

# Juan María Solare

## EL ES

*ein Trio in fünf Sätzen*

*für Violine, Cello und Klavier*

Kompositionsauftrag der Kunststiftung NRW **KUNSTSTIFTUNG**  **NRW**

Dauer: ~ 16'00“

Berlin, Köln, Worpswede, 2001 – 2003

Juan María Solare

EL ES

*ein Trio in fünf Sätzen*

EL ES: en alemán "*Ele Ese*", las iniciales del dedicatario, *Ljerko Spiller*.

EL ES: en castellano "*Él existe*", concepto que remite al Nombre de Dios en la Biblia, *Yahvé*. En Éxodo 3:14 Dios habla a Moisés desde la zarza ardiente: "*Yo soy el que es*". Si el Creador afirma "*Yo soy*", la creación afirma "*El Es*" (puesto que El es el único que tiene derecho a decir "*yo*").

Si se mezclan los idiomas (=si se vinculan las culturas) surgen dos "*letras sonoras*", dos notas: "L" ("La") y "Es" (Mi bemol en la nomenclatura germana).

El subtítulo (*ein Trio in fünf Sätzen - un trío en cinco movimientos*) es una alusión a los tríos con piano de Mauricio Kagel, "*Trio in drei Sätzen*" (1985) y el más reciente, "*Trio in einem Satz*" (2001). Esta formulación alude además a la expresión germana "*te lo explico en cinco oraciones*", "*ich erkläre es Dir in fünf Sätzen*".

*Ljerko Spiller*, que en los años 30 emigró (o inmigró, según el punto de vista) de Croacia a Argentina, pronto se transformó en el patriarca de la enseñanza del violín en Sudamérica. Generaciones enteras aprendieron de él. Especialmente su hijo Antonio, que me insistió durante meses para que escribiera una obra para su Trio. La correspondencia electrónica referida a esta obra roza el centenar, en cada dirección. Cada vez que yo terminaba alguna de las cinco piezas le enviaba la partitura con la nota "*la primera (o la cuarta, o la última) letra del Nombre ha sido articulada*".

Conocí a *Ljerko Spiller* a los seis años de edad, en el *Collegium Musicum* de Buenos Aires; curiosamente aún guardo una imagen nítida de ese encuentro. Bastante más tarde (1986 y 1988) tomé con él cursos de música de cámara en Bariloche, en la Patagonia. A esa altura, *Ljerko Spiller* contaba *sólo* unos ochenta años.

Hay obras que llevan mucho tiempo de maduración, otras se resuelven en pocos días. Aquí seguí la práctica de mi maestro Mauricio Kagel, que cuando recibe un encargo hace muchos bocetos, los pone a dormir y los despierta cierto tiempo después. *EL ES* fue compuesta en numerosas ciudades entre 2001 y 2003. La concepción general de la obra y algunas primeras ideas fueron anotadas en Berlín el 21 de noviembre del 2001. La última nota fue escrita en Worpswede el 5 de septiembre del 2003 (casualmente el cumpleaños de John Cage, el otro mago de las paradojas). Los movimientos no fueron escritos del 1 al 5 sino en orden concéntrico: 1-5-2-4-3. La duración total es de unos 16 minutos.

EL ES (*ein Trio in fünf Sätzen*) es un encargo de la *Kunststiftung NRW* (Düsseldorf). La obra fue escrita por pedido especial de Antonio Spiller. El estreno estuvo a cargo del *Spiller-Trio* (Antonio Spiller, violín; Wen-Sinn Yang, Cello; Silvia Natiello, piano) el 23 de noviembre de 2003 en la *Max-Joseph-Saal* de la *Residenz*, Munich. El concierto, moderado por Wolf Loeckle, fue grabado por la *Bayerischer Rundfunk* (Radio de Baviera), técnico: Andreas Fischer.

\* JMS \*

Juan María Solare

EL ES

*ein Trio in fünf Sätzen*

EL ES: Auf Deutsch, die Anfangsbuchstaben des Widmungsträgers, *Ljerko Spiller*.

EL ES: Auf Spanisch, "*Er ist*" oder "*Er existiert*", ein Begriff, der zu dem biblischen Namen Gottes führt, *Jahwe*. Im Exodus (2. Buch Moses) 3:14 spricht Gott Moses aus dem brennenden Dornbusch: "*Ich bin, der ich bin*". Wenn der Schöpfer behauptet "*Ich bin*", die Schöpfung bezeugt "*Er ist*" (denn Er ist der einzige, der Recht hat, "*ich*" zu sagen).

Mischt man aber die Sprachen (=verbindet man die Kulturen), erscheinen zwei "*klingende Buchstaben*", zwei Noten: "L" ("La", der Kammerton A) und "ES" (die Note um einen Halbton tiefer als das "E").

Der Untertitel (*ein Trio in fünf Sätzen*) ist eine Anspielung an die Klaviertrios von Mauricio Kagel, "*Trio in drei Sätzen*" (1985) und das jüngste, "*Trio in einem Satz*" (2001). Diese Formulierung spielt ferner auf den deutschen Ausdruck "*ich erkläre es Dir in fünf Sätzen*" an.

*Ljerko Spiller*, der in den 30er Jahren von Kroatien nach Argentinien emigrierte (oder immigrierte, je nach Standpunkt), wurde der Patriarch des Violinunterrichts in Südamerika. Ganze Generationen haben von ihm gelernt. Insbesondere sein Sohn Antonio, der monatelang darauf bestand, dass ich ein Werk für sein Trio komponiere. Die Korrespondenz über dieses Stück nähert sich dem Hundert in jeder Richtung an. Jedes Mal, dass ich eines der fünf Stücke vollendete, schickte ich ihm die Partitur mit der Notiz "*der erste (oder vierte, oder letzte) Buchstabe des Namens wurde artikuliert*".

Ich habe *Ljerko Spiller* als sechsjähriger im *Collegium Musicum* in Buenos Aires kennengelernt; merkwürdigerweise behalte ich ein scharfes Bild dieser Begegnung. Ziemlich später (1986 und 1988) nahm ich an Kammermusikurse bei ihm in Bariloche, im Patagonien, teil. Zu Jener Zeit war *Ljerko Spiller* *nur* achtzig Jahre alt.

Es gibt Werke, die viel Entwicklungszeit benötigen, andere werden in wenigen Tagen gelöst. Hier habe ich die Praktik meines Lehrers Mauricio Kagel gefolgt: wenn er einen Auftrag bekommt, macht viele Skizzen, lässt sie schlafen und weckt sie einer gewissen Zeit danach. *EL ES* entstand zwischen 2001 und 2003 in zahlreichen Städten. Die Gesamtkonzeption des Werkes und einige erste Ideen wurden am 21. November 2001 in Berlin niedergeschrieben. Die letzte Note kam am 5. September 2003 an (zufälligerweise dem Geburtstag von John Cage, dem anderen Magier des Paradoxon). Die einzelnen Sätze entstanden nicht von 1 bis 5, sondern in konzentrischer Reihenfolge: 1-5-2-4-3. Die Gesamtdauer beträgt etwa 16 Minuten.

*EL ES* (*ein Trio in fünf Sätzen*) ist ein Kompositionsauftrag der *Kunststiftung NRW* (Düsseldorf). Das Werk wurde als besondere Anfrage von Antonio Spiller geschrieben. Die Komposition wurde vom *Spiller-Trio* (Antonio Spiller, Violine; Wen-Sinn Yang, Cello; Silvia Natiello, Klavier) am 23. November 2003 im *Max-Joseph-Saal* der *Residenz* in München uraufgeführt. Das Konzert, das Wolf Loeckle moderierte, wurde vom *Bayerischen Rundfunk* mitgeschnitten (Tonmeister: Andreas Fischer).

\* JMS \*

Mini text:

Obra escrita por pedido expreso de Antonio Spiller,  
dedicada a Ljerko Spiller  
Kompositionsauftrag der Kunststiftung NRW

Berlín, Köln, Worpsswede  
2001 - 2003  
Gesamtdauer: ca. 15'30"

# EL ES - I

ein Trio in fünf Sätzen  
für Klaviertrio

Juan María Solare

I. Satz: Dauer: 1'50"

♩=50

**Piano:** rozar cuerda con el dedo en el nodo del 5º armónico (cerca de los apagadores, del lado alejado) y tocar la tecla correspondiente (FA). Deberá sonar un LA dos octavas + 3ª más agudo (220 Hz).  
**Piano:** touch the string with the finger at the 5th node (close to the dampers) and play the corresponding key (F). An A two octaves + 3rd higher (220 Hz) should sound.

**ST:** Sul Tasto \* **SP:** Sul Ponticello  
**SV:** Senza Vibrato \* **mv:** molto vibrato  
**LV:** Lasciar Vibrare

10

Vln.  $\frac{1}{2}$  legno tratto *mf* legno batt *f* pizz Bartók "erstickt" *sf*  $\frac{1}{2}$  legno tratto *sfp*

Vc. legno batt *mf* pizz Bartók "erstickt" *sf* flautato SV *p* vibr accel *ff* mv subito SV *p subito*

Pno. "laúd" *mf* *f* (Resonanzen) "laúd" *f* molto (senza pedal)

Chromatic cluster - toneless Ped.

15

Vln. pizz (normal) *sf* LV (arco) SV  $\frac{1}{2}$  legno tratto *sfp* *mp* *p* ad lib: battimenti por ligera diferencia de afinación (quasi vibrato lento)

Vc.  $\frac{1}{2}$  legno tratto *sfp* pizz sordo - Vibr. (Fingerkuppe) *sf* LV

Pno. "laúd" pizz *mp* tonlos senza pedal

22

Vln.  $\frac{1}{2}$  legno tratto SV pizz arco lento ST SV pizz secco

Vc. arco II: Vibr accel  $\frac{1}{2}$  legno tratto vibr normal II sola: flautato ( crini ) flautato gettato pizz Bartók "erstickt"

Pno. Chromatic cluster toneless "laúd" 3 pizz (keyboard) Chromatic cluster toneless

*ppp senza cresc.* *mf* *p* *p* *mv sub, vibr rall* *mf* *f* *f*

Ped. sin pedal 15<sup>mb</sup> Ped. Ped.

27

Vln. pizz legno batt. gettato pizz sordo secco pizz Bartók "erstickt"

Vc. legno batt. secco (LH: Damp) pizz "erstickt" pizz normal gliss

Pno. innen (Saiten) gliss "laúd" tonlos keyboard secco

(loco) 3 *mf* *p* *mp* *sf* *ff* *f* *sf* *fff*

Ped. Ped. Ped.

a Ljerko Spiller

Köln, 23-27 agosto 2003  
Duración: 2'30"

# EL ES - II

ein Trio in fünf Sätzen  
für Klaviertrio

Juan María Solare

♩=85 ca.

Vln. *p* < > *cresc.*

Vc. *p* < > *cresc.*

Pno. *p* *cresc.*

6

Vln. *f*

Vc. *mf*

Pno. (*mf*)

11

**A** ♩=112

Mecánico, più presto

Vln. *f*

Vc. *f*

Pno. *f*

Chromatic Cluster toneless

Látigo - Peitsche

17

Vln. *f* *p* *f* *sfp*

Vc.

Pno.

20

Vln. *f* *p* *f* *p*

Vc.

Pno.

23

Vln. *f* *p*

Vc.

Pno.

**25** **B** tense, wild

Vln. *sfp* tense, wild *sfp* *sfp* *sfp*

Vc. *sfp* *sfp* *sfp* *sfp*

Pno.

**30** **C**

Vln. *sfp* *sfp* *sfmf*

Vc. *sfp* *sfp* *sfmf*

Pno. *f*

Chromatic Cluster toneless

**33**

Vln. *sfmf* *sfmf*

Vc. *sfmf*

Pno.

35

Vln. *sfmf* *sfmf*

Vc. *sfmf* *sfmf*

Pno.

38

Vln. *sfmf*

Vc. *sfmf* *sfmf*

Pno.

42

rall. (Diálogo)

Vln. *sfp* *sfp* *sfp*

Vc. *sfp* *sfp* *sfp*

Pno. *sf* Resonancias

**D** più lento - poetico ("alla Webern")

48

$\text{♩} = 72$

flautato

Musical score for measures 48-52. The score is for Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The tempo is "più lento - poetico" and the performance style is "flautato". The dynamics are marked as *mf* and *dim.*. The Vln. part starts with a rest, then plays a series of notes with a *mf* dynamic and a *dim.* dynamic. The Vc. part starts with a rest, then plays a series of notes with a *mf* dynamic and a *dim.* dynamic. The Pno. part starts with a rest, then plays a series of notes with a *mf* dynamic and a *dim.* dynamic.

53

rall. sino al fine

Musical score for measures 53-56. The score is for Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The tempo is "rall. sino al fine". The dynamics are marked as *pp*, *mp*, and *mf*. The Vln. part starts with a rest, then plays a series of notes with a *pp* dynamic and a *mp* dynamic. The Vc. part starts with a rest, then plays a series of notes with a *mf* dynamic. The Pno. part starts with a rest, then plays a series of notes with a *mf* dynamic.

57

Musical score for measures 57-60. The score is for Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The dynamics are marked as *pp*, *poco*, *(mp)*, and *p*. The Vln. part starts with a rest, then plays a series of notes with a *pp* dynamic and a *poco* dynamic. The Vc. part starts with a rest, then plays a series of notes with a *pp* dynamic and a *poco* dynamic. The Pno. part starts with a rest, then plays a series of notes with a *(mp)* dynamic and a *p* dynamic.

Worpswede & Köln  
29 August - 5 September 2003  
Duración: 3'00"

# EL ES - III

ein Trio in fünf Sätzen

Juan María Solare

**A** ♩=100 circa

Vln.

Vc.

Pno.

*Cuerdas: usar sordina de metal todo el movimiento (Aluminio o Plomo, según la situación y las condiciones acústicas) El objetivo no es amortiguar el sonido, sino obtener un timbre modificado*

*Strings: use metal mute throughout the movement (Al or Pb). The goal is to obtain a modified timbre*

*Ped.*

Piano: usa además un instrumento de percusión de metal (cymbal o Glockenspiel; en caso de necesidad, triángulo)  
En caso ideal, afinado en la nota LA.  
Suspender el instrumento de un trípode, para tener las manos libres.  
Preparar un trozo de felpa para que la baqueta no haga ruido.

Piano: use also a metallic percussion instrument (cymbal or Glockenspiel; even triangle)  
In ideal case, tuned in the pitch A.  
Hang the instrument from a tripod, in order to keep your hands free.  
Prepare a piece of cloth so that the stick does not produce undesired noises.

**5** **B**

Vln.

Vc.

Pno.

10

Vln.

Vc.

Pno.

*sfp*

Percusión

*mf* L.V.

15

Vln.

Vc.

Pno.

*ppp* < *p* >

*ppp* < *p* >

*p*

fugaz

C

21

Vln.

Vc.

Pno.

*mf*

*mf*

*p*

*p*

*mf*

*mf*

26

Vln.

Vc.

Pno.

Ped.

OSSIA: RE octava aguda  
 OSSIA: D octave higher

30

Vln.

Vc.

Pno.

**D** A Tempo

Rall poco

**D**

*p*

34

Vln.

Vc.

Pno.

flautato

*pp* <> *p* <> *mp*

**E**

**E**

Ped.

40 pizz pizz pizz

Vln. *mf*

Vc. *mf* pizz pizz

Pno. *mf* *p* *mf* *p* *mf* *mf*

46 pizz pizz pizz pizz

Vln. *mf* *mf* *mf* *mf*

Vc. *mf* *mf* *mf* *mf*

Pno. *mf* *p* *mf* *p* *mf* *mf*

"Para tocar notas triples,  
apunte a la del medio y haga fuerza"  
(Ljerko Spiller)

51 pizz pizz pizz arco

Vln. *mf* *mf* *mf* *sfp* *p*

Vc. *mf* *mf* *mf* *arco* *p*

Pno. *mf* *p* *mf* *p* *mp* *p*

OSSIA: ambas notas arco,  
simultáneamente, junto con el cello

OSSIA (Vln, bar 56): both notes arco,  
simultaneously, together with the cello

Musical score for measures 56-59. The score is for Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The time signature changes from 3/4 to 4/4 and back to 3/4. The Vln. part starts with a *pizz* (pizzicato) marking and then *arco* (arco). The Vc. part starts with *pizz* and then *arco*. The Pno. part is mostly silent, with some notes in the right hand.

Musical score for measures 60-63. The score is for Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The time signature changes from 3/4 to 4/4 and back to 3/4. The Vln. part has a *sfp* marking. The Vc. part has a *ppp* marking and the instruction *un fil di voce*. The Pno. part has a *mf* marking and the instruction *L.V.* (Lento Vivace). There is a *Percusión* marking in the Pno. part.

Musical score for measures 64-67. The score is for Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The time signature is 4/4. The Vln. part has a *più lento* marking and a tempo of  $\text{♩} = 70$ . The Vc. part has a *più lento* marking and a tempo of  $\text{♩} = 70$ . The Pno. part has a *mp* marking and the instruction *mullido* (muffled). There is a *toneless mudo* marking in the Pno. part. The Vln. part has a *ST flautato* marking. The Vc. part has a *pizz* marking and then *arco*. The Pno. part has a *mp* marking. There is a *sino al fine* marking at the end of the Pno. part.

68 pizz arco ST flautato ST flautato II (SV)

Vln. *mf* *p* *mp* *mf*

Vc. pizz arco ST flautato ST flautato II (SV)

Pno. *mp* *mf* *3:2* Ped.

73 sutil ST flautato ST flautato Percusión L.V.

Vln. *p* *mp*

Vc. *mp*

Pno. *mp* *poco* *mf* *p*

Worpswede, 21-22 agosto 2003  
Duración: 2'30"

a Ljerko Spiller

# EL ES - IV

ein Trio in fünf Sätzen

Juan María Solare

**Ritmo Resultante \* Resulting Rhythm**  
No debe sonar! \* It must not sound!  
(escrito sólo como ayuda durante los ensayos)  
(written only as help during the rehearsals)

**Mecánico**  $\text{♩} = 60$

R.R.  $\text{♩} = 60$  **Mecánico**

Vln. flautato (sempre) *mf*

Vc. *mf*

Pno. *mf*

← actual sound (5th harmonic) LV

← L.H. finger on the string (touch 5th partial nodes)

← R.H. on keys (it shouldn't sound!)

Finger nach dem Anschlag wegnehmen  
(um eine längere Resonanzzeit zu kriegen)

**4**

R.R. **4**

Vln.

Vc.

Pno.

8

R.R. **INSERT (-x)**

Vln.

Vc.

Pno. *pp subito*

12

**TALEA 1**

R.R. 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 1 2 3  
flautato

Vln. *mf*

Vc. *mf*

Pno. *mf*

15

R.R. 

Vln. 

Vc. 

Pno. 

**MORPHING x → -x**  
 (+10 -6 +1 -2 +5 -7 +12 -3 +8 -11 +9 -4)

18

R.R. 

Vln. 

Vc. 

Pno. 

21

R.R.

Vln.

Vc.

Pno.

25

R.R.

Vln.

Vc.

Pno.

("Vals" - "Waltz")

TALEA 2

29

R.R.

Vln.

Vc.

Pno.

pizz

pizz

pizz

pizz

pizz

1 2 3 4 5 1

34

R.R.

Vln.

Vc.

Pno.

pizz

pizz

pizz

pizz

2 3 4 5 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 6

Morphing -x → 0 (El "vals" se descompone)  
(-462153)

39 INSERT (x)

R.R. 4/4 3/4

Vln. pizz mf

Vc. pizz mf

Pno. pp subito mf dim

43

R.R.

Vln. pizz

Vc. pizz

Pno. pizz LV

a Ljerko Spiller

# EL ES - V

Köln, julio-agosto 2003  
Duración: 5'30"

ein Trio in fünf Sätzen  
für Klaviertrio

Juan María Solare

**♩=40 Sin precipitación**

Vln. flautato *p* flautato *p*

Vc. flautato *p* flautato *p*

Pno. *p* tonlos *p* tonlos

Red. una corda

3

Vln. flautato *p* *sfpp* SV sul tasto *p*

Vc. flautato *p* *sfpp* sul tasto SV *p*

Pno. tonlos *mp* *8va*

Red.

6 ST flautato

Vln. ST *sfpp* flautato *p*

Vc. *sfpp* *8va* flautato *p*

Pno. *mp* *tonlos* *Ped. p*

9 flautato flautato

Vln. *p* *p*

Vc. flautato flautato *p*

Pno. *tonlos* *tonlos* *Ped.*

11 ST pizz pizz arco ST

Vln. ST *p* *p* *p*

Vc. ST *p* *p* *p*

Pno. *ppp* *ppp* *p*

*mp* *mp*

15

Vln. flautato *p* flautato *p*

Vc. flautato *p* flautato *p*

Pno. tonlos *p* tonlos *p*

Ped. \_\_\_\_\_

17

Vln. flautato *p* pizz *p* arco *sfpp*

Vc. flautato *p* *ppp* *sfpp* *8va*

Pno. tonlos *p* [Re - D] *mp* *mp*

Ped. \_\_\_\_\_

20

Vln. *sfpp* pizz *p* arco *sfpp* *sfpp* *sfpp*

Vc. *sfpp* *ppp* *sfpp* *sfpp* *sfpp*

Pno. *sfpp* *8va* *mp* *ppp* *sfpp* *sfpp* *sfpp* *8va* *mp*

(Motivo E)  
cita de II & IV

látigo - "Peitsche"

25

Vln. ST SV *p* *mf* *sfpp*

Vc. ST SV *p* *mf*

Pno. *mf* *pp*

28

Vln. ST SV *p* ST SV *p* ST

Vc. ST SV *p* (harmonics - flageolet) ST SV *p* ST

Pno. *ppp* *legatissimo*

Red. una corda

31

Vln. ST SV *p* flautato *pizz arco* ST

Vc. ST SV *p* flautato *p* *mf* vibrato

Pno. *p* *p* *mp* tonlos

Red. tre corde

34 pizz arco ST flautato ST SV

Vln. *mf*

Vc. *mp* flautato *p* *p*

Pno. *p* tonlos *ppp* legatissimo

Ped. \_\_\_\_\_ Ped. \_\_\_\_\_

37 (arco)

Vln. *mp* pizz 3

Vc. *mf* 3

Pno. *mp* "laúd" 3

Ped. \_\_\_\_\_

40 flautato flautato

Vln. arco flautato *p* *p*

Vc. *p* flautato *p*

Pno. tonlos tonlos

Ped. \_\_\_\_\_ Ped. \_\_\_\_\_

42 (arco) *sfpp* pizz arco ST

Vln. *mp* pizz *sfpp* *sfpp* *mf* vibr

Vc. *mf* *sfpp* *sfpp* *sfpp*<sup>8va</sup> *mp*

Pno. *mp* "laúd" *mp* *mp* *mp*

Red. Red. 8<sup>vb</sup>

47 (arco) (arco) pizz arco ST

Vln. *mp* *mp* *mf* rubato senza tempo

Vc. pizz *mf* *mf* *mp* *mf*

Pno. *mp* "laúd" *mp* "laúd" tonlos

51

Vln. *ppp*

Vc. *dim* *ppp* 3:2

Pno. Resonancias sino al fine

Violin & Cello

a Ljerko Spiller

Köln, 23-27 agosto 2003

Duración: 2'30"

# EL ES - II

ein Trio in fünf Sätzen  
für Klaviertrio

Juan María Solare

♩ = 85 ca.

Vln. *p* < > *cresc.* *f* *mf*

Vc. *p* < > *cresc.* *p* *mf*

Vln. *f*

Vc. *mf*

**Mecánico, più presto**

14 **A** ♩ = 112

Látigo - Peitsche

Vln. *pizz* *f* *f* *p* *f* *sfp*

Vc. *f*

Vln. *f* *p* *f* *p*

Vc. *f*

Vln. *f*

Vc. *f*

**B** tense, wild

Vln. *sfp* *arco* *tense, wild* *sfp* *sfp* *sfp* *sfp* *sfp* *sfp*

Vc. *sfp* *sfp* *sfp* *sfp* *sfp* *sfp* *sfp*

Violin & Cello

32 **C**

Vln. *sf*

Vc. *sf*

36

Vln. *sf*

Vc. *sf*

42 **D** *rall.* *più lento - poetico*  $\text{♩} = 72$  flautato

Vln. *sfp* *mf* *dim.*

Vc. *sfp* *sfp* *sfp* *mf* *dim.*

flautato

50 *rall.*

Vln. *pp*

Vc. *mf*

55

Vln. *mp* *poco pp*

Vc. *poco pp*

Worpswede & Köln  
29 August - 5 September 2003  
Duración: 3'00"

## EL ES - III

ein Trio in fünf Sätzen

Juan María Solare

**A** ♩=100 circa

**B**

Cuerdas: usar sordina de metal todo el movimiento  
(Aluminio o Plomo, según la situación y las condiciones acústicas)  
El objetivo no es amortiguar el sonido, sino obtener un timbre modificado

**11**

**17** **C**

**27** **D** A Tempo

flautato—

pp < > flautato—

pp < >

**35** **E**

pizz

mf pizz

mf

Violin & Cello

42 pizz pizz pizz pizz pizz

*mf* *mf* *mf* *pizz* *pizz*

*mf* "Para tocar notas triples, apunte a la del medio y haga fuerza" (Ljerko Spiller)

50 pizz pizz pizz pizz arco

*mf* *pizz* *pizz* *pizz* *pizz* *sfp* *arco* *p*

c. 56 OSSIA: ambas notas arco, simultáneamente, junto con el cello

56 pizz arco

*mf* *pizz* *arco* *sfp* *ppp*

piú lento

63 **G**  $\text{♩} = 70$  ST flautato

*un fil di voce* *mp* *arco* *pizz* *mf*

69 arco ST flautato ST flautato **II** (SV)

*p* *arco ST flautato* *mp* *mf* *ST flautato* **II** (SV)


73 sutil ST flautato

*p* *ST flautato* *mp* *ST flautato*





# Violin & Cello

**14**

R.R. 

3 4 5 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 6

Vln. 

Vc. 

**MORPHING x → -x**  
 (+10 -6 +1 -2 +5 -7 +12 -3 +8 -11 +9 -4)

**18**

R.R. 

(flautato) pizz arco (flautato) pizz arco (flautato) pizz

Vln. 

Vc. 

**21**

R.R. 

pizz pizz pizz pizz

Vln. 

Vc. 

**25**

R.R. 

pizz pizz pizz pizz

Vln. 

Vc. 

# Violin & Cello

TALEA 2

29

R.R.

Vln.

Vc.

pizz

1 2 3 4 5 1

34

R.R.

Vln.

Vc.

pizz

2 3 4 5 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 6

39

Morphing -x → 0  
(-462153)

R.R.

Vln.

Vc.

INSERT<sub>(x)</sub>

2

2

pizz

pizz

pizz

44

R.R.

Vln.

Vc.

pizz

pizz

# EL ES - V

Köln, julio-agosto 2003  
Duración: 5'30"

ein Trio in fünf Sätzen  
für Klaviertrio

Juan María Solare

### Sin precipitación

♩=40

flautato flautato flautato SV sul tasto

Vln. *p* *p* *p* *sfpp* *p*

Vc. flautato flautato flautato *sfpp* *p*

6 ST flautato flautato flautato ST

Vln. *sfpp* *p* *p* *p*

Vc. ST flautato flautato flautato *sfpp* *p* *p* *p*

12 pizz pizz arco ST flautato flautato

Vln. *p* *p* *p* *p* *p*

Vc. *ppp* *ppp* *p* flautato flautato *p* *p*

17 flautato pizz arco pizz arco

Vln. *p* *p* *sfpp* *sfpp* *p* *sfpp* *sfpp*

Vc. flautato *ppp* *sfpp* *sfpp* *ppp* *sfpp* *sfpp*

24 (Motivo E) cita de II & IV látigo - "Peitsche" ST SV

Vln. *sfpp* *p* *mf* *sfpp* *p*

Vc. *sfpp* *p* *mf* *mf* *p* (harmonics - flageolet)

# Violin & Cello

29

Vln. *p* ST SV ST SV flautato *< p* pizz arco ST *mf*

Vc. *p* ST SV ST ST SV flautato *< p* *mp* vibrato

34

Vln. *mf* pizzarco ST flautato *< p* ST SV *p*

Vc. *mp* flautato *< p* ST SV *p*

39

Vln. *mp* (arco) 3 flautato *< p* flautato *< p* (arco) 3 *sfpp*

Vc. *mf* pizz 3 arco flautato *< p* flautato *< p* pizz 3 *mf* arco *sfpp* *sfpp* *sfpp*

46

Vln. *mf* pizz arco ST *mp* (arco) 3 *mp* (arco) 3 *mf* pizz arco ST

Vc. *mp* vibr *mf* pizz 3 *mf* pizz 3 *mp* arco vibr *mf* rubato senza tempo

51

Vln. *ppp* 3:2

Vc. *dim* *ppp*

Juan María Solare

## EL ES (ein Trio in fünf Sätzen)

EL ES (un trío en cinco movimientos)

para violín, cello y piano

NOV/2001-SEP/2003

Introducción analítica

### I

La más breve y al mismo tiempo difícil de analizar (y posiblemente de oír), sin un par de orientaciones preliminares.

El punto de partida formal es un sencillo grupo de proporciones numéricas: **5-7-3**. Esto determina las duraciones de las tres secciones principales, pero también, internamente, las duraciones de las nueve subsecciones. Y se va un paso más allá, para determinar (siempre por aplicación de los mismos tres números para subdividir) las duraciones de las 27 sub-subsecciones de este primer movimiento. Estas 27 subdivisiones determinan ya el ritmo de superficie, lo que de hecho suena, la partición concreta del tiempo.

En cuanto a lo motivico, hay que pensar aquí en términos de categorías morfológicas. Hay tres familias de Gestalten:

a = impulsos rápidos repetitivos (de 3 a 5 componentes, ej: saltellato)

b = tenuto, nota tenida (puede ser vibrato o en cuarto de tono)

c = *sfp* , impacto (ejemplo: pizz sordo)

Es posible combinar estas tres categorías morfológicas, sea sucesiva o simultáneamente.

Cada instrumento tiene al menos UNA manera de realizar, no siempre con timbres tradicionales, cada una de las tres categorías morfológicas básicas.

Puesto que hay tres elementos (abc) y tres secciones con tres subsecciones, se darán:

- tres "soli" (a, b y c)
- tres dúos (ab, bc, ca)
- un trío (abc)

Esto aparece en el siguiente orden:

5	7	3	5	7	3	5	7	3
abc	ab	a	abc	bc	b	abc	ca	c

Además, al comienzo de cada una de las tres secciones grandes hay una "campana" en el piano (un armónico interno)

El mundo de las alturas es intencionalmente limitado: sólo dos notas (LA y Mib, L-S, las iniciales del dedicatario). Puesto que hay tres maneras básicas de combinar dos notas (una suelta, la otra suelta y ambas simultáneamente), cada una de las nueve subsecciones se concentra en una de las tres posibilidades, según el siguiente esquema de rotación:

L A S  
A S L  
S L A

Donde L=LA, S=Mib y A=Ambas

Las combinaciones instrumentales siguen patrones similares de combinatoria. Por ejemplo, en la primera de las subsecciones se vincula de la siguiente manera una categoría morfológica con un instrumento:

a=VCL   a=VLN   a=PNO  
b=VLN   b=PNO   b=VCL  
c=PNO   c=VCL   c=VLN

El sistema de rotación es el mismo.

## V

La quinta pieza repite un modelo composicional que ya había usado en mi obra **Ätherklavier** (mayo-junio 2003) para piano solo y luego usé en el último movimiento (*Abgesang*, NOV 2004 - FEB 2005) de mi **Kammerkonzert** para gran conjunto de cámara. La estructura se basa en ensamblar configuraciones motívicamente fijas, cada una de las cuales evoluciona de manera sencilla. Se produce, entonces, un proceso de recontextualización del mismo material.

Algebraicamente, la estructura básica es la siguiente:

abcb  
acdc  
adbd  
  
bcec  
  
cafa  
cgag  
  
bfgf

La estructura interna de cada "línea" es siempre la misma ("1-2-3-2", con una especie de *rima interna*). Cada letra (siete, entre a y g) representa aquí un motivo, una *Gestalt*. Pero cada letra aparece en realidad diferente cantidad de veces (3-1-2-1):

a3 b1 c2 b1  
a3 c1 d2 c1  
a3 d1 b2 d1

b3 c1 e2 c1

c3 a1 f2 a1  
c3 g1 a2 g1

b3 f1 g2 f1

Nótese la relación "micro-macro": la primera línea se proyecta, verticalmente, a la primera columna. Este recurso, tengo la esperanza, concede solidez adicional a la estructura global.

Una representación elemental de esta estructura se observa en mi "**Melodía blanca número 5**" (mayo 2003) para cualquier instrumento melódico [tocar al piano, mostrar partitura]. En esta melodía blanca, cada letra es una sola nota (a=LA, etc.), y las duraciones están dadas por la cantidad de veces que reaparece cada letra (en negras).

Surge una pregunta que define una estética: porqué volver a utilizar un modelo formal que ya usé en otra obra? No sería mejor experimentar otros caminos? La respuesta es que la máxima virtud de una estructura, de un esqueleto, es su confiabilidad, y este modelo estructural ha demostrado ser resistente, flexible, y adecuado a mis fines estéticos. La clave de este modelo es que otorga cierto equilibrio entre novedad (presentación dosificada de los nuevos materiales, cada vez más espaciados) y recurrencia (reaparición variada o recontextualizada de elementos presuntamente conocidos).

Por otro lado, comparando las obras mencionadas es fácil darse cuenta ya a la primera audición de que los resultados son distintos, fundamentalmente porque una estructura no determina el contenido. Si digo "abcb" aún no definí qué será "a" o qué será "b". Las letras de esta estructura algebraica pueden ser motivos complejos o pueden ser notas aisladas, pero podrían ser citas de determinados autores o estilos, o pseudo-citas ("*a la manera de*"), o tipos de emisión vocal, o los idiomas en que cantará un coro, o los colores de las vestimentas de los personajes de una ópera. Es decir, el grado de variedad es virtualmente inagotable. Una estructura flexible no determina el carácter de la superficie, solamente acomoda en su lugar elementos acaso heterogéneos. En caso ideal, los elementos de superficie son quienes "piden" un tipo de estructura u otra. De hecho, en el mecanismo de composición del quinto movimiento de **EL ES**, primero surgieron algunos motivos aislados, y luego (creo que varios meses después) la idea estructural general.

Otro aspecto es que se trata aquí de la estructura fundamental, pero no de las posibles contraestructuras. Explicar la noción de "contraestructura" excede la intención de este ensayo; como ejemplo baste imaginar que a esta estructura básica se le superponen inserciones en puntos clave, eventualmente organizadas con métodos que no se derivan directamente de ella. Tenemos así un contrapunto de estructuras, y como en toda polifonía, la contraestructura alterará nuestra percepción de la estructura básica; lo mismo que una melodía cualquiera cambia (perceptualmente) cuando está acompañada de una voz secundaria.

Un tercer aspecto es meramente pragmático: cuando se trabaja contra reloj, lo más certero es confiar en la intuición; aunque ésta nos indique un camino ya transitado. [KW]

Mencioné antes la palabra ensamblaje como descriptiva de este método de trabajo: no hay evolución en el sentido de los desarrollos del clasicismo vienés, sino montajes en el sentido de Morton Feldman o incluso de Aleksandr Scriabin. Menciono a ambos intencionalmente, por representar posiciones estéticas totalmente contrapuestas, a pesar de que muchos de sus métodos de composición tienen más similitudes de lo que una primera aproximación permite suponer.

## Los siete elementos

Observemos ahora más de cerca los siete elementos que configuran el quinto movimiento de **EL ES** y sus métodos de evolución.

a) Gran arpeggio en el piano, *una corda*, dos notas quedan filtradas, esas notas son retomadas por las cuerdas "dal niente", flautato. El arpeggio inicial del piano es un acorde simétrico (de once notas) con eje en MI bemol (= Es, S). La nota ausente, por supuesto, es el tritono: un LA (= L). Esta fue, de hecho, la primera idea compositiva concreta de todo el Trío.

Este motivo "a" aparece trece veces en todo el movimiento. La primera parte del motivo (el arpeggio) es invariable, siempre igual. La segunda parte (el bicorde "filtrado") cambia siempre (ver ilustración).

Un detalle acerca del timbre: en los bosquejos anoté, respecto de los bicordes de este motivo "*¿sordina de metal?*". Me refería a la sordina "wolf" que a veces se usa para estudiar en los hoteles, y que altera sustancialmente no solo la intensidad sino el timbre. Pero esto hubiera resultado poco práctico desde el punto de vista de la ejecución: es actualmente impensable poner y sacar una sordina sin que se produzca al menos un "fortissimo visual". Sin embargo, la intención es exactamente esa: estas dos notas deberían tocarse con un timbre lo más lejano posible al sonido habitual del instrumento. Un timbre puro (sin ruidos), pero no común.

b) Acorde largo de cuatro notas en registro central (en las cuerdas, *sfpp*), más un acorde breve de seis notas en los registros extremos (en el piano, *mp*; tres notas agudas y tres graves). Ejemplo: compás 4. En total hay diez notas, en este caso se omiten LA y MI bemol (L-S).

Los acordes de las cuerdas son siempre simétricos (es decir, el violín toca el mismo intervalo que el cello), y presentan la mayor variedad posible de intervalos. En varios casos, la elección de la alturas concretas obedeció a causas contextuales: es el caso de b2 (compás 7), donde el violín toca MI/DO, las notas que acaban de sonar en el motivo c2 (compás 6). Esto es relevante, puesto que se genera así cierta continuidad que de otro modo (con un trabajo "a ciegas", sin atender al contexto motivico) no necesariamente se hubiera conseguido.

El motivo "b" aparece diez veces en todo el movimiento (agrupadas 1, 1, 2, 3, 3).

En las presentaciones de este motivo hay un par de excepciones, en los momentos en que el motivo aparece tres veces seguidas. La primera de estas veces (compases 22-24), en la aparición central (c.23), el acorde del piano tiene ocho (y no seis) notas. Se obtiene así el total cromático (en un acorde simétrico).

Y luego, en el último grupo de apariciones del motivo "b" (compases 43-45) ocurre una excepción: los acordes del piano tienen cuatro notas y presentan notas duplicadas (un RE). Además, estos acordes se repiten tres veces en diferentes registros. Otra particularidad de este último grupo de apariciones es que se presenta el campo armónico de sol menor (una especie de pandiatonismo). Además, los acordes de las cuerdas están dispuestos de manera divergente (la nota superior del violín: fa-sol-la; la nota inferior del cello: re-do-sib), y se omite únicamente la nota Mib (= "S").

c) "*Bicinium*", contrapunto elemental a dos voces, sólo en las cuerdas (sul tasto, senza vibrato, *p*). El ritmo resultante es una lenta y constante pulsación de corcheas. Todas las apariciones de este motivo (doce en total) son isomórficas, es decir, presentan paralelismo estructural, o dicho aún más

sencillamente, todas surgen de la primera versión (c1) por inversión, movimiento retrógrado, transporte o trocado. Ejemplo: compases 5-6.

**d)** Es otro tipo de acorde filtrado. Es exactamente lo contrario que el presentado en "a". En "a", del mismo acorde quedan resonando notas siempre distintas. En "d", de acordes siempre distintos queda resonando siempre una misma nota: un LA (440 Hz, el LA de afinación). Este motivo aparece cuatro veces. De un acorde (siempre distinto) de cuatro notas tocado por el piano, cesan, tras una negra, todas las notas excepto el mencionado LA. Luego, este LA es tocado al unísono por el violín como pizzicato (*p*) y por el cello como armónico (*ppp*). Ejemplo: compases 12-13, 18, 21.

Si bien los cuatro acordes del piano, en este motivo, son siempre distintos, el campo armónico es siempre el mismo. Surgen del transporte de un mismo acorde de manera tal que la nota clave, el LA, ocupe un lugar distinto en el acorde (en la "soprano", en la contralto, tenor y bajo, por así decir). Ver ejemplo correspondiente.

**e)** Puesto que, según el plan formal original, aparece una única vez, este motivo es necesariamente una excepción, una singularidad. Estamos en los compases 26-27. Este elemento "e" surge del II mov, compás 25 (parte de piano con ciertas notas reforzadas por las cuerdas) {Constituye una cita de dos movimientos anteriores: el II y el IV.} (Ahora bien, puesto que escribí dichos movimientos *después* de terminar el V, este compás quedó abierto hasta completarlos. De hecho, fue el último compás escrito.) [OJO, no veo nada del IV mov, CFR]

A continuación cometí un ligero despiste en la denominación de los motivos f y g: creí que la g venía antes que la f en el alfabeto. Como este error se mantiene sistemáticamente en todos los bocetos, lo mantengo aquí para evitar aún mayores malentendidos.

**g)** Este elemento aparece en cuatro ocasiones (compases 33, 34, 46, 49). Sólo tocan las cuerdas. El cello (*mp* dim, con vibrato) toca una segunda mayor o su intervalo complementario, la séptima menor. Una vez ascendente, otra vez descendente (se agotan así las cuatro posibilidades). El ritmo de blanca con punto y negra "enmarca" a la intervención del violín, que consiste en el mismo intervalo de segunda mayor, pero armónico: presentado como bicorde. Aparece como novena mayor, segunda mayor, novena mayor y séptima menor. Los timbres que usa el violín son siempre los mismos: un primer impacto pizzicato y el segundo arco Sul Tasto (siempre las mismas notas). El matiz es invariable: siempre *mf*, en contraste con el cello (*mp* dim).

El campo armónico resultante, en todas las apariciones del elemento "g", es siempre sol menor. En general, la última sección (la séptima, a partir del compás 43) está en una especie de sol menor aludido.

**f)** Este elemento aparece en cuatro ocasiones (compases 39, 42, 47, 48). Se lo identifica rítmicamente por el tresillo de negras ligado a blanca. Textualmente (lo cual es más relevante para la percepción, en principio) se lo identifica porque los tres instrumentos marchan al unísono exacto (no a la octava). Cada instrumento con un timbre distinto: el violín arco, el cello pizzicato, el piano "laúd". Esta denominación indica el timbre que se logra asordinando fuertemente la cuerda del piano muy cerca de la cejilla con una mano, y tocando normalmente (sobre el teclado) con la otra. El resultado, que puede recordar vagamente a un laúd, da un timbre opaco y de escasa resonancia. [ejemplo al piano]

En cuanto a los intervalos de este motivo: el campo armónico de fondo son las siete notas de sol menor. Luego, la célula interválica de "f1" es la misma que la de "f4" (cuarta justa + cuarta aumentada, es decir, un "acorde vienes" [como en Alban Berg Opus 1], o un "menor 5" en la terminología de Kröpfl). Y la célula interválica de "f2" es la misma que la de "f3" (Tono + 3ª menor, es decir, un núcleo proto-pentafónico o un "mayor 2" según dicha terminología).

## CODA

Estos fueron los siete elementos principales de la obra, con indicaciones acerca de su evolución a lo largo de sus sucesivas reapariciones. Ahora hay una breve coda, que consta de tres elementos fundamentales:

- El piano, que ha estado tocando la séptima sección con el pedal bajado, para capturar resonancias, baja sin sonido determinadas teclas del registro central, para prolongar la resonancia de sólo algunas de estas notas (re-mib-sol-la-sib).

- El violoncello toca, "rubato senza tempo" y *mf* disminuyendo al *ppp*, una sucesión de once notas de duración "igual" (negras). Estas son exactamente las mismas notas que ha venido tocando el piano ya trece veces, al comienzo del motivo "a", como arpeggio; sólo que ahora, lógicamente, muchísimo más lento.

La nota que faltaba era el LA, que es la primera que tocará ahora el violín.

- El violín, *ppp*, toca las notas centrales de la obra, LA-MI bemol, que corresponden a las iniciales del dedicatario. Y luego toca una variante: SOL-LA-RE#, la "firma" del compositor.

## IV

Los dos protagonistas del IV movimiento de **EL ES** son el ritmo y la tímbrica.

### RITMO

Este IV movimiento, al igual que el II, presenta carácter rítmico. El tema es el ritmo; el punto de partida (el "cantus firmus", por así decir) es el ritmo.

La precondition para comprender este movimiento es conocer la noción de "*morphing rítmico*", que he desarrollado compositivamente en varias ocasiones, y que he teorizado en un ensayo del año 2001. Sucintamente, se trata de un ostinato que evoluciona gradualmente, casi imperceptiblemente, con cambios mínimos entre paso y paso, hasta transformarse en otro ostinato distinto. Un caso particular es cuando se evoluciona desde o hacia el silencio. Otro caso particular es cuando un ritmo evoluciona hacia su contrario, hacia su "inversión". Ambos casos se encuentran en el IV movimiento de **EL ES**.

Los compases 1 a 6 presentan un ostinato que va evolucionando gradualmente desde un componente hasta seis. El impacto presentado en el primer compás se mantiene en el segundo, donde se agrega un segundo impacto (en otra parte del compás). Ambos se mantienen en el tercer compás, donde se agrega un tercer impacto (en una tercera parte del compás), y así sucesivamente.

Para seguir claramente la evolución de este ritmo, la partitura presenta el "*Ritmo Resultante*", que

no debe sonar, y está escrito sólo como ayuda durante los ensayos. Así los intérpretes pueden saber exactamente cuál es el ritmo general que debe sonar. Para el analista, esta es también una guía inapreciable. He tomado la idea de Helmut Lachenmann (quien a su vez la tomó de Luigi Nono).

Examinemos la evolución puramente rítmica y formal, sin meternos aún con los aspectos tímbricos.

- La sección 1 presenta, como decíamos, un ostinato que evoluciona desde la nada hasta un motivo que llamaremos "x". Este motivo es luego repetido tres veces. En este punto aparece una inserción de cierto motivo que será importante luego, llamémoslo "-x x2".
- La segunda gran sección es una *talea* sobre el motivo x. [La *talea* es una técnica medieval donde hay un ciclo de "n" alturas al que se le acopla otro ciclo de "p" valores rítmicos (n y p son aquí coprimos). Se desfazan así el melos y el ritmo]
- La tercera sección es un *morphing* del motivo X a su inverso, el motivo -x. Al llegar el motivo -x se lo repite tres veces.
- La cuarta sección es otra *talea*, esta vez sobre el motivo alcanzado, -x. Aquí aparece otra inserción, esta vez del motivo "X x2".
- Finalmente, la quinta sección consiste en un viaje del motivo -x hacia la nada.

La estructura general, entonces, tiende a ser simétrica (con dos excepciones: cuando aparecen las inserciones y cuando se repite tres veces el motivo al que se acaba de llegar tras un procedimiento de "*morphing*"). La "tendencia" a la simetría significa que los cinco componentes formales principales están dispuestos de manera simétrica (*morphing* desde cero hacia x, *talea* 1, *morphing* de X a -X, *talea* 2, *morphing* desde -X hacia cero), pero que hay componentes formales secundarios (ambas inserciones y ambos grupos de repeticiones) ubicados asimétricamente. Esta "simetría aludida" es más compleja que una simetría mecánica, y curiosamente es más natural, más orgánica: en la Naturaleza suelen encontrarse estructuras de base simétricas que sostienen detalles asimétricos. El cuerpo humano es un ejemplo cercano.

Con "*inversión*" de un ritmo me refiero a lo siguiente: Sea una sucesión continua [Raster] de semicorcheas; en un compás de 3/4 habrá doce semicorcheas. Si el ritmo "x" consiste en impactos en los puntos 2, 3, 4, 6, 7, 11; el ritmo "-x" (la inversión o negación de equis) consistirá en impactos en los puntos 1, 5, 8, 9, 10, 12. La sumatoria de ambos ritmos (el "*ritmo resultante*") dará una sucesión de semicorcheas.

En el *morphing* inicial (de cero a x) los seis impactos aparecen en un orden determinado: **264351** (estos números se refieren a la posición del impacto en el motivo final). Es decir, primero aparecerá el componente 2 del ritmo x, luego el 6, luego el 4, etc.

El orden de desaparición del motivo -X, al final del movimiento, es ligeramente distinto: **462153**. Una "simetría aludida".

## ALTURAS

Hay en este movimiento, dos mundos rítmicos complementarios. Pero también dos mundos armónicos complementarios. Cada uno de los personajes rítmicos básicos (x y su inversión -x) tiene acoplado un campo armónico propio, un "hiperacorde" de seis notas, llamémoslos A y B. Lo más importante es que ambos acordes no tienen notas comunes, pero sí la misma estructura interválica (por inversión). Son hexacordios complementarios con una estructura interna idéntica. Se refleja así, en el campo de las alturas, el mismo fenómeno que ya había aparecido en el campo del ritmo: la complementariedad.

Los *hiperacordes* son:

A: lab, sol, la, mib, sib, mi

B: reb, re, do, fa#, si, fa

Es decir, los mismos intervalos, por inversión.

## TIMBRE

Si en el subcapítulo "RITMO" era importante comprender la noción de "*morphing rítmico*", aquí lo fundamental es la técnica del "*hoquetus*". Esta es una técnica medieval que consistía originalmente en repartir las notas de una melodía entre dos o más instrumentos o cantantes. Entre todos los intérpretes se construye, entonces, una única monodía. El puntillismo de Anton Webern retomó esta idea. Luigi Nono, por ejemplo, lo aplica (remitiéndose explícitamente a los Gabrielli y a Monteverdi) al texto de sus obras corales: una misma palabra es troceada en sílabas (o fonemas) y cada voz canta una sólo sílaba. También Nono escribe en sus partituras una línea con el "*texto resultante*" como guía para el director.

He empleado el hoquetus en varias ocasiones, como en mis dúos "**Arrorró**" y "**Nana**", sendas canciones de cuna, donde tomo la sucesión de notas de las melodías del "*arrorró*" del cancionero popular argentino y del "*Wiegenlied*" de Johannes Brahms, acoplando luego un timbre distinto a cada nota. Como además hay cambios de registro y de duración, la melodía original no resulta nada fácil de identificar.

En el caso de **EL ES**, una vez encontrada (o deducida) la estructura rítmica del IV movimiento, procedí a acoplar un timbre asociado a cada nota y a cada posición en el compás. La paleta de timbres no es enorme, es relativamente sobria. La idea fundamental es que, en el motivo x, determinada nota suene siempre con el mismo timbre:

- SOL y Sib: piano en armónicos [EJEMPLO AL PIANO]
- Mib y LAb: Violín flautato
- MI: Cello armónico artificial
- LA: Cello armónico natural

Los tres tipos de timbre están relativamente emparentados.

En la segunda mitad de la obra, en el mundo regido por el motivo "-x", el timbre predominante es pizzicato en los tres instrumentos, también en el piano. [EJEMPLO AL PIANO]

## INSERCIONES

En general, la forma evoluciona de un conjunto de características al opuesto. Esto se refleja en el ritmo (de x a -x), en las alturas (de A y -A) y en cierta medida en la tímbrica (de arco y teclas a pizzicato).

Hay sin embargo dos puntos de excepción: dos "*inserciones cruzadas*". En el mundo x aparece anticipado el mundo -x (más lento: con los valores rítmicos al doble), y con la tímbrica congelada (sólo piano), compases 10-11. Lo equivalente ocurre en la segunda mitad, donde predomina el mundo "-x": se inserta un recuerdo del mundo "x" (también con la tímbrica congelada y a la mitad de la velocidad), compases 39-40.

Es importante destacar la función de las inserciones, en tanto puntos de cierta impredecibilidad dentro de un contexto planteado de manera mecánica. Es la excepción dentro de un sistema, una suerte de cuerpo extraño, muy necesario.

\*

## II

Los recursos compositivos principales, en este movimiento, son dos. En los bocetos los denominé "*Skalen*" y "*Melos acumulativo*".

"*Skalen*" es un recurso basado en que hay al menos dos (en este caso cuatro) eventos monódicos que evolucionan (en ritmo y altura) cada uno por su lado de manera sencilla, lineal, pero produciendo una resultante compleja.

En el segundo movimiento de **EL ES**, en la sección inicial (c. 1-12) hay cuatro procesos simultáneos. Los números siguientes se refieren al punto de impacto de la nota en cuestión, medido en semicorcheas dentro de un compás de 3/4:

VIOLIN: 7 5 3 1 2 4 6 8 10 12 1 9 (movimiento "*sinusoidal*")  
CELLO: 7 6 8 5 9 4 10 3 11 2 12 1 (movimiento "*zigzag*")  
PNO md: 7 8 9 10 11 12 1 2 3 4 5 6 (movimiento "*para adelante*")  
PNO iz: 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 (movimiento "*punto fijo*")

Las alturas están acopladas a las posiciones dentro de este continuo de semicorcheas. Excepto la mano izquierda del piano (que como toca siempre en el mismo punto del compás sigue otra regla de evolución melódica) los doce grados cromáticos (las doce notas) están asociadas cromáticamente al "time point", al punto de impacto dentro del compás. Así, la nota ubicada en la primera semicorchea será siempre un LA; la ubicada en la segunda semicorchea será un Sibemol, en la tercera semicorchea será un SI, etc. siguiendo la escala cromática.

"La sección final será similar, sólo retrógrado de las ideas, para terminar unísono (LA)" (de los bocetos).

La segunda técnica importante en este segundo movimiento es el "*Melos acumulativo*". La idea es sencilla: hay que partir de la meta (compás 25) e ir llegando a este motivo de a poco, agregando una nota por vez. Este motivo tiene doce notas. Ergo, se llegará a este motivo en doce pasos. El mecanismo de acumulación más sencillo sería, en este contexto, demasiado lineal: 1, 12, 123, 1234 y así hasta 1-12.

En **EL ES II** usé otro orden. Los números se refieren al orden de la nota en la melodía original (no a la escala cromática, como antes):

6 7 4 9 2 11 1 12 3 10 5 8  
Sib MI Mib RE SOL FA# Lab DO LA FA Reb SI

Este cuadro significa, en la práctica, que la primera nota que sonará será un sib (6a nota en la melodía definitiva); luego se le agregará el MI (7a nota), luego el Mib (la cuarta nota), etc. De tal manera, el motivo final se va armando de manera no totalmente predecible (fundamentalmente

porque surgen nuevos componentes entre dos notas que antes estaban juntas).

En cuanto al ritmo: cada nota duran aquí como en el motivo definitivo (sea corchea o negra), más un silencio de corchea para separar motivos.

En las sucesivas secciones en las que aparecen estos recursos (acumulación o luego deconstrucción, y "Skalen"), el principio básico es *imitar el procedimiento, no el resultado*.

### EL ES III

En lo que respecta a la superficie tímbrica, el movimiento central de **EL ES** presenta dos características notables:

- Las cuerdas emplean una sordina de metal (de aluminio o plomo, según las condiciones acústicas) durante todo el movimiento. El objetivo no es amortiguar el sonido, sino obtener un timbre modificado
- El piano usa además un instrumento de percusión de metal (cymbal o Glockenspiel; en caso de necesidad, triángulo), en caso ideal, afinado en la nota **LA**. Será necesario suspender el instrumento de un trípode, para tener las manos libres, y preparar un trozo de felpa para que la baqueta no haga ruido.

Formalmente, la obra vive de la alternancia de dos tipos de textura: "*Presentación*" y "*Ventana*". Hay cuatro momentos "PRES", donde se presentan siete ideas básicas, siete motivos, en diferentes órdenes. Luego, cada momento "VENT" (tres en total) se concentra en un único tipo de motivo y lo desarrolla; se ilumina un aspecto particular. La última presentación cumplirá función CODAL y tendrá entonces leyes propias.

En los puntos de PRES, el instrumento predominante (aunque no exclusivo) es el piano. En las VENT, predominan las cuerdas (el piano tocará detalles o resonancias, y el instrumentista tocará además un pequeño gong). En la PRES4 (Coda), las cuerdas tienen tanta importancia como el piano.

Las cuatro PRES forman un sistema en sí. Se modifica el orden de aparición

El plan general del movimiento es el siguiente (las letras abcdefg se refieren a otros tantos motivos):

PRES-1	VENT-1	PRES-2	VENT-2	PRES-3	VENT-3	PRES-4
abc	e	ecc	b	bd	d	d
ddd	(+ perc)	edd		cdd		aa
e2		ebb		eddd		e
f		eea		adddd		b
						e2
						ccf

\*\*\*

# EL ES - análisis

Juan María Solare

EL ES V, motivo a, evolución de los 13 bicordios

registros: se expande    registros: sube y se expande    registros: se expande    registros: desciende

a1    a2    a3            a4    a5    a6            a7    a8    a9            a10    a11            a12    a13

intervalo marco:  
3ª (y 10ª) mayor

intervalo predominante:  
4ª justa

intervalo marco:  
2ª mayor (como 7ª y 9ª)

"síntesis invertida"  
4ª y 3ª mayor  
(por inversión)

EL ES V, motivo d, génesis de los 4 acordes (compases 12-13, 18, 21)

(un mismo campo armónico, distintas notas, LA común que se prolonga)

d1                    d2                    d3                    d4

En la obra, estas notas aparecen  
cambiadas parcialmente de registro

EL ES IV, motivos x & -x

campos armónicos correspondientes (A & B)

2    3    4            6    7            11    1            5    8    9    10    12