

Universidad Nacional de Rosario  
Facultad de Humanidades y Artes  
Secretaría de Postgrado

Maestría en Interpretación de Música de Cámara



**“La gestualidad en *Danzas imaginarias*,  
de Diego Gardiner”**

Memoria final para optar al título de Magíster en  
Interpretación de Música de Cámara

Maestranda: Lic. Cecilia Cabriza

Director: Dr. Federico Buján

2025



# INDICE

Agradecimientos.....	Pág. 5
----------------------	--------

## PARTE I

### 1. Acerca del estudio

1.1. Introducción .....	Pág. 8
1.2. Situación problemática .....	Pág. 9
1.3. Justificación de la propuesta .....	Pág.11

### 2. El gesto corporal en música y la perspectiva de segunda persona: aproximaciones conceptuales

2.1. Cuestiones generales sobre el gesto musical.....	Pág.12
2.2. Perspectiva de segunda persona de la atribución mental .....	Pág.20
2.3. Perspectiva de segunda persona de la atribución mental en la interpretación musical .....	Pág.24
2.4. Articulaciones vocales expresivas en la práctica musical conjunta.....	Pág.27

### 3. Construcción metodológica

3.1. Objetivos .....	Pág.29
3.2. Estrategia metodológica .....	Pág.30

## PARTE II

### 4. Diego Gardiner y sus *Danzas imaginarias*

4.1. Análisis musical de <i>Danzas imaginarias</i> de Diego Gardiner .....	Pág.39
4.2. Nueva edición de partitura a partir de los cambios realizados por el compositor..	Pág.55
4.3. Entrevista al compositor .....	Pág.66

### 5. Análisis de registros

5.1. Registro y análisis de videgrabaciones .....	Pág.71
5.2. Videgrabación de la obra completa (video 2) .....	Pág.71
5.3. Análisis del video 2.....	Pág.72
5.4. Registro escrito de experiencias de interpretación.....	Pág.78
5.5. Búsqueda de indicios en el ensayo (video 1).....	Pág.79

### 6. Discusión y propuesta interpretativa para el tratamiento de la gestualidad en *Danzas imaginarias* de Diego Gardiner

6.1. Discusión.....	Pág.81
6.2. Propuesta interpretativa.....	Pág.85

Consideraciones finales .....	Pág.91
-------------------------------	--------

Referencias bibliográficas.....	Pág.96
---------------------------------	--------

Fuentes .....	Pág.98
Anexos:	
Anexo I: Partitura original de <i>Danzas imaginarias</i> de Diego Gardiner (2019) .....	Pág.100
Anexo II: Partitura modificada a partir de las indicaciones del compositor (2022).....	Pág.113
Anexo III: Transcripción de la entrevista individual, semiestructurada, cara a cara, al Lic. Diego Gardiner, compositor.....	Pág.126
Anexo IV: Análisis de video 2.....	Pág.138
Anexo V: Registro escrito de experiencias de interpretación.....	Pág.168
Anexo VI: Análisis de video 1.....	Pág.173

**Agradecimientos:**

A mi director de Memoria, Dr. Federico Buján, que me guió con su profesionalismo y con su enorme paciencia y talento docente, que hicieron posible lo imposible.

Al Lic. Diego Gardiner, a propósito de cuyas *Danzas Imaginarias* escribí esta Memoria.

A mi coequiper Ondina Mg. Carola Costa, junto a quien descubrí las delicias de la música de cámara y cuya amistad fue esencial para llevar a cabo este trabajo.

A mis compañeros/as de seminarios, sobre todos a aquellos/as con quienes compartimos obras, viajes y tardes en La Siberia.

A mis estudiantes, con quienes trabajo y experimento algunas de las cuestiones musicales tratadas aquí.

A la memoria de mi vieja, quien deseaba ansiosamente presenciar mi Concierto de Maestría.

A mi papá y a mis hermano/as.

A Facundo Agudín, que me enseñó la importancia de cerrar ciclos.



Franz Von Stuck (1863 – 1928) *Tilla Durieux als Circe* (ca. 1913)

# PARTE I

# 1. Acerca del estudio

## 1.1. Introducción

La comunicación gestual entre intérpretes al hacer música, ya se trate de cantantes o instrumentistas, ya integren coros, orquestas o ensambles de cámara, es un aspecto inherente a la disciplina. La práctica de la interpretación musical de cámara se vio afectada por la pandemia de COVID-19 que tuvo lugar entre 2020 y 2022 y obligó al aislamiento preventivo, en varios países y a distintos niveles, según las medidas tomadas por cada gobierno. En Argentina, las medidas de aislamiento, al principio, y de distanciamiento, después, se extendieron desde 2020 hasta 2022 y afectaron, por un lado, las actividades musicales de interpretación conjunta. Por otro lado, y más allá de los estudios que existen sobre la gestualidad en música desde finales del siglo pasado, pusieron de manifiesto la necesidad de proximidad física para estas prácticas. Pese a que se programaron plataformas de ensayo en videoconferencia, por ejemplo, *Sagora*, desarrollada por la Universidad Nacional de Quilmes, y se difundieron nuevas maneras de trabajo, como la grabación, edición y mezcla de partes vocales e instrumentales, la actividad en un espacio común, que se daba por sentada, fue uno de los aspectos más añorados de la vida “normal” de muchos/as músicos/as, tanto *amateurs*, como estudiantes y profesionales. En el contexto de la Maestría en Interpretación de Música de Cámara, el Mtro. Fernando Pérez determinó que las actividades del Seminario de Interpretación no podían desarrollarse en modalidad virtual. A partir de 2021, al extenderse las medidas de Aislamiento y Distanciamiento, la Universidad Nacional de Rosario ofreció seminarios virtuales, vía ZOOM. En 2022, la cursada de dicho espacio, el más específico de la carrera, se reanudó en el espacio físico de la Escuela de Música, bajo la dirección del Prof. Pérez.

La vuelta a la presencialidad en los ámbitos de trabajo y estudio de los/as músicos/as intérpretes significó una revalorización de la proximidad física, que permite las interacciones específicas. Al experimentar en primera persona la falta de un aspecto que, hasta ese momento, se daba por sentado, sentí la necesidad de explorar estas interacciones en la música de cámara, como una reflexión sobre una práctica que era, en ese momento, vedada. Así es como surgió la oportunidad de este estudio autoetnográfico sobre el gesto del/la intérprete, tanto en el sentido heurístico de la disciplina, motivado por la propia experiencia, como en el sentido informado de la estrategia (López Cano y San Cristóbal, 2014), y a propósito de las *Danzas Imaginarias* del compositor argentino Diego Gardiner.

## 1.2. Situación problemática

La gestualidad comporta un aspecto de central importancia en la interpretación de la música de cámara. Los gestos de los/as músicos/as cumplen distintas funciones y son percibidos tanto por otros/as músicos/as como por el público, quienes les asignan sentido según sus marcos de referencia y el contexto discursivo (Mauleón, 2010). Estos gestos pueden ser completamente conscientes, parcialmente conscientes o inconscientes para quien los efectúa, pero aun siendo inconscientes, cumplen una función determinante en la praxis interpretativa (Refsum Jensenius y otros, 2009). La gestualidad se desenvuelve a partir de aspectos y cualidades propias de las obras a interpretar, las representaciones mentales de los/as intérpretes a partir del estudio del texto musical (Peñalba, 2008), las distintas condiciones en las que la práctica interpretativa se lleva a efecto (tanto físico-acústicas como socio-musicales), si se trata de estudio individual, ensayo o concierto, el nivel de desempeño y conocimiento entre intérpretes y las condiciones idiosincrásicas de cada ejecutante, que incluyen concepciones subjetivas acerca de la música, su cuerpo y el modo en que éste participa en la praxis interpretativa.

Todas las condiciones mencionadas dejan su huella en el gesto y, a la vez, se superponen a la percepción auditiva que tiene el/la intérprete de su propio sonido, a la percepción del sonido del/la compañero/a en tiempo real y al trabajo de ensayo que se establece mediante el diálogo.

A su vez, la propia interacción de la interpretación musical genera reacciones, movimientos, pensamientos y atribuciones entre los/as músicos/as que se manifiestan a través de los gestos, e inciden en su constitución (Valles y Milomes, 2021). Podemos decir que a través del gesto se expresan los procesos de producción de sentido resultantes del despliegue de la *semiosis* musical (Buján, 2023).

En este sentido, la atención y reflexión sobre la gestualidad en el trabajo de las obras a interpretar puede mejorar aspectos expresivos, así como una mayor sensibilidad y comprensión en relación con el gesto musical pensado por el compositor.

El propósito de esta Memoria es aportar una aproximación conceptual sobre la problemática de la gestualidad en la praxis interpretativa de música de cámara y, de manera específica, indagar la dimensión expresiva y comunicativa de la gestualidad en el contexto discursivo de una obra de música de cámara contemporánea, como es el caso de *Danzas imaginarias* de Diego Gardiner.

Para ello, se han consultado diversas fuentes bibliográficas sobre el gesto musical, cuyos autores más salientes fueron Robert Hatten (2012), Anthony Gritten y Elaine King

(2006), Iñigo Ibarbarriaga (2012), Claudia Mauleón (2010), Alicia Peñalba Acitores (2008), Favio Shifres (2007 y 2015), Federico Buján (2019 y 2023), José Galiano Pérez (2017), Refsum Jensenius (2009) y otros. A la vez, autores como Robert Fulford (2013) y Franc Desmet y otros (2012), presentan estudios sobre la interpretación musical en personas con disminución visual y auditiva y sobre los gestos en los clarinetistas, respectivamente, que fueron útiles tanto por su contenido, como por la metodología de análisis que diseñan sobre fenómenos análogos. A los estudios sobre gesto musical se añadieron estudios sobre la perspectiva de segunda persona de la atribución mental, un tema del ámbito de la Filosofía de la Mente y de la Psicología, desarrollado por Antonio Gomilas (2002) y Diana Pérez (2013), que han sido de utilidad para el presente trabajo. También un estudio de aplicación de la perspectiva de segunda persona en la atribución mental a la práctica de la música de cámara, realizado por Mónica Valles y Luciana Milomes (2021), ofrece ricas herramientas de análisis y hallazgos considerables.

A partir del desarrollo del marco teórico aquí anticipado, se planteó una investigación sobre las *Danzas imaginarias* de Diego Gardiner. El abordaje comienza con un análisis musical formal, funcional, armónico, textural, rítmico y contrapuntístico. Se realiza una entrevista al compositor en el que se enriquece el análisis de su obra y se reedita la partitura a partir de un trabajo de ensayo y grabación realizado junto al compositor en 2022. Más adelante, y para indagar sobre los aspectos de la gestualidad corporal de/entre intérpretes, se grabaron dos videos de la ejecución de la obra: un ensayo general (video 1) y una interpretación completa de la obra, sin solución de continuidad (video 2). Estos videos se analizan con distintos objetivos: clasificar los gestos de las intérpretes, evaluar las dificultades de ejecución, analizar las mutuas influencias de las instrumentistas, encontrar indicios de la perspectiva de segunda persona de la atribución mental, definir roles en la interpretación, valorar la incidencia de las técnicas extendidas en la línea temporal de la música y, en suma, llegar a una propuesta interpretativa que tome en cuenta la gestualidad y explorar, por ese medio, la dimensión expresiva en dicho contexto discursivo. Se realizaron, entonces, tareas de tipo autoetnográfico: las mismas intérpretes respondieron cuestionarios sobre la interpretación lograda, las sensaciones de la puesta en sonido de la obra y miraron y escucharon los videos para comparar dichas sensaciones con lo que se puede observar en las distintas tomas. Los aspectos que se considera son variados, pueden ser abordados desde distintas disciplinas (y perspectivas analíticas), y son estudiados para dar respuestas y soluciones prácticas en música de cámara.

### 1.3. Justificación de la propuesta

Los estudios sobre las implicancias del cuerpo en el acto de hacer música fueron cobrando importancia desde fines del siglo pasado y comienzos de este siglo (Refsum Jensenius y otros, 2009). También fue generando interés el análisis pormenorizado y auto-etnográfico de los trabajos de ensayo. Ciertas pautas estandarizadas para el estudio del gesto en la dirección orquestal, junto a la producción de bibliografía en ese área, las nuevas posibilidades que surgen de estudiar el gesto con aportes provenientes de diversas disciplinas, sumado a una multiplicidad de tecnologías para registrar y medir movimientos, la gran disponibilidad de videos de músicos/as de relevancia en acceso abierto que permiten la indagación sobre su gestualidad, la profesionalización cada vez mayor del campo interpretativo que busca asistencia en otras disciplinas, como la técnica *Alexander* y la Eutonía, entre otras, demuestran un interés cada vez mayor en la gestualidad musical como resultado de un trabajo cognitivo-corporal en el que se entrama el pensamiento musical. Más allá de la actualidad de estos estudios, Favio Shifres (Shifres, 2007) reconoce pioneros en esta perspectiva de música corporeizada. De los estudiosos mencionados, probablemente Emile Jacques Dalcroze sea el más célebre por su impronta pedagógica y porque dejó herramientas prácticas que se utilizan hoy día en escuelas y conservatorios.

*Danzas imaginarias* de Diego Gardiner se presenta como un caso de interés por la diversidad retórica de su gestualidad latente, tanto en lo que refiere a sus gestos musicales como al modo en que ellos se imbrican en la multiplicidad de voces que presenta. A la vez, es una obra rica en usos de la resonancia, de manera que incluye en su escritura el mismo cuerpo del sonido. El trabajo con técnicas extendidas<sup>1</sup> también demanda el despliegue de una gestualidad en la que los usos del cuerpo y del instrumento se tornan diferentes a los estudiados en la técnica tradicional, interviniendo en la temporalidad interpretativa, en la espacialidad de la praxis y en un abordaje diferencial de los gestos musicales que, pensados como únicos, requieren movimientos corporales a veces múltiples e incluso, disruptivos.

El estudio de la obra por parte de las intérpretes<sup>2</sup> ha generado cambios en la partitura decididos por el mismo compositor<sup>3</sup>, a partir de una revisión y readecuación de los

---

<sup>1</sup> Llamaremos técnicas extendidas a todo uso de los instrumentos musicales distinto al tradicional, aunque en algunos casos, las prácticas hayan sido suficientemente difundidas en el pasado siglo XX.

<sup>2</sup> El Dúo Ondinas, integrado por la pianista Carola María Costa y quien suscribe, flautista, ha grabado la obra de Diego Gardiner en diciembre de 2022.

<sup>3</sup> Diego Gardiner presenció una sesión de grabación de su obra y, en el trayecto del registro, cambió algunas alturas en la flauta, algunas figuras rítmicas, algunas indicaciones técnicas, para obtener mayor espontaneidad en la emisión y más sonoridad en algunas técnicas extendidas.

gestos que el autor tenía en mente en el proceso compositivo y cómo él mismo vio que las posibilidades físicas e instrumentales podían estar presentando obstáculos para dicha representación.

Un estudio analítico y reflexivo sobre el gesto musical y el gesto corporal en música que reconozca elementos como el cuerpo del sonido, las necesidades de movimiento para las distintas técnicas en los instrumentos involucrados, las interacciones entre las voces escritas y entre las personas intérpretes, las disposiciones en el espacio que requiere la obra en cuestión, las necesidades de su tratamiento en el ensayo para el desarrollo de una gestualidad adecuada a las intencionalidades expresivas y las posibilidades de sus modos de representación en la partitura, contribuirán al desarrollo de esta dimensión constitutiva de la discursividad musical de manera consciente y sensible a sus potencialidades expresivas en el contexto discursivo de la obra objeto de estudio.

## **2. El gesto corporal en música y la perspectiva de segunda persona: aproximaciones conceptuales**

### **2.1. Cuestiones generales sobre el gesto musical**

El campo de estudio acerca del cuerpo, del gesto y particularmente del gesto musical es reciente. Robert Hatten<sup>4</sup>, uno de los principales referentes en el campo del gesto musical, define gesto como “forma de la energía en el tiempo que puede ser interpretada como significativa” (Gritten y King, 2006).

La noción de gesto musical es inseparable de la noción de gesto humano. Muchos gestos de la dirección musical, por ejemplo, son equivalentes a gestos de la vida cotidiana (entradas a instrumentos, el gesto de detención, el gesto de “invitar a pasar” para la entrada a un solista, el dedo índice cruzando los labios para pedir menor intensidad de sonido, asentir con la cabeza aprobando una acción) y otros forman parte de un repertorio gestual protocolar, como los distintos esquemas de compás. También los gestos de dirección surgen por analogías visuales con esquemas que son abstraídos de nuestra experiencia en el mundo físico (Peñalba, 2008). Ejemplos de dichos gestos pueden ser solicitar una corrección de la afinación indicando con el dedo índice hacia arriba o hacia abajo, ayudar a transitar una larga intención de frase manteniendo el dibujo de una línea en el espacio y siguiéndola con la propia vista, dirigir a la altura del pecho, cabeza o abdomen según la intención interpretativa y el sonido buscado, que

---

<sup>4</sup> Robert Hatten: en la actualidad, catedrático de Teoría Musical en University of Indiana. Autor de numerosos estudios sobre el gesto musical.

puede ser más o menos liviano, más o menos denso. De esta manera, gestos similares son utilizados en diferentes contextos (práctica musical/vida cotidiana) y, dentro de ellos es que se realiza la atribución del sentido.

En *Musical Gestures: Concepts and Methods in Research* (Refsum Jensenius, Wanderley, Godoy y Leman, 2009) se ofrecen varias clasificaciones de gesto musical, de utilidad para entender un fenómeno que integra varias dimensiones: lo físico, lo mental y lo comunicacional.

El gesto se presenta como un puente entre movimiento y significado. Los gestos musicales pueden clasificarse, en principio, según dos categorías: aquellos que producen sonidos y aquellos que denotan la percepción de sonidos por parte de un sujeto (por ejemplo, los que realizan los bailarines). En este sentido, podemos hacer alusión a un caso que integra ambas posibilidades en un dúo de cámara: uno/a de los/as integrantes interpreta individualmente una sección formal según lo indicado por el/la compositor/a de la obra en cuestión. El/La otro/a integrante difícilmente ignorará gestualmente toda la música que está ofreciendo su compañero/a. Abordar gestualmente el fragmento, aunque sea tímidamente, ayudará al/la músico/a que no está tocando a ingresar en el discurso de una manera mucho más integrada cuando sea el momento. Mientras no toca, sus gestos denotarán su percepción de la música. Cuando realice su entrada, los gestos serán productores de sonido y cumplirán, también, otras funciones a ser tratadas.

La gestualidad particular de los/as músicos/as tiene su propia clasificación, compartida por varios de los/as autores/as consultados/as, aunque a veces con distintas denominaciones y entrecruces de categorías (Refsum Jensenius, Wanderley, Godoy y Leman, 2009).

- 1) Gestos productores de sonido: los que generan físicamente el sonido como, por ejemplo, pulsar la cuerda en la guitarra (excitadores) o los que modifican dicho sonido como, por ejemplo, alguna digitación en el diapasón para lograr una nota u otra, con un timbre u otro (modificadores).
- 2) Gestos comunicativos o de interacción<sup>5</sup>: tanto entre los/as músicos/as abocados/as a la interpretación como entre músicos/as y audiencia. Mediante ellos/as se da una transmisión de información que va más allá de la intencionalidad comunicativa (Mauleón, 2010).

---

<sup>5</sup> Se prefiere, tal como plantea Mauleón, la denominación de “gestos de interacción” ya que resulta más específica, considerando que todos los gestos son comunicacionales en sentido amplio.

- 3) Gestos facilitadores: facilitan los gestos productores del sonido para devolver al cuerpo un equilibrio en el movimiento. Movimientos corporales o del instrumento que no son directamente efectores del sonido, pero que son inseparables del acto de efectuarlo. Ejemplo de este tipo de movimientos es la flexión del cuello al pulsar la cuerda de la guitarra.
- 4) Gestos acompañantes de la música: Los gestos de los/as bailarines/as se encuentran en esta categoría y los de los/as mismos/as músicos/as estén tocando o no. Claudia Mauleón hace un aporte significativo en este sentido afirmando que, ya que estos gestos tienen relación con características estructurales de la obra, pueden contribuir a asignar cierta estructura explícita frente a la ambigüedad (Mauleón, 2010). El movimiento, entonces, ayudaría a dar sentido a los que se oye. François Delalande, según menciona Mauleón, denomina a este tipo de gestos “figurados o virtuales”. Un ejemplo de éstos es cuando la percepción visual de un pulso musical que pueden aportar bailarines/as en escena nos lleva como auditorio a tomar el pulso por subdivisión, más allá de los parámetros de la escritura (armonía, figuración de un bajo) que contradigan auditivamente esa sensación visual de pulso.

Iñigo Ibaibarriaga (2012) añade una clasificación del gesto del/la intérprete musical según estos sean realizados en contacto con el instrumento o sin contacto con este. Llama a los gestos sin contacto, libres o desnudos, “acciones donde no hay ningún contacto físico con el instrumento”. Denomina a los gestos con contacto “de interacción o hápticos”. Bernard Séve, en un estudio filosófico sobre los instrumentos musicales y motivado por intereses epistemológicos distintos a los de este trabajo, propone la idea de que tanto instrumento como instrumentista poseen dos cuerpos: en el caso del/la músico/a, se refiere al cuerpo fisiológico y al cuerpo musical, en tanto se trata de una persona cuyas competencias sólo se pueden adquirir con años de estudio: destrezas, capacidad respiratoria, tono muscular, control de las extremidades, agilidad, sensibilidad, capacidad de reacción, desarrollo general de la propiocepción. Se podría decir que, en la perspectiva de Séve, las habilidades para la ejecución del instrumento constituirían una segunda naturaleza, casi como las virtudes para filósofos de la talla de Aristóteles y, tras sus pasos, Santo Tomás de Aquino. Escribe Séve: “El tacto no tiene sólo valor estético o sensible, sino también cognitivo. (...) Se trata en realidad de un tacto por partida doble: por una parte, se palpa y se siente la materialidad del instrumento” (2018, pág. 84). Se refiere aquí al tacto del cuerpo fisiológico. Y continúa para referirse al cuerpo musical del/a intérprete: “Así una forma de tacto técnico se conjuga con el tacto sensorial. Y el tacto sensorial se prolonga y se hace más complejo

mediante *digitaciones* que permiten pasar con mayor seguridad de una a otra. De este modo, el tacto nos conduce al gesto, las posiciones y las posturas” (Séve, 2018, pág. 84). La concepción de tacto del “cuerpo musical” del/a ejecutante, distinto del tacto de su “cuerpo fisiológico”, en tanto que pasó por todo el proceso de estudio de la técnica, pone de relieve el trabajo sobre la propiocepción, los movimientos, los gestos, el aprendizaje sobre maneras de hacer y conocer que trae consigo la preparación técnico-musical.

Los gestos ocurren en un entorno determinado que los/as autores/as denominan “escena”: el espacio delimitado donde se llevará a cabo el movimiento a ser interpretado como gesto. Esto no es un detalle menor en el campo de la dirección orquestal donde el llamado “punto de impacto”, aquel espacio donde el/la director/a realiza los gestos puntuales para estimular un cambio de *tempo* o de dinámica, entre otras posibilidades, está vinculado a las capacidades de visión periférica de los/as músicos/as que integran la orquesta. A la vez, como se señaló, se puede analizar esta “escena” en sectores que aportan una especificidad expresiva propia. Lo mismo sucede con el gesto cotidiano.

El gesto como un articulador (Buján, 2019) entre el cuerpo del/la músico/a, su mente y aquellos/as con quienes se comunica (auditorio, otros/a músicos/as, sí mismo/a) puede ser entendido según la teoría de “*Embodied Mind*”<sup>6</sup> de Mark Johnson<sup>7</sup>, tal como propone Alicia Peñalba (Peñalba, 2008). Johnson, según Peñalba, afirma que los seres humanos usamos esquemas para comprender fenómenos abstractos (en este caso, estructuras musicales) y que dichos esquemas son abstracciones de experiencias corporales repetidas. Ejemplo de estos esquemas es el de equilibrio (tuvimos la experiencia de mantener un equilibrio con el cuerpo y lo podemos transpolar a un equilibrio en términos musicales como el que pueden presentar las sonoridades individuales de dos cuerdas de un coro entre sí, ejemplifica Peñalba). La autora denomina a la comprensión de un elemento musical a través de un esquema aprendido de la experiencia física, “proyección metafórica” (Peñalba, 2008).

Estas experiencias corporales a partir de las cuales entendemos estructuras de la música se memorizan. En el esquema de Peñalba, esta memorización se construye sobre el sustrato común de la “propiocepción”, definida como la información que desde

---

<sup>6</sup> *Embodied Mind*: teoría filosófico-cognitiva, ideada en el campo de la Lingüística y aplicada a otras disciplinas como la Música, basada en “metáforas conceptuales”. Estas metáforas son transformaciones de un concepto que migra de un dominio a otro conservando la estructura inferencial de origen para facilitar la comprensión de un segundo concepto o dominio. Dicha teoría ha sido formulada por Mark Johnson.

<sup>7</sup> Mark Johnson: nacido en 1949 en Missouri. Docente de Filosofía en Oregon University. Autor de diversos trabajos sobre Ciencia Cognitiva y Filosofía.

los músculos y articulaciones llega al sistema nervioso central para regular el movimiento, mantener la postura y el equilibrio. El sistema propioceptivo trabaja en tiempo real ajustando los movimientos del cuerpo según los objetivos buscados y controla los movimientos “ancillares”<sup>8</sup>, aunque el/la músico/a no sea consciente de estos. Cuando el/la intérprete evoca esquemas encarnados, evoca también las sensaciones propioceptivas correspondientes. Estas propiocepciones demuestran la implicación del cuerpo en el acto de hacer música.

A raíz de esta intersección entre mente y cuerpo que es fundamental para entender cuestiones ligadas al gesto musical, Peñalba distingue la acción visible del cuerpo (los gestos productores del sonido y facilitadores) de la acción no visible, como la planificación motora del movimiento (el acto de anticipar el movimiento sirviéndose de las propiocepciones para encadenar sensaciones de forma abstracta antes de realizarlas) y el almacenamiento en la memoria de esquemas encarnados que serán evocados cuando resulten útiles a la interpretación.

Claudia Mauleón también aborda la cuestión del gesto comunicativo del/la intérprete y agrega la noción de “acción”, definida como una serie de movimientos (gestos) ordenados a un fin. Esta noción puede aportar luz a la mencionada imposibilidad de escindir gestos superpuestos a pesar de sus finalidades diferentes (Mauleón, 2010).

Aporta también el concepto de “intencionalidad comunicativa” que toma de Franz Brentano<sup>9</sup>. Según Brentano, existen contenidos intencionales que guían acciones conformados por múltiples simulaciones al interior del sujeto. Estas simulaciones se originan en el/la intérprete a partir del contacto empático con la obra y se traducen en actos sensorio-motrices. El/La espectador/a, a la vez, resuena con la motricidad del/la intérprete, decodificándola y asignándole un significado mediado por su entorno de referencia. No nos dedicaremos, en este trabajo, a la decodificación del gesto que realice el público como tal, aunque utilizaremos la comunicación de dichas percepciones mediante dispositivos de investigación para enriquecer el análisis de la interpretación.

Mauleón (2010) presenta al gesto como un fenómeno que se retroalimenta. Lo considera causa de lo sonoro y lo sonoro imaginado, origen del impulso motor. El propio sonido percibido origina nuevas imágenes motoras. A su vez, los gestos en la música tienen una naturaleza continua y son difíciles de segmentar, ya que se encadenan y

---

<sup>8</sup> La autora utiliza el adjetivo “ancillares” como sinónimo de facilitadores. Dicho término podría provenir del sustantivo latino *ancilla-ae*, traducido como esclava.

<sup>9</sup> Franz Brentano: (1838-1917) Sacerdote católico, filósofo y psicólogo nacido en Prusia, estudioso de la filosofía aristotélica y escolástica. Desarrolla su concepto de “Intencionalidad” inspirado en Aristóteles y en otros autores clásicos a la vez que toma ideas de Descartes.

superponen, como se señaló. Propone, entonces, un análisis que no haga referencia a la función del gesto (o a parte de él), sino que trabaje con las saliencias que el gesto determina en lo sonoro. Considera al gesto - sonido como un complejo integral que refleja las intenciones comunicativas del/la intérprete y que debe ser analizado de manera cualitativa, en relación con lo audible de la música y en busca de inferencias, contrastando con la información cualitativa de los/as intérpretes y de los auditorios. Estas posturas metodológicas serán útiles al realizar nuestros análisis referidos al gesto en música de cámara.

También Shifres hace distinciones sobre la relación entre lo corporal y lo mental en la interpretación musical. Pone de manifiesto que algunos autores como Davidson describen “una suerte de retórica que el ejecutante ‘incorpora’ a la ejecución”, “una asociación por parte del ejecutante entre un repertorio de gestos y contenidos particulares a ser comunicados”. En ese sentido, el autor platense propone la alternativa de poner el cuerpo a la música “de adentro hacia afuera”, “no ya contribuyendo al componente sónico de la música, sino como el centro mismo de la formación de significado” (Shifres, 2007, pág. 5). Así es que enfatiza esta relación y desconoce la producción de significado sin el compromiso corporal.

Otro antecedente de relevancia para nuestro estudio es el trabajo de Robert Fulford (2013), quien realiza una propuesta en vistas a la integración de personas con disminución auditiva en la práctica musical en la que relaciona varios aspectos del gesto, de la audición y de la mirada. Aunque esta integración no es materia de estudio en este trabajo, el análisis de fenómenos que en la práctica musical se dan juntos, es útil para encarar nuestro estudio.

Hace alusión a las varias maneras en las que los/as músicos/as podemos percibir y entender el discurso musical, comunicarnos con compañeros/as y con el auditorio y cómo nuestros sentidos median la percepción y cognición de la música y nuestra conducta comunicativa al interpretar (Fulford, 2013).

Menciona que integrantes conocidos/as entre sí en dúos para canto y piano suelen usar en mayor medida el gesto físico. Lo mismo sucede entre intérpretes del mismo nivel de desempeño. Otro rasgo de los grupos habituales y con mayor nivel de desempeño es que hablan menos durante el ensayo. También las conductas de los/as músicos/as en lo gestual varían según estudien solos/as, ensayen juntos/as o interpreten en concierto público. Un ejemplo que ofrece Fulford en este sentido es la marcación del pulso que hacen algunos/as cantantes en ensayo y que reemplazan en concierto por un gesto estilizado que sigue haciendo alusión al *tactus* de la música y sirve al/la intérprete para

mantenerse en el plano temporal. En los ensayos y prácticas individuales los/as intérpretes desarrollan representaciones mentales visuales de las partituras, del instrumento y del auditorio (Fulford, 2013). Un ejemplo de este aspecto es la preparación de la partitura, que puede demandar un salto visual en el cambio de página. El salto necesario de la vista se prepara y se practica como parte del ensayo y del estudio.

Fulford hace alusión también al gesto en la dirección orquestal que puede ser más o menos espontáneo. La espontaneidad del gesto del/a director/a está referida a la respuesta que él/ella mismo/a reciba como sonido de la orquesta (estimada por sus propios gestos). Aquí se dan continuos ajustes. El/La director/a, entonces, trabaja en dos planos temporales: uno presente (escuchando y ajustando en tiempo real) y otro futuro (previendo conscientemente la música que aún no suena).

Fulford también presenta estudios de otros/as autores/as en el campo del gesto en la música de cámara. Entre ellos/as cita a Elaine Goodman<sup>10</sup>, que afirma que en las formaciones de cuartetos de cuerda algunos movimientos tienen explícitas funciones comunicativas como las marcas gestuales de entrada y salida para sincronizar el conjunto (Fulford, 2013).

Los gestos de los/as instrumentistas, afirma Fulford, pueden volverse poco espontáneos ya que la presencia de la partitura contribuye a la repetitividad a través de las interpretaciones sucesivas. Aun así, esta repetición contribuye a una ampliación de los gestos, sobre todo entre músicos/as conocidos/as y/o con un mismo nivel de experticia. Los repertorios gestuales son construidos socialmente, en la relación entre intérpretes.

El trabajo de este autor consiste en el análisis de experiencias de dúos de violinistas a quienes atenúa las posibilidades de audición (con auriculares que entorpecen, pero no anulan la percepción auditiva) y las posibilidades de visión de la compañera. Combina ambas "imposibilidades" en muchos modos (inclusive el de no atenuación) y analiza los gestos, miradas y sincronía rítmico - temporal de la ejecución. También sostiene el autor que las asociaciones auditivo - visuales son aspectos fundamentales de la percepción sensorial general. El refuerzo de los sentidos entre sí se da también en la práctica musical. La información de origen visual afecta la percepción auditiva y viceversa. La teoría del "Efecto Colavita"<sup>11</sup>, de preeminencia de lo visual, afirma que los seres humanos tendemos a confiar más en las percepciones visuales que en las auditivas,

---

<sup>10</sup> Elaine Goodman: violoncellista, pianista y camarista. Realizó su doctorado en Royal Holloway University, Oxford, sobre el ensayo y la interpretación grupal.

<sup>11</sup> El efecto Colavita o de preeminencia visual debe su nombre a Francis Colavita (1939-2009), un catedrático en Psicología de la Universidad de Pittsburgh que trabajó sobre la preeminencia de la percepción visual cuando a un mismo sujeto se ofrecen estímulos en dos vías sensitivas.

pero la atención selectiva a otras modalidades sensoriales puede modular esta dominancia. Cuando existe información física y auditiva consonante, la percepción visual se torna innecesaria. Un ejemplo de esto es la percepción del ritmo: cuando la orquesta está tocando con un pulso estable, incorporado, probablemente los miembros de la orquesta no miren al/la director/a en búsqueda de ese pulso (aunque quizás aún busquen alguna otra información para la interpretación). Otra experiencia que refiere Fulford, de preeminencia de lo visual, consiste en una actividad con pianistas. Los/as pianistas del estudio tocaban a primera vista en dos condiciones alternadas y excluyentes: sin escuchar lo que tocaban y sin ver el teclado. De las dos experiencias, la que resultó en mayores errores de ejecución por parte de los/as músicos/as estudiados/as fue aquella en la que no podían ver el teclado.

Cuando Fulford encara su estudio de las cuatro violinistas tocando en dúos con atenuación de la percepción auditiva y de la percepción visual, plantea dos preguntas: ¿Cuáles son los efectos de atenuar la información auditiva en el movimiento corporal de los/as músicos/as y la sincronía del ensamble? y ¿cuáles son los efectos de atenuar la información visual sobre el movimiento corporal y la sincronía? Presenta algunas hipótesis a partir de las combinaciones de las variables y las resuelve a partir de su recolección e interpretación de datos:

Los movimientos de los/as músicos/as no duran menos, aunque las condiciones auditivas estén atenuadas, las miradas entre músicos/as no son menos frecuentes o duraderas frente a condiciones auditivas atenuadas, la sincronía del ensamble no mejora porque las condiciones auditivas no estén atenuadas, los/as participantes no se mueven mayor cantidad de veces porque puedan ver a sus compañeros/as. Aquí llega a la salvedad de que las duraciones de estos gestos/movimientos son mayores cuando ambos/as músicos/as pueden verse entre sí. El/La músico/a mira más al/la compañero/a cuando se percibe mirado por él/ella. Esta es la única hipótesis totalmente confirmada en la experiencia y es de conocimiento para quienes se dedican a la dirección orquestal. Uno de los recursos más útiles para ser mirado/a en el podio, es mirar a los/as músicos/as instrumentistas.

También otorga relevancia a la acción de la mirada de los/as músicos/as en función de aspectos de la música interpretada: las miradas son más habituales en los comienzos y finales de frase que en otros puntos del discurso.

La forma del gesto personal es un parámetro importante para tener en cuenta al realizar un análisis de este tipo. Cada persona tiene su propia gestualidad, un cuerpo diferente

y un uso de su cuerpo diferente relacionado, a su vez, con su propia técnica instrumental y con su manera de escuchar su propio sonido.

No se encontraron, hasta el momento, antecedentes bibliográficos que tomen en cuenta la partitura con la que trabajan los/as músicos/as. En el dúo flauta-piano, como en cualquier dúo de instrumento melódico y piano, la parte de flauta suele ofrecer sólo la línea a tocar por el/la flautista y la parte de piano ofrece el total sonoro de la obra. Esta diferencia pone al/la pianista en una situación más informada que al/la flautista, tanto para seguirlo/a como para corregir errores de ejecución, para prever su acción y para modificar alguna cuestión ante algún contratiempo de la interpretación. Pese a que en música de cámara conocer la parte del/la compañero/a es un requisito esencial, el hecho de tener esa parte disponible en escritura en tiempo real puede crear una asimetría de información entre ambos/as músicos/as.

## **2.2. Perspectiva de segunda persona de la atribución mental**

Considerando que la música de cámara es una disciplina que necesita de la acción de dos o más personas que, conjuntamente, buscan una interpretación musical, tiene relevancia, aparte de la gestualidad corporal surgida de la inteligencia de la gestualidad musical en la obra trabajada, la gestualidad corporal que pueda surgir de la interrelación de los/as integrantes del ensamble, los pensamientos que surgen en el momento de la interpretación a partir de la acción del/la otro/a, y los juicios evaluativos de la tarea que los/as músicos/as vienen llevando juntos/as. La perspectiva de segunda persona de la atribución mental (Gomila, 2002) aporta conceptos y formas de pensamiento que se pueden aplicar a la gestualidad en música de cámara, ya que trata cuestiones relativas a la interacción humana, desde la Filosofía de la Mente y la Psicología. La atribución mental es fundamental para “nuestra capacidad de entender a los demás, y a nosotros mismos, en términos mentales, como agentes cuya conducta depende de estados intencionales” (Gomila, 2002, pág. 124); “el modo, o los modos, en que somos capaces de llevar a cabo esta atribución de estados mentales a los demás”.

Algunos autores<sup>12</sup> consideran tres personas de la atribución de estados mentales a los demás:

- Primera persona (enfoque empático): la atribución mental “consiste (...) en la activación de los propios mecanismos mentales *off-line*, para proyectar el

---

<sup>12</sup> Algunos de los autores que tratan estos temas son Antoni Gomila, Diana Pérez, Tomás Balmaceda, Donald Davidson, George Lakoff y Mark Johnson.

resultado a quien tratamos de interpretar” (Gomila, 2002, pág. 124), (“Teoría de la Simulación”, defendida por Gordon<sup>13</sup> y Goldman<sup>14</sup>, situada en primera persona).

- Segunda persona: se tratará más adelante.
- Tercera persona (enfoque teórico): se considera que realizamos atribuciones mentales a los demás con una teoría aprendida (“Teoría de la teoría”, sostenida por Stich<sup>15</sup> y Gopnik<sup>16</sup>, situada en una tercera persona).

La segunda persona es el ámbito de las “atribuciones espontáneas y recíprocas en situaciones de interacción cara a cara, por lo que supondría su naturaleza expresiva” (Gomila, 2002, pág. 123). Gomila sostiene para las atribuciones mentales, por sobre las perspectivas de primera y de tercera, la de segunda persona: “Si la perspectiva de primera persona, la del ‘yo’, es la de la consciencia y la autoconsciencia, y la de tercera persona, la del ‘él’ o ‘ella’, es la de la objetividad y el distanciamiento, la del ‘tú’ debe ser la de la interacción cara a cara, sea en términos imperativos o indicativos” (Gomila, 2002, pág. 125). En ciertas situaciones de interacción cara a cara la atribución es recíproca (ambos/as participantes interpretan y son interpretados/as a la vez y en el mismo momento), y notan la mutua atribución, de manera que la condicionan.

Las atribuciones de primera y tercera persona se presentan como excluyentes y la de segunda persona, en cambio, “lleva a revisar los términos de la contraposición (...) los modos usuales de concebir lo distintivo de ambas perspectivas”.

Una de las explicaciones más claras que hace Gomila de la perspectiva de segunda persona es cuando nos supone espectadores cinematográficos/as: “La perspectiva de segunda persona es la propia de los casos de implicación emocional en que atribuimos, de modo implícito y práctico, emociones a otros y que generan reacciones emocionales apropiadas, en virtud de la ilusión de participación que genera el cine en el espectador” (pág. 132). Esta atribución emocional genera respuestas emocionales y por eso se considera de segunda persona, con una ilusión de participación por parte del/la espectador/a, que no mira como si fuera una tercera persona, sino como un Tú construido en el discurso.

---

<sup>13</sup> Robert Gordon: Estudiante de la perspectiva de primera persona de la atribución mental de origen estadounidense.

<sup>14</sup> Alvin Goldman. Nacido en 1938. Filósofo estadounidense especialista en epistemología, filosofía de la mente y ciencia cognitiva.

<sup>15</sup> Stephen Stich: Nacido en 1943. Filósofo estadounidense dedicado a la filosofía de la mente, la epistemología y la psicología moral.

<sup>16</sup> Alison Gopnik: Nacida en 1955. Filósofa y psicóloga estadounidense, dedicada especialmente al abordaje cognitivo de la adquisición del lenguaje.

El autor resume los elementos característicos de la perspectiva de segunda persona:

- Corresponde a situaciones de interacción cara a cara.
- Se basa en aspectos expresivos (posición corporal, orientación, tono de voz, configuración facial) que son percibidos como significativos; son parte constitutiva de la emoción que se adscribe y no síntomas a interpretar.
- El resultado atributivo no se formula conscientemente, sino que constituye la base de una reacción correspondiente con pleno sentido dentro de la situación de interacción.
- El individuo objeto de la atribución es consciente de dicha atribución, es sensible a la presencia del atribuyente, en un caso de intersubjetividad recíproca, que media en el mismo acto de atribución.
- Tienen carácter práctico: orientan nuestra acción y muchas veces de manera involuntaria.

Una nota en común entre la perspectiva presentada por Gomila y las ideas presentadas con anterioridad acerca de la teoría de *Embodied Mind* aplicada a la cognición musical es que “los estados mentales (ideas musicales) que atribuimos son constitutivamente corporales y las actitudes y configuraciones corporales (gestos de la interpretación) son también mentales, concebidos en términos expresivos, públicos” (pág. 134). La perspectiva de segunda persona, dice el autor, va más allá del ámbito emocional, por lo que puede ser crucial, según entendemos, para la interpretación musical de cámara. Dentro de los patrones de interacción que Gomila llama “de referencia social” menciona la atención visual conjunta y el gesto de apuntar (tan común en dirección orquestal, por ejemplo, y que el autor llama proto – declarativos y proto – imperativos), entre otros. El autor menciona estos ejemplos y otros como momentos cruciales del desarrollo de la comunicación prelingüística en el/la niño/a. También afirma que “no hace falta saber que se están atribuyendo estados para atribuirlos, pero cuando se es consciente se pueden modular y enriquecer las atribuciones” (pág. 135). Deja abierta, entonces, una posibilidad de mejora de la comunicación que puede ser integrada al trabajo sobre interpretación musical de cámara, considerada ella una comunicación intencional.

Sobre el final de su artículo, Gomila explora el ámbito de diálogo a partir del trabajo de Davidson<sup>17</sup> en *The Second Person*, que considera que la intencionalidad o el significado requiere de publicidad, socialidad y la interacción con otros/as. Menciona también Davidson, en la interpretación de Gomila, la necesidad del/la intérprete de encontrar

---

<sup>17</sup> Donald Davidson: (1917 – 2003) Filósofo estadounidense dedicado a la semántica, la teoría de la acción, la epistemología y la filosofía del lenguaje.

similitudes entre las respuestas propias y las del/la interpretado/a. También hace la distinción entre la interpretación de “lo dicho” como símbolo y no como mero sonido. Aquí se encuentra otra clave para pensar desde esta perspectiva la práctica musical, donde la mediación entre “sonido” y “símbolo” hace a la cuestión misma del lenguaje musical.

Diana Pérez<sup>18</sup>, en su libro *Sentir, desear, creer* (2013), aborda la perspectiva de segunda persona, aludiendo al trabajo de Gomila y haciendo aportes valiosos a una posible adaptación de esta teoría a los aspectos interactivos de la interpretación de la música de cámara. Al definir esta perspectiva ejemplifica con dos situaciones de comunicación: una pareja de tango circunstancial en una milonga y un partido de fútbol. A partir de dichas prácticas trata la lectura *in situ* del movimiento del cuerpo del/la otro/a, los gestos y la percepción de ellos como intencionales. En el caso de los bailarines de tango no se refiere a una coreografía preexistente, sino a una improvisación y destaca cómo, en la interpretación instantánea de los movimientos del/la otro/a, la coordinación se hace posible, sin otro elemento que la misma acción y el entendimiento mutuo. En el fútbol sucede algo similar: los jugadores, ya sean de un equipo o del contrario, esperan acciones de parte de los otros, y así es que pueden ser sorprendidos si las acciones resultan distintas a las esperadas. Se presentan índices en el mismo movimiento y en los gestos corporales: para dónde puede ser que un jugador patee la pelota, o para qué lado podría interpretar el arquero que debería tirarse para atajar. Este último caso sería el de una mutua atribución.

Al analizar estas circunstancias comunicativas, y para desechar un punto de vista computacional que las explique, Pérez adhiere al pensamiento de Bermúdez<sup>19</sup> que afirma que, antes de la aparición del lenguaje como lo entendemos hoy en día, existían interacciones sociales previas, necesarias para la existencia de atribuciones de creencias como las que sostienen la perspectiva tratada, en una historia evolutiva de la especie humana. Pérez también refiere al pensamiento de Gallagher<sup>20</sup> a quien cita: “estamos inmersos en una práctica corporizada, emocional, sensorio – motora, perceptual y no conceptual” (Pérez, 2013, pág. 120).

Más adelante, Diana Pérez revisa los conceptos de Gomila vertidos más arriba y repasa situaciones de interacción social en las que las atribuciones psicológicas que hacen los

---

<sup>18</sup> Diana Inés Pérez: Doctora en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires, especialista en filosofía de la mente, de la psicología, del lenguaje y del arte.

<sup>19</sup> José Luis Bermúdez: Profesor de Filosofía y director de Philosophy – Neuroscience – Psychology Program en la Universidad de Washington en St. Louis, Estados Unidos.

<sup>20</sup> Shaun Gallagher: Nacido en 1948. Filósofo estadounidense dedicado a *Embodied Cognition*, cognición social y filosofía de la psicopatología.

sujetos son más o menos claras: en el diálogo, en el estar de una madre con su bebé, en el partido de fútbol, en el baile de tango. En su investigación sobre el lugar de los conceptos psicológicos en la perspectiva de segunda persona, rescata la teoría de las metáforas conceptuales de Lakoff<sup>21</sup> y Johnson<sup>22</sup>. Dichos autores, afirma Pérez, adoptan una perspectiva corporizada de la cognición. Sostienen, entonces, que: “(1) la mente es inherentemente corporizada (2) el pensamiento es mayormente inconsciente (3) los conceptos abstractos son ampliamente metafóricos” (Pérez, 2013, Pág. 126). Y cita a ambos autores cuando afirman que “la estructura de la razón misma proviene de detalles de nuestra corporalidad. Los mismos mecanismos cognitivos y neurales que nos permiten percibir y movernos en el entorno también crean nuestros sistemas conceptuales”. La teoría de estos autores, entonces, es que creamos nuestras categorías conceptuales a partir de nuestra actividad en el mundo. El concepto de “proyección metafórica” de Alicia Peñalba tratado en el apartado anterior no dista mucho de los conceptos aquí expuestos.

### **2.3. Perspectiva de segunda persona de la atribución mental en la interpretación musical**

Mónica Valles y Luciana Milomes (Valles & Milomes, 2021) realizaron un trabajo que vincula la perspectiva de segunda persona con la práctica musical camarística. Fundamentan su estudio en la importancia básica en la disciplina de lograr conexión y entendimiento entre los/as músicos/as para lograr una óptima interpretación, en el estudio que de la problemática se ha llevado adelante desde la neurociencia cognitiva, la psicología de la música y la musicología, desde distintos enfoques y en la falta de abordajes de esta interacción basados en las experiencias de los/as músicos/as, de las atribuciones y las dinámicas posibles. En la clasificación de los gestos particulares de los/as músicos/as que realizan los autores Refsum Jensenius, Wanderley, Godoy y Leman, se hará referencia a los comunicacionales o de interacción entre músicos/as, según la perspectiva de segunda persona.

El estudio que realizan las autoras está basado en la observación de filmaciones de ensayos de música de cámara para identificar interacciones, “estimar el potencial comunicativo” (Valles y Milomes, 2021, pág. 139) de ellas y analizar si son

---

<sup>21</sup>George Lakoff: Nacido en 1941. Investigador estadounidense dedicado a la lingüística cognitiva.

<sup>22</sup>Mark Johnson: Nacido en 1949 en Missouri. Docente de Filosofía en Oregon University. Autor de diversos trabajos sobre Ciencia Cognitiva y Filosofía.

caracterizables según esta perspectiva que, como se ha tratado, considera los estados mentales presentes no sólo en la psiquis, sino también en el cuerpo, que evidencia emociones e intenciones, y generan reacciones en los/as otros/as, sin una necesaria mediación consciente. Los sujetos que interactúan no son espectadores, sino participantes de modo que las atribuciones que realizan los condicionan mutuamente. “Es una postura que enfatiza la acción y el compromiso, no sólo como el camino para conocer las mentes sin la mediación de puentes intelectuales, sino también como la forma en que las mentes se desarrollan para ser conocidas” (págs. 139 y 140). La segunda persona es el ámbito de las “atribuciones espontáneas y recíprocas en situaciones de interacción cara a cara, por lo que supondría su naturaleza expresiva” (Gomila, 2002, pág. 123). Valles y Milomes buscan, considerando esta perspectiva, interacciones recíprocas, espontáneas, automáticas e inmediatas, intercambios sincronizados y flexibles a las variaciones del contexto.

Existen estudios, afirman las autoras, acerca del liderazgo en distintas formaciones de cámara. Dichos estudios versan sobre los roles que los/as distintos/as músicos/as abordan en distinto momento de la interpretación según su rol en la textura (si están interpretando la melodía, acompañamiento, partes imitativas) y según su lugar en el ensamble en particular (si tocan, por ejemplo, Violín I en un cuarteto de cuerdas). También se estudió la relación colaborativa en dúos de estudiantes y músicos/as profesionales. Como se ha tratado en los estudios de Fulford, las autoras refieren estudios sobre la retroalimentación auditiva y cómo esta influye en la realización de esfuerzos para lograr una mayor sincronización. Del mismo modo, la mirada entre músicos/as incide “como motivador social para la toma de decisiones musicales creativas” (Valles y Milomes, 2021, pág. 141). Junto a estos hallazgos, las autoras coinciden en la necesidad de considerar estas interacciones según la perspectiva de segunda persona, incluyendo distintas experiencias en el acto de hacer música junto a otro/a.

Proponen un análisis de filmaciones de ensayos para el que consideran dos posibilidades: un/a observador/a neutral que no participa de la actividad musical y/o un/a participante investigador/a, que participa del ensayo y evalúa la filmación, en un enfoque autoetnográfico. Esta última modalidad será la que se tomará para el estudio de las *Danzas imaginarias*. Los gestos que denotan interacciones según la perspectiva de segunda persona no estaban definidos *a priori*, pero sí algunos de sus rasgos: “que ocurrieran de manera espontánea en tiempo real, evidenciando reciprocidad, inmediatez, continuidad, fluidez, con un carácter práctico y situado (...). Inicialmente se consideraron los gestos y movimientos corporales. Sin embargo, sucesivas

observaciones de las filmaciones permitieron advertir que la resultante sonora de la ejecución musical, también puede, por sí misma, dar indicio de esas interacciones”.(Valles y Milomes, 2021, pág. 143). Prestar especial análisis a la resultante sonora como indicio de este tipo de interacciones reconoce a la escucha como un aspecto fundamental en la disciplina.

Los indicadores de esta perspectiva según las autoras en los videos observados fueron tres:

1. En dúo de piano a cuatro manos, la pianista a cargo del piano I se desfasa tocando la melodía a su cargo, logra recuperar la sincronía, niega con un movimiento de cabeza, frunce el ceño y busca con la mirada a su compañero a cargo del piano II. El compañero la anima, asintiendo con un mero movimiento de cabeza, a seguir con la interpretación a pesar del desajuste circunstancial. Estos cruces de miradas y gestos de comunicación cara a cara, situados en un contexto, dan cuentas del tipo de interacción estudiada.
2. El segundo ejemplo sucede en el mismo dúo de piano a cuatro manos. Después de tocar cuatro compases juntos, el ejecutante a cargo del piano II toca dos compases en los que piano I tiene silencios. Al tercer compás, la pianista a cargo del piano I no hace su entrada. Al no registrar esta entrada el pianista II repite esos dos compases para darle la oportunidad a su compañera de reingresar en el discurso musical. En este caso, la resultante sonora da cuentas de la interacción.
3. En un dúo de piano y canto, sucesivas repeticiones de un fragmento en ensayo, resultaron en una variación progresiva y recíproca de la dinámica y de la temporalidad (sucesiva apertura del tiempo), de manera espontánea e inmediata. Estas diferencias fueron confirmadas con un análisis de la forma de onda de cada interpretación del fragmento. No sólo se encontraron rastros de la interacción en la resultante sonora, sino que, a través de las interpretaciones sucesivas el cantante acotó su repertorio gestual, conservó los gestos que guardaban mayor similitud con los del pianista y ambos amplificaron dichos gestos.

Las conclusiones del estudio de Valles y Milomes resaltan la utilidad del análisis de las interacciones según la perspectiva de segunda persona para valorar una interpretación musical en función de los gestos corporales y musicales involucrados, incluyendo los momentos en los que la gestualidad (tanto corporal como sonora), resulta en una mutua influencia. A su vez, la corporeización de las intenciones musicales compartidas da

cuentas de la música de cámara como una “co–construcción conjunta entre los músicos” (Valles y Milomes, 2021, pág. 146) que va más allá de las acciones de cada uno/a.

Favio Shifres también hace un aporte en este sentido. Afirma que los registros propioceptivos son fundamentales para la formación de la subjetividad y también “para vincularnos con los demás (...) la naturaleza corporal y kinética de la música no puede ser examinada al margen de su naturaleza intersubjetiva” (Shifres, 2007). También menciona que no es una comunicación con un/a mero/a emisor/a y un/a receptor/a que codifican y decodifican, sino que se trata de una “actividad cuyos significados se construyen ‘no sólo en las relaciones entre los sonidos organizados (...), sino también en las relaciones que se hacen entre persona y persona en el espacio de la actuación” (Shifres, 2007, pág. 6). En ese sentido, realza la importancia de la perspectiva de segunda persona de la atribución mental para entender la ineludible intersubjetividad en la música.

#### **2.4. Articulaciones vocales expresivas en la práctica musical conjunta**

La gestualidad del sujeto en el momento de hacer música suele canalizarse, también, por la vía de la voz, sobre todo en las actividades de ensayo. Mónica Valles investiga sobre esta modalidad de trabajo entre músicos/as y la vincula al concepto de intersubjetividad en la comunicación, que “reconoce los aspectos afectivos y emocionales de la cognición” (Valles, 2016, pág. 72). “La práctica musical compartida puede entenderse como un proceso comunicacional en el que se establece un intercambio multimodal, intersubjetivo, de influencia mutua, del que forman parte tanto actos audibles como visibles. Las articulaciones vocales serían parte de estos actos audibles como vehículos de comunicación de contenido relacionado con la subjetividad del emisor y con los modos en que éste expresa dicho contenido” (Valles, 2016, pág. 72). Valles reconoce las articulaciones vocales expresivas como manifestaciones habladas o cantadas para “expresar, mediante rasgos sonoros, aspectos vinculados con la intencionalidad de los músicos. Incluyen (...) el tarareo o las prácticas de percusión vocal (...) en las que se utilizan sílabas o fonemas sin sentido<sup>23</sup>, basadas a menudo en la onomatopeya, para imitar instrumentos y que difieren de las prácticas vocales

---

<sup>23</sup> Cuando Valles escribe “sin sentido” hace alusión al sentido de la palabra hablada, en una semiología en la que lo que suena en el habla tiene un significado expreso. A su vez, en las articulaciones vocales expresivas con las que trabajamos en la interpretación musical, usar determinada sílaba en lugar de otra refiere a algún elemento del lenguaje musical: si se trata de notas ligadas, o no, si las ligaduras van de a dos, tres o más, y otros casos. Una y otra vez, cuando hablamos de música haciendo referencia a sus modos de funcionamiento como lenguaje, nos encontramos, sin hacer alusión a ninguna visión poética, con lo inefable de nuestro arte.

comúnmente estudiadas en el canto” (Valles, 2016, pág. 74). Para ejemplificar aspectos de estas manifestaciones, analiza un ensayo del pianista y director de orquesta Daniel Barenboim con el violinista Maxime Vengerov, sobre la Sonata nro. 3 de Brahms. En dicho ensayo, al que Valles accede mediante un video documental, Barenboim toca y tararea partes instrumentales a fin de hacer entender a Vengerov una elección de fraseo, entre otras posibles. Vengerov entiende rápidamente la propuesta, la toma y la ejecuta fielmente. Barenboim se expresa con articulaciones vocales, mientras toca la línea en el piano y se acompaña con su propia gestualidad corporal. Por tres vías muestra al violinista lo que espera del pasaje, en relación con el fraseo. Vengerov, según el relato de Valles, emula el fraseo propuesto por Barenboim con el balanceo de su propio cuerpo, como si estuviera usando su propia corporalidad para entenderlo. Afirma Valles: “La información transmitida a través de la *articulación vocal expresiva*, manifestada a través del tarareo, no se relaciona con componentes contenidos en la partitura, información accesible y común para ambos músicos, sino a una elección interpretativa, de manera que no estaría haciendo referencia a *lo que se está tocando*, sino a *cómo se lo está tocando*, esto es, al modo en que se lo expresa.” (Valles, 2016, pág. 79). Basta con recordar momentos de ensayos de orquestas en los que los/as directores/as, en lugar de dictar las ligaduras como deberían ser escritas en las partes, mencionando figuras y números de compás, cantan o tararean las frases, con melismas o sin ellos, para diferenciar notas ligadas de notas sueltas o para aclarar movimientos de arco de las cuerdas. En el mismo mensaje, a la vez, pueden incorporar información sobre acentuación, énfasis sobre alguna nota en particular, dinámicas y otros aspectos de la articulación.

No suelen ser los momentos de interpretación pública donde los/as músicos/as se comunican con articulaciones vocales expresivas, sino más bien durante el trabajo de ensayo. Esta modalidad, aparte de poner de manifiesto la residencia en el cuerpo, y con él en la voz, del pensamiento musical, resulta en una manera confiable y rápida de entenderse entre músicos/as: promueve un ahorro en el tiempo de diálogo sobre las intenciones de cada co-intérprete y permite trabajar en la música con recursos más cercanos a ella que el habla cotidiana.

El análisis de las articulaciones vocales expresivas en el contexto del ensayo, junto al diálogo y a los resultados sonoros obtenidos, resulta valioso y enriquece el estudio de la gestualidad corporal, en tanto expresa el pensamiento sobre la música interpretada.

### 3. Construcción metodológica

#### 3.1. Objetivos

Objetivo general:

Indagar problemáticas de la gestualidad en un contexto discursivo de música de cámara contemporánea específico, identificando desafíos interpretativos y explorando diversas soluciones interpretativas.

Construir una propuesta interpretativa para la obra *Danzas imaginarias* de Diego Gardiner, poniendo foco en el estudio de la gestualidad y explorando, por ese medio, la dimensión expresiva en dicho contexto discursivo.

Objetivos específicos:

1. Desarrollar un análisis multidimensional de la obra de referencia a los efectos de describir su estructura general, su organización sintáctico-formal, el tratamiento de la dimensión tímbrica, su configuración textural, las funciones armónicas y la dimensión rítmica en un contexto camerístico a partir de la propuesta analítica de María del Carmen Aguilar (2015).
2. Indagar aspectos del texto que sugieran modalidades gestuales específicas a ser atendidas en la praxis interpretativa y describir y explorar las técnicas extendidas que intervienen en el discurso de referencia.
3. Comparar las versiones original y modificada por el compositor e indagar dichas modificaciones en función de la gestualidad, la sonoridad y la especificidad de los instrumentos que componen el orgánico. Ahondar en estas dimensiones a través de una entrevista en profundidad con el compositor en torno a la problemática de la gestualidad en la obra y validar las observaciones efectuadas previamente.
4. Generar una serie de registros audiovisuales de los ensayos de la obra que sirvan como insumos para el estudio de la gestualidad en la instancia interpretativa.
5. Identificar, clasificar y analizar los diversos tipos de gestos que intervienen en la performance de la obra.
6. Establecer relaciones entre las modalidades gestuales puestas en obra y los elementos discursivos identificados en el análisis del texto musical.

7. Analizar los gestos de interacción entre los/as músicos/as según la perspectiva de segunda persona de la atribución mental.
8. Explorar soluciones interpretativas a partir de un estudio *autoetnográfico* (López-Cano y San Cristóbal, 2014).
9. Aportar una propuesta interpretativa fundamentada de *Danzas imaginarias* en base a las aproximaciones analíticas precedentes.

### 3.2. Estrategia metodológica

Tomando como referencia los objetivos generales y específicos, se definió el siguiente camino metodológico en el marco de un estudio de corte cualitativo:

1. Se realizó un análisis musical multidimensional a los efectos de aportar una descripción global de la obra y de sus cualidades específicas. Indagar rasgos específicos de la gestualidad musical en base a los indicadores identificados en el texto musical.

La obra presenta dificultades musicales de varios tipos: diferentes texturas, polirritmias, polimetrías, imbricaciones fraseológicas, detenciones, cambios de *tempo*, cambios del pianista dentro de la escena (tocar en el arpa), articulaciones de la flauta que incluyen técnicas extendidas y que llevan más tiempo de ejecución, entre otras. El análisis sintáctico formal determina distintas secciones de la obra según las funciones que cumplen dentro del discurso. María del Carmen Aguilar (2015) trata el tema y categoriza esas funciones: Introducción, Exposición, Elaboración, Transición (liquidativa, propiamente dicha, preparatoria), Recapitulación y Conclusión (liquidativa, cadencial y coda). “Podemos decir que la audición de música siempre incluye la atribución de **funciones formales** a cada etapa de su devenir: interpretamos los datos que el compositor ha planificado hábilmente para sostener nuestra atención e imaginamos para cada segmento esas funciones que nos ayudan a construir en nuestra mente la imagen de forma de la obra” (Aguilar, 2015, pág. 23). También define motivo como: “una pequeña organización de alturas con un ritmo: un conjunto de unos pocos sonidos con características bien definidas, que nos permite identificar la obra y distinguirla de otras” (Aguilar, 2015, pág. 25), muestra algunos modos en los que los/as compositores/as los trabajan y su relación con las estructuras sintácticas definidas según la función en el discurso. Nicholas Cook (2003), por su parte, pone en cuestión este tipo de análisis cuando se pregunta “¿Hasta qué punto es cierto que, en la práctica, los oyentes

escuchan la música pensando en categorías formales tradicionales?” (Cook, 2003, pág. 5). Continúa retomando la idea de Dahlhaus acerca de la forma musical que adquiere entidad cuando se convierte en pasado, ya retenida por la memoria y no durante su presencia inmediata, sino considerando una distancia que la convierte en una forma plástica para ser examinada.

Se tomó la perspectiva de análisis de Aguilar (Aguilar, 2015) que resulta de utilidad para tomar decisiones de carácter interpretativo. Este tipo de análisis, con un correlato notorio en la partitura escrita, y que busca “aprender a escuchar música de determinada manera” (Harper Scott y Samson, 2009, pág. 37) se suma a un nuevo abordaje que busca “descubrir acerca de la escucha y del sonido en sí mismo”, que esté tan interesado en la partitura (en la que se centra el análisis tradicional) como en lo que sucede perceptualmente. Muchas decisiones que se toman al tocar no se corresponden necesariamente con lo que está escrito en la partitura: buscar la extinción de un sonido en el del/la compañero/a, un golpe de lengua en la flauta más o menos incisivo, un sonido que soplado hacia el bisel o rehuendo de él, que resulta con un componente de armónicos que le cambia el timbre, distintos modos de atacar una nota en el piano, aunque la dinámica y articulación indicadas sean idénticas, surgen más de la propia vivencia de la obra al tocar que de la partitura. No se trabajó este aspecto del análisis con medios electrónicos (análisis de ondas que puedan dar cuenta de las búsquedas tímbricas), pero estuvo presente y orientó la reflexión sobre la interpretación.

2. Se establecieron relaciones entre la versión original y la modificada de la obra, discutiendo sus alcances en términos interpretativos. A partir de la audición de la versión de la obra grabada por el Dúo Ondinas<sup>24</sup>, en presencia del compositor, se realizó una reedición de la partitura. A su vez, dicha edición fue presentada al compositor, quien determinó si requería alguna otra modificación, en los parámetros ya trabajados o en nuevos aspectos. Se adjuntó al trabajo escrito una edición completa de la partitura con los cambios realizados.<sup>25</sup>
3. Se entrevistó al compositor Diego Gardiner para indagar acerca de sus ideas compositivas y sus propias ideas acerca del gesto musical y corporal en el contexto de su obra. Se realizó una entrevista individual, semiestructurada, sin cuestionario, cara a cara, con un guion de temas a tratar que versa sobre las

---

<sup>24</sup><https://open.spotify.com/intl-es/album/7pHGEOaRrAgxMcQVfrOuSR?si=fgSOxBfbQxG3ICGdirWOcQ>

<sup>25</sup> La partitura original de la obra será consignada como Anexo I y la versión modificada será consignada como Anexo II.

características musicales de *Danzas imaginarias*, las ideas del compositor acerca de la gestualidad musical y la gestualidad corporal, acerca de las condiciones y competencias deseables de los/as músicos/as para un trabajo interpretativo de la obra, las maneras en las que, como docente de Composición y Orquestación, ayuda a sus estudiantes a tener en cuenta cuestiones ligadas a la gestualidad instrumental. También se indagó sobre el origen del nombre de la obra. La entrevista se convirtió, de acuerdo con el curso de la conversación, en no estructurada.

Se utilizaron soportes para la entrevista como la partitura original, su reedición, la grabación realizada en 2022 y un piano en el que el entrevistado ejemplificó lo que consideró pertinente.

La entrevista fue grabada, con permiso del entrevistado, en soporte audiovisual y transcrita. Dicha transcripción integra el trabajo de investigación como Anexo III. Se interpretó a partir del marco conceptual y fue de utilidad para interpretar los resultados y observaciones del análisis musical y del de la *performance*. A su vez, los conceptos vertidos por el compositor sirvieron para ajustar cuestiones interpretativas de su obra.

4. Se desarrollaron registros audiovisuales del trabajo de interpretación de la obra y se realizó un análisis en profundidad en torno a la gestualidad, su variabilidad y sus efectos expresivos. Se identificaron interacciones de segunda persona en los ensayos y sus alcances en la construcción de criterios interpretativos.

Se filmó un ensayo general de *Danzas imaginarias* de Diego Gardiner y una versión de la obra completa. Se utilizó una cámara frontal, fija, que tomó los cuerpos de ambas ejecutantes y la totalidad de la escena. Las ejecutantes pudieron elegir la distancia entre ellas, según las condiciones acústicas y espaciales y en relación con las posibilidades de la cámara utilizada.

Tocaron levemente enfrentadas, de manera que no se dificulten las miradas ni la gestualidad, que quedaron correctamente registradas.

Videograbación del ensayo general (video 1): El ensayo general no debía durar mucho más de 40 minutos y sirvió de apoyo al análisis de la grabación de la obra completa y para registrar el trabajo de ensayo que se estableció mediante el diálogo. Las distintas indicaciones y observaciones surgidas en ensayo se registraron en una copia de la obra coincidente con el Anexo II (partitura modificada por el compositor). También se registró la evolución y resolución de las distintas dificultades planteadas en la ejecución. Se registraron las modalidades de trabajo según la índole de cada dificultad abordada, si dicha

dificultad fue resuelta o no, cuánto tiempo del ensayo llevó cada número de la *suite* y cuáles fueron las herramientas o recursos utilizados: gesto corporal, diálogo, articulaciones vocálicas expresivas, metrónomo, y cualquier otro tipo de recurso del que puedan haber hecho utilidad.

Videograbación de la obra completa (video 2): La grabación de la versión completa debía durar alrededor de 10 minutos. La indicación *attaca* entre movimientos debía seguirse de la manera más ágil posible. Se escuchó el audio junto al video (cámara con registro sonoro) y por separado. La posición de la cámara y de las intérpretes debía ser similar a la del ensayo general.

Análisis del video 2: Se buscó establecer el *standard* gestual para cada una de las intérpretes. Se registraron:

- Gestos productores de sonido (los que lo generan) o modificadores (los que se realizan para cambiar de nota, cambiar la afinación, generar un vibrato, etc.).
- Gestos facilitadores del sonido: los que facilitan los gestos productores del sonido al devolver al cuerpo un equilibrio en el movimiento. Movimientos no directamente efectores del sonido, pero inseparables del acto de efectuarlo. A partir de los datos recabados se realizará una caracterización de los movimientos basales de la flautista y de la pianista (*standard gestual*), relacionado con cuestiones idiomáticas del instrumento y propias de cada sujeto.

Se analizó la gestualidad corporal en cada una de las Danzas considerando:

- Los gestos acompañantes de la música, en tanto que guardan relación con características estructurales de la obra abordada y pueden representar de manera visible el pensamiento musical invisible de las intérpretes.
- Los gestos comunicativos/de interacción: poniendo énfasis en las dificultades musicales que podrían estar ayudando a resolver y en los que puedan ser indicio de interacciones según la perspectiva de segunda persona, siguiendo los ejemplos de las autoras Valles y Milomes: con espontaneidad, en tiempo real, recíprocos, inmediatos, continuos y con carácter práctico y situado.
- Las interacciones que resultan en modificaciones de lo sonoro, que puedan ser indicio de perspectiva de segunda persona, siguiendo a Valles y Milomes.
- Los gestos que sean claramente conductores del discurso musical en función del rol de dicha parte en la textura.

- Los gestos que ayuden a asignar estructuras explícitas frente a alguna ambigüedad en el discurso.
- Las posibles manifestaciones del Efecto Colavita, de preeminencia de lo visual, buscando miradas entre intérpretes en momentos clave del discurso, o una mayor confianza en la mirada que en la escucha en momentos determinantes.
- Momentos de continuidad musical en los que miradas y gestos resulten menos necesarios, porque la misma audición o la sensación de pulsación sirva para mantenerse en el plano temporal.
- Acciones gestuales que permiten mayor o menor grado de anticipación a futuras articulaciones, cambios de *tempo* o dinámica súbitos, etc.
- Uso de la visión periférica por parte de ambas intérpretes.
- Modificación de la actitud gestual frente a los cambios de las intérpretes en escena.
- Posibles manifestaciones gestuales o sonoras de distintas concepciones de las intérpretes al abordar pasajes de la obra.
- Clasificación de los gestos percibidos como más o menos “protocolares” (describir un círculo con la flauta para cerrar una nota larga, o utilizar la respiración antes de un ataque para dar una entrada son gestos “protocolares”; determinada necesidad del discurso musical podría generar gestos menos habituales).
- Gestos que, como acompañantes de la música que lleva a cabo la compañera, puedan ayudar a entrar mejor en un discurso determinado (cuenta de compases, búsqueda del carácter, dinámica, *tempi* apropiados).
- Gestos que resulten simétricos entre ambas intérpretes en función de ideas y texturas musicales compartidas.
- Gestos que resulten complementarios entre ambas.
- Mecanismos gestuales consolidados, ya en el ensayo de la obra o en la conformación del Dúo como tal.

Otras consideraciones resultaron pertinentes al mirar/escuchar los videos de acuerdo con el marco conceptual trabajado y con la naturaleza de la obra musical abordada.

Se evaluó en primer término el resultado musical/sonoro/gestual del video de la obra completa y se confrontó luego con el trabajo de ensayo, a la luz de dichos resultados, en términos de logros progresivos, modalidades gestuales conscientes e inconscientes, trabajo a partir del diálogo verbal, disposiciones en el espacio, articulaciones vocálicas expresivas, etc..

El video 1 (ensayo general) sirvió de material testigo, a partir de los hallazgos del análisis del video 2 (interpretación completa de la obra). Se analizaron las tareas de ensayo que requirieron los pasajes de mayor dificultad interpretativa, provistos de polirritmias, cambios de *tempo*, tanto progresivos como súbitos, estimulación mutua de dinámicas y articulaciones, manifestaciones claras de atribuciones de segunda persona. Se tomó nota de la dedicación del tiempo de ensayo a cada danza, en relación con las dificultades del material musical, de la evolución del gesto del ensayo al concierto. Se registró el trabajo mediante el diálogo acerca de la gestualidad corporal de las intérpretes para abordar a una interpretación deseada y para la asignación de roles y acciones en el discurso musical. Se comparó el uso de la visión periférica de ambas intérpretes. También se comparó la gestualidad en momentos de interpretación continua de la obra del video 1 con las interpretaciones del video 2. El análisis del video 1 no se trató de un análisis a *tabula rasa*, sino que se realizó para interpretar los hallazgos del video 2.

5. Se desarrolló una autoetnografía (López-Cano y San Cristóbal, 2014) basada en la exploración expresiva de la gestualidad en el contexto discursivo circunscripto. Las estrategias de investigación del presente trabajo son de corte autoetnográfico según la noción de los/as autores/as mencionados/as, que definen autoetnografía como “estudio de la introspección individual, en primera persona, que pretende arrojar luz sobre la cultura a la que pertenece el sujeto por medio de ‘descripciones culturales mediadas a través del lenguaje, la historia y la explicación etnográfica” (López-Cano y San Cristóbal, 2014, pág. 139). El elemento autoetnográfico aparece en dos sentidos: como estrategia para la recolección de datos y como una perspectiva central del tema a tratar, que es una reflexión sobre la propia práctica. En este caso se hace alusión a la recolección de datos, tanto en lo que respecta a la grabación y análisis de una interpretación propia, como a las reflexiones y búsqueda de sensaciones y modos propios de resolver problemas que se ponen de manifiesto tanto en la formulación de preguntas como en sus respuestas. Los datos recabados con estrategias autoetnográficas, serán analizados a la luz de perspectivas teóricas como las compartidas en los antecedentes. Se trata, entonces, de una autoetnografía informada. Por otra parte, dicha autoetnografía informada se nutre de bibliografía que resulta del trabajo autoetnográfico de otros/as.

Se presenta un cuestionario a las intérpretes y se toman notas acerca del trabajo realizado y en relación con los temas tratados, basados en la experiencia de la obra, de las interacciones, de los resultados musicales propuestos y para ahondar los resultados de los trabajos de observación.

Los registros audiovisuales se acompañaron con registros escritos de las experiencias de ensayar y tocar la obra en cuestión con preguntas guía que fueron de utilidad. Otros datos, comentarios y observaciones que surgieron del proceso también fueron registrados.

Las preguntas que se formularon, en primer término, fueron:

- 1) ¿Cómo es tu estudio de la obra considerando una preparación para un ensayo de cámara?
- 2) ¿Qué diferencias sentiste en las dificultades de ejecución de la obra en tu estudio individual comparadas a las que sentiste en el ensayo/interpretación completa de la obra?
- 3) ¿Te sentiste cómoda con la gestualidad de tu compañera? ¿Sentiste alguna dificultad para llegar a ella desde tu gesto o para percibir o interpretar los gestos de ella?
- 4) ¿Sentís que lograron una intencionalidad interpretativa conjunta? ¿Los diálogos de ensayo resultaron en una mejora de la calidad interpretativa?
- 5) ¿Estás satisfecha con la grabación? ¿Qué te gustaría mejorar en alguna otra oportunidad sobre esta misma obra y con la misma compañera?
- 6) ¿Tuvieron algún desarreglo con relación a la sincronía del ensamble en la grabación de la obra completa? ¿Cómo lo resolvieron? Si sucedió, ¿fue en algún lugar previsto en el estudio individual o en el ensayo?
- 7) ¿Considerás que algún cambio en tu gestualidad pueda dar como resultado una mejora en cualquier aspecto de la interpretación, por medio de influir en la técnica/interpretación/sonido/etc. de tu compañera?

Las intérpretes miraron y escucharon los videos de la obra completa sin partitura para valorar y comparar el pensamiento propio y la propiocepción al interpretar con la vivencia de la escucha de la obra:

- 8) ¿Qué distancia encuentran entre el pensamiento y las sensaciones sobre el ritmo (percepción de compás, cambios de compás, irregularidades, acentos no métricos, no concordancia entre escritura rítmica de las voces), articulaciones, forma musical, dinámicas buscadas/logradas? ¿Encuentran distancias del mismo tipo en otros aspectos?

Se confrontaron las respuestas de ambas intérpretes. Los resultados del análisis de los registros grabados dieron lugar a nuevas preguntas.

Se analizaron las partituras utilizadas para considerar cuestiones de ejecución, estudio, ensayo e interpretación que quedaron registradas por escrito en sus

materiales de trabajo y se analizaron a la luz de los resultados interpretativos y las expresiones subjetivas de la experiencia.

9) Se desarrolló una autoetnografía basada en la exploración expresiva de la gestualidad en el contexto discursivo circunscripto.

El análisis de los videos grabados, las ideas de cada intérprete acerca de la obra ensayada y tocada en conjunto, el registro de las vivencias desarrollado durante las actividades de interpretación e investigación descriptas y la reflexión sobre la idea de la obra del propio compositor, permitieron explorar aspectos gestuales musicales y corporales, mediados por las cuestiones técnicas, expresivas, corporales y de interacción.

## **PARTE II**

## 4. Las *Danzas imaginarias* de Diego Gardiner

En el presente capítulo se trabajó sobre la composición de la obra musical. En primer término (4.1) se realiza un análisis musical, con un abordaje “a partir de la percepción” (Aguilar, 2015) y se consideran cuestiones técnicas de ejecución instrumental y de interpretación camarística. El análisis está focalizado en la escritura de cada una de las Danzas, tal como obran en la edición original de la partitura, y a partir de la escritura, en las funciones formales y los sistemas de funcionamiento que la misma obra ofrece al/la oyente.

A continuación (4.2), se presentan las modificaciones realizadas por el compositor a partir de la grabación de la obra en estudio en diciembre de 2022. Dichas variaciones dan cuenta de algunas dificultades en la interpretación de la obra, tanto a nivel discursivo, como en lo sonoro, técnico de ejecución y de cámara.

En la última sección del capítulo (4.3) se incorporan las ideas principales recabadas en la entrevista al compositor. En dicha entrevista se tratan cuestiones de análisis musical de la obra, en la que se ratifica o rectifica el propio análisis, y se indaga sobre las ideas de Diego Gardiner en relación con el cuerpo en la interpretación musical.

### 4.1. Análisis musical de *Danzas imaginarias* de Diego Gardiner

Las *Danzas imaginarias* fueron escritas por encargo del *Dúo Ondinas* en 2019. Se estrenaron en el Salón Auditorio de la Facultad de Derecho de la UBA en 2022 y fueron grabadas en Buenos Aires en el mismo año<sup>26</sup> en presencia del compositor, que realizó algunas notaciones nuevas en la partitura. Este trabajo incluirá también la reedición de la partitura en función de estas indicaciones.

La obra está integrada por siete micropiezas. Cada una de ellas presenta textura y carácter particulares y algunas ofrecen un proceso compositivo distintivo como la vuelta a una fase determinada o trocados completos. El compositor trabaja con la resonancia y con el sonido mediante indicaciones puntuales. Las Danzas están enlazadas entre sí

---

<sup>26</sup> La grabación forma parte del proyecto discográfico “Músicas en democracia” del *Dúo Ondinas*, inédito, que incluye obras para flauta y piano de compositores/as residentes y/o provenientes de la Ciudad de Buenos Aires, compuestas a partir del retorno de la democracia en 1983 y hasta nuestros días. Dicho proyecto se realiza con fondos de Mecenazgo Cultural de la Ciudad de Buenos Aires aportados por Banco Itaú. El material grabado se encuentra en el siguiente enlace: <https://open.spotify.com/intl-es/album/7pHGEOaRrAgxMcQVfrOuSR?si=fgSOxBfbQxG3ICGdirWOcQ>

con indicación de “*attacca*”<sup>27</sup>. El compositor utiliza escritura tradicional, ritmos medidos e involucra técnicas extendidas. Nos aproximaremos a continuación a cada una de las micropiezas desde una descripción formal general:

# I

En compás de 7/8, corchea = 160, la flauta toca módulos por compás de nota larga con vibrato escrito y caída a la última corchea con acento, mientras el piano describe un diseño con polirritmias entre mano derecha y mano izquierda. La mano derecha presenta la sucesión de notas descendente, Si 5, Sol# 5, Fa# 5, Mi 5, Do# 5<sup>28</sup>, sobre un ritmo que no tiene igual cantidad de figuras, de modo que el motivo se va desplazando sobre el compás escrito. La mano izquierda presenta la sucesión La 5, Sol 5, Fa5, Mib 5, en un diseño por tonos.

Figura 1. Pieza I. Compases 1 a 3.

A medida que se repite cada conjunto de notas de cada mano, en una sucesión descendente que vuelve a empezar en el mismo registro, se van escuchando las “no concordancias” que hacen al juego de la escritura. Recién en el compás 11 van a concordar mano derecha y mano izquierda del mismo modo que sucede en el compás 1. En el compás 11 se va a perder la registración fija de los materiales del piano y cada mano tocará las notas pautadas, pero una octava por debajo. A partir de allí, el registro del piano se extenderá hacia el grave. Hasta el compás 11 el ámbito en flauta va desde el Do# 5 hasta el Si 5. En piano, se extiende desde Mib 5 hasta Si 6. El registro es

<sup>27</sup> La palabra “*attacca*” se suele escribir sobre la barra final de un movimiento e indica que el siguiente movimiento debe comenzar apenas termina el anterior, sin solución de continuidad.

<sup>28</sup> Se utilizan índices acústicos para referirse a alturas absolutas. En la nomenclatura utilizada, Do central se indica “Do 4”.

compartido entre ambos instrumentos y entre ambas manos del/la pianista. A partir del compás 11, el registro se extiende hacia abajo un total de cuatro octavas. En el compás 14 la flauta toca con sonido eólico (soplando sobre la embocadura, pero sin lograr sonido tónico). El compositor pide un mismo pedal en todo el movimiento, que se levantará recién en el último compás, con el agregado de los sonidos graves (compás 14) y con las teclas aún bajas, generando un cambio súbito en la resonancia.

The image displays a musical score for Flute (Fl.) and Piano (Pno.) covering measures 12 to 16. The flute part begins at measure 8 with a dynamic of *sfz* and includes the instruction "senza vibr." at the end. The piano part features complex rhythmic patterns, including triplets and a crescendo leading to dynamics of *f*, *mf*, and *p*. A pedal mark is indicated at the bottom of the piano part, and a note "\* p = con aire" is present above the flute staff in measure 14.

Figura 2. Pieza I. Compases 12 a 16.

El diseño de flauta se mantiene siempre dentro del compás, no lo trasciende; el vibrato cuidadosamente escrito funciona como un metrónomo y el diseño de los siete tiempos del compás es siempre regular. El piano, por el contrario, presenta un diseño con irregularidades en cada mano, con desfasajes entre ellas, respecto de la flauta y del compás escrito. Ese desfasaje tardará 11 compases en corregirse. A partir de esa puesta en fase es que se perderá la registración fija, con una ida hacia el registro grave del piano, y la aparición de "ruido blanco" con el sonido eólico en flauta. La primera de las Danzas está integrada por una sola parte formal, ya que, a causa de la escritura desfasada e imbricada, no se secciona fácilmente. La Danza consiste en un proceso de salida y vuelta/llegada a una fase. Cuando esta fase es recuperada, mediante frase liquidativa, la Danza llega a su fin.

## II

En la segunda de las danzas, el compás cambiará varias veces y en cada caída de compás se presentará un motivo de dos tresillos de fusas en la flauta sobre un quintillo de fusas en mano derecha del piano, generando polirritmia. Mano derecha del piano presenta una melodía formada por nota larga y anacrusa, en tiempo regular, mientras la irregularidad entre m.d.<sup>29</sup> y flauta interrumpe esa melodía. La interrupción no es regular y resulta inesperada. El registro entre flauta y ambas manos del piano es estrecho: flauta toca de Re 5 a Sol 5, m.d., Re 5 a Sol 5 y m.i., Re 5 a Sol 5. La totalidad de la escritura se mueve en el mismo ámbito de una cuarta justa.

2

♩ = 60

II.

Fl.

Pno.

5

Figura 3. Pieza II. Compases 1 a 7.

A partir del compás 8, la flauta presenta una melodía que se va acortando en cada aparición, con la sustracción de una nota por vez, en el mismo ámbito de cuarta justa (Re 5 a Sol 5) interrumpida por dos fusas en *ff* súbito en registro sobreagudo. El piano, en el mismo registro, trabaja con tresillos de fusa en mano derecha y un bajo grave en mano izquierda. Intercala tresillos y grupos de cuatro fusas. Sobre los últimos dos compases vuelve al motivo inicial en ambos instrumentos y termina en una resonancia sobre Sol 5 en piano. Se pueden considerar en la segunda Danza dos partes formales

<sup>29</sup> En adelante nos referiremos a mano derecha del/la pianista como “m.d.” y mano izquierda como “m.i.”.

expositivas, a partir de los materiales musicales involucrados: de compás 1 a compás 7 y de compás 8 al final.

The musical score consists of three systems, each with a Flute (Fl.) and Piano (Pno.) part. The Flute part is written in a single staff with a treble clef. The Piano part is written in two staves (treble and bass clefs). The score includes dynamic markings such as *ff sub.*, *p*, *ppp*, and *mf*. The time signature changes from 3/4 to 3/8 and back to 3/4. The piano part includes a bass line with a dotted line and a circled '8' below it, indicating a specific register or octave.

Figura 4. Pieza II. Compases 8 a 15.

### III

En métrica de 2+2+3+2+3/16, se articulan semicorcheas, un ataque por agrupación de semicorcheas (2+2+3+2+3) y resonancia. El registro es agudo y compartido entre flauta y piano hasta el compás 5. La resonancia del piano articula una fusa antes de la caída de cada compás, lo que contradice y desequilibra la sensación de compás general, determinada en el inicio, ya que se escucha como una síncopa. En el compás 6 la mano

izquierda del piano pasa a un registro más grave y la flauta toca con sonido eólico en la primera de cada semicorchea en las agrupaciones del compás.

♩ = 144 (♩. = 96) III.

Fl. *p*

Pno. *pp staccatissimo*

Fl. *mf* *fi fi fi fi* *sim.* *sf* *sf*

Pno. *mf*

sub

Figura 5. Pieza III. Compases 1 a 8.

En el compás 10, las semicorcheas se presentan ligadas y la resonancia pasa a la mano izquierda. En el compás 13, se suma el trino como nuevo elemento y, pese a que las semicorcheas siguen estando presentes, se desdibujan las agrupaciones indicadas por el compás. En adelante las semicorcheas pierden continuidad y presencia en un solo timbre. La Danza termina en el compás 31, con apertura del registro hacia los extremos grave y agudo. En este caso, la división formal es: compases 1 a 9, compases 10 a 21 y compás 22 al final. Estas divisiones están marcadas por el compositor con dobles barras.

The image displays a musical score for Flute (Fl.) and Piano (Pno.) across four systems, corresponding to measures 9 through 21. The Flute part is written in a single staff, while the Piano part is written in two staves (treble and bass clef). Dynamics are indicated by letters: *sf* (sforzando), *f* (forte), *p* (piano), *pp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), and *mp* (mezzo-piano). Performance markings include *staccatissimo* and *tr.* (trill). The score shows a complex interplay of rhythms and textures between the two instruments.

Figura 6. Pieza III. Compases 9 a 21.

#### IV

En *tempo* de negra = 32, cada compás se comporta como una frase en arco. La textura es de melodía con acompañamiento. El compás es de 4/4, sobre pie binario, con tresillos por momentos, que no se presentan en polirritmias entre ambos instrumentos, sino como irregularidades a través del tiempo. La particularidad rítmica de esta Danza es que flauta y piano nunca atacan juntos; los ataques se intercalan y no se incluye en la escritura ninguna coincidencia. También se presenta un juego de texturas liso – rugoso

entre ambos instrumentos, como trabajo tímbrico: mientras la flauta toca ordinario, el piano toca *plaqué*. El compositor indica *arpegiato* en el piano cuando pide *frullato* a la flauta, generando tardanzas en el ataque y consecuentes dificultades en la ejecución rítmica. La última frase se presenta en dos compases y continúa con la alternancia de ataques y haciendo uso de ambas posibilidades, ejecución lisa, sin *frullato* ni *arpegiato*, y ejecución rugosa, con dichas técnicas.

En cuanto al análisis formal podemos determinar una sección de los compases 1 a 8 (con frases por compás, e incluso semifrases por compás, que actúan como antecedente – consecuente) y una sección de liquidación de tres compases, de los cuales el tercero funciona como coda.

6      ♩ = 32

IV.

Figura 7. Pieza IV. Compases 1 a 4.

## V

En negra = 90, la propuesta rítmica es contraria a la de la Danza IV: flauta y piano deben lograr una sincronía perfecta. A su vez, el tratamiento registral de las melodías de flauta y piano incluye cruces (el piano por encima de la flauta y viceversa), y utilización de registros extremos en ambos instrumentos. El piano también genera un acompañamiento en el que todos los tiempos de negra están figurados, generando una

pulsación regular y presente, como un metrónomo. Mientras la subdivisión en semicorcheas ocupa los fragmentos *a tempo*, aparecen tresillos en dos momentos de pérdida del *tempo* (*ritenuto*), que determinan la mitad y el final de la pieza, que consiste en dos partes formales.

La quinta Danza, como se mencionó, requiere una total sincronía en los segmentos de melodía que presentan flauta y piano, a la vez que necesita de un equilibrio dinámico entre ambos instrumentos, mediado por las calidades sonoras de cada uno de ellos en los registros abordados.

Figura 8. Pieza V. Compases 13 a 21.

## VI

En compás de 2/4, negra = 72, el piano presenta ascensos y descensos por cromatismos, desde Fa# 4 a Do# 5, en fusas. Estas fusas, ya asciendan o desciendan, descansan en una semicorchea como llegada. Dicha semicorchea (una nota accedida por ascenso o descenso cromático), puede estar en una ubicación que tiende a dejar que se escuche claro el compás de 2/4 propuesto (primera semicorchea de cada tiempo de los compases 1 y 2), o a presentar esas caídas por fuera de las propuestas por la métrica escrita (semicorcheas 2, 3, 4, 6, 7). Estas caídas por fuera de las fracciones fuertes de los tiempos generan una sensación mucho menos estable del pulso y de la subdivisión. La dinámica está indicada en *pp* en *una corda*. La flauta, mientras tanto,

toca tresillos de corcheas, con la técnica extendida *tongue ram*<sup>30</sup>. Las articulaciones en *tongue ram* presentan alturas definidas. El compositor indica las notas a digitar y las de efecto, que resultan una séptima mayor por debajo de la digitación indicada. Esta técnica genera un sonido percusivo, grave, resonante, y con una determinación de las alturas mucho más débil que la del sonido ordinario de la flauta. Mientras el piano genera cierta inestabilidad en la escritura rítmica y métrica, la flauta, aun presentando una subdivisión irregular ternaria, hace escuchar claramente los dos tiempos del compás. Entre ambas voces se genera una inestabilidad del ritmo.

VI. 9

The image shows a musical score for Flute (Fl.) and Piano (Pno.) for a piece titled 'VI.'. The tempo is marked as quarter note = 72. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 2/4. The flute part is marked with a forte 'f' dynamic and the technique 'tongue ram'. It consists of triplet eighth notes. The piano part is marked with a pianissimo 'pp' dynamic and 'una corda'. The right hand plays triplet eighth notes, while the left hand plays single notes. The score is divided into two systems: the first system contains measures 1-3, and the second system contains measures 4-6.

Figura 9. Pieza VI. Compases 1 a 6.

En los compases 12 y 13 concluye esta sección formal: el piano presenta el motivo anterior, pero en despliegue registral y la flauta pasa a tocar en modo ordinario, con diseños cadenciales. La escritura dinámica genera un gran contraste, ya que se pasa del *pp, una corda* a *ff, tre corde* en el teclado y del *tongue ram* al ordinario *ff* en flauta. En compás 13 ambos instrumentos cortan juntos (segunda corchea, primer tiempo), liquidando la sección.

<sup>30</sup> La técnica *tongue ram* (traducción del inglés: embestida de lengua) consiste en un golpe rápido y fuerte de la lengua, tapando el orificio de la embocadura, con velocidad de aire.

The image displays two systems of musical notation. The left system covers measures 12 and 13. The top staff is for the Flute (Fl.), showing a trill in measure 12 and a melodic line in measure 13. The bottom staff is for the Piano (Pno.), featuring triplets in both measures and a 'tre corde' instruction in measure 12. The right system covers measure 13. The top staff is for the Flute (Fl.), showing a trill in measure 13. The bottom staff is for the Piano (Pno.), featuring triplets in measure 13 and '8va' markings in both staves.

Figura 10. Pieza VI. Compases 12 y 13.

En el compás 14 con anacrusa, se presenta un trocado con los materiales de la sección anterior. La flauta toma las fusas que ascienden y descienden cromáticamente, estableciendo llegadas distintas a las establecidas métricamente por el compás, como lo había hecho el piano al inicio de la Danza. El piano toma los tresillos, con técnica extendida, para generar una sonoridad análoga a la que se había presentado en la flauta. La pianista se debe parar para *mutear* con sus dedos las cuerdas en el arpa sobre las alturas indicadas (Re 3, Mib 3, Fab 3), con el pedal bajo, y tocar las teclas con los ritmos indicados en la parte. Así logra un sonido percusivo, opaco, algo resonante.

La mayor dificultad de estas dos primeras secciones formales radica en que una de las voces presenta claridad en cuanto a la métrica y la otra busca cierta ambigüedad en ese aspecto. Mantener el *tempo*, entonces, sentir los desfasajes y seguir adelante, es uno de los desafíos de esta sección.

The image displays two systems of musical notation. The first system covers measures 16 to 18, and the second system covers measures 19 to 21. Each system includes a Flute (Fl.) part on a treble clef staff and a Piano (Pno.) part on a grand staff (treble and bass clefs). The flute part consists of rapid sixteenth-note passages, often grouped in triplets and slurred. The piano part features a complex accompaniment with slurs, triplets, and accents, including a '(mute)' instruction and 'Ped.' markings. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4.

Figura 11. Pieza VI. Compases 16 a 21.

En la anacrusa a compás 25 y hasta compás 26 se presenta nuevamente un cambio de registro, diseños cadenciales y corte súbito de ambos instrumentos, en la segunda corchea del primer tiempo del compás 25. Los compases 26 y 27 funcionan como una transición a la sección siguiente en la que, con indicación de *meno mosso*, sobre acorde del piano, formado por segundas menores a distancia (intervalo estructural en esta danza), la flauta presenta una melodía con cromatismos y cierra con un *glissando* expresivo y *ritenuto*. Sobre el compás 30 comienza la sección conclusiva: con la vuelta a *tempo primo* se presenta un canon entre los tresillos en *tongue ram* de la flauta y los tresillos del piano sobre cuerdas muteadas. Esta frase termina con *ritenuto* y enlaza con la aparición del motivo de ascenso y descenso cromático en el piano y sobre él, motivo cadencial en la flauta. En el compás 35 ambos instrumentos cierran en la caída del segundo tiempo, con organización de alturas por semitonos, como material motívico general de la Danza. La pieza cierra con calderón sobre silencio.

The image shows a musical score for Flute (Fl.) and Piano (Pno.) from measures 25 to 35. The score is divided into two systems. The first system (measures 25-30) is marked 'Meno mosso' and 'Tempo primo'. The flute part features a melodic line with triplets and a 'gliss.' marking. The piano part has a bass line with triplets and a 'f' dynamic. The second system (measures 31-35) is marked 'A tempo'. The flute part has a melodic line with triplets and a 'tr.' marking. The piano part has a bass line with triplets and a 'p' dynamic. The score includes various musical notations such as 'ord.', 'f', 'p', 'pp', 'muted', 'gliss.', 'rit.', and 'tr.'.

Figura 12. Pieza VI. Compases 25 a 35.

## VII

En *tempo* corchea = 90 y en compás de 5/8, comienza el piano con un motivo de marcada impronta rítmica, caracterizado por su registro grave y en *cluster*, que genera un efecto ruidoso y percusivo. Sobre ese bajo de mano izquierda, la mano derecha genera resonancias con notas largas. La flauta presenta una melodía con grandes intervalos y por fuera de la métrica del compás, que el piano presenta con mucha claridad. Sobre el compás 6 esta melodía y bajo se interrumpen, cambia el compás a 3/4 y sobre un bajo de piano y *frullato* en flauta, aparece la indicación de *glissando* sobre las cuerdas del piano, “en las cuerdas, entre los apagadores y los ágrafes”. La textura rugosa del *frullato* se suma a la del *glissando* en el arpa.

VII.

Fl.  $\text{♩} = 90$   
*p espress.*

Pno. *p*

8<sup>va</sup>

5  
Fl. *frull.*  
*f* *non dim.!* *p espress.*

Pno. *p* *en las cuerdas, entre los apagadores y los agrafes* *mf* *8va* *p*

(8)

Figura 13. Pieza VII. Compases 1 a 8.

Sobre el compás 7 se reanuda el diseño anterior, que se vuelve a interrumpir en el compás 11 con un evento similar al del compás 6, que agrega una anacrusa al compás siguiente. En el compás 12 aparece un nuevo material en el piano: seiscillo y quintillos entre silencios de corchea.

The image displays two systems of musical notation. The first system, labeled '12', features a Flute (Fl.) staff with rests and a Piano (Pno.) staff with a complex accompaniment of sixteenth-note chords. The second system, labeled '13', shows the Flute staff with a melodic line marked 'p espress.' and 'f', and the Piano staff with a more intricate accompaniment including triplets and a 'gliss.' marking. Dynamics like 'fp' and 'mf' are also present.

Figura 14. Pieza VII. Compases 12 a 16.

En el compás 13, como en un *rondeau*, vuelve a aparecer el bajo rítmico con la melodía que canta fuera de la métrica y el cierre con *glissando* en el arpa y *frulatto* en la flauta. El compás 17 vuelve a presentar el material de transición del piano (seiscillo y quintillos con silencios de corcheas) e ingresa un nuevo material en flauta: sobre la altura de Mib 4, articulaciones de tresillos de fusas sobre las consonantes S, K y T. Las últimas articulaciones enlazan en *ritenuto* con la penúltima aparición *a tempo* del motivo del *ritornello* del *rondeau*, mencionado más arriba. En el compás 21 aparece una frase análoga al compás 17. El motivo percusivo de la flauta se extiende también sobre el compás 22. En el compás 23 aparecen por última vez los motivos del *ritornello*, en su versión más breve. En el último compás de la obra aparecen en flauta los tresillos, más lentos, en figuración de semicorcheas, con articulaciones sobre consonantes y en *ritenuto*, para llegar al final de la Danza y de la obra completa.

17 *fp* *rit.*

18 *A tempo* *espress.* *p* *mf* *f* *pizz.*

Figura 15. Pieza VII. Compases 17 a 20.

21 *fp* *rit.*

23 *A tempo* *p* *pp* *muted*

Figura 16. Pieza VII. Compases 21 a 26.

Se puede apreciar en *Danzas imaginarias* de Diego Gardiner su trabajo sobre el carácter de cada pieza, sobre el “cuerpo del sonido”, buscando distintos modos de sonar gracias al tratamiento de las resonancias, distintos modos de articulación y de texturas sonoras, distintas escrituras rítmicas, momentos de gran precisión rítmica y otros con libertad, distintos niveles de integración entre las voces y la composición a través de la interacción entre ellas. La obra requiere de determinadas competencias de los/as intérpretes: justeza rítmica, manejo de técnicas extendidas, control de los niveles de

sonoridad, escucha atenta y sostén de las resonancias, velocidad de reacción frente al estímulo musical del/la compañero/a, disociación para poder tocar partes que, rítmicamente, parecieran contradecirse, mantenerse en los límites de la emisión del sonido, en los que este podría romperse. Las exigencias interpretativas de la obra pueden lograrse mediante un cuidadoso trabajo de ensayo y de estudio individual y en conjunto de la obra basado en la gestualidad corporal que surge, tanto inconsciente como conscientemente, de la inteligencia de los gestos musicales propuestos por el compositor. El nombre *Danzas imaginarias*, dado a la totalidad de la obra, sugiere que lo corporal y lo imaginario estuvieron presentes también en la concepción creativa del compositor.

#### **4.2. Nueva edición de partitura a partir de los cambios realizados por el compositor**

Los cambios propuestos por el compositor surgieron en la sesión de grabación de la obra en diciembre de 2022. Más adelante, se desglosan cada una de las sugerencias y se presentan los fragmentos de partitura original y modificada. Las mismas estarán disponibles en los Anexos I y II, respectivamente.

#### **!**

La indicación del compositor en la instancia de grabación fue la emisión del Do# 6 en flauta, de los compases 11, 12 y 13, como nota real y no como armónico (idea inicial escrita), para lograr la claridad sonora necesaria en un ataque de baja intensidad, sin vibrato y liviano.

8 *sfp* *sfp* *sfp* *sfp* senza vibr.

12 \* p = con aire *p*

*cresc.* *f* *mf* *p*

(Ped.)

Detailed description: This musical score shows measures 8 to 16 for Flute (Fl.) and Piano (Pno.). The Flute part starts at measure 8 with a dynamic of *sfp* and features a melodic line with slurs and accents. The Piano part has a complex accompaniment with triplets and slurs. Dynamics include *cresc.*, *f*, *mf*, and *p*. A performance instruction *\* p = con aire* is present above measure 12. Pedal markings (Ped.) are shown at the bottom of the piano part.

Figura 17. Pieza I. Edición original. Compases 8 a 16.

8 *sfp* *sfp* *sfp* *sfp* senza vibr.

12 \* p = con aire *p*

*cresc.* *f* *mf* *p*

(Ped.)

Detailed description: This musical score shows measures 8 to 16 for Flute (Fl.) and Piano (Pno.), representing a new edition. The notation is identical to the original edition in Figure 17, including the dynamics (*sfp*, *cresc.*, *f*, *mf*, *p*), performance instructions (*\* p = con aire*), and pedal markings (Ped.).

Figura 18. Pieza I. Nueva edición. Compases 8 a 16.

## II

La indicación del compositor para la grabación de esta Danza, consistió en la intensificación del gesto musical inicial de flauta que presenta un regulador de mayor a menor intensidad. En la escritura, estos gestos simultáneos, con mínima diferencia de subdivisión (5 contra 3), resultan disímiles al enfatizar la diferencia dinámica. La sugerencia del compositor no compromete la escritura de la partitura original.

A partir del compás 8 el compositor solicita una nueva acción del pedal en el piano, en relación con los ritmos de la mano izquierda. Durante lo que duran las 6, 5, 4, 3, 2 y 1 corcheas, sucesivamente, de los compases 8 a 12, se debe alternar la indicación de *corda*, que resulta en un sonido más liviano, para cambiar a *tre corde* (con un efecto más sonoro) en las últimas dos corcheas de cada uno de los compases mencionados. De esta manera, el *ff* súbito de la flauta, con acentuación, la aceleración por subdivisión mínima en el piano y la mayor intensidad sonora trabajan sinérgicamente para lograr la expresividad particular del pasaje.

The image displays a musical score for measures 8 to 11 of a piece. It is divided into two systems. The first system covers measures 8 and 9, and the second system covers measures 10 and 11. Each system includes a Flute (Fl.) part and a Piano (Pno.) part. The Flute part features melodic lines with dynamic markings of *ff súb.* (fortissimo subito) and *p* (piano). The Piano part consists of a complex rhythmic pattern in the right hand, primarily using triplets, and a simpler bass line in the left hand. Pedal markings (Ped.) are indicated at the bottom of the piano part, showing a sequence of six pedal changes corresponding to the six eighth notes in each measure. The time signature changes from 3/4 to 5/8 and back to 3/4.

Figura 19. Pieza II. Edición original. Compases 8 a 11.

The image shows a musical score for Flute (Fl.) and Piano (Pno.) for measures 8 to 11. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system covers measures 8-9 and the second system covers measures 10-11. The Flute part (Fl.) features melodic lines with dynamics markings of *ff sub.* and *p*. The Piano part (Pno.) features a complex texture with triplets in the right hand and sustained notes in the left hand, with dynamics markings of *ppp* and *mf*. Pedal markings (Ped.) are present at the bottom of both systems.

Figura 20. Pieza II. Nueva edición. Compases 8 a 11.

### III

La tercera Danza fue una de las que requirió mayor cantidad de cambios de partitura a los fines de lograr mejor las intenciones del compositor. En el compás 6, el compositor solicita a la flautista que la emisión de las figuras escritas resultara más tónica, a pesar de la indicación casi no tónica de la partitura. En el compás 13, un arreglo en el momento de la grabación, considerando que la pieza no ofrece momentos para respirar, desplaza el inicio del trino en flauta a la segunda corchea del compás, agregando un silencio de

corchea y con indicación *dal niente*<sup>31</sup> para dicho trino.

Figura 21. Pieza III. Edición original. Compases 12 a 14.

Figura 22. Pieza III. Nueva edición. Compases 12 a 14.

Lo mismo pide el compositor para los compases 19, 20 y 21.

Figura 23. Pieza III. Edición original. Compases 18 a 21.

<sup>31</sup> La indicación “*dal niente*” se refiere a una dinámica ppp en el inicio de un sonido, como si este partiera del silencio. En el registro grave de la flauta, y considerando que el piano se encuentra sonando, es un efecto posible.

Figura 24. Pieza III. Nueva edición. Compases 18 a 21.

En el compás 27 los Si 3 que aparecen en flauta pueden ser tocados en el registro 4, para que la tardanza de la emisión en el registro grave no modifique el tempo de ejecución de dichas notas.

Figura 25. Pieza III. Edición original. Compases 25 a 31.

Figura 26. Pieza III. Nueva edición. Compases 25 a 31.

Sobre los compases 30 y 31, el compositor advierte sobre la necesidad de no atacar el último acorde, sino más bien sostener la resonancia en el piano. Esta última corrección no genera cambios en la partitura original.

#### IV

La cuarta Danza presenta dos dificultades principales: la velocidad extremadamente lenta (negra = 32), que no fue respetada en la versión grabada, y el hecho de que flauta y piano no deben coincidir en ningún ataque, incluso cuando estos necesitan de más tiempo por los efectos de *arpeggiato* y *frullato*. La sugerencia del compositor fue priorizar la escucha mutua por sobre la sensación de pulsación regular. De esa manera, los fraseos resultaban más expresivos y adecuados a la idea del compositor, con aperturas del tempo en función de las distintas configuraciones melódicas. El tempo resulta, entonces, con una mayor libertad que la que podría interpretarse a partir de la indicación dada en la partitura (negra = 32). Dicha indicación podría modificarse a negra = circa 32.

6      ♩ = 32

IV.

Fl. *p espress.*

Pno. *p*

Figura 27. Pieza IV. Edición original. Compases 1 y 2.

6      ♩ = ca. 32

IV.

Fl. *p spriso*

Pno. *p*

Figura 28. Pieza IV. Nueva edición. Compases 1 y 2.

### V

En los compases 15 y 16 el compositor solicita que el *ritenuto* se toque menos exagerado que el realizado por el dúo en primera instancia. La misma indicación es válida para los tres últimos compases del movimiento, 29, 30 y 31. Sería de utilidad una indicación de *poco rit.* en lugar de la indicación de *rit.* escrita, en primer término, por el compositor.

27

*rit.* -----

Fl. *ppp*

Pno. *pp*

*p*

Figura 29. Pieza V. Edición original. Compases 27 a 31.

27 *poco rit.* -----  
 Fl. *ppp*  
 Pno. *pp*  
*p*

Figura 30. Pieza V. Nueva edición. Compases 27 a 31.

## VI

En esta Danza, el compositor propone, a raíz de las dificultades rítmicas, concentrarse en la pulsación en los tresillos, y no dejarse llevar por los ascensos y descensos cromáticos que, como se mencionó en el análisis de la partitura, entorpecen la sensación de métrica. Solicitó también que los gestos denominados “cadenciales” sonaran particularmente conclusivos, mediante la intensidad dinámica y la claridad rítmica. Consultado sobre el momento en el que la pianista debe cambiar de lugar con respecto a su instrumento, poniéndose de pie e introduciendo las manos en el arpa (compases 13 a 14), indicó que el tiempo de silencio entre la primera sección formal y la segunda, puede ser extendido para resultar suficiente para realizar dicho cambio en la escena y ubicar las notas a “mutear” correctamente. Esta mayor disponibilidad de tiempo podría indicarse en la partitura como una coma.

13 *p*  
 Fl. *pp*  
 Pno. *pp* *poco rit.*  
 mute

Figura 31. Pieza VI. Edición original. Compases 13 y 14.

Fl. 13

P

Pno. 8<sup>va</sup>

pp

8<sup>va</sup>

Figura 32. Pieza VI. Nueva edición. Compases 13 y 14.

En el *meno mosso* con *ritenuto* de los compases 27 y 28 indicó que el tiempo podía ceder bastante más y que el glissando entre el Sol 4 y el Fa# 4 se hiciera sólo cerrando la embocadura, sin cambio de digitación, para que se presentara como un solo gesto. Se podría, entonces, agregar una ligadura de articulación entre las notas Sol 4 y Fa# 4 del compás 28.

Fl. 25

Meno mosso

Tempo primo

rit.

tongue ram

f

Pno. ord.

f

ord.

8<sup>va</sup>

p

pp

8<sup>va</sup>

mute

Figura 33. Pieza VI. Edición original. Compases 25 a 30.

Fl. 25

Meno mosso

Tempo primo

rit.

tongue ram

f

Pno. ord.

f

ord.

8<sup>va</sup>

p

pp

8<sup>va</sup>

mute

Figura 34. Pieza VI. Nueva edición. Compases 25 a 30.

## VII

En la séptima Danza, según indicó el compositor, el *glissando* en el arpa del piano, que aparece en el compás 6 y también posteriormente, debe realizarse más cerca del teclado, de modo de obtener una sonoridad particular. Esto podría indicarse más claramente en la partitura.

Fl. *f* *frull.* *non dim.!* *p espress.*

Pno. *p* *gliss.* *en las cuerdas, entre los apagadores y los agrafes* *p*

(8)

Figura 35. Pieza VII. Nueva edición. Compases 5 a 8.

Fl. *f* *frull.* *non dim.!* *p spr. ss.*

Pno. *p* *gliss.* *en las cuerdas, entre los apagadores y los agrafes, cerca del teclado.* *p*

(8)

Figura 36. Pieza VII. Nueva edición. Compases 5 a 8.

Las articulaciones en flauta con las consonantes S, K y T, deben ser más pronunciadas, incluso aunque se rompa el sonido tónico pedido en la escritura. Dicha licencia podría aclararse en la partitura, para darle prioridad al efecto percusivo sobre las notas escritas.

Fl. *s-k t k t k t* *rit.* *s-k t k*

Pno. *fp*

Figura 37. Pieza VII. Edición original. Compás 17.

Priorizar la articulación de las consonantes por sobre las alturas.

s—k t k t k t

rit. - - -

s—k t k

Fl.

Pno.

*fp*

Figura 38. Pieza VII. Nueva edición. Compás 17.

#### 4.3. Entrevista al compositor

La entrevista a Diego Gardiner<sup>32</sup> revela aspectos clave sobre su obra *Danzas imaginarias*. A algunos de ellos habíamos llegado mediante el análisis; a otros, no. Contar con los presupuestos para la composición de la obra y su entramado, resultó de utilidad para una mayor comprensión de las *Danzas*. Gardiner explica que la composición se estructura en torno a conceptos teóricos y prácticos, con un enfoque en la interacción entre las ideas musicales concebidas y su ejecución real por parte de los/as músicos/as.

En ese sentido, admite una construcción de la obra a partir de esquemas teóricos pero, al mismo tiempo, manifiesta que la parte de piano fue escrita desde el instrumento, que es el que él mismo domina como intérprete. Durante la entrevista, Diego tocó pasajes de la obra con la soltura propia de un ejecutante. También menciona el “choque” entre la imaginación sonora y la manifestación de los sonidos en el mundo real. A esa confrontación añade la de la mediación tecnológica: el uso de programas de edición de partituras y de timbres virtuales que no reflejan lo que puede lograr un instrumentista. También hace referencia a la escritura de las resonancias, en relación con el recurso

<sup>32</sup> Diego Gardiner, compositor, nació en Córdoba, Argentina, en 1978. Realizó su formación en Buenos Aires. Es egresado y docente de la Universidad Católica Argentina, donde coordina la carrera de Composición y dicta las asignaturas Composición I y IV, Orquestación II y III, Seminario de Composición I y Técnicas Contemporáneas. También es docente en la Universidad Nacional de las Artes. Recibió premios y distinciones de SADAIC, una mención de Honor en el Concurso Iberoamericano de Composición Rodolfo Halffter 2006 en México, el Premio Nacional de la Música, Categoría A 2006 - 2007, el premio de Composición Bonifacio del Carril, de la Academia Nacional de Bellas Artes en 2008, obtuvo el tercer lugar en los Premios Nacionales, categoría música de cámara y música sinfónica, en 2010-2013, y una mención de honor en el concurso Juan Carlos Paz del Fondo Nacional de las Artes en 2018. Su instrumento es el piano. Fuente: Página del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. <https://inmcv.cultura.gob.ar/noticia/gardiner-diego/>.

instrumental. Pone de relieve la distancia entre la escritura de vientos, asumiendo funciones de resonancia, y la apariencia sonora que esos pasajes pueden adquirir en el campo de los timbres virtuales que surgen de los programas de edición de partitura. Estos comentarios dejan en evidencia el cuidado que el compositor tiene en estos pasajes.

Diego reconoce una lógica matemática detrás de su obra, que incluye juegos de desfase y puesta en fase de estructuras, tanto rítmicas como motivico – melódicas, tomando el modelo de *color* y *talea* de los inicios de la polifonía. La entrevistadora insiste en la sensación física que generan estas técnicas. El compositor explica su obra por medios preponderantemente intelectuales, pero también manifiesta una búsqueda que tiene relación con la diferencia entre lo rítmico y lo melódico y la inestabilidad de las polirritmias. Cuando alude a la percepción de la obra, considera cuestiones de tipo gestuales e, incluso, por ligadas a la “sensación”, corporales. Cuando discurre sobre su propia composición, hecha mano de argumentos matemáticos e intelectuales.

El compositor aborda la complejidad de la orquestación y la escritura para diferentes conjuntos musicales, como cuartetos de maderas, donde la diferenciación dinámica escrita, con la interpretación lúcida del músico instrumentista son fundamentales. La flexibilidad interpretativa necesaria para que la música cobre vida de manera auténtica en la ejecución fue resumido en la entrevista como “contar con un músico”. Esta flexibilidad o, más bien, contar con ella tendrá efectos inmediatos en la escritura.

Gardiner analiza cada una de las *Danzas imaginarias*, desde el punto de vista constructivo; no se aleja de su rol de compositor. Describe cómo utiliza las disposiciones en fase, desfase y la polirritmia para crear efectos sonoros y estructuras musicales que reflejan tanto una planificación meticulosa como una experimentación controlada. Destaca la importancia del proceso precompositivo y matemático en su enfoque creativo, donde el diseño estructural y la exploración juegan un papel crucial en la evolución de la obra.

Danza I: Establece el piano como fondo y la parte de flauta, como figura. Dicha jerarquización se establece desde la dinámica escrita: mientras piano lleva *pp*, flauta lleva *p*, sumado a un *sf* en el inicio de cada compás. La diferencia de planos entre las partes está suavizada por el registro compartido entre ambos instrumentos, ya que parten de la misma nota (Si 5 de inicio), y por el uso de las mismas alturas, en distinto orden. Esta “jerarquía desjerarquizada” plantea, entonces, un “resultado global” (Anexo III, pág 129). También menciona el procedimiento de *color* y *talea*, los corrimientos que trae aparejado y las sensaciones que generan las polirritmias.

Danza II: Sobre esta pieza asevera: “Acá sí está tenido en cuenta lo gestual, porque si yo escribo en flauta el mismo giro del piano sería muy molesto para tocar, e innecesariamente.” (Anexo III, pág. 130). En dicho comentario se pone de manifiesto que el compositor considera la cuestión sobre lo gestual reducida al aspecto puramente físico de tocar. Más adelante, sin embargo, desde lo compositivo, resalta la importancia de lo gestual y de lo textural como cuestiones estructurales. Considera, entonces, un concepto más amplio de “lo gestual”, incluyendo cuestiones musicales, y no reduciéndolo al movimiento corporal. Hace notar que los giros heterofónicos de flauta y piano, con la polirritmia 5 contra 6 terminan con la misma nota, en el mismo registro, en ambos instrumentos y que hay un trabajo con la resonancia. Estos giros heterofónicos entre flauta y piano interrumpen una melodía del piano a intervalos de tiempo distintos. A partir del compás 8 comienza la parte B, cuya distinción es textural. El material de notas sigue siendo el mismo y es ahora más evidente en las escalas del piano, que suenan como un continuo. La flauta presenta las mismas alturas, con ritmos distintos, en heterofonía: respeta una secuencia específica de notas, algunas de las cuales saca de registro en momentos determinados (en las fusas de las anteúltimas corcheas de cada compás), donde se encuentra una escritura acelerada del piano. Hace referencia también a un trabajo de procesos audible en la obra, y sencillo. La sencillez hace a los procesos audibles, dice. El proceso guarda relación con la extensión de la melodía de la flauta, que se va acortando de un modo similar a la parte de piano en el inicio de la pieza. En esta pieza los planos son estrechamente dependientes entre sí.

Danza III: Combina un compás aditivo de 12 semicorcheas en total, agrupadas 2 + 2 + 3 + 2 + 3, y una sucesión de 10 alturas. Esta combinación genera un fenómeno de *color* y *talea* similar a otros de la obra. En cinco compases se vuelven a poner en fase ritmos e inicio de la sucesión de notas (o serie). La parte de piano presenta una permutación de las notas de la flauta, escritas como intervalos armónicos. Al completarse el mecanismo de permutación del piano, encontramos un cambio en la superficie de la música, una variación con el mismo esquema formal y con las mismas notas. En el compás 6 se encuentra un trocado: m.i. del piano toca lo que tocaba la flauta y la flauta asume un rol rítmico similar al de m.i. del piano en los compases anteriores. M.d., por el contrario, mantiene su escritura. Mientras el “tema” (compases 1 a 5) dura 5 compases, la primera “variación” dura 4 compases y se da paso a la segunda, de 3 compases de duración. La segunda variación presenta un cambio en la articulación y en la registración de las notas. La tercera variación se presenta en dos compases, según la lógica sustractiva presentada por el compositor: mientras el piano presenta la sucesión de notas que había expuesto por primera vez la flauta, la flauta toca un trino sib/la que

completa el total cromático. Compás 15, coherentemente, es una variación en sí misma, del mismo modo compás 16 y, desde allí, vuelve a presentar variaciones que se alargan a razón de un compás cada una, combinando entre piano y flauta escrituras que ya habían aparecido, con variaciones sobre la articulación, la registración y el trabajo de las resonancias. Se encuentra una estructuración por compases muy clara: 5, 4, 3, 2, 1, 1, 2, 3, 4, 5. Los números que juntos suman 5 (4 y 1, 3 y 2), presentan una similitud en la escritura. El compositor destaca el trabajo precompositivo sobre esta pieza, haciendo énfasis en la posibilidad de seguir esquemas, o de no respetarlos al momento de escribir lo que el/la músico/a debe tocar. Consultado por la entrevistadora sobre la audibilidad de los esquemas propuestos en la etapa precompositiva, Diego afirma que las secciones se escuchan; quizás no con un entendimiento cabal de los esquemas (algunos son demasiado breves), sino por la sensación que genera el retorno de determinadas texturas como, por ejemplo, “el grave del piano”. En cuanto a la técnica extendida de sonido eólico en la flauta, la explica como una imitación de la impronta percusiva inicial del piano y como un aporte de “suciedad” en el sonido.

Danza IV: El compositor plantea para esta Danza un trabajo de texturas. También plantea un esquema de mecanismos en el movimiento y un esquema formal. En flauta el esquema de inicio es AABA, donde A es ordinario y B, *frullato*. Cada letra representa a una frase que ocupa un compás entero. Después el esquema pasa a ser BBAB y, finalmente, los compases 9 y 10 alternan tiempos con ordinario y con *frullato*, resultando el esquema AABABB. La analogía sonora del *frullato* es, para el piano, el arpegiado y la ida a un registro más grave. Las alturas, por otra parte, están organizadas serialmente entre piano y flauta, de modo que, en cada compás, las 5 notas de la flauta y las 7 del piano completan el total cromático. En los pasajes de *frullato* se mantiene dicha organización de alturas, pero el piano presenta duplicaciones de notas de la flauta, para obtener mayor densidad sonora. Las ideas son repetitivas, con cierto estatismo, pero sin pasajes idénticos. A la vez, trabaja con una alternancia de ritmos de pie ternario y de pie binario, tratados por compensación rítmica entre las voces, de manera que no articulan al mismo tiempo, sino siempre en un momento distinto de la subdivisión. Gardiner trabaja sobre la imprecisión que generan en la emisión el *frullato* y el arpegiado. En los pasajes de flauta utiliza todas las registraciones cerradas posibles del conjunto de notas con las que trabaja. En la última registración intercala los distintos modos de emisión, determinando la llegada a los últimos compases de la pieza. El último compás funciona como una breve coda.

Danza V: Consultado por indicaciones de interpretación, el compositor manifiesta que es necesario que se escuche la negra, la pulsación a la que refiere la indicación

metronómica. En este momento de la entrevista, al explicar su mirada sobre la Danza V, menciona las razones del nombre de la obra: los esquemas determinados por el trabajo precompositivo podrían ser esquemas de danzas. Dichos esquemas no se ciñen a ninguno de los ya existentes, sino que son imaginarios. Todos los tiempos del compás de  $\frac{3}{4}$  están representados. El ritmo repetitivo también está en relación con el nombre de la obra. Hay algo de lo repetitivo de la danza que el compositor explotó para escribir su obra. En la parte de flauta está incluido el total cromático; el piano, por el contrario, presenta un trocado cada 6 notas. Diego trabaja de una manera muy intelectual para la selección de las alturas y para la presentación de los pequeños módulos formales que, en general, están definidos por las barras de compás. Utiliza un esquema de movimiento contrario entre la voz del piano y la de la flauta. Pone de relieve, al hablar de esta pieza y en comparación con las restantes, la dependencia de las partes, sobre todo en la cuestión rítmica, en la selección de alturas y en el movimiento entre las voces.

Danza VI: Comienza describiendo los giros cromáticos con los que inicia el piano y la secuencia de notas de m.i.. Menciona también un corrimiento generado por la diferencia entre eventos y métrica. Encontramos aquí también un esquema de complemento cromático. Pone en evidencia un tratamiento intelectual de las alturas, en cuanto a números de repeticiones de notas. Menciona el trocado y las partes de transición: canon con material percusivo y cierre con el material cromático.

Danza VII: Comienza mencionando la simplicidad de la pieza, pese a la complejidad que demuestra en la superficie. En la m.d. del piano describe séptimas mayores. En la m.i. presenta un ostinato. Después de un esquema formal de 5 compases se encuentra un primer quiebre, en el que se presenta un *frullato* de la flauta y un *glissando* del piano. Dicho compás permanece inmutable, mientras el esquema de 5 compases vuelve a aparecer con menos compases cada vez, en un proceso sustractivo. Describe la composición interválica de los fragmentos y las partes, que responden al trabajo precompositivo. La parte de piano no ejecuta ataques simultáneos entre manos en ningún momento y lleva una direccionalidad descendente.

Más adelante, consultado acerca del análisis musical, hace alusión al pensamiento mecánico y de desafíos (como los cánones de la *Ofrenda Musical* de Johann Sebastian Bach, o los tratamientos de la serie en el dodecafonismo) y aclara que no son esos aspectos los que hacen a cómo se escucha la música, necesariamente. También hace referencia a las situaciones en las que los/as músicos/as se atrasan en escrituras rítmicas con distintos grados de dificultad y ofrece algunos recursos de escritura para

poder evitarlo. Del mismo modo, más arriba, había planteado la escritura de dinámicas para lograr que los/as músicos/as de ensamble logren la sonoridad requerida por el/la compositor/a.

En resumen, la entrevista ofrece una visión detallada del enfoque de Diego Gardiner hacia la composición musical, destacando su atención a los detalles estructurales y su compromiso con la experimentación sonora. El cuerpo del músico en la escena es, para él, un presupuesto en la música de cámara, que no problematiza demasiado. Quizás dicha indiferencia frente al fenómeno esté vinculada a que se trata de un compositor intérprete, pianista, que da por sentado el cuerpo en el acto de hacer y escribir música.

## **5. Análisis de registros**

### **5.1. Registro y análisis de videograbaciones:**

Una vez grabada en audio y video la interpretación de *Danzas imaginarias* para flauta y piano, en las condiciones establecidas: de distancia y posición entre intérpretes, y de ellas en relación con la cámara, de preservación de la unidad de la obra, sin interrupciones, en lo posible, de la toma de la imagen de los cuerpos y de la posibilidad, en el producto del registro, de percibir y valorar las interacciones, tanto de los cuerpos como de los rostros, se analizan según un punto de vista autoetnográfico (López Cano & San Cristóbal, 2014), como fue expuesto en la Parte I del presente trabajo.

### **5.2. Videograbación de la obra completa (video 2)**

Se realizó la videograbación de la obra completa en una sola toma, con el menor tiempo adicional posible entre danza y danza para tomar una nueva posición, si hace falta, y disponer partituras, tal como se propuso inicialmente<sup>33</sup>. Se pudo apreciar en un plano fijo, tanto los movimientos corporales de las intérpretes, como sus interacciones.

Es de interés mencionar que, en el momento de la grabación del presente video, el *Dúo Ondinas* ya había realizado varias interpretaciones de la obra. Fue grabada en diciembre de 2022 en estudio, junto al compositor, había sido presentada en conciertos ese mismo año y en 2023. La grabación, por otra parte, no es la primera realizada para este trabajo. La primera versión tuvo que ser desechada por problemas técnicos de la toma. Se ha utilizado una segunda versión, grabada días después del video 1.

---

<sup>33</sup> El video sobre el que se trabajó se puede ver en el siguiente link:  
<https://www.youtube.com/watch?v=BeSf5HqYz08>

### 5.3. Análisis del video 2

Se procede al análisis del video de la interpretación completa de la obra<sup>34</sup>.

Se aplicaron estrategias de autoobservación indirecta e interactiva (López-Cano y San Cristóbal, 2014, págs. 151, 152 y 154) para el análisis. Se presenta como Anexo IV una caracterización de las acciones y gestos en orden cronológico, que describe los movimientos corporales, los vincula con la partitura y con el análisis musical y da cuenta de las funciones de cada gesto, según el marco teórico tomado como referencia. En el presente acápite, contando con el trabajo disponible en el Anexo IV y a partir de este, los gestos serán presentados por intervalo de inventario (pág. 166). De esa manera, se obtuvieron clasificaciones de esas acciones y gestos según la función que juegan en la ejecución, tanto de modo individual, como en la interacción. Otro abordaje que se pone de manifiesto en este análisis es el del registro por acción, que responde a la pregunta por el cómo de nuestro hacer.

En una primera instancia, para tomar en consideración los gestos adecuados al estudio que se realiza, se buscó establecer el *standard* gestual de cada una de las intérpretes. Sobre ese *standard* es que será posible interpretar los gestos que surgen a partir de la interpretación de la obra. Se registraron:

- Gestos productores de sonido (los que lo generan):

Pianista: acción de los dedos en contacto con las teclas, acción de la yema de los dedos sobre las cuerdas del arpa, inclinación del cuerpo hacia distintas zonas del teclado.

Flautista: movimientos respiratorios, en tórax y boca, movimientos de articulación en boca-cara, fuerte contacto con el instrumento tanto en técnicas ordinario como en *tongue ram*.

- Gestos modificadores (los que se realizan para cambiar de nota, cambiar la afinación, generar un vibrato, etc.).

Pianista: velocidad en el movimiento de los dedos, movimiento del cuerpo para ir de una zona a otra del teclado, movimiento de brazos/manos, trayectoria de la yema de los dedos sobre el arpa, *muteo* de las cuerdas dentro del arpa, comunicación del peso del torso y de los brazos al teclado para generar diferencias dinámicas, diferentes niveles de contacto entre los dedos y las teclas para lograr distintas articulaciones, uso del pedal con distintos niveles de profundidad y de velocidad de movimiento.

---

<sup>34</sup> <https://youtu.be/BeSf5HQYz08>

Flautista: movimientos respiratorios del tórax y de la boca y cuello que se ven más o menos profundos según registro y dinámica requeridos y extensiones de frase. Movimiento de los dedos sobre las llaves para tocar distintas notas. Movimientos de articulación de las distintas alturas, visibles en pómulos, mandíbula, mentón, labio superior, labio inferior, orificio interlabial. Cobertura de embocadura con la boca y golpe de lengua para el *tongue ram*, digitaciones alternativas cuando se aceleran los trinos.

- Gestos facilitadores del sonido: los que facilitan los gestos productores del sonido al devolver al cuerpo un equilibrio en el movimiento. Movimientos no directamente efectores del sonido, pero inseparables del acto de efectuarlo.

Pianista: Movimiento del torso, levantamiento y descenso plástico de las manos cuando los dedos pierden contacto con el teclado, movimiento pendular de la cabeza que coincide con la marcación del pulso.

Flautista: Inclinação del cuerpo hacia el atril, marcación con la cabeza que coincide con el pulso de la música interpretada, movimiento de la cabeza para equilibrar el fuerte golpe de lengua y diafragma en el *tongue ram*, movimiento veloz de los dedos al tocar notas con *tongue ram*, énfasis de la inclinación del cuerpo al ir al *forte* en nota larga y viceversa.

A partir del análisis del *standard* gestual de la pianista y la flautista, resumido aquí y presentado en su totalidad en el Anexo IV, es posible hacer una lectura separada de los movimientos relacionados con aspectos que trascienden la gestualidad individual de cada una, surgida de las técnicas de los instrumentos. En el análisis posterior se buscaron indicios del pensamiento musical de las instrumentistas, la comunicación entre ellas, tanto estudiada/ensayada como en respuesta a situaciones espontáneas, que puedan ser indicio de interacciones de segunda persona, los momentos en los que alguna de las intérpretes asume el rol de la conducción musical de un fragmento, en función de la estructura misma de la música o de otras razones a investigar, los gestos para aclarar situaciones de ambigüedad musical, tanto para el auditorio, la otra intérprete o para cada una de ellas mismas, manifestaciones gestuales del efecto Colavita en la interacción de las ejecutantes y, por el contrario, momentos de mayor confianza en la escucha y de abandono temporal del estímulo visual, distintos grados de previsión para el cambio conjunto de dinámicas, *tempi* y articulaciones, uso de la visión periférica, adaptación a los cambios en la escena por el uso de técnicas extendidas, situaciones en las que los gestos musicales de las intérpretes denotan distintas concepciones interpretativas sobre algún aspecto de un pasaje determinado,

utilización de gestos más o menos “protocolares”, utilización de gestos acompañantes de la música que resulten en una mejor interpretación conjunta, gestos simétricos y complementarios entre las integrantes del Dúo, mecanismos gestuales consolidados y otras consideraciones.

Se analizaron los movimientos corporales de las intérpretes de *Danzas Imaginarias* y se encontraron aspectos relevantes de la mutua implicancia de gesto corporal y gesto musical.

Se utiliza el gesto **comunicativo/de interacción** durante toda la interpretación. Más del 90% de los gestos responden a esa función (39/43). Se percibe en cada uno de ellos un carácter intencional, en el que se define claramente una destinataria y los objetivos precisos como, por ejemplo, ajustar una entrada, dar a entender un *tempo*, clarificar un movimiento del *tempo*, estimular una dinámica, articulación o carácter, ayudar a medir correctamente una subdivisión, esperar una acción, etc. El gesto más habitual es el de marcación de pulso y entradas, en un contexto estilístico en el que la precisión rítmica es fundamental. Vale destacar que, de las dos intérpretes estudiadas, la pianista es la más extrovertida en su gestualidad.

De los gestos comunicativos/de interacción, gran porcentaje responde a la función de **conducción o dirección musical**. Los aspectos de la música sobre los que se brindan indicaciones en lenguaje gestual son: *tempi* y movimientos del *tempo*, entradas, carácter, dinámicas, intensidad, fraseo, modificaciones en el ámbito de la dinámica. Los gestos que se constituyen como directores de la música representan el 56% del total de gestos listados (24/43). La pianista realiza el 87% (21/24) de ellos. Muchas veces, el gesto que conduce la música es replicado por la persona dirigida. Es fundamental aquí el uso de la visión periférica, que funciona adecuadamente en la disposición en el espacio adoptado por las intérpretes.

Resultan de especial interés los gestos **acompañantes de la música** que, en oportunidades, ayudan a las intérpretes a resolver situaciones prácticas de la actividad del conjunto y se suelen configurar, también, como gestos comunicativos/de interacción. En otras oportunidades, sirven para poner de manifiesto el pensamiento musical que las intérpretes tienen de un pasaje determinado, más allá de la interacción camarística. Son particularmente curiosos los que se ponen de manifiesto al acompañar partes, como melodías, texturas varias a cargo de otra persona, o aspectos de la música puesta en acto por otro/a/s, mientras se toca algún patrón contrapuesto o, sencillamente, se espera para ingresar nuevamente al discurso. Este último tipo de gestos acompañantes de la

música pone en evidencia el compromiso corporal de los/as músicos/as, incluso cuando no están tocando.

Los aspectos del pensamiento musical que exponen los gestos de este tipo son variados en el video de referencia: fraseo (**5P**, Danza I, cc. 1 a 11, **6P**, ib. cc. 5 a 11 y **23P**, D. IV, cc. 1 a 10), sobre todo cuando es dispar con el de la otra ejecutante (**5P**) pulsación que continúa, pero no es audible en la superficie de la música (**34P**, D. VI, cc. 27 y 28, y **40P**, D. VII, cc. 11 y 12), necesidad de certezas, frente a ambigüedades del fraseo o del ritmo e, incluso, los provenientes de la actividad conjunta (**34P**), ritmo (**6P**, **14PF**, D. II, cc. 8 y ss., **24F**, D. IV, cc. a 10, **35P**, D. VI, cc. 29 a 32, **34P**, **37P**, D. VII, c. 1, **40P** y **41PF**, D. VII, c. 12), *tempo* (**6P**, **14PF**, **34P**, **35P**, **40P** y **41PF**), articulación (**14PF** y **19PF**, D. III, cc. 13, 14 y 19 a 21), carácter (**14PF**, **19PF**, **37P** y **41PF**), horizontalidad del discurso musical (**19PF** y **38F**, D. VII, cc. 1 a 5), separación de frases (**23P**), cuestiones agógicas, como extinción de los sonidos y modificaciones sobre el cuerpo y resonancia de los sonidos (**9F**, **15F**, D. II, cc. 14 y 15, **24F**, **26F**, D. II, c. 11), movimientos del *tempo* (**34P** y **35P**), clarificación del movimiento rítmico y de *tempo* de la otra intérprete para hacer una entrada precisa cuando sea el momento (**34P**), marcha fluida (*espressivo*) de una línea melódica, tanto para tocarla como para acompañarla (**38F**), exposición de cualidades específicas de la forma musical (**6P**). De los gestos analizados, 35% (15/43) fueron registrados como acompañantes de la música. De ellos, el 47% (7/15) es realizado por cada una de las intérpretes para sí misma (**5P**, **34P**, **37P**, **38F**, **40P** y **41PF**) y no necesariamente se configuran como gestos de interacción musical dentro del ensamble. Estos gestos buscan clarificar alguna estructura musical al tocarla o al escucharla. El caso del gesto **5P**, en el que la pianista marca explícitamente su propio fraseo, que no coincide con el de la flautista, con la intención de no dejarse llevar por ella y así lograr la manifestación de toda la expresividad del pasaje en cuestión, es un ejemplo de gesto que clarifica la propia estructura al tocar. No se trata, necesariamente, de un gesto comunicativo/de interacción con la flautista. Podría funcionar como un gesto comunicativo/de interacción con el auditorio, ya que hace visible una estructura que se escucha, constituyendo, también, un ejemplo de Efecto Colavita. El otro caso mencionado es el de clarificar una estructura al escucharla, para poder integrar el discurso ajeno al propio. Es el caso del gesto **34P**, en el que la pianista acompaña con un acorde ligado por el pedal un breve *solo* de flauta que se indica con *meno mosso* y *ritenuto*. Para no resultar ajena al pasaje y mantener la conexión con la indicación de *Tempo primo* siguiente, la pianista marca con su torso y cabeza, como "coreografiando", el *tempo* y su modificación, a pesar de no ser la artífice del pasaje. Se trata de prácticas que no son absolutamente necesarias, que podrían omitirse, pero que ayudan al/la

ejecutante a mantenerse dentro de un discurso que, con sus partes individuales, es compartido.

Los gestos acompañantes de la música son indicios del funcionamiento del sistema propioceptivo en la práctica instrumental y de que la comprensión de un elemento musical se da a través de un esquema aprendido de la experiencia física, de una “proyección metafórica” (Peñalba, 2008).

En los gestos corporales de la interpretación musical encontramos algunas huellas de la **segunda persona de la atribución mental**. En el caso de un dúo, se trata de la mínima pluralidad posible. Si se trabajara sobre un ensamble más numeroso, de 3 o más músicos/as, probablemente se encontrarían interacciones más complejas. De todos los gestos clasificados, 21% (9/43) manifiestan interacciones de segunda persona. Todos ellos responden, también, a la categoría de gestos comunicativos/de interacción, por la naturaleza misma de dichos intercambios. Las interacciones según el modelo de segunda persona de la atribución mental se caracterizan (Valles y Milomes, 2015), por ser espontáneas, en tiempo real, recíprocas, inmediatas, con continuidad y fluidez, prácticas y situadas. En el caso del gesto **3F**, D. I, cc. 1, la flautista acusa recibo de la entrada que marca la pianista. Se puede apreciar que el gesto es espontáneo, en tiempo real y recíproco, ya que responde a un gesto anterior de la pianista. En el caso del gesto **6P** la pianista, que en un primer momento marcaba con su torso y cabeza su propia estructura de fraseo, en un ejemplo de gesto acompañante de la música para sí misma, deja que prime la estructura musical de la flautista y se suma a la marcación de corcheas del compás en un esfuerzo inconsciente por una esperada llegada sincronizada. Demuestra una flexibilidad propia de las interacciones de segunda persona y toma una actitud de espejo. En los gestos **9F**, **15F** y **26F**, se considera que el hecho de que la flautista asuma una actitud de espejo en relación con la pianista, “participando” del sostenimiento de la resonancia pedida, se constituye como un indicio de segunda persona. En el gesto **11F**, D. II, c. 1, por otra parte, encontramos un caso similar al del gesto **3F**, una gestualidad que acusa recibo de una indicación. En el gesto **14PF** ambas partes presentan acentos enfatizados por la dinámica y la escritura rítmica. En el caso de la flauta, por ejemplo, la llegada a sus acentos en *ff* se da en el contexto en el que la pianista presenta una aceleración por subdivisión mínima. Esta escritura genera una mutua influencia que promueve la acentuación. A la vez, y como sostienen las autoras (Valles y Milomes, 2015), la acción espontánea se presenta como respuesta a un estímulo auditivo, vía privilegiada para el trabajo en la música de cámara. Los gestos **32PF**, D. VI, cc. 1 a 13 y **33PF**, ib. cc. 14 a 26, de mucho movimiento vertical de ambas intérpretes, que se dan en pasajes de inestabilidad rítmica, a causa de una

escritura que acentúa fracciones débiles y muy débiles de los tiempos, junto a ataques con técnicas extendidas que pueden resultar retrasados, buscan mantener el pulso, en primera medida. En segunda medida, el pasaje presenta correcciones de las intérpretes en tiempo real, pequeños ajustes en los momentos de atacar los sonidos, como reacción a la escucha de caídas en tiempo fuerte de la otra ejecutante. La corrección en el momento, que puede darse en el ritmo, en la afinación y en la sincronía en casi cualquier aspecto del discurso musical, es propia de la música en vivo y es fuente inagotable de ejemplos de la perspectiva de segunda persona de la atribución mental.

De la totalidad de los gestos listados el 16% (7/43) manifiesta el **Efecto Colavita**, aquel por el cual privilegamos la información recibida por la vista, por encima de la auditiva y, en este caso, la del sistema propioceptivo. En el caso del gesto **9F**, la flautista emula con la acción de su cuerpo visible aspectos de la música en los que no participa desde lo sonoro. Lo mismo ocurre con los gestos **15F** y **26F**. El gesto **13P** denota mayor confianza en la corporalidad vista para una entrada coordinada entre las intérpretes. Los gestos **32PF** y **33PF** surgen en pasajes de inestabilidad rítmica y del *tempo*. En este contexto, en el que los estímulos auditivos pueden resultar no confiables, ambas intérpretes gesticulan la marcación del pulso a fin de mantenerlo y, si es necesario, corregirlo. A su vez, la información sobre las no coincidencias o las coincidencias no deseadas en los pasajes en cuestión viene de la vía auditiva. Se trata de un caso en el que las intérpretes trabajan con una sinergia entre la audición, la vista y la sensación propioceptiva del pulso.

Como ya se mencionó, los gestos de los/as músicos/as cumplen distintas funciones y son percibidos tanto por otros/as músicos/as como por el público, quienes les asignan sentido según sus marcos de referencia y el contexto discursivo (Mauleón, 2010). Podemos apreciar en el análisis del video 2 que estas funciones se superponen y que es posible llegar a ellas a partir de los efectos que tienen en lo sonoro. Los gestos pueden ser completamente conscientes, parcialmente conscientes o inconscientes para quien los efectúa (Refsum Jensenius y otros, 2009). Gestos recíprocos, espontáneos y situados como los que se encuentran en interacciones de segunda persona de la atribución mental tienden a ser parcialmente conscientes e, incluso, inconscientes.

Las consideraciones expuestas resultaron pertinentes al mirar/escuchar los videos de acuerdo con el marco conceptual trabajado y según la naturaleza de la obra musical abordada. Resulta de interés mencionar que el video 2, en una primera versión desechada por problemas técnicos de la toma, fue analizado y arrojó resultados similares a los que se exponen en este apartado. Se puede afirmar, entonces, que la

gestualidad corporal ligada a la interpretación de *Danzas Imaginarias* se haya consolidada en el Dúo estudiado.

Se evaluó en primer término el resultado musical/sonoro/gestual del video de la obra completa y se confrontó luego con el trabajo de ensayo, a la luz de dichos resultados, en términos de logros progresivos, modalidades gestuales conscientes e inconscientes, trabajo a partir del diálogo verbal, disposiciones en el espacio, utilización de herramientas de ensayo, etc.

#### **5.4. Registro escrito de experiencias de interpretación**

A partir del registro escrito de experiencias de interpretación y de la entrevista, se pudo apreciar el nivel de consciencia de las intérpretes sobre su acción física y su gestualidad para abordar el repertorio. Mientras muchos aspectos son tenidos en cuenta por las intérpretes y varios gestos son realizados *ex professo*, otros muchos surgen como reacciones inconscientes o parcialmente conscientes, como es el caso de las interacciones según la perspectiva de segunda persona de la atribución mental. Del mismo modo, los gestos acompañantes de la música, sobre todo si no pretenden comunicar a la otra intérprete, quedan en la inconsciencia, como si formaran parte del pensamiento invisible en el momento de hacer música. Diversos gestos se realizan fuera de la instancia de tocar, para hablar sobre aspectos rítmicos, formales y expresivos de la obra. A estos gestos se puede sumar un lenguaje “sobre la música”, que se da en la oralidad, pero con elementos propios del lenguaje musical. Esta manera de comunicación es abordada por Mónica Valles (Valles, 2013) y reviste de interés para el estudio sobre el trabajo de los/as músicos/as de cámara. Las modalidades de estudio individual son similares en ambas intérpretes y consisten en estudiar técnicamente sus partes y aprender, mediante la lectura, la de la compañera. Coinciden también en que la actividad conjunta de ensayo es la que pone de manifiesto algunas dificultades, tanto técnicas como musicales, a pesar del trabajo previo individual. Ambas destacaron el hecho de que llevan años tocando juntas y que la pianista realiza un mayor despliegue gestual. La pianista destaca la verbalización con adjetivos, mientras la flautista menciona el uso de articulaciones vocales expresivas (Valles, 2013). Ambas mencionaron la necesidad de corregir la interpretación “sobre la marcha”, para llevar a buen puerto un pasaje. La pianista, en particular, menciona el hecho de que controla la verticalidad de las partes. En su partitura de la Danza VII se encuentran trazas de ese control, unas líneas verticales, escritas por ella misma en lápiz, que unen ambas partes.

## 5.5. Búsqueda de indicios en el ensayo (video 1)<sup>35</sup>

Se puede apreciar que, al igual que en el video 2, la pianista cumple el rol de conducción musical en muchos pasajes de cambio de *tempo*, entradas, movimientos del *tempo* y otros elementos expresivos. El trabajo de ensayo se establece mediante la ejecución de los instrumentos, el diálogo, la gestualidad corporal y las articulaciones vocales expresivas. De dichos recursos de ensayo se mantienen en la interpretación completa de la obra la ejecución de los instrumentos (en referencia a la acción sonora, sin más) y la gestualidad corporal.

Algunas de las Danzas no llevaron más tiempo de ensayo que una interpretación completa y un comentario satisfactorio sobre dicha interpretación. Otras ocuparon mucho tiempo del ensayo, porque requerían resolver pasajes, tanto en lo que hace a la coordinación del ensamble como a intenciones expresivas que fueron discutidas entre los intérpretes.

La mayoría de los rasgos del lenguaje gestual entre intérpretes se corresponden con los analizados en el video 2: la marcación de muchos de los pasajes por ambas intérpretes, las entradas marcadas con cabeza y torso, las dinámicas para mantenerse en el plano temporal, las trayectorias verticales y horizontales en relación con aspectos de la música, entre otros. Algunos rasgos, en cambio, difirieron: una de las diferencias más importantes se puede observar en la Danza I. Mientras en el video 2 la pianista expresa su propio fraseo con el balanceo de su cuerpo durante los primeros compases y se adscribe al movimiento de la flautista llegando al compás 11 (gesto **5P**), en el video 1 mantiene una total simetría con la flautista, pese a que eso genera incongruencias con su escritura. Vale destacar que dicha progresión del gesto de la pianista representa un avance de su gestualidad. El hecho de que pase de, meramente, marcar las corcheas del compás para “garantizar el metro” a hacer gestos acompañantes de la música, para sí misma y para el auditorio, para expresar eventos sonoros con direccionalidades distintas, manifiesta una interpretación que ofrece aspectos más relevantes de la música, menos mecánicos y con un nivel de abstracción que ayuda tanto a la pianista a tocar como al público a entender la estructura presentada.

En el caso de la Danza II se plantea un tratamiento del último sonido que culminará en la interpretación completa de la obra con la postura que la flautista sostiene. La flautista tiene una idea interpretativa sobre la última nota del piano. Propone que se la lleve desde la dinámica solicitada al *niente*. Justifica esta idea con el calderón sobre la nota y el uso del pedal. La resolución a la que llegan juntas sobre esa última nota es que la pianista

---

<sup>35</sup> Se puede acceder al video 1 en el siguiente link: <https://youtu.be/V-Nz03ePyMU>

la toque tal como está en la partitura y levante el pedal recién cuando se escuche que el sonido ha llegado a su extinción. El compromiso de la flautista en el pasaje en el que no tiene participación real se puede apreciar tanto en el ensayo como en el hecho de que no baje la flauta hasta el final en el video 2 (gesto **15F**).

Numerosos son los actos de auto-reflexión durante el ensayo que suelen tener un resultado de mejora de las prácticas:

Sobre la Danza III, la pianista afirma que “el error ahí es esperar”, cuando en una interacción de segunda persona de la atribución mental, espera un ataque tardío de la flauta y se desfasa. Dicha espera puede ser beneficiosa en pasajes donde la precisión no sea uno de los elementos fundamentales.

Sobre la Danza IV, ambas intérpretes reconocen haber llegado a una versión más acabada, en la que, al no tener tan presente la subdivisión, logran frases más integradas a la totalidad del discurso. Esta mejora en el armado de la pieza les permite tocarla en un *tempo* más cercano al requerido por el compositor. En el video 2 puede apreciarse esa evolución.

En la Danza V la flautista logra imponer la vía auditiva para la resolución de dos *ritenutos*. En dos oportunidades de ensayo, la pianista entiende que el movimiento del *tempo* debe ser acompañado sin mediación de gestualidad corporal. Este “acuerdo” se realiza mediante el acto mismo de tocar. Ninguna de las dos intérpretes habla abiertamente de la modalidad para resolver el pasaje.

En la Danza VI se pone de manifiesto la importancia de la acción corporal para resolver pasajes en el aspecto rítmico. La sensación del peso de los sonidos, la estabilidad y la inestabilidad del pulso juegan acá roles principales. Se realiza un trabajo de ensayo en el que se “despejan” las dificultades, se separan compases y se van juntando para armar el fragmento. Los pasajes se resuelven con un énfasis en la marcación física simétrica, llevada a la consciencia, mediante la acción propioceptiva.

La Danza VI demuestra cómo el mismo pasaje rítmico puede necesitar distintas resoluciones en virtud de los requerimientos técnicos de los instrumentos. Que un sonido suene más o menos espontáneamente va a generar un gesto con mayor o menor tiempo de anticipación. Los dos últimos compases de esta pieza fueron tratados bajo esa lógica en el ensayo. En la versión completa de la obra del video 2 las intérpretes recurrieron a esas herramientas para ajustar los pasajes.

El uso de las articulaciones vocales expresivas, según el modelo presentado por Mónica Valles, es abundante en el ensayo. Pese a que el diálogo prima, la vía gestual y el tarareo ayudan a resolver pasajes con mínimo gasto de tiempo.

En cuanto a la expresividad de los intérpretes, el contexto de ensayo los encuentra con mayor extroversión. En el video 2 algunos de los gestos se muestran estilizados.

## **6. Discusión y propuesta interpretativa para el tratamiento de la gestualidad en *Danzas imaginarias* de Diego Gardiner**

### **6.1. Discusión**

Mauricio Kagel, el célebre compositor argentino alemán, enunció: "A la hora de la verdad tanto pesa un sostenido mal puesto como un gesto inapropiado" (Llorenc, 1987, pág. 17). Más allá de que su frase se debe considerar tomando en cuenta su experiencia en el teatro musical, Kagel pone de manifiesto un aspecto visual de la música que, muchas veces, es dejado de lado, que trasciende el campo del teatro y es aplicable a la interpretación. También afirmó: "Tengamos presente que al tiempo que músicos somos cuerpo. La música se percibe por los ojos. (...) La música tiene cuerpo. Abulta. No llega diseminada a través de gestos - sonidos - acciones - luces - colores. El gesto es lo que provoca el sonido, no el instrumento. El comportamiento en escena es signo en sí, no sólo un puro y abstracto medio funcional" (Llorenc, 1987). Kagel entiende que un/a músico/a debe asumir su corporalidad, que la música no debe ser separada en los muchos aspectos que la integran y que ocupa un lugar en el espacio o, lo que es lo mismo, es ella misma cuerpo.

Sólo los/as músicos/as comprometidos/as corporalmente pueden estarlo en los aspectos cognitivo y musical. Nadie aprendió Música como aprendimos Matemáticas: o quizás sí, cuando contábamos lápices. Esto es así porque "la capacidad de la mente se hunde en las capacidades del cuerpo", escribe Federico Buján (Buján 2019, pág. 382).

Otro aspecto de relevancia puesto en evidencia en estos análisis fue el carácter social de nuestra práctica, tal como lo conciben Shifres, en los textos abordados, y Valles y Milomes cuando consideran las manifestaciones de la perspectiva de segunda persona de la atribución mental en los ensayos de música de cámara (Valles y Milomes, 2016). El/La instrumentista solista realiza gestos comunicativos, y aún más el/la músico/a de cámara. Se hace difícil pensar secretamente, sin que se vea reflejado en la postura, en el movimiento del torso o cabeza, en una sutileza, o en una mínima diferencia en el timbre del sonido. La intersubjetividad promueve modos de comunicación propios de la música: interacciones específicas, como las mencionadas de segunda persona de la atribución mental que, si bien se dan en la vida cotidiana, toman nuevas formas en nuestra disciplina, maneras de comunicarse como las articulaciones vocales expresivas, usos del propio cuerpo en una gestualidad que es, a la vez, innata y aprendida, y capaz

de evolucionar y servir a propósitos musicales de modos cada vez más cercanos a la perfección.

Se ha abordado un estudio del gesto musical, a partir de diversos/as autores/as, que presentan entre sí miradas complementarias, y que se orientaron a enriquecer la reflexión sobre la propia práctica y a obtener herramientas para una interpretación más valiosa de las *Danzas imaginarias* de Diego Gardiner.

Es importante reconocer el origen autoetnográfico y autobiográfico de este estudio, surgido como respuesta a la necesidad de aislamiento durante la pandemia de COVID 2019 y el intento por ensayar la mencionada obra a distancia. El trabajo musical con medios virtuales colaboró con la problematización sobre el tema de la gestualidad en música de cámara. La “valoración de lo que no se tiene” dotó de mayor relevancia a estos temas, y se sumó a la existencia de artículos científicos y artísticos de importancia en los primeros años del siglo XXI.

Claudia Mauleón aporta su clasificación sobre los gestos de los/as músicos/as. Allí distingue gestos comunicativos de gestos no comunicativos. A la vez, denomina y caracteriza los gestos acompañantes de la música. Con dicha categoría de gestos se pone en cuestión esta intersección, fundamental para el tema estudiado, de lo mental y lo corporal en música (Mauleón, 2010). La clasificación de la autora ayudó a la determinación de las funciones de los gestos estudiados en la obra elegida para el presente estudio. Alicia Peñalba dedica a ese tema su trabajo sobre gestualidad musical, y ensaya una genealogía entre el pensamiento musical y la conducta corporal, con referencias y especificaciones de lo que ocurre en el cuerpo y en el campo propioceptivo. Así es que distingue la acción invisible, que incluye la planificación motora, y la acción visible, manifestada en los gestos que, efectivamente realizan los/as músicos/as y son interpretados por otros/as (Peñalba, 2008). La herramienta del cuestionario a las intérpretes, sumada a la búsqueda de indicios en las partituras, logró evidenciar esta acción invisible. El contacto de las intérpretes con los videos fue útil, también, para no reducir la acción invisible a cuando esta es consciente sino, por el contrario, enriquecerla con la acción de la que las mismas intérpretes no son conscientes. Esta concientización forma parte del trabajo habitual de los/as músicos/as en el aspecto sonoro, ya que la distancia de la escucha es un aspecto trabajado mediante grabaciones. Desde lo gestual, resulta de utilidad, del mismo modo, la utilización de videos que permitan apreciar las interacciones.

Iñigo Ibaibarriaga agrega la cuestión del vínculo con el instrumento, cuando considera gestos libres y gestos hápticos, en tanto incluyan la experiencia del tacto o no

(Ibaibarriaga, 2012). Esta perspectiva también resultó de utilidad a la hora de definir los gestos, sobre todo cuando estos no se reducen a lo visible, sino también a lo sonoro. De esta manera los movimientos corporales comunicativos impactan sobre el instrumento y se perciben por la vía auditiva, que predomina sobre la visual.

Sobre la interpretación del gesto, Mauleón considera la dificultad para su escisión. Así es que, al interpretar el gesto, en el abordaje de este trabajo que se refiere a la decodificación del/la compañero/a de cámara, los distintos aspectos son inseparables: un mismo gesto puede contener diversos datos sobre cómo tocar un pasaje, haciendo alusión a su intensidad, dinámica, fraseo, articulación, carácter. La intencionalidad del gesto, entonces, es determinada por las saliencias que representa en lo sonoro. De esta manera, lo mental (la idea sobre el pasaje, ya esté verbalizada o no), lo corporal y lo sonoro actúan en conjunto (Mauleón, 2010). El análisis de la obra, que determina la mirada *a priori* de las intérpretes, la grabación del ensayo que, por momentos, explicó el despliegue de algunos gestos y, en sentido contrario, la interpretación de la gestualidad que hizo consciente el pensamiento musical de las intérpretes a partir de la lectura de la partitura, pone de manifiesto la importancia de la gestualidad y su interpretación para abordar repertorios.<sup>36</sup>

También se consultaron trabajos, de índole experimental, que aportaron metodologías y puntos de vista para explorar la interpretación musical a la luz de las teorías descritas. Entre ellos, podemos mencionar el de Robert Fulford que, al investigar sobre la práctica musical de personas con discapacidad visual o auditiva, logra problematizar y despejar la acción de los sentidos en la práctica musical conjunta. El autor descubre situaciones en las que la vista o el oído priman, los efectos de las miradas entre músicos/as, el trabajo verbal en el ensayo en relación con el nivel de experticia de los/as músicos/as, el modo en el que los/as músicos/as logran compensar falencias en la percepción auditiva y visual y los modos en los que los/as músicos/as se sirven de la amplitud de sus gestos y de sus miradas (Fulford, 2013). En los análisis de las interpretaciones de las *Danzas imaginarias* se encontraron momentos en los que las intérpretes confiaban principalmente en la expresión sonora. Tal es el caso del gesto 28F, en el que la flautista estimula la percepción auditiva de la pianista, sin ofrecer una gestualización en el *rallentando*. De esta manera, el pasaje no sufre las acentuaciones indeseadas que el movimiento corporal podría generar.

---

<sup>36</sup> En la Danza I, la gestualidad de la pianista (gesto 5P) en el concierto, marca para sí misma el fraseo de su parte, diferente al de la flautista y, probablemente para no dejarse llevar. En la grabación del ensayo la gestualidad es similar a la de la flautista. Probablemente, esta diferencia no sea consciente para la pianista.

Más adelante, las teorías sobre segunda persona en la atribución mental, estudiadas por Gomila y Pérez, problematizan las prácticas e interacciones de música de cámara concebida como una actividad situada. Un ensayo o concierto en vivo es impensable sin cuestiones emergentes. Las actividades entre varias personas, por otra parte, suman el entendimiento y la interpretación entre sujetos, los errores posibles y sus soluciones, las experiencias a partir de las expectativas creadas, la necesidad de adaptarse a distintas acústicas, el entendimiento del gesto del/la otro/a, las situaciones fortuitas de la interpretación musical en conjunto y la gestualización en la ejecución según el pensamiento de cada intérprete. A partir de las teorías trabajadas por Gomila y Pérez, las autoras Valles y Milomes realizan observaciones de ensayos de músicos/as de cámara y descubren interacciones específicas de este tipo de atribución de segunda persona. Este trabajo de observación fue útil, como herramienta, para el trabajo de análisis de los videos sobre las *Danzas imaginarias*. Las interacciones de este tipo encontradas en los videos de concierto y ensayo fueron numerosas, y demuestran el carácter situado de la práctica musical en vivo. A la vez, ponen de manifiesto que las interpretaciones sucesivas no son reproducciones de algo “ya sabido”, sino que cada puesta en acto de una obra vuelve a generar pensamientos, concepciones y expectativas que se pueden apreciar en las interacciones entre músicos/as.

De la entrevista con el compositor se puede destacar la distancia entre el pensamiento que se genera para componer una obra y el que se genera a la hora de interpretarla. Mientras el compositor se centra en cantidad de compases para explicar la microforma, en series y manifestaciones de la serie para explicar las alturas y en mecanismos formales y contrapuntísticos de mayor o menor complejidad, reescribe la partitura en plena grabación para evitar la acción indeseable del cuerpo y de la técnica. La mayoría de las modificaciones realizadas en estudio, que dieron origen a la nueva versión de la partitura presentada en este trabajo, hacen alusión a la acción del cuerpo cuando una intérprete se retrasa, a la acción del pedal de *corda* para dar énfasis a una aceleración del ritmo. El compositor entiende, desde la escritura, qué puede generar un retraso en la acción inmediata y lo subsana enseguida. Las correcciones en ese sentido fueron abundantes en la Danza III, que está construida sobre la idea de un ritmo sin concesiones. A su vez, la Danza IV, construida sobre el aspecto textural, se sirve de técnicas que generan retraso en la emisión y en alternancias en la articulación. Así problematiza la acción corporal al momento de la emisión de los sonidos. La Danza VI problematiza nada menos que la sensación de pulso, imprescindible para cualquier discurso pulsado. Sólo con la gestualidad corporal, las intérpretes pueden llevar la interpretación a buen puerto. La Danza VII, en última instancia, ofrece momentos de

técnicas extendidas que pueden retrasarse, que generan cambios en la escena de interpretación y que juegan con distintos grados de independencia. En el video 1, del ensayo, se puede apreciar el trabajo de las intérpretes para caer juntas en momentos clave del discurso.

Shifres enfatiza la relación entre música y cuerpo. El cuerpo, según el autor, no sólo contribuye a la música, sino que está en “el centro mismo de la formación de significado” (Shifres, 2007, pág. 5). La interpretación instrumental y/o vocal manifiesta la acción corporal en nuestro arte, dando vida a la música que, en principio, habita la mente del compositor y el papel.

## **6.2. Propuesta interpretativa**

A partir del trabajo de interpretación realizado sobre la obra, que incluyó el estudio y preparación individual de las partes, sucesivos ensayos conjuntos, conciertos llevados a cabo en 2021 y 2022, la grabación de la obra para el disco *Músicas en democracia* y las tareas que llevó la presente investigación, como el análisis de la obra, la reedición de la partitura con las correcciones del compositor, algunos ensayos, el ensayo general y la interpretación de la obra completa para obtener las videograbaciones 1 y 2 y el trabajo autorreflexivo que fue posible a partir de los materiales obtenidos, se puede proponer un conjunto de acciones que, llevadas a cabo en la interpretación, pueden aportar a la mejora de la práctica.

En principio, mediante el gesto en escena, se puede expresar la unidad de las *Danzas Imaginarias*, obra integrada por siete números de *suite*. Diego Gardiner solicitó un segundo al final de cada *track* para separarlos mínimamente en el disco en *Spotify*. Por ese motivo, es relevante, en escena, minimizar el tiempo entre danza y danza y el “ruido visual”. En dicha escena se asume que se llevarán a cabo ciertos movimientos: los relacionados con la preparación para la ejecución de técnicas extendidas, sobre todo de la pianista, y los de la disposición de las partituras en los atriles. A medida que los gestos musicales, representados de la manera más acabada por los gestos acompañantes de la música, ganan importancia en el discurso, los gestos “no musicales” deben perderla, y así, hacerse menos visibles, de modo de no distraer ni a las intérpretes ni al auditorio. En cuanto a la ejecución de cada Danza, se pueden mencionar algunas acciones interpretativas, a las que se llegó mediante el análisis, el diálogo con el compositor, el trabajo de ensayo y la observación de la propia práctica :

Danza I: La pieza propone un desfasaje entre ambas manos del piano, con una escritura compleja rítmicamente y con articulaciones que no acompañan la métrica del compás.

La flauta, por otra parte, realiza un énfasis sobre cada tiempo del compás de 7/8. Pequeños módulos motivicos se repiten hasta alcanzar una posición de fase entre flauta y ambas manos del piano, en el compás 11. Esa acción conjunta es particularmente expresiva, ya que determina la llegada a un equilibrio que se hacía desear en el/la oyente. Desde lo sonoro y lo gestual debe ser enfatizada, mediante el cuidado de la precisión articuladora y el equilibrio de la dinámica. Una vez llegado ese momento de sinergia, el discurso musical se va a disolver. La ida al registro grave del piano y el cese de la actividad de la flauta lo demuestran. Dicha disolución también puede ser visibilizada y hecha audible mediante la interpretación. A partir del compás 12 ya no sucederá ningún evento de importancia: se presenta un cambio de pedal, que traía un efecto residual desde el principio, la flauta presenta un sonido liso, sin vibrato y, finalmente, un sonido no tónico. El piano realiza un *crescendo* en los compases 12 y 13 y se pierde en el registro grave con una ida al *piano*. El último acorde con calderón da la oportunidad de perder el movimiento en el silencio. Desde la gestualidad se puede acompañar esa llegada, sin hacer movimiento alguno hasta que la pianista levante el pedal. En otro sentido, como lo hace la pianista del Dúo, la expresión corporal de su trayectoria de la frase, distinta a la de la flauta, entre los compases 1 y 11, resulta un elemento valioso para poner de manifiesto el pensamiento composicional del pasaje. Limitarse a marcar el metro hace que parte de la riqueza se pierda al oído y a la vista del auditorio. De la entrevista con el compositor podemos extraer una nueva idea interpretativa en relación con el tratamiento de los planos. Mientras, a primera vista, pareciera que la textura es de melodía acompañada, las dinámicas escritas, levemente distintas para cada instrumento, y la superposición de registro y de alturas, proponen una búsqueda sonora de “resultado global”, más que una textura de la índole de la melodía acompañada. Este resultado global es posible si se trabaja sobre la resonancia en y entre ambos instrumentos. Esa resonancia se puede trabajar con el control de la dinámica y con la afinación exacta de las notas compartidas. También, por supuesto, el uso del pedal, unido a los dos aspectos mencionados con anterioridad, será definitorio. Estos aspectos, ligados a una sonoridad en un espacio determinado, debe ser trabajado en el momento de la interpretación y, una vez determinado el resultado sonoro deseado, deben adaptarse los recursos técnicos según las condiciones acústicas de la sala en la que se está tocando. Otra situación de interés que plantea la obra, descubierta a la luz del diálogo con el compositor, son los distintos grados de dependencia/independencia entre ambos instrumentos. Mantenerse fuera de fase hasta llegar a una fase determinada, generar una textura de melodía y acompañamiento, pero sin una jerarquía marcada, son ejemplos de estos tratamientos de la relación entre las voces que se dan en la interpretación. A la vez, este material musical que, por momentos parece estar

“desmembrado” forma parte de un discurso y una manifestación de la forma que necesita sinergia entre ambas intérpretes. Puede resultar mucho más “intuitivo” y, por ende, más fácil, equilibrar sonoridades y construir sonido común cuanto mayor es la dependencia de las partes. Esta danza, que juega con la independencia/dependencia presenta un desafío en ese sentido.

Danza II: La segunda pieza comienza como una melodía del piano que combina nota larga con anacrusa al compás siguiente. Los compases son siempre cambiantes y están encabezados por doble tresillo de fusas en flauta y quintillo de semifusas, sin ataque, en mano derecha del piano. Los giros de inicio de compás guardan una relación de alturas entre flauta y piano: las tres notas que en cada giro toca la flauta están replicadas en las 5 notas distintas que toca el piano. Estas diferencias entre el giro de flauta y de piano son explicadas por el compositor en términos de gesto. Sostiene que sería incómodo para ambas intérpretes tocar el mismo giro. A la vez, ambos instrumentos terminan el giro con alturas idénticas. Este “evento polirrítmico” irrumpe en cada compás en la melodía del piano. En la Danza I se presentaba un tratamiento sonoro similar: poca diferencia dinámica entre ambos instrumentos, misma registración y alturas y la idea del compositor de que se trabaje un “resultado global”, mediante el dominio de la resonancia. Aquí también el cuidado de la sonoridad, de la afinación y del pedal puede aportar a una versión satisfactoria del pasaje, en la sala en la que se esté tocando. A la vez, la interrupción de la melodía necesita de la independencia de la parte de m.i. en relación con la estrecha dependencia entre m.d. de piano y flauta.

A partir del compás 8 la melodía de la flauta es interrumpida por la misma flauta, que cambia de registro y presenta dos fusas, notas repetidas y acentuadas. Dicha melodía llega a su fin cuando alcanza su mínima longitud, de una corchea de duración. El acompañamiento, un *continuum* en el piano, con un nivel de dinámica sensiblemente menor, presenta una indicación de *corda* y *tre corde*, que va en paralelo con el diseño melódico de la flauta, y que debe tocarse con suma precisión. La relación de alturas entre instrumentos continúa con la lógica heterofónica de la sección anterior. Allí retorna el primer motivo (quintillo en piano y doble tresillo en flauta), sobre una resonancia que, como en la *Danza I*, debe fundirse en el silencio, pero esta vez, sin pedal. La quietud del cuerpo de ambas intérpretes acompaña la extinción del sonido.

Danza III: Aquí la precisión rítmica y la claridad de la articulación son fundamentales: la indicación de *staccatissimo* da cuentas de ese requerimiento. Los sonidos eólicos de la flauta deben ser particularmente percusivos y no retrasarse. Las modificaciones que el compositor realizó en la sesión de grabación de la obra persiguen el fin de evitar todo tipo de detención o retraso en el *tempo*, como cambio de octava en flauta (en favor del

registro medio agudo) y silencios para respirar y no retrasar pasajes futuros. A partir del compás 13 la impronta percusiva se pierde en favor de la ligadura. De todas maneras, la precisión rítmica no debe perderse. Sobre el final, la llegada a la caída del último compás lleva un regulador que en un brevísimo tiempo va de *f* en registro grave a *fff* en el registro más agudo de la flauta. El piano, por su parte, debe crecer de *pp* a *fff* en cinco articulaciones. Dicho *crescendo* debe llevarse a cabo con notoriedad. Esta es una de las piezas en las que la “fidelidad a la escritura” en la interpretación, consistente en la precisión, el ritmo maquinal y el respeto de las articulaciones da una solución interpretativa inmediata.

Danza IV: El compositor la propone como un juego de texturas, que ofrece dificultades rítmicas y de articulación. Más allá de la escritura, se debe buscar que flauta y piano nunca articulen juntos. El *arpegiato* del piano y el *frullato* de la flauta dificultan el control sobre el momento de la articulación. La búsqueda de la no coincidencia no debe entorpecer el sentido de unidad de cada uno de los tiempos del compás. Esa sensación de pulso, más allá de la subdivisión, resulta en la fluidez del discurso a través de las frases que lo integran. Encontramos también aquí un trabajo con la dependencia/independencia de las partes. Mientras las texturas se presentan en común entre ambos instrumentos y el piano acompaña a la flauta, la resolución rítmica alternada es dependencia e independencia a la vez. Por otra parte, la forma arco de las frases de flauta, con las notas finales extendidas, parecen contradecir el estatismo que se genera en el movimiento como tal. Las imprecisiones a las que llevan *frullato* y arpegiado no deben desdibujar el trabajo sobre la alternancia entre las voces. Ese es uno de los mayores desafíos del ensamble de la obra.

Danza V: En contraste con la Danza IV, busca una total coincidencia de los ataques y, por ende, la máxima dependencia entre partes. La precisión rítmica en los motivos escritos y la imitación de la flauta de la articulación del piano puede lograr que ambos instrumentos suenen como uno solo. A su vez, hay oportunidades en la que las notas del piano se escuchan como resonancias de notas *staccati* de la flauta, incluso tratándose de notas distintas entre ambos instrumentos, lo que genera un interés aún mayor. Tal es el caso del *sf* en flauta, compás 5, sobre la nota *si*<sup>4</sup>, que continúa en una resonancia del piano, pero sobre *do*<sup>5</sup>, un semitono por encima. El *sf*, entonces, gracias a la disonancia, resulta más percusivo. Las idas del *tempo*, con las indicaciones de *poco rit.* en compases 24 y 25 y 29 a 31, buscan equilibrar la rigurosidad de los pasajes del movimiento.

Danza VI: Este movimiento propone técnicas extendidas en ambos instrumentos. El *tongue ram* de la flauta suena como una analogía sonora del piano tocando sobre

cuerdas muteadas. Dichas sonoridades deben buscarse con un criterio tímbrico, aplicadas a las condiciones de interpretación. A la vez, la escritura rítmica determina qué parte es directora de cada sección. En ambos casos, el instrumento que realiza los tresillos (flauta en los compases 1 a 11 y piano, en los compases 14 a 24), debe llevar el pulso. La otra instrumentista, por su parte, puede necesitar corregir sus caídas en tiempo real por la inestabilidad planteada más arriba. Esta necesidad de plantear el *tempo*, en partes que entre sí guardan gran independencia, demanda de la gestualidad corporal de las intérpretes. A su vez, el trabajo auditivo para mantenerse en el plano temporal, requiere de la memorización de lo que debe escucharse en cada pulsación y una posibilidad de adaptación para las correcciones en tiempo real. Las partes rítmicamente más libres pueden ser llevadas corporalmente por ambas intérpretes, para preservar su organicidad, aun cuando se trate de una parte a *Solo*.

Danza VII: Con esta pieza se cierra el ciclo de la obra. Mientras el piano inicia con una parte rítmica, la flauta debe cuidar de no perder la horizontalidad de la frase que solicita la indicación de *espressivo*. En esta *Danza* también se encuentra una analogía tímbrica entre el *frullato* de la flauta y el *glissando* en las cuerdas, entre los apagadores y los ágrafes. Es conveniente realizar un trabajo de búsqueda de ese color en cada instrumento para que la analogía funcione lo mejor posible. Tanto cambio de técnicas, la escritura, por momentos, muy veloz, y la expresividad percusiva del piano, que se separa de la de la flauta, promueve movimientos bruscos de la pianista. Dicha energía no debe afectar la interpretación de la flautista. Los movimientos del *tempo* deben ser tratados conjuntamente para obtener un resultado orgánico. También se debe trabajar sobre la independencia y la dependencia entre partes, como se ha mencionado más arriba. El piano m.i. presenta un ostinato que no articula en ningún momento con los pasajes de resonancia de m.d. Flauta toca una melodía por encima que, a diferencia de m.i. de piano, mantiene total prescindencia respecto del compás escrito. En un momento el piano y la flauta actúan conjuntamente, interrumpiendo la propuesta anterior, y presentando una textura sobre "notas largas". Sobre ese esquema se presentan variaciones, con técnicas extendidas como las consonantes sobre alturas de flauta. Mantener el *tempo* en esos eventos y salir de un diseño a otro, para enfatizar la variedad de la escritura es uno de los mayores desafíos de la Danza.

Puede resultar artificial y artificioso proponer una serie de acciones para la interpretación de una obra, sobre todo, por la dificultad de reducir la música a lo que podemos decir sobre ella. El hecho de que se trate de un material inédito pone a las intérpretes en una situación mucho menos informada que la habitual pero, a la vez, abre la imaginación. En una época de medios, grabaciones, videos y *masterclasses* sobre el repertorio,

interpretar sin versiones de referencia es un desafío. De todos modos, la presencia y el trabajo con el compositor resultaron de gran ayuda. A la vez, el haber recibido explicaciones formales y de organización de las alturas tan precisas llevó a validar y desechar algunas decisiones interpretativas. También llevó a plantear cuán necesario es contar con toda esa información para la interpretación y a preguntarnos cuáles son los sectores del trabajo no compartidos entre compositor e intérprete/s. Mientras un/a compositor/a puede basar su obra sobre un trabajo intelectual precompositivo, un/a intérprete necesita llevarla al ámbito de lo corporal. El hecho de hablar de la propia obra, por otra parte, lleva a la necesidad de intelectualizarla mucho más.

La lectura precisa de la obra, con el seguimiento de indicaciones de carácter, metronómicas, dinámicas, articulatorias, de movimientos del *tempo*, enriquecida por tareas de análisis que logren que se supere la mera reproducción en favor de una interpretación que ponga en juego la escucha, los colores, timbres, momentos de resonancia, sumado a un trabajo que preste especial atención a la unidad de la obra, convertirán a *Danzas Imaginarias* en una fuente de oportunidades para generar versiones valiosas. Las compartidas en distintos formatos, como el disco en Spotify y los videos 1 y 2 representan resultados interpretativos, pero no son las únicas maneras posibles de resolver las piezas. Una especial atención al cuerpo del sonido, a las distintas maneras en las que éstos se extinguen en la obra, a las tensiones y distensiones que se dan mediante las relaciones entre partes, juegos de fase y desfase, tanto en lo formal como en lo rítmico, la sensibilización en relación con los gestos al tocar, con las técnicas extendidas, con las líneas y sus interrupciones, con la superposición de partes que llevan lógicas contrarias. A veces se considera que, en la llamada música contemporánea, el mayor éxito viene de tocar exactamente lo escrito. Tocar exacto es imposible. La música no se reduce a su escritura, las ideas no se pueden representar totalmente en un papel. A su vez, mientras el repertorio de épocas pasadas se beneficia de muchas "tradiciones interpretativas", incluso referidas a compositores/as en específico, en música contemporánea podemos desandar caminos y utilizar "cajas de herramientas", provenientes del análisis de distintas obras, para interpretar. El análisis de la partitura, el diálogo con compositores/as cuando es posible, con intérpretes elegidos/as por los/as mismos/as compositores/as, con obras similares, con los/as mismos/as autores/as hablando de sus obras en libros y en videos.

Nikolaus Harnoncourt, director de orquesta formado en Viena, dedicado a la vertiente historicista de la interpretación musical, reflexiona sobre los medios de los/as músicos/as para abordar repertorios: "El estudio de las fuentes no basta por sí solo. Se trata más bien de una mezcla de intuición y conocimiento que es muy difícil de expresar

en palabras. Puedo entender (...) las indicaciones técnicas de una partitura (...), pero no se puede decir dónde comienza la magia, el secreto, lo enigmático de la música, que forma parte de su naturaleza. Sólo se puede pedir a los músicos que recurran a su imaginación." (Harnoncourt, 2016, pág. 44). Más adelante expone un ejemplo sobre el trabajo de ensayo con la orquesta en relación con un pasaje de 10 semicorcheas. Cuenta a su entrevistador que no haría indicaciones con lenguaje poético a sus músicos/as, porque sus palabras no guardarían relación con la música, pero tampoco diría: "por favor, estas semicorcheas un poco más rápidas y aquellas un poco más lentas", porque generaría desconcierto con tanta información. "Lo que yo haría en ese caso sería cantarles la frase a los músicos y decirles que se olviden de que son semicorcheas y echen mano de su imaginación. ¡Se sorprendería de lo colectivamente que puede llegar a trabajar la imaginación!" (Harnoncourt, 2016, pág. 44).

Abordar las *Danzas Imaginarias* con imaginación parece un juego de palabras, pero puede ser una buena manera de pensar la interpretación: entrar en la composición de las estructuras, entenderlas desde el cuerpo y ponerlas de relieve, en el corto tiempo que tienen de manifestación; entrar en el sonido, detenerse a escuchar y a colorear cada propuesta del compositor; sentir las desavenencias, la necesidad de resolverlas y las coincidencias para que las pueda entender el auditorio.

## Consideraciones finales

En el presente trabajo se realizó una investigación bibliográfica sobre cuestiones ligadas al gesto musical en la práctica de conjunto. Entre los aspectos tenidos en cuenta, se incluyeron la centralidad de lo corporal en la práctica, la incidencia de lo físico en el pensamiento musical, la importancia de la propiocepción como vínculo entre lo físico y lo mental en el/la intérprete, la función comunicativa del gesto, ya sea consciente o inconsciente, las mutuas influencias de lo gestual, lo visual y lo sonoro, el vínculo táctil con el instrumento y las atribuciones mentales de segunda persona entre intérpretes, que se ven manifestadas en las reacciones que se dan en la música de cámara. A partir del estudio de dichas perspectivas, se propuso la interpretación de las *Danzas Imaginarias* de Diego Gardiner, como una obra en la que lo corporal juega un papel importante, en virtud de aspectos que se presentan en el análisis de la obra y en la entrevista al compositor: la relación entre partes, las técnicas extendidas, aspectos del ritmo, de las alturas, de la forma, la relación entre el ritmo y las alturas, las construcciones de las frases y las distintas relaciones de independencia, interdependencia y dependencia entre las voces.

La interpretación de la obra se registró en video, tanto en ensayo como en versión completa, y se realizó un análisis de la gestualidad de las intérpretes a partir de las nociones de gesto estudiadas. En el análisis de los gestos, tanto perceptibles a la vista como al oído, se encontraron resultados esperables, pero también se descubrieron situaciones de interpretación que fueron más allá de las planteadas en el análisis de la obra y que pusieron de manifiesto una parte de la práctica que queda por fuera de la consciencia de las intérpretes. Dichas situaciones de interpretación incluyen prácticas a partir del entendimiento de la/s forma/s musical/es, del fraseo y de las relaciones entre voces que se manifiestan en gestos acompañantes de la música, en gestos espontáneos surgidos a partir de interacciones de segunda persona, en el efecto Colavita y su contrario (cuando se evita la vía visual, para enfatizar y servirse exclusivamente de la auditiva), en las diferencias subjetivas en la gestualización al tocar, en las vicisitudes de la interpretación y el modo de sortearlas en tiempo real, desde el gesto.

Una vez analizado el texto musical, los aspectos más relevantes de la entrevista al compositor y su nueva versión de la partitura a partir de las observaciones de una interpretación de la obra, los videos de ensayo e interpretación completa de la obra, y las sensaciones de las intérpretes al tocarla y al verse en los videos, se propone una interpretación informada. La propuesta de interpretación informada, tal como se presenta en el apartado anterior, trabaja algunos aspectos musicales fundamentales de la obra: el tratamiento de eventos con distinto nivel de sincronía (los momentos de fase y desfasaje que ponen en juego las distintas relaciones entre metro, ritmo y alturas, tratadas, a veces, serialmente), el tratamiento de los planos sonoros, que pueden ser de fondo y figura, simétricos o con una leve importancia de uno por sobre otro, y en la búsqueda de un “resultado global”, los distintos grados de independencia de las voces, como se ha mencionado, la construcción de la forma y, sobre todo, la llegada a un punto álgido, que no se da por la aumentación de la dinámica, la velocidad, la conducción armónica o el registro, sino por la llegada a un punto coincidencia de parámetros motivicos en voces disímiles (Danza I). El tratamiento del metro, que no se da por sentido, sino que crece y decrece y establece la forma, el uso de un evento polirrítmico para encabezar el metro, la utilización de la polirritmia para generar un “resultado sonoro global” con alturas similares entre flauta y piano, el trabajo de la resonancia y, con ella, de la afinación y del pedal del piano, la sinergia entre aceleración rítmica, acentuación y uso del pedal de *una corda* (Danza II). Los pasajes que requieren de gran precisión rítmica y del uso de técnicas percusivas (Danza III). La interdependencia entre pasajes con texturas comunes y articulaciones alternadas, y la incidencia de la técnica de

ejecución en la precisión rítmica (Danza IV). La dependencia en voces en homorritmia y el movimiento del *tempo* mediante el canal de comunicación auditivo para no generar acentuaciones indeseadas (Danza V). La necesidad corregir pasajes en tiempo real, con microajustes del *tempo* y del ritmo, para mantener sincronías y el acompañamiento gestual de los pasajes de la otra intérprete para conservar la organicidad de los pasajes (Danza VI). Los momentos de expresividad disímiles entre ambas ejecutantes que requieren “evitar la empatía” o, mejor dicho, un esfuerzo para no dejarse llevar por la otra voz y, en un sentido similar, la búsqueda de salir de una expresividad y entrar en otra contraria, en breve tiempo (Danza VII).

Se ha llegado a la conclusión de que un trabajo de ensayo que comienza con el estudio tanto analítico como técnico-interpretativo de la partitura que se desarrolla primero como labor individual y, después, como labor conjunta entre intérpretes, en colaboración, si es posible, con el creador de la obra, es un trabajo completo, que puede alcanzar valiosos resultados. En el estudio y en el ensayo se realiza, además, determinada planificación motora (Peñalba, 2008). Dicha planificación reúne un aspecto consciente: la flautista respira profundamente, porque sabe que debe tocar una frase larga, la pianista da una entrada con énfasis si notó que no fue seguida eficientemente por la compañera, por ejemplo. Los aspectos conscientes del trabajo suelen ser aquellos que se pueden perfeccionar más fácilmente. Otros aspectos son inconscientes, o quedan en un plano de menor consciencia. El trabajo con “planificación” menos consciente suele darse en interpretaciones en tiempo real, con movimientos como los que guardan relación con las interacciones de segunda persona de la atribución mental. Estos movimientos llevan las notas de espontáneos, en tiempo real, recíprocos. Pueden surgir como resultado de problemas emergentes, como por ejemplo, la pérdida de la sincronía. A su vez, el pensamiento sobre algún aspecto de la música abordada, que se refleja en los gestos acompañantes de la música (Mauleón, 2010), se pone de manifiesto de maneras sutiles, y sobre cuestiones y pasajes que, muchas veces, ni siquiera son tratados de forma verbal en el ensayo. Vale decir que dichos pasajes o aspectos de ellos suelen ser de mayor interés discursivo y denotan una comprensión de la obra en términos exclusivamente musicales/sonoros y, muchas veces, irreductible a palabras. El trabajo de interpretación de la obra, por otra parte, nos demuestra que la música es mucho más que la partitura, y depende de factores ajenos al texto escrito: la relación y la gestualidad entre intérpretes, la disposición acústica de los espacios, las situaciones de interpretación de las obras o, dicho de otra manera, las condiciones de su enunciación.

La interpretación de las *Danzas Imaginarias*, como se ha demostrado, requiere de trabajo gestual. A su vez, las intérpretes estudiadas han desarrollado una gestualidad que evidenció aspectos centrales de la obra. Estos aspectos son: relaciones entre partes, llegadas a momentos formales dentro de las Danzas, situaciones de dependencia, interdependencia, independencia de las voces, momentos de fase y desfases que hacen al discurso, situaciones rítmicas atravesadas por cuestiones texturales y viceversa, movimientos del *tempo* y otras trabajadas a lo largo de esta memoria.

A su vez, se han encontrado resultados en relación con las interacciones según el modelo de segunda persona de la atribución mental. Dichas interacciones son cruciales para la praxis interpretativa de conjunto. Se trata, entonces, de una perspectiva de utilidad para el trabajo de ensayo y de enseñanza de la música de cámara.

Finalmente, podemos coincidir con Favio Shifres cuando afirma que la práctica musical se construye socialmente (Shifres, 2007, 2015). La gestualidad acciona al interior del sujeto, como en los gestos “acompañantes de la música” (Mauleón, 2010). Así genera una interpretación dotada de los elementos que el sujeto, de manera más o menos consciente, confiere a un pasaje. También acciona comunicativamente con el/la co-intérprete y con el auditorio, para la interacción (Mauleón, 2010). La acción gestual forma parte del pensamiento musical; no es un repertorio de movimientos adosado, y tiene en común, con el aspecto sonoro de la música, la inmediatez mimética, en los términos de Lawrence Kramer (Kramer, 2003, pág. 114), cuando cita a Carolyn Abbate: “el efecto de distancia moral que es esencial a la narración (...) está reñido con la inmediatez mimética de la música, la comunión entre el oyente y lo escuchado que se encarna en una ‘experiencia presente’, ‘el pulso del tiempo que pasa’”. Esa inmediatez mimética a la que se refieren Abbate y Kramer, tratando el tema de la narración musical, no está basada sólo en el aspecto sonoro de la música, sino que acciona como gesto, en tanto que el gesto es música y la música es gesto.

Los/as músicos/as pueden permanecer ajenos/as a este conocimiento teórico sobre lo gestual, pero no al perfeccionamiento que se da en la práctica sobre estos aspectos. Los estudios realizados sobre la práctica, en diversos elementos presentados aquí propenden a esta reflexión y perfeccionamiento. A veces los/as instrumentistas son conscientes de este trabajo, pero otras, no o sólo superficialmente. Aun así, trabajan confiados/as en su gestualidad y en hacerse entender por sus pares para obtener resultados deseables en sus interpretaciones.

Se propone, a partir de las experiencias aquí vertidas y en consonancia con los nuevos estudios para la interpretación musical, la utilización habitual de grabaciones en audio y video a fin de mejorar la *performance* general de los/as músicos/as, pero también, y sobre todo, en vistas a descubrir aspectos de la música de los que la mente no es consciente, pero el cuerpo, sí. Los gestos que responden a las interacciones de segunda persona, los gestos acompañantes de la música que ponen en evidencia elementos que a veces escapan al análisis musical de escritorio, las reacciones y soluciones emergentes al tocar que también tienen algo para decir sobre las obras, sobre nosotros/as como músicos/as y sobre nuestro oficio.

“La música es cuerpo”, dice Kagel (Llorenc, 1987). “La música es una zona intermedia entre lo diferenciado (material) y lo indiferenciado (la “voluntad pura” de Schopenhauer)”, define el Diccionario de los Símbolos (Cirlot, 2014, pág. 326). La noción de música como zona intermedia y solución a la escisión cartesiana entre la idea y el cuerpo no resuelve la duda histórica sobre su naturaleza, pero sí le devuelve el precio que, según Federico Monjeau, tuvo que pagar para “entrar al museo de las Bellas Artes: abandonar el mundo de lo corporal” (Shifres, 2007). Bienvenida la Música a las Bellas Artes, bienvenido el cuerpo a la Música.

## Referencias bibliográficas

- AGUILAR, María del Carmen (2015) *Formas en el tiempo. Análisis musical para intérpretes*. Buenos Aires; Editorial de la Autora.
- BUJÁN, Federico (2019). El gesto musical y la cognición corporeizada: articuladores del sentido en la discursividad musical. *XIV Congreso Mundial de Semiótica* (International Association of Semiotic Studies, IASS).
- BUJÁN, Federico (2023). Discursividad, configuraciones significantes y cognición musical: exploraciones en el ámbito de la praxis interpretativa. *Epistemus. Revista de estudios en Música, Cognición y Cultura*. Vol. 11, Nro. 2. Universidad Nacional de La Plata (UNLP)
- CIRLOT, Juan Eduardo. (2014) *Diccionario de símbolos*. Buenos Aires: Siruela.
- COOK, Nicholas. (2003) La forma musical y el oyente. En *Quodlibet: revista de especialización musical*, Vol. 25. Universidad de Alcalá: Alcalá.
- DESMET, Franc; NIJS, Luc; DEMEY, Michiel; LESAFFRE, Micheline; MARTENS, Jean Pierre; LEMAN, Marc (2012) Assessing a Clarinet's Player's Performer Gesture in Relation to Locally Intended Musical Targets. En *Journal of New Music Research*. Vol. 41, Nro. 1. (Págs. 31 – 48). Ghent: Ghent University.
- FULFORD, Robert. (2013) *Interactive Performance for Musicians with a Hearing Impairment*. Tesis doctoral, Manchester Metropolitan University, Estados Unidos.
- GALIANO PÉREZ, J. (2017) Gestualidad en la música de cámara: movimiento, sonido y forma musical. En *Educación y Pedagogía*. Nro. 17. (Págs. 35 a 57).
- GOMILA, Antonio. (2002). La perspectiva de segunda persona de la atribución mental. En *Revista de Filosofía*, Nro. 4. Azafea. (Págs. 123-138). Recuperado de <http://revistas.usal.es/index.php/0213-3563/article/view/3719/3736>
- GOODMAN, Elaine (2006). La interpretación en grupo. En Rink, John, *La interpretación musical*. Madrid: Alianza Editorial. (Págs. 183-198).
- GRITTEN, Anthony. y KING, Elaine. (2006) Introduction. En *Music and gesture*. Nueva York: Ashgate Publishing.
- HARNONCOURT, Nikolaus. (2016). *Diálogos sobre Mozart. Reflexiones sobre la actualidad de la Música*". Barcelona: Acantilado.
- HARPER-SCOTT, J.P.E; SAMSON, Jim. (2009) *An Introduction to Music Studies*. New York: Cambridge University Press.
- IBAIBARRIAGA, Iñigo. (2012). Gesto, interpretación o la interpretación del gesto. Bilbao: Laboratorio Klem.
- KRAMER, Lawrence. (2003). Narratología musical. Un esbozo teórico en *Quodlibet* nro. 25. Alcalá: Univ. Alcalá.

- LLORENC, Barber (1987). *Mauricio Kagel*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- LÓPEZ-CANO, Rubén y SAN CRISTÓBAL, Úrsula. (2014). *Investigación Artística en Música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: ESMUC.
- MADRID, Alejandro (2009) ¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier. En *Revista Transcultural de Música*, Nro. 13. Sociedad de Etnomusicología.
- MAULEÓN, Claudia. (2010). El gesto comunicativo del intérprete en *Actas de la IX reunión*. Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música.
- PENALBA ACITORES, Alicia. (2008) *El cuerpo en la interpretación musical* (Tesis doctoral). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Valladolid, España.
- PÉREZ, Diana. (2013). *Sentir, desear, creer*. Una aproximación filosófica a los conceptos psicológicos. Buenos Aires: Editorial Prometeo.
- REFSUM JENSENIUS, Alexander., WANDERLEY, Marcelo., GODOY, Rolf Inge, LEMAN, Marc (2009). Musical Gestures: Concepts and Methods in Research. En *Musical Gestures: Sound, Movement and Meaning*. New York: Routledge.
- SCARABINO, Guillermo. (1989) Bases conceptuales de la Dirección Orquestal. En *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega* Nro. 10. (Págs. 201 – 227). Buenos Aires.
- SÉVE, Bernard. (2018). *El instrumento musical. Un estudio filosófico*. Barcelona: Editorial Acantilado.
- SHIFRES, Favio. (2007) Poniéndole el cuerpo a la música. Cognición corporeizada, movimiento, música y significado. En *3eras. Jornadas de investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales (JIDAP)*. Facultad de Bellas Artes, UNLP. La Plata.
- SHIFRES, Favio. (2015) El pensamiento musical en el cuerpo. En *Epistemos, Revista de estudios en Música, Cognición y Cultura*, Vol. 3. Nro. 1. (Págs. 46 – 56). Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música.
- VALLES, Mónica. (2016) El valor comunicacional de las articulaciones vocales expresivas en contextos de práctica musical compartida. En *Epistemos, Revista de Estudios en Música, Cognición y Cultura*. Vol. 4, Nº 1 (págs. 69 - 82).
- VALLES, Mónica.; MILOMES, Luciana (2021). La interacción entre músicos de cámara desde la perspectiva de la segunda persona de la atribución mental. En *El oído pensante*, vol. 9, nro. 2. Universidad de Buenos Aires.

- YUNI, José Alberto y URBANO, Claudio (2014). *Técnicas para investigar, Volumen 2. Recursos metodológicos para la preparación de proyectos de investigación*. Córdoba: Editorial Brujas.

#### Fuentes:

- Página del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.  
<https://inmcv.cultura.gob.ar/noticia/gardiner-diego/>
- Grabación de *Danzas imaginarias* por *Dúo Ondinas* (2022). Link a Spotify:  
<https://open.spotify.com/intl-es/album/7pHGEOaRrAgxMcQVfrOuSR?si=fgSOxBfbQxG3ICGdirWOcQ>

#### Anexos:

- Anexo I. Partitura original de *Danzas imaginarias* de Diego Gardiner (2019).
- Anexo II. Partitura modificada a partir de las indicaciones del compositor (2022).
- Anexo III. Transcripción de la entrevista individual, semiestructurada, cara a cara a Diego Gardiner.
- Anexo IV. Análisis de videograbación 2.
- Anexo V. Registro escrito de experiencias de interpretación. (Por realizarse).
- Anexo VI. Análisis de videograbación 1.

# **ANEXOS**

I.

Diego Gardiner

$\text{♩} = 160$

sempre simile (vibrato a velocidad de corchea)

FL. *sfp* *sfp* *sfp*

Pno. *pp*

1 2 3

FL. *sfp* *sfp* *sfp* *sfp*

Pno.

4 5 6 7

FL. *sfp* *sfp* *sfp* *sfp*

Pno.

8 9 10 11

senza vibr.

FL. *p*

Pno. *cresc.* *f* *mf* *p*

12 13 14 15

\*  $\square$  = con aire

♩ = 60

## II.

Fl. *ff* *3* *3* *3* *3*

Pno. *f* *7*

Fl. *ff* *3* *3* *3* *3* *p*

Pno. *f* *7*

Fl. *ff sub.* *p* *ff sub.* *p*

Pno. *ppp* *mf*

Fl. *ff sub.* *p* *ff sub.* *p*

Pno. *ppp* *mf*

12

Fl. *ff* *sub.* *p* *ff* *sub.* *p* *ff*

Pno. *f*

(8)  $\text{Re}_0$   $\text{Re}_0$   $\text{Re}_0$   $\text{Re}_0$

## III.

♩ = 144 (♩. = 96)

Fl. *p* *f*

Pno. *pp* *staccatissimo*

Fl. *mf* *fi* *fi* *fi* *fi* *sim.* *sf* *sf*

Pno. *mf*

Fl. *mf* *fi* *fi* *fi* *fi* *sim.* *sf* *sf*

Pno. *mf*

8<sup>th</sup>

9

Fl. *sf* *f*

Pno. *p*

(6)

12

Fl. *pp* *mf*

Pno. *pp* *mp* *pp* *mp*

(h)

(h)

15

Fl. *p* *mf* *sf* *f*

Pno. *pp staccatissimo* *mf* *p*

(h)

8<sup>va</sup>

18

Fl. *pp* *mf* *pp*

Pno. *pp* *mp* *pp* *mp* *pp* *mp*

(h)

(h)

(h)

22

Fl. *p*

Pno. *pp staccatissimo*

25

Fl. *f*

Pno. *p* *pp*

28

Fl. *fff* (Do)

Pno. *fff*

# IV.

Fl. *p espress.*

Pno. *p*

Fl. *f* *frull.*

Pno. *p*

Fl. *f*

Pno. *p*

Fl. *p*

Pno. *p*

9

Fl. *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

Pno. *p* *pp* *ppp*

8<sup>va</sup> *ppp* *ppp*

V.

$\text{♩} = 90$

Fl. *mf* *f*

Pno. *p* (*p sempre*)

5

Fl. *sfz* *mf*

Pno. *p* *mf*

9

Fl. *mf* *ff*

Pno. *ff*

13 *rit.* *mf* *ppp* *ff* *A tempo*

18

22 *frull.*

27 *rit.* *ppp* *pp* *p*

# VI.

9

$\text{♩} = 72$  *tongue ram*

FL. *f*

Pno. *pp*  
*una corda*

4

7

10 *tr*  
*ff*

Pno. *ff*  
*tre corde*  
*Re0*

13

Fl.

*p*

Pno.

*pp* *ped*

*mute*

16

Fl.

Pno.

*ped*

*(mute)*

19

Fl.

Pno.

*(mute)*

22

Fl.

Pno.

*(mute)*

*ff*

**Meno mosso** **Tempo primo**

25 Fl. *rit.* *f* *pp* *ped.* *tongue ram*

Pno. *f* *ord.* *p* *pp* *ped.* *mute*

**A tempo**

31 Fl. *rit.* *p* *tr.*

Pno. *ped.* *(mute)* *p una corda* *ord.*

### VII.

$\text{♩} = 90$

Fl. *p espress.*

Pno. *p* *ord.*

5

Fl. *frull.*  
*f* *non dim.!* *p espress.*

Pno. *p* *gliss.*  
en las cuerdas, entre los  
apagadores y los agrafes  
*mf* *ped*

(8)

9

Fl. *f*

Pno. *p* *gliss.*  
*mf* *ped*

(8)

12

Fl.

Pno. *fp*

13

Fl. *p espress.* *f*

Pno. *p* *gliss.*  
*mf* *ped*

(8)

17

Fl. *rit.* s-k t k t k t s-k t k

Pno. *fp*

18 *A tempo*

Fl. *f*

Pno. *p* *espress.* *mf* *gliss.*

21

Fl. *molto rit.* s-k t k t k t s-k t k s-k t k t k t k t k

Pno. *fp*

23 *A tempo*

Fl. *rit.* s-k t k t k t

Pno. *f* *p* *gliss.* *pp* *mf* *mute*

# Danzas Imaginarias

## I.

Diego Gardiner

sempre simile (vibrato a velocidad de corchea)

FL. *sfp* *sfp* *sfp*

Pno. *pp*

1 2 3

FL. *sfp* *sfp* *sfp* *sfp*

Pno.

4 5 6 7

FL. *sfp* *sfp* *sfp* *sfp*

Pno.

8 9 10 11

senza vibr.

FL. *p*

Pno. *cresc.* *f* *mf* *p*

12 13 14 15

\* □ = con aire



12

Fl. *ff sub. p* *ff sub. p* *ff*

Pno. corda tre corde corda tre corde *f*

(8)  $\text{Re}_0$   $\text{Re}_0$   $\text{Re}_0$   $\text{Re}_0$

## III.

♩ = 144 (♩. = 96)

16

Fl. *p* *f*

Pno. *pp staccatissimo*

3

Fl. *mf* *fi* *fi* *fi* *fi* *sim.* *sf* *sf*

Pno. *mf*

6

Fl. *mf* *fi* *fi* *fi* *fi* *sim.* *sf* *sf*

Pno. *mf*

8<sup>th</sup>

9

Fl. *sf* *f*

Pno. *p*

12

Fl. *pp* *mf*

Pno. *pp* *mp* *pp* *mp*

15

Fl. *p* *mf* *sf* *f*

Pno. *pp staccatissimo* *mf* *p*

18

Fl. *pp* *mf* *pp*

Pno. *pp* *mp* *pp* *mp* *pp* *mp*

22

Fl. *p*

Pno. *pp staccatissimo*

25

Fl. *f*

Pno. *p* *pp*

28

Fl. *fff* (Do)

Pno. *fff*

IV.

Fl. *p espress.*

Pno. *p*

Fl. *f* *frull.*

Pno. *p*

Fl. *f*

Pno. *p*

Fl. *p*

Pno. *p*

Fl. *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

Pno. *p* *pp* *ppp*

8<sup>va</sup>...1 Re0 *ppp* Re0 *ppp*

V.

♩ = 90

Fl. *mf* *f*

Pno. *p* (*p sempre*)

Fl. *sfz* *mf*

Pno. *p* *mf*

Fl. *mf* *ff*

Pno. *ff*

13 *poco rit.* *mf* *ppp* *ff* *A tempo*

18

22 *frull.*

27 *poco rit.* *ppp* *pp* *p*

# VI.

9

$\text{♩} = 72$  *tongue ram*

Fl. *f*

Pno. *pp*  
*una corda*

4

7

10 *ff*  
*tre corde*  
*Reo*

13

Fl.

*p*

Pno.

*pp* *ped*

*mute*

8<sup>va</sup>

8<sup>va</sup> *f*...

16

Fl.

Pno.

*ped*

*(mute)*

19

Fl.

Pno.

*(mute)*

*ped*

22

Fl.

Pno.

*(mute)*

*ff*

Meno mosso Tempo primo

Fl. 25 *rit.* *f* *pp* *ped.* *tongue ram*

Pno. *f* *p* *pp* *ped.* *mute*

A tempo

Fl. 31 *rit.* *p* *tr*

Pno. *p* *una corda*

### VII.

♩ = 90

Fl. *p espress.*

Pno. *p*

5

Fl. *frull.*  
*f* *non dim.!* *p espress.*

Pno. *p* *gliss.*  
en las cuerdas, entre los  
apagadores y los agrafes  
cerca del teclado  
*mf* *ped*

(8)

9

Fl. *f*

Pno. *p* *gliss.*  
*mf* *ped*

(8)

12

Fl.

Pno. *fp*

13

Fl. *p espress.* *f*

Pno. *p* *gliss.*  
*mf* *ped*

(8)

17

Fl. *rit.* s-k t k t k t s-k t k

Pno. *fp*

18 *A tempo*

Fl. *f*

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

21

Fl. *molto rit.* s-k t k t k t s-k t k s-k t k t k t k t k

Pno. *fp*

23 *A tempo*

Fl. *rit.* s-k t k t k t

Pno. *f* *pp* *mf* *8va* *mute*

### ANEXO III

#### Transcripción de la entrevista individual, semiestructurada, cara a cara, al Lic. Diego Gardiner, compositor

**C.C.:** - *¿Cuál es el planteo general de tu obra Danzas Imaginarias?*

**D.G.:** - Es bastante teórico el planteo, en un punto, pero la parte de piano está hecha desde el piano, obviamente, porque es el instrumento que yo toco. Cuando no es así, para eso estudiamos Orquestación. Cuando uno tiene experiencia, también es distinto que haberlo estudiado<sup>37</sup>. Ese choque, que todos vivimos, entre lo que uno se imagina y lo que suena, se ve influido, hoy en día, por la tecnología. Cuando tenés la oportunidad de escuchar, entre comillas, las cosas que suenan desde un editor de partituras, gracias a la computadora, pero sin experiencia, te exponés a algunos problemas; a un contraste entre lo que sonaba en la computadora (un flautista que nunca respira, por ejemplo). Y también otras cosas, que por ahí no se aplican tanto en estas obras. En la orquestación un caso típico es que los planos de resonancia, las notas largas que a veces tienen los vientos de fondo, suenan en la computadora en un mismo nivel que el resto de la escritura y te parece que eso tapa todo: pero en la realidad no es así. Eso también genera dudas en la escritura. Ese es un caso muy particular de la orquestación y es lo que siempre te preguntan: “¿y qué hago, a esas voces les pongo menos dinámica?, ¿le pongo lo mismo?”. Y la realidad es que uno se encuentra con las dos cosas en la partitura, pero en la práctica sí tiene que sonar menos, ¿no? Entonces pongo el ejemplo: tenés una pieza para piano, en el medio dice *piano* y si es una melodía acompañada, no hace falta que vos pongas *mezzoforte*, mano derecha, *piano*, porque contás con un pianista, que se supone que es un músico y que se da cuenta de que esa es la melodía. En la orquesta pasa lo mismo: si vos tenés una nota larga y ves que los otros están haciendo una melodía, aunque tengan escrita la misma dinámica, tenés que bajar. Y si no lo hace el músico, será el director el que se lo tiene que decir. De todas formas, hay partituras en las que sí está diferenciado.

**C.C.:** - *¿Vos cuánto escribís de eso? Vos contás con el otro; contás con la lectura inteligente del músico, entonces, ¿vos no escribís esas diferencias dinámicas?*

**D.G.:** - A veces sí y a veces, no, depende el caso. Pero en música de cámara y un dúo, justo eso no sería muy problemático. Es problemático para ensambles más grandes y

---

<sup>37</sup> Diego Gardiner considera, en esta entrevista, tres fuentes de conocimiento para escribir música para determinados instrumentos: estudiar Orquestación (tal como se dicta en las instituciones en las que él mismo es docente), tener experiencia como compositor, que ha escrito y ensayado obras con intérpretes para determinado medio y ser instrumentista, intérprete de dicho instrumento.

para ensambles de cámara a veces: instrumentos distintos, cuartetos de maderas. Estoy pensando en una obra que escribí en la misma época que esta, el cuarteto de maderas: al principio están todos en el mismo registro, que, obviamente, es más bien grave para la flauta y para el oboe, que ahí suenan distinto, y agudo para el fagot, etc, y todos tienen la misma dinámica. Se entiende, entonces, que el oboe tiene que tocar un poquito menos y la flauta un poquito más, y así. Hay compositores que eso lo aclaran muy específico, como Ligeti, por ejemplo. En la partitura les pone a todos la misma dinámica, pero pone una nota a pie de página que dice: “si el corno inglés sobresale o cuando dice piano de la flauta, va a tener que tocar un poco más fuerte para igualarse con el corno inglés”. Tu piano es igual al piano del corno inglés. Pero si en la partitura vos pusieses todas dinámicas distintas también es confuso, porque uno lo ve y dice: ¿Qué quiere el compositor, que suene distinto o lo está tratando de ecualizar desde la dinámica? Es una dinámica de escritura y de efecto, por así decirlo. Yo creo que lo mejor es poner lo que uno esperaría que suene y contar con esa lectura inteligente o musical y, eventualmente, hay algunos casos, como Ligeti, que igual tal vez cuenta con eso pero, por las dudas, lo aclara. Schoenberg hace un poco lo contrario. Ecualiza y pone todas dinámicas distintas en todo y a veces es confuso. En algunos lugares te das cuenta de que lo que él quiere es balance y en otros, no. Y a veces ahí sí lo aclara: *Farben* sería un caso. Allí escribe toda una nota a pie de página donde dice en esa pieza no estaría el director para balancear todo, sino que cada uno toque lo que está escrito y que está contemplado por él. Además ahí los acordes tienen orquestaciones muy heterogéneas. Por ahí un acorde que queda<sup>38</sup> fagot, cello, trompeta, flauta: está contemplado que los acordes no sonarán balanceados, pero cada uno tiene que tocar en ese caso lo que tiene escrito. En esa misma obra, en otro movimiento, por el contrario, te das cuenta de que le pone *pianissimo* a la trompeta, *mezzoforte* a la flauta, y no es que quiere suene medio al mismo nivel dinámico. El tema interesante es cuánta información uno pone en la partitura, pero siempre contás con el intérprete para mí. El caso que dijimos antes del piano, de poner una sola dinámica y que se entiende igual aunque los planos son distintos, acá se aplica también.

Vayamos a las Danzas:

I: Ahí indiqué la diferencia dinámica: puse *pp* y a la tuya puse *sf* y es *piano*. Si no dijese eso, igual está claro. Hay un fondo mecánico (mueve los dedos como tocando el piano). Está bien que la flauta se tiene que escuchar, por de pronto. Además, están en el mismo registro. Pero acá también hay un concepto de que sí son dos planos distintos, pero

---

<sup>38</sup> En este momento de la entrevista, Diego Gardiner, menciona la orquestación de un acorde en *Farben*, de abajo para arriba en el registro.

parten exactamente de la misma base: tienen las mismas notas ordenadas distinto y están en el mismo registro, entonces también se busca algún resultado global.

**C.C.:** - *¿Y el juego de fase, desfase? Pienso que también tiene algo físico.*

**D.G.:** - Bueno, eso es en toda la obra. Esos serían recursos puramente musicales y compositivos. Hay una búsqueda en la obra que tiene que ver con eso.

**C.C.:** - *Es un aspecto que también se siente en el cuerpo.*

**D.G.:** - Los elementos se van corriendo. Es la sensación que te da la polirritmia, que es bastante particular. El juego rítmico es por el ritmo, pero también es por las alturas. Las notas se van corriendo con respecto a los ritmos.

**C.C.:** - *Como color y talea.*<sup>39</sup>

**D.G.:** - Es que es eso. Ese recurso en particular a mí me interesa mucho y lo tengo bastante reflexionado. La matemática atrás de eso igual es bastante simple. Siempre es cuestión de buscar cuál es el mínimo común múltiplo entre las dos cosas, o entre las tres, o entre las que haya. Lo que vos sí podés saber, y eso a mí siempre me interesa, es cuánto va a durar el mecanismo que vos planteás.

**C.C.:** - *Te referís a cuánto se tarda en volver a una fase determinada.*

**D.G.:** - Es que eso acá determina la forma, por ejemplo. No de todo, sino de la parte de piano. De hecho el mecanismo de la flauta tardaría mucho más en completarse. El del piano, por ejemplo, como hay cinco notas en la mano derecha y cuatro notas en la mano izquierda, que son siempre las mismas (si sol fa mi do, si sol fa mi do y acá la sol fa mi, la sol fa mi), sin notas en común, en total quedan nueve notas distintas. Como en este ritmo, acá tengo ocho notas por compás, como las notas son cinco,  $8 \times 5 = 40$ ; en cuarenta notas la mano derecha sola se va a volver a acomodar, en cinco compases. A su vez la mano izquierda tiene cuatro notas, entran seis ataques por compás, ahí no tengo que hacer  $6 \times 4$ , porque el mínimo común múltiplo es 12, entonces ya en dos compases se acomoda. Son 5 compases contra 2 compases, con lo cual son 10 en total, porque cuando esta repite, esta está en el segundo. En el compás 11 es donde se vuelven a juntar. Y entonces ahí pasa algo. ¿Qué es lo que pasa? Se van las dos voces para el grave, siguiendo cada una con su patrón. Eso determina, en este caso, la duración de la pieza. El mecanismo de la flauta sería con estos mismos grupos de notas, pero intercaladas, contando también las *acciacaturas*: si la fa# fa sol sol# mi b mi la y ahí

---

<sup>39</sup> Color y talea es un tratamiento que vincula ritmo y melodía, utilizado en el período compositivo medieval de la *Ars Nova*. “Color” hace referencia a un patrón melódico y “talea” hace referencia a un patrón rítmico.

se corta. Hay un mecanismo en sí de las notas, que es este 5 x 4. Van a ser 20 notas en total. Son 20 si fuesen juntas, si fuesen intervalos armónicos, pero como van intercaladas son 40 notas en total; son 20 pares de notas y van a ser todas contra todas. Este mecanismo sería de 40 alturas en total. El ritmo es siempre el mismo y en cada compás suceden 3 ataques. Como 40 y 3 entre sí son co-primos, porque el 3 no divide al 40 en partes iguales, tendría que haber 40 compases para que la flauta vuelva a esta misma situación. La flauta no completa el mecanismo y el que lo determina es el piano. Conceptos parecidos hay en otras de las piezas. En la segunda es diferente. En todas las piezas hay algo, entre comillas, serial, aunque se trata de secuencias de notas, no de series. En general son simétricas también, porque acá, tanto la mano derecha, como la mano izquierda y, por ende, el conjunto, es simétrico. Acá es claro porque son tonos. Pero acá tengo 3era menor, tono, tono, 3era menor; es capicúa.

II: En esta pieza el planteo es otro. Se trata de un pequeño desafío. La pieza es muy cortita. Hay una secuencia de notas que es re mi b fa sol fa# mi re. Esa es una escalita para arriba y para abajo, pero que sube y baja distinto. (Toca). Y eso es lo único que hay en toda la pieza. Obviamente, lo gestual, lo textural es lo más importante. En el piano se configura una melodía en la mano izquierda, pero por ese gestito, la parte de flauta es distinta porque está compuesta; no es que respete el orden de la secuencia, sino el criterio es que flauta tiene la primera nota... Es como una cosa heterofónica, pero la primera nota y la última coinciden con el piano. Acá sí está tenido en cuenta lo gestual, porque si yo escribo en flauta el mismo giro del piano sería muy molesto para tocar e innecesariamente. Por ahí conceptualmente uno diría: "la flauta tiene que hacer lo mismo que el piano, las mismas notas y que me quede el 5 contra 6 o lo que sea", pero en la flauta está simplificado el girito: grado conjunto, re mi fa, re mi fa, fa mi re, fa mi re y así. Pero ves que la secuencia no se corta nunca: mi re mi fa sol fa y ahora es como si volviese al mi que, en realidad, está sonando, re mi b fa sol fa mi re mi b fa, que queda sonando. Y nunca se corta, sin embargo, hace una melodía con eso y no se nota tanto. Auditivamente, se separa en planos. Y la parte B es B por lo textural, pero esto (el trabajo con las notas del que venía hablando) no cambió. Es más, ahora queda en evidencia en el piano la escalita, porque ahora escuchamos como un continuo. (Se desnuda eso, que estaba un poco velado). Y de nuevo la relación es heterofónica. Lo que está haciendo la flauta ahí es lo mismo pero, obviamente, con otros ritmos. De todas maneras, está respetada la secuencia: re mi fa sol fa# mi, sacado de registro cuando acá se acelera la escala, re mi fa sol fa mi re mi fa sol fa mi re mi fa sol fa mi re, y así. Otra cosa que unifica a la pieza es el planteo de procesos, que acá igual es bastante obvio. Los procesos obvios son los que más funcionan. Se va cortando el motivo de la flauta, que

surge del piano, en el fondo. Las fusas siempre son 8, pero acá tenés: 1 2 3 4 5 6, 1 2 3 4 5, 1 2 3 4, 1 2 3, 1 2, 1 y listo. Y ahí vuelve al gestito inicial, con coda y con eso cierra la pieza.

III: En común con las otras, hay una secuencia de alturas, que son 10. Un ritmo aditivo, que se va a mantener siempre  $2 + 2 + 3 + 2 + 3$ . Son 12 semicorcheas, y como el esquema tiene 10, esto va a durar en total 5 compases, hasta que se vuelva a combinar las notas con los ritmos. También, tala – color es el recurso. Y también comparte la idea de que todo sale de esa misma secuencia. En todo caso, lo extra sería el si y el la, que son las notas que completan el total cromático.

Hay una permutación que va rigiendo qué va en la mano izquierda, que es siempre la misma: (eso te lo puedo mandar graficado). Esto es esto, esto es esto, de lo que estabas haciendo vos con la flauta. El mismo criterio va a ser siempre. Las tres notas que están acá van a ir primeras. En esta primera pasada se completa todo el mecanismo. Cuando se completa, viene un cambio. Serían variaciones, porque la secuencia va a estar siempre y de ahí surge el esquema formal. Las variaciones no son las notas; las notas están, no se pueden mover; la secuencia sigue siempre y lo que se varía acá es el trocado. El piano, pero en un registro muy grave, hace lo que hacía la flauta y la flauta está haciendo de alguna manera, al menos rítmicamente, lo que hacía la mano izquierda; mientras que este piano, de la mano derecha, se mantuvo. Pero acá, el mecanismo entero son 5. Acá tenemos 1 2 3 4 y ya cambiamos. Ahora, siguiente variación, en la cual la secuencia es la misma. ¿Qué es lo que cambia? La articulación, cambian cómo están registradas. Las notas son las mismas, pero cambia cómo están ubicadas en el registro. En el piano es el ritmo el que nos va marcando, el pa paa pa (agrupaciones), ahora sería más simple. Es la misma secuencia, corrida, y armonizada: sol mib, el si por el do#, el do con el lab, fa con el re, y después vienen el fa y el mi, pero en este caso se repite, en vez de ir variando según la parte. Y este la sib sería la séptima que antes teníamos ahí arriba; simplemente se va alternando. Acá tenemos 1, 2, 3 compases. Ahora viene la siguiente variación: el piano tiene la secuencia, en otro registro, con otra articulación. La y sib, las otras dos notas, como trino. La mano izquierda es algo resonante y grave, pero son siempre las mismas notas con el intervalo invertido: acá es 3era y acá es 6ta. Invertido puede ser, o compuesto: acá es una 2do, acá es una 9na. Veníamos de a 5 compases, 4, 3, 2, 1. (Cada variación es más cortita). Pero en realidad es porque después se terminan de completar. Acá también aparece un compás: este compás es el que faltaba acá. Este es el 4to y este es el 5to. Y toma desde donde tiene que ser. Acá teníamos 3, y me faltan 2. Acá teníamos 2, me faltan 3. Acá teníamos 1, me faltan 4. Y acá, así como al principio estaba el original completo, también

está completo y se termina. Entonces, queda esa forma, por estructuración de compases, 5 4 3 2 1, 1 2 3 4 5, como retrogradado, pero que están conectados así: este 1 va con este 4, este 2 con este 3, este 3 con este 2, este 4 con este 1 y el 5 al principio y al final va solo. En todas las Danzas es muy importante lo precompositivo. En un planteo así, no es que uno se sentó y dijo “bueno, en este compás pongo esto, qué hago en el segundo compás”, sino que hay un plan previo. No es que uno por eso descuide qué es lo que suena, ¿no? Vos lo probás y si hay algo que no te cierra, tenés dos opciones: podés no respetar el mecanismo en algún lugar o replanteártelo. En general acá está todo muy respetado, pero si alguno no funcionó se replanteó y siempre hay una nueva versión; no es que esta es la versión definitiva, sino que hay varias previas.

**C.C.:** - *¿Y esa forma la escuchás?*

**D.G.:** - Para mí sí se escucha. No sé si vos la escuchaste. No es que se perciban los números, ¿no? Pero sí que va saltando de una cosa a la otra y cuando vuelve a aparecer el grave del piano lo relacionás con que ya había estado. No se está razonando si eran dos y faltaba uno: eso no. Sí tiene un efecto auditivo que no es que uno cuando escucha dice: “ah”, pero sí que va haciendo distintas variaciones y que se van intercalando.

**C.C.:** - *¿Y el tema de las técnicas extendidas de la flauta, los sonidos eólicos?*

**D.G.:** - Igual acá hay poquito. En el piano no hay ninguna técnica extendida, pero como está reemplazando de alguna manera los acordes tríada, lo sentí un poco vacío con notas, o es para acentuar la cuestión percusiva. Las notas están pero hay que buscarles cierta suciedad, es más que nada, eso.

IV: la Danza IV también tiene un planteo formal, pero que se fue dando. Son dos cosas hiper relacionadas, obviamente: lo ordinario y el frullatto. Pero acá también hay mecanismos y formalmente sería un esquemita. Para la flauta A sería ordinario y B sería frullatto. A A B A, y después B B A B. Y después al final está ese compás cuando va mezclando por tiempos, sería A y B, mezclado.

**C.C.:** - *Que tiene un correlato en el piano con lo arpegiado.*

**D.G.:** - Claro. En el piano es una cuestión de registro y de arpeggios. Los acordes siempre son de cuatro notas como acá, pero en el piano, en la segunda parte, en el frullatto... Lo digo de otra manera: flauta tiene cinco notas acá. Los acordes del piano están formados con las siete notas restantes, también tiene el total cromático y tiene su mecanismo. En los frullatos eso se mantiene, pero ves que los acordes del piano ahí son de seis notas, porque quería que sean más densos y hay dos notas que son duplicaciones de las de la flauta, cosa que acá no pasaba. En este primer acorde, según el mecanismo, serían el fa, el do, el lab, el sib, pero también están el si y el re, las notas que flauta toca antes

y después de este acorde. Mi idea era que fuera algo muy repetitivo; casi tiene cierto estatismo. Ese juego está en toda la pieza: la repetición, pero que nunca es igual. Hay cosas que se repiten y hay otras que no. También son dos ritmos para lo que estamos llamando A y B, pero ritmos parecidos. La diferencia es que acá está el tresillo y acá no, y acá es al revés. Este ritmo va a ser así, siempre igual, y este también. Y cuando se intercalan, también. Obviamente, acá está la idea de compensación rítmica entre las dos.

**C.C.:** - *Cuando hicimos la grabación recuerdo que había un problema entre la emisión del frullato... ¿cuándo se determina que el sonido empezó? En el frullato en el registro grave, que nunca es tan preciso y el piano que siempre te estás preguntado: ¿Cuándo empieza la nota? ¿Cuando llega el arpeggio o cuando el arpeggio empieza? Es un problema de toda la vida. ¿Eso está en juego o no cuando vos pensás la obra?*

**D.G.:** - El arpeggio, sea una opción o la otra, lo pienso en donde llega la nota. Pero incluso, siendo una opción o la otra, le da un poco de imprecisión, lo mismo que el frullato. Son dos colores distintos, con ideas parecidas que se van alternando y también hay un mecanismo que termina determinando cuántas veces va a aparecer una cosa y la otra: en este caso es el de la flauta, porque las notas son siempre las mismas. Yo las ordeno de la más grave a la más aguda en el primer compás, de grave a aguda me quedarían así: do#, re, siempre es el mismo conjunto de notas. Tiene más sentido verlo desde el si: si, do#, re, re#, mi. O sea, tono, semitono, semitono, semitono. Pero ahora están registradas las notas así. El do# la más grave, el si la más aguda, pero se leen en este orden: 1, 2, 3, 4, 5, donde 1 es la más grave y 5 es la más aguda, entonces leo 2, 4, 5, 3, 1. Y después lo que va pasando en los distintos compases es que se registra hacia el agudo. Ahora la más grave es el re#, si lo pongo como escalita, ¿no? Re#, mi, si, do#, re. De esta registración hago esta misma lectura. La segunda más grave, la más aguda, la tercera más grave, etc. Como son cinco notas, eso va a ser cinco veces. Y para la otra parte es lo mismo: las notas arrancan registradas así. Viste que lo que tiene en común la curva es que acá sube y baja y acá también sube y baja. Pero mientras que acá parto de la segunda más grave: 2, 4, 5, 3, 1 y acá es 1, 3, 5, 4, 2. Acá donde parte flauta es la más grave y la que termina es la segunda más grave, pero el dibujo es parecido. Aparecen todas las registraciones posibles cerradas de esas cinco notas, pero siempre leyéndolas, de acuerdo con la registración, en el mismo orden. Esa última vez es la que está intercalada, entonces eso también determina la forma. Una vez que cumplimos con el ciclo ya está, terminamos y después se agrega una cosita, la coda, los primeros acordes de cada parte, lo que hace el piano. En esta también hay un mecanismo. Por ahí lo de las notas es un poquito más complejo. Ese es el punto de

partida, ¿no? Acá, por ejemplo, sí me acuerdo de que había varias versiones de esto. En una esto era siempre literal. Por cómo es el mecanismo rítmico, me parecía que hacía falta que se escuche la negra.

**C.C.:** - *Las caídas de cada tiempo.*

**D.G.:** - Claro. Porque si no lo otro queda muy en el aire y me parece mejor efecto... ¡Ojo! También está eso que no dijimos: lo de Danzas imaginarias es porque el ritmo es repetitivo. Yo me lo imagino así: los esquemas que estamos mostrando podrían ser esquemas de danza. Este último, podría ser un tipo de danza lenta y que siempre tenga este esquema formal: ABAABAB y el final que se mezclan, y eso podría ser característico de esa danza, que no tiene nombre, es imaginaria. Y lo mismo de las primeras que son este mismo principio (la tercera), que lo podrías aplicar con cualquier número; pero eso de que hay algo y que lo voy recortando y que se termina de completar del otro lado. En este caso es con variaciones de lo mismo (A B C y D que estamos poniendo, en el fondo, son variaciones de lo mismo, pero podrían ser cosas distintas también). Y acá el mecanismo rítmico es que, están los números del 1 al 12, nada raro, una permutación arbitraria. Entonces, esos números que rigen la cantidad de ataques (2, 5, 6, etc) y los silencios es esa misma secuencia, pero retrogradada (7, 12, 13). 7 semicorcheas: 4, 5, 6, 7, 9, 9, 10, 11, 12 y así. Entonces ahí ya está pautado el ritmo. Y para las notas es esto: en tu parte, la de la flauta, hay una registración del total cromático, sin repetir ninguna nota, y la del piano sería como un trocado cada 6. Si yo esto lo sigo (esto abarca dos octavas) si sigo para arriba volvería a aparecer do, reb, mib, etc. entonces en el piano es como tomar de acá. En este registro me queda este hexacordio: re, mi, fa, sol, lab, sib. Y, a su vez, están alineados así, como acá, como si fuesen dos escalas que no son simétricas, pero por movimiento contrario. Quiere decir que cada vez que flauta toque un do, el piano va a tocar un si, cada vez que flauta toques un reb el piano va a tocar un la, como pasa cuando hacés un canon por movimiento contrario. Por ahí no es simultánea cuando hablamos de un canon, pero hay un esquema de escalas por movimiento contrario; se mapean los pares de notas así, ¿no? Creo que las notas eje las ponía siempre, aunque no es exacto. Acá está el medio, el si y el do. Cuando son dos notas, son las del medio. Para flauta son si re y para el piano sib do. Si es un número par de notas es así, siempre tomado del medio. Si son cuatro para flauta son estas cuatro, para piano son esta cuatro. Cuando es un número impar pueden ser estas dos y esta, y si son tres estas dos y estas. Las del medio están siempre. Y en la mano izquierda también tiene una lógica en esta registración. La mano izquierda parte de tus notas reb do y después, cuando baja, es como si yo sigo esta escala circular. Sería la escala de dos octavas. Y así... En la segunda parte es una

variación donde, simplemente, para esto se invierten: la serie de los ataques pasa a ser la de los silencios y la de los silencios la de los ataques. Y la mano izquierda va así: hay una cuestión de sonoridad, todo más agudo, todo fuerte y la mano izquierda es más simple. Esa cosa del machaque, o la novena, con esas mismas notas con las que habíamos empezado con el semitono, *stacatto*, chiquito, ahora con el pedal, como novena, como séptima, con algunos acordes intercalados, pero que siempre salen de la registración y su codita.

Después esta (Danza VI). En la flauta es más molesto de tocar, pero en el piano, la mano derecha está haciendo una escalita cromática, para abajo, para arriba, de tres notas. Y en la mano izquierda, tenés una secuencia de alturas también, que se va a acomodar. Como son 1, 2, 3, 4, 5 y esto es binario. Hay un esquema rítmico (canta el ritmo de las escalitas cromáticas), pero ahora como hay dos silencios de semicorcheas, se corre con respecto al compás (canta marcando pulsos) y acá, en realidad, se acomodó. La parte que hace la flauta al principio, que después hace el piano, tiene sus mecanismos. Acá hay un sistema, que ya había en otras, de complemento cromático. Las notas que hace flauta son las notas que faltan del total cromático. Hay un juego de permutación. De las tres notas, en cada fraseo, separado por silencios, una nota ataca tres veces, otra dos y otra cuatro. Después lo que hay es un trocado, muy clarito y simple. Hay un quiebre del mecanismo, antes del trocado, y una codita, una cosa extra: las dos hacen un canon con el material golpeado y después, la coda, con la escalita, el otro material. Son dos mecanismos, pero que son independientes entre sí.

En la I y la II, la flauta y el piano están haciendo prácticamente lo mismo. Se separan sonoramente, pero están haciendo las mismas notas. En el caso de la III, aunque no sean las mismas notas, salen de la misma secuencia. Además hay una relación muy concreta de dependencia entre un plano y el otro. En la IV hay compensación, pero al final también hay una dependencia entre ambas partes. En cambio acá hay como dos cosas que están sonando. No se tocan tampoco, porque no se tocan en el registro. Hay mucha independencia. En la anterior a esta (V) van juntas. Cada nota de la flauta está atada a una del piano o al revés. Van siempre juntas.

VIII: El resultado no, pero esta es más simple todavía. Serían secuencias de alturas. Mano derecha del piano son todas séptimas mayores (describe intervalos). Hay un ostinato en el piano. Busco en el piano que suene original y distinto, aunque no implica ninguna técnica extendida (toca el ostinato en piano). El planteo formal es de 5 compases y viene el quiebre, que es cuando aparece el glissando del piano y el frullato de la flauta. Está lo que permanece inmutable, ese compás, y en cambio todo esto va sufriendo un proceso bien clarito, un compás menos cada vez. La secuencia de alturas

de la mano derecha y de la flauta abarca toda la pieza, que en el caso del piano es: semitono, 3era menor, semitono, 3era menor y termina. (Describe interválica). Después hay otros planteos: en cada frase del piano no se repite ataque en ningún lugar, con respecto a la mano izquierda. Eso pasa en todas las frases, que son cada vez más cortas. En el piano hay una direccionalidad hacia abajo. Son distintos procesos en simultáneo, que se van interrumpiendo entre sí; la parte que no se mueve nunca, que es el frullato con el glissando del piano. Son distintos planteos formales, pero algunos tienen en común que usan lo aditivo o lo sustractivo, que en este caso siempre está aplicado al tiempo. Agregar implica también que se estira el tiempo.

**C.C.:** - *Y si vos eligieras una bibliografía para hacer el análisis de tu obra, por ejemplo.*

**D.G.:** - Yo siempre me pregunto cuál es el objetivo de ese análisis, Hay alguna bibliografía que parece que el análisis es un arte en sí mismo, y que el análisis se justifica en sí mismo, dentro del campo de la Musicología. A veces se piensa, pensando desde el punto de vista del oyente, que analizar una obra te ayuda a entenderla más. Pero yo no creo eso. Sí está bueno de algunas obras conocer ciertos presupuestos. Por ejemplo, voy a escuchar una obra de Cage y no me gustó porque me pareció que no me llevaba a ningún lado. Está bueno saber que es una obra que carece de direccionalidad. Después podés decir “esa propuesta no me interesa”. En el otro caso, hubo un equívoco. Vos fuiste a buscar una cosa que no ibas a encontrar. Fuiste a ver una comedia y era una película de terror. Te equivocaste. Que vos disfrutes más una obra por entenderla, me parece que no. Me acuerdo de mis primeras épocas, con Beethoven, por ejemplo. Uno entiende la música: no la puede explicar, o verbalizar. O una música que escuchás por primera vez, que primero no entendés, y después, de mucho escucharla, cobra sentido. El análisis yo lo apunto, en general, al compositor o al intérprete. Al intérprete le sirve porque, si vos entendés la estructura de una obra, empezás a ver la forma, te ayuda a memorizar, te ayuda a tomar decisiones interpretativas. Al compositor le sirve entender que siempre hay algún tipo de organización y uno va sacando herramientas. Es más, a veces, analizo obras que no me gustan mucho, pero sí me parece que tienen conceptos muy interesantes y que uno los usaría de otra forma. El análisis lo termino tomando como algo personal. En una obra dodecafónica tenés que buscar la serie, pero no te dice mucho de la música. Buscar nota por nota es casi un juego. En obras que no son estrictamente dodecafónicas, primero las analizo por mi cuenta, y después googleo a ver si hay algo y me sirve. Para mí no hay un tipo de análisis que sea el posta. Hay algo de mecánico en el fondo. Cómo hay que hacer para que eso sea música. En Bach se ve eso en su última época, cuando escribe contrapuntos que son desafíos, como en la Ofrenda Musical. En estas piezas hay algo que es conceptual, pero que también se

escucha, que afecta mucho al resultado sonoro. El hecho de que haya algo fijo, o que haya mecanismos, hacen a lo expresivo. No es lo mismo una nota que la otra. Este juego con la repetición y la no repetición. Hay algo que es repetitivo, pero al mismo tiempo hay siempre algo que está cambiando.

**C.C.:** - *El cruce con el compás escrito también, ¿no?*

**D.G.:** - También.

**C.C.:** - *Y habíamos hablado de vos, como docente, cómo ponías esto del cuerpo en la escena, del músico.*

**D.G.:** - En las materias que yo doy eso no está tan presente, la verdad, porque en Composición y Orquestación... Estoy pensando, en Compo I tienen que tocar el piano y termino tocando siempre yo. Cuando me traen los trabajos, hago la corrección delante de todos. En general son cosas simples que puedo leer a primera vista. Pero cuando veo que hay alguno que toca un poco más... A veces ves que algunos que solos tocan, pero cuando están delante de todos les cuesta más; es algo que no pasa a todos. El cuerpo responde distinto, sobre todo, los que tienen menos experiencia. Pero, por las materias que doy, no es algo que me afecte. En el Seminario los chicos están, pero no están tocando; están mirando.

**C.C.:** - *Claro. Pero lo que decíamos de la distancia de lo que ellos habían escrito y lo que ven que se toca.*

**D.G.:** - Eso, sí. Eso es fundamental. Es lo que más les rinde, por eso tratamos de probar cosas. Eso hacemos mucho en el Seminario. Vemos lo escrito, lo tocamos y yo digo: "eso hagámoslo así, cambiemos esta articulación, cambiemos esta dinámica". Y a veces los músicos mismos les sugieren también cosas, les dan opciones y les muestran. Yo creo que lo que más impacto tiene es que ellos tienen su maqueta MIDI. Algunas son técnicas extendidas, que es claro que en el MIDI está sonando otra cosa, pero incluso lo que es más convencional, cambia mucho cuando lo escuchan en vivo. A veces se limitan a componer lo que más o menos suena bien en el MIDI. Entonces, yo les muestro a veces obras donde las dinámicas, los juegos de reguladores, que por ahí con dos notas hacés algo espectacular, con distintos instrumentos y si vos eso lo pasás al MIDI, es aburrido, no suena nada y cuando vos lo pasás con los instrumentos sí está bueno. Tenés que tener la paciencia con lo que suene en el MIDI hasta que alguien lo toque. El Seminario también es para eso: para hacer esas imágenes mentales, que las podés hacer yendo al concierto. Si hay cosas que se te ocurrieron y no escuchaste antes... pero con cierta experiencia, uno se va imaginando. Igual, aunque tengas experiencia, te sigue pasando.

**C.C.:** - *Y siempre podés escribir algo nuevo, probar y tenés, incluso, más curiosidad para probar cosas.*

**D.G.:** - Pasa mucho también eso con la dificultad. Viste que cosas que vos pensabas que eran fáciles y después te das cuenta de que no son tan fáciles, y viceversa. La homorritmia: les pongo a todos semicorcheas y eso va a ser una pavada. Y después es muy difícil que muchas personas tengan en la mente la misma semicorchea. Lo mismo sucede con los hoquetus. Siempre hay uno que va más tarde. Esa siempre es difícil. Vos lo ponés en la compu y la compu lo toca y suena. Después con seres humanos, se puede hacer, pero es complicado. También cuando uno está escribiendo tiene que saber cuál va a ser la situación. La obra que yo escribí para cuatro maderas es bastante difícil, pero es para cuatro que se tocan todo y que tocan juntos siempre. Si vos escribís algo que se va a armar para el concierto y que van a ser tres ensayos, sabés que hay cosas que mejor, ahorrarse.

## ANEXO IV

### Análisis de la videograbación 2<sup>40</sup>

#### Standard gestual:

##### Pianista:

##### Gestos productores de sonido (los que lo generan):

La pianista baja las teclas con sus dedos. Los dedos no se ven en el plano, pero sí se puede apreciar el movimiento del antebrazo.

Se inclina hacia los distintos sectores del teclado, según las necesidades de la partitura.

Levanta las manos para cortar los sonidos.

Deja los dedos en contacto con las teclas para prolongar los sonidos.

No se levanta del banco para acceder a tocar dentro del arpa.

Introduce sus dedos en el arpa para pulsar las cuerdas.

Pasa la yema de un dedo sobre las cuerdas para hacer un glissando en el arpa.

Gestos modificadores (los que se realizan para cambiar de nota, cambiar la afinación, generar un vibrato, etc.):

Al bajar las teclas, los dedos describen un recorrido mayor o menor según la intensidad y el tipo de toque buscado. A mayor velocidad, mayor sonido.

En la grabación se ve el pie que acciona el pedal izquierdo: pisa el pedal y, al levantarlo, lo hace mínimamente. El pie nunca pierde contacto con el pedal.

Comunica parte de su peso (manos, brazos, torso) al teclado, para lograr mayor o menor intensidad sonora. Dicho gesto genera una inclinación del torso y la cabeza. La amplitud del gesto guarda relación con los distintos grados de intensidad que, efectivamente, suenan y están indicados en la partitura.

Aumenta o disminuye el tiempo de contacto con las teclas para realizar distintas articulaciones en el piano.

*Mutea* una de las cuerdas con sus dedos, para realizar las técnicas extendidas indicadas en la partitura.

---

<sup>40</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=BeSf5HQYz08>

Gestos facilitadores del sonido: los que facilitan los gestos productores del sonido al devolver al cuerpo un equilibrio en el movimiento. Movimientos no directamente efectores del sonido, pero inseparables del acto de efectuarlo.

Al abandonar el contacto de los dedos con las teclas, realiza un movimiento del torso.

Al abandonar el contacto con las teclas, levanta la mano y la baja de en un movimiento de plasticidad.

La cabeza de la pianista realiza un movimiento pendular hacia adelante que coincide con la marcación del pulso.

### Flautista

#### Gestos productores de sonido:

Se puede percibir el gesto respiratorio, con apertura de la boca, y expansión del tórax.

Se percibe el gesto de la articulación, como un pequeño movimiento alrededor del orificio en el centro, entre los labios.

La boca está en fuerte contacto con el instrumento. Al tocar *tongue ram* dicho contacto se enfatiza, con la cobertura de la embocadura.

#### Gestos modificadores del sonido:

Se percibe el movimiento de los dedos.

Mayor expansión del tórax para la respiración previa a sonidos más largos o de mayor intensidad dinámica.

Se pueden ver distintas posiciones de la boca en relación con el bisel para alcanzar las alturas de las distintas octavas. Las posiciones incluyen la relación entre el labio superior y el inferior, el distinto ángulo sobre el bisel, que genera diferencias en los pómulos, la mandíbula y el mentón y el tamaño del orificio entre los labios. También se ven diferencias en la tensión del músculo del labio, a través de la piel.

Algunos trinos que empiezan con movimientos complejos de dedos, pasan a movimientos más simples, cuando alcanzan la mayor velocidad de alternancia de notas.

#### Gestos facilitadores del sonido:

Se nota una inclinación general del cuerpo hacia el atril, como postura de base. Dicha postura parece mantenerse para lograr un mayor control en la ejecución y atención sobre la partitura.

La cabeza de la flautista realiza un movimiento que coincide con la marcación del pulso.

Al tocar la técnica extendida *tongue ram* se ve un movimiento de cabeza que equilibra cada golpe fuerte de lengua en la embocadura de la flauta.

Al cambiar las notas, en los pasajes con *tongue ram*, los dedos se mueven con más fuerza y velocidad.

Al variar la intensidad hacia el *forte*, en una nota larga, la inclinación del cuerpo hacia adelante se acentúa. Al variarla hacia el *piano*, el cuerpo se endereza.

Al respirar en el inicio de frase, junto a la expansión del tórax, se levanta la flauta.

### Gestualidad corporal en cada una de las Danzas Imaginarias:

Una vez especificados los gestos que integran el *standard* gestual de cada una de las instrumentistas, se individualizaron los gestos que trascienden dicha gestualidad ligada a la técnica de los instrumentos y fueron analizados en orden cronológico, numerados como **gesto 1** y sucesivos por orden de aparición. Las letras P o F se sumaron al número de cada gesto, para indicar si se refiere a gestos de la pianista o de la flautista. De este modo se puede leer, por ejemplo, **gesto 1P**, **gesto 2F** y **gestos 3P**, si se tratara de una serie de movimientos que responden a la misma estructura musical. En el caso de que la simetría del movimiento de ambas intérpretes sea de relevancia se utilizó la nomenclatura **gesto/s #PF**.

Por cada gesto se indicó minuto y segundo del video y números de compás. Se caracterizó cada gesto, se lo categorizó según las en estudio y se lo vinculó al repertorio mediante análisis musical y transcripción de partitura. A continuación, se presentaron los gestos reorganizados “por inventario”, tal como se anticipó en la Estrategia metodológica.

## !

**Gesto 1P:** (00:01). Antes del compás 1.

Movimiento/s: La pianista marca con sus codos y muñeca tres tiempos, de los 7 del compás, antes de la entrada. Acompaña dicha marcación gestual con una cuenta de los tiempos silenciosa con la voz. Antes de esa cuenta se establece un franco contacto visual entre ambas. A partir de ese momento, se hace uso de la visión periférica.

Función/es: Se trata de un gesto **comunicativo/de interacción**, que denota un rol de **dirección de la música**. Dicha marcación culmina en la entrada a la primera de las Danzas (gesto 2).

**Gesto 2P:** (00:01). Compás 1.

Movimiento/s: La pianista, con un movimiento vertical de la cabeza y en el *tempo* que previamente había marcado con sus brazos, da la entrada al compás 1 de la obra. Se puede escuchar su respiración antes de la entrada, que colabora con la búsqueda de la precisión de la primera entrada de la obra.

Función/es: Se trata de un gesto **comunicativo/de interacción** en el que la pianista asume el **rol de conducción**.

**Gesto 3F:** (00:01). Compás 1.

Movimiento/s: La flautista, en un gesto indivisible, toma aire, levanta la cabeza y, a continuación, cae en el *battere* del primer compás de la obra, bajando la cabeza y realizando el ataque en el instrumento.

Función/es: Se trata de un gesto **productor del sonido y comunicativo/de interacción** a la vez, ya que informa a la pianista que “estamos juntas”. Se trata de un gesto estimulado por los gestos de la pianista, de modo que puede considerarse como una manifestación de la **segunda persona de la atribución mental**.

**Gestos 4F:** (00:01 a 00:31). Compases 1 a 11.

Movimiento/s: La flautista toca notas largas que pulsan con *spf* inicial y reguladores que describen *crescendo* y *diminuendo* sobre el mismo sonido que cae a otra altura, con valor de corchea, acentuada y ligada, con *acciacatura* previa. Por cada compás marca los siete tiempos con la cabeza y con el torso, y levanta la cabeza al atacar el acento sobre la nota breve, entre los compases 1 y 11. Al alzar la cabeza en el final de cada compás queda preparada para atacar la caída del compás siguiente. Estos gestos comprometen todo su tren superior.

Función/es: Se trata de gestos **productores, modificadores y facilitadores** del sonido, a la vez que **comunicacionales/de interacción** (está llevando una cuenta para ambas intérpretes), de **conducción**.

8  
Fl. *sf* *sf* *sf* *sf* senza vibr.

Pno. (Ped)

Figura 39. Pieza I. Nueva edición. Compases 8 a 11.

**Gestos 5P:** (00:01 a 00:13). Compases 1 a 4.

Movimiento/s: La pianista comienza describiendo un movimiento con su cabeza por cada inicio de ligadura, cada vez que toca el si 5 en el inicio de ligadura, m.d. De esta manera su gestualidad es ajena a la de la flautista, describiendo la naturaleza heterogénea del pasaje que, por un lado, marca las siete corcheas del compás y, por otro, genera complejas polirritmias. Esto sucede desde el compás 1 (sin incluir el ataque inicial) hasta el compás 4.

Función/es: Se trata de gestos **acompañantes de la música**, en tanto que demuestran el pensamiento musical de la pianista sobre ese pasaje. A su vez, se trata de un gesto que la pianista hace, principalmente, **para sí misma**.

$\text{♩} = 160$  I. Diego Gardiner  
sempre simile (vibrato a velocidad de corchea)

Fl. *sf* *sf* *sf*

Pno. *pp* (Ped)

Figura 40. Pieza I. Nueva edición. Compases 1 a 3.

**Gestos 6P:** (00:13 a 00:32). Compases 4 a 11.

Movimiento/s: En el compás 4 la pianista marca los tres últimos tiempos del compás con movimientos horizontales de su cabeza. A partir del compás 5 y hasta el compás 11 comienza a mover su cabeza marcando los inicios de algunos de los compases y la última corchea, de la misma manera que la flautista, pese a que las frases no tienen puntos de coincidencia más allá de los que se podrían mencionar entre m.i. y flauta del

compás 5, m.d. y flauta en compás 6, m.i. y flauta en los compases 7 y 9 y, finalmente, la puesta en fase de todas las voces en compás 11: ambas manos de la pianista y flauta.

Función/es: Se trata de gestos **acompañantes de la música** y **comunicativos/de interacción**, en el aspecto de la **segunda persona de la atribución mental**, en tanto que una estructura musical de la textura polifónica prima en el lenguaje corporal de las ejecutantes. Posiblemente, dicha gestualidad esté determinada por un esfuerzo inconsciente por la llegada sincronizada al compás 11, donde las voces de la Danza, como se ha mencionado en el análisis, se ponen en fase.<sup>41</sup> En este caso, la gestualidad de la pianista está llevando a cabo la **dirección rítmica** del pasaje.

**Gesto 7P:** (00:36). Compás 14.

Movimiento/s: La pianista respira y da la entrada, con un movimiento de cabeza, en el inicio del compás 14 para la entrada de la flauta en sonido eólico, que se da en un contexto de nota ligada del final del compás 13, con polirritmias y la escasa claridad que suelen ofrecer los sectores más graves del registro del piano.

Función/es: Gesto **comunicativo/de interacción**, de **dirección musical**, para garantizar la sincronía del ensamble.

The image displays a musical score for measures 8 through 14. The top staff is for the Flute (Fl.) and the bottom two staves are for the Piano (Pno.).

- Measures 8-11:** The flute part consists of a series of eighth notes with slurs, marked with *sfp*. The piano part features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand, both marked with *(Re0)*. The piano part is marked with *cresc.* and *f*.
- Measure 12:** The flute part has a whole note marked with an asterisk and *p = con aire*. The piano part continues with triplets and is marked with *mf* and *p*.
- Measures 13-14:** The flute part has a whole note marked with an asterisk and *p = con aire*. The piano part continues with triplets and is marked with *p*.

Figura 41. Pieza I. Nueva edición. Compás 14.

<sup>41</sup> Ver análisis de la obra en página 39

**Gesto 8F:** (00:36). Compás 14.

Movimiento/s: La flautista recibe la indicación de la pianista (gesto 8P), respira ampliamente y, con un movimiento de cabeza ataca con precisión el sonido eólico del compás 14. Para dicha entrada establece contacto visual con la pianista, más allá del uso de la visión periférica.

Función/es: Gesto de **producción del sonido** y gesto **comunicativo/de interacción**, en tanto confirma haber recibido la información necesaria para la interpretación.<sup>42</sup> En tanto que se establece un contacto no recíproco, no se puede considerar como un gesto de segunda persona de la atribución mental.

**Gesto 9F:** (00:47). Compases 15 y 16.

Movimiento/s: La pianista tiene en partitura la indicación de levantar el pedal al inicio del último compás (c. 16). La flautista, que ya había terminado su último sonido de la Danza, permanece en posición de armado (con la flauta levantada y sin moverse), mientras la pianista levanta el pedal como está indicado y espera la extinción del sonido, según la indicación del calderón del compás 16.<sup>43</sup>

Función/es: El gesto que para la pianista es de producción y modificación del sonido, se convierte, para la flautista, en un gesto **comunicativo/de interacción, acompañante de la música**, y un indicio de **segunda persona**, en tanto considera participación en una parte que, en rigor, no está ejecutando. También funciona como manifestación del **efecto Colavita**, ya que una intérprete muestra con su cuerpo un aspecto en el que no participa desde lo sonoro.

El gesto de las intérpretes refleja las diferencias y las similitudes en la estructura musical de las partes instrumentales. Cuando los distintos motivos se ponen en fase, los movimientos de las cabezas lo demuestran e, incluso, las llegadas a la fase se preparan con anterioridad. Se puede apreciar que la dirección musical, la marcación del tempo y de las entradas es llevada a cabo por la pianista. La mirada entre ambas se resuelve con la visión periférica, posible gracias a la posición en el espacio y a movimientos amplios de cabezas y torsos, pero a veces, en momentos claves del discurso, hacen uso del contacto visual franco, a veces de manera recíproca y otras, unilateral. A su vez, la escucha en tiempo real permite llevar a cabo los ligeros ajustes de los pasajes que lo requieren.

---

<sup>42</sup> Ver figura 39.

<sup>43</sup> Ver figura 39.

## II

**Gesto 10P:** (00:53). Compás 1.

Movimiento/s: La pianista alza la cabeza y el tronco para dar la entrada a la Danza II. A causa de la lentitud del movimiento (negra= 60) marca con su cuerpo una corchea y un impulso de corchea, que garantiza un comienzo con anticipación para las polirritmias que siguen.<sup>44</sup>

Función/es: Se trata de un gesto **comunicativo/de interacción** y de **conducción musical** para ajustar la sincronía del ensamble.

**Gesto 11F:** (00:53). Compás 1.

Movimiento/s: La flautista replica el gesto de entrada al compás 1 de la pianista, respiración con amplitud y haciendo un movimiento de todo el torso. Antes de comenzar establece contacto visual.

Función/es: Se trata de un gesto **comunicativo/de interacción**, en tanto acusa recibo de la indicación recibida. En ese sentido puede considerarse una manifestación de la **segunda persona de la atribución mental**.

**Gestos 12P:** (00:54 a 01:11). Compases 1 a 7.

Movimiento/s: La pianista marca todas las corcheas con su cabeza y torso. En los momentos en los que entra la flauta, que suceden a espacios de tiempo irregulares a causa de los cambios de compás constantes, realiza un gesto más enfático, con mayor amplitud de movimiento.

Función/es: Los gestos descriptos son **comunicativos/de interacción** y de **conducción musical**.

---

<sup>44</sup> Ver figura 40, más adelante.

♩ = 60

II.

Fl.

Pno.

5

Figura 42. Pieza II. Nueva edición. Compases 1 a 7.

**Gesto 13P:** (01:13). Compás 8.

Movimiento/s: La pianista, con un movimiento de cabeza, indica a la flautista su entrada en el *levare* al compás 8.

Función/es: Se trata de un gesto **comunicativo/de interacción**, de **conducción musical** y no concluye en un gesto productor de sonido en tanto tal. Ejemplo de **Efecto Colavita**, de preeminencia de lo visual, en tanto prima el estímulo visual del gesto de la pianista para la entrada de la flauta.

Fl.

Pno.

Figura 43. Pieza II. Nueva edición. Compás 7.

**Gestos 14PF:** (01:13 a 01:28). Compás 8 al final.

Movimiento/s: La continuidad del pulso se consigue con menor actividad gestual. Siendo que el piano toca subdivisiones mínimas, se entiende que ello es suficiente para mantener a ambas intérpretes en el plano temporal, mediante la percepción auditiva. A partir del compás 8, sobre la última negra de cada compás, la flauta ataca dos fusas en *ff*, acentuadas y en un registro mucho más agudo. El piano, en esas mismas posiciones del metro, presenta una aceleración rítmica: mientras al inicio de la frase tocaba semicorcheas de tresillo, pasa a tocar fusas en agrupaciones de a cuatro, aunque sin diferencias explícitas de dinámica. Esa última negra, a la vez, está enfatizada por una nota en el bajo. En el momento de las acentuaciones, como fue solicitado para la nueva edición de la partitura, el piano pasa de *tre corde* a *una corda*, y se genera un énfasis adicional. Ambas intérpretes, animadas por el cambio de dinámica en la flauta y por la aceleración de la subdivisión mínima en el piano, realizan movimientos con la cabeza y el torso que enfatizan la acentuación y las dinámicas en la flauta.

Función/es: Se trata de gestos **comunicativos/de interacción, acompañantes de la música**, mutuamente influidos en un ejemplo de **segunda persona de la atribución mental**, donde hay una **preminencia de la vía auditiva** y con **carácter simétrico**.

The image displays a musical score for Flute (Fl.) and Piano (Pno.) across measures 8 to 11. The score is written in 3/4 time and consists of two systems. The flute part features melodic lines with accents and dynamic markings of *ff súb.* and *p*. The piano part includes complex rhythmic patterns, such as triplets and groups of four, with dynamic markings of *ppp* and *mf*. The piano part also shows a change from *tre corde* to *una corda* at measure 8. The score is annotated with performance instructions and dynamic markings.

Figura 44. Pieza II. Nueva edición. Compases 8 a 11.

**Gesto 15F:** (01.29 a 01.36) Compases 14 y 15.

Movimiento/s: La pianista tiene en partitura la indicación de levantar el pedal al final del compás 13. La flautista, que ya había tocado su última intervención, permanece en posición de armado (con la flauta levantada y quieta), mientras la pianista prolonga y espera la extinción del sonido, según la indicación del calderón del compás 15.<sup>45</sup>

Función/es: El gesto que para la pianista es de producción y modificación del sonido, se convierte, para la flautista, en un gesto **comunicativo/de interacción, acompañante de la música**, e indicio de **segunda persona**, en tanto considera participación en una parte que, en realidad, no está ejecutando. También funciona como manifestación del **efecto Colavita**, ya que una intérprete muestra con su cuerpo un aspecto del que no participa desde lo sonoro, la **preeminencia de lo auditivo** (la flautista no desarma hasta que no deja de oír la resonancia del piano) y el **trabajo simétrico** de ambas intérpretes.

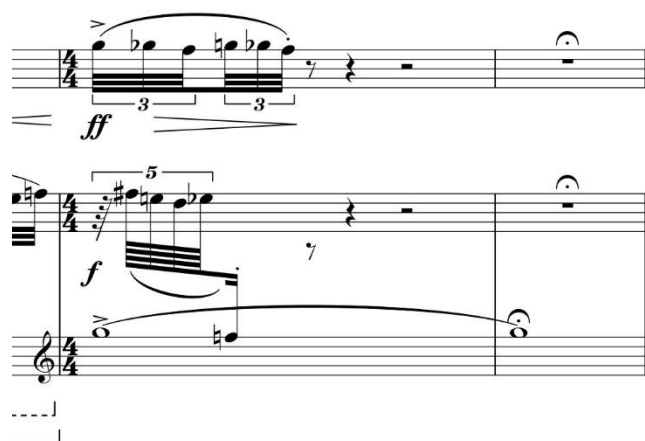


Figura 45. Pieza II. Nueva edición. Compases 14 y 15.

### III

#### Gesto 16P: (01:49) Compás 1.

Movimiento/s: El compás de la Danza III es de 2+2+3+2+3/16. Como indicación para el inicio, la pianista marca con su cabeza y torso una agrupación de 2 semicorcheas y otra de 3, respectivamente. Refuerza esa indicación con una verbalización de la cuenta, en silencio. En la agrupación de 3 semicorcheas presenta el impulso para la entrada. Se da también aquí un contacto visual que va más allá de la visión periférica. Dicho contacto no es sincrónico: lo realiza primero la pianista, y luego la flautista.

Función/es: Gesto **comunicativo/de interacción**, de **conducción musical** para precisar la entrada.

<sup>45</sup> Ver figura 39.

III.

♩ = 144 (♩. = 96)

*pp staccatissimo*

Figura 46. Pieza III. Nueva edición. Compases 1 y 2.

**Gesto 17F:** (01:49). Compás 1.

Movimiento/s: La flautista realiza un gesto **similar** al de la pianista para entrar juntas.

Función/es: Gesto **comunicativo/de interacción**.

**Gesto 18PF:** (01:49 a 02:14). Compases 1 a 9.

Movimiento/s: La escritura presenta coincidencias en articulaciones acentuadas de ambos instrumentos, que se suman a los continuos cambios de agrupación. Para enfatizar los ataques, ambas instrumentistas realizan movimientos con cabeza y torso. En el caso de la flauta, en los compases 6 a 9 aparecen sonidos eólicos que demandan mayor cantidad de aire. Ese esfuerzo adicional genera una ampliación del gesto. A su vez, las intervenciones del piano en las últimas fusas de cada uno de los compases (cc. 1 a 8) generan una anticipación del tipo de una síncopa que se ve beneficiada por una marcación rítmica desde lo gestual firme y precisa.

Función/es: Gesto **comunicativo/de interacción**, para enfatizar la articulación y la precisión rítmica. Acción **simétrica** entre ambas ejecutantes.

3

Fl.

Pno.

6

Fl.

Pno.

8<sup>va</sup>

Figura 47. Pieza III. Nueva edición. Compases 3 a 9.

**Gesto 19PF:** (02:23 a 02:28) y (02:39 a 02:46) Compases 13 y 14 y 19 a 21.

Movimiento/s: La flautista, a raíz de los cambios en escritura y articulación de su parte, que presenta un trino de dos y tres compases de duración, respectivamente, con un regulador del *pp* al *mf* y viceversa, realiza un gesto mucho menos rítmico y vertical, en beneficio de una estructura más horizontal. La pianista cambia levemente el carácter de su gesto, en la misma dirección expresiva, pero continúa marcando sus propias agrupaciones a fin de evitar errores rítmicos.

Función/es: Gesto **comunicativo/de interacción, acompañante de la música.**

12

Fl.

Pno.

Figura 48. Pieza III. Nueva edición. Compases 12 a 14.

**Gesto 20PF:** (03:05 a 03:10). Compases 30 y 31.

Movimientos: En los últimos compases de la Danza llegan al *fff* juntas con una gestualidad clara, que busca un sonido corto, en registros extremos y con la articulación pedida en la partitura como cierre de un proceso acumulativo de *motu perpetuo* hasta el final.

Función: Gesto **comunicativo/de interacción**, **simétrico** para coordinar ambos instrumentos.



Figura 49. Pieza III. Nueva edición. Compases 30 y 31.

#### IV

**Gesto 21P:** (03.25). Compás 1.

Movimiento/s: La pianista, indica el inicio del movimiento con un gesto amplio de cabeza y torso, que es replicado inmediatamente por la flautista. Se trata de un movimiento lento, negra = 32. El *levare* de negra en el gesto da suficiente previsibilidad para poder atacar en la dinámica solicitada (*piano* para ambos instrumentos) y da tiempo para pensar en las subdivisiones que son parte fundamental de la Danza en cuestión. Es interesante que la entrada que da la pianista es sobre todo, para su compañera ya que ella misma no entrará hasta la segunda fracción de subdivisión del primer tiempo que gestualiza.

Función/es: Gesto **comunicativo/de interacción**, de **conducción musical**, para ajustar la entrada.

El interés compositivo formal de la Danza IV se basa, por una parte, en que piano y flauta nunca coinciden temporalmente en ataque alguno, pero las frases terminan en el mismo momento. No coinciden los ataques, pero sí coinciden las extinciones. A la vez, las frases parecen ser una unidad, con una contradicción interna que reside en las subdivisiones distintas o en las alternancias de las articulaciones. Con la lentitud solicitada en la indicación del compás esta precisión rítmica, que debe sonar como si fuera imprecisa, resulta aún más dificultosa.

**Gestos 22P:** (03:25 a 04:45). Compases 1 a 10.

Movimiento/s: La pianista marca los pulsos con movimientos amplios del torso que, por momentos, acompaña con los brazos. La amplitud del movimiento, como se dijo, responde a la lentitud del *tempo* y a la delicadeza de la frase, consistente en la articulación ligada, la indicación de *espressivo* y la dinámica. En algunos casos, el gesto se corresponde con el metro, es decir, con la marca de cada uno de los cuatro tiempos del compás, y otras veces se corresponde con el ritmo escrito. Un ejemplo radica en el tercer tiempo del compás 2: allí la pianista gestualiza la segunda corchea, donde articula durante la nota larga de la flauta. Esta elección de un modo u otro de conducción de la frase guarda relación tanto con la necesidad de que las articulaciones de ambas intérpretes no caigan nunca juntas, como con el efecto de las frases tocadas con *frullato* en flauta y arpegiado en piano. Dichas técnicas generan un retraso en la articulación y generan la necesidad de reasegurar la marcación del *tempo* y del ritmo.

Función/es: Se trata de gestos **comunicativos/de interacción**, que asumen el rol de la **conducción musical** y que se van adaptando a la necesidad de cada momento de la frase para lograr la mayor precisión rítmica posible.

## IV.

Figura 50. Pieza IV. Nueva edición. Compases 1 a 4.

**Gestos 23P:** (03:25 a 04:45). Compases 1 a 10.

Movimiento/s: A la marcación de los tiempos de cada compás la pianista superpone un gesto todavía más amplio, que incluye un movimiento plástico y abierto de los brazos, para cortar las frases y precisar la llegada al inicio de la frase siguiente. Mientras los pulsos dentro de las frases se marcan con movimientos pendulares continuos, la división entre frases se sirve de una detención del movimiento (lo que en teoría de la dirección musical se llama “descomposición” del gesto), para generar el corte de la frase, el cese del sonido, y la entrada con precisión.

Función/es: Gestos **comunicativos/de interacción**, de **conducción musical**, **acompañantes de la música**.

**Gestos 24F:** (03:25 a 04:45). Compases 1 a 10.

Movimiento/s: La flautista gestualiza con su cabeza, torso y movimiento respiratorio de manera análoga a la pianista, durante los dos primeros tiempos de cada compás. Los tiempos 3 y 4 presentan una negra ligada a corchea, de modo que la flautista no replica el movimiento para marcar cada uno de los *tempi*, sino que intenta no generar articulaciones indeseadas sobre la nota larga, atendiendo a una razón agógica y

manteniendo la postura. En el *levare* al compás siguiente vuelve a trabajar con un gesto simétrico al de la pianista.<sup>46</sup>

**Función/es:** Gestos **comunicativos/de interacción, acompañantes de la música**, con **simetría entre intérpretes**.

**Gestos 25P:** (04:45 a 04.59). Compás 11.

**Movimiento/s:** La pianista marca la entrada del trémolo de flauta y entra en la segunda corchea de tresillo. Sobre el calderón final, anticipa con un gesto de la cabeza y el torso el momento en el que va a levantar el pedal para que la flautista pueda realizar un *diminuendo* adecuado al pasaje.

**Función/es:** Gestos **comunicativos/de interacción**, de **dirección musical**.

The image shows a musical score for Figure 51, consisting of three staves. The top staff is a single line with a treble clef, containing a half note followed by a whole note. The middle staff is a piano part with a treble clef, showing a triplet of eighth notes marked with a '7' and a '3', followed by a triplet of eighth notes marked with a '3'. The bottom staff is a piano part with a bass clef, showing a triplet of eighth notes marked with a '7' and a '3', followed by a triplet of eighth notes marked with a '3'. Dynamic markings include 'p' (piano), 'pp' (pianissimo), and 'ppp' (pianissimissimo). A 'Ped.' (pedal) instruction is shown at the bottom with a bracket under the piano part. The score is for compás 11.

Figura 51. Pieza IV. Nueva edición. Compás 11.

**Gesto 26F:** (04.45 a 04.59). Compás 11.

**Movimiento/s:** La pianista tiene en partitura la indicación de levantar el pedal al final del compás 11, después del calderón para resonancia de sus notas de la mano izquierda. La flautista, que ya había tocado su última intervención con el trémolo, permanece en posición de armado, mientras la pianista espera la extinción del sonido y levanta el pedal.<sup>47</sup>

**Función/es:** El gesto que para la pianista es de producción y modificación del sonido, se convierte, para la flautista, en un gesto **comunicativo/de interacción, acompañante**

<sup>46</sup> Ver figura 47.

<sup>47</sup> Ver figura 48.

de la música, indicio de **segunda persona** y de **Efecto Colavita**, como ya se mencionó en los compases finales de las Danzas I y II.

## V

Como se ha mencionado, mientras en la Danza IV se evita cualquier coincidencia entre flauta y piano y se borra la marcación del pulso, la Danza V propone marcación constante del *tactus* y homorritmia absoluta entre voces.

**Gestos 27PF:** (05:11 a 05:40). Compases 1 a 14.

Movimiento/s: Ambas intérpretes se miran, respiran y, con un movimiento de torso y cabeza, comienzan la Danza en la velocidad requerida. El movimiento vertical simétrico se conserva hasta el compás 14 donde se presenta una alteración del *tempo*.

Función/es: Gesto **comunicativo/de interacción, simétrico entre intérpretes.**

V.

The musical score for Figure 52 consists of two systems. The first system covers measures 1 to 4, and the second system covers measures 5 to 8. The Flute (Fl.) part is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The Piano (Pno.) part is written in a grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked as quarter note = 90. Dynamics include *mf*, *f*, *p*, and *(p smp)*. The score shows a clear rhythmic relationship between the two instruments, with the piano accompaniment often mirroring the flute's phrasing.

Figura 52. Pieza V. Nueva edición. Compases 1 a 8.

**Gestos 28F:** (05:40 a 05:48) y (06:17 a 06:28). Compases 14 y 15 y sus análogos, 29 a 31.

Movimiento/s: La gestualidad de este pasaje, que presenta tres tresillos de corcheas en flauta (c. 14), acompañados por la primera semicorchea de cada cuatro en el piano se construye sobre la audición. La flautista *rallenta* el *tempo* en cada corchea de cada tresillo y la pianista la sigue, tomando la audición como parámetro, para caer con ella en cada tiempo. La flautista no gestualiza el pasaje, pero asume la conducción de la

modificación del *tempo*. En el compás 15 la pianista toma la proporcionalidad del *rallentando* y lo continúa.

Función/es: **comunicativo/de interacción, prevalencia de la escucha, conducción musical.**

8

The image shows a musical score for Flute (Fl.) and Piano (Pno.) from measures 13 to 17. The score is in 2/4 time. Measure 13 starts with a flute melody in G major, marked *mf*. Measure 14 features a triplet of eighth notes in the piano part, marked *ppp*. Measure 15 is marked *rit.* (rallentando). Measure 16 is marked *A tempo* (return to original tempo). Measure 17 features a flute melody marked *ff* (fortissimo) and piano chords marked *ff*. The piano part in measure 17 has a *ped* (pedal) marking.

Figura 53. Pieza V. Nueva edición. Compases 13 a 17.

**Gesto 29P:** (05:48). *Levare* al compás 16.

Movimiento/s: La pianista, una vez terminado el *rallentando*, indica la entrada al compás 16 con un movimiento de cabeza al *tempo* inicial, que es aquí recuperado. La flautista refleja el gesto, respira e ingresa en *tempo*.<sup>48</sup>

Función/es: Gesto **comunicativo/de interacción**, de **conducción musical**.

## VI

**Gesto 30PF:** (06:40 a 06.47). Antes del inicio de la Danza VI.

Movimiento/s: La pianista marca con su mano y cabeza el *tempo*, antes del inicio. Lo hace, en primer término, para estar segura de la velocidad, ya que es un pasaje que debe ser tomado lo más exactamente posible, porque de otra manera, los *tongue ram* de la flauta se dificultan. En segundo término, lo hace para comunicar y pedir aprobación de dicha velocidad a la flautista. La flautista, por su parte, asiente y acepta el *tempo* propuesto.

Función/es: Gesto **comunicativo/de interacción**, de **conducción musical**, referido al *tempo*. La pianista gestualiza, primero, **para sí misma** y después, comunica.

**Gesto 31P:** (06:47). *Levare* al compás 1.

<sup>48</sup> Ver figura 50.

Movimiento/s: Es la única de las Danzas en la que el comienzo es anacrúsico. La anacrusa está escrita en el piano. Se trata de un tresillo de fusas que cae a una semicorchea en el compás 1. La flauta, por su parte, debe entrar en la segunda corchea de tresillo del primer tiempo del compás 1. La pianista marca con un cabeza y torso un tempo entero de negra para pautar la velocidad del fragmento y la entrada de la flauta.

Función/es: Gesto **comunicativo/de interacción**, de **conducción musical**.

VI. 9

The image shows a musical score for two instruments: Flute (Fl.) and Piano (Pno.). The score is for measures 1 to 3 of a piece. The tempo is marked as quarter note = 72. The flute part begins with a 'tongue ram' technique, indicated by a bracket and the text 'tongue ram'. The piano part is marked 'pp una corda'. Both parts feature triplet patterns. The flute part has a dynamic marking 'f' and the piano part has a dynamic marking 'pp'. The score is in 2/4 time.

Figura 54. Pieza VI. Nueva edición. Compases 1 a 3.

**Gestos 32PF:** (06:47 a 07:15). Compases 1 a 13.

Movimiento/s: Este pasaje presenta dos dificultades principales para su ejecución. La primera de ellas guarda relación con la técnica extendida de *tongue ram* que se solicita en la flauta. Se trata de un ataque con la embocadura cubierta, que necesita mucha velocidad de aire, coordinado con un fuerte golpe de lengua y diafragma, para sonar y generar la sensación tónica propia de la práctica. A su vez, el esfuerzo en el manejo de aire necesita un tiempo y nuevas tomas de aire. La parte está resuelta, en ese sentido, por el compositor, con silencios en los tresillos, donde la flautista puede respirar, y con un *tempo* que está un poco al límite. Es posible tocar el pasaje sin retrasarse, pero también es posible que la flautista se retrase. A dicha situación, se añade la escritura rítmica del piano, que lejos de caer sobre fracción fuerte del tiempo, presenta un motivo que va cayendo, sucesivamente, en cualquiera de las cuatro semicorcheas de cada tiempo. Este pasaje, entonces, y como tratamos en el análisis de la obra en su momento, está escrito buscando una sensación de inestabilidad rítmica e, incluso, métrica. Dicha inestabilidad afecta también a las intérpretes, que enfatizan la marcación de cada tiempo, para no perder la regularidad del pulso. Ambas marcan el pulso con torso y cabeza. Sucede que en algún momento se pierde el pulso entre ambas. El movimiento corporal logra que se sincronicen casi inmediatamente. El pasaje termina en el compás 13 con una caída conjunta en la tercera semicorchea del primer tiempo.<sup>49</sup>

<sup>49</sup> Ver figura 51.

Función/es: Gestos **comunicativos/de interacción**. **2da persona de la atribución mental**. **Simetría entre intérpretes**. Ejemplo de **Efecto Colavita**.

Antes de la sección formal siguiente, se requiere un cambio en la escena de la interpretación. La pianista debe acomodar las partituras sobre el atril y buscar la zona del arpa, previamente marcada adecuadamente, para *muted* las cuerdas dentro de la caja acústica.

**Gestos 33PF:** (07:15 a 07:45). Compases 14 a 26.

Movimiento/s: La sección que se extiende desde el compás 14 al 26 se comporta como un trocado de la sección del compás 1 al 13. El piano, en esta oportunidad, toca los tresillos de la siguiente manera: la pianista *muted* las cuerdas del arpa según la indicación de partitura y, en las teclas, toca los tresillos, logrando un sonido levemente velado y percusivo, análogo al *tongue ram* de la flauta. La flautista toma el motivo de los tresillos de fusas que van cayendo sobre distintas fracciones de los tiempos. Nuevamente, las intérpretes deben lidiar con la situación de inestabilidad rítmica y métrica y lo resuelven con el gesto corporal compartido y haciendo las correcciones inmediatas que sean necesarias, según la percepción auditiva instantánea. Esta vez, la entrada y el establecimiento del *tempo* corre por cuenta de la flautista, ya que tiene la anacrusa.

Función/es: Gesto **comunicativo/de interacción**. **2da persona**. **Conducción musical**. **Efecto Colavita**.

The image shows a musical score for Flute (Fl.) and Piano (Pno.) for measures 13 and 14. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat. The flute part (Fl.) begins with a trill on the eighth note of measure 13, followed by a series of triplet eighth notes in measure 14. The piano part (Pno.) features a triplet of eighth notes in the right hand and a single eighth note in the left hand in measure 13, followed by a series of triplet eighth notes in the right hand and a single eighth note in the left hand in measure 14. The piano part is marked 'pp' and 'muted'.

Figura 55. Pieza VI. Nueva edición. Compases 13 y 14.

**Gestos 34P:** (07:46 a 07:55). Compases 27 y 28.

Movimiento/s: La pianista marca con su torso y cabeza la entrada de la flautista, a fin de comprender y poder seguir el *meno mosso* (cambio de *tempo*) y el *ritenuto*.

Función/es: Gestos **acompañantes de la música**. Se trata de un gesto que la pianista realiza **para sí misma** con la intención de entrar en la expresividad de su compañera.

**Meno mosso**

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

Figura 56. Pieza VI. Nueva edición. Compases 27 y 28.

**Gestos 35P:** (07:55 a 08:06). Compases 29 a 32.

Movimiento/s: La pianista marca con la cabeza y el torso antes de su entrada, que se da en un ritmo acéfalo. Se da la entrada a sí misma, y la hace visible para la compañera, más allá de que también es claramente audible. Después marca la caída del siguiente ritmo acéfalo de la flautista. A medida que avanza el *ritenuto* indicado va ampliando la gestualidad vertical. En el tresillo del primer tiempo del compás 32, que es el último que ella toca en el pasaje, marca cada corchea con la cabeza.

Función/es: Gesto **comunicativo/de interacción**, gesto de **conducción musical**.  
Gesto **acompañante de la música**, **Efecto Colavita**.

**Tempo primo**

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

mute

Figura 57. Pieza VI. Nueva edición. Compases 29 y 30.



**Gesto 37P:** (08:25). Compás 1.

Movimiento/s: La pianista marca su entrada con un gesto con la cabeza y el torso. Dicho gesto es coincidente con el carácter rítmico del pasaje.

Función/es: Gesto **acompañante de la música**, realizado por la pianista **para sí misma**.

**Gestos 38F:** (08:29 a 08:40). Compases 1 a 5.

Movimiento/s: La flautista hace su entrada en la última corchea del compás 1, sin ningún gesto de la pianista. La abstención de la pianista en esa entrada de la flautista se entiende por el carácter de la música y la necesidad de que la vientista no realice acentos innecesarios. En otra situación, y como se pudo apreciar en casos anteriores, la pianista indicaría el momento exacto de la entrada. La frase, en 5/8, lleva la indicación de *espressivo*, no en un sentido romántico, sino en búsqueda de fluidez. El carácter rítmico de la parte del piano ayuda a interpretar “*espress.*” de esa manera. Para no pesar más ninguna de las alturas escritas en la melodía de la flauta, la flautista realiza movimientos circulares, redondeados, en lugar de marcar cada tiempo con movimiento vertical. A partir del compás 4, en vistas a medir bien los ritmos del final del pasaje, acompaña con gestos en dirección vertical, con la cabeza.

Función/es: Gestos **acompañantes de la música**, gestualidad **para sí misma**.

VII.

The image shows a musical score for two instruments: Flute (Fl.) and Piano (Pno.). The score is for measures 1 to 4 of Piece VII. The tempo is marked as quarter note = 90. The flute part begins with a melodic line in measure 1, marked with a piano (*p*) dynamic and *spr. ss.* (spiccato sostenuto). It includes a trill in measure 4. The piano part features a complex rhythmic accompaniment with triplets and a glissando in the bass register.

Figura 60. Pieza VII. Nueva edición. Compases 1 a 4.

**Gesto 39P:** (08:40). Compás 6.

Movimiento/s: La pianista, con un movimiento enérgico de cabeza y torso, indica el inicio del compás 3, en donde deben caer en sincronía su bicordio de mano izquierda y la nota larga en *frullato* de la flauta, que de por sí presenta dificultad para la emisión agravada por ser una nota grave. El apuro en el gesto está motivado, a la vez, por la necesidad de pasar del teclado al arpa para tocar el *glissando* escrito sobre notas específicas.

Función/es: Gesto **comunicativo/de interacción**, de **conducción musical**.

Figura 61. Pieza VII. Nueva edición. Compases 5 a 8.

**Gesto 40P:** (08.55 a 08.58). Compás 11 y caída del 12.

Movimiento/s: La pianista marca, sobre la nota larga de *glissando* en el arpa y de *frullato* en la flauta, la caída del tercer y último tiempo del compás, tanto con la cabeza y el torso como con la mano derecha. La gestualidad se extiende hasta la caída del compás 12, donde logra coordinar la caída de la mano izquierda en *fp* con el acento escrito de la flauta y, a la vez, mantenerse lo suficientemente activa para presentar, a gran velocidad y súbitamente, los seiscillos y quintillos en semifusas.

Función/es: Gestos **comunicativo/de interacción**, de **conducción musical**, **acompañantes de la música, para sí misma**.

Figura 62. Pieza VII. Nueva edición. Compases 9 a 12.

**Gestos 41PF:** (08:58 a 09:01). Compás 12.

Movimiento/s: La pianista toca el seiscillo y los quintillos del compás 12 y, por cada uno, hace un movimiento de cabeza y torso, para ayudarse a medirlos correctamente y no

atrasarse en la ejecución, por perder el *tempo* de corchea. La flautista emula el gesto, de una manera muy sutil, para poder integrarse correctamente al discurso en su entrada posterior.

Función/es: Gesto **comunicativo/de interacción**, **acompañante de la música**, **para sí misma**, con manifestación de **simetría**.<sup>50</sup>

**Gesto 42F:** (09:30 a 09:37). Compás 22 y caída al 23.

Movimiento/s: A partir de la segunda corchea del compás 21 y durante el compás 22 la flauta toca un pasaje de notas repetidas con indicación de *molto rit.* La flautista, terminado en *ritenuto* sobre el final del compás 22, indica con un movimiento de cabeza y torso, la llegada al compás 23, en *tempo*.

Función/es: Gesto **comunicativo/de interacción**, de **conducción musical**.

The image shows a musical score for Flute (Fl.) and Piano (Pno.) from measure 21 to the end of measure 23. Measure 21 is in 3/4 time. The flute part features a triplet of eighth notes (s-k t k t k t) and a triplet of sixteenth notes (s-k t k). The piano part has a sixteenth-note triplet (6) and a quarter note (7). Measure 22 is in 3/4 time. The flute part has a triplet of eighth notes (s-k t k) and a triplet of sixteenth notes (s-k t k t k t k). The piano part has a sixteenth-note triplet (3) and a quarter note (3). Measure 23 is in 3/4 time. The flute part has a quarter note (f) and a half note (rit.). The piano part has a sixteenth-note triplet (3) and a quarter note (p), followed by a half note (pp) and a quarter note (muted). The score includes dynamic markings like *fp*, *f*, *pp*, and *mf*, and performance instructions like *molto rit.*, *rit.*, and *mute*.

Figura 63. Pieza VII. Nueva edición. Compás 21 al final.

**Gesto 43P:** (09:43 a 09:50). Compases 25 y 26.

Movimiento/s: La pianista toca su última nota con la mano derecha, a la vez que *mutea* cuerdas dentro del arpa, por lo que necesita anticiparse. Realiza un gesto con la cabeza para coordinar su última fusa del compás 25 con la caída y la entrada de la flauta que, durante el compás 26 tocará tresillos de semicorchea con *ritenuto*.<sup>51</sup>

<sup>50</sup> Ver figura 59.

<sup>51</sup> Ver figura 60.

Función/es: Gesto **comunicativo/de interacción**, de **conducción musical**.

Videograbación 2. Catálogo de gestos.

Danza	GESTO/S	Comunicativo/de interacción	No necesariamente comunicativo	De dirección musical	Aspecto que se dirige	Acompañantes de la música
I	1P	x		x	Sincronización de entrada. <i>Tempo</i> .	
	2P	x		x	Sincronización de entrada. <i>Tempo</i> .	
	3F	x				
	4F	x		x	<i>Tempo</i> .	
	5P					x
	6P	x		x	Ritmo.	x
	7P	x		x	Pulso.	x
	8P	x		x	Entrada.	
	9F	x				
II	10P	x		x	Entrada, <i>tempo</i> .	
	11F	x				
	12P	x		x	Entrada.	
	13P	x		x	Entrada.	
	14PF	x				x
III	15P	x		x	Entrada.	
	16F	x				
	17PF	x				
	18P	x				x
	19PF	x				
IV	20P	x		x	Entrada, <i>tempo</i> .	
	21P	x		x	Entrada, <i>tempo</i> , carácter.	
	22P	x		x	Cortes e inicio de frases	x
	23F	x				x
	24P	x		x	Inicio y fin de un sonido en <i>diminuendo</i> .	
V	25PF	x				
	26F	x		x	Movimiento del <i>tempo</i> : <i>rallentando</i> .	
	27P	x		x	Entrada, <i>tempo</i> .	
VI	28P	x		x	Entrada, <i>tempo</i> .	
	29PF	x				
	30PF	x		x	Entrada, <i>tempo</i> .	
	31P		x			x
	32P	x		x	Entrada, <i>tempo</i> , movimiento del <i>tempo</i> .	x
33P	x		x	Entrada, salida.		
VII	34P		x			x
	35F		x			x
	36P	x		x	Entrada.	
	37P	x		x	Entrada.	x
	38PF	x				x
	39F	x		x	Entrada, <i>tempo</i> .	
	40P	x		x	Entrada.	

Gestualiza para sí misma	2da persona atr. mental	Efecto Colavita	Preeminencia auditiva	Manifiesta simetría	P	F	PF
x	"estamos juntas" x	x			x		
	x				x		
	x	x		x			x
				x			
				x			
			x				
		x		x			
x		x					
x							
También para sí.							
x							

## Anexo V. Registro escrito de experiencias de interpretación

Las intérpretes respondieron por escrito, por separado, al cuestionario planteado en la estrategia metodológica. Aquí se transcribirán las respuestas.

Respuestas de la pianista:

1. *¿Cómo es tu estudio de la obra considerando una preparación para un ensayo de cámara?*

En primer lugar, hago una lectura general. Luego, la vuelvo a tocar teniendo más en cuenta la parte de la flauta, solfeando las partes en las que toca y el piano no. Suelo contar en voz alta al estudiar. A veces canto la parte de la flauta mientras toco también. En algunos pasajes pruebo distintas digitaciones y anoto aquellas que me resultan más convenientes.

2. *Qué diferencias sentiste en las dificultades de ejecución de la obra en tu estudio individual comparadas con las que sentiste en el ensayo/interpretación completa de la obra?*

Al ensamblar la obra creo que los mayores desafíos fueron rítmicos: la obra de Gardiner exige mucha exactitud, tener un pulso claro a pesar de las distintas subdivisiones del mismo entre las partes. En el paso de la ejecución individual a la de dúo fue necesario revisar cómo cada una rellenaba los espacios entre un pulso y otro. También abundan en la obra las homorritmias, por lo que un mínimo corrimiento se hace notorio: en el ensamble se evidencian las variaciones de tempo que en el estudio individual podrían pasar desapercibidas. Por otro lado, al tocar en conjunto hubo que revisar algunas cuestiones de balance y ajustar las dinámicas del estudio individual a la resultante sonora del dúo.

3. *¿Te sentiste cómoda con la gestualidad de tu compañera? ¿Sentiste alguna dificultad para llegar a ella desde tu gesto o para percibir o interpretar los gestos de ella?*

Sí, con mi compañera tocamos juntas hace mucho tiempo ya, por lo que estoy muy familiarizada con sus gestos y entiendo sus respiraciones, sus cortes. Reconozco que suelo dirigir bastante yo, por estar acostumbrada a tener el score. Percibo asimismo en su actitud corporal una disponibilidad activa, permeable a mis movimientos. A lo largo de la preparación de la obra tuve que ir buscando la manera de anticipar ciertas salidas de ligaduras o marcar unas subdivisiones con mayor exactitud.

4. *¿Sentís que lograron una intencionalidad expresiva conjunta? ¿Los diálogos de ensayo resultaron en una mejora de la calidad interpretativa?*

Sí. En los ensayos logramos adjetivar ciertos pasajes: poner en palabras las intencionalidades interpretativas nos suele ayudar a ir en una misma dirección. Cuando encontramos palabras como “fluído”, “pesado”, “mecánico”, “árido”, “nítido”, etc, para expresar lo que esperamos del resultado sonoro, en general estamos de acuerdo y nos sirve para buscar en esa dirección.

5. *¿Estás satisfecha con la grabación? ¿Qué te gustaría mejorar en alguna otra oportunidad, sobre esta misma obra y con la misma compañera?*

Sí, estoy satisfecha con la grabación. Me gustaría mejorar algunas sincronicidades y balances.

6. *¿Tuvieron algún desarreglo con la sincronía del ensamble en la grabación de la obra completa? ¿Cómo lo resolvieron? Si sucedió, ¿fue en algún lugar previsto en el estudio individual o en el ensayo?*

Sí, hubo algunos desajustes. Cuando no se puede parar, por cuestiones performáticas, lo solemos solucionar ajustando hacia el próximo acento o énfasis de fraseo, con una mirada o gesto para “caer” juntas. Yo suelo ir constatando la verticalidad entre las partes y trato de buscar la próxima concordancia para reparar algún desfasaje.

7. *Considerás que algún cambio en tu gestualidad pueda dar como resultado una mejora en cualquier aspecto de la interpretación, por medio de influir en la técnica/interpretación/sonido/etc. de tu compañera?*

Sí. Creo que podría mejorar la anticipación justa de mi gesto: hay veces que no le doy el tiempo necesario a mi compañera a reaccionar, en relación con las necesidades de su instrumento. Por otro lado, no soy muy consciente de mi corporalidad y no es algo que “mire desde afuera”, por lo que probablemente debiera revisar ciertos gestos que tal vez no resultan muy claros para el/la otro/a. Y también creo que hay lugares en los que sería más conveniente seguirla a ella, pero en el momento me olvido y hago el gesto yo.

8. *Qué distancia encontrás entre el pensamiento y las sensaciones sobre el ritmo (percepción de compás, cambios de compás, irregularidades, acentos no métricos, no concordancia entre escritura rítmica de las voces), articulaciones, forma musical, dinámicas buscadas/logradas? Encontrás distancias del mismo tipo en otros aspectos?*

En esta obra en particular hay algunas contradicciones (desde ya que son parte del encanto de la misma) entre la longitud de frase y la figuración rítmica. Eso me generó desde un principio un cortocircuito entre lo mental y lo intuitivo, que pienso que de cualquier manera es interesante que exista. La no concordancia de la escritura rítmica entre las voces también es más fácil de comprender que de llevar adelante con naturalidad, porque a veces siento que pierdo fluidez por estar “haciendo cuentas”.

Respuestas de la flautista:

1. *¿Cómo es tu estudio de la obra considerando una preparación para un ensayo de cámara?*

Primero abordo la lectura de mi parte, considerando la del piano, que mantengo a la vista. Registro la velocidad, con el valor del metrónomo, pero estudio técnicamente y, a veces, lento, para tener claridad de la embocadura y los dedos. Mientras leo notas y ritmos, ya integro las dinámicas y articulaciones. Propongo desde las primeras lecturas tener un entendimiento de la obra, para avanzar rápidamente. En un paso posterior, si hay técnicas extendidas las estudio. A veces ya las manejo, pero otras tengo que investigar y estudiar con más profundidad. Una vez resueltos los elementos, intento tocar los movimientos con continuidad. Uso la parte del piano para tenerla en mente al estudiar mi propia parte, cantarla internamente y llegar al ensayo con consciencia de las interacciones.

2. *Qué diferencias sentiste en las dificultades de ejecución de la obra en tu estudio individual comparadas con las que sentiste en el ensayo/interpretación completa de la obra?*

Muchas de las dificultades de la obra se plantearon en la actividad conjunta: las cuestiones de *tempo*, por ejemplo, las cuestiones de ensamble rítmico y sonoro, en general. Otros aspectos de la música cobraron sentido en el ensamble. Algo que parecía difícil de entender, se aclaraba y cobraba sentido con la parte de piano tocada en tiempo real.

3. *¿Te sentiste cómoda con la gestualidad de tu compañera? ¿Sentiste alguna dificultad para llegar a ella desde tu gesto o para percibir o interpretar los gestos de ella?*

Me siento muy cómoda con la gestualidad de Carola y siento mucha seguridad en la interpretación cuando la replico, sobre todo en entradas, ritmos, eventos específicos, que abundan en las *Danzas Imaginarias*. También siento que su gesto estimula mi expresividad.

4. *¿Sentís que lograron una intencionalidad expresiva conjunta? ¿Los diálogos de ensayo resultaron en una mejora de la calidad interpretativa?*

Siento que logramos una intencionalidad expresiva conjunta. Los diálogos fueron “al punto” cada vez que fue necesario y no perdimos demasiado tiempo de ensayo. Después de muchos años de tocar juntas reconocemos criterios comunes.

5. *¿Estás satisfecha con la grabación? ¿Qué te gustaría mejorar en alguna otra oportunidad, sobre esta misma obra y con la misma compañera?*

Estoy satisfecha. De todas maneras, siento que en el ensayo toqué mejor algunos pasajes, desde el punto de vista del sonido y de la técnica del instrumento. Mejoraría partes individuales mías. De todas maneras, creo que es una versión bastante acabada desde el punto de vista camarístico.

6. *¿Tuvieron algún desarreglo con la sincronía del ensamble en la grabación de la obra completa? ¿Cómo lo resolvieron? Si sucedió, ¿fue en algún lugar previsto en el estudio individual o en el ensayo?*

Tuvimos algún inconveniente leve en la Danza VI, pero ya estaba estipulada una solución, que fue acomodarse lo más rápido posible al tempo compartido, con flexibilidad y espontaneidad. Como la propuesta de la pieza tiene que ver con la inestabilidad rítmica y del pulso, en los ensayos sucesivos se trabajaron los mecanismos para no tocar en esa expresividad específica.

7. *Considerás que algún cambio en tu gestualidad pueda dar como resultado una mejora en cualquier aspecto de la interpretación, por medio de influir en la técnica/interpretación/sonido/etc. de tu compañera?*

Pienso que podría ser más extrovertida en mi gesto, para poder expresar mejor las simetrías con la pianista. Eso también podría mejorar nuestra presencia en escena. Quiero trabajar este aspecto. De todas maneras, siempre pienso que la vía visual/corporal debe dejar mucho que hacer a la auditiva. Pienso, a veces, que lo que se puede resolver auditivamente es mejor resolverlo auditivamente.

8. *Qué distancia encontrás entre el pensamiento y las sensaciones sobre el ritmo (percepción de compás, cambios de compás, irregularidades, acentos no métricos, no concordancia entre escritura rítmica de las voces), articulaciones, forma musical, dinámicas buscadas/logradas? Encontrás distancias del mismo tipo en otros aspectos?*

Creo que podemos reflejar nuestro pensamiento musical, pero, a la vez, el resultado sonoro va más allá de lo que podemos imaginar. Tocar la obra no es lo mismo que escuchar la obra (aunque haya que “escucharla” para y al tocarla). Estar afuera de la producción del sonido hace que todo se vea y se escuche diferente. Si pensás en términos rítmicos para tocar, al descubrir lo melódico y lo armónico se suman percepciones y elementos sobre los que trabajar. Me pasó en la Danza V. El tratamiento armónico con las disonancias entre piano y flauta dificulta escuchar como unidad una línea construida con ritmos idénticos. Mientras tocaba buscaba identidad, construcción conjunta. El intervalo armónico entre las voces pasó a un segundo plano, porque tiende a separar, por lo disonante. Cuando escuché de afuera, el sesgo de la unión desapareció. La separación por razones armónicas, a la vez, pone de manifiesto al oyente el valor de la unidad en el aspecto rítmico y registral. También el lugar de la escucha cambia mucho la percepción. Cuando articulás en la flauta en dinámicas fuertes o haciendo técnicas como el *tongue ram*, todo sucede al lado de tu oído. El juicio sobre cómo estoy sonando yo y cómo se relaciona con lo que toca la pianista puede oscurecerse un poco. La distancia de la escucha del público es una problemática habitual de nuestra disciplina. Se desarrolla un “oído” para escuchar y controlar lo que hago aquí y lo que el público está oyendo allá. Es necesario tener seguridad, aunque sea ficticia. Cuando escuchamos nuestras grabaciones nos enteramos de esa distancia.

Las intérpretes respondieron por escrito, por separado, al cuestionario planteado en la estrategia metodológica. Aquí se transcribirán las respuestas. Con dichos escritos, realizaron una reunión en la que intercambiaron sus observaciones y las discutieron.

## Anexo VI. Análisis de videograbación 1

Comienza el video 1 con la interpretación de la Danza I. Los números de la *suite* fueron ensayados según el orden que ocupan dentro de la obra.

### I

El primer número de la *suite* ocupa desde 00.01 hasta 01.00 en el video estudiado, con una duración de casi un minuto. El trabajo de ensayo consistió en la interpretación completa, sin interrupciones. Al final de la Danza, la flautista pregunta: "Qué te pareció?". La pianista se muestra satisfecha con la ejecución y avanzan a la segunda Danza.

Se puede apreciar algunas diferencias entre la gestualidad de la pianista en el video 1 y el actual: el gesto **5P**, acompañante de la música, en el que la pianista resaltaba las cualidades específicas de su fraseo, diferentes a las de la flauta, no se hace visible. El gesto de la pianista, por el contrario, guarda simetría con el de la flautista. Se puede valorar, entonces, un avance en este sentido, entre ensayo general (video 1) y ejecución completa de la obra (video 2), ya que se ponen de manifiesto en la gestualidad aspectos más relevantes de la música interpretada. Por otra parte, los gestos de ambas ejecutantes son de mayor amplitud, como si en la intimidad del ensayo pudieran valerse de un movimiento más libre para trabajar.

### II

El ensayo de la segunda Danza comienza en 01.04 y termina en 06.58, ocupando casi 6 minutos. La pianista controla el metrónomo pedido por el compositor. La gestualidad es similar a la utilizada en el video 2, pero más explícita. En las entradas que la pianista marca a la flautista suma el ruido de su respiración. Llegando al compás 12 sienten un desfase y lo mencionan. Vuelven a abordar el pasaje y resuelven la dificultad. Se establece un diálogo sobre la necesidad de prever uno de los últimos acentos en acción conjunta para no "caer desprevenidas". Dicha posibilidad guarda relación con una característica estructural de la obra, por la que los acentos se estrechan cada vez más. Sobre el final del trabajo de ensayo, la flautista pide a la pianista un tratamiento especial de su último sonido. Se genera un intercambio sobre la manera de tocar en el piano en relación con la escritura del compositor. La pianista prefiere que el momento en el que se levanta el pedal, para cortar la nota, coincida con la extinción del sonido, para que el *decrescendo* sea gradual. Para eso propone comenzar/atacar esa nota más *piano*. La flautista, en cambio, le hace reparar en que la nota final lleva calderón de modo que

podría extenderse por sobre el valor de la figura escrita. De esa manera, deciden en mutuo acuerdo que el pedal se levante cuando se escuche la extinción total del sonido/resonancia. Este trabajo sobre el sonido final puede explicar el gesto **15F** del video 2, en el que la flautista sostiene la posición a pesar de que ya no realiza una intervención sonora real: desde su compromiso corporal estimula a la pianista a que lleve lo más gradualmente posible al sonido a su total extinción.

### III

El ensayo de la Danza III se extiende desde 06.58 a 13.49, con una duración de 06.50 minutos. La pianista controla el metrónomo indicado, verbaliza la marca del compás ("un dos, un dos tres") y ambas intérpretes marcan con sus manos el *tempo*, para interiorizarlo. Se ponen de acuerdo en que si el *tempo* es suficientemente rápido ("picante"), la interpretación se facilita. Los gestos de las ejecutantes se ven más enérgicos que en el video 2 para este movimiento. La pianista refiere un error, por la dificultad que le genera la articulación ligada en el pasaje trabajado. La flautista refiere haberse "quedado atrás" en los sonidos eólicos. La pianista, entonces, admite haberla esperado en ese retraso y dice: "el error ahí es esperar, hay que seguir con la inercia". En esa aseveración pone de manifiesto una interacción, esta vez indeseada, de la segunda persona de la atribución mental que termina llevando al desfase. Otra manifestación de este tipo de interacción se da en un momento del ensayo en el que la flautista aborda el inicio del movimiento, pero no sigue, por un error inesperado, y la pianista reacciona dejando de tocar. Con varias interpretaciones de la Danza llegan a una resolución satisfactoria. Antes de pasar a la Danza IV, la pianista explica que sus pasajes ligados presentan no coincidencias entre la agrupación rítmica del compás y el diseño melódico. Finalmente, admite que es esa una de las dificultades que hacen a la composición de toda la obra.

### IV

En ensayo de la Danza IV se encuentra entre 13.49 y 18.00, con una duración de 04:11 minutos. La pianista controla el tiempo inicial y ambas tararean la parte de flauta, en un ejemplo de uso del recurso de las articulaciones vocales expresivas. Mientras tararean, la pianista gestualiza con sus manos la subdivisión con la que deberá acompañar dicha frase. Con el *tempo* claro hacen una primera interpretación de la Danza. Entran juntas, coordinadamente, haciendo una respiración ruidosa que no se escuchará en el video 2. En ensayo se permiten gestualidades más expansivas. La pianista, por ejemplo,

gestualiza los cortes de frase separando mucho más los brazos del teclado. Después de la primera interpretación se establece un diálogo relevante sobre la evolución del ensayo. La pianista afirma: "Estuvo más entera, en uno, sin que se sienta la subdivisión, que era nuestro problema". Refiriéndose a la no coincidencia de ataques como elemento fundamental de la pieza, agrega: "Están intercalados (los ataques), sin que se note medido" y que "pese a que ahora la hacemos más lenta, tiene más dirección". La flautista, entonces, reflexiona: "Ahora la podemos hacer más lenta, porque era más lenta de la que la hacíamos". Las intérpretes notan que la resolución rítmica y fraseológica de los pasajes les permiten abordar la Danza a la velocidad que el compositor indicó.

En la segunda y última interpretación, la pianista se muestra satisfecha con el final. La flautista afirma que fue porque cortó antes y dejó al piano solo, tal como está pedido en la partitura.

Encontramos en este trabajo reflexiones sobre el trabajo de ensayo, de armado de la obra y su evolución. A la vez, se manifiesta la importancia de los *tempos* justos como facilitadores de los pasajes en general, del ensamble y del entendimiento musical.

## V

El ensayo de la Danza V comienza en 18.04 y termina en 24.00, con una duración de casi 6 minutos.

Comienzan cantando la parte de flauta, que presenta ritmos idénticos a la parte figurativa del piano, en otro ejemplo del uso de las articulaciones vocales expresivas. La pianista propone tomar el *tempo* con el metrónomo, pero la flautista, segura de la velocidad, le dice que no hace falta hacer ninguna medición. Tocan la Danza por primera vez. La gestualidad, en este caso, es más reservada que en la versión del video 2, como si se tratara de un movimiento sobre el que las intérpretes sienten más seguridad.

En una primera versión los *ritenutos* salen desajustados. Cuando terminan, la flautista pregunta a la pianista si considera que el movimiento del *tempo* fue excesivo. La pianista lo niega, pero dice que siente que sobra una nota o que no entiende el movimiento del *tempo*. Repiten el pasaje y logran corregir el desencuentro. La flautista, como en el video 2, prácticamente no lo gestualiza. Espera que la pianista pueda seguirla recurriendo a la vía auditiva, para poder tocarlo más libre, por una parte, y con una quietud que ayude a la emisión de las notas del registro grave. La pianista parece dejar entrever que le parece demasiado el movimiento del *tempo* cuando hace un comentario sobre el contraste que se da cuando se llega al *Tempo primo*. En la segunda vez del *ritenuto* la flautista lo enfatiza aún más, pero la resolución del pasaje es justa.

## VI

El ensayo de la Danza VI se extiende de 24.00 a 32.09 minutos, con un total de 08.09 minutos dedicados a la resolución de algunos pasajes que resultan desafiantes.

Antes de tocar la pianista pide a la flautista que marque el *tempo* que tomarán en el inicio. Este pedido se debe a que la técnica de *tongue ram* que debe usar la flauta determina la velocidad del inicio. La flautista, en un nuevo ejemplo, de articulaciones vocales expresivas, canta la parte y marca el pulso con sus dedos. Tocan los primeros compases y en el pasaje de cc. 12 y 13 pierden la sincronía del ensamble. Como la parte de flauta con *tongue ram* es cansadora deciden tomar el pasaje desde el compás 8, lugar en la que ambas intérpretes tocan la caída de los tiempos. Repiten el pasaje varias veces. Ambas realizan gestos de desaprobación, al notar que no logran tocar coordinadamente. Poco después se concentran en resolver separadamente los compases 12 y 13, que son los que manifiestan el conflicto. Lo tocan sucesivamente, con mayor o menor nivel de resolución. La pianista propone separar más el compás 13 del 12, pensarlos como dos gestos distintos. Ejemplifica su propuesta con articulaciones vocales expresivas y gestualizando ampliamente con sus brazos. Logran resolver el pasaje y vuelven a intentarlo desde compás 8. La pianista pone de manifiesto que se suma una dificultad al no venir con la inercia del pasaje completo. La flautista, entonces, decide tocar desde el inicio con técnica ordinaria en lugar de *tongue ram*. Logran un mejor resultado en todo el pasaje que va del inicio al compás 13. El desafío es, ahora, lograr ese resultado con el *tongue ram*, sumado a la inestabilidad rítmica del pasaje, a causa del diseño en el piano. En una última ejecución de la Danza tocan este pasaje haciendo énfasis en la marcación corporal y precisa del pulso, buscando la simetría. Dicha gestualidad logra revertir las dificultades tanto musicales como técnicas del pasaje.

## VII

El ensayo de la última Danza se extiende de 32.09 a 41.44, durante 9.35 minutos. Para el inicio consideran un *tempo* más lento al que venían tomando las últimas veces. La pianista controla el metrónomo. La gestualidad es similar a la observada en el video 2: la pianista hace caso omiso de la entrada de la flauta, para no estimular en su melodía ninguna acentuación indeseada en favor de la horizontalidad de la parte. En compases que requieren precisión, la pianista marca esquemas de compás con sus brazos y cuenta con su boca, de manera silenciosa. La flautista solicita un trabajo sobre el

compás 17. Necesita precisar sus propios ritmos, describe los ritmos y se sirve de articulaciones vocales expresivas para hacer un repaso del pasaje. La pianista, entonces, colabora marcando los pulsos con su torso y cabeza. Se da también una interacción de segunda persona de la atribución mental. Quien no tiene a cargo una parte la encarna en su cuerpo y la estimula con sus propios movimientos. La pianista solicita precisión para resolver unos pasajes que terminan en tiempo fuerte con anacrusa de fusa. Mientras la pianista prefiere que se le marque la caída al tiempo fuerte a último momento para sincronizar, la flautista prefiere un poco más de anticipación. Explica su preferencia con una cuestión técnica: el compositor requiere que esa nota sobre el tiempo fuerte se articule con una "S". Dicha articulación presenta un *timing* lento, sumado a que se da en una nota del registro grave, donde la excitabilidad es menor. En el video 2 se puede apreciar cómo la misma escritura rítmica recibe dos tratamientos gestuales diferentes. Esta escena del ensayo manifiesta una dificultad técnica que explica la diferencia en los gestos para la ejecución de pasajes idénticos.