

PARTITURA PARA TIORBA

**“MICROPIEZAS PARA UNA TIERRA PROMETIDA
HOMENAJE AL LIBRO *FRAGMENTOS DE LA TIERRA
PROMETIDA* DE FERNANDO CONTRERAS CASTRO”**

*Work for theorbo "Micropiezas para una tierra prometida" to the book
"Fragmentos de la tierra prometida" by Fernando Contreras Castro*

*Mario Solera Salas**

RESUMEN

Las composiciones musicales para instrumento o grupo de instrumentos, se escriben siguiendo la estructura y sistema de signos de los lenguajes verbales, aun cuando el lenguaje musical no expresa ideas. Con el objetivo de dar significado a las composiciones, en algunas partituras instrumentales, se encuentran variadas formas de citar textos escritos del lenguaje verbal. Este recurso musical, se observa en el libro *Fragmentos de la tierra prometida*, de Fernando Contreras, texto que a su vez, da origen a la obra para tiorba, *Micropiezas para una tierra prometida*.

Palabras clave: Música, lenguaje, música instrumental, música popular, intertexto, función significativa.

ABSTRACT

Musical compositions for instrument or group of instruments are written following the structure and system of signs of verbal languages, even when the language does not express musical ideas. In order to give meaning to the compositions, in some instrumental music, there are various ways of quoting verbal language texts. This music resource is shown in the book *Fragmentos de la tierra prometida* by Fernando Contreras, text which in turn gives rise to the work for theorbo, *Micropiezas para una tierra prometida*.

Key Words: Music, language, instrumental music, pop music, hypertext, significant role.

* Universidad de Costa Rica, Profesor, Escuela de Artes Musicales, Sede de Occidente. Costa Rica
Correo electrónico: eldragonpacifico@gmail.com
Recepción: 1/9/2013 Aceptación: 7/4/2014.

I Parte

La música se puede componer en variados estilos y con propósitos distintos. Se manifiesta de acuerdo con la cultura de donde proviene. Por ejemplo, la música del pueblo inuit, habitantes del ártico, es muy distinta a la música de la pampa argentina; esta a su vez muy diferente de la música escrita para el qin, instrumento chino; así sucesivamente se puede encontrar que la música, si bien universal, tiene muchas caras.

Occidente, a lo largo del tiempo y en algunas oportunidades compartiendo rasgos con otras culturas, ha conformado una serie de manifestaciones musicales con distintos propósitos, entre las cuales y a grandes rasgos, se tiene música para cantar, ya sea sacra o profanamente; música para bailar o ver bailar, como es el caso de la música para ballet; y música para escuchar, aquella compuesta para instrumento musical o grupo de instrumentos.

Las composiciones para instrumento o grupo de instrumentos, son obras para disfrutar a partir de una atenta audición. Comienzan a desarrollarse a finales del siglo XV y principios del XVI, en forma de tientos y fantasías escritas para vihuela, laúd, órgano o clavecín. Eran obras en las que los compositores buscaban transmitir y desarrollar una idea musical. Posteriormente, la técnica compositiva fue desarrollando un lenguaje mediante el cual se estructuraba el discurso musical, discurso que llegó a plasmarse en partituras como fugas, sonatas, sinfonías y poemas sinfónicos, entre otros.

Según Carabias (2008), para Nicolás Ruwet, lingüista de mayor tradición en la lingüística y filología musical, “La música es lenguaje; es decir, que es un sistema más de comunicación, por medio del cual los hombres intercambian comunicaciones y valores. Para existir y ser eficaz, debe obedecer a las reglas que hacen posible, de un modo general, el funcionamiento de un sistema de comunicación” (Carabias, 2008, p. 57). Sin embargo, como define este autor, “La música no es, obviamente “un sistema de signos que expresan ideas” (Saussure, 1987: 32), pues en eso difiere del lenguaje verbal, que “sirve ante todo para la

significación, para lo que se ha llamado *función significativa*” (Aarcos, 1981: 18).” (Carabias, 2008, p.61)

Interesados en dar “función significativa” a la música, algunos compositores en sus obras, refieren a textos del lenguaje hablado, como es el caso de los poemas sinfónicos, obras compuestas a partir de textos escritos completos o en partes. Algunos reconocidos poemas sinfónicos son: “Harold en Italia” de Héctor Berlioz, basado en el libro “*Childe Harold*” de Lord Byron; “Hamlet” y “Prometeo” de Franz Liszt, el primero basado en el héroe de Shakespeare y el segundo en el mito y en un poema de Herder; “Don Quijote” y “Así habló Zaratustra” de Richard Strauss, basados en los textos de Cervantes y Nietzsche, respectivamente. (Grout, 1973). Otros introducen en sus obras, melodías que pertenecen a música compuesta previamente y que está ligada a un texto escrito, como es el caso de la música de J.S. Bach, especialmente cuando se trata de la Chacona de la Segunda Partita en Re menor, obra incluida en la colección de Sonatas y Partitas para violín solo.

La chacona y el pasacalle son danzas antiguas, que se estructuran a partir de una serie de variaciones sobre una progresión armónica –en el caso de la chacona– o sobre una línea melódica –para el caso del pasacalle–. Así como en la evolución de las especies, en la evolución de los géneros musicales, los cambios algunas veces se dan por la aparición de una mutación súbita, estas mutaciones pueden ser la consecuencia de la voluntad del compositor o compositora, de dotar con un significado especial a la obra, mediante la introducción de características que le distinguen de géneros anteriores. (Silbiger, 1999).

Helga Thoene, en Stroh (2011), manifiesta que las sonatas y partitas de Bach, no son solamente música instrumental sin texto, al contrario, son obras compuestas a partir de un lenguaje complejo y enigmático, oculto tras el contrapunto. Ese lenguaje recurre a la cita coral y las figuras musicales retóricas, dando sentido ambas formas de intertextualidad al texto musical.

Ejemplo de lo anterior y advertido por Thoene, se tiene en las tonalidades de las sonatas y partitas, las cuales son: Sonata I en Sol menor – Partita I en Si menor, Sonata II en La menor – Partita II en Re menor, Sonata III en Do Mayor – Partita III en Mi mayor. Las notas base de cada tonalidad, refieren al *Hexachordum*

Durum: definido por las notas Sol, La, Si, Do, Re, Mi, solo que dispuestas a manera de la serie interválica simétrica: tercera mayor, segunda mayor, cuarta justa, segunda mayor, tercera mayor (Sol, Si, La, Re, Do, Mi). (Stroh, 2011). Ver Figura 1.

FIGURA 1

Hexacordo duro y serie interválica

The figure displays two musical staves in 4/4 time. The top staff contains six whole notes labeled Sol, La, Si, Do, Re, and Mi from left to right. The bottom staff contains six whole notes corresponding to the same pitches. Brackets with numbers below the bottom staff indicate the intervals between notes: a bracket of '3' spans from Sol to La, a bracket of '4' spans from Do to Re, and a bracket of '3' spans from Re to Mi. Additionally, brackets with the number '2' are placed above the bottom staff, spanning from La to Si and from Si to Do, indicating the intervals between these notes.

Fuente: Thoene, 2009, p. 26

Según lo explica Pérez – Perazzo, el hexacordo fue inventado en el siglo XI por Guido Aretino, quien cambió la notación alfabética (nombrar las notas a partir del alfabeto latín), por el nombre actual, adaptando las primeras sílabas de cada verso del “Himno para las Vísperas de la Fiesta de San Juan Bautista”: *Ut queant láxis, Resonare fibris, Mira gestorum, Fámuli tuorum, Sólve pollúti, Labii reátum, Sáncte Ioannes*; de esta manera, los nombres de las notas se fijaron como: Ut, Re, Mi, Fa, Sol y La. Posteriormente, para completar los siete sonidos de la escala natural, se formó el nombre de la nota Si, a partir de las iniciales de Sáncte Ioannes. Empezando con la nota Ut, (actual Do), Aretino construyó una serie de seis notas, ordenadas en intervalos fijos a las cuales llamó: *Hexachordum Naturale*, el que inicia en la nota

Do; *Hexachordum Durum*, que inicia en la nota Sol y *Hexachordo Molle*, a partir de la nota Fa y en lugar del Si un Si bemol. (Pérez – Perazzo, sf.)

Volviendo a las ideas Thoene sobre las Sonatas y Partitas, en ellas se encuentran significados extramusicales si se aplica la concordancia descrita por Johannes Henningius en “*De Cabbala Paragrammatica*” y publicada en Leipzig en 1683, entre las secuencias alfabética y numérica. Por ejemplo, el número de páginas del original de estas obras escrito por Bach, es cuarentaiuno, número igual a la suma de los valores correspondientes de las letras que conforman el nombre “J.S. Bach”, es decir $9+18+14$. (Stroh, 2011).

Sobre lo expuesto y otros rasgos de las Sonatas y Partitas, no analizados en este ensayo, se advierte el interés de Bach por dotarlas con

una función significativa, hecho que como se ve a continuación, se manifiesta con mayor intensidad en la obra considerada como la más compleja de la colección, la Chacona en Re menor.

La obra estructuralmente es una serie de variaciones sobre una progresión armónica, entre las cuales Bach, según Stroh (2011), introduce las melodías de once corales del servicio luterano, cuyos títulos son: “Christ lag in Todesbanden” [Cristo yace en los lazos de la muerte], el más usado, “Vater unser im Himmelreich” [Padre Nuestro que estás en los Cielos], “Befiehl du deine Wege” [Tus pasos encomienda], “Auf meinen lieben Gott” [En mi amado Dios], “Jesu, meine Freude” [Jesús, mi alegría], “Auf tiefer Not schrei ich zu dir” [Desde mi profunda angustia clamo por Ti], “Von Himmel hoch da komm ich her” [Vengo del alto Cielo], “Herzlich thut mich Verlangen [Mi corazón anhela], “Valet will dich dir Geben” [Te digo adiós] y “Nun lob mein Seel den Herren” [Alaba al Señor alma mía”. (Leuchter, 1968)

De acuerdo con Epstein:

J.S. Bach se casó dos veces. La primera vez con la señorita María Bárbara, (...) Después de 13 años de feliz matrimonio con su primera esposa, tuvo, en Koethen, en el año 1720, el sensible dolor de encontrar a esta muerta y enterrada, al volver de un viaje emprendido con su príncipe a Karlsbad, si bien la había dejado al partir en buena salud. La primera noticia de que hubiera estado enferma y ahora muerta, la tuvo al entrar a su casa. (1950, p. 67)

El manuscrito original de la Chacona y consecuentemente de las Sonatas y Partitas data de 1720 (Stroh, 2011), año de la muerte de María Bárbara. De acuerdo con lo expuesto, ¿quiso Bach otorgar a la Chacona la función significativa de ser un “tombeau” por la muerte de María Bárbara?

Estar al tanto del lenguaje enigmático y complejo de las Sonatas y Partitas, escuchar la Chacona atentamente, conocer los textos referidos en ella por Bach y saber sobre la repentina muerte de su primera esposa, sin duda alguna hace que la respuesta, a la pregunta planteada, sea afirmativa.

Como se ha dicho, la música es un lenguaje y según Schoenberg, un lenguaje que también cuenta con un dialecto: la música popular. (Carabias, 2008). Esta, en la elaboración de su discurso, suele recurrir a la cita o referencia, con el objetivo de ampliar la función significativa, a tal punto que, en algunos casos, la referencia excesiva hace verdadera la afirmación de Bono, cantante del grupo de rock U2: “*Ya no se hacen canciones bonitas... se hacen canciones que nos recuerdan las canciones bonitas de hace veinte años.*” (López, 2005, p.59).

Para López (2005), en la música popular suelen ocurrir varios tipos de intertextualidad, a saber:

1. *cita*: es la referencia a piezas o fragmentos de piezas específicas;
2. *parodia*: una melodía, tema o unidad identitaria de una canción ya existente es usada como base de una nueva composición;
3. *tópico*: un trozo de música nos remite a un género o estilo o tipo de música determinado distinto al de la pieza donde aparece y
4. *alusión*: referencias vagas, posibles o latentes a estructuras, sistemas o procedimientos generales de una obra, autor o estilo.” (López, 2005, p.63)

Considera este autor, que entre los tipos de intertextualidad, el tópico musical “es el que permite desarrollar estrategias analíticas más eficaces para el estudio de los procesos semióticos complejos producidos por la intertextualidad.” (López, 2005, p.63). Según Ratner, citado por López, “los tópicos son “temas de discurso musical” (2005, p. 63), formados a partir de relaciones entre la música y actividades tales como el trabajo, poesía, danza, actividades militares, de caza, ceremonias, etc. (López, 2005), sin embargo, desde la perspectiva de la semiótica musical cognitivo – enactivista, “...el tópico musical no se reduce a un tipo de signo. Se trata del *espacio semiótico* a partir del cual el escucha *produce* los *signos* que requiere para *comprender* la música” (López, 2005, p.65).

Más aún:

El tópicos es pivote de la cognición musical toda vez que es capaz de producir correlaciones complejas: funcionar como una herramienta para la búsqueda de sentido, instalarnos en un *estado de cosas* perfectamente definido, posicionarnos psicomotoramente para la interacción corporal con la música y determinar claramente el tema o trama desarrollado en el discurso musical. La aparición de un tópicos da acceso a fases superiores emergentes y *autoorganizadas* de procesamiento cognitivo. Cuando un tópicos emerge, el analista deja de pensar exclusivamente en términos de simples progresiones armónicas o secuencias melódicas. En su lugar, comienzan a aparecer géneros, estilos, prácticas musicales específicas y valores cognitivos, corporales, semióticos pero también sociales, culturales e históricos. El tópicos es el intermediario entre la autonomía y la heteronimia de la música (López, 2005, p. 66 – 67).

Las obras que las y los compositores dedican a los instrumentos musicales, como se observó en el caso de Bach, están inmersas en la intertextualidad y el escucha, por medio del tópicos en tanto espacio semántico, produce los signos necesarios para comprender su función significativa. Este proceso también puede aplicarse en la comprensión de las obras literarias, especialmente aquellas que vienen a ser un hipertexto de alguna composición musical.

II Parte

Uno de los rasgos más sobresalientes del escritor costarricense Fernando Contreras, es la marcada influencia de la música en sus textos, tanto a nivel estructural como semántico. Basta con echar una mirada a los títulos de los textos contenidos en *Sonambulario*: “Ballet, ContraDanza, Danza, Leyenda Preludio, Coral, Canto Guerrero, Danza Acuática, Adagio, Canon perpetuo, Aria con variaciones, Raga Bibhas”, (Contreras, 2005, p. 7); o leer la historia de “Juan Cenizas” de su libro *Cantos de las guerras preventivas*, (Contreras, 2006), o admirarse con la transcripción que hace, de la música a la literatura, en el libro *Cierto azul*, (Contreras, 2009) del texto musical de

Miles Davis registrado en el disco de acetato *Kind of Blue*.

Otro autor que en sus obras también deja ver la influencia musical, fue el argentino Daniel Moyano. De acuerdo con Noemi (2012), la obra de Moyano “está significada por la música, en tanto ésta la configura semántica y estructuralmente” (p. 365 – 366). Esta misma autora elabora un paralelismo, a nivel estructural, entre literatura y música: “La escritura literaria es como la partitura musical: ordena, organiza, fija, construye sentido, otorga sentido a una existencia.” (Noemi, 2012, p. 375).

Fernando Contreras, en su obra más reciente publicada en 2012, *Fragmentos de la tierra prometida*, al igual que en música, amplía la función significativa del texto recurriendo a la intertextualidad en forma de cita, parodia, tópicos o alusión. Por otra parte, el texto de Contreras puede ser considerado como hipertexto, en tanto “texto derivado de uno anterior” (Cardigni, 2007, p.64), o “comentario”, un género textual de gran popularidad en los primeros siglos de nuestra era, construido a partir de la intertextualidad. Entre estos destacan los textos de Macrobio, autor de principios del siglo V de nuestra era: *Saturnalia, Comentarium in Somnium Scipionis y De differentiis et societibus graeci latinique uerbi*. (Cardigni, 2007)

Fragmentos de la tierra prometida es una colección de ciento tres microrrelatos, teniendo el más corto tres palabras y el más extenso, setenta y ocho. Es en nuestra opinión, una extraordinaria obra literaria que, por sus características, ofrece la posibilidad de ampliar y enriquecer su función significativa. Por ejemplo, el microrrelato “Silencio de corchea”, por sí solo tiene una función significativa, pero si la lectura se hace como hipertexto del relato “Un silencio de corchea” de Daniel Moyano, su función significativa se amplía y enriquece. Lo mismo ocurre con las citas directas a obras musicales en los microrrelatos “San Francisco caminó sobre las aguas”, en referencia a una composición de Franz Liszt; “You may say I’m a dreamer”, canción de John Lennon; y “The piper at the gates of dawn”, disco de Pink Floyd, grupo de rock progresivo.

A lo largo de la obra, la función significativa es ampliada cuando los títulos de los microrrelatos, hacen referencia directa a otros textos, como se observa en el siguiente listado:

1. “Hermenéutica del Sujeto”, en referencia al libro *“La hermenéutica del sujeto”* de Michel Foucault.
2. “Perdidos en el espacio”, en alusión a la serie televisiva del mismo nombre, al aire en la década de los sesenta.
3. “Ojos de perro azul”, título del cuento que a su vez da nombre al libro de relatos cortos de Gabriel García Márquez.
4. “La verdad incómoda”, o *Una verdad incómoda*, documental presentado por Al Gore, exvicepresidente de los Estados Unidos.
5. “San Francisco caminó sobre las aguas”, haciendo referencia a dos obras de carácter ultra descriptivo, escritas para piano y posteriormente orquestadas por el mismo compositor, del célebre Franz Liszt: las leyendas números 1 y 2, San Francisco de Asís predicando a las aves y San Francisco de Paula caminando sobre las aguas, respectivamente.
6. “Haz el bien sin mirar a quien”. Refrán tradicional.
7. “El jardinero fiel”. Libro del escritor John Le Carré.
8. “451 F”, o bien Fahrenheit 451, del escritor Ray Bradbury.
9. “El túnel”. No obstante el título de este microrrelato puede referir a la película “Der Tunnel” o al cortometraje homónimo de Roberto Hernández, sin duda alguna pretende recordar la novela homónima de Ernesto Sábato.
10. “Un mundo feliz”, novela del escritor británico Aldous Huxley.
11. “Crimen y castigo”, novela del escritor Fedor Dostoevskii.
12. “Ante La Ley”, título del célebre relato corto de Franz Kafka.
13. “Walden”, libro titulado originalmente *Walden or life in the Woods*, del escritor Henry David Thoreau.
14. “Arqueología del saber”, de Michel Foucault.
15. “Los pájaros”, en referencia a la película de Alfred Hitchcock, estrenada en 1963.
16. “Blade Runner”, película de ciencia ficción, estrenada en 1982, del director Ridley Scott y basada parcialmente en libro *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, del escritor Philip K. Dick.
17. “You may say I’m a dreamer”, célebre canción de John Lennon.
18. “The piper at the gates of dawn”, (El gaitero a las puertas del amanecer) título del álbum homónimo de Pink Floyd.
19. “Casa tomada”, en alusión al cuento de Julio Cortázar.
20. “El gran circo del mundo”, parodiando el título del auto sacramental de Pedro Calderón de la Barca: *El gran teatro del mundo*.

En otros microrrelatos, el autor ofrece “un abordaje paródico a la misma literatura, pues algunos de estos minicuentos retoman textos canonizados por la crítica literaria con el fin de continuarlos o reescribirlos desde la estética que rige el texto.” (Camacho, 2012, p.3). Por ejemplo en: “Casa tomada” escribe un nuevo final al cuento homónimo de Cortázar...” (Camacho, 2012, p.3); en el microrrelato “Augusto M.”, propone Camacho: “...el lector se encontrará con una reflexión entorno a “El dinosaurio”, el minicuento considerado como paradigma de la minificción hispanoamericana.” (Camacho, 2012, p. 3). Finalmente, en “Sueño sin mariposa”, contextualiza en tiempo presente, el poema de Chuang Tsu. (Piglia, 1999).

Al igual que con la Chacona en Re menor, las Sonatas y Partitas para violín solo y otras obras de Bach, el libro de Fernando Contreras

puede leerse por sí solo o puede abordarse desde la lectura de cada una de las referencias o intertextualidades que él propone.

La obra presentada a continuación, escrita para tiorba, es un discurso musical cuya función significativa es otorgada por algunos de los microrrelatos de Contreras y por la referencia

a otras partituras. Como texto comenta, desde la música y recordando a Macrobio, los microrrelatos de Contreras. En ella se cita o refiere a: una canción renacentista, un canto gregoriano, y a obras de los compositores, en orden de aparición:

Microrrelato	Obra	Autor
Coordenadas espaciales, temporales y personajes	<i>Mille regretz</i>	Josquin de Prez
Perdidos en el espacio	<i>Tema de la serie del mismo nombre</i>	John Williams
Silencio de corchea	<i>Canto bribri</i>	Anónimo
Un mundo feliz	<i>Black bird</i>	The Beatles
You may say I'm a dreamer	<i>Imagine</i>	John Lennon
Enigma para una fuga	<i>Fuga</i>	J. S. Bach
Proemio	<i>Mille regretz</i> (en retrogresión)	J. de Prez – M. Solera

Las micropiezas están dispuestas para ser tocadas sin interrupción, enunciando los títulos y textos tomados del libro de Contreras, al inicio de cada una.

Coordenadas espaciales

El que era nuestro mundo.
Las zonas protegidas.
Los caminos.
Los puestos fronterizos.
Las ciudades abandonadas.
Las montañas.
El mar.
Las costas.

Coordenadas temporales

El futuro simple.

Personajes

Los nómadas:

Cazadores recolectores.
Los niños.
Los adultos.
Los viejos.
Fugitivos.
Ilegales.
Contrabandistas.
Militares.

Los sedentarios.

Sembradores.

Tiorba

a Marjorie Jiménez Castro

Micropiezas para una tierra prometida
Homenaje al libro *Fragmentos de la tierra prometida*
de Fernando Contreras Castro

Mario Solera

I. Coordenadas espaciales, temporales y personajes (♩ = 60) [*Mille regretz*]



Hermenéutica del sujeto

Sujeto - Verbo = Objeto

II. Hermenéutica del sujeto

27

III

4 3 2 2 3

4

37

III VII III 2 III III

43

III 4

48

rit.

Perdidos en el espacio

Calcularon pocas las probabilidades de que los fragmentos incandescentes del satélite causaran víctimas al caer. ¡Acertaron! Sólo causaron "daños colaterales".

III. Perdidos en el espacio (♩ = 120) [Tema de la serie]

The musical score is written for a single melodic line in treble clef, 3/4 time, with a tempo of 120 beats per minute. It consists of four systems of music, each with a starting measure number in the left margin. The first system (measures 58-63) features a rhythmic pattern of eighth notes with a dotted quarter note, and a bass line of dotted half notes. The second system (measures 64-69) continues the eighth-note pattern, with the bass line changing to eighth notes. The third system (measures 70-74) shows a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes and eighth notes, and a bass line of quarter notes. The fourth system (measures 75-79) begins with a half note, followed by quarter notes, and ends with a half note marked 'rit.' (ritardando). The bass line in the final system consists of dotted half notes. The piece concludes with a final double bar line.

Silencio de corchea

Mi abuela dice que es sagrada esa cajita plástica que cabe en la palma de la mano, y dice que tiene miles de canciones adentro como las que canta el abuelo con los tíos... ¡Pobrecita!

IV. Silencio de corchea. (♩ = 100) [Sobre melodía bribri]

The musical score is written in 3/4 time and consists of six systems of music. The first system starts at measure 84 and features a melody of eighth notes with rests, accompanied by a bass line of chords. The second system starts at measure 94 and continues the melodic and harmonic development. The third system starts at measure 103. The fourth system starts at measure 112. The fifth system starts at measure 121. The sixth system starts at measure 130 and concludes with a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and a fermata over the final chord.

Un mundo feliz

De cuando en cuando los helicópteros del ejército arrojan paquetes con ayuda humanitaria.
Por lo general contienen piedras de crack.

V. Un mundo feliz. [The Beatles: Blackbird]

Musical notation for measures 138-146. The music is in 2/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and quarter notes, with a steady accompaniment of quarter notes in the bass line.

Musical notation for measures 147-156. The melody continues with eighth and quarter notes, and the bass line remains consistent with quarter notes.

Musical notation for measures 157-166. The melody features some longer note values and rests, while the bass line continues with quarter notes.

*Si me doy cuenta, mi bien, de otro amante.
(Canción anónima renacentista)*

Musical notation for measures 167-174. A tempo marking of $\text{♩} = 60$ is present. The melody includes a half note and a quarter note, followed by a rest. The bass line features a mix of quarter and eighth notes.

Musical notation for measures 175-181. The melody continues with quarter and eighth notes, and the bass line has a more complex rhythmic pattern.

Musical notation for measures 182-189. The melody features a mix of note values, and the bass line continues with quarter and eighth notes.

Musical notation for measures 190-196. The melody concludes with a series of eighth notes in the final measure, and the bass line ends with a final chord.

La Catedral

Nos encanta jugar en esa casa enorme. Los adultos dicen que ahí vivía Dios, pero está abandonada, como todas las casas por aquí.

VI. La Catedral

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It consists of five systems of music:

- System 1 (Measures 197-203):** Features a melodic line with eighth and quarter notes. A circled number '4' is placed below the first measure.
- System 2 (Measures 204-210):** Continues the melodic line, ending with a sharp sign (#) above the final note.
- System 3 (Measures 211-217):** Shows a more complex melodic line with some chromaticism. A circled number '3' is placed below the first measure. A Roman numeral 'III' is placed above the final measure.
- System 4 (Measures 218-224):** This system is primarily chordal, with Roman numerals (V, III, V, V, VII, III) placed above the notes. A circled number '3' is placed below the first measure. Fingering numbers (0, 2, 4) are visible under some notes.
- System 5 (Measures 225-231):** Returns to a melodic line. A circled number '3' is placed below the first measure. The piece concludes with a double bar line and a common time signature (C). A circled '8va' is placed below the final note.

You may say I'm a dreamer

Imaginá un cielo azul, un sol brillante, una temperatura de 28 grados, una playa nudista, y vos y yo profundamente enamorados... ahora que no hay cielo, ni sol, ahora que la lluvia perenne no nos deja estar desnudos, y no obstante, vos y yo seguimos profundamente enamorados.

VII. You may say I'm a dreamer... (♩ = 66) [John Lenon: Imagine]

234

239

244

251

Enigma para una fuga

Escapó de una zona protegida para ver lo que quedaba del mundo.
Quería volar aunque nadie lo supiera.

VIII. Enigma para una fuga (♩ = 75) [Sobre una fuga de Bach]

258

262

266

269

272

275

279

284

rit.

289

$\text{♩} = 85$

293

297

PROEMIO

El microrrelato no es un aforismo.

No es un haiku.

No es un koan.

No es un teorema.

No es un versículo.

No es una parábola.

Es una semilla.

No hay un antes ni un después, antes y después están en el microrrelato.

IX. Proemio. (♩ = 60) [*Mille regretz en retrogresión*]

301

309

315

321

Referencias

- Camacho y Guzmán, G. (2012). Algunas notas sobre Fragmentos de la tierra prometida, de Fernando Contreras Castro. Recuperado el 20 de septiembre de 2013 de <http://editoriallegado.com/2012/10/01/algunas-notas-sobre-fragmentos-de-la-tierra-prometida-de-fernando-contreras-castro/>
- Carabias, Q. C. (2008). Lenguaje verbal y lenguaje musical, hijos gemelos del sonido. En De Aguilera, M, Adell, J.E., Sedeño, A. (Eds.) *Comunicación y música I*, (51 – 77). Recuperado el 20 de septiembre de 2013 de <http://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=hDOFX7MF83wC&oi=fnd&pg=PA51&ots=e4uJ6jbNKG&sig=vXC-Tf1zrQWjwQN3UyKyXxYhcmc#v=onepage&q&f=false>
- Cardigni, J. (2007). La función de la intertextualidad en la construcción del comentario: la música de las esferas en Macrobio, *Comentarii in Somnium Scipionis* 2.3. Recuperado el 20 de septiembre de 2013 de http://www.academia.edu/1245183/La_funcion_de_la_intertextualidad_en_la_construccion_del_comentario_la_musica_de_las_esferas_en_Macrobio_Commentarii_in_Somnium_Scipionis_2.3
- Contreras, F. (2005). *Sonambulario*. San José: Ediciones Farben.
- Contreras, F. (2006). *Cantos de las guerras preventivas*. San Jose: Ediciones Farben.
- Contreras, F. (2009). *Cierto azul*. San José: Editorial Legado.
- Contreras, F. (2012). *Fragmentos de la tierra prometida*. San José: Editorial Legado.
- Epstein, E. (1950). *Bach. Pequeña antología biográfica*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Grout, D.J. (1973). *A History of Western Music*. New York: W.W. Norton & Company, Inc.
- Leuchter, E. (1968). *J.S. Bach 386 corales*. Buenos Aires: Ricordi Americana
- López Cano, R. (2005). Más allá de la intertextualidad. Tópicos musicales, esquemas narrativos, ironía y cinismo en la hibridación musical de la era global. *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, 21(1). 59 – 76. Recuperado el 20 de septiembre de 2013 de http://lopezcano.org/Articulos/2005.Mas_alla_intertext.pdf
- Pérez – Perazzo, J.I. (sf). *Hitos de nuestro Sistema Musical*. Recuperado el 20 de septiembre de 2013 de http://www.histomusica.com/hitos/70_siglo_ix_xi.html
- Piglia, R. (1999). *Nuevas tesis sobre el cuento. En Formas Breves*, Buenos Aires. Recuperado el 20 de septiembre de 2013 de http://tallerdeexpresion1 sociales.uba.ar/files/2012/04/Nuevastesis_byn.pdf
- Noemi, I. (2012). Música, memoria e identidad en *Un silencio de corchea de Daniel Moyano*. *Revista Anales de Literatura Hispanoamericana*, 41, 365 – 377. Recuperado el 20 de septiembre de 2013 de revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/download/40309/38687
- Silbiger, A. (1999). *Bach and the Chaconne*. *The Journal of Musicology*. 17(3), 358 – 385. Recuperado el 20 de septiembre de 2013 de <http://www.jstor.org/stable/764098>

Stroh, I. (2011). Bach Ciaccona for solo violin: hidden chorales and messages. (Tesis de maestría sin publicar). Ball State University, Muncie, Indiana.

Thoene, H. (2009). Johann Sebastian Bach Ciaccona. Tanz oder Tombeau. Oschersleben: Ziethen Verlag.



Este obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional.

