

Introducción al análisis de “Solentiname”.

Obra compuesta por Alfredo Del Mónaco¹

Sergio Andrés Santi

Alfredo Del Mónaco nació en Caracas, Venezuela, en 1938. Inició su aprendizaje de composición con Primo Casale. Posteriormente, en 1974, alcanzó el grado de Doctor en Música, en la Universidad de Columbia–Princeton. En 1966 realizó las primeras obras de música electrónica compuestas en el Estudio de Fonología Musical del INCIBA de Venezuela y 2 años más tarde fue co–fundador de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea.

Gran parte de sus obras han sido interpretadas en diversos festivales de Europa, Norteamérica y América Latina. Es Miembro de Número fundador del Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte, Premio Nacional de Música de Venezuela y en 2002 le fue asignado el Premio Tomás Luis de Victoria, el más alto galardón que hoy se otorga a los compositores de música culta.

Algunas de sus obras más importantes son “Tupac–Amaru” para orquesta, “Tientos de la noche imaginada” para guitarra y orquesta, “Estudio Electrónico II”, “Tres Ambientes Coreográficos para Sonia Sanoja”, “Alternancias”, “Dualismos”, “Syntagma A”, “Trópicos”, “Synus 17/251271”, y “Estudio Electrónico III”.

“Solentiname”, fue compuesta en 1973 en homenaje al poeta Ernesto Cardenal y la comunidad de Solentiname (Nicaragua), para Fl., Cl., Vln. Vc., Piano y 3 percusionistas. Fue encargada por The Philadelphia Composers Forum, Joel Thome, Dir., y estrenada en el VI Festival Interamericano de Música de Washington, Mayo 1974.

¹ Esta obra fue compuesta para Flauta, Clarinete en Sib, Piano, Violoncello, Violín, Vibráfono, Glockenspiel, Crótalos, Triángulo, Platillo y Gong.

También fue interpretada en el I.S.C.M. Music Festival Boston 1976; Los Angeles Monday Evening Concerts 1982; New Music Concerts, Toronto 1976. Editada por la Fundación Vicente Emilio Sojo, Caracas, 1989.

El siguiente trabajo se lleva a cabo a partir de la versión grabada de su estreno y de la edición antes mencionada de la partitura, disponible gratuitamente en la página de internet cuya dirección se consigna: <http://www.colegiocompositoresla.org/miembros/musica/8/solentiname.pdf>

Vale aclarar que este análisis está planteado básicamente en función de la morfología de la obra y se profundizan los aspectos articulatorio y comparativo, a continuación expuestos en el mismo orden y en 2 escritos por separado. Sólo se considerarán en forma general otros aspectos, ya que profundizarlos requeriría exceder los límites propuestos.

“Solentiname”, morfológicamente, es considerada como el tipo que denominamos Formas Matéricas². Son aquellas constituidas por un conjunto de configuraciones gestuales de la materia, donde ésta como tal, se impone a la percepción.

Análisis articulatorio

Para tener una visión específica de este aspecto, se ha elaborado un esquema proporcional basado en la grabación mencionada cuya duración total es de 6' y 52''³. Allí podemos ver que en un macro nivel⁴, se encuentra articulada en 2 unidades formales⁵ de similares proporciones. El comienzo de la 2ª se encuentra superpuesto a la 1ª y presenta cierta ambigüedad, dado que se produce una zona de múltiples articulaciones, aunque de todas maneras podemos afirmar que el punto más relevante (remarcado en el esquema) está dado por el cluster de piano atacado en la última negra del c. 45, momento donde la intensidad es máxima, sucedida de la más extensa distensión. Considerando que la 2ª macro UF comienza con el primer ataque (Vib.) superpuesto a la resonancia del piano en el c. 47 se observa que tal punto equivale al centro de la obra, dado el tiempo transcurrido (aproximadamente 3' y 26'') (ver esquema 1 “Análisis articulatorio”).

² Grela Dante. “Análisis Musical. Una propuesta metodológica”. Serie 5, La música en el tiempo, n° 1, Rosario, Arg. 1987. UNR

³ Las duraciones son aproximadas.

⁴ Unidades formales de 1º grado. Escala de niveles en función de las proporciones temporales.

⁵ En adelante UF

Una única UF de 2° grado, se encuentra incluida en la 1ª macro UF. Comienza superpuesta a una UF de nivel intermedio en la 2ª blanca del c. 27, y su extensión depende de la inclusión o exclusión de la última UF del mismo nivel (en el esquema se indican las dos posibilidades). Para definir mejor estas tendencias será necesario acudir un poco al aspecto comparativo.

La última UF recién mencionada, de unos 10'', comienza con el ataque del cluster de piano y, antes de ser soltado el pedal derecho, la consecuente resonancia es realimentada con un suave trémolo (registro central) hasta finalizar el c. 50. El Gong y el Platillo, en tanto que se equiparan en intensidad, a nivel perceptivo se le asocian tímbricamente, prolongando dicha UF hasta la 1ª corchea del c. 51. Esta UF de 6° grado tiene como función la extensión⁶ de la 1ª macro UF dando a alcanzar así una duración de 3' 44'' aproximadamente.

La inclusión de esta UF en la UF mayor de 2° grado, estaría apoyada en los principios de semejanza y de contigüidad, dado que el ataque del mencionado cluster concluye con una rápida seguidilla de clusters atacados con intensidad creciente y equidistantes en el tiempo.

La exclusión estaría dada por la discontinuidad rítmica que a partir del ataque tiene lugar, por el término de 1' 48'', conformando una unidad de 6° grado. Pero la entrada de la 2ª macro UF que interrumpe el consecuente estado de "estatismo", da lugar, por tal razón y desde el punto de vista estrictamente articulatorio, a una UF de 10° nivel que dura 1' 19''.

En el nivel intermedio, sólo unas pocas UF de grados superiores (hasta el 8°), se encuentran inarticuladas, como, por ejemplo, la UF de 5° grado que va desde el c. 65 hasta la primera negra con puntillo del c. 74. En cambio, UF que conforman un solo bloque, pueden observarse en abundancia desde el 8° hasta el 13° grado, ya prácticamente en un micro nivel. Este hecho da lugar a que se produzcan saltos cuantitativos entre niveles, imprimiendo un ritmo de articulación bastante irregular. Por ejemplo, entre la UF que va desde el c. 7 hasta el c. 8, y la UF siguiente, que llega hasta el c. 12, se produce un salto del 12° al 8° grado.

Otro momento de discontinuidad articulatoria se observa en el siguiente tramo: la UF que va desde el c. 80 (última negra) hasta finalizar el c. 84, la cual se encuentra en el 9° nivel, se encuentra entre dos UF de diferente nivel; mayor respecto a la que le antecede, que va del c. 80 al 81⁷ (superposición entre ambas) con una diferencia de 2 niveles; y menor respecto a la que le sigue, del c. 85 al c. 90.

⁶ Del análisis funcional. No profundizado en este trabajo.

⁷ La nota de Vibráfono con pedal se extingue aproximadamente al finalizar el c. 81

Aquí es necesario hacer un paréntesis para considerar otro aspecto de importancia que tiene que ver con la magnitud de las articulaciones.

Aunque en apariencia podríamos considerar como un solo bloque, la UF que comienza en el c. 85 (blanca con dos puntillos) y se extiende hasta el final de la obra; ésta sin embargo se articula por elisión, en el c. 90 (unidad elidida) cuando cesa la movilidad en altura al alcanzar el La_4 , mientras que la continuidad sonora es máxima. Por supuesto que este punto de articulación no es de gran relieve, aunque en el contexto donde se halla cobra jerarquía, pero lo hemos expuesto con la intención de reflejar el otro extremo en cuanto a la magnitud articuladora, comparado con el ya citado cluster del c. 45.

Si bien no se encuentra detallado en el esquema, otro caso tal vez más encubierto se encuentra entre los c. 84 y 85 donde se dan pequeñas articulaciones que crean cierta ambigüedad. En la 2ª mitad del c. 84 y comienzo del c. 85, Cl. y Fl. se anticipan a la entrada del complejo simultáneo que ataca *mf* en la última blanca con doble puntillo del c. 85 (Vib., Piano, Vln. y Vc.). Dichas “entradas” consecutivas, en principio provocan una tendencia a establecerse como un plano separado, hecho que se pone en evidencia al atacar el complejo simultáneo, pero inmediatamente ambos planos se encuentran integrados de manera prácticamente indisoluble.

Volviendo a las “entradas” de Cl. y Fl. entre los c. 84 y 85, podríamos considerar que estamos ante la presencia de micro articulaciones. Por un lado, porque dan lugar a micro unidades, y por otro, porque dichas articulaciones son de escasa magnitud. Como en el c. 90, simplemente consisten en un cambio de estado que se hace perceptible, fundamentalmente por el paso de la altura móvil a la altura fija.

Por otra parte es interesante destacar que, si bien dos de estas UF consecutivas (última negra del c. 80 al c. 85, y última blanca doble puntillo del c. 85 al 90 respectivamente) están escritas casi en la misma cantidad de pulsos y a un mismo tempo, la 2ª es considerablemente más extensa (por casi 6'') y por lo tanto se ajusta a un nivel superior. Por supuesto, este hecho revela un aspecto que será extendido más adelante y que tiene que ver con la flexibilidad que esta obra plantea.

En general podemos decir que esta obra no presenta cesuras de importancia puesto que no existe separación alguna entre UF, y por lo tanto la continuidad sonora es máxima. La continuidad articuladora sin embargo es variable, como se dijo, dado que por momentos se presentan grupos de UF con proporciones similares, insuficientemente diferenciadas como para corresponderlas a distintos grados de la escala⁸. Esto ocurre mayoritariamente entre el 9º y 11º grado, pero también entre

⁸ La nota de Vibráfono con pedal se extingue aproximadamente al finalizar el c. 81

el 5° y 7°. Aparecen más diferenciadas las UF que se encuentran entre los grados 7°, 8° y 9°, y en algunos puntos se dan grandes contrastes como fue ejemplificado anteriormente.

Se observa un predominio de la articulación por superposición parcial entre UF de diferentes grados (tanto macro como micro), hecho que de algún modo, como se detalla en el análisis comparativo, responde a un planteo intrínseco del gesto inicial. En cuanto a la articulación interna específicamente (nivel intermedio), es de importancia destacar el accionar de las UF que, a modo de objetos sonoros, decididamente intervienen de diferentes maneras, tanto en la sucesión como en la superposición, jugando un papel textural muy importante en lo que atañe a la continuidad y/o discontinuidad espacial también.

Será conveniente, para poder ir un poco más lejos, comenzar ahora a relacionar el análisis articulatorio con el comparativo, para el cual también se ha elaborado un esquema proporcional basado en las duraciones reales obtenidas de la grabación del estreno de la obra.

Análisis articulatorio comparativo

Bajo este aspecto del análisis se hará hincapié en el 1° tramo de la obra (aproximadamente 33'') que, según nuestro parecer, es de fundamental importancia por sus derivaciones posteriores (ver esquema 2 "Análisis comparativo").

En la 1ª UF de 5° grado, considerada en lo articulatorio desde inicio hasta el c. 7 inclusive, se encuentran estructuras que se expandirán en el resto de la obra. Podríamos decir que, de las primeras estructuras (constituidas en UF) allí incluidas deriva un importante planteo constructivo, aplicado en UF siguientes de distintas proporciones. Tal planteo marca una tendencia a reexponer estructuras mediante el paso por distintos procesos de transformación.

La 1ª UF a considerar (9° grado) es una estructura constituida por el grupo de notas efectuadas en Vib. (como una anacrusa) y su resonancia. La 2ª UF (5° grado), el complejo simultáneo de Vln. y Vc. que le sigue, desde el c. 1 hasta finalizar el c. 7. Dada la falta de cesuras entre éstas, existe una tendencia a percibir las unificadas por lo que consideraremos⁹: **A**, una UF compuesta, integrada por dos UF¹⁰ simples,

⁹ Usaremos el alfabeto latino mayúscula para denominar a las UF compuestas (UFC), según su orden de aparición.

¹⁰ Usaremos el alfabeto griego para denominar a cada una de las UF simples (UFS), según su orden de aparición.

sucesivas y superpuestas, α y β , que se complementan creando estados diferentes, de movilidad primero y de cierto estatismo después.

Convendrá entonces examinar más en detalle a cada UFS como estructuras básicas. En α se encuentra, dado el modo en que se articulan sus eventos constitutivos, uno de los principios que cobrará mayor importancia a lo largo de la obra: la “superposición”, que deriva en acumulación por sumatoria. Podemos observar entonces cómo, los catorce ataques de diferentes alturas realizados sucesivamente en el Vib. con pedal, producen un rápido crecimiento por acumulación hasta alcanzar un complejo de alturas que se irá extinguiendo naturalmente. Por lo tanto α presenta dos momentos contrastantes en cuanto a la continuidad temporal, movilidad y estatismo respectivamente.

Cabe agregar que cada altura que compone este complejo irá perdiendo intensidad individualmente¹¹, provocando una modificación tímbrica por filtrado de frecuencias. Este último hecho está en función de la intensidad alcanzada por el ejecutante (regulador que crece desde el mp) que además afectará a la duración total del complejo, lo cual implica cierto grado de indeterminación que se verá reflejado a lo largo de la obra también.

De la resonancia del Vib., emerge el complejo (VIn. y Vc) al quedar enmascarados los ataques pp en el mismo registro. Así es como se constituye la estructura de β , que presenta un relativo estatismo por la falta de movilidad en altura.

Luego se mantendrá una sutil fluctuación producida por los constantes cambios en el modo de ejecución de las cuerdas con arco (ver partitura).

De la superposición parcial de α con β , resulta una modulación tímbrica dada por la extinción de la resonancia del Vib..

En este tramo inicial, **A** reaparece en dos oportunidades más, transformada de distintas maneras (**A'** y **A₁**) y superpuesta a sí misma una y otra vez.

En **A'** vemos que las dos UFS conservan su núcleo principal. Es decir, la 1ª, que ahora llamaremos α' , presenta, como principal factor de cambio, otro repertorio de alturas; mientras que la 2ª, que ahora denominaremos β_1 , introduce la fluctuación de la altura en función de la intensidad y la iteración (trémolo).

En **A₁** vemos que la 1ª UFS, que ahora llamaremos α'' , presenta los siguientes cambios importantes: por un lado, la reducción del repertorio de alturas (50%) y el consecuente número de ataques y, por otro, el agregado de un complejo simultáneo en el último ataque. Este último es el 1º ataque de complejo simultáneo perceptible,

¹¹ Además del orden temporal en que fueron atacadas, las notas se extinguirán más o menos rápido según el registro.

que tendrá una gran incidencia en acontecimientos posteriores, afectará decisivamente a la segunda UFS, que denominaremos γ , y cuya transformación derivará en cambios tímbricos importantes (Fl. y Cl.), conservando la iteración y una variante de la fluctuación de altura (*vibrato*), introducida por β_1 .

Ahora bien, si examinamos globalmente este 1º tramo de la obra, observamos cómo la superposición parcial de A , A' y A_1 , provoca una tendencia al agrupamiento entre α , α' , α'' , por un lado, y β , β_1 y γ , por otro; debido al principio de semejanza y cercanía, percibiéndose como estratos bien diferenciados. Estos dos planos o estratos devienen en nuevas UF compuestas de UFS de origen común, a las que llamaremos **I** y **II**¹² respectivamente. Estas UF juegan, en este caso, el papel de figura y fondo. Ambas presentan gran homogeneidad, lo cual demuestra el modo múltiple en que se halla internamente articulada la obra en este 1º tramo (UF de 5º grado), comparativamente significativo.

De aquí surge un planteo válido para el análisis comparativo en lo que sigue. Como ya vimos, por un lado el agrupamiento de UFS con diferentes tendencias, pero que se complementan estructuralmente dan lugar a la configuración de UFC. Por otro, la interacción de dos o más UFS superpuestas que se complementan, aunque cada una independientemente pueda derivar de la variación de otras, podrá dar lugar también a una UFC nueva.

Por último, también se considerará UFC a aquellos casos donde una sola UFS, sin evidencia de alguna otra presente, conforma una única estructura completamente nueva. Se trata de UF que presentan, posiblemente como producto de alguna transformación, características muy lejanas en relación a las estructuras expuestas previamente.

Resumiendo por lo tanto, y en cuanto a la conjunción del aspecto articulatorio y comparativo, tendremos las siguientes categorías: por un lado, UFS, que pueden interactuar entre sí en forma independiente sin que se dé una integración; las variantes de UFC recién expuestas; y por último, UFO que se constituirán a partir de la tendencia asociativas que presenten las UFS interactuantes.

Sigamos adelante con el análisis de la obra.

En “Solentiname”, cuya escritura es en general convencional, el uso de calderones y *rubato* no solo inciden en la duración total sino que, al igual que otros recursos

¹² Usaremos números romanos para denominar a cada UF compuesta por UFS cuyas características tienen el mismo origen común (UFO), según su orden de aparición.

tales como la resonancia de encordados, platillos etc., confieren a las diferentes UF, mayor independencia y cierta elasticidad, incidiendo en la textura y la articulación de las mismas también. Porque, tal como se observó en este 1º tramo de la obra, la superposición es el modo más frecuente en que las estructuras (como objetos) se articularán, y la suma por acumulación, (que deriva del mismo principio) estará presente en la configuración de gran parte de las UF restantes.

Remitámonos ahora a la UF de 4º grado, que va desde el c. 8 hasta la 1ª negra de tresillo del c. 23, yuxtapuesta a la UF de 5º grado ya examinada.

Se caracteriza por su tendencia a consolidar un único estrato al presentar cierta homogeneidad de textura tipo monódica. Pero se producen ciertos cambios que alteran dicha textura, creando puntos de articulación que determinan 4 UFS nuevas. Son producto de la elaboración y reúnen características de UFS ya expuestas.

La 1ª UFS que denominaremos δ se extiende desde el c. 8 hasta la 1ª semicorchea del c. 12 y es la resultante de una combinación de rasgos provenientes de α , β y β_1 . De $\alpha + \beta$, ataque pulsante y resonancia prolongada con modulación tímbrica; de β , altura fija; y de β_1 , iteración (trémolo). Presenta total continuidad lineal, ya que está construida sobre una única altura (Sol4) y su textura es por lo tanto monódica, aunque polirrítmica, ya que se hacen perceptibles sus estratos complementarios, diferenciados por características tímbricas.

La 2ª UFS comienza con el c. 12 yuxtapuesto¹³ a δ . La denominaremos $[\beta_1]_1$ ya que se distingue por características principalmente derivadas de β_1 , con la que guarda cierta semejanza. Solo se asocia con α por el ataque inicial (Si3 de Piano) pero inmediatamente asume características de β_1 tales como el vibrato de 1/4 de tono que prepara los *glissandos* posteriores que ascienden en forma discontinua. La única nota de piano (Si3) de esta UFS, constituye un punto de elisión dado que tiene dos tendencias. Por un lado se asocia con δ por el modo de ataque y sus características tímbricas en general, y por otro se asocia con $[\beta_1]_1$, dado el cambio de altura, la cual será inmediatamente polarizada. Esta UFS finaliza una vez alcanzado el La5 en el c. 17, lo cual implica un desplazamiento continuo de la altura de casi 2 octavas.

Es importante destacar dos aspectos de $[\beta_1]_1$:

¹³ Tanto en este caso como en los c. 40 y 51, consideramos yuxtaposición en lugar de superposición, dado que los valores duracionales que se encuentran superpuestos son muy pequeños para ser percibidos como tal y posiblemente haya sido empleado por el compositor, como recurso para lograr una total continuidad sonora.

1. Los *glissando* se producen en el Vc. y el Vln. con el uso de 2 cuerdas, como ocurre en β_1 (Vc.), de manera tal que se originan en un unísono de altura cada vez más fluctuante, hasta separarse en 2 alturas independientes, moviéndose primero una, alcanzada luego por la otra, donde fluctuarán nuevamente y así, se repite el ciclo hasta alcanzar la altura final que en este caso es *La5*.

2. El Vln. entra en segundo término (c. 16) como una imitación del Vc., superponiéndose (principio jerarquizado) y produciendo en consecuencia, un aumento en la densidad polifónica.

La UFS siguiente se origina en el instante en que el *La5* es alcanzado ya que a partir de allí cesa la movilidad de la altura. Ahora estamos, aunque con ciertas variantes, frente a una situación que se asemeja a la de δ y por eso denominaremos δ' al segmento que comienza en el c. 17 y termina en la 1ª mitad del c. 21. Este nuevo estado alcanzado, de estabilidad y polarización, nos inclina a considerar a la UFS anterior [β_1]₁, como una UF de transición (el *Sib3* de Piano en el c. 12, representa el punto de partida conectado a lo anterior).

En relación a δ , δ' presenta los siguientes cambios: la altura polarizada (*La5* en lugar de *Sol4*); aparición de ataques simultáneos (Glock. y Vib. en c. 18), ataque en instrumento de viento (Fl.); y mayor contenido inarmónico (*Pizz.* con objeto metálico en cuerda de piano). Mientras que conserva: la modulación tímbrica producida por los cambios continuos e irregulares en el modo de ejecución y el control gradual de la intensidad; y la iteración (trémolo) que afecta también al timbre otorgando rugosidad.

Por último, tenemos el segmento que comienza superpuesto a δ' durante la 1ª mitad del c. 21. Este reúne sintéticamente algunas de las características descritas recientemente, pero combinadas de otra manera. Por un lado tenemos la nota inicial (*Sib3* en Piano y Cl.) de ataque pulsante y resonancia prolongada que produce una modulación tímbrica, recurso ya utilizado en δ , pero continuado ahora con una fluctuación de la altura, que si bien se encuentra en [β_1]₁, esta vez presenta una textura netamente monofónica, cambio de fuente sonora (CL.) por lo que además presenta mayor homogeneidad tímbrica. Llamaremos a esta UFS con la letra ϵ .

Consideraremos como UFO **III** a este grupo de UFS (δ , [β_1]₁, δ' y ϵ) cuyos rasgos unificadores son: estrato único con tendencia a la monodía, sin unidad de pulso perceptible y timbre variable.

Con una visión global y desde un punto estrictamente comparativo, podemos sintetizar que las UF **I**, **II** (ambas de 5° grado) y **III** (de 4° grado) se articulan de la siguiente manera: superposición total con sincronía final entre **I** y **II**, ambas yuxtapuestas a **III**.

Veamos ahora que ocurre con el segmento que se inicia en la 2ª mitad del c. 22 (FI), superpuesto a ϵ , y que termina también en sincronía con toda la UF. Su característica principal es la iteración y ésta podría asociarse con UFS tales como δ o δ' , pero produce un cambio importante en la textura constituyéndose en un nuevo estrato completamente diferenciado (FI.). Por otra parte, también es cierto que tiende a asociarse con lo que sigue, dado que impone un grado contrastante de movilidad que será luego mantenido, pero por esta razón consideraremos que se trata de una UFS independiente, que queda “incluida”¹⁴ en **III**, y denominaremos ζ . Cumple una función de introducción respecto a lo que sigue.

A continuación, yuxtapuestos a **III**, se inician, casi simultáneamente dos nuevas UF, superpuestas entre sí, definidas por constituir estratos diferenciados principalmente en registro y textura. Denominaremos **B** a uno de ellos (FI. y CI.), en tanto UFC, que provoca un cambio importante, configurando una textura que tiende a la heterofonía, en cuanto a los siguientes aspectos: timbre, por el uso de multifónicos; intensidad, por la seguidilla de cambios bruscos; y, como resultante, por un considerable incremento de la densidad cronométrica de los eventos. Se trata de un conjunto de micro estructuras que se asocian entre sí por las características recién descritas y que, en cuanto al análisis comparativo de su contenido, conducirían al examen a un micro nivel, del que sólo diremos que, por un lado, la presencia de trinos y trémolos nos remiten a ν de la UFO **II**, sin dejar de lado que la fluctuación de altura y la iteración son características ya originadas en la UFS anterior β_1 ; y por otro lado, que los grandes y rápidos saltos están ligados específicamente a la sucesión de ataques en α . Pero, de todas maneras, estas asociaciones con α y β_1 resultan a la percepción lo suficientemente lejanas, de manera que se impone esta UFC **B** como una nueva configuración.

El otro estrato sin embargo, guarda relación con la UF anterior ζ al contener una de las características allí expuestas, mediante procesos de transformación a saber: por un lado, la segmentación de $[\beta_1]_1$ (primeros 3 compases) aumentada aproximadamente al doble de su duración y transpuesta a la nota más grave del repertorio usado (**Do1** del Vc.). Por otro, un hecho que se asocia con el inicio de la obra, en relación a la resonancia del Vib. y la primera entrada de las cuerdas, aunque a modo inverso. Aquí, luego del ataque del Vc., la acción sobre el encordado del piano en el mismo registro grave, se inicia con cierto retardo y sin que se perciba el ataque, produciendo una ampliación del espectro.

¹⁴ Modo de articulación en el espacio virtual.

En síntesis, esta nueva UFS que llamaremos η resulta ser una ampliación temporal y espacial de un pequeño tramo expuesto anteriormente ($[\beta_1]_1$) y que a su vez guarda relación con A_1 también. Antes de seguir adelante solo agregaremos que, espacialmente, B queda totalmente incluida en η por comenzar después y finalizar antes.

Superponiéndose a ambas (B y η), se origina una nueva UFO, en la 2ª mitad del c. 27. Se extenderá hasta la 1ª mitad de la obra y la llamaremos III_1 por su semejanza con III respecto a sus UFS componentes y una de sus características funcionales más relevantes.

Respecto a III , III_1 presenta un mayor número de UFS en sucesión. La UFS inicial, el unísono de Cl. ($Mi3$) y que denominaremos ϵ' porque guarda relación con ϵ , no se encuentra muy claramente delimitada. El agregado de la voz del instrumentista, la fuerte fluctuación de la altura y la imitación inmediata de la Fl. (c. 30), evidencia la presencia de una transformación, por variación tímbrica, de $[\beta_1]_1$, y finalmente, (c. 31) la entrada de Vc. y Vln. esclarecen un tanto esta situación cuando se incorporan a la misma textura. Este tramo, que se extiende hasta el c. 39 al alcanzar el $Mi5$, constituye una nueva UFS que llamaremos $[\beta_1]_2$, donde se pone nuevamente de manifiesto el principio de suma por superposición.

Con la polarización del $Mi5$ se llega a un nuevo estado de estabilidad en la altura que se extenderá hasta finalizar el c. 46 y se articulará en 3 UFS generadas a partir de δ' (derivada de δ) de la siguiente manera:

La 1ª, a la cual llamaremos $[\delta']_1$, se origina una vez alcanzado el $Mi5$ (c. 39) y es una transformación del 1º segmento de δ' , expandido en el tiempo (8º grado) y transpuesto 5 semitonos descendentes.

Prácticamente yuxtapuesta¹⁵, en el c. 40 comienza la 2ª, que denominaremos $[\delta']_2$. Si bien ésta queda conectada a lo previo por la nota Mi , el salto ascendente de dos octavas y el cambio brusco en la dinámica, producen una ruptura. Luego, en la mitad del c. 41, se le superpone una 3ª UFS $[\delta']_3$, que reúne otra serie de características derivadas de δ' contrastantes con las de $[\delta']_2$.

Pero antes de hacer un análisis más minucioso de estas tres UFS en relación a su origen en δ' , examinemos rápidamente la 4ª UFS, componente de esta misma textura compleja que abarca del c. 40 al 46 inclusive. Se trata de una reexposición de β apenas variada que se inicia, casi en simultaneidad, superpuesta a $[\delta']_2$. Esta, a la que llamaremos β' se complementa con las otras dos ($[\delta']_2$ y $[\delta']_3$) y tiende ahora

¹⁵ Dado que se encuentra superpuesta por el valor de una semicorchea ($J = 60$).

a integrarse por coincidir en la misma altura (Mi) jerarquizada. Es de importancia aclarar, en este caso particular, que la existencia de β' surge de la observación visual en el análisis comparativo sobre la partitura pero no de la audición, ya que debido a la diferencia de intensidad, los armónicos de Vln. y Vc. quedan casi completamente enmascarados (sobre todo por las maderas) hasta el c. 46. No obstante, lo importante de este caso es que β' cumple aquí una función tímbrica, es decir que se suma a $[\delta']_2$ para contribuir a la resultante espectral. La diferencia más notoria entre β y β' es la textura, polifónica y monofónica respectivamente.

Ahora, retomando, diremos que las características que dieron lugar a estas 3 UFS, $[\delta']_1$, $[\delta']_2$ y $[\delta']_3$, se encontraban en δ' integradas de tal manera, que sus factores potencialmente diferenciales no estaban suficientemente jerarquizados como para tender a separarse configurando una estructura independiente. Tal es el caso, por ejemplo, de los dos únicos ataques pulsantes (La5) (Vib. + Golck., c. 18 y Piano, c. 19). El 2º ataque planteaba un cambio tímbrico por el agregado inarmónico (objeto metálico en el encordado), pero al no repetirse, no logra reafirmarse como cambio; por otra parte la distancia mediante entre ambos eventos evita la conformación de una estructura, quedando más bien integrados al conjunto de los eventos por coincidir en altura (monodia polirrítmica) y, más aún, por coincidir en el ataque con la Fl. (c. 19). Este hecho es importante, porque en δ encontrábamos a los ataques coincidentes (5 en total) como una característica intrínseca. En cambio $[\delta']_3$ se consolida como un segmento independiente y diferenciado, al mantener una seguidilla de ataques alternados, armónicos e inarmónicos¹⁶ (Vib. y cluster de Piano), sin que haya ataques coincidentes con los otros componentes de la textura. De esta manera δ' representa un estado intermedio y ambiguo entre δ y $[\delta']_3$, como así también entre δ y $[\delta']_2$.

A modo general, y comparativamente con δ' encontramos, respecto a los ataques simultáneos mencionados, que unísonos de Glock. + Vib., en $[\delta']_3$ se encuentran especializados en octava de Vib. solo. Y, en relación al agregado inarmónico, introducido por el Pizz. con objeto metálico en la cuerda del piano, ahora se encuentra expandido en clusters sobre el teclado. Respecto a los ataques en Fl., éstos aumentaron de 2 en δ a 12 en $[\delta']_2$, hecho que implica mayor continuidad temporal, además de extenderse en el tiempo. Por último, y como ya se dijo, observamos la presencia de β' actuando en simultaneidad y fundida en la misma textura, que solo se verá alterada en el c. 45 con la sucesión descendente de clústers de piano

¹⁶ Consideramos que el cluster de piano posee una tendencia a los espectros inarmónicos.

dirigidos hacia el cluster final. Con dicho cluster llegamos al punto de máxima inflexión en la obra, pero antes de seguir adelante será conveniente volver un poco para completar el tramo que comprende $[\beta_1]_2$.

Podemos apreciar tanto en III_1 , como antes en III , tres estados característicos en el comportamiento de la altura. En síntesis se trata de un punto de partida con altura polarizada, luego un tramo caracterizado por su movilidad evolutiva que conduce a un tercer estado, otro punto de polarización diferente. Deducimos que la UFS central que posee esta función transitiva, en este caso $[\beta_1]_2$, es de capital importancia en lo que hace al contenido de las citadas UFO, y que tendrá derivaciones posteriores.

Ahora bien, desde el punto de vista articulatorio espacial, dentro de $[\beta_1]_2$ se encuentran superpuestas e incluidas como estratos diferenciados, las siguientes UF:

Una nueva UFC que llamaremos **C** (c. 32, 33 y 34), *glissando* (encordado del Piano con objeto de vidrio) de alto contenido inarmónico, que permanecerá casi invariable en sus 2 próximas apariciones.

La UFO I_1 , que estará integrada por un conjunto de eventos derivados de la elaboración de α , con el agregado de otros eventos asociados tímbricamente pero de mayor contenido inarmónico. Esta se inicia en la última blanca del c. 29 (Gong) y termina cuando cesa de vibrar el último evento (Vib.), aproximadamente en el c. 39. Consideramos que aquí se da una expansión, en el aspecto tímbrico, hacia lo inarmónico, dado que hay una tendencia hacia los espectros que aportan un colorido de tipo metálico, hecho que se observa claramente en aquellos grupos de ataques derivados de α , ahora distribuidos entre el Vib. y el Glock. Completando la gama hacia los extremos, tenemos además la presencia de crótalos, platillos y gong.

C se encuentra incluida en I_1 , y a la vez, ambas en $[\beta_1]_2$, como se dijo antes. Pero es interesante ver cómo **C** presenta una doble tendencia, interactuando con I_1 por su familiaridad tímbrica, y con $[\beta_1]_2$ por su comportamiento en altura, ya que produce una suerte de *glissando* en ambas direcciones. Con **C** sucede algo similar a lo ya descrito en relación a $[\beta_1]_2$. Constatamos su existencia, perfectamente delimitada, gracias a la observación visual; pero en la experiencia auditiva muestra aspectos diferentes cada vez que reaparece (**C'** y **C''**), interactuando en diferentes contextos.

Habiendo analizado hasta aquí prácticamente la 1° mitad de la obra, diremos que III_1 es la única UF de 2° grado y determina el fin de la 1ª macro UF (1° grado). El cluster final, que representa el punto cadencial más relevante de la obra, es preparado por la sucesión de clústers que le precede, quebrando la estabilidad y modificando la textura. Con un crecimiento de intensidad y velocidad, esta seguidilla se dirige hacia el registro grave preparando el momento de máxima tensión, (cluster

fff) provocando, luego del ataque, el lapso de máxima distensión que durará aproximadamente 10'' resonando hasta su extinción. Dicho cluster se denominará $[\alpha'']_1$ por su relación con el complejo simultáneo producido en el último ataque de α'' . A partir de allí, mientras el cluster continúa resonando aparecen superpuestas dos UF: la UFO $[I_1]'$ y la UFC C' . Surge aquí un aspecto tan interesante como ambiguo en cuanto a la articulación entre la 1ª y la 2ª macro UF. Cabe preguntarse: ¿Donde finaliza una y comienza la otra? ¿En qué momento cesa de vibrar el cluster?

Dado que la reexposición de C en el c. 48 (ahora C' , al igual que antes, interactuando con $[I_1]'$ donde se encuentra incluida), no interrumpe el vibrar del encordado (no hay indicación de soltar el pedal), nos permite considerar a ésta $[\alpha'']_1$, como un UFS incluida en UFO III_1 , con una función conclusiva y de extensión, que llegará hasta el c. 52. Pero el hecho que vuelve más ambigua la situación, está dado por la aparición de la UFC D , en el c. 51.

D irrumpe a modo de interjección, mediando entre $[I_1]'$ y I' (última negra del c. 51). Comprende el único tramo de la obra (aprox. 3'') donde la resultante textural es monofónica y monorrítmica y se encuentra interpolada, bloqueando la continuidad entre $[I_1]'$ y I' . Consiste en una breve y rápida sucesión de ataques con perfil pulsante y altura fija en f (Piano), con resonancia prolongada en el último ataque (elisión tímbrica de $Cl.$ y $Vib.$). Al analizarla enseguida admitimos su origen en α , aunque no lo sea totalmente, ni en forma directa. Su condición monofónica deriva de δ , como también el último ataque multitímbrico y la extensión de la resonancia que produce una modulación tímbrica entre $Cl.$ y $Vib.$. El cambio que D produce, tan breve como relevante, representa el fin de la 1º macro UF desde un aspecto comparativo. Allí es donde se suelta el pedal del piano y deja de resonar el encordado.

Viéndolo de esta manera, $[I_1]'$, por un lado, tiende a percibirse incluida en III_1 por la continuidad existente entre $[\alpha'']_1$ y C' , dado que esta última ahora se encuentra desplazada respecto a I_1 , finalizando simultáneamente. También por otro lado, la tendencia de $[I_1]'$ a asociarse con I' (ya en la 2ª macro UF) estaría gobernada por su semejanza y su cercanía; y dada la separación entre ambas, podría considerarse que $[I_1]'$ tiende a funcionar como introducción de la 2ª macro UF.

$[I_1]'$ no presenta cambios importantes respecto a I_1 y se trata de una simple variación dado que juega con los mismos elementos, sólo que aquí se verán más expuestos, debido a que no se encuentra el segmento $[\beta_1]_2$ que enmascaraba cierta parte, hecho que se pone en evidencia con la UFC C' , mucho más perceptible que C .

Para concluir diremos que se trata de una zona de articulación múltiple donde C' queda conectada a lo previo al mantener la continuidad de $[\alpha'']_1$; y $[I_1]'$ estará ligada con lo que viene, por semejanza de rasgos.

De aquí surge que, la superposición nuevamente juega un papel importante en los modos de articulación, creando ambigüedad, puesto que finalmente podrá asignarse a $[I_1]'$ la función de elisión, dado que abarca la zona de superposición, entre las dos macro UF.

Ahora sí, entrando la 2ª mitad de la obra podemos observar que hasta el c. 65 se da una mayor complejidad dada por la superposición de UF.

I' , (de la última negra del c. 51 al c. 57) es una reexposición variada de I . Como ya advertimos, existe también cierta ambigüedad a raíz del modo en que las dos UFS (derivadas de α y β) se articulan, pero a pesar de ello y a que presentan variantes, la 1º UFC que se asocia con A conserva su identidad, sobre todo porque aparece dispuesta en forma semejante que en el comienzo de la obra. Es decir, así como α está sucedida por β , ahora la UFS que denominaremos α''' , lo está con respecto a la que denominaremos $[\beta_1]_3$, ambas integrando A_2 .

α''' , es otra variación de α , más breve por estar comprimida a 11 ataques en un mismo tiempo de $J = 60$ y distribuida entre el Vib. y el Glock. (cambio experimentado previamente). $[\beta_1]_3$, consiste en una nueva variación de β_1 que guarda semejanza con $[\beta_1]_1$, sobre todo si consideráramos una retrogresión de esta última. Ahora bien, en esta oportunidad tenemos que otras dos variaciones del segmento α''' (α^4 y α^5 , más veloces y reducidas a 5 y 7 ataques en Vib. solo, respectivamente), aparecen superpuestas, esta vez, al mismo y único segmento $[\beta_1]_3$; y dan lugar a la percepción de dos estratos superpuestos que definiremos como UFO I' y III_2 , a los que se agrega, también superpuestas por acumulación progresiva, un nuevo grupo de UFS caracterizadas por la iteración y consecuente textura monofónico polirrítmica que consideraremos como UFO IV . Pero antes de ir a IV , observemos que sucede en III_2 .

Como en III y III_1 , el grado de continuidad temporal es alto y, no obstante las UFS constitutivas se encuentran bien diferenciadas. La 1ª en cuestión, $[\beta_1]_3$, que va desde el c. 52 hasta el c. 57, se articula con la siguiente, que denominaremos $[\beta_1]_4$, por una pequeña ruptura en la continuidad provocada por una cadena de saltos descendentes que realiza el Vc. hasta alcanzar el registro más grave (último tiempo del c. 57), donde se mantendrá hasta finalizar el c. 61. La UF $[\beta_1]_3$, cuyas características principales derivan de β_1 , como la fluctuación polifónica de altura e intensidad conjuntas, guarda semejanza con $[\beta_1]_1$, pero en orden retrógrado ya que en el último tramo se encuentran las características que antes se situaban al principio. A continuación, en el c. 58, luego del pasaje descendente que realiza el Vc., comienza una nueva UF que resulta ser una ampliación temporal y espacial del mismo tramo de $[\beta_1]_1$, donde la altura es variable pero no evolutiva; y que también

guarda cierta relación con η ya que recurre nuevamente a la nota más grave (Do1). A ésta la llamaremos $[\beta_1]_4$.

La UFO **IV**, se compone de 4 UFS relacionadas por una característica nueva y completamente distintiva como es la regularidad rítmica mantenida. Va del c. 53 al c. 64 inclusive y se encuentra parcialmente superpuesta con **I'** y **III**₂. Está fuertemente caracterizada por su textura que resulta monódica polirrítmica multitímbica. Presenta articulaciones múltiples y de manera compleja, de modo que optaremos por describir los principales puntos.

Las dos UFS principales se articulan por yuxtaposición. La 1ª, la más extensa, a su vez se articula espacialmente, ya que obra de contenedor de otras dos UFS más breves que se encuentran incluidas. Esta 1ª UFS, que llamaremos δ_2 , consiste en un conjunto de pulsaciones regulares sobre el **Re6** del Piano (**pizz.** con metal sobre las cuerdas), cuyo origen se encuentra anteriormente en: α , en cuanto a la regularidad de los ataques; y δ , por la altura fija repetida; a la vez que en ambas, por tipo de perfil pulsante amortiguado. Se extiende del c. 53 al c. 62 (1ª semicorchea).

Las otras dos UFS que se encuentran incluidas en δ_2 , se le asocian de diferente manera y se hallan yuxtapuestas entre sí. La 1ª, que llamaremos $[\delta']_4$ por su semejanza tímbrica con δ' (Fl. y Cl.), comienza apenas pasada la 2ª mitad del c. 54 y finaliza casi al término del c. 57. Se subarticula internamente de dos maneras:

Por separación; en 3 segmentos, el primero de los cuales ocupa aproximadamente la mitad de su extensión total, y, mediando la pausa más extensa (c. 56), los dos segmentos restantes presentan una simetría bilateral, separados por pausa breve.

Por superposición; en 2 subestratos rítmicamente diferenciados (Fl. y Cl.), aunque conviene aclarar que, si bien finalizan en sincronía, la entrada posterior de la Fl., provoca un cambio tímbrico textural y por lo tanto produce una articulación más.

$[\delta']_4$, rítmicamente presenta una combinación de características provenientes de ζ y **D**, y, aunque también se basa en la iteración de **Re6**, se diferencia de δ_2 , con tendencia a formar un estrato independiente, por el tipo de timbre (Fl. y Cl., lo cual también implica otro tipo de perfil dinámico), y por la textura polirrítmica y su resultante irregular. También el nivel de intensidad mayor hace que ésta se destaque como figura en relación a δ_2 , que en este caso obraría como fondo.

La 2ª UFS superpuesta a δ_2 , se inicia en el c. 58 finalizando en sincronía, en la 1ª semicorchea del c. 62. La denominaremos $[\delta_2]'$ por guardar mayor relación con δ_2 en cuanto al perfil pulsante (Crócalos, Glock. y Vib.) y el ritmo regular derivado de una textura monofónica polirrítmica, resultante de los subestratos constitutivos. Tres pulsos rítmicos de diferente unidad de duración se van superponiendo sucesivamente hasta concluir en una resultante polirrítmica con percepción de pulso pero no de

metro. Las líneas rítmicas van entrando en sucesión provocando subarticulaciones por cambios tímbricos texturales.

Para concluir agregaremos que, al igual que δ_2 , $[\delta']_2$ también se vale del mismo principio mencionado antes: crecimiento en base a la suma por superposición; aspecto que, de alguna manera, también nos remite a la UFO II, dada la manera en que β_1 se superpone a β , y γ a ambas.

La última UFS constitutiva de IV, va desde el c. 62 hasta finalizar el c. 64, articulada en sus dos extremos, por yuxtaposición¹⁷, y en el espacio, por inclusión.

Aquí se produce un fenómeno único que, en cierta medida, contrasta con el resto de la obra. Por vez primera se observa una organización estrictamente simétrica¹⁸ de los eventos. Si bien se trata de un conjunto de segmentos superpuestos, simétricos en sí mismos, existe además una sincronización, en este juego de simetrías, que los involucra. De este tipo de interacción entre los diferentes estratos resulta: una UF simétrica en la resultante temporal; pero el hecho de que este mismo juego sincronizado de simetrías contribuye a subarticular esta UF en el tiempo, implica también la conformación de una UF en el espacio.

Creo que debemos considerar entonces a este tramo, altamente destacado, como una nueva UFC que reúne segmentos derivados de UF anteriores. Se trataría de un conjunto heterogéneo, donde, a pesar del contraste entre sus segmentos, cobra jerarquía la organización que los une. Asignémosle la letra **E**, y a continuación analicemos sus componentes:

A través de sus UF simples, esta UFC presenta una doble tendencia:

- Por un lado, fuertemente ligada a la UFO IV se encuentra la UFS que denominaremos $[\delta_2]''$ ya que podríamos considerarla como derivada de una combinación entre $[\delta']_4$ y $[\delta_2]'$. En ella se concreta la formación de un patrón rítmico y se mantiene la iteración de una altura fija. Tal vez sea la polarización en **Do**₄, el factor de cambio más importante, dado que los otros cambios como la subdivisión rítmica y los timbres (Fl. y Cl.) son propios de la misma UFO.

- Por otro lado, la UFS que denominaremos θ (Vln. y Vc. con arco detrás del puente), contribuye a la diferenciación de $[\delta_2]''$, produciendo un importante cambio textural. θ presenta un conjunto de eventos con un “perfil dinámico” que parece imitar el complejo del último ataque de α'' , con el agregado del trémolo que pro-

¹⁷ Cabe aclarar: en el c. 62 se produce una superposición con $[\delta 2]'$ del valor de una semicorchea ($\downarrow = 80$).

¹⁸ Simetría translatoria.

duce una rugosidad cercana a la iteración. Dicho trémolo y el tipo de timbre la emparenta β_1 , aunque presenta mayor grado de inarmonicidad. Internamente se articula, por separación, en dos segmentos idénticos, cada uno subarticulado por superposición con otro subsegmento que presenta un perfil dinámico retrogradado y en un registro más grave.

De esta manera, θ , perfectamente simétrica en sí misma, da lugar a otra más compleja por establecerse una alternancia con dos variaciones de α dispuestas en cada pausa. Estas variaciones mencionadas, α_6 y $[\alpha_6]'$ respectivamente, conforman un estrato y se diferencian particularmente del resto de las variaciones de α , principalmente por la falta de resonancia en sus ataques (Vib. sin pedal), lo cual implica una sucesión sin acumulación por superposición. Para concluir diremos que el grado de conexión entre $[\delta_2]''$, θ y $\alpha_6 \cdot [\alpha_6]'$, dado por el juego simétrico articulatorio que se establece entre ellas, da lugar a esta UFC en espacio y tiempo de características únicas, estratégicamente dispuesta en la forma total, según la proporción áurea.

Antes de seguir adelante, diremos que **III₂** y **IV** tienen un mismo origen y resultará interesante ver cómo interactúan las dos, como conjunto de estratos superpuestos.

IV, como ya vimos, está constituida por derivados de la UFS δ que, en estados anteriores, fueron parte de **III** y **III₁**, caracterizadas por la polarización en la altura (repetición y permanencia) creando un momento de estabilidad, previo o posterior a otro inmediato de inestabilidad introducido por UF derivadas de β_1 . Lo que aquí ocurre es que: por un lado, las nuevas UF derivadas de δ se agrupan cobrando mayores dimensiones; y por sobre todo, se encuentran desplazadas y superpuestas a las que derivan de β_1 . Vale decir que ahora, asumiendo las características más distintivas, se establecen dos estratos superpuestos: **IV**, monodía constituida por δ_2 , $[\delta]_4$, $[\delta_2]'$ y $[\delta_2]''$, signada por factores rítmicos muy característicos: la iteración y, sobre todo, la percepción del pulso; y **III₂**, casi completamente polifónica¹⁹, constituida por $[\beta_1]_3$ y $[\beta_1]_4$, de altura fluctuante²⁰, que presenta una continuidad sonora casi total.

Pasaremos a analizar la siguiente UF de 4º grado, que va del c. 65 al c. 80 (1ª corchea), donde aparecen nuevas transformaciones.

En el c. 65, un nuevo cluster de Piano en registro grave, ataca yuxtapuesto a la UF anterior, obrando como una interjección. Inmediatamente, mientras éste comienza

¹⁹ Se observa un pasaje monódico solo en el c. 56 y mitad del 57.

²⁰ En $[\beta_1]_3$ se observa la mayor movilidad pero esta vez con tendencia no evolutiva.

a extinguirse, comienzan dos UFS superpuestas entre sí. Denominaremos al cluster como $[\alpha'']_1$ por considerarlo una variación de $[\alpha'']_1$. Se diferencia de este último por estar mantenido sin pedal y además interrumpido antes de su extinción total, hecho también asociado a α'' .

En cuanto a las UFS que se inician simultáneas y superpuestas al cluster, ambas relacionadas con las UFS que conforman **II**, están apenas diferenciadas tímbricamente y tienden a consolidar un solo estrato. Denominaremos $[\beta_1]_5$ a aquella que guarda cierta semejanza con todas las derivadas de β_1 por los *glissandos* discontinuos (Fl. y Cl.). Comienza con **Fa6** y finaliza una vez alcanzado el **Si5** en el c. 74, lo cual implica un desplazamiento continuo de 6 semitonos descendentes. Conservando esta característica principal, los sucesivos *glissandos* se producen como dos notas de alturas aproximadas que tienden a separarse hasta lograrlo, luego alternando este movimiento los 2 instrumentos van desplazándose y alcanzando estados intermedios hasta llegar a la altura final. Comparativamente presenta menor movilidad que todas las derivadas de β_1 , si consideramos que transcurren aprox. 37'' en cubrir este tramo.

Llamaremos β'' , a la otra variante de β que se extiende hasta la primera corchea del c. 80 y que comienza en sincronía con $[\beta_1]_5$, con la cual se encuentra muy ligada por las siguientes razones: 1) la ausencia de trémolos en esta última, proporciona mayor homogeneidad textural; 2) las dos comparten el mismo registro sobreagudo²¹; y 3) el Vc., realiza un pequeño y único *glissando*, gesto con el cual introduce a $[\beta_1]_5$.

A partir del c. 74, β'' se vuelve más perceptible debido a que $[\beta_1]_5$ cesa y deja de enmascararla parcialmente. Aquí, contenida en β'' , se origina otra UFS emparentada con los clusters y con las α en general, que llamaremos $[\alpha'']_2$. En cuanto a su relación con las α , encontramos que de allí deriva la sucesión de diferentes alturas que se superponen creando un complejo que se extinguirá naturalmente; pero también, y aunque no se produzca un ataque en simultaneidad, de los clusters se desprende el orden cromático en que se encuentran superpuestas las alturas.

Los aspectos más relevantes que $[\alpha'']_2$ presenta, conformada por *glissandos* superpuestos en el Glock. y en el encordado del Piano, se encuentran en la velocidad en que se van acumulando las alturas, la combinación tímbrica, y el ámbito registral-espectral alcanzado. En resumen, esta UFS es tímbricamente una de las más brillantes y cubre el rango de alturas más amplio.

²¹ Aquí, para la percepción, los timbres tienden a asemejarse en su componente espectral armónico.

Si pudiéramos abstraernos de β'' observaríamos que $[\alpha'']_2$, obra como una interjección, contrastando e interrumpiendo el curso de $[\beta_1]_5$, pero su función es introducir la UF siguiente que consiste en otra reexposición transformada de la UFO **I** a la que llamaremos $[\mathbf{I}_1]''$.

El trémolo de Triángulo que comienza junto con $[\alpha'']_2$, es el nexa entre ésta y $[\mathbf{I}_1]''$, estableciéndose como marco estático de inclusión, conectado además por familiaridad tímbrica. Pero a la vez oficia de nexa también entre ambas y β'' , otorgando un agregado de brillo en el timbre que se amalgama en la continuidad con los armónicos de las cuerdas.

En cuanto a $[\mathbf{I}_1]''$, diremos que no presenta cambios relevantes respecto a $[\mathbf{I}_1]'$. E incluso, aparece nuevamente interactuando con **D**, en sus 2 transformaciones, **D'** y **D''**, que se le superponen, dispuestas simétricamente. Estas UFC presentan los siguientes cambios principales respecto al original:

1. Ambas se encuentran transpuestas a la 11^{va.} descendente (**Fa3**).

2. La acción del Cl. se encuentra superpuesta, ya no a la nota final del Vib., sino al Piano, iterando la misma nota.

Conserva su condición monofónica y, si bien no presenta una modulación tímbrica como en el original, es multitímbrica. En cuanto a otras diferencias existentes, encontramos que en **D'** respecto a **D''** y al original, la nota de Vib. se encuentra desplazada hacia adelante, antecediendo al grupo iterado. Esto revela la simetría bilateral que forman.

D' produce un efecto de menor relevancia que el original, pero al igual que éste, también interrumpe la resonancia del piano. **D''** juega un papel importante en lo articulatorio determinando el fin de las UF superpuestas $[\mathbf{I}_1]'$ y β'' y estableciendo un corte notorio en la resultante textural. **D''** se encuentra interpolada y repercute considerablemente en la articulación en la obra, como se detalló mas atrás.

Respecto de lo que continúa, hallamos el único tramo de la obra donde la textura resultante proviene de la superposición prácticamente total de dos UFC, **B'** y **C''**, además las cuales tienen la particularidad de no presentar grandes transformaciones, en tanto que pequeñas variaciones no logran suficiente cambio y su semejanza con el original podría, tal vez, traicionar a la memoria. Claro que esto es poco probable porque estas UFC aparecen siempre superpuestas con diferentes UF, interactuando y creando nuevos contextos.

B' presenta cambios, como se dijo, que no alteran su identidad, de manera que es fácilmente identificable por sus acentuados rasgos. En cuanto a **C''**, se han agregado el Gong y el Platillo tocados con arco *pp* amalgamándose tímbricamente

sin producir tampoco un cambio muy notorio. Tal vez sea en esta variación, donde más perceptibles se encuentren sus rasgos, al volverse eficaz la diferencia tímbrica con **B'**, no obstante la gran desigualdad en intensidad.

Para finalizar, nos queda analizar la UF conclusiva cuyo inicio muestra cierta ambigüedad; pero antes de ir al detalle de cómo se articula con lo anterior, recordamos que se sub articula por elisión en 2 segmentos, de los cuales el 1º representa una transición hasta alcanzar el 2º, donde se halla el punto de estabilidad final. Esta UF presenta una total continuidad sonora sustentada por las cuerdas y las maderas, y termina con la polarización del **La4** cuando, una vez alcanzado (c. 90), experimenta un rápido crecimiento de volumen sonoro por acumulación de timbres y aumento de la intensidad, que luego se irá debilitando en base a la disminución paulatina de la dinámica y la sustracción gradual de fuentes sonoras²². El **La4** une los 2 segmentos, actuando como nota eje²³ de un grupo de alturas, más graves y más agudas, que se mueven progresivamente hacia éste. Ahora bien, cabe preguntarse, ¿dónde comienza el primer segmento? Entonces podemos ver que existen diferentes puntos de articulación. Por un lado, el comienzo superpuesto a **C''**, por el valor de una blanca ($\downarrow = 60$) en la 2ª mitad del c. 84, donde la nota eje ya ha sido tomada por el Cl.

La Fl. entra en 2º orden también superpuesta a **C''**, luego de una pequeña pausa, familiarizada tímbricamente con el Cl., pero inmediatamente asume una actitud asociada a las cuerdas que mantendrá sin cesura hasta la segunda mitad del c. 90.

Luego que **C''** finaliza, mediando un silencio de corchea, en el c. 85 se produce un ataque simultáneo de cuerdas, Vib. (que duplica las principales notas del complejo) y Piano con sordina (reforzando el **La4**).

Este último complejo multitímbrico nos recuerda al primer ataque simultáneo, producido en **A₁**, pero la distribución de las alturas guarda semejanza con **A**, así que por lo tanto no podemos obviar que se trata de una nueva elaboración de aquella UFC a la que llamaremos **A₃**. Esta UFC está formada por una elaboración de **α''** a la que llamaremos [**α''**]₃, constituida por el complejo simultáneo de Vib. y el **La4** de piano con sordina; y por una elaboración de **β₁**, a la que llamaremos [**β₁**]₆, constituida por el complejo tenido de maderas y cuerdas. Dado el alto grado

²² La duración de la elisión es relativa. Consideramos el momento en que el **La4** es alcanzado por todos los timbres, antes del aumento de intensidad.

²³ Cabe aclarar que la nota **La4** está reforzada por el segundo armónico, efectuado por el Vc. en la 2ª cuerda, casi imperceptible, dado que en este tramo, el compositor pide aflojar las cerdas del arco.

de parentesco, las maderas forman parte de la misma UFS junto con las cuerdas, solo que se articulan en forma separada y creando una zona de elisión con la UF anterior (última blanca del c. 84).

Con la entrada de las cuerdas, se produce un hecho que se asocia al comienzo de la obra, en el momento en que β_1 se superpone a β , sólo que esta vez, queda más evidenciada la superposición por atacar en *mf*, y en concordancia con el ataque del Vib. A diferencia de la superposición entre β_1 y β , aquí las maderas y las cuerdas se unen compartiendo la misma función transitiva conteniendo ambos grupos la nota eje; lo cual echa luz sobre la idea de que el tramo de maderas que antecede a las cuerdas por apenas un par de segundos, funciona como lapso de elisión entre esta UF y la anterior **B'**.

A modo de conclusión:

Del análisis comparativo asociado al articulario surge que la materia deriva en distintos tipos de UF, que podrán ser reconocidas en cada reaparición (a lo largo de la obra) siempre que su núcleo permanezca inalterado. En muchos casos, la partitura contribuye a tal reconocimiento, sobre todo cuando a la audición se percibe una compleja combinatoria como resultante de distintas UF que se encuentran superpuestas.

Características generales desarrolladas en las UFS

1. Grupo ornamental: número variable de sonidos pulsantes, distantes, sucesivos a gran velocidad y en ambas direcciones. Van quedando tenidos, hasta lograr un complejo estable en función del tiempo. Este procedimiento constructivo produce una evolución (generalmente rápida) desde estados de movilidad de la materia sonora hacia estados casi totalmente estáticos.

2. Reiteración múltiple de la misma altura con ataque generalmente pulsante o incisivo. Discontinuidad entre lo ornamental hasta lo puntual.

3. Superposición sobre la misma altura, con y sin ataques coincidentes.

4. Movilidad continua evolutiva de la altura.

5. Superposición de altura móvil y altura fija.

6. Fluctuación de la altura. Movilidad evolutiva y no evolutiva.

7. Fluctuación continua y proporcional de intensidad y altura.

8. Complejos de alturas con ataque simultáneo.

Procesos de transformación

Algunas UF se encuentran en constante transformación y movilidad, a través de múltiples interrelaciones entre el conjunto sumamente limitado de elementos y estructuras básicas generadoras. Otras conservan su fisonomía, dado que sus variaciones no alcanzan a apreciarse lo suficiente, dadas las características globales que presenta. Hay casos donde éstas muestran diferente aspecto por estar en superposición a otras.

En cuanto a la organización de alturas:

Creación de polarizaciones, por permanencia (ya sea por reiteración o recurrencia) de una determinada altura o complejo de alturas.

Empleo del total cromático o de segmentos del mismo. Como repertorio estructural de alturas, tanto en la sucesión como de simultaneidad. Una variante de este tipo de procedimiento la constituye la construcción de sucesiones de alturas que tienen como principio estructural el “despliegue” del conjunto, con intervalos compuestos o invertidos, y con alternancia de direcciones. En la sucesión, es habitual el procedimiento de centrar una determinada línea sobre una altura fija o grupo reducido respecto a los cuales se producen desvíos más o menos pronunciados, técnica que constituye un tipo de variante de los procedimientos de polarización descritos recientemente.

Superposición de estratos diferenciados, cada uno de los cuales emplea un repertorio específico de alturas.

Recurrencia de ciertos esquemas de alturas que varían del original por adición o sustracción de eventos.

El ritmo

En cuanto a aquellas UF donde predomina el aspecto rítmico encontramos: por un lado los “ritmos pulsantes”, con predominio de subdivisiones regulares como unidad de pulsación, y por otro, aquellos ritmos en los que predominan las combinaciones de ataques pulsantes con sonidos largos, sin definición de una pulsación perceptible, tendiendo a crear así un estado de movilidad paralizada.

Otro tipo de principio empleado en la construcción rítmica es el grupo ornamental, a modo de anacrusa, que resuelve sobre un sonido (o complejo) tenido, mediante lo cual provoca una evolución rápida desde un estado móvil hacia otro estático.

Superposición de varios estratos, con diferentes unidades de pulsación, como resultante una rítmica irregular, en base a una simultaneidad de estructuras que individualmente presentan una regularidad bastante alta.

Superposición de planos sonoros con ritmos diversos (contrapuntos rítmicos), que a veces, inclusive, presentan características muy contrastantes entre sí.

El timbre

Caracterización definida de cada plano de la textura en base al timbre, tanto en la búsqueda de fusionar los timbres correspondientes a los distintos planos, o en su oposición, logrando así una notable “tensión dinámica”²⁴ a través de este aspecto.

Duplicación de alturas con diferentes ataques.

Modulación tímbrica a través del empleo de la intensidad como medio transitorio.

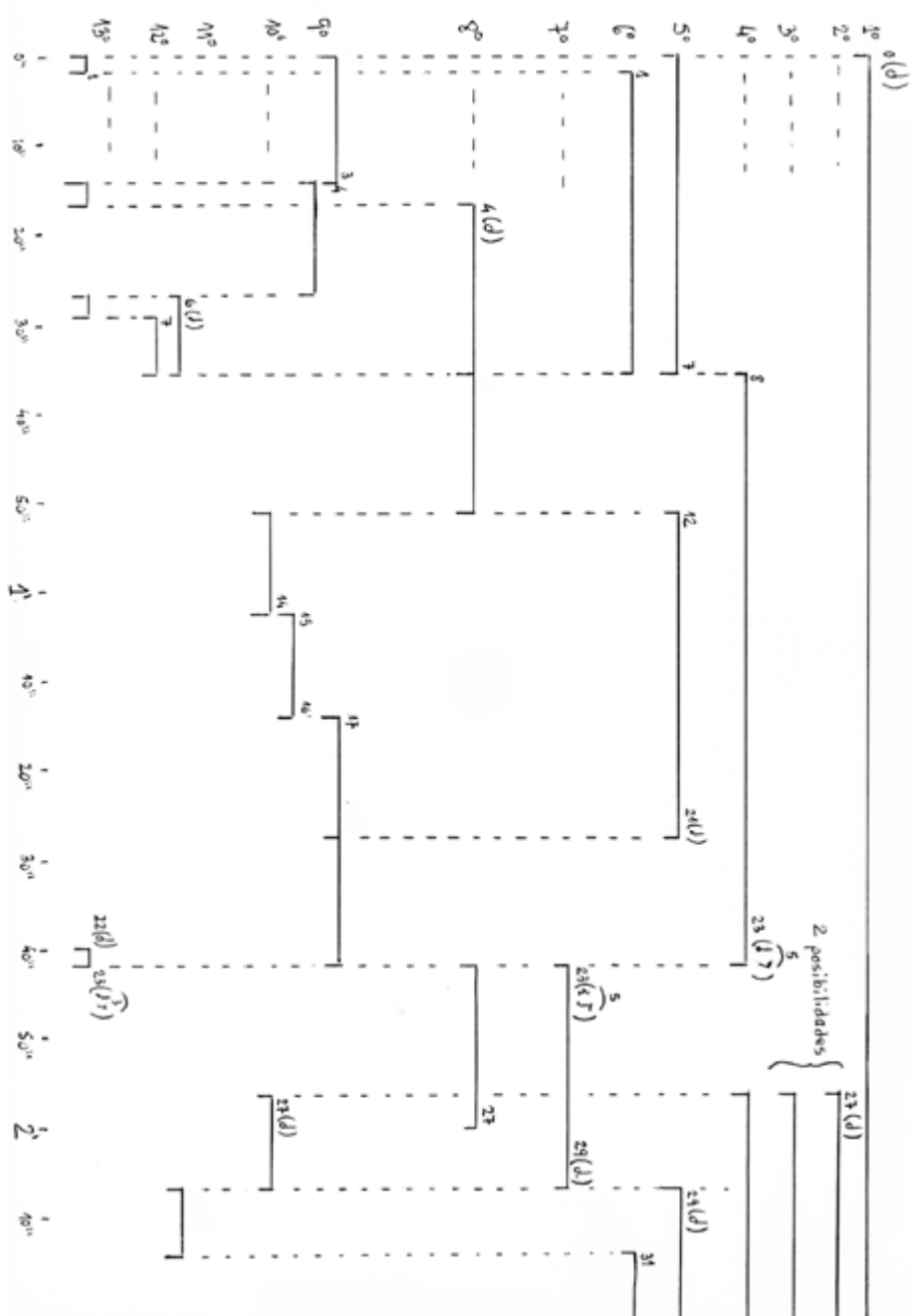
Empleo de cierta gama tímbrica para crear un puente entre espectros armónicos e inarmónicos.

La textura y la forma

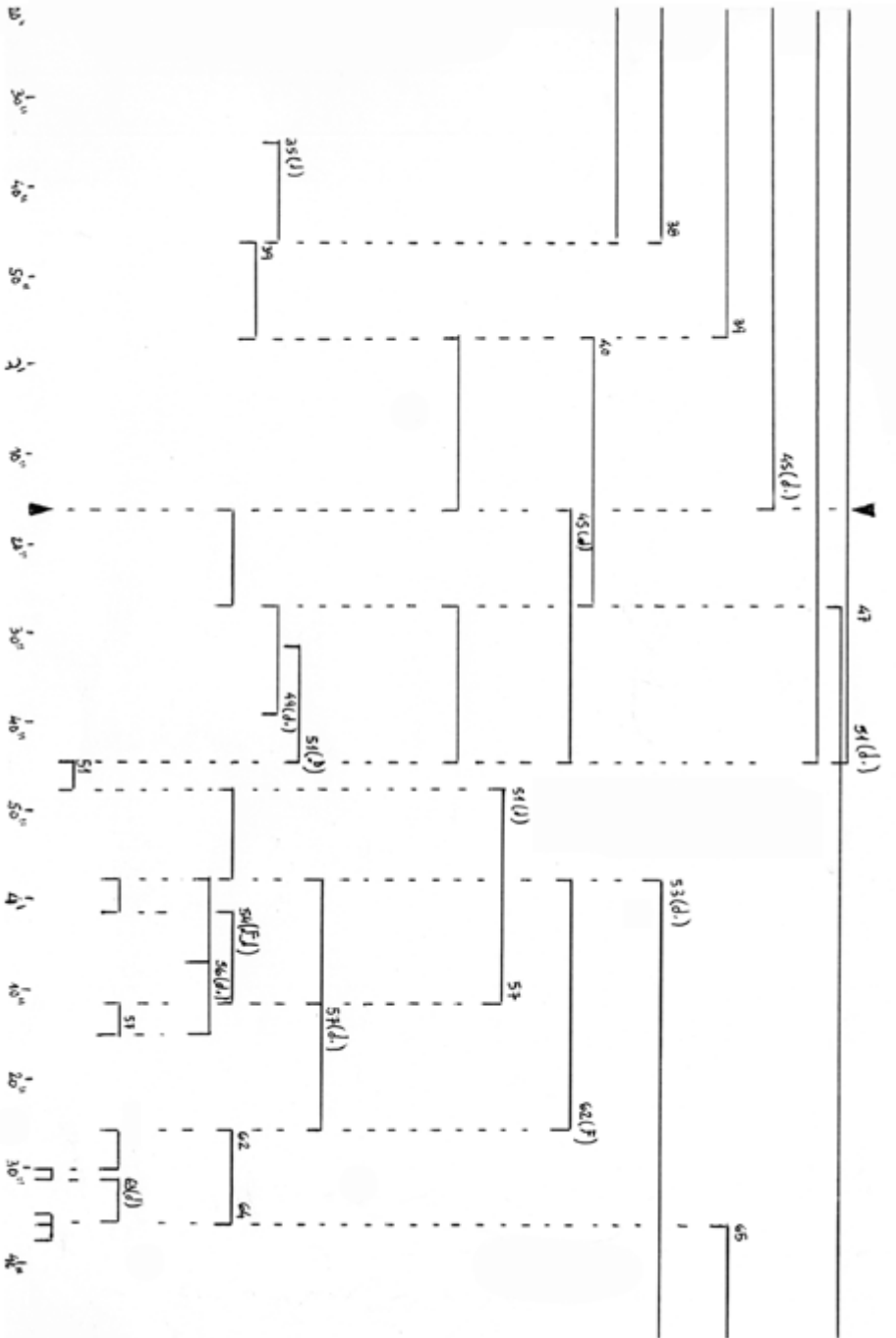
En cuanto a las características de su organización formal, “Solentiname” es generada por la interacción directa de la materia sonora en UF que, distribuidas en el tiempo y el espacio, dan lugar a una forma única. Las diferentes UF presentan su propia configuración textural interna y se comportan como objetos combinándose de diferentes maneras por lo que, de la superposición resultan texturas compuestas sumamente complejas. El aspecto textural es de fundamental importancia incidiendo de manera decisiva en la articulación formal.

La superposición, como modo de articulación jerarquizado, junto al control de tiempo, intensidad y resonancia, a través del empleo de diferentes recursos, juegan un papel importante en lo que hace a la elasticidad de la forma.

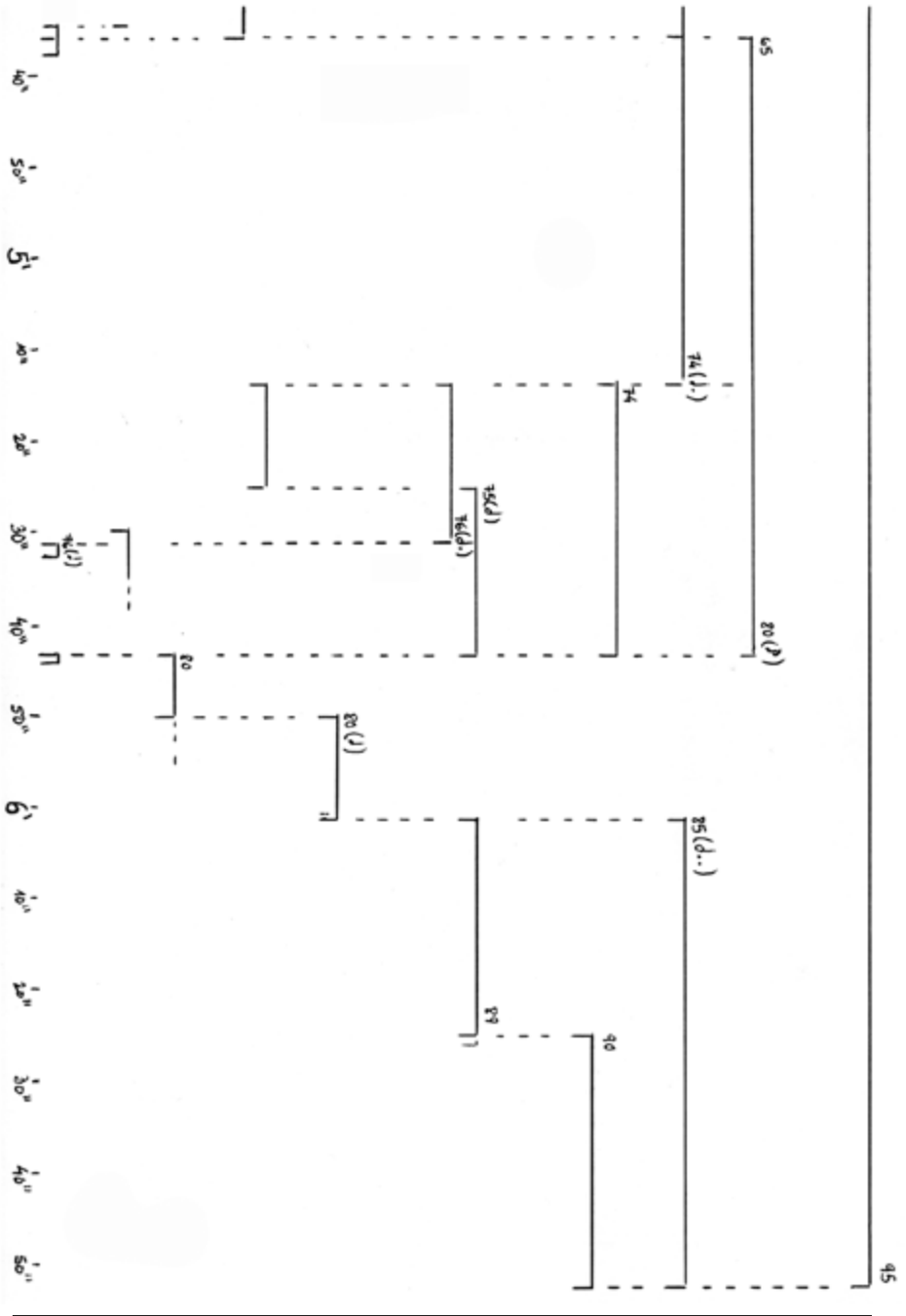
²⁴ Grela Dante. La consideración de las “tendencias múltiples” (asociativas–disociativas) en el análisis musical. Serie 5, La música en el tiempo, n°1, Rosario, Arg. 1987. UNR



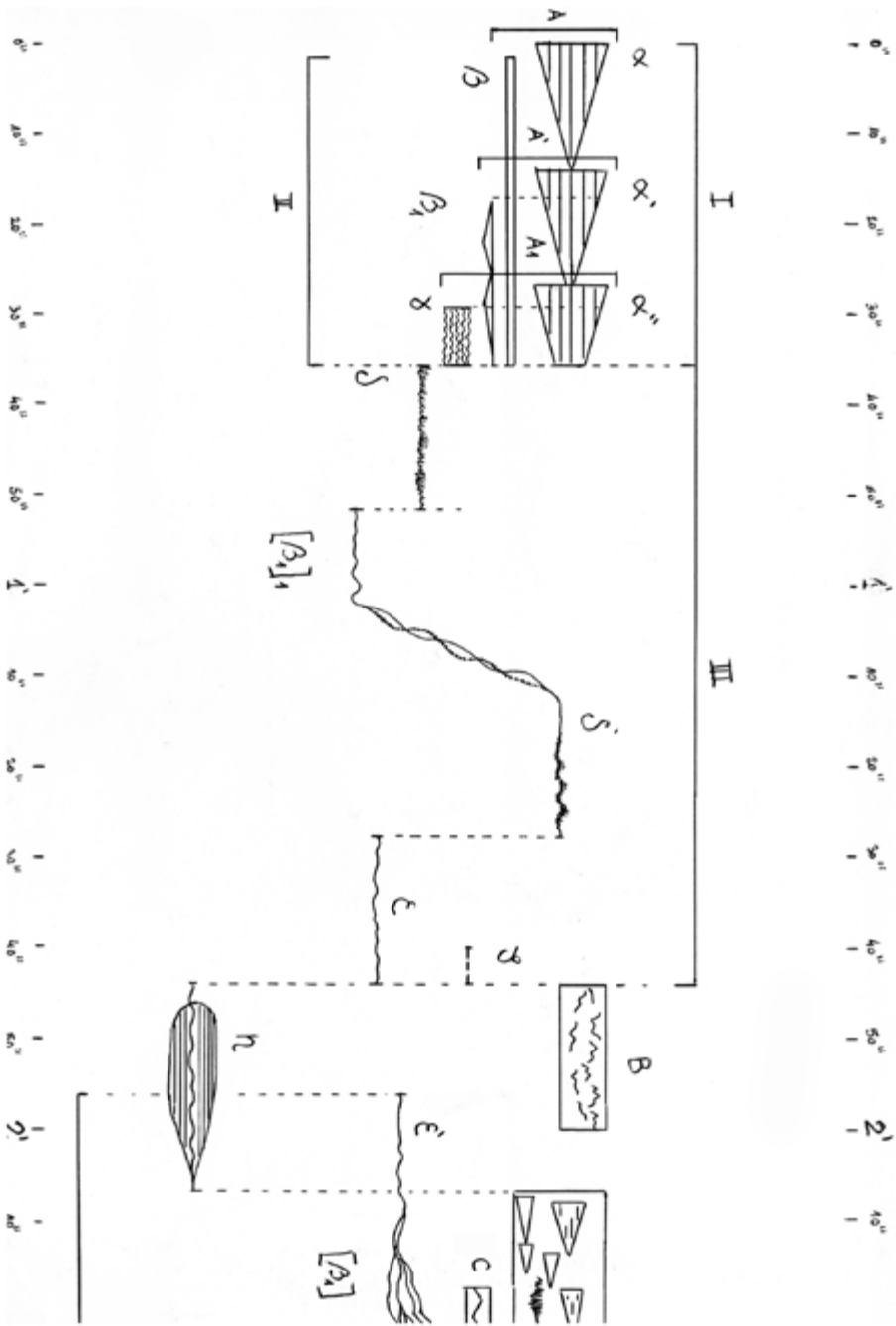
Esquema 1: "Análisis articulatorio" parte 1



Esquema 1: "Análisis articulatorio" parte 2

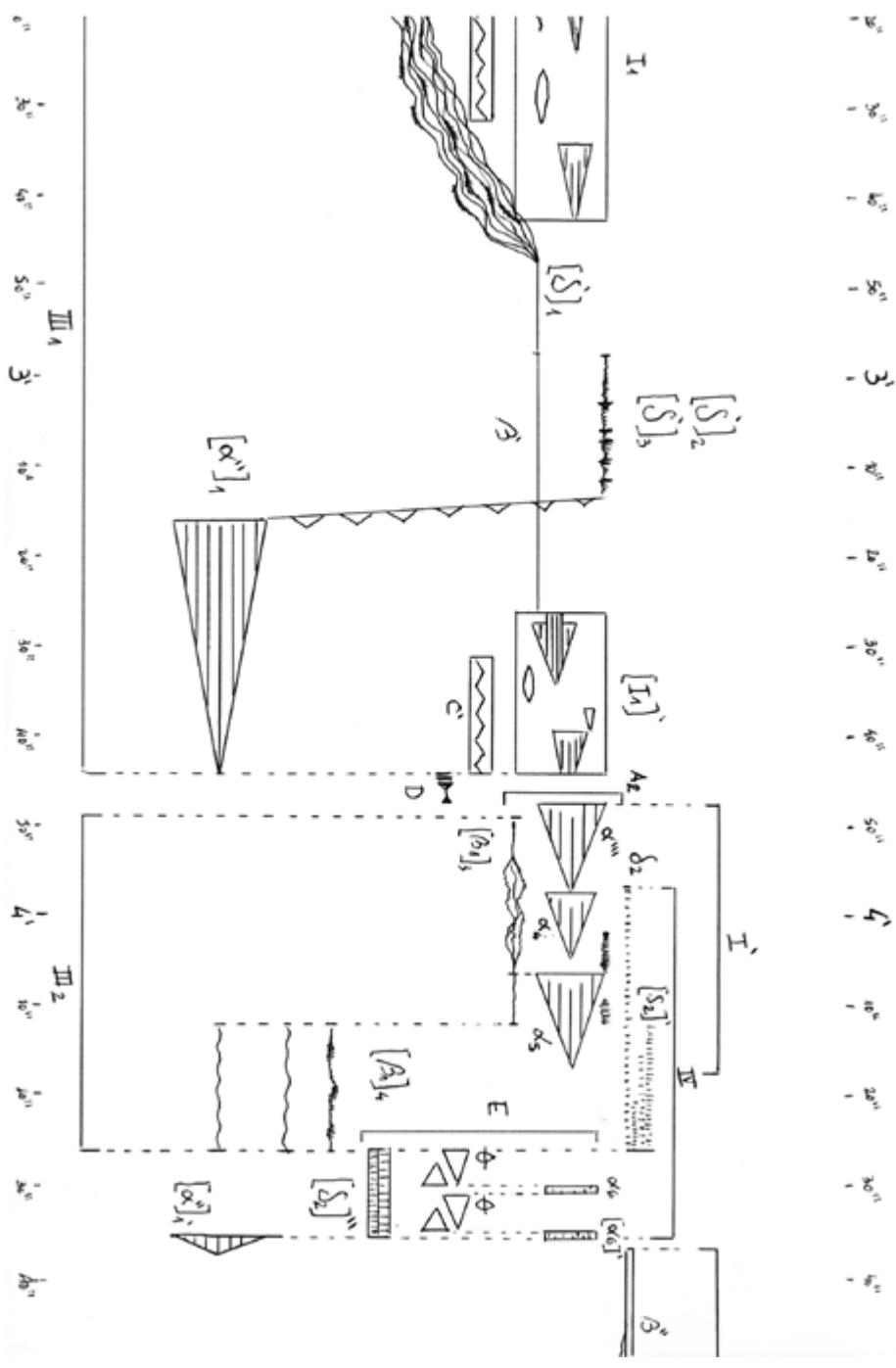


Esquema 1: "Análisis articulatorio" parte 3

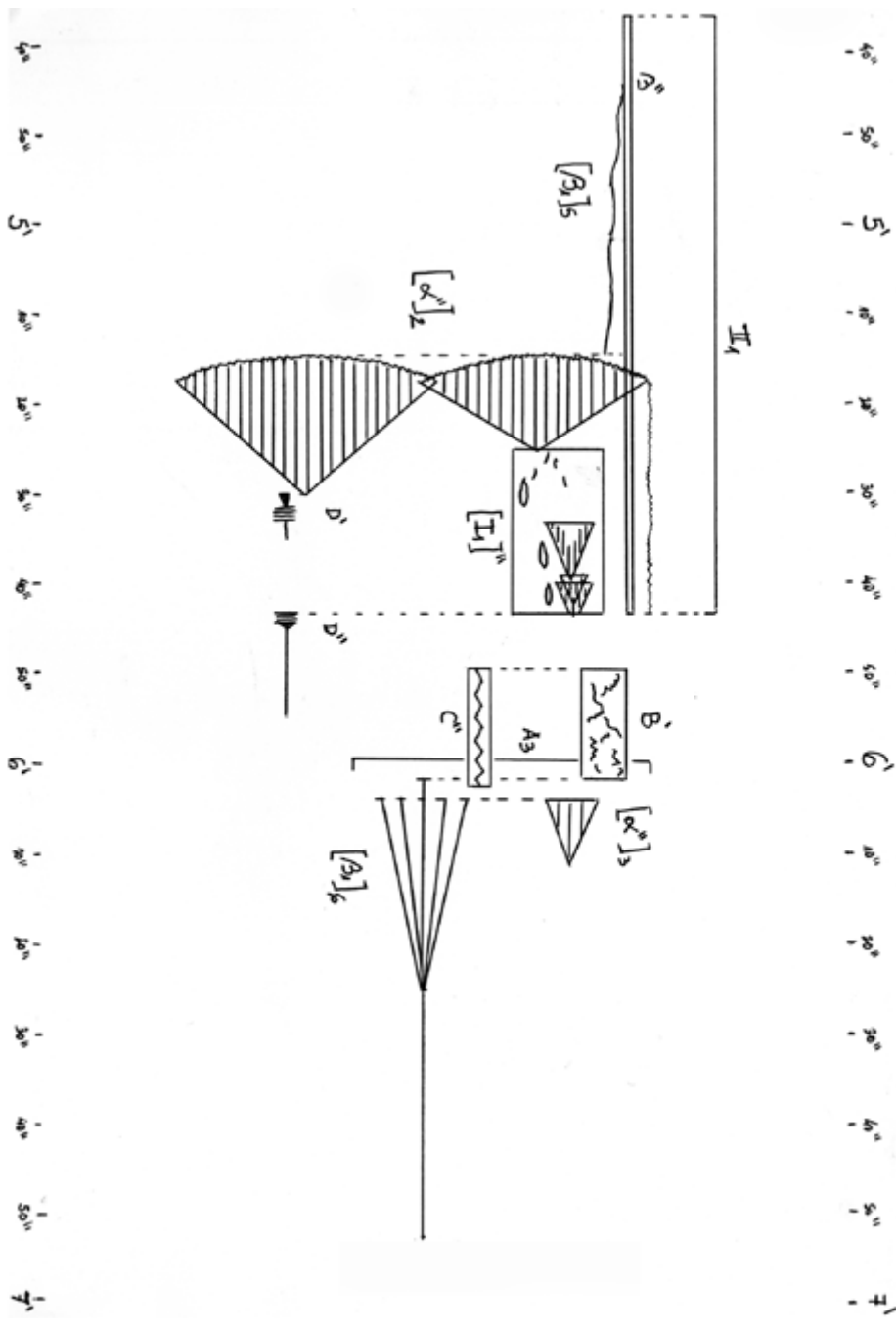


166|167

Esquema 2: "Análisis comparativo" parte 1



Esquema 2: "Análisis comparativo" parte 2



Esquema 2: "Análisis comparativo" parte 3

Sergio Andrés Santi, "Introducción al análisis de 'Solentiname'. Obra compuesta por Alfredo Del Mónaco", revista del instituto superior de música 13 [ISSN 1666-7603]. Santa Fe, Argentina, Universidad Nacional del Litoral, marzo 2011, págs. 139-169.