

Sobre ...como una luz de invierno a mi lado

Anne-Marie Turcotte

El sonido autógeno

Se dan casos en los que la terminología utilizada en la tradición analítica y en la crítica puede resultar poco adecuada y hasta insuficiente. Es más, si se trata de una obra en la que no existen ni narración, ni descripción, ni procesos formales que se puedan reconocer, se hace, entonces, necesario abandonar los instrumentos analíticos usuales para empezar a buscar otras cosas o, por el contrario, no buscar nada ya que podríamos encontrarnos frente a la perentoria afirmación de una condición, simplemente, de existir: la condición del sonido que se genera a sí mismo.

Uno debe acercarse a ...*como una luz de invierno a mi lado* con las manos vacías, con un sentido de estupor perdido y la disponibilidad del neófito. Todos los parámetros saltan. El oyente que, más o menos conscientemente, trate de reconstruir un desarrollo formal basándose en esquemas ya conocidos o caminos ya recorridos, se encontraría capturado dentro de otro tipo de procesos y transportado hacia nuevos horizontes. El tiempo pierde su significado estructural para identificarse con el espacio, contenedor indefinido e inmutado del sonido, autógeno, al principio, y generador de impulsos y eventos sonoros, más tarde.

Al principio era el re: sonido generador y sonido de fondo

Sin querer hacer un poco de psicología de la música, puede resultar interesante leer cuanto el autor escribe a propósito del ambiente sonoro en el breve escrito *Escribir música*. “Descubro, finalmente, que en mi música no hay silencio; mi silencio siempre suena; leo sucesivamente que las civilizaciones andinas, condicionadas por los inmensos espacios en que han vivido, en los que he nacido y crecido, están obsesionadas por el *horror vacui*, miedo del vacío... ¿será?” Esta cita no nos es útil, en modo específico, para la comprensión de la pieza en particular; más bien nos introduce al sentido de un componente constante en la música de Alandia: la búsqueda de la expresividad en el sonido.

En ...*como una luz de invierno a mi lado*, las figuras utilizadas para lograr la idea y la atmósfera del sonido continuo son múltiples y multiformes. La multiplicidad resulta ser la esencia del sonido en su función de sonido generador: cada “evento” (más o menos sesenta impulsos sonoros según como se considere la sucesión los mismos), sus figuras y sus variaciones asumen, entonces, el significado de aquel único sonido que está al principio de cada evento sonoro sucesivo.

De esta manera, si al empezar el re tenuto del clarinete éste funciona como generador de los sonidos sucesivos de los otros instrumentos, en la enunciación de un principio de escala cromática, el mismo re se transforma en generador de sí mismo en las articulaciones inmediatamente sucesivas de nota ribattuta, trino y acciacaturas de varias notas especulares respecto a re y, poco a poco, de pequeñas figuras construidas siempre alrededor del centro re.

De todas maneras, la tipología de las figuras y sus variantes finalmente llegan a ser elementos marginales, resultando poco importante definir detalladamente la evolución de cada figura. Oyendo la obra, la actitud principal es seguir de cerca y poco a poco el principio de la autogeneración del sonido, principio presente en todo momento y matriz misma de la obra.

Irradiación

Las alturas son escogidas y proceden de una manera coherente según un criterio que llamaremos “irradiación”: los campos armónicos sucesivos al impulso sonoro primario incluyen las primeras notas de la escala cromática

de re, primero descendente (compases 1 y 2) y luego ascendente (compases 3 y 4 – Fig. 1):

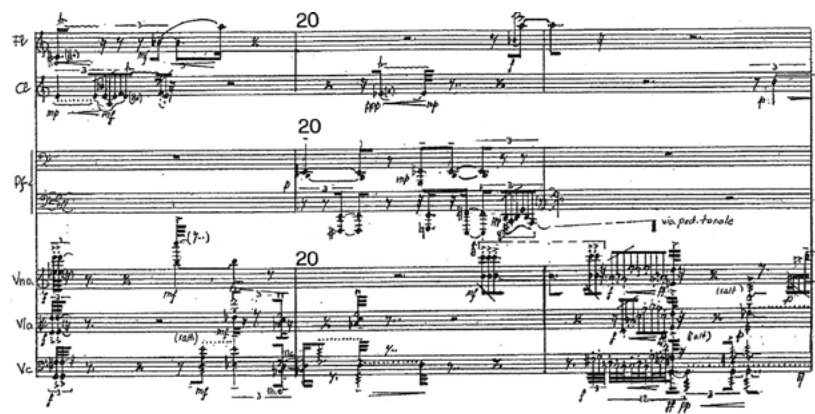
Fig. 1. Compases 1 – 6 de la pieza *Como una luz de invierno a mi lado* de Edgar Alandia

- 1 -

♩. 40-42 ca.

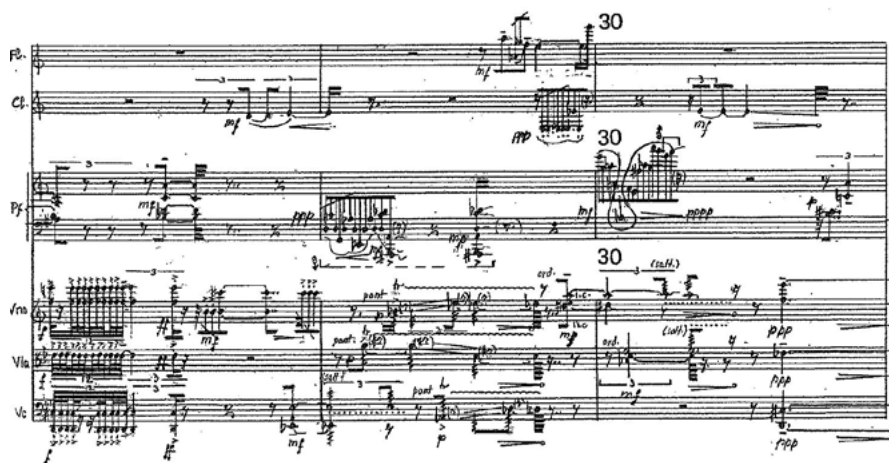
El conjunto de variaciones y modificaciones de las figuras que siguen generará, espontáneamente, una segunda aparición de irradiación, la nota la (compás 21 – Fig. 2),

Fig. 2. Compases 19 – 21 de la pieza *Como una luz de invierno a mi lado* de Edgar Alandía



para volver al re (compases 29 y 30 – Fig. 3).

Fig. 3. Compases 28 – 30 de la pieza *Como una luz de invierno a mi lado* de Edgar Alandía



La interdependencia de estos dos polos de irradiación está evidenciada en los momentos en que están presentes ambas (del compás 32 al 44 – Fig. 4):

Fig. 4. Compases 31 – 45 de la pieza *Como una luz de invierno a mi lado* de Edgar Alandia

-6-

This system of musical notation covers measures 31 through 45. It includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pf.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vcl.). The score is densely annotated with performance instructions such as *pp*, *mf*, *ppp*, *ppp con forzato*, *rit.*, and *rit. c.*. It also features various musical symbols like *tr.*, *acc.*, and *rit. c.* indicating trills, accents, and ritardandos. The notation includes complex rhythmic patterns and dynamic markings throughout the passage.

This system of musical notation covers measures 35 through 45. It includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pf.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vcl.). The score is densely annotated with performance instructions such as *pp*, *mf*, *ppp*, *ppp con forzato*, *rit.*, and *rit. c.*. It also features various musical symbols like *tr.*, *acc.*, and *rit. c.* indicating trills, accents, and ritardandos. The notation includes complex rhythmic patterns and dynamic markings throughout the passage.

Musical score for measures 33-39. The score includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pf.), Violin (Vno.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vcl.). The music is written in 4/4 time. The Flute part has a trill marked with a '3' and a dynamic of *ppp*. The Piano part features a complex rhythmic pattern with a dynamic of *mp*. The Violin and Viola parts have dense textures with various dynamics including *pp*, *mp*, and *ppp*. The Violoncello part has a dynamic of *mp*. There are several performance markings such as *fl.c.*, *fl.a.*, *ord.*, *arrang.*, and *ppp*.

Musical score for measures 40-46. The score includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pf.), Violin (Vno.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vcl.). The music is written in 4/4 time. The Flute part has a trill marked with a '3' and a dynamic of *ppp*. The Piano part features a complex rhythmic pattern with a dynamic of *p*. The Violin and Viola parts have dense textures with various dynamics including *pp*, *mp*, and *ppp*. The Violoncello part has a dynamic of *mp*. There are several performance markings such as *ord.*, *ord. area*, *arr. area*, *mp*, and *ppp*.

The image shows a page of a musical score for a chamber ensemble, specifically measures 45 through 48. The score is arranged in a system with five staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pf.), Violin (Vln.), and Viola (Vla.). The Flute and Clarinet parts are in the top two staves, the Piano is in the third staff, and the Violin and Viola are in the bottom two staves. The score is written in a complex, contemporary style with many dynamic markings such as *ppp*, *pp*, *mp*, and *mf*. There are also performance instructions like *via ped. ind.* and *ped. tenuto*. The number '45' is written above the Flute and Clarinet staves at the beginning of the section. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks.

El proceso de irradiación se mantiene a lo largo de toda la pieza, excepto, por razones obvias, en los pasajes de acciaturas de armónicos naturales de las cuerdas y en los raros y breves momentos en los cuales, como consecuencia misma de la irradiación, las figuras instrumentales se esfuman momentáneamente alejándose de las instancias de re y su complemento la. De esta manera, el proceso de irradiación es considerado y utilizado en sus más intrínsecas posibilidades como hilo conductor. En su aspecto global, la obra es como una observación de las posibilidades de auto-generación y auto-transformación del sonido.

La consecuencia de un trabajo tan directo sobre el sonido no puede ser otra que la consideración de la relación efectiva existente entre el compositor y el intérprete, dos agentes estrechamente ligados, igualmente partícipes del proceso que pone en acto una realidad sonora: el compositor como divulgador de la evolución natural de los impulsos y de las figuras sonoras, y el intérprete como quien lleva a cabo, paulatinamente, la transformación de cada elemento por sí mismo. Al compositor le corresponden las elecciones primarias de los elementos y de su desarrollo, elementos en los cuales no es tanto el gesto o la figura el que genera la dinámica sino, más bien, la dimensión dinámica la que forja los gestos y las figuras. Tal es que, en situaciones en las que elementos específicos parezcan al oído impulsos generadores de sonido, no es la figura la que determina el rol, sino el conjunto de las situaciones y de las dinámicas en las que tales elementos se encuentran.

La articulación de los silencios respeta tal principio: en la dialéctica de cada instrumento, el silencio es, a su vez, un ulterior elemento generativo, el humus del que se nutren los elementos sonoros para echar raíces, definirse, desarrollarse y reaccionar. Un espacio, entonces, no de silencio, sino más bien de escucha profunda, en el que revive la idea de silencio-respiro, a la cual seguramente contribuye la resonancia natural y continua del pedal tonal del piano, utilizado en buena parte de la obra y que contribuye al equilibrio entre incisos, frases y silencios.

Por lo tanto, la narración se desarrolla en un contexto que no tiene pausas-silencio; la única pausa-silencio (compás 101 – Fig. 5) indica el inicio del final.

Fig. 5. Compases 100 – 102 de la pieza *Como una luz de invierno a mi lado* de Edgar Alandia

The image shows a musical score for measures 100, 101, and 102. The score is written for five instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pf.), Violin (Vln.), and Viola (Vcl.). Measure 100 is marked with a forte (f) dynamic. Measure 101 is marked with a piano (p) dynamic and contains a significant rest for the piano part, indicated by a large 'X' and a bracket. Measure 102 is marked with a piano (p) dynamic and includes a 'pedal' marking. The score is densely written with various musical notations, including slurs, accents, and dynamic markings.

Es así que, en un ambiente sin silencios, cada instrumento es constantemente guiado por los impulsos de al menos otro instrumento e involucrado en un hilo conductor constante que permite variaciones y cambios de figuras casi imperceptibles.

Concertando la metamorfosis

Aclarado que, como en la mejor tradición camerística, la importancia de cada instrumento es absolutamente igualitaria, debe notarse que el sentido

de conjunto es totalmente necesario. Siguiendo con coherencia la lógica de la metamorfosis, se atribuyen al piano intervenciones en las que a menudo el timbre propio del piano está camuflado de manera que no sea reconocible. La escritura pianística, neutra desde el punto de vista tímbrico e instrumental, parecería construida casi siguiendo la necesidad de disimular su sonoridad, para no recalcar su rol de concertador, que de todos modos es el papel que desempeña, como lo pide la tradición. Es, al piano, al que le toca el gesto inicial, aunque sea un gesto mudo (bajar las teclas sin tocar y, al mismo tiempo, presionar el pedal tonal); a él le toca reanimar el movimiento después de un calderón y es a él a quien le tocan la mayoría de los gestos que intercalan las figuras de los demás instrumentos. Así, por ejemplo, si sobre una última nota del clarinete se engancha una intervención de las cuerdas, encontramos siempre el piano en el papel de amortiguar con un gesto la diferencia tímbrica de las intervenciones de los instrumentos y, además, cada vez que esto sucede, los gestos pianísticos son siempre diferentes a los anteriores y a los sucesivos, creando una continua disolución y disimulando el timbre de los demás instrumentos. Y, como las figuras se transforman disolviendo poco a poco un gesto dentro de otro, pasa lo mismo con los conjuntos de figuras que, insertándose poco a poco entre ellas, se modifican paulatinamente con combinaciones siempre diferentes entre ellas.

Las indicaciones dinámicas juegan un rol muy importante en este proceso, pues en ellas se plasman, como indicamos más arriba, los gestos y los diferentes impulsos instrumentales. Es particularmente significativa la atención que se le dedica al sonido de fondo en el cual los cambios se dan poco a poco, cosa que permite un gran equilibrio entre el fondo mismo y los impulsos sonoros. En este sentido, es notable como a menudo el piano mantiene una sonoridad inferior a la de los demás instrumentos, cosa que contribuye a camuflar su timbre. Son ejemplos de cuanto dicho los clusters de “unión” entre intervenciones de los otros instrumentos; clusters que tienen la función de esconder su timbre, o de constituir una señal para recomenzar el camino después de un calderón, pero nunca con una función percusiva que, de otro modo, representaría un signo de ruptura en la continuidad del sonido. De esta manera, la percepción del tejido viene facilitada precisamente a través de las intervenciones del piano.

Las figuras instrumentales son, en general, idiomáticamente naturales, pero reflejan, más que procesos instrumentales, procesos de elaboración sonora. Se refieren más al sonido que a la instrumentalidad, con la sola excepción de las figuras-pedal, pensadas y confeccionadas a la medida de cada instrumento y que garantizan, casi siempre a través de la percepción continua de un fondo,

la percepción de una sugerente primaria del sonido y la amplificación de los impulsos mayormente reverberados, todo esto determinando la caracterización del ambiente y de algunas peculiaridades sonoras más de lo que puedan hacerlo las resonancias del pedal tonal. Esto ocurre incluso hasta el punto en que son sorprendentes algunas sonoridades obtenidas, que dan la sensación de un grupo instrumental mucho más amplio que uno de solo cinco instrumentos.

Particular es el uso de las cuerdas, casi siempre utilizadas como conjunto, casi como si fueran un solo instrumento. Los raros y breves momentos de “solo” son como restos de las intervenciones precedentes o como anillos de conjunción entre intervenciones diferentes. Flauta y clarinete gozan de mayor independencia y libertad de movimiento. El piano asume un papel multiforme, aunque técnicamente menos comprometido, como ya dicho: caja de resonancia del resto del conjunto, justamente por el uso casi constante del pedal tonal. Cuando no se usa este pedal, el sonido se hace menos transparente no solo para el piano sino para todos. En conclusión, el piano realiza un papel útil para la reverberación, para el prolongamiento del sonido, para el “cierre” entre secciones y, finalmente, para el papel del “concertatore”.

El actor principal es siempre el sonido, al que el compositor le deja desarrollar su juego en autonomía. Para este cometido resulta útil la ausencia de un pulso, sustituida por el impulso sonoro, único motor de la acción. Esto lo refleja la indicación metronómica de la obra, demasiado baja como para generar una pulsación, pero, en cambio, útil al concepto de impulso como único factor de movimiento.

Es obvio que la idea de compás es simplemente en función de las alteraciones y como soporte al juego de conjunto; una función análoga es atribuida a los calderones, los cuales imponen momentos en los que se debe brindar una particular referencia a un “concertador” guía. El haber superado el concepto de la pulsación constituye, de hecho, la superación de la necesidad de un clímax, pues es difícil que en un proceso de metamorfosis continua exista un punto culminante. Aunque el último gesto tenga la característica de algo conclusivo, al final de la pieza, ésta podría tranquilamente volver a empezar sin, por esto, dar la impresión de repetición, casi como la continuación natural del proceso de transformación del sonido y de la luz.