

UNA MIRADA HACIA «ARGOT», DOS PIEZAS PARA VIOLÍN SOLO DE FRANCO DONATONI.

RODRIGO ÁVALOS TAGLE



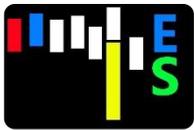


Una mirada hacia *Argot* (1979), dos piezas para violín solo de Franco Donatoni.

Rodrigo Ávalos Tagle

INDICE

| | | |
|----|---|----|
| 1. | A MODO INTRODUCTORIO..... | 2 |
| 2. | <i>ARGOT</i> (1979). | 3 |
| 3. | SOBRE LA CONSTRUCCIÓN DE ASCENSOS Y DESCENSOS. | 6 |
| 4. | SOBRE LAS ACENTUACIONES..... | 12 |
| 5. | A MODO DE CONCLUSIÓN..... | 16 |
| | BIBLIOGRAFÍA..... | 18 |



Una mirada hacia *Argot* (1979), dos piezas para violín solo de Franco Donatoni.

Rodrigo Ávalos Tagle

Resumen.

El siguiente artículo es un intento por acercarse al pensamiento musical del compositor italiano Franco Donatoni, que junto con Luciano Berio o Luigi Nono, ha sido una de las personalidades más influyentes en el ámbito de la creación musical del siglo XX. Para ello, nos valdremos del análisis estructural de las dos piezas para violín *Argot* del año 1979, específicamente en los primeros momentos de la primera de ellas de quien intentaremos develar los mecanismos, normas y reglas que permiten la aparición de la música deseada y comprender como operaba el pensamiento creativo del compositor italiano. Para este fin, nos valdremos del entendimiento de conceptos como el de *figura* y *el ejercicio lúdico de la invención*.

PALABRAS CLAVE: figura, invención, solista, violín.

Abstract.

The following article is an attempt to approach the musical thought of the Italian composer Franco Donatoni, who, together with Luciano Berio and Luigi Nono, has been one of the most influential personalities in the field of musical creation of the 20th century. To do this, we will use the structural analysis of the two violin pieces *Argot* from 1979, specifically in the first moments of the first of them, of which we will try to reveal the mechanisms, norms and rules that allow the appearance of the desired music and understand how the creative thinking of the Italian composer operated. To this end, we will use the understanding of concepts such as figure and the playful exercise of invention.

KEY WORDS: figure, invention, soloist, violin.





Una mirada hacia *Argot* (1979), dos piezas para violín solo de Franco Donatoni.

Rodrigo Ávalos Tagle

1. A MODO INTRODUCTORIO.

El compositor italiano Franco Donatoni (1927-2000), junto con nombres como Luciano Berio o Luigi Nono, se posiciona como una de las personalidades más influyentes en el ámbito de la creación musical en lo que a la tradición escrita se refiere. Para dar una breve mirada hacia su pensamiento compositivo fijaremos nuestra atención en las dos piezas para violín *Argot* del año 1979, específicamente en los primeros momentos de la primera de ellas de quien intentaremos develar los mecanismos, normas y reglas que permiten la aparición de la música deseada y comprender cómo operaba el pensamiento creativo del compositor italiano.

Antes de ello, creemos necesario exponer ciertos conceptos y aproximaciones teóricas que, pensamos, podrían ayudarnos en este desafío y que podrían ser evidenciados en el texto musical. Estos conceptos son el de *figura* y *el ejercicio lúdico de la invención*. En el texto *Proceso y figura*, Donatoni explica su relación con la enseñanza de la composición y se explaya brevemente en lo que él, como muchos otros compositores de su generación y de generaciones posteriores, entiende por *figura*. Por *figura* entenderá “todo fragmento donde el nivel de la articulación permite reconocer la identidad tipológica, no sólo en tanto organismo individual connotado temática y subjetivamente, si no en tanto singularidad reconocible por las determinaciones que son propias a su connotación generalizada”. Es decir, que los niveles de relación entre los elementos puestos en juego dentro de un fragmento musical hacen que este sea reconocible y se le puede percibir como una cierta unidad. Esto posibilita el segundo de nuestros conceptos, el del *ejercicio lúdico de la invención*, el que podría entenderse como la plena atención al devenir de la *figura*. La música avanza orgánicamente en el tiempo dejando rastros sobre su futuro, obedeciendo a su propio impulso. Por tanto, la preocupación no será formal, en tanto formas clásico-románticas (*a priori*), sino que la pieza evidencia el camino de aquel



impulso (*posteriori*). Entonces debiésemos suponer que existen otros parámetros que permitan los diversos momentos de la música dentro de una obra. Teniendo esto en cuenta intentaremos entrar en *Argot*.

2. ARGOT (1979).

Como ya hemos mencionado *Argot* es una obra dividida en dos partes. Si miramos, desde lo tipológico, podremos imaginarnos casi inmediatamente el carácter de inicio de cada una. Si bien, ninguna de ellas presenta indicación alguna de carácter o de pulsación, es posible, a través de la escritura y, de alguna forma, del conocimiento de la tradición musical del interprete, estipular la una cierta forma de ser de la *figura* planteada.

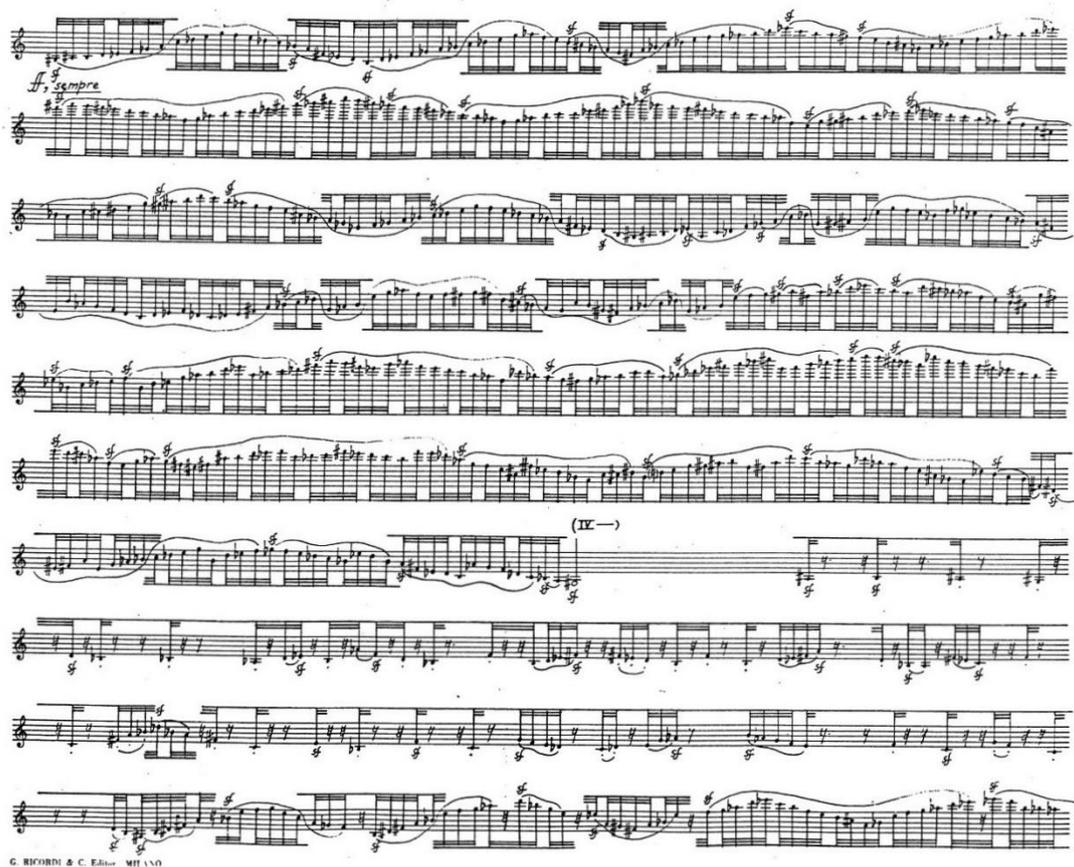


Imagen 1. Primera página, pieza 1 de Argot.

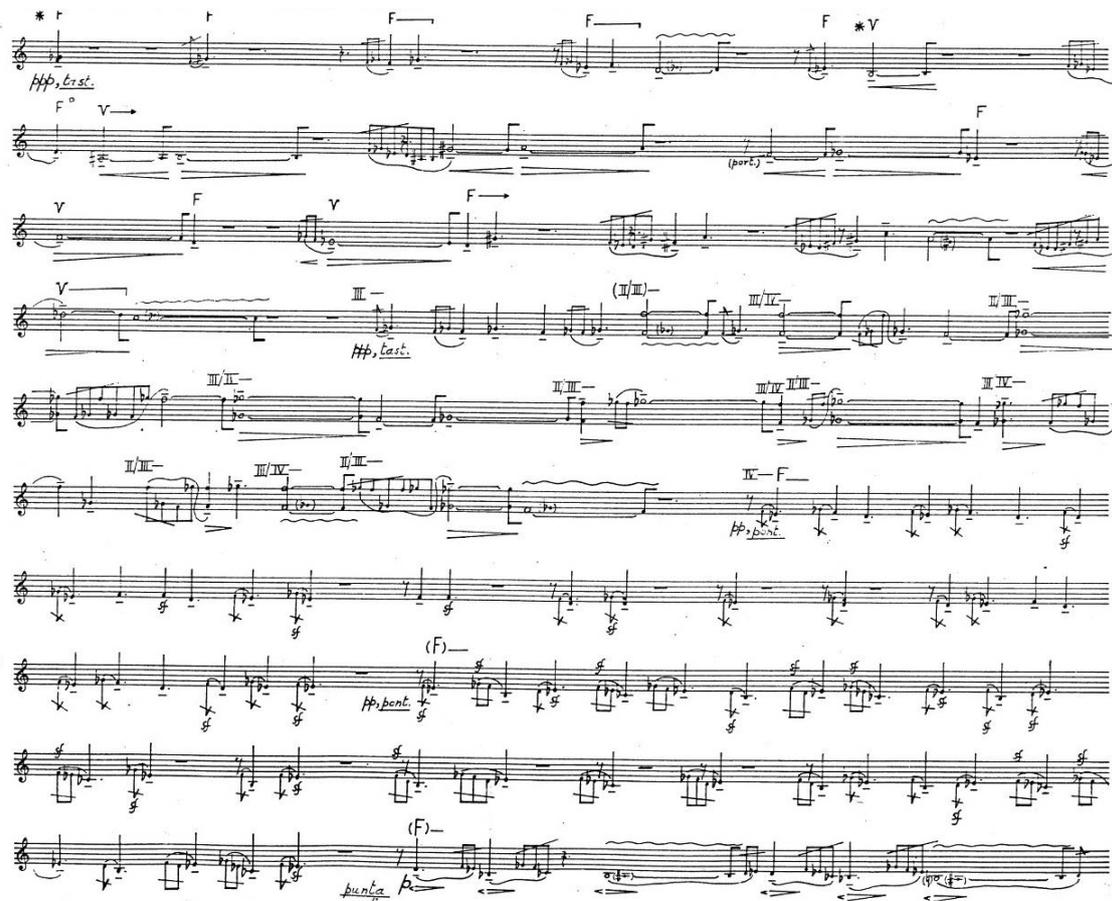


Imagen 2. Primera página, pieza 2 de Argot.

La primera pieza se asemeja a la escritura de, por ejemplo, la *Giga* de la *Partita* n° 2 para violín BWV1004 de J. S. Bach (imagen 3) o del *Capricci* 16 de Paganini (imagen 4). En ambos casos hay una preponderancia de secuencias de sonidos que suben y bajan de registro de forma relativamente gradual, en cuanto a los intervalos entre las notas, y, sobre todo, en el segundo de los casos, acentuaciones (*sf*) permiten generar nuevos puntos de impulso para cada grupo melismático. En el caso de la segunda, se observa una especie de vaciamiento de la cantidad de información sonora contenida en la primera.

Giga. (An old quick dance).
(♩ = 72)

Imagen 3. Primeros compases de la *Partita n°2* para violín BWV 1004 de J. S. Bach.

16

Presto

Imagen 4. Primeros compases de *Capricci 16* de Paganini.

3. SOBRE LA CONSTRUCCIÓN DE ASCENSOS Y DESCENSOS.

El relevar estas conexiones no pretende ser meramente un acto descriptivo, sino más bien, dotar de cierta identidad histórica, de un carácter conocido, a las *figuras* propuestas en las piezas de constituyen *Argot*, especialmente en la primera. Pues es esta *figura*, la de una especie de «vertiginosa montaña rusa» la que se construirá, a través de figuras rítmicas regulares de corta duración (semicorcheas), en los primeros sistemas de esta obra de Donatoni. Entonces la pregunta es ¿Cómo el compositor construye ese violín? ¿Qué normas rigen este *ejercicio lúdico de la invención*? ¿Qué reglas están en juego? Entendiendo por regla “[...] todo lo que permite jugar un juego, transgredir la regla significa equivocarse o hacer trampa, pero no significa transgredir el juego; se transgrede el juego cuando, cambiando la regla, se juega otro juego”. (Donatoni)

Observemos entonces la primera música que se nos presenta al mirar la imagen 1. En esta se muestran los primeros 7 sistemas de la primera página de *Argot*. De inmediato se nos presenta un primer gesto que es necesario caracterizar. Observémoslo a continuación:

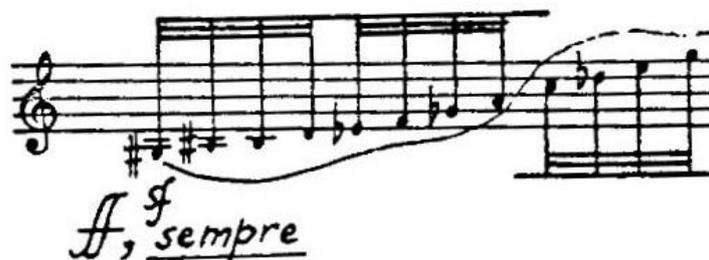


Imagen 5. Primeras doce notas de *Argot*.

De este fragmento podemos hacer las siguientes afirmaciones:

1. Se expone el total cromático en un orden no secuencial.
2. El gesto parte desde la nota siguiente al límite inferior de la tesitura del instrumento (*sol#₂*).

3. La secuencia de intervalos entre el $sol\#_2$ y sol_4 es:

| | | | | | | | | | | |
|------------------|------------------|------------------|------------------|------------------|------------------|------------------|------------------|------------------|------------------|------------------|
| 2 ^a M | 2 ^a m | 3 ^a m | 2 ^a m | 2 ^a M | 2 ^a m | 3 ^a m | 3 ^a m | 2 ^a m | 3 ^a m | 3 ^a m |
|------------------|------------------|------------------|------------------|------------------|------------------|------------------|------------------|------------------|------------------|------------------|

4. El ascenso se interrumpe luego de sol_4 .

Dicho esto, habrá entonces que determinar si estas características tendrán impacto hacia el futuro de la obra. Tomemos, entonces, un fragmento más largo, el primer sistema completo, para observar cómo acontece la música y, en particular, las relaciones interválicas entre las alturas.

Imagen 6. Primer sistema, *Argot*.

Si miramos el comportamiento musical de las secuencias de sonidos ascendentes y descendente del primer sistema nos encontramos con la presencia completa o un fragmento de los intervalos presentes en el primer ascenso. Podemos hablar, entonces, de una matriz interválica que permite la aparición de cada nota compuesta y que vuelve a comenzar cada vez que finaliza esta matriz (primera norma) o que ésta se vea interrumpida a causa de algún acontecimiento (segunda norma). Valen las preguntas ¿Qué norma genera el quiebre de la direccionalidad de la secuencia de sonidos? ¿Qué norma permite la irrupción de la matriz de intervalos? Se puede observar un cierto ascenso en el registro de las líneas melódicas, dicho de otro modo, cada vez supera el límite de superior y levanta el inferior ¿Cómo se establece esta «elevación» del registro?



Al parecer, de la misma forma que expone el total cromático en la secuencia de sonidos ascendentes al comienzo de la obra se espera que el comportamiento descendente se presente con similares características. Si esto no es posible, la línea cambia de dirección. Y, por otro lado, podríamos añadir que, para asegurar el ascenso progresivo de la música en su totalidad, es posible establecer que el «piso» o «escalón», no puede más grave que la última vez que se tocó. Estas dos normas para el cambio de dirección de cada secuencia –ascendente o descendente, y que tengan, en principio, el total cromático y que a su vez que la nota más grave de la «caída» no sea ni igual ni inferior a la anterior– posibilitan enmarcar, en sus límites inferiores y superiores, esta música que se despega de la zona grave del instrumento y controlar su ascenso, hasta tocar «techo». Ya definiremos cuál es ese «techo».

En cuanto a la irrupción de la matriz interválica debemos revisar cada caso. Para ello, intentemos entrar en el juego propuesto por Donatoni haciendo el ejercicio de reconstruir la pieza.

La matriz:

| | | | | | | | | | | |
|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|
| 2ª M | 2ª m | 3ª m | 2ª m | 2ª M | 2ª m | 3ª m | 3ª m | 2ª m | 3ª m | 3ª m |
|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|

Apliquemos la matriz desde *sol#₂* (*primer ascenso*)

| | | | | | | | | | | | |
|-------------|------------|-----------|-----------|------------|-----------|-------------|-----------|-----------|------------|-----------|------------|
| 2ª M | 2ª m | 3ª m | 2ª m | 2ª M | 2ª m | 3ª m | 3ª m | 2ª m | 3ª m | 3ª m | |
| <i>sol#</i> | <i>la#</i> | <i>si</i> | <i>re</i> | <i>mib</i> | <i>fa</i> | <i>solb</i> | <i>la</i> | <i>do</i> | <i>reb</i> | <i>mi</i> | <i>sol</i> |

Si ya se estableció con anterioridad que la matriz se repetirá luego de ser enunciada, entonces el intervalo que existirá a partir de *sol₄* sería una 2ª Mayor, posibilitando la aparición de la nota *la*. Pero eso provocaría repetir una de las notas del ascenso (este evitar la repetición parece ser un uso heredado del pensamiento *schoenbergiano*, con el fin, en este caso, de evitar desbordar los márgenes). Por tanto, como también se ha mencionado, ante la repetición, la acción es cambiar de dirección, aplicando la matriz de forma descendente desde *sol*.





Matriz a partir de sol (*primer descenso*)

| | | | | | | | | | | | |
|------------------|------------------|------------------|------------------|------------------|------------------|------------------|------------------|------------------|------------------|------------------|------|
| 2 ^a M | 2 ^a m | 3 ^a m | 2 ^a m | 2 ^a M | 2 ^a m | 3 ^a m | 3 ^a m | 2 ^a m | 3 ^a m | 3 ^a m | |
| Sol | fa | mi | reb | do | sib | la | fa# | mib | re | si | sol# |

De forma similar a la operación realizada anteriormente tenemos, en la aplicación de la matriz descendiendo desde *sol*, como resultado el total cromático. Pero en esta operación hay una norma transgredida, la de no tocar o ir más abajo del «escalón» en el que nos encontrábamos previamente. Por tanto, el último intervalo (3^a menor) se verá imposibilitado de suceder en forma descendente. Así, nos vemos en la obligación de cambiar de dirección. Por lo que la nota no será entonces *sol#* sino *re*.

| | | | | | | | | | | | |
|------------------|------------------|------------------|------------------|------------------|------------------|------------------|------------------|------------------|------------------|------------------|---------|
| 2 ^a M | 2 ^a m | 3 ^a m | 2 ^a m | 2 ^a M | 2 ^a m | 3 ^a m | 3 ^a m | 2 ^a m | 3 ^a m | 3 ^a m | |
| sol | fa | mi | reb | do | sib | la | fa# | mib | re | si | sol# re |

Hasta este momento no nos hemos visto forzados a trincar el desplazamiento de la matriz de intervalos. Sigamos desde *re*.

Matriz desde re (*segundo ascenso*).

| | | | | | | | | | | | |
|------------------|------------------|------------------|------------------|------------------|------------------|------------------|------------------|------------------|------------------|------------------|-----|
| 2 ^a M | 2 ^a m | 3 ^a m | 2 ^a m | 2 ^a M | 2 ^a m | 3 ^a m | 3 ^a m | 2 ^a m | 3 ^a m | 3 ^a m | |
| re | mi | fa | lab | la | si | do | mib | fa# | sol | sib | reb |

En este despliegue de la matriz desde *re*, como ya está comprobado en las experiencias anteriores, muestra el total cromático. Pero corroboremos el *segundo ascenso* con lo escrito por el compositor italiano.

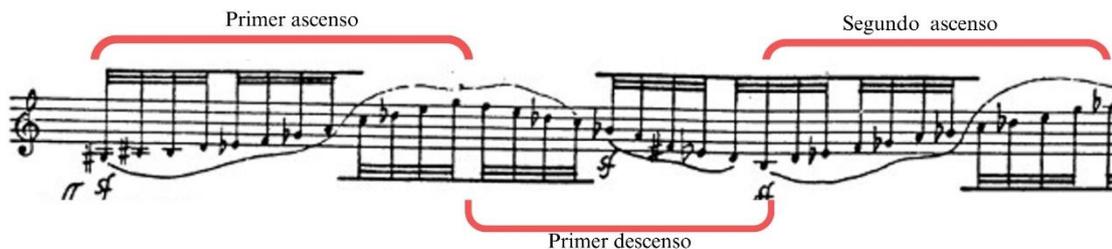


Imagen 7. Segmento del primer sistema de *Argot*.

En ese *segundo ascenso*, las alturas dadas por nuestra matriz no dan cuenta de lo escrito por Donatoni. Si bien, ambas secuencias comienzan en *re*, el primer intervalo no es 2ª Mayor sino 2ª menor. Nos es de interés detenernos en este punto y reflexionar: ¿Por qué ese *mib* escrito en la partitura no es *mi* natural? Si miramos los ascensos y descensos anteriores veremos que guardan algo en común; muchas de las notas han mantenido su polarización, otras las han variado, pero creemos necesario relevar tres de ellas: *re*, *la* y *mi*. Estas alturas coinciden con las cuerdas al aire del instrumento para el que se está escribiendo y, si estableciésemos que el respeto por esta cualidad forma parte de las normas que están en juego en parte de esta música, entonces sería posible modular el intervalo, manteniendo su cantidad y modificando su cualidad. Es decir, cambiando 2ª Mayor por 2ª menor, incorporando el cambio de *mi* a *mib*, rompiendo así, por primera vez, la matriz interválica. Pero ¿Cómo continuar desde este punto? Bueno, se aplica nuevamente la matriz, pero ahora, desde *mib*.

| | | | | | | | | | | | |
|------------|-----------|-------------|-----------|------------|-----------|------------|-----------|------------|------------|-----------|-----------|
| 2ªM | 2ªm | 3ªm | 2ªm | 2ªM | 2ªm | 3ªm | 3ªm | 2ªm | 3ªm | 3ªm | |
| <i>mib</i> | <i>fa</i> | <i>solb</i> | <i>la</i> | <i>sib</i> | <i>do</i> | <i>reb</i> | <i>mi</i> | <i>sol</i> | <i>lab</i> | <i>si</i> | <i>re</i> |

Volvamos a la partitura.

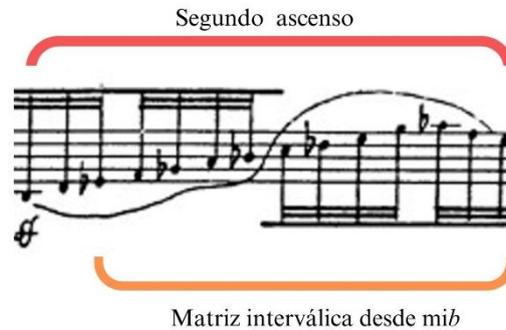


Imagen 8. Segundo ascenso primer sistema de *Argot*.

Si comparamos la aplicación de la matriz con la realidad de la pieza hay una coincidencia hasta la aparición del *si* (*natural*) luego del *lab* hacia el final de la secuencia. ¿Qué sucede en este punto si en la aplicación de la matriz no arroja ninguna altura repetida? Si bien en la matriz no hay nota repetida es el ascenso el que determina la norma. En este sentido, la frecuencia ausente –*si natural*– no puede suceder, pues fue enunciada a la base de este ascenso. Por tanto, no queda más que redireccionar la línea, haciendo aparecer la nota *fa*. Si proseguimos en la secuencia, teóricamente, luego de ese *fa* debe suceder un intervalo de 3^a menor descendente –*re*– pero no es eso lo que ocurre. Este intervalo se ve modulado ante la presencia de la nota *mi* ¿Por qué ese *mi*? Es posible que, siendo consecuente con la relevancia de la cuerda al aire, se puede normar que cada vez que exista un cambio de cuerda, sobre todo en primera posición, debe estar mediado por su nota «al aire». Hasta el momento, no hubo que hacer esa salvedad, pues el proceso de composición no había presentado esta característica. Y como se moduló un intervalo, se interrumpió el avance de la matriz, esta debe comenzar nuevamente desde la última nota, *mi*.

Desde este punto, es posible reconstruir esta sección siguiendo las normas antes descritas. ¿Hasta dónde? Por el momento hemos asegurado el ascenso de la música, pero, como es evidente, no se puede subir *aeternum*, nace la necesidad de determinar un

«techo». Este «techo», esta altura máxima de ascensión aparece en el segundo sistema, la nota *mi*, como aparece señalada a continuación (flecha roja):

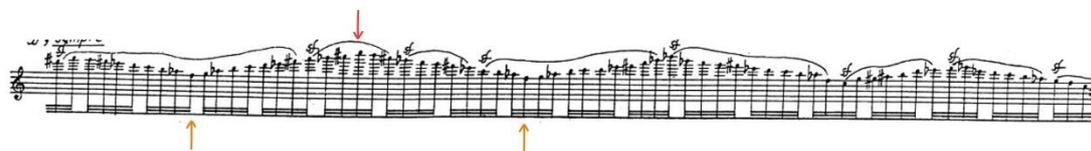


Imagen 9. Segundo sistema de *Argot*.

El establecer esta altura máxima es pensar en el instrumento, como todas las decisiones tomadas hasta el momento. Decir *mi*₆ es enunciar no un máximo respecto al *sol*# al comienzo de la pieza, es pensar en una cierta correspondencia con la naturaleza de la cuerda en la que irá posicionada esa nota, es la presencia de la última cuerda «al aire» tocada, pero dos octavas más arriba. Desde este momento no queda más que descender, usando las mismas reglas con las de se levantó la música, pero la preocupación ya no es «subir el escalón» sino bajar el «techo». Es decir, establecer que no se puede ni repetir ni exceder, ascendentemente, la última nota más aguda tocada. Eso hace posible que a la base de esta «montaña rusa» esté presente la misma nota dos veces consecutivas, *fa* (ver imagen 9, flechas anaranjadas). La pregunta parece ser ahora ¿Hasta dónde «caer»? Hasta volver al punto de partida (imagen 10).



Imagen 10. Tercer sistema de *Argot*.

4. SOBRE LAS ACENTUACIONES

Como ya hemos mencionado, la figura presente al comienzo de la primera pieza de *Argot* no solo presenta, gráficamente, «montes y valles» sino que también, similar a la partitura de Paganini, puntos de acentuación como impulsos para el avance de la música (imagen 11).

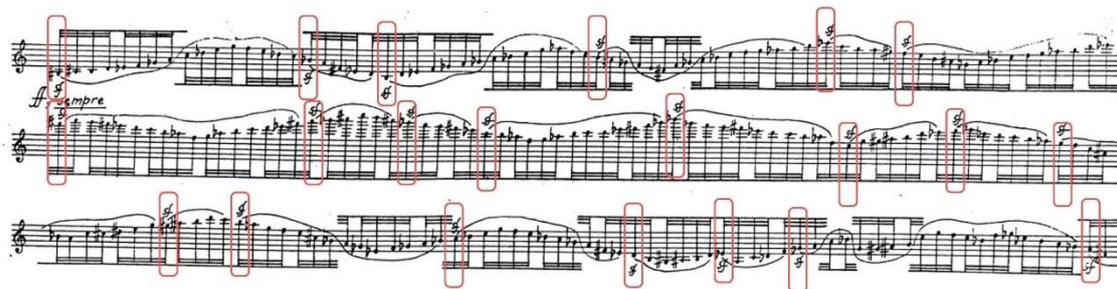


Imagen 11. Primeros 3 sistemas de *Argot*.

Se puede observar en la imagen antes presentada (11) que las acentuaciones (*sf*) se presentan periódicamente de forma irregular en lo relacionado a la cantidad de notas puestas entre uno y otro. Por otro lado, estas acentuaciones no se relacionan con los puntos de cambio de dirección que hemos mencionado anteriormente. Si hemos visto que existen normas que permiten la aparición de las alturas, podemos pensar que hay forma de colocar estos acentos. Sigamos la pista de las notas involucradas en esta situación en parte de los tres primeros sistemas. Las notas son:

| | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|-------------|------------|-----------|-----------|------------|-----------|------------|-----------|------------|-----------|------------|-----------|-----------|------------|-------------|-----------|-----------|-----------|
| <i>sol#</i> | <i>sib</i> | <i>si</i> | <i>re</i> | <i>mib</i> | <i>fa</i> | <i>fa#</i> | <i>la</i> | <i>sib</i> | <i>do</i> | <i>reb</i> | <i>mi</i> | <i>fa</i> | <i>sol</i> | <i>sol#</i> | <i>si</i> | <i>do</i> | <i>re</i> |
|-------------|------------|-----------|-----------|------------|-----------|------------|-----------|------------|-----------|------------|-----------|-----------|------------|-------------|-----------|-----------|-----------|

Parecemos tener, entonces, una organización de alturas –en tanto nombre– ascendente y su estructura interválica interna nos es ya familiar. Si volvemos al primer ascenso y enumeramos sus notas tendremos:



Imagen 12. Primeras doce notas de *Argot*.

Este orden coincide preliminarmente con todas las alturas con excepción de aquellas notas señaladas con el signo de interrogación –*sib* y *fa*– (Imagen 13).

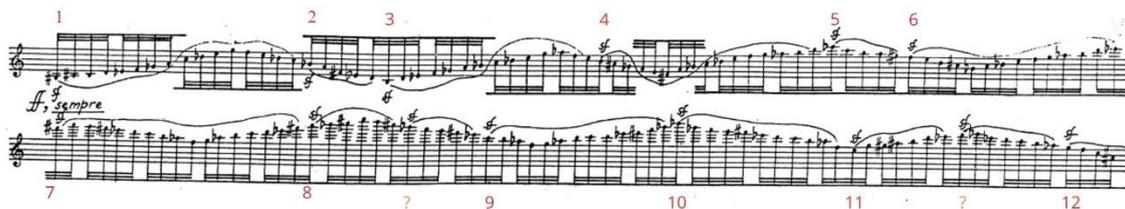


Imagen 13. Dos primeros sistemas de *Argot*. Relación entre las primeras 12 notas y las acentuaciones escritas.

Con esta observación, nos es posible pensar que el procedimiento con el cual asignar la ubicación de la acentuación no tiene vinculación con una cantidad de notas dentro de cada grupo (conjunto reunido bajo el ligado entre *sf* y *sf*) sino con la reaparición de las notas presentes en la secuencia inicial, una relectura del primer ascenso. Ahora bien, si miramos más adelante la asignación de acentuaciones, estas parecen no responder al orden expuesto en el texto. Sin embargo, si armamos la secuencia de acentos fuera de la partitura obtendremos lo siguiente (añadiendo aquellos del cuarto sistema, no citado en la imagen 14):

| | | | | | | | | | | | | |
|-------------|------------------|------------------|------------------|------------------|------------------|------------------|------------------|------------------|------------------|------------------|------------------|------------------|
| | <i>fa</i> | <i>sol</i> | <i>sol#</i> | <i>si</i> | <i>do</i> | <i>re</i> | <i>mib</i> | <i>solb</i> | <i>la</i> | <i>sib</i> | <i>do#</i> | <i>mi</i> |
| | 2 ^a m | 2 ^a M | 3 ^a m | 2 ^a m | 2 ^a M | 2 ^a m | 3 ^a m | 3 ^a m | 3 ^a m | 2 ^a m | 3 ^a m | 3 ^a m |
| | 2 ^a m | 2 ^a M | 3 ^a m | 2 ^a m | 2 ^a M | 2 ^a m | 3 ^a m | 3 ^a m | 3 ^a m | 2 ^a m | 3 ^a m | 3 ^a m |
| <i>sol#</i> | <i>sib</i> | <i>si</i> | <i>re</i> | <i>mib</i> | <i>fa</i> | <i>fa#</i> | <i>la</i> | <i>sib?</i> | <i>do</i> | <i>reb</i> | <i>mi</i> | <i>sol</i> |

En el cuadro anterior se presentan las acentuaciones asignadas por Donatoni. Hacia la izquierda aparecen las enunciadas en referencia a lo que ya hemos mencionado. A la derecha se muestra una nueva secuencia a partir de la nota *fa*. Por tanto, es evidente el uso de un segundo conjunto de sonidos para los procesos de asignación de acentuación. Esta nueva secuencia, que desde este momento llamaremos secuencia B, no se encuentra inmediatamente después del término de la primera (A), sino que más bien aparece de manera superpuesta, usando la nota *sol* como elemento vinculante entre una y otra, explicando aquel *fa* que no corresponde al primer conjunto (imagen 14).

Secuencia B

Secuencia A

Imagen 14. Notas de las dos secuencias de *sfz*.

Si observamos la primera sección, que a continuación citaremos (Imagen 15), veremos la disposición de acentuaciones y como estas van apareciendo en correspondencia a las secuencias, A (numeración roja) y B (numeración azul), recién mencionadas.

Imagen 15. Secuencias de *sfz* aplicada a la partitura de *Argot*.



5. A MODO DE CONCLUSIÓN

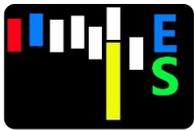
Hemos revisado ya un fragmento breve de la primera de las dos piezas que componen *Argot* de Franco Donatoni. Este trozo musical ha permitido adentrarnos en una dimensión práctica de lo que significa en el compositor el concepto de *figura* y de ese *ejercicio lúdico de la invención*. Como se ha mencionado, todo lo acontecido en el desplazamiento temporal de la música en el comienzo de la pieza responde a diversos factores:

1. La *figura* aquí implicada no es precisamente una música percibida en la abstracción, sino, más bien, una mirada a una cierta historicidad del comportamiento del instrumento.
2. Este pensamiento parece permear los elementos que están compuestos dentro del fragmento y que, de seguro, están presentes en el resto de la música. Sólo basta observar qué alturas están destacadas por acentos en secciones posteriores y cómo se van relacionando con lo ya ocurrido.
3. Este *ejercicio lúdico de la invención*, delimitado por la *figura*, parece sustraer todo su accionar por medio de tres factores: primero, la materialidad y posibilidades del instrumento; segundo, una serie de normas que permiten la representación de la *figura* «en marcha» y en el juego compositivo; y, en tercer lugar, la extracción de acontecimientos que el propio texto musical va arrojando a raíz de la acción de esa *figura* y su normativa, que permite la generación y el avance de nueva música.

Pese a que pudimos ser capaces de comprender casi en su totalidad las formas de accionar del compositor en este brevísimo fragmento, aún quedan ciertos puntos bajo un halo de misterio que quedarán sin ser develados en este momento. Como, por ejemplo, ¿por qué se acentúa el *sib* cerca del comienzo del segundo sistema? Podría pensarse como antojadizo, pero eso vuelve a suceder hacia la mitad del quinto sistema, en la misma posición respecto a las acentuaciones que la rodean. Otro ejemplo, ¿por qué quebró la dirección del segundo descenso al llegar a *fa#* si parece posible seguir a un *mib* ya que no quebrantaba ninguna de las limitaciones propuestas? Estos pueden parecer datos poco



relevantes, pero ¿Es posible entrar en un juego –el nuestro: un análisis mediante la recomposición de la obra– sin comprender todas sus normas? Solo queda, entonces, seguir pensando.



BIBLIOGRAFÍA

DONATONI, Franco: *Proceso y figura* [archivo digital] Scribds: <https://es.scribd.com/doc/262709821/4-Donatoni-Proceso-y-Figura>. (sin fecha), [fecha de consulta: 19 de julio de 2021].

RESTAGNO, Enzo: *Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno*. Autori Vari Donatoni. Ed. Enzo Restagno. Torino: EDT, 1990. Google books: https://books.google.cl/books?id=GEwgkdzTotoC&printsec=frontcover&source=gbs_v2_summary_r&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false [fecha de consulta: 19 de julio de 2021].



RODRIGO ALEJANDRO ÁVALOS TAGLE

(Chile, 1989).

Licenciado en Ciencias y artes musicales de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, titulado el año 2012, con conocimientos en armonía, contrapunto, instrumentación, análisis musical, historia de la música, práctica y dirección coral, solfeo. Cursa el Postítulo en Composición Musical y el Diplomado «Práctica de la Composición Musical» en la PUCV bajo la tutela del Compositor Dr. Boris Alvarado. También

realiza el «Diplomado de Filosofía y estética» de PUC. Recibe el grado de «Magíster en artes mención composición musical» de Universidad de Chile con distinción máxima bajo la tutela del compositor Pablo Aranda. Ha asistido a masterclass de compositores como el polaco Jerzy Kornowicz y el chileno Ramón Gorigoitia.

Fue parte del «Proyecto de sello valórico Gran Misa del Sagrado Corazón de Jesús – PUCV» (2013) con la obra *O Lux*, para orquesta de cuerdas, vibráfono, percusiones y coro femenino, junto a otros compositores. Ha participado como intérprete y compositor en espacios como: Tsonami (Buenos Aires), Festival Internacional de Música Contemporánea «Darwin Vargas», Festival Internacional de música contemporánea de la Universidad de Chile, entre otros. Sus obras han sido estrenadas por la Orquesta Marga-Marga, bajo la dirección de Luis José Recart, la Orquesta de cámara de la PUCV, dirigido por Pablo Alvarado, el clarinetista Luis Inzulza y el Grupo de Percusión Valparaíso, encabezado por Nicolás Moreno. Fue compositor invitado en la obra *Wenu Mapu: Antiguos cantos de chamanes* estrenada por el flautista Alejandro Lavanderos. Asimismo, su obra *Dera Toah* para guitarra sola es seleccionada para ser estrenada por el guitarrista coreano Yong-Heon Ahn en el marco del Proyecto EthnoxX Project 2022, como un intercambio entre la Universidad de Chile y la Seoul National University. Fue parte del equipo organizador del Encuentro «Entre obras» (v. 2022), instancia en línea que convocó compositores de distintas partes del mundo.



Una mirada hacia *Argot* (1979), dos piezas para violín solo de Franco Donatoni.

Rodrigo Ávalos Tagle

Desde el año 2014 reside en la ciudad de Rengo, VI región, donde ha participado de diversos proyectos ligados a la música popular y a la docencia de la música, encabezando el Curso anual de música de la EAC (Escuela de Artes Creativas) del Departamento de Cultura de la comuna y el Curso «Así suena nuestra música» en la UOH

ravalost@gmail.com