

MINIMALISMO CONTINUO EN LAS CREACIONES MUSICALES *ÁMBITOS 7 Y 8* PARA CUARTETO DE CUERDAS

CONTINUOUS MINIMAL MUSIC IN MUSICAL CREATIONS AMBITS 7 AND 8 FOR STRING QUARTET

Luis Miguel Morales Nieto
Universidad Nacional Autónoma de México

RESUMEN

Muestro en primer lugar aspectos generales del minimalismo musical estadounidense, sus representantes principales, sus recursos discontinuos y la manera de utilizarlos. En segundo lugar una síntesis de mi método de intervalos para la creación musical: en qué consiste, cuáles fueron los trabajos teóricos y prácticos que impulsaron a idearlo y qué creaciones he hecho. Finalmente mis cuartetos de cuerdas *Ámbitos 7* para dos violines y dos violas (2019) y *Ámbitos 8* para dos violines, viola y violonchelo (2019), donde convergen el minimalismo y dicho método. En ambas creaciones hay sonidos continuos, proporcionando un minimalismo no de puntos, sino de ondas.

Palabras clave: *música minimalista; repetición; desfase; continuo; discontinuo*

ABSTRACT

I show first of all general features of minimal music of the United States, its main representatives, its discontinuous resources and how to use them. Second of all a synthesis of my intervals method for musical creation: what is that, what were the theoretical and practical works that drove to think it up, and what creations have I made. Third of all my string quartets *Ambits 7* for two violins and two violas (2019) and *Ambits 8* for two violins, viola and violoncello (2019), where minimal music and that method converge. In both pieces there are continuous sounds, being a minimal music not with points, but with waves.

Keywords: *minimal music; repetition; out of phase; continuous; discontinuous*

INTRODUCCIÓN

El nombre de minimalismo en música proviene del arte minimalista en las artes plásticas (Dibelius, 2004). Esta música fue una “reacción frente a la complejidad de la música serial (...)” (Grout, Palisca, 2001, p. 1023), una manera diferente de disponer, crear, percibir la música. Y según Gann (2001) al parecer fue llamada así primeramente por Michael Nyman en 1968 —en un artículo acerca de Cornelius Cardew (Castillo, 2012)—, así como Tom Johnson; roulette.org (1987), respecto a este último, refiere que fue en un artículo de 1972 en *The Village Voice* denominado *The Slow-Motion Minimal Approach*.

Los compositores más representativos del minimalismo estadounidense son La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass. Cabe señalar que también hay minimalismo en otros países, en Inglaterra con Gavin Bryars, Michael Nyman, en Bélgica Karel Goeyvaerts, en Holanda Louis Andriessen, entre otros compositores y países (Dibelius, 2004).

Se ubican los inicios de esta música entre 1958-1968, dentro de ese periodo está *In C* de Terry Riley (1964), *It's Gonna Rain* de Steve Reich (1965) (Gann, 1997), *Composition 1960 No. 7* de La Monte Young (Gann, 2001), e igualmente del pasado compositor *Octet for Brass* (1957, un año antes del marcado por Gann), *Trio for Strings* (1958) —en las que se mantienen alturas por varios minutos, proviene este interés de Young de obras del serialismo de Webern en las que repite frecuencias, dando la sensación de estar detenido en un lugar, por tanto resultaría ser una procedencia serialista para el minimalismo (Nyman, 1999); es decir, aunque haya sido advertido como una reacción al serialismo, así antes apuntado, hay algo de este último que deviene en algunas características del minimalismo—, entre otras obras.

Tomando como referencia a varios autores, el minimalismo musical es definido como

... la continua repetición de determinados patrones de movimiento aunque [dando] vueltas sobre un mismo sitio y, llegado el momento de introducir algún cambio (...) lo distribuya a lo largo de pasajes tan extendidos o lo realice en pasos tan pequeños e imperceptibles que la sensación final sea de ausencia de movimiento, de permanecer siempre dentro del radio de lo similar. (Dibelius, 2004, p. 434)

Lester (2005) dice que “encontramos diseños repetidos numerosas veces sin ningún cambio o con sólo muy graduales y ligeros cambios a lo largo de muchas repeticiones (...) Glass y Reich han compuesto piezas de considerable longitud, algunas de muchas horas de duración” (pp. 304-305).

Para Cope (1997) “minimalism in music involves the use of minimal amounts of basic source material (notes, etc.) in the creation of a musical composition. Musical minimalism differs from its visual counterpart, however, in size, which (...) is often maximal”^{1*} (p. 216).

En tanto para Nyman (1999) “This music not only cuts down the area of sound-activity to an absolute (and absolutist) minimum, but submits the scrupulously selective, mainly tonal, material to mostly repetitive, highly disciplined procedures (...)”^{2*} (p. 139).

Gann enlista lo que participa en esta música:

^{1*} El minimalismo en música involucra el uso de mínimas cantidades de material de origen básico (alturas, etc.) en la creación de una composición musical. El minimalismo musical difiere de su contraparte visual, sin embargo, en tamaño, el cual (...) es a menudo máximo (Cope, 1997, p. 216). Traducción propia.

^{2*} Esta música no sólo reduce el área de la actividad de sonido a un absoluto (y absolutista) mínimo, sino somete el escrupulosamente selectivo, principalmente tonal, material por lo general repetitivo, a un altamente disciplinado procedimiento (...) (Nyman, 1999, p. 139). Traducción propia.

1. Static harmony [o con poca movilidad]
(...)
2. Repetition
(...)
3. Additive process [agranda patrones por la inclusión de materiales sonoros]
(...)
4. Phase-shifting
(...)
5. Permutational process
(...)
6. Steady beat
(...)
7. Static instrumentation
(...)
8. Linear transformation
(...)
9. Metamusic [armónicos resultantes de algunas obras debido a su proceso de creación]
(...)
10. Pure tuning
(...)
11. Influence of non-Western cultures
(...)
12. Audible structure
(...)^{3*} (2001)

Repetición, breves materiales sonoros, permanencia en un ámbito, ligeros cambios, larga duración son las características en las que más concuerdan los autores citados.

La constancia de esta música atrapa, obsesión gozosa y prolongada, uno viaja por incesantes reiteraciones, algunas levemente desplazadas o variadas, puede haber trance, recordar algún ritual o incluso ser parte de uno. Se emparenta con lo dicho por el propio Steve Reich (como se citó en Dibelius, 2004) sobre esta música: puede ocasionar “una liberación muy especial, (...) una especie de ritual impersonal” (p. 441).

Steve Reich, Philip Glass, La Monte Young y Terry Riley estudiaron músicas de otros continentes, las cuales contribuyeron en su pensamiento, estética, proceso, creación minimalista: Reich de África, de gamelanes de Bali; Glass de la India con Ravi Shankar, entre otros, ragas y rítmica hindúes; Terry Riley y La Monte Young igualmente de la India, ambos se interesaron ampliamente, por ejemplo, en la afinación justa (Dibelius, 2004). Los anteriores aspectos están indicados en los números 10 y 11 del listado de Gann.

Asimismo cada uno de los cuatro compositores constituyó su propio grupo dedicado especialmente a sus obras: *Steve Reich and Musicians*, *The Philip Glass Ensemble*, *The Theatre of Eternal Music* de La Monte Young (Nyman, 1999); *Khayal*, *The Allstars and the Vigil Band*, *The Travelling-Avantt-Gaard* de Terry Riley (terryriley.net, s.f.a).

Algunas de las obras de estos músicos son, de Steve Reich: *Piano Phase* para dos pianos o dos marimbas (1967), *Four Organs* para cuatro órganos eléctricos y maracas (1970), *Music for 18 Musicians* para ensamble de instrumentos y voces amplificadas (1974-1976) (steverreich.com, s.f.); de Philip Glass: *Music in Fifths* para piano (1969), *Music in Twelve*

^{3*} 1. Armonía estática [o con poca movilidad] (...) 2. Repetición (...) 3. Proceso aditivo [agranda patrones por la inclusión de materiales sonoros] (...) 4. Desfase (...) 5. Proceso permutacional (...) 6. Pulso constante (...) 7. Instrumentación estática (...) 8. Transformación lineal (...) 9. Metamúsica [armónicos resultantes de algunas obras debido a su proceso de creación] (...) 10. Afinación pura (...) 11. Influencia de culturas no Occidentales (...) 12. Estructura audible (...) (Gann, 2001). Traducción propia.

Parts para voz, instrumentos de aliento y teclados (1971-1974), *Symphony no. 5 “Requiem, Bardo, Nirmanakaya”* (1999) (philipglass.com, 2019); de Terry Riley: *Dorian Reeds* para saxofón con cinta en procesamiento de retardo (1964-65), *Cadenza on the Night Plain* para cuarteto de cuerdas (1983), *Mandala Miniatures Saxophone Quartet* (1999) (terryriley.net, s.f.b); de La Monte Young: *The Tortoise, His Dreams and Journeys* para voces, varios instrumentos y ondas sinusoidales (1964-presente), *The Well-Tuned Piano* (1964-73-81-presente) (melafoundation.org, s.f.).

Hablaré brevemente de dos obras ilustrativas del minimalismo: una de las iniciadoras, la ya nombrada *In C* (1964), en español *En Do* de Terry Riley y, la cercana en algunos recursos a los dos cuartetos de más adelante, *Clapping Music* (1972), *Música de Aplausos* de Steve Reich, las cuales son ejemplos del uso de componentes discontinuos encauzados en la primera obra en alturas y ritmos y en la segunda en ritmos. No haré un análisis exhaustivo de ambas, pues no es la intención de este escrito, sino la ya expuesta en el resumen.

Terry Riley (1964, 1989) distribuye y enumera en su partitura *In C*, 53 instantes sonoros, cada uno con diferentes patrones rítmico-melódicos. Algunas actividades son: ejecutarlos constantemente y repetirlos varias veces; un pulso de corchea es el referente para los músicos, éste es sonado por lo general con los *do* agudos del piano o algún instrumento con similitudes como la marimba, el xilófono, etc.; como opción, añadir percusiones improvisando y acompañando a los demás músicos; al tocar en superposición se da cabida a polirritmia: aglomeraciones de pulsos; ya todos en el último patrón se va disminuyendo la densidad al no continuar activamente cada participante; la cantidad de intérpretes y la instrumentación es libre.

Hay elementos de corta extensión, iteración, larga duración de la obra, etc. Transcribo un par de patrones:

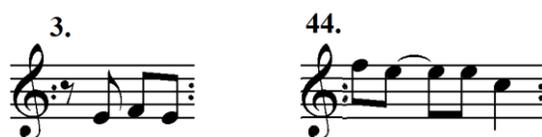


Figura 1. *In C* (patrones 3 y 44). (Riley, 1964, 1989)

El insistente *do* como una especie de *alto continuo*, compañero de los 53 patrones mientras transitan, encamina la obra; patrones conectados entre sí y el *do*. En el enlace se percibe el *do* agudo: <https://www.youtube.com/watch?v=tbTn79x-mrI> (boberALBUMS, 2017)

Steve Reich (1972, 1980), por otro lado, recurre a dos ejecutantes que aplauden siguiendo el ritmo anotado en *Clapping Music*. Parten en paralelo y después en lo que el primero se queda con el mismo patrón, el segundo lo va desfasando una corchea en cada compás, que se repite doce veces.

Recuérdese que llamó la atención de Reich (como se citó en Dibelius, 2004) el desfase producido al escuchar simultáneamente "... dos magnetófonos, cada uno con un solo lazo de cinta en la que (...) [estaban grabadas] las palabras del predicador afroamericano Brother Walter "It's Gonna Rain"" (p. 436), siendo un recurso utilizado ampliamente por este músico.

En esta obra hay brevedad de recursos, reiteración, desfase, etc. Transcribo los primeros dos compases. Se observa que en el compás dos del *Clap 2*, la primera corchea del compás uno se mueve a la última y las demás se recorren a la izquierda.

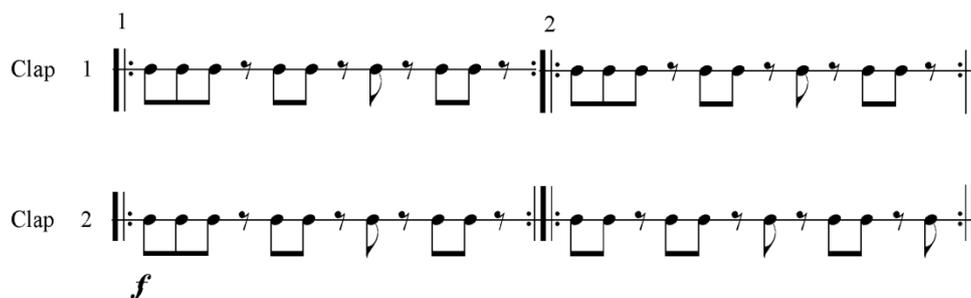


Figura 2. *Clapping Music* (compases 1-2). (Reich, 1972, 1980)

[Reich] disloca sutil y gradualmente un mismo material, de breve duración, que recorre a modo de manivela para, después de dar toda la vuelta secuencialmente, aparecer como en el principio. Es factible simbolizar *Clapping music* dentro de una forma ternaria A, A', A. (Morales, 2014, p. 53)

En el enlace está la obra ejecutada por Reich y Winkel:

<https://www.youtube.com/watch?v=hH1j06bMHDQ> (Winkel, 2015)

Es asequible ver a *Clapping Music* en dos formas, una macro A-A'-A, como previamente, distinguiendo en cada parte la manera de disponer el material, es decir, fase-desfase-fase, mostrados en 12-132-12 compases; y la otra micro A...A¹²-A'-...A¹²'-A''...A¹²''-A'''...A¹²'''-A''''...A¹²''''-A¹²''''-...A¹²''''-A¹²''''-A...A¹², contando cada compás sea igual o con cierta variante. Cada forma da a entender a su modo la estructura fluyente de esta obra, en cada una se puede conocer su concepción y devenir. Cabe mencionar que este tipo de análisis es parte de un trabajo en proceso que he estado realizando sobre la forma en música.

ÁMBITOS INTERVÁLICOS CRONO-ACÚSTICOS

El método *ámbitos interválicos crono-acústicos* consiste en acudir a un intervalo durante cierto tiempo melódica, armónica, polifónicamente, etc., por ejemplo *do-la*, como estructura base o con cierta permanencia mientras los intervalos en su interior (más pequeños) se emplean. Una vez explorado el ámbito, por completo o en parte, se pasa al siguiente, sea más pequeño, *do-fa* (contenido en el previo), extendido hacia abajo *si-la* o arriba *do-si* (los anteriores anidarían en estos), inmediato abajo *lab-do* o arriba *la-re*, o alejado *mi-sol* una octava arriba. Aparte de las alturas hay ámbitos en otros componentes crono-acústicos: en intensidad, *f*—*mf*, *p*, *mp*—*f*; en duraciones, *corchea*—*semicorchea*, *fusa*, *semifusa*—*corchea*; en velocidades del metrónomo, 160—90, 120, 100—160, etc. (Morales, 2017).

Además los ámbitos se construyen simétricamente con más de un elemento en cada extremo, como *do-re*—*si-do*, en alturas, quiere decir que aparecen secuencial o simultáneamente en el transcurso de varias presentaciones ambos pares: *do-re*—*mi*, *fa*, *sol*, *fa*#, *sol*#, *mib*—*si-do*; *do-re*—*fa*, *mi*, *mib*, *la*, *sol*, *fa*#—*si-do*... en intensidad, *f-ff*—*mf*, *p*, *pp*, *mp*—*f-ff*, *f-ff*—*mp*, *pp*, *ppp*, *mf*—*f-ff*... entre otras opciones; y asimétricamente, como *do-re-mib*—*si-do*, en alturas, un extremo tiene tres, el otro dos: *do-re-mib*—*fa*, *fa*#, *la*, *sol*—*si-do*; *do-re-mib*—*la*, *sol*#, *la*#, *sol*, *mi*—*si-do*... en compases, un extremo tiene dos, el otro tres, 2/2-3/4—3/8, 2/4, 5/8, 1/4—2/2-3/4-12/8; 2/2-3/4—6/8, 2/4, 3/8, 2/8—2/2-3/4-12/8... y demás alternativas (Morales, 2017).

Crono-acústicos son los componentes que constituyen el *macrotimbre*, según el creador e investigador musical Julio Estrada, y comprende para el crono (ritmo o tiempo): la duración o el pulso, el ataque, las micro vibraciones (*vibratos*, *trémolos*); y su correspondencia con la acústica (sonido): altura o frecuencia, intensidad, timbre o

contenido armónico. También la presión sonora, un espacio tridimensional y la posición y la dirección en éste (en prensa).

Los trabajos que impulsaron a forjar este método los hallé principalmente en los tetracordios griegos, se servían de un intervalo extremo fijo de cuarta y un intervalo interior móvil (Chuaqui, 2000). Lo pensé más allá, esto es, en los demás intervalos de altura, incluso en micro intervalos como en *Ámbitos 3*, y en intervalos de ritmo, intensidad, color, velocidad, dirección (izquierda, derecha, atrás, adelante, etc.) como en *Ámbitos 4*, entre otros; en la teoría de conjuntos por considerar a los empalmes o intersecciones y a las anidaciones o a un conjunto habitando en otro (Ivorra, s.f.); en la teoría *d1* para observar y explorar todas las posibles combinaciones entre los intervalos de cada ámbito (Estrada, 199[4], Estrada, Díaz, Adán, Schwarz, 2006) (Morales, 2017). Existen diversas alternativas de disposición o variación de los intervalos dentro de este método, se muestran en el artículo citado.

La recurrencia de los extremos de un ámbito durante algún tiempo, aunque sus interiores sean diferentes, origina un ciclo o compás —acentuándose o no su inicio— de intervalos de alturas, ritmos, intensidades... (Morales, 2017)

Las creaciones hechas por mí hasta entonces con base en dicho método son: *Ámbitos 1* para piano (2014-2015), *Ámbitos 2* para cuarteto de cuerdas especializado —dos violines, viola, violonchelo— (2015), *Ámbitos 3* para medios electrónicos con el programa *Super Collider* (2015), *Ámbitos 4* para medios electrónicos con el programa *Arduino* y un robot móvil (2016), *Ámbitos 5* —set irlandés— (*reel, jig, hornpipe, polka, mazurka*, encuentro 1, encuentro 2, *slow air*) para *uilleann pipes, tin whistle, low whistle*, congas, bongós, cencerros (2016) (Morales, 2017), *Ámbitos 6* —set flamenco— *primer momento* para guitarra acústica y *segundo momento* para guitarra eléctrica (2017), *Ámbitos 7* para cuarteto de cuerdas —dos violines, dos violas— (2019), *Ámbitos 8* para cuarteto de cuerdas —dos violines, viola, violonchelo— (2019).

Por ejemplo en los siguientes compases de *Ámbitos 1* para piano, el ámbito interválico de alturas tiene como contorno la cuarta justa *fa-sib* (Morales, 2017).



Figura 3. *Ámbitos 1*, piano (compases 1-2). (Fuente: elaboración propia)

En tanto en los últimos compases el ámbito de alturas está en una tercera mayor *do-mi* y de ritmos audibles está en semicorchea (compás 91), se abre a cuarta aumentada *do-fa#* y a corchea conteniendo semicorchea y fusas (92), culmina nuevamente con materiales parecidos al del 91 (93) dispuestos en distintas octavas, por lo que hay un doble uso de ámbitos: por un lado en las alturas y ritmos en cada compás, y por otro en los compases (asimétricos: 4/4, 3/4) como extremos de un ámbito (91-93), ya que guardan parentesco: *do-mi* en semicorcheas.



Figura 4. *Ámbitos 1*, piano (compases 91-93). (Fuente: elaboración propia)

DISCONTINUO, CONTINUO, CONTINUIDAD

El discontinuo se entiende como algo separado: puntos, pulsos, ritmos, escalas, intervalos, etc.; y el continuo como un todo sin separación, fluido de frecuencias, intensidad, color o timbre (Estrada, en prensa).

Hay un tipo de continuidad en la música minimalista, la de sus elementos discontinuos, en tanto el tipo de continuidad en *Ámbitos 7 y 8* es la de elementos en su mayoría continuos, específicamente frecuencias.

Precisamente al preguntarme cómo serían o cómo sonarían algunos de los recursos usados en la música minimalista discontinua en continuos segmentados y más permanentes, surgen dichos cuartetos, a su vez concebidos en el método previo. Por supuesto también se pueden conjuntar tanto el método como el minimalismo con materiales discontinuos.

ÁMBITOS 7 PARA CUARTETO DE CUERDAS (DOS VIOLINES, DOS VIOLAS)

Reproduzco las indicaciones:

Un ámbito interválico de sexta mayor *la-solb* cubre tres compases y se presenta incesantemente en dos violines y dos violas, en desfase. Por lo general aparecen dos veces los tres compases antes del siguiente desfase, entre cada vez hay un silencio de negra. El desfase se va recorriendo un silencio de corchea, algunos cuantos sin silencio anotado, sino al interrumpir muy brevemente un glisando (por ejemplo en la viola 1 al pasar del compás 78 al 79), hasta que todos los instrumentos coincidan en el tiempo con iguales alturas a una octava.

El glisando se ejecuta constantemente, por lo cual las notas y las plicas indican las alturas y los momentos por donde transita dicho glisando, es decir, no se mantiene en ninguna altura.

El glisando se para en dos casos: por un pequeño corte al pasar a otro glisando, se señala cuando el glisando es cortado por una línea vertical chica o cuando topa con la línea divisoria de algún compás; o si el glisando se encuentra con algún silencio, considerando su duración. En ambos casos el glisando se interrumpe cerca de la altura en la cual proseguirá después del corte.

El compás de C o 4/4 sólo es para acomodar de alguna manera esta creación, se puede marcar a 1 sin acentuar. (Morales, 2019a, p. 1)

En la imagen se encierra con color rojo el intervalo extremo de este ámbito, no se rebasa hacia los graves o agudos, se queda entre *la-solb*.

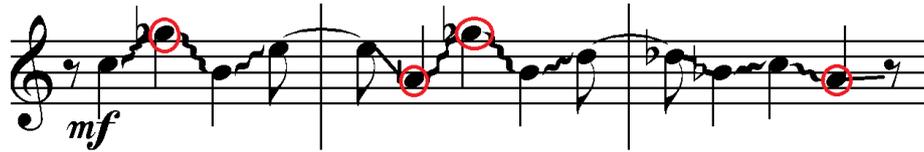


Figura 5. Ámbitos 7, violín 2 (compases 8-10). (Fuente: elaboración propia)

Incluyendo los pasados compases, se observan los primeros instantes en desfase en donde están todos los instrumentos.

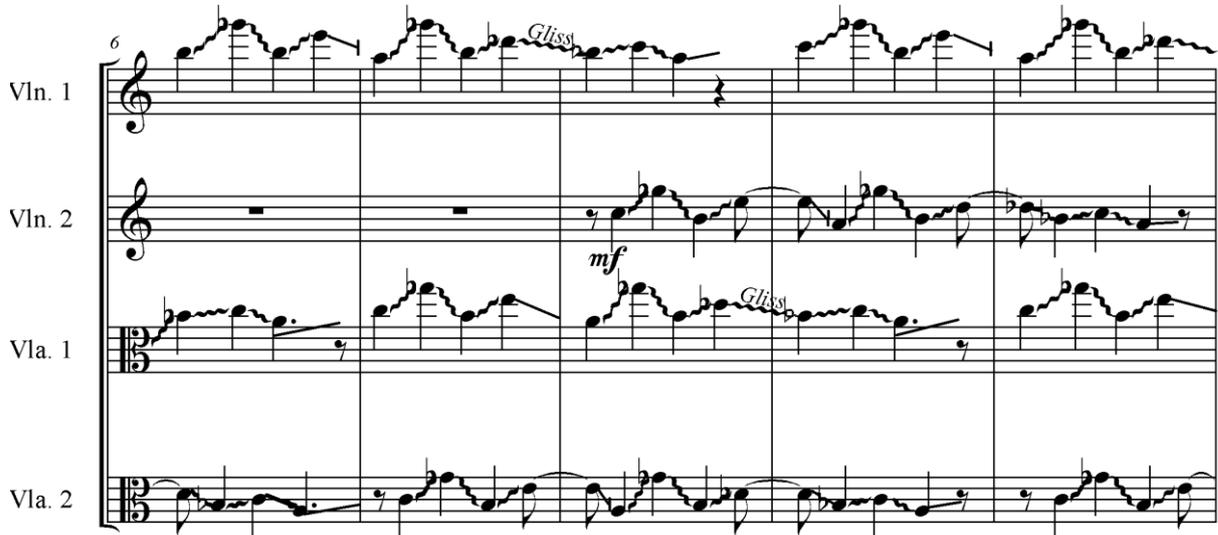


Figura 6. Ámbitos 7 (compases 6-10). (Fuente: elaboración propia)

En este fragmento se encierran los silencios: el de negra para repetir sin un nuevo desfase los tres compases permanentes (en el violín 2, compás 78), el de corchea para hacer un nuevo desfase (en el violín 2, compás 75 y viola 2, 78), y una ligera pausa de actividad entre glisandos, sin silencios como los anotados, es otro desfase (en el violín 1 en dos ocasiones, compases 75-76, 78-79 y viola 1, 78-79).

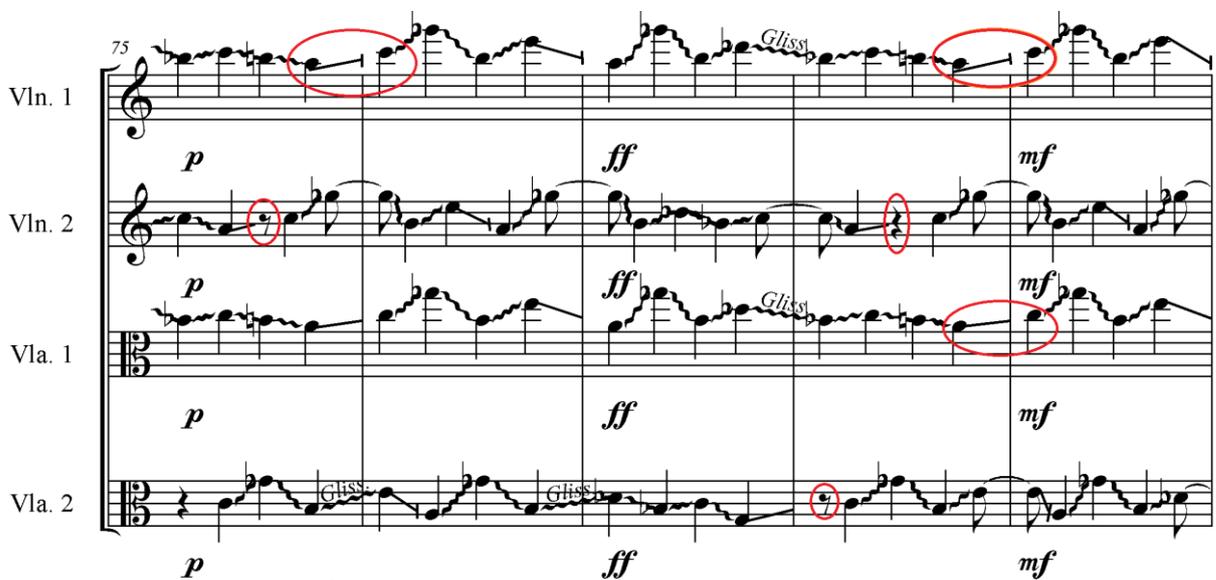


Figura 7. Ámbitos 7 (compases 75-79). (Fuente: elaboración propia)

Los desfases de *Ámbitos 7* están desde el principio, van pasando por un buen número de acomodados hasta quedar situados en una especie de acorde de glisandos a una octava. En otras palabras, los primeros segundos anuncian el ámbito ondulante de partida en cada instrumento, estos ámbitos conforman un oleaje constante, yendo poco a poco cada uno por su camino hasta que en algún momento todas las ondas concuerdan en el tiempo a una distancia similar como si avisaran que se apaciguará el oleaje, habrá reposo, calma.

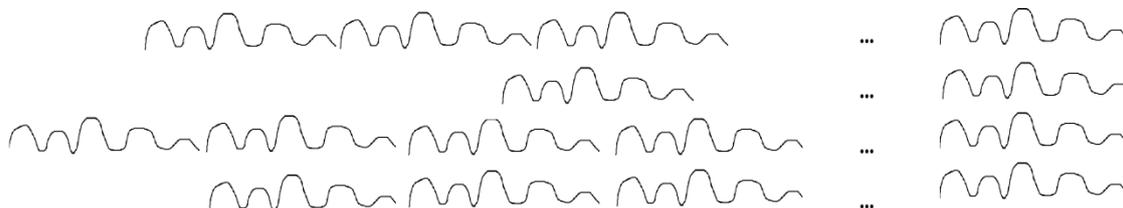


Figura 8. *Ámbitos 7*, desfase-encuentro. Los tres puntos ... marcan la parte intermedia entre los segmentos graficados (Fuente: elaboración propia)

Este recurso fue utilizado en el minimalismo, por ejemplo, como se vio en *Clapping Music* de Steve Reich, en su caso a través de percutir con las palmas, esto es, recurriendo a componentes discontinuos percibidos en ritmos que se recorren hasta coincidir. Cada fase (comienzo y final) y desfase (sección intermedia) es repetido en varias ocasiones.

En *Ámbitos 7*, por su parte, también hay desfase temporal, mas, como fue ilustrado, con materiales continuos.

Aquí la partitura completa.

<https://www.dropbox.com/s/gscvh9wmvmy69aa/%C3%81mbitos%207%20%20Autor.pdf?dl=0> (Morales, 2019a)

ÁMBITOS 8 PARA CUARTETO DE CUERDAS (DOS VIOLINES, VIOLA, VIOLONCHELO)

Igualmente muestro las indicaciones:

Un ámbito interválico de quinta disminuida *la-mib* en glisando, abarcando tres compases, se presenta insistentemente, ampliándose o disminuyéndose en sus diversas partes en cada aparición en dos violines, una viola, un violonchelo.

Como en *Ámbitos 7* (2019a), “El glisando se ejecuta constantemente, por lo cual las notas y las plicas indican las alturas y los momentos por donde transita dicho glisando, es decir, no se mantiene en ninguna altura” (p. 1), salvo si se anotan redondas o blancas el glisando se hará poco después de iniciar el cuarto o segundo tiempo del compás respectivamente. También hay redondas y blancas sin glisando.

El glisando se para en dos casos: por un pequeño corte al pasar a otro glisando [o a una altura discontinua en redondas o blancas], se señala cuando el glisando es cortado por una línea vertical chica o cuando topa con la línea divisoria de algún compás; o si el glisando se encuentra con algún silencio, considerando su duración. En ambos casos el glisando se interrumpe cerca de la altura en la cual proseguirá después del corte. (p. 1)

“El compás de C o 4/4 sólo es para acomodar de alguna manera esta creación, se puede marcar a 1 sin acentuar” (p. 1). (Morales, 2019b, p. 1)

Dentro de círculos rojos está el intervalo extremo citado, aunque el violonchelo es el primero en aparecer en esta creación, la viola es la primera en sonar el ámbito base. En este caso el ámbito *la-mib* no permanece igual, se puede agrandar o achicar, puesto que producir ese desfase respecto al ámbito principal es la intención en este cuarteto.



Figura 9. *Ámbitos 8*, viola (compases 5-7). (Fuente: elaboración propia)

Así empieza *Ámbitos 8*: violonchelo, seguido de la viola y luego los dos violines.

A musical score for measures 1-10 of *Ámbitos 8*, featuring Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The Violoncello part starts with a *Glissando* and *mf* dynamic. The Viola part also features a *Glissando* and *mf* dynamic. The Violin I and Violin II parts enter in measure 6 with *mf* dynamics and *Gliss.* markings. The score is written in common time.

Figura 10. *Ámbitos 8* (compases 1-10). (Fuente: elaboración propia)

En una parte los cuatro instrumentos están a una octava pareciendo el final, como el de *Ámbitos 7*, pero los glisandos siguen, más adelante hay una pausa como si acabara, sin embargo continúa y compases después termina, mas no coinciden todas las alturas a una octava.

Figure 11 shows a musical score for a string quartet. It consists of four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The score is divided into two measures. The first measure has a dynamic marking of *mf* and the second measure has a dynamic marking of *f*. Above the Vln. I and Vln. II staves, the word "Glist" is written. The Vln. II staff has a "2" above it in the second measure. The Vc. staff has dynamic markings *mf* and *f* below it.

Figura 11. *Ámbitos 8*, coincidencia (compases 61-63). (Fuente: elaboración propia)

Figure 12 shows a musical score for a string quartet. It consists of four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The score is divided into two measures. The first measure has a dynamic marking of *f* and the second measure has a dynamic marking of *mf*. Above the Vln. I staff, the word "p" is written. The Vln. I staff has a "6/4" time signature above it in the second measure. The Vc. staff has dynamic markings *f* and *mf* below it.

Figura 12. *Ámbitos 8*, pausa (compases 72-74). (Fuente: elaboración propia)

The image shows a musical score for four string instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). Each instrument has a staff with a wavy, undulating melodic line. The dynamic marking 'mf' (mezzo-forte) is written below each staff. The score is divided into three measures by vertical bar lines.

Figura 13. *Ámbitos 8*, final (compases 86-88). (Fuente: elaboración propia)

Es como ondular suavemente un trapo tomándolo por arriba y abajo, sin llegar a colocarlo como una superficie con salientes simétricas —excepto donde sí sucede (compases 61-63)—, permaneciendo en el final con unos ligeros relieves o pliegues desiguales. Además puede haber pliegues en la vertical, los que podrían convertirse en el color (por ejemplo, entre más afuera más brillante, entre más hondo más opaco) o en la intensidad (entre más afuera más fuerte, entre más adentro más suave) en música.



Figura 14. *Relieves o pliegues*. (Fuente: elaboración propia)

Esta imagen muestra las alturas en desfase, entrando una, después otra, luego las dos restantes en el principio (compases 1-10) y transcurriendo en igual tiempo en el final (86-88) de esta creación, asimismo la parte en que las alturas se conjuntan a una octava (61-63).

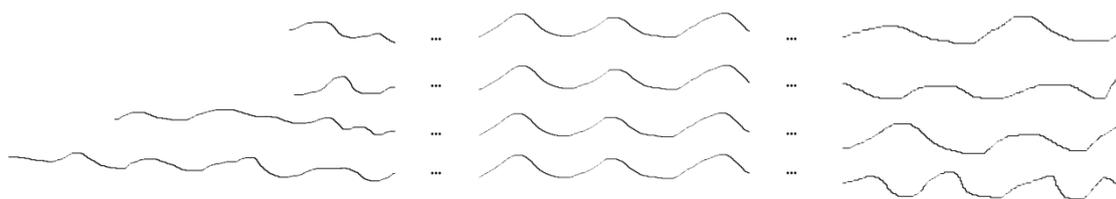


Figura 15. *Ámbitos 8*, desfase-encuentro-desfase. Los tres puntos ... marcan las partes intermedias entre los segmentos graficados (Fuente: elaboración propia)

Si *Clapping Music* de Reich la ubiqué en una forma fluyente con elementos discontinuos: fase-desfase-fase (A-A'-A), *Ámbitos 8* tiene una forma fluyente con elementos predominantemente continuos, acomodada distinta: desfase-fase-desfase (A-A'-A').

Aquí la partitura completa.

[_https://www.dropbox.com/s/2f48brnfe2rs3d2/%C3%81mbitos%208%20-%20Autor.pdf?dl=0](https://www.dropbox.com/s/2f48brnfe2rs3d2/%C3%81mbitos%208%20-%20Autor.pdf?dl=0) (Morales, 2019b)

REFLEXIONES FINALES

La búsqueda de la conjunción y construcción de un mundo musical individual a partir de lo propio y con algún apoyo externo, puede hacer que algunos compositores indaguen y estudien filosofías, procesos, músicas no pertenecientes a su cultura, dando la posibilidad de incitar, redirigir y vivificar el pensamiento creativo, la imaginación y la escucha; así como tomar de éstas músicas algunos aspectos para probar su combinación o adaptación con las músicas e ideas musicales de los compositores.

La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich y Philip Glass, por su parte, enriquecieron sus estudios con los de las músicas de otras culturas, cada quien a su manera logró incorporarlas a su pensamiento, imaginación, música.

Me parece que la pregunta, cómo utilizar la mínima cantidad de componentes para generar música, ha pasado por la mente de la mayoría de los compositores y creadores. Algunos tomarán caminos conocidos, otros harán mezclas con lo previo, en tanto otros más plantearán sus propios procedimientos o los tomarán de otros campos: matemáticas, física, química, informática, arquitectura, etc., tanto para esta pregunta o inquietud como para otras.

Es posible considerar que una respuesta a ese interrogante la dieron los autores anteriormente nombrados con el minimalismo en música: breves elementos, iteración, desfase, cambios mínimos durante el transcurso de la obra, etc. La amplia duración de obras parece ser una consecuencia de ese mecanismo echado a andar, sin embargo también hay obras de algunos minutos de duración.

En mi caso, la cuestión pasada, cómo usar pocos componentes para crear música, se juntó con otras: ¿cómo realizarlo sin los recursos del minimalismo o cómo hacerlo con ellos, pero de otros modos? Decidí usar sus recursos para estos cuartetos, mas llevándolos a cabo con una característica muy presente en mi imaginación, diferente a los elementos discontinuos del minimalismo: el movimiento continuo, así que tomé instrumentos de cuerda frotada para facilitar escuchar la continuidad con glisandos en *Ámbitos 7 y 8*, y las concebí con el método propio de ámbitos.

Los elementos de corta extensión, su repetición y desfase están presentes —en mis dos creaciones— en un constante fluir, no de pulsos o puntos sonoros o de ritmo, sino de momentos con ondulaciones. En *Ámbitos 7* desfase en el tiempo: segmentos de frecuencias continuas se desplazan desigualmente en cuatro instrumentos hasta que coinciden en el tiempo a una octava. En *Ámbitos 8* desfase en el espacio: los instantes de frecuencias continuas están en igual tiempo, mas no en igual altura, están más arriba, más abajo o se corresponden en algunos lapsos a una octava.

Es un ejercicio enriquecedor crear música a partir de una cantidad pequeña de elementos, imaginar cómo van a ir aconteciendo con el paso del tiempo, qué se alcanza a percibir al transcurrir sus diversos acomodos o disposiciones, o cómo van a escucharse, hacia dónde se dirigen, entre otras, son preguntas que impulsan y provocan la creatividad de los compositores y creadores, quienes intentan responderlas con sus ideas, procesos, música.

REFERENCIAS

- Castillo, M. (10 de agosto, 2012). El minimalismo sobrio de Michael Nyman. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2012/08/10/actualidad/1344562212_831835.html
- Chuaqui, C. (2000). *Musicología griega*, D. F., México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas.
- Cope, D. (1997). *Techniques of the Contemporary Composer*, United States of America: Schirmer. Thompson Learning, Inc.
- Dibelius, U. (2004). *La música contemporánea a partir de 1945*, Madrid, España: Ediciones Akal, S. A., Akal/ Música 15.
- Estrada, J. (1994). *Theorie de la Composition: Discontinuum — Continuum* (Thèse de doctorat). Université de Strasbouurg, France.
- Estrada, J., Díaz, M., Adán, V., Schwarz, E. (2006). *MUSIIC-WIN 3.2, Theory d1*. DVD, trilingual versions menu and users manual (Español, Français, English) [Windows]. México, D.F.: Escuela Nacional de Música, UNAM, Proyecto PAPIME.
- Estrada, J. (en prensa). *Realidad e imaginación continuas. Filosofía, teoría y métodos de creación musical*, D. F., México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Gann, K. (1997). *American Music in the Twentieth Century*. United States of America: Schirmer. Wadsworth/Thompson Learning, Inc.
- Gann, K. (2001). *Minimal Music, Maximal Impact. Minimalism Defined*. New York: New Music USA. Recuperado de <https://nmbx.newmusicusa.org/minimal-music-maximal-impact/2/>
- Grout, D. J., Palisca, C. V., (2001). *Historia de la Música Occidental*, 2. Madrid: Alianza Editorial.
- Ivorra Castillo, C. (s.f.). *Teoría de Conjuntos*. Recuperado de <https://www.uv.es/ivorra/Libros/Conjuntos2.pdf>
- Lester, J. (2005). *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*, Madrid, España: Ediciones Akal S. A.
- melafoundation.org (s.f.). *La Monte Young*. New York: melafoundation.org. Recuperado de <http://www.melafoundation.org/lmyresum.htm#works>
- Morales, L.M (2014). *Imaginación musical y retorno creativo* (tesis de maestría en música, campo: composición). Facultad de Música (Escuela Nacional de Música), Universidad Nacional Autónoma de México, D. F.
- Morales, L.M. (2017). Ámbitos Interválicos Crono-acústicos. *Sinfonía Virtual. Revista de Música Clásica y Reflexión Musical*, Invierno 2017 (Edición 32), España, 20 páginas. Recuperado de <http://www.sinfoniavirtual.com/revista/032/ambitos.pdf>
- Nyman, M. (1999). *Experimental Music. Cage and Beyond*, New York, United States of America: Cambridge University Press, Second Edition.
- philipglass.com (2019). *Philip Glass Compositions*. New York: philipglass.com. Recuperado de <https://philipglass.com/compositions/all/>
- roulette.org (1987). *Tom Johnson, Chord Catalogue*. New York: Roulette. Recuperado de <https://roulette.org/event/tom-johnson-3/>

steverreich.com (s.f.). *Steve Reich, works in chronological order*. U.S.A.: steverreich.com. Recuperado de <https://www.steverreich.com/>
terryriley.net (s.f.a). *TERRY RILEY • THE BIO*. U.S.A.: terryriley.net. Recuperado de <http://terryriley.net/biography.htm>
terryriley.net (s.f.b). *Terry Riley List Of Works & Timings*. U.S.A.: terryriley.net. Recuperado de <http://terryriley.net/works.htm>

REFERENCIAS EN VIDEO

BoberALBUMS. (2017, diciembre 20). Terry Riley – In C (1968) FULL ALBUM [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=tbTn79x-mrI>
Winkel, Wolfram. (2015, enero 6). Steve Reich & Wolfram Winkel – Clapping Music [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=hH1j06bMHDQ>

PARTITURAS

Morales, L.M. (2014-2015). *Ámbitos 1*. (Piano). Ciudad de México.
Morales, L. M. (2019a). *Ámbitos 7*. (Cuarteto de cuerdas: dos violines, dos violas). Ciudad de México. Recuperado de <https://www.dropbox.com/s/60ucusvjdeus8xu/%C3%81mbitos%207.pdf?dl=0>
Morales, L. (2019b). *Ámbitos 8*. (Cuarteto de cuerdas: dos violines, viola, violonchelo). Ciudad de México. Recuperado de <https://www.dropbox.com/s/4p8gyyiwp11xd12/%C3%81mbitos%208.pdf?dl=0>
Reich, S. (1980). *Clapping Music*. (For two performers). Londres: Universal Edition.
Riley, T. (1989). *In C*. (Any number of any kind of instruments). United States of America: Celestial Harmonies.