como sordina. Una vez presentada tal indicación, perdurará hasta la aparición de un nuevo aviso.
En este caso, obsérvese que el “mi” grave no debe ser asordinado, debido a que posee una ligadura indicando que debe continuar sonando y que el símbolo de la sordina se presenta un instante después. La sordina, aquí, recaerá solamente sobre el “si” y el “mi” agudo.

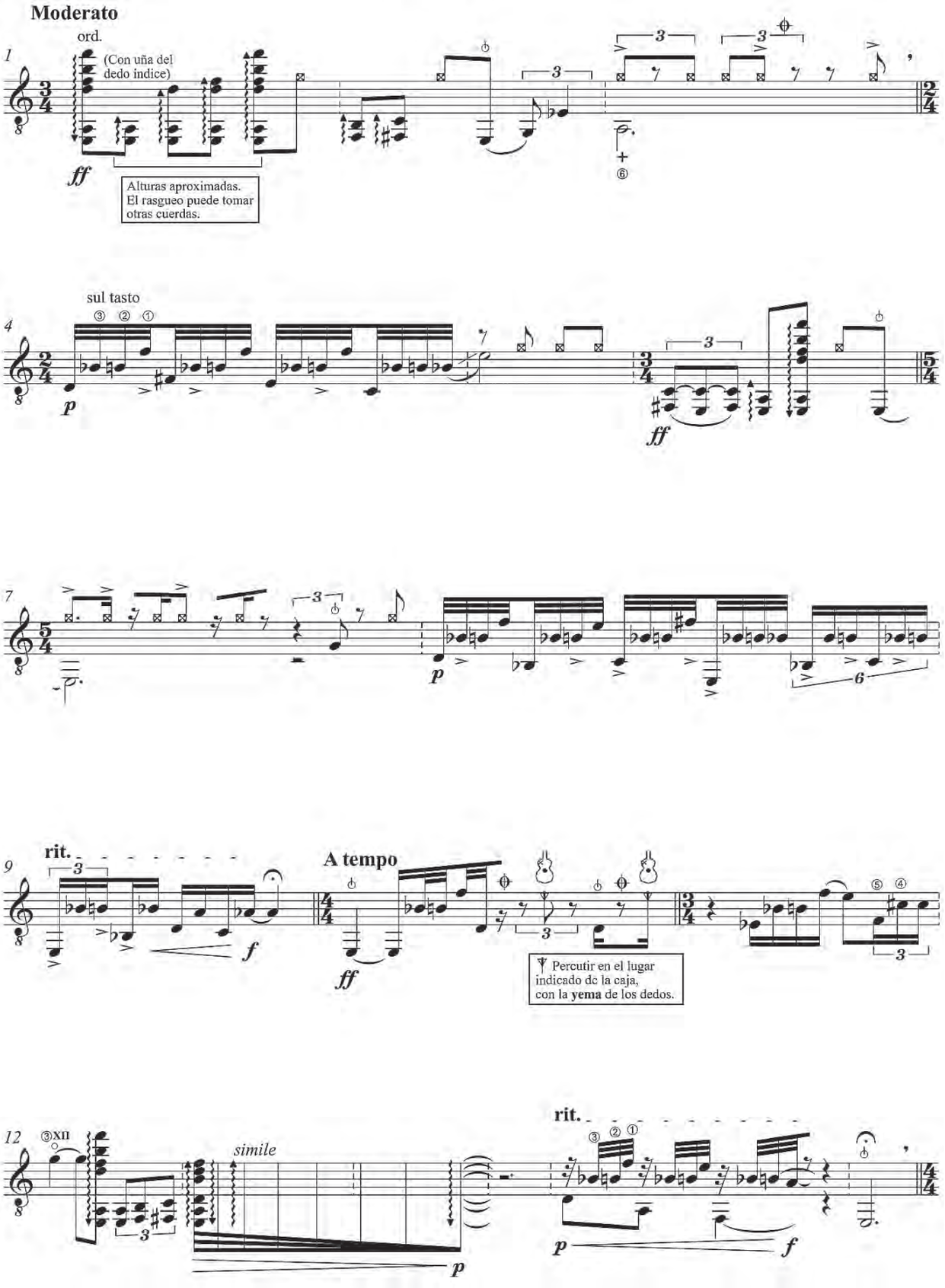
Cinco actitudes ante un inminente sendero oscuro

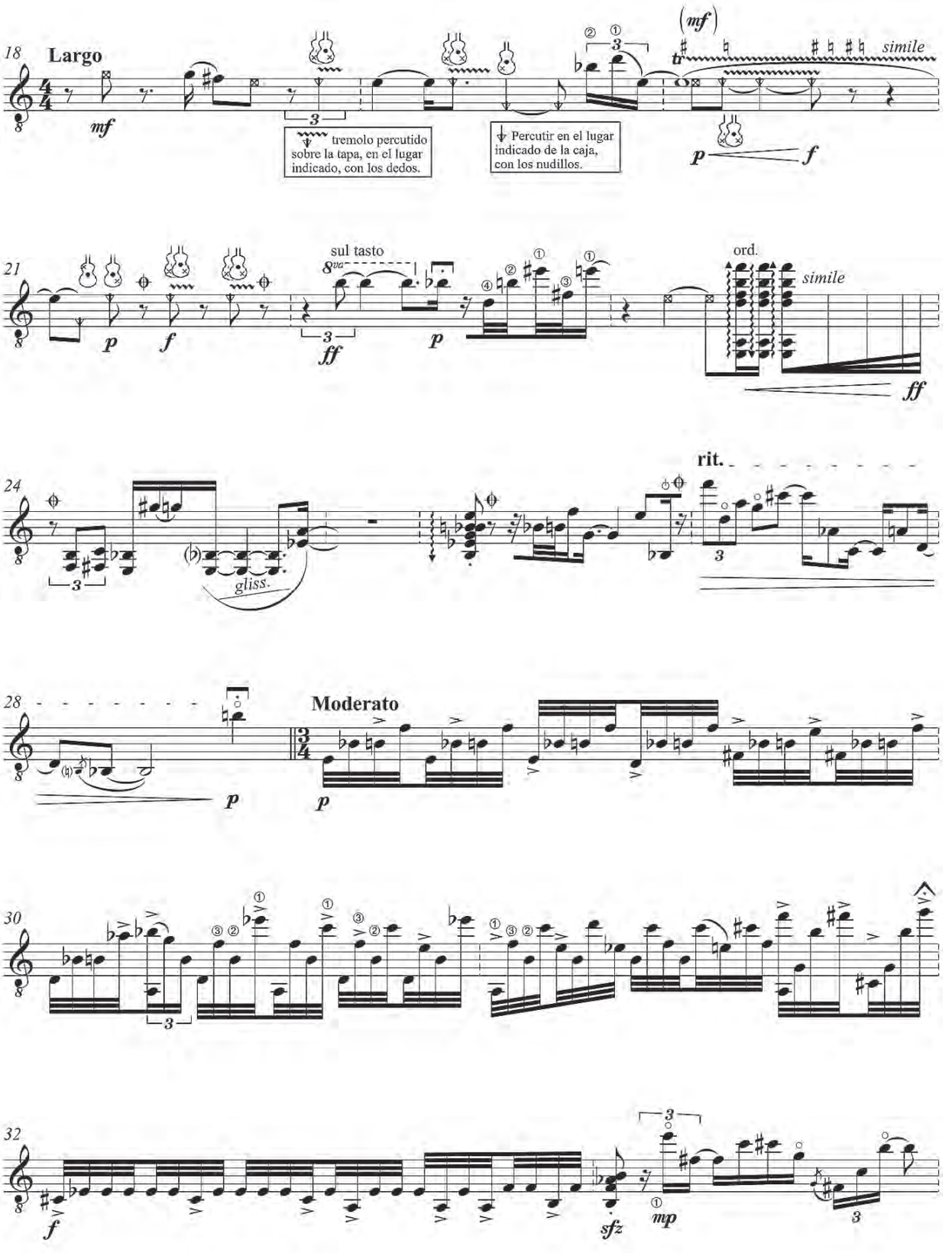
Pablo Martín Freiberg
Marzo de 2009

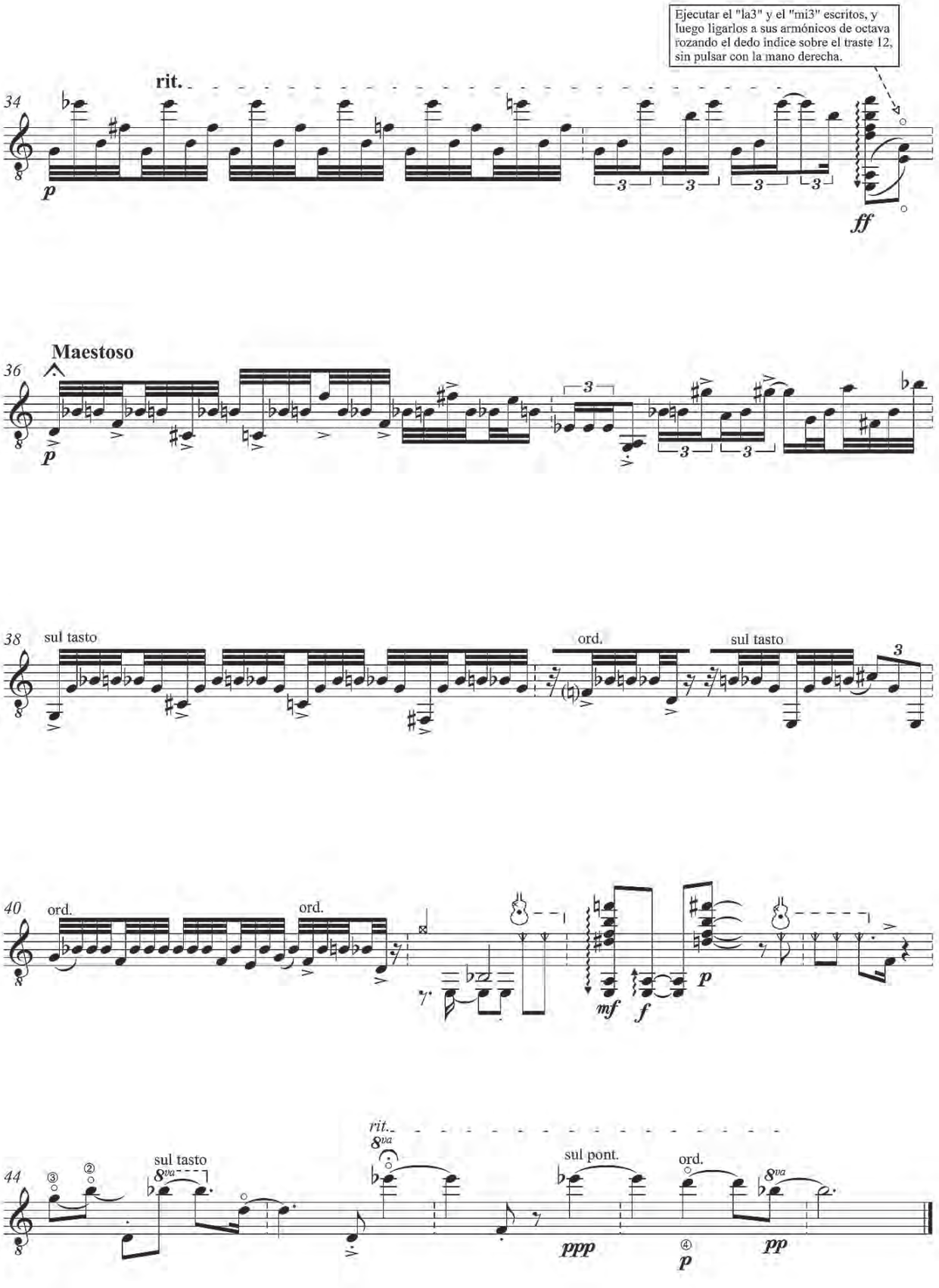
1. Reflexiva



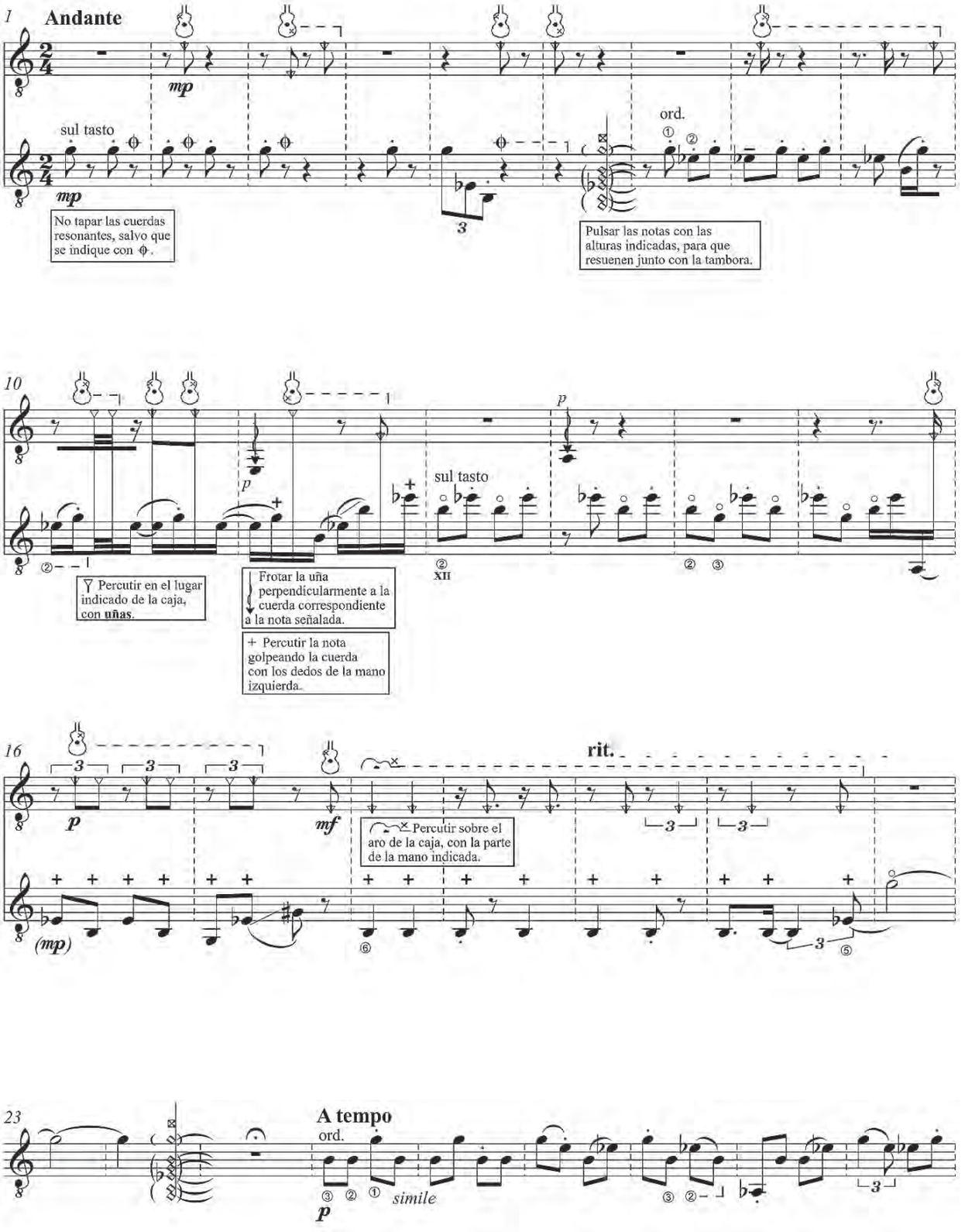
2. Intempestiva

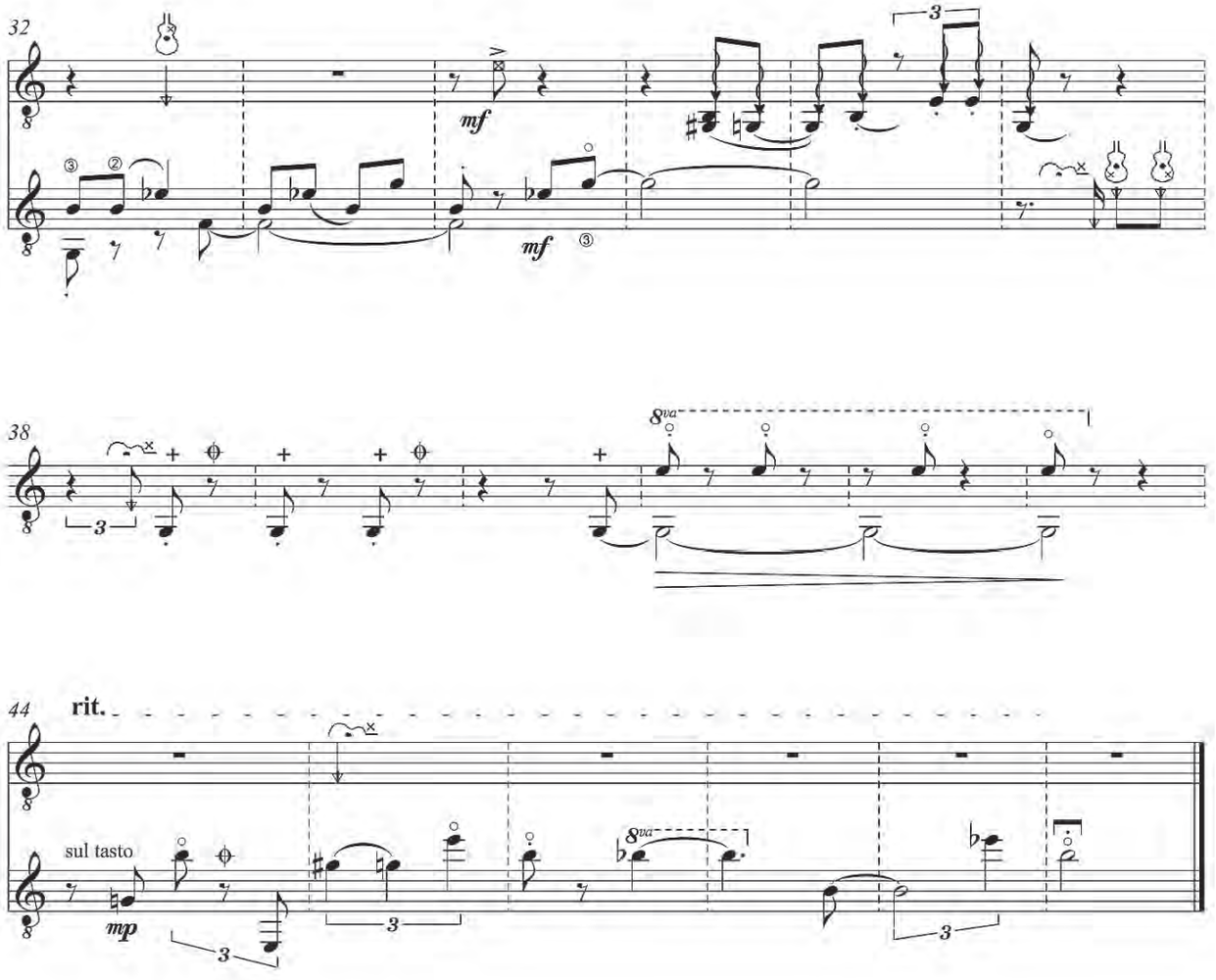



18
Largo
mf
tremolo percutido sobre la tapa, en el lugar indicado, con los dedos.
Percutir en el lugar indicado de la caja, con los nudillos.
(mf)
simile
p
f
21
sul tasto
8va
p
f
ff
p
ord.
simile
ff
24
rit.
gliss.
28
Moderato
p
p
30
32
f
sfz
mp

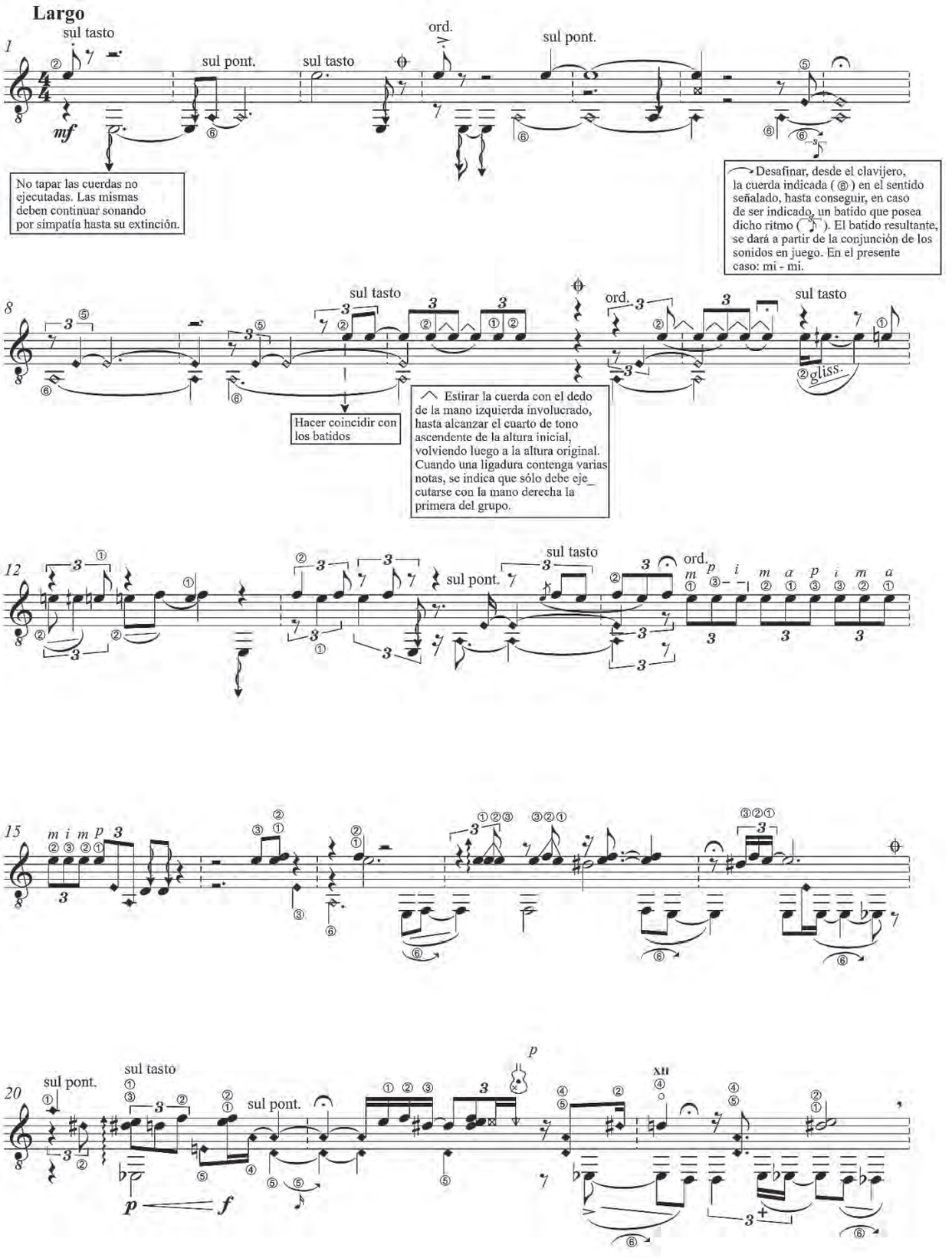

Ejecutar el "la3" y el "mi3" escritos, y luego ligarlos a sus armónicos de octava rozando el dedo índice sobre el traste 12, sin pulsar con la mano derecha.
34
rit.
p
ff
36
Maestoso
p
38
sul tasto
ord.
sul tasto
40
ord.
ord.
mf
f
p
44
sul tasto
8va
rit.
8va
sul pont.
ord.
8va
ppp
p
pp

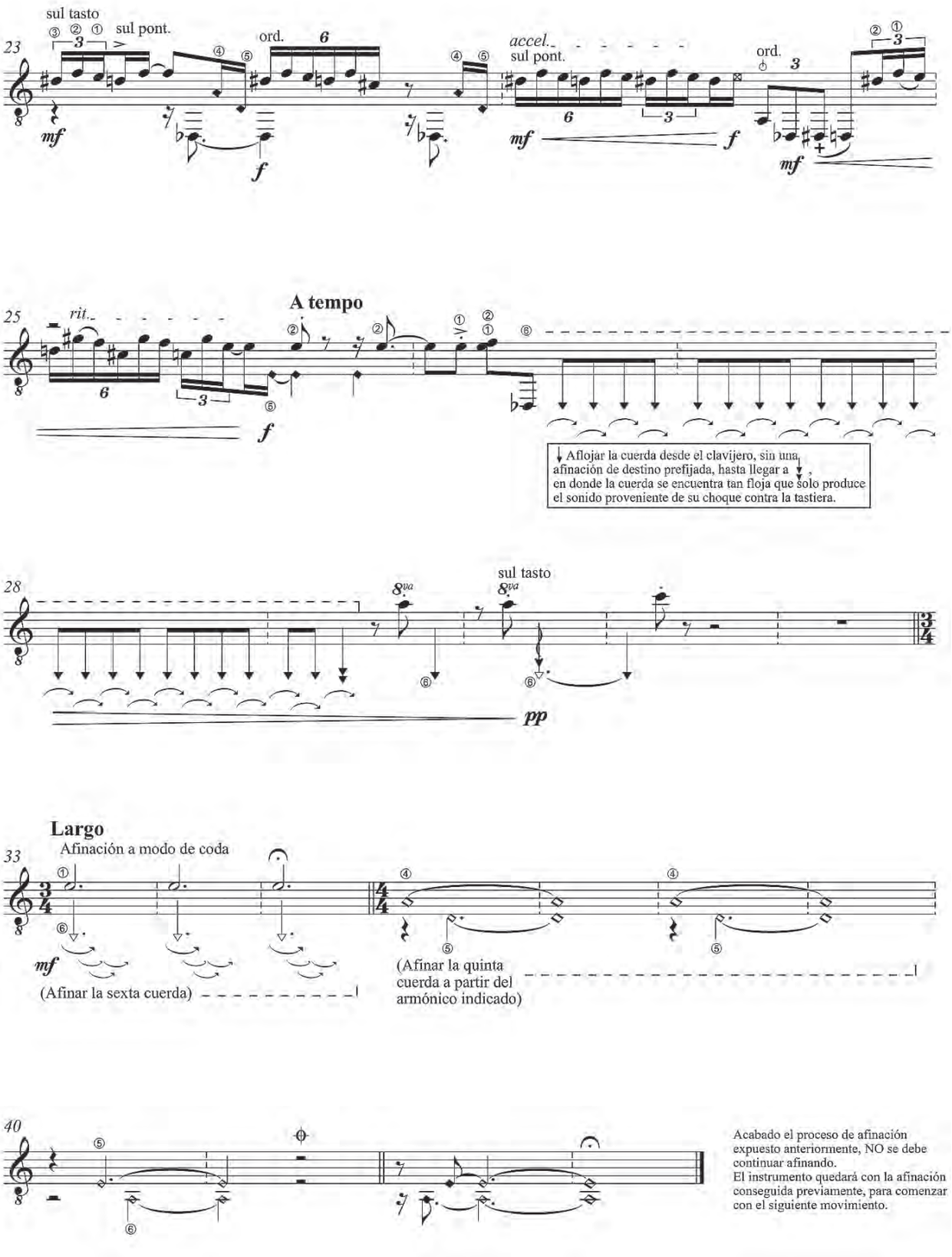
3. Metódica


1
Andante
mp
sul tasto
mp
No tapar las cuerdas resonantes, salvo que se indique con ϕ.
ord.
Pulsar las notas con las alturas indicadas, para que resuenen junto con la tambora.
10
p
sul tasto
Percutir en el lugar indicado de la caja, con uñas.
Frotar la uña perpendicularmente a la cuerda correspondiente a la nota señalada.
+ Percutir la nota golpeando la cuerda con los dedos de la mano izquierda.
16
rit.
p
mf
(mp)
Percutir sobre el aro de la caja, con la parte de la mano indicada.
23
A tempo
ord.
simile
p

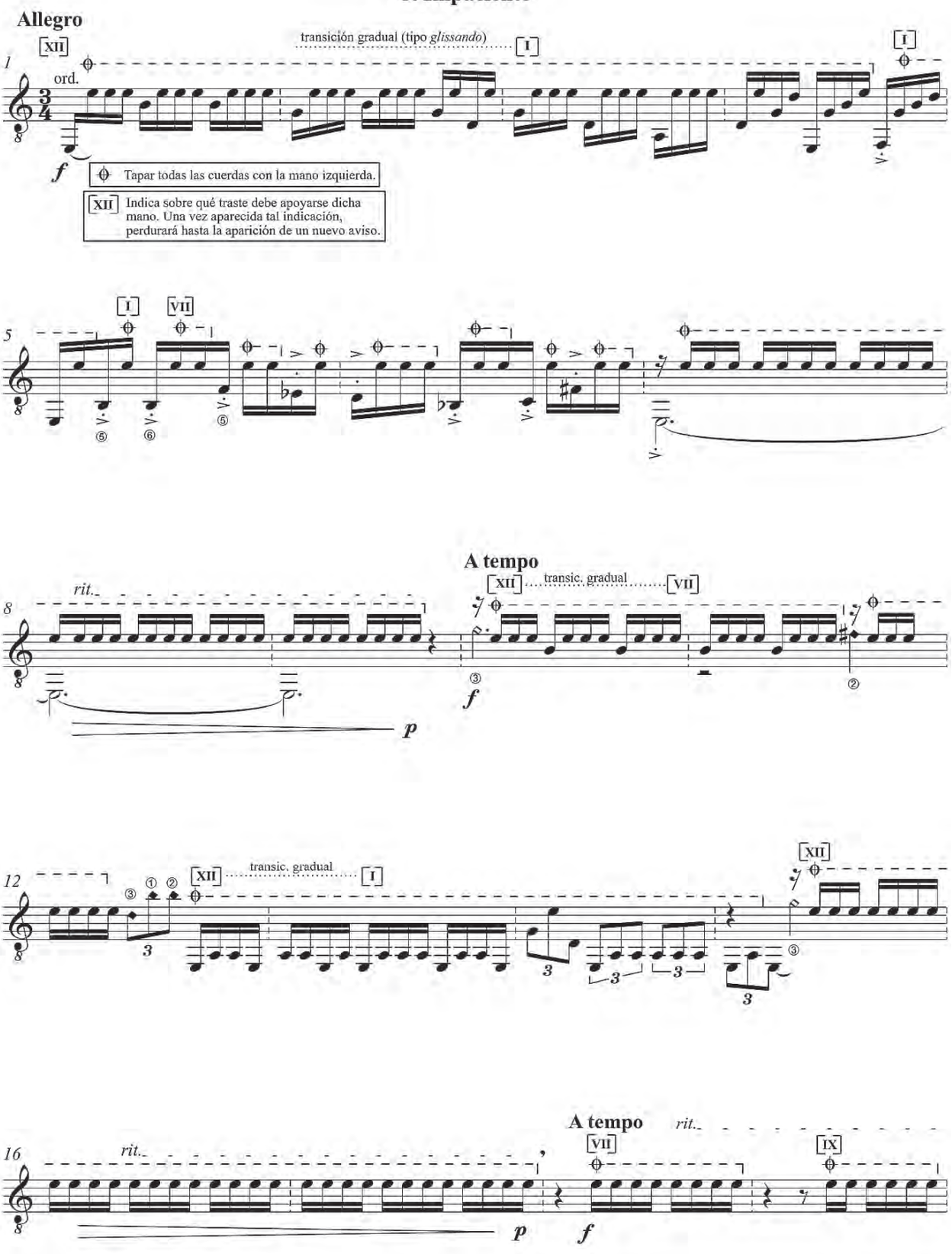

32
mf
mf
38
8va
44
rit.
sul tasto
mp
8va

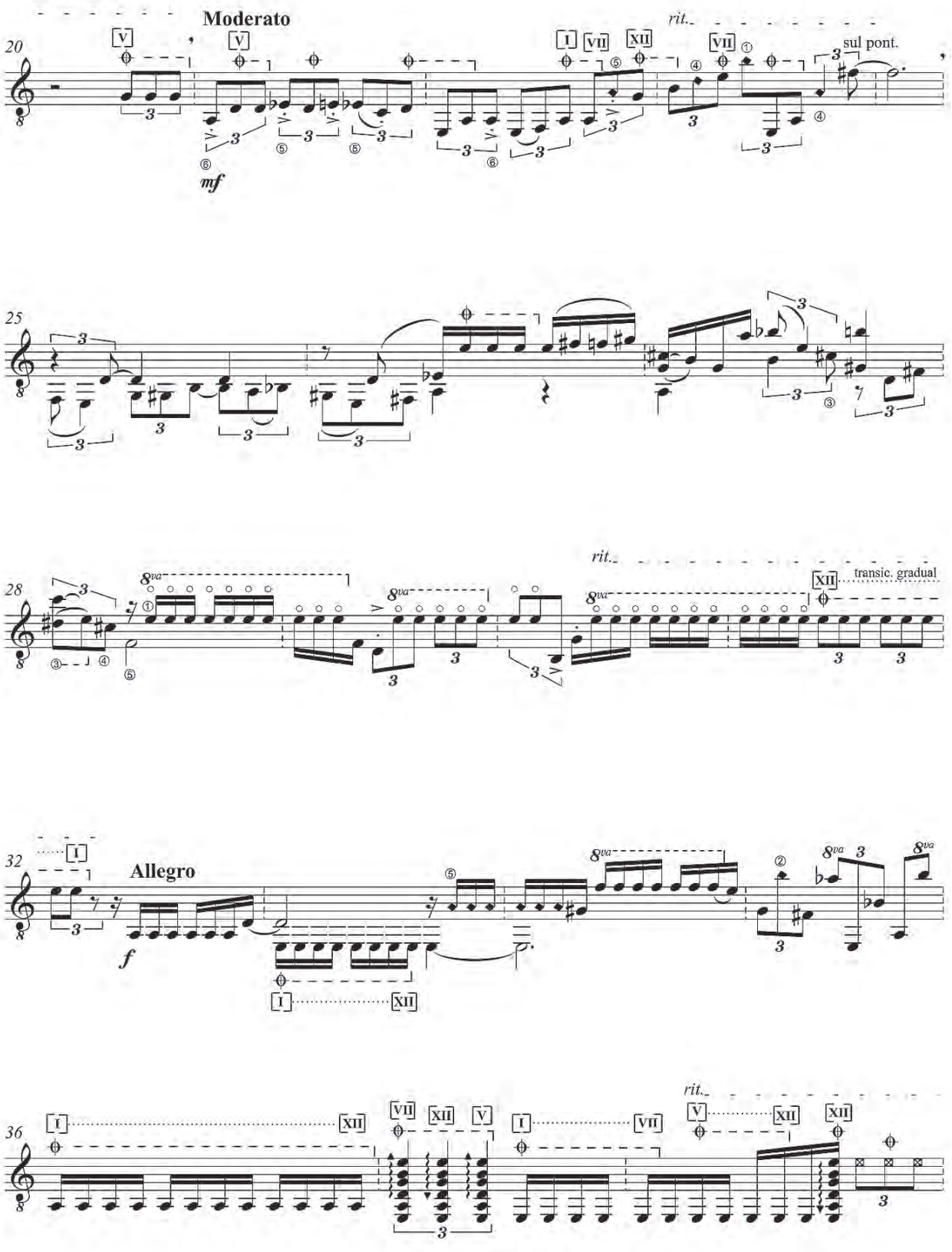
4. Creativa

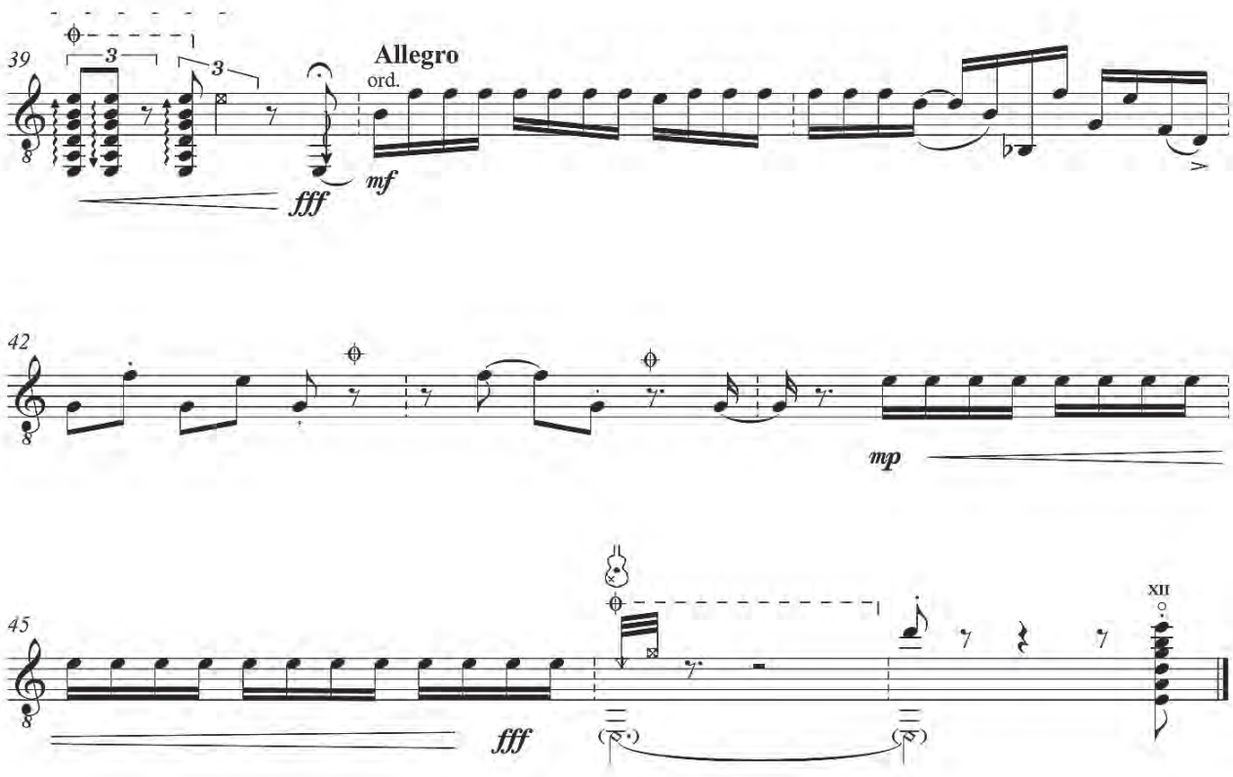

Largo
sul tasto
sul pont.
sul tasto
ord.
sul pont.
mf
No tapar las cuerdas no ejecutadas. Las mismas deben continuar sonando por simpatía hasta su extinción.
Desafinar, desde el clavijero, la cuerda indicada (⑥) en el sentido señalado, hasta conseguir, en caso de ser indicado, un batido que posea dicho ritmo ( ). El batido resultante, se dará a partir de la conjunción de los sonidos en juego. En el presente caso: mi - mi.
sul tasto
ord.
sul tasto
gliss.
Hacer coincidir con los batidos
Estirar la cuerda con el dedo de la mano izquierda involucrado, hasta alcanzar el cuarto de tono ascendente de la altura inicial, volviendo luego a la altura original. Cuando una ligadura contenga varias notas, se indica que sólo debe eje_ cutarse con la mano derecha la primera del grupo.
sul tasto
sul pont.
ord.
sul pont.
sul tasto
sul pont.
p
f


sul tasto
sul pont.
ord.
accel.
sul pont.
ord.
23
mf
f
mf
f
mf
25
rit.
A tempo
f
↓ Aflojar la cuerda desde el clavijero, sin una afinación de destino prefijada, hasta llegar a ↓, en donde la cuerda se encuentra tan floja que solo produce el sonido proveniente de su choque contra la tastiera.
28
8va
8va
sul tasto
pp
Largo
Afinación a modo de coda
33
mf
(Afinar la sexta cuerda)
(Afinar la quinta cuerda a partir del armónico indicado)
40
Acabado el proceso de afinación expuesto anteriormente, NO se debe continuar afinando.
El instrumento quedará con la afinación conseguida previamente, para comenzar con el siguiente movimiento.

5. Impaciente




Moderato
rit.
sul pont.
mf
rit.
transic. gradual
Allegro
f
rit.


39
3
3
Allegro
ord.
fff
mf
42
mp
45
fff
XII

Solo Piano

2010

Gustavo García Novo

Solo Piano es la segunda de una serie de piezas para instrumentos solos. En todas ellas se ha buscado explotar, en algún grado, los distintos recursos que provee el instrumento. Es innegable la influencia de Luciano Berio —aunque no sea más que en la proposición de un trabajo para instrumentos individuales—. Como puede preverse, todas las piezas tienen un cariz experimental y son una prueba de destreza de escritura para el compositor y de destreza de ejecución para el instrumentista. Su primera versión es del año 2006 y fue revisada y ampliada en año 2010.

Sobre la métrica y la numeración de las distintas secciones

La partitura, por lo general, no se rige por la métrica del compás; salvo, como excepción, la pieza 1, hasta el compás 24. La música restante conserva una escritura con barras, a fin de determinar las distintas secciones. Los compases han sido numerados y las secciones “barradas” también, no siendo, en el caso de estas últimas, números consecutivos. Esto daría la impresión de que se han eliminado barras de compases intermedios (cosa que es cierta); pese a eso, la numeración conservada es válida como referencia. A las barras que no son de compás las referimos como “números”, indicando, por ej. “No 3”.

Ritmo

La notación es proporcional, salvo en la primera parte de la pieza 1. Las barras de compás solamente determinan secciones, y no una métrica. No hay indicación de compás, aunque la unidad razonable esperada es la negra.

Cuando hay una alternancia en las duraciones, resultado de la superposición de estratos, la duración se consigna con una barra horizontal de trazo continuo.

En la pieza 1, hasta el compás 24, se ha adoptado una métrica medida; la duración del compás debe ser respetada y los valores en la mano izquierda son rigurosos. En el caso de la mano derecha, alterna entre trémolos escritos y giros de fusas, ambos son de libre ejecución y la correspondencia con la mano izquierda es aproximada. Las barras de compás están en rigurosos 4 tiempos, hasta el compás 17. Los compases 1, 19 y 20 son libres. Del compás 25 en adelante, la notación es enteramente proporcional y las barras se utilizan solamente para delimitar secciones.

Hay un tipo de figuración que se asimila a un trémolo (ver imagen al final). Su ritmo es libre, pero se debe ejecutar la cantidad de notas consignadas.

Las separaciones entre las frases y las pausas se indican con una tilde, y para valores mayores, con silencios entre paréntesis. La interpretación es libre. Hay un par de casos de utilización de “calderón”, uno de ellos es el convencional (de más duración que la tilde), y el otro es un calderón cuadrado (el de mayor duración posible).

Altura

Las alteraciones afectan solamente a las notas que las poseen. En alguna circunstancia, donde la repetición de notas era constante, se optó por consignar una única alteración inicial, indicando hasta donde afectan, mediante una línea punteada y el nombre de la nota. En el caso de la pieza 1, y

para no cargar la partitura de excesivas cantidades de líneas, se acuerda que el mi bemol se mantiene hasta No 18.

Aquellos acordes que deben ser atacados ligeramente arpegiados han sido indicados con una flecha en zigzag que denota el sentido en que deben ser ejecutados (sea ascendentes o descendentes).

La nota auxiliar de los trinos se indica con una pequeña cabeza sin plica.

Dinámica

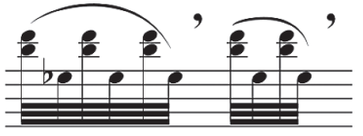
Las indicaciones dinámicas que carecen de símbolo de matiz, sea en sus comienzos como en sus llegadas, se interpretan como parte del matiz consignado inmediatamente antes. Son variaciones del último matiz, el cual determina la intensidad general del fragmento.

Sobre las ligaduras

Las de prolongación, se indican con un trazo lleno. Las ligaduras que unen pequeñas secciones formales, son de trazo punteado. Hay también líneas horizontales punteadas que unen largos tramos melódicos que sirven de referencia formal.

El pedal de resonancia

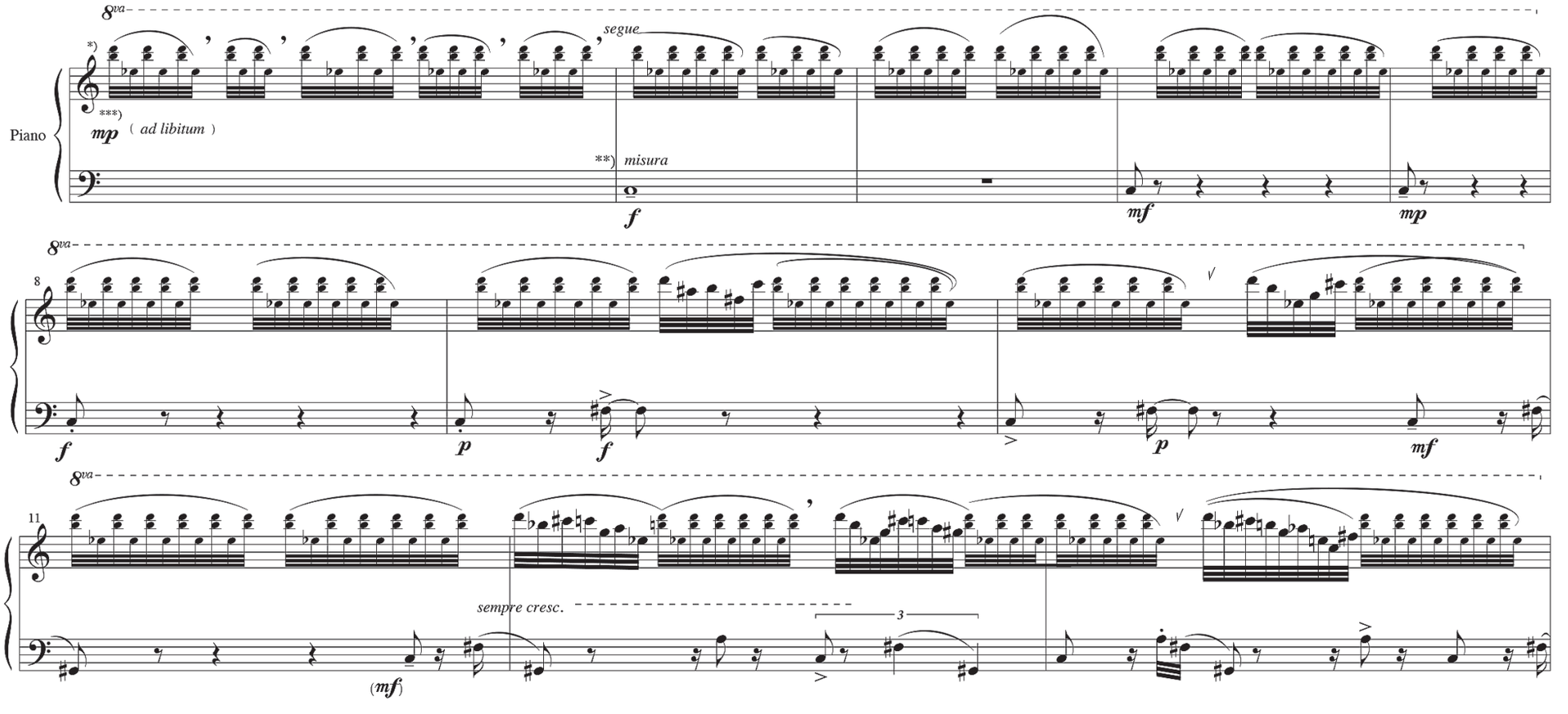
Se utiliza la grafía tradicional, pero se agrega una línea punteada horizontal. Cuando comienza la línea punteada, la presión sobre el pedal debe cesar paulatinamente, hasta haberse soltado totalmente cuando se llega el asterisco que cierra la indicación del pedal.



Como un trémolo medido. Pieza 1, compás 1 y siguientes. /
As a measure tremolo. Piece 1, measure 1 and the following ones.

Pieza 1

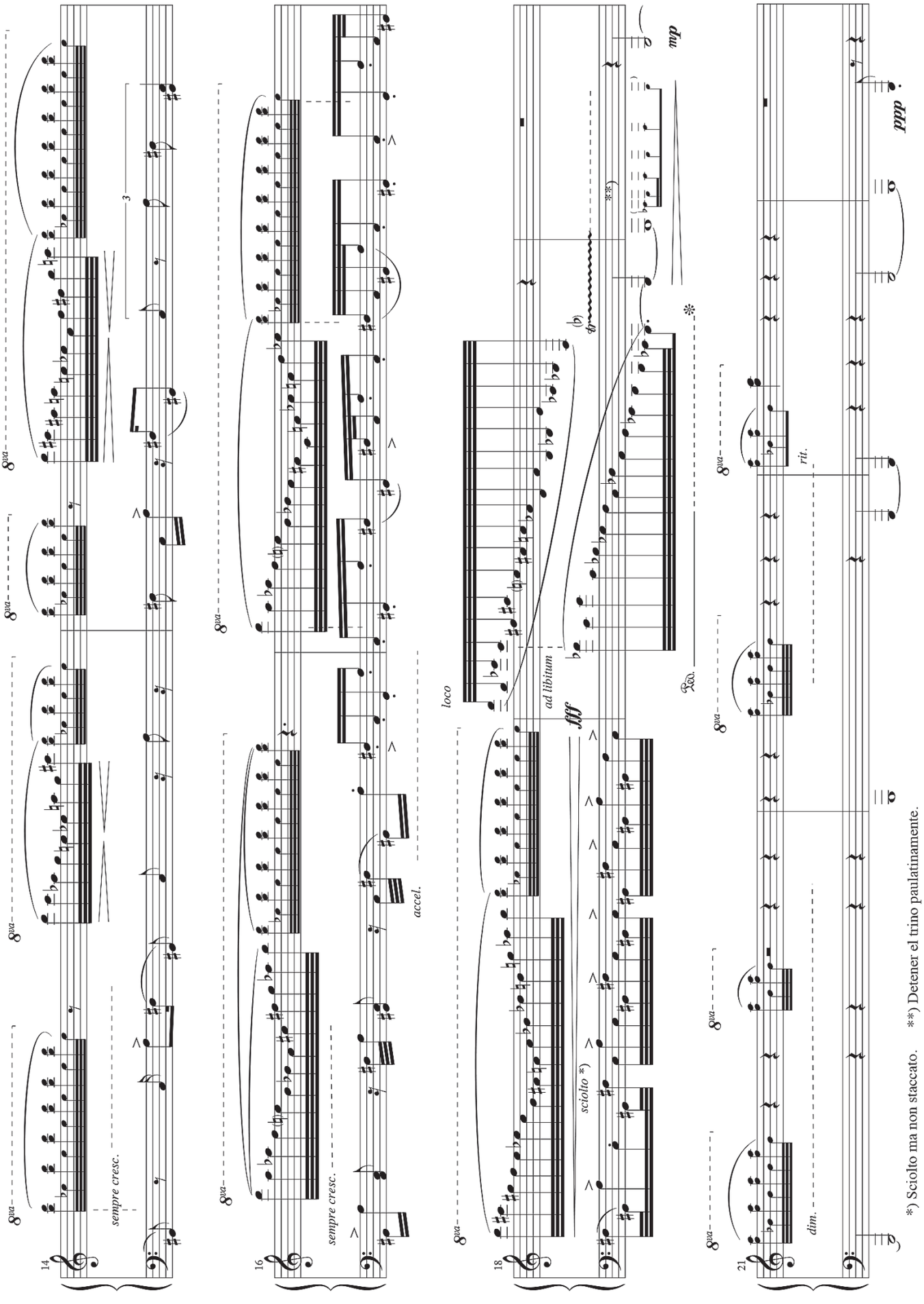
Gustavo García Novo

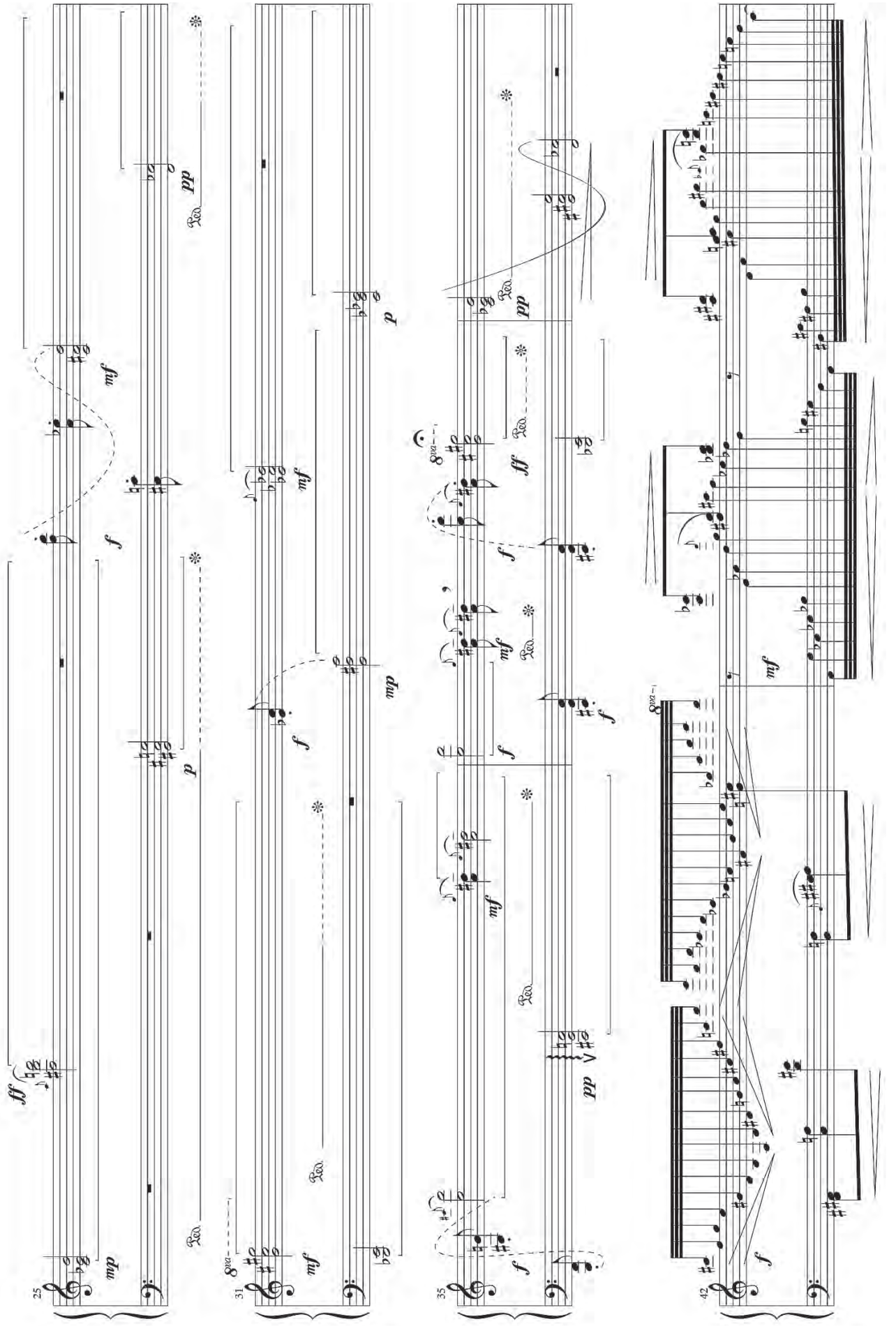


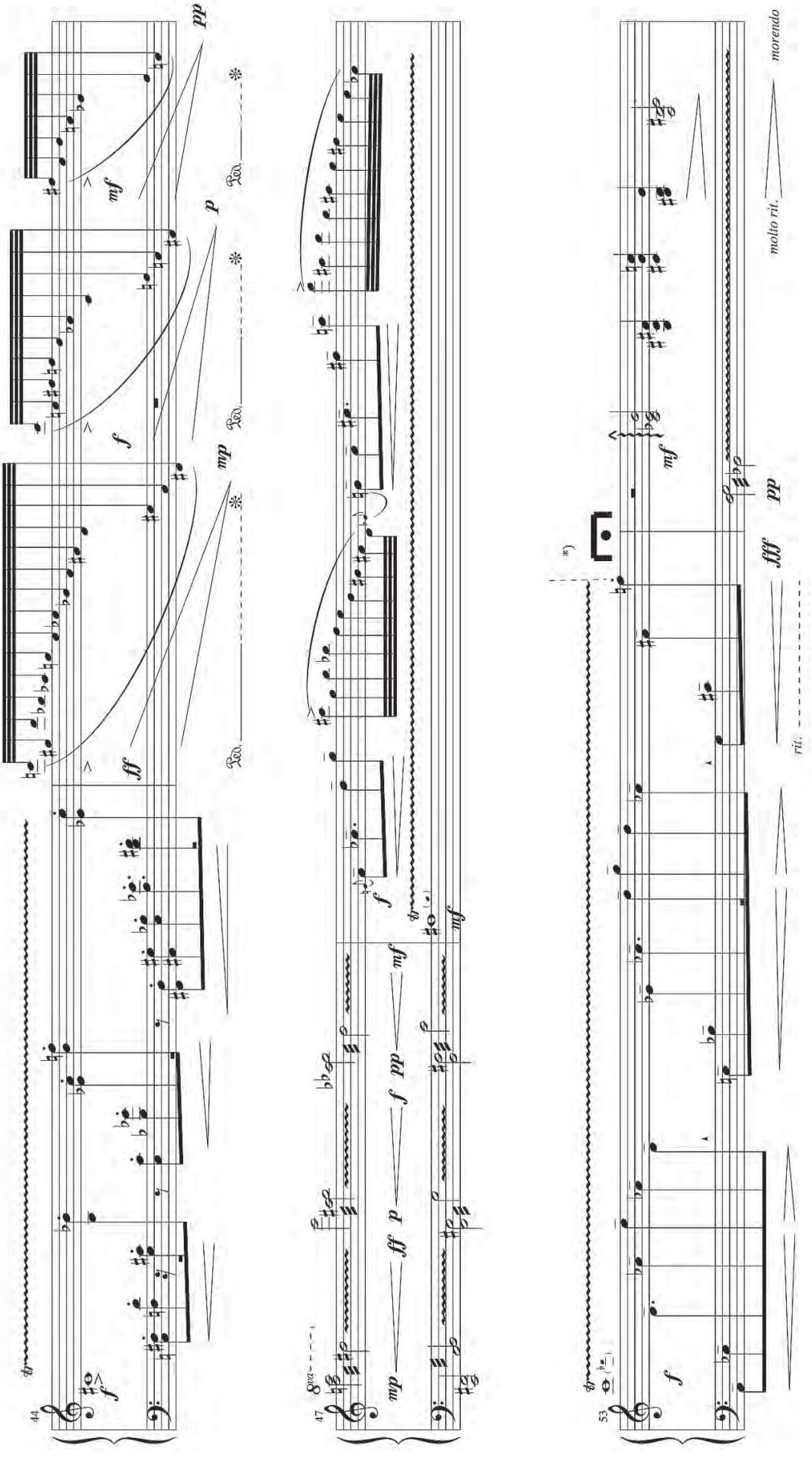
*) Ejecutar la cantidad de notas indicadas, pero libremente, como un trémolo. Pausar libremente entre grupos.

**) Mano izquierda medida, hasta No 21.

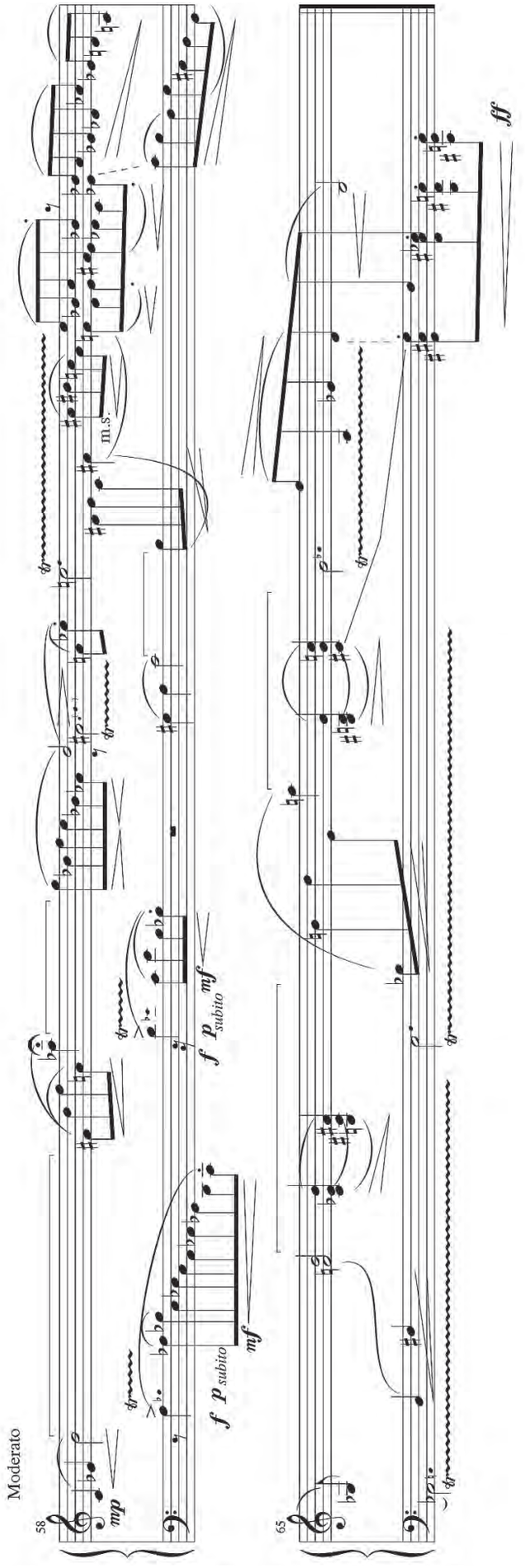
***) Hasta No 18 inclusive, para los trémolos, siempre Mib. Para las figuaraciones restantes, las alteraciones valen para cada nota.

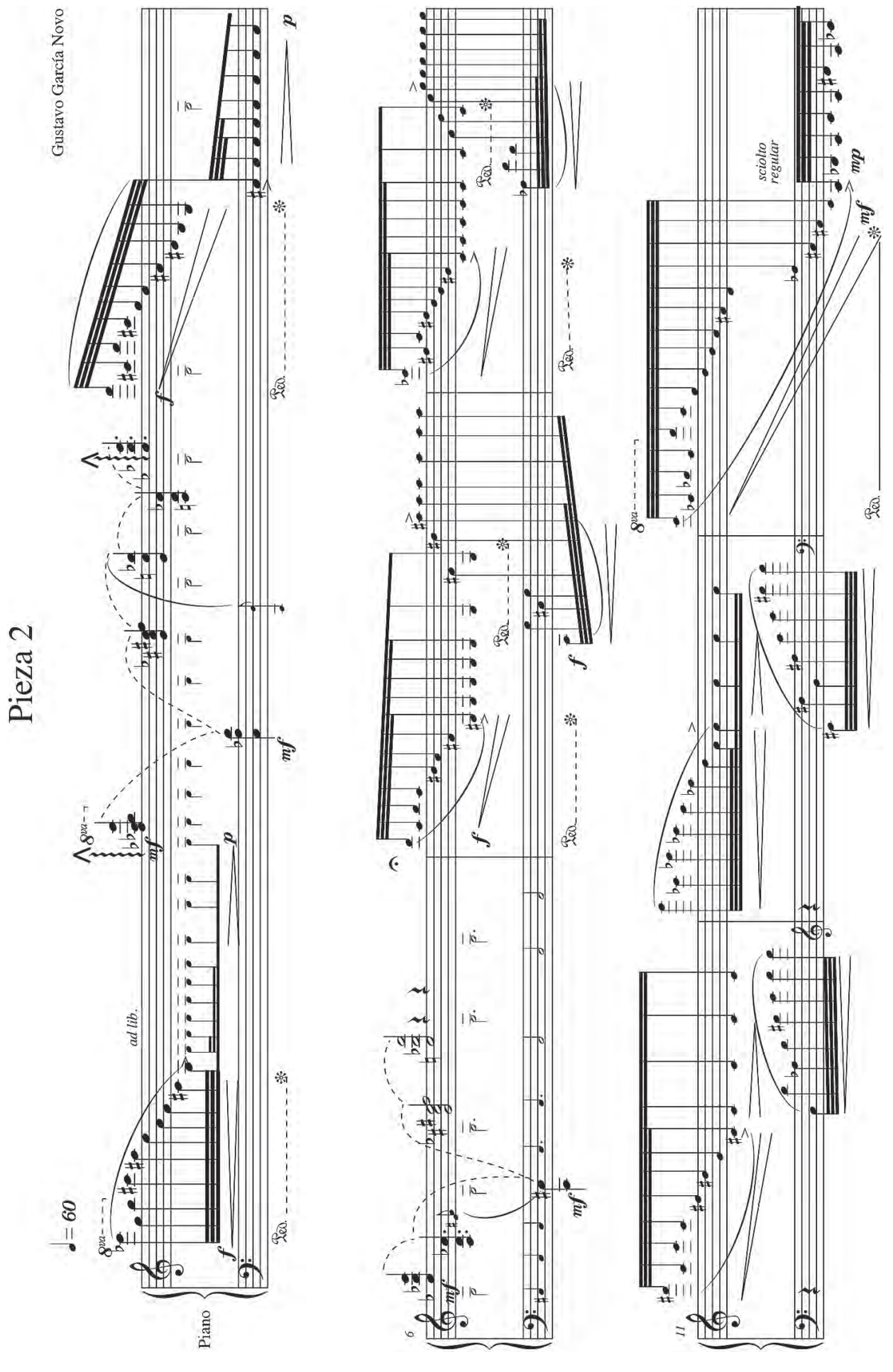

14
sempre cresc.
16
sempre cresc.
accel.
18
loco
ad libitum
fff
sciolto *)
mp
dim.
21
rit.
ppp
*) Sciolto ma non staccato.
**) Detener el trino paulatinamente.

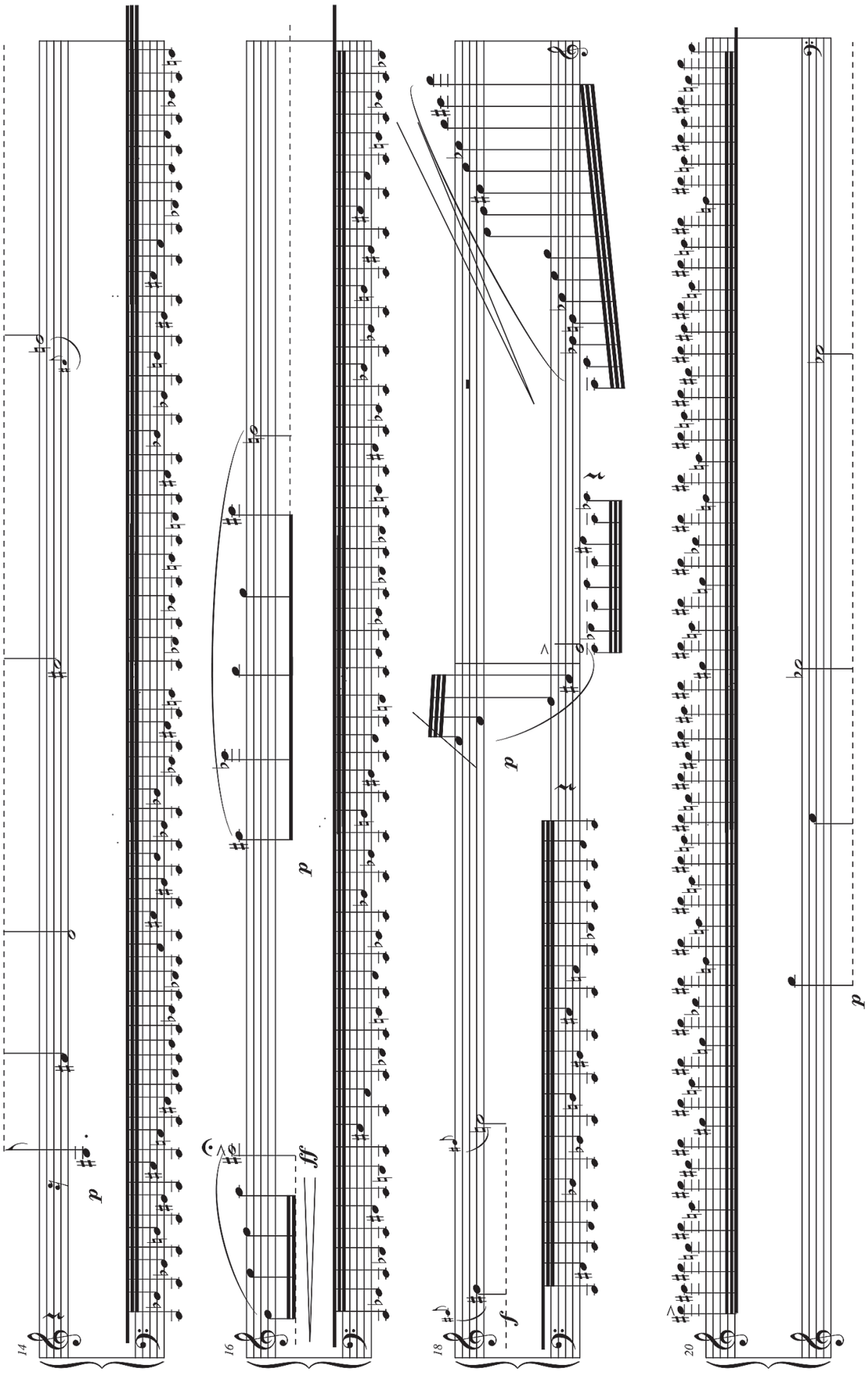


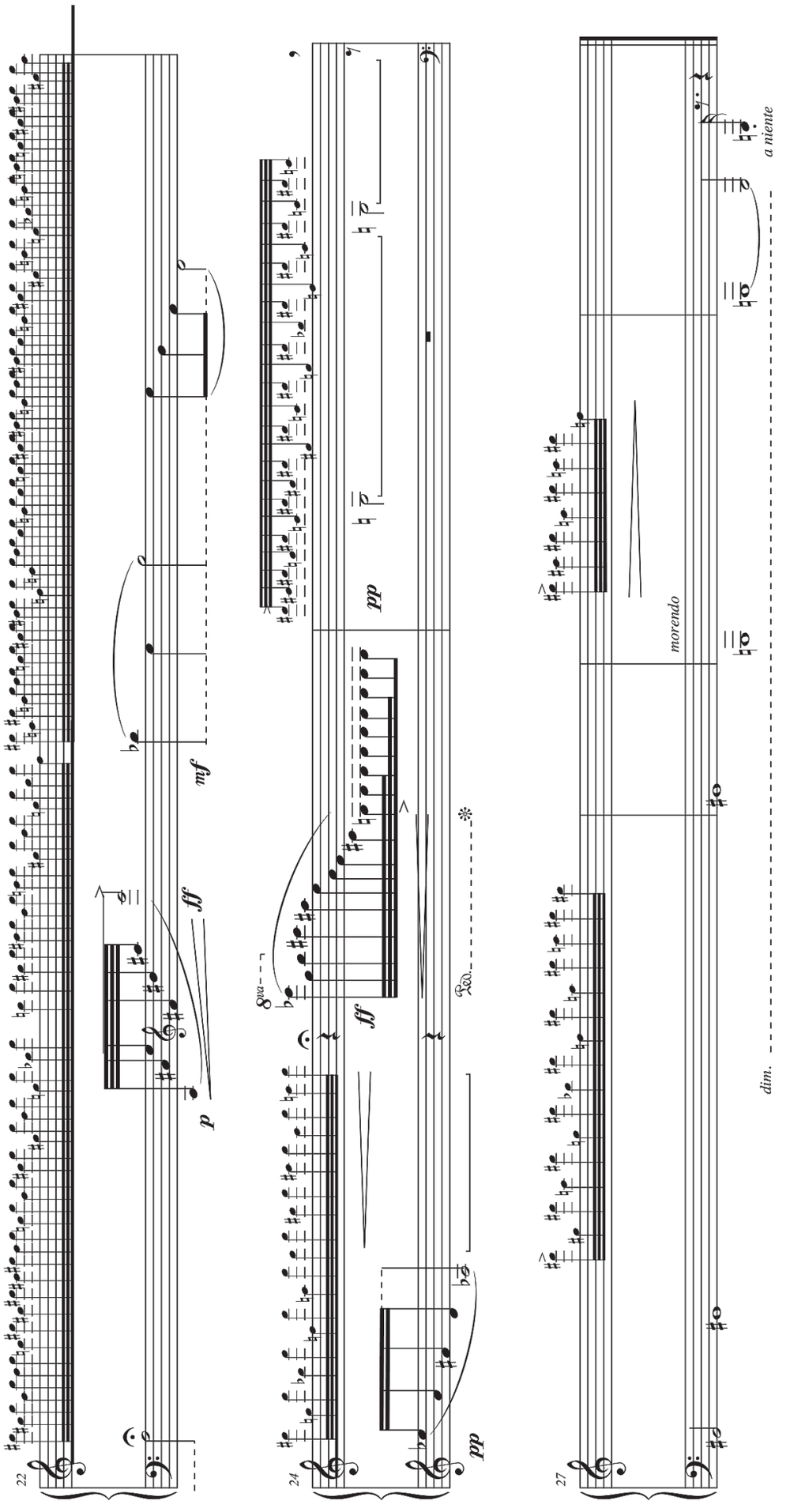


*) La pausa más grande de toda la pieza.


Moderato
58
65
m.s.
mp
f
p subito
mf
ff

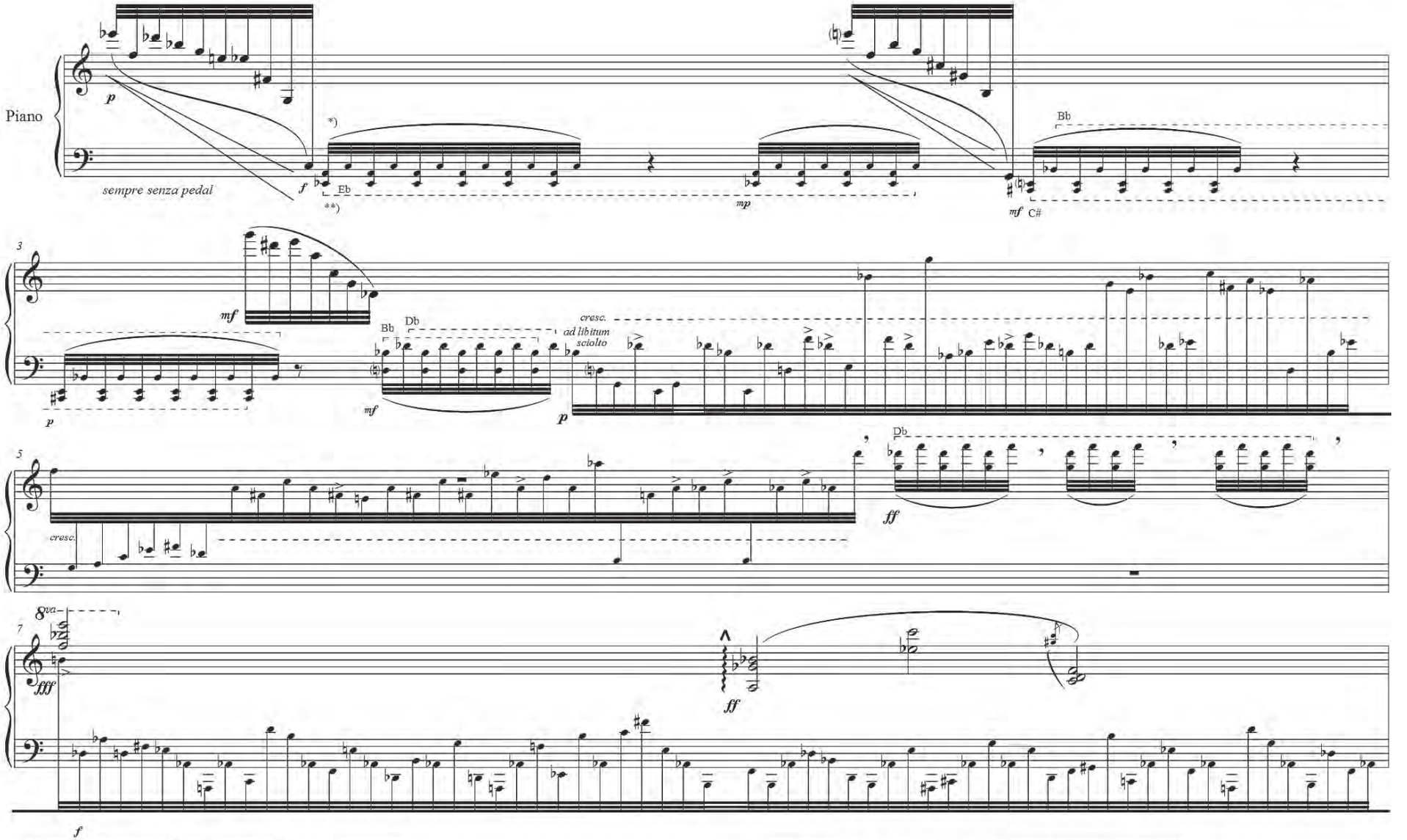

Pieza 2
Gustavo García Novo
♩= 60
Piano
ad lib.
sciolto
regular


14
p
16
p
ff
18
p
f
20
p


22
mf
ff
p
24
pp
ff
8va
Ped.
pp
27
morendo
a niente
dim.

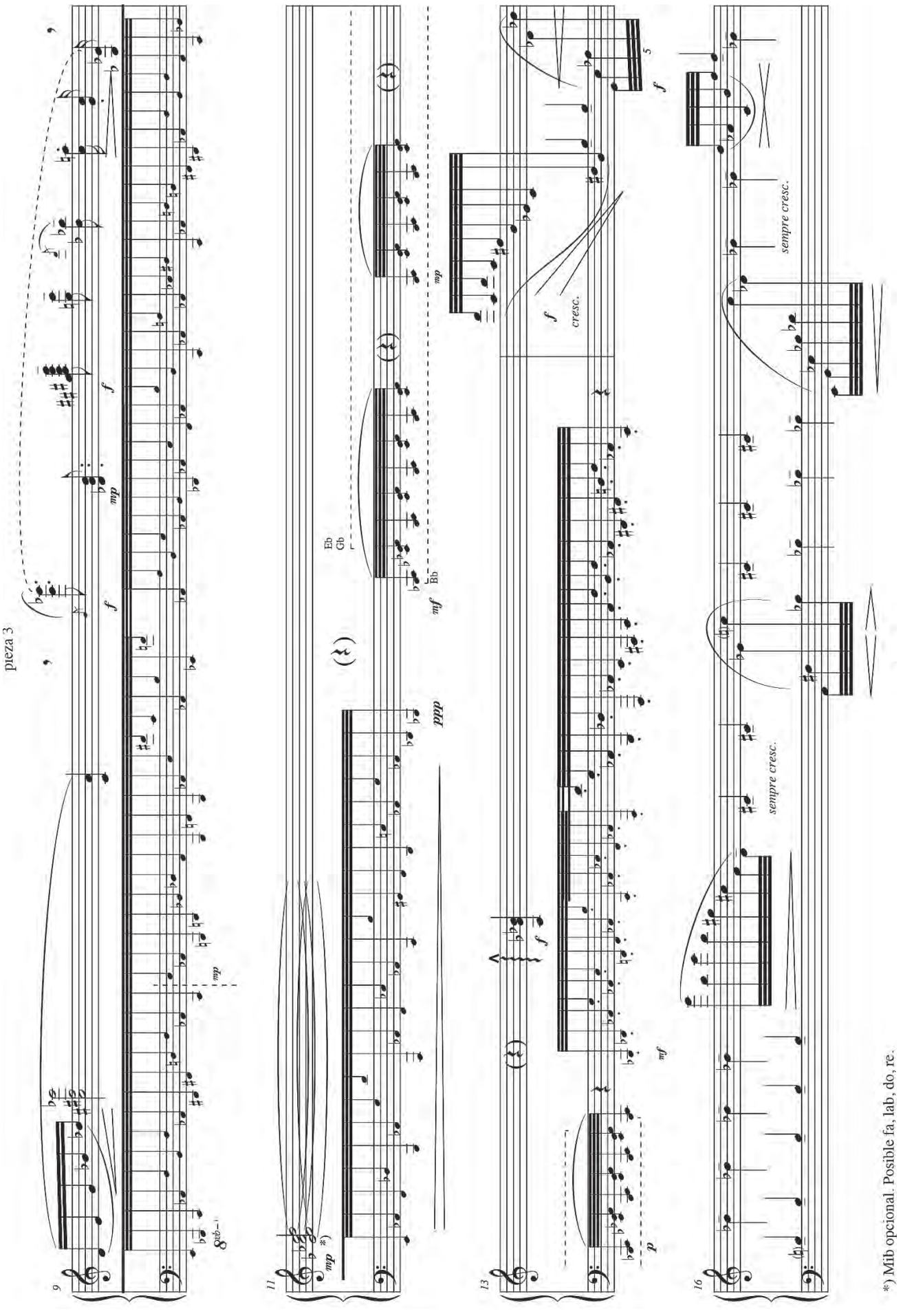
Pieza 3

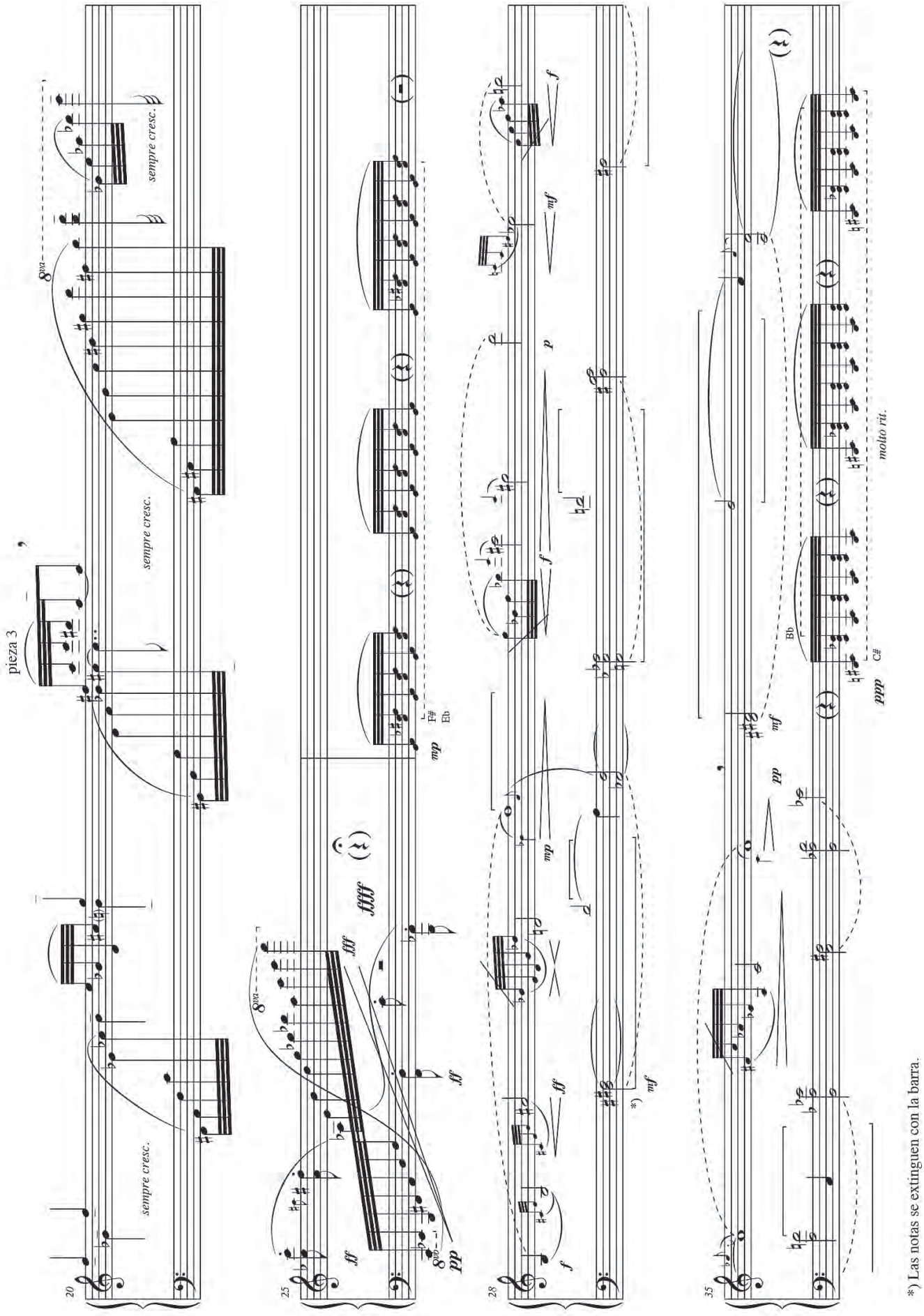
Gustavo García Novo



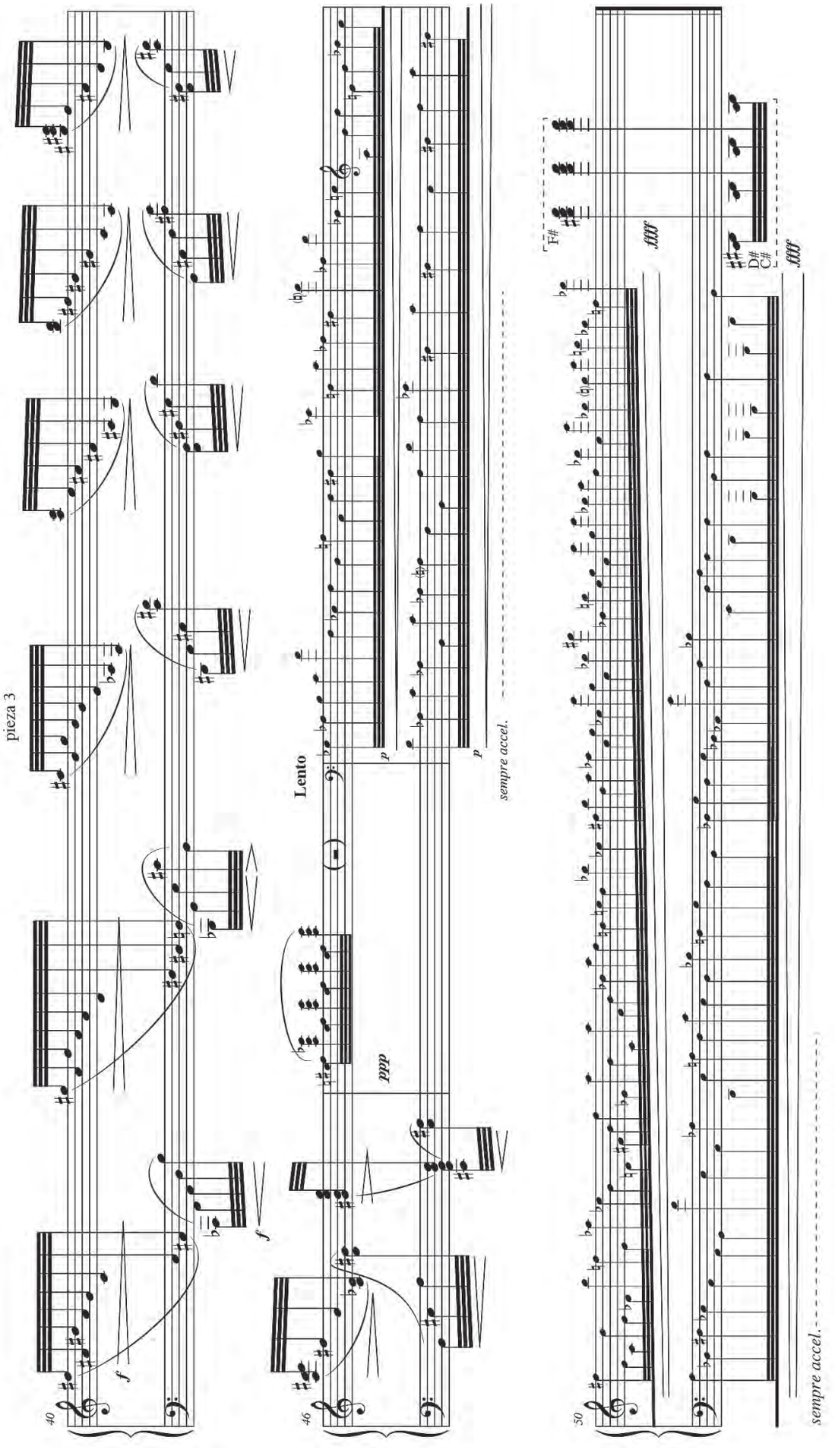
*) Ejecutar la cantidad de notas indicadas, pero libremente, como un trémolo. Separar libremente los grupos.

**) La alteración se mantiene hasta el final de la línea punteada.


pieza 3
sempre cresc.
sempre cresc.
*) Mib opcional. Posible fa, lab, do, re.



*) Las notas se extinguen con la barra.


pieza 3
40
f
f
46
Lento
ppp
p
p
sempre accel.
50
F#
D#
C#
fff
fff
sempre accel.

Abismo

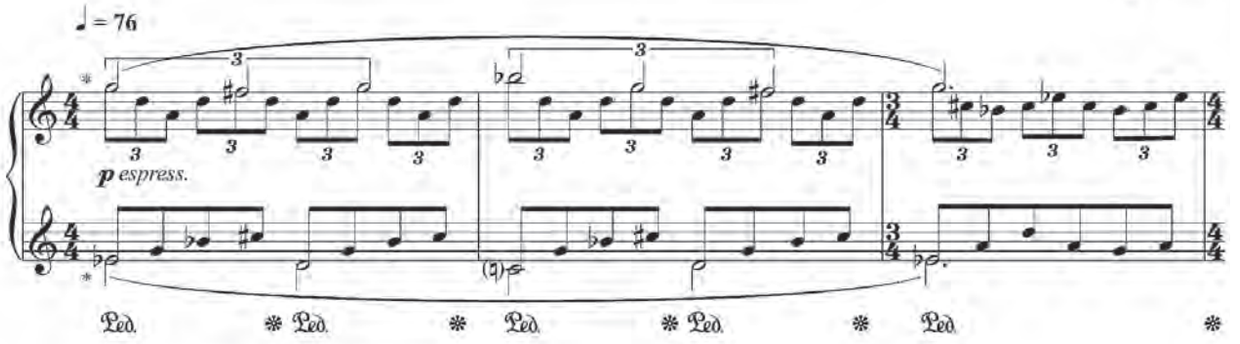
2020

Diego Gardiner

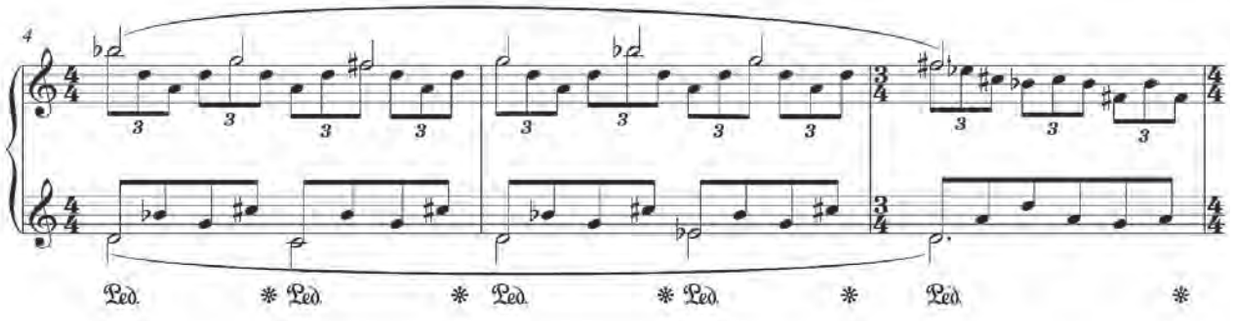
En la obra se busca lograr un flujo rítmico particular, presentando una textura pianística en la cual, a partir de relaciones polirrítmicas relativamente simples expresadas entre las voces secundarias, se logran manifestar —mediante distintas agrupaciones de sus valores de duración— otras relaciones rítmicas de mayor complejidad entre los planos principales.

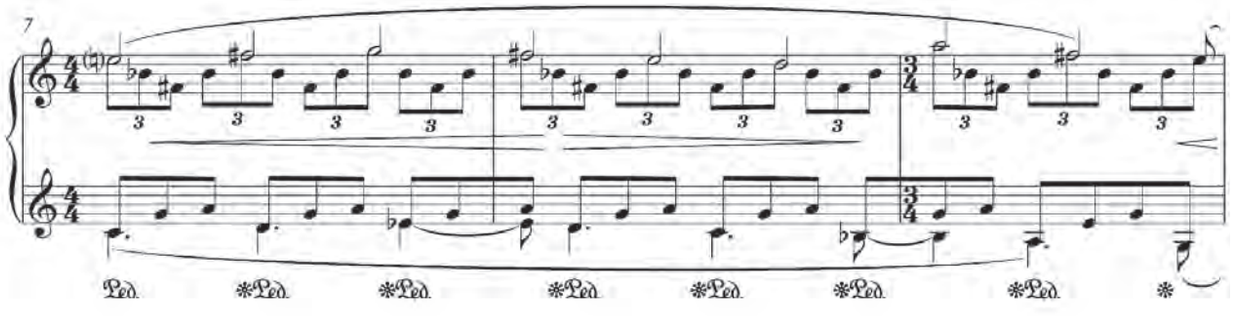
Abismo

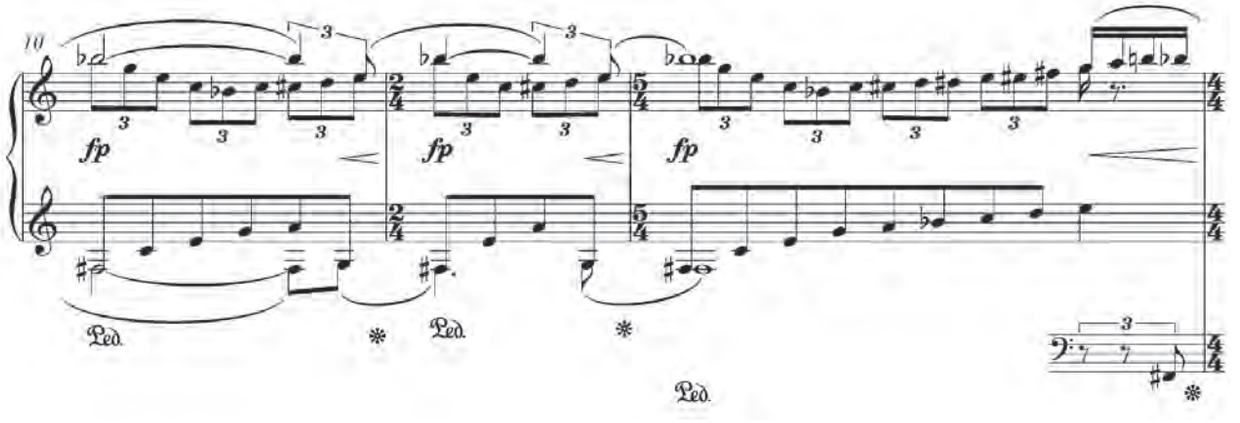
Diego Gardiner

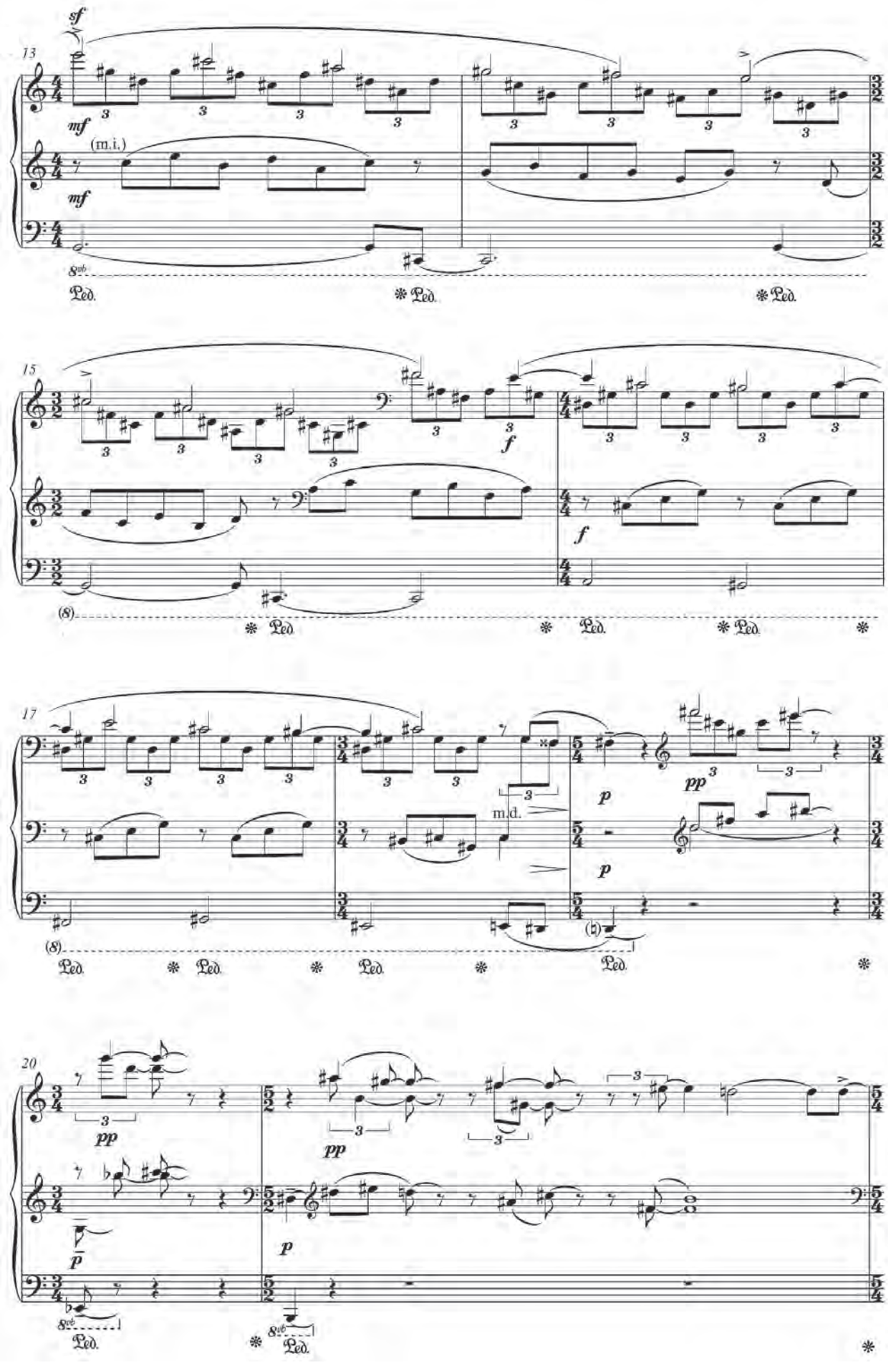


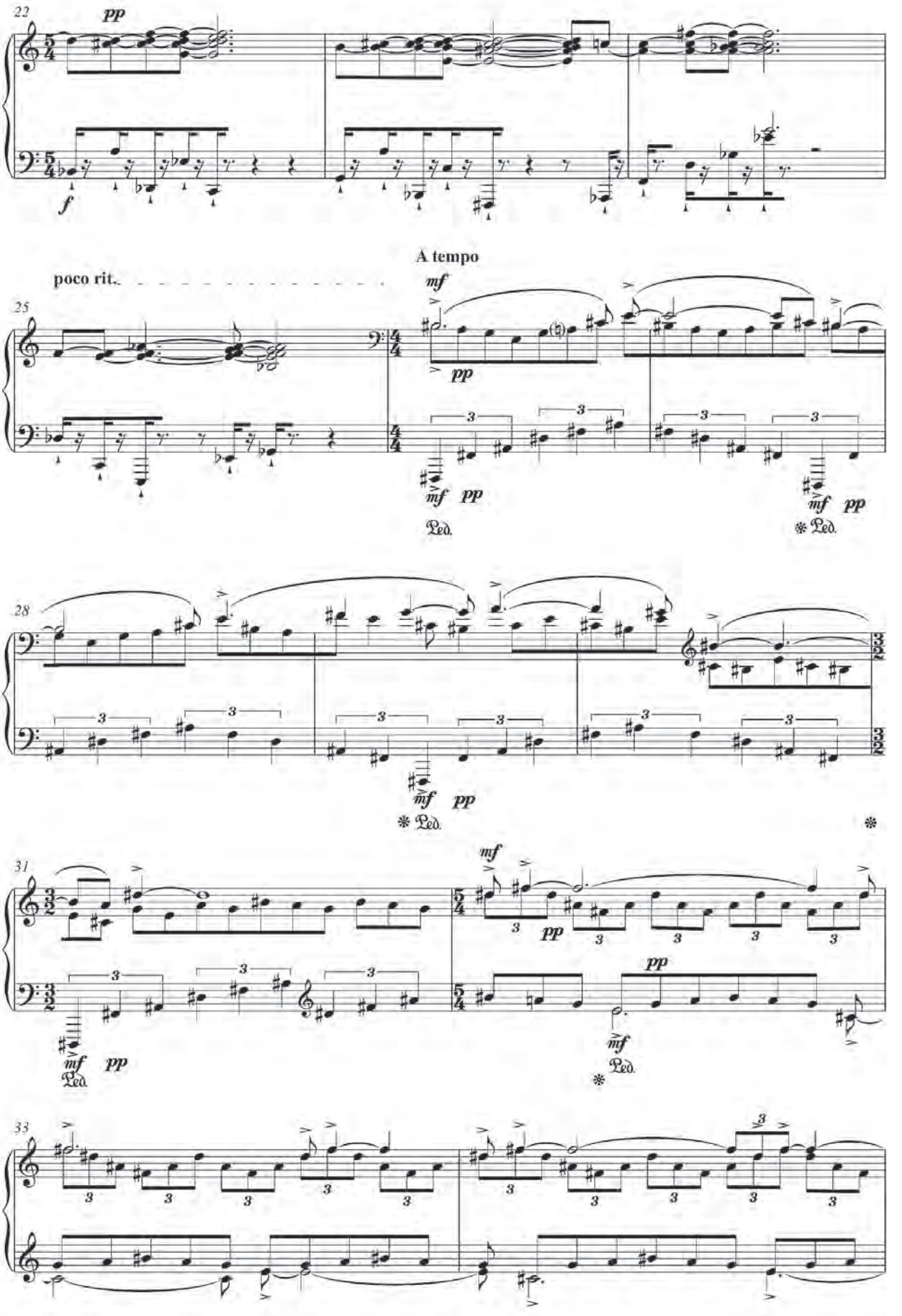
*Destacar siempre las melodías en ambas manos

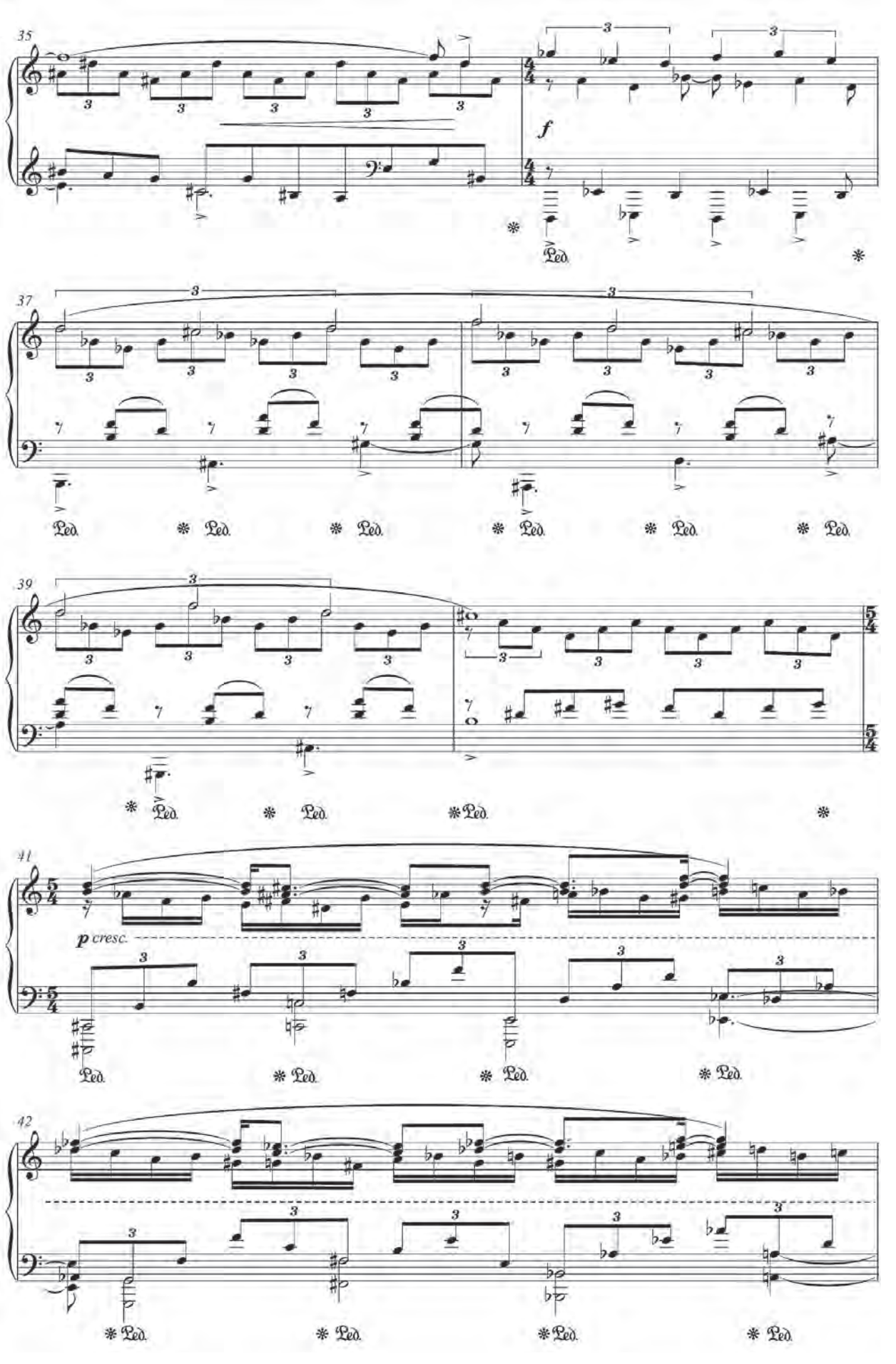


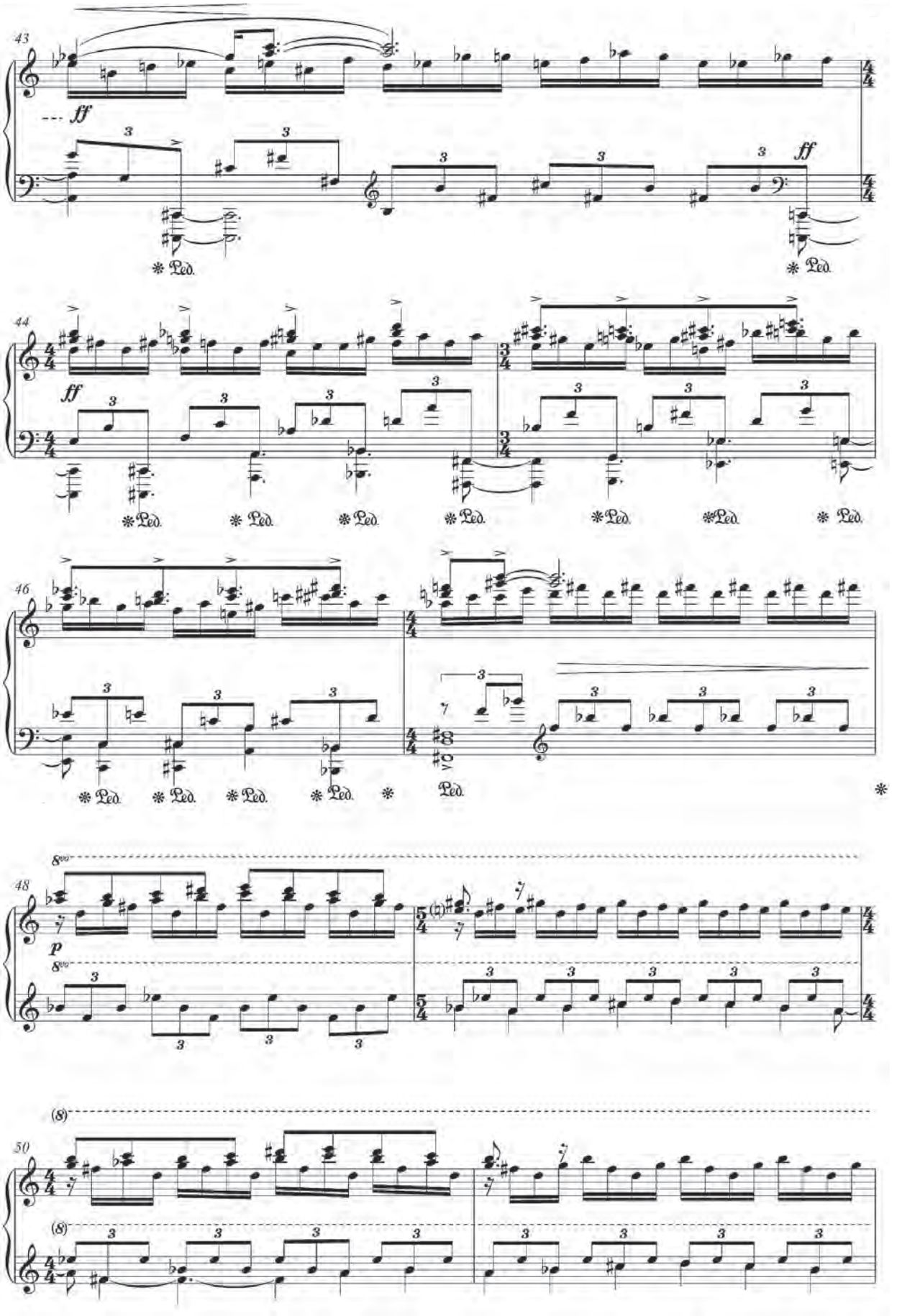


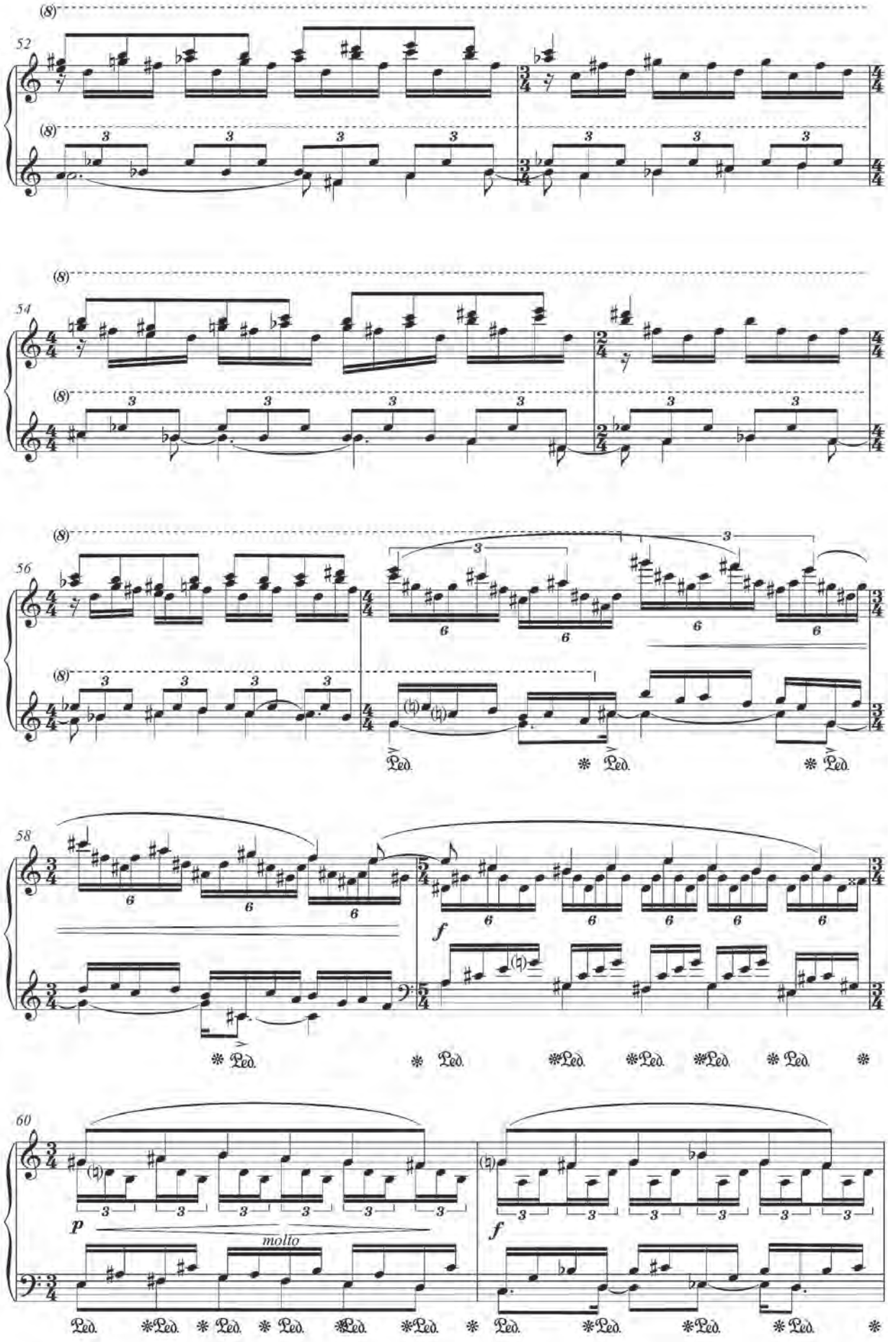


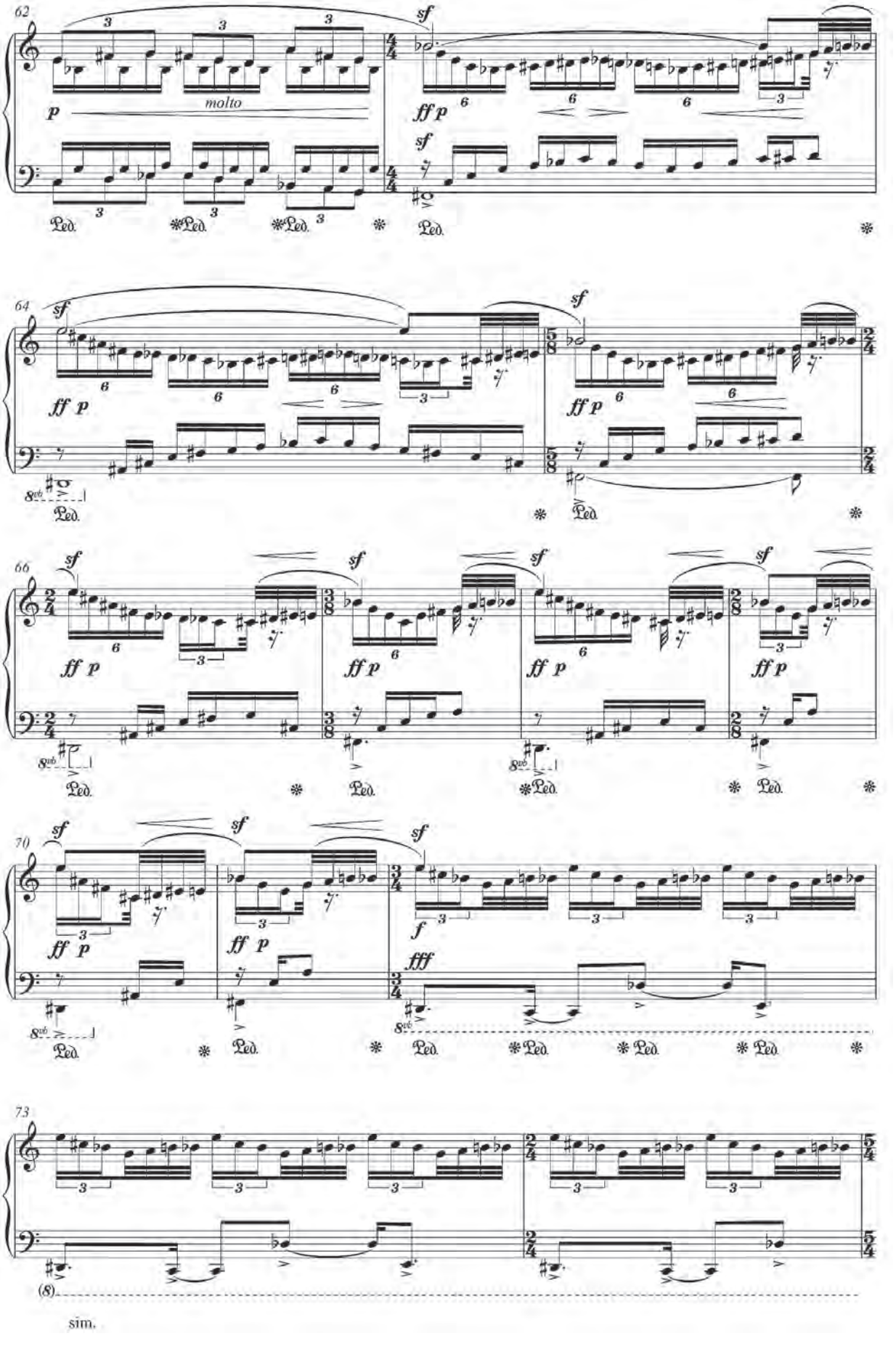

13
sf
mf
(m.i.)
mf
8vb
Ped.
15
f
f
(8)
17
m.d.
p
pp
p
(8)
20
pp
pp
p
p
8vb

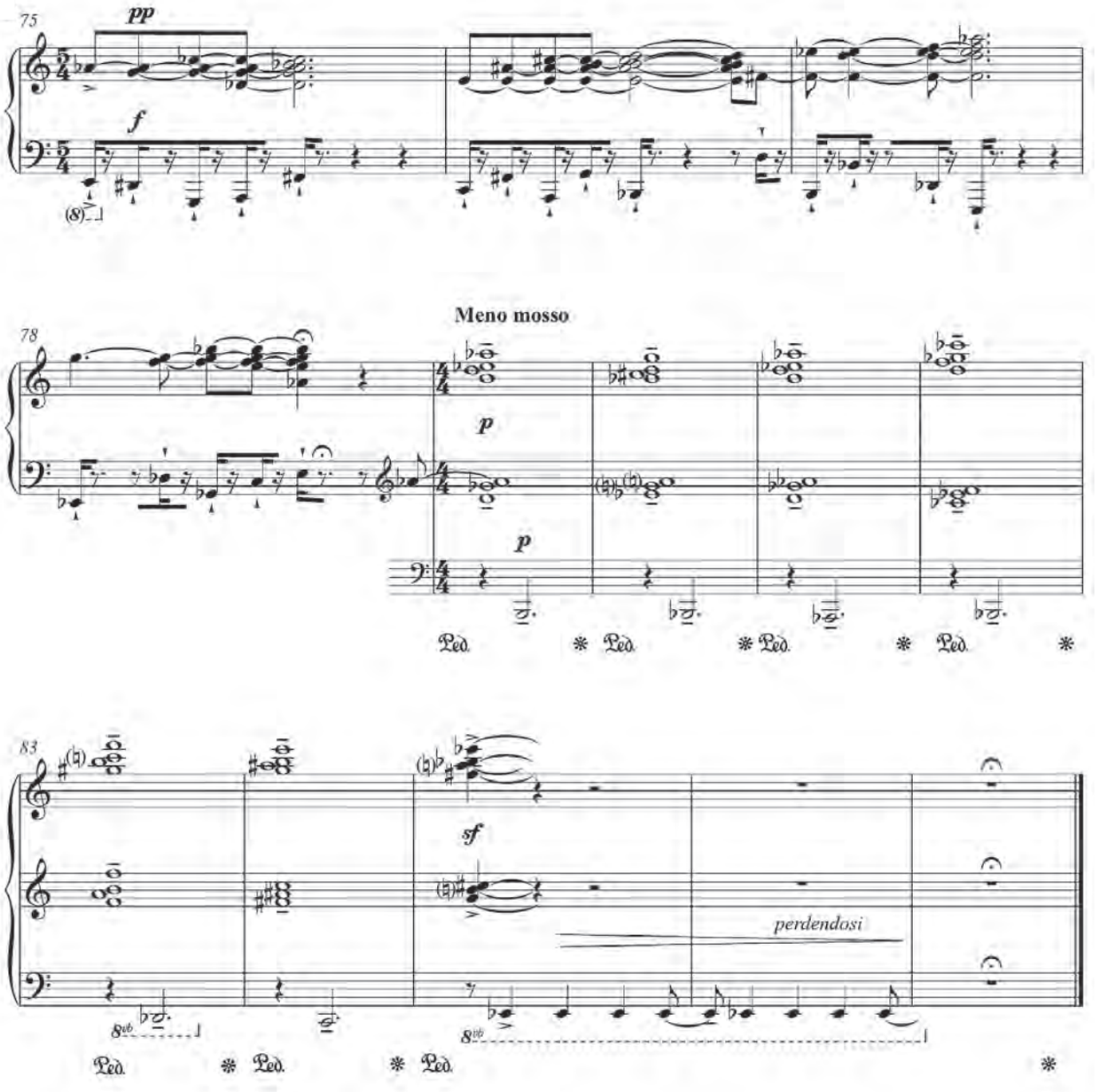

22
pp
f
A tempo
poco rit.
25
mf
pp
mf pp
Ped.
mf pp
Ped.
28
mf pp
Ped.
31
mf
pp
mf pp
Ped.
pp
mf
Ped.
33


35
f
Ped.
37
Ped.
39
Ped.
41
p cresc.
Ped.
42
Ped.


43
ff
ff
44
ff
46
48
p
50


52
54
56
58
60
molto
Ped.


62
molto
64
66
70
73
(8)
sim.


75
pp
f
Meno mosso
78
p
p
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
83
sf
perdendosi
8vb
8vb
Ped.
Ped.
Ped.

Arena para soprano y piano

2014

Andrés Gerszenzon

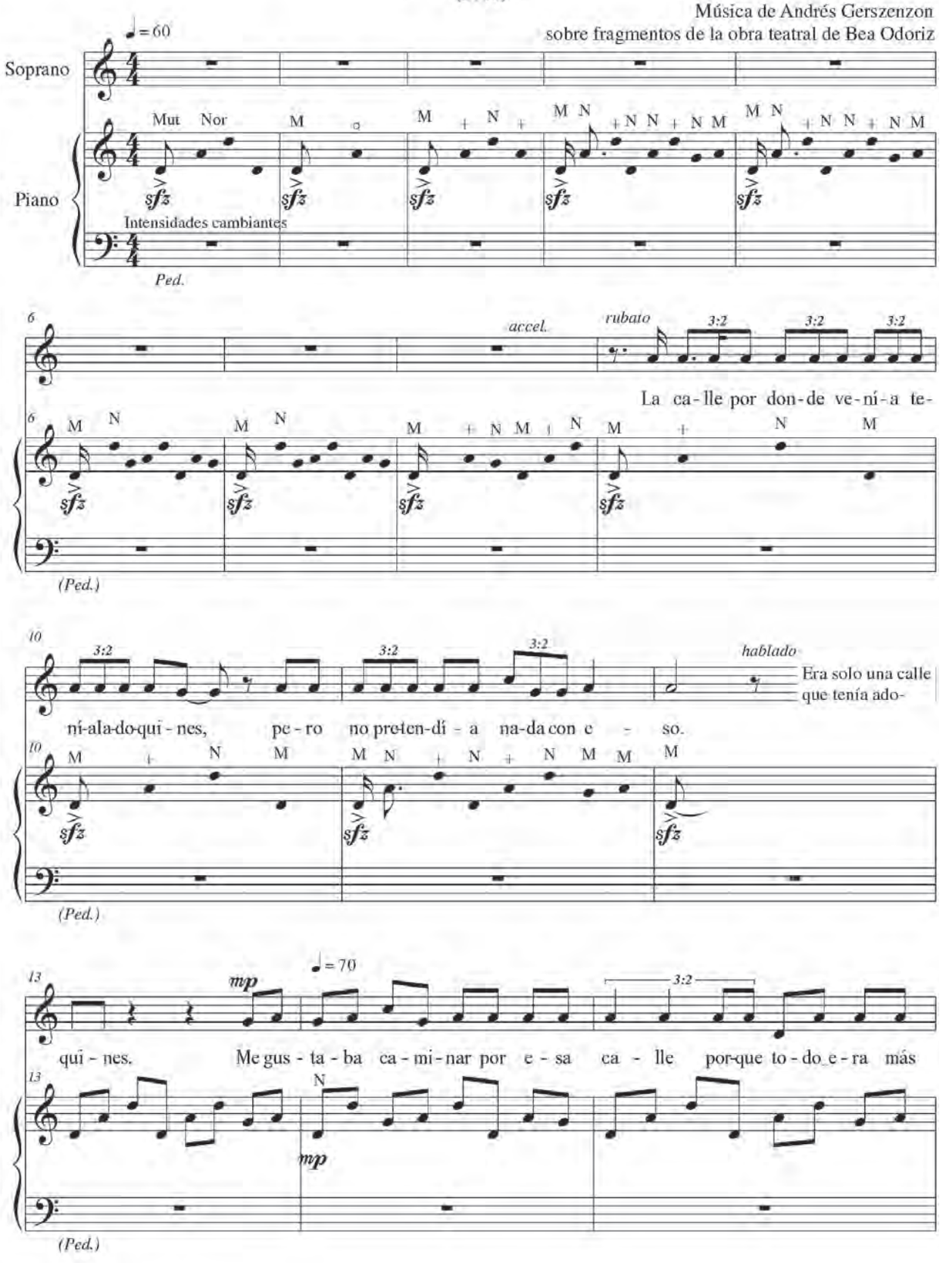
El fragmento de *Arena entre la carne y el hueso*, que aquí se presenta, pertenece a la versión "Puesta en música" de la obra homónima de Bea Odoriz. Forma parte de una serie de obras dramáticas o teatrales sobre autores argentinos que transito desde 2012 y sigo en la actualidad. Todas ellas han sido puestas sobre el escenario. El tratamiento del canto pone especial énfasis y preocupación en la comprensión del texto.

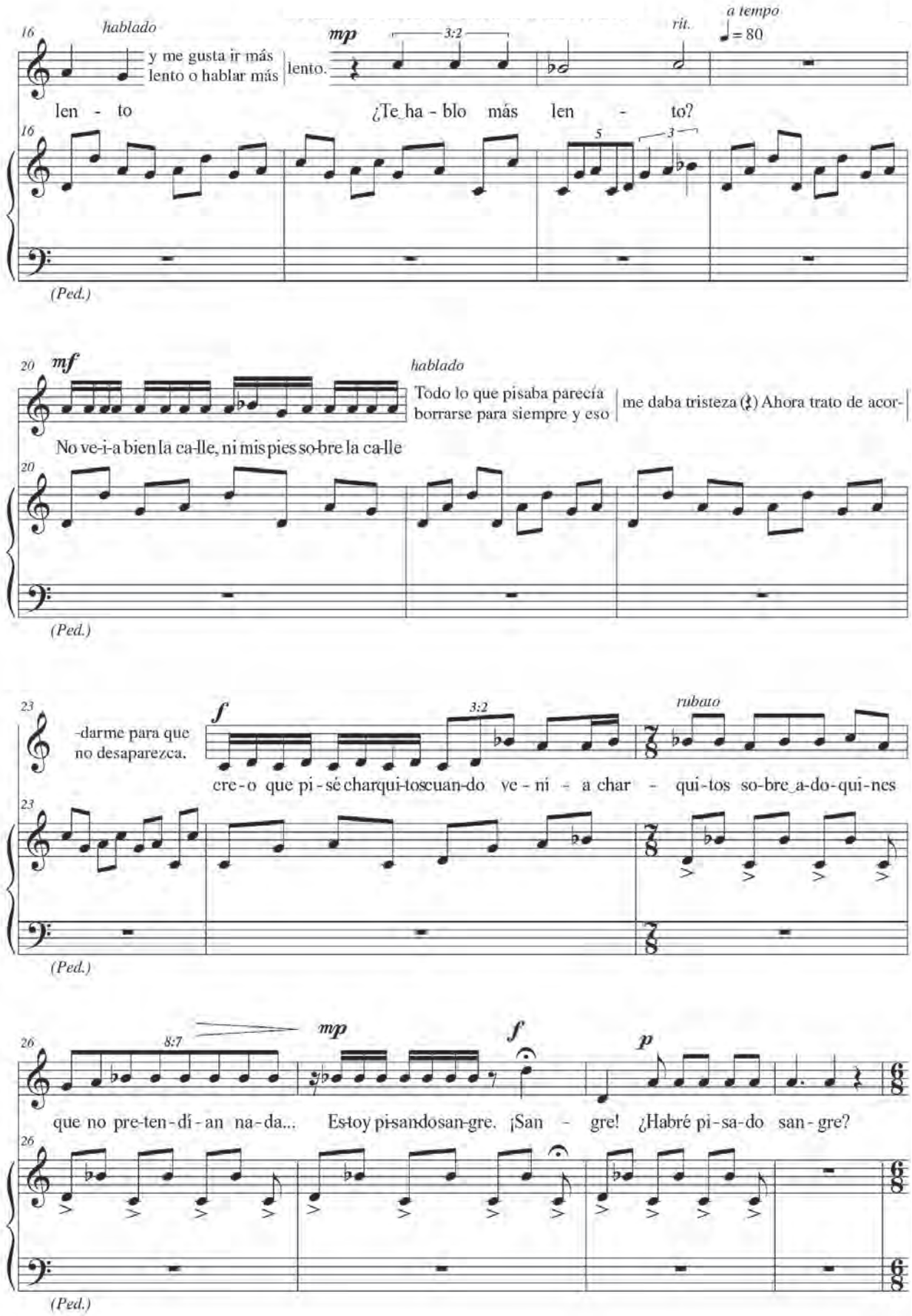
A modo de invitación para recorrer la pieza, aquí la didascalia inicial. Ella: Mujer de entre 30 y 40 años, está parada muy cerca de la puerta de una heladera frigorífica.

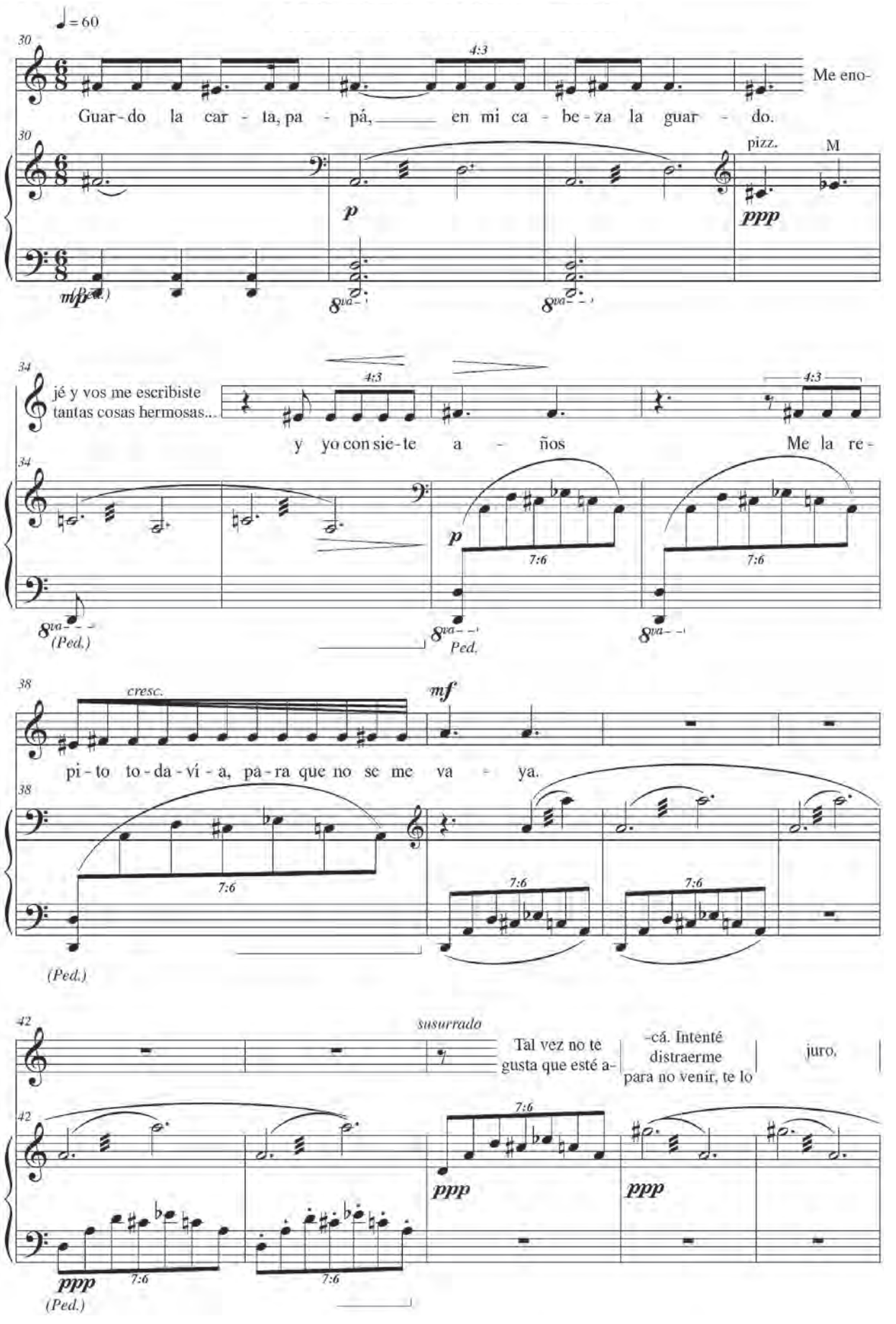
ARENA ENTRE LA CARNE Y EL HUESO

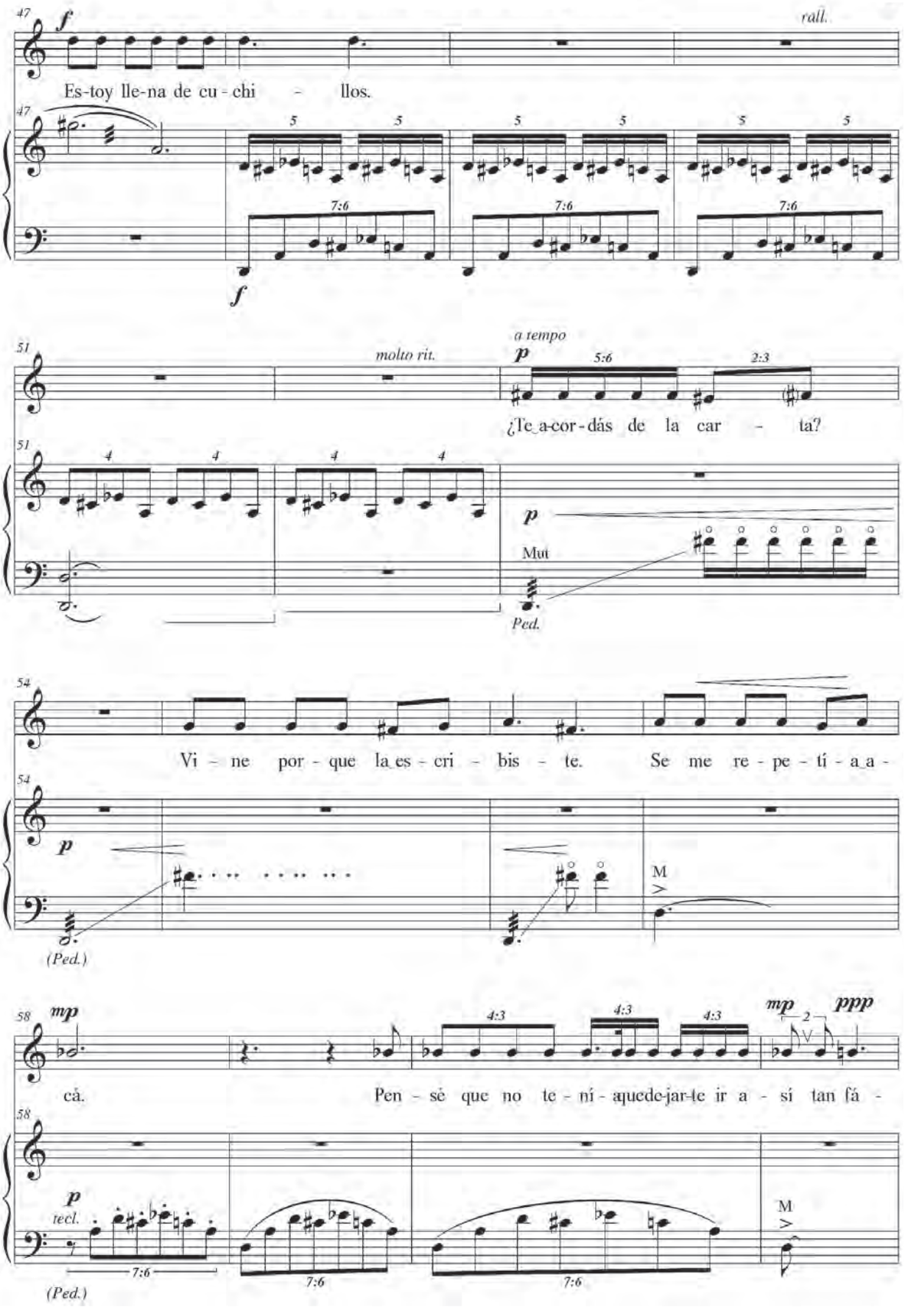
para soprano y piano
(2014)

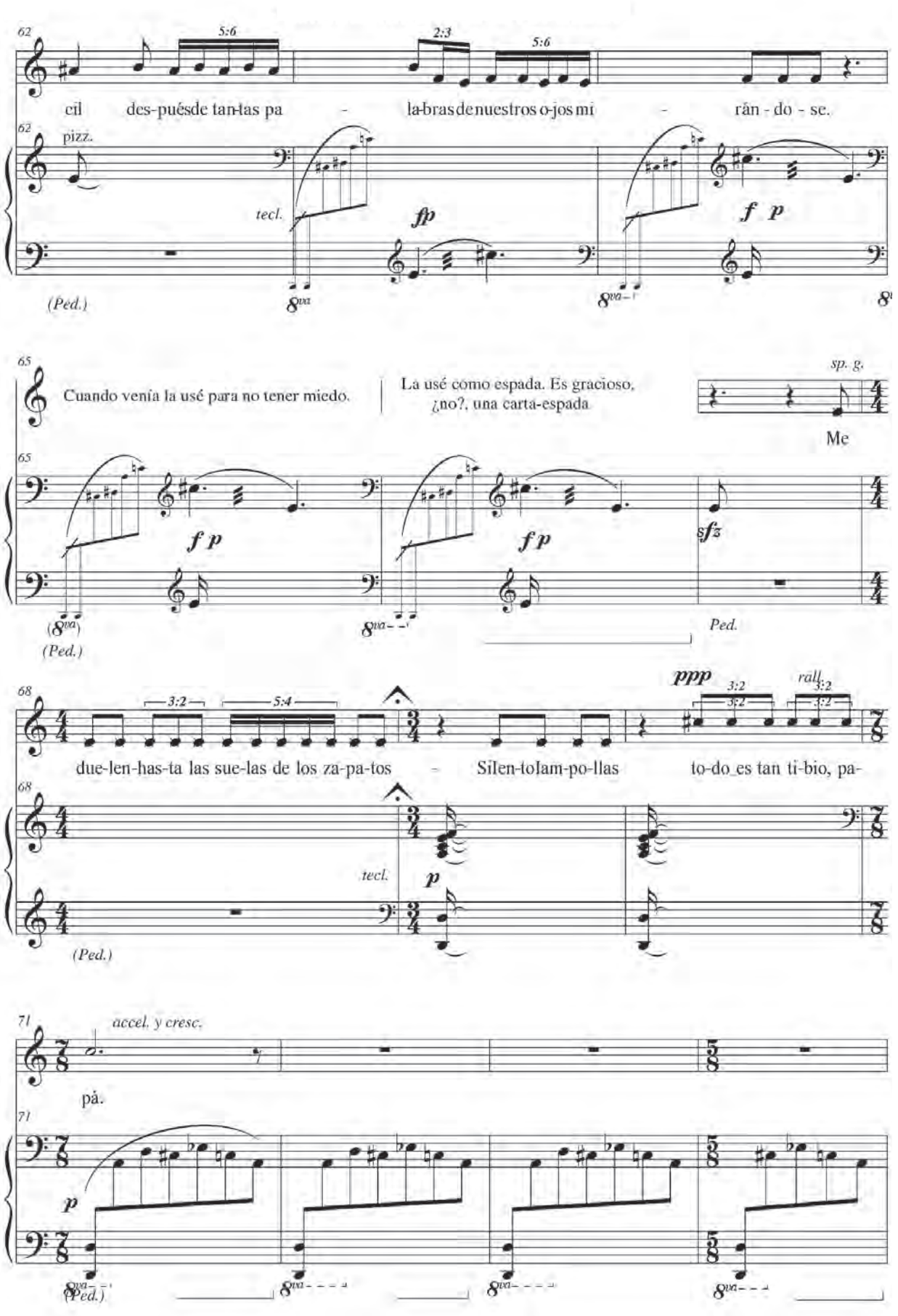
Música de Andrés Gerszenzon
sobre fragmentos de la obra teatral de Bea Odoriz

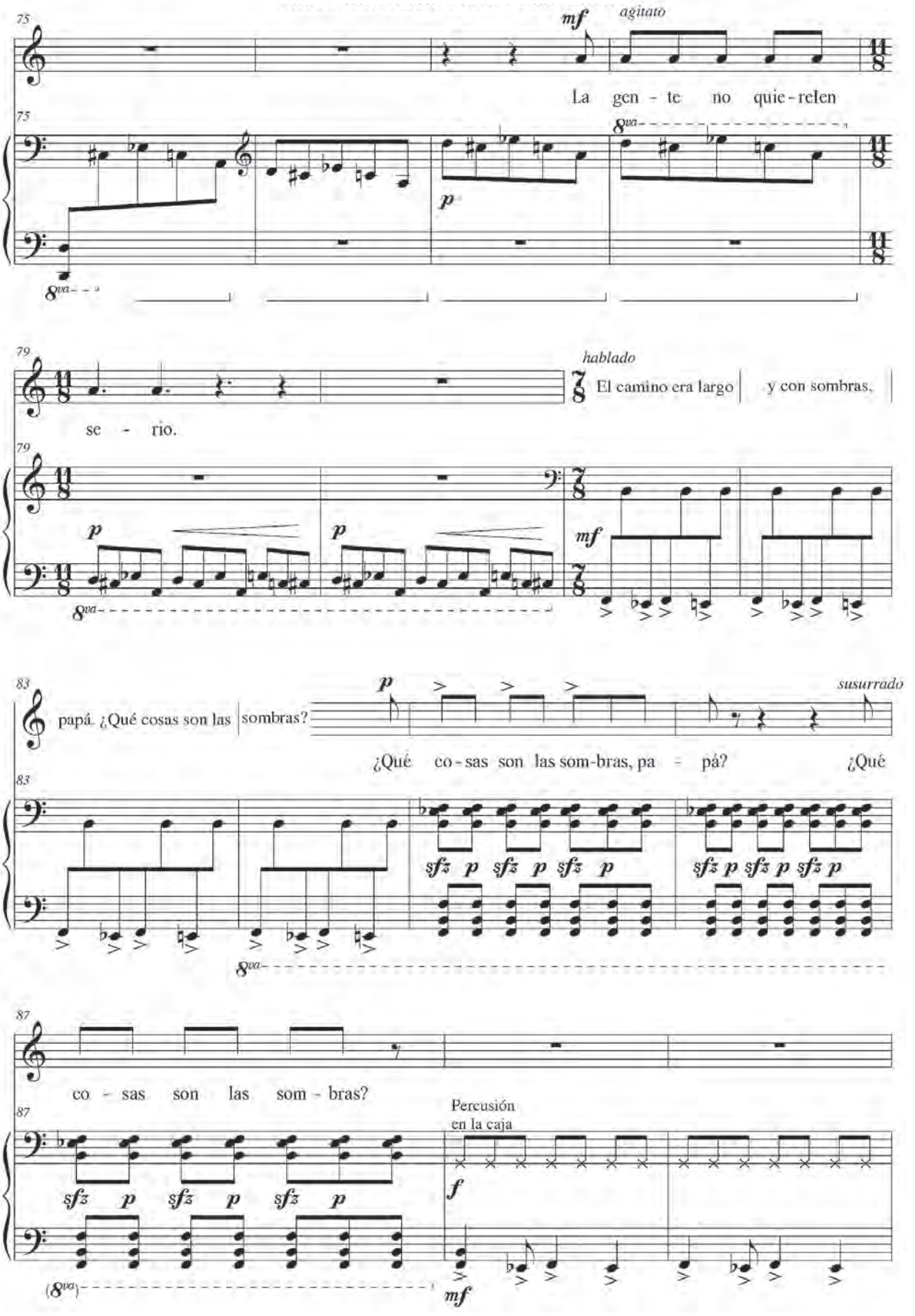


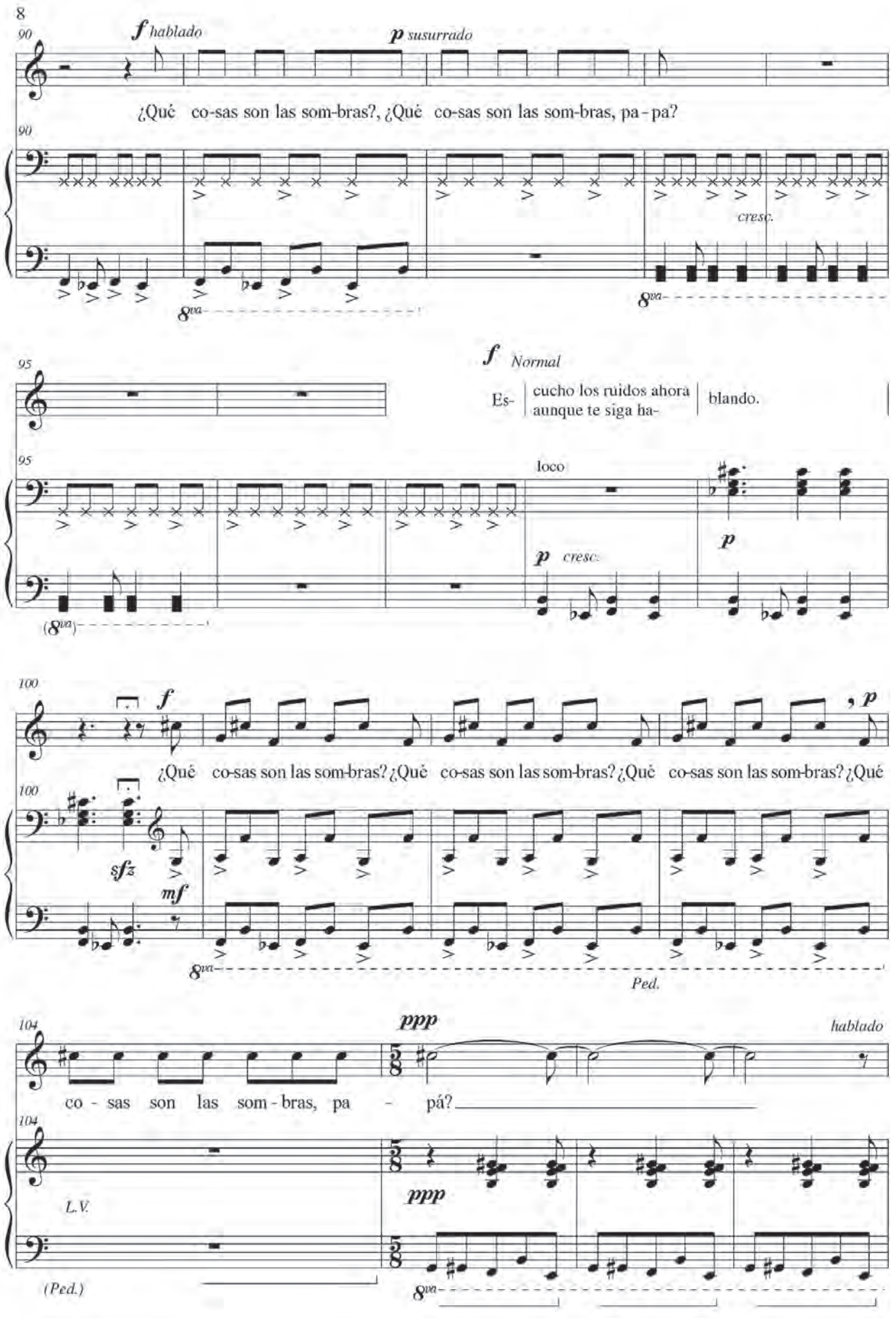

16
hablado
y me gusta ir más lento o hablar más
lento.
mp
3:2
rit.
a tempo
♩= 80
len - to
¿Te ha - blo más len - to?
(Ped.)
20
mf
hablado
Todo lo que pisaba parecía borrarse para siempre y eso
me daba tristeza (𝄽) Ahora trato de acor-
No ve-i-a bien la ca-lle, ni mis pies so-bre la ca-lle
(Ped.)
23
-darme para que no desaparezca.
f
3:2
rubato
cre-o que pi-sé charqui-tos cuan-do ve-ní - a char - qui-tos so-bre_a-do-qui-nes
(Ped.)
26
8:7
mp
f
p
que no pre-ten-dí-an na-da...
Es-toy pi-san-do san-gre.
¡San - gre!
¿Habré pi-sa-do san-gre?
(Ped.)

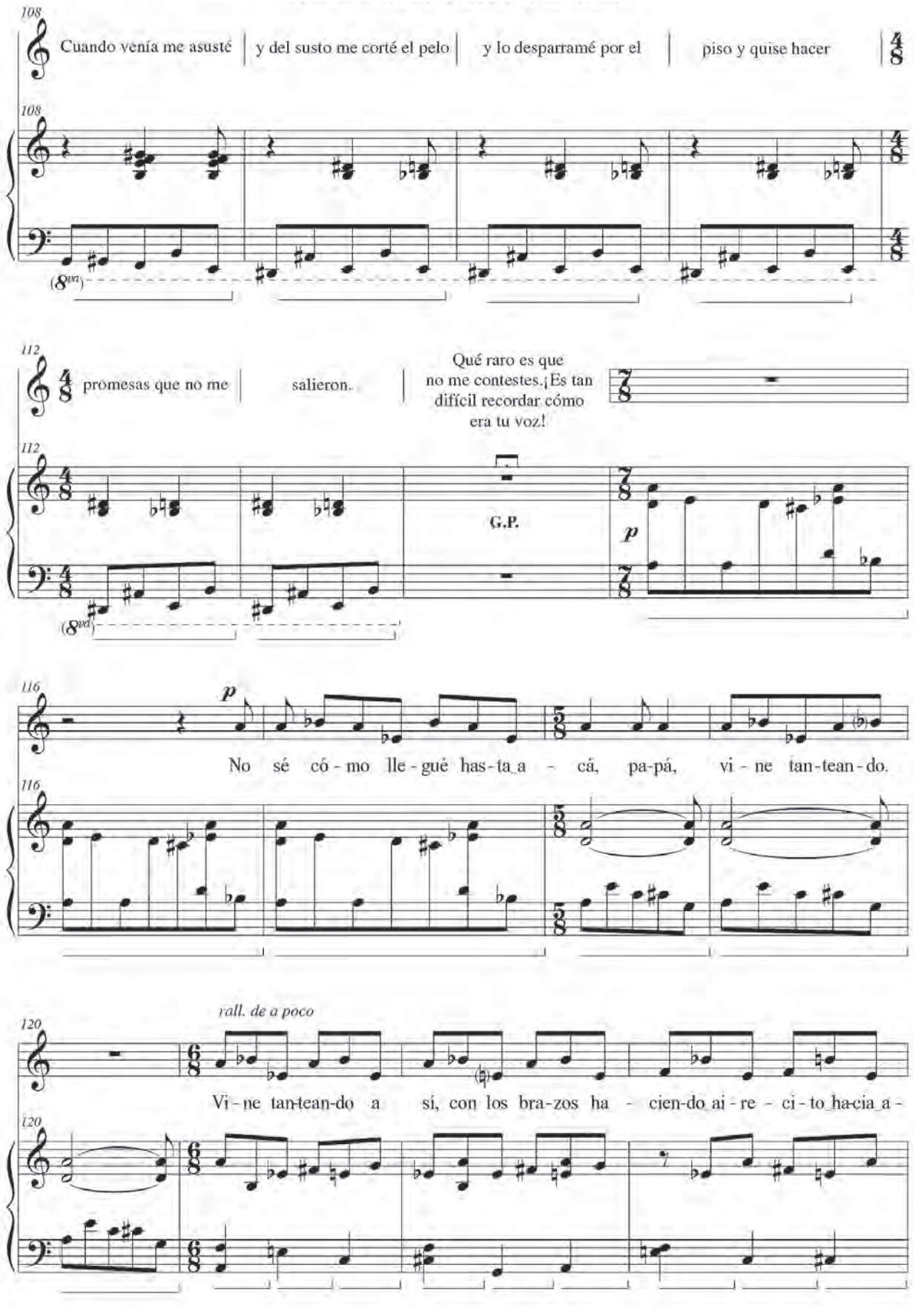

♩= 60
30
4:3
Guar - do la car - ta, pa - pá, en mi ca - be - za la guar - do.
Me eno-
pizz.
M
p
ppp
mf
34
jé y vos me escribiste
tantas cosas hermosas...
y yo con sie - te a - ños
Me la re -
7:6
(Ped.)
Ped.
38
cresc.
mf
pi - to to - da - ví - a, pa - ra que no se me va - ya.
(Ped.)
42
susurrado
Tal vez no te
gusta que esté a-
-cá. Intenté
distraerme
para no venir, te lo
juro,
ppp
(Ped.)

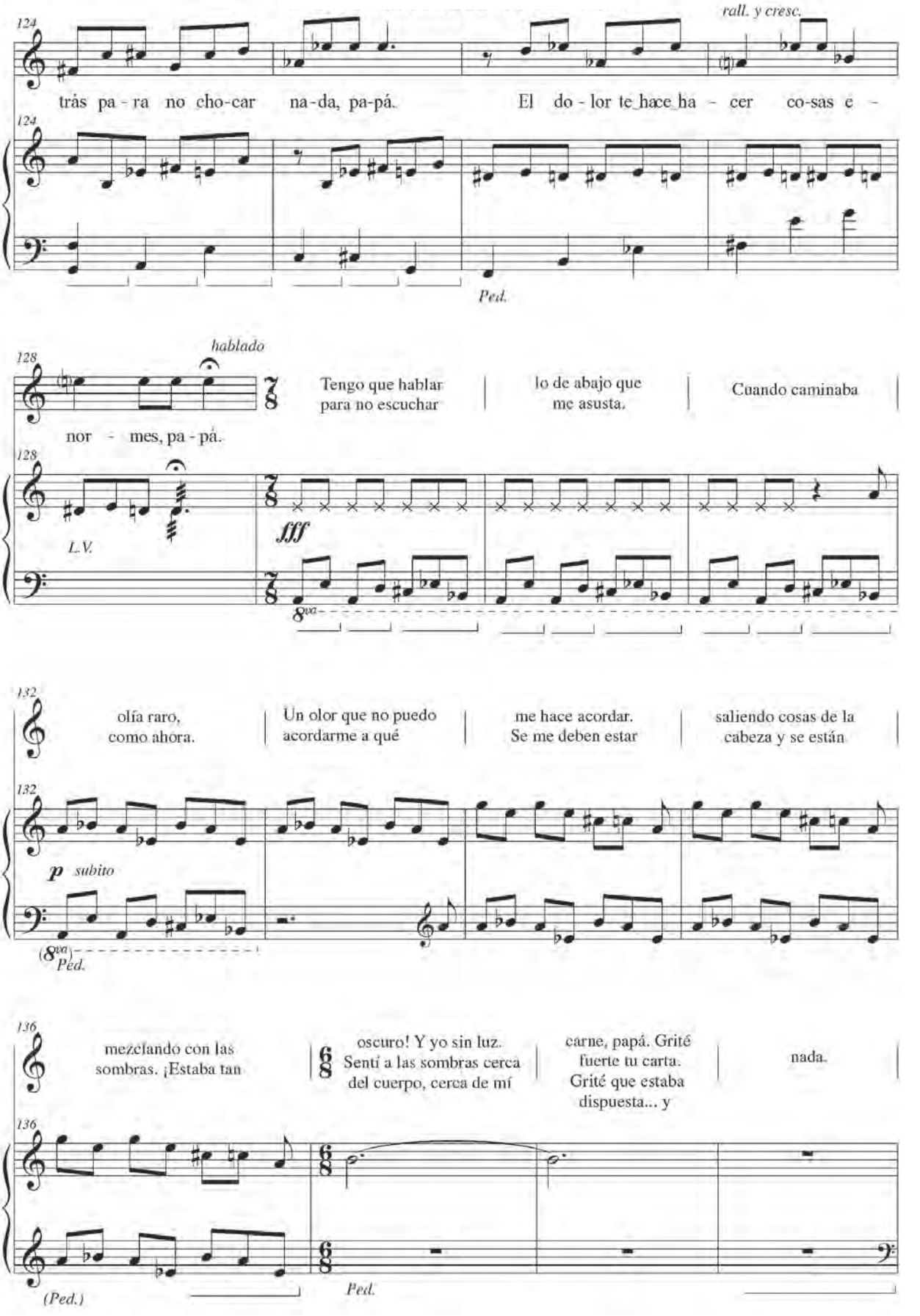

47
f
ráll.
Es-toy lle-na de cu - chi - llos.
5
7:6
f
51
molto rit.
a tempo
p
5:6
2:3
¿Te a-cor-dás de la car - ta?
4
Mut
Ped.
54
Vi - ne por - que la es - cri - bis - te. Se me re - pe - tí - a a -
M
(Ped.)
58
mp
4:3
mp
2
ppp
cá. Pen - sé que no te - ní - a que de-jar-te ir a - sí tan fá -
tecl.
7:6
M
(Ped.)

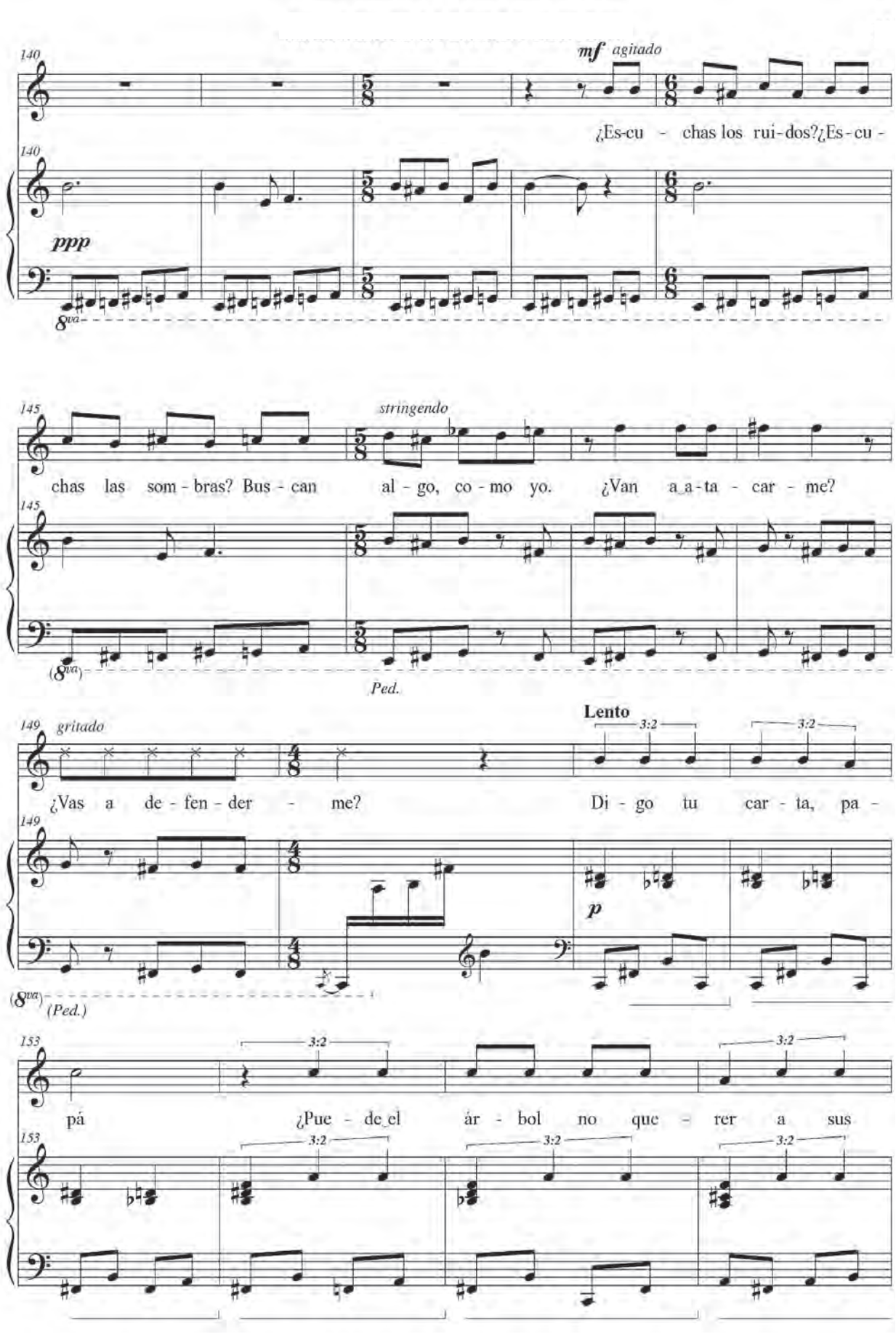

62
5:6
2:3
5:6
cil des-puésde tan-tas pa - la-brasde nuestros o-jos mi - rán - do - se.
pizz.
tecl.
fp
f p
(Ped.)
8va
65
Cuando venía la usé para no tener miedo.
La usé como espada. Es gracioso, ¿no?, una carta-espada
sp. g.
Me
sfz
Ped.
68
3:2
5:4
ppp
rall.
due-len-has-ta las sue-las de los za-pa-tos - Si len-to lam-po-llas to-do es tan ti-bio, pa-
p
71
accel. y cresc.
pá.

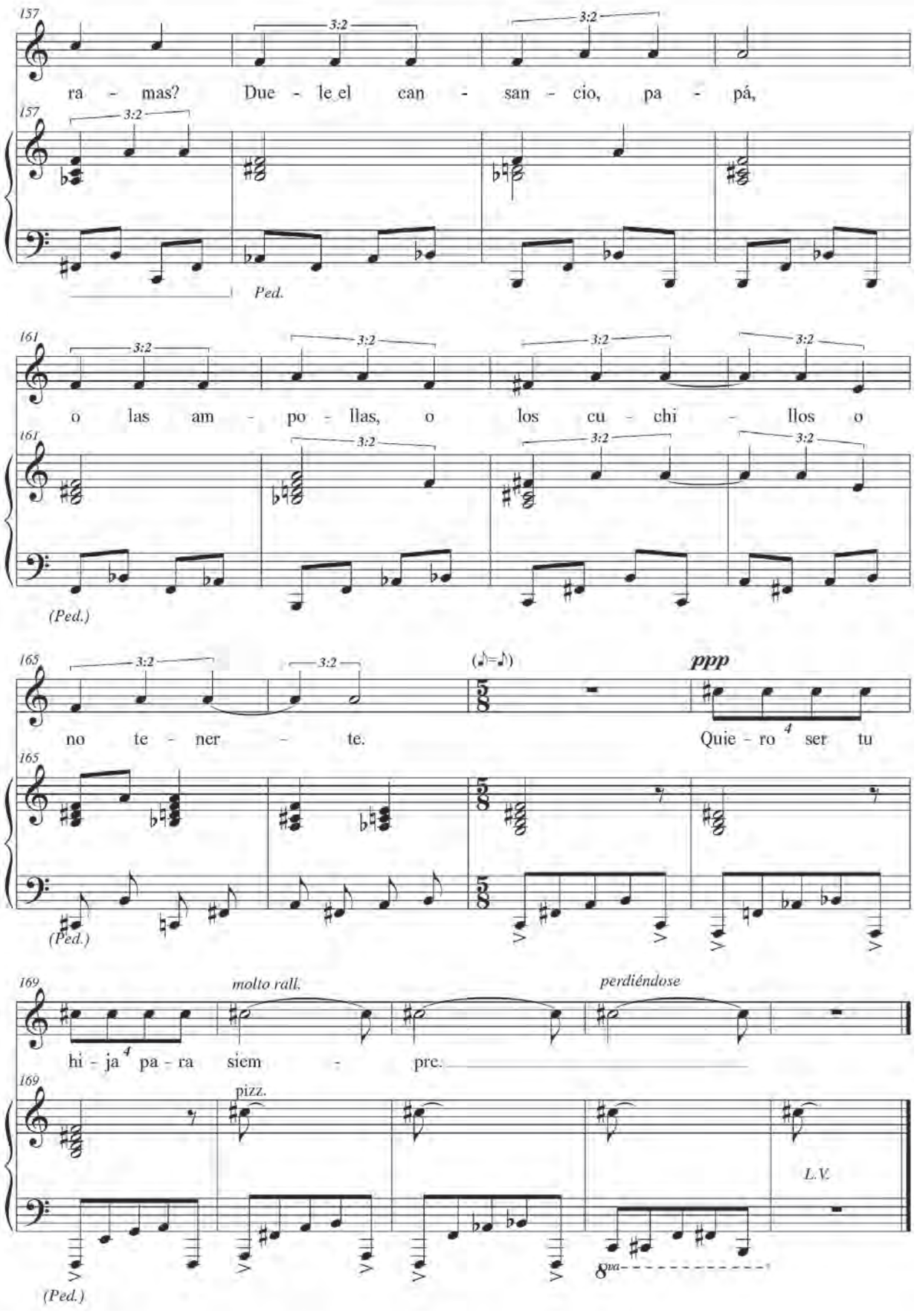

75
mf
agitato
La gen - te no quie - re len
8va
p
79
hablado
El camino era largo
y con sombras.
se - rio.
p
mf
83
susurrado
papá. ¿Qué cosas son las
sombras?
¿Qué co - sas son las som - bras, pa - pá?
¿Qué
sfz p
87
co - sas son las som - bras?
Percusión
en la caja
f
mf


8
90
f hablado
p susurrado
¿Qué co-sas son las som-bras?, ¿Qué co-sas son las som-bras, pa-pa?
cresc.
8va
95
f Normal
Es- cucho los ruidos ahora
aunque te siga ha- blando.
loco
p cresc.
p
100
¿Qué co-sas son las som-bras? ¿Qué co-sas son las som-bras? ¿Qué co-sas son las som-bras? ¿Qué
sfz
mf
Ped.
104
ppp
hablado
co - sas son las som - bras, pa - pá?
L.V.
(Ped.)


108
Cuando venía me asusté
y del susto me corté el pelo
y lo desparramé por el
piso y quise hacer
112
promesas que no me
salieron.
Qué raro es que
no me contestes.¡Es tan
difícil recordar cómo
era tu voz!
G.P.
p
116
p
No sé có - mo lle - gué has - ta a - cá, pa-pá, vi - ne tan - tean - do.
120
rall. de a poco
Vi - ne tan-tean-do a sí, con los bra-zos ha - cien-do ai - re - ci - to ha-cia a -


124
rall. y cresc.
trás pa - ra no cho-car na-da, pa-pá. El do - lor te hace ha - cer co-sas e -
Ped.
128
hablado
Tengo que hablar para no escuchar
lo de abajo que me asusta.
Cuando caminaba
nor - mes, pa - pá.
L.V.
fff
8va
132
olía raro, como ahora.
Un olor que no puedo acordarme a qué
me hace acordar. Se me deben estar
saliendo cosas de la cabeza y se están
p subito
(8va)
Ped.
136
mezclando con las sombras. ¡Estaba tan
oscuro! Y yo sin luz. Sentí a las sombras cerca del cuerpo, cerca de mí
carne, papá. Grité fuerte tu carta. Grité que estaba dispuesta... y
nada.
(Ped.)
Ped.


140
mf agitado
¿Es-cu - chas los rui-dos?¿Es-cu -
ppp
8va
145
stringendo
chas las som - bras? Bus - can al - go, co - mo yo. ¿Van a_a-ta - car - me?
(8va)
Ped.
149
gritado
Lento
3:2
¿Vas a de - fen - der - me? Di - go tu car - ta, pa -
p
(8va)
(Ped.)
153
3:2
pá ¿Pue - de_el ár - bol no que - rer a sus


157
ra - mas? Due - le el can - san - cio, pa - pá,
Ped.
161
o las am - po - llas, o los cu - chi - llos o
(Ped.)
165
no te - ner - te.
(♪=♪)
ppp
Quie - ro ser tu
(Ped.)
169
molto rall.
perdiéndose
hi - ja para siem - pre.
pizz.
L.V.
8va
(Ped.)

ARENA ENTRE LA CARNE Y EL HUESO
de Bea Odoriz (fragmentos)

Texto:
Ella
Mujer de entre 30 y 40 años, está parada muy cerca de la puerta de una heladera frigorífica.
-La calle por donde venía tenía adoquines, pero no pretendía nada con eso. Era solo una calle que tenía adoquines. Me gustaba caminar por esa calle porque todo era más lento y me gusta ir más lento o hablar más lento ¿te hablo más lento? No veía bien la calle, ni mis pies sobre la calle.
Todo lo que pisaba parecía borrarse para siempre y eso me daba tristeza. Ahora trato de acordarme para que no desaparezca. Creo que pisé charquitos cuando venía. Charquitos sobre adoquines que no pretendían nada… Estoy pisando sangre ¡Sangre! ¿Habré pisado sangre? Guardo la carta, papá, en mi cabeza la guardo. Me enojé y vos me escribiste tantas cosas hermosas y yo con siete años. Me la repito todavía, para que no se me vaya. Tal vez no te gusta que éste acá, intente distraerme para no venir, te lo juro ¡Estoy llena de cuchillos!
¿Te acordás de la carta? vine porque la escribiste, se me repetía acá. Pensé que no tenía que dejarte ir así, tan fácil después de tantas palabras, de nuestros ojos mirándose. Cuando venía la usé para no tener miedo. La usé como espada. Es gracioso, una carta-espada. Me duelen hasta las suelas de los zapatos. Siento ampollas ¡Todo es tan tibio, papá! La gente no quiere enserio. El camino era largo y con sombras. ¿qué cosa son las sombras, papá?¿qué cosa son las sombras? Escucho los ruidos ahora, aunque te siga hablando. Cuando venía me asusté y del susto me corté el pelo y lo desparramé por el piso y quise hacer promesas que no me salieron. Qué raro es que no me contestes. ¡Es tan difícil recordar cómo era tu voz!
No sé cómo llegué hasta acá, papá, vine tanteando. Así, con los brazos haciendo airecito hacia atrás para no chocar nada. ¡El dolor te hace hacer cosas enormes, papá! Tengo que hablar para no escuchar lo de abajo que me asusta. Cuando caminaba olía raro, como ahora. Un olor que no puedo acordarme a que me hace acordar. Se me deben estar saliendo cosas de la cabeza y se están mezclando con las sombras ¡Estaba tan oscuro! Y yo sin luz. Sentía las sombras cerca del cuerpo, cerca de mi carne, papá. Grite fuerte tu carta. Grité que estaba dispuesta… y nada. ¿Escuchas los ruidos, escuchás las sombras? Buscan algo como yo. ¿Van a atacarme? ¿vas a defenderme?
Digo tu carta, papá: ¿puede el árbol no querer a sus ramas? Duele el cansancio, papá, o las ampollas o los cuchillos o no tenerte. Quiero ser tu hija para siempre.

... hendir esa sombra

2017

Fernando Maglia

Obra encargada por el Ensamble electroacústico del DaMus, para 8 computadoras, 19 operadores y soprano solista.

La letra proviene de textos de Macedonio Fernández, cuyas palabras fueron elegidas provenientes de diferentes párrafos y enlazadas semánticamente, pero no sintácticamente.

Los sonidos, diseñados por el compositor, fueron creados por fusión de ruido y sonido, acústicos y electrónicos; son alrededor de 80. Esto resulta en una paleta tímbrica muy amplia, una suerte de orquesta que otorga grandes posibilidades combinatorias.

La organización estructural refiere y representa, a través del discurso, la vida cotidiana de un hombre común a lo largo de una semana.

Museo presente - Las distancias entre las letras indica la velocidad cronométrica relativa (utilización de los valores más largos o más breves de los previamente expuestos).

presente vida - Continuidad entre las palabras enlazadas por el arco o ligadura.

prese—nte - Melisma sobre la vocal indicada.

- Fluctuar libremente entre los matices dinámicos indicados.

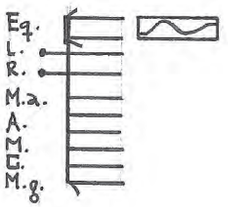
ETERNA - Las palabras en mayúsculas tienen una diferente y mayor importancia, utilizando un matiz dinámico preponderante así como una articulación y duración mayor en el tiempo.

Ⓜ - Metálico. Modificar el timbre vocal hacia una cualidad más áspera, con mayor emisión de la garganta y acentuación de cada articulación.
- En "Ancestral" se buscará un carácter trágico de lamento.

COMPUTADORAS

El ensamble de computadoras tiene a su cargo la ejecución de sonidos en tiempo real así como sonidos pregrabados sobre plataformas temporales fijas.

La construcción de los diversos sonidos requeridos provienen de diversas fuentes como grabaciones, samples, sonidos de la vida cotidiana , etc. ; y son elaborados, a través de la obra mediante diversos procedimientos.



- Hexagrama relativo de frecuencia, a saber : Muy agudo (M.a); Agudo (A.); Medio (M.); Grave (G.); Muy grave (M.g.)
- Configurar el ecualizador según el dibujo.
- Sistema estereofónico, parlante(s) derecho(s), R. ; parlante(s) izquierdo(s), L. (se prevé sistema cuadrafónico alternativo).

INDICACIONES Y SÍMBOLOS

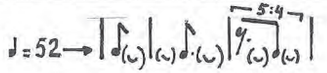
Durante el transcurso de la obra, los sistemas de inscripción en el tiempo alternan , superponen e imbrican formas de medición proporcionales y tradicionales u ortogonales medidas en compases. La resolución de cada una de estas regiones está indicada y sugerida por la espacialización de la escritura a la que siempre se consultará o recurrirá en el caso de cualquier duda.

Las alteraciones son válidas para todo el compás (como es habitual en la escritura tradicional), y para cada "gesto musical" autónomo delimitado por el cambio de la plica correspondiente o por la del pentagrama vacío dentro de la escritura abierta o proporcional; asimismo, en los fragmentos de extensa duración sin delimitación de compases las alteraciones se mantienen vigentes hasta la aparición de una alteración diferenciada.

El tiempo general está fraccionado en segmentos de 4 segundos o su equivalente ♩ = 60 .

Las indicaciones literarias de carácter definen la poética de la obra.

SOPRANO



- La soprano realiza su parte caracterizada como "Extraño", utilizando las células rítmicas indicadas, libre, completa y alternadamente; dentro del *Tempo* también indicado.

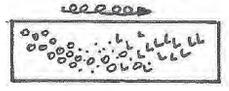
- Las notas entre paréntesis indican los sonidos sobre los cuales la cantante realiza su ejecución.

- Elegir libremente el registro o tesitura de las notas indicadas.

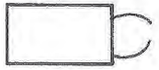
- Adición de nuevo(s) sonido(s) a los ya existentes.

- Sustracción de sonido(s) de los ya existentes.

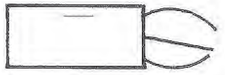
Fernando Maglia. "... hendir esa sombra"



- Transformación progresiva de un sonido en otro.



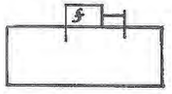
- Resonancia libre del sonido o evento previamente ejecutado.



- Resonancia libre del sonido o evento previamente ejecutado, en glissando .

- Gradación de matices dinámicos : *pp-p-mmp-mp-mmf-mf-f-ff-fff*

- Crescendo y diminuendo desde y hasta el silencio.

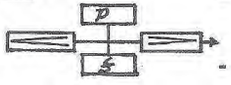


- *Forte* súbito y breve del evento correspondiente con la duración indicada por línea de prolongación.

- Crescendo y diminuendo exponenciales.

- Accelerando y rallentando dinámicos.

- Fluctuar libremente entre los matices dinámicos indicados.



- Continuos crescendi y decrescendi *ad libitum* entre los matices indicados.

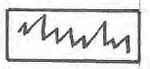
- Eventos y/o articulaciones no isócronos.

- Sonido o evento de larga duración indicada por la línea de prolongación o arco de resonancia.
- Sonido o evento de limitada duración.
- Sonido o evento de relativa menor duración indicando concatenación o continuidad.
- Glissando a partir de un sonido fijo.
- Los eventos sonoros que no poseen indicación de ecualización o paneo espacial, quedarán a criterio de la ejecución y/o la dirección.

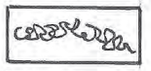
Sonidos simples

- Tren en movimiento a mediana velocidad, sonido captado desde dentro de la cabina pero con predominancia de la articulación del ritmo periódico que producen las ruedas sobre los "durmientes".

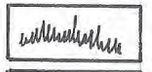
- Tic-tac de un reloj tradicional (antiguo) con mecanismo metálico.



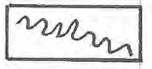
- Caída de un rayo en el desierto.



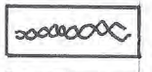
- Silbido fluctuante producido por ráfagas de viento.



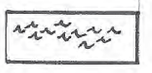
- Tremolando de un platillo suspendido mediano ejecutado con baquetas de madera.



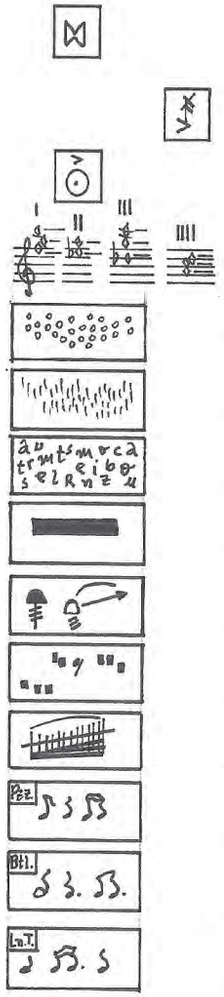
- Múltiples bostezos masculinos en glissando descendente.



- Cascabeles de semillas.



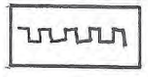
- Sonido de lluvia de una ducha dentro de un baño de dimensiones standard.



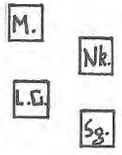
- Yunque
- Látigo
- Tam-tam grave.
- Armónicos naturales de Violín, viola, violoncello y contrabajo, respectivamente.
- Cucharita revolviendo café y chocando contra el borde y fondo de una taza pequeña.
- Pastilla efervescente disolviéndose en agua.
- Parloteos múltiples superpuestos, ininteligibles,como en un bar muy concurrido.
- Sirena (bocina) de un barco.
- Alarma de un reloj antiguo con campanillas de metal.
- Sonido de tecleo vigoroso sobre una máquina de escribir antigua, de metal.
- Barrido ascendente/descendente de Metal-chimes.
- "Libertango" de Astor Piazzolla, preferentemente versión de su propio quinteto.
- Yesterday" de The Beatles.
- "Luna tucumana" de Atahualpa Yupanki, preferentemente en versión de Mercedes Sosa.

- "Sur", tango de Aníbal Troilo y Homero Manzi, preferentemente versión de Guillermo Fernández.

- Música de presentación de la productora cinematográfica Twentieth Century Fox film corporation.



- Ringtone arquetípico de teléfono celular :



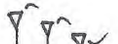
Movistar
Nokia
L.G.
Samsung

- Acorde paradigmático (con la inclusión de los 8 cornos en fa) del inicio de las "Danzas de los adolescentes" de la "Consagración de la primavera" de Igor Stravinsky, preferentemente versión de Pierre Boulez o Igor Markevitch.

- Sonido de sistema de "escape roncador" de un automóvil deportivo.

- Sonido del golpe de la raqueta de tenis contra la pelota correspondiente en un estadio cubierto.

- Sonido de 2 televisores prendidos simultáneamente, el primero en un noticiero y el segundo en un programa de entretenimientos en un ámbito cerrado.

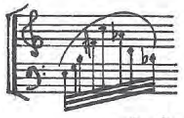


- Copas de cristal entrechocando, como en un brindis.

- Crujido de maderas.

- Múltiples gritos de voces femeninas ante una situación de pánico.

- Obturador de una cámara de fotos analógica.



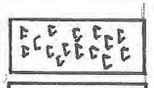
- Armónicos naturales de un arpa .

- Gong

Agudo
Medio
Grave

- Pasos de un hombre corriendo sobre una superficie de tierra cubierta con hojas caídas de árboles en otoño.

- Tremolando de pandereta.

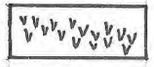


- Sonido continuo de palo de lluvia

- Sonido confuso y continuo del selector (dial) de una radio analógica pasando rápidamente por todas las bandas de frecuencia.

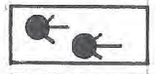
- Sonido producido por la caída de un collar de perlas súbitamente cortado sobre un piso de cerámica .

- Respiración lenta de un hombre.

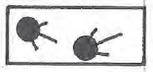


- Objeto de vidrio rompiéndose violentamente contra un piso de cerámica.

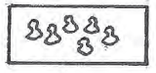
- Lluvia cayendo sobre un bosque, sonido que produce al atravesar el follaje de los árboles.



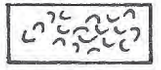
- Bocinas de diferentes automóviles.



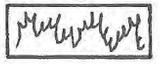
- Bocinas de diferentes automóviles en glissando.



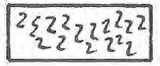
- Sonidos de fricción sobre globos llenos de aire.



- Chirrido de múltiples frenadas de automóviles sobre el asfalto.

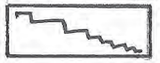


- Crepitar de fuego.



- Sonido de agua llenando un vaso.

- Una bandada de pájaros levantando vuelo rápida e impetuosamente.



- Pasos rápidos bajando precipitadamente una escalera de madera.

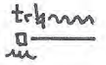
- Pasos rápidos y discontinuos bajando precipitadamente una escalera de madera.

- Sirena de ambulancia.

Sonidos compuestos

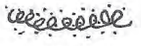
- Timbal 70% + Tuba 30%

- Bombo legüero 40% + Contrabajo pizz. 60%



- Flauta traversa (do) 70% + sonido de agua corriendo.

- Campanas tubulares 60% + campanas de iglesia 40%



- Silbido fluctuante producido por ráfagas de viento 40% + sonido de 2ª cuerda de una viola ejecutada detrás del ponticello 60%.

- Sonido natural del instrumento indicado, en este caso Viola (sul tasto) 70% + Corno en fa 30 %.

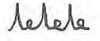
- Gran cassa 80% + marimba grave 20%.

- Golpe de una cuchilla grande de cocina sobre una tabla de madera 70% + Wood-block 30%

- Contrabajo 80% + zumbido de motor eléctrico grave 20%.

- Voz masculina 50% + fagot 50 %

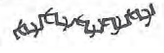
- Trompeta en si b 80% + "escape roncador" de un automóvil deportivo 20%.



- Llanto de un bebé 80% + Trompeta en do con sordina straight 20%.

- Glockenspiel 80% + click de un interruptor de .

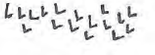
- Marimba 70% + gota de agua que cae sobre un recipiente grande parcialmente lleno del mismo líquido 30%.



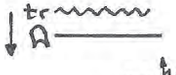
- Ringtones de celulares 70% + monedas cayendo sobre una superficie metálica 30%.

- Piano ejecutado normalmente pero asordinado con una mano apoyada directamente sobre las cuerdas 70% + ventosa de goma despegándose súbitamente de una superficie de madera.

- Silbido fluctuante producido por ráfagas de viento 60% + tremolando sobre un platillo suspendido grave con baquetas de fieltro 40%.

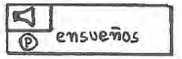


- Lluvia cayendo sobre un bosque, sonido que produce al atravesar el follaje de los árboles 80% + Tam-tam medio 20%.

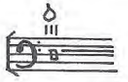


- Erke 70% + Corno en fa 30%. Trinos ad libitum en la región grave.

- Voz femenina 80% + clarinete en mi b 20%.



- Voz emitida a través de un altoparlante en un ámbito de grandes dimensiones (aeropuerto) 90% + murmullo nervioso de gente aglomerada 10%



- Instrumento de cuerda indicado (en este caso Vlc) 80% + fuego generado por una fuente constante de gas 20%.

- Armónico natural del instrumento de cuerda indicado 80% + turbina de avión 20%.

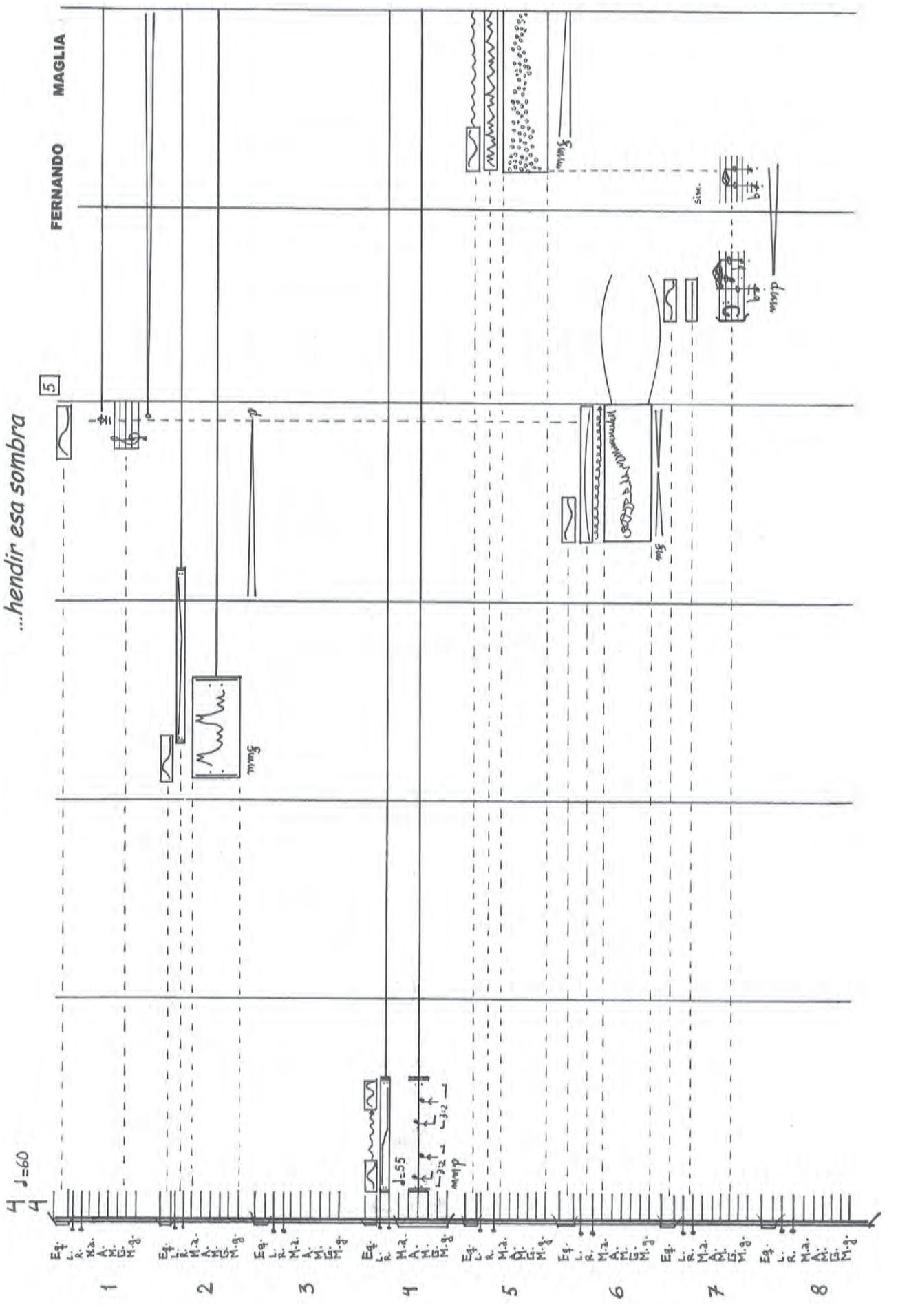
- Sonido de aire a través de un tubo de trombón contralto 50% + frotado con arco del borde lateral del ponticello de una Viola 50%.

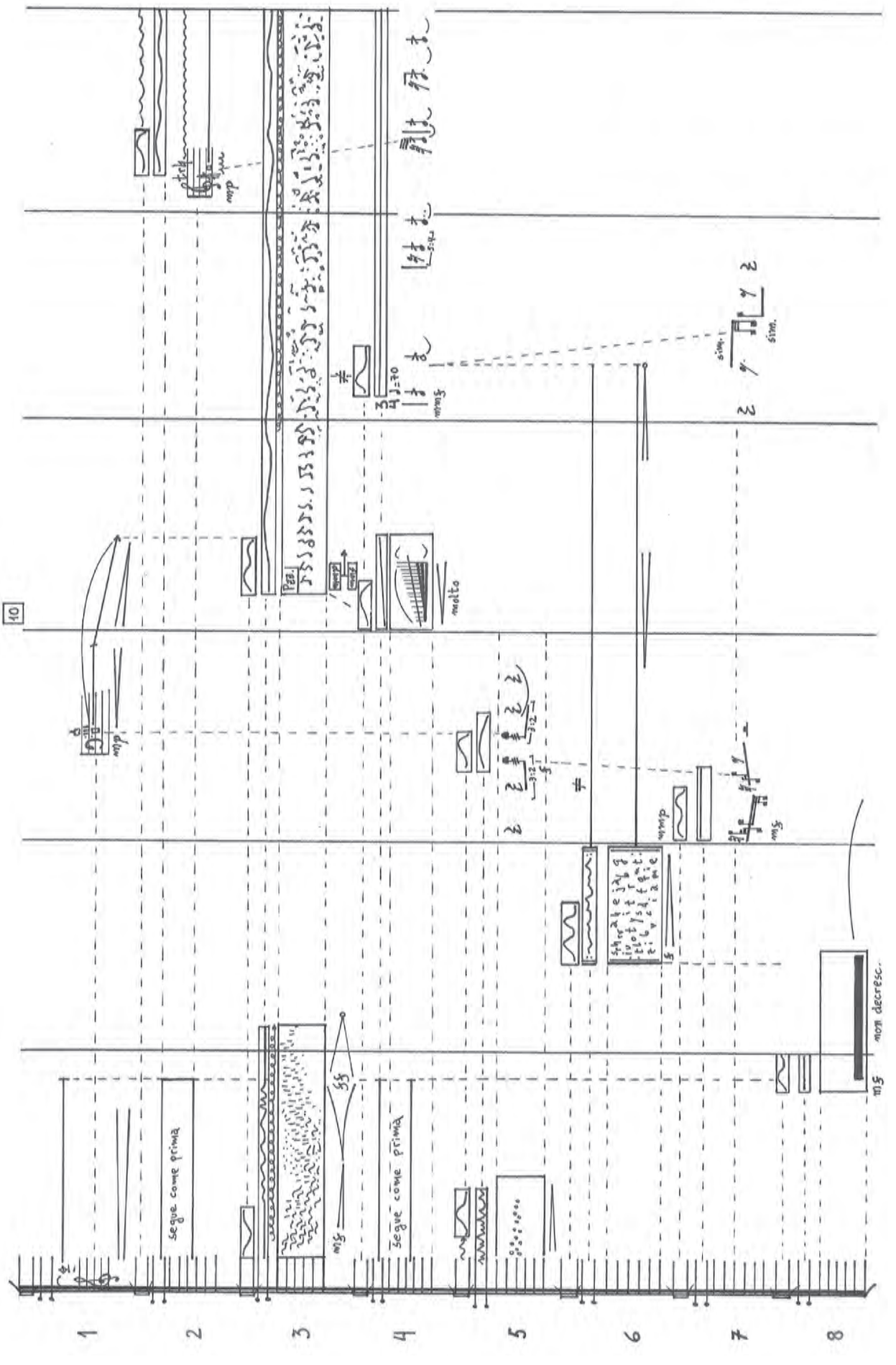
Enmascaramiento tímbrico

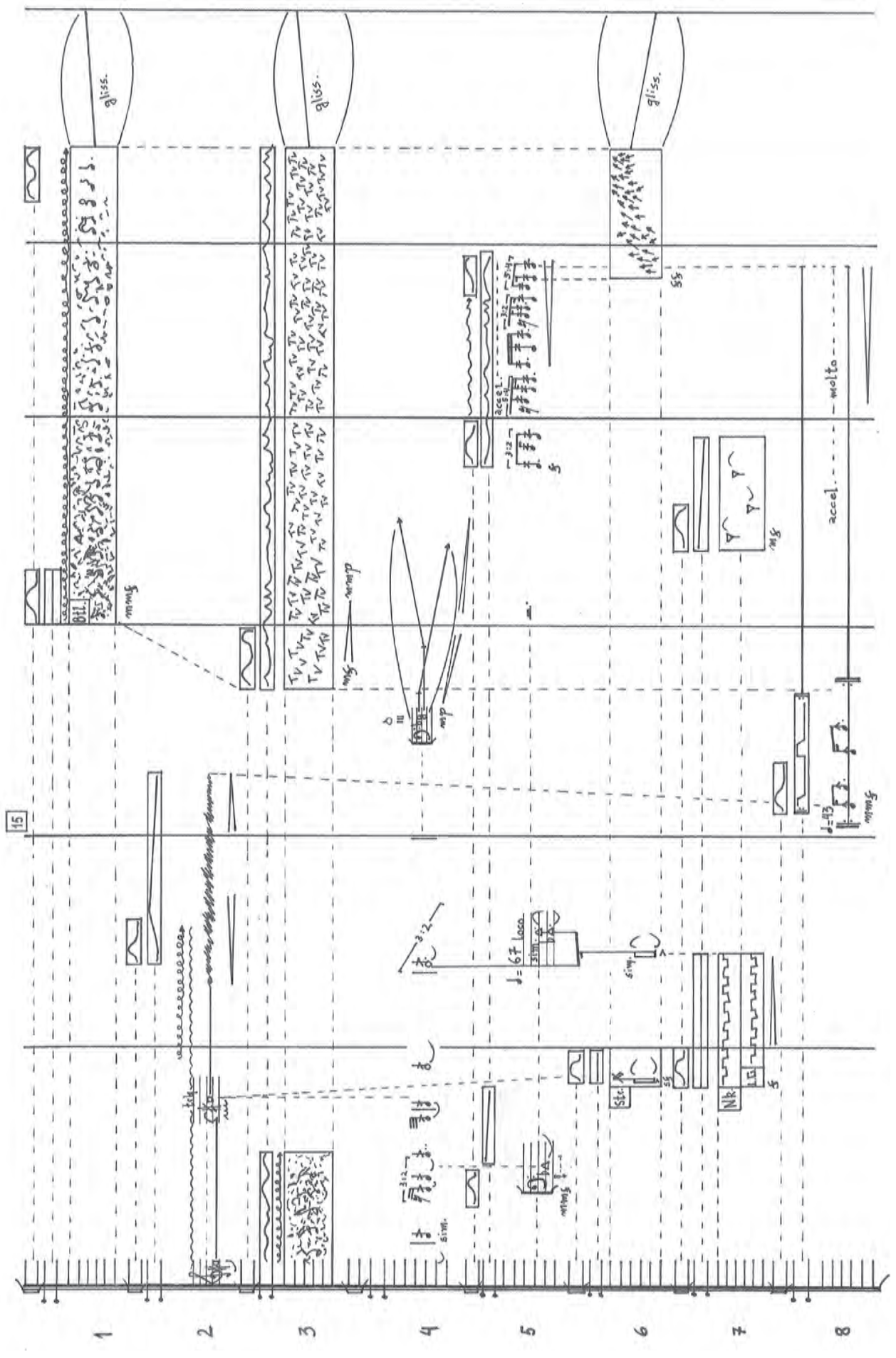
- Sobre la música original indicada agregar y superponer diversos elementos interferentes hasta ocultar casi por completo la música original .

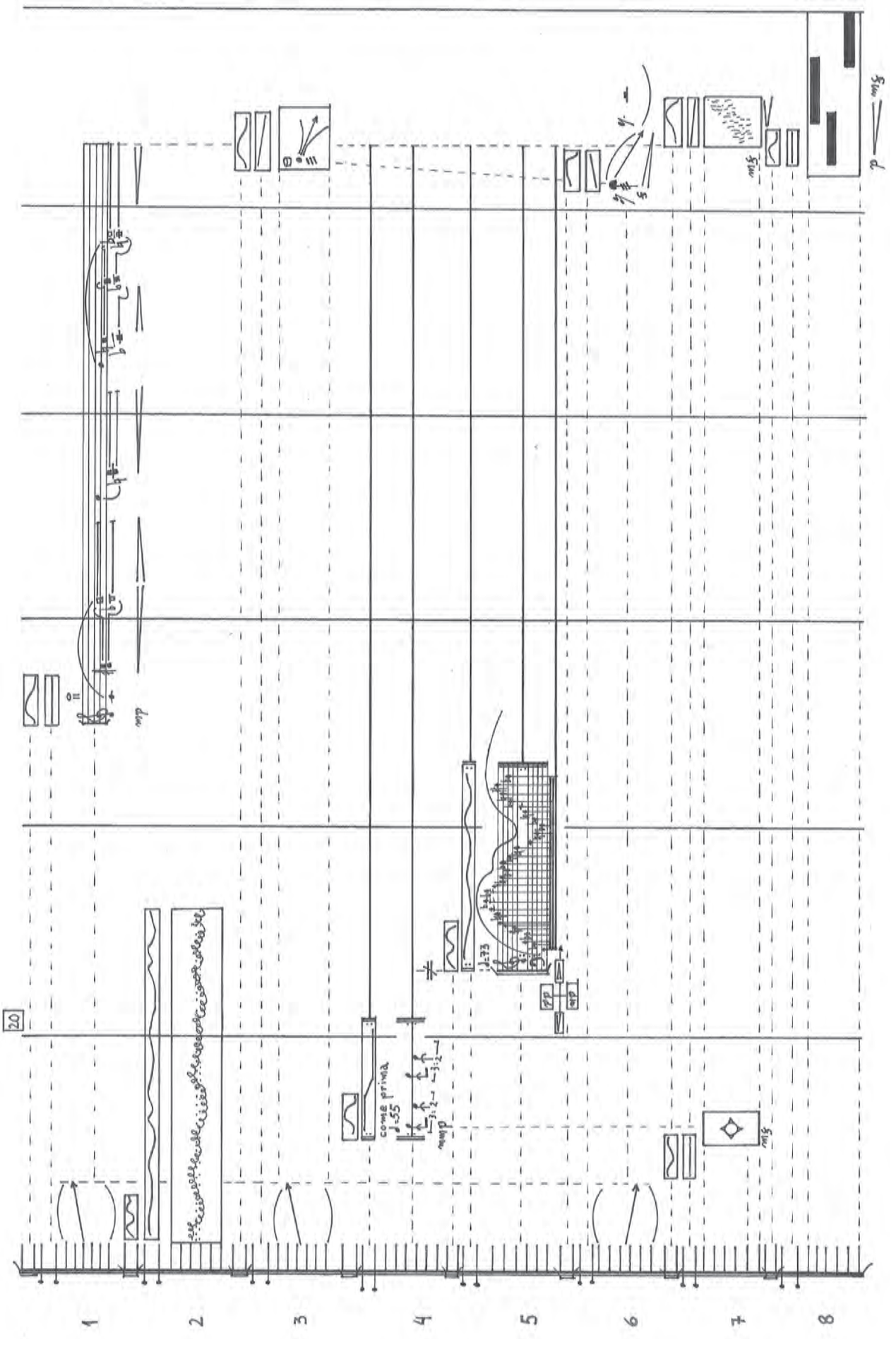
- Procedimiento anteriormente descrito realizado con alternancias (reapariciones totales y/o parciales de la música original)

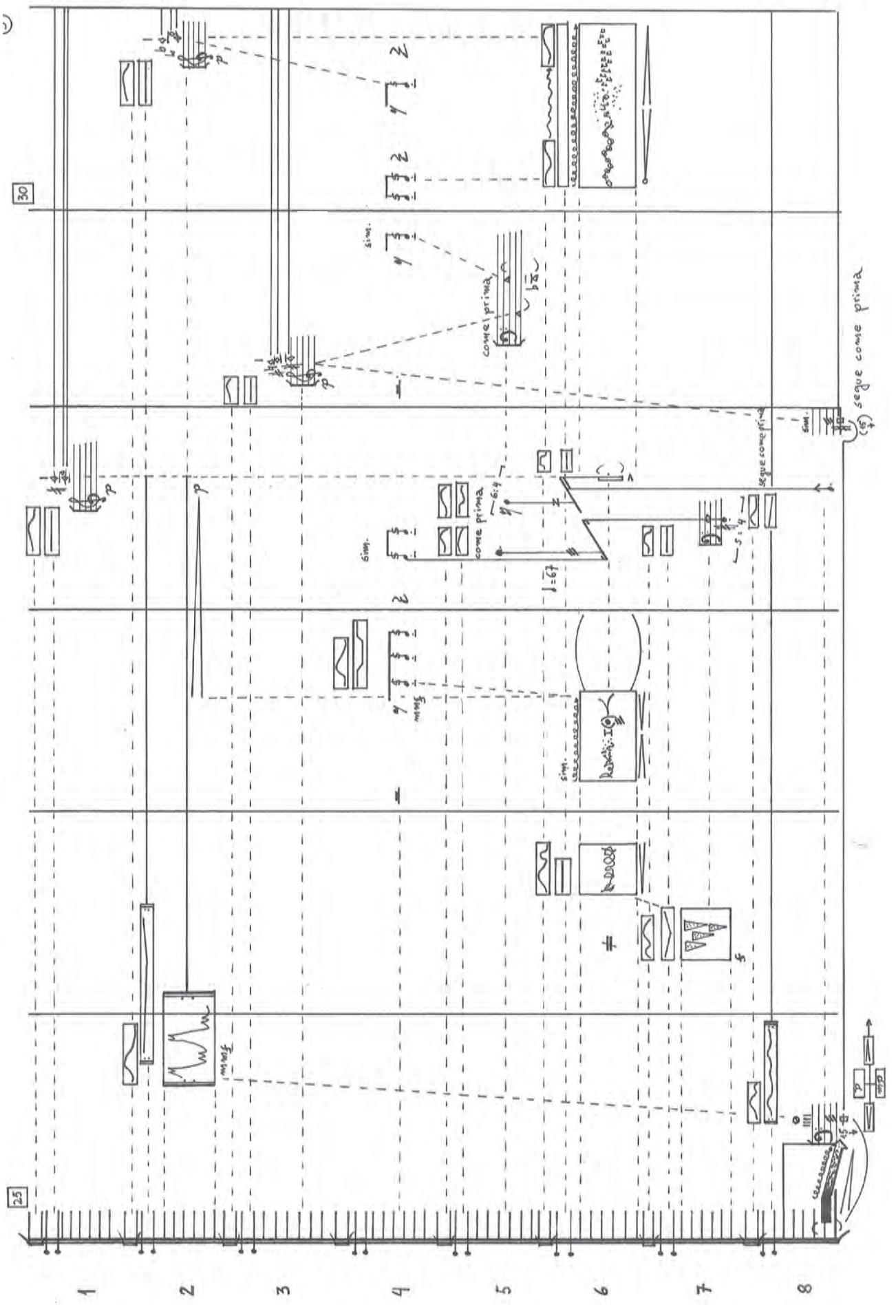
Fernando Maglia. "... hendir esa sombra"

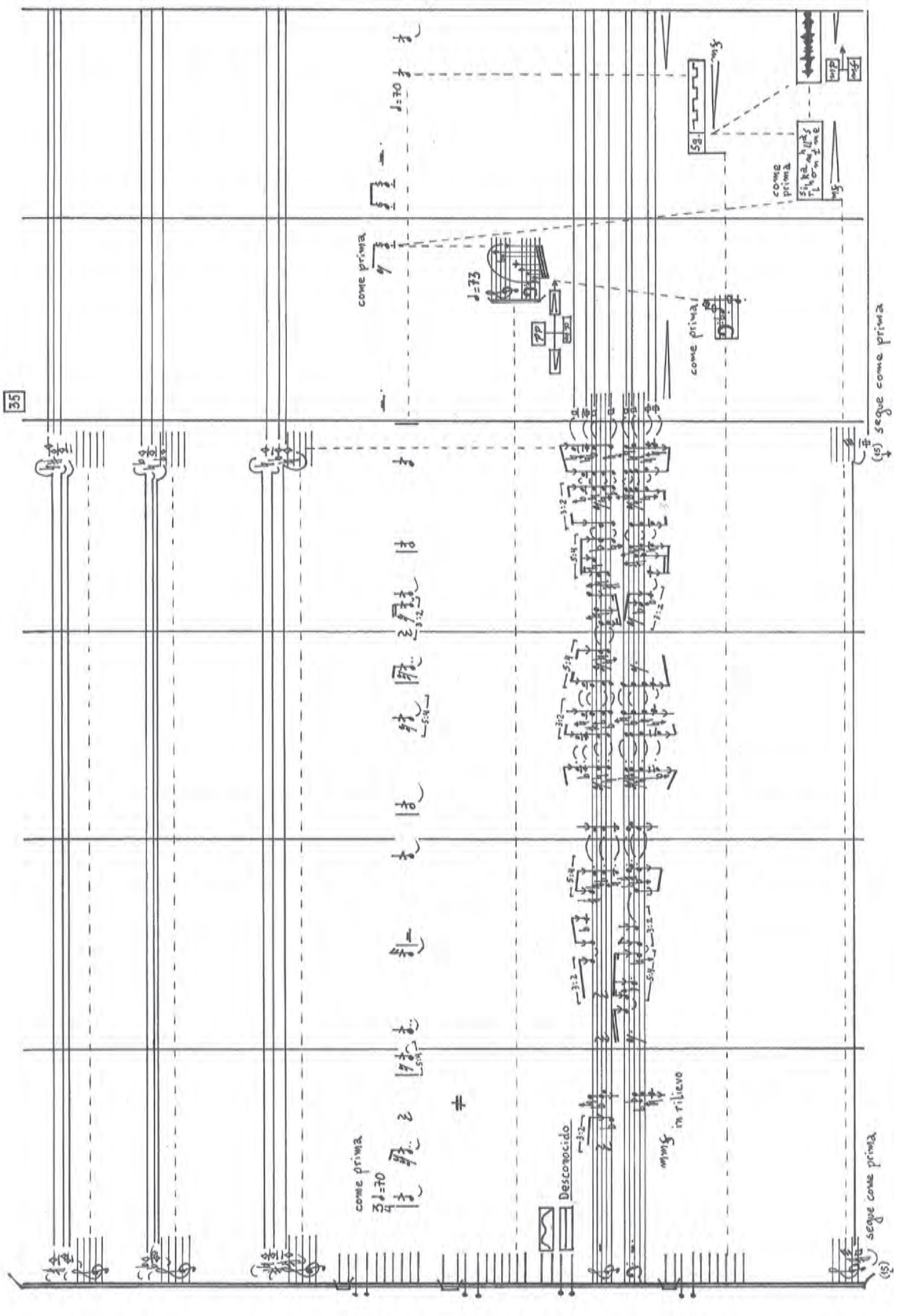

...hendir esa sombra
FERNANDO MAGLIA
5
♩=60
♩=55
1
2
3
4
5
6
7
8

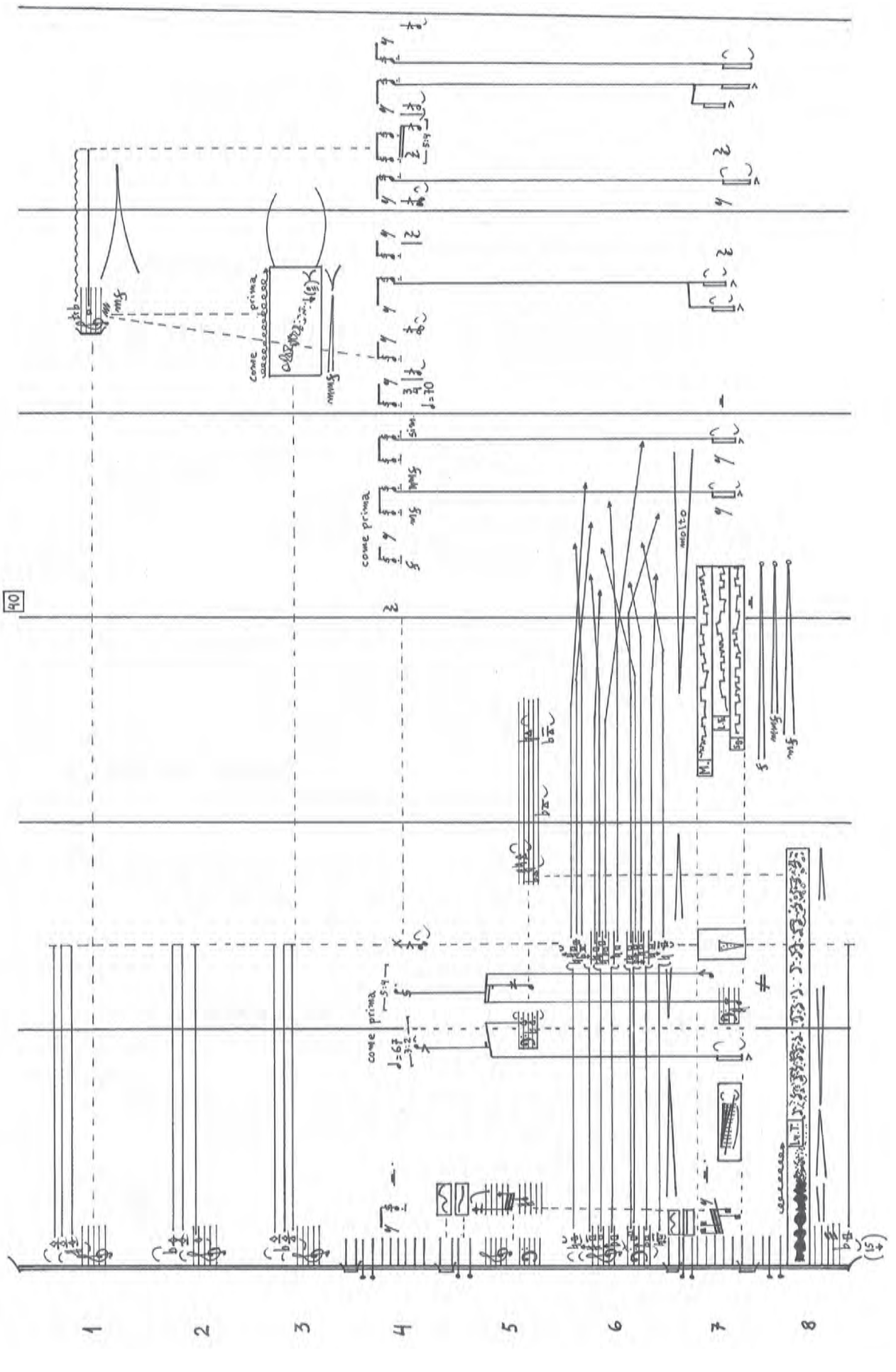

10
segue come prima
segue come prima
molto
non decresc.
1
2
3
4
5
6
7
8

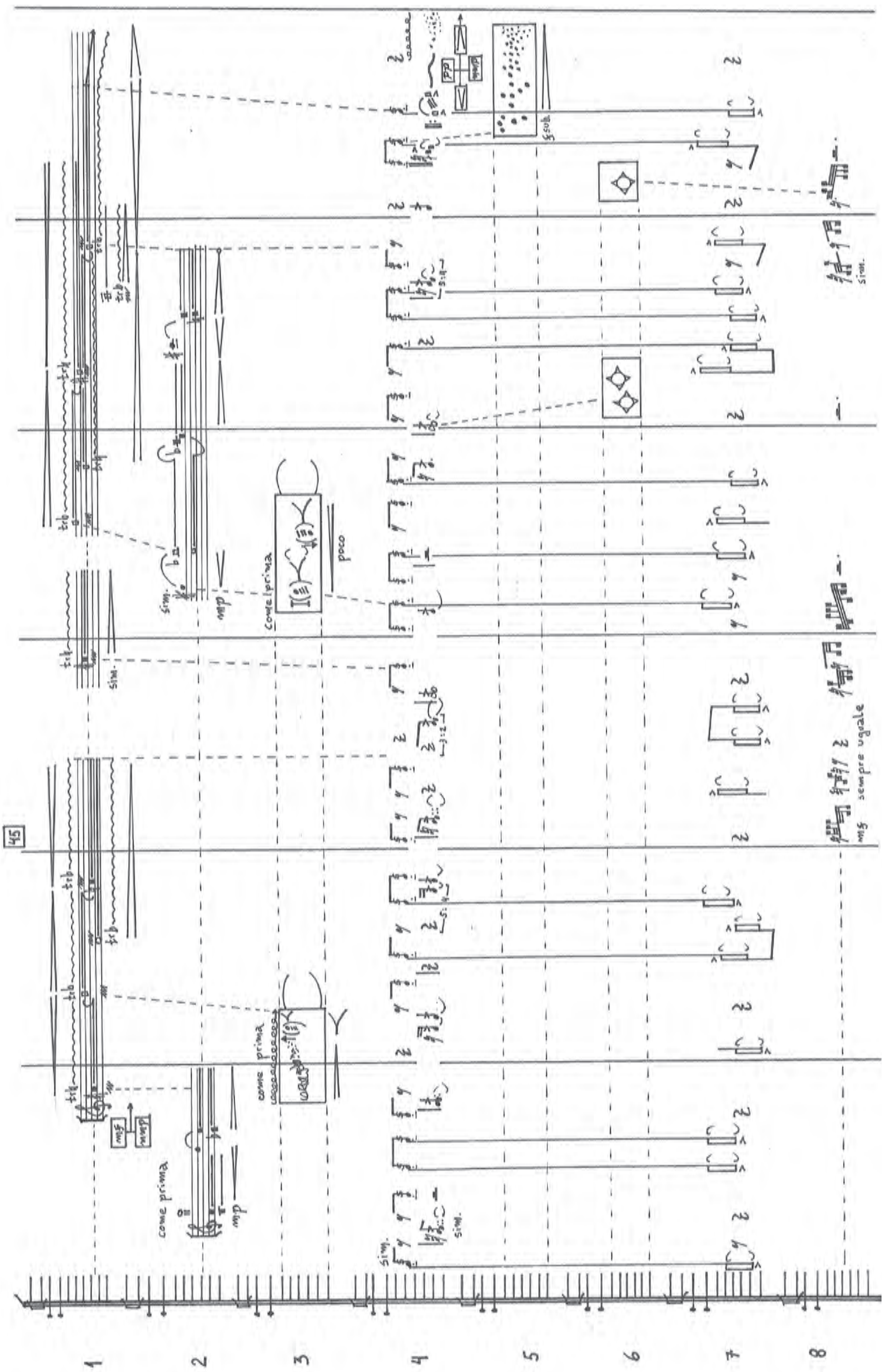

gliss.
gliss.
gliss.
molto
accel.
15
1
2
3
4
5
6
7
8

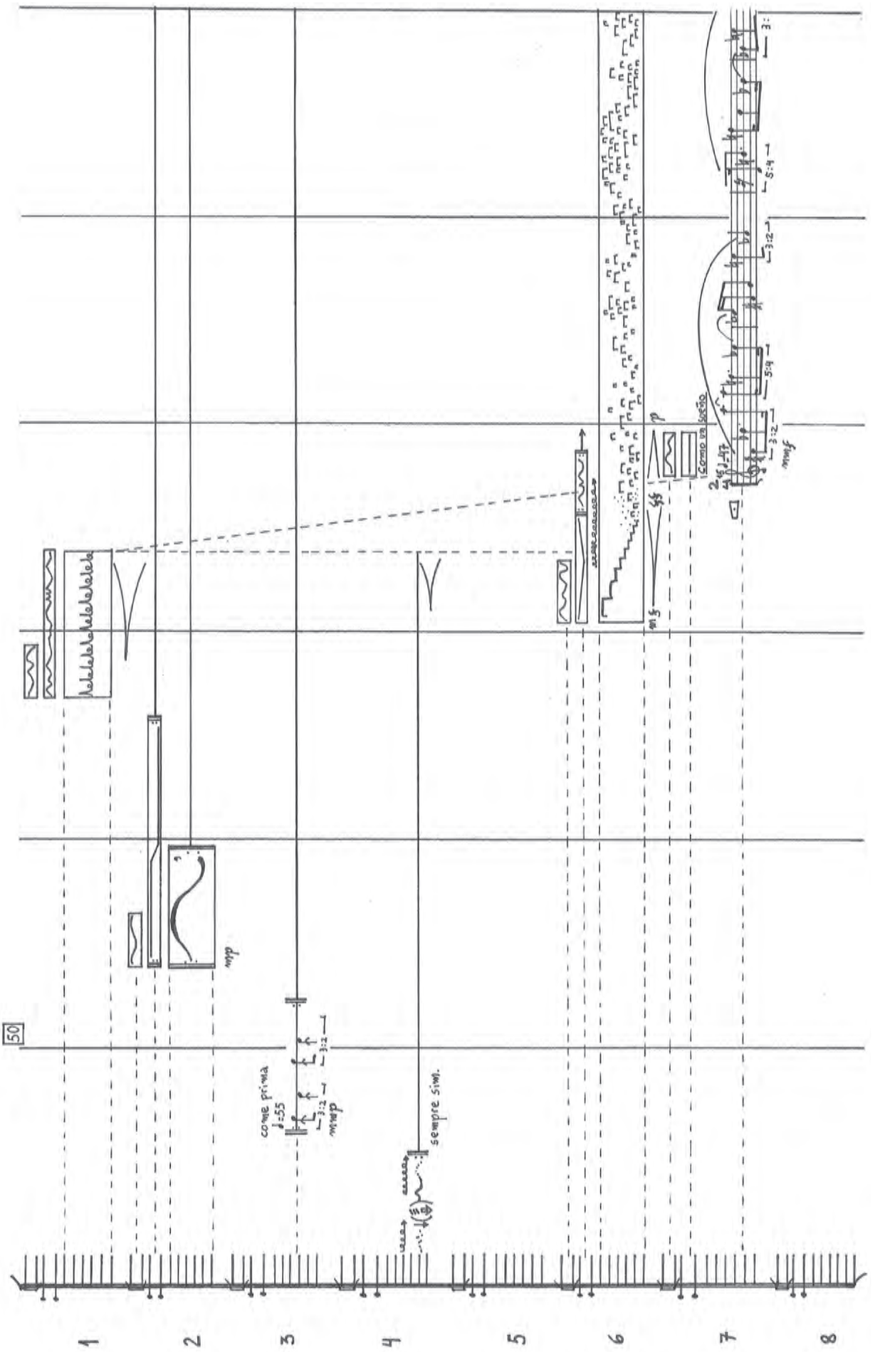

20
come prima
1
2
3
4
5
6
7
8

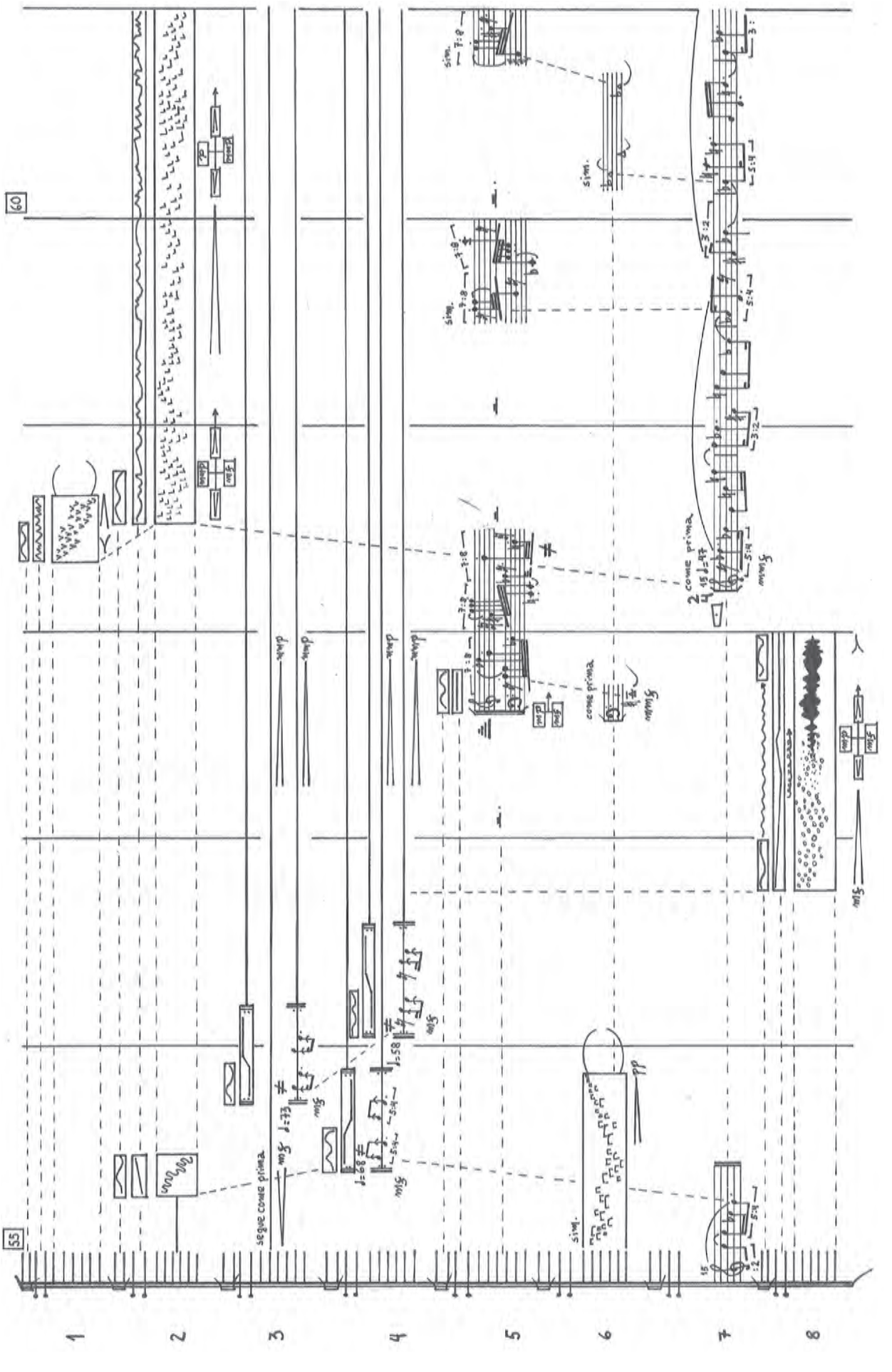

30
25
come prima
segue come prima
sim.
1
2
3
4
5
6
7
8

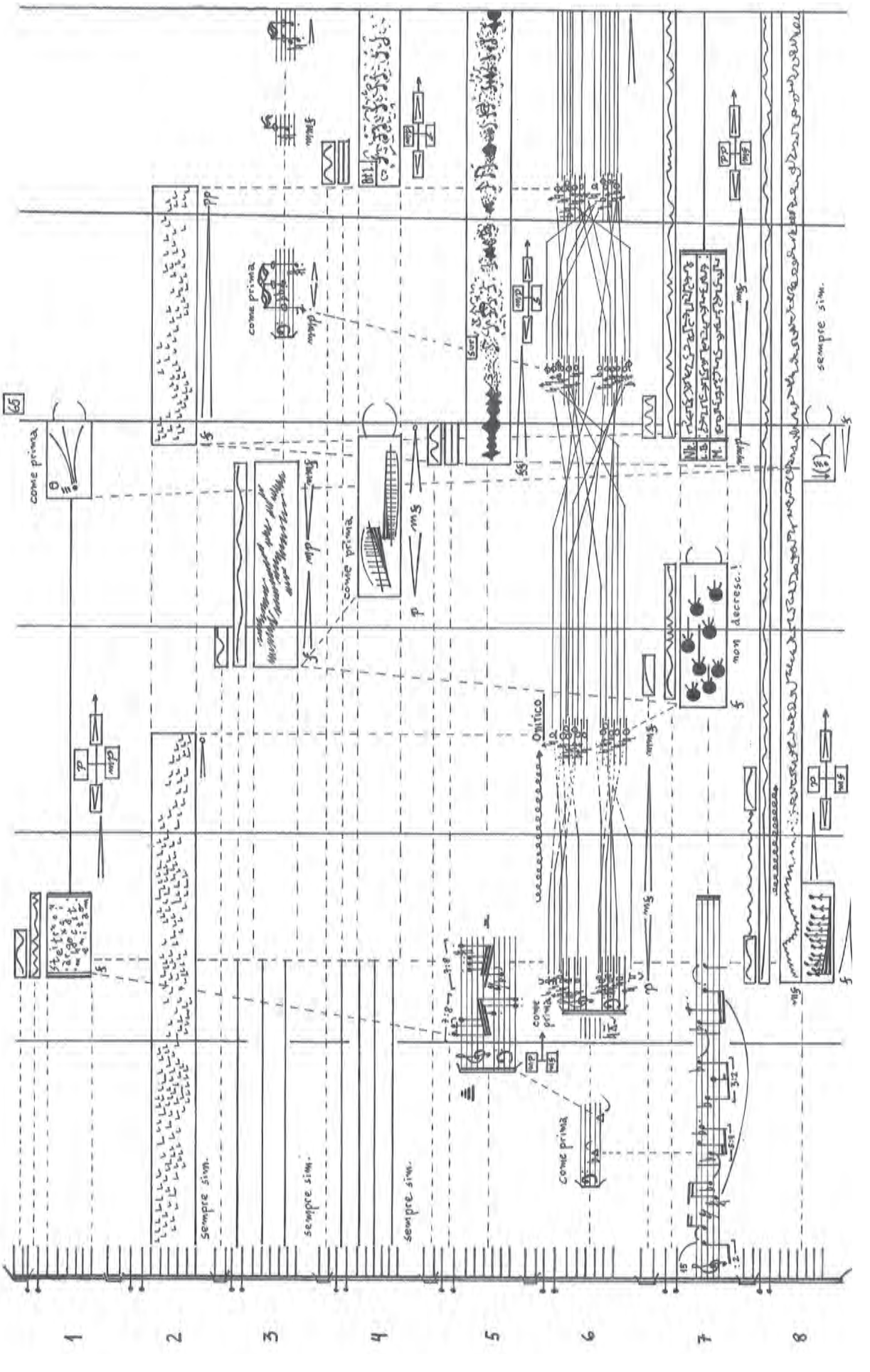

35
come prima
Desconocido
in rilievo
segue come prima
1
2
3
4
5
6
7
8

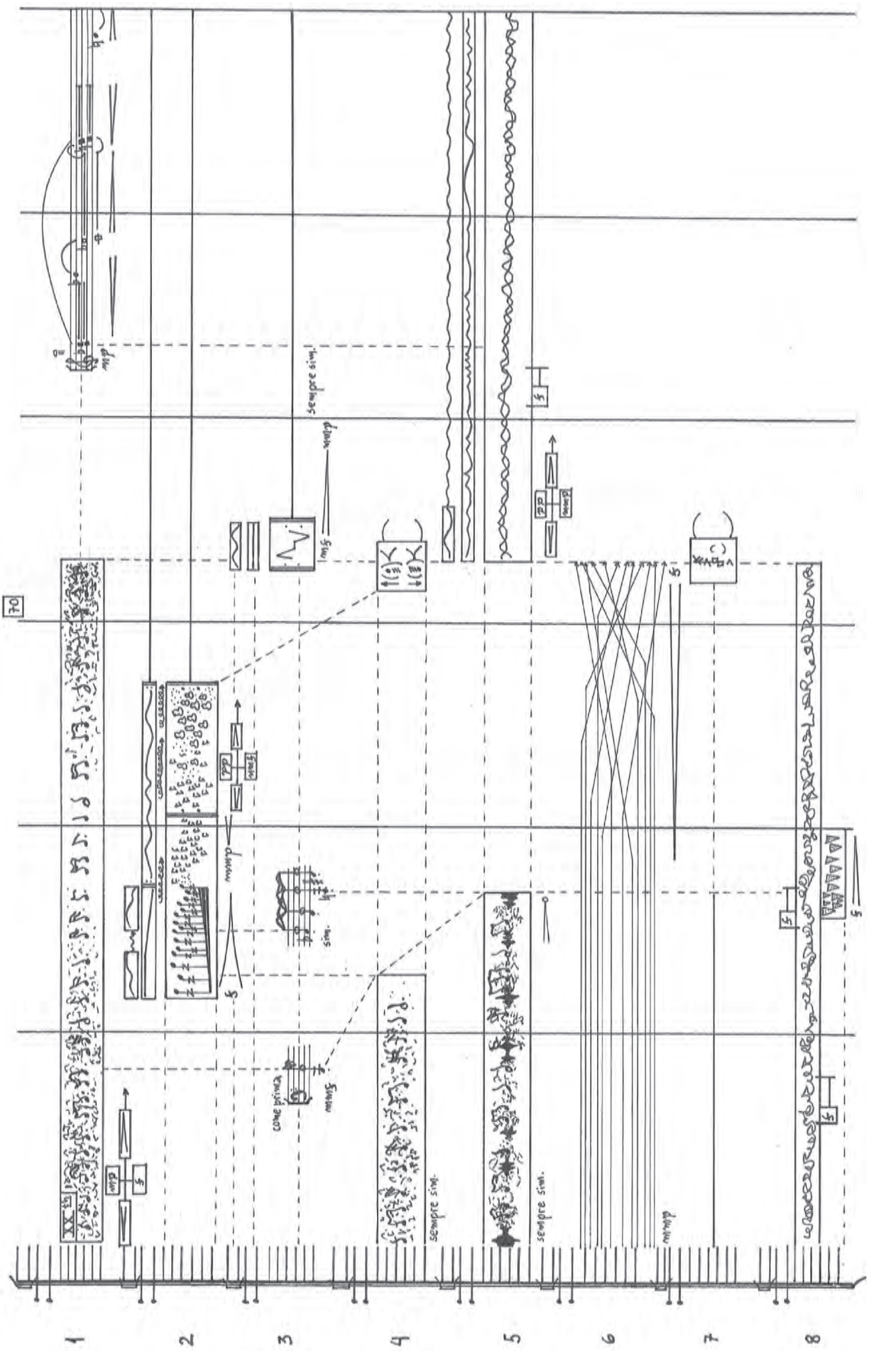

come prima
molto
1
2
3
4
5
6
7
8

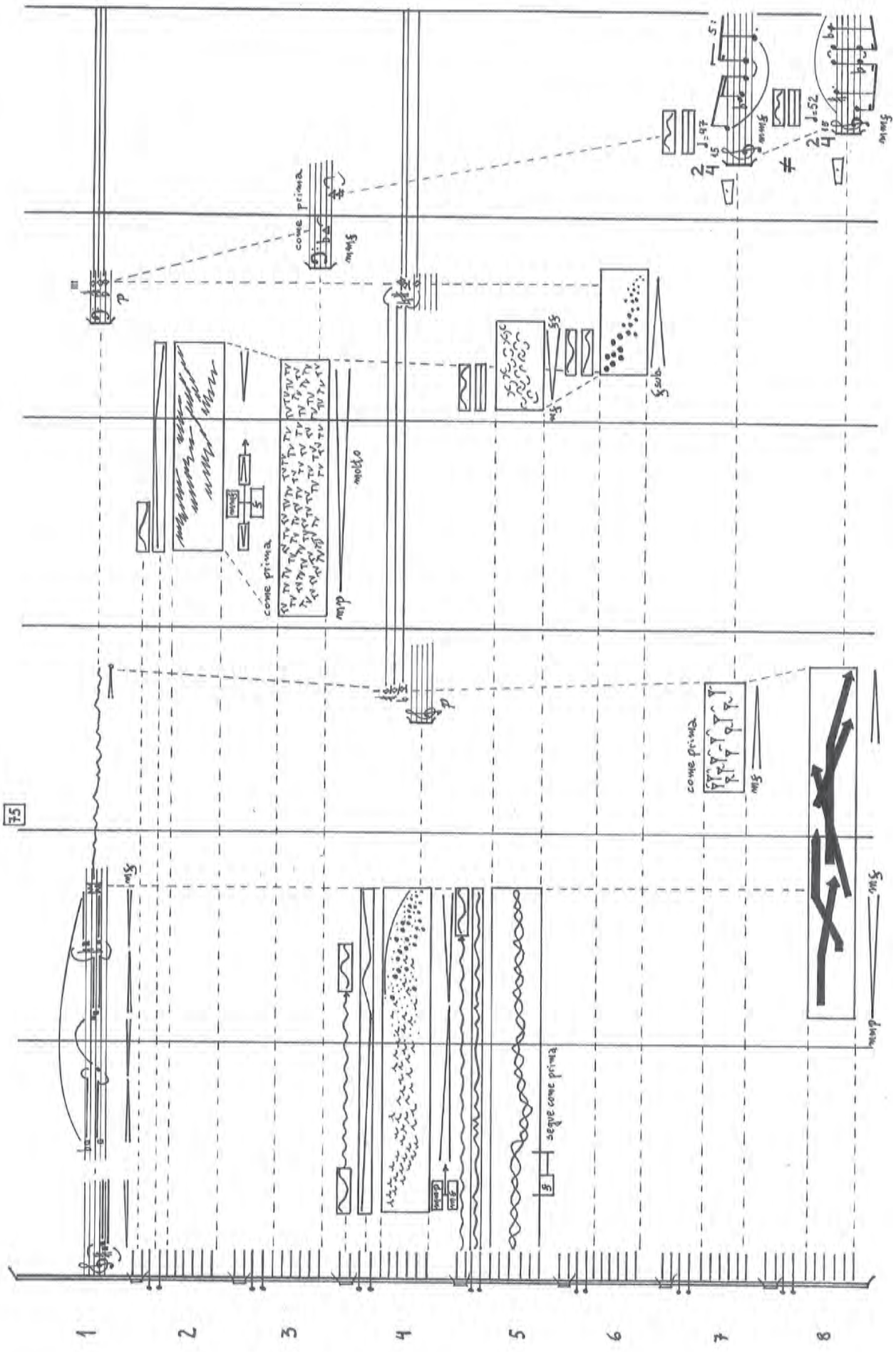

45
come prima
sim.
mp
poco
sempre uguale
1
2
3
4
5
6
7
8

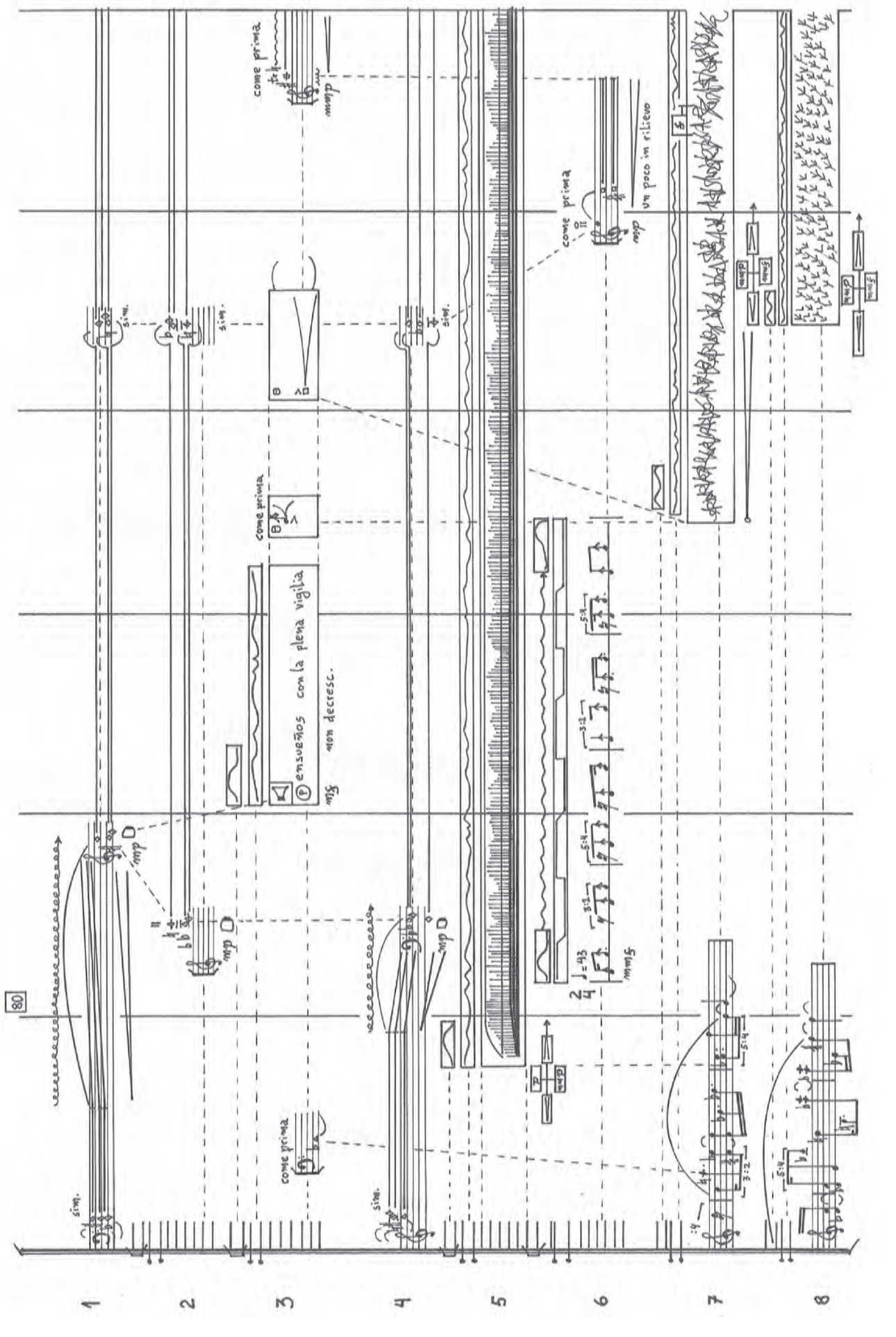

50
come prima
sempre sim.
1
2
3
4
5
6
7
8

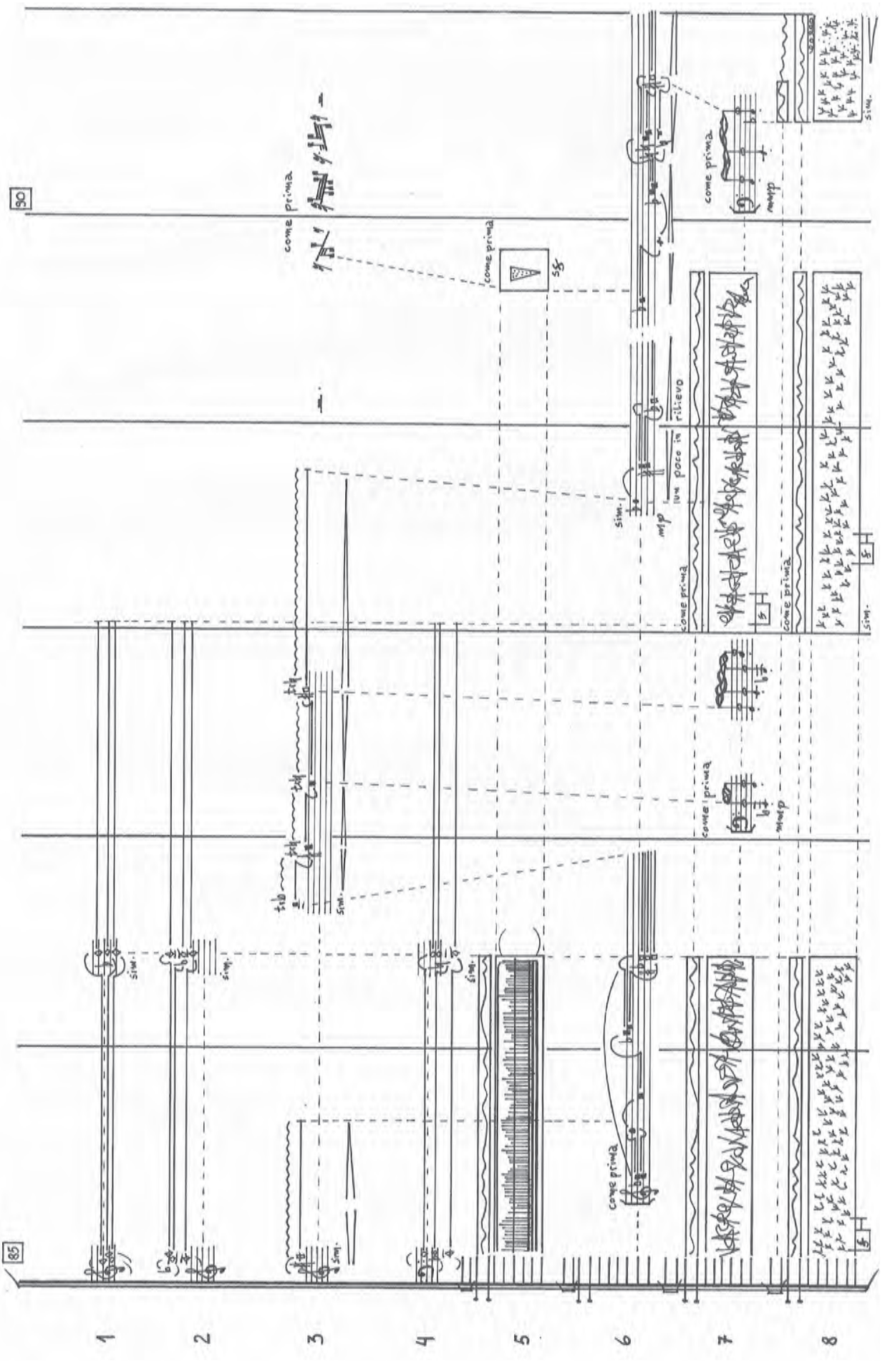

60
55
segue come prima
come prima
sim.
1
2
3
4
5
6
7
8

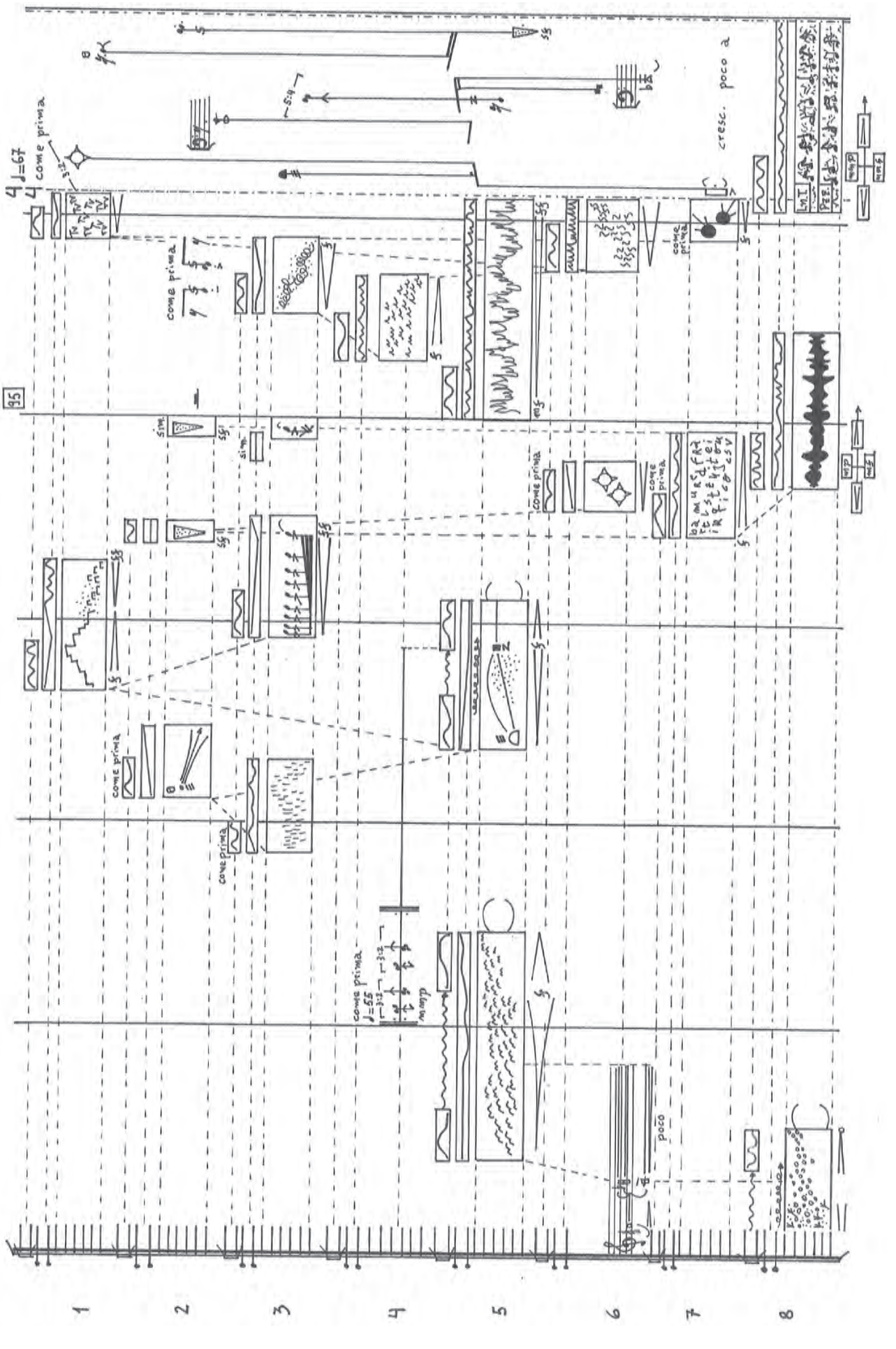

come prima
sempre sim.
Onitico
non decresc.!
1
2
3
4
5
6
7
8

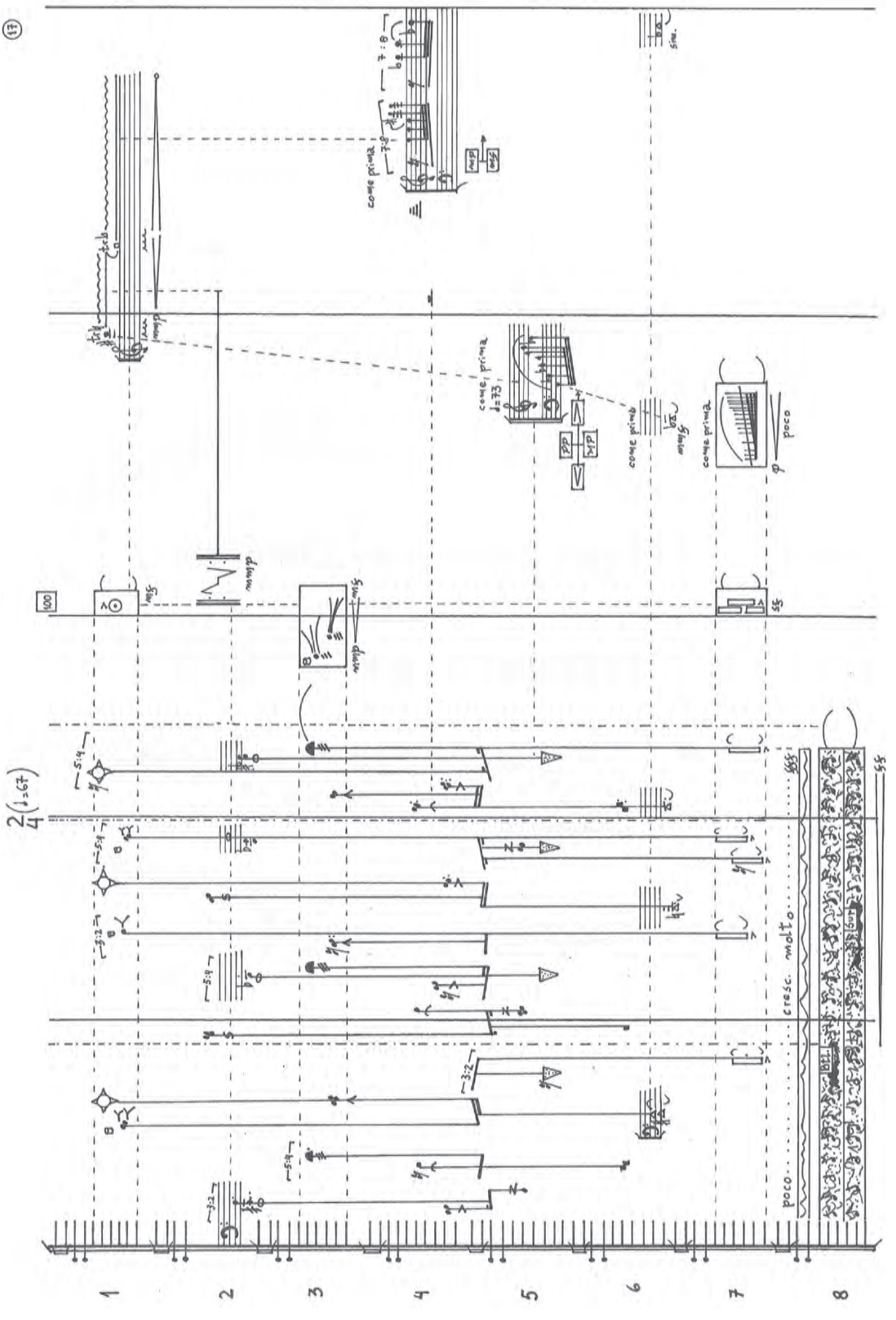


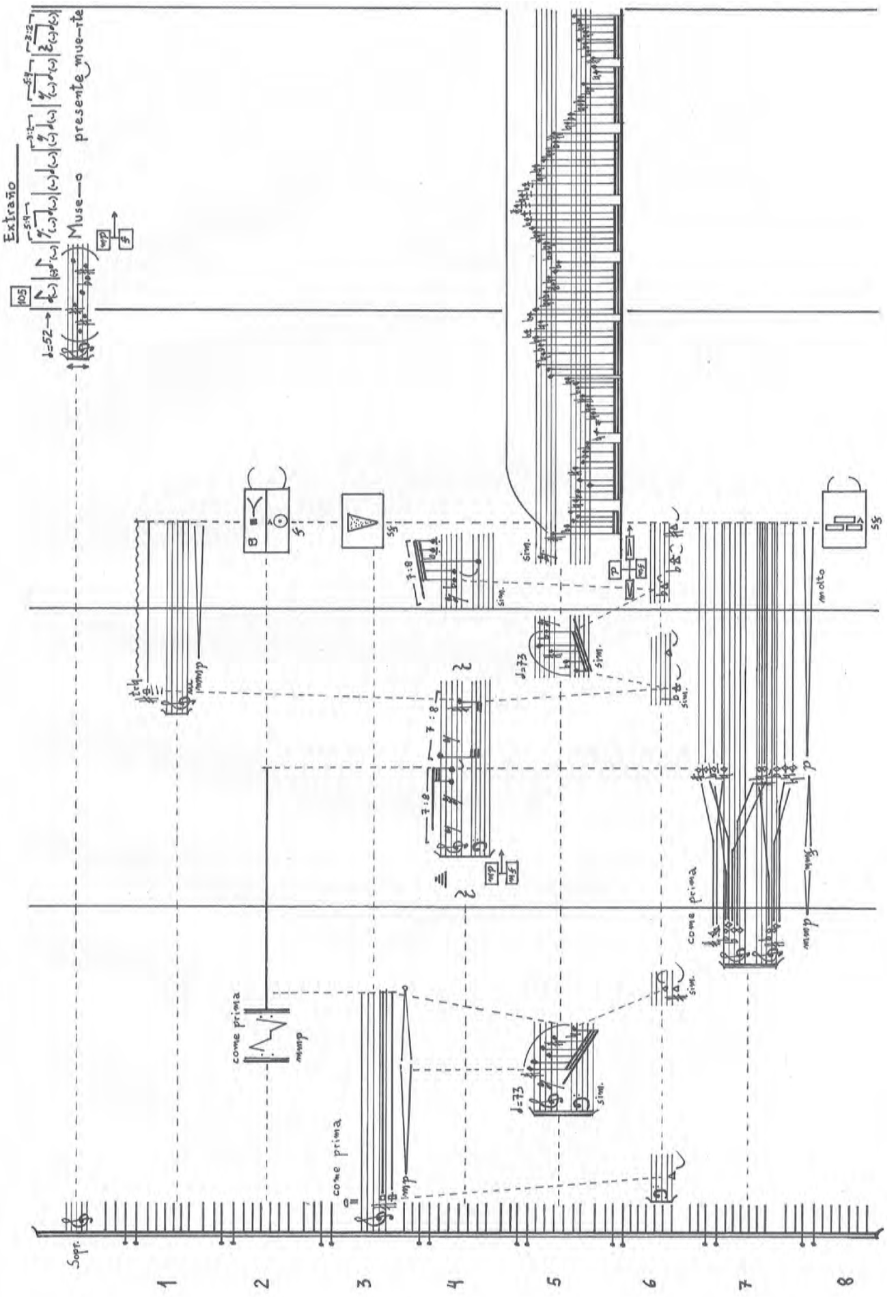

75
come prima
molto
segue come prima
1
2
3
4
5
6
7
8

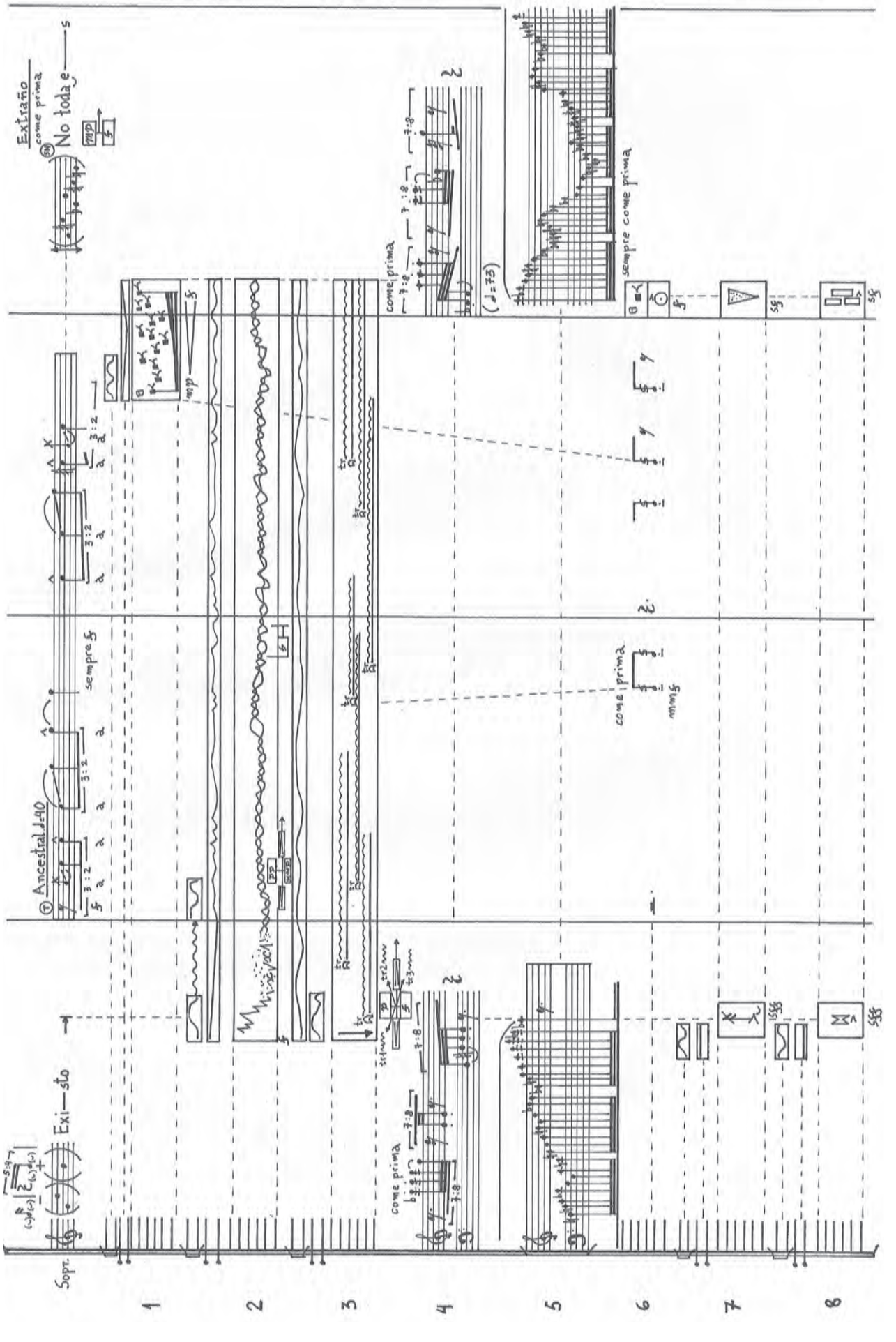

80
ensueños con la plena vigilia
non decresc.
come prima
come prima
come prima
come prima
un poco in rilievo
sim.
sim.
sim.
sim.
sim.
mp
mp
mp
mmf
mmf
mmf
mmf
1
2
3
4
5
6
7
8

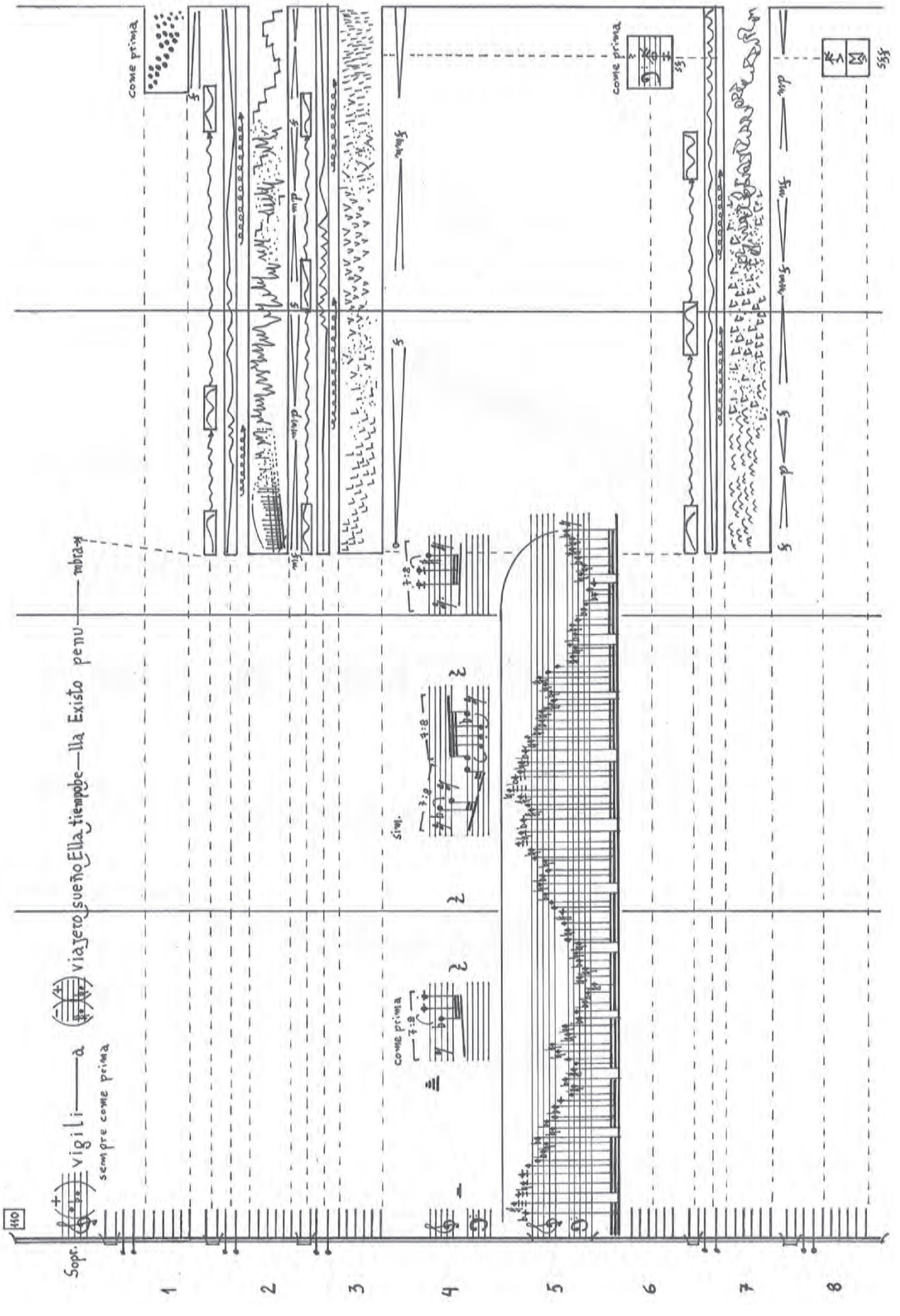

85
90
come prima
sim.
mp
un poco in rilievo
1
2
3
4
5
6
7
8

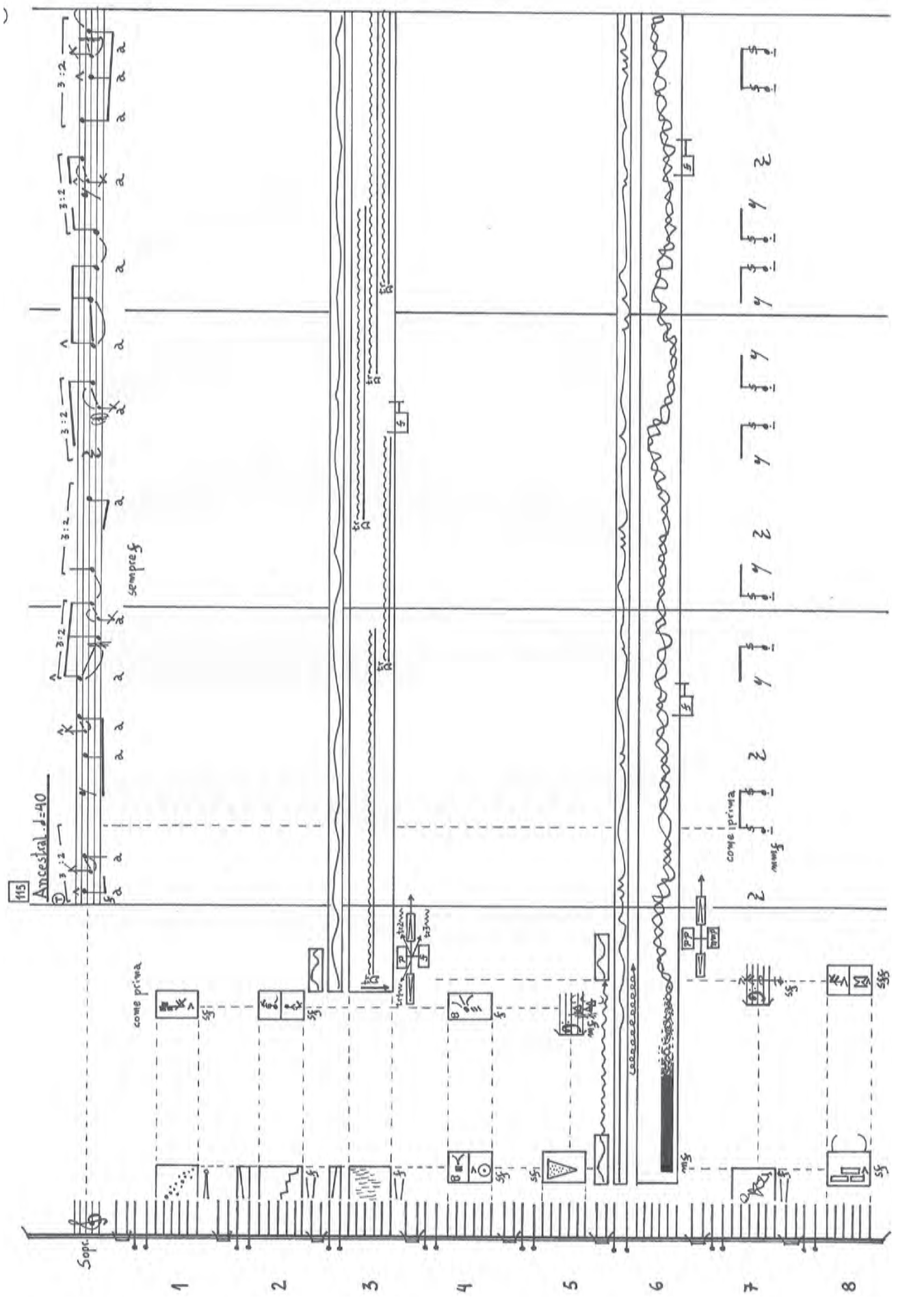

come prima
cresc. poco a
poco
1
2
3
4
5
6
7
8

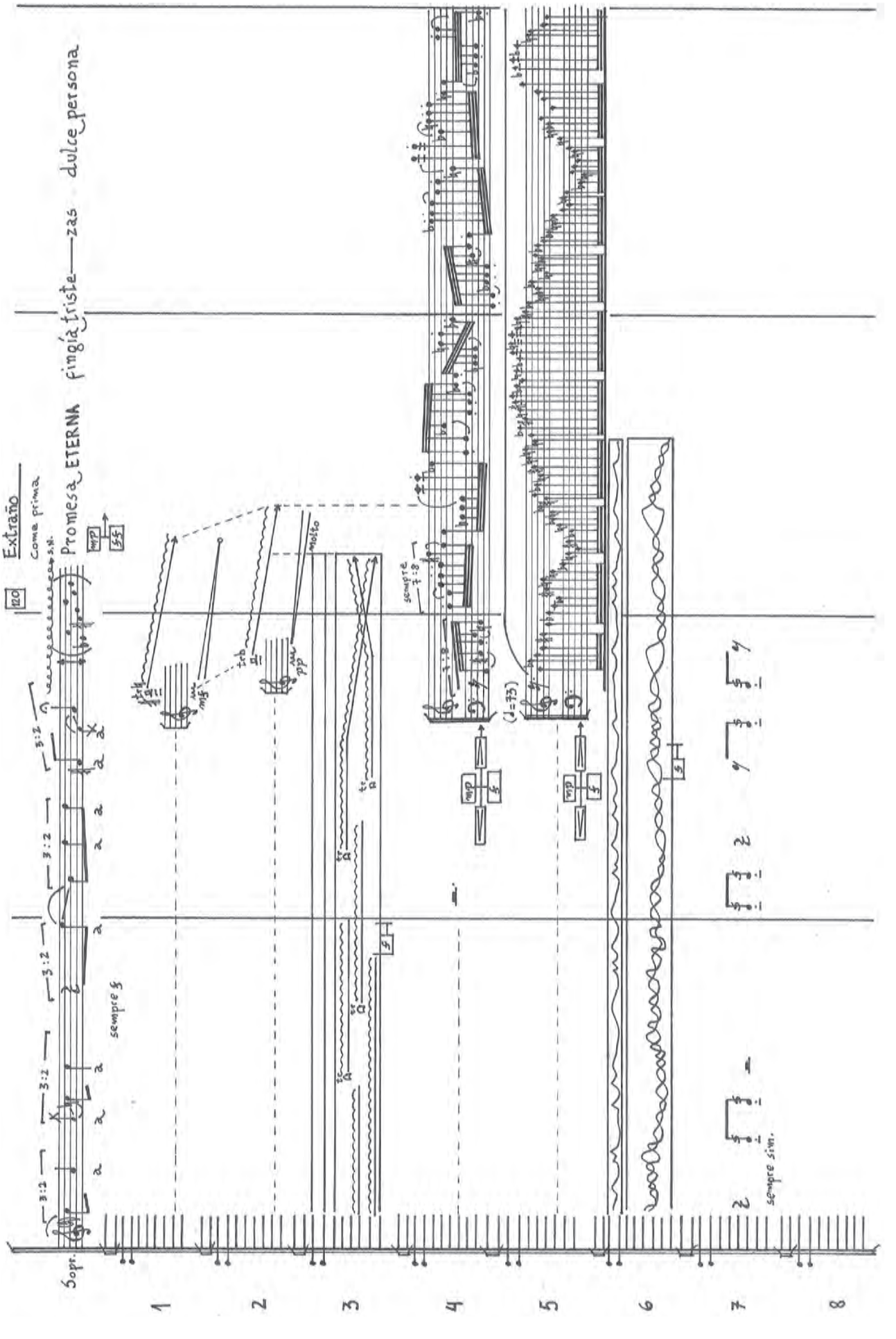

17
come prima
come prima
come prima
come prima
poco
cresc. molto
poco
1
2
3
4
5
6
7
8

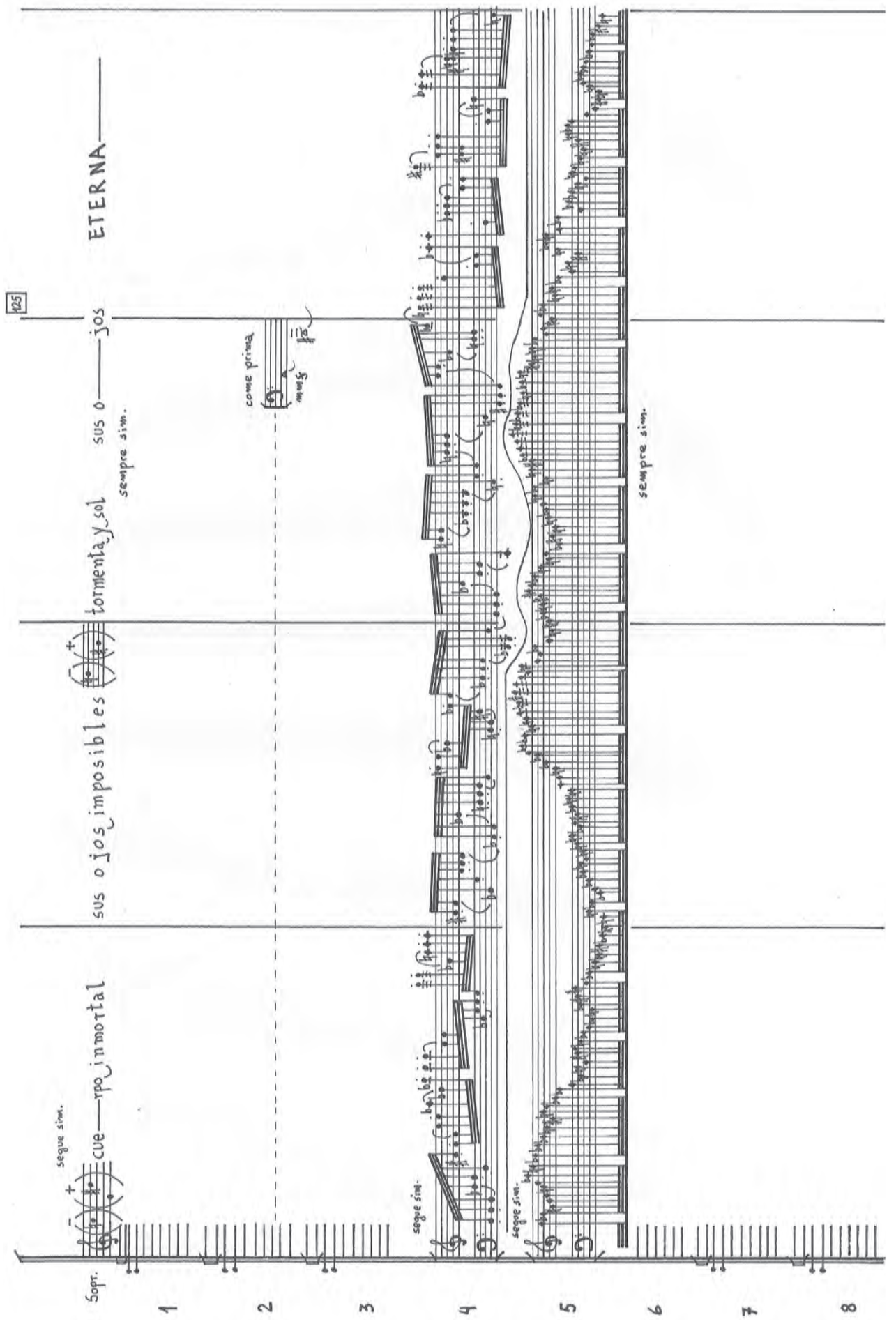

Extraño
Muse—o presente mue—rte
come prima
come prima
come prima
molto
sim.
Sopr.
1
2
3
4
5
6
7
8

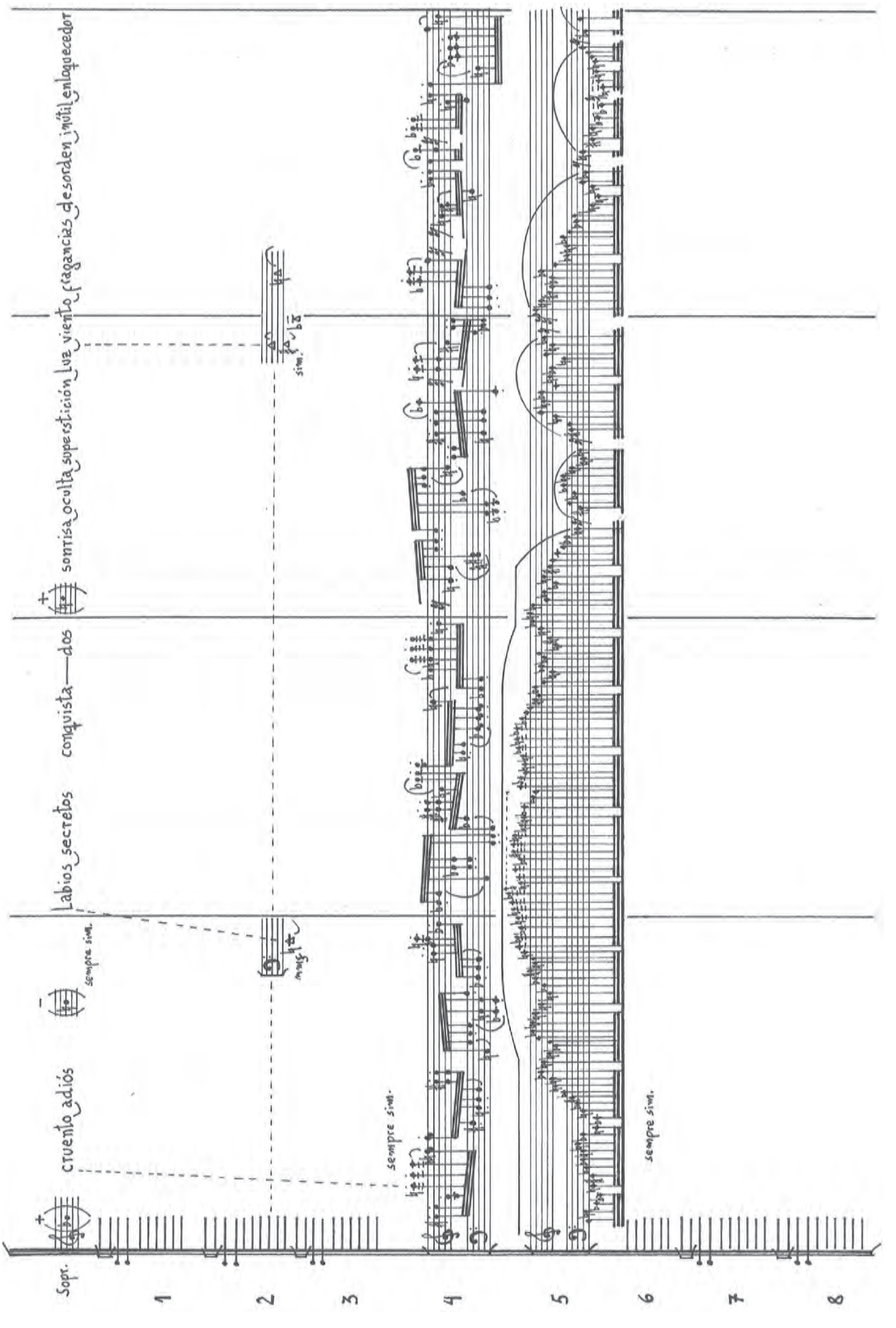

Extraño
come prima
No toda e
Ancestral ♩=40
sempre f
Exi—sto
Sopr.
come prima
sempre come prima
(♩=73)
1
2
3
4
5
6
7
8

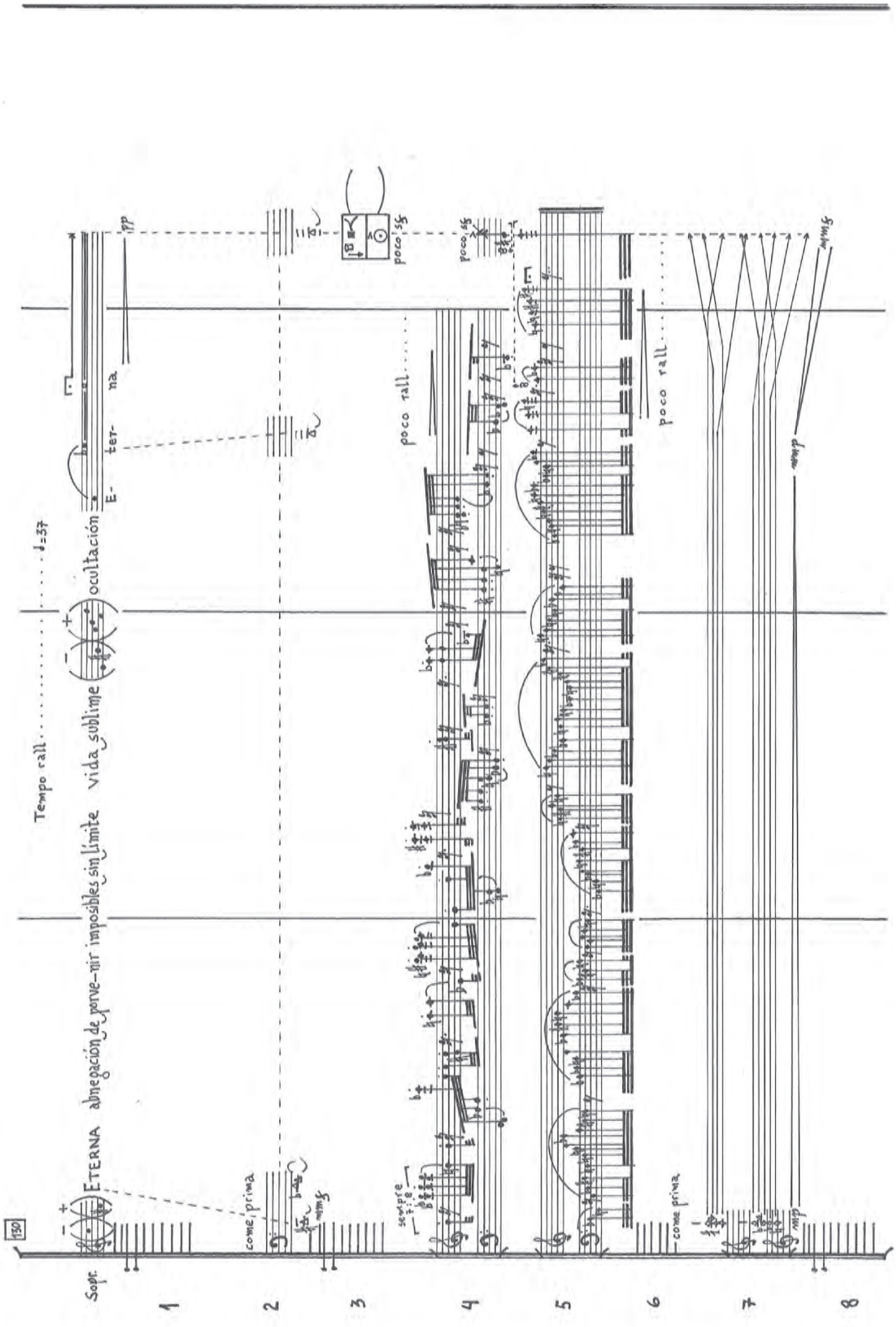

Sopr.
vigili — a
sempre come prima
viajero sueño Ella tiempo be — lla Existo penu — mbra
come prima
sim.
1
2
3
4
5
6
7
8


115
Ancestral ♩=40
sempre f
come prima
Sopr.
1
2
3
4
5
6
7
8


Extraño
Come prima
Promesa ETERNA
fingía triste — zas
dulce persona
sempre f
sempre sim.
molto
sempre 7:8
(d=73)
Sopr.
1
2
3
4
5
6
7
8


125
ETERNA
sus o——jos
sus o jos imposibles
tormenta y sol
cue——rpo inmortal
sempre sim.
sempre sim.
come prima
segue sim.
segue sim.
segue sim.
Sopr.
1
2
3
4
5
6
7
8


Sopr.
cruento adiós
Labios secretos
conquista—dos
sonrisa oculta superstición luz viento fragancias desorden inútil enloquecedor
sempre sim.
sempre sim.
sempre sim.
sim.
1
2
3
4
5
6
7
8


ETERNA abnegación de perve-nir imposibles sin límite vida sublime ocultación E- ter- na
Tempo rall
poco rall
come prima
Sopr.

Blur thoughts

2015

Federico Núñez

Blur thoughts es una obra concebida bajo la expresividad del lamento que brinda el cante flamenco. Uno de sus más reconocidos exponentes, Camarón de la Isla, inspira esta pieza; su personalísimo timbre de voz influyó notablemente a las generaciones posteriores de cantaores. El título hace referencia a recuerdos, pensamientos desenfocados o borrosos, producidos por los arabescos implícitos en este arte. El uso de las posibilidades expresivas del instrumento genera una atmósfera sonora caracterizada por gestos y giros melódicos alusivos.

Glosario

Grupo de notas acelerando:

Grupo de notas retardando:

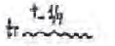
Ejecución veloz:

Silencio medido en segundos:

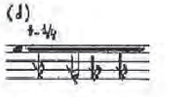
Cuartos de tono:

Mordente con cuarto de tono superior:

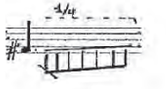
Trino realizado con cuarto de tono superior
e inferior:



Pequeñas y constantes intervenciones de
cuartos de tono superior e inferior sobre la
nota prolongada sin interrumpir la emisión sonora:



Glissando de cuartos de tono:



Creciendo o disminuyendo repentino
(Efecto sonido reversa):

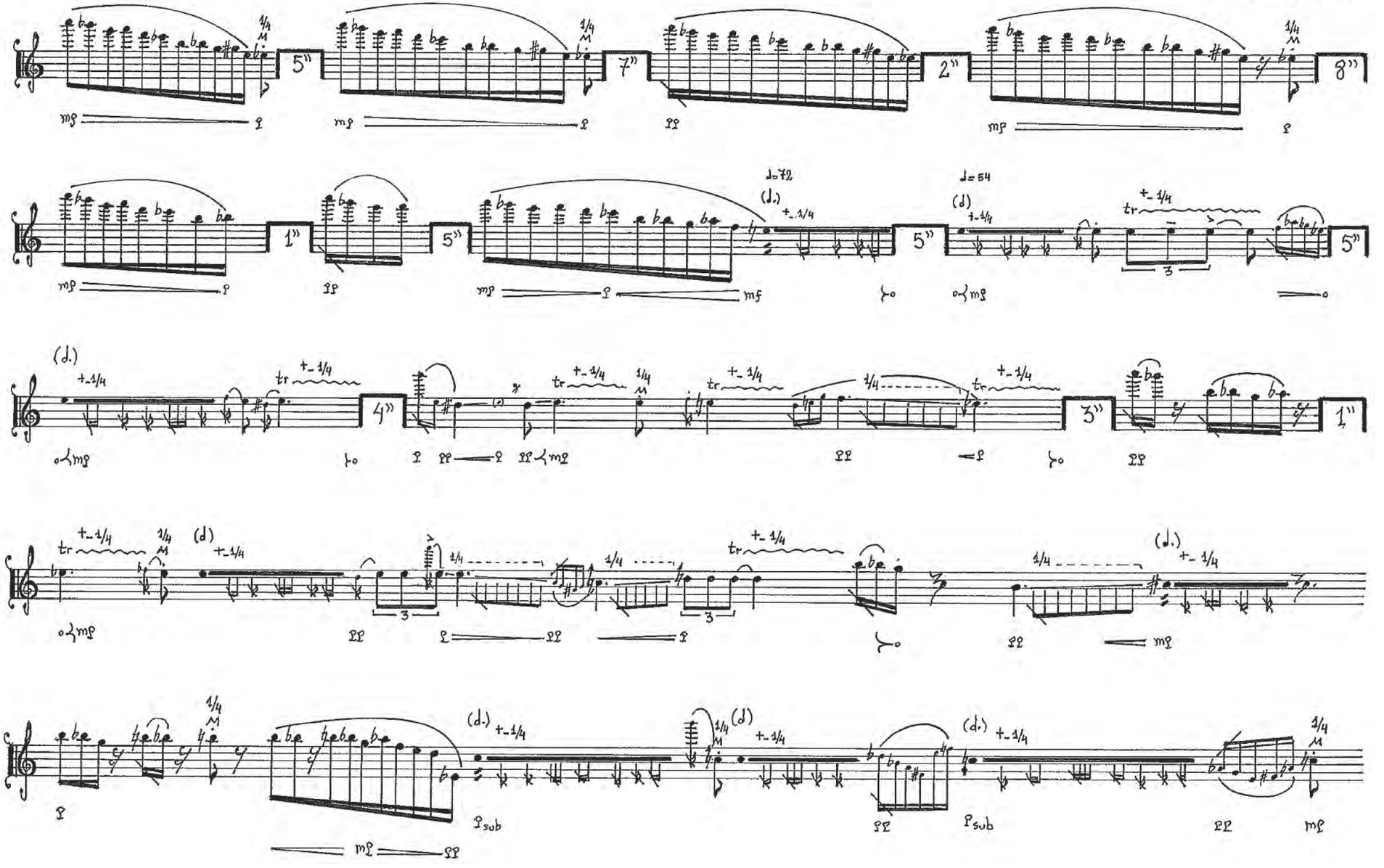
Breve pausa:

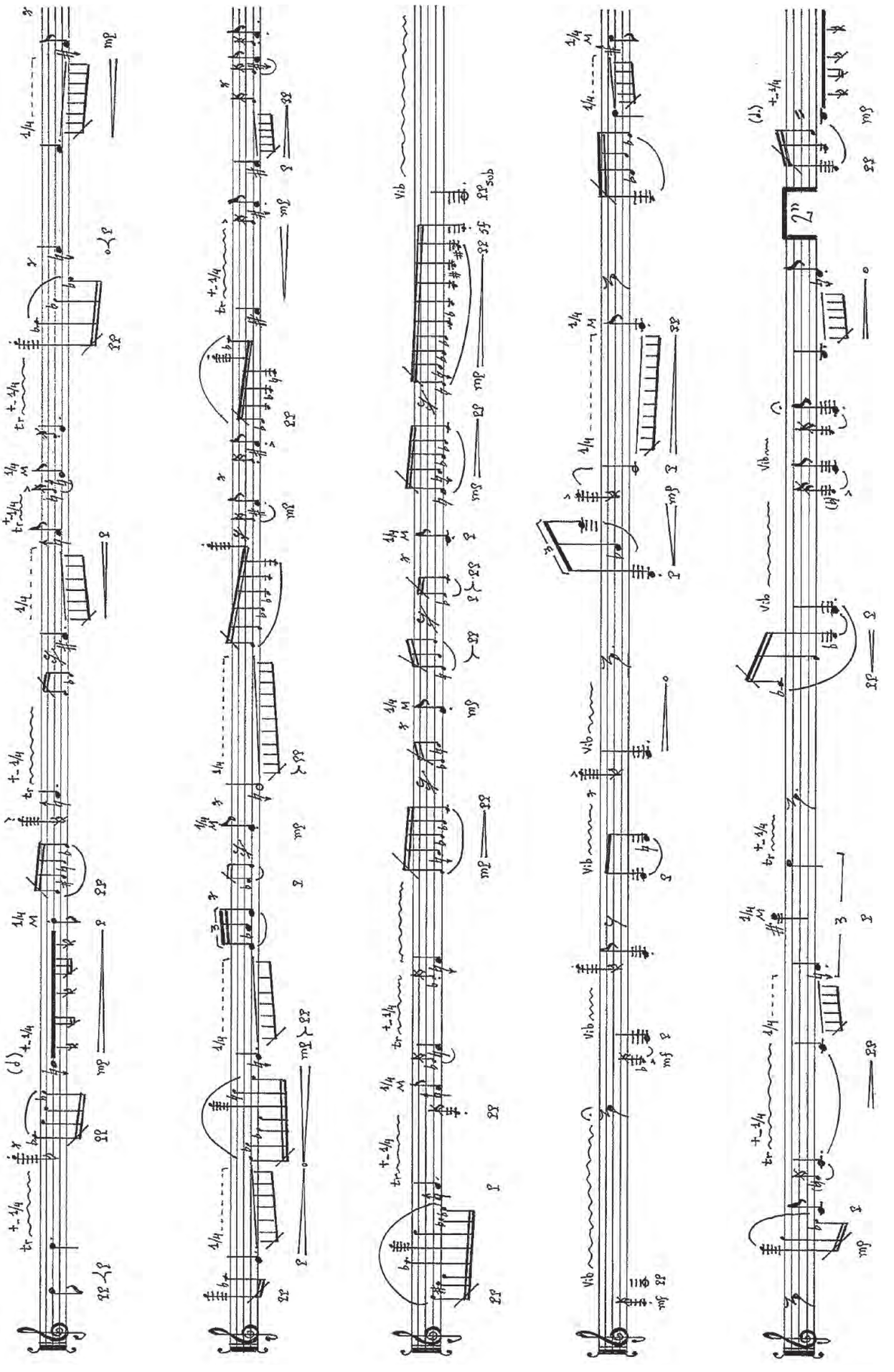
Blur thoughts

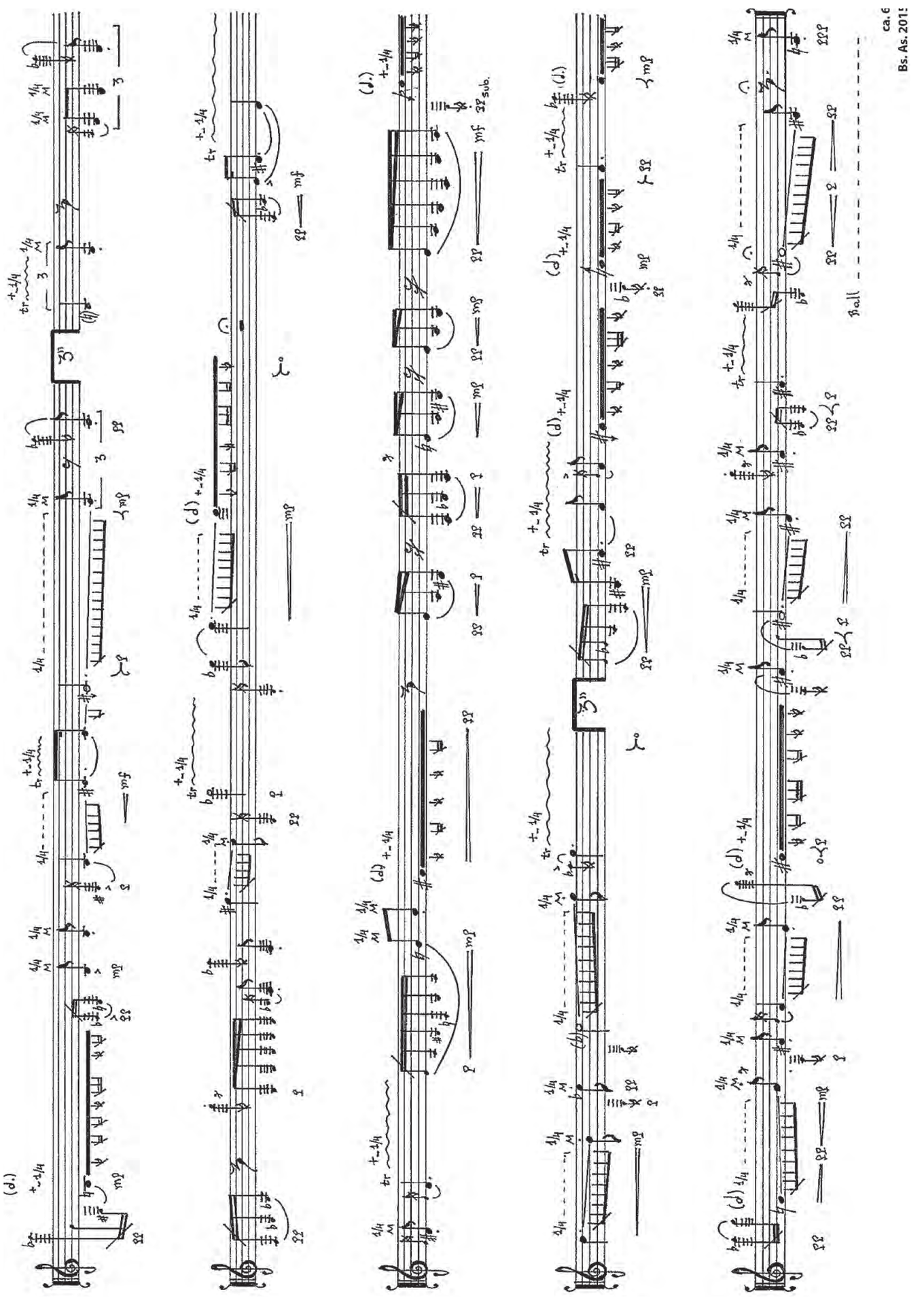
para corno di bassetto

a Marcelo González

Federico Núñez






ca. 6
Bs. As. 201

Alta Gracia
– para seis voces solistas

2012

Cecilia Pereyra

Dicen que uno —todos nosotros— es la misma persona siempre, con algunos agregados, con leves variaciones. En Alta Gracia esta premisa se plantea de forma irónica y lúdica.

Los materiales y su elaboración desarrollan una tensión entre lo uno y lo múltiple que el propio contexto genera. Así, la idea de unicidad se vuelve aparente: se quebranta constantemente y en todos los sentidos, sujeta a un texto constituido por monosílabos que no ha más que perseguirse a sí mismo.

Alta Gracia (2012), Cecilia Pereyra
Para Soprano, Mezzo-soprano, Contralto, Tenor, Barítono y Bajo.

Texto:

Di si di	Si di vi	Vi di si	Fe di	Tu luz	Tu ió	Tu ió
Si di	di ió	mi	mi luz	Tu fe		ió ió…
Mi si	Si di si	He ió	Si ió si	Ser luz	Y he	
Di si		di	Di luz		Di vi si	
		Luz: di	vi si		si ió	
		mi si	mi si		Ió si di	
		Luz	Ió		Mi ser	

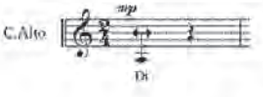
INDICACIONES GENERALES Y SIGNOS

♯ ¼ de tono por encima del sostenido

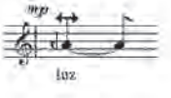
♯ ¼ de tono por debajo del sostenido

♮ ¼ de tono por debajo del becuadro

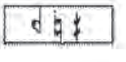
pausa larga media corta



Ataque móvil: consiste en producir un sonido, Staccato, en cualquier posición métrica dentro de la negra indicada.



Cuando el sonido con ataque móvil se prolonga sobre el siguiente sonido el primero dejará de ser staccato.



El intérprete podrá elegir entre las alteraciones.

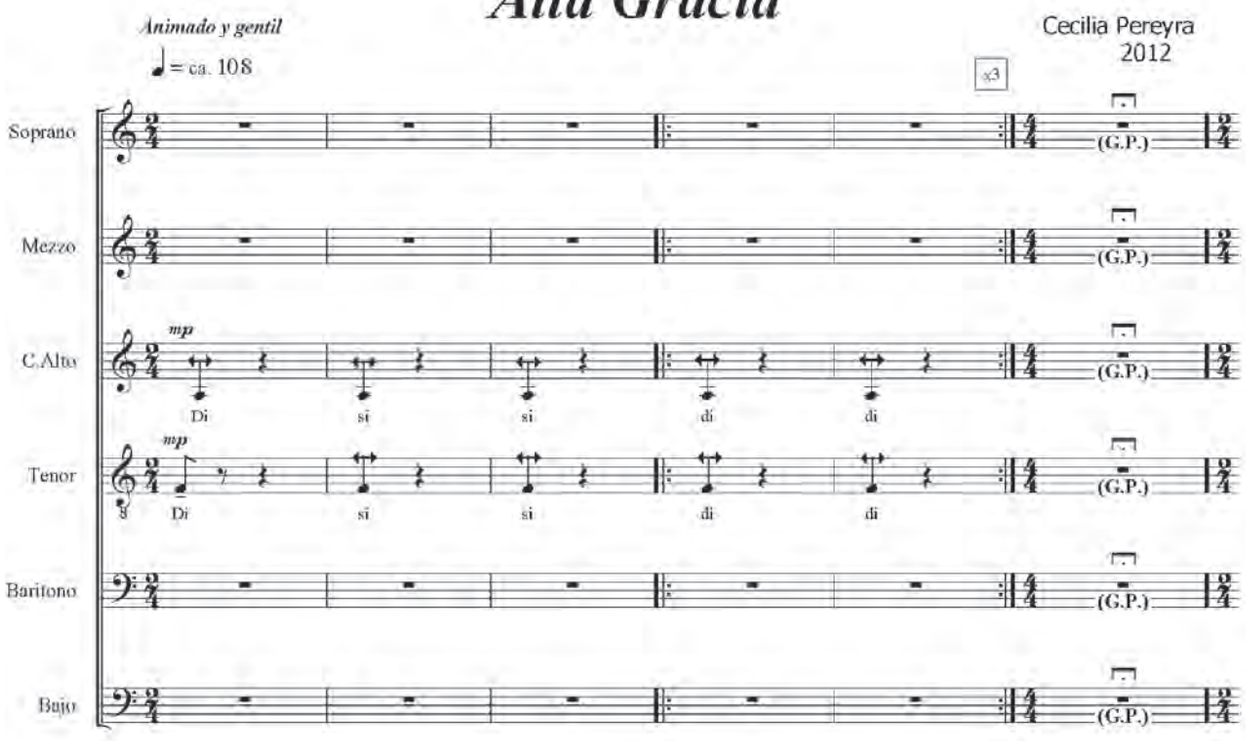
Afinación microtonal: estos sonidos deben ser observados con especial atención en función de su óptima afinación. A lo largo de la obra se encontrarán dos tipologías:

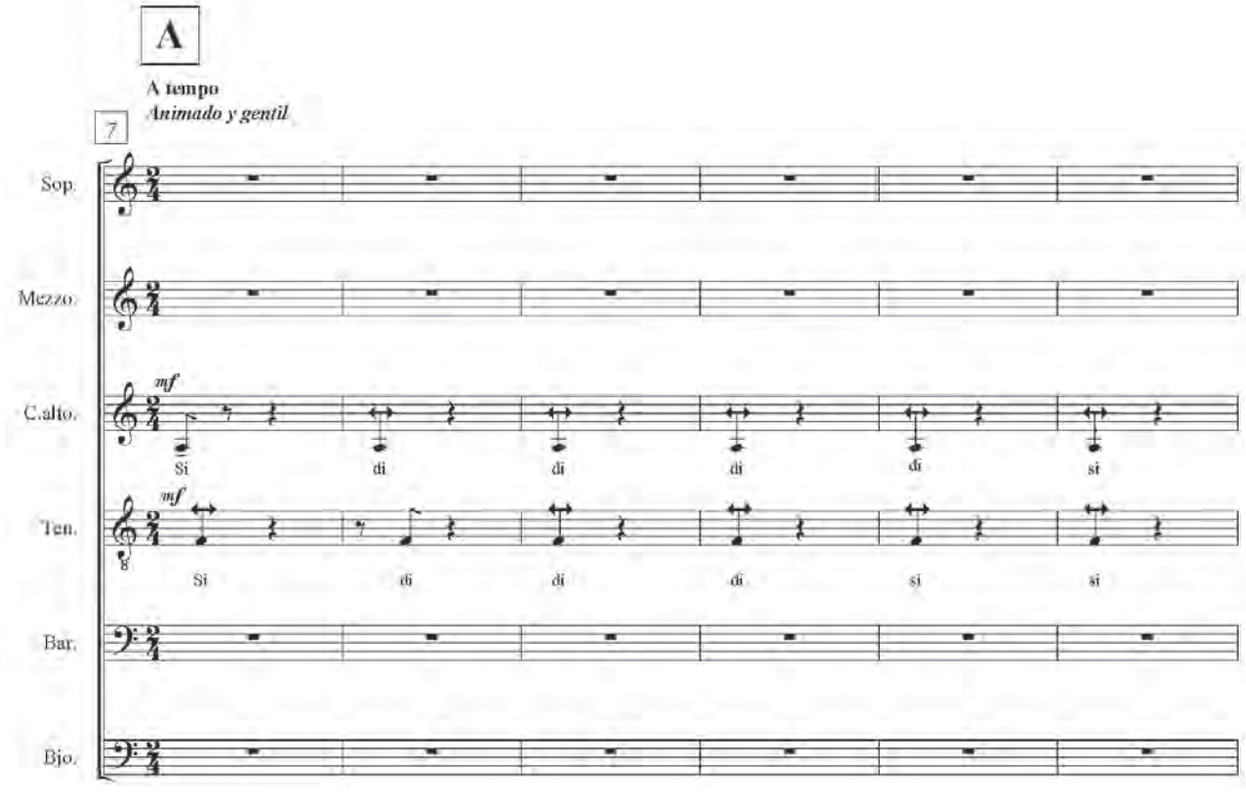
1- Para producir "falsas octavas", por ejemplo en compás 13, 14 y 15, entre soprano y bajo.
2- Para generar sonidos "engrosados", por ejemplo en compás 18, 19 y 20, entre soprano y mezzo.

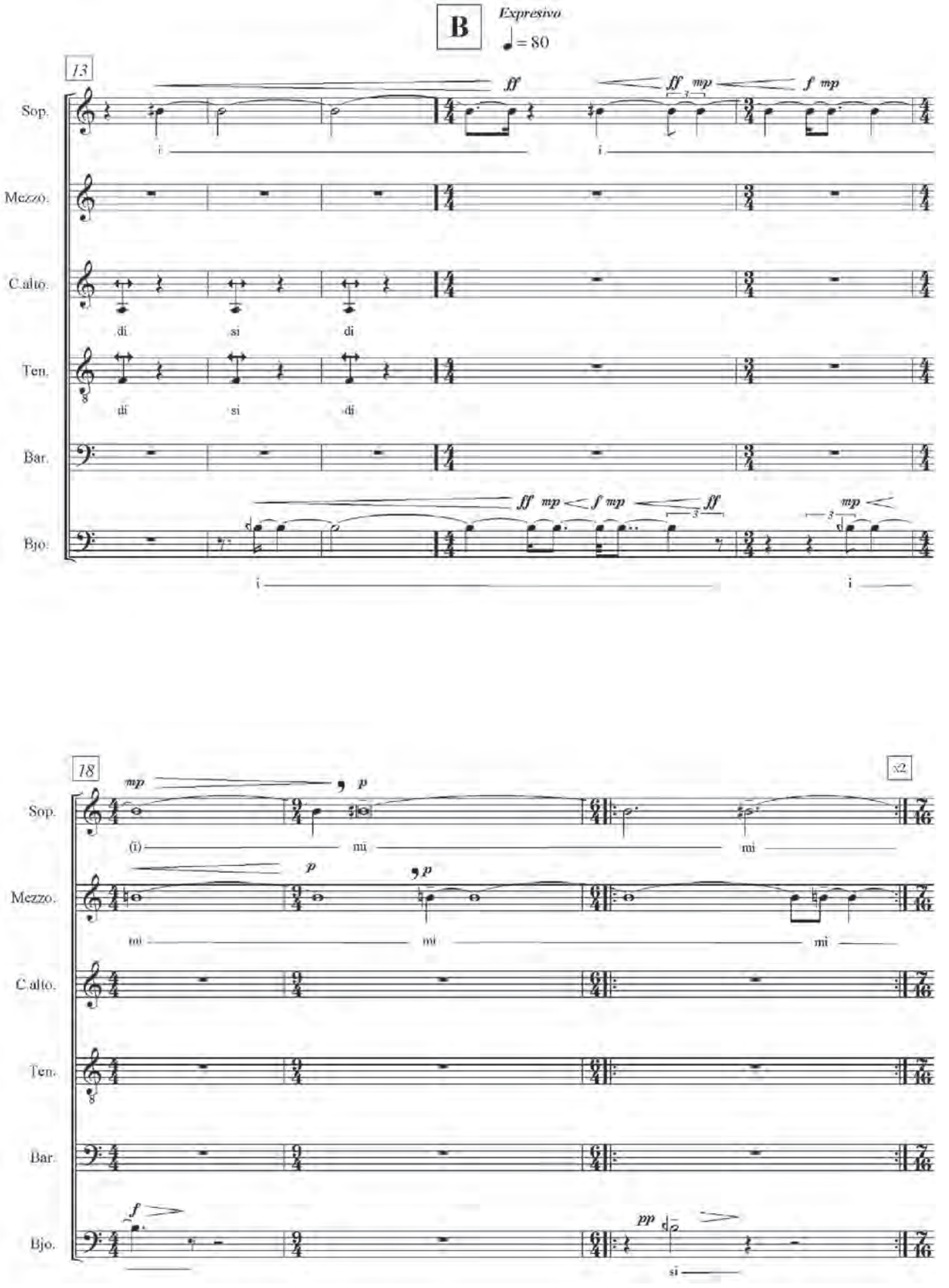
Las apoyaturas son sobre el tiempo.
Todos los sonidos salen de la nada y llegan a la nada excepto aquellos que tengan otra asignación.
Las alteraciones valen para todo el compás. Las que se reiteran son únicamente por seguridad.

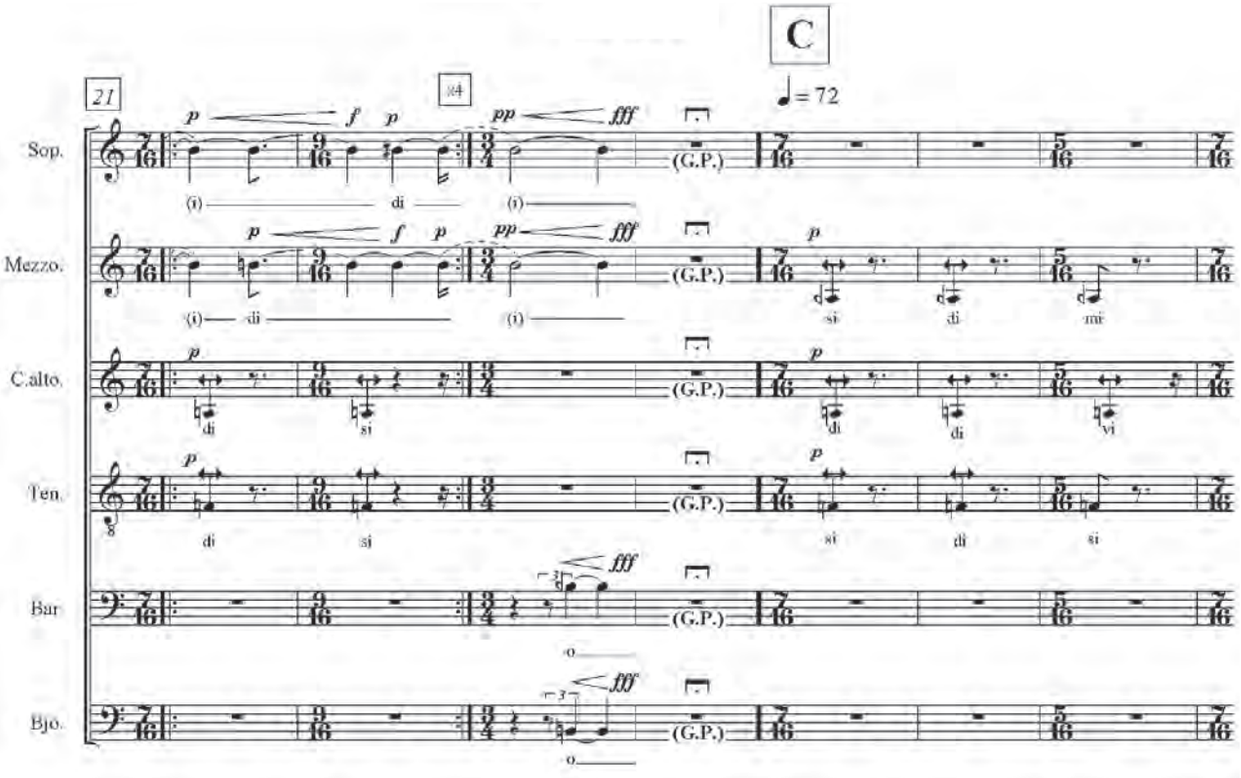
Duración: ca. 7.30 min.

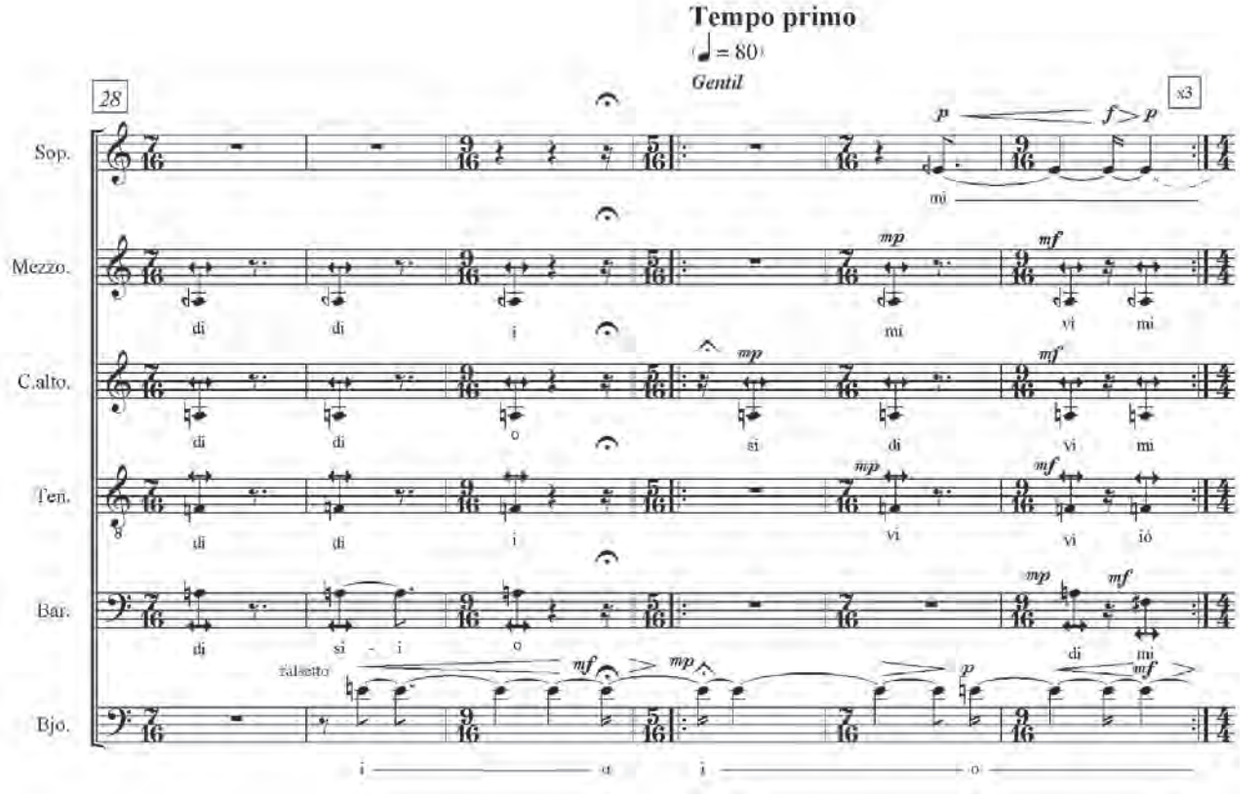
Alta Gracia

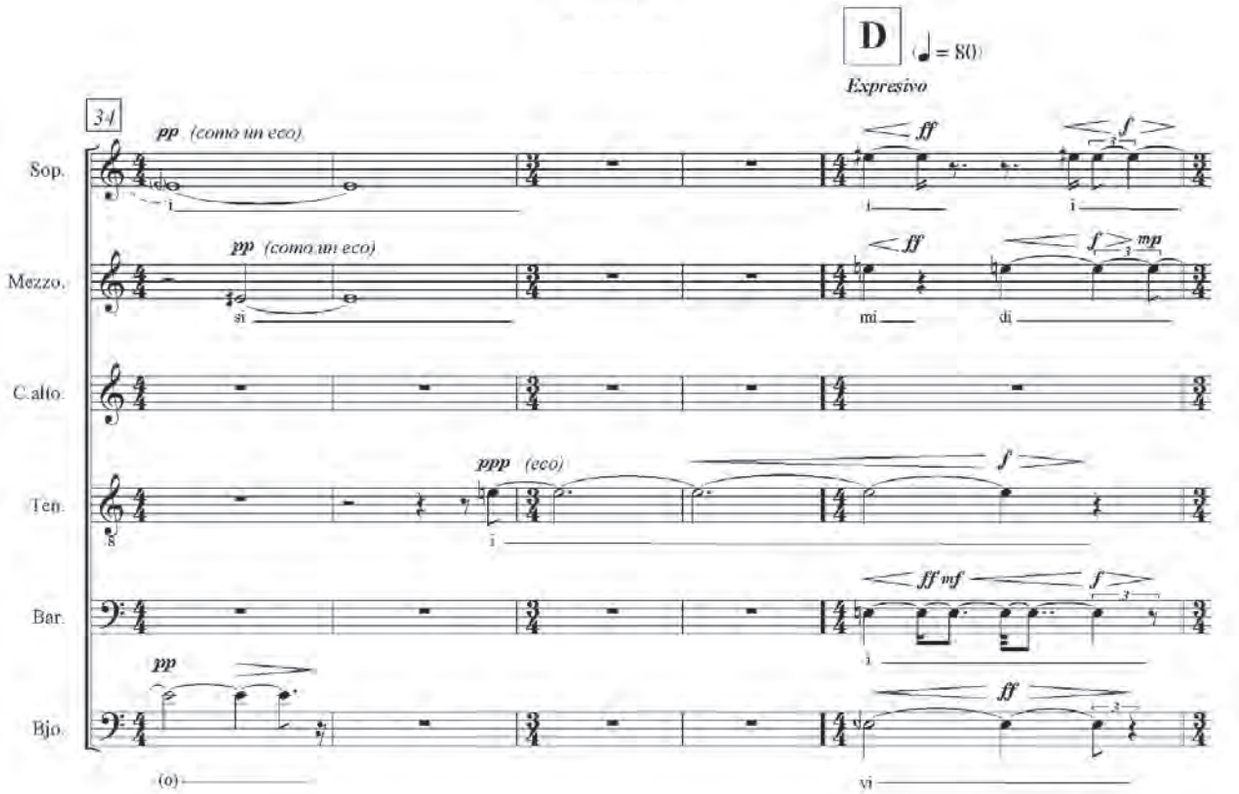

Animado y gentil
♩ = ca. 108
Cecilia Pereyra
2012
x3
Soprano
Mezzo
C.Alto
Tenor
Barítono
Bajo
mp
Di si si di di
(G.P.)

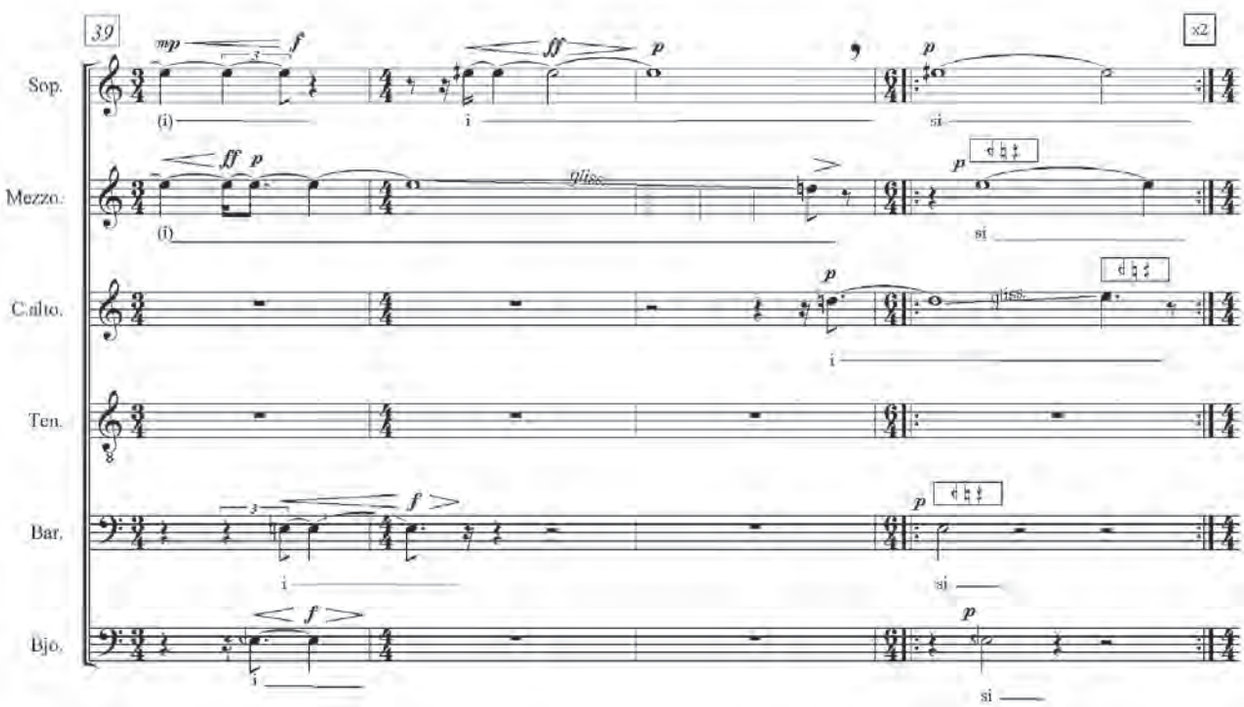

A
A tempo
Animado y gentil
7
Sop.
Mezzo.
C.alto.
Ten.
Bar.
Bjo.
mf
Si di di di di si
si di di di si si

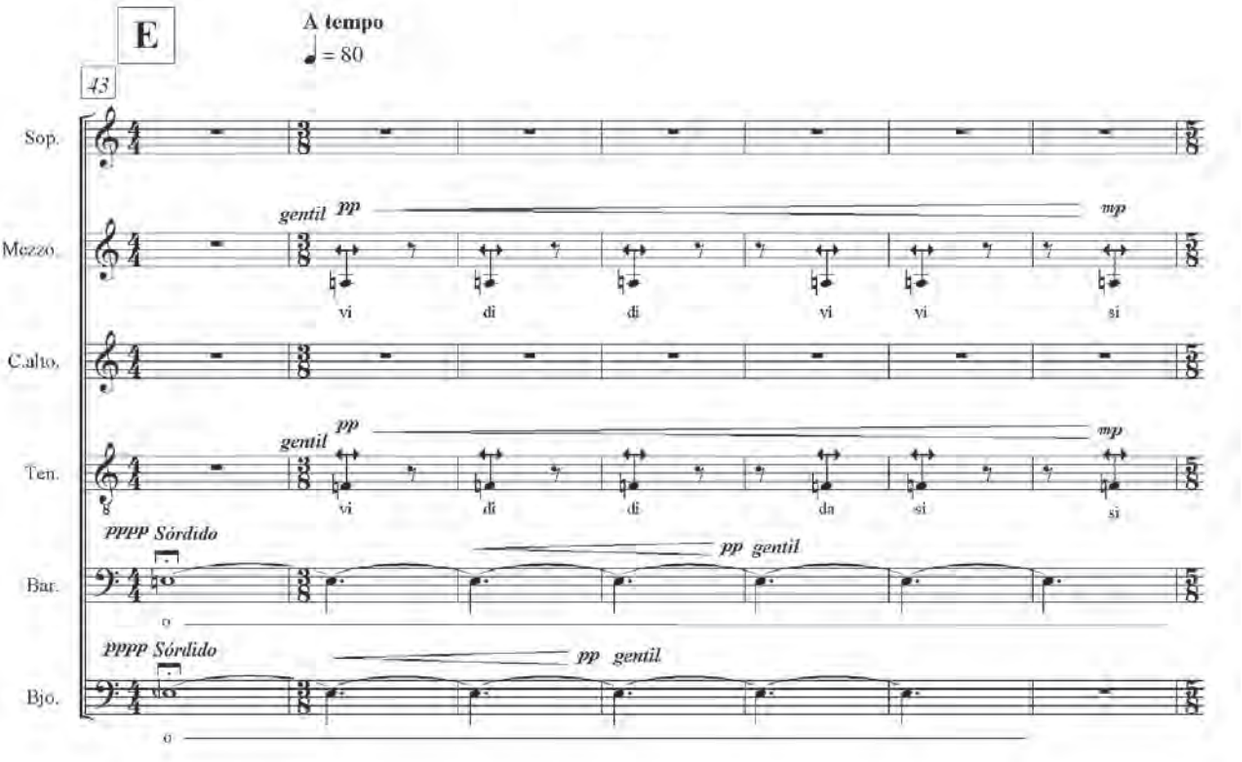

B
Expresivo
♩ = 80
13
Sop.
Mezzo.
C.alto.
Ten.
Bar.
Bjo.
di si di
18
x2
(i) mi mi
mi mi mi
si

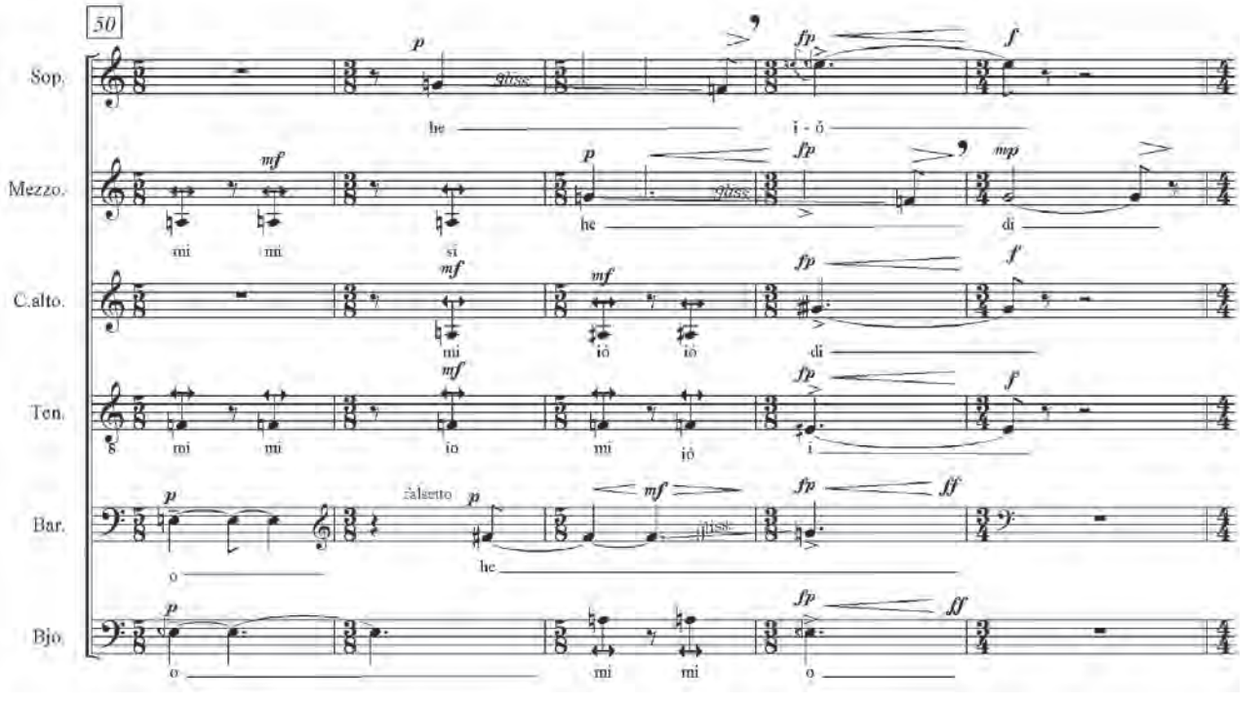

C
21
x4
♩= 72
Sop.
Mezzo.
C.alto.
Ten.
Bar.
Bjo.
(G.P.)

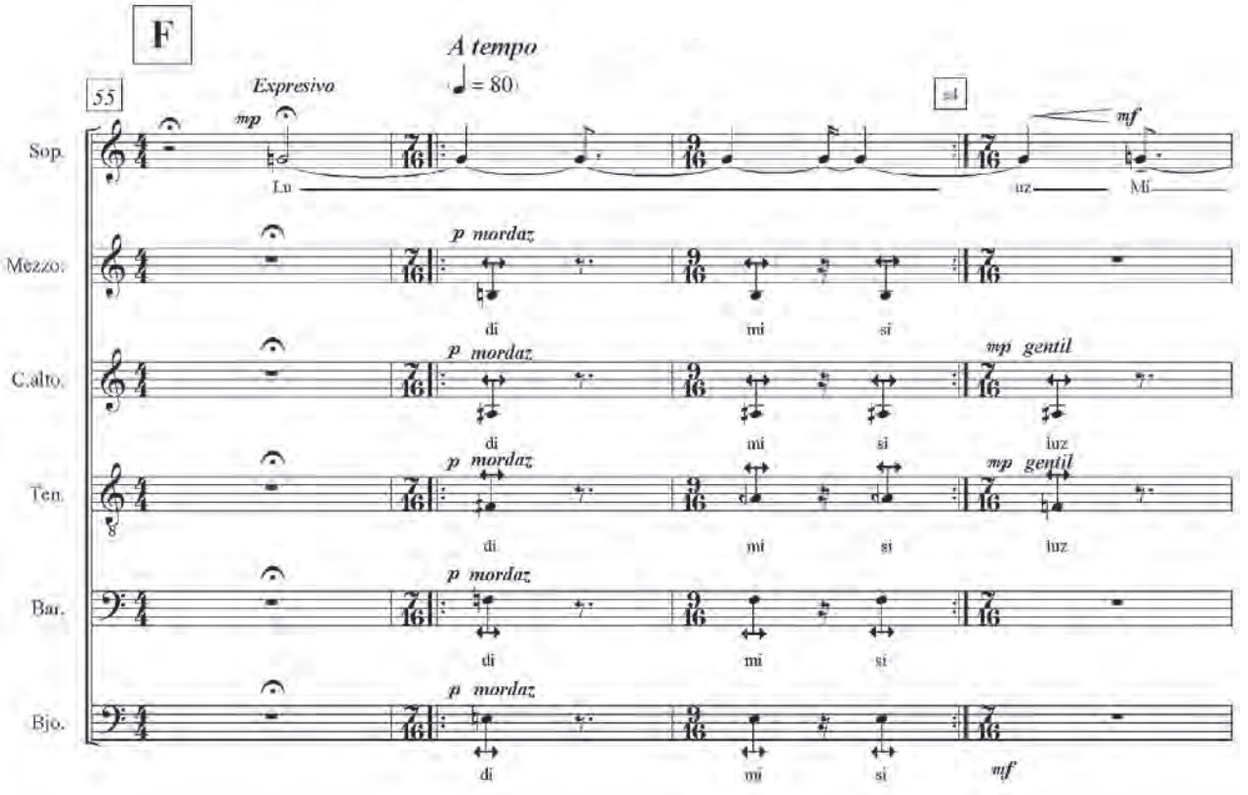

Tempo primo
♩= 80
Gentil
28
x3
Sop.
Mezzo.
C.alto.
Ten.
Bar.
Bjo.
falsetto

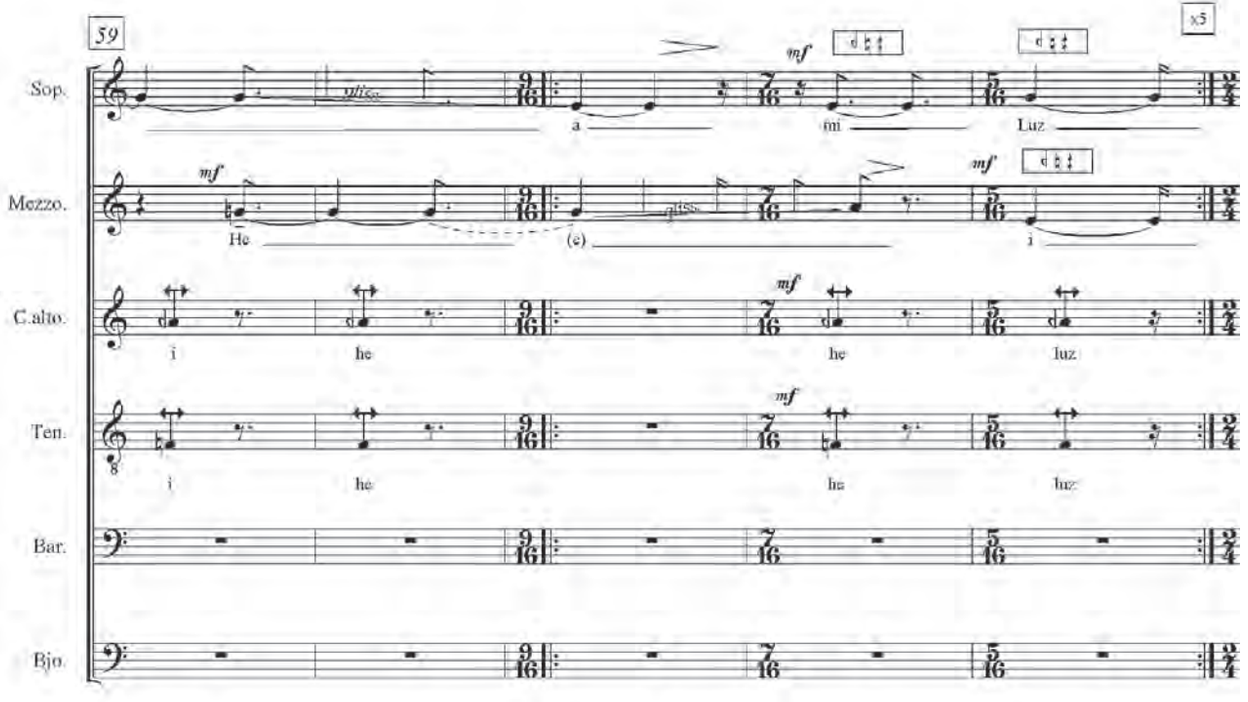

D
(♩ = 80)
Expresivo
34
pp (como un eco)
Sop.
Mezzo.
C.alto.
Ten.
Bar.
Bjo.
ppp (eco)
i
si
mi
di
(o)
vi

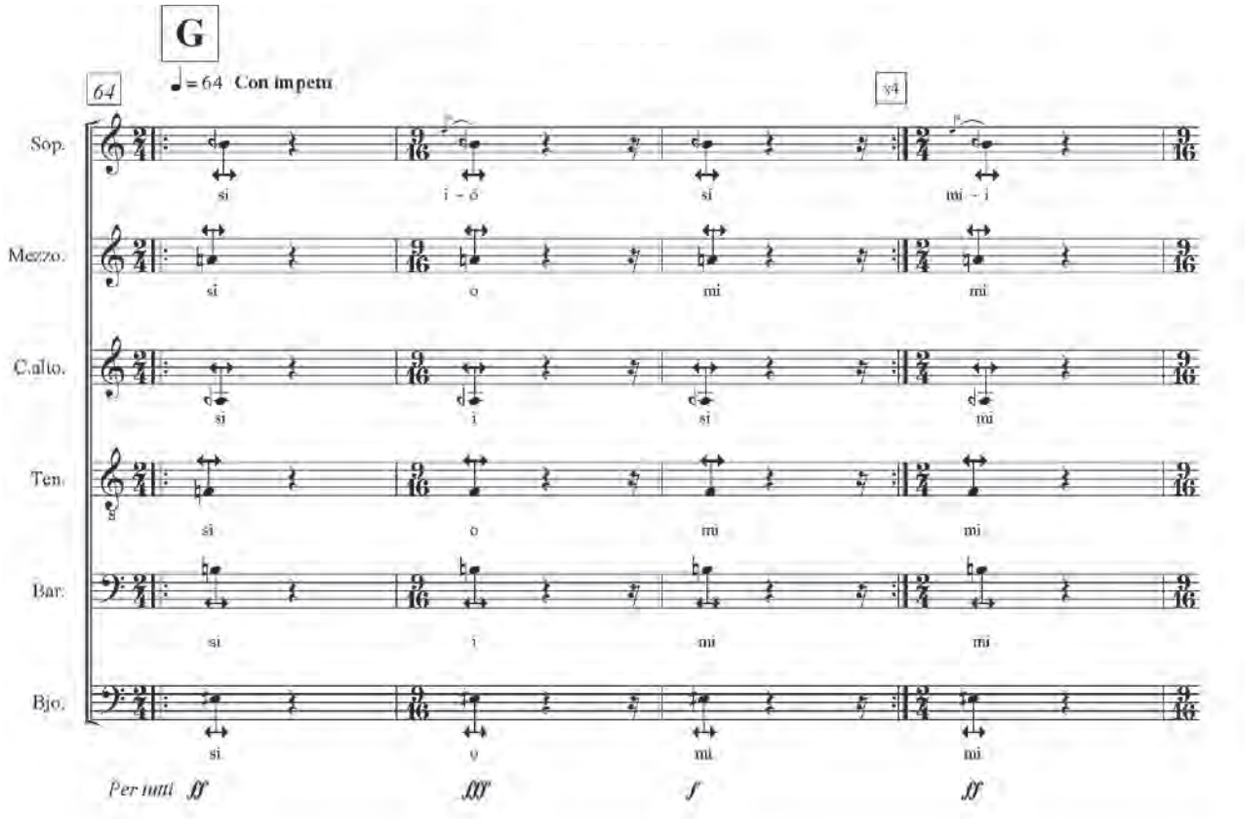

39
x2
Sop.
Mezzo.
C.alto.
Ten.
Bar.
Bjo.
gliss.
(i)
i
si

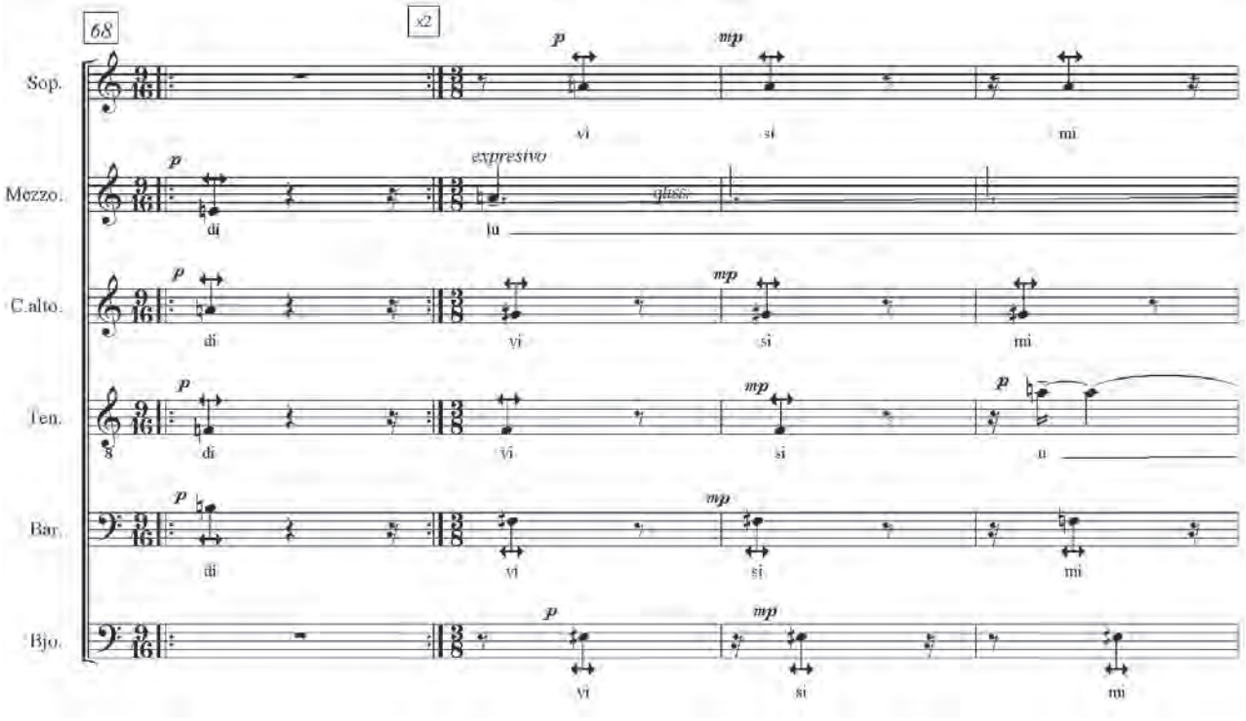

E
A tempo
♩ = 80
43
Sop.
Mezzo.
C.alto.
Ten.
Bar.
Bjo.
gentil pp
mp
vi di di vi vi si
gentil pp
mp
vi di di da si si
pppp Sórdido
pp gentil
pppp Sórdido
pp gentil

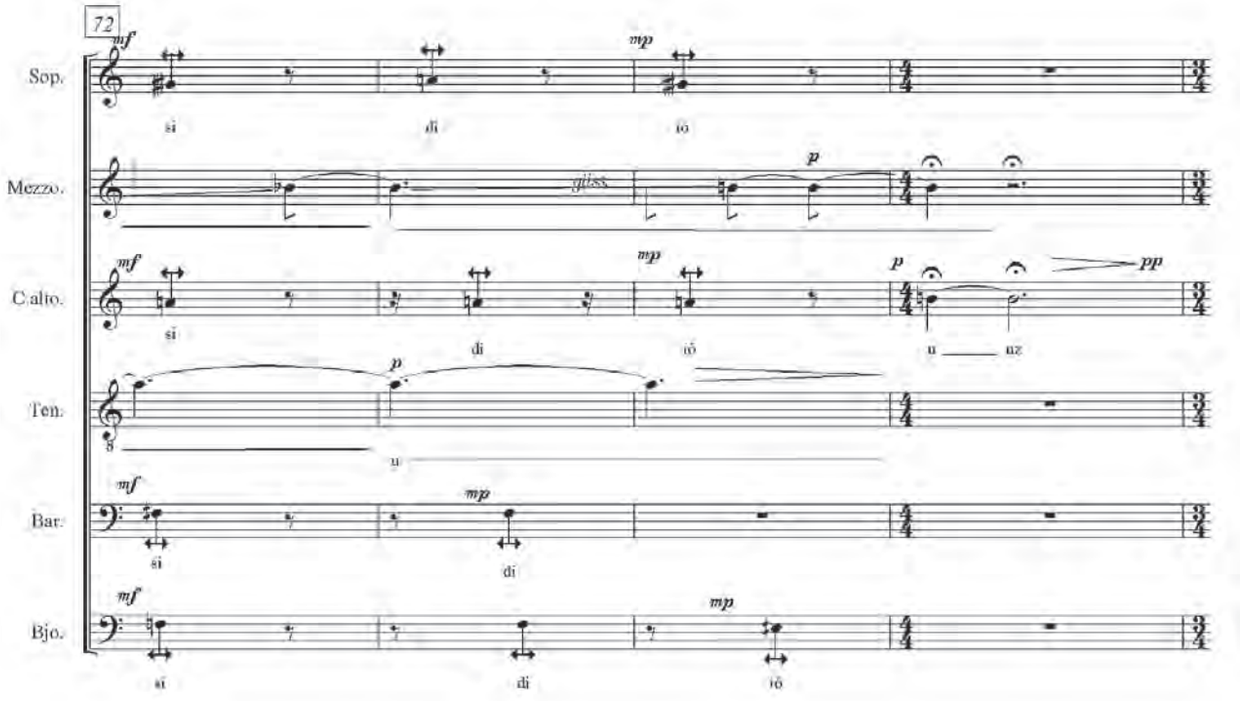

50
Sop.
Mezzo.
C.alto.
Ten.
Bar.
Bjo.
p
fp
f
he
i - ó
mf
p
fp
mp
mi mi si
he
di
mf
mf
fp
f
mi
ió ió
di
mf
fp
f
mi mi io mi ió
falsetto
p
mf
fp
ff
he
p
fp
ff
mi mi
o

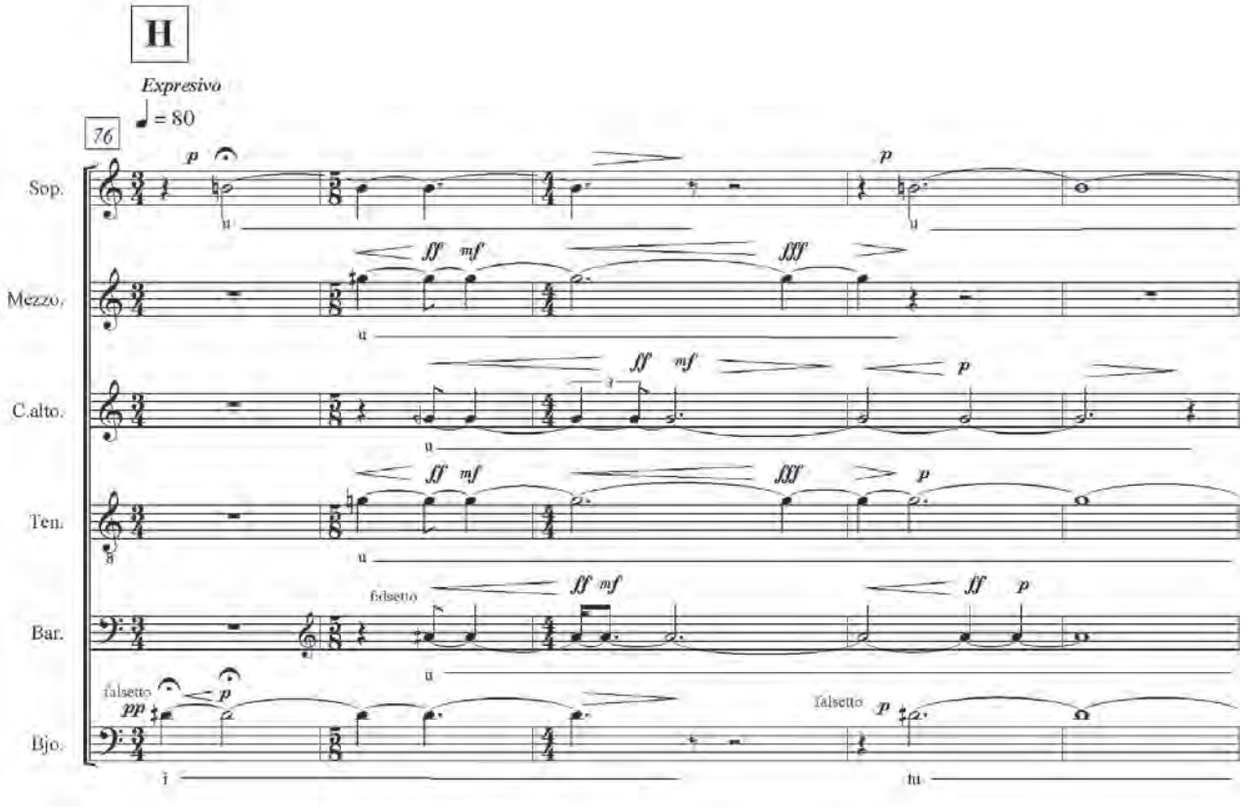

F
A tempo
Expresivo
♩ = 80
55
Sop.
Mezzo.
C.alto.
Ten.
Bar.
Bjo.
mp
p mordaz
mp gentil
mf
Lu
uz
Mi
di
mi
si
luz

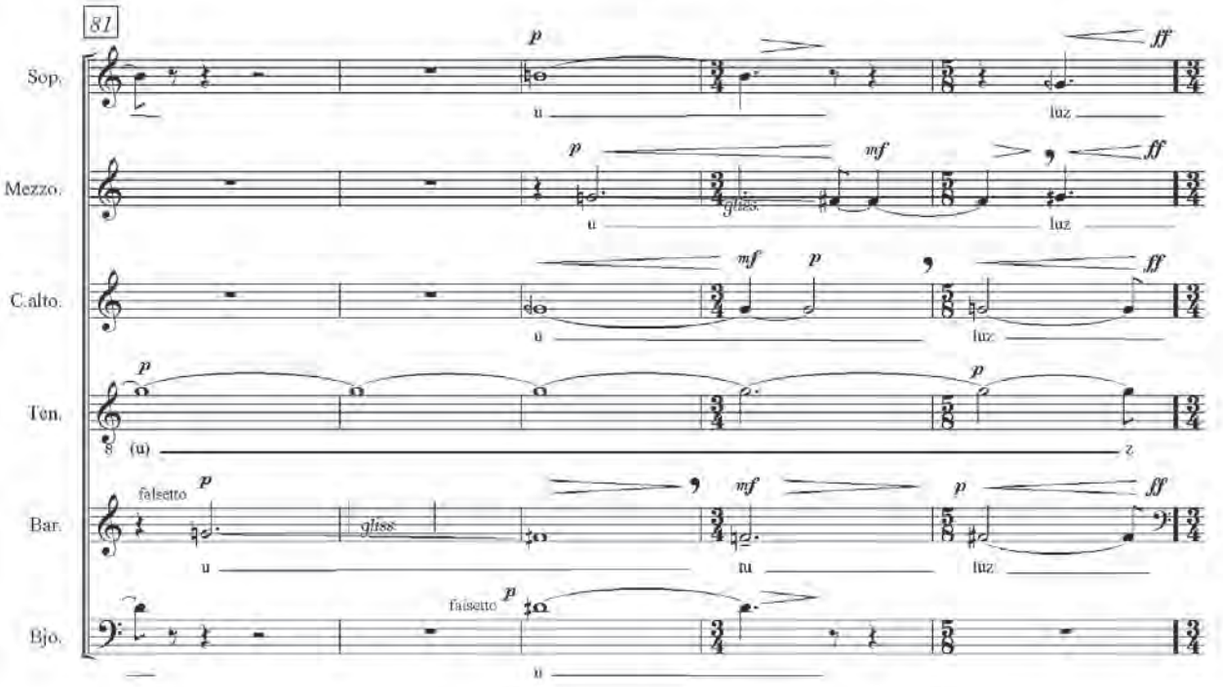

59
x5
Sop.
Mezzo.
C.alto.
Ten.
Bar.
Bjo.
mf
a
mi
Luz
He
(e)
i
he
luz

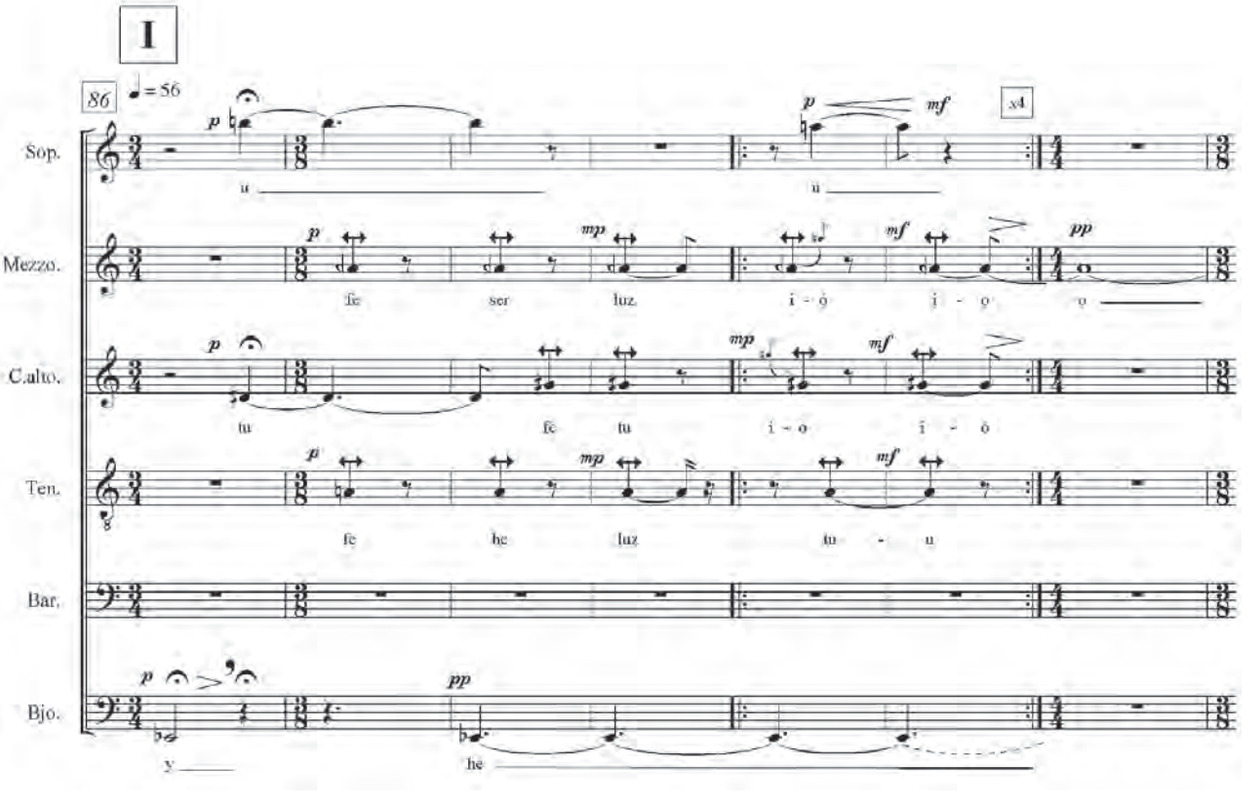

G
64
♩= 64 Con ímpetu
x4
Sop.
Mezzo.
C.alto.
Ten.
Bar.
Bjo.
si
i - ó
si
mi - i
si
o
mi
mi
si
i
si
mi
si
o
mi
mi
si
i
mi
mi
si
o
mi
mi
Per tutti fff
fff
f
ff

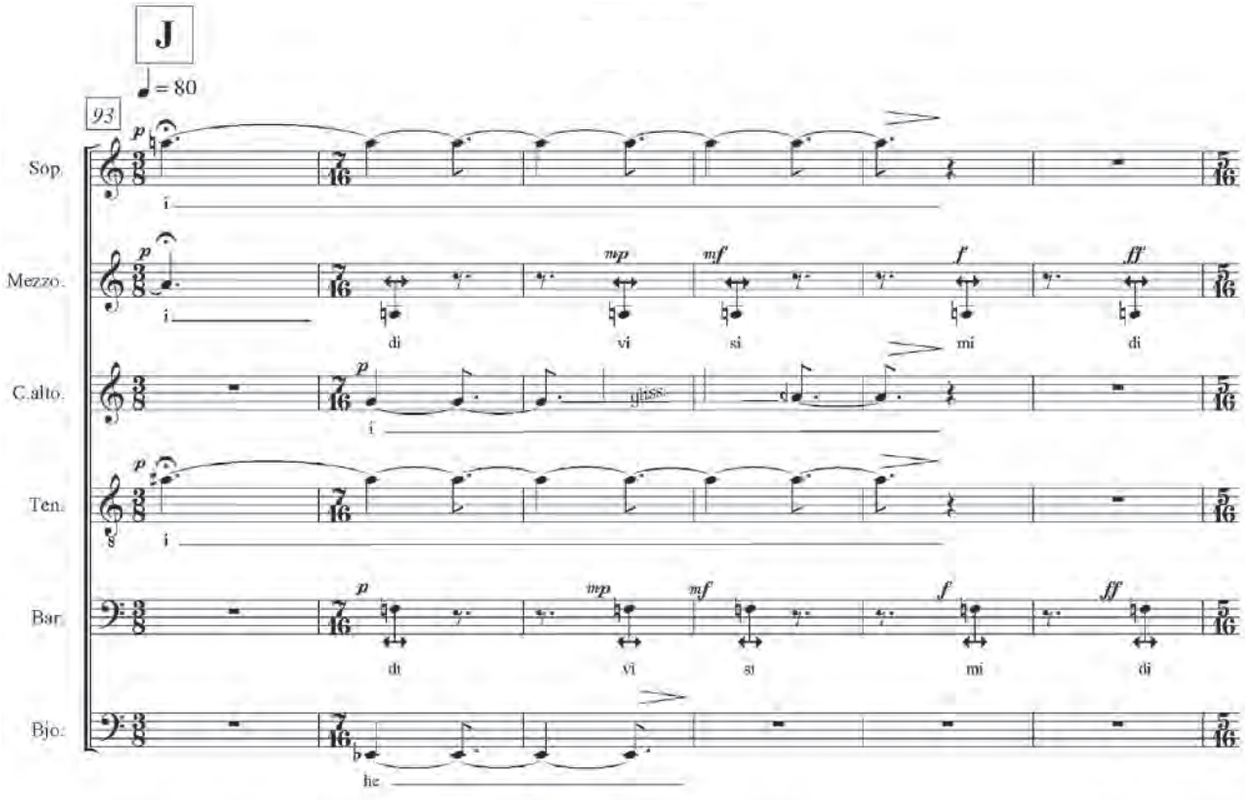

68
x2
Sop.
Mezzo.
C.alto.
Ten.
Bar.
Bjo.
p
mp
vi
si
mi
p
expresivo
glissc.
di
lu
p
mp
di
vi
si
mi
p
mp
p
di
vi
si
u
p
mp
di
vi
si
mi
p
mp
vi
si
mi

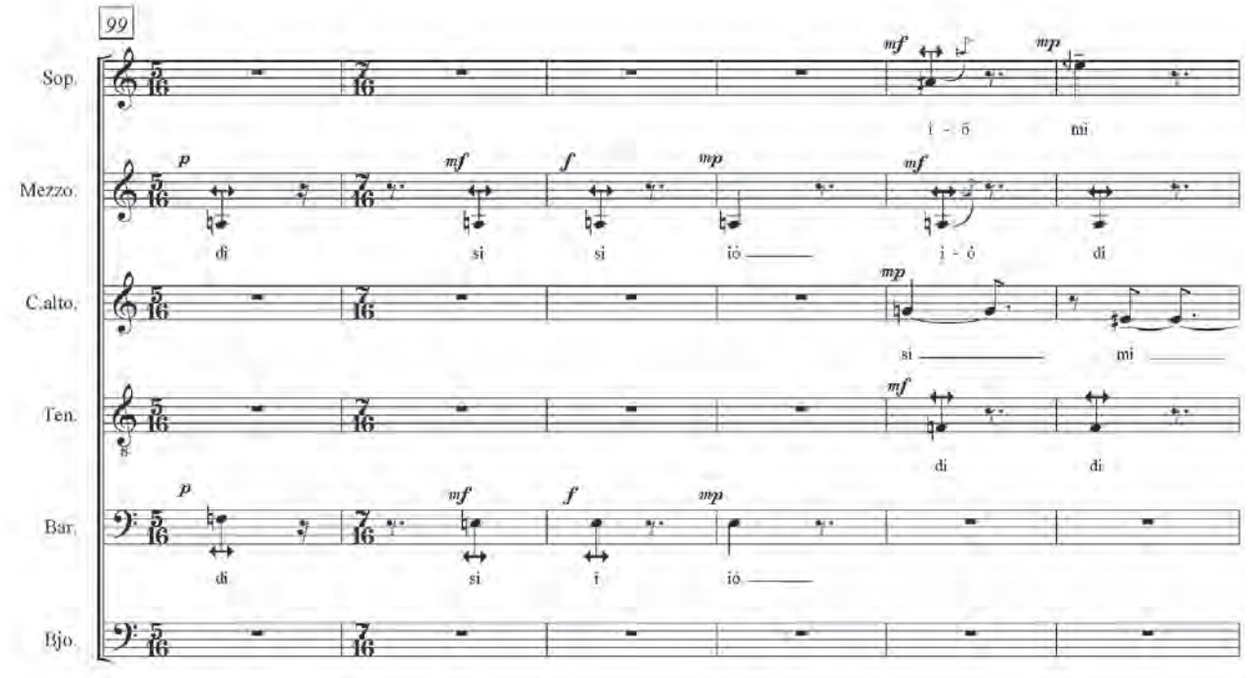

72
Sop.
Mezzo.
C.alto.
Ten.
Bar.
Bjo.
si
di
ió
u
uz
gliss.

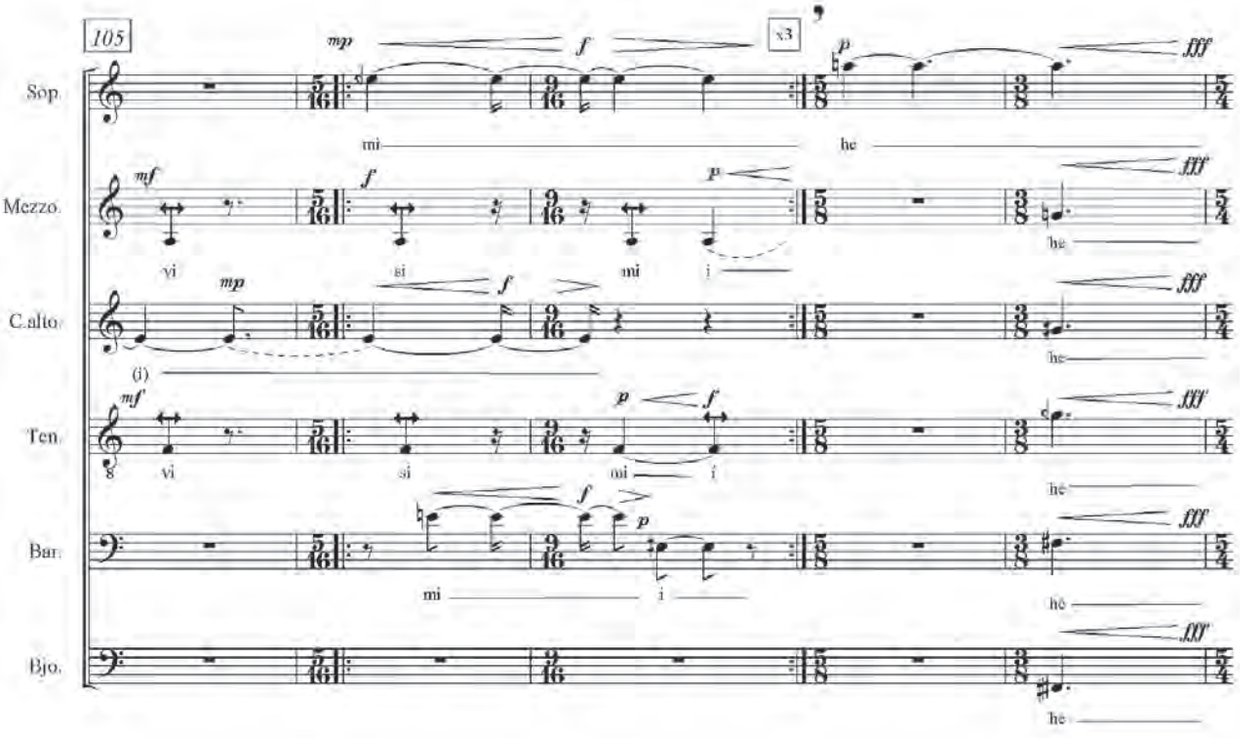

H
Expresivo
♩ = 80
76
Sop.
Mezzo.
C.alto.
Ten.
Bar.
Bjo.
falsetto
falsetto
falsetto
i
u
tu

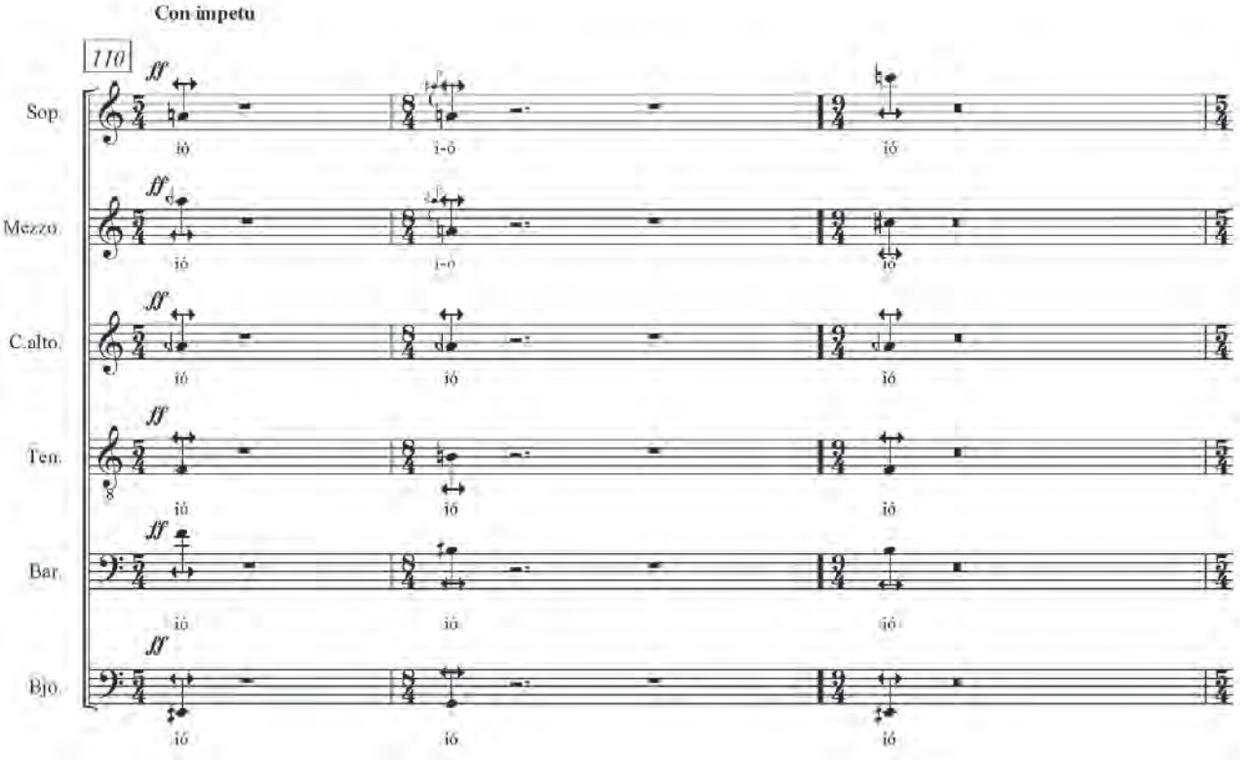

81
Sop.
Mezzo.
C.alto.
Ten.
Bar.
Bjo.
falsetto
gliss.
u
luz
tu
(u)
z

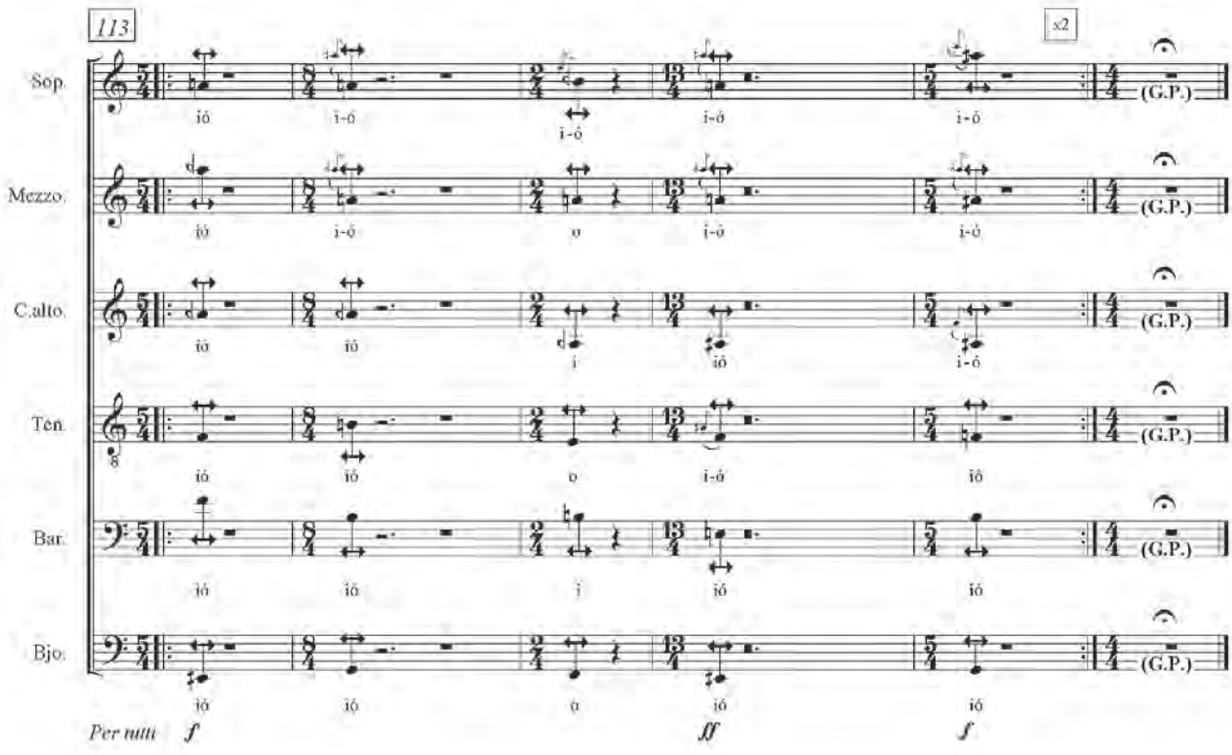

I
86
♩= 56
x4
Sop.
Mezzo.
C.alto.
Ten.
Bar.
Bjo.
u
fe
ser
luz
i - o
tu
fe
he
tu - u
y
he


J
♩ = 80
93
Sop.
Mezzo.
C.alto.
Ten.
Bar.
Bjo.
i
di
vi
si
mi
di
gliss.
he


99
Sop.
Mezzo.
C.alto.
Ten.
Bar.
Bjo.
i - ó
mi
di
si
si
ió
i - ó
di
si
mi
di
di
di
si
i
ió


105
x3
Sop.
Mezzo.
C.alto.
Ten.
Bar.
Bjo.
mi
he
vi
si
mi
i
(i)
mi
i


Con ímpetu
110
Sop.
Mezzo.
C.alto.
Ten.
Bar.
Bjo.
ió
i-ó

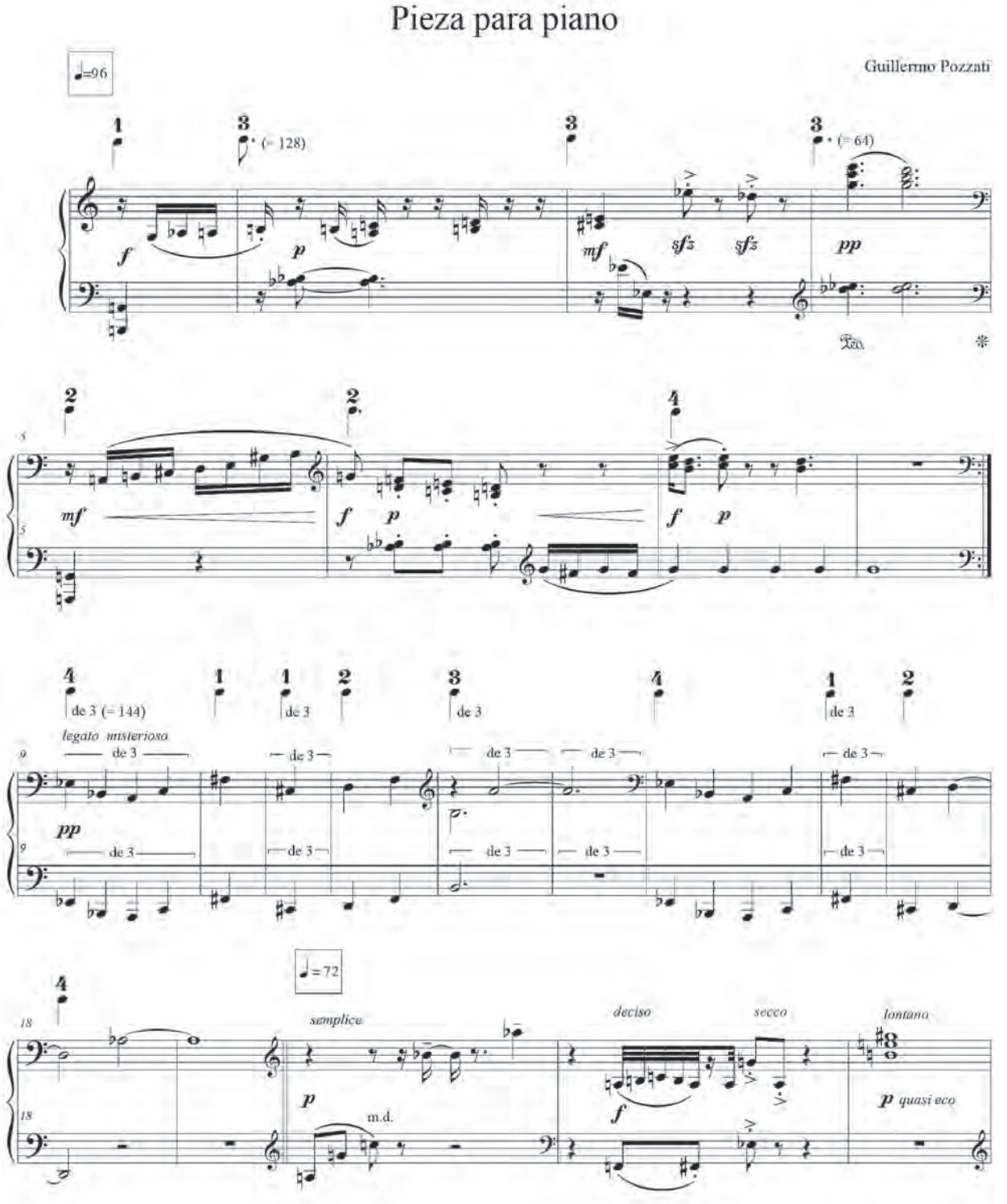

113
x2
Sop.
Mezzo.
C.alto.
Ten.
Bar.
Bjo.
(G.P.)
Per tutti
f
fff
f

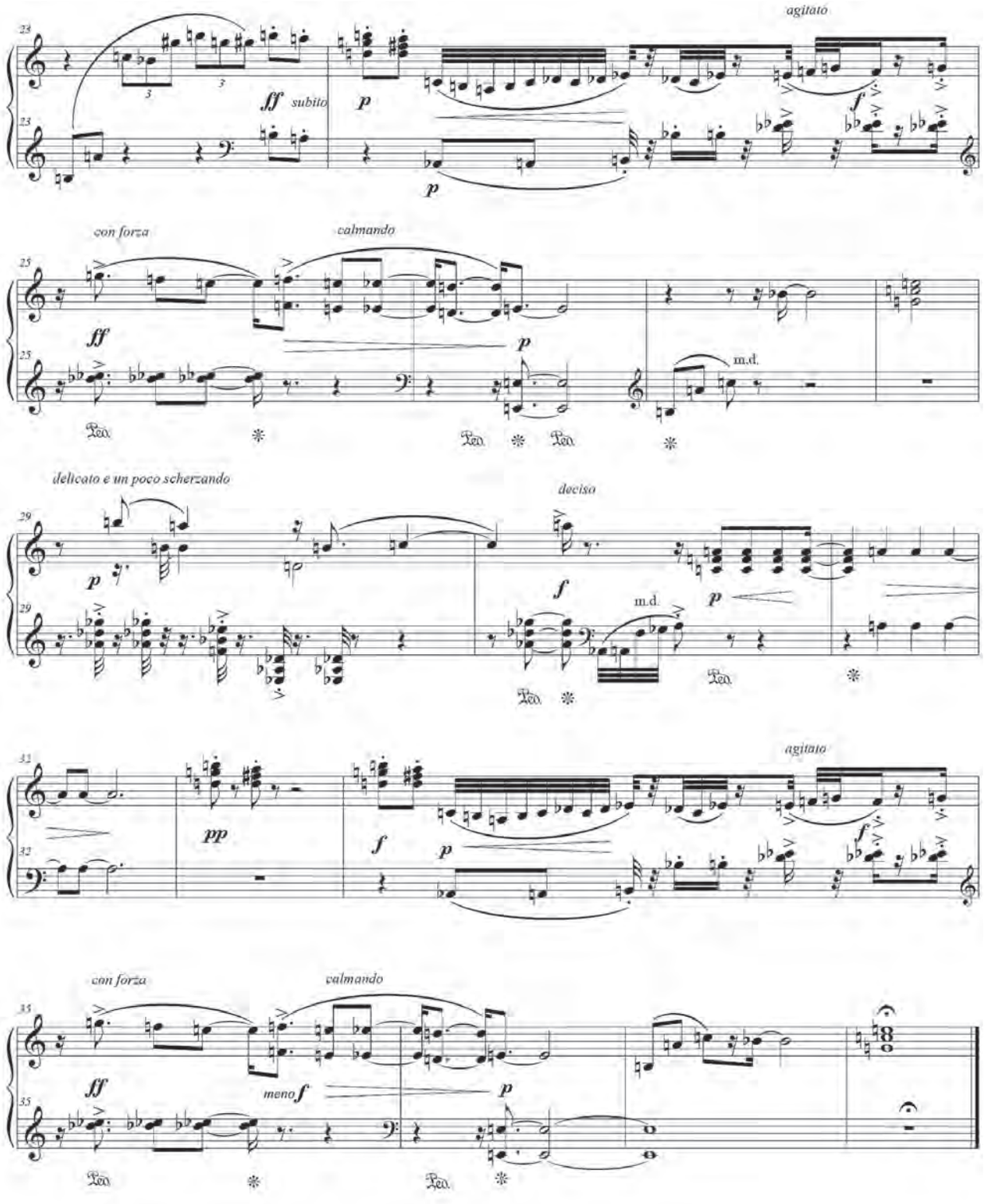
Pieza para piano

2021

Guillermo Pozzati

Las simples relaciones de frecuencia 3:2 y 4:3, que definen respectivamente los intervalos de 5ta. y 4ta. justa, son proyectadas en esta pieza en el terreno del ritmo, en forma de cambios de pulso. Esto sugiere el concepto de 'tonalidad rítmica', donde un pulso cumple la función de tónica y otros, más rápidos o más lentos, mantienen con el primero relaciones que corresponden a la dominante y subdominante. El pasaje en octavas graves que sigue a la barra de repetición muestra una sucesión de alturas que se presenta dos veces, la segunda con las 'funciones tonales rítmicas' invertidas.


Pieza para piano
Guillermo Pozzati
♩=96
(= 128)
(= 64)
de 3 (= 144)
legato misterioso
de 3
♩=72
semplice
deciso
secco
lontana
m.d.
quasi eco


agitato
ff subito
p
f
con forza
calmando
ff
p
m.d.
delicato e un poco scherzando
deciso
p
f
m.d.
p
agitato
pp
f
p
f
con forza
calmando
ff
meno f
p

El navegante

2012

Santiago Santero

Es la primera de una serie de obras que compuse en una especie de 'segunda práctica' personal. Se trata de una improvisación, pero con un principio de restricción muy estricto. En el contrapunto modal se le llama 'primera especie', es decir, nota contra nota. La música avanza de manera errante. No hay otro principio estructural que el mencionado, de manera que queda confiado al juego libre de los otros parámetros —diseños melódicos / armonía / ritmo / registro— la posibilidad de supervivencia de la pieza.

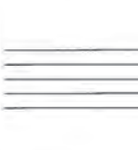
Santiago Santeus

El Navegante

(2012)

Violín y Piano

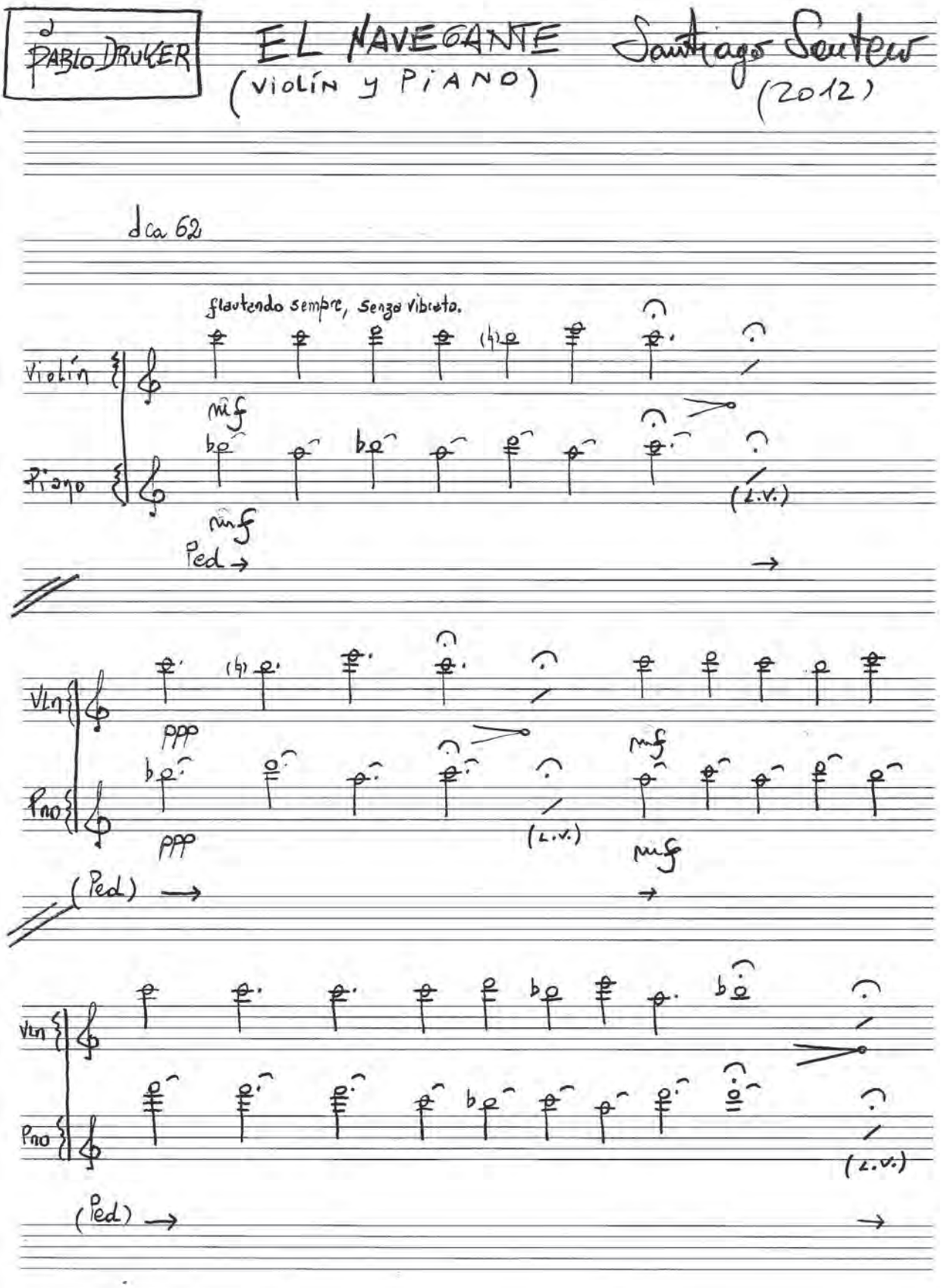
 → interpretes con la mano derecha, en el registro y la duración indicados.

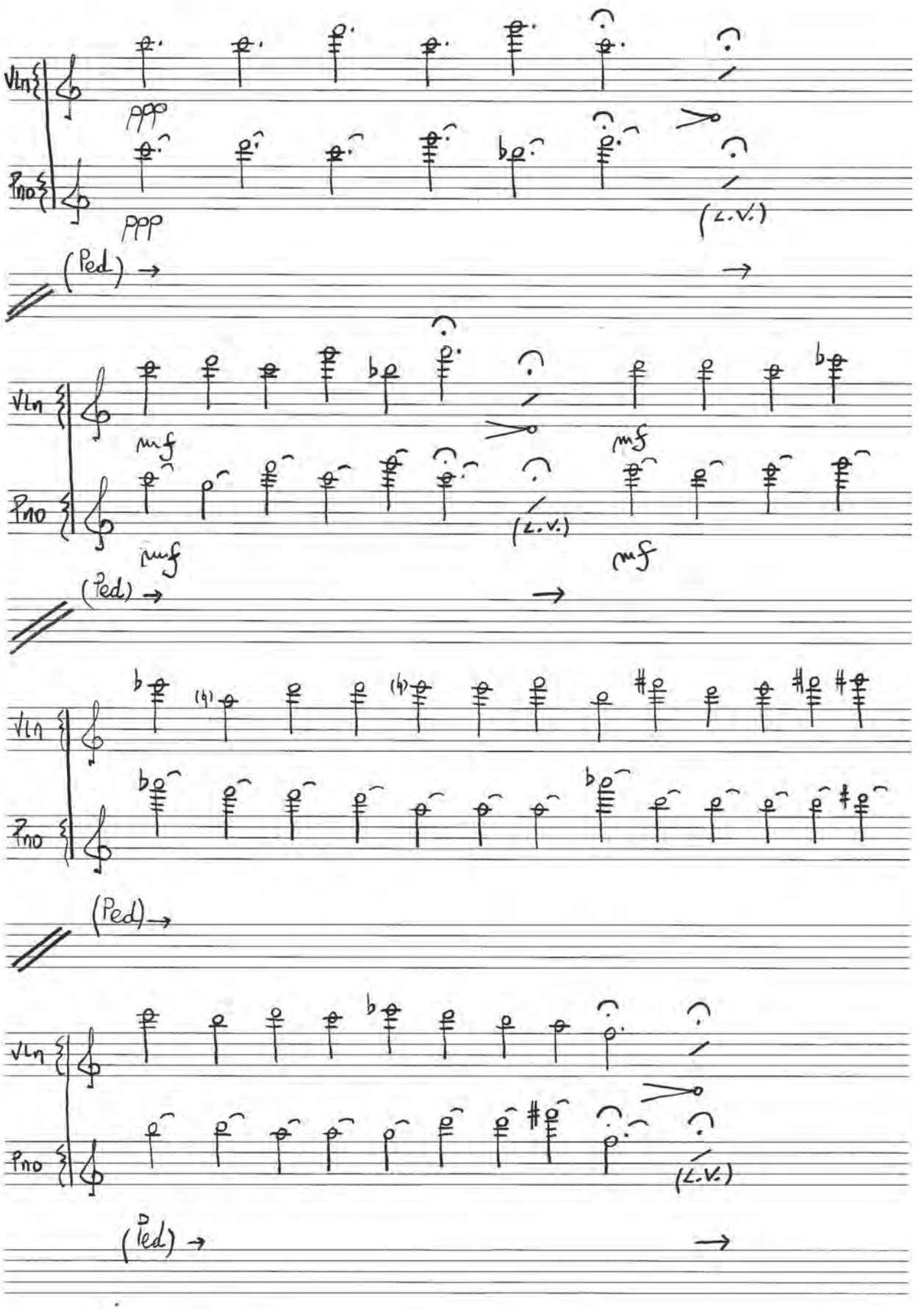
 Acariciar suavemente, con la palma de la mano, las teclas del piano.

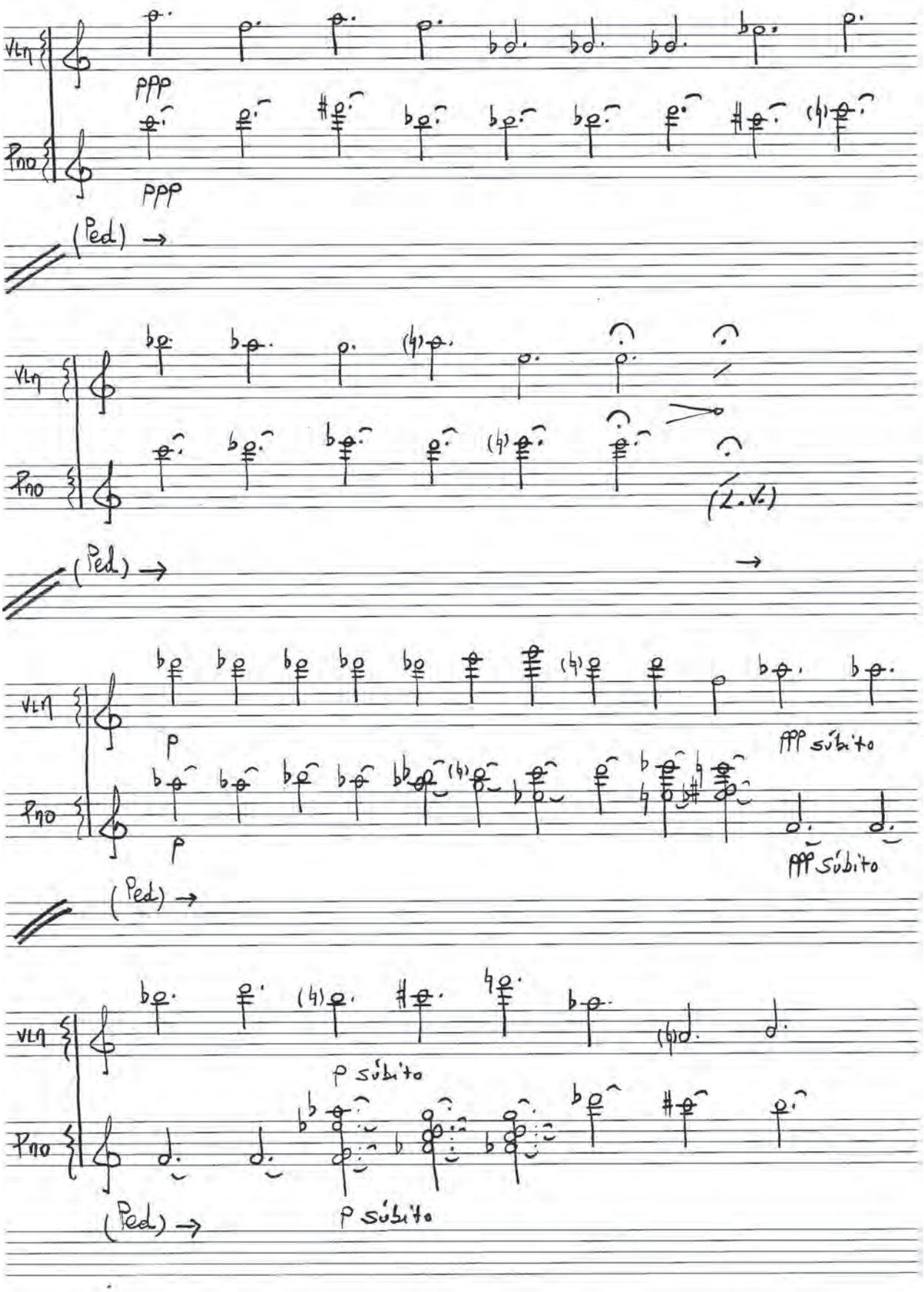
Hacerlo de manera constante con un movimiento continuo, variando permanentemente la dirección de rotación y el movimiento de la mano.

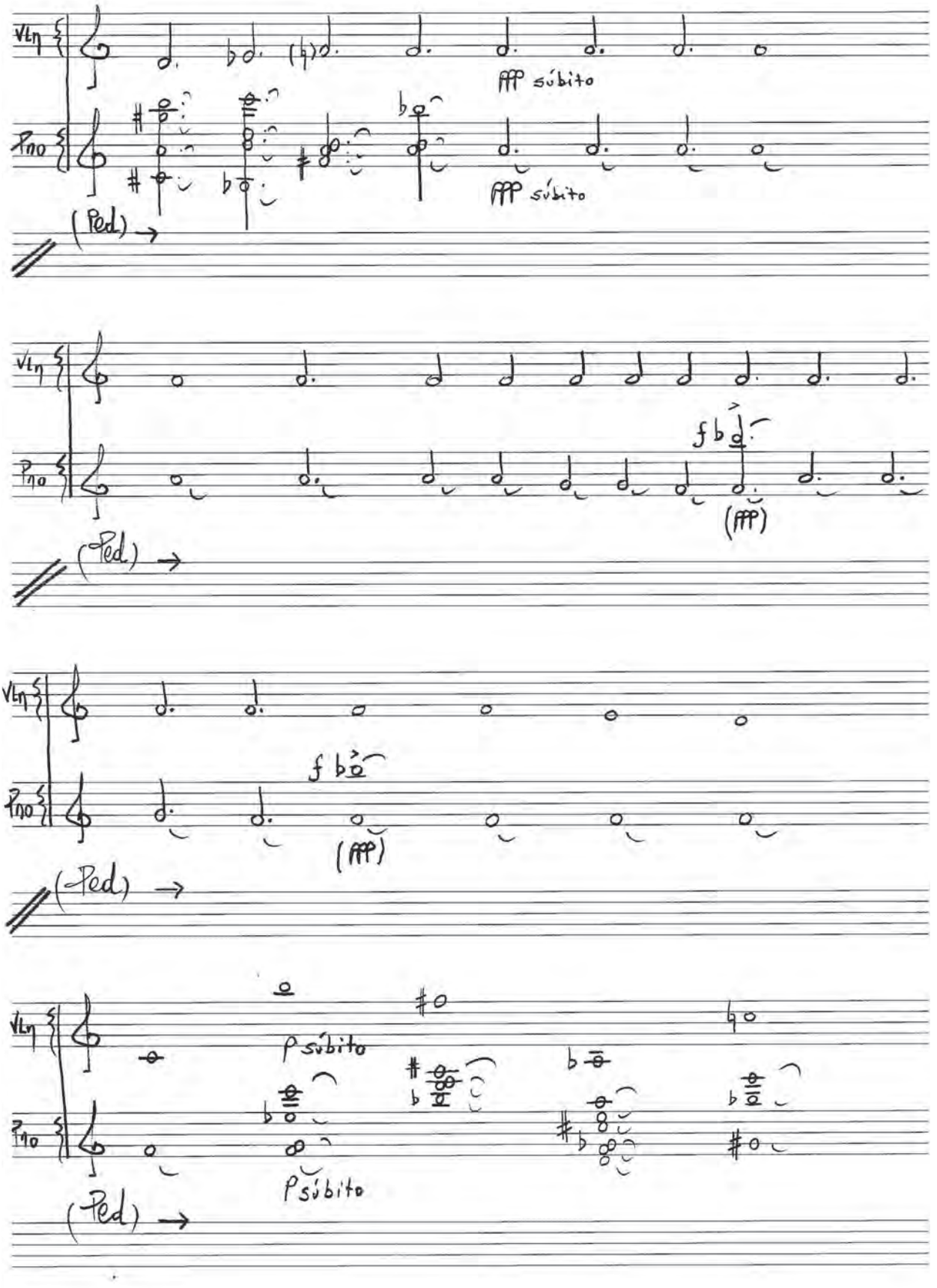
Los sonidos se producen de manera involuntaria lo mas Piano posible.

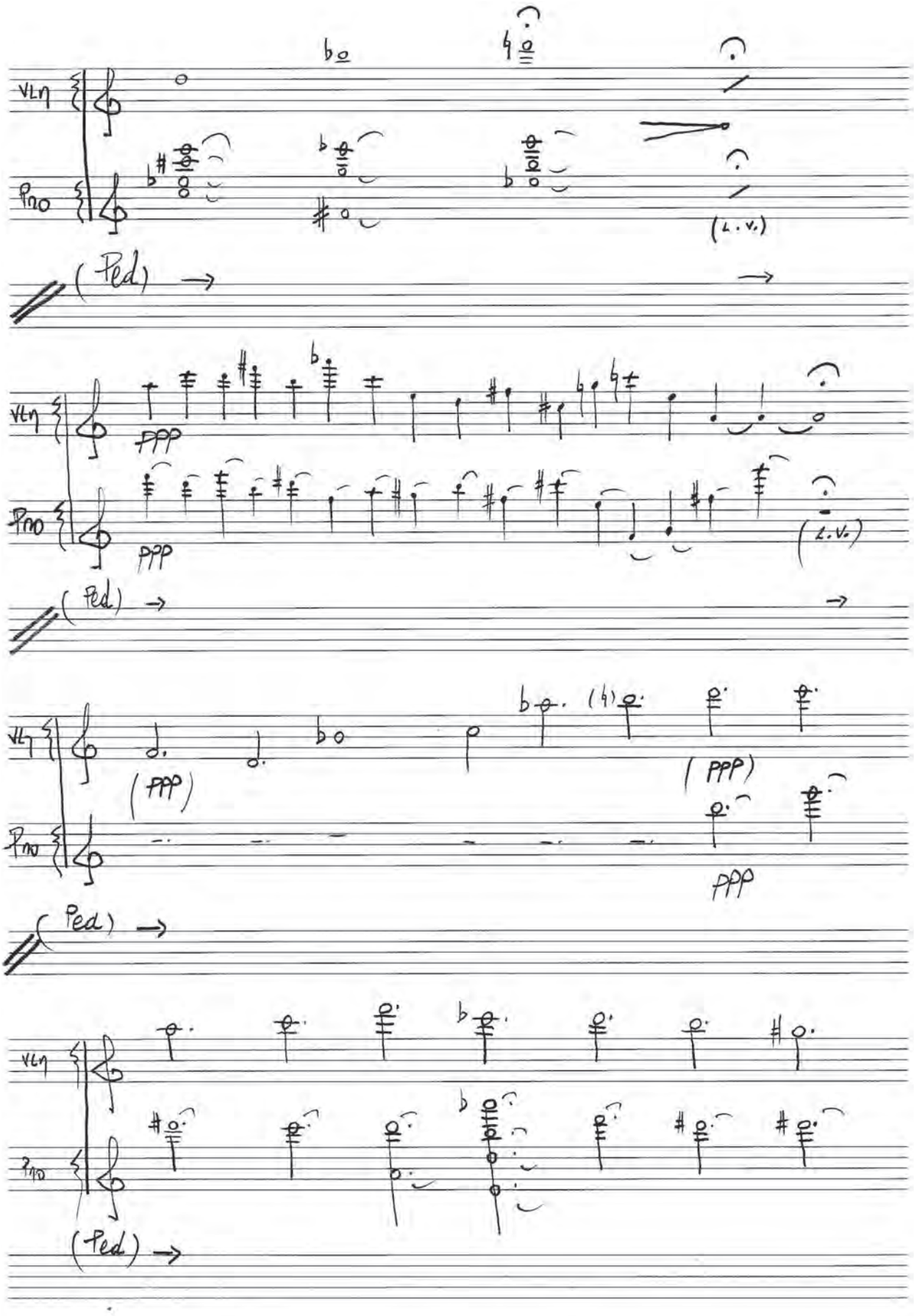
Dedicada a Pablo Diaz

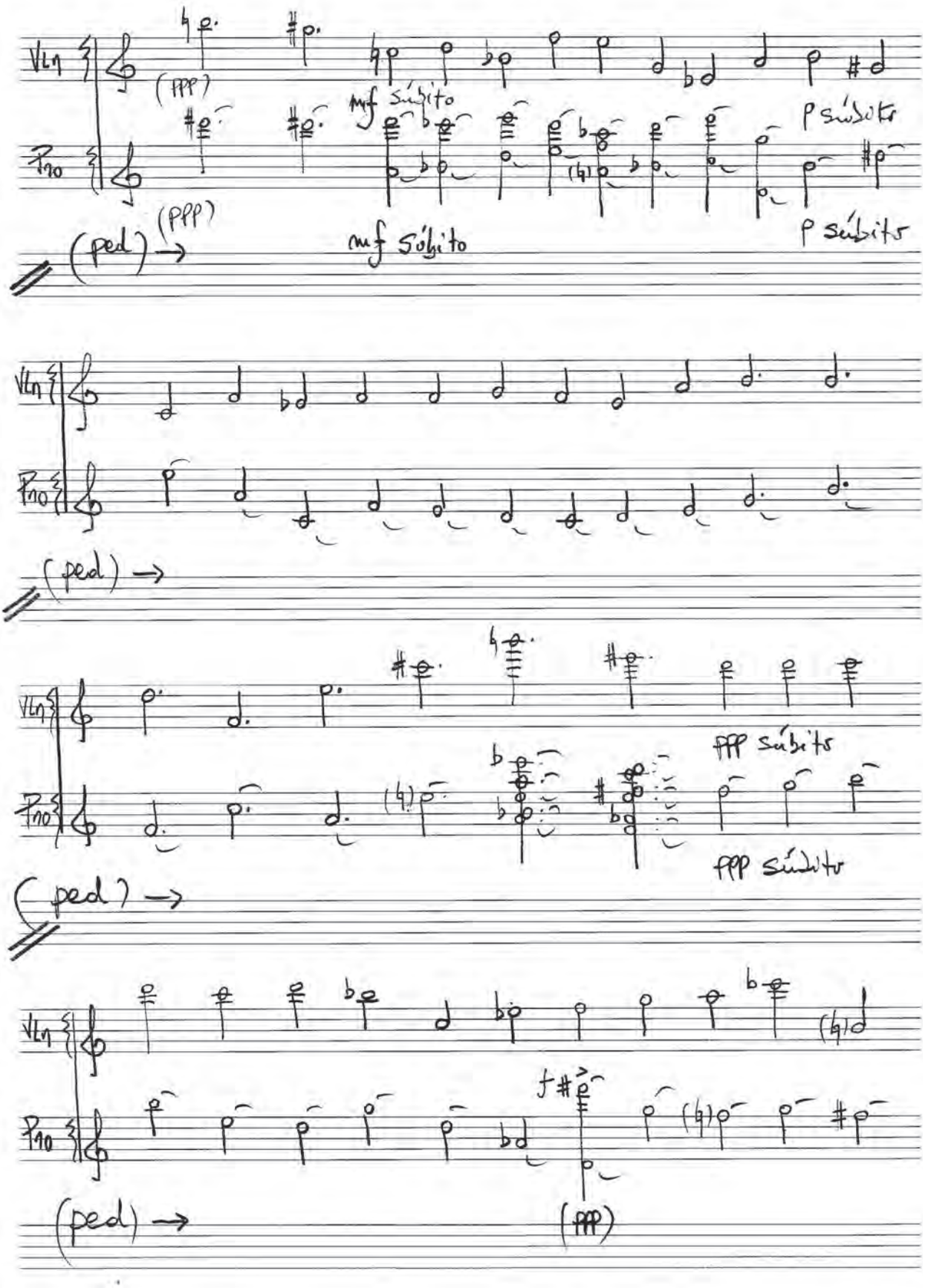

PABLO DRUCKER
EL NAVEGANTE
(VIOLÍN Y PIANO)
Santiago Santero
(2012)
d ca 62
flautando sempre, senza vibrato.
Violín
Piano
mf
mf
(L.V.)
Ped
Vln
Pno
ppp
ppp
mf
mf
(L.V.)
(Ped)
Vln
Pno
(L.V.)
(Ped)

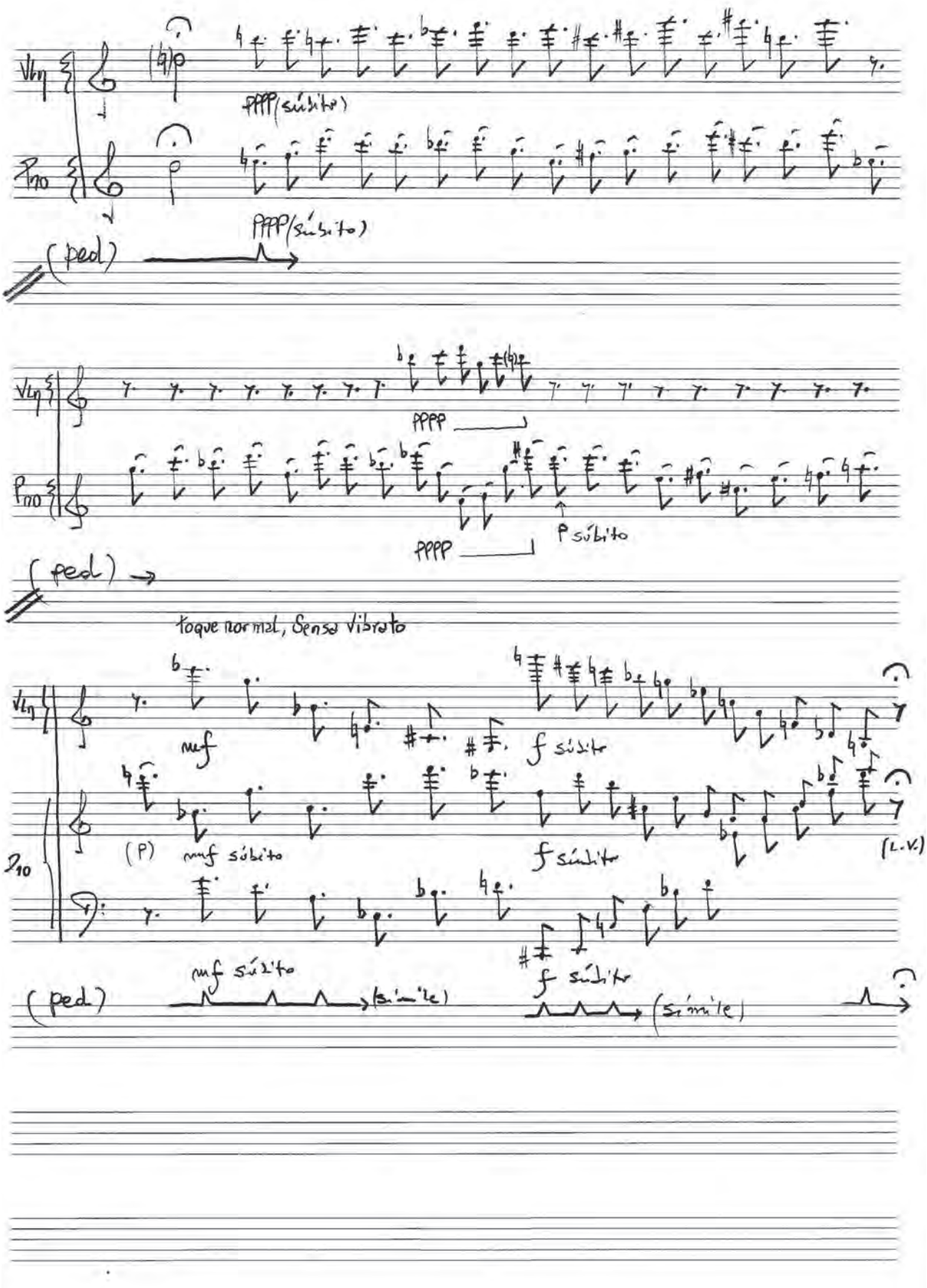

Vln
Pno
ppp
ppp
(l.v.)
(Ped)
mf
mf
(l.v.)
(Ped)
(Ped)
(l.v.)
(Ped)

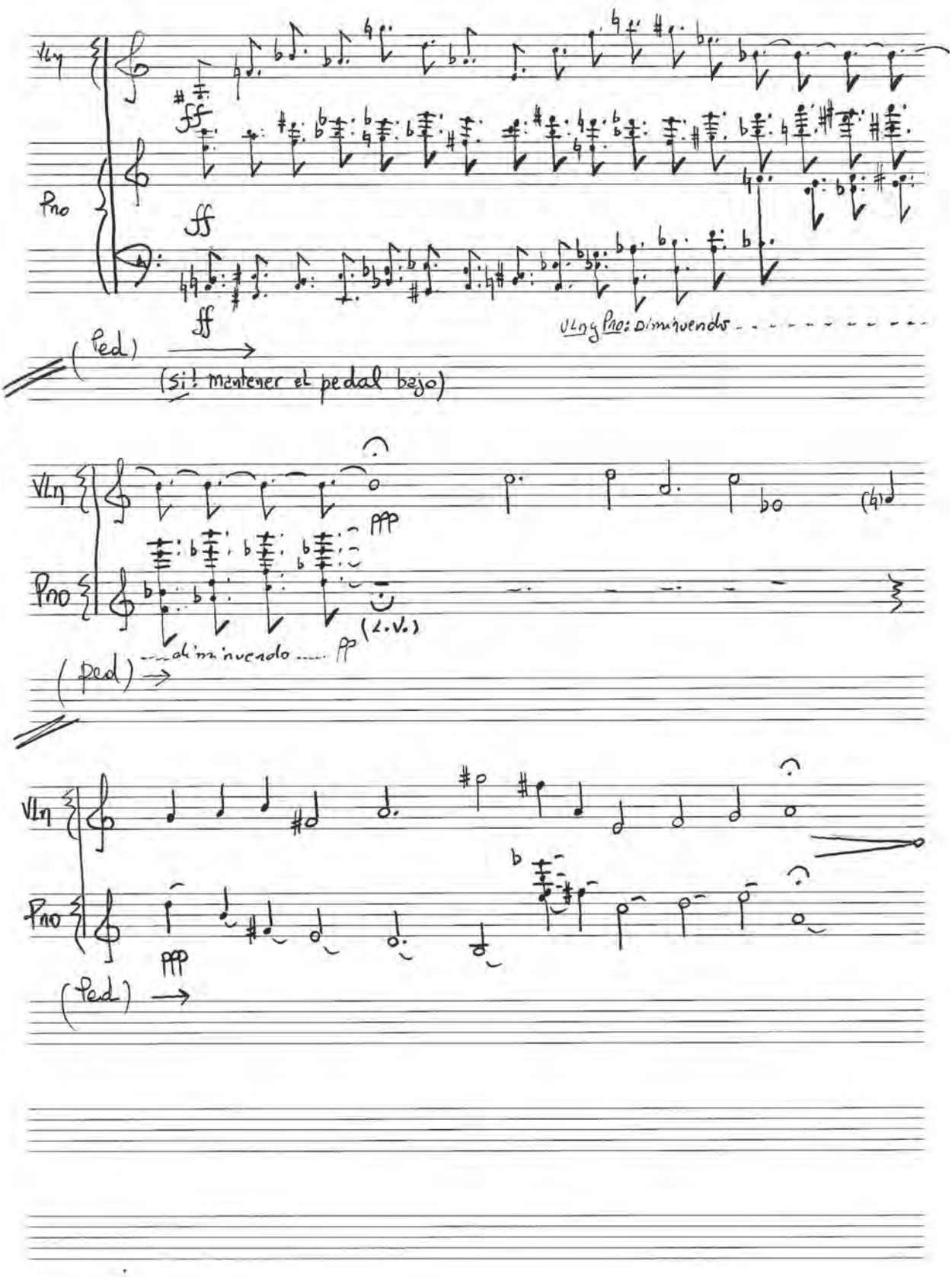

Vln
Pno
ppp
ppp
(Ped) →
Vln
Pno
(L.V.)
(Ped) →
→
Vln
Pno
p
ppp súbito
p
ppp súbito
(Ped) →
Vln
Pno
p súbito
p súbito
(Ped) →

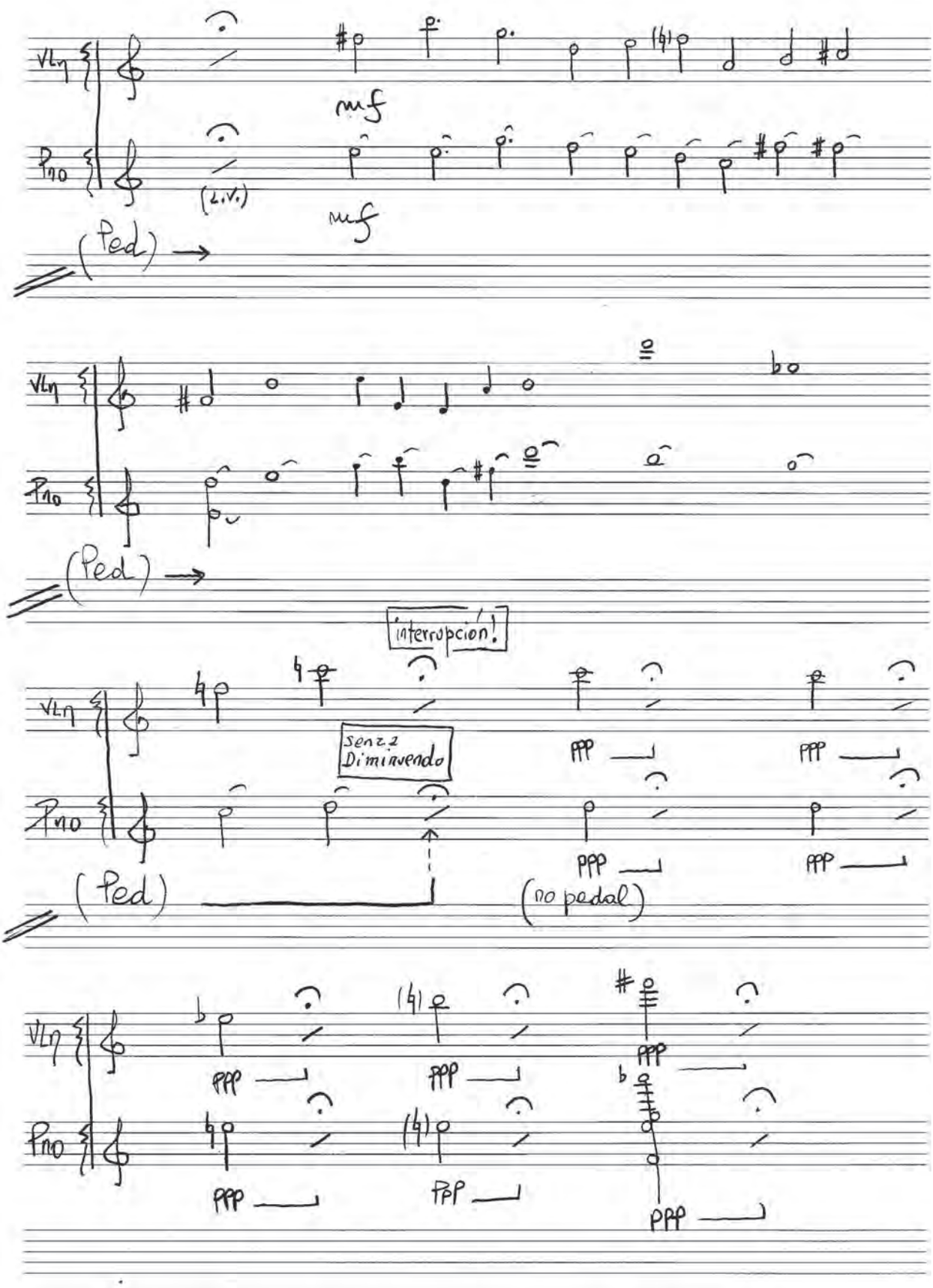

Vln
Pno
fff súbito
fff súbito
(Ped)
Vln
Pno
f b
(fff)
(Ped)
Vln
Pno
f b
(fff)
(Ped)
Vln
Pno
p súbito
p súbito
(Ped)

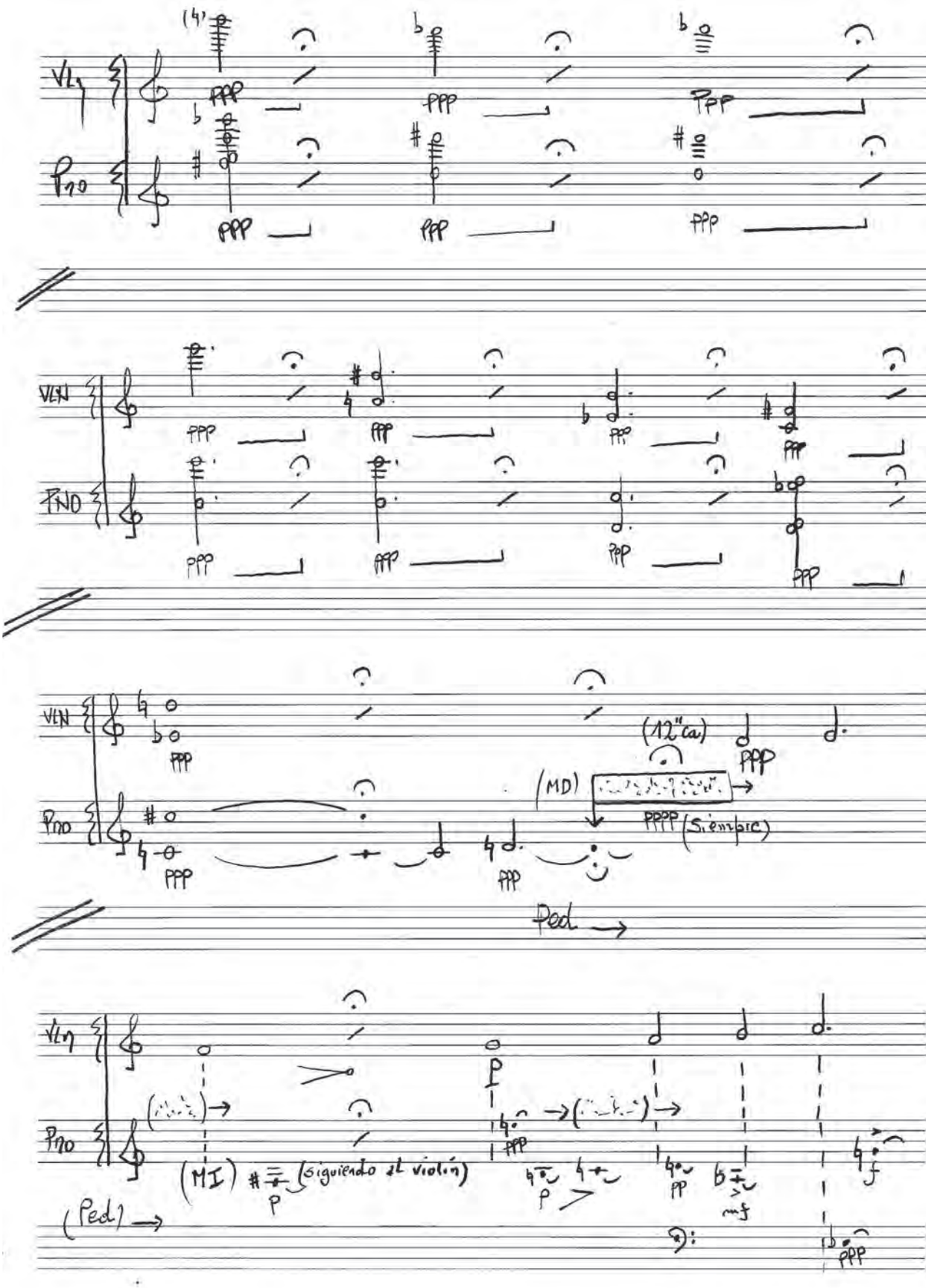

Vln
Pno
(Ped)
(l.v.)
ppp
(ppp)

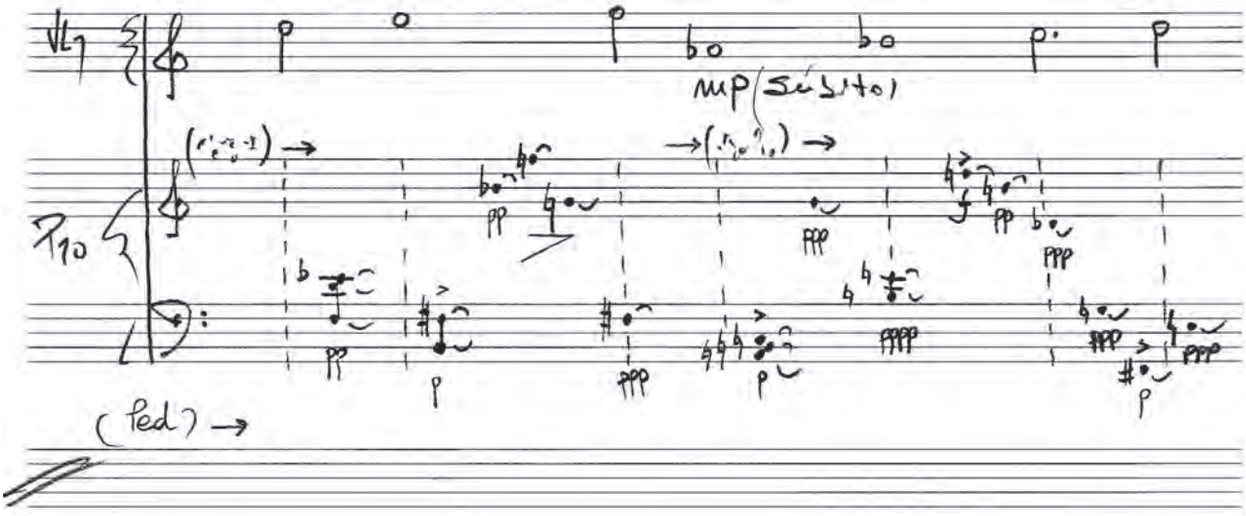

Vln
Pno
(ppp)
mf súbito
p súbito
(ped)
fff súbito
f
(fff)

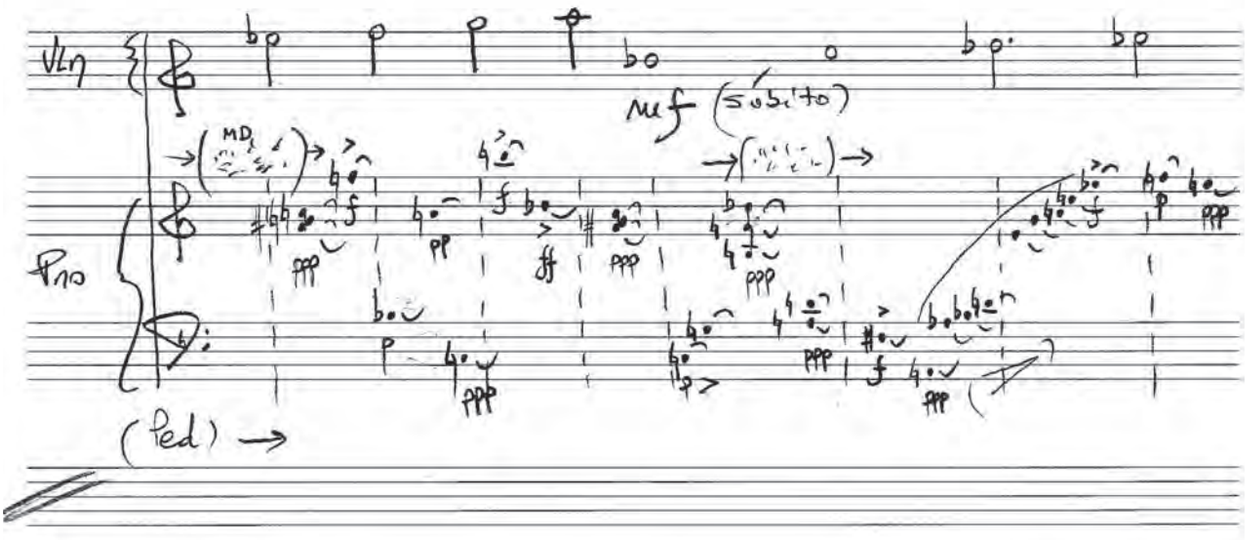

Vln
Pno
pppp (súbito)
(ped)
pppp (súbito)
pppp
pppp
p súbito
(ped)
Toque normal, Sense Vibrato
mf
f súbito
(P)
mf súbito
f súbito
(L.V.)
mf súbito
(simile)
f súbito
(simile)
(ped)

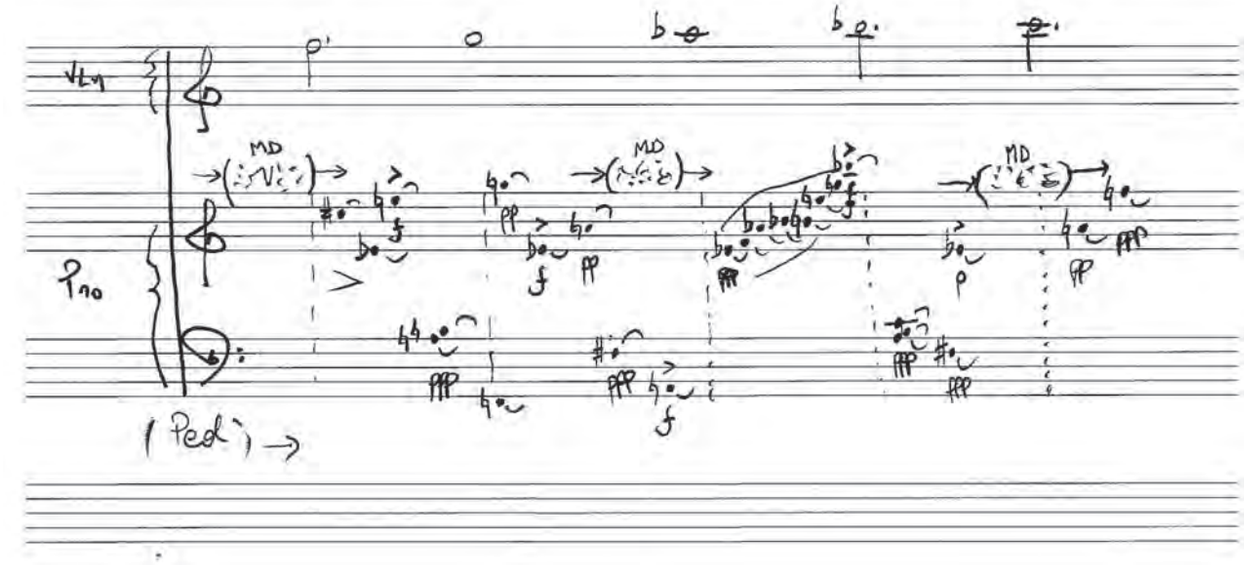

Vln
Pno
ff
ff
ff
Vln y Pno: disminuendo
(Ped)
(si: mantener el pedal bajo)
Vln
Pno
ppp
(l.v.)
(Ped)
...disminuendo ... pp
Vln
Pno
ppp
(Ped)

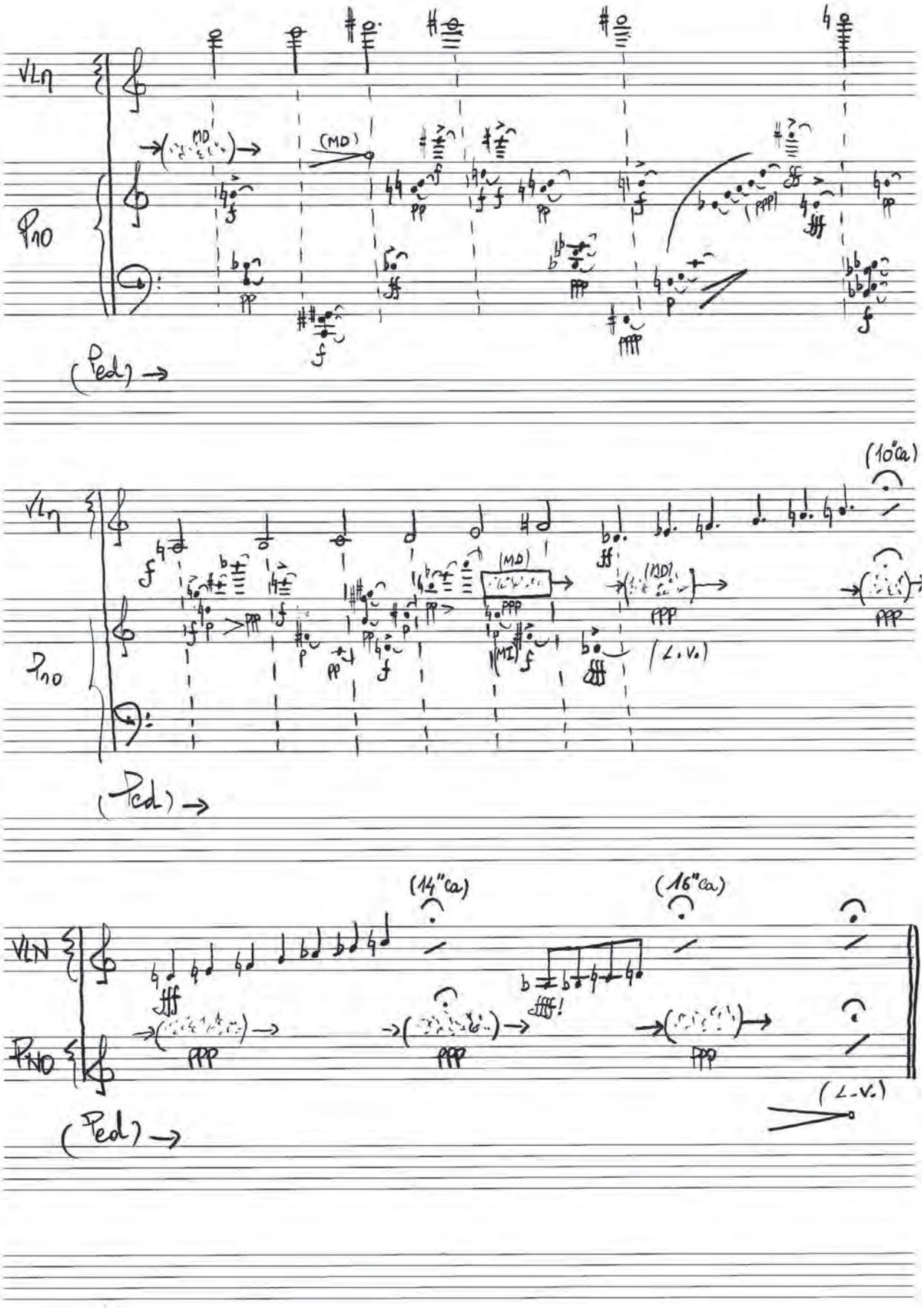

Vln
Pno
mf
(l.v.)
mf
(Ped)
Vln
Pno
(Ped)
interrupción!
Vln
Pno
Senza Diminuendo
ppp
ppp
(Ped)
(no pedal)
Vln
Pno
ppp
ppp
ppp
ppp
ppp
ppp


VLN
PNO
(12" ca)
(MD)
PPPP (Siempre)
Ped
(MI)
(siguiendo al violín)
(Ped)


Vln
Pno
mp (súbito)
(Ped) →


Vln
Pno
mf (súbito)
MD
(Ped) →


Vln
Pno
MD
(Ped) →


VLn
Pno
(MD)
(Ped) →
(10"ca)
(MD)
(MI)
(L.V.)
(14"ca)
(16"ca)
VLN
PNO
(L.V.)
(Ped) →

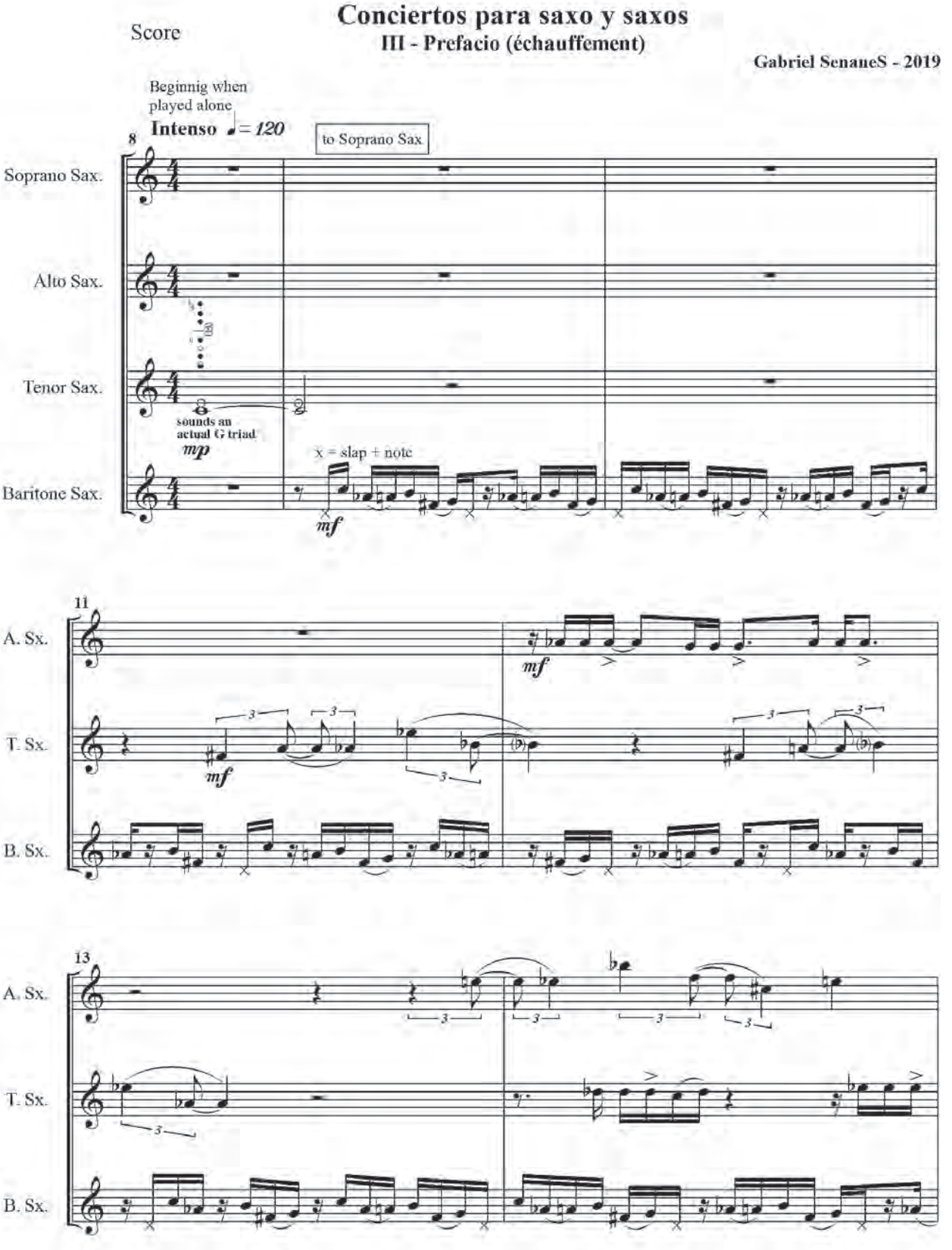
Prefacio

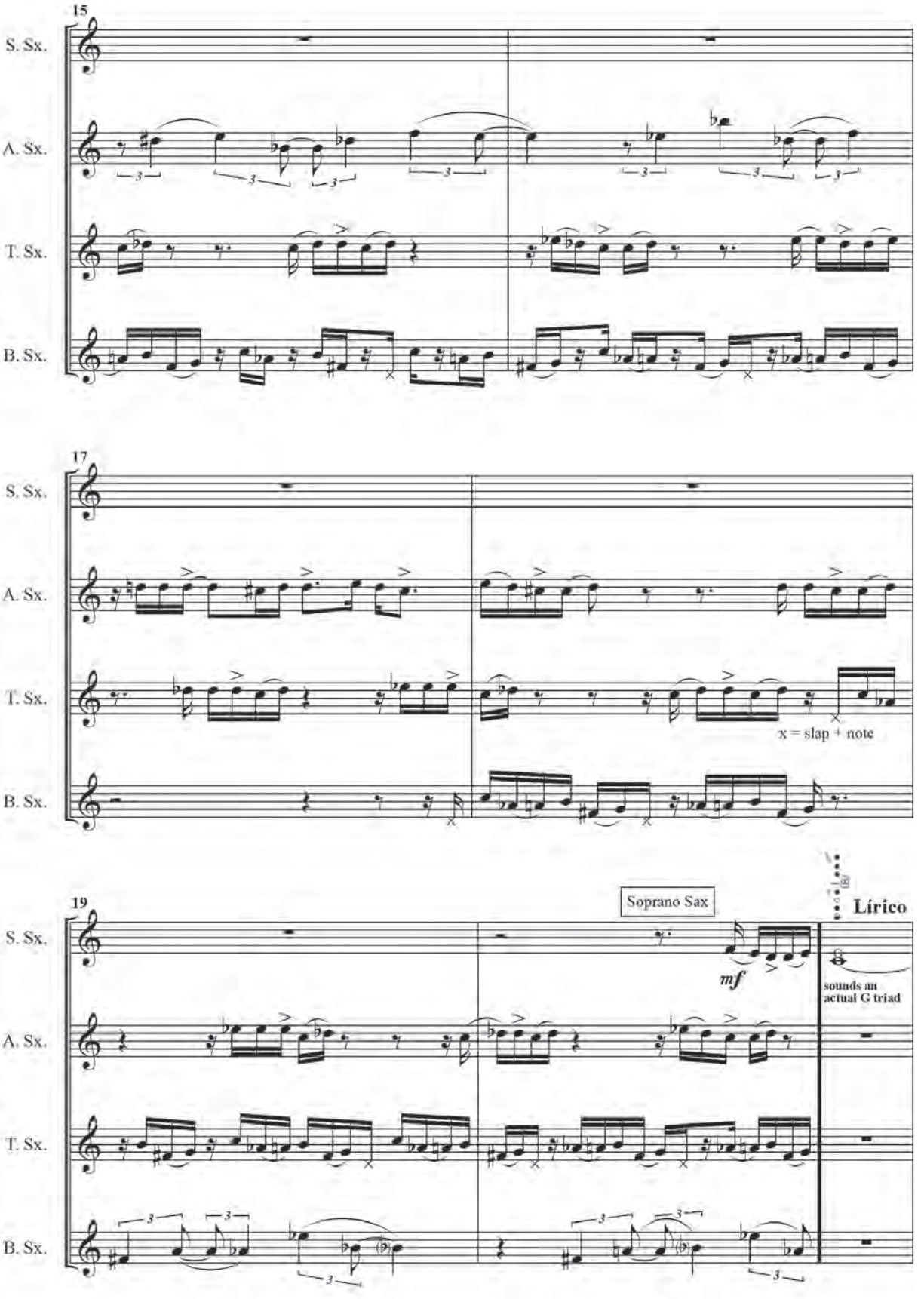
2019

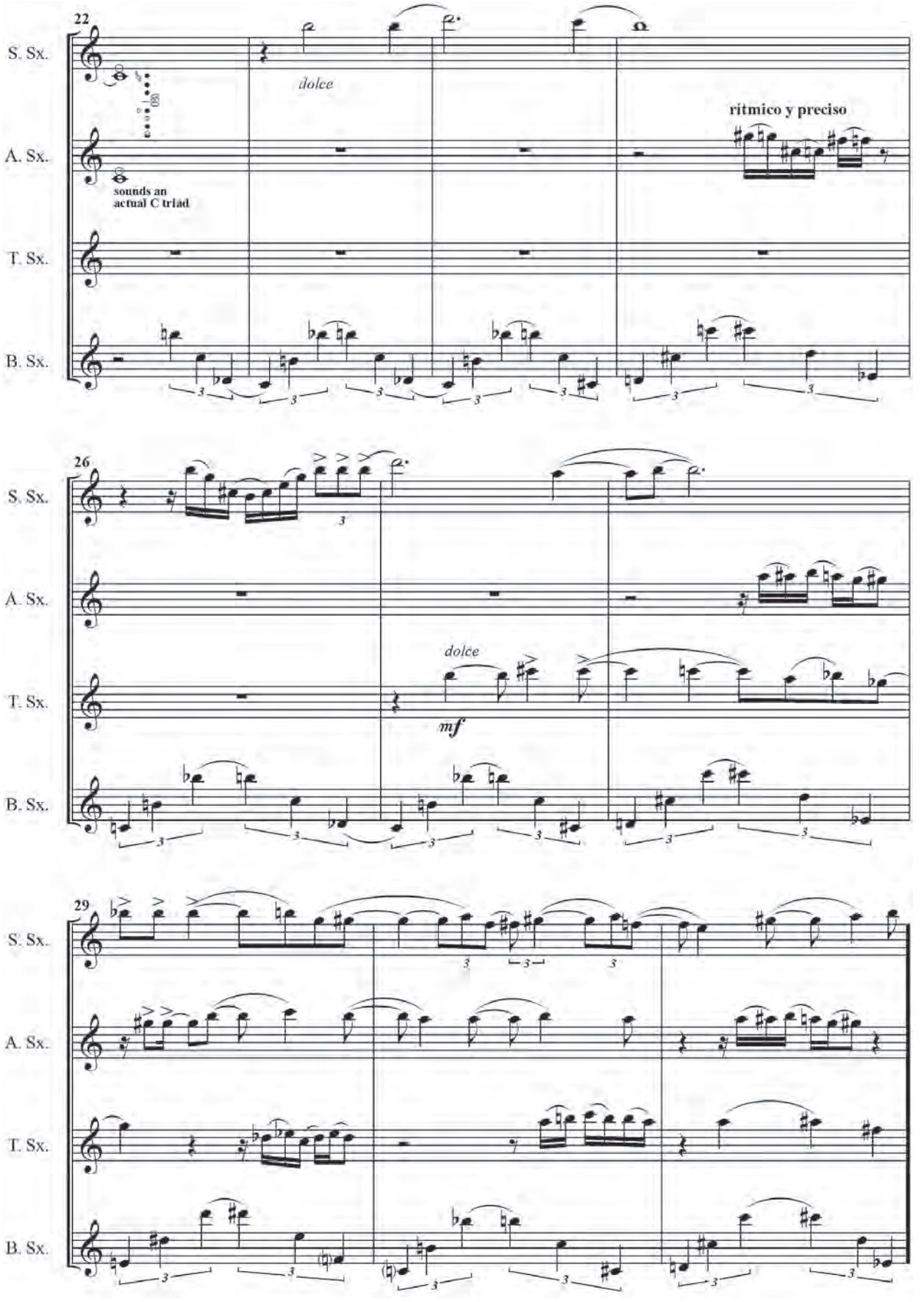
Gabriel Senanes

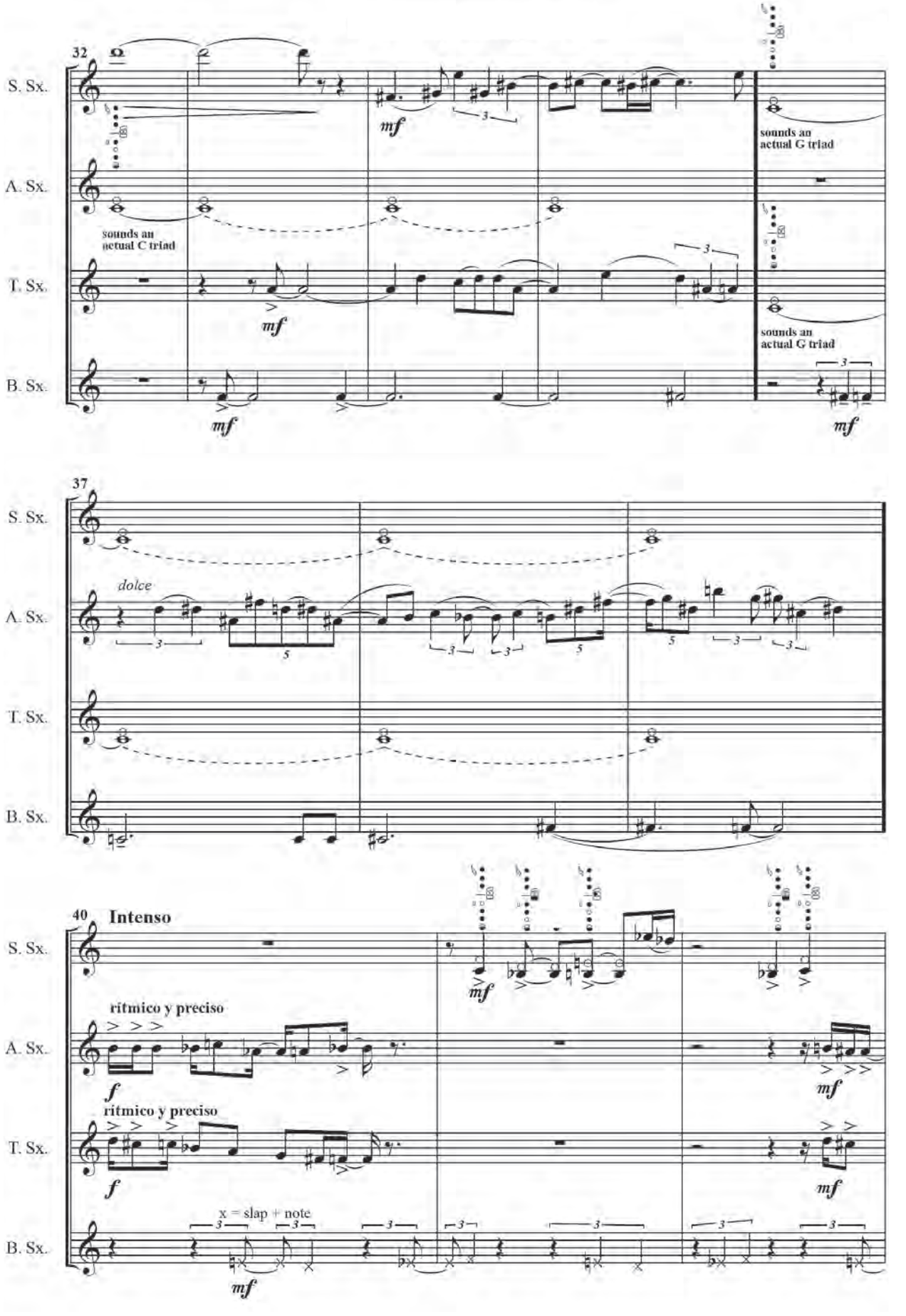
"Prefacio (échauffement)" es el tercer movimiento de *Conciertos para saxo y saxos*, composición para cuarteto de saxos encomendada por el Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea de Buenos Aires, en cuyo marco fue estrenada por el cuarteto Tsunami el 25 de enero de 2020. Los anteriores movimientos se llaman "Prólogo (calentamiento)" e "Introducción (warming up)".

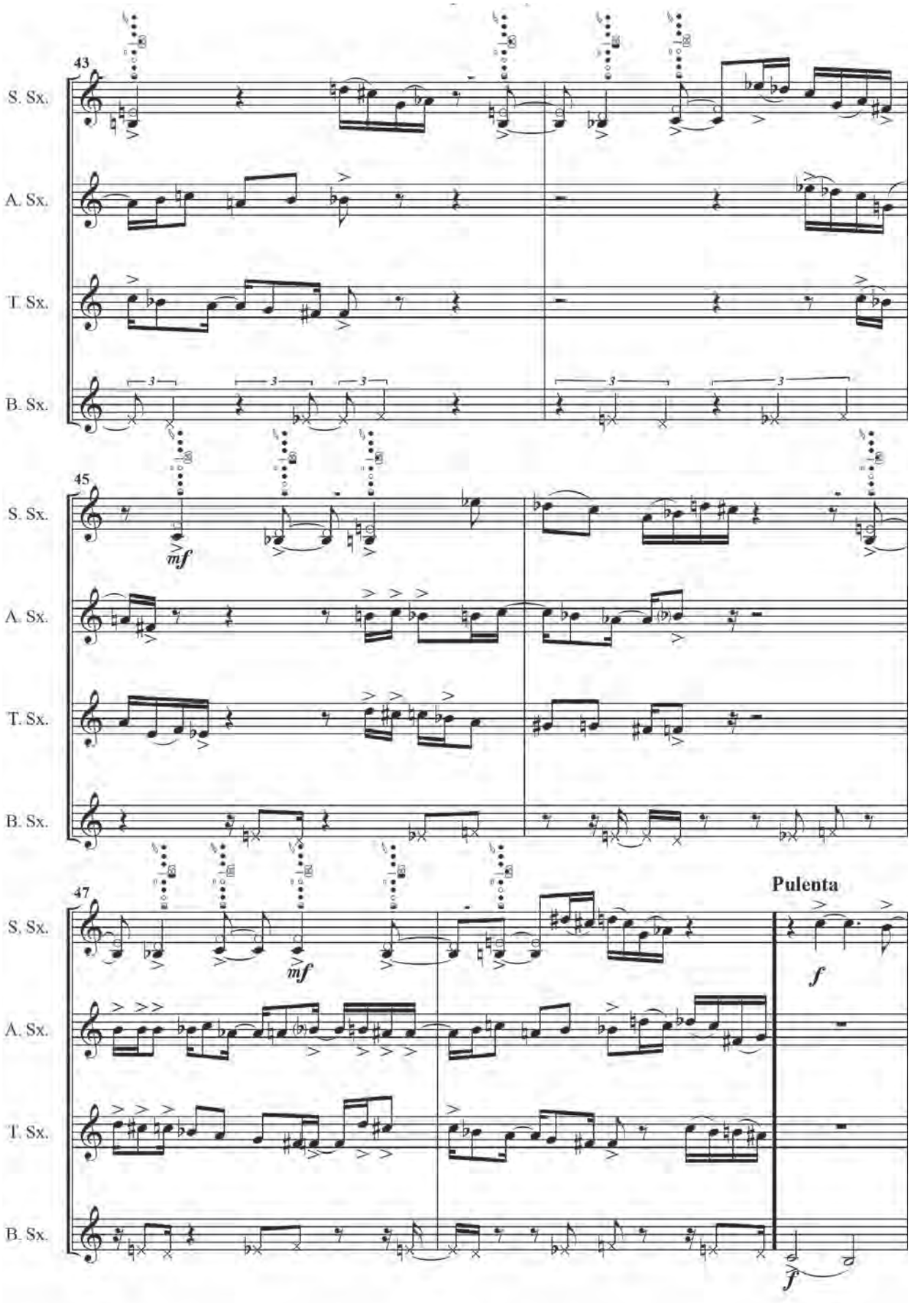
Confiesa su autor en la intimidad, violada para esta ocasión: «es una obra más bien jodida, no solo por su dificultad sino por su poca disposición a empezar de una buena vez. Pero cuando arranca, agarrensén, porque también es jodida en lo estrictamente musical, sin que me quede claro si eso es bueno o malo. Queseyó, fijensén».

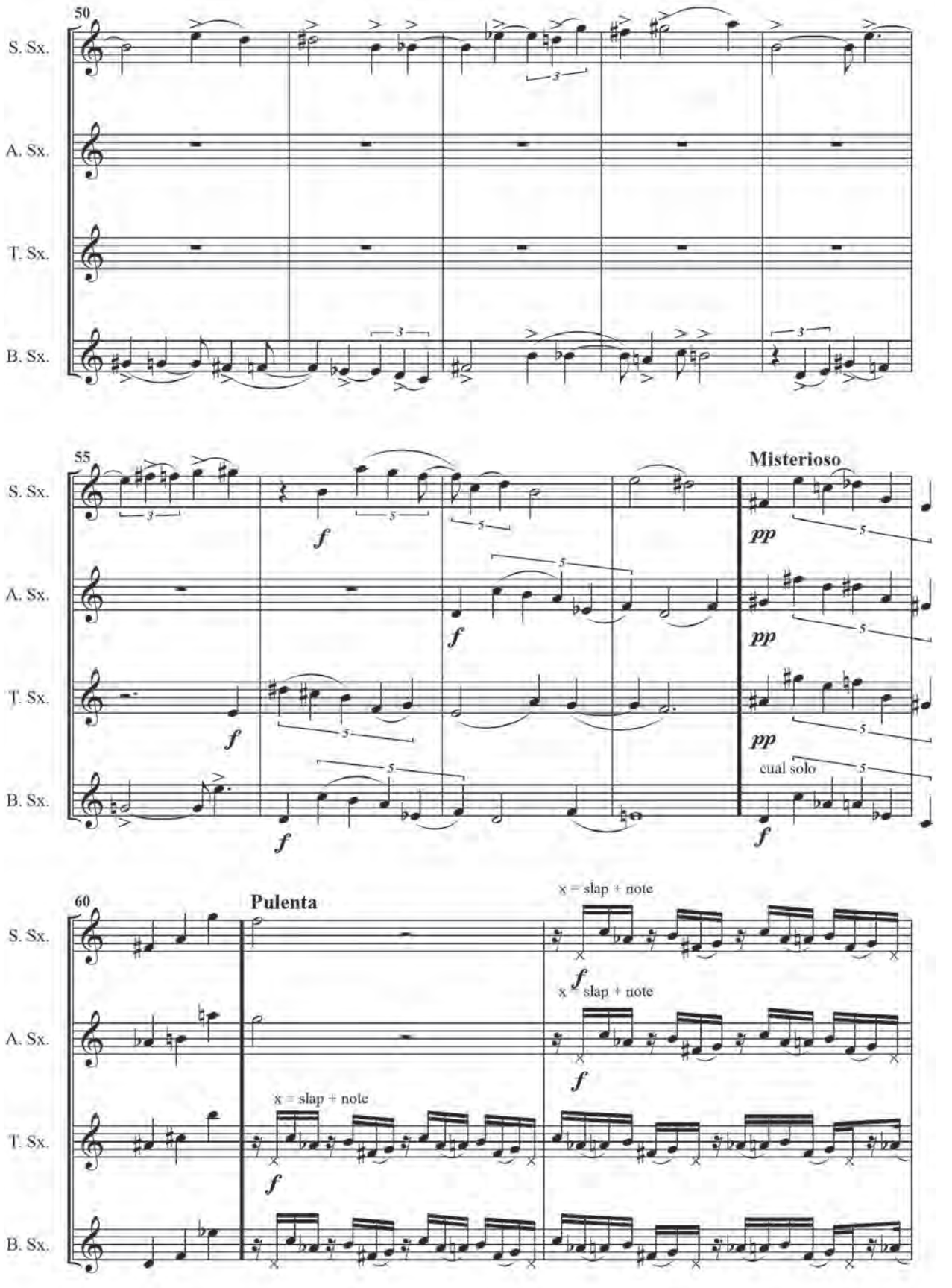

Score
Conciertos para saxo y saxos
III - Prefacio (échauffement)
Gabriel SenaneS - 2019
Beginnig when played alone
Intenso ♩= 120
to Soprano Sax.
Soprano Sax.
Alto Sax.
Tenor Sax.
Baritone Sax.
sounds an actual G triad
mp
x = slap + note
mf
A. Sx.
T. Sx.
B. Sx.

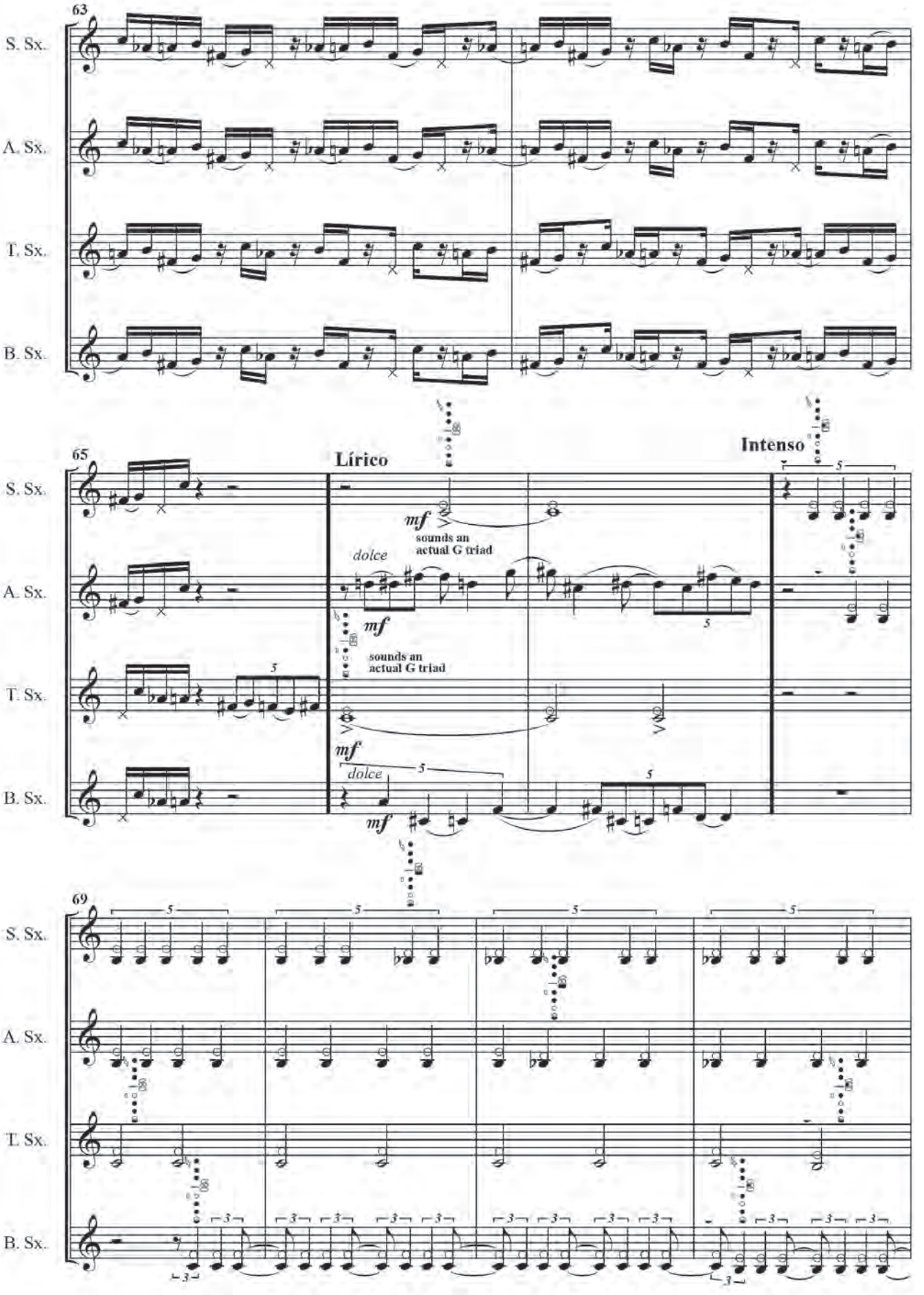

15
S. Sx.
A. Sx.
T. Sx.
B. Sx.
17
S. Sx.
A. Sx.
T. Sx.
x = slap + note
B. Sx.
19
Soprano Sax
Lírico
S. Sx.
mf
sounds an actual G triad
A. Sx.
T. Sx.
B. Sx.

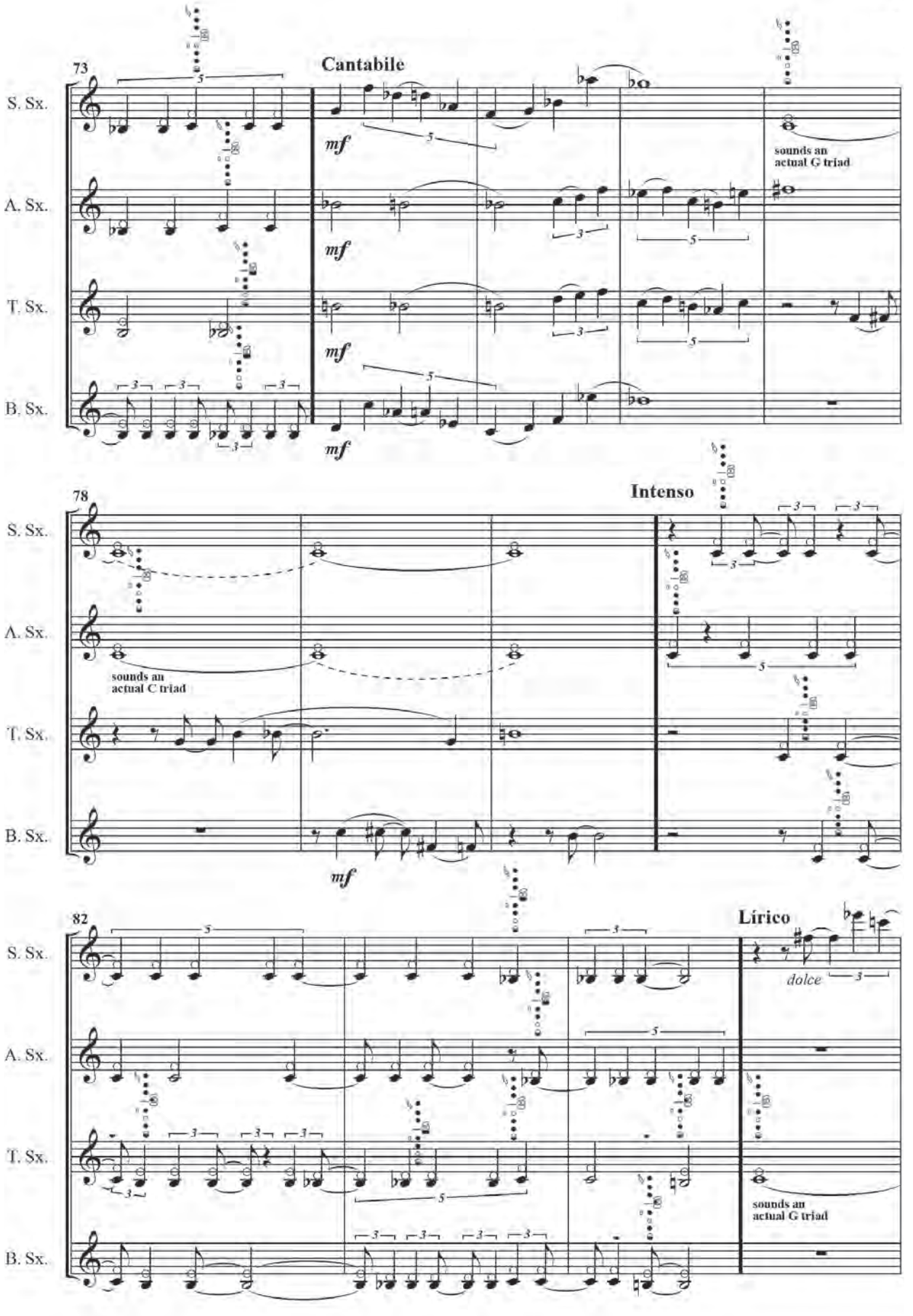

22
S. Sx.
A. Sx.
T. Sx.
B. Sx.
dolce
ritmico y preciso
sounds an
actual C triad
26
dolce
mf
29

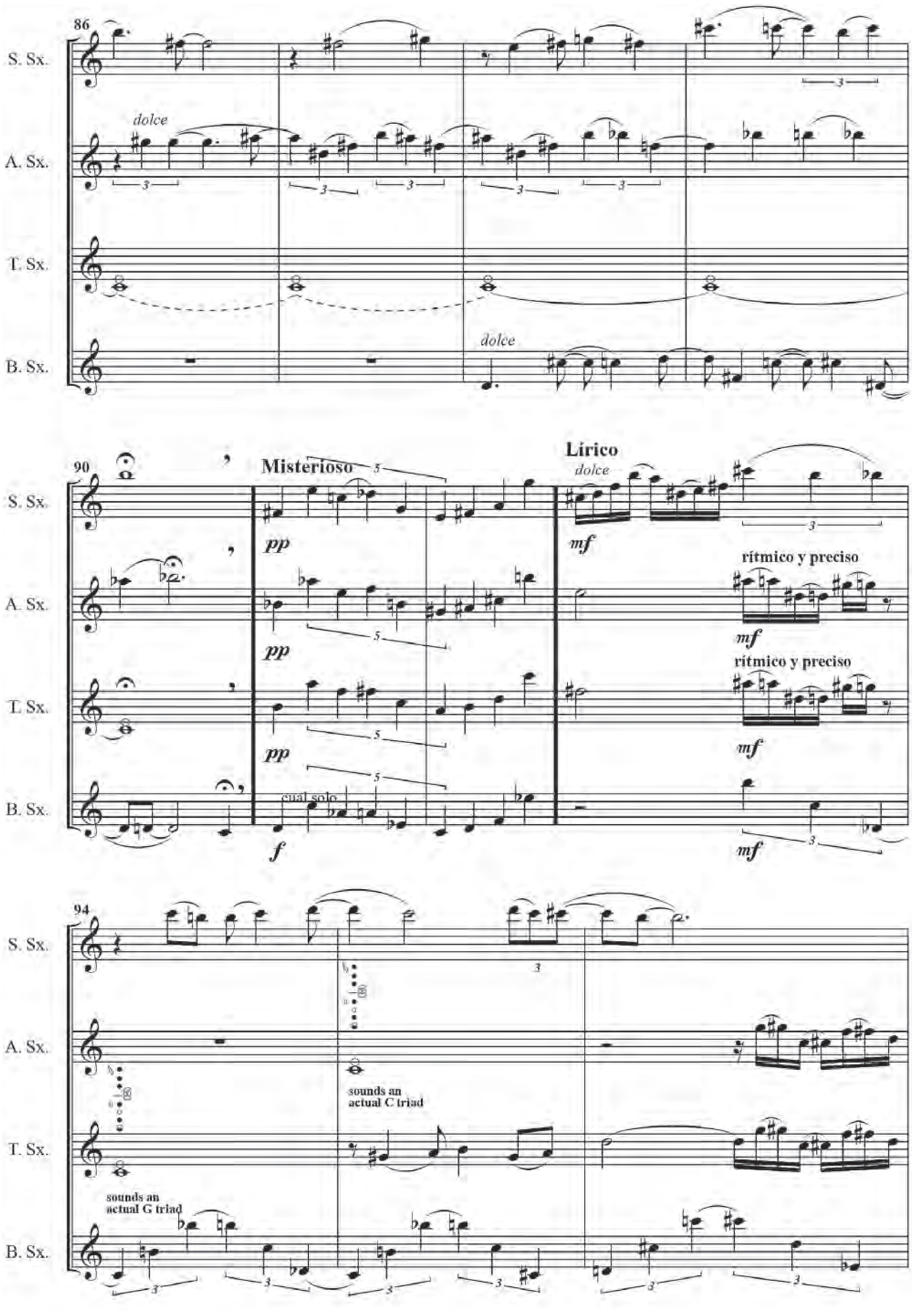

32
S. Sx.
A. Sx.
T. Sx.
B. Sx.
mf
sounds an actual C triad
sounds an actual G triad
sounds an actual G triad
37
dolce
40
Intenso
ritmico y preciso
ritmico y preciso
x = slap + note
f

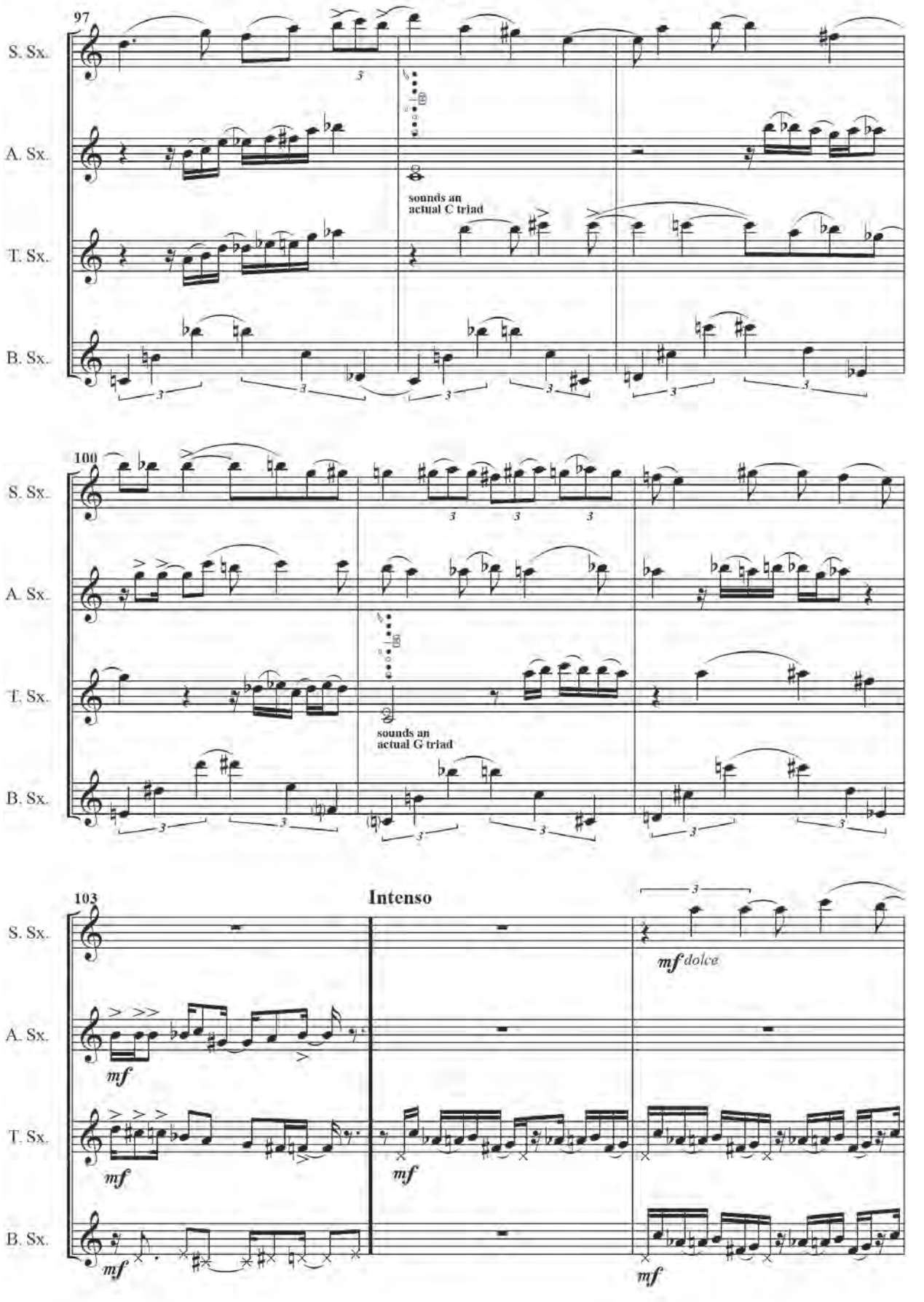

43
S. Sx.
A. Sx.
T. Sx.
B. Sx.
45
mf
47
Pulenta
f

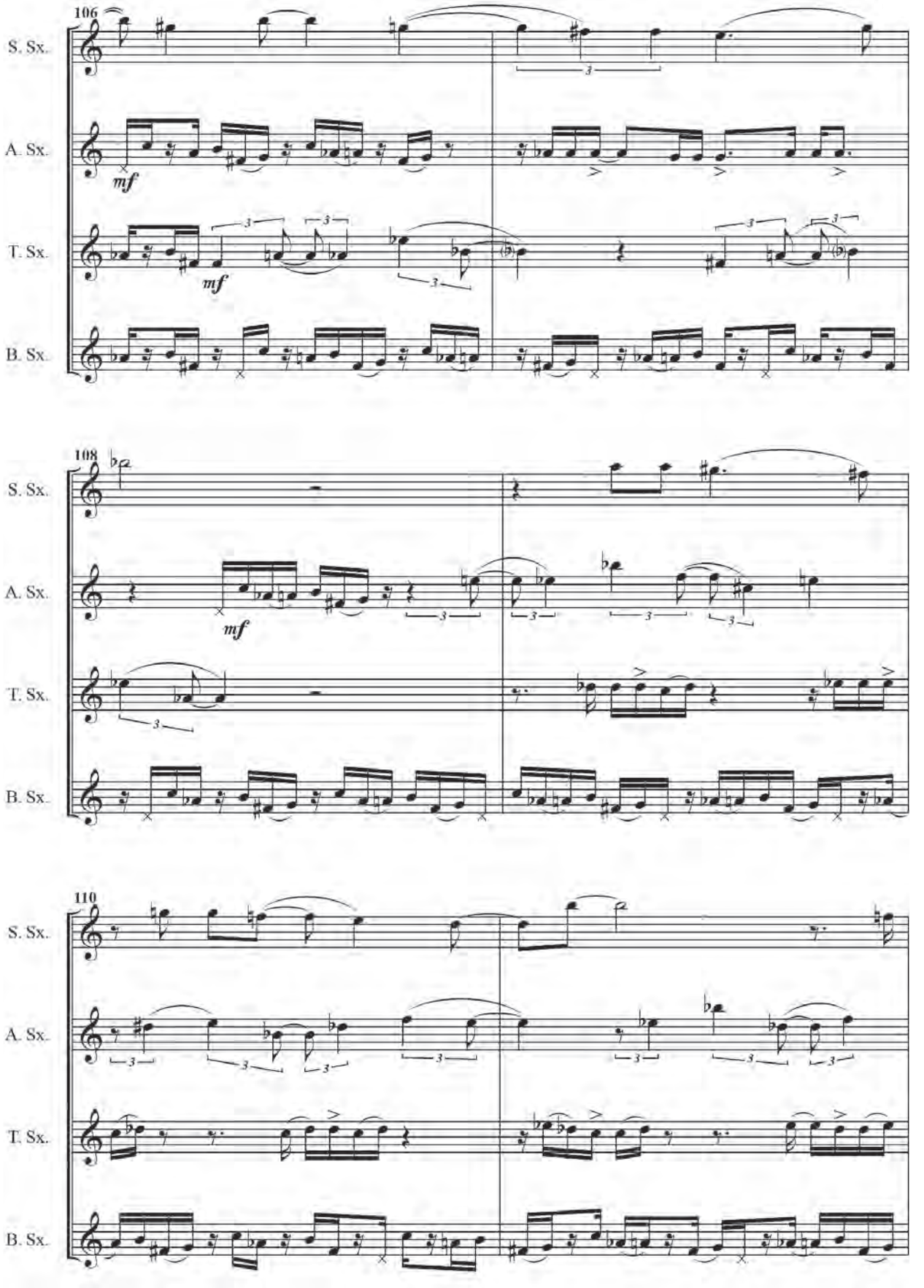

50
S. Sx.
A. Sx.
T. Sx.
B. Sx.
55
Misterioso
pp
cual solo
60
Pulenta
x = slap + note
slap + note

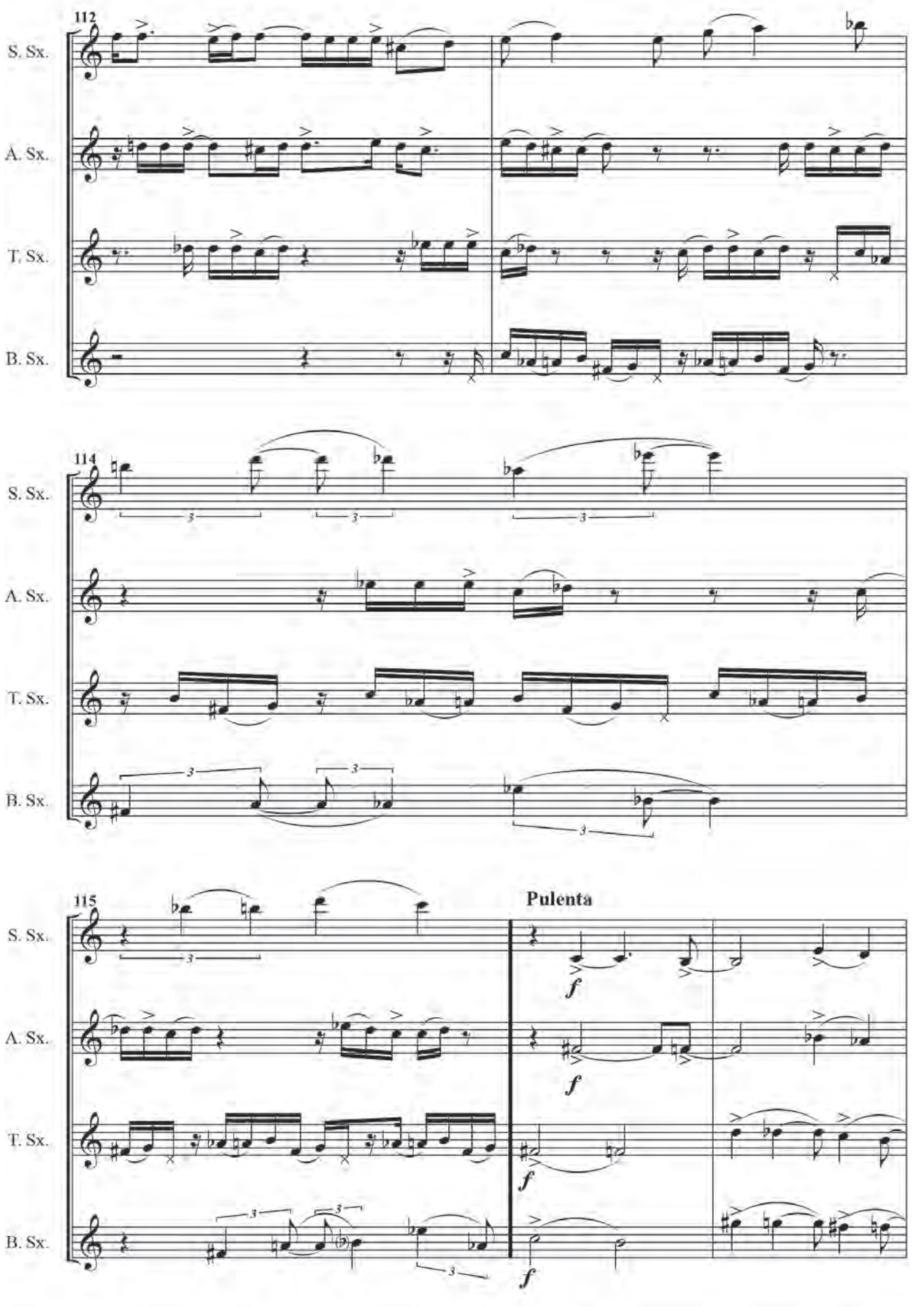

63
S. Sx.
A. Sx.
T. Sx.
B. Sx.
65
Lírico
Intenso
mf
sounds an actual G triad
dolce
mf
sounds an actual G triad
mf
dolce
mf
69

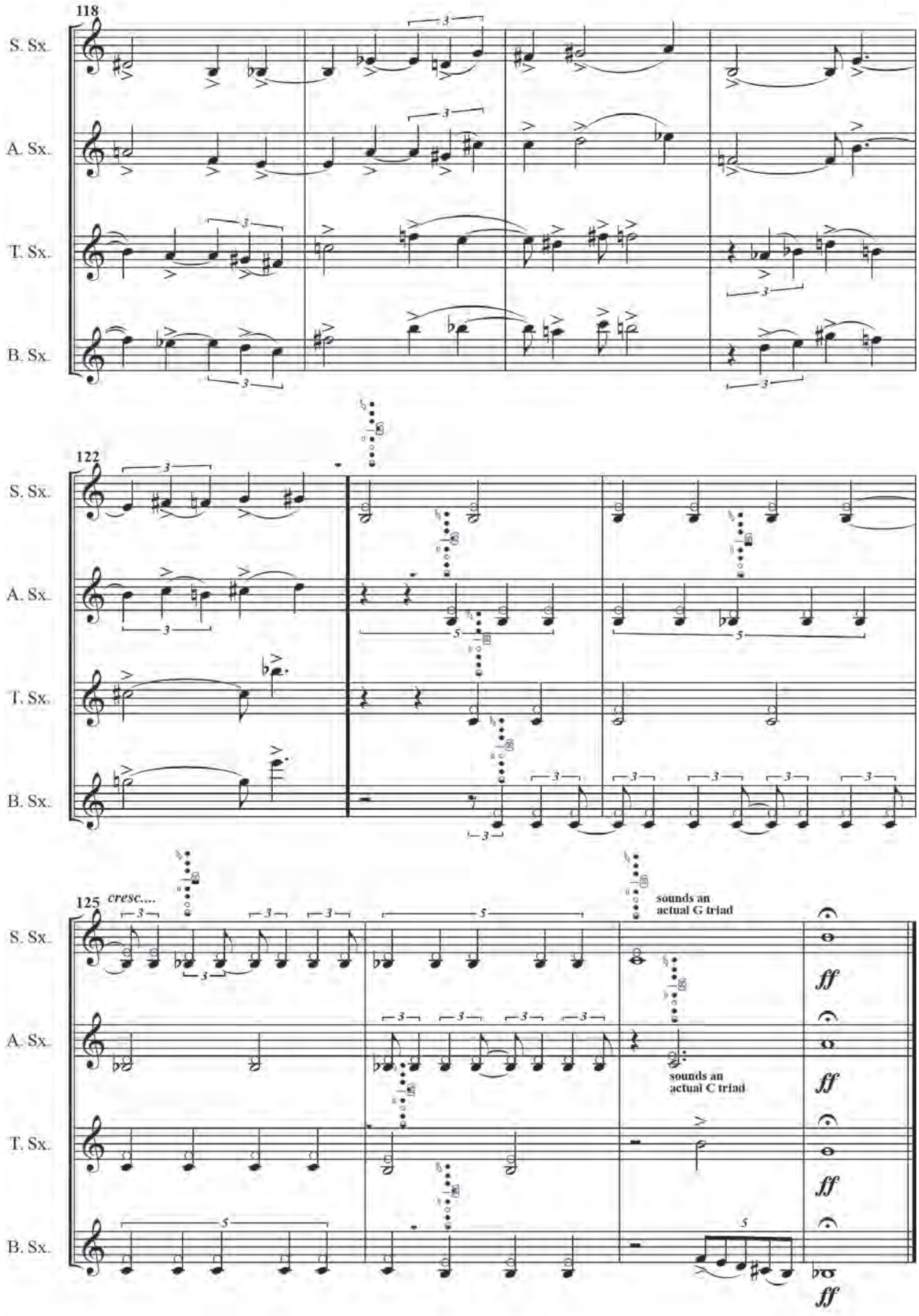

73
Cantabile
S. Sx.
A. Sx.
T. Sx.
B. Sx.
mf
sounds an
actual G triad
78
Intenso
sounds an
actual C triad
82
Lírico
dolce
sounds an
actual G triad


86
S. Sx.
A. Sx.
T. Sx.
B. Sx.
dolce
dolce
90
Misterioso
Lírico
dolce
pp
pp
pp
mf
mf
mf
mf
rítmico y preciso
rítmico y preciso
cual solo
f
94
sounds an actual G triad
sounds an actual C triad


97
S. Sx.
A. Sx.
T. Sx.
B. Sx.
sounds an actual C triad
100
S. Sx.
A. Sx.
T. Sx.
B. Sx.
sounds an actual G triad
103
Intenso
S. Sx.
A. Sx.
T. Sx.
B. Sx.
mf dolce
mf


106
S. Sx.
A. Sx.
T. Sx.
B. Sx.
mf
mf
108
S. Sx.
A. Sx.
T. Sx.
B. Sx.
mf
110
S. Sx.
A. Sx.
T. Sx.
B. Sx.


112
S. Sx.
A. Sx.
T. Sx.
B. Sx.
114
S. Sx.
A. Sx.
T. Sx.
B. Sx.
115
Pulenta
S. Sx.
A. Sx.
T. Sx.
B. Sx.


118
S. Sx.
A. Sx.
T. Sx.
B. Sx.
122
S. Sx.
A. Sx.
T. Sx.
B. Sx.
125
cresc....
sounds an actual G triad
sounds an actual C triad
ff
ff
ff
ff

La mariposa y su efecto caótico

2011

Rodrigo Valla

Cuando cursaba en la facultad tuve que componer una pieza de música aleatoria. Se me ocurrió que era posible diseñar la pieza a través de las reglas de un juego. Esto permitía dos cosas: por un lado, una forma de condicionar indirectamente el discurso musical para asegurar que tenga cierto grado de identidad y, además, hacía posible que la pieza fuera ejecutada por personas sin conocimientos musicales.

La mariposa y su efecto caótico, una pieza para 3 personas, 1 piano y 13 pelotas de ping-pong, resultó la primera de una serie de juegos que crece año a año. La mayoría de ellos fueron estrenados por el público del Festival del Ingenio.

La mariposa y su efecto caótico

6. La obra musical se comportará como un sistema dinámico. No conocerán con exactitud sus condiciones iniciales.

8. El juego es obra, la obra es juego. Tendrán que mantener la compostura.

2. Para que sea más fácil, no usarán mariposas durante el juego. Serán reemplazadas por pelotas de ping pong.

4. Durante el juego accionarán las teclas del piano y entonces saltarán las pelotas.

5. Producirán una pieza impredecible localmente, aunque su conducta estará condicionada por las reglas del juego.

1. Casi no se requieren conocimientos musicales para jugar esta obra. ¡Anímense!

3. Las pelotas serán liberadas sobre las cuerdas de un piano de cola (con pedal tonal).

7. Pequeñísimas variaciones en la energía descargada sobre las teclas cambiarán completamente la historia del recorrido de las pelotas.

un juego para
3 personas, 1 piano
y 13 pelotas de ping pong

reglas del juego

8. La pieza musical termina un poco después, cuando la resonancia del piano se extingue por completo.

6. Si una pelota sale despedida fuera del instrumento jugador C puede recuperarla.

2. El área de juego es la región del encordado del piano comprendida entre el puente y la línea de apagadores.

4. A continuación, Jugadores A y B intentan expulsar las pelotas del área de juego accionando las teclas del piano.

7. El juego termina cuando la cantidad de pelotas en el área de juego es igual a 8 o igual a 0.

1. Sean 3 jugadores A, B y C. Jugadores A y B se sitúan frente al teclado del instrumento. Jugador C se coloca detrás de la curva del cuerpo del instrumento y tiene consigo 13 pelotas de ping pong.

3. Para comenzar el juego jugador C arroja, de a una por vez, 5 pelotas de ping pong sobre el área de juego.

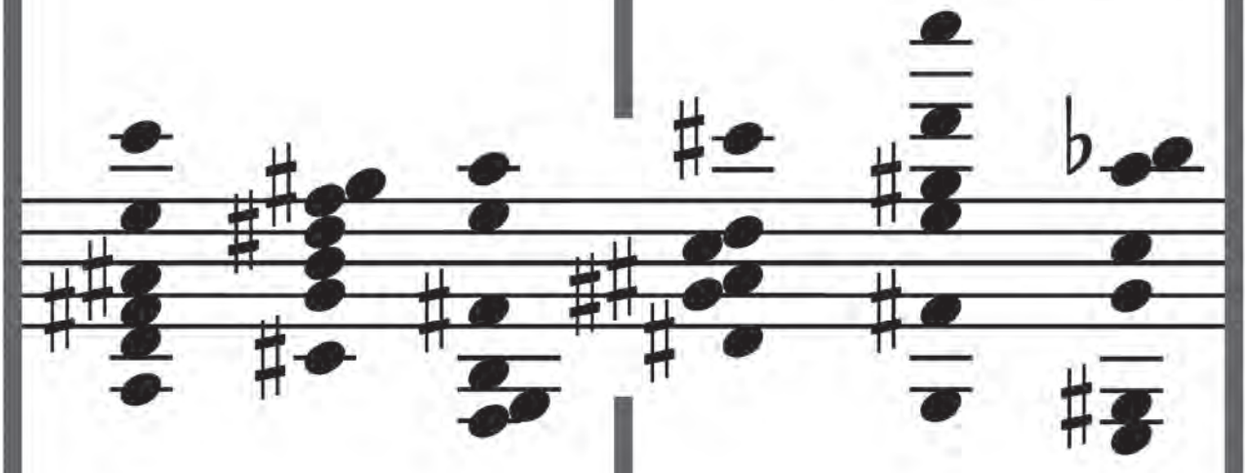
5. Si una pelota escapa del área de juego jugador C puede intentar devolverla golpeándola con alguna de las pelotas que le quedan.

antes de empezar

1. Jugadores A y B tendrán que elegir al azar alguno de los siguientes conjuntos de 6 alturas.

3. Transportarán las alturas obtenidas tantas 8vas justas descendentes como sea posible (sin escapar del teclado del piano).

5. Mantendrán presionado el pedal tonal durante todo el juego.



4. Levantarán los apagadores de las alturas del conjunto utilizando el pedal tonal.

2. Le agregarán una clave que puede ser una de las tradicionales (como la clave de sol o fa en cuarta línea) o una clave inventada.

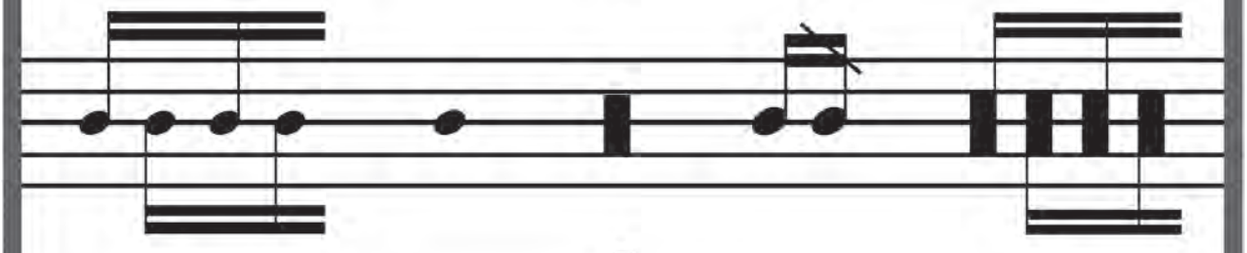
recursos técnicos

1. Jugadores A y B pueden utilizar cualquier recurso técnico durante el juego aunque tendrán que evitar dañar el instrumento.

3. Podrán ejecutar notas repetidas alternando las manos mientras buscan las cuerdas sobre las que reposan las pelotas.

5. Usando los brazos o las palmas de las manos podrán ejecutar clusters. Será más fácil golpear las pelotas aunque saltarán menos.

7. Podrán tomarse un tiempo para decidir qué teclas accionar aunque no deberán permitir que la resonancia se extinga en ningún momento.



6. También podrán alternar los brazos y ejecutar clusters continuos.

8. Se recomienda usar ropa cómoda para jugar esta obra.

2. Podrán ejecutar notas aisladas. Al tocar una sola tecla podrán descargar una gran cantidad de energía sobre las cuerdas y las pelotas saltarán con violencia.

4. Podrán ejecutar pares de notas rápidas con la esperanza de golpear la cuerda correcta.

Rodrigo Valla
2011-2021

Escuela Universitaria de Música

Uruguay

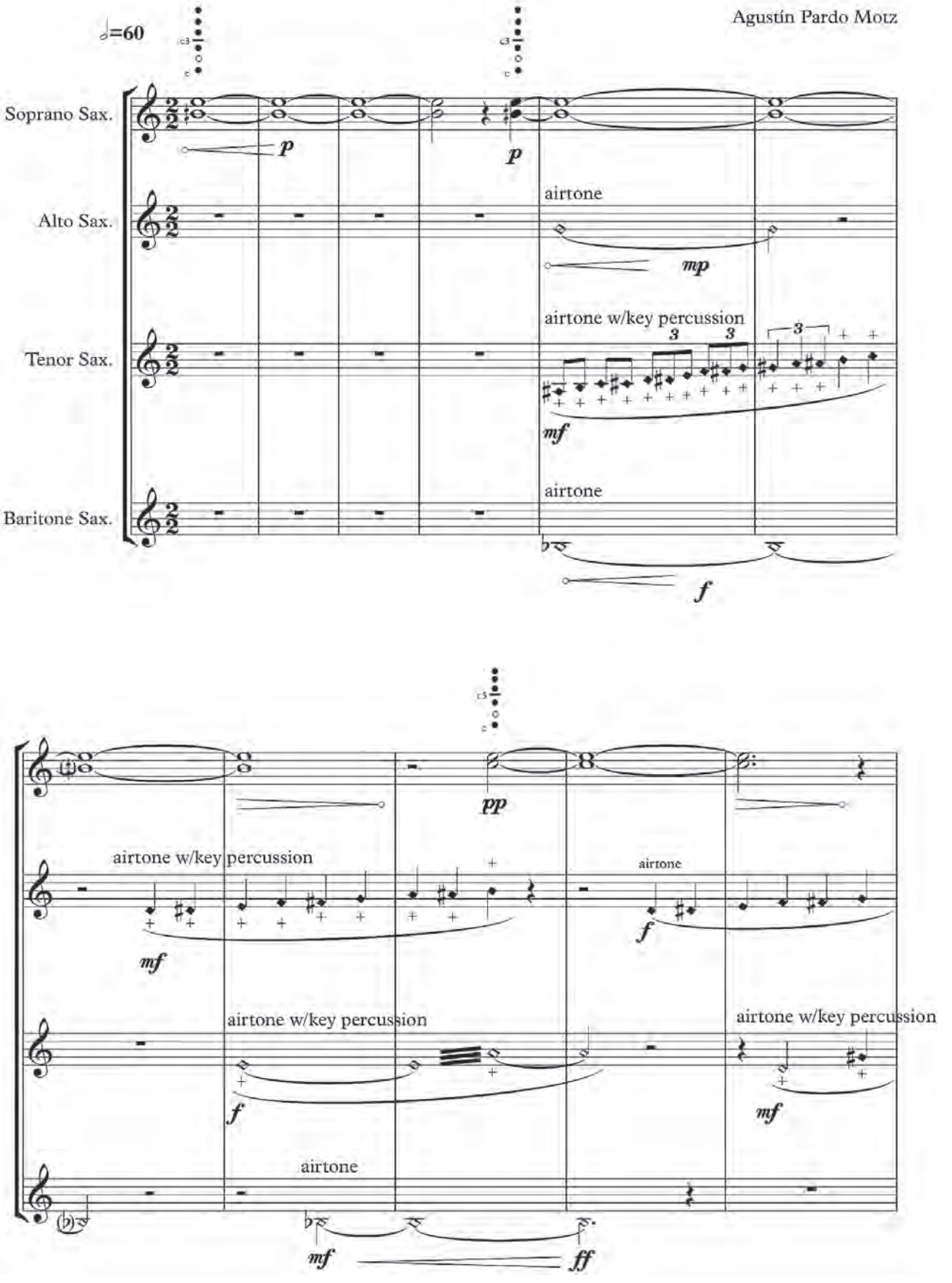
Alter Hauptbahnhof

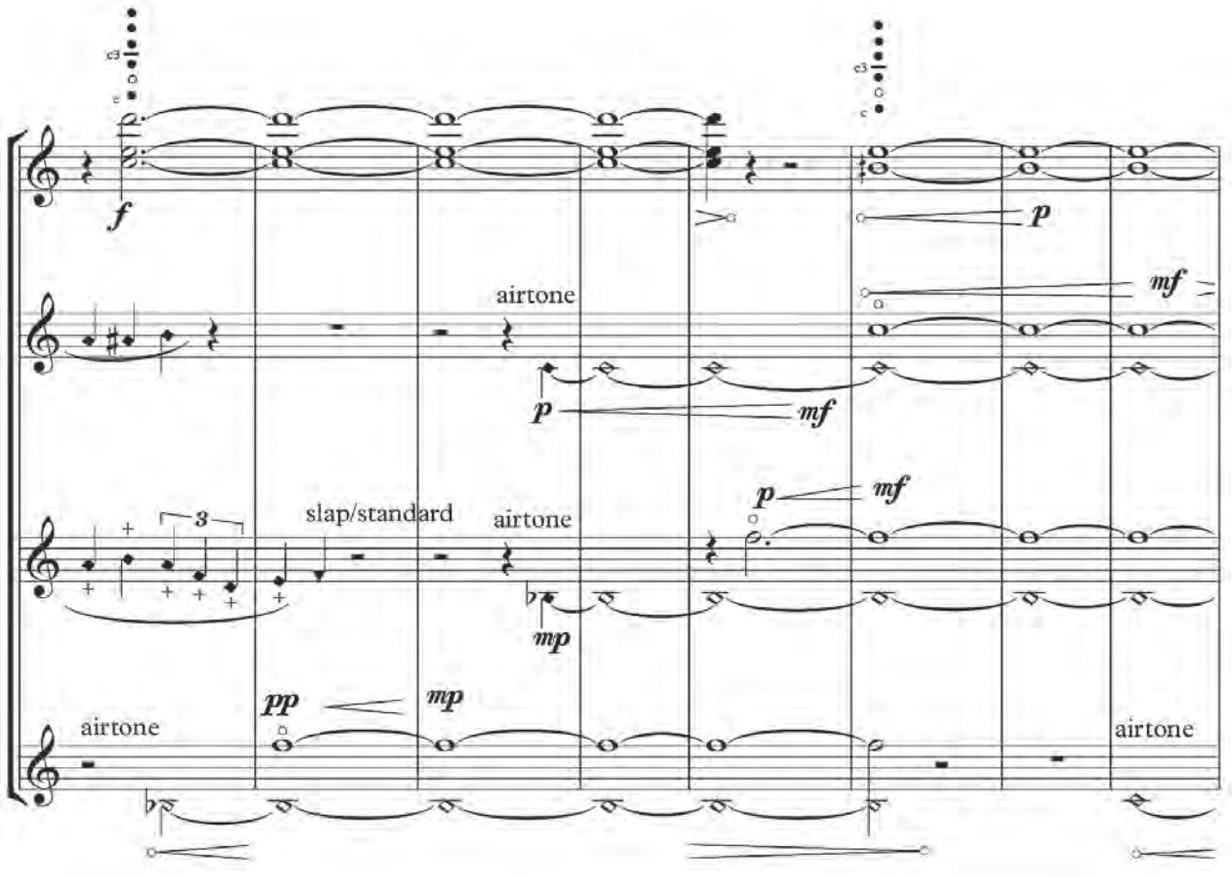
2018

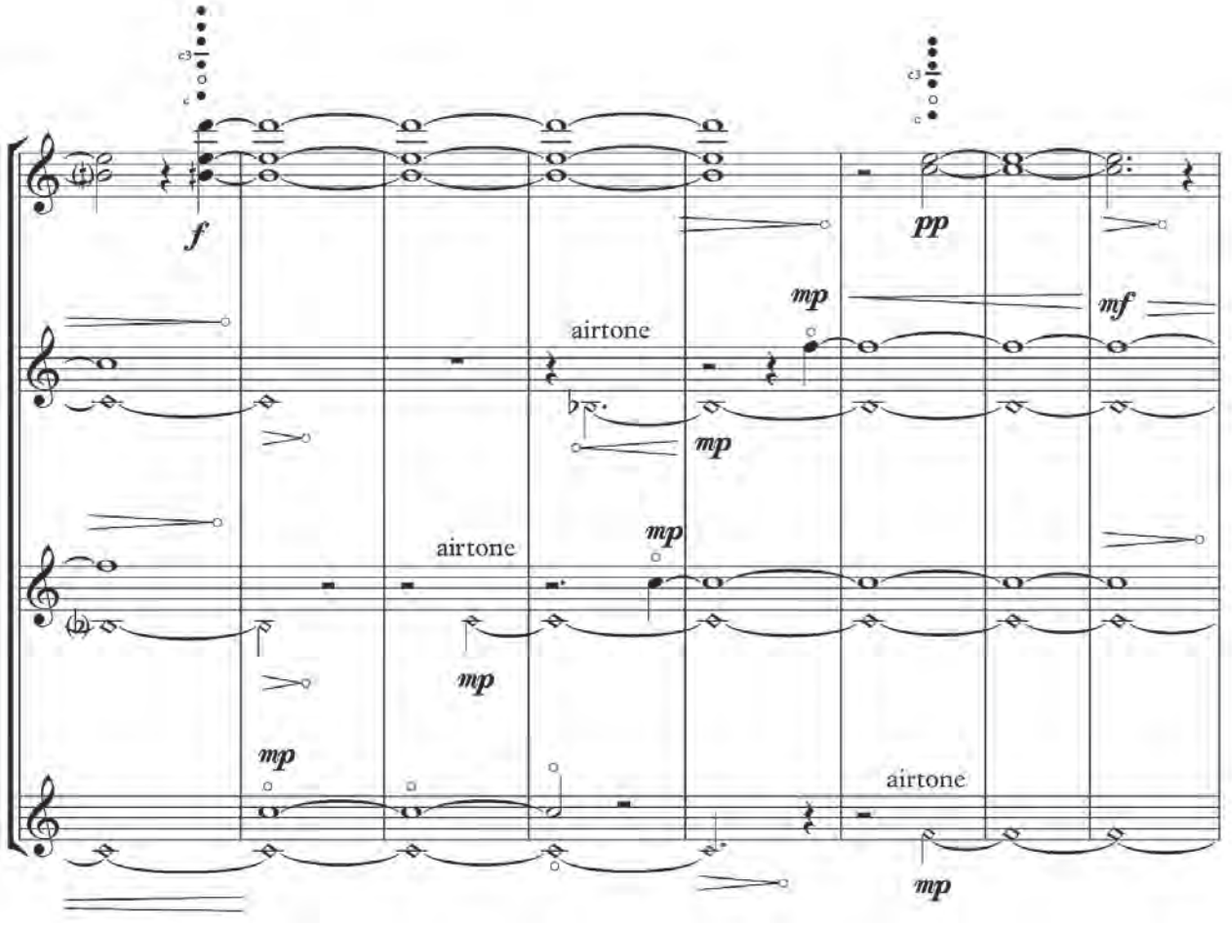
Agustín Pardo

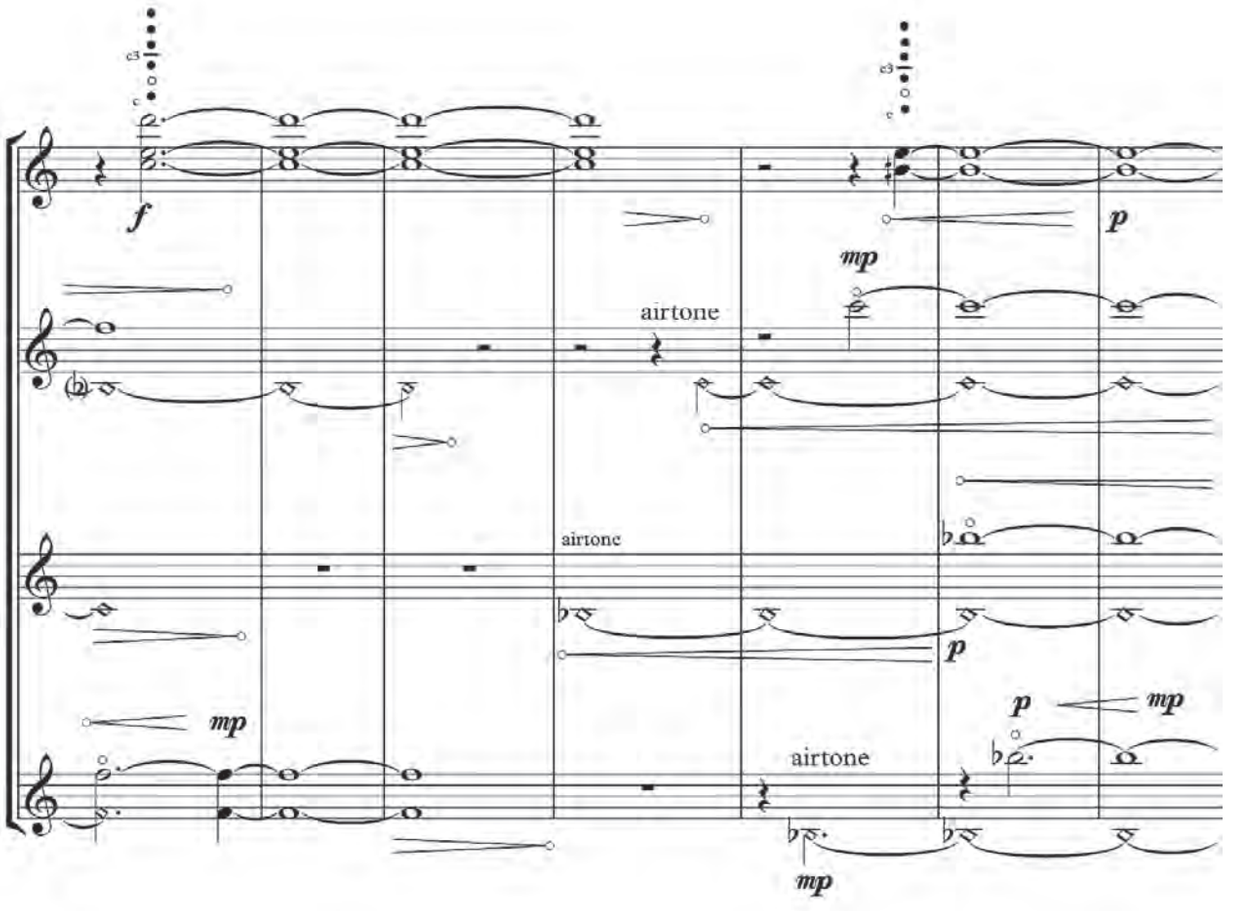
Pieza que intenta recrear el paisaje sonoro de una antigua estación de tren mediante la utilización de técnicas extendidas en un cuarteto de saxofones. Originalmente fue creada como música electroacústica mediante montaje de audios y posteriormente transcrita para cuarteto de saxofones. La pieza fue compuesta específicamente para el Fukio Ensemble a través de un proyecto en colaboración de la Escuela Universitaria de Música (Montevideo, Uruguay) y la Hochschule für Musik und Tanz Köln (Colonia, Alemania).

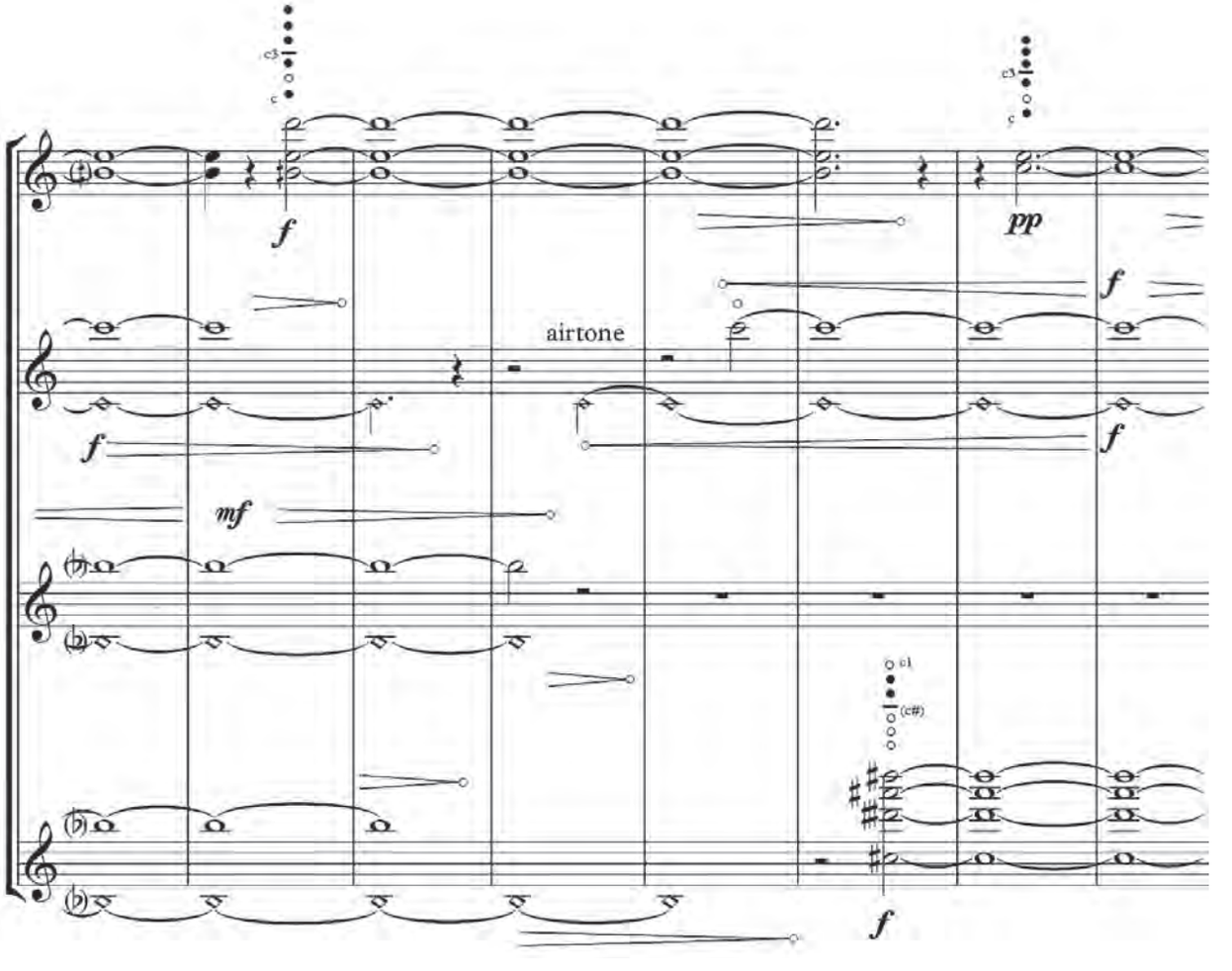
Alter Hauptbahnhof

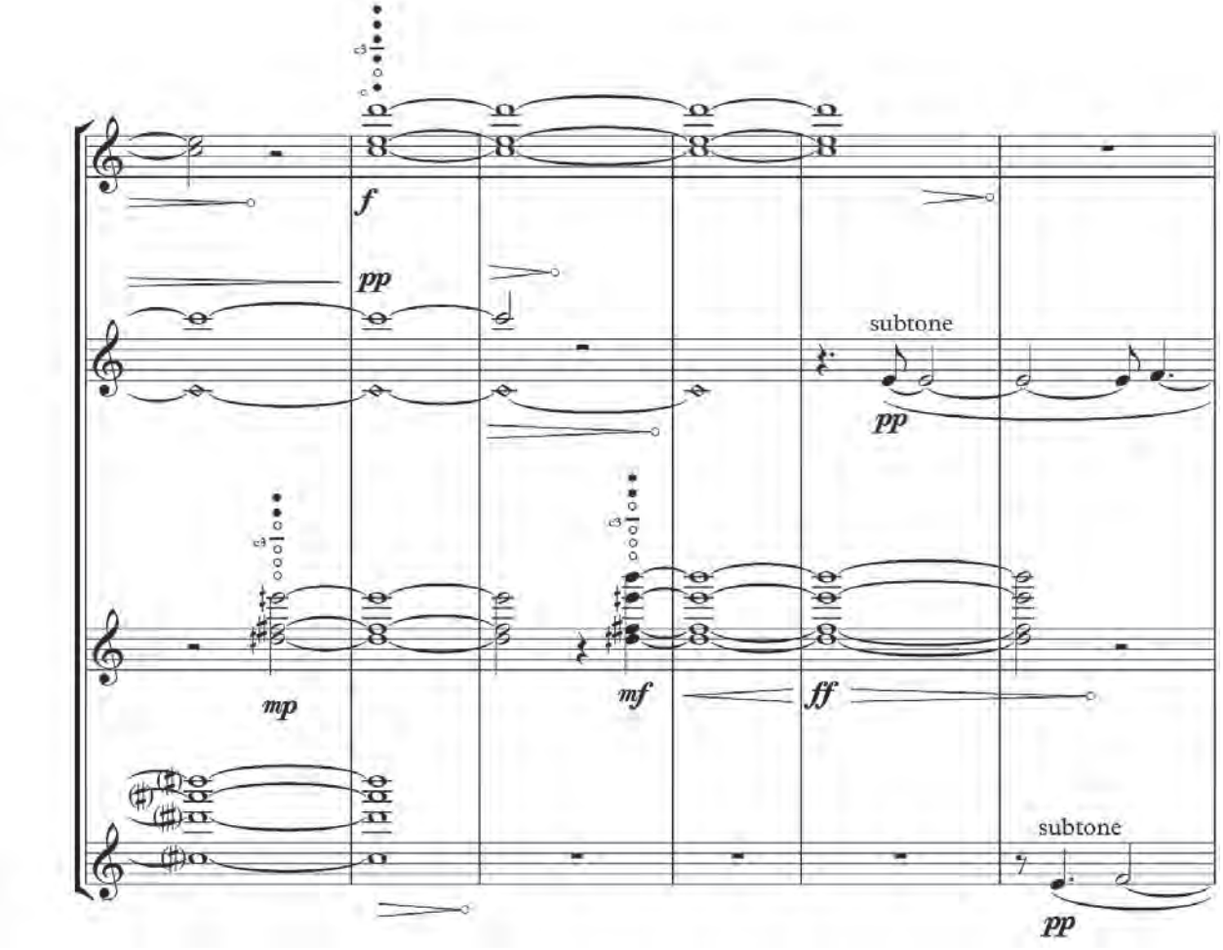


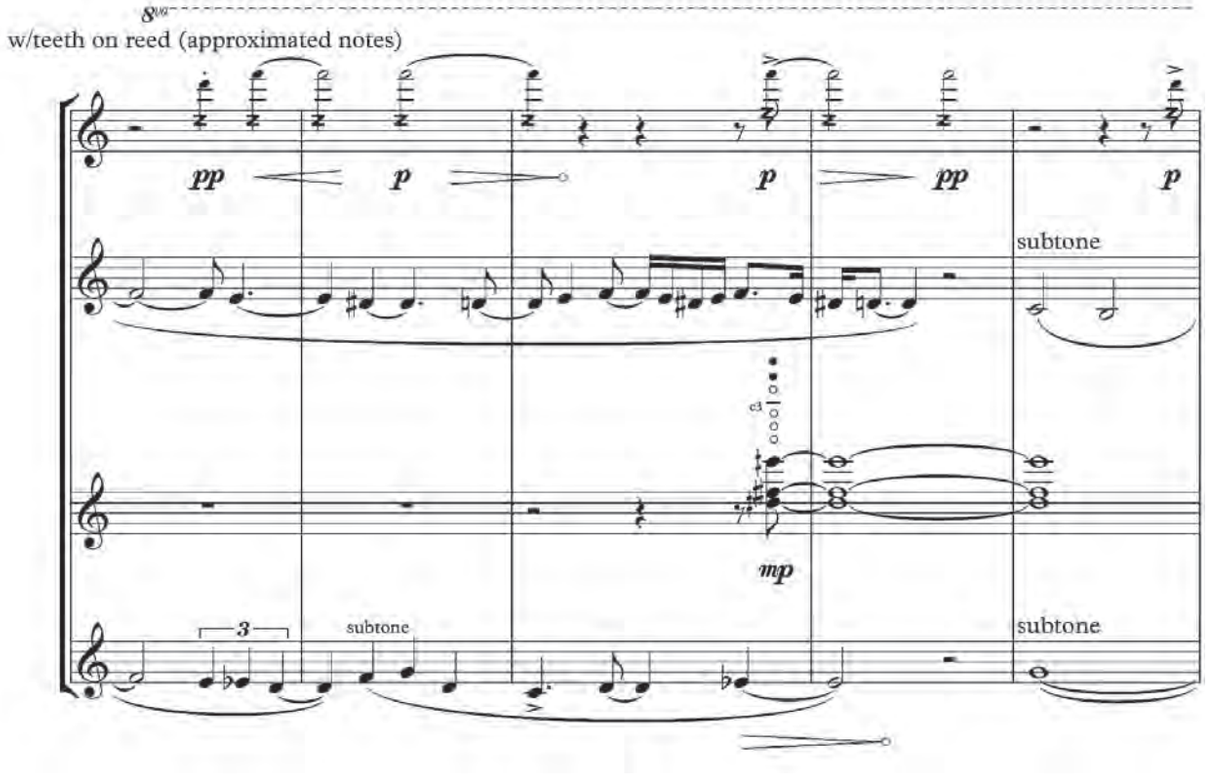

f
p
mf
airtone
p
mf
3
slap/standard
airtone
p
mf
mp
pp
mp
airtone
airtone

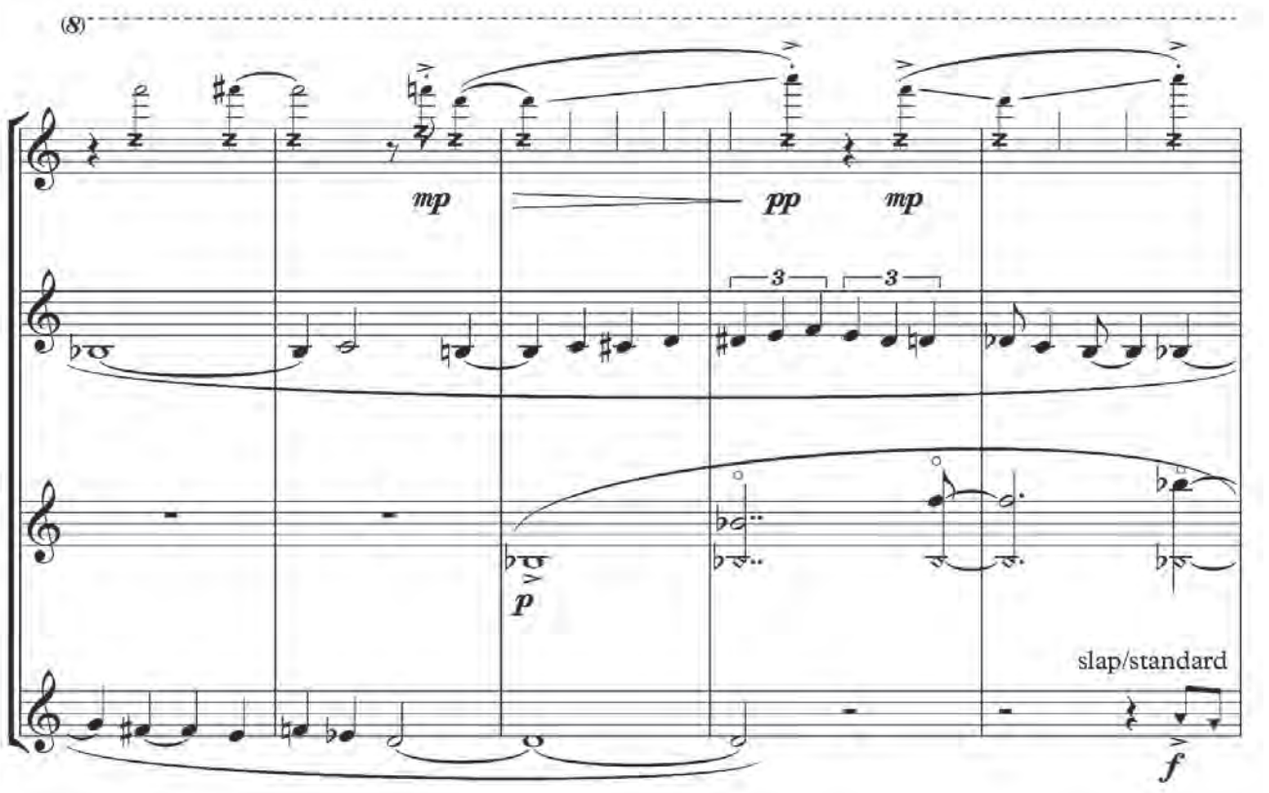

f
pp
mp
mf
airtone
mp
airtone
mp
mp
mp
airtone
mp

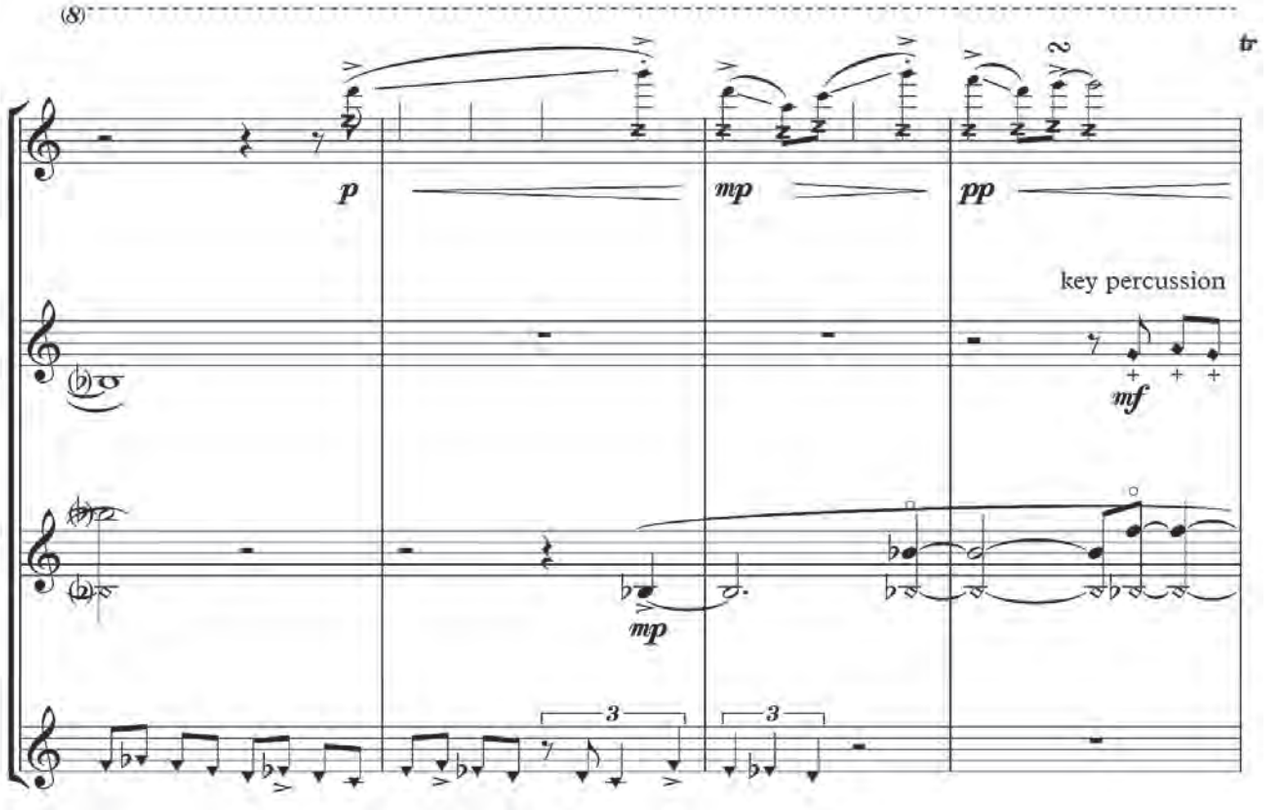

airtone
airtone
airtone

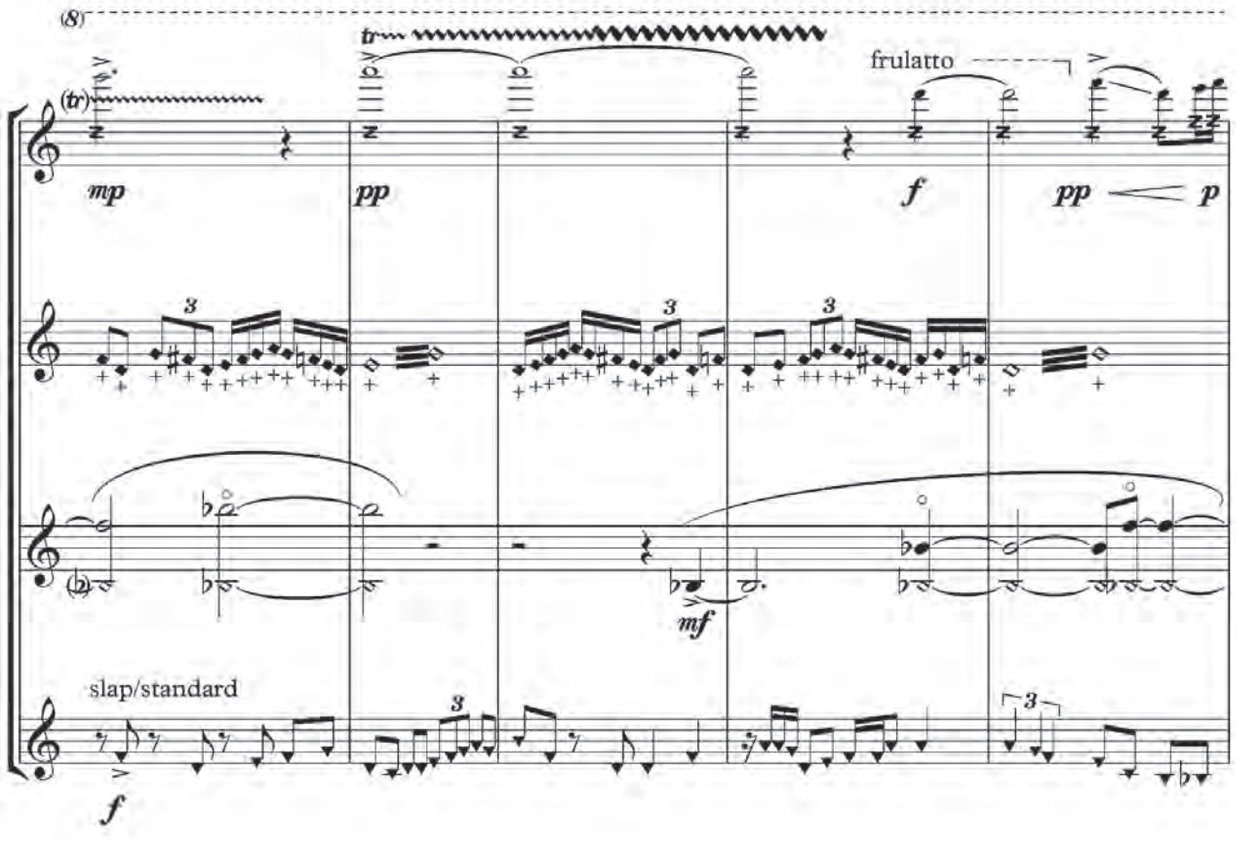

airtone

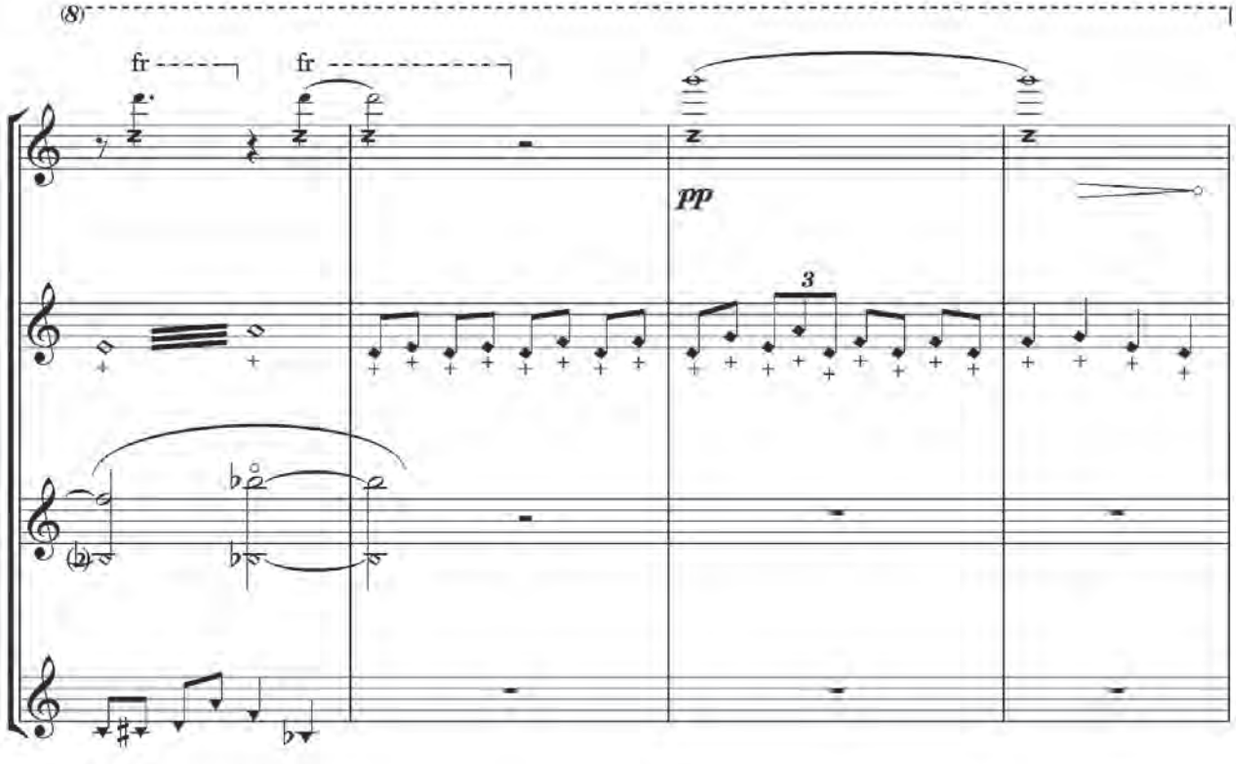

f
pp
subtone
pp
mp
mf
ff
subtone
pp

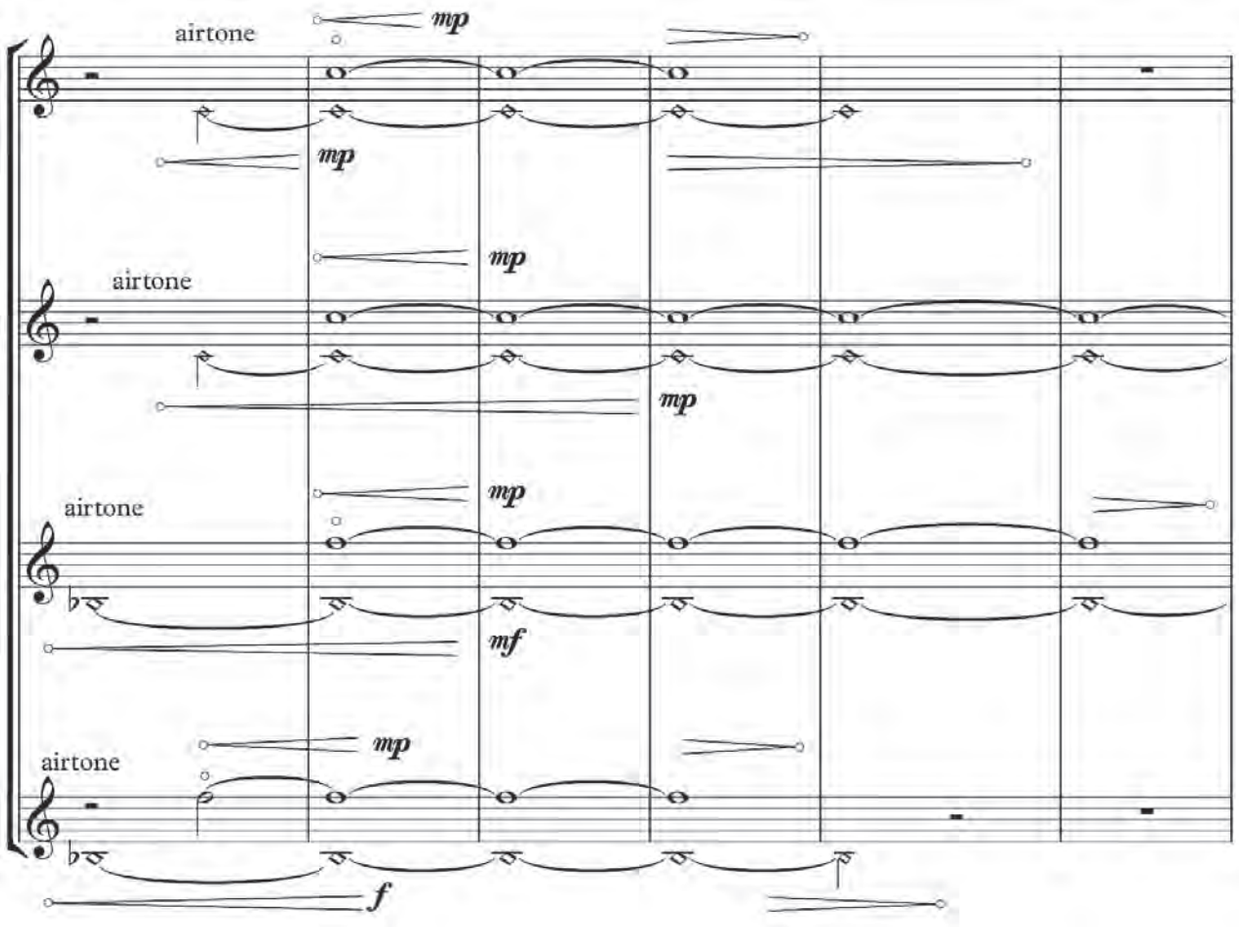

8va
w/teeth on reed (approximated notes)
pp
p
p
pp
p
subtone
mp
3
subtone
subtone

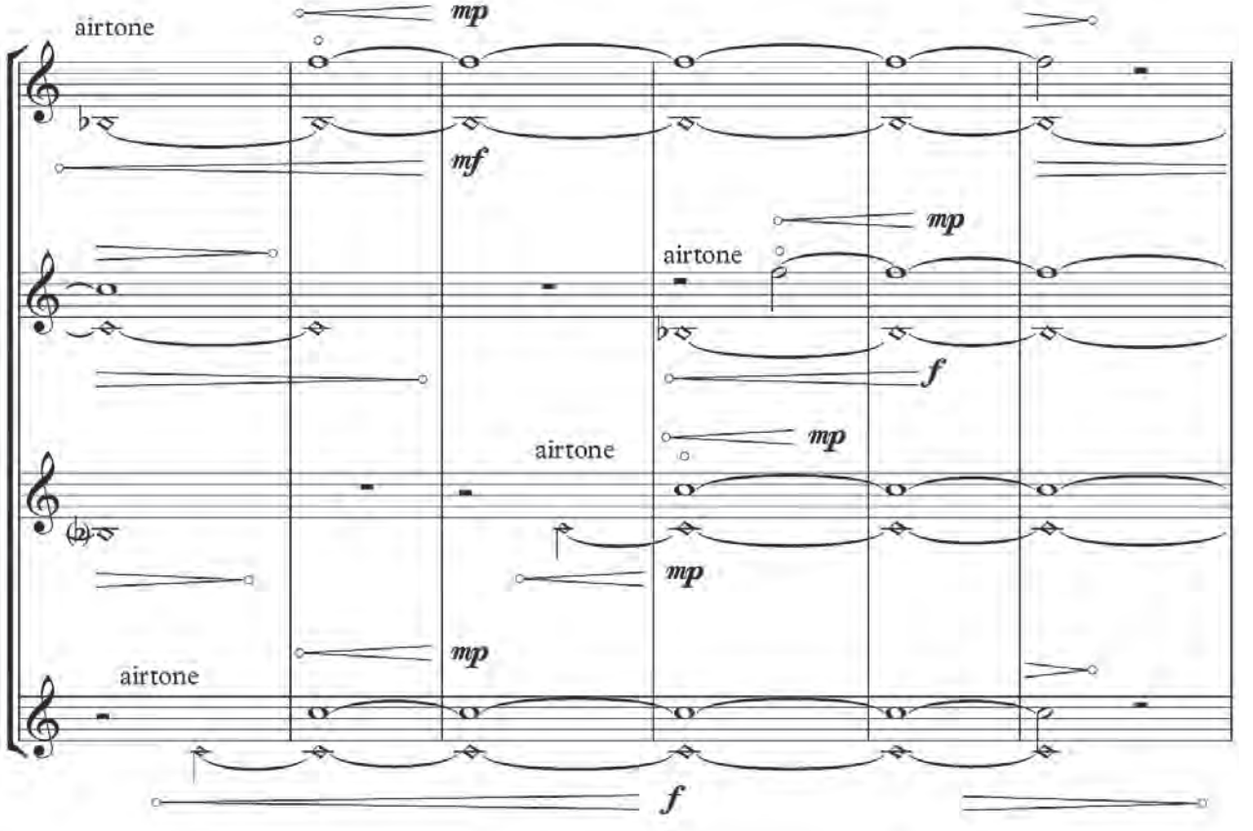

(8)
mp
pp
mp
3
3
p
slap/standard
f

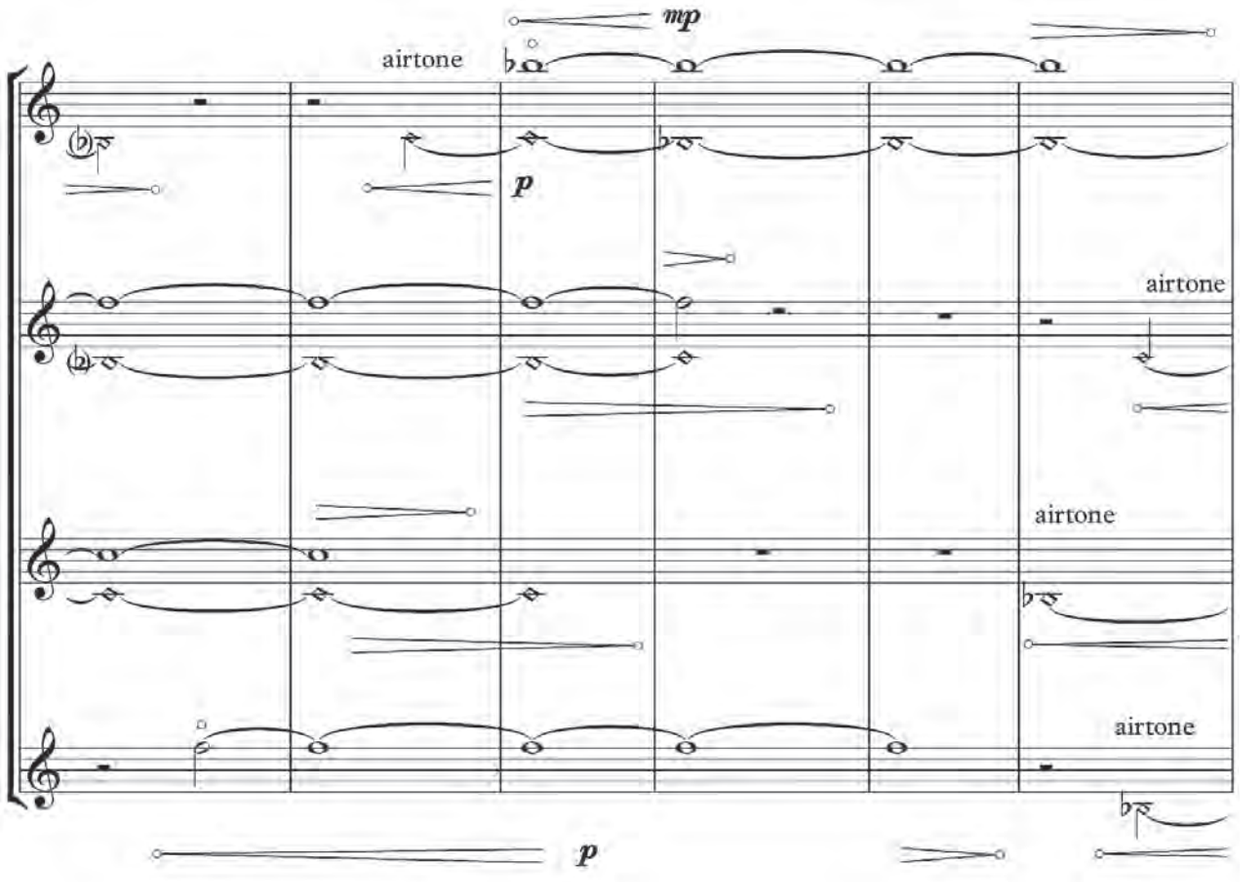

(8)
tr
p
mp
pp
2
key percussion
mf
mp
3
3

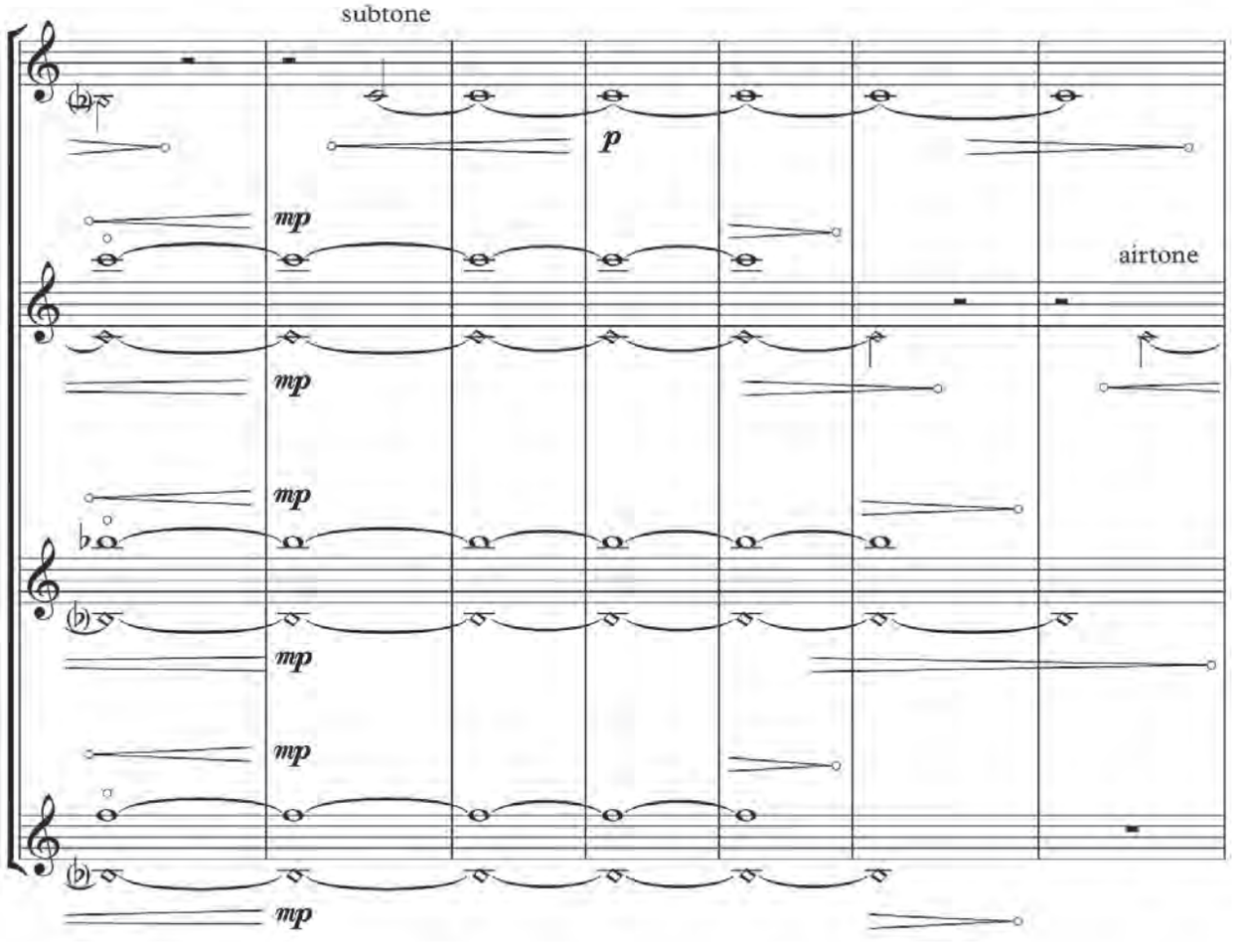

(8)
tr
frulatto
(tr)
mp
pp
f
pp
p
mf
slap/standard
f

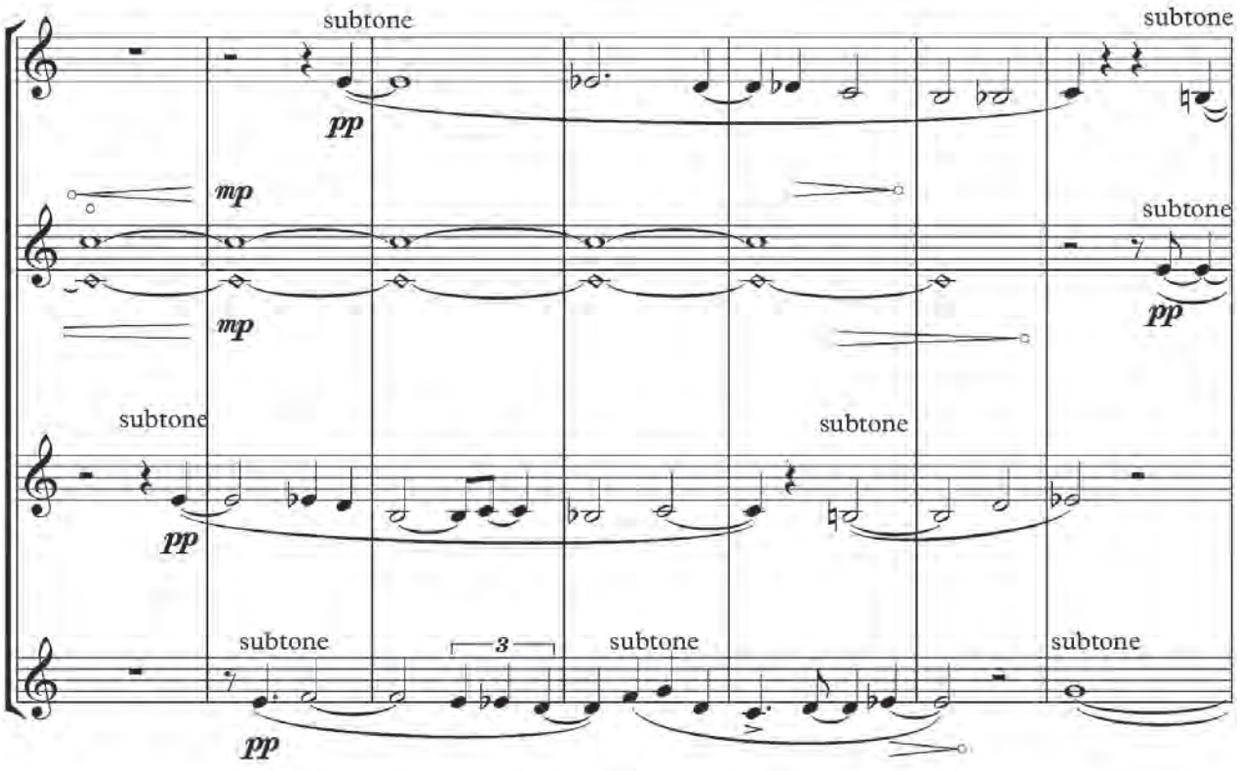

(8)
fr
fr
pp

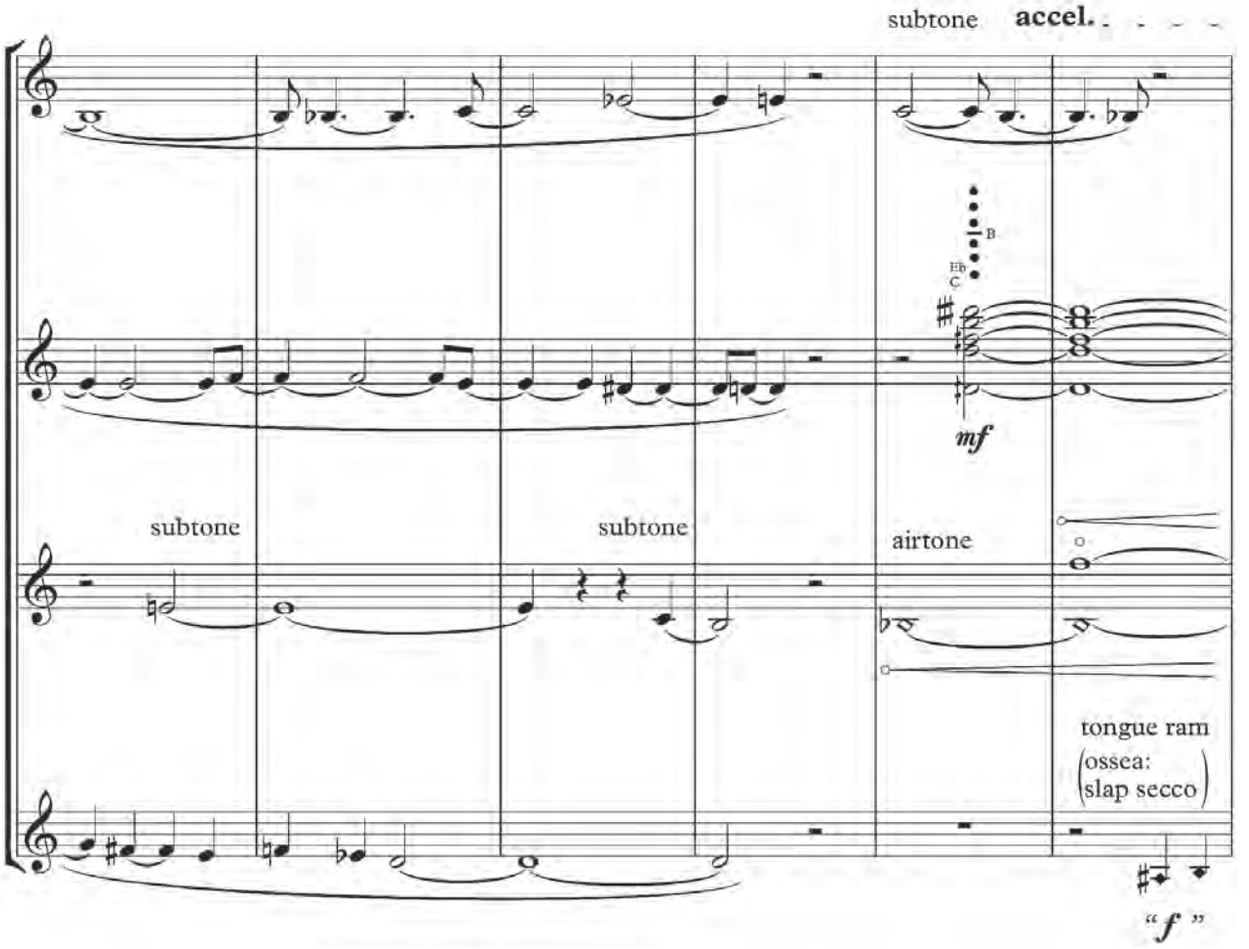

airtone
mp
mp
mp
airtone
mp
airtone
mp
mf
airtone
mp
f

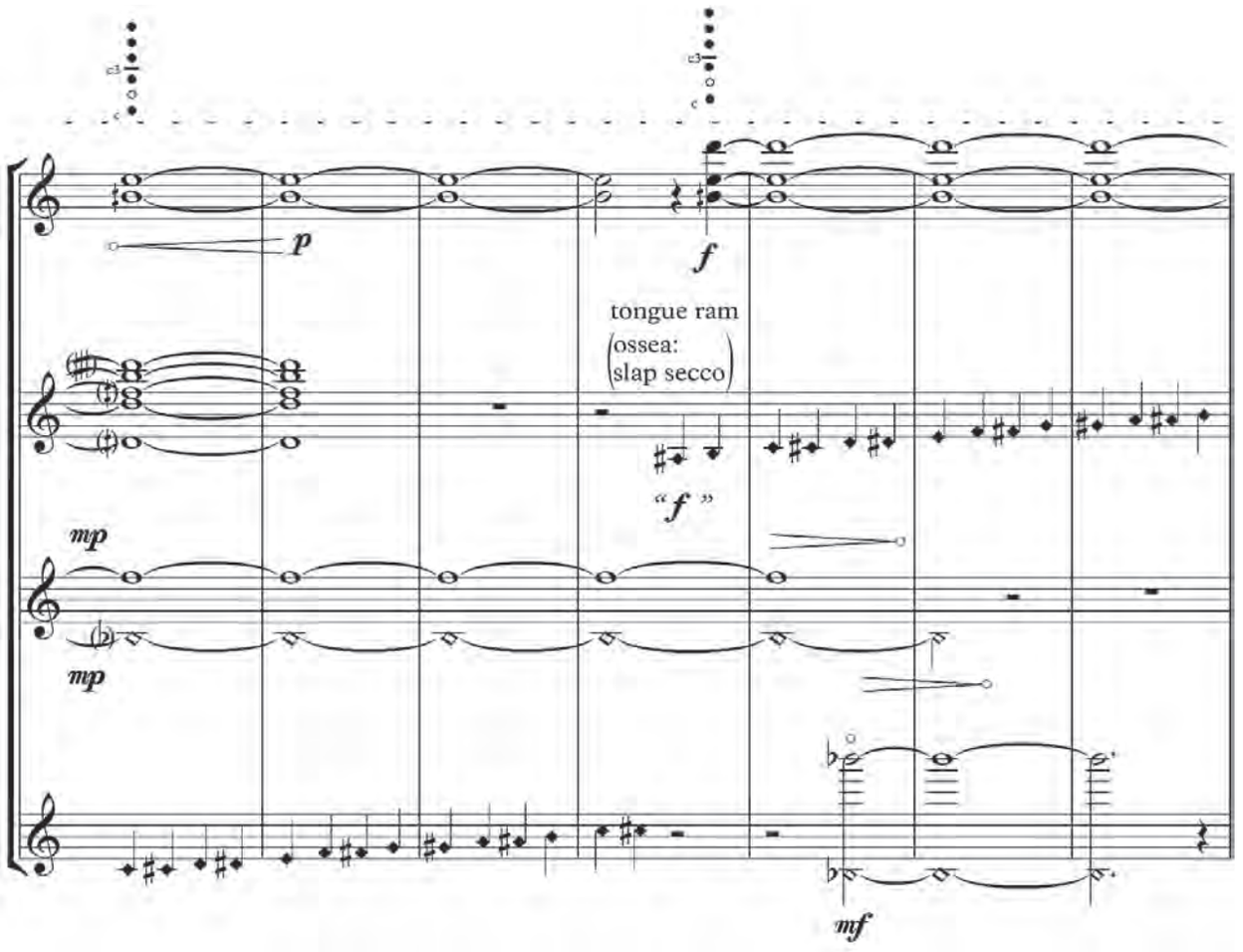

airtone
mp
mf
mp
airtone
f
airtone
mp
mp
airtone
mp
f

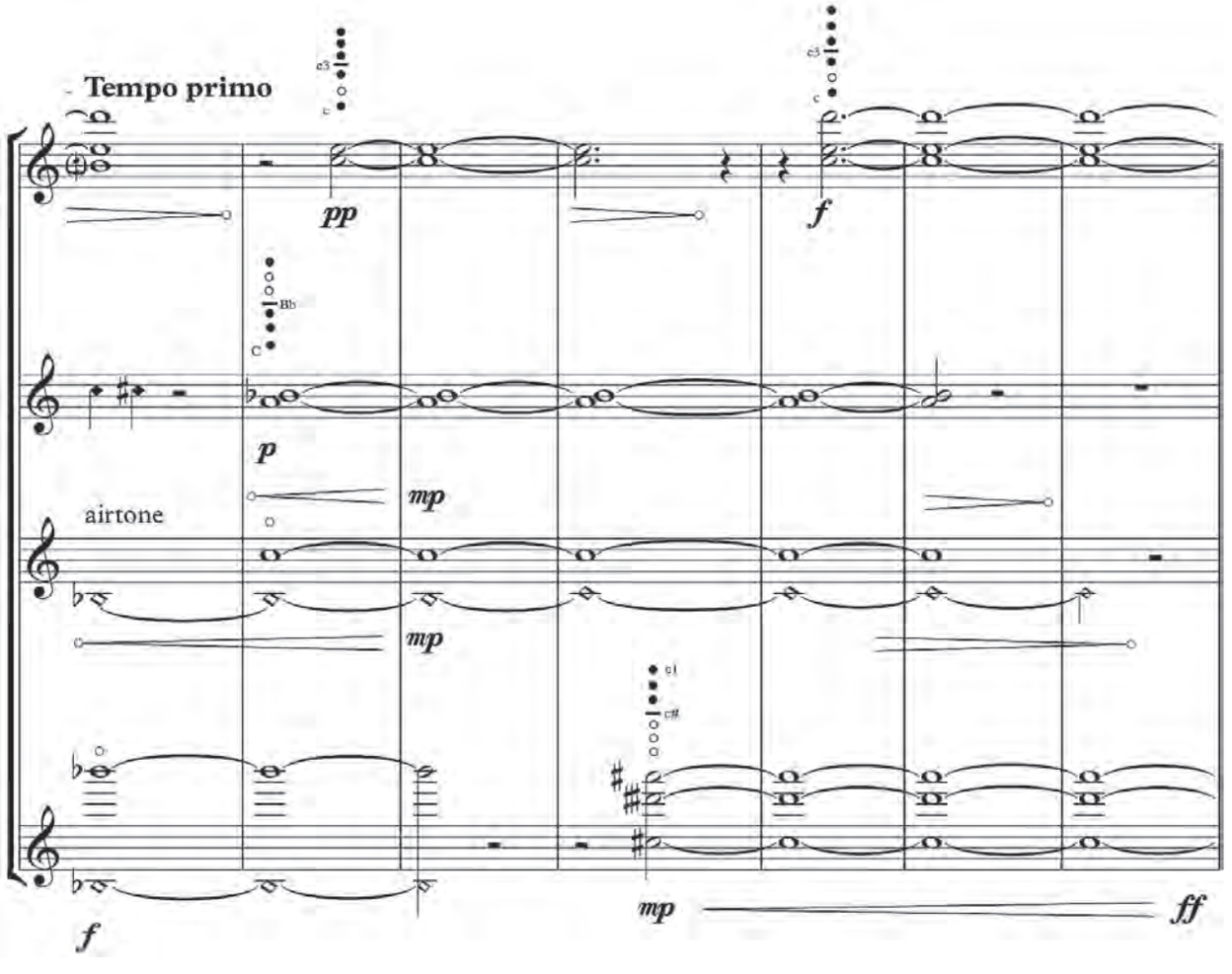

mp
airtone
p
airtone
airtone
airtone
p

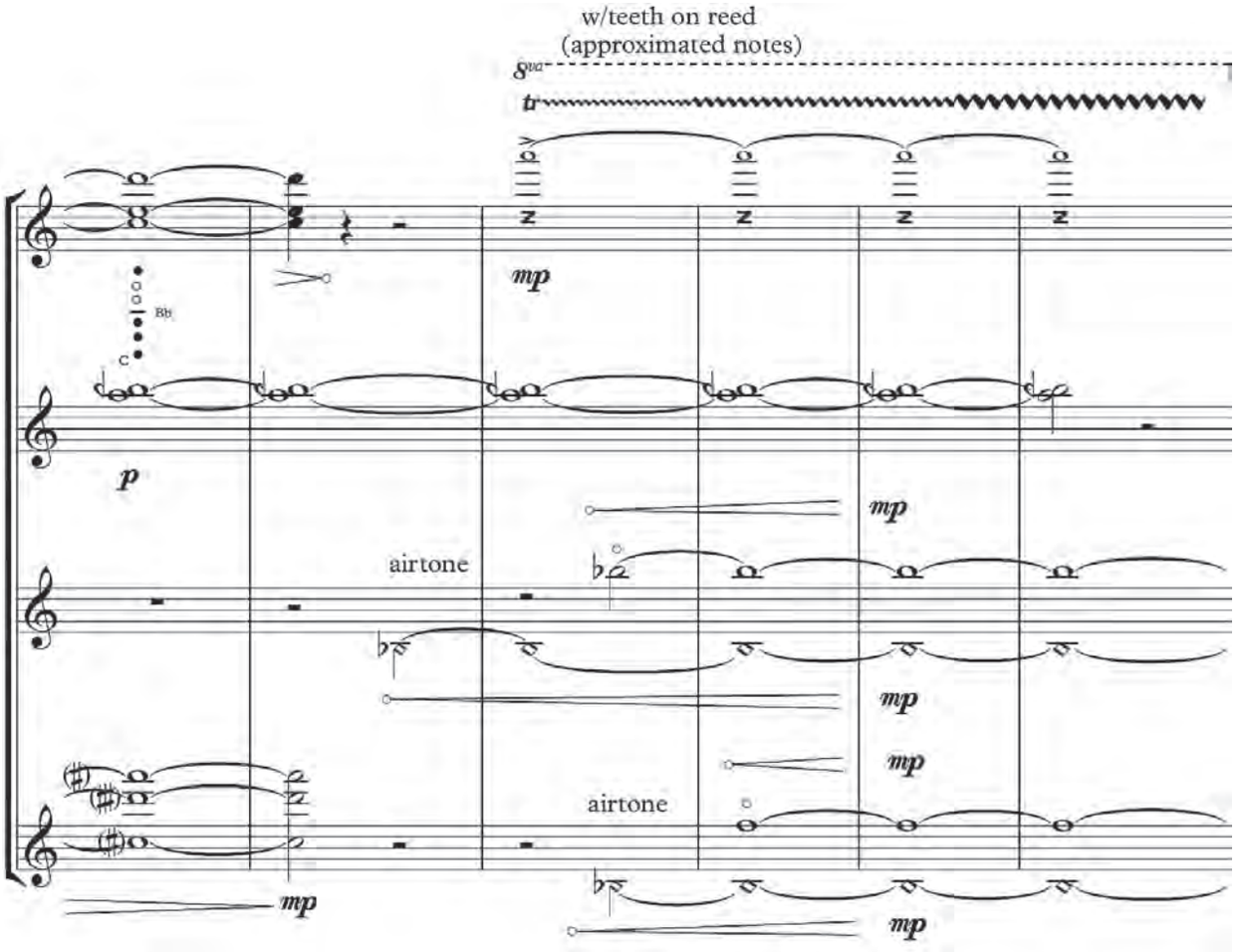

subtone
p
mp
airtone
mp
mp
mp
mp
mp

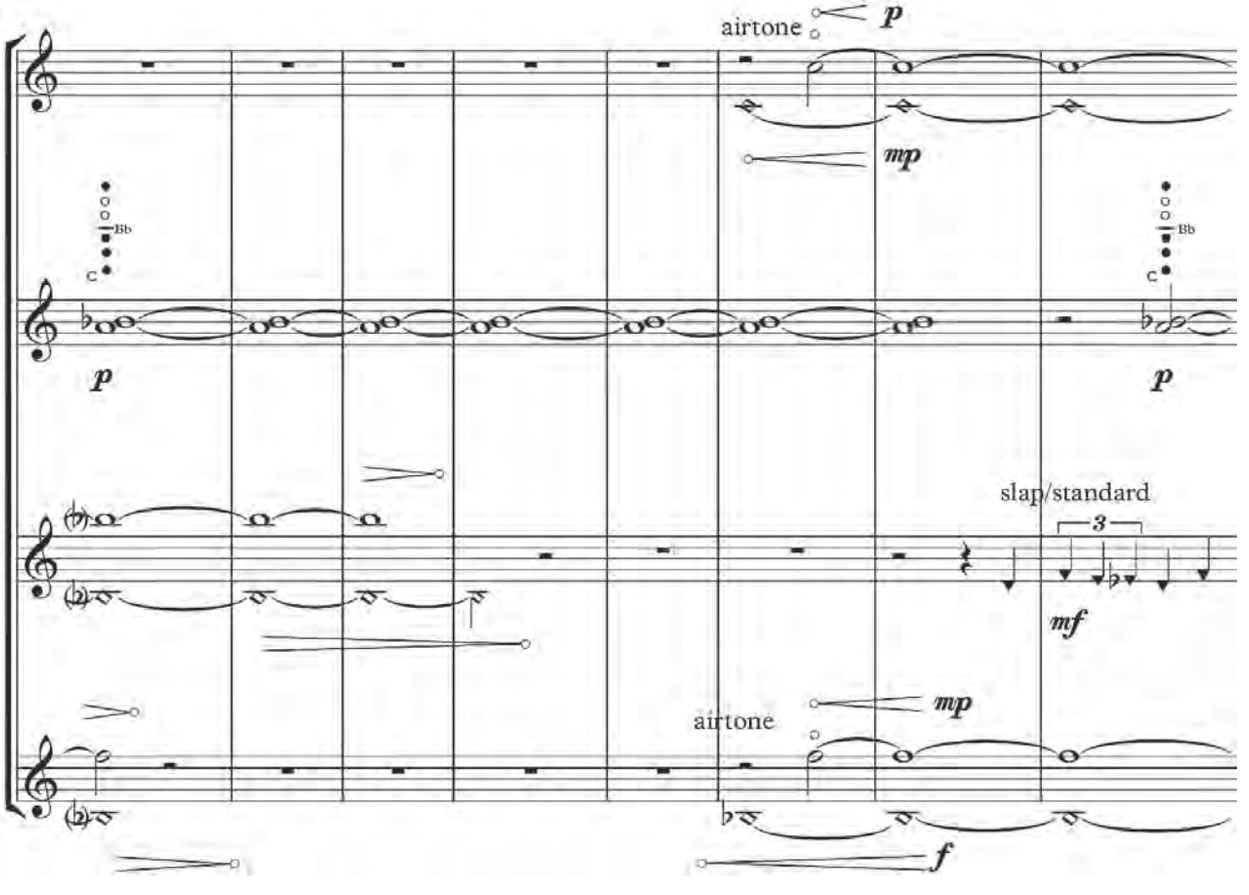

subtone
subtone
pp
mp
mp
subtone
pp
subtone
subtone
pp
subtone
3
subtone
subtone
pp

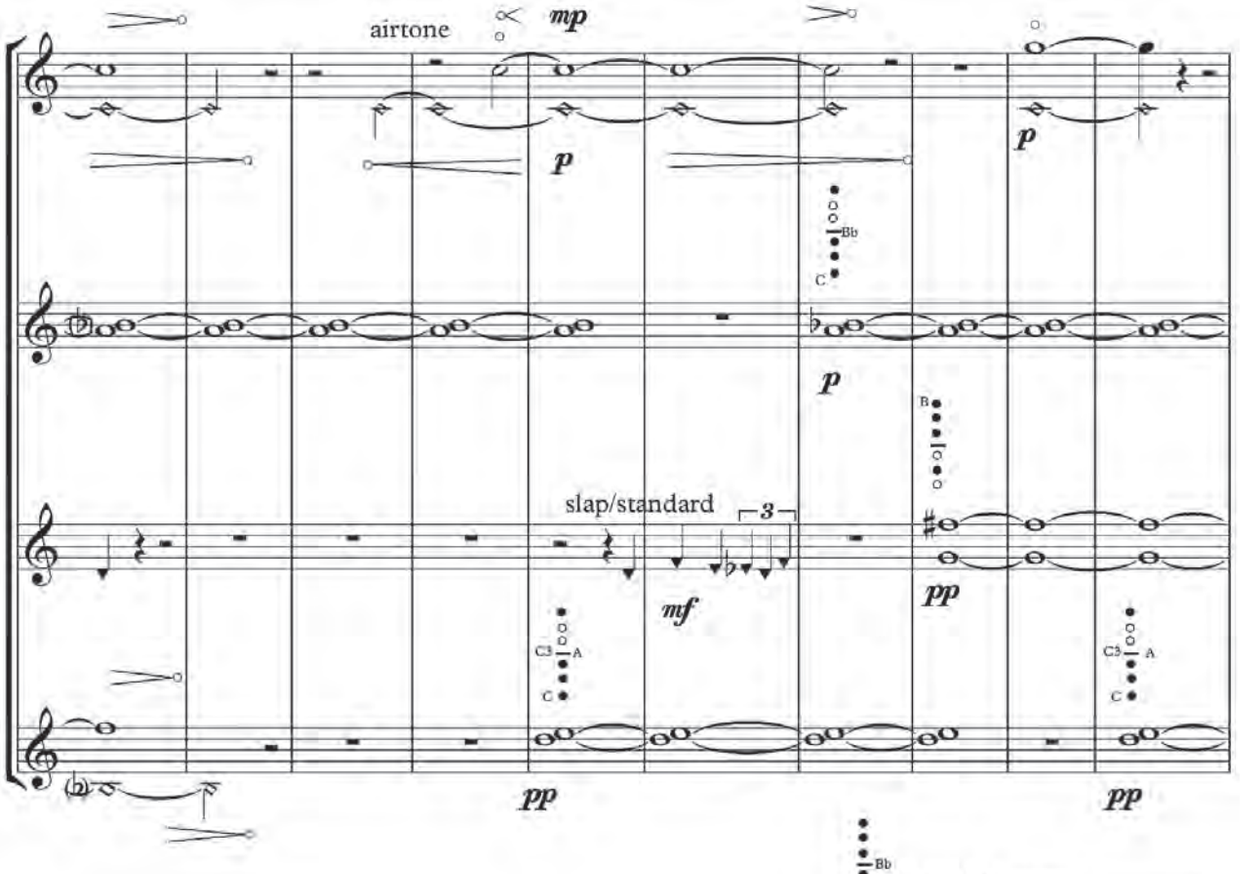

subtone
accel.
B
Eb
C
mf
subtone
subtone
airtone
tongue ram
(ossea:
slap secco
"f"

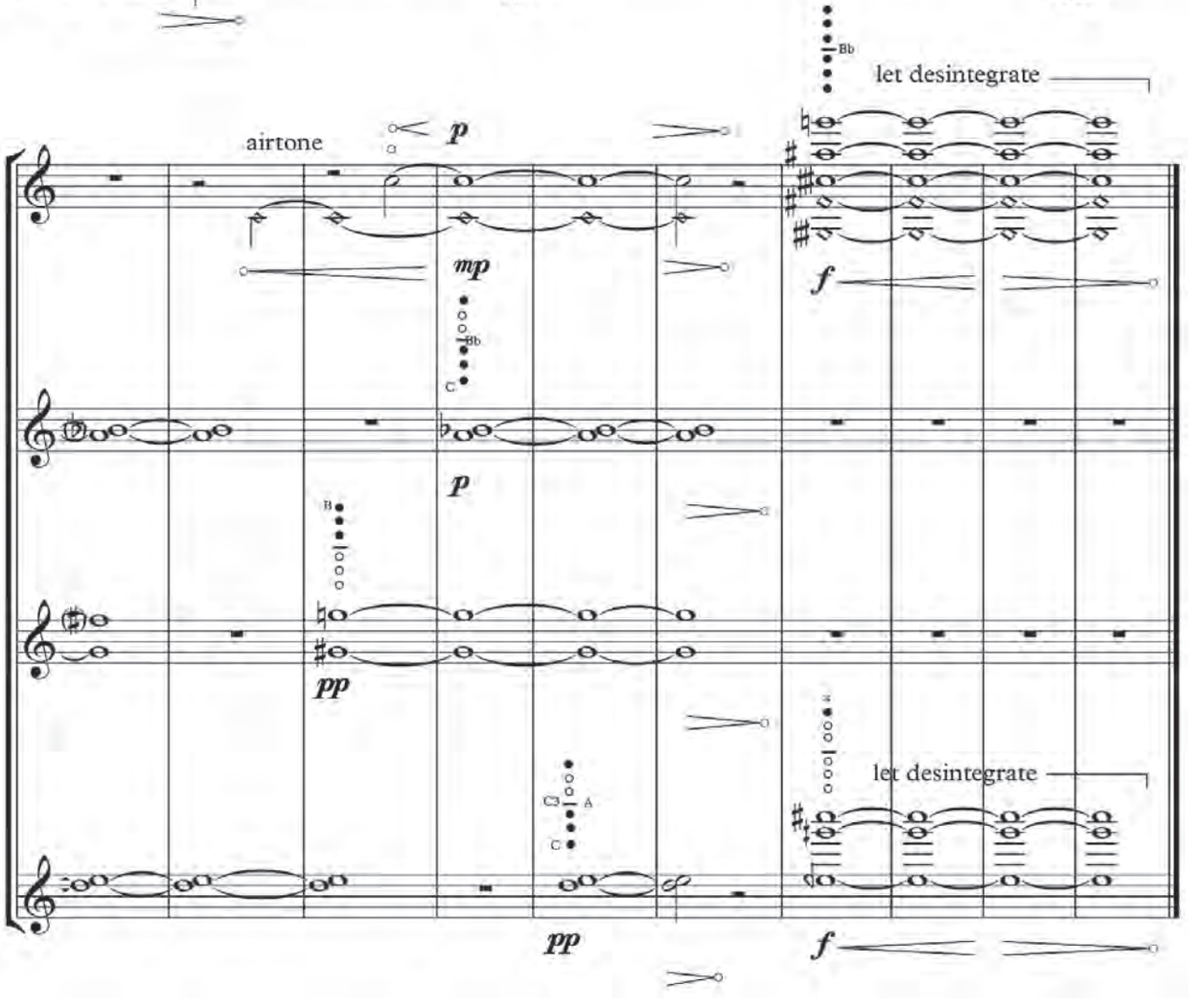

p
f
tongue ram
(ossea:
slap secco)
"f"
mp
mp
mf


Tempo primo
pp
f
Bb
p
mp
airtone
mp
mp
ff
f


w/teeth on reed
(approximated notes)
8va
tr
mp
Bb
C
p
airtone
mp
airtone
mp


airtone
p
mp
Bb
C
p
p
slap/standard
3
mf
airtone
mp
f


airtone
mp
p
Bb
C
p
B
slap/standard
3
mf
pp
C3
A
C
pp
pp


Bb
let desintegrate
airtone
p
mp
Bb
C
f
p
B
pp
C3
A
C
let desintegrate
pp
f

Contacto
– piano a seis manos

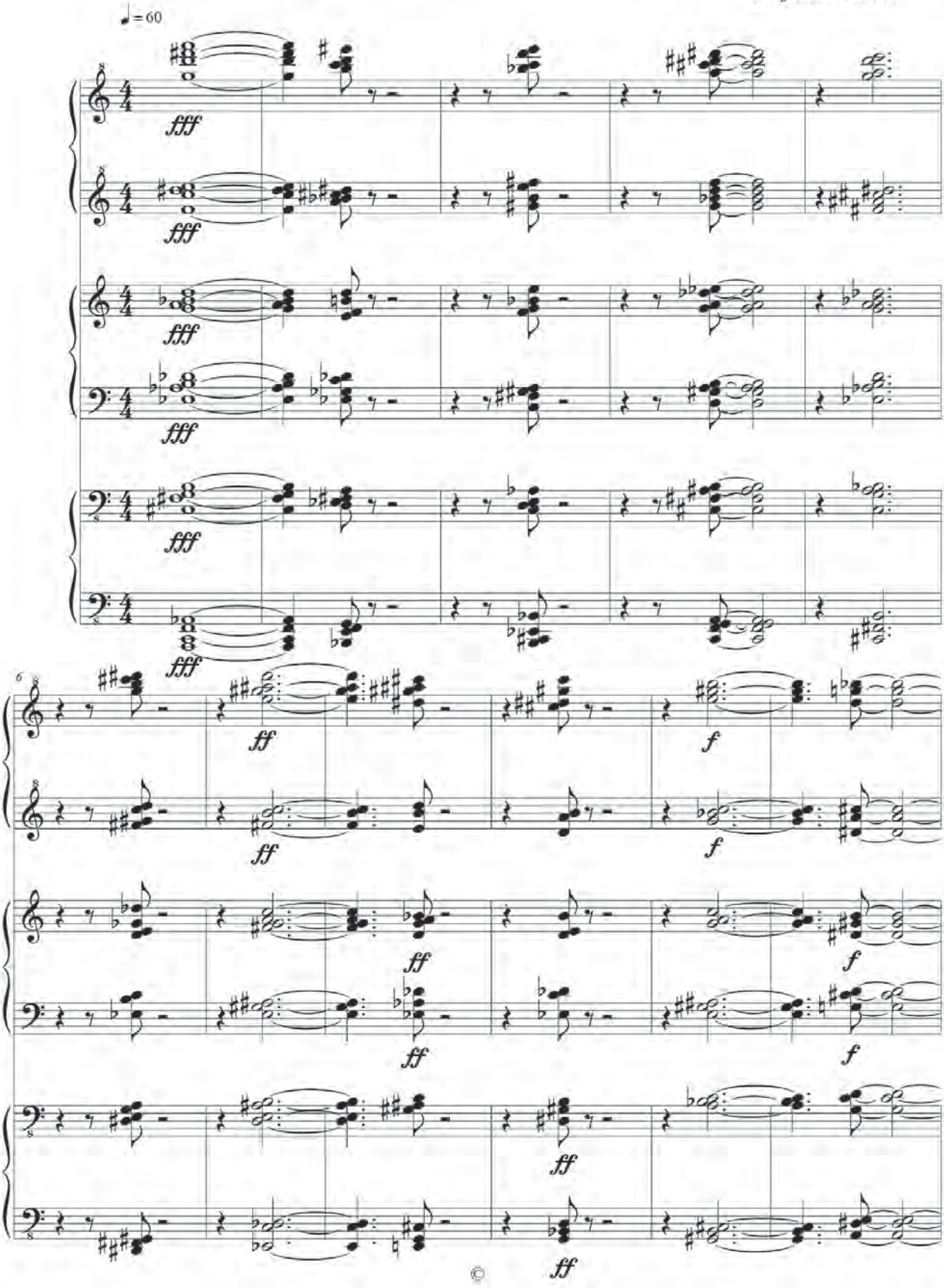
2019

Alejandro Barbot

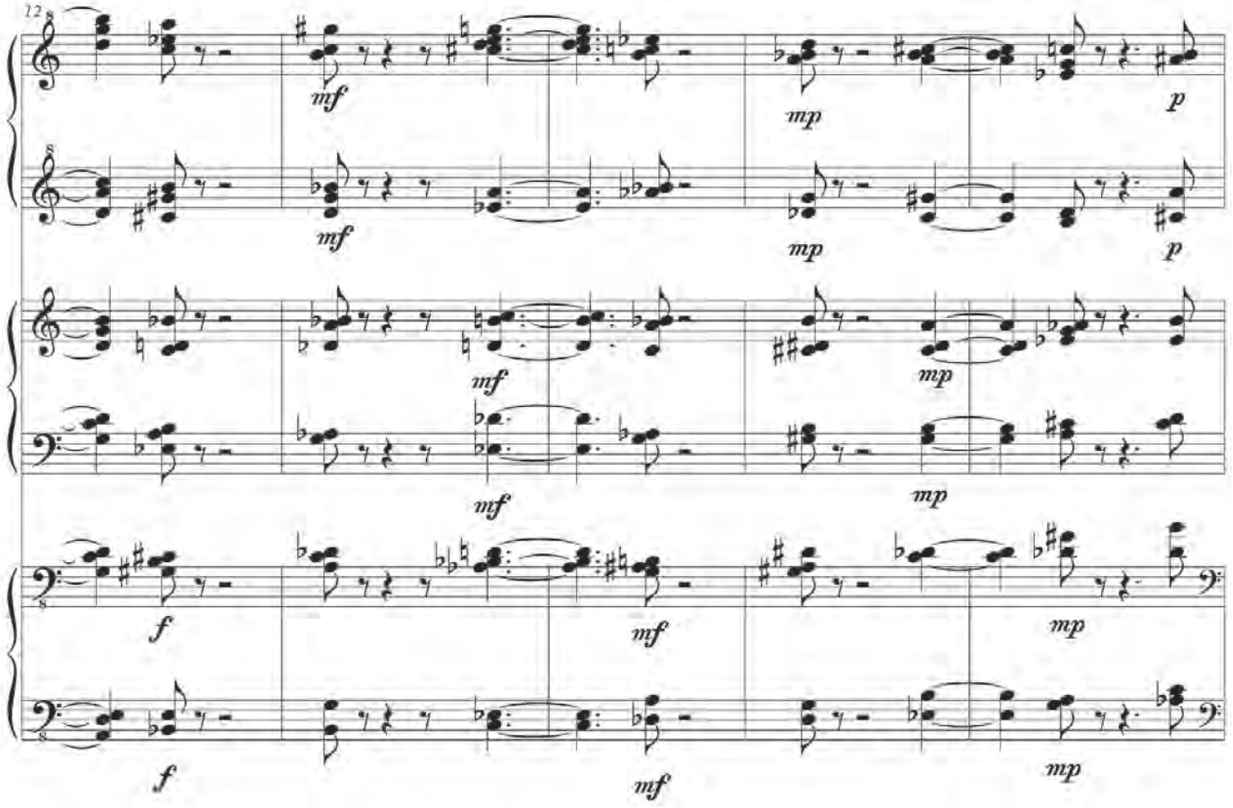
La obra está compuesta a partir de la idea del contacto físico y del potencial que esta experiencia sensorial tiene para activar la expresividad musical. Las manos de los tres intérpretes se van acercando entre sí de una forma paulatina hasta quedar entrelazadas y sus cuerpos en contacto. La combinación de la escucha sonora y táctil necesaria para abordar la obra, producto de estar habitando un piano entre tres pianistas, es la que posibilita el acceso a un tipo particular de vivencia.

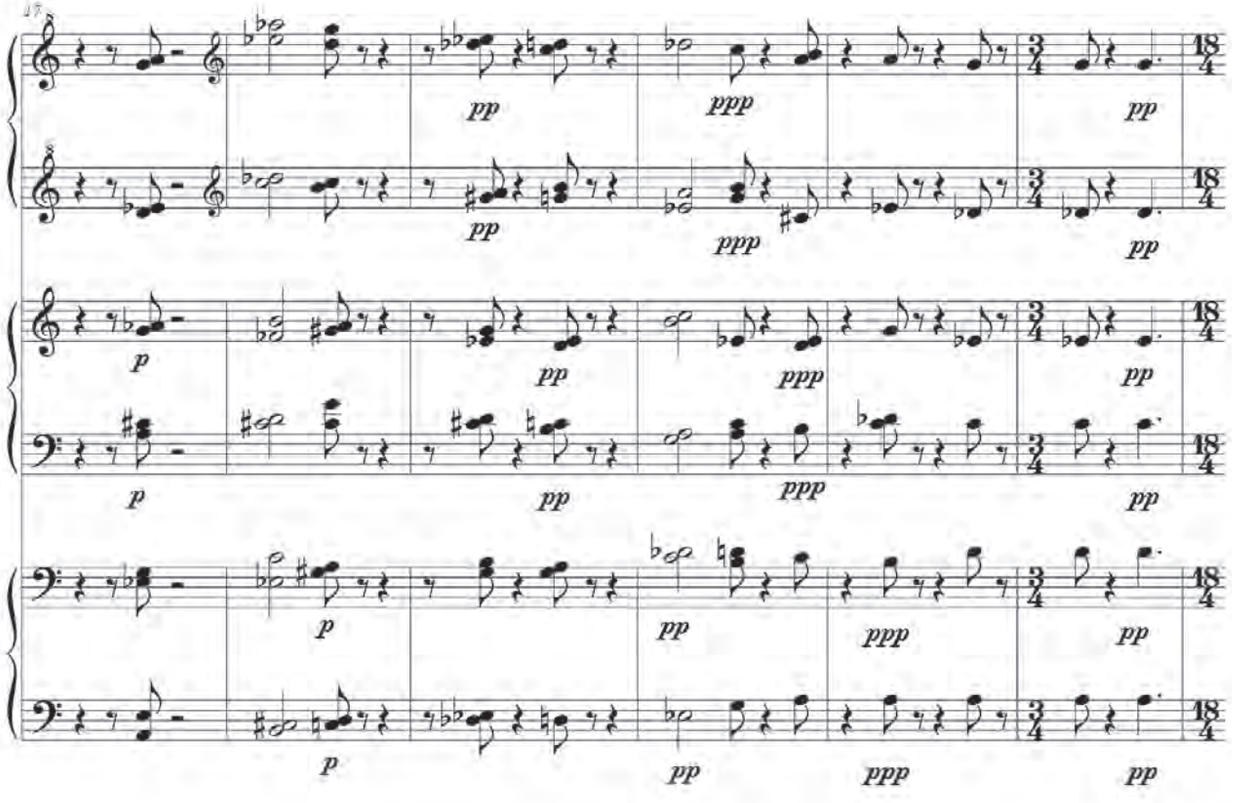
CONTACTO música para piano a seis manos (2019)

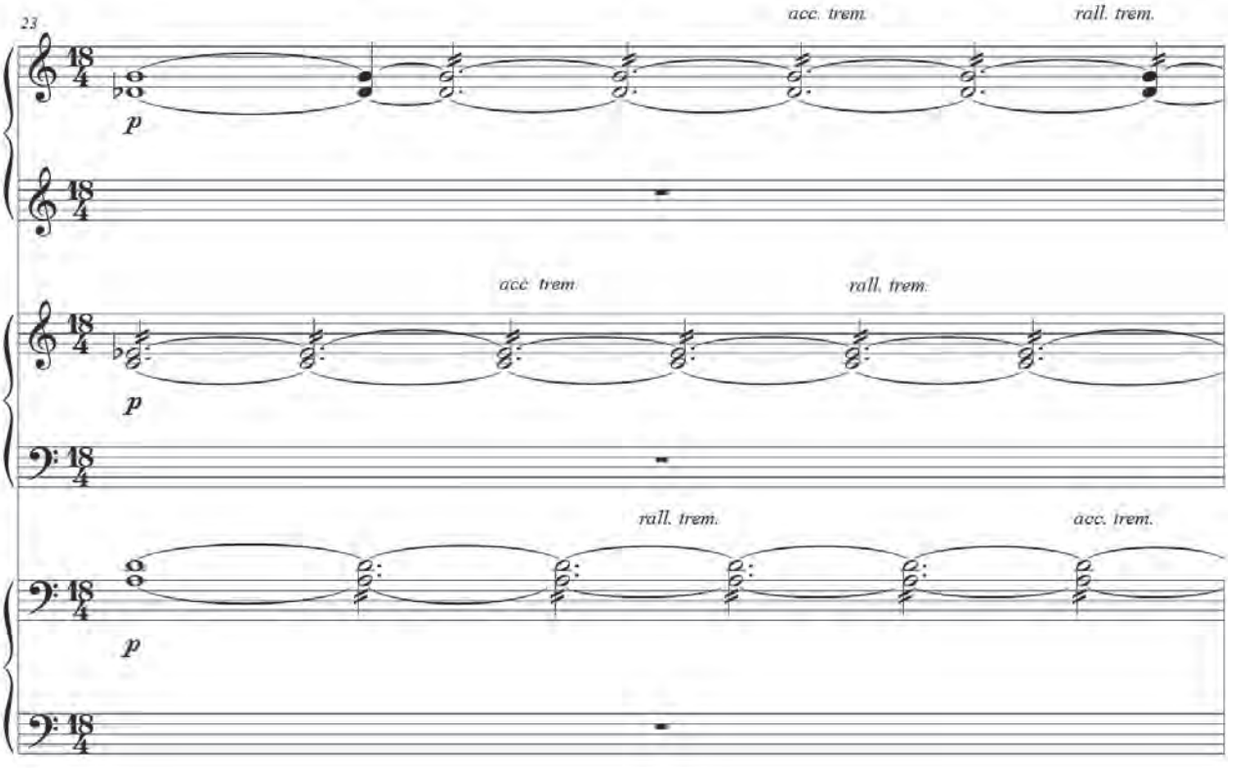
Alejandro Barbot

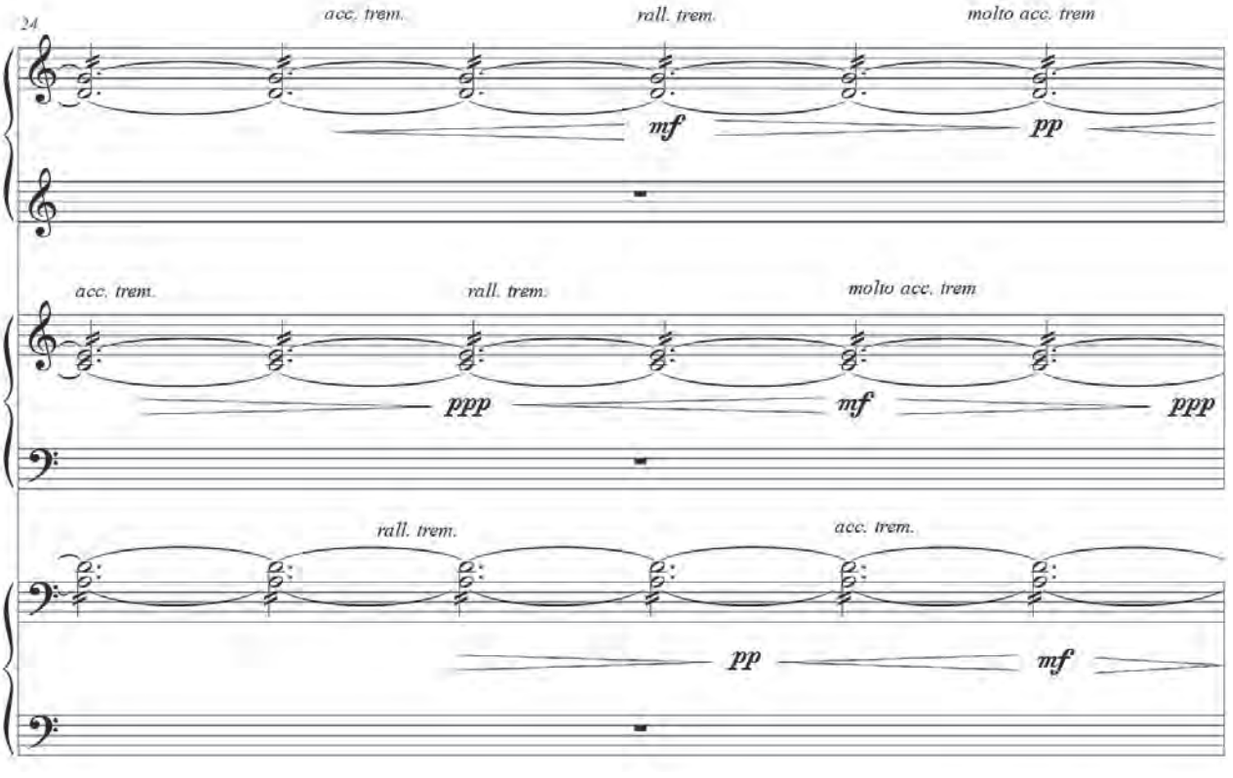


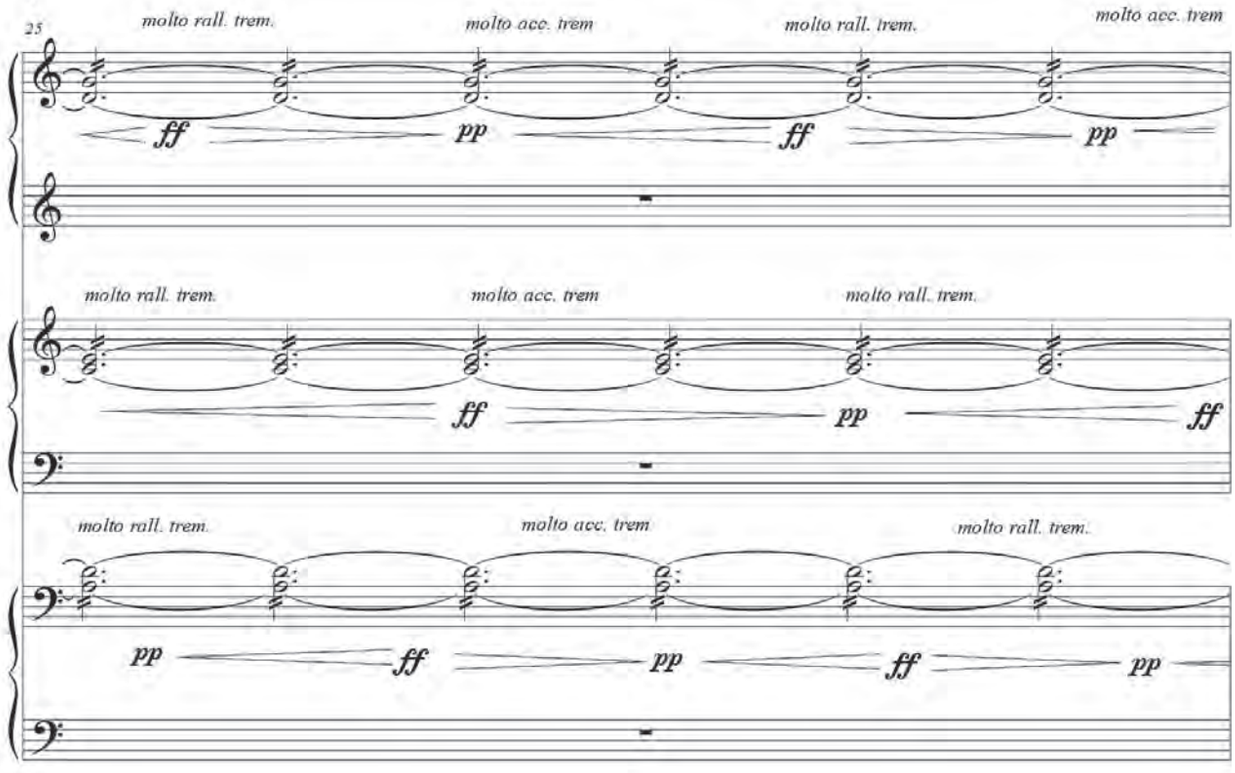
©

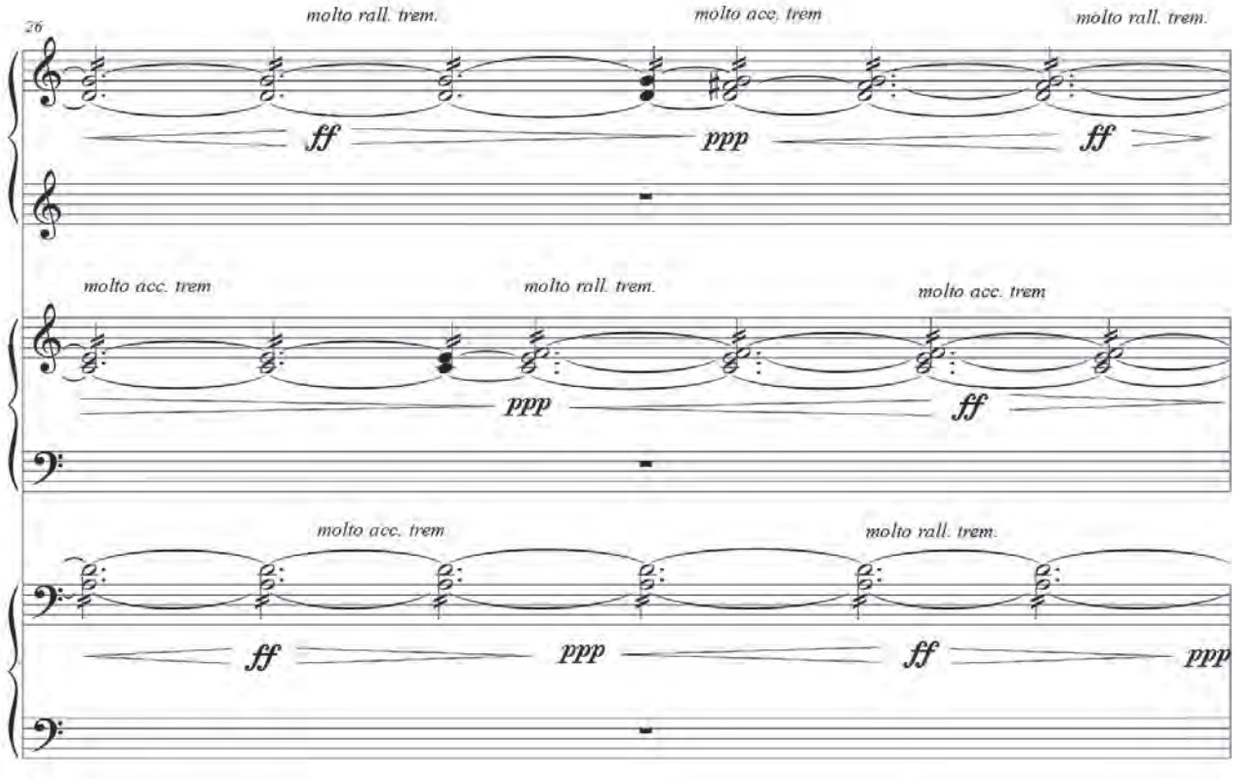

12
mf
mp
p
f
mf
mp
f
mf
mp

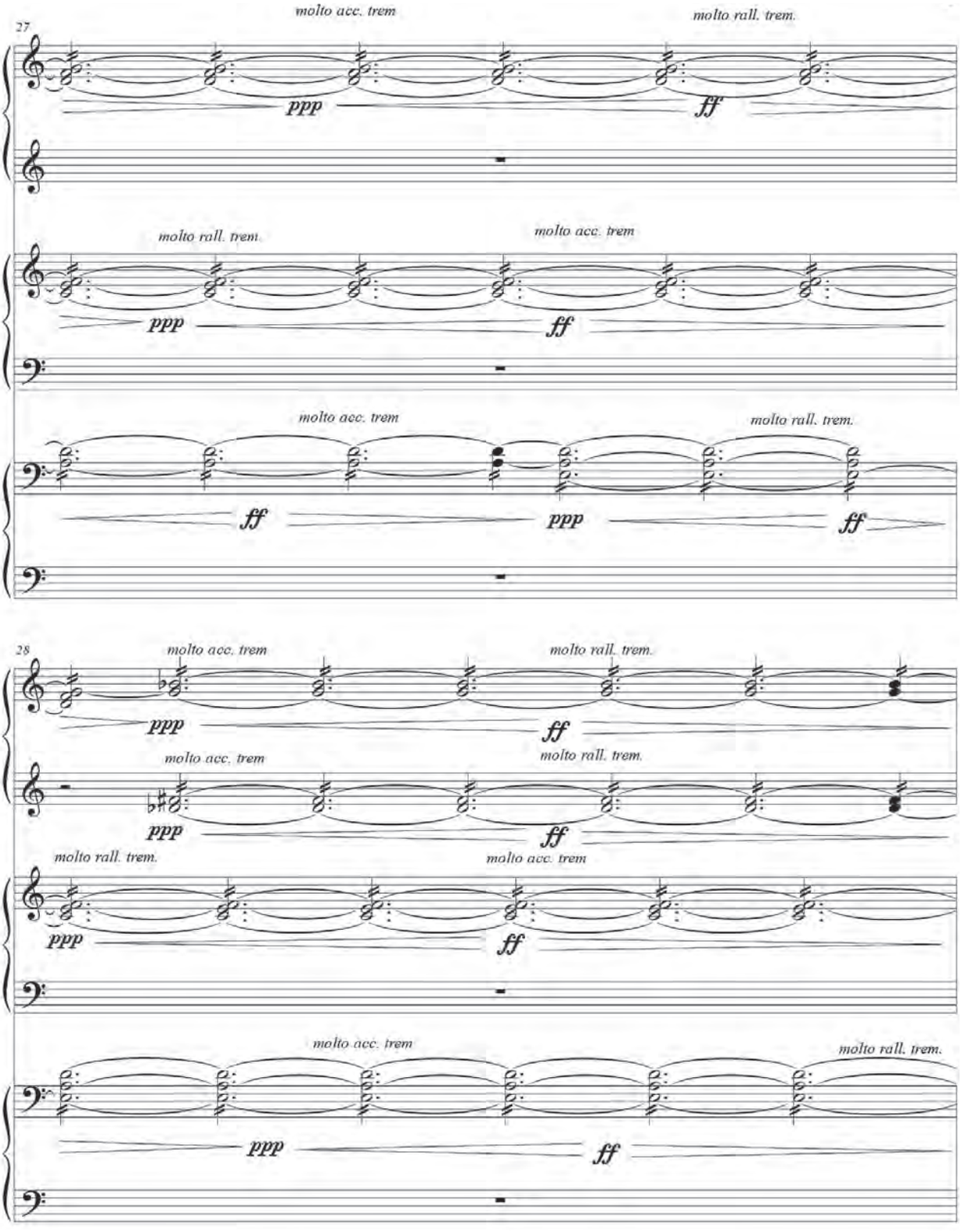

17
pp
ppp
p
18
4
3
4

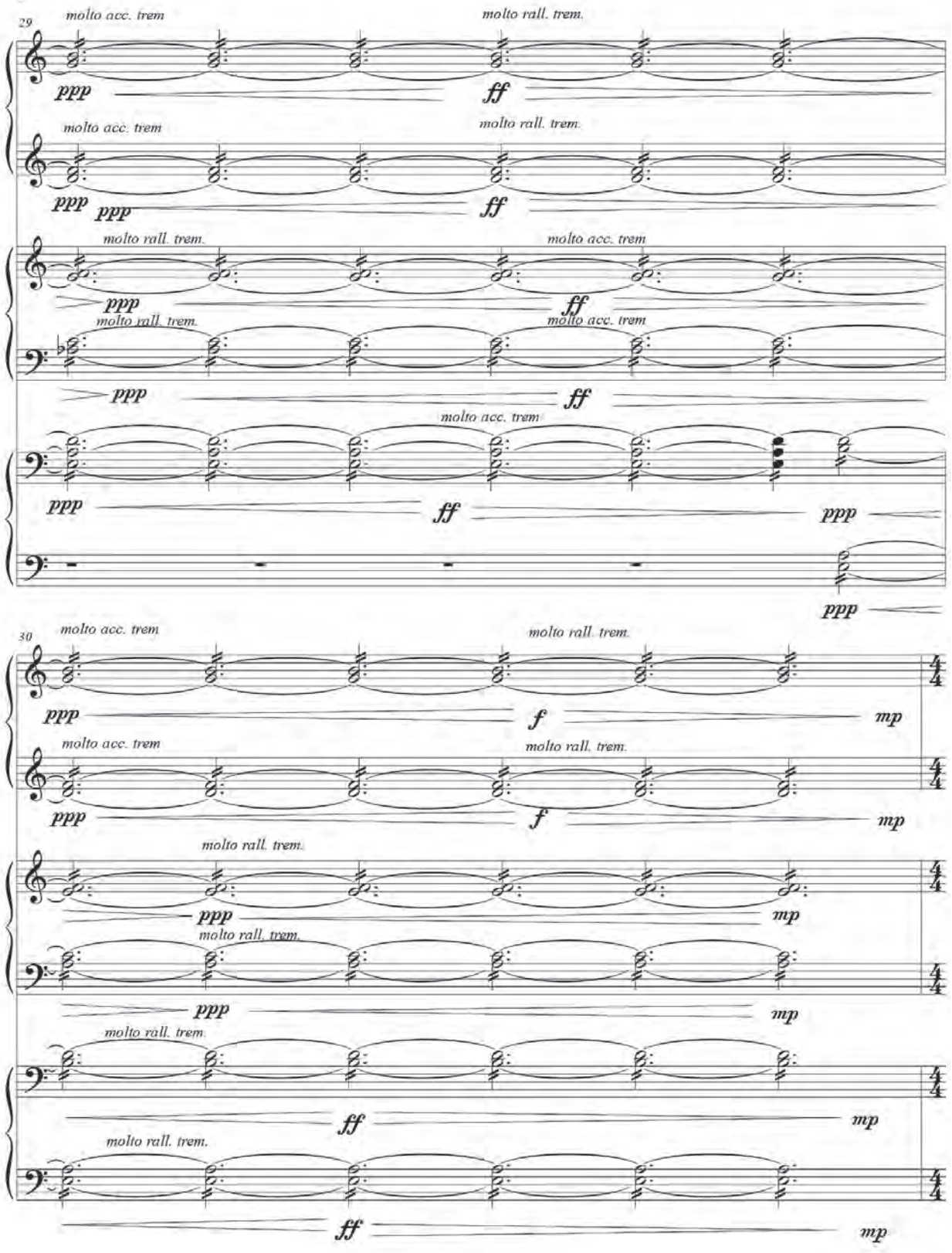

23
acc. trem.
rall. trem.
p
acc. trem.
rall. trem.
p
rall. trem.
acc. trem.
p

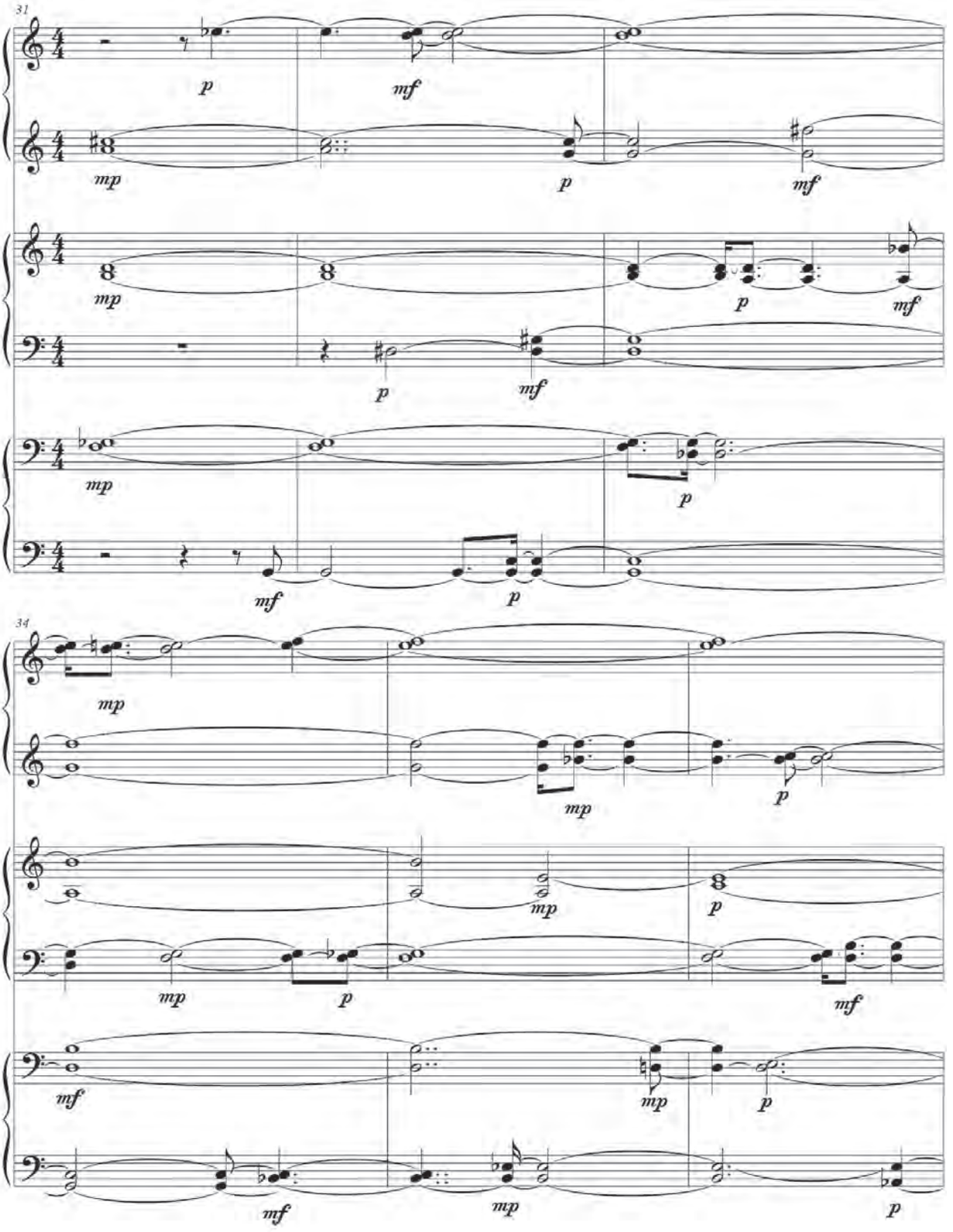

24
acc. trem.
rall. trem.
molto acc. trem
mf
pp
acc. trem.
rall. trem.
molto acc. trem
ppp
mf
ppp
rall. trem.
acc. trem.
pp
mf

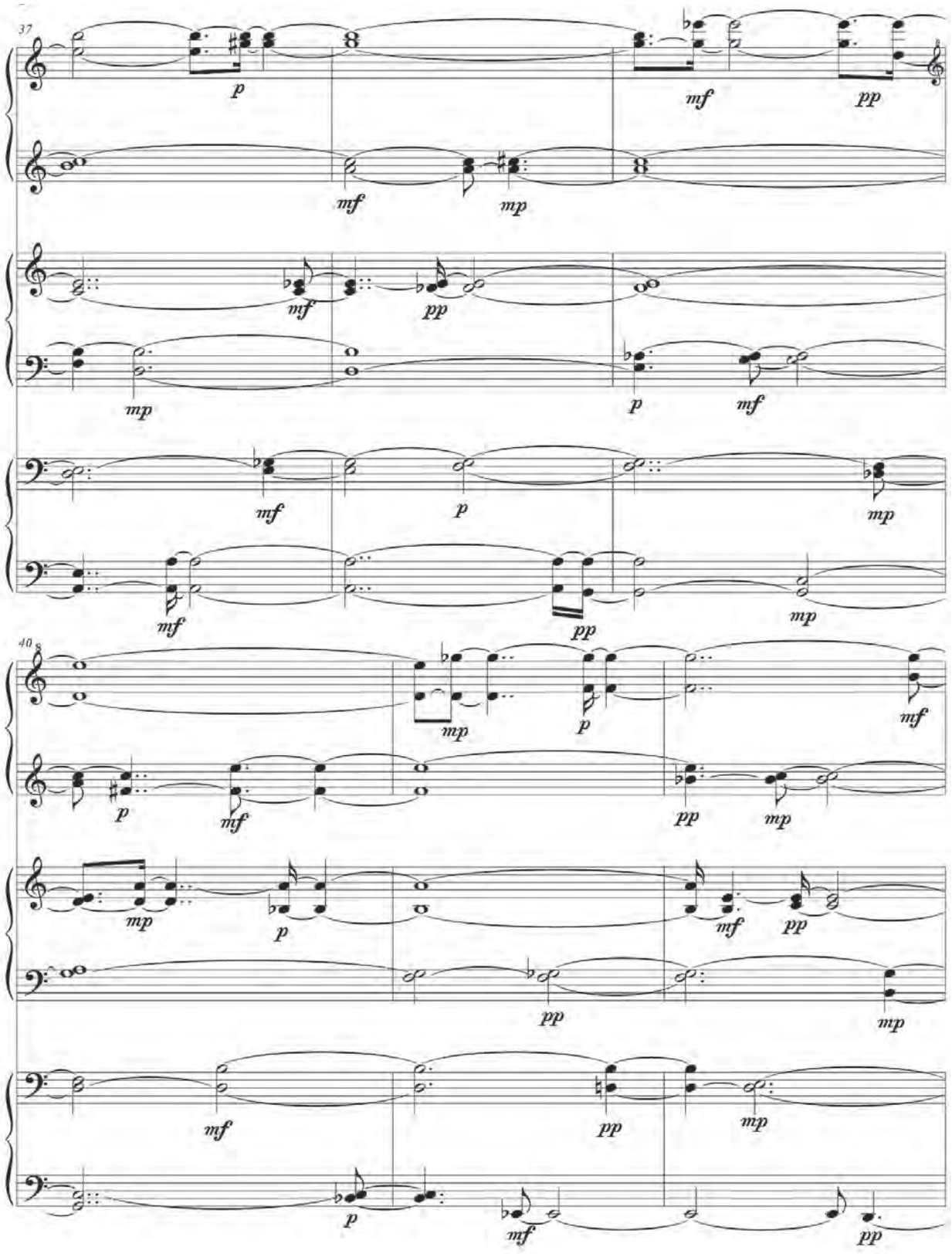

25
molto rall. trem.
molto acc. trem
molto rall. trem.
molto acc. trem
ff
pp
ff
pp
molto rall. trem.
molto acc. trem
molto rall. trem.
ff
pp
ff
molto rall. trem.
molto acc. trem
molto rall. trem.
pp
ff
pp
ff
pp

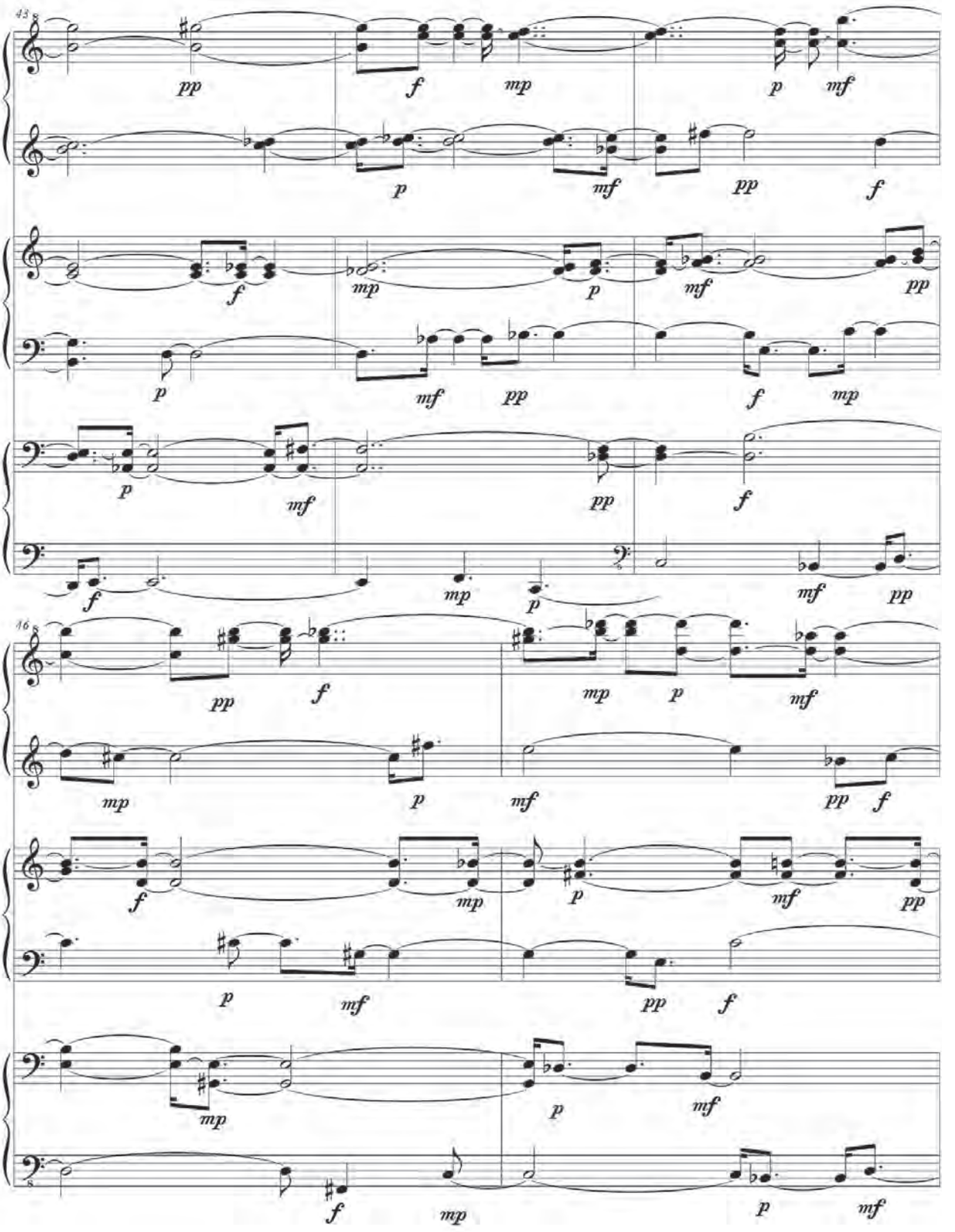

26
molto rall. trem.
molto acc. trem
molto rall. trem.
ff
ppp
ff
molto acc. trem
molto rall. trem.
molto acc. trem
ppp
ff
molto acc. trem
molto rall. trem.
ff
ppp
ff
ppp

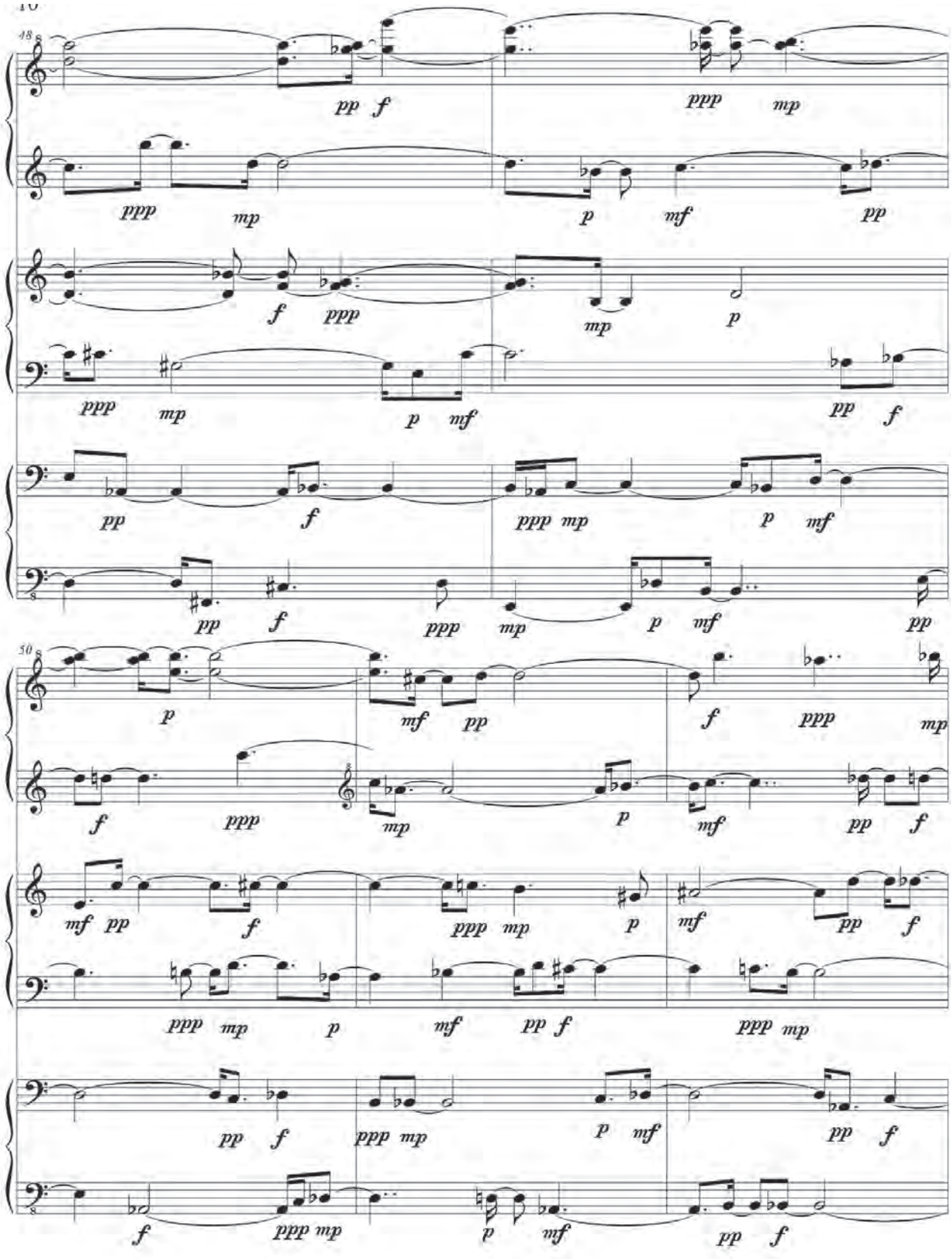

27
molto acc. trem
molto rall. trem.
ppp
ff
molto rall. trem.
molto acc. trem
ppp
ff
molto acc. trem
molto rall. trem.
ff
ppp
ff
28
molto acc. trem
molto rall. trem.
ppp
ff
molto acc. trem
molto rall. trem.
ppp
ff
molto rall. trem.
molto acc. trem
ppp
ff
molto acc. trem
molto rall. trem.
ppp
ff

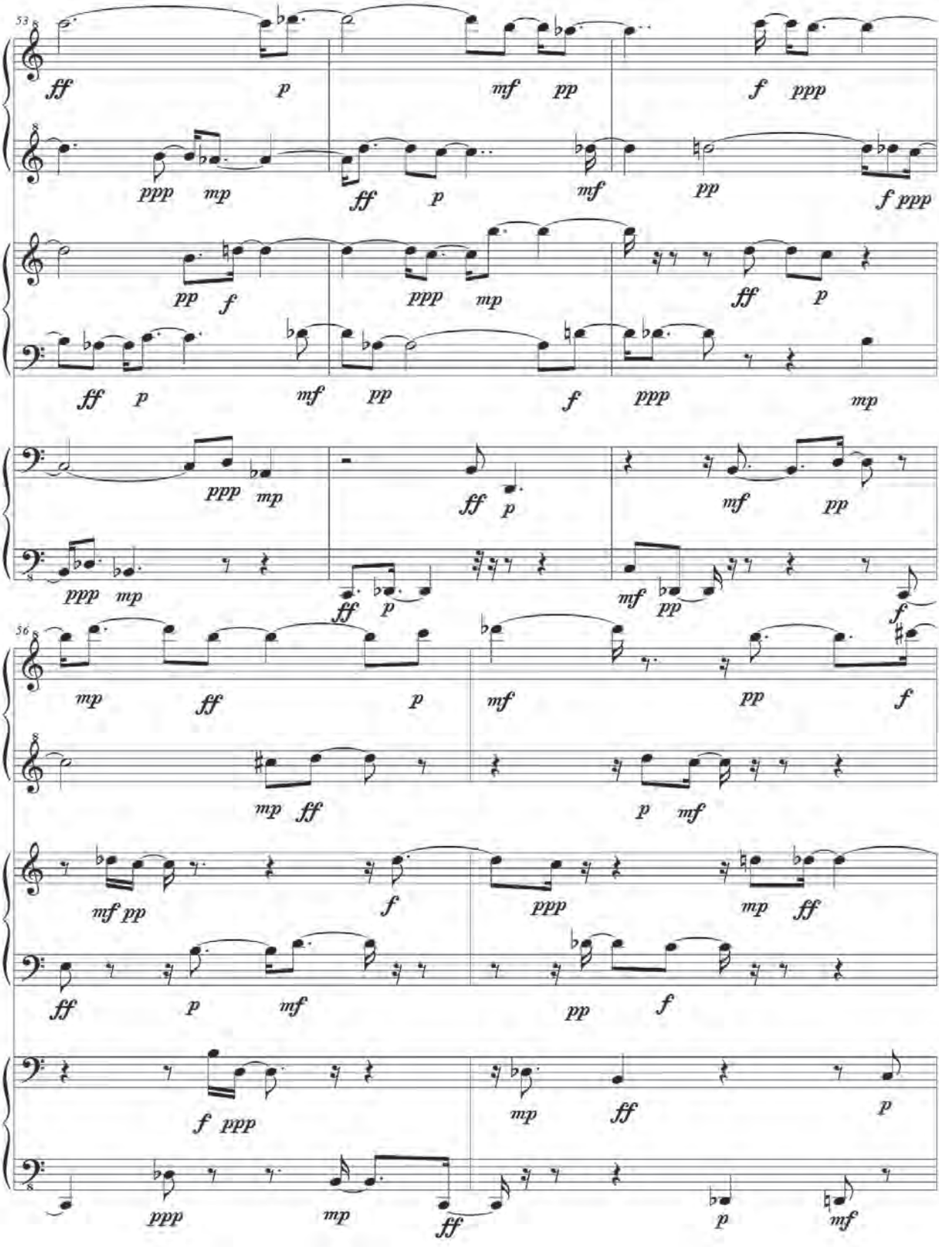

29
molto acc. trem
molto rall. trem.
ppp
ff
molto acc. trem
molto rall. trem.
ppp
ppp
ff
molto rall. trem.
molto acc. trem
ppp
ff
molto rall. trem.
molto acc. trem
ppp
ff
molto acc. trem
ppp
ff
ppp
ppp
30
molto acc. trem
molto rall. trem.
ppp
f
mp
molto acc. trem
molto rall. trem.
ppp
f
mp
molto rall. trem.
ppp
mp
molto rall. trem.
ppp
mp
molto rall. trem.
ff
mp
molto rall. trem.
ff
mp

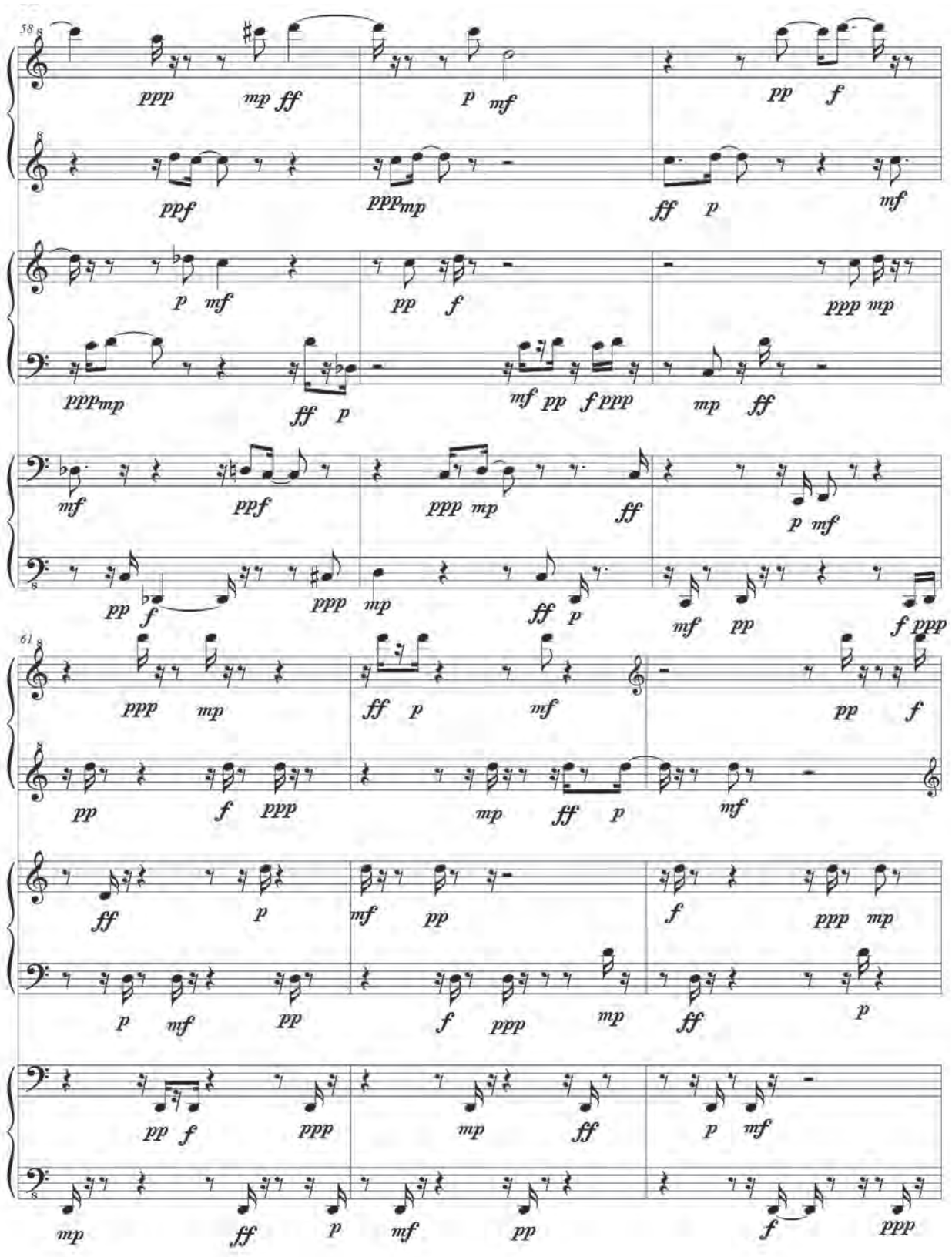

31
34

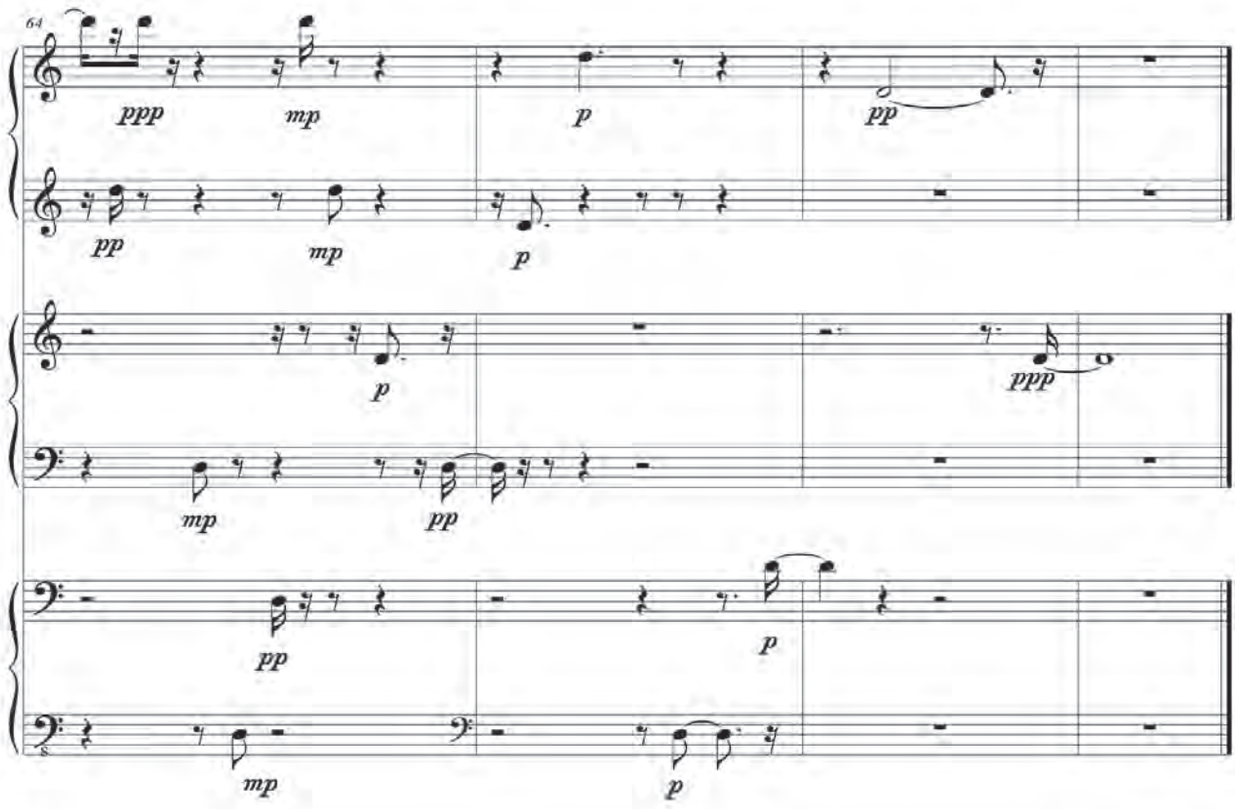

37
40


43
16


48
pp f ppp mp
ppp mp p mf pp
f ppp mp p
ppp mp p mf pp f
pp f ppp mp p mf
pp f ppp mp p mf pp
50
p mf pp f ppp mp
f ppp mp p mf pp f
mf pp f ppp mp p mf pp f
ppp mp p mf pp f ppp mp
pp f ppp mp p mf pp f
f ppp mp p mf pp


53
56


58
ppp mp ff p mf pp f
ppf ppp mp ff p mf
p mf pp f ppp mp
ppp mp ff p mf pp f ppp
mf ppf ppp mp ff p
pp f ppp mp ff p mf pp f ppp
61
ppp mp ff p mf pp f
pp f ppp mp ff p mf
ff p mf pp f ppp mp
p mf pp f ppp mp ff p
pp f ppp mp ff p mf
mp ff p mf pp f ppp



* Los compases de 18/4 deben ser pensados en segundos y medidos de una forma elástica, priorizando la naturalidad de crescendos, decrescendos, rallentandos y accelerandos por sobre la exactitud de las figuras.

Nuit d'invasion

2011

Fabrice Lengronne

Nuit d'invasion, para dos guitarras y sonorización, es la tercera de un ciclo de piezas construidas alrededor de la resonancia, natural o artificial, de los instrumentos.

A la exploración de un espacio de cuartos de tono realizado entre las dos guitarras por *scordatura* se suma el juego espacial, sonoro y escénico, con la sonorización estéreo de los instrumentos. La noche, pensada como tiempo del soñar, invade el espacio y lo fertiliza.

Nuits — 3. Nuit d'invasion

Notación

Afinación

La guitarra II se afina un cuarto de tono (50 ¢) más aguda que la guitarra I.

	G. I	G. II	o	G. I	G. II
Hz	440,0	452,9		442,0	455,0

Las alteraciones se aplican exclusivamente a las notas que las siguen inmediatamente.

Las notas se deben tocar en las cuerdas indicadas.
Si el decimonoveno traste está cortado al nivel de las cuerdas 3 & 4, saltar el compás 46.
Las secuencias se entienden como series de duraciones entre las 2 guitarras, sin superposición, dejando desarrollarse la resonancia (salvo indicación contraria).

Modos de ataque

cabezas de notas

- ● dedo (yema)
- v uña
- × percutido de la punta del dedo (mano derecha)

articulación

- ♁ *pizzicatto alla Bartók*

indicaciones textuales

- ***ord.*** posición ordinaria
- ***sul tasto, sul pont.*** uso tradicional

Las notas *staccato* se deben apagar con el dedo.

Silencios

- silencio de la duración necesaria para la extinción de la resonancia (cualquiera sea).
- silencio de la duración igual a la resonancia anterior (cualquiera sea).

Ornamentos

- × golpe en la caja
- ***sul cassa*** sobre la caja, cerca del borde
- frotación longitudinal de la cuerda con la uña
- ***port.*** portamento sobre la cuerda hasta la nota indicada

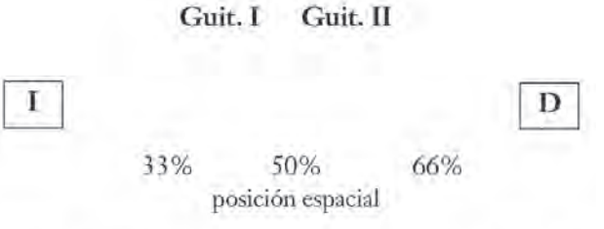
Sonorización

I
D clave de espacialización, **I** indica el parlante izquierdo, **D**, el parlante derecho.

En la partitura, *Sonorización I* se aplica a la Guitarra I, *Sonorización II* a la guitarra II.

La intensidad se da en dB normalizados, como en la mayoría de las consolas de mezcla, 0 siendo la intensidad máxima. El ajuste se hará a partir del ***f*** del compás 13, como máximo que no debe saturar (-6 dB en los parlantes I & D).
Las guitarras se pueden amplificar con micrófonos externos o internos a las guitarras.
La sonorización se puede controlar con un patch de Pure Data disponible a pedido por correo electrónico a: *musique@anarchipel.net*

Plano escénico

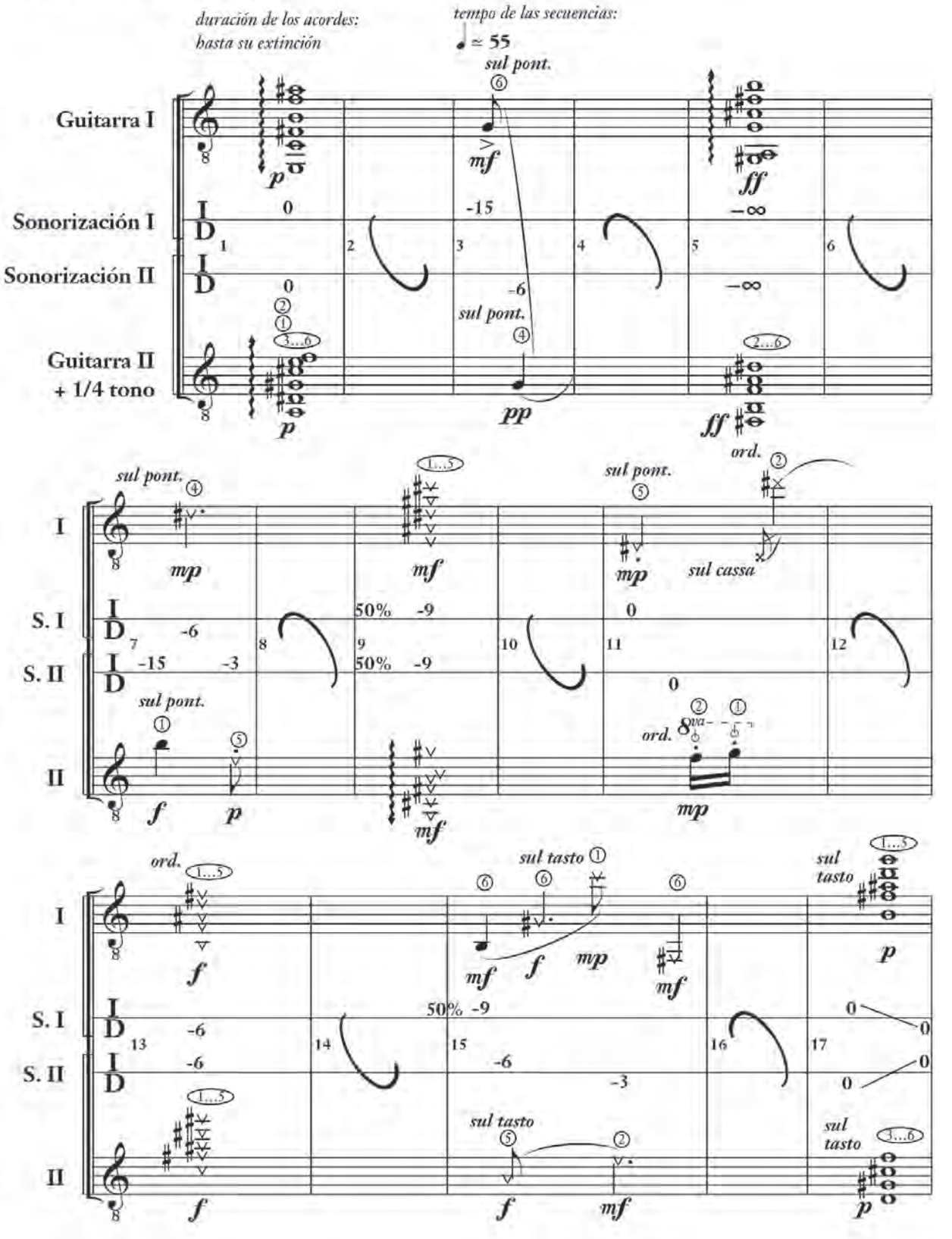


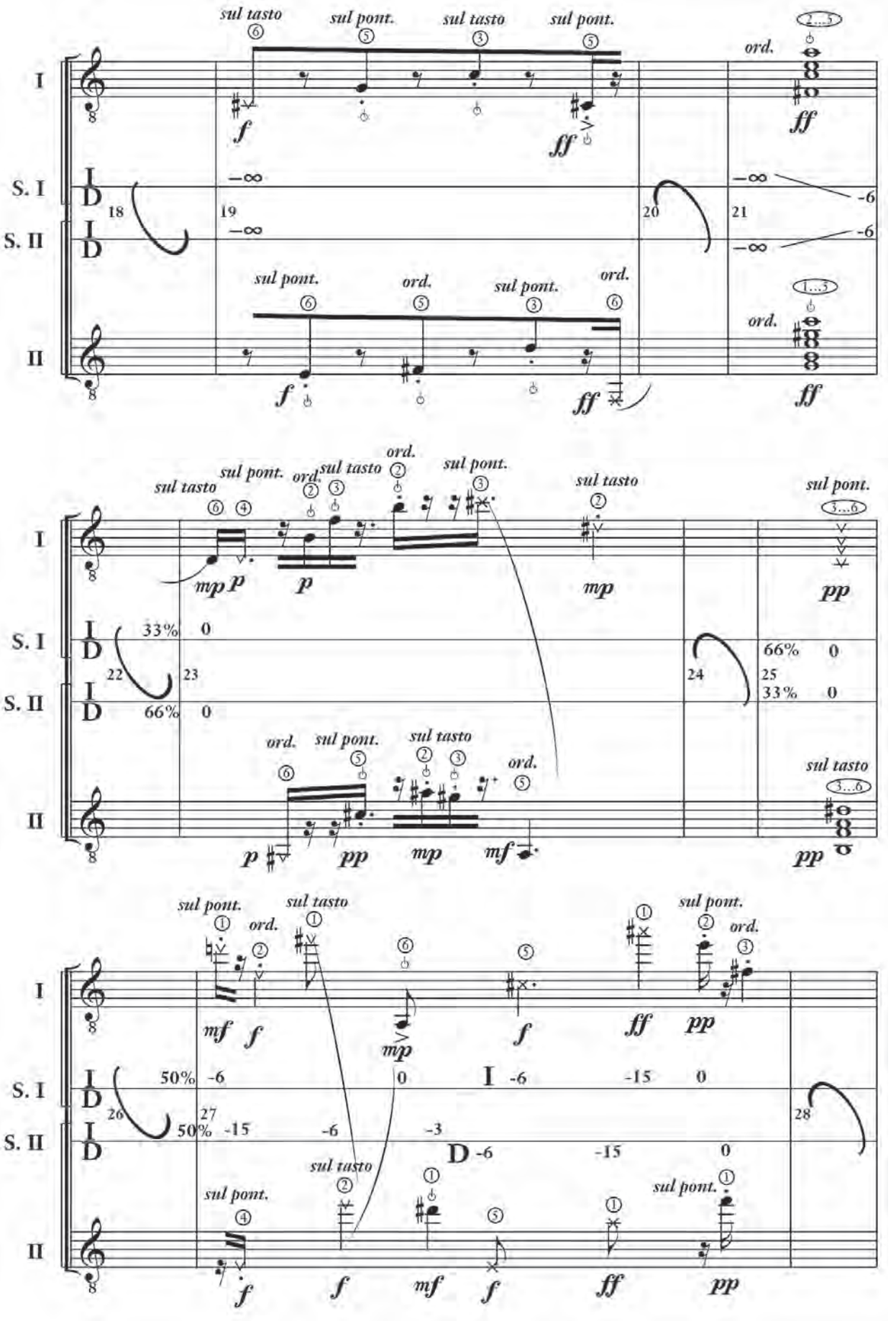
Las guitarras pueden estar enfrentadas para mejor comunicación visual entre los guitarristas.

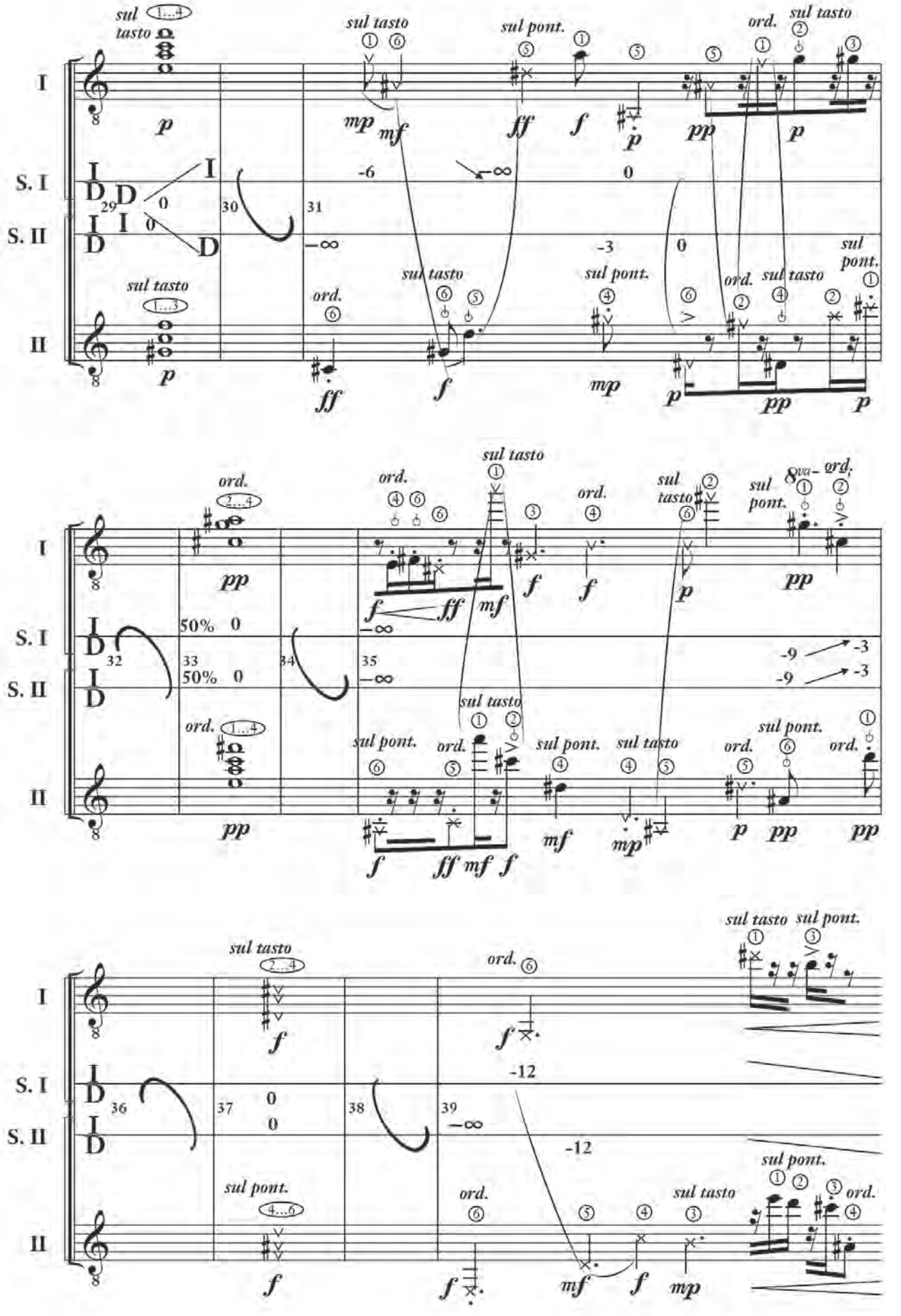
Nuits — 3. Nuit d'invasion

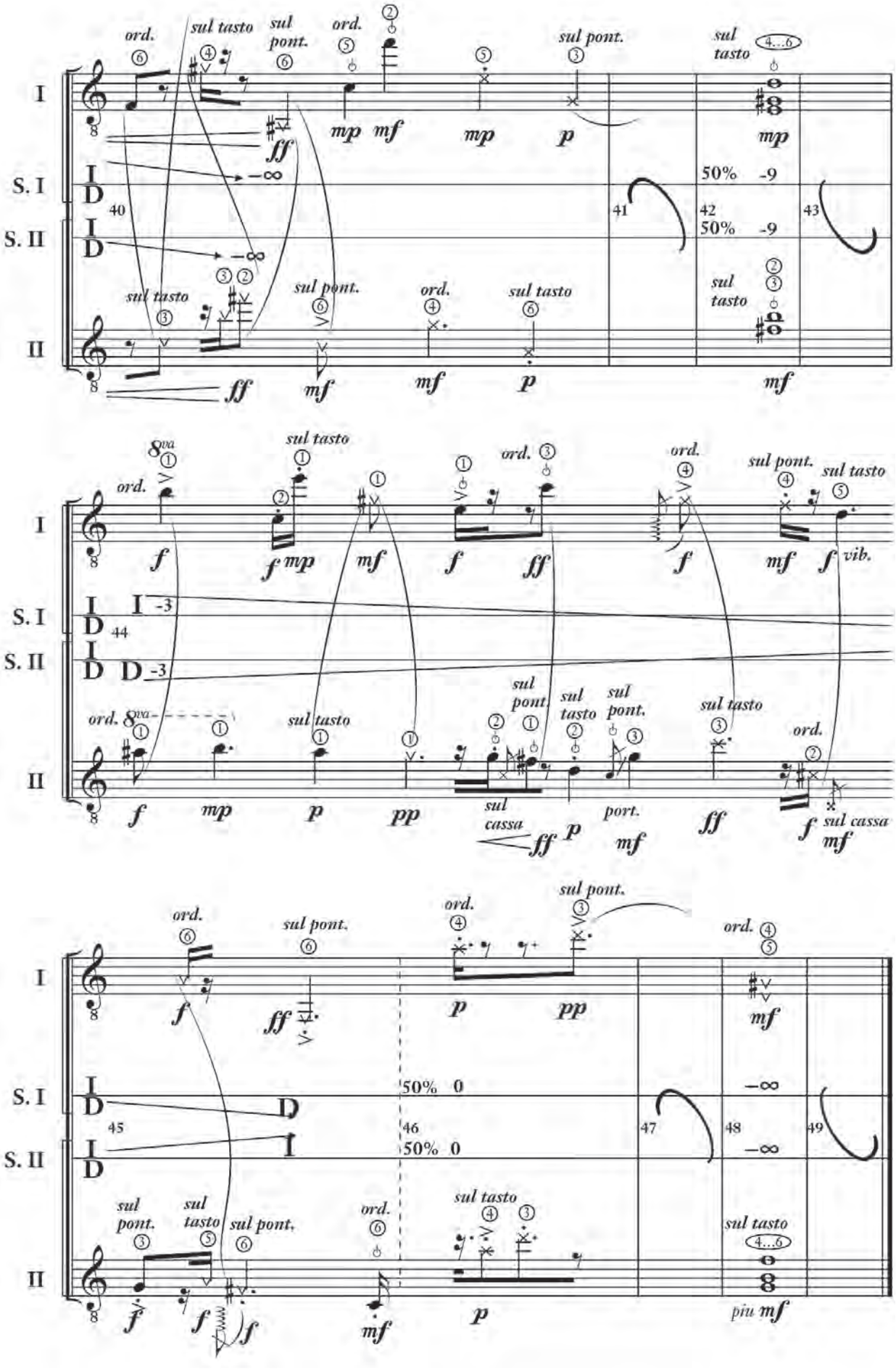
2 guitarras a distancia de un cuarto de tono y sonorización

Fabrice Lengronne, 2008-2011




I
S. I
S. II
II
sul tasto
sul pont.
ord.
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
33%
66%
50%
-∞
-6
-15
-3


I
S. I
S. II
II
sul tasto
ord.
sul pont.
8va
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
50%


ord.
sul tasto
sul pont.
ord.
sul pont.
sul tasto
I
S. I
S. II
II
50% -9
50% -9
8va
vib.
sul cassa
port.
50% 0
50% 0
piu mf

Teletransportación 1

2017

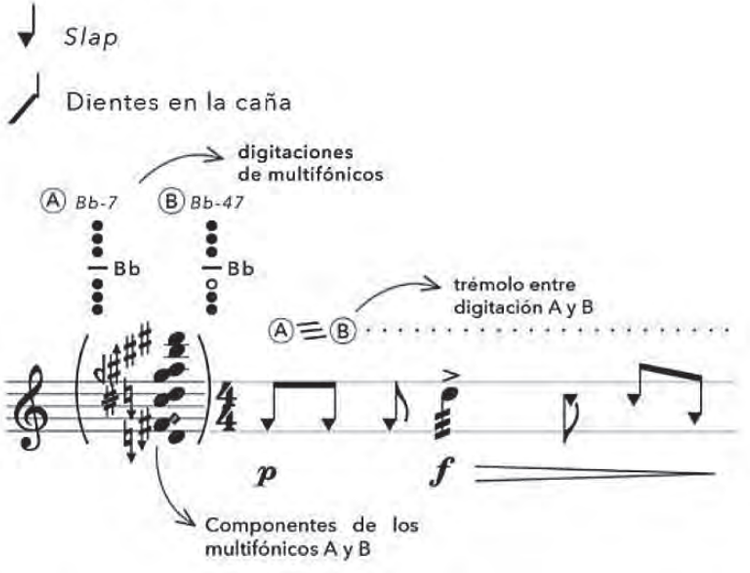
Lucía Chamorro

Pieza que explora diferentes posibilidades del cuarteto de saxofones mediante el uso de multifónicos, técnicas extendidas y disociaciones entre digitaciones y articulaciones. El proceso creativo fue influenciado por la escucha de los sonidos del entorno, la voz hablada y la improvisación libre. Busca crear la imagen sonora de un ritual de teletransportación hacia un lugar imaginario, en el que suenan vocalizaciones y conversaciones entre seres también imaginarios.

Teletransportación 1 (2017)

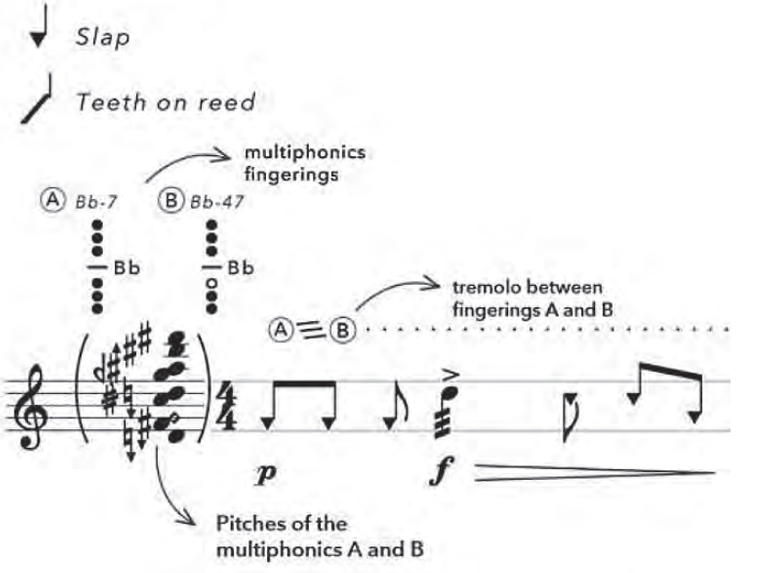
para cuarteto de saxofones | for Saxophone Quartet

Instrucciones



Hacer sonar en primer plano la zona registral en la que está ubicada la cabeza de la nota (aunque también sonarán otros componentes)

Instructions

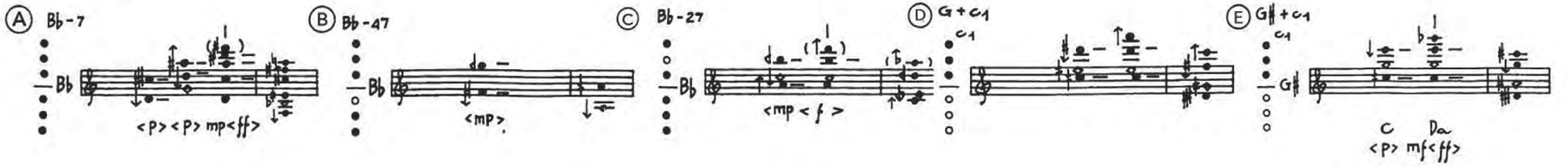


Foreground: sounds of the registration area where the noteheads are placed (others components will also sound)

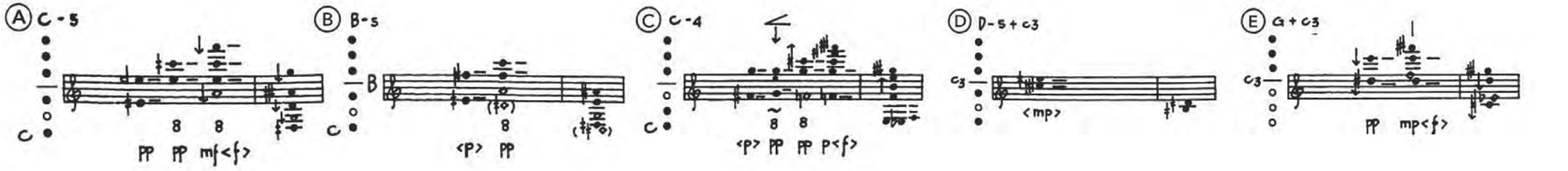
Fingerings of the multiphonics of the piece* / Digitaciones de los multifónicos de *la pieza**

SOPRANO

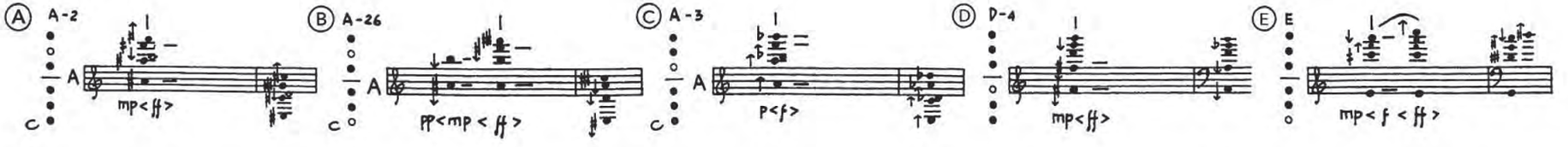
ALTO



TENOR



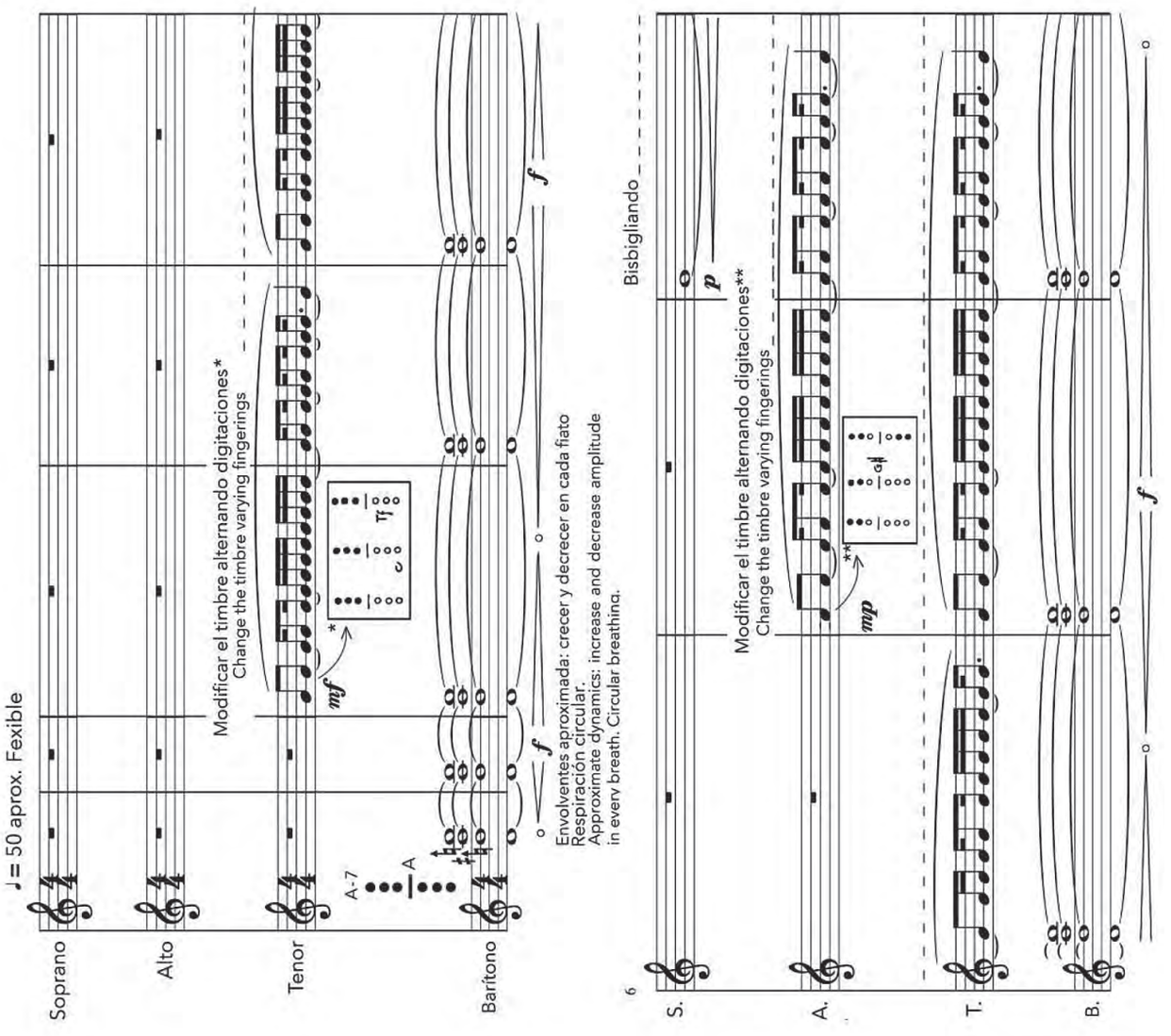
BARÍTONO

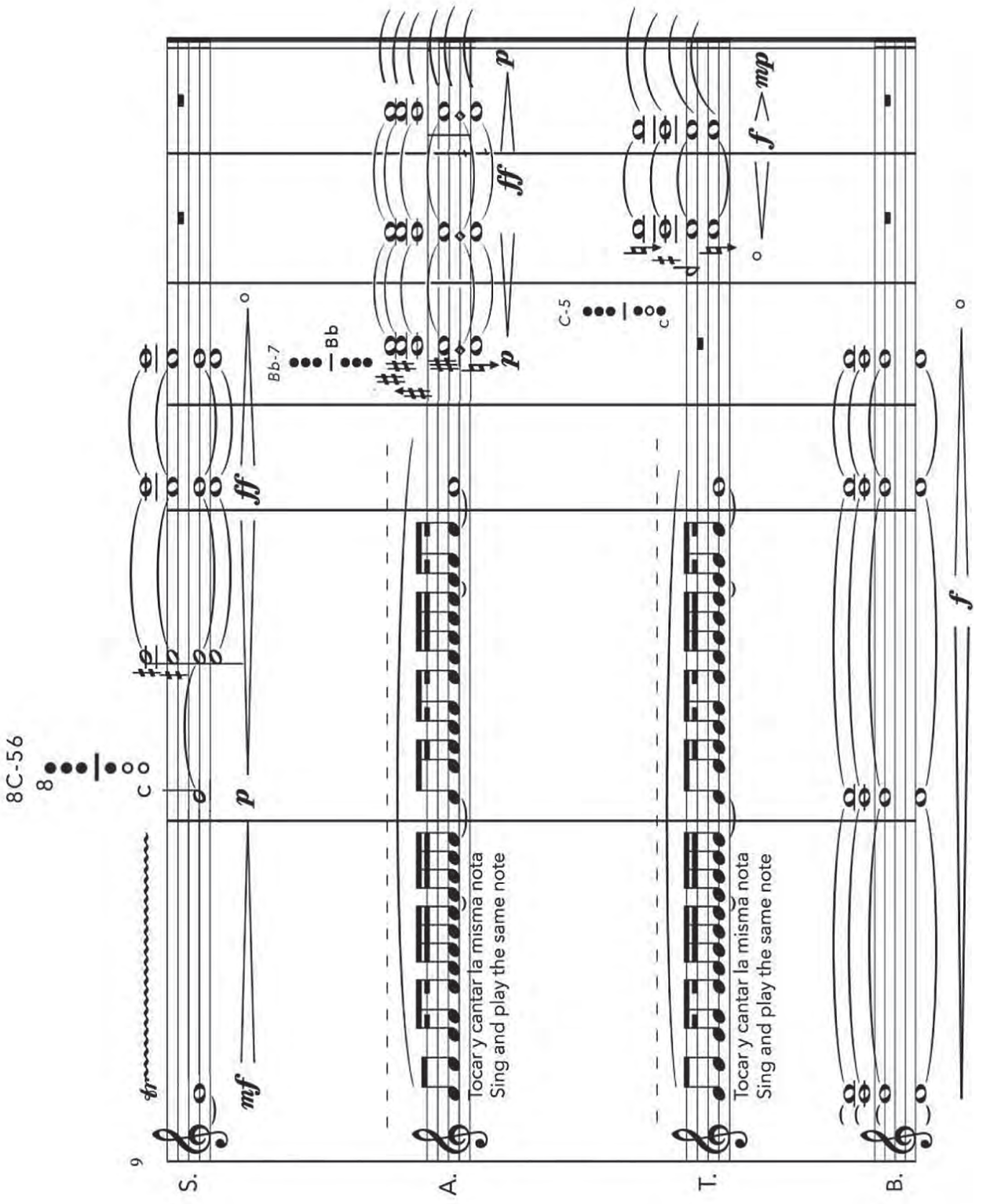


* Fingerings based on the book ***The techniques of saxophone playing***, by Marcus Weiss / Digitaciones basadas en el libro ***The techniques of saxophone playing***, de Marcus Weiss

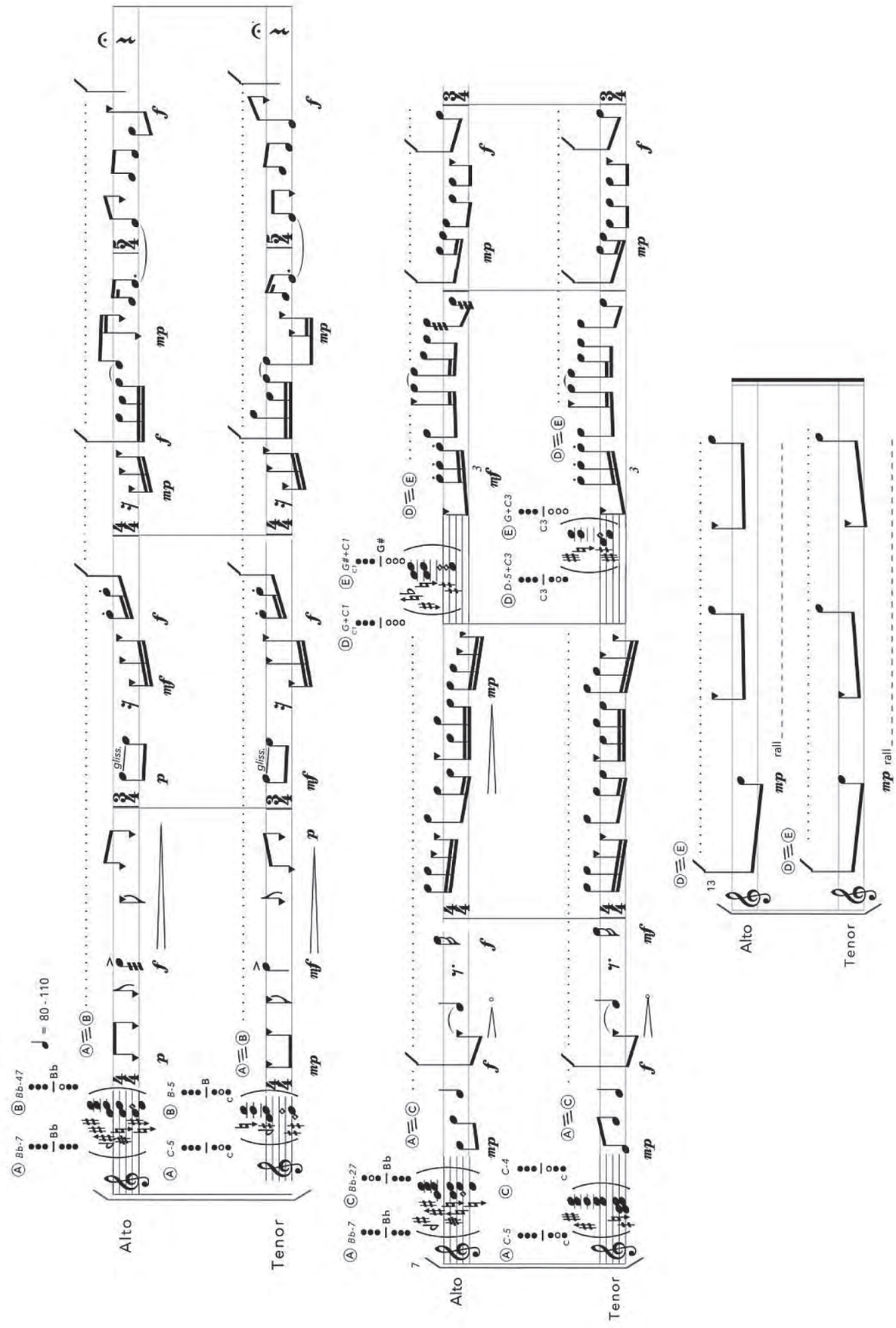
Teletransportación 1

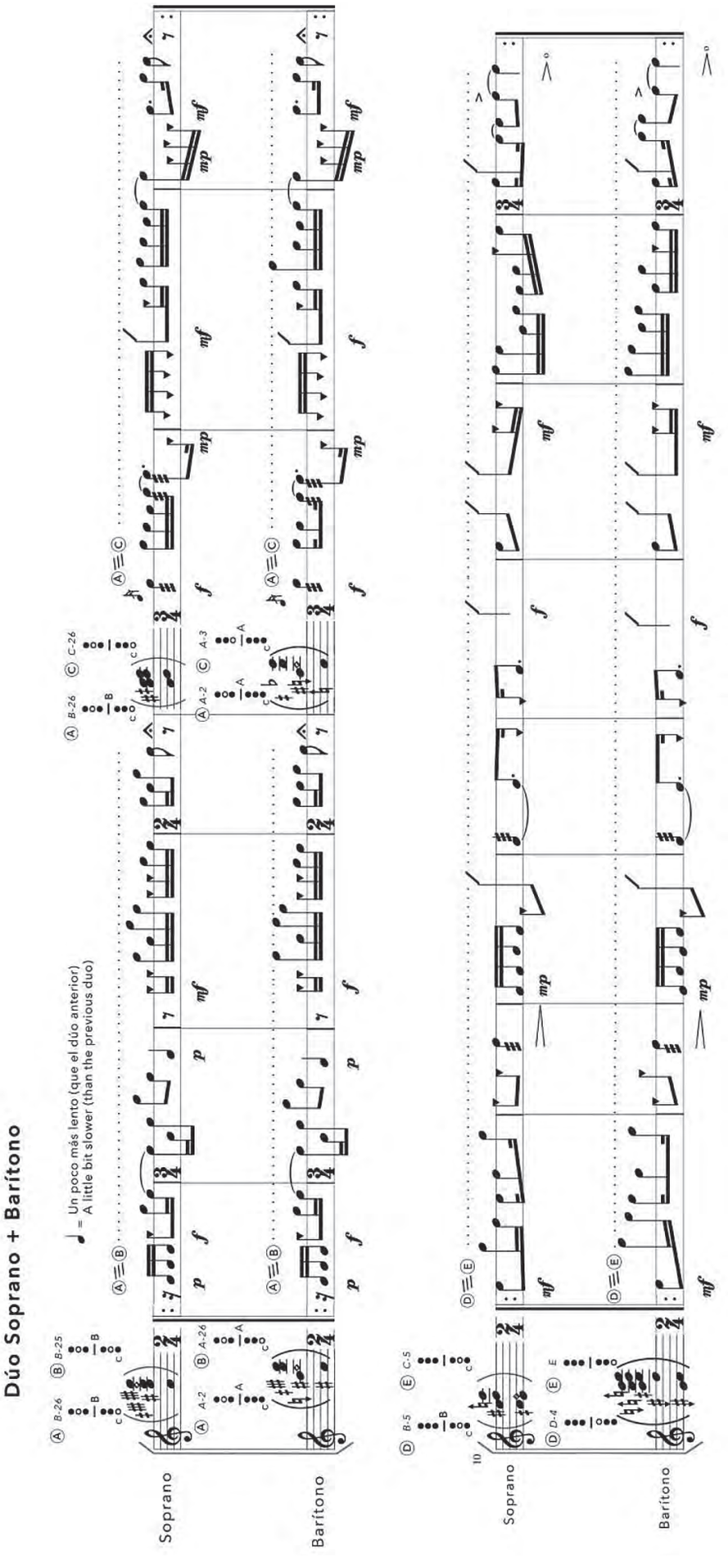
for saxophone quartet / para cuarteto de saxofones

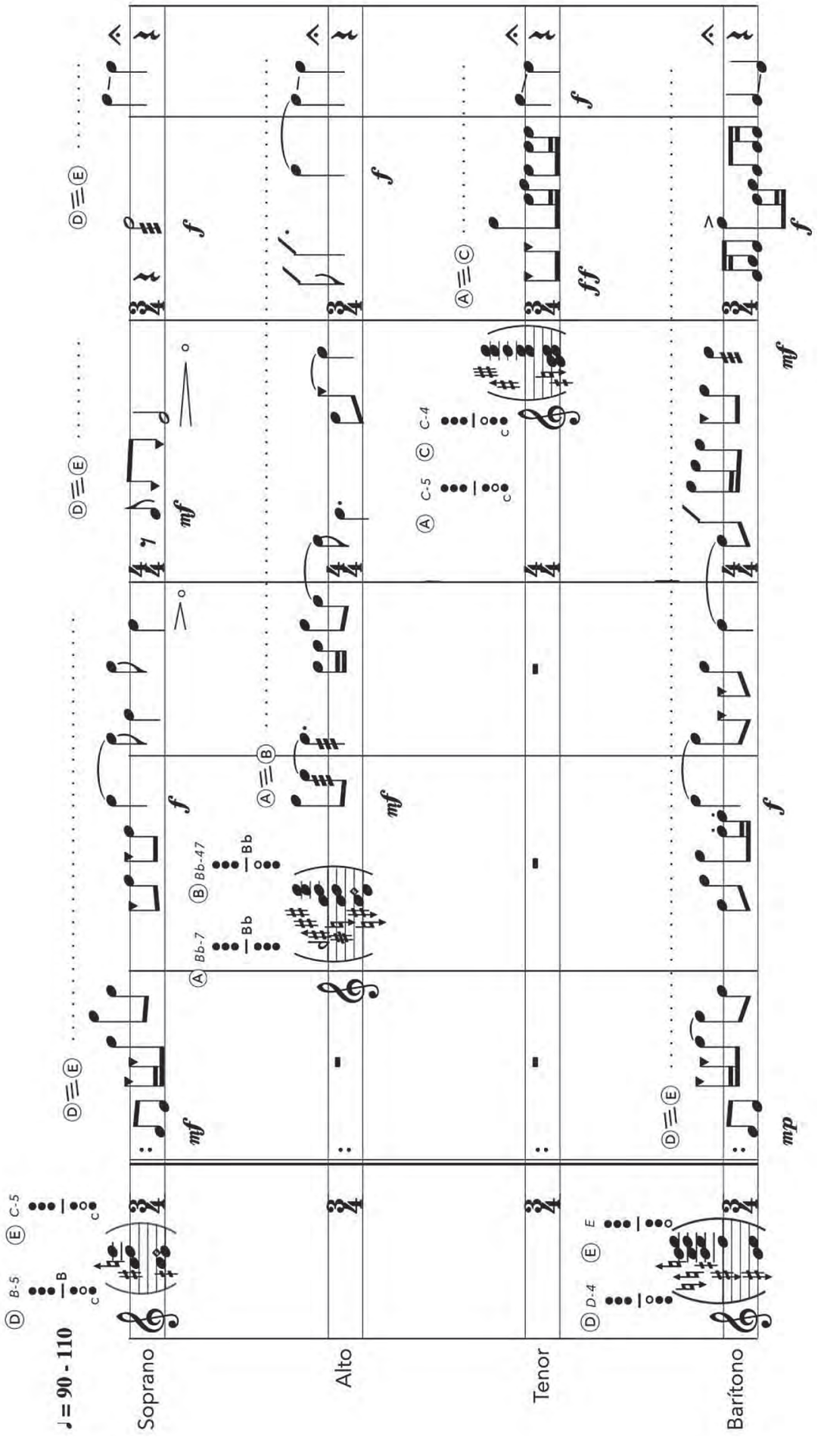


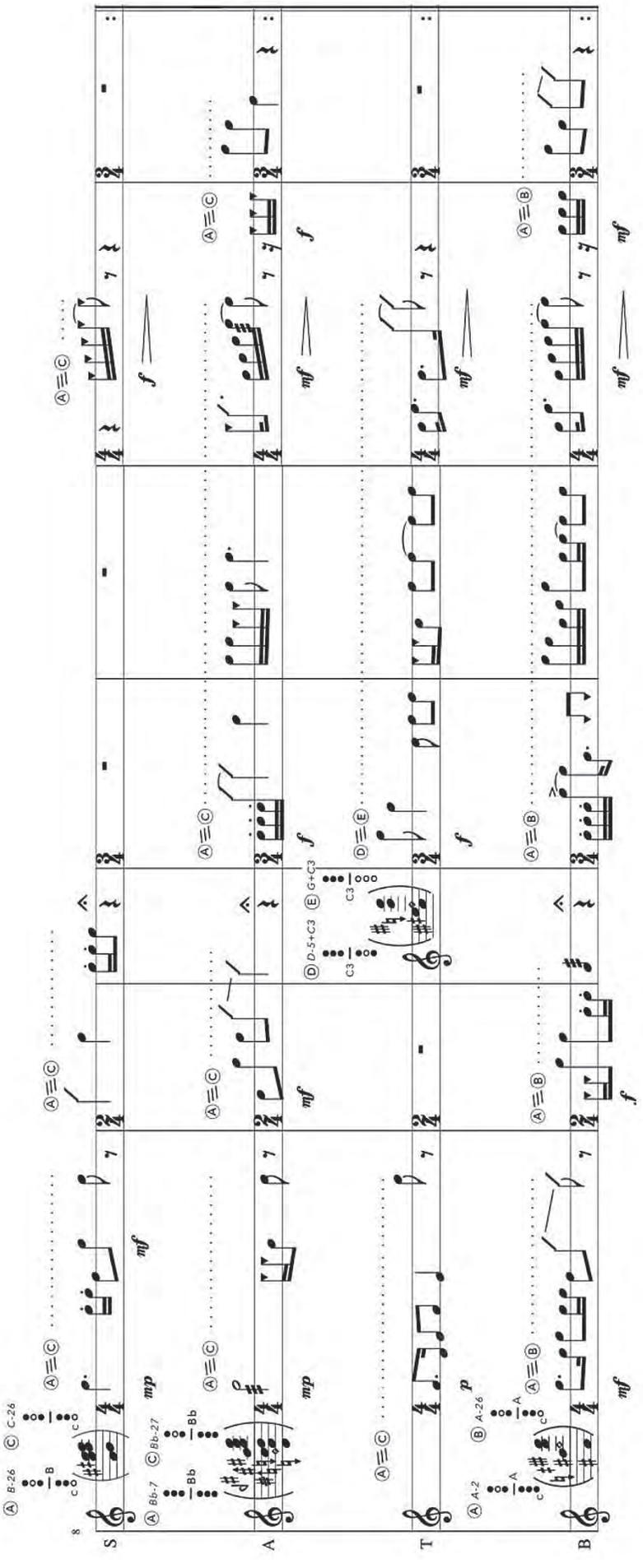

8C-56
Bb-7
C-5
Tocar y cantar la misma nota
Sing and play the same note
Tocar y cantar la misma nota
Sing and play the same note
S.
A.
T.
B.

Dúo Alto + Tenor:




Dúo Soprano + Barítono
♩ = Un poco más lento (que el dúo anterior)
A little bit slower (than the previous duo)
Soprano
Barítono
Soprano
Barítono


♩= 90 - 110
Soprano
Alto
Tenor
Barítono


S
A
T
B
mf
mp
f
p

El baldío

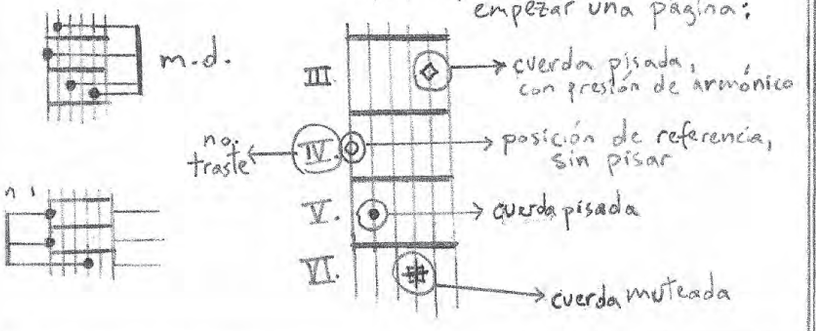
2015

Marcelo Rilla

Escribí *El baldío* a pedido de Guzmán Calzada, con quien durante años conversamos sobre lo especialísimo de las finalis del canto llano, y de cómo ellas (aun siendo solo notas) tenían la capacidad de absorber el pasado al asumir un estatuto de arribo. A su pedido respondí buscando componer desgaste, óxido y desmemoria, integrándolos en una continuidad poco diferenciada; una superficie liviana y sucia a la vez. El título de la pieza viene de un relato de Roa Bastos en el que se cuenta una especie de alumbramiento. En realidad, esa la línea de tiempo es más entendible como una membrana de llegadas de la que pueden emerger 'cosas como cuerpos'.

La obra puede ser tocada enteramente por un solista, o bien realizarse por varios guitarristas turnados, buscando administrar algunas superposiciones en la sucesión de partes estudiadas.

tablatura:



La tablatura proyecta temporalmente las acciones asignadas a cada dedo, a partir de la posición especificada al comienzo de cada página. Toda acción es potencialmente audible, y a su vez actualiza el "estado" de una cuerda, viabilizando/obstruyendo/afectando la audibilidad de otras acciones

Las figuras rítmicas indican el intervalo temporal entre el comienzo de una acción y la siguiente (dos "estados consecutivos"), sean en la misma o en distintas cuerdas.

acciones.

- ● – pulsar.
- ◒ – pisar
- ◠ – levantar el dedo, despegándolo de la cuerda.
- ◆ – tocar con presión de armónico
- ◆ – pisar con presión media, sin llegar a tocar la madera.
- ■ – "tapping".
- ⌖ – apagar resonancia.
- 👁 – situar el dedo al costado de la cuerda, tocándola/rozándola/frotándola con la uña
- ◈ – situar la yema sobre la cuerda, sin tocarla, permitiendo producir un "zumbido" interferente cuando esta vibra

■ - - - ◆ - - - ◠ – transiciones.

– acción silenciosa

○ – prolongación de un "estado"

⑤ / -1 – cambio pasajero de cuerda/traste.

↯ – restauración de la posición original del comienzo de página

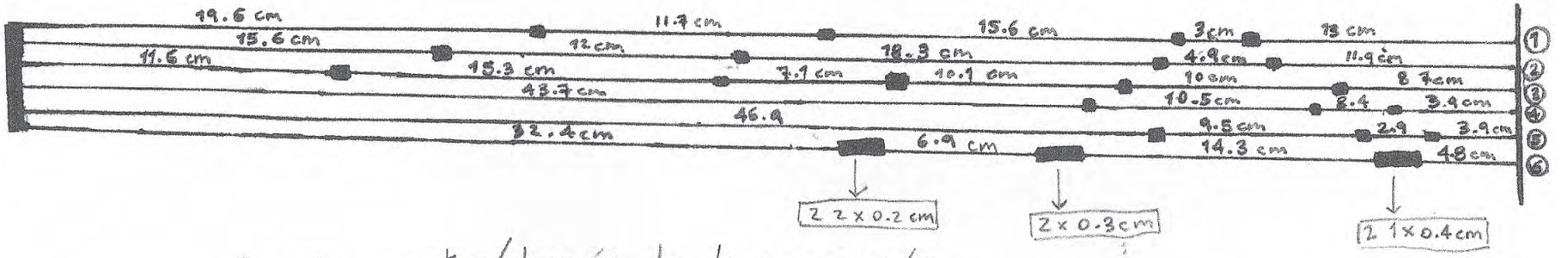
vibrato longitudinal, dentro y a través de los trastes

/ – glissando

⌖/○/⌖---○ – "Pedalización": Apagar/liberar/ las cuerdas que no están siendo directamente accionadas, usando falanges, palmas, brazo, u otras partes

preparación La guitarra es intervenida con una serie de masas cilíndricas adheridas a distintas zonas de cada cuerda. Cada cilindro se fabrica con recortes rectangulares de cinta de papel adhesiva, los cuales envuelven compacta y homogéneamente la cuerda, cubriendo las áreas indicadas en el esquema En el mismo se indican las ubicaciones y dimensiones precisas de cada cilindro.

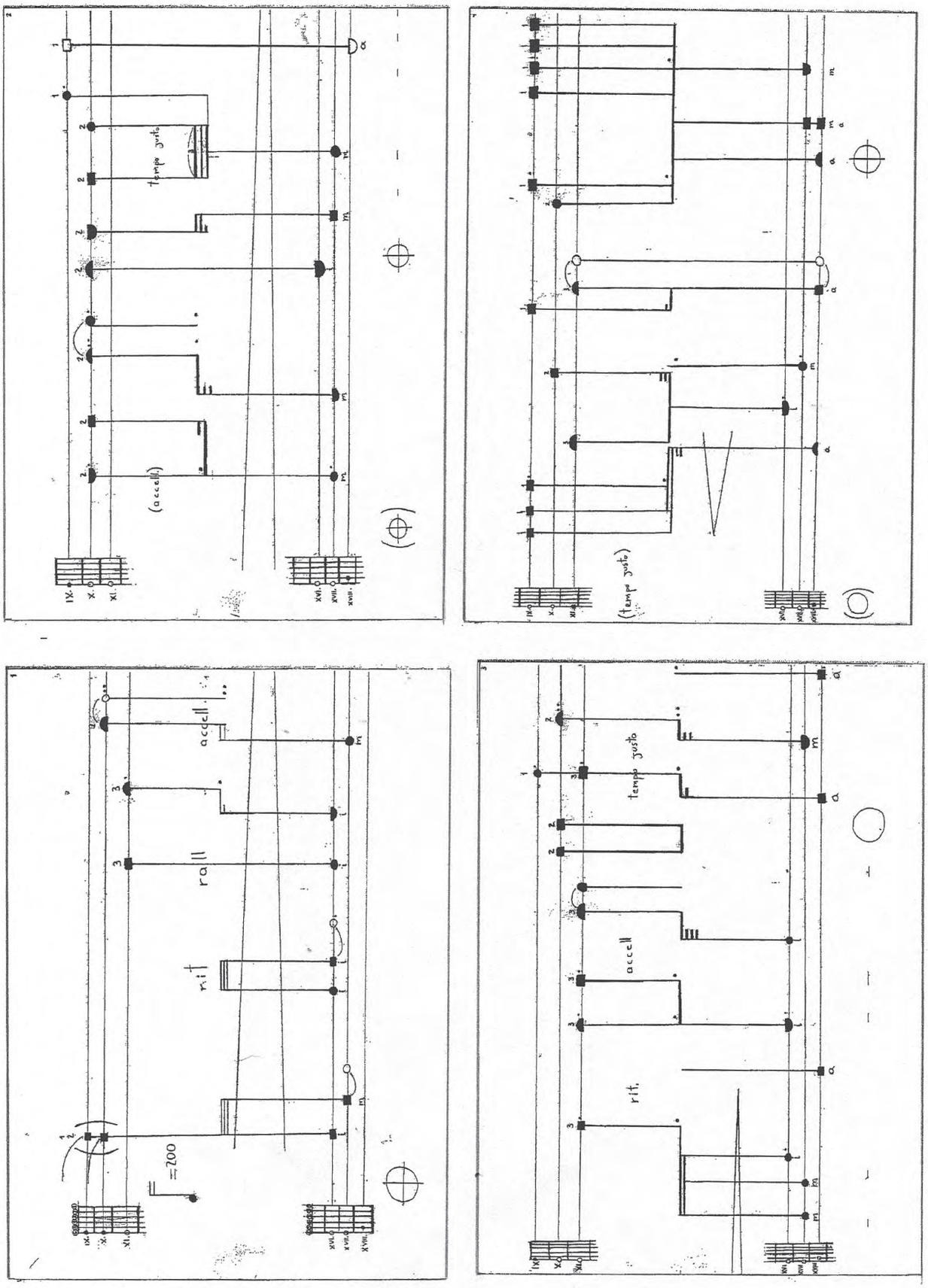
diámetro de los cilindros: cuerdas ①, ②, ③ - 4 mm
cuerdas ④, ⑤ - 5 mm
} Extensión 5-7 mm

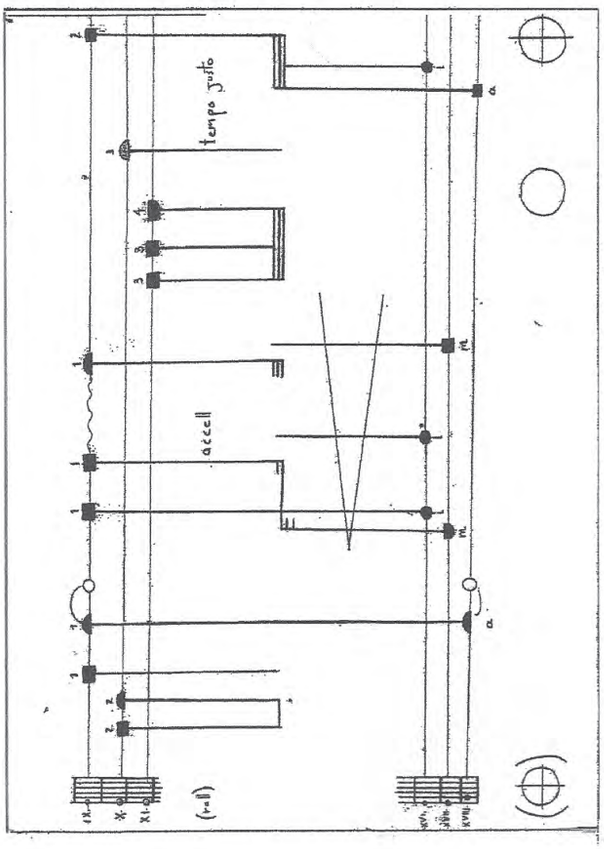


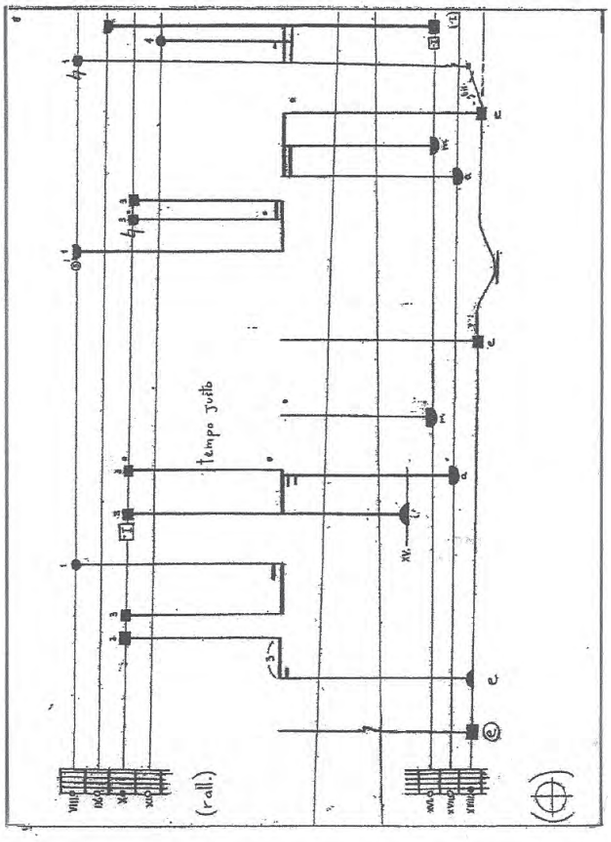
afinación: antes/después de la preparación

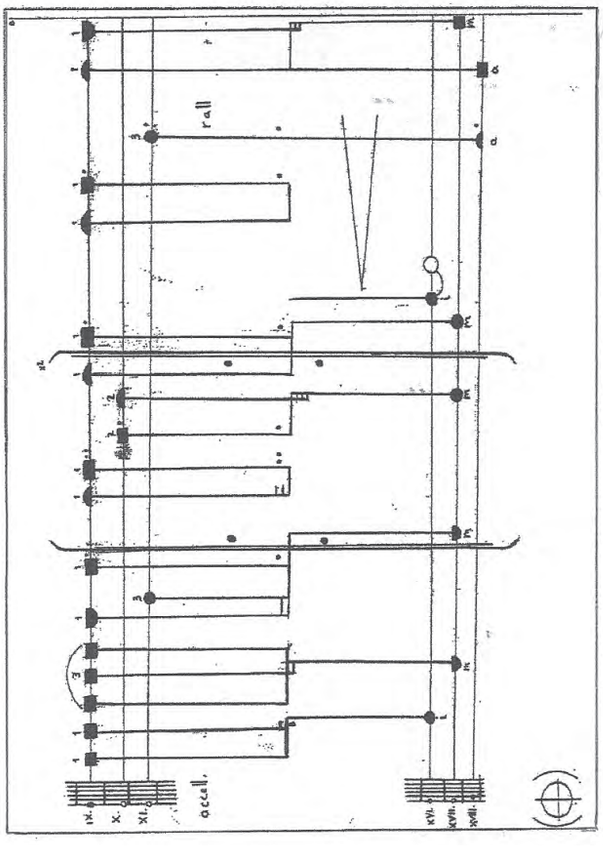
① mi b +20c / do# -22c
② si b -20c / Sol# -35c
③ fa# +20c / mi +35c
④ do# +10c / do +17c
⑤ so # +30c / Sol# -25c
⑥ mi b +15c / re -35c

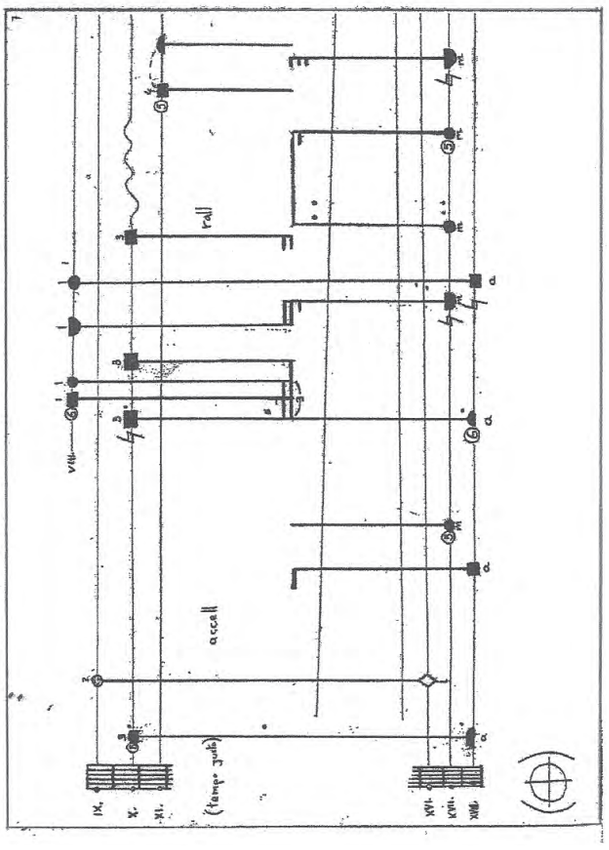
Marcelo Rilla. "El baldío"

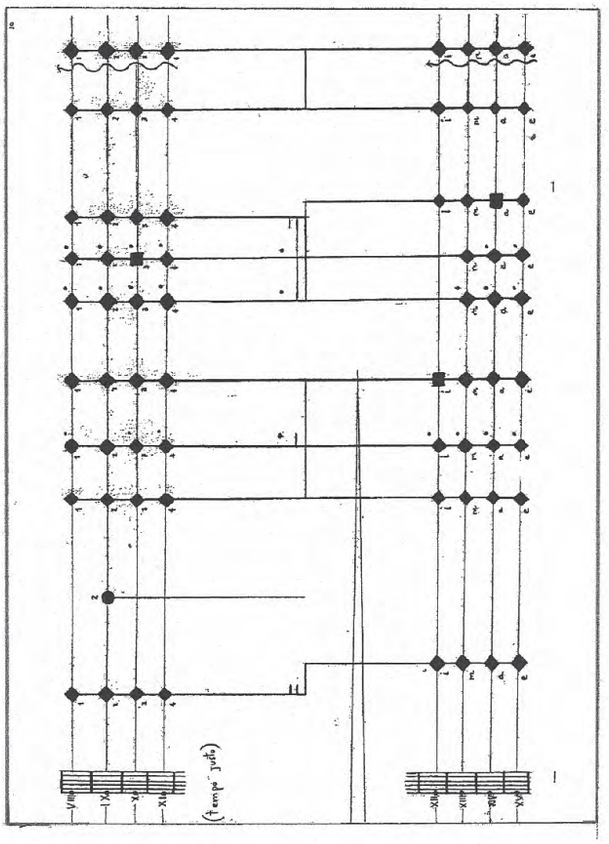

tempo justo
(accell.)
(tempo justo)
accell.
rall
rit
=200
tempo justo
accell
rit.

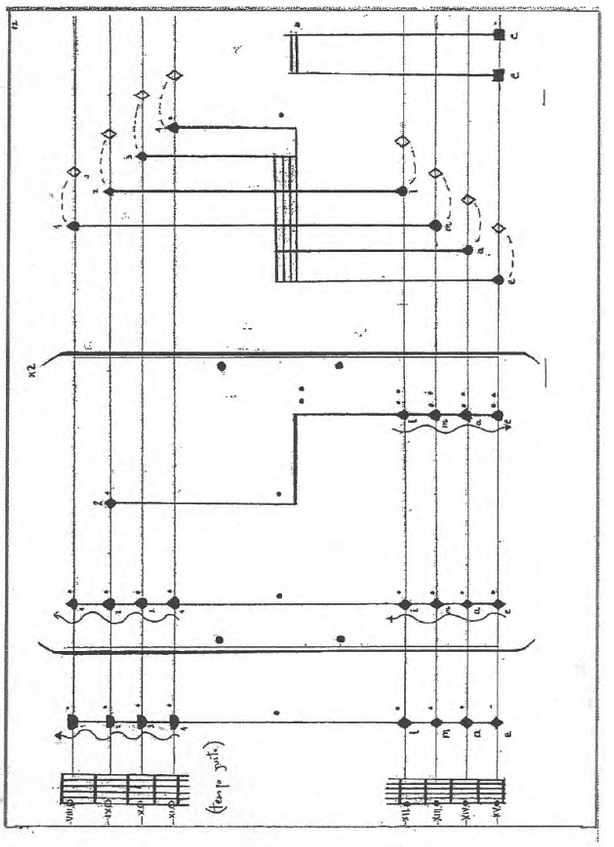

tempo justo
accell
(rall)

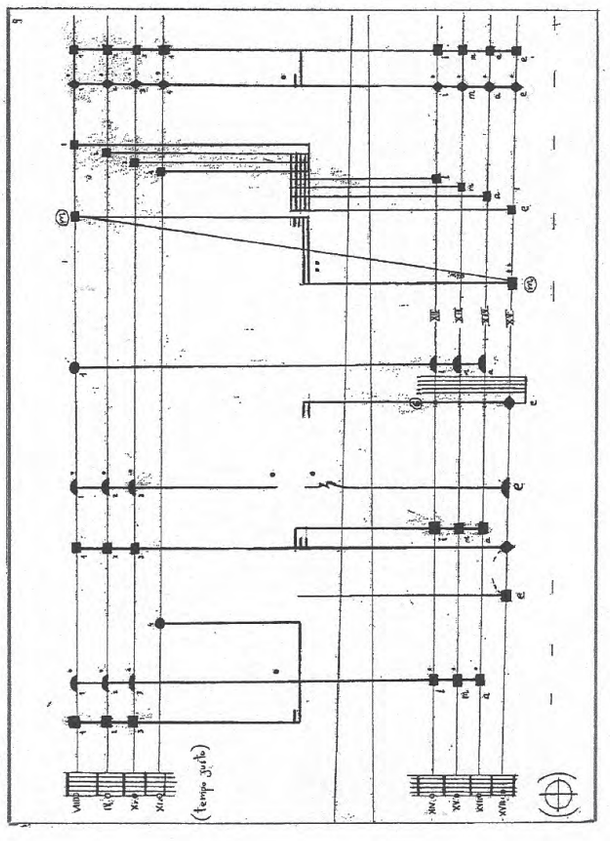

tempo justo
(rall.)

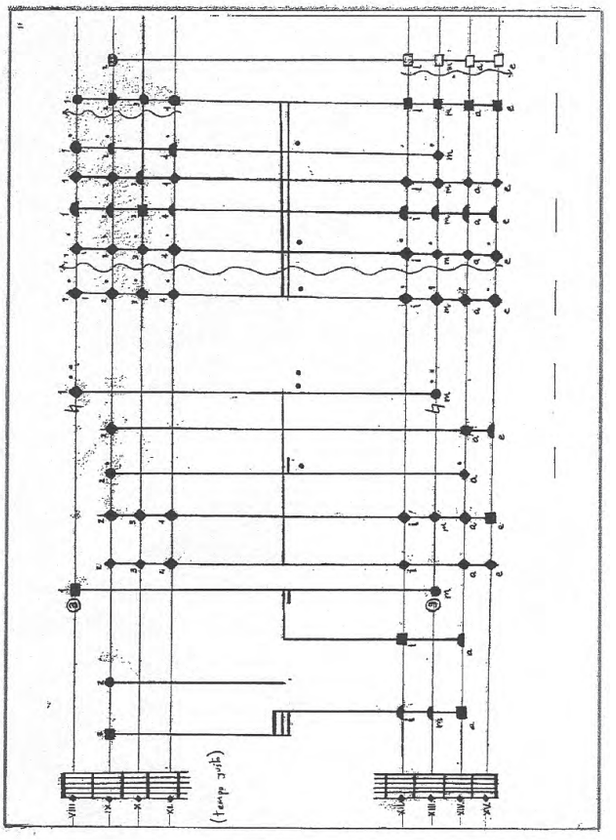

rall
accell.

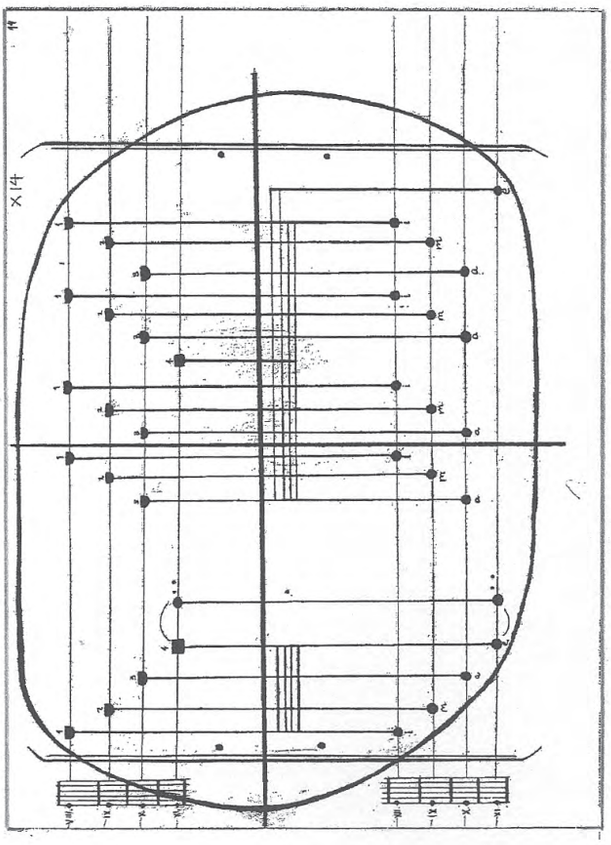

rall
accell
(tempo justo)

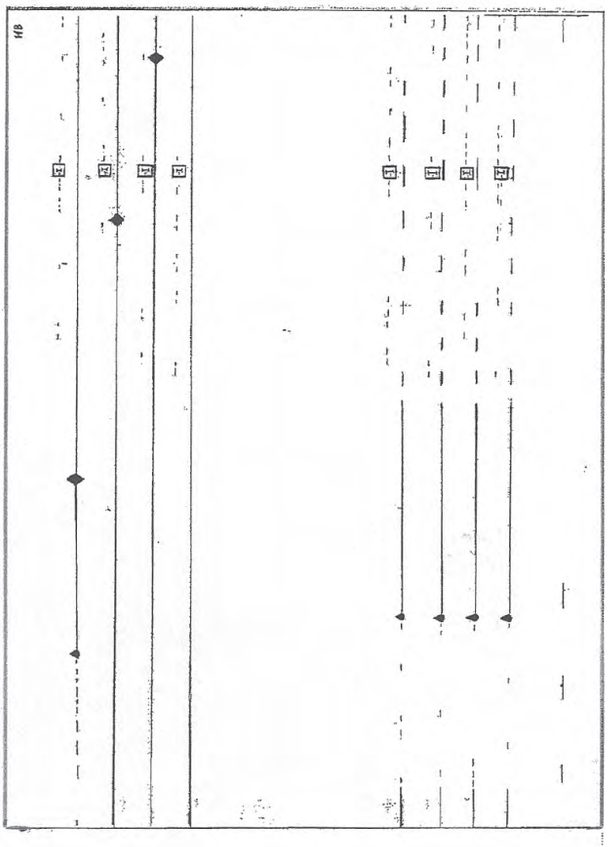


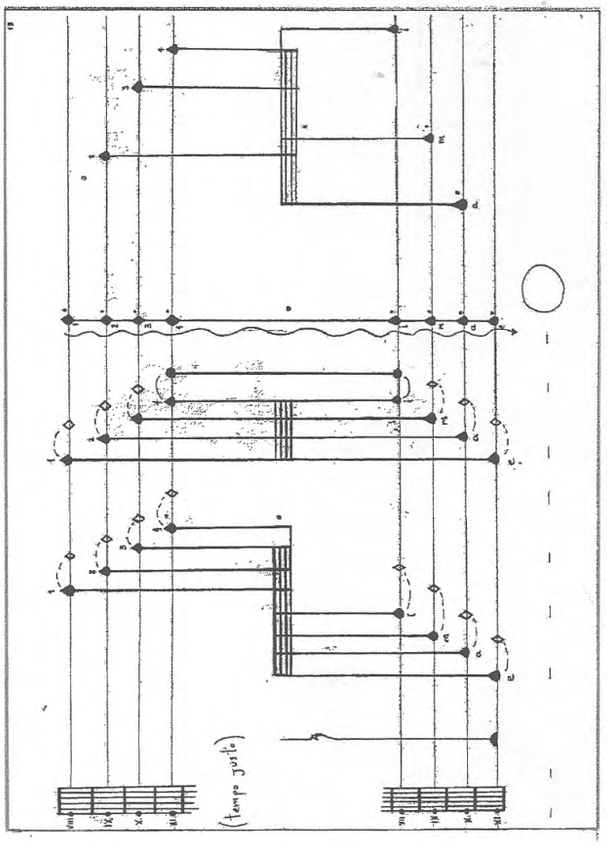


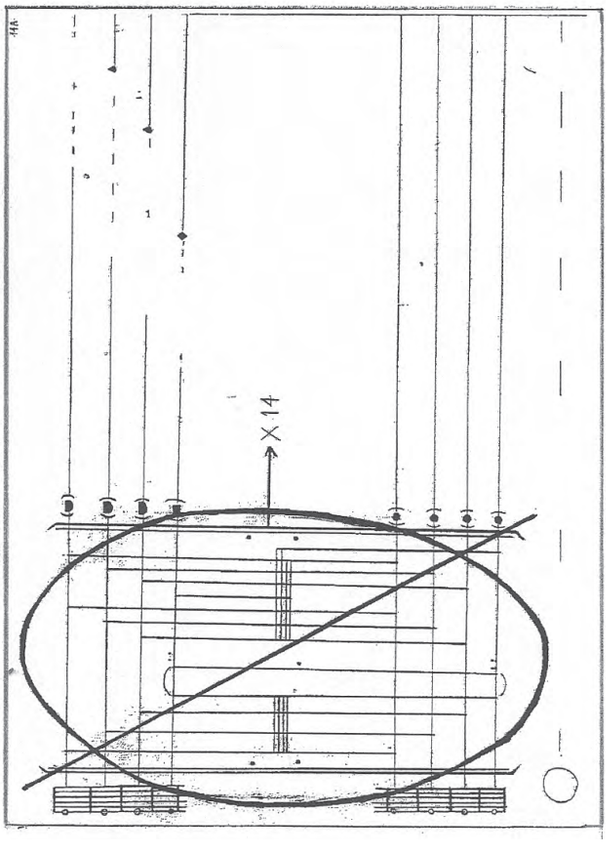


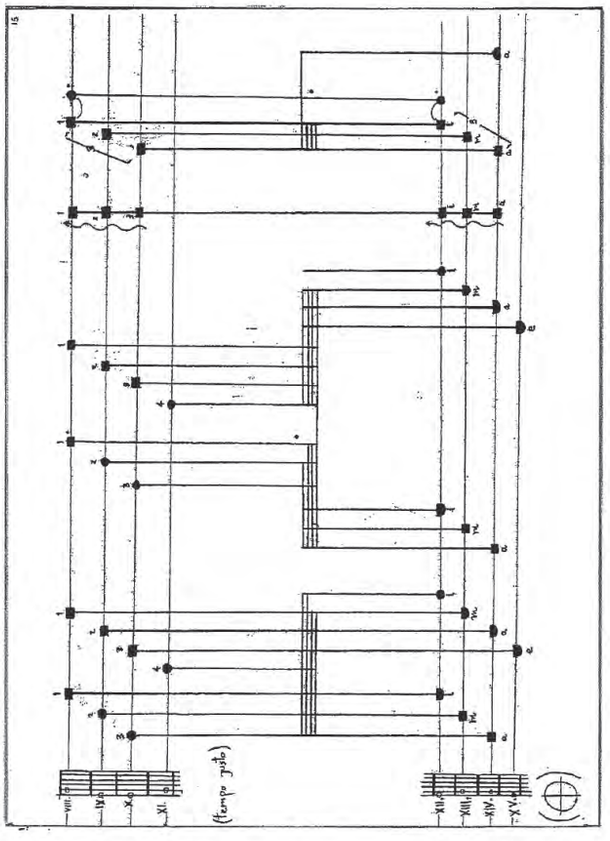


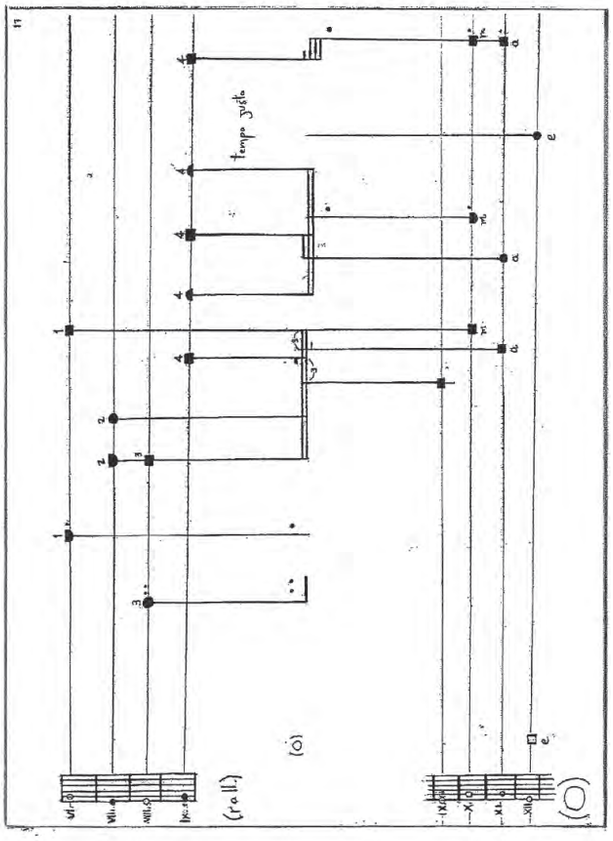

11
X 14

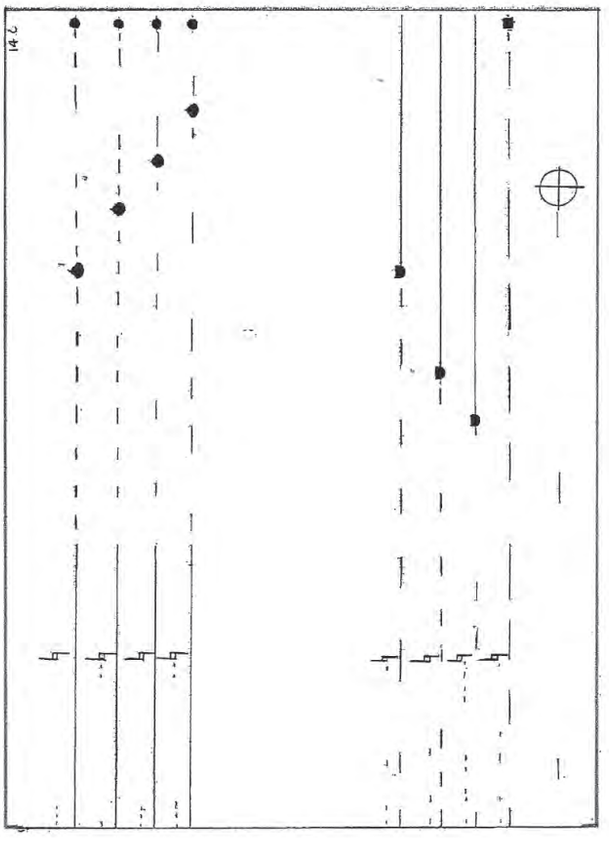

11B

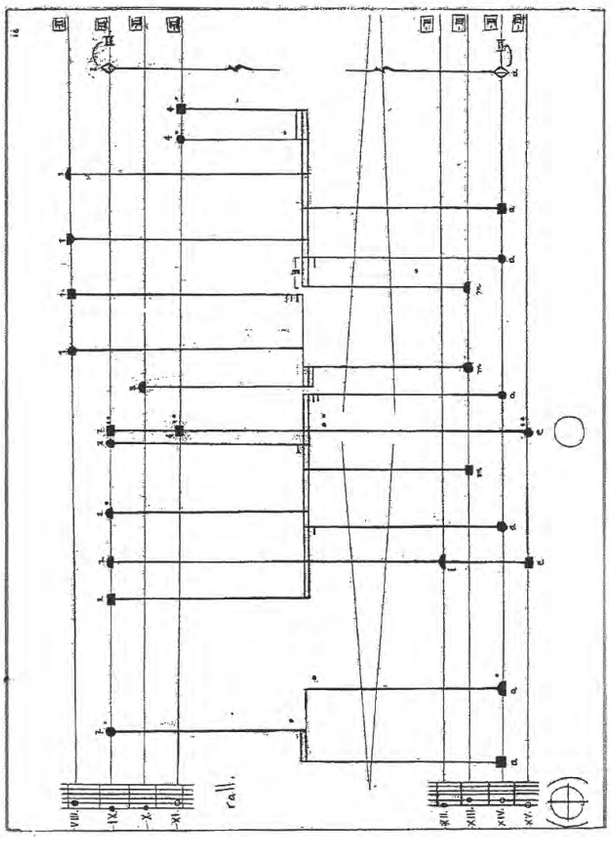

11
(tempo gestão)

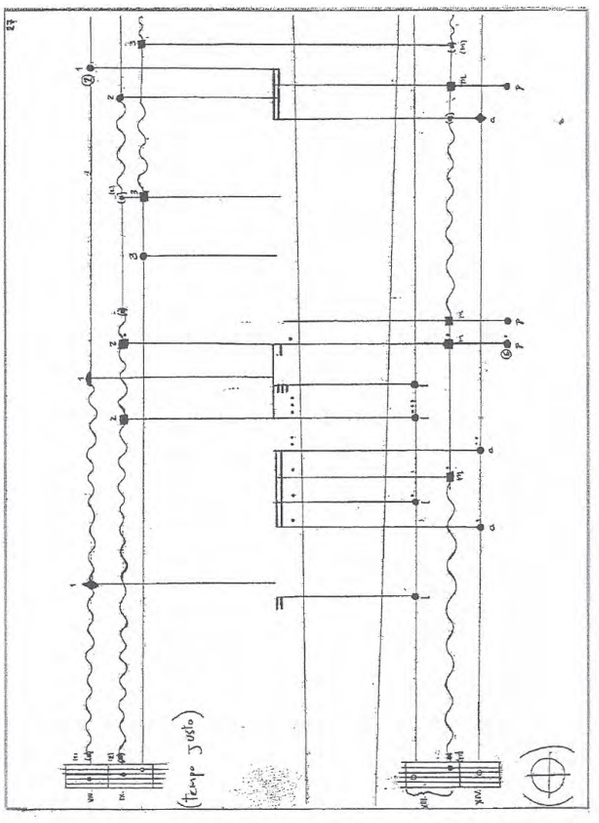

11A
X 14

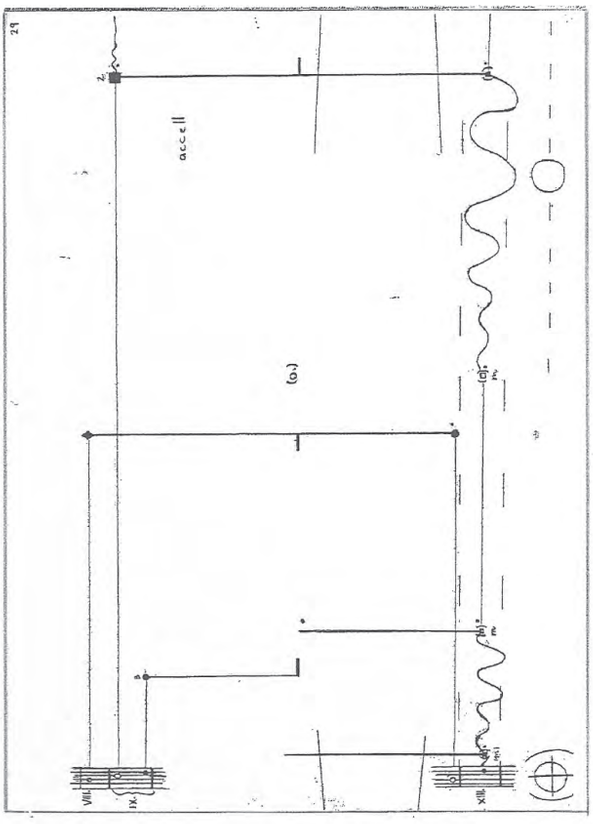

15
(tempo justo)

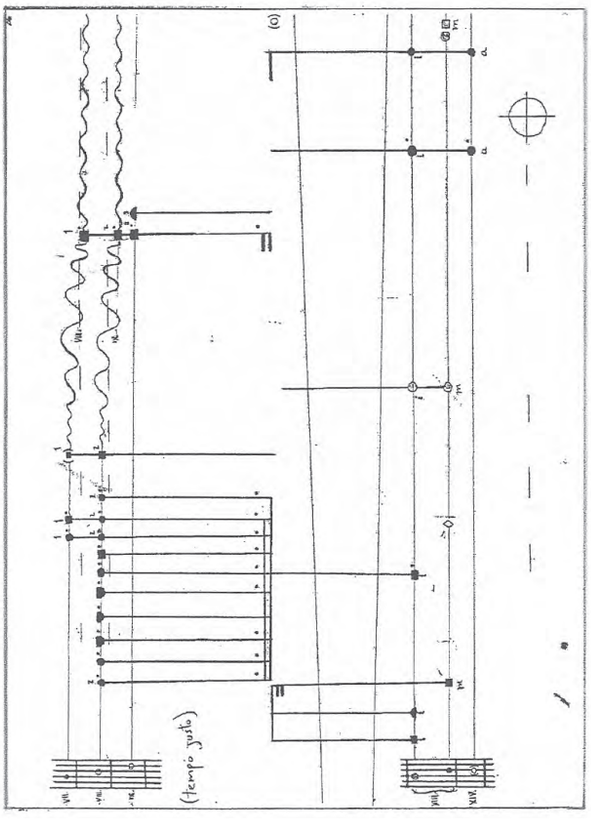

17
tempo justo
(rall.)

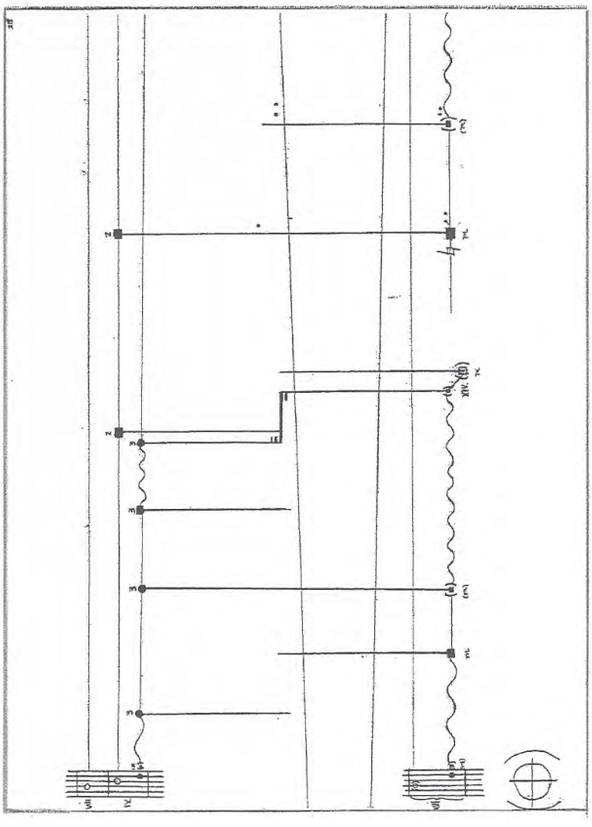

14 c

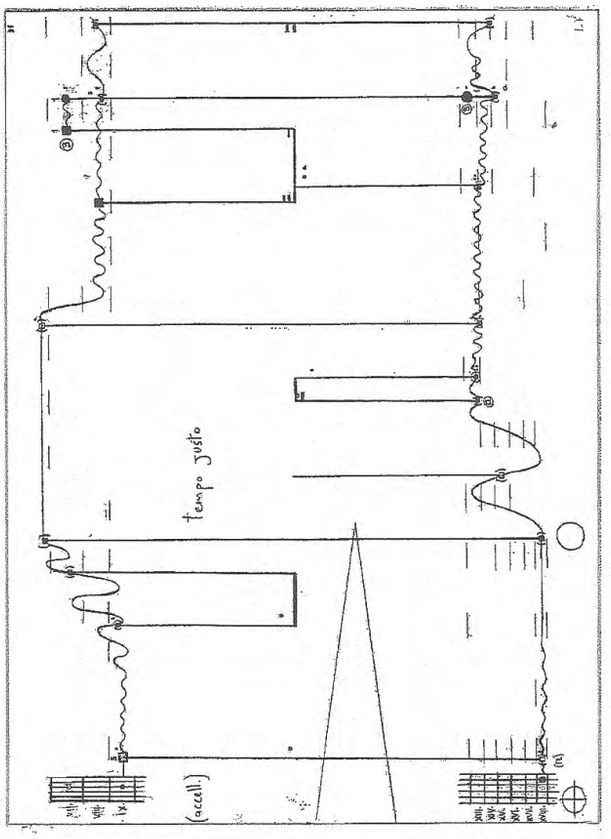

16
rall.

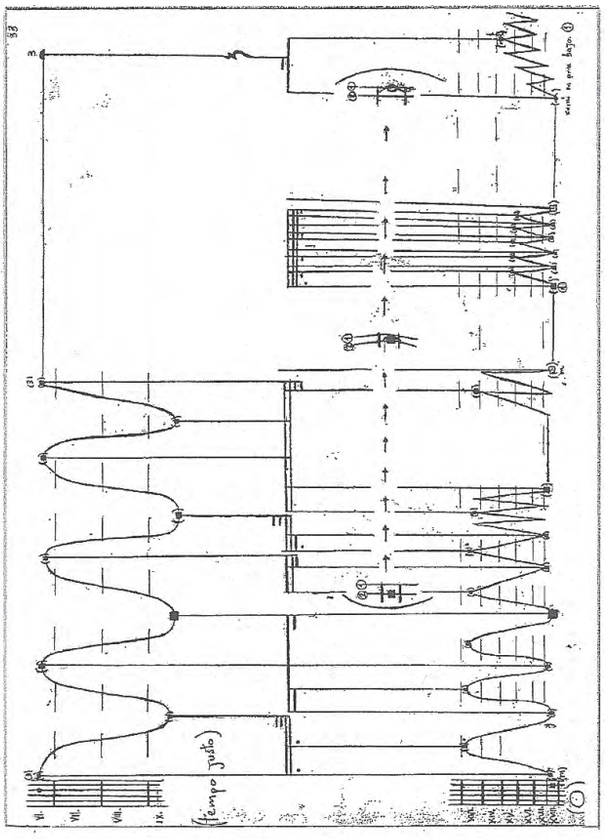

(tempo justo)

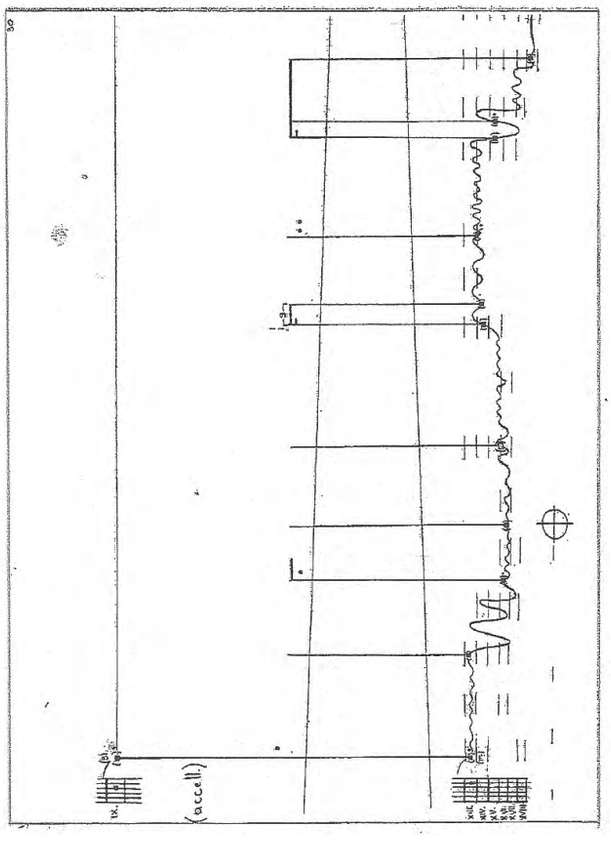

accell

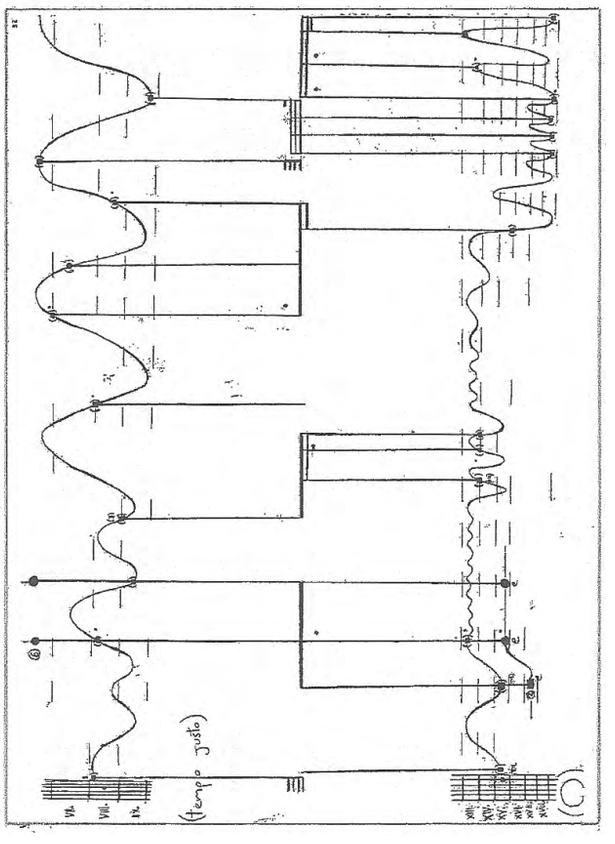

(tempo justo)

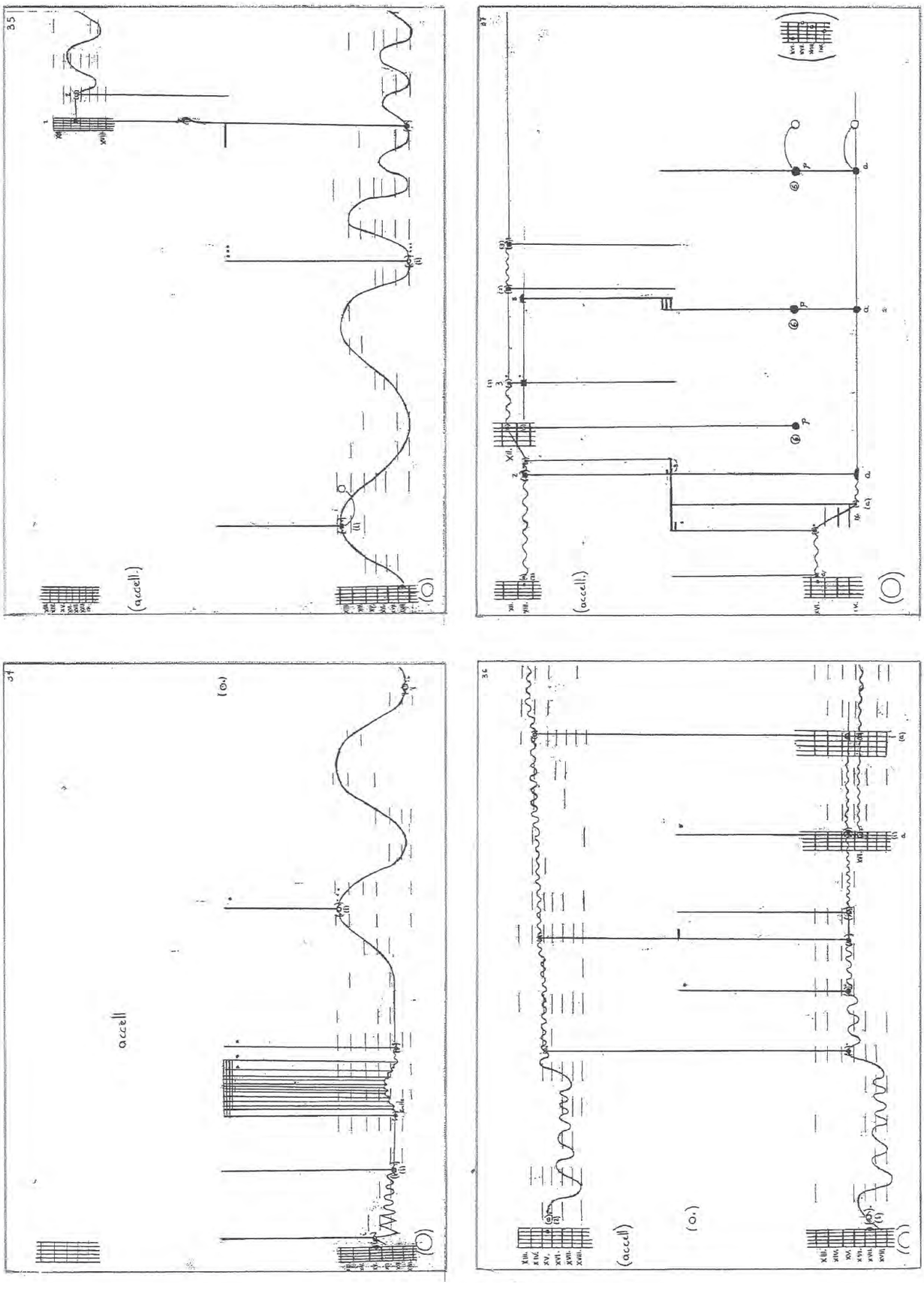


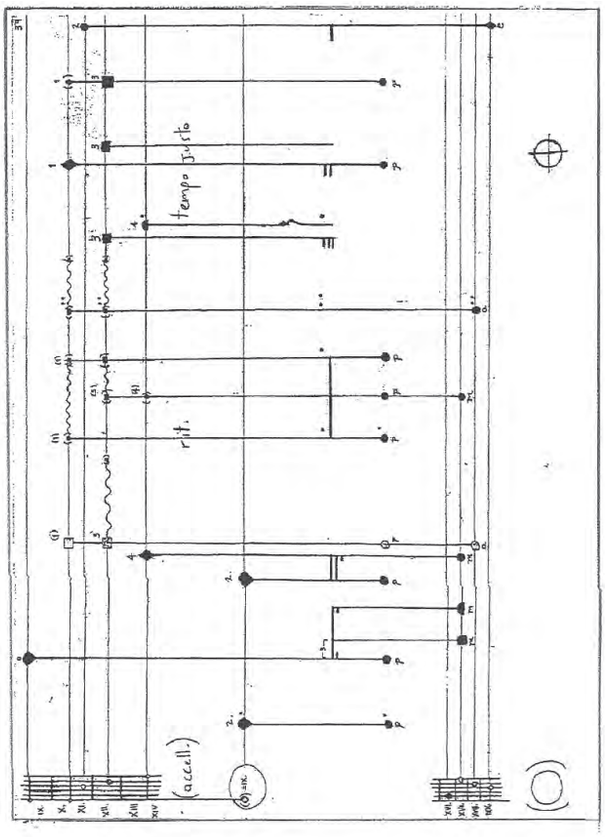

tempo justo
(accell.)

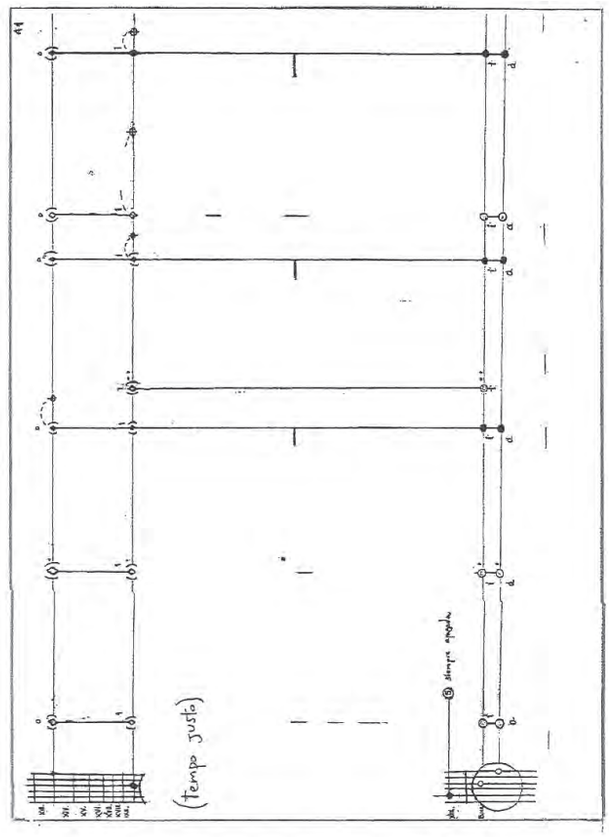

(tempo justo)

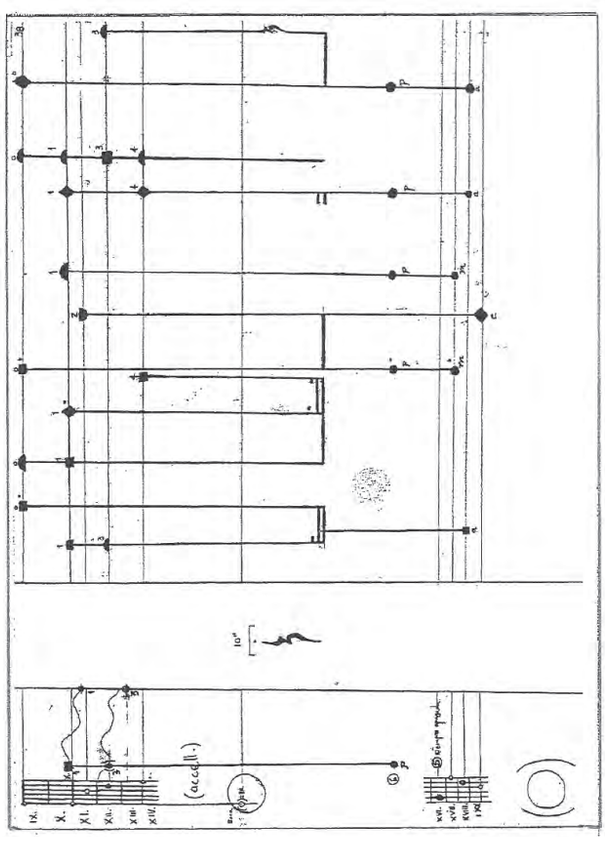

(accell.)

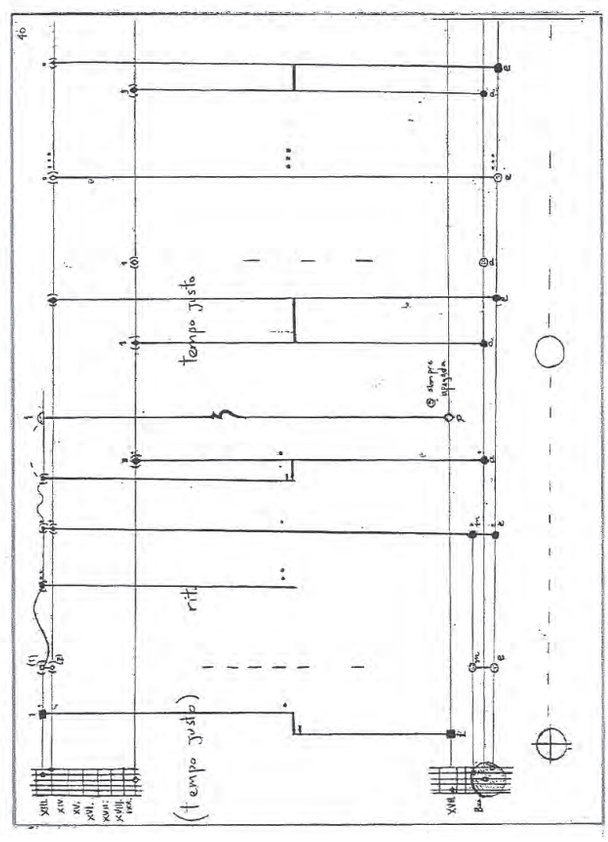

(tempo justo)

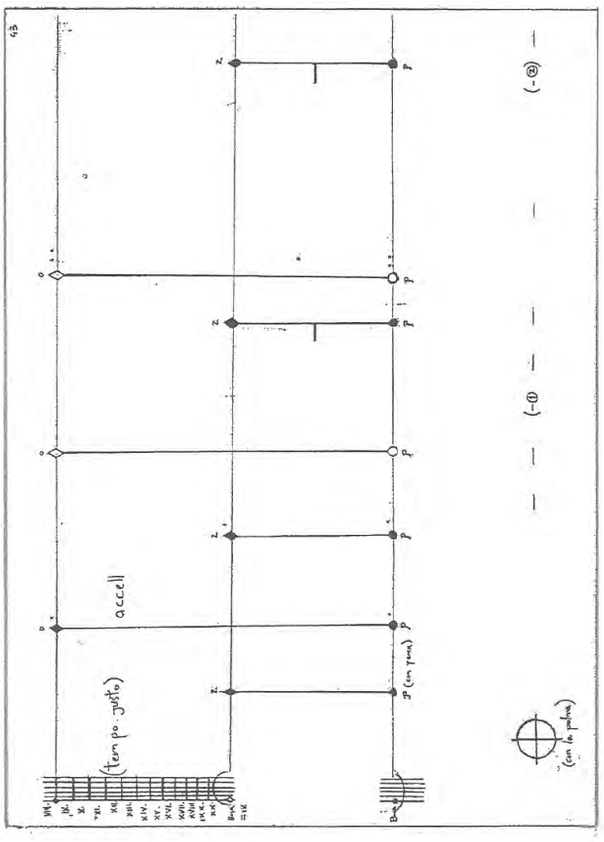


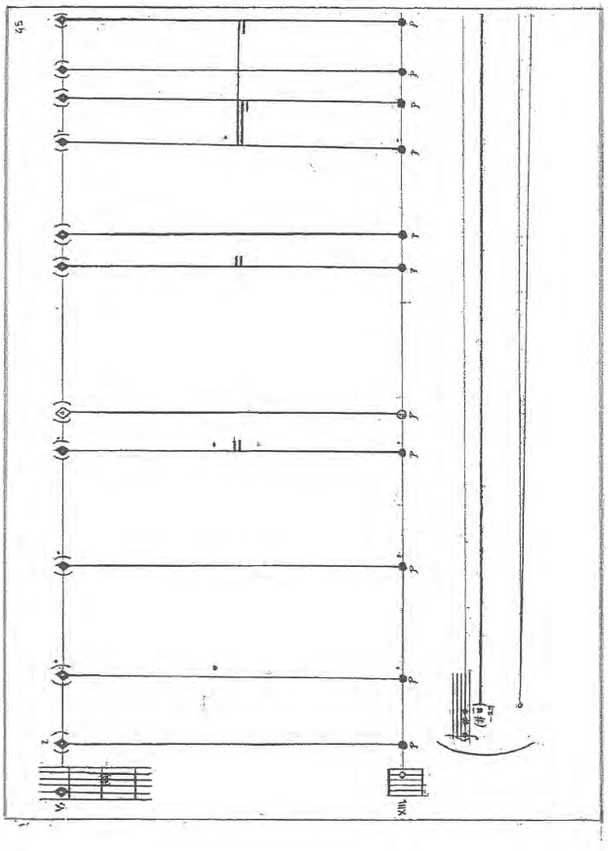

tempo justo
rit.
(accell.)

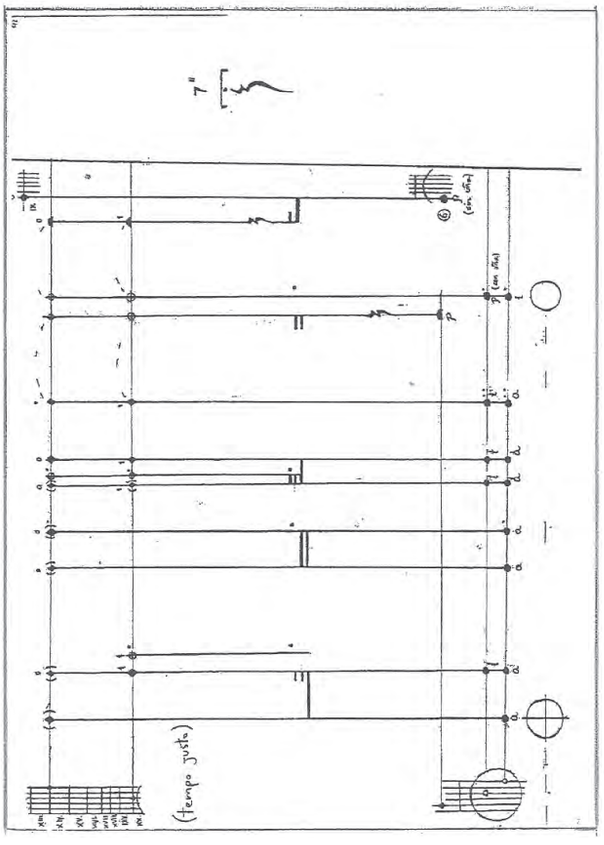

(tempo justo)

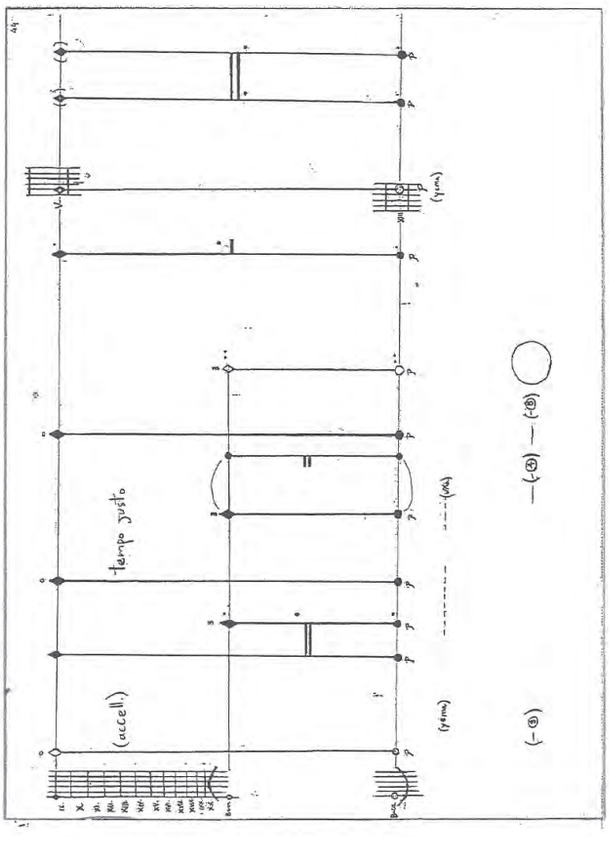

(accell.)

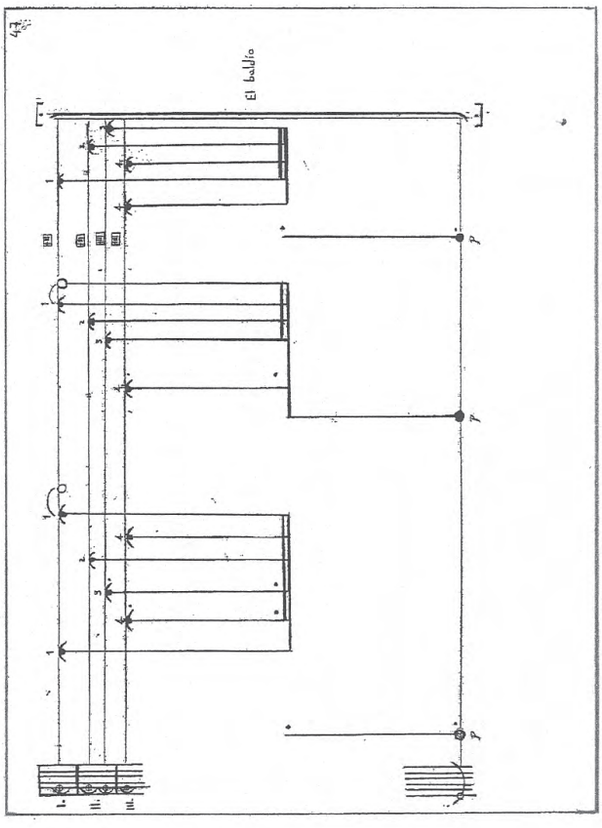

tempo justo
rit.
(tempo justo)

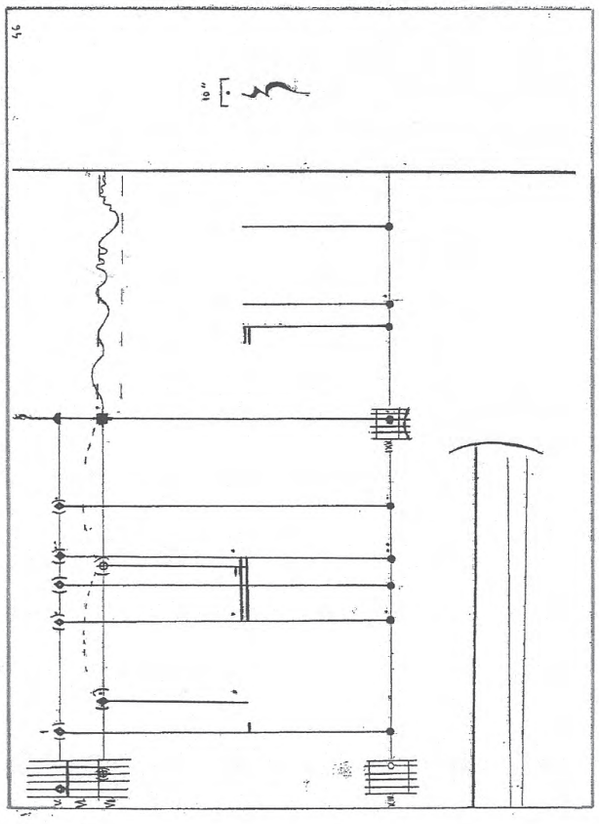

(tempo justo)
accell




(tempo justo)


tempo justo
(accell.)


El bailío



Aproximaciones

2017

Sebastián Nabón

Aproximación a una expresión estética del silencio. La guitarra con diapasón en doceavos de tono forma parte de un cuarteto, disponiendo de un conjunto de alturas determinado que, junto con las demás guitarras, pueden formar una escala en doceavos de tono.

A través de la selección y distribución de aquellas alturas que están presentes en este diapasón (que no tienen duplicación en las otras guitarras a excepción de las cuerdas al aire), se definió el material sonoro en cuanto a alturas y estructura formal. Desde el aspecto formal, la estructura del diapasón fue transpuesta a una temporal, interpretando aquellos espacios donde no estaban las notas seleccionadas como zonas temporales de silencios y aquellos donde sí se ejecuta alguna nota como zonas de eventos sonoros.

Indicaciones.

La guitarra se encuentra sobre un soporte al lado de la silla. El intérprete ingresa manteniendo un total silencio, con la lentitud necesaria como para controlar no hacer ningún sonido con el rose de la ropa, e incluso con su respiración, y teniendo a su vez especial cuidado de mantener el silencio en el momento de agarrar la guitarra, la cual está amplificada, para continuar con la interpretación de lo que se encuentra indicado en esta partitura. Se prestará especial atención en el recorrido, y por dónde ir para no interrumpir el silencio casi absoluto con algún sonido proveniente de imperfecciones en el suelo o escenario. El movimiento del intérprete y su recorrido hasta la guitarra debe ser constante pero absolutamente silencioso, no importa cuán lento sea, siempre y cuando sirva para no producir ningún sonido. Incluso en los silencios presentes en la partitura deben ser "absolutos", teniendo especial cuidado de no producir sonidos "accidentales", tanto con el contacto con el instrumento, como con la propia ropa, respiración, etc.

La partitura está articulada en espacios temporales de diferentes segundos. A modo de partitura gráfica los sonidos se encuentran proporcional y aproximadamente en el lugar del continuo temporal donde se producen los ataques. Dos sonidos juntos se interpretarán más rápidos que dos sonidos más separados en el tiempo y de acuerdo a la cuenta en segundos del intérprete. La cuenta del tiempo debe ser flexible y aproximada, no rígida y exacta.

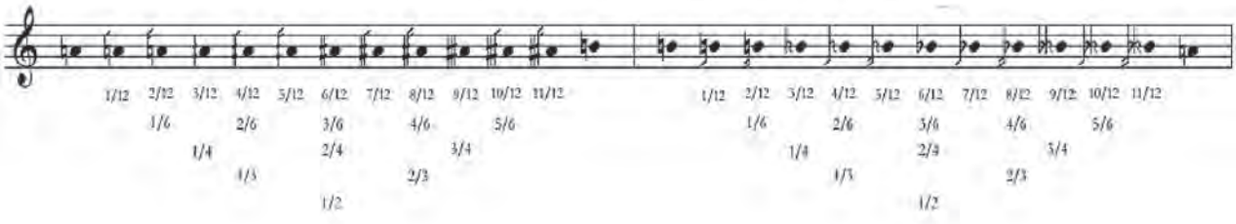
Este gesto indicado con rombos rellenos se produce con los dedos índice, mayor y anular sobre las cuerdas de nailon, tocando rápidamente con las yemas que debido a una pequeña adhesión, al separarse el contacto de los dedos producen un sonido muy leve. Este gesto se debe tocar a una velocidad rápida y constante. La nota rombo entre paréntesis indica que esa nota queda sonando en el gesto que se acaba de describir.

Esta indicación corresponde a armónicos naturales de las cuerdas al aire, y en la tablatura los rombos huecos en los números correspondientes indican dónde se encuentran los nodos de dichos armónicos.

Mientras la mano derecha mantiene el gesto descrito al principio, la mano izquierda digita las notas indicadas como rombos.

(pont.)---------- *ord.* *Paso gradual desde una tímbrica producida por el ataque cerca del punte a la producida por el ataque sobre la boca.*

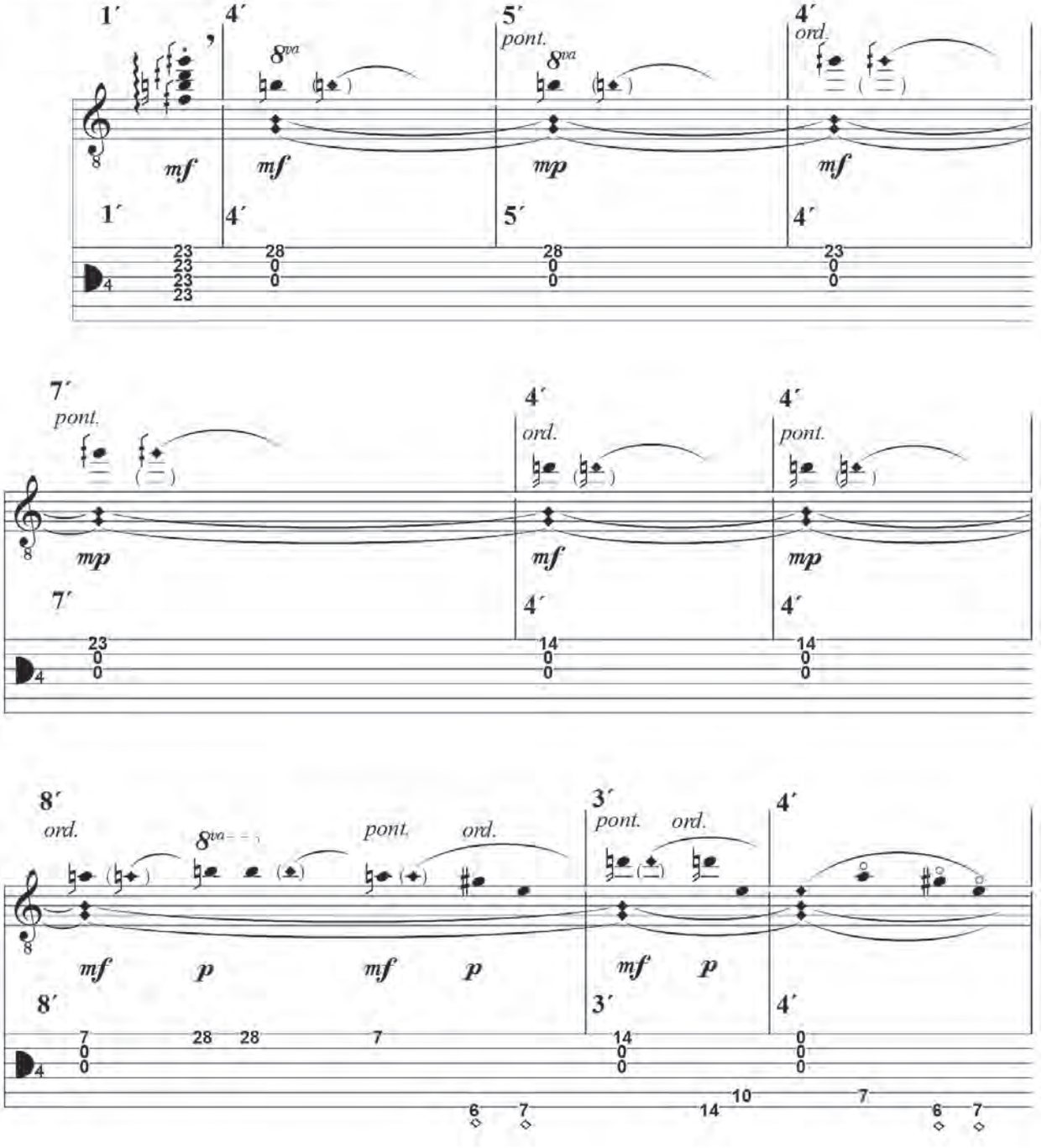
Notación de Doceavos de tono[3].

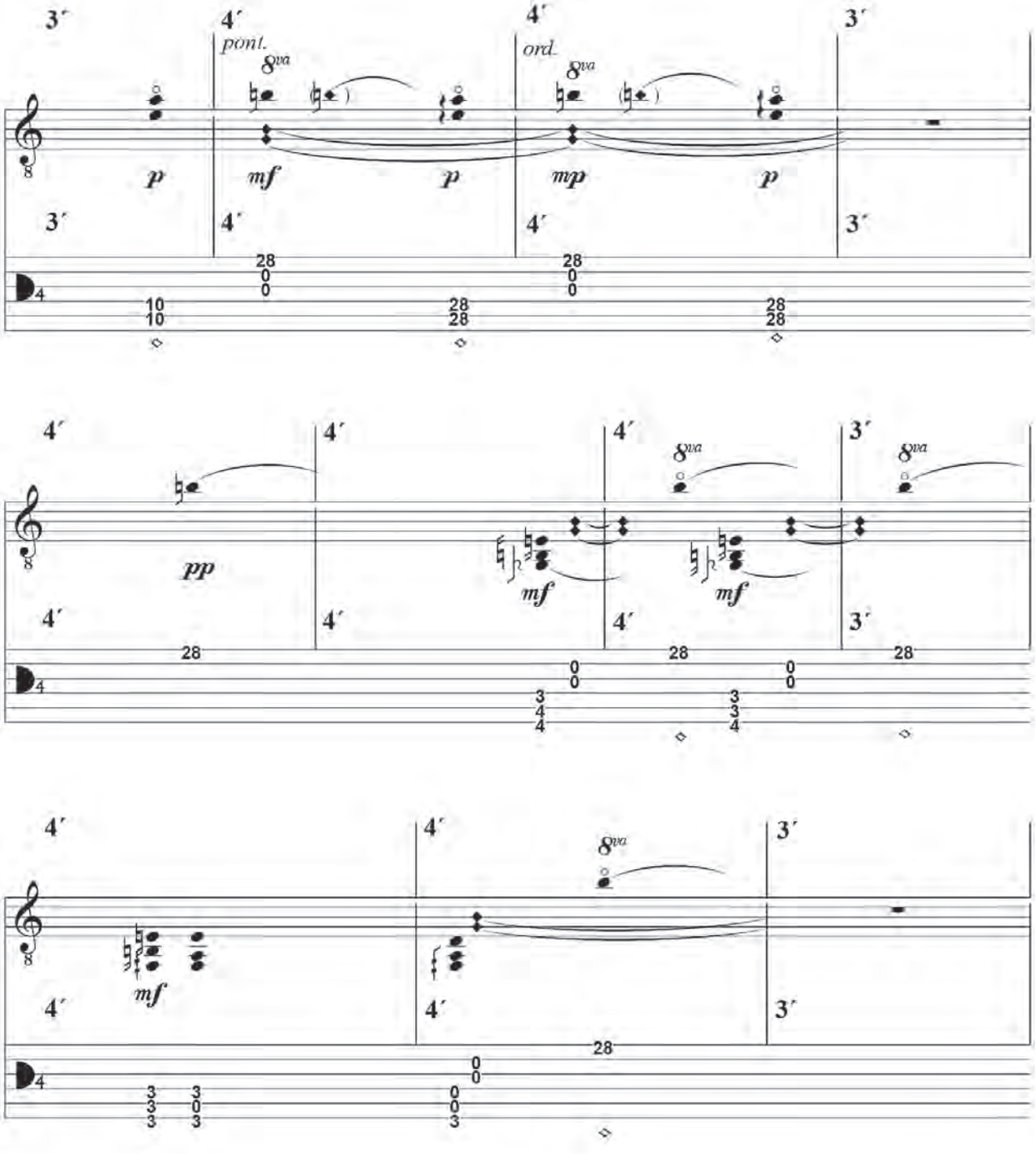


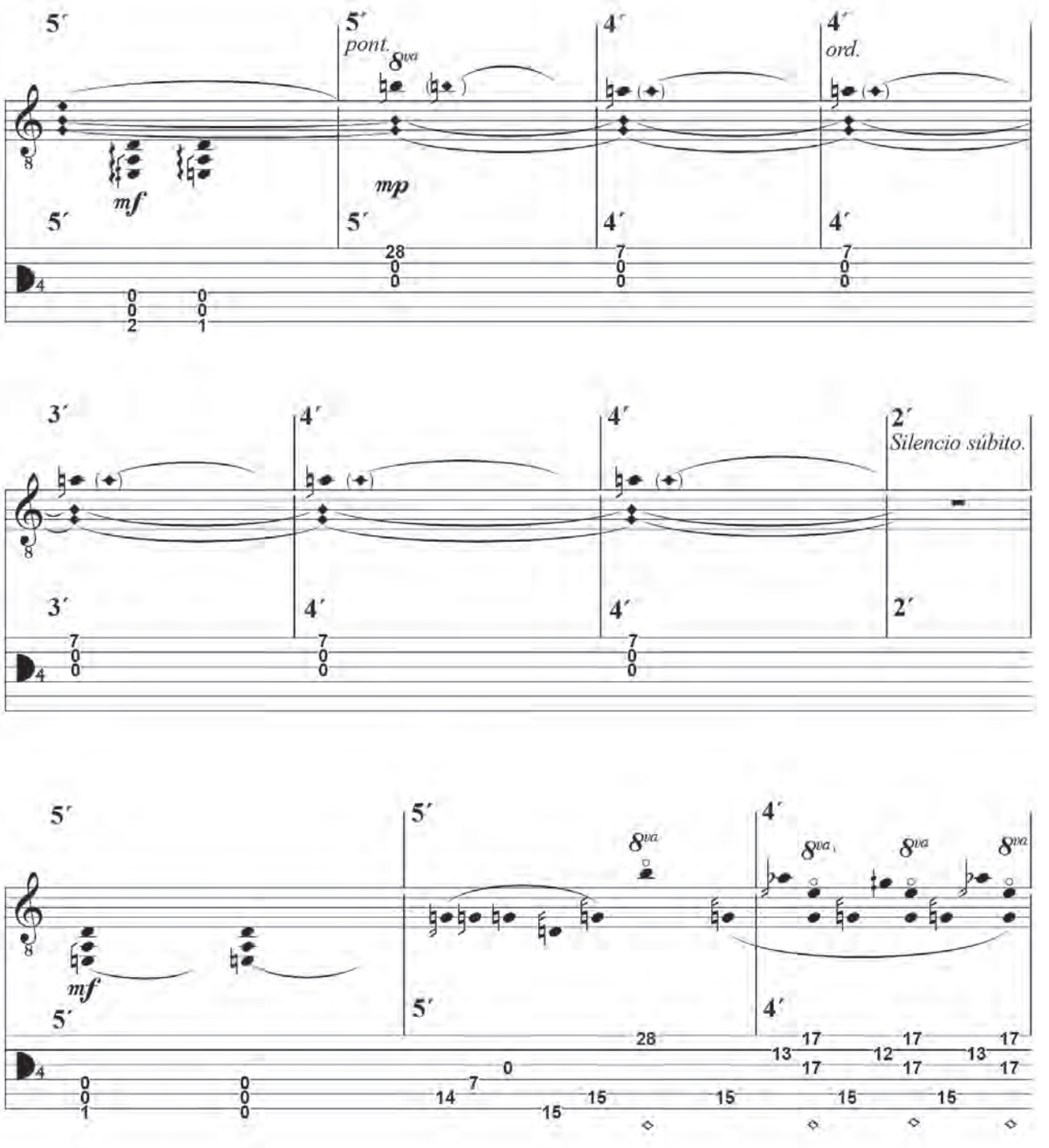
3 Notación propuesta, desarrollada a partir de la notación de Ivan Wyschnegradsky, en los materiales producidos en el proyecto de investigación de al cátedra de Composición de la Escuela Universitaria de Música. A cargo de los profesores Osvaldo Budón, Fabrice Lengronne y Gonzalo Pérez.

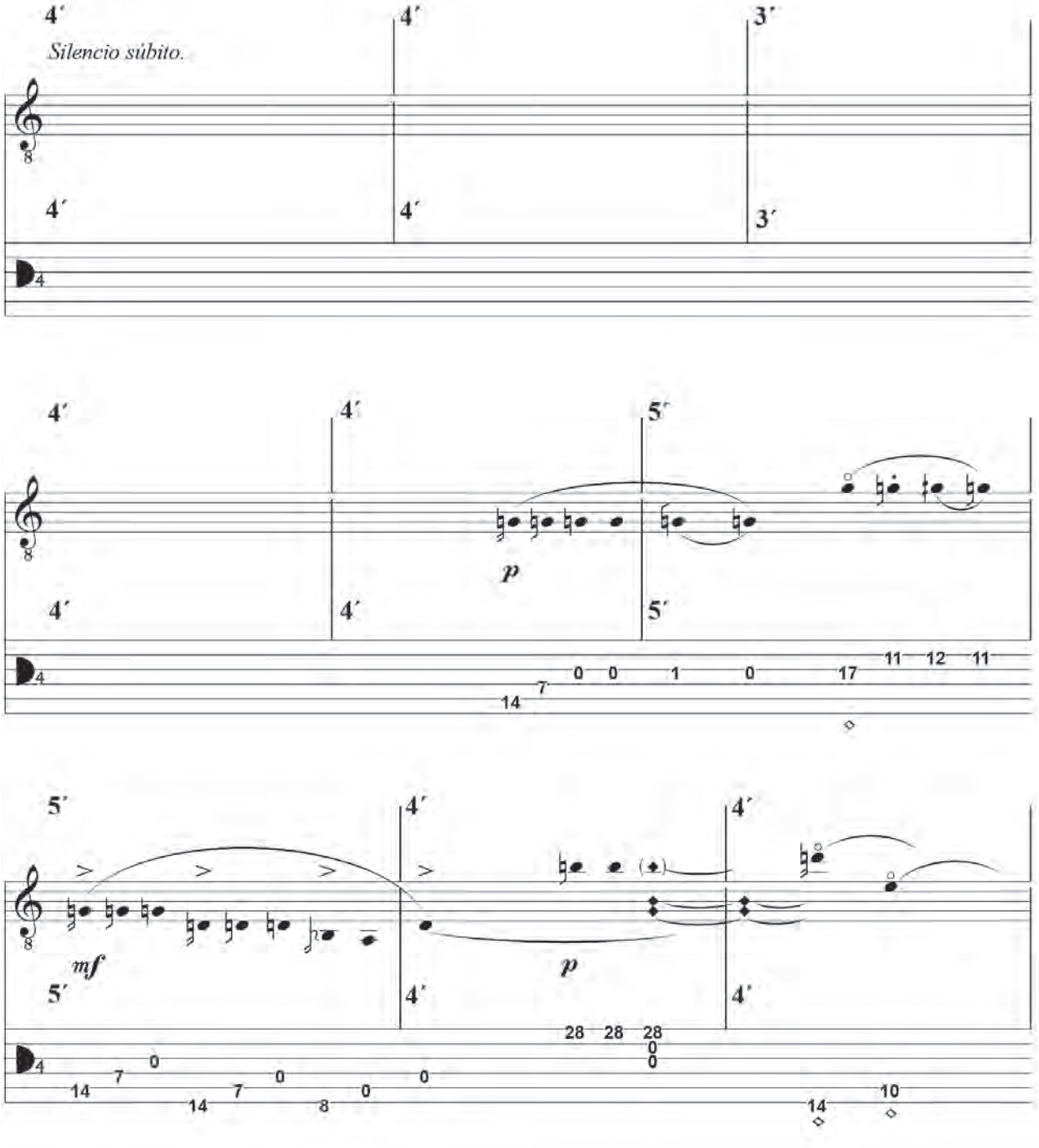
Aproximaciones. Sebastián Nabón. 2017

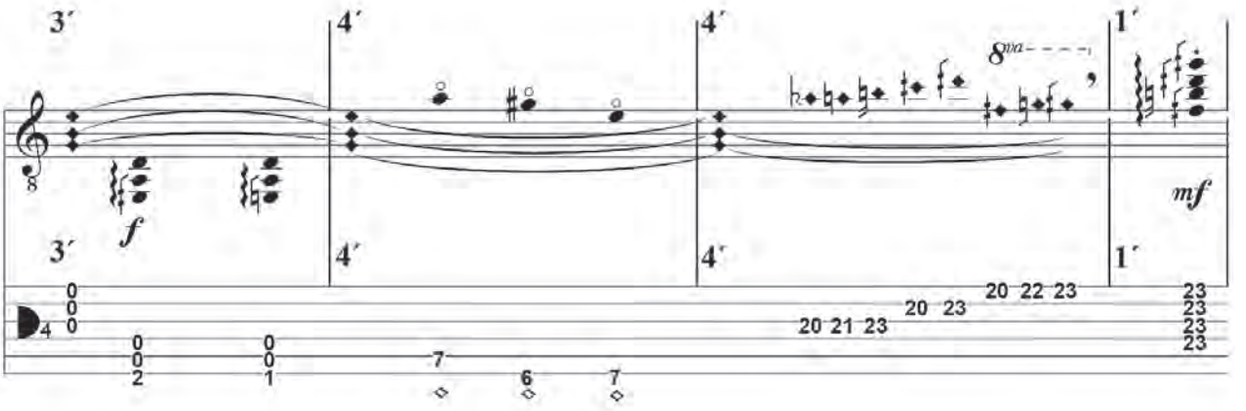
Guitarra amplificada con diapasón N° 4 en doceavos de tono.
Perteneciente al "Cuarteto microinterválico" de la cátedra de Composición,
de la Escuela Universitaria de Música. UdelaR.

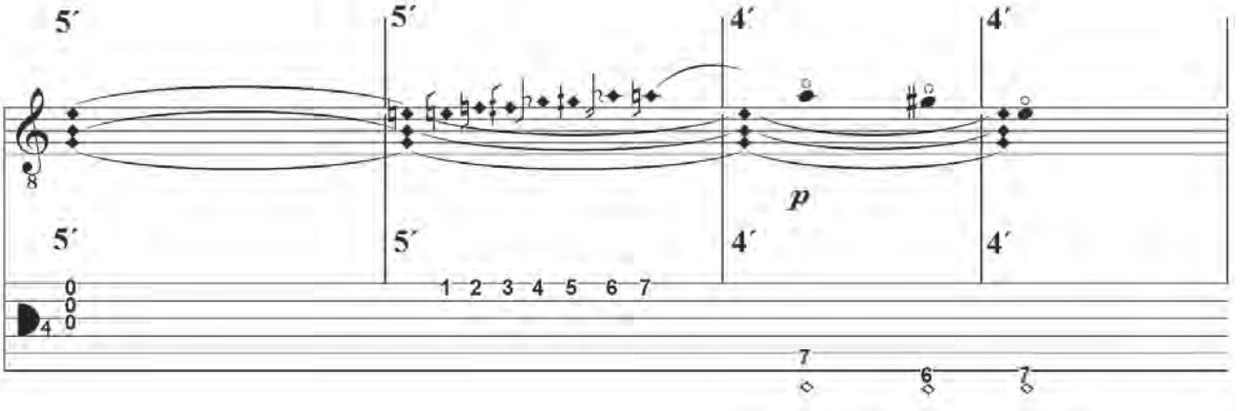


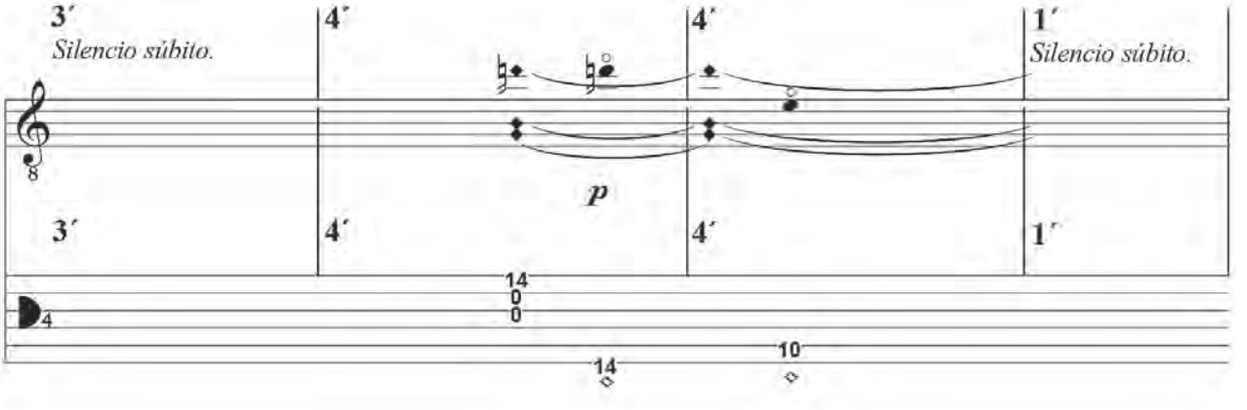

pont.
ord.
8va
p
mf
mp
pp

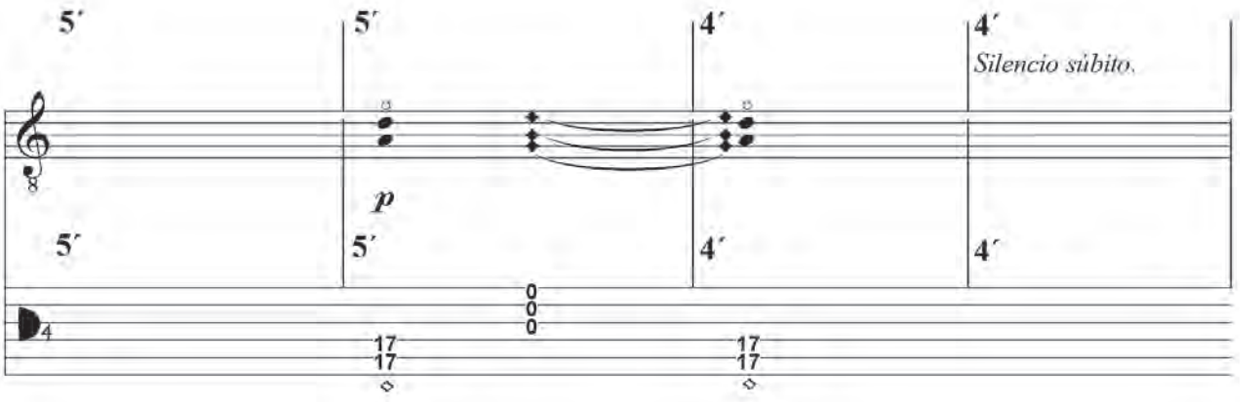

5′
pont.
8va
mf
mp
ord.
4′
3′
2′
Silencio súbito.

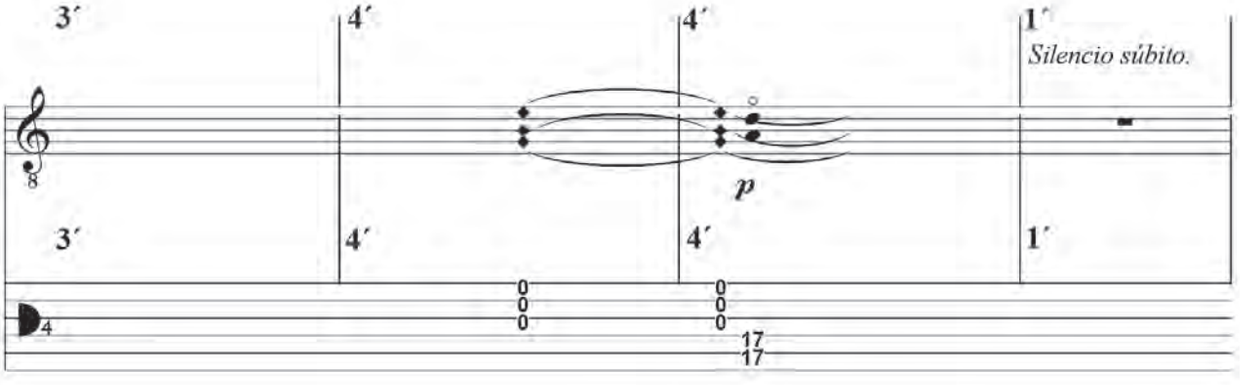

Silencio súbito.
p
mf
p

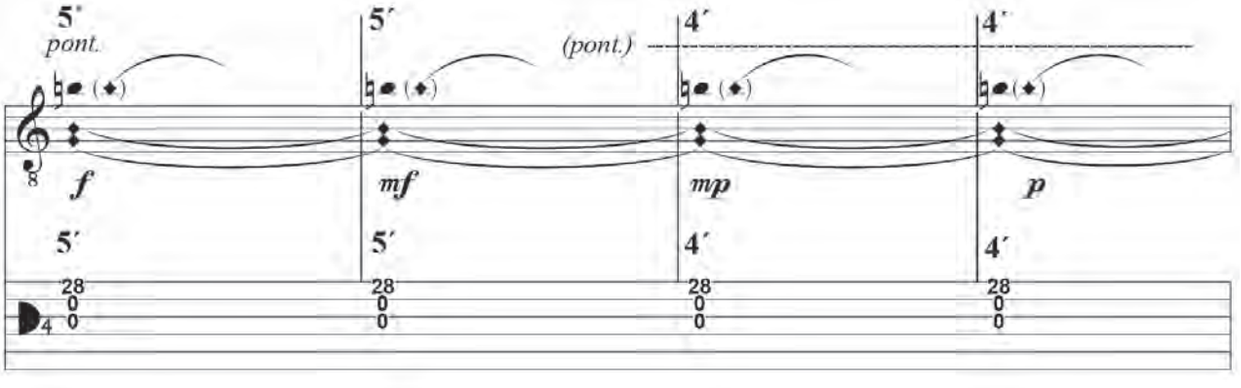

3´
4´
4´
1´
8va
f
mf
3´
4´
4´
1´
20 21 23
20 23
20 22 23
23
23
23
23
0
0
0
0
0
2
0
0
1
7
6
7

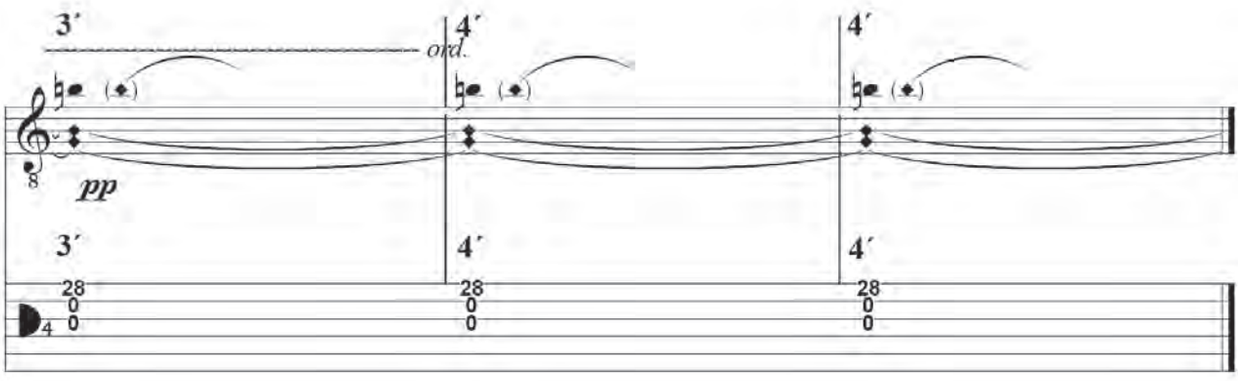

5´
5´
4´
4´
p
5´
5´
4´
4´
1 2 3 4 5 6 7
0
0
0
7
6
7


3´
Silencio súbito.
4´
4´
1´
Silencio súbito.
p
3´
4´
4´
1´
14
0
0
14
10


5´
5´
4´
4´
Silencio súbito.
p
5´
5´
4´
4´
0
0
0
17
17
17
17


3´
4´
4´
1´
Silencio súbito.
p
3´
4´
4´
1´
0
0
0
0
0
0
17
17


5´
pont.
5´
(pont.)
4´
4´
f
mf
mp
p
5´
5´
4´
4´
28
0
0
28
0
0
28
0
0
28
0
0


3′
4′
4′
ord.
pp
3′
4′
4′
28
0
0
28
0
0
28
0
0

Vengo de lejos IV - Para cantante, flauta, clarinete, violín, violoncelo y piano

2020

Sofía Scheps

Vengo de lejos IV es la cuarta de una serie de piezas que exploran la construcción de contextos sonoros a través del entramado de materiales simples, que se desarrollan lentamente sobre estructuras frágiles, asociadas a la memoria de los/las intérpretes. Estas piezas se preguntan cómo aspectos extramusicales cognitivos y emocionales (la memoria o el olvido de un pariente cercano o remoto) pueden afectar cualitativamente estas sonoridades.

Con una partitura semiabierta, la pieza propone un relacionamiento entre los/las intérpretes que trae a la memoria y la escucha al primer plano, como herramientas fundamentales para la construcción sonora.

INTRODUCCIÓN

Vengo de lejos IV es la cuarta de una serie de piezas que exploran la posibilidad de construir contextos sonoros a través del entramado de materiales simples, que se desarrollan lentamente sobre estructuras frágiles, asociadas a la memoria de los/las intérpretes.

Estas piezas se preguntan cómo aspectos extra-musicales cognitivos y emocionales (la memoria o el olvido de un pariente cercano o remoto) pueden afectar cualitativamente estas sonoridades.

Con una partitura semi-abierta, la pieza propone un relacionamiento entre los/las intérpretes que trae a la memoria y la escucha al primer plano, como herramientas fundamentales para la construcción sonora.

SOBRE EL ENSAMBLE

Pieza para seis intérpretes, con el siguiente orgánico:

· un/a **Cantante** (cualquier registro)
· una **Flauta** (Flauta en Do, Flauta en Sol o Baja)
· un **Clarinete** (Mib, Sib, La ó Bajo)
· un **Violín**
· un **Violoncello**
· un **Piano**

Los/las intérpretes de Flauta y Clarinete pueden elegir qué instrumento utilizar. Todas las notas de la partitura son notas de lectura (sin transposición).

SOBRE LA ESTRUCTURA Y EL TIEMPO

La pieza propone a cada intérprete indagar en su árbol genealógico. El tiempo se divide en secciones que refieren a distintas relaciones de parentezco, o "escalones" en el árbol familiar.

El modo en que cada intérprete aborda este aspecto de la pieza es personal: o bien procura recabar la mayor cantidad de información posible (nombres y apellidos) de sus familiares antes de tocar, o bien decide tocar exclusivamente con la información que ya posee.

En cada una de las secciones, los intérpretes deberán tocar un cierto número de eventos sonoros (que refieren a un familiar concreto), con la duración de una exhalación completa. Al interpretar cada evento, los/as intépretes deberán pensar en el nombre completo del familiar indicado en la partitura.

1. Tú, tus hermanos y hermanas · Número variable*
2. Tus padres · Madre/Padre (2 eventos)
3. Tus abuelos · Cuatro abuelos (4 eventos)
4. Tus bisabuelos · Ocho bisabuelos (8 eventos)
5. Tus tatarabuelos · Dieciséis tatarbuelos (16 eventos)

Si el intérprete no tiene información, u olvida el nombre de un pariente, debe permanecer en silencio durante "una exhalación" en el lugar del evento correspondiente a esa persona, para luego continuar con la lectura hasta el final de la pieza.

En la Sección 5 (Tus tatarabuelos), el silencio puede reemplazarse por una "imitación de gestos sonoros", que se explicará más adelante.

Los intérpretes no deben escribir los nombres de sus familiares en la partitura. De este modo, la memoria y el olvido juegan un rol fundamental en la estructura de la pieza (para los ensayos pueden utilizarse notas y recordatorios de los nombres, pero no para la versión de concierto).

Como la pieza se estructura en respiraciones, la sincronización vertical en relación a la partitura se romperá rápidamente, generando desfasajes. Esto es totalmente deseado. La pieza termina cuando los/as seis intérpretes terminan de tocar su parte (debido a los desfasajes, cada intérprete terminará en un momento distinto).

*La cantidad de eventos de la Sección 1 depende de la cantidad de hermanos que tenga cada intérprete. Si la diferencia entre quien tiene más hermanos y quien tiene menos es mayor o igual a 4, se sugiere comenzar escalonadamente (primero quien tenga más hermanos) para que el desfasaje general no sea tan grande.

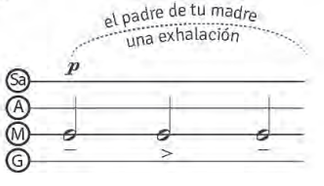
SOBRE LAS PARTES

La partitura consiste en tres partes numeradas (1, 2 y 3), más la parte del/la Cantante y el Piano.

Los intérpretes de **Flauta**, **Clarinete**, **Violín** y **Violoncello** pueden elegir libremente cuál de las partes numeradas interpretarán. Por ejemplo: 1. Clarinete, 2. Violín y Violoncello, 3. Flauta (o cualquier otra distribución). Dos instrumentos "leerán" la misma parte.

La partitura no incluye pentagramas sino "líneas de referencia". Para Flauta, Clarinete y Violín, la línea de referencia representa la Clave de Sol en segunda línea. Para el Violoncello, la línea de referencia representa la Clave de Fa en cuarta línea.

El/la **Cantante** podrá elegir a qué clave corresponde la línea de referencia de su parte, según su registro.
A partir de la Sección 3 (Tus abuelos), la notación cambia hacia un tetragrama, en el que cada línea representa un cierto registro: grave - medio - agudo - sobreagudo:



SECCIÓN 5: IMITAR GESTOS SONOROS

En la Sección 5 (Tus Tatarabuelos), los/as intérpretes que olviden - o simplemente no puedan encontrar la información - sobre alguno de sus familiares, tienen dos opciones:

a. Hacer silencio durante ese evento
b. Imitar algún gesto sonoro que otro/a intérprete esté realizando en ese momento.

Para estas imitaciones, los/las intérpretes pueden utilizar cualquier técnica que consideren efectiva para conseguir el objetivo (tanto instrumental como vocal, o una combinación).

Cada intérprete pueden reemplazar el silencio por este recurso un máximo de 5 veces.

SOBRE LAS DINÁMICAS

Al comienzo de cada sección, las líneas 1, 2 y 3, y la parte de Piano tienen "cajas de dinámica" que indican el rango dinámico que los intérpretes podrán utilizar en cada sección (una dinámica mínima y una dinámica máxima).

En el caso del/de la Cantante, las dinámicas se especifican para cada evento.

SOBRE TOCAR Y CANTAR (Fl, Cl, Vn, Vc, Pn)

A lo largo de la pieza los/las intérpretes deberán cantar mientras tocan algunos eventos (imitando la altura de otro/a intérprete, o eligiendo libremente la altura, según se indique).

Los/as intérpretes pueden elegir utilizar su registro natural de voz, o también recurrir a falsetes o voce di testa. El canto deberá comenzar siempre dal niente, y finalizar al niente. Su dinámica no deberá exceder en ningún caso la dinámica *mp* .

La acción de tocar y cantar es indicada con un círculo y dos líneas, por encima de la nota tocada (ondulada o recta). Si el círculo es negro, ● lo/as intérpretes pueden elegir libremente la altura que quieran cantar.

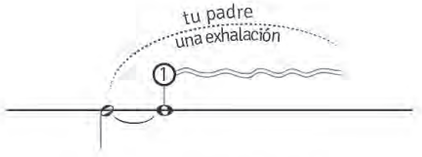
Un número/letra dentro del círculo ② señala a qué intérprete se debe imitar, según el número/nombre de parte: **C** (Cantante), **1** (parte 1), **2** (parte 2), **3** (parte 3), **P** (Piano). Si el número refiere a una parte que está siendo interpretada por dos instrumentos, el/la intérprete puede decidir a quién imitar.

La imitación puede hacerse al unísono o a la octava, según se ajuste mejor al registro del/la intérprete.

Si en algún caso el/la intérprete a quien se debe imitar se encuentra haciendo silencio (o interpretando un sonido complejo que dificulta la identificación de una altura determinada), el/la intérprete imitador/a puede elegir libremente cualquier altura para cantar.

Según se indique, la acción de cantar mientras se toca puede tener dos opciones:

· **Altura simple:** cantar la altura indicada (libre o imitación). Al cantar, realizar vibratos lentos, tanto de amplitud (como un efecto "wah-wah"), o de frecuencia (intervalo de la oscilación no mayor a un semitono).



· **Glissando:** cantar la altura indicada (libre o imitación). Gradualmente, realizar un glissando lento en la dirección indicada, hacia cualquier altura de su preferencia. Es importante alcanzar la nota final antes de quedar sin aire, para poder sostenerla unos segundos (por si algún intérprete debe imitarla).

En el caso de las maderas, no se pretende que dos sonidos simultáneos (uno cantado y otro tocado con el instrumento) sean prefectamente distinguibles.
Se invita a los/las intérpretes a explorar distintas aproximaciones a cantar y tocar, para obtener distintos tipos de sonidos complejos.

ARTICULACIÓN DE LA VOZ (Vn, Vc, Pn)

En Violín, Violoncello y Piano, cada sección propone alternativas de articulación de la voz en los eventos, con un proceso global acumulativo:

Secciones 1 y 2: Bocca chiusa

Sección 3: · Bocca chiusa; o
· Sostener alguna de estas consonantes: l, m, n

Sección 4: · Bocca chiusa; o
· Sostener alguna de estas consonantes: l, m, n; o
· **Transiciones entre vocales:** elegir una vocal para comenzar el sonido, y progresiva y muy lentamente realizar una transición desde esa vocal hacia otra (por ej: "a - - - - - - - - - - - o")

Sección 5: · Bocca chiusa; o
· Sostener alguna de estas consonantes: l, m, n; ó
· **Transición entre vocales:** elegir una vocal para comenzar el sonido, y progresiva y muy lentamente realizar una transición desde esa vocal hacia otra (por ej: "a - - - - - - - - - - - o")
· Sostener alguna de estas consonantes: r, "sh", f, j

A partir de la Sección 3, los/las intérpretes tienen la libertad de elegir de qué manera articularán los sonidos cantados, de acuerdo a las opciones presentadas en cada sección. Es posible realizar combinaciones de distintos tipos de articulación dentro de una sección (por ejemplo en Sección 4, un evento puede ser Bocca chiusa y el siguiente una Transición entre vocales).

Para seleccionar las letras a utilizar para cada evento cantado, los intérpretes pueden recurrir a letras presentes en el nombre y/o apellido del familiar indicado (esto no es obligatorio).

INDICACIONES CUERDAS

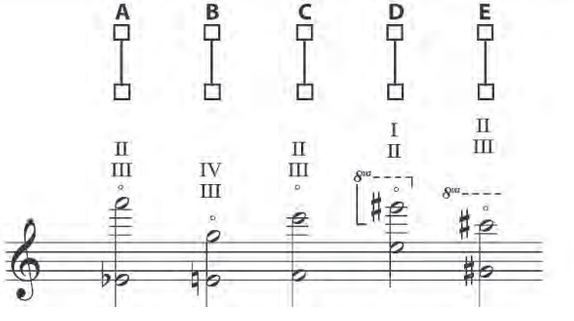
· **ARCO:** las cuerdas deben tocar siempre con arco liviano. A lo largo de la pieza, la posición del arco puede variar libremente entre normal, sul ponticello y sul tasto.

· **TRANSICIONES ENTRE ALTURAS:** dentro de un evento, es posible realizar portamentos y pequeños glissandos al pasar de una nota a otra.
Es deseable que los/as intérpretes toquen algunos eventos con portamentos y glissandos, y otros sin ellos.

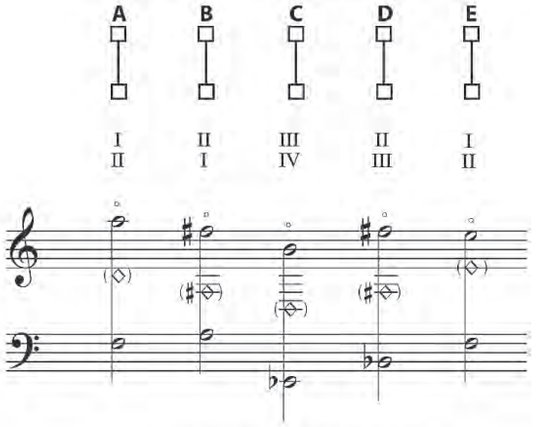
· **VIBRATO:** siempre tocar sin vibrato.

· **BICORDIOS (Violín y Violoncello):** combinación de altura ordinaria (pisada o cuerda al aire) y armónico natural. Cada intérprete tendrá una colección de cinco bicordios para utilizar durante la pieza. Los bicordios se indican con símbolos y letras, del siguiente modo:

BICORDIOS VIOLÍN



BICORDIOS VIOLONCELLO

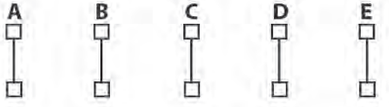


INDICACIONES MADERAS

· **VIBRATO:** tocar siempre senza vibrato. La excepción surgirá naturalmente al tocar y cantar, en los casos en los que se indica vibrato con línea ondulada para la voz.

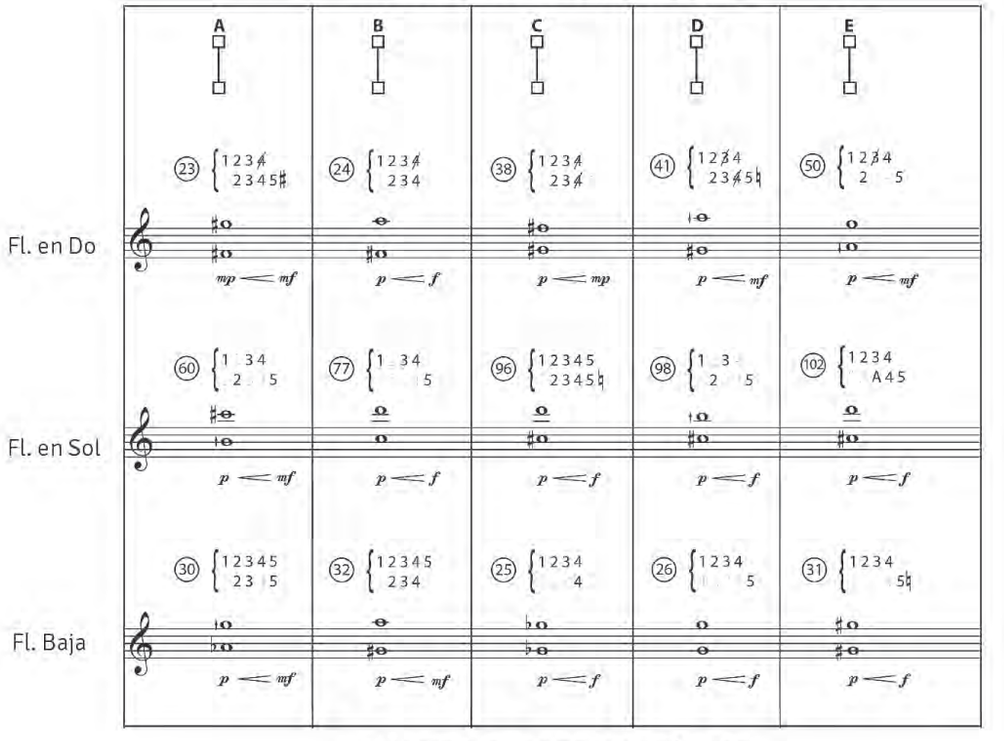
MULTIFÓNICOS DE DIGITACIÓN:
Las digitaciones de multifónicos de Flauta fueron tomadas del libro "Flutes au present" de P.I. Artaud.
Las digitaciones de multifónicos de Clarinete fueron tomadas del libro "New Directions for Clarinet" de Phillip Rehfeldt (Edición Revisada).

Cada intérprete tendrá una colección de cinco multifónicos para utilizar durante la pieza. Los mismos se indican con símbolos y letras, del siguiente modo:

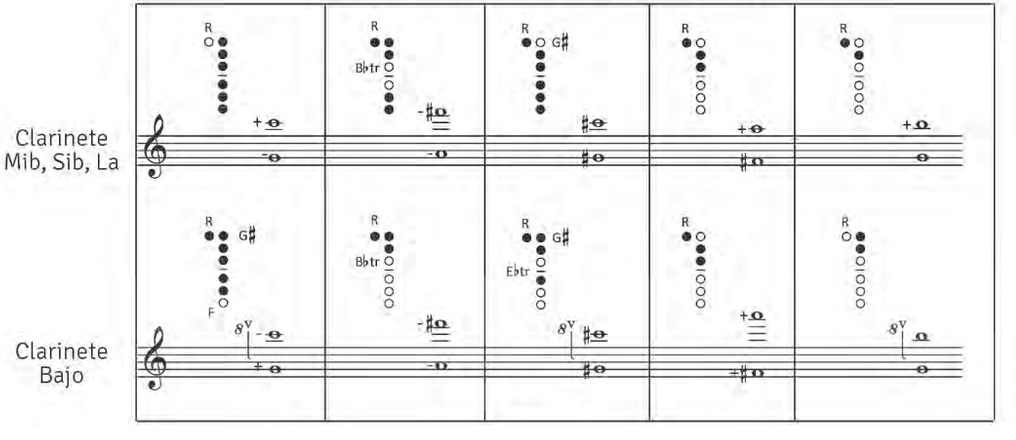


Cada letra refiere a un multifónico específico que puede encontrarse en las siguientes tablas de multifónicos.
Los/as intérpretes deberán referirse a la tabla del instrumento elegido para la performance (Flauta: Flauta en Do, Alto, Bajo; Clarinete: Mib, Sib, La, Bajo en Sib). Nota: estas tablas indican notas de lectura, y no el sonido real.

FLAUTA: TABLA DE MULTIFÓNICOS



CLARINETE: TABLA DE MULTIFÓNICOS



INDICACIONES: PIANO

· **Pedal de resonancia:** debe presionarse al comienzo de cada sección, y levantarse antes del comienzo de la siguiente.

· **Pedal una corda:** siempre tocar una corda.

· **NOTACIÓN:**

Las primeras dos secciones incluyen únicamente una línea de referencia de clave de Sol en segunda línea. En la Sección 3 (Tus abuelos), se incluye además una línea de referencia de Fa en cuarta línea.

Las figuras (blancas, negras, corcheas, no representan subdivisiones exactas de valores. Se espera que el/la intérprete defina las duraciones atendiendo a estas referencias pero priorizando un tempo rubato.
Además, las cabezas de nota indican si se trata de una altura específica, o de una clase de altura, del siguiente modo:

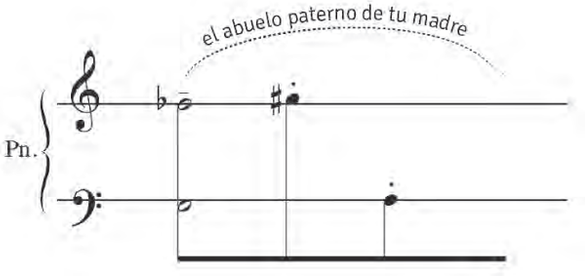
Cabezas de nota **blancas** (sin relleno: 𝅗𝅥 / 𝅗𝅥 / 𝅝) refieren a alturas específicas.

Cabezas de nota **negras** (rellenas: ♩) representan clases de alturas y pueden ser interpretadas en cualquier octava del registro del Piano (del registro grave o agudo, según la línea de referencia en la que estén escritas:

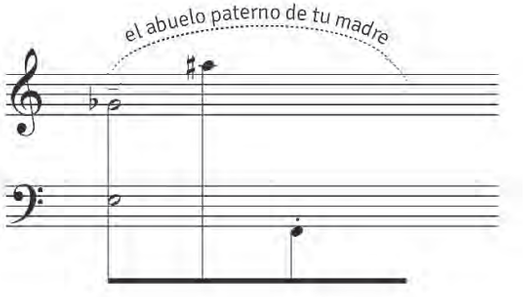
· Si están escritas en la línea de clave de Sol pueden interpretarse en cualquier octava, desde el Do central hacia el registro agudo.

· Si están escritas en la línea de clave de Fa pueden interpretarse en cualquier octava, desde el Do central hacia el registro grave.

ESCRITURA:

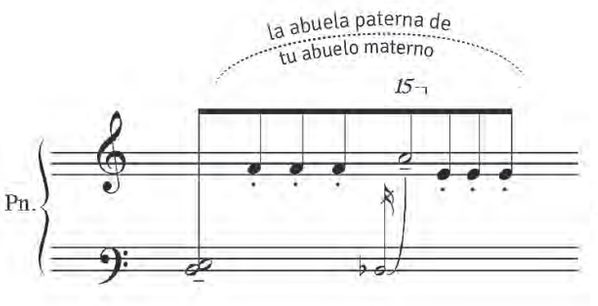


POSIBLE REALIZACIÓN

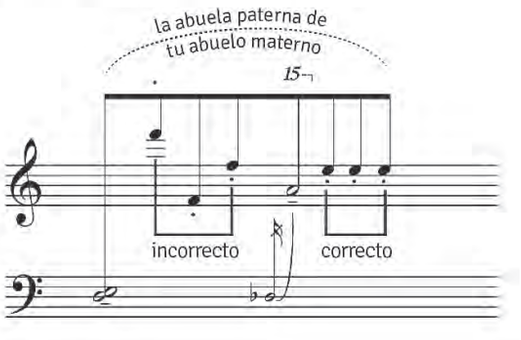


En grupos de notas repetidas con cabeza de nota negra, las repeticiones deben tocarse siempre en el mismo lugar (sin cambiar la octava).

ESCRITURA:



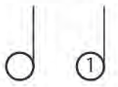
EJEMPLO DE REALIZACIÓN



INDICACIONES: CANTANTE

· **ARTICULACIÓN DE LA VOZ:** Para cada evento, las letras del nombre completo del familiar indicado son el material base para la articulación de la voz. El/la intérprete debe seleccionar algunas letras de modo que la identidad quede difusa (el nombre/apellido no debe ser inteligible).

· **IMITACIÓN DE ALTURAS:** en ocasiones se deberá imitar alturas que otros/as intérpretes estén tocando o cantando en ese momento. Esto se indica así:



Si el círculo está en blanco, puede imitar a cualquier intérprete, al unísono o a la octava

Un número/letra dentro del círculo señala a qué intérprete debe imitar, según el número/nombre de parte: 1 (parte 1), 2 (parte 2), 3 (parte 3), P (Piano). Si el número refiere a una parte que está siendo interpretada por dos instrumentos, el/la intérprete puede decidir a quién imitar.

El símbolo "imitar altura" cancela momentáneamente la referencia de registros del tetragrama

GESTOS:

· **VIBRATO:** los eventos que no tengan indicación de vibrato deben ser interpretados senza vibrato.
La expresión "vib" solicita un vibrato ligero y rápido.

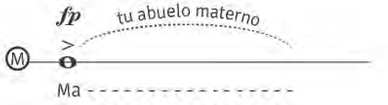
Además, se utilizarán los siguiente vibratos:

Vibrato de amplitud (a):
oscilación de intensidad del sonido, efecto tipo "wah-wah".

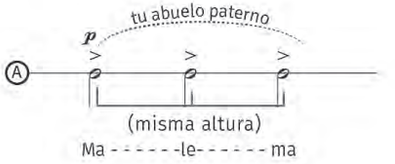
Vibrato de frecuencia (f):
vibrato de frecuencia que no debe superar la segunda mayor.

En ambos casos el/la intérprete puede decidir la velocidad del vibrato, e incluso realizar variaciones de velocidad dentro de cada vibrato.

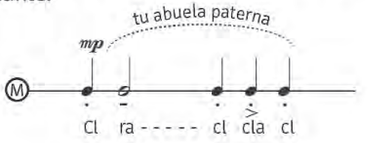
· **NOTA LARGA:** comenzar con un acento. Articular el comienzo con una consonante seguida de un vocal:



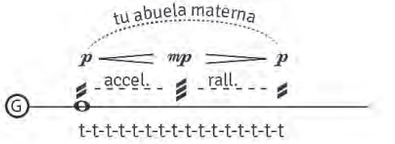
· **NOTAS REPETIDAS:** dentro de cada evento, las notas consecutivas que aparecen en un misma línea representan una nota repetida (misma altura). Para articular el texto, utilizar consonantes seguidas de vocales. Para subrayar la ininteligibilidad del nombre/apellido, es posible repetir sílabas o alterar el orden en que aparecen las letras originalmente:



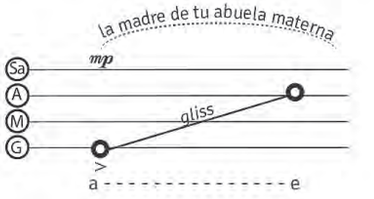
· **FIGURAS CORTAS:** para articular las figuras se debe "deconstruir" el nombre/apellido del familiar, repitiendo sílabas con la presencia de consonantes oclusivas (b, d, c, k, p, t), seguidas de una vocal u otra consonante:



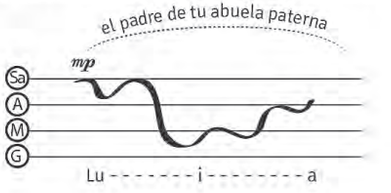
· **TRÉMOLO DE CONSONANTE:** realizar un trémolo repitiendo rápidamente cualquier consonante oclusiva (b, d, c, k, p, t). Se puede añadir una pequeña resonancia, incluyendo una vocal entre cada consonante ["t(a)-t(a)-t(a)-t(a)-t(a)-t(a)"], pero la vocal debe ser lo más silente posible. Acelerar y desacelerar:



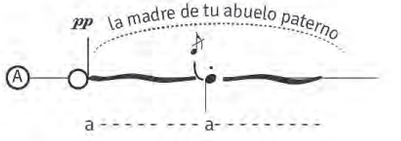
· **GLISSANDOS:** glissando desde cualquier altura del registro indicado al comienzo, y hasta cualquier altura del registro indicado al final. Puede realizarse sosteniendo cualquier vocal, las consonantes "l", "m", "n", o realizar una transición lenta entre dos vocales.



· **CONTORNO MELÓDICO:** cantar una melodía siguiendo el contorno indicado. El carácter debe ser ligero, despreocupado. Se puede elegir cualquier combinacion de vocal/es o consonante/s del nombre/apellido del familiar que resulte cómoda:



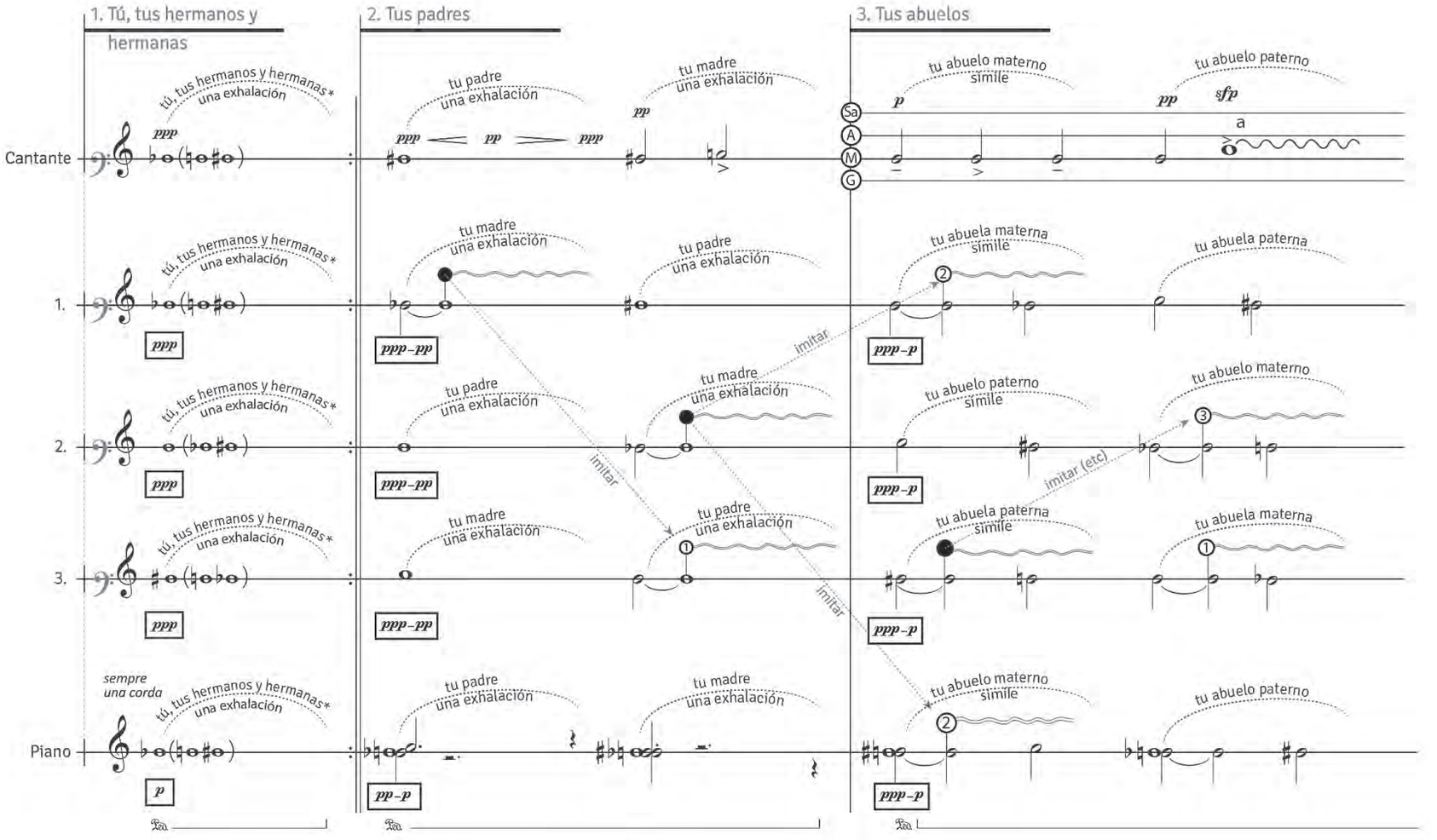
· **IMITACIÓN AL UNÍSONO/OCTAVA:** elegir cualquier altura que esté sonando e imitarla (unísono u octava). Sostener el sonido y realizar pequeñas desviaciones de afinación hacia arriba y hacia abajo (máximo rango de desviación: segunda menor). En medio del evento, realizar una acciaccatura. Se puede articular el sonido con bocca chiusa, cualquier vocal, ó "l", "n", "m":



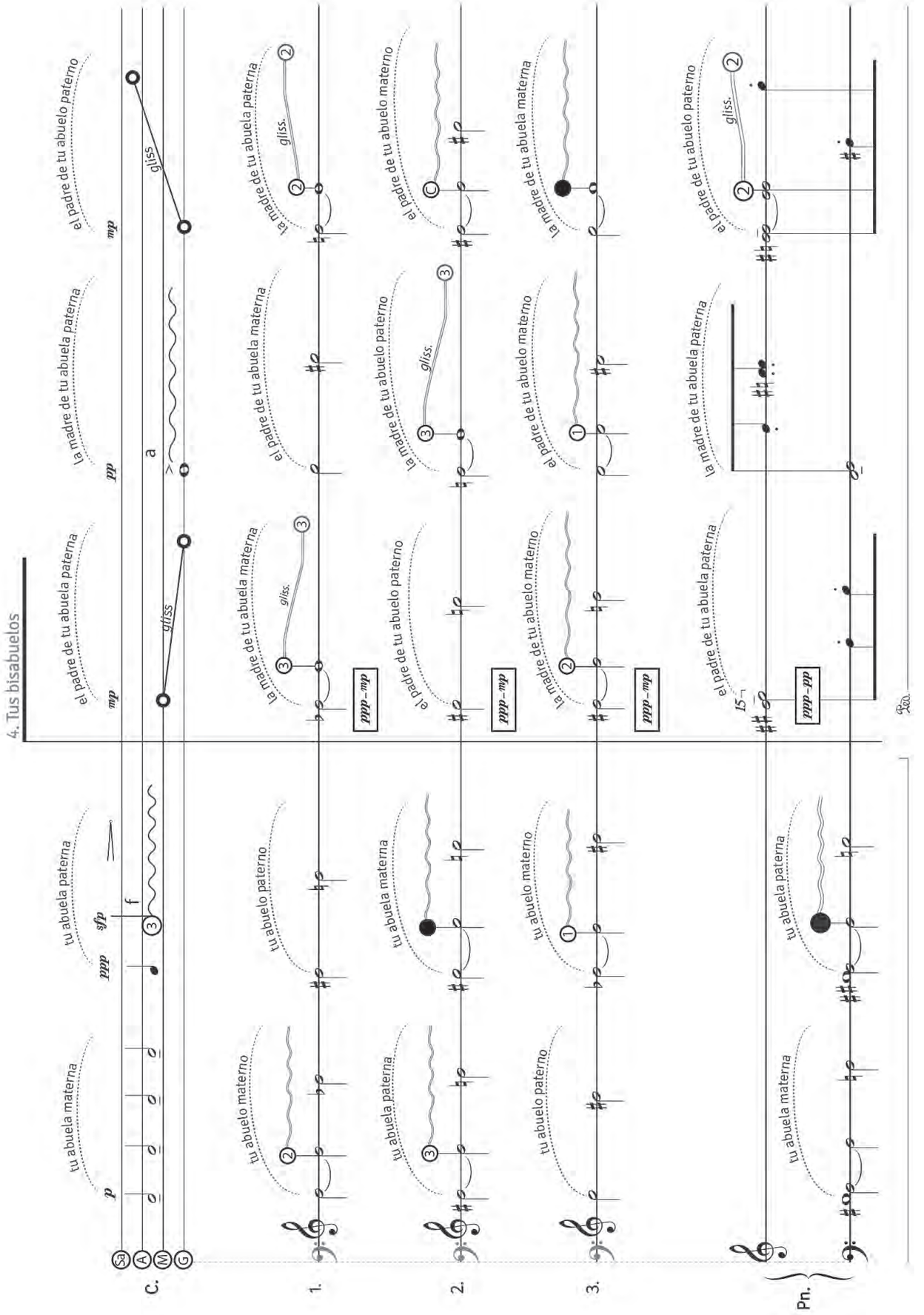
Vengo de lejos IV

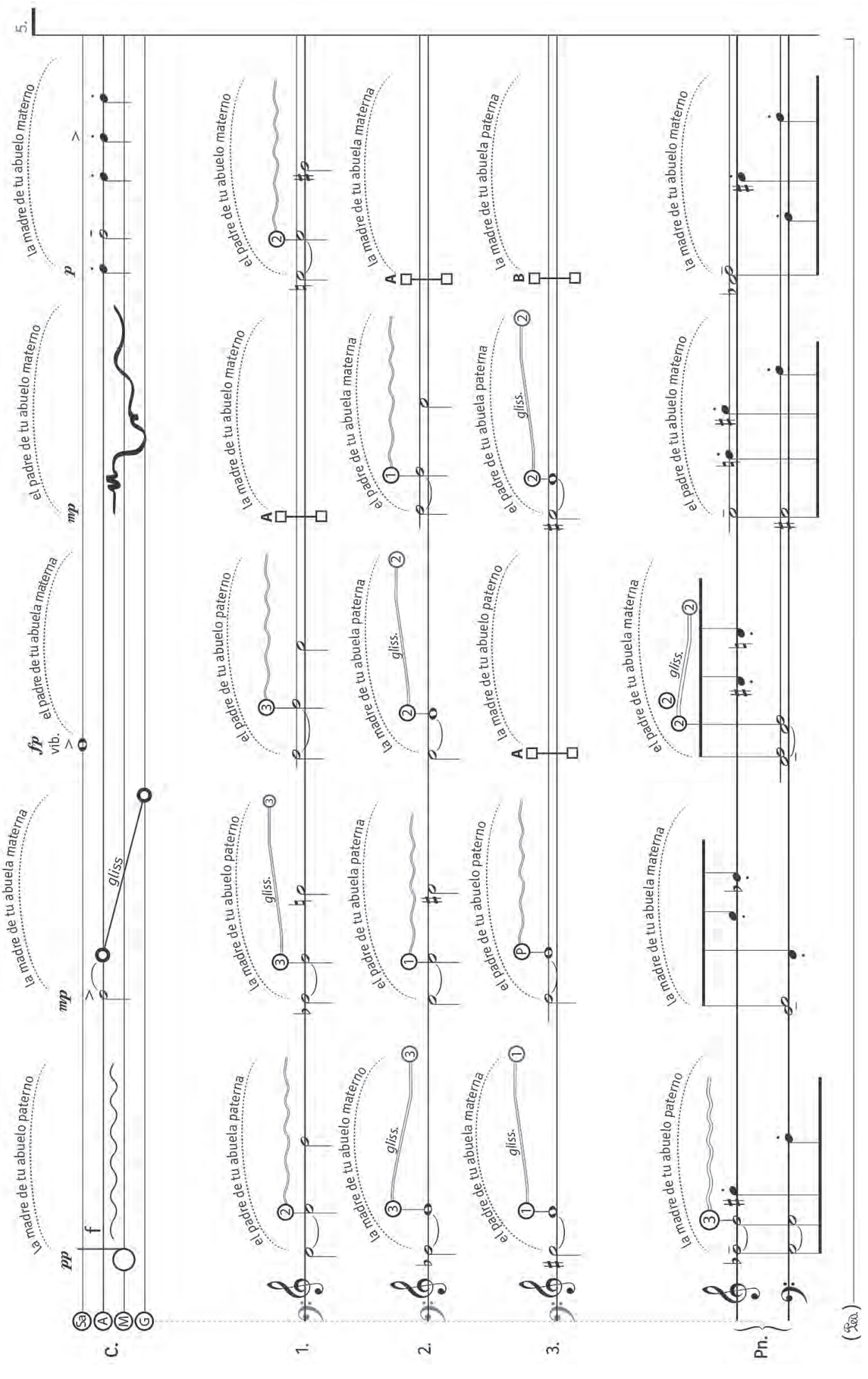
Para Cantante, Flauta, Clarinete, Violín, Violoncello & Piano

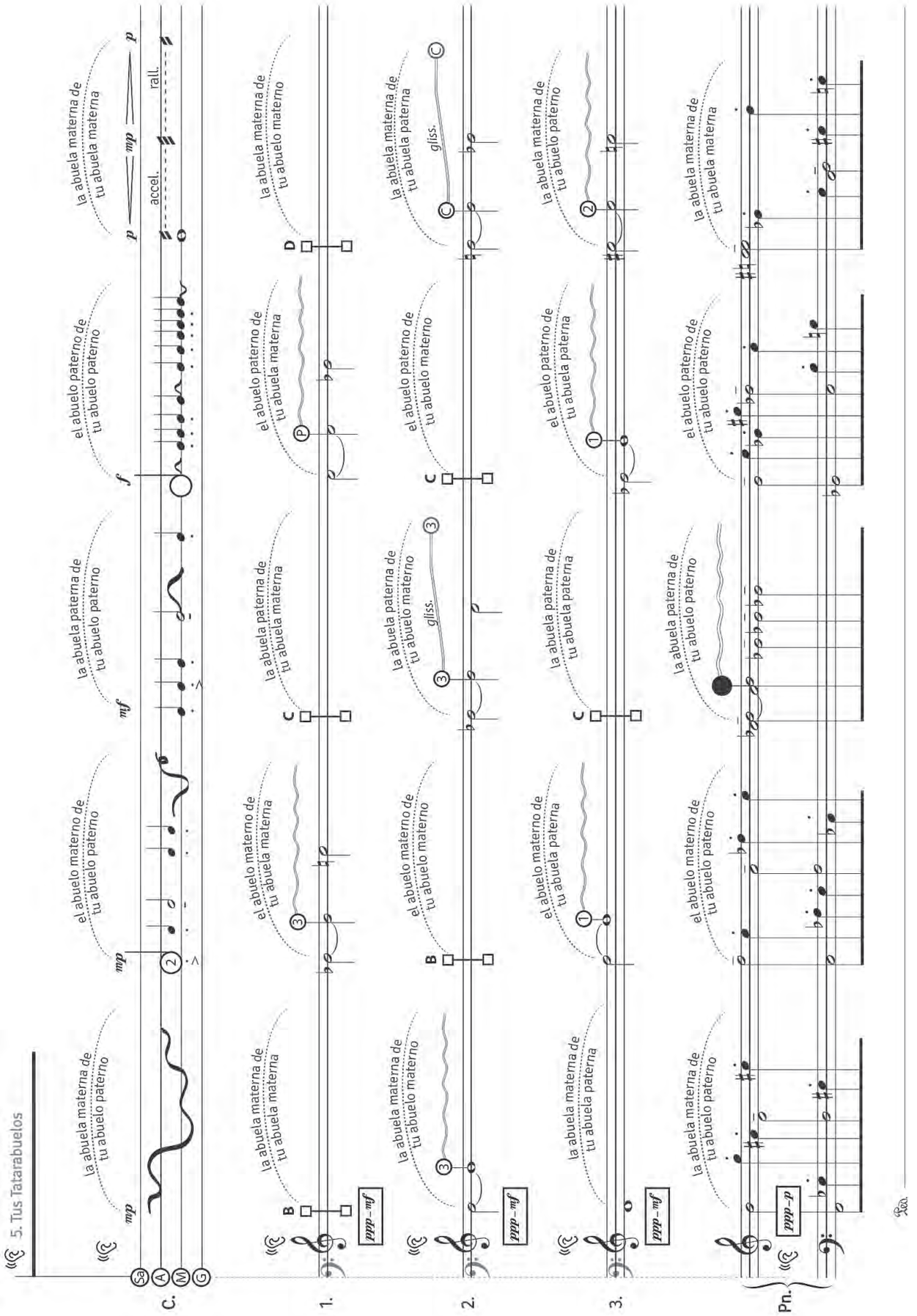
Sofía Scheps
2020

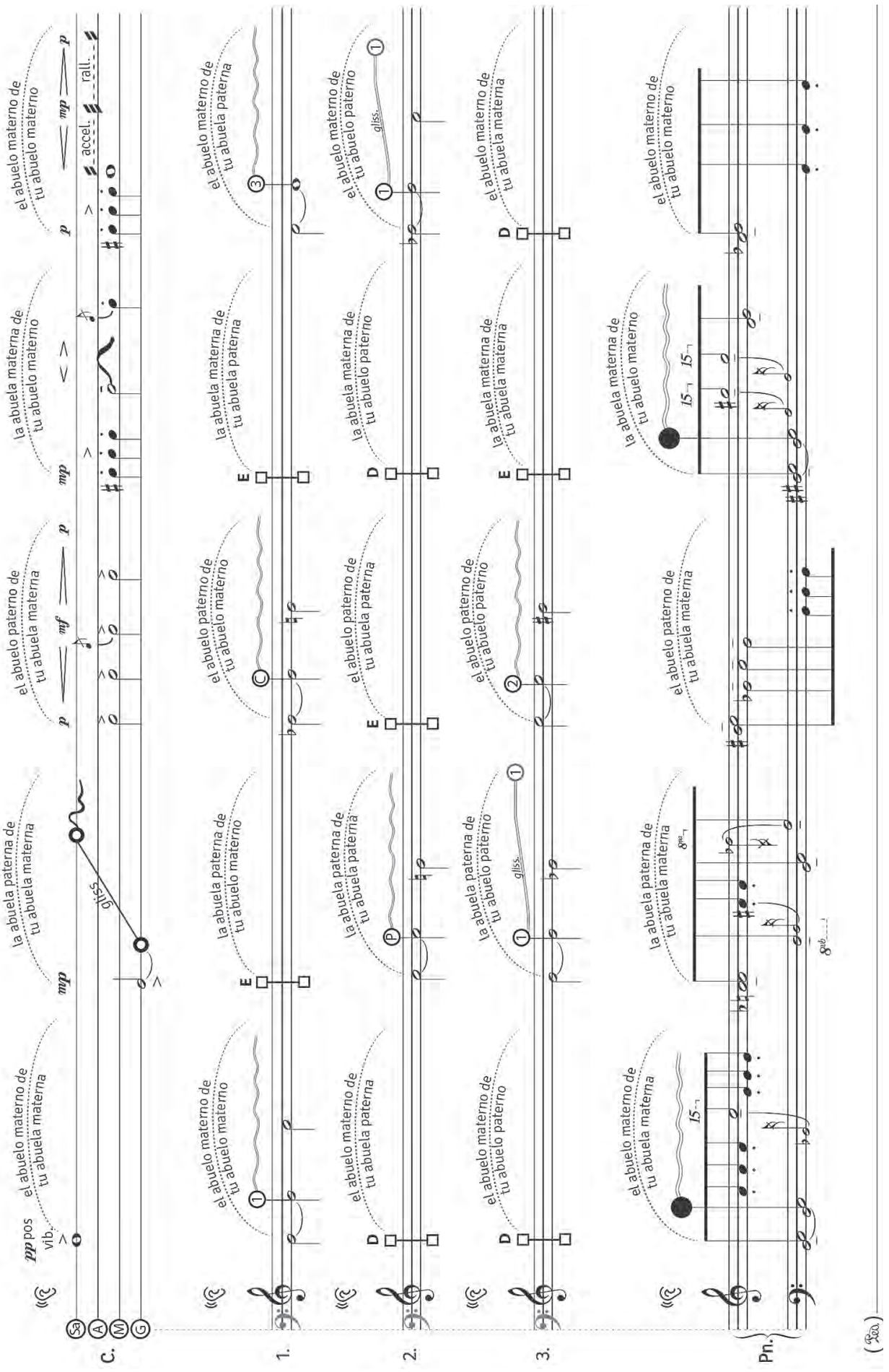


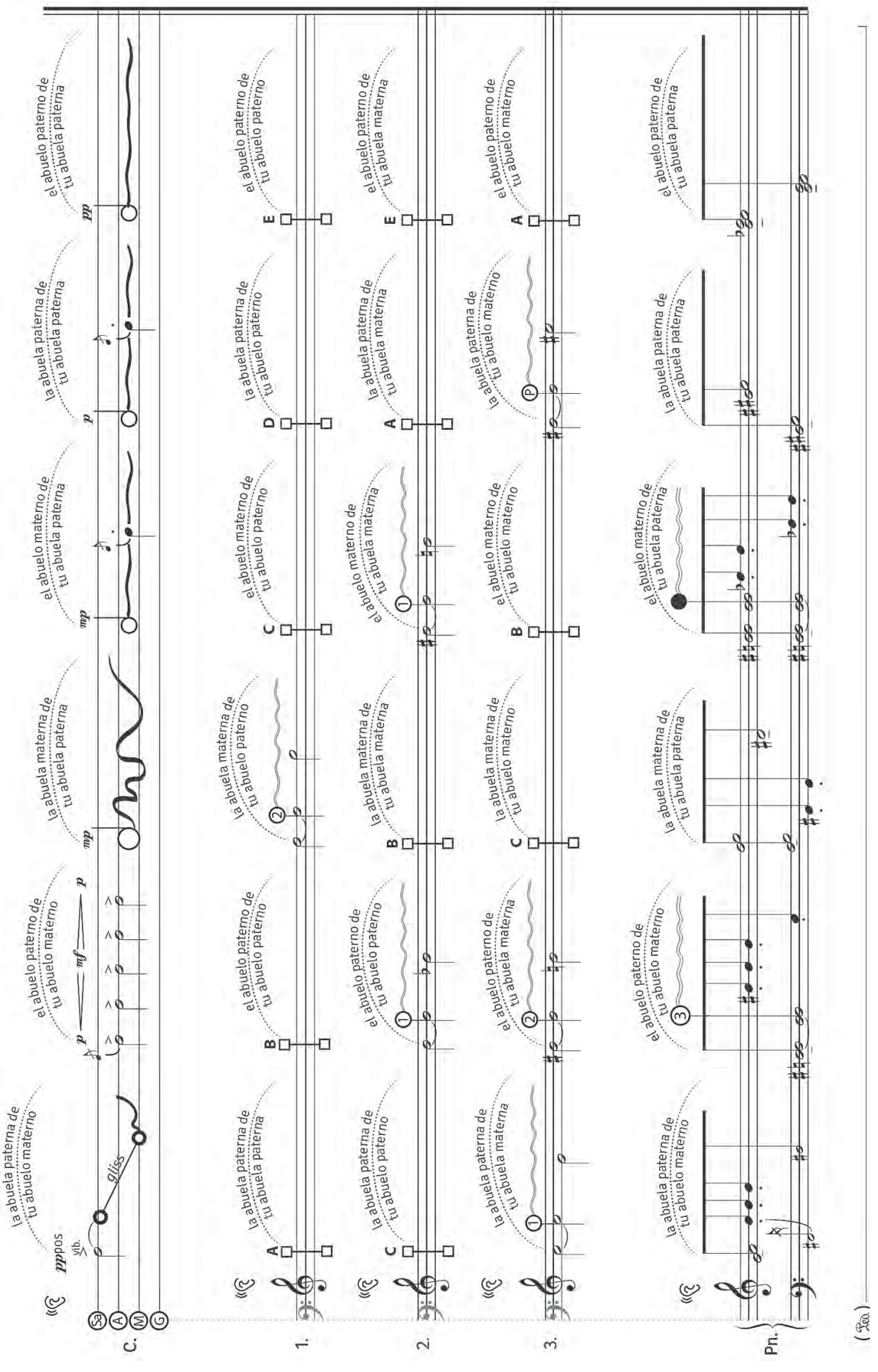
(*) Para "Tú", utilizar la primer altura de la partitura; para tu primer hermano/a utilizar la primer altura entre paréntesis y para el siguiente hermano/a la siguiente altura dentro del paréntesis. En el caso de tener más de dos hermanos/as, cuando llegue el turno del tercero/a repetir este proceso (tantas veces como sea necesario)


4. Tus bisabuelos
C.
Sa
A
M
G
p
ddd
tu abuela materna
tu abuela paterna
sfp
f
gliss
a
mp
pp
la madre de tu abuela paterna
el padre de tu abuela paterna
el padre de tu abuelo paterno
1.
2.
3.
Pn.
tu abuelo materno
tu abuelo paterno
la madre de tu abuela materna
el padre de tu abuela materna
la madre de tu abuelo paterno
el padre de tu abuelo materno
la madre de tu abuela materna
gliss.
ddd–ddd
15


5.
C.
Sa
A
M
G
pp
f
mp
gliss.
la madre de tu abuelo paterno
la madre de tu abuela materna
fp
vib.
el padre de tu abuelo materno
el padre de tu abuela materna
p
1.
2.
3.
la madre de tu abuelo paterno
el padre de tu abuela paterna
la madre de tu abuela materna
el padre de tu abuelo materno
la madre de tu abuelo materno
el padre de tu abuela materna
la madre de tu abuela paterna
el padre de tu abuelo paterno
A
B
Pn.


5. Tus Tatarabuelos
la abuela materna de tu abuelo paterno
el abuelo materno de tu abuelo paterno
la abuela paterna de tu abuelo paterno
el abuelo paterno de tu abuelo paterno
la abuela materna de tu abuela materna
el abuelo materno de tu abuela materna
la abuela paterna de tu abuela materna
el abuelo paterno de tu abuela materna
la abuela materna de tu abuelo materno
el abuelo materno de tu abuelo materno
la abuela paterna de tu abuelo materno
el abuelo paterno de tu abuelo materno
la abuela materna de tu abuela paterna
el abuelo materno de tu abuela paterna
la abuela paterna de tu abuela paterna
el abuelo paterno de tu abuela paterna
la abuela materna de tu abuelo paterno
el abuelo materno de tu abuelo paterno
la abuela paterna de tu abuelo paterno
el abuelo paterno de tu abuelo paterno
la abuela materna de tu abuela materna
el abuelo materno de tu abuela materna
la abuela paterna de tu abuela materna
el abuelo paterno de tu abuela materna
la abuela materna de tu abuelo materno
el abuelo materno de tu abuelo materno
la abuela paterna de tu abuelo materno
el abuelo paterno de tu abuelo materno
la abuela materna de tu abuela paterna
el abuelo materno de tu abuela paterna
la abuela paterna de tu abuela paterna
el abuelo paterno de tu abuela paterna
la abuela materna de tu abuelo paterno
el abuelo materno de tu abuelo paterno
la abuela paterna de tu abuelo paterno
el abuelo paterno de tu abuelo paterno
la abuela materna de tu abuela materna
el abuelo materno de tu abuela materna
la abuela paterna de tu abuela materna
el abuelo paterno de tu abuela materna
la abuela materna de tu abuelo materno
el abuelo materno de tu abuelo materno
la abuela paterna de tu abuelo materno
el abuelo paterno de tu abuelo materno
la abuela materna de tu abuela paterna
el abuelo materno de tu abuela paterna
la abuela paterna de tu abuela paterna
el abuelo paterno de tu abuela paterna
la abuela materna de tu abuelo paterno
el abuelo materno de tu abuelo paterno
la abuela paterna de tu abuelo paterno
el abuelo paterno de tu abuelo paterno
la abuela materna de tu abuela materna
el abuelo materno de tu abuela materna
la abuela paterna de tu abuela materna
el abuelo paterno de tu abuela materna
la abuela materna de tu abuelo materno
el abuelo materno de tu abuelo materno
la abuela paterna de tu abuelo materno
el abuelo paterno de tu abuelo materno
la abuela materna de tu abuela paterna
el abuelo materno de tu abuela paterna
la abuela paterna de tu abuela paterna
el abuelo paterno de tu abuela paterna
la abuela materna de tu abuelo paterno
el abuelo materno de tu abuelo paterno
la abuela paterna de tu abuelo paterno
el abuelo paterno de tu abuelo paterno
la abuela materna de tu abuela materna
el abuelo materno de tu abuela materna
la abuela paterna de tu abuela materna
el abuelo paterno de tu abuela materna
la abuela materna de tu abuelo materno
el abuelo materno de tu abuelo materno
la abuela paterna de tu abuelo materno
el abuelo paterno de tu abuelo materno
la abuela materna de tu abuela paterna
el abuelo materno de tu abuela paterna
la abuela paterna de tu abuela paterna
el abuelo paterno de tu abuela paterna
la abuela materna de tu abuelo paterno
el abuelo materno de tu abuelo paterno
la abuela paterna de tu abuelo paterno
el abuelo paterno de tu abuelo paterno
la abuela materna de tu abuela materna
el abuelo materno de tu abuela materna
la abuela paterna de tu abuela materna
el abuelo paterno de tu abuela materna
la abuela materna de tu abuelo materno
el abuelo materno de tu abuelo materno
la abuela paterna de tu abuelo materno
el abuelo paterno de tu abuelo materno
la abuela materna de tu abuela paterna
el abuelo materno de tu abuela paterna
la abuela paterna de tu abuela paterna
el abuelo paterno de tu abuela paterna
la abuela materna de tu abuelo paterno
el abuelo materno de tu abuelo paterno
la abuela paterna de tu abuelo paterno
el abuelo paterno de tu abuelo paterno
C.
1.
2.
3.
Pn.
accel.
rall.
gliss.
gliss.


C.
Sa
A
M
G
1.
2.
3.
Pn.
pp pos
vib.
el abuelo materno de tu abuela materna
la abuela paterna de tu abuela materna
gliss.
mp
p
mf
accel.
rall.
el abuelo paterno de tu abuela materna
la abuela materna de tu abuela materna
el abuelo materno de tu abuela paterna
la abuela paterna de tu abuela paterna
el abuelo paterno de tu abuela paterna
la abuela materna de tu abuela paterna
el abuelo materno de tu abuela paterno
la abuela paterna de tu abuela paterno
gliss.
el abuelo paterno de tu abuelo paterno
la abuela materna de tu abuela materna
el abuelo materno de tu abuela materna
la abuela paterna de tu abuela materna
el abuelo paterno de tu abuela materna
la abuela materna de tu abuela materno
el abuelo materno de tu abuela materno
15
8va
8vb


C.
Sa
A
M
G
1.
2.
3.
Pn.
la abuela paterna de tu abuela paterna
el abuelo paterno de tu abuelo materno
la abuela materna de tu abuela paterna
el abuelo materno de tu abuela paterna
la abuela paterna de tu abuela materna
el abuelo paterno de tu abuelo paterno
la abuela materna de tu abuela materna
el abuelo materno de tu abuelo materno
pppos
gliss
p
mf
mp
pp
A
B
C
D
E
P

TA

2013

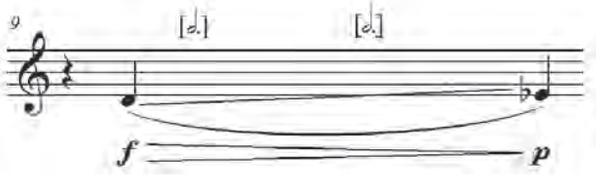
Vladimir Guicheff

Ta decimos en Uruguay como abreviatura de basta y de está, y de eso va la obra, del hastío de situaciones inmutables, de la voluntad o necesidad de interrumpirlas.

Ta

(2013)
Vladimir Guicheff Bogacz

Notas para la interpretación



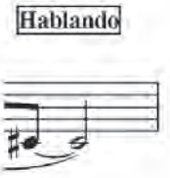
Este tipo de glissando ha de interpretarse muy lentamente. Arriba del pentagrama entre corchetes se especifica la duración total del mismo.

Se distingue en la pieza dos tipo de cabeza de nota; las comunes y las de diamante. Las primeras siempre involucran sonido tónico del instrumento, independientemente de que otros factores puedan (o no) estar operando (como la voz por ejemplo).
Las segundas, solo involucran digitación, por lo que cualesquiera sea la acción prescripta, nunca involucrará el sonido tónico tipico del instrumento. La digitación servirá de "modeladora" de la producción de sonido por otro medio que el de la vibración de la caña

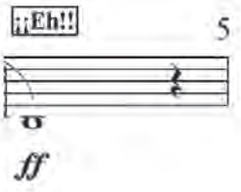
Encerrado en rectangulos, por encima del pentagrama se prescriben sonidos a ser realizadas por el interprete a modo de canto (en un amplio sentido de la palabra). A continuación se especifica que tipo de sonidos son estos. Estas acciones son siempre producidas "hacia adentro" del instrumento, de manera que éste sirve de filtro del sonido producido por la boca.

En este caso, hay un pasaje gradual de sonido ordinario a tan solo digitado, con el agregado gradual del componente de ruido del fonema SH (como en *short* en la lengua inglesa). En las últimas tres notas escritas no intervendrá el sonido de la vibración de la caña. Procuara la pronunciación del fonema SH de tal manera de "llenar" el instrumento y así percibir las sutiles diferencias de color producidas por las distintas digitaciones.

"Cantar" el sonido del fonema J (como la Jota en castellano). Cabe aclarar para este y todos los casos, que la dinámica está utilizada en terminos de esfuerzo y no de resultado absoluto. Con lo que la misma indicación de *forte* para un sonido ordinario no representará en terminos absolutos la misma intencidad que para una acción como la del fonema J. Ésta última será menos sonora.



Tal como lo prescribe la cabeza de nota ordinaria en esta acción el instrumento debe sonar do#, pero además, se agrega la acción de hablar dentro del instrumento mientras suena esa nota. La intencidad del habla será la misma prescripta para la nota. Lo que decir queda a discreción del interprete. La energía emotiva deberá prevalecer por sobre la justa afinación y cualidad sonora.

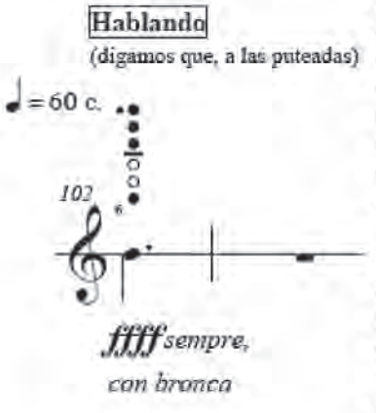


Un caso particular de lo arriba descripto: diga "Eh" con sumo estupor.

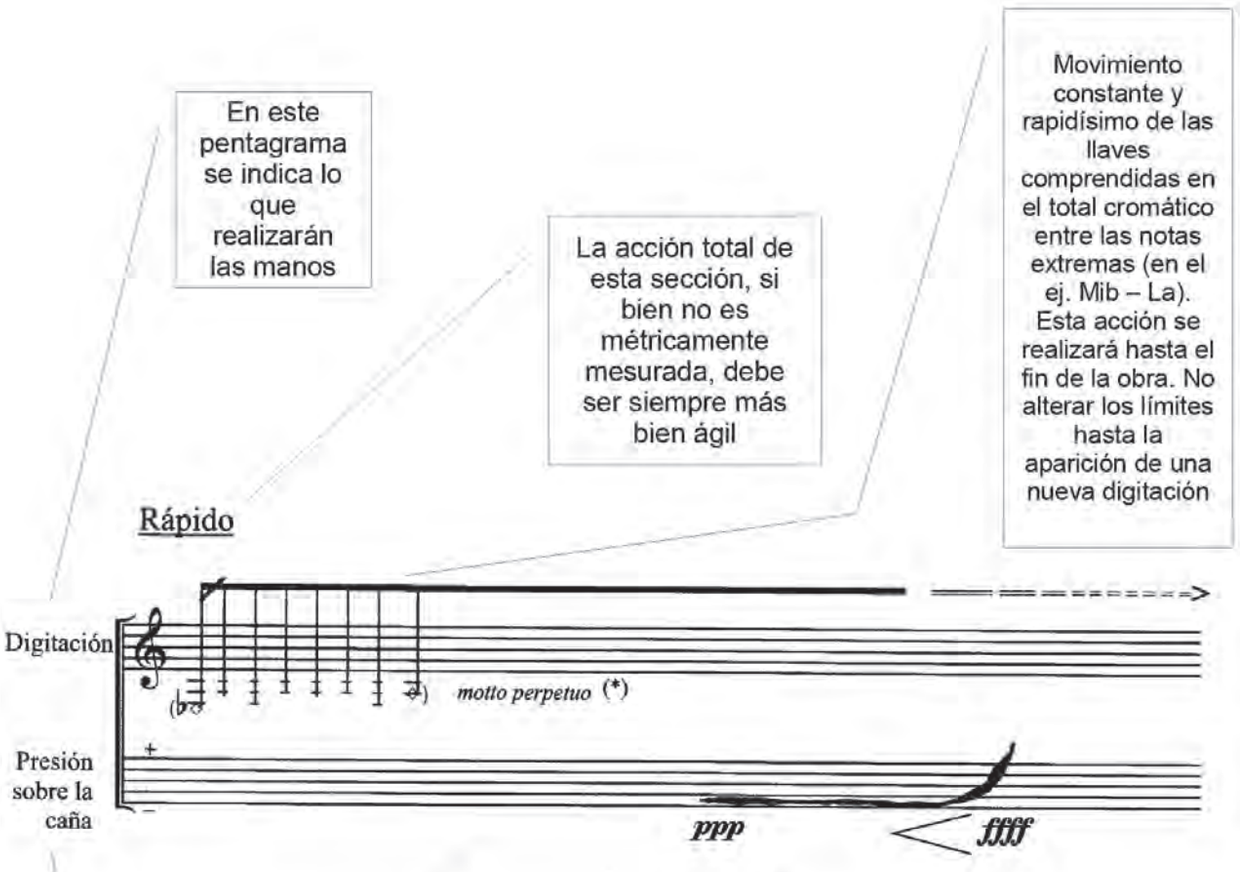
Toda linea punteada entre dos acciones cualquiera supone una transición entre una y otra.

Fonema R (como en castellano la palabra rojo) , pero sin la intervención de la laringe. O sea tan solo sonará el sonido iterado de la lengua contra el paladar.

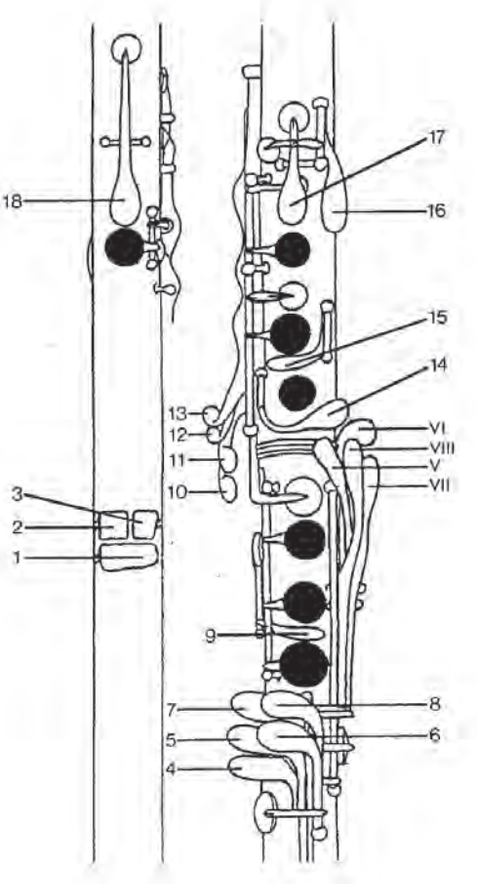
Slap

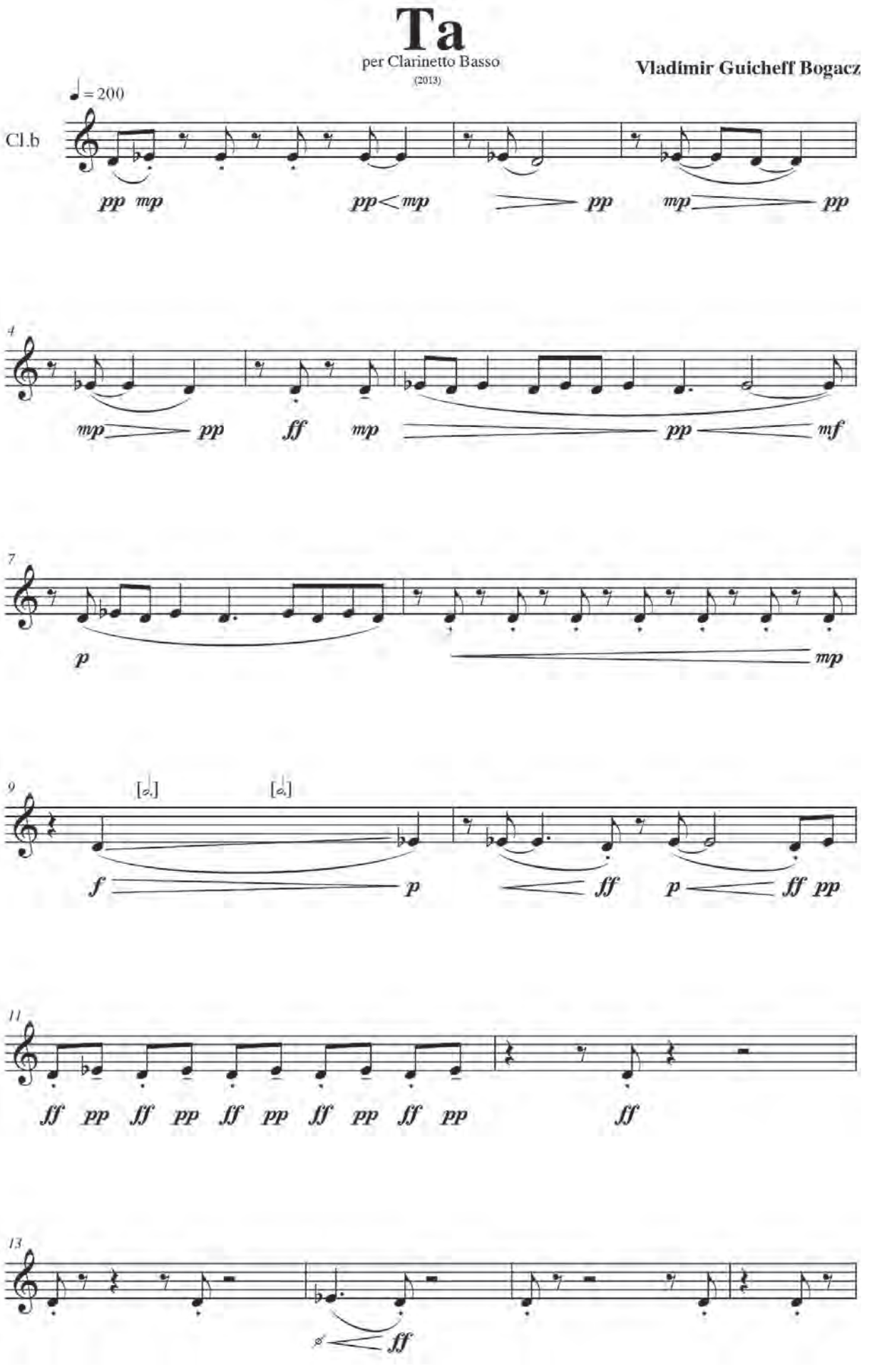


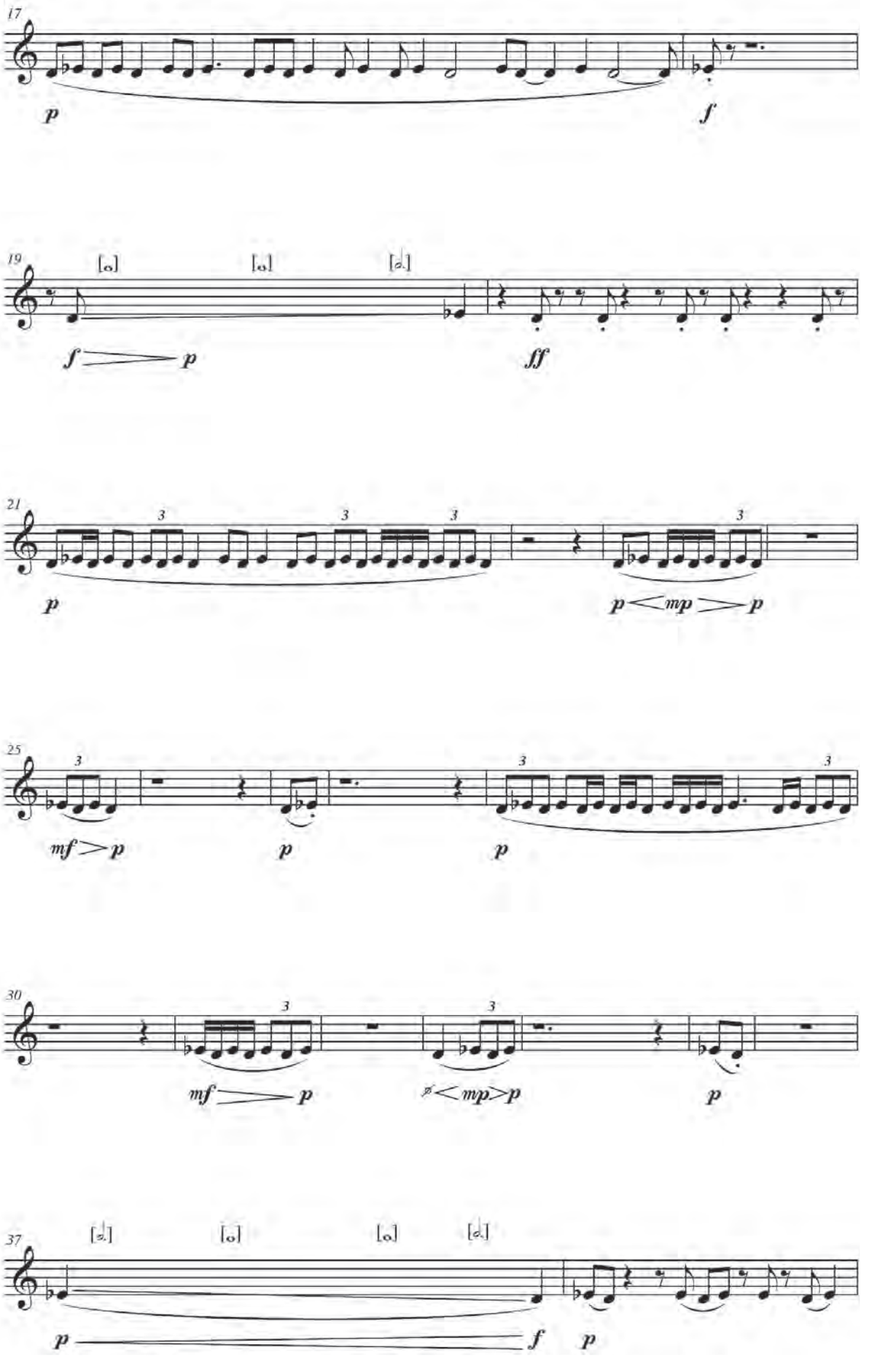
Este es el comienzo de la segunda sección de la pieza, en ella, la consigna es hablar (casi siempre gritar) dentro del instrumento. La duración de cada evento está escrita en valores tradicionales. Por encima de estas figuras aparece la digitación prescripta para cada evento. Éstas son 4 posiciones distintas que favorecen la aparición de multifónicos (ver adelante esquema de llaves para saber que modelo se usó). La resultante sonora deberá constar de ámbas fuentes sonoras en simultaneo; la voz y el clarinete a través de la vibración de la caña. Las alturas, tanto de la voz como del clarinete, serán muy variables, éstas últimas en gran medida se verán afectadas tanto por la dinámica como por las palabras que se digan, ya que en la articulación de estas, la caña del instrumento se verá más o menos presionada. Eventualmente la lengua puede obstruir ligeramente la caña. Si bien en la partitura se escribe por ejemplo tan solo una negra con puntillo, cada evento tendrá una vida rítmica interior mucho más rica; a saber, la figura escrita tan solo delimita la acción.
Por útlimo, el habla estará compuesta basiacamente de insultos, y otras expresiones de enojo, rabia, y desconsuelo. También usted puede referirse a algún hecho concreto. Sientase libre de hacer la catarsis sin vergüenza, todos a veces la necesitamos, y además es imposible entender lo que se dice desde afuera.

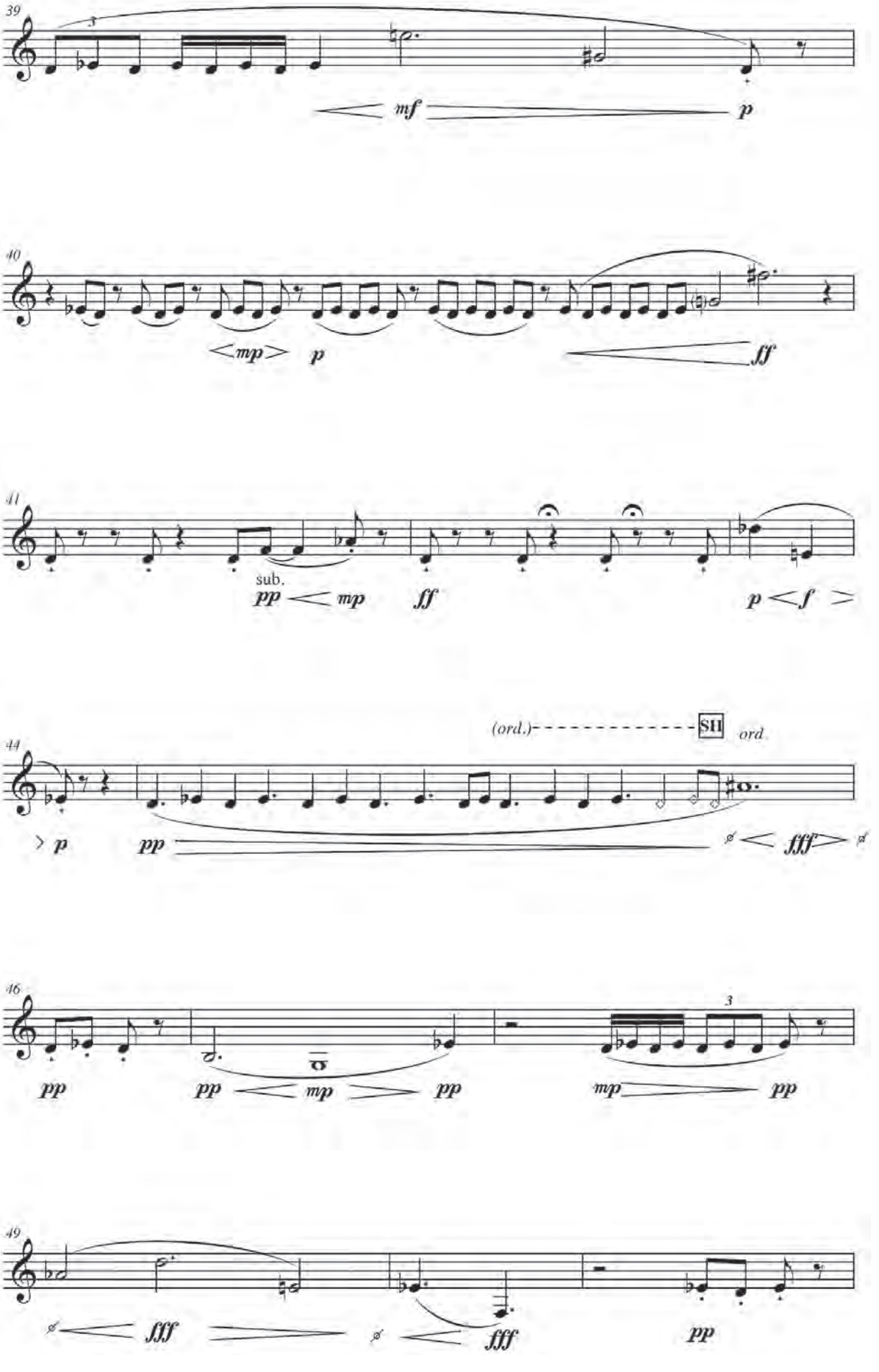

En este pentagrama se indica lo que realizarán las manos
La acción total de esta sección, si bien no es métricamente mesurada, debe ser siempre más bien ágil
Movimiento constante y rapidísimo de las llaves comprendidas en el total cromático entre las notas extremas (en el ej. Mib – La). Esta acción se realizará hasta el fin de la obra. No alterar los límites hasta la aparición de una nueva digitación
Rápido
Digitación
motto perpetuo (*)
Presión sobre la caña
ppp
ffff
En este pentagrama se indicará como se articula el sonido tónico. Arriba y abajo no indican altura del sonido, si no presión de la boca sobre la caña (que obviamente afecta la altura resultante, pero no de manera lineal).
Allí a donde no hay una línea que representa un sonido, no habrá intervención del aire (se escuchará el ligero sonido producido por las llaves)
Línea que que grafica la presión de la boca sobre la caña
Las dinámicas escritas no han de interpretarse como simbolos de una resultante específica, si no tan solo como presión de aire.

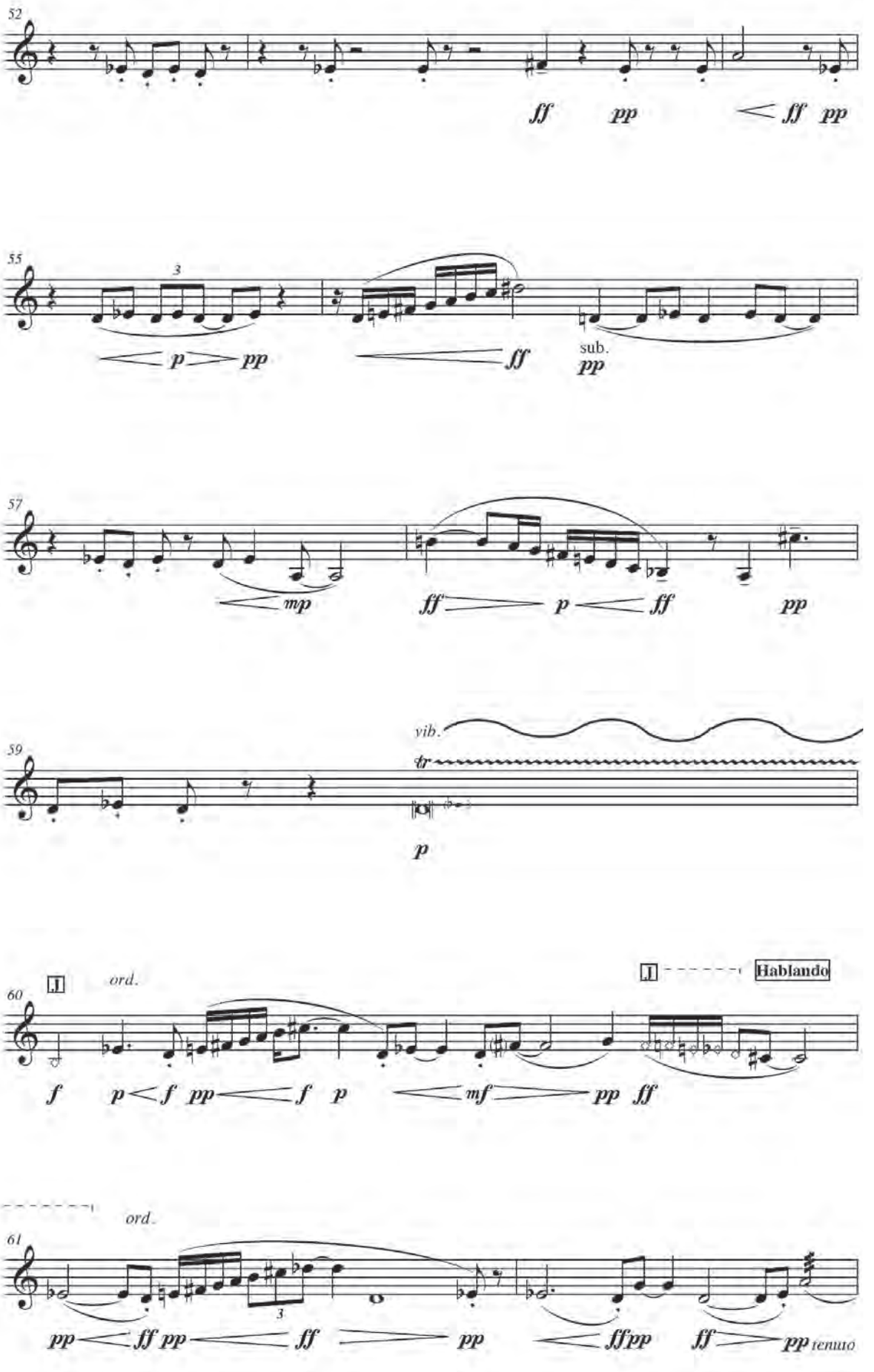
Esquema de digitaciones utilizado. Obtenido del libro *New techniques for the bass clarinet* de Henri Bok y Eugen Wendel

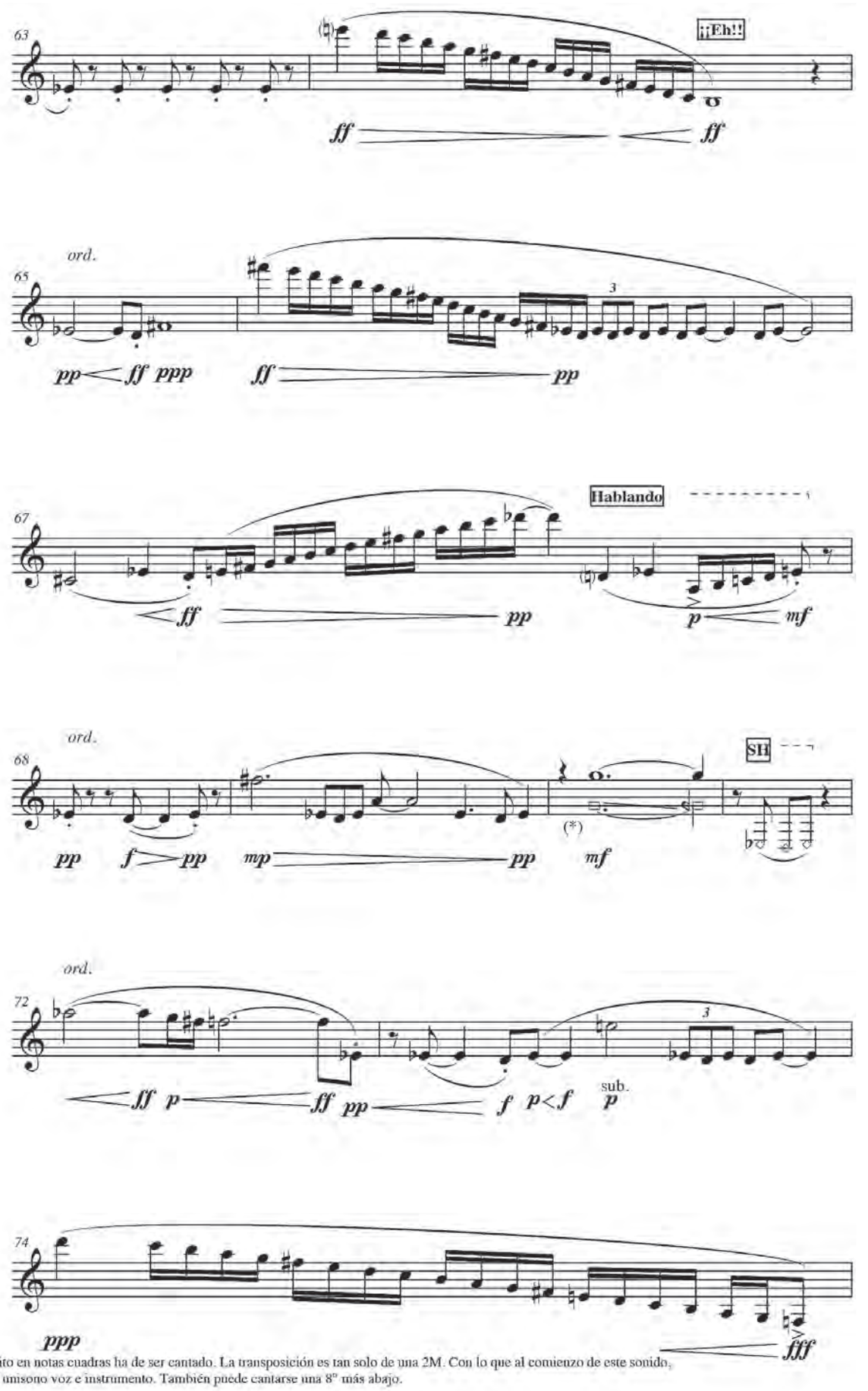



Ta
per Clarinetto Basso
(2013)
Vladimir Guicheff Bogacz
♩ = 200
Cl.b
pp mp
pp < mp
pp
mp pp
4
mp pp
ff
mp
pp mf
7
p
mp
9
[𝅗𝅥.]
[𝅗𝅥.]
f p
ff
p ff pp
11
ff pp ff pp ff pp ff pp ff pp
ff
13
ff

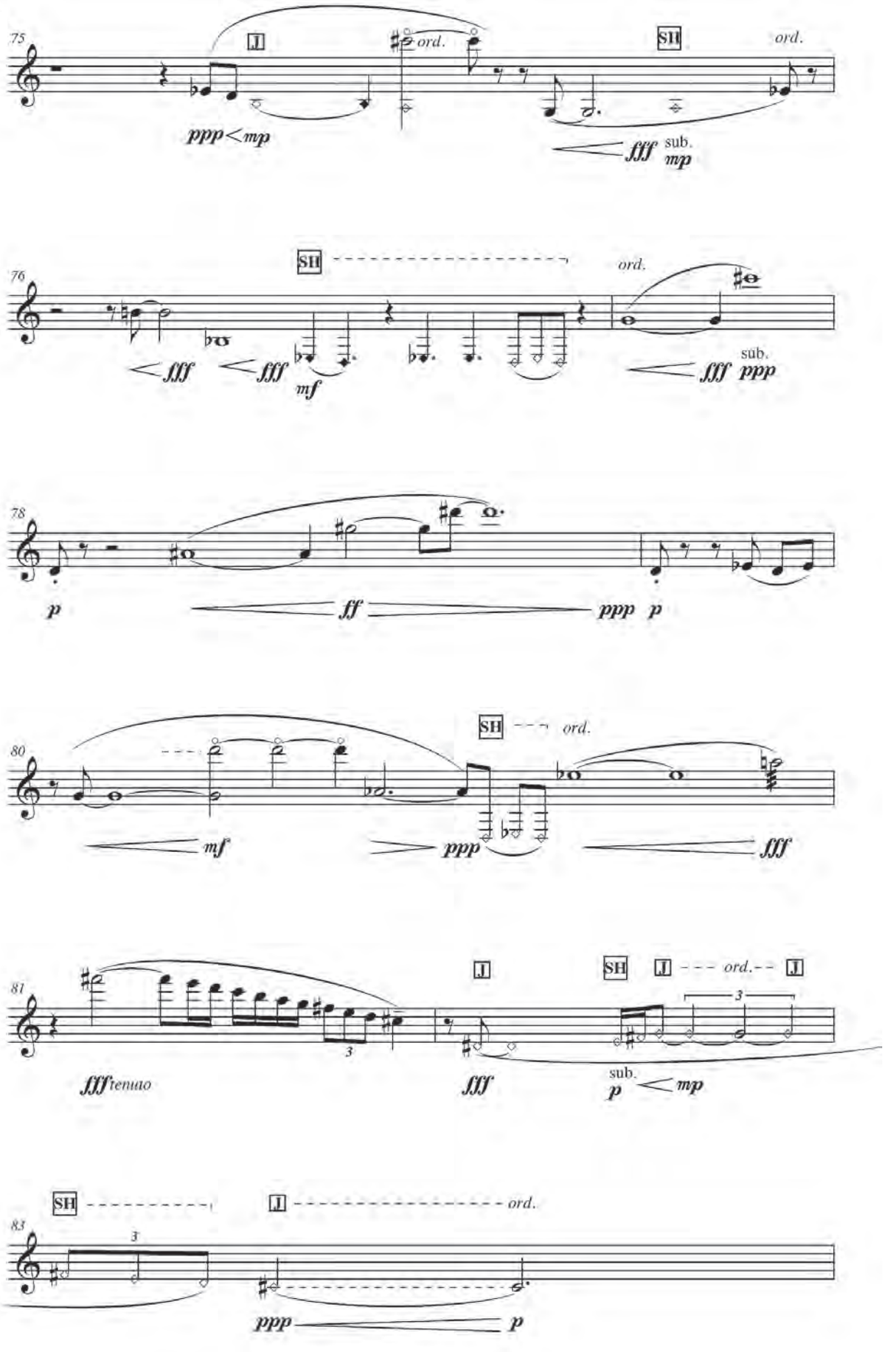

17
p
f
19
f
p
ff
21
3
p
p
mp
p
25
3
mf
p
p
p
30
3
mf
p
p
p
37
p
f
p

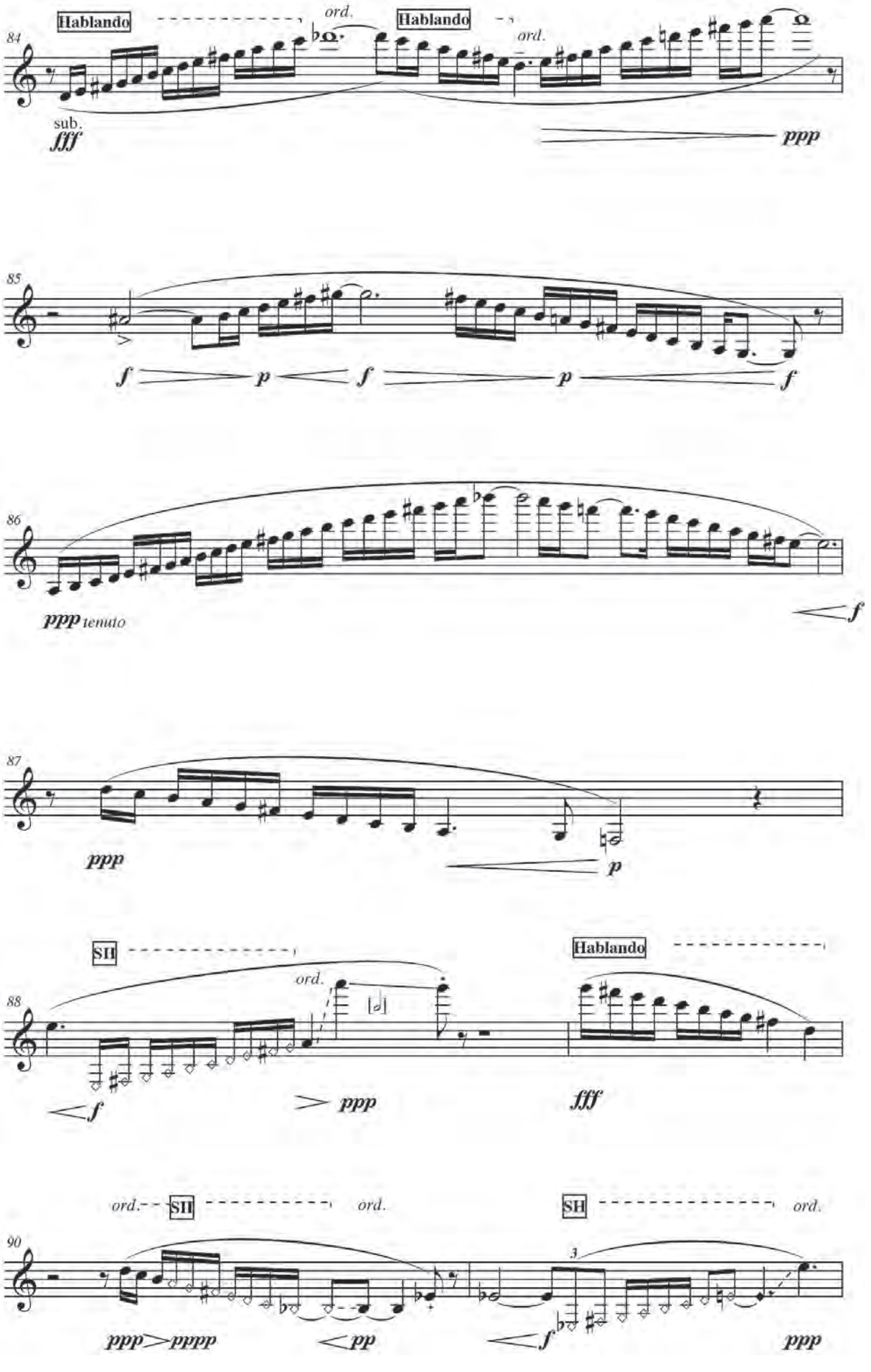

39
3
mf
p
40
mp
p
ff
41
sub.
pp
mp
ff
p
f
44
(ord.)
SH
ord.
p
pp
fff
46
pp
pp
mp
pp
3
mp
pp
49
fff
fff
pp

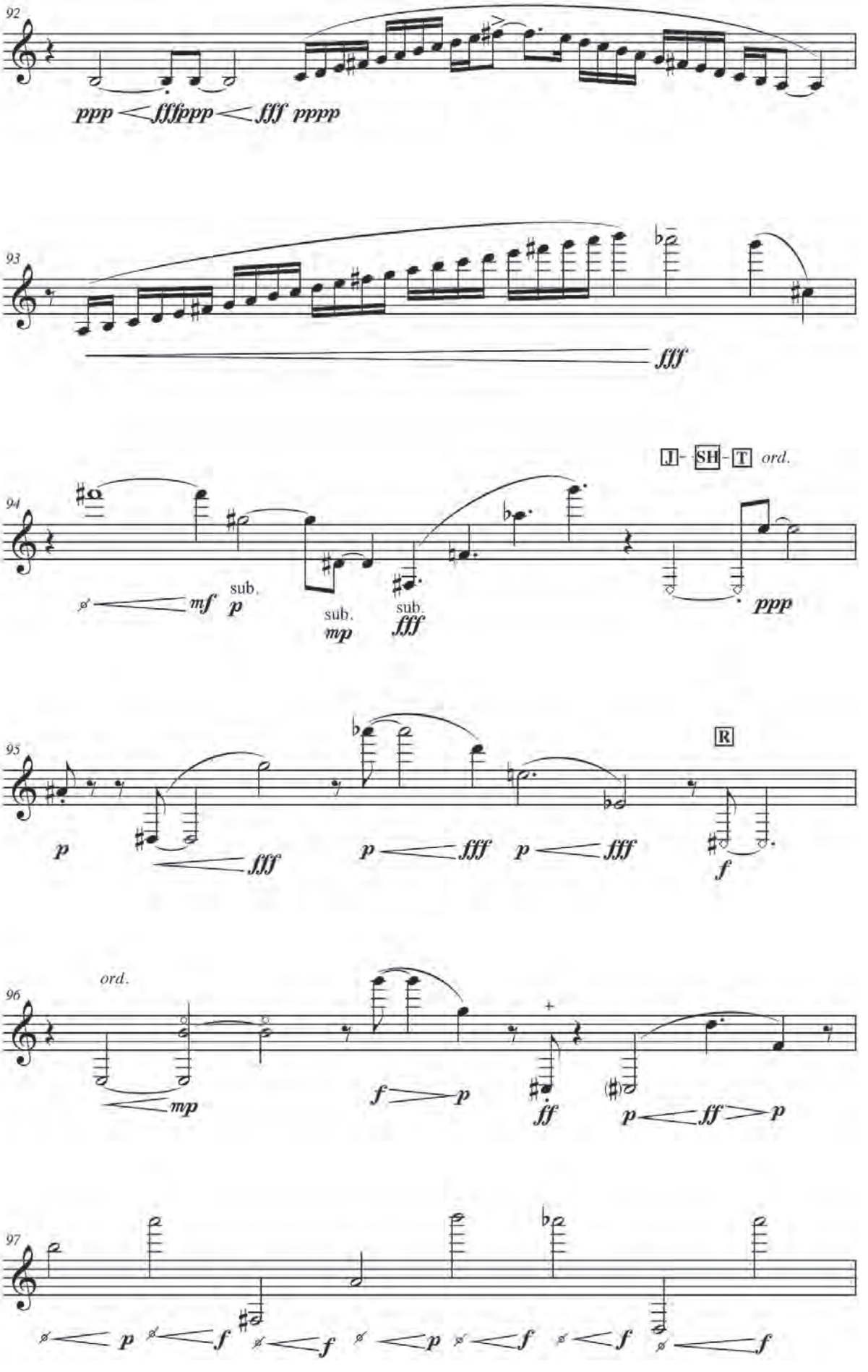

52
ff pp ff pp
55
3
p pp
ff
sub.
pp
57
mp
ff p ff pp
59
vib.
tr
p
60
I
ord.
I
Hablando
f p f pp f p mf pp ff
61
ord.
3
pp ff pp ff pp ff pp ff pp tenuto

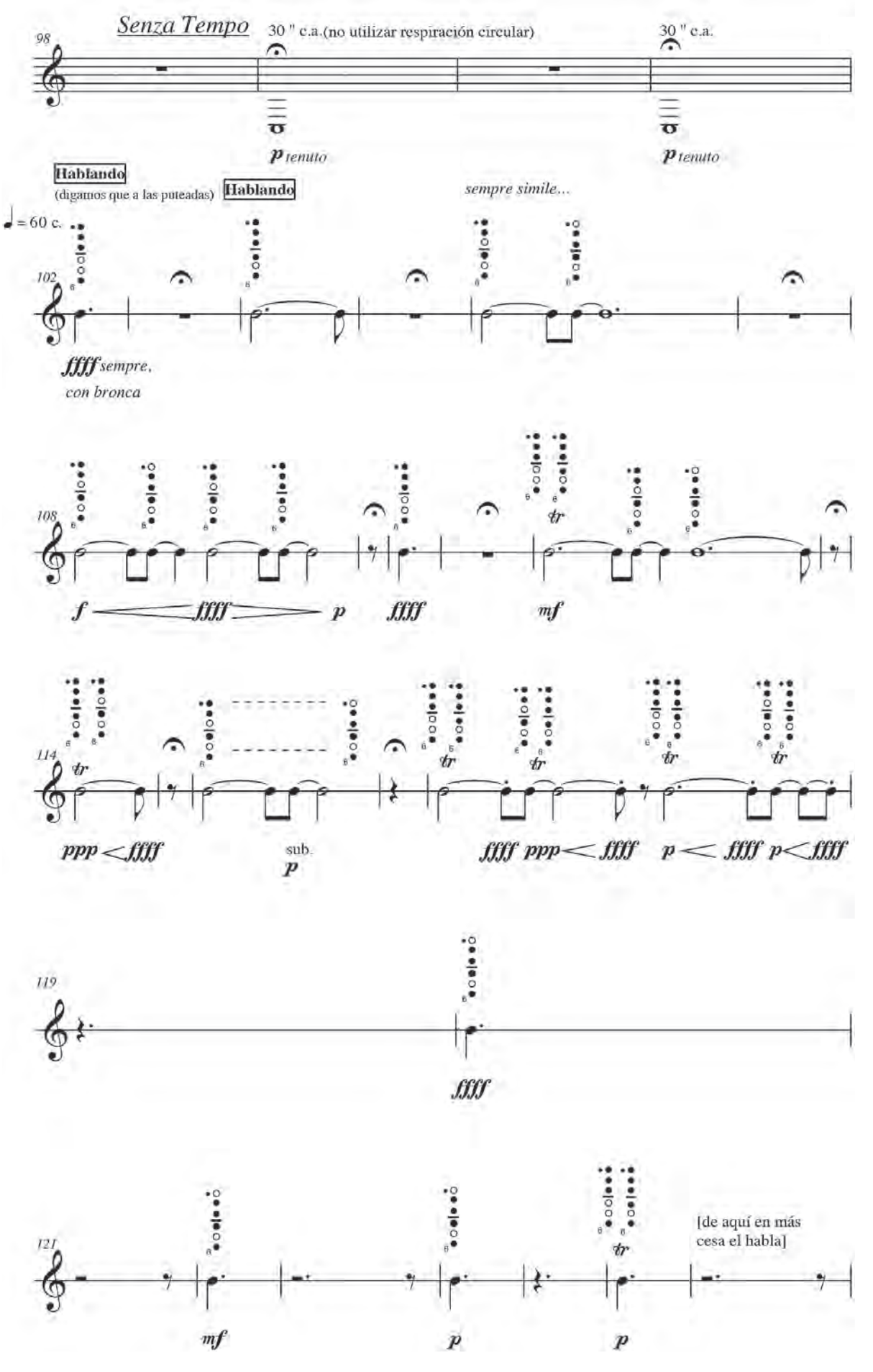


*) Lo escrito en notas cuadras ha de ser cantado. La transposición es tan solo de una 2M. Con lo que al comienzo de este sonido, sonarán al unísono voz e instrumento. También puede cantarse una 8ª más abajo.

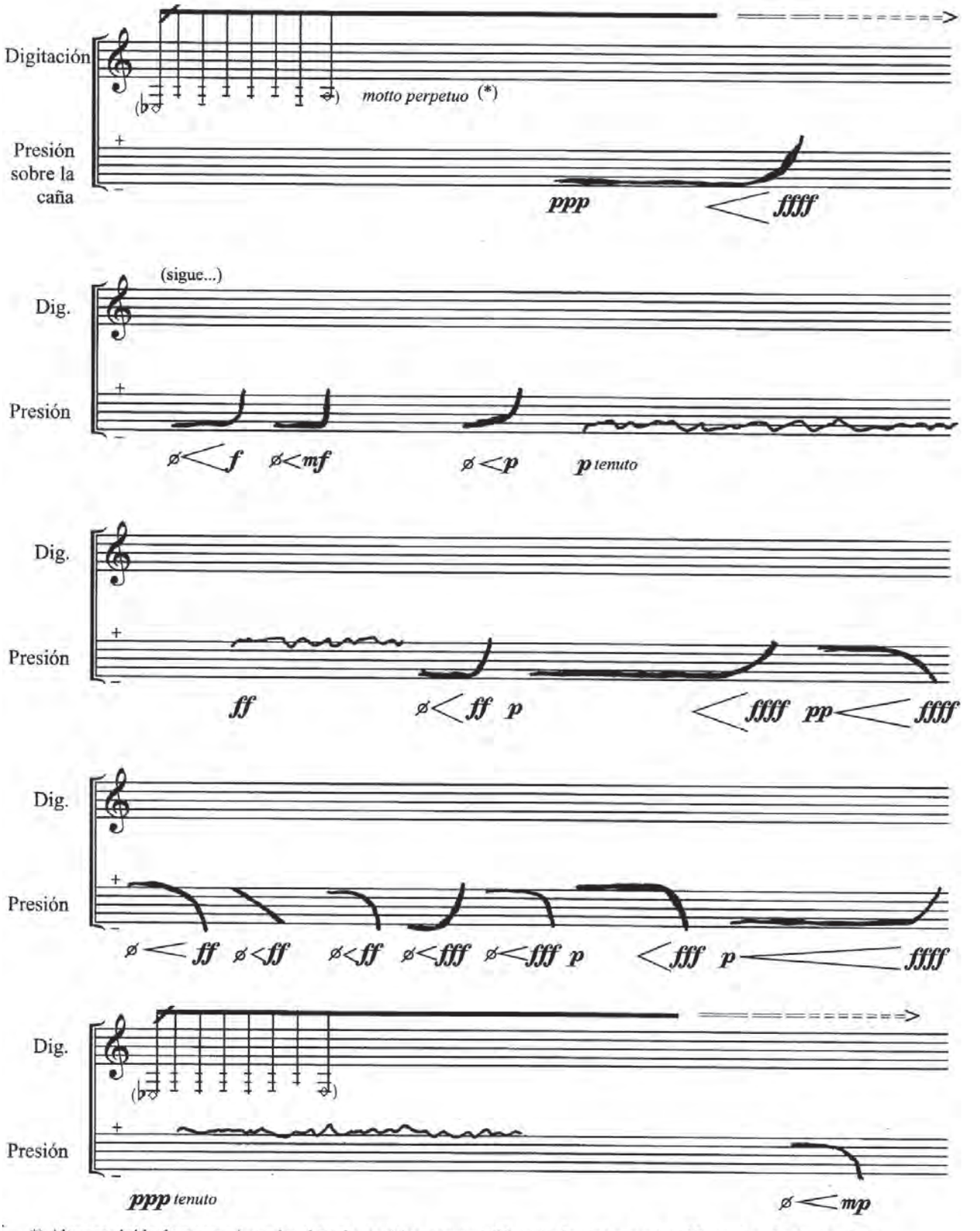

75
J
ord.
SH
ord.
ppp < mp
fff sub. mp
76
SH
ord.
fff
fff
mf
fff sub. ppp
78
p
ff
ppp p
80
SH
ord.
mf
ppp
fff
81
J
SH
J
ord.
J
3
fff tenuto
fff
sub.
p < mp
83
SH
J
ord.
3
ppp
p


Hablando
ord.
Hablando
ord.
84
sub.
fff
ppp
85
f
p
f
p
f
86
ppp tenuto
f
87
ppp
p
SII
ord.
Hablando
88
f
ppp
fff
ord.
SII
ord.
SH
ord.
90
3
ppp
pppp
pp
f
ppp

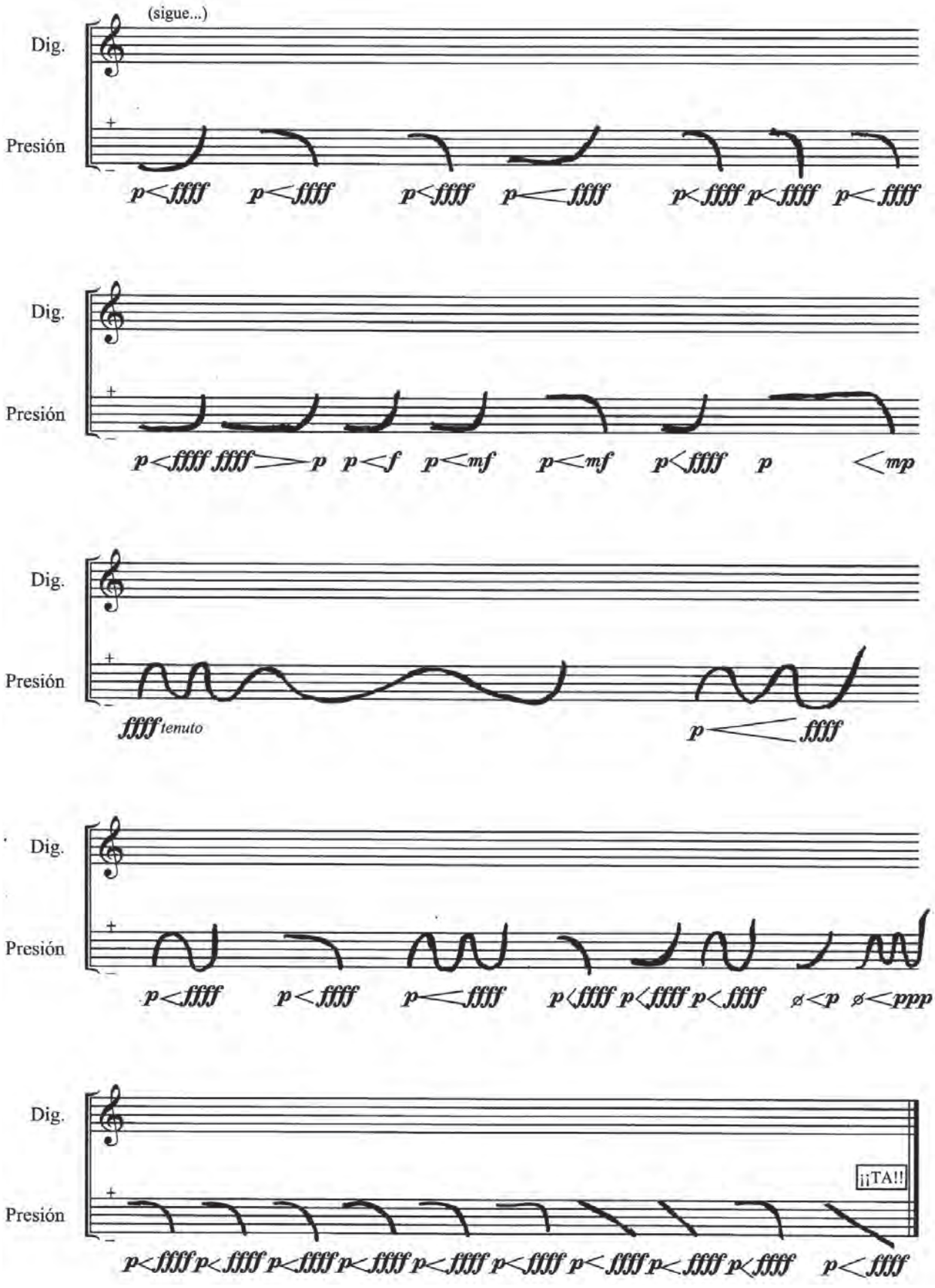

92
ppp fff ppp fff pppp
93
fff
J - SH - T ord.
94
mf sub. p
sub. mp
sub. fff
ppp
95
R
p fff p fff p fff f
96
ord.
mp
f p
ff
p ff p
97
p f f p f f f


Senza Tempo
98
30 " c.a.(no utilizar respiración circular)
30 " c.a.
p tenuto
p tenuto
Hablando
(digamos que a las puteadas)
Hablando
sempre simile...
♩ = 60 c.
102
ffff sempre,
con bronca
108
f
ffff
p
ffff
mf
114
ppp
ffff
sub.
p
ffff
ppp
ffff
p
ffff
p
ffff
119
ffff
121
mf
p
p
[de aquí en más
cesa el habla]

Rápido



*) Alternar rápido de manera irregular el total cromático comprendido entre las notas escritas. No ocultar el ruido de llaves. Continuar este movimiento hasta nuevo aviso.


(sigue...)
Dig.
Presión
p<ffff p<ffff p<ffff p<ffff p<ffff p<ffff p<ffff
Dig.
Presión
p<ffff ffff>p p<f p<mf p<mf p<ffff p <mp
Dig.
Presión
ffff tenuto p<ffff
Dig.
Presión
p<ffff p<ffff p<ffff p<ffff p<ffff p<ffff ø<p ø<ppp
Dig.
Presión
¡¡TA!!
p<ffff p<ffff p<ffff p<ffff p<ffff p<ffff p<ffff p<ffff p<ffff p<ffff

Instituto Superior de Arte

Cuba

Universos paralelos

Denis Molina

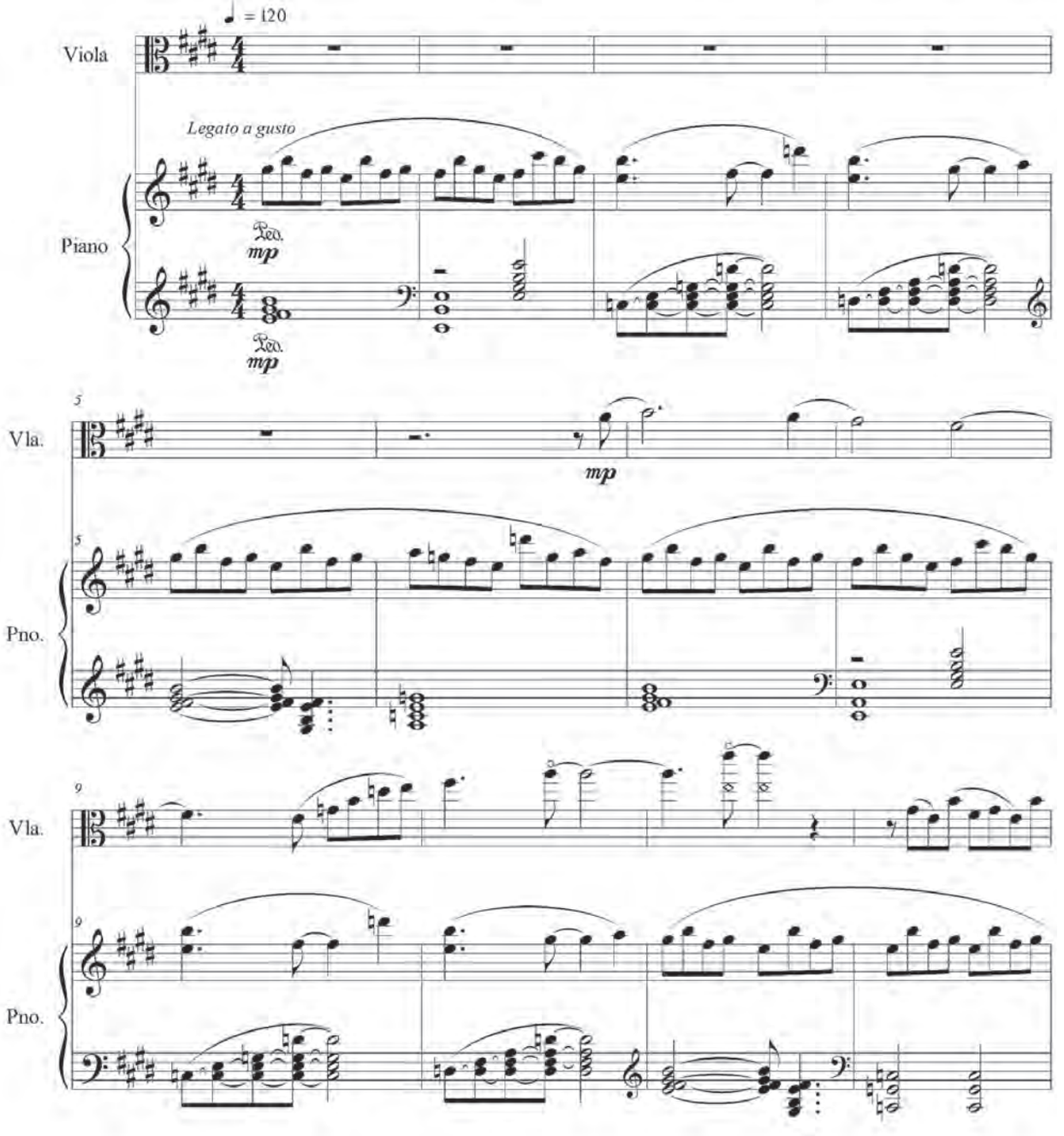
Encargo para la graduación de un amigo del Instituto Superior de Arte en la especialidad de viola. Su función dentro de la propuesta musical era de 'cubana', por lo que debía contar con elementos que autentificaran con facilidad la 'cubanidad' de la obra. No podía ser una pieza extremadamente difícil técnicamente, porque no convenía agotar al intérprete, para quien se empleó una estética favorable.

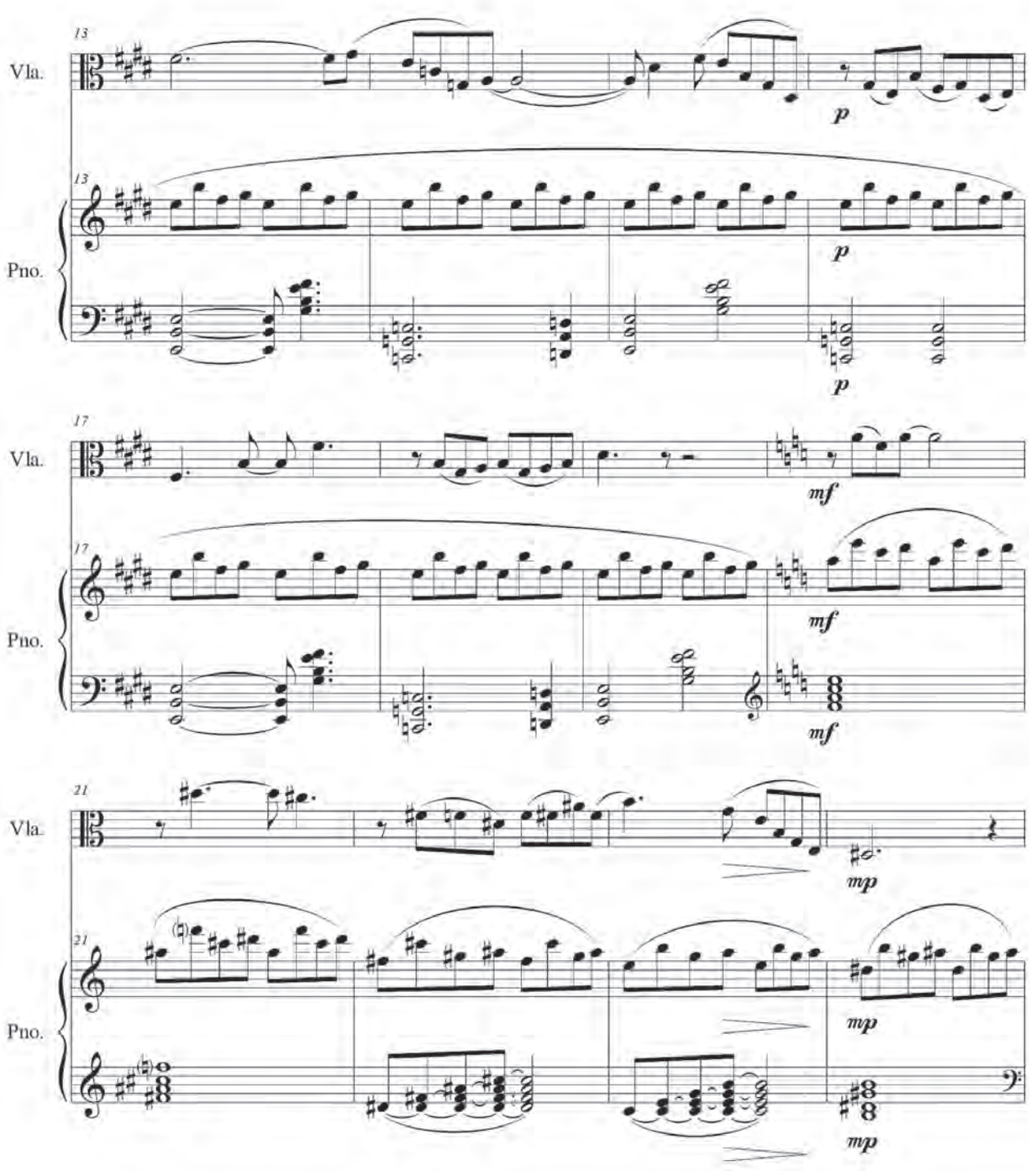
Con estos preceptos, concebí la obra que se convirtió en un viaje a través de varias estéticas, estilos, géneros. Evocando imágenes diversas —con una reminiscencia hollywoodense, si se quiere—, con una morfología poco convencional, rompiendo con cualquier atadura, y con elementos cubanos siempre espontáneos antes que evidentes, intentando seguir un dogma que me apasiona, como dijo Nicolás Guillen: «ser universal desde la cubanía para ser universalmente cubano».

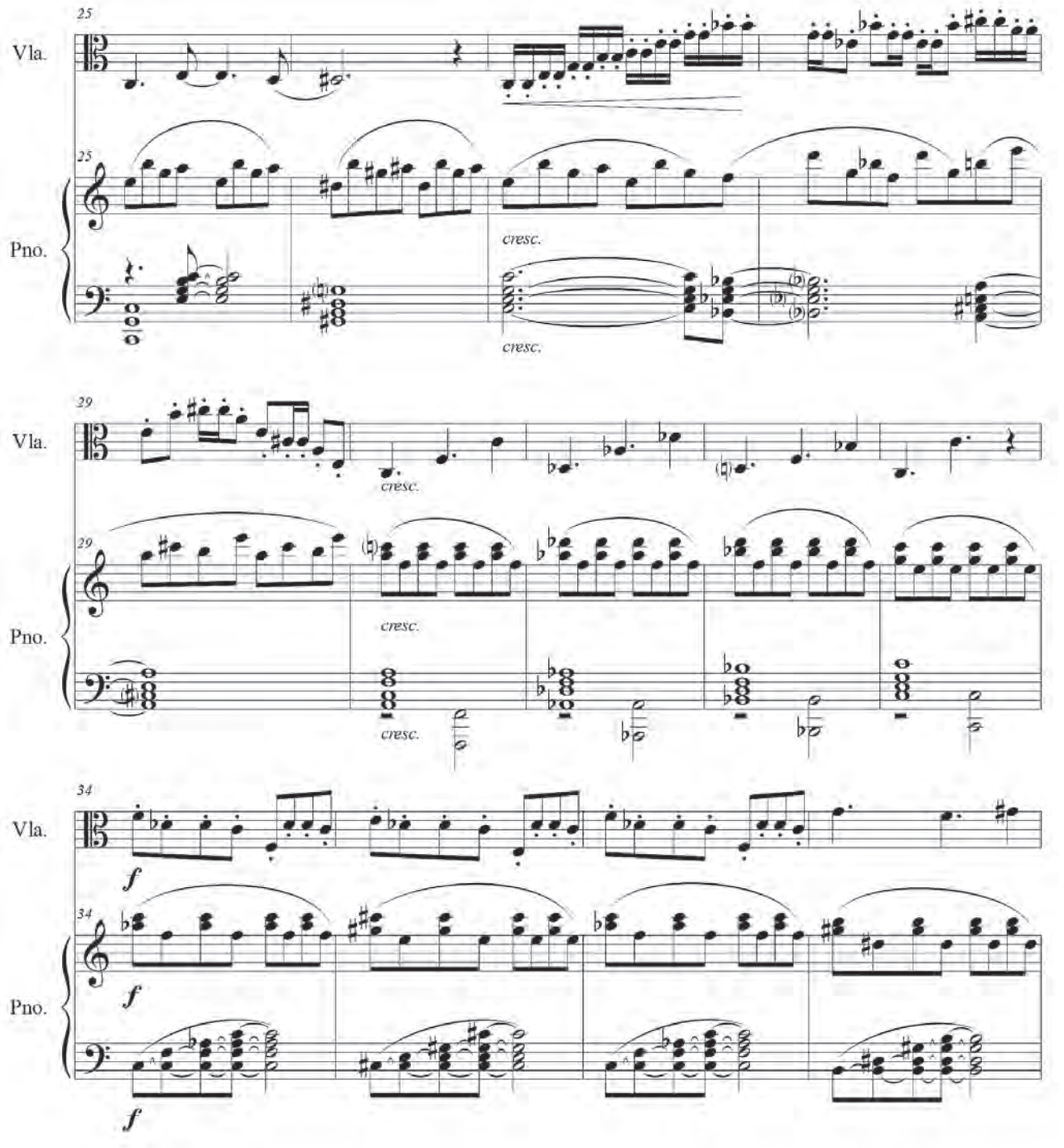
Score

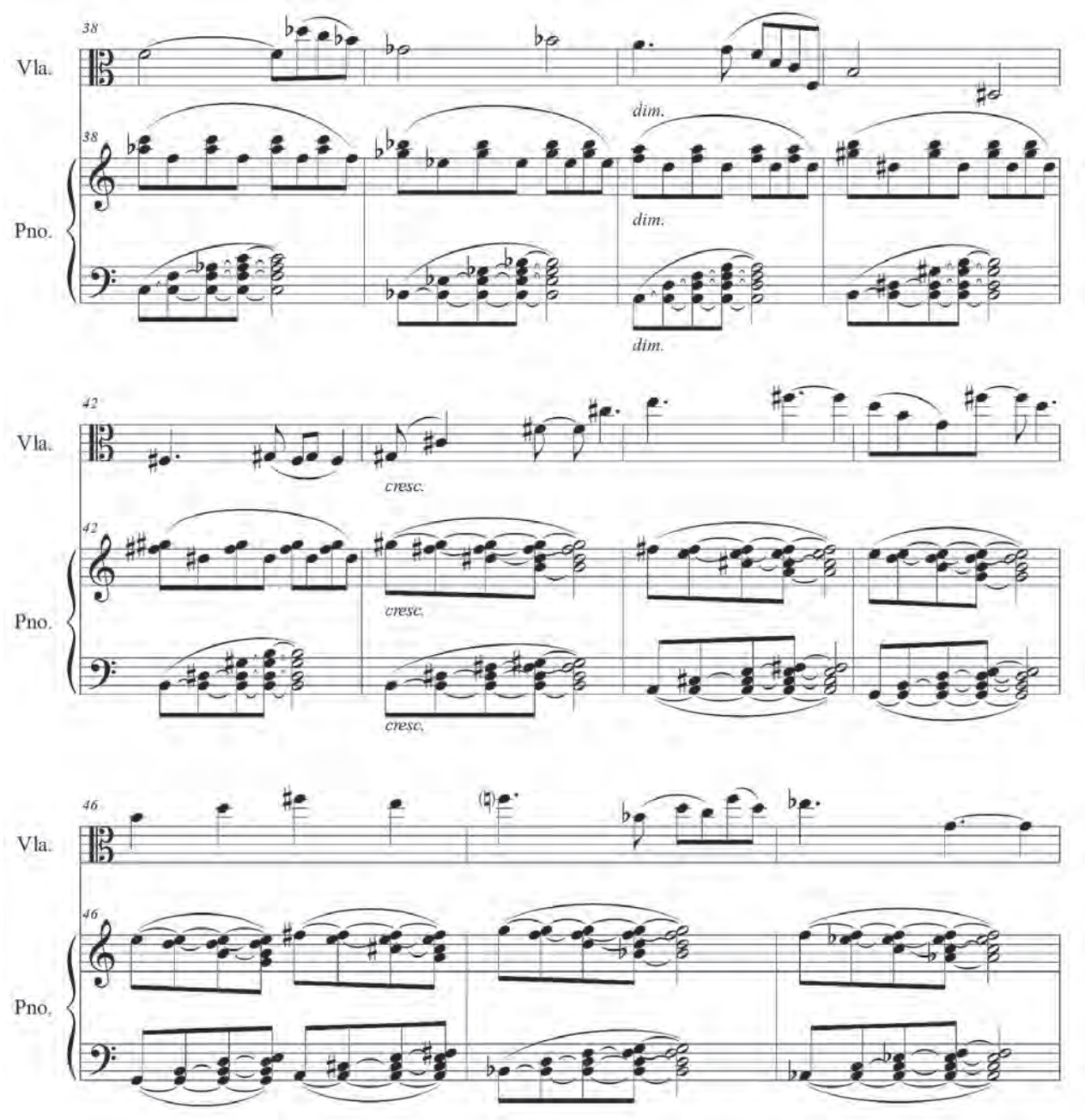
Universos paralelos

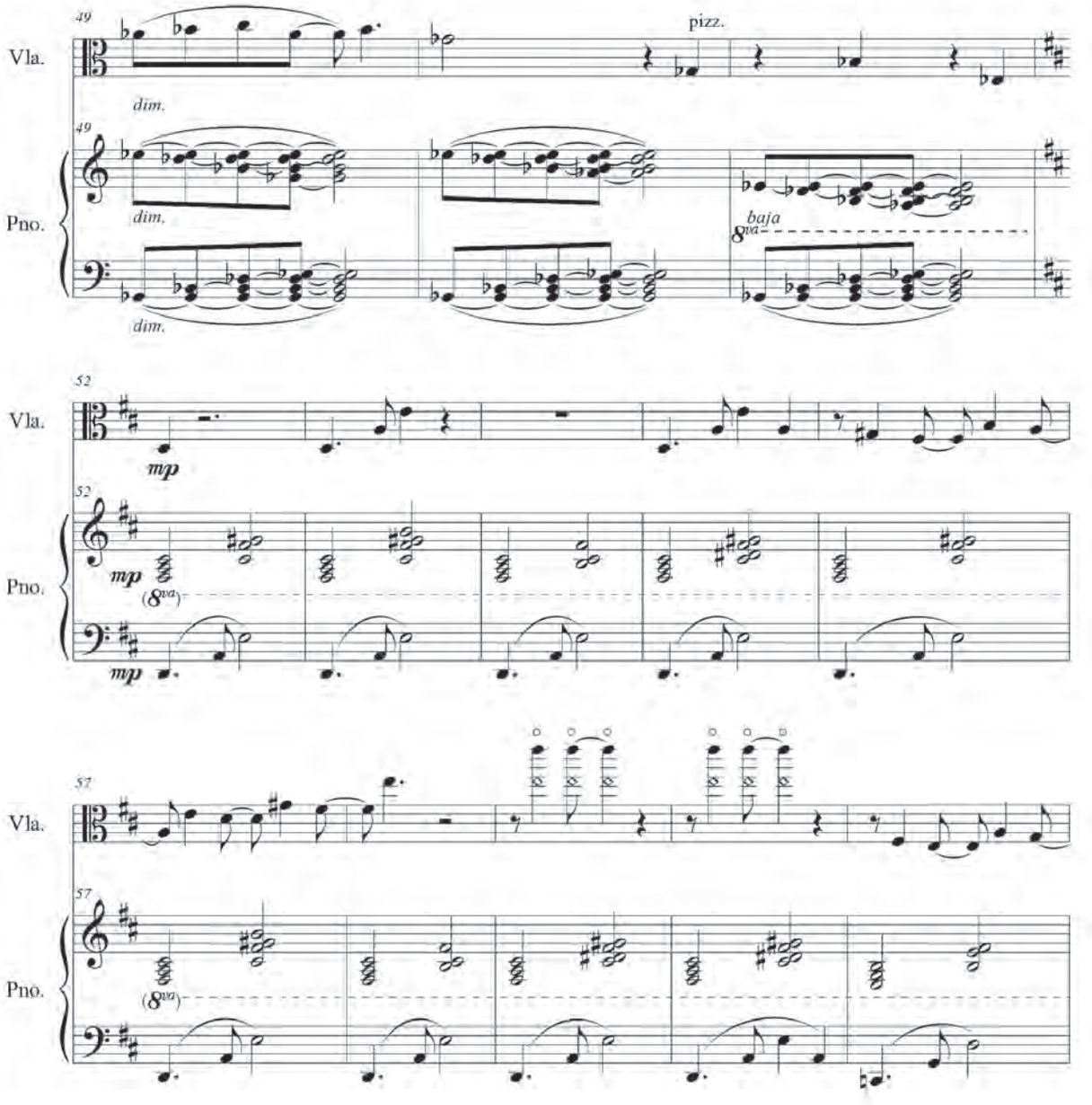
Jorge Denis Molina

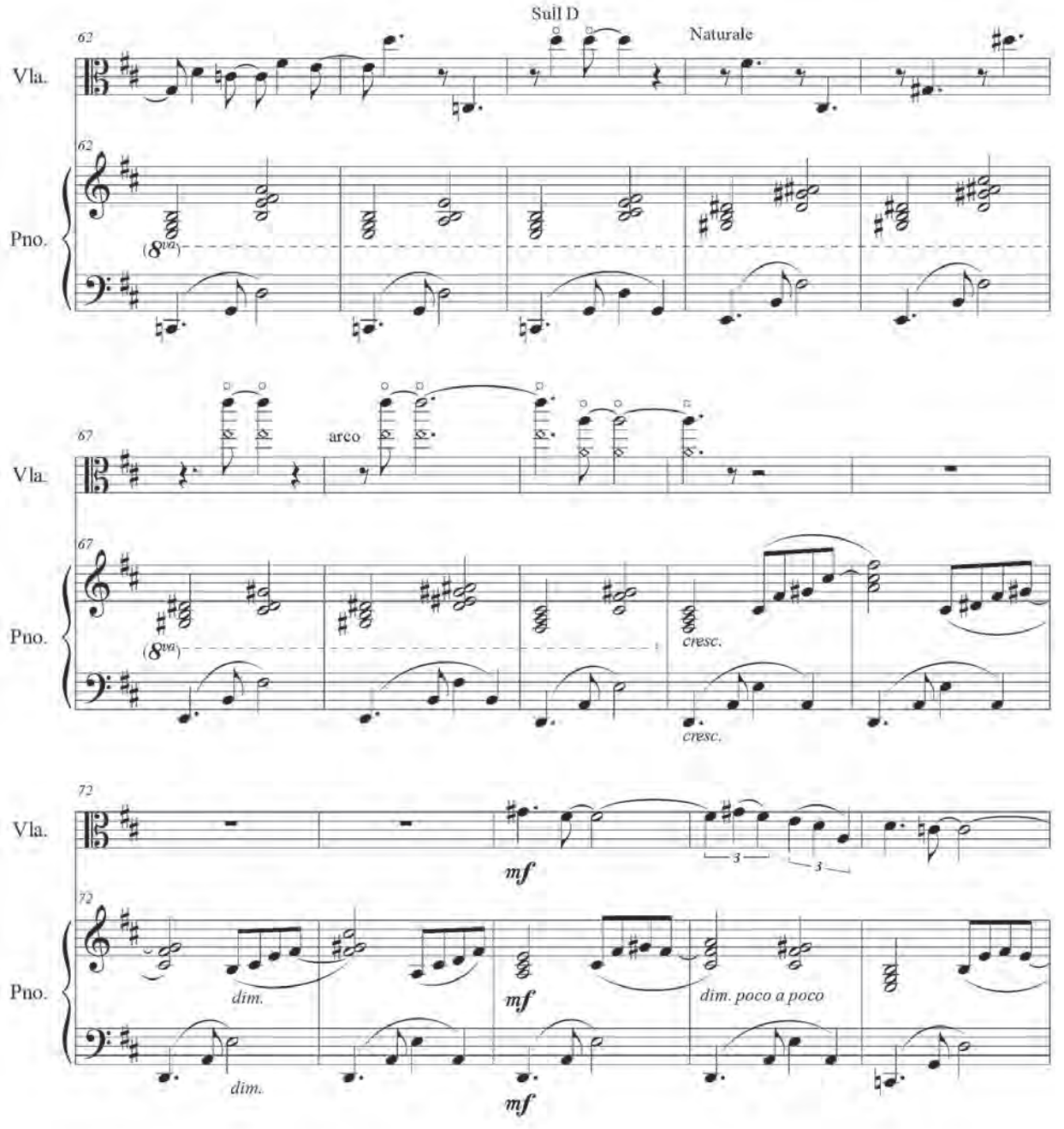


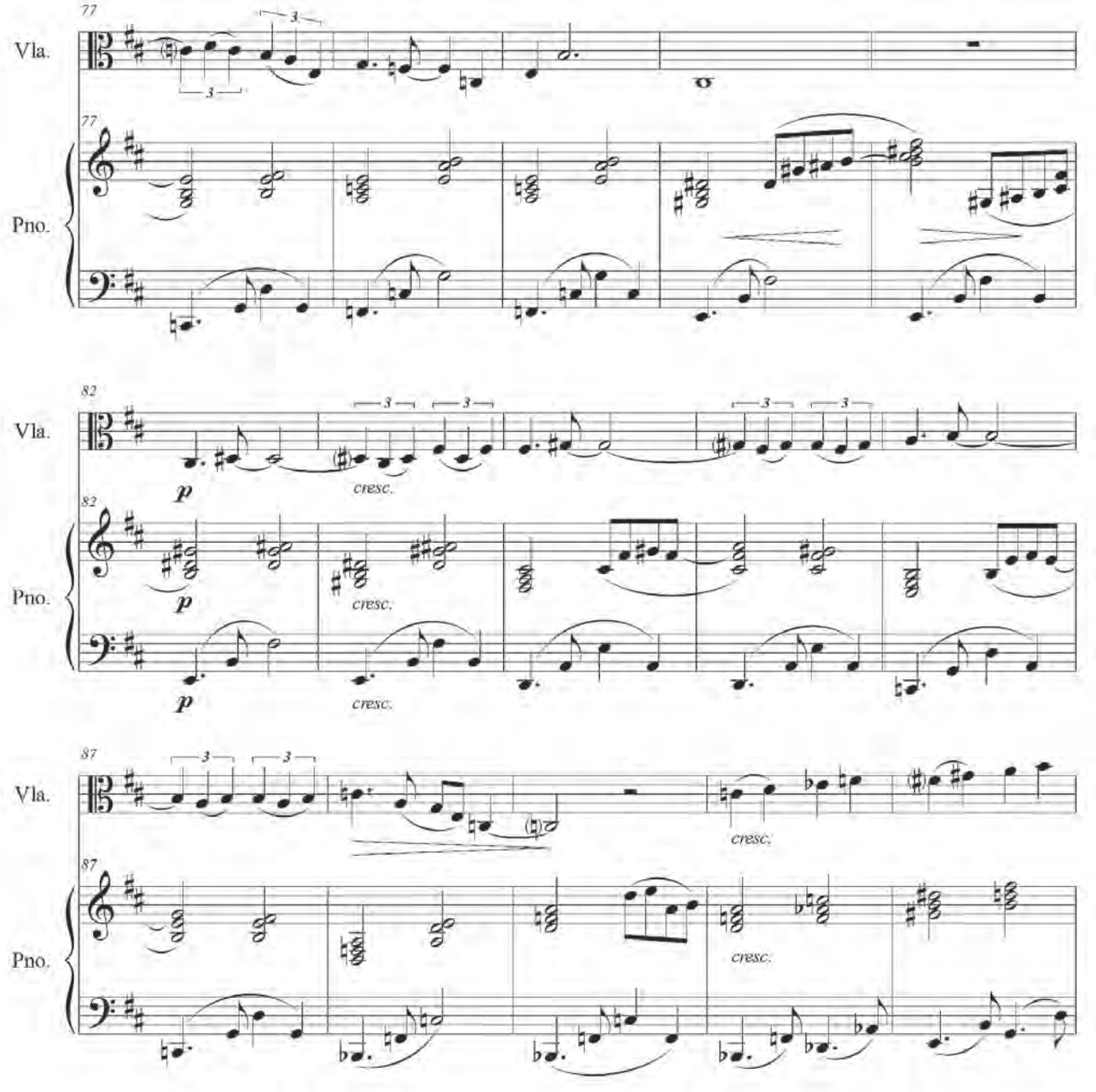

13
Vla.
p
13
Pno.
p
p
17
Vla.
mf
17
Pno.
mf
mf
21
Vla.
mp
21
Pno.
mp
mp

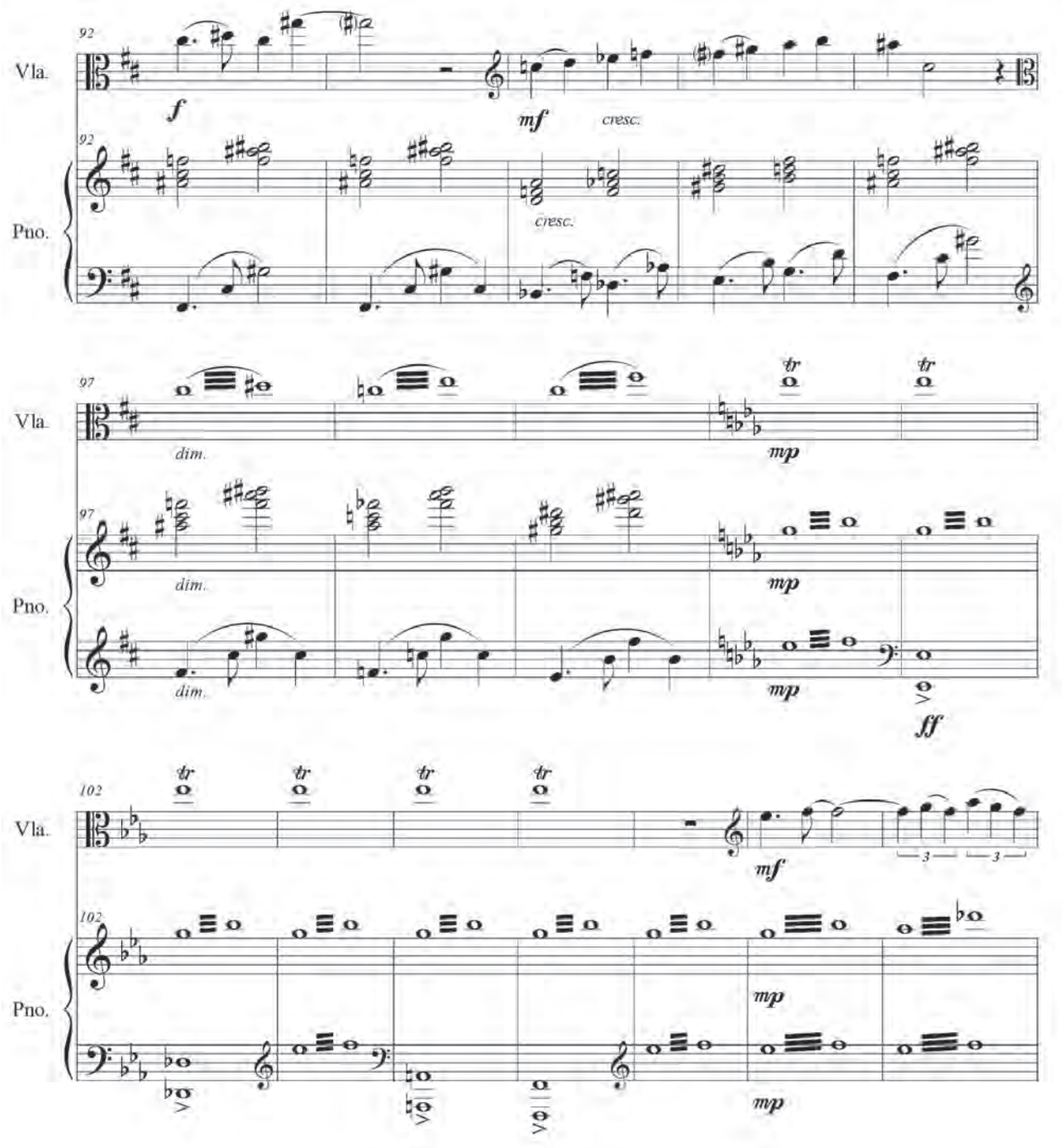

25
Vla.
25
Pno.
cresc.
cresc.
29
Vla.
cresc.
29
Pno.
cresc.
cresc.
34
Vla.
f
34
Pno.
f
f

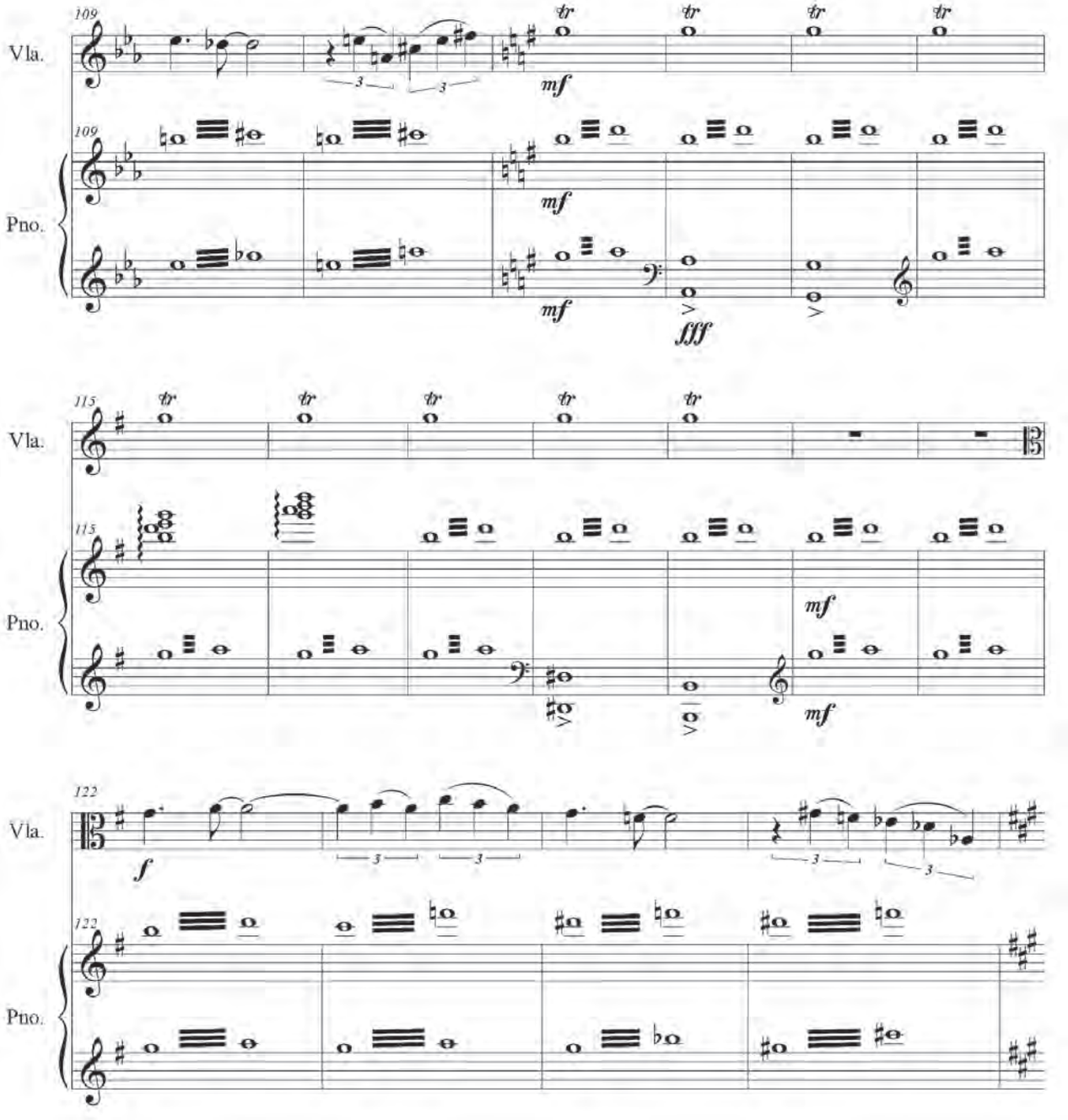

38
Vla.
38
Pno.
dim.
dim.
dim.
42
Vla.
42
Pno.
cresc.
cresc.
cresc.
46
Vla.
46
Pno.

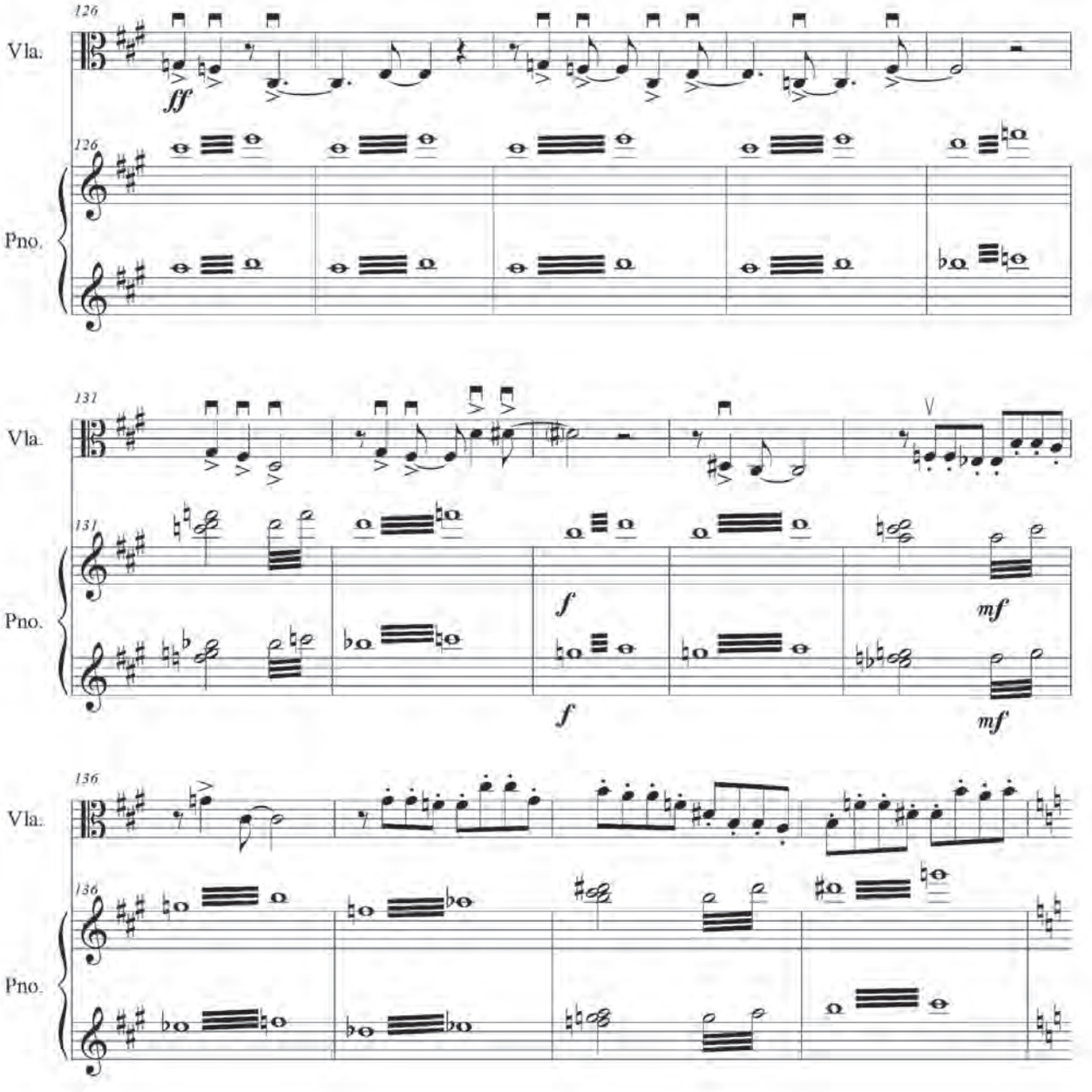

49
Vla.
pizz.
dim.
49
Pno.
dim.
baja
8va
dim.
52
Vla.
mp
52
Pno.
mp
(8va)
mp
57
Vla.
57
Pno.
(8va)

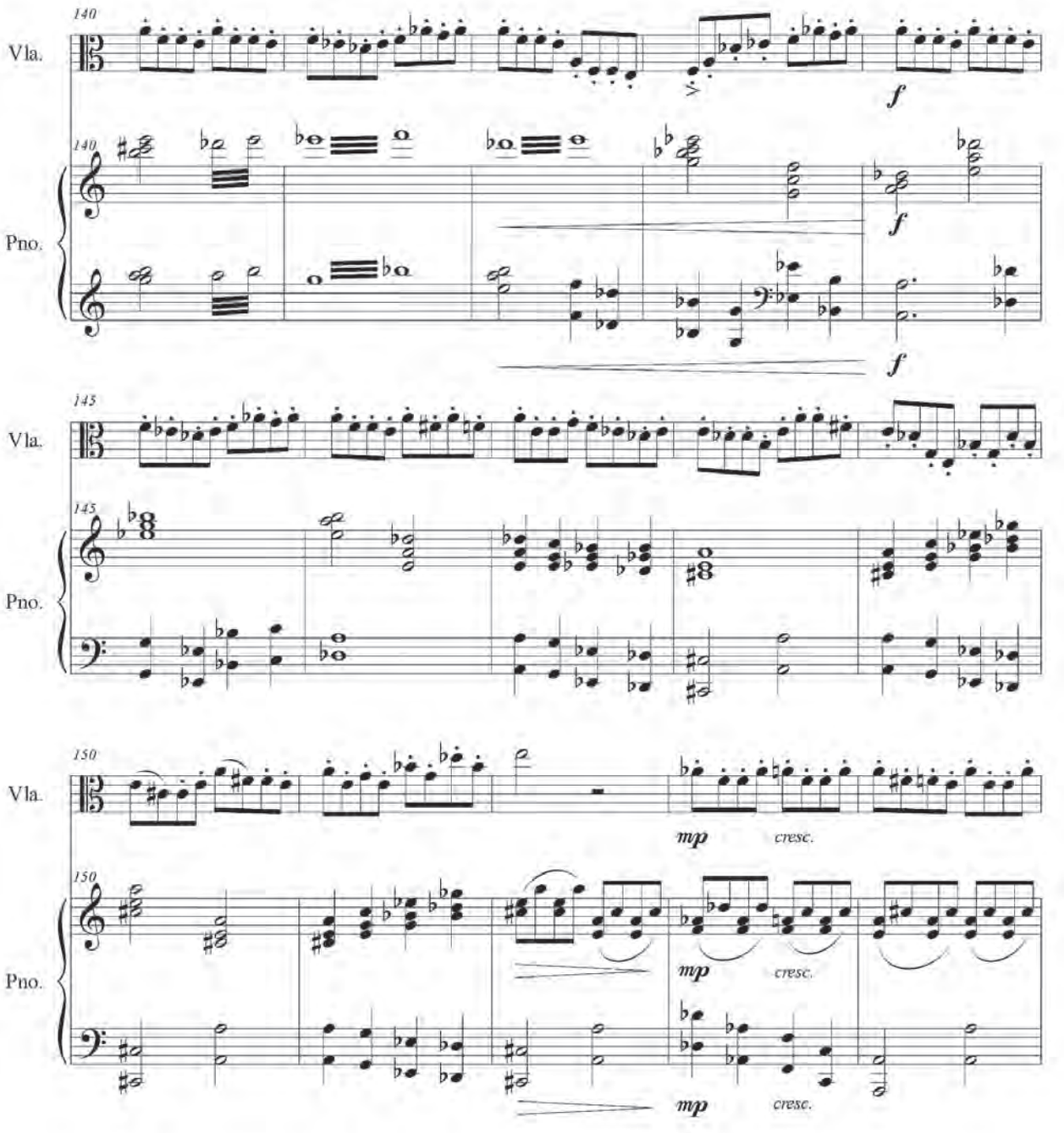

Sull D
Naturale
62
Vla.
62
Pno.
(8va)
arco
67
Vla.
67
Pno.
(8va)
cresc.
cresc.
72
Vla.
mf
3
3
72
Pno.
dim.
mf
dim. poco a poco
dim.
mf

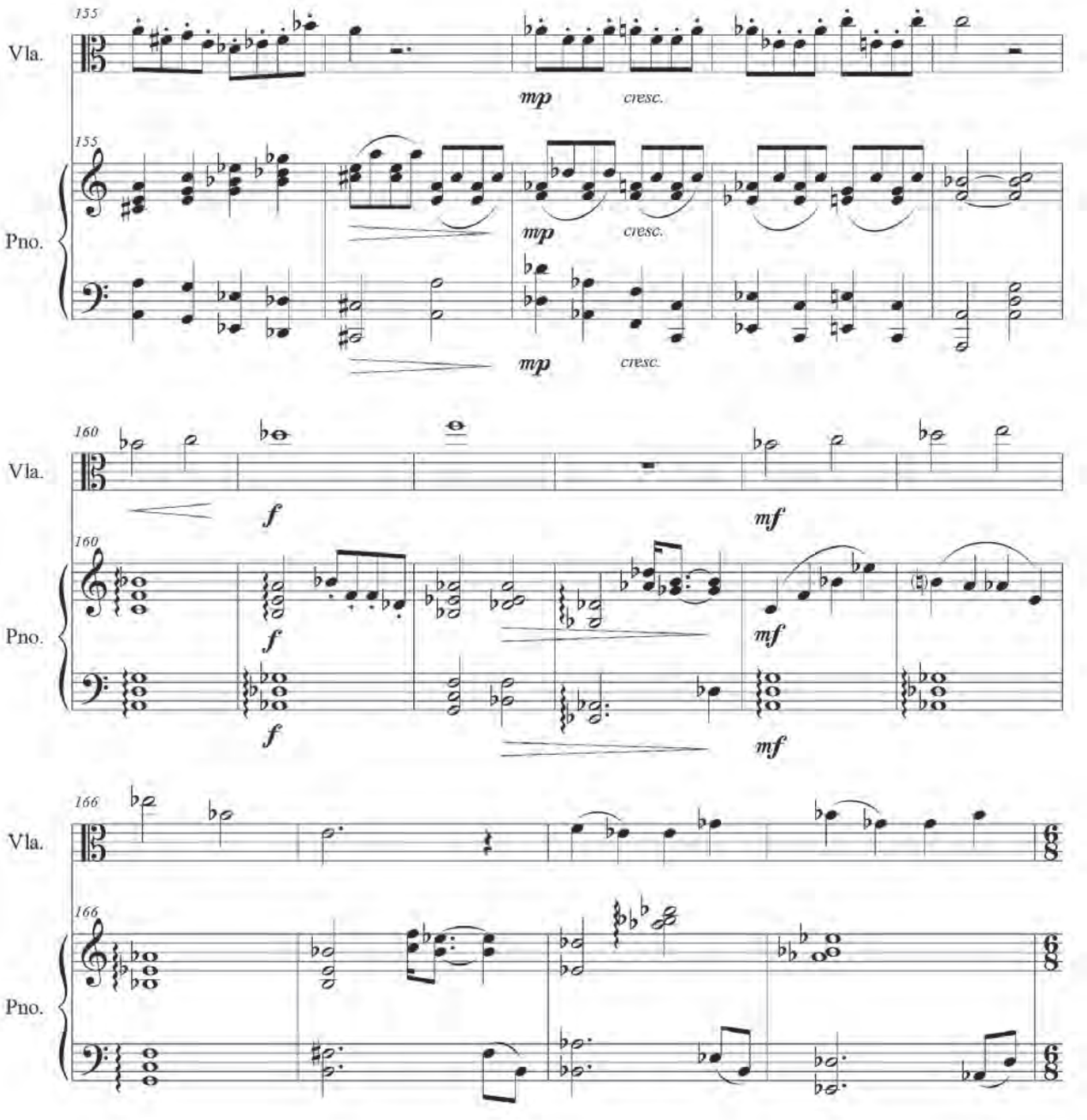

77
Vla.
77
Pno.
82
Vla.
p
cresc.
82
Pno.
p
cresc.
p
cresc.
87
Vla.
cresc.
87
Pno.
cresc.

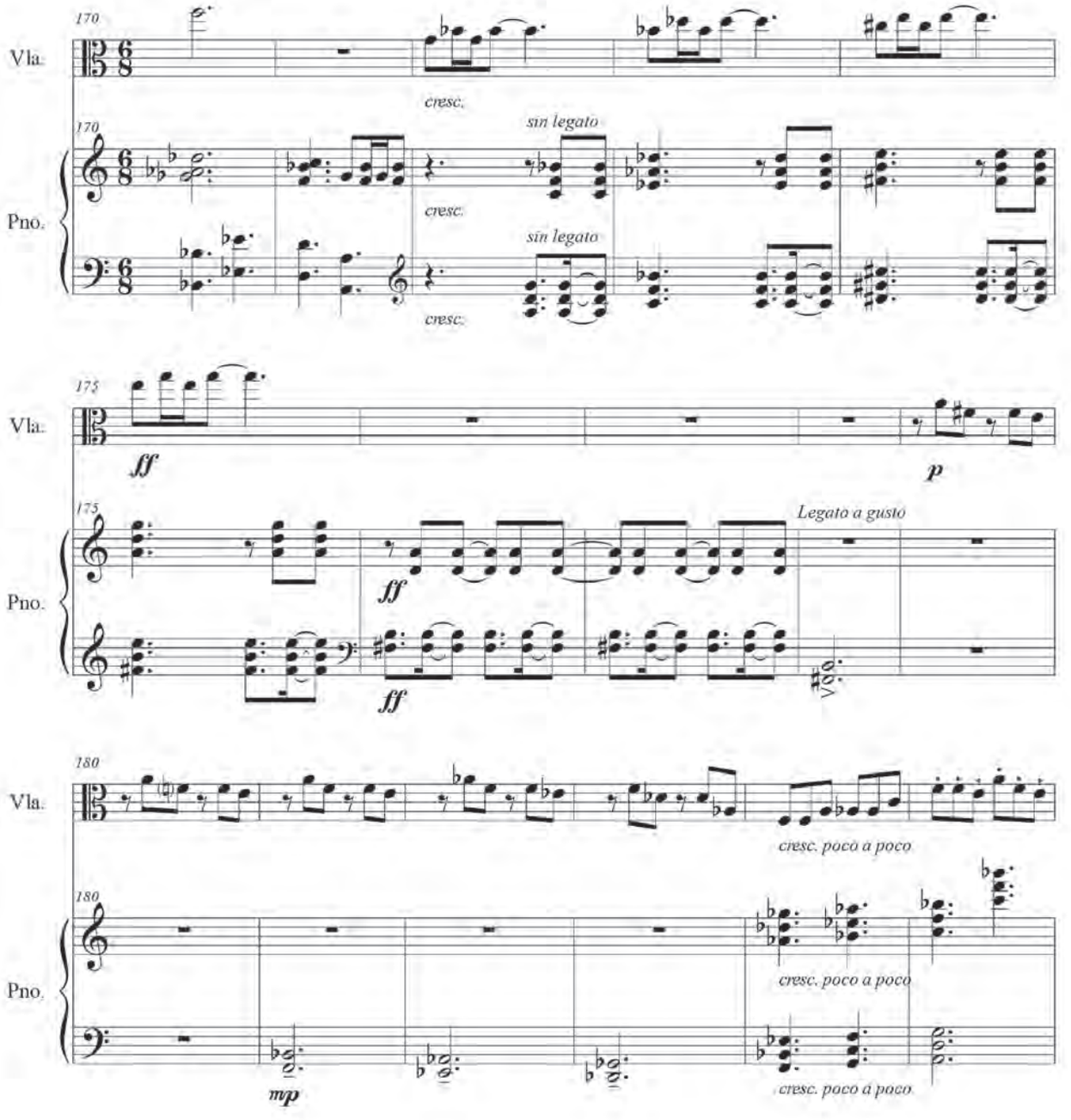

92
Vla.
f
mf
cresc.
92
Pno.
cresc.
97
Vla.
dim.
tr
mp
97
Pno.
dim.
dim.
mp
mp
ff
102
Vla.
tr
mf
3
3
102
Pno.
mp
mp

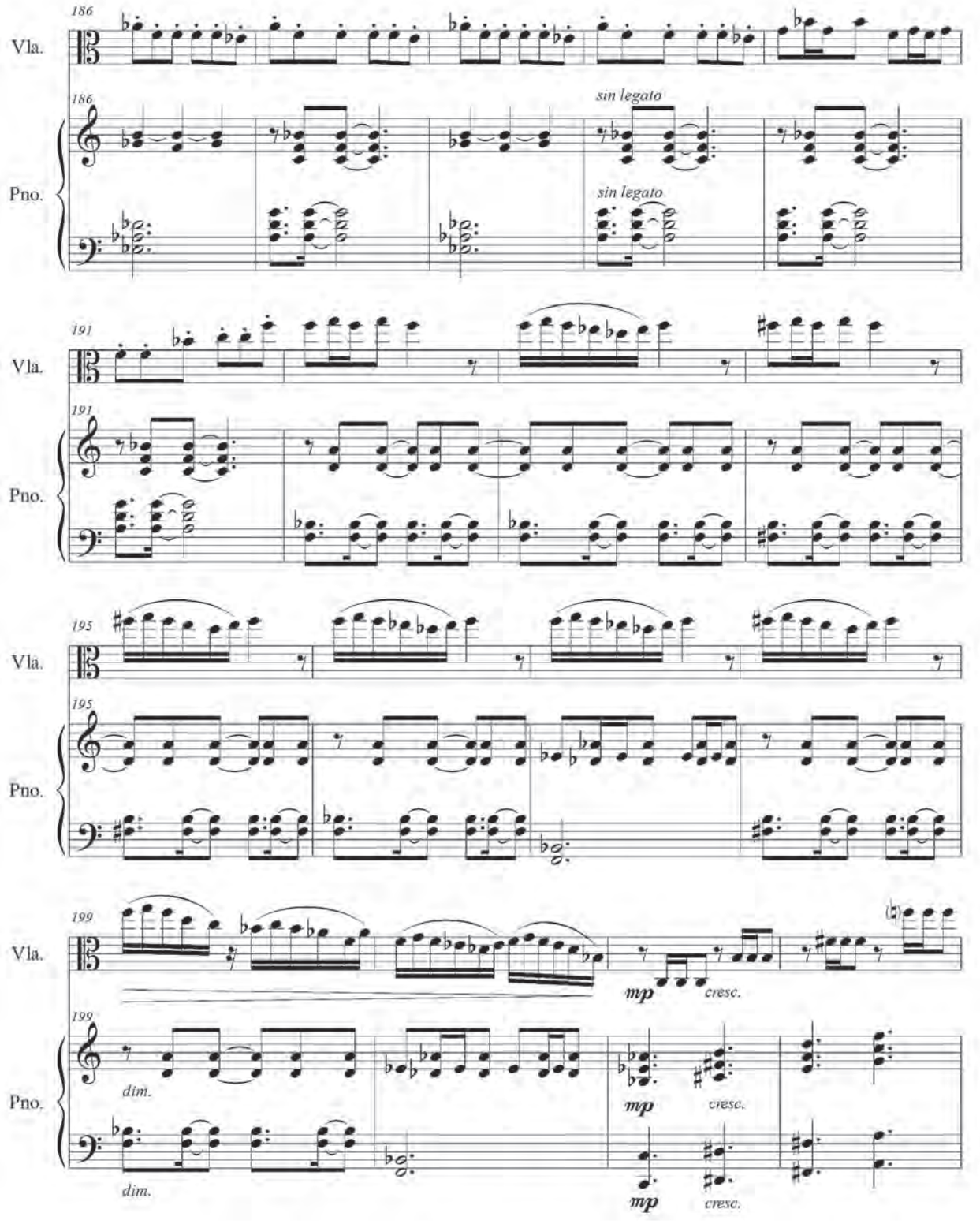

109
Vla.
Pno.
mf
fff
115
122
f

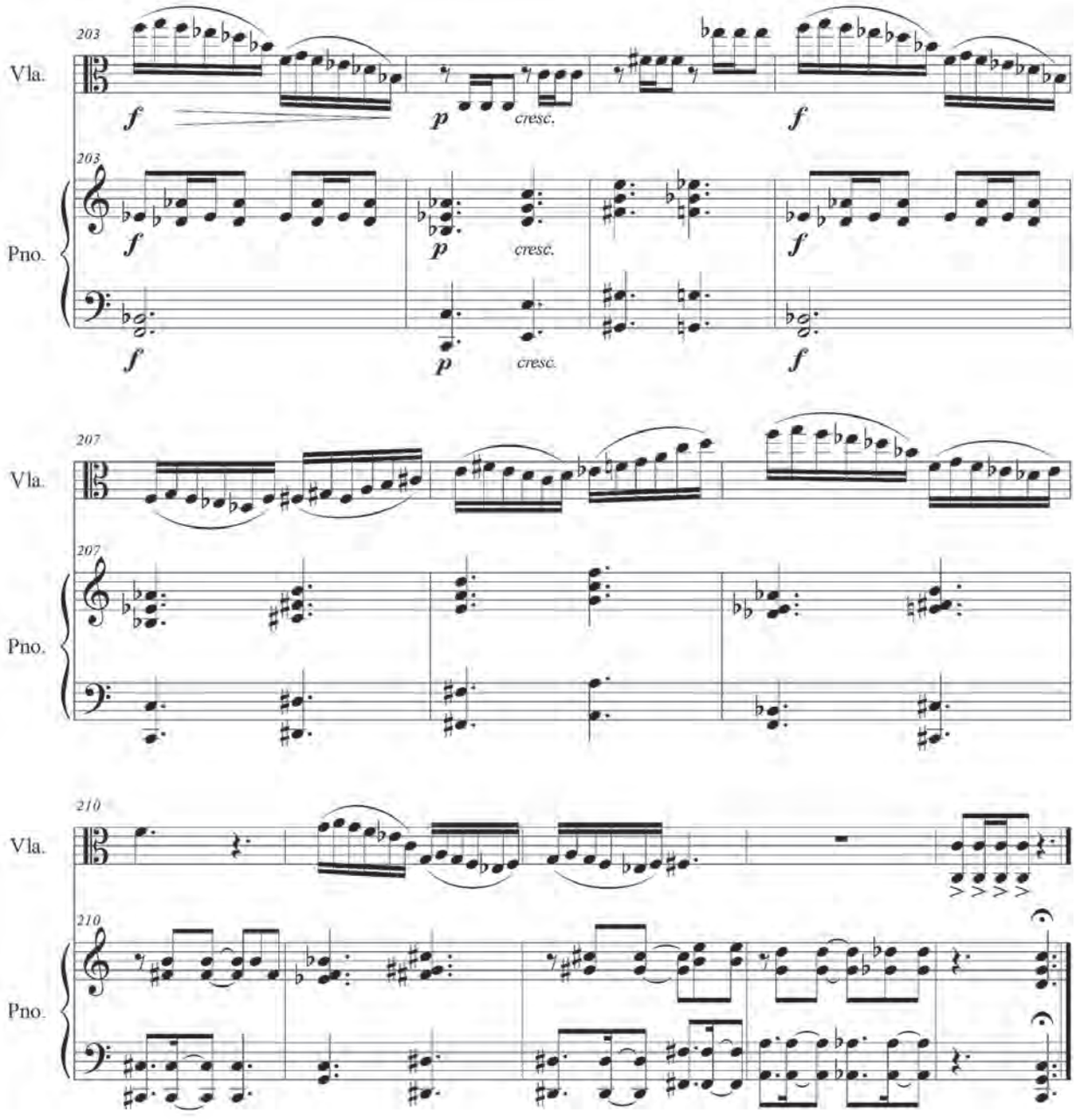

126
Vla.
ff
126
Pno.
131
Vla.
131
Pno.
f
mf
f
mf
136
Vla.
136
Pno.


140
Vla.
140
Pno.
f
f
f
145
Vla.
145
Pno.
150
Vla.
mp
cresc.
150
Pno.
mp
cresc.
mp
cresc.


155
Vla.
mp
cresc.
155
Pno.
mp
cresc.
mp
cresc.
160
Vla.
f
mf
160
Pno.
f
mf
f
mf
166
Vla.
166
Pno.


170
Vla.
cresc.
170
sin legato
Pno.
cresc.
sin legato
cresc.
175
Vla.
ff
p
175
Legato a gusto
Pno.
ff
ff
180
Vla.
cresc. poco a poco
180
Pno.
cresc. poco a poco
mp
cresc. poco a poco


186
Vla.
186
sin legato
Pno.
sin legato
191
Vla.
191
Pno.
195
Vla.
195
Pno.
199
Vla.
mp
cresc.
199
dim.
Pno.
mp
cresc.
dim.
mp
cresc.


203
Vla.
f
p
cresc.
f
203
Pno.
f
p
cresc.
f
f
p
cresc.
f
207
Vla.
207
Pno.
210
Vla.
210
Pno.

La rebelión de los pequeños

2017

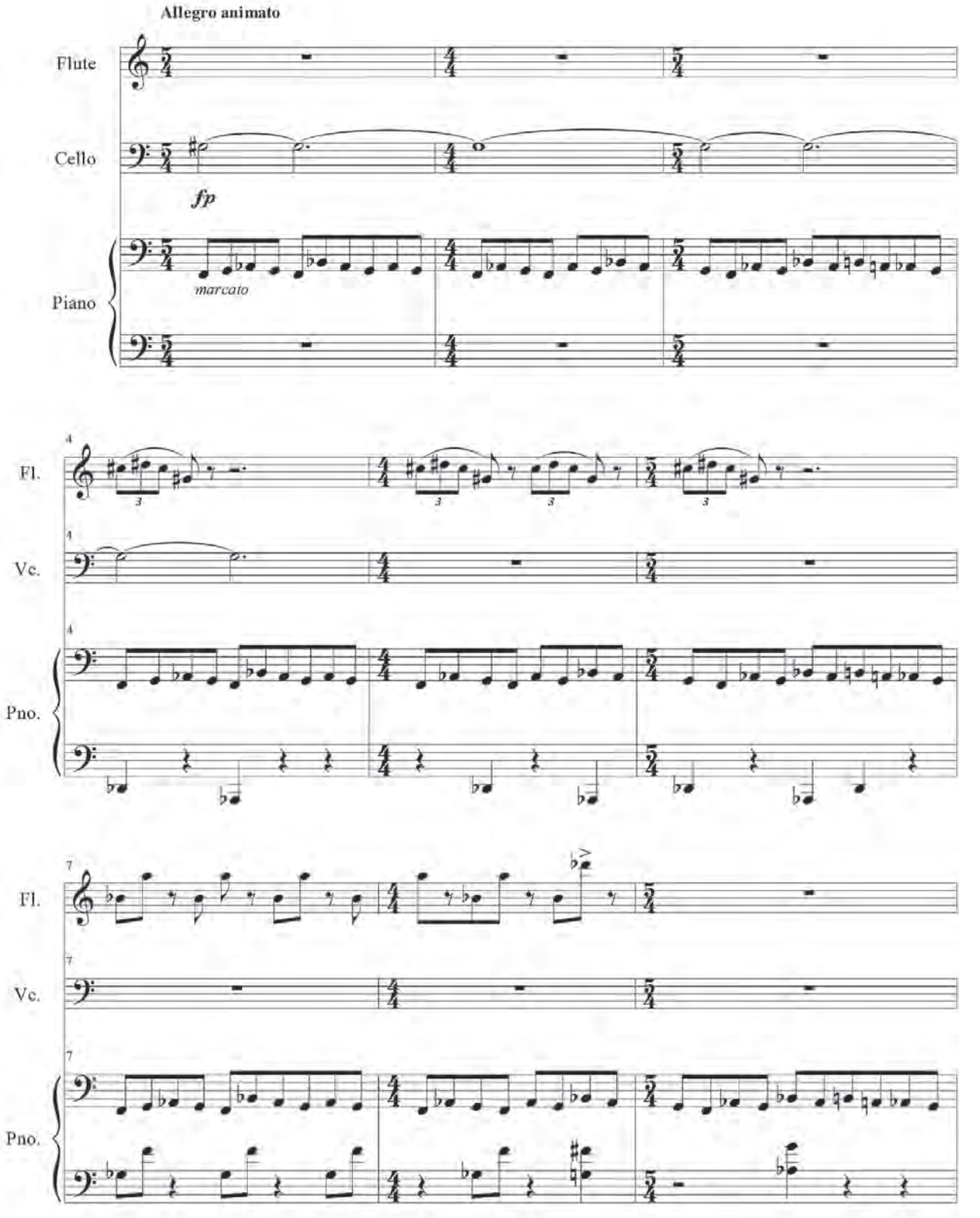
Javier Iha

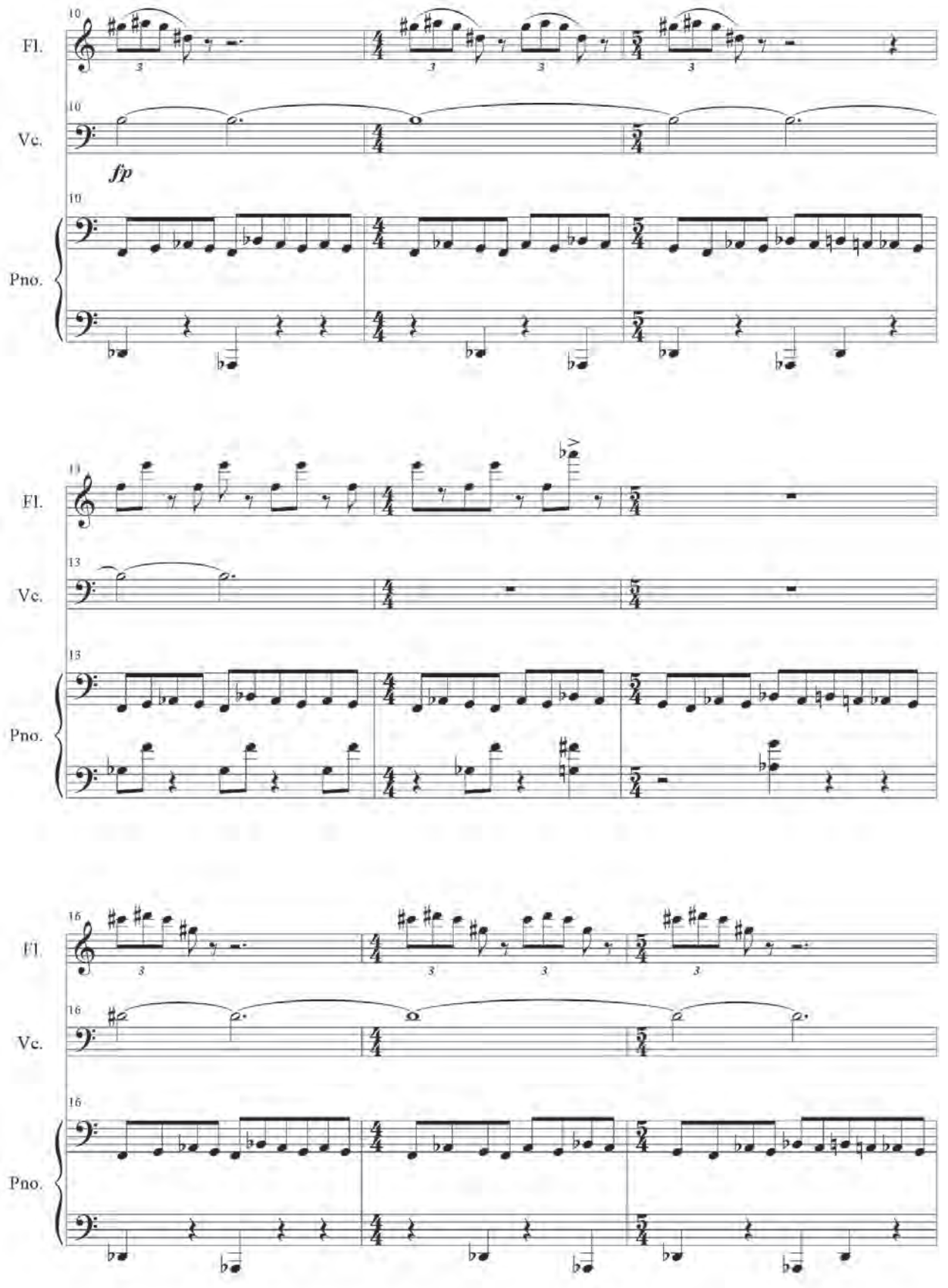
Inspirada en el cuadro homónimo del artista de la plástica cubano Nelson Domínguez, la obra se caracteriza por su movimiento perpetuo efectuado inicialmente por el piano y trasladado luego al cello. Los impulsos rítmicos irregulares y relativamente aleatorios añaden capas rítmicas con el objetivo dramatúrgico de crecer en intensidad expresiva y tensión sonora. El diseño rítmico-melódico de la obra se caracteriza por su perfil ondulado, que progresa de forma regular desde el registro grave del piano hasta el agudo de la flauta. Los impulsos rítmicos irrumpen con la métrica regular; se identifican por los expresivos y estridentes saltos de séptimas mayores y novenas menores que se alternan, fundamentalmente, entre las regiones más agudas del piano y de la flauta. Los colores armónicos que emergen de esta partitura son semejantes a las angulosas armonías del expresionismo. Sin embargo, su forma responde más bien al sentido progresivo minimalista que deviene de la elaboración motívica y del ostinato rítmico melódico.

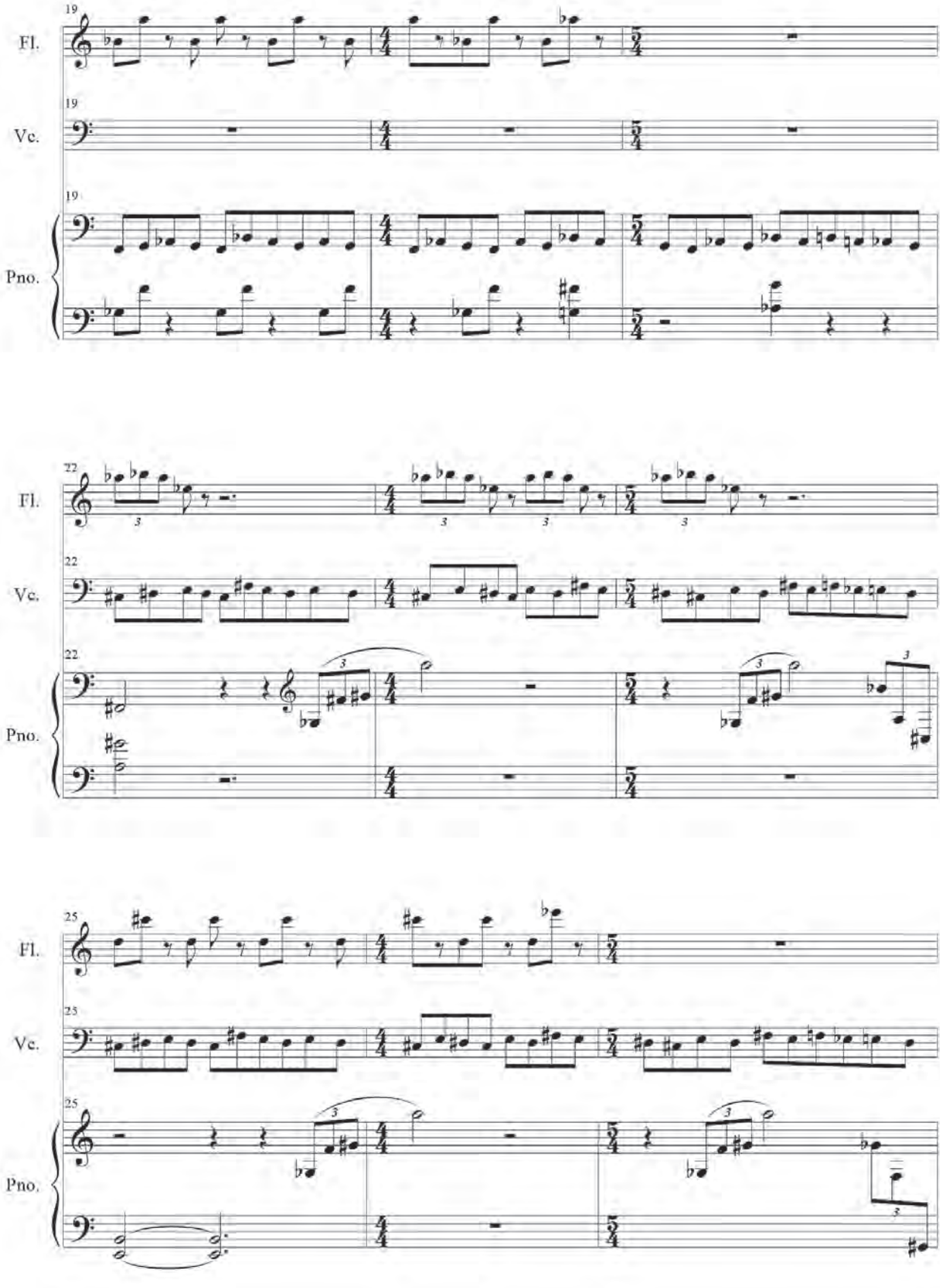
La rebelión de los pequeños

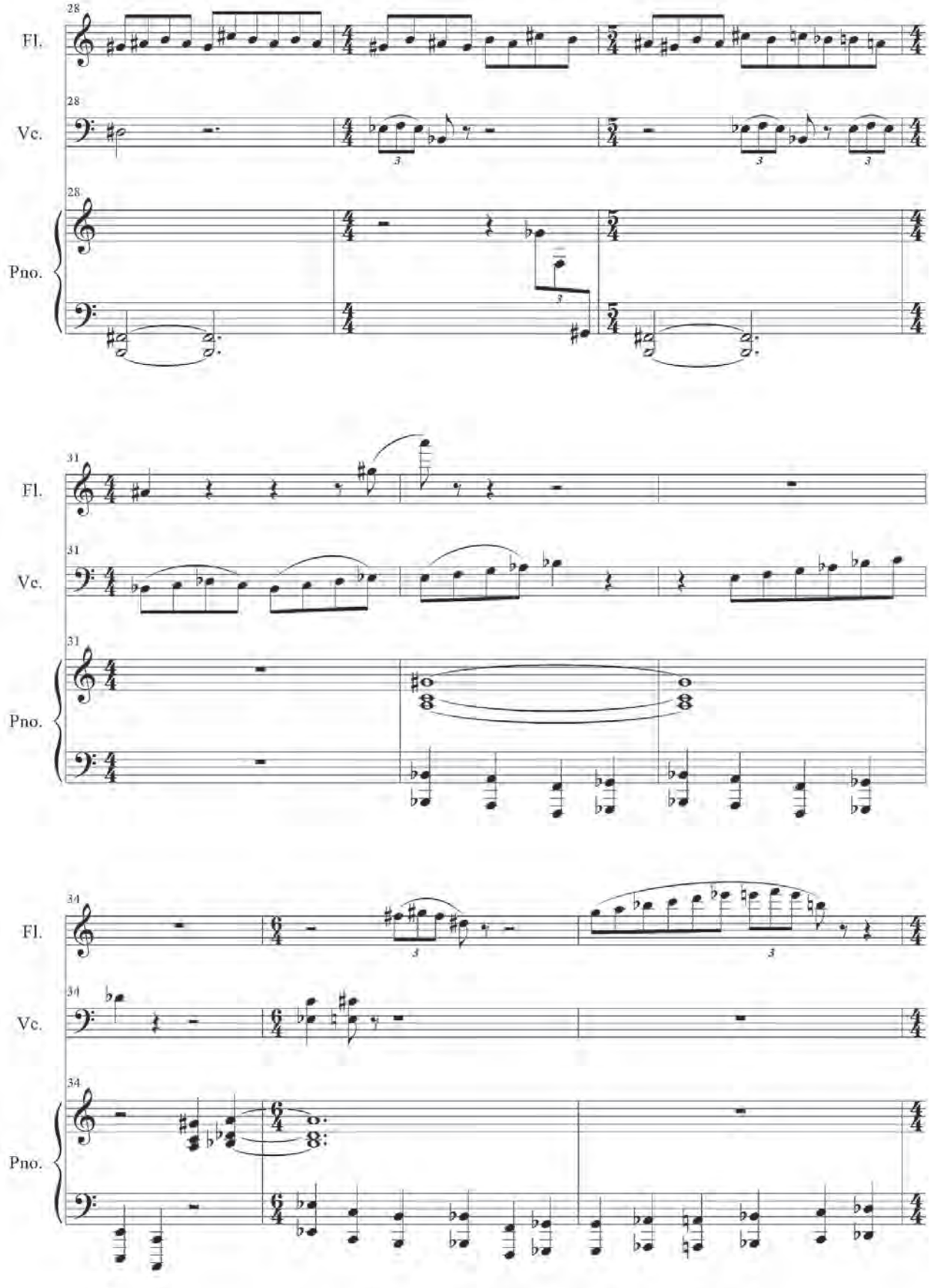
Inspirado en el cuadro homónimo de Nelson Domínguez

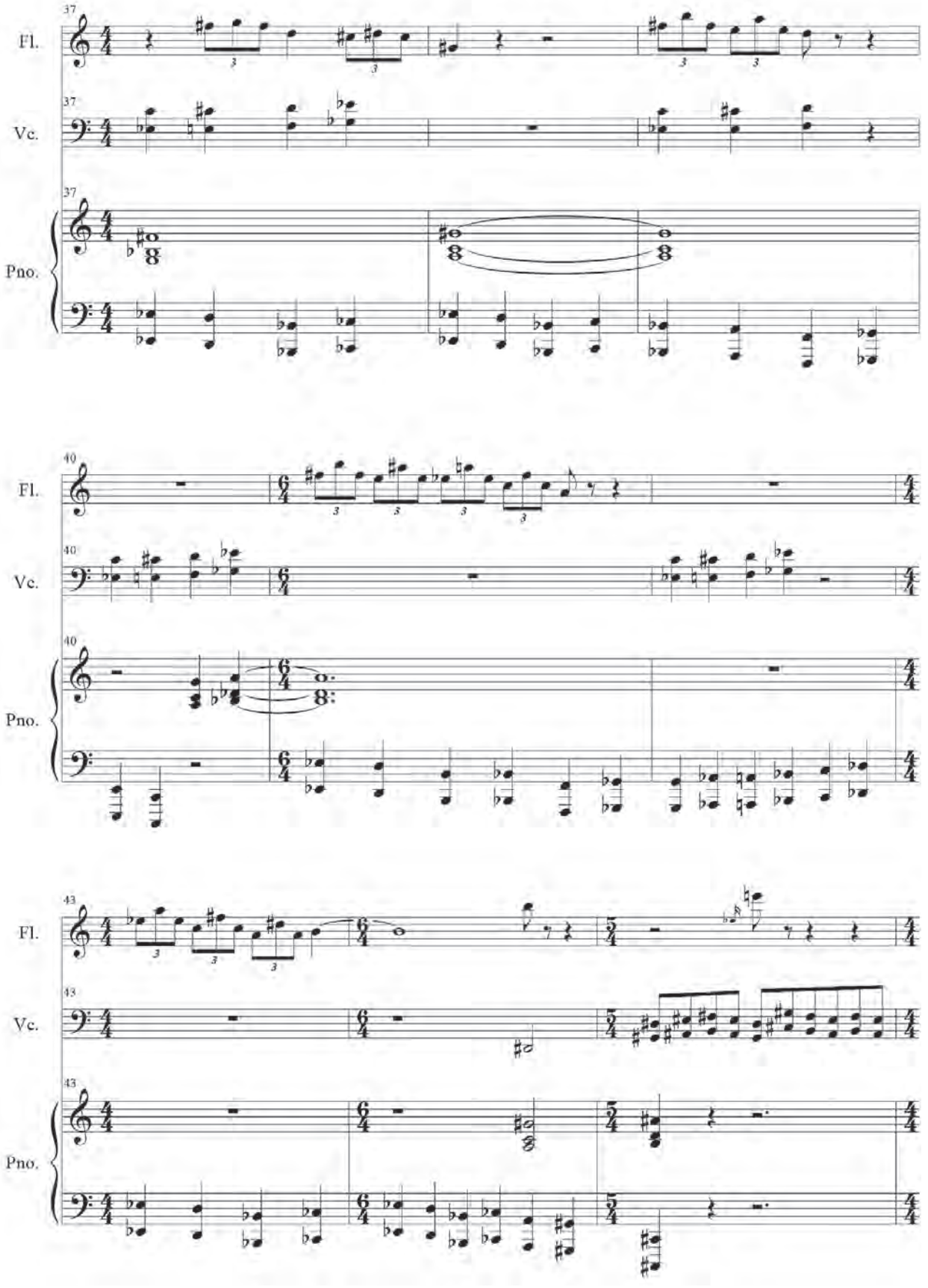
Javier Iha

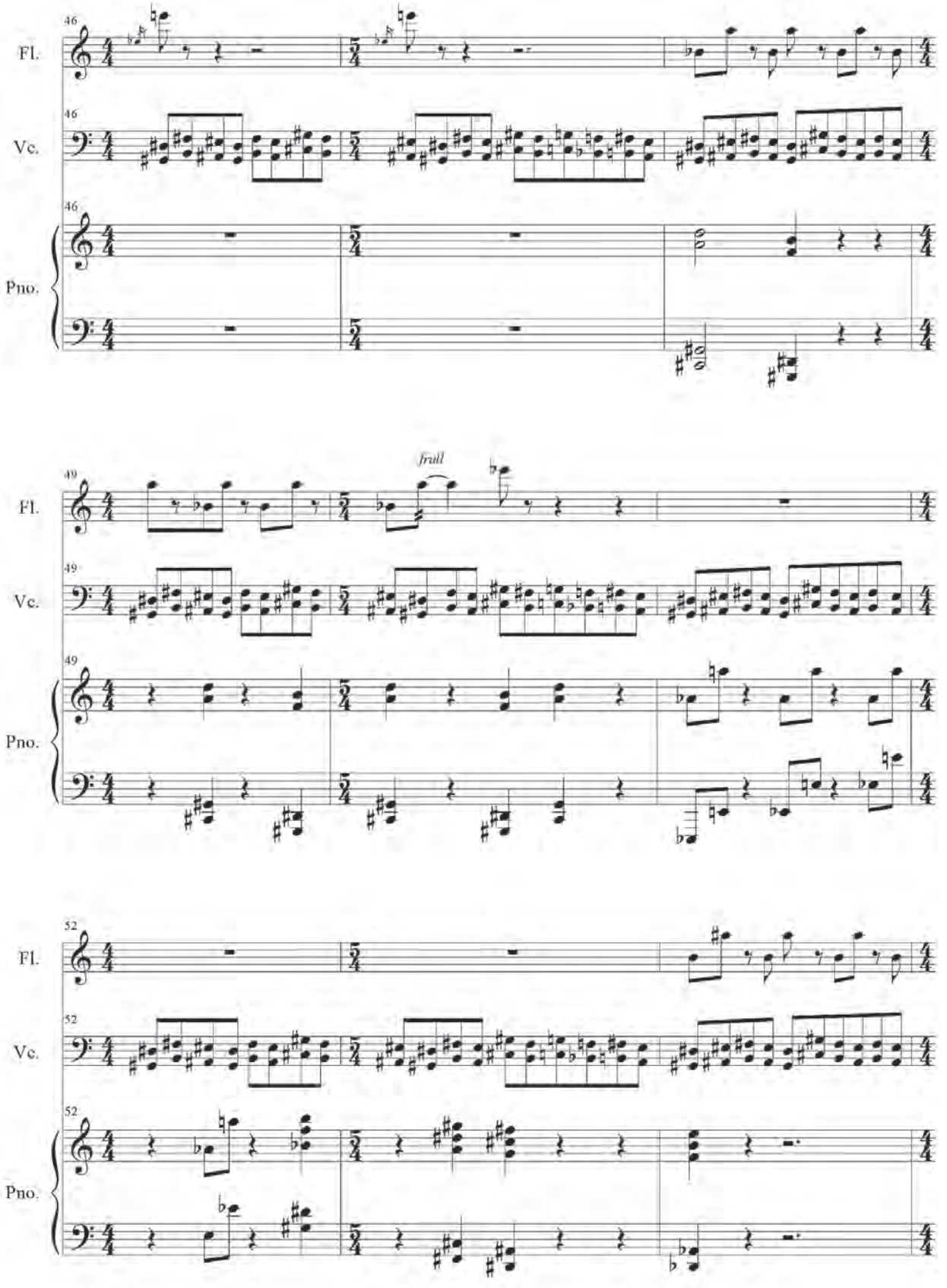


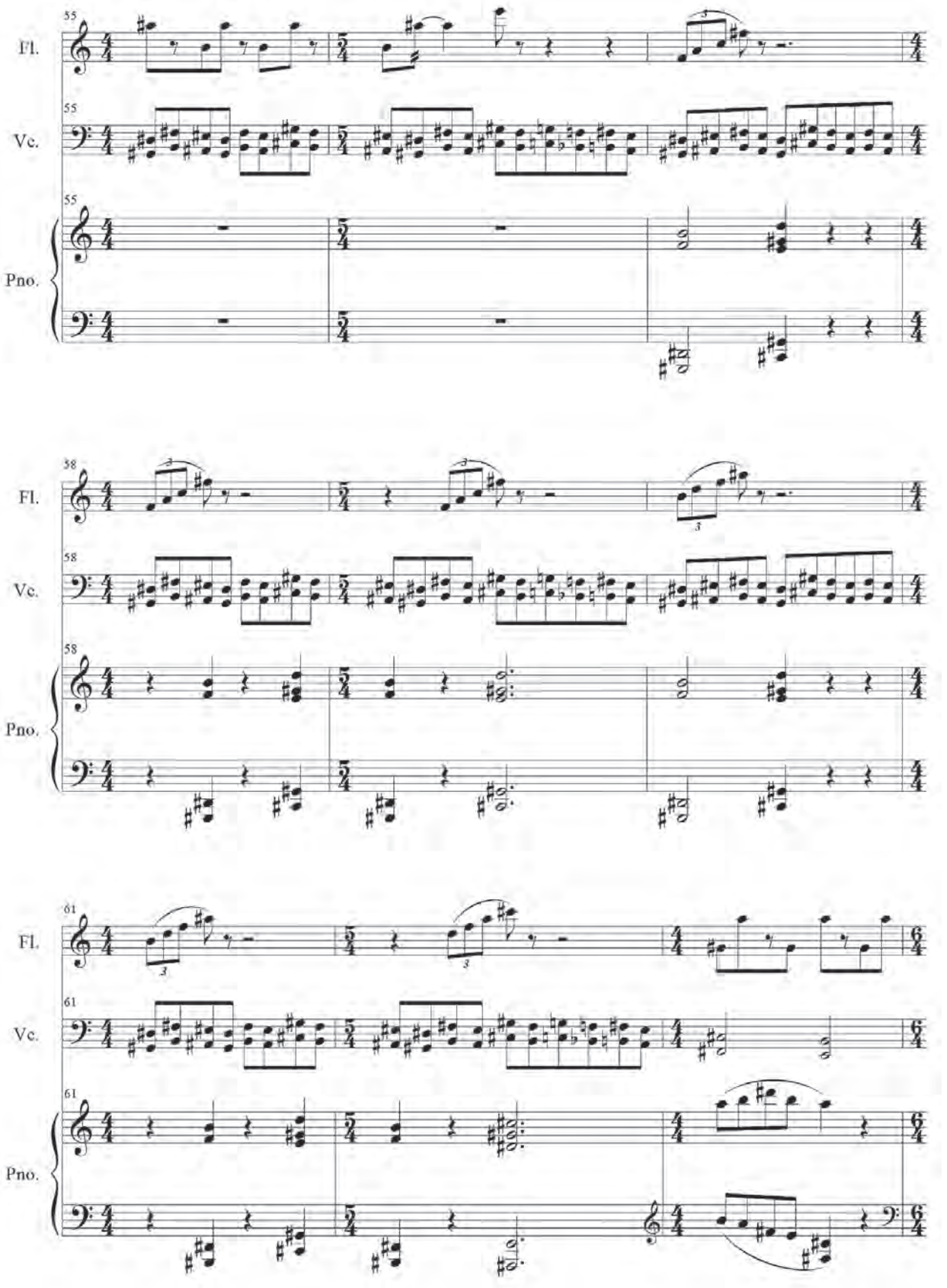

10
Fl.
Vc.
fp
Pno.
13
16

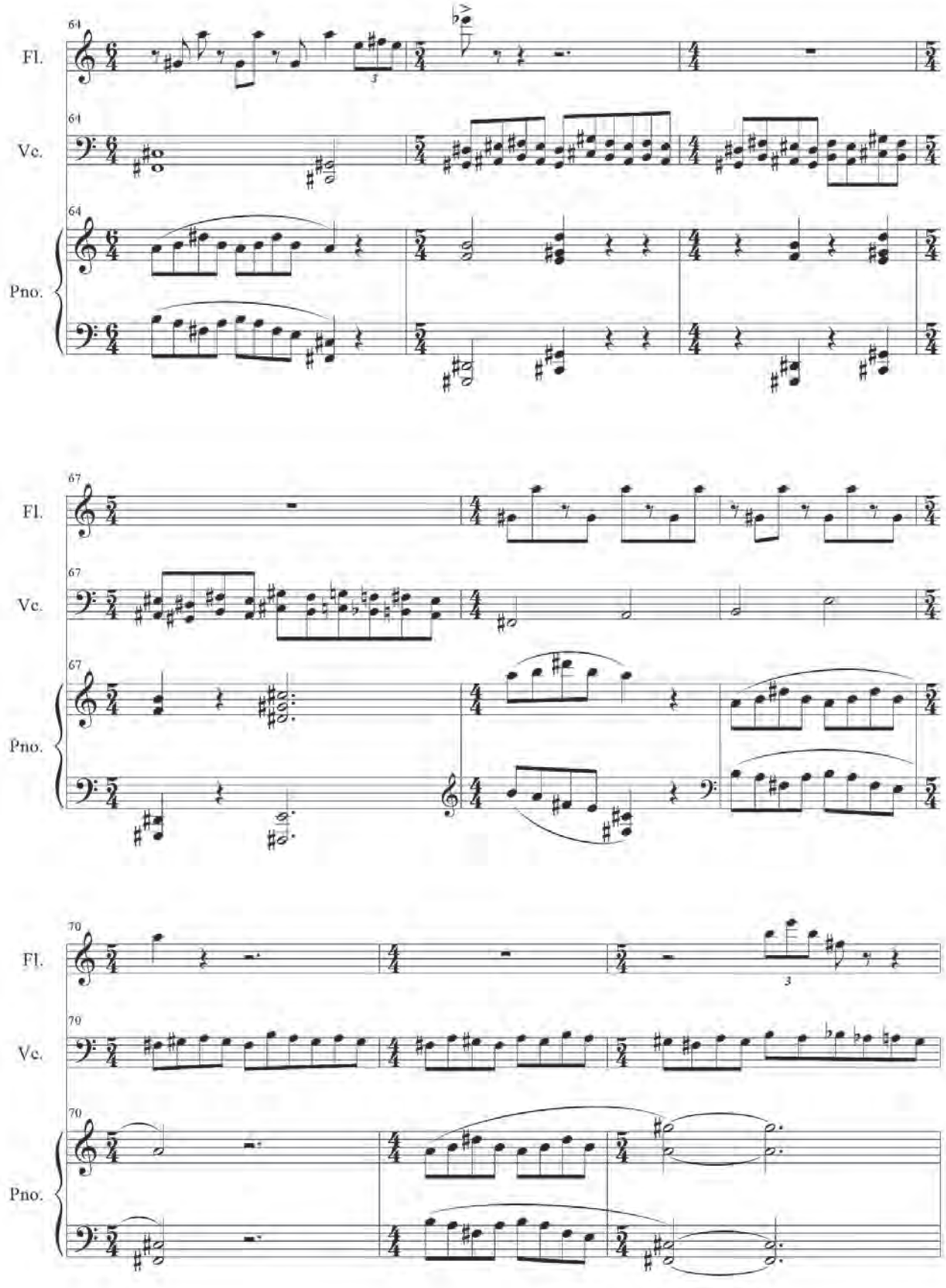

19
Fl.
19
Vc.
19
Pno.
22
Fl.
22
Vc.
22
Pno.
25
Fl.
25
Vc.
25
Pno.

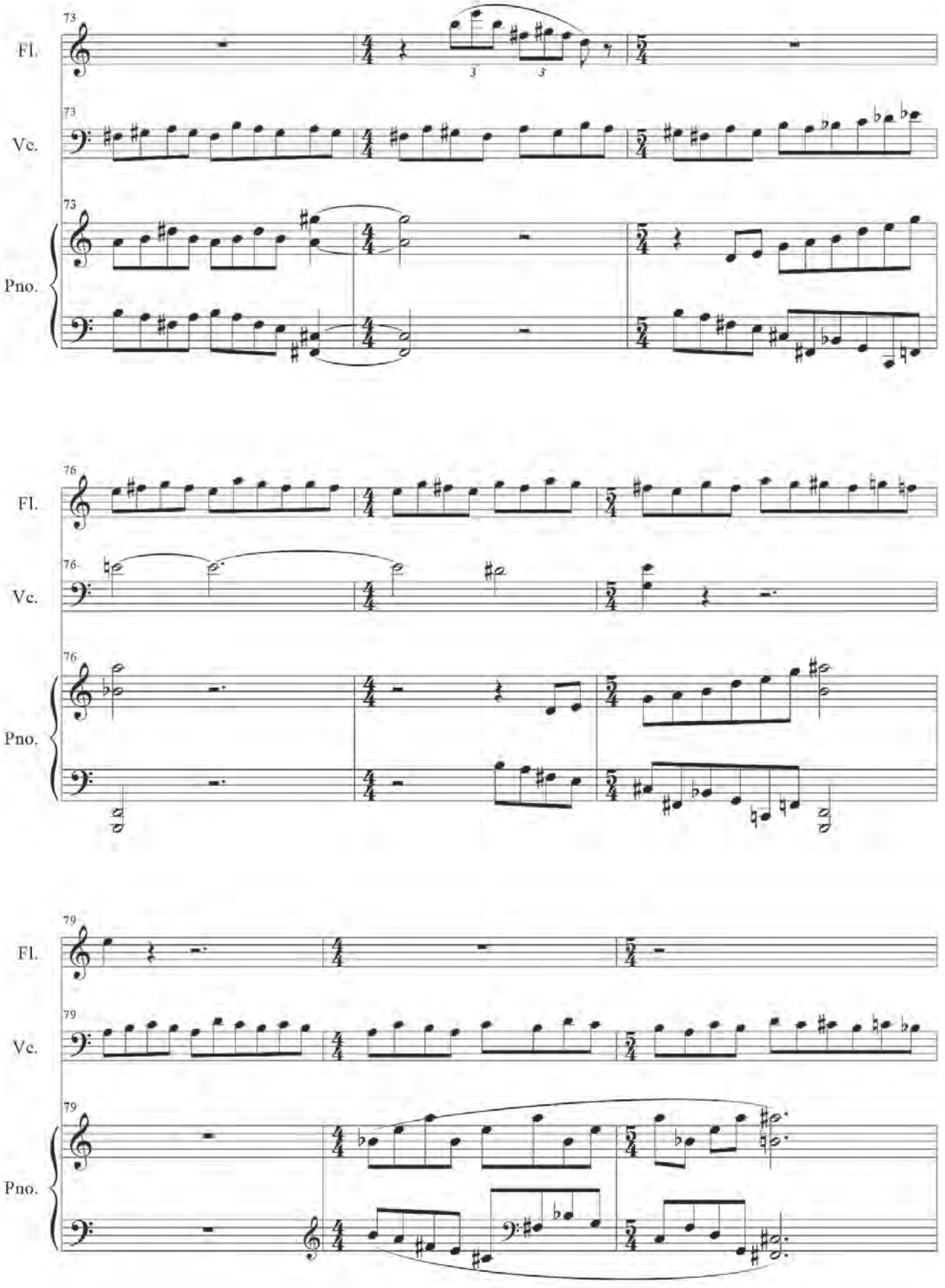

28
Fl.
28
Vc.
28
Pno.
31
Fl.
31
Vc.
31
Pno.
34
Fl.
34
Vc.
34
Pno.

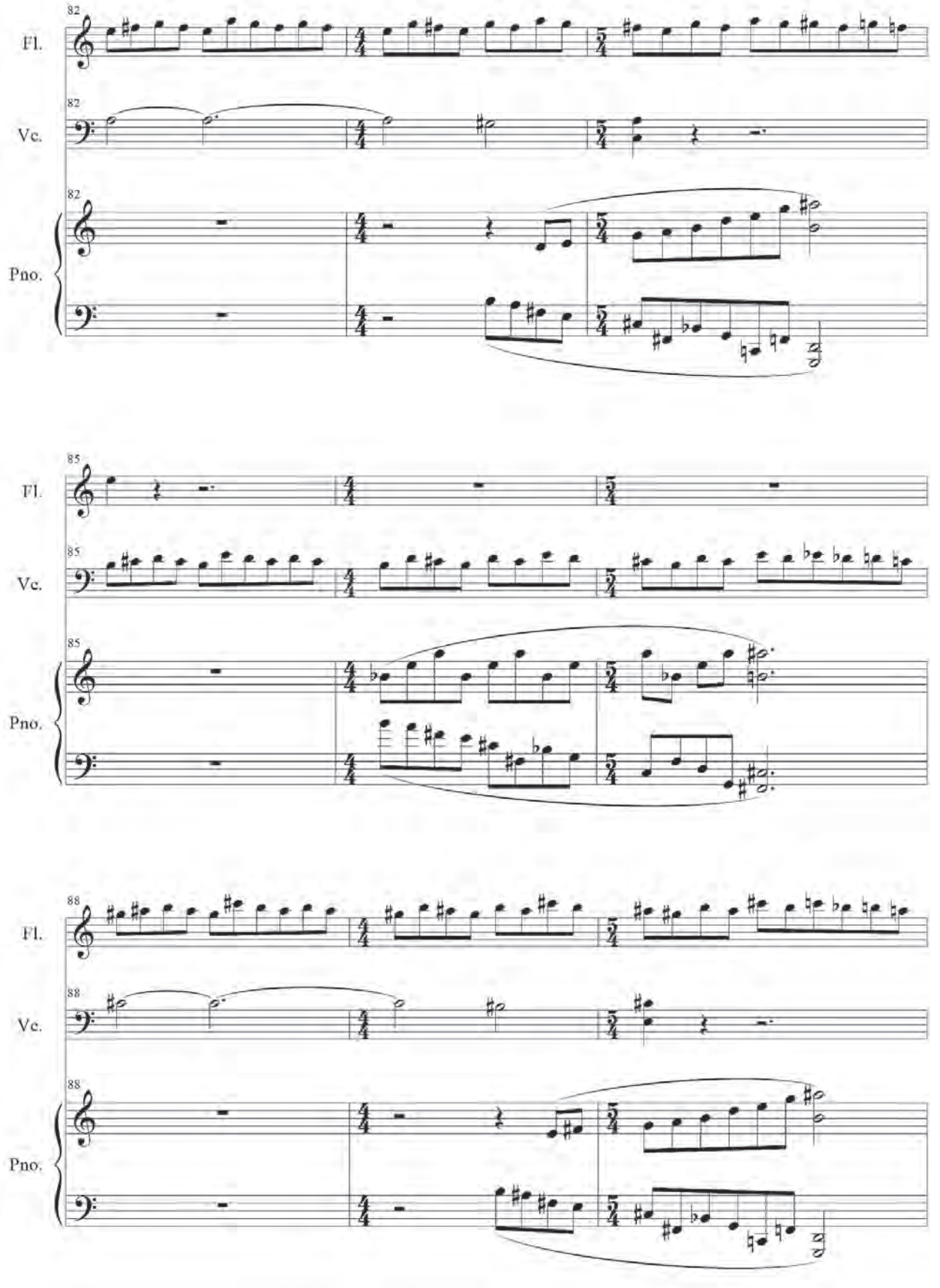

37
Fl.
37
Vc.
37
Pno.
40
Fl.
40
Vc.
40
Pno.
43
Fl.
43
Vc.
43
Pno.

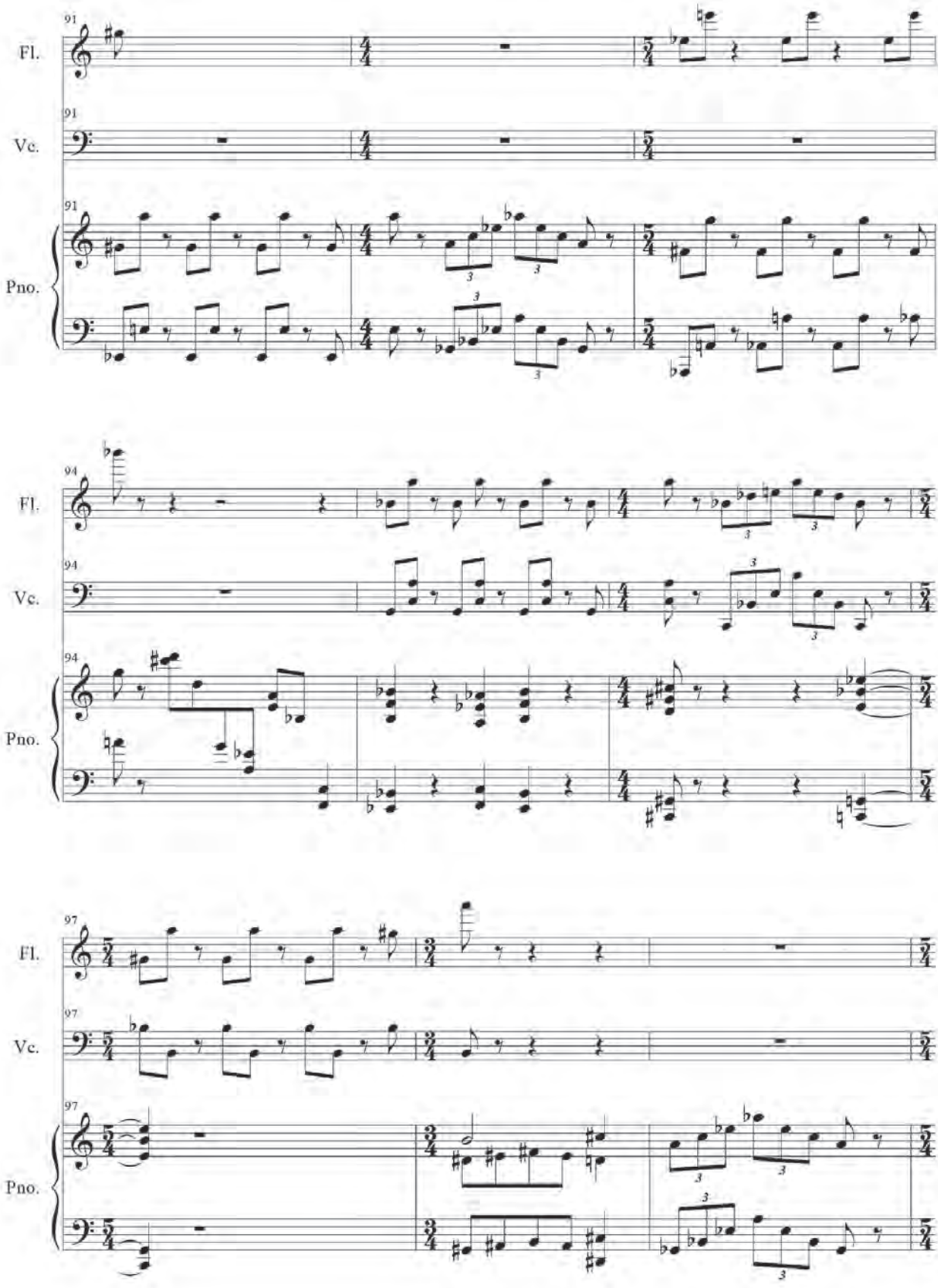

46
Fl.
Vc.
Pno.
49
frull
52

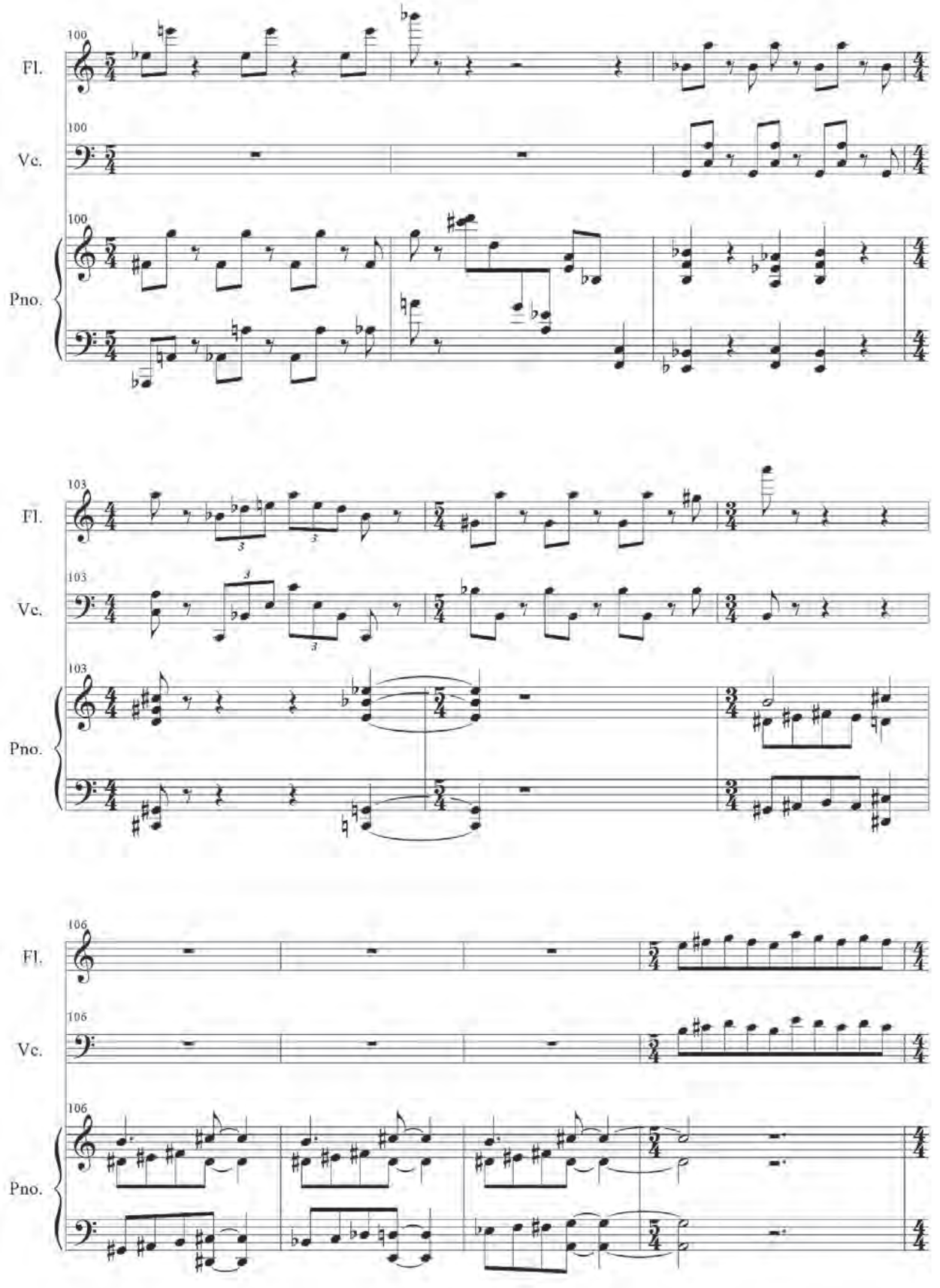

55
Fl.
Vc.
Pno.
38
58
61

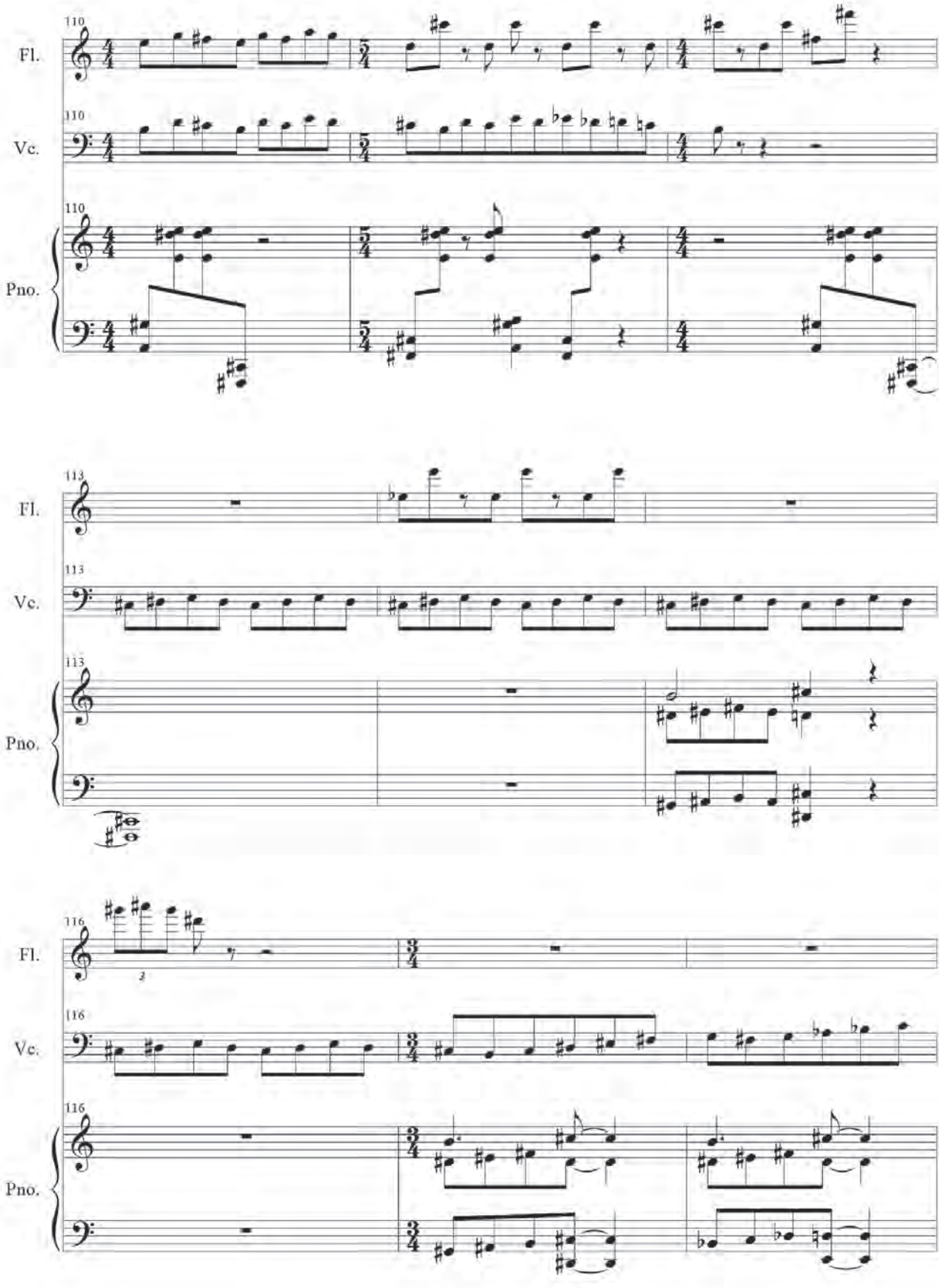

64
Fl.
Vc.
Pno.
67
Fl.
Vc.
Pno.
70
Fl.
Vc.
Pno.

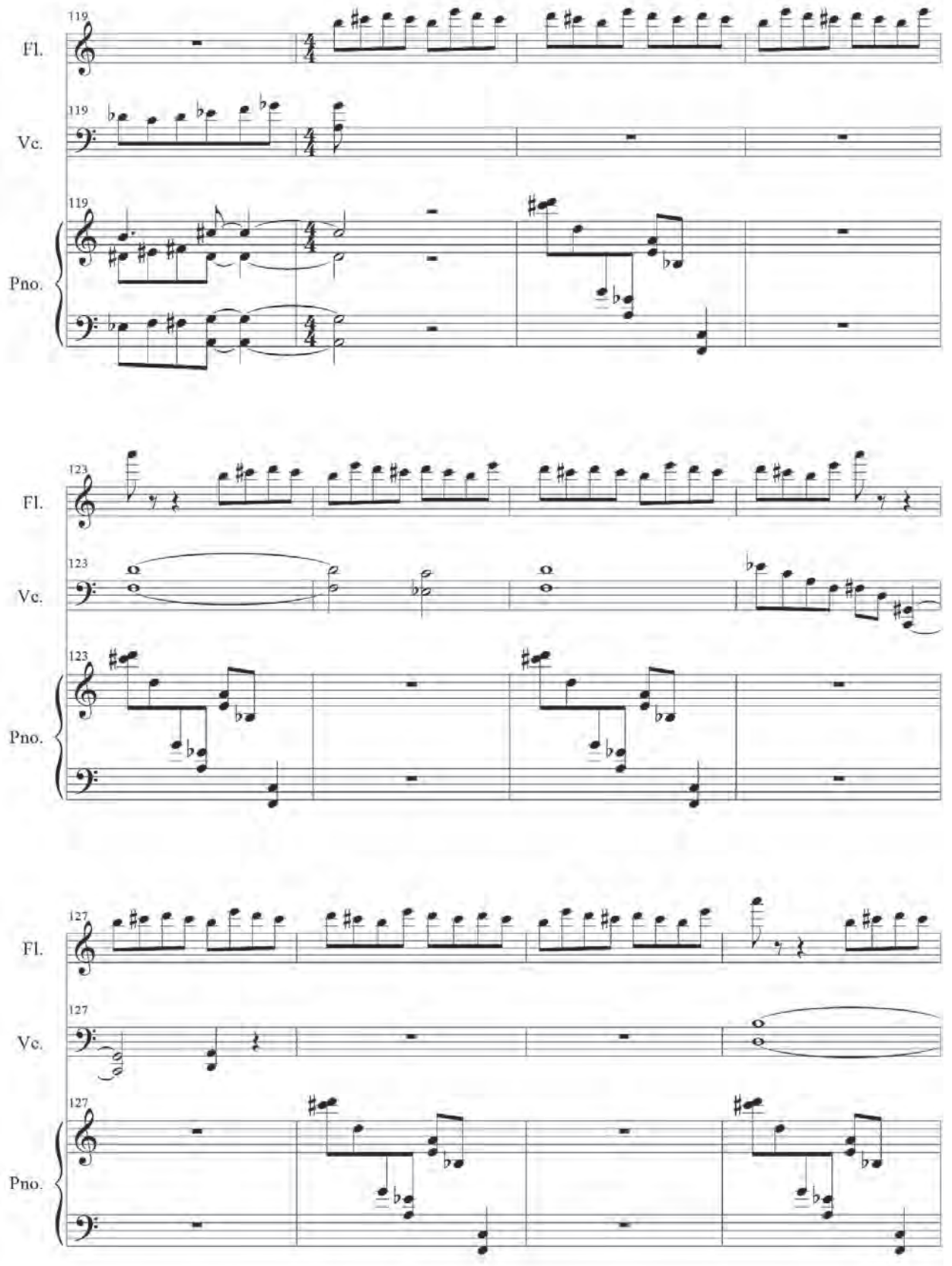

73
Fl.
Vc.
Pno.
76
Fl.
Vc.
Pno.
79
Fl.
Vc.
Pno.

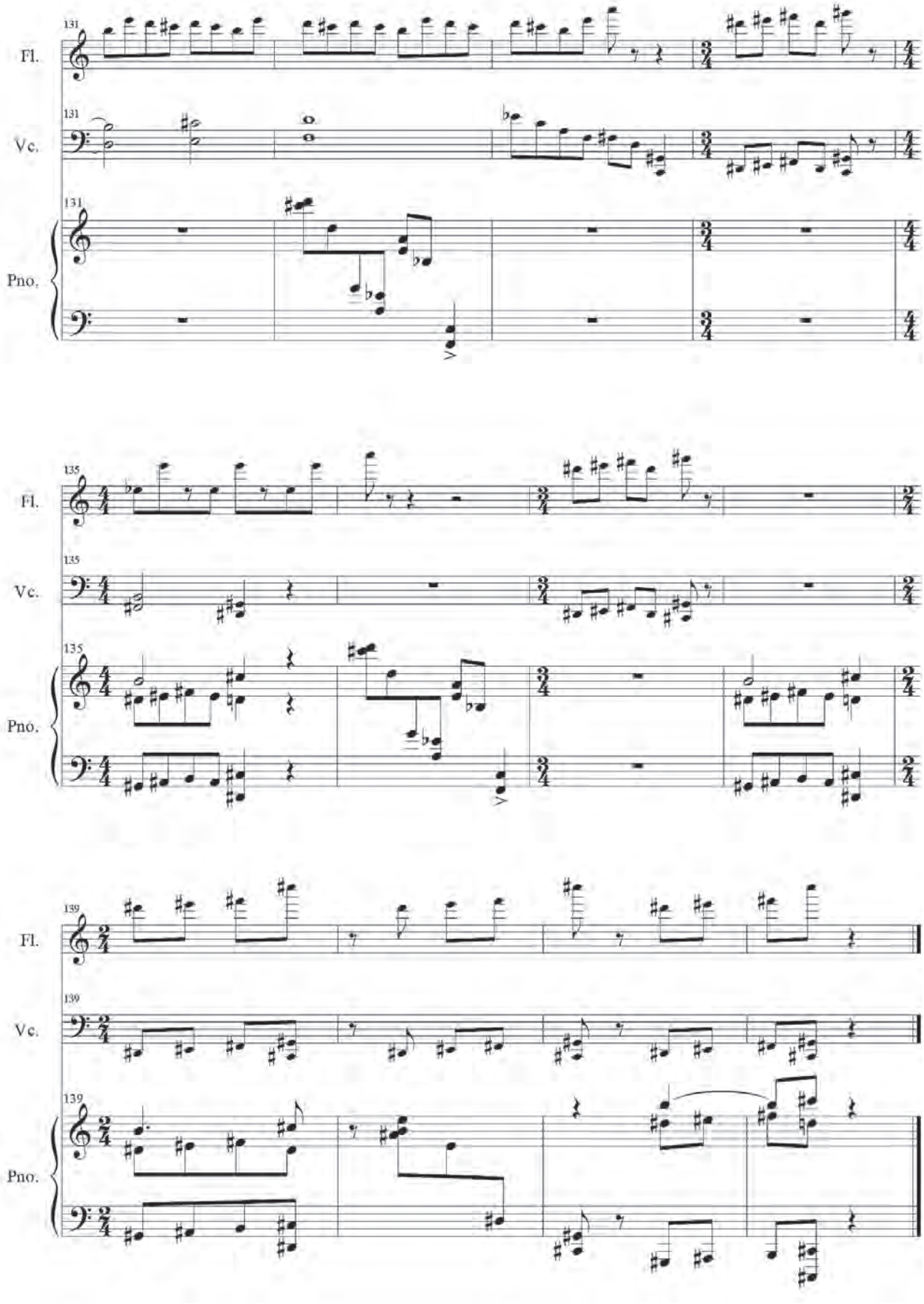

82
Fl.
82
Vc.
82
Pno.
85
Fl.
85
Vc.
85
Pno.
88
Fl.
88
Vc.
88
Pno.


91
Fl.
91
Vc.
91
Pno.
94
Fl.
94
Vc.
94
Pno.
97
Fl.
97
Vc.
97
Pno.


100
Fl.
Vc.
Pno.
103
106


110
Fl.
Vc.
Pno.
113
116


119
Fl.
119
Vc.
119
Pno.
123
Fl.
123
Vc.
123
Pno.
127
Fl.
127
Vc.
127
Pno.


131
Fl.
Vc.
Pno.
135
139

Loja Variaciones

2019

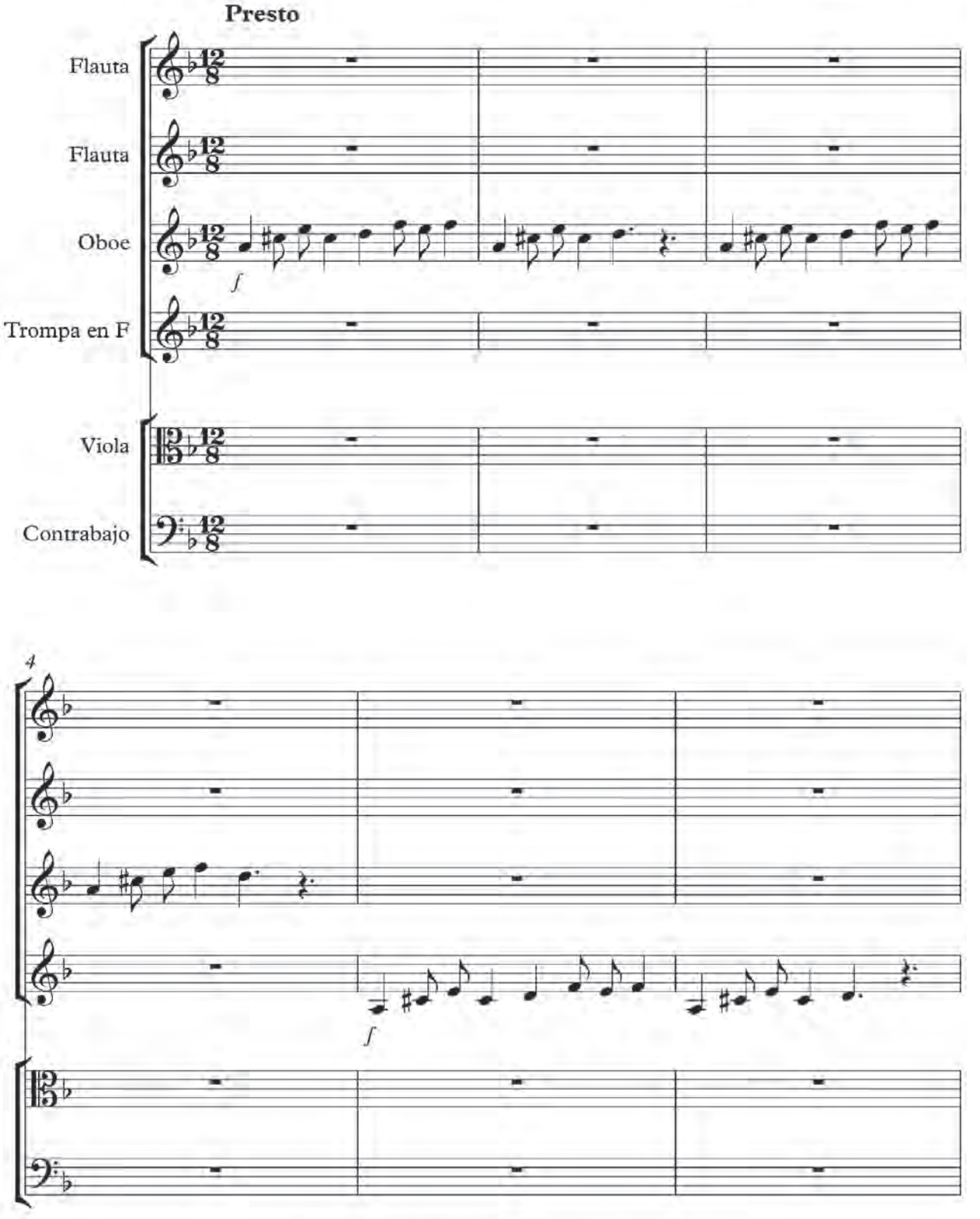
José Loyola

La idea de componer esta obra surgió durante una visita de trabajo docente a la ciudad ecuatoriana de Loja, declarada por la Unesco Patrimonio Cultural de la Humanidad. En esa estancia de diez días tuve la oportunidad de disfrutar las bellezas arquitectónicas y los paisajes maravillosos del entorno de esa ciudad, pero particularmente el ambiente y la vida musical citadina, que incluye un breve y pegajoso tema musical de cuatro compases, que se escucha diariamente cuando transitan los vehículos que recogen desechos sólidos. Me entusiasmó tanto que me propuse dar continuidad a la tradición de aquellos compositores que elaboraron variaciones sobre temas de otros, y me inspiré en ese tema para crear unas Variaciones.

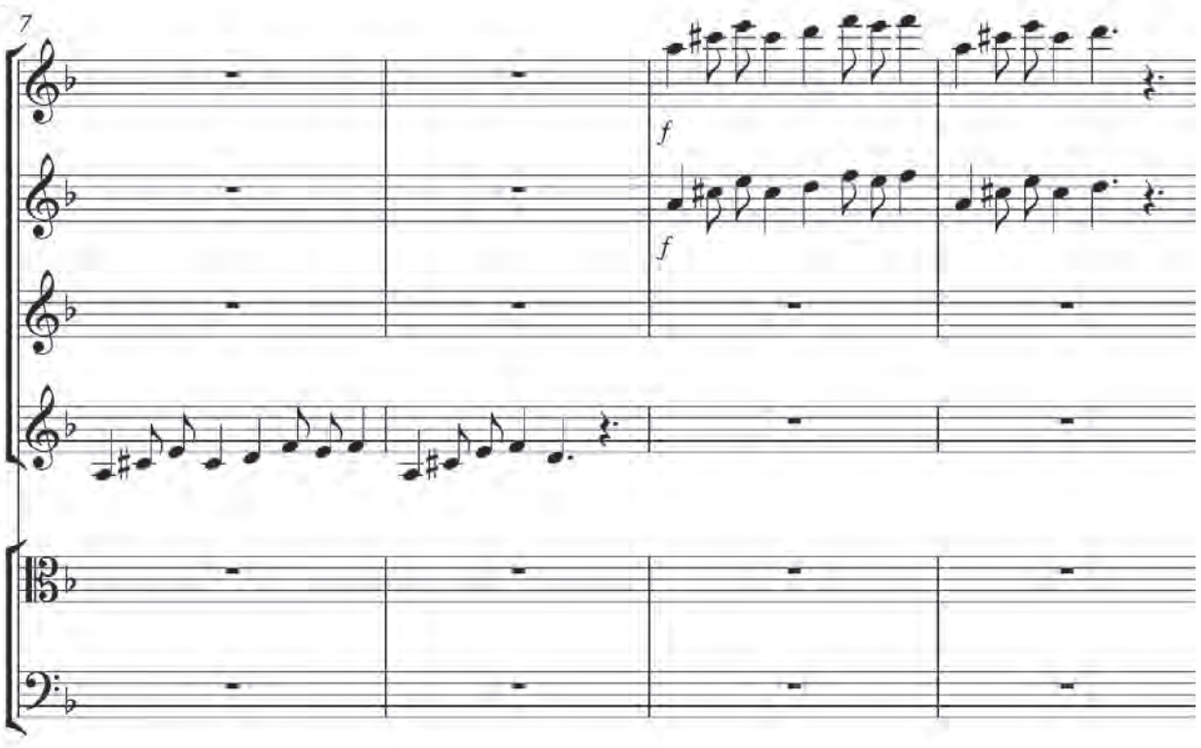
La obra, basada en los cuatro compases del tema, presenta sonoridades que se fundamentan en un barroquismo arcaico en las formas características y los contenidos (formas contrapuntísticas como la fuga y sus variantes), combinado con otros elementos de corte andino, y con expresiones contemporáneas de vanguardia en lo armónico. Es una obra de cámara para seis instrumentos: dos flautas, oboe, corno francés, viola y contrabajo.

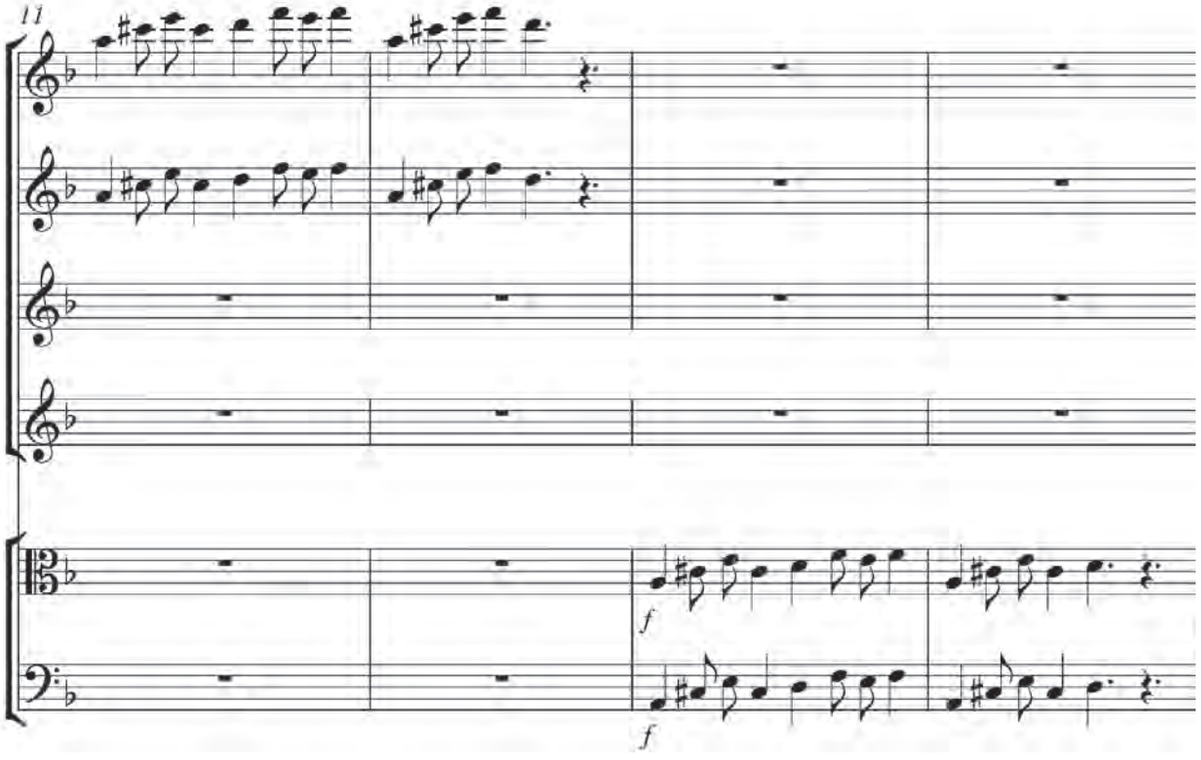
LOJA VARIACIONES

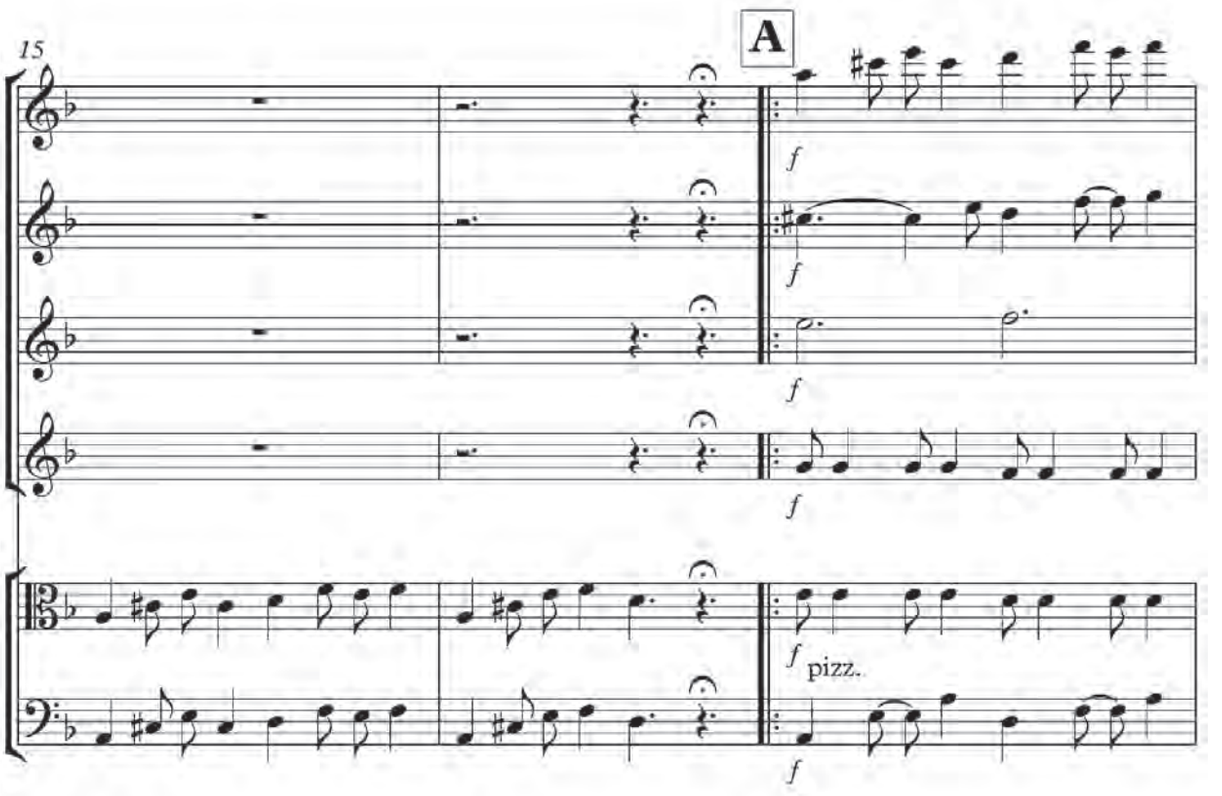
JOSÉ E. LOYOLA FERNÁNDEZ

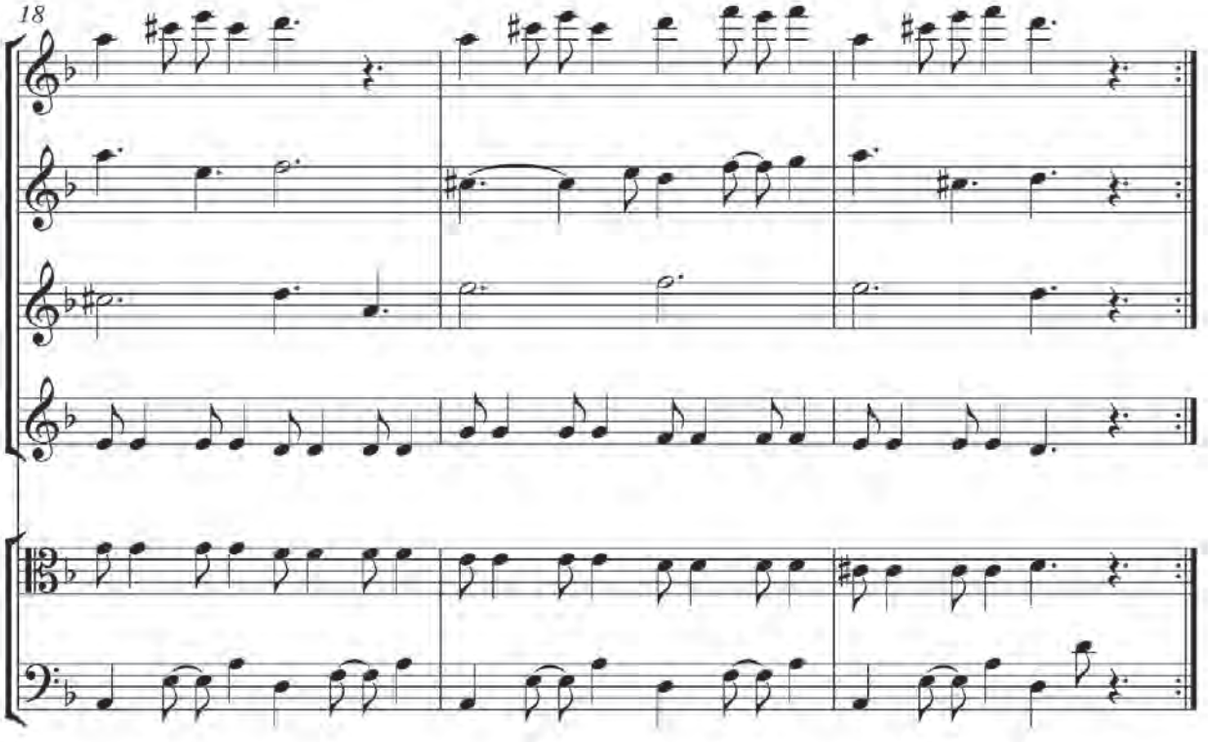


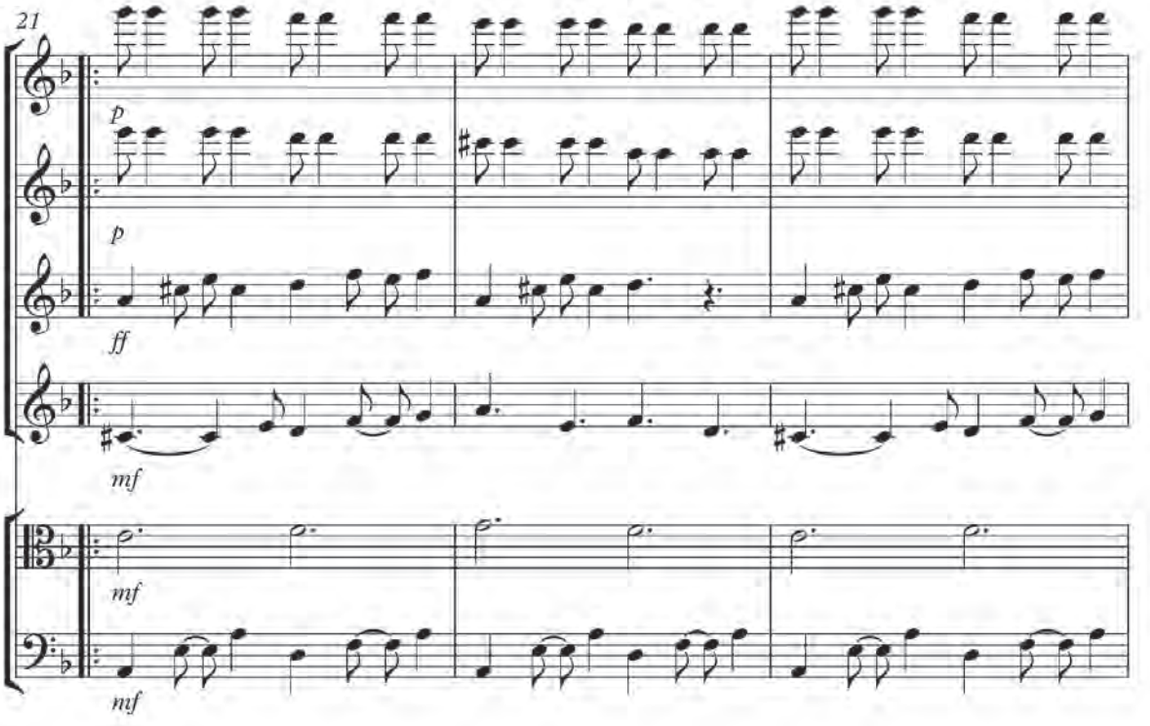
Copyright © JOSÉ E. LOYOLA FERNÁNDEZ

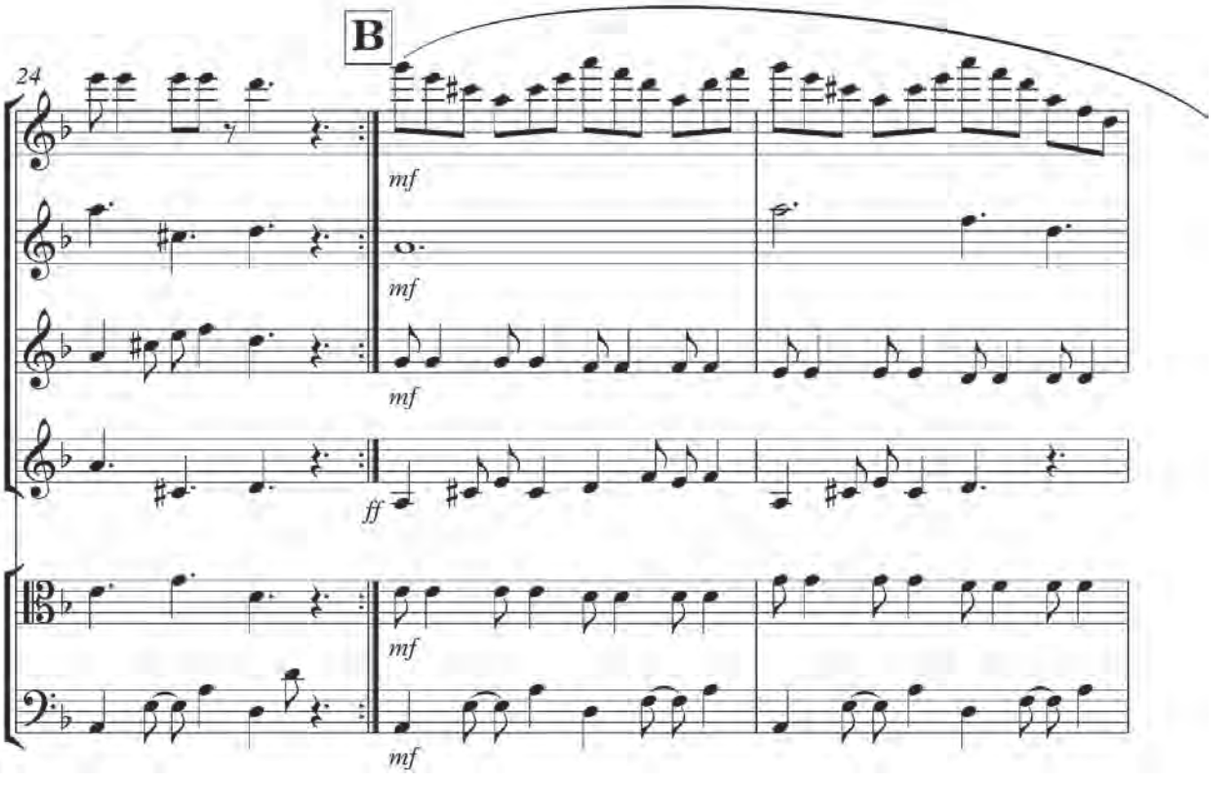

7
f
f

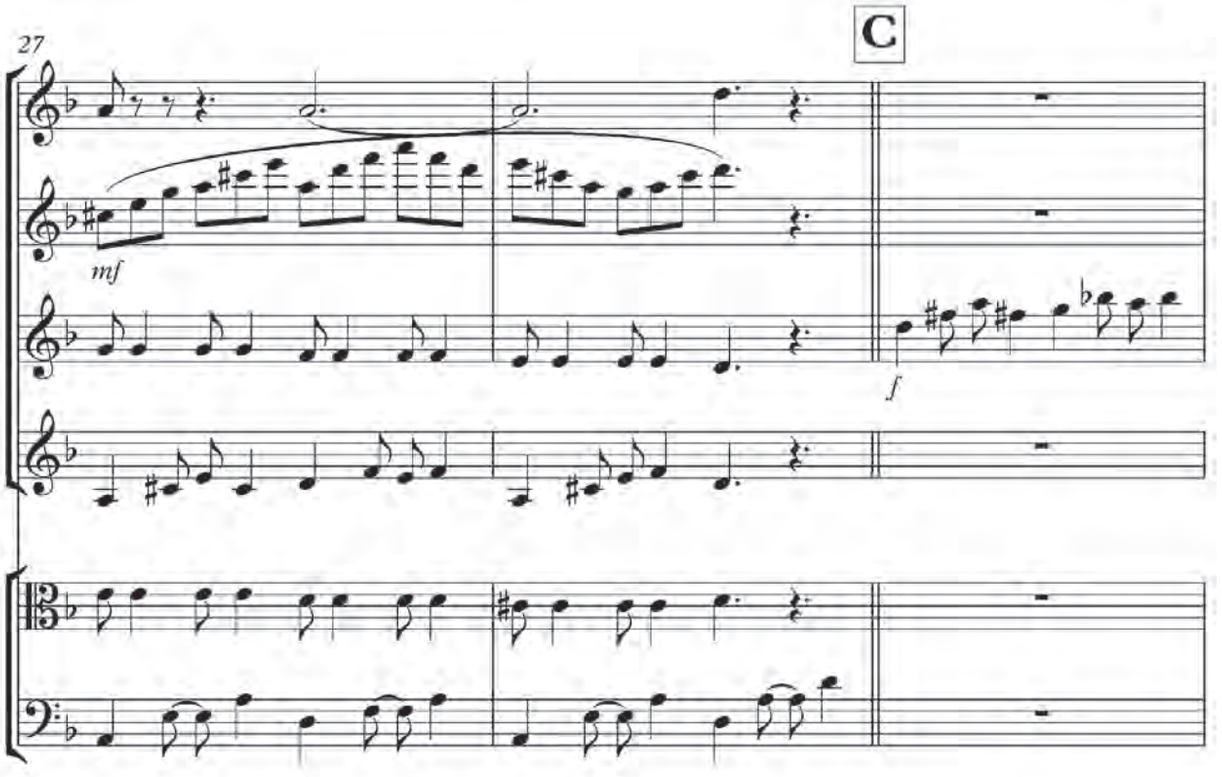

11
f
f

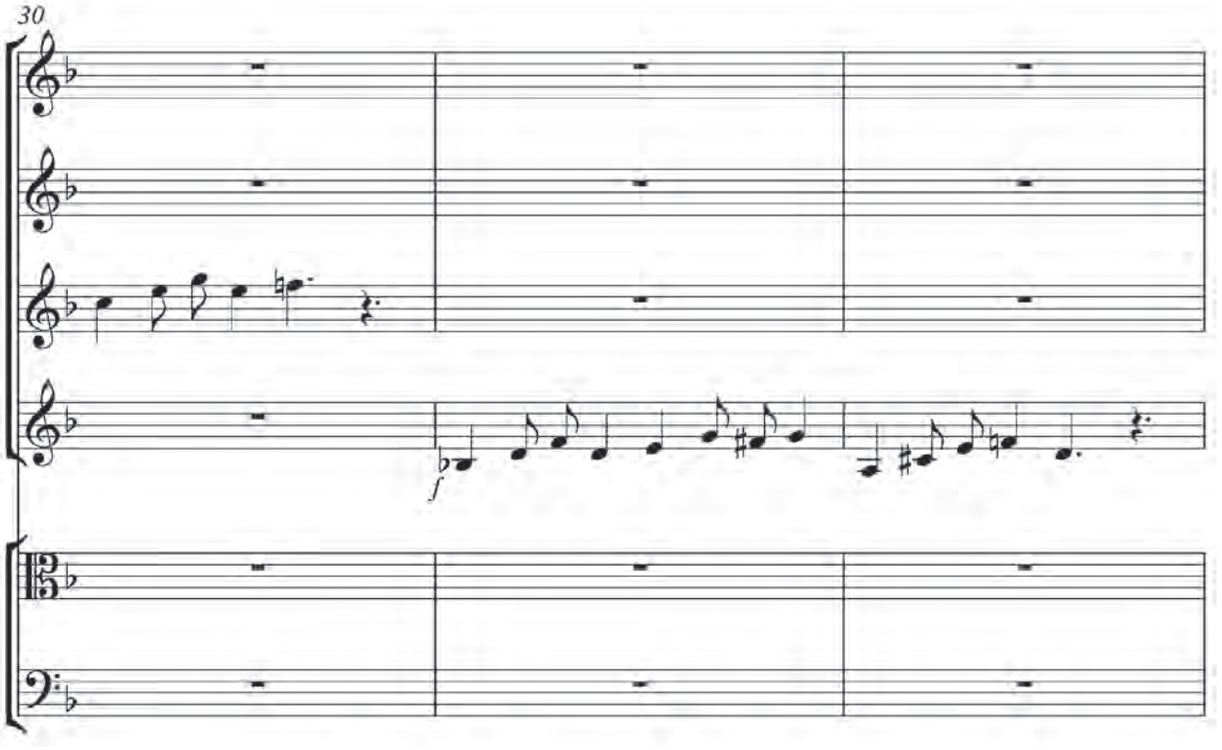

15
A
f
f
f
f
f
pizz.
f

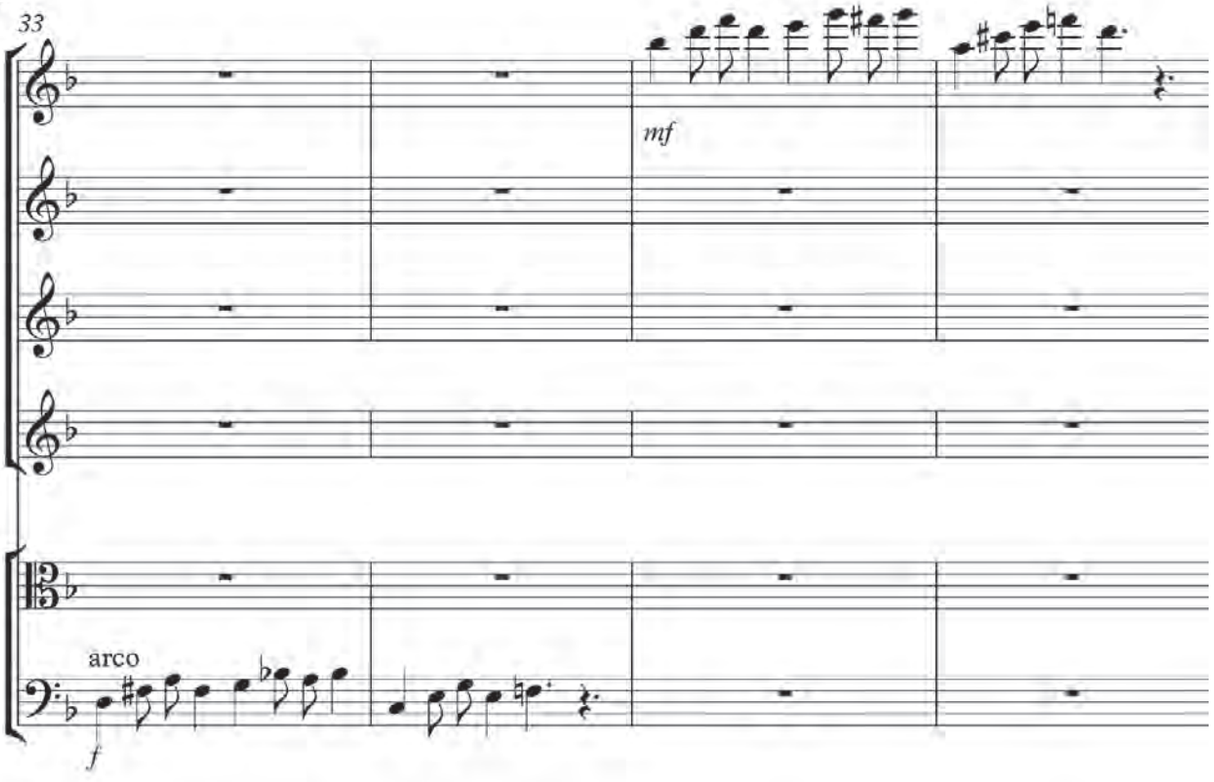

18

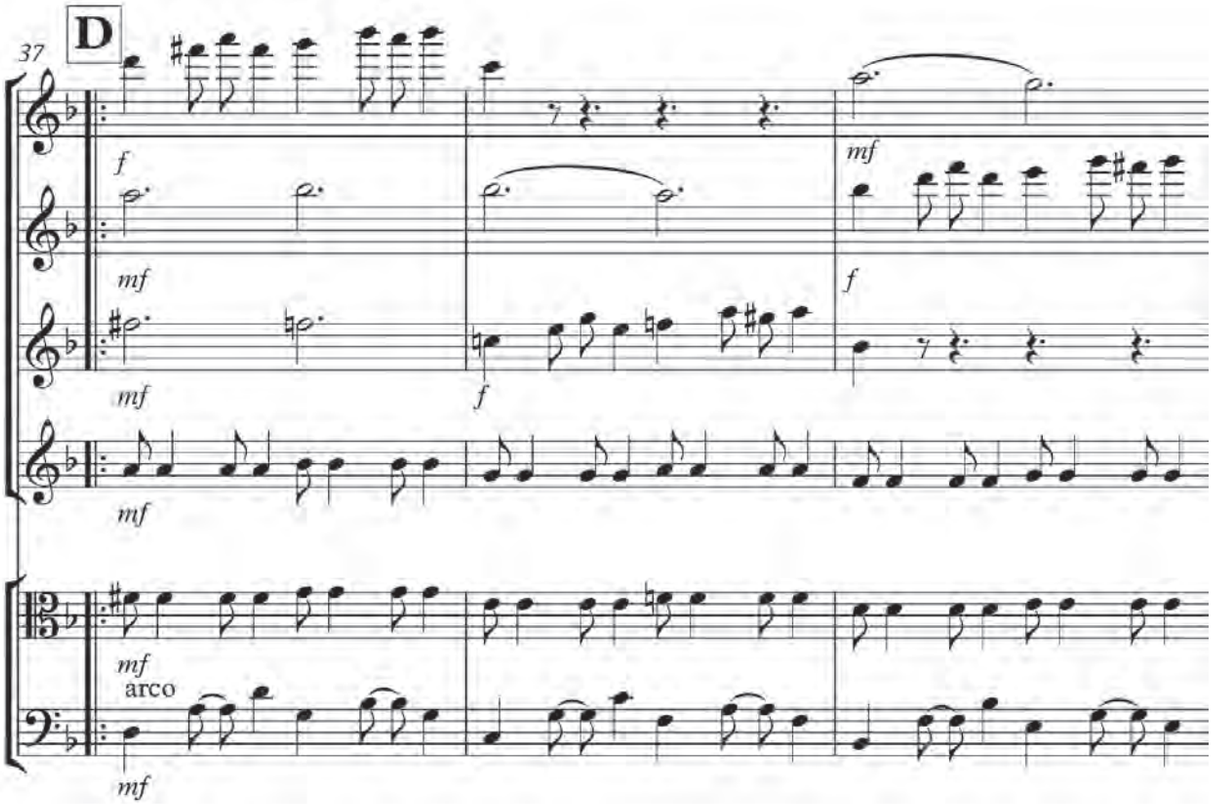

21
p
p
ff
mf
mf
mf

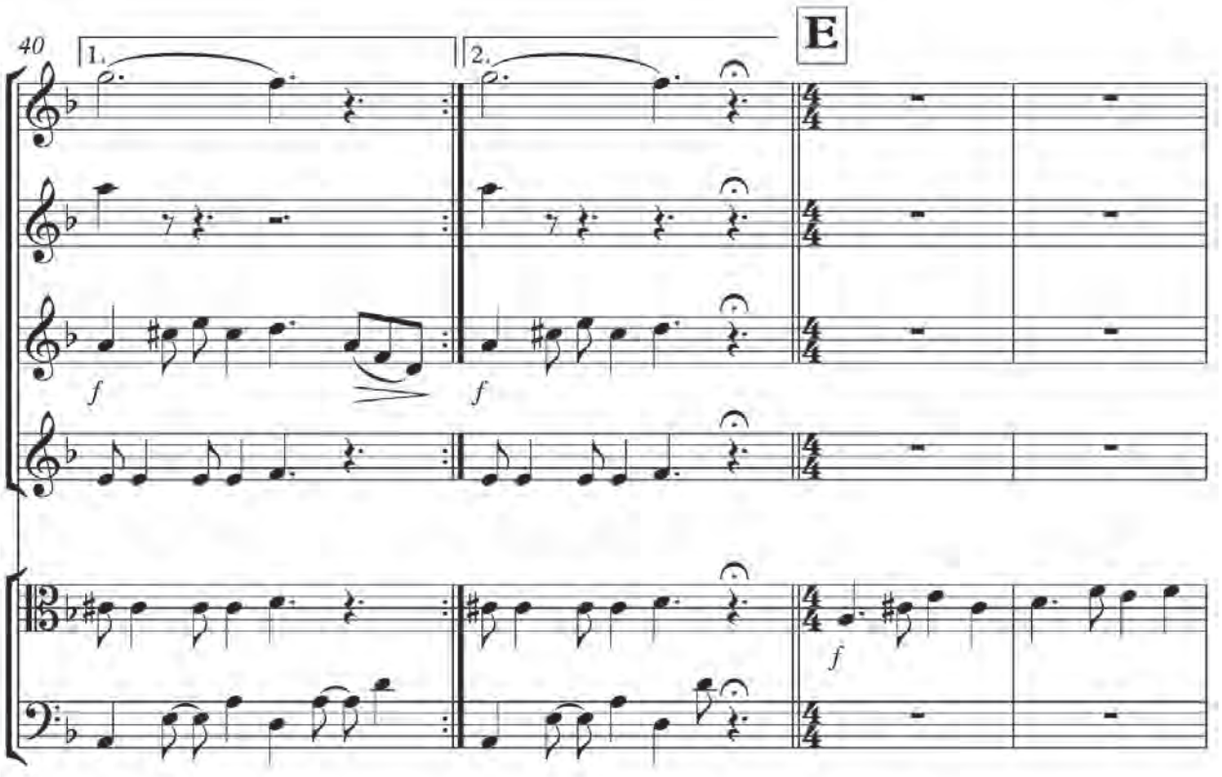

B
24
mf
mf
mf
ff
mf
mf

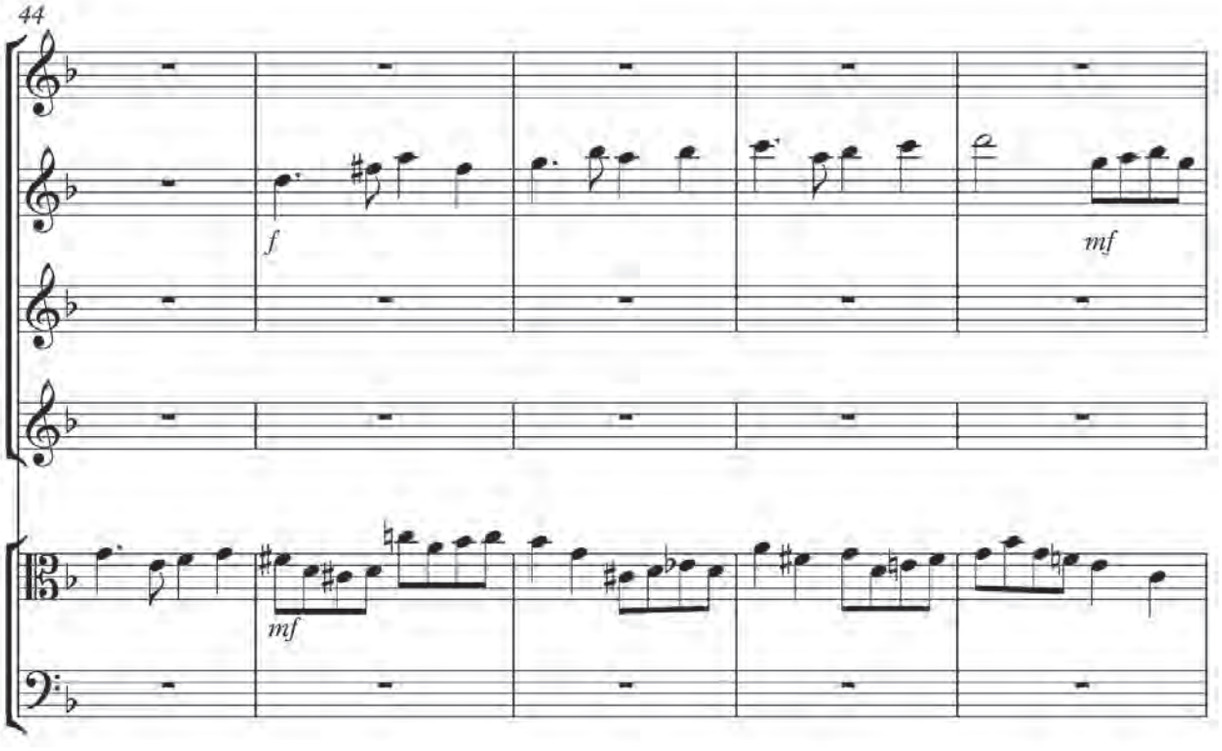

27
C
mf
f

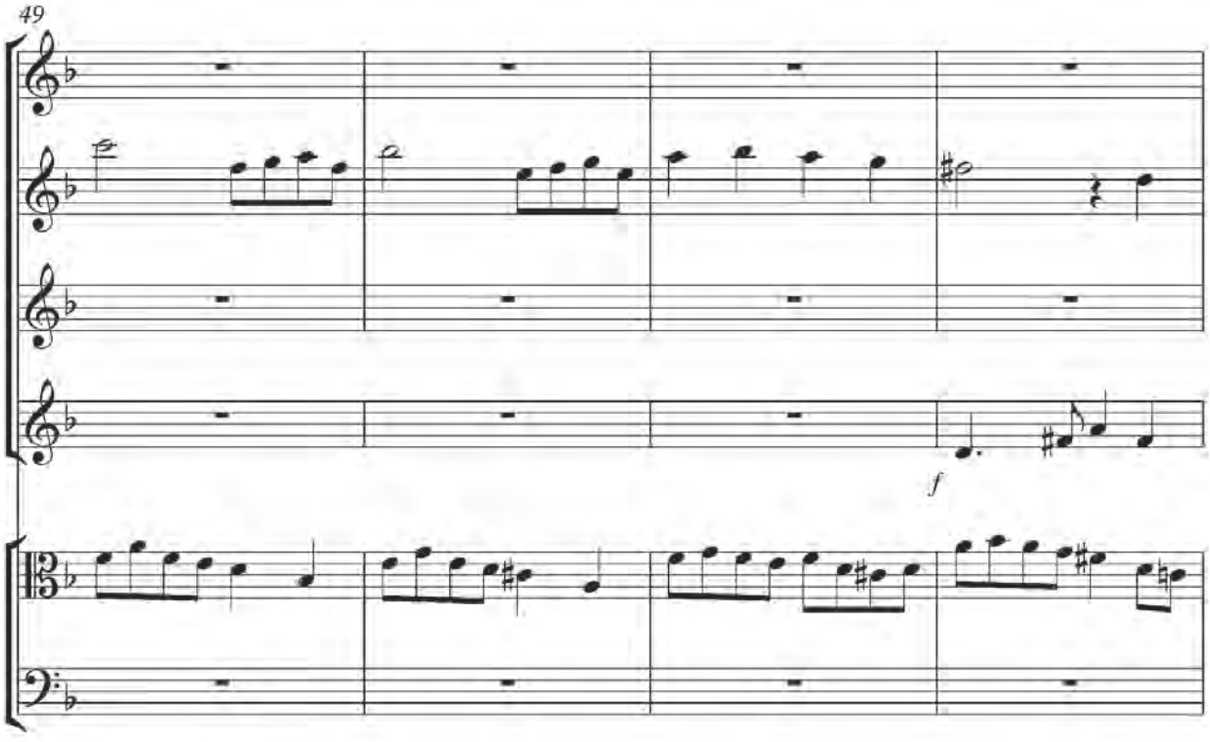

30
f

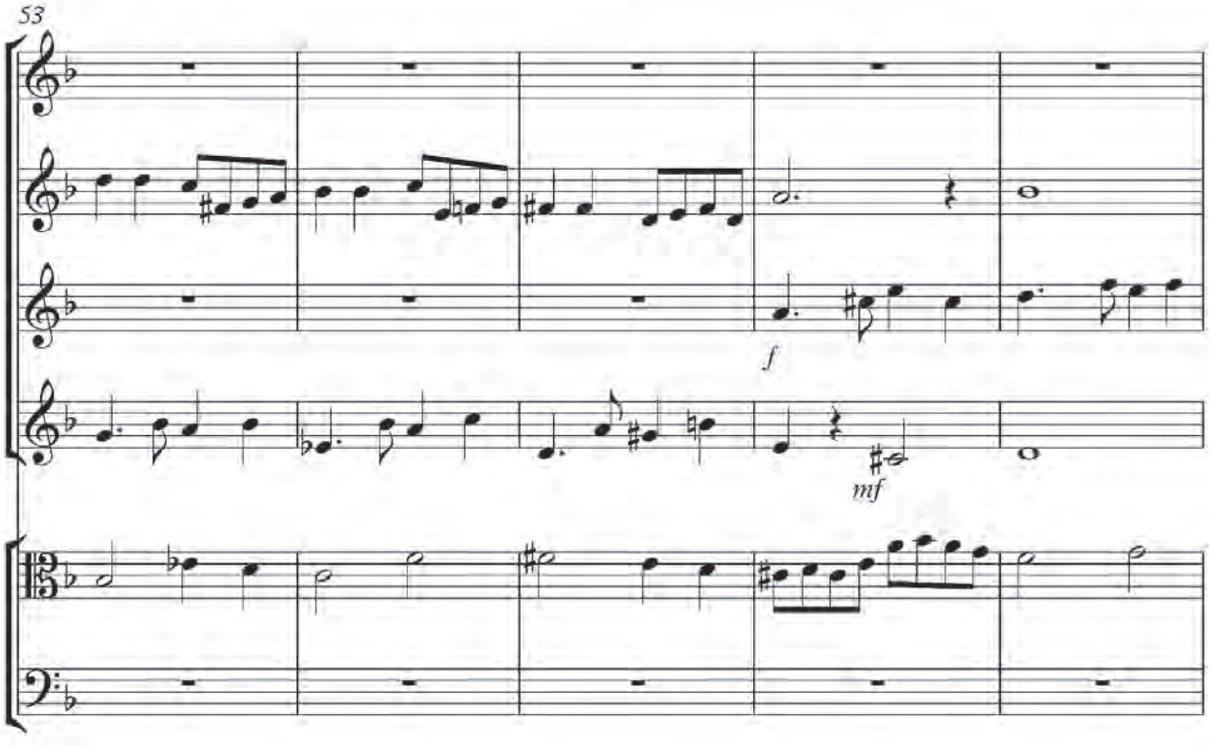

33
mf
arco
f

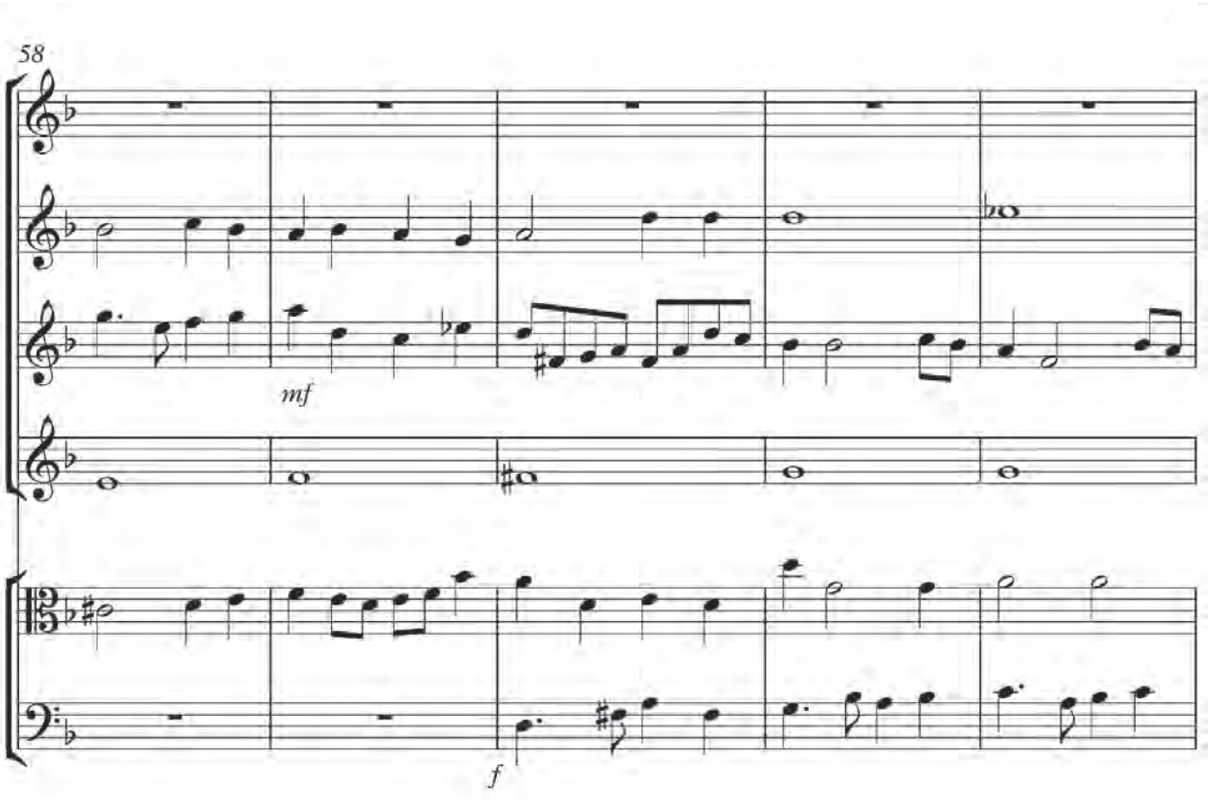

37
D
f
mf
mf
f
mf
f
mf
mf
arco
mf

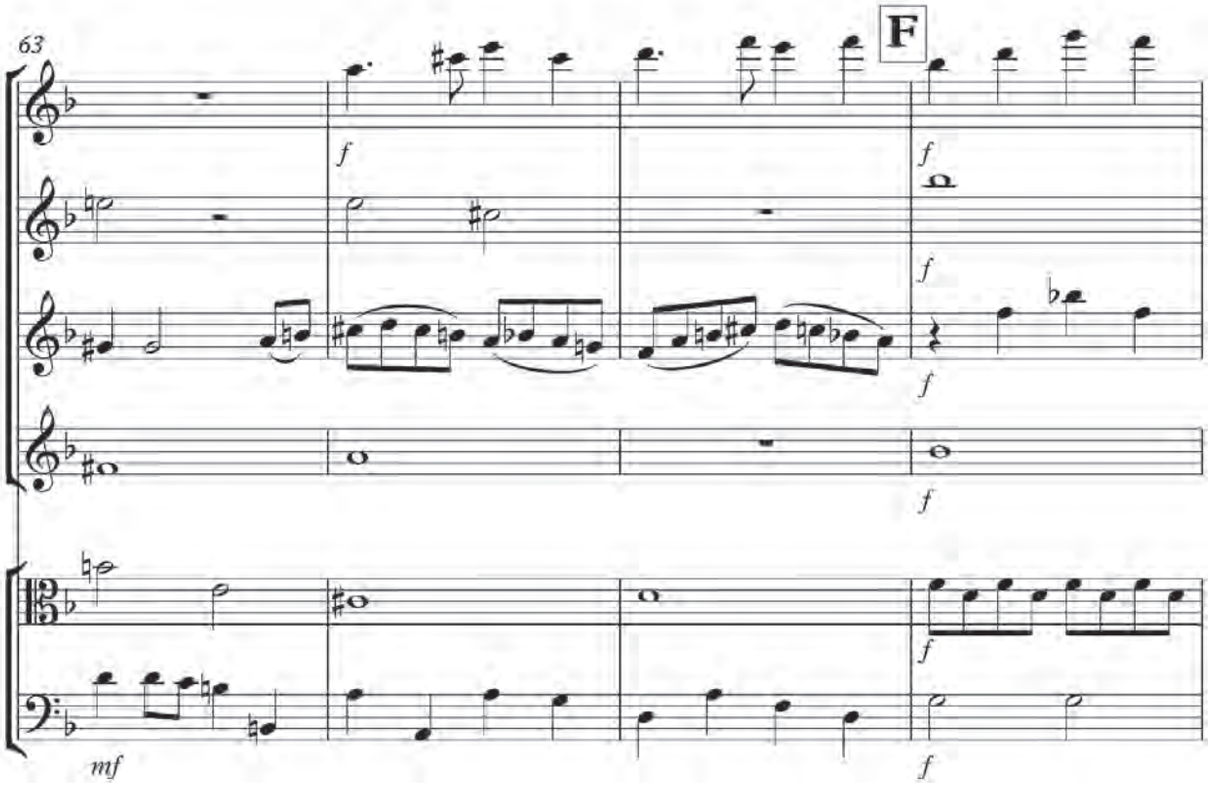

40
1.
2.
E
f
f
f

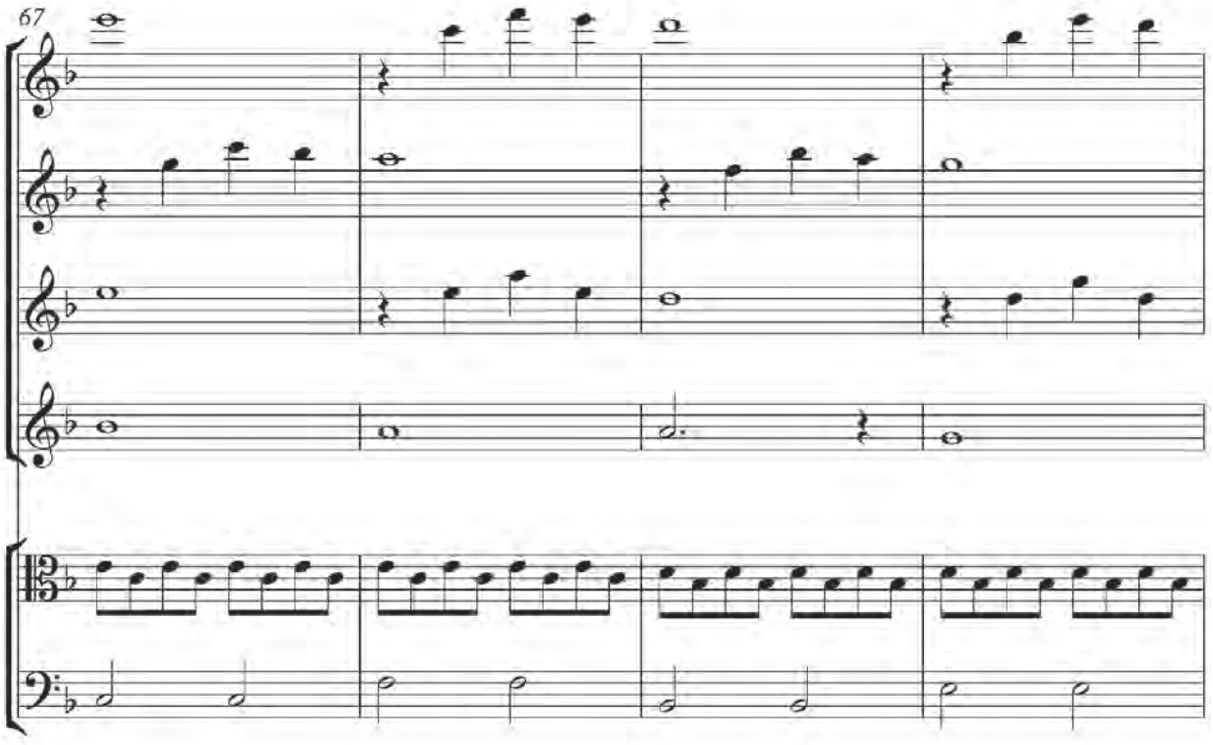

44
f
mf
mf

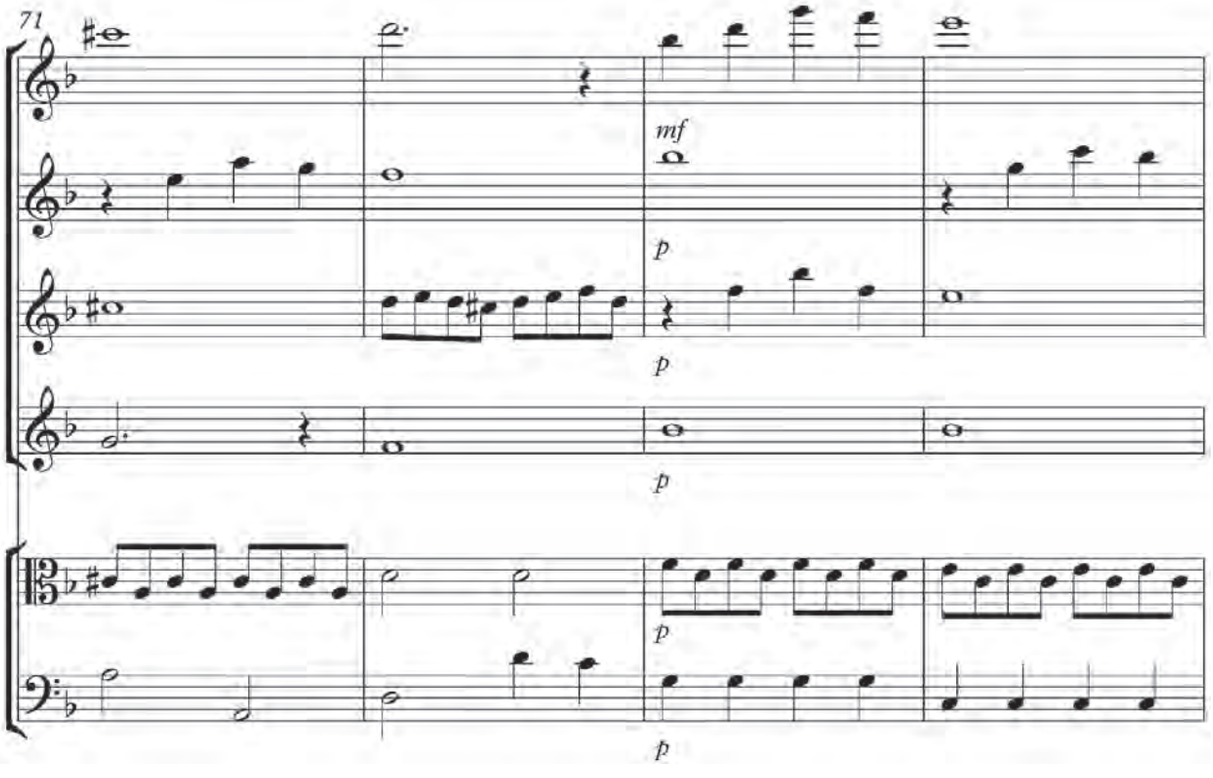

49
f

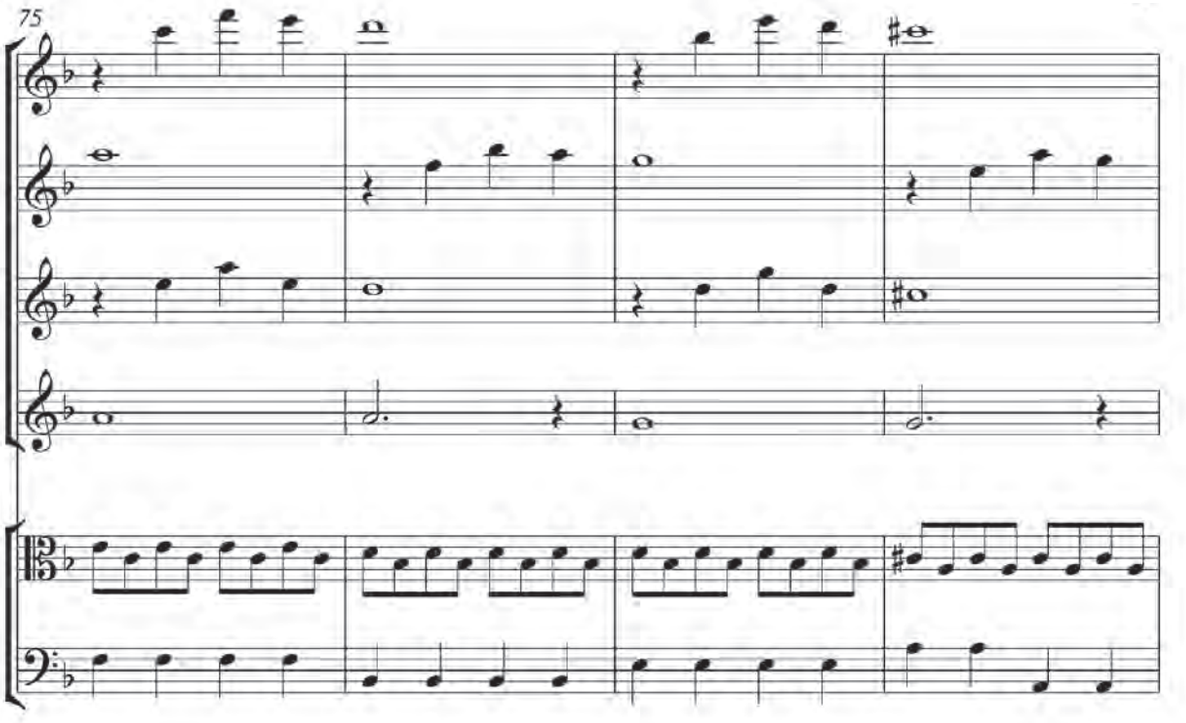

53
f
mf

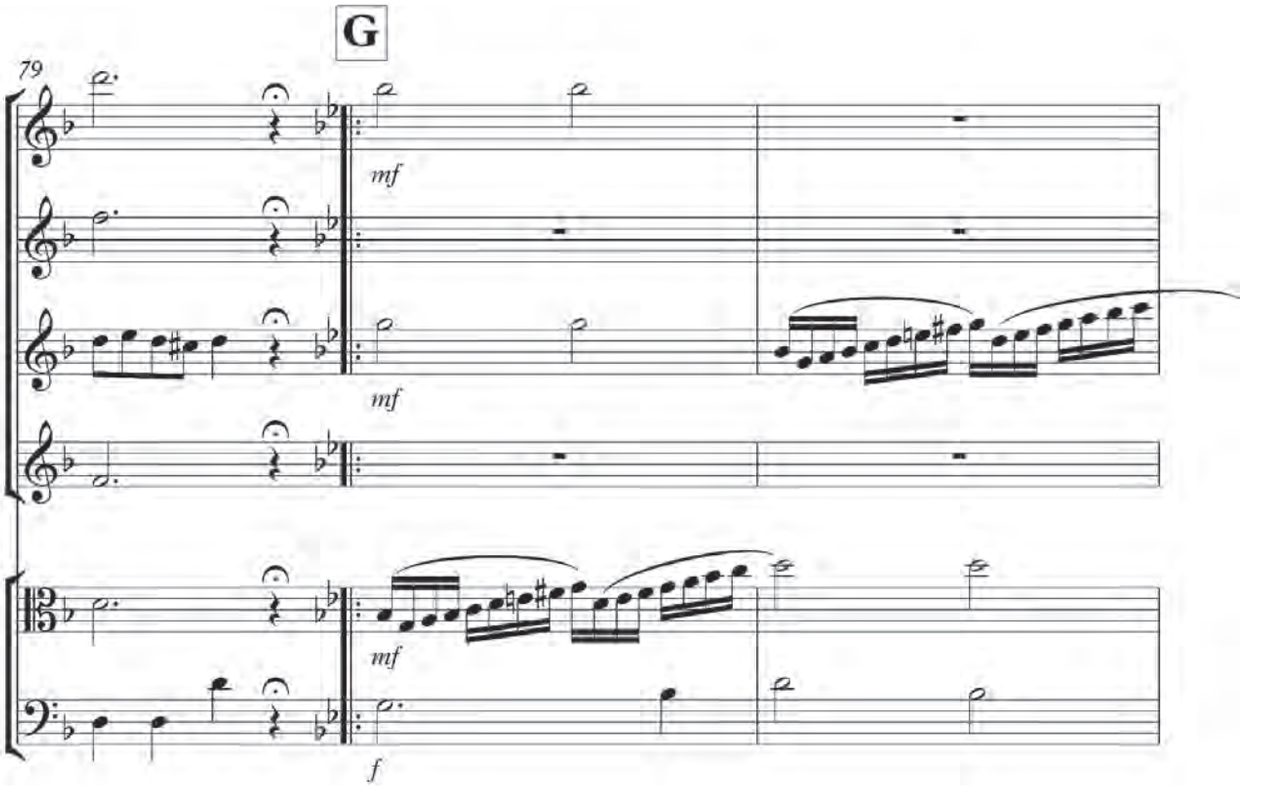

58
mf
f

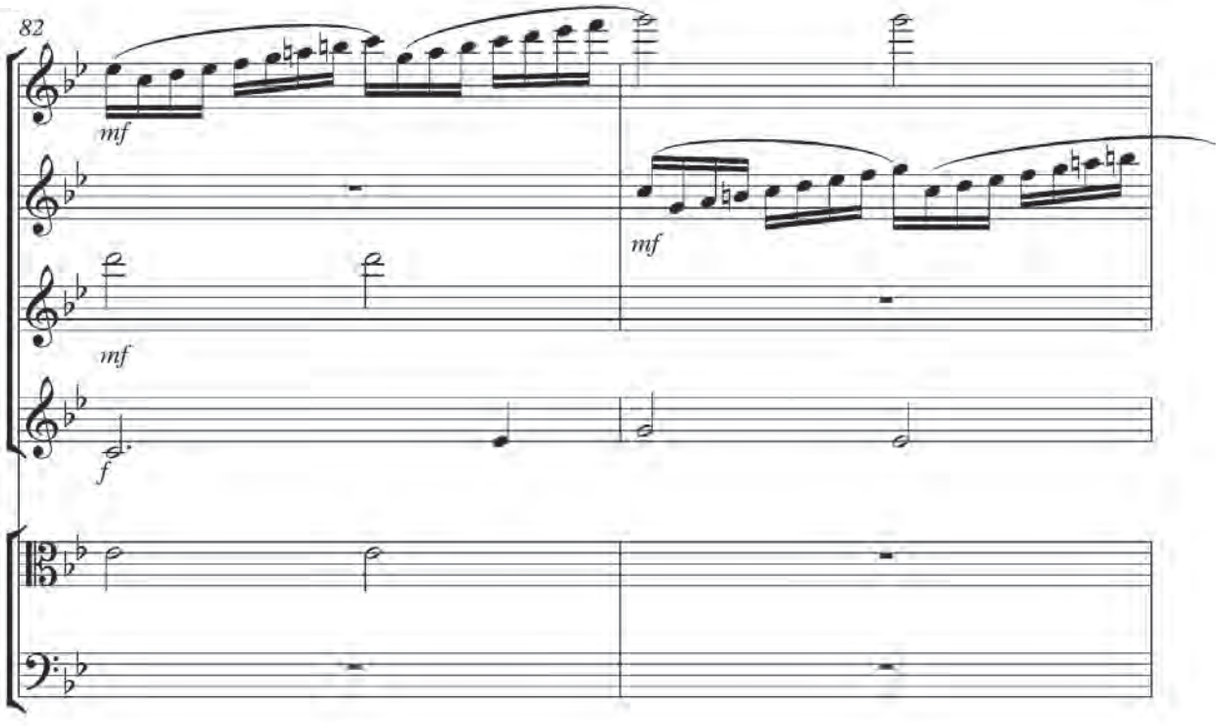

63
F
f
mf

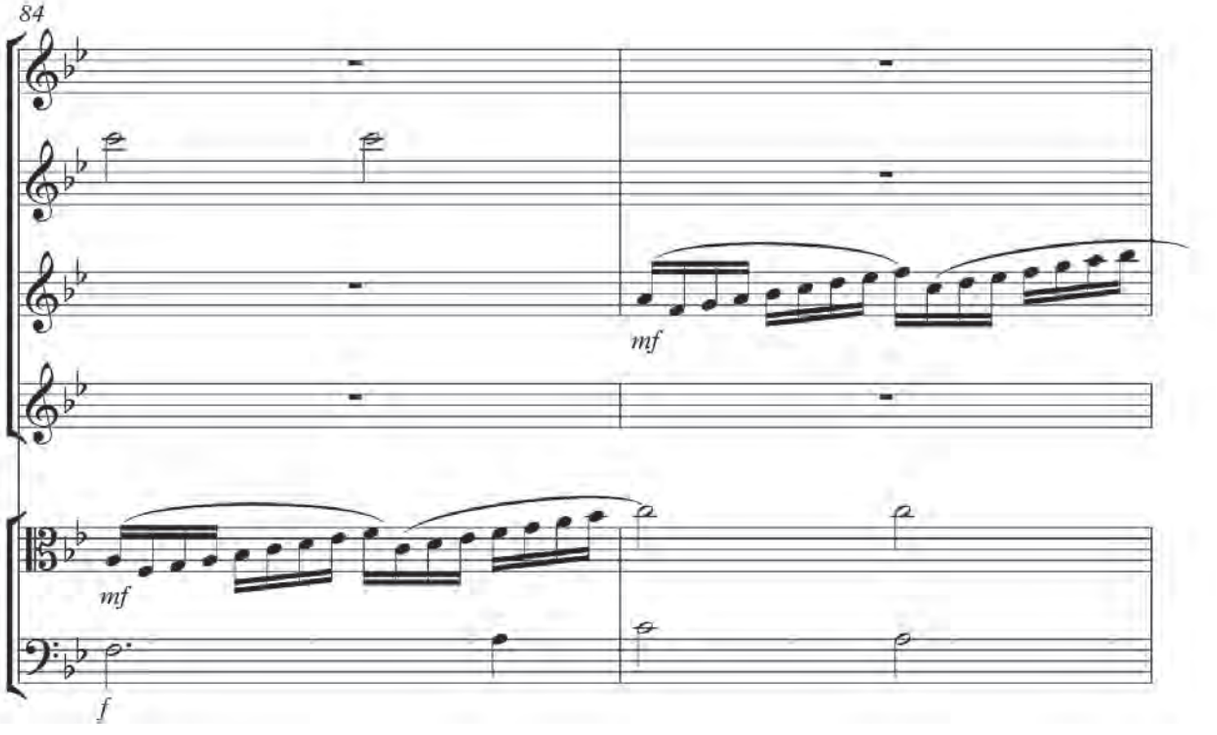

67

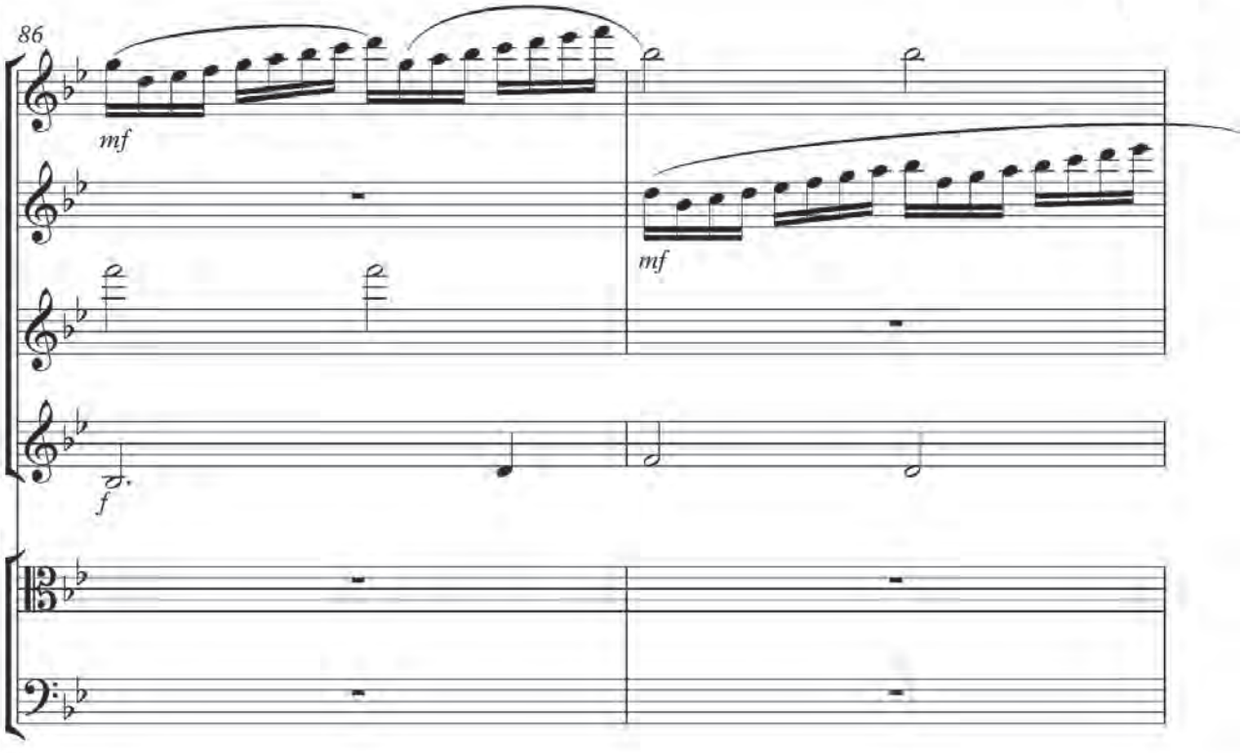

71
mf
p
p
p
p
p

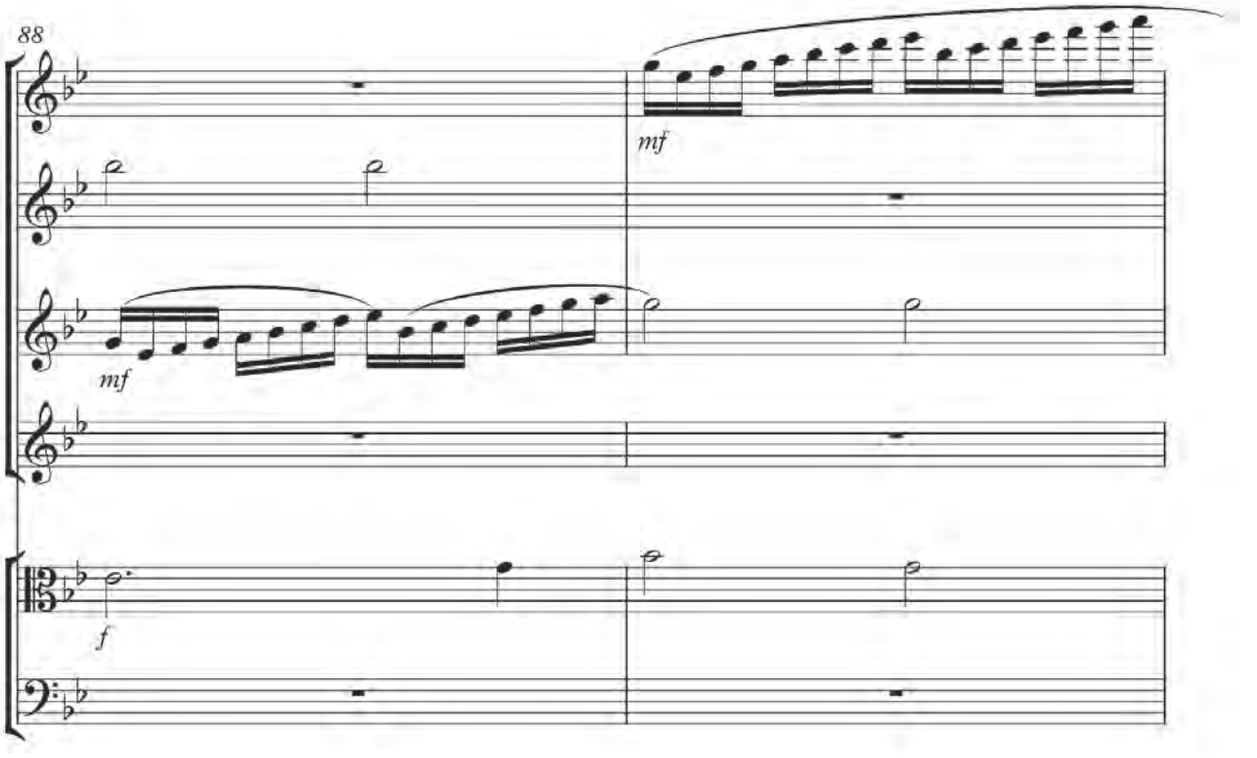

75

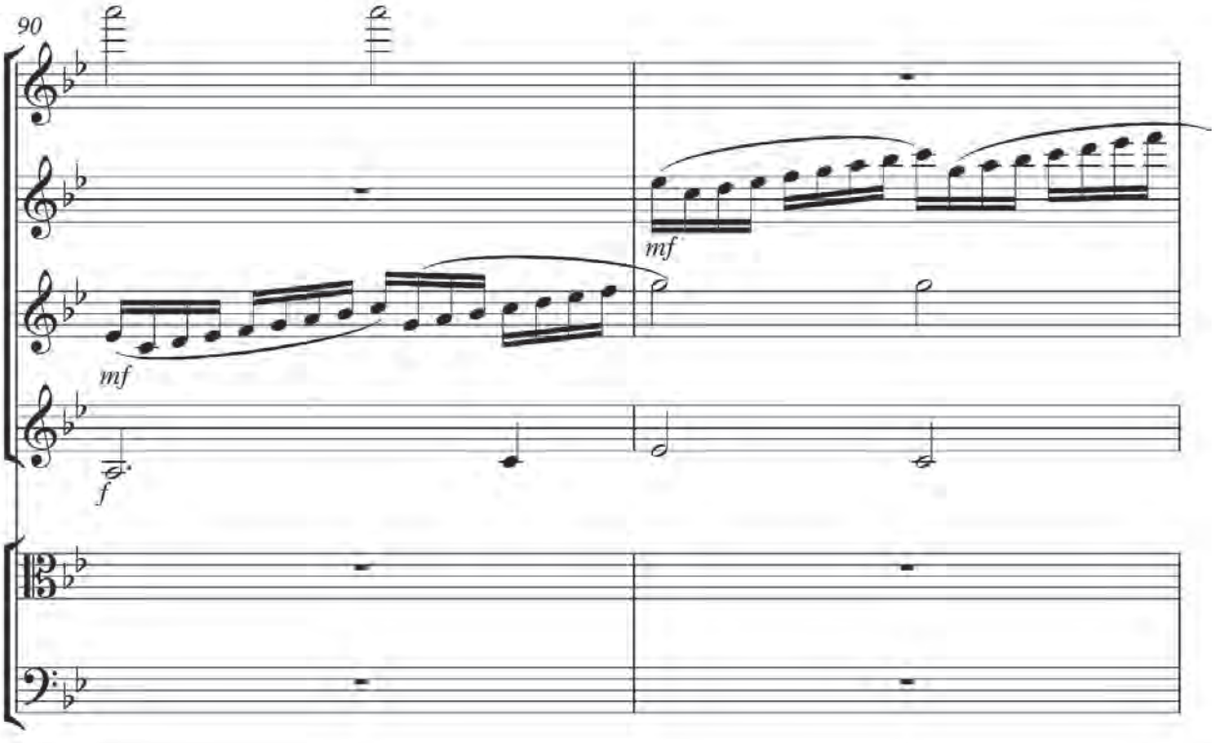

G
79
mf
mf
mf
f

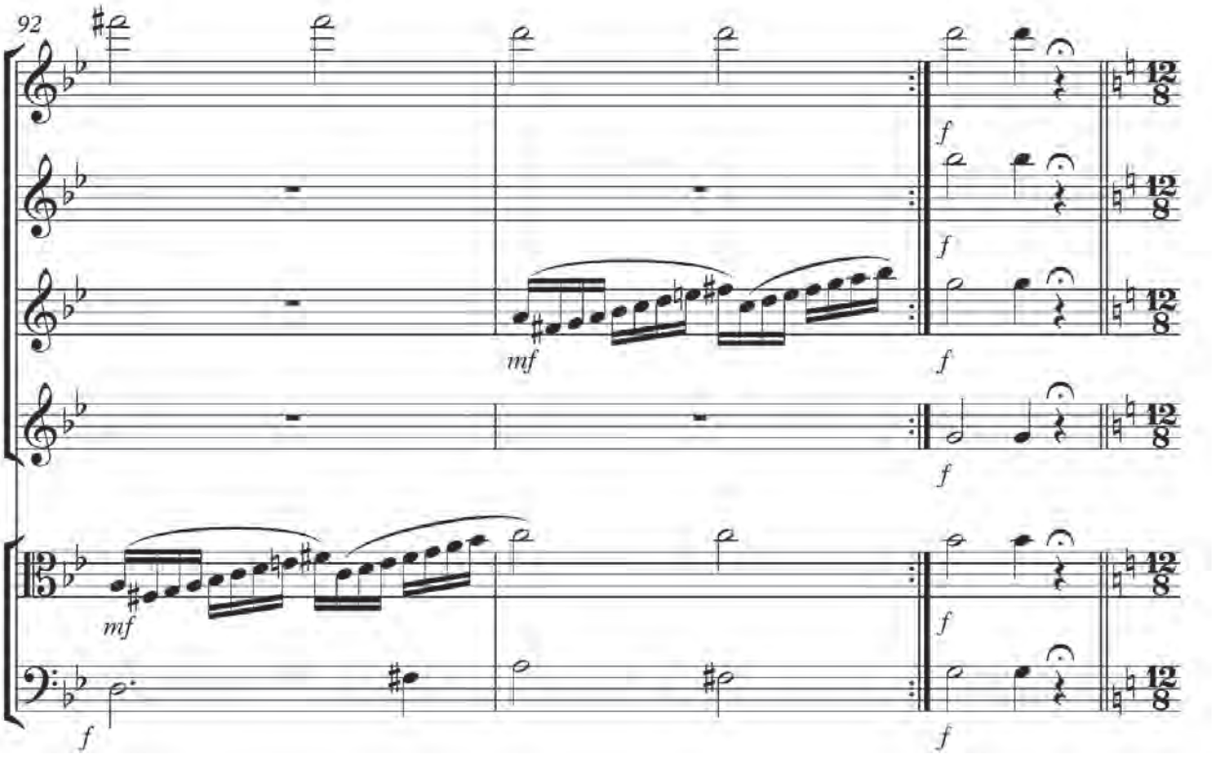

82
mf
mf
mf
f

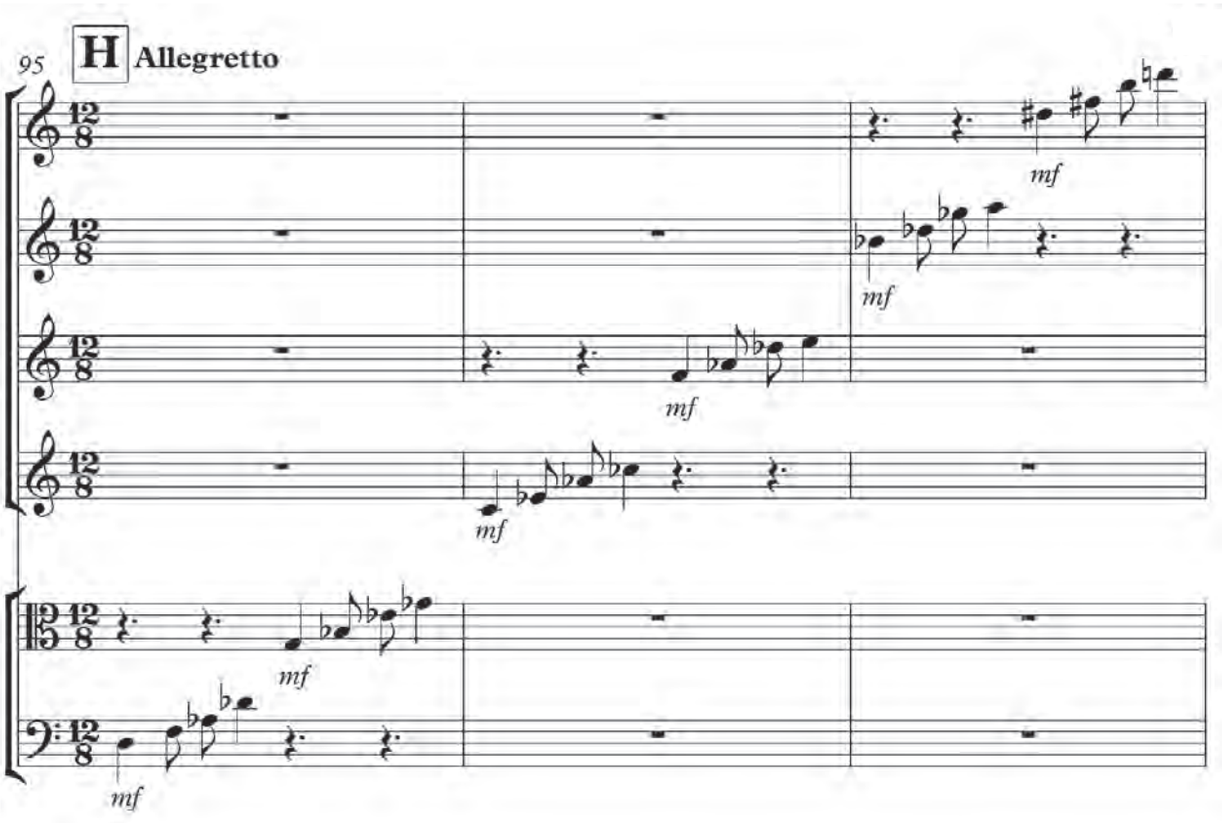

84
mf
mf
f

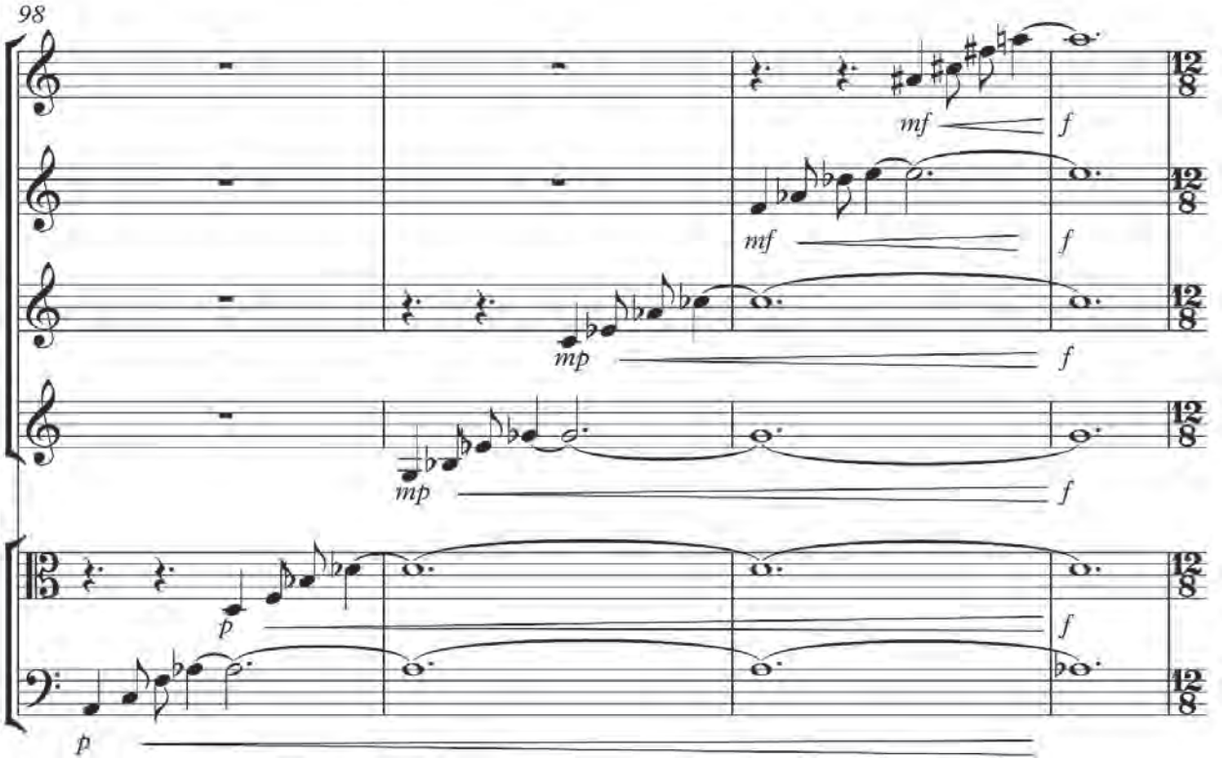

86
mf
mf
f

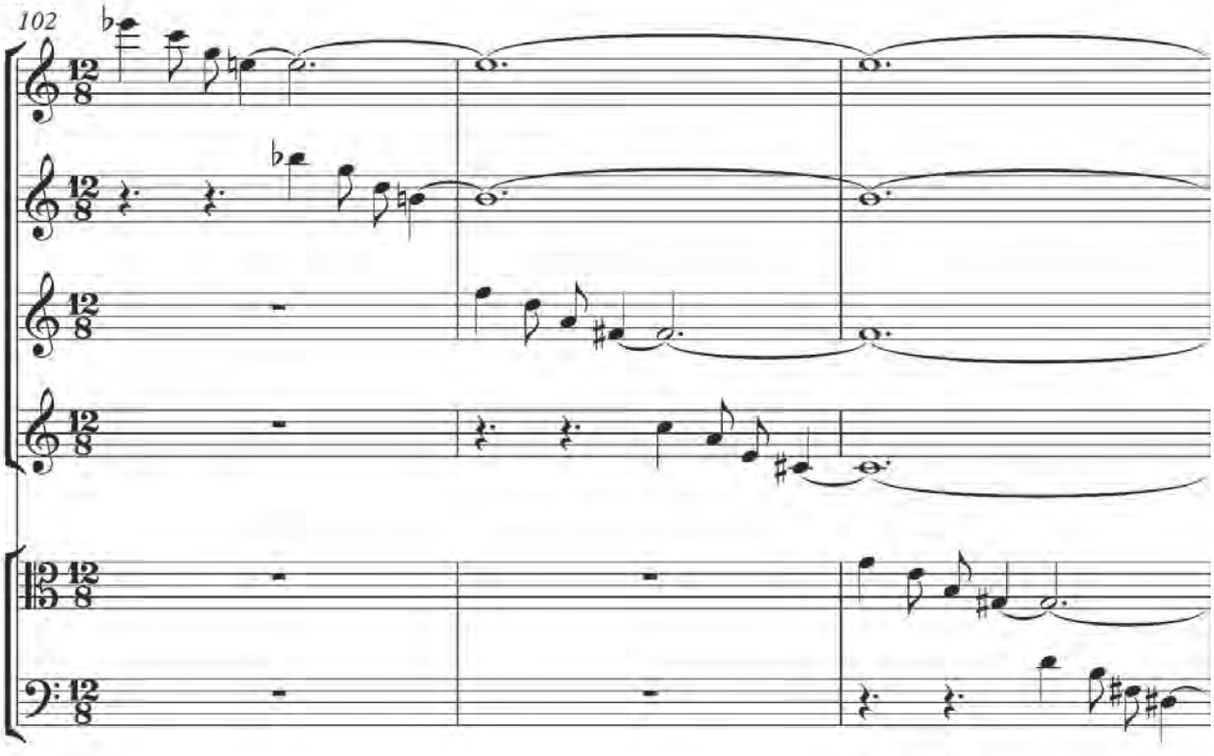

88
mf
mf
f

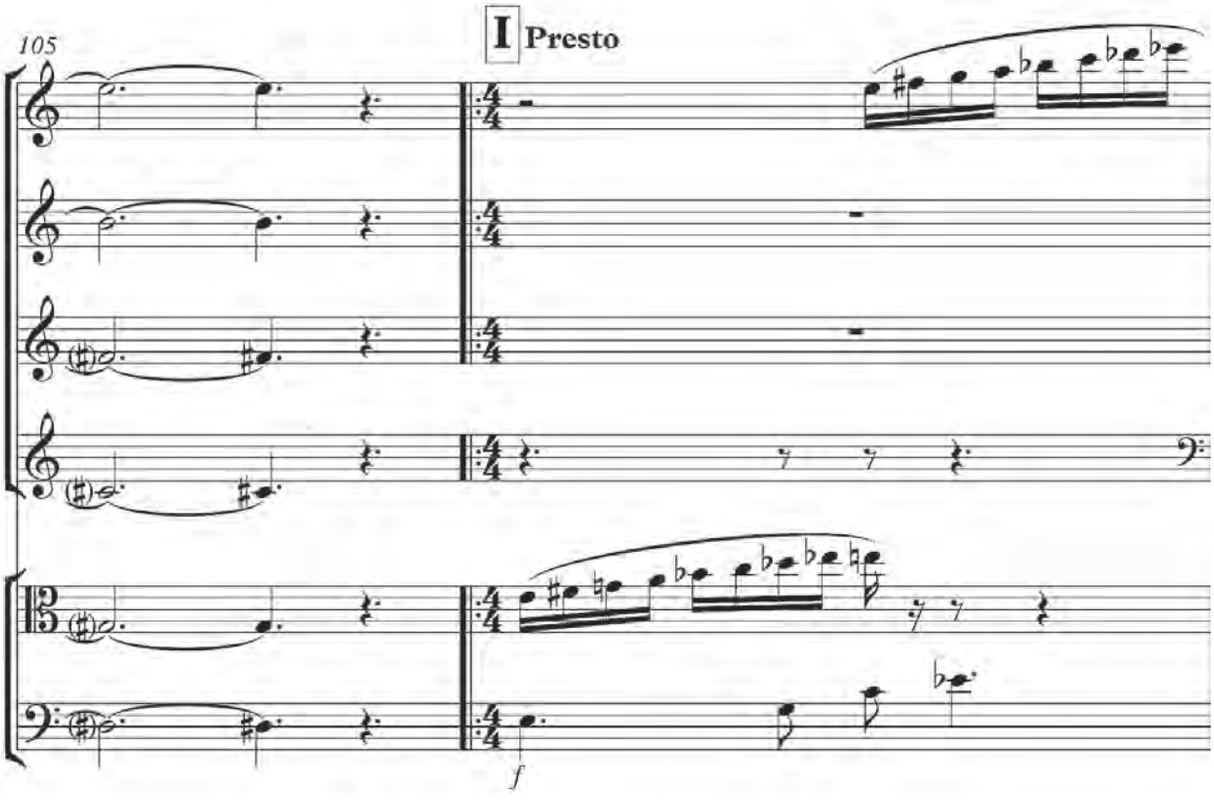

90
mf
mf
f

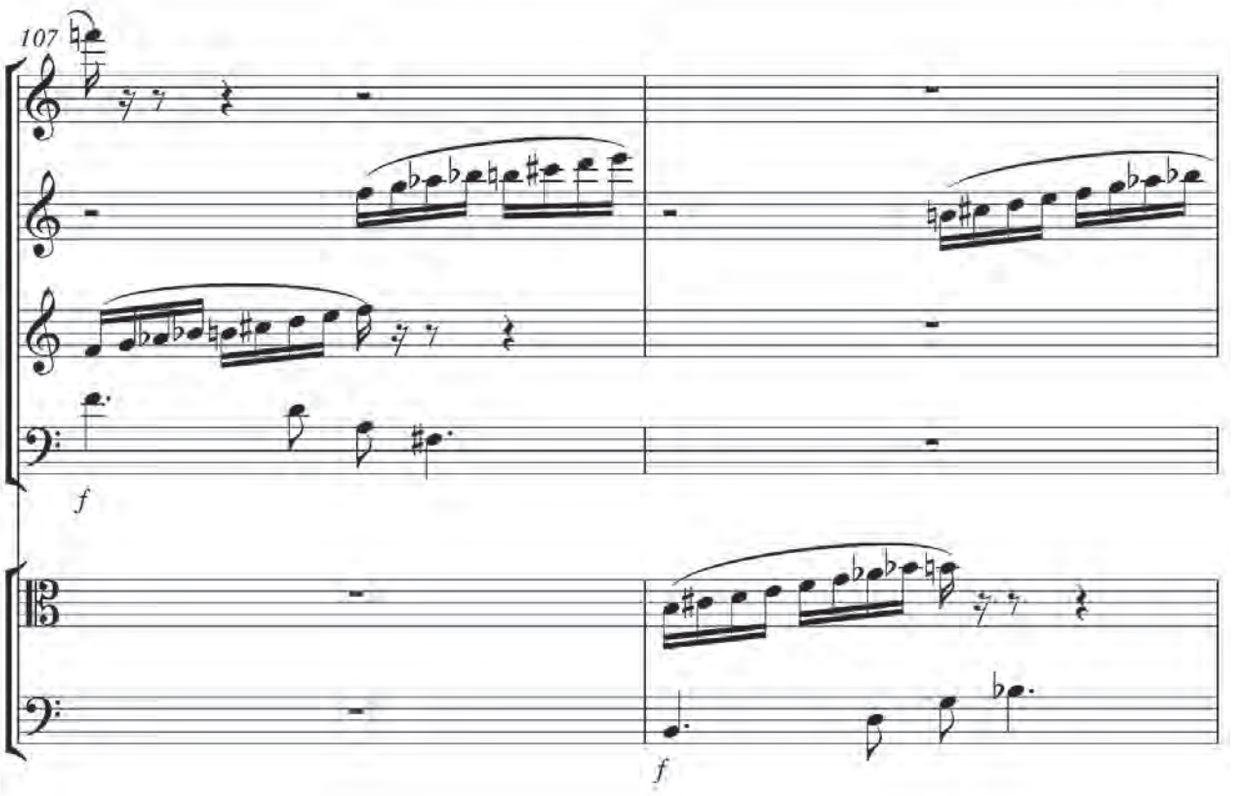

92
mf
f
f
f
mf
f
f
12/8

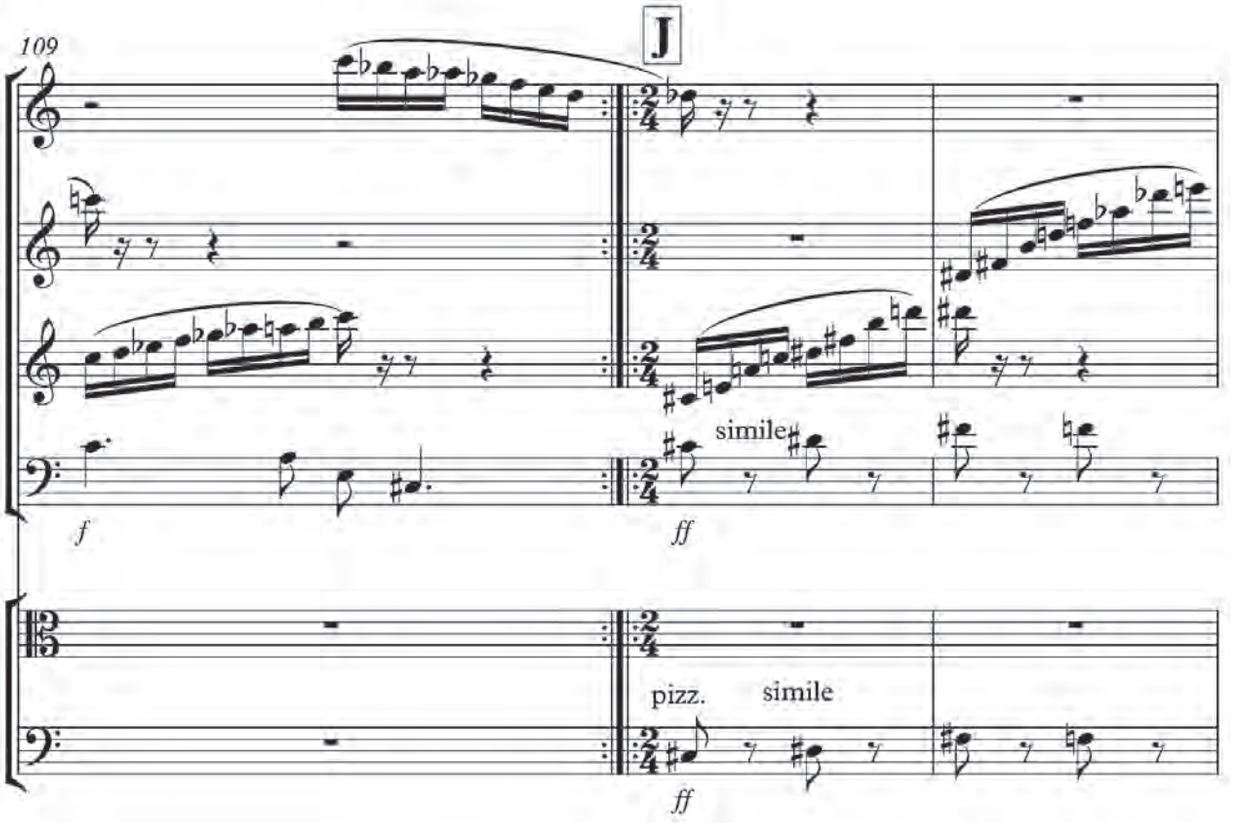

95
H
Allegretto
mf
mf
mf
mf
mf
mf

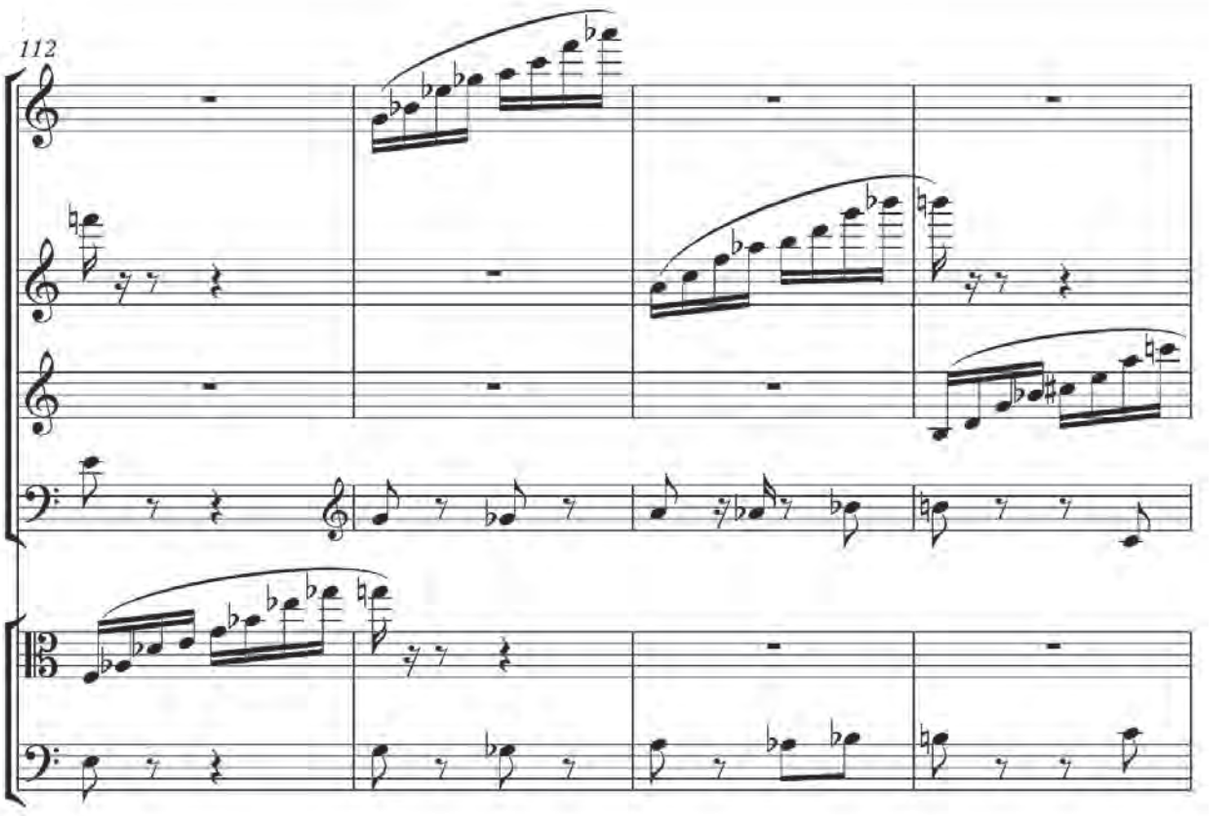

98
mf
f
mf
f
mp
f
mp
f
p
f
p

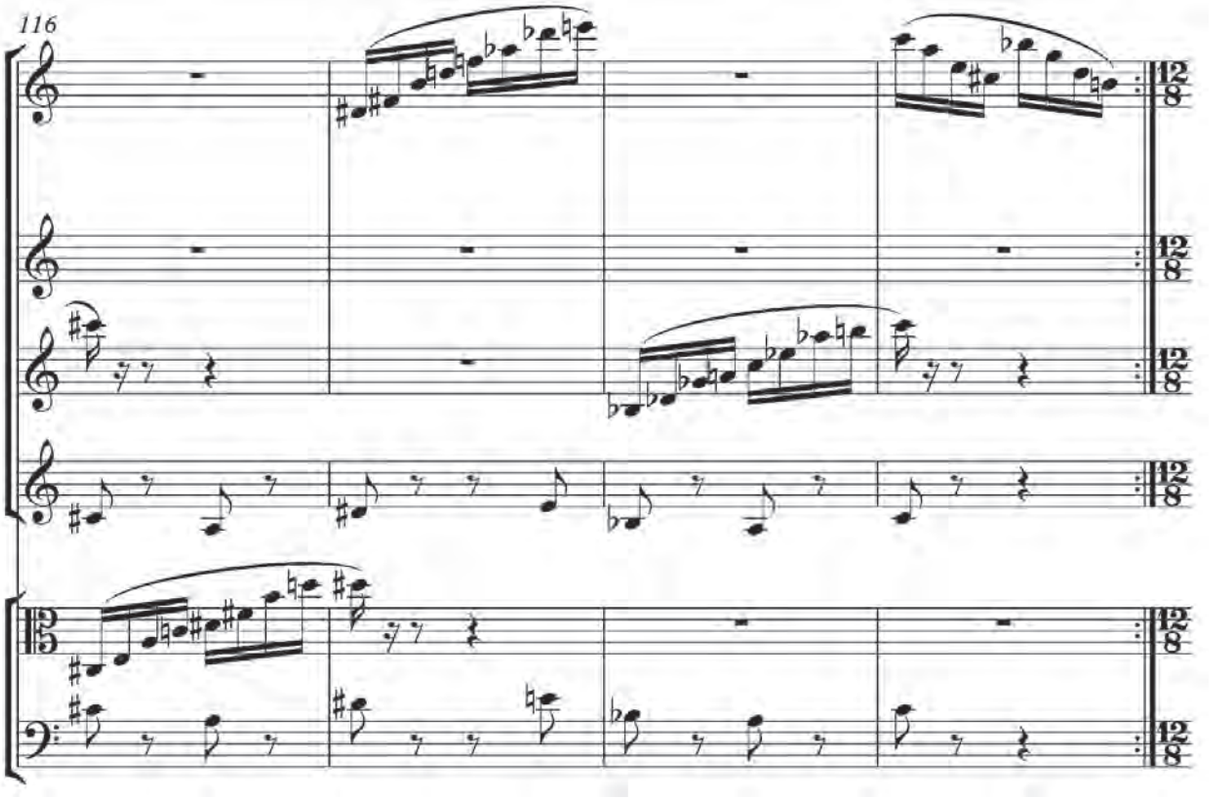

102

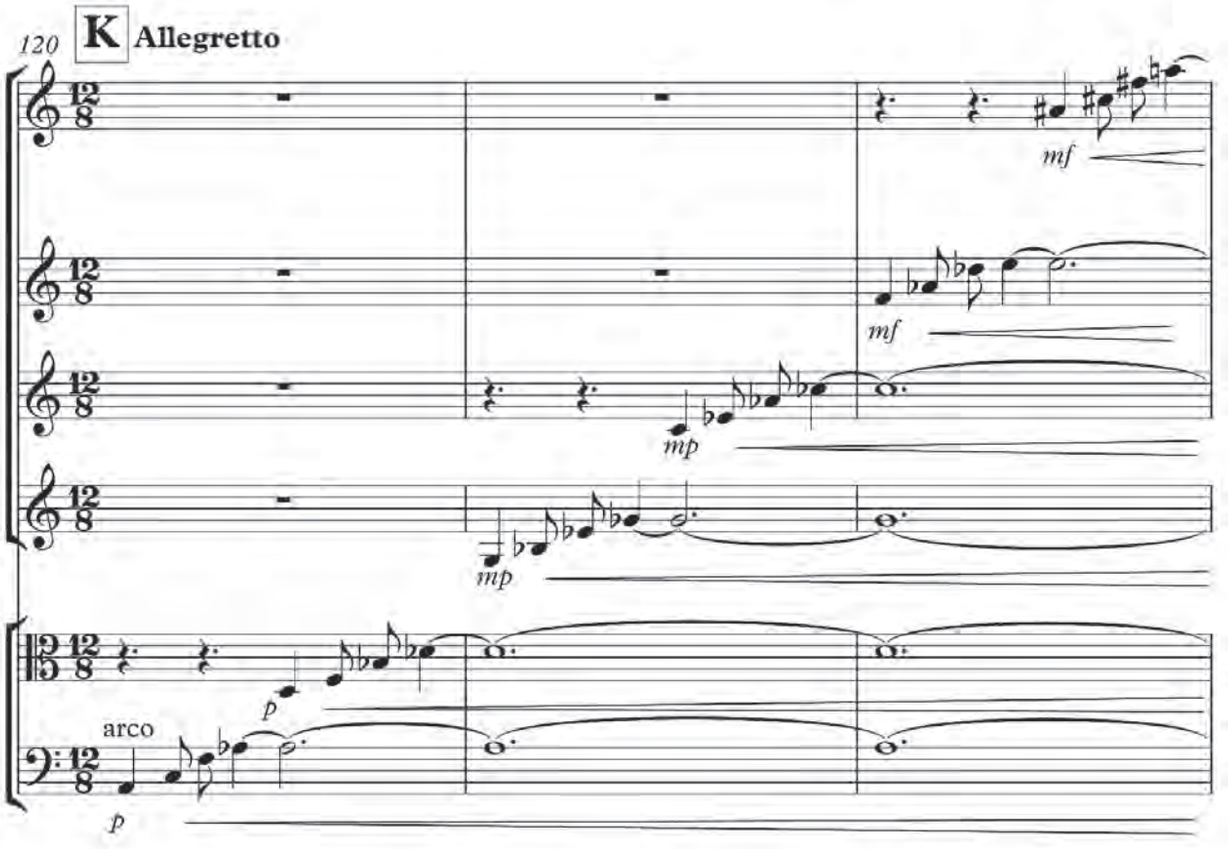

105
I Presto
f

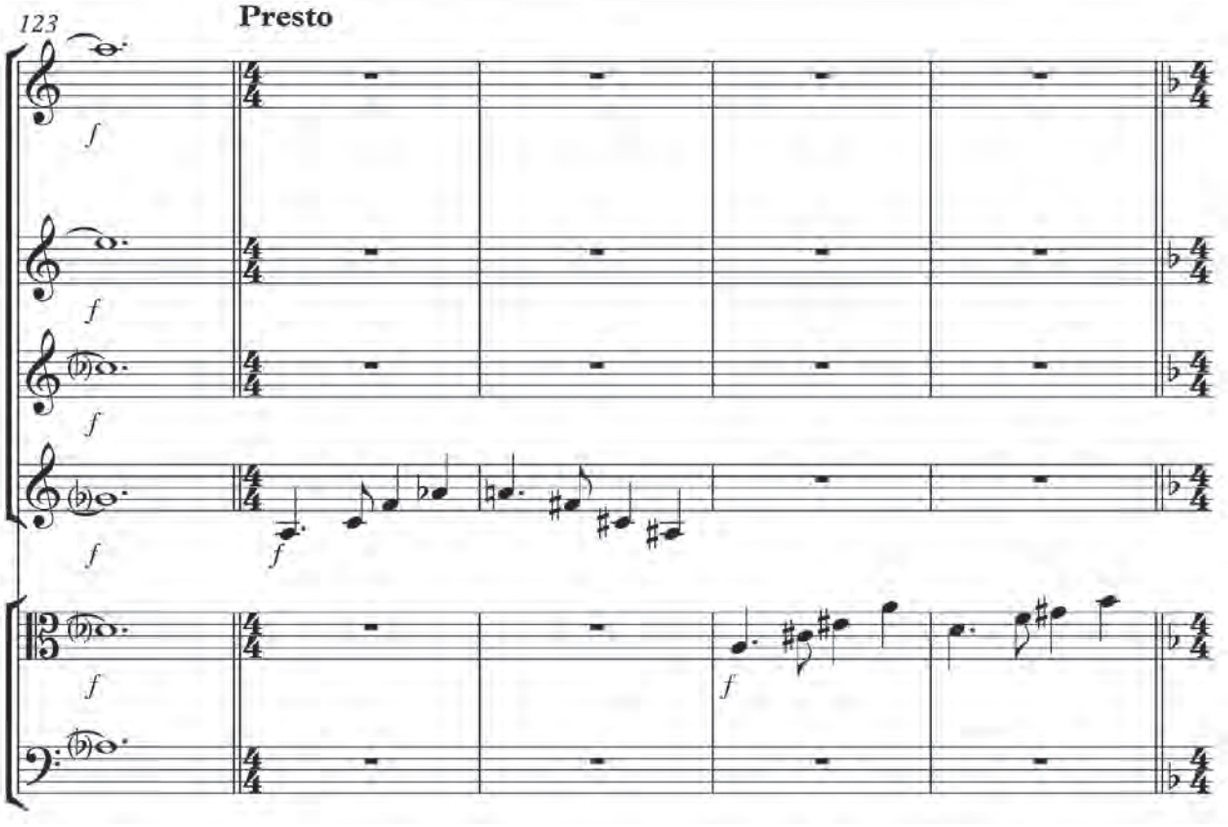

107
f
f

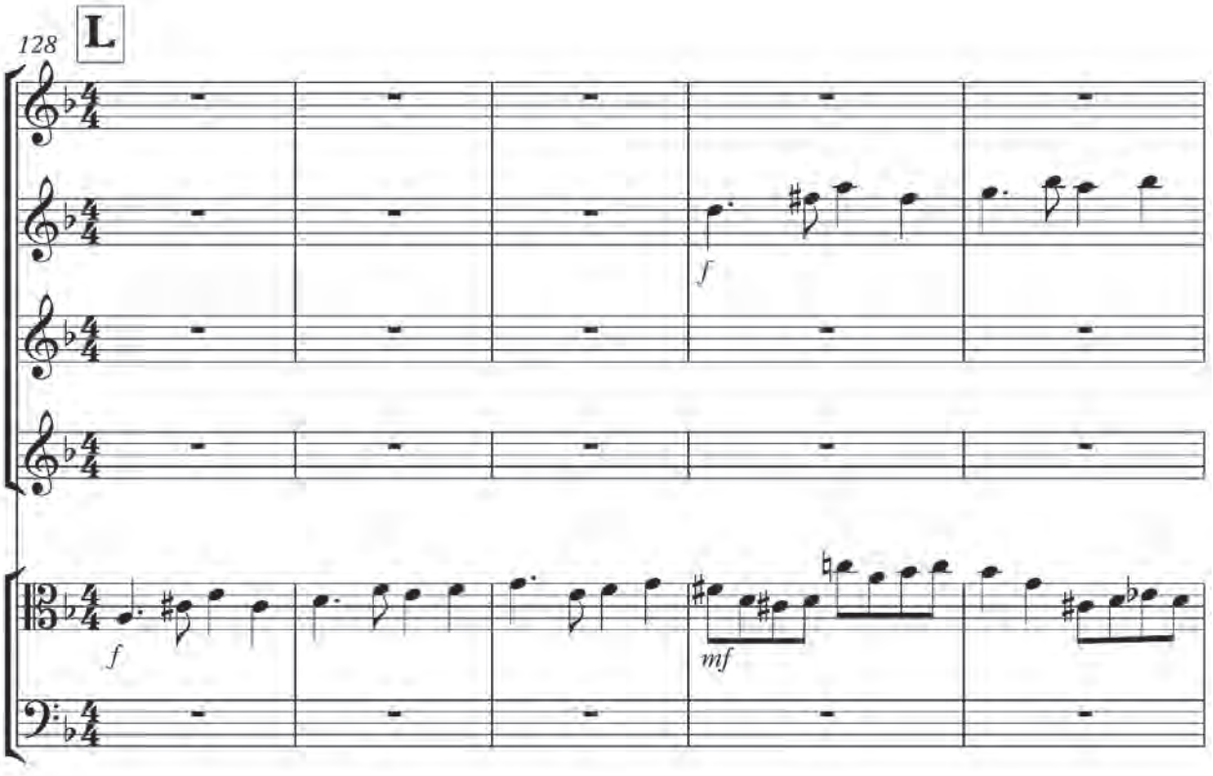

109
J
f
ff
simile
pizz.
simile
ff

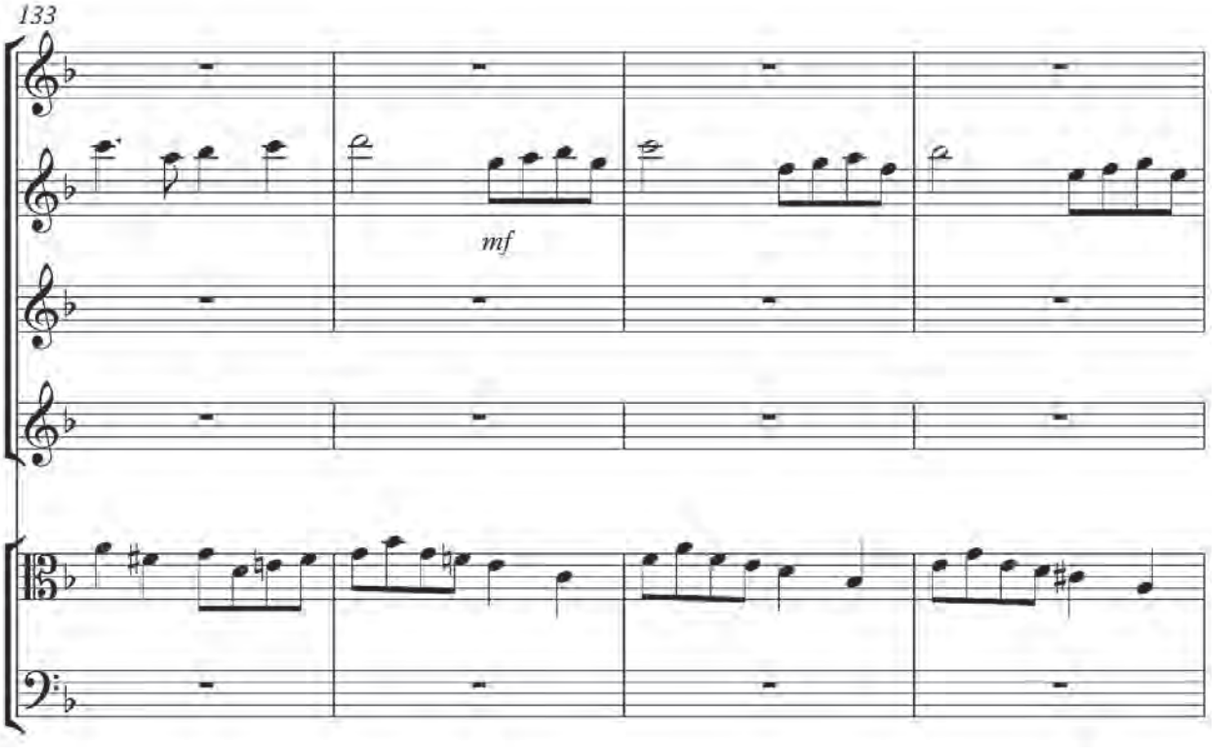

112

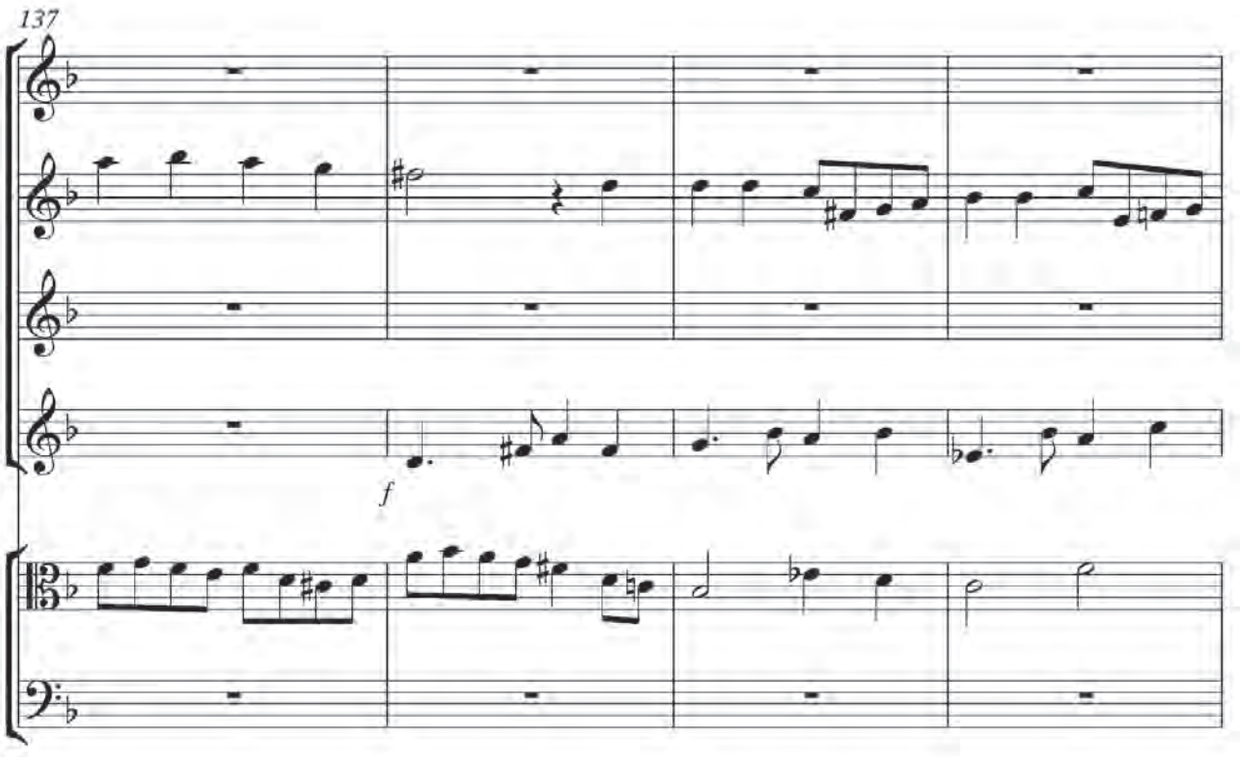

116

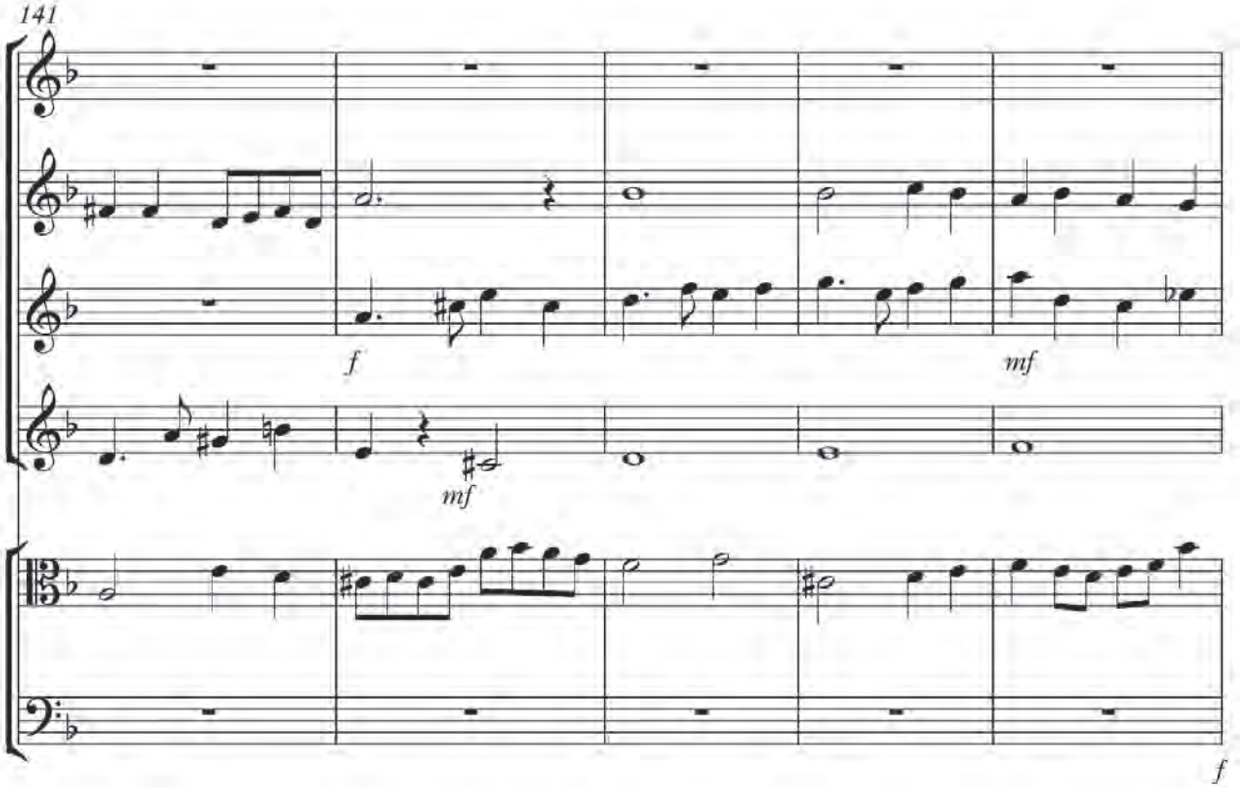

120
K
Allegretto
mf
mf
mp
mp
p
arco
p

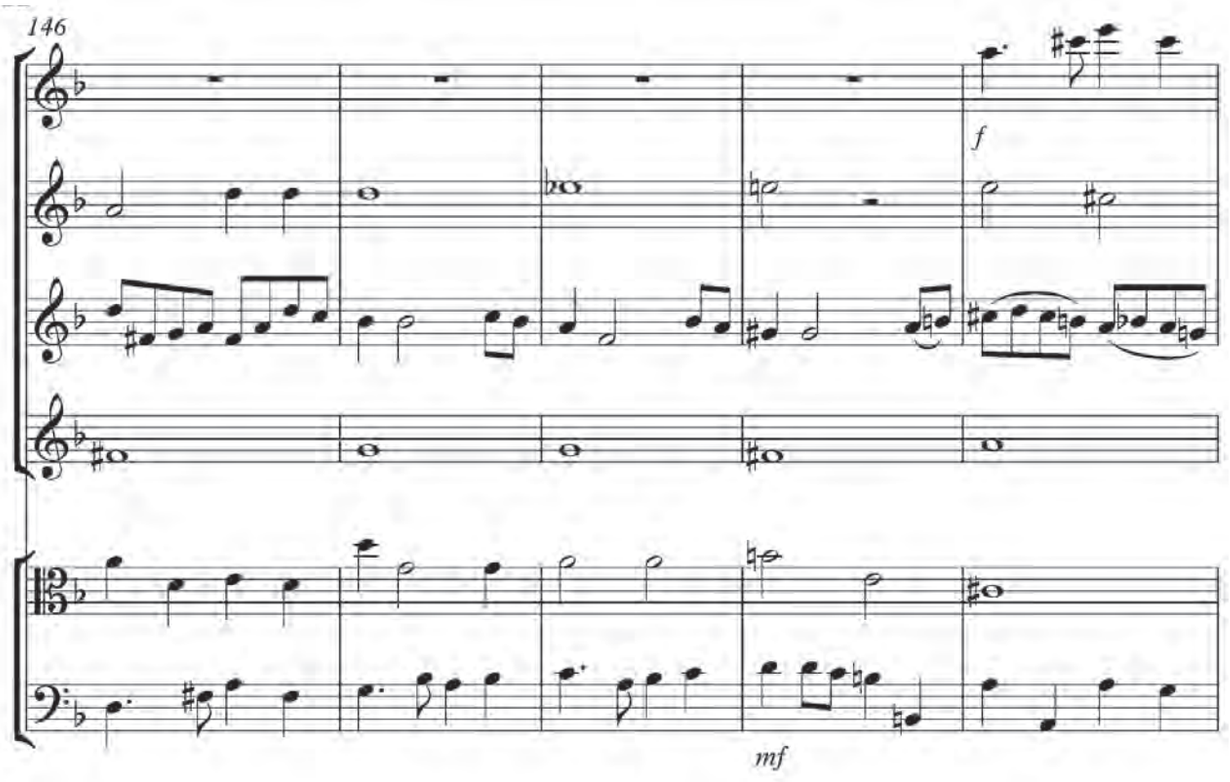

123
Presto
f
f
f
f
f
f

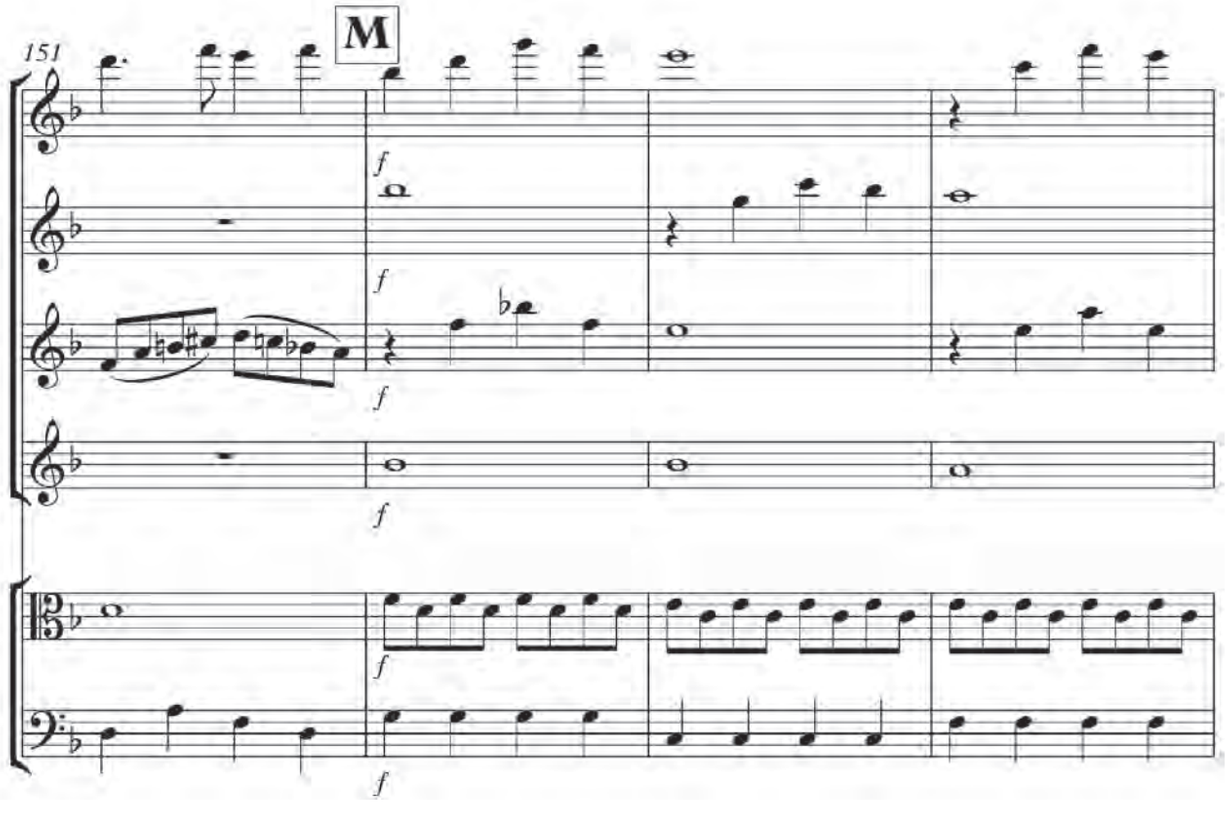

128
L
f
f
mf

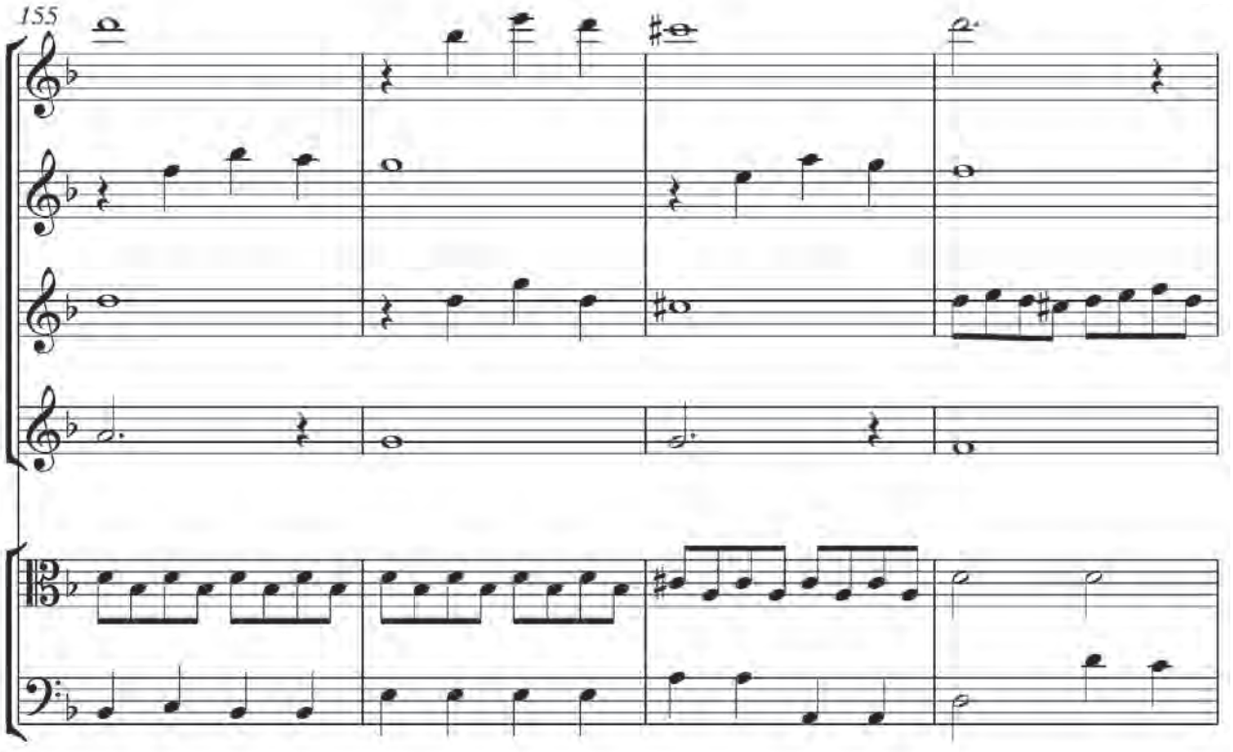

133
mf

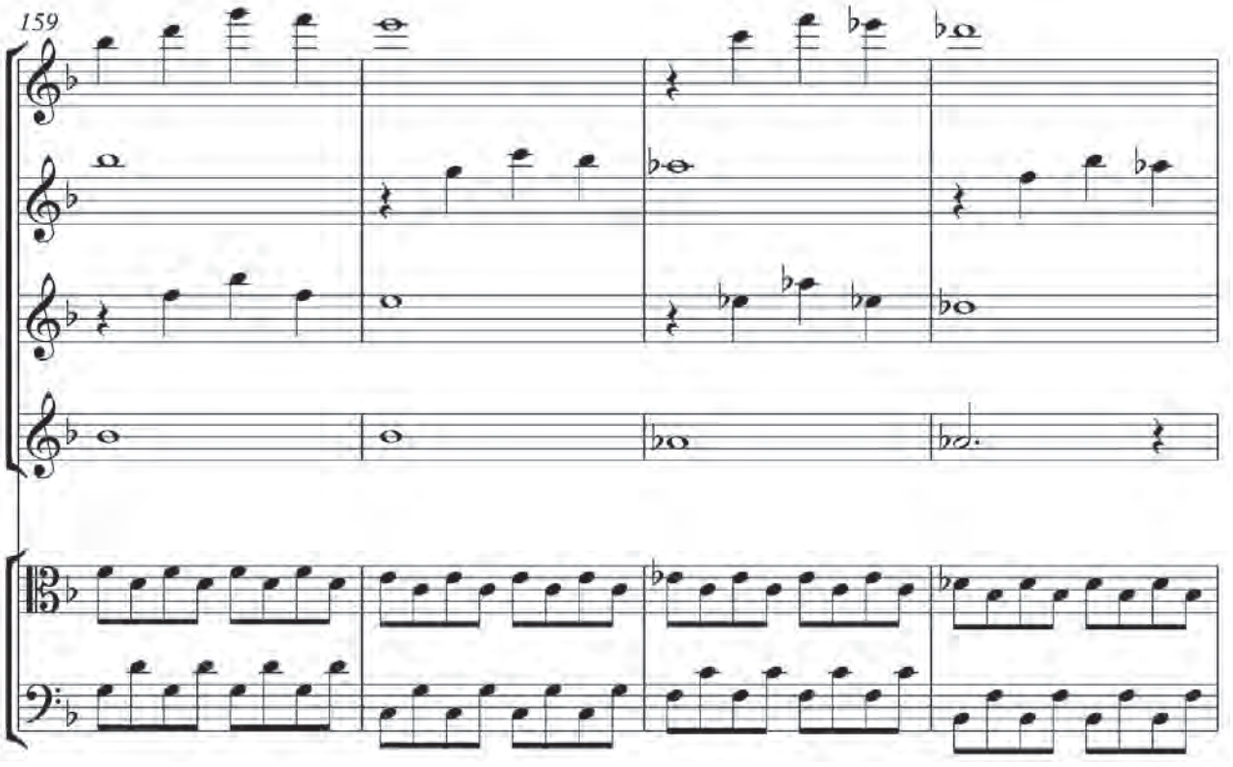

137
f

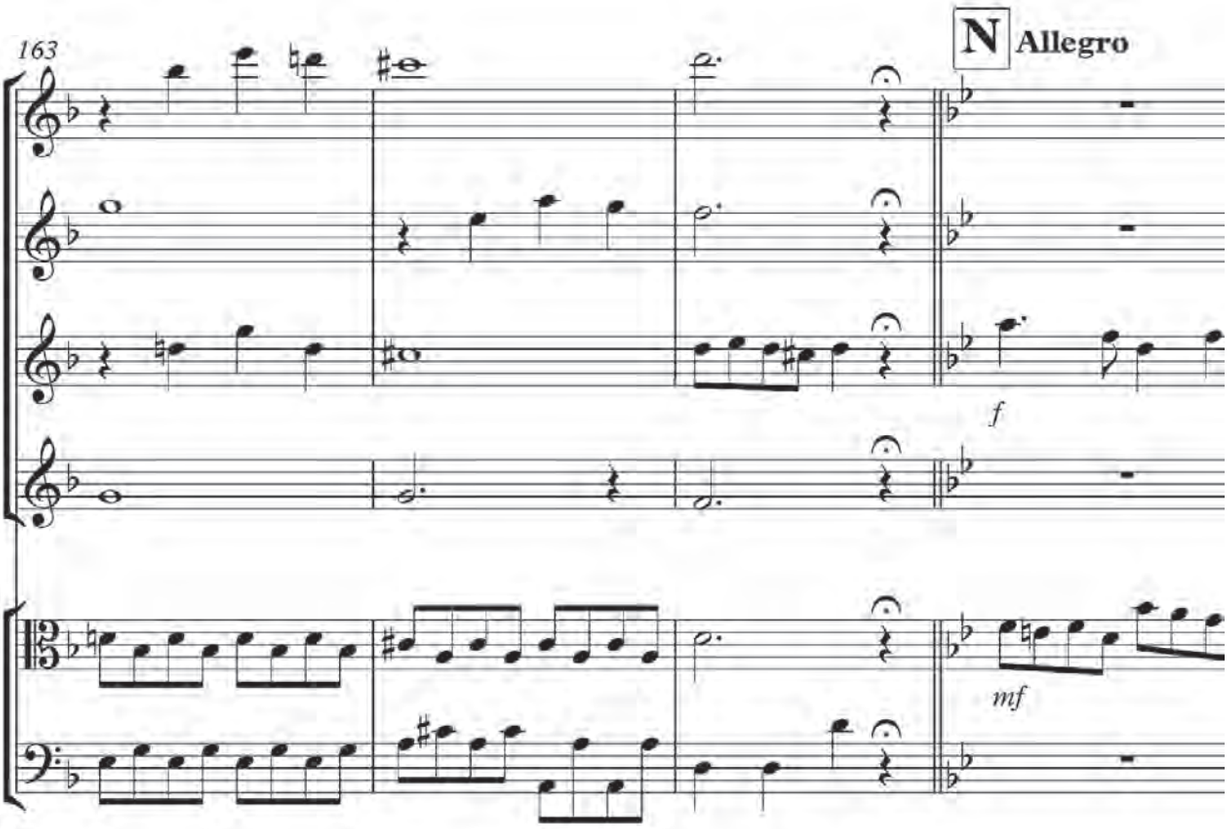

141
f
mf
mf
f

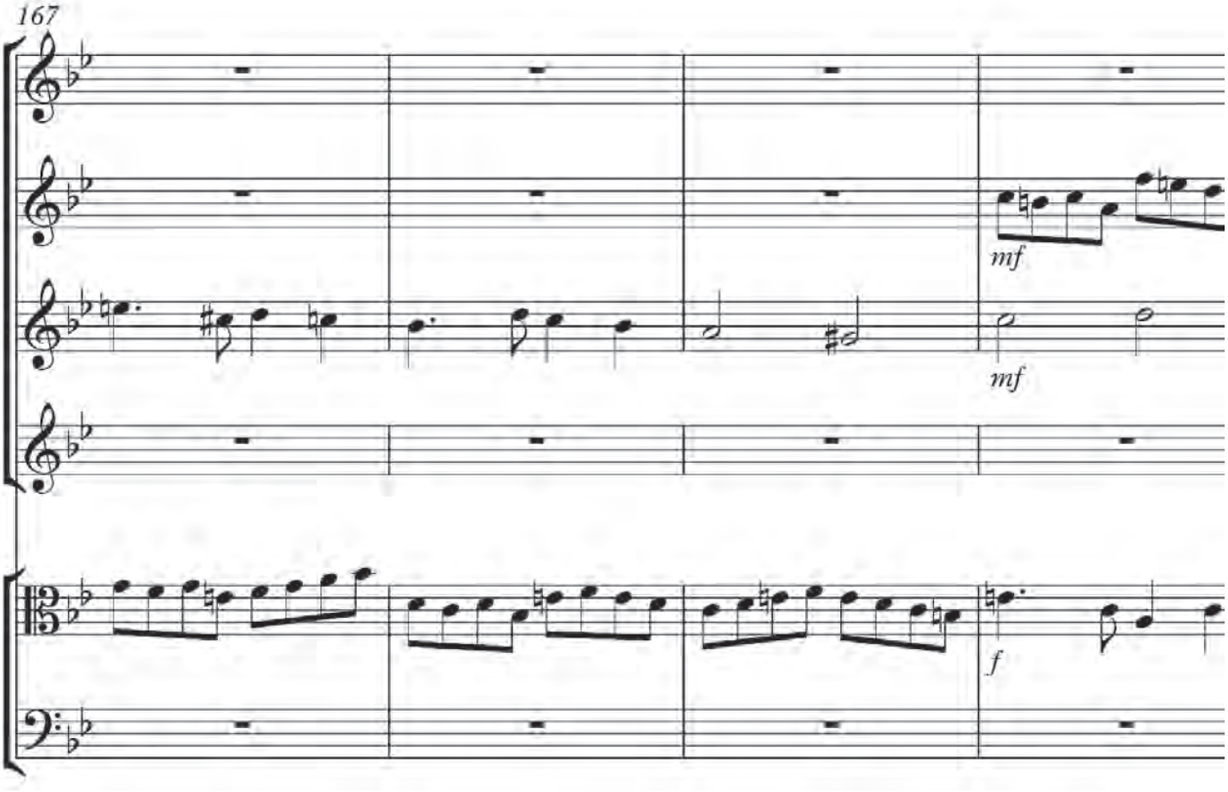

146
f
mf

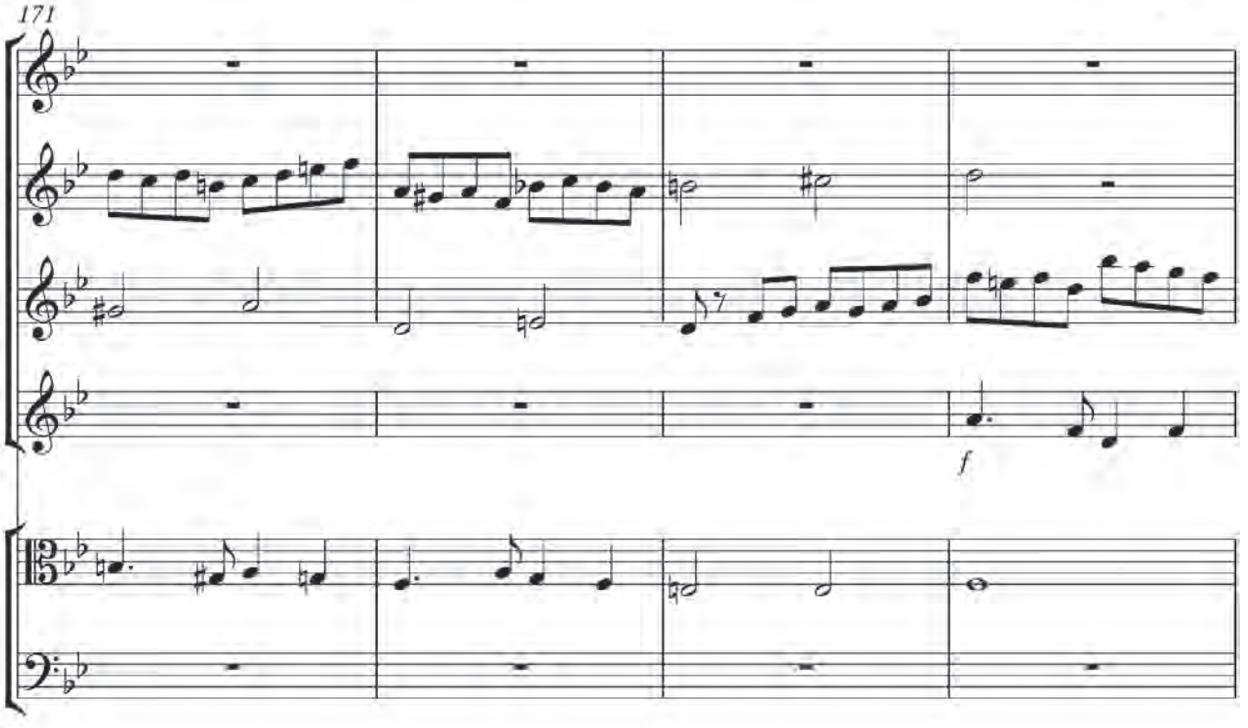

151
M
f
f
f
f
f
f

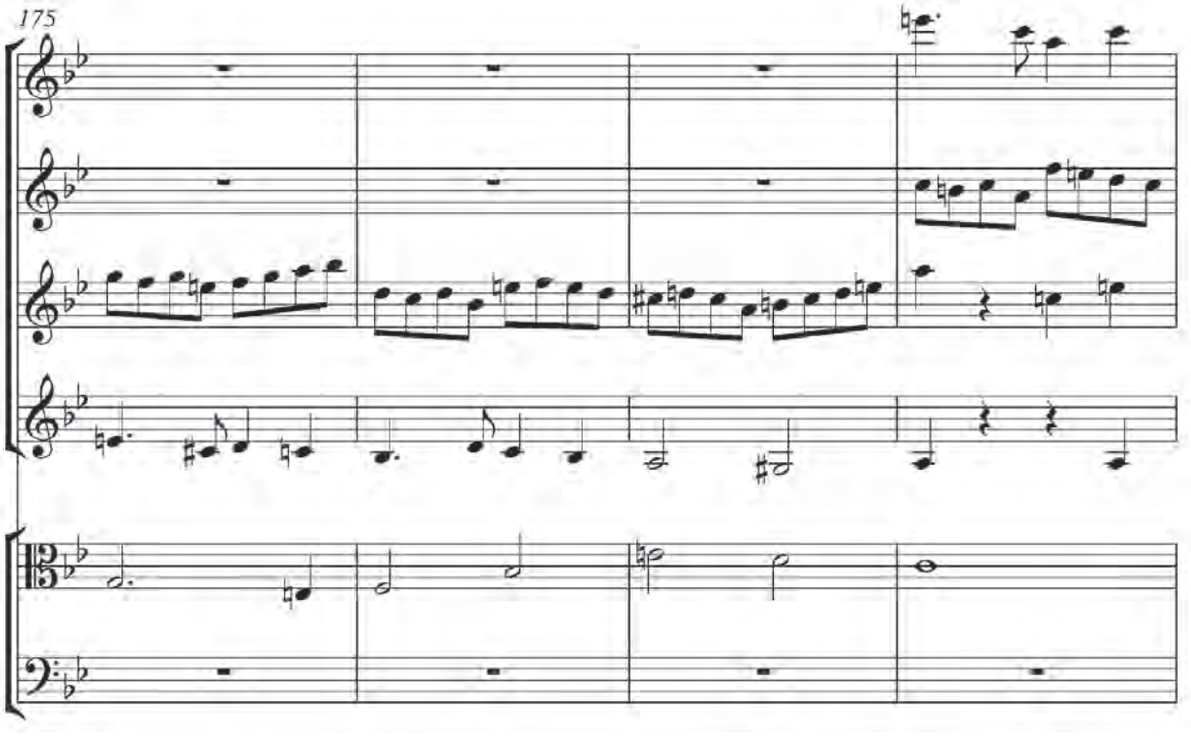

155

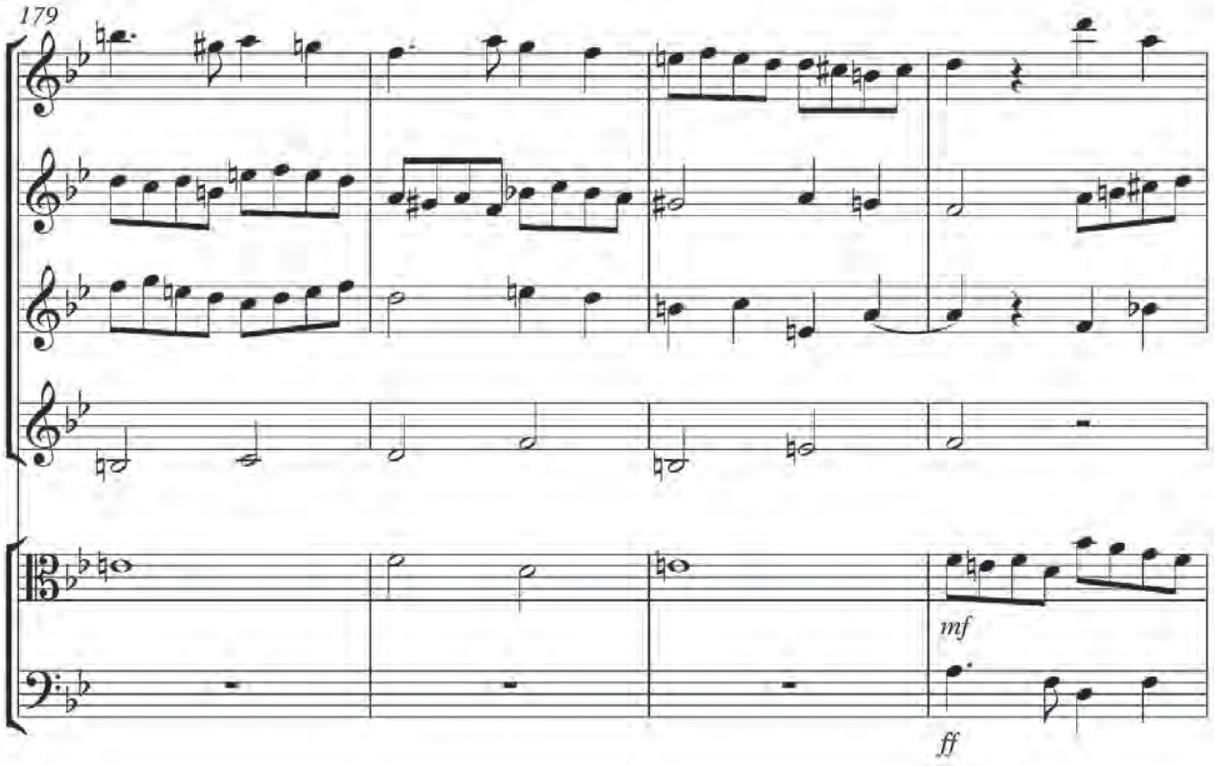

159

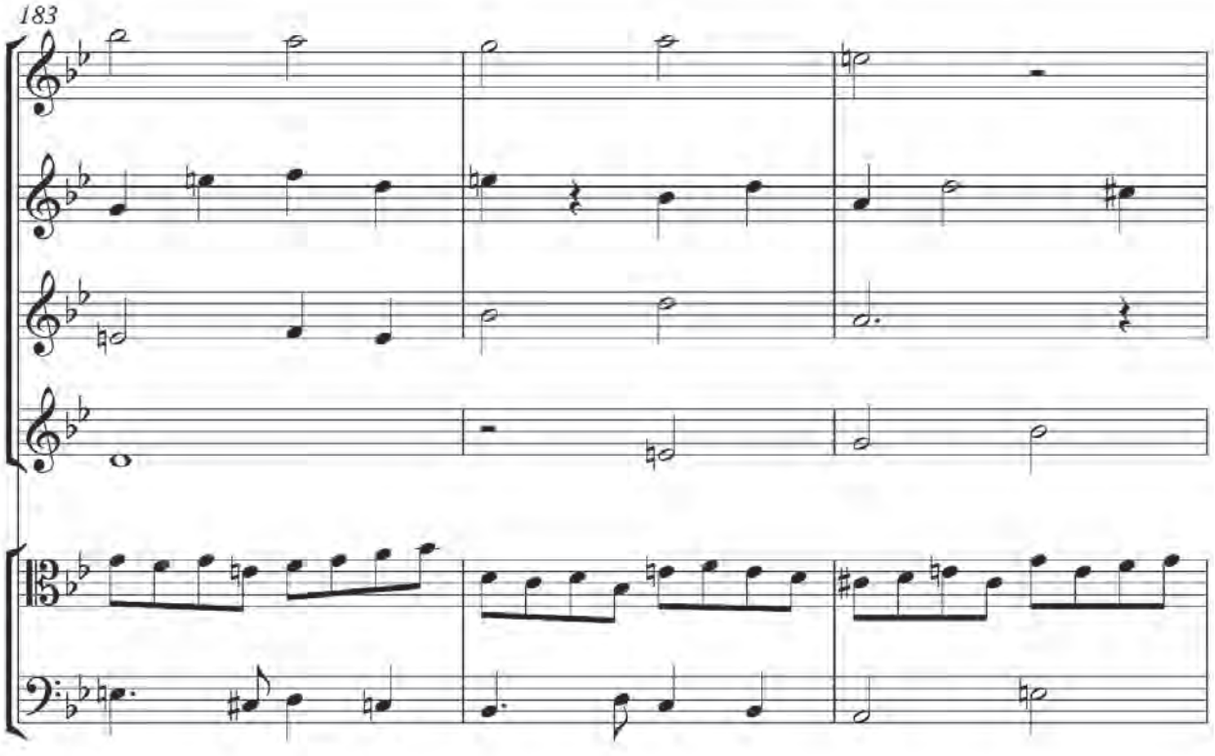

163
N Allegro
f
mf

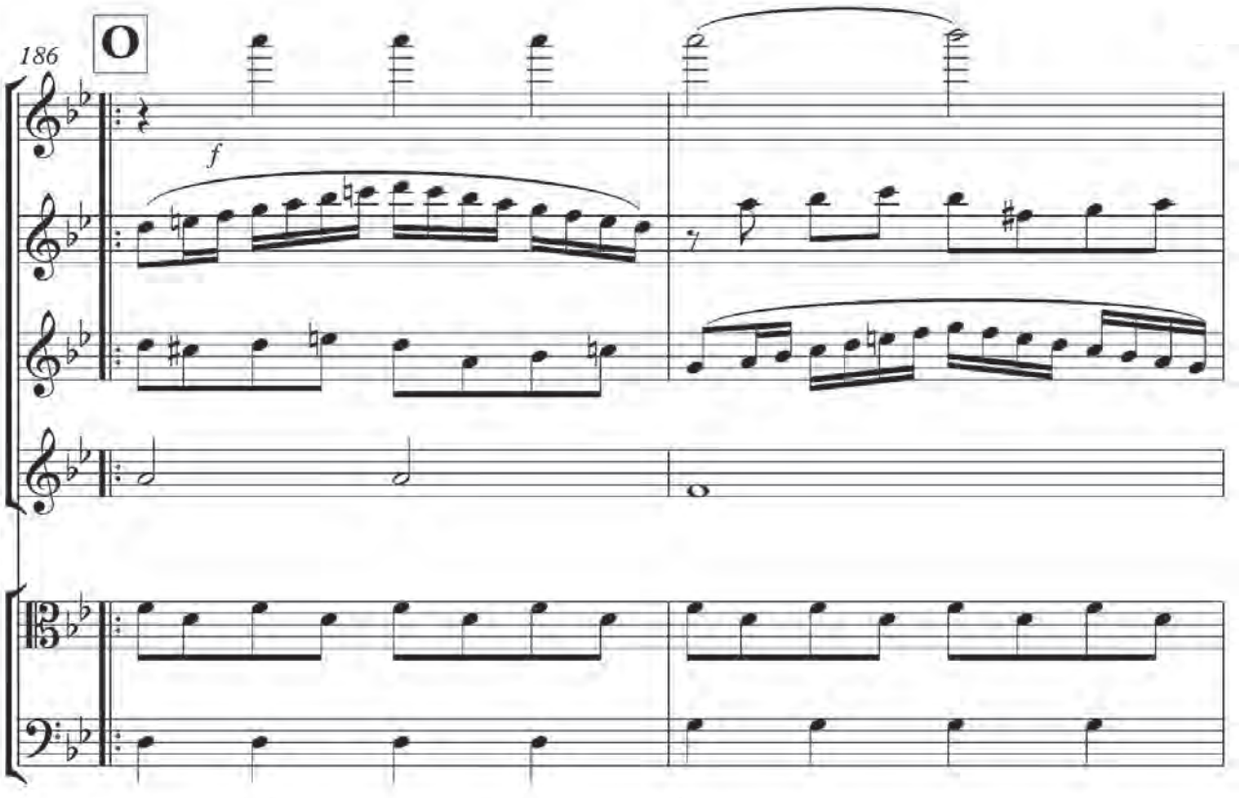

167
mf
mf
f

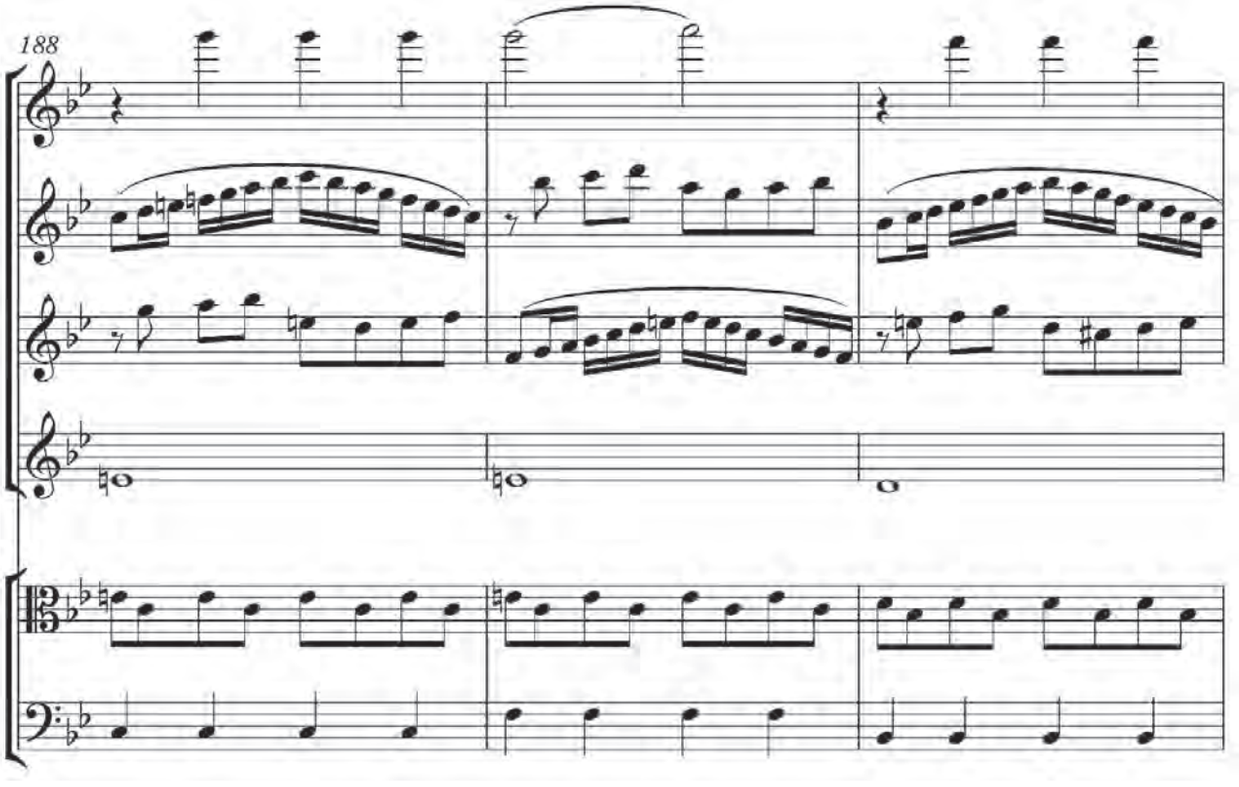

171
f

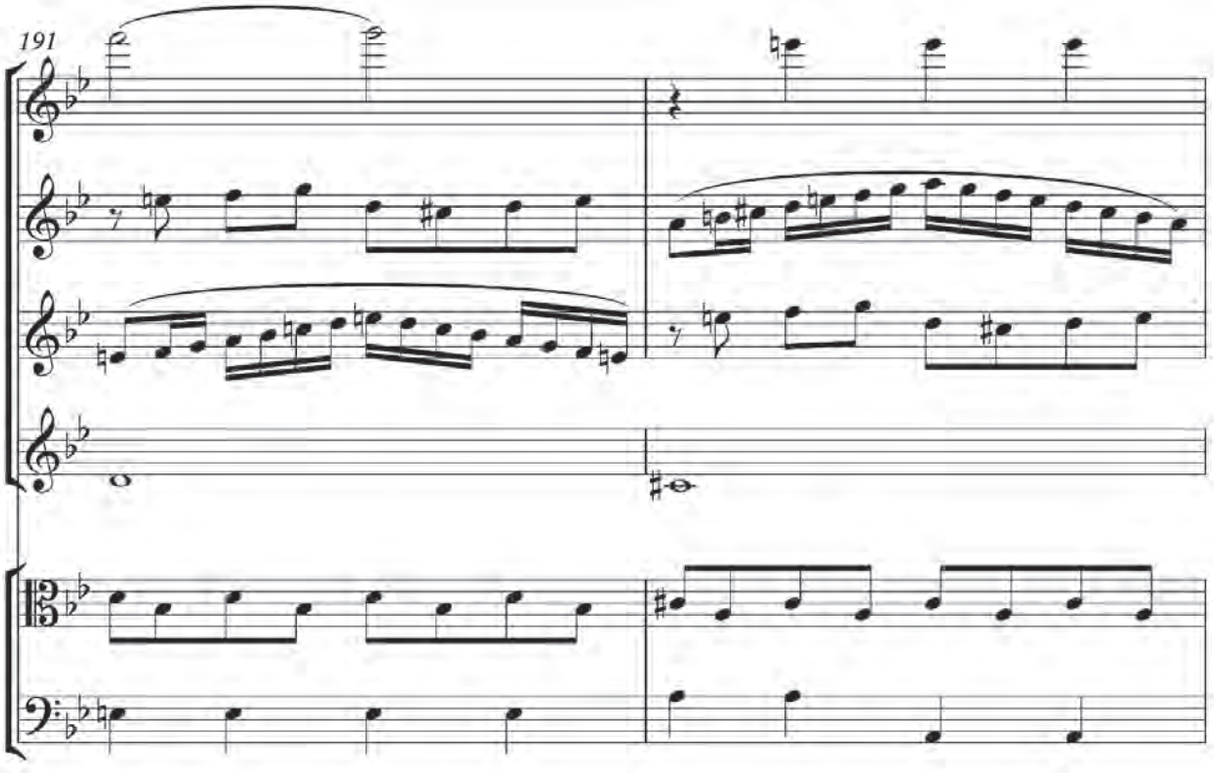

175

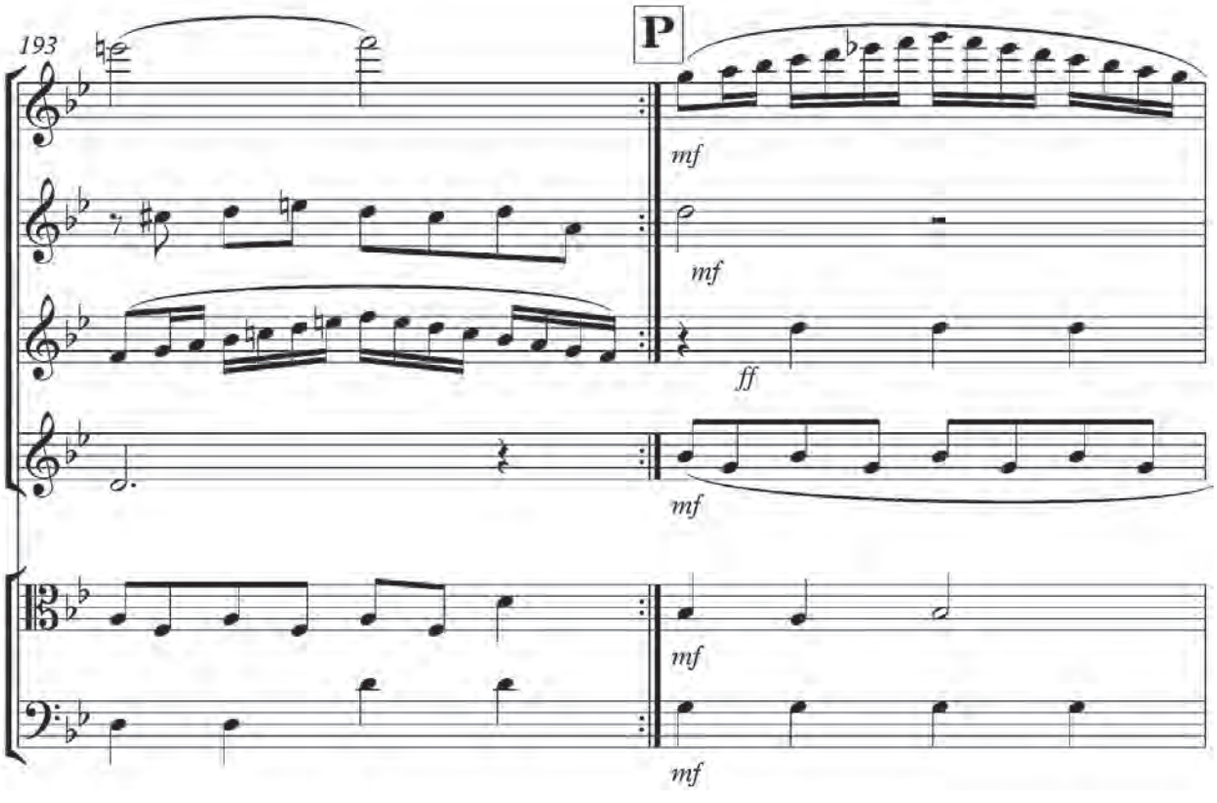

179
mf
ff

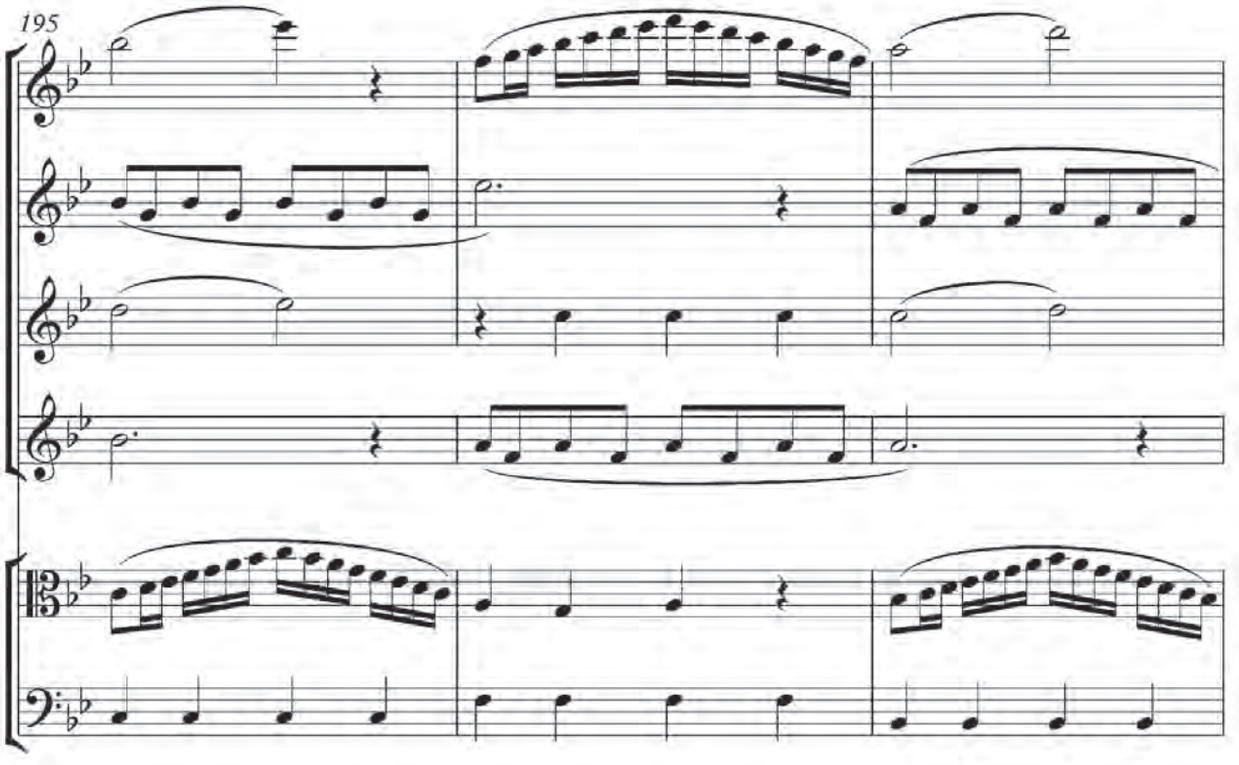

183

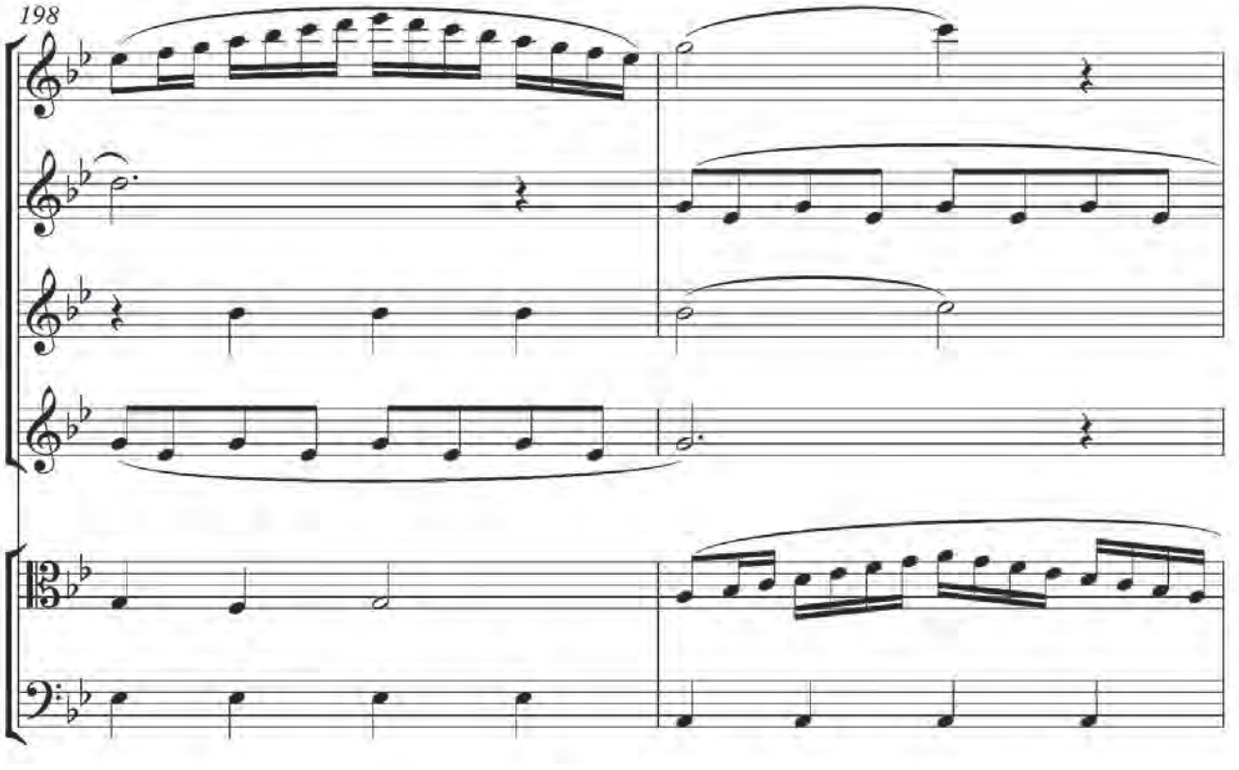

186
O
f

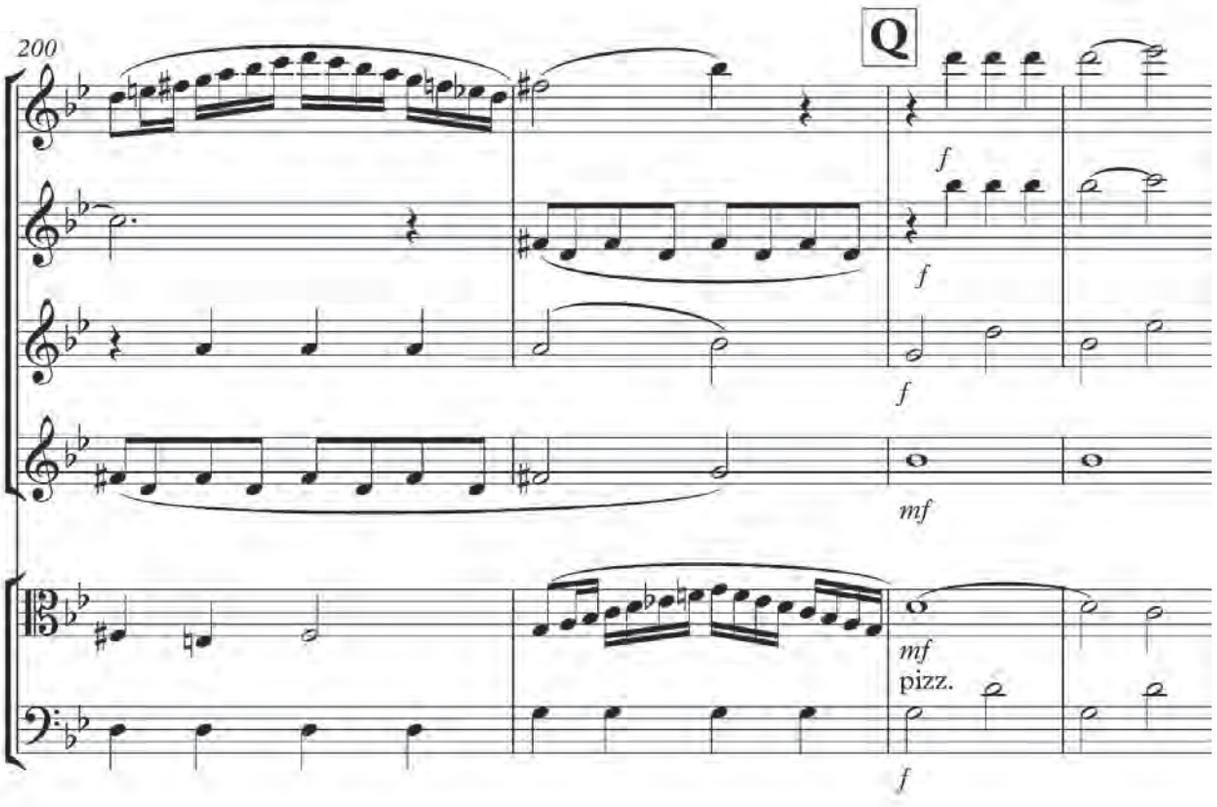

188

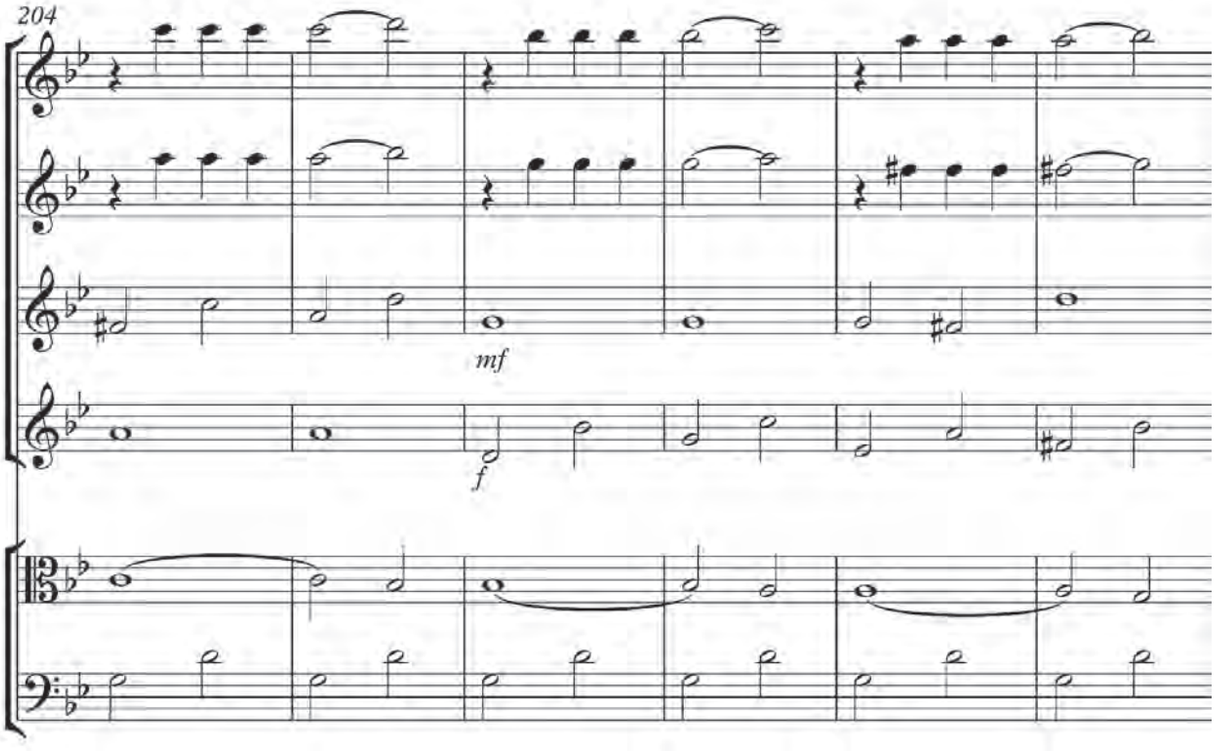

191

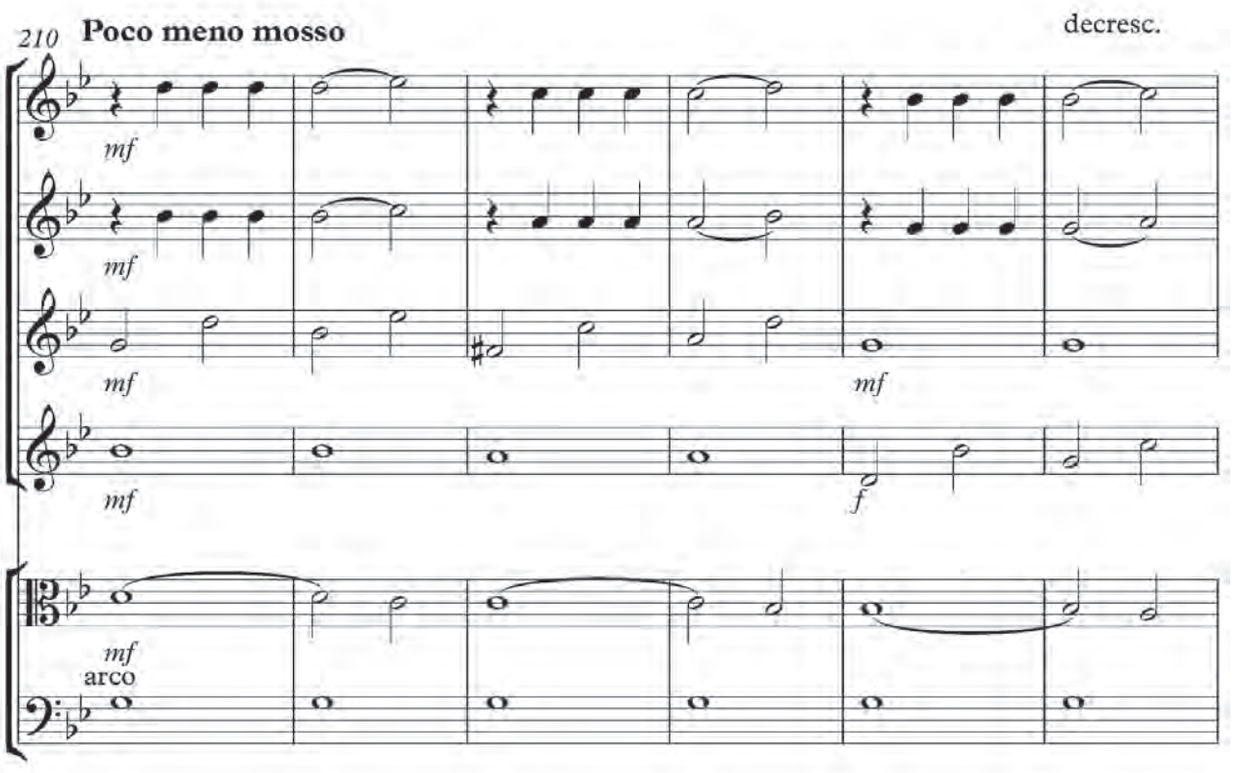

193
P
mf
mf
ff
mf
mf
mf

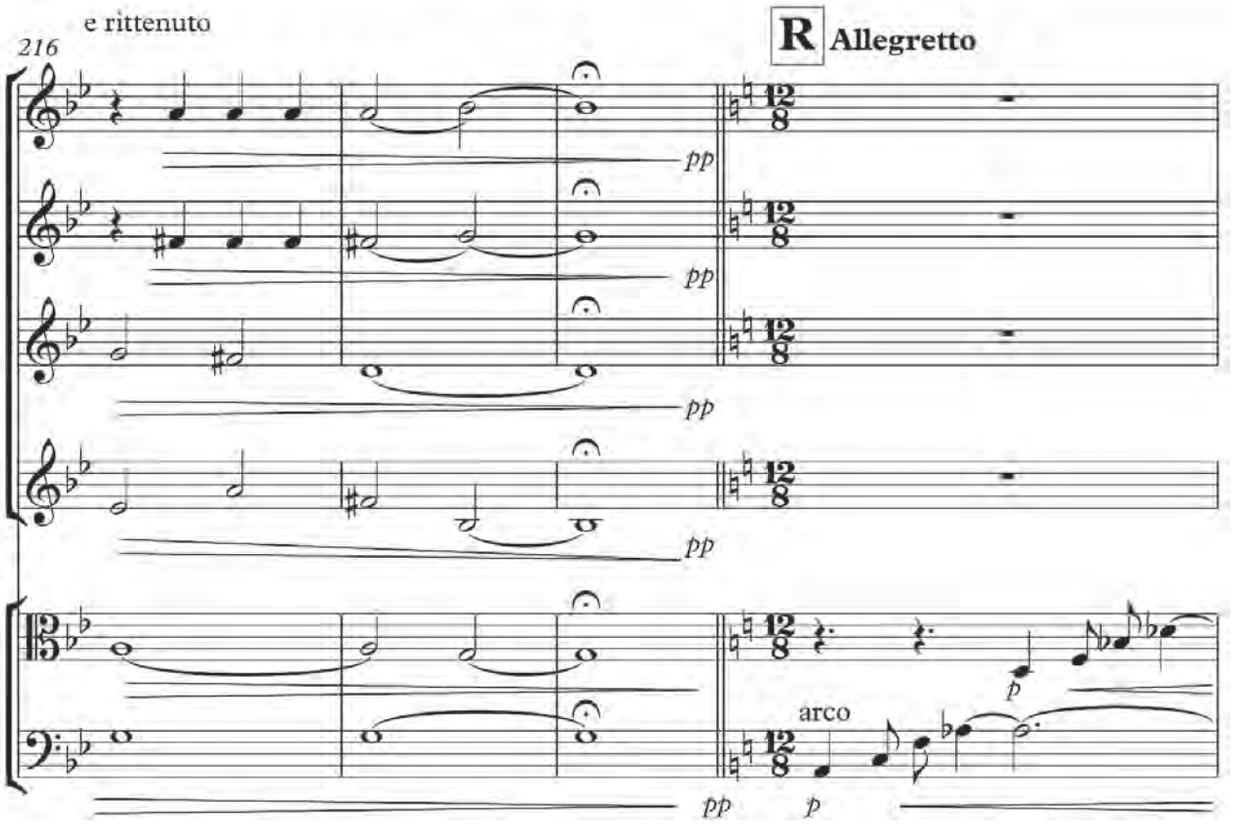

195

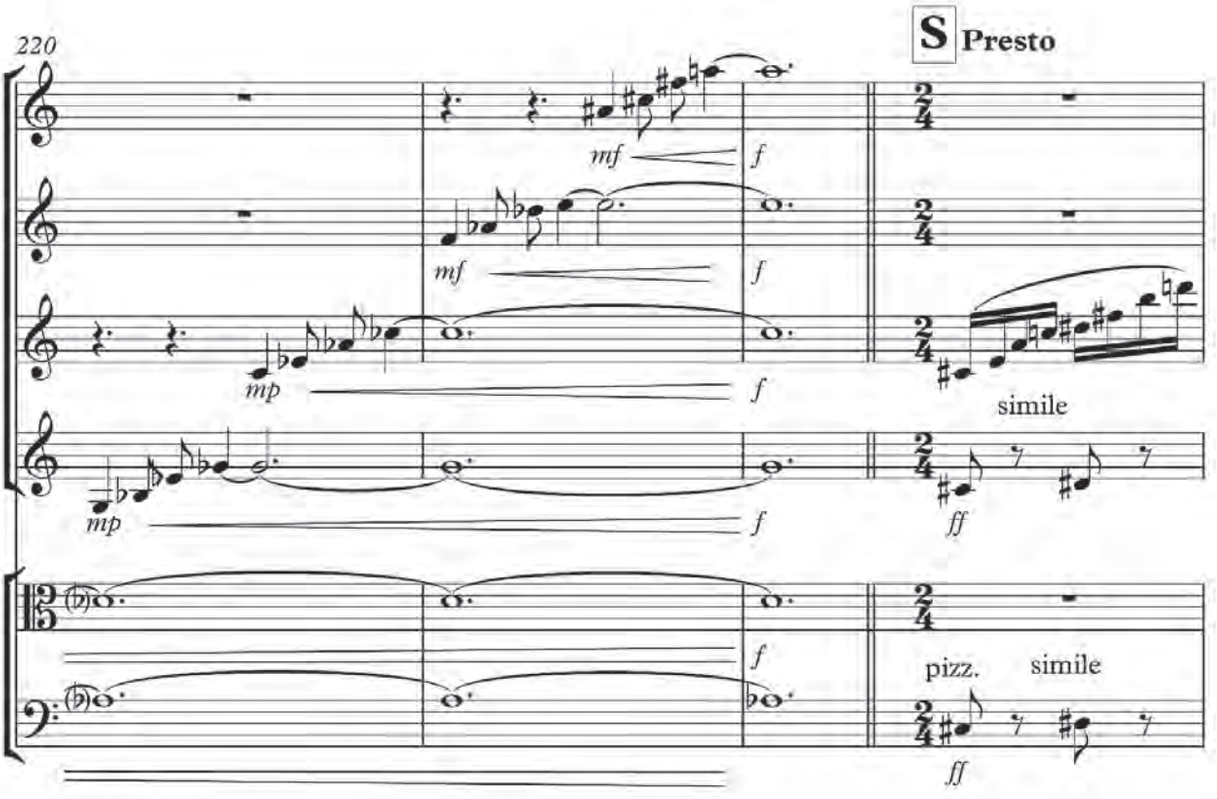

198

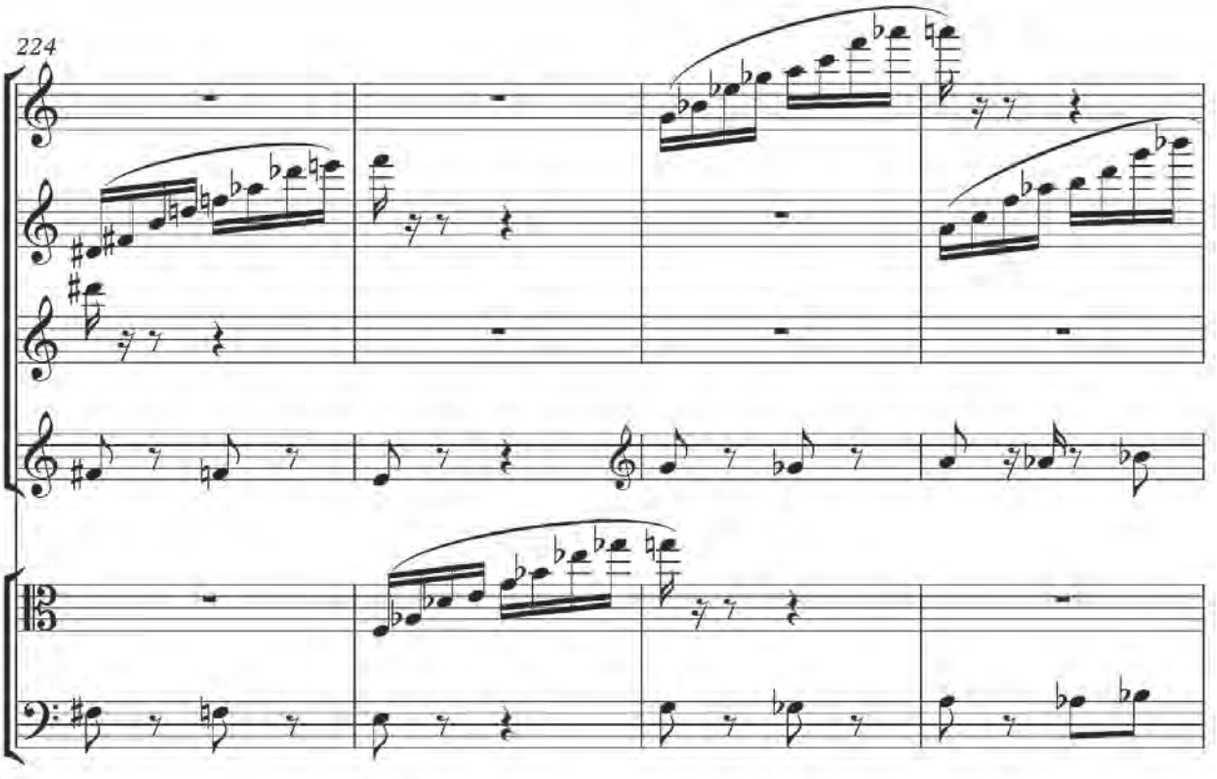

200
Q
f
f
f
mf
mf
pizz.
f

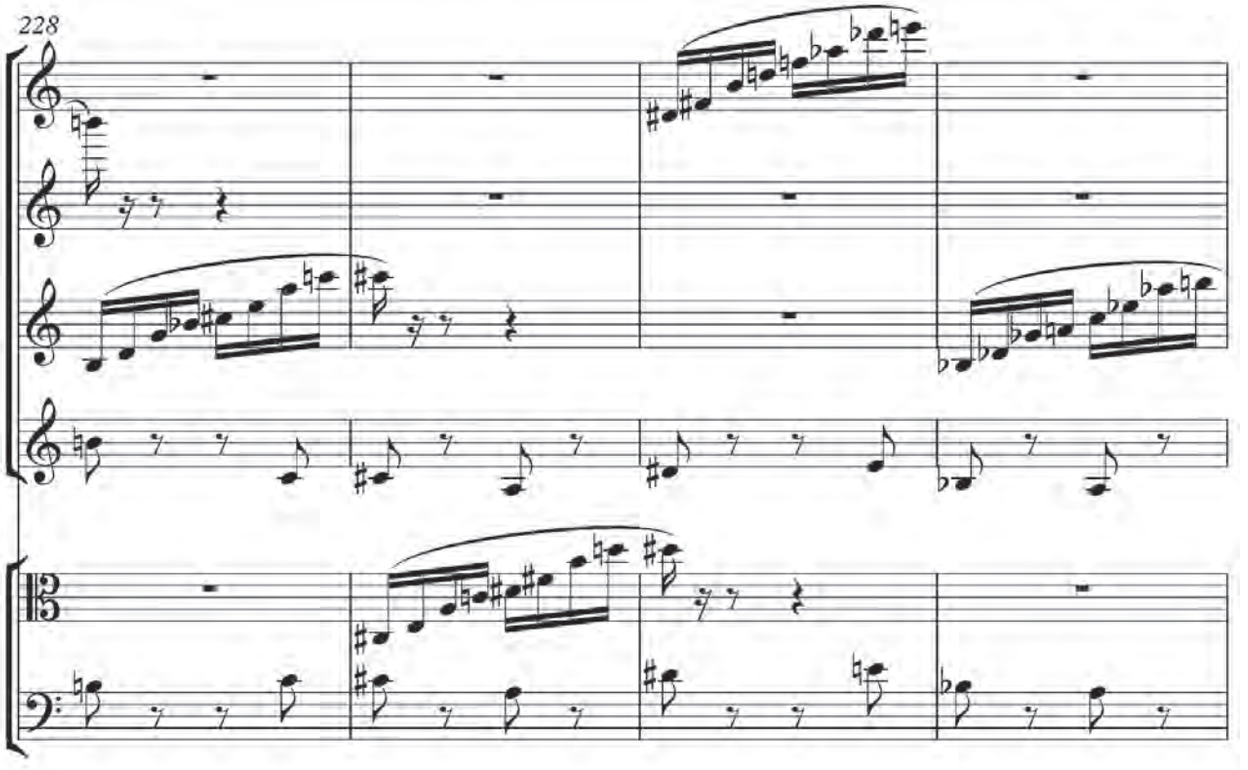

204
mf
f

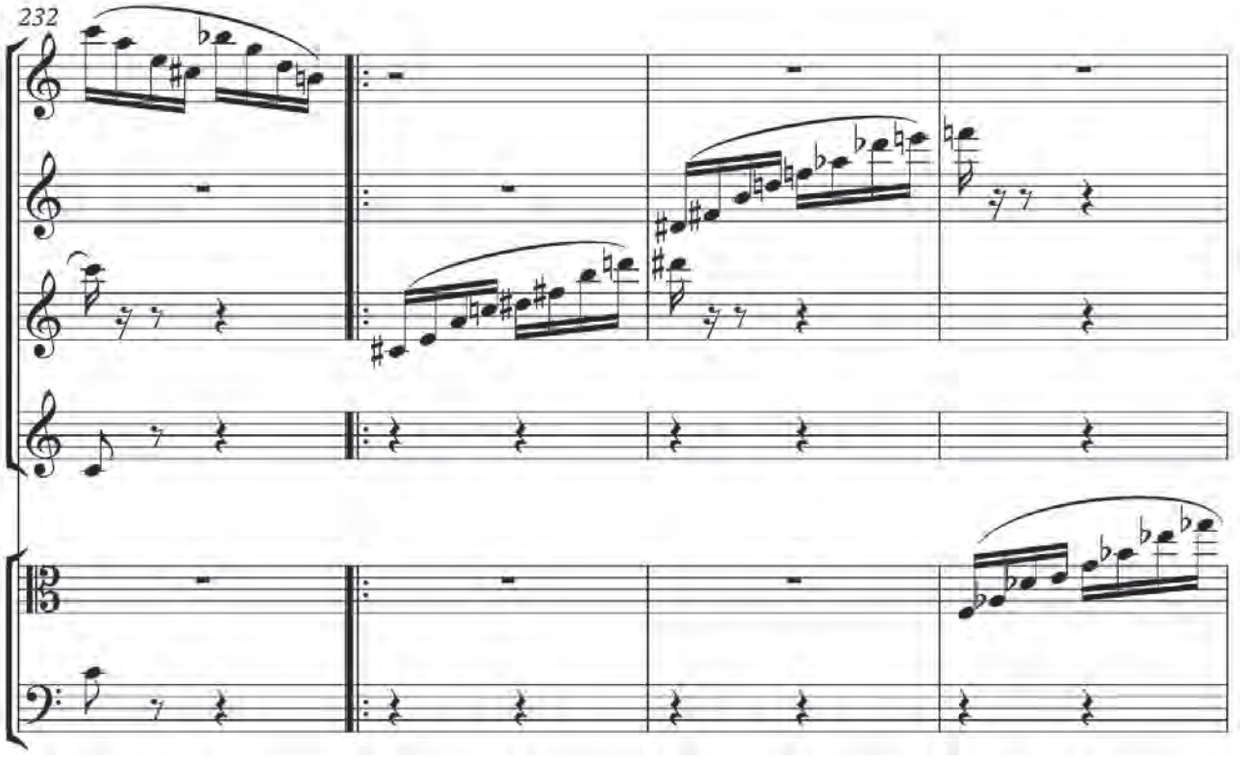

210
Poco meno mosso
decresc.
mf
mf
mf
mf
f
mf
arco

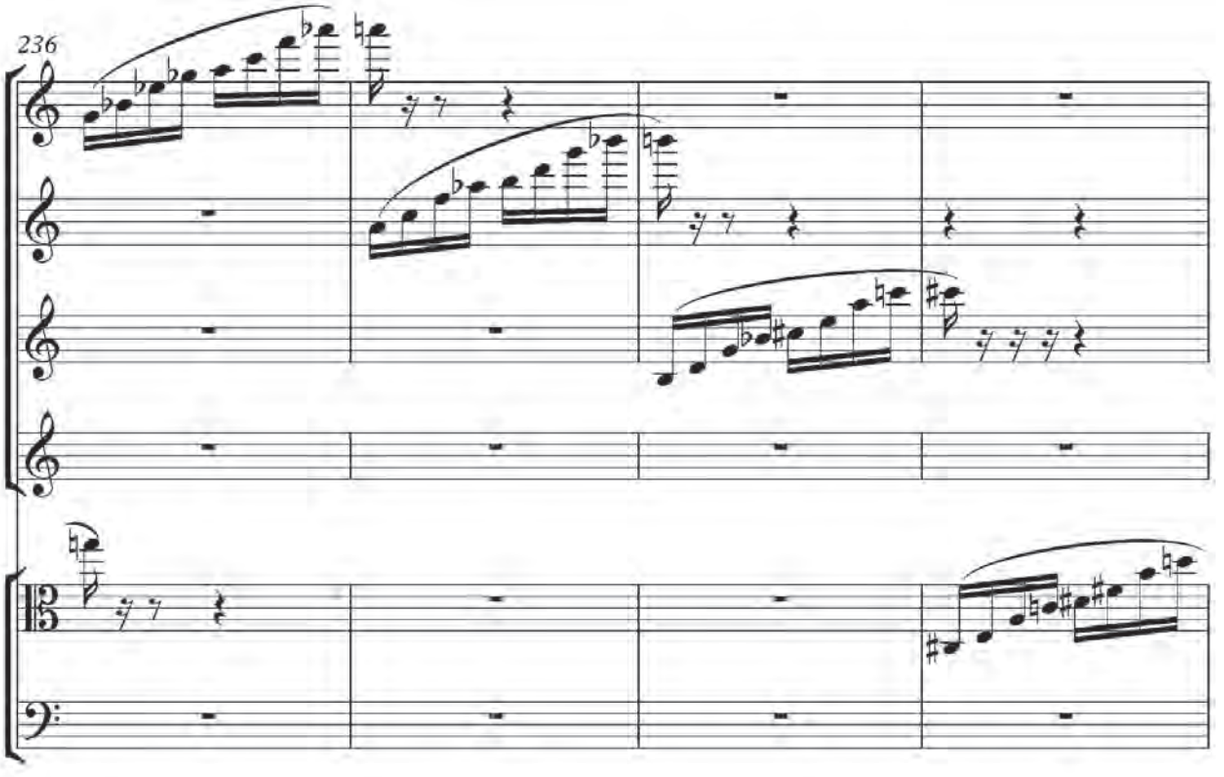

e rittenuto
216
R Allegretto
pp
pp
pp
pp
p
arco
pp
p

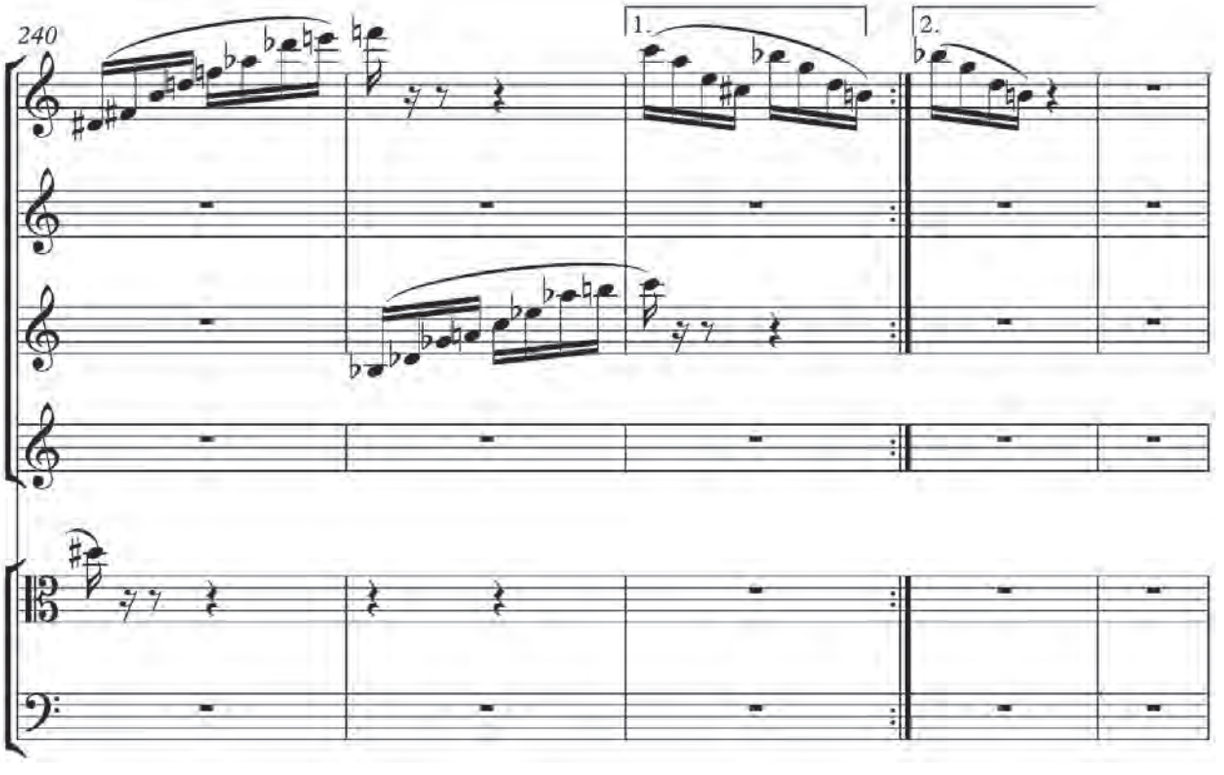

220
S Presto
mf
f
mf
f
mp
f
simile
mp
f
ff
f
pizz.
simile
ff

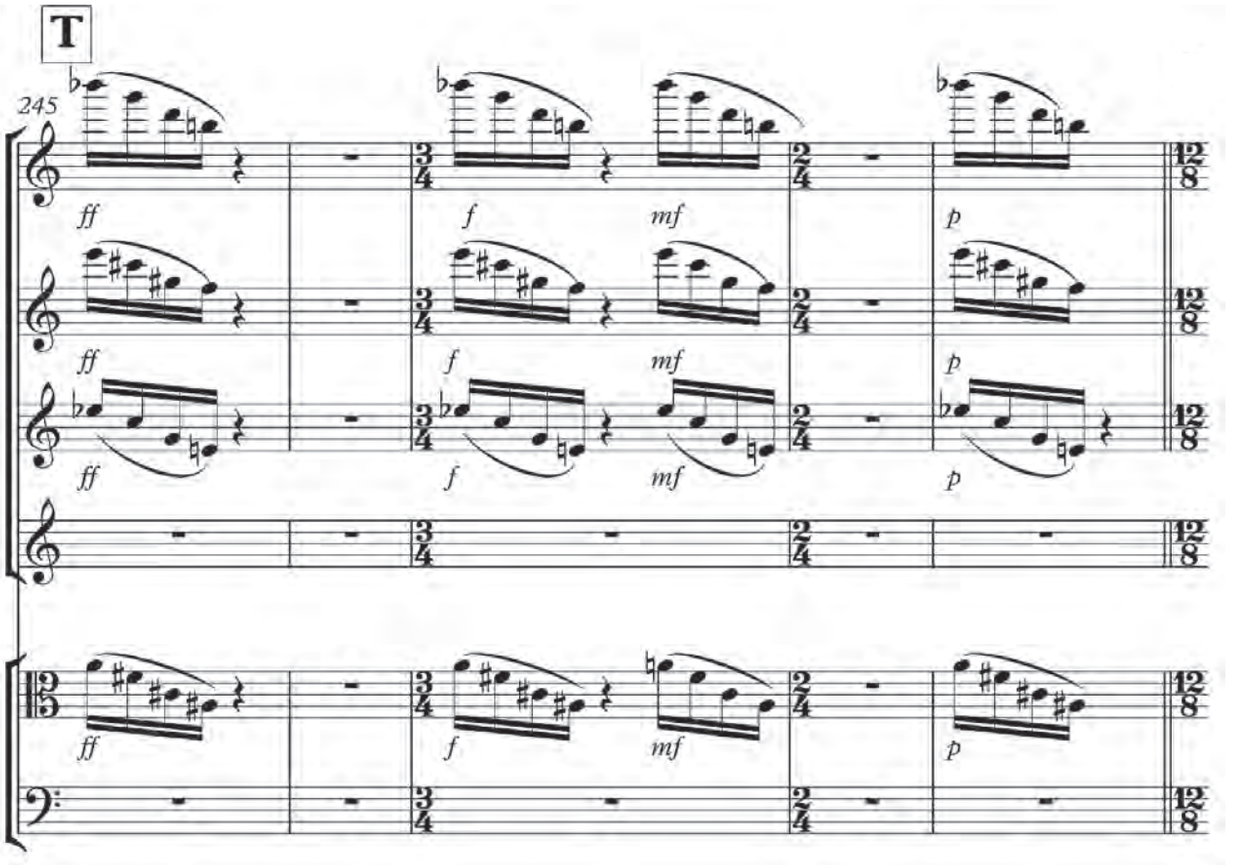

224

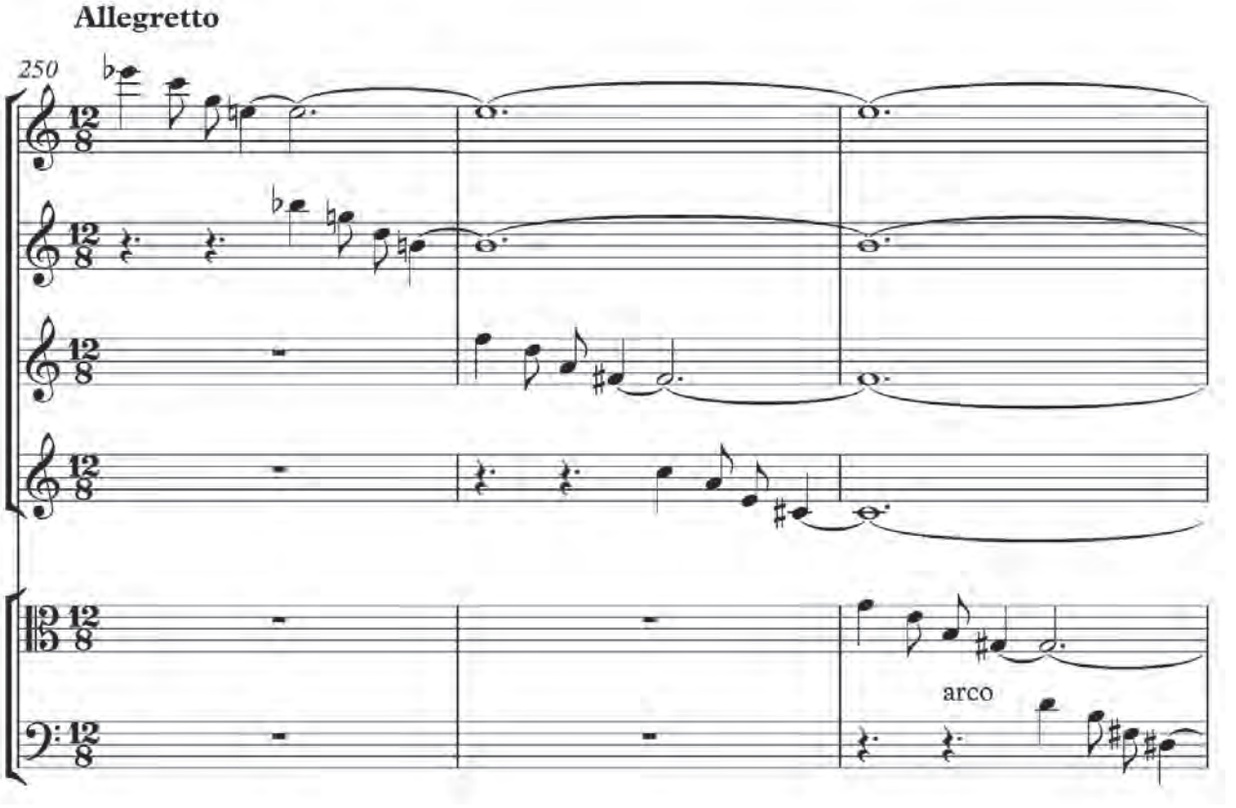

228

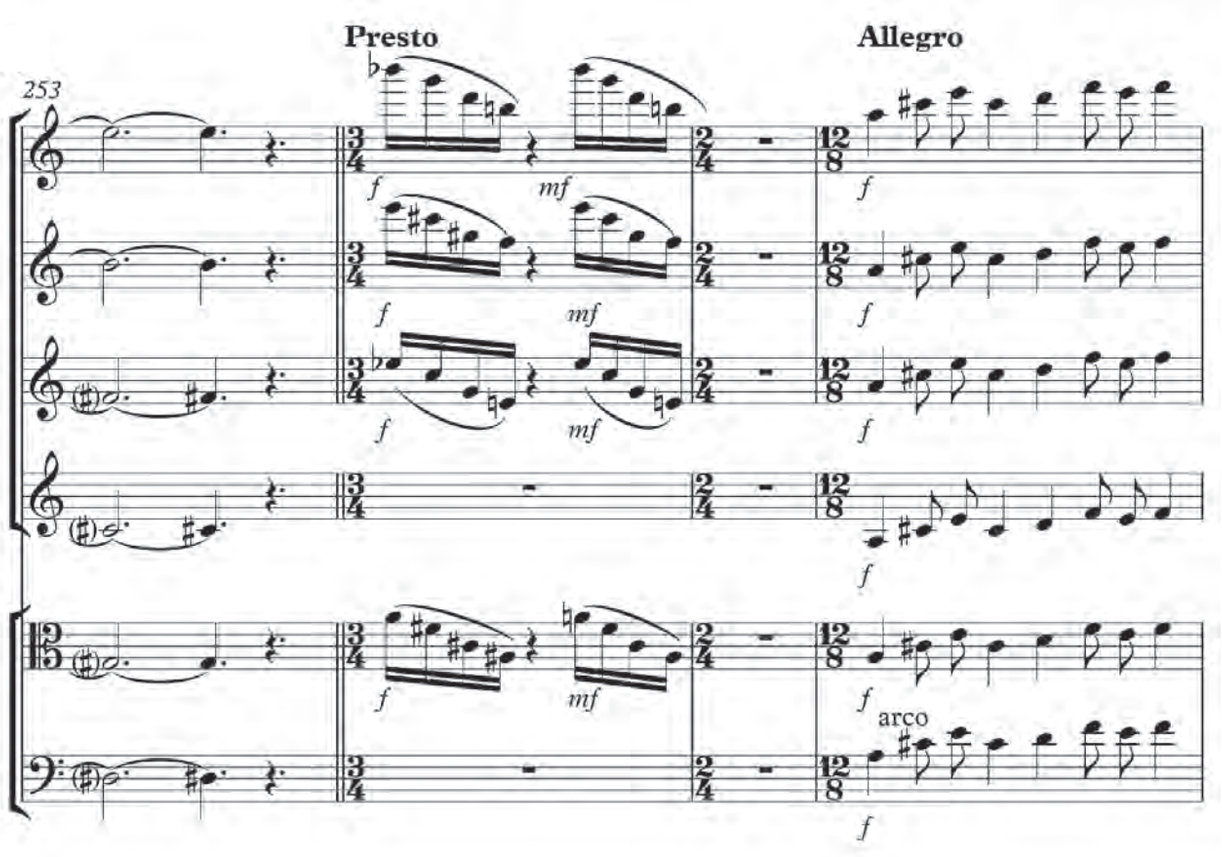

232

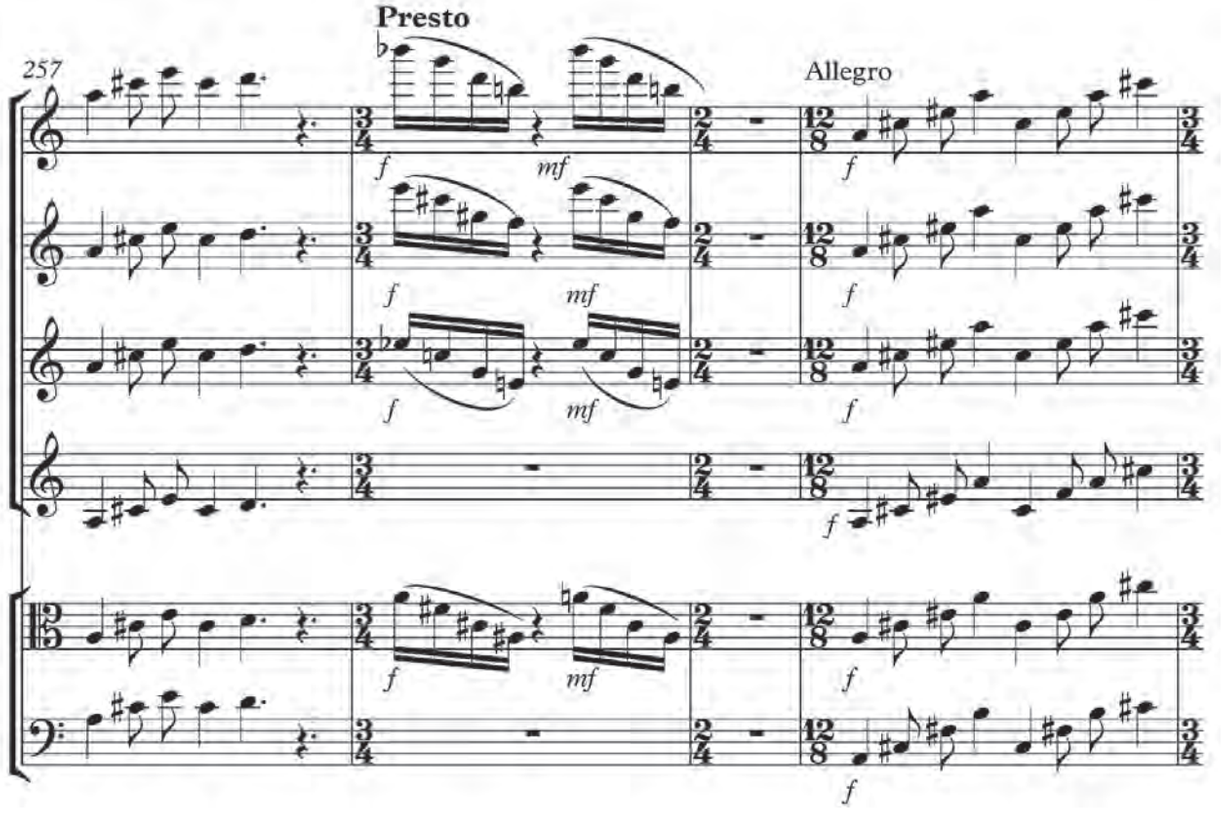

236

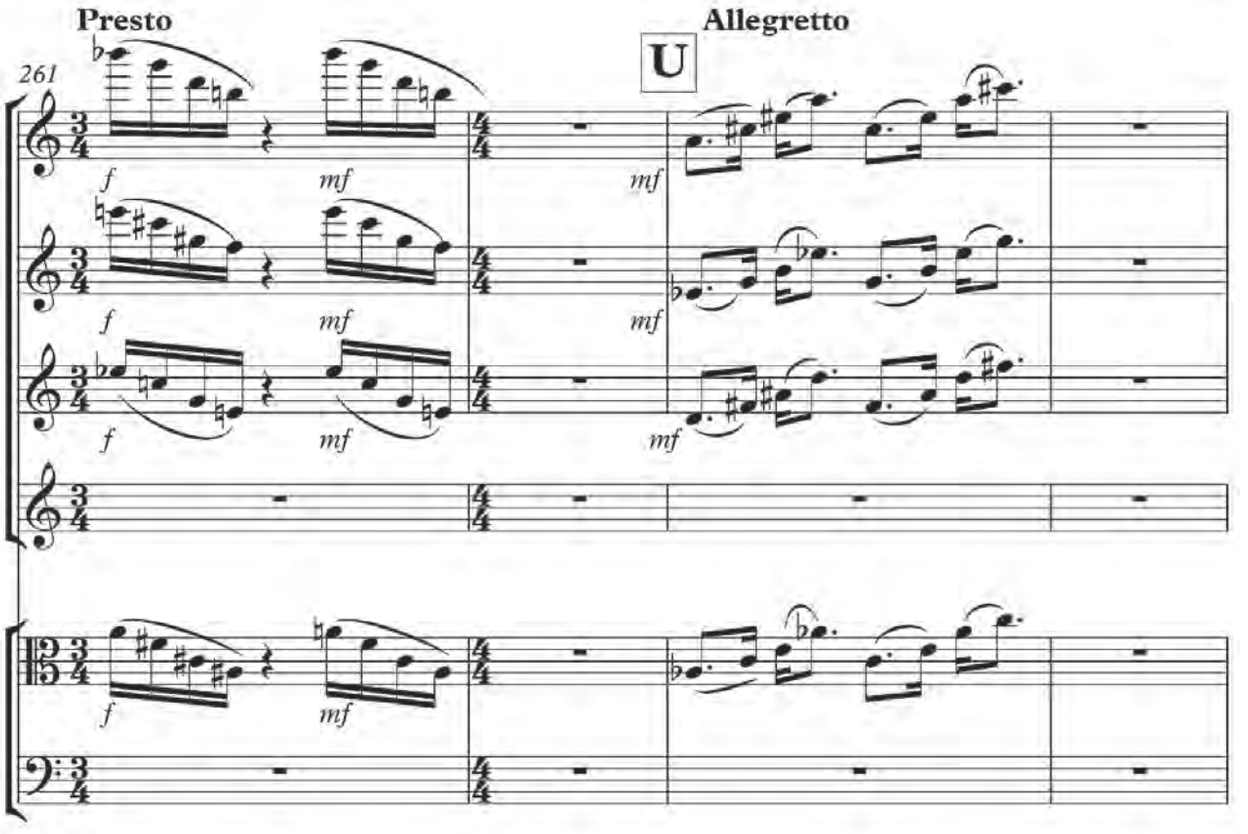

240
1.
2.

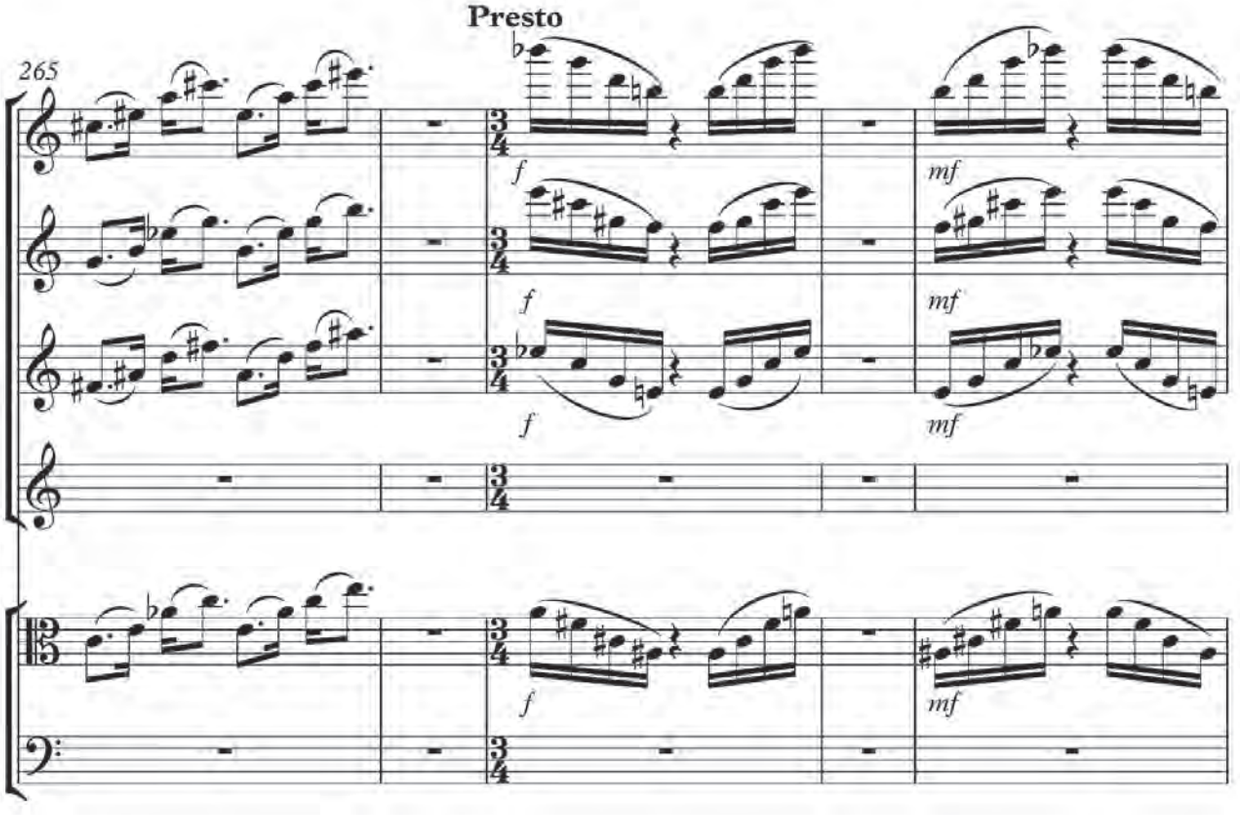

T
245
ff
f
mf
p

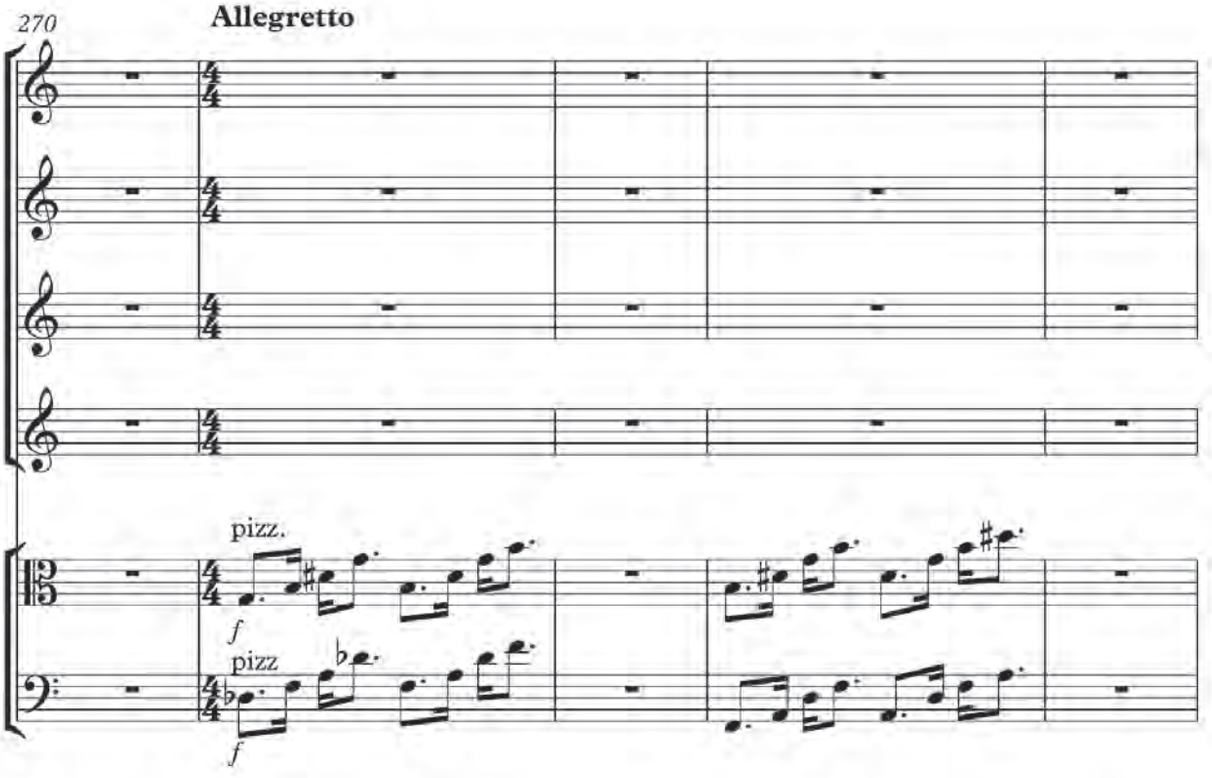

Allegretto
250
arco

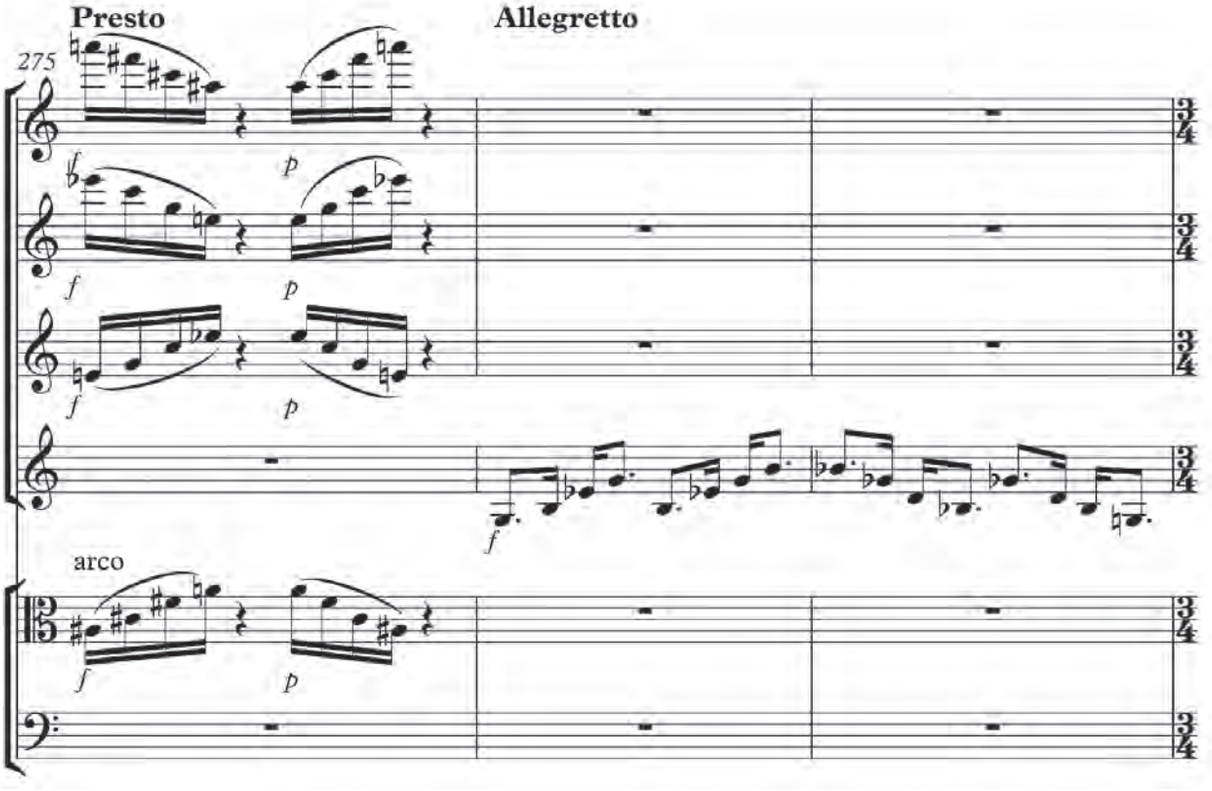

Presto
Allegro
253
arco

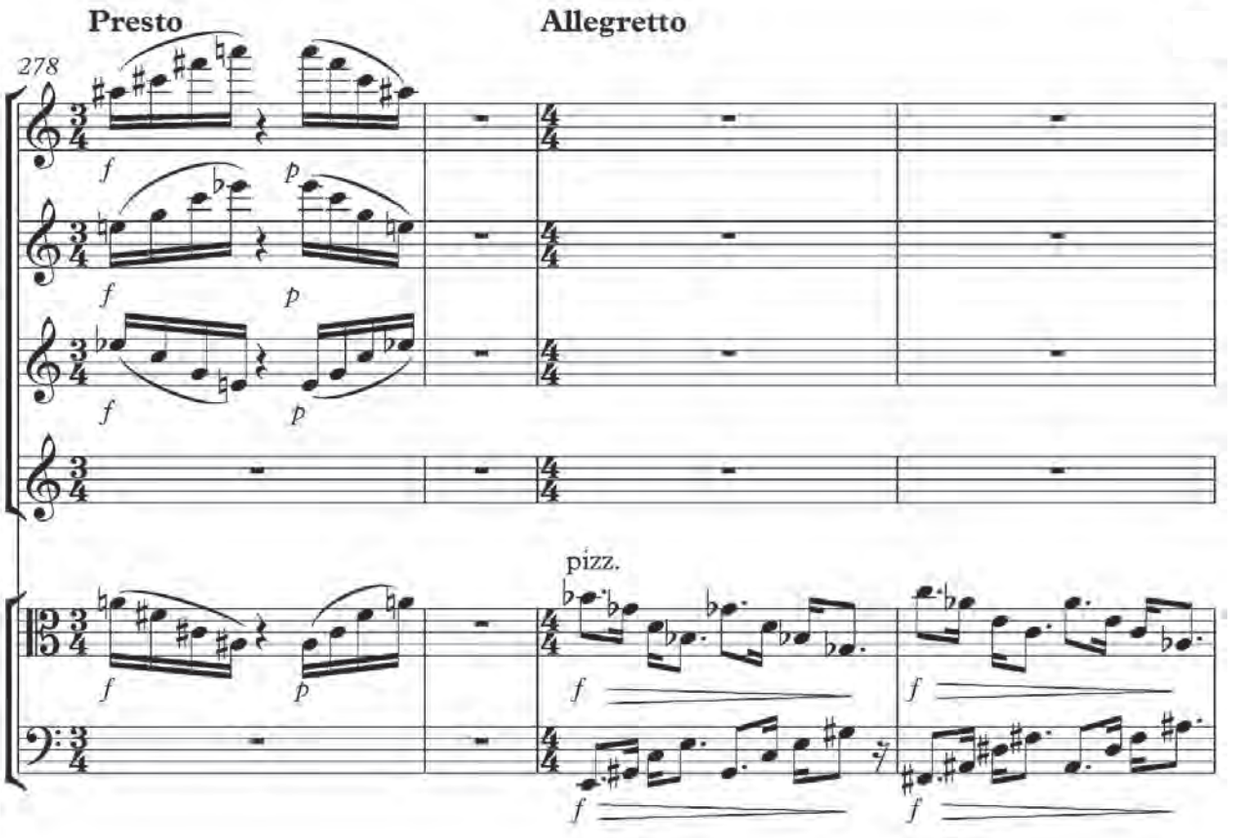

Presto
Allegro
257

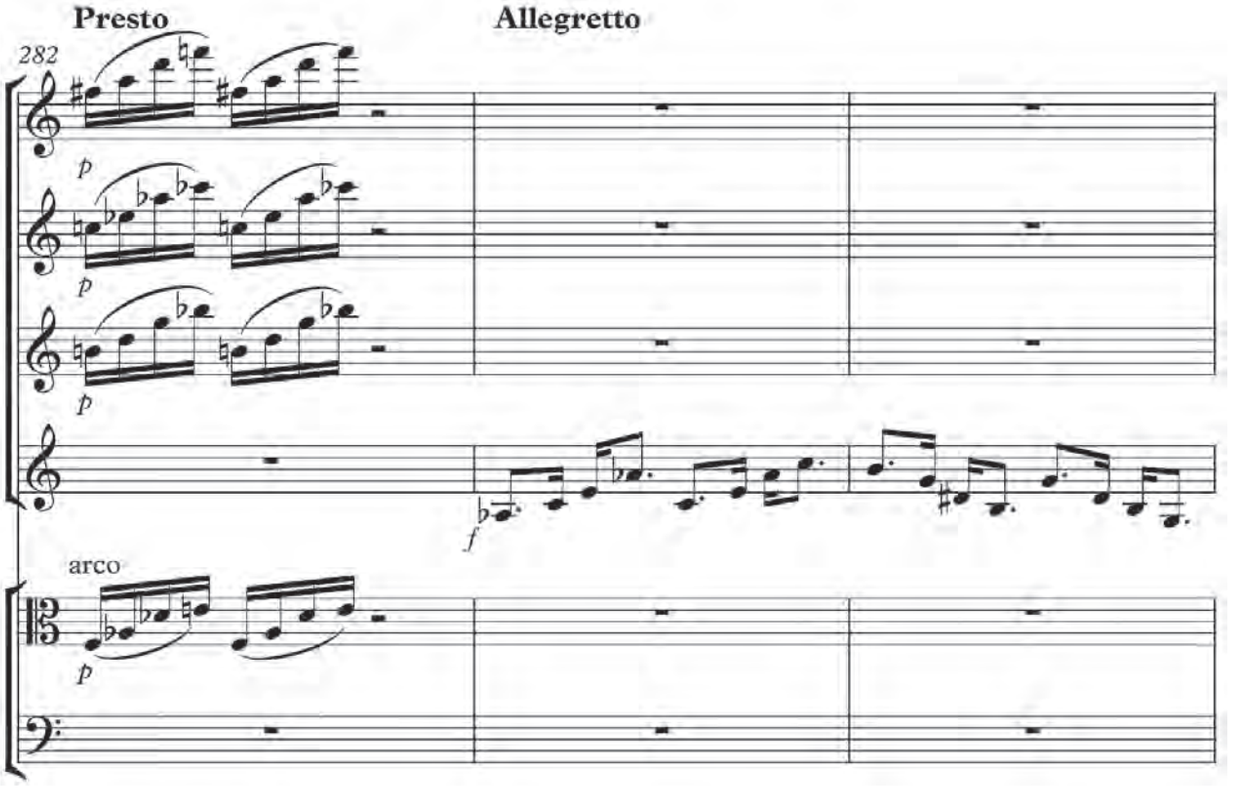

Presto
Allegretto
U
261
f
mf

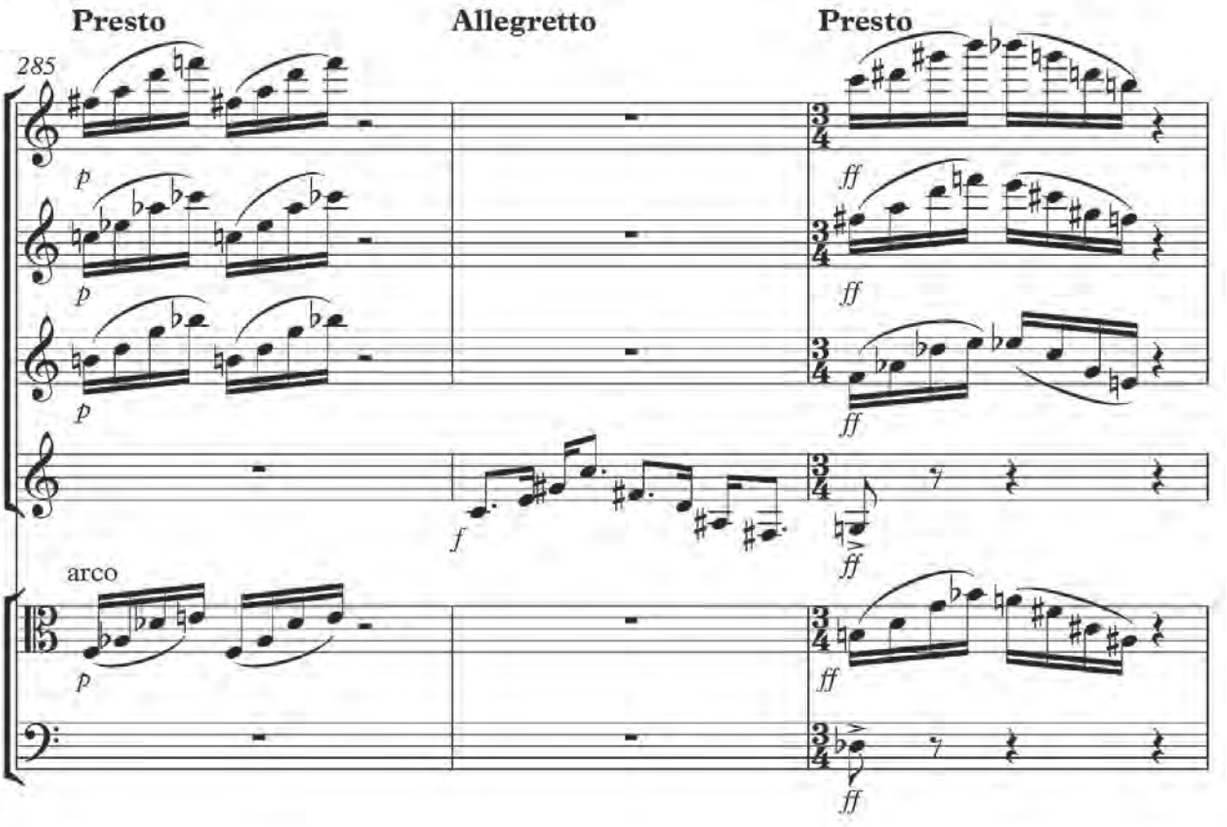

Presto
265
f
mf

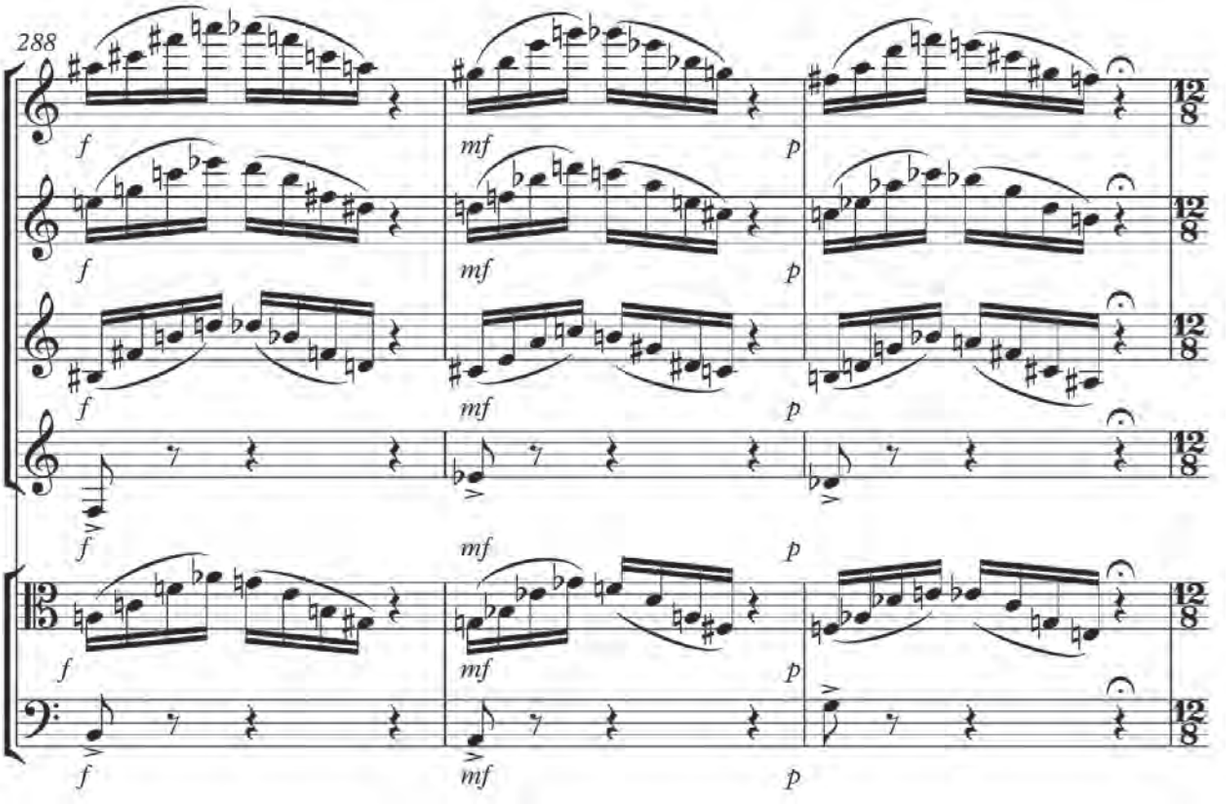

270
Allegretto
pizz.
f
pizz
f

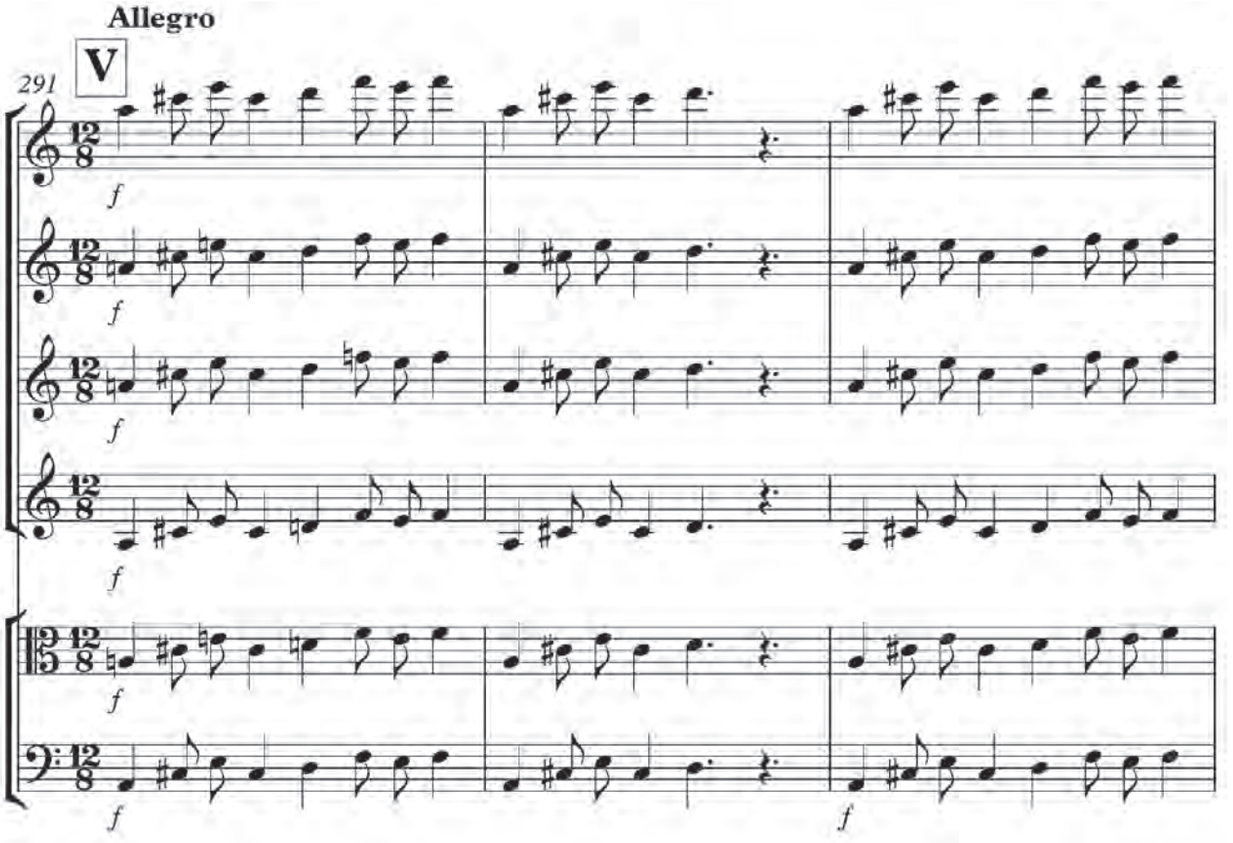

Presto
Allegretto
275
f
p
f
p
f
p
f
arco
f
p

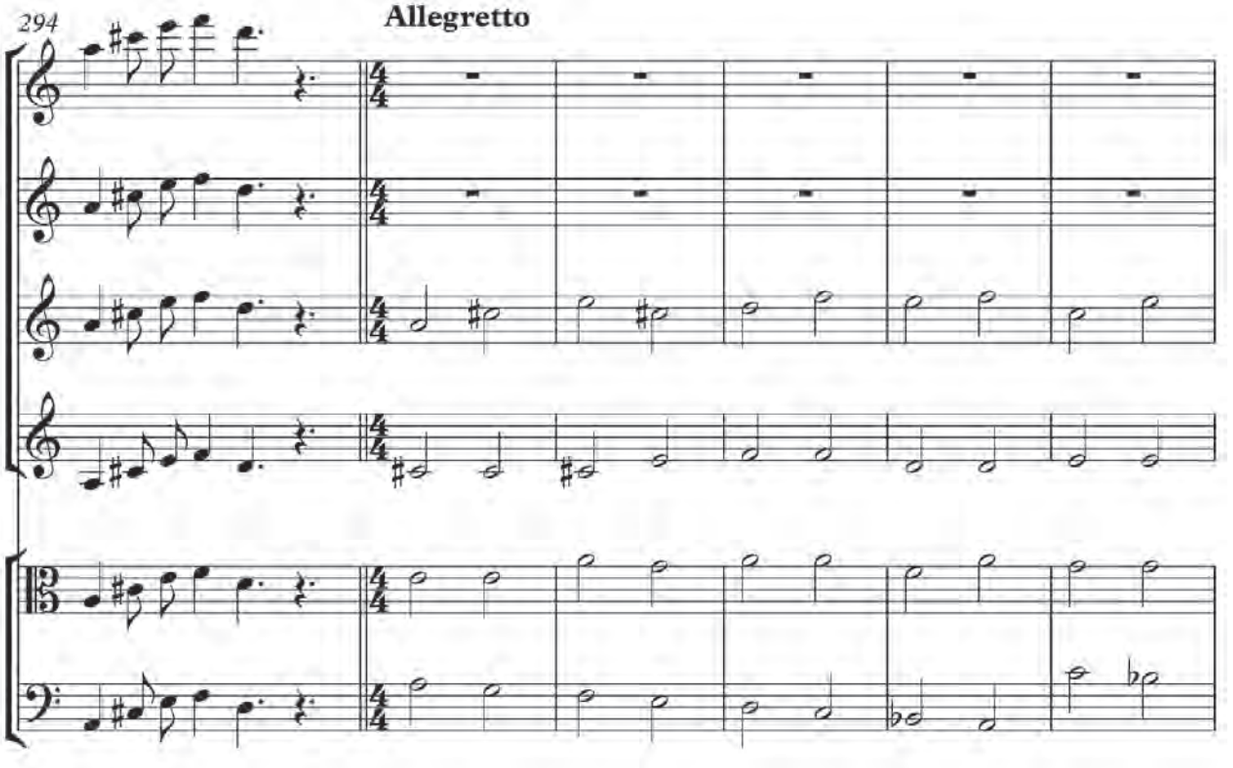

Presto
Allegretto
278
pizz.

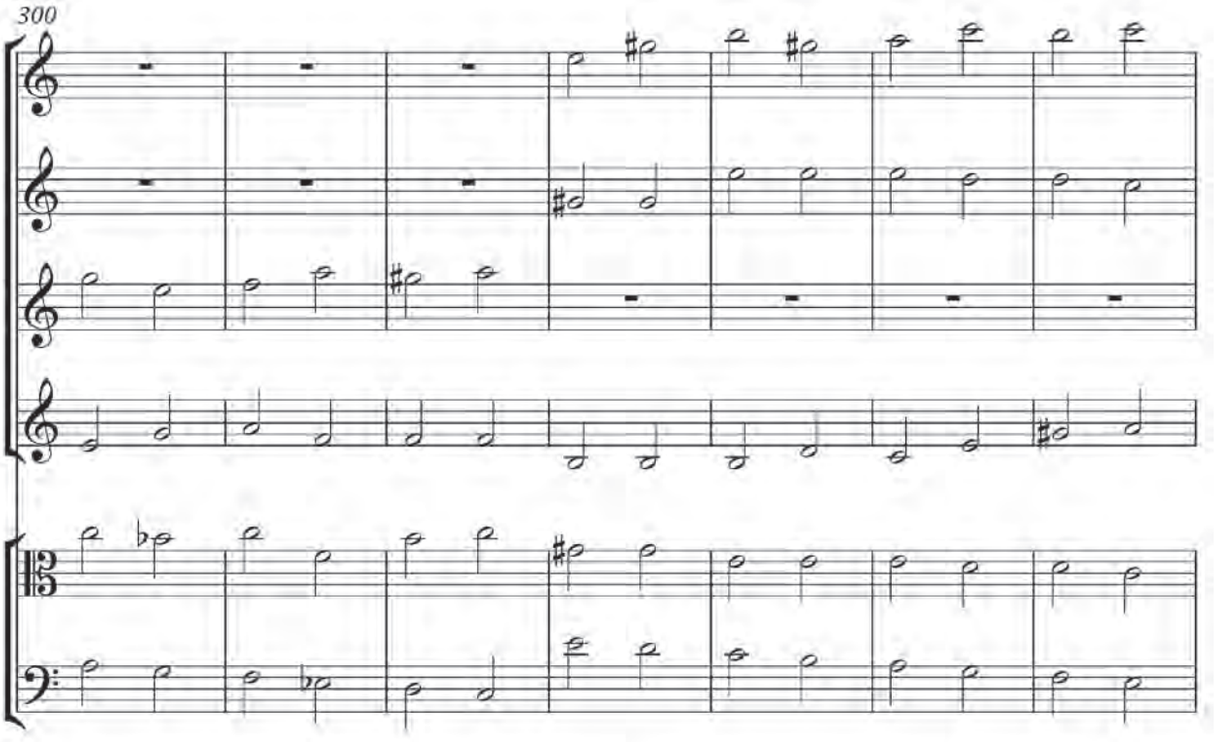

Presto
Allegretto
282
arco

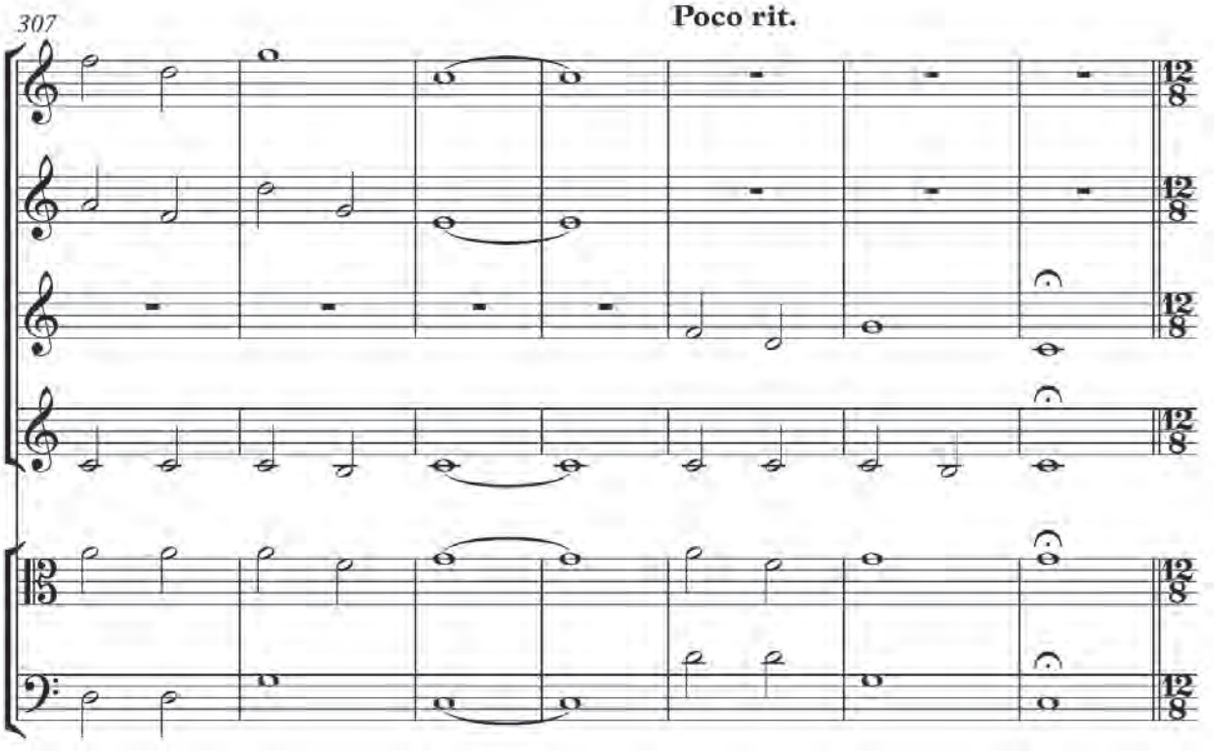

Presto
Allegretto
Presto
285
arco

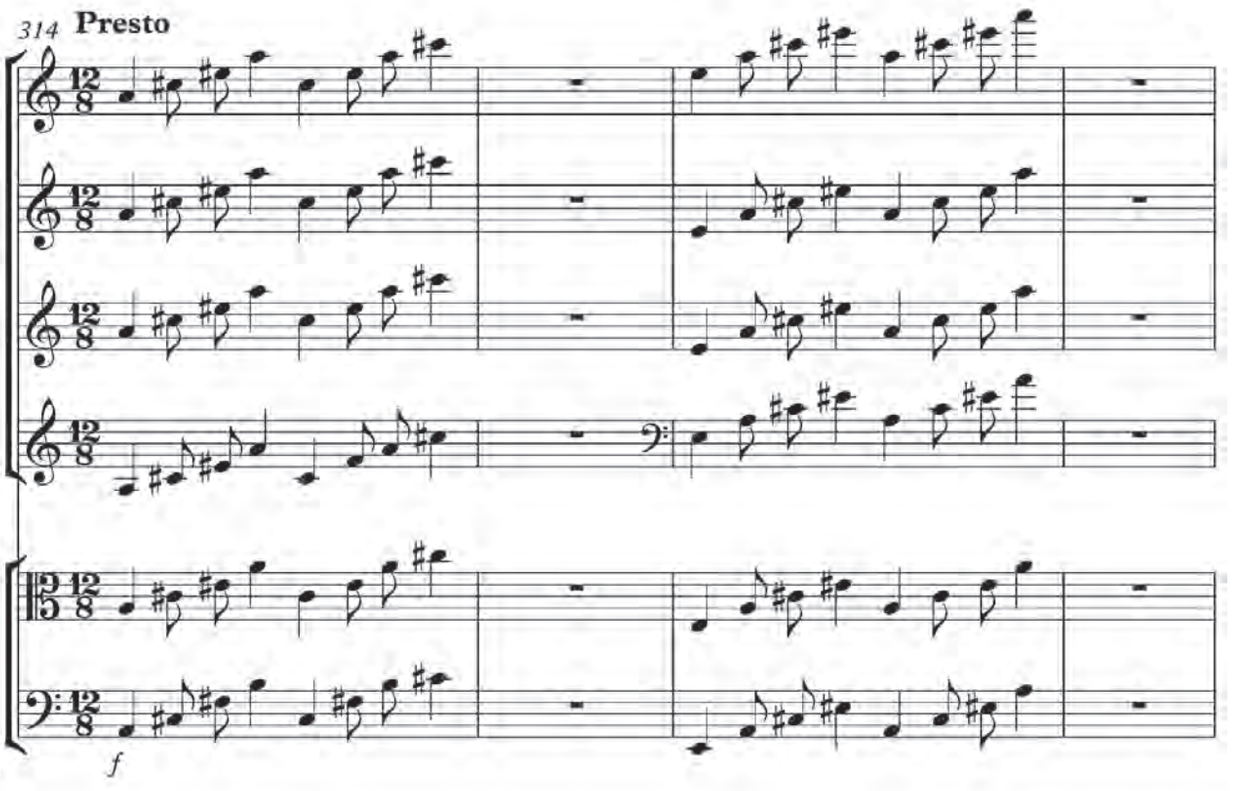

288

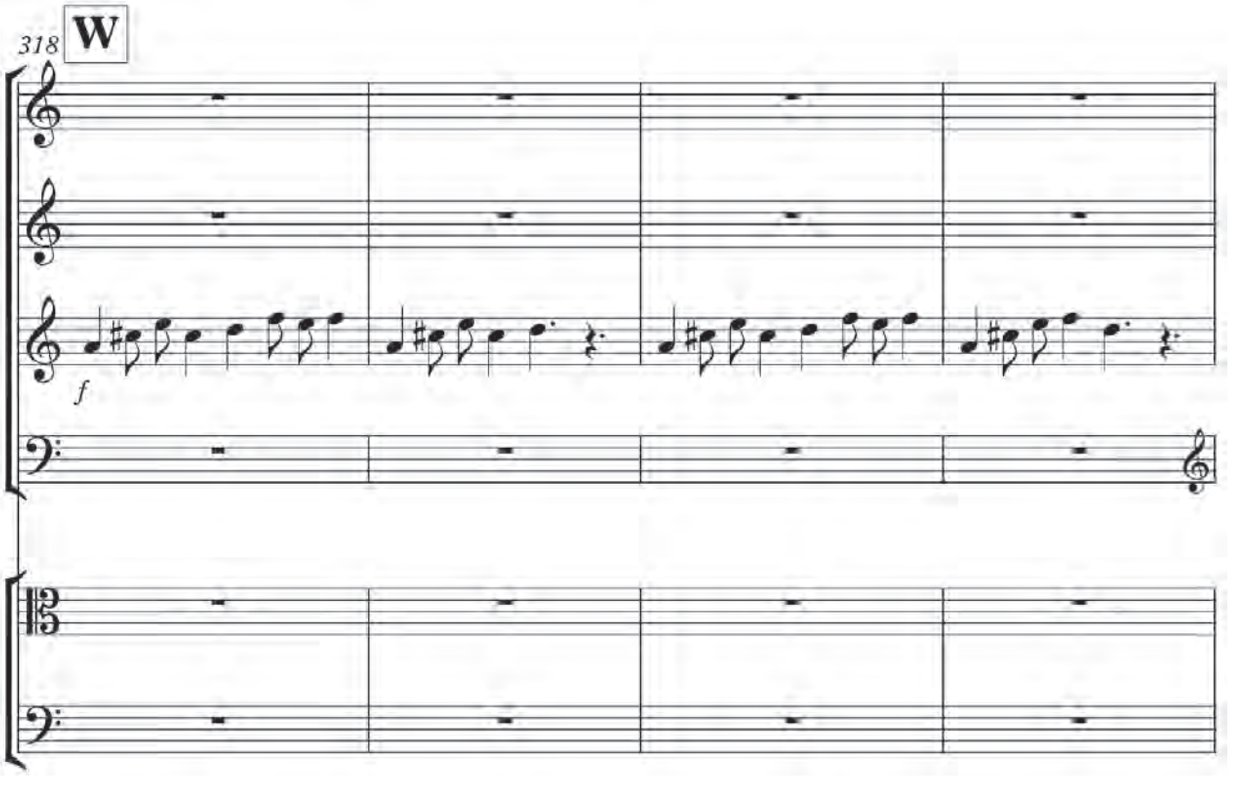

Allegro
V
291
f

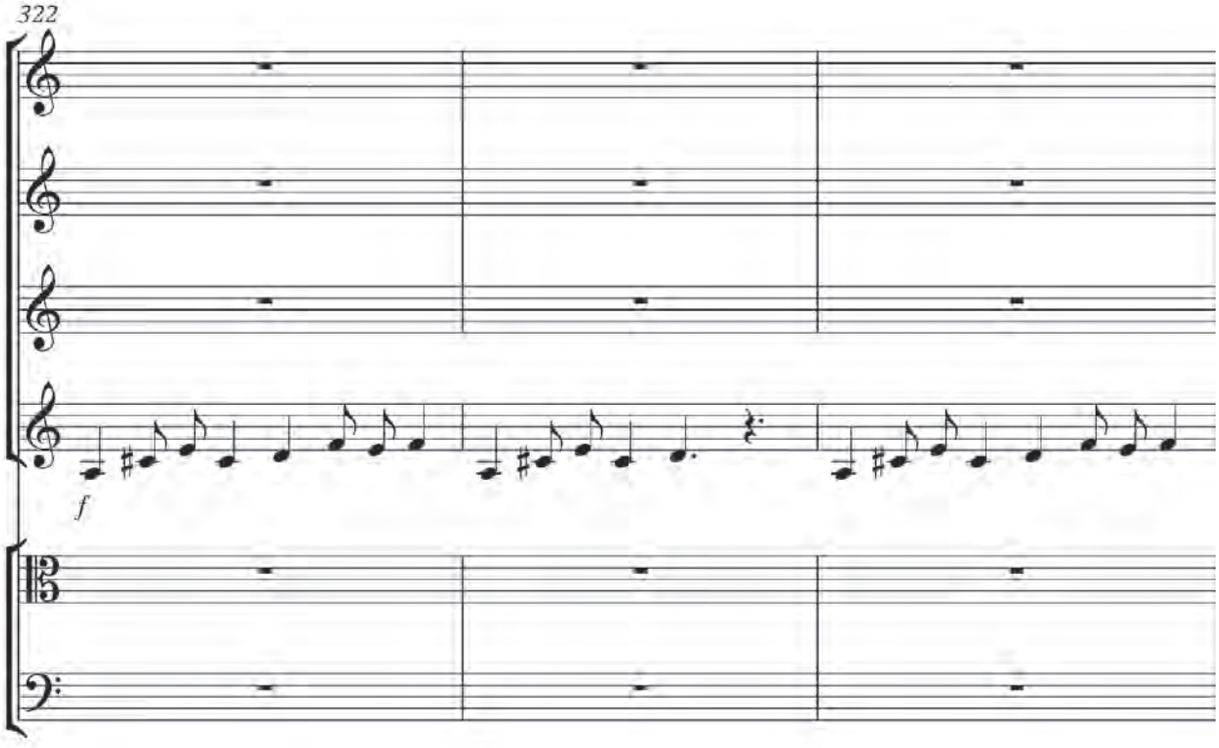

294
Allegretto

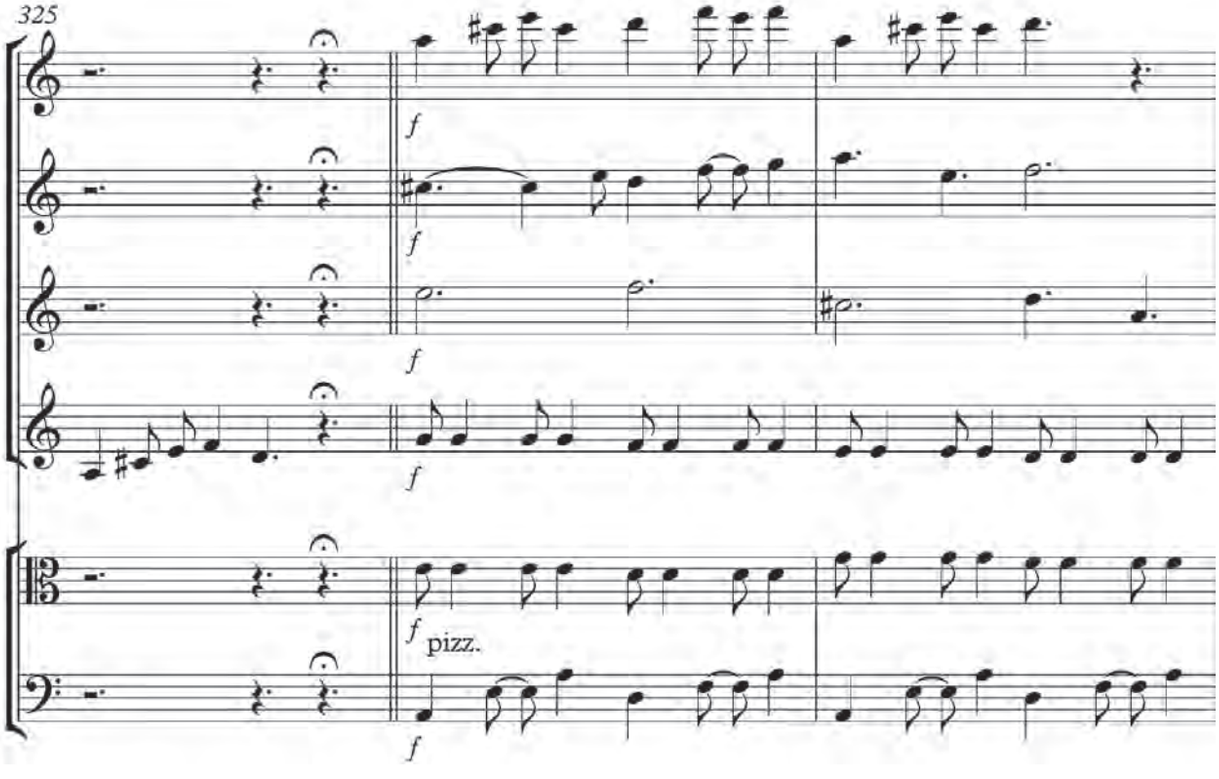

300

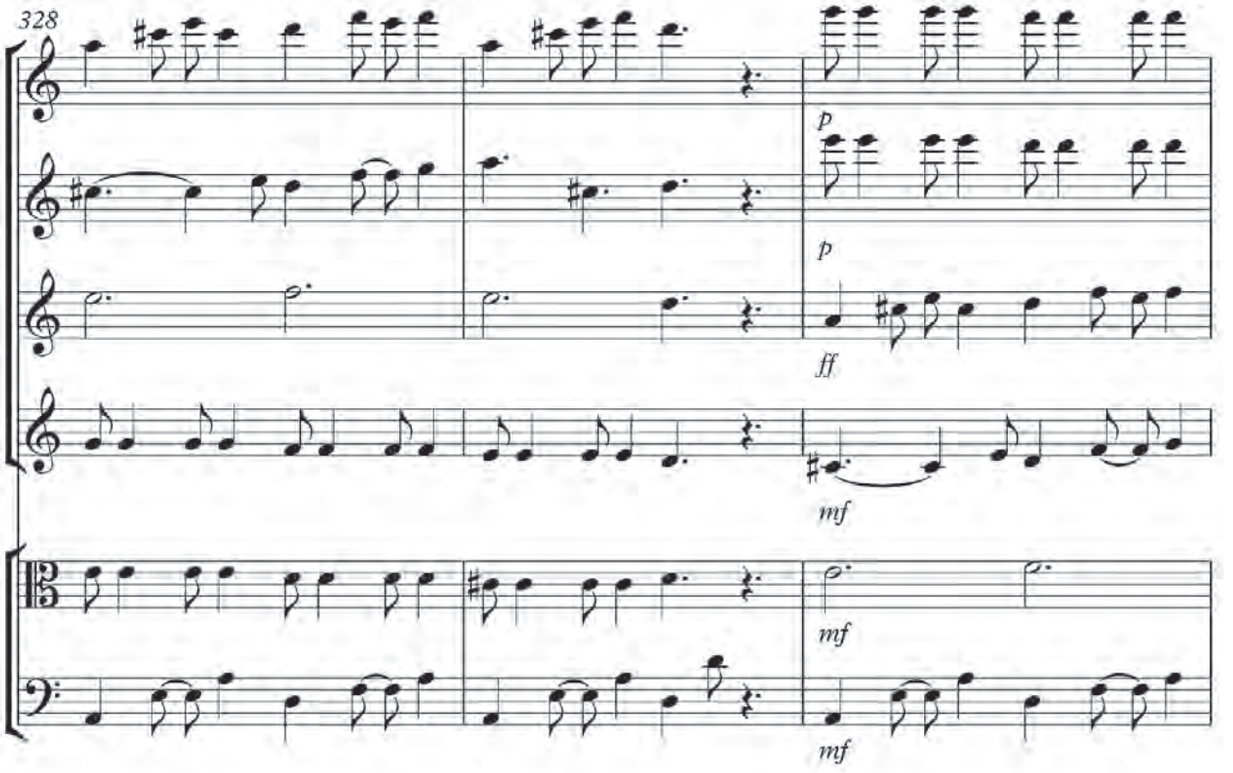

307
Poco rit.

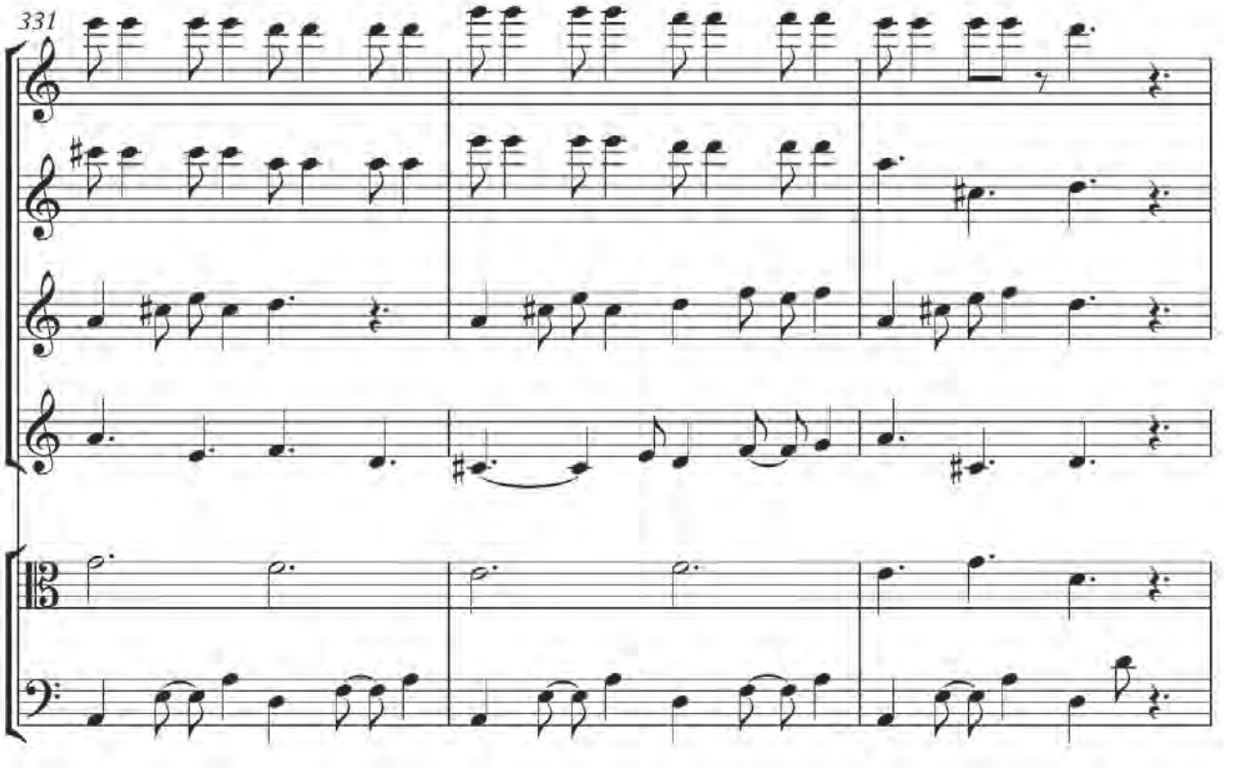

314
Presto
f

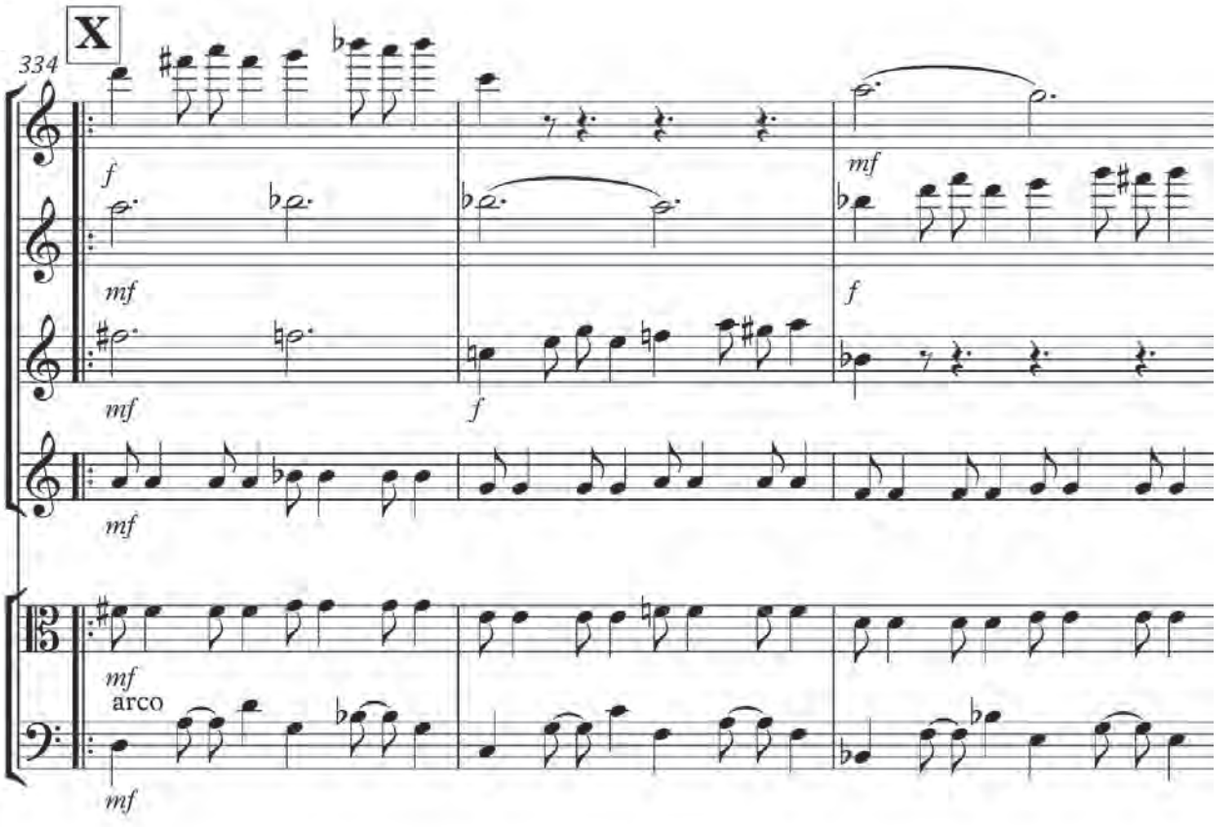

318
W
f

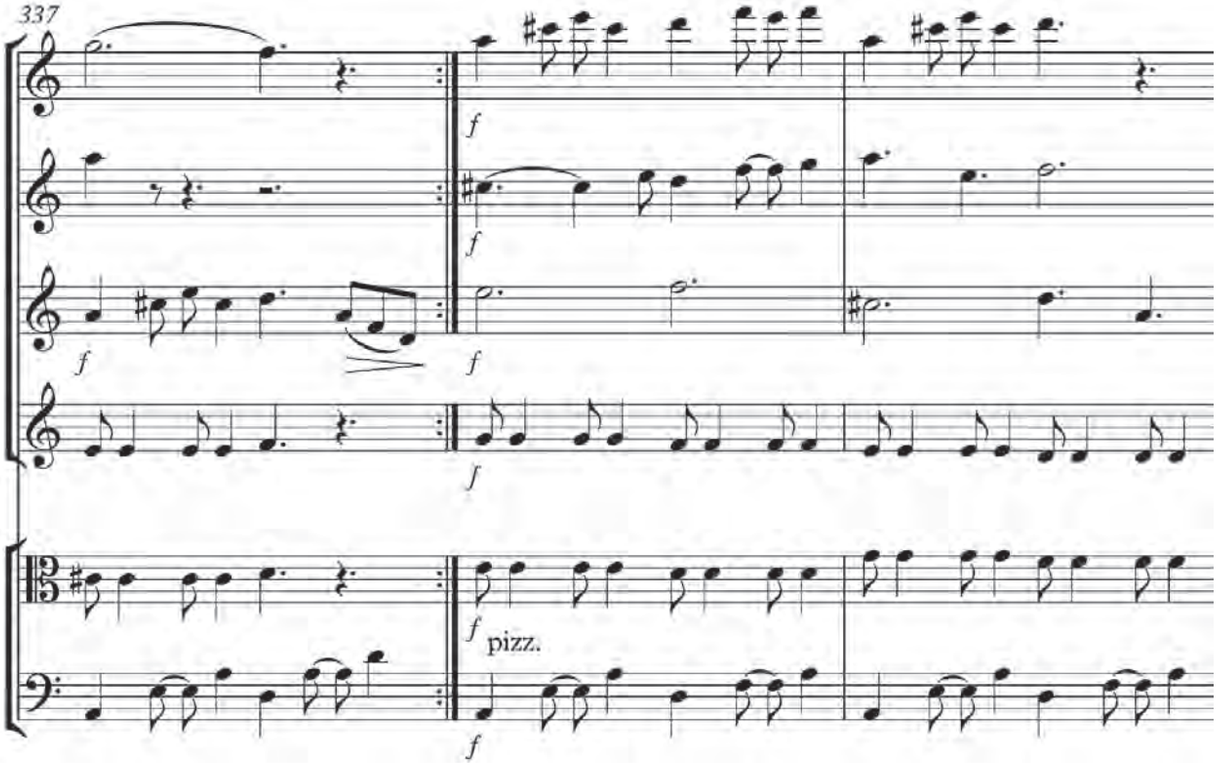

322
f

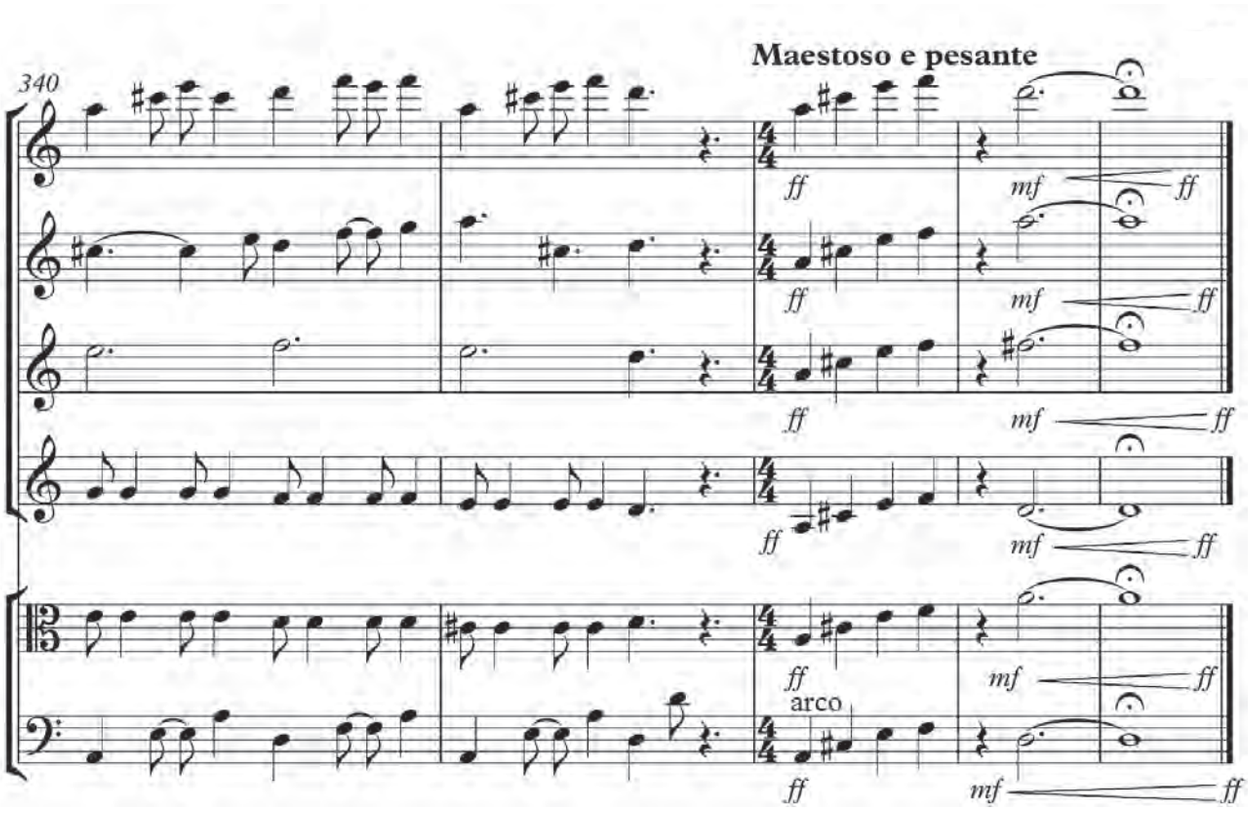

325
f
f
f
f
f
pizz.
f


328
p
p
ff
mf
mf
mf


331


X
334
f
mf
mf
mf
f
mf
f
mf
arco
mf


337
f
f
f
f
f
pizz.
f


340
Maestoso e pesante
ff
mf
ff
arco

Tres preludios para piano

Nathalie Reyes

Esta selección de obras forma parte de una serie de preludios para piano. Sus características estructurales difieren en cuanto a forma y estética. Como unidades independientes están destinadas a presentar un discurso en función de la dramaturgia general del ciclo. En el caso de los 3 preludios escogidos —Sarkikós, Pneumatikós y Siquikós—, el contraste deviene de sus propias definiciones. Los términos, tomados de referencias bíblicas, describen al hombre 'ánima' en relación con el Neuma (espíritu).

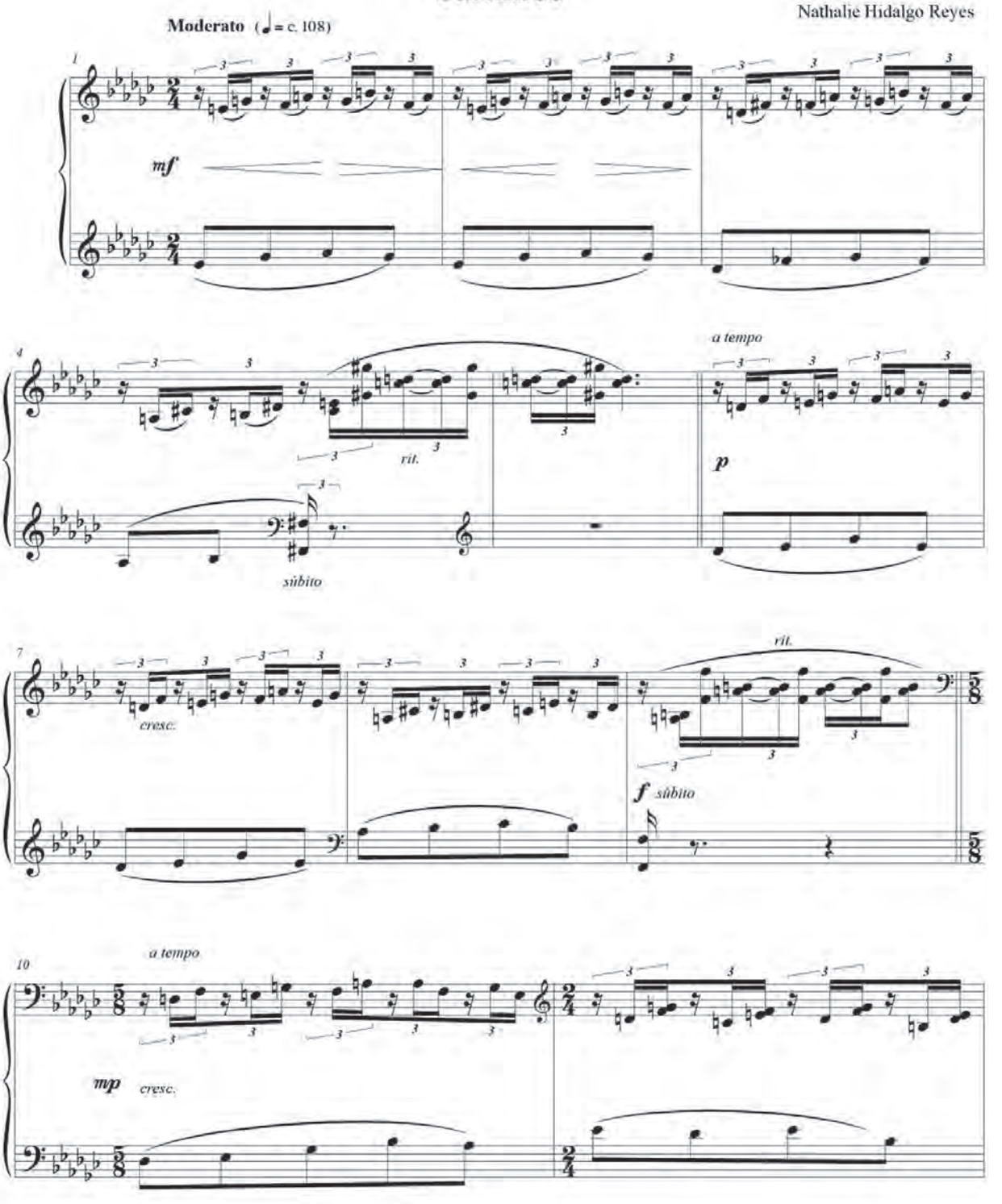
El primero, Siquikós, es el hombre natural, despojado de conocimiento y discernimiento ante los eventos que atañen al espíritu. Por otra parte, Sarkikós es aquel que anda a sabiendas de un terreno que aún no pisa, que prefiere al 'yo' sobre toda vocación. Y Pneumatikós, por último, es el hombre que vive en estrecha relación con lo divino. Los tres en cohesión figuran la realidad física y metafísica que construye a la humanidad.

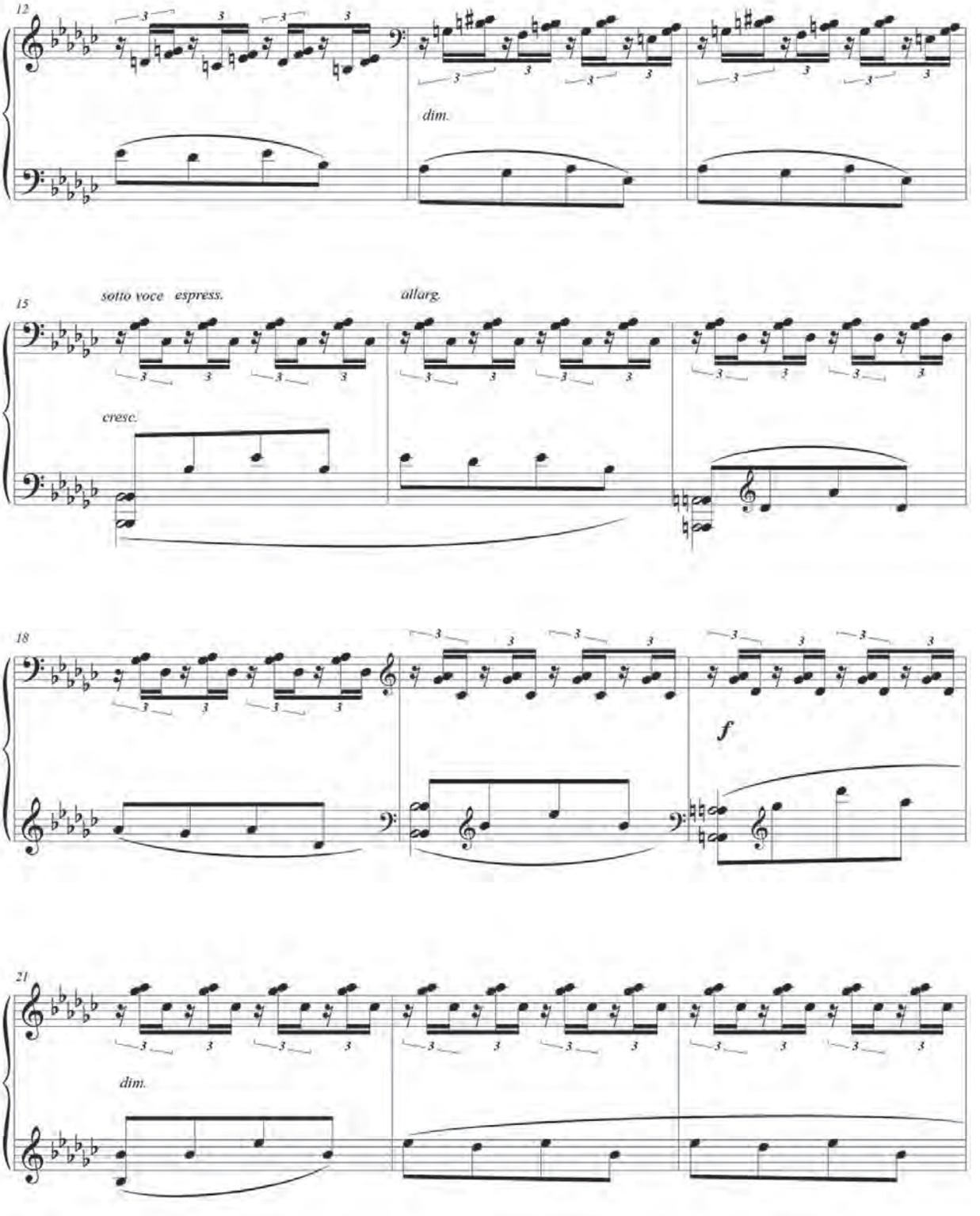
Tres Preludios para Piano

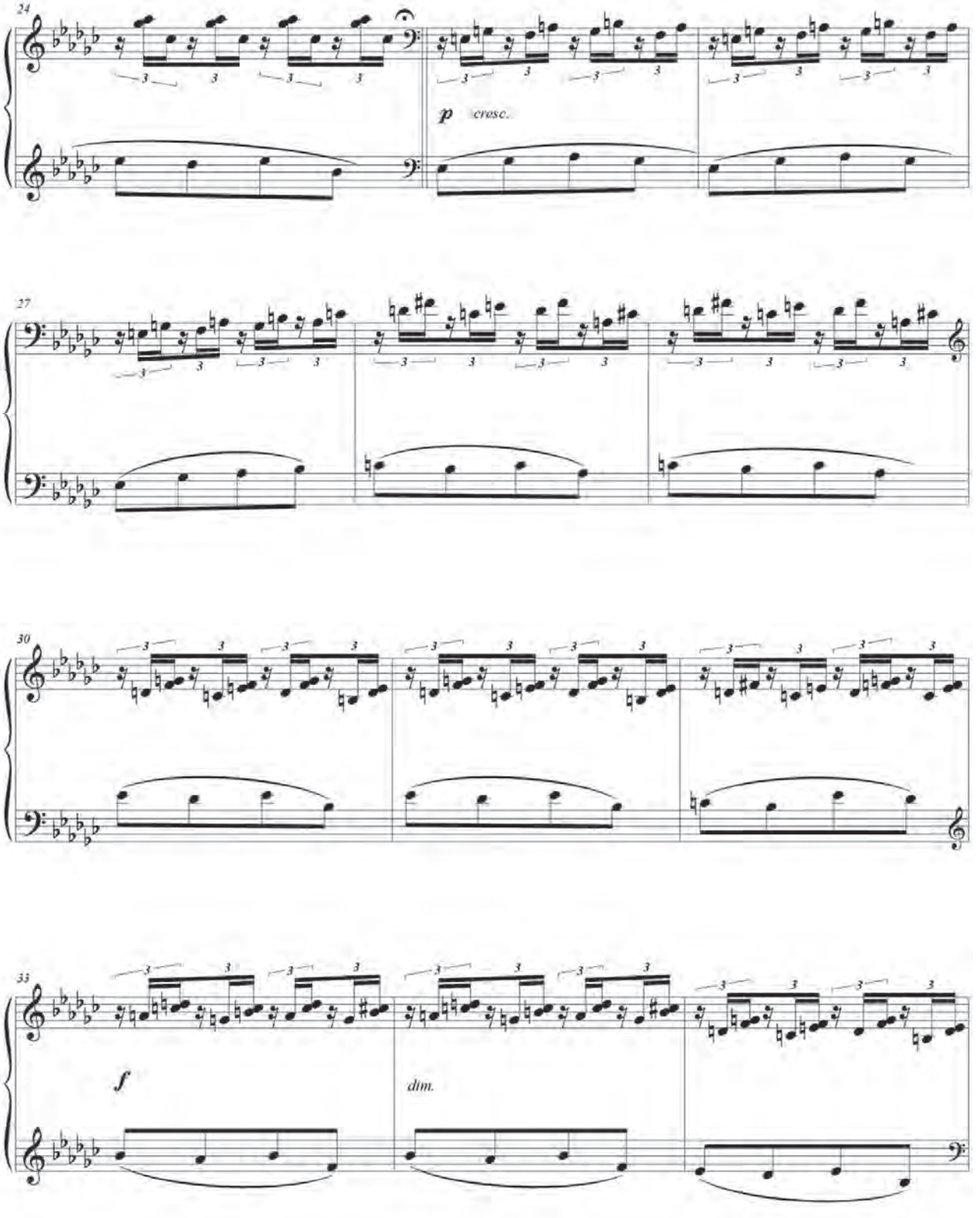
I

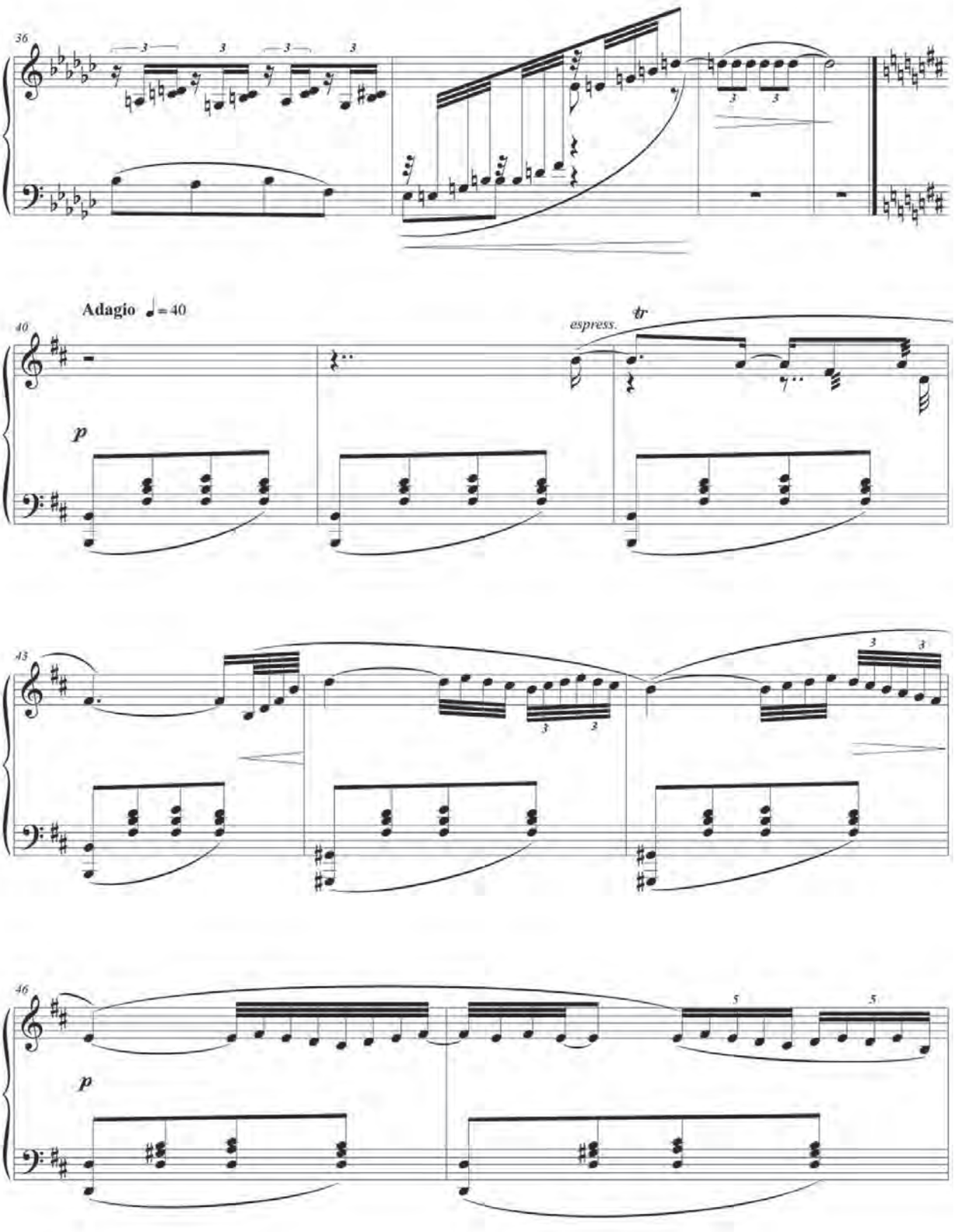
Sarkikós

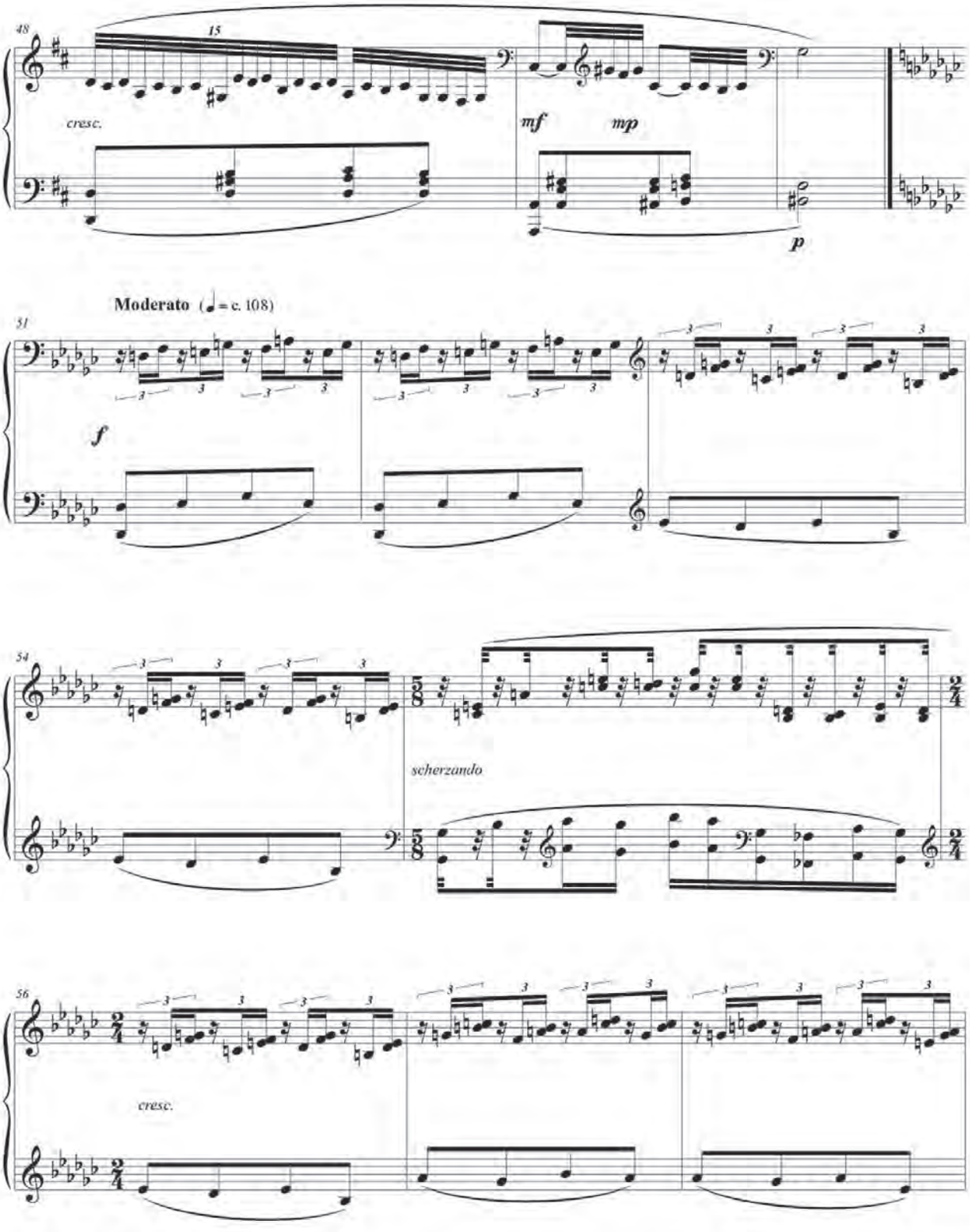
Nathalie Hidalgo Reyes

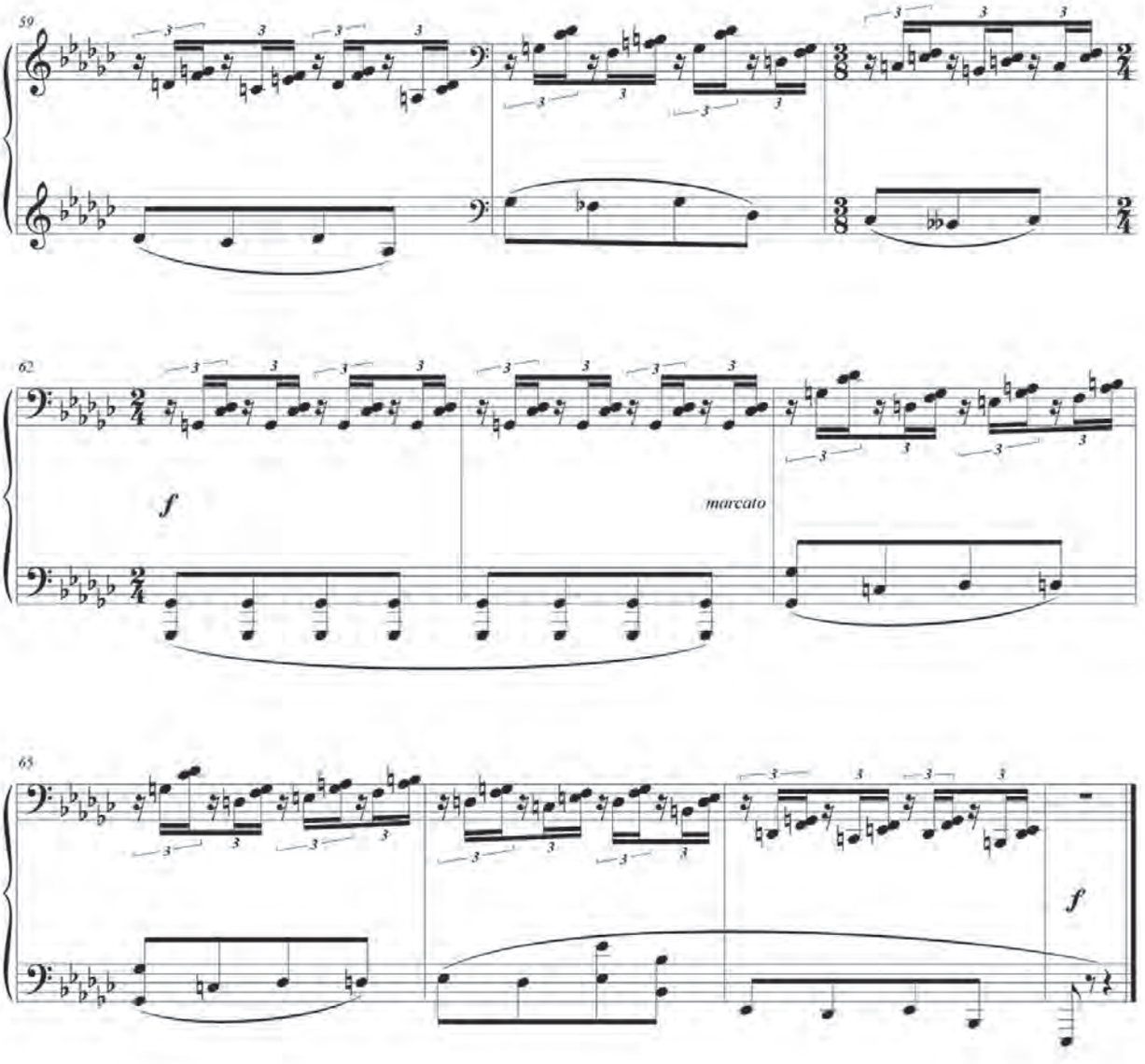



12
dim.
15
sotto voce espress.
allarg.
cresc.
18
f
21
dim.

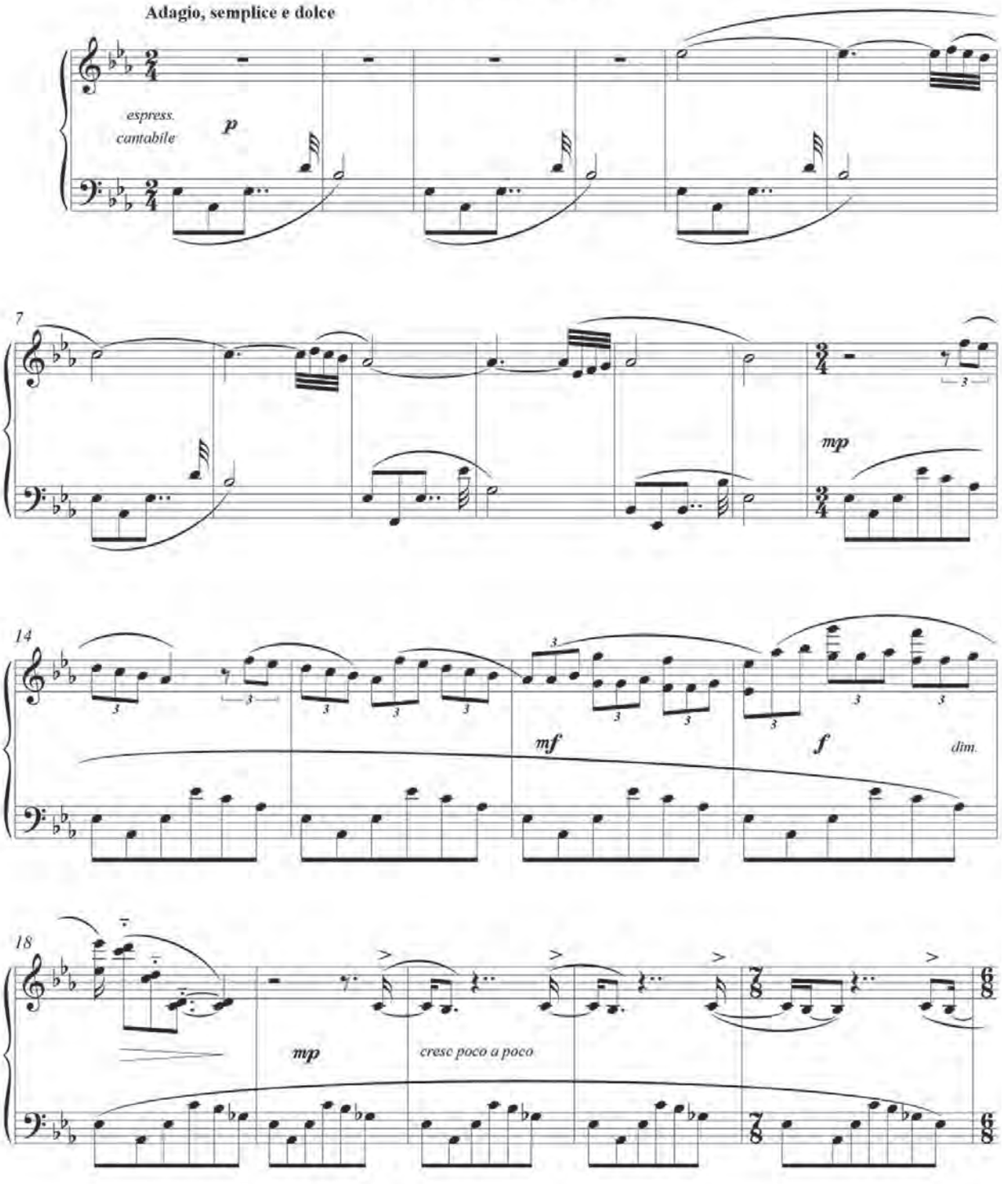

24
p
cresc.
27
30
33
f
dim.

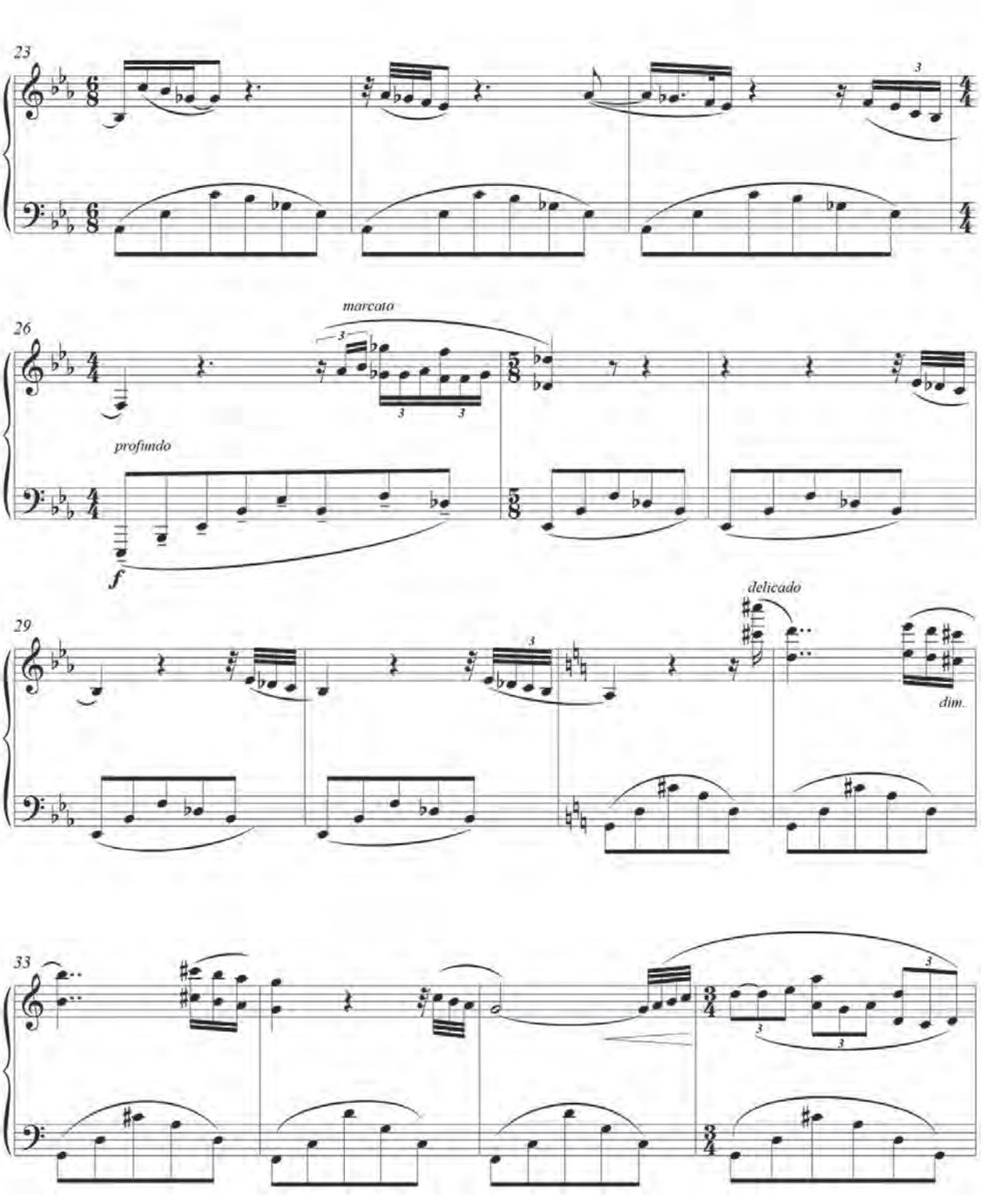

36
Adagio ♩= 40
40
espress.
tr
p
43
46
p

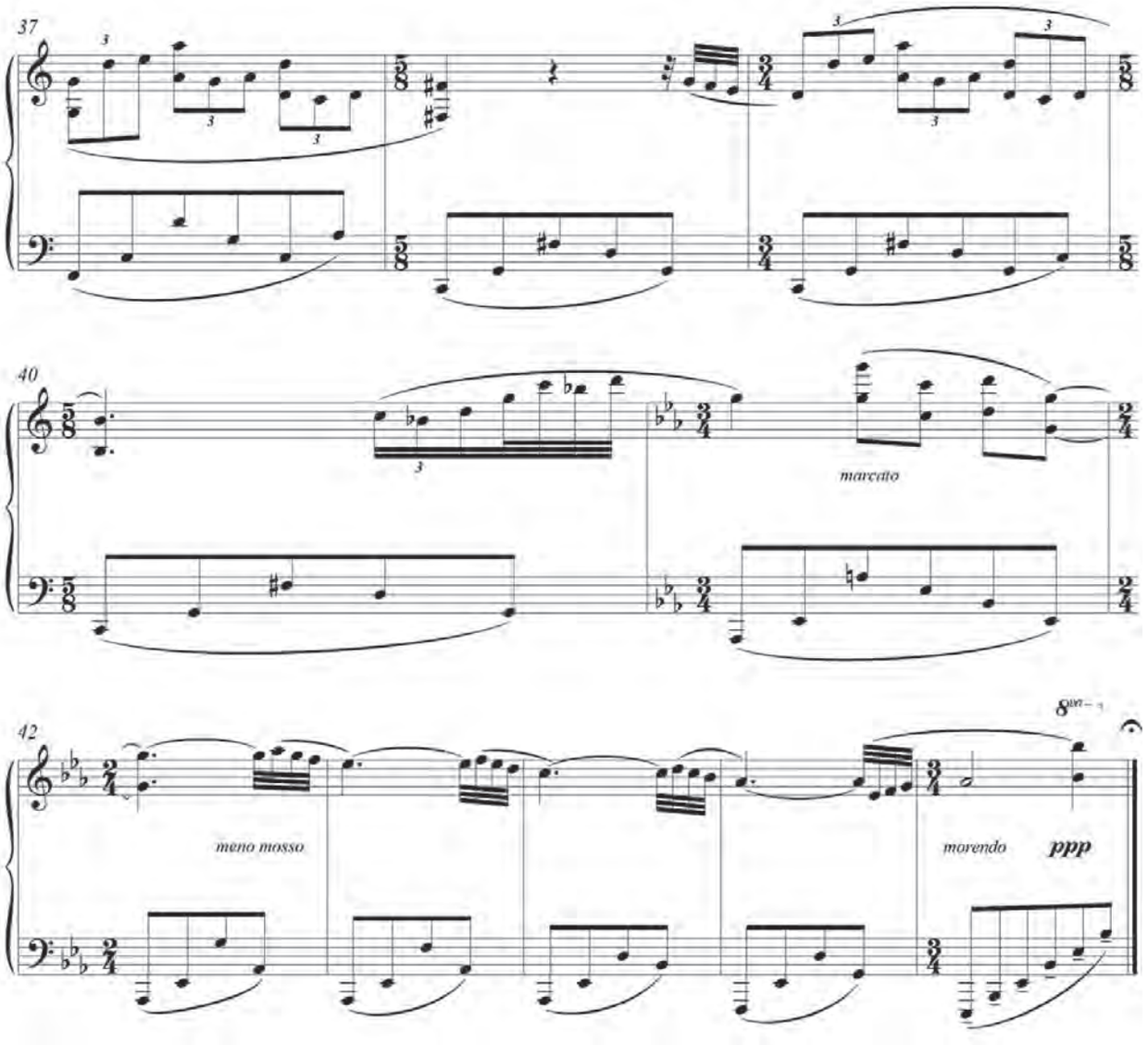

48
15
cresc.
mf
mp
p
Moderato (♩= c. 108)
51
f
54
scherzando
56
cresc.


59
62
f
marcato
65
f

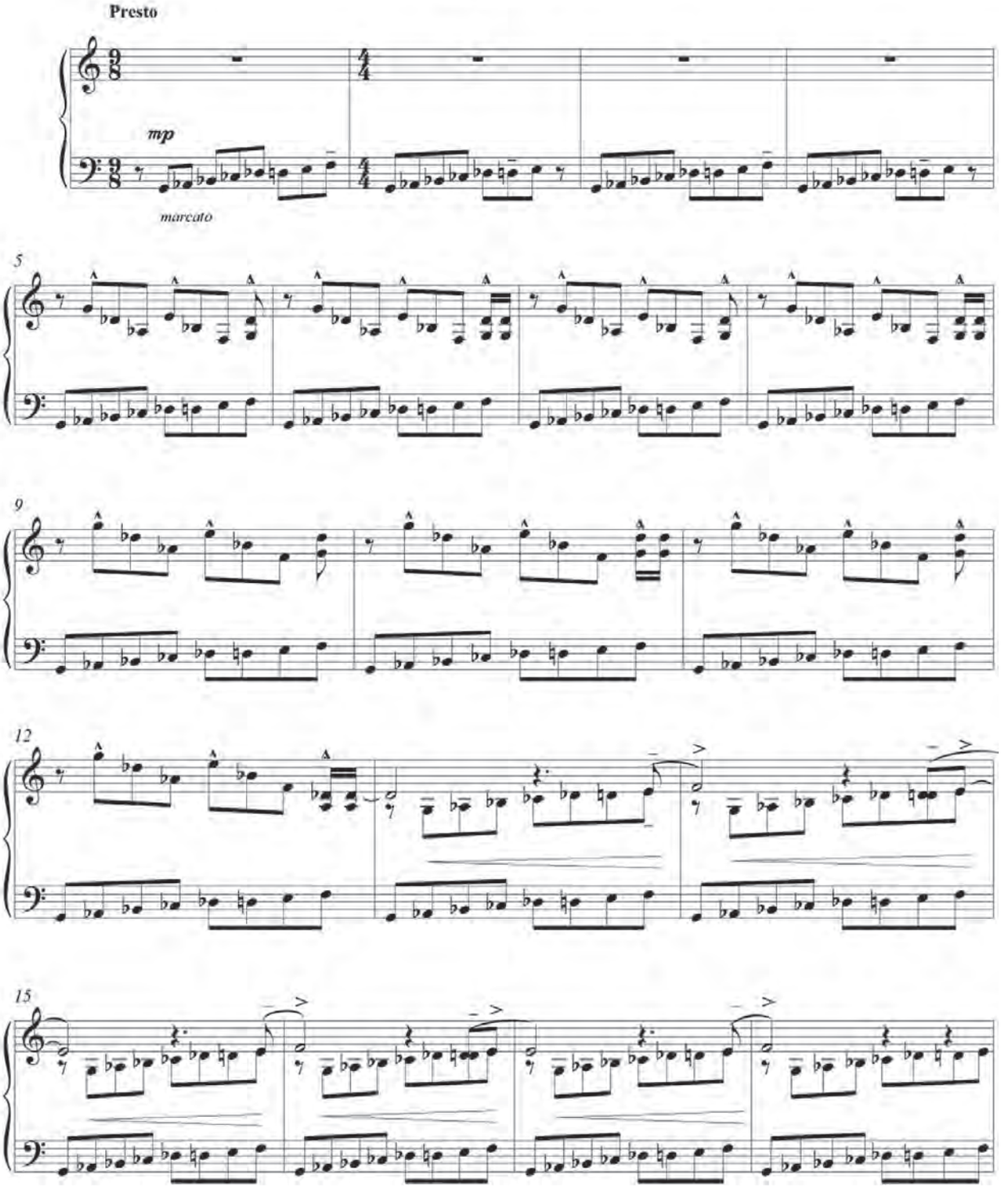
II
Pneumatikós

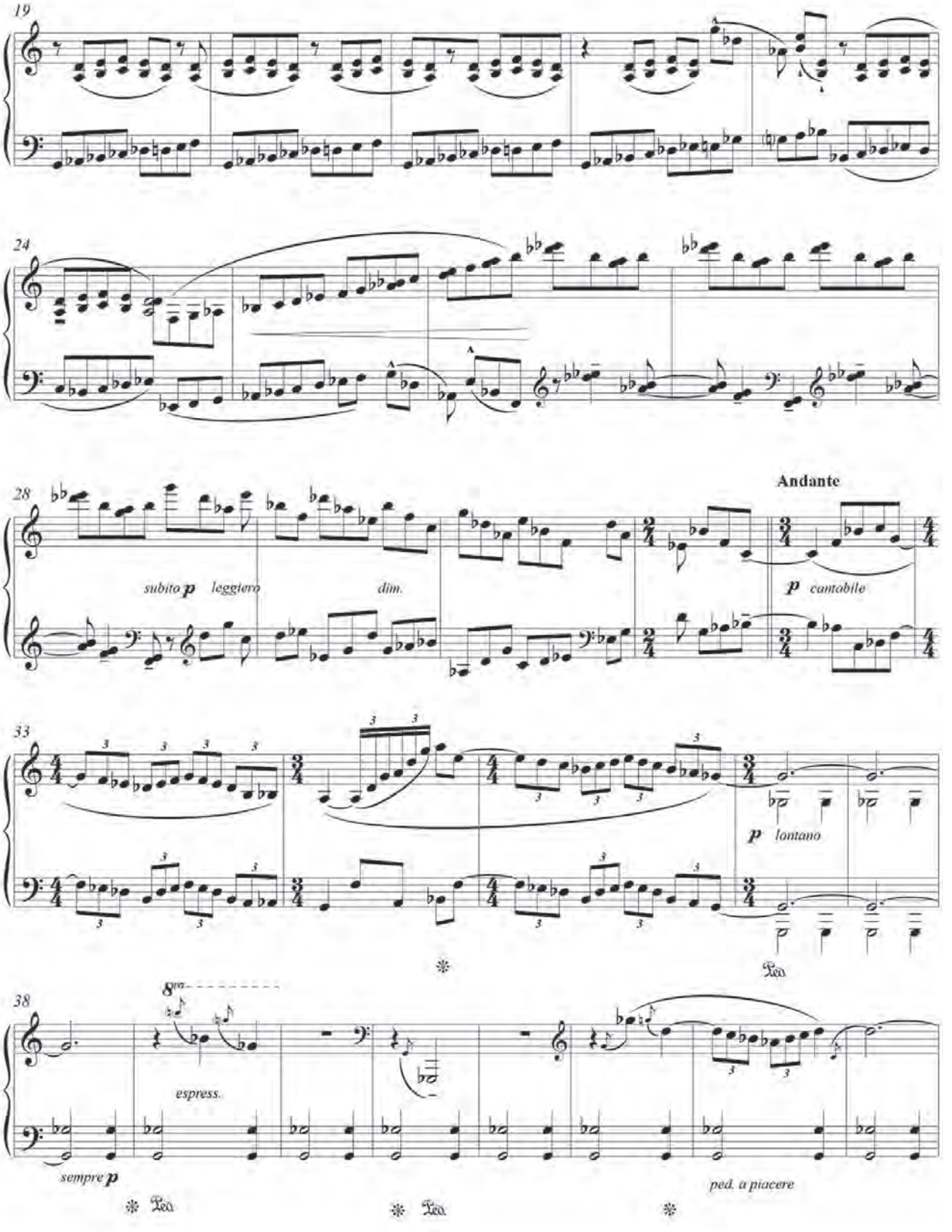


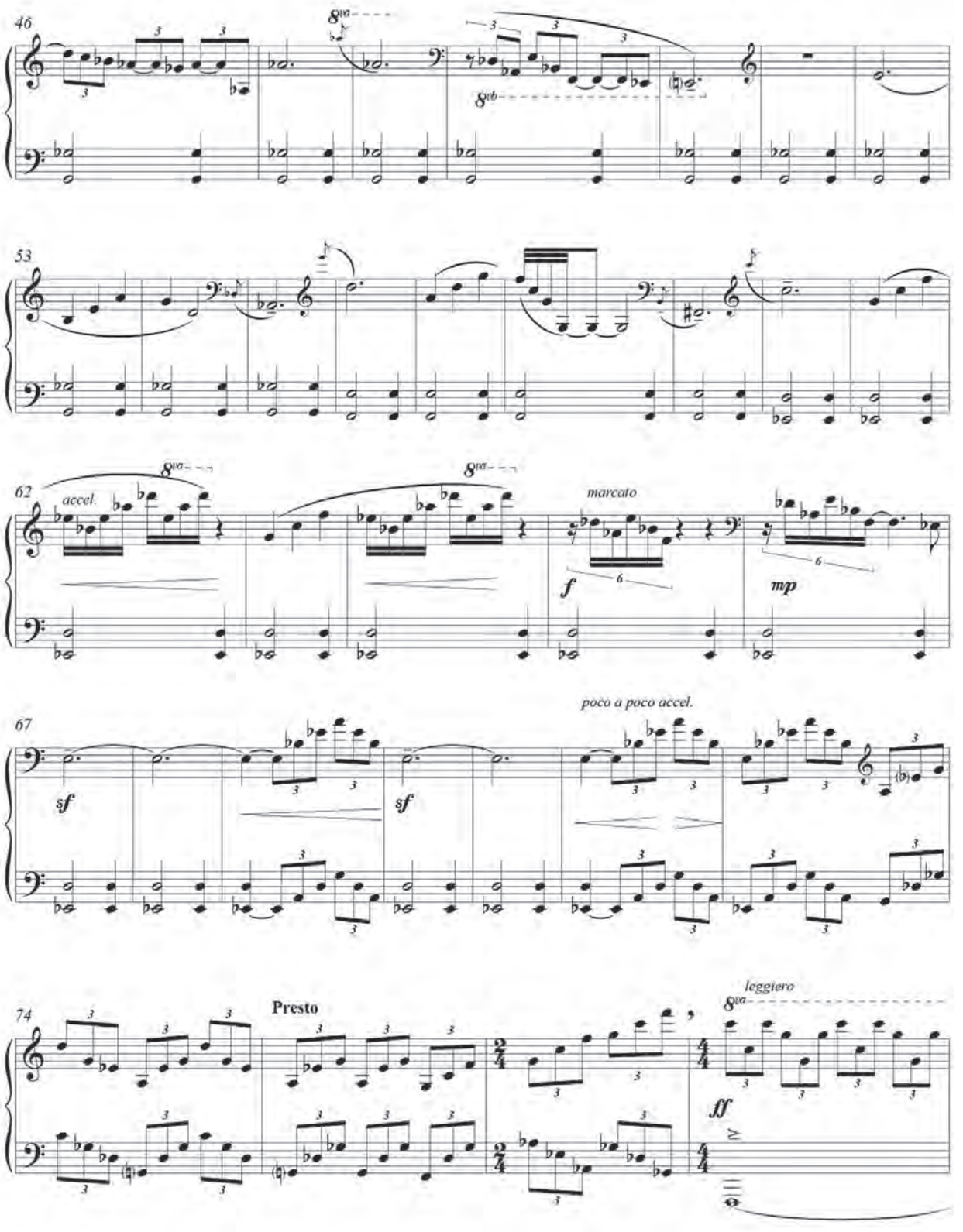

23
26
marcato
profundo
f
29
delicado
dim.
33

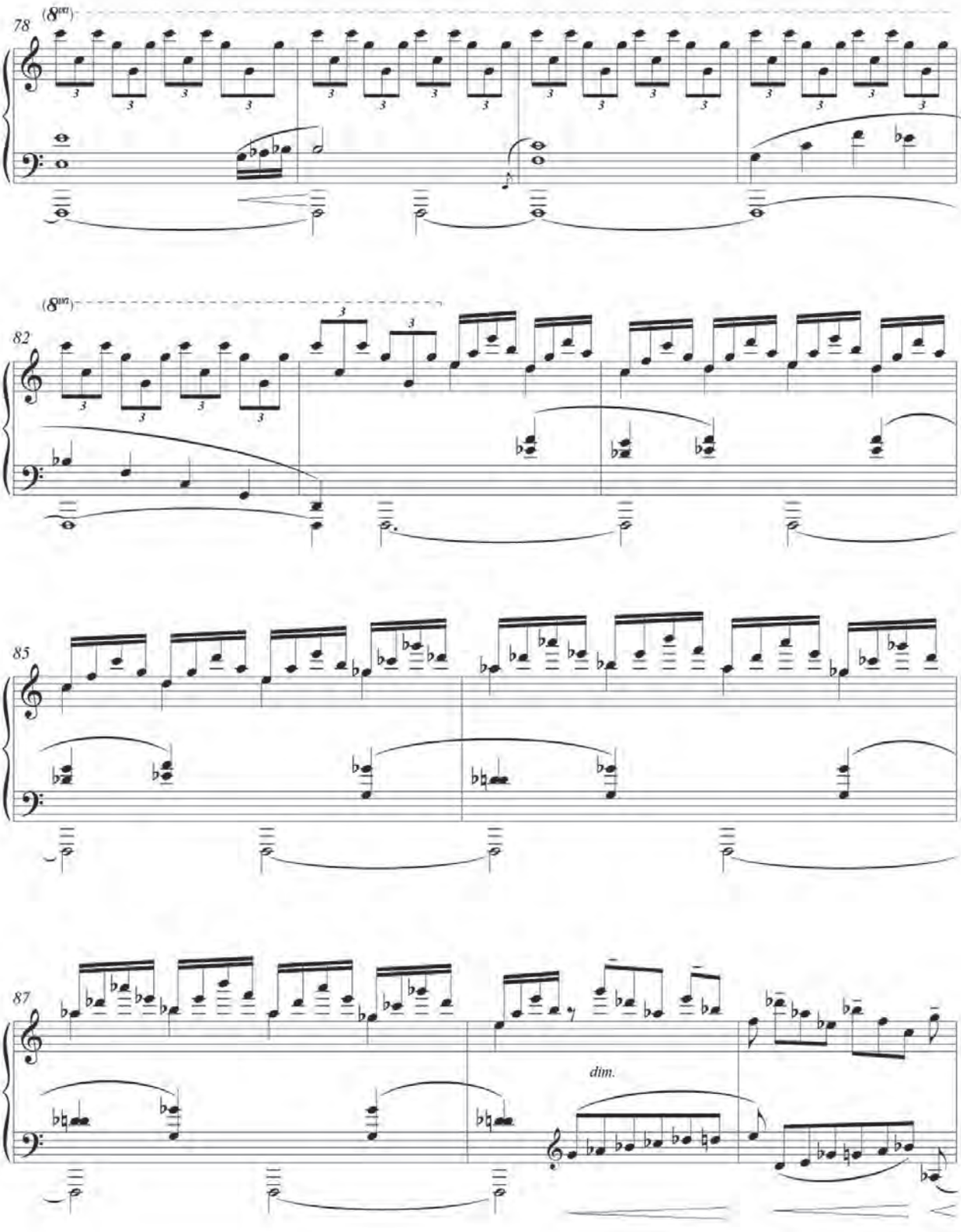

37
40
marcato
42
meno mosso
morendo
ppp

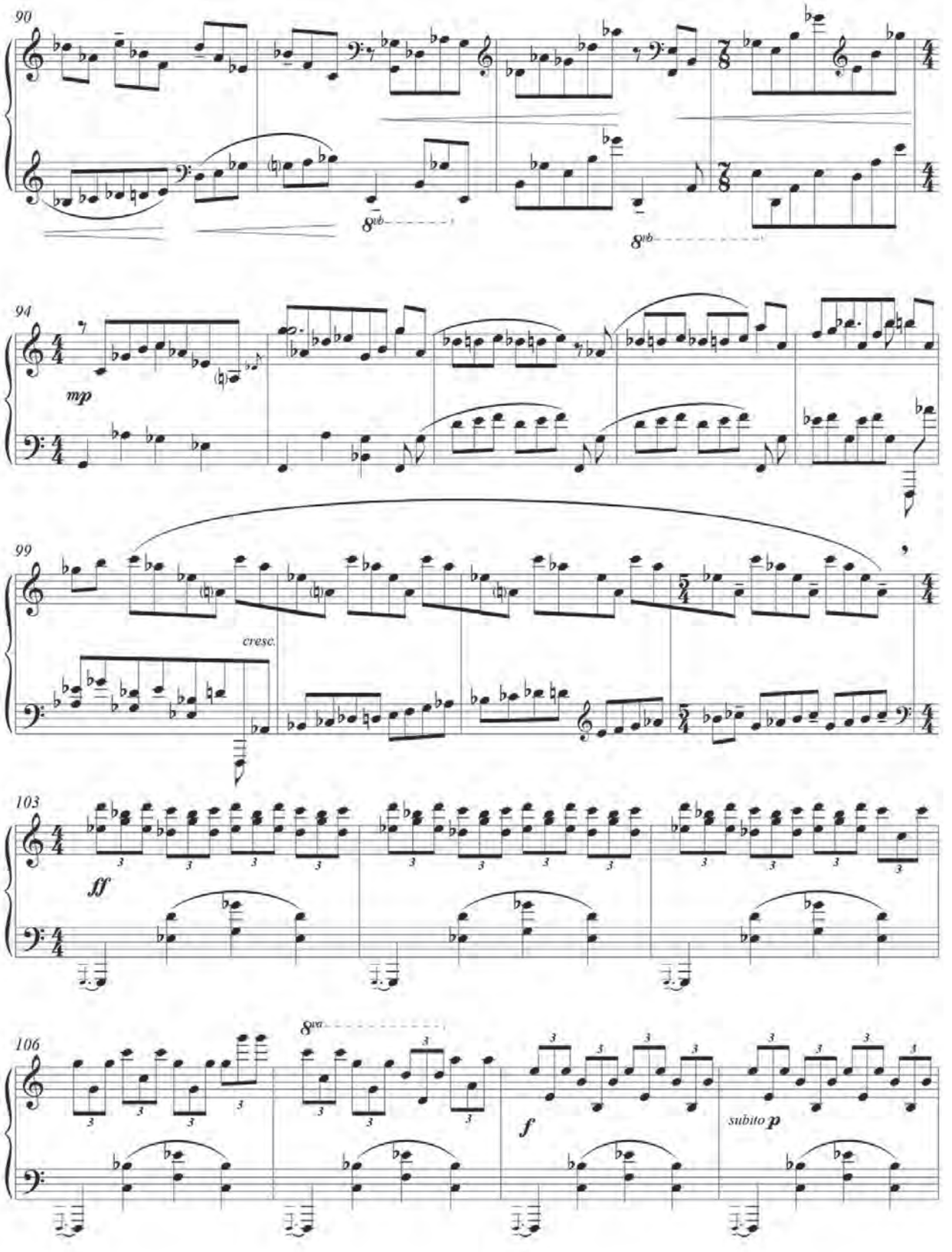
III
Siquikós

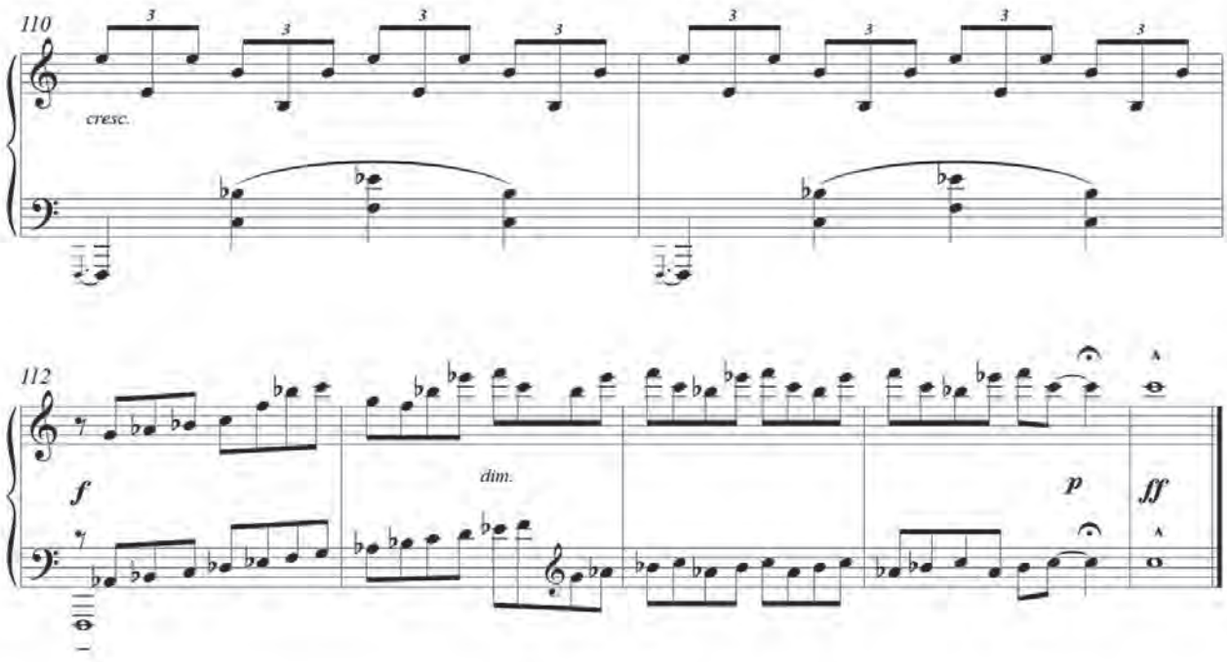



19
24
28
Andante
subito p leggiero
dim.
p cantabile
33
p lontano
Ped.
38
8va
espress.
sempre p
Ped.
Ped.
ped. a piacere


46
8va
8vb
53
62
8va
8va
accel.
marcato
f
mp
67
poco a poco accel.
sf
sf
74
Presto
leggiero
8va
ff


78
(8va)
82
(8va)
85
87
dim.


90
8vb
8vb
94
mp
99
cresc.
103
ff
106
8va
f
subito p


110
cresc.
112
f
dim.
p
fff

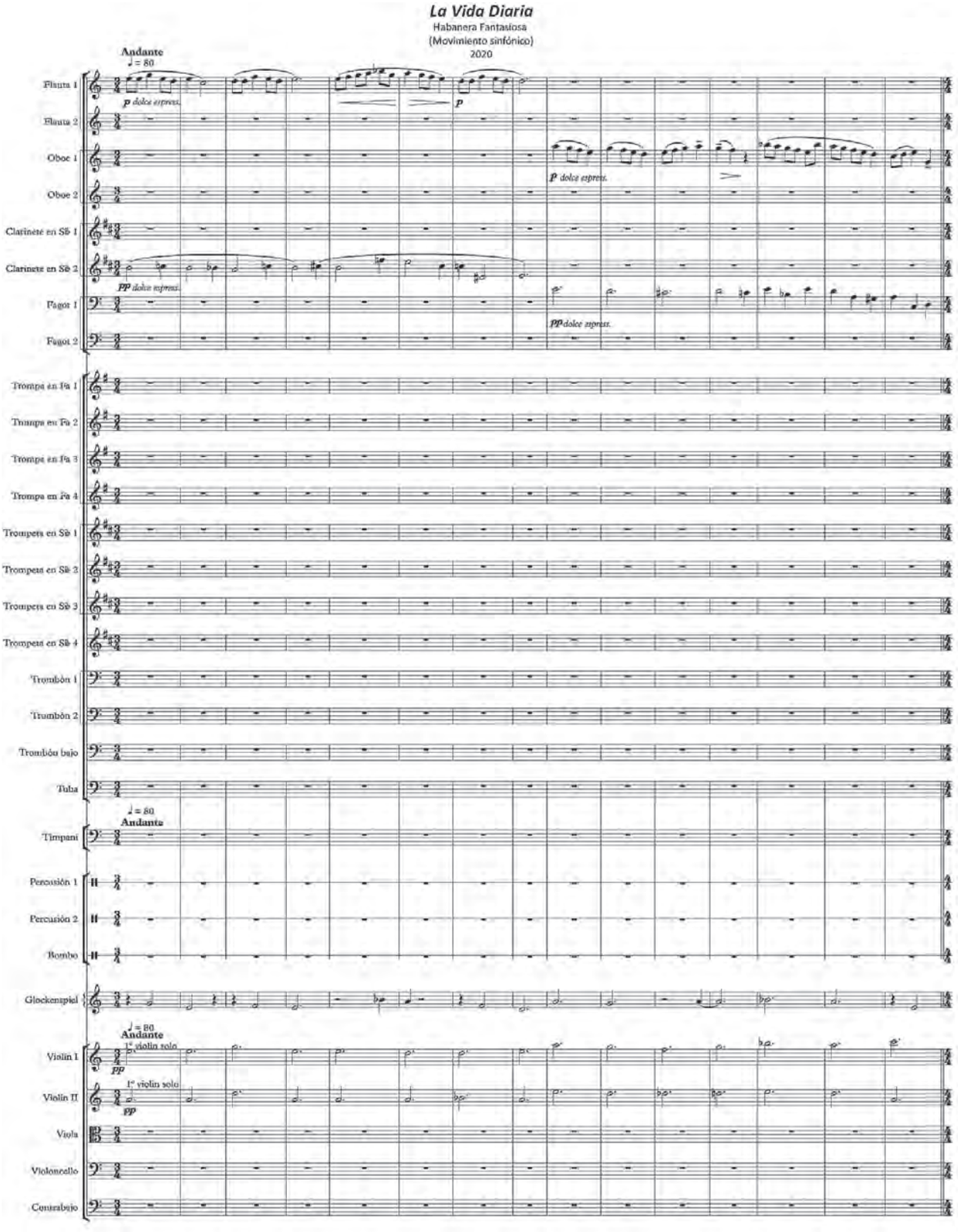
La vida diaria

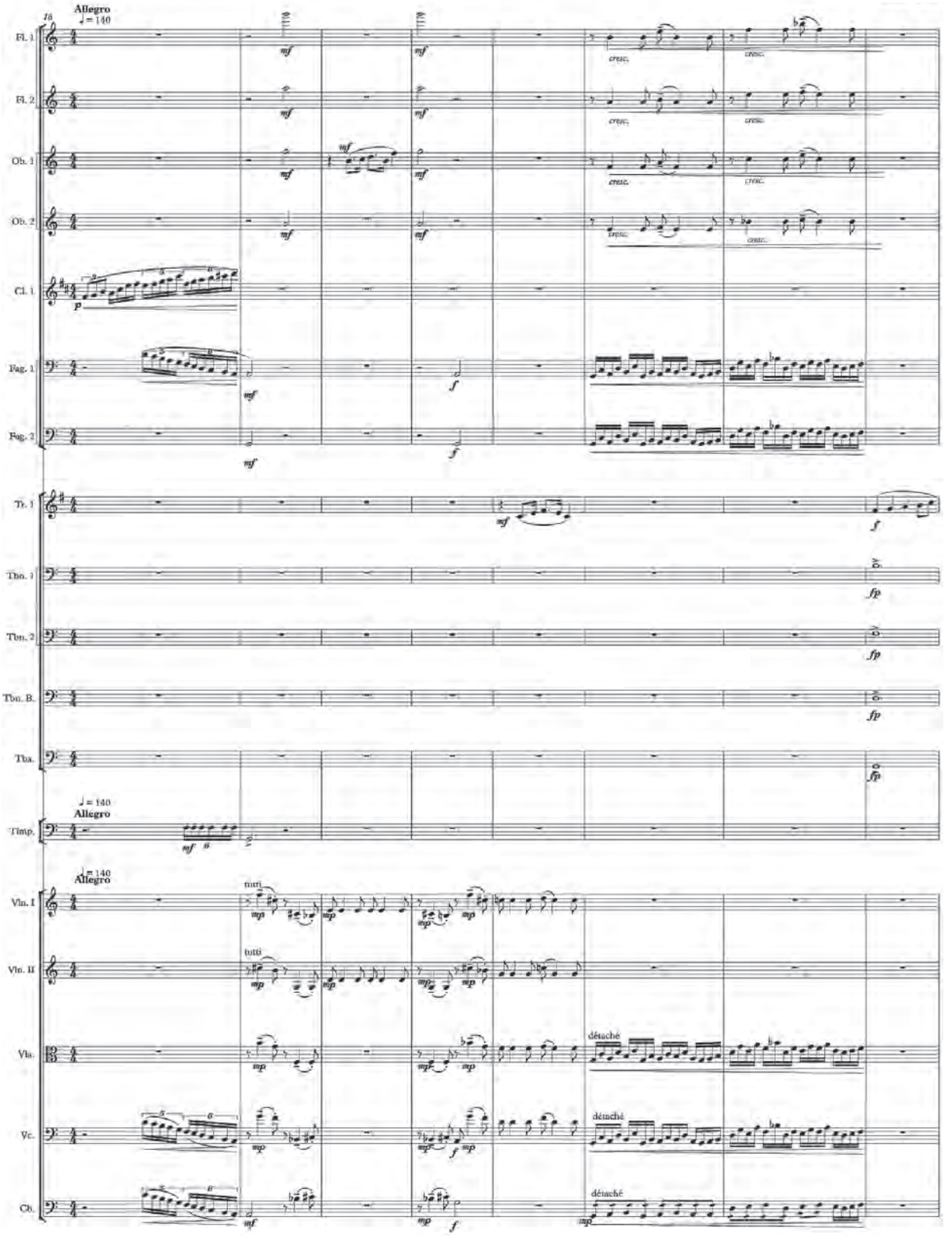
2020

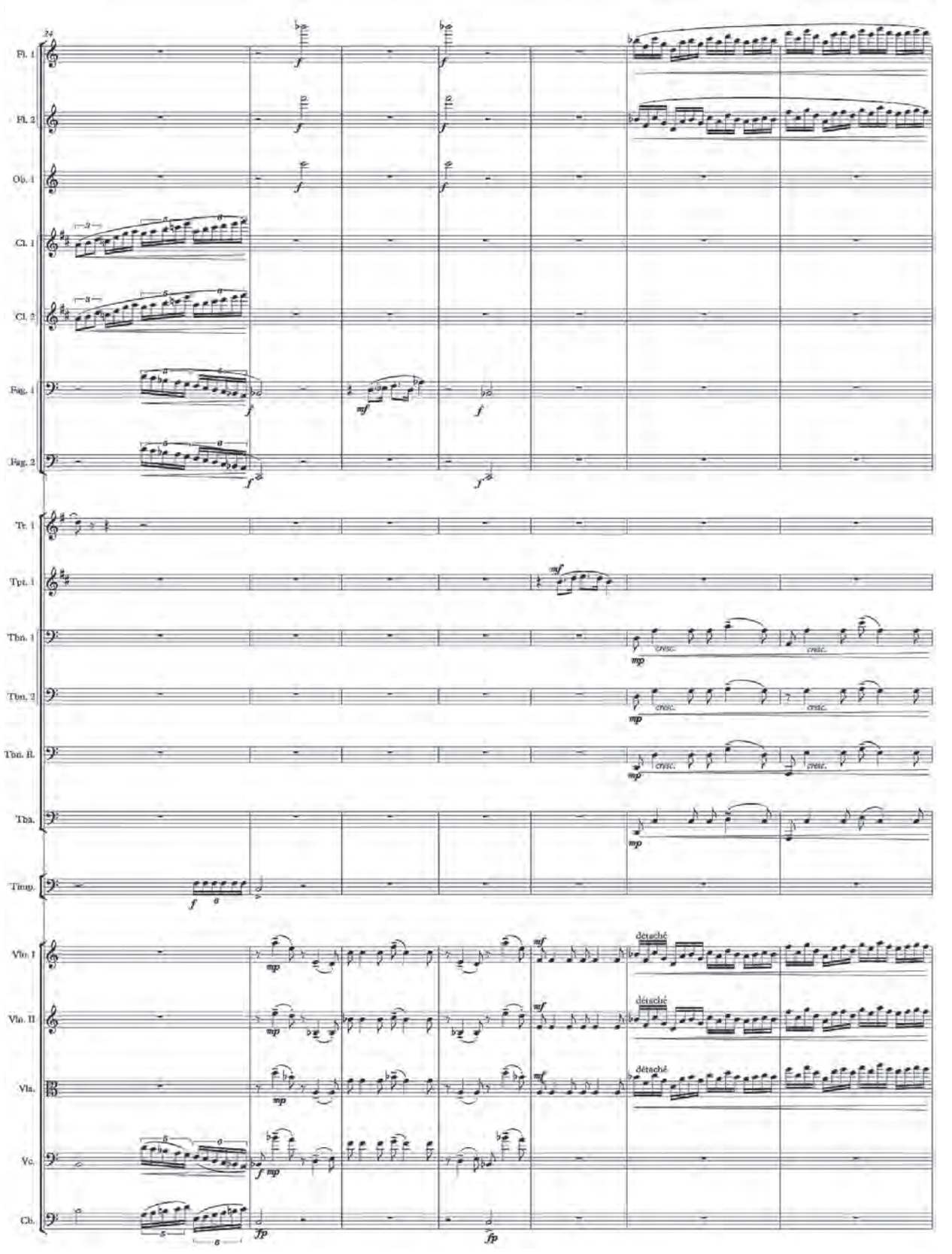
Roberto Valera Chamizo

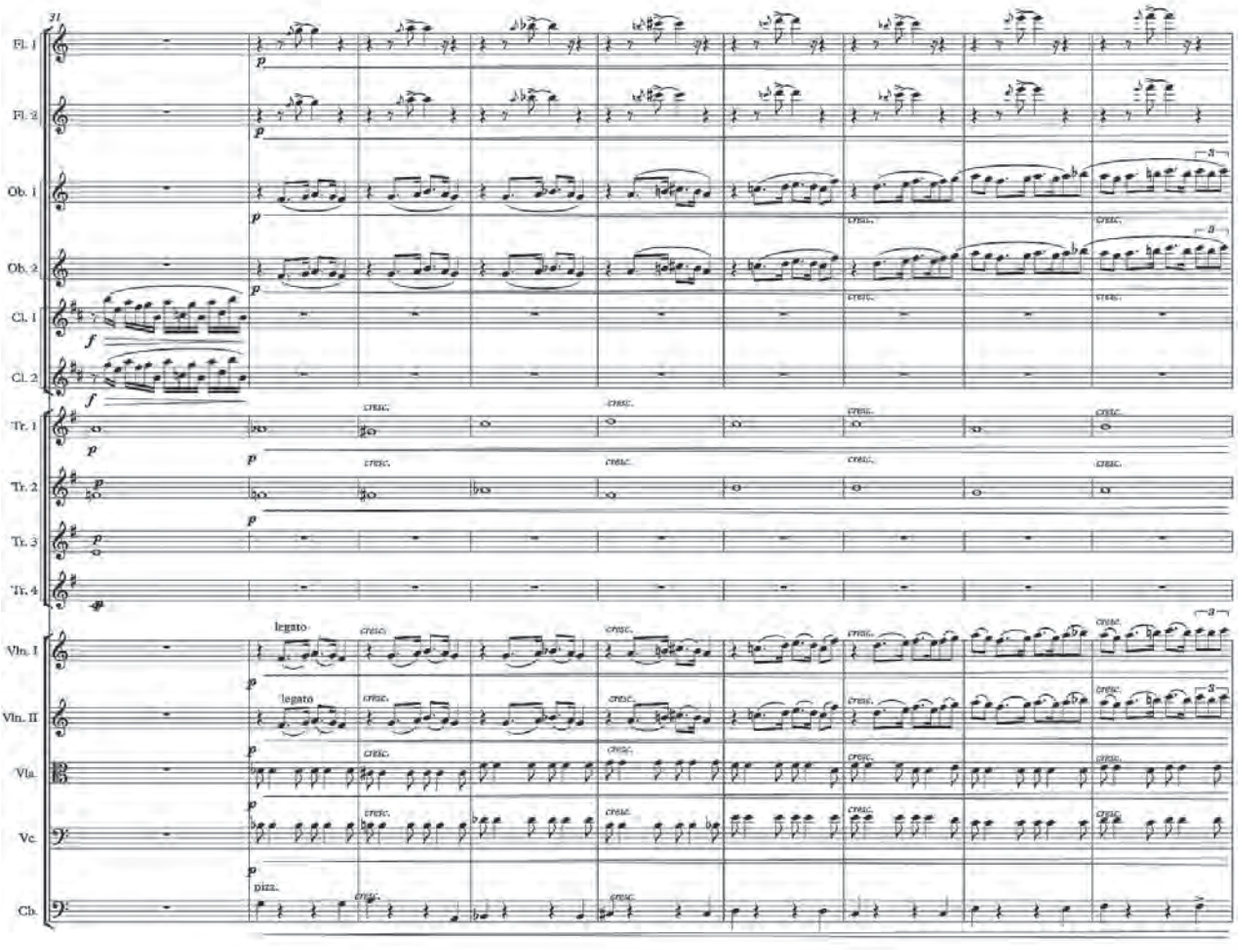
La vida diaria está llena de contrastes, de atmósferas distintas, de choques, de sorpresas. Es un peregrinar de ritmos donde siempre pasa algo. Puede que haya vidas que fluyan siempre iguales, tranquilas o agitadas, serenas o tormentosas, pero ese no es el caso de la vida en La Habana.

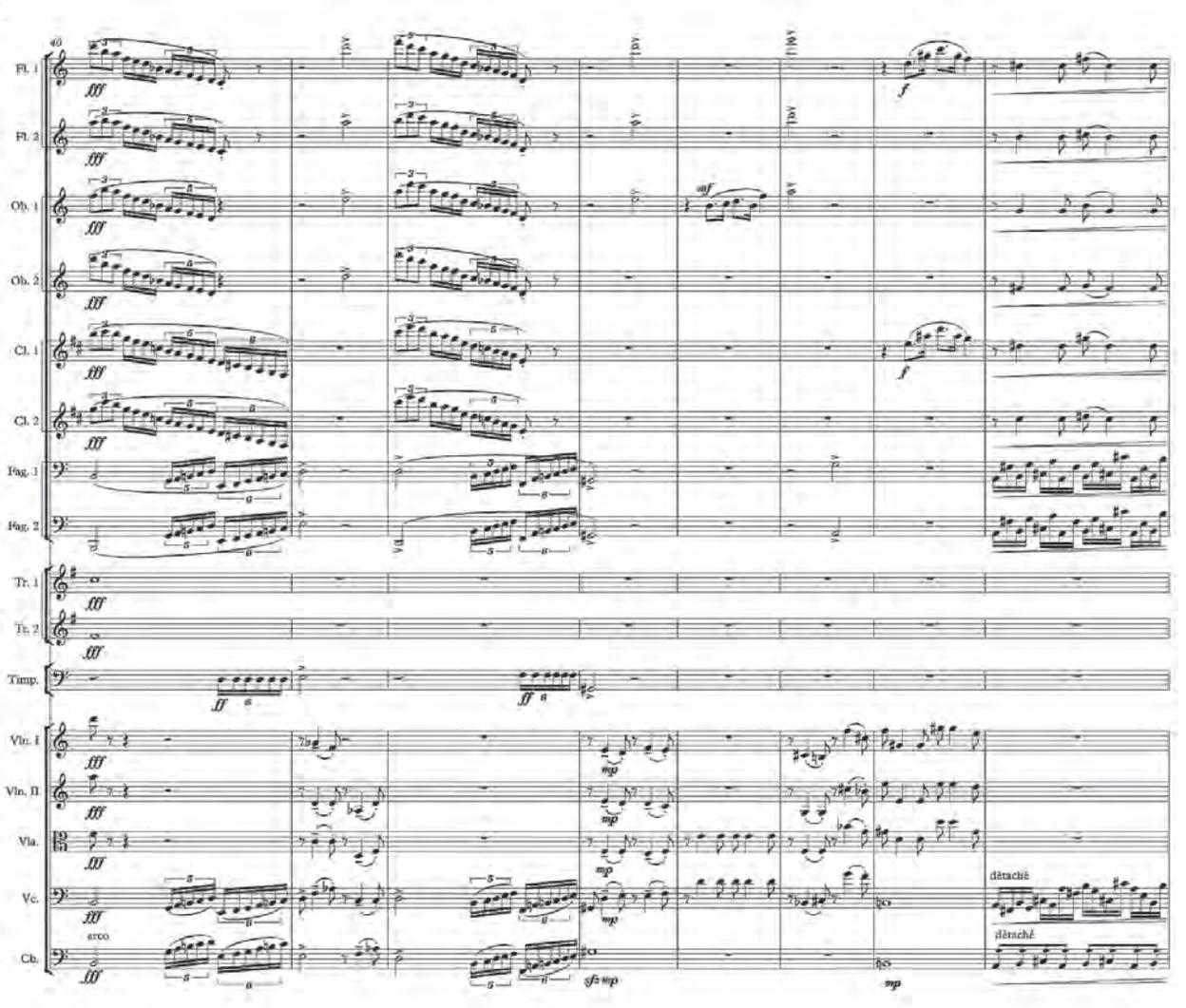
El núcleo principal de este movimiento sinfónico es una habanera, esa danza cubana de ritmo cadencioso que ha tentado a tantos creadores en Cuba y en el mundo. Ignacio Cervantes, White, Gonzalo Roig, Lecuona, María Teresa Vera, Matamoros, Sánchez de Fuentes…; Bizet, Brahms, Debussy, Iradier, Falla, Ravel, Albéniz, Chabrier, Aubert… Pero una habanera 'fantasiosa', como una Flora de Portocarrero, que viaja de ida y vuelta entre Cuba y España, puede nacer callada de una nostálgica canción de cuna de aliento suramericano, transformarse en aventura épica y concluir brillante en fogosa danza afrocubana.

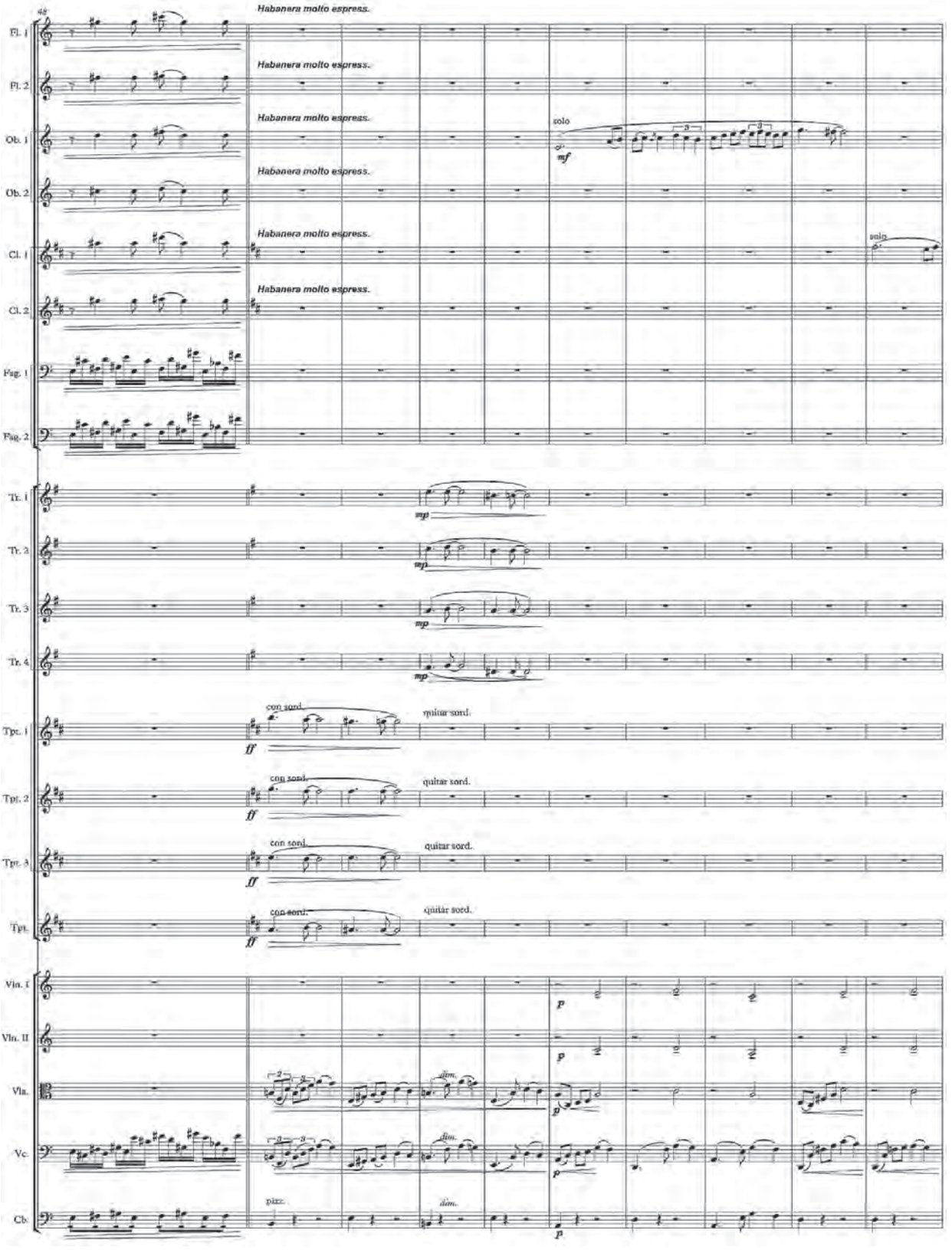

La Vida Diaria
Habanera Fantasiosa
(Movimiento sinfónico)
2020
Andante
♩ = 80
Flauta 1
Flauta 2
Oboe 1
Oboe 2
Clarinete en Sb 1
Clarinete en Sb 2
Fagot 1
Fagot 2
Trompa en Fa 1
Trompa en Fa 2
Trompa en Fa 3
Trompa en Fa 4
Trompeta en Sb 1
Trompeta en Sb 2
Trompeta en Sb 3
Trompeta en Sb 4
Trombón 1
Trombón 2
Trombón bajo
Tuba
Timpani
Percusión 1
Percusión 2
Bombo
Glockenspiel
Violín I
Violín II
Viola
Violoncello
Contrabajo
p dolce espress.
pp dolce espress.
1º violín solo

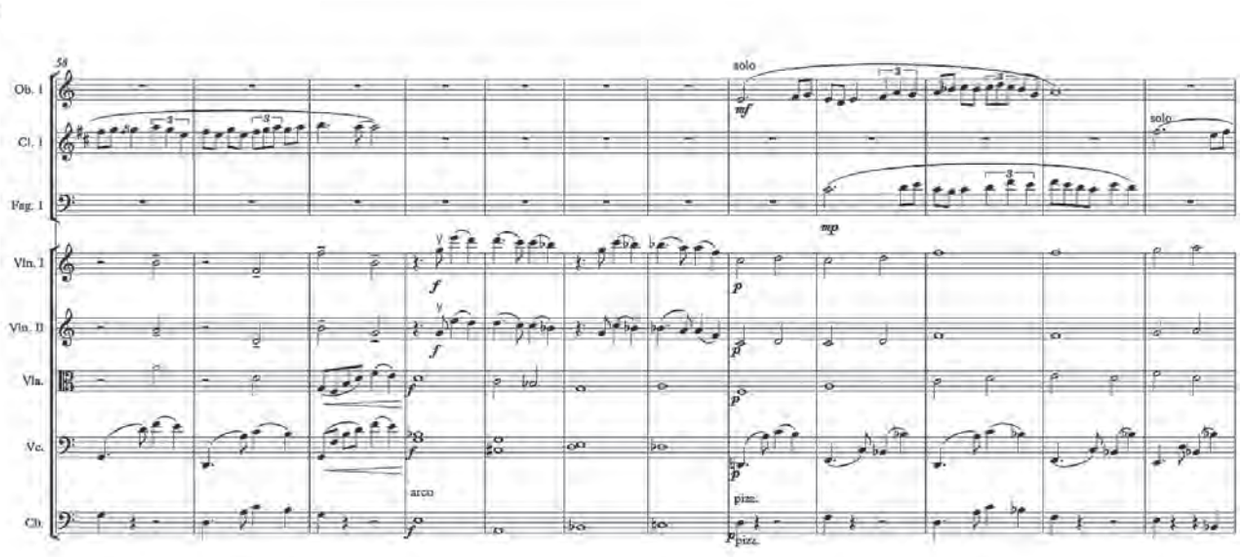

Allegro
♩ = 140
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Fag. 1
Fag. 2
Tr. 1
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. B.
Tba.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
tutti
détaché

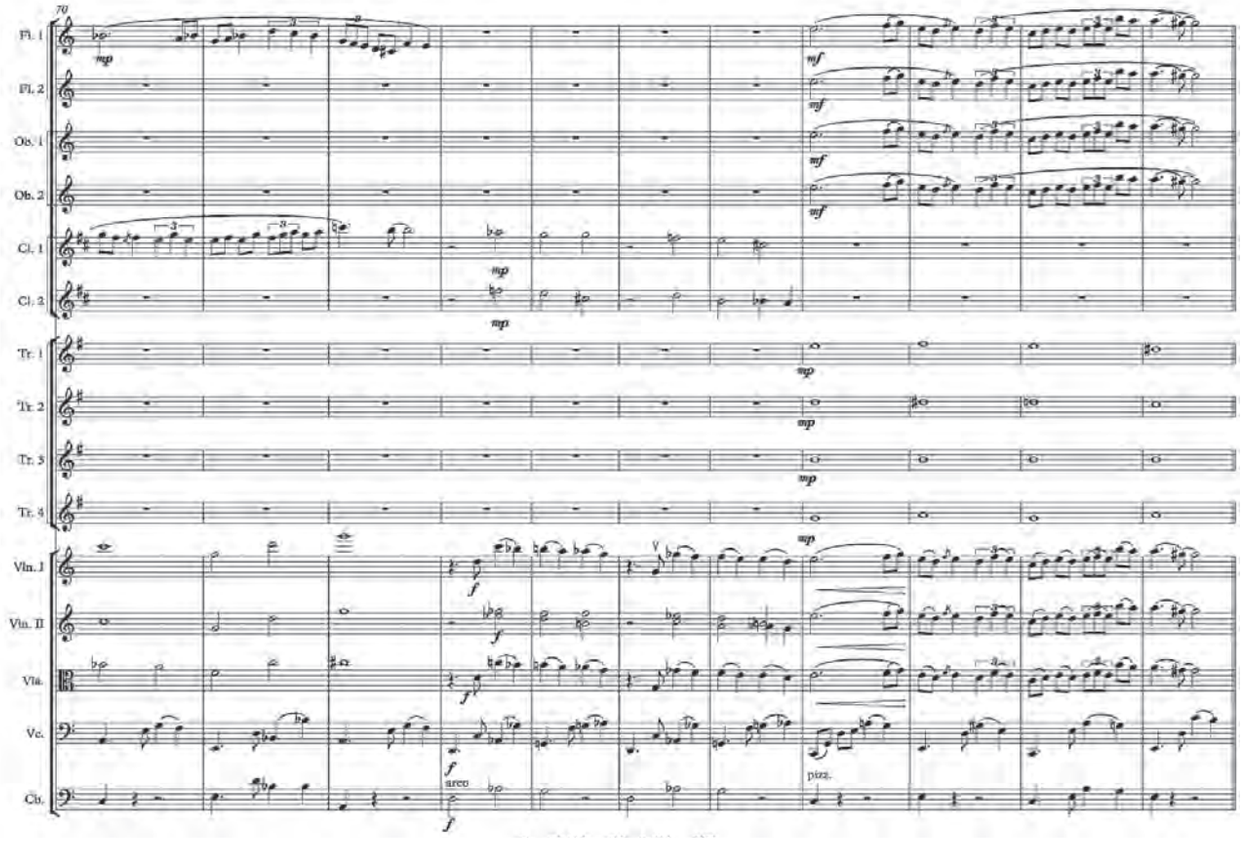

24
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Cl. 1
Cl. 2
Fag. 1
Fag. 2
Tr. 1
Tpt. 1
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. B.
Tba.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
cresc.
détaché

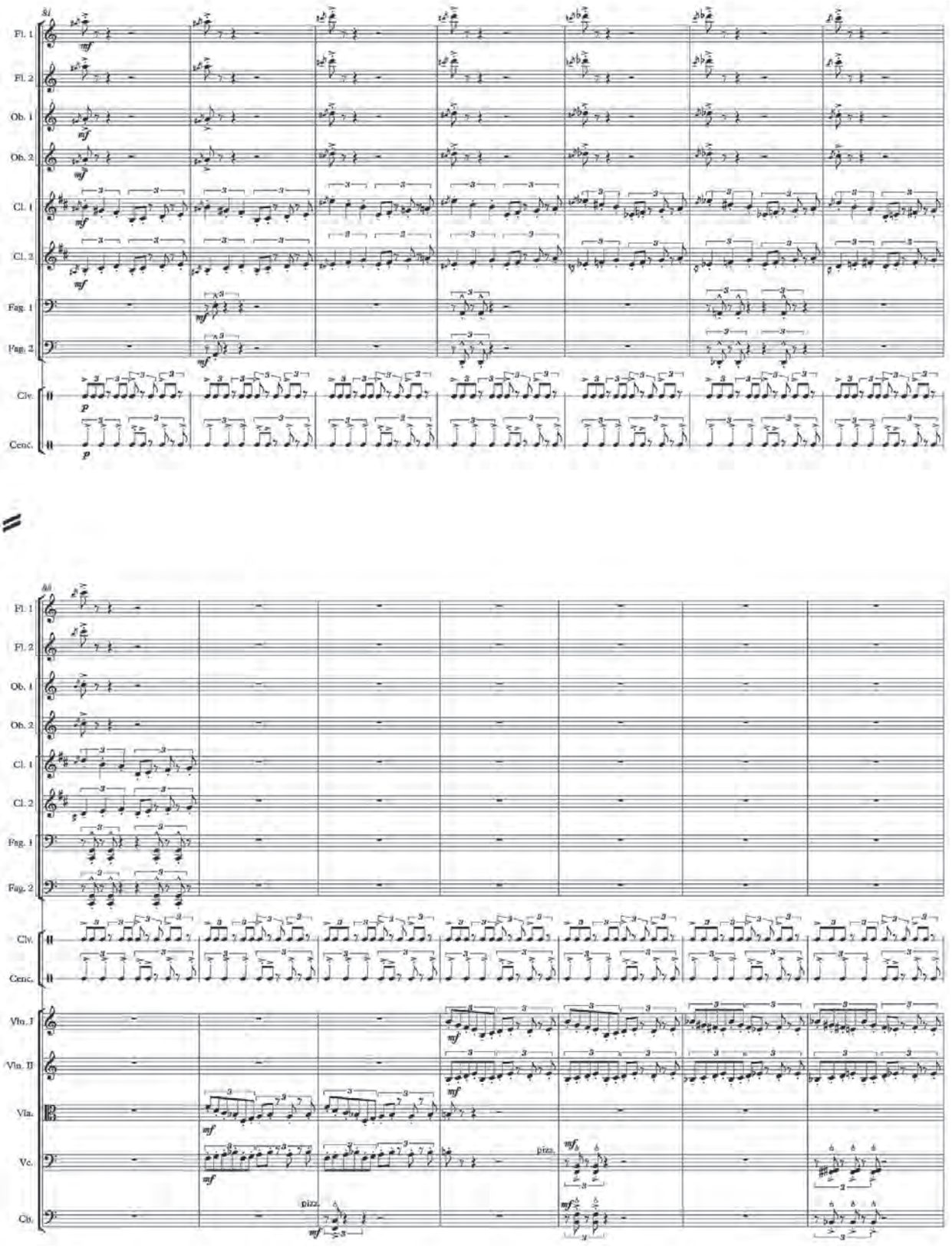

31
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Tr. 1
Tr. 2
Tr. 3
Tr. 4
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
legato
pizz.

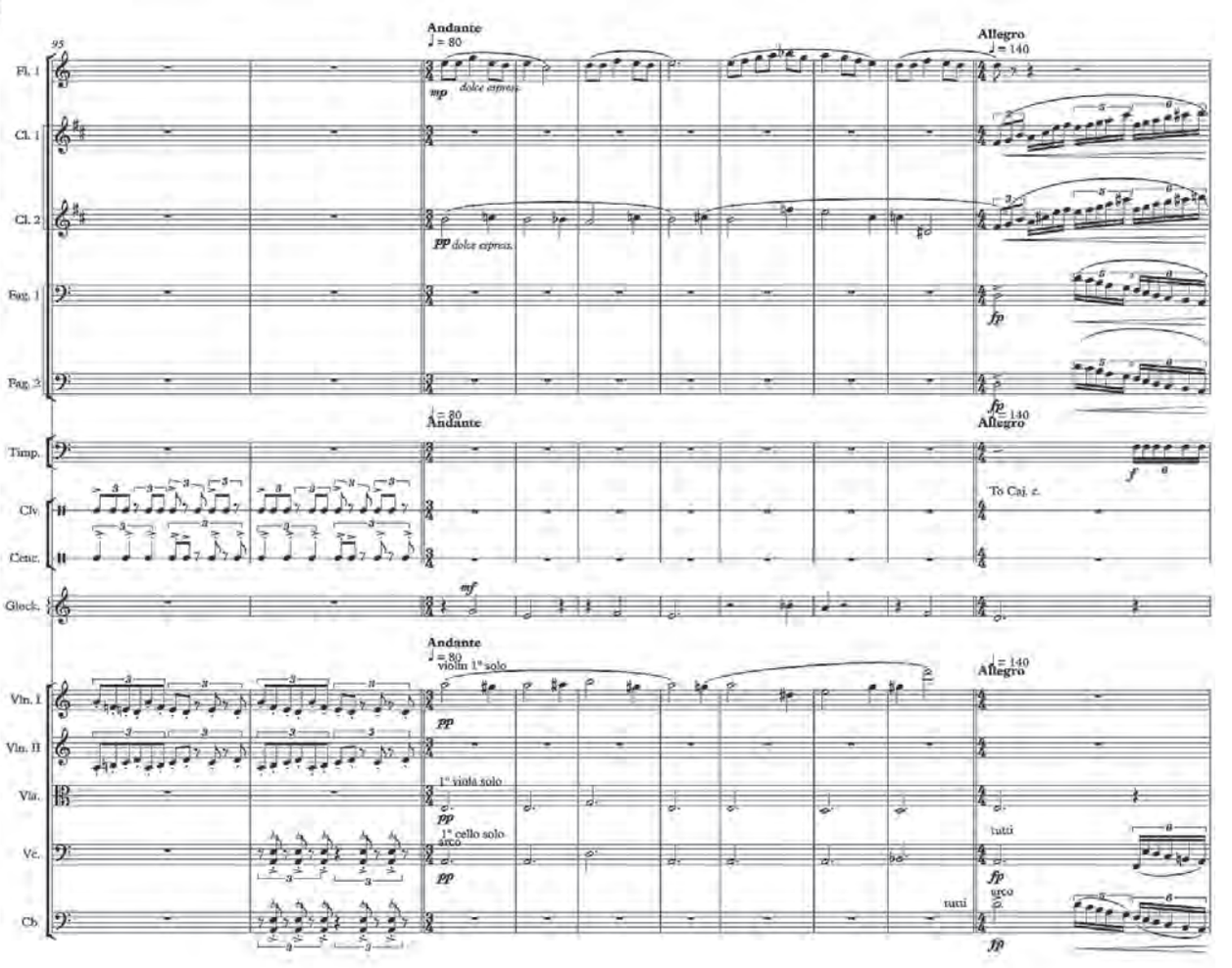

40
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Fag. 1
Fag. 2
Tr. 1
Tr. 2
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
arco
détaché
détaché

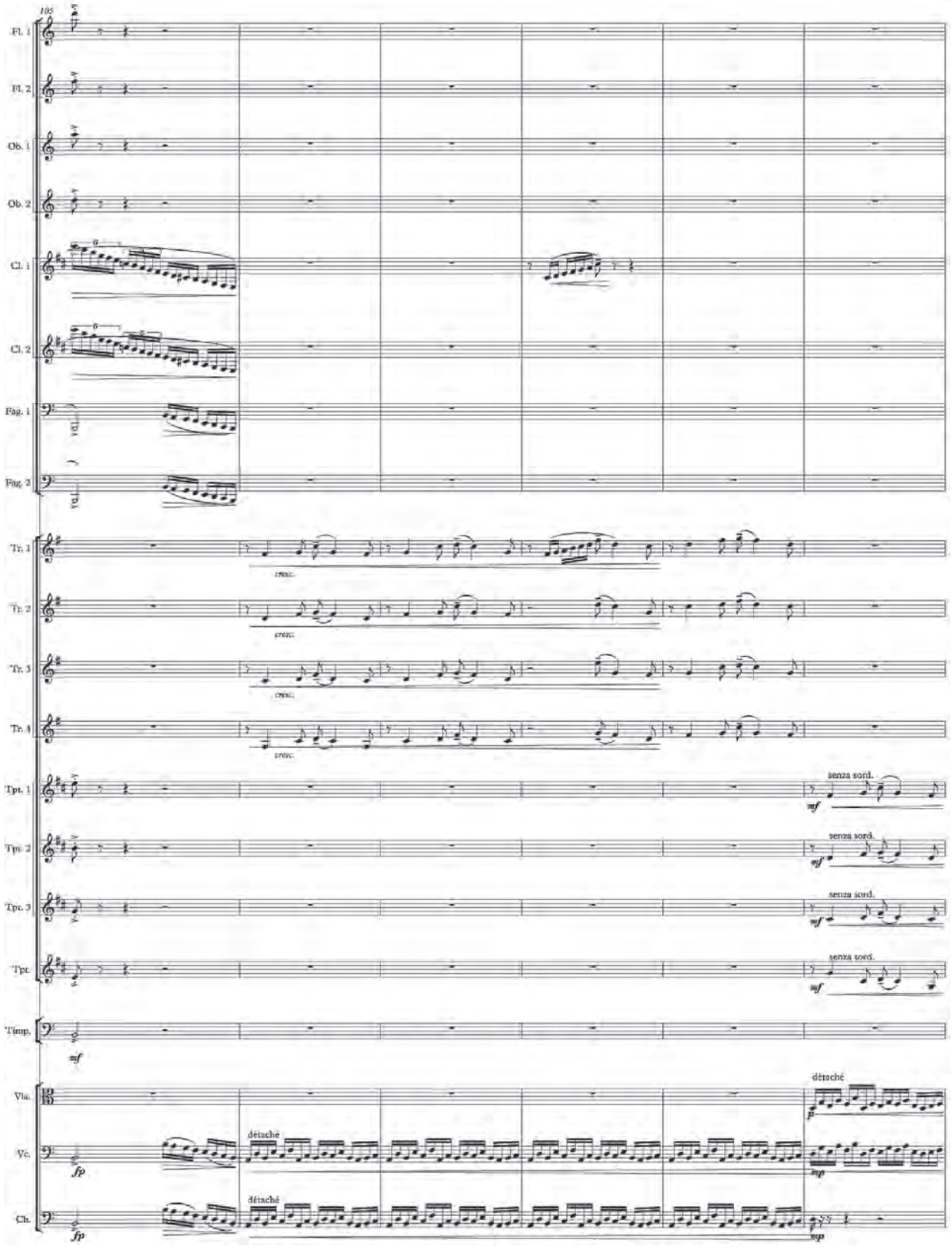

Habanera molto espress.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Fag. 1
Fag. 2
solo
mf
Tr. 1
Tr. 2
Tr. 3
Tr. 4
mp
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt.
con sord.
quitar sord.
ff
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
p
dim.
pizz.

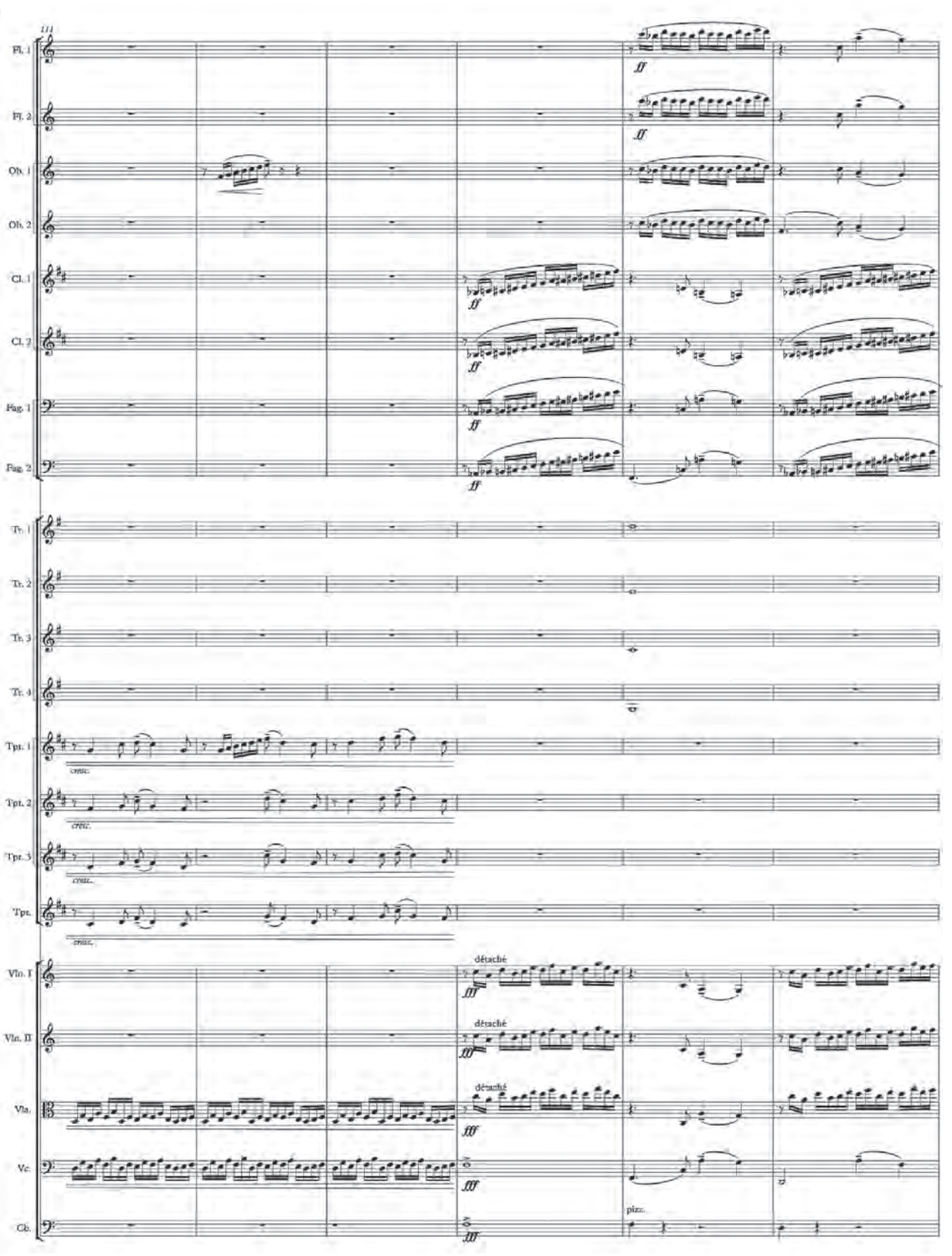

58
Ob. I
Cl. I
Fag. I
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
solo
mf
solo
mp
f
p
arco
pizz.

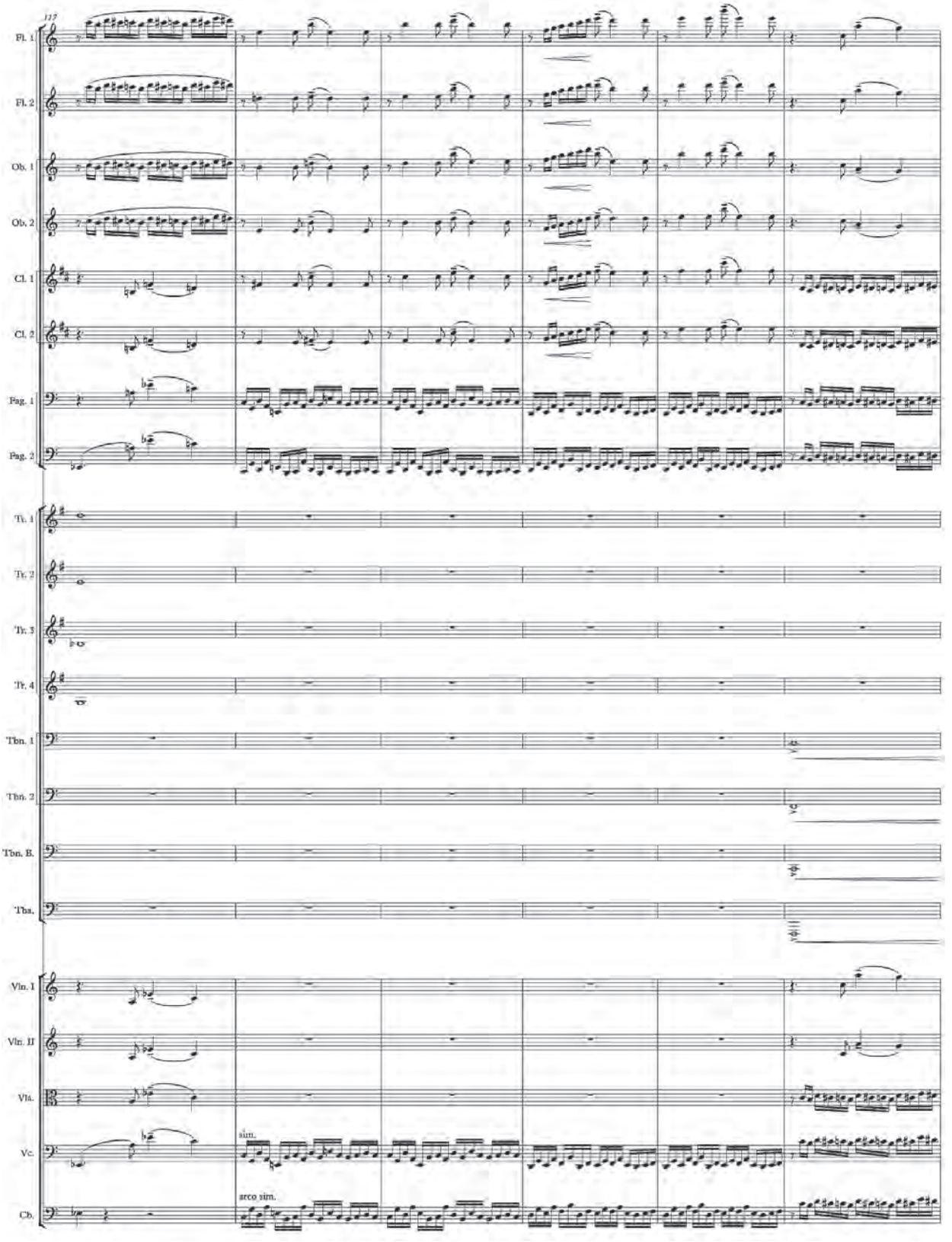

70
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Tr. 1
Tr. 2
Tr. 3
Tr. 4
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mp
mf
f
arco
pizz.

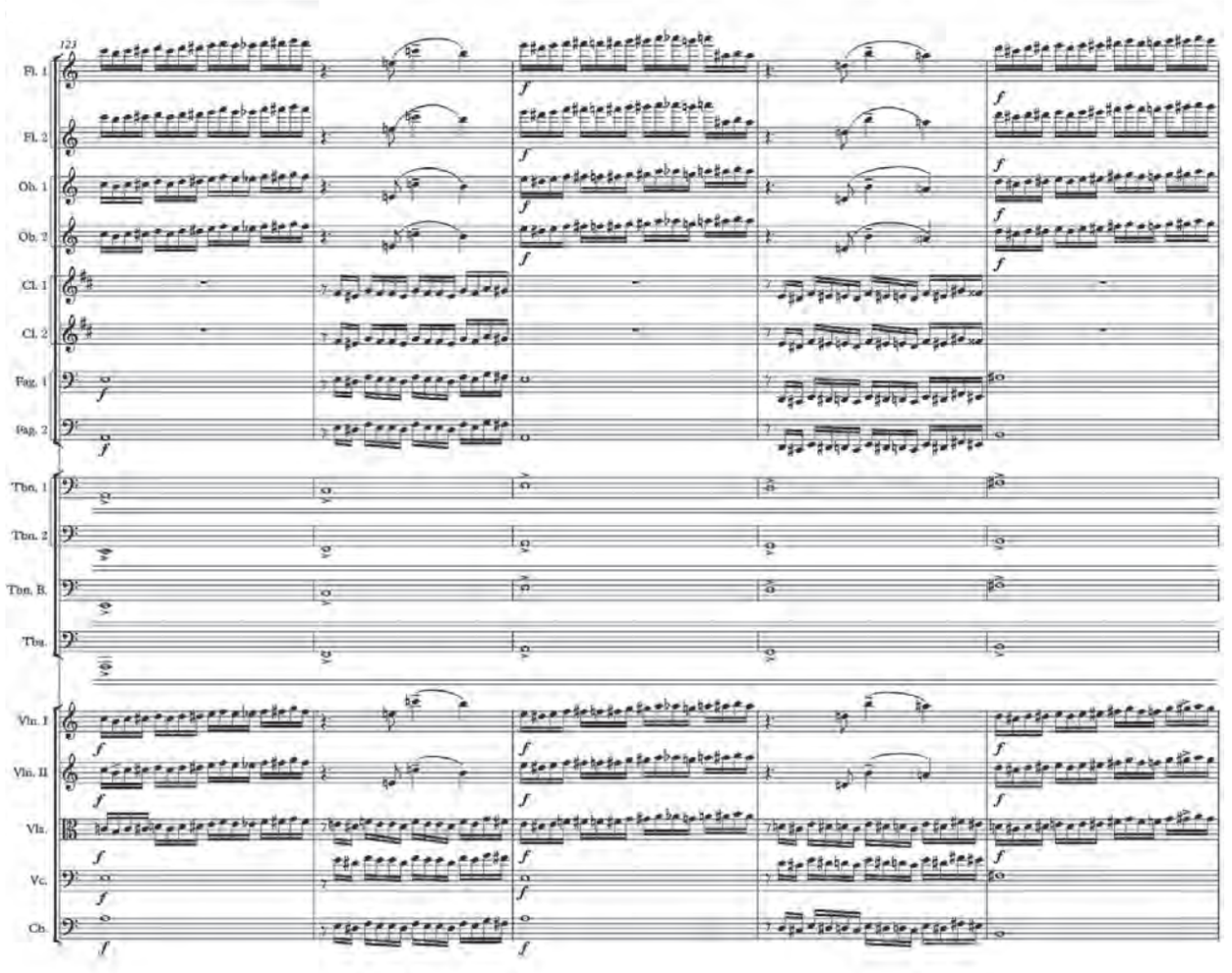

Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Fag. 1
Fag. 2
Clv.
Cenc.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
pizz.

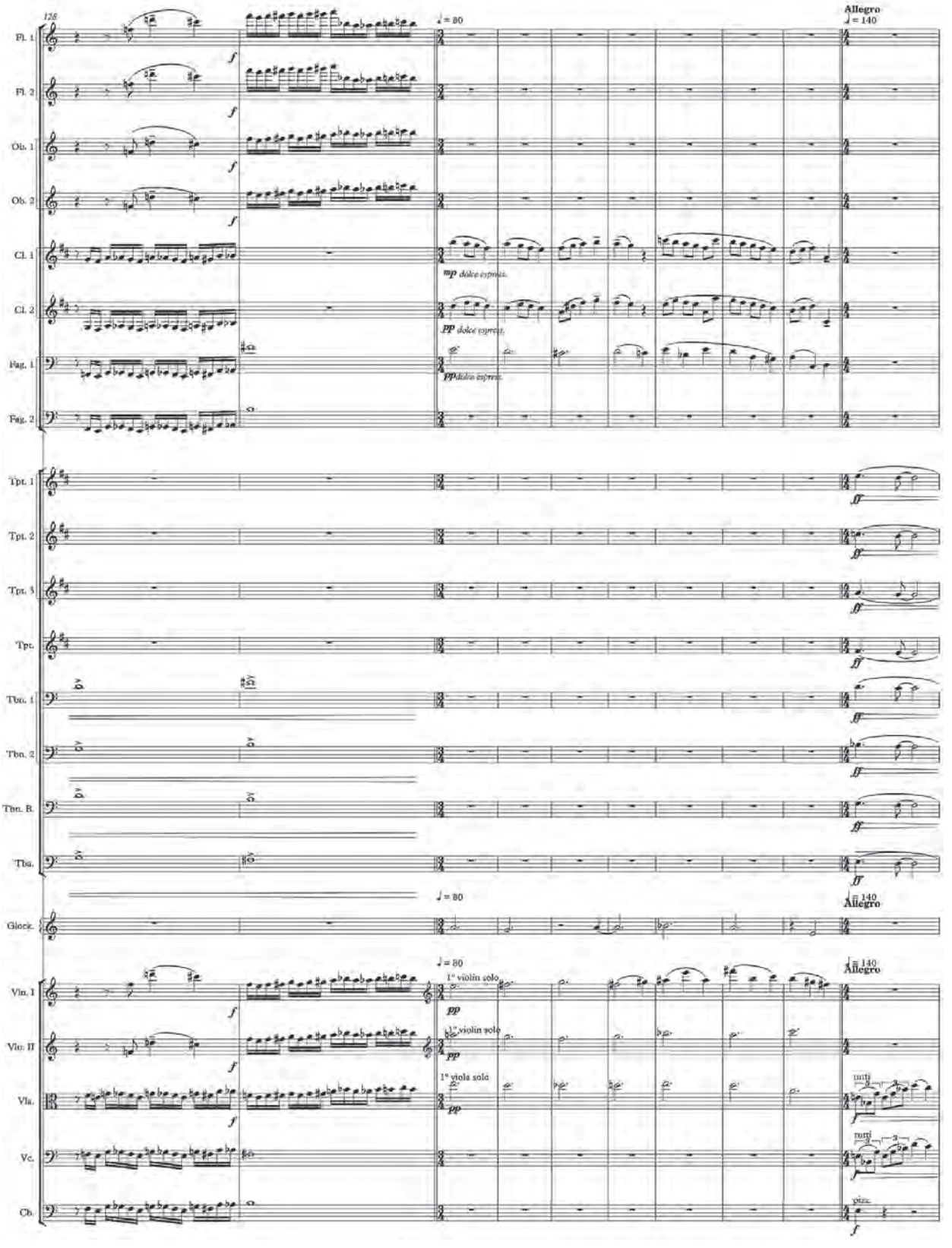

Andante
♩ = 80
Allegro
♩ = 140
Fl. 1
Cl. 1
Cl. 2
Fag. 1
Fag. 2
Timp.
Clv.
Cenc.
Glock.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mp dolce espress.
pp dolce espress.
fp
mf
f
To Caj. c.
violin 1° solo
pp
1° viola solo
1° cello solo
arco
tutti

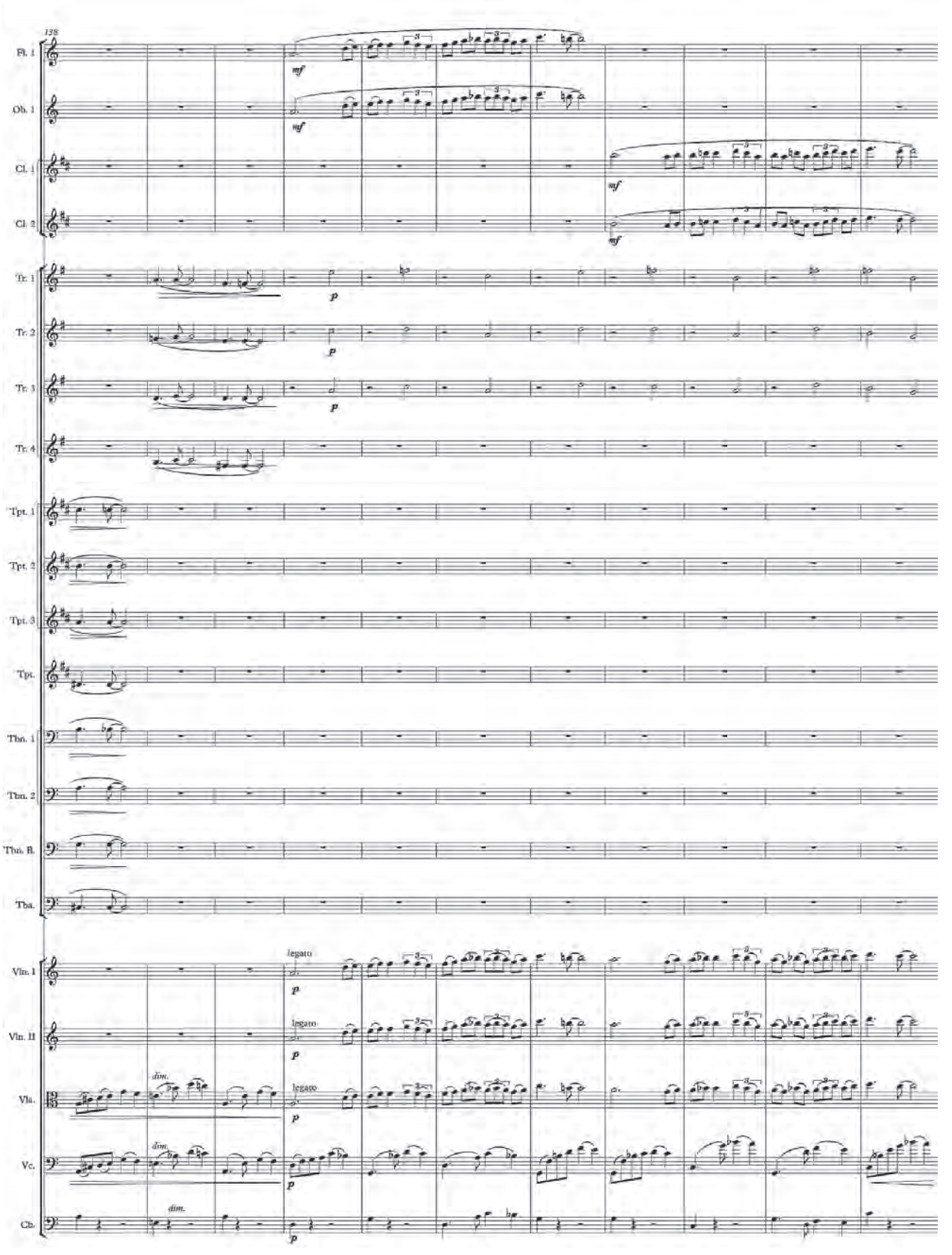

105
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Fag. 1
Fag. 2
Tr. 1
Tr. 2
Tr. 3
Tr. 4
cresc.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt.
senza sord.
mf
Timp.
Vla.
Vc.
Cb.
détaché
fp
mp

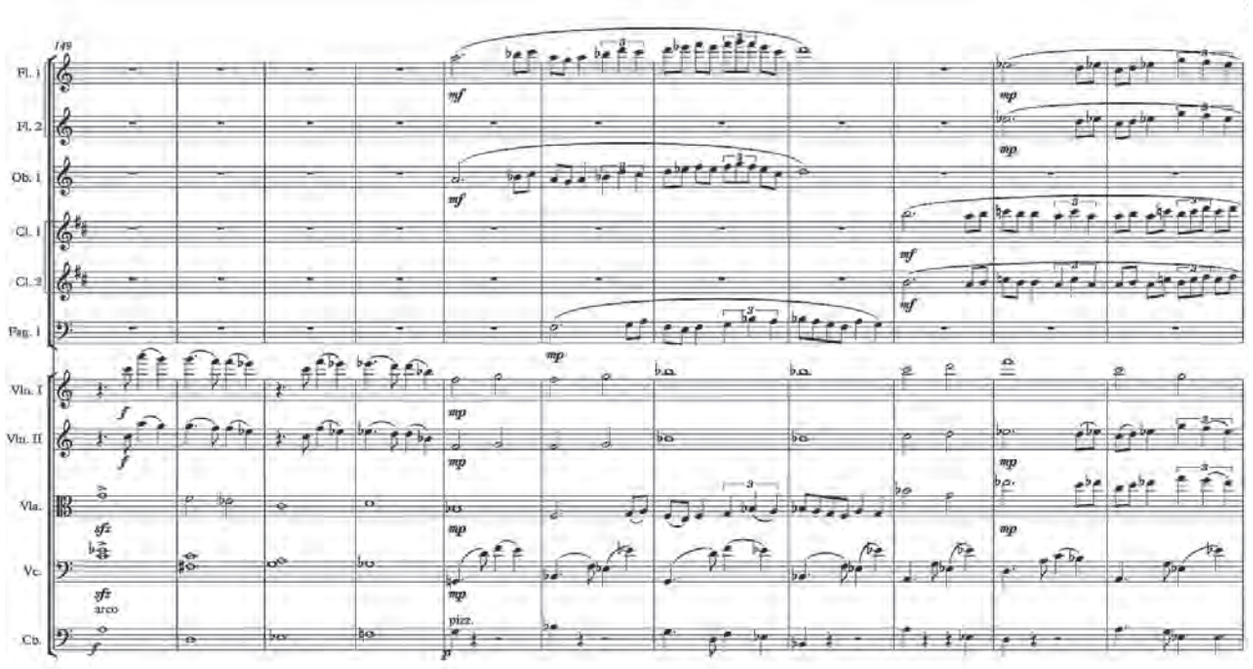

111
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Fag. 1
Fag. 2
Tr. 1
Tr. 2
Tr. 3
Tr. 4
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpr. 3
Tpt.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
ff
cresc.
détaché
pizz.

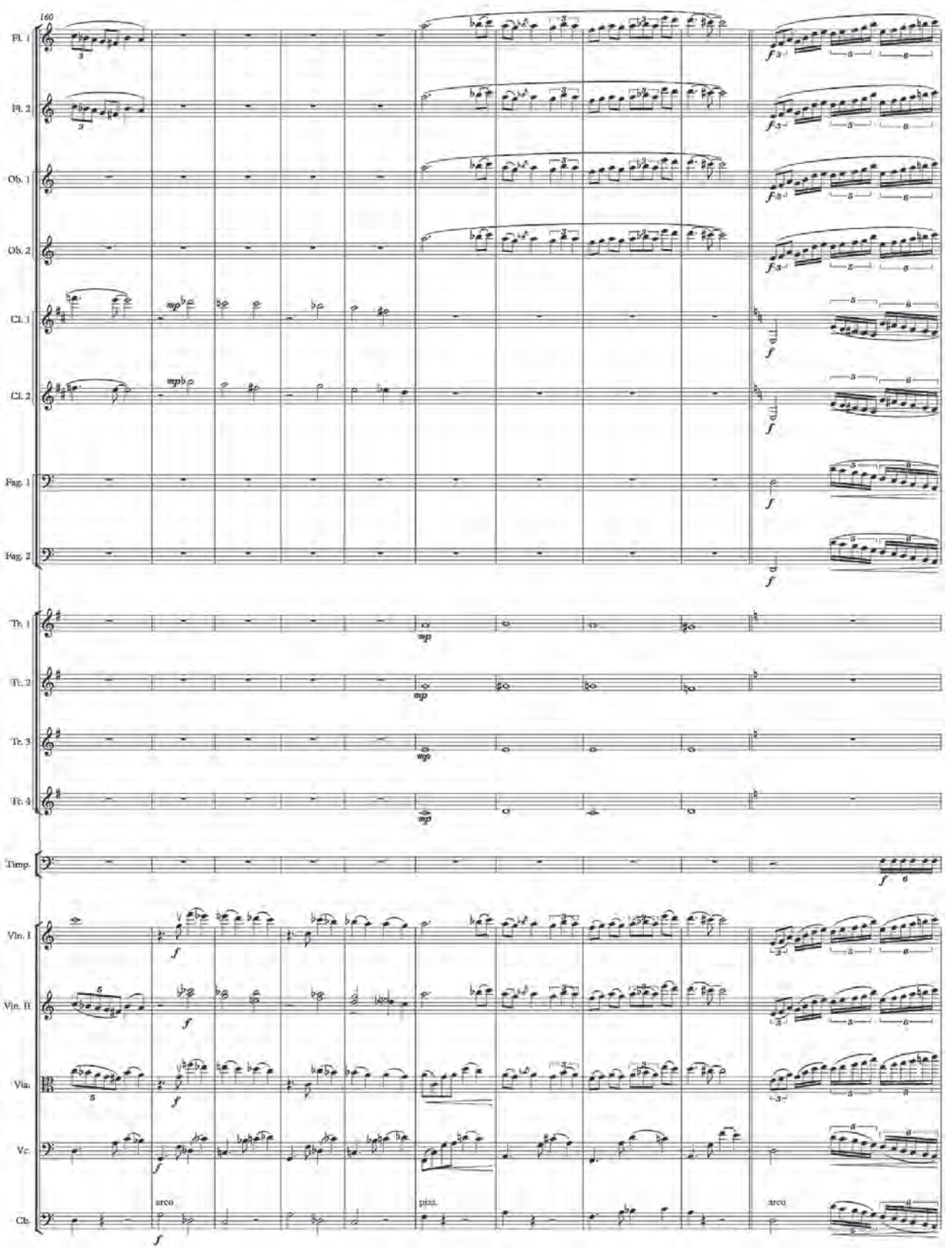

137
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Fag. 1
Fag. 2
Tr. 1
Tr. 2
Tr. 3
Tr. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. B.
Tba.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
simi.
arco sim.

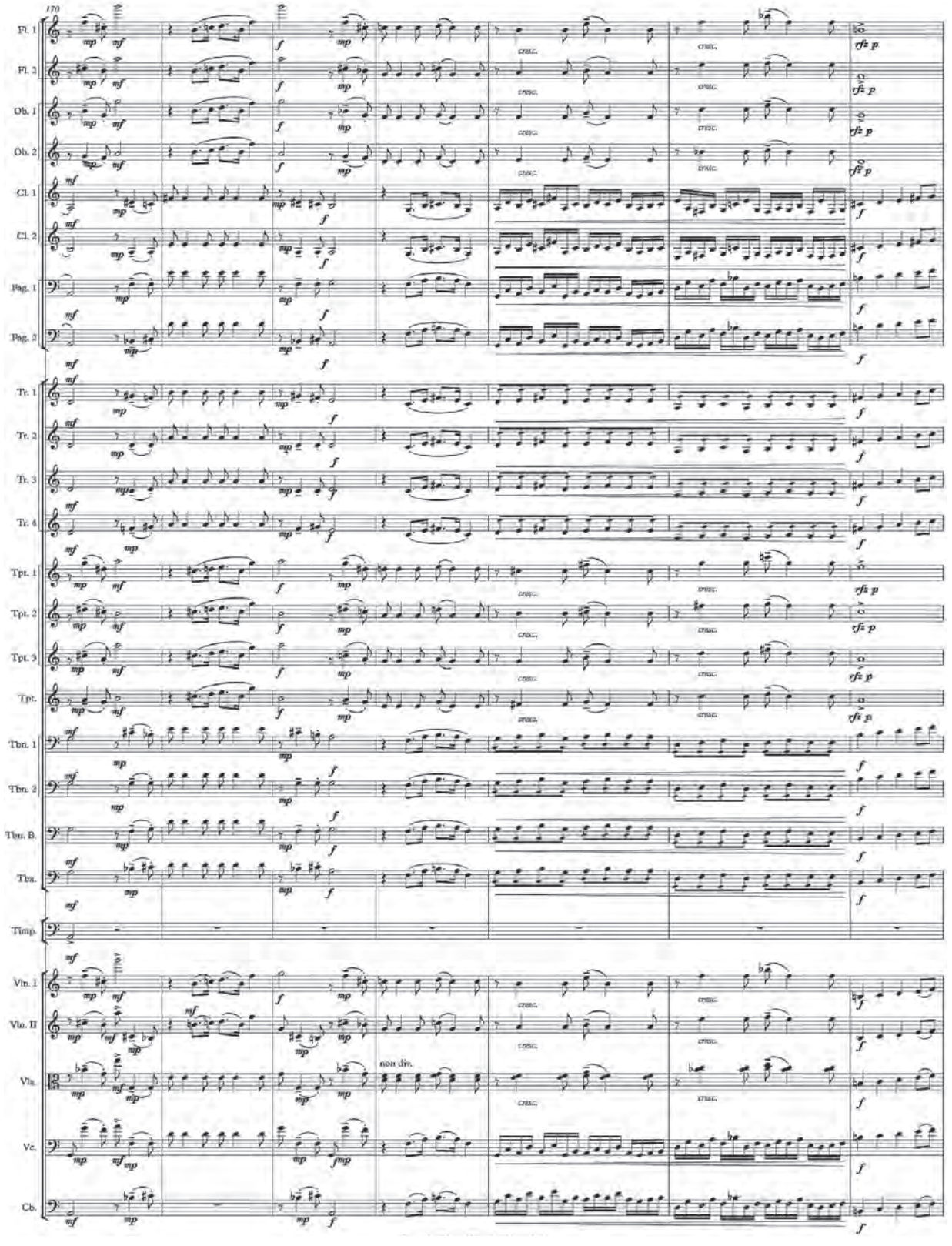

123
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Fag. 1
Fag. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. B.
Tba.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

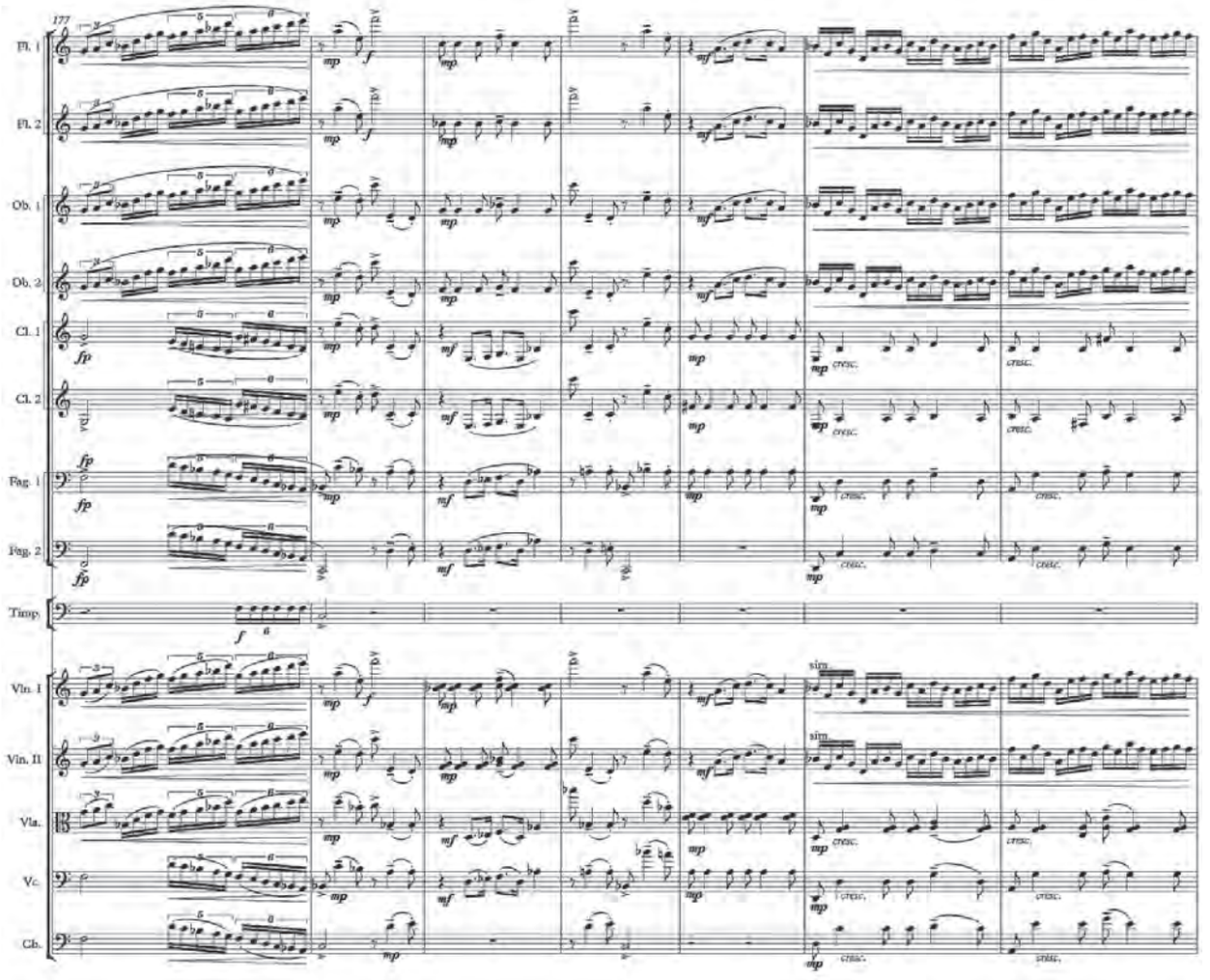

126
♩= 80
Allegro
♩= 140
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Fag. 1
Fag. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt.
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. B.
Tba.
Glock.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mp dolce espress.
pp dolce espress.
1° violin solo
1° viola solo
tutti
pizz.

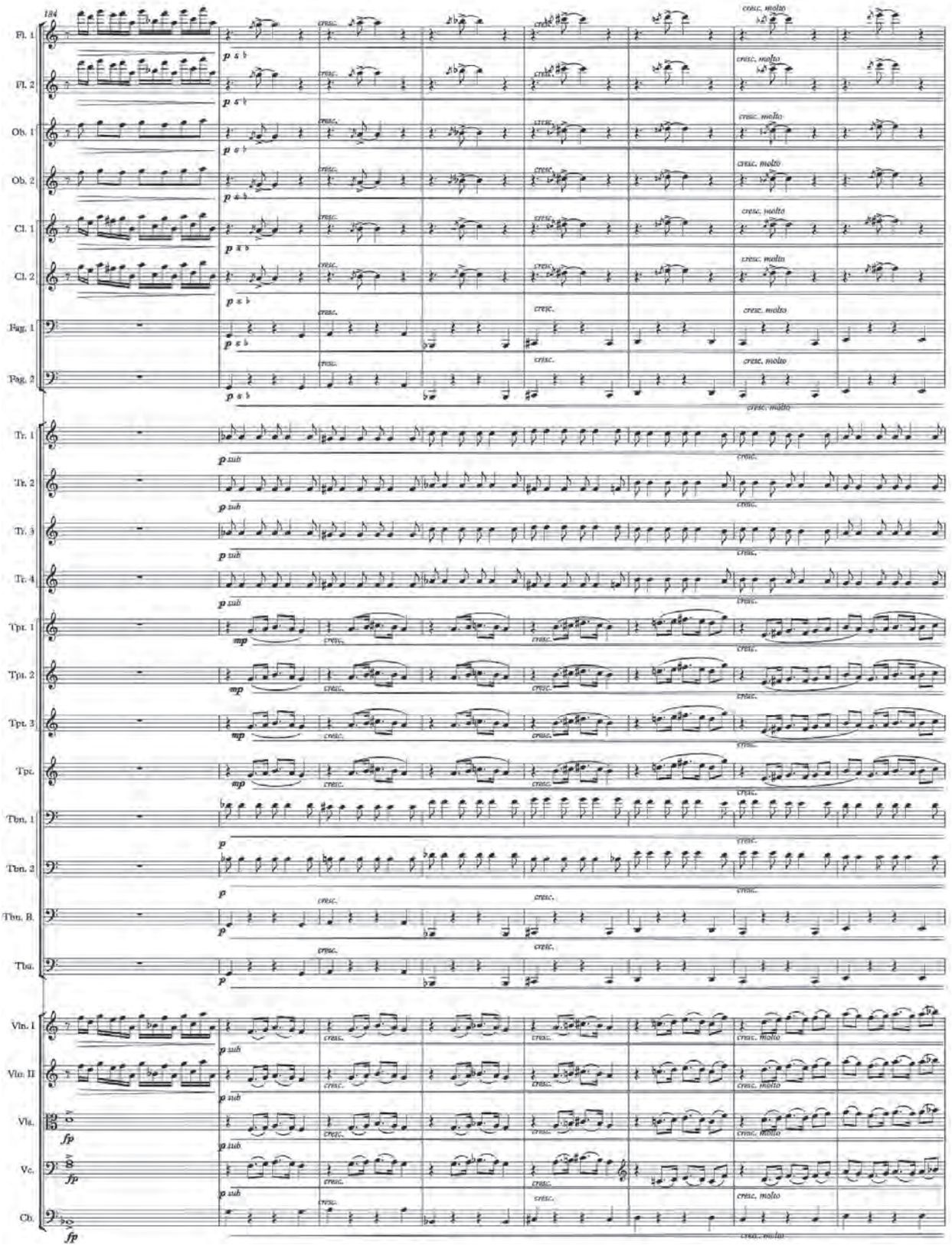

138
Fl. 1
Ob. 1
Cl. 1
Cl. 2
Tr. 1
Tr. 2
Tr. 3
Tr. 4
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt.
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. B.
Tba.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
p
legato
dim.

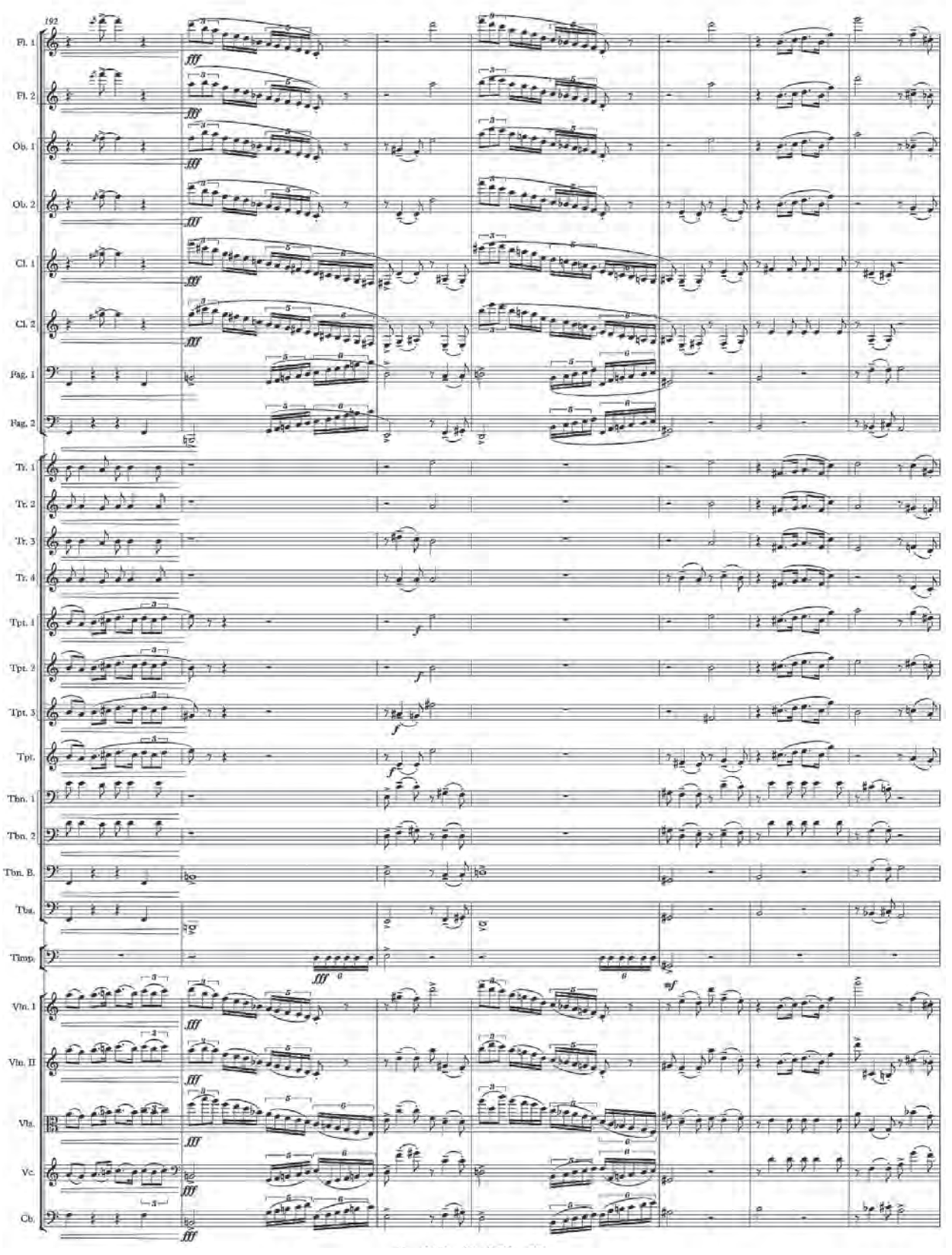

149
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Cl. 1
Cl. 2
Fag. 1
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
arco
pizz.

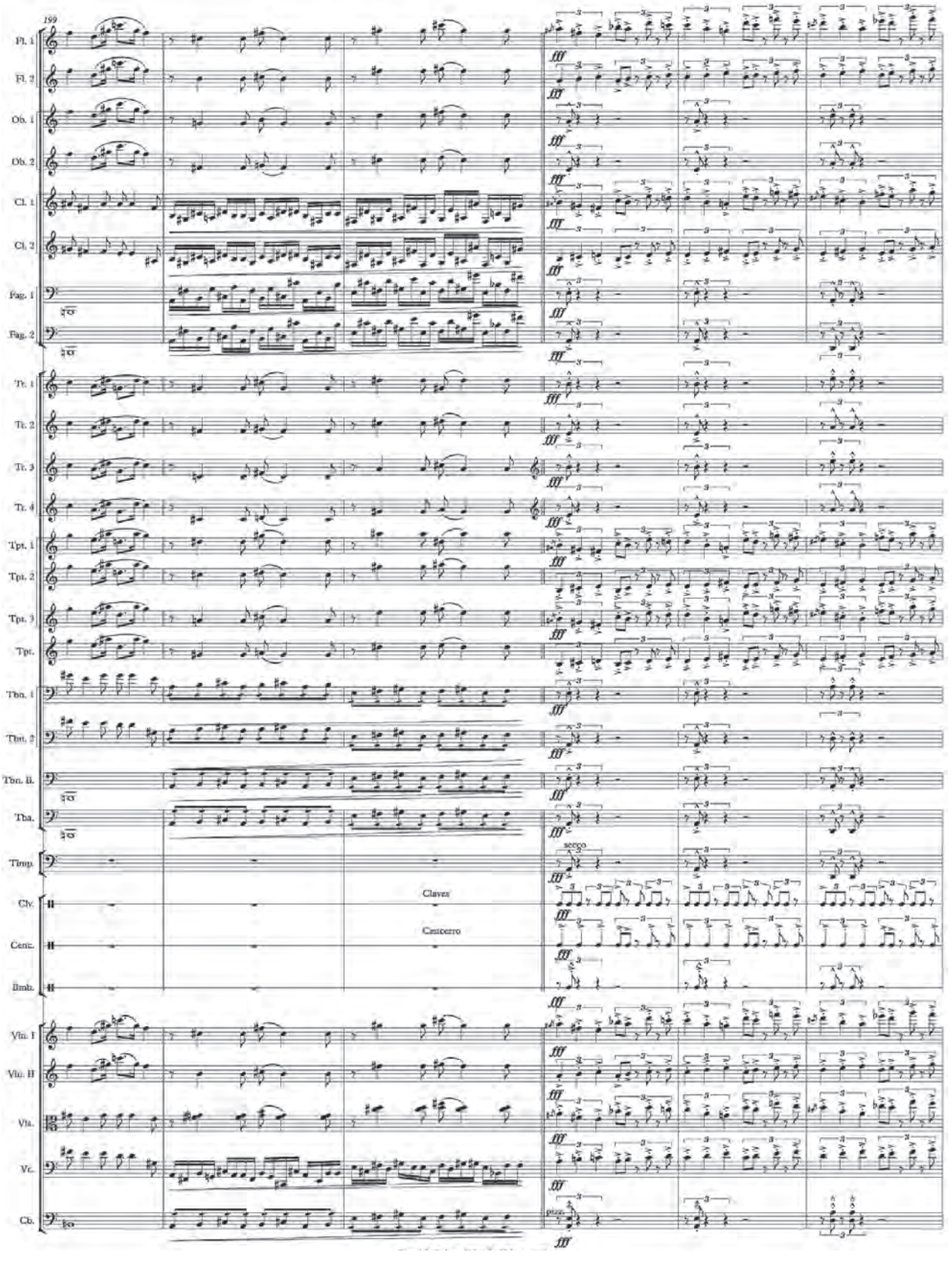

160
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Fag. 1
Fag. 2
Tr. 1
Tr. 2
Tr. 3
Tr. 4
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
arco
pizz.
arco

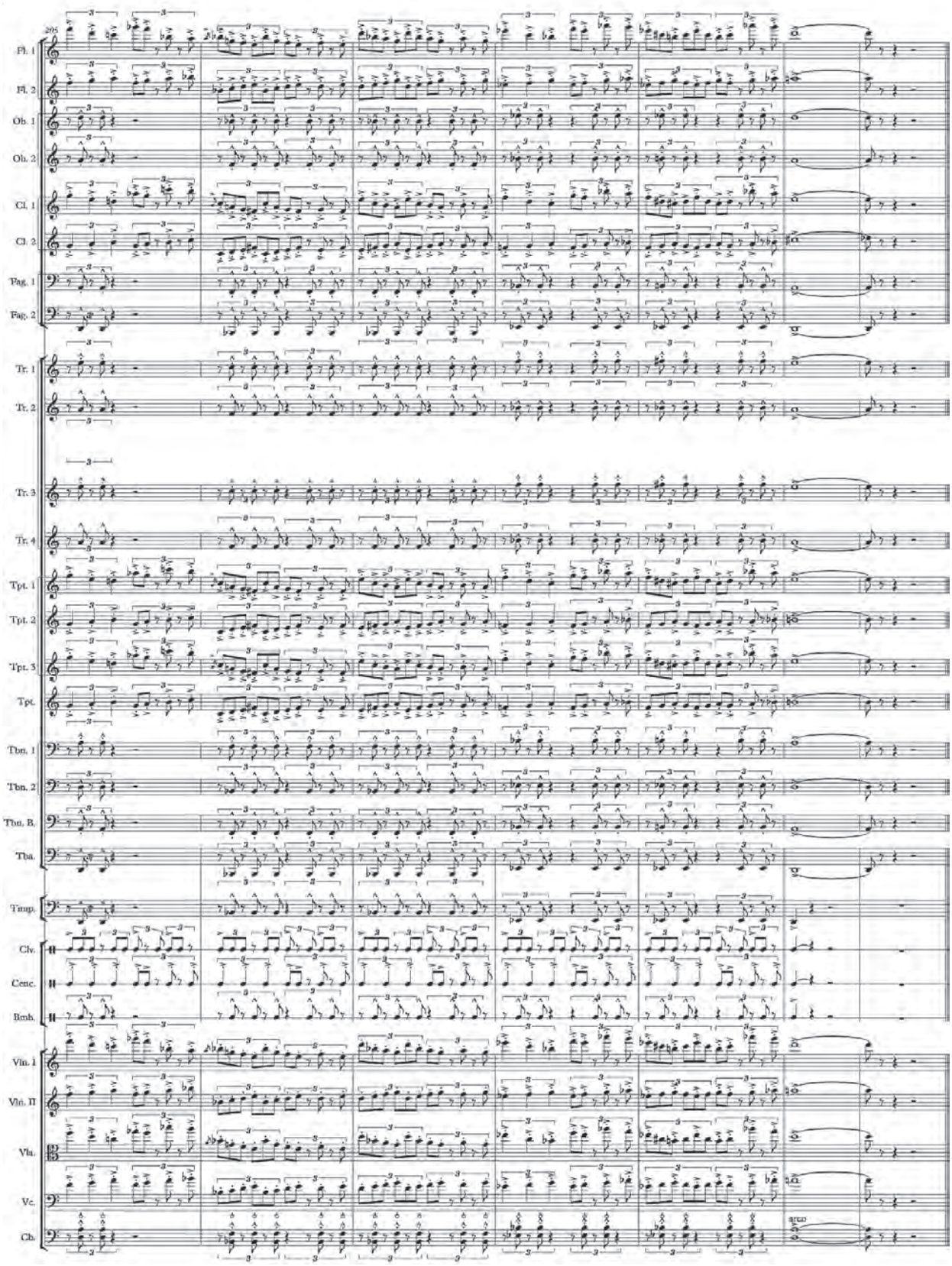

170
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Fag. 1
Fag. 2
Tr. 1
Tr. 2
Tr. 3
Tr. 4
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt.
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. B.
Tba.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
cresc.
non div.


177
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Fag. 1
Fag. 2
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
cresc.
sim.


184
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Fag. 1
Fag. 2
Tr. 1
Tr. 2
Tr. 3
Tr. 4
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt.
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. B.
Tba.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
cresc. molto
cresc.
p sub
mp
fp


192
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Fag. 1
Fag. 2
Tr. 1
Tr. 2
Tr. 3
Tr. 4
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt.
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. B.
Tba.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


199
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Fag. 1
Fag. 2
Tr. 1
Tr. 2
Tr. 3
Tr. 4
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt.
Tbn. I
Tbn. II
Tbn. III
Tba.
Timp.
Cly.
Cenc.
Bmb.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
fff
secco
Claves
Cencerro
pizz.


205
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Fag. 1
Fag. 2
Tr. 1
Tr. 2
Tr. 3
Tr. 4
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt.
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. B.
Tba.
Timp.
Clv.
Cenc.
Bmb.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Universidad de las Artes

Ecuador

Universidad de las Artes

ESCUELA DE ARTES SONORAS

Desde una ventana con loros

1989

Adina Izarra

Obra compuesta para Rubén Riera, en la que utilizo recursos minimalistas para explotar los materiales originales de la Canción Caroreña de Rodrigo Riera. Fue parte de un proyecto de realización de dos obras con los mismos materiales, siendo su compañera A través de algunas transparencias, para arpa clásica.

Actualmente, esta obra ha sido remezclada y es parte del repertorio del dúo Riera-Izarra, en el cual se intervienen las sonoridades de la guitarra con electrónicos, los cuales a su vez generan visuales audiorreactivos.

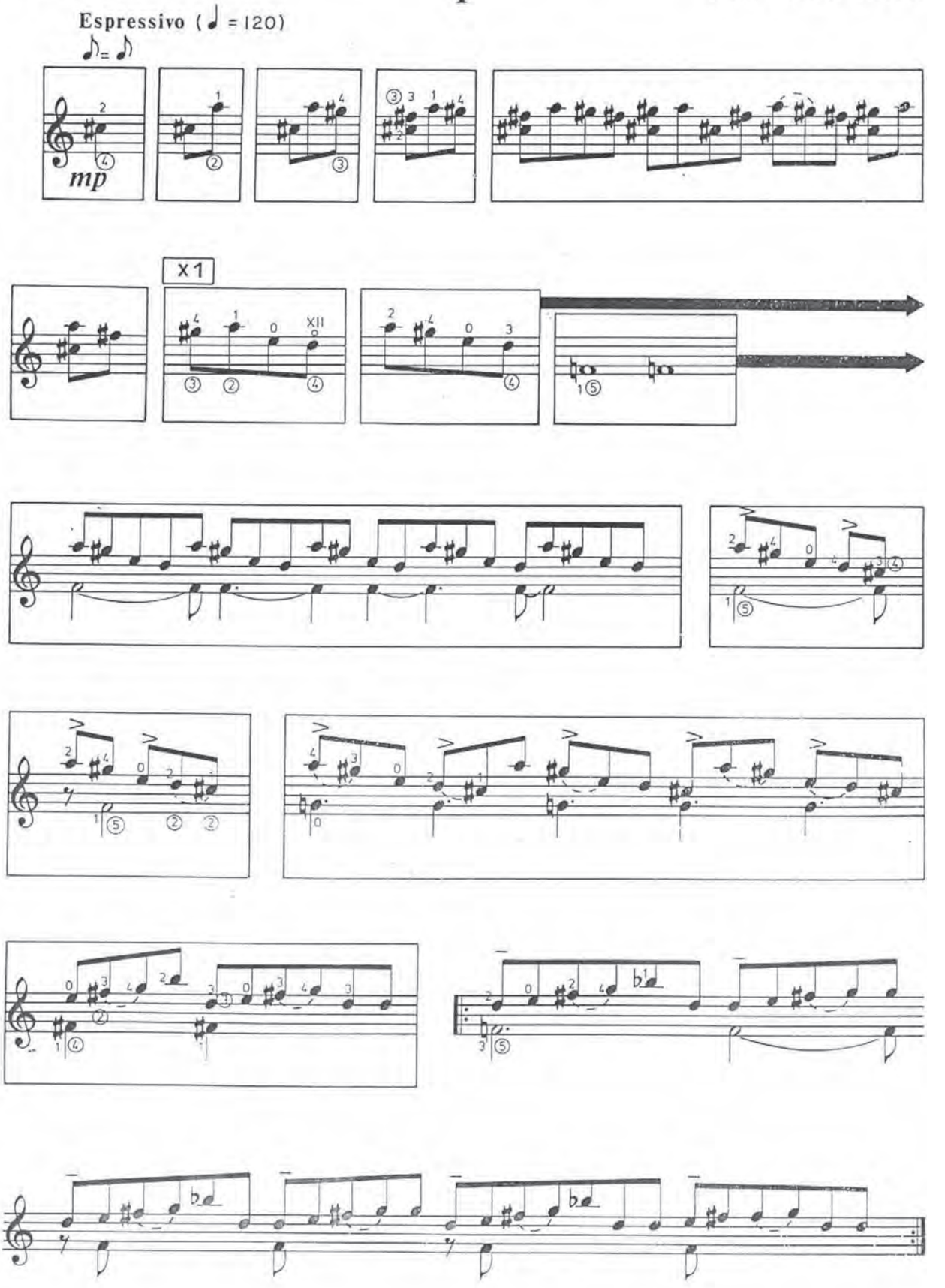
Desde una ventana con loros

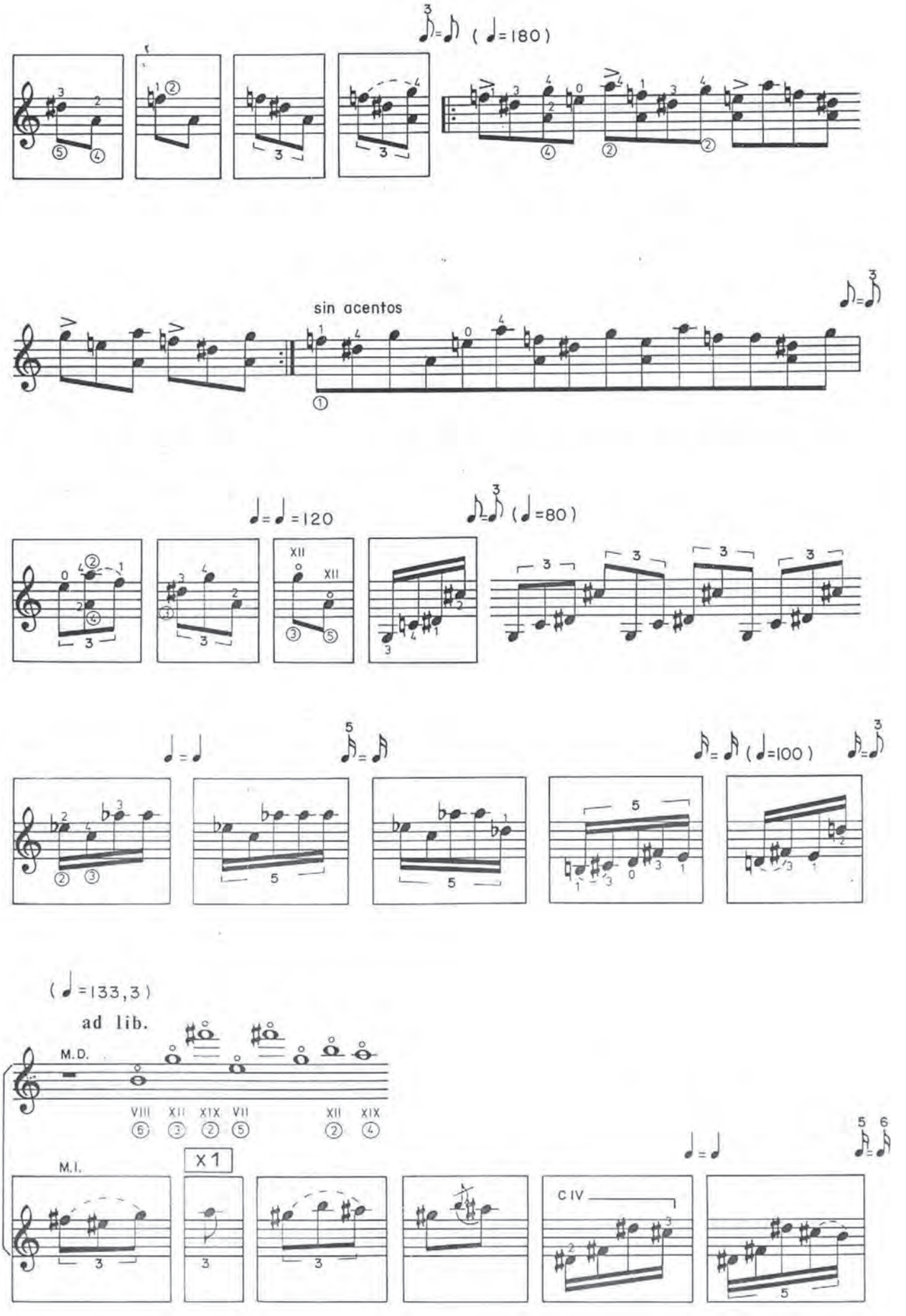
Sobre la "Canción caroreña" de R. Riera

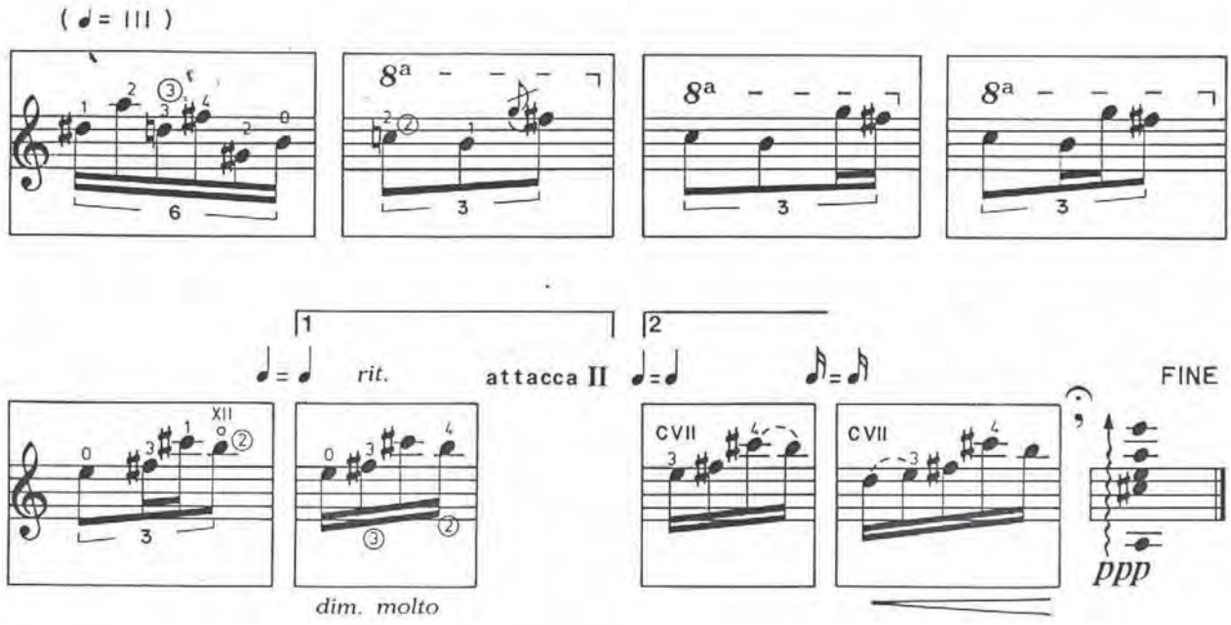
A R. Riera

I

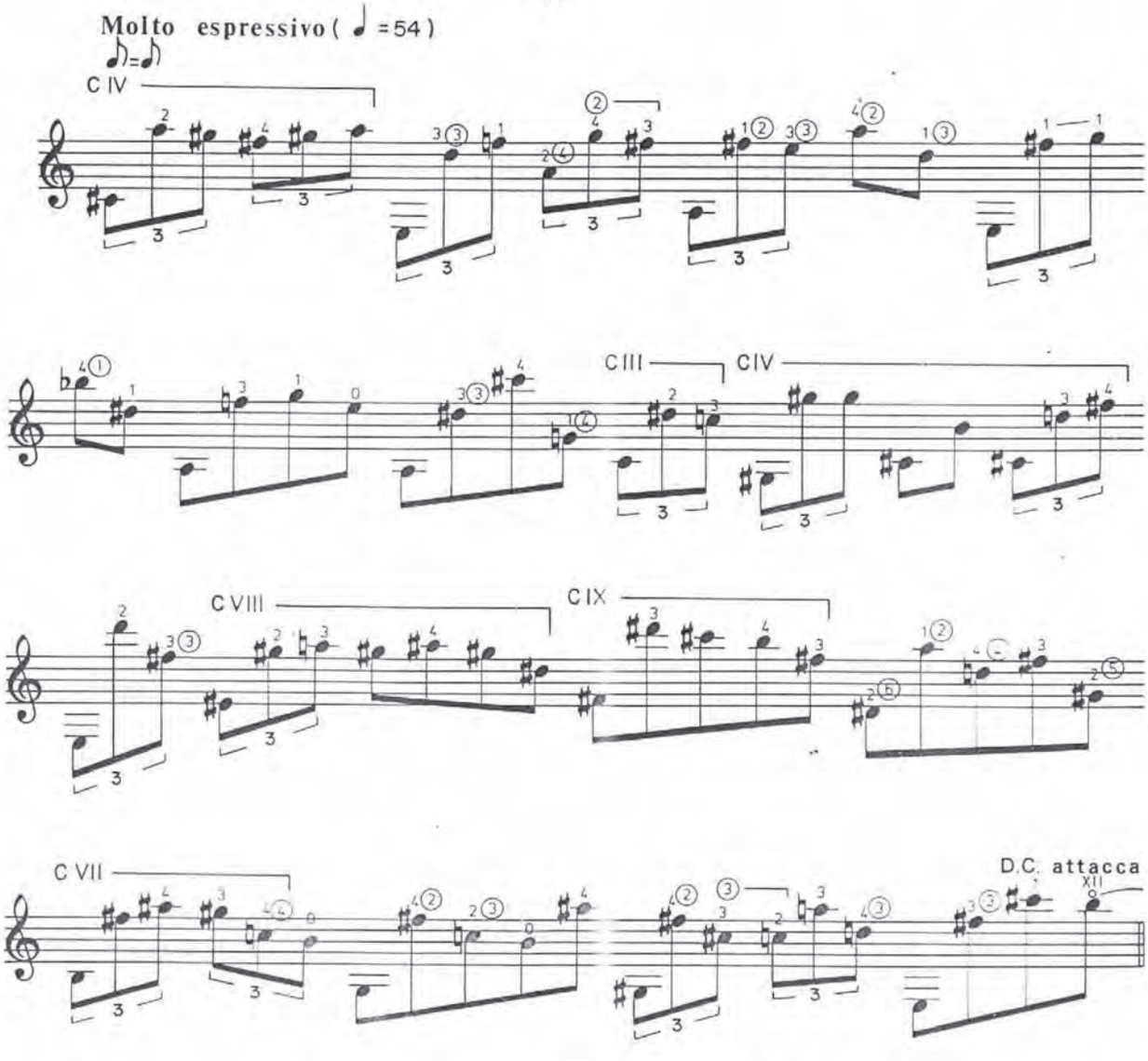
Adina Izarra (1989)




(♩=180)
sin acentos
♩=♩ =120
(♩=80)
(♩=100)
(♩=133,3)
ad lib.
M.D.
M.I.
X1
C IV


(♩= III)
8ª
1
2
rit.
attacca II
FINE
CVII
ppp
dim. molto

II


Molto espressivo (♩=54)
C IV
C III
C VIII
C IX
C VII
D.C. attacca

La mangosta dorada

2020

Andrés Noboa

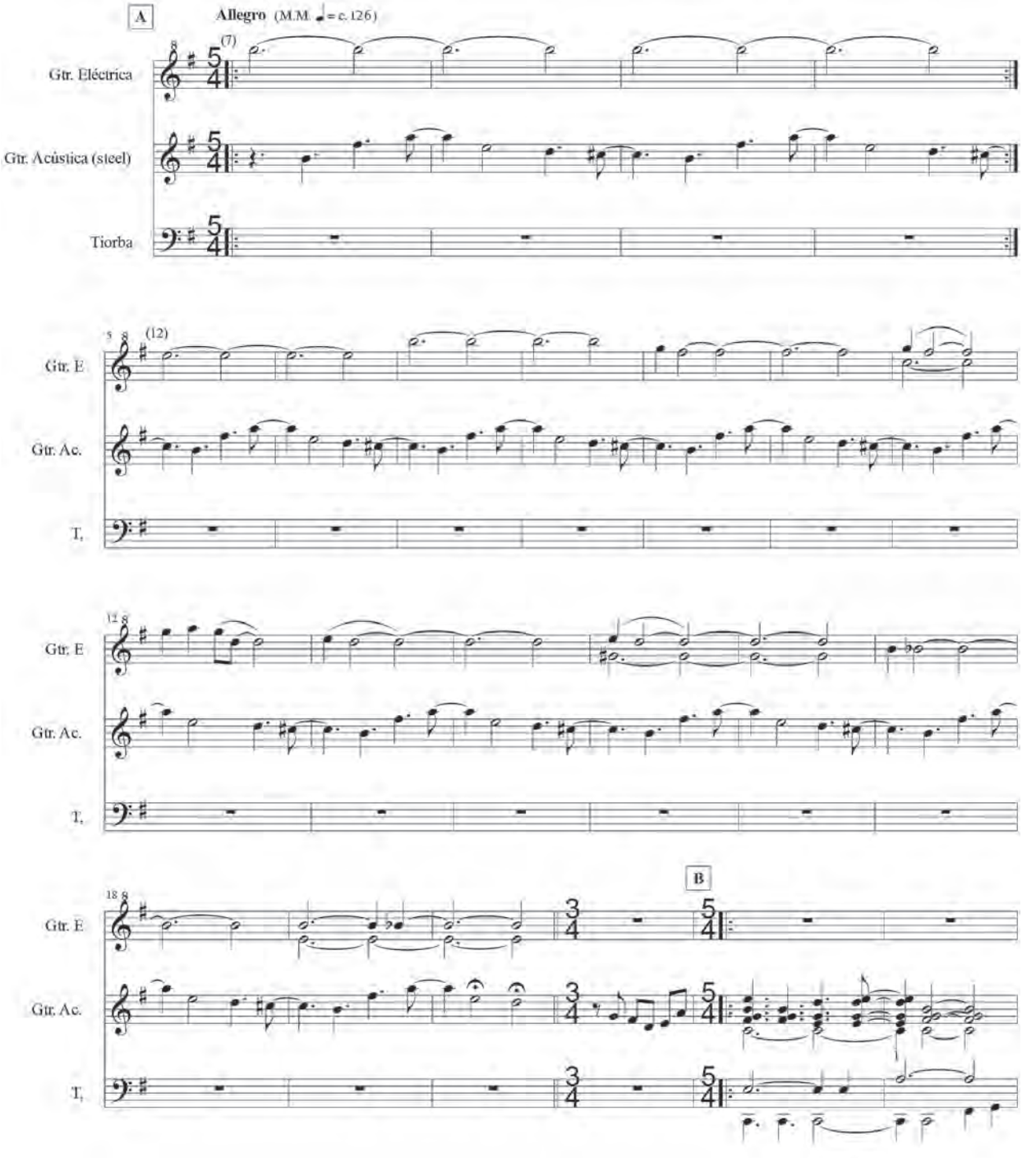
La superposición métrica es la característica fundamental de la composición; por lo tanto, la sugerencia interpretativa más importante es buscar la prolijidad en la subdivisión rítmica. Una vez que se ha conseguido ensamblar las tres voces (2 guitarras y tiorba), las distintas secciones y su fraseo se desarrollarán de manera instintiva: «Cerraba así su relato la mangosta, ínfima y erguida ante un rey, que solo así comprendió lo superfluo e inútil de su ofrenda dentro de un mundo mágico, donde el telar se teje lejos del ruido y las piedras preciosas, donde el amor se forja en los pequeños gestos del silencio».

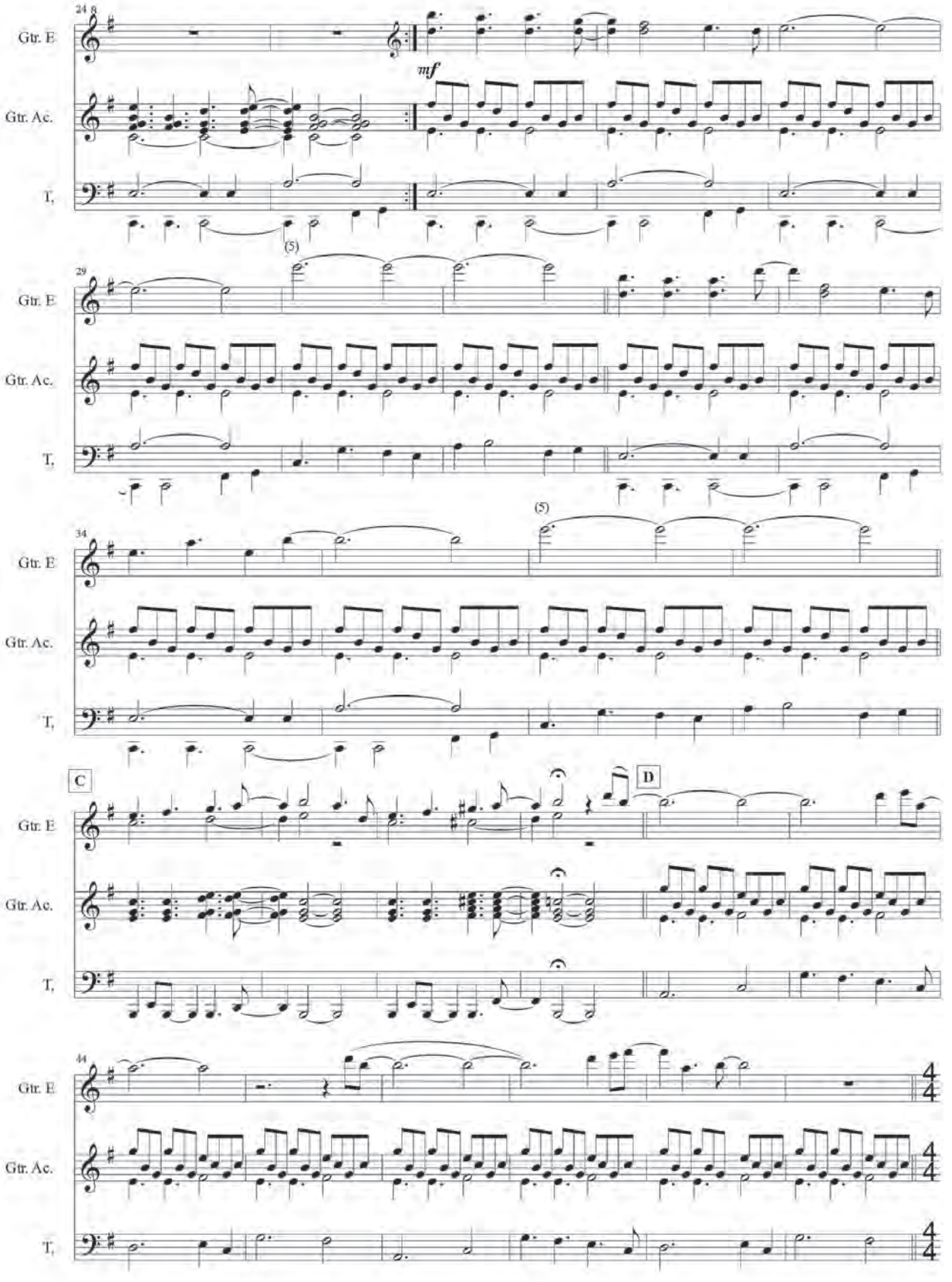
Las posibilidades tímbricas que ofrece cada guitarra eléctrica y cada guitarra acústica son de gran variedad, por lo cual queda en manos de los intérpretes la expansión tímbrica de esta obra, de acuerdo a sus instrumentos y las condiciones de la sala.

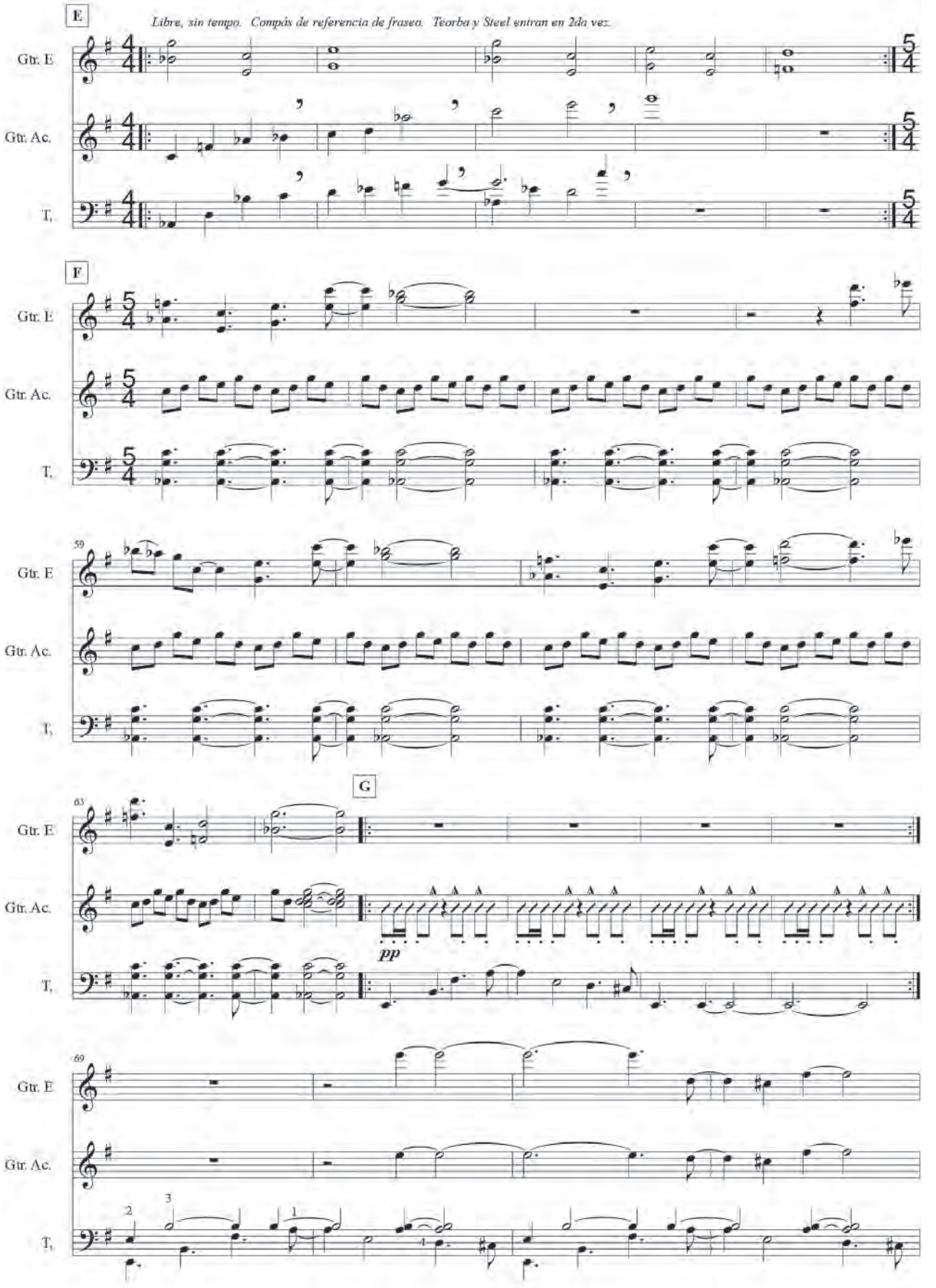
La mangosta dorada

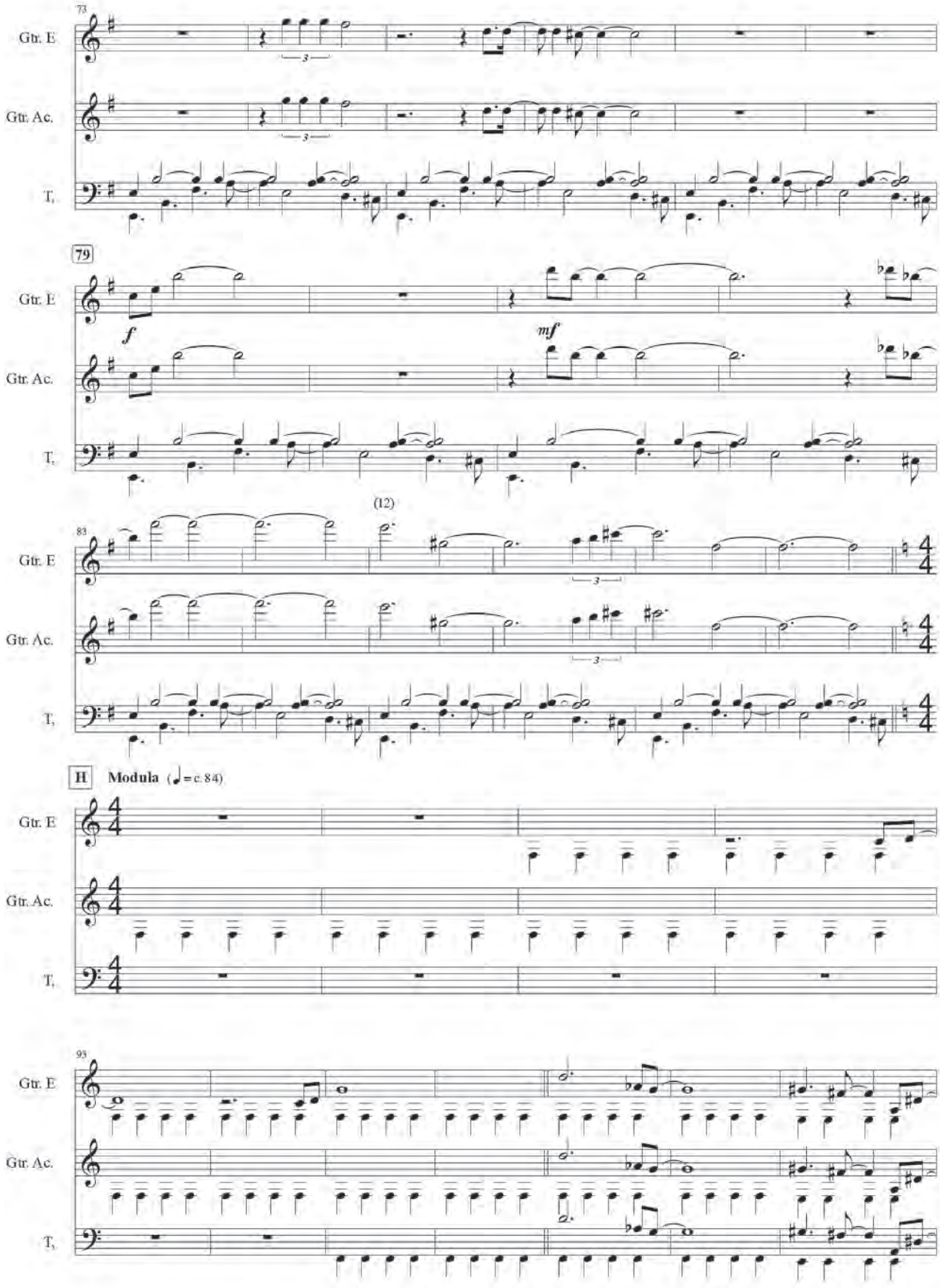
Score
Guitarra Eléctira
Guitarra Acústica (steel)
Tiorba

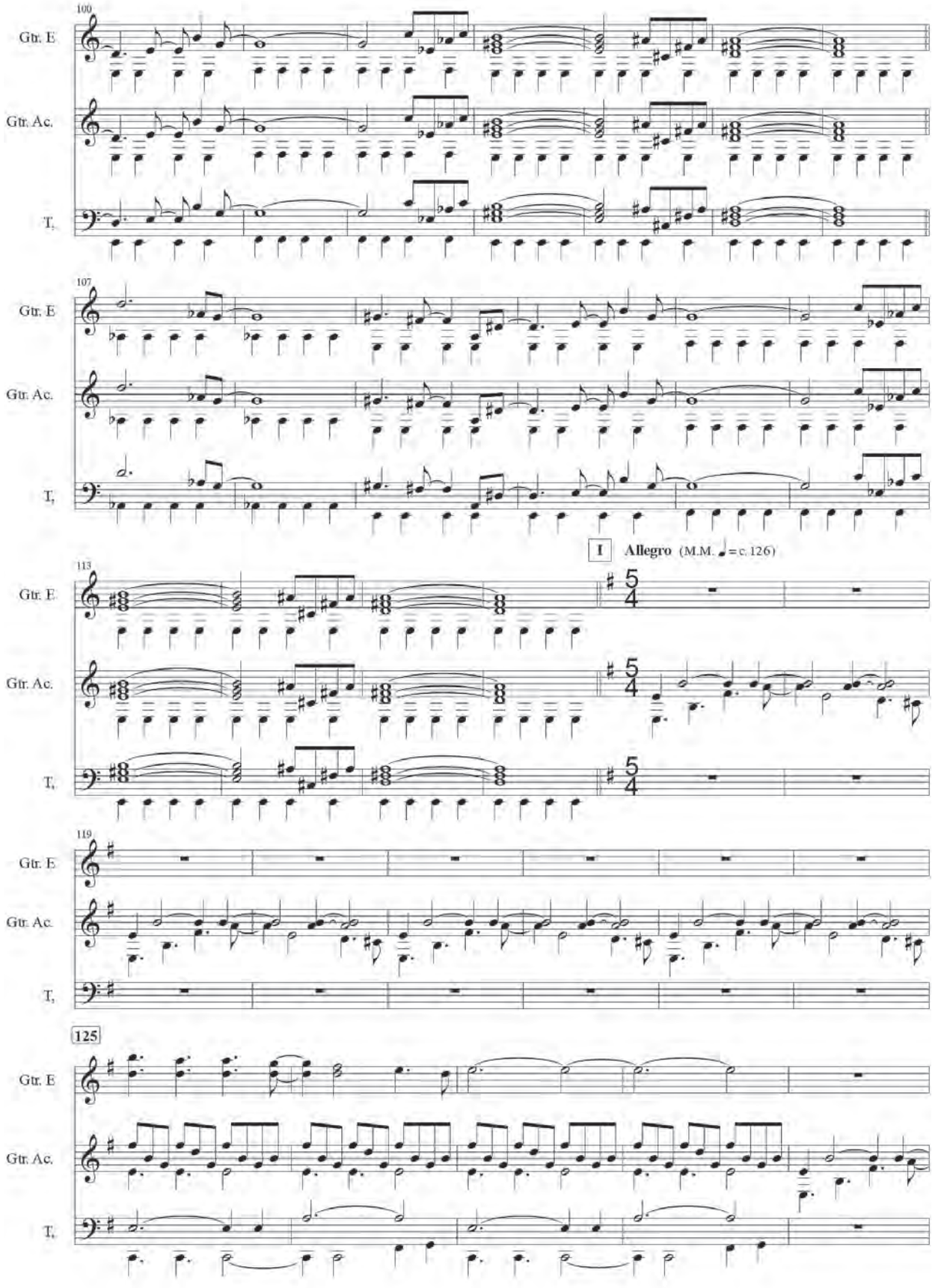
Andrés Noboa

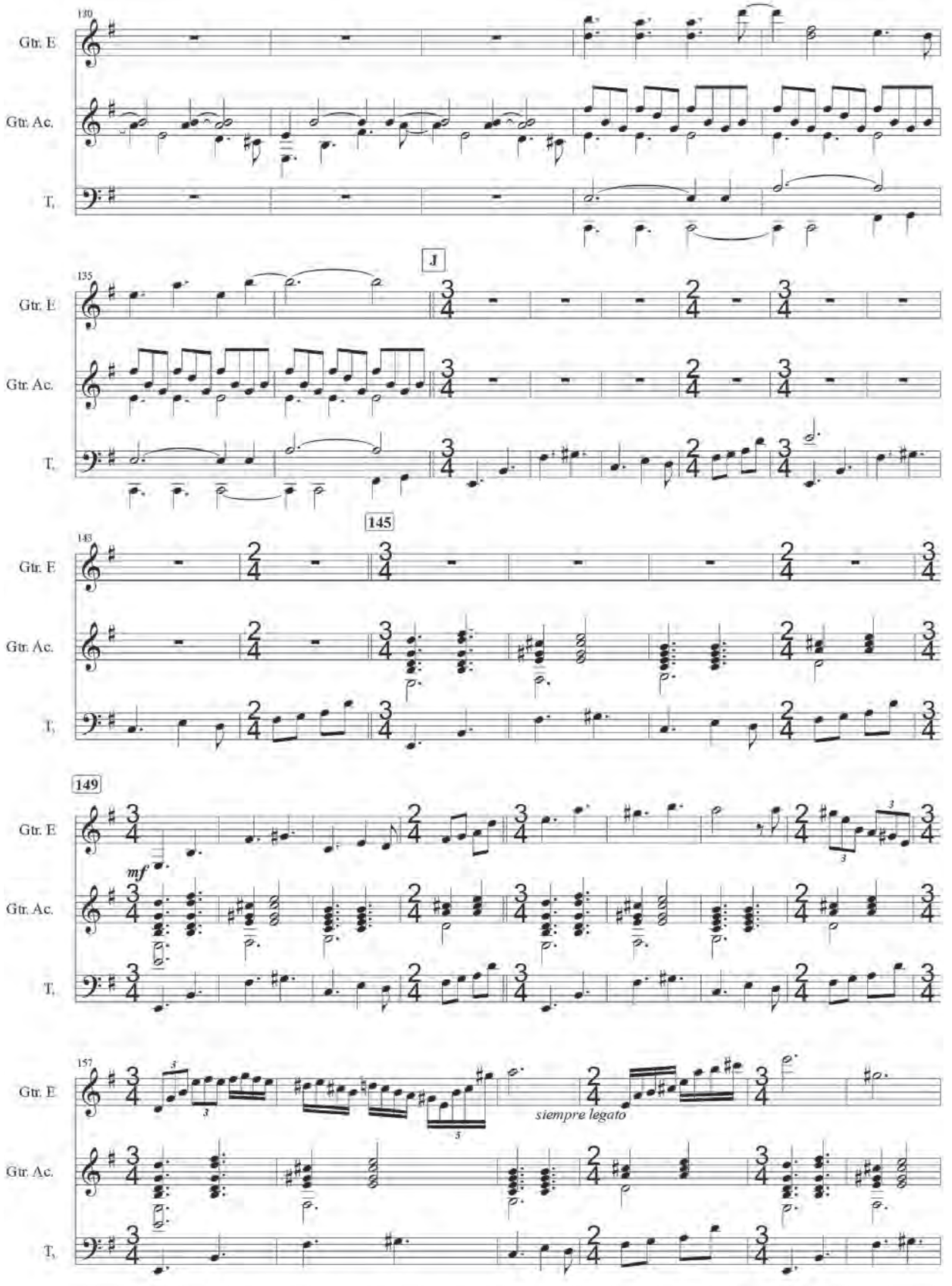


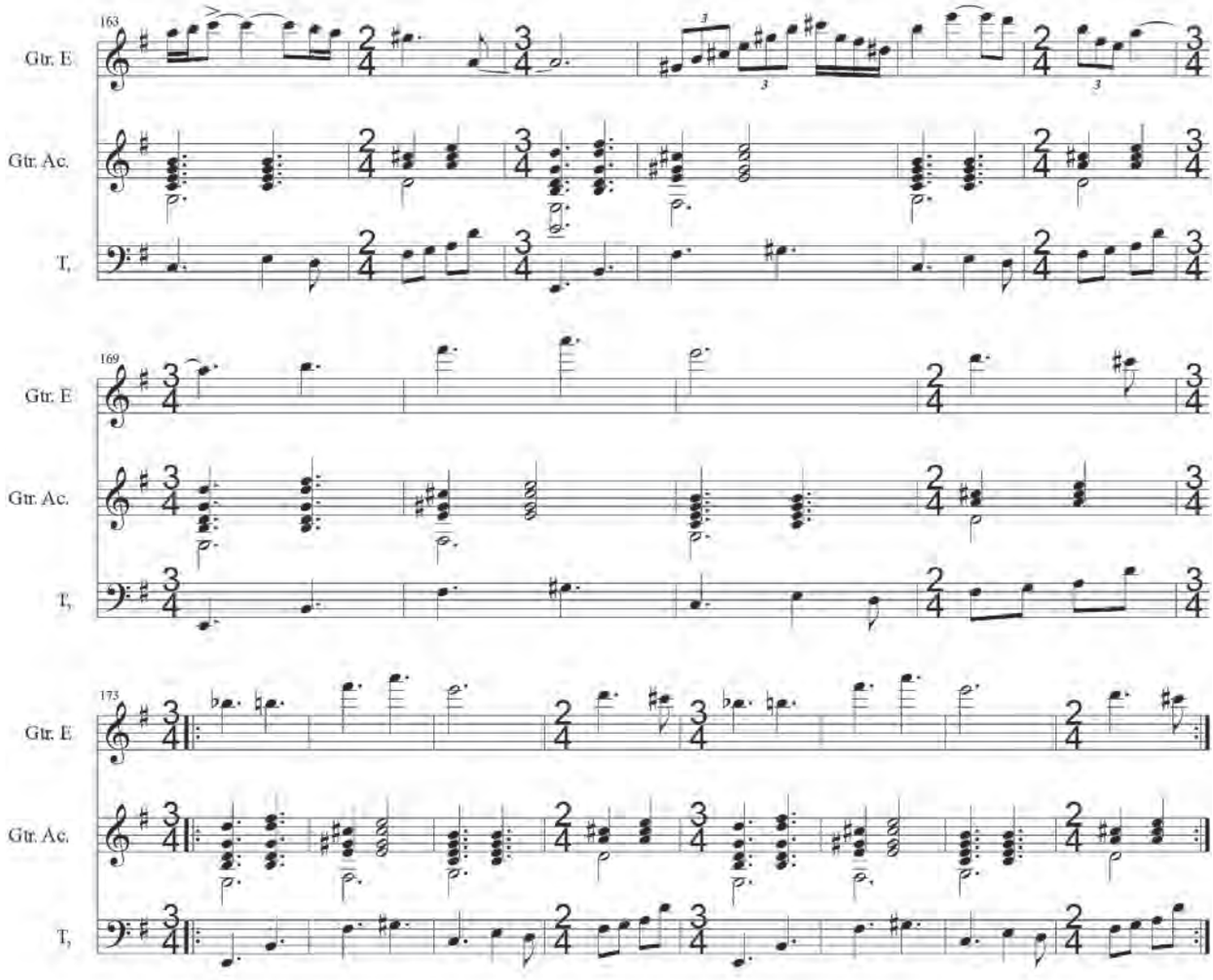

24
Gtr. E
Gtr. Ac.
T.
mf
(5)
29
Gtr. E
Gtr. Ac.
T.
(5)
34
Gtr. E
Gtr. Ac.
T.
C
D
44
Gtr. E
Gtr. Ac.
T.


E
Libre, sin tempo. Compás de referencia de fraseo. Teorba y Steel entran en 2da vez.
Gtr. E
Gtr. Ac.
T.
F
59
G
63
pp
69


73
Gtr. E
Gtr. Ac.
T.
79
f
mf
(12)
83
H
Modula (♩= c. 84)
93


100
Gtr. E
Gtr. Ac.
T.
107
Gtr. E
Gtr. Ac.
T.
I Allegro (M.M. ♩= c. 126)
113
Gtr. E
Gtr. Ac.
T.
119
Gtr. E
Gtr. Ac.
T.
125
Gtr. E
Gtr. Ac.
T.


130
Gtr. E
Gtr. Ac.
T.
135
J
145
149
mf
157
siempre legato



Repetir a voluntad
fade out.

Chonta Madre

2020

Andrey Astaiza

El levantamiento indígena de octubre de 2019 en Ecuador movió una serie de cosas en mi sensibilidad, esos movimientos resonaron en mi interior. Pero como la realidad es una compositora muy caprichosa, las sensaciones y sentimientos inspirados en la revuelta popular y sus ritmos se pusieron a dialogar con otro momento fuerte que vivió mi generación: la pandemia y el posterior confinamiento.

Además de abrir un paréntesis que algunos pudimos aprovechar creativamente, la pandemia cambió para siempre nuestra manera de entender la relación del humano con la naturaleza. Esta música no es más que esa realidad compleja procesada por una sensibilidad abierta.

Chonta Madre

Movimiento dancístico para marimba o ensamble abierto con instrumentos que suenen a chonta.

El levantamiento indígena de octubre de 2019 en Ecuador movió una serie de cosas en mi sensibilidad, esos movimientos resonaron en mi interior. Pero como la realidad es una compositora muy caprichosa, las sensaciones y sentimientos inspirados en la revuelta popular y sus ritmos se pusieron a dialogar con otro momento fuerte que vivió mi generación: la pandemia y el posterior confinamiento. Además de abrir un paréntesis que algunos pudimos aprovechar creativamente, la pandemia cambió para siempre nuestra manera de entender la relación del humano con la naturaleza. Esta música no es más que esa realidad compleja procesada por una sensibilidad abierta.

Duración aproximada: 4-5 min.

Obra estrenada por Danza
Universitaria de la Universidad de
Costa Rica en noviembre de 2020.
Dirigida por Hazel González.

Bailarines y Bailarinas:
Dayana Araya, Esteban Richmond,
Elián López, Verónica Monestel,
Iván Saballos, Evelyn Ureña,
Jimena Muñoz y Mainor Gutiérrez.

Inspirada en la obra Workers Union de Louis Andriessen

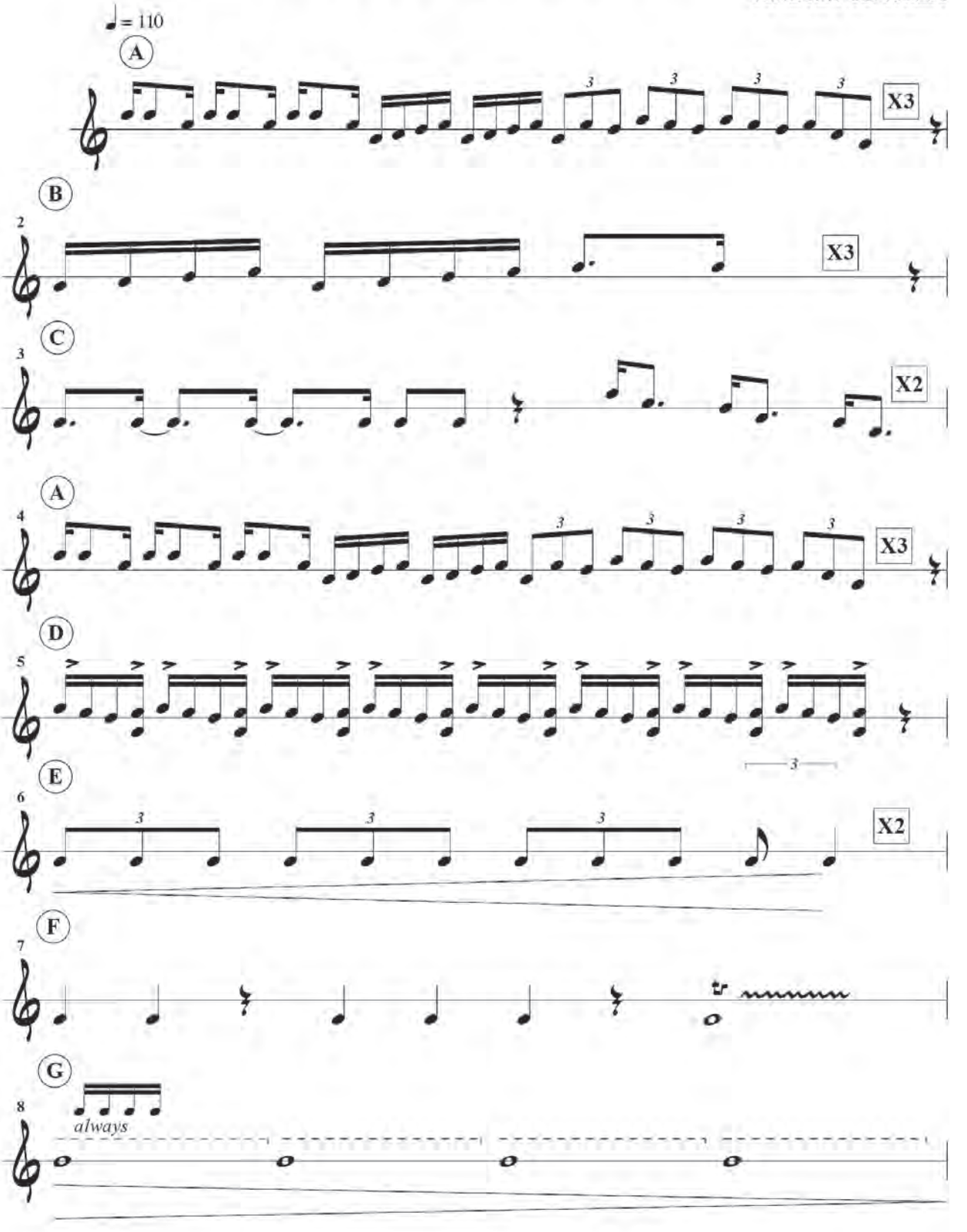
2020

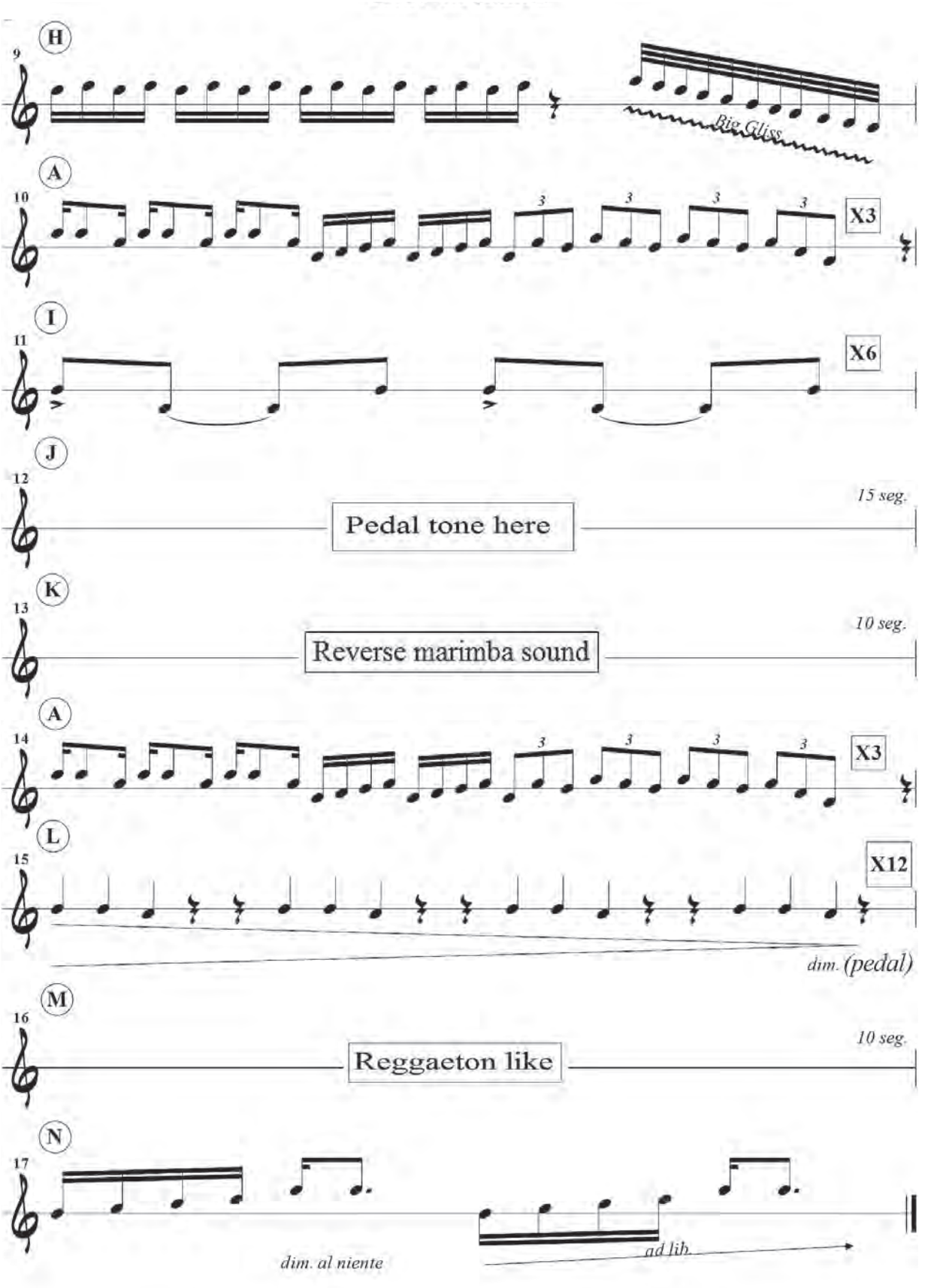
Instrucciones:

- La línea representa el registro medio del instrumento. Sobre la línea son notas agudas y bajo la línea son notas graves.
- Las frases pueden repetirse el número de veces que el o los intérpretes decidan.
- Las frases se pueden tocar en cualquier orden.
- No tocar escalas convencionales. Tocar lo más disonante posible.
- Tomar en cuenta al momento de interpretarla que la obra fue pensada para danza.

CHONTA MADRE

ANDREY ASTAIZA





Digitalizaciones JeffGómezR.
Cotacachi-Ecuador

Jazz son para Cachao

1999

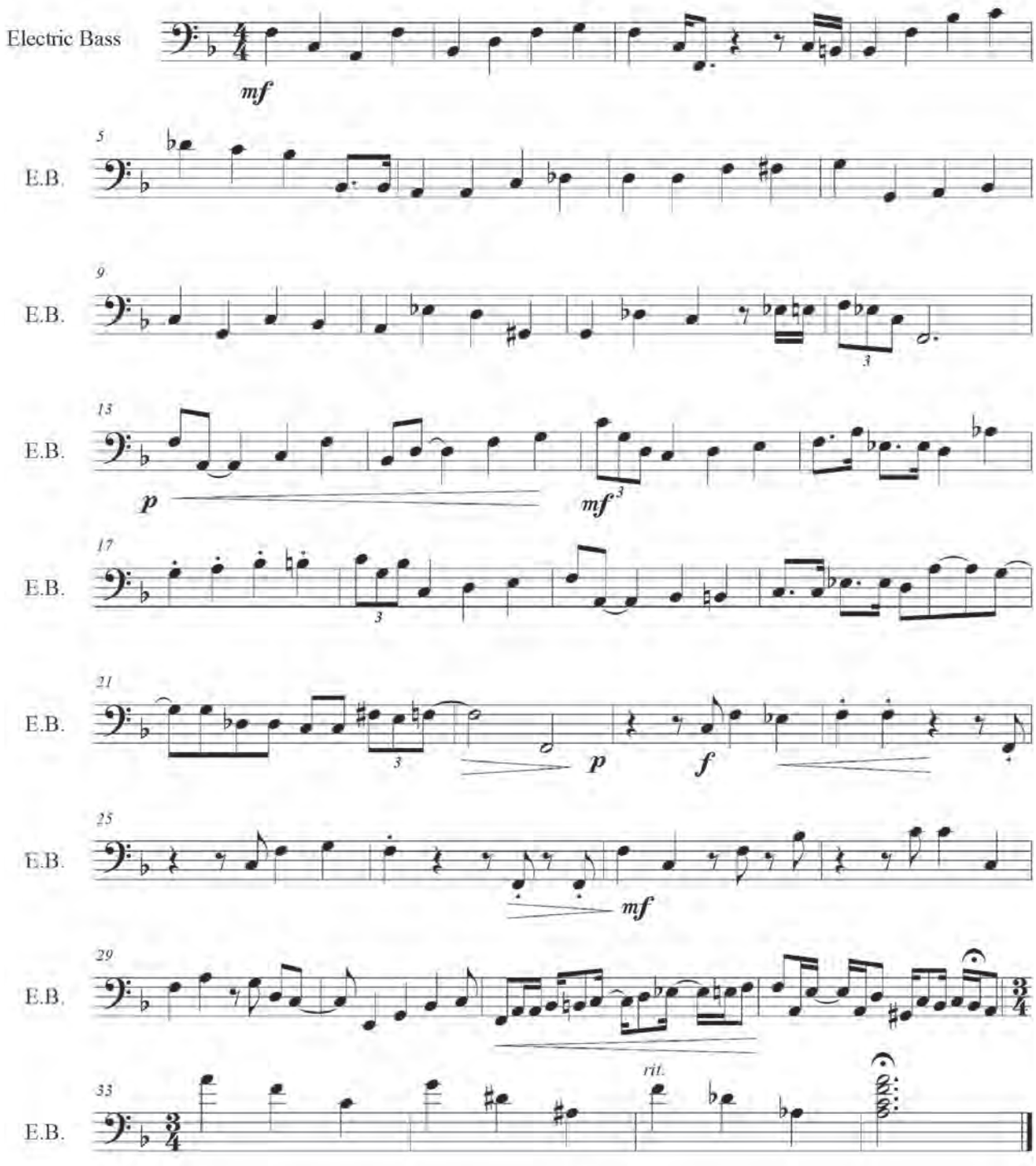
Carlos López

Es un pequeño homenaje al gran maestro del bajo cubano Israel López (Cachao), en el que hago una combinación de los géneros jazz y son, de manera sencilla, pero distinguible por su sabor cubano. Esto permitirá que sea interpretado, tanto por alumnos de bajo, como por profesionales.

Score

Jazz son para Cachao

Carlos López Cuni



©

Si sonríe la humanidad

1996

Ernesto Mora Queipo

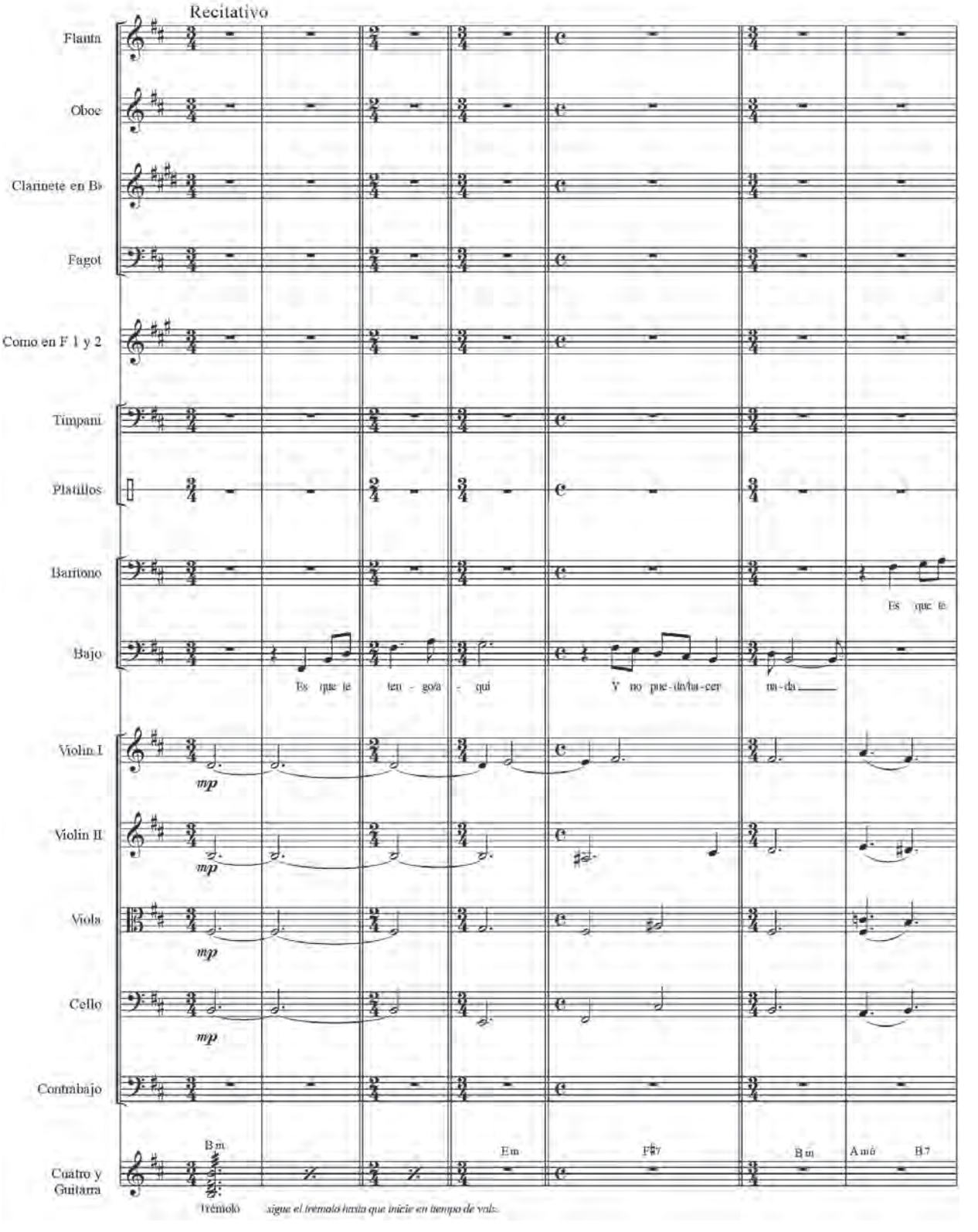
El vals canción, vertiente vocal de raigambre popular del vals europeo, es una forma musical cuyas líneas melódicas se supeditan al servicio de la palabra, y es acompañada principalmente por instrumentos de cuerda pulsada o rasgada.

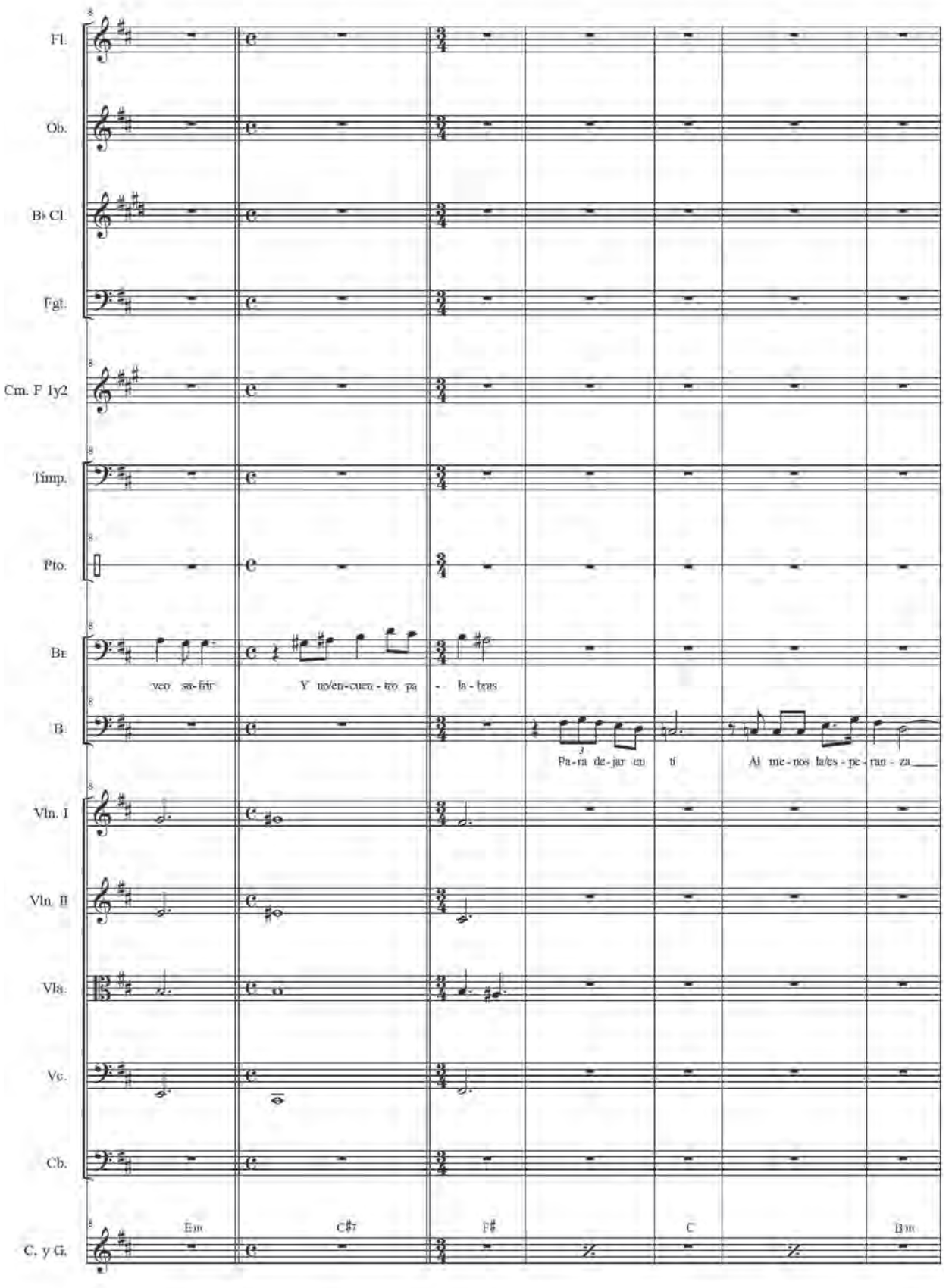
La sensibilidad del artista ante los problemas sociales de su época ha sido el prolífico filón de innumerables obras. Posiblemente sean la canción, la pintura, la fotografía, el teatro, los mejores recursos del artista para expresar la solidaridad, especialmente cuando enfrenta la impotencia para socorrer a quienes sufren el dolor, la soledad y la indiferencia. Si sonríe la humanidad es un vals canción compuesto por un venezolano que, al ver a su país destrozado y a sus connacionales regados por el mundo, muchas veces en condiciones de miseria material, no ha encontrado otro recurso que la palabra cantada para expresarles su solidaridad, empatía y fraternidad.

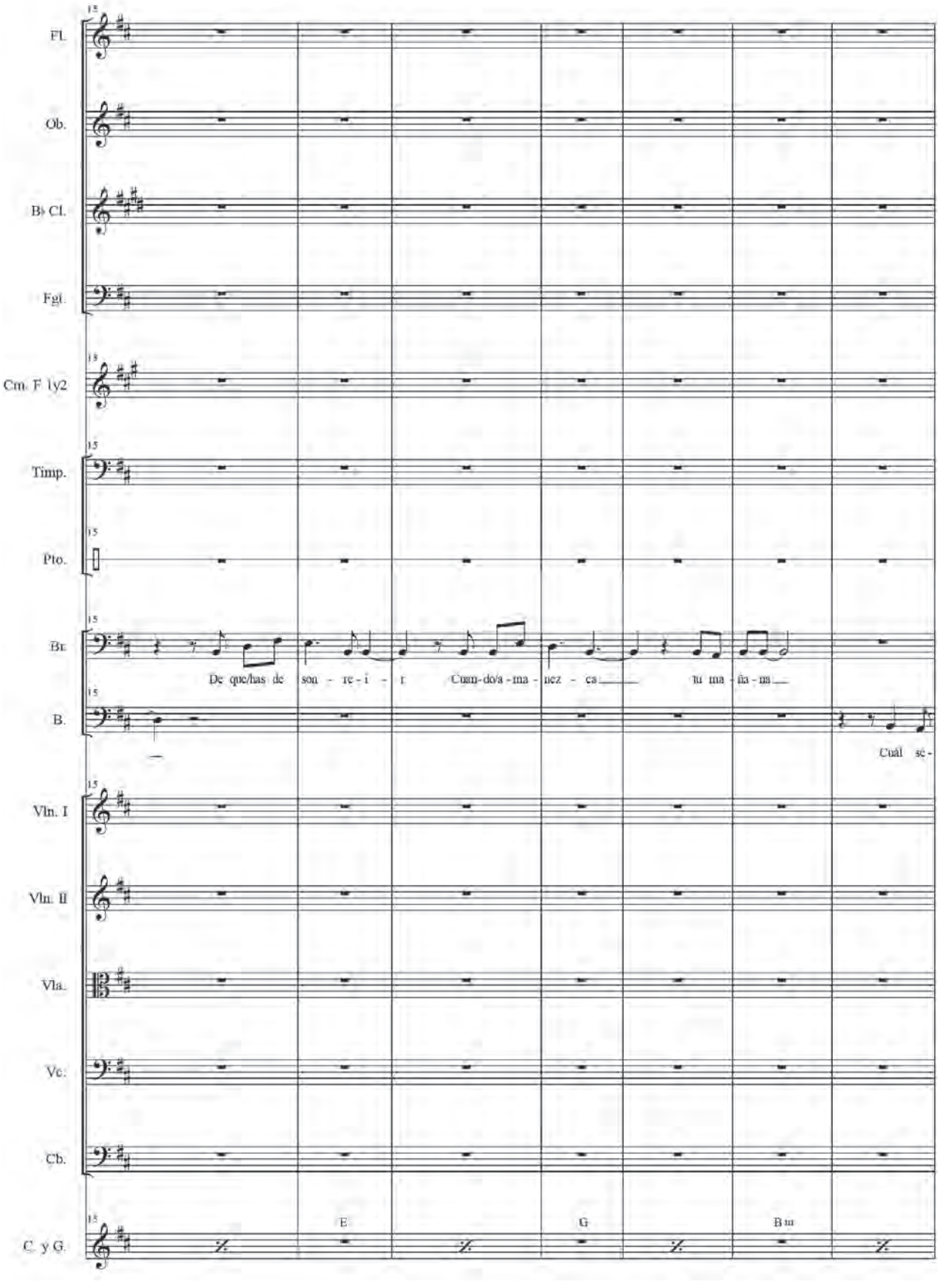
SI SONRÍE LA HUMANIDAD

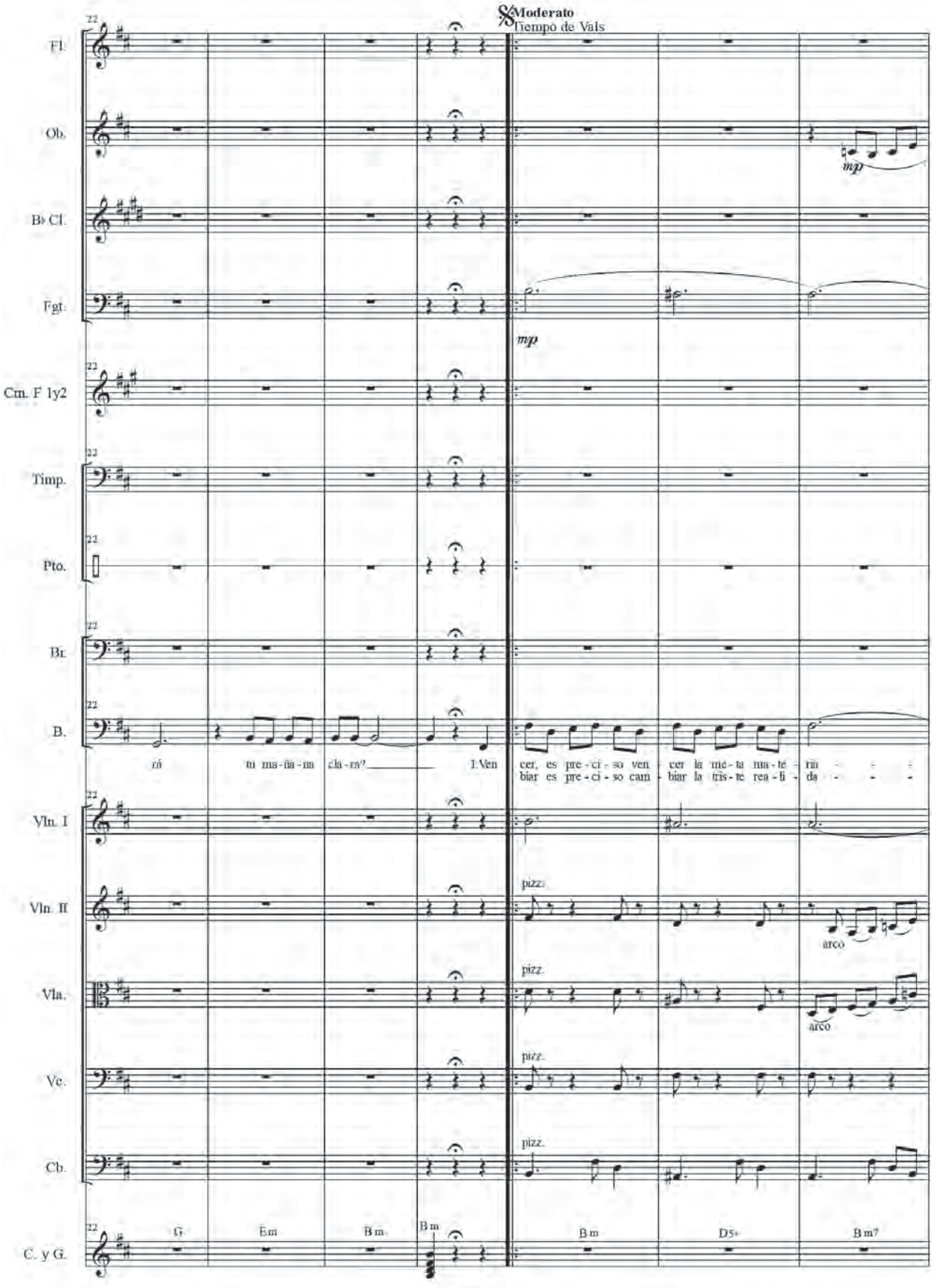
Vals canción

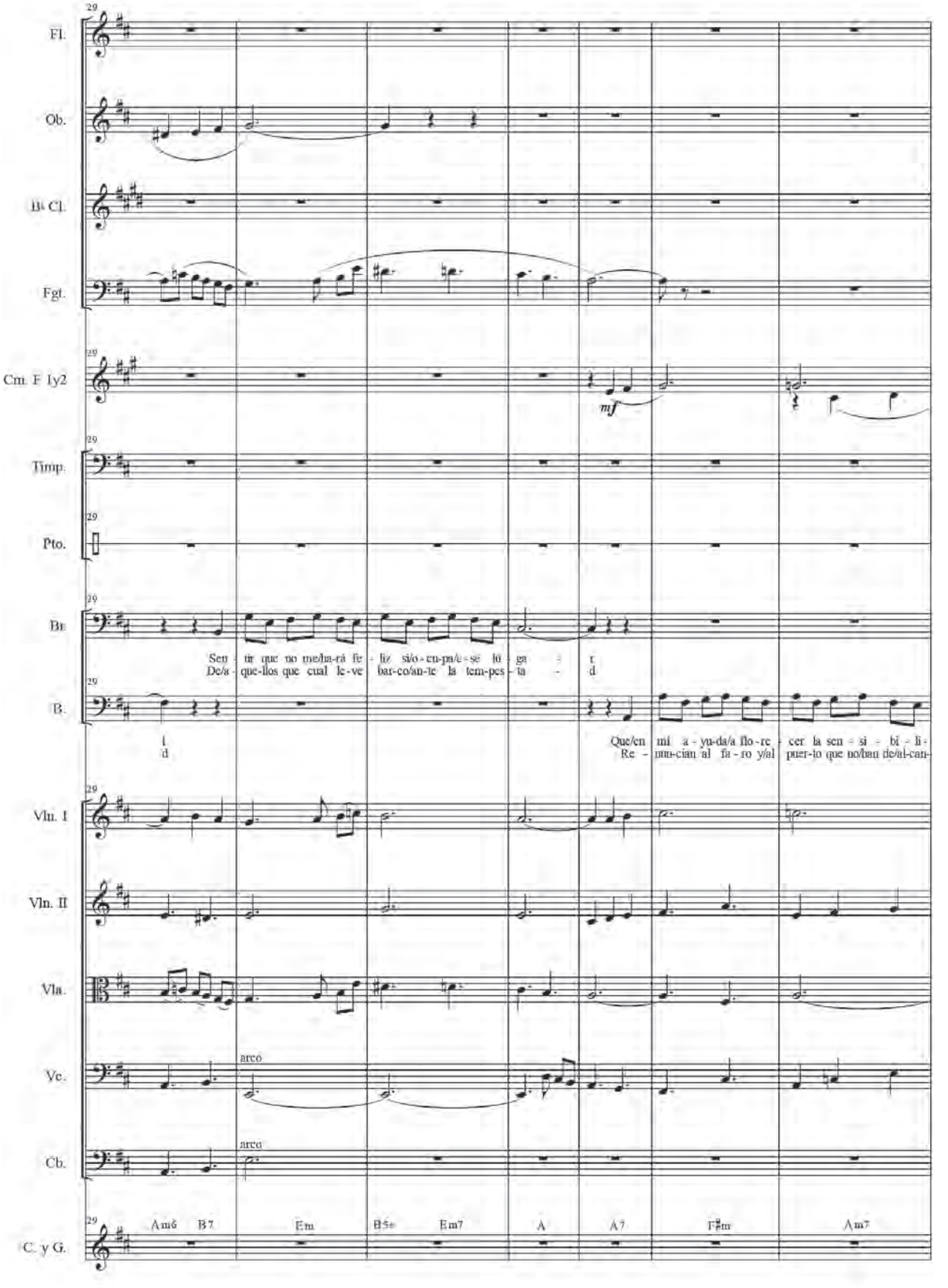
Ernesto Mora Queipo

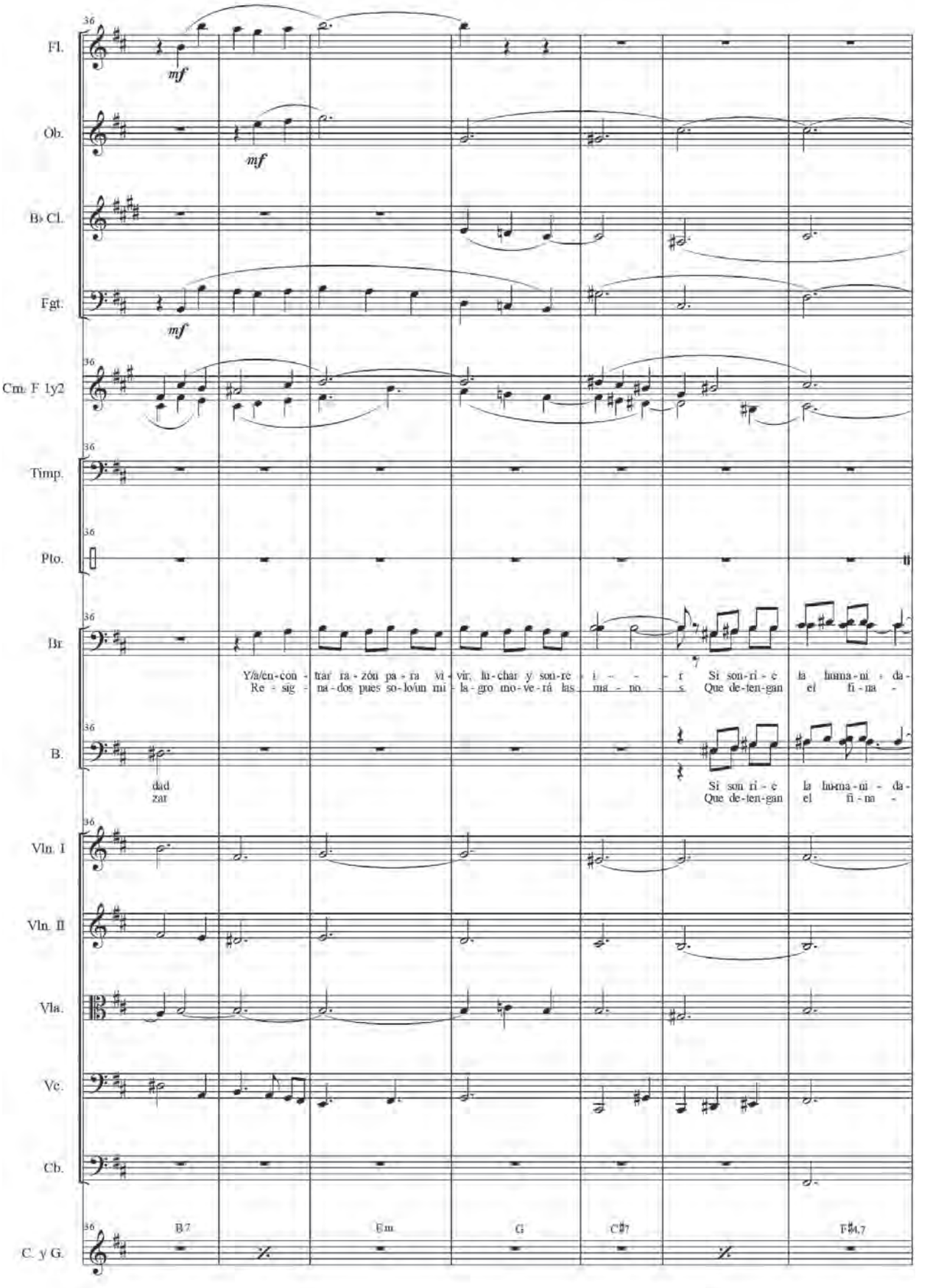


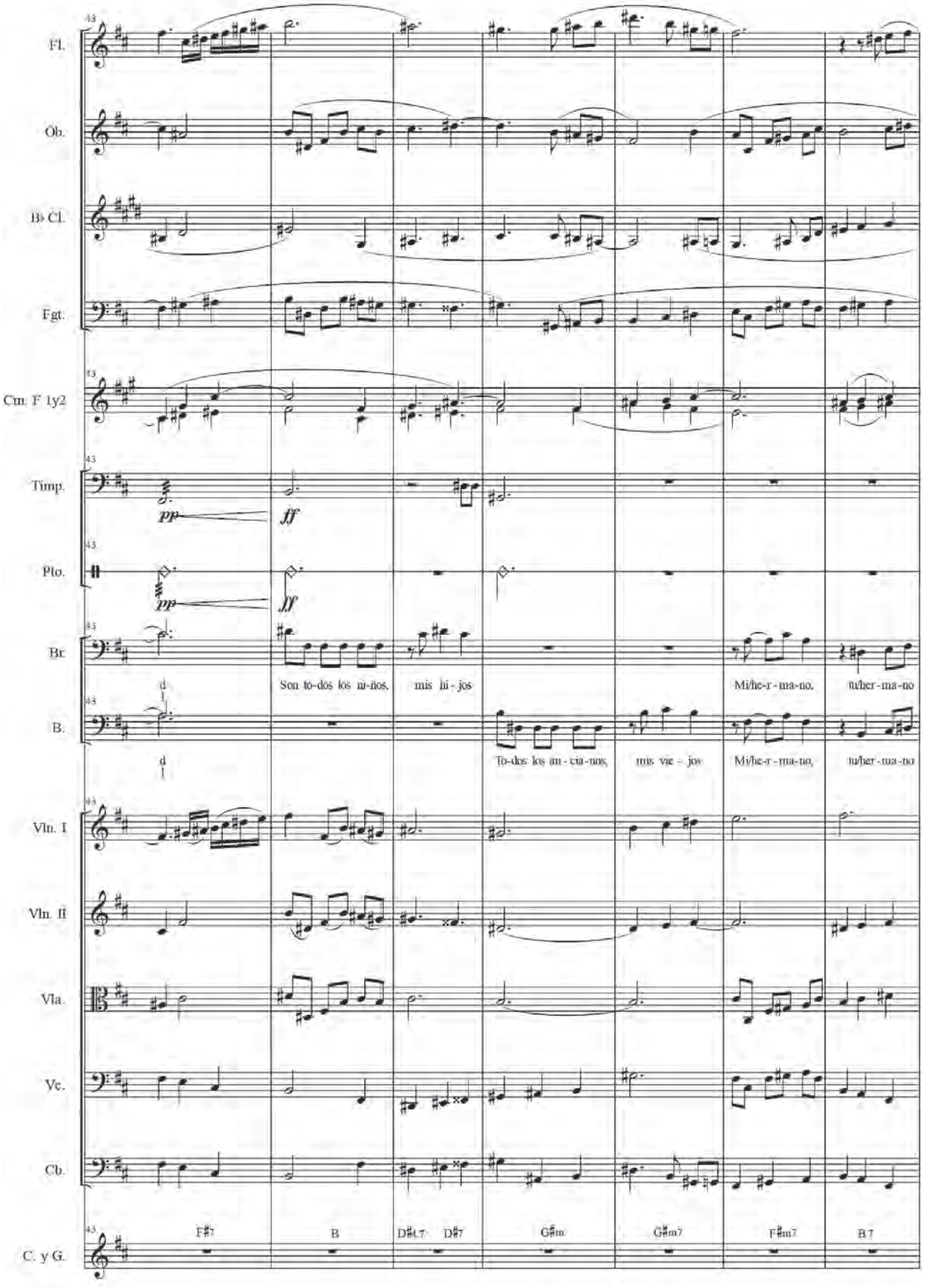

Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Fgt.
Cm. F 1y2
Timp.
Pto.
Bx
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
C. y G.
veo sa-lir
Y no/en-cuen-tro pa - la-bras
Pa-ra de-jar en ti
Al me-nos la/es-pe-ran - za
Em
C♯7
F♯
C
Bm

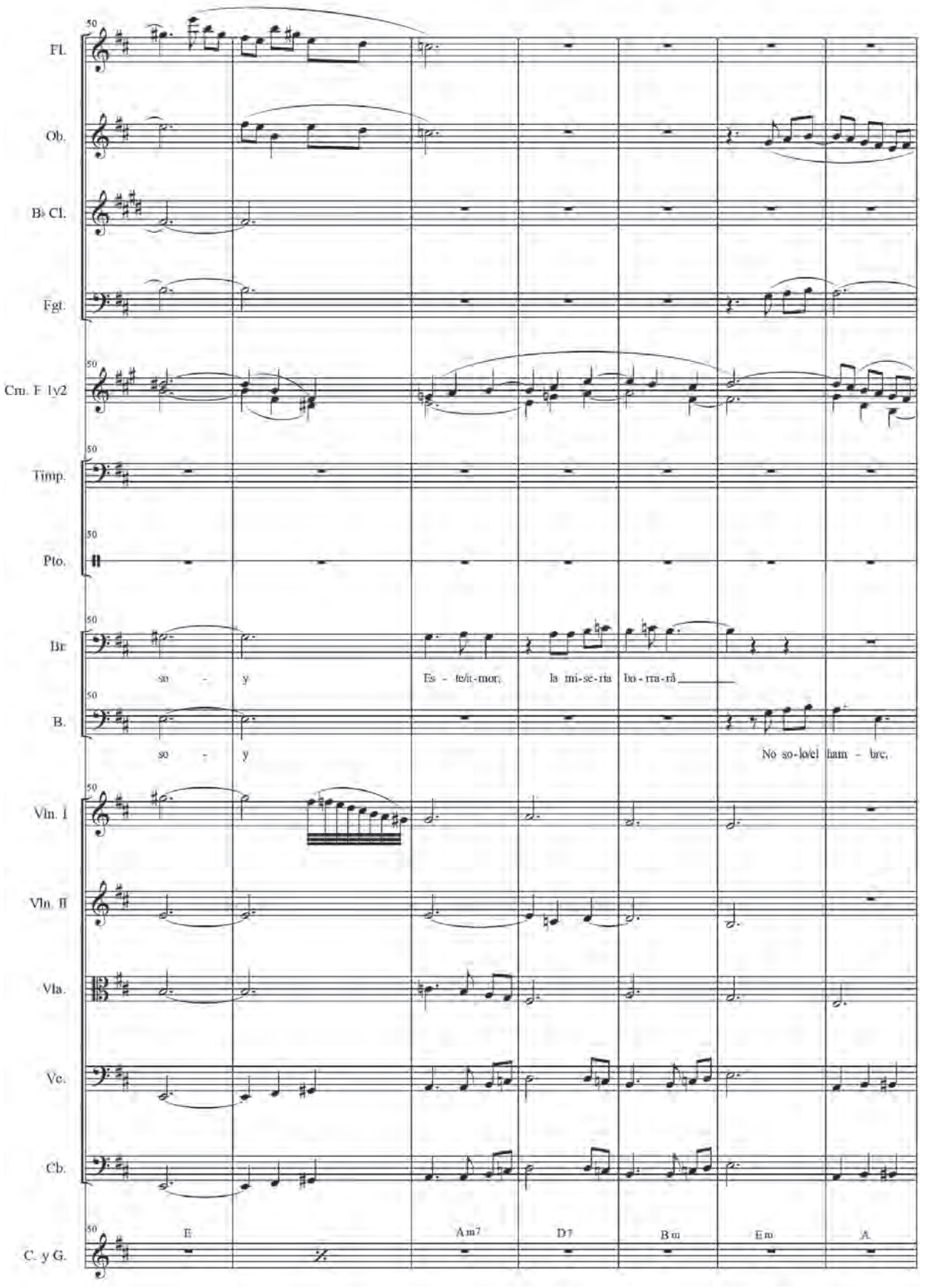

Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Fgt.
Cm. F 1y2
Timp.
Pto.
Br.
De que/has de son - re - i - r
Cuan-do/a-ma - nez - ca
tu ma - ña - na
B.
Cuál se -
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
C. y G.
E
G
B m

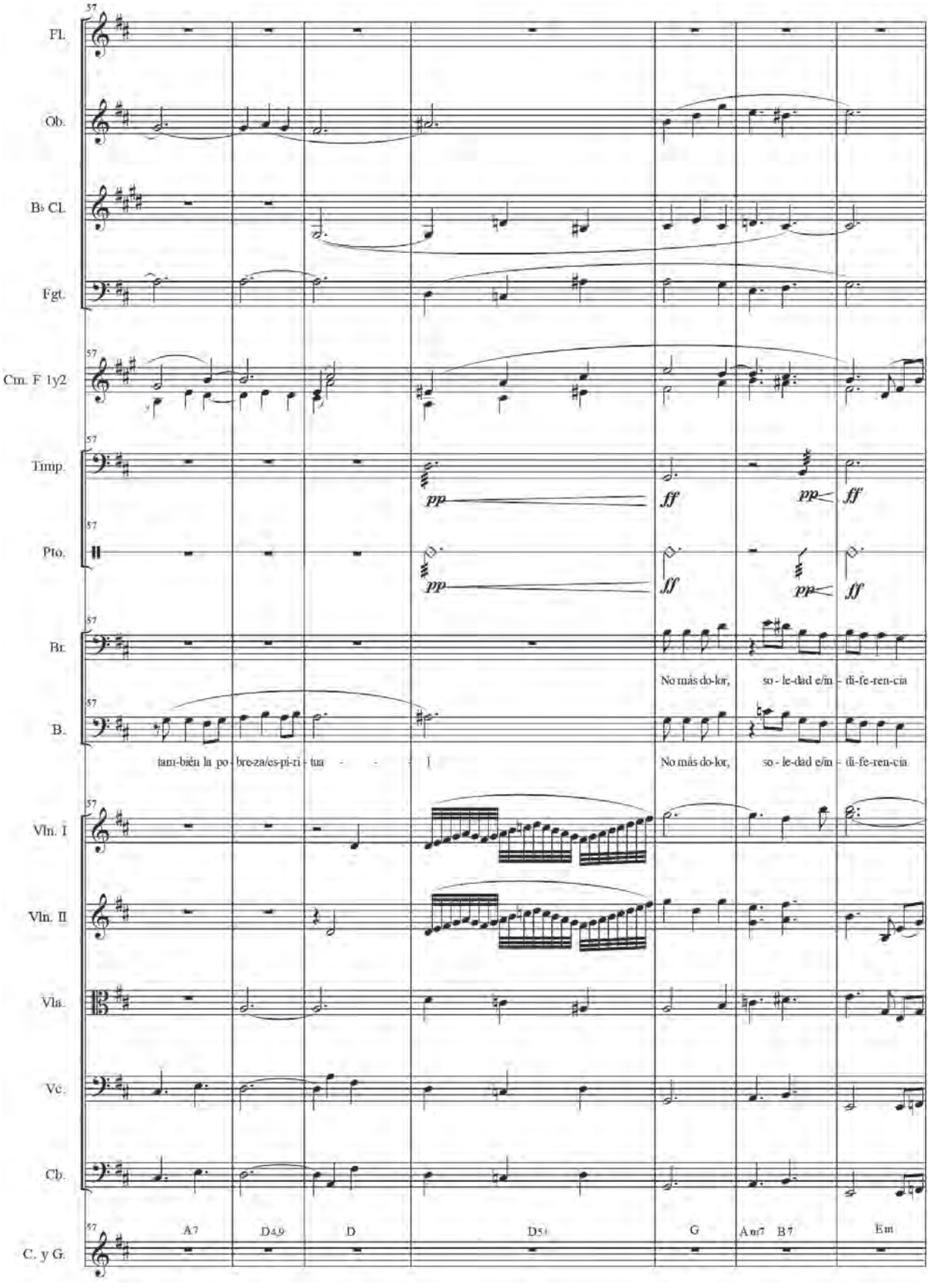

Moderato
Tiempo de Vals
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Fgt.
Cm. F 1y2
Timp.
Pto.
Br.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
C. y G.
mp
pizz.
arco
G
Em
Bm
Bm
Bm
D5+
Bm7

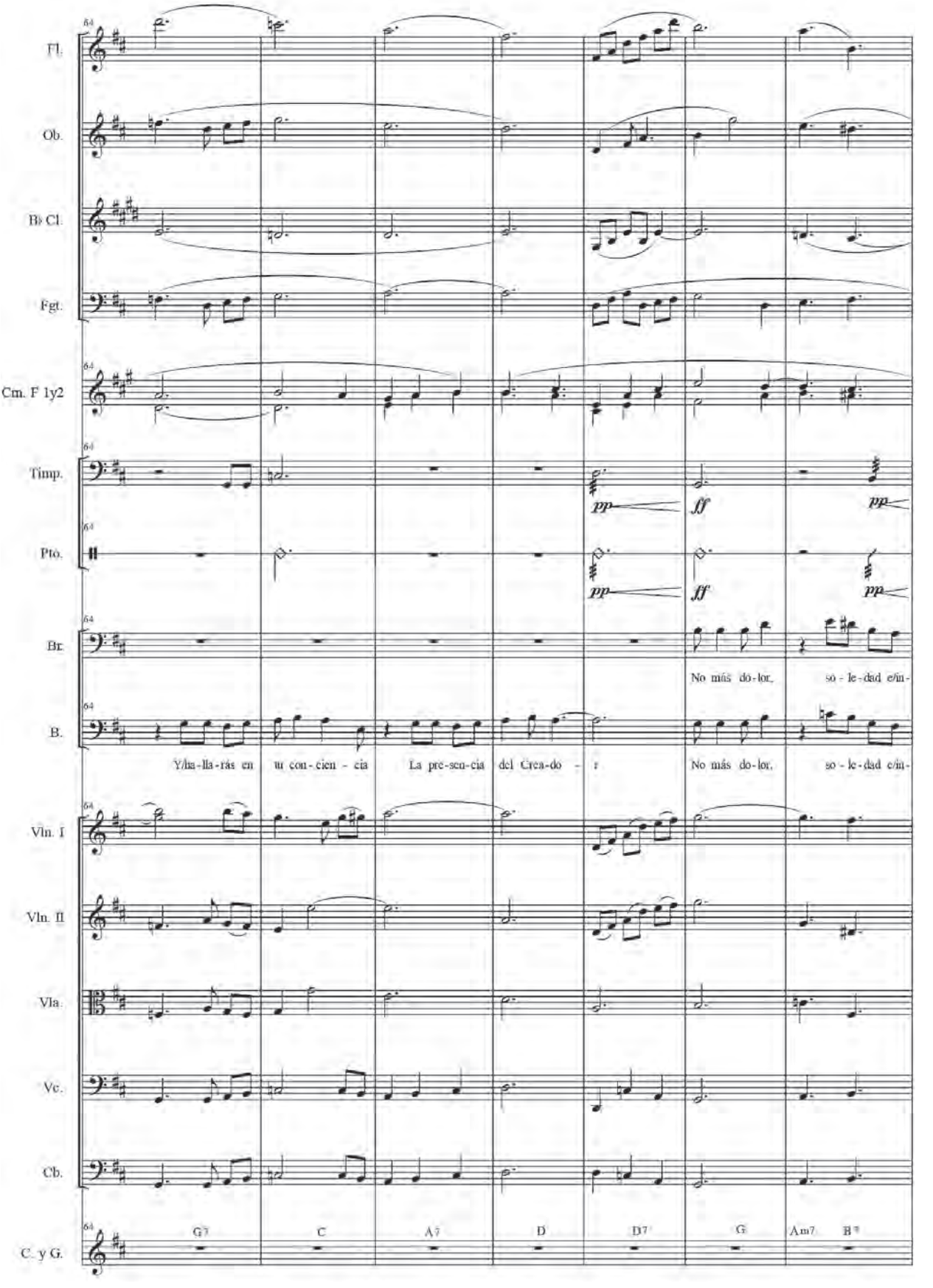

29
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Fgt.
Cm. F 1y2
mf
Timp.
Pto.
Br
Sen - tir que no me/ha-rá fe - liz si/o - cu-pa/e - se lo - ga - r
De/a - que-llos que cual le - ve bar-co/an-te la tem-pes - ta - d
B.
Que/en mí a - yu-da/a flo - re - cer la sen - si - bi - li -
Re - nun-cian al fa - ro y/al puer-to que no/han de/al-can-
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
arco
Cb.
arco
C. y G.
Am6 B7 Em B♭5+ Em7 A A7 F♯m Am7

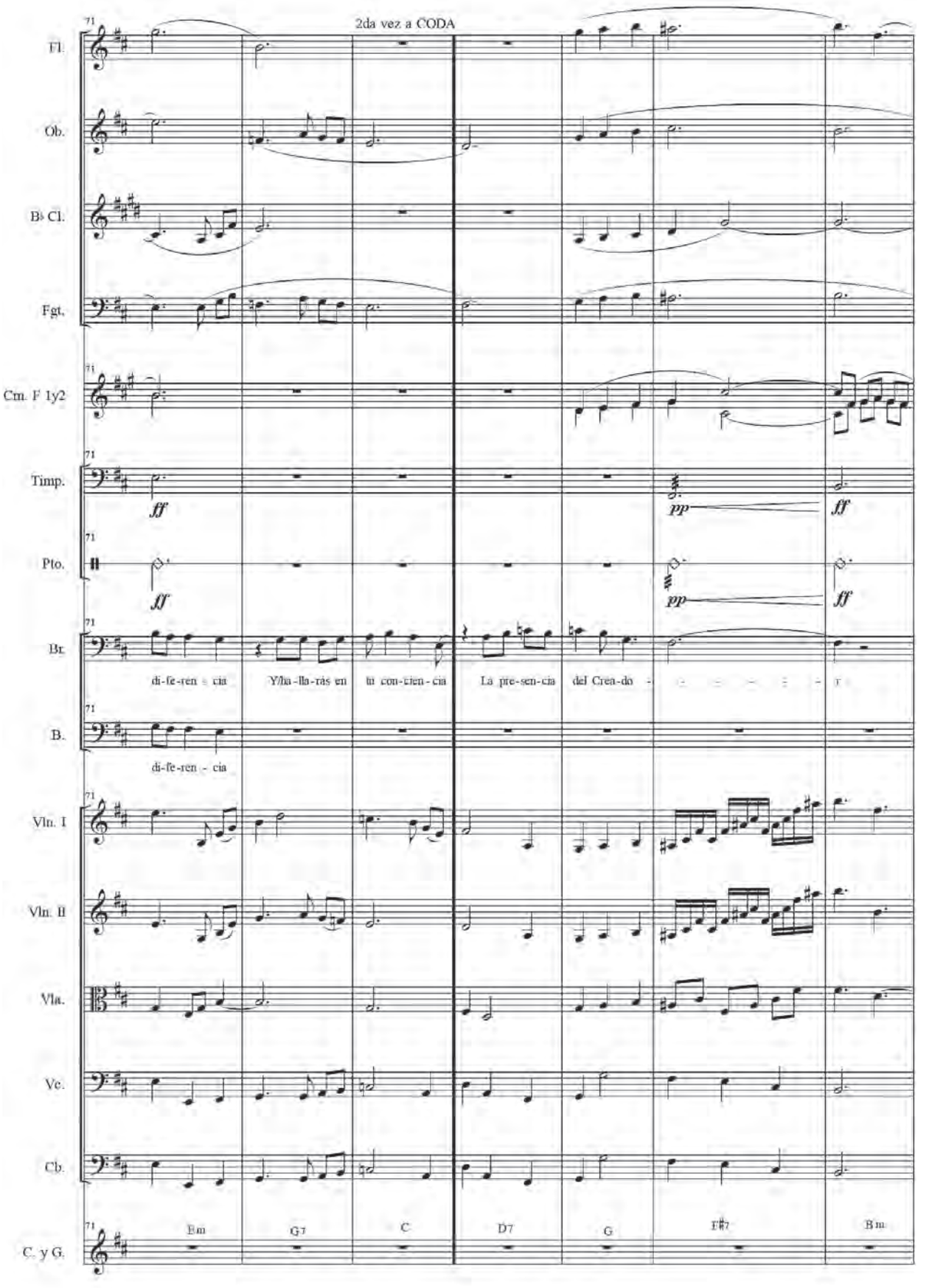

Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Fgt.
Cm. F 1y2
Timp.
Pto.
Br.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
C. y G.
mf
Y/a/cn-con - trar ra - zón pa - ra vi - vir, lu-char y son-re - i - - - r Si son-rí - e la huma-ni - da-
Re - sig - na-dos pues so-lo/un mi - la-gro mo-ve-rá las ma - no - s Que de-ten-gan el fi - na -
dad
zar
Si son rí - e la huma-ni - da-
Que de-ten-gan el fi - na -
B7
Em
G
C♯7
F♯4,7

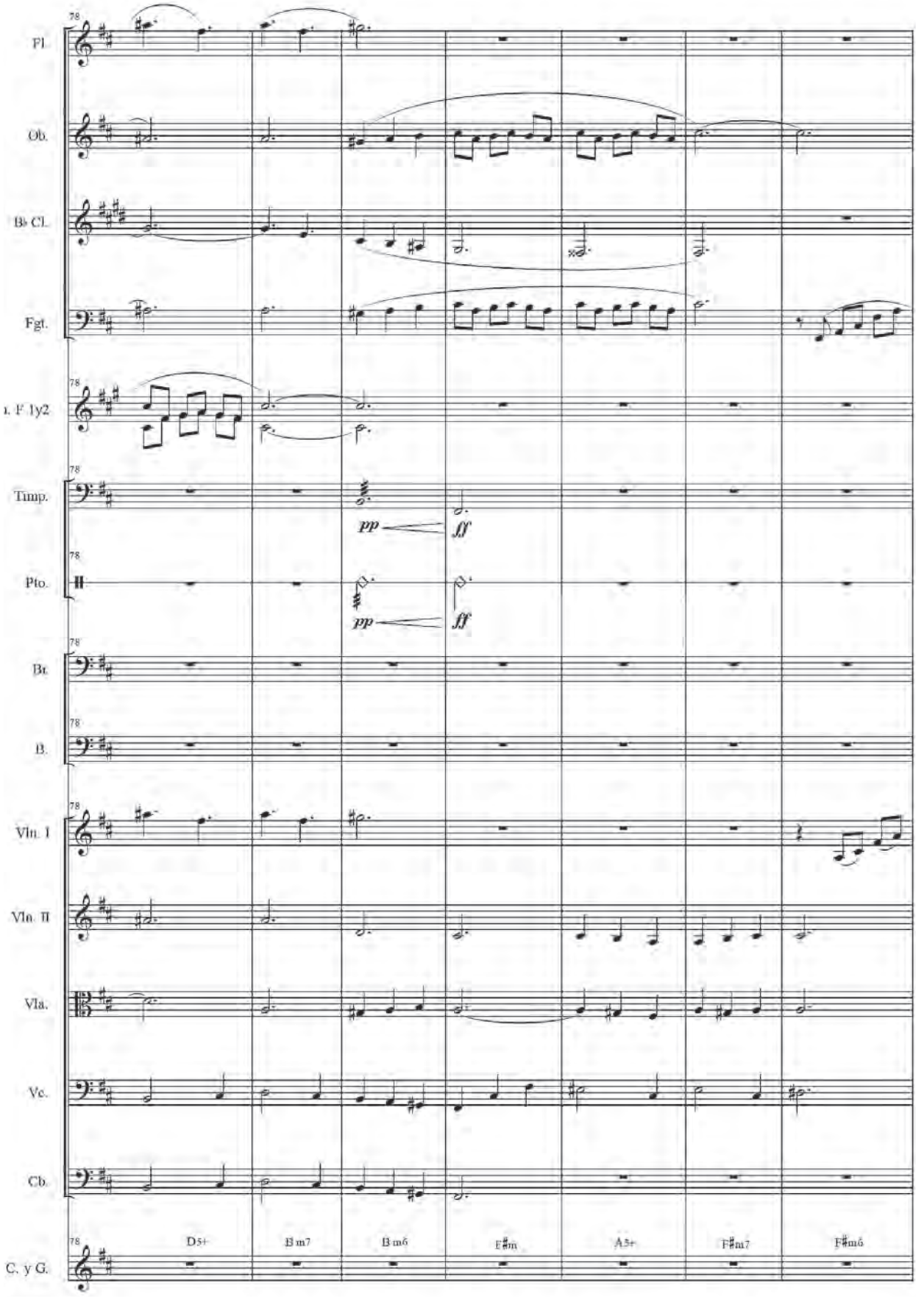

Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Fgt.
Cm. F 1y2
Timp.
Plo.
Br.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
C. y G.
pp
ff
Son to-dos los ni-ños, mis hi-jos
Mi/he-r-ma-no, ni/her-ma-no
To-dos los in-cia-nos, mis vie-jos
Mi/he-r-ma-no, ni/her-ma-no
F♯7
B
D♯/F♯ D♯7
G♯m
G♯m7
F♯m7
B7

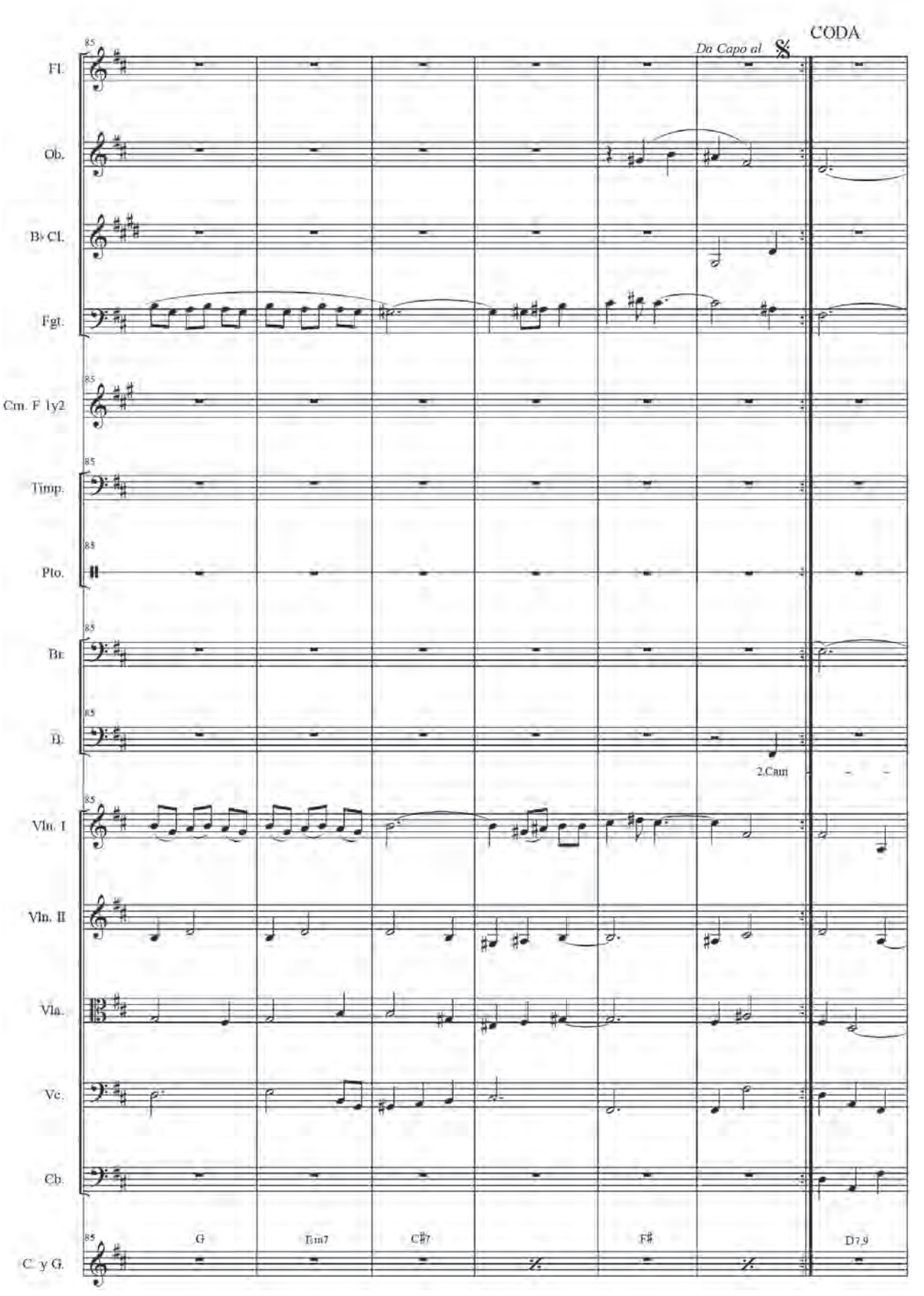

Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Fgt.
Cnı. F 1y2
Timp.
Pto.
Br.
so - y
Es - te/it-mor,
la mi-se-ria
bo-rra-rá
B.
so - y
No so-lo/el ham - bre,
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
C. y G.
E
Am7
D7
Bm
Em
A

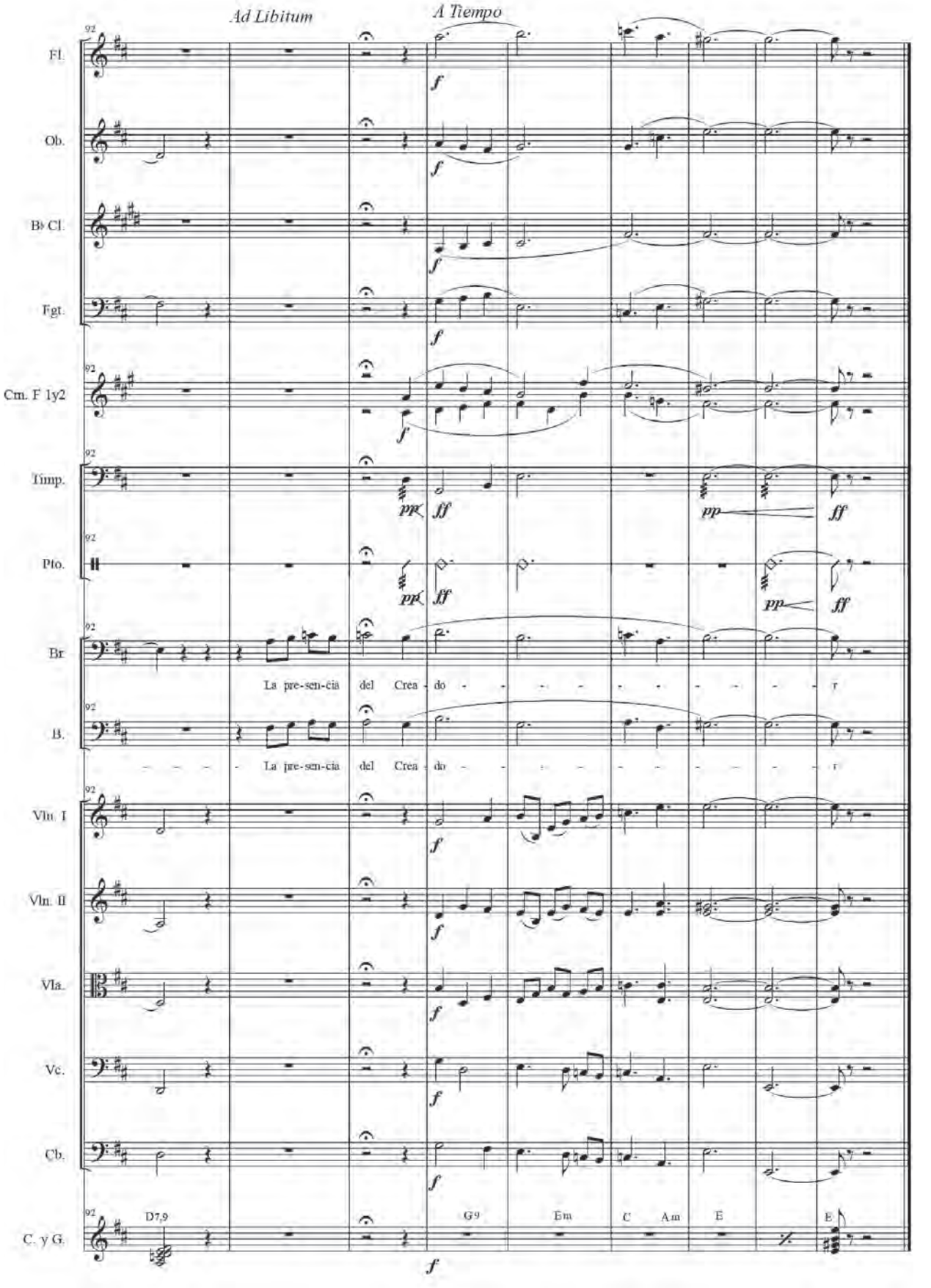

Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Fgt.
Cm. F 1y2
Timp.
Pto.
Br.
No más do-lor, so - le-dad e/in - di-fe-ren-cia
B.
tam-bién la po - bre-za/es-pi-ri - tua
No más do-lor, so - le-dad e/in - di-fe-ren-cia
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
C. y G.
A7
D4,9
D
D5+
G
Am7
B7
Em


Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Fgt.
Cm. F 1y2
Timp.
Pto.
Br.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
C. y G.
pp
ff
pp
No más do-lor, so-le-dad e/in-
Y/ha-lla-rás en tu con-cien-cia La pre-sen-cia del Crea-do-r No más do-lor, so-le-dad e/in-
G7 C A7 D D7 G Am7 B7


2da vez a CODA
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Fgt.
Cm. F 1y2
Timp.
Pto.
Br.
di-fe-ren - cia
Y/ha-lla-rás en
tu con-cien-cia
La pre-sen-cia
del Crea-do
B.
di-fe-ren - cia
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
C. y G.
Em
G7
C
D7
G
F#7
Bm


Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Fgt.
1. F 1y2
Timp.
Pto.
Bt.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
C. y G.
pp
ff
pp
ff
D5+
B m7
B m6
E♯m
A5+
F♯m7
F♯m6


CODA
Da Capo al 𝄋
85
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Fgt.
Cm. F 1y2
Timp.
Pto.
Bx
B.
2.Cam
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
C. y G.
G
Em7
C♯7
F♯
D7,9


Ad Libitum
A Tiempo
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Fgt.
Cm. F 1y2
Timp.
Pto.
Br
La pre-sen-cia del Crea - do - - - - - - - - - r
B.
La pre-sen-cia del Crea - do - - - - - - - - - r
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
C. y G.
D7,9
G9
Em
C
Am
E
E

Miraremos al sol

2021

Juan Carlos Franco

El bolero fue escrito durante la pandemia del COVID-19, como un homenaje a las personas que no tuvieron la oportunidad de despedirse de sus seres queridos.

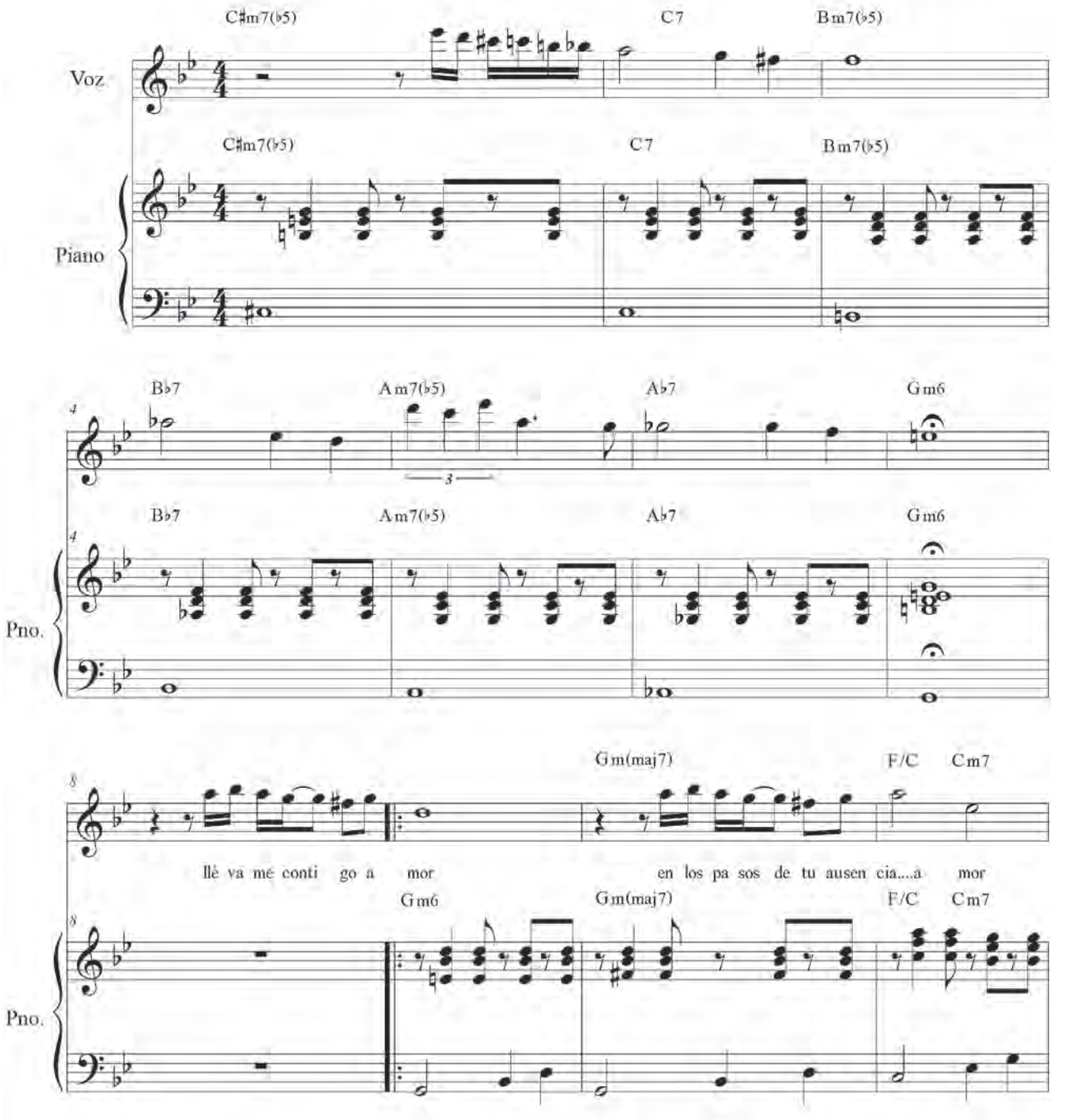
Se trata de un bolero jazz que podría interpretarse con voz y solos instrumentales o tan solo de manera instrumental.

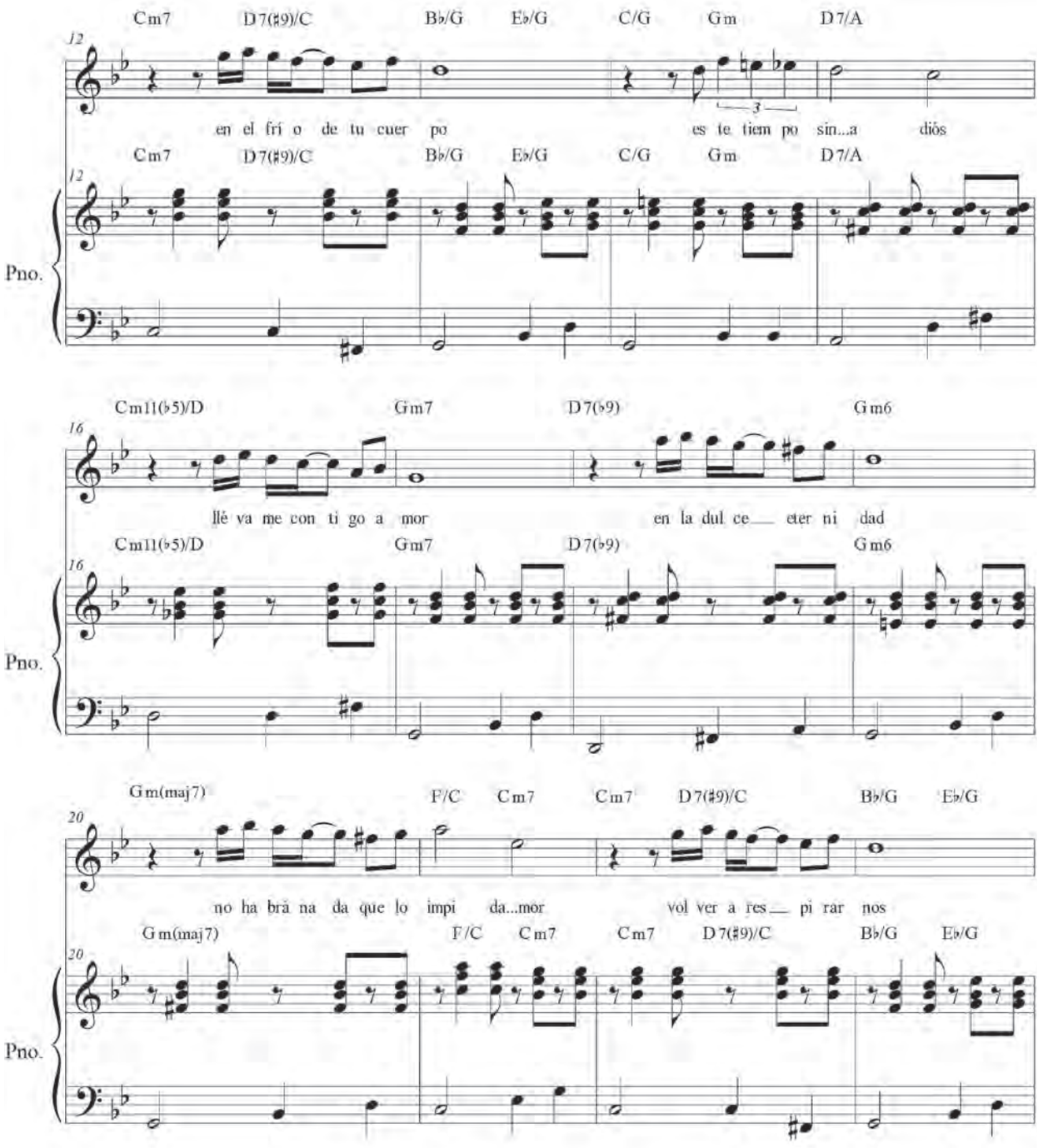
Score

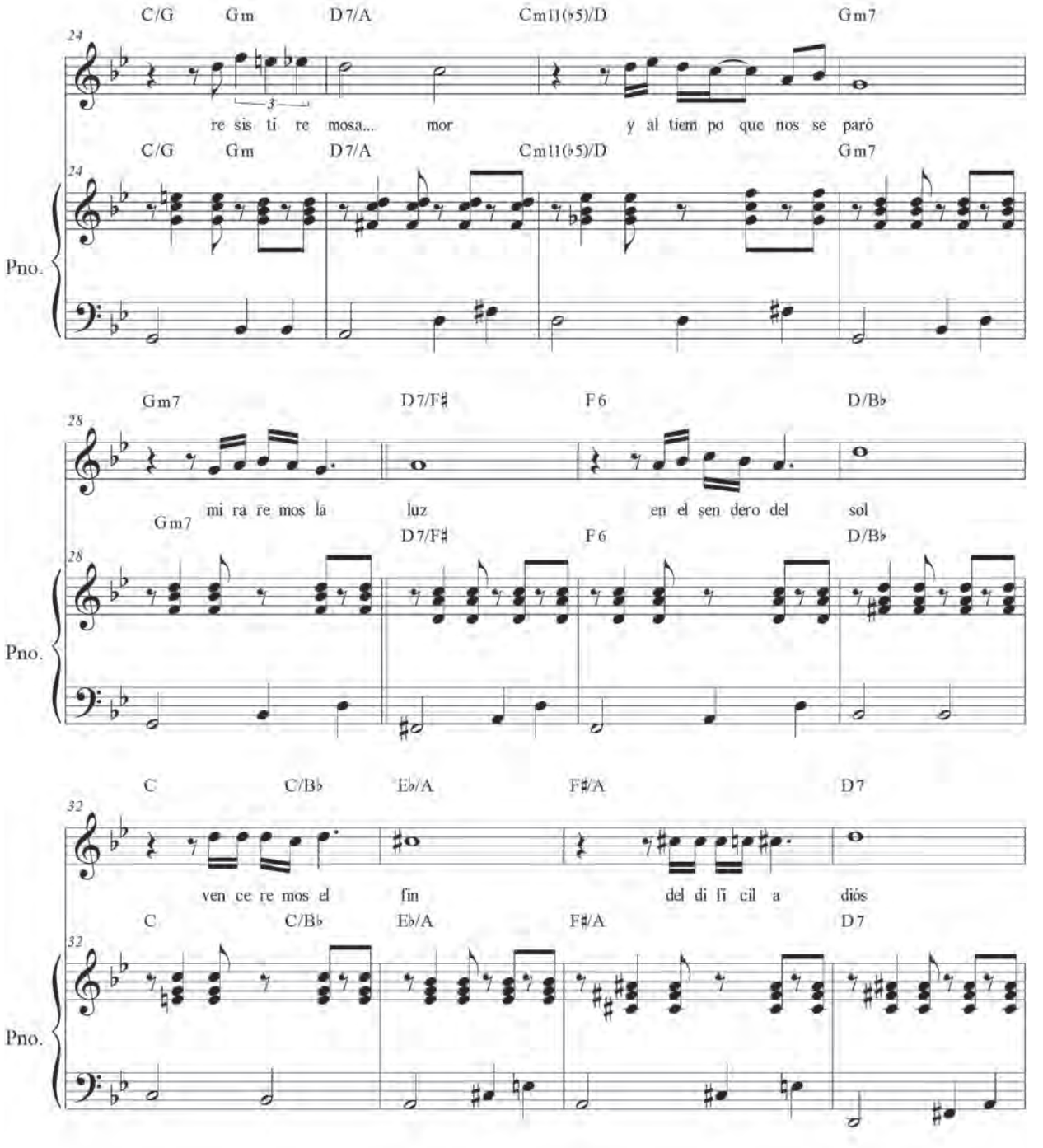
MIRAREMOS AL SOL

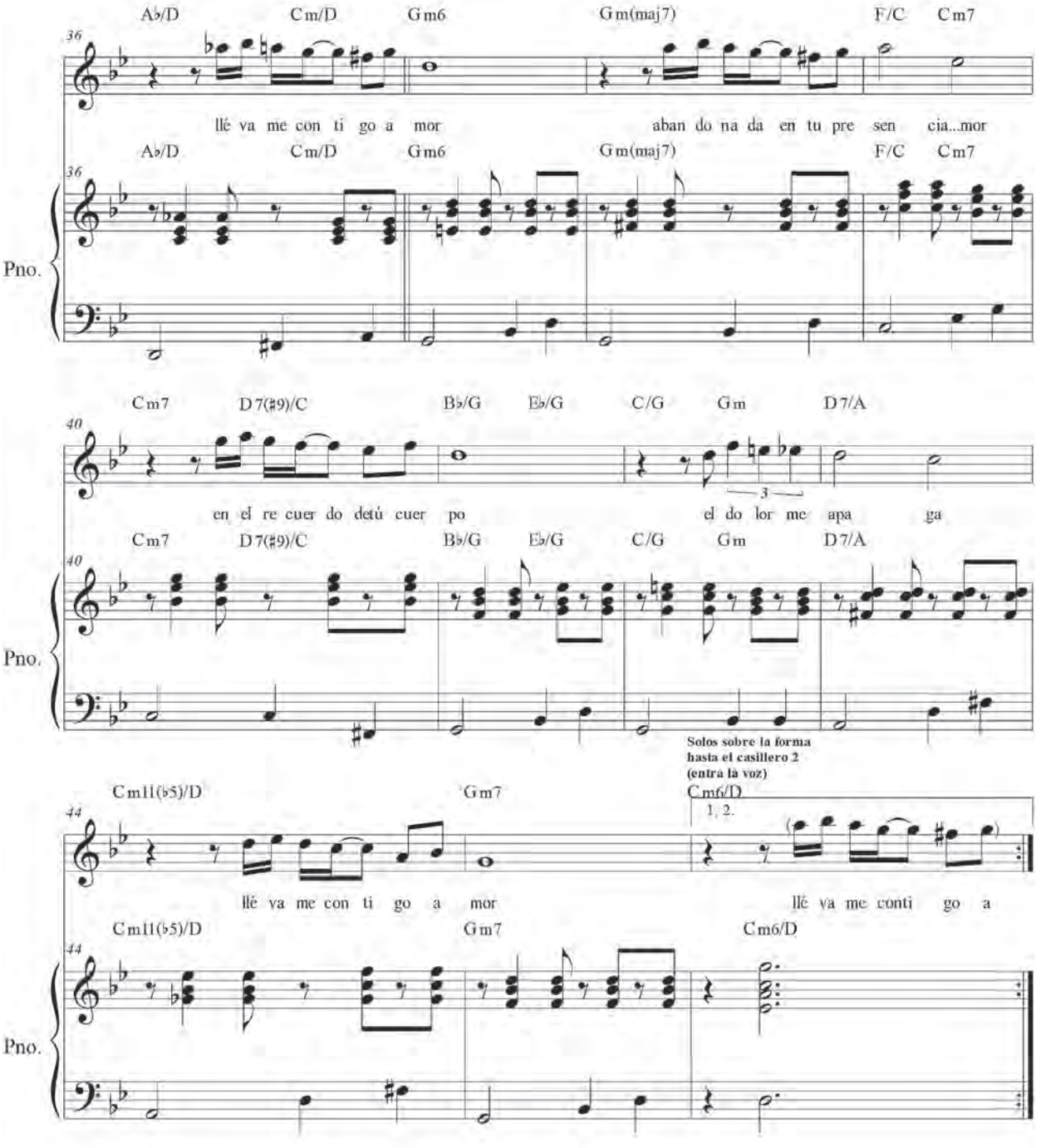
Bolero

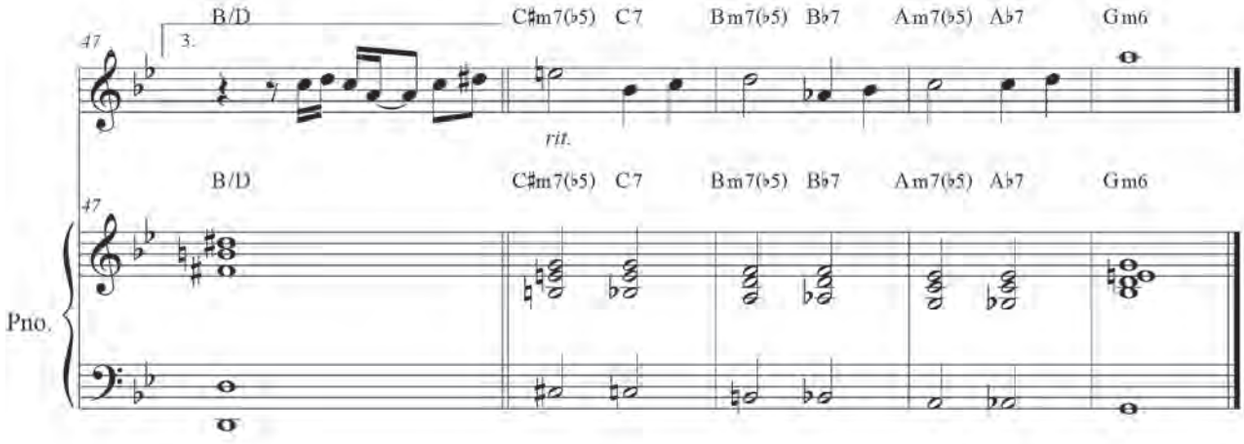
Música: Juan Carlos Franco
Letra: Ariadna Reyes




Cm7 D7(♯9)/C B♭/G E♭/G C/G Gm D7/A
12
en el frí o de tu cuer po es te tiem po sin...a diós
Pno.
Cm11(♭5)/D Gm7 D7(♭9) Gm6
16
lle va me con ti go a mor en la dul ce eter ni dad
Gm(maj7) F/C Cm7 Cm7 D7(♯9)/C B♭/G E♭/G
20
no ha brá na da que lo impi da...mor vol ver a res pi rar nos


C/G Gm D7/A Cm11(♭5)/D Gm7
24
re sis ti re mosa... mor y al tiem po que nos se paró
C/G Gm D7/A Cm11(♭5)/D Gm7
24
Pno.
Gm7 D7/F♯ F6 D/B♭
28
mi ra re mos la luz en el sen dero del sol
Gm7 D7/F♯ F6 D/B♭
28
Pno.
C C/B♭ E♭/A F♯/A D7
32
ven ce re mos el fin del di fí cil a diós
C C/B♭ E♭/A F♯/A D7
32
Pno.


A♭/D C m/D G m6 G m(maj7) F/C C m7
36
llé va me con ti go a mor aban do na da en tu pre sen cia...mor
Pno.
C m7 D 7(♯9)/C B♭/G E♭/G C/G G m D 7/A
40
en el re cuer do detú cuer po el do lor me apa ga
3
Solos sobre la forma
hasta el casillero 2
(entra la voz)
C m11(♭5)/D G m7 C m6/D
44
1. 2.
llé va me con ti go a mor llé va me conti go a


B/D
C♯m7(♭5) C7
B m7(♭5) B♭7
A m7(♭5) A♭7
G m6
47
3.
rit.
B/D
C♯m7(♭5) C7
B m7(♭5) B♭7
A m7(♭5) A♭7
G m6
47
Pno.

Caracas 1958

2013

Luis Pérez-Valero

Entre finales de la década de 1940 y a lo largo de 1950 Venezuela vivió un proceso de inmigración sin precedentes hasta entonces en la historia del país. Las circunstancias que incentivaron este devenir humano fue la situación económica de la posguerra europea, así como también el auge en el sector petrolero e industrial del país caribeño. En pocos años, la contribución europea fue esencial en la construcción física, mental e identitaria del país. Italianos, portugueses, españoles, seguidos gradualmente por dominicanos, peruanos y ecuatorianos fueron esenciales en distintas áreas del sector económico, cultural y sanitario. La obra Caracas 1958 de la poeta ítalovenezolana Márgara Russotto juega con la ironía y la nostalgia; queda en evidencia las bondades del país, pero también la añoranza del sur de Italia.

La obra está compuesta para octeto de voces mixtas a cappella a partir de la armonía cuartal con una pequeña sección final de improvisación controlada. El compositor hace uso de las técnicas vocales del parlato, susurrato y del Sprechstimme (recitativo-cantado).

General Indications

1. The text uses words in Italian and Spanish to differentiate this the publisher has decided that the Italian words appear in italics and the Spanish words in normal font in the score.

2. To emphasize the different ways of articulating the words are in Italian as those that are in Spanish.

3. Un pitched and shouted.

4. Sprechgesang: vocal technique between singing and speaking.

Caracas 1958

Caro figlio adorato.
Tutti bene. Questo país é una vaina.
Tuo padre se fue con una negra asquerosa.
pero volverá.
Aquí no falta el dinero
ma el agua sabe a petróleo.
Tu tranquilo figlio mio,
que lí, al nostro paese,
tu devi crecer
estudiar.
Porque aquí no hay futuro
Y las muchachas
no te digo lo que son
por rispetto
di questa muchachita que me hace la caridad
de escribirme la carta.
Estoy mecor del dolore alla columna
porque ora trabaco a la maquina sólo hasta las doce.
I soldi te li mando con don Pepino
el mes que viene.
Tanti baci
Cuidate
E la Santa Benedizione

Tua Mamma

Fortunata Strapazzoli

Márgara Russotto

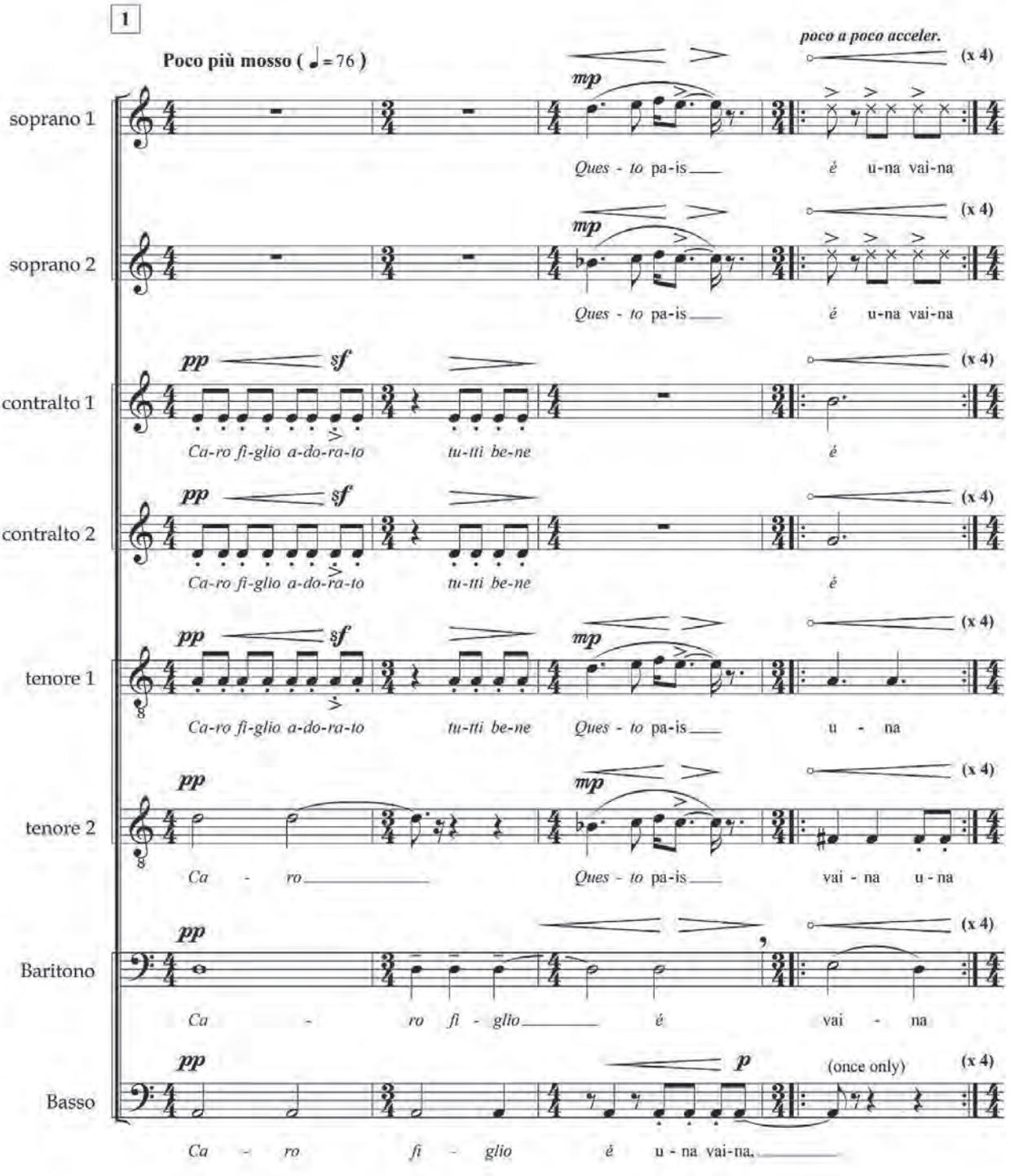
To Julian Nieves In Memoriam

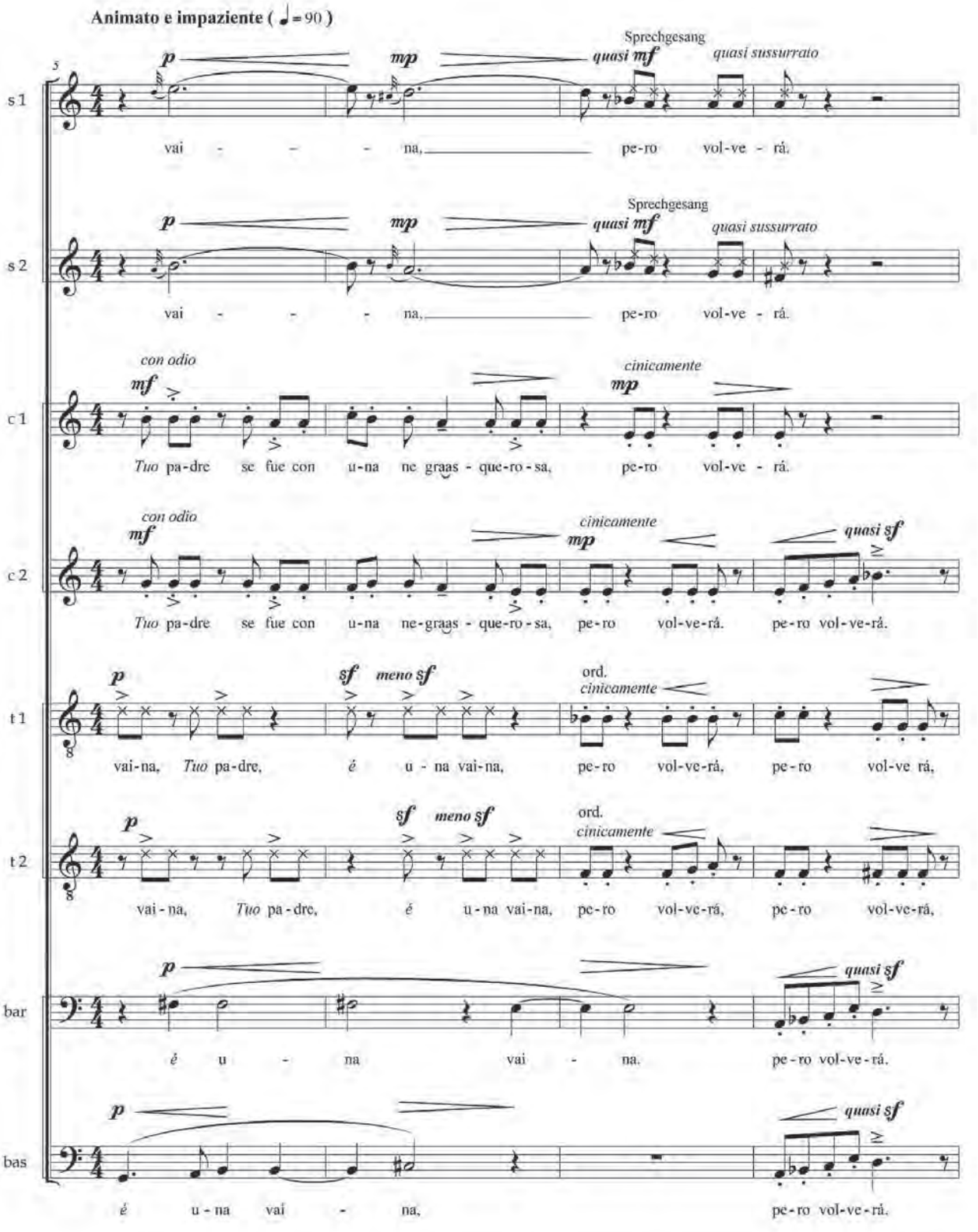
Caracas 1958

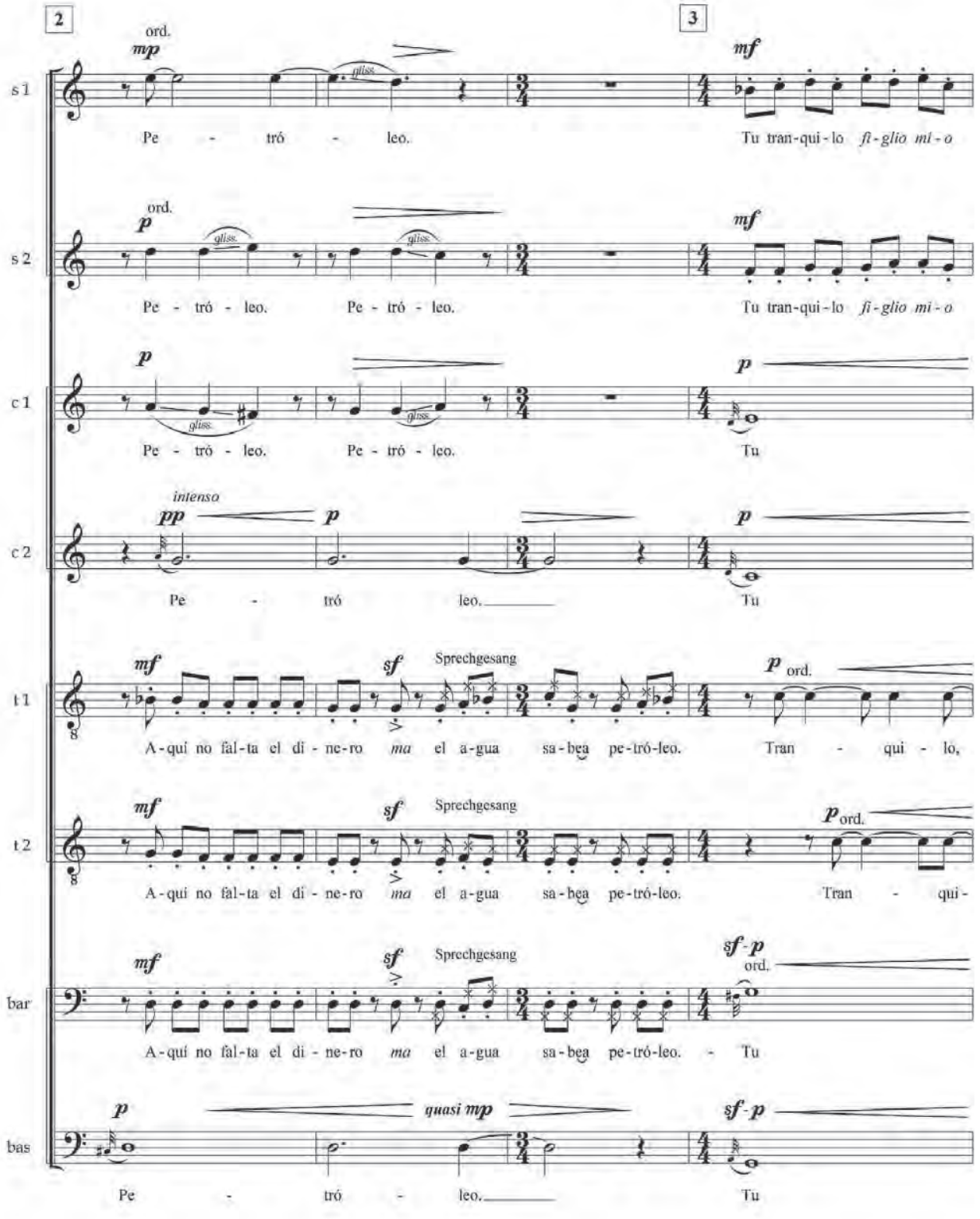
Auftragswerk der *Ensamble Así mismo*, Venezuela

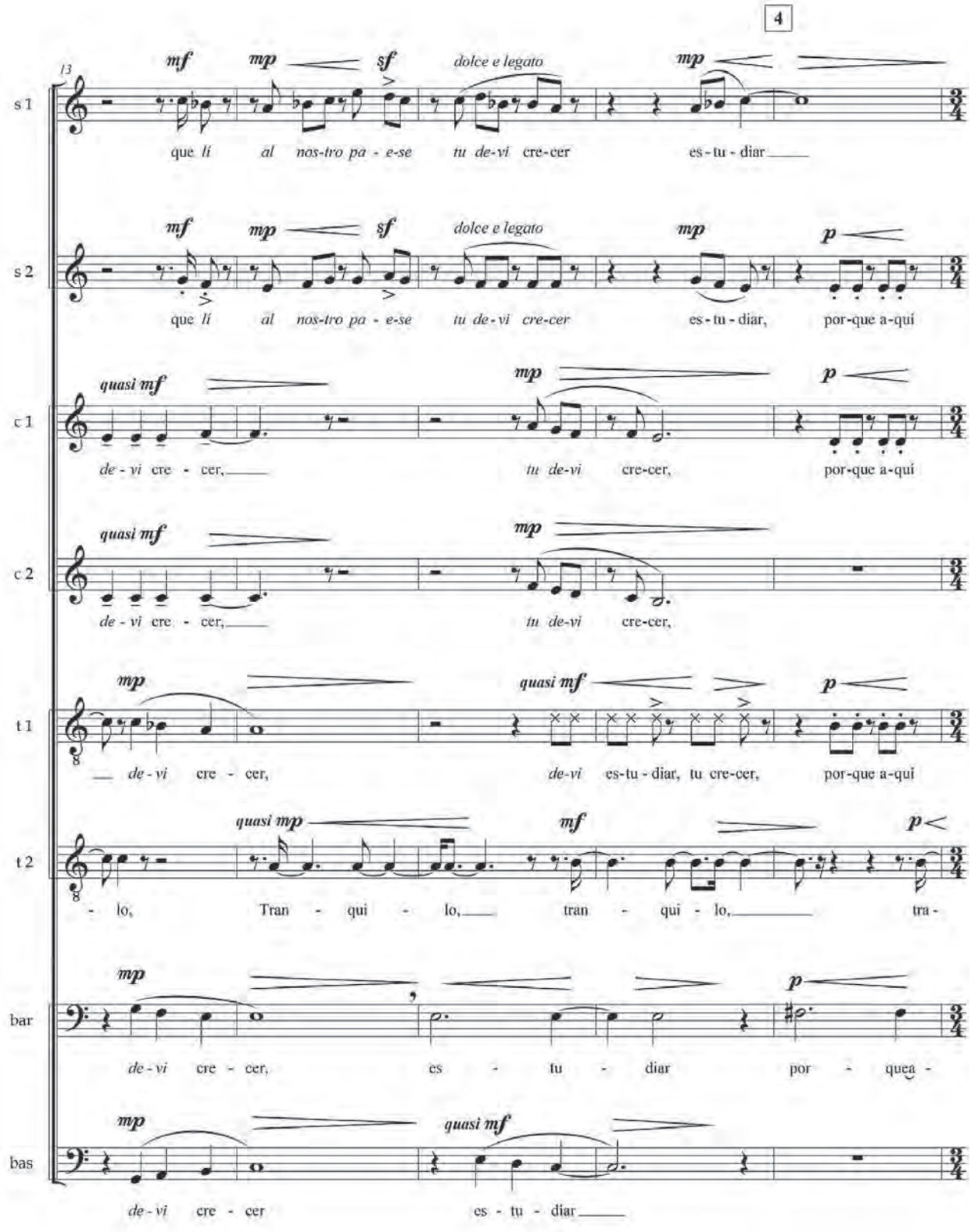
Márgara Russotto
(*1946)

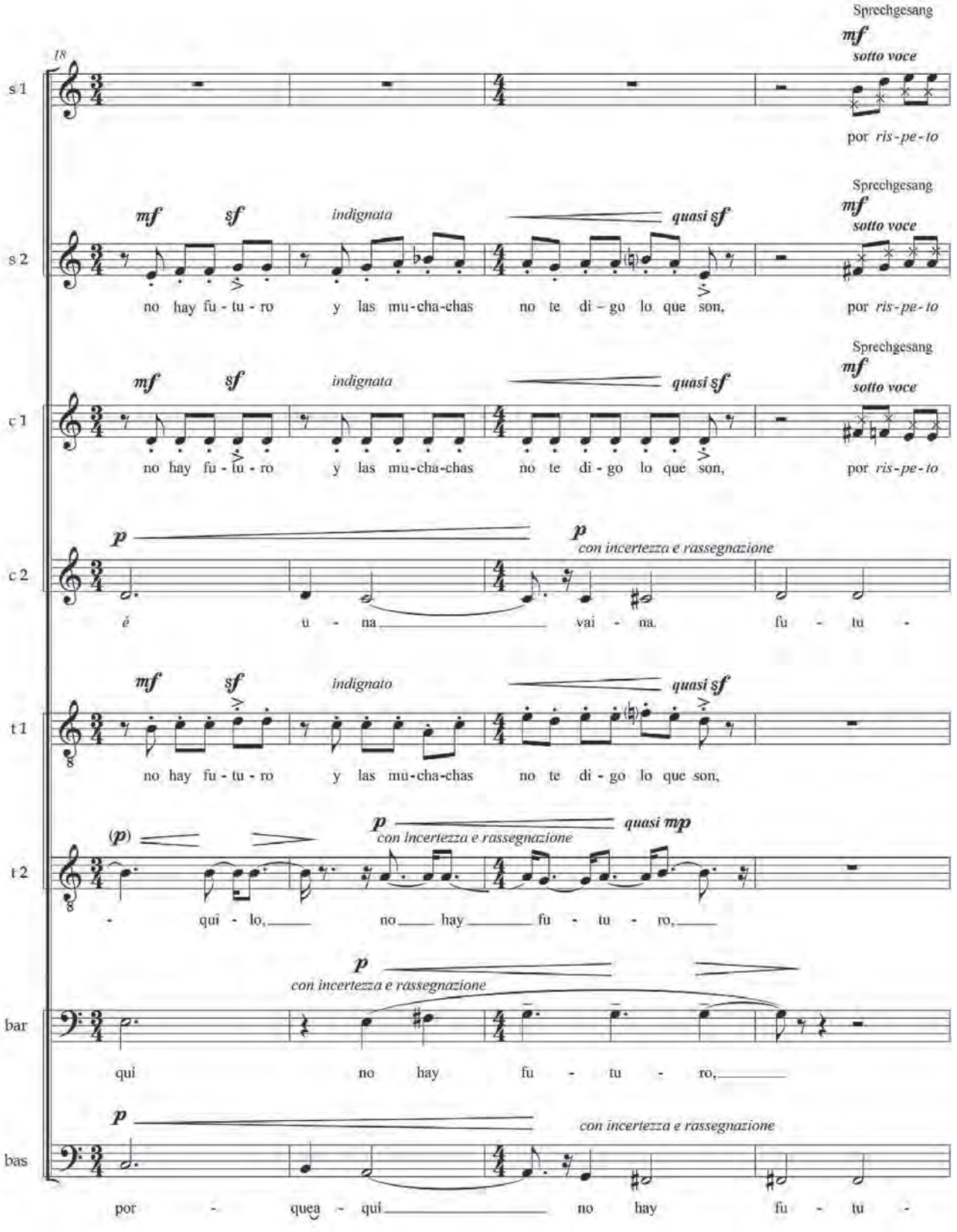
Luis Pérez Valero
(*1977)

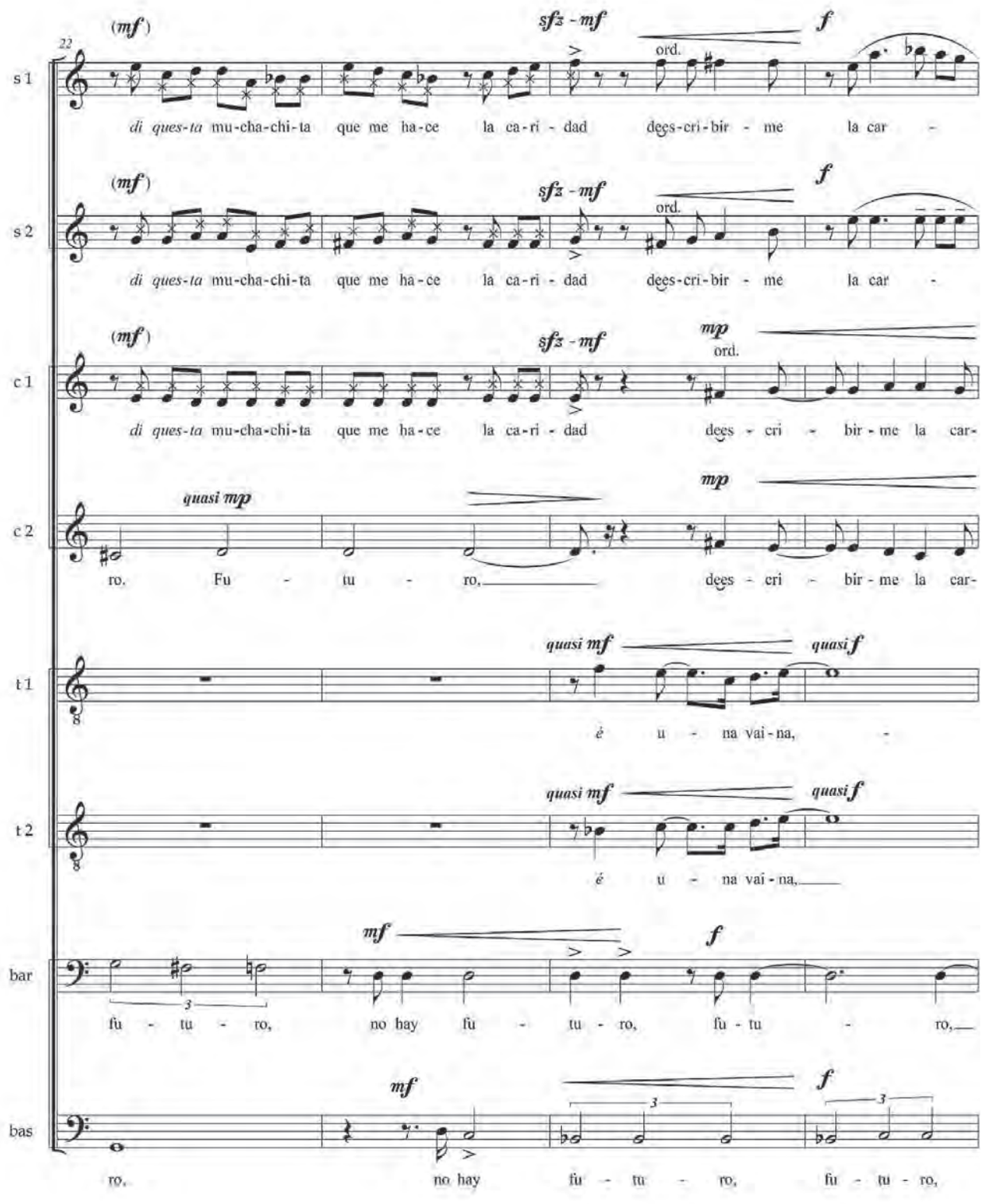


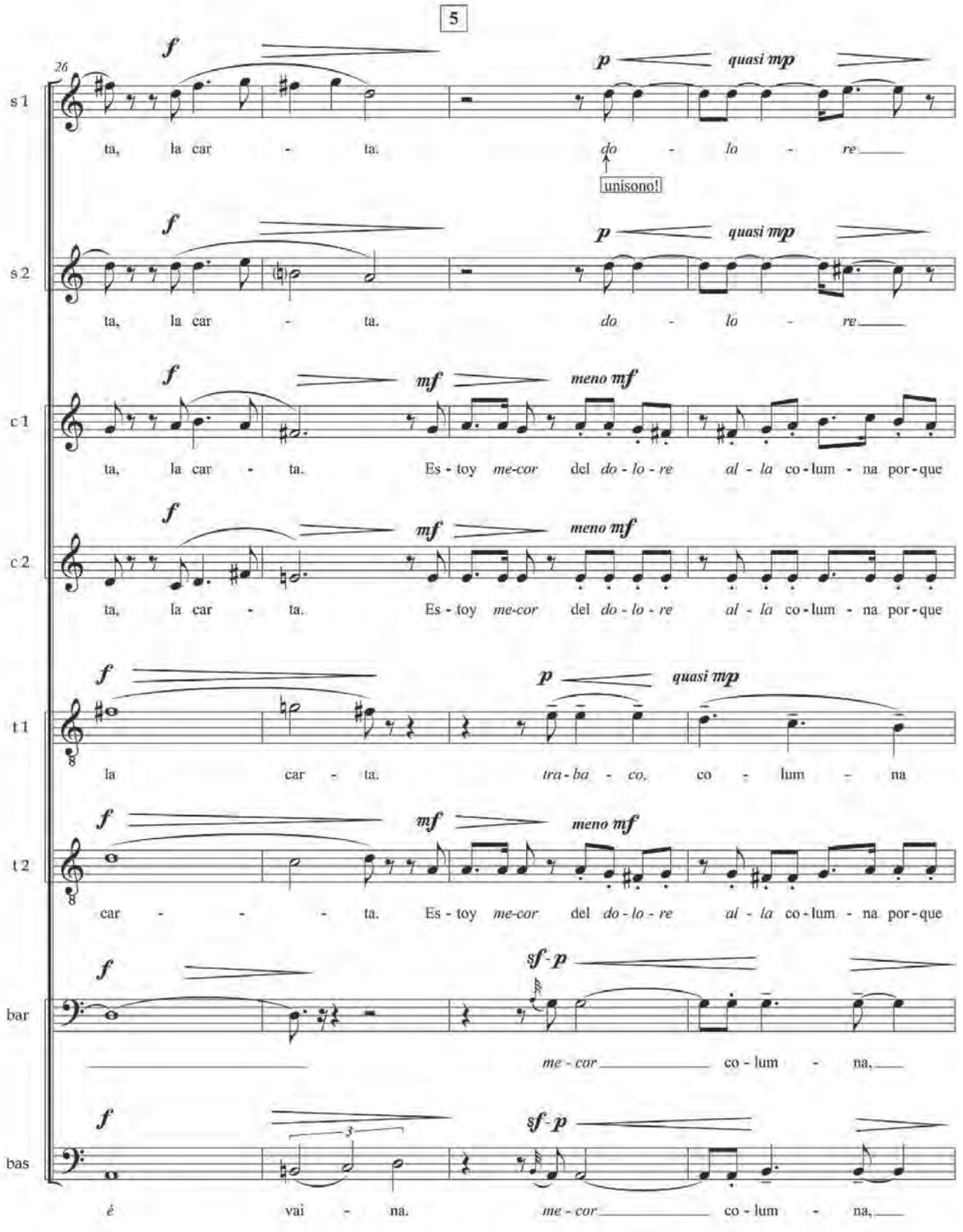

Animato e impaziente (♩ = 90)
5
s 1
p
mp
Sprechgesang
quasi mf
quasi sussurrato
vai - - - na, pe-ro vol-ve - rá.
s 2
p
mp
Sprechgesang
quasi mf
quasi sussurrato
vai - - - na, pe-ro vol-ve - rá.
c 1
con odio
mf
cinicamente
mp
Tuo pa-dre se fue con u-na ne graas - que-ro - sa, pe-ro vol-ve - rá.
c 2
con odio
mf
cinicamente
mp
quasi sf
Tuo pa-dre se fue con u-na ne-graas - que-ro - sa, pe-ro vol-ve-rá. pe-ro vol-ve-rá.
t 1
p
sf
meno sf
ord.
cinicamente
vai-na, Tuo pa-dre, é u - na vai-na, pe-ro vol-ve-rá, pe-ro vol-ve rá,
t 2
p
sf
meno sf
ord.
cinicamente
vai - na, Tuo pa - dre, é u - na vai-na, pe-ro vol-ve-rá, pe-ro vol-ve-rá,
bar
p
quasi sf
é u - na vai - na. pe - ro vol-ve - rá.
bas
p
quasi sf
é u - na vai - na, pe-ro vol-ve-rá.

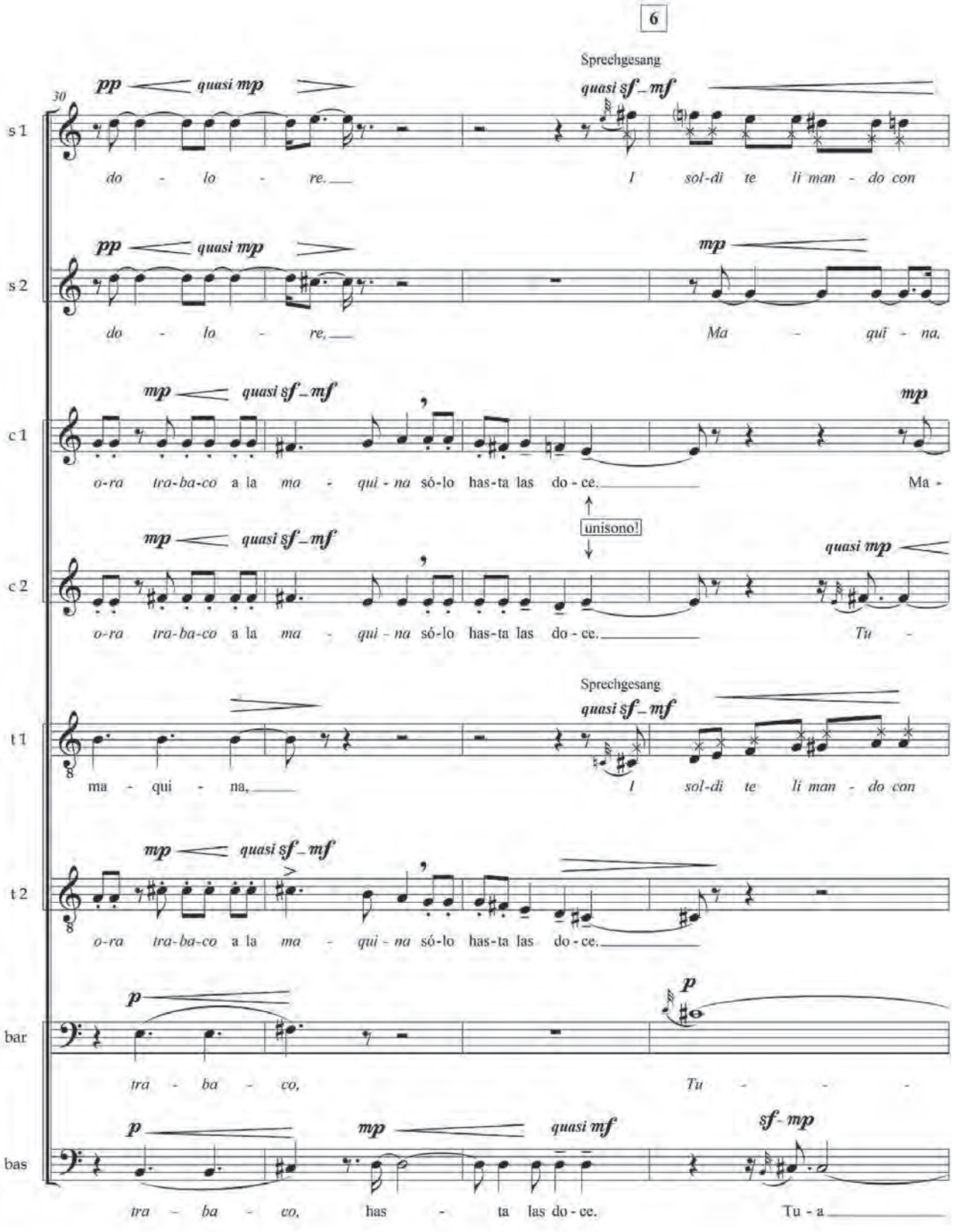

2
3
s 1
s 2
c 1
c 2
t 1
t 2
bar
bas
ord.
mp
mf
p
pp
intenso
gliss.
Pe - tró - leo.
Tu tran-qui-lo fi-glio mi-o
Tu
Pe tró leo.
Sprechgesang
sf
sf-p
quasi mp
A-quí no fal-ta el di-ne-ro ma el a-gua sa-bea pe-tró-leo.
Tran - qui - lo,
Tran - qui-

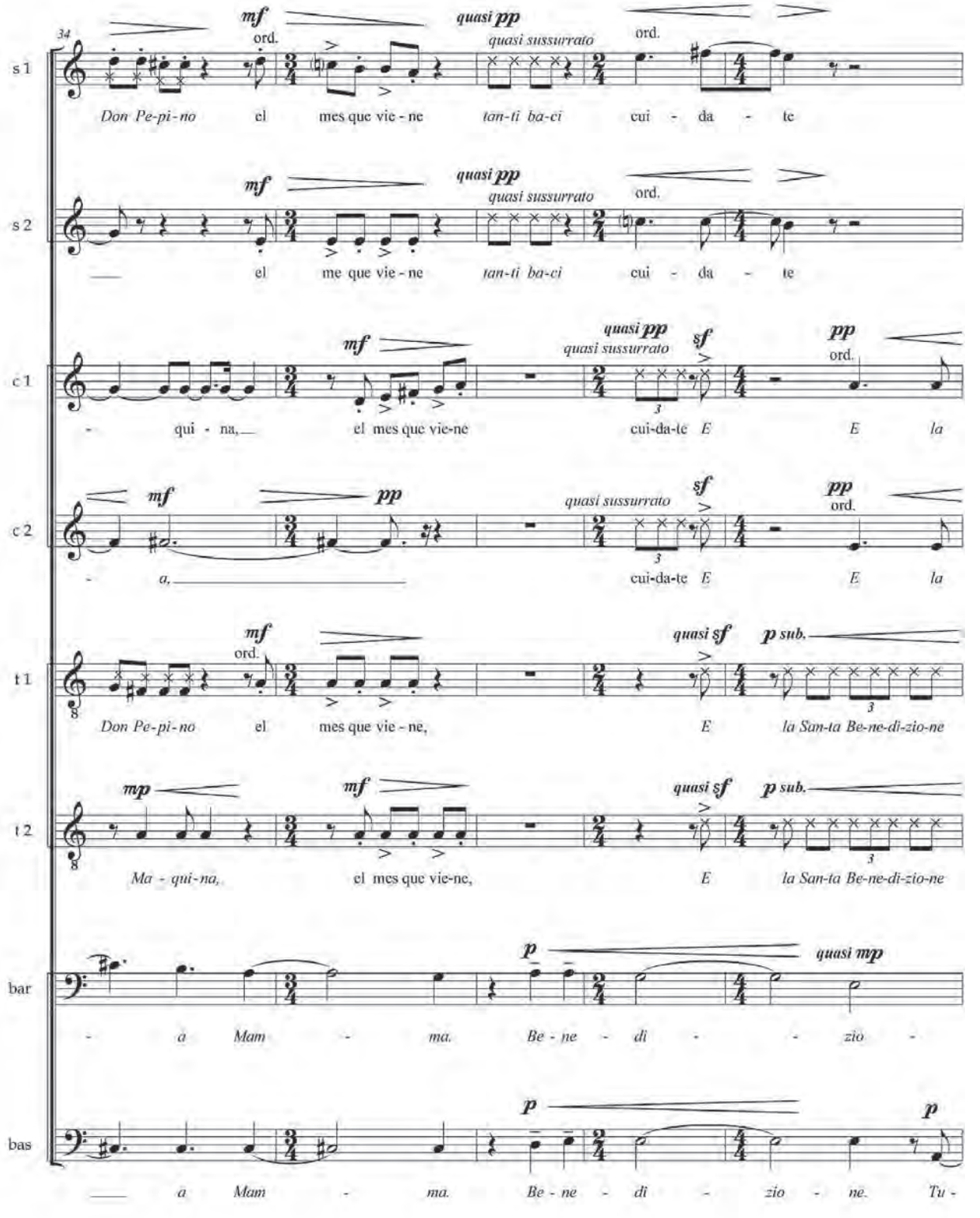

4
13
s 1
mf mp sf dolce e legato mp
que lí al nos-tro pa - e-se tu de-vi cre-cer es-tu-diar
s 2
mf mp sf dolce e legato mp p
que lí al nos-tro pa - e-se tu de-vi cre-cer es-tu-diar, por-que a-quí
c 1
quasi mf mp p
de-vi cre - cer, tu de-vi cre-cer, por-que a-quí
c 2
quasi mf mp
de-vi cre - cer, tu de-vi cre-cer,
t 1
mp quasi mf p
de-vi cre - cer, de-vi es-tu-diar, tu cre-cer, por-que a-quí
t 2
quasi mp mf p
- lo, Tran - qui - lo, tran - qui - lo, tra-
bar
mp p
de-vi cre - cer, es - tu - diar por - quea -
bas
mp quasi mf
de-vi cre - cer es - tu - diar

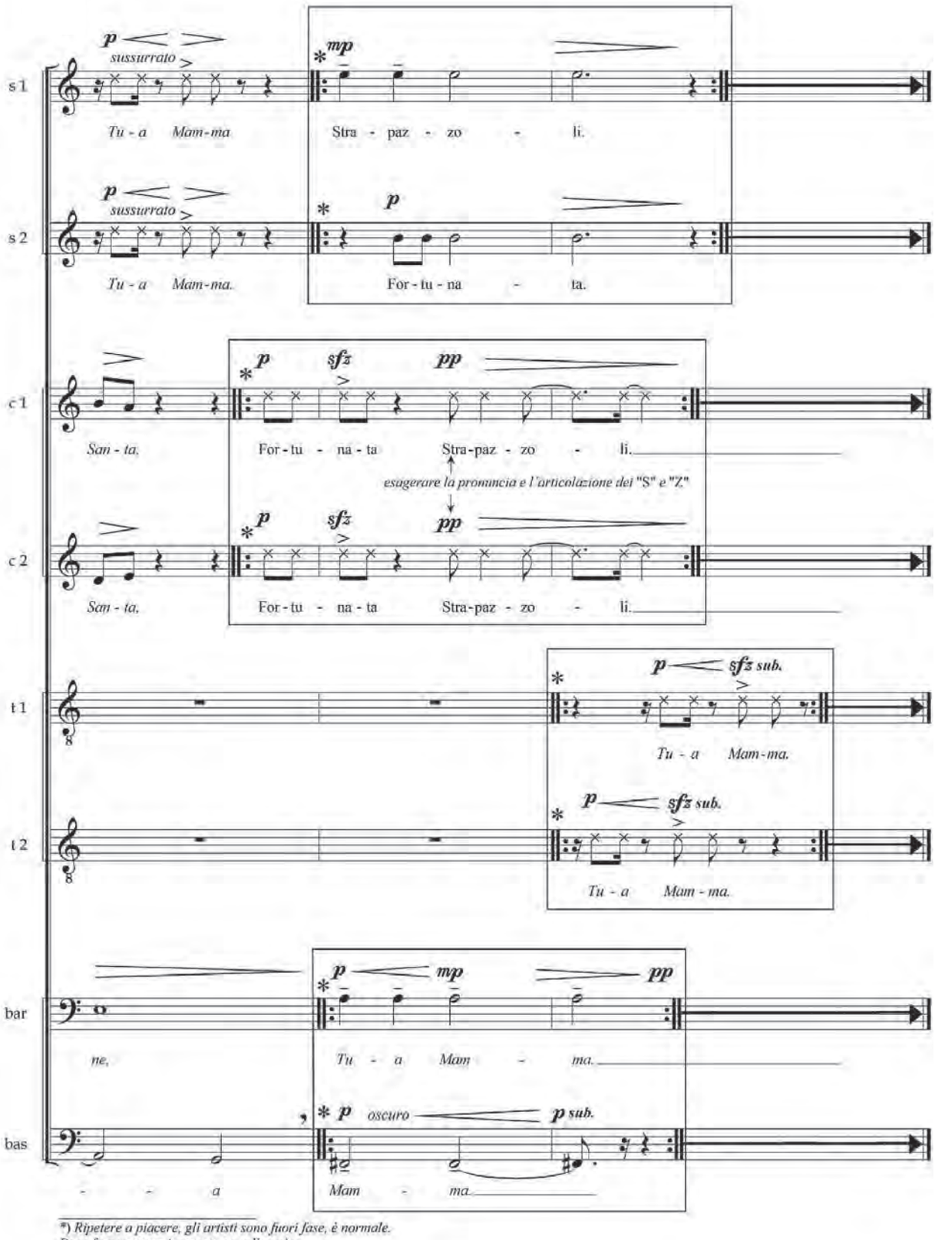

18
s 1
Sprechgesang
mf
sotto voce
por ris-pe-to
s 2
mf sf indignata quasi sf
no hay fu-tu-ro y las mu-cha-chas no te di-go lo que son,
Sprechgesang
mf
sotto voce
por ris-pe-to
c 1
mf sf indignata quasi sf
no hay fu-tu-ro y las mu-cha-chas no te di-go lo que son,
Sprechgesang
mf
sotto voce
por ris-pe-to
c 2
p
p
con incertezza e rassegnazione
é u-na vai-na. fu-tu-
t 1
mf sf indignato quasi sf
no hay fu-tu-ro y las mu-cha-chas no te di-go lo que son,
t 2
(p)
p
con incertezza e rassegnazione
quasi mp
qui-lo, no hay fu-tu-ro,
bar
p
con incertezza e rassegnazione
qui no hay fu-tu-ro,
bas
p
con incertezza e rassegnazione
por-quea-qui no hay fu-tu-


22
s 1
(mf)
sfz - mf
f
ord.
di ques-ta mu-cha-chi-ta que me ha-ce la ca-ri - dad dees-cri-bir - me la car -
s 2
(mf)
sfz - mf
f
ord.
di ques-ta mu-cha-chi-ta que me ha-ce la ca-ri - dad dees-cri-bir - me la car -
c 1
(mf)
sfz - mf
mp
ord.
di ques-ta mu-cha-chi-ta que me ha-ce la ca-ri - dad dees - cri - bir - me la car-
c 2
quasi mp
mp
ro. Fu - tu - ro, dees - cri - bir - me la car-
t 1
quasi mf
quasi f
é u - na vai - na,
t 2
quasi mf
quasi f
é u - na vai - na,
bar
mf
f
fu - tu - ro, no hay fu - tu - ro, fu - tu - ro,
bas
mf
f
ro, no hay fu - tu - ro, fu - tu - ro,


5
26
s 1
s 2
c 1
c 2
t 1
t 2
bar
bas
f
p
quasi mp
mf
meno mf
sf-p
ta, la car - ta.
do - lo - re
unisono!
Es - toy me-cor del do - lo - re al - la co - lum - na por - que
la car - ta.
tra - ba - co, co - lum - na
car - - - ta.
me - cor co - lum - na,
é vai - na.


6
30
Sprechgesang
pp quasi mp
quasi sf – mf
s 1
do - lo - re, I sol-di te li man - do con
pp quasi mp
mp
s 2
do - lo - re, Ma - qui - na,
mp quasi sf – mf
mp
c 1
o-ra tra-ba-co a la ma - qui - na só-lo has-ta las do - ce. Ma -
unisono!
mp quasi sf – mf
quasi mp
c 2
o-ra tra-ba-co a la ma - qui - na só-lo has-ta las do - ce. Tu -
Sprechgesang
quasi sf – mf
t 1
ma - qui - na, I sol-di te li man - do con
mp quasi sf – mf
t 2
o-ra tra-ba-co a la ma - qui - na só-lo has-ta las do - ce.
p
p
bar
tra - ba - co, Tu - - -
p
mp
quasi mf
sf - mp
bas
tra - ba - co, has - ta las do - ce. Tu - a


34
s 1
mf
ord.
quasi pp
quasi sussurrato
ord.
Don Pe-pi-no el mes que vie-ne tan-ti ba-ci cui - da - te
s 2
mf
quasi pp
quasi sussurrato
ord.
el me que vie-ne tan-ti ba-ci cui - da - te
c 1
mf
quasi pp
quasi sussurrato
sf
pp
ord.
qui - na, el mes que vie-ne cui-da-te E E la
c 2
mf
pp
quasi sussurrato
sf
pp
ord.
a, cui-da-te E E la
t 1
mf
ord.
quasi sf
p sub.
Don Pe-pi-no el mes que vie-ne, E la San-ta Be-ne-di-zio-ne
t 2
mp
mf
quasi sf
p sub.
Ma - qui-na, el mes que vie-ne, E la San-ta Be-ne-di-zio-ne
bar
p
quasi mp
a Mam - ma. Be - ne - di - zio -
bas
p
p
a Mam - ma. Be - ne - di - zio - ne. Tu -



*) *Ripetere a piacere, gli artisti sono fuori fase, è normale.*
Deve fare progressivamente un rall. molto.
Il direttore di coro può indicare la fine di ogni voce.

*) Repeat as desired, the artists are out of phase, it is normal.
Must make progressively *rall. molto.*
The conductor may indicate the end of each entry.

Anank

2011

Manuel Larrea

Anank es un cuerpo.
Anank es vida.
Anank es un habitante de la Amazonía ecuatoriana que diariamente lucha por dominar aquel 'caos sensible' que es la naturaleza.

Reglas del juego:

1. Cada motivo, frase y/o segmento además de guiarte a ti como ejecutante, se convierte en "extremidad" de otro/a, sugiriendo un cuerpo que realiza movimientos, forzando al o la intérprete a una escucha tanto visual (partitura) como corporal (gesto), ya que todos/todas las ejecutantes tienen la misma partitura.

2. Se toma a la "Proporción áurea" como pretexto para el tejido de todos los elementos, dándole un carácter de plano sonoro. Enfocándose en los detalles de sus líneas y cómo ellas convergen en puntos establecidos se logra este cometido geométrico. El mecanismo consiste en medir cada motivo sonoro-visual. En nuestro caso hemos planteado designarles cuatro medidas: 1.5, 3, 6 y 12 centíme tros. Cada medida es mitad de otra, creando relaciones temporales y de significado.

3. Se decide brindar distintos tiempos de ejecución a cada motivo, que estaría representado en segundos y utilizando los mismos valores: 1.5, 3, 6 y 12 segundos respectivamente. Cabe recalcar que este último factor, en la práctica, no siempre da buenos resultados en movimientos ágiles, así que se toma de referencia un pulso de "negra = 80" como meta para la ejecución de la obra.

4. En relación a la técnica y/o herramientas del ejecutante, se sugiere (por momentos) cierto tratamiento tímbrico, pero esto no debería afectar la naturaleza azarosa en cada uno de sus gestos. No olvidar que es un juego de acción-reacción. (Principio de la enacción).

5. Los signos musicales son escasos (algunos propuestos por el compositor). Desde esta austeridad debes buscar, sin filtros ni juicios de valor, en tu memoria corporal, emotiva y de conocimientos, diversos saberes que te permitan jugar con la mirada, la escucha, la propiocepción, el gesto, el movimiento, el sonido, la kinesis.

6. El objetivo no es necesariamente concluir la obra sino aprehenderla, incorporarla a tu cuerpo e interactuar con el otro.

Anank es un cuerpo. Anank es vida. Anank es un habitante de la Amazonía ecuatoriana que diariamente lucha por dominar aquel "caos sensible" que es la naturaleza.

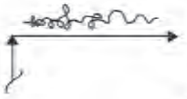
Glosario:

Vientos.-

Registro agudo

Registro medio

Registro grave



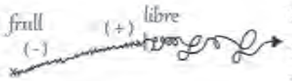
Hablar/decir/exclamar: JaJaJa - JaJai, varias veces, y manteniendo la posición del instrumento en una nota alta.

Cuartos de tono, ascendentes/descendentes, y atemporal

Nota percutiva (slap)

Repetir las frases ejecutadas con distinto orden

Ejecución con variable de nota pero con el ritmo establecido



Glissando-Frullato lento (-), que poco a poco se agita (+) y culmina con una melodía "a piacere"

Guitarra.-

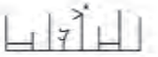
Golpear con la palma de la mano las cuerdas
Nota: Si se usa la guitarra eléctrica con efectos, tratar de realizar el efecto con el "rate" del delay

Golpear con la palma de la mano las cuerdas y regresar en movimiento retrógadro

(+) Cuerda cerrada
(o) Cuerda abierta

" ad libitum" de las seis cuerdas hasta encontrarse con una cuerda o nota al azar

"let vibrate" (que vibre hasta la indicación)



Diferentes alturas a placer, pero manteniendo el ritmo establecido

Subir y bajar líneas melódicas, y manteniendo los pulsos guías (las x's) como centros de apoyo motívico

Registro agudo Registro medio Registro grave

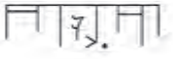
Manuel Larrea. "Anank"

Platillos.-

Desarrollo "melódico-espacial" con escobillas

Rasgado o raspado a distintas velocidades

Usar moneda o elemento metálico



Golpear en diferentes puntos del platillo

Golpear en el mismo punto del platillo

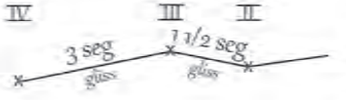
"Glissando", con o sin moneda / elemento metálico

"Sobar" el platillo con las manos

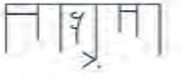
Extensión de resonancia del platillo elegido

Cuerdas.-

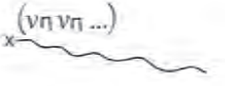
Cuerdas elegidas (tentativas)
*Técnica libre, a necesidad y desarrollo de la obra (Balzato, col legno, sul ponticello, collé, staccato, etc.)



"Glissando", variando de cuerdas y manteniendo los tiempos establecidos



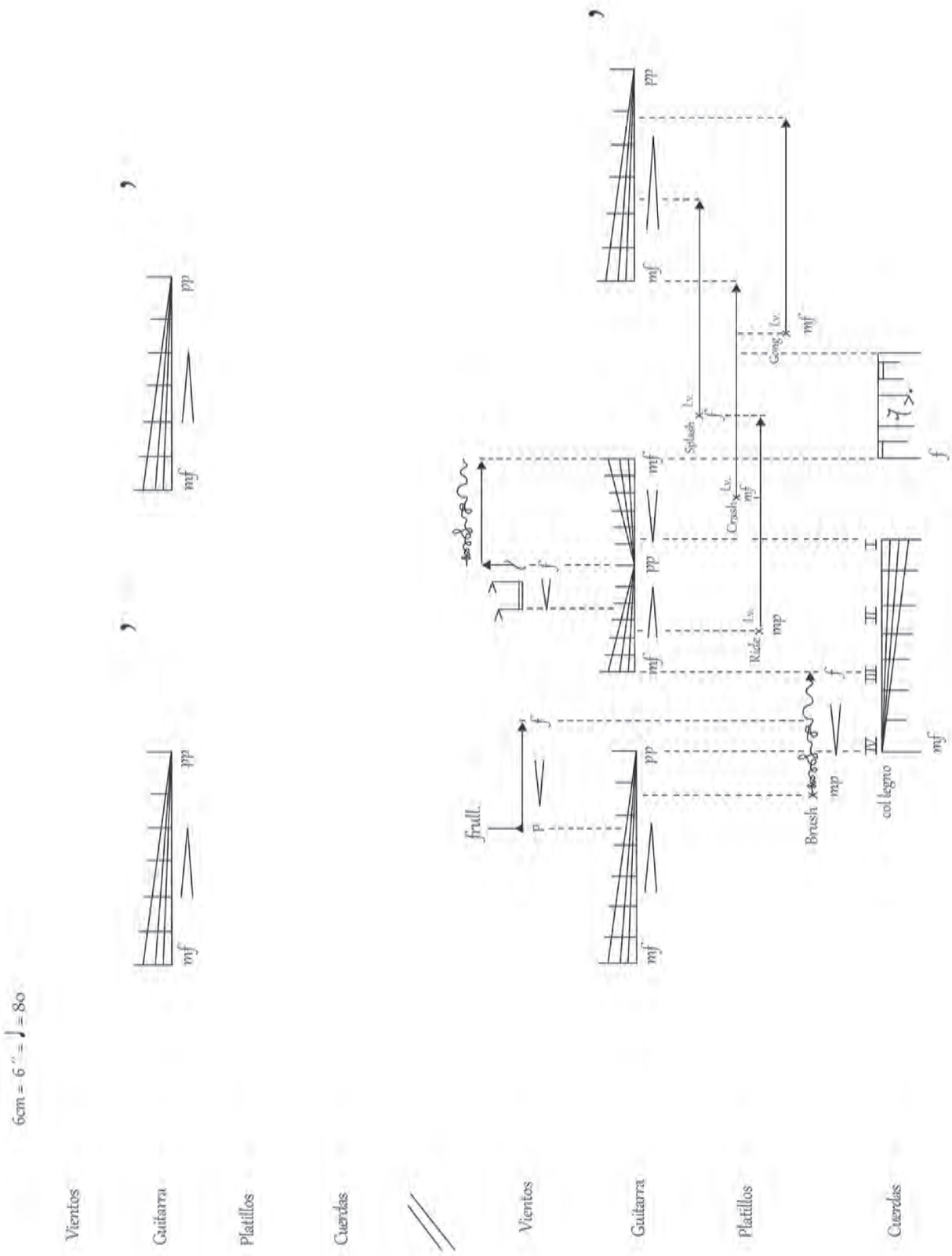
Diferentes "alturas" de nota pero manteniendo el ritmo establecido

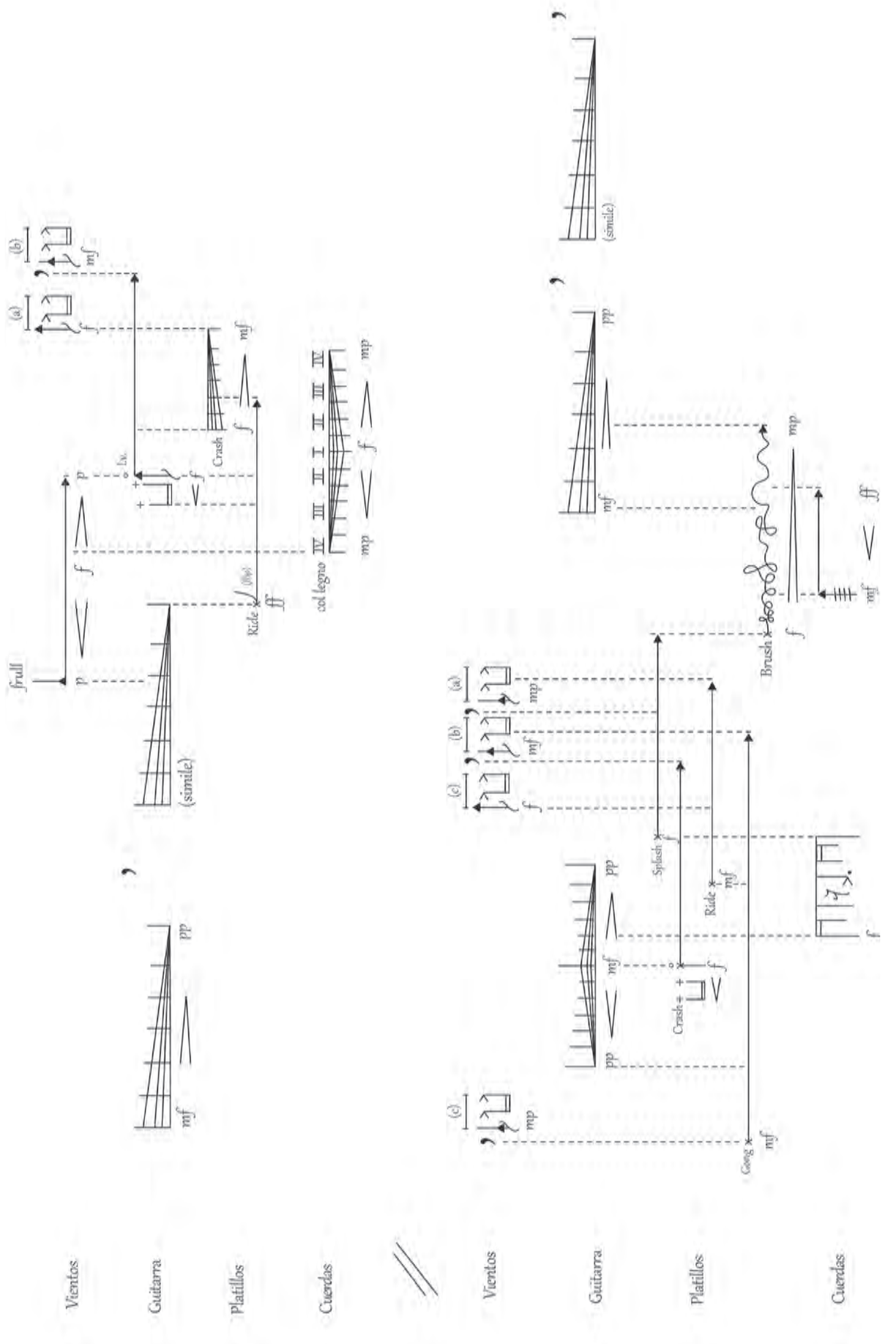


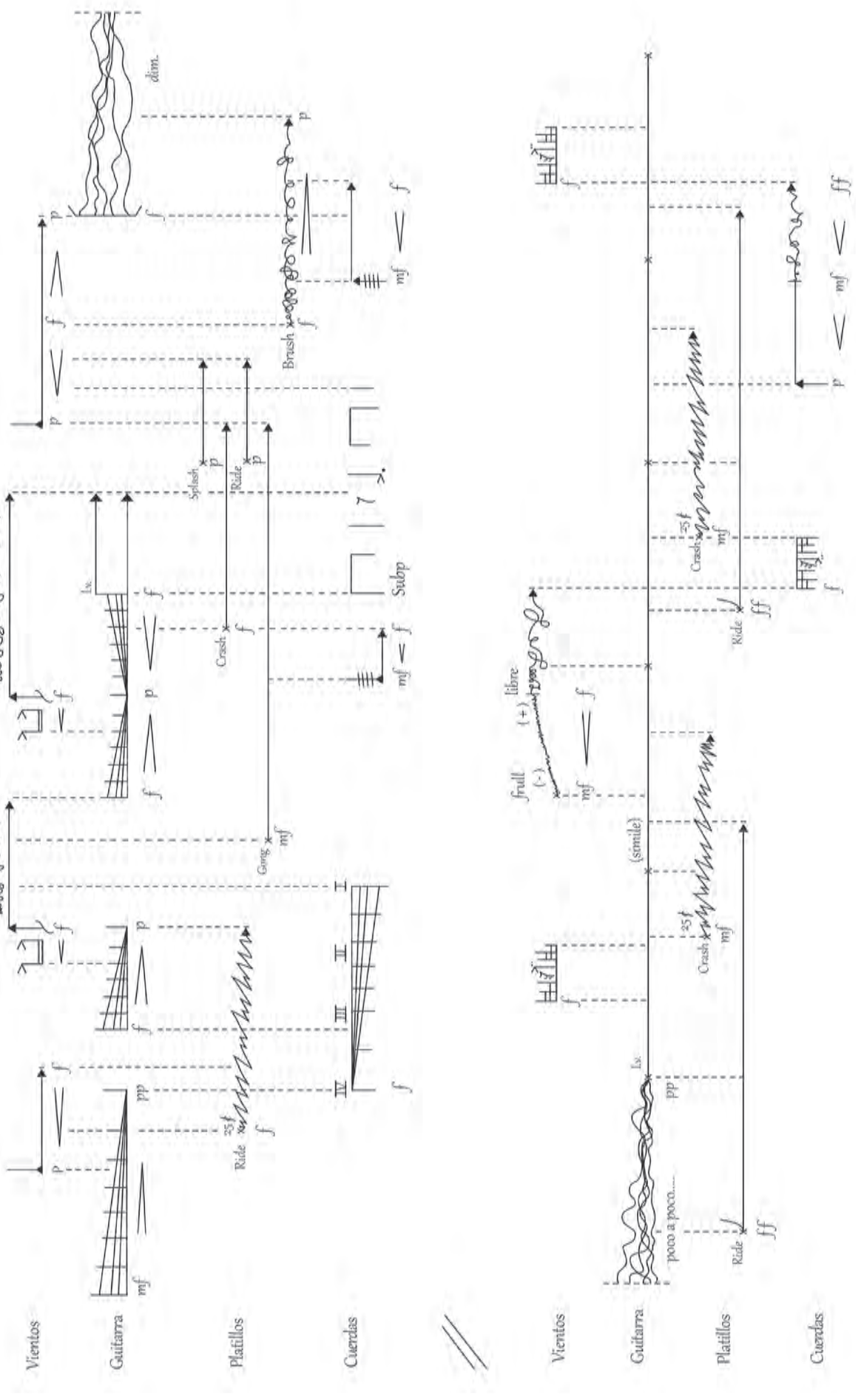
Alternar "arcadas"

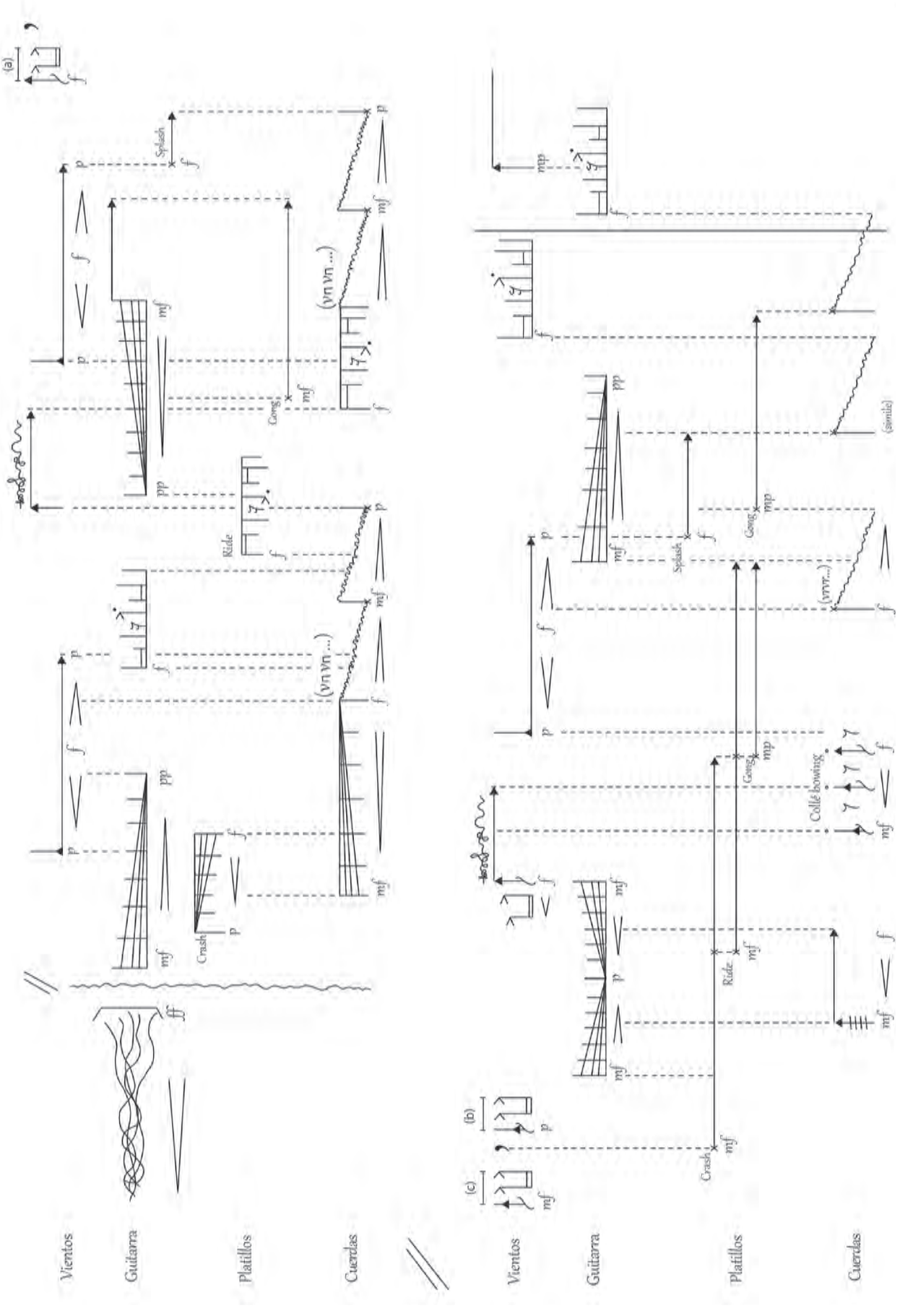
Registro agudo Registro medio Registro grave

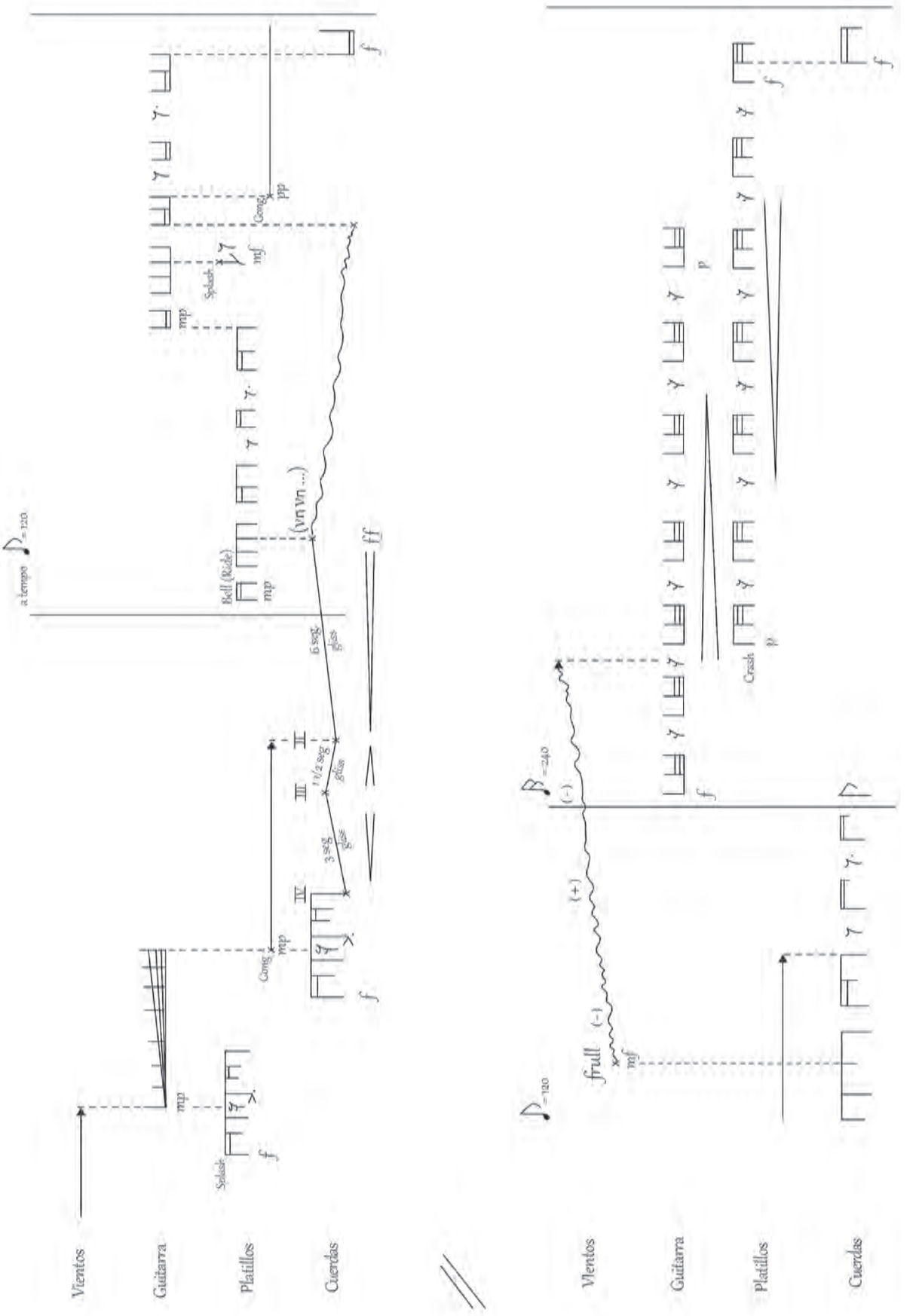
"Glissandos", manteniendo los pusos establecidos por las x´s

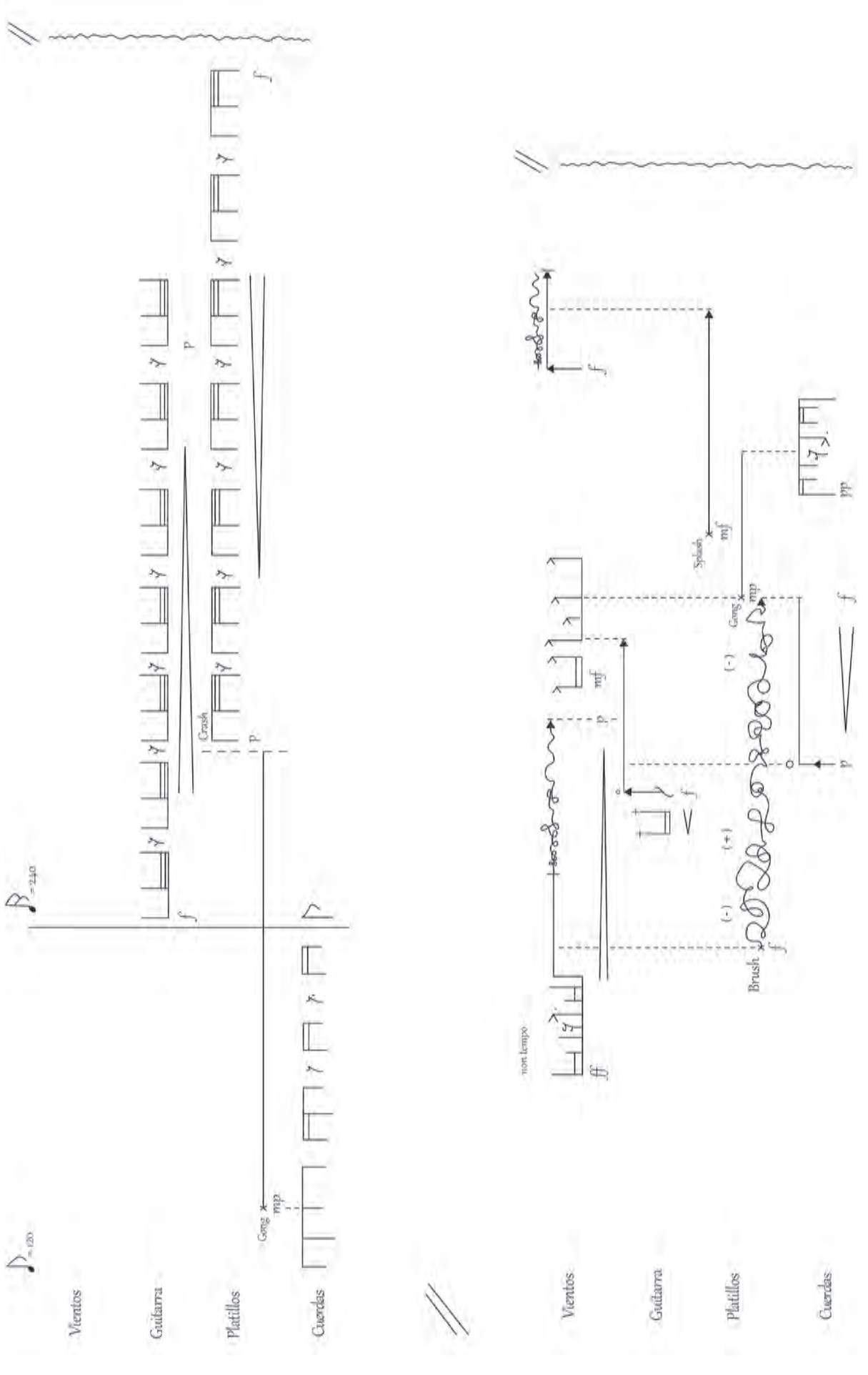

6cm = 6'' = ♩ = 80
Vientos
Guitarra
Platillos
Cuerdas
Vientos
Guitarra
Platillos
Cuerdas
frull.
Brush
col legno
Ride
Crash
Splash
Gong
mf
pp
mp
f


Vientos
Guitarra
Platillos
Cuerdas
frull
(simile)
Ride
Crash
col legno
Vientos
Guitarra
Platillos
Cuerdas
Gong
Crash
Splash
Ride
Brush
(simile)

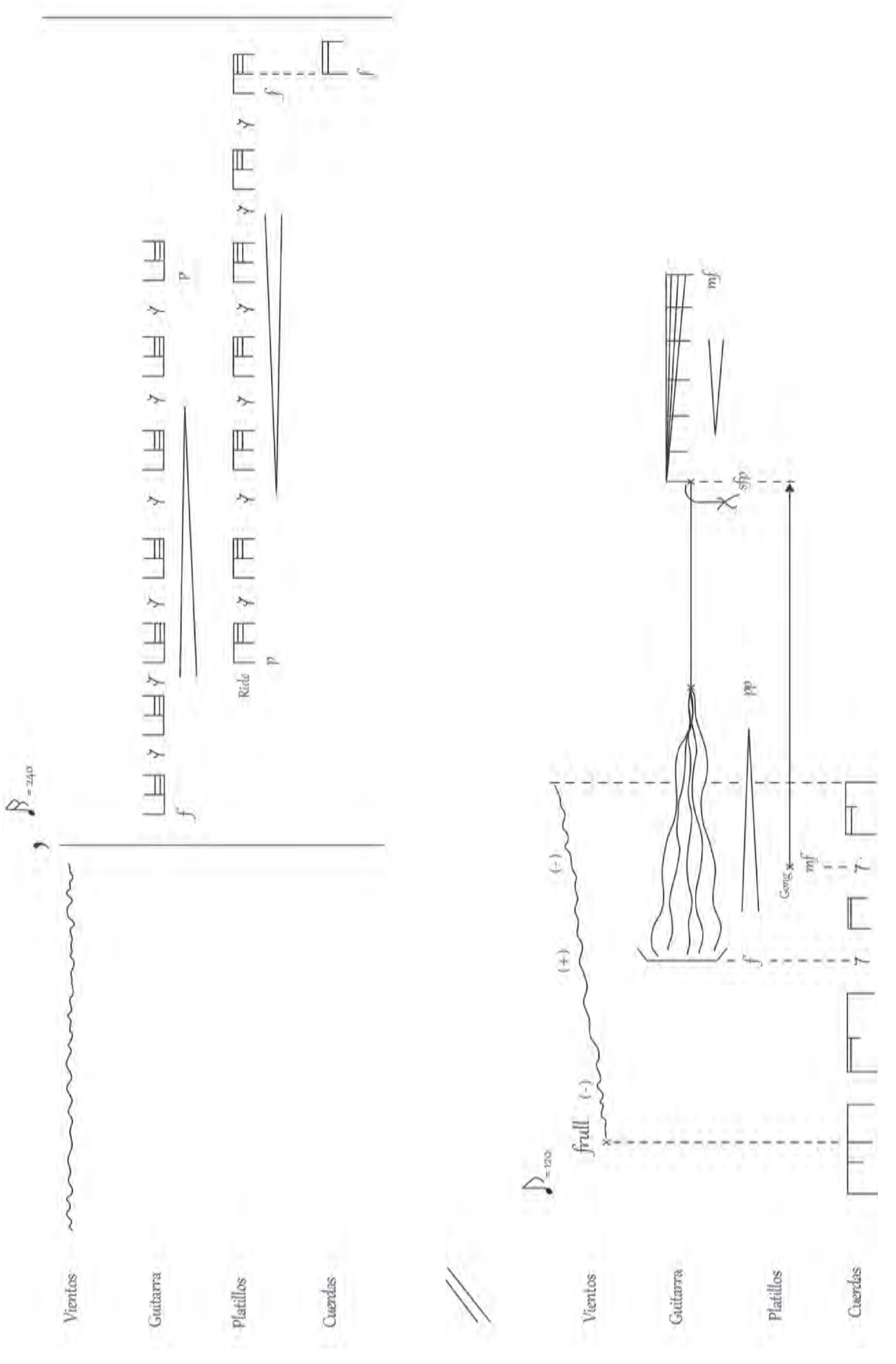

Vientos
Guitarra
Platillos
Cuerdas
Vientos
Guitarra
Platillos
Cuerdas
dim.
Ride
Crash
Splash
Ride
Brush
Gong
Subp
Lv.
poco a poco....
(simile)
frull
(-)
(+)
libre


Vientos
Guitarra
Platillos
Cuerdas
Crash
Ride
Gong
Splash
(a)
(b)
(c)
Collé bowing
(simile)

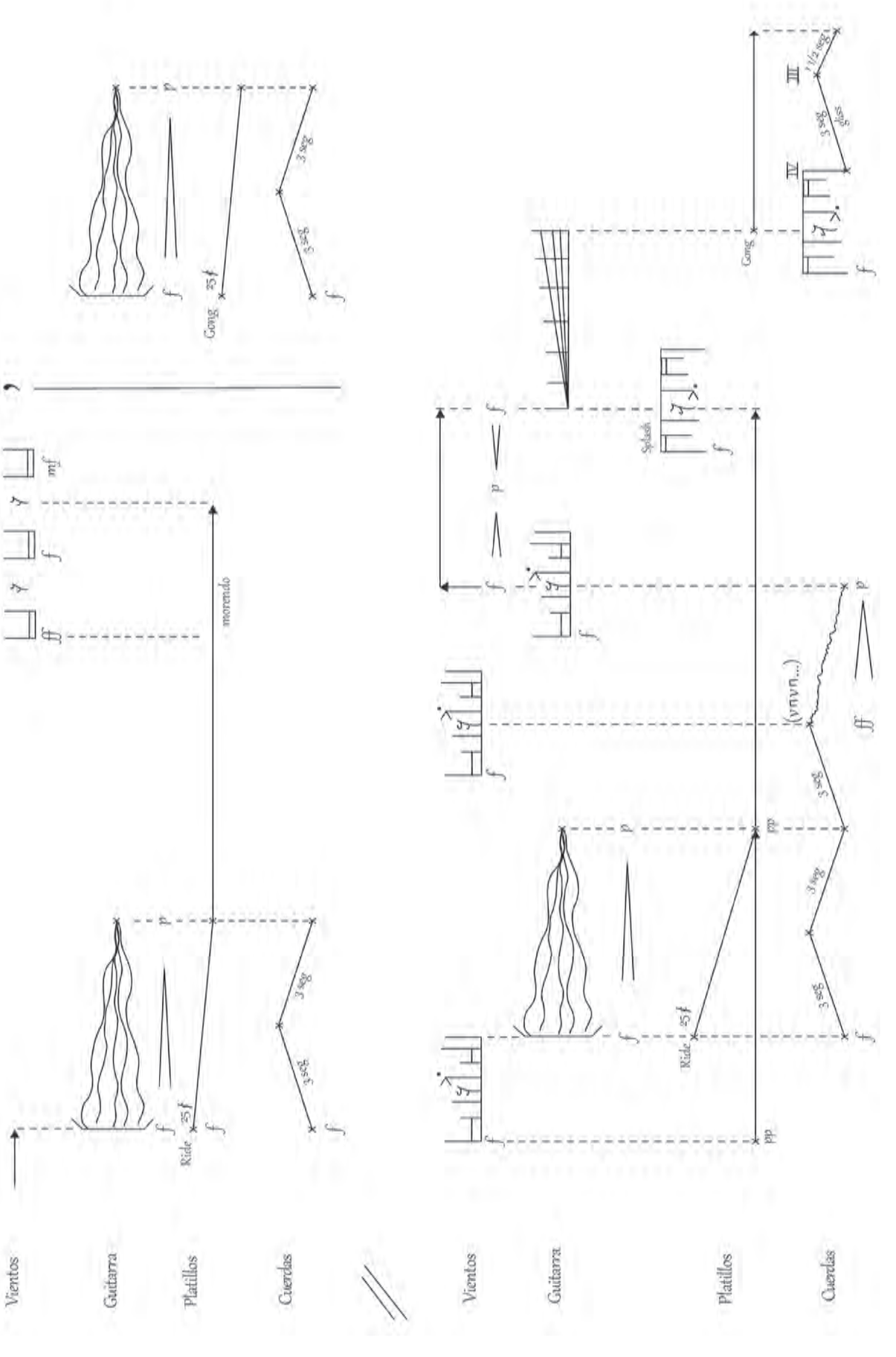

Vientos
Guitarra
Platillos
Cuerdas
a tempo
Splash
Gong
Bell (Ride)
Crash
frull
mp
mf
f
ff
pp
p
(vn vn ...)
3 seg glss
1 1/2 seg glss
6 seg glss
(+)
(-)


Vientos
Guitarra
Platillos
Cuerdas
Crash
Gong
Splash
Brush
non tempo

Vientos
Guitarra
Platillos
Cuerdas
a tempo
Crash
Ride
(Morendo... poco a poco)
a tempo


Vientos
Guitarra
Platillos
Cuerdas
Ride
frull
Gong

Vientos
Guitarra
Platillos
Cuerdas
Vientos
Guitarra
Platillos
Cuerdas
frull
libre
Crash
Ride
Splash
Brush
Gong
col legno


Vientos
Guitarra
Platillos
Cuerdas
Ride
Gong
morendo
Splash
3 seg
(vnvn...)
gliss

Vientos
Guitarra
Platillos
Cuerdas
Vientos
Guitarra
Platillos
Cuerdas
Crash
Splash
Ride
(simile)
Gong
FINE

Sol de la mañana

2018

Omar Domínguez Castro

Diez obras conforman la suite, las cuales combinan elementos característicos de los géneros musicales más representativos del Ecuador con la técnica del contrapunto tradicional y contemporáneo a dos, tres y cuatro voces. La secuencia musical de la suite está conformada por las siguientes obras: Aire (aire típico), Llovizna de invierno (contrapunto), Albazo (albazo), Sol de la mañana (contrapunto), Yaraví (yaraví), Sanjuanito (sanjuanito), Solo un adiós (danzante), Minué para Mariel (minué), Discriminación Pasa KY (pasacalle) y Pasilleando (pasillo).

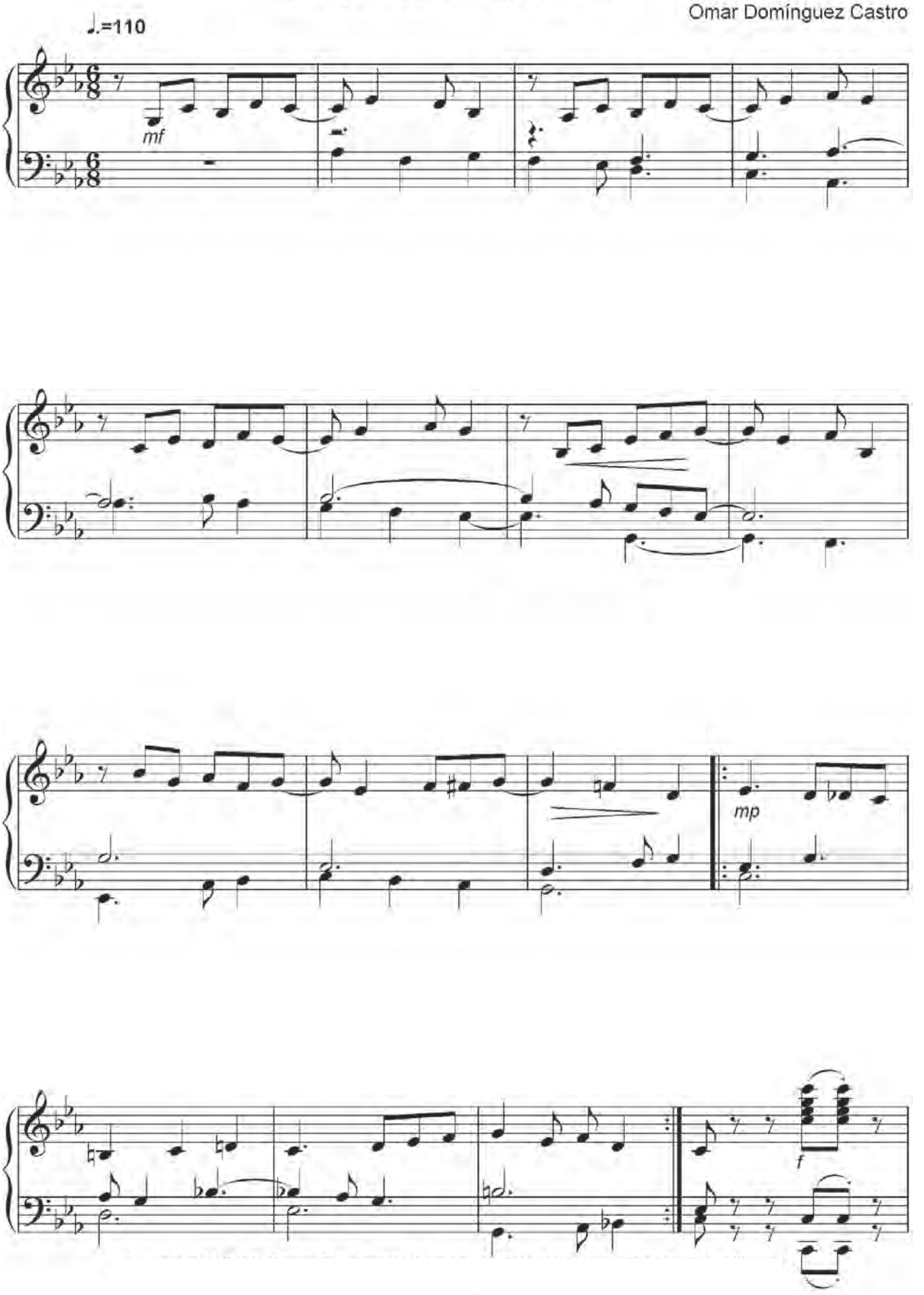
Es importante que el intérprete realice un entrenamiento auditivo utilizando los géneros musicales tradicionales del Ecuador, para poder añadirle el complemento del sentimiento popular ecuatoriano. Las técnicas musicales de las escuelas popular y académica se combinan y están presente en todas las obras de la suite.

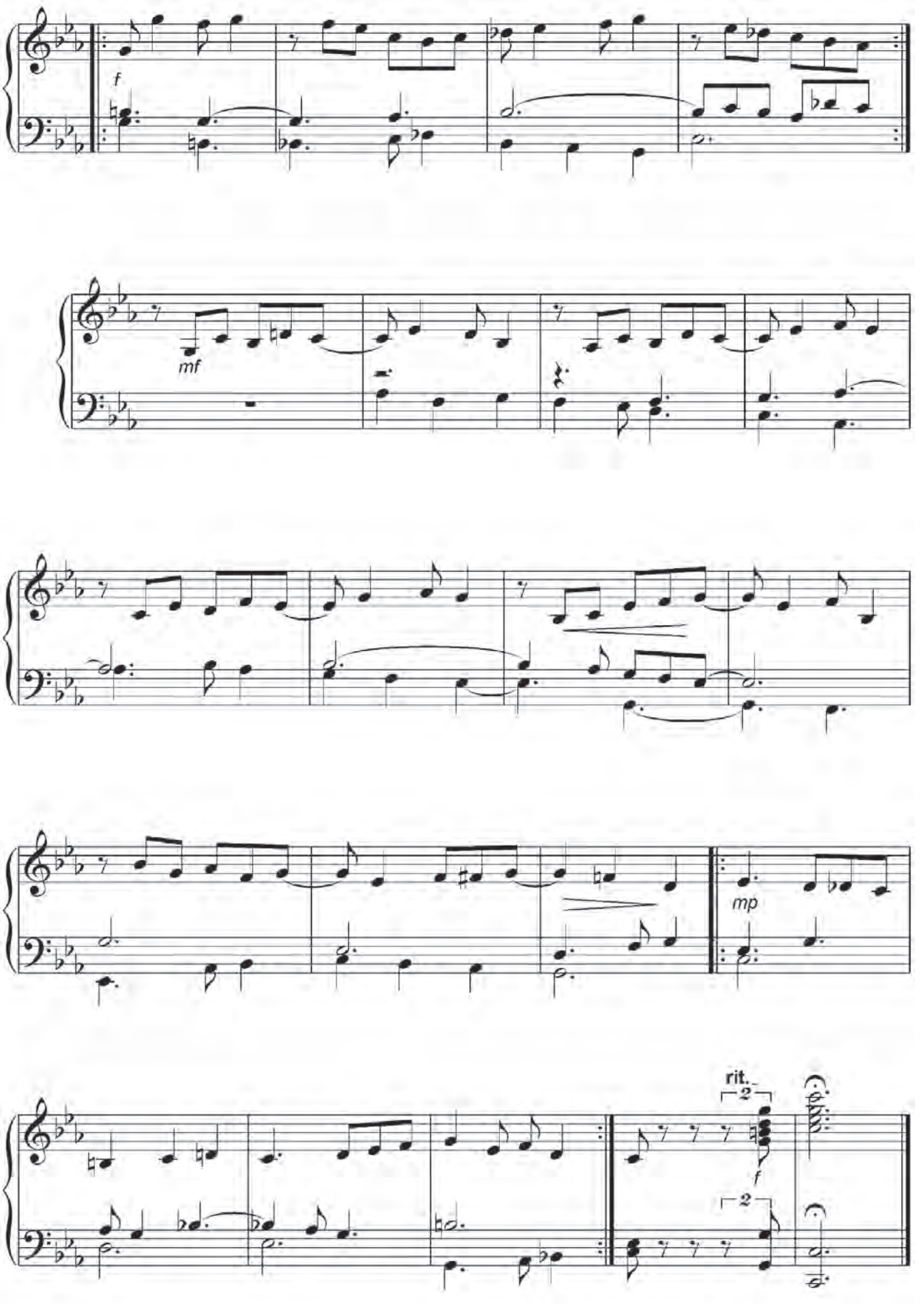
Aire

(Aire típico)

Contrapunto a 3 voces - Op.6 M02 -18

Omar Domínguez Castro

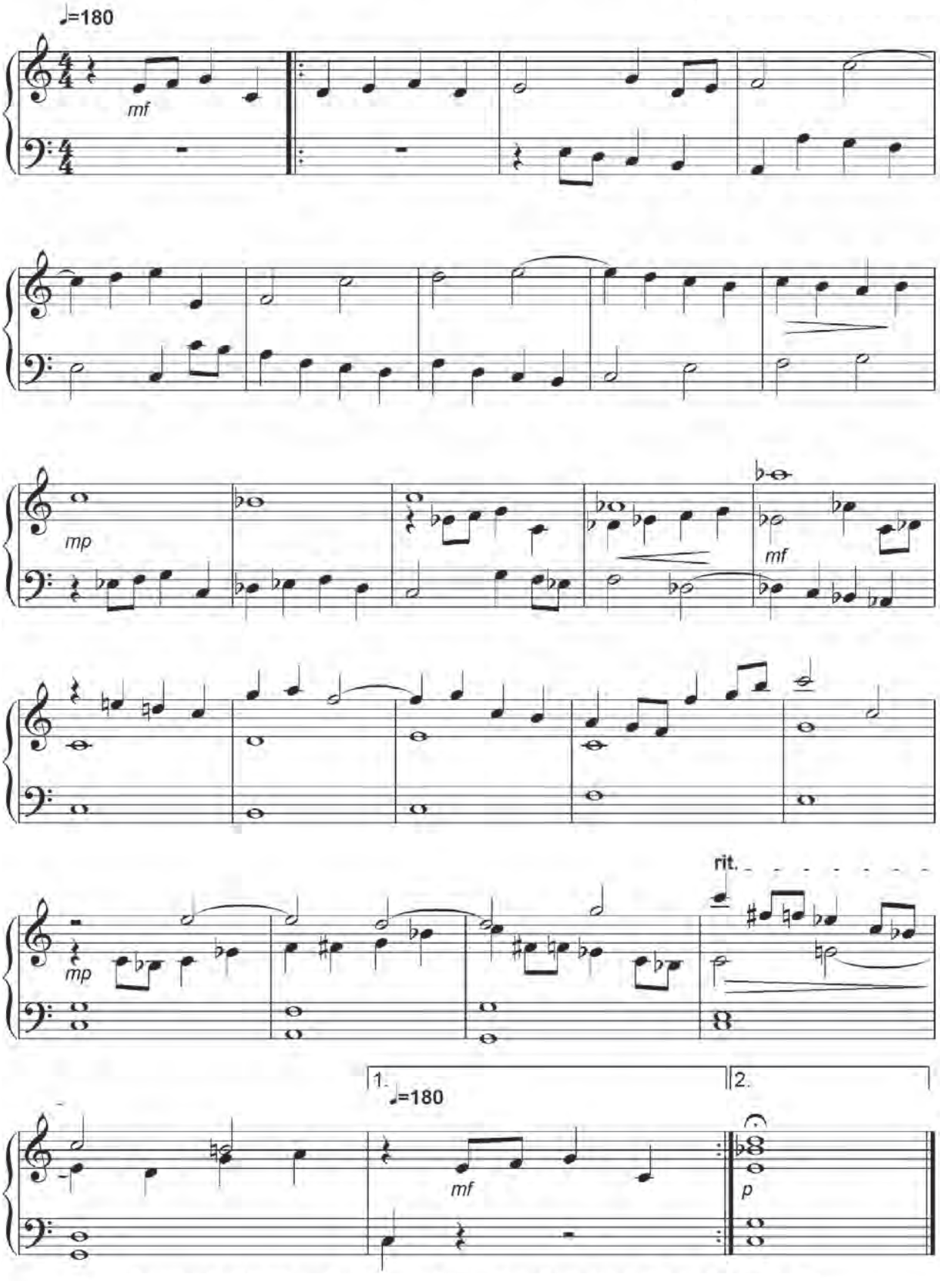



f
mf
mp
rit.
2
f
2

Para Carolina Aguirre Pérez

Llovizna de invierno

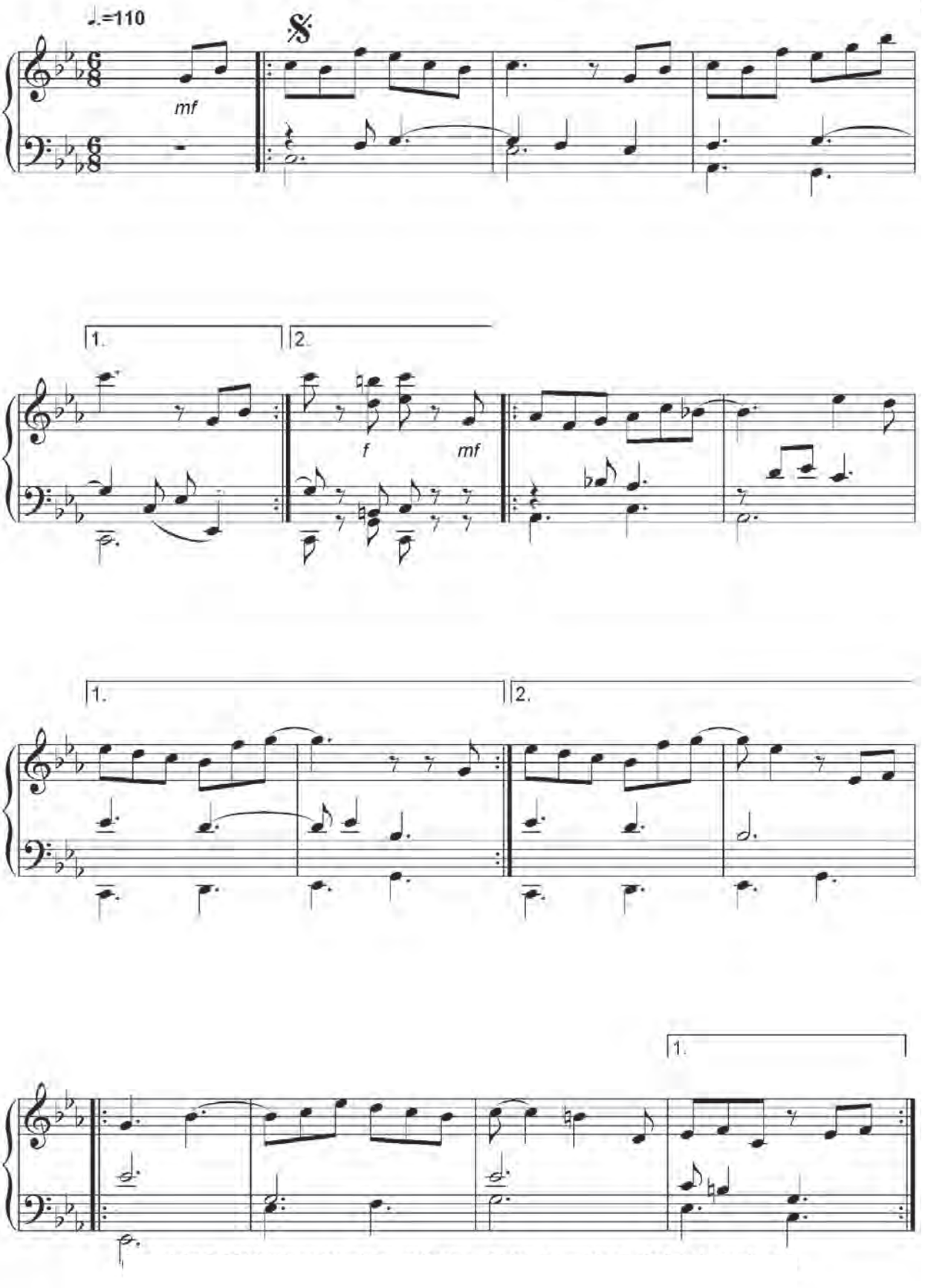
Contrapunto a 2, 3 y 4 voces - Op.2 M02 -18

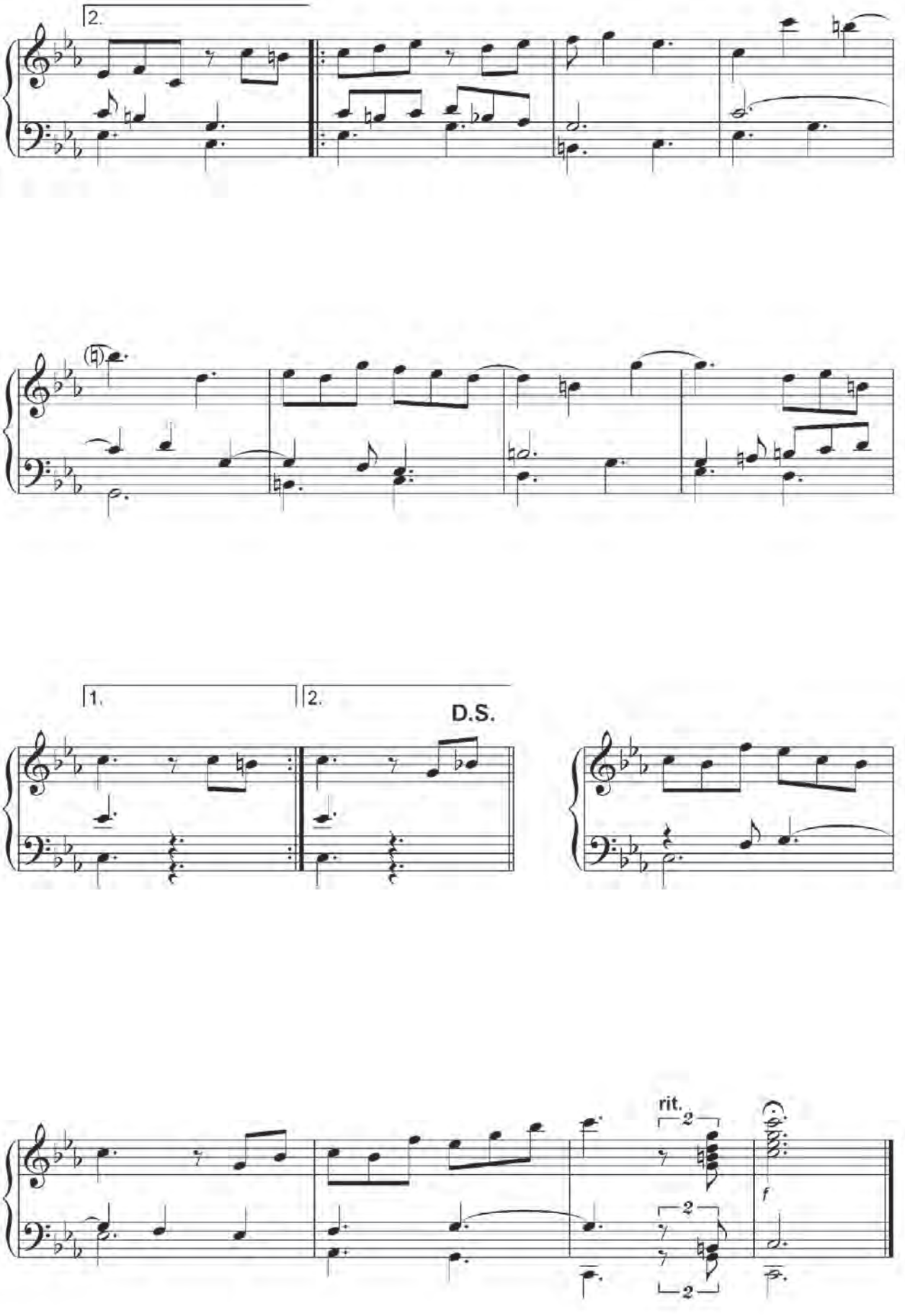


Albazo

(Albazo)

Contrapunto a 3 voces - Op.1 M03 -18

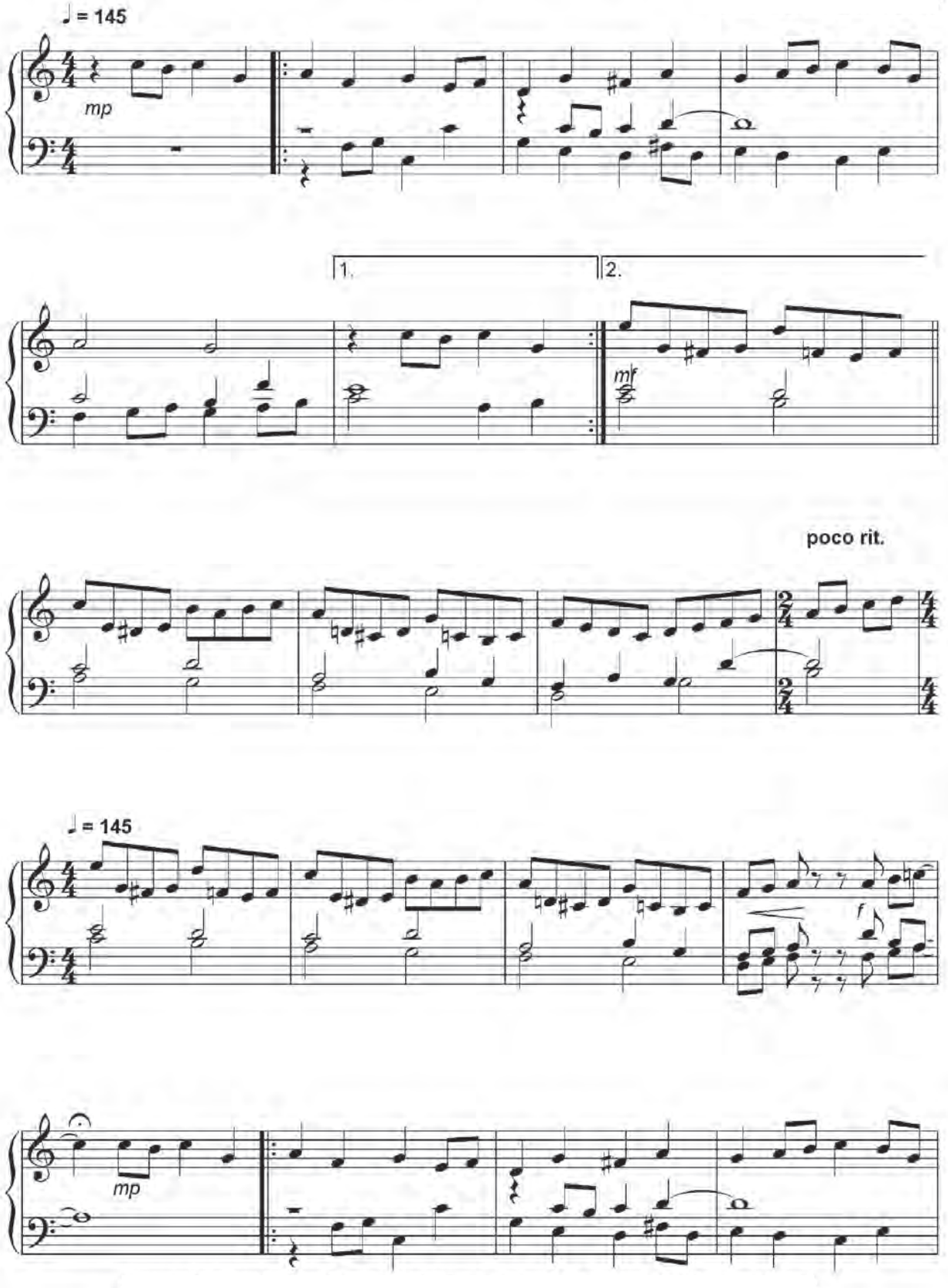


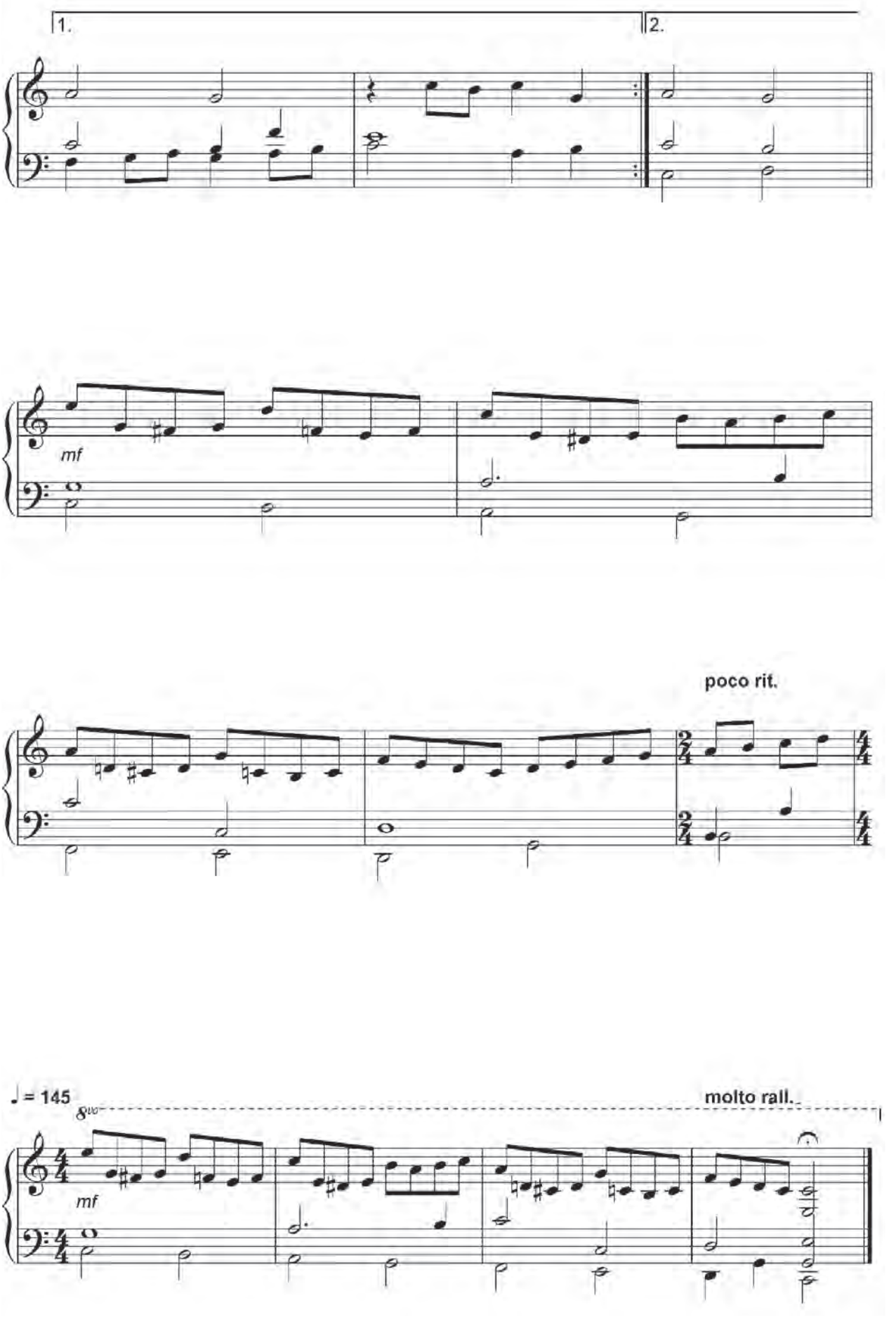

2.
1.
2.
D.S.
rit.
2
2
2
f

Para Victoria Aguirre Mesa

Sol de la mañana

Contrapunto a 3 voces - Op.8 M02 -18

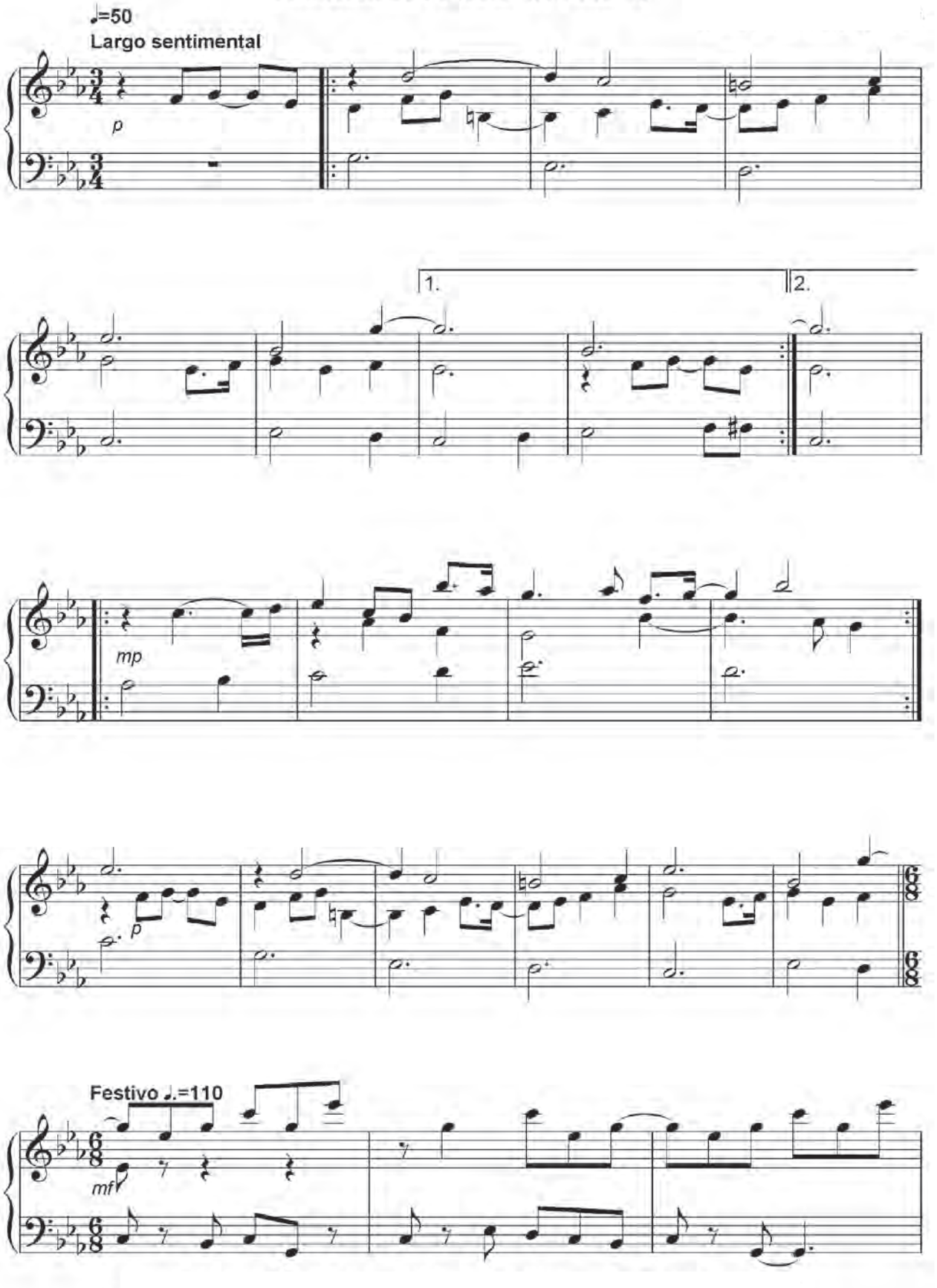


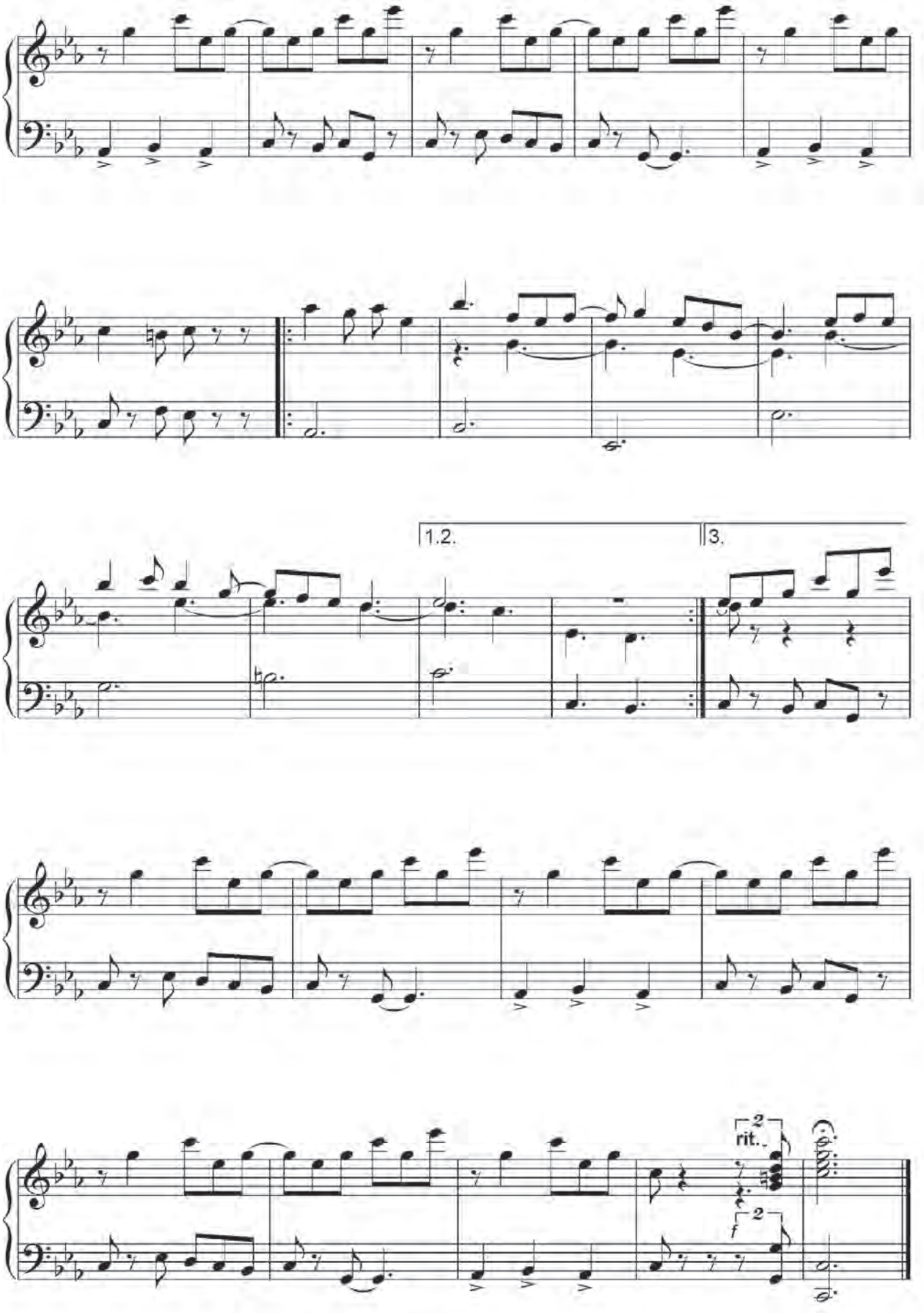

1.
2.
mf
poco rit.
♩ = 145
8va
molto rall.
mf

Yaraví

(Yaraví)

Contrapunto a 2 y 3 voces - Op.4 M02 -18



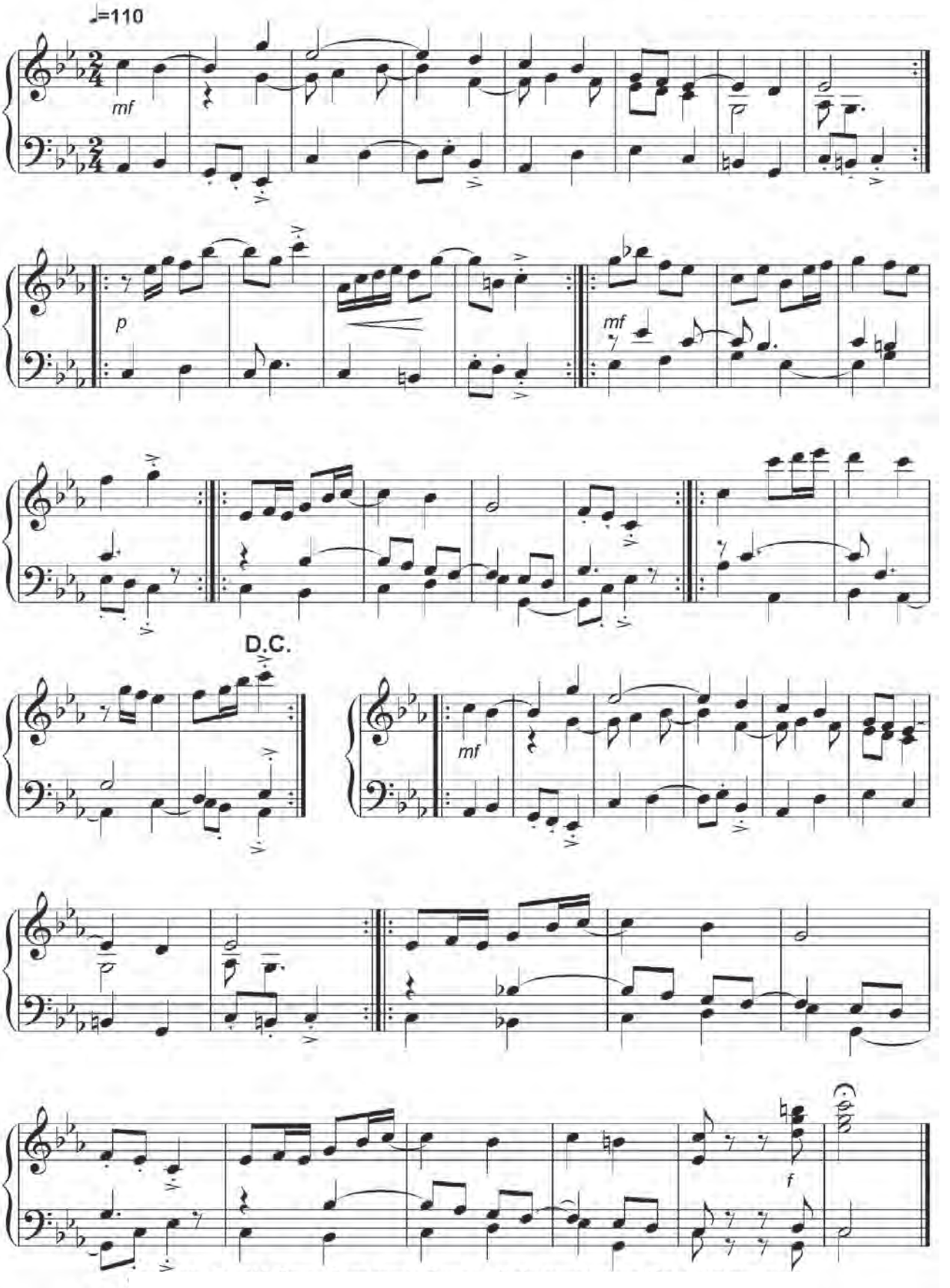

1.2.
3.
rit.
2
2
f

Para: Luciana Vélez Aguirre

Sanjuanito

(Sanjuanito)

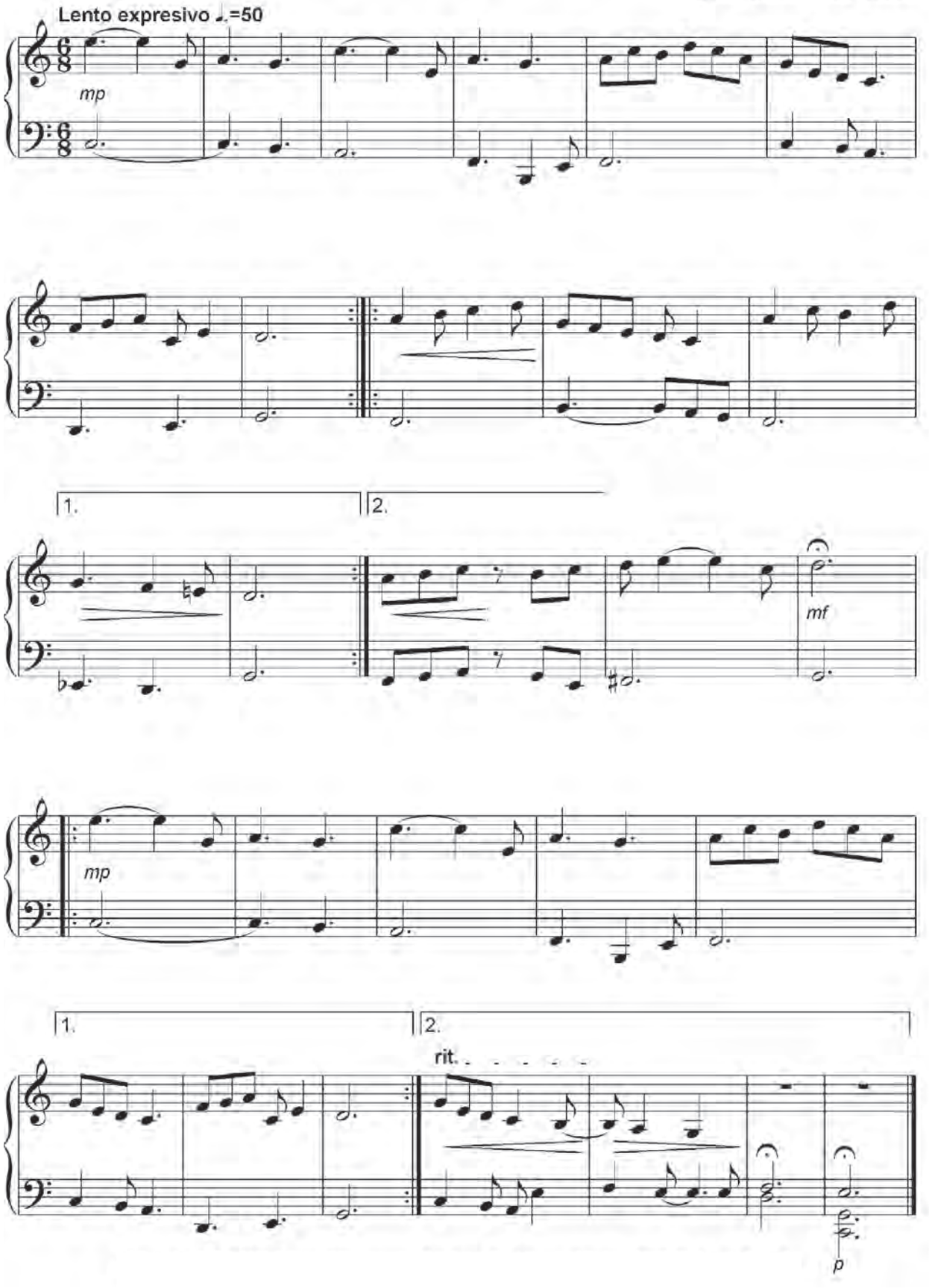
Contrapunto a 2 y 3 voces - Op.9 M02 -18



Sólo un adiós

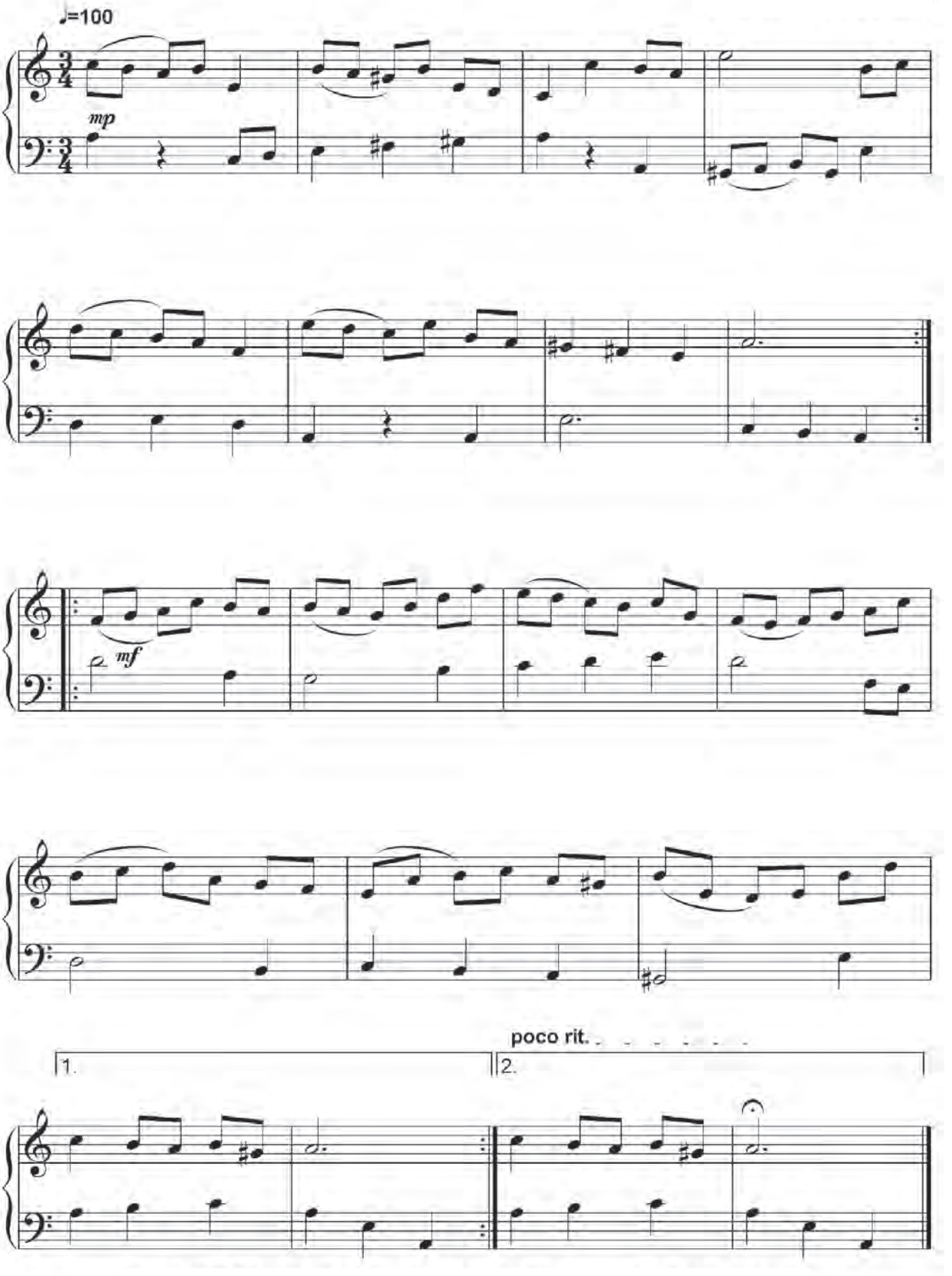
(Danzante)

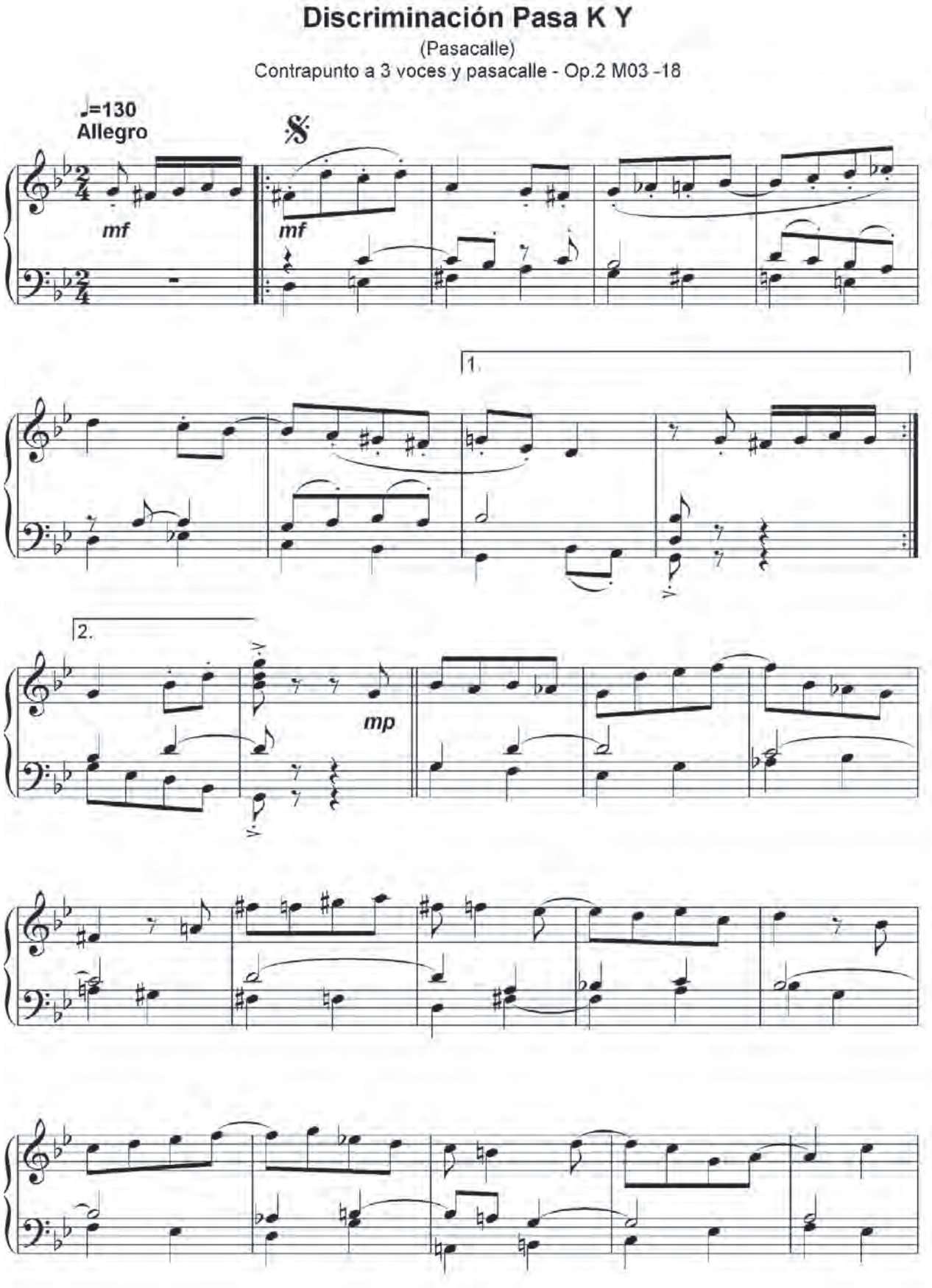
Contrapunto a 2 voces - Op.5 M02 -18

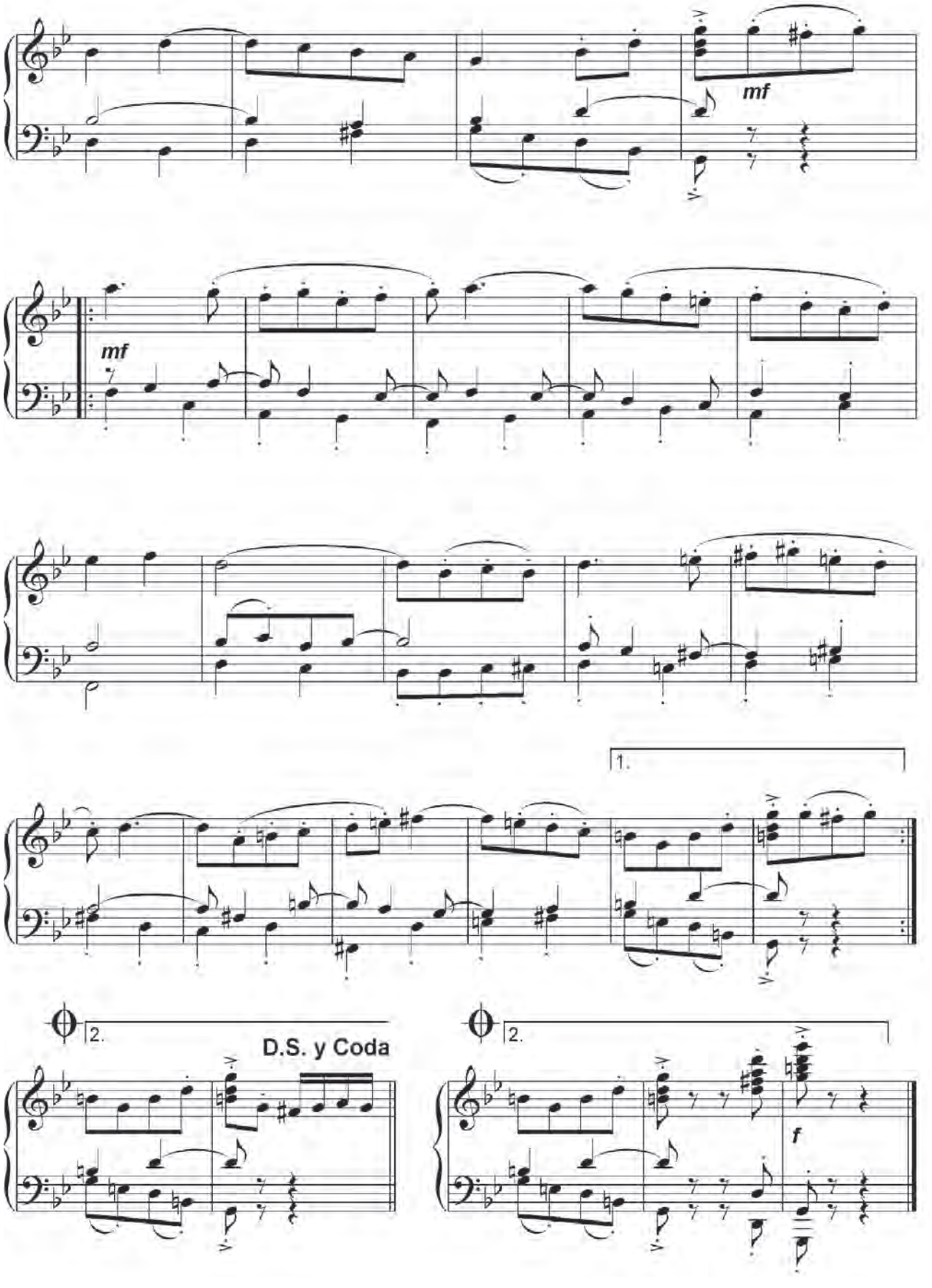


Minué para Mariel

Contrapunto a 2 voces Op.2 M09 - 20

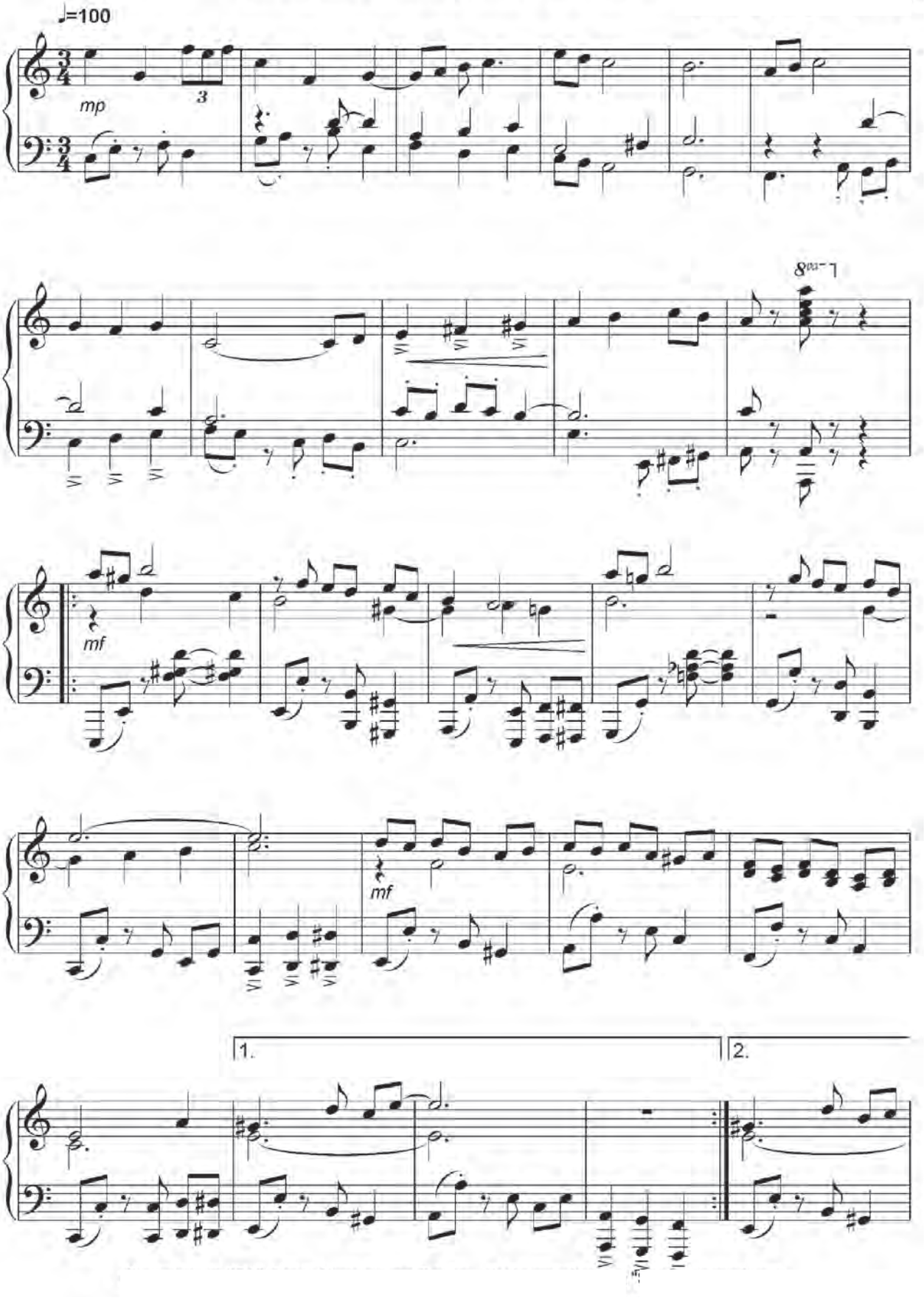


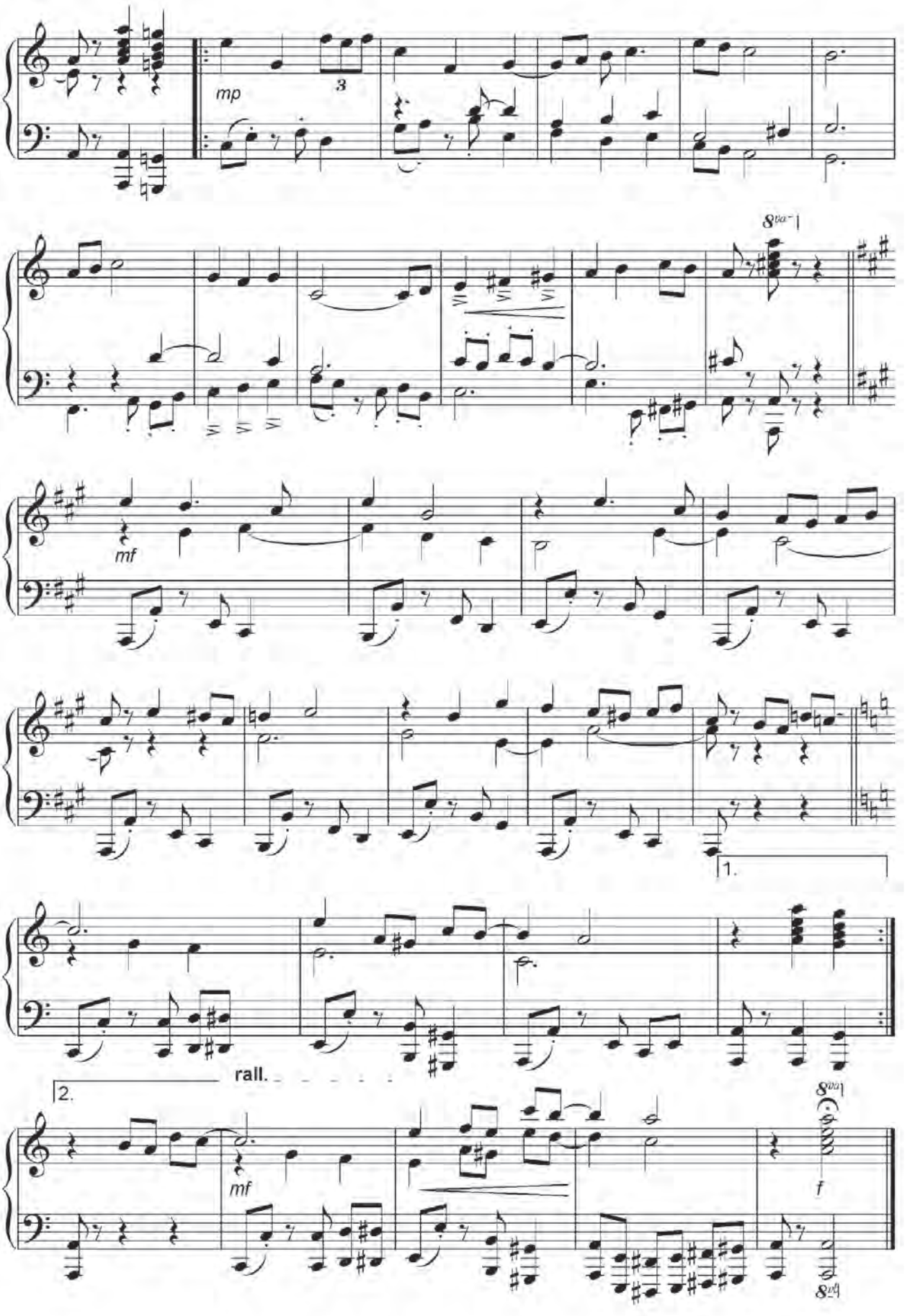

Discriminación Pasa K Y
(Pasacalle)
Contrapunto a 3 voces y pasacalle - Op.2 M03 -18
♩=130
Allegro
mf
mf
1.
2.
mp


mf
mf
1.
2.
D.S. y Coda
2.
f

Passilleando

(Pasillo ecuatoriano)
Contrapunto a 3 voces y Pasillo - Op.7 M02 -18




mp
3
8va
mf
1.
rall.
2.
mf
8va
f
8va

Varjazzciones cubanas sobre un tema de Mozart

2000

Rafael Guzmán

Con una forma clásica de 8 variaciones alrededor del tema principal del primer movimiento allegro, de la sonata N.o 13 en Si bemol mayor K.333 de Wolfgang Amadeus Mozart, su nombre se debe fundamentalmente al espíritu y carácter espontáneo e improvisatorio que debe imprimirle el pianista a la obra, a pesar de que todo está escrito.

Las variaciones recrean diferentes lenguajes y estilos: blues, cha cha cha, fugato, son, marcha fúnebre, danzón, politonal contemporáneo, entre otros juegos con los medios expresivos. Es una mezcla de ingredientes cubanos, europeos y norteamericanos, un resultado más de la transculturación.

Varjazzciones cubanas sobre un tema de Mozart

Rafael Guzmán Barrios

Allegro ♩ = 116

Piano

mf

4

8

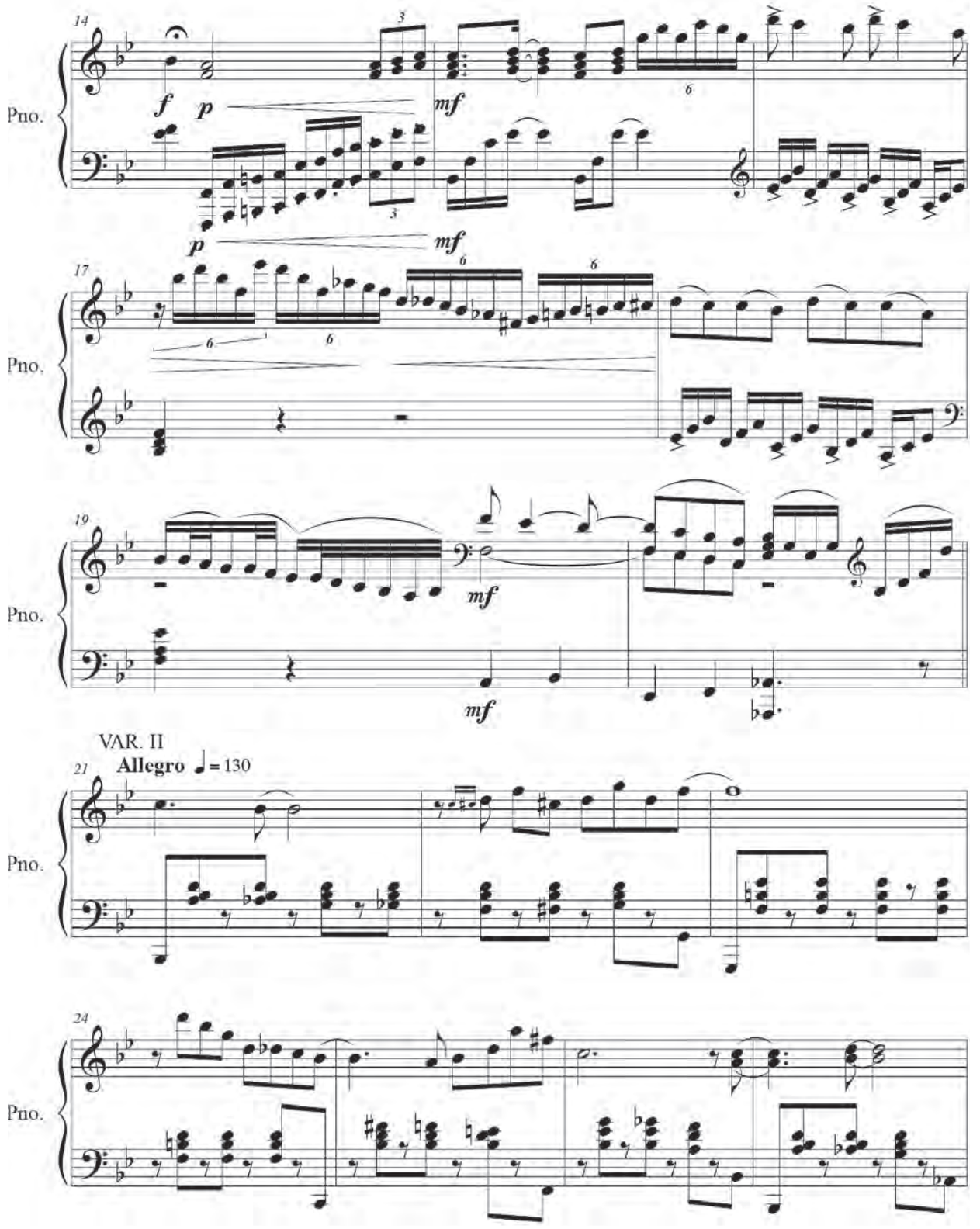
f

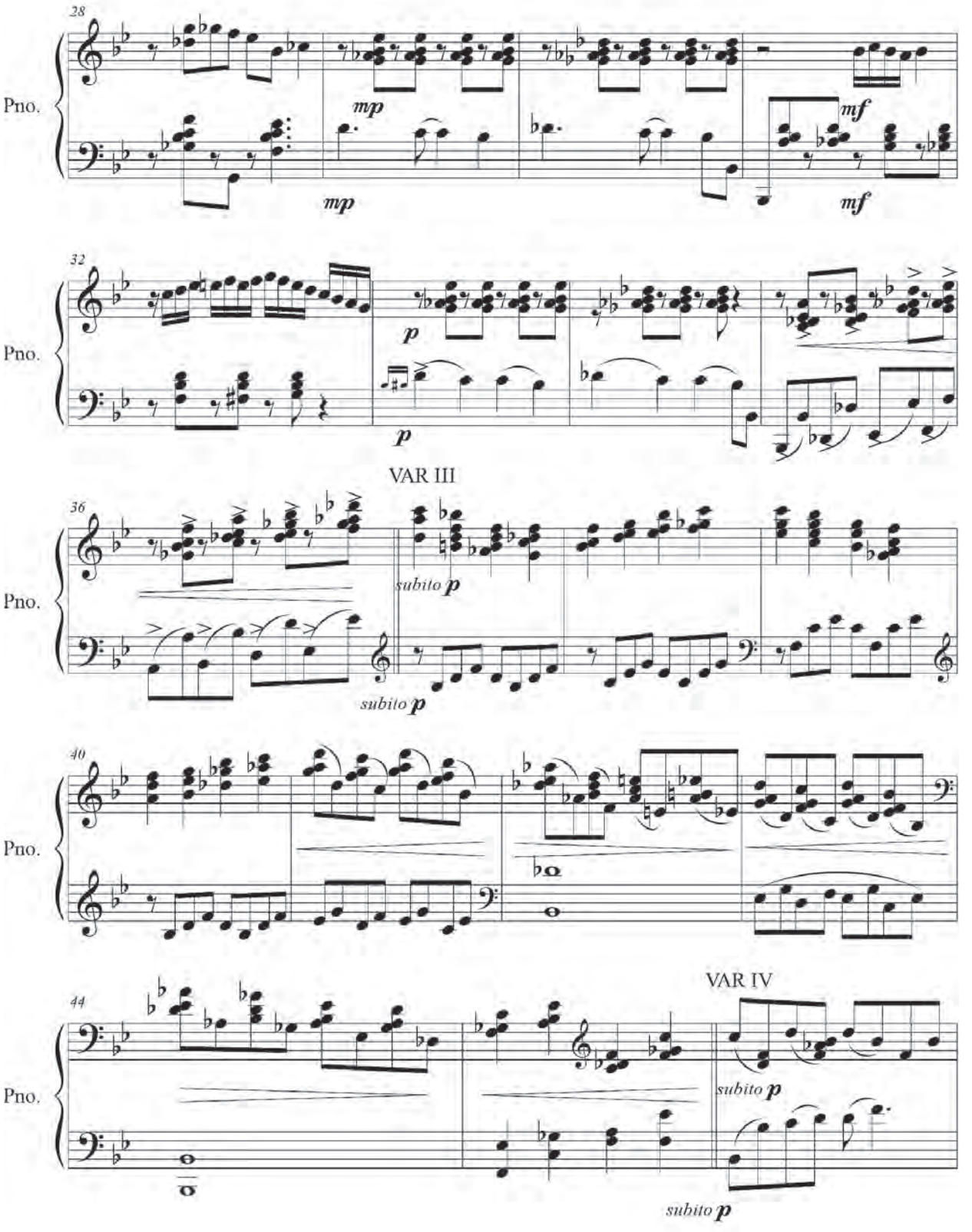
VAR. I ♩ = 80

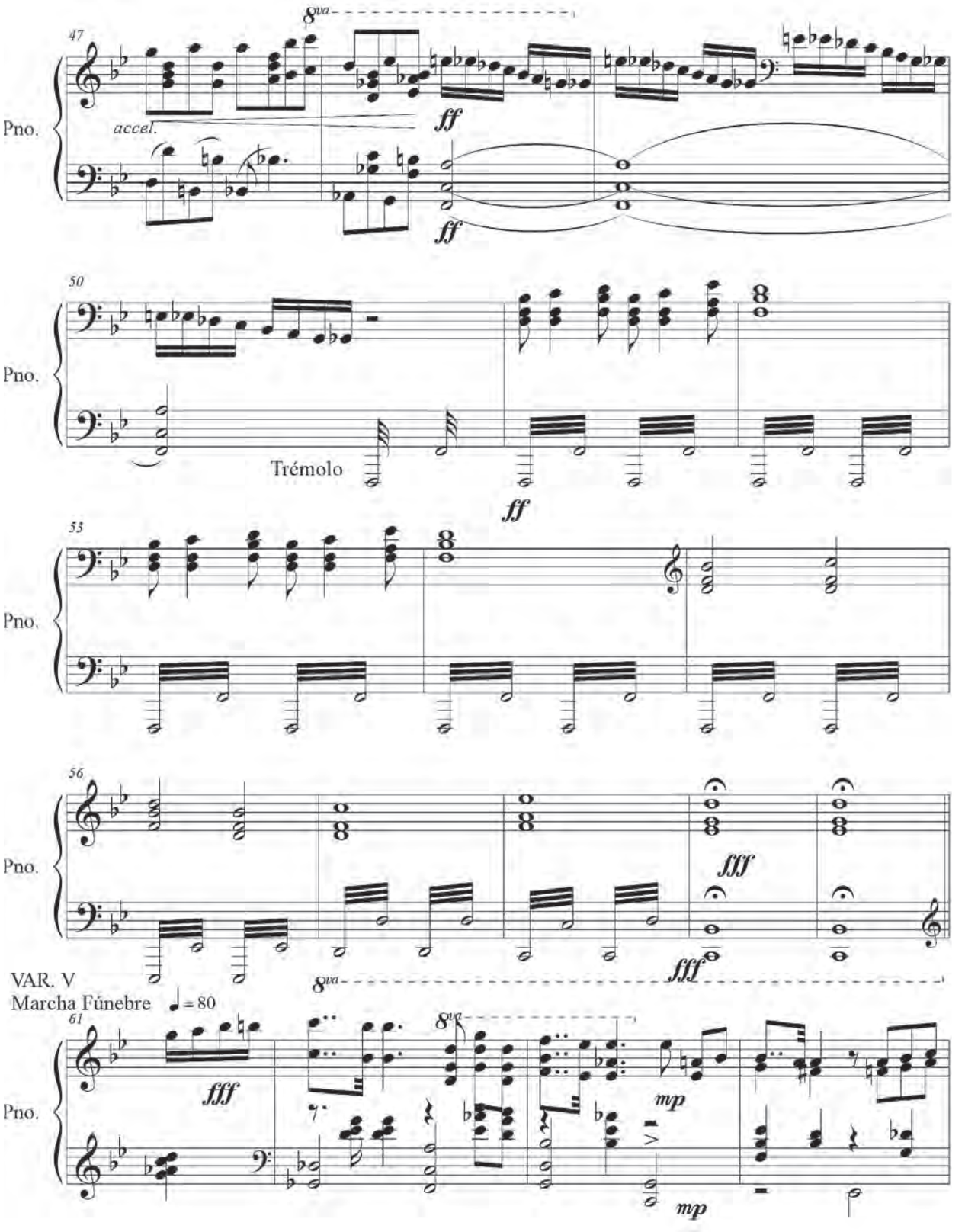
11

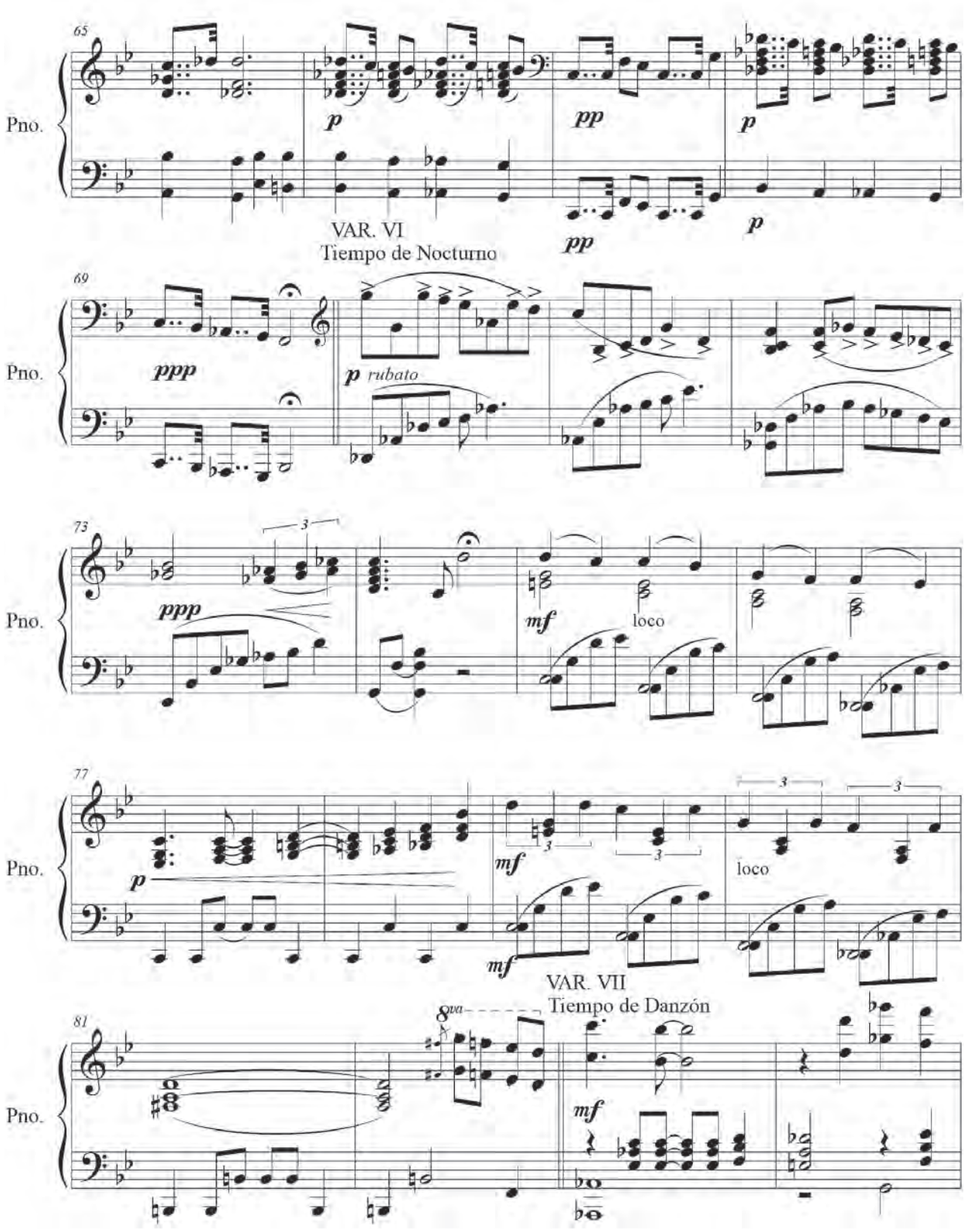
mf 6

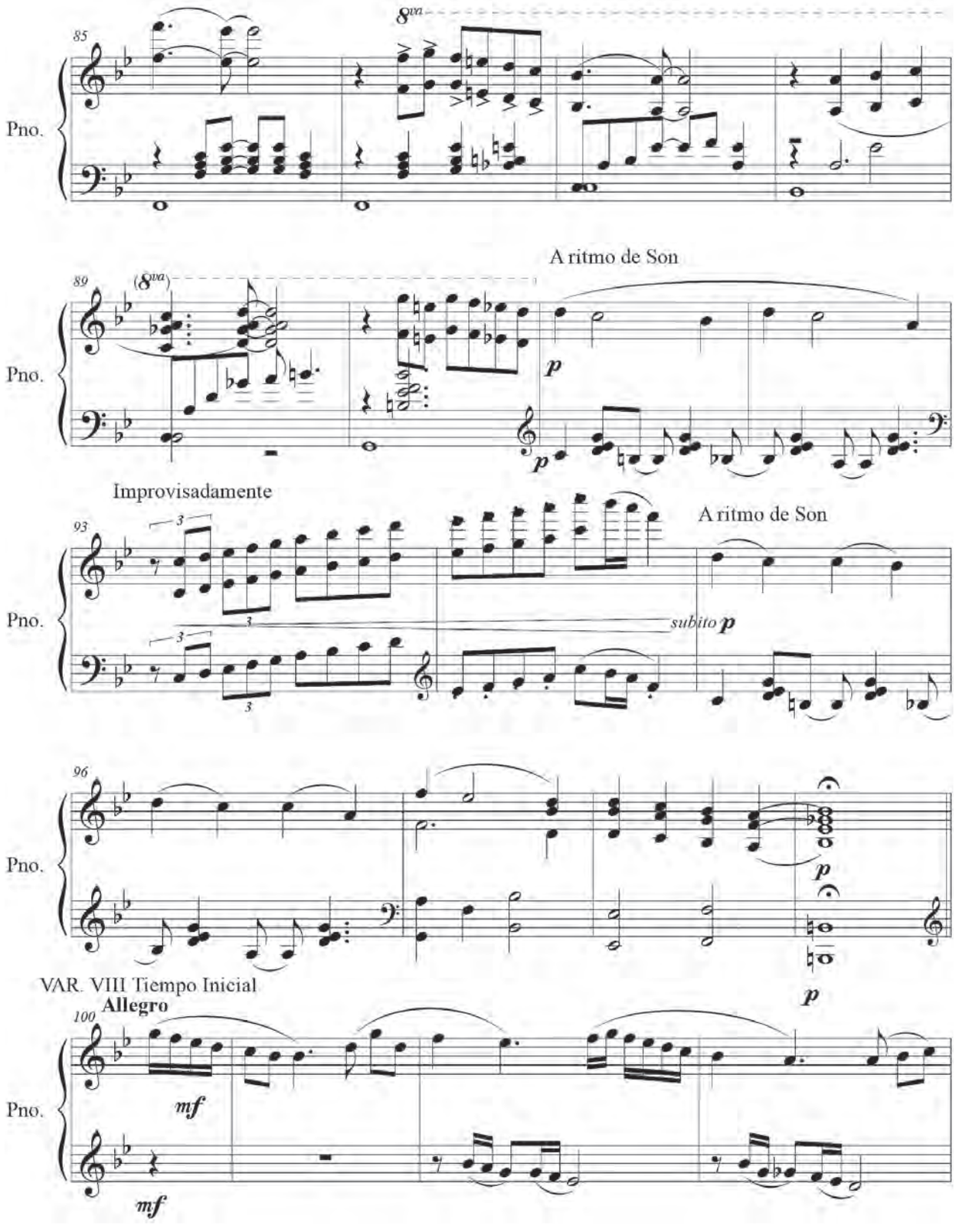
6

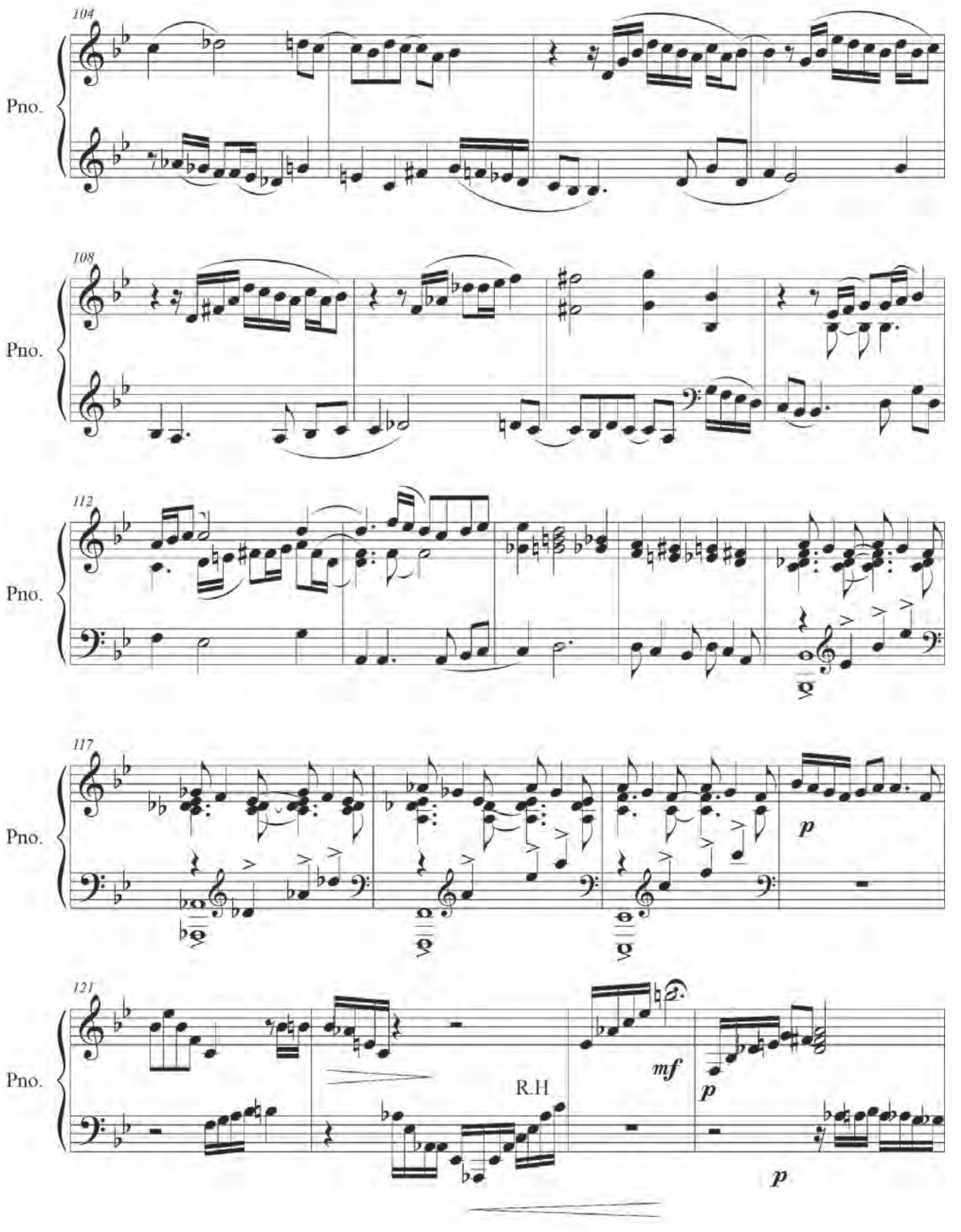

14
Pno.
f
p
mf
p
mf
17
Pno.
19
Pno.
mf
mf
VAR. II
21
Allegro ♩= 130
Pno.
24
Pno.

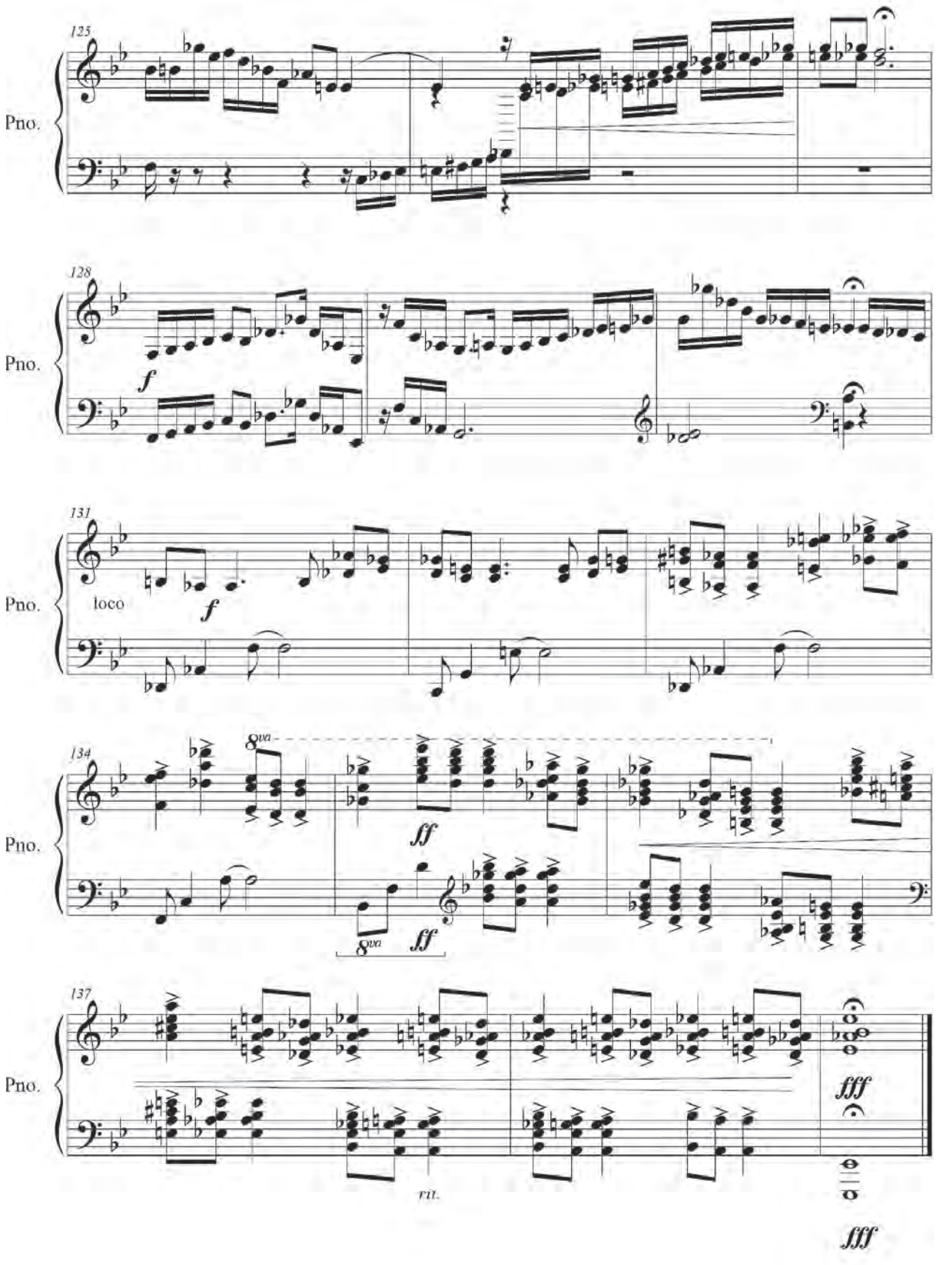

28
Pno.
mp
mp
mf
mf
32
Pno.
p
p
VAR III
36
Pno.
subito p
subito p
40
Pno.
VAR IV
44
Pno.
subito p
subito p


47
8va
Pno.
accel.
ff
ff
50
Pno.
Trémolo
ff
53
Pno.
56
Pno.
fff
fff
VAR. V
Marcha Fúnebre
♩ = 80
61
8va
8va
Pno.
fff
mp
mp


65
Pno.
p
pp
p
pp
p
VAR. VI
Tiempo de Nocturno
69
Pno.
ppp
p rubato
73
Pno.
3
ppp
mf
loco
77
Pno.
p
mf
3
3
3
3
mf
loco
VAR. VII
Tiempo de Danzón
81
Pno.
8va
mf


85
8va
Pno.
89
(8va)
A ritmo de Son
p
Improvisadamente
93
A ritmo de Son
subito p
96
VAR. VIII Tiempo Inicial
Allegro
100
mf


104
Pno.
108
Pno.
112
Pno.
117
Pno.
p
121
Pno.
R.H
mf
p
p


125
Pno.
128
Pno.
f
131
Pno.
loco
f
134
Pno.
8va
ff
8va
ff
137
Pno.
fff
rit.
fff

El hombre que no escucha sus pasos

2021

Roberto Moscoso

En esta obra se exploran algunas posibilidades de la sonoridad en un montaje teatral, proponiendo al montaje escénico como ejecutor directo de las sonoridades. Utiliza también la 'auralización' —término acuñado por el arquitecto Mendel Kleiner para simulaciones acústicas de habitaciones y edificios. También refiere al sonido interno y su emisión percibidos subjetivamente por medio de la audición interior— de la escena, para lograr atraer la atención del espectador hacia las posibilidades sonoras que produce nuestra mente.

El hombre que no escucha sus pasos

Roberto Moscoso Hurtado

Escena 1

Hay una mesa en el escenario y dos sillas. Los personajes preparan el almuerzo. La mesa tiene pegados, sobre su superficie, diferentes tipos de materiales: lijas, plásticos, papel aluminio, etc., los mismos que al momento de frotar algo sobre el área produzcan diferentes sonoridades. Sobre la mesa hay utensilios de cocina: platos, cuchillos, tasas, tablas de picar, cubiertos y algunos alimentos.

Los personajes realizan las acciones para preparar los alimentos, procurando exagerar las sonoridades que se producen en la acción; así mismo juegan con las dinámicas, los ritmos.

No deben repetir el mismo sonido más de 3 veces.

Debo intercalar las sonoridades de los materiales de la mesa con la sonoridad de los objetos que existen disponibles.

La intención de toda esta escena es reproducir la incomodidad que siente una pareja en una fuerte discusión mezclada con la incapacidad de decirse las cosas directamente.

Cambio de luces

Continuación de la escena anterior

Martha: ¿Dónde estabas?

Olger: Fui a la tienda a comprar tabacos.

Martha (de forma irónica): ¿Conseguiste? (Olger asienta con la cabeza). La última vez que saliste no era a comprar tabacos precisamente, pero igual te querías fumar todo lo que encontrabas, ¿no?

Olger (cabreado): No jodas.

Silencio

Martha: Tu pana el Francisco viene hoy a mover los mubles contigo, acuérdate que esta es la única oportunidad de mandarlos a la tapicería.

(pausa) ¿Por qué chucha hiciste eso? Nunca piensas en mí. Yo aquí botada y vos en tu papayal, eres un imbécil.

Olger (sujetando el cuchillo para cortar las cebollas): ¿Cómo?

Martha: ¿Te haces...?

Olger: ¿Qué?

Martha: El gil, pues. ¿O no sabes de lo que te estoy hablando? Era de quedarme en Salcedo. (para sí misma) ¡Qué huevada! Ahí tenía mi camello y no tenía lío con nadie. (mientras pone la mesa) Estaba bien.

Olger: Regrésate, pues.

Martha. Pensar que te di un montón. Nunca pensé que te ibas a transformar en esto, pero vos..., ¿en qué momento nos fuimos a la mierda? (Olger sujeta el cuchillo con fuerza y mira a Martha). ¿Me vas a matar? Sé que ganas no te faltan.

Olger: ¿Terminaste?

Martha: ¡Lárgate! (silencio) ¡¿Qué esperas?!

Escena 2

Auralización

Sin luz y leído

Parte 1

Se encuentra en la calle. Camina a velocidad moderada.

Escucha los detalles de los dos lados de la calle:

Un vendedor grita desde un punto lejano (izquierda atrás), una moto baja y gira a la derecha, el tráfico es constante y fluido, se escuchan las conversaciones de las personas (solo palabras mínimas), un perro ladra a otro desde una vereda a la otra, cruza la calle (se acerca el sonido de la vereda del frente).

Parte 2

Poco a poco se presentan sus sonidos internos: respiraciones, latidos, pensamientos.

Los pensamientos se hacen más presentes a medida que avanza en su recorrido. Empieza a divagar en su mente, su voz interna le dice:

- ¿Y ahora? ¿Qué le digo a la Martha?, ¿será que este fin de semana puedo ir al futbol?... Bueno, mejor que el Francisco no pudo venir ayer porque sino no jalaba a hacer mis camellos. El man mismo cojudo, ¿para qué no viene?, aunque si llegaba me hubiera dado una mano con los muebles que tenía que mover... la Martha también jode mucho con esos muebles... ¿Qué le digoooooooooouuuuuuuuuuussssssssss?

  aaaaaaaaaaaaaaaaaAAAAAAAAAAAAAAAAAuuuuuuuuuuuuuuu u p p p p p p p p p p p p f f f f f pf pf p f f p pf pf pf p pf s r t r r r rrrrrrrrrrrrrrrrrrrggggggggggggggggggggggggggggggg

De golpe aparece el sonido de una bocina de auto interrumpiendo sus pensamientos, se escucha un impacto bastante fuerte (metáforas de sonido: sonidos en espiral, sonidos triturados, silencio incómodo... Cae en el asfalto).

Parte 3

Se escucha una enfermera del lado derecho y un doctor del lado izquierdo...

Enfermera: ya le puse la medicación, doctor.

Doctor: esperemos que responda; su situación es crítica.

¿Qué?

Está caminando por la ciudad (la dirección y hacia donde, son irrelevantes en este punto).

¿Cómo?

Distraído, invadido por sus pensamientos y sus problemas.

¿Cuándo?

En la hora pico del tráfico.

Parte 1

¿Qué tal si se encuentra con alguien?

¿Qué pasaría si le muerde el perro?

Parte 2

¿Qué tal si sus pensamientos se entrelazan con acciones externas?

¿Qué pasaría si primero escucha una advertencia del peligro?

Parte 3

¿Qué tal si, al final, sus pensamientos vuelven a recordar a Martha?

¿Qué pasaría si escucha la hora de su deceso?

Electroacústica (libertad de construcción sonora en el montaje)

Se escuchan los sonidos relacionados con la pelea de la primera escena, más los sonidos relacionados a la segunda escena. Estos pueden ser desarrollados musicalmente por medios electrónicos.

Escena final

Olger acostado en el suelo de forma horizontal. Martha parada mirando al público, sosteniendo una vela en la mano.

Fin

Universidad de São Paulo

Brasil

Risco

2003

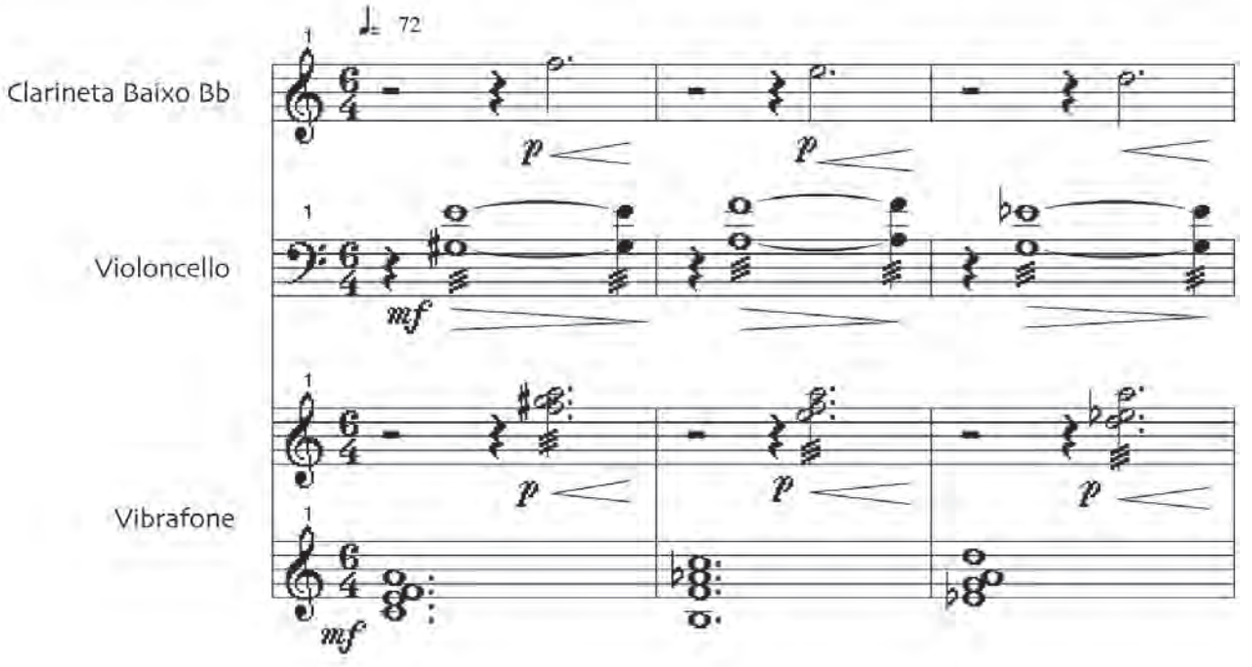
Fernando Iazzetta

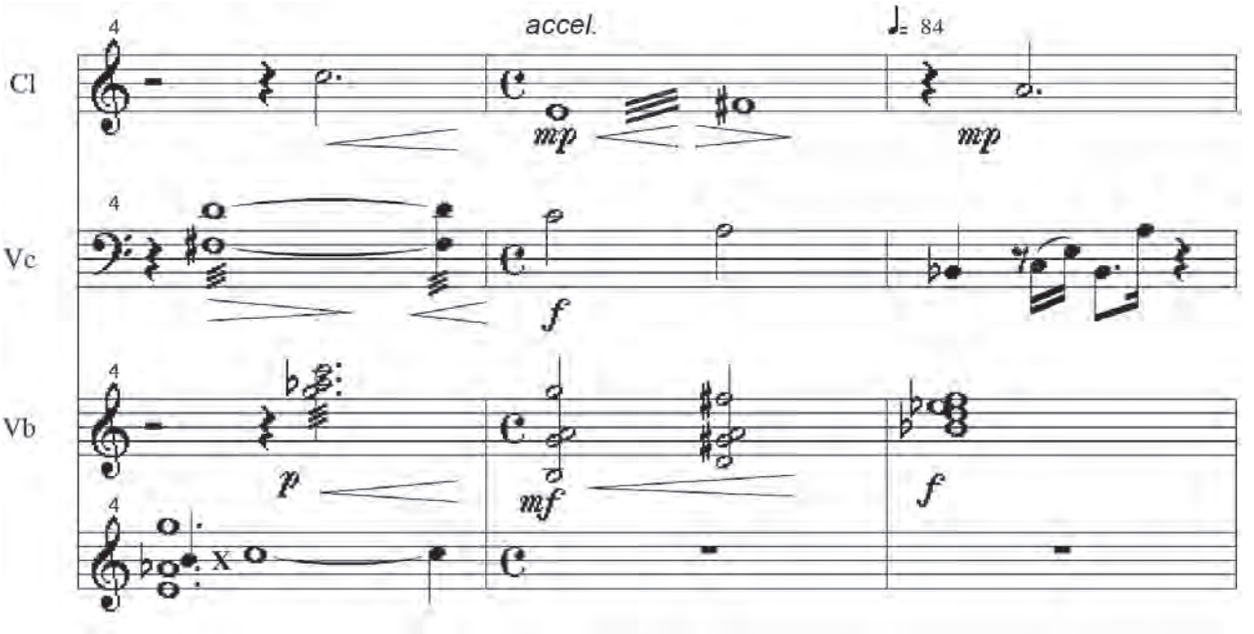
Diferentes fuentes sonoras, acústicas y electroacústicas pueden sugerir distintos enfoques para el proceso de estructuración de una composición. Este regreso a la escritura instrumental y sus implicaciones es, en cierto modo, el tema de esta pieza escrita para tres instrumentos —clarinete bajo, violonchelo y vibráfono— después de un período de exploración de recursos electroacústicos.

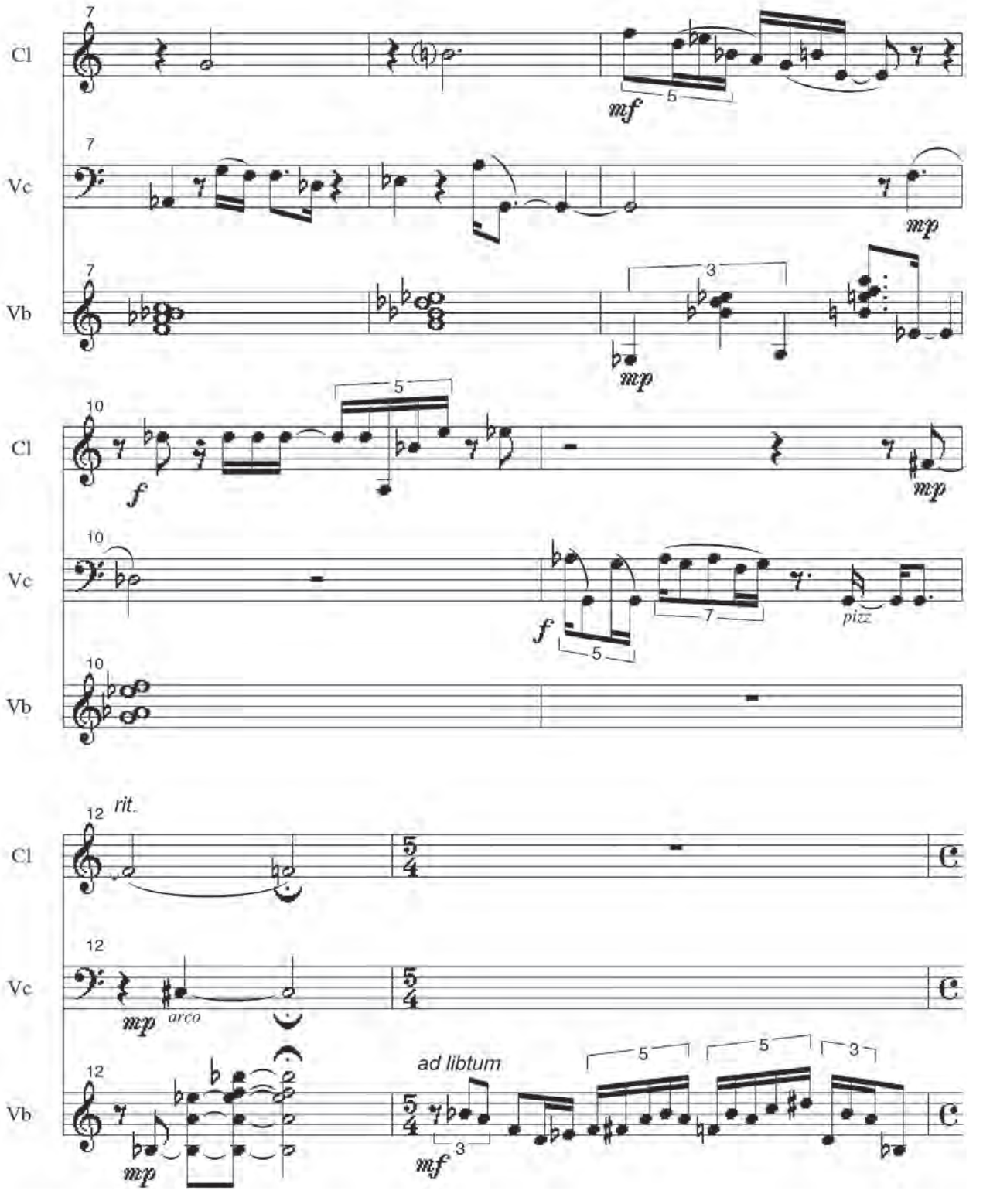
El desarrollo de las ideas musicales comienza con celdas de motivos en contrapunto tocadas por los tres instrumentos. Este camino musical es interrumpido por gestos incisivos, generalmente con los instrumentos al unísono, que funcionan como signos de interrogación que cuestionan el desarrollo musical o terminan alterando el guion, propiciando el regreso a un motivo anterior o proponiendo una nueva forma de pensar. Así, se pretende crear una estructura sonora que refleje este conflicto sobre el camino a seguir. Las referencias a la música modal y pop también están presentes en esta obra, aludiendo a los ecos, en el sentido primordial de esta palabra, «la acción de tocar», a través de una escritura musical pensada para instrumentos de percusión.

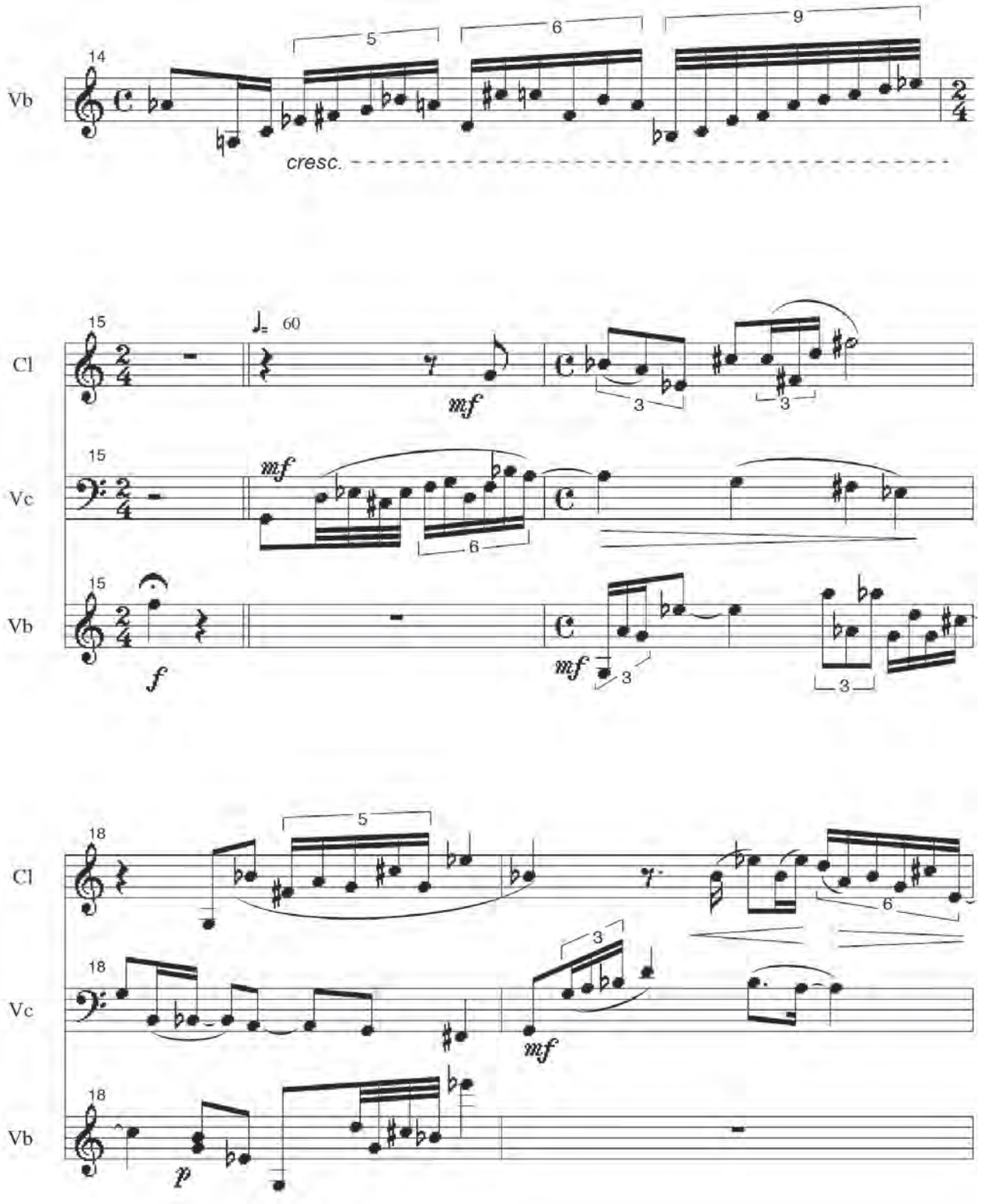
RISCO

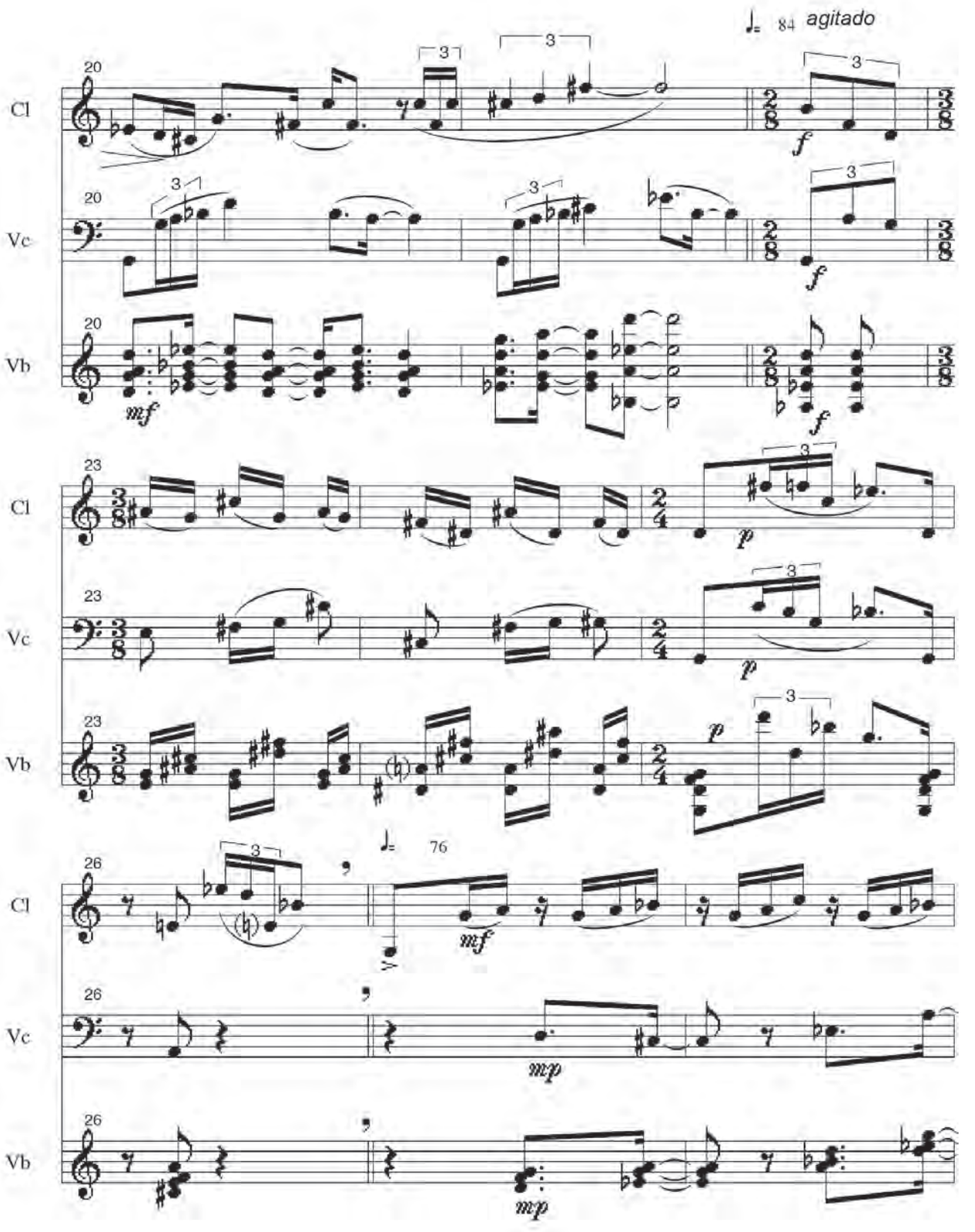
Fernando Iazzetta
2003

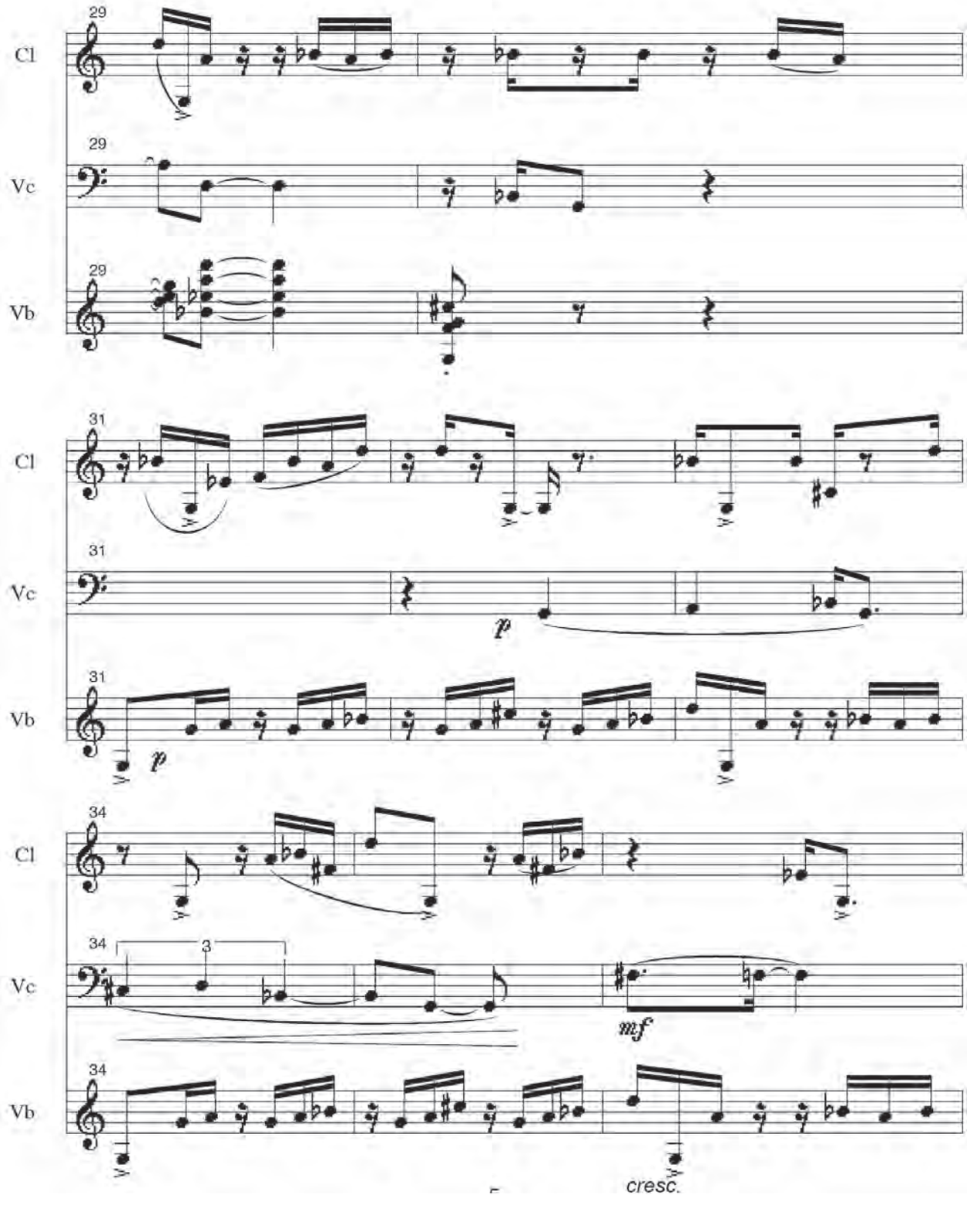


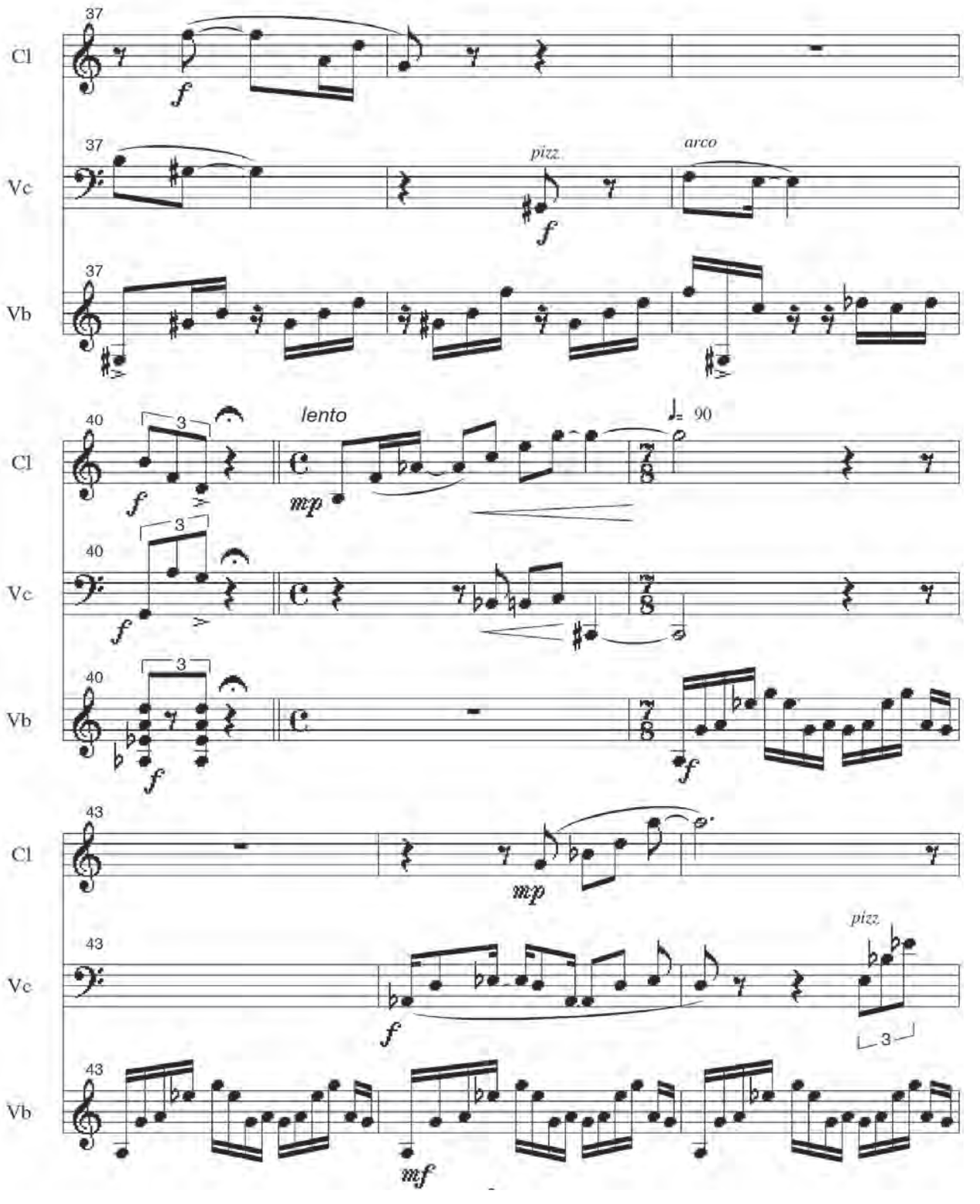


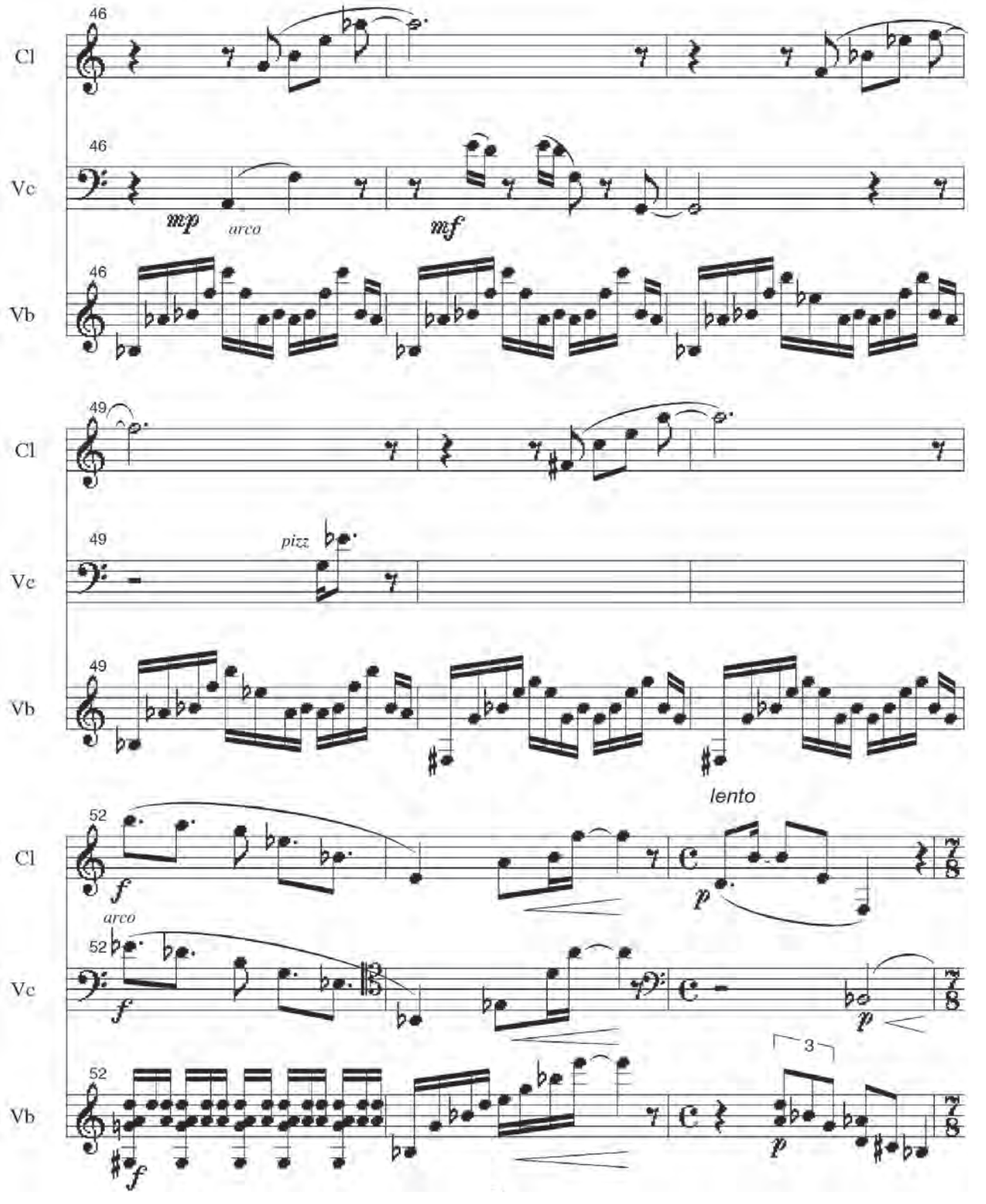

Cl
Vc
Vb
7
mf
5
mp
3
10
f
pizz
7
12
rit.
arco
ad libtum

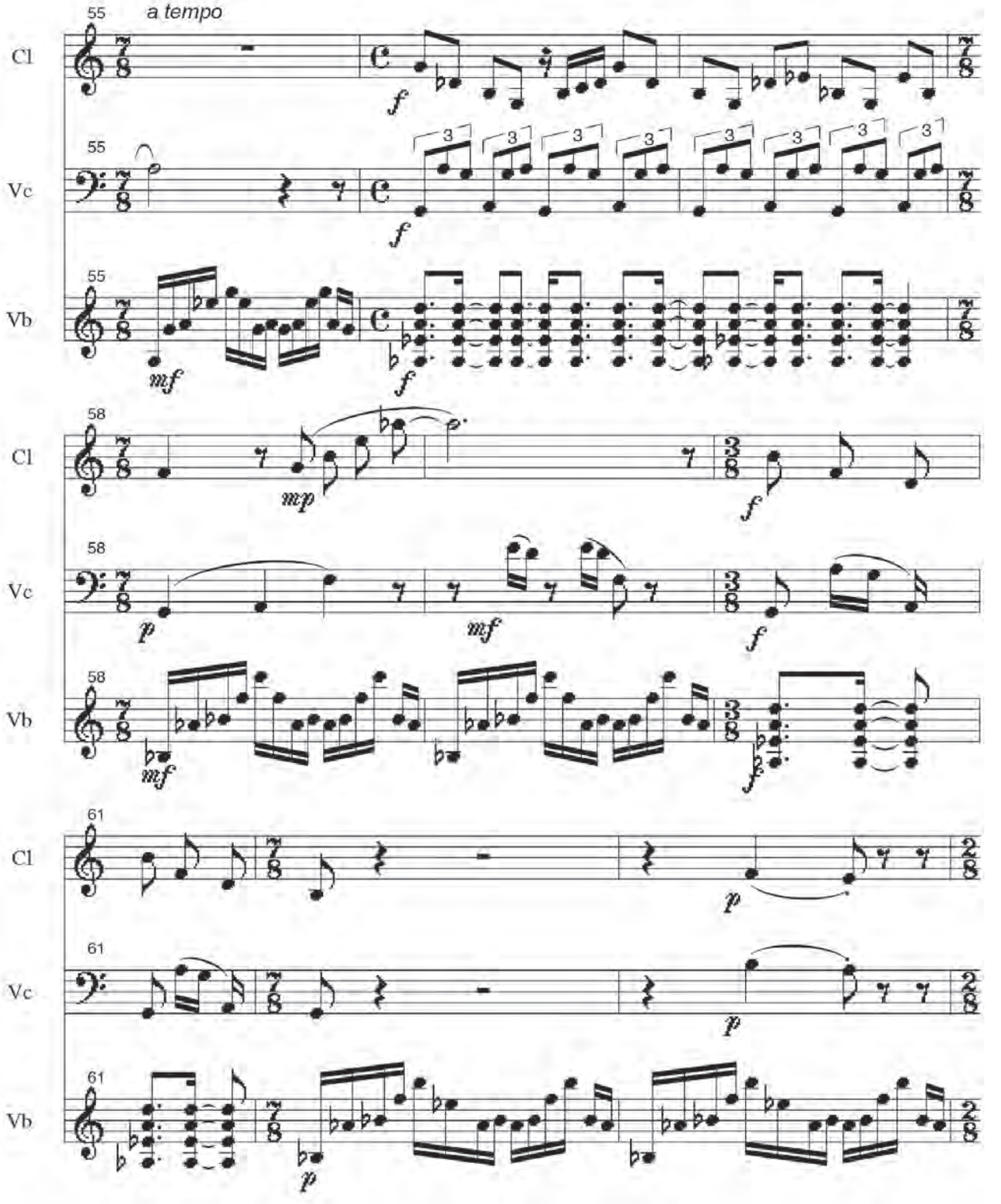

14
Vb
5
6
9
cresc.
15
Cl
♩= 60
mf
3
3
15
Vc
mf
6
15
Vb
f
mf
3
3
18
Cl
5
3
6
18
Vc
mf
18
Vb
p

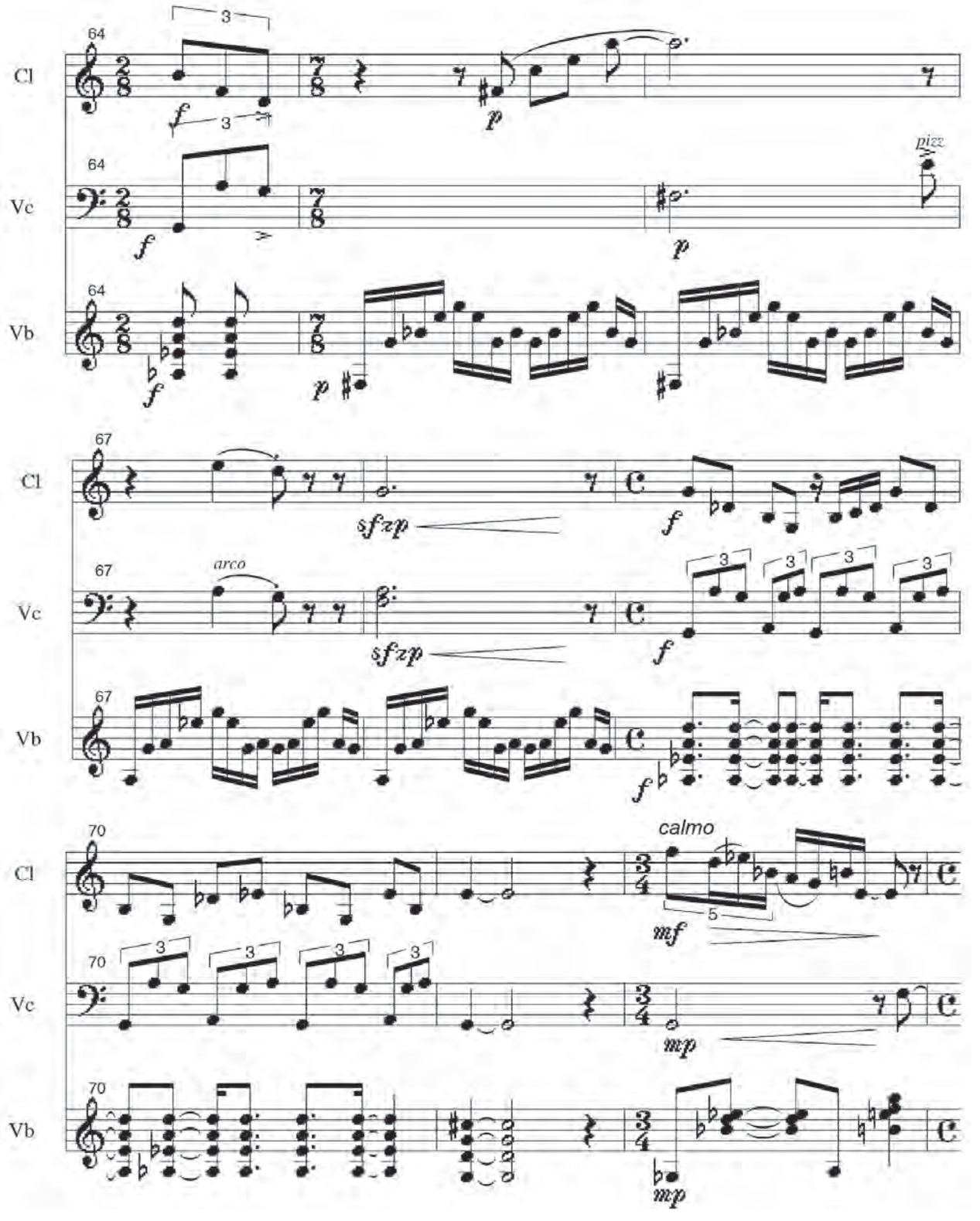

agitado
84
Cl
Vc
Vb
20
23
26
76
mf
f
p
mp

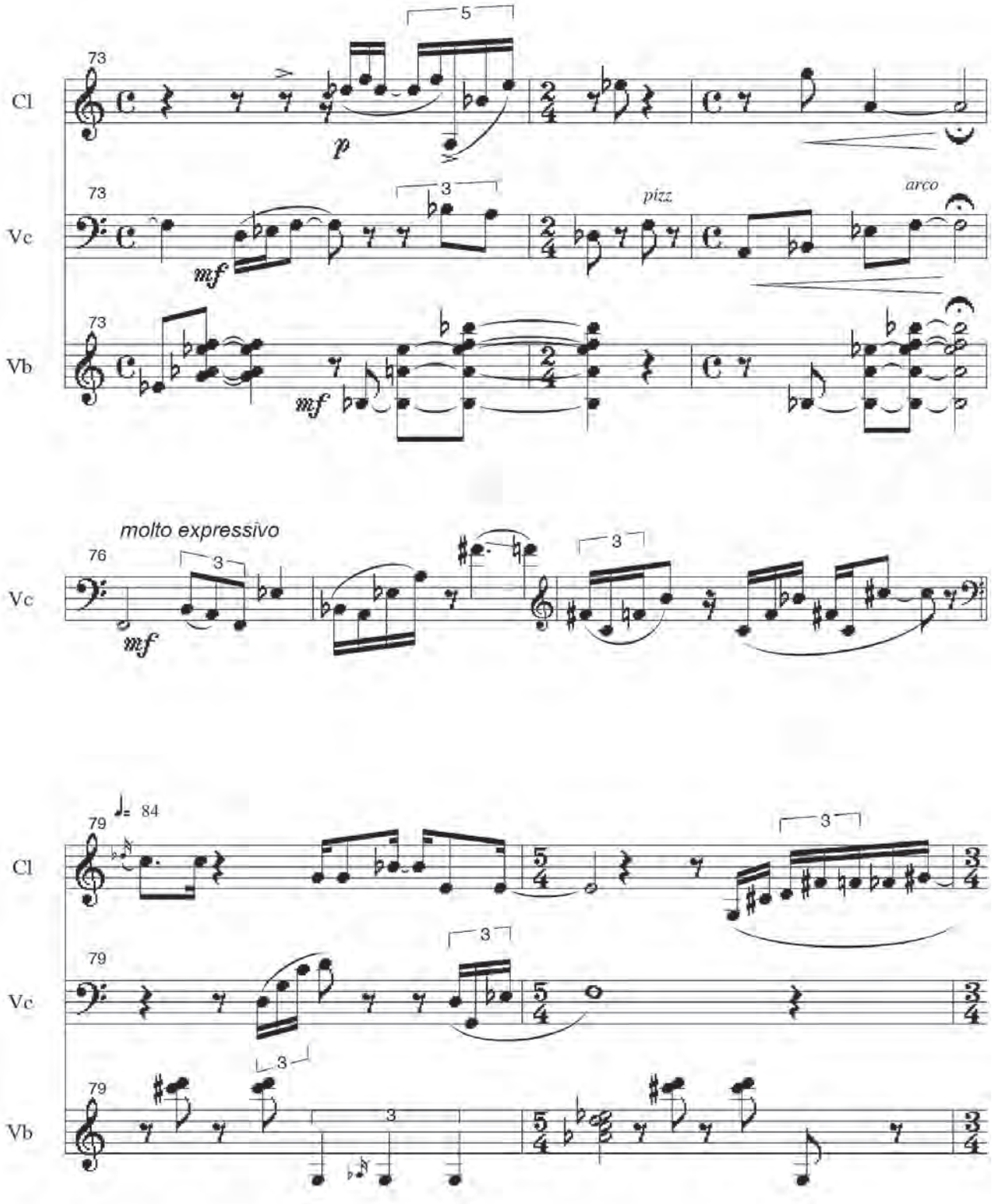

29
Cl
29
Vc
29
Vb
31
Cl
31
Vc
p
31
Vb
p
34
Cl
34
Vc
3
mf
34
Vb
cresc.

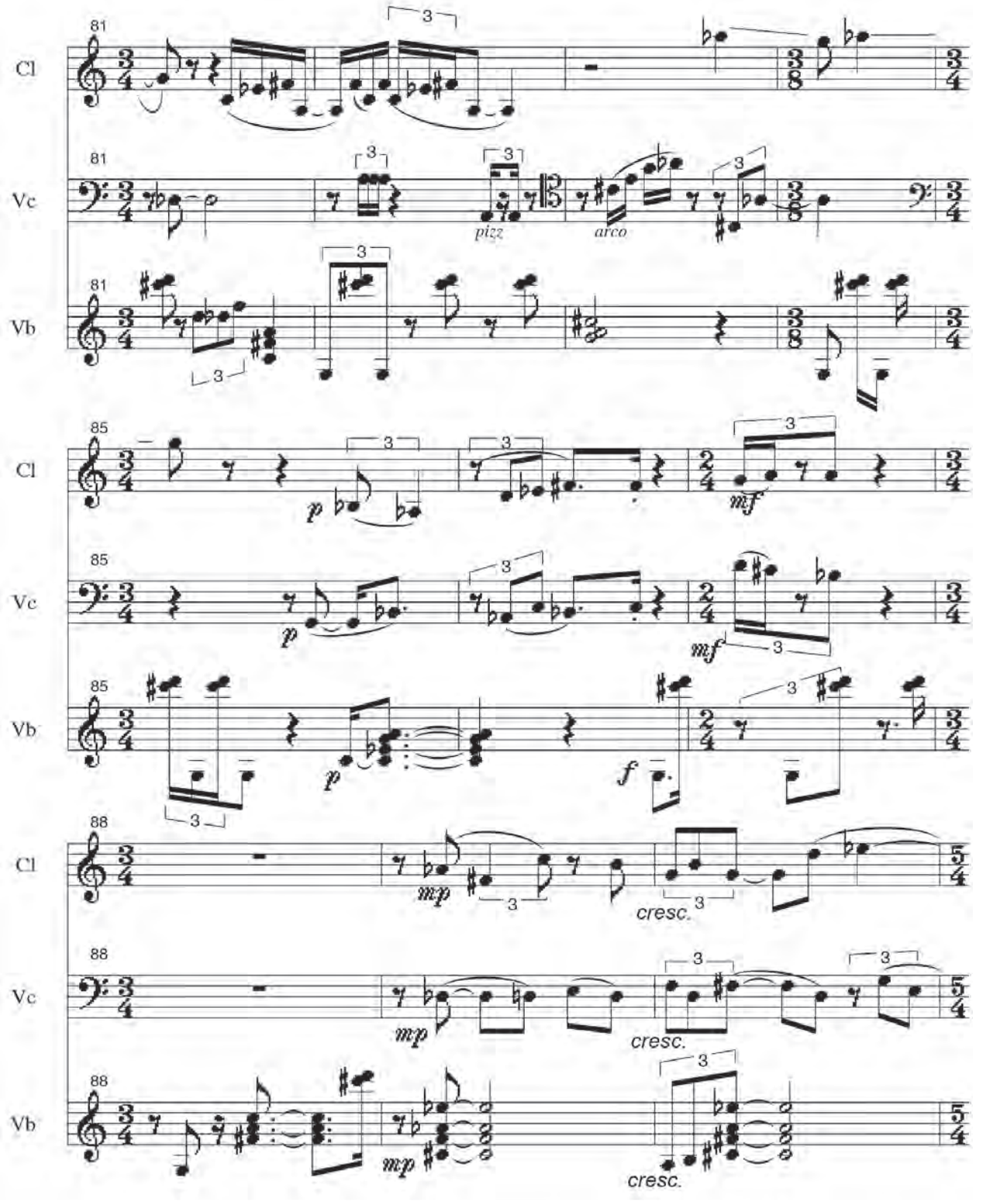

37
Cl
f
37
Vc
pizz.
f
arco
37
Vb
40
Cl
3
f
lento
mp
♩= 90
40
Vc
3
f
40
Vb
3
f
f
43
Cl
mp
43
Vc
f
pizz.
3
43
Vb
mf

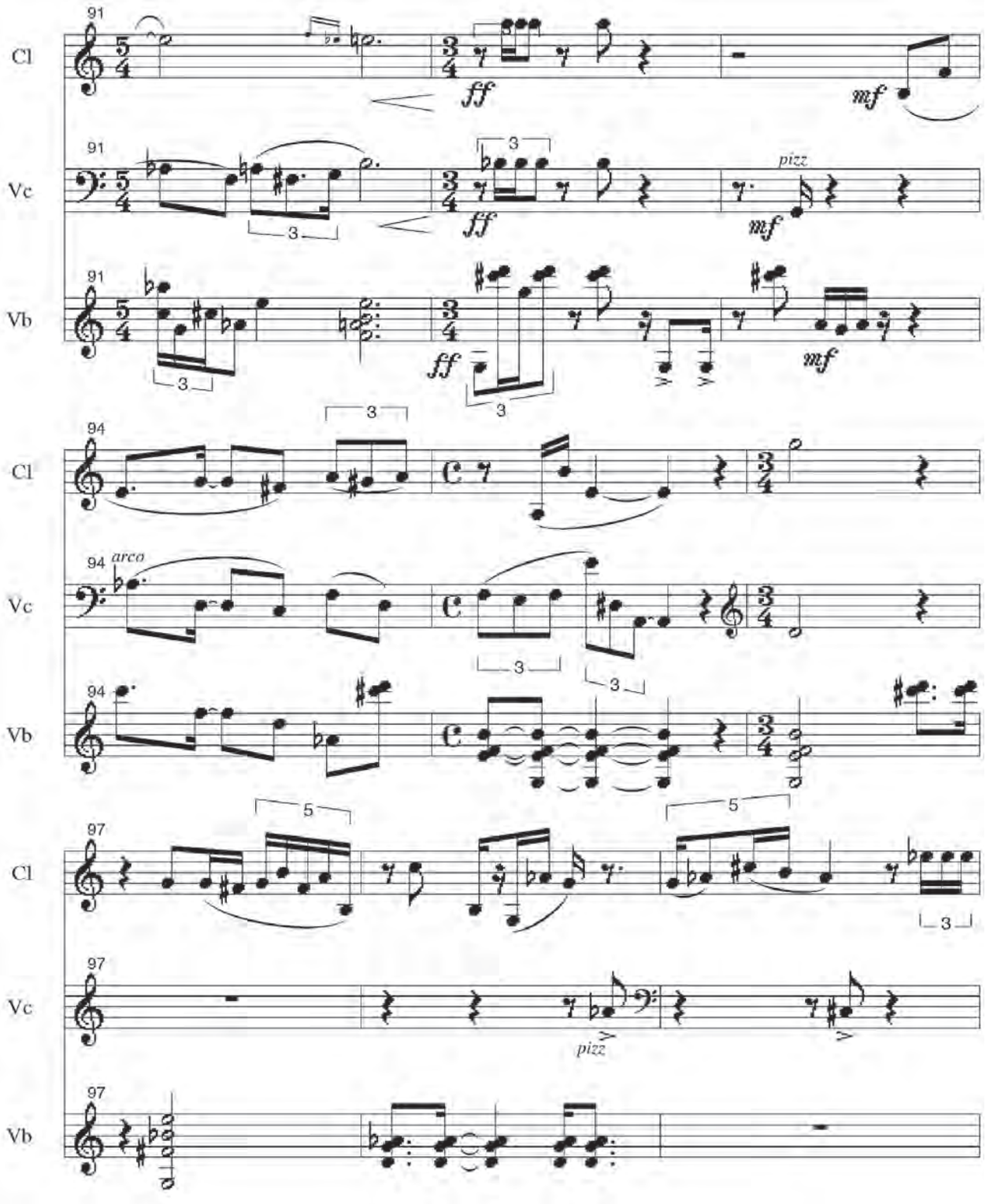

46
Cl
46
Vc
mp
arco
mf
46
Vb
49
Cl
49
Vc
pizz
49
Vb
lento
52
Cl
f
arco
p
52
Vc
f
p
52
Vb
3
f
p

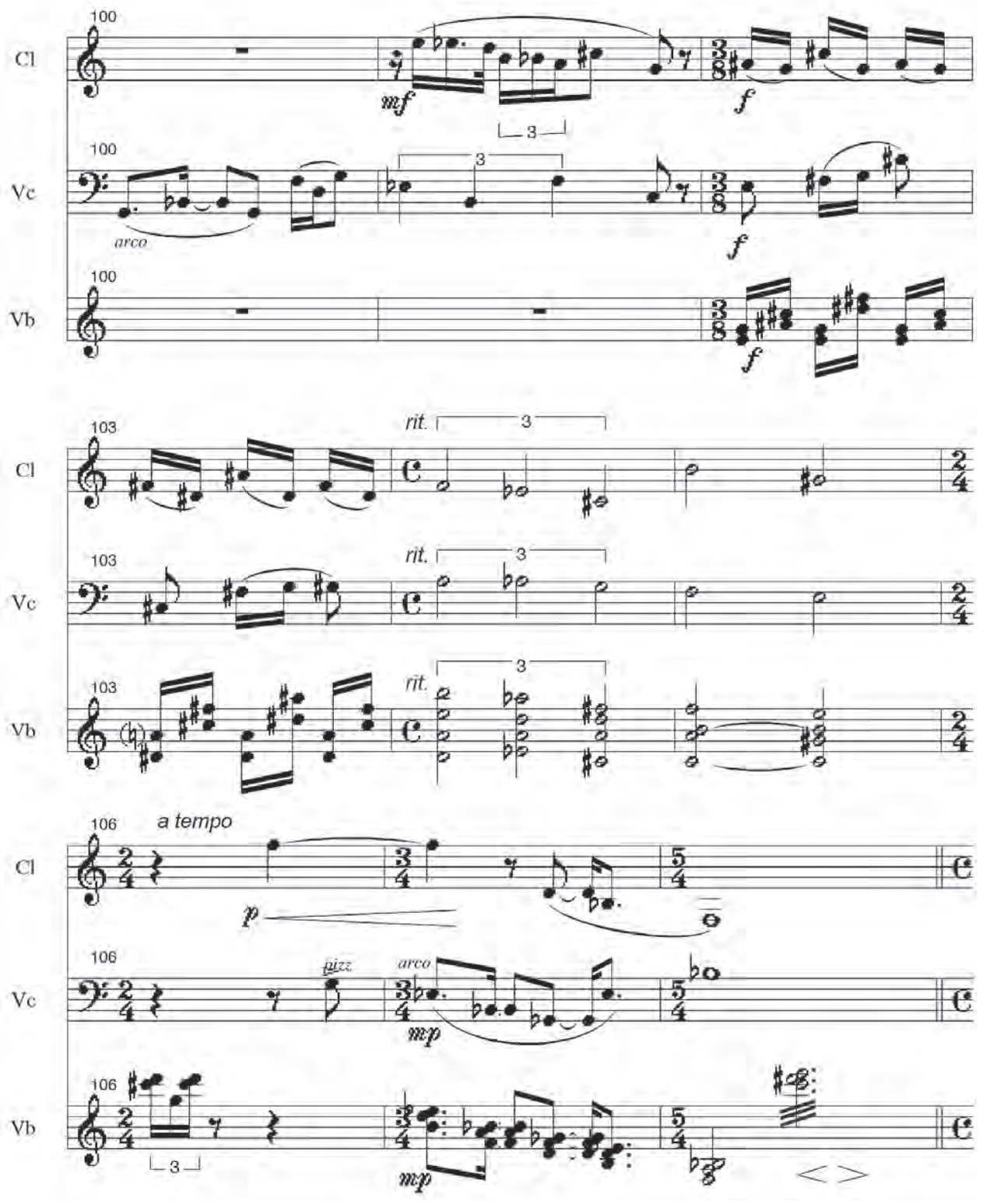

55
a tempo
Cl
Vc
Vb
58
61
f
mf
mp
p

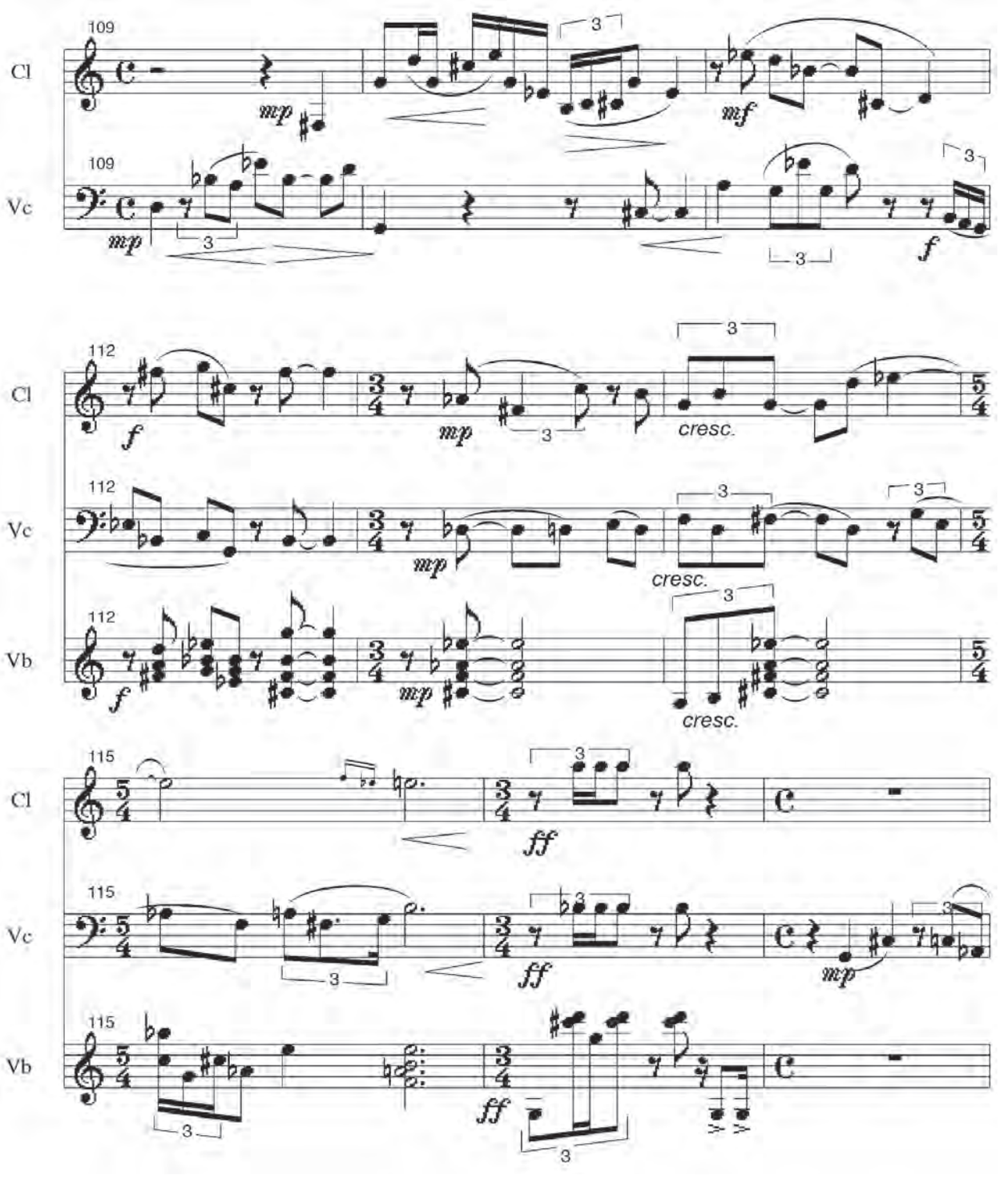

64
Cl
Vc
Vb
pizz
67
arco
sfzp
70
calmo
mf
mp

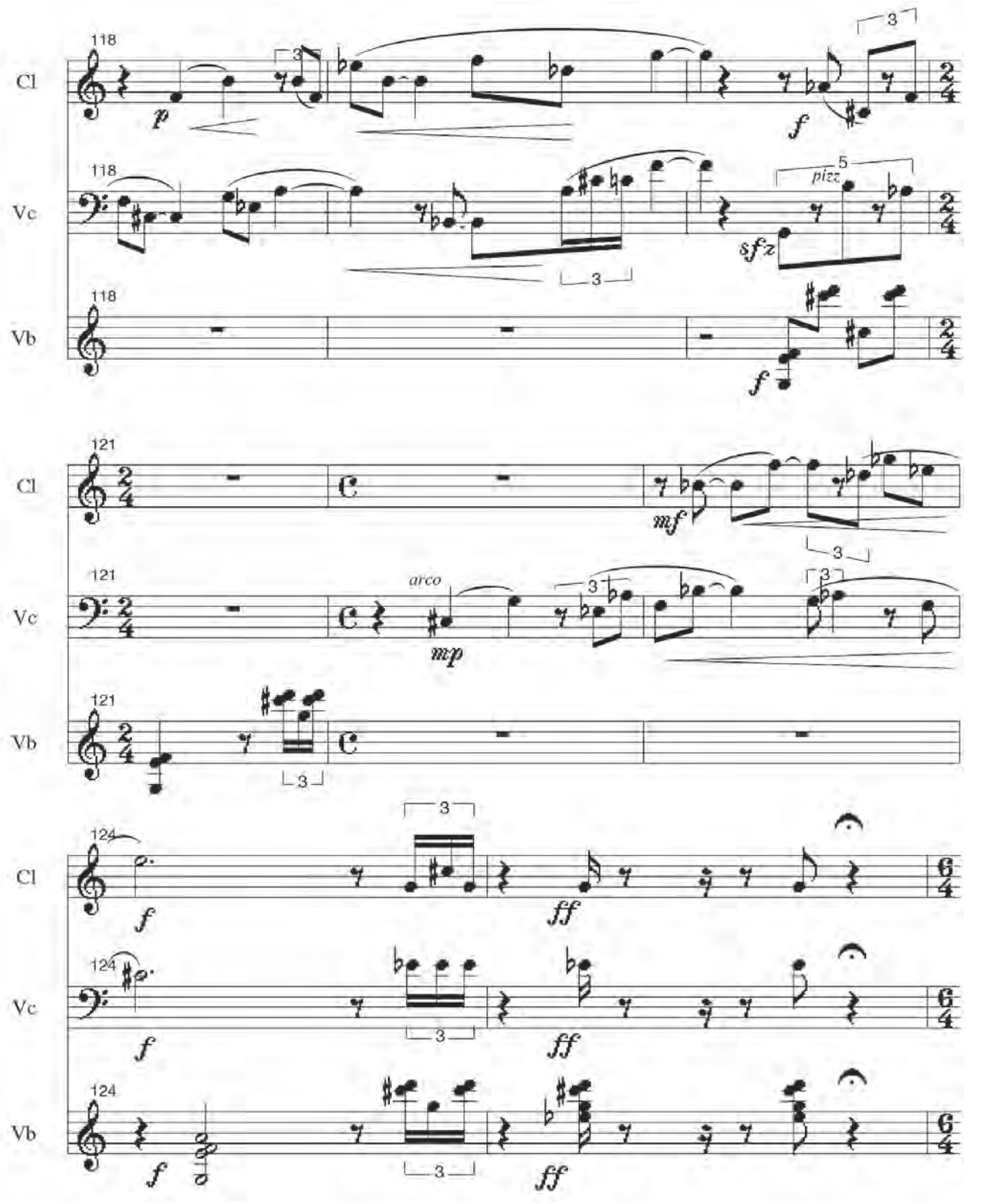

73
Cl
Vc
Vb
5
3
p
mf
pizz
arco
molto expressivo
76
79
84

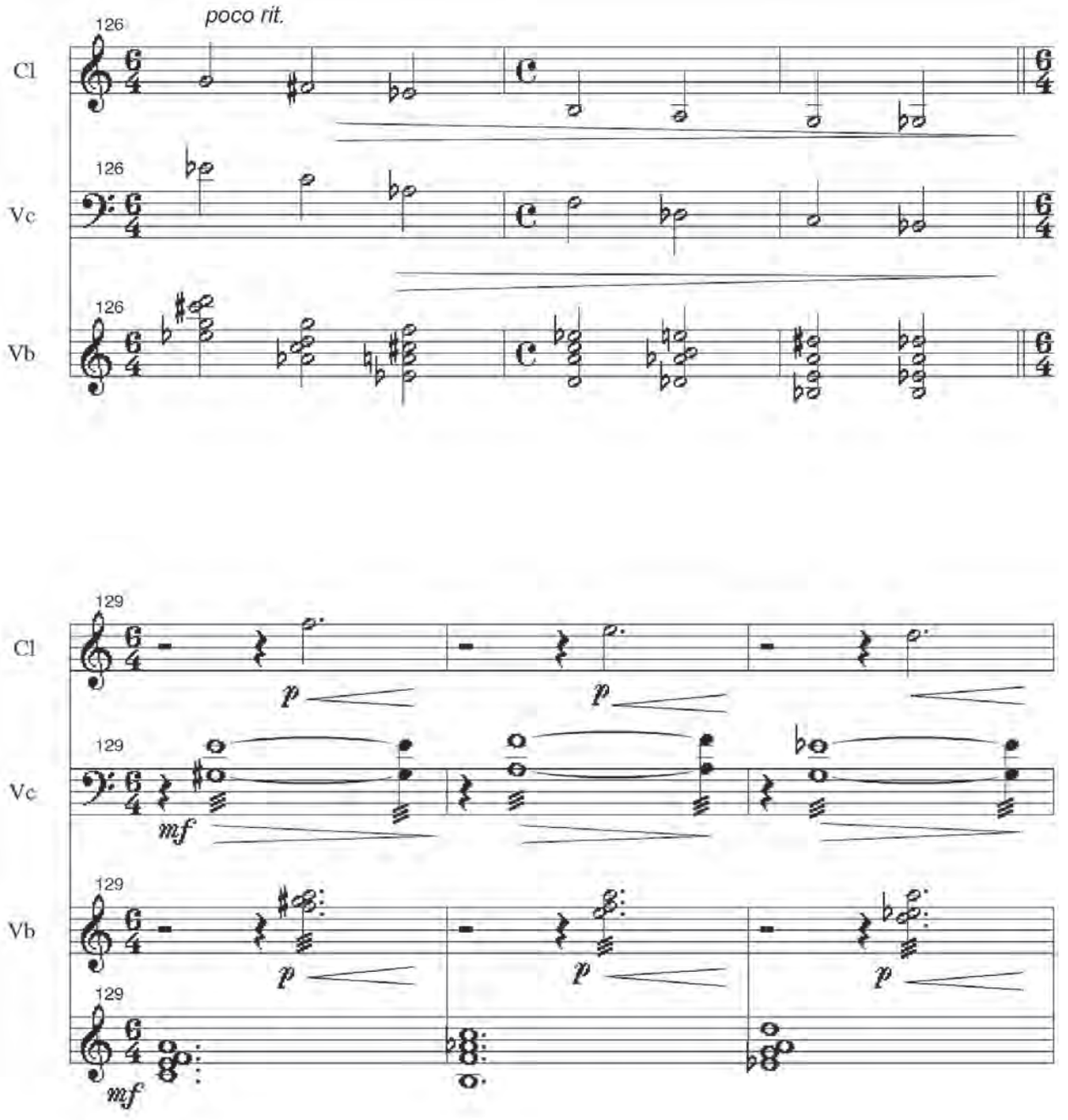

81
Cl
Vc
Vb
pizz
arco
85
p
mf
f
88
mp
cresc.

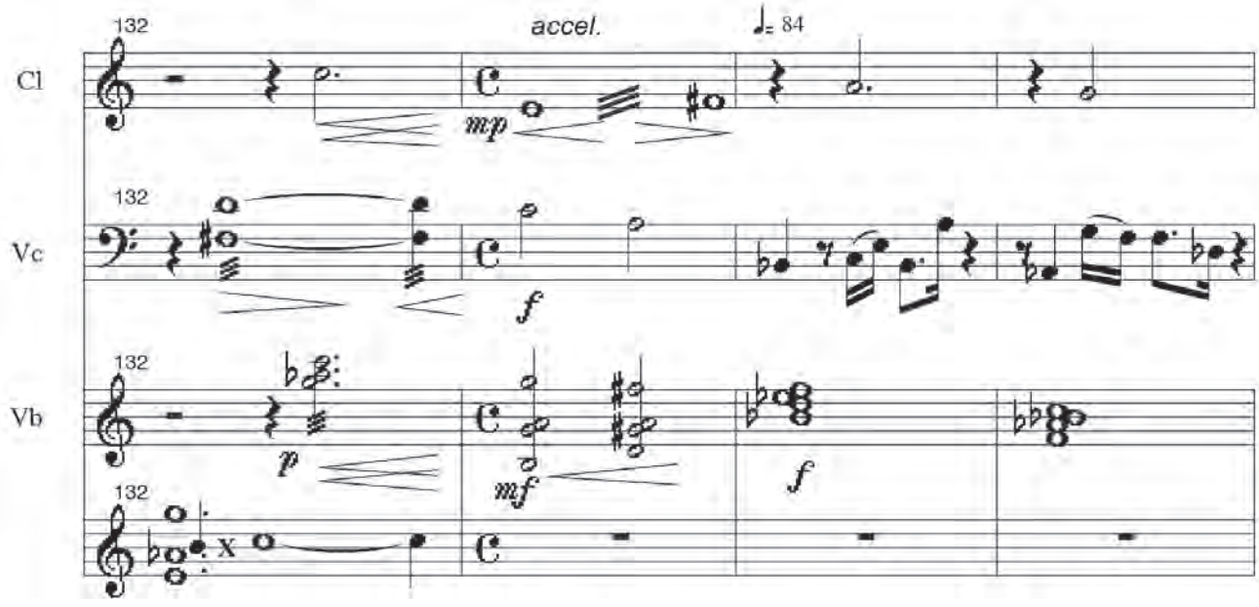

91
Cl
Vc
Vb
ff
mf
pizz
3
94
arco
97
5

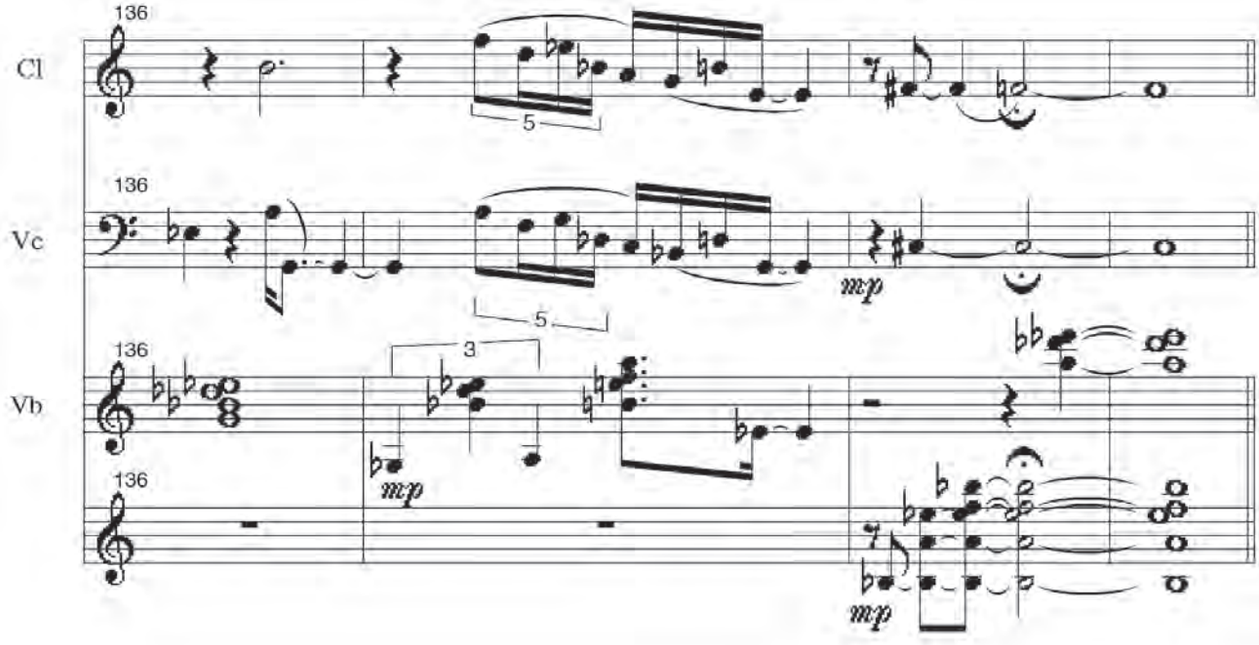

100
Cl
Vc
Vb
mf
f
arco
3
103
rit.
106
a tempo
p
pizz.
mp


109
Cl
Vc
mp
mf
f
3
112
Vb
cresc.
115
ff


Cl
Vc
Vb
118
121
124
p
f
sfz
pizz
arco
mp
mf
ff


126
poco rit.
Cl
126
Vc
126
Vb
129
Cl
p
p
129
Vc
mf
129
Vb
p
p
p
129
mf


132
accel.
♩= 84
Cl
Vc
Vb
mp
f
p
mf
f
x


136
Cl
Vc
Vb
5
5
3
mp
mp
mp

Crossed Gestures

2009

Rogério Costa

Los gestos expresan identidades y definen límites. En Crossed Gestures cada instrumento pone en movimiento un gesto específico, idiomático, reconocible: el violín remite al sonido rústico de los violines del nordeste brasileño (¿o son húngaros?), la flauta evoca el tiempo modal y circular del lejano oriente, las percusiones delinean la simplicidad rítmica y pulsante de los bailes populares, etc. A pesar de las fronteras claramente delimitadas por estos gestos, existen espacios de intersección y diálogo. Son zonas transterritoriales delimitadas por ensamblajes imprevistos en las estructuras idiomáticas y por intercambios energéticos entre los microelementos presentes en cada gesto. Aquí las figuras originadas en cada territorio se recontextualizan en nuevas texturas y redes sonoras.

Así, lo que se pretende en Crossed Gestures es, por un lado, trabajar con el potencial emocional que evocan los gestos —que siempre mantienen un fuerte vínculo con la tierra— y, por otro, crear zonas pan-gestural libres donde el poder del sonido virgen abre espacio para virtualidades que trascienden las fronteras idiomáticas.

INSTRUCTIONS

1- In the full score all the instruments are written in C.

2- The percussion could be played by four percussionists as follows:

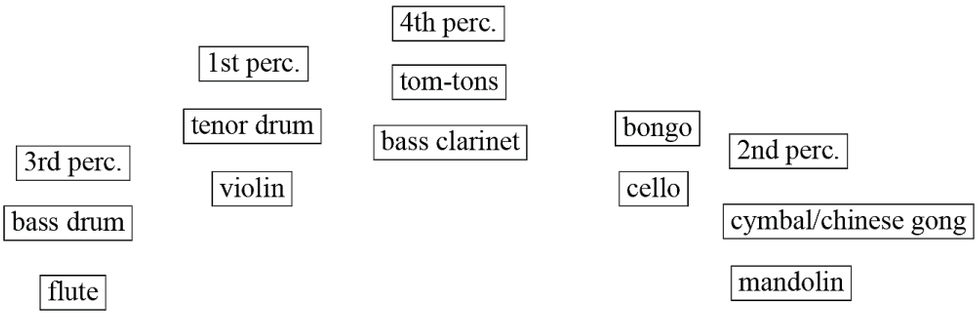
a) the first percussionist plays the tenor drum. The sign x means to play with the stick in the metalic border of the drum.

b) The second percussionist plays the bongo, the suspended cymbal and the chinese gong.

c) The third percussionist plays the bass drum.

d) The fourth percussionist plays the tom-tons.

3- The setting of the stage should fit the following map:

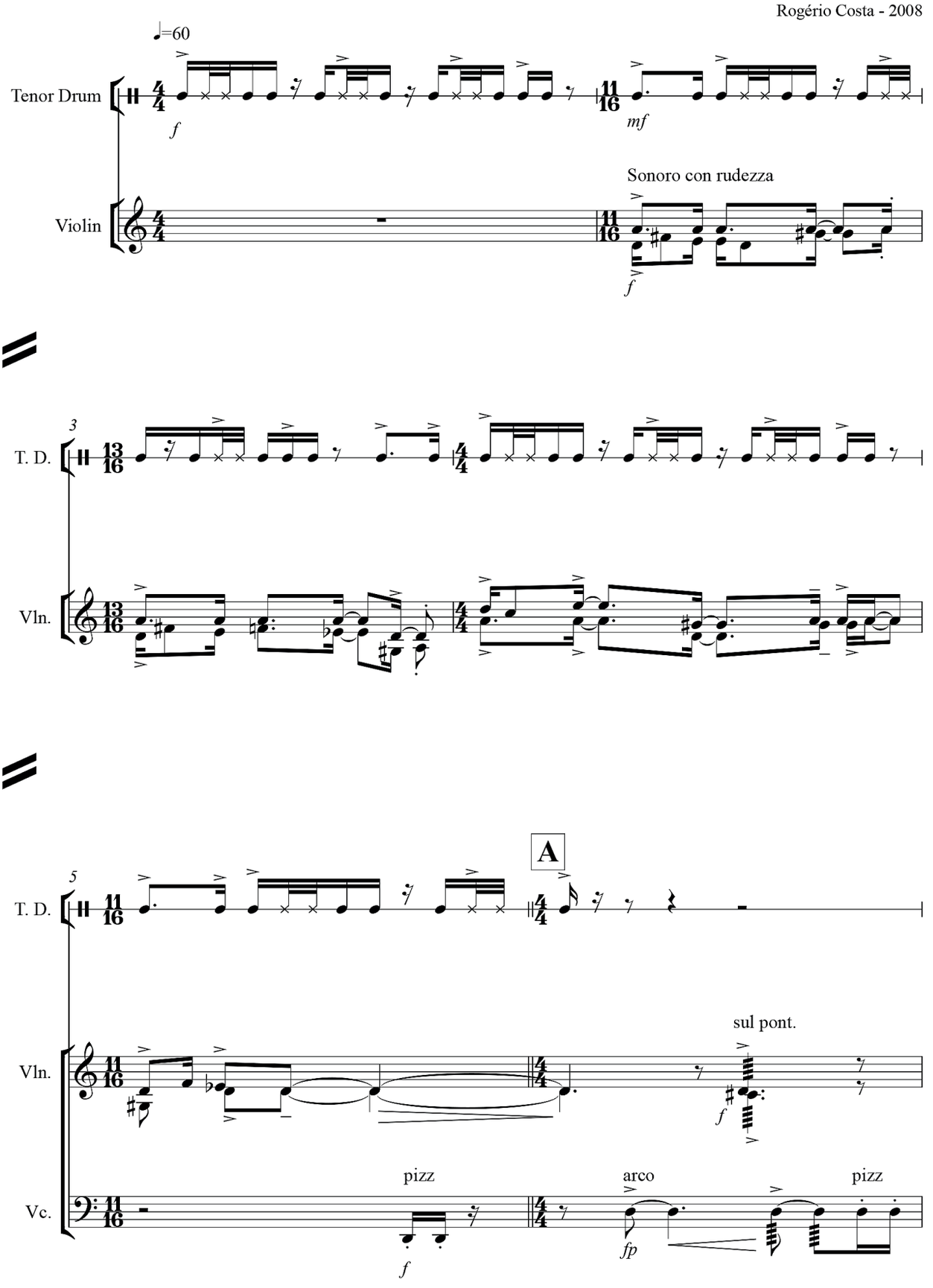


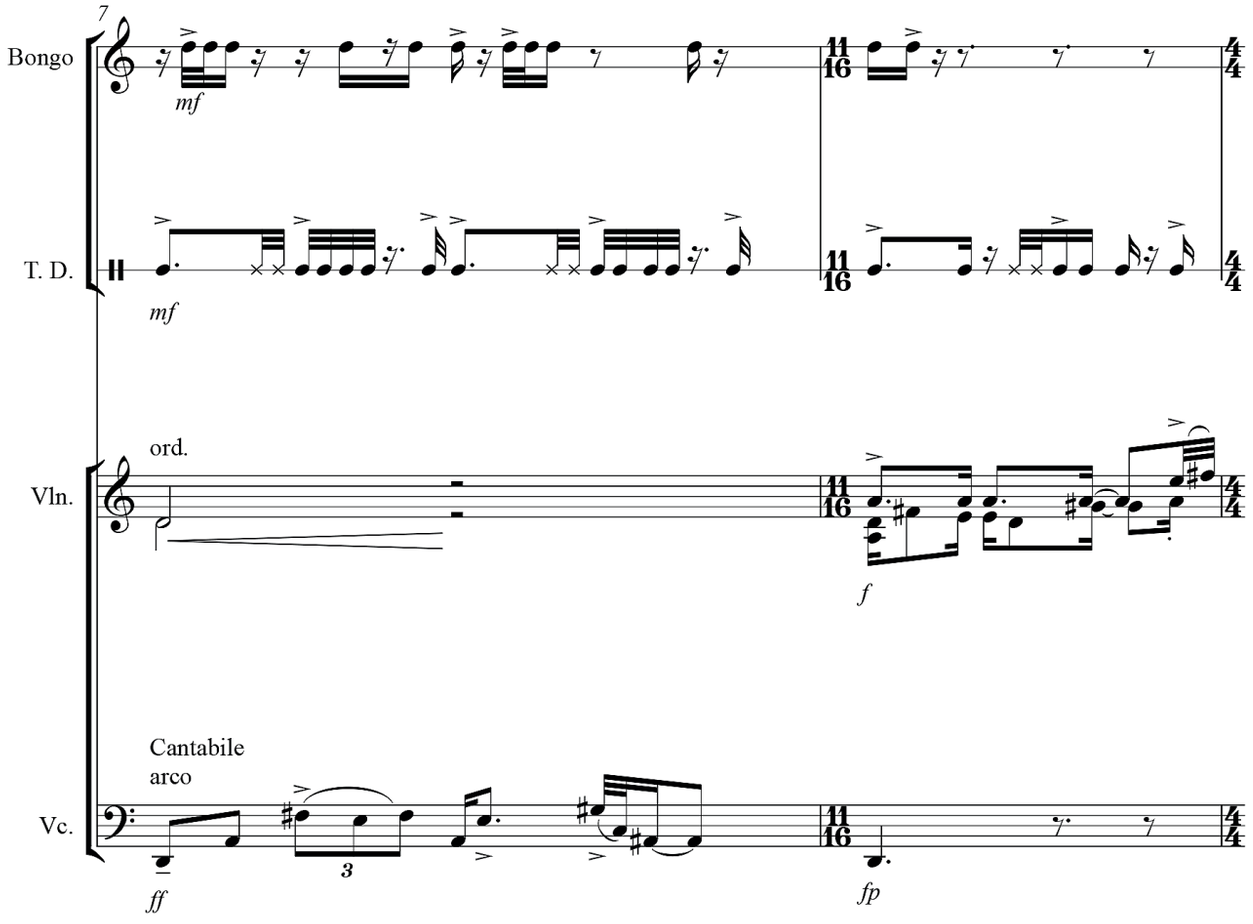
----------PUBLIC ----------

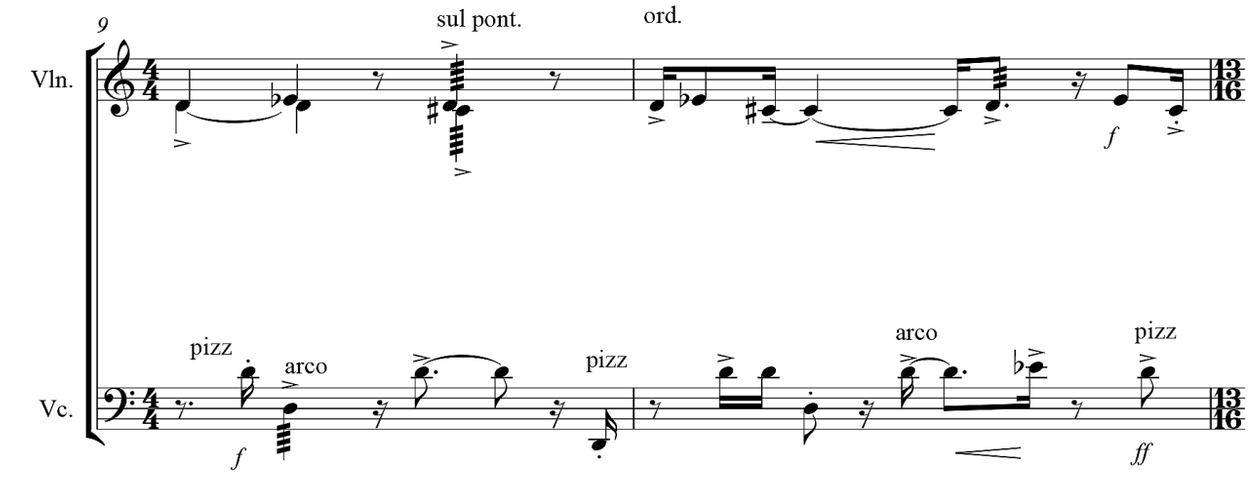
Rogério Luiz Moraes Costa
Adress: Rua Bento de Abreu, 232, cep 05049-010,
São Paulo, SP, Brasil

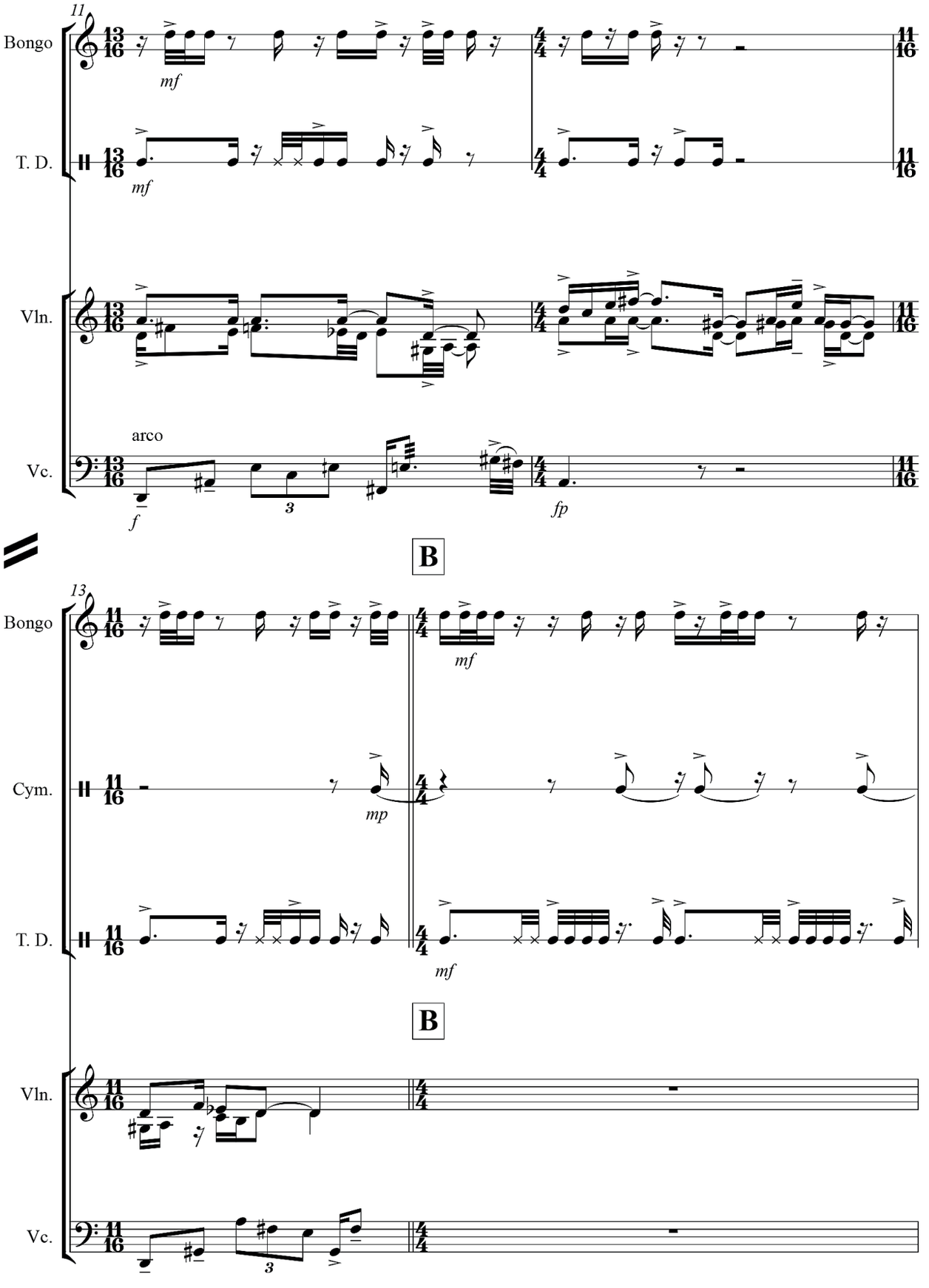
Crossed gestures

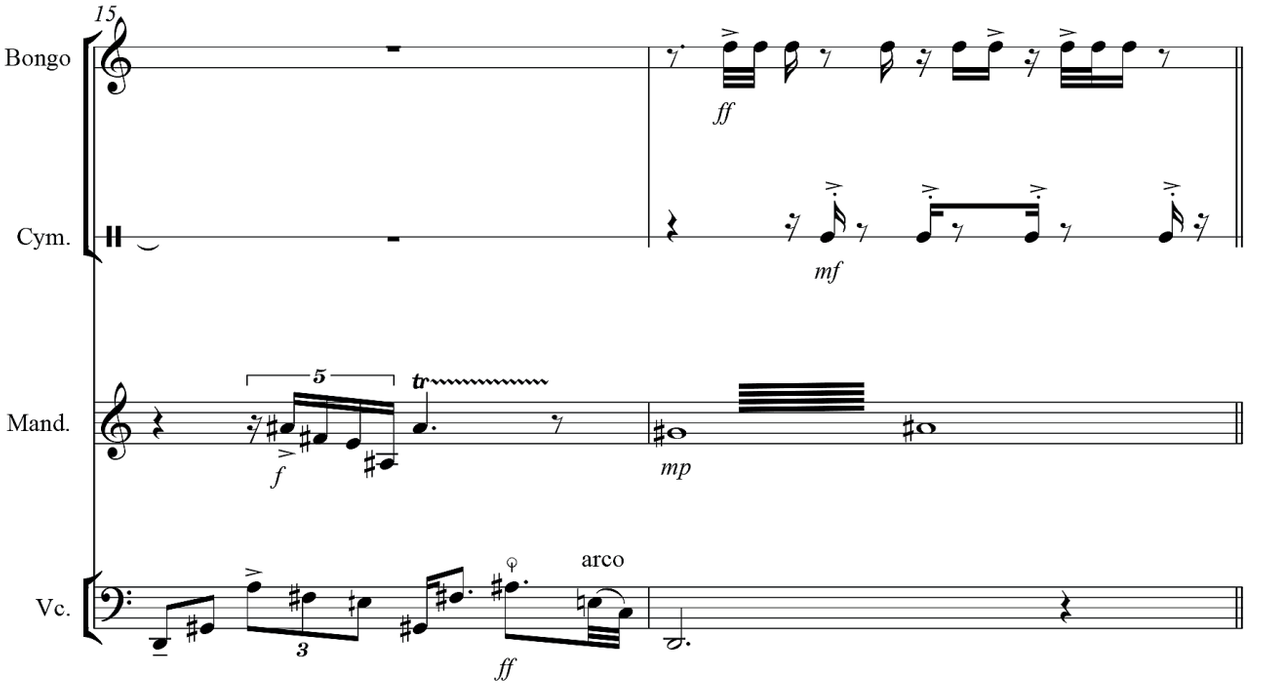
Rogério Costa - 2008

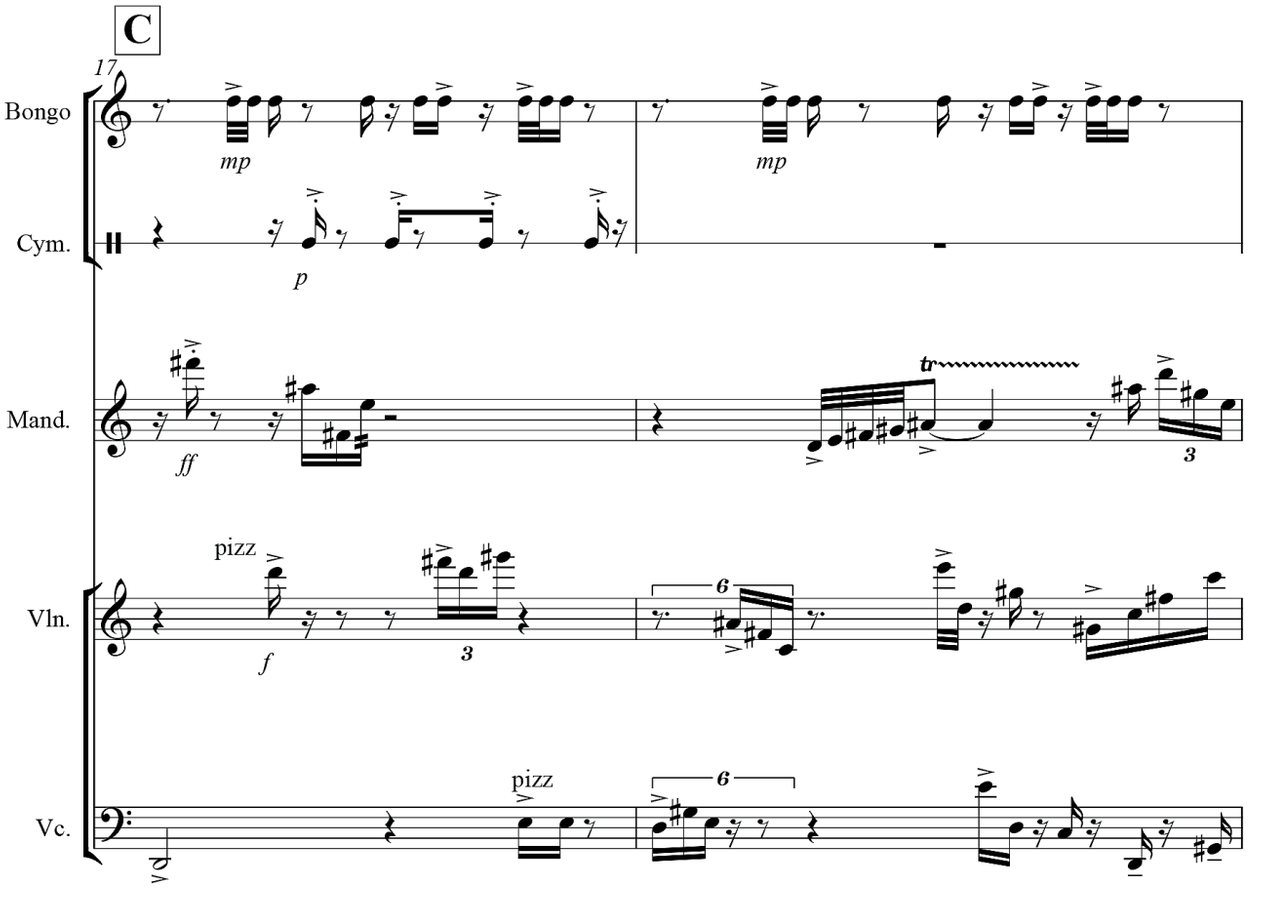


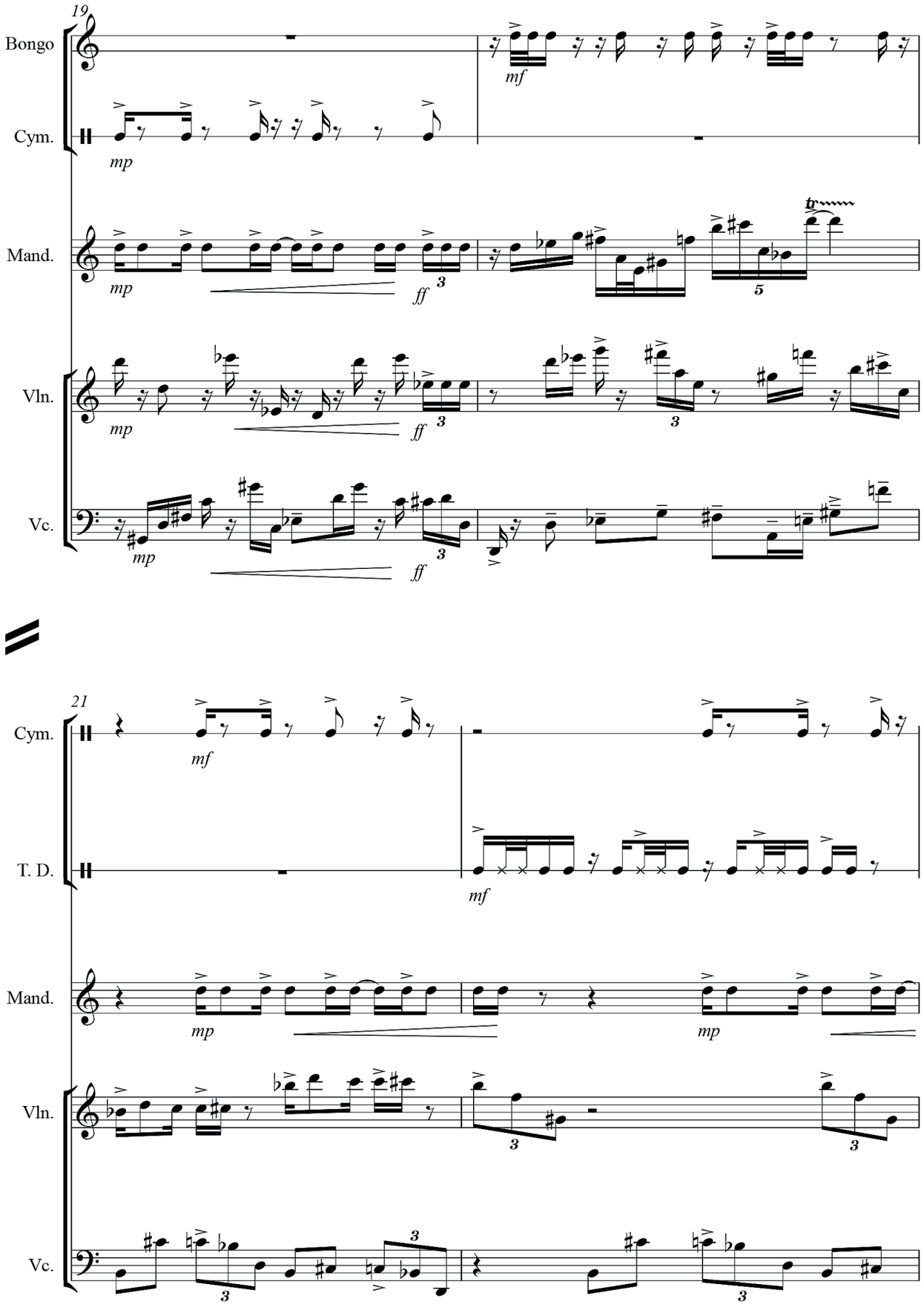

7
Bongo
mf
T. D.
mf
ord.
Vln.
f
Cantabile
arco
Vc.
ff
3
fp

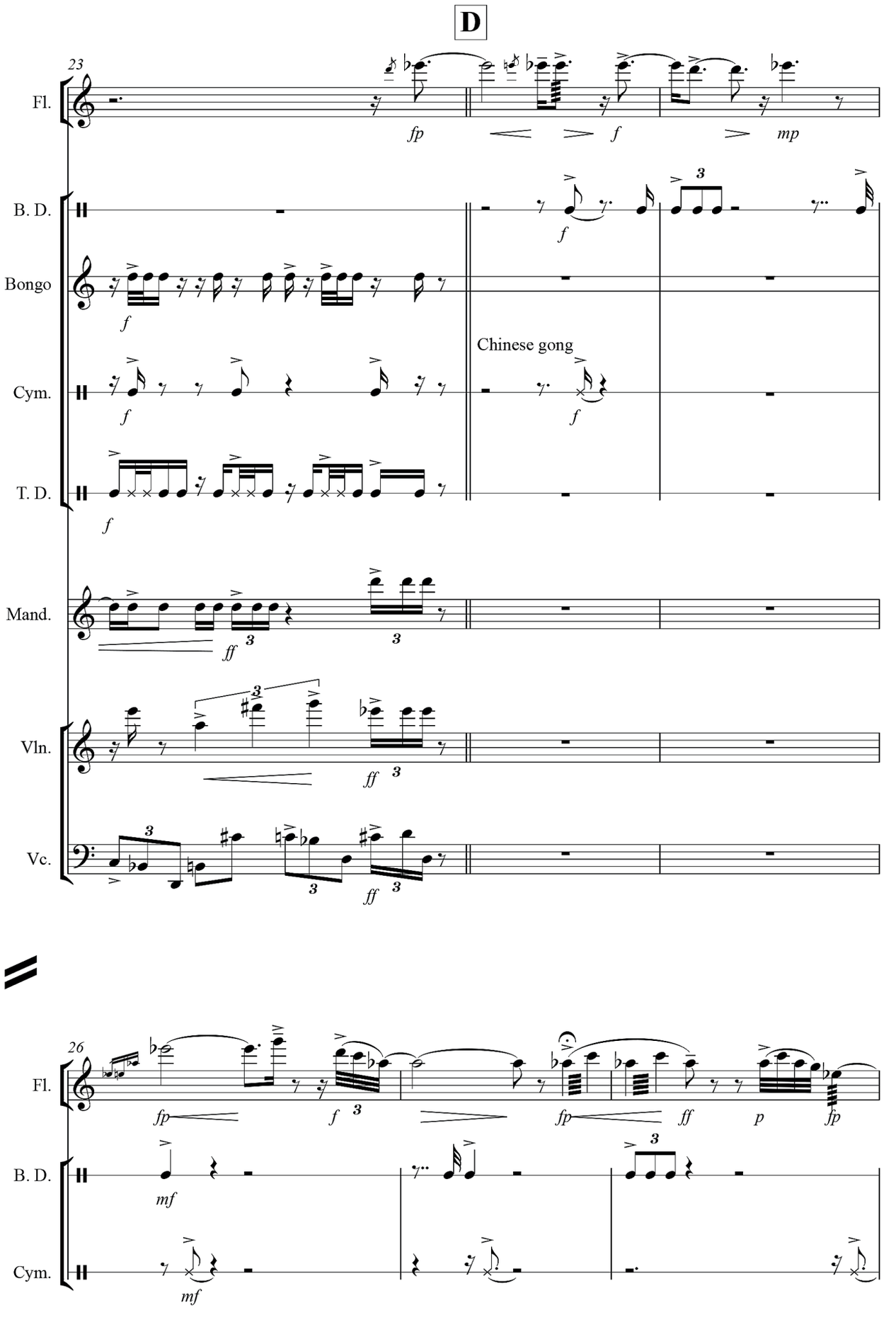

9
Vln.
sul pont.
ord.
f
pizz
arco
pizz
arco
pizz
Vc.
f
ff

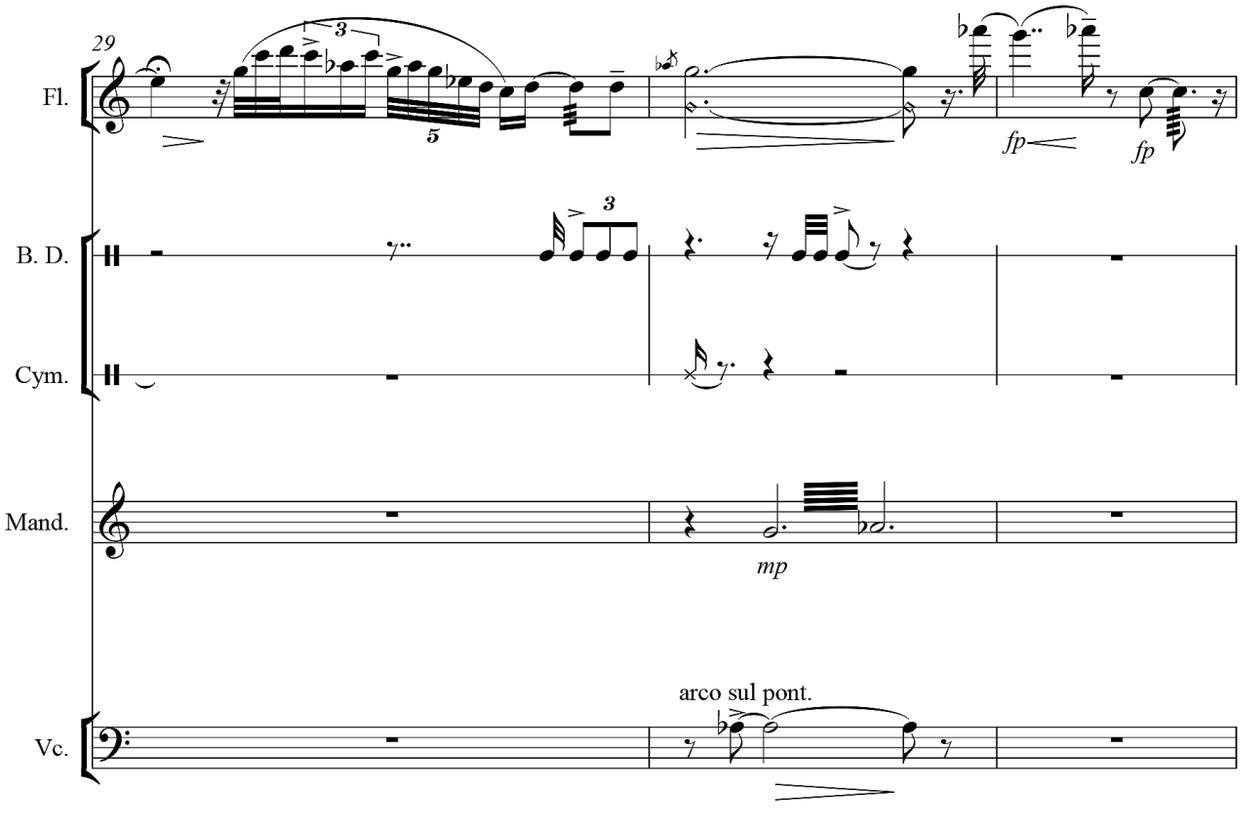

11
Bongo
T. D.
Vln.
Vc.
arco
mf
f
fp
B
13
Cym.
mp
B

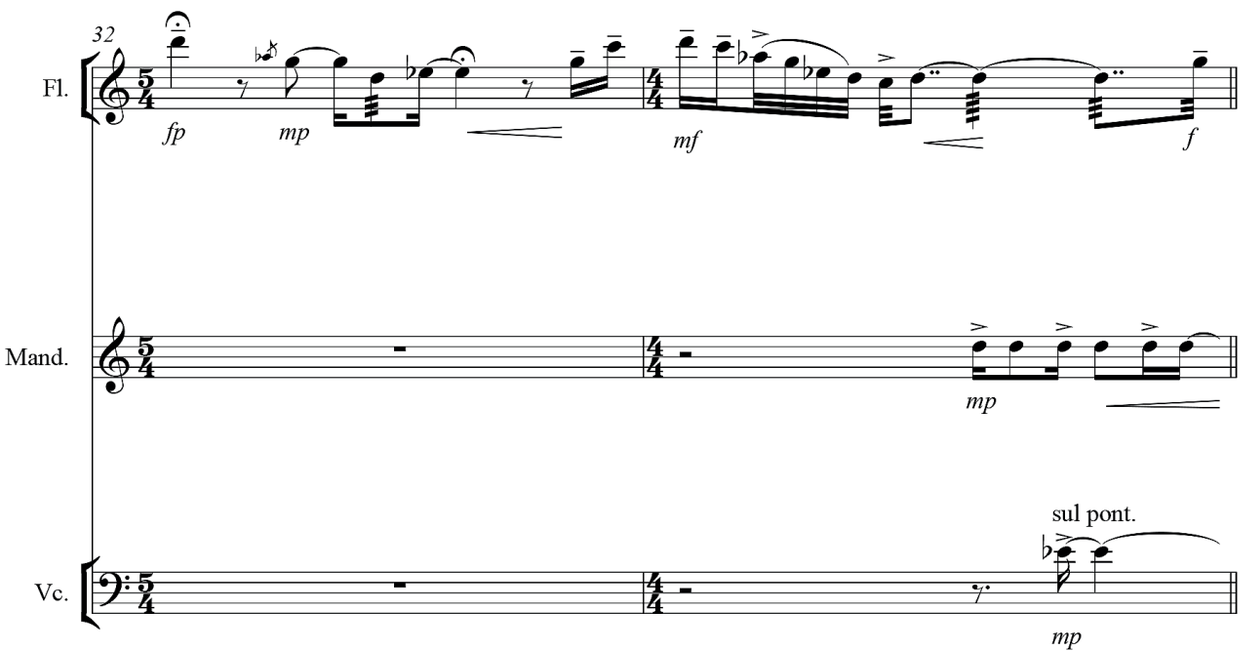

15
Bongo
Cym.
Mand.
Vc.
ff
mf
f
mp
arco
ff

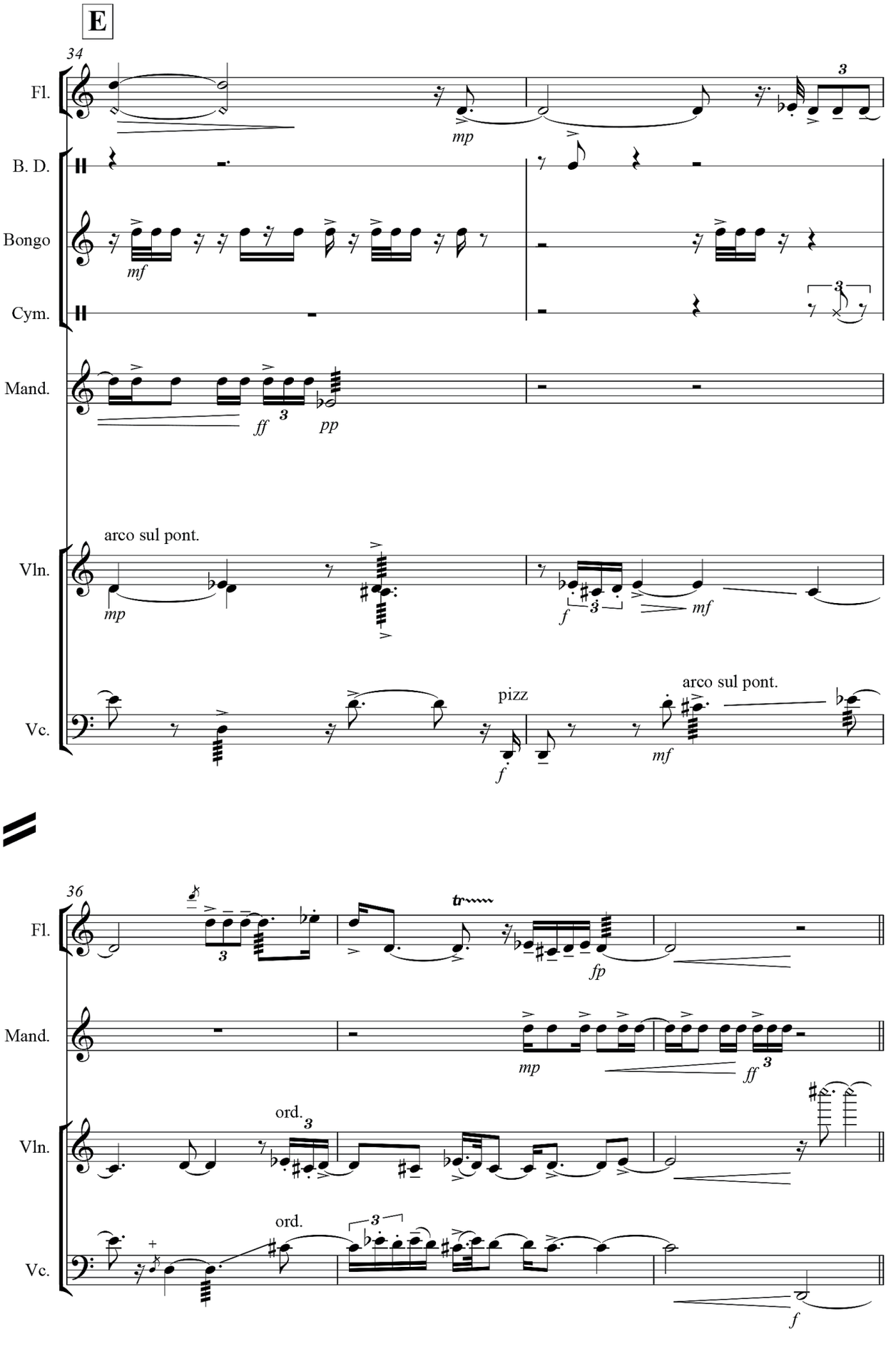

C
17
Bongo
Cym.
Mand.
Vln.
Vc.
mp
mp
p
ff
pizz
f
pizz


19
Bongo
Cym.
Mand.
Vln.
Vc.
mf
mp
ff
tr
21
T. D.

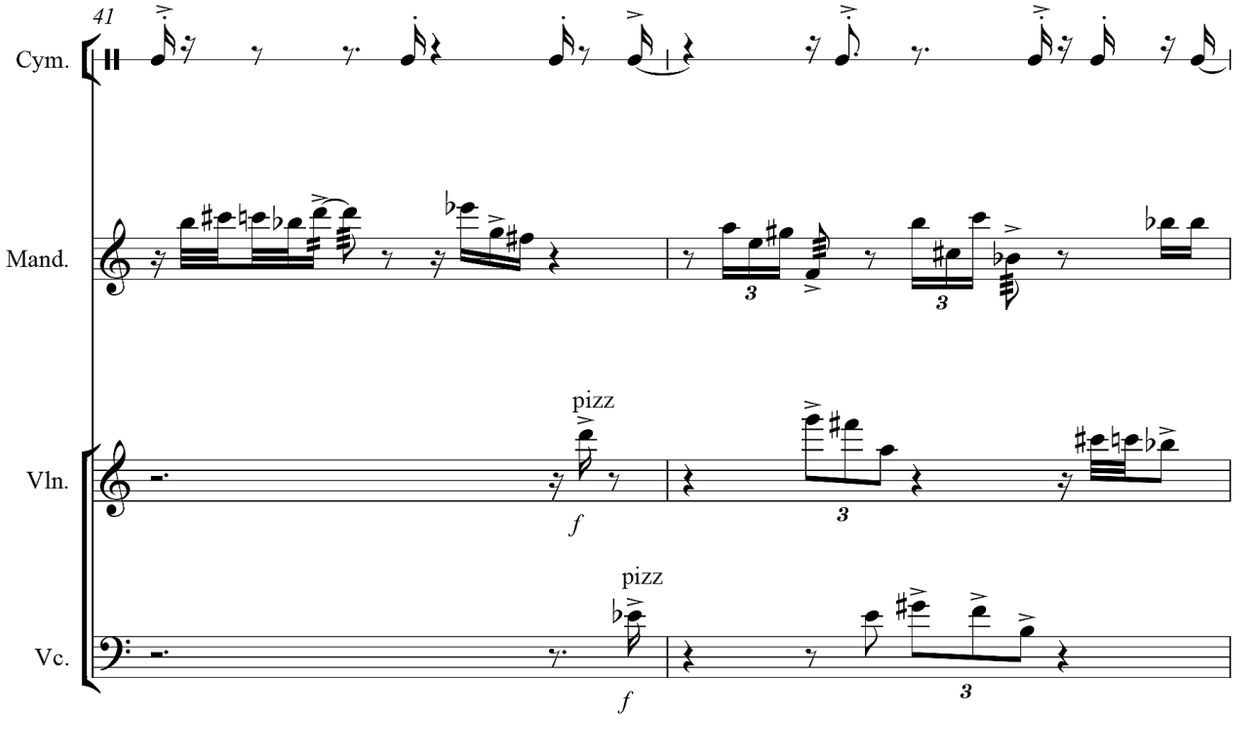

D
23
Fl.
B. D.
Bongo
Cym.
T. D.
Mand.
Vln.
Vc.
Chinese gong
26
Fl.
B. D.
Cym.

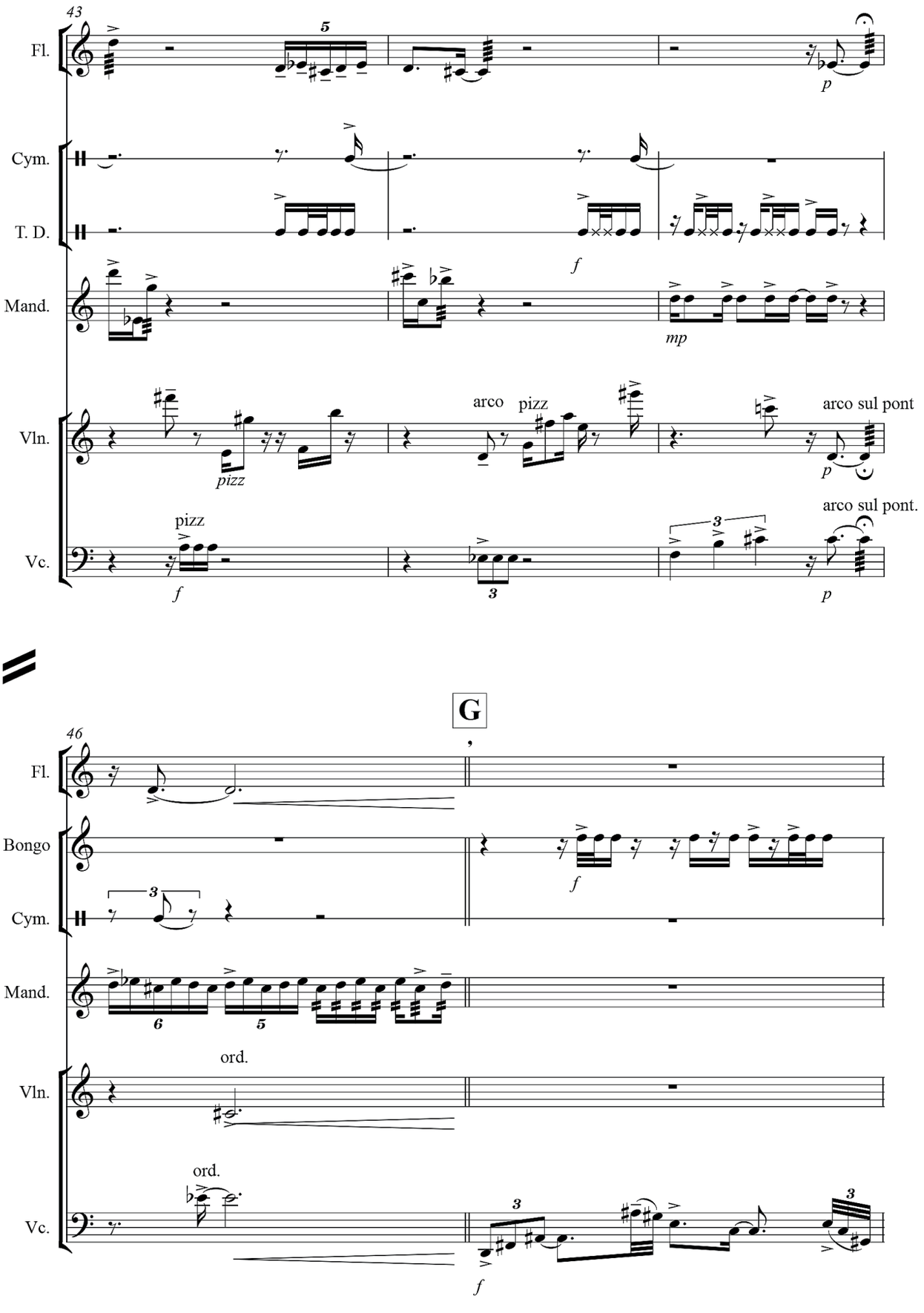

29
Fl.
B. D.
Cym.
Mand.
Vc.
fp
fp
mp
arco sul pont.

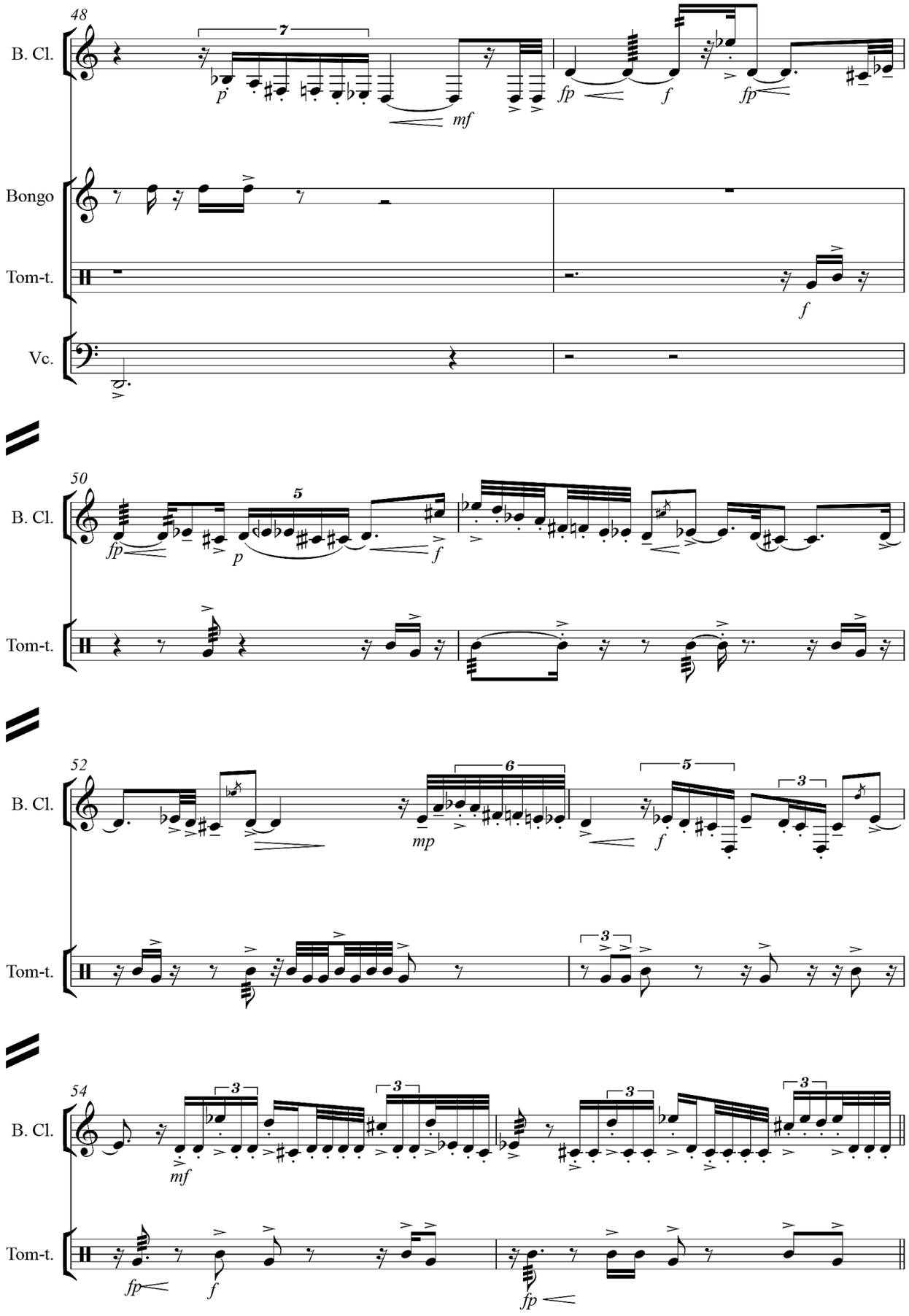

32
Fl.
Mand.
Vc.
fp
mp
mf
f
mp
sul pont.
mp

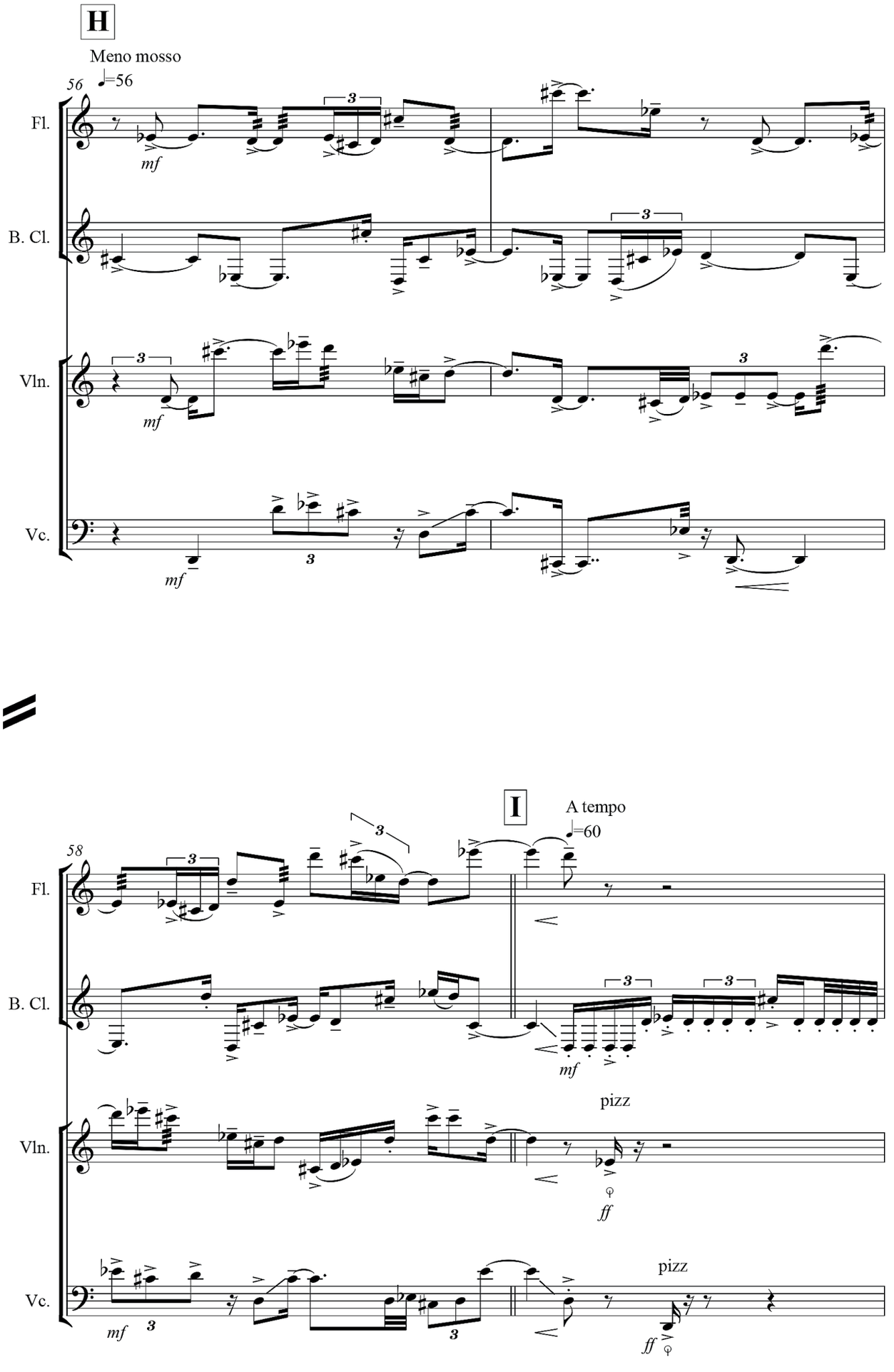

E
34
Fl.
B. D.
Bongo
Cym.
Mand.
Vln.
Vc.
mp
mf
ff
pp
arco sul pont.
f
pizz
36
fp
ord.

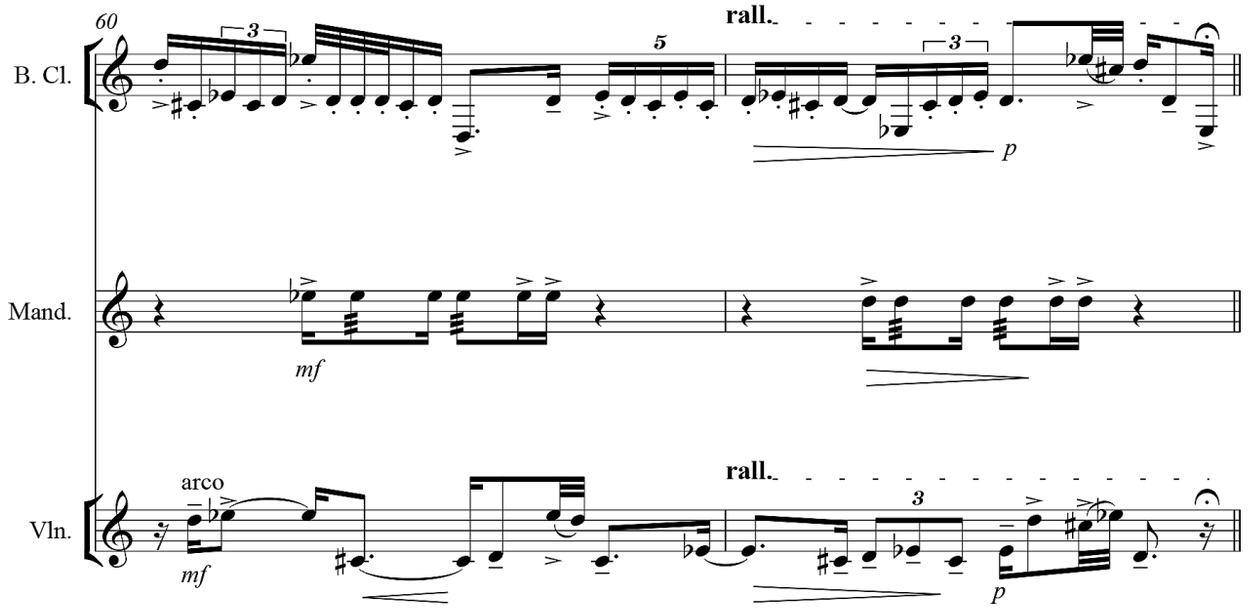
F
39
Cymbal
Cym.
Mand.
Vln.
Vc.
p
mp
mf

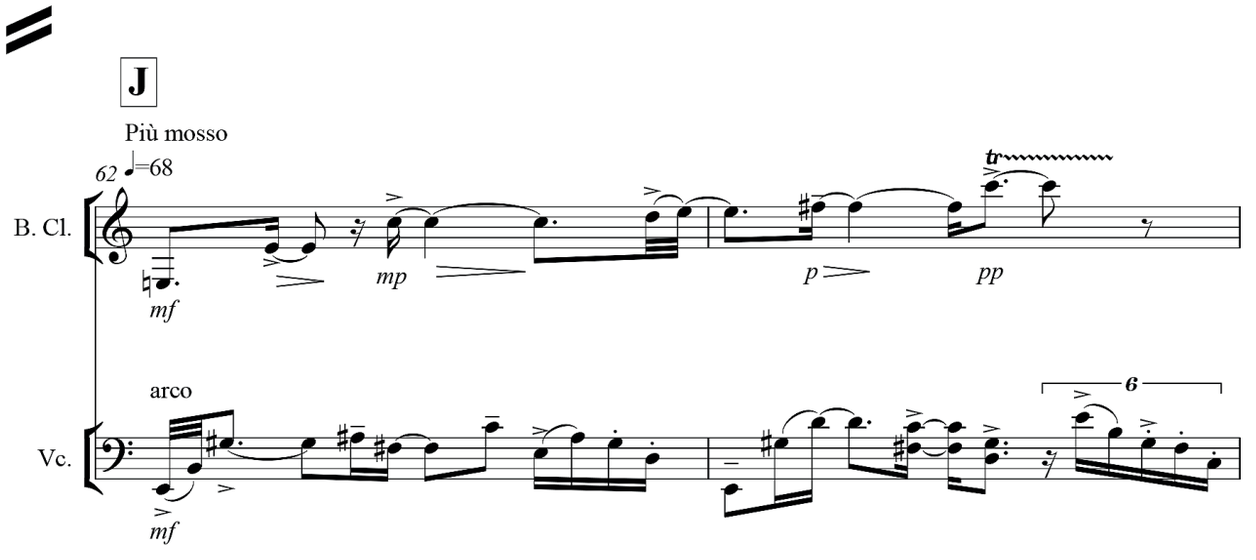

41
Cym.
Mand.
Vln.
Vc.
pizz
pizz
f
f
3

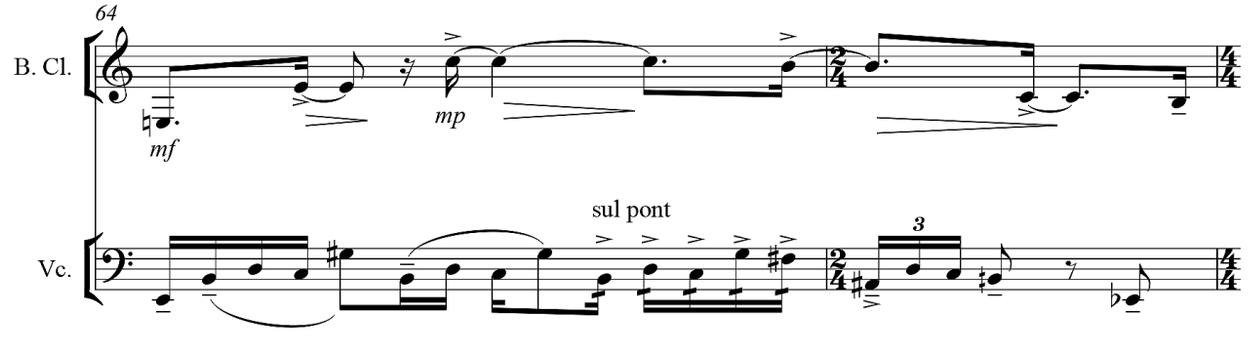

43
Fl.
Cym.
T. D.
Mand.
Vln.
Vc.
pizz
arco
pizz
arco sul pont
arco sul pont.
G
46
Fl.
Bongo
Cym.
Mand.
Vln.
Vc.
ord.
ord.

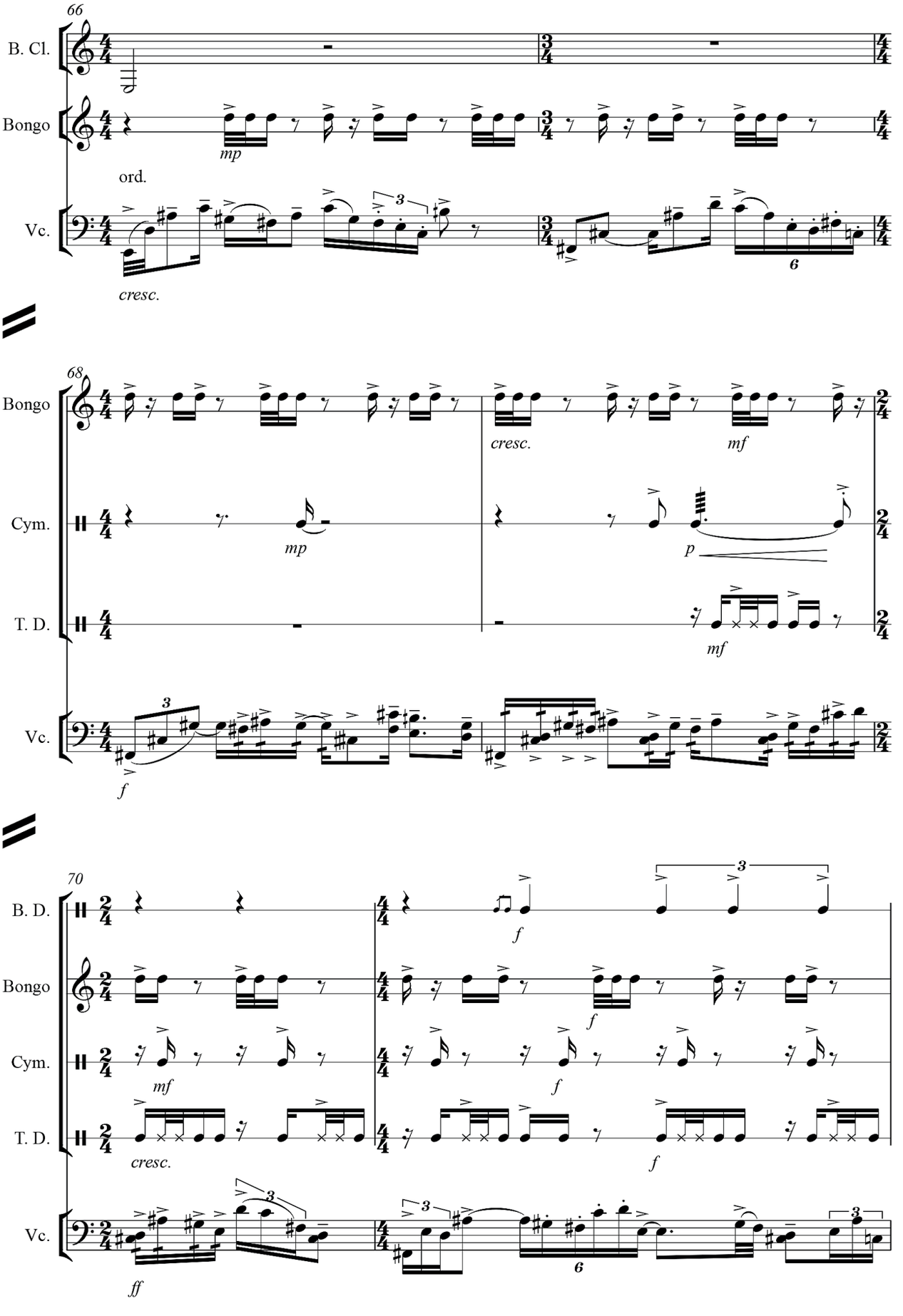

48
B. Cl.
Bongo
Tom-t.
Vc.
50
52
54

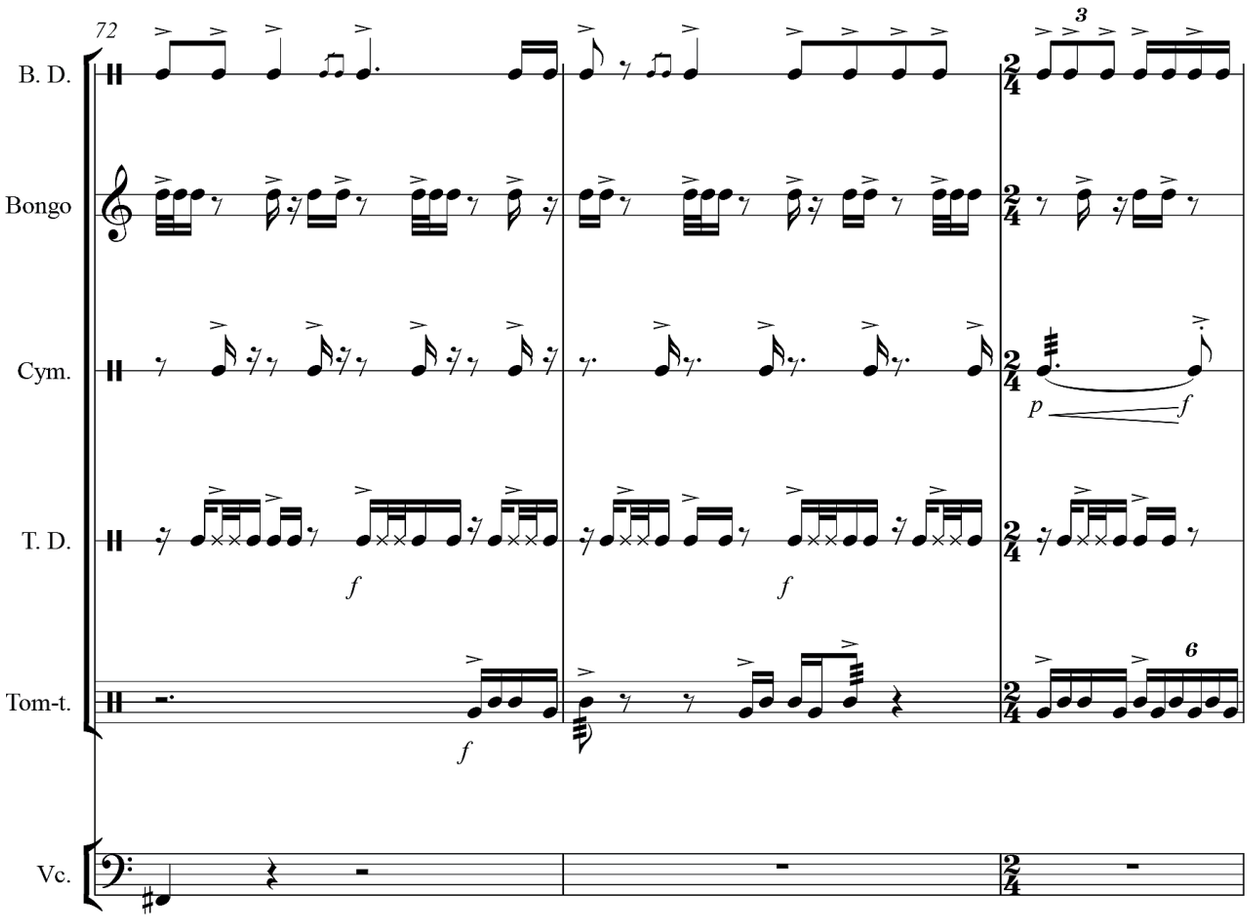

H
Meno mosso
56
♩=56
Fl.
B. Cl.
Vln.
Vc.
mf
I
A tempo
♩=60
58
pizz
ff

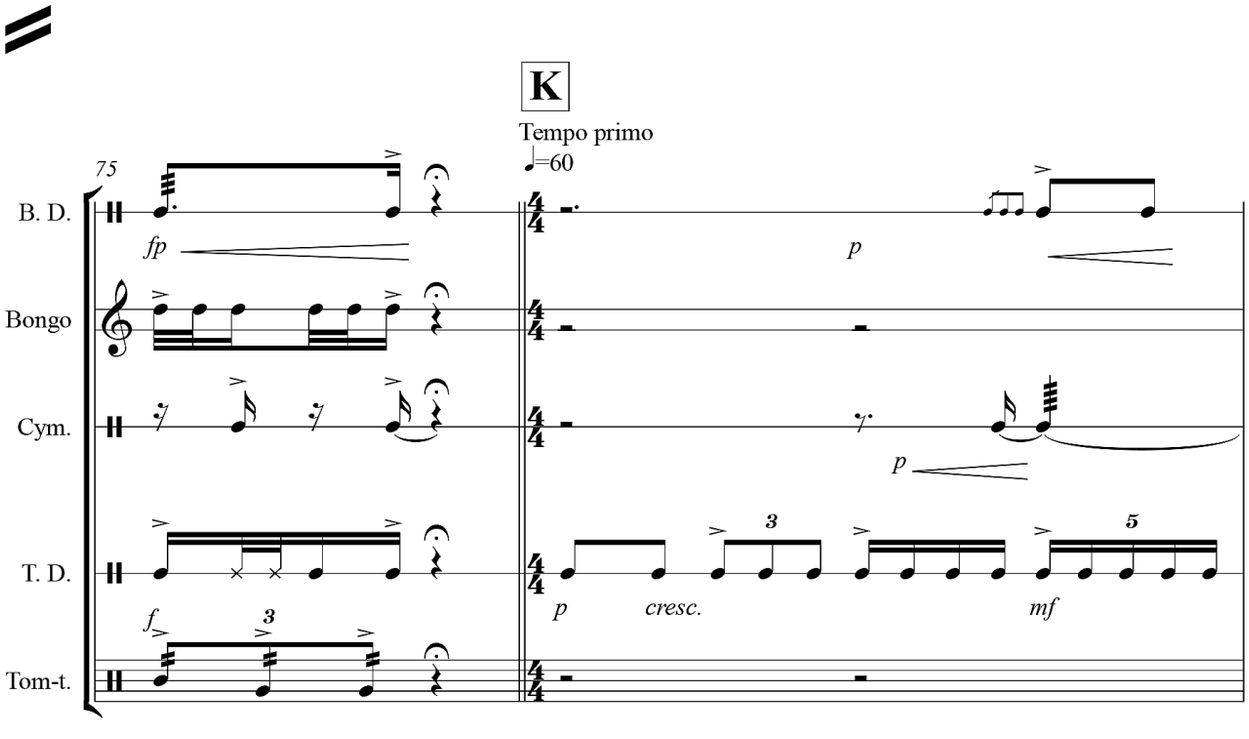

60
B. Cl.
rall.
p
Mand.
mf
Vln.
arco
mf
rall.
p

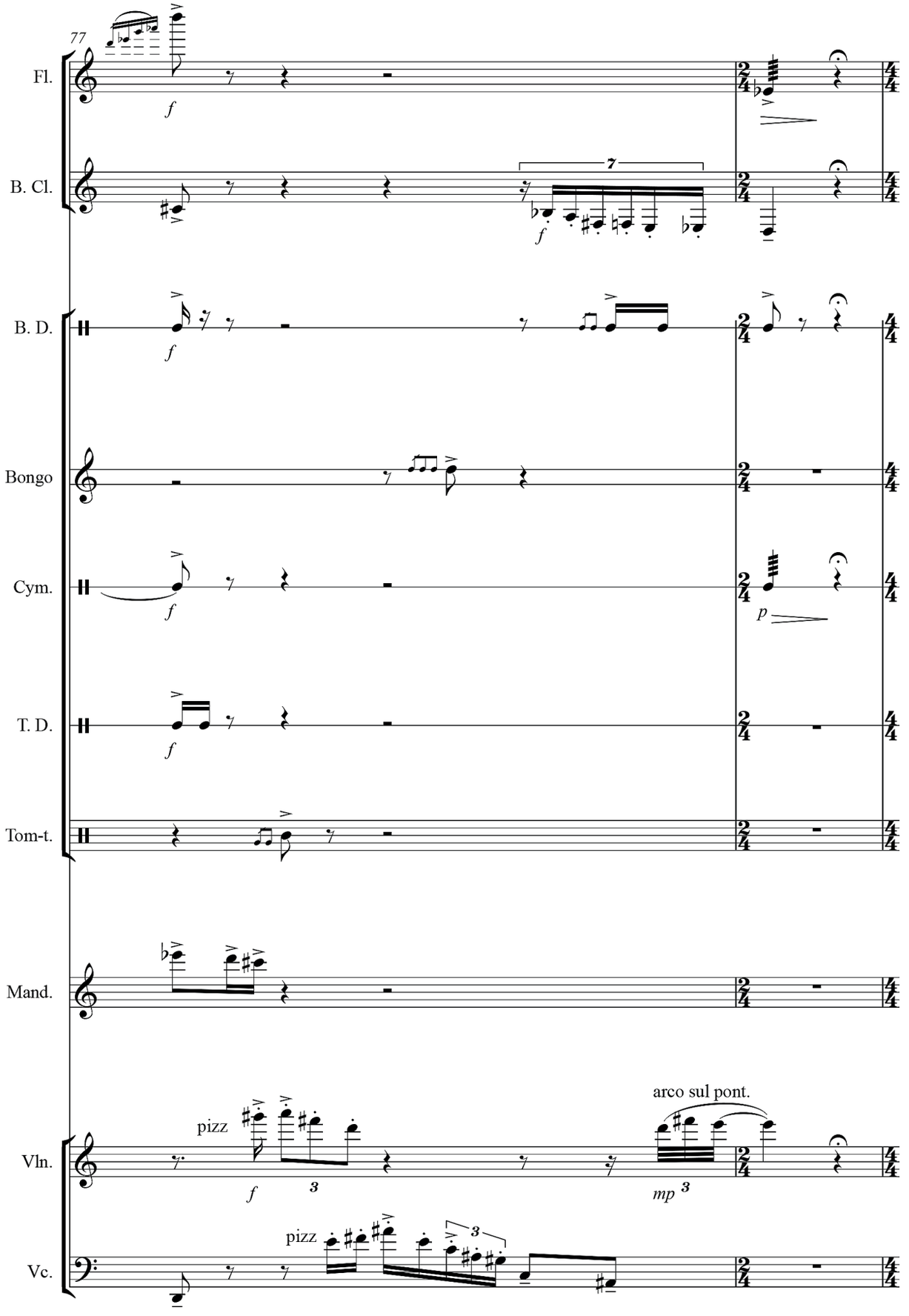

J
Più mosso
62 ♩=68
B. Cl.
mf
mp
p
pp
tr
Vc.
arco
mf
6

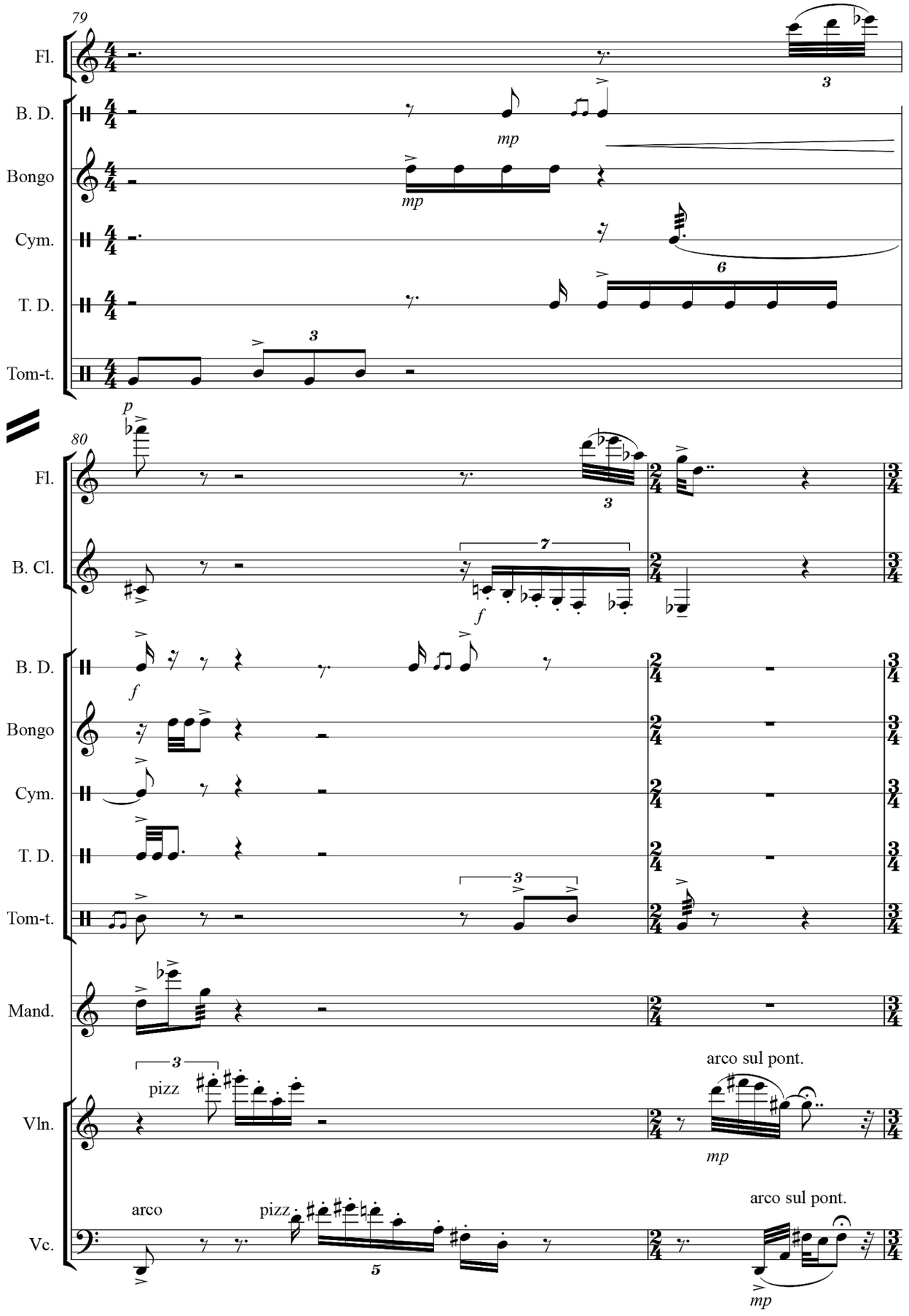

64
B. Cl.
mf
mp
Vc.
sul pont
3

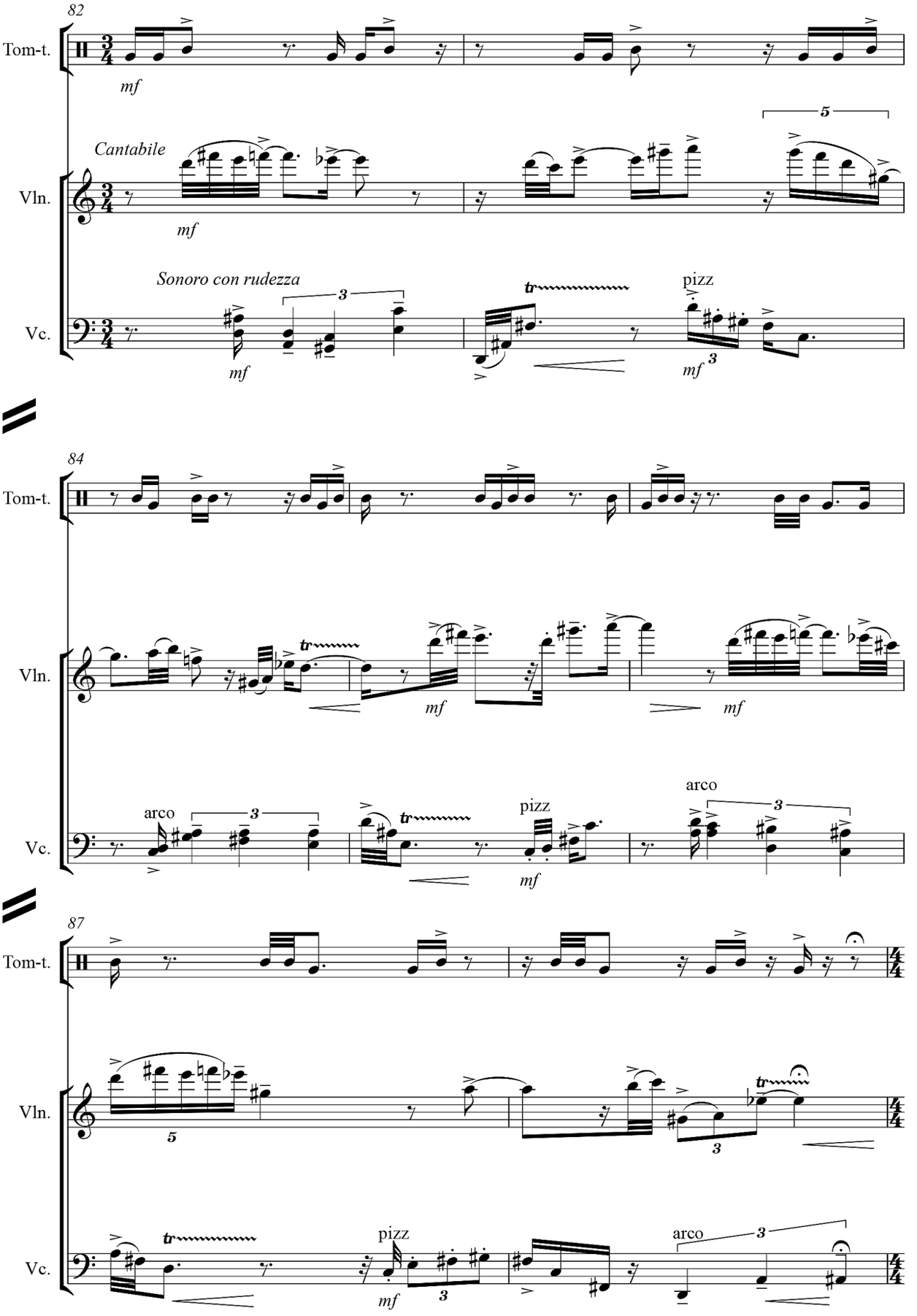

66
B. Cl.
Bongo
mp
ord.
Vc.
cresc.
68
Bongo
cresc.
mf
Cym.
mp
p
T. D.
mf
Vc.
f
70
B. D.
f
Bongo
f
Cym.
mf
f
T. D.
cresc.
f
Vc.
ff

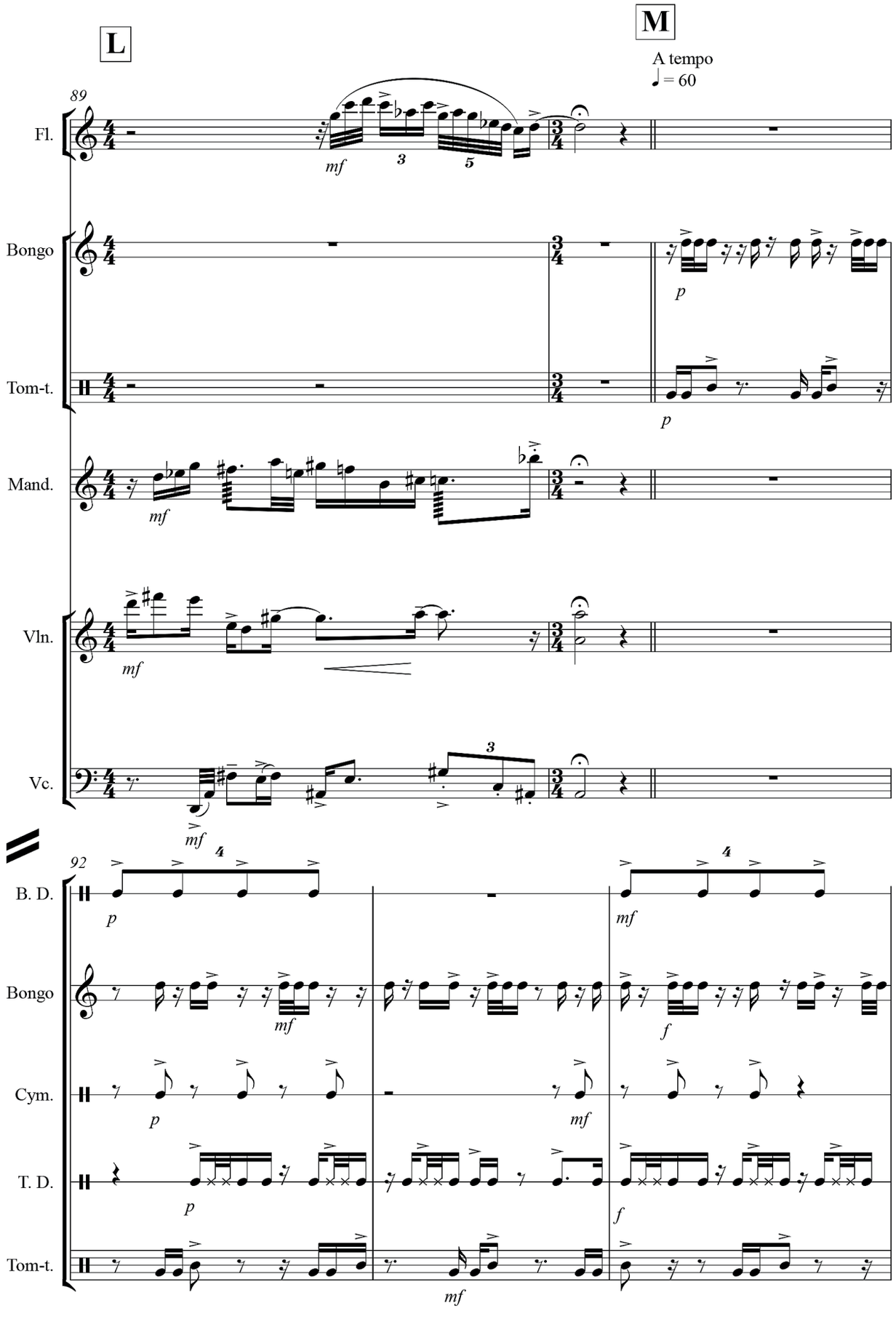

72
B. D.
Bongo
Cym.
T. D.
Tom-t.
Vc.
3
p
f
f
f
f
6

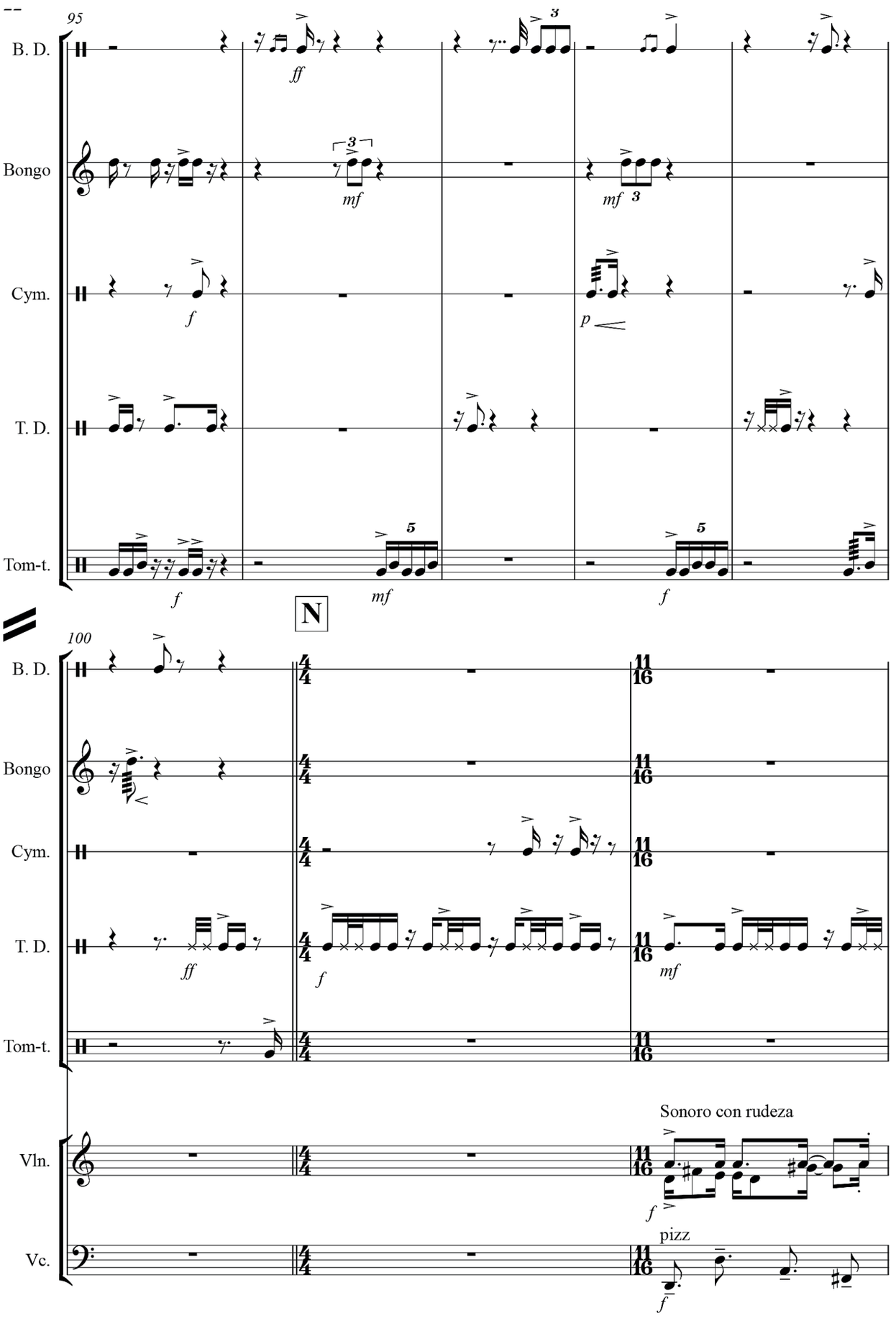

K
Tempo primo
♩=60
75
B. D.
Bongo
Cym.
T. D.
Tom-t.
fp
p
p
f
3
p
cresc.
3
mf
5

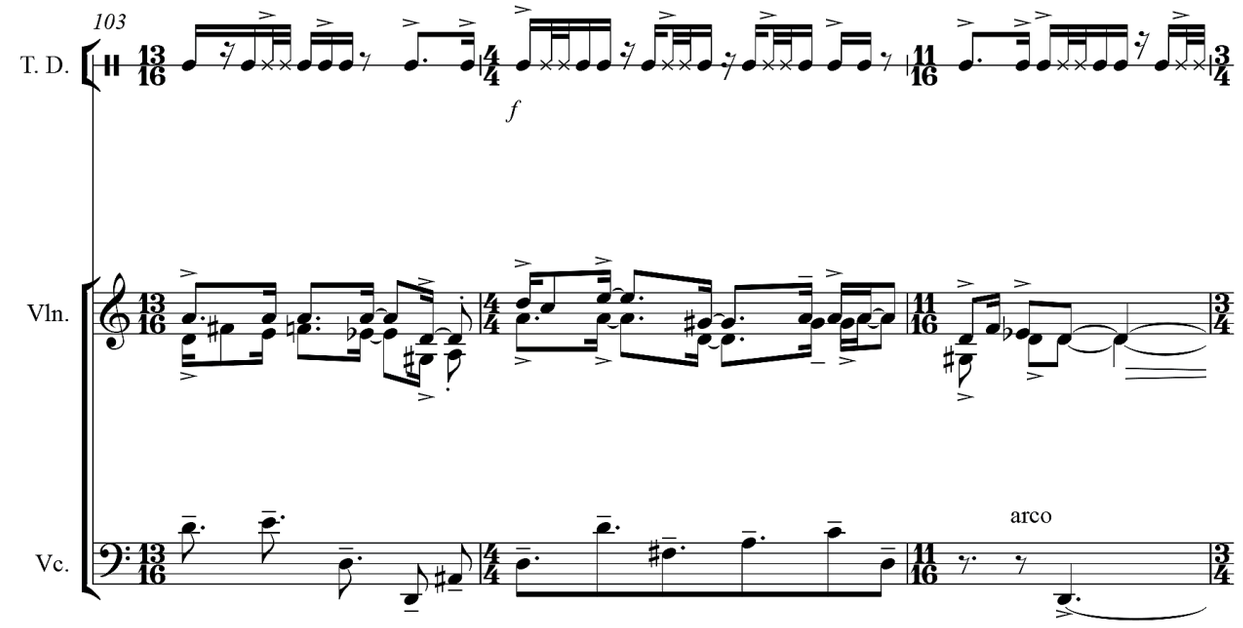

77
Fl.
B. Cl.
B. D.
Bongo
Cym.
T. D.
Tom-t.
Mand.
Vln.
Vc.
pizz
arco sul pont.
pizz

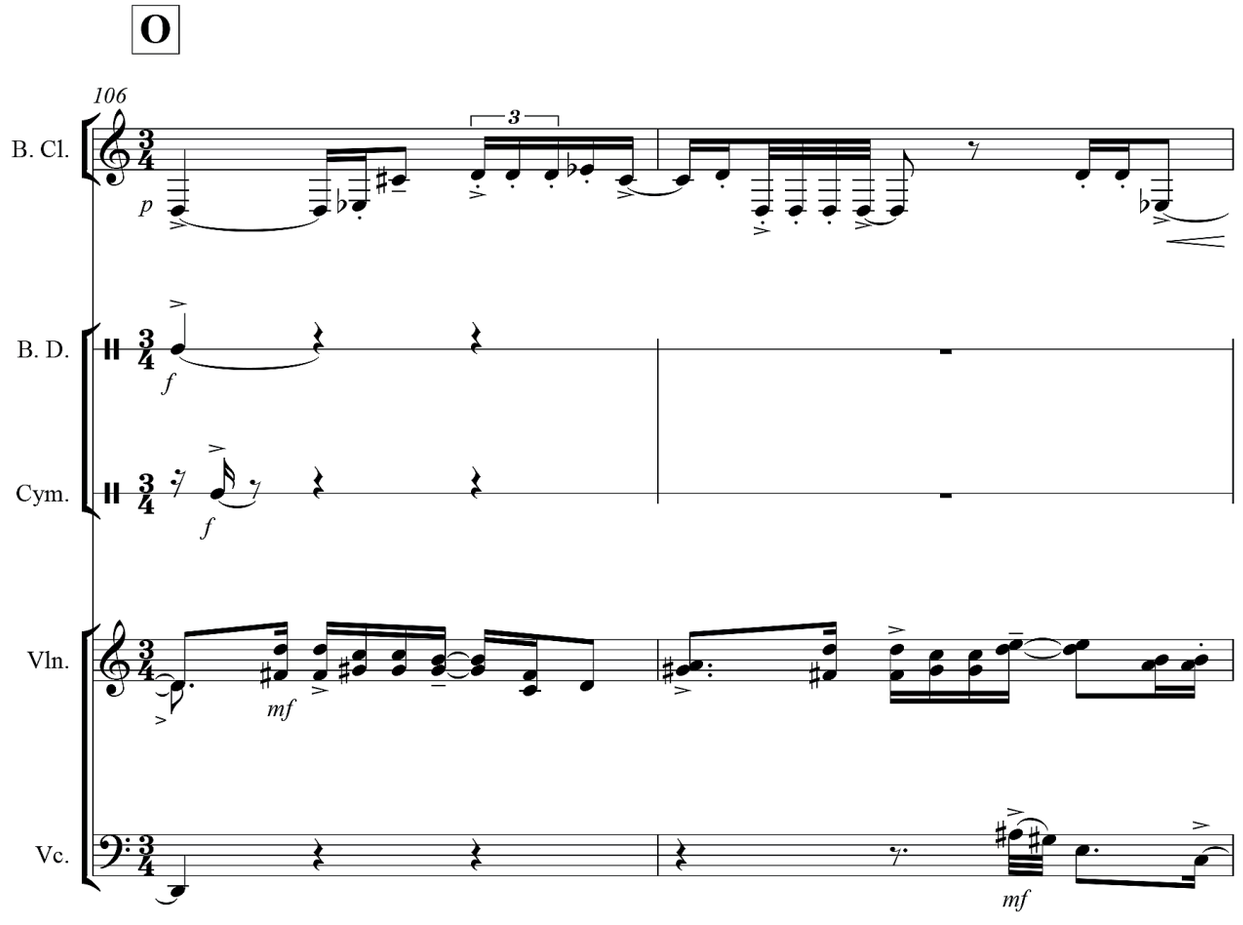

79
Fl.
B. D.
Bongo
Cym.
T. D.
Tom-t.
mp
80
B. Cl.
Mand.
Vln.
Vc.
pizz
arco
arco sul pont.

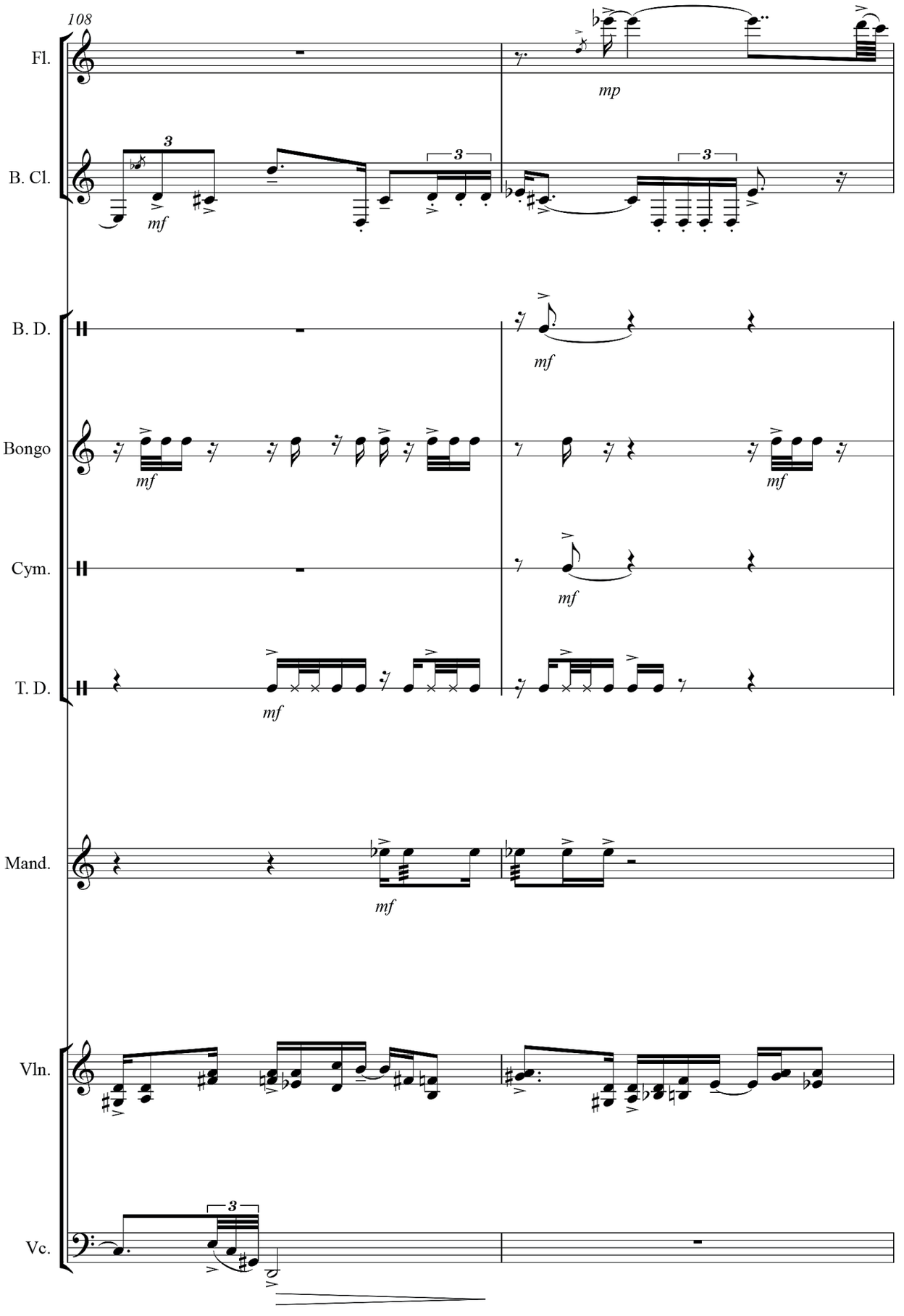

82
Tom-t.
mf
Cantabile
Vln.
mf
5
Sonoro con rudezza
Vc.
mf
3
tr
pizz
mf
3
84
Tom-t.
Vln.
tr
mf
mf
arco
Vc.
3
tr
pizz
mf
arco
3
87
Tom-t.
Vln.
5
3
tr
Vc.
tr
pizz
mf
3
arco
3

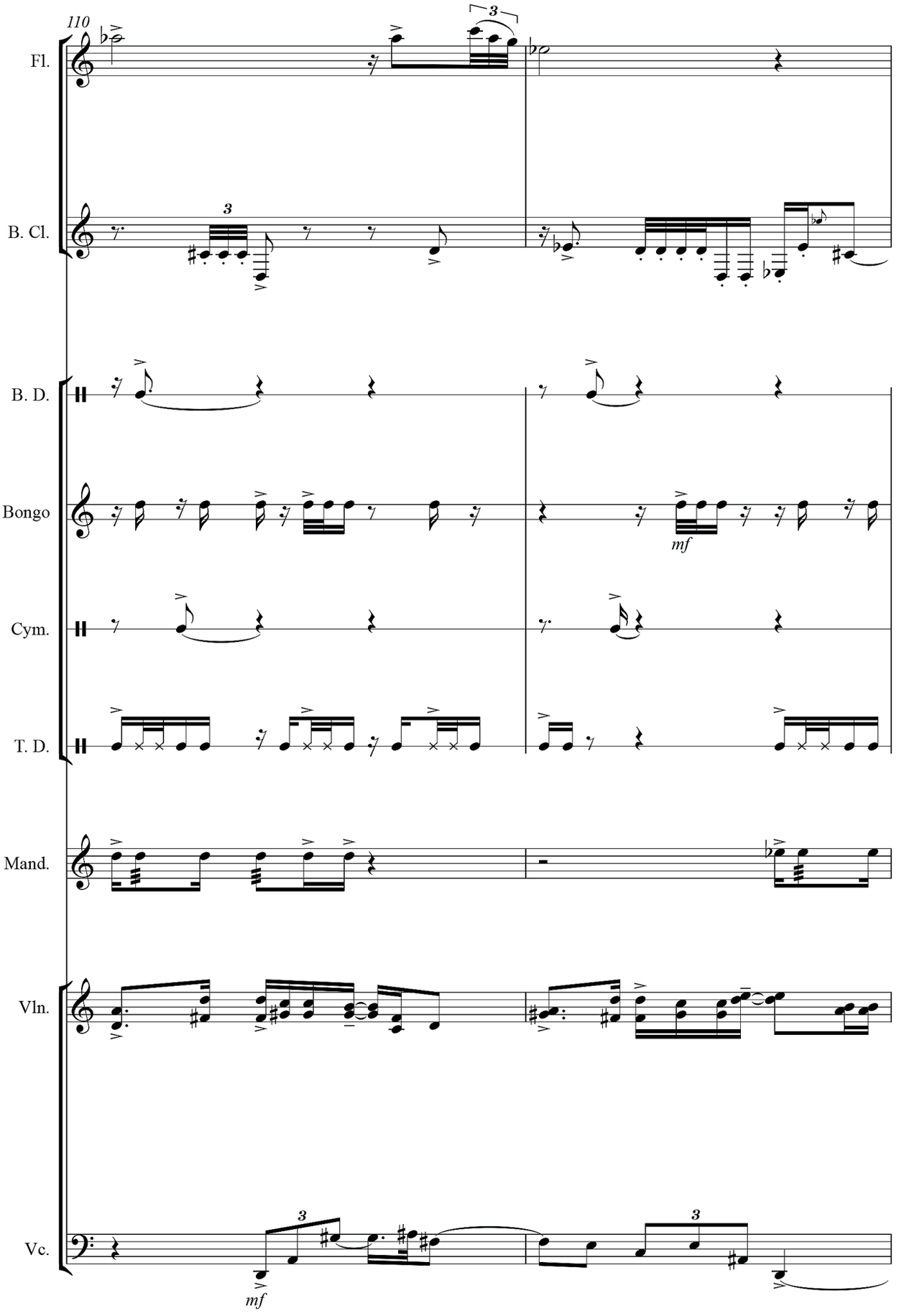

L
M
A tempo
♩= 60
89
Fl.
Bongo
Tom-t.
Mand.
Vln.
Vc.
92
B. D.
Bongo
Cym.
T. D.
Tom-t.

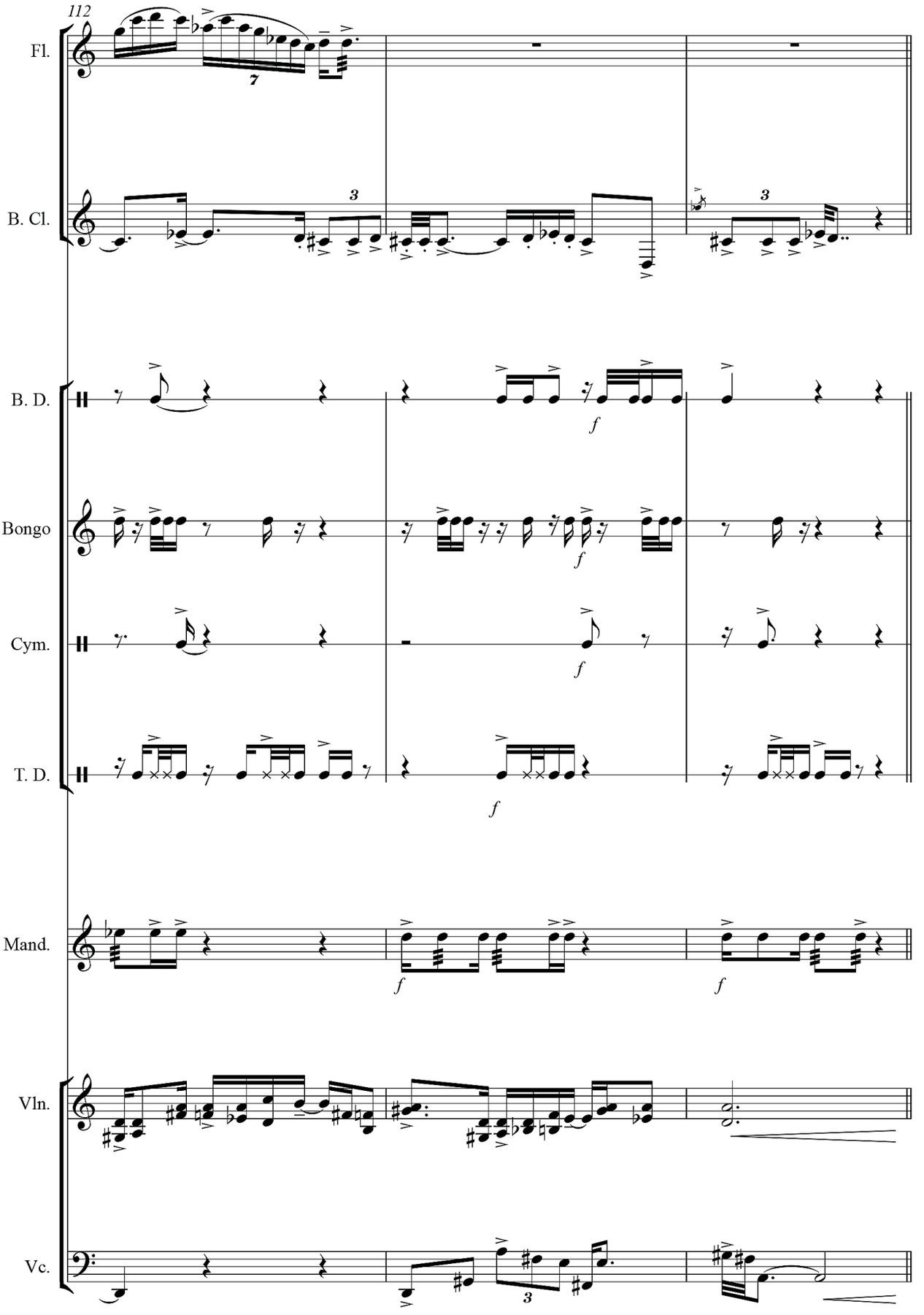

95
B. D.
Bongo
Cym.
T. D.
Tom-t.
ff
mf
f
p
N
100
Vln.
Vc.
Sonoro con rudeza
pizz

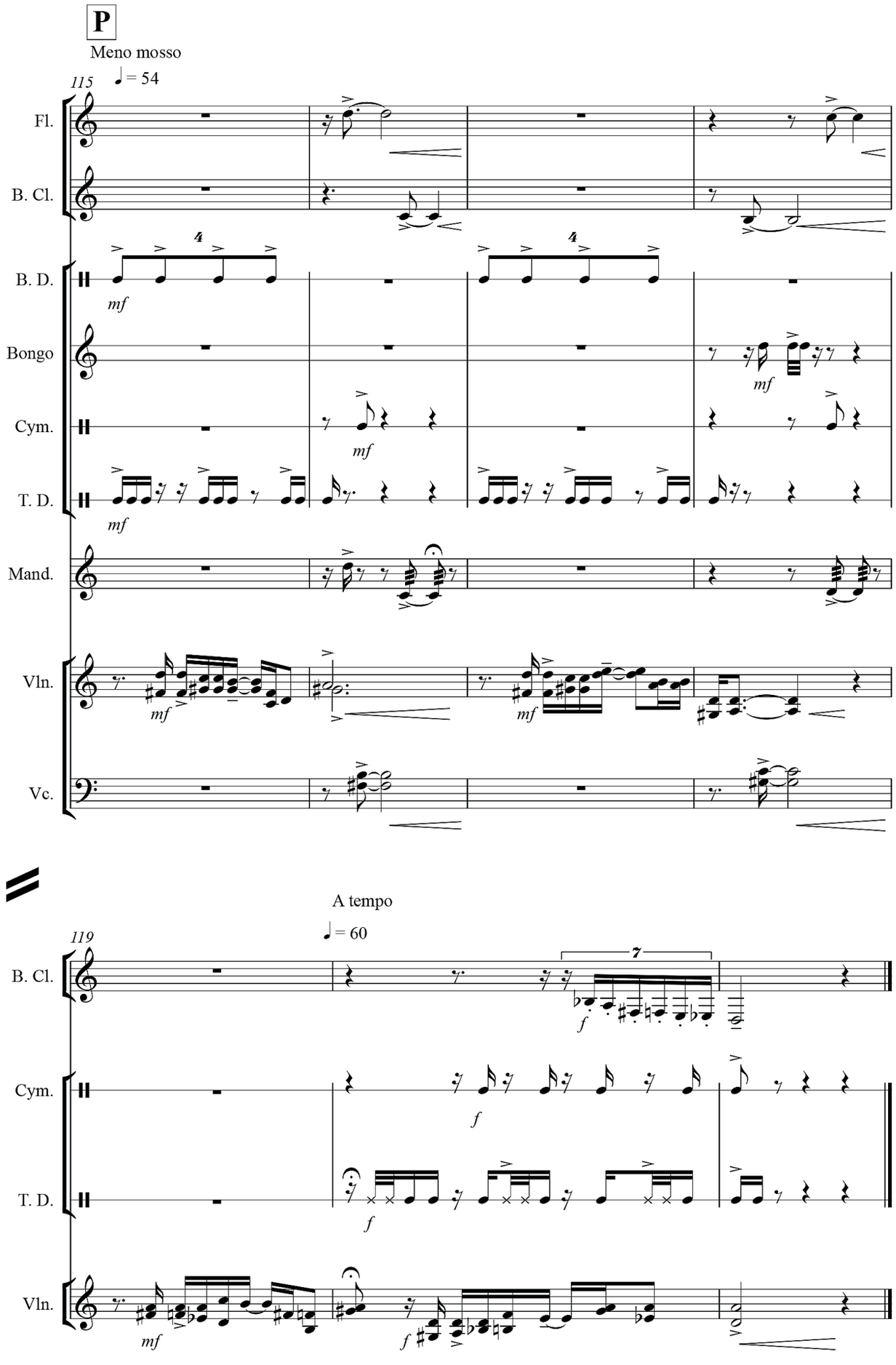

103
T. D.
Vln.
Vc.
f
arco


O
106
B. Cl.
B. D.
Cym.
Vln.
Vc.
p
f
mf
3


108
Fl.
B. Cl.
B. D.
Bongo
Cym.
T. D.
Mand.
Vln.
Vc.
mp
mf
3


110
Fl.
B. Cl.
B. D.
Bongo
mf
Cym.
T. D.
Mand.
Vln.
Vc.
mf


112
Fl.
B. Cl.
B. D.
Bongo
Cym.
T. D.
Mand.
Vln.
Vc.
f


P
Meno mosso
♩= 54
115
Fl.
B. Cl.
B. D.
Bongo
Cym.
T. D.
Mand.
Vln.
Vc.
mf
A tempo
♩= 60
119
f

Couro de Sapo

2017

Silvio Ferraz

En la década de 1980 mi hermano, el poeta Heitor Ferraz, escribió su primer libro. El título del borrador se puso como recuerdo del Brasil profundo, Couro de Sapo. En el año 2014, caminando por un pequeño sendero en Juatama, Ceará, me encontré con un sapo que había sido atropellado: una piel de sapo muy grande. Nunca había visto una piel tan grande antes. La fotografié y se la envié a Heitor.

Escribí *Couro de Sapo* para 3 percusionistas, como si escribiera una carta dedicada a mi hermano, y la dediqué al percusionista Fernando Hashimoto e Grupu - Grupo de Percusión de la Universidad de Campinas. Hace tiempo escribo música como quien escribe letras cortas. Flujos continuos, con pequeños cortes. En esta pieza, escribí la percusión como si fuera una voz hablada, donde cada instrumento tiene muchas vocales y consonantes, muchas palabras posibles. Una percusión que habla. Una carta escrita con percusión en un tiempo que fluye libremente, sin proyecto: una conversación sobre sapos, que también me lleva a Beckett en Watt, con los ciclos superpuestos de ¡krak!, ¡krek! y ¡krik!

Silvio Ferraz, Couro de Sapo, for 3 percussions (jan 2017)
to Heitor ferraz, Fernando Hashimoto and Grupu

3 Percussions

set 1.
2 temple bells
1 Tam tam (Chau gong)
3 low wood blocks

set 2.
3 Thay gongs
1 Tam Tam (Chau Gong)
4 Mixed different Drums (bongos, conga, tomtom, african or indian drums)

set 3.

3 Thay gongs
1 Tam Tam (Chau gongs)
3 low wood blocks
3 Mixed different Drums (bongos, conga, tomtom, african or indian drums)

to play at the instrument edge with metal or wood stick

to play in ordinary place

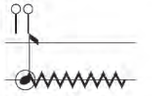
to play at the nipple or center (tamtam)

raspate with metal stick, across the instrument (up, down, mixed movements)

instrument symbols

wood block, gongs, tamtam, t.bell, drums

rapid continuous sound played with super ball



attack with soft stick and release a metal stick on the instrument surface, after beating, to produce a buzz

sticks

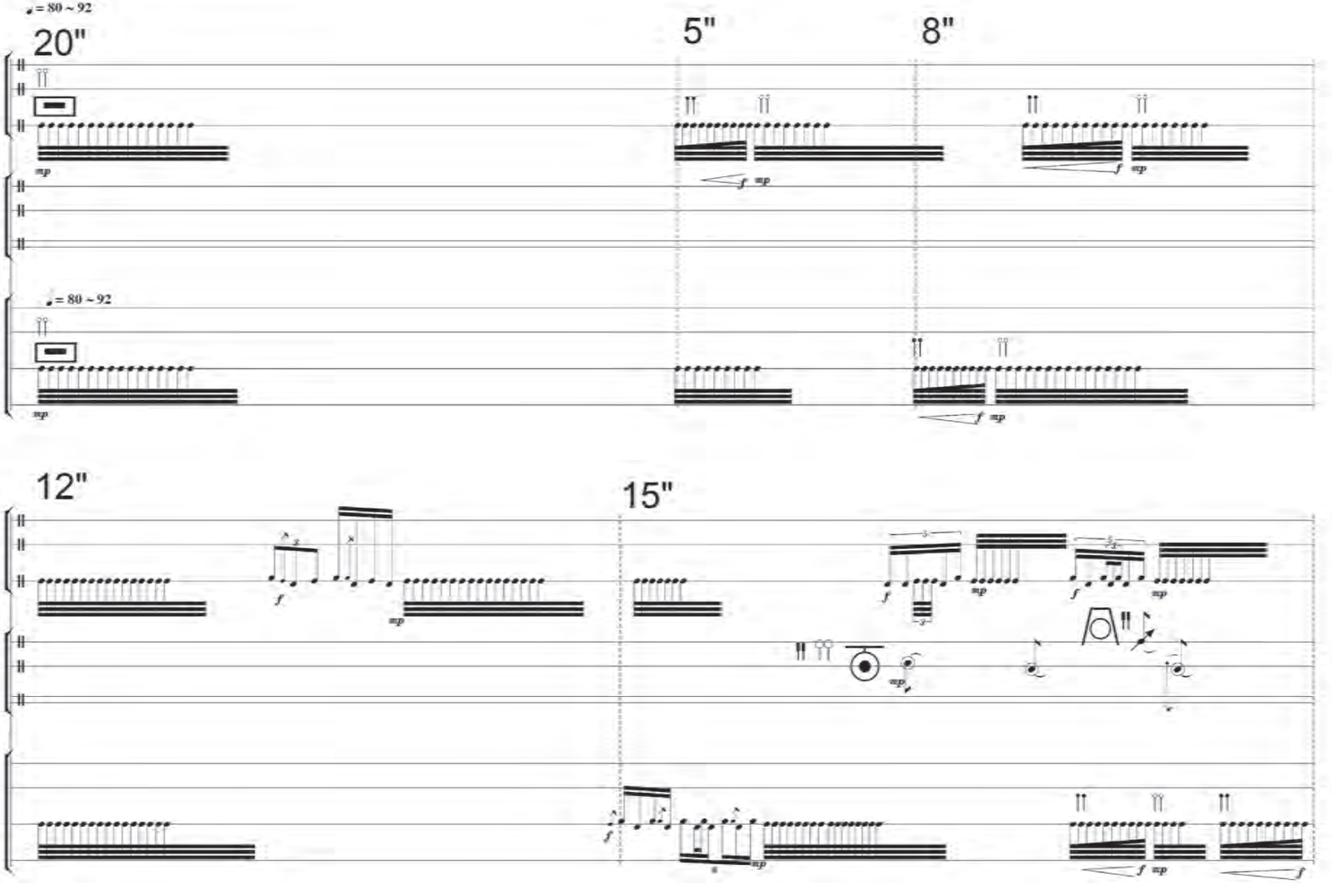
hard rubber; soft; metal; very soft; medium

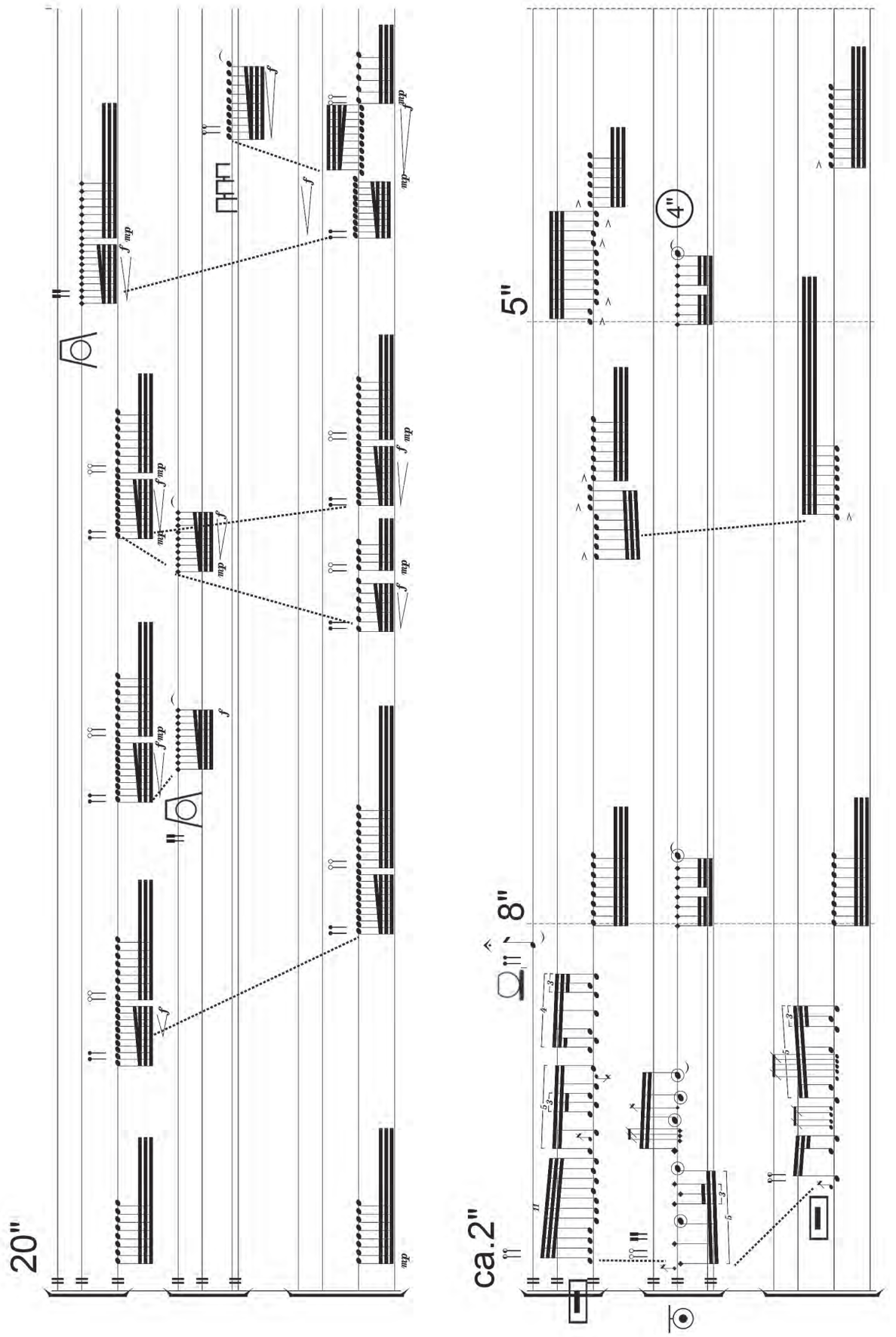
to play with a violoncello or bass bow, at both edge of the instrument.

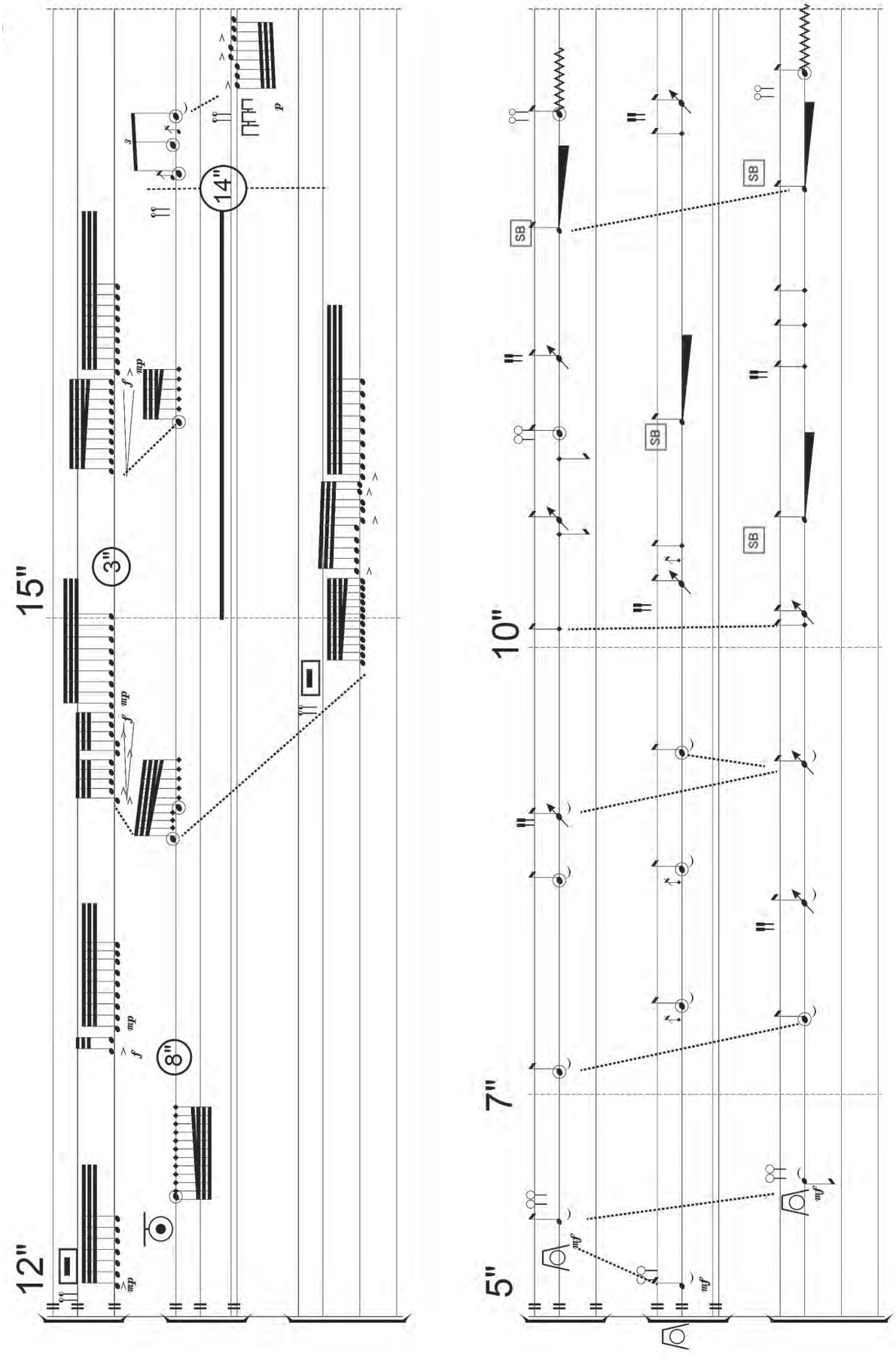
Couro de sapo

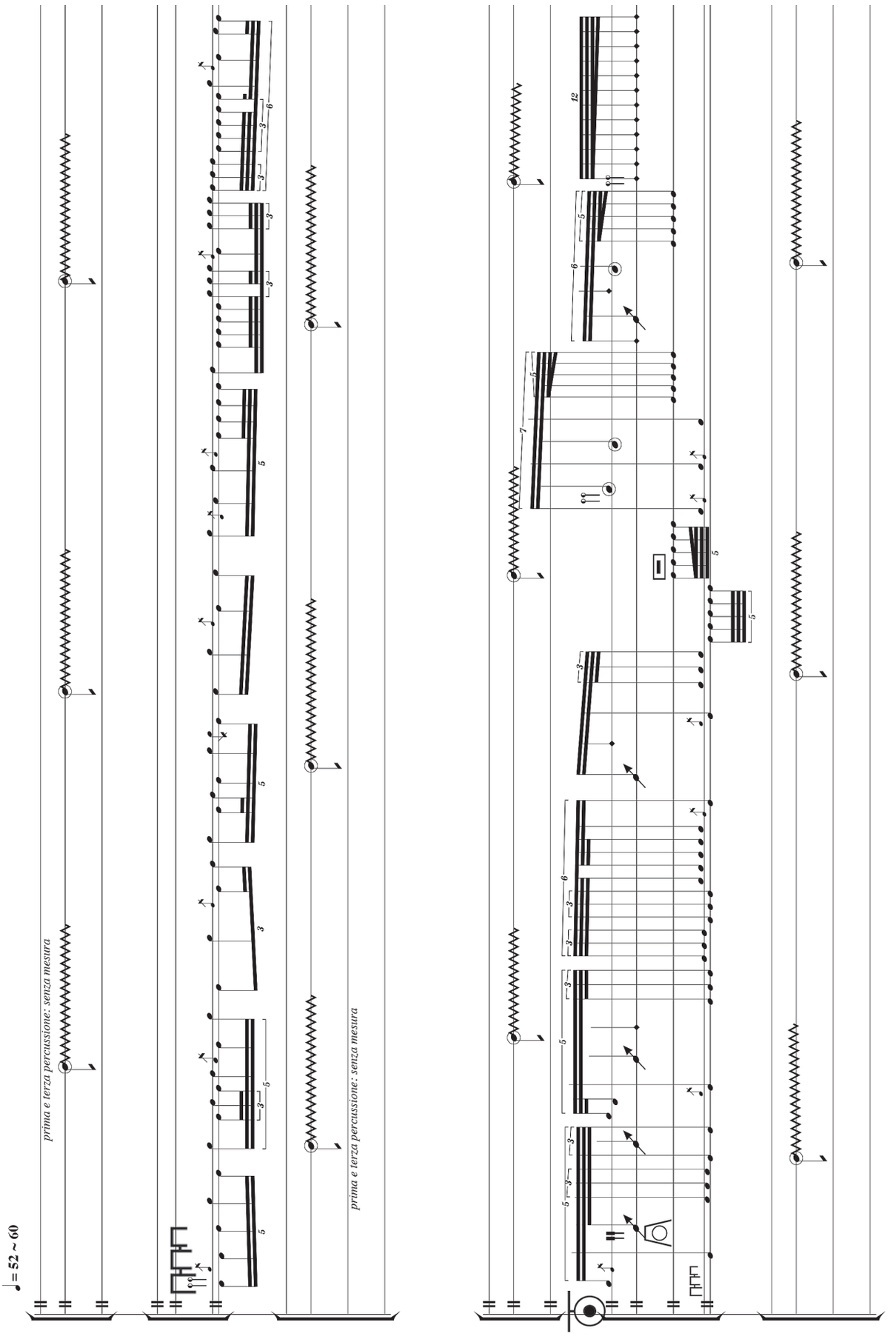
para 3 percussionistas

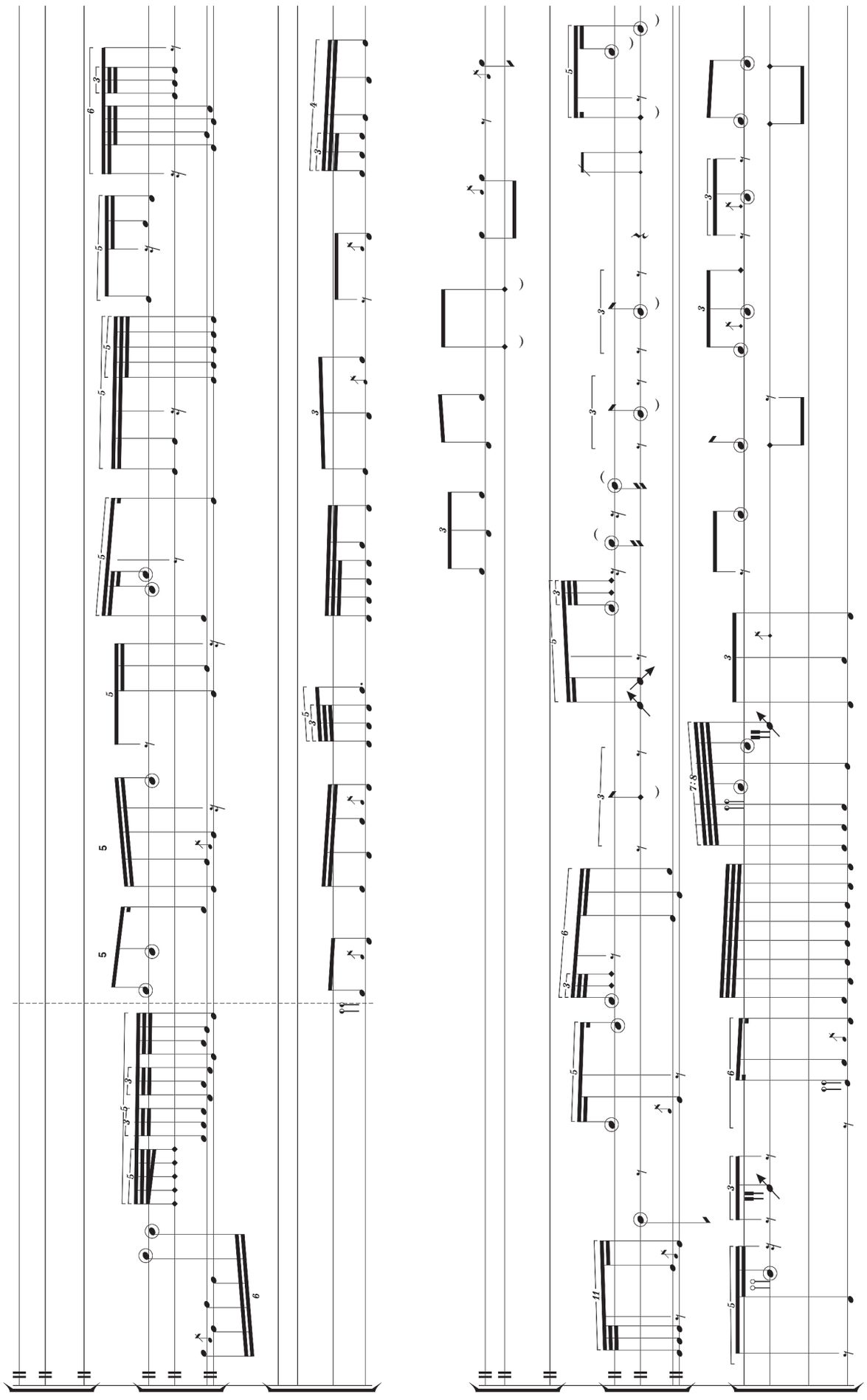
to Heitor Ferraz, Grupo Unicamp e Fernanda Hashimoto

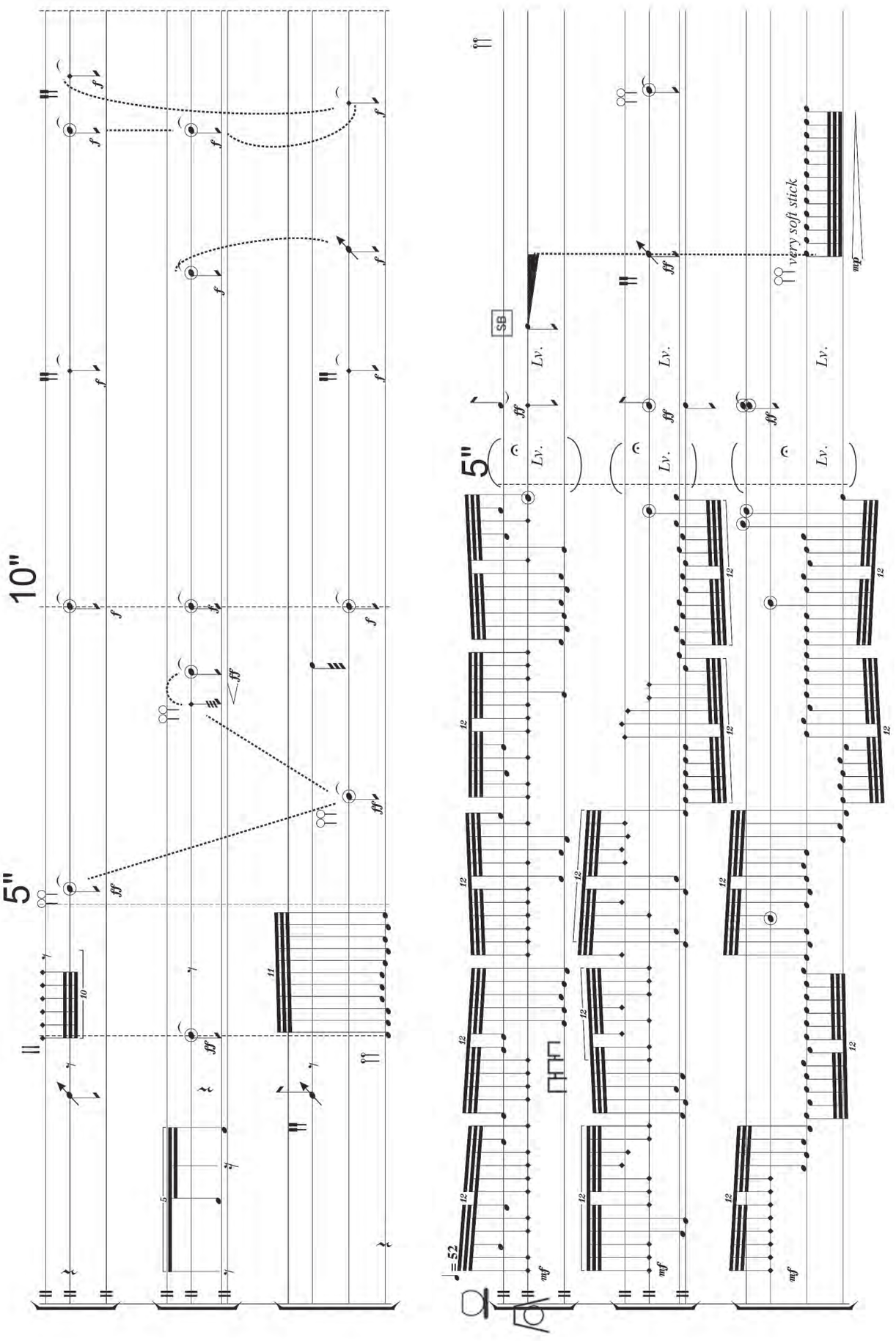


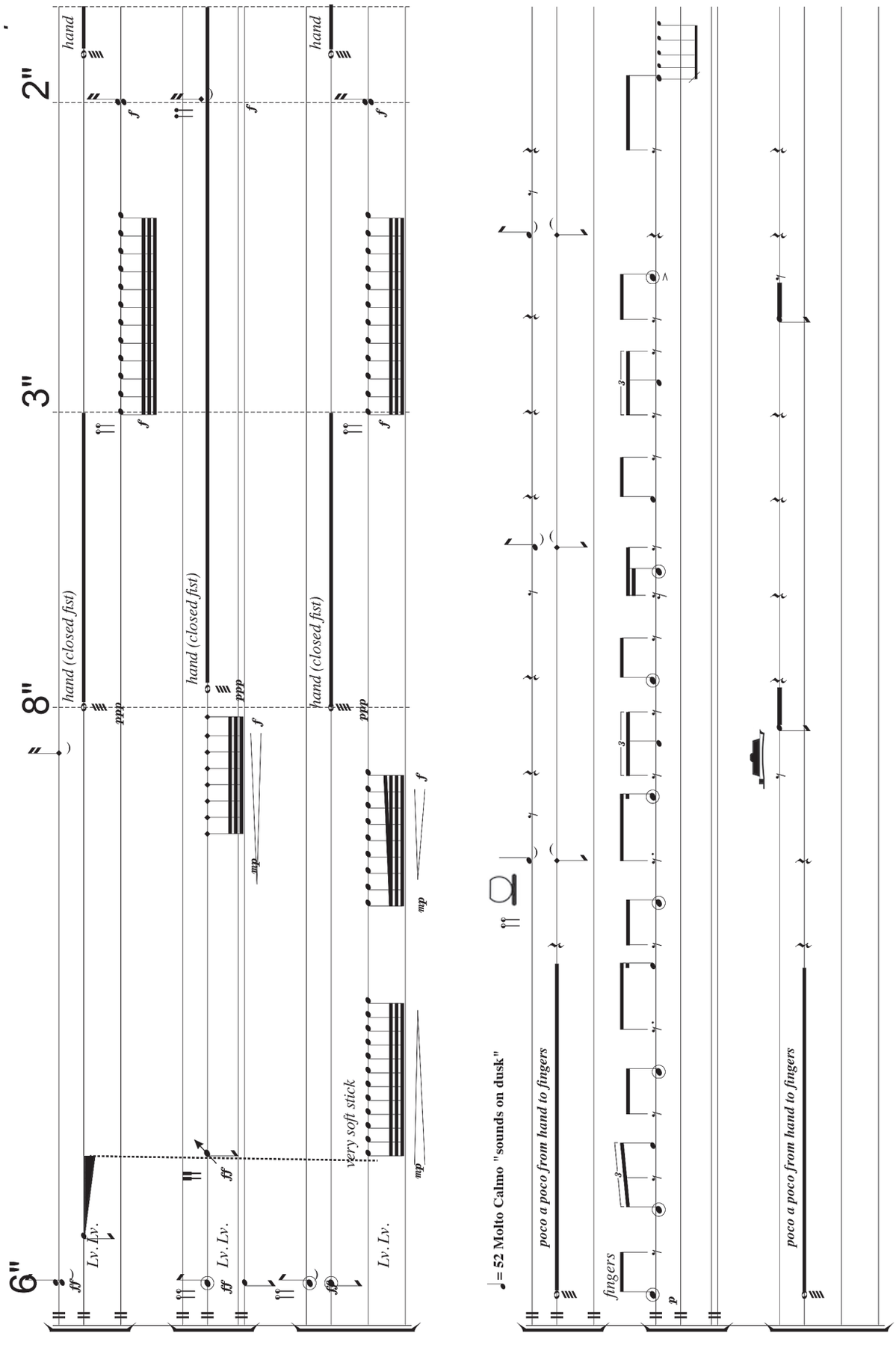

20"
ca.2"
8"
5"
4"

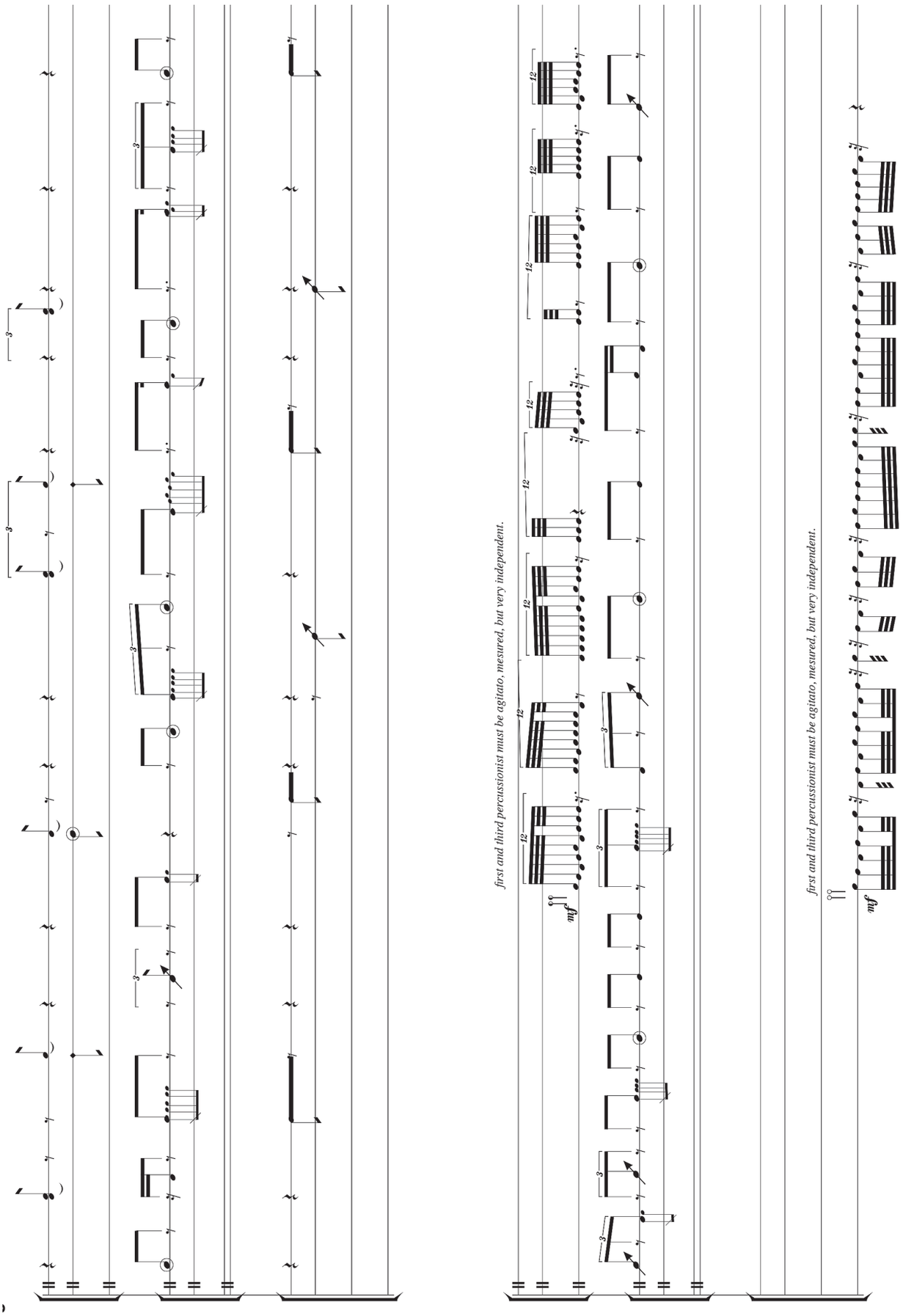

12"
15"
3"
8"
14"
5"
7"
10"
SB
SB
SB

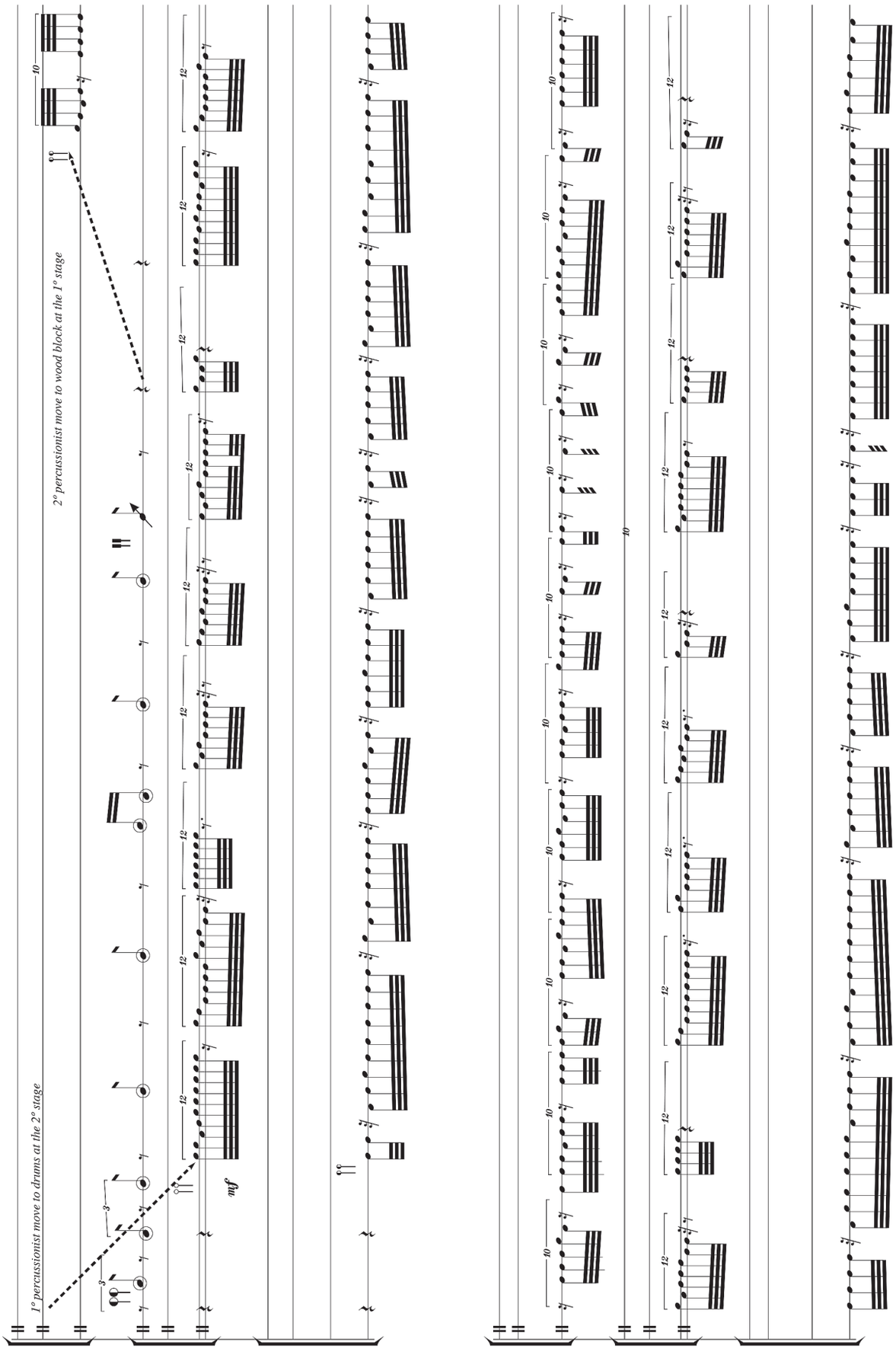

♩= 52 ~ 60
prima e terza percussione: senza mesura
prima e terza percussione: senza mesura

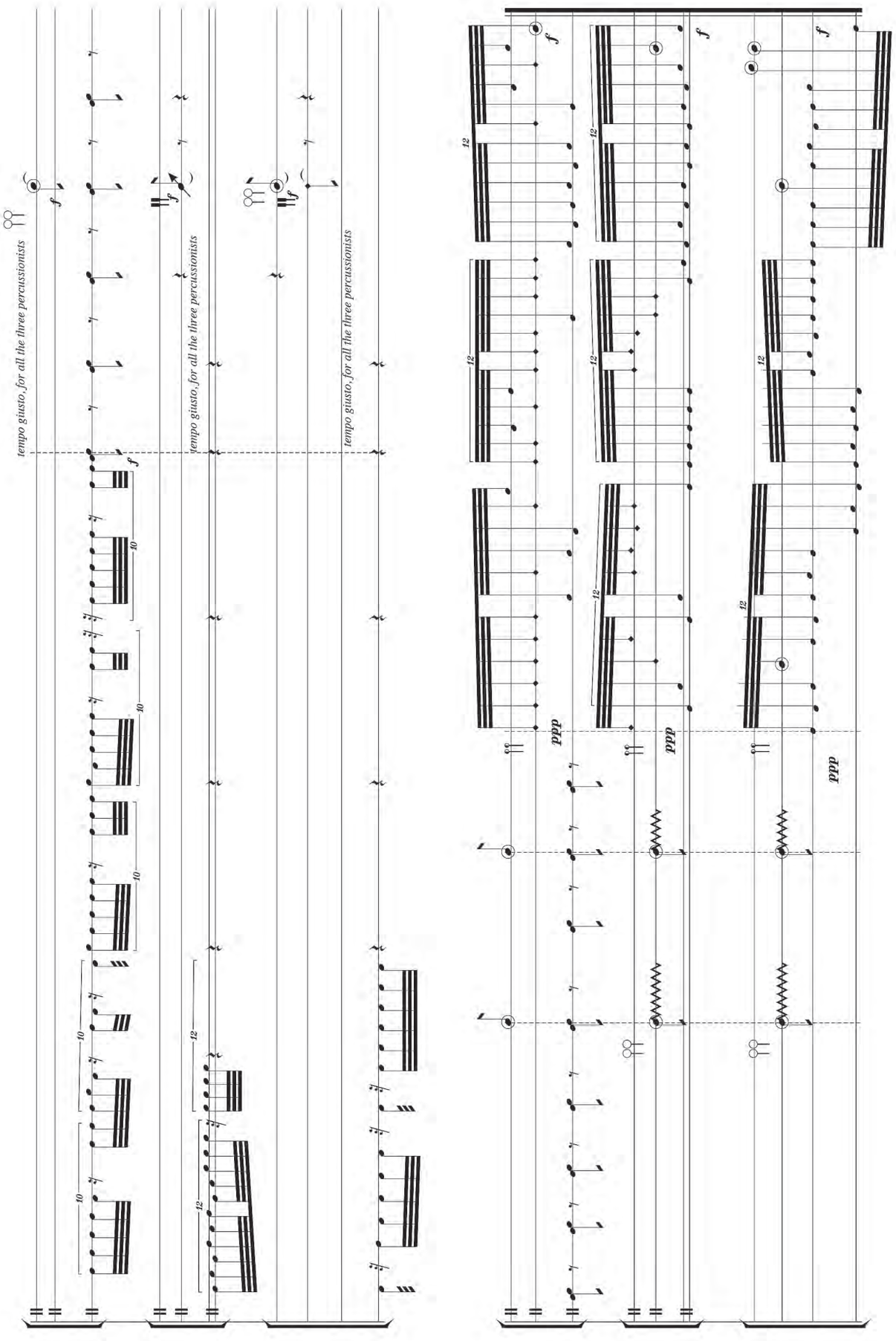



5"
10"
5"
very soft stick
SB
Lv.
Lv.
Lv.
Lv.
Lv.
Lv.
mf
mf
mf
mp


6"
8"
3"
2"
hand
hand (closed fist)
Lv. Lv.
very soft stick
= 52 Molto Calmo "sounds on dusk"
poco a poco from hand to fingers
fingers


first and third percussionist must be agitato, mesured, but very independent.
mf
first and third percussionist must be agitato, mesured, but very independent.
mf


1° percussionist move to drums at the 2° stage
2° percussionist move to wood block at the 1° stage
mf


tempo giusto, for all the three percussionists
tempo giusto, for all the three percussionists
tempo giusto, for all the three percussionists
add
add
add

Semblanzas de los compositores

Albinarrate, Fernando
Compositor, autor y director argentino, especializado en obras de teatro musical. Ha estrenado óperas, comedias musicales, poemas sinfónicos y diversas piezas de cámara, en Argentina, Rusia, Estados Unidos, Francia y otros países europeos. Entre sus obras caben destacarse la Ópera La Foret Mouillée, El calzón del rey, La manzana original, y los musicales Ni con perros, ni con chicos y El puente azul, ganadores de varios premios de teatro y música.

Astaiza, Andrey (Quito, 1973)
Director de la Escuela de Artes Sonoras de la Universidad de las Artes. Músico instrumentista (corno francés), director y docente ecuatoriano. Licenciatura en Corno Francés por la Universidad Estatal de Arizona, maestría en corno francés por la Universidad de Louisville y doctorado en ejecución musical por la Universidad de California en los Ángeles (UCLA). Fue director de la Banda Sinfónica Metropolitana de Quito, rector del Conservatorio Superior Nacional de Música en Quito. Ha participado como director invitado de la Orquesta Sinfónica Nacional en varias ocasiones. Ha participado como solista en Ecuador, Estados Unidos y España.

Baliero, Carmen (Buenos Aires, 1962)
Compositora de música experimental y música popular. Compositora de música para teatro y cine. Titular de la cátedra de Composición aplicada a los textos Poéticos y Dramáticos en la UNA. Titular de la cátedra Introducción a la Música y la cátedra de Taller de Música y Musicalización de la Diplomatura de Artes Escénicas de la Universidad de La Matanza. Docente de composición y de la utilización de la voz en escena, en forma particular. Desarrolló talleres teóricos y prácticos de composición y de música para teatro en diferentes provincias de la Argentina, Uruguay y Chile. Ejerció como docente y responsable del área de música en el Centro Cultural Rojas desde 1991 hasta el 2007.

Barbot, Alejandro
Compositor, docente e investigador en creación interdisciplinaria de música y danza. Licenciado en Composición, Musicología y Dirección de Coro, egresado de la Escuela Universitaria de Música, Uruguay. Ganador de un Primer Premio Nacional de Música en 2014, y de un primer y dos segundos premios en las bienales de composición y arreglo coral de Acordelur. Profesor de armonía y contrapunto de la Escuela Universitaria de Música. Integrante activo del Núcleo Música Nueva de Montevideo.

Checchi, Eduardo Julio
Compositor, investigador y docente. Licenciado en Música, profesor Superior de Música y especialista en Composición de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina. Es docente de Composición del Departamento de Artes Musicales y Sonoras de la UNA y en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales UCA. Tiene múltiples obras publicadas y estrenadas en Argentina y en el exterior. Es autor de dos libros del conocimiento musical: Sintaxis musical de la práctica común y de contrapunto y Polifonía además del artículo: Análisis de Talea de Gerard Grisey.

Colasanto, Francisco
Merecedor de las siguientes distinciones: beca del Ministerio de Cultura de España (2000). Subsidio a la creación de la Fundación Antorchas (2004). Premio Juan Carlos Paz otorgado por el Fondo Nacional de las Artes (2005). Encargo del LIEM, Museo Reina Sofía, Madrid (2006). "Live Electronic Music Competition 2006" del Harvard University Giga-Hertz Award 2009. ZKM, Karlsruhe, Alemania. Premio Ibermúsicas 2013. Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales 2018.

Costa, Rogério (1959)
Profesor, compositor, intérprete e investigador, trabaja como profesor titular en el Departamento de Música de la Universidad de São Paulo (USP). Su principal tema de investigación es la improvisación musical y sus conexiones con otras áreas de estudios como la filosofía y la tecnología. Actualmente, desarrolla proyectos de investigación sobre el entorno de la improvisación libre con interacción electroacústica en tiempo real, procesos creativos y creatividad colectiva. En este grupo, además de coordinador, actúa como improvisador en el saxofón. En 2016, publicó

un libro sobre improvisación titulado Música Errante: o jogo da improvisação livre (Música errante: el juego de la improvisación libre). Sus composiciones han sido interpretadas por destacados artistas de Brasil y Europa como los grupos Abstray y Música Viva en Río de Janeiro, Camerata Aberta, Lídia Bazarian y Sonâncias de São Paulo, Pierrot Lunaire Ensemble en Viena.

Denis Molina, Jorge (La Habana, 1990)
Cursó estudios de violín en la Escuela Nacional de Arte y de composición en el Instituto Superior de Arte. Obtuvo el 2do premio en el concurso de composición "Harold Gramatges" de la UNEAC, mención en el concurso para jóvenes jazzistas "Jojazz" en la categoría de composición, 3 premios "Musicalia" en composición, y una mención en el premio Díaz Albertini de composición para violín. Ha trabajado como violinista en varias charangas como la orquesta Siglo XX, Neno González y Havana All-Stars; con la compañía flamenca Acompás, con el mariachi Los Gavilanes, en el Cabaret Tropicana y Los Violines de Tropicana. Desde el 2019 es integrante regular del coro del Cabaret Tropicana. Es especialista en el Laboratorio Nacional de Música Electroacústica Juan Blanco (LNME), miembro del departamento de Composición del ISA, imparte asignaturas teóricas en los conservatorios Amadeo Roldán y Guillermo Tomás, y es guionista y asesor de la televisión.

Domínguez Castro, Omar Iván (Guayaquil, 1972)
Pianista, compositor, arreglista, investigador director y productor musical. En enero 2021 ejerce el cargo de jefe del Museo Municipal de la Música Popular Guayaquileña "Julio Jaramillo" y director de la Escuela del Pasillo "Nicasio Safadi". Desde el año 2017 forma parte del cuerpo docente de la carrera de Producción Musical de la Universidad de las Artes. Cuenta con cinco libros de música publicados, entre los cuales, se destacan Análisis armónico y melódico del Pasillo ecuatoriano y Álbumes 2 y 3 de partituras para piano, del Museo Julio Jaramillo, en los cuales plasma sus investigaciones de música ecuatoriana.

Ferraz, Silvio
Compositor y catedrático de composición musical en la Universidad de São Paulo (USP); doctor en Semiótica por la Universidad Católica de São Paulo (PUC / SP); investigador de FAPESP y CNPQ. Autor de Musica e Repetição: a questão da diferença na música contemporânea, Livro

das Sonoridades y varios artículos centrados en el pensamiento de Deleuze sobre el arte. Entre sus trabajos se encuentran los que se ocupan directamente del pensamiento deleuzeano como "La formule de la Ritournele", "Música y comunicación: ¿qué música quiere comunicar?", "Música y modulación: vers une poètique du vent". Su música ha sido interpretada por conjuntos como Arditti String Quartet, Nash Ensemble, Smith Quartet, Iktus, Taller Musica Nova de Chile, New York New Music Ensemble.

Franco Cortez, Juan Carlos (Quito, 1961)
Etnomusicólogo, compositor y guitarrista. Magíster en Musicología. Docente de la Escuela de Artes Sonoras de la UArtes. Autor de varias investigaciones, publicaciones y compilaciones etnomusicológicas. Coordinador de proyectos vinculados al registro del patrimonio sonoro del Ecuador. Fundador del grupo Yagé Jazz en el año 2000, con el cual ha producido tres discos, dos de los cuales han sido premiados. Ganador del premio Incentivos a la Música de SAYCE. Curador del Primer Encuentro Internacional de Etnomusicología "Universos Sonoros", UArtes, 2019.

Freiberg, Pablo Martín
Licenciado en Artes Musicales con Orientación en Composición (DAMus-UNA), profesor de Artes en Música (DAMus- IUNA) y profesor Nacional de Música. Compuso piezas instrumentales (solistas, de cámara y orquestales), mixtas y electroacústicas. Obtuvo, entre otros premios y distinciones, los otorgados por el Fondo Nacional de las Artes, la Federación Argentina de Música Electroacústica, el Laboratorio de Investigación y Producción Musical, la Fundación Telefónica de Argentina y la Queen Elisabeth International Music Competition-Brussels, Bélgica.

García Novo, Gustavo
Compositor y docente. Licenciado por la Universidad Católica Argentina. Se formó con Gerardo Gandini, Marta Lambertini, Julio Viera y Francisco Kröpfl. Ha compuesto tanto en música instrumental como electroacústica. Cuenta, entre otras, con las siguientes distinciones: Fundación Antorchas, Fondo Nacional de las Artes y Premio Municipal. Sus obras han sido ejecutadas en reconocidas salas de Argentina, Colombia, Canadá, Bélgica y Estados Unidos.

Gardiner, Diego
Compositor y docente. Licenciado en Dirección Orquestal y Composición de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA. Docente en la Universidad Nacional de las Artes, en las cátedras de Composición, Orquestación e Instrumentación. Recibió entre otros premios y distinciones el Premio SADAIC de Composición, el Premio de Composición Bonifacio del Carril de la Academia Nacional de Bellas Artes y la mención de honor en el Concurso Iberoamericano de composición Rodolfo Halffter, México. Sus obras han sido ejecutadas en importantes salas del país.

Gerszenzon, Andrés
Compositor, director, instrumentista y docente-investigador, premiado por el Fondo Nacional de las Artes, Fundación "Omega", "Editar" y Fundación Antorchas. Como compositor ha recibido encargos del CETC del Teatro Colón, del Quinteto CEAMC y de la Secretaría de Cultura de la Nación. Como director e intérprete se ha especializado en música barroca, renacentista y contemporánea. Como fundador y director del conjunto "Selva Vocal e Instrumental", del "Coro y Orquesta de la UBA" y de "Arcana" (DAMUS), ha abordado obras y autores poco frecuentes en nuestro medio, en particular en el género sinfónico-coral. En una última etapa de su trabajo se aboca a la experimentación escénica e interdisciplinaria. Ha escrito y estrenado cuatro obras escénicas: De Tropos, Noes y Perros (2012) sobre textos de Oliverio Girondo, Arena entre la carne y el hueso (2014) sobre textos de Bea Odoriz, Amatista (2016) sobre textos de Alicia Steimberg.

Guicheff Bogacz, Vladimir (Montevideo, 1986)
Compositor, improvisador y guitarrista. Licenciado en Interpretación Musical y Composición (EUM). Realizó estudios de posgrado en la Hochschule für Musik und Tanz Köln. Docente en la Escuela Universitaria de Música en las cátedras de Composición e Instrumentación. Sus obras se han interpretado en diversos festivales internacionales en Alemania, Polonia, Suiza, Argentina, Uruguay, entre otros. Como guitarrista, se aboca al repertorio contemporáneo experimental e integra conjuntos dedicados a músicas de raíz folclórica del Río de la Plata. Como compositor ha trabajado junto a diversos ensambles, entre los cuales están Musikfabrik, Ensemble Phoenix Basel, Trio Catch y Kollektiv3:6Koeln, este

último fundado por él mismo, desarrollando obras que difuminan la frontera entre la música de concierto y la escénica. Primer premio de la 1º Bienal de Composición y Arreglo coral "Acordelur" (2011). Primer premio en el concurso Trabant en Basilea (2014). Segundo premio Nacional de Música del MEC (2016).

Guzmán Barrios, Rafael (La Habana, 1969)
Pianista, compositor y docente nacido en La Habana, Cuba. Durante 16 años fue profesor titular del Instituto Superior de Artes de La Habana, donde alcanzó el grado de doctor en Ciencias sobre Arte (2008). Desde abril de 2018 es profesor en la Universidad de las Artes de Ecuador y coordinador de la Maestría en Composición Musical y Artes Sonoras. Cuenta con un catálogo de más de 100 obras, con énfasis en la música para audiovisuales.

Hidalgo Reyes, Nathalie (Las Tunas, 1994)
Comienza a estudiar música a la edad de 8 años en la Escuela Vocacional de Artes de las Tunas. En 2010 participa en el concurso regional para piano "Daisy Díaz Páez in memoriam", en el cual obtiene el primer premio en la categoría dedicada a estudiantes entre 14 y 15 años. En 2014 se titula como técnico medio en la especialidad de Piano Básico e inmediatamente comienza sus estudios de Composición en La Universidad de las Artes (ISA). Durante este período recibe el tercer premio en el concurso de composición musical "Harold Gramatges" (2014) organizado por la UNEAC y el primer premio en el concurso "Musicalia" auspiciado por la Facultad de Música de la Universidad de las Artes. En 2019 obtiene su título de licenciatura, y ese mismo año comienza a trabajar en la Facultad de Música como profesora de Lectura al piano de partituras.

Iazzetta, Fernando
Compositor e intérprete brasileño. Profesor de tecnología musical y composición electroacústica en la Universidad de São Paulo y director de NuSom - Centro de Investigación en Sonología de la misma universidad. Sus obras se han presentado en conciertos y festivales de música en Brasil y en el extranjero. Como investigador se ha interesado por la investigación de formas experimentales de música y arte sonora. También dirige un estudio y sello discográfico, el LAMI, en la Universidad de São Paulo. Actualmente es investigador asociado del CNPq, el Consejo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico de Brasil.

Iha Rodríguez, Javier
Compositor, pianista y pedagogo. Premio de Composición UNEAC y laureado de la "Beca Conmutaciones" que ofrece la AHS. Máster en Gestión del Patrimonio Histórico-documental de la Música por la Universidad de La Habana. Licenciado en Composición por la Universidad de las Artes, institución en la cual se desempeña como profesor. Su experiencia como creador comprende obras para piano, voz, coro, conjuntos de cámara y medios electroacústicos. Parte de su obra se ha registrado en la compilación de los Premios UNEAC "Nueva música" y su CD "Retrato y escenas peregrinas".

Izarra, Adina (Caracas, 1959)
Compositora venezolana residente en Guayaquil, Ecuador. Profesora de la Universidad de las Artes. Magíster en Postproducción Audiovisual Digital (2021) de ESPOL, Guayaquil, licenciada Ba con honores y Ph. D. en composición por la Universidad de York, Inglaterra. Se desempeña actualmente en las áreas de los electrónicos en vivo y visuales audiorreactivos.

Lach Lau, Juan Sebastián (Ciudad de México, 1970)
Compositor de música instrumental y electrónica que combina procesos algorítmicos generativos e interactivos y búsquedas armónicas microtonales. Su música ha sido tocada y grabada por diversas agrupaciones y está editada en varias compilaciones además del álbum Islas (Navona Records, 2013). Tiene un doctorado en Investigación Artística por la Universidad de Leiden, así como maestría y licenciatura en Composición por el Conservatorio Real de La Haya, Holanda. Estudió Composición en el CIEM, Matemáticas en la UNAM y piano. Ha sido tecladista y compositor en el grupo de jazz Psicotrópicos (1986-92) y de rock Santa Sabina (1991-2001), con quienes grabó 6 discos; también ha compuesto música para teatro, cine y radio. Dio clases de composición y teoría musical en el Conservatorio de las Rosas, Morelia, y en la actualidad es profesor de la carrera de Música y Tecnología Artística en la Escuela Nacional de Estudios Superiores de la UNAM.

Larrea Peralta, Manuel (Guayaquil, 1976)
Compositor y pianista. Influenciado por sus diversos estudios alrededor de la música, el arte sonoro, la composición e improvisación, ha logrado reconocerse en el espacio interdisciplinar, incorporando elementos, for-

mas y estructuras de lo 'otro'. Cursó estudios en Berklee College of Music (EE. UU.), Centro Superior de Música Katarina Gurska y Universidad de Barcelona (España).

López Cuní, Carlos Eduardo (Pinar del Río, Cuba, 1959)
Graduado de Escuela Elemental de Arte "Raúl Sánchez", y Escuela Nacional de Artes (ENA), especialidad: guitarra clásica. Se ha desempeñado como docente en Universidad de Especialidades Espíritu Santo, Instituto Superior Tecnológico de Artes del Ecuador y Universidad de las Artes, Ecuador. Reconocimiento y Prestigio de Trayectoria Artística (2021) por la Universidad de las Artes del Ecuador. Ha recibido los lauros: distinción Medalla "Raúl Gómez García" por 25 años de labor ininterrumpida; evaluación individual de Primer Nivel como bajista, y Segundo Nivel como trovador, otorgado por el Instituto de la Música, Cuba. Reconocimiento Colectivo a la Orquesta Metropolitana por Evaluación de Primer Nivel otorgado por el Centro de la Música "Miguelito Cuní", Cuba. Miembro de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba, UNEAC (sede de Pinar del Río), Cuba.

Loyola Fernández, José Eulalio (Cienfuegos, 1941)
Graduado en Artes, especialidad Composición, en la Escuela Superior Estatal de Música de Varsovia (1973). Doctor en Ciencias Humanísticas, especialidad de Teoría de la Música (actual Universidad Fryderyk Chopin) en 1985. Profesor titular de la Universidad de las Artes (ISA) desde su fundación en 1976 y profesor consultante. Compositor, teórico de la música, director de orquesta, con una extensa carrera como flautista de diversos estilos y formatos. Fundador de la Orquesta Charanga de Oro. También tiene un amplio catálogo de obras para música popular, así como arreglos y orquestaciones. Es miembro de la Asociación de Músicos de la UNEAC, además de jurado y organizador de varios de los eventos de esta institución. Posee condecoraciones y distinciones nacionales e internacionales, entre otras el Premio Nacional de Reconocimiento por la obra creada (Asociación de Músicos de la UNEAC), Medalla Internacional Karol Szymanowski (Polonia) y Medalla por la Cultura Polaca (Polonia).

Lengronne, Fabrice
Compositor y artista sonoro, reside en Uruguay desde 1994. Su trabajo compositivo se centra en la exploración del continuo sonoro, la complejidad rítmica, la trans-

formación del timbre, la espacialización del sonido y la poesía sonora (obras instrumentales y vocales, electroacústicas y algorítmicas). Docente del Taller experimental de arte sonoro de la Escuela Universitaria de Música (EUM, Udelar).

Maglia, Fernando
Compositor, guitarrista y conferencista. Obtuvo la beca del Gobierno de Francia en donde residió en 1986 y 1987 para realizar estudios de posgrado de Composición y orquestación con Francis Miroglio (La Sorbonne), entre otras. Ha obtenido numerosos premios nacionales e internacionales. Sus obras fueron estrenadas en Argentina, Alemania, Gran Bretaña, Bulgaria, Chile, Francia, Italia y Estados Unidos.

Mora Queipo, Ernesto (Maracaibo, Venezuela, 1964)
Doctor en Ciencias Humanas por la Universidad del Zulia (LUZ, Venezuela). Magíster en Antropología con mención en Antropología Social y Antropología Cultural (LUZ). Licenciado en Música con mención en Educación por la Universidad Católica Cecilio Acosta (UNICA, Venezuela). Recibió el Premio Ciencias de la Universidad del Zulia (2001) y la Mención Honorífica del Premio de Musicología Alberto Calzavara (2007). Acreditado por el Ministerio de la Cultura de Venezuela como Referente de la cultura nacional en el área de la música (2013). Investigador acreditado en Venezuela y Ecuador. Ha sido director de la Coral Universitaria de LUZ-COL, y de la Coral de Niños Cantores de CECAT, entre otras. Compositor de Majestuoso mural, Cabimas, Las 4Rs, y Tu piel de noche sin luna; todas ellas obras musicales ganadoras de premios. Actualmente se desempeña como docente e investigador en la Universidad de las Artes (Ecuador).

Moscoso Hurtado, Roberto (Ambato, Ecuador, 1985)
Compositor y artista sonoro que desarrolla su trabajo en la experimentación de música y artes escénicas, además de tratar temas de pedagogía de la música, ruido y el performance. Licenciado en Composición musical y magíster en Pedagogía e investigación musical, ambos por la Universidad de Cuenca. Cursó el diplomado en Creación Sonora con nuevas tecnologías del CMMAS – México en 2015.

Nabón, Sebastián (Montevideo, 1991)
Licenciado en Música opción Composición, egresado de la Escuela Universitaria de Música (UdelaR), 2017. Actualmente cursa estudios de maestría en Composición en el programa MINTER, un proyecto de maestría interinstitucional entre la Universidade Federal de Rio Grande do Sul y la Escuela Universitaria de Música. Desarrolla la docencia desde el 2010 en instituciones de la ANEP (secundaria y primaria) y desde el 2016 en la Escuela Universitaria de Música como docente ayudante de la cátedra de Armonía y Contrapunto. Su principal campo de interés es la investigación en la semiótica musical.

Nakamura, Tonalli R. (Morelia, Michoacán, 1991)
Egresado de la licenciatura en Música y Composición en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (UMSNH). Especialista en música con nuevas tecnologías en los campos de música acusmática, música contemporánea instrumental y live electronics. Ha presentado y estrenado obras en distintos estados de la república mexicana y en países como Alemania, Inglaterra, Irlanda, Escocia, Bélgica, España, Rusia, Japón, China, Canadá, EUA, Argentina, Colombia, Ecuador y Chile.

Noboa, Andrés (Quito, 1984)
BA en Música Contemporánea por la Universidad San Francisco de Quito, MM Jazz Composition, Queens College, NYC. Becario Fulbright. Ha presentado su música en festivales como Ecuador Jazz, Música Sacra, Festival de Música Contemporánea, Música Ocupa. Ha editado 2 discos junto a su grupo Blues S.A y dos como solista: Nictálope y Ambos Tres. Ha sido docente en prestigiosas instituciones educativas como la Universidad San Francisco de Quito y la Universidad de las Artes.

Núñez, Federico
Guitarrista y compositor. Magíster en Interpretación de Música Latinoamericana del siglo XX, licenciado en Composición y profesor de Guitarra. Profesor de composición y guitarra en la UNA y del Conservatorio Manuel de Falla. Su obra está editada por Cayambis Music Press, EE. UU. Obtuvo premios como The Fifth Annual Counterpoint International Competition, Italia y Juan Carlos Paz, becas y residencias como las otorgadas por los organismos Ibermúsicas, FONCA-AECID y la Dirección Nacional del Antártico.

Pardo Motz, Agustín
Compositor, arreglador, director y multi-instrumentista. Egresado de la Escuela de Música Contemporánea (Argentina) de la carrera en Guitarra y de la especialización en Arreglos y Composición. Egresado de la Escuela Universitaria de Música (Uruguay) de la licenciatura en Composición y estudiante de la licenciatura en Dirección de Orquesta. Actualmente es docente de las cátedras de Armonía y Contrapunto de la Escuela Universitaria de Música (Uruguay).

Pereyra, Cecilia
Compositora y docente. Estudió en la Universidad Nacional de las Artes y con maestros como Gerardo Gandini y Mariano Etkin. Estrenó sus obras en salas de Argentina y del exterior. Actualmente desempeña una intensa actividad docente en el Departamento de Artes Musicales y Sonoras de la UNA en asignaturas como Composición o relacionadas con esta especialidad. Encuentra en la enseñanza un espacio que le resulta apasionante, creativo, que se retroalimenta y apunta siempre a nuevos espacios para la formación y expresión propia y ajena.

Pérez-Valero, Luis (Barquisimeto, 1977)
Compositor, musicólogo y productor musical. Doctorando en Música por la Pontificia Universidad Católica Argentina "Santa María de los Buenos Aires"; máster universitario en Música española e hispanoamericana (UCM, 2012); magíster en Música (USB, 2009); licenciado en Música mención Composición (IUDEM - UNEARTE, 2005). Sus investigaciones giran en torno al análisis de la música popular, la producción musical, estética de la grabación, entre otros. Ha publicado artículos de investigación en musicología y en artes; autor del libro El discurso tropical. Producción musical e industrias culturales (2018) y coautor de Producción musical. Pedagogía e investigación en artes (2020). Su música es publicada y distribuida por la editorial Cayambis Music Press (EE. UU.). Actualmente es docente de la Escuela de Artes Sonoras de la Universidad de las Artes (Ecuador), en donde se desempeña en el Departamento de Producción Musical como docente, investigador y coordinador de la Unidad de Titulación.

Pozzati, Guillermo
Compositor, docente e investigador. Director de la carrera de Composición con medios electroacústicos y del

Centro de Investigaciones y Desarrollos Computacionales en Música (CIDCoM) en el DAMus-UNA. Fue compositor residente en el Center for Computer Research in Music and Acoustics, Universidad de Stanford, EE. UU. Obtuvo la distinción por el desarrollo de su software GEN: a Lisp Music Environment&quot, en Bourges, Francia, y el primer premio en la 13th Annual Gold Coast Composers Competition de Queensland, Australia, entre muchos otros. Participó con una obra de un minuto en el evento 60x60, en el marco del ICMC 2010, Nueva York. El cuarteto Arditti, de Gran Bretaña, seleccionó una de sus obras en su visita a la Argentina en el año 2000.

Santero, Santiago
Compositor, director y docente. Es profesor de Composición e Interpretación de la Música Contemporánea en el Departamento de Artes Musicales de la UNA. Dirige desde su fundación, en 2019, el Ensamble de Música Contemporánea del DAMus-UNA. Escribió el libro Estudios Rítmicos, que se ha transformado con el tiempo en una referencia sobre el tema. Su actividad como compositor y director es intensa. Ha realizado conciertos en Argentina, Colombia, Perú, Inglaterra, Francia, Suiza, y Holanda. Ha dirigido las orquestas del Teatro Argentino de La Plata, Estable del Teatro Colón, Filarmónica de Buenos Aires, entre otras.

Scheps, Sofía (Montevideo, 1987)
Compositora egresada de la Escuela Universitaria de Música (Udelar, Uruguay), donde es docente del Departamento de Teoría y Composición. En 2017 completó la maestría en Arte Sonoro de la Universidad de Barcelona. Su investigación y producción artística pone el foco en la música experimental —instrumental, electroacústica y mixta— y el arte sonoro. Ha estrenado obras en Latinoamérica, Estados Unidos y Canadá, y Europa. Además, trabaja en diseño de sonido y composición para piezas audiovisuales.

Senanes, Gabriel
Compositor, director de orquesta, médico y periodista cuyas obras nutren una vasta y premiada discografía. Compuso además música para cine, televisión y teatro. Fue director de Música de la Ciudad de Buenos Aires, director general y artístico del Teatro Colón, y jurado de destacados concursos de Argentina y el exterior. La OEA, The

Commission Project, Simón Blech, el M.I.T., Fundación Encuentros, Cultura de la Nación, Camerata Bariloche, la Afro Latin Jazz Orchestra y varios festivales internacionales le encomendaron obras para su estreno. Con Paquito D'Rivera y el Cuarteto Buenos Aires ganó en 2005 el primer LGrammy para un CD clásico argentino, Riberas.

Sigal, Rodrigo (México, 1971)
Compositor, gestor y profesor en la UNAM. Interesado en el trabajo con nuevas tecnologías y director del CMMAS. Doctorado de City University de Londres y posdoctorado en la UNAM con diversas becas. Candidato a investigador SNI del Conacyt y miembro de Lumínico, director de Visiones Sonoras y editor de Ideas Sónicas.

Valera Chamizo, Roberto Tomás (La Habana, 1938)
Se gradúa de Magisterio en Escuela Normal para Maestros de La Habana en 1957. Doctor en Pedagogía por la Universidad de La Habana (1964). Estudios de posgrado de Composición Musical en la Escuela Federico Chopin (Varsovia), doctorado en Ciencias sobre Artes del Instituto Superior de Arte (ISA, actual Universidad de las Artes, 2006). Fundador del ISA, donde funge como profesor titular y consultante del Departamento de Composición de la Facultad de Música. Entre sus reconocimientos nacionales e internacionales destacan el Premio Nacional de Música de 2006, la Orden Félix Varela de Primer Grado, la Medalla Alejo Carpentier, la Distinción por la Cultura Nacional, la distinción "Por la Educación Cubana", la Medalla José María Heredia, la Medalla Karol Szymanowski, la Medalla de la ciudad de Basse Terre (Guadalupe) y el Premio de Honor Cubadisco 2009.

Valla, Rodrigo
En 1996 ingresó en la Escuela Argentina de Inventores, en la que luego se desempeñaría como docente. Cursó la carrera de Dirección de orquesta en la Universidad Nacional de las Artes. Durante los últimos años se ha dedicado a la fotografía. Estudia Matemática y a partir de su vínculo con la música trabaja en un ciclo de Piezas musicales estocásticas para jugar que suelen estrenarse en el Festival del Ingenio.

Esta publicación es una coedición entre el Departamento
de Artes Musicales y Sonoras de la UNA-Argentina
y la Universidad de las Artes del Ecuador,
bajo su sello editorial UArtes Ediciones.
Guayaquil – Ecuador
Publicación Digital

Familias tipográficas: Unisans y Merriweather Serif y San Serif
Octubre, 2021

El rol de las universidades de artes de Latinoamérica respecto a la circulación y preservación del patrimonio cultural de la región es indiscutible. La creación y recuperación de archivos, las investigaciones de carácter antropológico y etnomusicológico, las compilaciones de relatos de la tradición oral de miles de comunidades son algunos ejemplos.

En este sentido, los departamentos y escuelas de música y artes sonoras, en tanto centros estratégicos de producción y circulación simbólica, tienen la posibilidad y el desafío de participar en la visibilización y conservación del patrimonio cultural intangible que nutre nuestra identidad latinoamericana.

Este segundo volumen de *Poéticas sonoras latinoamericanas. Una mirada desde la universidad*, que es el resultado del trabajo en conjunto entre el Departamento de Artes Musicales y Sonoras de la Universidad Nacional de las Artes (Argentina), la Escuela de Artes Sonoras de la Universidad de las Artes (Ecuador), el Conservatorio Nacional de Música (Paraguay), la Facultad de Música del Instituto Superior del Arte (Cuba), la Universidad de São Paulo (Brasil), la Escuela Universitaria de Música de la Universidad Nacional de la República (Uruguay) y el Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras de la Universidad Autónoma de México, se presenta como una oportunidad no solo para dar a conocer las producciones de las compositoras y los compositores docentes de nuestras casas de estudio, sino, sobre todo, para profundizar el intercambio de bienes simbólicos que contribuyan a desarrollar una perspectiva latinoamericana de la producción musical.

ISBN: 978-9942-977-42-7