

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA
FACULTAD DE ARTES
INSTITUTO DE MÚSICA

JORGE DAMSEAUX

COMPOSICIÓN DE MÚSICA PARA COROS AMATEUR
Espacios de participación en la práctica coral

Memorial de Composición

Memorial de Maestría
Programa de Pós-Graduação em Música
Instituto de Artes
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Mestrado Interinstitucional em Música
MINTER – UFRGS - UdelaR

Orientador:
Prof. Dr. Celso Giannetti Loureiro Chaves

Montevideo

2023

CIP - Catalogação na Publicação

Damseaux, Jorge
COMPOSICIÓN DE MÚSICA PARA COROS AMATEUR - Espacios
de participación en la práctica coral. / Jorge
Damseaux. -- 2023.
103 f.
Orientador: Celso Giannetti Loureiro Chaves.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, , Porto Alegre, BR-RS, 2023.

1. Composición. 2. Música. 3. Música coral. 4.
Indeterminación. I. Chaves, Celso Giannetti Loureiro,
orient. II. Título.

*Dedico este trabajo a mis padres, por su apoyo
cálido y amoroso, y por habitar nuestra casa
con música en todos los momentos.*

AGRADECIMIENTOS

A mi orientador, Prof. Dr. Celso Giannetti Loureiro Chaves, por su acompañamiento afectuoso, su sereno entusiasmo y sus enseñanzas de auténtico maestro que me acompañarán siempre.

Al Prof. Antônio Borges Cunha, por sus valiosas enseñanzas y su mirada siempre iluminadora y alentadora.

A los demás profesores integrantes de la banca examinadora, Prof. Marcos Lucas y Prof. Carlos Fecher, por sus aportes sustantivos a este trabajo y por sus generosos comentarios.

A las profesoras Profa. Dra. Cristina Capparelli Gerling, Profa. Dra. Regina Antunes Teixeira dos Santos y Profa. Dra. Luciana Del-Ben, por su sabiduría compartida generosamente y por el compromiso en el apoyo a lo largo de la maestría.

Al Proyecto Interinstitucional MINTER entre la UFRGS (Brasil) y la UdelaR (Uruguay), y en particular al Programa de Pós-Graduação em Música del Instituto de Artes de la UFRGS y al Instituto de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de la República.

A Leonardo Croatto, Sofía Scheps y Agustina Martínez, por su caluroso impulso a lo largo del proceso de maestría, y por el esfuerzo constante para el desarrollo del proyecto interinstitucional MINTER.

A la cátedra de Composición del Instituto de Música de la Facultad de Artes, por sus aportes invaluableles en mi proceso de aprendizaje, su aliento permanente y generoso, y la valiosa amistad compartida.

A los compañeros de maestría, profesores Alejandro Barbot, Fabrice Lengronne y Sebastián Nabón, por la compañía, la confianza y el saber compartido.

A los integrantes del Socotrocoro: Nicole Damseaux, Roberto García Plavan, Camilo Lagomarsino, Carlos Maiuri, Raúl Montoro, Eduardo Rabelino, Maríanieves Sánchez, Stella Scopise, Juan Pedro Souza y Marcella Turubich, por haber dado vuelo a las obras con su compromiso, sabiduría e inmenso talento.

A Irene Porzio, Chiara Daniele y Micaela Santurio, por su creatividad, esfuerzo y compromiso en la grabación de las obras para la postulación al programa.

Al personal del Instituto de Música de la Facultad de Artes, por la colaboración puesta de manifiesto en todo el proceso de ensayos, especialmente en tiempos de pandemia.

A mis compañeros de trabajo y a todos quienes de una forma u otra colaboraron a lo largo de este proceso.

A los coros Republicanto y Notas del Tesoro, por honrarme con su amistad y su musicalidad.

Al Coro Upsala y a la comparsa Valores de Ansina, por ser espacios de amor y creatividad, y embellecer mi música y mi alma más allá de lo imaginable.

A Mariana Ingold, por enseñarme que nada tiene sentido sin amor.

A mis padres, hermanos, primos y sus familias, por el afecto incondicional.

A mis hijos Nicole y Sebastián, por iluminar mi vida con su tremenda calidad.

A Marcella, por el amor; nada menos.

A los músicos del Uruguay.

RESUMEN

Este memorial procura reflexionar acerca del proceso creativo desarrollado para la creación de un conjunto de obras corales en las que se incluyen distintos mecanismos de intervención del intérprete coral amateur en la performance. Inicialmente se contextualiza la idea de intervención del intérprete en la música, para luego profundizar en las distintas estrategias desplegadas para su aplicación en la práctica coral. Los siguientes capítulos detallan los procesos seguidos en cada caso, para las obras *Cortazariola*, *Treno en Haikus*, *El sueño de Morfeo* y *Socotroco*, los criterios compositivos aplicados y las herramientas de apoyo al intérprete para facilitar la toma de decisiones en un marco consciente.

Palabras llave: composición, música, música coral, indeterminación.

ABSTRACT

This paper intends to reflect on the creative process developed for the creation of a group of choral pieces in which different mechanisms of intervention by the amateur choral performer are included. Initially, the idea of the music performer intervention in the music is contextualized, so as to then elaborate on the different strategies deployed for their choral practice application. The following chapters detail the processes applied in each case, for the pieces *Cortazariola*, *Treno en Haikus*, *El sueño de Morfeo* and *Socotroco*, the compositional criteria applied and the support tools for the performer in order to facilitate decision making in a conscious framework.

Key words: composition, music, choral music, indeterminacy

LISTA DE IMÁGENES

Figura 1 – Parte de soprano de <i>Four²</i> de John CAGE	12
Figura 2 – Partitura de <i>A Rose Is A Rose Is A Round</i> de James TENNEY	13
Figura 3 – <i>Cortazariola</i> (compases-casilleros 19-20) – indicación de orden de entrada	22
Figura 4 – <i>Cortazariola</i> (cc. 8-10) – ejemplo de sección fija	23
Figura 5 – <i>Cortazariola</i> (cc. 6-10) a 8 voces	24
Figura 6 – <i>Cortazariola</i> (manuscrito), mismo fragmento a 16 voces	25
Figura 7 – <i>Cortazariola</i> (cc. 3-5), mecanismos de captura de nota	27
Figura 8 – <i>Cortazariola</i> (c. 1), mecanismo 1 (unísono real)	28
Figura 9 – <i>Cortazariola</i> (c. 20), mecanismo 1 (unísono octavado)	28
Figura 10 – <i>Cortazariola</i> (c. 16), mecanismo 2 (secuencia escalar)	29
Figura 11 – <i>Cortazariola</i> (cc. 6-7), mecanismo 3 (nota mantenida)	29
Figura 12 – <i>Cortazariola</i> (cc. 16-18), descenso registral	30
Figura 13 – <i>Cortazariola</i> (cc. 16-18), reducción del proceso de captura de nota	31
Figura 14 – <i>Cortazariola</i> , descripción de desplazamientos en cc. 17 y 18	31
Figura 15 – <i>Cortazariola</i> , disposición final post desplazamientos	31
Figura 16 – <i>Treno en Haikus</i> , cuadro de estrofas y escalas pentatónicas	37
Figura 17 – <i>Treno en Haikus</i> , partitura sin texto	39
Figura 18 – <i>El sueño de Morfeo</i> , cuadro de entrada y salida por cuerda	39
Figura 19 – <i>El sueño de Morfeo</i> , clases de altura asignadas a cada estrofa	40
Figura 20 – <i>El sueño de Morfeo</i> , puntos de coincidencia rítmica (sistema 1)	41

Figura 21 – <i>El sueño de Morfeo</i> , puntos de coincidencia rítmica (sistema 2)	41
Figura 22 – <i>El sueño de Morfeo</i> , puntos de coincidencia rítmica (sistema 3)	42
Figura 23 – <i>El sueño de Morfeo</i> , puntos de coincidencia rítmica (sistema 4)	42
Figura 24 – <i>Socotroco</i> , sección A, cc. 1-2	44
Figura 25 – <i>Socotroco</i> , sección C, c. 10	45
Figura 26 – <i>Socotroco</i> , sección D, cc. 16-18	45
Figura 27 – <i>Socotroco</i> , sección B, cc. 5-7	46
Figura 28 – <i>Socotroco</i> , sección E, cc. 26-28	46
Figura 29 – <i>Socotroco</i> , sección variable D (frag.)	47
Figura 30 – <i>Socotroco</i> , sección fija A (frag.)	48
Figura 31 – <i>Socotroco</i> , sección variable B (frag.), puntos de tensión y reposo	50
Figura 32 – <i>Socotroco</i> , sección variable F (frag.), puntos de tensión y reposo	50

ANEXOS

Anexo 1 – *Cortazariola* (primer mapa de composición)

Anexo 2 – *Cortazariola* (primera versión, manuscrito)

Anexo 3 – *Cortazariola* (último mapa de composición)

Anexo 4 – *Cortazariola* (partitura, versión final)

Anexo 5 – *Treno en Haikus* (partitura, versión final)

Anexo 6 – *El sueño de Morfeo* (partitura, versión final)

Anexo 7 – *Socotroco* (textos)

Anexo 8 – *Socotroco* (partitura, versión final)

ÍNDICE

Introducción	8
1. ESPACIOS DE INTERVENCIÓN DEL INTÉRPRETE	
1.1. Algunas referencias a la indeterminación en la música	10
1.2. La música coral como espacio de intervención	11
1.3. La música coral como espacio de juego	13
2. CORTAZARIOLA	17
3. DOS CÁNONES ILUSORIOS	35
4. SOCOTROCO	44
CONCLUSIÓN	52
Bibliografía	55
Links	55

INTRODUCCIÓN

Un memorial es, genéricamente, un relato que registra un proceso y reflexiona sobre él. En el caso particular de un memorial de composición, el registro permite reconstruir el proceso compositivo desarrollado a partir de una premisa o problema específico, y acompañar el trayecto –siempre sinuoso– de transformación de esa premisa en música. Citando a Gabriel GUIMARÃES PENIDO, el memorial de composición se define como “... una narrativa autobiográfica histórico-reflexiva sobre las referencias musicales y extramusicales, los cuestionamientos, el contexto en el cual el sujeto está inserto y los procedimientos compositivos utilizados por el individuo en el proceso de creación musical durante un período de tiempo determinado.” Es entonces un relato sobre el pasado, visto desde el presente; en consecuencia, es un pasado móvil, cambiante, a medida que cambia el punto desde el cual es mirado; es un pasado en construcción.

En mi caso, esta mirada va aún más atrás. A lo largo de mi experiencia musical, me he desempeñado como docente, director de coros, compositor y arreglador coral, trabajando habitualmente con elencos no profesionales –entendido esto como elencos no remunerados, independientemente del grado de profesionalismo que alcancen, que eventualmente puede llegar a ser muy alto–. Durante más de treinta años, ya sea en la dirección del Coro Upsala, como en la dirección de los coros Republicano (coro de funcionarios y ex funcionarios del Banco de la República Oriental del Uruguay) y Notas del Tesoro (coro de funcionarios y ex funcionarios del Banco Central del Uruguay), o bien a cargo de otros proyectos corales amateurs, como el coro Frullato de Sol (coro de adultos de la Unidad Centro de la Asociación Cristiana de Jóvenes), siempre exploré los aspectos del aprendizaje musical que resultaban más complejos de asimilar por parte de los intérpretes, y también aquellos a los que se producía un acercamiento intuitivo. De algún modo, este proceso fue guiando mi propio desarrollo como compositor y arreglador de materiales específicos para estos grupos. Por un lapso similar, el trabajo con diversos conjuntos de carnaval me reveló aspectos particulares del mismo proceso, con artistas de extracción popular y formación heterogénea. En particular, la labor durante los últimos cuatro años como director musical de la comparsa Valores de Ansina¹, me permitió el

¹ Las comparsas de negros y lubolos, denominadas oficialmente “Sociedades de negros y lubolos”, constituyen una de las categorías del carnaval uruguayo, y son una forma principal de expresión de la comunidad afrouruguayana, a través de la cultura del candombe. Valores de Ansina fue creada en 2014, año en que se incorporó a los desfiles de llamadas que se realizan anualmente en Montevideo, y desde 2019 participa en el Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas bajo la denominación “Valores”, ya que la referencia al barrio

acercamiento a las formas de comprensión polirrítmica asociada a los géneros de raíz afro, que aplico específicamente en una de las piezas que integran este memorial, Socotroco.

Tanto en el caso de los coros amateurs, como de los conjuntos de carnaval, se trata de elencos con saberes y habilidades alcanzadas principalmente a través de mecanismos no formales de transmisión del conocimiento, adquiridos en la performance. En particular, la experiencia del canto coral amateur admite la más amplia participación y su práctica requiere el desarrollo de una fina sensibilidad y conciencia del otro; es una práctica que se realiza sólo con el otro, sincronizando la voz, pero también el movimiento, la intención, la respiración, el ritmo cardíaco. Contiene una complejidad intrínseca asociada a la comunicación en la performance. En ese contexto, entendí relevante explorar esos espacios de comunicación y toma de decisiones que opera en lo interpretativo, y llevarlo al rol compositivo, generando músicas que contengan espacios de intervención del coreuta amateur, y desarrollando estrategias y marcos que habiliten y promuevan esa participación, sin que ello implicara resignar vuelo expresivo, al mismo tiempo que procuro utilizar un lenguaje que dialogue con las estéticas de hoy. Las siguientes páginas describen ese proceso e invitan a reflexionar al respecto.

Ansina (uno de los barrios tradicionales de la comunidad en Montevideo) no podía incluirse, dado que ya había sido utilizada por una comparsa anterior (Sinfonía de Ansina).

1. ESPACIOS DE INTERVENCIÓN DEL INTÉRPRETE

1.1 Algunas referencias a la indeterminación en la música

Diversas manifestaciones musicales registran mecanismos de creación en la interpretación, en distintas épocas y regiones. Las prácticas improvisatorias o la autorregulación en la performance aparecen de distinta manera a lo largo de la historia: el bajo continuo en el barroco, las improvisaciones a cargo de los solistas en las *cadenzas* del concierto clásico, los cantos de llamada y respuesta afroamericanos, las payadas del Río de la Plata o las rondas de rumba del Caribe, las cadencias y las variaciones en el período clásico, son algunos ejemplos de ello. El repertorio musical de los siglos XX y XXI abunda en ejemplos que relativizan los roles fijos de compositor, intérprete y oyente. CAGE (2016, p. 202) plantea que estas distinciones de carácter “renacentista” ya no se respetan, destacando la existencia de piezas indeterminadas (o con distintos grados de indeterminación de algunos parámetros), en las que los intérpretes tienen la oportunidad de tomar decisiones dentro de un campo de posibilidades, y lo asocia a la evolución en las formas de la estructura social. Fabrice Lengronne reflexiona acerca de este tópico en su texto “Notación e indeterminación”²:

“La indeterminación involucra distintas motivaciones como la relativización del papel del compositor o la asociación participativa del intérprete, la desaparición del carácter fijo y la introducción de variabilidad en la obra, la introducción de la dimensión de juego en la ejecución musical o el recorrido del camino de la improvisación a la composición. (...) La indeterminación aplicada al proceso composicional consiste en dejar a cargo de los intérpretes de la pieza musical la decisión de algún elemento de la composición: con una preparación previa a la ejecución o en la espontaneidad de la misma, el intérprete o el director del conjunto de intérpretes deberá elegir, entre opciones predefinidas o libremente, qué o cómo tocar. (...) La indeterminación de elementos de la composición genera una variabilidad en la percepción de la obra musical: diversas ejecuciones de una misma obra conducen a diferentes resultados sonoros, claramente relacionables entre sí, o no identificables auditivamente. El resultado sonoro puntual, para el oyente, será totalmente determinado, pero no se repetirá de la misma manera entre varias audiciones de la misma composición.” (LENGRONNE, 2017)

² LENGRONNE, Fabrice. Notación e indeterminación (2017). Disponible en: [https://anarchipel.net/documents/Lengronne Notacion musical - Indeterminacion 1.5.pdf](https://anarchipel.net/documents/Lengronne%20Notacion%20musical%20-%20Indeterminacion%201.5.pdf)

1.2 La música coral como espacio de intervención

Una genealogía de la indeterminación, y del ejercicio democratizado del acto de crear, remite inevitablemente a John Cage. Para César AIRA, la obra de Cage es “una mina inagotable de procedimientos”, entendiendo al procedimiento como un sustituto de la obra artística: la obra es el procedimiento, o bien es “un apéndice documental que sirva sólo para deducir el proceso del que salió.”³

La pieza de Cage *Four*² para coro mixto a cuatro voces, está completamente determinada en términos de altura, instrumentación y duración, pero brinda al intérprete la posibilidad de elegir las duraciones de cada sonido, dentro de un rango específico; en esta obra, Cage construye un espacio temporal en el que los integrantes de cada una de las cuerdas del coro divididos en dos o más grupos cantan una altura, definiendo “ventanas” para el comienzo del sonido asignado, y para el final de éste. El diseño de la obra prevé espacios de superposición de ambas ventanas, en el que es posible empezar y terminar el sonido involucrado, habilitando la posibilidad de múltiples duraciones, incluso brevísimas.⁴ Una cuidadosa elaboración de las ventanas asegura un contexto sonoro que constituye la identidad de la obra, independientemente del fuerte componente indeterminado que será definido en última instancia por los intérpretes. Como señala Hünemann (citado por ANDERSEN⁵), “el azar, como la multiplicidad, no ocurre simplemente; solo puede existir dentro de un sistema, un orden circundante que siempre es producido por el compositor.” Y agrega Andersen: “Aunque cada actuación de *Four*² comprende docenas de determinaciones individuales, cada punto de decisión está contextualizado axiomáticamente por la composición.” La partitura contiene únicamente particellas para cada una de las cuerdas, en las que constan las notas a ejecutar y el rango temporal para el inicio y el fin de ésta, como se observa en la figura 1 (particella de la cuerda de sopranos).

³ César AIRA, La nueva escritura. Boletín Nº 8 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Universidad Nacional de Rosario, Rosario, octubre de 2000

⁴ Este procedimiento de “corchetes temporales” (*time brackets*) fue utilizado por Cage en las distintas Number Pieces, un conjunto de obras en las que el título indica el número de intérpretes (o, como en este caso, de grupos de intérpretes: las cuatro cuerdas del coro mixto). Así, One es una obra para piano solo, Two está escrita para dúo de piano y flauta, etc. En este caso, el número 2 simplemente indica que se trata de la segunda composición denominada “Four”.

⁵ “What can they have to do with one another?": Approaches to Analysis and Performance in John Cage's *Four*², Drake ANDERSEN. En *MTO – a journal of the Society for Music Theory*, disponible en: <https://mtosmt.org/issues/mto.17.23.4/mto.17.23.4.andersen.php>

FOUR²

SOPRANOS John Cage

0'00" ↔ 1'00" 0'40" ↔ 1'40"

mf

e

1'10" ↔ 2'40" 2'10" ↔ 3'40"

mf

g

4'55" ↔ 6'10" 5'50" ↔ 7'00"

f

g

Fig. 1: Parte de sopranos de *Four²*

La obra presenta una sonoridad mayormente estática, que evoluciona y se transforma lentamente a través de los bloques melódicos asignados a cada cuerda, los que a su vez están diseminados en las micro intervenciones de cada cantante; esto genera la sensación de un organismo “vivo”, que ofrece diferentes perspectivas frente a nuestros ojos a medida que transcurre. Desde el punto de vista estrictamente musical, tal vez este ejemplo represente la referencia más presente en los trabajos que componen este conjunto de obras: por el concepto subyacente, por el orgánico utilizado, por la simpleza y la contundencia del planteo compositivo, por la consistencia del conjunto y por la sencillez de su ejecución, que contrasta con la fascinación de la música que produce. En las piezas que integran el presente memorial, procuro de algún modo evocar esa sensación de aparente contradicción entre una música relativamente estable y una textura granulosa construida a partir de las decisiones individuales.

1.3 La música coral como espacio de juego

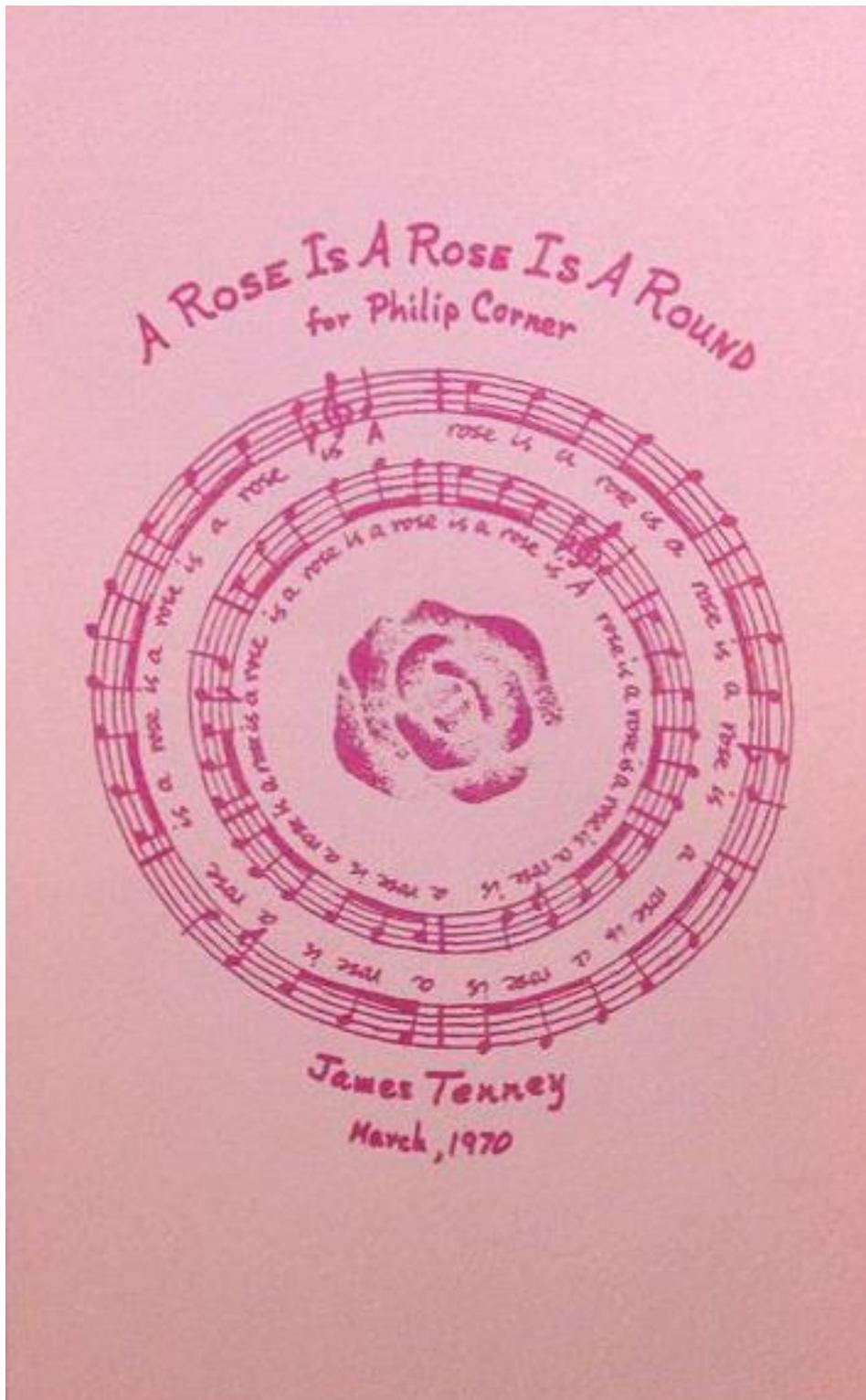


Fig. 2: Partitura de "A Rose Is A Rose Is A Round"

En esa misma línea puede ubicarse la pieza “*A Rose Is a Rose is a Round*” de James Tenney (1970), una de sus “Postal Pieces”, consistente en un canon (una “ronda”) a dos voces cuya melodía se repite, pero provocando cambios de fase a nivel del texto (*A Rose Is / Is A Rose / Rose Is A*), generando así variedad de simultaneidades verticales (Fig. 2). En este caso, la verticalidad no sólo implica la superposición de alturas por la repetición en fase de una línea melódica, sino además el juego con la superposición del texto (este sí, fuera de fase) en sus tres variantes de organización del material, lo que produce una suerte de canon cambiante, más allá del juego estrictamente melódico.

En ese contexto, y como una deriva casi natural de mi experiencia musical, surgió el interés por generar una música que permitiera espacios de intervención del intérprete coral en la composición, con relevancia en el resultado sonoro, a través de la generación de mecanismos que puedan ser ejercidos por coreutas aficionados en el campo del canto colectivo. Citando a César AIRA (ob. cit.), es “un intento de recuperar el gesto del aficionado en un nivel más alto de síntesis histórica. Es decir, hacer pie en un campo ya autónomo y validado socialmente, e inventar en él nuevas prácticas que devuelvan al arte la facilidad de factura que tuvo en sus orígenes.” La intención de este proyecto compositivo es explorar mecanismos de participación compositiva desde la performance coral no profesionalizada, procurando que esa intervención resulte significativa en el resultado final, es decir, que produzca cambios que sean perceptibles en forma clara para el oyente, pero a la vez sean manejables de un modo consciente por parte del intérprete.

Para la implementación efectiva de ese concepto, se hace necesario reflexionar acerca de cuáles son los parámetros sobre los que el intérprete puede operar en un entorno de control, y que a su vez tengan un efecto musical perceptible y relevante. Ello requiere:

- Reglas simples de comprender y realizar.
- Conceptos robustos y manejables: sincronía, imitación, acción – inacción, asociados a las reglas definidas.
- Repertorio acotado de decisiones, con efectos previsibles.
- Contexto que facilite las decisiones.
- Obtención y dominio de las herramientas necesarias para su ejecución.

Las reglas aplicadas en cada una de las obras, si bien difieren lógicamente en su diseño (ya que se trata de obras diferentes), coinciden en dos aspectos: la especificación del espacio de acción creativa (qué es lo fijo, qué es lo variable; qué está determinado y qué está

indeterminado), y la especificación de cómo opera la correspondiente variación. En “Cortazariola” y “Socotroco”, como se verá, estos conceptos pueden aplicar tanto a secciones enteras (ya que el diseño de las piezas alterna fragmentos lineales con otros de duración y estructura variable) como a algunos parámetros dentro de estas secciones con posibilidad de variación. En “Treno en Haikus” y “El sueño de Morfeo”, en tanto se trata de cánones con una evolución determinada, la variabilidad aplica a parámetros específicos de la ejecución, que se aplican a toda la pieza.

A modo de ejemplo, en “El sueño...” la regla consiste en utilizar un único par de clases de altura para diseñar una línea melódica definida rítmicamente (para la primera estrofa, el par lo constituyen las clases de altura *la* y *mi*). En cambio, en “Socotroco” la regla principal en las secciones variables consiste en sincronizar en base a un pulso, diferentes motivos disponibles para el intérprete, generando distintas posibilidades de resultante rítmica. El repertorio de posibilidades en cada caso, se presenta limitado: en “Socotroco” es posible elegir entre los motivos rítmicos disponibles, pero sólo entre éstos; en “Cortazariola”, es posible organizar algunos parámetros de la articulación (la velocidad, la duración de las sílabas), pero no las alturas. En los cánones las alturas no están determinadas completamente, pero sí fuertemente acotadas: un par de clases de altura que determina una interválica específica, y que cambia en cada estrofa, en “El sueño...”; una misma escala pentatónica, que se transporta un intervalo fijo en cada estrofa, en “Treno...”.

En cada caso, se utilizan conceptos claros y perceptibles para el intérprete, que le permitan controlar su intervención. En “El sueño...” y en “Treno...”, opera un principio de **sincronía** entre las líneas (a nivel de todo el coro en el primer caso, a nivel de cada par de intérpretes en el segundo). En el caso de “Socotroco” y “Cortazariola”, el concepto principal consiste en el principio de **acción - inacción**, es decir, la posibilidad de intervenir o de no hacerlo, afectando el total sonoro.

Para facilitar la intervención, en cada caso se introducen elementos que colaboran con la acción del intérprete. Por ejemplo, los momentos de sincronización entre las distintas cuerdas (o algunas de ellas) en “El sueño...”, la relación entre los sucesivos pares de clases de altura en la misma obra, la ejecución continua de los motivos “base” o clave en las secciones variables de “Socotroco” o el orden de entrada de las distintas voces en algunos casilleros de “Cortazariola”, construyen un contexto que auxilia al intérprete a desarrollar su discurso en un marco particular. Estos y otros ejemplos se explican con más detalle en las siguientes páginas.

El proceso de ensayo implica el entrenamiento de algunas herramientas específicas, que también resultarán útiles al momento de organizar la acción creativa. En el caso de “Cortazariola”, es necesaria la asimilación de la sonoridad y las interválicas derivadas de la escala de tonos, cuyo especial diseño, con un único intervalo entre notas adyacentes, no permite identificar un punto de inicio y/o fin. Una vez que se adquiere el dominio de esta escala particular y de su sonoridad, es posible concentrar la ejecución en los parámetros variables sobre los cuales puede operar el intérprete. En todos los casos, y como un elemento principal de la ejecución colectiva, es necesario el entrenamiento de la consciencia del otro, es decir, poder estar consciente de la sonoridad general, a nivel de todo el grupo y de la cuerda (acaso, un componente central en cualquier interpretación coral).

A su vez, todo ello debe suceder en un **marco compositivo que se sostenga en todas las posibilidades de decisión**. A continuación, se detallan algunas de las estrategias desplegadas en las obras que conforman el presente memorial.

2. CORTAZARIOLA

Cortazariola es una obra originalmente pensada para un coro de cámara de dieciséis integrantes, y posteriormente adaptada a un orgánico de ocho cantantes, y su texto es una reescritura del poema que abre *Noticias del mes de mayo*, sección central del libro-almanaque *Último round* de Julio Cortázar. La idea de dotar a la obra de un cierto margen ajeno a la decisión del creador, remite a la tendencia de este escritor de generar obras abiertas, libradas a la eventual aplicación de criterios lúdicos. Cortázar postuló al juego como un espacio “fuera del tiempo” en el que es posible la “invención combinatoria”, la creación de formas nuevas; y a partir de este principio, propone distintas formas de organización del material en obras como *Rayuela* (que cita un juego ya desde su título), *La vuelta al día en 80 mundos*, *62/Modelo para armar* y *Último round*. Estos textos admiten la alteración del orden del material, rompiendo el criterio central de ordenamiento sucesivo de la escritura y participando al lector en la construcción final de la obra, abriendo distintas posibilidades de lectura. El recurso es llevado a la radicalidad en la edición original de *Último round*, cuyas páginas estaban seccionadas horizontalmente, generando una “planta alta” y una “planta baja” independientes que el lector podía combinar libremente.⁶ Cortázar invita al lector a jugar como una forma de desafiar a la solemnidad, pero lo propone seriamente, como un compromiso y como un ejercicio de libertad.⁷

El poema original, en el que Cortázar expresa su fascinación ante los sucesos de mayo del '68 en París, es un *collage* dentro de otro *collage*. Es, en palabras de Izara BATRES, “*el texto centro del mandala*”, el que representa el punto de fuga al laberinto-almanaque, “*el más importante de Último round*” (BATRES, op. cit.). Las palabras de Cortázar levantan vuelo, giran sobre sí, se elevan y se precipitan, representando “*la lucha de un puñado de pájaros contra la Gran Costumbre*”. Si *Último round* es un ejemplo (tal vez el más acabado) de los objetos lúdicos inclasificables en que se convirtieron los libros de Julio Cortázar, “*Noticias...*” es acaso su manifestación más enfática. La fascinación del autor con los sucesos del París de 1968 se revela en una prosa juguetona pero nunca liviana, que proclama la libertad y la irreverencia como una postura necesaria e inevitable.

⁶ La idea fue novedosa pero difícil de implementar, cara y poco práctica. Un juego, para ser atractivo, se tiene que *poder jugar*. Como cuenta Izara BATRES, la segunda edición elimina el guillotinado y separa los “pisos” originales en dos tomos, en los que la movilidad está presente en la disposición transversal de algunos textos, y la alternancia entre horizontalidad y verticalidad. Más práctico, más barato, más efectivo. También, más aburrido.

⁷ “*En todo caso ya verás que este libro será agredido por la Seriedad y la Profundidad y la Responsabilidad, todas esas gordas que se tiran a los ojos con las agujas de tejer.*” (Julio Cortázar, aludiendo a “Último round”, entrevistado por Arnaldo Orfila, revista Panorama, 2.12.1969)

El texto que abre el poema señala la imposibilidad de reflejar fielmente ese entusiasmo con los escasos medios que otorga la palabra escrita (“si una vez más aquí hay palabras tinta papel el Libro sacrosanto / es por falta de medios / para escribir entre las nubes / para gritar entre los vientos (...) medios audiovisuales para el amor del hombre”).

A continuación, se incluye el texto completo de la sección elegida del poema, a partir del cual construí el texto de la obra musical compuesta:

Ahora estas noticias
 Este collage de recuerdos.
 Igual que lo que cuentan
 Son obra anónima. La lucha
 de un puñado de pájaros contra la Gran Costumbre.
 Manos livianas las trazaron
 Con la tiza que inventa la poesía en la calle,
 Con el color que asalta los grises anfiteatros.
 Aquí prosigue la tarea
 De escribir en los muros de la Tierra:

EL SUEÑO ES REALIDAD. EXAGERAR ES YA UN COMIENZO DE INVENCION
 (Inscripción en la Facultad de Letras de París, mayo de 1968)

Como esto durará tan sólo un día,
 Como esto durará tan sólo un tiempo o dos,
 Como esto o lo demás se acaba, le guste o no al Estado
 o al individuo (ese pequeño Estado) esto se acaba porque
 ya está naciendo el tiempo abierto el tiempo esponja

(Ya está naciendo: hipótesis de trabajo.
 Sí está naciendo con la Revolución. Pero
 ésta no ha cesado todavía de nacer; para
 ayudarla a existir e inaugurar lo abierto,
 la edad porosa, estas noticias y todo mayo
 del 68, la juventud entera contra la Gran Polilla)

y así como esto durará tan sólo un día o dos
 para ceder su sitio a nuevos juegos

*(STOP THE PRESS: La Gioconda expiró anoche
 a las 20.25, víctima de una indigestión de
 contemplaciones prefabricadas. Se prevé una baja
 en las acciones de American Express, Cook y Exprinter)*

por esto y otras cosas
 sí una vez más aquí hay palabras tinta papel el Libro sacrosanto

*(Número de catálogo en la Biblioteca del Congreso...
 Queda hecho el depósito que marca la ley...
 Se imprimieron xxx ejemplares en papel japonés)*

es por falta de medios
 para escribir entre las nubes
 para gritar entre los vientos
 oh trigo dispersándose, agua de lluvia en una cara de mujer,
 televisión de signos como panes y peces
 medios audiovisuales para el amor del hombre.

A partir de esa poesía, para la pieza musical elaboré el siguiente texto:

He aquí
 la lucha
 de un puñado de pájaros contra la Gran Costumbre.
 Como esto durará tan sólo un día
 como esto durará tan sólo un tiempo o dos
 para ceder su sitio a nuevos juegos
 por eso y otras cosas
 si una vez más aquí hay palabras
 es por falta de medios
 para escribir entre las nubes
 para gritar entre los vientos.

El texto final fue definido a partir de la identificación de dos conceptos centrales en el poema:

- La libertad y la rebeldía abriéndose paso frente a los dictados de la sociedad: “la lucha de un puñado de pájaros contra la Gran Costumbre”; “la juventud entera contra la Gran Polilla”.
- La poesía (acaso, la escritura) como una forma imperfecta de reflejar ese relámpago vital, y como un mecanismo de superar su fugacidad: “Como esto durará tan sólo un día o dos”; “Si una vez más aquí hay palabras tinta papel el Libro sacrosanto / es por falta de medios / para escribir entre las nubes / para gritar entre los vientos (...)”.

Decidí excluir algunas referencias explícitas a la escritura: “Manos livianas las trazaron / con la tiza que inventa la poesía en la calle”; “Aquí prosigue la tarea / De escribir en los muros de la tierra”; “tinta papel el Libro sacrosanto”, manteniendo en cambio aquellos versos e imágenes que sostienen las ideas principales detalladas, y que podían ser evocados a través de imágenes sonoras: el vuelo de los pájaros, escribir entre las nubes, gritar entre los vientos, la duración breve (“tan solo un tiempo o dos”), la mención “a nuevos juegos”.

Cabe señalar que inicialmente, *cortazariola* era otra obra. Se aplicaba la escala hexatónica por la vía de cluster internos en cada cuerda: cuatro cantantes en cada una de las cuatro cuerdas del coro (soprano, contralto, tenor y bajo), cada uno con una altura asignada a distancia de tono. El juego preveía la posibilidad de que las distancias se recorrieran ascendentemente o descendentemente a partir de una altura central, del 0 al -3 y del 0 al 3, completando el rango de octava. A vía de ejemplo, la cuerda de tenores podía tener asignadas las alturas do#4 (0), si3 (-1), la3 (-2) y sol3 (-3), y ascendentemente re#4 o mi4 (1), fa4 (2) y sol4 (3). Mediante algún mecanismo, y teniendo en cuenta el rango registral de cada cuerda, la altura central (0) podía transformarse en un extremo (-3 o 3) y así abrir el registro a octava + tritono; en el caso de la cuerda de tenores, de do#3 a sol4. Este juego tenía dos problemas, por lo menos:

- La multiplicación del procedimiento en las cuatro cuerdas daba como resultado una única sonoridad, el cluster de tonos enteros, ampliada en el registro. Las posibilidades de crear una evolución del material que genere interés resultaban escasas, y se asociaban únicamente a la administración de las cuerdas en el rango coral.
- El texto elegido es una vindicación del ejercicio de la libertad, y para su musicalización era necesario aflojar las reglas y admitir un mayor grado de variedad que permitiera acompañar a las palabras en su deriva poética; lograr, con la composición musical, que las palabras se desplegasen entre las nubes, hacerlas capaces de constituir “medios audiovisuales para el amor del hombre.”

Procuré entonces pasar de esa forma de organizar el material, casi burocrática, a espacio más amplio de posibilidades, manteniendo la escala hexatónica como único material interválico, tanto a nivel armónico como melódico. Las especiales características de este vocabulario, acotado únicamente al intervalo 2 o tono, permiten establecer un continuo escalístico sin punto de comienzo o de fin, excepto por las características registrales propias del instrumento.

Cortazariola está construida como un juego, en el que cada compás o grupo de compases entre barras de repetición funciona como un casillero. Dentro de éste, cada cantante tiene un micromotivo asignado con una altura o alturas fijas, siempre dentro de la escala de tonos enteros, entre sol2 (la nota más grave del bajo) y sol5 (la nota más aguda de la soprano). Este motivo se repite una cantidad indeterminada de veces, con articulación relativa (sonidos cortos y largos) y velocidad también indeterminada. Es posible no repetir, o repetir a intervalos temporales que impliquen espacios de silencio. La articulación final, la velocidad, la densidad, los espacios de acción e inacción, son definidos siempre por el jugador-intérprete. La distribución espacial en el compás-casillero indica el **orden de entrada** a éste, pero una vez que se entró, el intérprete decide cuánto y cuándo intervenir, sin que tenga que respetar el orden de ingreso. El juego durará tanto como lo quiera el primer jugador en dar comienzo al casillero siguiente, definiendo con su entrada la finalización del juego correspondiente al casillero que acaba de abandonar, y consecuentemente también el pasaje de los demás jugadores al nuevo casillero, en el orden determinado por la partitura. Ocasionalmente hay pequeños fragmentos fijos, que se cantan en forma lineal y que se articulan con los versos-juego, generando una estructura de alternancia.

En resumen, una vez dentro del compás-casillero, el jugador-intérprete elige:

- el número de repeticiones;
- la velocidad de cada una de esas repeticiones;
- la articulación (cuán corto es el sonido corto, cuán largo es el sonido largo);
- los espacios de acción y de no-acción.

Estas elecciones determinan la densidad textural y eventualmente la armonía vertical del fragmento, y su evolución en el tiempo. Además, la elección del momento de salida del jugador que dará inicio al casillero siguiente determina la duración absoluta del fragmento.

En la figura 3 que aparece a continuación es posible observar el orden de entrada de los distintos cantantes en el casillero-compás 19, señalado con los números 1 (bajo y contralto 1, en sol 2 y sol 3 respectivamente), 2 (soprano 1 y tenor 2, en do# 4 y 3 respectivamente) y 3 (soprano 2 en la 3, contralto 2 en fa 3, tenor 1 en re# 3 y barítono en si 2). Asimismo, en el compás-casillero 20 es posible identificar a la contralto 1 como la jugadora que finaliza el juego del casillero 19, marcando con su entrada (una 8ª más alta que su intervención en el casillero anterior) el inicio del juego siguiente.

A su vez, en la figura 4 se aprecia una sección fija (compases 8 a 10), que se interpreta linealmente sin repeticiones. En estos casos, el fraseo y la duración de los motivos pueden ser coordinadas por los intérpretes en la propia performance, o bien señaladas por un director, como en el caso de las performances registradas (ver vínculos en Bibliografía).

Fig. 3: Compases-casilleros 19 y 20

19 *accel. y cresc. en cada repetición*

S1 **2** *mf* pa-ra ce-der su si-tio a nue-vos jue-gos

S2 **3** *mf* pa-ra ce-der su si-tio

C1 **1** *mf* pa-ra ce-der su si-tio a nue-vos jue-gos

C2 **3** *mf* pa-ra ce-der su si-tio

T1 **3** *mf* pa-ra ce-der su si-tio a nue-vos jue-gos

T2 **2** *mf* pa-ra ce-der su si-tio

Bar **3** *mf* pa-ra ce-der su si-tio

B **1** *mf* pa-ra ce-der su si-tio a nue-vos jue-gos

Fig. 4: Compases 8 a 10

la lu - cha de un pu - ña - do de pá - ja - ros con - tra la Gran Cos - tum - bre.

la lu - cha de un pu - ña - do de pá - ja - ros con - tra la Gran

Pero, como se mencionó al principio, el juego me tenía preparada otra sorpresa: la emergencia sanitaria desatada en marzo de 2020 impidió concretar la formación de un grupo coral de dieciséis personas. La obra debió ajustarse a un orgánico más pequeño con mayores posibilidades de reunión, por lo cual decidí reescribirla para ocho voces mixtas. En las figuras 5 y 6 que aparecen a continuación se puede observar la diferencia en la verticalidad en la palabra “Gran”. En la propuesta inicial a 16 voces (figura 6, partitura manuscrita) se trata de un **cluster de tonos completo** entre el *reb 3* (nota del bajo 4) y el *do# 5* (nota de la soprano 1), incluyendo algunas alturas duplicadas, siempre a cargo de cantantes de distintas cuerdas (sol 3 a cargo de tenor 4 y bajo 1, *do# 4 / reb 4* a cargo de tenor 1 y contralto 4, sol 4 a cargo de contralto 1 y soprano 4). Las trece alturas reales contenidas en la escala de tonos en el rango *Reb 3 - Do # 5*, más las tres alturas duplicadas, completan las notas asignadas a los dieciséis cantantes. En cambio, en la versión definitiva a 8 voces (figura 5), el acorde abarca el mismo rango pero incluyendo espacios de tono y de doble tono, quedando cinco de las trece alturas que integran la escala sin ejecutar: *la 4*, *fa 4*, *do# 4*, *sol 3* y *mi b 3*.

Fig. 5: partitura de *cortazariola*, a 8 voces (frag.).

cortazariola 3

cresc. en cada repetición *cresc. en cada repetición*

S1 *cresc. en cada repetición* *cresc. en cada repetición*
de pá - ja - roe de, un pu-ña - do de pá - ja - roe

S2
de pá - ja - roe de, un pu-ña - do de pá - ja - roe

C1
de pá - ja - roe de, un pu-ña - do de pá - ja - roe

C2
de pá - ja - roe de, un pu-ña - do de pá - ja - roe

T1
de pá - ja - roe de, un pu-ña - do de pá - ja - roe

T2
de pá - ja - roe de, un pu-ña - do de pá - ja - roe

Bar
de pá - ja - roe de, un pu-ña - do de pá - ja - roe

B
de pá - ja - roe de, un pu-ña - do de pá - ja - roe

S1 *tranquilo*
la lu - cha de, un pu - ña - do de pá - ja - roe con - tra la Gran

S2
con - tra la Gran

C1
con - tra la Gran

C2 *pp*
con - tra la Gran Coo - tum - bre.

T1 *pp*
con - tra la Gran Coo - tum - bre.

T2
con - tra la Gran

Bar
con - tra la Gran

B
la lu - cha de, un pu - ña - do de pá - ja - roe con - tra la Gran

Fig. 6: partitura de cortazariola a 16 voces (frag.)

cortazariola

crede. en code repetición

(2)

1 *S* de un puñado de pá-jar-os contra la Gran *ff*

2 de un puñado de pá-jar-os contra la Gran *ff*

3 de un puñado de pá-jar-os contra la Gran *ff*

4 de un puñado de pá-jar-os la lu-cha de un puñado de pá-jar-os contra la Gran *ff*

1 de un puñado de pá-jar-os contra la Gran *ff*

2 de un puñado de pá-jar-os la lu-cha de un puñado de pá-jar-os contra la Gran *ff*

3 de un puñado de pá-jar-os contra la Gran Costumbre *ff pp*

4 de un puñado de pá-jar-os contra la Gran Costumbre *ff pp*

1 de un puñado de pá-jar-os contra la Gran Costumbre *ff pp*

2 de un puñado de pá-jar-os contra la Gran Costumbre *ff pp*

3 de un puñado de pá-jar-os la lu-cha de un puñado de pá-jar-os contra la Gran *ff*

4 de un puñado de pá-jar-os contra la Gran *ff*

1 de un puñado de pá-jar-os la lu-cha de un puñado de pá-jar-os contra la Gran *ff*

2 de un puñado de pá-jar-os contra la Gran *ff*

3 de un puñado de pá-jar-os contra la Gran *ff*

4 de un puñado de pá-jar-os contra la Gran *ff*

El criterio constructivo se mantuvo, y la reducción del grupo permitió un mayor “espacio libre” en el registro, con lo que aquello que al principio podía verse como una limitación terminó siendo una oportunidad de variación. En Anexo pueden verse los sucesivos “mapas de composición”, de los que se extraen los cambios producidos en la obra.

La participación en el juego está facilitada a partir de pequeñas estrategias que permiten a los jugadores-intérpretes “tomar” la o las notas que correspondan en cada caso. En ese sentido, los tres mecanismos más utilizados por su carácter intuitivo, son los siguientes:

- Mecanismo 1 (**m1**): la imitación de una nota anterior (en unísono real u octavado);
- Mecanismo 2 (**m2**): la continuación escalística, ascendente o descendente, por grado conjunto (siempre a distancia de tono);
- Mecanismo 3 (**m3**): el mantenimiento de la nota desde el compás-casillero precedente.

Los dos primeros requieren adoptar una acción a partir de un dato externo, dado por otro jugador-intérprete, ya sea una altura a reproducir o una serie a continuar, lo que refuerza la interacción y la consciencia de la actividad grupal en la performance.

En la figura 7 se expone un ejemplo de aplicación de los tres mecanismos descriptos. El tenor 1 mantiene la nota del compás-casillero anterior (mecanismo **m3**), al igual que la contralto 2, que también podría tomar la nota del tenor 1 (mecanismo **m1**). Tenor 2, bajo, contralto 1 y soprano 1 continúan la escala por grado conjunto, en sentido descendente las voces masculinas y en sentido ascendente las voces femeninas (mecanismo **m2**). Finalmente, soprano 2 y barítono pueden utilizar cualquiera de los tres mecanismos: mantener su nota del compás anterior, tomarla de la voz precedente o bien continuar la sucesión en escala.

Fig. 7: ejemplo de aplicación de los tres mecanismos descritos (m1, m2 y m3) en el compás-casillero 5.

2 cortazariola

Un poco más movido

mf

S1 He a - qui la lu - cha

S2 He a - qui la lu - cha

C1 *mf* He a - qui la lu - cha

C2 *mf* He a - qui la lu - cha

T1 *mf* He a - qui la lu - cha

T2 *mf* He a - qui la lu - cha

Bar *mf* He a - qui la lu - cha

B *mf* He a - qui la lu - cha

5

S1 *p* m2 la lu - cha de un pu - ña - do

S2 *p* m1 / m2 / m3 la lu - cha de un pu - ña - do

C1 *p* m2 la lu - cha de un pu - ña - do

C2 *p* m3 / m1 la lu - cha de un pu - ña - do

T1 *p* m3 la lu - cha de un pu - ña - do

T2 *p* m2 la lu - cha de un pu - ña - do

Bar *p* m1 / m2 / m3 la lu - cha de un pu - ña - do

B *p* m2 la lu - cha de un pu - ña - do

En algunas ocasiones, se utiliza exclusivamente **uno** de los mecanismos descriptos. En la figura 8 se aprecia el unísono real entre las distintas voces en el compás inicial; en la figura 9 se observa el compás-casillero 20 en el que se “toma” la nota de la cuerda precedente, pero en este caso mediante unísono octavado en el registro (sol 2, 3, 4 y 5). En ambos casos se aplica el mecanismo **m1** (tomar la nota de la voz precedente, ya se trate de la altura idéntica o la clase de altura).

Fig. 8: compás-casillero 1

Lento y misterioso

ppp

Soprano 1 He a - qui

Soprano 2 He a - qui

Contralto 1 He a - qui

Contralto 2 He a - qui

Tenor 1 He a - qui

Tenor 2 He a - qui

Baritono He a - qui la lu - cha.

Bajo He a - qui

Fig. 9: compás-casillero 20.

subito **p**

gri - tar pa - ra gri - tar

gri - tar pa - ra gri - tar

gri - tar pa - ra gri - tar

tar gri - tar pa - ra gri - tar

- tar pa - ra gri - tar

tar gri - tar pa - ra gri - tar

gri - tar pa - ra gri - tar

gri - tar pa - ra gri - tar

En la figura 10 se observa la escala de tonos construida en el compás-casillero 16 (mecanismo **m2**, que consiste en continuar la sucesión escalística siempre a distancia de tono), mientras que la figura 11 ejemplifica la aplicación del mecanismo **m3**, que consiste en mantener la altura de un compás a otro (en este caso, en los compases-casilleros 6 y 7).

Fig. 10: compás-casillero 16

Rítmico, siempre stacc.

o dos,
o dos,

Fig. 11: compases-casilleros 6 y 7

cresc. en cada repetición *cresc. en cada repetición*

S 1 de pá - ja - ros de un pu - ña - do de pá - ja - ros
S 2 de pá - ja - ros de un pu - ña - do de pá - ja - ros
C 1 de pá - ja - ros de un pu - ña - do de pá - ja - ros
C 2 de pá - ja - ros de un pu - ña - do de pá - ja - ros
T 1 de pá - ja - ros de un pu - ña - do de pá - ja - ros
T 2 de pá - ja - ros de un pu - ña - do de pá - ja - ros
Bar de pá - ja - ros de un pu - ña - do de pá - ja - ros
B de pá - ja - ros de un pu - ña - do de pá - ja - ros

En el fragmento que va desde el compás-casillero 16 al 18, se produce un descenso paulatino en el registro (v. figura 12), generándose tres clusters diatónicos de una 9ª de rango: fa3- sol4 en el compás 16, reb3-mib4 en el compás 17, y la2-si3 en el compás 18.

Fig. 12: compases-casilleros 16 a 18

Ritmico, siempre stacc.

The musical score consists of eight staves, labeled S1, S2, C1, C2, T1, T2, Bar, and B from top to bottom. Each staff contains a melodic line with notes and rests. The notes are marked with a piano (*pp*) dynamic and a staccato articulation. The lyrics "o dos," are written below the notes. The score is divided into three measures, corresponding to compases 16, 17, and 18. The notes in each measure represent the clusters mentioned in the text: fa3-sol4 in measure 16, reb3-mib4 in measure 17, and la2-si3 in measure 18. The staves S1 and S2 are in soprano clef, C1 and C2 in alto clef, T1 and T2 in tenor clef, and Bar and B in bass clef. The score is marked with a double bar line and repeat signs at the end of each measure.

Para auxiliar a los jugadores-cantantes en el proceso de tomar la nueva nota, cada jugador realiza un desplazamiento espacial hasta la posición del cantante que le “pasará” esa nueva nota:

- Movimiento 1: las sopranos van hacia los tenores, y toman sus notas (reales), señalado en la figura 13 con color rojo.
- Movimiento 2: los tenores van hacia las contraltos y toman sus notas (octavadas), señalado con color azul; se completa la escala del c. 17, de reb3 (tenor 2) a mib4 (contralto 1).
- Movimiento 3: las contraltos van hacia bajo y barítono, y toman sus notas (reales), señalado con color púrpura.
- Movimiento 4: bajo y barítono van hacia las sopranos, toman sus notas (octavadas) y ocupan el espacio adyacente, señalado con color verde; se completa la escala del c. 18, de la2 (bajo) a si3 (sop. 1) y el consecuente descenso en el registro.

Fig. 13: descripción gráfica del proceso de toma de nueva nota.

The figure shows a musical score for four voices: Soprano, Contralto, Tenor, and Bajo. The score is divided into three measures: 16, 17, and 18. Colored lines connect notes between staves, illustrating the process of taking a new note. The lines are: a red line from Soprano 17 to Contralto 16; a blue line from Contralto 16 to Tenor 16; a green line from Soprano 17 to Bajo 18; and a purple line from Tenor 16 to Bajo 17.

La figura 14 muestra una posible disposición inicial del coro, correspondiente al compás-casillero 16 (de izquierda a derecha del espectador: bajo, barítono, contraltos 1 y 2, sopranos 2 y 1, tenores 2 y 1). Una vez aplicados los desplazamientos indicados precedentemente y señalados con las líneas de colores, se llega a la disposición expuesta en la figura 15, que muestra la posición de las distintas cuerdas una vez que se completó el proceso correspondiente al compás-casillero 18.

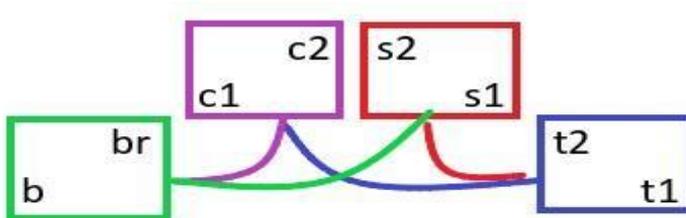


Fig. 14: desplazamientos por cuerda a partir de una posible disposición inicial.

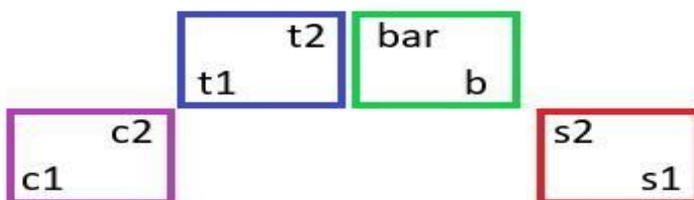


Fig. 15: disposición final luego de los desplazamientos.

En los distintos procesos de toma de notas, y a efectos de corregir posibles distorsiones de afinación, los cantantes pueden apoyarse mediante el uso de diapasón, pero sólo como mecanismo auxiliar a los ya descritos, para asegurar la consistencia interválica.

En cuanto al aspecto rítmico, la figuración relativa (corto – largo) asigna al jugador la posibilidad de definir la duración de cada sonido y la velocidad de cada micromotivo, incluyendo sus repeticiones. En la experiencia de montaje de la obra, se consignó que con el avance del proceso de ensayo los cantantes tienden a fijar un fraseo, que termina instalándose como una duración fija, pero siempre a partir de decisiones individuales o, de corresponder, a nivel de cuerda.⁸ Esto sucede en particular en el fragmento que va desde el compás 23 a 37 inclusive. Esta sección carece casi completamente de espacios de juego (casilleros entre barras de repetición), con excepción de los compases-casillero 27 y 30, y es completamente homofónica, incluso en las entradas por pares de cantantes en los dos compases señalados. No se requiere un director para señalar las entradas, que pueden realizarse a través de un mecanismo de comunicación grupal, pero sería una posibilidad.

Lo anterior puede sugerir un espacio de “no-acción” específico para el director, no ya para el cantante. Las únicas instancias de coordinación necesarias a nivel temporal son las entradas homófonas en el fragmento señalado, la duración de los espacios de silencio (compases 22 y 39), y la entrada al último compás (también homófono). Incluso estos aspectos pueden ser definidos a través de algún mecanismo de comunicación a nivel del grupo ejecutante, lo que permitiría prescindir completamente del rol de director; pero aun cuando se optara por mantenerlos a cargo de un participante externo al rol de intérprete, la intervención del director se limitaría específicamente a señalar los eventos detallados. Este aspecto abre al coro la posibilidad de trabajar en la interdependencia entre los intérpretes, y trabajar la independencia (o, acaso, también la interdependencia) entre el coro y el director.

Dentro de los aspectos de macroestructura definidos en la composición, está el rango de alturas e intervalos definido en cada caso, que establece no sólo un campo registral sino un grado de tensión, una tímbrica específica asociada al registro vocal de cada cuerda y una sonoridad asociada al registro coral global. El diseño de la estructura general de la obra incluye la utilización de las siguientes variantes:

⁸ Un dato relevante en este sentido es que las sucesivas interpretaciones de la obra en los distintos ensayos solían tener una duración relativamente estable, entre 10 y 12 minutos.

- Las diversas formas del unísono, desde el unísono real (cc. 1, 13, 33, 47), al unísono octavado (cc. 8, 20 en el registro agudo, 14, 31, 42 ampliado a todo el ámbito registral).
- El cluster diatónico (a distancia de tono) en el centro del registro, uniendo el registro agudo del bajo con el registro grave de la soprano. Al inicio se abre paulatinamente hasta un rango de dos octavas (cc. 4 a 9), cerrándose en los compases 11 y 12. El proceso inverso (de la doble 8ª hasta el unísono real mixto) se realiza del compás 43 al 47.
- El cluster diatónico en el ámbito medio-agudo de las cuerdas femeninas y en el ámbito medio-grave de las cuerdas masculinas (cc. 11-12 y 43).
- Intervalos de 3ª y sus extensiones en el registro (c. 10; cc. 23-37).
- Coro en el registro agudo de cada cuerda (cc. 20-21; cc. 37-42).
- Coro en el registro grave de cada cuerda (c. 15; proceso de los compases 16 a 18; c. 19; c. 23, involucrando sólo voces masculinas).
- Coro desplegado en todo el ámbito registral mixto, del grave en los bajos al agudo en la soprano (acotado en el compás 9, extendido en el compás 42).
- Combinación de voces iguales (cc. 15, 23, 24-26, 28, 32).
- Combinación de voces externas (cc. 8, 27, 32, en cierto modo 31) e internas (cc. 10, 13, 29-30, 33-34, 46-47).
- Alturas indeterminadas – voz susurrada (compases finales).

El uso de las distintas variantes está directamente asociado al texto y a las imágenes poéticas involucradas en cada caso. Algunas de éstas tienen carácter explícitamente sonoro, como la dinámica creciente hasta *ff* en el verso “para gritar” (cc. 40-42) o el uso del susurro final para la expresión “entre los vientos”, y otras involucran una relación más sugerente, como el *pp* en el registro agudo en el verso “para escribir entre las nubes” (cc. 37-38).

La estructura general, con un comienzo que se abre desde el unísono real, evoluciona hacia diversas escenas sonoras y concluye en un final que se desvanece nuevamente hacia el unísono (en la misma altura real en la que la obra comenzó) y finalmente hasta el susurro, determina el nivel expresivo de la obra, que es construido a nivel micro como una pieza de orfebrería a partir de las decisiones de los jugadores-intérpretes. En este nivel, la presencia del juego como elemento constructivo, y el ejercicio de la libertad en la performance interpretativa a través de las diferentes decisiones en manos de los cantantes, buscan vincularse con la lógica de la obra de Cortázar.

A nivel general, la obra procura sumergir al oyente en una travesía sonora que, si bien permanece conectada por la consistencia interválica, de algún modo evoque a través de las distintas sonoridades, las variaciones dinámicas y los recursos armónicos y registrales utilizados, la fuerza expresiva y la energía frondosa del poema que le dio origen.

El proceso de ensayos de *cortazariola* requirió, en su fase inicial, sustituir la idea de ejecución de una instrucción por la idea de jugar en base a reglas; esto es, tomar decisiones en un ámbito de posibilidades. Para ello, lo que hicimos con el grupo coral fue crear “escenas” con distintas decisiones predeterminadas: repetición continua de motivos, repetición discontinua (con muchos espacios de silencio), velocidad extremadamente alta o extremadamente baja, articulaciones exageradas (muy largo – muy corto). De este modo, cada cantante exploraba distintas posibilidades, y de algún modo iba paulatinamente construyendo su propio repertorio de opciones, que podía ser tan amplio como el que admite la obra, o bien restringirse a un grupo más acotado.

Paralelamente al entrenamiento en la condición de “jugador”, y a la experimentación de las sonoridades derivadas de cada decisión, se trabajó la familiaridad con el repertorio de alturas. Ello implicó utilizar la escala de tonos enteros como recurso desde la vocalización, no específicamente dirigida a un fragmento determinado de la pieza sino como forma de familiarizarse con el contexto armónico – melódico. A estos efectos, realizamos.

- Ejercicios de vocalización por grado conjunto dentro de la escala utilizada, ampliando sucesivamente el rango de 2ª mayor a 8ª, con el coro completo entonando la misma línea, para fortalecimiento del aspecto melódico.
- Ejercicios de vocalización con cada cantante asignado a una altura en particular, en relación de grado conjunto dentro de la escala utilizada, “encendiendo” y “apagando” a los distintos cantantes para generar distintas simultaneidades, para fortalecimiento del aspecto armónico. El ámbito del acorde máximo obtenido (con todos los cantantes “encendidos”) será tan amplio como lo permita la cantidad de cantantes que participan del ejercicio.

El diseño de distintos mecanismos a lo largo de los ensayos, también fomentó el aspecto lúdico y de algún modo ayudó a instalar la idea de juego, que se fue consolidando a medida que avanzó el proceso.

3. DOS CÁNONES ILUSORIOS:

Las piezas *Treno en Haikus* y *El sueño de Morfeo* utilizan la consigna básica del canon⁹, y la transforman a través de dos procedimientos diferentes. En ambos casos la construcción de la línea melódica es realizada por el intérprete a partir de un repertorio de alturas asignado. También en las dos piezas el intervalo temporal que administra la entrada de las distintas voces es de una estrofa completa, extendiendo a una escala mayor el intervalo usual en esta técnica, habitualmente de unos pocos compases. Los textos de ambas obras fueron escritos por mí y son parte integral de la respectiva composición.

Treno en Haikus está escrita para cuatro pares mixtos de cantantes. El texto creado para esta obra se organiza en ocho estrofas con estructura de haikus¹⁰, y procura utilizar algunos de los rasgos generalmente aceptados para esta forma poética: la referencia elíptica a una época del año o a una estación, la utilización de elementos de la naturaleza, la descripción de una escena antes que el relato de un suceso, la existencia de una fugacidad, la ausencia de personajes. Sin embargo, a través de la lectura del conjunto completo de estrofas estas características se relativizan y aún se contradicen, sugiriendo una historia de horror subyacente no completamente revelada. También a través de la variación de densidad producida por las entradas y salidas de los distintos pares, se procura generar la sensación de algo que aparece y desaparece. De algún modo, los distintos elementos puestos en juego en el texto de la obra procuran instalar una sensación de inquietud no explícita. A continuación, se transcribe el texto de *Treno en Haikus*:

Hojas temblando
arrugan el silencio
del descampado.

En algún lado
el eco de una infamia
lame sus huellas.

Zanjas, arroyos,
cañadas y baldíos
hospitalarios.

⁹ Se hace referencia al canon entendido como la ejecución de una misma melodía entre dos o más voces separadas por un intervalo temporal regular, y no a la forma derivada del contrapunto imitativo.

¹⁰ Género poético originario del Japón, que en su versión occidental se organiza en tres versos sin rima de 5, 7 y 5 sílabas (17 en total). El haiku japonés incluye otras características referidas a la temática a abordar, tipo de lenguaje usualmente admitido e imágenes asociadas, que no siempre son recogidas en sus versiones occidentales.

Un cuerpo inerte
(restos de una mujer),
desnudo, fétido.

Se hunde en el barro.
Con el tiempo se pudre,
desaparece.

Volverá el pasto,
los árboles, los pájaros,
las alimañas.

Día tras noche
la lenta corrupción
de la materia.

Y nada pasa.
Aquí no pasa nada
ni cuando pasa.

En cuanto al diseño de la composición musical, las cantantes femeninas crean la melodía utilizando las clases de altura de una escala pentatónica inicial de base *la*, que se transporta una tercera ascendente en cada estrofa. Como cada una interpreta cinco estrofas de las ocho que componen el texto, tras cuatro “ascensos” de tercera menor (de *la* a *do*, de *do* a *mib / re#*, de *mib / re#* a *solb / fa#*, y de allí nuevamente a *la*) se termina en la misma escala en la que se comenzó. Por su parte, el par masculino interpretará el mismo texto tratando de imitar lo más exactamente posible el fraseo de su par femenina, pero sin altura asignada, procurando ilustrar el texto a través del lenguaje hablado. Se procura generar un sonido complejo, integrado por una parte cantada y una declamada.

A efectos de obtener simultaneidad del texto, éste no se ejecuta “en fase”, sino en forma lineal: el segundo par entra en la segunda estrofa, el tercer par en la tercera y el cuarto par en la cuarta, como se expone en el siguiente cuadro:

Fig. 16: los cuadros representan la secuencia de escalas pentatónicas, (de base *la*, *do*, *mi*/*re*#, *sol*/*fa*# y nuevamente *la*) a ejecutar por cada cantante femenina.

PARES	ESCALAS PENTATÓNICAS							
I	A	C	Eb / D#	Gb / F#	A			
II		A	C	Eb / D#	Gb / F#	A		
III			A	C	Eb / D#	Gb / F#	A	
IV				A	C	Eb / D#	Gb / F#	A
ESTROFAS	1	2	3	4	5	6	7	8



Tal como se puede observar en la figura 16, cada par de cantantes interpretará cinco estrofas del texto: el primer par cantará las estrofas 1 a 5; el segundo, de la 2 a la 6; el tercero, de la 3 a la 7 y el último de la 4 a la 8. A modo de ejemplo, en la instancia señalada en color rojo, todos los pares estarán interpretando la cuarta estrofa (aunque utilizando distintas escalas). Esa coincidencia en el texto, que fluye linealmente, facilita su comprensión más allá de la coincidencia temporal de distintas escalas.

De acuerdo a la consigna utilizada, cada intérprete es dueño de crear su melodía, debiendo respetar únicamente el repertorio de alturas asignado en el caso de las cantantes femeninas, y el fraseo de su par femenino en el caso de los cantantes masculinos. Se procura una tendencia a la homofonía que refuerce las coincidencias de texto entre los distintos pares. En este caso, la estrategia utilizada para apoyar el proceso de cambio de escala de una estrofa a otra en las voces femeninas fue determinar la primera nota de cada estrofa, y la última (es decir, la altura **de entrada** a la estrofa, y la altura **de salida**). Según se explicita en las instrucciones, “*cada estrofa debe iniciarse con la nota más grave del agrupamiento que le corresponda (la, do, mi bemol, fa sostenido y la, respectivamente) y terminarse con la segunda nota más grave (do, mi bemol, fa sostenido, la y do). De ese modo, la nota final de una estrofa coincide con la nota inicial de la estrofa siguiente, facilitando el cambio de escala.*” La referencia a la “nota más grave” y “segunda nota más grave” corresponde a las notas del agrupamiento **según su disposición en la partitura**. En la medida en que cada cantante crea su diseño melódico a partir de un conjunto de clases de altura, esa nota podrá ser o no la más grave de la melodía que se cree.

Fig. 17: partitura (sin texto) de Treno en Haikus.

Lentamente, como una letanía

A



B



C



D



E



Treno... fue la obra más compleja de ensamblar en el proceso de ensayos. Si bien, al igual que en *cortazariola*, se trabajó la familiaridad con el repertorio escalístico, en este caso la escala pentatónica menor, se registraron dificultades en el encadenamiento de las estrofas por salto de 3ª menor, sobre todo en las estrofas 4 y 5 en que se produce la mayor simultaneidad, y consecuentemente también la mayor densidad. La estrategia utilizada fue, nuevamente, la vocalización en los distintos ensayos a través de ejercicios de grado conjunto dentro de la escala, con diseños cambiantes (combinando intervalos descendentes y ascendentes). Un paso posterior, al que no se llegó en esta instancia, consistiría en reproducir esos diseños, pero con las cuatro cantantes asignadas a una escala distinta, tal como se observa en las estrofas 4 y 5 (ver cuadro en figura 16), para entrenar también la polifonía.

En el proceso de construir una proto homofonía, consideré la posibilidad de determinar el fraseo rítmicamente en la partitura. Sin embargo, los intentos en ese sentido mostraron que se producía un fuerte foco en el seguimiento de un pulso, y se perdía el alto nivel de sincronía y comunicación que se lograba con la solución finalmente adoptada, en la que el cantante masculino debe seguir el fraseo de su par femenina. Para trabajar esta sincronía, realizamos ejercicios de movimiento en imitación entre todos los cantantes, y en espejo a nivel de cada par. En ese sentido, resultó interesante observar cómo el proceso de mimetización a nivel corporal potenció la sincronización a nivel de fraseo.

El sueño de Morfeo presenta otro tipo de organización del material. En este canon, el coro se organiza a la usanza tradicional, por cuerdas. La entrada de las cuerdas va del grave al agudo, y cada cuerda cantará dos vueltas completas del texto, organizado en cuatro estrofas, como surge del cuadro siguiente:

Estrofas:



S			1	2	3	4	1	2	3	4
C		1	2	3	4	1	2	3	4	
T		1	2	3	4	1	2	3	4	
B	1	2	3	4	1	2	3	4		

Fig. 18: cuadro de entrada y salida de las distintas cuerdas en *El sueño de Morfeo*.

En este caso, el repertorio de alturas asignado a cada estrofa consiste en un par de clases de altura, siendo cada uno un intervalo diferente: una cuarta en la primera estrofa, una segunda mayor en la segunda estrofa, una tercera mayor en la tercera estrofa y una segunda menor en la última estrofa, y sus intervalos complementarios. A diferencia de *Treno...*, en el que las distintas estrofas se sucedían en forma independiente de las entradas y salidas de las voces, en este caso cada estrofa está asociada a una interválica específica, por lo que **estrofa y alturas conforman un par indivisible**.

Se generan distintas simultaneidades armónicas, no sólo por la variación que implican las texturas a una, dos y tres voces (representadas en la figura 18, en las tres primeras y las tres últimas columnas), sino por el hecho de que aún dentro de la textura a cuatro voces, va variando la disposición vertical de las distintas alturas, lo que genera complejos armónicos diversos. La única simultaneidad que se repite en forma idéntica¹¹ corresponde a las columnas destacadas en el cuadro (cuarta y octava).



Fig. 19: clases de altura asignadas a cada estrofa en *El sueño de Morfeo*.

La relación entre las alturas asignadas a cada estrofa y la que la sucede, permite realizar el pasaje entre estrofas sin mayor dificultad. Al fin de la primera estrofa, se puede subir desde el *mi* hacia el par *fa-sol*, o bien descender al mismo desde *la*; para pasar de la segunda estrofa a la tercera, se puede ir desde *sol* hacia las otras notas de la tríada de *sol menor*, o bien desde *fa* hacia las otras notas de la tríada de *sib mayor* (en ambos casos *sib* y *re*, que conforman el par de la tercera estrofa); y al salir de esta estrofa para entrar en la cuarta, se puede subir cromáticamente desde *sib*, o bien descender diatónicamente desde *re*, para llegar al par *si-do*, que conforma la última estrofa.

¹¹ Y aún esta identidad es relativa, porque al no existir un diseño melódico completamente definido, la repetición de una estrofa por parte de una misma cuerda no necesariamente implica una reiteración idéntica, ya que cada aparición de una estrofa admite distintas posibilidades de configuración aunque se utilice el mismo par de clases de altura.

Al igual que en *cortazariola*, en este canon los cantantes se pueden auxiliar con un diapasón para reforzar la afinación, máxime teniendo en cuenta que la obra tal cual está planteada propone coincidencia vertical de distintos pares de alturas, y por lo tanto la posibilidad de tomar la nota desde otra cuerda no constituye una opción viable.

A diferencia de *Treno...*, en *El sueño...* hay un pulso regular y un diseño rítmico preestablecido. De esta forma se asegura la correspondencia temporal en la duración de las distintas estrofas, y así la secuencia de las distintas cuerdas se produce “en fase”, generando la situación de canon. El fraseo diseñado prevé algunas relaciones entre dos, tres y hasta cuatro cuerdas que favorecen instancias de coordinación a nivel rítmico, como se observa en los siguientes ejemplos:

1 que no sé cómo se llama - ma al - guien in -

2 me con ta - ra cier - to di - a al - guien que

3 so po si - ble, de las pa - la - bras y de las

4 las i - má - ge - nes so - no - ras y ver - ba - les que ha - yan si - do

1 si - nuó que hay u - na im - pro - ba - ble bi - blio - te - ca que in -

2 no es - tu - vo a - lli, pa - re ce que se po -

3 so - no - ri da - des que pu - die - ron ser o fue - ron

4 con - je - tu ra - das un di - a. Y yo... que

1 clu - ye to - dos los li - bros que las per
 2 di - a es - cu - char
 3 o se - rán; las ca ví - da - des en - tre un pa
 4 ha - ce no sé cuán - to que tra - to de en - con - trar

1 so - nas a - pe - nas so - ña - ron con es - cri - bir.
 2 cor - des y me - lo - di - no se i - ma - gi - nó.
 3 sa - do a pa - ren - te - so por - ve - nir.
 4 u - na y no se me o - cu rre na da.

Figuras 20, 21, 22 y 23: *El sueño de Morfeo*; puntos de coincidencia rítmica en primer, segundo, tercer y cuarto sistema respectivamente. Se observan coincidencias entre dos, tres y cuatro voces.

El texto creado para este canon se organiza en cuatro estrofas, cada una de siete versos octosílabos sin rima; Excepto la última estrofa, todas las demás finalizan en palabra aguda. Desde el punto de vista semántico, se utiliza un criterio acumulativo, acaso ampliatorio, de un mismo concepto: la idea de un repositorio imposible, de todo lo que fue, lo que es y lo que será (y aun lo que pudo ser); una especie de *Aleph* literario, sonoro y, en fin, universal. En este caso la superposición de estrofas diversas dificulta la comprensión inmediata del texto y construye una suerte de Babel, que en algún punto evoca la imposibilidad de la comunicación en la simultaneidad del todo. El final levemente humorístico es, como todo el texto, un guiño a Jorge Luis Borges.

Texto de **El sueño de Morfeo:**

Hace un tiempo, en un lugar
que no sé cómo se llama,
alguien insinuó que hay una
improbable biblioteca
que incluye todos los libros
que las personas apenas
soñaron con escribir.

Y en otro lado, según
me contara cierto día
alguien que no estuvo allí,
parece que se podía
escuchar todas las músicas,
acordes y melodías
que cualquiera imaginó.

Memoria de un universo
posible, de las palabras
y de las sonoridades
que pudieron ser, o fueron,
o serán; las cavidades
entre un pasado aparente
y un borroso porvenir.

Todas las canciones. Todas
las imágenes sonoras
y verbales que hayan sido
conjeturadas un día.

Y yo, que hace no sé cuánto
que tengo que encontrar una,
y no se me ocurre nada.

La dinámica aplicada en el montaje de *El sueño...*, se concentró en dos aspectos:

- La asimilación del fraseo rítmico correspondiente a cada una de las estrofas, con énfasis en el seguimiento del pulso y la detección de los puntos de coincidencia y su referencia textual, para afirmar el evento. Este ejercicio se realizaba con todo el coro homófono, siendo necesario en un paso posterior trabajar el fraseo “en canon”.
- El trabajo de identificación entre estrofa e intervalo. Al principio, la rítmica utilizada era libre, como forma de enfocar el ejercicio en la construcción melódica a partir de las alturas involucradas en cada caso. Un aspecto particular que se notó fue que en los intervalos más pequeños (estrofas 2, 3 y 4) había una fuerte tendencia a no utilizar los complementarios; en cambio, sí se realizaban cambios de registro mediante salto de 8ª, como mecanismo de variación.

4. SOCOTROCO

La última pieza terminada, utiliza el criterio de motivos organizados verticalmente en relación a un patrón que los ordena rítmicamente. Evoca el mecanismo de motivos simples en interacción compleja, propio de los ritmos afroamericanos¹², que son polifónicos además de polirrítmicos, y traslada esa polifonía de lo tocado al universo de lo cantado. Cada micromotivo tiene un texto relacionado con alguna música o frase preexistente, elegidos (y en algunos casos contruidos) a partir de criterios de sonoridad coincidente y no de sentido semántico.

Esas coincidencias pueden ser explícitas, como en los textos de la sección A: *Socotroco / Só com troco / Mi troco, seu troco* (figura 24), entre algunos textos de la sección B: *Mediomundo, Mediomundo / De mediomundo, de calderín / A media luz, a media voz, a media res, a media máquina*¹³, brevemente en los textos de la sección C: *¿Por qué me quema el vapor? / ¿Por qué me quema el amor?* (figura 25) y en la sección D: *Tan alta la voz / Tan altisonante* (figura 26).

Fig. 24: Sección A, compases 1-2

A

So-co-tro-co so-co-tro-co só com tro-co So-co-tro-co so-co-tro-co só com tro-co

So - co - tro - co so - co - tro - co so - co - tro - co só com tro-co

Mi tro - co, seu tro - co, mi tro - co, seu tro - co, mi tro - co, seu tro - co, mi tro - co, seu tro - co

¹² Se hace referencia a las músicas surgidas en el seno de las comunidades afro-latinoamericanas, formadas como consecuencia del brutal tráfico hacia diversos puertos de América de millones de personas esclavizadas, fundamentalmente provenientes de la región subsahariana del continente africano, y que más allá de su diversidad - no siempre cabalmente comprendida - contienen algunos rasgos en común.

¹³ En este caso jugando con el sentido semántico diverso entre el nombre del conventillo del Barrio Sur de Montevideo "Mediomundo", recordado en la canción homónima de Jorge Dipólito (y a la sazón sitio emblemático de la comunidad afromontevideana), y el nombre del homónimo aparejo para pescar.

Fig. 25: Sección C, compás 10

10 ¿Por qué me que-ma,el va - por?

10 mor? ¿Por — qué me que-ma,el a

10 que - ma,y — me cal - ma. Me en -

Fig. 26: Sección D, compases 16-18

'ta - ba la ban - da y la ban - de - ra 'ta - ba la - van - do la ba - ñe - ra 'tá ba - lan - ceán - do - se en la pla -

16 vos. Pa - ra la - tír a la par pa - ra la - tír a la par pa - ra la - tír a la

16 vos. 'tan va - ci - lan - do 'tan va - ci - lan - do 'tan

16 'ta - ba tan cam - pan - te tan al - ti - so - nan - te 'ta - ba tan cam - pan - te

16 Can - ta - ba con vos, tan al - ta la voz can - ta - ba con vos,

16 'tá la ban - da to - can - do 'tá la ban - da so - nan - do 'tá la ban - da to - can - do

16 ¡Qué pa - pe - lón! ¡qué pa - pe - lón! ¡qué pa - pe - lón!

En otros casos, aparecen “escondidas” en forma de coincidencia fonética entre textos diferentes, como en la sección B: *Como con bronca y junando / ¡Ah, hij’ una gran pucha!*, y en la sección E: *Esa guayaba no la hallaba yo / Besa, baila*, y también: *Esa guayaba no la hallaba yo / Allá va la bahiana y Esa guayaba no la hallaba yo / Al agua ya va la bahiana* (ver figuras 27 y 28).

Fig. 27: Sección B, compases 5-7

5
Co-mo con bron-ca y ju-nan - do Co-mo con bron-ca y ju-nan - do Co-mo con bron-ca y ju-nan - do

5
Me-dio-mun - do, Me-dio-mun-do

5
len - gue len - gue de len - gue l de len - gue len-gue Me

5
co - mo con bron con bron - ca

5
rín de me - dio - mun - do, - de - mun - do

5
má-qui-na A me-día luz, a me-día voz, a me-c me-día voz, a me-día res

5
cha! ¡Ah, hi - j'u - na ran pu - ¡Ah, hi - j'u - na gran pu -

último

Fig. 28: Sección E, compases 26-28

26
e - sa gua - ya - ba no la ha - lla - ba yo la ha - lla - ba yo ¡cu -

26
a - llá va la ba - hia - na a - llá va la ba - hia - na

26
be - sa, bai - la, be - sa, bai - la, be - sa, bai - la

26
Al a - gua - ya va la ba - hia - na hia - na

26
La gua - ya - ba, la ha - lla - ba yo

26
La - va la gua - ya - ba, ¡ya lá - va - la! ya - ba ¡ya lá - va - la!

último

Los textos de la sección C recurren a diptongos reales (*baila*), o bien son contruidos a partir de la pronunciación como “i” latina del fonema “y” o del fonema “ll”, común en ciertas zonas del continente americano: Así, el verso “*esa guayaba no la hallaba yo*”¹⁴ suena “*esaguaiabanolaiabaió*”, y lo mismo sucede con los versos de los demás motivos: *Allá va la bahiana / Al agua ya va la bahiana / La guayaba, la hallaba yo / Lava la guayaba, ¡ya lávala!* Ese mismo recurso de cercanía sonora tendiente a la aliteración es utilizado en la sección D, pero con una sonoridad más percusiva: *‘taba la banda y la bandera / ‘taba lavando la bañera / ‘tá balanceándose en la plaza / ‘taba lanzándose de panza / ‘tá la banda sonando / tá la banda tocando / ‘tán vacilando.*

La pieza, de pulso regular y fijo durante toda la obra, se organiza alternando secciones que responden a dos criterios de organización del material:

- Secciones fijas, identificadas con las letras A, C, E y G, en las que se interpretan todos los motivos escritos, de principio a fin.
- Secciones variables, identificadas con las letras B, D y F, en las que hay un motivo central o “clave” que opera como eje de la sección, y una serie de motivos posibles, con posición fija en relación a la clave, que constituyen el repertorio de posibilidades melódicas que tiene cada intérprete.

Fig. 29: fragmento de la sección fija A, construida en base a la superposición de tres motivos que deben sonar continuamente durante toda la sección.

A

So-co-tro-co so-co-tro-co só com tro-co So-co-tro-co so-co-tro-co só com tro-co

So-co-tro-co so-co-tro-co so-co-tro-co só com tro-co

Mi tro-co, seu tro-co, mi tro-co, seu tro-co, mi tro-co, seu tro-co, mi tro-co, seu tro-co

¹⁴ Verso de la canción “Buscando guayaba” de Rubén Blades, cantautor panameño, lo que explica la pronunciación utilizada.

Fig. 30: fragmento de la sección variable D, con base fija y motivos intercambiables. En la línea superior se observa la clave o base, y en las líneas subsiguientes los distintos motivos variables.

D BASE



'ta - ba la ban - da, y la ban - de - ra 'ta - ba la - van - do la ba - ñe - ra 'ta - ba - lan - ceán - do - se, en la pla -

16 vos. Pa - ra la - tir a la par pa - ra la - tir a la par pa - ra la - tir a la

16 vos. 'tan - va - ci - lan - do 'tan - va - ci - lan - do 'tan

16 'ta - ba tan cam - pan - te tan al - ti - so - nan - te 'ta - ba tan cam - pan - te

16 Can - ta - ba con vos, tan al - ta la voz can - ta - ba con vos,

16 'ta la ban - da to - can - do 'ta la ban - da so - nan - do 'ta la ban - da to - can - do

16 ¡Qué pa - pe - lón! ¡qué pa - pe - lón! ¡qué pa - pe - lón!

Es una pieza grupal, pero no requiere organizar el grupo por cuerdas o de ninguna otra manera: cualquiera puede cantar cualquier línea, en la medida en que se trata de motivos rítmicos que no tienen una altura asignada, y por lo tanto carecen de definición en términos de registro vocal.¹⁵ Los intérpretes deben distribuirse las partes en las secciones fijas, de modo de asegurarse que en esas secciones suene todo el material, mientras que en las secciones variables sólo es necesario establecer quién o quiénes ejecutarán la clave, que sonará durante toda la sección; el resto de los intérpretes elegirá el o los motivos a interpretar, generando distintas posibilidades de verticalidad. La elección puede implicar también no cantar durante un tiempo, y moverse de un motivo a otro (incluso a la clave), multiplicando las opciones de textura y densidad. Podría no establecerse previamente quién o quiénes interpretan las claves en cada sección variable, diseñando un proceso específico para asignar ese rol, que a su vez puede ser cambiante durante la ejecución de la pieza.

¹⁵ Es necesario hacer una salvedad: algunos motivos identifican sonidos más altos o más bajos que otros, pero no se establece cuánto más alto o más bajo.

Cada sección tiene un compás diferente a la que la antecede: 5/4 (fija), 3/4 (variable), 7/8 (fija), 4/4 (variable), nuevamente 3/4 (pero ahora en una sección fija), nuevamente 4/4 (variable, pero con diferente distribución de microsección co-métrica y microsección contra-métrica), y finalmente repite la sección inicial de 5/4 (fija y más breve, sin repetición). Es posible incorporar cambios de *tempo*, particularmente hacia el final, como puede apreciarse en la versión grabada. La construcción de los distintos micromotivos se realizó a partir de la deconstrucción y reorganización de claves rítmicas afroamericanas de diverso origen.

La obra postula una organización de los materiales que reproduce o evoca, en su caso, algunos criterios comunes a los ritmos afroamericanos:

- Presencia de micropulsos de fondo, no necesariamente explícitos y sí subyacentes, consistentes, continuos y a alta velocidad.
- Organización motívica en base a ciclos regulares de dichos micropulsos, que pueden agruparse de distintas formas incluso a la vez.
- Diseño motívico en dos pseudo-mitades no equivalentes, una de ellas apoyada en el metro (co-métrica) y la otra “en el aire” o fuera del pulso (contra-métrica). Este tipo de organización permite detectar puntos de carga y descarga de energía, asociados a la idea de tensión y reposo, y también a la idea de aire (o cielo) y piso (o tierra), respectivamente.
- Organización de los materiales en torno a un patrón guía o “clave”, que explicita los puntos detallados en el ítem precedente.
- Estructura basada en motivos simples en interacción compleja.
- Criterios de construcción motívica basada en el contraste: de registro, de nivel métrico, de timbre, de rol (p. ej., mayor o menor grado improvisatorio).
- Autorregulación en la performance, a partir de la aplicación de los criterios de contraste ya definidos.

Estas características pueden observarse especialmente en las secciones variables, en las que los distintos motivos se organizan en el compás a partir de la coincidencia con los puntos de carga y descarga de energía de la clave respectiva.

5

Co-mo con bron-ca,y ju-nan-do Co-mo con bron-ca,y ju-nan-do

5

Me-dio-mun-do, Me-dio-mun-do

5

len-gue len-gue de len-gue len-gue de

5

co-mo con bron-ca

5

rin de me-dio-mun-do, de cal-de-

5

má-qui-na_a me-dia luz, a me-dia voz, a me-dia res, a me-dia

5

cha! ¡Ah,hi-j'u-na gran pu

5

¡cu-chá, Ca-cho, cu-chá! ¡cu-

¿Qué co-sa?

Va p'a-quí, p'a-llá

Pa' las cha-pas

lo-ca,

bo-tón A-tó,un bo-

-te-ro, cho-ri-pa-

Fig. 31 y 32: fragmentos de las secciones variables **B** y **F**, con indicación de los puntos de tensión (**T**) y carga de energía, y de reposo (**R**) y descarga de energía, asociados respectivamente a las pseudo-mitades contra-métrica y co-métrica de la clave y los distintos motivos.

La interpretación de las frases admite variantes tímbricas que aporten al carácter lúdico de los textos (que se incluyen en Anexo), más allá de requerirse la sincronía rítmica imprescindible para que se produzcan las polirritmias diseñadas. En su conjunto, las estrategias elegidas procuran abrir un espacio de participación, de involucramiento, pero también de juego en el acto del canto colectivo, situación que ya se verifica desde el inicio del trabajo de montaje.

Este proceso involucró, por un lado, la familiaridad con los distintos micromotivos, trabajándolos cada uno por separado y con todo el grupo, y por otro lado la experimentación con las distintas combinaciones posibles. Para eso, se trabajaba la sincronía en los puntos de tensión – reposo, asociados al apoyo a la sección contra-métrica o co-métrica de la clave, respectivamente. Una forma de trabajarlo fue concentrarse sucesivamente en los motivos que se apoyan en una u otra sección de la clave; por ejemplo, en la sección **F** (figura 32), cantar primero la simultaneidad entre la clave y los dos primeros motivos, apoyados en el punto de tensión (“¡Qué cosa!” y “Va p’ aquí, p’ allá”), y luego entre la clave y los motivos restantes, apoyados en el punto de reposo (“Pa’ las chapas”, “loca, linda”, “ató un botón” y “choripanero, chocolatero”). También se puede trabajar la combinación entre motivos apoyados en el punto de tensión y motivos apoyados en el punto de reposo, generando macro motivos de extensión similar a la clave.

Al igual que en *cortazariola*, a medida que avanzaban los ensayos cada cantante fue eligiendo su propio repertorio de motivos, generalmente más acotado que las posibilidades ofrecidas por la partitura. Un aspecto que resultó necesario reforzar a lo largo de todo el proceso, fue la sincronía a nivel de pulso, ya que el hecho de estar ejecutando líneas diversas provocaba que a veces se generaran múltiples pulsos simultáneos. En tal sentido, esta es una pieza que requiere una dirección firme en cuanto a la marca del *tempo* y del compás.

La progresiva comprensión de los procedimientos y el relativo dominio de los mecanismos permiten anticipar el resultado de cada decisión, y en definitiva habilitar una auténtica acción compositiva por parte de los coreutas.

CONCLUSIÓN

La práctica coral amateur implica el aprendizaje a través de mecanismos no formales de estrategias, rutinas, y en general el desarrollo de saberes que se transmiten a partir de la performance. En particular, el trabajo coral requiere un fuerte desarrollo de la sincronía no exclusivamente temporal, sino a nivel profundo de la ejecución musical; en definitiva, la profundización de una sensibilidad colectiva. El presente memorial procura profundizar en la idea de aprovechar compositivamente esas habilidades, generando una música que las ponga en valor y genere espacios de intervención del intérprete. Para ello, se diseñaron mecanismos basados en reglas simples de comprender y ejecutar, en torno a ideas robustas que el intérprete amateur maneja con familiaridad: la idea de sincronía rítmica, la idea de contraste y similaridad, la idea de coincidencia de alturas, la idea de buena continuidad. Un repertorio acotado de posibilidades y/o de vocabulario disponible en cada caso, contribuye a limitar las opciones y consecuentemente a dominar el resultado de cada decisión.

Al mismo tiempo, es necesario que esas decisiones tengan efectos perceptibles y relevantes, pero aun así den lugar a un total sonoro consistente en cualquier repertorio de posibilidades. Las distintas variantes generadas a lo largo del proceso de montaje y el grado de similaridad registrado a nivel temporal, textural y fundamentalmente expresivo, dan cuenta de un resultado, al menos en ese sentido, sólido.

De distintas maneras y por procedimientos diversos (aunque consistentes en cada caso, a partir de sonoridades predeterminadas en función de las decisiones constructivas de cada pieza), las cuatro obras pretenden instalar una relación lúdica con el oyente, que lo invite a sumergirse en un juego musical, un “espacio fuera del tiempo” como postulaba Cortázar, donde haya lugar para la libertad y la poesía.

El trabajo con el grupo coral para la preparación de este conjunto de obras, aun dificultado y acotado por haberse desarrollado en tiempos de pandemia, produjo consecuencias sustantivas en todos quienes participamos de él. A nivel estrictamente coral, se desarrollaron altos niveles de comunicación en la performance entre los intérpretes. En este caso se trató de un grupo coral formado ad-hoc (lo que valoriza aún más el hecho de haber desarrollado vías de comunicación intuitiva en relativamente corto plazo), pero entiendo que esos lazos podrían ser incluso más fuertes y duraderos en un grupo ya constituido, con una rutina de ensayos

preestablecida. A modo de ejemplo, y como una lista no taxativa, destaco que la práctica coral en base a las obras detalladas permitiría:

- El entrenamiento de la independencia entre el coro y el director, generando niveles de autonomía e inteligencia colectiva.
- El desarrollo de la sensibilidad auditiva a nivel de cuerda y de coro.
- El fortalecimiento de los vínculos en la performance, actuando junto con el otro.
- La asimilación de repertorios escalísticos no tradicionales, y por esa vía el acercamiento a posibilidades sonoras asociadas a estéticas novedosas, en un contexto realizable, sin requerir un desempeño experto.
- El acercamiento a la experiencia coral desde el juego, que permita vivirla como una práctica liberadora.

Estos beneficios operarán no solamente en el marco de la interpretación de las obras detalladas, sino como vías de crecimiento y proyección del grupo hacia toda su performance en el ámbito de la música coral.

En cuanto a mi experiencia personal como compositor, el proceso de creación, incluyendo las fases de corrección y revisión de las distintas obras, me hizo crecer en el análisis metodológico y en el conocimiento de las habilidades y sensibilidades de los intérpretes. Todo el proceso de maestría fue un continuo crecimiento, en el entendimiento de que el proceso composicional sólo se completa en el intercambio creativo con el ejecutante, y alcanza así su dimensión de fenómeno expresivo y comunicacional.

Por último, avizoro en estas obras un camino a seguir, por mí y tal vez (ojalá) por otros, ya sea utilizando las herramientas expuestas en estas piezas, o diseñando otras que permitan avanzar en este camino creativo. El desafío es procurar expandir las posibilidades de los coros amateurs generando composiciones que dialoguen con los procedimientos y estéticas contemporáneos, y que a su vez respondan a las habilidades desarrolladas por esos elencos en particular, contribuyendo a la creación de una literatura no solamente didáctica, sino también artísticamente relevante y placentera para el cantante y para el público.

BIBLIOGRAFÍA

AIRA, César. *La nueva escritura*. Boletín N° 8 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Universidad Nacional de Rosario, Rosario, octubre de 2000.

ANDERSEN, Drake. “*What can they have to do with one another?*”: *Approachs to Analysis and Performance in John Cage’s Four*². En *MTO – a journal of the Society for Music Theory*. Disponible en: <https://mtosmt.org/issues/mto.17.23.4/mto.17.23.4.andersen.php>

BATRES CUEVAS, Izara. *Cortázar y París: hacia una poética explícita de su narrativa “Último round”*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2013. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/17118/1/T34776.pdf>

CAGE, John. *Ritmo, etc.* Buenos Aires: Interzona Editora, 2016. Compilación de los libros *A Year from Monday* – Wesleyan University Press, 1967; y *Empty words* – Wesleyan University Press, 1973).

DAMSEAUX, Jorge. *Más que una mansa bahía*. Montevideo, Ediciones Tacuabé, 2018. (Prólogo de Coriún AHARONIÁN).

FERREIRA, Luis. *Concepciones cíclicas y rugosidades del tiempo en la práctica musical afroamericana. Un estudio a partir del candombe en Uruguay*. En: *La música entre África y América* (coordinador: Coriún Aharonián). Centro de Documentación Musical Lauro Ayestarán, Montevideo, 2013.

GALLO, J. A.; GRAETZER, G.; NARDI, H. y RUSSO, A. *El director de coro: Manual para la dirección de coros vocacionales*. Buenos Aires, Melos de Ricordi Americana, 2006. 1ª ed. Buenos Aires, Ricordi Americana SAEC, 1979.

GUIMARÃES PENIDO, Gabriel. *Memorias e identidade na composição musical*. Memorial de composición. UFRGS, Porto Alegre, 2013.

GUTIÉRREZ, Luis. *Tocar en clave*. Ediciones del TUMP, Montevideo, 2020.

HEMSY DE GAINZA, Violeta. *Pedagogía musical: dos décadas de pensamiento y acción educativa*. Buenos Aires, Editorial Distribuidora Lumen SRL, 2002.

LAZAROFF, Jorge. *Contratapa del LP “Dos”*. Ayuí, Montevideo, 1983.

LENGRONNE, Fabrice. *Notación e indeterminación* (2017). Disponible en: https://anarchipel.net/documents/Lengronne_Notacion_musical_-_Indeterminacion_1.5.pdf

POLANSKY, Larry. *The Early Works of James Tenney* (1983). *Soundings* 13: 114-297.

SCHAFER, R. Murray. *Cuando las palabras cantan*. Buenos Aires, Melos Ediciones Musicales, 2010. 1ª ed. Toronto, Berandol Music Limited, 1969.

SCHAFER, R. Murray. *Limpieza de oídos: notas para un curso de música experimental*. Buenos Aires, Melos Ediciones Musicales, 2011. 1ª ed. Toronto, Berandol Music Limited, 1969.

TENNEY, James. *Postal Pieces* (1965-1971), disponible en: <https://blogthehum.com/2016/05/31/james-tenneys-postal-pieces/>

Links a videos de “SOCOTROCO” y “CORTAZARIOLA”:

- **Concierto en el Instituto de Música (Montevideo) – 11.07.2022**

Cortazariola

<https://youtu.be/gPIpm4P5zU0>

Socotroco

<https://youtu.be/xpEtRI5HWT0>

- **Concierto en Sala Zitarrosa (Montevideo) – 20.07.2022**

Cortazariola

<https://youtu.be/u3vbDH-ZT7c>

Socotroco

<https://youtu.be/bxyDrERDJWk>

COMPOSICIÓN DE MÚSICA PARA COROS AMATEUR
Espacios de participación en la práctica coral

ANEXOS

(repetir como un mantra, en una única altura)

(comenzar la apertura de esa nota en el registro)

(He aquí)

la lucha

(cluster)

(como bandada)

(CLUSTER LARGO)

(achica)

de un **puñado** de **pájaros** contra la **G R A N** Costumbre.

(Entran de a uno y comienza el juego)

(silencio en los espacios)

Como esto durará

tan sólo un día,

(Ídem en nuevo registro, parecido)

(más breve)

Como esto durará

tan sólo un tiempo

o dos,

(Ídem en nuevo registro: GRAVE)

(0 agudo x salto de 8ª, ff y ágil en todas las cuerdas)

para ceder su sitio

a

nuevos juegos

(cluster central, breve, pp y algo más lento)

por eso y otras cosas

(Nuevo comienzo)

si una vez más **aquí**

hay palabras (he aquí)

(austero, menos cantantes, silencio fijo)

es por falta de medios

(van entrando, poco más denso)

(coro agudo, pp, valores largos)

para escribir

entre

las

nubes

(CRESC.)

(fff RANGO COMPLETO)

se va diluyendo (Do#/Reb 3, 4, 5)

para

gritar

entre los

vientos

Ritmico y juguetón

1 *P* Co-mo es-to du-ra-rá tan só-lo-ya dí-a

2 *P* Co-mo es-to du-ra-rá tan só-lo-ya dí-a

3 *P* Co-mo es-to du-ra-rá

4

1

2 *P* Co-mo es-to du-ra-rá tan só-lo-ya dí-a

3 *P* Co-mo es-to du-ra-rá tan só-lo-ya dí-a

4 *P* Co-mo es-to du-ra-rá tan só-lo-ya dí-a

1 *P* Co-mo es-to du-ra-rá tan só-lo-ya dí-a

2 *P* Co-mo es-to du-ra-rá tan só-lo-ya dí-a

3 *P* Co-mo es-to du-ra-rá

4

1

2 *P* Co-mo es-to du-ra-rá

3 *P* Co-mo es-to du-ra-rá tan só-lo-ya dí-a

4 *P* Co-mo es-to du-ra-rá tan só-lo-ya dí-a

Solemne Agilmente Lento

The musical score is organized into four systems, each with four staves. The lyrics are: "Co-mo es-to du-ra-ra" and "tan só-lo yu tiem-po".

- System 1 (S):** Staves 1-4. Dynamics: *ff* (Staff 4), *P* (Staff 2, 3, 4).
- System 2 (C):** Staves 1-4. Dynamics: *ff* (Staff 1), *P* (Staff 2, 3, 4).
- System 3 (T):** Staves 1-4. Dynamics: *ff* (Staff 4), *P* (Staff 2, 3, 4).
- System 4 (B):** Staves 1-4. Dynamics: *ff* (Staff 1), *P* (Staff 2, 3, 4).

Lyrics for each staff in each system:

- Staff 1:** Co-mo es-to du-ra-ra (first system), Co-mo es-to du-ra-ra (second system), Co-mo es-to du-ra-ra (third system), Co-mo es-to du-ra-ra (fourth system).
- Staff 2:** (first system), Co-mo es-to du-ra-ra (second system), Co-mo es-to du-ra-ra (third system), Co-mo es-to du-ra-ra (fourth system).
- Staff 3:** (first system), Co-mo es-to du-ra-ra (second system), Co-mo es-to du-ra-ra (third system), Co-mo es-to du-ra-ra (fourth system).
- Staff 4:** Co-mo es-to du-ra-ra (first system), Co-mo es-to du-ra-ra (second system), Co-mo es-to du-ra-ra (third system), Co-mo es-to du-ra-ra (fourth system).

Lyrics for the second phrase "tan só-lo yu tiem-po" are present in the first three systems, primarily on the right side of the staves.

Siempre stacc.

Handwritten musical score for a choir, consisting of 16 staves. The score is divided into four systems, each with four staves. The parts are labeled on the left as S (Soprano), C (Contralto), T (Tenor), and B (Bass). The lyrics are: "o dos pa-ra ce-der su si-tio".

The score includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte), and articulation markings like *stacc.* (staccato). The lyrics are written below the notes, with some words split across lines (e.g., "pa-ra ce-der su si-tio").

The first system (Soprano) shows the vocal line starting with *pp* and moving to *mf*. The second system (Contralto) starts with *pp* and moves to *mf*. The third system (Tenor) starts with *pp* and moves to *mf*. The fourth system (Bass) starts with *pp* and moves to *mf*.

accel. en cada repeticion

cresc.

S

1 a nue.vos jue.gos

2 a nue.vos jue.gos

3 a nue.vos jue.gos

4 a nue.vos jue.gos

C

1 a nue.vos jue.gos

2 a nue.vos jue.gos

3 a nue.vos jue.gos

4 a nue.vos jue.gos

cresc.

1 a nue.vos jue.gos

2 a nue.vos jue.gos

3 a nue.vos jue.gos

4 a nue.vos jue.gos

T

1 a nue.vos jue.gos

2 a nue.vos jue.gos

3 a nue.vos jue.gos

4 a nue.vos jue.gos

B

1 a nue.vos jue.gos

2 a nue.vos jue.gos

3 a nue.vos jue.gos

4 a nue.vos jue.gos

cresc.

1 a nue.vos jue.gos

2 a nue.vos jue.gos

3 a nue.vos jue.gos

4 a nue.vos jue.gos

poco rit.

Handwritten musical score for a four-part vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with piano accompaniment. The score is written on 16 staves, grouped into four systems of four staves each. The lyrics are in Spanish and include the phrase "por e-soy o-tras co-sas" and "He a-qui". The score includes dynamic markings such as *pp*, *p*, and *mf*, and a tempo marking *poco rit.* at the beginning. The music features a mix of whole, half, and quarter notes, with some rests and repeat signs. The lyrics are written below the vocal staves, and the piano accompaniment is written on the bottom staff of each system.

Lyrics: *por e-soy o-tras co-sas*, *He a-qui*, *a-qui*, *si u-na vez más a-qui*, *si u-na vez más a-qui*, *He a-qui*, *a-qui*, *He a-qui*, *si u-na vez más a-qui*, *a-qui*, *He a-qui*, *a-qui*, *He a-qui*.

Un poco menos

Handwritten musical score for a four-part vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with piano accompaniment. The score is written in G major and 4/4 time. The lyrics are: "hay pa-las - bras es por fal-ta de me-dios" and "He a - quí es por fal-ta de me-dios". The score is divided into four systems, each with four staves. The first system is for Soprano (S), the second for Alto (C), the third for Tenor (T), and the fourth for Bass (B). The piano part is on the bottom staff of each system. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *p* (piano). The score includes repeat signs and a key signature change from G major to G minor in the second measure of each system.

Soprano (S):
 1. hay pa-las - bras es por fal-ta de me-dios
 2. He a - quí es por fal-ta de me-dios
 3. He a - quí es por fal-ta de me-dios
 4. a - quí hay pa-las - bras es por fal-ta de me-dios

Alto (C):
 1. hay pa-las - bras es por fal-ta de me-dios
 2. He a - quí es por fal-ta de me-dios
 3. He a - quí
 4. a - quí hay pa-las - bras

Tenor (T):
 1. hay pa-las - bras es por fal-ta de me-dios
 2. He a - quí es por fal-ta de me-dios
 3. He a - quí es por fal-ta de me-dios
 4. a - quí hay pa-las - bras es por fal-ta de me-dios

Bass (B):
 1. hay pa-las - bras es por fal-ta de me-dios
 2. He a - quí es por fal-ta de me-dios
 3. He a - quí
 4. a - quí hay pa-las - bras

contazariola

Tranquilo, poco cresc. y accel.

rit. y dim. en cada repetición

1
2
3
4

para es-cri-bir

en-tre las nu-bes

1
2
3
4

para es-cri-bir

en-tre las nu-bes

1
2
3
4

para es-cri-bir

en-tre las nu-bes

1
2
3
4

para es-cri-bir

en-tre las nu-bes

cortazariola

Exultante

siempre ff

para griter p sub.

1 para griter ff

2 para griter ff

3 para griter ff

4 para griter ff

gitar gitar gitar

gitar gitar gitar

gitar gitar gitar

gitar gitar gitar

para griter p sub.

para griter p sub.

para griter p sub.

para griter p sub.

1 para griter ff

2 para griter ff

3 para griter ff

4 para griter ff

gitar gitar gitar

gitar gitar gitar

gitar gitar gitar

gitar gitar gitar

para griter p sub.

para griter p sub.

para griter p sub.

para griter p sub.

1 para griter ff

2 para griter ff

3 para griter ff

4 para griter ff

gitar gitar gitar

gitar gitar gitar

gitar gitar gitar

gitar gitar gitar

para griter p sub.

para griter p sub.

para griter p sub.

para griter p sub.

1 para griter ff

2 para griter ff

3 para griter ff

4 para griter ff

gitar gitar gitar

gitar gitar gitar

gitar gitar gitar

gitar gitar gitar

para griter p sub.

para griter p sub.

para griter p sub.

para griter p sub.

dim. en cada repetición susurrado

Handwritten musical score for a string quartet, consisting of four systems of four staves each. The lyrics are "entre los vientos" repeated three times across the systems. The notation includes notes, rests, and dynamic markings. The first system is marked with a treble clef and a 7/8 time signature. The second system is marked with a treble clef and a 7/8 time signature. The third system is marked with a treble clef and a 7/8 time signature. The fourth system is marked with a bass clef and a 7/8 time signature. The lyrics are "entre los vientos" repeated three times across the systems. The notation includes notes, rests, and dynamic markings. The first system is marked with a treble clef and a 7/8 time signature. The second system is marked with a treble clef and a 7/8 time signature. The third system is marked with a treble clef and a 7/8 time signature. The fourth system is marked with a bass clef and a 7/8 time signature.



(repetir como un mantra, en una única altura)

(comenzar la apertura de esa nota en el registro)

(He aquí)

la lucha

(cluster)

(como bandada)

(CLUSTER LARGO)

(achica)

de un **puñado** de **pájaros** contra la **G R A N** Costumbre.

(Entran de a uno y comienza el juego)

(silencio en los espacios)

Como esto durará

tan sólo un día,

(Ídem en nuevo registro, parecido)

(más breve)

Como esto durará

tan sólo un tiempo

o dos,

(Ídem en nuevo registro: GRAVE)

(0 agudo x salto de 8ª, ff y ágil en todas las cuerdas)

para ceder su sitio

a

nuevos juegos

(Nueva sección: terceras, sextas; voces masculinas)

por eso y otras cosas

(voces femeninas)

(comenzar juegos con 3ªs y 6ªs, voces ext. e int.)

si una vez más **aquí**

hay palabras

(sumar los juegos anteriores, coro completo)

es por falta de medios

(ir subiendo en el registro)

(coro agudo, pp, valores largos)

para escribir

entre

las

nubes

(CRESC.)

(fff RANGO COMPLETO)

se va diluyendo hacia el centro (Do#/Reb 4)

para

gritar

entre los

vientos

cortazariola

obra para octeto vocal mixto

Jorge Damseaux

Texto basado libremente en un poema de Julio Cortázar

cortazariola

Instrucciones:

- La obra está escrita para un octeto vocal mixto (sopranos 1 y 2, contraltos 1 y 2, tenores 1 y 2, barítono y bajo). Podría ejecutarse asimismo con múltiplos de esa formación, manteniendo el carácter individual de las decisiones que se detallan más adelante.
- Las duraciones son relativas y están indicadas como cabeza de nota “hueca” para los sonidos largos y cabeza de nota “rellena” para los sonidos cortos (siendo “corto” y “largo” una entidad de tiempo que será definida en cada caso por cada cantante).
- Las notas con cabeza en forma de “X” (solas para sonidos cortos, encerradas en un círculo para sonidos largos), deben ejecutarse con voz hablada.
- El primer cantante en entrar a cada sección determina el momento de comienzo de ésta y de finalización de la sección precedente.
- Las secciones entre líneas de repetición ||: :|| se repiten tantas veces como se desee, hasta el inicio de la sección siguiente.
- La ubicación de las frases en cada sección con repeticiones indica el **orden de entrada** de cada cantante a la sección, no siendo necesario respetar el orden en las repeticiones subsiguientes. Asimismo, en las repeticiones cada cantante elige cuándo intervenir y cuándo no hacerlo (la ausencia es una posibilidad).
- En las secciones con repeticiones la velocidad y la articulación son indeterminadas, dentro de los parámetros fijados en cada caso, y pueden variar de una repetición a otra.
- Los motivos que **no** están entre líneas de repetición se ejecutan tal como están escritos. Las verticalidades coincidentes indican una intención de simultaneidad.

cortazariola

obra para octeto vocal mixto

Jorge Damseaux

He aquí
la lucha
de un puñado de pájaros contra la Gran Costumbre.
Como esto durará tan sólo un día
como esto durará tan sólo un tiempo o dos
para ceder su sitio a nuevos juegos
por eso y otras cosas
si una vez más aquí hay palabras
es por falta de medios
para escribir entre las nubes
para gritar entre los vientos.

(Basado libremente en el poema que abre el capítulo "Noticias del mes de mayo"
del libro "Último round" de Julio Cortázar)

Lento y misterioso

The musical score is written for an eight-voice mixed vocal octet. It consists of eight staves, each with a vocal part and lyrics. The tempo and mood are indicated as "Lento y misterioso". The dynamic marking *ppp* (pianissimo) is used throughout. The lyrics are: "He a - quí la lu - cha." The Barítono part includes a fermata over the word "lu" in "lucha".

Soprano 1 *ppp*
He a - quí

Soprano 2 *ppp*
He a - quí

Contralto 1 *ppp*
He a - quí

Contralto 2 *ppp*
He a - quí

Tenor 1 *ppp*
He a - quí

Tenor 2 *ppp*
He a - quí

Barítono *ppp*
He a - quí la lu - cha.

Bajo *ppp*
He a - quí

Un poco más movido

3 *mf*

S 1 He a - quí la lu - cha

S 2 He a - quí la lu - cha

C 1 He a - quí la lu - cha

C 2 He a - quí la lu - cha

T 1 He a - quí la lu - cha

T 2 He a - quí la lu - cha

Bar He a - quí la lu - cha

B He a - quí la lu - cha

5 *p*

S 1 la lu - cha de_un pu - ña - do

S 2 la lu - cha de_un pu - ña - do

C 1 la lu - cha de_un pu - ña - do

C 2 la lu - cha de_un pu - ña - do

T 1 la lu - cha de_un pu - ña - do

T 2 la lu - cha de_un pu - ña - do

Bar la lu - cha de_un pu - ña - do

B la lu - cha de_un pu - ña - do

6 *cresc. en cada repetición* *cresc. en cada repetición*

S 1 de pá - ja - ros de_un pu-ña - do de pá - ja-ros

S 2 de pá - ja - ros de_un pu-ña - do de pá - ja-ros

C 1 de pá - ja - ros de_un pu-ña - do de pá - ja-ros

C 2 de pá - ja - ros de_un pu-ña - do de pá - ja-ros

T 1 de pá - ja - ros de_un pu-ña - do de pá - ja-ros

T 2 de pá - ja - ros de_un pu-ña - do de pá - ja-ros

Bar de pá - ja - ros de_un pu-ña - do de pá - ja-ros

B de pá - ja - ros de_un pu-ña - do de pá - ja-ros

8 *tranquilo*

S 1 la lu - cha de_un pu - ña - do de pá - ja - ros con - tra la Gran

S 2 con - tra la Gran

C 1 con - tra la Gran

C 2 con - tra la Gran *pp* Cos - tum - bre.

T 1 con - tra la Gran *pp* Cos - tum - bre.

T 2 con - tra la Gran

Bar con - tra la Gran

B la lu - cha de_un pu - ña - do de pá - ja - ros con - tra la Gran

Rítmico y juguetón

11 *p*

S 1 Co-mo es-to du-ra-rá tan só-lo un dí-a,

S 2 *p* Co-mo es-to du-ra-rá tan só-lo un dí-a,

C 1 *p* Co-mo es-to du-ra-rá tan só-lo un dí-a,

C 2

T 1

T 2 *p* Co-mo es-to du-ra-rá

Bar *p* Co-mo es-to du-ra-rá

B *p* Co-mo es-to du-ra-rá

13 *con brio* *ágil* *p*

S 1 Co - mo es - to du - ra - rá

S 2 *p* Co-mo es - to du - ra - rá

C 1 *p* Co-mo es - to du - ra - rá

C 2 *f* Co - mo es - to du - ra - rá *p* Co - mo es - to du - ra - rá

T 1 *f* Co - mo es - to du - ra - rá *p* Co - mo es - to du - ra - rá

T 2 *p* Co-mo es - to du - ra - rá

Bar *p* Co-mo es - to du - ra - rá

B *p* Co - mo es - to du - ra - rá

un poco más lento

Rítmico, siempre stacc.

15

S 1 *pp*
tan só - lo_un tiem - po o dos,

S 2 *pp*
tan só - lo_un tiem - po o dos,

C 1 *pp*
tan só - lo_un tiem - po o dos,

C 2 *pp*
tan só - lo_un tiem - po o dos,

T 1 *pp*
o dos,

T 2 *pp*
o dos,

Bar *pp*
o dos,

B *pp*
o dos,

17

S 1
o dos, /

S 2
o dos, /

C 1
/ o dos,

C 2
/ o dos,

T 1
o dos, /

T 2
o dos, /

Bar
/ o dos,

B
/ o dos,

accel. y cresc. en cada repetición

19

S 1 *mf* pa - ra ce - der su si - tio a nue - vos jue - gos

S 2 *mf* pa - ra ce - der su si - tio

C 1 *mf* pa - ra ce - der su si - tio a nue - vos jue - gos

C 2 *mf* pa - ra ce - der su si - tio

T 1 *mf* pa - ra ce - der su si - tio a nue - vos jue - gos

T 2 *mf* pa - ra ce - der su si - tio

Bar *mf* pa - ra ce - der su si - tio

B *mf* pa - ra ce - der su si - tio a nue - vos jue - gos

accel. y cresc. en cada repetición

Lento y misterioso

21

S 1 cresc.

S 2 a nue - vos jue - gos a nue - vos jue - gos

C 1 a nue - vos jue - gos a nue - vos jue - gos

C 2 a nue - vos jue - gos a nue - vos jue - gos

T 1 cresc. *pp* por e - so y_o - tras co - sas

T 2 cresc. *pp* a nue - vos jue - gos a nue - vos jue - gos por e - so y_o - tras co - sas

Bar cresc. *pp* a nue - vos jue - gos a nue - vos jue - gos por e - so y_o - tras co - sas

B cresc. *pp* a nue - vos jue - gos a nue - vos jue - gos por e - so y_o - tras co - sas

24 *pp* *tranquilo*

S 1 si u - na vez más, a - quí a - quí hay pa - la - bras

S 2 si u - na vez más, a - quí a - quí hay pa - la - bras

C 1 si u - na vez más, a - quí

C 2 si u - na vez más a - quí

T 1

T 2

Bar *p* a - quí hay pa - la - bras

B *p* a - quí hay pa - la - bras

27 *mp*

S 1 a - quí hay pa - la - bras

S 2 *mp* a - quí hay pa - la - bras

C 1 *p* a - quí hay pa - la - bras

C 2 *p* a - quí hay pa - la - bras

T 1 *p* a - quí hay pa - la - bras

T 2 *p* a - quí hay pa - la - bras

Bar *mp* a - quí hay pa - la - bras

B *mp* a - quí hay pa - la - bras

Un poco más movido

30

S 1

S 2

C 1

C 2

T 1

T 2

Bar

B

mf

mp

mp

mp

mp

mp

mf

es por fal - ta de

a - qui hay pa - la - bras

a - qui hay pa - la - bras

a - qui hay pa - la - bras

a - qui hay pa - la - bras

es por fal - ta de

32

S 1

S 2

C 1

C 2

T 1

T 2

Bar

B

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

es por fal - ta de me - dios

me - dios, fal - ta de me - dios

es por fal - ta de

es por fal - ta de me - dios, fal - ta de

es por fal - ta de me - dios, fal - ta de

es por fal - ta de

me - dios, fal - ta de me - dios

es por fal - ta de me - dios

35 *f* *cresc.* *subito p*

S 1 es por fal - ta de me - dios pa - ra es - cri - bir

S 2 es por fal - ta de me - dios pa - ra es - cri - bir

C 1 me - dios, fal - ta de me - dios pa - ra es - cri - bir

C 2 me - dios, fal - ta de me - dios pa - ra es - cri - bir

T 1 me - dios, fal - ta de me - dios pa - ra es - cri - bir

T 2 me - dios, fal - ta de me - dios pa - ra es - cri - bir

Bar es por fal - ta de me - dios pa - ra es - cri - bir

B es por fal - ta de me - dios pa - ra es - cri - bir

con brio

38

S 1 en - tre las nu - bes pa - gri - tar

S 2 en - tre las nu - bes pa - ra gri - tar

C 1 en - tre las nu - bes pa - ra gri - tar

C 2 en - tre las nu - bes pa - ra gri - tar

T 1 en - tre las nu - bes pa - ra gri - tar

T 2 en - tre las nu - bes pa - ra gri - tar

Bar en - tre las nu - bes pa - ra gri - tar

B en - tre las nu - bes pa - ra gri - tar

41

ff *subito p*

S 1 gri - tar gri - tar gri - tar pa - ra gri - tar

S 2 gri - tar gri - tar gri - tar pa - ra gri - tar

C 1 gri - tar gri - tar gri - tar pa - ra gri - tar

C 2 gri - tar gri - tar gri - tar pa - ra gri - tar

T 1 gri - tar gri - tar gri - tar pa - ra gri - tar

T 2 gri - tar gri - tar gri - tar pa - ra gri - tar

Bar gri - tar gri - tar gri - tar pa - ra gri - tar

B gri - tar gri - tar gri - tar pa - ra gri - tar

43

rit. y dim. en cada repetición *siempre dim.*

S 1 en - tre los vien - tos en - tre los vien - tos

S 2 en - tre los vien - tos en - tre los vien - tos

C 1 en - tre los vien - tos en - tre los vien - tos

C 2 en - tre los vien - tos en - tre los vien - tos

T 1 en - tre los vien - tos en - tre los vien - tos

T 2 en - tre los vien - tos en - tre los vien - tos

Bar en - tre los vien - tos en - tre los vien - tos

B en - tre los vien - tos en - tre los vien - tos

45

S 1
en - tre los vien - tos en - tre los vien - tos en - tre los vien - tos

S 2
en - tre los vien - tos en - tre los vien - tos en - tre los vien - tos

C 1
en - tre los vien - tos en - tre los vien - tos en - tre los vien - tos

C 2
en - tre los vien - tos en - tre los vien - tos en - tre los vien - tos

T 1
8 en - tre los vien - tos en - tre los vien - tos en - tre los vien - tos

T 2
8 en - tre los vien - tos en - tre los vien - tos en - tre los vien - tos

Bar
en - tre los vien - tos en - tre los vien - tos en - tre los vien - tos

B
en - tre los vien - tos en - tre los vien - tos en - tre los vien - tos

48

perdiéndose

S 1
en - tre los vien - tos en - tre los vien - sss

S 2
en - tre los vien - tos en - tre los vien - tos - sss

C 1
en - tre los vien - tos en - tre los vien - tos - sss

C 2
en - tre los vien - tos en - tre los vien - tos - sss

T 1
8 en - tre los vien - tos en - tre los vien - tos - sss

T 2
8 en - tre los vien - tos en - tre los vien - tos - sss

Bar
en - tre los vien - tos en - tre los vien - tos - sss

B
en - tre los vien - tos en - tre los vien - tos - sss

Treno en Haikus

Canon para 4 pares de voces mixtas

Texto y música:

Jorge Damseaux

TRENO EN HAIKUS

Canon para 4 pares de voces mixtas

- Cada par de voces se integra con una voz femenina y una masculina, y cantará cinco estrofas utilizando el material escalístico indicado en los pentagramas. El par 1 cantará las estrofas 1, 2, 3, 4 y 5; el par 2 las estrofas 2, 3, 4, 5 y 6; el par 3 las estrofas 3, 4, 5, 6 y 7, y el par 4 las estrofas 4, 5, 6, 7 y 8, como se indica en el cuadro. De este modo, si bien los materiales melódicos están en canon, el texto interpretado siempre coincide.
- La cantante femenina cantará la estrofa utilizando el material indicado en el pentagrama. A la primera estrofa que cante le corresponde el material escalístico A, a la segunda el B, y así sucesivamente. Las notas en los pentagramas indican clases de altura, por lo que cada cantante utilizará las notas correspondientes a su registro vocal. El diseño melódico es libre, con la restricción indicada en el ítem siguiente.
- Cada estrofa debe iniciarse con la nota más grave del agrupamiento que le corresponda (la, do, mi bemol, fa sostenido y la, respectivamente) y terminarse con la segunda nota más grave (do, mi bemol, fa sostenido, la y do). De ese modo, la nota final de una estrofa coincide con la nota inicial de la estrofa siguiente, facilitando el cambio de escala.
- El cantante masculino utilizará emisión libre, tratando de ilustrar el texto con los recursos vocales que elija en cada caso. La articulación rítmica del texto deberá reflejar lo más exactamente posible el fraseo de su par femenina.
- Las entradas de cada par se producen cuando el par anterior inicia su segunda estrofa. Los cambios de estrofa se realizan simultáneamente.
- El texto debe articularse con naturalidad, tendiendo a su comprensión. Se debe respetar el acento prosódico, con una leve prolongación de las sílabas acentuadas. Se procurará cierta aproximación a la homofonía.

PARES	ESCALAS PENTATÓNICAS								
I	A	C	Eb / D#	Gb / F#	A				
II		A	C	Eb / D#	Gb / F#	A			
III			A	C	Eb / D#	Gb / F#	A		
IV				A	C	Eb / D#	Gb / F#	A	
ESTROFAS	1	2	3	4	5	6	7	8	

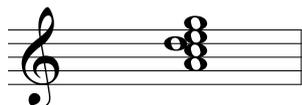
Treno en haikus

canon para 4 pares de voces mixtas

Jorge Damseaux

Lentamente, como una letanía

A



1. Hojas temblando
arrugan el silencio
del descampado.

B



2. En algún lado
el eco de una infamia
lame sus huellas.

C



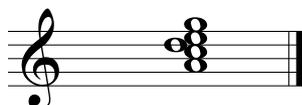
3. Zanjas, arroyos,
cañadas y baldíos
hospitalarios.

D



4. Un cuerpo inerte
(restos de una mujer),
desnudo, fétido.

E



5. Se hunde en el barro.
Con el tiempo se pudre,
desaparece.

6. Volverá el pasto,
los árboles, los pájaros,
las alimañas.

7. Día tras noche
la lenta corrupción
de la materia.

8. Y nada pasa.
Aquí no pasa nada
ni cuando pasa.

El sueño de Morfeo

Canon para coro a 4 voces mixtas

Texto y música:

Jorge Damseaux

Hace un tiempo, en un lugar
que no sé cómo se llama,
alguien insinuó que hay una
improbable biblioteca
que incluye todos los libros
que las personas apenas
soñaron con escribir.

Y en otro lado, según
me contara cierto día
alguien que no estuvo allí,
parece que se podía
escuchar todas las músicas,
acordes y melodías
que cualquiera imaginó.

Memoria de un universo
posible, de las palabras
y de las sonoridades
que pudieron ser, o fueron,
o serán; las cavidades
entre un pasado aparente
y un borroso porvenir.

Todas las canciones. Todas
las imágenes sonoras
y verbales que hayan sido
conjeturadas un día.

Y yo, que hace no sé cuánto
que tengo que encontrar una,
y no se me ocurre nada.

El sueño de Morfeo

Canon para coro a cuatro voces mixtas

Instrucciones

- El orden de entrada de las cuerdas es registral, del grave al agudo: bajo, tenor, contralto, soprano.
- Cada cuerda cantará dos vueltas completas del texto, por lo que el orden de salida será el mismo que el de entrada.
- La entrada de cada cuerda se produce cuando la cuerda anterior inicia la segunda estrofa. Los cambios de estrofa se realizan simultáneamente.
- Las notas indican **clases de altura**, debiendo cada cuerda utilizar las alturas específicas que correspondan a su registro vocal. La clave de sol no indica registro.
- El diseño melódico es libre, utilizando el repertorio de alturas de cada estrofa. La dinámica y el modo de emisión son determinados por el intérprete.

Estrofas:

S			1	2	3	4	1	2	3	4
C		1	2	3	4	1	2	3	4	
T		1	2	3	4	1	2	3	4	
B	1	2	3	4	1	2	3	4		

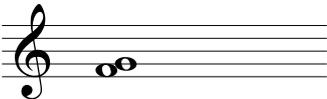
El sueño de Morfeo

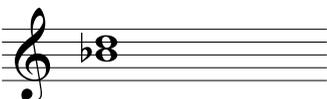
Canon para coro a 4 voces mixtas

Jorge Damseaux

♩ = Ca. 66

Estrofa 1  Ha - ce un tiem - po en un lu - gar

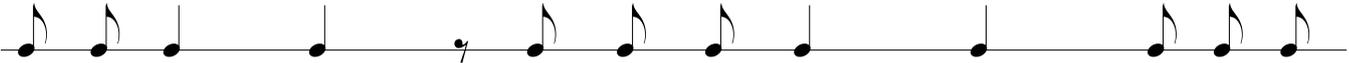
Estrofa 2  Y en o - tro la - do, se - gún

Estrofa 3  Me - mo - ria de un u - ni - ver -

Estrofa 4  To - das las can - cio - nes, To - das

1  que no sé có - mo se lla - ma al - guien in -

2  me con - ta - ra cier - to dí - a al - guien que

3  so po - si - ble, de las pa - la - bras y de las

4  las i - má - ge - nes so - no - ras y ver - ba - les que ha - yan si - do

1 si - nuó que hay u - na im - pro - ba - ble bi - blio - te - ca que in -
 2 no es - tu - vo_a - llí, pa - re - ce que se po -
 3 so - no - ri - da - des que pu - die - ron ser o fue - ron
 4 con - je - tu - ra - das un dí - a. Y yo... que

1 clu - ye to - dos los li - bros que las per -
 2 dí - a es - cu - char to - das las mú - si - cas, a -
 3 o se - rán; las ca - vi - da - des en - tre un pa -
 4 ha - ce no sé cuán - to que tra - to de en - con - trar

1 so - nas a - pe - nas so - ña - ron con es - cri - bir.
 2 cor - des y me - lo - dí - as que al - gu - no se i - ma - gi - nó.
 3 sa - do_a - pa - ren - te y un bo - rro - so por - ve - nir.
 4 u - na y no se me_o - cu rre na da.

SOCOTROCO (textos)							
SECCIÓN	BASE (cuando corresponde)	VARIABLES (cuando corresponde)					
A	socotroco socotroco só com troco	mi troco, seu troco	socotroco socotroco só com troco				
B	como con bronca y junando	Mediomundo, Mediomundo	de lengue lengue	como con bronca	de mediomundo, de calderín	a media luz a media voz a media res a media máquina	jah, hij'una gran pucha!
C	¿por qué me quema el vapor? ¡ay, que me quemo! que me quemás vos	¿por qué me quema el amor? ¡ay, que me quemo! que me quemás vos	me quema y me calma me encanta que me calma y que me quema y me calma me encanta que me calma como vos				
D	'taba la banda y la bandera 'taba lavando la bañera 'tá balanceándose en la plaza 'taba lanzándose de panza	para latir a la par	'tán vacilando	'taba tan campante tan altisonante	cantaba con vos tan alta la voz	'tá la banda tocando 'tá la banda sonando	¡qué papelón!
E	esa guayaba no la hallaba yo	allá va la bahiana	besa, baila	al agua ya va la bahiana	la guayaba, la hallaba yo	lava la guayaba, ¡ya lávala!	
F	¡'cuchá, Caho, 'cuchá!	¿qué cosa?	va p'aquí, p'allá	pa' las chapas	linda, loca	ató un botón	¡chocolatero, choripanero!
(G)	socotroco socotroco só com troco	mi troco, seu troco	socotroco socotroco só com troco				

socotroco

Estudio rítmico para coro

Jorge Damseaux

El texto contiene citas libres de las canciones: *El ciruja* (Ernesto de la Cruz - Alfredo Marino), *Milongón del Guruyú* (Roberto Darvin), *Mediomundo* (Jorge Di Pólito), *A media luz* (Edgardo Donato - Carlos César Lenzi), *Papelón* (Mariana Ingold), *Aquele abraço* (Gilberto Gil), *Buscando guayaba* (Rubén Blades) y *Chega de saudade* (Vinicius de Moraes - Antonio Carlos Jobim).

socotroco

instrucciones

Las secciones **A, C, E y G** son **fijas** (se cantan todas las líneas escritas).

Las secciones **B, D y F** tienen una línea "**base**", que debe sonar todo el tiempo, y líneas con motivos adicionales de aparición variable.

La línea base puede estar a cargo de distintos intérpretes a lo largo de la sección, pero **nunca debe interrumpirse**.

Los intérpretes que **no** están a cargo de la línea base eligen la línea a ejecutar de las opciones disponibles en cada caso (líneas "variables"), y pueden cambiar de línea durante la sección, tanto a otra línea variable como para tomar la base.

Se debe procurar generar distintas simultaneidades entre la línea base y las variables. Sólo en las secciones fijas deben sonar todas las líneas todo el tiempo.

La cantidad de repeticiones siempre es libre.

socotroco

Estudio rítmico para coro

Jorge Damseaux

♩ = 80

A

So-co-tro-co so-co-tro-co só com tro-co So-co-tro-co so-co-tro-co só com tro-co

So - co - tro - co so - co - tro - co so - co - tro - co só com tro-co

Mi tro - co, seu tro - co, mi tro - co, seu tro - co, mi tro - co, seu tro - co, mi tro - co, seu tro - co

B

BASE

Co - mo con bron - ca y ju - nan - do Co - mo con bron - ca y ju - nan - do

Me - dio - mun - do, Me - dio - mun - do

Len - gue len - gue de len - gue len - gue de

Co - mo con bron - ca

De me - dio - mun - do, de cal - de -

A me - dia luz, a me - dia voz, a me - dia res, a me - dia

¡Ah, hi - j'u - na gran pu -

5

Co-mo con bron-ca_y ju-nan - do

Co-mo con bron-ca_y ju-nan - do

Co-mo con bron-ca_y ju-nan - do

Me-dio-mun - do, Me-dio-mun-do

len - gue len - gue de len - gue len-gue de len - gue len-gue Me

co - mo con bron - ca con bron - ca

rín de me - dio - mun - do, de cal - de - mun - do

má-qui-na_A me-día luz, a me-día voz, a me-día res, a me-día voz, a me-día res

cha! ¡Ah,hi - j'u - na gran pu - ¡Ah,hi - j'u - na gran pu -

último

C

¿Por qué me que-ma_el va - por? ¿Por qué me que-ma_el va - por?

¿Por__ qué me que-ma_el a - mor? ¿Por__ qué me que-ma_el a -

que - ma_y__ me cal - ma me que - ma_y__ me cal - ma me

cha!

10

¿Por qué me que-ma_el va - por? ¡Ay que me que - mo! que me que - más
mor? ¿Por_ qué me que-ma_el a - mor? ¡Ay que me que - mo!

que - ma_y _____ me cal - ma. Me en - can - ta que me cal - ma_y que me

12

vos ¿Por_ qué me que-ma_el a - mor? ¿Por_ qué me que-ma_el a -
¿Por qué me que-ma_el va - por? ¿Por qué me que-ma_el va - por?
que - ma_y _____ me cal - ma, me que - ma_y _____ me cal - ma, me

14

mor? ¿Por_ qué me que-ma_el a - mor? ¡Ay que me que - mo!
¿Por qué me que-ma_el va - por? ¡Ay que me que - mo! que me que - más
que - ma_y _____ me cal - ma. Me en - can - ta que me cal - ma co - mo

D BASE

'ta - ba la ban - da y la ban - de - ra 'ta - ba la - van - do la ba - ñe - ra 'tá ba - lan - ceán - do - se en la pla -

16
vos. Pa - ra la - tir a la par pa - ra la - tir a la par pa - ra la - tir a la

16
vos. 'tan va - ci - lan - do 'tan va - ci - lan - do 'tan

16
'ta - ba tan cam - pan - te tan al - ti - so - nan - te 'ta - ba tan cam - pan - te

16
Can - ta - ba con vos, tan al - ta la voz can - ta - ba con vos,

16
'tá la ban - da to - can - do 'tá la ban - da so - nan - do 'tá la ban - da to - can - do

16
¡Qué pa - pe - lón! ¡qué pa - pe - lón! ¡qué pa - pe - lón!

19 **3**/**4**
 za 'ta - ba lan - zán - do-se de pan - za 'ta - ba la ban - da y la ban - de za. último

19 **3**/**4**
 par pa-ra la-tir a la par pa-ra la-tir a la par.

19 **3**/**4**
 va-ci-lan - do 'tan va-ci-lan - do 'tan va-ci-lan - do.

19 **3**/**4**
 tan al - ti - so - nan - te 'ta - ba tan cam-pa - te tan al - ti - so - nan - te.

19 **3**/**4**
 tan al - ta la voz, can - ta - ba con vos, tan al - ta la voz.

19 **3**/**4**
 'tá la ban - da so-nan - do 'tá la ban - da to-can - do 'tá la ban - da so-nan - do.

19 **3**/**4**
 ¡qué pa - pe - lón! ¡qué pa - pe - lón!

E

E - sa gua - ya - ba ___ no la ha - lla - ba ___ yo e - sa gua - ya - ba ___ no la ha - lla - ba ___ yo

A - llá va ___ la ba - hia - na a - llá va ___ la ba - hia - na

Be - sa, bai - la, be - sa, bai - la,

Al a - gua ___ ya va ___ la ba - hia - na

e - sa gua - ya - ba ___ no la ha - lla - ba ___ yo la ha - lla - ba ___ yo i'cu -

a - llá va ___ la ba - hia - na a - llá va ___ la ba - hia - na

be - sa, bai - la, be - sa, bai - la, be - sa, bai - la

Al a - gua ___ ya va ___ la ba - hia - na hia - na

La gua - ya - ba, la ha - lla - ba yo

La - va la gua - ya - ba, ¡ya lá - va - la! ya - ba ¡ya lá - va - la!

La - va la gua - ya - ba, ¡ya lá - va - la! ya - ba ¡ya lá - va - la!

La - va la gua - ya - ba, ¡ya lá - va - la! ya - ba ¡ya lá - va - la!

La - va la gua - ya - ba, ¡ya lá - va - la! ya - ba ¡ya lá - va - la!

La - va la gua - ya - ba, ¡ya lá - va - la! ya - ba ¡ya lá - va - la!

(página en blanco)

F BASE

chá, Ca - cho, 'cu - chá! ¡cu - chá, Ca - cho, cu - chá! ¡cu -

29 ¿Qué co - sa? ¿Qué co - sa?

29 Va p'a - quí, — p'a - llá Va p'a - quí, — p'a - llá

29 Pa' las cha - pas Pa' las cha - pas

29 Lin - da, lo - ca,

29 A - tó_un bo - tón A - tó_un bo -

29 ¡Cho - co - la - te - ro, cho - ri - pa -

31 chá, Ca - cho, cu - chá! último ¡cu - chá, Ca - cho, cu - chá!

31 ¿Qué co - sa? ¿Qué co - sa?

31 Va p'a - quí, — p'a - llá Va p'a - quí, — p'a - llá Mi

31 Pa' las cha - pas Pa' las cha - pas

31 lin - da, lo - ca

31 tón A - tó_un bo - tón

31 ne - ro ¡Cho - co - la - ne - ro!

G

31 So - co - tro - co so - co - tro - co ¡só com tro - co!

33 So - co - tro - co ¡só com tro - co!

33 tro - co, seu tro - co, mi tro - co, seu tro - co.