

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA**

**NOTAS AL PROGRAMA**

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
LICENCIADO EN COMPOSICIÓN  
PRESENTA**

**CÉSAR IVÁN JUÁREZ - JOYNER**

**ASESOR: DR. MANUEL ROCHA ITURBIDE**

**MEXICO DF 2011**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

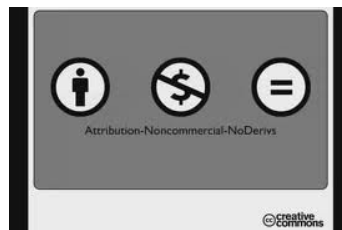
Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

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.





Some rights reserved



*Esta obra está hecha para distribuirse, intercambiarse y / o complementarse de manera libre y gratuita por quienes así lo deseen, respetando siempre la autoría de las ideas que en ella se plasman así como el carácter de gratuidad de la misma.*



*A mi abuelo Don Rufino Juárez Rodríguez q.e.p.d. quien me enseñó siempre con el ejemplo el valor de la voluntad, y de quién aprendí a NUNCA olvidar de donde vengo...*

*A mi madre Esperanza y al papá Bicho, por el amor, la comprensión y sobretodo la libertad/responsabilidad para ser quién soy y como soy.*

*A Topo por estar siempre ahí, por enseñarme a vagar por las calles sin miedo, a caminar...*

*A mi compagre Hector Guido y mis yoes: Ulises, Dios, Karla, Chortiz, Cata, Armando, Checa, Jahir, Lluvia, Mario, Pastor, Itzam, Juju, Titou, Iván, Libertad, Chiro, Irene, SF`s Konforts y tod@s ustedes que saben quienes son; no se olvidan, gracias pandilla...*

*A mi asesor el Dr. Manuel Rocha Iturbide, por la confianza y la poesía.*

*A mis sinodales Dra. Gabriela Ortiz, Mtro. Salvador Rodríguez, Mtro. Mario Stern y Dr. Pablo Silva, quienes con su conocimiento delinearon y participaron de este trabajo.*

*A todos mis colegas y amigos de la ENM de cuyas notas he aprendido tanto, gracias también.*

*A Martín Vazquez, René Lugo grandes profesionales, grandes maestros, grandes amigos.*

*A tantos músicos que he encontrado en tantas calles y que nunca están en los programas de mano, ni en las tiendas de discos, ni en los carteles, a ellos debo este trabajo que hoy dedico con profunda admiración y respeto.*

*A don Heraclio Alvarado, el grupo Huitzitzillin y toda la gran familia del huapango, a tod@s los músicos tradicionales del mundo con los que he caminado, con los que me he cruzado en una plaza, en una calle, a todos los resistentes y combativos de la cultura y del trabajo en la calle , por que siempre hay "otra" manera menos desigual de vivir... Gracias por su fuerza y por su lucha.*

*¡Raíces y cultura , siempre!*



*“...how many ways to get what you want,  
I use the best, I use the rest,  
I use the enemy I use anarchy  
`cause I wanna be an anarchist”*

Anarchy in the UK , The sex Pistols

*“ Soy alegre pajarito que por el campo gorjeo;  
Aunque me vean pobrecito, nada en el mundo deseo,  
Yo gozo de lo bonito de lo bueno y de lo feo...”*

El gustito, Son huasteco, Dominio público

*“Que el gusto sea bueno o malo no tiene ninguna importancia,  
siempre es gusto...”*

Marcel Duchamp





**ÍNDICE**

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>13</b>
<b>PARTE 1 MÚSICA DE CÁMARA</b>	<b>17</b>
Marañas	19
Razón Pervertida	25
Lo único que me mantiene	36
Caminos (agotando Instancias)	44
Endofonika II	50
<b>PARTE 2 ESPACIO Y SONIDO</b>	<b>58</b>
Sin título (mouezh kuzh)	60
Escargot	69
<b>PARTE 3 OBRA ABIERTA:</b>	<b>75</b>
Sistema de intervenciones sonoras	77
<b>CONCLUSIÓN</b>	<b>89</b>
<b>APENDICES</b>	<b>91</b>

**ANEXOS** 99

**BIBLIOGRAFÍA** 103

## PROGRAMA

### PARTE 1 MÚSICA DE CÁMARA:

**Marañas** 6'00 César Juárez-Joyner  
(1981- )

Piano sólo

**Razón Pervertida** 11'00" César Juárez-Joyner  
(1981- )

Trío para clarinete, violonchelo y piano

I. *La trampa del espejo*

II. *Largo*

III. *Cuando busco parecerme al del espejo*

IV. *Al final , como al principio...*

**Lo único que me mantiene** 7'00 César Juárez-Joyner  
(1981- )

Flauta y electrónica

**Caminos (agotando Instancias)** 6'50" César Juárez-Joyner  
(1981- )

Oboe, violín y electrónica

**Endofónika II** 12'00" César Juárez-Joyner  
(1981- )

Medios electrónicos

### PARTE 2 ESPACIO Y SONIDO

**Sin título (mouezh kuzh)** 9'00" César Juárez-Joyner  
(1981- )

Medios electrónicos (obra multicanal)

**Escargot** 9'05" César Juárez-Joyner  
(1981- )

Cuarteto de percusiones y micrófono

**PARTE 3 OBRA ABIERTA:**

(aunque para fines del examen sucederá en los tiempos  
previstos del concierto)

Duración indeterminada.

*Sistema de intervenciones sonoras* a realizarse en diferentes puntos de la ENM como el Estacionamiento, los sanitarios etc.

# INTRODUCCIÓN

*“Un jour j`ai assis la beauté dans mes gènes et je l`ai injuriée...”*

*Arthur Rimbaud*



## **SOBRE MI IDENTIDAD CREATIVA:**

Con el pasar de los años, mi imaginario ha sido delineado por diferentes experiencias, emociones y vivencias que van desde lo más íntimo y personal, hasta complejas relaciones de orden social o colectivo en las que el sonido y su organización tienen importancia capital para mi manera de aprehender el mundo.

Después de revisar estos hechos en la historia de mi vida, puedo definir esta búsqueda de un lenguaje personal como un constante tránsito, como una necesidad de equilibrio en todos sus ámbitos.

Es decir, por una parte siendo un creador con un origen socio cultural ubicado en un estrato de clase media, mi realidad ha sido en todo momento una toma de decisiones, un permanente contraste de mundos, donde por supuesto he tenido la necesidad/oportunidad de escoger.

Dicha condición me ha hecho entender este universo sonoro en varias dimensiones las cuales en todo momento han de definir y determinar cada nota o frecuencia que mi imaginario propone.

Una de estas dimensiones la puedo encontrar en una particular identificación por la cultura popular en todas sus expresiones, enfatizando aquellas que representan lo más marginal de las mismas.

De esta manera, el imaginario nutrido con estos elementos es todo el tiempo contrastado y coexistente con lo más elocuente y paradigmático que puede resultar de la tradición occidental de la música académica.

Es en esa dialéctica de universos sonoros que surge toda mi identidad creativa; de ahí que el motivo mi trabajo es el canto de un vendedor ambulante aplaudido en la sala de conciertos más elocuente, o un desafío a las “buenas conciencias “ que legitiman la obra de arte; un desafío que al final está siempre dentro del objeto de arte, o es en sí mismo el objeto de arte. Esta identidad creativa, a mi entender, puede manifestarse desde las dotaciones musicales que escojo, hasta los sonidos que uso para la transformación electrónica, la manera misma de hacer ejecutar las piezas, la escritura y muchos otros detalles que buscan resignificar la experiencia de la música de concierto, cuando menos en el caso de la mía.

Este trabajo es, pues, un acercamiento a este imaginario y una búsqueda en la que el mejor de los resultados ha de ser formular una pregunta, un cuestionamiento que pueda contribuir a escudriñar, comprender, o cuando menos percibir el resultado de esta mezcla de experiencias transformadas en piezas de arte.





# PARTE 1

## MÚSICA DE CÁMARA

*“La interpretación debe ser a su vez evaluada, dentro de una concepción histórica de la conciencia humana. En determinados contextos culturales, la interpretación es un acto liberador. Es un medio de revisar, de transvaluar, de evadir el pasado muerto. En otros contextos culturales es reaccionaria, impertinente, cobarde, asfixiante.”*

Susan Sontag

*“Me van a disculpar; pero yo tomo Corona...”*

Don Heraclio Alvarado, violinista huasteco



## 1.1 MARAÑAS

piano solo

### 1.1.1 Generalidades de la obra

Paradójicamente, *marañas* es una de las últimas obras –*musicales*- que he creado; es por eso que me parece interesante comenzar lo que será una exhaustiva revisión de mi trabajo a partir de esta obra.

En principio de cuentas, encuentro en esta pieza un gran epílogo de toda una etapa de mi carrera/vida por varios motivos ; el más importante para este cometido es que se trata de una pieza absolutamente libre en todos sus aspectos, y que al mismo tiempo alberga mucha información relacionada con universos verdaderamente alejados del piano y la música de cámara, sin embargo utiliza a ambos como catalizador de todas estas ideas y emociones.

Musicalmente esta obra emana de una liberación del principio intuitivo, y una búsqueda acaso inconsciente de la cual obtenemos resonancias de los más diversos elementos culturales.

Finalmente, el nombre de la obra corresponde a la sensación de enredo, que en otros términos también se percibe cuando no podemos distinguir algo; entonces recurrimos al término maraña, como un conjunto de hilos, o nudos difíciles o imposibles de desenredar.

### 1.1.2 TÉCNICA

#### 1.1.2.1 Materiales melódicos:

Por lo que mi experiencia -corta pero mía- me ha enseñado en el campo de la creación, una de las técnicas que más me funcionan a la hora de enfrentarme a una partitura en blanco es la improvisación; muestra de ello se da en la concepción horizontal de *marañas*.

Como su nombre lo indica, no se trata de una melodía acompañada y coloreada por diferentes progresiones de acordes, ni tampoco se busca una simultaneidad horizontal donde se generen diversas relaciones; el tratamiento melódico de *marañas* lo he planteado mas bien como una continuidad causal de ideas musicales que emergen de la improvisación; en este sentido, el trabajo consiste en la capacidad de retener, transcribir y codificar la información sonora que surge a la hora de improvisar.

En palabras del compositor Cornelius Swchertz “*no existe ningún principio equivocado, sino maneras erróneas de su desarrollo...*”<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Seminario de Composición impartido en la ENM UNAM , 2002

Lo anterior da cuenta de una metodología que aprehende la esencia de la improvisación al tiempo que expande esta noción transformándola en la improvisación como una manera de abordar el proceso creativo.

En el ejemplo siguiente podemos apreciar cómo surge y se delinea horizontalmente una idea.

Es pertinente aclarar que por la naturaleza de la pieza no existe un pensamiento armónico específico; existen, en todo caso, marcadas tendencias al empleo de la armonía cromática, pero al ser producto en principio de gestos improvisados, resultaría más bien poco interesante y hasta ocioso buscar un contexto armónico.

### 1.1.2.2 DESARROLLO RITMICO:

Si algo disfruté durante la creación de “Marañas”, fue el descubrir toda la información que mi inconsciente sonoro alberga, muestra de ello es el desarrollo rítmico de la obra, del cual hay que mencionar lo siguiente:

**1.1.2.2.1** En la primera sección encontramos lo que refiero como el principio de **desarrollo rítmico orgánico** donde la textura polifónica se va autogenerando, como producto del desarrollo melódico de un gesto improvisado.



**1.1.2.2.2 Los puentes y transiciones estructurales**, generalmente están expresados con patrones rítmicos importados (inconscientemente) de expresiones musicales diversas, como el son huasteco <sup>2</sup>, la música *klezmer* <sup>3</sup> y en general de tradición gitana en sus diferentes variantes, esto resulta muy interesante porque son músicas que he tenido ocasión de interpretar de manera permanente durante los últimos 3 años, repentinamente; una noche mientras componía frente al piano me descubrí cantando con absoluta naturalidad, patrones de 7 / 8, y generando acordes de *dosillos* dentro de un compás de 6/8. <sup>4</sup>

En este sentido me detengo a señalar un hecho de particular importancia; cuando uno escribe y transpone de alguna manera elementos con alguna carga simbólica / sonora adicional a un material musical para una pieza dada, - en este caso el contenido cultural y musical de esta información – es necesario tener mucha precaución en la manera de utilizar estos elementos.

Muchas veces, cuando la experiencia más elemental no acompaña a la pluma del joven compositor, es muy fácil confundir una afición musical o una inquietud sonora o un capricho creativo con un material que resulta verdaderamente necesario para la pieza.

<sup>2</sup> *Son Huasteco*: Género tradicional de la música huasteca de raíz afroestiva y perteneciente a la familia del Son mexicano.

<sup>3</sup> *Klezmer* : Música secular de tradición judía (Yiddish) utilizada en matrimonios y festividades importantes en la cultura judía.

<sup>4</sup> El compás de 7/8 es muy común en la música de Europa del Este en General. Por su parte el compás de 6/8 la raíz de la “sesquialtera”, patrón rítmico por excelencia del son mexicano.

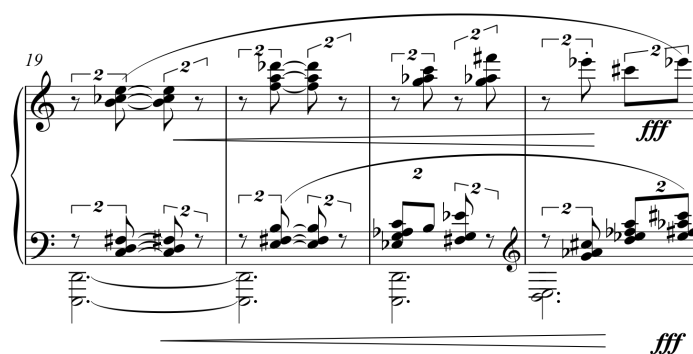
Ello queda demostrado en esta pieza, puesto que los materiales son utilizados de una manera en la que no podemos advertir fácilmente su origen; al mismo tiempo coexisten de manera natural con la demás información sonora. Esto tiene una razón; la mayoría de los materiales relevantes no fueron pensados (o más bien planeados), fueron improvisados, con lo cual ganamos un mosto sonoro producto del añejamiento en las barricas del inconsciente.

Es decir, no se trata ni de un son huasteco ni de una *búlgara*<sup>5</sup>, sino de música de cámara; en ese sentido vale hacer tal distinción para regresar la atención al resultado sonoro final, tejidos rítmicos/melódicos que dan vida a sonoridades particulares y con un espíritu propio.

a) Patrón a 7/8 usado frecuentemente en la música klezmer y en la tradición romani.

b) Este tipo de sensación rítmica (*dosillo en un compás ternario*), es muy propio del son huasteco y en general del son mexicano.

<sup>5</sup>Búlgara; patrón rítmico usado en la música Klezmer, lento y a  $\frac{3}{4}$ .



### 1.1.2.3 SOBRE LAS FORMAS LIBRES

*Marañas* ofrece al mismo tiempo un claro ejemplo del uso de una forma libre, generalmente es una discusión común la pregunta ¿hasta dónde podemos decir que es libre una forma, toda vez que es forma?

En ese sentido basta o en mi caso me resulta suficiente saber que la forma esta dada por el contenido mismo. Evidentemente, en algún momento de mi formación la búsqueda inicial consistía en tener con claridad una forma para hacer mas eficaz el contenido, lo cual en algunos casos entiendo y admito como favorable, pero no en el caso de *marañas* y muchas otras en las que la idea es producto de algo tan orgánico como la improvisación.

### 1.1.2.4 DE LA IMPROVISACIÓN A LA OBRA

Finalmente me parece pertinente referir unas líneas a la improvisación y la estrecha relación que esta práctica guarda en referencia a la creación.

Comencemos por acercarnos a la noción de improvisación; en este sentido la defino con mis palabras porque me resulta interesante analizar en qué medida se expresa esta concepción a través de mi música.

Entonces propondría a la improvisación como una práctica de creación espontánea y en principio efímera en donde el proceso creativo se invierte, colocando al resultado antes del registro. En este sentido habría que plantearse el caso de la improvisación controlada, donde uno puede tener diferentes puntos y referencias establecidas, antes de la obra en sí, pero aún en este tipo de ejercicio se tiene la certeza de la dimensión de un resultado (en este caso sonoro) premeditado.

Como en repetidas ocasiones escuché al Dr. Julio Estrada referir - con gran acierto a mi entender- “...la improvisación es un ejercicio fascinante porque nos da la oportunidad de excavar en el inconsciente saltándonos aquellos filtros -culturales/sociales- (esto lo añado yo) que la teoría musical involuntariamente nos impone” (forma, armonía, tempo).<sup>6</sup>

Por otra parte, no pocas personas juzgan a la improvisación como un ejercicio disperso y sin sentido; sin embargo, sabemos que desde siempre la improvisación ha sido uno de los

<sup>6</sup> LACREMUS (laboratorio de Creación Musical, del cual el Dr. Estrada es Responsable), ENM, UNAM



recursos más socorridos, históricamente dando orígenes a una vasta cantidad de formas musicales, desde los preludios y estudios hasta el jazz y diversas prácticas contemporáneas, sin olvidar por supuesto todas las músicas tradicionales que necesariamente siempre involucran un elemento improvisatorio. Es por esto que me parece una manera bastante funcional de descubrir varios espacios en mi inconsciente que dan forma a sonoridades que no concibo posible crear mediante otras prácticas. Al respecto cabe añadir que no se trata solamente de “improvisar por improvisar” sino de tener en principio diversos acercamientos a la improvisación, de generar las condiciones propicias para la misma, y por supuesto de contar con las herramientas necesarias para sistematizar, codificar y estructurar el material producto de dichas improvisaciones; cabe también señalar que no todo el material resultado de una improvisación es necesariamente bueno, y que al mismo tiempo hay materiales adicionales producto del manejo técnico formal que son más que medulares a la hora de delinear una obra, es de hecho un primer paso, el entender que se trata de una obra y no de una improvisación, toda vez que se esta registrando con la intención de volverla reproducible, o interpretable y toda vez que deconstruimos-reconstruimos los materiales utilizados acabando con su carácter de efímero pero ganando a cambio la cualidad de lo orgánico en algo estructurado.

Para concluir este punto, contrapongo la situación opuesta donde una obra está diseñada antes de incluso escribir una nota.

Esta es una situación que a nivel profesional pude constatar de manera fehaciente y que me permito exponer; entre los años 2005 y 2010, fui compositor residente del equipo de museografía del Museo del Templo Mayor (INAH), y como tal, responsable de las ambientaciones sonoras de las exposiciones temporales que en éste se realizaban, creando entre 8 y 10 obras con una duración aproximada de 20 a 40 minutos con temáticas específicas, con lo cual algunas tomaban un carácter de programáticas. Si algo pude aprender y aprehender en ese periodo fue a resolver problemáticas sonoras apegadas a estructuras incluso no musicales, a narrativas no lineales pero siempre en plena correspondencia visual-sonora-conceptual, todo ello trabajando con guiones temáticos/museográficos, e incluso en varias ocasiones con las investigaciones completas o en colaboración directa (en campo grabando sonidos o documentando textos) con los investigadores mismos, lo cual me aportaba con absoluta claridad la estructura a seguir y cómo resolverla.

Así pues con *Marañas* expongo solo una manera de acercarse a la creación musical, en la cual el método que más apropiado me resultó fue la improvisación, pero reitero que es sólo una manera (de un infinito de posibilidades) de abordar la improvisación y la creación musical misma.

## 1.2 RAZON PERVERTIDA      CLARINETE , CELLO Y PIANO      12'00

(Mex. 2005, estrenada en la Habitación del Ruido, Universidad del Claustro de Sor Juana Mex. 2009)

### 1.2.1 Generalidades de la obra:

Esencialmente , esta pieza representa los estados que el proceso creativo puede atravesar como consecuencia de agentes externos que inciden en las decisiones tomadas al tiempo de hacerla; de tal suerte que queda de manifiesto una ineludible transformación entre el primer impulso creativo y la obra final.

Al mismo tiempo, técnicamente es en esta pieza donde existe por primera vez en mi trabajo, una búsqueda instrumental mas arriesgada aunque al mismo tiempo con mayor control o precisión de la misma.

Estructuralmente la obra consiste en cuatro movimientos que generan uno a otro su misma continuidad; de esta manera el último propone una suerte de catarsis contrastando los tres movimientos precedentes que tienen un sustento elementalmente tímbrico, con una construcción de carácter rítmico fundamentalmente basado en un canon que ha de conducir hasta un obligado final para cerrar la obra.

En cuanto a la parte extra musical, Razón Pervertida está en su esencia inspirada por un fragmento de la Nausea de Jean Paul Sartre...<sup>7</sup>

*“ En la pared hay un agujero blanco,  
el espejo. Es una trampa. Sé que voy a dejarme atrapar. Ya está. La cosa gris  
acaba de aparecer en el espejo. Me acerco y la miro; ya no puedo irme...”*

Es sobre este fragmento donde aparece una justificación para hablar sobre la existencia misma como consecuencia. y en ese sentido es comparable con la búsqueda de lenguaje que en mi desarrollo esta obra representa.

---

<sup>7</sup> Sartre, Jean Paul; *La Náusea*; Ed Diana México 1952

Esta obra describe en sus cuatro movimientos, las fases de la exploración que la misma propone. Su construcción es a partir de pequeñas células rítmico melódicas que paulatinamente habrán de transformarse en gestos.

De igual forma, la armonía que parece todo el tiempo mantener un centro tonal, en realidad propone una búsqueda desapegada de la noción de tonalidad, por lo que simplemente se trata de generar absoluta indiferencia ante cualquier referencia con la música tonal. Al respecto, resulta importante destacar la manera en que nuestra memoria musical resulta impregnada a tal nivel de la música tonal occidental, que en una primera instancia se muestra difícil desapegarse de la noción de gravedad tonal.

Para explicar los aspectos técnicos de esta obra, preciso es, referir una situación de carácter anecdótico que ocurrió durante su elaboración.

Tras haber trabajado durante dos años y medio en la cátedra de composición a cargo de la Dra. Gabriela Ortiz, había - entre muchas cosas más - dos elementos que tenía a bien siempre hacer notar; el trabajo constante y comprometido como único camino al desarrollo del compositor, y la escritura "idiomática" para los instrumentos. Y es en este último elemento que se tornó en toda una discusión interna en el desarrollo de esta pieza.

Cuando comienzo los bocetos de la misma, llevaba un año asistiendo al LACREMUS (Laboratorio de Creación Musical) del Dr. Julio Estrada; por otra parte es justo la época donde tomo mis primeras lecciones con el Dr. Manuel Rocha Iturbide.

Con este contexto, llevo el boceto -apenas algunos compases y la idea que en el momento me inquietaba de la combinación tímbrica entre el piano, el chelo y el clarinete - a la primera clase con Rocha Iturbide; quien al ver la parte del piano me dijo en tono casi despectivo; *¿esto está muy pianístico no? ¿...así lo quieres?*

En ese momento, para el entendido que tenía del quehacer creativo, ello provocó una ligera crisis ante la información que tenía de mis cursos anteriores; donde lo que aprendía era la búsqueda de lo "ístico"; lo *idiomático* finalmente; sin embargo la observación del Dr. Rocha Iturbide después de entenderla me dió el hilo que faltaba de la pieza, es decir la pregunta:

*¿ es posible mediante la técnica extendida, -la cual en principio busca justamente sobrepasar los alcances de la técnica convencional - hacer una música que resulte igualmente idiomática y propositiva en cuanto a lenguaje instrumental?*

Posteriormente, una vez terminada la pieza - aunque en bruto, sin las revisiones pertinentes - la expuse en el laboratorio del Dr. Estrada, el cual después de revisarla

y cuestionarla durante las cuatro horas del taller, concluyó que se trataba de las tres personalidades de mis mentores en composición musical; cuestión que no había hasta entonces pensado pero con la que estuve ampliamente de acuerdo.

Dicho lo anterior, podemos referir y exponer sin problemas la manera en la que las técnicas y herramientas composicionales fueron utilizadas en la creación de esta obra.

## 1.2.2 TECNICA

### 1.2.2.1 CELULAS MELÓDICAS Y GESTOS:

En términos de tratamiento del material sonoro, éste está compuesto esencialmente por “células melódicas” y “Gestos”.

En la línea tradicional de la composición occidental, las células melódicas generalmente son tratadas como material primigenio que habrá de desarrollar motivos, frases, periodos, etcétera, hasta crear con ello melodías. Por lo expuesto con anterioridad, aquí nos ocupamos de las células como punto de partida, para una evolución la cual no es necesariamente melódica.

En este sentido y para el cometido de una búsqueda elementalmente tímbrica, la noción de melodía no resultaba muy útil, al tiempo que el desarrollo de las ideas mismas me llevaba a una búsqueda de algo más orgánico, de manera que un pensamiento “gestual” fue la solución mas apropiada para el caso.

Ej. 1.1

The musical score for Example 1.1 consists of three staves: Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), and Violoncello (Vc.). The Clarinet staff begins with a melodic cell marked 'poco rit.'. This cell triggers a reaction in the other instruments. The Piano staff also has a 'poco rit.' marking and a 'Ped.' marking. The Violoncello staff has an 'espress.' marking and a 'gliss.' marking.

En el ejemplo anterior podemos observar cómo una célula elemental (chelo), desencadena una reacción expresada en los demás instrumentos, sin que necesariamente implique un movimiento melódico.

### 1.2.2.2 Gestualidad:

Entenderemos por gestualidad un pensamiento que tiene como constante dotar de prioridad al impulso primigenio producto de un proceso mental-emocional en todo momento conjugado.

Así pues la obra está construida por células que en lugar de articular movimientos melódicos han de evolucionar en gestos tímbricos.

Ej. 1.2

Todo lo anterior se vuelve más notable en el segundo movimiento, donde la música toma un carácter más transicional y poco a poco abandona las células para suceder en torno a los gestos.

### 1.1.2.3 SISTEMA DINÁMICO DE COLORES

Recurrí al principio matemático de Sistema dinámico sin más pretensión que lo atractivo que me parece la idea de “un sistema cuyo estado evoluciona con el tiempo”; según dicho planteamiento - aunque admito que esta exposición refiere un aspecto no rigurosamente científico- el comportamiento en dicho estado se puede caracterizar determinando los límites del sistema, los elementos y sus relaciones; de esta forma se puede elaborar modelos que buscan representar la estructura del mismo sistema, siendo lo anterior el aspecto que me interesó de dicha teoría.

Así pues, más que un sistema armónico, la pieza explora y propone un sistema dinámico de colores, esto es, que es resultado de la interacción de varios mecanismos armónico/tímbricos, los cuales al final plantean una “estructura de color” que ha de sustentar la obra, dejando de lado la concepción habitual de sistema

armónico como las posibles combinaciones o relaciones interválicas entre dos o más notas.

La obra toma como punto de partida, una escala cuartal la cual posteriormente ha de ser evolucionada y transformada en diversas sonoridades.

Esta misma organización cuartal ha de ser sugerida a lo largo del primer movimiento en términos de verticalidad.

Ello se puede ver en el tratamiento del piano en los primeros acordes, donde se expone claramente, al mismo tiempo que se plantea desde el principio la búsqueda de una interrelación tímbrica entre el cello y el clarinete, todo esto con la intención de concebir una suerte de amalgama sonora.

Fig . 1 Escala por 4 tas

Posteriormente y hasta la conclusión de la obra, habremos de notar el desarrollo y la evolución gradual de este “sistema dinámico de colores”, como el caso del gesto 2 en donde después de mantener por algunos instantes esta organización cuartal, existe un movimiento cromático generalizado

En el siguiente ejemplo observamos la organización cuartal inicial que sirve como punto de partida para la creación de este sistema dinámico de colores.

Razón Pervertida

### 1.2.2.4 PENSAMIENTO TIMBRICO /INSTRUMENTACIÓN

El pensamiento tímbrico es para esta pieza un punto medular, el cual es imprescindible definir para poder entender la lógica de la obra.

Mucho se ha escrito y discutido sobre la manera en que el hombre se relaciona con su escucha; existe incluso toda una rama de la antropología dedicada al sonido con diversos estudios al respecto. En este sentido debo por mi parte remarcar que desde muy pequeño mi entorno sonoro representa gran parte de mi pensamiento cotidiano y por ende creativo.

De igual manera es pertinente resaltar la constante exposición a diferentes músicas y estéticas en torno al sonido organizado, de tal suerte que mi pensamiento sonoro o cuando menos mi imaginario está repleto de imágenes que coexisten pero que no necesariamente pertenecen a los mismo ámbitos; con lo cual mi pensamiento puede imaginar diversas relaciones sonoras que no necesariamente están dadas por el contexto que las determina, sino por el punto en el cual suceden o se encuentran.

6

The musical score consists of three staves. The top staff is for Clarinet (Cl.) in B-flat major, starting at measure 15. It features a long, sweeping line with a 'color' marking and a dynamic of *ff*. The middle staff is for Piano (Pno.) in G major, showing a series of arpeggiated chords and triplets, with a dynamic of *f*. The bottom staff is for Violoncello (Vc.) in G major, marked 'sul pont.' and 'rfz', with a dynamic of *fff* at the end. The piano part includes markings for '3' (triplets) and 'f' (forte).

Como un ejemplo podemos ver en la figura anterior los *arpeggios* en el piano, que no son más que referencia para el autor de la Sonata 23 op. 57 de Beethoven *Apasionata* de que están interactuando con la idea de un timbre construido a partir del cello y el clarinete entre los que hay sólo un cuarto de tono de diferencia, el cual en un momento refuerza la evolución en los movimientos de los respectivos instrumentos como el *smorzatto* en el clarinete que alude en todo caso a un oscilador en un instrumento electrónico, y el glissando microtonal del chelo que por su parte tiene una búsqueda más interior en referencia a su propio lenguaje.

The image shows two systems of musical notation for a piano and cello. The first system features a piano part with a melodic line and a cello part with a rhythmic accompaniment. The tempo is marked 'a tempo' and there is a 'poco ritardando' instruction. The second system continues the piece with various dynamic markings including piano (p), pianissimo (pp), fortissimo (ff), and piano (p).

\*Sonata 23op. 57 Apasionatta de Beethoven

Así pues, la idea original de esta combinación instrumental tiene dos fuentes elementales que originaron en mí la inquietud de una obra de estas características, por una parte están las sonatas para Cello y Piano de Beethoven Opus 102 \*, y por otra parte el Disco “*something in common*” del Jazzista Francés Denis Colin y su trío <sup>8</sup>, el cual es bastante interesante dado que se mantiene todo el tiempo entre la improvisación libre y ciertas músicas afro-mestizas (no necesariamente el jazz); además que su ensamble se compone por voz, clarinete / clarinete bajo, djembé, y cello.

En lo que al trabajo con este tipo de dotación toca (piano / cello / clarinete), el mismo tiempo me llevó a descubrir las posibilidades tímbricas e instrumentales así como la fuerza expresiva de este ensamble, la cual es posible aprovechar utilizando al mismo tiempo las nociones más elementales de instrumentación, como la densidad y las diferentes combinaciones tímbricas a lo largo de la pieza que son utilizados como elemento de canalización de la fuerza expresiva de la misma.

En este ejemplo existe una muestra de cómo se van adicionando poco a poco los instrumentos en el ensamble (aún haciendo uso de la técnica extendida), de tal modo que consiguen desarrollar un timbre cada vez más robusto hasta llevarlo al punto climático o catártico.

<sup>8</sup> Something in common, Denis Colín trio, Sunnyside, 2002



The image displays a musical score for three instruments: Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), and Cello (Vc.). The score is divided into two systems, measures 14-15 and 16. In the first system (measures 14-15), the Clarinet part features a 'frulatto' technique. The Piano part has a dense texture with 'pizz.' (pizzicato) and 'arco' (arco) markings, and a dynamic marking of 'fff'. The Cello part starts with a dynamic of 'f' and includes 'pizz.' and 'fff mov arco' markings. The second system (measure 16) is marked 'poco accel.' and features 'gliss.' (glissando) and 'subito' markings in both the Clarinet and Cello parts, with a dynamic of 'fff' in the Clarinet part.

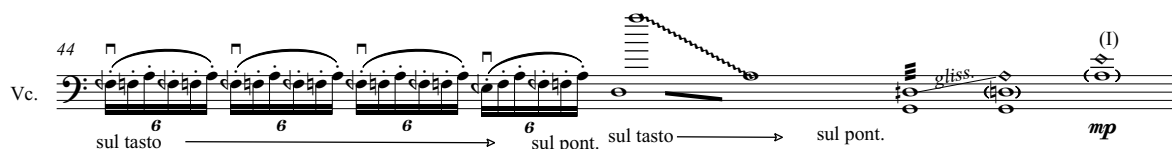
### 1.2.2.5 EL CELLO TRATADO CON PERSPECTIVA DIMENSIONAL

Preciso es para este apartado, referir la gran utilidad que me ofreció el trabajo en el LACREMUS del Dr. Estrada, en este sentido es en esta pieza donde por primera vez puede notarse esta evolución en la manera de pensar la sonoridad en este caso del cello.

Como podemos observar, existe a lo largo de la pieza un prominente trabajo sobre las características adicionales del sonido del chelo, las cuales van desde *vibrato* o *tremolo* en combinación con *crescendo*, o incluso interactuando con desplazamientos del *tasto* al *ponticello*. Esto nos permite observar una dimensión adicional a la sonoridad del instrumento que, si bien es cierto que estos son recursos conocidos habitualmente en las herramientas tradicionales, no siempre articulan por sí solos un discurso paralelo al rítmico melódico que la escritura propone.

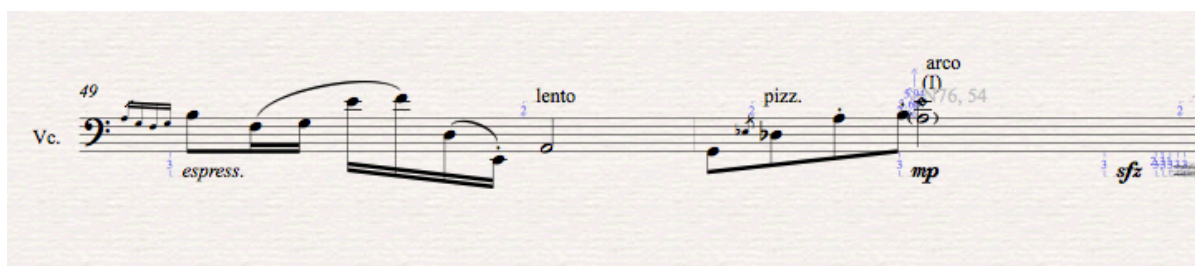
En otro nivel esta dimensión adicional permite al creador disponer de otro grado de variables a representar dentro del mismo instrumento y su lenguaje, el cual puede funcionar de manera paralela sin perder la relación intrínseca con la línea original. Resulta valioso redirigirnos en este punto hacia el principio del sistema dinámico, pues en este caso, haciendo uso de los límites (aquí expresados en la técnica) del instrumento, así como de las características generales sonoras, nos permiten modelar un microuniverso que se traduce en sonoridades eventualmente no imaginadas pero al mismo tiempo controladas y definidas por la escritura y el tratamiento mismo del sistema.

En el siguiente ejemplo podemos apreciar un fragmento donde se ilustran claramente estas ideas.



### 1.1.2.6 SOLOS COMO ESPACIOS DE EXPLORACION INSTRUMENTAL

A lo largo de la pieza encontramos dos solos; uno a cargo del cello y el segundo al piano. Dichos solos tienen en esta obra una doble función; por un lado resultan espacios de distensión de la pieza, a través de los que se propicia aún más la introspección por parte del escucha al tiempo que refieren un momento de intimidad entre el intérprete y su instrumento; por otra parte, en un sentido técnico, es en estos espacios donde se hace una búsqueda más profunda y enfática en cuanto a las posibilidades sonoras de la técnica extendida e incluso de la tradicional tal y como se aprecia en la siguiente figura.



### 1.2.2.7 MICROTONALIDAD

Alrededor de los años 1997 (dos años antes de iniciar mis estudios de composición y por lo tanto "formales" de "música") asistí por un espacio de dos años interrumpidos, al taller de sonido 13 que ofrecía el Maestro David Espejo Avilés (q.e.p.d.) único alumno vivo y activo al momento del Maestro Julián Carrillo.

Este hecho resulta verdaderamente trascendente para mi formación, dado que en ese sentido mi oído estaba absolutamente habituado a un pensamiento microtonal haciendo práctica y escuchando diferentes divisiones menores al semitono. Interpretando incluso algunas obras escritas bajo el sistema de escritura y lectura del Maestro Julián Carrillo, lo cual me permitía leer, escuchar y cantar estos microtonos.

En este sentido fue de gran valor el seminario de pedagogía y práctica del piano contemporáneo que en el año 2003 impartiera la pianista francesa Martine Joste la

cual es una célebre interprete de los pianos en dieciseisavos de tono (piano Carrillo), y con la cual tuve nutridas discusiones al respecto así como un intercambio de invaluable material fonográfico. Así pues, la conclusión de este contacto me permitió entender que era absolutamente viable la coexistencia del pensamiento microtonal en este universo ceñido a la lógica semitonal o diatónica en el mejor de los casos.

En consecuencia, el uso de la microtonalidad en *Razón Pervertida* es una búsqueda no pretenciosa donde cada uno de los cuartos de tono escritos es absolutamente audible y representa un esfuerzo de integrar este pensamiento a una naturalidad dentro de la lógica de mi música. De ahí que la subdivisión no haya sobrepasado los cuartos de tono obteniendo con ello una lógica microtonal que en mi caso como creador me fue absolutamente posible manejar y controlar.

En el siguiente pasaje podemos observar un tratamiento de estos microtonos dentro de la misma posición del chelo.

The image shows a musical score for Violoncello (Vc.) starting at measure 31. The notation consists of sixteenth notes grouped in pairs, with a slur over each pair. Below the staff, there are six circles, each with a '6' underneath, indicating microtonal adjustments. The first four circles are positioned under the first four pairs of notes. The fifth circle is under the first note of the fifth pair, with the text 'sul tasto' written above it. The sixth circle is under the first note of the sixth pair, with the text 'sul pont.' written above it. An arrow points from the 'sul tasto' circle to the 'sul pont.' circle, indicating a transition in technique.

#### 1.2.2.8 PENSAMIENTO AGÓGICO:

En cuanto al diseño agógico de la obra, la gestualidad de la misma exige un *tempo* y una sensación tan orgánica como el tratamiento del material.

La ausencia de compás, (*senza misura*) antes que una restricción o una ausencia de ritmo, es un llamado a la interiorización de los ritmos a fin de articular los gestos de una manera mas orgánica y menos ceñida a la partitura. De tal manera que la obra busca en todo momento una relación profunda entre el intérprete mismo y la música, la cual es expandida en la medida que el intérprete la interioriza.

59 *aire*

Cl.

Pno.

Vc.

*gliss.*

*Ped.*

*port*

*Ped.*

*sfz*

Finalmente , el cuarto movimiento es un epílogo por su parte construido de manera antagónica en su totalidad con respecto a los precedentes.

En este sentido es pertinente hacer notar como el *tempo* y el ritmo toman un carácter preponderante mientras que en este movimiento existe un breve tema que ha de evolucionar en un canon que ha de sufrir diversas transformaciones rítmicas, las cuales lo llevan a convertirse en el gesto resolutivo de la pieza.

## 1.3

### LO UNICO QUE ME MANTIENE

Flauta y electrónica

7'00

Editada en la recopilación Ready Media , retrospectiva de arte y medios en México, Laboratorio Arte Alameda, México 2009

#### 1.3.1 Generalidades de la obra

En términos extramusicales, quién estas líneas escribe; considera un detalle fundamental para el imaginario creador las condiciones y circunstancias que este vive y como las vive, en otras palabras, todas las ideas que están en la mente hasta el momento de manifestarse en el hecho creativo, son un cúmulo de información que está permeando todo lo que el humano dice, piensa y hace.

La idea capital de “*Lo único que me mantiene*” es una pieza con la naturaleza más elemental posible, sin efectismos ni complejidades sobradas.

Producto de una noche de copas y buena plática con camaradas mientras transitaba las aturdidas calles del Distrito Federal al amanecer, el autor escucha a uno de sus mas queridos comparsas, referir lo tormentosa que resulta su vida entregada a las ciencias sociales, particularmente cuando se vive al margen de la ortodoxia social.

El sujeto en cuestión refiere que esta a punto de rendirse a las exigencias del por todos conocido amenazante sistema económico – social del mundo actual.

Sin embargo mientras conducía con rumbo al sol en ese momento saliente, mi amigo dijo “*Lo único que me mantiene son mis discos de música punk, y mis canciones de protesta, me hacen despertar y pensar que tal vez hoy todo puede ser mejor...*”

“*Lo único que me mantiene*” es pues una elemental pero inspirada obra de carácter monotemático, cuyo elemento fundamental radica en la melodía de los primeros compases, la cual a lo largo de toda la pieza lucha por, a pesar de todo, incluso de sí misma y sus transformaciones, mantenerse sonando hasta el final.

En cuanto a la construcción melódica, aunque existe una gravedad melódica, el desarrollo melódico y el sistema armónico mismo fueron desarrollados a partir de este gesto melódico elemental, lo anterior para que la melodía por si misma tuviese ese carácter de autonomía y *pregnancia*<sup>9</sup> al mismo tiempo de ser un movimiento orgánico.

---

<sup>9</sup> Se llama *pregnancia* en diseño, a la característica que tiene una información de transformarse, sin que pierda su significado en términos perceptuales, este recurso es adoptado de las corrientes de diseño que retomaban los principios de la corriente de la psicología *Gestalt*.

Por su parte la pista electrónica desarrolla distintos tipos de relaciones con respecto a la flauta, que van desde ser reverberaciones, o resonancias de las mismas notas, hasta generar ataques simultáneos y hasta obligados, buscando así momentos de mayor densidad instrumental.

Como elemento adicional, en la parte final de la obra se puede escuchar una cita musical del grupo célebre grupo español de música punk “*la polla records*”.

¿cuáles son los criterios que otorgan en nuestros días la calidad de melodía a un conjunto de notas consecutivas horizontalmente?

¿En qué constituye el hecho de que una melodía funcione?

Ante una noción de “armonía” a estos días sobrepasada, ¿es posible seguir pensando en términos melódicos?

Este tipo de preguntas fueron tomando mayor relevancia conforma avanzaba mi carrera y mi formación teórica.

Después de años de pensar al respecto, y de ocuparme en resolver esas preguntas antes de escribir alguna nota, me percaté de la poca utilidad que ello representaba, toda vez que sólo el enfrentar las decisiones creativas en música coloca al compositor frente a dichas respuestas. Por eso, esta pieza representa tal vez el más amplio ejercicio de libertad que haya escrito en cuanto a lo que en música de concierto atañe.

Se trata pues de una obra que busca usar los recursos técnicos de manera instintiva, esto es tener una integración de manera orgánica con referencia a todas las herramientas propuestas en la obra y a su vez de una obra de pretensiones simples, tanto técnicas como subjetivas.

Una vez explorados diferentes métodos y técnicas de organización del sonido, esta obra presenta la síntesis, hace referencia a mi manera de asumir y asimilar estas diferentes técnicas y métodos.

Así que por una parte se pueden observar en los aspectos formales tratamientos simples y sencillos, como la forma monotemática, y por otra parte un sistema de escritura un tanto “complejo”, toda vez que se utilizan dos sistemas por instrumento; no obstante, ésta escritura es de valiosa ayuda para dotar de cualidades y atributos que otorgan una verdadera expansión al idioma del instrumento.

## 1.3.2 TECNICA

### 1.3.2.1

#### **¿MELODIA / ARMONÍA? Y FORMA:**

En algún momento cuando presento el primer apunte de la pieza a la Dra. Gabriela Ortiz, ella entre otras tantas me hace la observación de “soltar la pluma” –esto con referencia a lo que mis melodías me pedían y lo que yo les daba-.

En este sentido, dicha observación me represento reescribir los compases iniciales, al igual que cambiar de técnica de escritura. Y es aquí donde a mi parecer encontré cabida al impulso creativo que tenía por la obra en su mejor expresión.

Para ser más preciso, me bastó con dejar de pensar en “lo que quería escribir” y me concentré en sólo escribir o tocar al piano algunos gestos que fueron delineando lo que podría decirse la melodía. Por esta misma razón puedo decir que no hay una concepción de armonía en cuanto a relación tonal de la flauta con la electrónica, o incluso con la melodía misma, se trata en todo caso de una suerte de épica melódica, donde la *melodía* lucha por seguir siendo melodía a pesar de todas las transformaciones (transformación rítmico-melódica) por las que va a atravesar.

En la figura inferior podemos observar el gesto melódico del cual se desprenderá el material para la obra.

0'' 6'' 1

♩ = 60

Flute

tape start

3

3

Esto nos da como resultado esta forma monotemática, en todo caso cercana al preludio, pero replanteada y revisitada desde otra óptica.

Cabe hacer notar que como parte del ejercicio de libertad estética que practico, el hacer uso de formas tradicionales dentro de la postura más radical en cuanto al pensamiento estético o creativo es para mí más que valioso, toda vez que considero que estas herramientas para eso fueron creadas, para usarse, no para asumirse como leyes universales.

Algo adicional por señalar es la cercana relación que guarda la forma de la obra, con la carga subjetiva de la misma; como ya se ha mencionado antes la pieza está escrita aludiendo a la vida o la condición de un sujeto que lucha por mantenerse en curso, hasta el final, lo cual está proyectado de igual manera en la obra. (ver apéndice II)

### 1.3.2.1 LENGUAJE INSTRUMENTAL Y ESCRITURA

Esta pieza representa un ejercicio de plena libertad creativa o en todo caso es más cercana a una madurez creativa con referencia a las etapas formativas dentro del oficio, en consecuencia, la escritura persigue manejo preciso y a la vez propositivo del lenguaje flautístico.

Sin tener pretensiones efectistas, o atributos de complejidad sobredorada, y al mismo tiempo sin posicionarse en convencionalismos o “lugares seguros” de la técnica, ésta escritura es la síntesis de lo aprendido con dos grandes maestros del tratamiento instrumental, aún cuando, representan mundos diametralmente opuestos, me refiero a los Dres. Gabriela Ortiz y Julio Estrada.

Por una parte hay una propuesta simple y sobretodo con una búsqueda de musicalidad en las notas escritas para la flauta; por otro lado la notación, y los referentes de extremos posibles o de exploración, tienen que ver con la herencia de Estrada, en cuanto a una capacidad instrumental más cercana en todo caso al principio de un sistema dinámico.

*En la siguiente figura podemos observar reguladores rítmicos interactuando con un trino el cual es regulado en su velocidad, (y podría ser aun al mismo tiempo regulado en su intensidad).*

The image shows a musical score for Flute (Fl.) in 5/4 time, starting at measure 10. The score is written on two staves. The upper staff is the melodic line, and the lower staff is the bass line. The melodic line begins with a trill (tr) over a note, followed by a fermata over a note, and then a trill. The dynamic marking is ff. The bass line shows a simple rhythmic pattern. The score is labeled with '10' at the beginning and 'PTAH!' at the end of the melodic line.

Esto es que cada sonido tiene propiedades diferentes que son a su vez las que lo van articulando, y de manera paralela la melodía (es decir la altura y ritmo de las notas) han de suceder originando así este “sistema dinámico”. Por eso la escritura requiere un sistema adicional, para tener el atributo de manejar los parámetros (límites y características ) necesarios para obtener este tipo de sonoridades.



De lo anterior podemos dar cuenta en la figura siguiente:

The musical score for Flute (Fl.) is divided into four time segments: 2'18", 2'24", 2'30", and 2'3. The score begins at measure 35. The upper staff features a melodic line with two triplet markings (indicated by '3' and a bracket) and a *smorzando* (smz) articulation. The lower staff provides harmonic support with notes and rests. Dynamics are marked as *mp*, *f*, *sfz*, and *p*. A 'NOISE' section is indicated in the lower part of the score, with a corresponding graphic element below the staff.

Adicionalmente al regulador que va del *mp* al *f* encontramos en el sistema superior todo lo referente a la calidad del sonido, en este caso un *smorzando* y la velocidad a la que éste debe hacerse en relación a la nota.

### 1.3.2.3 PISTA ELECTRÓNICA:

El segundo elemento crucial de esta obra es la pista electrónica que complementa la interpretación de la misma.

Se trata de una pista que funciona como otro instrumento con sonidos derivados de diversos procesos electrónicos y organizados de manera que interactúen y propongan diferentes maneras en las que la flauta ha de tejer relaciones sonoras.

En este sentido cabe destacar la crucial importancia que representa el trabajo con un intérprete (aún si no existe una pista electrónica de por medio); el intérprete representa la referencia para el desarrollo adecuado de las ideas musicales.

Es así como desde el principio de la pieza existieron sesiones previas con flautistas para conocer el funcionamiento del instrumento, así como sus capacidades; de igual manera realicé una sesión de “*sampling*”.<sup>10</sup> en la cual obtuve diversos efectos y sonoridades, las cuales resultaban interesantes incluso antes de ser procesadas.

Aquí cabe hacer notar que un buen indicio en el tratamiento digital de señales de audio es un material que en principio tiene un contenido sonoro interesante. De tal suerte que hubo muestras que parecen producto de algún complejo proceso pero que en realidad se trata de

<sup>10</sup> SAMPLING: del inglés *sample*, muestra tecnicismo de la música electrónica que alude al hecho de tomar muestras (samples) sonoras de alguna fuente.

diversas exploraciones hechas de manera conjunta con el intérprete y su instrumento, ejemplo:

De esta manera todos los materiales que suenan en la obra son derivados de la flauta a excepción de la cita musical de un fragmento de una canción el grupo español “La polla Records”

En ese sentido las muestras de flauta fueron procesadas, a través de varios filtros , granuladores, reverberadores y generadores de armónicos. En cuanto a este tratamiento algo que resulta necesario notar, es que muchos de los procesos fueron estructurados dentro de la pieza haciendo uso de la técnica conocida como “live acting”<sup>11</sup>; esto es que una vez dispuestos los diferentes sonidos en ciertos puntos de la obra, y pensando en ciertos puntos incidentes críticos, realicé diferentes improvisaciones, teniendo diversos controladores externos organizados de manera que me permitieran dirigir y realizar diversos procesos al mismo tiempo y en tiempo real, esto es sin tener un “tiempo de proceso de datos en disco duro” , lo cual representa una diferencia en tanto que muchas programaciones de los procesadores (filtros, granuladores etc.) eran manejados por instrucciones aleatorias, y en momentos discretas, lo cual representa que algunas veces el tipo de sonoridad por producir era impredecible.

De esta manera, este orden de sonidos me permitió conservar este carácter orgánico en la pista sonora, lo cual en veces puede ser una traba al intérprete dado que al solo reproducir un archivo de audio no es posible tener un sistema de dinámicas o expresión como en el lenguaje instrumental ordinario, sin embargo el hecho de usar este tratamiento me permite dejar espacios al intérprete donde éste puede distenderse al igual que cobrar un carácter más natural en la interacción con la parte electrónica.

<sup>11</sup> Live act: En música electrónica popular se acuñó este término para referirse a los artistas que a diferencia de los *dj*'s producían música electrónica en vivo, lo que resulta similar a hacer un concierto con algún instrumento acústico o eléctrico, es decir, siempre hay un gran margen de error humano además de que la música que tocan es generalmente de su autoría o improvisaciones, lo cual evidentemente añade un segundo riesgo el estético.

### 1.2.2.4 Interacción electrónica / instrumento

De acuerdo con el compositor portugués Joao Pedro Oliveira <sup>12</sup> existen diversas maneras que podemos identificar como mecanismos de interacción instrumento – electrónica.

- 1) Independencia entre partes
- 2) Patrones rítmicos
- 3) Extensión de límites
- 4) Resonancias
- 5) Similitud de materiales

Esto lo asimilo y aplico en relaciones instrumento-electrónica que pueden estar dadas de tres diferentes maneras en general y como principio creativo para después desarrollarse en ideas según las necesidades del compositor.

1. Causa /Efecto; En este tipo de relación, se piensa en los gestos sonoros como partes complementarias de una entidad sonora de la cual el principio es la electrónica y el final el instrumento o viceversa.

*Fig 2.2 la electrónica resuelve la frase con la reverberación y la percusión.  
(en el compás 5 la pista electrónica complementa la frase de la flauta, por razones de notación no se indica en la misma, \*)*

The musical score consists of three staves. The top staff is labeled 'Fl.' and contains a melodic line starting at measure 4, ending at measure 5 with a fermata. The middle staff contains a rhythmic pattern starting at measure 4, ending at measure 5 with a fermata. The bottom staff contains a rhythmic pattern starting at measure 4, ending at measure 5 with a fermata. The time signature is 4/4 for the first part and changes to 2/4 at the end of measure 5.

2. Relación intrínseca; las dos partes forman una sonoridad indisociable.  
*Fig 2.3(\*)*

<sup>12</sup> Oliveira Joao Pedro; *Sistema Intuição e Tempo*; cap. 3

3'02"                      3'06"                                      3'09"

3. Entidades independientes; de manera opuesta a su precedente, en este tipo de relación los dos gestos sonoros funcionan como componentes independientes con carácter autónomo cada uno pero a su vez pertenecientes al mismo espacio.

1'39"                                      -                                      1'4

25 Cantando

F1.

(\*) Sobre la notación electrónica referirse al apéndice I.

## 1.4 CAMINOS (AGOTANDO INSTANCIAS)

Oboe violín y medios electrónicos

México 2006

6'50

### 1.4.1 Generalidades de la obra

Dentro de las diferentes maneras y aproximaciones a la organización del sonido que en mi formación tuve ocasión de conocer, se encuentran varias técnicas que se han desarrollado como principios formales y estructurales elementales.

En este proceso las circunstancias me llevaron al Laboratorio de Creación

Musical del Dr. Julio Estrada, situación que particularmente revolucionó mi pensamiento creativo; mi paso de 2 años interpolados por uno de reflexión, vio reflejado este desarrollo en *Caminos (agotando Instancias)*, obra para violín, oboe y medios electrónicos.

En principio el diseño de la pieza resulta atractivo dado que el objetivo principal de la misma radica en recuperar a través del sonido y la música una experiencia (vivencial o fantástica) albergada en la memoria y por consecuencia en el imaginario. Al tiempo que, desde la óptica del proceso creativo, es un ejercicio de error y acierto desarrollar una obra siguiendo literalmente una técnica dada y llevar esta misma hasta sus últimas consecuencias, es decir agotar las instancias.

En este cometido, *Caminos* nace en el momento que elijo un paseo por la zona Arqueológica de Comalcalco, Tabasco, en donde desarrollé una experiencia por demás sensorial y llena de emociones evocando mis sentidos así como mi imaginación.

He encontrado siempre atractiva la idea de una música tan abstracta que llegue a sentirse orgánica (aun siendo producto de instrumentos acústicos, eléctricos o electrónicos), y en contraparte siempre he pensado que la naturaleza, si la escuchamos ofrece, un concierto de un orden *quasi* musical.

Por otra parte los momentos en los que uno se encuentra sólo pueden ser de gran valor para el espíritu creativo, en esa lógica; el paseo en el sitio referido fue a la vez testigo de importantes reflexiones para mí, y ciertas decisiones que habrían de incidir en mi vida posterior. Esta "experiencia", pues, es retomada en principio como un objeto de trabajo y análisis casi científico dada la meticulosa revisión, sistematización y orden del proceso.

El interés de *Caminos* radica en que explora por una parte una manera distinta de pensar el sonido y la música, por otra parte es una manera de explorar mi pensamiento y su organización, al igual que mis emociones y mi memoria.

Son pues los caminos en los que uno descubre, desecha, aprende, desaprende hasta llegar al punto buscado.

*Caminos* es entonces una obra mixta que recupera la experiencia de una caminata a partir de sus características o componentes albergados en la memoria así como sus relaciones con el imaginario del creador, construida a partir de un sistema de “variables discretas” representadas a través de gráficas donde se observa el desarrollo de éstas en un ámbito de continuidad/discontinuidad; lo cual permite entender su comportamiento dentro de todo el sistema de análisis<sup>13</sup>.

Al final de este análisis nos encontramos con una cantidad significativa de información, gráficas dibujos y datos que por su parte representan estas variables como elementos de mi experiencia. Interesante resulta observar que en ese punto se tienen datos tan concretos como la duración misma de la pieza, sus rangos instrumentales, etcétera; por lo cual me parece relevante hacer énfasis en la diferencia de proceder que un proceso creativo como éste propone, con respecto a los usados anteriormente, dado que en este caso tengo la pieza casi resuelta en su totalidad, y aun no escrito una nota en el pentagrama. Sin embargo existe una claridad visual-sonora casi absoluta de los sonidos y elementos que conforman la pieza.

Por su parte, el hecho de tener un diseño tan estructurado en cuanto a forma y componentes, me lleva a proponer nuevas problemáticas de carácter instrumental dado que al necesitar ciertos gestos o sonoridades, dictados por una gráfica, me encuentro orillado a desarrollar una congruencia en términos de lenguaje-sonido-técnica y funcionalidad, tarea que evidentemente resulta poco más que abrumadora, sobretodo si tomamos en cuenta que en más de una vez tenemos que sobrepasar las mismas convenciones que la técnica dicta.

### 1.4.3 TÉCNICA

Escogí al violín y al oboe, porque considero que sus facultades tímbricas me ayudan a producir la carga de información sonora lo suficientemente consistente para evocar un ambiente como la selva.

En cuanto a la parte electrónica, busqué generar el contrapeso a este sistema tan rígido con un conjunto de sonoridades, lo mas orgánico posibles, las cuales una vez más interactuarán con los instrumentos en mas de una forma. Para ello el material utilizado fueron grabaciones de campo de la experiencia en cuestión, así como algunos sampleos de oboe, para buscar una relación mas intrínseca entre los instrumentos y la electrónica.

#### 1.4.2.1 INSTRUMENTACIÓN

---

<sup>13</sup> Filosofía, teoría, métodos. Creación musical en el continuo, Estrada , Julio, UNAM Edición pendiente a la fecha de este trabajo.

Como lo refiero líneas arriba, en principio la decisión instrumental corresponde a la búsqueda de ciertas facultades tímbricas; por otro lado el oboe y el violín me parecen instrumentos ágiles y maleables para una búsqueda que pueda ceñirse al lenguaje contemporáneo sin el menor menoscabo; como resultado, cada instrumento está escrito en un pentagrama con dos sistemas, representándose en el inferior las notas que ha de tocar y en el sistema superior las articulaciones, colores, intensidades y demás componentes del sonido del instrumento tratado.

Regresando a la técnica estructural, esta escritura y la pieza en sí misma proponen una relación instrumental independiente, una vez más dialéctica la cual ahora expongo:

Al estar estructurada como un sistema dinámico, la pieza supone que cada uno de sus componentes son independientes, sin embargo al funcionar de manera independiente, cada elemento contribuye a generar una reacción que incide dentro de los límites todo el sistema. Por lo que, según la teoría de los sistemas dinámicos, controlar cualquiera de las variables de dicho sistema a través de sus límites, nos permite si no incidir en el sistema mismo cuando menos modelar su comportamiento inestable para comprenderlo mejor.

En este sentido podemos ver el ejemplo del violín en el “20 donde por una parte la melodía tiene un ligero contrapunto a dos voces y una tendencia ascendente por microtonos, al mismo tiempo hay un desplazamiento del arco de extremo *sul tasto* a extremo *sul ponticello* al momento que la dinámica va del *mf* al *f* y luego al *mp*.

The image displays a musical score for violin, divided into four measures marked with time signatures: 20", 25", 28", and 31". The score is written on two staves. The upper staff contains articulation and performance instructions, including "color" and "sul pont.". The lower staff contains the musical notation, including dynamics such as *mf*, *p*, and *sfz*. The score shows a transition from *sul tasto* to *sul pont.* and a dynamic shift from *mf* to *sfz* and then *mp*. The notation includes various rhythmic values and articulation marks like accents and slurs.

Como podemos observar, estrictamente no podríamos asociar algún comportamiento específico con respecto a estas indicaciones que menciono funcionando “arbitrariamente”; sin embargo, en conjunto configuran un sonido específico y preciso al tiempo que con la simple alteración de cualquiera de ellas alteramos toda la sonoridad en contraparte, entendiendo cualquiera de estos parámetros como límites, podemos comprender o percibir el comportamiento del instrumento como entidad compleja y global y por lo tanto a los instrumentos y la pista electrónica como componentes de la pieza..

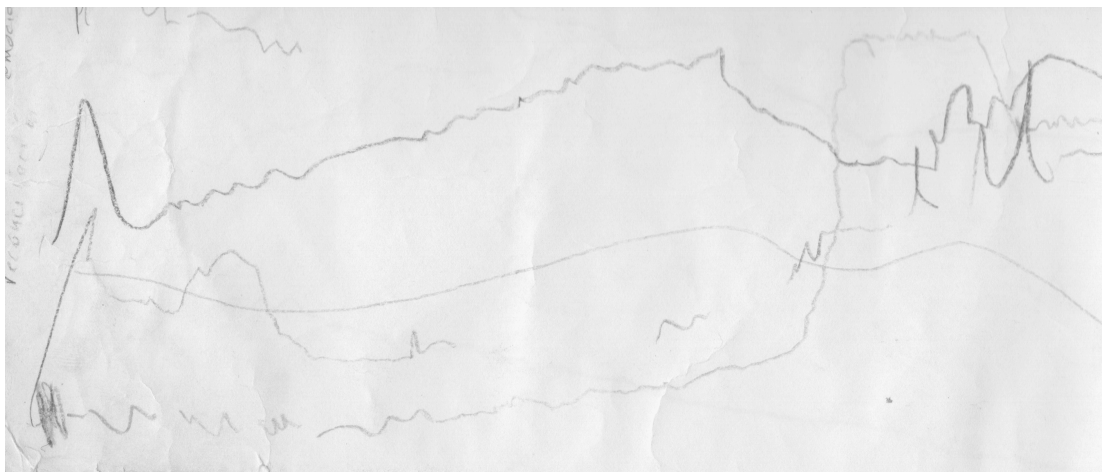
### 1.4.2.2 Un tratamiento integral

Dado que uno de los cometidos principales de *camino*s consistió en poner en práctica absoluta la técnica tan socorrida por el Dr. Estrada de recuperación del imaginario creador, es pertinente referir la siguiente disertación.

Después de un trabajo de cerca de dos años en esta obra, he podido constatar que conseguí sonoridades insospechadas, más que de los instrumentos, de mi mente en sí misma, de mi imaginario creador, por lo que estoy convencido –a pesar de muchos detractores– de la eficacia de este principio (como de muchos otros); sin embargo, sí considero y enfatizo que esta técnica; lejos de lo esperado, requiere un soporte técnico infinitamente superior, pues empresa inmensamente difícil resulta traducir información tan específica y precisa en notas musicales que concilien lo técnicamente imposible, lo innovador y lo poco común en la técnica instrumental. Basta con observar el ejemplo precedente para dar cuenta de la expansión técnica que se consigue. Ello no supone que dicha expansión no pueda ser posible a través de otros acercamientos creativos; sin embargo, pocas veces he conseguido escribir material sonoro tan interesante, particular y rico que con esta técnica.

Cabe además señalar que en ésta técnica, la obra misma al final deriva en su totalidad de las mismas gráficas y anotaciones, por lo que estructural y armónicamente queda resuelta; en todo caso lo interesante ocurre en ver cuáles fueron y como fueron empleadas las variables de transcripción; Por ejemplo:

Duración, la duración de la obra deriva de la primera vez que decidí recuperar la experiencia en mi imaginario, la cual fue cronometrada y la duración de la sesión fue establecida como la duración de la pieza.



Arriba, una de las primeras gráficas en donde se obtiene información como la duración general y las primeras variables a manejar.

Tempo, la concepción temporal de la obra está de igual manera dada por curvas de aceleración en las que sólo se toma el 60 bpm como punto de partida.



Rangos instrumentales. Una vez resueltas las curvas, y tomadas las decisiones de los instrumentos, se tomaron en cuenta parámetros favorables y sobretodo coincidentes con los rangos de los instrumentos para asignarlos a los registros, obteniendo así un comportamiento siempre congruente en la relación variable-registro.

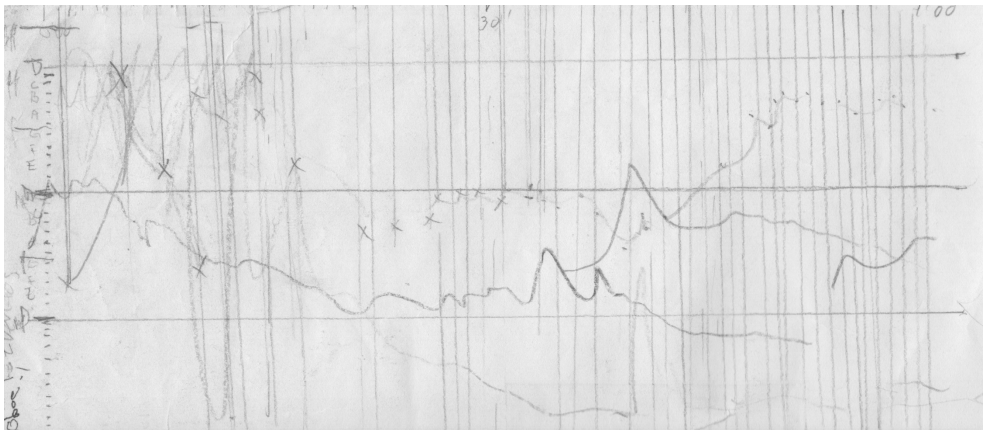
Así, todos los parámetros posibles fueron tomados de las variables de las gráficas, obteniendo con esto toda la información necesaria para la pieza.

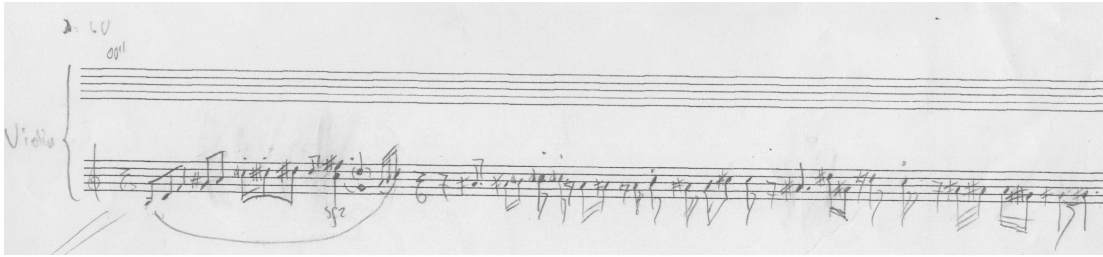
### 1.4.2.3 La problemática de la transducción

Existe un punto, más que delicado en este tipo de técnica – el cual además es el principal pie a las críticas de la misma- ; esto es , la transducción. Referido acertadamente en una charla con el Maestro Salvador Rodríguez , yo sostenía que había algo en la parte de la electrónica que no me gustaba y hacía que la obra misma perdiera todo interés. Rodríguez Lara -quien además es algo mas que alguien cercano al universo de Estrada-, respondió que la mayoría de las veces el problema se encontraba no en la información, ni en el resultado, sino en la transducción, esto es en el proceso de codificar la información dada en información útil y bien expresada para los medios que la han de contener , en este caso la electrónica.

De esta manera me bastó con analizar las relaciones instrumentales que mi parte electrónica proponía y la personalidad que las sonoridades en si mismas tenían , para corregirlas y conseguir entonces un catalizador que vincula toda la información para dar vida a la obra.

En la imagen siguiente podemos apreciar cómo las mismas gráficas comienzan a ser decodificadas en alturas, duraciones o puntos críticos para la obra.





Así, tendríamos el equivalente a la primera sección de las gráficas precedentes, pero con la información decodificada en un pentagrama.

Resta sólo añadir, que al final de este largo y riguroso tratamiento, los aspectos estructurales, melódicos y armónicos están ya contenidos y resueltos en las gráficas mencionadas, sin que esto se confunda con la técnica del serialismo integral, pues la diferencia es que todos estos aspectos ya resueltos, son producto de una búsqueda y vasta exploración de fantasías que el inconsciente expresa a través del imaginario.

Esto es interesante en referencia a las obras ya expuestas porque representa una práctica metodológica diametralmente si no opuesta, apartada a sus precedentes, lo cual muestra otra manera, otros caminos, para tratar el sonido y su organización a partir de la creación.

## 1.5

**ENDOFONIKA II (contemplación sonora a un son huasteco)**  
**Electrónica 12'00"**

Aludiendo etimológicamente a lo interior del sonido, ENDOFONIKA II corresponde a una serie de piezas donde recorro a otras “músicas”<sup>14</sup> o manifestaciones sonoras para descomponerlas en diversos niveles y reconfigurar sus sonoridades en nuevas obras de carácter electrónico.

Esto plantea una relación dialéctica interesante que expongo a continuación:

Estas *endofónikas* generalmente son resultado de una inmersión a ciertas músicas populares, lo que admite un interés en las sonoridades propias de contextos “no necesariamente musicales” o en todo caso de músicas ajenas a la tradición académica occidental.

Al mismo tiempo estas músicas son la materia prima y focal de nuevos objetos de arte donde una vez más está expuesta esta relación de contextos y fenómenos sociales – culturales todo el tiempo en coexistencia. Así pues, estas músicas son sometidas a una especie de decodificación sonora, estructural e incluso simbólica para poder ser recompuestas en nuevas obras que son incrustadas como objetos, obras pertenecientes al discurso del “arte” (ver apéndice II y conclusiones).

En ese sentido, es necesario señalar esta relación en la que, por una parte al escucha de “música culta” se le prepara una “obra” legitimada en los símbolos y lenguajes que está habituado a escuchar (en este caso la música electroacústica), aún cuando la materia prima de esta, esté enraizada en cualquiera de las tradiciones o prácticas más alejadas o disímbolas de los cánones socioculturales de este tipo de escuchas.

Esta pieza es entonces al mismo tiempo una notable abstracción de prácticas sonoras –en este caso del son huasteco -, y por otra parte un homenaje a estas las raíces de mi imaginario, a los sonidos de una identidad creativa trazada por el caos de una gran urbe, músicos de rancho y sonidos de viaje.

¿Es qué entonces se puede mantener un equilibrio entre estos dos universos donde el objeto de arte sea sólo el eje de interacción?

Podemos entonces situar estos cuestionamientos como parte de las relaciones que dan forma a la obra.

---

<sup>14</sup> Hago uso del término músicas, para ampliar la acepción en la que tiende a relacionarse con música un solo tipo, estilo o género; abriendo con ello la posibilidad a diversas corrientes o entendidos de la organización del sonido.

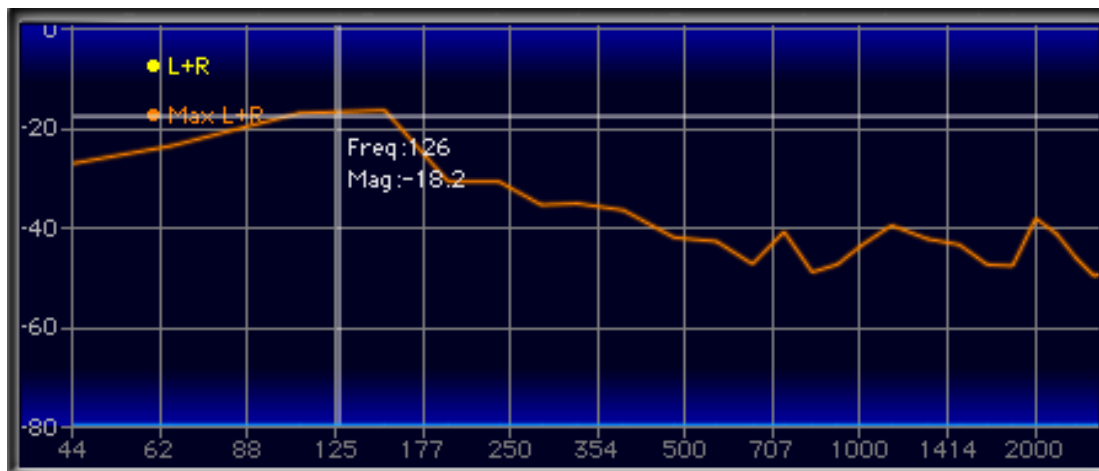
### 1.5.3.2 TECNICA

#### 1.5.3.2 .1 MATERIAL SONORO Y TRATAMIENTOS

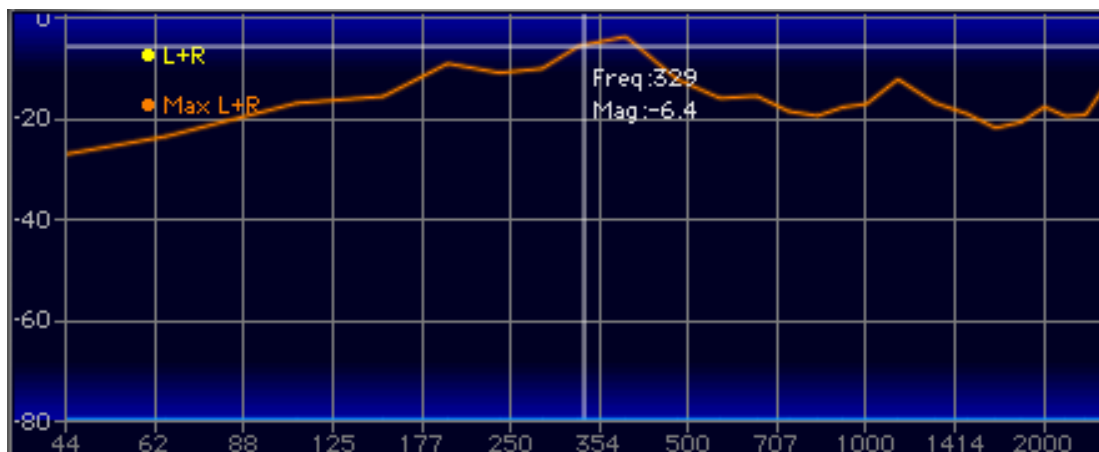
En este caso *endofónica* está hecha a partir del tratamiento de muestras de los instrumentos característicos del son huasteco, el violín, la guitarra quinta o huapanguera y la jarana.

Uno de los principales atractivos de dichas muestras es el rico contenido tímbrico de la jarana y la guitarra quinta, que, al ser instrumentos de origen artesanal, resultan verdaderamente particulares.

En principio la guitarra quinta, al ser el instrumento que lleva la parte de los bajos, tiene una respuesta de frecuencia pronunciada alrededor de los 125 hz al mismo tiempo que un ataque pronunciado en un pico cerca de 1 khz



Por su parte la jarana, al ser responsable del ritmo y la armonía, tiene una respuesta de frecuencia favorable entre los 300 y los 500 hz con un ataque similar a la guitarra quinta.



Para aprovechar estas propiedades me serví de diversas herramientas a fin de poder extraer sólo ciertas frecuencias, como analizadores de espectro que permiten modificar partes precisas de un sonograma<sup>15</sup>; este tipo de procesadores fueron de vital importancia para la pieza dado que con ellos fue posible filtrar los sonidos de tal manera que obtuve diversas “capas sonoras” las cuales pertenecían a diversos momentos de los sonos huastecos, o incluso a grabaciones de campo de la fiesta misma donde se escucha el son en su ámbito original; así varios momentos de la pieza son en realidad metáforas sonoras de momentos visuales o incluso vívidos, de esta manifestación musical.

Cuenta de ello se escucha en el ejemplo siguiente donde a nivel sonoro encontramos una textura aguda, proveniente de la síntesis granular de un violín coexistiendo con las reverberaciones de los ataques anteriores y todo ello con una tercera capa construida con la resonancia de un son completo (*el huerfanito*) el cual fue filtrado con un analizador de tal suerte que al escuchar detenidamente es apenas perceptible la información de un son, pero al mismo tiempo daría la impresión de oírse a lo lejos.

*Audio track 1; 00:55*

Por otra parte es importante mencionar el uso o los rasgueos y su relación con estos instrumentos pues los “*mánicos*” como se les llama en la región; son la parte medular de los patrones rítmicos, así como de la técnica de ejecución del son en general.

Es por ello que por una parte utilicé diversos granuladores que me ayudaron a transformar patrones rítmicos en gestos abstractos pero con un alto contenido rítmico y dinámico. *Audio track 1: 0:00 → 0:30*

Con respecto a “*Endofónika II*” es pertinente señalar que el uso de la síntesis granular fue uno de los recursos más socorridos; esto en las siguientes formas de aplicación:

En principio, sin que se trate de un manual de operación o un documento dedicado a los procesadores de síntesis granular haré una muy breve descripción de los controles y parámetros que un procesador de síntesis granular básico contiene:

- Cantidad de gránulos: Ésta determina en cuántas micropartículas (gránulos) será dividida la muestra, además de las características y tipo de divisiones.
- Lectura de la muestra: Controla la forma y momentos en los que la muestra es leída para ser procesada.
- Duración de la muestra. La duración de la muestra que será procesada.
- Salida de la muestra. Las características de reproducción de la muestra procesada.

**Procesar temporalmente (*time stretching*):** Una de las principales virtudes de la síntesis granular es a partir de la formación de “gránulos” reconstituir una muestra en

---

<sup>15</sup> representación gráfica de una muestra sonora generalmente expresada en dominios frecuenciales, temporales y/o de amplitud.

otra con una temporalidad procesada , de manera proporcional entre cada gránulo, lo cual resulta en un proceso con una gran precisión para este tipo de operaciones que podrían efectuarse por otros medios. De igual manera aprovechando esta misma característica pueden afectarse gránulos específicos de la muestra teniendo como resultado variaciones de la muestra a nivel temporal radicalmente distintas y sobretodo aleatorias.

**Principio de aleatoriedad:** Precisamente otro parámetro que favorece la síntesis granular en gran medida es el control de aleatoriedad, aunque no se trata de algo nuevo referente sólo a la síntesis granular, cierto es que no fue sino hasta el uso de ésta que varios procesadores dotan de un parámetro de aleatoriedad en sus componentes. En el caso de los procesadores de síntesis granular, es común que todos los parámetros sean susceptibles de ser variados de manera aleatoria dentro de sus controles.

**Microtransformación:** La última aplicación de la síntesis granular que realicé tiene que ver con el aspecto justamente microscópico que es posible tratar a través de estos procesadores, que en general enmarco en dos aspectos concretos.

1. Rítmico: Al incidir directamente en “x” cantidad de gránulos de una muestra es posible obtener sonidos más bien de carácter percutivo que poco tienen que ver con la muestra original, esto siempre considerando y en función de las dimensiones de la muestra, claro está. De esta manera, editando estos procesos de una muestra podemos obtener patrones rítmicos que después servirán para organizarse dentro de la pieza.
2. Tímbrico: En ese sentido al poder transformar incluso un gránulo entre 300 o 300 000 (ejemplo al azar, la cantidad depende del procesador), se puede generar cualquier sonido desde ataques muy precisos hasta texturas de gran complejidad sonora, una vez más procesando y editando dichas muestras.

En referencia a esta última aplicación de la síntesis granular cabe mencionar que dichas aplicaciones fueron discutidas y trabajadas en el seminario de composición de música electroacústica impartido por el compositor Rogelio Sosa en el año 2003.<sup>16</sup>

### 1.5.3.2 .2 DESARROLLO FORMAL

De acuerdo con Nicolás Bourriaud *“La forma de la obra contemporánea se extiende más allá de su forma material: es un elemento que establece conexiones, un principio de aglutinación dinámica. Una obra de arte es un punto sobre una línea”*<sup>17</sup>;

<sup>16</sup> Como ejemplos adicionales de estas técnicas podemos mencionar la conocida pieza del citado compositor *“Maquinaria del Ansia”* derivada de una sola muestra sonora tratada principalmente con síntesis granular.

<sup>17</sup> Bourriaud Nicolás , *Estética Relacional*, Adriana Hidalgo Editora 2004.

*Endofónika II* comparte el principio en el que actualmente el sentido formal de las obras no debe ser entendido en tanto que experiencia temporal sino vívido, además de articularse a sí mismo a través de sus relaciones; en este caso como se explica en la introducción, la obra nos coloca frente a fenómenos culturales, sociales e incluso políticos que junto al sonido como materia y el arte como mecanismo y espacio de interacción la configuran a partir de sus relaciones.

En ese sentido, la forma está todo el tiempo problematizando la relación dialéctica música popular/música de concierto; esta relación propone una compleja narrativa basada en la abstracción, en la cual acumula el choque de los principios dialécticos para generar la continuidad de la pieza.

Otro elemento que cabe destacar es el uso del lenguaje oral, es decir la única frase hablada que se escucha en la pieza, forma parte de una décima<sup>18</sup> declarada en un son. El caso de la décima como gran parte de la oralidad en las músicas tradicionales del mundo es de notable relevancia dado que su carácter repentino ofrece una frescura y un espíritu de renovación a las obras único en la expresión musical. En el particular, me interesa la sensación de atemporalidad que una décima genera, dado que generalmente los trovadores detienen el son en el momento que ellos deciden, para improvisar sus décimas, de tal suerte que un son puede ser cortado transversalmente un sinnúmero de veces en su continuidad temporal para dar un espacio a una dimensión lírica adicional de verdadera belleza. De esta manera retomando el sentido de la tradición *decimera* de la música tradicional de la huasteca en esta pieza escuchamos dentro de un contexto abstracto una irrupción con la frase:

“... *ya se llegó mi partida; adiós mi alma, adiós mi vida*”

Evidentemente por tratarse de un contexto que parte de la lógica formal del son huasteco, empero no dentro del mismo, consideré pertinente solo hacer la alusión a la poesía decimal, de tal suerte que ello le confiere un carácter de lectura abierta a la anterior frase, por demás interesante para el cometido de la pieza.

Esta idea tiene que ver con mi noción de “el sentido *poético en el abstracto*”. (ver apéndice II).

En ese sentido cabe también señalar que es el único momento “no abstracto” de la obra; así pues, en términos formales es importante entender esta referencia “no abstracta” como una metáfora sonora para evidenciar la relación dialéctica implícita de esta obra, que expuse en líneas precedentes.

---

<sup>18</sup> La décima espinela es una forma poética compuesta de diez versos utilizada en la tradición repentista del sotavento y la Huasteca veracruzanos y cuyo nombre se debe a su creador el poeta Vicente Espinel.

### 1.5.3.2.3 ESTRUCTURA:

Así pues, *Endofónica II* retoma la forma estructural del son huasteco para crear una obra que tiene la misma organización estructural, los mismos elementos sonoros transformados en un nuevo discurso poético y sonoro.

Al escuchar y analizar un son huasteco, podríamos encontrar (en el mayor de los casos, no olvidemos que la música tradicional es excepción en si misma) el patrón siguiente:

	<b>A</b>	<b>B</b>	<b>AA</b>	<b>B</b>	<b>AA</b>	<b>B</b>	<b>AA</b>
<i>Sección</i>	<i>Introducción</i>	<i>verso</i>	<i>Interludio</i>	<i>verso</i>	<i>interludio</i>	<i>verso</i>	<i>Salida</i>
<i>Características</i>	<i>violín</i>	<i>voz/ descanto (*)<sup>19</sup></i>	<i>violín</i>	<i>voz/descanto</i>	<i>violín</i>	<i>voz/descanto</i>	<i>violín</i>

Finalmente, otro recurso utilizado en la factura de esta pieza es la transposición de técnicas provenientes de la técnica instrumental tradicional, como ciertos tratamientos contrapuntísticos e instrumentales (vistos desde una lógica mas bien tímbrica en este caso) así como tratamiento de dinámicas. Audio track 1 3<sup>25</sup> a 3<sup>40</sup>.

---

<sup>19</sup> Se dice en música popular *descanto* a la parte de un verso que ha de repetirse (esto es herencia de la tradición africana de la música responsorial).







## PARTE 2

# ESPACIO Y SONIDO

*Un muro y un techo adquieren utilidad cuando no sólo sirven para dormir o evitar lluvias sino cuando establecen, a partir, por ejemplo, del acto cotidiano del sueño, puentes conscientes entre el hombre y sus creaciones, o la imposibilidad momentánea de éstas.*

*Manifiesto infrarrealista...  
Roberto Bolaño, México, 1976*



## 2.1 ENDOFONIKA III

## *Electrónica multicanal*

“Sin título (mouezh kuzh)... “

11´00”

### 2.1.1 GENERALIDADES DE LA OBRA

Perteneciente a la serie Endofónica, “Sin título” o (mouezh kuzh) es una vez más una exploración al interior de un sonido, sólo que en esta ocasión se trata del sonido de la mente del autor, aún cuando la excusa es la música bretona.

*Mouezh Kuzh* (del bretón, voz escondida o secreta), es el resultado de la contención, del acumulativo de información y emociones.

Esta obra fue inspirada y comenzada en la región francesa de Bretaña; de antecedentes celtas, nos encontramos frente a una región con un legado cultural de gran importancia y vastas expresiones.

De esta manera me fue muy sencillo plantear relaciones y analogías con algunas expresiones de la cultura popular mexicana, dada mi vinculación a la música tradicional mexicana.

Así, en “*mouezh kuzh*” recojo las experiencias, sonidos, emociones, y demás vivencias de un año viviendo fuera de mi país e integrado a otra cultura, situación que resulta por demás enriquecedora.

Muestra de ello es el tipo de materiales sonoros que utilizo; que se trata de instrumentos tradicionales utilizados en el “*Fez noz*”.

Como si se tratase de un *fandango* o una *rumba*, el “*Fez noz*”(\*)<sup>20</sup> es la fiesta de música y baile tradicional de Bretaña, y es ahí donde puede escucharse esta música tan particular, herencia de los celtas y sublimada en la tradición de las músicas y danzas populares de la vieja Europa. (*gavotes, scotish, pas pieds etc*)

En principio fue la sonoridad de la música bretona (modal, canto responsorial, y compases irregulares) que me inspiró a una creación con estos referentes, así como las diferentes relaciones instrumentales de ésta música (arpas, violines, tambores, guitarras, gaitas) y particularmente de la “*bombarda*”, que es una suerte de oboe tradicional de la región bretona.

Después de acercarme, estudiar la música bretona y tratar de digerir algo de lo que escuchaba, intenté asimilar un poco de lo que estas sonoridades

---

<sup>20</sup> *Fez-noz* : Del bretón; fiesta de noche.

ofrecían a mis oídos; en este sentido, resulta importante detenerse un momento para hacer una aclaración pertinente y de vital importancia cuando se trabaja con manifestaciones culturales diversas en combinación con otras lógicas creativas.

Dadas diversas razones que no son motivo del presente ensayo, existe en la actualidad un gran intercambio de información así como de ideas ante las cuales los artistas de mi generación no podemos ser indiferentes. Por ello es cada vez más común encontrar diversas “fusiones “ y obras “influenciadas “ por otras maneras de pensar, otros referentes y /u otras culturas”.

A este respecto, mi experiencia en el dominio de la música tradicional mexicana y aún más concretamente huasteca me ha permitido constatar que es en principio una difícil empresa determinarse a interpretar una música tan compleja como la tradicional, y en particular con dos agravantes:

La primera es el no pertenecer o no ser integrante nativo o descendiente del grupo cultural en cuestión, de tal suerte que, mientras los músicos tradicionales en su contexto son la música tradicional en sí misma, (ellos la hacen, ellos la evolucionan y por lo tanto ellos la definen); los intérpretes sólo reconstruyen lo que perciben de la misma; no nacieron escuchándola.

La segunda razón es la herencia escolástica que la “formación musical” deja en los músicos “de escuela” (como comúnmente somos denominados) que resulta un arma de doble filo, esto es que, o nos sirve para entender mejor estos fenómenos musicales y tener más herramientas de interpretación , o resulta un obstáculo verdaderamente infranqueable cuando el músico se enfrenta a situaciones musicales “que no aprendió en clase” (la gran mayoría de los casos, sobre todo al principio).

De ahí que no resulta extraño escuchar una “gran obra con influencia de música nortea” donde al analizarla nos damos cuenta que el pensamiento es solo una burda y escueta interpretación a placer de lo que el “autor piensa que es un género que le gusta, o le parece interesante”; de igual manera encontramos diferentes piezas con “combinaciones rítmicas influenciadas de aquí o de allá”, aunque sólo están limitadas a clichés o patrones rítmicos generalizados por occidente y alejados de la complejidad que estas músicas en realidad suponen.

Es por esto que advertí que asimilar la música bretona sería una dura empresa, además de demasiado pretencioso; de tal suerte que no podría ir formalmente -de momento- dentro de sus estructuras, dentro de sus sonoridades (endofónika).

Por otra parte fue un periodo de muchos viajes y encuentros con muchas personas y maneras de pensar , lo cual al momento de sentarme a diseñar una obra, se traducía en una cantidad inmensurable de información e ideas que me parecía errado reducir a una pieza de inspiración en la música bretona.

Atendiendo a un tipo de practica creativa que en últimos tiempos he tenido, me interesaba dejar suceder mi imaginario, los sonidos y las estructuras antes de pensar en formas, notas u planteamientos armónicos, por lo que el principio de esta obra es el sonido de una bombardita bretona (de ahí que pertenezca a la serie “*Endofonika*”), pero llevada hacia direcciones formales y tímbricas, no necesariamente relacionadas a la música bretona.

En lo que al nombre toca me parece importante puntualizar que el nombre de la pieza es “Sin título” que más que indefinido es absolutamente puntual en referencia a lo que no necesita ser explicado.

## 2.1.2 TÉCNICA:

### 2.1.2.1 ESTRUCTURA:

La pieza contiene en su mayoría diversos tipos de contrastes expresados en varios de sus componentes.

De esta manera la estructura esta hecha a partir de dos amplias secciones contrastantes donde en principio el discurso sonoro esta articulado por una serie de ataques bien definidos que van desarrollándose hasta llegar a un clímax, posteriormente hay un puente que conduce hacia una sección construida a partir de un pedal en las frecuencias subsónicas<sup>21</sup> que a su vez se transformará en una ligera y distendida sección, donde predominan las resonancias y los sonidos con ataques lentos y de largas duraciones.

### 2.1.2.2 SONIDOS Y TRATAMIENTOS

Similar a *Enfofonika II* y a mis procesos creativos con la electrónica, la factura de esta pieza esta asociada al “*live acting*”<sup>22</sup> y a la improvisación electrónica en tiempo real (live electronics). Al respecto la diferencia consiste en el tipo de

---

<sup>21</sup> Las frecuencias subsónicas son aquellas inferiores a los 80 hz, las cuales no son perceptibles a través del oído sino de las vibraciones (generalmente descritas como una sensación dentro del pecho).

<sup>22</sup> Live act: En música electrónica popular se acuñó este término para referirse a los artistas que a diferencia de los *dj`s* producían música electrónica en vivo lo que resulta similar a hacer un concierto con algún instrumento acústico o eléctrico, es decir siempre hay un gran margen de error humano además de que la música que tocan es generalmente de su autoría o improvisaciones lo cual evidentemente representa un riesgo estético.

procesos aplicados, por una parte la primera parte de la muestra procesada se hizo con una red de síntesis en tiempo real que contenía *Ring modulation, síntesis granular, resonadores, y un analizador aleatorio*; lo cual implica que la muestra era leída de forma aleatoria antes de pasar por la red de los mencionados procesos, al mismo tiempo todos estos procesos estaban encadenados hacia diversos controladores MIDI externos, que me permitían manipular los parámetros de manera simultánea, es así como el primer gesto es un crescendo, donde se puede apreciar en la menos transformada de sus formas, la información sonora del mencionado instrumento. (audio track 4 "30)

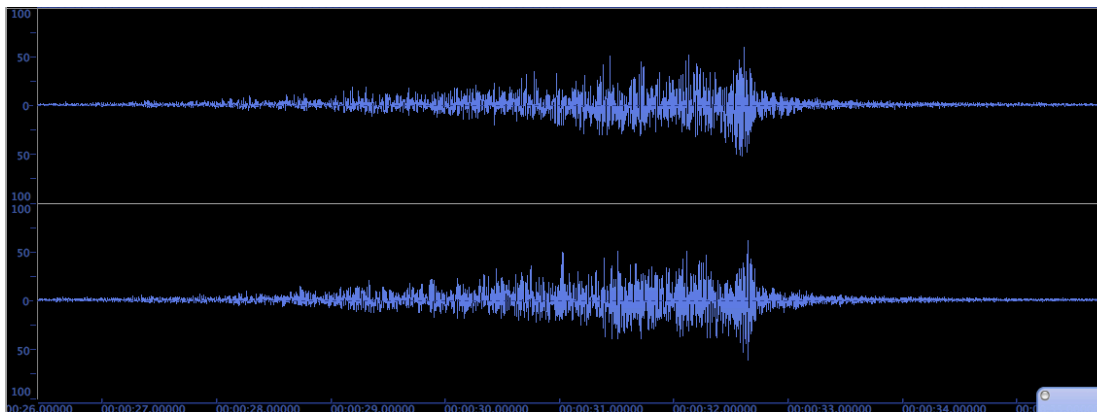
Posteriormente la sección se desarrolla a partir de contrastes que van de lo tímbrico hasta lo dinámico, en esta primera parte con los ataques como hilo conductor del discurso.

Un aspecto remarcable de la construcción de esta obra es el tratamiento de cada gesto, que siempre es llevado de menos a más o viceversa. Esto tiene que ver con canalizar la energía que cada idea sonora puede albergar, y conducirla hasta que por sí misma sea capaz de articular un gesto concreto; debo reconocer que este recurso creativo está absolutamente asociado a los 2 años que a la fecha llevo dentro de la práctica del "*tai qi quan*" disciplina marcial de origen chino que sustenta su filosofía en la filosofía del "*tao*" así como en el manejo de la energía (*ying/yang*).

Para este cometido es también necesario advertir el uso de los sonidos percutidos, o con ataques pronunciados, que entre los diversos tejidos aparecen irrumpiendo los espacios y sonoridades largas, lo cual resulta bastante útil pues le dan una sensación de dinamismo a la pieza al mismo tiempo que poco a poco generan el movimiento hacia el clímax de la misma. Llegando al clímax hay un puente que de manera transicional invierte los roles, esto es que los ataques y sonidos percutidos tejen un discurso enlazado con reverberaciones de distintos colores y envolventes de amplificación.

Por una parte las reverberaciones generan una sensación de variaciones espaciales, dado que generalmente los reverberadores funcionan como generadores de espacio, para ubicar un sonido o reproducir su comportamiento en un espacio dado, mientras que por su parte las envolventes de amplificación ayudan a construir gestos, dependiendo su empleo, es decir pueden propiciar la sensación de un crescendo súbito, o un evento que se precipita con velocidad o viceversa. (ver figura siguiente)





Así la sección posterior se trata de una sección absolutamente contrastante a su predecesora, en la que encontramos una gran densidad sonora, construida con frecuencias graves, largas reverberaciones y ritmos entrecruzados de los diferentes granuladores, es decir propone un espacio de reposo después de un clímax, pero que dadas sus características tímbricas mantiene una tensión constante, conduciendo hacia un gesto que recuerda al crescendo inicial.

### 2.1.2.3 ESPACIALIZACIÓN MULTICANAL

#### 2.1.2.3.1 Narrativa espacial:

Mucho se discute actualmente sobre la manera en la que se escucha la música y el sonido, y sobre la manera en la que podemos hacerlo escucharse.

Esto es, que antes no disponíamos necesariamente de los mecanismos adecuados de reproducción sonora, al mismo tiempo que si bien algunos músicos históricamente manifestaban esta inquietud, existen trabajos aislados que planteaban abiertamente esta problemática.

En su contexto el trabajo multicanal, sobre *Mouezh kuzh* tiene un objetivo concreto; mostrar sólo una de las infinitas posibilidades que el audio multicanal y sobretodo el pensamiento espacial en la creación sonora ofrece, cuestión por demás relevante sobretodo si pensamos que el pensamiento espacial, no es necesariamente una discusión permanente en los artistas dedicados al oficio sonoro en cualquiera de sus formas, aún cuando este es un parámetro tan significativo como la altura o la intensidad de un sonido.

*“Cuando escuchamos un sonido, involuntariamente nos preguntamos: ¿qué es? y ¿de dónde viene?...”*<sup>23</sup>

De esta forma, el trabajo espacial de esta obra es un planteamiento que parte de la búsqueda de una narrativa espacial.

<sup>23</sup> Christensen, Erik; *A Theory of Music Listening*;

Guardando las proporciones en referencia a lo complejo de este coloquio, se construye un elemental pero perfectamente bien delimitado tejido espacial de cada sonido, lo cual les dota de una identidad definida a través de sus recorridos por los diversos canales, que a su vez está conducida hacia diferentes desenlaces lo cual transforma cada una de estas sonoridades en entidades narrativas que en su totalidad buscan conseguir un discurso “espacial”.

### **2.1.2.3.2 PLANTEAMIENTO PERCEPTUAL:**

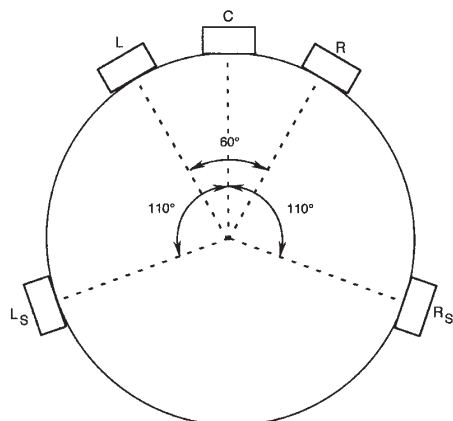
Finalmente resulta de gran relevancia advertir que dentro del ya definido discurso sonoro existen dos dimensiones adicionales de percepción de esta obra por lo que en resumen tenemos:

1. La dimensión estructural – tímbrica general de la obra: En su expresión más elemental, este nivel es el acercamiento *a priori* que se puede advertir de la pieza, en donde como se expuso con anterioridad, hay todo un tejido de eventos, ataques, dinámicas y demás relaciones que a la obra configuran.
2. La narrativa espacial concreta de cada sonido: En este caso la obra ofrece una lectura adicional y no menos interesante a partir de las ya trayectorias espaciales de cada sonido; descubriendo con ello las características y percibiendo con más claridad la intención emotiva de los mismos.
3. El discurso multicanal de la obra: En este último nivel podemos encontrar también un discurso adicional a partir de las relaciones que tienen cada uno de los diferentes sonidos y sus trayectorias entre sí; lo cual proporciona simultáneamente otra manera advertir la técnica instrumental elemental transpuesta al diseño de un discurso espacial; en este sentido los recursos más (entre otros) utilizados fueron:
  - movimiento contrario
  - retrogradación
  - contrapunto
  - densidad instrumental
  - aceleración

### **2.1.2.3.3 Funciones y relaciones Timbre/espacio:**

Cabe señalar que aquí el trabajo de espacialización resulta tan complejo como instrumentar un ensamble mayor; esto debido a los factores que a continuación expongo:

En principio este tipo de espacialización 5.1 comprende seis bocinas configuradas generalmente ( esto puede tener diferentes variaciones):



1. L= Izquierda
2. R= Derecha
3. C=Centro
4. Ls=Left Surround
5. Rs=Right -Surround
- 5.1 (\*)LFE

(\*) El LFE puede variar su ubicación entre frontal , centro o trasero, pero siempre a la altura del suelo pues esto permite la difusión de las ondas subsónicas.

De entrada esta configuración plantea entre otros dos premisas importantes a manejar ; las trayectorias espaciales y el manejo del Woofer, LFE.

Al respecto hay que añadir que el Woofer o LFE es (al tener su origen en la música y efectos especiales de cine) solo una herramienta, un reproductor de frecuencias subsónicas que no son audibles pero si perceptibles como vibraciones por los humanos; de ahí que también se conozca como LFE (*low frequency effect*) no necesariamente un sexto canal.

De ahí que el nombre del sistema sea conocido comercialmente como 5.1.

De lo anterior resulta bastante interesante el momento en el que se utiliza el tratamiento instrumental a la hora de hacer la mezcla y el diseño espacial de los sonidos electrónicos, puesto que se deben tomar en cuenta los tímbricos (en este caso expresados en frecuencias, que equivale en instrumentos a notas) así como las características dinámicas de cada sonido, esto con la intención de mantener el balance a nivel espacial, (aún cuando esto ya esta contemplado desde la misma arquitectura de la obra en sí misma).

Así pues, parte de la complejidad de una obra de esta naturaleza se observa en el tratamiento espacial, así como tímbrico que es en gran medida producto de toma de decisiones tal como sucede en la música instrumental, además de otros principios técnicos que hay que sortear como evitar la cancelación de fases o el balance en general de cada uno de los canales y el control frecuencial debido (lo anterior para no tener cancelaciones ni desequilibrio entre las frecuencias).

Si para alguien resulta oportuno, podemos para facilitar la comprensión, hacer la comparación con una obra de orquestal, entonces tendríamos los siguientes elementos comparativos y relaciones:

1. **Escritura instrumental idiomática/tratamiento sonoro y materiales:** Mientras en la música instrumental , el principio de una buena obra, incluso de cámara , consiste en un manejo acertado del lenguaje instrumental, en música electrónica el principio radica en la capacidad de transformación de cualquier material, así como el control de los procesos y su incidencia en el mismo, por parte del creador (diferencia entre creador e usuario).
2. **Densidad orquestal/textura y densidad tímbrica:** Aquí son absolutamente equiparables las capacidades y posibilidades del tratamiento de la orquesta, a partir de la acumulación/sustracción de voces e instrumentos, con el manejo adecuado de los componentes tímbricos de cada material sonoro.
3. **Desarrollo formal- diseño estructural :** Por el sólo hecho de estar disponiendo el espacio para organizar los sonidos, necesariamente un tratamiento elemental, o la creación más básica conlleva el mínimo pensamiento estructural, al igual que una obra de cámara u orquestal.
4. **Balance orquestal - desarrollo espacial:** En una obra orquestal, nos servimos del manejo de la densidad y el equilibrio instrumental para lograr la expresividad, dinámicas, y colores necesarios, pero sobretodo conseguir constituir a la orquesta como una entidad sonora compleja, pero al final unitaria (cuando menos en la mayoría de los casos); por su parte en *mouez kuzh*, este balance es trabajado de igual manera pero en la variable espacio, esto es que los sonidos cuentan con el elemento espacial para articular y unificar todo el discurso sonoro.
5. **Equilibrio instrumental - balance tímbrico:** Para garantizar el resultado deseado en una obra orquestal , es de crucial importancia tener gran cuidado y astucia en el manejo del equilibrio instrumental, para articular uno a uno todas las sonoridades de la obra y solo así constituir el pensamiento orquestal de la misma; de igual manera es necesario observar el manejo de cada timbre y sus diferentes combinaciones para buscar un equilibrio espectral que ha de resultar en las sonoridades y gestualidades de la obra.

## 2.2.0 ESCARGOT

Cuarteto de percusiones

6'05 (para efectos de exámen)

### 2.2.1 GENERALIDADES DE LA PIEZA:

Esta pieza tiene como elemento fundamental la idea de la espiral como estructura primigenia, además de la circularidad y los ciclos como una constante en los diferentes cultos y rituales del ser humano.

*Escargot* – del francés “*caracol*” --, es una suspensión en el tiempo, donde la energía igual que los sonidos suceden de manera circular, van y vienen, y al mismo tiempo no se mueven; uno de los elementos que resalta es la utilización de un micrófono con “*feedback*”<sup>24</sup>, esto es una retroalimentación en términos de acústica, lo cual nos habla otra vez de estas estructuras de caracol.

En cuanto al *tempo* atañe, es preciso hacer notar que la obra, en virtud de su estructura circular, podría tocarse *ad infinitum* sin parar, de esta manera se plantea una relación distinta entre diferentes nociones de tiempo en la música y el sonido (*ver sección técnica*).

De igual manera “*Escargot*” puede ser un mantra, un canto Yoruba, o un trance Cora. Al final todos estos tienen al sonido y la energía como común denominador, se trata pues; de una obra que representa un momento de transición en mi devenir creativo, puesto que dentro del contexto de “música de cámara” es la primera ocasión que concibo algo negando al mismo tiempo la noción del auditorio mediante la ruptura de la división público – intérprete; lo cual es de vital importancia para mí, dado a que esta relación es un indicador de relaciones de poder, y por ende de estructuras sociales definidas tanto de códigos socio-culturales, dónde incluso la música se ve trastocada.

En contraparte “*Escargot*” es una obra introspectiva que apela a la reflexión, la meditación y la espiritualidad mas elemental de los humanos; es por eso que las indicaciones de *tempo* y de dinámica son mas bien descriptivas.

### 2.2.2 TÉCNICA:

#### 2.2.2.1 ESTRUCTURA Y TEMPO:

Realizada con una estructura circular, esta pieza fue construida a partir de una superposición de timbres, dando prioridad a la sonoridad antes que a la construcción de escalas o contextos armónicos definidos por alguna estructura establecida.

En este sentido, como se ha dicho con anterioridad, es verdaderamente importante notar los siguientes aspectos estructurales de la obra:

---

<sup>24</sup> “*feedback*” Retroalimentación, en acústica se genera cuando un micrófono u otro generador de sonido se coloca frente al receptor generando así una cadena de retroalimentación que produce un sonido continuo que puede ser molesto al oído humano.

- Estructura circular
- Indicaciones de *tempo* y dinámicas sugeridas al principio y al final
- Puntos estructurales críticos

#### Estructura circular:

Ya he referido un poco – cuando menos en la parte subjetiva- el porqué de la estructura circular de esta pieza; sin embargo, en lo que a la técnica toca, es preciso decir que la estructura circular siempre resulta eficaz para poder plantear diferentes relaciones temporales al interior de la misma.

Para el musicólogo Erik Christensen <sup>25</sup> la música tiene dos dimensiones temporales diferentes; la primera se ubica en el tiempo cronométrico que dura una pieza, y la segunda es el tiempo perceptivo del escucha, siendo de vital atención la idea de un tiempo generado al interior de la pieza en consecuencia de estas relaciones .

Para mí estas relaciones resultan interesantes en tanto que proponen una aproximación distinta al objeto sonoro<sup>26</sup>, en ese sentido la estructura circular me permite tener un control de estas dimensiones y jugar con ellas, de tal suerte que es posible incidir en la relación experiencia-lectura del espectador.

Todo lo anterior no concluye sino en la real y absoluta disolución de la noción de espectador, o la noción de intérprete, haciendo que la obra más que “interpretarse”, “suceda”.

Por novedoso que parezca, este tipo de exploración en la creación musical ya ha sido inquietud en varios artistas; como un antecedente pertinente podemos referir las siguientes obras(por mencionar solo algunas).

En principio tenemos la obra de John Cage “*organ2 ALAP (as slow as possible)*” la cual consiste en una obra para órgano; producto de la revisión a una partitura original para piano creada en 1985<sup>27</sup>. Dos años mas tarde, en 1987 Cage revisa la versión oficial de dicha pieza, la cual fue estrenada en el año 2000 y ha de terminar de interpretarse en el año 2640 teniendo así una duración de 639 años perfectamente escritos y definidos.

Al respecto es importante mencionar algunos datos que dan origen a la obra:

---

<sup>25</sup> Christensen Erik; *Time-Space in music* <http://www.timespace.dk/>

<sup>26</sup> Objeto Sonoro refiere a un término concebido por Pierre Schaffear en el que concibe al sonido como materia de esta manera su organización y tratamiento nos lleva a pensarlo como un objeto mas que como ideas, o melodías o sonidos.

<sup>27</sup> Es posible encontrar la referencia histórica, así como el seguimiento del proyecto en la siguiente liga: <http://www.john-cage.halberstadt.de/new/index.php?l=e>

1. La duración es de 639 años porque en 1361 se estrenó en el mismo lugar el primer órgano utilizado para servicio litúrgico y además con sistema de teclado , lo cual en la época representa una gran innovación de orden tecnológico, siendo 639 años la diferencia con respecto al estreno de la obra (o.c.).
2. También es importante considerar y comprender que la búsqueda de Cage en esta pieza, sobrepasa la intención “musical” para llevar al “sonido organizado” a un plano de realidad dentro de la experiencia de vida, es decir; la obra no se interpreta, sucede; esta ahí...

Esto también encuentra resonancia con la serie “compositions” del artista La Monte Young, las cuales a veces consisten en simples instrucciones, como *soltar una mariposa en la sala de conciertos*, o *“tocar ciertas notas durante mucho tiempo”*...

En este sentido existe un común denominador entre la música de La Monte Young y John Cage, y esto es la búsqueda de la disolución del arte, en este caso la música; con la realidad.

Esto corresponde como se verá en el capítulo posterior a las problemáticas trazadas por el arte conceptual y post-conceptual,

Después de estos referentes resulta más accesible pensar en “*Escargot*” como una pieza que aunque su factura está planteada desde la música de cámara, dialoga con planteamientos como los citados, para problematizar y buscar una hibridación de lenguajes, a partir de fracturar lecturas habituales y jugar con la percepción dentro y fuera de las convenciones del lenguaje académico.

#### Indicaciones de *tempo* y dinámicas sugeridas al principio y al final:

En consecuencia, las indicaciones “*Medita*” al principio y “*medita ad infinitum*” al final, son inducciones verdaderas a generar una suspensión del eje temporal, de tal manera que se persigue disolver estas dimensiones entre el escucha, la pieza, y el cronómetro, si bien es posible que estas dimensiones no sean absolutamente desvanecidas; es por demás interesante notar que a partir de esta deconstrucción/reconstrucción del tiempo, se logra también interceptar un momento en la variable del eje espacial; lo cual significa que al estar los instrumentos funcionando como entidades separadas de la disposición habitual de la música de cámara, la experiencia de escuchar un instrumento por separado suspendido en estas intersecciones temporales resulta una dimensión adicional a la escucha habitual que invita de una manera natural a que el espectador descubra nuevas maneras de escuchar la pieza, que no son necesariamente específicas.

**Medita...**

Handbells

Tubular Bells

Vibraphone *arco*

Microphone

Dicho de otra manera, esta búsqueda de suspensión de tiempos genera una relación estructural dialéctica, toda vez que para que tal suspensión tuviera efecto, el tiempo del escucha debería ser igual al tiempo de la obra al mismo tiempo que el tiempo cronométrico.

¿En realidad lo son?

Entonces la obra sería eterna, o entonces la obra solo sucede cuando el escucha está, o cuando el tiempo cronométrico de la pieza lo permite, de ahí la relación dialéctica.

Funcionalmente (en términos sonoros), de esta manera la estructura circular me permite tener esta sensación volátil en toda la obra.

Al respecto es también importante observar como en ese momento de la obra no existen mas que notas largas y articulaciones sin ataque, esto genera una amalgama de timbres, armónicos y sonoridades y es en parte consecuencia de las características de cada instrumento. (ver instrumentación)

#### Puntos estructurales críticos:

De esta manera existen momentos (traducidos en términos musicales como obligados), donde los instrumentos se encuentran – la mayor parte repitiendo un acento o una nota- ; y es ahí donde de la suspensión temporal se regresa por un instante al lenguaje de los compases y las notas haciendo que sean intersecciones instrumentales que marcan puntos decisivos de la pieza.



En contraste , existen otros momentos en los que desde sus sonoridades particulares, cada instrumento contribuye a desarrollar una parte de la sonoridad general de la pieza aun cuando puede escucharse la autonomía de su discurso sonoro.

Estas dos relaciones se encuentran en oposición constante con los principios más elementales de instrumentación y contrapunto, de tal manera que la interacción de cada instrumento oscila entre ambos niveles.

### 2.2.2.2 TEMPO:

Una vez explicados los principios para proponer esta estructura podemos ir mas a fondo de la obra para entender el funcionamiento rítmico de la misma.

El *tempo* – en consecuencia el pensamiento rítmico- de la obra guarda a su vez estrecha relación con la estructura, es en otras palabras un reflejo de la estructura pero a nivel interior.

Podemos observar el tratamiento en la parte de en medio del vibráfono en la cual este realiza dos patrones superpuestos (*isorrítmia*), es decir por un lado es el patrón melódico, y al mismo tiempo el patrón de acentuación de cada 5 notas (*color/talea*). En contraste observamos el comportamiento del bombo; que, aunque en principio al analizar la partitura parece monótono y de poco interés instrumental, es sin duda una columna rítmica que sostiene a la obra con una concepción rítmico-temporal siempre paralela a la pieza en general.

Lo anterior da cuenta de una estructura rítmica diferente en cada elemento instrumental, lo cual propicia una lógica temporal ambigua y distendida.

En la figura siguiente se observa la parte del vibráfono.



Es por eso que existen en la pieza una serie de *polirrítmias* enraizadas en la mencionada dialéctica del tiempo, donde son discursos que buscan mantenerse separados al tiempo de ser parte de una sola idea musical; estas *polirrítmias* también resultan una especie de “pivote” para que cada instrumento tenga un discurso propio el cual pueda estar dissociado en términos de espacio, con referencia a los demás instrumentistas; lo que resulta en una experiencia distinta para el escucha proponiendo dos aproximaciones a la misma obra.

En el siguiente ejemplo podemos ver la relación polirrítmica entre el bombo (pentagrama inferior), marimba (pentagrama superior) y las campanas tubulares (debajo de la marimba).

The image shows a musical score with three staves. The top staff is for marimba, the middle for tubular bells, and the bottom for drum. The marimba part has a complex rhythmic pattern with triplets and accents. The tubular bells part has a simpler, more rhythmic pattern. The drum part is a simple, steady pattern. The dynamic markings *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte) are present. The score illustrates the 'polirhythmia' between these instruments.

**EL OBJETIVO DE ESTA OBRA ES TOCARSE EN UN ESPACIO ABIERTO, (para efectos del examen profesional, se propone el patio de la ENM), DADO QUE SE NECESITA PROPONER UNA SONOSFERA CON ATRIBUTOS MUY CONCRETOS COMO SON LAS DIFERENTES RELACIONES SONIDO-ESPACIO QUE DE LA OBRA EMANAN.**

### 2.2.2.3 INSTRUMENTACIÓN:

Como en otras de mis obras (la mayoría), aún dentro de los momentos o pasajes más abstractos de las mismas existe siempre una condición poética de base (apéndice II). En

“*Escargot*” se trata de una suma de energías, a su vez independientes, éstas energías pueden ser modos de pensar, religiones, culturas y evidentemente músicas. De esta manera la decisión instrumental de esta obra obedece a las sonoridades que comúnmente se asocian en diferentes contextos musicales como rituales; tambores campanas y percusiones de teclado. Por ejemplo; el bombo en su origen está escrito en tresillos porque obedece a un pensamiento en un compás de 6/8 como en la música *yoruba*<sup>28</sup>, y que a partir de ahí tejerá su discurso. Por su parte, en ciertos momentos la melodía de la marimba tiene ornamentos rítmicos propios del son huasteco, así como el vibráfono del gamelán de Indonesia y las campanas de las diferentes prácticas budistas.

Es importante mencionar que como una obra de naturaleza *abierta*<sup>29</sup>, la decisión instrumental guarda un margen aproximativo; esto significa que - salvo los instrumentos de teclado y las campanas tubulares; las campanas tibetanas y el micrófono con “*feedback*” (*idem*), no tienen características precisas; esto es importante dado que el armónico producido por las campanas tibetanas nunca será el mismo, (al menos que se usara siempre el mismo modelo), y por otra parte el *feedback* del micrófono dependerá de muchísimos factores para el timbre y la altura producidas (tamaño del amplificador, modelo y tipo del micrófono, tamaño del espacio, número de personas en el lugar etcétera.)

Otro aspecto interesante en la factura de esta obra es resolver el emplazamiento espacial en términos de funcionalidad, esto es, si los intérpretes no están juntos; ¿cómo hacer entonces para sincronizar el *tempo* de la obra?

Al respecto esto conlleva una exploración adicional del espacio, significando lo anterior una tarea adicional que forma parte de la misma obra, pues recordemos que se trata de una pieza para realizarse *ex profeso* en el patio de la ENM

<sup>28</sup> La música yoruba pertenece a la tradición de la santería cubana, se trata de una música ritual proveniente de la cultura africana con el mismo nombre.

<sup>29</sup> Ecco, Umberto, *Obra abierta*, 1968 Planeta Agostini

## PARTE 3

# OBRA ABIERTA

*“...tenemos el deber de desechar cualquier medio de defensa y justificación del arte que resulte particularmente obtuso, o costoso, o insensible a las necesidades y a la práctica contemporáneas.”*

*“Lo que ahora importa es recuperar nuestros sentidos. Debemos aprender a ver más, a oír más, a sentir más.”*

*Susan Sontag*



## SISTEMA DE INTERVENCIONES SONORAS:

### 3.1 MARCO TEORÍCO

Para la presente discusión resulta imperante advertir que el concepto de intervención es relativamente reciente en la teoría del arte actual, por lo que existen numerosas obras, cuestionamientos y planteamientos, pero pocas definiciones concretas, situación por la cual me parece aun más interesante abordar el tema.

En mi caso se trata, como lo he dicho a lo largo de este trabajo, de ofrecer mas elementos para nutrir una discusión cuyo vehículo son mis obras en si mismas. En ese sentido, más que pretender definir, me propongo confrontar la definición para aprehenderla a través de sus diferencias.

Empecemos por mencionar una parte del concepto que Manuel Rocha Iturbide<sup>30</sup> ofrece de la Instalación Sonora:

*“...una instalación sonora bien podría estar constituida por varias esculturas sonoras que interactúan en el espacio”*

De este enunciado es importante rescatar la relación sonido-espacio que propone; sin embargo, es necesario ir mas allá para poder delimitar el campo de una intervención, a lo que podemos aproximarnos encontrando la diferencia entre la instalación y la intervención, la cual yo señalaría de la siguiente manera:

Mientras que una instalación sonora puede reutilizar o no un espacio en sí mismo con todo y sus componentes, una intervención se inscribe en la naturaleza misma del espacio y tiempo de éste; pudiendo a través del sonido generar nuevos universos espacial-temporales. Podríamos decir incluso que la instalación tiene un carácter estático dentro del espacio (aunque como siempre, existen notables excepciones).

---

<sup>30</sup> Rocha Iturbide Manuel, *La instalación sonora*, *Artesonoro.net*

Por su parte una intervención tiene un sentido dinámico, herencia del arte acción (*performance, happening*), lo cual puede dotarle de un sentido adicional de discreción y eventual transitoriedad (a la acción, no a la obra) que la vuelve aún más efectiva.<sup>31</sup>

Esta disertación pues, nos permite aproximarnos al sistema de intervenciones con mas claridad para comprender su interés y relevancia. Pero sobretodo nos acerca a un lenguaje que nos permite establecer nuevas e importantes relaciones entre el sonido, nuestro entorno y nuestro imaginario.

### 3.2 GENERALIDADES DE LA OBRA

La obra consiste en intervenir:

- a) La entrada de la ENM
- b) La bodega de personal de mantenimiento.
- c) Los sanitarios de caballeros.

#### 3.2.1 MARCO CONCEPTUAL:

La intervención sonora en este caso sirve como un mecanismo para referenciar la posición de las músicas de carácter “popular” ante la ortodoxia académica.

Sometida al rigor de la teoría del arte actual en la veta del arte acción, esta intervención es, pues, la herramienta para legitimar “teóricamente” tres fragmentos que podrían pertenecer a otro contexto socio-cultural, y por ende económico, las cuales al estar dentro de espacios de uso cotidiano, aparentan no tener nada fuera de lo convencional, toda vez que el espectador no repara en que las melodías fueron hechas por un “compositor de escuela”, y no son solo las “rolas” que la gente escucha para trabajar o toca con su guitarra.

---

<sup>31</sup> “El arte de la performance es una forma híbrida, efímera, que conlleva un alto grado de cruce de disciplinas y está dotado de una gran capacidad para implicar al público. Como tal, no sólo abre las fronteras estéticas dentro de las artes visuales, sino que también desafía las del teatro tradicional. Aunque la performance tuvo una gran eclosión en los 70, también merece señalarse un modelo más temprano que tiene un papel relevante en este orden de cosas. A finales de los 50, Alan Kaprow introdujo la idea del happening como una forma de performance participativa en la que tanto el público como el material de la vida cotidiana, objetos, actividades, funciones, experiencias, se consideraban materiales viables para el arte.” Nina Felshin, *El espíritu del arte como activismo*, p 76

### 3.3 SISTEMA DE PIEZAS:

Se trata de tres *loops*, siendo el primero una composición perteneciente al género referido como “tropical”, el segundo es una composición para guitarra sola de acuerdo a las estética del rock “urbano” y el tercero consiste en una “chilena de Costa chica” música tradicional mexicana por lo general vista como música de viejitos o de borrachos y asociada con clases populares y socio - económicamente bajas.

Estas tres piezas habrán de suceder simultáneamente y sin parar en la entrada de la ENM , en una de las bodegas de mantenimiento, y en los sanitarios de caballeros respectivamente, a lo largo de la duración del examen profesional, de tal suerte que la pieza habrá de contrastar la experiencia estética de la indiferencia del “buen gusto “. En este sentido, resulta mas que atinado referir a la curadora Nina Felshin:

*“El desprecio por el objeto de arte y su sistema de distribución en forma de mercancías que caracterizaba al conceptual, su deseo de expandir las fronteras estéticas y su énfasis en las ideas por encima de lo formal o la definición visual, condujo a los artistas conceptuales a experimentar con toda clase de materiales y formas no permanentes, baratas y reproductibles, incluyendo fotocopias y otros sistemas de comunicación no artísticos, instrucciones (para ser ejecutadas por otros), vídeo, instalaciones y performances, así como proyectos deliberadamente efímeros, todo ello enraizado en el -mundo real-...”*

*“La idea de que el contexto físico, institucional, social o conceptual de una obra es lo que constituye su significado influyó en muchos de los desarrollos que siguieron en los 70`s, incluyendo las nociones expandidas de escultura y arte público...”<sup>32</sup>.*

#### 3.3.1 SOBRE LAS TRES PIEZAS:

Dado que se trata de una intervención ex profeso para un sitio determinado, es preciso señalar las diferencias que esto supone con respecto al proceso creativo.

Comencemos por pensar que la intención es incidir en el “espacio transitado por el espectador”; a este respecto existe una relación dialéctica entre la “performatividad” de las obras y el espectador, señalada a continuación.

Por una parte al ser sólo una intervención, el objetivo es que las piezas sean sólo parte de la naturaleza del espacio mismo; empero es preciso pensar en un lugar necesariamente estratégico para que la experiencia (ni siquiera estética sino más bien

---

<sup>32</sup> *El espíritu del arte como activismo* pag. 74



de vida) del espectador se vea trastocada por la intención artística. (ver apéndice II) De ahí que la primera decisión importante son los espacios a intervenir y su distribución.

Como se ha referido con anterioridad la idea medular de las intervenciones radica en hacer un espacio a las “músicas” que por definición no son “aptas” o convenientes para un examen profesional de composición. Por lo que, una de las ideas que sostiene a las piezas es hacer notar – a través de las mismas- que al final de cuentas en todo momento estamos rodeados de estas manifestaciones sonoras diversas, aun cuando socialmente sean muchas veces descalificadas.

Esto se traduce en los lugares escogidos para la ubicación de las piezas, algo que yo denomino el empleo metafórico del espacio (apéndice II). Basta observar que los sitios de las piezas son lugares que resultan indispensables en el tránsito espacial en relación al contexto de la ENM, lo cual se torna en una invitación metafórica a prestar atención a los sitios llenos de indiferencia pero que son de importancia para el recinto. De igual manera, estas músicas, que están llenas de indiferencia, son indispensables al desarrollo de mi lenguaje artístico.

Así, las dos primeras piezas son *loops* de audio que estarán sonando en los sanitarios puesto que estos son lugares que no podemos pasar por alto en cualquier espacio público (paradójicamente son lugares comunes) audio tracks 3 y 4. Al mismo tiempo hacen referencia a un fenómeno personal que durante mi estancia en tal institución marcó definitivamente mis días; durante mis años de estudiante siempre cautivó mi atención, la vida y la cotidianidad que los empleados de intendencia llevaban en la escuela. Por ejemplo, en los sanitarios era posible encontrarlos a una hora precisa todos los días cuando, como parte de su rutina laboral debían asearlos; siendo lo más sorprendente la capacidad que la mayoría de los estudiantes y profesores desarrollamos de ignorarlos, de pasar inadvertidos ante su presencia, en fin ni siquiera de su labor. En sus momentos de esparcimiento o a la hora de la comida era posible escuchar su pequeño radio donde escuchaban música “tropical” y géneros similares, casi siempre populares.

Así pues, mucho tiempo me pregunté, ¿cuántos de ellos serán amantes de escuchar lo “más sublime de la música”, las sinfonías de Schubert, o las óperas de Wagner?; en fin, ¿acaso disfrutaban de escucharnos a los alumnos repetir escalas al piano o al oboe?

¿Que música entonces es comúnmente asociada a un trabajador de intendencia?

En un plano adicional, estas piezas son homenaje a las músicas tradicionales y populares de mi país y mi entorno que siempre han estado en mi mente, así como a sus actores.

### 3.3.1.2 INFORMACIÓN TÉCNICA DE LAS PIEZAS

En primer lugar hablaré de la música “tropical” género que en términos técnicos, es imposible (es decir no existe dentro de la matrícula de esta escuela) aprender en este recinto académico, pero que al final todo mundo conoce, todo mundo eventualmente baila pero la mayoría ignora y a veces hasta fingen desconocer.

Dado que no se trata de un estudio de música popular me limitaré a decir que el género tropical es el género resultante de la fusión de las músicas tradicionales afrocaribeñas y mexicanas (son cubano y mexicano, bolero, rumba y chachachá), por lo que se trata no de una música tradicional pero sí de una tradición musical vernácula surgida en los años 20 con los salones de baile en la capital Mexicana. (audio track 5)

Dentro de la vastedad de la música tropical retomo la forma balada, a su vez en una de sus variantes la cual explico a continuación:

SECCION	INTRO	VERSO	CORO	VERSO	SOLO	CORO
GENERALIDADES	Metales llevan la melodía en parte A y la respuesta la hace el piano.  Piano hace acompañamiento de bolero estilo <i>beguin</i> (*) <sup>33</sup>	Letra cantada por un solista.	Piano en <i>beguin</i> , apoyo con metales y percusiones en base de <i>chachachá</i> <sup>34</sup>  Apoyo con los metales en segundo plano. ( <i>backs</i> )	IDEM	Similar al intro pero puede repetir una o 2 veces la secuencia armónica empleando variaciones en la trompeta principal.	IDEM, también se suele utilizar el intro a manera de coda.
ARMONÍA (LENGUAJE POPULAR)	3era--1era--2da— 1era--preparación a 3 era, 1 era 2da de 2da—2da 1 era	1 era con círculo o <i>vuelta de bolero</i>	1era mayor o relativo u homónimo	IDEM	IDEM	IDEM
ARMONÍA (EQUIVALENCIA EN LENGUAJE ACADÉMICO)	<i>iv-i-V-i-I7-iv- i-V7/V7-V7 i</i>	<i>i o i-vi-ii-v7 o i-ii-iii-biii</i>	<i>I o VI o vi</i>	IDEM	IDEM	IDEM

Para efectos de la intervención me concentraré haciendo un *loop* únicamente de la parte que corresponde a la *introducción*, para que aquel que tenga un poco más de atención y sensibilidad pueda descubrir que en realidad se trata de una *mise en place*, mas que una pieza, es por eso, que al escuchar repetidamente el *loop* se puede advertir que esta diseñado para ser parte de la intervención, pues de escucharse de manera independiente sería difícil advertir el comienzo .

Para el segundo *loop* voy a hacer un breve análisis descriptivo del estilo de la música tradicional de la costa chica de México, la chilena.(audio track 6)

Emblema sonoro de la comunidad afro mestiza de la Costa chica de Guerrero y de Oaxaca, las chilenas constituyen un género aparentemente llegado a México de Chile donde existe un música y baile tradicional llamado cueca, pero afinado con la

<sup>33</sup> *Beguin*, acompañamiento del piano en los boleros, en el que se tocan los acordes en octavos acentuando contratiempos de 1er y 2do tiempo (mano izquierda) y tiempos fuertes 1, 3 y 4 (mano derecha), usado frecuentemente en el género tropical y el chachachá.

<sup>34</sup> Chachachá, base de percusiones: campana "*macho*" en 4 *tos clave* 2:3 de son .

influencia de la música africana llegada con los esclavos y por supuesto con la música indígena, lo que resulta en una particular mezcla de culturas y de colores, que podemos percibir en sus sonidos.

Llama también la atención, el hecho que la chilena representa uno de los géneros de la música tradicional mexicana, tocado con banda de metales y alientos, por lo cual es también interesante observar el estilo que usan para hacer sus arreglos en instrumentación, de la cual podemos destacar el ritmo (*sesquialtera*<sup>35</sup> generalmente) así como el uso del registro medio alto por parte de los clarinetes que es muy común.

También es posible escuchar las chilenas tocadas de manera acústica por trovadores (*chileneros*) a veces acompañadas por algún violinista, o percusionista.

Observemos pues la estructura y características de una chilena:

SECCION	INTRODUCCIÓN	VERSO	CORO	INTERLUDIO	VERSO	CORO
GENERALIDADES	Instrumental, con una parte de variación donde la	Melodía anacrúsica Heptasílabos estructura: Ab Ab	Estribillo	Instrumental en la secuencia armónica de la introducción.	IDEM	IDEM Resuelve como coda.
ARMONÍA (LENGUAJE POPULAR)	2da-1era % relativo	1era-2da	Relativo	2da-1era % relativo, (a veces puede ser solo 1 era - 2da)	IDEM	IDEM
ARMONÍA (equivalencia en lenguaje académico)	V7-i % Relativo	i-V7	Relativo	2da-1era % relativo, (a veces puede ser solo i-V7)	IDEM	IDEM

Cabe precisar que, como toda la música tradicional, no se trata de información absoluta o categórica, solamente de una referencia para comprender los géneros y mostrar la particularidad de cada uno como lenguaje, pues la excepción hace la magia en estos géneros.

Esta pieza a su vez rinde homenaje a los músicos y la música tradicional mexicana, cuyos principales exponentes generalmente pasan inadvertidos por la “historia”, y muchas veces llevan una vida en condiciones verdaderamente lamentables, aun cuando en muchos casos son verdaderos virtuosos de la música incluso sin tener ni siquiera la educación escolar elemental.

Planteada con un proceso distinto, la tercera pieza trata de una acción con un proceso más aleatorio y arriesgado en su realización.

En principio es una canción de estilo “urbano” en la cual solo existirá una progresión de acordes para tocarse en una guitarra acústica, cabe destacar que la música urbana es por definición oral y nunca se escribe. Es pertinente pues; detenerse a referenciar el caso:

<sup>35</sup> *Sesquialtera* o *compás sesquialtero*; fórmula rítmica compuesta por un compás de  $\frac{3}{4}$  seguido de uno de  $\frac{6}{8}$ , utilizada en la mayoría de la música tradicional mexicana

El rock urbano surge a mediados de los 70`s retomando el *Rock'n Roll* proveniente de los Estados Unidos, empero su característica principal tiene que ver con una cuestión social, pues a diferencia de los grupos de la época que eran “niños bien”,- como entonces se les comenzó a llamar- este genero surgió en las colonias marginales, en la época emergentes, como Ciudad Nezahualcoyotl y Ecatepec.

Musicalmente podemos decir que tiene su base en el *blues* y *rhythm and blues*, solo que la lírica de este ultimo retrata las cotidianidad de estos grupos sociales desfavorecidos y destinados casi siempre a morir en el olvido social.

Aquí el ejemplo de un fragmento de una canción del grupo “El haragán y compañía”<sup>36</sup>:

*“Se le hizo fácil, pero es que nada en la vida es fácil;  
desenfundó su puñal, y se dispuso a robar,  
una tienda de abasto popular;  
solo tenía 17 años,  
bien vividos, mal vividos, qué sé yo...”*

*“él no lo mató,  
fue la misma sociedad y  
el medio en el que se  
desarrolló...”*

(audio track 7)

De esta manera, el día del concierto final me dirigiré al lugar donde antiguamente vivía (al norte de la ciudad) y tomaré el trolebús para hacer la misma ruta que hice durante mis estudios, así estoy convencido de que encontraré un músico callejero (urbano) y lo invitaré a tocar la pieza al concierto, le enseñaré la secuencia de acordes la cual éste repetirá sentado en la calle, a la entrada de la escuela y poniendo su estuche o un sombrero para intentar ganar algunas monedas; la parte más interesante de la pieza será el público que seguramente pasará (en su mayoría) inadvertido de la presencia del músico, pues ellos van a un “examen de composición” y no prestará necesariamente atención a la música que están escuchando desde antes de “ingresar al concierto”.

---

<sup>36</sup> El no lo mató, El haragán y compañía, Valedores Juveniles; 1990 México.

Esta pieza finalmente también es un instrumento para señalar las relaciones de poder una vez más expresadas en el arte y como éste se legitima desde el momento que se pone en un pedestal, enunciando que mientras no se señala que el músico está siendo parte de una obra de arte, sólo será “un chavo que toca la guitarra para ganarse unas monedas...”

En términos técnicos resulta también interesante observar cómo estos 3 loops son elaborados a partir de una técnica utilizada en música incidental (publicidad, popular cine y teatro) llamada *sound alike*.

Concebida por los productores para evitar pagar derechos de autor; esta técnica consiste en tomar una melodía preexistente y a partir de esta crear una nueva melodía que recuerde la anterior sin que se trate de la misma.

Así, me he valido de este recurso, para que el espectador relacione de inmediato estas melodías pero que no sea capaz de identificarlas.

Por otra parte la escritura de los 2 loops está realizada por cuestiones de congruencia, al estilo de la música popular, esto es en una “lead sheet”.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> Formato de escritura de la música popular el cual consiste en escribir solo el tema, y el cifrado de la obra (generalmente en nomenclatura germana), así como obligados y referencias estructurales necesarias, como codas o puentes. Si no, los intérpretes sobreentienden los patrones rítmicos y el arreglo se realiza a voluntad de los mismos.

### 3.4 EPÍLOGO

Resulta importante, no perder de vista dos aspectos medulares en este “*sistema de intervenciones*”:

Como se ha advertido a lo largo de las líneas de este ensayo, parte de la discusión que en él impera gira en torno a las relaciones de poder en el arte,- siendo el caso la música y el mecanismo de investigación mis obras- , y las incidencias en el lenguaje que éste tiene; por lo mismo y en un ejercicio de congruencia con el mismo, en las intervenciones realizadas existe una inversión opuesta a la habitual lógica académica que enunció a continuación:

a) Desde tiempos pasados, la mayoría de los creadores, en este caso concretamente los compositores, han dirigido sus esfuerzos respecto a la música tradicional y popular hacia un afán de “incluirla” y “mostrar sus influencias”, pero siempre han buscado incorporarla adaptando las formas y lenguajes populares a las nociones académicas, y pocas, pero muy pocas veces de manera inversa, no obstante el origen primigenio de TODA la música ha consistido en maneras de organizar el sonido manifestadas en los espectros mas populares de la sociedad.

Es por eso que estoy seguro que gran parte de la crítica se pregunta; ¿por qué no adaptar estas melodías a un lenguaje mas “complejo e interesante ( académico) ”? Personalmente concluyo que a estas alturas de la historia, es mucho más interesante preguntarse **¿qué se puede aprender/aprehender del pensamiento popular (ancestral)?** , antes de querer transformarlo y transformar la música o cualquier otra expresión. Lo anterior no niega la naturaleza, belleza y grandilocuencia del arte escolástico; en todo caso, lo enriquece.

b) Así mismo quiero referir una notable expresión que escuchara enunciada por unos jóvenes en un concierto de *hip-hop* cuyos exponentes tenían un estilo poco apegado al corte popular y callejero propio del género:

*“¡a esos güeyes les falta calle...!”*

Aunque “*pelada*”, esta expresión no es nada carente de sinceridad y sobretodo de sentido estético, y es por eso que la retomo, pues me parece debido mencionar que aun cuando son “*sólo tres acordes y muchos tocan desafinado*” –como se asegura muchas veces en la música académica- , las músicas populares articulan un lenguaje y un micro universo en sí mismas , de ahí que a lo largo de estas líneas me refiera a ellas como músicas, porque no es una sola definición, y conocerlas es una empresa nada fácil, además de vasta. Y estoy convencido que la revisión que - aunque breve- expongo, da cuenta de ello , al tiempo que permite al músico escolástico tener un referente del fenómeno en su lenguaje, con lo que se cumple otro aspecto adicional, el didáctico y de difusión.



# CONCLUSIÓN





Si pudiera definir en una frase el sentido de este trabajo citaría una casual pero no menos interesante aseveración de Manuel Rocha Iturbide:

*“Pinches músicos güey, no saben de arte; y los artistas tampoco saben nada de música, a Gabriel Orozco le gusta el lounge<sup>38</sup> cabrón...”*

Dotada incluso de absoluta informalidad, esta frase expone una problemática más que vigente; vivimos en una dislocación sistemática, entre los artistas y los músicos; peor aún, los lenguajes y los soportes así como los mecanismos de expresión revolucionan no solo al arte y la cultura, sino a la sociedad en sí misma; paradójicamente entre ambas disciplinas arte/música va creciendo un abismo a nivel de lenguaje del que pocos son los afortunados en sensibilizarse.

En las páginas precedentes constatamos, por una parte obras que si bien ofrecen un lenguaje actual y desafiante, también dialogan con los principios fundamentales de la técnica musical y el pensamiento artístico estructurado. Por otra parte –como el segundo capítulo– aluden una importante veta de la discusión que toca al pensamiento espacial en música, el cual en el ámbito de la música de concierto es pocas veces tratado. Por su parte en la parte final se exhibe de manifiesto todo un lenguaje que no ha encontrado cabida, a nivel institucional no sólo en la UNAM, sino en ningún ámbito institucional de este país; al respecto quiero detenerme para puntualizar y ejemplificar lo dicho:

Aunque existen un par de festivales que hacen un esfuerzo digno de reconocimiento, cierto es que las más de las veces terminan por volverse foros de complacencias por parte de sus creadores y promotores, no obstante ofrecen una visión cuando menos elemental de lo que sucede en otras latitudes; por otra parte a nivel académico, no existe una sola institución dedicada (por lo tanto tampoco becas, apoyos o patrocinios) al arte sonoro como tal, que si bien su definición es aun discutida en todo el mundo, su presencia es de igual manera innegable; en ese entendido, resulta interesante escudriñar más allá:

Analicemos el formato para registrar un programa de examen profesional en esta institución (lo cual termina de mostrar como está concebida la formación en términos curriculares); cuando uno pretende registrar su programa como “compositor”, no como creador, o artista sonoro, tiene que referir datos como “forma” e “instrumentación”. Aunque esto parece natural, es también reflejo de una educación sistematizada y estructurada de una manera restrictiva que se opone al principio autónomo (que no implica sin método) de esta institución, pues aunque eventualmente útil este tipo de “opciones” o de características, solo denota un rezago en el entendido del quehacer composicional, pues si bien es cierto que no todo el mundo se consagra al arte sonoro o la música electrónica; también es verdad que no todo en la composición son sonatas, sinfonías o cuartetos; aún cuando sea música de cámara.

---

<sup>38</sup> La música *lounge* es un género de música electrónica popular relacionado a contextos informales por lo que se inscribe como una música solo hecha para “pasar el rato” o para salas de espera.

Como esos, existen muchísimos ejemplos a los que día con día nos enfrentamos los artistas con propuestas poco ortodoxas, y muchos otros huecos teórico-técnicos-socioculturales de los que, si bien esta institución no es responsable, sí es capaz de transformar de manera radical.

Es en virtud de lo anterior que creo que no corresponde sino a los estudiantes, y a las nuevas generaciones de hacer escuchar una voz, la de su tiempo, aprendiendo, entendiendo y desechando lo aprendido con los maestros y mentores para dar voz a una original y personal generación que pueda transformarlo todo, incluso a sí mismos.

Finalmente, puedo decir con seguridad que he encontrado en las aulas de esta institución los conocimientos para desenvolverme en un lenguaje formal y académico de manera bastante provechosa; adquirí también el lenguaje técnico y los elementos discursivos necesarios para, en cualquier contexto musical, exponer con claridad mis ideas así como compartirlas con otros colegas, aprender de nuestras diferencias y contribuir con una opinión cuando estoy en condiciones de hacerlo.

Además tuve la fortuna de aprender de excelentes profesionistas y sobretodo humanos que día con día a través de su trabajo promueven lo mejor de sí mismos, dejando en alto los valores de esta casa de estudios y de este país.

Pero sobretodo, aprendí la manera hacer escuchar mi voz que hoy libra una encarnizada batalla entre la música y el arte sonoro , entre el arte y la cultura popular, entre el auditorio y la calle, y sólo así; de esta manera; hacer universal lo mas íntimo de mi palabra.

Por mi raza Hablará el espíritu.

México DF Agosto de 2011

# **APENDICES**



## I SOBRE LA MÚSICA ELECTRONICA Y SU NOTACIÓN

En el año 2006, como parte de mis obligaciones académicas, realicé mi servicio social; en ese sentido una vez más –supongo- por mi sentido crítico, fui en busca de alguna actividad que verdaderamente aportara algo a mi formación al tiempo que pudiera retribuir con mi trabajo.

Fue así como llegué al CCADET UNAM (Centro de Ciencias Aplicadas y Desarrollo Tecnológico), en el cual me incorporé en el departamento de Acústica y vibraciones que albergaba una investigación sobre composición de música electrónica multicanal encabezada por el Dr. Pablo García Valenzuela.

Inicialmente mi quehacer consistiría en asistir al mencionado a desarrollar un sistema eficaz para la transcripción de la parte electrónica multicanal de una obra mixta.

La discusión trascendió a niveles no imaginados, lo cual daría un rumbo distinto al trabajo; para este efecto transcribo parte del reporte final:

*“...Una constante discusión, como lo he mencionado antes, gira en torno a la representación y sus mecanismos de las partes electrónicas en el caso de las partituras de música mixta. Esto dado que como ya sabemos, una partitura representa visualmente la organización del sonido; por su parte la partitura de una sección electrónica además de lo anterior suponemos debería tener un carácter más estético, dado el nivel de abstracción que maneja con referencia a la parte de un instrumento ordinario...”*

*Para sortear esta difícil disyuntiva ha habido muchos ensayos por parte de muchos músicos e investigadores en el ramo por lo que; basado en la visión que por mi edad y mi generación tengo sobre la tecnología como medio, como herramienta, propuse al doctor García, en vez de hacer algo efímero para una sola pieza, concebir un sistema, que nos permitiera resolver esta representación no importando el número de canales, o de elementos electrónicos.*

*Todo esto basado en alguna aplicación que pueda estar programada y ajustarse a las plataformas habituales de software de creación musical.*

*Cabe destacar que esta idea me vino de observar durante el proceso que mis últimas partituras en la parte de representación de los elementos electrónicos, están justamente en blanco...”*

Este párrafo, sin ahondar en las interesantes derivaciones que tuvo la investigación, demuestra lo extenso de la problemática, que lleva casi un siglo sin resolverse. En consecuencia he detectado dos alternativas posibles:

1. Representación práctica: A muchos compositores les ha resultado práctico, en las partes de electrónica, copiar una imagen del sonograma que vaya de acuerdo a la línea de tiempo; la cual tiene las siguientes ventajas: es un buen referente dinámico, y puede ser casi homólogo

para este lenguaje, dado que todo mundo puede hacerlo y no queda mas que seguir el “*waveform*”, sin embargo tiene las siguientes desventajas:

- Es poco o nada considerada con la concepción espacial la cual es fundamental en electrónica.
- No tiene claridad en la representación tímbrica.
- No deja espacio a notas por parte del interprete, quien al final es el que debe tener la mayor relación con la partitura.

2. Representación proporcional: Consiste en escribir y dibujar cualquier elemento que al compositor le parezca relevante anotar , haciéndolo a través de símbolos y notación que el mismo considere pertinentes.

Este sistema tiene como ventaja, la entera libertad del compositor de señalar aspectos específicos y puntuales, pero técnicamente tiene las mismas carencias que su antecesor, aunando el hecho de que aquí se debe además establecer un sistema de equivalencia de símbolos lo cual representa trabajo adicional para ambos.

Con este antecedente y después de los resultados arrojados por la investigación del servicio social, (la cual derivó en un prototipo de software de transcripción y notación) me pareció lo más adecuado dejar la parte electrónica de mis partituras en blanco con la finalidad de que el intérprete realice las anotaciones que él considere pertinentes con los símbolos y lenguajes que él prefiera, de igual manera me da el espacio de hacer anotaciones muy específicas cuando así sea necesario. Todo esto mientras puedo cristalizar el proyecto del software de transcripción.

Cabe además mencionar que existe (como antecedente más interesante) un software del GRM de Radio Francia llamado *Acousmograph* que hace un análisis de la parte electrónica y proporciona una partitura visual, que se acerca más a la realidad; no obstante después de estudiarlo y analizarlo encontré dos fallas que nos remiten a la problemática de base:

En primer lugar, a pesar de que hace un análisis con varias resoluciones, el usuario es quien al final construye una partitura con una serie de herramientas gráficas brindadas por el programa y otras tantas que el usuario puede utilizar, empero se deja de lado la capacidad que tiene un ordenador justamente de canalizar información de orden discontinuo , para aproximarse a un modelo tal vez estocástico<sup>39</sup>, que permita homogeneizar de manera automática diferentes patrones de comportamiento, esto es que las formas resultantes sean autogeneradas lo cual entonces facilitaría el trabajo al compositor y ayudaría al intérprete a entender la parte sin perder la información característica de la misma.

---

<sup>39</sup> La estocástica es la rama de la estadística que permite construir modelos de representación de sistemas caóticos o discontinuos, que si bien no los define, los representa de una manera muy efectiva, lo cual deja el margen del factor caótico.

Esto tendría como consecuencia un sistema de convenciones con un amplio grado de flexibilidad que permitiría establecer un lenguaje para la notación de la música electrónica.

En Segundo lugar, el programa *Acousmograph*, está diseñado para hacer análisis y partituras de música en formato estereofónico, no dejando la posibilidad a la música multicanal, la cual es más que una realidad en nuestros días.

Y por último se trata de un software que tiene opciones de usabilidad y compatibilidad muy reducidas con respecto a la interacción con otros softwares de notación y creación musical, sin embargo es el antecedente mas próximo a mi búsqueda.





## II. EL SENTIDO POÉTICO EN EL ABSTRACTO

En estas líneas busco ofrecer un elemento de análisis adicional a mi trabajo, el cual si bien no es necesario en tanto que la experiencia frente a la obra, resulta sin duda capital para la completa lectura y sobretodo para dimensionar la magnitud de las piezas. No es casual la discusión por demás vigente sobre la dialéctica obra/espectador, por lo que de manera complementaria ofrezco esta reflexión que una vez más busco construir confrontando diferentes enfoques del mismo fenómeno.

En palabras de la Dra. Gabriela Ortiz “ *hoy más que nunca, vivimos en una época donde la música está alejada de su público, es decir; no existe un público que consuma la cantidad producida de música contemporánea...* ”, si bien no creo que corresponda solo a nuestro tiempo, observo bastante acertada esta aseveración, y es que en el último siglo y lo que va del presente, la comunicación ha sido diversificada de manera tal, que la oferta sobrepasa la cantidad de auditorio y por ende la capacidad de percepción.

Esto es importante dado que a ello debemos que lenguajes como al arte conceptual, y otro tipo de manifestaciones son poco asimilados por falta de los elementos teórico-técnicos que permiten la correcta lectura de las mismas. Así, aunado al contenido musical-sonoro y conceptual de mi trabajo solo me resta referir la dimensión poética que TODAS mis obras contienen.

Con ello me refiero concretamente a que para mí el empleo de un lenguaje conceptual y /o abstracto sólo me parece el mejor vehículo para realizar metáforas que siempre parten de circunstancias, situaciones y lugares asociados directamente a mis emociones y mi cotidianidad, lo cual dota forzosamente de una carga emotiva a todos mis trabajos.

Esto se convierte en una suerte de “encriptamiento” que no es necesariamente evidente en las obras; cabe destacar justamente que esto es absolutamente deliberado, puesto que lo “bello”, o “hermoso”, o “triste” son atributos que me parecen poco atractivos como búsqueda de mis piezas; en todo caso prefiero inscribirme en la premisa del *fluxus* “*el arte como la vida*”<sup>40</sup>, de tal suerte que por definición mis obras están enraizadas a mis vivencias y mi cotidianidad.

Finalmente creo que mi concepción del sentido poético, incrustado en cualquier forma, por más abstracta que sea o mas conceptual que resulte, me proporciona una oportunidad para tener una dimensión adicional subyacente y con esto dar pie a diferentes lecturas de las cuales el único responsable/beneficiado es el espectador.

---

<sup>40</sup> Movimiento “post-conceptual” de mediados de los años 70’s cuya premisa era: “*Art as life as life is art*”



# ANEXO I



## ANEXO II

### Contenidos del CD de audio:

- |  |                             |                  |
|--|-----------------------------|------------------|
| 1. Endofonika II                           |                             |                  |
| 2. Mouezh kuz                              |                             |                  |
| 3. Loop tropical                           |                             |                  |
| 4. Loop chilena                            |                             |                  |
| 5. Sonora Santanera                        | Perfume de gadenias         | 15 exitos de Oro |
| 6. Pepe Ramos<br>chilenas                  | Alingo lingo                | Las mejores      |
| 7. Taraf Décalé                            | Duvid, shpiel dus noch amul | Vieille machine  |
| 8. Denis Colin trio<br>Records             | Blase                       | Sunnyside        |
| 9. Abbilona<br>edición                     | Canto a Obatalá             | Sin datos de     |
| 10. Los camperos de Valles<br>son huasteco | El llorar                   | La décima en el  |



**BIBLIOGRAFÍA**

- Azuara Hernandez, César; *El son huasteco*,  
*Ediciones del programa de desarrollo de la Huasteca*;  
 CIESAS Y El colegio de San Luis Potosí, México 2003
- Bolaño, Roberto; *Manifiesto infrarrealista* originalmente  
 editado en “*Correspondencia Infra*”  
 sin datos de edición, ahora disponible en <http://www.infrarrealismo.com/>
- Bourriaud, Nicolas; *Estética Relacional*; Adriana Hidalgo Editora 2004
- Christensen, Erik; *Time-Space in music* <http://www.timespace.dk/>
- Eco, Umberto; *Obra Abierta* *Planeta – Agostini*, 1984 Barcelona
- Felshin, Nina; *El espíritu del arte como activismo*  
 “¿Pero esto es arte?; Ariel. 1985. Barcelona:
- Jigourel, Thierry; *Festoué-Noz* CPE Editions, France 2009
- Schuster, Peter-Klaus; *El hombre, creador de sí mismo*  
 “*Durero y Beuys o la profesión de fe en la creatividad*” Sin datos de edición
- Oliveria Joao Pedro; *Sistema Intuição e Tempo* , por editar
- Rocha Iturbide, Manuel; *La instalación sonora* [www.artesonoro.org](http://www.artesonoro.org)
- Russolo, Luigi, *The Art of Noise* Something Else Press , 1967
- Schaeffer, Pierre, *Traité des objets musicaux*. Le Seuil Paris 1966
- Sontag, Susan; *Contra la Interpretación* Seix Barral, Barcelona, 1984
- Sartre, Jean Paul; *La Nausea* Ed. Diana México 1952



Traxx, Barry; *The computer Music tutorial*, MIT Press, Boston US 1996