



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO
FACULTAD DE MÚSICA

OBJETOS PARCIALES

NOTAS AL PROGRAMA
PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN MÚSICA COMPOSICIÓN
QUE PRESENTA
RAÚL ALEJANDRO DÁVILA ESPINOSA

MANUEL ROCHA ITURBIDE



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

A todas las personas que forman parte de mi presente.

INDICE

.Introducción.....	III-IV-V
I. Procesos de imaginación sonora en la práctica de la creación musical.....	1-5
II. Objetos Parciales.....	6-7
III. Análisis de las obras.....	8-31
Pieza para cuarteto de cuerda amplificado FS/16_2	9 -14
Pieza para clarinete bajo amplificado MV 4-3.2 II	15- 18
Pieza para arpa + soporte fijo C-501.....	19- 21
Pieza para tarola PR650.....	22-24
Pieza para violín, viola, violonchelo, percusión, arpa, (clarinete bajo+ clarinete en Bb), (flauta bajo + flauta en Do) SP1151ES ...	24-27
Miniaturas electroacústicas	27-29
Cita final.....	30
IV. Conclusiones	31
Apéndices	
Anexo I: síntesis para el programa de mano.....	32
Anexo II: bibliografía.....	33

Introducción

El presente proyecto se fundamenta en la reflexión personal sobre los procesos de creación sonora, los cuales han sido desarrollados a lo largo de la licenciatura con el objetivo de encontrar un discurso sonoro propio que permita inscribir en la realidad los Objetos Sonoros imaginados.

Cada una de las piezas propuestas nacen del análisis introspectivo de experiencias vividas en el pasado; experiencias cuyo contexto se encuentra enmarcado por entornos industriales, específicamente en el campo de la producción textil. Cada pieza compuesta surge del ejercicio de imaginar y recordar vivencias relacionadas a estos entornos. Este análisis permite identificar *signos* que determinan aspectos específicos del modo de creación de imágenes sonoras; imágenes que salen a la luz a través de la memoria y el recuerdo.

El proceso de reconocimiento de lagunas existentes entre la imagen real del suceso pasado y el acto del recuerdo, da pie a la construcción del material sonoro imaginado, el cual es llevado a la realidad por medio de una propuesta de escritura que combina códigos convencionales preexistentes en la música occidental con una propuesta de grafía personal, cuyo propósito es reflejar en la partitura el tipo de objeto sonoro que se desea representar.

Estas Notas al Programa están divididas en 4 apartados en los que se desarrolla tanto a nivel teórico como práctico lo explicado en los párrafos anteriores; marco referencial enfocado principalmente en el tema de la imaginación sonora en la práctica compositiva.

Este marco teórico será abordado partiendo de la experiencia personal en torno a la creación de cada una de las obras que conforman el proyecto Objetos Parciales. El objetivo particular son encontrar relaciones directas entre los procesos de imaginación sonora en la práctica compositiva, los modos de organización de los materiales sonoros en el tiempo y la codificación en partitura con aspectos relacionados a la memoria y el recuerdo; fenómenos fundamentales para la construcción interna de Imágenes Sonoras y Objetos Sonoros.

La primera sección se construye sobre una base teórica de corte experiencial que nace como resultado de un proceso de análisis introspectivo. Este análisis se enfoca principalmente en el recuerdo, la memoria y la imaginación. A través de este contenido analizado, se propone un eje conceptual que servirá para unificar a cada una de las piezas compuestas, así como para un desarrollo investigativo posterior que permita el análisis pormenorizado de los procesos que intervienen en la construcción de Imágenes Sonoras.

Para un primer acercamiento a este fenómeno, se propone un marco teórico a través de diversos autores que plantean aspectos psicológicos y filosóficos del desarrollo del individuo, el impacto que genera la interacción con su contexto, y la incidencia del estímulo sonoro como condición *sine qua non* para el reconocimiento de su propia individualidad, de su propia identidad; recursos indispensables en el delineamiento de los procesos de imaginación sonora dentro de la práctica creativa.

En el segundo apartado se abocará al desarrollo del concepto *Objetos Parciales*; este concepto es utilizado para el análisis estético de cada una de las obras propuestas.

El tercer apartado está dedicado al análisis formal y estructural de cada obra. Este análisis será visto desde la perspectiva propuesta por John Cage, quien propone cuatro ángulos distintos de observación para el análisis pormenorizado de la obra sonora: método, estructura, material y forma.

El cuarto apartado aborda una recapitulación personal de los elementos estudiados en los apartados anteriores con la finalidad de proponer conclusiones que permitan el desarrollo de una investigación a futuro que aborde los temas introducidos en le presente trabajo.

I. Procesos de imaginación sonora en la práctica de la creación musical¹.

Los procesos de imaginación sonora en la práctica de la creación musical conllevan múltiples factores que determinan el tipo de <<imagen sonora>> que construimos. En el libro *Formar el Oído: metodología y ejercicios*, el compositor Germán Romero describe una Imagen Sonora como <<Toda aquella estructura sonora que escuchamos internamente. Por el contrario, un Objeto Sonoro, es un estímulo sonoro que nos llega del exterior, desde un sonido aislado hasta una obra completa>>(3).

Estas Imágenes Sonoras evocadas desde nuestro mundo interno se construyen a través de la percepción de estímulos sonoros externos denominados <<Objetos Sonoros>>². Estos Objetos Sonoros existen en nuestro entorno, brindando información relevante sobre contextos, situaciones y lugares que permiten situarnos y posicionarnos en un tiempo-espacio específico. Estos Objetos Sonoros brindan la posibilidad de identificarnos como pertenecientes a un lugar; son indispensables para el reconocimiento de nuestra identidad como sujetos ligados a una cultura determinada³.

La hipótesis que propongo, afirma que los procesos de construcción de Imágenes Sonoras en la práctica compositiva están configurados por dos operaciones fundamentales: la asociación y disociación de estímulos sonoros percibidos a través de la experiencia vivida. Estos estímulos provienen del exterior dejando profundas huellas mnémicas en nuestra estructura psíquica .

¹ El estilo de citación durante todo el texto corresponde al formato MLA (Modern Language Association).

² Alexis Perepelycia en su artículo *Del objeto visual al Objeto Sonoro: una aproximación*, define el Objeto Sonoro como "todo fenómeno y evento sonoro percibido como un conjunto, como una entidad coherente, y que es escuchado por medio de una Escucha Reducida dirigida sobre sí mismo, independiente de su origen o su significado".

³ Jacques Attali en su ensayo sobre los Ruidos *Ensayo sobre la economía política de la música* afirma que "desde hace veinticinco siglos el saber occidental intenta ver el mundo. Todavía no ha comprendido que el mundo no se mira, se oye. No se lee, se escucha." (México, Siglo XXI, 1976 pág. 27)

Estos Objetos Sonoros aportan información indispensable sobre nuestra realidad; en este caso, a través de la activación del sentido auditivo. Indudablemente, esta información forma parte de nuestro mundo experiencial; el sujeto funge como receptor y codificador de dicha información sensorial; El sujeto edificado a partir de la interacción con la naturaleza, en donde sus producciones (materiales y espirituales) están íntimamente entrelazadas con el mundo externo; Hombre y naturaleza no se puede separar, siendo << La función humana de pensamiento un producto histórico-natural>>⁴

Que los Objetos Sonoros sean parte de la construcción de nuestro mundo interno, y que estos se construyen en un mundo externo a nosotros, a través de fenómenos físicos materiales de los cuales nos permeamos a lo largo de nuestra vida, nos lleva a plantear que los procesos de construcción de Imágenes Sonoras en nuestra mente se llevan a cabo partiendo de dos operaciones fundamentales: La asociación y disociación de estímulos [sonoros] percibidos.

TH. Ribot, en su *Ensayo sobre la imaginación creadora*, señala que la disociación de estímulos se genera a partir de la combinación de información sensorial abstraída: <<obra sobre casos de conciencia aislados y de series de estados de conciencia que ella divide, fracciona y funde para apropiarlos y hacerles entrar, por este trabajo preparatorio, en nuevas combinaciones >> (31).

La percepción de una Imagen [sonora] depende de cualidades subjetivas de cada individuo, siendo estas imágenes <<una simplificación de los datos sensoriales >>(Ribot 32), en donde el trabajo de disociación es inevitablemente continuo.

⁴ Alfred Schimidt en su libro sobre el *concepto de naturaleza en Marx*, afirma <<asi como la naturaleza no es separable del hombre, inversamente tampoco el hombre y sus producciones espirituales son separables de la naturaleza. La función humana de pensamiento es un producto histórico-natural>> (México, Siglo XXI, 1995 pág. 11)

En toda obra creada, las Imágenes Sonoras evocadas provienen de la información sensorial que hemos codificado a largo de nuestra vida, incluso desde nuestro primer estadio evolutivo en donde se localiza un primer vínculo del neonato con el mundo experiencial; vínculo generado a través de ciertas fuentes de excitación internas y externas que dejan profundas <<impresiones>> en el rumbo del desarrollo psicológico y emocional del individuo. En este sentido, el psicoanálisis ha mostrado y estudiado las diversas fuerzas externas que influyen en nuestros constructos psicológicos y emocionales, así como en los procesos de aceptación de un <<afuera>>, de un mundo que existe independiente a nosotros.

S. Freud en su libro sobre el *Malestar en la cultura* explica como el lactante identifica en primera instancia las fuentes de excitación como proveniente de los órganos de su cuerpo << aun no distingue el yo de un mundo exterior, como fuera de las sensaciones que le llegan>>(61), y posteriormente, su aceptación de un <<afuera>>, es decir, de la existencia de un mundo exterior. Este discernimiento se da a través de <<las frecuentes, múltiples e inevitables sensaciones de dolor y displacer que el aún omnipotente principio del placer induce a abolir y a evitar >> (Freud 61).

En este sentido, se puede observar como la relación del sujeto con su entorno, con el mundo experiencial, deja profundas huellas mnémicas en su estructura de personalidad; <<impresiones>> que son almacenadas y codificadas para salir a luz posteriormente a través del acto creativo; a partir de la experiencia emancipadora del arte.

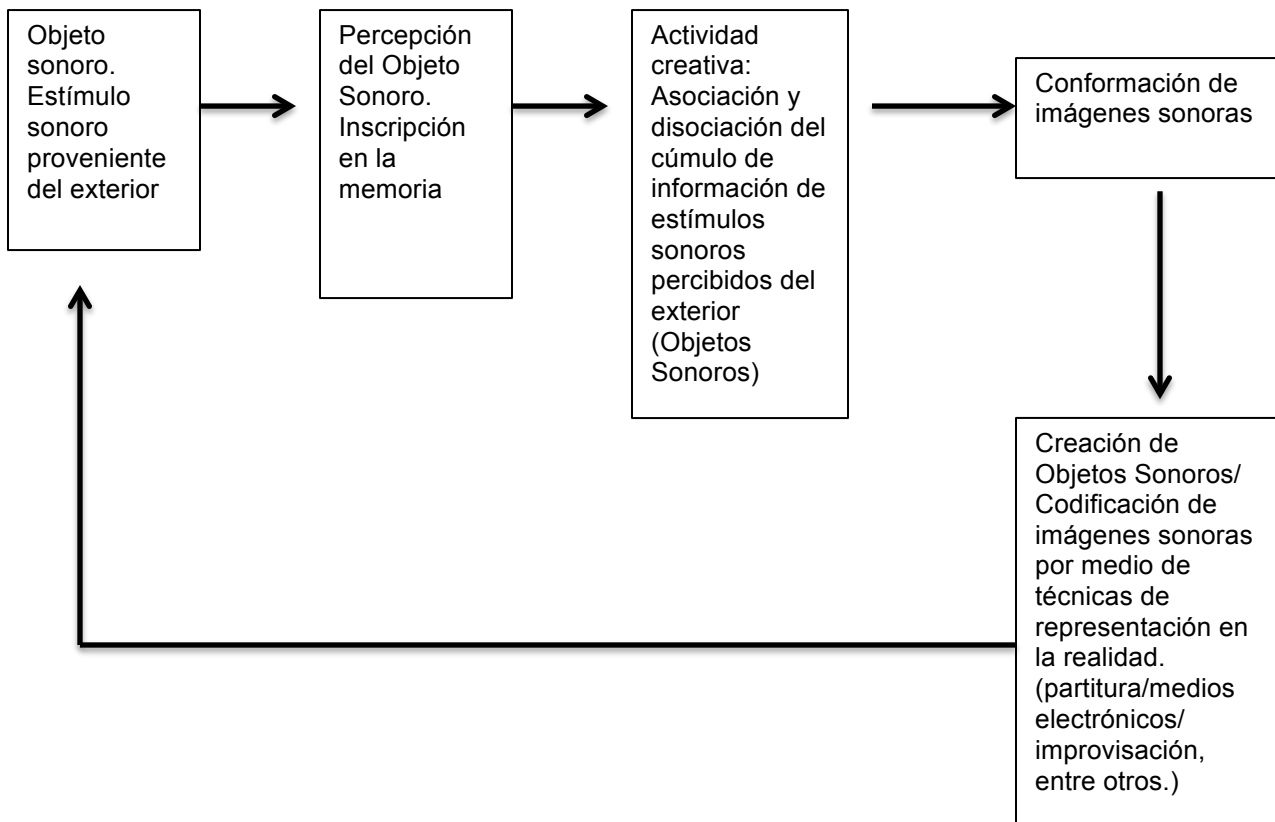
Estas <<impresiones>> quedan tatuadas en la memoria y son reconstruidas a partir de los procesos de asociación/disociación. Este trabajo preparatorio de construcción de imágenes sonoras y visuales ha sido un tema recurrente por filósofos y psicólogos quienes han intentado aprehender los procesos de imaginación sonora y visual en donde la impresión juega un papel determinante.

David Hume, en su *tratado de la naturaleza humana* indaga al respecto de las impresiones y la diferencia que tiene ésta con el concepto de idea, así como su incidencia en la imaginación y la memoria. Menciona que las impresiones penetran en nuestro pensamiento y conciencia de manera más violenta y con mayor fuerza, identificando con este nombre todas las sensaciones, pasiones y emociones; en cambio, las ideas, son imágenes más débiles que se presentan en nuestro pensamiento y en nuestra razón.

Las impresiones, al ser de carácter emocional, participan del proceso de creación; este aspecto es fundamental para la actividad creativa. Incluso, se puede decir que existe una diferencia significativa entre actividades creativas, en donde << en la creación mecánica é intelectual el papel de la vida afectiva es simple, y en el caso de la creación estética el papel del elemento emocional es doble>> (Ribot 48). Es así como el << creador puede atravesar, en un grado imprevisto, las formas más diversas de la exaltación y de la depresión, sentir a cada paso el abatimiento del fracaso o la alegría del éxito, y, por último, la satisfacción de salir de un fecundo y laborioso alumbramiento>> (Ribot 48). La incidencia del mundo exterior, en este sentido, se correlaciona directamente con los procesos de imaginación sonora en el acto creativo, influyendo directamente sobre nuestros constructos emocionales y psicológicos.

Por lo tanto, podemos definir que la unidad de todo proceso creativo es la <<Impresión>>. En una primera instancia, estas impresiones se van almacenando en la memoria a través de nuestra vida, discriminando estímulos a partir de las huellas profundas que dejan en nosotros. Cada acto por imaginar un sonido o una imagen es, desde un punto de vista personal, un acto del recuerdo; de la memoria: Somos lo que hemos vivido; construimos en la mente las imágenes y los sonidos que hemos visto, escuchado, tocado, olido, disfrutado y padecido; somos lo que hemos sido e inevitablemente seremos la suma de todo lo que hemos experimentamos.

El siguiente diagrama muestra la estructura secuencial cíclica de evolución y conversión de un estímulo sonoro (Objeto Sonoro) en imagen Sonora y viceversa. Este diagrama será el punto de inicio para una investigación posterior que indague a profundidad sobre los procesos de imaginación sonora en la práctica compositiva :



II. Objetos Parciales

El proyecto Objetos Parciales se desarrolla sobre una base teórica de corte psicoanalítico y filosófico que propone la reflexión en torno a los modos en los que el sujeto concibe la realidad, la cual influye determinadamente en sus procesos de producción artística.

En este sentido, S. Freud en su trabajo sobre el malestar en la cultura señala

El sufrimiento nos amenaza por tres lados: desde el propio cuerpo que, condenado a la decadencia y a la aniquilación, ni siquiera puede prescindir de los signos de alarma que representan el dolor y la angustia; del mundo exterior, capaz de encarnizarse en nosotros con fuerzas destructoras omnipotentes e implacables; por fin, de las relaciones con otros seres humanos. El sufrimiento que emana de esta última fuente quizá nos sea más doloroso que cualquier otro; tendemos a considerarlo como una adición más o menos gratuita, pese a que bien podría ser un destino tan ineludible como el sufrimientos de distinto origen (72-73).

La relación con el «Otro» es fundamental para la construcción del mundo imaginario. Estas relaciones (parentales en primera instancia, posteriormente sociales) determinan el curso en el que la estructura de personalidad quedará fincada, influyendo categóricamente sobre los modos de construcción de imágenes sonoras y visuales.

En toda producción creativa, es el afecto combinado con la razón lo que permite en determinado momento percibir, codificar, asociar/disociar, decodificar y traducir las imágenes creadas en la mente.

El concepto Objetos Parciales se define en términos psicoanalíticos como

Tipo de objetos a los que apuntan las pulsiones parciales, sin que esto implique que se tome como objeto de amor a una persona en su conjunto. Se trata principalmente de partes del cuerpo, reales o fantasmáticas (pecho, heces, pene) y de sus equivalentes simbólicos. Incluso una persona puede identificarse o ser identificada con un objeto parcial (Laplanche, Pontalis 263-264)

Partiendo del concepto Objeto Parcial, se entabla un análisis sobre experiencias personales por medio de la búsqueda de los <<signos sonoros>> que forman parte del recuerdo. Este proceso de construcción de Imágenes sonoras, es el método utilizado para la creación de cada una de las piezas que serán presentadas.

Cada una de las piezas compuestas nacen de la idea de significar a través del sonido la descomposición del Objeto Total⁵ (término que en este sentido es interpretado como un símbolo del poder absoluto), en múltiples partes. Este Objeto Total es representado por la máquina textil y los entornos industriales.

Son estas representaciones originales las que dan forma a cada una de las piezas compuestas, cuya organización de los materiales sonoros surgen del análisis exhaustivo de las huellas mnémicas impresas en la memoria.

Este proyecto es una invitación para dejar de pensarnos a través de la figura geométrica preponderante (signo cultural impuesto), dejar de colocar a un ser extraño por encima de la naturaleza y el hombre y comenzar a observarnos desde la coextensividad, en donde el inconsciente es tan ateo como huérfano, inmediatamente ateo, inmediatamente huérfano.

⁵ En este sentido nos referimos a "Objeto" como correlato del amor (o del odio): de la relación de la persona total, o de la instancia del yo, con un objeto al que se apunta como totalidad (persona, entidad, ideal, etc.).

III. Análisis de las obras.

John Cage en su libro *Silence*, describe el proceso compositivo partiendo de cuatro categorías principales: estructura, método, forma y material.

En su conferencia dictada en 1958, cuyo tema aborda la composición como proceso, Cage añade

Esta es una conferencia sobre cambios llevados a cabo en mis procedimientos compositivos, con particular referencia a lo que, hace una década, llamé <<estructura>> y <<método>>. Por <<estructura>> se entiende la división de un todo en partes; por <<método>>, el procedimiento nota por nota. Ambos, estructura y método (así como <<material>> - los sonidos y silencios de una composición-), eran, me parecía entonces, la ocupación apropiada de la mente (en oposición al corazón) (nuestras ideas en orden en oposición a nuestras acciones espontáneas); mientras que estos dos últimos a saber, método y material, junto con la forma (la morfología de una continuidad), eran igualmente la ocupación adecuada del corazón. (18)

Tomaré como punto de referencia estas cuatro categorías (estructura, método, material y forma) para abordar el análisis de cada una de las piezas que conforman el proyecto *Objetos Parciales*.

Por *estructura*, entiendo la división de una obra en partes; Por *método*, el procedimiento de organización interna de los materiales sonoros utilizados; por *material*, la relación entre sonido y silencio; y por *forma*, el análisis de la obra en su macro-estructura.

I.0 FS/16_2 para cuarteto de cuerdas amplificado.

“Tatuar, sajar, sacar cortando, cortar, escarificar, mutilar, contornear, iniciar (...) la crueldad es el movimiento de la cultura que se opera en los cuerpos y se inscribe sobre ellos, labrándolos (...) signos territoriales que clavan sus banderas en los cuerpos: mnemotecnia ”
Gilles Deleuze y Félix Guattari.

Concepto

El cuarteto de cuerdas amplificado FS/16_2 surge como un primer acercamiento a la representación del Objeto Parcial relacionado con la Máquina textil. A través de la búsqueda del sonido mecánico, repetitivo y constante, se producen Objetos Sonoros cuya textura están conformadas por elementos de un organismo inerte: metal, aceite, polvo, fierro, tuerca. Cada material sonoro parte de la búsqueda por el detalle; por el énfasis en resaltar la parcialidad del propio Objeto Sonoro.

El cuarteto de cuerdas se compone de elementos lineales en la mayoría de los casos; Punto y línea son las figuras geométricas principales en su codificación gráfica. La parcialidad, así como el no desarrollo son característica propias de la identidad de la pieza, en donde existe tendencia hacia el corte, creando una cadena de flujos entre los materiales sonoros mostrados.

Esta idea es tomada de la definición de máquina que hace Deleuze y Guattari en su libro Anti Edipo, Capitalismo y Esquizofrenia, en donde definen a la máquina como “un sistema de cortes”

No se trata en modo alguno del corte considerado como separación de la realidad; los cortes operan en dimensiones variables según el carácter considerado. Toda máquina, en primer lugar, está en relación con un flujo material continuo (*hylé*) en el cual ella corta. La máquina funciona como máquina de cortar jabón: los cortes efectúan extracciones en el flujo asociativo. Así por ejemplo, el ano y el flujo de mierda que corta; la boca y el flujo de leche, pero también el flujo

de aire, y el flujo sonoro; el pene y el flujo de orina, pero también, el flujo de esperma

En FS/16_2, la fracción y la ruptura están configuradas por flujos y sus consecuentes cortes. Este modelo condiciona un tipo de continuidad determinada, definiendo lo que corta, en otras palabras “toda máquina, es máquina de máquina” (Deleuze, Guattari 134). Es así cómo a partir de estas conexiones surge la idea del plan formal.

El principal corte está dado a nivel temporal desde el politempo, un click track con diferentes medidas metronómicas que fracturan la linealidad, la unidad en el flujo sonoro y su trazo a nivel gráfico.

La máquina corta el flujo cuando está conectada a otra máquina que a su vez es un corte, creando cadenas de máquinas; cortes y flujos son los principales elementos presentes en la pieza. Estos flujos y cortes asociativos determinan el modo de organización de las partes que conforman la obra, uniendo de esta manera los componentes presentes dentro de un discurso sonoro que busca la ausencia de estilo, la asintaxis, la agramaticalidad.

Forma:

El plan formal de la obra está constituido en 5 partes. Las 3 primeras mantienen una relación en torno a la utilización de materiales sonoros y sus modos de organización. Estas 3 partes se diferencian una de otra por las transformaciones tímbricas (color) del Objeto Sonoro global. La 4ta parte está constituida de materiales sonoros estáticos, estacionarios, sin modificación, los cuales son seguidos de un evento sonoro de máxima distorsión que conduce a la última parte cuyas características se conforman de la reiteración de la 1er parte; esta reiteración sin embargo, conlleva una modificación sustancial: El

politempo es desactivado, entrando cada instrumento en un solo tiempo metronómico.

La idea formal tiende hacia una propuesta cíclica que busca la recontextualización sonora del funcionamiento de una máquina textil circular de tejido de punto. El plan formal está adherido a esta idea; el objetivo es plantear una pieza que no tiene un inicio y/o final, sino parte de un funcionamiento que va más allá de su intención sonora, estética; una máquina que es prendida y apagada; en la cual, el escucha se encuentra inmerso, en el centro, rodeado de agujas, aceite, polvo y metal; elementos que dan forma a la identidad maquina.

Estructura:

La obra tiene una partición temporal en politempos de valores metronómicos desfasados. Esta propuesta, permite el desfase, independizando la actividad de cada instrumento; sin embargo, cada uno de los materiales sonoros constitutivos de cada parte, son indispensable para su funcionamiento unitario, global.

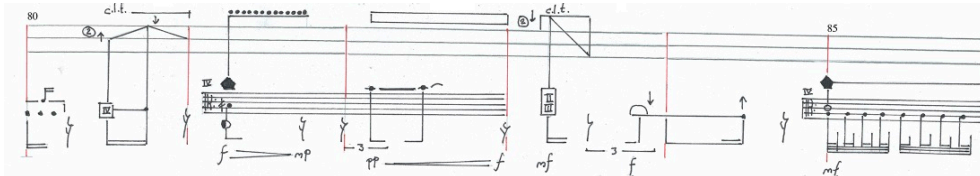
La temporalidad se refleja en la partitura, por medio de una escritura que subdivide el espacio temporal en unidad de tiempo, traduciendo esta unidad en centímetros. De esta manera, se logra tener un control a nivel gráfico de la temporalidad de cada evento sonoro.

A continuación presento las correlaciones de los valores metronómicos y su traducción a centímetros :

Violín I	Violín II	viola	Vlc.
56 bpm=5 cm	50 bpm=5.6cm	48 bpm=6.1 cm	45 bpm=7cm

Esta traducción en centímetro del componente de duración, se puede visualizar el movimiento temporal de cada instrumento. De igual forma, permite ver las relaciones entre eventos sonoros desfasados.

Ejemplo FS/16_2 parte viola.

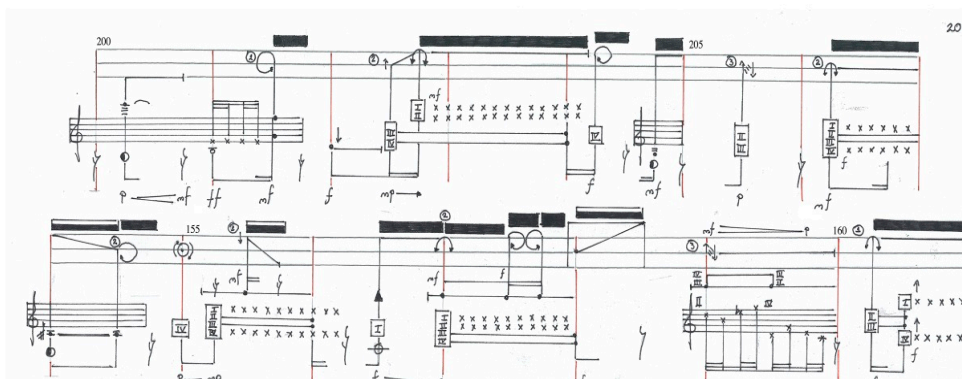


El ejemplo mostrado, brinda información útil para entender la construcción de cada evento sonoro, así cómo la importancia que conlleva el factor gráfico. La unidad de tiempo está representado por recuadros cuya medida en el espacio son de 6.1 cm (en la viola) equivalente a un 1 beat (estos valores fueron elegidos a modo personal, se puede trabajar sobre prácticamente cualquier valor que se desee).

A partir de esta unidad de medida, se hacen particiones o subdivisiones del espacio temporal, siendo en el ejemplo mostrado, 3.050 cm la mitad de la unidad de tiempo que corresponde al valor de una corchea. Sobre esta operación de división, se sacan los valores en centímetros de cada valor rítmico.

Una vez ensamblada cada parte, es visible el desfase temporal entre cada instrumento.

Ejemplo.2. FS/16_2 parte violín I – violín II.



El politempo juega un papel sumamente importante en la construcción de la pieza; es este recurso el que genera relaciones métricas no reguladas, permitiendo un discurso sonoro construido a partir de relaciones rítmicas complejas.

Materiales:

Los materiales sonoros están seleccionados partiendo del movimiento corporal producido por el intérprete al momento de ejecutar cada evento sonoro.

Estos materiales se presentan de forma reiterada durante toda la pieza, teniendo transformaciones en su color, en su intensidad y en su altura.

Por otro lado, existen otro tipo de recursos sonoros que denomino *materiales sonoros secundarios*; estos materiales forman parte de un evento *sonoro primario*. Defino a un *evento sonoro primario* como aquellos sonidos que se perciben de forma inmediata; los *materiales sonoros secundarios* a su vez, son los elementos internos que dan forma a la identidad de cada evento sonoro primario, en donde las variables de interpretación, entre ellos el error, son igualmente importantes para la construcción de su identidad sonora.

Para lograr la percepción de dicho materiales sonoros secundarios, se hace uso del recurso de la amplificación. En este sentido, la amplificación sirve para dos funciones específicas:

+ inmersión del escucha a partir de un acomodo de bocinas que permite rodear al escucha logrando generar un espacio de inmersión sonora.

+ Percepción de materiales sonoros secundarios. Eventos sonoros que se encuentran presentes en toda pieza musical, pero que el escucha no percibe debido a la tendencia de normalización de la percepción sonora.

El silencio es otro recurso importante de los materiales utilizados. En este caso, el silencio no implica inactividad sónica, por el contrario, es parte fundamental de las propiedades del sonido y del discurso estético; sonido que busca ser vacío, en otras palabras, el silencio es percibido como un espacio acústico inverso.

Método:

La organización de los materiales y la relación nota por nota está determinada por eventos sonoros de corta duración cuyo desarrollo queda impedido a través del corte y de los silencios interpuestos entre cada evento sonoro. A lo largo de la pieza, esta idea del corte queda claramente mostrada por los diferentes planos superpuestos que se presentan en la obra, manteniendo una mayor divergencia a nivel temporal, permitiendo de esta manera que la reiteración en la presentación de los materiales tenga modificaciones constantes, no determinadas o elegidas de forma consciente, sino como resultado de la propia naturaleza del desfase temporal.

Ejemplo.3. FS/16_2 fragmento con los 4 instrumentos.

The image displays a complex musical score for four instruments, likely a string quartet, across four systems. The notation is dense and includes various dynamic markings such as *mf*, *f*, *sfz*, *ff*, and *mp*. The score is divided into measures, with some measures containing rests or specific rhythmic patterns. The notation includes stems, beams, and various articulation marks. The overall structure is highly rhythmic and features a lot of overlapping patterns, consistent with the text's description of 'planes superpuestos' (overlapping planes) and 'corte' (cuts).

I.I MV4-3.2 II para clarinete bajo amplificado

“El desierto está creciendo (...) el signo está cerca”

Gilles Deleuze y Félix Guattari

Concepto:

La pieza MV4-3.2 II para clarinete bajo amplificado, fue creada partiendo de un Objeto Sonoro producido por un compresor de aire conectado a una plancha industrial. Este sonido, recurrente en mi memoria, fue incentivado e influido posteriormente por la película *Ereaserhead* del director estadounidense David Lynch.

La pieza escrita para clarinete bajo amplificado es un intento por lograr aprehender una Imagen Sonora proveniente de una huella mnémica relacionada íntimamente con el sonido del compresor de aire.

La pieza está construida de la reiteración de un Objeto Sonoro cuya cualidad se relaciona íntimamente con la presión del aire y el sonido que resulta al pasar éste a través de una tubería. La modificación del recurso sonoro en este caso, está determinada por los materiales sonoros secundarios, incluyendo la destreza técnica del instrumentista para mantener el control en la cantidad de aire producido. El instrumento, bajo esta óptica, es visto como un gran tubo en donde la presión de aire proviene y es regulada por medio del intérprete.

Como toda máquina, la unidad de la pieza está determinada por la reiteración de eventos sonoros. Esta reiteración se genera tanto en los materiales sonoros secundarios como primarios; bucles en lo que el intérprete cae en una circularidad eólica que lo lleva a poner en entredicho su propia capacidad corporal de producción de aire.

Esta idea sobre el límite de la capacidad humana , es entendido, partiendo de la representación del sujeto (intérprete) como una entidad maquina.

Podemos considerar una máquina como la combinación de elementos sólidos que poseen cada uno su función especializada y funcionan bajo control humano para transmitir un movimiento y ejecutar un trabajo, entonces la máquina humana sería verdaderamente máquina (Deleuze, Guattari 147)

En MV4-3.2 II el intérprete funciona como una máquina debido a que el instrumento, herramienta para la producción sonora, contiene una función especializada que le permite la producción de sonidos con cualidades específicas; convirtiendo así, al intérprete, en una máquina de máquinas.

Forma:

La pieza consta de 4 partes. El plan formal de la pieza propone un devenir lineal, en la que no hay circularidad en la propuesta formal. La primera parte de carácter introductorio propone al Objeto Sonoro principal. Este Objeto Sonoro, está formado de sonidos eólicos. La 2da partes se construye de reiteraciones de eventos sonoros de duraciones intermedias; bucles que oscilan entre n número de repeticiones. 3ra parte consta de un evento sonoro corto, en donde la producción de aire se reduce al gesto orgánico de la exhalación y la inhalación por parte del interprete. La 4ta y última parte funge como final de la obra, en ella, los elementos comienzan a ser cada vez más planos y simples. La emisión de aire se convierte en un recurso en donde sus componentes sonoros son reducidos a la singularidad del Objeto Sonoro representado.

Estructura:

La obra está escrita utilizando la representación gráfica de la unidad de tiempo.

Su temporalidad, sujeta a esta unidad, no cuenta con precisiones métricas, pero sí rítmicas; sin embargo, todo esto depende del tipo de interpretación que se desee hacer de la obra.

El código gráfico consta de un trigrama que representa las regiones agudo, medio y grave del clarinete bajo; no existen pentagramas y por lo tanto tampoco alturas específicas, buscando de esta manera, que la partitura cumpla con una función de mostrar claramente a través de la representación gráfica el comportamiento del Objeto Sonoro propuesto.

Materiales:

Todos los materiales empleados en la pieza buscan simular al sonido producido por un compresor de aire.

Se trabajó junto con el intérprete para lograr recursos sonoros que fuesen representativos de esta idea. Estos materiales forman parte principalmente de sonoridades con características similares y que puedan ser producidos por el instrumento. Así mismo, a nivel rítmico, los valores utilizados fueron elegidos a partir de un método de improvisación que describo a continuación .

Método:

Cada elemento sonoro se conecta entre sí a través de las cualidades internas del Objeto Sonoro producido. El método de composición se basó principalmente en la codificación gráfica de eventos sonoros creados partiendo de improvisaciones hechas con la voz, las cuales fueron grabadas y

posteriormente transcrita a código gráfico. Esta dinámica improvisatoria permite el flujo orgánico del devenir sonoro en el tiempo, otorgando a la obra la fluidez necesaria para lograr el cometido de representar el comportamiento de un fenómeno sonoro que nace como resultado de una función específica, productiva, y cuya finalidad no es necesariamente estética.

Ejemplo MV4-3.2 II

The image displays handwritten musical notation for guitar, organized into several systems. The notation includes rhythmic patterns, time signatures, and specific performance instructions.

- System 1 (Top):** Starts with a tempo marking "[BPM=80]". It features a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes a circled '8' and a circled '6'. A red bracket above the staff indicates a duration of 10. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests.
- System 2 (Middle):** Features a circled '6' and a circled '1'. A red bracket above the staff indicates a duration of 7. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests.
- System 3 (Bottom):** Features a circled '2' and a circled '15'. A red bracket above the staff indicates a duration of 10. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Additional red brackets indicate durations of 4, 5, 2, 2, 3, and 12 throughout the piece. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests.

I.II C-501 para Arpa y soporte fijo

"¿Qué buscas? ¿Querrías multiplicarte por diez, por cien? ¿Buscas seguidores? ¡Busca ceros!"

Friedrich Nietzsche

a)- Concepto

La pieza para arpa y soporte fijo C-501 fue compuesta en torno a la idea de tratar de yuxtaponer dos fenómenos maquinales; por un lado, la máquina industrial representada por el sonido procesado con medios electrónicos; y por otro, la máquina humana. Esta idea muestra una analogía de la interacción humano-máquina, y como la primera queda supeditada a la segunda. El arpa, es vista como un gran telar manual, instrumento en donde se tejen sonidos; de igual forma, el intérprete es representado como la entidad que activa el telar. Por otro lado, en el fondo, se presenta la máquina industrial: elemento pujante, gris, sórdido, hostil. Estas dos sonoridades, una sutil, la otra hostil, son los elementos principales en la obra.

La parte de arpa, se conforma a su vez de elementos sonoros repetidos. En esta pieza el intérprete está sujeto a las manecillas del reloj (cronómetro), tratando de abarcar el espacio sonoro en contra flujo de un Soporte fijo que busca el adueñarse del espacio acústico. La frontera entre lo humano y lo maquínico se pone en entre dicho, el sometimiento de las capacidades humanas ante la máquina. Sistemas políticos y sociales desde lo primitivo, pasando por lo despótico, hasta llegar a los flujos descodificados.

El efecto de la conjunción es el control cada vez más profundo de la producción por el capital: la definición del capitalismo o de su corte, la conjunción de todos los flujos descodificados y desterritorializados, no se definen por el capital comercial ni por el capital financiero, que son más que flujos entre otros, elementos entre otros, sino por el capital industrial. Sin duda, muy pronto el comerciante pudo accionar sobre la producción, ya fuese convirtiéndose él mismo en industrial en oficios basados en el comercio, ya fuese convirtiendo a los artesanos en sus propios intermediarios o empleados (luchas contra las guildas y los monopolios).

Pero el capitalismo no empieza, la máquina capitalista no es montada, más que cuando el capital se apropia directamente de la producción, y el capital financiero y el capital mercantil ya no son más que funciones específicas correspondientes a una división del trabajo en el modo capitalista de la producción en general (AE, 233)

C-501 es una visión personal del mundo, en donde la materia lo es todo.

Forma:

La pieza está construida en 3 partes. La 1ra parte presenta iteraciones de eventos sonoros de duración intermedia; en el fondo, el soporte fijo se encuentra latente, en un plano secundario. La 2da parte está conformada sólo por la presencia del soporte fijo; y la 3ra parte, se presenta como una combinación entre estos dos elementos contrastantes (el sonido acústico y electroacústico).

Estructura:

La pieza está compuesta de múltiples eventos sonoros repetidos; células construidas a partir de la figuración de acordes, cuyos valores rítmicos buscan romper con la linealidad de la repetición.

Ejemplo1. patrones. Pieza para Arpa+Soprote Fijo

The image displays two systems of handwritten musical notation. The left system features a treble clef and a 4/4 time signature. It includes a red annotation: "[A] El soporte fijo Quisiera en el segundo [00:38] [00:30] Corresponde aprox. a la 3ra repetición del patrón 2" and another red annotation "[01:06]". The notation consists of several measures with notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'mf'. A 'x 8' multiplier is present above the final measure. The right system shows a similar notation with a 'x 12' multiplier above the final measure. The notation is dense and includes various musical symbols and dynamics.

Materiales

Los materiales sonoros fueron elegidos por permutaciones de las alturas. Al utilizar el instrumento dentro de un sistema temperado, permitió el trabajo de combinatoria de acordes cuyas funciones fueron distribuidas en el tiempo, generando así, figuraciones de diversas extensiones entre la altura mas grave y más aguda, así como entre sonidos cortos y sonidos largos.

Método

El método de composición de la obra se basa en el ensamblaje de eventos sonoros previamente construidos; estos eventos sonoros se presentan como unidades en si misma organizados y ensamblados de forma contigua. Por otro lado, estos eventos no presentan posibilidad de desarrollo. Los recuadros dentro de los que se encuentran cada evento sonoro pueden ser vistos como elementos aislados, contiguos, pero imposibilitados de un desarrollo posterior.

Ejemplo. 2 Pieza para Arpa+Soprote Fijo. Fragmento.

Handwritten musical score for Arpa (Harp) and Soprote Fijo (Fixed Support). The score is written on three systems of staves. The first system starts with a tempo marking of quarter note = 55 and a dynamic marking of "Ecuador conímetro. [00:00]". The second system includes a red box labeled "A" with the instruction "El soporte fijo comienza en el segundo [00:38] Corresponde a las 3ra y 4ta repeticiones del patrón 1." The third system includes a red box labeled "B" with the instruction "[02:03]". The score features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as *mf*, *f*, and *ff*. There are also some handwritten annotations and markings like "x3", "x8", and "x12".

I.IV PR650 para tarola.

“La tensión, la distancia entre los extremos se está haciendo hoy cada vez más pequeña: los extremos mismos se difuminan finalmente hasta que llegan a ser parecidos ”

Friedrich Nietzsche

Concepto:

Esta pieza, escrita para tarola surge de la idea en la representación visual del sonido a través del punto inscrito en un espacio físico. Este punto, representa el valor de ataque . Los ataques, muestran un movimiento similar al que generan las agujas de una máquina de bordar cuando son activadas, movimientos periódicos que se traducen en el diseño del bordado.

La obra está escrita por unidad de tiempo; un Objeto Sonoro creado del movimiento físico del intérprete y su representación gráfica.

La pieza se construye de la interferencia de elementos rítmicos contrastantes. Se trabaja sobre la creación de patrones rítmicos claramente identificable que son presentados de forma intermitente a lo largo de la partitura. Estos elementos se encuentra superpuestos a un desarrollo lineal de los materiales sonoros.

Forma:

El plan formal consta de 3 partes.

La primera parte presenta un desarrollo de eventos sonoros y la presentación de patrones de repetición de forma intermitente.

La segunda parte se conforma de un cambio a nivel tímbrico, los ataques son realizados en el aro del instrumento, produciendo una modificación en las cualidades del fenómeno sonoro. A su vez, se hace una subdivisión de la unidad de tiempo a la mitad, modificando e incrementando su velocidad.

La tercera parte es una reexposición temporal de la primera parte, presentando elementos similares tanto en la organización de los materiales sonoros así como en el tiempo metronómico.

Estructura:

La pieza está compuesta, (como se ha indicado anteriormente) por unidad de tiempo, la cual está representado por recuadros dentro de las cuales se localizan todo tipo de información sonora: digitación, movimiento de la baqueta, parte del instrumento donde se genera el ataque, transformaciones graduales, entre otros.

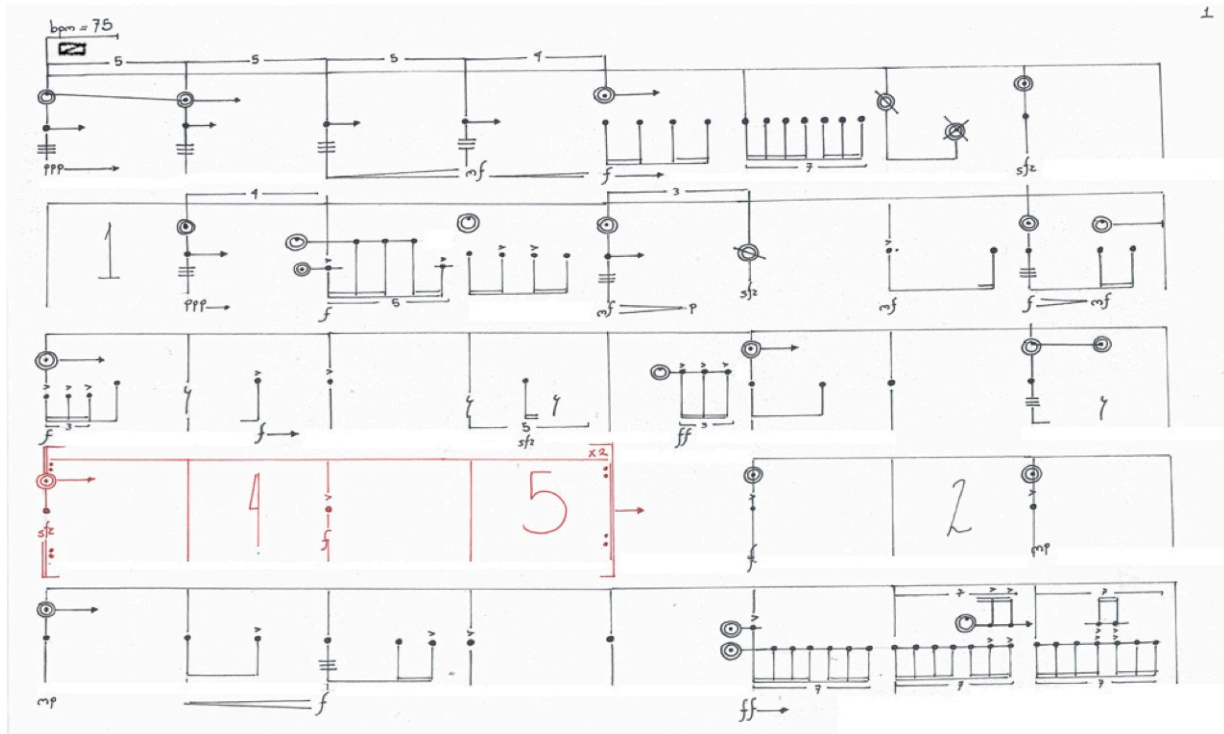
Materiales:

Los materiales utilizados constan de la exploración de diversos colores producidos al atacar en distintas zonas el cuerpo del instrumento en. Así como la utilización de recursos para la producción de ataques rápidos, golpes con las baquetas y posiciones para la producción de sonoridades no convencionales.

Método:

La relación de ataques se establece por los diferentes puntos presentes dentro de un espacio temporal. Los patrones de repetición superpuestos están organizados a partir del estímulo visual, en otras palabras, es la representación visual lo que incentiva al producto imaginado, la relación ojo-oído determina el modo de distribución de los eventos sonoros en el tiempo.

Ejemplo PR650 para tarola.



I.V SP1151ES para violín, viola, violonchelo, percusión, arpa, clarinete bajo y flauta.

“ Que si tu ojo derecho es para ti una ocasión de pecar, sácale y arrójale fuera de ti; pues mejor te está el perder uno de tus miembros, que no que todo tu cuerpo sea arrojado al infierno”
Mateo 5:29

La pieza para ensamble nace de una Imagen Sonora traída a la memoria: Objetos Sonoros que se producen al arrastrar un contenedor pesado dentro de una nave industrial.

Esta pieza nace de la idea de la contraposición de fuerzas antagónicas que generan fricción. Estos eventos sonoros estáticos se van distorsionando hasta hacerse irreconocibles, pasando por umbrales de claridad en la percepción del sonido, así como de su máxima distorsión.

La pieza evoca el movimiento de un gran contenedor siendo arrastrado dentro de una nave industrial.

La pieza hace uso de recursos instrumentales no convencionales, principalmente en la sección de percusión, en la que se propone la utilización de diversas herramientas que funcionan para frotar o golpear los instrumentos de percusión, como por ejemplo: palas para voltear tortillas, bowls de metal, batidoras manuales, entre otros.

Forma:

El plan formal está constituido por una curva claramente identificable de cambios de color a través de la distorsión del Objeto Sonoro global. De forma general, se presenta una primera parte construida de un evento sonoro estacionario en las cuerdas, alientos y percusión, con transformaciones internas. Una segunda parte se produce de acordes en las cuerdas y la intervención del arpa en conjunto con la percusión. Esta segunda parte presenta un climax formado por la máxima distorsión de los elementos sonoros presentes. La última y tercera parte está determinado por un Objeto Sonoro eólico activado en los alientos y su combinación con las cuerdas a través del frotamiento de el arco sobre el puente o sobre la caja del instrumento.

Estructura:

La partitura está escrita de manera convencional. La división en partes del total sonoro está sujeta principalmente a la constancia de los materiales sonoros utilizados.

Materiales:

Se hizo un análisis del rango y los distintos tipos de distorsión que producen los instrumentos de cuerda. Se delimitó un parámetro en cinco niveles que van desde la mínima distorsión hacia la máxima distorsión. A partir de este recurso sonoro se buscó una instrumentación que permitiera la exposición de las cualidades internas del sonido distorsionado generando de esta manera, distintos tipos de color armónico.

La pieza busca tener una incidencia sonora cercana al ruido, por lo que la búsqueda por sonidos con alturas no determinadas es fundamental para su propuesta estética.

Método

El modo de organización de los materiales sonoros y la relación nota por nota, está determinado por el tipo de Objeto Sonoro que se construye. La constancia en el estímulo sonoro presente a lo largo de la obra, así como su potencia sonora, las cualidades de los recursos sonoros implementados para la modificación y la transformación de los componentes acústicos, condicionan el resultado percibido a un tipo de sonoridad estática generada desde la adición, es decir, de la suma del potencial sonoro utilizado.

Ejemplo. PS5515 para ensamble.

The image displays a musical score for an ensemble, identified as PS5515. The score is arranged in a vertical stack of staves. From top to bottom, the parts are: Flute B (Fl. B.), Clarinet B (Cl. B.), Percussion (Perc.), and three Violin parts (Viol. I, Viol. II, and Viol. III). The percussion part includes a drum set (snare, tom, cymbal) and a conga. The string parts (Violins) are marked with 'ord.' (order) and 'x.st.' (extra staff) and include various dynamics and articulation markings. The score is written in a modern, minimalist style with a focus on rhythmic patterns and dynamic contrast.

I.VI. C5_SC Miniaturas electroacústicas.

"Montar unidades de producción, enganchar máquinas deseantes : todavía no se sabe lo que ocurre en esta fábrica, lo que es este proceso, sus ansias y sus glorias, sus dolores y sus alegrías"
Gilles Deleuze y Félix Guattari

Concepto:

Cada una de estas miniaturas están creadas de modo independiente entre si. Desde su estructura interna, estas miniaturas cuentan con recursos sonoros contrastantes, siendo la suma de estos, elementos que dan forma a estructuras monolíticas, unitarias; espacios de inmersión sonora a través de la evocación del entorno industrial y su representación acústica.

Estas piezas acompañan a una serie de citas leídas, las cuales son extraídas de diversos libros. Cada pieza mostrada busca ser el soporte para la voz humana.

De esta manera, las 3 miniaturas son la antesala de cada una de las piezas instrumentales que fueron descritas anteriormente.

Forma:

La forma de cada una de las miniaturas son creadas bajo la óptica de la estructura monolítica, unidades en sí mismas construidas con materiales sonoros similares que sufren transformados de forma gradual.

Las variantes producidas, así como sus transformaciones graduales, se dan a nivel interno. Por lo general, cada una de estas piezas están construidas partiendo de la constancia de un estímulo sonoro determinado. Las modificaciones que suceden en el interior de cada una de estas piezas produce la sensación de un estímulo sonoro estacionario, sin embargo, este estímulo está influido por movimientos y modificaciones constantes que parten de sus materiales internos.

Cada miniatura contiene una identidad en sí misma, buscando ser contrastantes entre sí; sin embargo, todas ellas tienen algo en común: la búsqueda por la inmersión, por la evocación del recuerdo; por la incentivación de la información sensorial (Objeto Sonoro) convertida a Imagen Sonora; Imágenes- Sonidos inscritos en la memoria y que parten de la experiencia personal, en este caso, del entorno industrial.

Estructura:

Cada una de las piezas es vista como pequeñas islas que mantienen una relación en su resultado general. Su independencia deriva de los componentes utilizados para su construcción. Su relación estriba en el fenómeno global, en la continuidad de su morfología.

Materiales y método:

Los materiales utilizados fueron creados y organizados en la plataforma de programación SuperCollider. Los procedimientos con los cuales se generaron los materiales sonoros fueron principalmente la Síntesis Estocástica y la Síntesis Aditiva. El procesamiento de audio y sus transformaciones fueron realizadas a partir de distintos tipos Filtros (HPF, BPF, LPF)⁶, Reverberación y Paneo. Los valores de cada uno de estos componentes fueron modificados partiendo de la utilización de envolventes de amplitud aplicados a cada uno de estos procesos.

⁶ HPF: High Pass Filter; BPF: Band Pass Filter; LPF: Low Pass Filter

“He inventado – me dijo- la música del silencio ¿Quiere usted ser el primero en oírlo?”
Giovanni Papini

IV.- Conclusiones

Los procesos de imaginación sonora en la práctica compositiva están determinados por diversos estímulos provenientes del mundo exterior influyendo determinadamente sobre los modos de producción de Imágenes Sonoras. Estos estímulos vistos como información sensorial, son parte de experiencias de cierta intensidad que fueron vividas de forma particular quedando impresas en nuestra memoria. Posteriormente, esta información sale a la luz por medio del recuerdo, y del acto creativo; sin embargo, la información original deja de existir, dando paso a una serie de operaciones fundamentales de transformación. Esta transformación denominada asociación y disociación genera la producción de capas de información sensorial que finalmente evocan la construcción de nuevas imágenes a través de la información previamente codificada, organizada y mezclada (asociación y disociación).

Objetos Parciales corresponde a la parte práctica de un proyecto a mediano plazo que analiza los procesos de construcción de Imágenes Sonoras en la creación musical. La investigación a desarrollar, parte de dos objetivos fundamentales a saber: indagar a profundidad a través de una metodología basada en el *signo*, las imágenes sonoras construidas a través de los procesos de creación sonora; comprobar la hipótesis que afirma que los procesos de imaginación sonora en la práctica compositiva están determinados por dos operaciones fundamentales: la asociación y disociación de estímulos perceptivos que se inscriben en la memoria a través de la experiencia vivida.

De esta manera, se abordará una investigación que toma como punto de partida la experiencia personal para el análisis y estudio de la imaginación; principalmente, aquella que corresponde a la imaginación sonora.

APÉNDICES:

ANEXO I

Síntesis para el programa de mano

El proyecto Objetos Parciales propone la conformación de un espacio acústico en donde el sonido es pensado desde lo invasivo, desde la búsqueda por la intrusión en la intimidad del cuerpo de quien escucha.

Las piezas que conforman este concierto son la descomposición del objeto total (símbolo del poder absoluto) en múltiples partes, flujos y cortes de intensidades que se adueñan de la atención de la escucha activa .

Cada pieza mostrada, cada Objeto Sonoro propuesto nace es la representación de mi propia experiencia en relación con los objetos parciales que me constituyen.

Este concierto es una invitación para dejar de pensarnos a través de la figura geométrica preponderante (signo cultural impuesto), dejar de colocar a un ser extraño por encima de la naturaleza y el hombre y comenzar a observarnos desde la coextensividad <<en donde el inconsciente es tan ateo como huérfano, inmediatamente huérfano, inmediatamente ateo>>.

ANEXO II

Bibliografía:

Attali, Jacques. *Ruidos: Ensayos sobre la economía política de la música*. Madrid: Siglo XXI, 1995.

Cage, J.. *Silence*. Wesleyan University Press, 1961.

Freud, Sigmund. *El malestar en la cultura*. Madrid: 2011

Deleuze, G., Guattari, F. *El Antiedipo. Capitalismo y Esquizofrenia*. París: Les Editions de Minuit, 1972.

Hume, David. *Tratado de la naturaleza humana*. España, Madrid: Editorial TECNOS, 2005.

Laplanche, J. Pontalis, J. *Diccionario de Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1996.

Schaeffer, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*. España, Madrid: Editorial Alianza, 1988.

Schmidt, Alfred. *El concepto de naturaleza en Marx*. Madrid: Siglo XXI, 1976.

Ribot, Theodule. *La imaginación creadora*. España, Madrid: MRA Ediciones, 2000.

Romero, Germán. *Formar el oído: Metodología y ejercicios*. España, Barcelona: DINSIC Publicacions Musicals, 2011.

Warnock, Mary. *La imaginación*. México, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1981.

Artículos:

Perepelycia, Alexis. "Del objeto visual al Objeto Sonoro: una aproximación". *La semana del sonido*. Lunes 11 de Abril del 21016. <

http://www.fceia.unr.edu.ar/acustica/biblio/Objeto-visual-objeto-sonoro_004%20-%20Perepelycia.pdf>