
ESTRUCTURAS PERCEPTIVAS EN LA FORMA MUSICAL DE SCIARRINO

PERCEPTIVE STRUCTURES IN SCIARRINO'S MUSICAL FORM

Juan Cruz Guevara•

RESUMEN

Este artículo disecciona las diferentes estructuras organizativas dentro de los procesos compositivos de Salvatore Sciarrino, compositor nacido en Palermo (Sicilia, Italia), en 1947. Desde el análisis de su obra podemos decir que el carácter temporal se refiere a la discontinuidad, que actúa entre los eventos alejados en el tiempo, mientras que el espacial es referido al propio sujeto. En Sciarrino el espacio es la intermitencia con la que los acontecimientos musicales se suceden, y que van creando poco a poco una polifonía, muy característica de su obra. Sciarrino bebe en otras artes figurativas donde está presente esta pluridimensionalidad. Más adelante nos encontramos con los procesos compositivos de acumulación y multiplicación basados en un mismo principio de organización donde se analizan los términos de desarrollo y crecimiento, dentro de la unidad formal y la función ordenadora de sus procesos compositivos.

Palabras clave: Salvatore Sciarrino; Composición; Estructura; Forma; Estilo; percepción, análisis.

ABSTRACT

This article dissects the different organizational structures within Salvatore Sciarrino's compositional process. He is a composer who was born in Palermo (Sicily, Italy), in 1947. Taking into consideration the analysis of his works, it could be claimed that the temporal character refers to discontinuity, which acts between distant events in time, while space is referred to the subject itself. In Sciarrino, the space is the intermittency with which musical events follow on from one another and which gradually create polyphony. This is very characteristic in his work. Sciarrino absorbs ideas from other figurative arts in

* Compositor y profesor de composición del Conservatorio Superior Victoria Eugenia de Granada. Este artículo se enmarca en el desarrollo de la investigación sobre el compositor Salvatore Sciarrino dirigida por la Dra. Alicia Díaz de la Fuente, dentro del programa de Doctorado de la Universidad Rey Juan Carlos.

Recepción del artículo: 13.04.2016. Aceptación de su publicación: 09.06.2016.

which pluridimensionality is presented. Later on, the compositional processes of accumulation and multiplication are used, based on the same principle of organization. Here the terms of development and growth within the formal unity and the ordering function of its compositional processes are analysed.

Keywords: Salvatore Sciarrino; Composition; Structure; Form; Style; Perception; Analysis.

I. ESTRUCTURAS PERCEPTIVAS EN LA FORMA MUSICAL DE SCIARRINO

En este artículo se describe una de las más destacadas propuestas estéticas de Sciarrino, que sigue siendo utilizada en la actualidad por el compositor. *Estructuras perceptivas* es el título bajo el cual Sciarrino impartió unas conferencias en 1992 en el Conservatorio Giuseppe Verdi de Milán (Italia), conformándose así el *incipit* de su libro *Le figure della musica da Beethoven a oggi*¹.

La estética que el compositor plantea ha ido poco a poco moldeándose, y aunque se haya complementado con diversas investigaciones en el sonido, estas indagaciones, en sus diversas ramificaciones, han partido de un tronco común, cuya idea plasmó en aquellas conferencias.

I.1. La forma de ventanas o la discontinuidad de la dimensión espacio-temporal

Una de las mayores dificultades en la composición musical es definir el tiempo. La concepción del tiempo no es solo una característica de la música moderna, sino que lleva asociado un pensamiento totalmente humanista que pone de manifiesto que el tiempo, aunque desde el punto de vista físico transcurre de igual modo para todos los humanos, no se percibe de la misma forma a nivel sensorial. Tratar con sensaciones hace que percibamos el tiempo en su paso continuo e inexorable de diferente modo, de manera que podamos llegar a sentir momentos en la detención de un instante, como en el caso de la fotografía, o llegar a percibir el reflejo de una vida en ese mismo instante. Describimos a continuación el modo en que Sciarrino regula el tiempo y controla su efecto.

I.1.1. *La discontinuidad espacio temporal*

La expresión denominada “forma de ventanas” es la utilizada por Sciarrino para plasmar la discontinuidad de la dimensión temporal en la música. En este autor, el tiempo no se percibe como

¹ Sciarrino, Salvatore, *Le figure della musica da Beethoven a oggi*, Milán, Ricordi, 1998.

en otros compositores, sino que su devenir se siente continuo, relativo al espacio y, a su vez, variable. De algún modo, esta concepción del tiempo pudiera parecerse a un hipotético desplazamiento de un lado o punto del mundo a otro. Así, el compositor comprime y dilata el tiempo en la obra con la intención de despertar en el oyente una dualidad sensitiva: la sensación de haberlo vivido o no, al igual que podemos comunicarnos con los países más distantes en un mismo espacio de tiempo, y que sus relojes indican una hora distinta, y una situación en relación a los componentes que conforman el día totalmente diferente.

El tiempo discontinuo tiene la característica de poder interrumpirse. Podemos detenerlo simplemente tomando una foto. Del mismo modo, con una simple mirada nosotros mismos podemos insertar en el presente un rectángulo en el que se incluya parte del pasado. La conciencia de esta multiplicidad de puntos de referencia del tiempo toma cuerpo con la tecnología ya que hoy en día, con el televisor o internet podemos, en una misma habitación, conectarnos a diferentes dimensiones.

En nuestro estudio sobre la obra de Sciarrino todos estos aspectos son de gran interés, por lo que nos planteamos: ¿por qué Sciarrino utiliza la doble calificación “espacio – temporal” en su composición musical?

Desde el análisis de su obra podemos decir que el carácter temporal se refiere a la discontinuidad, que actúa entre los eventos alejados en el tiempo, mientras que el espacial es referido al propio sujeto, que puede trasladarse de una ventana a otra, como si de un juego interactivo se tratara, donde se puede pasar de una dimensión a otra en un tiempo cero. El mismo acontecimiento sucede desde dos puntos de vista distintos, uno lejano y otro cercano, como si fuera una experiencia virtual. Este ejemplo es bien extendido en el campo de la informática, con el sistema de windows, donde en un ordenador podemos saber en qué página nos encontramos, e ir a un punto determinado del mismo, todo ello dentro de un mismo marco, y pasar a otro campo totalmente diferente con solo abrir una ventana o cerrar otra.

En cualquier caso, la explicación del término “forma de ventanas” tiene un alto componente espacial, no solo temporal, siendo para Sciarrino una elección determinada e indeterminada de gran importancia en el espacio en la música. En él, el espacio es la intermitencia con la que los acontecimientos musicales se suceden, y que van creando poco a poco una polifonía, muy característica de su obra.

I.1.2. Una “polifonía del tiempo”

Con el uso de la “forma de ventanas” en Sciarrino, podemos establecer conexiones en estilos de diferentes artes como pudiera ser, entre otras, la pintura. En el libro *la notion de “figure” chez Salvatore Sciarrino*², de Grazia Giacco, Sciarrino habla de “una polifonía del tiempo” que nos traslada inevitablemente a la problemática del tiempo en otra arte, como es la pintura, y más concretamente en

² Giacco, Grazia, *La notion de “figure” chez Salvatore Sciarrino*, Paris, L’Harmattan, 2001.

un pintor como es Paul Klee que hoy día continúa ejerciendo una gran influencia sobre compositores contemporáneos.

Así, en el ensayo la obra *Le Pays Fertile*³, de Pierre Boulez, nos encontramos ya definiciones que hoy día siguen siendo preguntas que los compositores y artistas nos hacemos: “Paul Klee, toda una problemática del tiempo, de la duración, del espacio, de la simultaneidad [...]”⁴. La lectura de estas páginas nos hace establecer correspondencias, una vez más, entre la pintura y Sciarrino, pero esta vez con un efecto diferente: el tiempo. En sus escritos, Sciarrino afirma la posibilidad, en la construcción musical, de vincular la música con otras esferas del pensamiento, y de aprovechar las mismas exigencias constructivas tratadas en diferentes contextos.

Paul Klee se siente atraído por la palabra polifonía, que aparece a menudo en los títulos de sus obras como *Blanc polyphoniquement sertí*, *Polyphonie a trios sujets*, *Groupe dynamiquement polyphonique*, *Polyphonie*, etc., aunque el interés en Sciarrino es bien diferente. No se trata de combinar voces, en el propio sentido etimológico de la palabra, sino de investigar en la percepción y trabajar en la búsqueda de una multidimensionalidad en la música y en las otras artes. Podemos tener una simultaneidad de voces, como la polifonía de ritmos, la polirritmia; o de tonalidades, politonalidad. Pero Sciarrino se refiere más bien a una pluralidad de elementos perceptibles en un mismo tiempo, en una pluralidad de dimensiones que actúan sobre nuestra percepción, en un mismo instante, y que llegan a crear una discontinuidad. Este modo de controlar el tiempo hace que Sciarrino plantee un “movimiento retrógrado” en el que, gracias a nuestra memoria que responde a la exigencia de una síntesis perceptiva, se provoque una reconstrucción por medio de la memoria de la obra musical en su globalidad.

I.1.3. La “forma de ventana” en las artes figurativas

En esta sección tratamos de exponer las distintas fuentes desde las que Sciarrino conforma la “forma de ventanas” en su composición musical. Son varios los ejemplos que podemos citar de esta pluridimensionalidad en las artes figurativas, en la producción artística de la segunda mitad de nuestro siglo. Destacamos en esta pluridimensionalidad a Fontana, Burri y Rosai, artistas contemporáneos de Sciarrino, pero también, aunque perteneciente a otra época, al japonés Hokusai⁵ con su producción de estampas. La obra de Hokusai es más abundante al final de su vida, donde resalta la cercanía-lejanía, lo grande y lo pequeño, saltando los planos intermedios. Hokusai permite constatar que el nacimiento de la nueva sensibilidad espacio-temporal no está limitado a una sola cultura, sino que puede considerarse como un nuevo modo de expresión del ser humano.

³ Boulez-Klee, *Le Pays Fertile*, Paris, Gallimard, 1989, pp. 36-38.

⁴ Giacco, Grazia, *La notion de “figure”...*, *op. cit.*, p. 65: “Paul Klee, toute une problématique du temps, de la durée, de l’espace, de la simultanéité...” Traducción del autor.

⁵ Katsushika Hokusai (葛飾 北斎), conocido como Hokusai (北斎) (nacido y muerto en Edo, actual Tokio, octubre de 1760-10 de mayo de 1849) fue un pintor y grabador japonés del período Edo, adscrito a la escuela *Ukiyo-e*.

Lucio Fontana ha tenido como objetivo principal vencer la representación imaginaria del espacio, para lo cual ha incluido la introducción, en un espacio real, de cortes evidentes y feroces sobre la superficie de las telas monocromas (Figura 1), que determinan un espacio vivo, con la intención de generar un espacio más allá de la propia tela. Estas obras, realizadas a partir de 1958, constituyen el ciclo de los *Concetti Spaziali*⁶ denominados por Fontana *Attese*⁷.

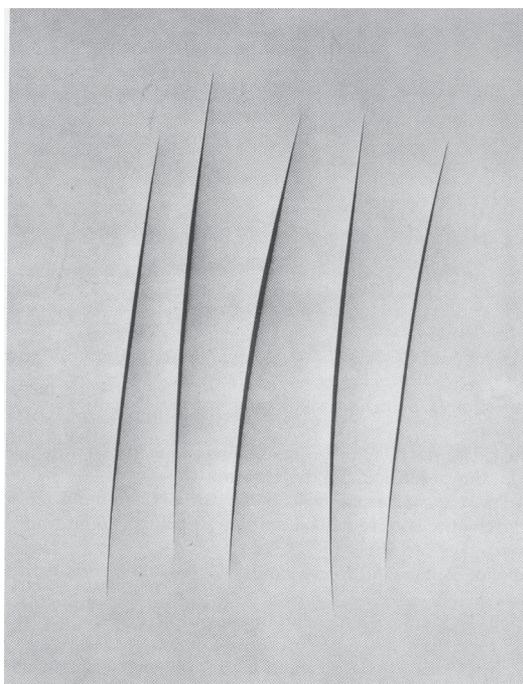


Figura 1. Fontana, Concepto spatiale-Attese (1963)⁸.

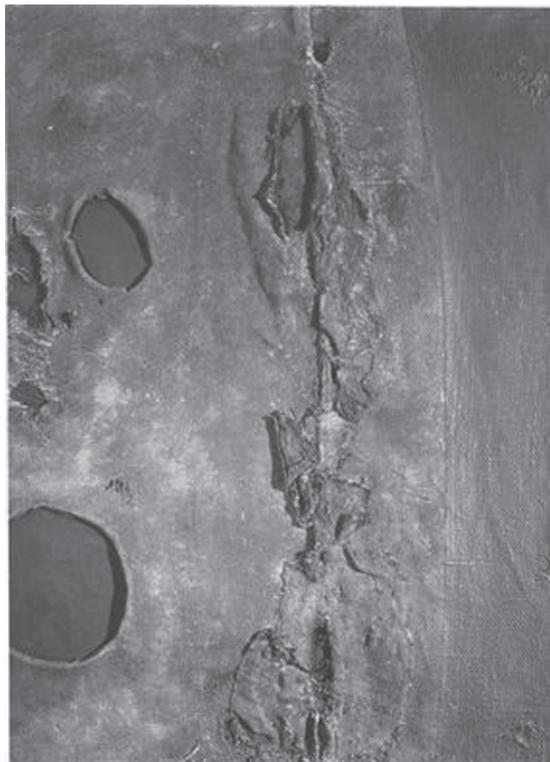
Tras la Segunda Guerra Mundial podemos destacar las obras de Alberto Burri⁹, quien realiza sus esculturas con diferentes tipos de materiales como el alquitrán, trozos de madera, hierros, plásticos..., con la intención de provocar un efecto diferente en la relación entre materias, color y forma en las artes plásticas.

⁶ Lucio Fontana (Rosario, Argentina 1899; Comabbio, Italia 1968). Conceptos Espaciales: nombre de las telas en varios cortes. <<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/concetto-spaziale-concepto-espacial-0>>

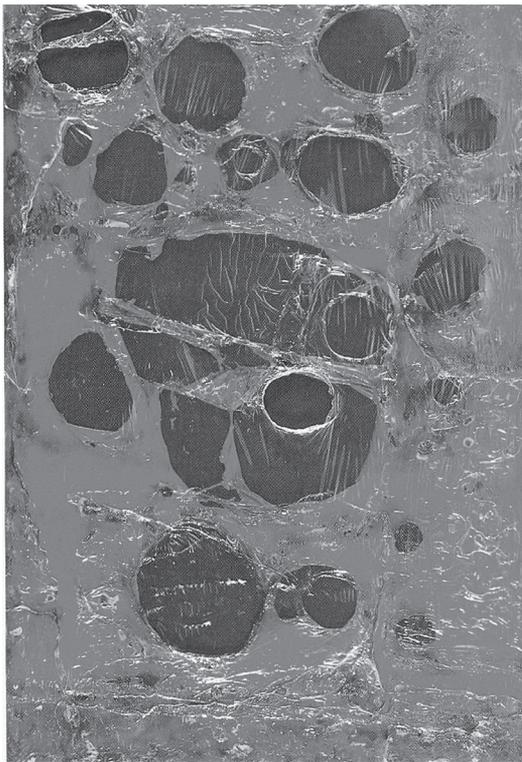
⁷ Su traducción sería: *Espectativas*.

⁸ Esta obra hace intuir una dimensión más allá del lienzo, que se entrevé a través de los cortes.

⁹ Alberto Burri nació en Citá di Castello, Perugia en 1915 y murió en Niza en 1995. Sus obras se enmarcan dentro del arte abstracto informal.



*Fig. 2. Burri, Sacco (1953),
Fundación Burri de Città di Castello, Italia.*



*Fig. 3. Burri, Rosso Plastica M3 (1961),
Fundación Burri de Città di Castello, Italia.*

En las figuras arriba plasmadas se puede apreciar un ejemplo más de discontinuidad espacio-temporal¹⁰, siendo esta obra escogida por Sciarrino como modo de representación de los diferentes medios de expresión del ser humano. Los agujeros de la superficie en relieve se utilizan para montar las dimensiones escondidas y paralelas, y el agujero negro provoca una asociación con la parte superior los cuales, entre ellos, pudieran conformar una continuidad subterránea de la superficie negra. De este modo, Sciarrino llega a la conclusión de que la forma de ventanas se encuentra en diferentes artes, siendo en sí un diferente tipo de lenguaje.

¹⁰ En estas figuras se aprecia la creación de otras redes de relaciones formales. Este es un ejemplo claro entre las superficies y la transparencia de las aberturas, a través de las cuales aparecen otros planos pictóricos.

I.1.4. La “forma de ventanas” en Sciarrino

*Entrar y salir, esto es el mecanismo de la forma de ventanas,
el mecanismo de nuestro espíritu*¹¹

La “forma de ventanas” en la obra de Sciarrino llega a constituirse como medio de expresión del propio espíritu del ser humano. En su música, construir una discontinuidad significa proyectar el corte, el lugar donde la interrupción tendrá un efecto más importante para el resultado estético. El efecto de la interrupción es, de algún modo, engañar la atención del oyente, ya que no es previsible su efecto. La discontinuidad debe aparecer de forma fortuita, que el propio Sciarrino define como antirretórica. Un ejemplo en que este concepto se pone de manifiesto es en su obra *Come vengono prodontti gli incantesimi?*¹², donde el acto de volver a cero de la percepción, y la interrupción del crescendo formal, son evidencias del uso del proceso compositivo de “forma de ventanas”.

Los efectos sonoros a los que Sciarrino recurre reducen nuestra percepción llevándola a los límites de lo casi inaudible. Un ejemplo de este efecto es el *tongue-ram*, que es una técnica que permite a la flauta producir un sonido percusivo. Por otra parte, estos efectos se caracterizan por su longitud, que en un principio se basa en una serie de números primos del 1 al 19 (elementos 1, 3, 5, 7, 9, 11 y 13), como si de un número de pulsaciones se tratara, cada una formada por cuatro fusas, del siguiente modo:

13, 19, 7, 11, 3, 5, 1, 17, 7, 3, 1, 5.

La aparición de los acontecimientos pareciera no tan importante, mientras que sí lo es la articulación de los mismos, que se conforma de una serie de notas cromáticas descendentes, captando más la atención que la duración de estos. Después, los ataques violentos que se suceden en el sexto y séptimo sistema alternan con los sonidos percusivos de repetición de las notas cortas.

(♩ = 80 sempre uguale)

The image shows a musical staff for flute with a treble clef and a common time signature. The tempo is marked as (♩ = 80 sempre uguale). The notation consists of a series of notes, some of which are grouped with dynamic markings: *ffp*, *sf*, *sub*, *p*, *(ffp)*, and *mp*. The notes are connected by stems, and there are some rests. The dynamic markings are placed below the staff, with arrows indicating their scope over the notes.

Ejemplo 1. Sciarrino, *Come vengono prodontti gli incantesimi?*, para flauta, primer sistema de la primera página¹³.

Según la observación de Kaltenecker et Pesson¹⁴, la pieza presenta un conjunto de elementos diversos que conforman una sola pieza, compuesta en forma de ventanas. Hay cuatro secciones: la

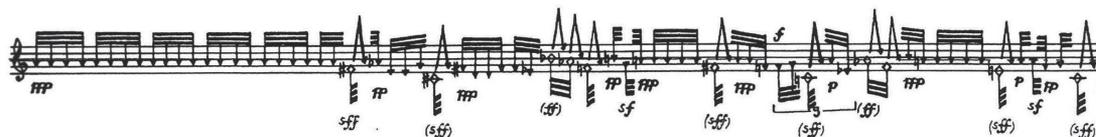
¹¹ Sciarrino, Salvatore, *Le figure della musica...*, op. cit., p. 145.

¹² Sciarrino, Salvatore, *Come vengono prodontti gli incantesimi?*, para flauta sola, Milán, Ricordi, 1985.

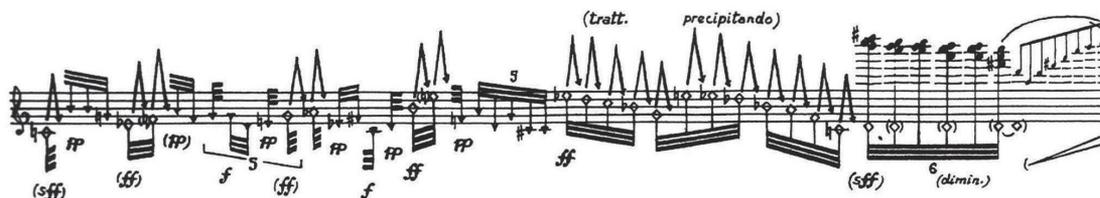
¹³ El sonido percusivo, interrumpido por pequeños golpes en la misma técnica pero en *sfz*.

¹⁴ Kaltenecker, Martin-Pesson, Gerard, “Entrevista con Sciarrino”, en *Entretemps*, n.º 9 (1990), pp. 135-142.

primera se caracteriza por el elemento percusivo; después encontramos las interrupciones, que cortan estos procesos impulsivos como podemos ver en el ejemplo musical 5, y que constituyen la segunda sección que desemboca a través de una acumulación en el siguiente ejemplo. En la tercera parte, mucho más violenta, aparecen los multifónicos que con anterioridad, a modo de apertura, se han presentado.



Ej. 2. Sciarrino, Come vengono prodontti gli incantesimi?, para flauta, tercer sistema de la segunda página.



Ej. 3. Sciarrino, Come vengono prodontti gli incantesimi?, para flauta, quinto sistema de la segunda página¹⁵.

Finalmente, todo esto se rompe de manera imprevista al desembocar en la cuarta sección, caracterizada por los *glissandi* obtenidos superponiendo los trinos de llaves sobre la gama cromática, que le confieren un color incomparable e inquietante, cuya representación gráfica vemos en el ejemplo 6. Esta parte llega de manera brusca a una interrupción en la que, después de la tempestad de los aires, una nueva capa inaudible nos sumerge en una oscuridad silenciosa. En el siguiente ejemplo presentamos el nuevo material de la cuarta sección donde la escala descendente se produce a modo de *bisbiglando* por la ejecución simultánea del trino de *re* y *re#*, realizándose las dos acciones a la vez.



Ej. 4. Sciarrino, Come vengono prodontti gli incantesimi?, para flauta, tercer sistema de la cuarta página¹⁶.

¹⁵ Ejemplo en el que se aprecia la aparición de los multifónicos.

¹⁶ Estos *glissandi* son el principal elemento de la cuarta sección.

Podemos establecer algunas similitudes de esta forma de expresión compositiva en otros compositores como, por ejemplo, Beethoven. La interrupción, que en la obra de Sciarrino significa discontinuidad, abrir y cerrar dimensiones espacio-temporales, ya la encontramos en el cuarto movimiento de la *Novena Sinfonía* de Beethoven, en su inicio, donde el compositor nos anticipa la discontinuidad espacio-temporal, mediante la forma de ventanas.

IV
Presto. (d.=96)

265

2 Flauti
2 Oboi
2 Clarineti in B
2 Fagotti
Contrafagotto
I. II in D
4 Corni
III. IV in B
2 Trombe in D
Timpani in D-A
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Contrabasso

Ej. 5. Beethoven, Inicio del cuarto movimiento de la Novena Sinfonía¹⁷.

¹⁷ Inicio del proceso de discontinuidad espacio temporal.



Ej. 6. Beethoven, cuarto movimiento de la Novena Sinfonía, cc. 8-16¹⁸.

Como se puede apreciar en el ejemplo 9, el compositor construye una especie de montaje en los siete primeros compases y, tras ellos, como se aprecia en la figura superior, se abre la ventana a otros nueve compases en los que se aprecia la diferenciación tanto en diseño como en carácter e instrumentación, los cuales se van alternando. Sciarrino propone este pasaje como inicio de la discontinuidad espacio-temporal, o forma de ventanas.

I.2. Procesos compositivos de acumulación y de multiplicación

Si la “forma de ventanas” incide en la intermitencia de nuestra memoria y se manifiesta en el funcionamiento de nuestra percepción, los procesos compositivos de acumulación y multiplicación se basan en el mismo principio de organización, aunque los matices que los caracterizan los hacen específicos.

Bajo los términos “desarrollo” y “crecimiento”, Sciarrino nos transporta a una evolución que va desde lo más pequeño a lo más grande, que se encuentra cerca de la fisiología del ser humano y de la naturaleza en general. Se pudiera asemejar a la idea de paso, de modificación de un estado inicial a un estado final. Se puede hablar de crecimiento de elementos, de articulación, de energía sonora, de densidades, etc. De este modo, Sciarrino ve en la noción del espacio en la música la necesidad de reconocer en una pieza las zonas de “pasaje”, llamadas por el compositor zonas de alternancia. En relación a la obra *Kontrapunkte* (1953) de Stockhausen, Sciarrino escribe: “Es difícil de establecer las constantes, en una música compleja y caótica de principio al fin, como solamente ciertos fenómenos naturales pueden ser”¹⁹.

Así se genera el principio de alternancia, que aun no estando declarado por el propio compositor, resulta determinante en el proceso compositivo de la obra. Esta alternancia se presenta tanto en los procesos de acumulación como en los de multiplicación²⁰, pero de diferente modo. Lo que

¹⁸ Apertura de otro elemento dentro proceso de discontinuidad espacio temporal.

¹⁹ Sciarrino, S., *Le figure della musica...*, op. cit., p. 80: “Difficile stabilire a orecchio delle costanti, in una musica sfaccettata e caotica da cima a fondo (come solo possono esserlo certi fenomeni naturali)”.

²⁰ El proceso de acumulación es un proceso que se produce de manera imprevisible en el tiempo y en la densidad pudiendo pasar de la nada al todo en un espacio corto de tiempo. Por el contrario, en el proceso compositivo de multiplicación su crecimiento es ordenado aunque no por eso previsible, ya que no se es consciente en cada momento de por qué elemento se produce la multiplicación.

caracteriza a los procesos de acumulación es un crecimiento caótico y heterogéneo, que se proyecta a menudo en lo que podríamos definir como un punto de saturación o de ruptura, el cual permite preparar un momento de explosión, que esparce, como consecuencia, toda la energía acumulada en el proceso. Sin embargo, la particularidad de los procesos de multiplicación reside en un crecimiento ordenado, compuesto por elementos homogéneos que se van desarrollando, que producen dos efectos totalmente contrarios. Si durante la acumulación el tiempo parece contraerse, en la multiplicación el tiempo se dilata y la música parece flotar en el espacio. Sciarrino no define los procesos de acumulación por medio de un análisis matemático, para él es una referencia más bien a la recepción psicológica. Esta actitud nos confirma su concepción de “naturalismo”, donde se refleja su atracción por los fenómenos de la naturaleza, y su observación, desde un punto de vista compositivo:

Los procesos de acumulación golpean nuestros ojos cada día. Durante la vida, el hombre no hace más que acumular alrededor de sí mismo residuos, cosas, experiencias. No importa cuál sea el campo perceptivo que nos dé la idea de procesos: ¿el mundo en sí mismo no será un crecimiento? La acumulación es un proceso que se confía a nuestra psicología y que se puede suponer inherente al funcionamiento de nuestro espíritu. Un ejemplo es cuando comienza a llover y nosotros miramos el suelo de nuestro balcón, las gotas son pocas y separadas por las zonas secas, más tarde toda la superficie se llena. A todo crecimiento positivo corresponde uno negativo. Los pasos de una densidad media a una densidad mayor constituye un proceso de acumulación²¹.

En su obra *Frai i testi dedicati alle nubi*, para flauta sola, que se encuadra dentro del libro *Opera per flauto*²², al final de la segunda hoja y en el inicio de la tercera (sistemas 12,13 y 14), podemos encontrar estas dos técnicas de interpretación. El proceso de multiplicación que se genera termina desembocando en una acumulación asociada con los multifónicos, algunos de ellos con frullatos.

²¹ Giacco, Grazia, *La notion de*, *op. cit.*, p. 86: “Les processus d’accumulation frappent nos yeux chaque jour. Pendant sa vie, l’homme ne fait qu’accumuler autour de soi: déchets, choses, expériences. N’importe quel champ perceptif nous donne l’idée de ce processus: le monde, en soi, ne serait-il pas une croissance? L’accumulation est un processus si lié à notre physiologie qu’on peut le supposer inhérent au fonctionnement de notre esprit. Un exemple il commence à pleuvoir, et nous regardons le planche de notre balcon: les gouttes sont très peu nombreuses et séparées par les zones sèches; puis, toute la surface se remplit. À toute croissance positive en correspond une qui est négative. Le passage d’une densité moindre à une densité plus grande constitue un processus d’accumulation”. [Traducción del autor].

²² Sciarrino, Salvatore, *Opera per flauto*, All’aure in una lontananza / Hermes / Come vengono prodotti gli incantesimi? / Canzona di ringraziamento / Venere che le Grazie la fioriscono / L’orizzonte luminoso di Aton / Frai i testi dedicati alle nubi, Milán, Ricordi, 1990.

The image displays three systems of musical notation for a flute part. The notation is complex, featuring many circled numbers (e.g., 12, 14, 9, 4, 15, 16, 10, 13, 7, 11, 6, 12, 10, 8, 12, 14, 10, 11, 6, 12, 14, 10, 11, 5, 16, 9, 4, 11, 5, 15, 11, 6, 4) and dynamic markings such as *ff*, *mf*, *f*, *p*, *pp*, *sub.*, and *gradatamente*. There are also structural annotations like "verso l'ac. il gr." and "gradatamente" with arrows. Below the staves, there are numerical groupings: $\frac{3}{20} + \frac{7}{16}$, $\frac{13}{16}$, $\frac{9}{16} - \frac{1}{32}$, $\frac{13}{16} + \frac{1}{20}$, $\frac{13}{16} + \frac{1}{20}$, $\frac{9}{16}$, $\frac{7}{16}$, $\frac{2}{20} + \frac{3}{8} + \frac{3}{32}$, $\frac{2}{8}$, $\frac{4}{8} + \frac{2}{20}$, $\frac{1}{8} + \frac{3}{20}$, and $\frac{2}{8}$.

Ej. 7. Sciarrino, *Frai i testi dedicati alle nubi?*, para flauta, sexto y séptimo sistema de la segunda página, unido al primer sistema de la tercera²³.

Una vez más, el sentimiento naturalista de Sciarrino nos acerca a Kandisky. En su libro *Punto y línea sobre un plano*²⁴ encontramos una reflexión al respecto, en la que se afirma que la naturaleza nos puede ofrecer siempre ejemplos de acumulación de puntos conforme a un objetivo, orgánicamente necesarios. Tanto en Kandinsky como en Sciarrino encontramos evidente la cercanía entre el macro y microcosmos, que se sostiene sobre la conciencia de que el mundo se pudiera considerar como una composición cósmica, formada ella misma de un número infinito de composiciones autónomas. En este proceso de composición, la ambivalencia entre el macro y microcosmos produce una multiplicidad de comportamientos que hace que diferentes sonidos se vayan agregando y fusionando en uno solo. Es como si, en algunos momentos, el propio ser humano se abriera a la multiplicidad del mundo, que desde un punto de vista musical puede ser el gran momento de acumulación en el que la

²³ Ejemplificación de los procesos de multiplicación con diferentes elementos.

²⁴ Kandinsky, Vasili, *Punto y línea sobre el plano*, Buenos Aires, Paidós, 2003.

densidad y la multiplicidad de elementos es la característica; mientras que otras veces se genera una inmersión en el microscopio que pudiera parecer el nacimiento del sonido mismo. De este modo, el artista trata de alcanzar la relatividad de la percepción, desde lo extremadamente pequeño hasta lo extremadamente grande.

La noción cósmica de una dimensión gigantesca y sobrehumana se da forma en Sciarrino de manos de compositores como Stockhausen y Beethoven. El resumen escogido por Sciarrino con *Gruppen*, del compositor alemán Stockhausen, y el principio de la *Novena Sinfonía* de Beethoven, son el germen de esta iniciativa. Para, Sciarrino Stockhausen habla de un estado de turbulencia mediante el cual el oyente pasa a ser espectador de cataclismos y grandes acontecimientos naturales. Con *Gruppen* se prevén tres orquestas en torno al público, que dan lugar continuamente a procesos de acumulación. En cuanto a Beethoven, Sciarrino nos muestra cómo la organización espacial de la música puede acercarse a una tempestad. El principio del primer movimiento de la *Novena Sinfonía*, como se aprecia en el siguiente ejemplo, se conforma de dos procesos superpuestos, uno de sonidos graves y otro que utiliza cortas células melódicas (sobre todo de cuarta y quintas descendentes), que parecen abrirse y reemplazar el espacio, pues los elementos descendentes, interpretado por los primeros violines, violas y contrabajos, se cruzan con la estratificación de los vientos: trompas, después clarinete, oboe y la entrada cercana de las flautas.

Contrariamente a los procesos de acumulación, en los de multiplicación la regularidad es más evidente. El uso de la repetición de elementos reconocibles hace que toda variación que ocurra sea perceptible. Sciarrino reconoce el nacimiento de los procesos de multiplicación más específicamente en la técnica contrapuntística y, por tanto, pudieran considerarse cercanos a los procesos de la fuga, a la aparición del tema y su reconocimiento sobre un fondo cambiante y variado.

El proceso de multiplicación en este autor se trata de un crecimiento ordenado, por lo que el compositor propone obras de Beethoven y Grisey por la similitud de los elementos utilizados. En Beethoven, en el cuarto movimiento de la *Novena Sinfonía*, *Allegro assai vivace*, y en Grisey con su obra *Alla Marcia*, se parte de los sonidos más graves de la orquesta, y en ambas composiciones se van ajustando las notas superiores del espectro, sugiriendo la formación de un timbre. Aun así, en Grisey, contrariamente a Beethoven, la síntesis no es una intuición. Para los compositores espectrales, se trata más de un análisis de laboratorio que de un establecimiento armónico preparado. En *Partiels* (1975), de Grisey, por ejemplo, la lentitud de la transformación de los módulos crea proporciones gigantescas y a un mismo tiempo microscópicas, donde la ambigüedad perceptiva reside en la ambivalencia del macro-microcosmos, aunque nosotros lo podamos entender todo como un solo sonido. Es en la ambigüedad creada por la oposición de las dimensiones del microcosmos y macrocosmos como se crea la diversidad de diferentes puntos de vista, cercanos y lejanos, que inundan al artista. Esto nos lleva, en el campo de las artes figurativas, a la “pulverización de Kandinsky”, donde un gran punto se apoya sobre pequeños puntos y está representado en la siguiente figura.

110

10 20

Fl. *p cresc. -*

Ob. 1. *pp cresc. -*

Cl. *cresc. -*

Cor. (D) *cresc. -*

VI. *cresc. -*

Via. *pp cresc. -*

Vc. *pp cresc. -*

Cb. *cresc. -*

p cresc. - pp

Fl. *p cresc. -*

Ob. 1. *cresc. -*

Cl. 1. *cresc. -*

Fg. *zu 2 cresc. -*

Cor. (D) *cresc. -*

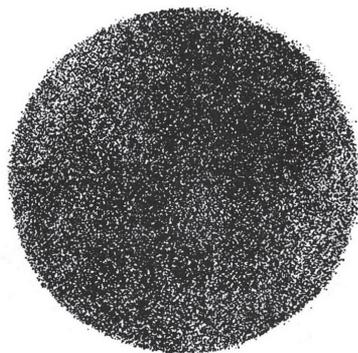
Cor. (B) *cresc. -*

VI. *cresc. -*

Via. *cresc. -*

Vc. *cresc. -*

Cb. *cresc. -*



Punto grande formado por puntos pequeños (técnica aerográfica).

Fig. 4. Kandinsky, Punto y línea sobre plano.

A modo de síntesis podríamos decir que los procesos de acumulación y de multiplicación son “elementos formales de dimensiones considerables”²⁵, como señala el propio Sciarrino. Se trata, pues, de seguir la “lógica” musical, según la cual “las agregaciones sonoras se organizan”²⁶, encontrando como resultado la energía sonora acumulada en un solo pequeño evento sonoro. A continuación se describe este modo particular de organización musical, la presencia de un estallido de energía acumulado en un pequeño evento sonoro, que el propio compositor denomina *little bang*.

I.3. El “*little bang*”

Los fenómenos de la naturaleza y principalmente los que tratan la propia razón del ser humano son fuente de inspiración para Sciarrino. Así, en su fuerte convicción de relacionar macro y microcosmos, los aspectos generales con los aspectos particulares y viceversa²⁷, una de las inspiraciones para el compositor es la teoría del Big Bang, de principio de siglo. Su intención no es otra que identificar aquellas configuraciones musicales que pudieran parecerse a la explosión inicial del cosmos. No se trata de dar validez a la propia teoría, sino de conceptualizar la imagen de esta teoría, para lo cual resulta imprescindible identificar un punto de articulación donde se produce un cambio de una situación a otra, de una situación de estancamiento, de interrupción, a una situación de movimiento provocada por un elemento activador.

²⁵ Sciarrino, Salvatore, *Le figure della musica...*, op. cit., p. 67.

²⁶ *Id.*

²⁷ *Id.*

A fin de que un elemento sea percibido como generador, como desencadenante de otro, nuestra percepción establece “relaciones de causa y efecto entre los fenómenos”, y como el propio compositor señala:

¿Recuerda la métrica? *Arsis* es un acento fuerte después de un acento débil. *Thesis*, es un acento débil después de un acento fuerte: esta combinación elemental nos es muy útil. Intentemos ahora imaginar una *Thesis* con proporciones gigantescas y entendiendo dos grupos de sonido. El primer grupo es más enérgico, el segundo es ligero, como una nube que parece nacer del impulso del primero. El acontecimiento inicial tiende a contraerse: puede ser un solo instante un acorde, que adquiere todavía más energía, mientras que el rastro del acontecimiento se desplaza, se desvanece. La energía concentrada sobre un acontecimiento muy breve es más grande que la energía repartida sobre un grupo de sonidos; aquí la energía se esparce²⁸.

Sciarrino explica que la liberación de principio no conduce forzosamente a unas dimensiones desproporcionadas sino que los dos componentes que se crean, el acontecimiento más enérgico y su rastro, la explosión y los fragmentos que resultan lanzados, están asociados. Sciarrino llama a este proceso *littel bang*, haciendo uso de este término ya que puede ser realmente un pequeño Bang, reduciendo las dimensiones a un efecto muy breve. Esto sería suficiente para que un elemento pareciera tomar una posición de supremacía, que atrae a los elementos débiles. Desde otro enfoque, los elementos débiles parecieran gravitar en la órbita de los acontecimientos que tienen un peso mayor.

En este desarrollo, Sciarrino identifica dos tipos de *littel bang*: uno es un elemento imprevisto, que interviene en una situación musical estática provocando un cúmulo de consecuencias; el otro puede desencadenarse en el propio origen de la pieza, con un golpe fuerte mediante un acorde generador. A modo de ejemplo, el primer tipo de *littel bang* lo podemos encontrar en el segundo movimientos del *Quatour* op. 161, compuesta en 1826 por Franz Schubert. Es el momento del *pizz.* en el compás 154; el segundo tipo, en el principio de *Pli selon pli* (1967) de Pierre Boulez, donde el matiz *ppp* confiado a una parte de cuerdas asegura que la percepción de un sonido se mantenga el cual, además, nace de un acorde fuerte, que en realidad ya existía. El *Bang* se sitúa obviamente en un nivel perceptivo, y no solo se reduce a un nivel gráfico.

En la *Sonata II* para piano de 1983 de Sciarrino, los golpes tienen una doble función de puntuación y de propulsión. Al principio, los acordes rompen el silencio en un cierto sentido, delimitando el espacio del silencio y comenzando a ocuparlo. Estos acordes en *ff* resuenan como los

²⁸ Id.: “Ricordate la metrica? *Arsi* è accento forte dopo uno debole. *Tesi* è un accento debole dopo uno forte: questa combinazione elementare ci torna assai utile. Immaginate ora una tesi ingigantita ed estesa a due gruppi di suono. Il primo gruppo è più energico, il secondo è leggero come una nuvola e sembra scaturire nella scia del primo. L'evento iniziale tende a contrarsi: può essere addirittura istantaneo, un solo accordo, e ciò lo rende ancora più energico, mentre l'evento-scia tende a distendersi, a sfrangiarsi. L'energia concentrata tutta su un evento brevissimo è maggiore dell'energia distribuita su un gruppo di suoni; lì l'energia si disperde”. Traducción del autor.

elementos generadores. Su timbre es particular y está compuesto de sonidos agudos y graves del piano, donde se sucede la escucha de un flujo que indica una salida de la cadencia en pequeñas notas rápidas. Así es como los dibujos en cuádruples octavas fragmentan el discurso. Después, hay un elemento que parte del fondo del registro por acordes que conforman una sonoridad transparente. Estos acordes resuenan a modo de campanas e invaden completamente el campo sonoro, respondiendo así a los extremos del registro.

The image shows a page of musical notation for Sciarrino's II Sonata para Piano, page 4. The score is annotated with red and blue boxes. Red boxes highlight moments of resonance expansion, while blue boxes highlight bell-like sounds. The score includes dynamic markings such as ff, p, mp, and mf.

Ej. 9. Sciarrino, II Sonata para Piano, 4.^a página²⁹.

²⁹ Los colores marcan la interrupción del tejido continuo. Hay varios elementos, colocados en diferentes registros. En rojo vemos golpes donde la resonancia se expande, y los golpes en azules son como campanas que resuenan y rompen el discurso.

A modo de síntesis, podemos afirmar que las estructuras perceptivas que articulan las formas musicales de Sciarrino vienen marcadas por las configuraciones de sus figuras sonoras, que determinan en gran parte su proceso compositivo. Tales figuras se expresan a partir de los procesos compositivos que exploran nuevos y diferentes recursos tímbricos. La identificación de estos procesos servirá para relacionar la forma musical que se encuentran en las obras del compositor. La visualización de la partitura nos permite “radiografiar” e identificar la construcción de la obra, y más aún sus técnicas, algunas de ellas casi inaudibles. La visualización y el análisis nos ofrecen un soporte para comparar y comprender las diferentes facetas de diálogo entre los puntos de apoyo o propulsión y las figuras lineales que se presentan, las cuales conforman la construcción del discurso musical. Como principal aportación de las estructuras perceptivas de Sciarrino están la emancipación y consolidación de diferentes procesos compositivos que permiten al compositor aumentar los diferentes caminos que va explorar. Estos procesos están adaptados a los modos de visualización, exploración enérgica y cuantitativa de la última década del s. xx y la primera del s. xxi. ■

REFERENCIAS COMPLEMENTARIAS

- *Figura 1.* Fontana, *Concepto spatiale-Attese* (1963). Obra de Lucio Fontana (1899-1968). Imagen tomada de *Le figure della musica...*, *op. cit.*, p. 67. En la actualidad se encuentra expuesta en el museo Guggenheim, Bilbao (España).
- *Figura 4.* Kandinsky, *Punto y línea sobre plano*. Imagen incluida en Kandinsky, Vasili, *Punto y Línea...*, *op. cit.*, p. 46.
- *Novena Sinfonía* de Beethoven, *I movimiento*, editado por Max Unger, Leipzig, Ernst Eulenburg, ed. 411, n.d. (ca. 1935), en reimpresión de Dover Publications, New York, 1976, pp. 109-112.