

# Abrasadora quietud, distantes altiplanos: la poética sonora de Edgar Alandia

*Javier Parrado Moscoso*

## Introducción

[...] lo que a mí me interesa es el sonido, la música como descubrimiento... entonces lo que yo hago es trabajar tratando de imaginar y de descubrir cosas diferentes que suenen, que yo no conozco... y la esperanza es que alguna persona del público, a lo mejor, coja ese mismo interés; entonces esa exploración, este camino, se hace en compañía, junto con alguna otra persona [...]<sup>1</sup>

La música no comunica emociones, sino que, más bien, provoca emociones. El compositor boliviano Edgar Alandia (Oruro, 1950) confiesa que estas ideas sobre la música están más cerca de la neurología que de la crítica musical, y a ellas se adscribe. Le interesa, por ello, la física del sonido y sus efectos en el oyente. Le interesa, también, el lenguaje musical entendido como un juego, es decir, como una serie de reglas o convenciones que comparten el compositor y el oyente.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Entrevista con el compositor, músico y director de orquesta boliviano Edgar Alandia, realizada por la periodista María Carolina Caiafa. Harmonía: <https://www.youtube.com/watch?v=P4TVVD7CULb0>. Último acceso el 6 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Vargas, Rubén. "Escuchar con los nervios". En *La Razón*, 2 de noviembre de 2014, La Paz, Bolivia.

En el núcleo del pensamiento musical de Alandia yace una continua reconstrucción de los senderos que condujeron a este hallazgo. Su visión de la composición redescubre algo muy antiguo: el placer de jugar con la música. En el inexorable fluir del tiempo, entre los peligrosos umbrales de la memoria y del olvido, la organización de los sonidos debe permitir al oyente descubrir intuitivamente esa faceta lúdica, intuyendo unas reglas de juego en el preciso instante en que se ejerce una audición activa. La música, efectivamente, puede desplegar, ramificarse, organizarse y revelarse frente al oyente dosificando la información que escucha.

## Señales sonoras

Edgar Alandia hace décadas que propone, en su faceta pedagógica, el desarrollo de varios conceptos. En el presente contexto utilizaremos solo tres: “señal sonora”, “transformaciones” y “proporciones”. En este sentido, existen eventos musicales que por su naturaleza son inmediatamente reconocibles y memorables, gracias a su sencillez y singularidad. Para el oyente, son “unidades perceptibles”; para el músico, configuraciones sonoras primarias y, para el melómano, son aquellos fragmentos que se escuchan en las músicas de muchas culturas, tradiciones y estilos musicales.

Paradójicamente, estas señales pueden existir fuera de contextos estilísticos, dejando de ser arquetipos musicales o figuras retóricas. Pueden liberarse de tales asociaciones o, mejor dicho, pueden ser liberadas por la voluntad del compositor dentro de un organismo musical auto-referencial. La historia de la música del siglo XX a partir del post-serialismo ha mostrado que se puede construir un material y transformarlo realmente, creando procesos de composición fuera de las restricciones de los automatismos y visiones fetichistas de material. Juguemos ahora con una analogía gráfica e imaginemos una sinestesia entre geometría y música partiendo de dos fenómenos, uno gráfico (la línea siendo la “sucesión continua e indefinida de puntos” en la sola dimensión)<sup>3</sup> y otro acústico (la transformación gradual que existe entre ritmo, altura y timbre).<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Tomado del diccionario de la Real Academia Española: <http://dle.rae.es/?id=NMmmxZf>. Último acceso el 19 de octubre de 2017.

<sup>4</sup> Rhythm / Pitch Duality: hear rhythm become pitch before your ears: <http://dantepfer.com/blog/?p=277>. Último acceso el 14 de junio de 2015.

“La capacidad de informar”<sup>5</sup> es presentar lúdicamente una substancia musical, revelándola al oyente con señales, hitos, giros, paradas, bifurcaciones, etc. Estas conformaciones auditivas primarias se van desplegando, transformando, yuxtaponiendo, reagrupando, superponiendo y formando otras más complejas gracias a códigos que cohesionan el fluir musical. Así, Alandia sostiene que cada obra debería desplegar tales códigos gradualmente, insinuando las reglas de juego.

## **Puntos, líneas y constelaciones**

Glissandi, trémolos, trinos y notas repetidas, por ejemplo, son eventos acústicos arquetípicos, señales e hitos sonoros generados por la transformación de una configuración perceptiva primaria: el sonido prolongado (la línea en términos gráficos). Una nota, un complejo sonoro, un acorde, un armónico, una nota en pizzicato, el golpe de un idiófono y cualquier sonido en general pueden ser manifestaciones de la misma categoría estructural si son claramente sostenidas o articuladas en un lapso de tiempo suficiente. Complementariamente (palabra constante en el discurso de Alandia), si se constriñe drásticamente su duración, estas señales serán catalogadas auditivamente en otra configuración perceptiva primaria: el punto.

La velocidad de transformación que nos lleva de un estado sonoro a otro, modulada (en términos acústicos) por una proliferación interválica, nos conduce a otras dos señales acústicas muy queridas por Alandia: el glissando (o acumulaciones de glissandi) y una aglomeración rápida de notas o de armónicos naturales en los instrumentos de arco. Es, en realidad, una constelación de parciales de la serie de armónicos. Estos dos fenómenos nos acercan a la posibilidad de explorar estas señales con profundidad desde la naturaleza misma del sonido. Ahí radica la noción acústica del color, que es la sumatoria de armónicos, la constelación de micro-eventos que se transforman cualitativa y cuantitativamente. A partir del espectralismo francés, este fenómeno del sonido es un modelo estructural que reemplaza a los principios del pensamiento motivico-temático (armonía, melodía, ritmo y sus arquetipos formales) y a los automatismos del pensamiento serial.

---

<sup>5</sup> Frase usada por Alandia en sus clases de composición.

## El control de las proporciones

[...] he descubierto en mí mismo un modo de ver y pensar simétricamente.<sup>6</sup>

Esas relaciones [entre los sonidos] –dice– son, quizás, lo único que verdaderamente “comunica” la música.<sup>7</sup>

La proliferación, distribución, dispersión, cohesión, yuxtaposición, encadenamiento y superposición de señales están relacionados, en la música de Alandia, con la creación de una herramienta capaz de controlar simultáneamente las proporciones de transformación sucesiva y de distribución.

Simplifiquemos esta herramienta para entenderla a partir de las relaciones que se establecen con proporciones de tipo binario. Por ejemplo, una gran variedad de duraciones puede ser sencillamente concebida para ser escuchada y recordada estadísticamente en dos categorías complementarias: cortas y largas. La relación de configuraciones más complejas puede igualmente concebirse mediante polarizaciones de dos estados sonoros: periódicos y aperiódicos, complejos y simples, o estáticos y dinámicos.

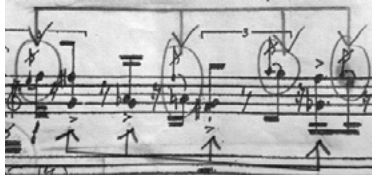
Una de las obras más recientes de Alandia fue escrita para ocho contrabajos en 2014 y estrenada por Ludus Gravis, grupo creado por los virtuosos del contrabajo Stefano Scodanibbio y Daniele Roccató en 2010. La partitura, que tiene un título muy irónico, *Concerto grosso*, nos servirá para ejemplificar varios rasgos del “pensar en términos sonoros”.

Restringiendo el campo de estudio al sonido controlado por las relaciones abstractas entre intervalos, dos procesos simultáneos son evidentes en la unidad perceptiva de la figura 1. En la dimensión rítmico-figural existe una tendencia a la diferenciación de dos categorías perceptivas –dos señales sonoras– de inmediata identificación: el giro (o apoyatura expresando la dimensión lineal del intervalo) y un punto sonoro (el staccato como faceta vertical del intervalo).

<sup>6</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=P4TVD7CUlb0>. Último acceso el 6 de abril de 2015.

<sup>7</sup> Vargas, Rubén. “Escuchar con los nervios”. En *La Razón*, 2 de noviembre de 2014, La Paz, Bolivia.

**Fig. 1.** Compás 6 del *Concerto Grosso* de Edgar Alandia



**Fig. 2.** Compás 28 del *Concerto Grosso* de Edgar Alandia



**Fig. 3.** Compás 41 del *Concerto Grosso* de Edgar Alandia



**Fig. 4.** Compás 57 del *Concerto Grosso* de Edgar Alandia



En segundo lugar, está claramente propuesto, en el campo abstracto de los intervalos, un despliegue de dos relaciones binarias complementarias con una simetría generada por los siguientes intervalos: 7ª mayor – 2ª menor y 2ª mayor – 7ª menor, en los puntos, y 7ª mayor y 6ª menor con sus respectivas inversiones (2ª menor y 3ª mayor), en los giros de apoyatura.

Resumiendo, tenemos tres intervalos de tamaño similar (cuarta, tritono y quinta) que no tienen gran incidencia en la unificación del campo de alturas. Estadísticamente, son dominantes en toda la obra ocho intervalos proporcionalmente similares: 7ª mayor, 7ª menor, 6ª mayor y 6ª menor, con sus complementos: 3ª mayor, 3ª menor, 2ª mayor y 2ª menor. Las unidades perceptivas de las figuras 2, 3 y 4 son una muestra representativa del encadenamiento de los intervalos y su materialización en señales sonoras. En estos cuatro ejemplos, las dos señales acústicas están fijadas en un registro y asignadas a unas proporciones de duración que permiten que las relaciones interválicas suenen. No obstante, el intervalo puede quedar en una esfera abstracta en el momento en que sea absorbido por un proceso cuyo objetivo expresivo sea el sonido. En esta vía de exploración, recordemos el fenómeno acústico de la transformación gradual entre ritmo, altura y timbre para explorar el inicio del *Concerto grosso* y la señal clasificada como línea.

La figura 5 presenta alguna de las posibles transformaciones tímbricas de la línea. Alandia crea complejos sonoros que trascienden las relaciones interválicas con una acumulación de articulaciones en cada evento. En el primer compás, seis contrabajos en registro grave articulan un cluster con trinos cerca del puente junto con una gran presión de arco, en otras palabras: trino – ponticello – *fff*, generando una banda de ruido de tal densidad que en sus posteriores transformaciones será fácilmente registrable en la memoria. Estamos efectivamente frente a una nueva unidad perceptiva convertida en una señal más compleja y de una jerarquía estructural superior.

El primer contrabajo interpreta otra posibilidad de exploración tímbrica de la línea, muy característica en el catálogo de Alandia, que es la alternación de una fundamental con alguno de sus armónicos cercanos. Una operación similar es tocar un sonido prolongado sul ponticello y generando un sonido de espectro inarmónico con el ponticello extremo.

Fig. 5. Compás 1 del *Concerto Grosso* de Edgar Alandía



### Agrupamiento y reconfiguración

La primera unidad perceptiva analizada (Fig. 1) sufre, en el compás 14, (Fig. 6) una metamorfosis, transformándose en un cluster-móvil articulado mediante una micro-polifonía de seis contrabajos. Es, en realidad, una superposición de la misma lógica de montaje lineal de los dos procesos presentes en la ya mencionada unidad perceptiva. El material lineal es transformado polifónicamente en una nueva señal acústica percibida como la irrupción de una señal compleja.

Fig. 5. Compás 1 del *Concerto Grosso* de Edgar Alandía



A partir de este instante, se inicia una búsqueda de cohesión mediante dos vías: la transformación interna en las subsiguientes re-exposiciones y la limitación de la expansión temporal de este evento para cohesionarlo en una señal acústica memorable. Es preciso, en este punto del análisis, plantear una conclusión acerca de una de las facetas de este “pensar a través del sonido”: cuando la audición se focaliza en el seguimiento de una unidad perceptiva, quizá intuitivamente seleccionada, se provoca un estado de tensiones muy dinámico entre lo efímero y la memoria.

En este sentido, la figura 7 revela una estrategia que clarifica la información retenida en la memoria. Primero, la señal sonora que llamamos cluster-móvil sufre una pequeña contracción y una subsiguiente transformación de duración similar. Estamos dentro de un proceso de yuxtaposición aditiva que ordena estas dos reapariciones junto a otras dos señales más. El punto es expresado como un acorde de construcción simétrica en pizzicato y la línea como un complejo sonoro de altísima densidad tímbrica lograda por la acumulación de articulaciones, señal derivada del inicio de la obra.

Este montaje lineal, además, está superpuesto a una operación de transformación que dispersa momentáneamente el evento lineal del compás 6 (Fig. 1) dinamizando así las relaciones internas de esta textura. Esta nueva conformación sonora (Figs. 6 y 7) es funcionalmente convertida en un hito formal al extenderse por una sola vez y durante aproximadamente cinco compases, anunciando, así, el final de la obra. El cierre de la obra está logrado a través de un proceso en el que una textura compleja polifónica converge hacia un montaje lineal en el cual todas las señales acústicas de la obra son yuxtapuestas.



**Fig. 6.** Compases 18 - 19 del *Concerto Grosso* de Edgar Alandia (leer todo en clave de fa)



## Algunas conclusiones

Veamos primero algunas de las posibilidades de la instrumentación del *Concerto grosso*. El contrabajo es un instrumento que favorece naturalmente la producción de un espectro tímbrico muy rico, y el grupo de ocho contrabajos es un meta-instrumento altamente dúctil, capaz de una enorme expansión de registro con la posibilidad de un minucioso control del espectro sonoro. Por ejemplo, cuando se pide a los músicos articulaciones de arco muy sencillas aunadas a una dinámica adecuada, se manifiesta inmediatamente el fenómeno de los “sonidos diferenciales”, o “sonidos de Tartini”, como batimentos y sonoridades similares a los multifónicos. La sonoridad de la obra está deliberadamente cerca al resultante sonoro de varios aerófonos del área andina boliviana.<sup>8</sup>

La partitura y la grabación de la obra comprueban claramente el uso eficiente de una notación sin las complicaciones existentes en varias partituras de Helmut Lachenmann, por ejemplo. La notación favorece estas resultantes sonoras

<sup>8</sup> El físico y músico belga Arnaud Gérard dice: “Toda una gama de *pinkillos* actuales en las zonas andinas rurales de Bolivia, principalmente en tiempo de Carnaval, son tradicionalmente tañidos con este... sonido multifónico con redoble”. Ver bibliografía.

gracias a un continuo reagrupamiento de los ocho contrabajos desde el solo hasta variados subgrupos camerísticos, con un refinado trabajo en la selección de las articulaciones para controlar el espectro sonoro.

Una imagen es la mejor manera de cerrar estas conclusiones. La figura 8 brinda un panorama de las señales acústicas primarias (líneas, puntos y constelaciones) y sus reconfiguraciones creando eventos complejos, evitando su disgregación y limitando su expansión temporal. Ahí vemos procesos de distribución, superposición y yuxtaposición de la materia sonora junto a un claro encadenamiento horizontal, vertical y transversal de los ocho intervalos dominantes en la obra:

**Fig. 7.** Compases 77 - 80 del *Concerto Grosso* de Edgar Alandia



Las herramientas creativas analizadas en este artículo permiten establecer una red de relaciones que cohesionan la transformación, encadenamiento y creación de una jerarquía de señales y, por lo tanto, permiten contener dos

problemas siempre latentes en todo proceso musical: saturación y entropía, que resultan, por supuesto, en una percepción confusa.

Está abierta también la posibilidad de arriesgarse a explorar los límites de la comprensibilidad de los códigos de creación musical en la continua búsqueda de aquellas sonoridades tan excepcionales como efímeras.

## Referencias

- ALANDIA CAÑIPA, Edgar. **Concerto grosso**. Para 8 contrabajos. 2014.
- ALANDIA CAÑIPA, Edgar. **...como se suena de la rosa y del viento**. Para orquesta. 1998-2009.
- ALANDIA CAÑIPA, Edgar. **Iba por los montes...mientras yo dormía**. Para violín y *live-electronics*. 1998.
- ALANDIA CAÑIPA, Edgar. **Piccola serenata per due**. Para violoncello y piano. 1998.
- ALANDIA CAÑIPA, Edgar. **...se me ha perdido ayer, el canto de las estrellas**. Para flauta, clarinete en si bemol, violín, viola y violonchelo. 1993.
- ALANDIA CAÑIPA, Edgar. **Arie sospese**. Para vibráfono y orquesta. 1990.
- ALANDIA CAÑIPA, Edgar. **Altro**. Para flauta, clarinete en si bemol, fagot, vibráfono, percusión, violín, viola y violonchelo. 1985. Edipan. Roma.
- ALANDIA CAÑIPA, Edgar. **Tu avrai delle stelle, come nessuno ha**. Pantomima. Para soprano, flauta, oboe, clarinete, fagot, violines 1º y 2º, viola y violonchelo. 1983.
- ALANDIA CAÑIPA, Edgar. **Rocío**. Para violín, violonchelo y piano. Ricordi. 1982.
- ALANDIA CAÑIPA, Edgar. **Sajsayhuaman** (suoni per orchestra). Ricordi. 1980.
- ALANDIA CAÑIPA, Edgar. **¡Grito!** Per voce sola. 1980.
- ALANDIA CAÑIPA, Edgar. **Pampa**. Música para clarinete y orquesta. Ricordi 1979.
- ALANDIA CAÑIPA, Edgar. **Studio**. Violín, violonchelo, celesta. 1979.
- ALANDIA CAÑIPA, Edgar. **Rumi**. Para violonchelo y piano.
- AUTORI VARI, Donatoni. **A cura de Enzo Restagno**. 1990. E.D.T. Torino.
- GÉRARD ARDENOIS, Arnaud: Sonidos pulsantes. Silbatos prehistóricos. ¿Una estética ancestral reiterativa? En: **investigación y formación del músico en Bolivia**. La Paz: Fundación Simón I. Patiño y Conservatorio Nacional de Música, 2008.
- GRIFFITHS, Paul: **Modern music and after**. Oxford University Press, 2010.