

Terremotados, la poética de la sonoridad y la imagen de los hilos: memorial de composición

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Composição

Germán Enrique Gras

Universidade Estadual do Ceara (UECE) – german.gras@uece.br

Resumen: Las memorias de composición de *Terremotados* son trabajadas y presentadas en este texto. Para eso, la metodología de memorial de composición es adoptada. El concepto de poética de Luigi Pareyson es utilizado para tratar de poética de la sonoridad, la cual fue la herramienta conceptual que direccionó la transposición de la imagen de hilos para la creación sonora de la música. La utilización de un plano gráfico como herramienta de control, como guión, y como proyección es discutida y este es comparado con diferentes borradores para visitar los cambios que sufrió la primera parte de la música. Por fin, la idea de una organización fundada en la percepción del comportamiento de la sonoridad es colocada.

Palabras clave: *Terremotados*. poética de la sonoridad. memorial de composición.

Terremotados, the poetics of sound and the image of the threads: composition memorial

Abstract: In this article, the compositional memoirs of the piece *Terremotados* will be presented, with the adoption of the methodology of composition report. Luigi Pareyson's concept of poetics is used to deal with the poetics of sound, which was the conceptual tool that directed the transposition of the image of threads for the sound creation of music. The use of a graphic plan as a control tool, as a script, and as a projection is discussed. It is then compared with different drafts to revisit the changes made in the first part of the music. Finally, the idea of an organization founded on the perception of the sonority behavior is placed.

Keywords: *Terremotados*. poetics of sound. composition report.

1. Introducción

Terremotados es una música para quinteto pierrot (flauta, clarinete, piano, violín y violoncello), escrita durante la Primer Residencia Germina.Cciones... Para Composición Musical, bajo la dirección de Luca Belcastro, dentro del programa Germina.Cciones... – Primaveras Latinoamericanas con el apoyo del Programa Ibermúsicas y en colaboración con Departamento de Música (DEMUS) de Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE), que tuvo lugar en Santiago de Chile en agosto de 2014. La pieza fue escrita para el quinteto residente Copiuensamble de Santiago de Chile y estrenada en diciembre de 2014 en el Centro Gabriela Mistral y tuvo una segunda presentación en SCD Bellavista, también en diciembre de 2014. Las dos presentaciones fueron realizadas por el Copiuensamble.

La parte del proceso de composición de la pieza que es presentada en este texto es esa parte que puede ser estudiada a partir de la metodología de memorial de composición.

Con el auxilio de anotaciones, gráficos y borradores, entre otros documentos que para este trabajo son secundarios, son investigadas las memorias del proceso creativo que permitan rastrear o retomar lo que en la época fueron los datos de la composición. Estos son aquellos elementos (ideas, imágenes e intenciones) que se colocaban como eje conductor principal del pensamiento. Dicho de otro modo, la idea que comandaba el sistema de elecciones del proceso. Luego, estos datos son confrontados con las formulaciones musicales ideadas para expresarlos. Con esto se busca presentar la forma en que una idea es trasplantada desde el dominio de la imagen (poética, emocional o fantástica, por ejemplo), atravesando el dominio de la escritura, y resultando en una imagen sonora, una de tantas posibles. La terminología del proyecto espectromorfológico de Denis Smalley (1986; 1997) es utilizada en este trabajo como referencia principal para la descripción sonora, junto con algunas expresiones de uso común.

2. La poética de la sonoridad y la imagen de los hilos

En el marco de este texto y de acuerdo con Pareyson, poética es:

(...) programa de arte, declarado en un manifiesto, en una retórica o inclusive implícito en el propio ejercicio de la actividad artística; ella traduce en términos normativo y operativos un determinado gusto que, por su vez, es toda la espiritualidad de una persona o de una época proyectada en el campo del arte¹ (PAREYSON, 1997, p. 11)

De acuerdo con esto, la poética de la sonoridad se refiere a la colocación del sonido en sí como programa, como objeto perceptivo y, por eso, como material de composición. Los deseos sonoros e intenciones creativas parten de la sonoridad, son dirigidos y a ella tienden. Es material en potencia, materia y resultado, lo que, en cualquier caso, no indica como deba o no ser entendida, pensada o trabajada.

En *Terremotados*, la idea principal fue la de trabajar sobre la imagen de hilos, aludiendo a los hilos de la vida, a veces calma, a veces conturbada. Una imagen que era, al mismo tiempo, metafórica, táctil, visual y sonora: hilos de diferentes colores, materiales y espesores, con nudos, atados unos con otros y/o entrecruzándose (representados en anotaciones por líneas de diferentes espesores, líneas superpuestas y líneas punteadas), de manera que al recorrerlos imaginariamente puedan percibirse diferentes texturas, tramas, colores y accidentes. Una primera categorización acomodaba en un extremo el hilo de pesca, de nailon, fino, liso, mientras que en el otro el hilo sisal, grueso, áspero, grosero. Entre estos dos, una gran cantidad de posibilidades se abría. La forma de tratamiento inicial contemplaba

las posibilidades de entender los hilos como elementos estáticos, evolutivos y podría haber transiciones, más o menos graduales, entre ellos. Las ideas de transformación y superposición, junto con la interrupción e interjección (nudos), sirvieron entonces para trabajar diferentes tipos de articulaciones, tanto de color como de textura, en los diferentes niveles.

3. El color y la textura de la sonoridad

Dentro de la categoría de color, la asociación con el pensamiento espectral y con la tipología de sonido armónico/inarmónico (SCHAEFFER, 1966; SMALLEY, 1997; 2021) es directa.

La idea de textura puesta en el tiempo, en esta música, se convierte en movimiento. Este, que algunas veces es entendido como interno o accesorio, en este caso es substancia. Esto quiere decir que dentro de los límites de la poética de la sonoridad y de la manera en que fue trabajado en esta pieza, cada fluctuación, vibrato, trémolo, o batimiento pueden ser considerados como substancia. De hecho, así como en la música de Giacinto Scelsi (*Trio per archi* de 1958 o las *Quattro Pezzi* de 1959, por ejemplo), *Terremotados* es compuesta de ese material. Así, la textura es aquí entendida como la resultante de la combinación de varios sonidos (e instrumentos), y al mismo tiempo como un atributo de la sonoridad en sí, de la misma manera que los son la altura, el espectro, su forma y duración. En este sentido, los conceptos de tipología y morfología del proyecto espectromorfológico de Denis Smalley (1986; 1997) y los de tipos sonoros de Helmut Lachenmann (1996)² son aplicados a la música instrumental. Smalley trata de este asunto a partir de la organización del “continuo efluvo de ataques” (1986), identificando entre sonidos iterados, de grano, rugoso y efluvo. Por otro lado, Lachenmann (1996) propone la idea de sonido-fluctuación, sea en el conjunto o en el sonido individual. Dentro de la categoría de textura de la sonoridad fueron diseñados cuatro tipos básicos: sonido liso, sonido iterado, fluctuante y granular/rugoso y, más tarde, sonidos en cadenas. Cada uno de estos puede ser materializado de diversas maneras, por ejemplo: un sonido fluctuante puede ser obtenido por batimientos, por vibrato o por *bibigliando* en flauta e clarinete.

4. Con la ayuda de los gráficos

La idea de componer a partir de gráficos, en el caso de *Terremotados*, fue utilizada en un sentido bastante directo, representando sonoridades con trazos rectos, punteados y ondulados, incluyendo algunas figuras rítmicas (no precisas) y anotaciones sobre

densidad, forma, intensidad y varios otros datos: se trataba de crear una especie de tablatura que orientase a la imaginación sonora y ayudase a la memoria sobre la determinación de los aspectos temporales, articulatorios, tímbricos, de intensidad y la caracterización de los momentos. Esta especie de tablatura, que por momentos adquiere un aspecto próximo al de un espectrograma, suele mostrarse útil ya que permite proyectar una música sin tener que, necesariamente, recurrir a un instrumento que, tradicionalmente, sirve más bien para buscar/probar melodías, armonías y ritmos. En el caso aquí estudiado, esa práctica no se mostraba de mucha utilidad, pues el material compositivo no es el mismo de la música tradicional. En este sentido, de acuerdo con la intención de trabajar desde la poética de la sonoridad, la fantasía, la imaginación y la memoria ayudadas por la tablatura, junto con la práctica de la partitura gráfica oriunda de la composición electroacústica se mostraban más eficaces. La figura 1 muestra un plano general de la primera parte de la música, comenzado en 16 de octubre de 2014³.

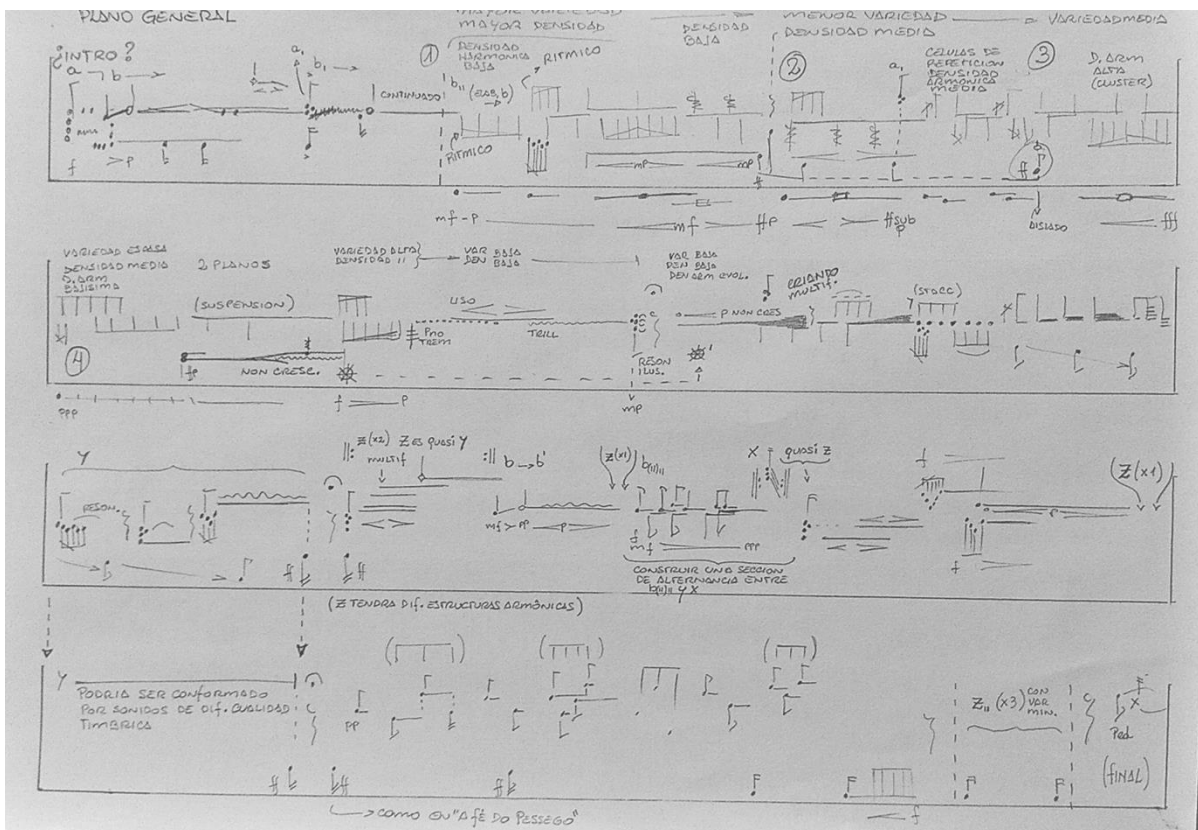
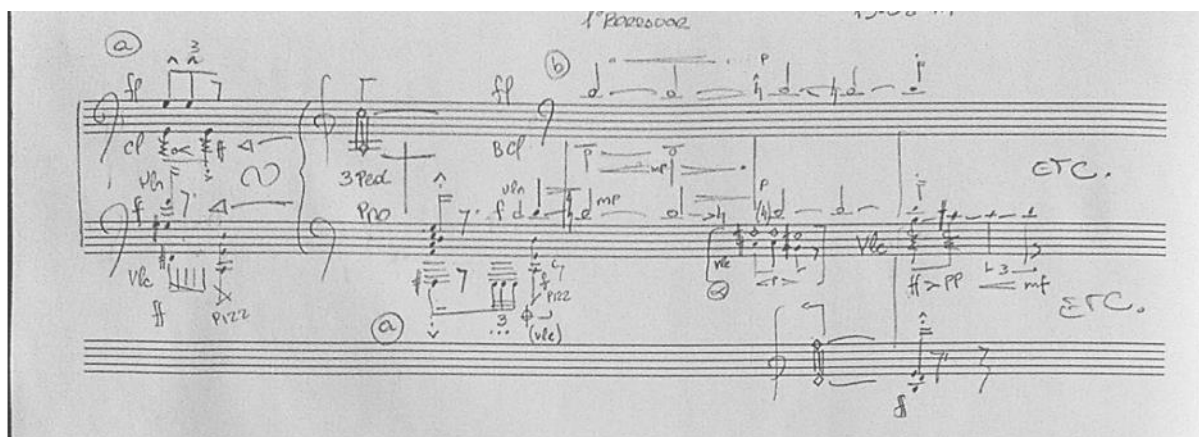


Figura 1: plano general de la primera parte de *Terremotados*.

Ese plano general no es el primer borrador, sino que es contemporáneo a la escritura de algunos momentos de la partitura (o sea, no necesariamente la antecede). De esta manera, sirvió en ciertas instancias como un tipo de guión y en otras como herramienta para

controlar y reorganizar visualmente la temporalidad de grandes segmentos que ya habían sido escritos y al mismo tiempo para planear momentos de una música en estado latente. En esta múltiple funcionalidad de plano, control y guion, esta herramienta adquiriría una gran importancia en el proceso de composición de esta pieza ya que, en los momentos en que las ideas ya estaban más organizadas, los símbolos sonaban más claramente.

El ejemplo 1 representa el primer borrador, la primera idea. Este primer borrador, escrito rápidamente, representa una imaginación sonora preocupada con su completitud, con la estabilidad. Las duraciones y las alturas absolutas, por ejemplo, son menos importantes que la forma de comenzar, de continuar y de terminar, o sea, su temporalidad, lo que Smalley (1986) llama de diseño morfológico. Esto quiere decir que también podría funcionar en Mi o en Do, por ejemplo, siempre que comience con un ataque compuesto, de carácter severo, seguido de una continuante evolutiva que va adquiriendo cierta aspereza (batimientos por microintervalos, en este caso), y que fuese interrumpido por un ataque impulsivo que es continuado por una sonoridad más rugosa (trémolo o *frullato*, por ejemplo).



Ejemplo 1: primer borrador de *Terremotados*.

Luego vinieron las opciones de extender temporalmente esta primera sonoridad y de incluir momentos intermedios constituidos por ataques impulsivos con decaimientos breves o secos, retomar el primer sonido después del segundo y varias otras opciones que fueron surgiendo en cuanto este primer momento era imaginado y cantado una y otra vez intentando una posible continuación. El ejemplo 2 presenta la misma idea, escrita en tres días (15, 16 y 18 de agosto), donde las nuevas ideas fueron practicadas. Además de la extensión de la primera sonoridad, no hay diferencias relevantes. Lo escrito en el ejemplo 2 es, en realidad, un intento de continuación, explorando esa primera sonoridad (después del trémolo y del calderón), desde el aspecto de su textura, proponiéndole un carácter más enérgico, de una

densidad cronométrica mayor e irregular, y explorando las sensaciones producidas por *crescendi* rápidos y sorprendivos (ataque con decaimiento en reversa), elementos estos ausentes en la primer idea. Así, la quietud aparente del primer momento sería contrastada por este segundo momento de ansiedad.



The image shows a handwritten musical score for 'Terremotados'. It consists of several systems of staves. The top system includes staves for Violin (vln), Viola (vcl), and Piano (Pno). The second system includes staves for Mandolin (MAD), Oboe (OBR), and Piano (Pno). The third system includes staves for Piano (Pno) and Bassoon (BAST). The score is heavily annotated with performance instructions such as 'al solo', 'pp', 'ff', 'pizz', 'arco', 'BAST', 'TRIZM', 'PNOB', 'MURF', 'SEGURA PENSANDO', and '3'. There are also dates '16-08-14' and '18-08-14' written at the top right. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Ejemplo 2: primeros sistemas del segundo borrador de *Terremotados*.

Estos y otros borradores antecedieron al plano general (figura 1) en dos meses. Fue, inclusive, tomando como referencia lo imaginado y cantado en los sucesivos borradores que el plano general fue elaborado y, conforme lo que sonaba en el plano general fueron escritos nuevos borradores, ya en el programa de edición, hasta la partitura final.

El ejemplo 3 presenta los primeros compases de la versión 'b2' de 15 de octubre, un día antes a la producción del plano general (figura 1, más arriba). Mucho de lo imaginado en el borrador 2 ya había cambiado, pero los elementos principales, como el ataque complejo (compás 1) y su continuante evolutivo (flauta en sol y clarinete bajo) trabajado con *glissandi* aun permanecían. Los ataques impulsivos, ahora sin decaimiento ya adquieren mayor importancia y el ataque con continuante rugosa ya había sido desplazado varios compases más

adelante (compás 15, que no aparece en el ejemplo 3). Aparece también la idea de sonidos repetidos (Re4 en el violín en los compases 7-8), en los cuales el ataque iría convirtiéndose en su identidad. Este nuevo elemento, el nudo y luego cadenas de nudos, apenas estaba apareciendo en el horizonte de opciones y tal vez por eso no aparece en el plano general en el momento anterior al indicado como ‘1’ (circulado) sino en el momento ‘4’ y más adelante, pero se convertirá en un elemento central en los próximos borradores de gran parte de la música.



Ejemplo 3: compases 1-10 del borrador b2 modificado por última vez el 15-10-2014.

En el ejemplo 4, del día 30 de octubre, dos semanas después de la producción del plano general, muchas cosas cambiaron. Además de los instrumentos (ahora flauta en do y clarinete en sib) y de las notas, toda la continuante evolutiva con *glissandi* fue retirada y el ataque compuesto ahora es continuado por una continuante no evolutiva (calderón) y en seguida por lo que en la figura 3 es el compás 8 y siguientes, o sea, lo que había sido imaginado como la continuación contrastante del primer momento. La idea de una cadena irregular, materializada por sonidos en repetición (con diferentes perfiles dinámicos) que se presenta en diferentes octavas en todos los instrumentos se convierte ahora en principal, el ataque impulsivo continuado por un sonido rugoso vuelve a acercarse al comienzo, y los sonidos armónicos de la flauta y del violín (compases 8-10) fueron abandonados, además de otros cambios menos importantes. Entonces, 15 días después del plano general, este ya no representaba la música que estaba siendo escrita. No obstante, esto no quiere decir que no

tuvo utilidad. En el caso de *Terremotados*, y hasta el momento del proceso de su composición que ha sido expuesto hasta aquí, el plano general represento, en un primer momento, un mapa de lo que había y la percepción de lo que podría haber. Funcionó, entonces, como la indicación de que algo estaba faltando, o sobrando. Para algunos segmentos de la música dejó de ser plano o guión para transformarse en la indicación de la necesidad de revisión. En este sentido, actuó como un articulador del proceso de composición en varias ocasiones.



Ejemplo 4: compases 1-8 del borrador 6(6) modificado por última vez el 15-10-2014.

5. Consideraciones finales.

Desde lo que fue expuesto pueden deducirse algunas características del proceso creativo de *Terremotados*: principalmente el procedimiento de escribir lo cantado y cantar lo imaginado no solo como fue imaginado o como está escrito, sino en constante búsqueda por nuevas opciones, como si estuviese improvisando sobre el mismo material para descubrirle diferentes formas de sentir la sonoridad. Esto conduce a un proceso que, si bien en ocasiones presenta un carácter más estable en el que se puede practicar un trabajo acumulativo, en otras parece más inestable, en el que se siente la necesidad de constantes revisiones, reformulaciones, sustituciones. Esto se advierte en borradores sucesivos en los que ciertos elementos individuales o en conjunto migran constantemente, desaparecen y vuelven a aparecer, son reformulados o substituidos por otros más o menos similares. El primer ataque, por ejemplo, cambió muy poco desde el primer borrador (ejemplo 1) hasta la versión final de la partitura. Por otro lado, toda la continuante evolutiva de la primera idea, junto con su extensión trabajada por acumulación (ejemplo 3), por ejemplo, fue definitivamente

abandonada y substituída por lo que habría sido su reentrada después del ataque con continuante rugosa, el cual también fue reformulado, enriquecido y recolocado varias veces. Es decir, la primer idea, aquella que generó todo el proceso de composición, está ausente.

Esto puesto, es evidente que en el caso que está siendo presentado, el cálculo no podía ser del tipo matemático, pues cualquier cambio en la ubicación, duración o afinación de un sonido o conjunto de sonidos traería la necesidad de rehacer todos los cálculos y estos solo serían útiles hasta la próxima vez que cantase lo imaginado o lo escrito. Este, el cálculo, existió, sí. Pero estuvo más relacionado con una búsqueda por la posible percepción de la textura de la sonoridad imaginada, luego escrita, luego imaginada nuevamente hasta que se tornase estable, hasta que tuviese el mismo aspecto cuando cantada varias veces. Al mismo tiempo, cantando e imaginando las sonoridades en secuencia se buscaba calcular relaciones sonoras de continuidad, contraste, además de relaciones tipológicas e morfológicas en los diferentes niveles formales. Entonces, se trataba de una organización fundada en la percepción del comportamiento de la sonoridad, particular e general, de un calcular cantando y percibiendo sus modos característicos, más que de su ‘parametrización’. Proponer ese actuar como cálculo puede parecer arriesgado si la propia palabra (cálculo) es asociada exclusivamente al dominio de la matemática, pero si aflojamos esta asociación, tal vez parezca más funcional.

Referencias

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. 3ª ed. NERY, Maria Helena (trad.). São Paulo: Martins Fontes, 1997. 264p.

LACHENMANN, Helmut. *Musik als existentielle Erfahrung*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1996. 454p.

SMALLEY, Denis. Espectromorfología e Processos de Estruturação. In: GRAS, Germán Enrique; ARAGÃO, Thaís Amorim (trad.). *Revista Vórtex*, Curitiba, v.9, n.1, p. 1-38, 2021.

SMALLEY, Denis. Spectromorphology: explaining sound-shapes. *Organised Sound*, Cambridge, V. 2, n. 02, p.107-126, 1997.

Notas

¹Poética é programa de arte, declarado num manifesto, numa retórica ou mesmo implícito no próprio exercício da atividade artística; ela traduz em termos normativos e operativos um determinado gosto, que, por sua vez, é toda a espiritualidade de uma pessoa ou de uma época projetada no campo da arte (*traducción nuestra*).

² Hay traducción preliminar al portugués realizada por José Henrique Padovani, disponible en: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4585607/mod_resource/content/1/lachenmann_tipos_sonoros.pdf, visitado el 23 de junio de 2021; y traducción al inglés realizada por Hans Thomalla, disponible en:



https://germanphilosophy.files.wordpress.com/2017/10/lachenmann-sound_types.pdf, visitado el 23 de junio de 2021.

³ Ya que el gráfico es autoexplicativo, no parece necesario mayores aclaraciones.