

MEDELLIN, JUNIO DE 2013

Monólogo II

Obra para vibráfono y electrónica en vivo de
José Guillermo Martínez
Reflexiones y Análisis

Daniel Mejía Mejía

Asesor: Alexander Ziborov

Artículo como proyecto final de la maestría en Música con énfasis en percusión

UNIVERSIDAD EAFIT
ESCUELA DE CIENCIAS Y HUMANIDADES
MAESTRÍA EN MÚSICA
MEDELLÍN-COLOMBIA
2013

Tabla de contenido

INTRODUCCIÓN	4
PERTINENCIA	5
CREACIÓN RE-CREACIÓN.....	7
MONÓLOGO II	
(EL COMPOSITOR).....	9
MONÓLOGO II Y EL CONTEXTO ESPECTRAL.....	10
MORFOLOGÍA.....	12
RE COMO EJE.....	15
NARRATIVA LINEAL	18
INSERCIONES.....	27
EJECUCIÓN (ASPECTOS TÉCNICOS)	32
NARRATIVA LINEAL.....	33
INSERCIONES.....	35
CONCLUSIÓN	37
BIBLIOGRAFÍA	38

TABLAS Y GRÁFICAS

Espectro del RE.....	16
Tabla de muestras.....	17
Espectro y Anti-espectro.....	18
Grafica del <i>patch</i>	30

Monólogo II

Reflexión y Análisis

Introducción

Sin lugar a dudas, en tanto individuos que componen una sociedad determinada, los músicos (y cualquier otro tipo de profesional) son contexto-dependientes. Y con esto, sin pretender ahondar en determinismos que la sociología explica más profundamente, sólo quiero referirme a que todos nuestros actos se inscriben y tienen sentido en cuanto nacen y se desarrollan en un ambiente particular. Ya es bien sabida la influencia que tienen la familia (célula básica de la colectividad social) en el devenir de una persona; las instituciones (iglesias, entes administrativos, educacionales etc.) y las lenguas, dadoras de signos y significaciones. Todos ellos, elementos creadores de idiosincrasias que se perpetúan y auto-determinan. Las prácticas estéticas no escapan a este devenir contextual. Muy al contrario, lo definen, lo ensanchan, lo critican, lo revierten. ¿Qué significa entonces hacer música –Crear- hoy en Colombia?

Nuestro país se ha caracterizado por la importación de modelos externos para desarrollar sus estructuras. La globalización hoy día, no permite la indiferencia a lo que ocurre en el mundo en todos los campos del saber, pero cada vez más, favorece la homogeneización de los valores, las lenguas y lo económico. Esto puede afectar la riqueza propia de lo diferente, la *alteridad* reducida a un puro valor comercial.

La música en los países en vía de desarrollo raramente conoce la vanguardia; parecería que no tuviésemos derecho a ella. Las tecnologías de los países potencias siempre llegan “por rebote” a nosotros; en convenios de ayuda para el desarrollo y en becas que, *grosso modo*, permiten a un selecto grupo especializarse en un saber que de manera ingenua actúa como colonizador cultural que ya nó de territorio. ¿Qué le queda a un país que se somete a este tipo de directriz? Un folclorismo insulso y falsamente patriótico. La música colombiana es y debe ser la música creada en este lugar geográfico en donde toda estética tenga cabida. Se puede hablar de cumbia, de porro, de vallenato, pero también de música académica colombiana, de metal colombiano de pop colombiano etc.,

La labor es, entonces, favorecer el intercambio compositor-intérprete que, a la larga, creará oficio, puesto que, en la dinámica musical, el encargo de obras da qué hacer a los compositores y las obras *en acto* dan qué tocar a los intérpretes. Con el tiempo, esto se irá pulimentando de tal forma que los resultados medrarán.

Se moldeará consistentemente algo que podremos denominar repertorio colombiano. Obras que podrán competir en el nivel internacional dignamente y que forjarán nuestro legado. Obviamente, este proceso ya comenzó, incluso antes de mi nacimiento. Mi papel, potenciarlo en lo que a percusión colombiana atañe.

La literatura para percusión académica colombiana necesita desarrollarse; a penas se conocen obras para percusión sola de la misma manera que las técnicas contemporáneas para su ejecución. Es entonces necesaria una actividad mancomunada para la consecución de una mejora en este nivel. Al menos, sentar una base para partir de allí y construir.

Pertinencia

Uno de los impulsos que convoca el abordaje de obras de repertorio actual colombiano es el hecho constatable de que, históricamente, el ser humano no reconoce en sus coetáneos las virtudes que, a posteriori y en retrospectiva, serán los motivos de artículos y enciclopedias, de premios y bustos. Muchos artistas a lo largo de su vida han sufrido incompreensión y, si han tenido éxito, este vendría mediado por algunas de sus obras que, probablemente, comportan los códigos y requerimientos de su época. En todo artista original, hay algo de intempestivo y es esta cualidad la que hace difícil la transmisión. Pensemos en las vidas tumultuosas de Van Gogh y Schubert, en el desconcierto provocado por Stravinsky al público parisino en el estreno de “*le sacre du printemps*”; incluso Bach era considerado artificioso y contrario a la naturaleza de su época:

El estilo contrapuntístico de mucha música de Bach, que lo hizo parecer un músico anticuado y retrógrado ante los ojos de sus contemporáneos y de los que le sucedieron inmediatamente, fue considerado por Scheibe, así como por los críticos y los músicos que vinieron detrás de éste, como

el ejemplo más revelador de la prolijidad que en el arte genera el artificio contrario a la naturaleza y a la razón.¹

Todos ellos fueron íconos posteriormente; ya nadie niega su valía y muchas de nuestras visiones sobre el arte en general y la música en particular provienen de sus descubrimientos y apuestas. Somos culturas post- mortem y nuestro ego quizás el motor de muchas de nuestras críticas.

Es común el temor a lo nuevo, a lo distinto de mí o quizás a aquello en lo que me podría ver reflejado, a la transmutación de los valores, de los sentidos, al relativismo propio del hombre:

El individuo prácticamente excluido del amplio circuito de las admiraciones corrientes y a menudo de la vida social del momento, es el que nos da la medida que constituye el eslabón de una época: la colectividad rechaza el asimilarlo mientras vive – o, en caso excepcional, lo rehabilita cuando alcanza una edad suficiente para ello -, (...).²

Así pues, al no desconocer esta perspectiva histórica del fenómeno “hombre”, es indiscutible el ahondar en las literaturas del hoy, puesto que probablemente ellas serán las del mañana. Y qué mejor que ahondar en cualquier literatura, puesto que también en su momento fue vanguardia para un lugar determinado. Tener una mirada histórica nos compele a cierto compromiso con las causas que nos rigen, con ciertos movimientos que ensanchan nuestros destinos una vez comprendidos. Tener una mirada histórica nos compele a un conocimiento pertinente.

De más está decir que no todo lo que se haga en la contemporaneidad será pasto fértil para el porvenir, ciertamente una buena premisa será la siguiente: “eyes wide open”.

¹ FUBINI, Enrico, “La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX”, *Alianza Música*, (1990) p. 228.

² BOULEZ, Pierre, «La estética y los fetiches », texto inédito aparecido en Samuel, Claude, “Panorama de la música contemporánea”, Ediciones Guadarrama, (1965), p. 341.

Creación Re-creación

Definición: Crear, del latín *creāre* que según la RAE, es “producir algo de la nada”; en música, tiene la connotación de referirse al trabajo estrictamente compositivo de un autor. Cuando un compositor hace una obra y le da luz a sus ideas a través de una escritura (partitura), hablamos de un trabajo de creación. Sin embargo, la creación de una obra tiene su realización efectiva -en términos sonoros- cuando ella es interpretada por vez primera. Así mismo y para evitar confusión, la labor del intérprete es la de re-crear la obra propuesta por el compositor, no encarnando un rol pasivo frente a la partitura sino, por el contrario, ofreciendo una visión personal a través de la misma:

Il est essentiel, (...), de contribuer à une vision nouvelle des choses, et en fait de récréer l'oeuvre, de transformer l'acte d'interprétation en un acte de composition.³

Al hablar de “estreno mundial” se debe entender por esto que la obra tiene su primer nacimiento, su surgir de la inexistencia. Y de hecho, tiene mucho sentido el término que acuñamos puesto que en sí misma, la partitura (grafía) de una pieza no es la música misma; es su abstracción, es un mapa pero nunca la música que suena –lo *sonante*. Para ilustrar esto imaginemos que tenemos a mano un mapa de una reserva natural. Allí se explicitan los senderos posibles y la geografía del paisaje y, a manera de totalidad, se nos presenta la visualización del sinuoso recorrido en abstracto. Sin embargo, el mapa en sí no constituye el trayecto; éste lo tenemos que andar nosotros para hacer efectiva en nuestro cuerpo la realidad, que en principio, era texto en papel (símbolo). Así pues, el compositor provee el mapa y los ejecutantes intérpretes andan el camino; éstos darán vida sonora a las abstracciones y re-crearán la música en el instante mismo, en su sucederse temporal.

Identificamos dos momentos en este proceso: el primero es el surgimiento de la idea musical sonora (solamente en la mente del que la piensa). El segundo, cuando la obra suena para una colectividad, cuando hay un ejecutante intérprete que *la re-crea*. Y

³ Nattiez, Jean-Jacques, « Glenn Gould et l'avenir de la musique », *Revue belge de Musicologie*, Vol. 52 (1998), p. 149). “Es esencial, (...), contribuir a una visión nueva de las cosas y de hecho recrear la obra, transformar el acto de interpretación en un acto de composición.” *Traducción del autor*.

también, al sugerir colectividad, entramos en el plano del oyente que, a su vez, reconstruye con base en sus códigos la interpretación recibida:

(...) en faisant du travail de l'interprète une re-création, Gould me semble se fonder sur une conception sémiologiquement juste de l'œuvre musicale: dans la chaîne qui va du compositeur à l'auditeur, il n'y a pas à proprement parler de communication, mais une série de constructions.⁴

Con esto claro, se entiende la relación simbiótica entre los compositores y los intérpretes. Es una reciprocidad necesaria que constituye las prácticas del quehacer musical en un contexto definido: crea oficio.

Y son bien importantes ambos roles, puesto que cada cual se ejercita en lo que mejor sabe hacer; el uno se entretiene con lo formal, lo estructural, lo arquitectónico, lo conceptual y lo estético-“estésico”. El otro, con los medios técnicos, con los recursos idiomáticos, con la sensibilidad perentoria, etc., evidentemente, los atributos de cada quien no son excluyentes. La permeabilidad de todos estos factores, tanto en compositores como en intérpretes, les hace músicos completos.

⁴ Nattiez, Jean-Jacques, « Glenn Gould et l'avenir de la musique », *Revue belge de Musicologie*, Vol. 52 (1998), p. 151. « (...) haciendo del trabajo del intérprete una re-creación, Gould me parece fundarse sobre una concepción semiológicamente justa de la obra musical: en la cadena que va del compositor al auditor, no hay propiamente hablando comunicación, sino una serie de construcciones.” *Traducción del autor.*

Monólogo II

El compositor

José Guillermo Martínez Rubiano – Músico Percusionista y Compositor

Nacido en Cali, egresado de la Universidad Nacional de Colombia de Bogotá como “Músico percusionista con énfasis en composición”.

Como solista de percusión fue ganador del concurso de interpretación musical “Ciudad de Bogotá” en el 2004 organizado por el IDCT y finalista en el 2007 en la categoría superior. Fue ganador de la convocatoria del lunes de Jóvenes Intérpretes 2008 de la Biblioteca Luis Ángel Arango y del concurso de “Jóvenes Talentos de la Música 2010” de la Alianza Francesa y ha tocado como solista de cámara en las ciudades de Villavicencio, Medellín y Cali.

Desde 2009, se desempeña como jefe de percusión de la Fundación Orquesta Sinfónica de Bogotá que tiene su sede en el Teatro de Bellas Artes de Cafam.

Ha participado en diferentes grabaciones de diferentes CD tales como: “*Tiempos de Percusión*” con el grupo de percusión Contempo en el año 2005, “*Concurso Nacional de Composición - obras premiadas*” publicado por el IDRDR en 2009, “*Jóvenes talentos de la Música 2008 - 2010*” por la Alianza Francesa - Bogotá y “*Premios Nacionales de Composición*” publicado por el Ministerio de Cultura, en este último como intérprete y compositor.

En el área de la composición, su labor se ha centrado principalmente en el repertorio para percusión, ya sea en formato solista, cámara o con orquesta. Pueden ser nombradas diferentes obras tales como: **Monólogo I** para Marimba (Reflexiones sobre el filme “...*And justice for all*” de Norman Jewison -1979-), **Monólogo II** para Vibráfono y electrónica en vivo (Reflexiones sobre *Rayuela* de Julio Cortázar), **Monólogo III** para flauta solista y grupo de percusión (Reflexiones sobre el poema *Piedra de Sol* de Octavio Paz), **Tres pequeñas piezas** para Marimba, **Suamox** para vibráfono y marimba, **Suite Colombia**

para 5 redoblatentes y el **Doble concierto para Marimba y Orquesta**. Otras obras escritas para otros instrumentos son: **Sobre uno mismo** para flauta solista y grupo de cámara, **Oxímoron** para quinteto de Metales y se encuentra trabajando actualmente en diferentes obras tales como el ciclo de canciones para Barítono y ensamble “**Canciones de la Ausencia**” y el **Concierto para Vibráfono y Orquesta de Cuerdas**.

En el 2009, fue ganador del “*Premio nacional de Composición para jóvenes compositores*”, otorgado por el Ministerio de Cultura a la obra para dueto de percusión **Suamox**, que fue estrenada por él mismo y en 2011 recibió *el XIV Premio Nacional de Composición “Ciudad de Bogotá”*, otorgado por IDARTES (Instituto Distrital para las Artes) por la pieza **Monólogo III**.

Monólogo II y el contexto espectral

Podríamos hablar de Monólogo como una obra que se sitúa en las pesquisas de la música espectral. Para aclararlo, añadamos unas cuantas palabras al respecto: el espectralismo es un movimiento francés que surge en la década de los 70's propiciado por un grupo de compositores como Gérard Grisey, Tristan Murail, Michael Levinas y Roger Tessier. Ellos, abandonando la “doctrina serialista” crearon una nueva estructura de producción y difusión de la música contemporánea que tuvo su anclaje en el ensamble “L’itinéraire”. Esta tendencia encuentra, en el sonido puro y su espectro (parciales armónicos e inarmónicos) el universo y delimitación de su material compositivo. Su intención es repensar el trabajo creador a partir de la naturaleza del sonido y de reconocer en él el valor esencial de cualquier apuesta musical, extraviada en ocasiones por las excesivas especulaciones de orden extra-musical; en palabras de Grisey:

Nous sommes musiciens et notre modèle est le son et non la littérature, le son et non les mathématiques, le son et non le théâtre, les arts plastiques, la physique des quantas, la géologie, l'astrologie ou l'acu- puncture !⁵

⁵ Krier, Yves, “Partiels de Gérard Grisey, manifestation d’une nouvelle esthétique », *Musurgia*, Vol. 7, No. 3/4 (2000), p. 147. <http://www.jstor.org/stable/40567133>. “Nosotros somos músicos y nuestro modelo es el sonido y no la literatura, el sonido y no las matemáticas, el sonido y no el teatro, las artes plásticas, la física de los quantas, la geología, la astrología o la acupuntura!” *traducción del autor*.

Así también Murail, tomando distancia del serialismo, nos plantea el siguiente interrogante:

Mais au fait, pourquoi toujours parler de musique en termes de notes? (...) la tradition et notre éducation ont emprisonné notre conception de la musique. (...) Il y a erreur de conception dès l'origine : le compositeur ne travaille pas avec 12 notes, χ figures rythmiques, χ symboles d'intensité permutables et corvéables à l'infini, il travaille avec des sons et du temps.⁶

Lo interesante aquí es la necesidad de encontrar otro punto de partida y acercamiento al fenómeno creador, siempre en constante evolución y anhelando originalidad. La percepción de lo sonoro y sus componentes intrínsecos toman relevancia en el momento de crear una estructura musical. La ambición es la coherencia entre materia y forma.

Un sonido cualquiera se compone de muchos más. Está la fundamental que se considera como primer armónico y es el sonido que prevalece, la frecuencia más grave y fuerte. Enseguida tenemos los armónicos o parciales que son menos perceptibles y que teóricamente están relacionados en tanto múltiplos de la frecuencia original. Así pues según la ley de Fourier una fundamental de 100 Hertz tendrá armónicos de 200, 300, 400 Hertz etc., En la naturaleza existen sonidos que comportan un espectro inarmónico, en percusión, son los sonidos de instrumentos que llamamos del orden indeterminado (membranófonos como los tambores e idiófonos como los platillos, tam-tams etc.). Y también tenemos el ruido, formado por una gran cantidad de parciales próximos entre sí (inarmónicos o armónicos lejanos). A esto se lo denomina espectro continuo.

Cuando hablamos de espectro, se nos viene ineludiblemente a la cabeza la idea de timbre. Este, es el resultado de la interacción de varios elementos psicoacústicos como la frecuencia, la amplitud, las formantes (frecuencias de las resonancias) y, bien evidentemente, el espectro. El timbre es lo que nos permite distinguir un instrumento de otro y el lugar en dónde, gracias a los desarrollos de síntesis de sonido, los espectrales encontraron un ingente campo de exploración. Procesos sonoros como la modulación de amplitud y frecuencia, fenómenos de fusión y fisión, de segregación, de alteración de

⁶ *Ibíd.*, "Pero por cierto, ¿por qué hablar de música siempre en términos de notas? (...) la tradición y nuestra educación han encarcelado nuestra concepción de la música. (...) Hay error de concepción desde el origen: el compositor no trabaja con 12 notas, χ figuras rítmicas, χ símbolos de intensidad permutables y explotables hasta el infinito, él trabaja con sonidos y tiempo." *Traducción del autor.*

formantes, técnicas de filtrado y manipulación del ataque llaman la atención sobre el hecho de que la técnica de escritura prevé una concordancia con la realidad acústica:

Se han realizado experimentos en los cuales se priva al sonido de un instrumento de su ataque (es decir se altera severamente su envolvente), y el sonido se vuelve prácticamente irreconocible, aunque sus formantes y su espectro no varíen. Por ejemplo, quitando el ataque al piano se obtiene un sonido que más bien parecerá ser de algún instrumento de viento.⁷

La exploración tímbrica puede llevar al desarrollo de texturas, incluso hasta el punto de hablar de “armonías- timbres” (Murail) conceptos que se vuelven útiles en el momento de entender una música que no tiene un contexto tonal.

Morfología (*Antecedentes*)

El Monólogo II se inspira, principalmente, en el conocimiento e interpretación de dos piezas para vibráfono solista. La primera se intitula “Monodrama IV” y pertenece al compositor Japonés Yoshihisa Taïra; la segunda se intitula “Loops II” y es del compositor francés Philippe Hurel. De la primera, toma sobre todo el “diálogo agresivo entre los materiales”⁸, los rangos dinámicos propician de manera súbita los contrastes, v. gr., entre acordes largos y resonantes alrededor de los matices piano y la súbita eclosión de pasajes virtuosos en semicorcheas fortísimo con acento. De la segunda, toma los conceptos de “Morphing” y “Loop”, éste consiste en crear células que se repiten y transforman constantemente, pero que son reconocibles a lo largo de la obra y, por ende, otorgan cierta organicidad a la misma; aquél permite el cambio gradual entre secciones.⁹ A lo anterior se suma el significativo subtítulo del Monólogo: “Reflexiones sobre Rayuela de Julio Cortázar”. Es ineludible la influencia de dicha novela sobre el panorama vanguardista latinoamericano y su inventiva, tanto formal como de contenido. Como indica el “tablero de dirección”, Rayuela es muchos libros, pero sobre todo es dos libros.

⁷ Miyara, Federico, “Acústica y sistemas de sonido”, UNR editora (2000), cap. 2, p. 25.

⁸ Mejía, Daniel, Entrevista a José G. Martínez, Febrero de 2013.

⁹ **Morphing**: técnica de computadora usada en gráficos y en películas, en la cual una imagen es gradualmente transformada en otra sin cambios individuales perceptibles en el proceso. *Nota del autor.*

El primero consta de dos secciones: “Del lado de allá” y “Del lado de acá” y se deja leer de manera corriente, es decir linealmente. El segundo incluye una tercera sección denominada “De otros lados” (capítulos prescindibles) y que actúan a manera de interpolaciones, haciendo gala de variedad innúmera. El lector *elige* de qué manera aborda la lectura; si corrientemente, entonces prescinde de la tercera sección y si de la segunda manera, entonces Cortázar propone un orden de capítulos a seguir. La oportunidad que tiene el lector (activo) de elegir, lo sitúa en el plano de re-creador de la forma de la obra.

Así mismo, si se escoge la segunda forma de lectura, el lector se verá obligado a ir y venir por el libro buscando los capítulos que siguen y esto, además de redefinir la lectura de principio a fin consuetudinaria, exige del lector la creatividad necesaria para articular los capítulos (que podrían parecer no venidos a cuento, caprichosos o de inventiva literaria por el puro goce de la escritura-lectura) con la historia narrada. Monólogo II se inspira formalmente de la iniciativa descrita: “Cuando leo Cortázar (sic) me interesa la alteración de la línea. Es la forma la que me interesa”.¹⁰ La pieza nos propone un discurso lineal que es contado por el vibráfono solo y al cual se interpolan capítulos-“inserciones”, que son prescindibles y cuya escogencia depende del ejecutante. Las Inserciones tienen como característica fundamental el interactuar con electrónica en vivo.

En el tablero de dirección, pero esta vez de Monólogo II, se lee:

(...) Monólogo II cuenta con dos secciones, la primera que comprende las páginas que están numeradas (1 a 8) y que son en sí una pieza concisa que “narra” un discurso lineal. La otra sección se compone de capítulos con nombres independientes. Dichos capítulos habrán de ser insertados en los espacios que se encuentran marcados en la partitura como “inserción”. La decisión de insertar o no y el orden en que se haga son de absoluta decisión del intérprete, quien como en la novela de Cortázar, pasará a ser un intérprete (lector) activo¹¹ y cuyas decisiones alterarán notablemente el discurrir de la pieza y darán variedad a cada una de las interpretaciones. Si el

¹⁰ Mejía, Daniel, Entrevista a José G. Martínez, Febrero de 2013.

¹¹ En cuanto al intérprete activo podemos encontrar obras como, “27’ 10.544” for a percussionist” (1956) de John Cage, en la cual el ejecutante escoge los instrumentos que va tocar, “Zyklus für einen Schlagzeuger” (1959) de Stockhausen, en donde el intérprete arma su propia versión de la obra, entre muchas otras.

intérprete lo desea, podría tocar la pieza sin ninguna inserción o podría repetir o evitar alguna, todo es posible.¹²

Por otra parte, el título de la obra que nos ocupa (monólogo) nos sugiere dos planteamientos más: el primero tiene que ver con el hecho de ser un recurso ampliamente utilizado en géneros como el teatro, la literatura y el cine; esto subraya una cierta transversalidad entre las artes que hoy día se inter permean. El monólogo, v. gr., de la escena final de la película "...And Justice for All" de 1979 donde Al Pacino, en su papel de abogado defensor, articula todo un discurso en una dirección, para luego volver sobre sus motivos y terminar yéndose en contra de su cliente, nos muestra un dominio del acto interpretativo, de la puesta en escena; dado que convencer a un auditorio de que se emprende un camino para luego salir de él (y de manera abrupta), es algo que en la práctica es de difícil realización. Se construye, pero sabiendo entre líneas que se va a desarmar lo construido. De hecho, esta escena fue citada por Martínez en el momento de abordar el por qué del Monólogo I para marimba. Su preocupación era cómo articular la tensión en un recital completo, "la necesidad de cambiar el carácter, tener la función de *todo* en un escenario".¹³ Aquí el intérprete-actor asume su recital, a pesar de la variedad de obras, como un todo estructurado. El recital comporta una forma en sí mismo, una forma general cuyas secciones son las piezas en particular. Al intérprete, la labor de mantener todo en pie. Ahora bien, esta necesidad plástica de ser lo suficientemente flexible y proteico en el momento de sustentar un discurso en solitario, no sólo se ejemplifica a la hora de abordar un recital sino también en piezas solas (piénsese, v. gr., en el *Pierrot Lunaire* de Schönberg) o en el caso que nos ocupa.

El segundo aspecto tiene que ver con la etimología de la palabra: mono-, uno, solo; logos, palabra, discurso. Desde esta perspectiva es uno el discurso y no excluyentemente uno el que lo hace... Por ello, a pesar de que el vibráfono se acompaña de la electrónica, entre los dos conforman un solo discurso. Y esto acrecentado por el hecho de que la programación del computador está diseñada para que sea ella la que responda a los impulsos interpretativos del ejecutante y nó al contrario, como puede pasar en la música

¹² Martínez, José Guillermo, "Monólogo II, pieza para vibráfono y electrónica en vivo" 2013. Tablero de dirección.

¹³ Mejía, Daniel, Entrevista a José G. Martínez, Octubre de 2012.

mixta con cinta magnetofónica, en donde lo electrónico es fijo e inmutable y el intérprete debe aprender a tocar *con* ello:

Es Monólogo porque el computador responde a lo que el vibrafonista propone. La parte electrónica no se impone como en el modelo de “tape music” o “musique avec bande”, sino más bien que siguiendo unos *patches*¹⁴ y modelos prediseñados, la electrónica se desarrolla a partir de lo que es tocado.¹⁵

Re como eje

En contraste con el “Doble concierto para marimba y orquesta” -en donde se crea un sistema armónico y melódico sintético (creación de intervalos etc.)- Monólogo II justifica su material sonoro y lenguaje compositivo, desde una perspectiva orgánica y “natural”. De allí que el punto de partida sea el sonido mismo y su espectro.

En música, la prescripción de grupos de materiales sonoros ha sido siempre un principio obvio en el proceso de composición. Parece fundamental para los compositores limitar los recursos disponibles con el fin de hacer una música manejable y poder dominarla.¹⁶

En general, independientemente del material seleccionado por los compositores, lo que subyace es una idéntica *episteme*, que se refiere a la necesidad de encontrar un punto de partida ligada a una búsqueda de coherencia.

En la pieza que nos ocupa, el punto de partida es el Re (nota clave). Y nó un Re en general, el del vibráfono en particular. Todo está alrededor de esta nota y su espectro en

¹⁴ Patch es un parche, es decir, una programación pequeña que repara un problema en el lenguaje de programación oficial de programadores de software. En la programación de Max/Msp 6.0, patch es la programación gráfica que ejecuta las funciones que alteran la señal de audio. Antaño, la programación era escrita con comandos y aún lo es, pero para los no programadores y en aras de suavizar el lenguaje hosco, en este programa se hace con “cajas y cables” que se unen. La palabra adecuada debería ser “instrumento virtual” pues no existe físicamente pero es una herramienta que ejecuta una función determinada y le da un status musical al aparato. *Nota procurada por Martínez.*

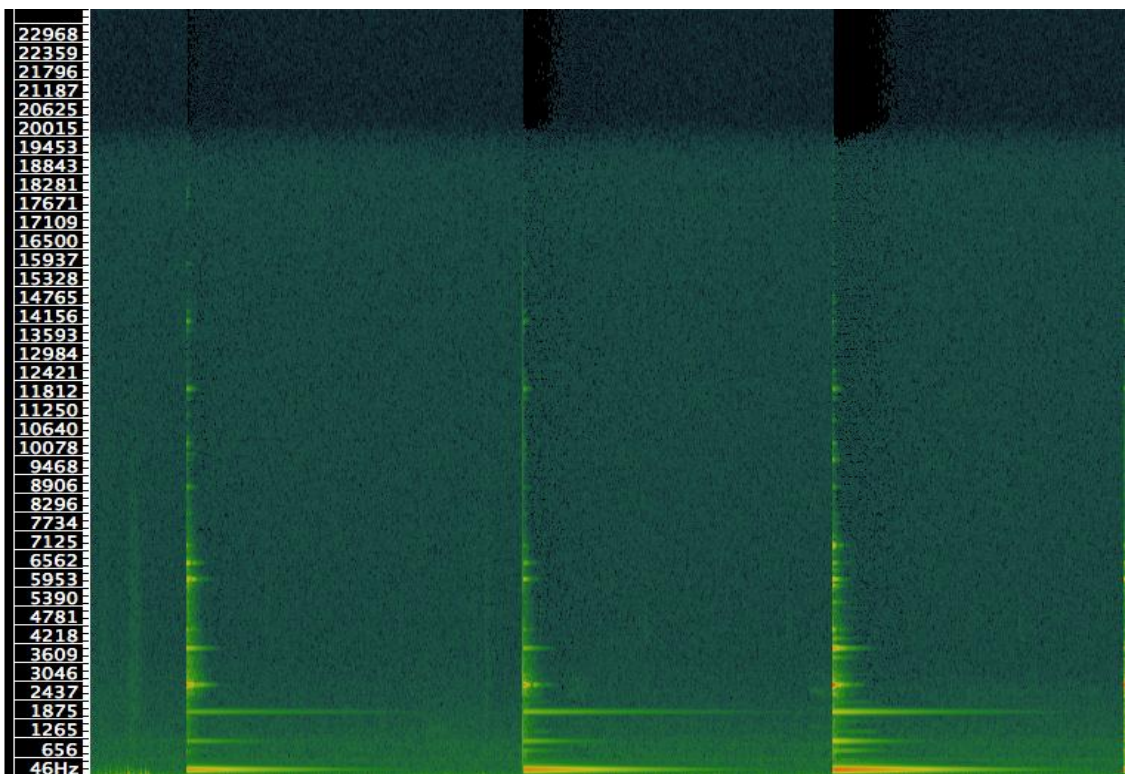
¹⁵ Mejía, Daniel, Entrevista a José G. Martínez, Febrero de 2013.

¹⁶ Swanwick, Keith, “Música, pensamiento y educación”, Ediciones Morata, S. A. (1991). Cap. III p. 50.

el instrumento. Es una nota importante. Es un eje al que las demás notas tienden. Hay una evolución del lenguaje dentro del Re.

¿Por qué Re? No por una razón trascendental, ni por ser la fundamental de la tonalidad mortuoria por antonomasia. Simplemente, por capricho....

El espectro del Re del vibráfono



De manera experimental y gracias al programa *Wave form (sonic visualizer)*, se hicieron varias tomas del espectro usando baquetas de diferente dureza. Como resultado, el material de la baqueta condiciona el ataque, el timbre etc., La baqueta, entre más blanda, realza la fundamental y a pesar de la pérdida de armónicos agudos, la estructura del espectro tiende a mantenerse. Sonido brillante (baquetas de dureza media a dura)= más armónicos. Sonido oscuro (baquetas de dureza media a blanda)= menos armónicos. Paradójicamente, siguiendo el gráfico del espectro, nos percatamos de que, después del

Re, la nota que más se percibe es un Do, hecho que, saltándose el orden tradicional de los armónicos, nos señala aquello que es connatural al instrumento. Las notas en rojo son las más presentes. Las duraciones en milisegundos establecen una “jerarquía” de cuáles notas perduran en el tiempo. Martínez toma las notas más presentes en el espectro. Aquellas que sean fuertes y notables; y no necesariamente, audibles.

Notas del espectro	Muestra 1				Muestra 2				Muestra 3			
	Inicio (s)	Fin (s)	Duración Total	Proporción Fundamental/Nota	Inicio (s)	Fin (s)	Duración	Proporción Fundamental/Nota	Inicio (s)	Fin (s)	Duración	Proporción Fundamental/Nota
Re3 (Fundamental)	15,616	24,32	8,704	1	33,781	44,234	10,453	1	7,589	16,437	8,848	1
La4	15,616	17	1,365	6,376556777	33,781	36,554	2,773	3,769563649	7,589	9,765	2,176	4,066176471
Re5	15,616	18,65	3,034	2,86882004	33,781	37,386	3,605	2,899583911	7,589	11,55	3,961	2,233779349
Fa#5	15,616	16,597	0,981	8,872579001	33,781	36,256	2,475	4,223434343	7,589	9,42	1,831	4,832332059
Do6	15,616	23,978	8,362	1,040899306	33,781	36,789	3,008	3,475066489	7,589	10,627	3,038	2,912442396
Re6					33,781	35,381	1,6	6,533125	7,589	8,67	1,081	8,185013876
Fa#6	15,616	16,725	1,109	7,848512173	33,781	34,144	0,363	28,79614325	7,589	8,505	0,916	9,659388646
Do7	15,616	16,512	0,896	9,714285714	33,781	34,144	0,363	28,79614325	7,589	8,512	0,923	9,586132178
Re7	15,616	16,042	0,426	20,43192488	33,781	33,994	0,213	49,07511737	7,589	8,145	0,556	15,91366906
Fa#7									7,589	7,83	0,241	36,71369295
Sol7	15,616	15,93	0,314	27,71974522	33,781	33,93	0,149	70,15436242	7,589	8,025	0,436	20,29357798
Sol#7	15,616	15,9	0,284	30,64788732	33,781	33,866	0,085	122,9764706	7,589	8,077	0,488	18,13114754
la#7	15,616	15,78	0,164	53,07317073	33,781	33,888	0,107	97,69158879	7,589	7,972	0,383	23,10182768
do#8									7,589	7,762	0,173	51,14450867
Mi8	15,616	15,75	0,134	64,95522388								
Fa#8									7,589	7,792	0,203	43,5862069
Sol8	15,616	15,81	0,194	44,86597938								

De esta tabla, nos interesan sobre todo la duración total y la proporción. Las indicaciones de inicio y fin proceden del tiempo general de toma de las muestras y no son relevantes. Así pues Las duraciones subrayadas llaman la atención por su alta proporción y serán utilizadas como notas principales, en el desarrollo de la pieza:

<i>Cantidad de veces que se repite un mismo nombre de nota en el espectro</i>				
				Anti-espectro
				<i>Notas ausentes o débiles en el espectro.</i>
Re	3			
La	1			mib
Fa#	2			fa
Do	2			si
Sol	2			do#
Sol#	1			mi
Sib	1			
Mi	1			

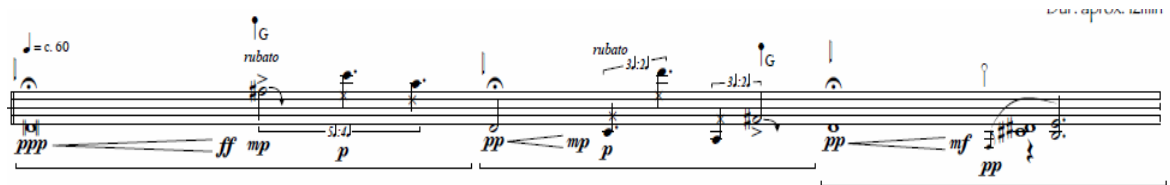
De esta manera queda definido el material. Serán ocho notas más cinco. El concepto de anti-espectro lo menciona Grisey y hace alusión a las notas que no están presentes o son muy débiles en el espectro. Por las tablas nos percatamos de que un “Mi” será nota compartida y que, por ende, funcionará como puente entre ambas. El material no se presenta como ineluctable, una de las premisas de Martínez es la posibilidad de evadir el sistema creado.

Narrativa lineal

Como ya se ha mencionado, “Monólogo II” consta formalmente de una pieza lineal que funciona por sí misma -y que incluso puede tocarse independientemente- más las inserciones. Procederemos ahora a la descripción de dicha pieza. Puesto que la obra está claramente delimitada por páginas (en términos formales cada página es una entidad), es decir, cada sección equivale a una página, nos referiremos a dichas secciones por el número de página que aparece en la partitura y por las indicaciones tanto de carácter como de tempo para su fácil distinción.

La primera sección (pág. N°1, negra: 60) propone el juego entre lo “puro” (Re) e “impuro” (armónicos). El procedimiento general es instalar el Re, ya sea con arco o con tremolo de baquetas blandas, seguido de sus armónicos, ya sea con baquetas invertidas, de glockenspiel y de xilófono medio duras. Dentro del tratamiento de los armónicos, encontramos el uso del espectro variado y del anti-espectro. El propósito tímbrico es esencial: se utiliza el arco porque teóricamente produce -al poder carecer de ataque- el

sonido más puro; se utilizan los “palos” (baquetas invertidas) para producir el “armónico del armónico”; y se utilizan baquetas medio-duras de xilófono para realzar los armónicos dándoles otra presencia. También se usa la baqueta del Glock para producir el efecto de gliss, escenificando de esta manera, el hecho de que los armónicos son inexactos en términos de altura: algunos son más altos o más bajos.



En resumidas cuentas es la oposición básica entre sonido puro e impuro y, además, este último “sucio” (en la frase, se perciben el Re, sus armónicos y el anti-espectro que finaliza). Esta sección es, relativamente, la parte introductoria de la narrativa lineal. Sin embargo, dependiendo de la escogencia de los capítulos con electrónica, esta forma prologal podría sustituirse en el tiempo formal- musical y tomar otro sentido en el contexto global de la ejecución: ¿Cómo comienza la obra? No se sabe.

La segunda sección (pág. N° 2, negra: 60) es un puente. Ahora bien, es un puente particular puesto que, además de ser una sección *per se* (es decir, con una extensión y desarrollo iguales a los de las otras secciones), nos permite articular la primera sección tomada como antecedente, con la tercera sección tomada como consecuente:

El concepto de puente hay que entenderlo como algo que nos lleva de una parte a otra, pero que en sí mismo no se debe percibir exclusivamente como medio, sino como parte integral del discurso. Por ello, incluso, tiene una extensión significativa que le da un relieve característico de sección.¹⁷

También nos sugiere al finalizar, una de las ideas (loop) que será preponderante más adelante. Según Martínez, este puente comporta un “lirismo” que utiliza gran cantidad de baquetas para efectuarse. En particular, los “palos”, las baquetas blandas, el arco, y la baqueta de Glock generan la mezcla entre el material tímbrico del antecedente y el

¹⁷ Mejía, Daniel, Entrevista a José G. Martínez, Febrero de 2013.

material melódico del consecuente. La idea subyacente es la de convertir una cosa en otra a través de cambios graduales o **morphing**.

Interpretativamente hablando, al ser tan intrincados los cambios de baquetas, los calderones se nos presentan relativos a dichos cambios. Indispensable es establecer una cierta gestualidad que involucre los movimientos dentro del contexto sonoro, además de tener en mente la premisa sobre qué es lo más importante a la hora de tocar: en este caso, el juego tímbrico... en comparación con la fidelidad a los valores rítmicos. En otras palabras, tomarse ciertas libertades con respecto al texto para garantizar el propósito efectista de la sección.

Puesto que toda la sección comporta cierta dificultad dada la ya citada cantidad de cambios graduales para lograr contraste, el tema composicional de no crear desde la *ejecución* sino, más bien, desde la *idea*, surge necesariamente. Por este motivo, la siguiente digresión:

El propósito de no limitarse a los aspectos idiomáticos del instrumento, que darían como resultado los “clichés” técnico-musicales y que finalmente no propenderían a un desarrollo -al límite- de la misma técnica, entendida ésta como medio y no como fin, nos permite percatarnos de que es la misma música la que desarrolla las necesidades técnicas y no al contrario. En la historia de la música nos encontramos con anécdotas que realzan la dificultad de interpretar ciertas obras en un contexto dado. Así pues, es bien sabida la dificultad que otrora causara la interpretación de la parte de percusión de “L’ histoire du soldat” de Stravinsky ya que, siendo el manuscrito poco práctico para su lectura, acuñaba además, una necesidad de entender la parte de percusión como multi-percusionista, concepto del que no todos los músicos de orquesta de la época podrían hacer ostentación. Probablemente, muchos pensarían que era un irrespeto o que el compositor no tenía ni idea de la escritura para percusión. Hoy en día, es una obra “normalmente” abordable para cualquiera que se adentre en dicho universo. Esto demuestra cómo la composición “empuja” el desarrollo de lo técnico-instrumental.

La conjunción entre constructores, intérpretes y compositores permite el progreso de lo instrumental en particular y de lo musical en general. Ya en 1873, teníamos timbales que gozaban de reconocimiento en la Exposición universal de Viena (construidos por Carl Hoffmann a petición de Friedrich Hentschel, timbalista de la Ópera de Berlín) y que aún

no contaban con la invención del pedal para cambios de afinación más versátiles. Esto último vendría a instalarse por primera vez en 1881 (en Dresde por Pittrich) y encontraría su gran apogeo en Bartok quien empleando los *glissandi* de manera muy imaginativa mostró otra faceta del instrumento hasta entonces desconocida en “Music for strings percussion and celesta”. Así pues, imaginar lo diferente es lo que permite encontrar lo original. Tanto en nivel compositivo como técnico y de manufactura, es la imaginación la que lleva a la inventiva y al hecho de que todo evolucione, extrapolando a Einstein:

Imagination is more important than knowledge. For knowledge is limited to all we now know and understand, while imagination embraces the entire world, and all there ever will be to know and understand.¹⁸

Sin pretender que los compositores estén todo el tiempo pensando en componer lo “imposible” de tocar, se llama la atención sobre el perjudicial escepticismo de no llevar las partituras hasta el límite de lo posible, tratando de agotar los recursos técnicos disponibles, ya que, dado su defecto (perfectibilidad humana) propiciarían la creación de recursos nuevos; “si la ejecución nos limita, que nos limite después de intentarlo”.¹⁹ Finalmente es tarea del intérprete el dar vida sonora -a través de la materia y su realidad física- a las abstracciones compositivas...

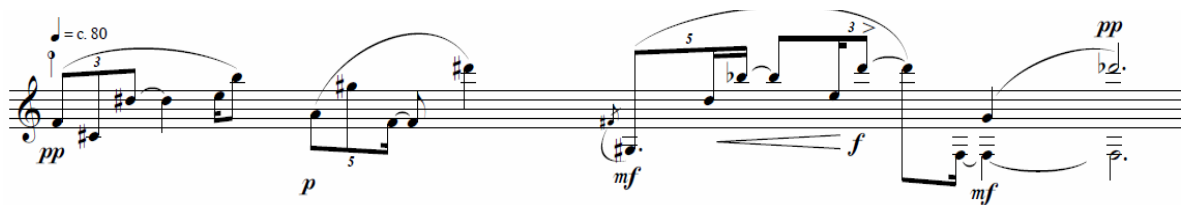
Volviendo a la descripción de la segunda sección, se había mencionado el surgimiento de una idea (loop) que será significativa más adelante. Podría explicarse como “algo ajeno que se vuelve importante”.²⁰ Formalmente, cuando aparece por primera vez, parece que no tendría por qué estar allí; sin embargo más adelante, en la quinta sección, se entiende su aparición. Es un fenómeno de retrospectiva, como en la vida y en las relaciones interpersonales, de igual manera como, de repente, alguien completamente ajeno a nosotros, percibido quizás tangencialmente, se vuelve fundamental para nuestra vida.

¹⁸ La imaginación es más importante que el conocimiento pues éste se limita a todo lo que ahora sabemos y entendemos, mientras que aquella abarca el mundo entero y todo lo que pueda haber allí para conocer y entender. *Traducción por Gustavo Yepes*

¹⁹ Mejía, Daniel, Entrevista a José G. Martínez, Febrero de 2013.

²⁰ *Ibíd.*

La Tercera sección (pág. N° 3, negra: 80) es la escenificación melódica del espectro. Encontramos nuevamente la dicotomía “limpio” (puro, espectro) “sucio” (impuro, anti-espectro) pero de forma entreverada. El anti-espectro tiene sentido en la ejecución en cuanto se interpreta de manera gestual y contrastante; no se trata solamente de notas diferentes.



Podríamos definir esta sección como un *Cantábile* con lenguaje moderno y gestualidad agresiva. Su lirismo se resuelve -a la hora de tocar- en tanto se aborda improvisadamente. En el montaje, es útil encontrar -para ciertos pasajes- una subdivisión constante y pequeña (de semicorchea) que actuaría como parámetro de sensación del pulso. La irregularidad rítmica presupone un pulso variable. Volvemos a encontrar el “loop”, hacia el final de la sección, como una nueva evocación de de lo ya mencionado antes. La parte termina con una clara alusión al Re como eje estructural.

Cuarta sección (pág. N°4. Lento y rubato, negra: 75). Compositivamente, ésta fue la primera idea en ser concebida, la primera página en ser escrita. Llegados a este punto todo lo anterior se define como preámbulo y factor de dirección y, todo lo siguiente, consecuencia. Así pues, es una especie de eje central en donde la pieza toma su giro decisivo. En cierta forma, el orden de escritura puede iluminar la comprensión al respecto del surgimiento de las ideas y tiene sentido en cuanto encontramos el parangón con la propuesta interpretativa. Es decir, que la obra no se concibió de principio a fin sino que fue encontrando sus propias necesidades en el camino de su construcción y que la escogencia formal de la interpretación no es lineal, a pesar de que ni el ejecutante ni el oyente puedan escapar a la temporalidad en que ella sucede (la contingencia formal es “atemporal”, la necesidad sonora -la ejecución- es lineal). Hay una cierta congruencia

entre el proceso de construcción de la pieza y su propuesta formal de “alteración de la línea”. En todo caso, es difícil concebir, dadas la maneras del ser humano, que toda empresa artística nazca alfabéticamente, es decir desde el principio hasta el final. Probablemente, el pensamiento tienda al caos y el principio de organización venga después; un poco como el universo y su entropía, una eterna confrontación entre principios irreductibles pero igualmente constitutivos.

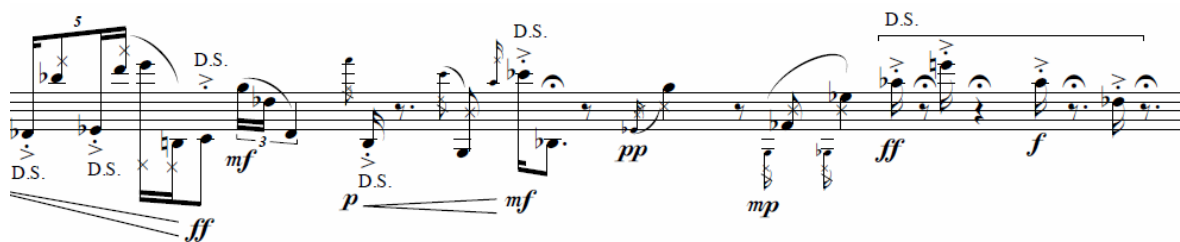
La sección cuenta con el desarrollo de herramientas matemáticas y estadísticas para la composición, facilitadas por el programa “Open music”²¹ del Ircam. Se pueden generar manipulaciones y perturbaciones de los acordes. Allí, éstos adquieren un valor numérico y el programa se encarga de aplicar parámetros para su variación. Estos parámetros son decididos por el compositor. Por ejemplo, se puede promediar un acorde; en términos musicales no tiene mucho sentido, pero matemáticamente consiste en asignar valores numéricos a las notas del acorde y en calcular un promedio cuya resultante será un valor equivalente a una nota. También tenemos interpolaciones: entre dos alturas se pide al programa que distribuya, bajo unos términos que están allí alterados, un cierto número de notas. Se le especifica la obtención de un acorde dentro de un rango y bajo unos términos. Según Martínez, son procedimientos que “no necesariamente se le ocurren a uno, por ser tan intrincados” pero que otorgan organicidad al material. Es coherencia a partir del pensamiento matemático. El compositor, sin escoger las notas directamente, será el artífice de los parámetros para llegar a ellas.

Las perturbaciones generadas por el programa se utilizan con el principio ya reconocible a lo largo de la obra: se instala algo para estropearlo. En esta sección, lo encontramos escenificado en “*un poco más lento*” del segundo sistema, en donde se demanda al intérprete una ejecución oscura y diferente con respecto al discurso precedente. El último sistema de esta sección propone un “largo” que, en acelerando, propiciará, poco a poco, la evocación del “loop”, puerta de entrada a la siguiente sección.

²¹ Ver en **Inserciones** “paisaje oriental”.



En la sección quinta (pág. N° 5, negra: 70) uno esperaría que el “loop” apareciera definitivamente dada la antesala proporcionada por el final de la sección precedente. En cambio de esto, encontramos ruptura nuevamente. Las notas provienen de Open Music y de una reorganización deliberada por el compositor. Asistimos a una construcción por versiones. En total, son cinco reinterpretaciones equivalentes a cada sistema de la sección. Cada una es una hipérbole del juego entre inserción y discurso. Se habla de versión puesto que, en fin de cuentas, es contar lo mismo pero de forma cambiante. Es la sección más intrincada y más difícil para la ejecución. Las frases se deben pensar por sistemas y probablemente el tempo entendido como pulso será relativo a la acomodación de la relevancia tímbrica (como en la tercera sección). Existe una especial exigencia dinámica según la cual todas las frases comienzan *Forte* para terminar con un matiz suave -salvo el último sistema cuyo final en D.S. (*Dead Stroke*) puede interpretarse como una pequeña coda- reforzada por la reducción paulatina de la densidad rítmica: de manera general, de forte a piano y de muchas notas a pocas y esto para cada sistema. Siendo el discurso lineal, la idea de intercalar dinámicas extremas dentro de la generalidad ya sugerida, nos induce a pensar una linealidad con baches, una linealidad abrupta.




En la sexta sección (pág.N° 6, negra: 80) encontramos el despliegue del tan anunciado “loop”. Ya en otra de sus obras (“Suamox”), Martínez había utilizado la idea de anunciar algo brevemente y como desligado de todo, para después darle cabida de manera esencial. En la obra mencionada, se realizó bajo el concepto de “polifonía dinámica” en la

que sonidos estáticos –gracias al recurso del tremolo y al manejo dinámico- crean la impresión polifónica debido al aparecer y desaparecer de los sonidos: “es polifonía pero a través de la dinámica”.²² De esta manera, los trémolos de “Suamox” son formalmente hablando equivalentes al “loop” del Monólogo II. Esto nos devela una tendencia compositiva de Martínez.

El “loop” se instala y comienza su desarrollo melódico; en ocasiones, tan simple como quitar una nota. En otras, con modificaciones rítmicas. Se define como una masa viva y constante que proteicamente busca dónde asentarse. Es una parte virtuosa y concluyente que será el sostén, tanto de la sección precedente como de las secciones por venir. Por ende, puede ser un buen lugar para iniciar el montaje general de la obra.

El “Lento” de la sección, cumple la función de “interrupción” (ya observada en múltiples ocasiones). Si el discurso comienza a volverse predecible, entonces sacarlo, desviarlo. Dicha interrupción conecta con la sección siguiente.

Sección séptima (pág. N°7, negra: 80) De nuevo, el timbre y el juego con los “palos” hace su aparición, pero esta vez para insertarse periódicamente en el “loop” ya expuesto en la

sección anterior. Los “palos” () son inserciones que se introducen en el discurso (aporte tímbrico). Así mismo y puesto que su sonoridad puede quedar encubierta en la interpretación, es necesario el uso del pedal en cada intervención de los mismos.

²² *Ibíd.*

También el uso de apoyaturas en este pasaje es altamente importante puesto que, por principio, una apoyatura es un elemento aditivo u ornamental de otra nota u acorde considerado “principal”; aquí, sin embargo, al acentuarse, la apoyatura cobra un cariz diferente, haciendo que, incluso desde la ejecución, uno deba operar o sentir diferente su ataque puesto que la dirección musical se invierte; ahora es la apoyatura lo importante (de la misma manera que el puente de la segunda sección adquirió mayor relieve, las apoyaturas en este lugar se magnifican). Las inserciones también interrumpen el discurso con el fin de exponer una “constante metamorfosis”. El pasaje comporta gran destreza puesto que hay que reaccionar a los contrastes de manera ágil y metódica.



Sección octava (pág. N° 8, negra: 60). La pieza “termina” con un final circular semejante al de Rayuela (siguiendo el “segundo libro”) en el que las sensaciones de incertidumbre y satisfacción se yuxtaponen. Hay una célula A que se conecta indistintamente con otras B, C y/o D. El intérprete escoge el orden y las repeticiones así como el lugar donde súbitamente acaba la obra, generando un final indefinido. A se compone del “loop” más variantes y las otras células comportan evocaciones del material usado con anterioridad. Por ejemplo, C evoca “cosmogonía” (sección de las inserciones) y D el “lento rubato” de la cuarta sección.



Inserciones

Siendo congruentes con la forma presente en “Rayuela”, las inserciones vienen estructuradas de maneras diversas: Contamos un total de 6 inserciones que, por lo general, aparecen después de alguna de las secciones del vibráfono solo. De hecho, la pieza podría comenzar con una inserción si el ejecutante así lo quisiera. Su orden es establecido por el intérprete antes de cada ejecución, con el fin de acomodar previamente la electrónica a tal efecto. Solo las inserciones llevan electrónica; así pues se establece una claridad entre el discurso “lineal” que es contado por el vibráfono sólo y las interpolaciones. Cada ejecución podrá tener un orden distinto y ése es quizás el *quid*; proveer *lo mismo* de visiones múltiples, construir parcialmente la forma general de la obra. De la misma manera, el compositor sugiere la evolución de dichas inserciones en el tiempo. Conforme se descubran nuevos procesos -de la mano de la electrónica- se crearán nuevas inserciones o se readaptaran las existentes. Esto es congruente con la flexibilidad que propone la pieza, aplicada en este caso al compositor.

Hay inserciones que no tienen que ver con el discurso: ajenas, en las cuales el oyente hace el esfuerzo por encontrar algún sentido o simplemente identificarlas como puro goce sonoro. Las hay también *continuadas*, porque de alguna manera desarrollan el material o son comentarios del mismo etc.,

Breve descripción de las inserciones

“*Cosmogonía*”: Es un *presto* que bien podría ser el pasaje más energético y rápido de la obra. En esta inserción, el F grave (primera nota del vibráfono de 4 octavas) tiene gran importancia. Se desarrolla cual un estudio de tambor. Funciona como un pedal rítmico inestable sobre el cual aparecen las demás notas. Dichas notas se instalan, por lo general, dentro del registro grave del instrumento, propiciando una textura voluminosa y profunda que se acrecienta con el tratamiento electrónico. En cuanto a esto último se manejan procesos de síntesis por granulación:

Entre los diferentes métodos de síntesis de audio para la producción de sonidos que pueden tener algún tipo de significado musical existe una clase conocida como síntesis de audio por modelos dependientes del tiempo y frecuencia t/w . De estos, algunos están basados en el principio que relaciona estos dos componentes t/w en nivel cuántico, de tal forma que cambios en la señal relacionados con el dominio del tiempo alteran el espectro del timbre de un sonido y viceversa. Los métodos que utilizan este principio para la manipulación y tratamiento de un sonido son conocidos como síntesis granular y granulación de sonidos digitales.²³

Describiendo prosaicamente: el programa recibe la señal del vibráfono y la “corta” en pedazos sumamente pequeños. A pesar de que podríamos definir esta sección como ajena por ser un material que no encontramos antes, tiene, en su parte central (*un poco más lento, cantabile*), el procedimiento, tan recurrente en Monólogo II, de instalar una idea para luego –súbitamente- salir de ella. “Sacar” lo que se vuelve predecible. El título es descriptivo, la electrónica propone un bajo que se abre camino lentamente y como un susurro hasta ser mucho más perceptible y sobre el cual las granulaciones actúan como estrellas (infinitud de puntos en el espacio).

“Paisaje oriental” y “Wong”: Las agrupamos puesto que cuentan con el mismo origen estructural, pero se entiende que son inserciones independientes. En esencia se busca el redimensionamiento del sonido. Es decir, modular el sonido del vibráfono a resonancias más ambiciosas como las producidas por Gongs. Esto permite, de manera interesante, extender el registro del instrumento al mismo tiempo que colorearlo. Recordando el principio holístico de que el todo es mayor que la suma de sus partes, tenemos como resultado que el fusionar el vibráfono con el sonido de los Gongs produce, en fin de cuentas un instrumento nuevo.

En “Paisaje”, los acordes surgen del material expuesto en la sección 7 de la obra lineal. Es el mismo material pero en diferente dirección. Se compone de 2 sistemas en *rubato* y tempo lento, creando una atmósfera propicia a la resonancia. Cada uno cuenta con 10 acordes que encuentran su origen en el espectro del vibráfono y cuya organización resulta de un tratamiento matemático por parte del programa “Open Music”, en donde intervienen

²³ PRIETO, Daniel – REYES Juan, “Fundamentos de síntesis de audio con granos” 2001-2004. <http://www.maginvent.org/articles/granintro/> . Consultado en Marzo de 2013.

procedimientos como el azar (*random*) la reducción interválica (*scale*) y la proporcionalización: que las notas permanezcan dentro del registro del vibráfono, dado que el espectro es gigantesco. (Ver gráfica del *Patch* en la página siguiente).

“Wong” cuenta también con 2 sistemas. El primero de ellos consta –como en “Paisaje”- de 10 acordes pero usados de manera más dinámica. El segundo evoca, además de los elementos tímbricos (placas golpeadas con las partes exteriores de las baquetas, “palos”), momentos de secciones anteriores.

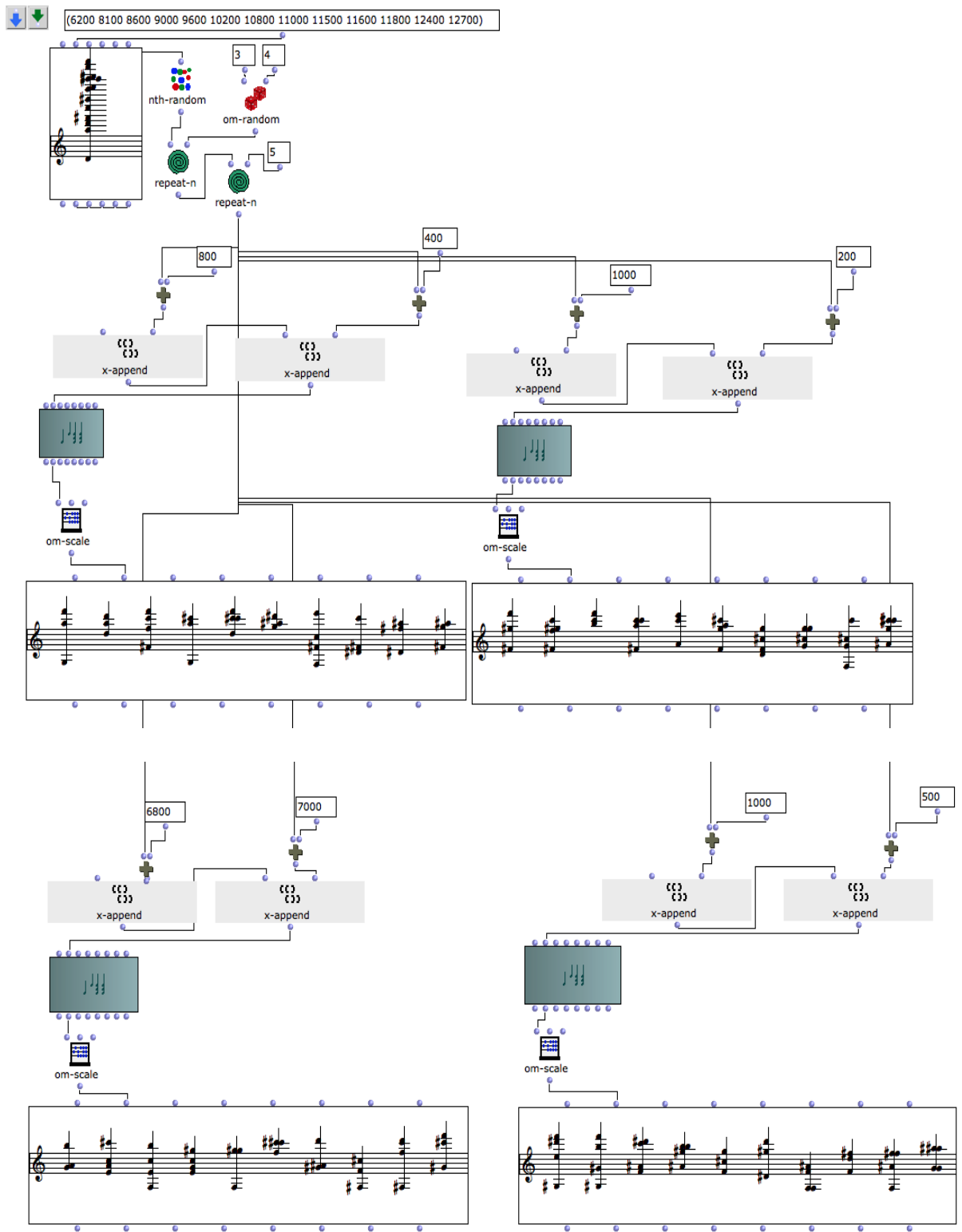
“*Cap. 115 (aka: Scrabble)*”:

Y a esto debía agregarse una nota bastante confusa, donde Morelli tramaba un episodio en el que dejaría en blanco el nombre de los personajes, para que en cada caso esa supuesta abstracción se resolviera obligadamente en una atribución hipotética.²⁴

Evidentemente, es éste uno de los capítulos en los que se concede más libertad al ejecutante intérprete. Es éste quien decidirá parte del material y quien vislumbrará la “atribución hipotética”. El programa usa los acordes escogidos para crear un “colchón” armónico para los pasajes y, de todas formas, el diseño implica un grado de alteración tal, que dichos acordes no serán propiamente reconocibles.

A este respecto, hay dos tratamientos: el primero es transportar las notas del acorde tomadas como fundamentales a los intervalos de las notas que pertenecen al espectro (tercera mayor, quinta y séptima) y el segundo es el mismo procedimiento pero con respecto al anti-espectro.

²⁴ CORTÁZAR, Julio, *Rayuela*, Colombia, Alfaguara, 2004. Cap. 115, p. 510



Gráfica del Patch en donde se observan los acordes resultantes de procesos de índole matemática y usados en “Paisaje oriental” y “Wong”.

Los mencionados procedimientos se repiten varias veces. En la sección, se indican los parámetros para la creación del material: “El intérprete deberá crear dos acordes y nombrarlos como acordes #1 y #2. Estos acordes estarán formados por 4 notas. Su escogencia es de absoluta libertad y pueden o no estar ligados a la armonía de esta sección.” Indicando, enseguida, las posibles utilidades de los mismos: “Con los acordes deberá rellenar los símbolos (?) según lo propuesto a continuación: 1- Tocar el acorde #1. 2- Escoger tres notas del acorde #1. 3- Escoger tres notas del acorde #1 y transportarlas una 3ra mayor hacia arriba (...) 6- Acorde #2 transportado una 2da menor hacia arriba” etc.,



Una vez más, se constata cómo la interacción con lo electrónico viene mediada por las propuestas del intérprete que, en este caso, llega incluso a decidir la sonoridad del pasaje. A esto, el compositor añade, además del plan formal de alteración de los acordes, unas frases “obligadas” que actúan como contrapunto a la sonoridad de turno. “Scrabble” hace referencia al sentido lúdico que se propone.

Las inserciones “Morelli” y “una sola (,) voz(s)” trabajan con el texto de Rayuela. Se utilizaron fragmentos leídos por quien escribe este artículo y en el ideario, cada intérprete debería grabar su voz para darle un tinte de factura personal a la obra. Así mismo, en estas inserciones, existe el uso de un objeto en Max llamado *Antescofo* (Anticipatory Score Follower); en este objeto se escribe la partitura (en código) de la obra y el programa la sigue, permitiendo así, programar procesos puntualmente con alguna nota que el programa, predeterminadamente, prevé. Esto es la panacea de la programación, así en definitiva la máquina sigue al intérprete y ya el enredado proceso del intérprete siguiendo la cinta sucumbe...

“Una sola (,) voz(s)” es una reorganización del “Lento y rubato” de la obra lineal (pág. 4). Lo que en el “Lento” eran notas largas o de cierta importancia, en esta sección pasan a ser apoyaturas. De esta forma, se crea un pasaje de carácter improvisado que alterna sonoridades largas con eventos cortos y nerviosos. Hay gran uso de calderones y matices extremos (toda la gama de pp a ff) y se vuelve a experimentar la necesidad tímbrica constitutiva de la pieza con la utilización de diferentes baquetas y arco. Todo lo anterior, se da teniendo como telón de fondo la lectura modificada de algunos pasajes de Rayuela; el “*patch*” del programa reacciona a las notas largas y cortas. En cuanto a lo electrónico existe un proceso de re-significación: inicialmente, el “*patch*” estaba concebido para que la altura de las notas del vibráfono modificara la altura de la voz, para que el ritmo modificara el ritmo. Pero ahora, la altura de las notas proporciona el ritmo de la voz. Esto lo entendemos como el período del pulso. A mayor frecuencia, la voz suena más “cortada” y, a menor frecuencia, menos “cortada”. En este sentido, la dinámica (volumen) con la que se toca no influye sobre los procesos. Y evidentemente, si no hay frecuencia, no hay alteración, lo que hace aparecer inteligible el texto por breves momentos (por ejemplo en los silencios). Así pues, interactúan muchos elementos y el fenómeno sonoro adquiere otras proporciones. El vibráfono expande nuevamente su registro a través de lo electrónico.

En “Morelli” tenemos, básicamente, la misma exploración descrita para “una sola (,) voz(s)”.

Uno esperaría que, bajo tanto procedimiento, los acordes resultantes fueran lo suficientemente intrincados como para espantar a cualquier oyente; sin embargo, como provienen del espectro, finalmente tienen un origen natural y no son horriblos.

Ejecución (Aspectos técnicos)

Para el abordaje de cualquier obra en general, es indispensable hacer, en primera instancia, un análisis fuera del instrumento. Con ello, se visualiza la forma y se identifican las zonas de mayor trabajo técnico. Una vez realizado este ejercicio, se prosigue el montaje de acuerdo con la forma deducida. De esto se desprende que, no necesariamente, las piezas se tienen que trabajar desde el principio. En el montaje, se

deben trabajar a la par los pasajes técnicos complejos y el sentido musical encarnado en la forma. Esto, con el fin de no perder de vista lo musical, tantas veces obnubilado por la excesiva atención a las dificultades mecánicas. El análisis comporta aquí una necesidad re-creativa. La dirección de ciertas frases, las conexiones entre secciones, las diferencias de tempo y carácter y los centros estructurales armónicos podrán dar luces con respecto al plan de montaje. Al ser todos los intérpretes diferentes y por ello mismo, al tener capacidades irreductibles a una definición o modo de proceder, es tarea del músico, el diseñar un plan de trabajo acorde con sus capacidades. Es un trabajo de autoconciencia en el que sólo la persona debe descubrir qué es lo que más le funciona para resolver tal o cual dificultad. Evidentemente, esto no es una llamada al solipsismo musical, sino la practicidad de revelar una mirada objetiva con lo aprendido y si es el caso, desaprenderlo reflexivamente. Tener múltiples miradas pero, sobre todo, la propia. Es un ejercicio para descubrirse a través de una pieza, una música, una técnica, una idea etc.,

Así pues, lo que un intérprete encuentra como difícil no lo será necesariamente para otro y lo que alguien define como el clímax en una pieza no será tal para otro. La subjetividad en el arte es aquello que permite su renovación, su re-significación.

Mi aproximación a Monólogo II

Un vibráfono, muchas baquetas, dos mesas para ellas (una a cada lado), dos arcos con sendos soportes, dos micrófonos SM57, un computador con el software Max/Msp 6.0, una interfaz de dos entradas y cuatro salidas, una consola de dos entradas y cuatro salidas, cuatro altavoces con potencia propia.

Narrativa lineal

En el análisis precedente, se observó que la sección cuarta fue la primera en ser concebida por el compositor. Esto plantea la posibilidad de comenzar el montaje de la pieza por esta sección para entender un poco la génesis de la misma. La obra, en su primera parte, se puede abordar pues, en el siguiente (des)orden: A) cuarta sección; B) tercera sección; C) primera sección; D) segunda sección.

En A y B, se expone el material y el carácter al cual se verá uno expuesto en adelante. El “loop” aparece en ambas hojas (al igual que en D al final) y, tanto los cambios de baquetas como los tempos, deben ser tratados con cuidado para generar el contraste requerido (entre estas dos secciones hay 9 cambios de tempo que oscilan entre negra 55 y negra 80). C y D se agrupan por su trabajo tímbrico. El uso de los arcos y las múltiples baquetas propician la dificultad adicional de ubicar idóneamente las mismas en las mesas dispuestas para ello. Esto se debe hacer de manera que se faciliten y asimilen ciertos cambios para que la pieza fluya; además, se debe desarrollar una corporalidad que no vaya en detrimento del discurso musical (C, por ejemplo, cuenta con 4 usos del arco, 7 gliss. con baqueta de glock., 9 intervenciones con “palos” (baquetas invertidas), 3 trémolos con baquetas blandas intercalados con el mismo número de gruppettos, que se tocan con baquetas medio-duras para xilófono y un sistema final con, una vez más, las baquetas blandas). Teniendo en cuenta que C consta de sólo tres sistemas, se sobreentiende lo expuesto.

En la segunda parte de la narrativa lineal, encontramos un desarrollo progresivo del “loop” más inserciones tímbricas de los “palos”. E) quinta sección; F) sexta sección; G) séptima sección; H) octava sección. Formalmente, esta segunda parte se debería estudiar así: F, G, E y H pero técnicamente: E, G, F y H. En resumidas cuentas, si el tiempo apremia es indispensable resolver las peripecias técnicas (principalmente en E), pero si nó, entonces disfrutar primero de la progresión formal.

La pieza adquiere mucho más movimiento a partir de esta segunda parte. Es una reafirmación de la forma general (lineal vs interpolaciones), pero expresada más concisamente. El material “lineal”, consistente en los tres primeros sistemas de F, se verá interrumpido en G por 8 frases, que combinan los “palos” (elemento tímbrico unificador de la obra) con ornamentaciones y variantes dinámicas. Desde la perspectiva técnica, la ejecución de las placas del vibráfono con los “palos” implica esencialmente dos aspectos: El primero se refiere a la desigualdad dinámica. Siendo inferior el volumen producido por los “palos” con respecto al logrado por las baquetas de lana, se hace indispensable la exacta utilización del pedal. Éste corta la resonancia precedente y permite escuchar más fácilmente las intervenciones. (Ver el ejemplo proporcionado de la sección séptima: en la primera frase, es indispensable un pedal que agrupe sí bemol y sol más otro que agrupe mi y sí bemol).

El segundo aspecto hace alusión a la versatilidad para lograr una fluidez aceptable en el discurso interpretativo. En E, esto se hace patente dado que el material consiste en variaciones de las inserciones entre sí. El tercer sistema de la mencionada sección (ver abajo del párrafo), por ejemplo, se hace poco práctico si se ejecuta siempre con cuatro baquetas. Puede ser más cómodo, tocar algunos pasajes de “palos” con dos baquetas, teniendo en cuenta que ellas tendrán que girar con frecuencia para obtener el contraste tímbrico deseado. Así pues se desarrollan ciertas habilidades que poco tienen que ver con la ejecución tradicional del instrumento, pero que, por ello mismo, pueden favorecer el *performance* en escena.



Inserciones

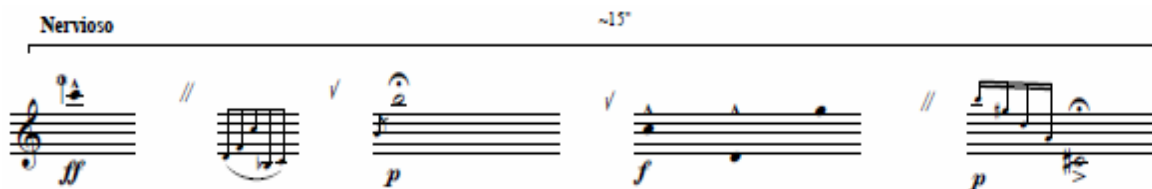
Ubicar las inserciones en los espacios indicados requiere una cierta sensibilidad a la forma. No es un orden absoluto y, al ser variable y relativo a cada intérprete, éste debe ensayar varias “posibles” combinaciones. En mi primera versión escogí no comenzar con ninguna inserción. Es decir la obra lineal debuta. Y esto, por la sencilla razón, de ser la primera sección un abrebocas lo suficientemente conciso de lo que es la pieza en sí: timbre. En orden, las inserciones que uso son: “paisaje oriental”, “cosmogonía”, “una sola (,) voz(s)”, “wong”, “Cap.115 (aka: Scrabble)” y “morelli”.

El montaje con la electrónica es muy interesante puesto que, ya no sólo hay que tocar el instrumento, sino reaccionar a lo que pasa en tiempo real. No se trata de tocar sobre o contra la electrónica: es, tocar *con* ella. Así pues, tocar con electrónica es desarrollar una escucha activa a sonoridades poco convencionales cuya acertada mezcla produce texturas y masas sonoras inesperadas. En este caso la consigna es “ears wide open”.

Un aspecto interesante al trabajar las inserciones fue la necesidad de cambiar la grafía de algunas de ellas. Junto al compositor encontramos que, dada la estética general de la inserción, era más eficaz y dicente el usar una grafía proporcional en vez de una tradicional. Para ejemplificar este hecho observemos, en primera instancia, la grafía inicial de una de las secciones de Morelli:



Al trabajarla, era un poco engorroso ubicar las fusas en su exacto valor dada la subdivisión tan pequeña que se debía ejercitar mentalmente y siendo, el resultado sonoro, más parecido a esto:



(Las indicaciones entre las células son pausas largas y cortas respectivamente).

Este tipo de escritura permite visualizar más fácilmente el concepto del pasaje, permitiendo una ejecución más certera. Las grafías como mapas sonoros nos acercan a la idea del compositor pasando por los códigos del intérprete.

Por lo demás, cada inserción tiene su particularidad técnica. En “paisaje” se debe prestar atención a la verticalidad de los acordes y su *accelerando*. En “cosmogonía” a la velocidad de ejecución y las polirritmias. En “una sola(,) voz(s)” y “morelli” a los contrastes entre células y a los cambios entre baquetas y arcos. En “wong” a la sutil ubicación de los “palos” con respecto a la electrónica y, en “Cap. 115”, a la escogencia del material y su distribución con respecto a la partitura obligada en orden a facilitar baqueteos (digitaciones).

Breve conclusión

El objetivo de este trabajo, más que tocar una obra en particular o legar la misma a la posteridad para usufructo del post mórtem... es el generar la necesidad de construir, de la mano de los compositores, un pensamiento musical pertinente. Y con esto me refiero al hecho inaplazable de contar nuestras historias con nuestros propios medios. El proceso de construcción de obras -de ser partícipe de su génesis- involucra muchas destrezas a nivel interpretativo y compositivo, invita a un acercamiento y compromisos a *lo distinto-increado* puesto que no está dado o convalidado por una tradición. Las enseñanzas y el trabajo colectivo que de una tal empresa se desprenden, forjan herramientas a todo nivel y permiten entrar en la mente de quien piensa una música para aprender de ella. El intérprete se vuelve aprendiz del compositor y éste a su vez del intérprete. ¿Qué enseña esto? Crear. Sacar de la inexistencia un posible. Volver necesario un contingente. Darle nombre a un relato, a una historia, a un comienzo. Volver sobre nuestros coetáneos y concederle importancia a sus visiones, sentimientos e incertidumbres.

Bibliografía

CORTÁZAR, Julio, *Rayuela*, Colombia, Alfaguara, 2004.

BERTRAND, Sylvain, “Timbaliers et mécaniciens à la recherche de l'accord parfait”, *Percussions* (20-25), 24 juin 2008.

BOULEZ, Pierre, «La estética y los fetiches », texto inédito aparecido en Samuel, Claude, “Panorama de la música contemporánea”, Ediciones Guadarrama, (1965).

FUBINI, Enrico, “La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX”, *Alianza Música*, (1990).

KRIER, Yves, “Partiels de Gérard Grisey, manifestation d'une nouvelle esthétique », *Musurgia*, Vol. 7, No. 3/4 (2000). <http://www.istor.org/stable/40567133>.

MARTÍNEZ, José Guillermo, “Monólogo II, pieza para vibráfono y electrónica en vivo” 2013.

MEJÍA, Daniel, Entrevista a José G. Martínez, Octubre de 2012.

MEJÍA, Daniel, Entrevista a José G. Martínez, Febrero de 2013.

MIYARA, Federico, “Acústica y sistemas de sonido”, UNR editora (2000).

NATTIEZ, Jean-Jacques, « Glenn Gould et l'avenir de la musique », *Revue belge de Musicologie*, Vol. 52 (1998).

PRIETO, Daniel – REYES Juan, “*Fundamentos de síntesis de audio con granos*” 2001-2004. <http://www.maginvent.org/articles/granintro/>.

SWANWICK, Keith, “Música, pensamiento y educación”, Ediciones Morata, S. A. (1991).