

# DOS PIEZAS QUE SURGIERON COMO UNA, O DE UNA PECULIAR CAPTURA DE INSPIRACIONES MUSICALES: RECUENTO DE UN INUSUAL PROCESO CREATIVO

Reporte de caso

SECCIÓN  
TRANSVERSAL

## Johann Hasler

Universidad de Antioquia / [johann.hasler@gmail.com](mailto:johann.hasler@gmail.com)

Compositor y musicólogo, Doctor en música de la Universidad de Newcastle (Inglaterra) y profesor vinculado al Departamento de Música de la Universidad de Antioquia desde 2008. Su área de mayor interés investigativo se centra en la historia de la teoría musical, de la tradición esotérica occidental, y las zonas de confluencia de ambas, expresada en la minoritaria tradición teórico-esotérico-musical conocida como “música especulativa”.

## RESUMEN

Este escrito da cuenta del proceso de investigación-creación que supuso la obra “dos piezas para clarinete y para piano”, compuestas durante el curso de composición avanzada del *Dartington International Summer School* (Devon, Inglaterra) en julio de 2004 (Con financiación completa para el compositor por parte de la Fundación Hinrichsen para la promoción de la música <http://www.hinrichsenfoundation.org.uk/>, último acceso el 19 de enero de 2012). La peculiaridad de esta obra radica en que al compositor le queda la duda, aún años después de su composición y estreno, de si se trata de una obra para dos instrumentos o dos obras para instrumento solo que pueden tocarse simultáneamente. Es decir, el compositor no tiene la certeza de si son dos obras o una sola: su idea y su “inspiración” sobre la obra le indican unidad (se le ocurrieron simultáneamente), pero su análisis y deconstrucción formal indican que se trata de *dos* piezas separadas. Surgen así interesantes tensiones entre teoría y práctica, entre entender la composición como construcción o como inspiración, entre el trabajo creativo mental y el intuitivo, la percepción inmediata y los trasfondos, las diferencias entre el origen y el destino o presentación de las obras, etc.

## PALABRAS CLAVES

Proceso de creación musical, procesos compositivos, estructuras musicales abiertas, la inspiración en la composición musical

## TWO PIECES BORN AS ONE OR ON A PECULIAR CAPTURE OF MUSICAL INSPIRATIONS: RETELLING AN UNUSUAL CREATIVE PROCESS (A CASE STUDY)

### ABSTRACT

This paper reports on the process o research/creation of the musical work(s) “Two Pieces for Clarinet and for Piano”, composed during the advanced composition course at the *Dartington International Summer School* (Devon, England) on July 2004. The peculiarity of the piece(s) lies in that the composer still doubts, many years after their composition and premiere, whether they are two separate solo pieces that can be played simultaneously or a single duet piece: his idea and inspiration for the piece indicate that it is only one piece, but its formal analysis and deconstruction point to two separate pieces. Interesting tensions arise between theory and practice, between understanding the composition as construction or as inspiration, between the the work of the creative mind and intuition, immediate perception and background, and between the source of the pieces and their destination or presentation, etc.

### KEYWORDS

Process of musical creation, composition processes, open musical structures, inspiration in musical composition

## DEUX PIÈCES QUI SONT SURGIES COMME UNE, OU DE LA SINGULIÈRE CAPTURE D'INSPIRATIONS MUSICALES: RECEUIL D'UN PROCESSUS CRÉATIF INUSUEL

### RÉSUMÉ

Cet article rend compte du processus de recherche- création qu'a supposée l'œuvre « *Deux pièces pour clarinette et piano* », composée lors du cours de composition avancée du Dartington International Summer School (Devon, Angleterre) en juillet 2004 (Financement integral pour le compositeur de part de la Fondation Hinrichsen pour la promotion de la musique <http://www.hinrichsenfoundation.org.uk/>, último acceso el 19 de enero de 2012). La singularité de cette œuvre repose sur le fait que l'auteur doute encore, même des années après sa composition et sortie, s'il s'agit d'une pièce pour deux instruments ou bien de deux pièces pour instrument, qui peuvent être jouées simultanément. Cet à dire que le compositeur n'a pas la certitude si c'est deux pièces ou une seule: son idée, son « inspiration » á propos de l'œuvre lui indiquent une unité (elles lui sont survenues de façon simultanée), mais son analyse et déconstruction formelle indiquent qu'il s'agit de deux pièces séparées. Ainsi, d'intéressantes tensions apparaissent entre la théorie et la pratique, entre comprendre la composition comme construction ou comme inspiration, entre le travail créatif mental et l'intuitif, entre la perception immédiate et le sens profond, les différences entre l'origine d'une pièce et sa destination ou présentation, etc.

### MOTS CLÉS

Processus de création musicale, processus de composition, structures musicales ouvertes, l'inspiration dans la composition musicale

## DUAS PEÇAS QUE SURGIRAM COMO UMA, OU DE UMA PECULIAR CAPTURA DE INSPIRAÇÕES MUSICAIS: RECONTO DE UM INCOMUM PROCESSO CRIATIVO.

### RESUMO

Este escrito dá conta do processo de pesquisa e criação que supõe a obra "duas peças para clarinete e para piano", compostas durante o curso de composição avançada do *Dartington International Summer School* (Devon, Inglaterra), em julho de 2004 (Com financiamento completo para o compositor por parte da Fundação Hinrichsen para a promoção da música. <http://hinrichsenfoundation.org.uk/> / último acesso em 19 e janeiro de 2012). A peculiaridade desta obra radica em que o compositor fica com a dúvida, ainda vários anos depois, de sua composição e estreia, trata-se de uma obra para dois instrumentos ou duas obras para instrumento só que podem ser interpretadas simultaneamente. Ou seja, o compositor não tem a certeza de se são duas obras ou uma só: sua ideia e "sua inspiração" sobre a obra lhe indicam unidade (foram criadas simultaneamente), mas sua análise e desconstrução formal indicam que se trata de duas peças separadas. Surgem assim interessantes tensões entre teoria e prática, entre entender a composição como construção ou como inspiração, entre o trabalho criativo mental e o intuitivo, a percepção imediata e os transfundo, as diferenças entre a origem e o destino ou apresentação das obras, etc.

### **PALAVRAS –CHAVES**

Proceso de criação musical, processos de composição, estruturas musicais, abertas, a inspiração na composição musical

### **ISKAI PITIKUNA TUGTURRIRRKAKUNA SUG, KIKINPA UIACHIIKUNA IUIAI CHAIAURRA: IKUTI PARRLARRII MAN ÑIMAURRA KADURR KASKA RRURRARRISKA**

#### **UCHULLACHISKA**

Kai killaska kauachimi imasa katichirrkakuna iuiaikuna rurraskata " iskai pitikuna clarinete y pianopipa" iachaikunakunkama ñugpa rurraska *Darwinton Internacional Summer Schoolpi* (Devon, Inglaterra) julio killapi iskai uarranga chusku urra. Kai rurraska kami rurradurta sakii iuiaspa, achka uata rurraskaurramanda i kauachiskaurramanda, kai rurraska kanchu iskai instrumentokunapipa u bin iskai rurrari instrumentopipa pudirrimi uiachingapa sugllapi. Nisunchi, rurradur man iachanchu kanchu iskai rurraska u suglla: paipa iuiai musu iuiai chi rurrari nirri suglla ( chiurrallatata iuiai chaiarrka). Paipa ñugpamanda iuiaipi kauachi kagta sapalla sapalla iskai rurraikuna. Chasapi llugsi rrimanakui

#### **RRIMANAKUI**

imasa tunai allichirrirrka, imasaallichirrirrka, sug sug uiachii, paskaskakuna, tunaikuna allichingapa iuiai

Recibido el 13 de abril de 2012  
Aceptado el 15 de mayo de 2012



*Ped.*



▲ Fotografía: Johann Hasler, 1994

## 1. Antecedentes

En el verano septentrional de 2004 obtuve una beca de la fundación Hinrichsen<sup>1</sup> para asistir al curso de composición avanzada en el marco del *Dartington International Summer School* (escuela internacional de verano de Dartington). Esta escuela de verano imparte cursos muy intensivos (hasta diez horas de trabajo presencial diario) de una, dos o tres semanas de duración cada uno, que se suceden consecutivamente durante cinco semanas entre julio y agosto de cada año.<sup>2</sup>

El curso de composición avanzada en el cual participé —restringido, en palabras de los organizadores, a “estudiantes avanzados y compositores profesionales”— duraba dos semanas: en la primera de ellas los inscritos (en ese curso éramos unos ocho) desarrollábamos nuestras ideas y componíamos las obras, en tanto que en la segunda semana los bosquejos se probaban con los ensambles invitados para los cuales se había compuesto, se hacían mejoras o cambios, y se presentaban las obras en concierto público. En definitiva, una semana para componer y la segunda para ensayar, revisar, y montar el repertorio para concierto público. Sin duda una experiencia intensa y altamente pedagógica por los límites de tiempo tan restringidos que imponía, dentro de los cuales había que producir música que funcionara en público.

Ante tales presiones la mente, o bien se bloquea y no produce nada (esto no le pasó a nadie en mi grupo de compañeros, pero lo he visto suceder, sobre todo a estudiantes; a mí mismo me ha sucedido en algunas

1 [www.hinrichsenfoundation.org.uk](http://www.hinrichsenfoundation.org.uk)

2 Más información en la página web del festival, [www.dartington.org/summer-school](http://www.dartington.org/summer-school).



▲ Fotografía: Johann Hasler, 1994

ocasiones), o bien entra en un frenesí creativo en el cual las ideas “salen por las orejas”, como reza un refrán inglés. No sé de primera mano si mis compañeros entraron en tal frenesí, pero yo entré en uno como pocas veces en mi vida: tantas ideas y material produce que me alcanzaron hasta para el curso siguiente en el cual me había inscrito ese verano, el de composición de música para cine. Para cada curso había que realizar un proyecto principal, pero ante tal ímpetu creativo compuse dos obras adicionales esa semana. Una de ellas es el tema de este escrito.

## 2. Método de creación de la obra en discusión

Durante esas semanas de intensa creatividad solía componer las obras mentalmente mientras caminaba, unas cuatro o seis veces al día, por el kilómetro largo de campos de cultivo que separan la sede de las clases y ensayos de las residencias estudiantiles, donde me habían asignado una habitación. Al llegar a mi destino —fuera el complejo arquitectónico del *Dartington Hall*,<sup>3</sup> donde se desarrollaban las actividades, o las residencias estudiantiles del Foxhole,<sup>4</sup> a escasos kilómetros de allí— tomaba lápiz, papel y diapasón (el acceso a teclados era limitado, difícil y competidísimo), y anotaba las ideas que se me habían ocurrido durante mi caminata en un cuaderno de ideas y bosquejos. Aprovechaba cualquier hiato en las actividades programadas para repasar las ideas, revisarlas y pulirlas ligeramente. Llegué a convertirme en una curiosidad en el bar en las noches: el compositor *multitasker* que, mientras charlaba, bebía, escuchaba chistes y anécdotas y en general

3 [www.dartington.org/dartington-hall](http://www.dartington.org/dartington-hall)

4 [www.dartington.org/property-management/foxhole](http://www.dartington.org/property-management/foxhole)

socializaba, simultáneamente “componía” entre todo este alboroto. La verdad no “componía”, simplemente hacía cambios o variaciones en material que ya había compuesto, mentalmente, durante mis caminatas).

Al final de las jornadas, usualmente tarde en la noche (tras los conciertos diarios que se prolongaban hasta las 10 o 10:30 de la noche, y la casi obligatoria socialización tras ellos), anotaba ya en limpio las ideas que había bosquejado, y las pulía aún más en la paz del desierto edificio donde yo parecía ser el único residente. Y así se desarrollaron las cuatro semanas de los cursos de composición a los cuales asistí.

Lo anterior, por supuesto, es una visión general, no específica a cada obra particular, sino apenas la descripción de mi rutina diaria de composición: trabajo sobre el material, pulimento y escritura definitiva. Cada una de las obras que compuse durante el mes de mi estadía en Dartington tuvo por supuesto sus particularidades, y uno de los procesos más inusuales se dio con una obra (¿o acaso dos obras? aún no lo tengo claro...) para clarinete y para piano que finalmente titulé “Dos piezas para clarinete y para piano”, y que es (¿o son?) el foco de este recuento de proceso de composición.

He dicho de manera reiterada que no sé si se trata de una pieza o de dos, pues si bien surgieron mentalmente al mismo tiempo (y finalmente se tocaron públicamente de ese modo también) un análisis estructural de las mismas (y por ende, su modo definitivo de escritura) pareciera indicar que se trata de *dos* obras separadas, que eventualmente se pueden tocar simultáneamente (a la manera de dúo), pero que no corresponden esencialmente a dos partes de una sola obra y que, de manera estructural, no están relacionadas: ni en *tempo*, tonalidad, duración o estructura, ni como acompañamiento la una de la otra. Para lograr entender esto es necesario entrar en los detalles del proceso compositivo que les dio origen.

La obra (u obras) surgió, como era usual, durante una de mis caminatas diarias y de la manera en que solía componer durante ese mes, es decir, apareció completa en mi mente, sonando “dentro de mi cabeza”, a la manera de quien escucha música por audífonos desde su equipo de reproducción de audio personal, mientras camina por los prados. Al llegar a mi destino mi práctica era escribir esa música que había oído mentalmente, casi transcribiendo un dictado (he aquí la utilidad para un compositor de los cursos de solfeo y entrenamiento auditivo, y de la práctica del dictado musical). Esto, supongo, es el proceso que algunos llaman de

“inspiración”, pues el trabajo de “composición” no es el usual: no se trata aquí de la dificultosa y ardua labor de ir descubriendo, moldeando y generando un material sonoro que básicamente no existe o del cual se tienen apenas vagos atisbos, y que se va desarrollando y va tomando forma en la medida que “se le mete mano” (o mejor dicho lápiz y borrador). No, en este caso (en este mes de frenética labor creativa y provechosas presiones) se trataba más bien de saber transcribir de manera precisa y exacta en notación musical una música que se percibía mentalmente como ya completa y terminada (de ahí la palabra “inspiración”, que viene de la misma raíz de *suspiro* o *expirar*: es algo que se recibe en la conciencia como un soplo, como una insuflación, quién sabe de dónde).

Es decir que si bien la obra aparecía ya en mi mente como lista y completa en unos pocos minutos (en tiempo real, pues estaba “sonando” en mi cabeza), no existía para el mundo, para todos los demás músicos que habitan fuera de los confines de mi mente, hasta tanto no fuera yo capaz, como transcriptor de mi imaginación, de escribirla en notación musical. Y en eso consistían, más o menos, mis labores como compositor tras aquellos momentos de inspiración no filtrada.

### 3. El trabajo de capturar “inspiraciones musicales”

Esto, argüirían mis colegas compositores no sin cierta razón, no es componer: componer, como usualmente lo entendemos los compositores académicos hoy en día (y me cuento entre ellos), implica un trabajo constructivo arduo, lento y a veces tortuoso, donde diversos aspectos de las facultades mentales del compositor (sus conocimientos técnicos, históricos, de repertorio, de graffía, su capacidad analítica y abstractiva, su cultura general, etc.) dialogan constantemente con el criterio, la experiencia y —me atrevo a decirlo— la sabiduría necesarios para tomar a cada paso decisiones de todo tipo (idealmente las decisiones más apropiadas para cada momento): desde qué instrumentos y material musical se van a utilizar en qué momentos, hasta qué tipo de cambios o modificaciones requiere ese material según las necesidades o intenciones del compositor y de su pieza a cada paso de la misma.

Lo que sucedió en este caso (y en todos los demás durante ese mes de furiosa inspiración) no fue esto, y tal vez no pudiéramos llamarlo tanto composición como



▲ Archivo fotográfico de Johann Hasler, 1994

transcripción inteligente: escuchar una música que parece “ya hecha” (no sabemos dónde ni por quién), memorizarla, analizarla auditivamente, entenderla en su totalidad (saber dónde está qué, y qué es cada cosa), y luego anotarla. No parece composición en el sentido tradicional del término, pues el proceso de construcción se obvia, se da *completamente* de modo inconsciente, o solo se observa en el nivel último del papel, confundándose así fácilmente con la transcripción. Sea lo que sea, llamémoslo como lo llamemos, se requieren ciertas habilidades, ciertos saberes y cierto método para hacerlo, y esto lo explicaré a continuación:

- 1.** Primeramente, hay que prestar atención: se oirá la pieza en la mente una vez y de pasada, como quien cambia de dial en una radio y oye algo que le llama la atención. Hay que saber sintonizarse a esa emisión, a esa “inspiración”, y ponerle atención.
- 2.** Al mismo tiempo hay que tener un manejo de la mente musical lo suficientemente rápido para (continuando con nuestra metáfora de la radio) “encender la grabadora” de inmediato y capturar esta “transmisión”

interesante antes de que termine. Una captura mental de la inspiración, si se quiere.

- 3.** Una vez la pieza “haya terminado” (para efectos de mi percepción, ocurre en tiempo real, es decir el tiempo transcurre tal como transcurre al oír la pieza interpretada), es necesario tener el mismo control de la mente musical para “regresar la grabación” y poderla escuchar una y otra vez.
- 4.** Luego toca hacer el esfuerzo de “memorizarla”, es decir, de poderla evocar en la memoria cuando se necesite en el futuro (para el comparativamente lento proceso de transcripción como tal), de la manera más precisa posible, es decir, tratando de ser fiel a esa primera imagen auditiva que ya pasó.
- 5.** Una vez “memorizada”, se puede evocar una y otra vez, lápiz en mano, e ir transcribiendo lo que se ha memorizado, como quien rebobina su grabación para poder aclarar algunos detalles de audición. Es por ello que una memorización precisa es tan importante.
- 6.** Pero para hacer esa transcripción toca también hacer análisis: ¿qué es esto que oigo?, ¿qué timbre/instrumento?, ¿qué intervalo hace?, ¿a qué tempo?





▲ Archivo fotográfico de Johann Hasler, 1994

¿Qué está ocurriendo mientras tanto con otros timbres o instrumentos? Ese contracanto/contramelodía que oigo, ¿a qué intervalo ocurre, en qué desfase con el principal? Al irse haciendo estas preguntas analíticas, se puede entender, teóricamente, lo que se oye (esto aplica tanto para música grabada o en vivo como para la música que se oye “en la mente”, como en este caso).<sup>5</sup>

**7.** Como parte del entrenamiento musical es saber cómo se escriben ciertas cosas, una vez se tenga claridad teórica de qué es lo que se está oyendo, se puede hacer de ello una transcripción gráfica veraz, utilizando el sistema que más convenga para el material que se

está oyendo (partitura convencional, gráfica, cifrado armónico, etc.).

Este es el método, y en mi experiencia da muy buenos resultados cuando una obra o sección me ataca ya completa a la manera de las “inspiraciones musicales”. Y, tal como hice para la mayoría de las obras surgidas en ese mes en Dartington, para esta obra (¿obras?) de clarinete y piano apliqué este método sistemáticamente. Pero surgieron algunos problemas, que me llevaron a preguntarme si en realidad se trata de una pieza o si son dos que por alguna razón me vinieron a la mente simultáneamente, como quien tiene dos radios encendidas y escucha dos transmisiones interesantes al mismo tiempo, grabándolas ambas para luego transcribirlas. Hasta el paso 5 (memorización) no hubo ningún problema, pero ya en el paso 6 (el análisis de lo que se ha oído y memorizado) surgieron algunas dudas acerca de la unidad o separación de las piezas: lo primero que noté, al hacer el análisis de lo memorizado, es que cada instrumento llevaba su propio *tempo*,

<sup>5</sup> Recordemos que “teorizar” significa en griego “observar”. En este caso, observar (o escuchar) inteligentemente, sabiendo qué es lo que se está oyendo. Es aquí donde se nota qué tanta solidez teórica previa se tiene: se pueden oír muchas cosas en la cabeza, y tenerlas todas memorizadas, pero si no se pueden etiquetar a través del entendimiento teórico, la labor de transcripción resulta frustrantemente lenta. Mientras más teoría se maneja, mejor se puede catalogar lo que se escucha, y eso ayuda muchísimo a la transcripción.

independientemente del oro. Eso es algo inusual en mi música (únicamente había ocurrido antes en el cuarto movimiento de mi primer cuarteto de cuerdas, escrito en 1991, y en ese caso se dio por una decisión estructural, de que cada instrumento retomara en forma literal y simultáneamente el tema principal de alguno de los movimientos anteriores). Además de la politempia, los diseños métricos de ambos instrumentos eran también muy diferentes: si bien el piano llevaba un metro bastante constante de 4/4 (tal vez por su estructura de acordes), en el clarinete este cambiaba con mucha frecuencia, alargándose y estrechándose según las frases melódicas, muy libres pero medidas, no obstante.

Por otro lado, a pesar de que lo que el piano hacía era cordal y poco melódico, no parecía tener relación con lo que el clarinete hacía: no lo *acompañaba* en el sentido tradicional (los metros y *tempi* desiguales ya llevaban a sospechar esto). No había tampoco conexión temática entre ambas partes: no había imitaciones, motivos compartidos, un instrumento no tomaba lo que ya había enunciado el otro antes; en fin, no parecía haber un trabajo motivico conectado entre ambos. Además, el piano termina antes, dejando al clarinete solo durante un rato hacia el final, lo cual tampoco parecía muy típico de una obra a dúo.

Al percatarme de todo esto durante el proceso de análisis (paso 6) de la percepción musical mental ya memorizada (pasos 4 y 5), me di cuenta de que tratar de transcribirla como una sola pieza, en partitura general (*score*) iba a acarrear muchos problemas y que además esto no tendría demasiado sentido, dado que no se buscaban simultaneidades ni que ambos instrumentos coincidieran en ciertos puntos de la obra (salvo al comienzo, donde el piano entra en un punto exacto de la melodía del clarinete). Decidí por lo tanto escribirla en dos partituras separadas, una para cada instrumento.

No obstante, la duda me asaltaba: la obra me vino a la mente con los dos instrumentos tocando su material simultáneamente, así que ¿no debía acaso tocarse así, a pesar de que para efectos de escritura convenía más escribirlos como partes individuales? Afortunadamente tenía a mi disposición a intérpretes de estos instrumentos, así que apenas las dos piezas estuvieron escritas, se las pasé y les pedí que las tocaran simultáneamente, sin preocuparse uno de acompañar al otro o de seguirse de ninguna manera. La combinación de ambos sonó tal como lo había oído en la mente durante mi caminata unos días antes.

Tras agradecerle al pianista y despedirnos de él, le pedí al clarinetista que tocara su parte como un solo. Me comentó que ya lo había hecho, con un pianista tocando otro solo al mismo tiempo. El comentario me pareció muy dicente, pero de todos modos tocó sin el piano para mí. También funcionaba así, aunque claro, sin el trasfondo armónico (que de todos modos no refuerza secciones de la línea melódica del clarinete, pues no se trata de un acompañamiento). Tras despedirnos, me senté al piano y toqué, con toda tranquilidad y como si de una melancólica pieza a solo se tratara, la parte del piano. Y noté que también funcionaba, y muy bien, sin el clarinete.

Permanecí un rato en silencio, pensando en todo lo anterior. Había tenido una imaginación musical mental (una "inspiración") y la había transcrito juiciosamente aplicando el método que usualmente utilizo para esos casos. Pero ahora tenía tres piezas derivadas de la aplicación de dicho método: una para clarinete solo, una para piano solo, y una tercera que se generaba al tocar los dos solos simultáneamente. Como concepto y propuesta en esto no había nada nuevo: ya John Cage lo había hecho hacía medio siglo (inos dejó sin mucho nuevo que "inventar" en música, este Cage!) en varias de sus obras. Pero lo que sí era nuevo para mí era que se me hubiesen ocurrido así, simultáneamente dos (¿o tres?) piezas en una sola "inspiración".

#### 4. Preguntas permanentes y conclusiones transitorias

La pregunta de esa tarde aún permanece hoy: ¿se trata de una pieza para clarinete solo y de otra para piano solo, aunque ambas funcionan bien interpretadas simultáneamente? ¿Son dos piezas a solo o una a dúo, aunque en el dúo cada quien vaya por su lado, sin apoyarse el uno al otro, aunque sin estorbarse tampoco?

Estas dudas influyeron directamente al momento de titular la pieza (o mejor dicho de subtítularla, pues propiamente título no tiene): en vez de decir que se trataba de un dúo para clarinete y piano, o de una pieza para clarinete y otra para piano, la pieza se titula "dos piezas para clarinete y para piano", implicando así que son dos unidades, pero no son ambas (o una sola) para clarinete y piano (un dúo), sino que se trata de una para clarinete y otra para piano ("... para clarinete y para piano", reza el título, en vez de la más sintácticamente correcta terminación "para clarinete y piano"). Quien oiga la obra en

su versión de los dos instrumentos simultáneos puede quedar un poco extrañado de que solo se le presente un movimiento, pero ahí están las dos piezas, tocadas al mismo tiempo, así que la obra es fiel a su título.

Si se me pide que tome una posición como compositor, diría que son dos obras separadas que tuvieron la extraña idea de aparecer en mi mente simultáneamente, así que las oí por primera vez juntas, como un dúo, y en efecto funcionan bien así a la hora de interpretarlas en vivo. Pero también funcionan bien como obras separadas, y mis criterios analíticos (explicados más arriba) me indican que se trata de dos obras separadas que pueden tocarse juntas (o no).

Para que otros puedan juzgarlas y llegar a sus propias alternativas, ofrezco a continuación las partituras de ambos instrumentos.

### **Partitura a la que se refiere este escrito**

Hasler, (2004). *Dos piezas para clarinete y para piano*. Clarinete y Piano, obra inédita. ca. 2'18".

