



Universidad Academia Humanismo Cristiano

Facultad de Artes

Escuela de Composición Musical

Movilidad Inmóvil

La ausencia en la acción de movimiento y sonido

Monografía y Portafolio para optar al grado de
Magíster en Composición Musical en Artes Escénicas y Medios Audiovisuales

Mario Andrés Feito Leyton

Profesor Guía: Santiago Astaburuaga Peña

Santiago, 25 de Marzo de 2020

Agradecimientos

Quiero agradecer a Macarena Campbell, Georgia del Campo Andrade, Sebastián Jatz, y José Miguel Candela, todos artistas nacionales que, desinteresadamente y de forma muy amable me compartieron parte de sus experiencias y conocimientos.

Resumen

El siguiente texto monográfico es una investigación que encuentra posibles herramientas para la creación de una obra interdisciplinaria articulada entre danza y música. Aquí se logran reunir algunos elementos que se relacionan directamente con el azar y la improvisación, de la mano de los conceptos de inmovilidad, silencio y ausencia, conceptos que, desde su utilización en experiencias artísticas anteriores, han dejado ciertas formas de uso que son efectivas y prácticas para esta investigación, formas que, además, podrían ser útiles en creaciones futuras relacionadas a este tema. Con esta finalidad es que se indagó en un par de trabajos nacionales del siglo XXI, los que se revisaron a modo de referencia para, por medio de una visión analítica y reflexiva de los procedimientos utilizados, encontrar caminos y formas efectivas para la creación de la coreografía y música de la obra.

La idea medular de este texto es obtener como experiencia final de la obra una participación de las diferentes personas que son parte de la experiencia: Coreógrafo, compositor musical, intérpretes de danza y música, más espectadores. Con esto se logra que la obra tenga un cruce entre diversas acciones que podemos realizar en una sala o lugar de presentación, no solo músicos y bailarín, sino también el espectador. Además, esta obra, por las variantes que se generan ante las acciones azarosas contempladas, está en constante mutación y se entiende como obra abierta ya que, cada vez que se ejecute, dará distintas resultantes.

Conceptos: Inmovilidad, silencio, ausencia, improvisación, azar.

The following monographic text is an investigation that finds possible tools for the creation of an interdisciplinary work articulated between dance and music. Here we manage to gather some elements that are directly related to chance and improvisation, hand in hand with the concepts of immobility, silence and absence, concepts that, since their use in previous artistic experiences, have left certain forms of use that are effective and practical for this research, forms that, moreover, could be useful in future creations related to this theme. To this end, a couple of national works from the 21st century were researched, which were reviewed as a reference in order to find, through an analytical and reflexive vision of the procedures used, effective ways and forms for the creation of the choreography and music of the work.

The central idea of this text is to obtain as a final experience of the work a participation of the different people who are part of the experience: Choreographer, musical composer, dance and music performers, plus spectators. With this we achieve that the work has a cross between diverse actions that we can carry out in a room or place of presentation, not only musicians and dancers, but also the spectator. Moreover, this work, due to the variants generated by the random actions contemplated, is in

constant mutation and is understood as an open work since, each time it is performed, it will give different results.

Concepts: Immobility, silence, absence, improvisation, chance.

Índice

Introducción	7
Marco teórico/conceptual	9
Marco metodológico	11
Capítulo 1	
1. Empleo de la improvisación y el azar en Danza y Música.....	13
1.1. Comentarios sobre la improvisación.....	13
1.1.1. El <i>contact improvisation</i>	15
1.1.2. La improvisación y el jazz.....	16
1.2. El azar en la música y danza articulando un discurso artístico.....	17
Capítulo 2	
2. Obras y artistas referentes que relacionan la improvisación y el azar en el diálogo música y danza en el Chile actual.....	20
2.1. Referentes.....	20
2.1.1. Comentarios sobre <i>Obra y Canvas</i>	21
2.1.2. Comentarios de Georgia del Campo Andrade sobre <i>Lo Moviente o los cantos de mi lengua</i> (a Pablo de Rokha).....	25

2.2. Comentarios sobre lo sonoro.....	30
2.2.1. <i>Canvas y Cannapaceus</i>	31
2.2.2. El azar e improvisación en <i>Lo moviente</i>	36

Capítulo 3

3. Obra, <i>Movilidad inmóvil</i>	38
3.1. Inmovilidad.....	39
3.2. Silencio.....	40
3.3. Ausencia.....	41
3.4. Participantes.....	42
3.4.1 Coreógrafo, bailarín y coreografía.....	41
3.4.2. Compositor, músicos y composición musical.....	44
3.4.3. Inclusión del espectador.....	45
3.5. Relato de la presentación de <i>Movilidad inmóvil</i>	47

Conclusiones	51
---------------------------	----

Bibliografía	53
---------------------------	----

Anexos - portafolio	54
----------------------------------	----

Introducción

La presente monografía aborda una interrogante desde la búsqueda de algún modelo específico de trabajo para aproximarse a una experiencia artística y colaborativa entre música y danza. La búsqueda de estas prácticas se enfoca en el Chile de las últimas dos décadas, lo que genera la siguiente pregunta: ¿Cómo elaborar, articuladamente, un diálogo entre la composición musical y la coreografía en danza, vinculando las prácticas de azar e improvisación sobre los conceptos de silencio, inmovilidad y ausencia? Desde esta pregunta de investigación se origina la esencia de este trabajo que es, la elaboración de una obra colaborativa basada en la inexistencia de, sonido y movimiento, lo que articula música y danza por medio de la improvisación y el azar. Para dicha tarea dispuse un texto dividido en tres capítulos, que ofrecen una idea de cómo fue el proceso que, finalmente, definió una solución para la creación de la obra.

En el primer capítulo se encuentran enunciados los conceptos de azar e improvisación descritos, desde una mirada personal que se relaciona con las prácticas más cercanas y conocidas. Es así que se comentan algunos detalles que entregan valiosa información sobre la improvisación y el azar desde sus formas de uso más reconocidas en el ámbito nacional, y es por eso que incluyo al *contact improvisation*, práctica presente en Chile desde la década de los 70tas en la danza, y al *jazz*, estilo inconfundible dentro de la improvisación musical.

En el segundo capítulo se encuentran las experiencias de tres obras que son referentes para la elaboración de este trabajo, y es desde esta creación que aparecen las figuras de dos coreógrafas y dos músicos que relatan temáticas que tienen que ver con la generación de estas obras en donde se encuentra involucrado tanto el azar como la improvisación. Es en esta etapa del texto donde se expresan los procedimientos que se utilizaron para la articulación del movimiento y la música, procedimientos que de alguna manera ensamblaron con las necesidades para resolver el problema de la articulación entre danza y música en mi creación.

En el tercer capítulo se encuentran comentarios acerca de la obra Inmovilidad inmóvil y su proceso de creación. Para esto aparece enunciado el cómo se entiende en el contexto de la obra, los conceptos de la inmovilidad, silencio y ausencia. También aparecen comentarios sobre la forma de inclusión de cada protagonista, el coreógrafo y bailarín, compositor y músicos, para luego definir qué tipo de participación es adoptado por algún segmento del público y de qué forma lo hace práctico.

Para finalizar, existe el relato de una posible presentación de la obra, explicando cómo se van relacionando con el azar y la improvisación las diferentes etapas del trabajo, desde la génesis en la creación, como en la puesta en escena y las situaciones azarosas e improvisadas.

Marco teórico/conceptual

Para iniciar este viaje, es necesario descifrar cómo percibo, con esta limitada visión, dónde estamos situados, ya que nos encontramos inmersos en una realidad limitante, llena de privaciones donde lo que abunda es el sonido o, mejor dicho, bulla. Para qué hablar del alboroto diario en las calles que genera movimiento incesante de gentes, autos, etc. Lo que van originando espacios llenos de situaciones extrañas y azarosas, cada uno ausente en su propia presencia, inmóvil y en su alocada vorágine diaria, creando sus pequeños mundos privados. Tal vez desde ahí el interés sobre la temática que nace precisamente del concepto de la ausencia.

Considero que, en su forma más tradicional y en contraposición al sonido, que es una cualidad inevitable en la música, está el silencio y, de la misma forma, en contraposición al movimiento, cualidad inevitable en la danza, está la inmovilidad. En el fondo esta indiferencia a la acción en base a la ausencia de estos elementos, elementos que desde una perspectiva tradicional son vitales, sería algo que me podría llevar a otra percepción y revisión de esta misma acción de movimiento y sonido.

Comenzando por la ausencia de sonido, pareciera ser que el silencio busca traspasar las sutiles demarcaciones del escuchar. (Labraña, 2017) “Aunque el sonido es una categoría que corresponde directamente al plano sonoro y verbal, habitualmente se utiliza más allá de estos límites” (p. 30). En este caso el cuerpo en su inmovilidad estaría fuera de esos límites, y generaría un vacío. Este vacío se completa y reverbera ante la inquietud y expectación del espectador. El silencio, que nos sirve para generar la tensión y expectativa, solo se ve resuelto por el sonido. Pero qué pasa si ese sonido no llega como se espera o, peor aún, no llega. Como la tensión incomoda en un diálogo entre personas, (Le Breton, 1997) “El silencio del otro, en un momento en que las circunstancias requieren su palabra, da lugar a una situación de espera penosa” (p. 59). El silencio dentro de algún contexto, puede ser tan angustiante como el movimiento que no se genera cuando algo se espera de él.

La inmovilidad es una incómoda postura ante la lógica del movimiento a menos que se tenga una predisposición a ese estado. Podríamos imaginar la figura de, quien me ha dado luces al respecto, Yann Marussich, casi inmóvil, saliendo apenas de entre los vidrios en su *Bain Brisé*, tal vez en su caso con algún tipo de comodidad o disfrute en este tipo de acción. Al pensar en esto se me viene a la mente una posible situación cómoda o incómoda del espectador al ver que está el riesgo latente, está el cuerpo delicado ante los filos del vidrio, está la lentitud casi inmóvil y el silencio lleno de sonidos leves que de a poco dejan aparecer a ese cuerpo.

Leo en un comentario de Olga Mesa algo que me hace mucho sentido, desde su contexto de aparición / desaparición, (Sánchez, J. A - Conde-Salazar, J, 2003) “Siempre he entendido el cuerpo

como lo básico, es decir, primero está el cuerpo, después el movimiento, la palabra, el gesto. El cuerpo es el punto de partida” (p.65). El cuerpo que primero es cuerpo y que baila sin moverse, sin sonido, sin gesto, algo así busco encontrar en este trabajo.

El azar y la improvisación entran en juego vinculando las situaciones de inmovilidad y silencio, y se espera o, mejor dicho, espero, que se generen no solo los espacios de acción entre música y danza, sino que traigan consigo también la participación integral de los participantes y, dentro de ciertos recursos del azar, improvisar diferentes dinámicas que integren al espectador. En este sentido, no se si de la misma forma, pero comparto el pensamiento de Merce Cunningham (Cunningham, M - Leeschaeve, J. 2009) *“Me gusta pensar en el espectador como alguien que, como ya se dijo en una ocasión, viene al teatro a ejercer facultades”* (p.201).

Marco metodológico

Dentro de la estrategia metodológica en este estudio debiera estar presente la vinculación que ha habido en Chile, en este siglo y parte del anterior, de acciones u obras de arte que evidencien alguna colaboración de Música y Danza con la improvisación y el azar.

Para esto recurriré a:

Revisión de obras chilenas, en lo posible grabadas en videos (si es que existen).

- Hacer un análisis cuantitativo, y/o cualitativo sobre los resultados de las obras, para reconocer posibles manejos a la hora de trabajar con el azar e improvisación. Utilización de modelos de análisis como el de Rudolf Laban.
- Comparar entre ellas las formulaciones y procedimientos empleados para resolver la articulación música y danza, dentro del marco de la improvisación y azar. Reconocer y comprender los procedimientos que se emplearon para la utilización del azar, el manejo de recursos dialogantes entre las dos áreas para entenderse. Además de como manejan e interpretan el o los bailarines, las diferentes instrucciones expuestas, si la forma total resultó cerrada o abierta, etc.

Consultar y revisar literatura relacionada con trabajos colaborativos de música y danza.

- Textos relacionados a la vinculación de música y danza, que tratan temas del azar e improvisación, sean estos: Libros, artículos especializados, tesis.

Consulta y revisión de literatura relacionada con los conceptos de silencio, inmovilidad, ausencia.

- Textos relacionados con el silencio, la ausencia, la inmovilidad, sean estos: Libros, artículos, tesis.

Consultas, personales o vía correo, en base a entrevistas destinadas a:

- Compositores musicales chilenos: Sebastián Jatz y José Miguel Candela
- Coreógrafos de danza chilenos: Macarena Campbell y Georgia del Campo Andrade.

Encontrar una persona idónea en la danza para trabajar la Composición. Se le entregaran todos los datos y motivaciones de la obra que se quiere elaborar. Datos como la temática de la obra y sus conceptos, las ideas básicas emanadas de la música, el vestuario y accesorios sugeridos, entre otras cosas.

Sugerencias de Composición coreográfica y musicales, sobre las cuales ordenar las ideas de los conceptos. Es en este punto donde aparece una colaboración que complementa las ideas propuestas desde la música y las propuestas sobre la danza en base a todos los elementos expuestos hasta este momento.

Organizar, desde los análisis de las obras referentes más ideas propias, el uso de los recursos del azar e improvisación para definir qué situaciones, acciones, gestos, etc. gatillarán el movimiento, la ausencia, la inmovilidad y el silencio.

Estudiar la planta de movimiento o espacialidad, para definir cómo se manejará el lugar. Se sugerirán ideas pertinentes para el uso del escenario como: recorridos del bailarín sujeto a la interpretación de alguna instrucción, el lugar de los instrumentos y elementos que participan desde la música, la diagramación de los puntos donde instalar las cajas con elementos dentro tales como: accesorios, instrucciones, y partituras.

Con las herramientas recogidas se espera poder definir un modelo de trabajo con el cual poder entablar un diálogo, aunque complejo, entendible y sólido a la hora de la presentación y explicación.

Capítulo 1. Empleo de la improvisación y el azar en Danza y Música.

Mucho se ha hablado acerca de la *improvisación* y el *azar* y no es necesariamente mi interés ofrecer definiciones ni explicaciones definitivas sobre esta temática en la presente investigación. Lo que sí me parece relevante, es el poder acercarme a una comprensión de cómo se han utilizado los diversos recursos de la improvisación y el azar en Chile, y cuáles han sido los resultados como producto de algunas de esas prácticas, especialmente en lo referido a la fusión entre danza y música. Ahora, desde mi sensibilidad, a la improvisación y el azar los visualizo como un campo lleno de posibilidades al momento de generar lenguajes y estéticas que pueden ayudar a configurar una obra de arte donde la libertad y fluidez en el hacer, fuera de una organización de lo que constituye una forma tradicional de composición, pueden llegar a ser un eje muy importante o incluso vital, si se quiere, de una creación.

1.1. Sobre la improvisación

Con el tema de la improvisación, y en torno a su significado, podemos decir que nos encontramos muchas veces frente a un mito, ya que se cree o se supone que existe un alto grado de libertad en ella. Esto sugiere que hay una creación de cosas nuevas cada vez que se utiliza, pero pareciera no ser tan así, ya que, a mi manera de entenderlo, no todo lo improvisado es nuevo ni tampoco aflora de la nada. Es por eso mismo que nacen preguntas importantes en torno a su práctica, preguntas que tal vez no estarían muy lejos de ser contestadas, pero tomando como punto de referencia al estilo sobre el cual se espera improvisar, ya que el cómo, con qué o, simplemente, para qué se improvisa, son un tanto diferentes dependiendo del contexto artístico de cada disciplina.

Si me enfoco en la danza, basándome en lo que he ido descubriendo y entendiendo, la improvisación está muy integrada a esta disciplina, existiendo determinadas situaciones en donde es utilizada como parte importante de los ejercicios generadores de ideas dentro del proceso creativo y, en estos casos, puede servir para dejar ciertos elementos fijados en el trabajo antes del montaje. Es interesante visualizar con esto que, si bien, estas ideas nacen desde la improvisación, pueden pasar a ser perfectamente elementos rigurosos de una coreografía. Dentro de esta forma de utilización se podría entender a la improvisación como una experiencia y una herramienta que puede conformar una parte importante en la definición de un producto artístico final.

De la misma forma, hay obras que llevan este trabajo como procedimiento desde el proceso creativo hasta la presentación de la misma siendo, simplemente, un recurso o herramienta para ir conociendo y reconociendo los materiales y definir a grandes rasgos cómo se va a trabajar con el cuerpo y la mente en relación a la idea o temática en el momento de la presentación¹. Butterworth hace un comentario que expresa muy bien lo anterior:

Sin embargo, la improvisación también puede utilizarse para desarrollar la conciencia kinestésica, participar en el proceso creativo, aumentar la conciencia de sí mismo, liberar al cuerpo de sus respuestas aprendidas, o aprender a iniciar y responder al movimiento y a la danza "en el momento". (Butterworth, 2012, p.44)

Vuelvo a una pregunta que es interesante y por lo mismo importante de tener en cuenta, y es la de, ¿con qué se improvisa?, porque anteriormente comente que según mi apreciación no todo lo que se improvisa es nuevo ni aflora de la nada y según esto hay que tener claro con qué materialidad voy a trabajar dicha improvisación. Ahora bien, la improvisación en la danza, y se podría presuponer que en cualquier actividad que pudiera ser improvisada, requiere de aprender y desaprender, ya que no es algo que pueda llegar y hacerse a la ligera porque hay varios factores que la afectan. En este sentido, y refiriéndose a la danza específicamente, Butterworth nos dice:

Por supuesto, uno de los problemas acerca de permitir que el cuerpo realice movimiento sin planificación previa, es que nuestros cuerpos ya están contruidos por nuestras experiencias en nuestros años de formación, nuestra cultura (es decir, país, clase, género, edad), por nuestras filosofías personales y creencias y por cualquier entrenamiento previo. (Butterworth, 2012, p.44)

A esto agregar que, de dónde vienes, cuáles son tus actitudes o qué tipo de entrenamiento has experimentado, son ciertamente determinantes.

Justamente como un ejercicio de desapego a lo aprendido corporalmente y para evitar planificaciones previas en el movimiento al momento de la improvisación, es que nacen prácticas con esta intención, prácticas que son bastante habituales hoy en día en el mundo de la danza.

¹ Los ejercicios de improvisación permiten estimular la creatividad de los artistas y fomentan una actitud activa por parte del público, que, en cierta forma, no sabe qué esperar de las interpretaciones. La improvisación puede tratar de ser entendida por el espectador u oyente, o simplemente ser recibida desde el campo de los sentidos.

1.1.1. El *contact improvisation*

Dicho lo anterior y yendo directa y específicamente al contexto nacional y remontándonos a la improvisación en danza instalada en Chile, tenemos una breve historia, por lo menos en el sentido más formal del asunto, ya que aun habiendo existido acercamientos a estas prácticas, no es sino hasta que llegan estas formas y propuesta desde afuera, específicamente de Estados Unidos en la figura de la bailarina nacional Carmen Beuchat (*figura 1*), que se instala de manera más formal y organizada en la escena nacional con la integración del llamado *contact improvisation*.

En 1977 viaja por primera vez de regreso a Chile y realiza un taller de *contact improvisation* en la Universidad de Chile además de visitar a su familia y amigos, mismo año en que Hernán Baldrich regresa para formar la compañía *Mobile*². Esta visita logra sembrar lo que serían los inicios de la técnica de contacto en Chile, y la base para la aparición de nuevos lenguajes de composición en danza. (Mc Coll, 2010, p.67)

En Chile esta experiencia dio nuevas luces y abrió nuevos campos a prácticas que, si bien se venían dando, tomaron una dirección un tanto más seria o formal dentro de la escena de la danza nacional, tanto así, que se creó más de una compañía de danza para hacer de esta práctica algo bastante habitual en el medio. Cabe mencionar aquí a la compañía *Andanzas*³.

² Carmen Beuchat (1941). Inició su recorrido en la danza clásica y moderna como alumna de Yerka Luksic, a los 4 años de edad. Continuó sus estudios profesionales en la Escuela de Danza de la Universidad de Chile con profesores como Patricio Bunster, Joan Turner y Sigurd Leeder.

Hernán Baldrich, connotado bailarín y coreógrafo chileno, se destacó siendo muy joven, poco antes de 1960, cuando estrenó su primera obra *El combatimento de Tancredo y Clorinda* (*Il Combattimento de Tancredi e Clorinda*).

Compañía Mobile ("movimiento" en latín), se fundó en 1977, donde confluyeron bailarines, escultores, modelos, diseñadores, actores, fotógrafos y pintores. Entre quienes integraron Mobile se encuentran: Malucha Solari, Ingeborg Krussell, María Angélica Téllez, Hiranio Chávez, Magaly Rivano; los actores Marés González y Eduardo Barril; escultores como Ximena Rodríguez, Tatiana Álamos y Juan Pablo Langlois; y el diseñador Marcos Correa, entre otros.

³ Para ver más <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-93156.html>

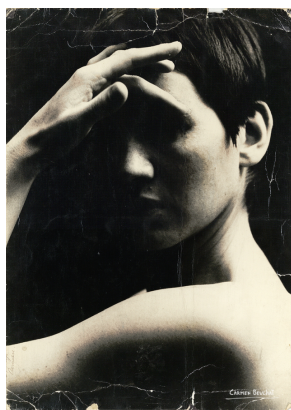


Figura 1. Carmen Beuchat.

Luego de haber comentado, a grandes rasgos, situaciones habituales en la danza en referencia a la improvisación y, puntualmente, el *contact improvisation*, me traslado a la música y, rápidamente, hago las diferencias de enfoque porque es muy probable que su práctica y su percepción vayan por caminos diferentes, aun partiendo de premisas un tanto similares.

1.1.2 La improvisación y el Jazz.

La improvisación musical, aun siendo de larga data y habiendo sido una práctica habitual para grandes maestros tanto de la tradición europea como para muchas culturas de oriente, actualmente se reconoce o atribuye, tal vez por desinformación, casi como único exponente al género del Jazz. Este género musical nacido en el siglo XIX y masificado increíblemente hasta la actualidad, ha sido de gran ayuda para mantener la práctica de la improvisación musical en nuestros días ya que ha perneado y fusionado en muchos estilos, llevando, además, a que otros estilos hayan adoptado su práctica de improvisar.

El jazz cultiva la improvisación de una manera muy sencilla y ha evolucionado hasta nuestros días sin perder lo esencial del asunto que es, básicamente, tomar un tema musical e improvisar sobre su base armónica para ir generando un discurso en tiempo real, fenómeno que une la composición y la improvisación en un mismo acto. Esto se manifiesta, generalmente, en un estilo más bien instrumental y, aunque en un principio fue ejecutado por grandes bandas, finalmente se concentró en formatos más pequeños de cámara, siendo el trío de jazz conformado por Piano, Contrabajo y Batería, la base más característica. Esta agrupación es la que se utilizara precisamente para la puesta en escena sonora y estética en este trabajo.

Ahora, ante el tema de la improvisación y en relación a este trabajo, es necesario también hablar sobre el Azar, dado que se abre un mundo bastante interesante en lo que se refiere a su uso en el arte, el que, además, genera una pregunta un tanto compleja y que probablemente se haya hecho varias veces pero que desde distintos puntos de vista no tenga una respuesta tan clara o concisa, y se refiere a la diferencia entre azar e improvisación.

1.2. El azar en la música y danza articulando un discurso artístico

El azar ha estado instalado en el arte de muchas formas y desde mucho tiempo, pero, pensando en música y danza, que son las áreas de mi interés en este trabajo, podemos intuir que ha estado presente de una manera tal vez no muy evidenciada. En este sentido, más adelante en la investigación, menciono algunas situaciones de este tipo, las cuales son bien específicas, sobre todo por las experiencias en que me basé, las cuales fueron el resultado de indagar en el ámbito nacional.

Uno de los aspectos de importancia a tener en cuenta con el azar es que, al parecer y en relación a experiencias de este tipo, la línea divisoria entre azar e improvisación es bastante difusa, tanto en la música como en la danza y, por lo mismo, no es tan extraño pensar que algo puede ser de uno u otro concepto como de ambos a la vez. En música hubo y, todavía se practica, una forma de utilización del azar que puede ser la más característica y que es conocida como música aleatoria. Esta tendencia basada en una práctica musical empleada en la segunda mitad del siglo XX, se puede entender como azar o improvisación dado que a veces se crea en el momento a modo de improvisación y otras se compone en base a procedimientos azarosos dejando una pieza terminada o fijada de una manera convencional. En el caso de la danza podríamos pensar en el ya comentado *contact improvisation*, como una práctica que también se relaciona con el azar, según un comentario obtenido de una entrevista, posiblemente aquí estaríamos en presencia del azar, aun entendiendo por el nombre de esta práctica que se trata de improvisación. En palabras de Georgia del Campo Andrade, desde entrevista:

En donde he experimentado harto la improvisación y, que ahí el azar entra un montón, es en el trabajo de la improvisación de contacto *contact improvisation*, lo que es una práctica que tiene que ver con entender o permitir el flujo, el cambio constante en un trabajo de contacto corporal de entregas de peso y que es una manera de ser que yo desarrollo... Esa práctica, es una práctica a la que vas y no sabes a qué vas exactamente. También se entrena y hay gente que da

clases de esto y puedes experimentar en relación al peso, al toque y a una serie de elementos que de alguna manera te pueden ir permitiendo una cierta pericia en el uso de esas herramientas, pero, finalmente, en el encuentro pasa esto de que no sabes a qué vas. Es eso, es encontrarte con otro y experimentar cómo actúa la gravedad sobre tu cuerpo, como es el toque con el otro y, desde ahí, fluir en eso como un constante devenir. (2019)⁴

En este sentido hay una actividad que se da mucho tanto en la danza como también en algunos estilos musicales, la cual es muy conocida como *Jam*. La jam en danza va muy unida al *contact improvisation*, si es que *Jam* y *contact*, a esta altura, no es lo mismo, y es una práctica donde hay un encuentro de improvisación y azar que da muchas posibilidades de acción, como se aprecia en la cita anterior, con lo que se refiere al fluir como un constante devenir. Esto de un constante devenir sería lo que justamente permite la emergencia de lo azaroso, probablemente por el hecho de encontrarse con varios elementos que están actuando y no controlas, ya que se supone o, se espera, que no haya nada predeterminado ya que es una práctica muy de escucha del presente.

Ciertamente hay que hacer la diferencia y distinción con este término en el ámbito musical, ya que Jam está muy relacionado en el inconsciente colectivo con el Jazz, pero al hablar de Jazz lo azaroso es muy poco probable que se pueda entender desde el mismo prisma con el que se aprecia en la danza, por lo cual, el término sería más claro y entendible, para mí, como Jam de danza. Ahora, si hablamos del azar en la música, en mi caso es un tanto más cercano y me trae a colación a personas muy trascendentes en el arte por sus ideas y posibles aportes al arte, como, por nombrar a algunos, Marcel Duchamp⁵ y John Cage, los que, aun siendo muy bien recibidos en sus propuestas filosófico musicales por muchos músicos desde su tiempo hasta la actualidad, han generado y, siguen generando, incomodidad a una gran parte de colegas musicales, por la razón de que, para algunos, los métodos utilizados desde el ámbito de lo azaroso, no dejan de levantar sospechas, ya sea por la seriedad de las propuestas como por la calidad artística de los resultado

Algunas prácticas que se relacionan con estos artistas que han utilizado el azar y otras formas posiblemente bastante provocadoras, si cuentan con un número elevado de simpatizantes, aunque no se puede negar el hecho de que tienen varios detractores. Estos detractores poseen un punto de vista bastante concreto y lapidario, punto de vista como el que se aprecia a continuación donde se hace

⁴ Entrevista presencial a Georgia del Campo Andrade

⁵ Marcel Duchamp fue un artista y ajedrecista francés. Especialmente conocido por su actividad artística, su obra ejerció una fuerte influencia en la evolución del dadaísmo.

mención a la bienal de Venecia de 1993, donde un artista mexicano colocó una caja de zapatos vacía en la sala de exposición.

Si la caja de zapatos de Gabriel Orozco puede considerarse como la prueba máxima de que el arte contemporáneo es el fraude por antonomasia, podría decirse que en un cierto sentido la rueda de bicicleta, el urinario y 4'33 son piezas emblemáticas para rebajar a tomadura de pelo los movimientos de vanguardia y posvanguardia en lo tocante a la historia del arte del siglo pasado.

Esta visión maniquea, según la cual hay piezas intrínsecamente malévolas e inaceptables que engendran tradiciones apócrifas e ilegítimas, ha sido desarrollada arduamente por toda clase de oportunistas, al grado que una de las más conservadoras (pseudo) críticas del arte mexicano llegó a trazar una especie de genealogía del mal, según la cual el “falso arte” inició, precisamente, con Marcel Duchamp. La estela de este movimiento espurio, según esta magnífica escritora, se extiende hasta la esfera del arte contemporáneo, plagado de farsantes con ocurrencias. (King Alvarez, 2018)

Como ya mencioné anteriormente, uno de los personajes que participó de estas prácticas fue John Cage, quien llevó bastante lejos el tema del azar en relación a lo que se conocía hasta la fecha sobre el asunto. Ya en la década de los años cincuenta crea *Music of Changes*, el cual está concebido a través de los resultados obtenidos al azar mediante la combinación de los 64 hexagramas del *I Ching* o Libro de las mutaciones, es aquí donde marca una diferencia prescindiendo del compositor y agentes externos del sonido mismo de la manera habitual.

Capítulo 2. Obras referentes que relacionan la improvisación y el azar en el diálogo música y danza en el Chile actual.

En la búsqueda de creaciones chilenas de este siglo donde haya habido una relación entre danza y música que lograra establecer, de manera interdisciplinar, la *improvisación* y el *azar* en sus propuestas estéticas, el número que he logrado encontrar, probablemente por el hecho de no ser una forma de creación tan habitual, no es muy abundante. En relación a lo mismo, he querido tomar algunos ejemplos que me sugieran ideas en lo concerniente al proceso y desarrollo de la integración de danza y música, ejemplos que, además, puedan ser de interés para la creación de mi propuesta, ya sea por la forma de utilización de los recursos en cuanto a elaborar un diálogo entre música y danza, como por la manera de involucrar la improvisación y el azar.

2.1. Referentes

En este proceso de indagar dentro de las obras que utilizan estos recursos, encontré algunas personas que habían experimentado con este tipo de experiencias, artistas que han creado y ejecutado obras donde la improvisación y el azar se han implementado de diferentes formas en los procesos creativos y son parte de un modo de acción que se maneja fluidamente. Elegí para conocer más sobre estas experiencias a Macarena Campbell y Georgia del Campo Andrade en el mundo del movimiento, y a Sebastián Jatz y José Miguel Candela en el mundo de lo sonoro, quienes, a mi parecer, se acercan con sus colaboraciones a lo que busco como referentes, tomando desde sus propuestas artísticas casos de interacción entre música y danza que se relacionan con esta investigación⁶.

Desde estas propuestas artísticas aparecen algunas creaciones que me han interesado especialmente, las cuales he elegido para citar dado que integran, de una manera que en lo personal me interesa, los conceptos que busco trabajar. Las creaciones son, en primer lugar, *Obra* y *Lo Moviente*, más algunos conceptos y materiales de *Canvas*. *Obra* y *Canvas* son creaciones de Macarena Campbell y *Lo Moviente* es una creación de Georgia del Campo Andrade. Estas creaciones se generaron con la colaboración de los artistas del área de la música quienes, además, participaron y/o participan activamente en procesos creativos relacionados con este tipo de experiencias artísticas.

⁶ Macarena Campbell, bailarina y coreógrafa <http://www.macarenacampbell.cl/> Georgia del Campo Andrade. Artista escénica, bailarina, creadora y docente <http://www.edipa.cl/georgia-del-campo-andrade/> Sebastián Jatz compositor chileno que desarrolla intervenciones sonoras del espacio público, creando estimulantes atmósferas musicales <https://www.arsomnis.com/es> José Miguel Candela compositor chileno referente de la música electroacústica chilena <http://www.musicapopular.cl/artista/jose-miguel-candela/>

Para conocer más detalles de los procesos en sus desarrollos coreográficos, me contacté primeramente con Macarena Campbell, quien me comentó, en una grabación entregada vía *whatsapp*, algunas de sus apreciaciones en relación a mis inquietudes sobre la utilización del azar en el contexto de obras colaborativas e interdisciplinarias en donde ella fue parte de la creación. Luego me junté con Georgia del Campo, con quien tuvimos una entrevista presencial a modo de conversación donde me habló de su experiencia en la integración de los elementos de azar e improvisación en algunos de sus trabajos y, específicamente, en una de sus obras llamada “Lo Moviente”.

2.1.1. Comentarios sobre *Obra y Canvas*.

Desde el audio, Macarena me cuenta que lleva un buen tiempo trabajando con músicos improvisadores, y/o músicos que tienen propuestas, según sus palabras, menos convencionales sobre la articulación de la música en danza. Lo que aquí plantea con lo de menos convencionales, creo entenderlo como una manera de diferenciar las prácticas utilizadas tradicionalmente en la danza con la música como soporte para el movimiento, con otras maneras menos tradicionales o más modernas como, en su caso, donde hay una interacción con músicos improvisadores.



Figura 2. Macarena Campbell

En relación a lo anteriormente expuesto dice Macarena⁷ que no es de su interés que los músicos generen un relato sonoro narrativo sino, más bien, poner a prueba ciertos procedimientos propios que puedan acompañar o ser parte del fenómeno artístico, lo que sería la activación en vivo del movimiento, sonido y luz entre otros elementos. Aquí observo una búsqueda de relatos, no sé si decir novedosos, ya que a esta altura es difícil hablar de novedades puras, pero sí de incertidumbre y

⁷ Comentarios via *whatsapp*

frescura que podría presentar la utilización de la improvisación y/o azar en una obra de dicho tipo, lo que, además, obedece a una evolución que ha sido bastante evidenciada los últimos años del siglo XX. Colaborando a la idea anterior, según Jo Butterworth⁸:

Tradicionalmente, como sabemos por el estudio del ballet clásico y romántico, solía haber una relación muy estrecha entre lo que se escuchaba y lo que se bailaba hasta el siglo XX. Los maestros de ballet a menudo coreografiaron con música preexistente (por ejemplo, Petipa trabajando con la música de Tchaikovsky), los bailarines modernos y contemporáneos a menudo trabajaron estrechamente con los compositores (por ejemplo, Graham y Copland, Siobhan Davies y Kevin Volans, Mark Morris y el violonchelista YoYo Ma) y otros coreógrafos contemporáneos han seguido la noción Cunningham – Cage de "coexistencia pacífica". (Butterworth, 2012, p.56)

Estas relaciones del baile con la música expresadas en la cita anterior, se podrían clasificar, según Butterworth, de tres maneras, siendo una la de dependencia, otra la de interdependencia y finalmente la de independencia, siendo esta última la que se relaciona a la coexistencia pacífica. Al respecto dice:

La tercera categoría, independencia, se refiere a la danza y la música que normalmente se han compuesto por separado, con o sin consulta previa o asociación. Esto puede significar que los dos medios se colocan juntos solo en la primera presentación, como era bastante normal en la interrelación de las puntuaciones de sonido de Cage con la coreografía de Cunningham, particularmente para Eventos. Como Cunningham definió el término, un "Evento" es una actuación que dura aproximadamente 90 minutos y que consta de fragmentos de bailes en el repertorio de la compañía. Pero en lugar de presentarse como un conjunto de extractos obvios de trabajos más largos, estos fragmentos están tan entremezclados que constituyen una nueva entidad que es satisfactoria en sus propios términos. (Butterworth, 2012, p.59)

Esta forma en que Macarena utiliza ciertos procedimientos desde lo menos convencional y cercano a esta categoría de la independencia, tiene relación, según mi interpretación, con el haber trabajado con músicos que conocen y se desenvuelven en esa área. Dice Macarena: "Hace varios años trabajo con

⁸ Jo Butterworth <https://malta.academia.edu/JoButterworth>

Sebastián Jatz, con quien conocí más en profundidad los procedimientos de John Cage⁹. En este proceso pareciera que llegó a conocer algunos materiales de esta forma de creación. Jatz le compartió distintas partituras y distintas maneras de concebir las estructuras sonoras o *tasks* (tareas), que no necesariamente tenían una forma predeterminada en términos de escritura musical sino, más bien, eran procedimientos e intenciones que dejaban a los músicos ser quienes pudieran dar forma a dicha tarea.

Después de estas experiencias, Macarena me dice en el audio que reconoció que: “Muchos de estos elementos y procedimientos también se ocupaban en la Danza, fenómeno que no había observado hasta ese momento, dentro del periodo 2010/11”. Con este acercamiento a conocimientos nuevos que la involucraron de otra forma al proceso creativo, es que nace o se genera un trabajo artístico llamado *Obra*. Macarena me cuenta que *Obra*, parte de la impronta de trabajar con la participación de varios y diversos elementos que, en el proceso de la creación, no necesariamente tuvieran la intención de hacer una creación en un sentido lineal. Con esa finalidad, la propuesta interdisciplinaria se trabajó con la idea de que cuatro artistas pudiesen generar su propio material de manera espontánea e independiente sin juntarse ni ensayar, para que, en el mismo momento de la presentación y sin conocer a priori los materiales, se compartieran por primera vez en escena y se viera recién ahí la resultante.



Figura 3, *Obra*

Estas cuatro disciplinas, cuerpo (Macarena Campbell), iluminación (Raúl Donoso), imagen (Andy Dockett) y sonido (José Rojas), dialogan sin acuerdos previos, por lo que en esta creación se evidencia el concepto de trabajo independiente hasta el final, por tal motivo el concepto del azar es el propio resultado. Macarena comenta que de cierta forma esta es una propuesta que tiene sus raíces en

⁹ John Cage (1912-1992). Fue un compositor, instrumentista, filósofo, teórico musical, poeta, artista, pintor, aficionado a la micología y recolector de setas estadounidense. Pionero de la música aleatoria, de la música electrónica y del uso no estándar de instrumentos musicales, Cage fue una de las figuras principales del avant garde de posguerra. Los críticos le han aplaudido como uno de los compositores estadounidenses más influyentes del siglo XX.

algunas experiencias de John Cage y Merce Cunningham¹⁰, en el sentido de tomar decisiones por separado, armar los elementos y llevarlos para ver qué sucede en el momento del fenómeno de la presentación. Cunningham nos dice al respecto:

En la mayoría de las coreografías convencionales existe una idea central a la que se adhiere todo lo demás: La coreografía se crea para una pieza musical, la música sirve de apoyo a la coreografía y el decorado lo abarca todo. Cada una de las artes enfatiza la idea central. Lo que hemos hecho en nuestro trabajo es reunir en el espacio y el tiempo tres elementos separados -la música, la danza y el decorado- permitiendo que cada uno permaneciera independiente. Las tres artes no surgen de una única idea que la danza muestra, la música apoya y el decorado ilustra, sino que son tres elementos separados, cada uno central en sí mismo. (Cunningham, Leeschaeve, 2009, p. 165)

Pareciera ser, según mi opinión, que en *Obra*, se lograría llegar a lo propuesto con este procedimiento ya que, más allá de los detalles de la preparación y la posterior presentación, el interés estaba en ver qué resultados se podrían generar de esta participación colectiva e interdisciplinaria que buscaría, según lo que comprendo, un resultado imprevisible.¹¹

En un sentido un tanto diferente, pero con algunos detalles parecidos, está la obra *Canvas* ya antes citada. Me refiero esta otra creación de Macarena, con la intención de reflexionar sobre algunas formas de trabajo en las que se recurre a procedimientos que, por la integración del azar de una manera bastante explícita, sobre todo en el área de lo sonoro, me es muy sugerente y útil dentro del proceso creativo de mi trabajo.

En *Canvas*, que tuvo la dirección de Macarena Campbell y la elaboración musical de Sebastián Jatz, se trabajó sobre el mismo ejercicio que antes hicieran John Cage y Merce Cunningham (ver figura 4), donde, a partir de ciertas ideas y reflexiones, en este caso relacionados a los conceptos de resonancia, repetición y registro, se concibieran los movimientos y los sonidos de manera individual y, así, los diversos elementos pudieran interrelacionarse en escena de forma aleatoria. Esto es en cierta manera parecido a *Obra*, pero con algunas particularidades, dado que dentro de los procedimientos

¹⁰ Merce Cunningham (1919-2009). Figura imprescindible y leyenda de la danza contemporánea. Sentó las bases de un estilo y forma de entender esta disciplina, único e influyente, estudiado y seguido por numerosos creadores. Con su irrupción en la creación dancística comenzó también una era nueva para la danza. Inventó una técnica donde priman la investigación corporal y la libertad creativa, hoy estudiada con devoción; otorgó a la danza su carácter autónomo e independiente con respecto a la música y estableció colaboraciones dancístico-musicales fecundas.

¹¹ Para ver más <http://www.macarenacampbell.cl/es/content/obra>

utilizados estaban los dados, donde los movimientos tenían ciertos números o ciertos nombres y las nomenclaturas del tiempo, dinámicas o formas. El movimiento tenía ciertas clasificaciones muy del tipo del análisis de Laban¹², y eso se combinaba según lo que arrojaban los dados. A la par, estos procedimientos se aplicaban también al sonido de forma muy similar.



Figura 4. Cage y Cunningham

En relación *Canvas*, y pensando en cómo se sucedieron los eventos, en el procedimiento de construcción de esta obra, puedo tomar y clasificar sistemas de trabajo que fácilmente me instalan en el mundo del azar, pero con ciertas guías que, aunque den la posibilidad de que tanto la coreografía como la pieza musical se revistan de variedad por ser diferentes sus interpretaciones en cada una de las presentaciones, tengan un eje central bastante ordenado. En el área de lo sonoro, la partitura o instrucciones de las acciones, las tarjetas, etc. conducen hacia el azar, y sí es cierto que dentro de cada interpretación apareció la improvisación implícita, podríamos encontrar un modelo de construcción más ordenado de lo que pareciera, todo esto, sin olvidar que estamos dentro del mundo de lo azaroso e inesperado donde la palabra orden es sólo un mero modo de describir que, dentro de esta forma abierta de emplear los elementos, hay puntos de partida y de encuentro que rara vez serían parecidos o representados nuevamente igual en la práctica. Todo esto se describe mejor más adelante.

2.1.2. Comentarios sobre *Lo Moviente o los cantos de mi lengua* (a Pablo de Rokha)

Lo Moviente, es una obra de danza contemporánea y música electroacústica del año 2018, que trabaja en una relación de interdependencia¹³. Está dirigida por Georgia del Campo Andrade y sonorizada por

¹² El Método Laban es un método de análisis de movimiento que se usa para describir, visualizar, interpretar, investigar y documentar todas las posibilidades de movimiento humano. Es una herramienta en muchos campos y profesiones, especialmente en la danza, teatro, psicoterapia, danzaterapia, deportes, terapias físicas y educación.

¹³ Relación de dependencia recíproca entre dos o más personas o cosas.

José Miguel Candela, y es la 4ta creación escénica de Siniestra Danza¹⁴. Un dato importante de destacar es que esta obra tiene sus referentes en Henri Bergson y Pablo de Rokha, además decir que en lo *moviente* participan cuatro bailarines y un músico, todos en escena.¹⁵

Como expuse anteriormente, con Georgia del Campo tuvimos una entrevista presencial en la que me fue contando acerca de sus vivencias en la danza tanto en su rol de ejecutante como de coreógrafa. De estas vivencias comentaré algo relacionado a su experiencia y sus vínculos con el azar e improvisación, para luego específicamente abordar la obra *Lo Moviente*¹⁶.

Como primera cosa, puedo comentar que la experiencia de Georgia con la improvisación es amplia y apunta, generalmente, a la utilización de la misma como un recurso con el que se pueden encontrar tipos de corporalidad y desarrollo de un lenguaje, dicho de otra forma, esta experiencia le ha servido en algunos casos como herramienta para buscar y generar materiales.



Figura 5. Georgia del Campo Andrade

Según lo que me cuenta, ha tenido más experiencias relacionadas al improvisar que al trabajar con secuencias de movimiento, esto último más relacionado a lo que sería lo más antiguo o tradicional en el arte coreográfico. Según Georgia¹⁷, “Muchas veces, como una manera de buscar lo material o de hacer emerger un cierto cuerpo, es que se parte del mover, a partir de ciertas premisas para, eventualmente, dejar eso fijo de alguna manera”. Al parecer este recurso es bien usado en los procesos creativos para encontrar materiales en la danza.

¹⁴ El Proyecto SiniestraDanza es fundado por Georgia del Campo Andrade y José Miguel Candela el año 2012, para más información. <http://siniestradanza.cl/el-proyecto/>

¹⁵ Para ver más <https://www.youtube.com/watch?v=vFH5XH4qX2o>

¹⁶ Lo Moviente, es una obra de danza contemporánea y música electroacústica del año 2018, que trabaja en una relación de interdependencia. Esta obra tiene sus referentes en Henri Bergson y Pablo de Rokha.

¹⁷ Comentarios desde entrevista presencial con Georgia del Campo Andrade

La obra inicia desde un proceso colaborativo que, aun no teniendo una fijeza, sí tenía una estructura, por lo que se sabía sobre qué momentos se pasaba, aunque en cada uno de estos momentos se llevaran a cabo distintos procedimientos de tipo corporales musicales o musicales corporales.

Para tener ordenadas ciertas ideas desde el principio, fue que el músico participó muy activamente en el proceso para poder, al igual que un bailarín, ir entendiendo el recorrido sonoro que él tenía que realizar y comprender cuál era la premisa para, desde ahí, el poder tomar decisiones en escena y transitar dentro de esa estructura.

La premisa general de *lo moviente* tiene que ver con permitir, asumir o experimentar la transformación constante. Como esta obra está pensada en forma de homenaje a de Rokha, se tomó el imaginario de un poema específico, *Balada*, y también alguna noción temporal, de la poesía Rokhiana, desde la idea de la repetición que finalmente se avalancha. En palabras de Georgia:

Todo eso en cruce con ideas de Bergson, en relación a la transformación y el devenir, el cambio como una realidad, el presente como una acumulación de pasado y la idea de que esa acumulación como esta experiencia que se va acumulando, lleva en sí misma, el germen del cambio que va ocurriendo segundo a segundo, el que no se percibe hasta que se ha acumulado suficientemente.

Como me comentaba Georgia en relación al procedimiento que el juego de la obra era eso, estar siempre en ese constante devenir y para llevarlo a cabo, se eligió una acción que era la acción de caminar. Caminar, pero intentando torcerle un poco a la idea de progreso o progresar porque, como el avanzar e ir hacia arriba y adelante también podía traer esta intención de transformación constante, se determinó ponerle un pero a esa idea del progreso y se decidió que la acción del caminar, sería para atrás.

Esta misma acción se está desplegando entre cincuenta minutos a una hora aproximadamente, volviendo siempre sobre una misma acción, pero de manera muy diversa, lo que genera distintos momentos, y es en estos distintos momentos de la estructura que hay premisas específicas que intervienen sobre esta acción de caminar hacia atrás y que van permitiendo el cambio. Hay momentos en que opera más la composición instantánea¹⁸ y hay otros donde opera la idea del azar.

¹⁸ En ese caso es una composición colectiva a tiempo real ligado a la improvisación.

Cada bailarín desarrolla las cosas de cierta forma sin saber cómo la van a desarrollar los demás. La idea es poder soltar la decisión previa y solo ir a hacer y hacer y, desde ahí, dejar aparecer las relaciones azarasas.

Un ejemplo: En un momento caminando hacia atrás, la premisa es que vaya cada uno por su propio recorrido y luego hacer el recorrido todos juntos para después ir todos solos, pero corriendo en vez de caminando. Aquí, por las posibilidades de topar, caer o chocar, Georgia me hace notar que el azar opera de una manera bien potente

Como se mencionó antes, para el proceso de la obra hay una estructura de cierta manera fija y cíclica, y hay un punto de inicio en donde siempre se está regresando, y este punto es la indicación de caminar hacia atrás lo que está especificado en un gráfico como la letra A. Los demás puntos son B, C, D, E y F, (ver figura 6).

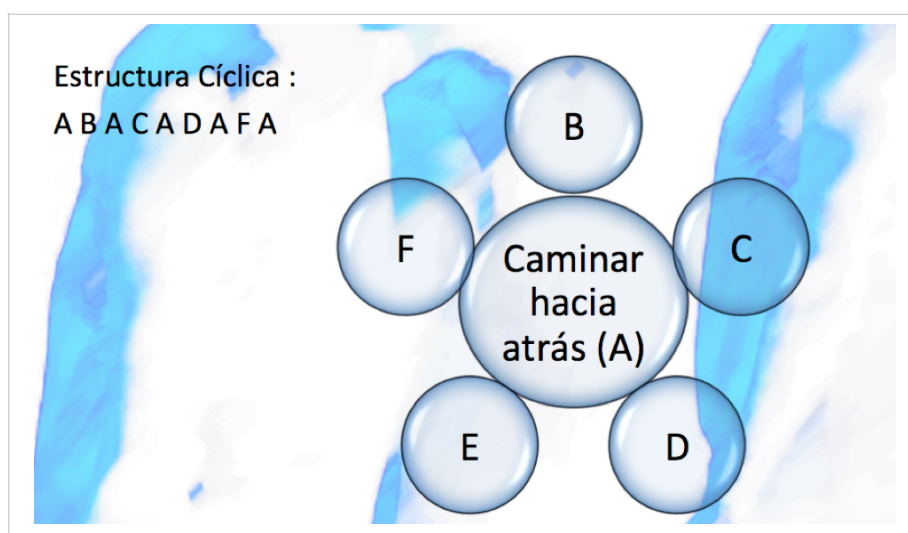


Figura 6, estructura cíclica

Se detalla mejor esta estructura cíclica A B A C A D A E A F A en la siguiente descripción.

A = Trabajo de transformación constante sobre la práctica de caminar hacia atrás.

- Acción corporal cotidiana extrañada
- Pasado = adelante; Futuro = Atrás => tiempo imprevisible. No progresar

El trayecto como gesto indescomponible

B = Tropezar, romper la propia línea => carreras que derivan a choque

C = Extrañar el cuerpo / amplificar lo novedoso => cualquier repetición siempre es diferencia. Deformar el tiempo

D = Procedimientos temporales:

- GIF
- fotograma
- Reposo y su potencia (pensar en las múltiples posibilidades de trayecto)
- Colapsar en tiempo (en el mismo instante varios recorridos simultáneos)
- Eje: Continuo infinito (no hay puntos de inicio ni de llegada)

E = Los frutos => imaginario rokhiano, exceso y desborde en el comer/beber... extrañar la relación de los frutos

F = Tropezar la danza de contacto => ir a los encuentros, pero romper la dirección que lleva el contacto. Imposibilidad de un avance.

Sobre este esquema es que funciona lo moviente, en donde cuatro bailarines van resolviendo cada premisa a la par de un músico que está presente en el escenario generando el sonido ahí mismo. Aquí hay una relación entre músico y bailarines muy estrecha en el sentido de que comienzan a hacer su interpretación de la instrucción y tienen que tener cada uno, una atención especial para entender cuando se sale de una premisa a otra. Es un proceso muy sutil y complejo, ya que como dice Georgia: "Había mucho de sentir cuando se agotó un momento y también había mucho de escuchar cuando alguno de los intérpretes, que podían ser los bailarines o el músico, proponían el paso al siguiente momento". De esta forma, los momentos se iban ligando, se iban articulando de manera ligada, ya que jamás era el término de algo para pasar a lo otro directamente, sino que siempre era una parte que empezaba a transformarse en la que seguía porque algún intérprete comenzaba a modificar su premisa para pasarse a la premisa siguiente.

Esto de la escucha y de observar era de lo más trascendente ya que, de alguna manera, si alguien tomaba la decisión de cambiar, o sea alguno pasaba al siguiente momento, los otros lo seguían. La idea era estar siempre aceptando lo que se iba produciendo en la escena, entonces, si eventualmente un compañero percibía que el otro había cambiado, claro, porque tenía mucho que ver con el interpretar en que está el otro, este también se pasaba al siguiente trabajo. Esta articulación hizo que, en un comienzo, los momentos no tuvieran una duración determinada, aunque luego eso se fue regulando y finalmente la obra duraba más menos lo mismo todas las veces. Todo esto demuestra el

trabajo de relación de interdependencia al estar como interprete concentrado de lo que pasa con el otro, esta sería la segunda categoría que describe Butterworth:

Interdependencia es un término usado para música y danza que felizmente coexisten; Por ejemplo, en Bharata Natyam y muchas otras formas indias y africanas, existe una fuerte interrelación entre bailarín y músico. Esto se puede ver en la narración tradicional de historias clásicas de gran parte de la danza del sur de Asia; en la danza africana tradicional y contemporánea, donde el maestro baterista proporciona señales musicales a los bailarines (conocidos como llamada y respuesta); y también en flamenco con la llamada o "llamada al guitarrista" del bailarín. En estos contextos culturales, tanto los músicos como los bailarines pueden improvisar dentro de un marco establecido. (Butterworth, 2012, p.58)

2.2. Comentarios sobre lo sonoro

Me referiré en el ámbito musical a Sebastián Jatz, y José Miguel Candela, ambos músicos y compositores que participaron de alguna de estas propuestas musicales, a quienes elegí por el tipo de aporte que tuvieron en estas creaciones donde se evidencian la improvisación y azar desde el lado musical. Para conocer mejor estas propuestas y el fenómeno creativo desde esta otra vereda, fue que converse primeramente con Sebastián Jatz, quien es un compositor y, sobre todo, un gestor de experiencias sonoras que ha marcado hitos importantes en este sentido en los últimos años en el país. Se reconoce como un gran admirador del trabajo de John Cage, por lo que su vinculación con los trabajos de improvisación y azar le son bastante familiares.

En la entrevista me cuenta que lo interdisciplinar en su trabajo junto a Macarena Campbell, se acercó a la técnica de John Cage y Merce Cunningham, en el sentido en que básicamente cada uno corre por su carril y se encuentran en el día del estreno, de la misma forma que los hicieron en algunos trabajos Cunningham y Cage, en los cuales elaboraban sus partes de la obra por separado llegando con sus secciones acabadas, donde el empleo del azar consistía en unir estas dos creaciones sin ser trabajadas o ensayadas en conjunto con anterioridad. Dice Sebastián: "Cabe señalar que en los trabajos colaborativos con Macarena Campbell, había una coreografía de todas maneras fija, con ciertos elementos móviles y a discreción del intérprete" (ver figura 7).



Figura 7. Sebastián Jatz

Es interesante lo que me comenta y explica Sebastián, ya que según esto en el proceso creativo se va conversando de la temática y entre ellos se cuentan algo de lo que se piensa hacer, pero sin dar mucha información ya que se espera que en la realización misma de la obra se descubran cosas que no se habían previsto de antemano. Aquí el proceso y también el resultado es lo que da origen a ese lugar de incertidumbre real porque más allá de tratar de tener todo bajo control y que la música y movimiento vayan a la par, se espera generar un resultado descubierto ahí. En el fondo, dice Sebastián, “es el resultado de un lenguaje de nuestra época que, aunque partió en los 60’tas, hoy en día se ve bastante presente e instalado y vale la pena explorarlo, ya que son mundos infinitos con muchas posibilidades”.¹⁹

2.2.1. Canvas y Cannapaceus

De Canvas quiero citar algunas cosas de su pieza musical que me parecen importantes por su relación con este tema como es la utilización del azar. Se llama *Cannapaceus*²⁰, y es una pieza musical en donde estuvieron varios músicos involucrados en su interpretación, ya que los pasajes musicales y sonoros fueron ejecutados por distintos músicos²¹, lo que le dio novedad y diferencia a las presentaciones donde no se ejecutaba siempre la misma versión sino que se alternaban.

En el proceso de montar la música, se tuvo que adecuar y preparar la sala para la presentación con diferentes micrófonos, porque cumplían diferentes funciones desde diferentes sitios, colgando desde arriba del escenario los condensadores, y en las graderías los de contacto.

¹⁹ Desde entrevista con Sebastián Jatz

²⁰ *Cannapaceus* es la pieza musical de canvas <https://archive.org/search.php?query=cannapaceus>

²¹ Nicolás Carrasco, Raúl Díaz, Sebastián Jatz Rawicz, José Melián y Alvaro Ortega

Para lograr el objetivo musical y sonoro el intérprete se valió de los micrófonos más la mesa de sonido que en el fondo eran el instrumento²², y trabajo con la mesa de sonido, la partitura y con una serie de indicaciones dadas por unas tarjetas que se armaban en algún orden o simplemente se sacaban al azar. En el fondo el intérprete disponía de las tarjetas como quisiera. Cada tarjeta tenía una duración de tres a cuatro minutos y se utilizaban según el criterio del músico. Por ejemplo, en una tarjeta la indicación era: Micrófono condensador de menos a más, y si salía esta tarjeta el intérprete debía hacer eso, pero se podía entender de distintas maneras, ya fuera tres minutos de un solo y largo crescendo, o una serie de crescendos de menos a más. Lo que si no podía variar eran los micrófonos utilizados, en este caso micrófonos de contacto. Luego si salía *tacet*²³ era silencio, o Lateral y micrófonos condensadores donde el concepto de Lateral era interpretado por el músico. Según Sebastián:

Al final se tomaban las decisiones que se querían, ya que implícitamente, se toma la partitura y guías cuán en serio se decida según la discreción del intérprete, ya que existía la posibilidad de hacer otras cosas, por ejemplo, te aburrirte de estar los tres minutos haciendo el lateral y tomas otra opción.

Sebastián me comento que eso paso en las presentaciones y hubo algunas interpretaciones radicalmente distintas aunque, básicamente, lo que estaban haciendo era trabajar con el *feedback*²⁴, ya que al estar microfoneando y subiendo el volumen se logra ese fenómeno. En esta situación de feedback se trataba de mantener y cuidar ese contenido musical que era mínimo, con lo que se logró generar, en algunas ocasiones, una situación como expresa Sebastián de muy rara, muy especial, algo que le daba un carácter distinto a la pieza.

Hay un par de cosas que son especialmente interesantes de este procedimiento utilizado en *Canvas* y *Cannapaceus* y es que, los trabajos son en gran medida independientes, en lo que respecta al encuentro de danza y música y, por otra parte, se tiene la posibilidad de manejar libertades dentro de las reglas de las ejecuciones musicales, lo que lleva lo azaroso, según mi visión, a un nivel

²² Mesa de sonido *Mackie* CFX20, 3 micrófonos condensadores *Behringer* C3, 2 micrófonos condensadores *AKG* C568B y 13 piezo eléctricos

²³ del latín *tacet*, "él calla", "él queda en silencio", es un término utilizado en notación musical para indicar que el intérprete de un instrumento o voz no debe sonar, no tiene intervención durante un tiempo considerable, por ejemplo durante un movimiento entero.

²⁴ Acople o retroalimentación acústica. Los acoples (en inglés, *howling*) se producen por procesos de retroalimentación (también llamado retroalimentación o, en inglés, *feedback*). Cuando el sonido de las cajas acústicas (ya sean las del sistema principal o las de monitoreo de escenario) supera el sonido que entra originalmente en los micrófonos, se produce un acople.

insospechado, donde solo se podría crear una lógica de pertenencia estética de la creación por ciertos elementos característicos de la puesta en escena, más que por las resultantes alcanzadas.

Para las indicaciones existen, como se mencionó anteriormente, una partitura e indicaciones de tarjetas (figura 8), con las que se organizan las acciones.

Cannapaceus, un comentario sobre 0'00" de John Cage, de Sebastián Jatz Rawicz, VI.2010

		LATERAL
micrófono.s de contacto	T A C E T	micrófono.s condensador.es
DE MENOS A MÁS		
DIFERENCIA	T A C E T	micrófono.s de contacto
micrófono.s condensador.es		LATERAL
INDIFERENCIA		
SUPERIOR	PULSO	micrófono.s de contacto
micrófono.s condensador.es	micrófono.s condensador.es	SUPERIOR
IMITACIÓN	T A C E T	DE MENOS A MÁS
micrófono.s condensador.es		micrófono.s condensador.es
	T A C E T	

Figura 8. Tarjetas utilizadas en *Cannapaceus* (Canvas)

- Amplificación de un espacio donde se realiza una acción disciplinada, utilizando 2 o más micrófonos condensadores y 10 o más micrófonos de contacto.
- El intérprete debe recortar y ordenar ad libitum las 13 tarjetas presentes en la próxima página, utilizándolas todas sin repetir ninguna.
- Cada tarjeta tiene una misma duración de referencia de 3 a 4 minutos, con la posibilidad de expandir o contraer esta medida.
- La secuencia de tarjetas puede ser realizada de manera continua, con interrupciones o superponiendo unas con otras.
- Cada tarjeta indica si se usarán micrófonos condensadores, micrófonos de contacto o silencio. Las tarjetas de micrófonos van acompañadas de una palabra o frase que debe ser utilizada como indicación para el segmento de tiempo correspondiente.
- El intérprete podrá usar ad libitum las posibilidades otorgadas por la mesa de sonido; nivel de la señal, ganancia, ecualización, efectos, combinaciones de canales, etc.

- El uso del feedback - a diferencia de 0'00'' - es un componente esencial y por lo mismo debe ser usado con conocimiento de causa y evitando generar daño en los equipos.
- La duración de la obra se ve determinada por la duración de la acción disciplinada que está siendo amplificada. Para ver más sobre esta obra ir al siguiente enlace²⁵

Continuando con esta indagación de lo sonoro, converse también con José Miguel Candela, quien es un compositor reconocido en el medio musical por su cercanía con la música electrónica, quien, además, cuenta con una gran experiencia trabajando en proyectos que articulan danza y música, proyectos que, en algunos casos, han estado directamente relacionados con la improvisación y el azar de maneras muy particulares (figura 9).



Figura 9. José Miguel Candela

Para la creación de la parte sonora de *Lo Moviente*, José Miguel²⁶ me cuenta que trabajó muy de cerca en el proceso mismo. A diferencia de otras experiencias anteriores, en *Lo moviente* participó bastante de los ensayos, lo que le sirvió para empaparse de la temática de la obra e ir generando materiales con los que luego trabajar. En el escenario, donde estaba como un integrante más, fue desde donde se le ocurrieron bastantes cosas en lo relacionado a las acciones y lo sonoro. Lo primero que me comenta en este sentido es lo estrictamente musical de su propuesta, es decir, instrumentos y máquinas que utilizó, cual es la forma de la obra, etc. La música es principalmente electroacústica, donde utilizó el programa *pure data* para poder ejecutar en tiempo real. Instrumentalmente se usa la voz con susurros sobre textos de balada en canon a cuatro canales, la que va variando sobre improvisaciones. También cuenta con un bajo *fretless* procesado más los procesos electrónicos del

²⁵ <https://arsomnis.com/es/cannapaceus>

²⁶ Desde entrevista con José Miguel Candela

momento. El *set* de audio consta del computador, la tarjeta *tascam* con cuatro salidas que van a la mesa, y esto se controla desde el controlador *midi*, el bajo *fretless* y el micrófono, (ver figura 10).

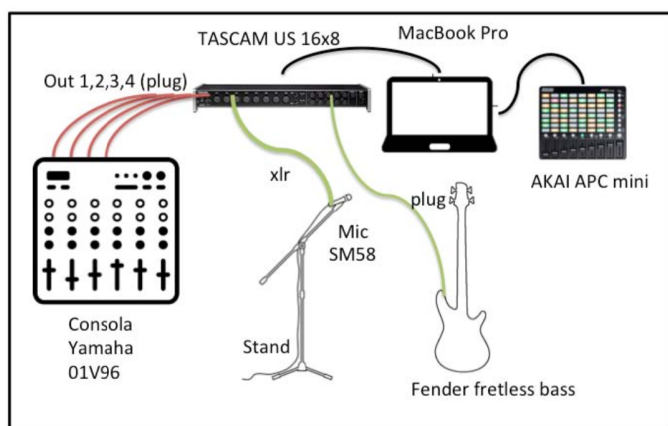


Figura 10. Set de Audio

Para el sonido se utilizó un sistema de difusión cuadrafónica, *sweet spot* problemático. La complejidad de esta situación cuadrafónica fue que en una sala utilizando este sistema y con el público en el medio funciona bien, pero para el espacio de la danza esto no funciona, ya que el *sweet spot* se instala en un lugar donde el público no está. Para solucionar esta situación se tuvo que ver el tema de los decibeles, subir unos volúmenes y bajar otros, lo que conllevó el hacer varias pruebas para localizarlo de manera tal de que todos escucharan la cuadrafonía. (Ver figuras 11, 12, 13)

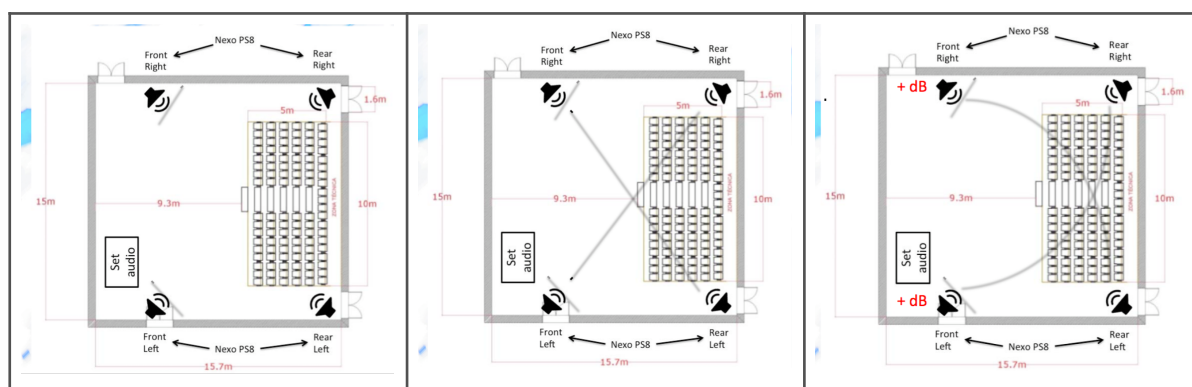


Figura 11. Sistema Cuadrafónico

Figura 12. Sweet Spot al Centro

Figura 13. Sweet Spot al Público

Por otra parte, José Miguel me cuenta, de la misma forma que Georgia anteriormente, que hay una estructura cíclica muy cercana a lo que se conoce en términos musicales como la forma *rondó* y,

en este caso, funciona de la siguiente forma, A B A C A D A E A F A, y se expresa de manera más clara y detallada en el siguiente cuadro, (ver figura 14).

	DANZA	MÚSICA	
	Preset (cuerpos de espalda)	TAPE (Voz): “Balada” susurrado en canon a 4 canales	
A	Caminar (hacia atrás muy lento)	SILENCIO – sonido de los cuerpos caminando.	
B	Tropezar, romper la propia línea	VOZ: Consonantes de “Balada” en desorden + proceso espectral + “tape” a 4 canales	
A	Caminar (hacia atrás)	TAPE (Voz): Ídem	
C	Extrañar el cuerpo / amplificar lo novedoso	VOZ: Improv. vocal espacializada (loops de distintos largos sobre pedal – delay 4s.). Si m 7	
A	Caminar (hacia atrás)	TAPE (Voz): Ídem	
D	Procedimientos temporales	BAJO: Improv. Bajo el. Fretless (sobre pedal por Quintas sobre Re – delay 4s.). Re lidio.	
A	Caminar (hacia atrás)	TAPE (Voz): Ídem	
E	Los frutos	VOZ: Improv. de sonidos comiendo frutos, espacializada.	
A	Caminar (hacia atrás)	TAPE (Voz): Ídem	
F	Tropezar la danza de contacto	BAJO: Improv. de Bajo el. Fretless + delay (eje Mi m)	
A	Caminar (hacia atrás)	TAPE (Voz): Ídem	

Figura 14. Representación de las Acciones de Danza y Música en *Lo Moviente*.

2.2.2. El azar e improvisación en *Lo Moviente*

Desde lo que me comenta José Miguel y relacionado con la música, el azar e improvisación tuvieron participaciones importantes en varios momentos, y ya desde el proceso creativo de lo sonoro y desde los ensayos se fue encontrando con sonidos que no había prescrito ni pensado. Me relata que, el caminar al comienzo era tan lento que uno se hipersensibilizaba con la percepción, no sólo visual, sino que sonora, y se empezaba a encontrar con como el pie se despegaba y pegaba del piso de danza, así que eso fue el material inicial para iniciar una improvisación vocal, reproduciendo el sonido con la boca y el micrófono, haciendo a la vez una transformación espectral de eso. Entonces hay un material que surge del azar, material que no estaba para nada planificado ya que él iba con bajo eléctrico y con el micrófono para improvisar con la voz, pero desde la percepción de ese material, que nació de algo no previsto, fue que comenzó a utilizarlo e improvisar.

Desde el punto de vista de la composición propiamente tal, en *Lo moviente* el azar estaba presente en varios aspectos, por ejemplo, la improvisación que hace con las consonantes del poema

balada de Pablo de Rokha, no lo hace literalmente como lo que escribió el poeta, sino que lo introduce en el programa *pure data* resultando un desorden azaroso, arrojándole líneas con las distintas palabras en órdenes diversos, lo que él luego va leyendo con las consonantes. Lo otro es la improvisación con situaciones sonoras que son inestables, por ejemplo, en un momento de la obra improvisa con unas naranjas y manzanas, comenzando a chupar y comer las frutas sacándoles la mayor cantidad de sonidos frente al micrófono. Con esto no se sabe que va a sonar, no se sabe si será un sonido grave o agudo, a veces suenan multifónicos y eso depende de la fruta. Esto transcurre en un momento que coincide con la invasión del espacio escénico por un saco de fruta enorme que se desparrama por todos lados, del cual los bailarines se ponen a comer, lo que vuelve la situación super desbordante, bien *Rokhiana*.²⁷

Es interesante que, en esta experiencia de indagar sobre *Obra*, *Canvas* y *Lo Moviente*, vi estas relaciones funcionales de interacción y articulación entre danza y música que resultan muy efectivas al momento de incluir el azar e improvisación a mi creación. Entonces desde la dependencia, independencia e interdependencia, saqué algunas opciones para el trabajo de mi obra, y es así como utilizo la relación de la independencia para el trabajo de música y danza y, de alguna manera, la dependencia e interdependencia en la situación del espectador.

²⁷ Para conocer mejor seguir el enlace https://www.youtube.com/watch?v=AYIZU2NGL0o&feature=emb_logo

Capítulo 3

3. Obra *Movilidad inmóvil*.

La obra *Movilidad inmóvil* es, como ya expresé anteriormente, una experiencia de arte en la que se involucra danza y música a la par de la improvisación y el azar. Esta obra finalmente nació desde mis ideas propias y alguna utilización de ejemplos de los referentes y, aunque sí es una obra colaborativa, básicamente es una propuesta que nace desde la música, desde donde el compositor entrega ideas y conceptos a la danza en forma de instrucciones, para que el encargado de la coreografía genere la creación. En este punto se comentan y discuten ideas para la creación de la coreografía, ya que luego sin ensayo previo, se ejecuta de manera independiente la música y el movimiento.

El proceso de creación de *movilidad inmóvil* tiene dos partes esenciales:

- Tomar los conceptos de inmovilidad, silencio y ausencia, y con cada uno de ellos componer una pieza, tanto en danza en la forma de tres coreografías, como en música en la forma de tres partituras. Cada una de estas partes, con un tiempo estimado que se detalla más adelante.
- Componer cuatro frases breves de danza, relacionados a los mismos conceptos y con estos materiales hacer el ejercicio de agruparlos y, utilizando algún método azaroso, escoger tres opciones para la presentación. En el caso de la música hay cinco frases de mayor duración, dos para el trío completo, más breve, y tres para cada instrumento por separado. De la misma manera se utilizará un método azaroso para, en este caso, elegir tres frases para ejecutarse en la presentación. Como se puede leer aquí, hay pequeñas diferencias en cómo se trabaja este punto entre danza y música, (ver figura 15).

Composición	a) Tres Piezas musicales y tres coreografías construidas desde los conceptos de 1) Ausencia 2) Inmovilidad/Silencio 3) Movilidad	Cada pieza musical y cada coreografía de danza, tendrá una duración de entre dos y cuatro minutos.
Azar	b) Indicaciones específicas	Danza: Cuatro frases de donde se generan tres coreografías por proceso de azar. Frases de duración breve, un minuto a lo más. Música: Cinco frases, dos a trío y tres para cada instrumento elaboradas en base al azar. 1) Música: Palabra Silencio, Batería. 2) Música: Palabra Ausencia, Contrabajo. 3) Música: Palabra movilidad, Piano. 4) Música: Frase trío 1 5) Música: Frase trío 2
Improvisación	c) Decisiones espontáneas sobre conceptos, partituras, accesorios o libertad total.	Improvisación sobre los tres conceptos pero relacionados a un accesorio 1) Danza: Espejo, relacionado con inmovilidad. (introspección). 1) Música: Improvisación 1 2) Danza: Sombrero, relacionado con movilidad 2) Música: Improvisación 2. 3) Danza: Pañuelo, relacionado con ausencia 3) Música: Improvisación 3. 4) Danza: Lentes improvisación Libre 4) Música: Improvisación libre

Figura 15. Indicaciones de Construcción para Música y Danza

3.1. Inmovilidad

En el comienzo de esta investigación, y dentro del contexto colaborativo, tuve una conversación con la bailarina Verónica Pérez (Yoko), con la que venía trabajando anteriormente en el magíster, con la finalidad de producir propuestas de trabajo. Hablamos de lo que yo buscaba para esta colaboración, y ella me compartió una idea que me pareció muy interesante. Esta idea hacía referencia a movimientos tullidos, sin posibilidad de ser ejecutados corporalmente de manera completa. Desde ese concepto de dificultad en el movimiento, fue que me puse a pensar y a trabajar en esta lógica de inmovilidad o movilidad limitada y a buscar una situación del cuerpo con poco o sin movimiento, que se acercara a algo que me pareciera con sentido como para integrarlo con una idea musical que tuviera relación y se conectara fluidamente.

De esta forma y, apuntando primero a lo corporal, fue que indagando en experiencias artísticas del tipo performáticas, y por la sugerencia específica de uno de mis profesores, llegué a la persona de Yann Marussich. Marussich, que experimenta con esta temática llevándola a estados muy especiales, tiene un catálogo de experiencias muy extensa en este sentido y, de las que pude ver en videos, hubo una *performance* en especial, la antes citada, *Bain Brisé*, que básicamente es un hombre dentro de una tina llena de vidrios quebrados quien, manteniendo el autocontrol ante el peligro, va sacando de a poco cada trozo de vidrio hasta poder salir. Esta propuesta me pareció, a la vez que chocante, muy inspiradora para mi investigación.²⁸

Esta experiencia de *Bain Brisé* lleva esta situación a extremos un tanto excesivos, tanto que me encontré con una sensación de peligro que, además, me generó una percepción de tiempos fuera de la temporalidad donde, según mi interpretación, la velocidad de los acontecimientos, por la razón evidente de no cortarse por los vidrios que lo envuelven en una tina, va tan lento, que a ratos da esa impresión del no movimiento o movimiento limitado. En lo personal, esta presentación me generó sensaciones muy fuertes, ya que por una parte pensé en el artista disfrutando de esta situación que puede llegar a ser asfixiante por la lentitud del tiempo, a la vez que peligrosa por esta situación tan temeraria y llena de un autoflagelamiento, (ver figura 16).

3.2. Silencio

Después de evidenciar de cierta forma este concepto de la inmovilidad dentro del ámbito del cuerpo, traté de asociarlo a alguna situación relacionada con la música, y encontré un par de cosas que, de alguna manera, eran equiparables o parecidas a la acción del no movimiento. Una fue la utilización del silencio, que a mi parecer tendría, en lo estrictamente musical, un sentido de no acción comparable a un no movimiento, de ahí que al indagar en este sentido me reencontré con un reconocido referente en John Cage y su pieza para piano 4'33" bastante difundida en su época. Es en 4'33", donde el intérprete, por ese lapso de tiempo, no ejecuta el instrumento, pero sí mantiene una actitud de seguimiento de la partitura muy ajustado al cronómetro, asumiendo el ritual corporal del tocar en un concierto incluso dando vuelta las páginas.

4'33" y la experiencia de montar la presentación trajo muchas repercusiones, dentro de las cuales destaco, como propuesta para la elaboración de mi obra, las posibilidades del pensar el silencio

²⁸ Revisar en <https://www.youtube.com/watch?v=otTfqveOrqA>

más allá de los cánones o estándares establecidos dentro de un discurso musical, como, por ejemplo, la utilización del silencio como factor estético que evidencia, desde otro aspecto al músico y su instrumento, como también su uso como la instalación de una sensación de angustia y ausencia, (ver figura 17).



Figura 16. Bain Brisé



Figura 17. 4'33''

3.3. Ausencia

Una forma diferente en la que pienso la acción del no movimiento en el ámbito musical, es el no estar en la acción de tocar o interpretar un instrumento estando presente en el lugar enfrentando al instrumento, parecido a 4,33 pero, en este caso, sí habiendo música sonando en el lugar. Esto me lleva a decidir que, en algunas de las piezas musicales de esta obra, los intérpretes pueden tocar tanto como no tocar y, ejercer, solamente por la presencia, una energía y un protagonismo más allá del sonido. De esta situación se entiende que al no tocar emerge una ausencia de sonido, si es un momento de silencio, como también ausencia de ejecución, si habiendo música sonando no se está tocando, sino que se está presente en paralelo con una música grabada que suena independientemente de los músicos.

Otra forma de ausencia, más dramática si se quiere, es la utilizada en esta obra tanto por los músicos, bailarín e incluso público, y es la ausencia física. Esta ausencia física a la que se recurre en algunos momentos, consiste en salir del espacio o sala de presentación, pretendiendo con esto dar una sensación inequívoca de ausencia con una acción lo más literal al concepto.

3.4. Participantes

Como ya se ha ido evidenciando en este escrito, en la obra participan coreógrafo, bailarín, compositor, músicos y espectadores, cada uno con su protagonismo dependiendo de las instrucciones que se expresen, y se espera que, con esta participación, *movilidad inmóvil* sea un espectáculo tanto visual como sonoro que transite por la sala completa, incluyendo escenario, espacio del público y algunas instalaciones del lugar como hall u otros dependiendo del espacio físico de la presentación.

Tanto músicos como bailarín participan de una manera cercana a lo habitual en su ejecución, con algunas indicaciones que los sacan de la situación tradicional para llevarlos a trabajar la inmovilidad, silencio y ausencia en acciones un poco menos convencionales, como salir del escenario, quedarse inmóvil ante una indicación, entre otras opciones, pero quien realmente sale de lo habitual en esta obra, es el espectador. Nuevamente utilizo e interpreto las palabras de Cunningham en lo referente al espectador como alguien que ejerce facultades quién, en esta ocasión puntual, más allá de su rol de personaje inmóvil en su asiento, que por definición mantiene una postura más cercana a la inmovilidad dentro del contexto de una sala de presentación, es un ente que participa y contradice la costumbre de solo observar, ya que irrumpe en la presentación con desplazamientos y sonidos emanados de alguna instrucción.

Es importante indicar que no todos los espectadores participarán, sino que solo quienes accedan a tomar una instrucción en la entrada sin saber en qué momento o situación intervendrán. Todo esto se expresa y explica mejor más adelante en el relato de la presentación.

3.4.1 Coreógrafo, bailarín y coreografía

El coreógrafo está encargado de componer las frases de la coreografía, tanto para lo que se refiere a la parte netamente compositiva, como también para el trabajo azaroso. Además, estará encargado de asistir al bailarín en las sugerencias para los momentos de la improvisación. Por otra parte, el bailarín tendrá que estar estrechamente involucrado con el coreógrafo para ejecutar e interpretar lo requerido de las coreografías e improvisaciones.

El hecho de separar coreógrafo de bailarín y mostrarlos como dos entidades distintas, se explica en esta obra por su particularidad y característica, ya que lo de coreografía apunta específicamente al momento en que la persona encargada de la danza crea los fragmentos y frases, ya sea desde el azar o directamente desde la composición sobre los conceptos dados y, lo de bailarín, a la responsabilidad

en el momento de interpretar, tanto lo compuesto con antelación, como lo que se deberá improvisar en la presentación misma. Todo esto, indistintamente de que la persona responsable de ambas cosas pueda ser la misma, tomando en consideración que la idea principal en esto es que, independiente a ser una sola persona, los dos roles, el de componer e interpretar, deben estar bien definidos y muy cohesionados.

Para la danza y su creación, el compositor entrega y comenta las ideas y conceptos al coreógrafo, quien inicia el proceso de componer sobre las indicaciones y sobre sus propias referencias y sensibilidades en relación a la temática. Se deja en claro que el proceso tiene tres fases diferentes, una, la de componer directamente sobre los conceptos, otra componer con un margen de azar y, finalmente, improvisar. Primero, compone tres coreografías fijas, la primera sobre el concepto de ausencia, la segunda sobre el concepto de inmovilidad/silencio, y la tercera sobre el concepto de movilidad. Cada una de ellas con un tiempo de duración de entre dos y cuatro minutos. Segundo, en lo referente al azar, se componen cuatro frases breves a libertad, pero utilizando materiales de los conceptos trabajados en las composiciones. Estas cuatro frases duran un minuto más menos cada una, y se ordenan sobre algún procedimiento azaroso, eligiendo solo tres frases en cada ocasión. Este procedimiento se hace tres veces con las mismas cuatro frases y cada resultante se convierte en una coreografía al unirlas. El procedimiento más sencillo puede ser sacar tres números de una bolsa tres veces.

Ejemplo: Sobre frases 1, 2, 3, 4.

- Si en el primer uso del procedimiento arroja 4, 2, 1. Se marca esa opción como coreografía 1.
- Si en el segundo uso del procedimiento arroja 3, 1, 2. Se marca esa opción como coreografía 2.
- Si en el tercer uso del procedimiento arroja 1, 4, 3, se marca esa opción como coreografía 3.

Este procedimiento se hará cada vez que se presente la obra, con el objetivo de que las tres frases resultantes sean los más diferentes posible cada vez, y que esta parte, relacionada al azar, requiera siempre de una nueva práctica por parte del bailarín, aunque ya haya hecho la obra anteriormente. Tercero, para la improvisación se utilizan cuatro elementos o accesorios con los cuales se improvisa en relación a alguno de los conceptos. Estos accesorios son, un espejo, relacionado a la inmovilidad, un sombrero, relacionado a la movilidad, un pañuelo, relacionado a la ausencia y unos lentes, que deja abierto el espacio para una improvisación libre. Dado que existe una referencia del espacio del escenario que indica cada sección del piso en relación a un concepto, la improvisación libre, que queda fuera de ese rigor, puede utilizar el espacio a discreción del bailarín. (Ver figura 19)

3.4.2. Compositor, músicos y composición musical

Los músicos hacen un contrapunto y compañía de las acciones del baile, y de la misma manera que en la danza, aquí también hay un momento de composición, responsabilidad del compositor musical, y otro de la ejecución de lo compuesto como de lo improvisado, responsabilidad de los intérpretes.

Tanto el músico como el instrumento musical, la presentación tendrán una función un tanto distinta a lo habitual, ya que los instrumentos serán de cierta forma parte de la escenografía y los músicos, pseudo actores al estar en movimiento en una o más oportunidades, donde estarán, dramáticamente saliendo y entrando a ejecutar para ser parte de la ausencia física y de la inmovilidad de una manera literal. Esta función está relacionada más a lo estético e involucra los instrumentos escogidos y su probable relación visual con la improvisación y el jazz por parte de los asistentes. Es por esta razón que la composición musical en algunos casos también está inclinada hacia el estilo del jazz, donde es su esencia.

La creación musical se genera de dos aspectos diferentes. Por una parte, respeta los conceptos que se presentan en esta investigación como piedra angular de todo el asunto creativo conceptual, y por otra parte, utiliza el imaginario del trío de jazz que evoca la improvisación. En este trabajo se utilizaron procesos, básicamente, de construcción de partituras que tuvieran un concepto parecido al estándar de jazz, donde se propone un tema y, luego, se improvisa sobre su base armónica. Ahora, si revisamos estrictamente esta forma de creación, encontramos que las cosas son un poco diferentes.

Hubo tres maneras de componer las obras.

- La primera: Dejar todo compuesto en relación a los conceptos, composición fija, partituras que quedaron hechas para ser ejecutadas en la presentación.
- La segunda, desde motivos emanados de la composición, generar frases con las cuales, utilizando un procedimiento azaroso, construir las partituras. Estas partituras quedaron grabadas para sonar en la presentación, pero sin ejecutarse.
- La tercera: Está relacionada a la improvisación, tiene tres partituras y los elementos temáticos que tienen que ver con materiales de las composiciones, por eso una de las tres partituras, relacionada al silencio, tiene solo silencios además de una indicación para los músicos de salir de la sala por algunos minutos y regresar. Aunque hay una última improvisación que no tiene partitura, esta corresponde a improvisar libremente y, solo en la presentación, si es que es escogida, se verá como fluye.

Desde la perspectiva de un trío de jazz y haciendo referencia al tema tratado anteriormente que relaciona, en el ámbito musical, la improvisación con el jazz, es que busco específicamente integrar el trío de jazz, piano, contrabajo y batería, a esta propuesta, ya que no es solo traer una agrupación de músicos que acompañen la experiencia de este juego de azar e improvisación lo que me parece importante, sino, sobre todo, la evocación no solo al sonido característico del trío de jazz, sino que a su sugerencia visual, sugerencia que nos lleva a un lugar que se reconoce, probablemente por un no menor número de personas, como un espacio para la improvisación.

Espero que con esta sugerencia estética se logre tener una idea o comprensión que logre establecer, en términos generales, la temática de la improvisación expuesta desde una primera contemplación del espacio de la presentación.

3.4.3. Inclusión del espectador

El hacer participar al espectador/auditor o público, tiene como idea central la generación de una forma más democrática de creación, dado que, las características de esta obra lo permiten. El público, no en su totalidad, sino que, en un número presupuestado entre tres y seis personas, ayudará a generar por una parte el orden o forma, como también elementos de la acción, como se expresará más adelante con la entrega de algunas instrucciones. El irrumpir en la escena desde fuera del escenario, sin que la gente que no ha recibido alguna instrucción sepa que eso es parte de la presentación, haría esperar que se genere en el público restante alguna sensación, sea esta de sorpresa, molestia o lo que pueda conllevar, sin ser este el fin en sí mismo sino, más bien, la experiencia de lo acontecido.

Dentro de mi idea de participación está la de incluir unas instrucciones, las cuales se entregarán al público en la entrada antes de hacer ingreso a la función en forma de tarjeta, estas tarjetas llevan una instrucción que indica la ejecución de una acción (ver figura 18). La señal de silencio, por ejemplo, emitiendo el tradicional, shhh, sería una, el levantarse abruptamente y quedarse de pie inmóvil por un rato, otra, el ausentarse evidentemente de la sala por un momento, el aplauso salido de la nada, etc. Lo interesante es que, aun estando estos elementos elegidos de antemano para ser utilizados, no será sino por señales emanadas desde el escenario que estas se pondrán en acción, y ya que la forma misma de los acontecimientos tendrá relación según se escoja una acción u otra, los momentos en que aparezcan estas irrupciones no serán los mismos entre presentaciones, a menos que el azar haga elegir los mismos elementos y órdenes, cosa poco probable.

Tarjeta con instrucción	Acción	Respuesta
Tarjeta 1	Bailarín saca pañuelo de la caja	Gesto de silencio acompañado de sonido Shhhhhh.
Tarjeta 2	Bailarín saca lentes de la caja	Levantarse del asiento abruptamente y mantenerse quieto entre 10 y 30 segundos.
tarjeta 3	Suena por primera vez la música grabada y los músicos no están ejecutando.	Salir de la sala tranquilamente, una vez fuera contar hasta cinco y volver a entrar.
Tarjeta 4	Bailarín saca sombrero de la caja	Pararse y caminar entre los asientos el tiempo que se quiera y volver al asiento
Tarjeta 5	Bailarín saca sombrero de la caja	Levantarse del asiento abruptamente, mantenerse quieto entre 10 y 30 segundos y volver a sentarse.
Tarjeta 6	Suena por primera vez la música grabada y los músicos no están ejecutando.	Aplaudir tres veces y luego salir de la sala tranquilamente, una vez fuera contar hasta cinco y volver a entrar.

Figura 18, instrucciones para el público para responder desde una acción emanada desde el escenario.

3.5. Relato de la presentación de *Movilidad inmóvil*.

Antes de entrar a la sala de función, el compositor musical lanzará una moneda al aire, y se elegirá si se ordenan los materiales antes de que el público entre a la sala o con el público adentro. En el caso de que fuera con ellos dentro, cuando hayan entrado a la sala, se le pedirá a alguno que lance una moneda para elegir si se toca una introducción de piano y contrabajo mientras se ordenan los materiales o, si se mantiene ese espacio de acción en silencio musical.

Un dato importante es que, el que manejará la moneda será siempre el compositor, tanto para lanzarla al comienzo, como para entregársela al espectador que participará en la elección azarosa sobre la introducción musical.

Para la ubicación en el escenario de los objetos, música y danza, se tendrá una planta de movimiento definida, la que especifica el lugar de unas cajas, de los músicos y la trayectoria del bailarín, (ver figura 19).

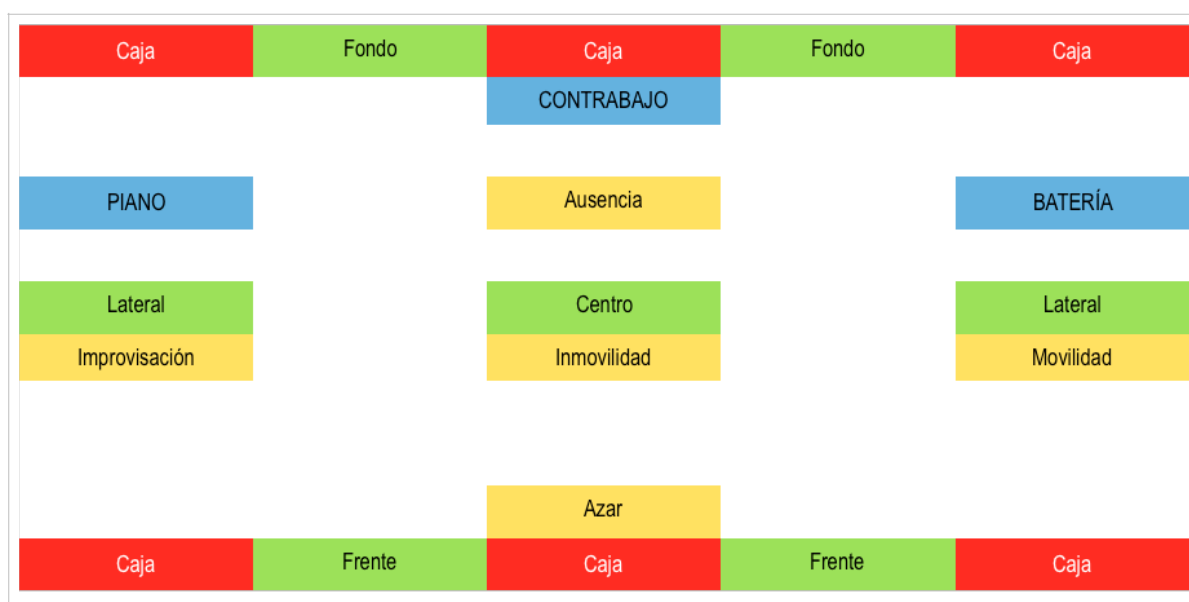


Figura 19. Planta de Movimiento

Hay tres cajas con indicaciones y objetos, tres para la música y tres para la danza. Estas cajas tienen cada una un término asociado a, composición, improvisación y azar, las que contienen los materiales y que se ordenarán según letra A, B o C, letras que serán elegidas azarosamente por, primero, el intérprete de danza y, luego, el músico intérprete de la batería. (ver figuras 20, 21, 22)

Si no se está tocando la introducción en el momento de ordenar los materiales, los otros músicos, piano y contrabajo respectivamente, estarán en su posición en silencio y lo más inmóviles que se pueda. Se dejarán las cajas en el orden elegido y se tomarán las posiciones respectivas por el bailarín y baterista.

Danza caja concepto	Danza caja procedimiento	Danza caja instrucción
Coreografía ausencia	Coreografía azar 1	Espejo/inmovilidad
Coreografía inmovilidad	Coreografía azar 2	Sombrero/movilidad
Coreografía movilidad	Coreografía azar 3	Pañuelo/ausencia
		Lentes/libre
Música caja concepto	Música caja procedimiento	Música caja instrucción
Música ausencia	Silencio/batería	Improvisación 1
Música inmovilidad	Ausencia/contrabajo	Improvisación 2
Música movilidad	Movilidad/piano	Improvisación 3
	Frase trío 1	Improvisación libre
	Frase trío 2	

Figura 20. Caja Concepto.

Figura 21. Caja Procedimiento

Figura 22. Cajas Instrucción

Hay tres maneras de organización para hacer el trabajo de la ejecución. Esto daría una forma a priori para ordenar los ejercicios.

- Si elijo A: Ordeno las tres cajas de derecha a izquierda comenzando por la caja, concepto, continuando por caja instrucción y terminando con caja procedimiento.
- Si elijo B: Ordeno las tres cajas de derecha a izquierda comenzando por la caja procedimiento, continuando por caja concepto y terminando con caja instrucción.
- Si elijo C: Ordeno las tres cajas de derecha a izquierda comenzando por la caja instrucción, continuando por caja procedimiento y terminando con caja concepto. (ver figuras 23, 24, 25).

A	B	C
Composición (concepto)	Azar (procedimiento)	Improvisación (instrucción)
Azar (procedimiento)	Improvisación (instrucción)	Composición (concepto)
Improvisación (instrucción)	Composición (concepto)	Azar (procedimiento)
Composición (concepto)	Azar (procedimiento)	Improvisación (instrucción)
Azar (procedimiento)	Improvisación (instrucción)	Composición (concepto)
Improvisación (instrucción)	Composición (concepto)	Azar (procedimiento)
Composición (concepto)	Azar (procedimiento)	Improvisación (instrucción)
Azar (procedimiento)	Improvisación (instrucción)	Composición (concepto)
Improvisación (instrucción)	Composición (concepto)	Azar (procedimiento)

Figura 23. Orden de Caja A

Figura 24. Orden de Caja B

Figura 25. Orden de Caja C

Una vez ordenadas las cajas, se irán sacando las instrucciones en forma de accesorios o ropa en el caso de Danza y de instrucciones referentes a partituras en el caso de la música a medida que transcurre la obra. Según me corresponda A, comienzo con la caja relativa al concepto, asimismo si me corresponde B, comienzo con la caja relativa al procedimiento y si me corresponde C, comienzo con la caja relativa a la instrucción, y así continuo con el orden de la opción escogida.

- 1) Se elegirán tres partituras compuestas en base a los conceptos que no tendrán ninguna variación ni cambio (viene hecha para función).
- 2) Se elegirán tres instrucciones para el momento, lo que se refiere a la improvisación o instrucción (se hace en el momento).
- 3) Se elegirán tres partituras hechas con el procedimiento del azar (procedimiento).

Cuando esté todo ordenado, tanto el bailarín y los músicos comienzan a seguir las instrucciones tranquila y detalladamente. Desde el principio hasta el final, cada disciplina va, de forma independiente ejecutando, lo que se pidió en las cajas, terminando, cuando a cada uno se le acaban las instrucciones. Es muy probable que danza y música terminen en distinto momento, razón por la que, si danza terminó su parte, el bailarín se quedará inmóvil en el centro de la sala dando una indicación que será el típico gesto de silencio con el dedo en la boca mirando a los músicos y, si fuera al revés, los músicos se quedarán inmóviles junto a su instrumento dando la misma señal del gesto de silencio hacia el bailarín. Cuando se haya llegado al fin por ambas partes, habrá una situación fija, y esta es que, se tocará la

música de la introducción para, luego de eso, todos salir del escenario y no volver a entrar. Así concluye la obra.

Conclusiones

Como conclusión, brindaré algunas ideas a modo de corolario en relación a esta investigación que tiene como objetivo la creación de una obra colaborativa entre música y danza. Inicialmente, el hecho de crear una obra artística desde la articulación entre el movimiento y sonido, utilizando los conceptos de azar e improvisación planteados en esta investigación, puede ser abordado de una manera bastante prometedora, dado que la forma de estructurar el proceso de creación de los materiales y la forma misma de la obra, puede tener muchas posibilidades al momento de elaborar procesos creativos desde el azar. Estas varias posibilidades se pueden entender como el hecho de tener un punto de partida en el sentir personal, que puede perfectamente no estar amarrado a estéticas ni formulaciones dadas, sino que puede ser expandido a discreción con el objeto de elegir utilizar materiales tanto conocidos como más novedosos.

Con esto no determino ni concluyo una manera de hacer, ni hago el esfuerzo en aproximarme a encontrar una fórmula absoluta para clasificar estos procesos, pero sí es posible, por lo experimentado en la elaboración de este trabajo monográfico, elaborar articuladamente un diálogo entre la composición musical y la coreografía en danza y, como se esperó en un principio, lograr un vínculo entre las prácticas de azar e improvisación en relación a los conceptos de silencio, inmovilidad y ausencia.

Lo que vislumbro en el medio nacional relacionado a las colaboraciones entre danza y música, es que existe una limitada cantidad de trabajos que evidencien el uso de las herramientas de azar e improvisación. Pero, por otra parte, es interesante ver lo involucradas que están estas prácticas en los que sí las utilizan para sus creaciones, ya sea dentro del proceso creativo con el objeto de instalar ideas de movimiento y sonido, como para su uso en el momento mismo de las presentaciones. Vimos en el texto los casos de mis obras referentes, que además cuentan con un grupo de personas que siguen ciertas líneas al respecto, donde el juego del azar y la herramienta de la improvisación suelen aparecer en varios de sus trabajos.

Tal vez en las obras referentes no encontré una fórmula específica de creación para mi obra, cosa que no era necesariamente la finalidad, pero, tomé de cada una de ellas conceptos que me pudieron ordenar en el sentido de abrir el espectro a las diversas formas de, mediante el azar e improvisación, expandir ideas para encontrar una articulación adecuada en la fusión entre danza y música. Dicho esto, siento que existen maneras o procedimientos que pueden abrir posibilidades creativas en la utilización de los conceptos del azar e improvisación.

Según lo apreciado en esta investigación, propongo, para una forma de dirigir una búsqueda de procedimientos de creación, utilizar la experimentación, sea esta sobre los movimientos, sonidos, espacios, participantes, accesorios, u otros elementos que se puedan utilizar. Esto puede ir delineando discursos que sean específicos de la situación que se esté abordando, para crear un discurso que tenga sentido con lo que se plantea. En este aspecto, la experimentación es un pilar básico para formular planes y conceptos en el momento de la creación, generando ideas y situaciones muy personales, como también pudiendo ir a la revisión de las referencias artísticas de la tradición más cercana y, desde esos antecedentes, explorar hacia un camino de búsquedas personales.

En relación a las dos obras referentes, rescato maneras relativas al aspecto interdisciplinar relacionadas con las categorías de Buterworth.

Concluyo que mi obra parte de un impulso creativo solitario, que brinda las directrices desde el compositor hacia las demás disciplinas. Esto podría encontrarse bajo la influencia de la categoría de lo dependiente, aunque de pronto se vuelve independiente e incluso podría ser interdependiente. Dicho de otra forma, en *Movilidad inmóvil* se puede viajar desde lo dependiente a lo independiente e interdependiente, de una manera muy personal, ya que desde las instrucciones dadas al coreógrafo antes de montar una función, las indicaciones entregadas al público en el momento de ingresar a la sala, existe ya una categoría de dependencia muy marcada. Posteriormente danza y música, que avanzan por senderos separados, o sea, de manera independiente, y los espectadores que constituyen el público, quienes están atentos a la situación del bailarín, producen una situación que sugiere dependencia o, incluso, de alguna manera más sutil, interdependencia, en el caso que el azar defina, que alguien del público pueda o no, lanzar una moneda al aire con el objeto de definir una acción.

Gracias a esta investigación he logrado llevar a cabo una nueva forma de creación artística que sugiere propuestas diferentes en el ámbito compositivo. Esta situación me ha llevado a descubrir, de la mano de los conceptos presentes en este trabajo, procesos compositivos que me apartaron, gratamente, de mi modo habitual de componer.

Esta forma me plantea posibilidades de instalar en mi trabajo creativo e interpretativo, nuevas maneras de enfrentar proyectos futuros, donde posiblemente pueda fusionar los diversos elementos tratados en esta monografía.

Referentes bibliográficos

- Bellydance, A (5, marzo, 2014). "Los silencios en la danza" Recuperado de <https://ladanzadevida.com/los-silencios-en-la-danza/>
- Butterworth, J. (2012). *Dance studies The basics*. Abingdon, Inglaterra: Routledge taylor & Francis Group
- Cunningham, M - Leeschaeve, J. (2009). *"El Bailarín y la Danza"*. Barcelona: Global Rhythm Press.
- King Alvarez, Esteban (Febrero, 2018). *"Marcel Duchamp y la música del azar"*, Gastv. Recuperado de <http://gastv.mx/marcel-duchamp-y-la-musica-del-azar-por-esteban-king-alvarez/>
- Labraña, M. (2017). "Ensayos sobre el silencio. Gestos, mapas y colores". Madrid: Siruela.
- Le Breton, D. (1997). *"El Silencio"*. París: Editions Métailié.
- Mc Coll, J. (2010). *"Carmen Beuchat modernismo y vanguardia"*. Santiago: Cuarto propio.
- Ponce Flores, Leyson Orlando (10, Enero, 2018) *"Cuerpo y azar en la danza de Carmen Werner: Nuevas fronteras performativas del gesto"*. Iberoamérica Social. Recuperado de <https://iberoamericasocial.com/cuerpo-y-azar-en-la-danza-de-carmen-werner-nuevas-fronteras-performativas-del-gesto/>
- Sanchez, J. A - Conde-Salazar, J. (2003). *"Cuerpos sobre Blanco"*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha

Portafolio: Música de *Movilidad inmóvil*.

Partituras desde composición

Score

Movilidad inmóvil

Introducción

Mario Feito L

2019

(♩=60)

Drum Set

Acoustic Bass

Piano

4

D. S.

A.B.

Pno.

f

mf

p

9

D. S.

A.B.

Pno.

Measures 9-12. The D. S. part has whole rests. The A.B. part has a melody starting on G4, with eighth and quarter notes. The Pno. part has a bass line with chords and a treble line with eighth notes and a melodic phrase in the final measure.

13

D. S.

A.B.

Pno.

Measures 13-16. The D. S. part has whole rests. The A.B. part has a melody starting on G4, with a forte (*f*) dynamic. The Pno. part has a bass line with chords and a treble line with chords and a melodic phrase in the final measure.

18

D. S.

18

A.B.

mf

18

Pno.

mf

p

The musical score is for three parts: D. S., A.B., and Pno. The D. S. part consists of five measures, each containing a whole rest. The A.B. part starts at measure 18 and consists of five measures. The first measure has a whole rest. The second measure has a quarter note G#4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The third measure has a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. The fourth measure has a quarter note F#5, a quarter note G5, and a quarter note A5. The fifth measure has a quarter note B5, a quarter note C6, and a quarter note D6. The Pno. part consists of five measures. The first measure has a whole note G#2 in the treble clef and a whole note G#2 in the bass clef. The second measure has a whole rest in the treble clef and a whole rest in the bass clef. The third measure has a whole note G#2 in the treble clef and a whole note G#2 in the bass clef. The fourth measure has a whole note G#2 in the treble clef and a whole note G#2 in the bass clef. The fifth measure has a whole note G#2 in the treble clef and a whole note G#2 in the bass clef. The Pno. part is marked mf in measures 3 and 4, and p in measure 5.

Score

Movilidad Inmóvil

Ausencia

Mario Feito L

2019

(♩=60)

Drum Set

Acoustic Bass

Piano

D. S.

A.B.

Pno.

The musical score is written in 4/4 time with a tempo of 60 beats per minute. It consists of three systems of staves. The first system includes a Drum Set, Acoustic Bass, and Piano. The second system includes a D. S. (Drum Set), A.B. (Acoustic Bass), and Pno. (Piano). The third system includes a D. S. (Drum Set), A.B. (Acoustic Bass), and Pno. (Piano). The score is written in 4/4 time and includes dynamic markings such as p (piano) and s (sforzando).

9

D. S.

mf

9

A.B.

mf

9

Pno.

mf

Measures 9-12. D.S. (Drum Set) part: measures 9-10 have whole rests, measures 11-12 have eighth notes. A.B. (Alto Saxophone) part: measure 9 has a quarter note, measure 10 has a half note, measures 11-12 have whole notes. Pno. (Piano) part: measure 9 has a descending eighth-note line, measure 10 has a half note, measures 11-12 have chords marked *mf*.

13

D. S.

13

A.B.

13

Pno.

Measures 13-16. D.S. part: measures 13-14 have eighth notes, measures 15-16 have eighth notes. A.B. part: measures 13-14 have whole notes, measures 15-16 have whole notes. Pno. part: measures 13-14 have chords, measures 15-16 have chords.

17

D. S.

A.B.

Pno.

f

mf

Measures 17-20. D.S. has rests with 'x' marks. A.B. has a half note, a half note with a flat, a whole rest, and a half note with an accent. Pno. has chords in the right hand and single notes in the left hand. Dynamics *f* and *mf* are marked.

21

D. S.

A.B.

Pno.

Measures 21-24. D.S. has rests with 'x' marks. A.B. has a half note with an accent, a half note with an accent, a half note with an accent, and a half note with an accent. Pno. has chords in the right hand and single notes in the left hand.

25

D. S.

A.B.

Pno.

mf

29

D. S.

A.B.

Pno.

mf

33

D. S.

A.B.

Pno.

37

D. S.

A.B.

Pno.

41

D. S.

A.B.

Pno.

45

D. S.

A.B.

Pno.

41

45

Score

Movilidad inmóvil

Inmovilidad/Silencio

Mario Feito L

2019

(♩=80)

Drum Set

Acoustic Bass

Piano



D. S.

A.B.

Pno.



2

Movilidad inmóvil

15

D. S.

A.B.

Pno.

21

D. S.

A.B.

Pno.

Movilidad inmóvil

3

27

D. S.

27

A.B.

p *f*

Pno.

p *f*

This musical score shows the first system of a piece, measures 27 through 30. It features three staves: D.S. (Dolce/Sostenuto), A.B. (Alto/Bass), and Pno. (Piano). The D.S. staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The A.B. staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The Pno. staff consists of two staves, treble and bass, with a key signature of one flat (B-flat). The tempo/mood is marked 'D.S.' and 'A.B.'. The dynamics are marked 'p' (piano) and 'f' (forte). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

31

D. S.

31

A.B.

31

Pno.

p

p

p

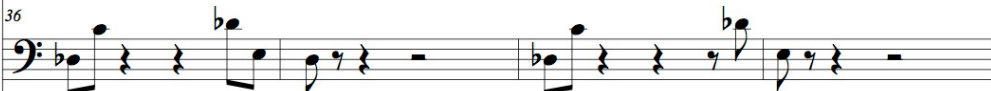
The image shows a musical score for three parts: D. S. (Drum Set), A.B. (Alto Saxophone), and Pno. (Piano). The score is divided into measures 31 through 35. The D. S. part is written on a single staff with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. It features a series of eighth notes in measures 31-32, followed by a rest in measure 33, and then a series of eighth notes in measures 34-35. The A.B. part is written on a single staff with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. It features a series of eighth notes in measures 31-32, followed by a rest in measure 33, and then a series of eighth notes in measures 34-35. The Pno. part is written on a grand staff (treble and bass clefs). It features a series of eighth notes in measures 31-32, followed by a rest in measure 33, and then a series of eighth notes in measures 34-35. The piano part is marked with a *p* (piano) dynamic. The score is written in a standard musical notation style with a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

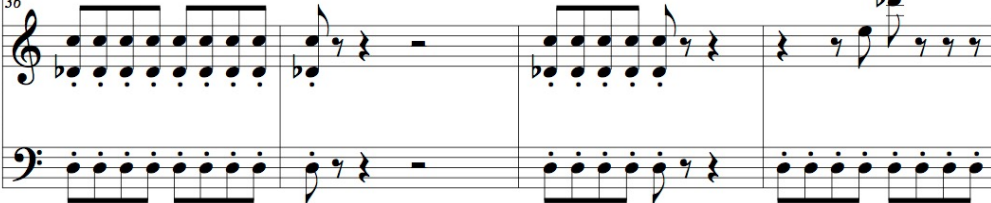
4

Movilidad inmóvil

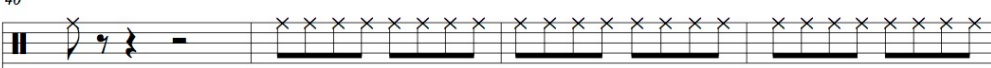
36

D. S. 

A.B. 

Pno. 

40

D. S. 

A.B. 

Pno. 

Movilidad inmóvil

5

44

D. S.

44

A.B.

44

Pno.

48

D. S.

48

A.B.

48

Pno.

6

Movilidad inmóvil

52

D. S.

A.B.

Pno.

f

f

f

57

D. S.

A.B.

Pno.

Movilidad inmóvil

7

64

D. S.

A.B.

Pno.

p

f

f

f

Score

Movilidad inmóvil

Movilidad

Mario Feito L

2019

Allegro (M.M. ♩ = c. 120)

Solo intro

Drum Set

Acoustic Bass

Piano

D. S.

A.B.

Pno.

2

Movilidad inmóvil

9

D. S.

A.B.

Pno.

Measures 9-12. D.S. part: eighth notes with 'x' marks. A.B. part: eighth notes, key signature change to one flat. Pno. part: eighth notes in right hand, rests in left hand.

13

D. S.

A.B.

Pno.

f

f

f

Measures 13-16. D.S. part: eighth notes. A.B. part: eighth notes. Pno. part: eighth notes in right hand, chords in left hand. Dynamics *f* are marked at measures 14, 15, and 16.

Movilidad inmóvil

3

17

D. S.

17

A.B.

17

Pno.

The image shows a musical score for three staves. The top staff is labeled 'D. S.' and contains a series of eighth notes with 'x' marks above them, indicating a specific articulation or performance instruction. The middle staff is labeled 'A.B.' and contains a series of eighth notes, some with accidentals. The bottom staff is labeled 'Pno.' and contains a series of chords and single notes, some with accidentals. The staves are numbered 17, 17, and 17 respectively.

21

D. S.

21

A.B.

21

Pno.

The image shows a musical score for three parts: D.S. (Drum Set), A.B. (Alto Saxophone), and Pno. (Piano). The score is for measures 21 through 24. The D.S. part is written on a single staff with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. It features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a repeat sign at the beginning of measure 21. The A.B. part is written on a single staff with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, with a repeat sign at the beginning of measure 21. The Pno. part is written on a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. It features a harmonic accompaniment with chords and single notes, with a repeat sign at the beginning of measure 21.

4

Movilidad inmóvil

25

D. S.

25

A.B.

25

Pno.

29

D. S.

29

A.B.

29

Pno.

The musical score is for a piece titled "Movilidad inmóvil". It consists of three staves: D. S. (Drum Set), A.B. (Alto Saxophone), and Pno. (Piano). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 25 and the second at measure 29. The D. S. staff uses a double bar line and a repeat sign, with notes marked with 'x'. The A.B. and Pno. staves contain melodic and harmonic lines with various accidentals and note values.

Movilidad inmóvil

5

33

D. S.

A.B.

Pno.

Measures 33-36. D.S. part: Sixteenth-note patterns. A.B. part: Descending eighth-note line. Pno. part: Complex accompaniment with eighth and sixteenth notes.

37

D. S.

A.B.

Pno.

Measures 37-40. D.S. part: Sixteenth-note patterns. A.B. part: Descending eighth-note line. Pno. part: Complex accompaniment with eighth and sixteenth notes.

6

Movilidad inmóvil

41

D. S.

41

A. B.

41

Pno.

45

D. S.

45

A. B.

45

Pno.

Movilidad inmóvil

7

49

D. S.

A.B.

Pno.

53

D. S.

A.B.

Pno.

8

Movilidad inmóvil

57

D. S.

57

A.B.

57

Pno.

61

D. S.

61

A.B.

61

Pno.

The musical score is presented in three systems, each corresponding to a different instrument. The first system starts at measure 57 and the second at measure 61. The D. S. (Drum Set) part is written on a single staff with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. It features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The A.B. (Alto Saxophone) part is written on a single staff with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. It features a melodic line with various intervals and rests. The Pno. (Piano) part is written on a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. It includes a complex harmonic structure with many beamed sixteenth notes and sustained chords.

Movilidad inmóvil

9

65

D. S.

65

A. B.

65

Pno.

69

D. S.

69

A. B.

69

Pno.

The musical score is for a piece titled "Movilidad inmóvil" by John Cage. It is divided into two systems of measures. The first system covers measures 65 to 68, and the second system covers measures 69 to 72. Each system has three staves: a top staff for "D. S." (Drum Set), a middle staff for "A. B." (Alto Saxophone), and a bottom staff for "Pno." (Piano). The piano part is written in two staves (treble and bass clef). The drum set part consists of a series of 'x' marks indicating hits on a snare drum. The alto saxophone part consists of a series of notes, mostly eighth and quarter notes, with some rests. The piano part consists of a series of notes, mostly eighth and quarter notes, with some rests and accidentals.

10

Movilidad inmóvil

73

D. S.

73

A.B.

73

Pno.

The musical score consists of three staves. The first staff, labeled 'D. S.', begins with a double bar line and contains five rests marked with 'x' above them, followed by a measure with a quarter rest and a half rest. The second staff, labeled 'A.B.', is in bass clef and contains a sequence of notes: a quarter rest, a quarter note G2, a quarter note F2, a quarter note E2, a quarter note D2, a quarter note C2, a quarter note B1, a quarter note A1, and a quarter note G1. The third staff, labeled 'Pno.', is in grand staff (treble and bass clefs). The treble clef part contains a quarter rest, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, and a quarter note G3. The bass clef part contains a quarter note G2, a quarter note F2, a quarter note E2, a quarter note D2, a quarter note C2, a quarter note B1, a quarter note A1, and a quarter note G1.

Partituras desde proceso

Score

Movilidad Inmóvil

Ausencia Frase 1

Mario Feito L

2019-20

(♩=80)

Drum Set

Acoustic Bass

Piano

D. S.

A.B.

Pno.

2

Movilidad Inmóvil

The musical score for "Movilidad Inmóvil" consists of three staves: D. S. (Drum Set), A.B. (Acoustic Bass), and Pno. (Piano). The score is divided into two systems, each starting with a measure number 7.

System 1:

- D. S. (Drum Set):** Features a first ending (1.) with a series of eighth notes marked with 'x' (cymbals) and a second ending (2.) with a series of eighth notes marked with 'x' (cymbals).
- A.B. (Acoustic Bass):** Features a first ending (1.) with a series of eighth notes and a second ending (2.) with a series of eighth notes.
- Pno. (Piano):** Features a first ending (1.) with a series of chords and a second ending (2.) with a series of chords.

System 2:

- D. S. (Drum Set):** Features a first ending (1.) with a series of eighth notes marked with 'x' (cymbals) and a second ending (2.) with a series of eighth notes marked with 'x' (cymbals).
- A.B. (Acoustic Bass):** Features a first ending (1.) with a series of eighth notes and a second ending (2.) with a series of eighth notes.
- Pno. (Piano):** Features a first ending (1.) with a series of chords and a second ending (2.) with a series of chords.

Score

Movilidad Inmóvil

Ausencia Frase 2

Mario Feito L

2019-20

(♩=60)

Drum Set

Acoustic Bass

Piano

D. S.

A.B.

Pno.

5

5

5

2

Movilidad Inmóvil

9

D. S.

A.B.

Pno.

13

D. S.

A.B.

Pno.

Movilidad Inmóvil

3

16

D. S.

16

A.B.

16

Pno.

The musical score for 'Movilidad Inmóvil' consists of three staves: D. S. (Drum Set), A.B. (Alto Saxophone), and Pno. (Piano). The score is in 6/4 time and consists of two measures. The first measure is marked with a repeat sign and a first ending bracket. The second measure is marked with a repeat sign and a first ending bracket. The D. S. staff shows a sequence of notes with 'x' marks above them. The A.B. staff shows a sequence of notes with 'x' marks above them. The Pno. staff shows a sequence of notes with 'x' marks above them.

Score

Movilidad inmóvil

Inmovilidad/Silencio frase 1 Piano

Mario Feito L

2019

(♩=60)

Drum Set

Acoustic Bass

Piano

4

D. S.

A.B.

Pno.

8

D. S.

A.B.

Pno.

2

Movilidad inmóvil

12

D. S.

A.B.

Pno.

17

D. S.

A.B.

Pno.

23

D. S.

A.B.

Pno.

The musical score is divided into three systems, each corresponding to a measure number (12, 17, and 23). Each system contains three staves: D. S. (Dobro Svitlo), A.B. (A. B.), and Pno. (Piano). The D. S. and A.B. staves are mostly empty, with some rests. The Pno. staff shows more activity, including eighth notes, quarter notes, and half notes, with some measures containing a forte (f) dynamic marking. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and note heads.

Movilidad inmóvil

3

29

D. S.

A.B.

Pno.

33

D. S.

A.B.

Pno.

38

D. S.

A.B.

Pno.

Un minuto

IMPROVISACIÓN

The musical score is divided into three systems. The first system (measures 29-32) shows a piano melody with eighth and quarter notes. The second system (measures 33-37) features a piano accompaniment with a forte (f) dynamic and a sustained bass line. The third system (measures 38-40) includes a piano melody with a piano (p) dynamic and a section marked 'IMPROVISACIÓN' with a one-minute duration.

Score

Movilidad inmóvil

Movilidad frase Batería

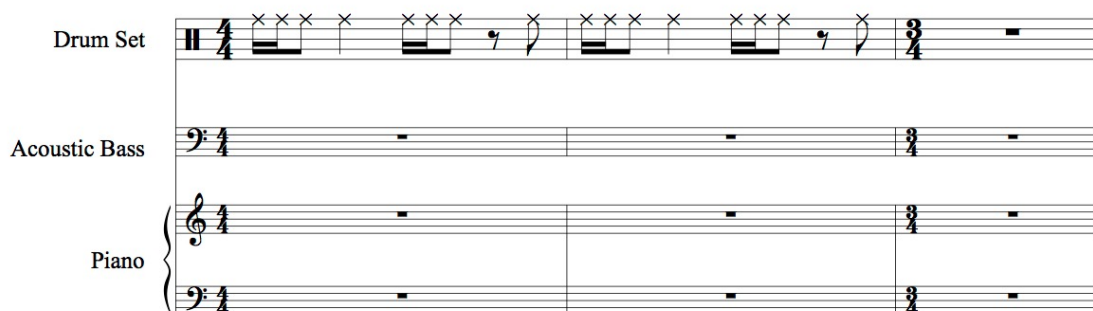
Mario Feito L

2019

Drum Set

Acoustic Bass

Piano



D. S.

A.B.

Pno.

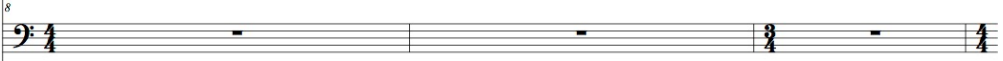


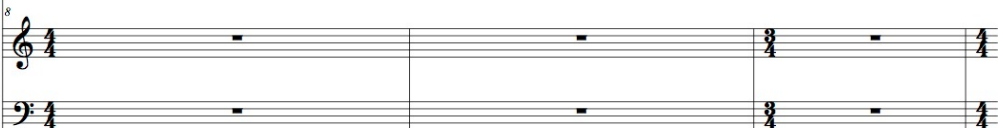
2

Movilidad inmóvil

8

D. S. 

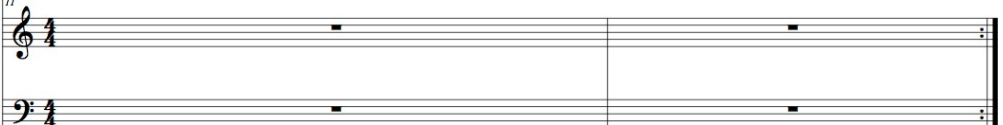
A.B. 

Pno. 

11

D. S. 

A.B. 

Pno. 

13

10 seg

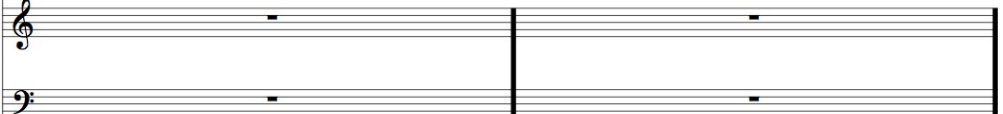
Fine

Break Ad libitum
tempo y ritmo 1 min

D.C. al Fine

D. S. 

A.B. 

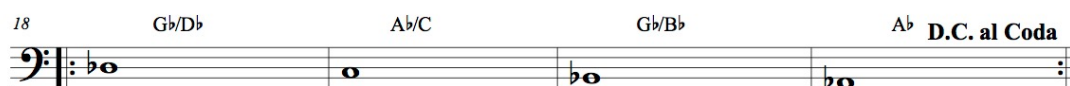
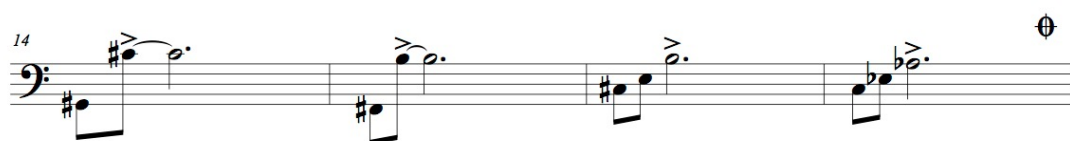
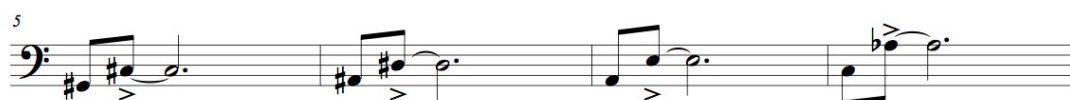
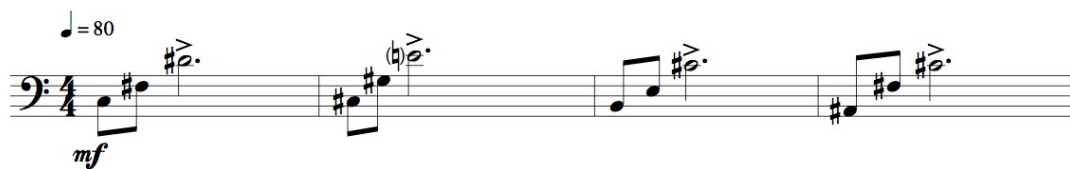
Pno. 

Acoustic Bass

Movilidad inmóvil

Ausencia frase Contra Bajo

Mario Feito L
2019



Partituras desde improvisación

Score

Movilidad Inmóvil

Inmovilidad Impro 1

Mario Feito L

2019-20

(♩=80)

Drum Set

Acoustic Bass

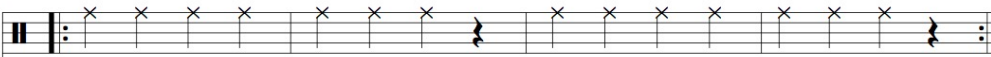
Piano

2

Movilidad Inmóvil

D.C. al Fine

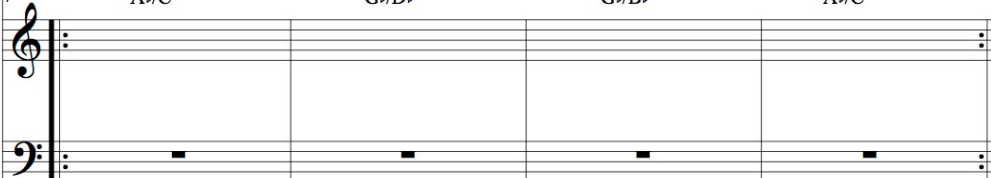
7

D. S. 

7 A $\flat$ /C G $\flat$ /D $\flat$ G $\flat$ /B $\flat$ A $\flat$ /C

A.B. 

7 A $\flat$ /C G $\flat$ /D $\flat$ G $\flat$ /B $\flat$ A $\flat$ /C

Pno. 

Score

Movilidad Inmóvil

Movilidad Impro 2

Mario Feito L

2019-20

(♩=120)

Drum Set

Acoustic Bass

Piano

5

D. S.

5

A.B.

5

Pno.

2

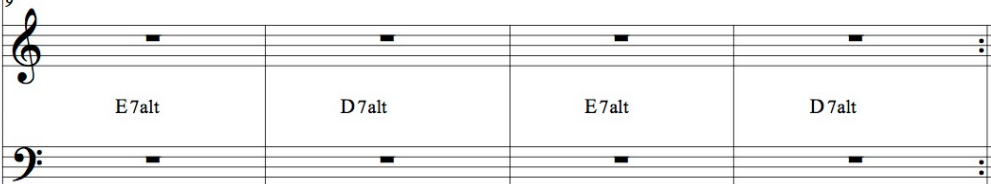
Movilidad Inmóvil

D.C. al Fine

9

D. S. 

A.B. 

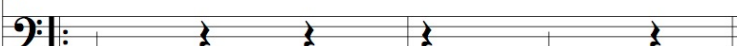
Pno. 

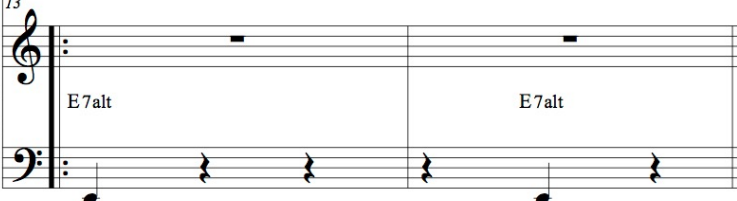
Solo en la forma de 12 compases
y DC al Fine

Fine

13

D. S. 

A.B. 

Pno. 

Score

Movilidad Inmóvil

Ausencia Impro 3

Mario Feito L

2019-20

Silencio de 3 a 5 minutos, los músicos abandonan la sala y vuelven cumplido el tiempo

The musical score consists of three systems, each representing a different instrument. Each system contains four measures of music, all of which are rests. The first system is for the Drum Set, the second for the Acoustic Bass, and the third for the Piano. The time signature is 4/4. The first system is labeled 'Drum Set', the second 'Acoustic Bass', and the third 'Piano'. The first system is marked with a '5' above the first measure, and the second and third systems are marked with a '5' above the first measure. The first system is marked with a '5' above the first measure, and the second and third systems are marked with a '5' above the first measure.

Drum Set

Acoustic Bass

Piano

D. S.

A.B.

Pno.

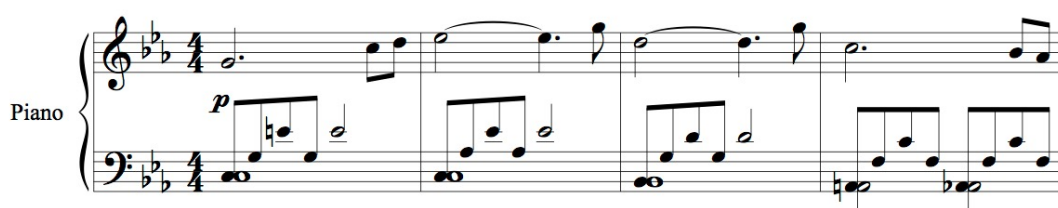
Romance del Prisionero: Trabajo del 2018, se relaciona con el concepto de ausencia. De cierta forma es un trabajo interdisciplinario donde un texto es la contraparte de la composición y la ejecución pianística.

Romance del Prisionero

Casas 5 y 6

Mario Feito

Piano



Hay un lugar

Hay un lugar que yo me sé de este mundo, nada menos, donde una
figura se perfila.

No se si se trata de verdad o de amor: Pero que es una manía, eso
es cierto.

Tal vez autoflagelamiento, tal vez apego a mi suerte de elegido,
destinado a elegir entre vulgaridad e idealismo.

Contemplaba y vi que todos eran del reino de él, entonces recordé el
yugo de la Cruz, los siglos de miseria.

Colgado en un rincón, un niño explica a otro que es el rastro de un
caracol sobre la hierba, si regresa el sol, si cae la tarde, si la noche
tiene un sabor a noches futuras.

Mi garganta es un nido donde se encuba la memoria contra este
corazón tratando de capturar el sonido.

Hay un lugar es un poema que fue el resultado de un trabajo interdisciplinario y colaborativo, en el cual participamos Rosa, quien es una amiga ligada al teatro y al mundo de los libros, y yo.

El trabajo consistió en tomar el recurso del azar para elegir trozos breves de textos poéticos de diferentes autores, unirlos y generar un nuevo Poema. Todo esto dentro de una presentación actuada donde se hace el ejercicio azaroso que finalmente nos lleva a la musicalización y lectura del poema.

Nos dividimos algunas tareas, yo sugerí que fuera poesía y mi compañera de trabajo busco los libros. Para esto decidimos que fueran cinco libros y ojalá diversos, los que para integrar el juego de lo azaroso, debían ser elegidos por otra persona.

Llegaron esto cinco libros, y de cada uno elegimos un trozo abriendo páginas al azar. Una de las reglas que nos dimos, fue que el texto de esa página podría ser elegido por decisión propia.

Con esto juntamos diez textos y buscamos un ordenamiento que le diera una coherencia dentro de nuestro gusto.

Del Poema resultante, extrajimos diez palabras o conceptos que sentimos eran importantes o trascendentes por sí solos, y sobre cada uno se escribió un trozo musical.

Fueron diez trozos musicales de 7 segundos, los que quedaron como el primer material. De estos diez trozos se hizo una mixtura con la cual se crearon siete trozos musicales de entre 24 y 25 segundos, estos fueron el segundo material.

Todos estos tiempos se calcularon pensando en la duración aproximada del poema, que se estimó en 1 minuto.

Hay dos elecciones, a) y b).

- a) Siete trozos musicales del primer material
- b) Dos trozos musicales del segundo material, con un nexo entre los dos.

El ejercicio tiene tres partes:

- 1) La obra comienza con una breve contextualización actuada del ejercicio en relación al uso del azar para la posible musicalización del poema. Se comenta de donde salieron los textos y cómo se ordenaron para dar como resultado el poema.

2) Para el momento de la elección se utilizan tarjetas que están compuestas de los trozos musicales y de las cuales hay dos grupos para elegir: El material a) y el material b). De estos grupos se le pedirá al público que elija dos veces.

Habrà una música que ya está definida, llamada Nexo, que estará presente a la vez de los conceptos que elegimos y sobre los cuales se crearon los trozos musicales.

Se explica y muestra cómo sería esta parte mientras suena.

3) Sobre la primera elección, Rosa leerá el texto con la música elegida y, en la segunda elección, leerá alguien del público.

Luego de las lecturas se cierra la obra invitando al público a hacer una nueva elección con unas tarjetas de destino para un supuesto nuevo lugar, ya sea para hacer el ejercicio nuevamente, para imaginarlo, o para, en un futuro, visitarlo.

Cada uno de estos lugares tiene que ver con el país del autor de cada libro.

- César Vallejo: Perú “Ollantaytambo”
- Franck Sherlock: Estados Unidos “Devils Tower, Wyoming”
- Pier Paolo Pasolini: Italia “Florenia”
- Roberto Contreras y Eduardo Farías “Tos de Perro”: Chile “Isla de Pascua”

El fenómeno mismo de la creación de esta pequeña obra podría ser el principio de una serie de trabajos futuros donde el Teatro y, tal vez, otras expresiones artísticas, pudieran participar de la misma forma, tanto en lo colaborativo e interdisciplinar, como en el uso de recursos como el azar en la elaboración de materiales y estructura.

En relación a la monografía, estimo que tiene puntos relacionados que pueden servir para apoyar el trabajo, sobre todo por el uso de recursos y ejercicios de construcción, basados en el azar, los que tienen alguna similitud.

En este ejercicio entrará en juego la participación de música, teatro y espectador, ocasionando una triangulación de acciones, las que darán forma a la integración de la música y la lectura del poema.

Metales de *Hay un lugar*: Trabajo interdisciplinario del 2019 que involucra el azar en su elaboración y presentación

Trozos pieza Proyecto

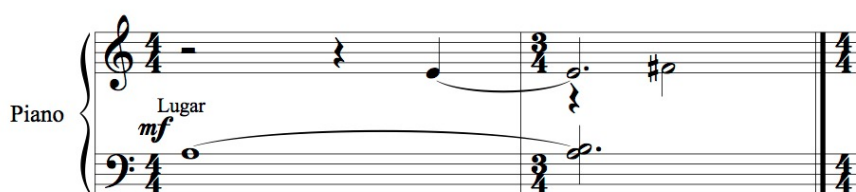
Seminario de Composición III

Mario Feito

Piano

Lugar

mf



Pno.

f

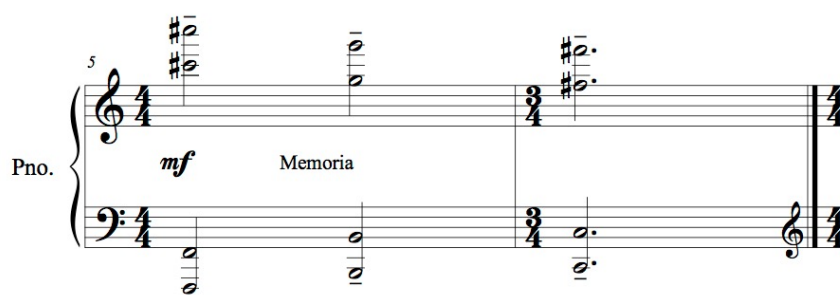
Autoflagelamiento



Pno.

mf

Memoria



Pno.

f Miseria

Pno.

p Contemplaba

Pno.

f Hierba

Trozos pieza Proyecto

3

Pno.

13

Verdad

Pno.

15

Manía

Pno.

17

Suerte

4

Trozos pieza Proyecto

19

Pno.

Elegido

NEXO

21

Pno.

I

25

Pno.

Trozos pieza Proyecto

5

Pno.

26 *f* *mf*

Pno.

28

Pno.

29 II Elegido

Pno.

31

Pno.

33

6

Trozos pieza Proyecto

Pno.



III

Pno.



Pno.



Pno.



Trozos pieza Proyecto

7

IV

Pno.

46

f

Pno.

48

f

Pno.

50

f

V

Pno.

51

f

Verdad

54

8

Trozos pieza Proyecto

VI

Pno.

57

58

59

mf

VII

Pno.

63

mf

f

mf

66

f

p

Mecánica Orgánica para un recuerdo recurrente:
Trabajo interdisciplinar para música y danza, del año 2018

Mecánica orgánica de un recuerdo recurrente

Mario Feito L.

Piano

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

24

28

32

36

f

mf

Mecánica orgánica de un recuerdo recurrente

3

Pno.

40

mf

Pno.

44

Pno.

47

f

Pno.

50

4

Mecánica orgánica de un recuerdo recurrente

Pno.

53

57

f

mf

63

p

66

Pno.

Pno.

Pno.

The musical score consists of four systems of piano notation. The first system (measures 53-56) features a complex melodic line in the right hand with many beamed sixteenth notes and a more active bass line. The second system (measures 57-62) has a right hand with mostly whole and half notes, some with grace notes, and a bass line with sustained chords and some movement. The third system (measures 63-65) shows a right hand with chords and a few moving notes, while the bass line has a steady eighth-note pattern. The fourth system (measures 66-68) continues the eighth-note bass line and has a right hand with chords and some eighth-note movement. Dynamics include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte) in the second system, and *p* (piano) in the third system. Trills and triplets are marked in the third and fourth systems.

Mecánica orgánica de un recuerdo recurrente

5

Pno.

68

71

74

77

Piano score for measures 68-77. The score is written for piano (Pno.) and consists of four systems. Each system has a treble and bass staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. The score includes dynamic markings: *p* (piano) at measure 69, *mf* (mezzo-forte) at measure 70, and *f* (forte) at measure 72. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and a recurring melodic motif. The first system (measures 68-70) shows a transition from a quiet, contemplative mood to a more active one. The second system (measures 71-73) continues the active mood with increasing intensity. The third system (measures 74-76) features a more complex rhythmic pattern with triplets. The fourth system (measures 77-79) concludes the passage with a final, powerful statement of the recurring motif.

6

Mecánica orgánica de un recuerdo recurrente

Pno.

80

83

86

89

mf

f

sfz

The musical score is for a piano piece titled "Mecánica orgánica de un recuerdo recurrente". It consists of four systems of music, each labeled with a measure number (80, 83, 86, 89) and the instrument "Pno.". The notation is in treble and bass clefs. The first system (measures 80-82) features a melody in the right hand with triplets and a bass line with chords. The second system (measures 83-85) shows a more complex melody in the right hand with slurs and a bass line with rests. The third system (measures 86-88) features a melody in the right hand with slurs and a bass line with rests. The fourth system (measures 89-91) shows a melody in the right hand with slurs and a bass line with rests. Dynamics include *mf*, *f*, and *sfz*. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Mecánica orgánica de un recuerdo recurrente

7

Pno.

92

mf *sfz* *mf* *f*

95

Pno.

98

mf *f*

102

mf *f*

Detailed description: This is a musical score for piano, consisting of four systems of staves. Each system is labeled 'Pno.' on the left. The first system starts at measure 92 and ends at measure 94. It features a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The bass staff has a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The first system includes dynamic markings *mf*, *sfz*, *mf*, and *f*. The second system starts at measure 95 and ends at measure 97. The third system starts at measure 98 and ends at measure 100. The fourth system starts at measure 102 and ends at measure 104. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and slurs. The key signature changes from one flat to two flats in the fourth system.

Pno.

105

108

111

p

Detailed description: The image shows three systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system (measures 105-107) features a continuous eighth-note melody in the treble and a supporting bass line with some rests. The second system (measures 108-110) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 111-113) shows a more static texture with sustained chords in the bass and sparse notes in the treble, ending with a piano (*p*) dynamic marking.