

Análisis / II Época, N° 30, Enero 2012

Por una música saturada

El presente artículo es una traducción realizada por el musicólogo Pedro Ordóñez Eslava del original del compositor Raphaël Cendo, texto en el que sienta, desde una perspectiva teórica y de reflexión, las bases de la propuesta estética en la que se fundamenta la música saturada.

Autor: Raphaël Cendo

Traducción e introducción: Pedro Ordónez Eslava

INTRODUCCIÓN

En enero de 2008 Franck Bedrossian (1971) y Raphaël Cendo (1975), dos jóvenes compositores parisinos aún poco conocidos en la escena internacional, protagonizan en la Cité de la Musique de París el encuentro *De l'excès du son (Del exceso en el sonido*), organizado por el Centre de Documentation de la Musique Contemporaine en colaboración con el Ensemble 2e2m. En este encuentro participaron los propios creadores junto a musicólogos como Nicolas Darbon y Omer Corlaix; a ellos se unió también el conocido filósofo Jean-Luc Marion. Todos ellos expusieron y discutieron los que se observaron como rasgos estéticos y técnicos de una propuesta compositiva aparentemente nueva, la denominada "musique saturée" —literalmente, "música saturada"-. Entre estos rasgos se aludió a la "monstruosidad", el "caos", la "saturación" y el "exceso".

Por una música saturada, de Raphaël Cendo, es un texto concluido en febrero de 2011, es decir, tres años después de aquel encuentro parisino y ya hacia el final de la residencia artística del compositor en la Villa Medici de Roma, todo un reconocimiento institucional a su creación. Puede considerarse, por tanto, un manifiesto artístico realizado en un momento de primera madurez, cuando piezas como *In vivo* (2008), *Introduction aux ténèbres* (2009) o *Charge* (2009) se han convertido en paradigmas de una tendencia compositiva, la nueva saturación, ya reconocida en el dominio de la creación musical contemporánea.

Cendo muestra en este manifiesto las ineludibles referencias que sustentan su posicionamiento estético y técnico. A este respecto, son muchas las cuestiones de interés que el compositor trata. Entre ellas puede destacarse la experimentación de una desorientación integral: "...no se trata ya de prever sino de perderse, no de organizar sino de trazar un camino hacia un mundo inestable, salvaje y desconocido"; pero también la energía interpretativa y la



fuerza —puissance- extremadas y "sin límites" que el compositor persigue en sus creaciones, todo ello siempre a través de una notación idónea y específica, lejos de la convencional.

A su vez, el manifiesto de Cendo muestra una clara conciencia por un lado de los conceptos que han protagonizado la reflexión estética en la música contemporánea y, por otro, del entorno cultural en el que nace su propuesta, obviamente, no *ex nihilo*. La discusión acerca del control creativo y performativo —concepto tan examinado, reafirmado y refutado desde las primeras vanguardias del pasado siglo-, la crisis de la justificación y el razonamiento analíticos —con la introducción voluntaria del azar como componente artístico- y el reconocimiento de la saturación como cualidad diacrónica en la historia del arte occidental, ocupan gran parte del texto; asimismo, la permeabilidad interdisciplinar con otras artes y el vínculo interestilístico con otros géneros musicales —como el *metal*, en este caso-, son rasgos evidentes del posicionamiento estético del compositor y síntomas absolutos de nuestra propia realidad cultural.

Más allá de la discusión crítica que puede y debe surgir en torno a la novedad de sus planteamientos, como tendría que ocurrir con el resto de músicas actuales, la saturación ha aparecido en la escena musical de hoy con una fuerte personalidad. Sin duda, este texto nos ofrece una oportunidad inmejorable para conocer varias de sus claves conceptuales y técnicas —puesto que las piezas *In vivo* y *Charge* son brevemente comentadas- de la mano de uno de sus autores más representativos, Raphaël Cendo.

Quiero agradecer al compositor su implicación en esta traducción de cuyos posibles errores soy único responsable.

Pedro Ordóñez Eslava Universidad de Granada



I. Control

Desde hace algunos años, los interrogantes formulados por la práctica de la saturación instrumental nos han invitado a repensar nuestra relación con el hecho sonoro. En un artículo precedente¹ proponíamos una nueva aproximación a este fenómeno afirmando que la saturación se manifestaba ante todo por un cuestionamiento del límite, gracias a un exceso de energía, condición inicial para la transformación significativa de una fuente sonora en materia saturada. Evidenciábamos que un sonido saturado, en su complejidad y ambigüedad, escapaba al análisis y a la síntesis, es decir, a las herramientas habituales del pensamiento del control, sencillamente porque su observación no nos enseñaba nada sobre él mismo. De la constatación de este cuestionamiento deriva todo un pensamiento que muestra el fin de un mundo, el fin de las certezas del siglo pasado que se organizaban en torno al control paramétrico en el que el acto musical se convertía en eco por aproximación microscópica de la composición.

Esta micro-escritura musical había relegado a la periferia a los sonidos complejos, utilizándolos sólo parcialmente, es decir, descontextualizados². Su poder evocador –demasiado potente en su expresión- no correspondía con el deseo estético ni con la justificación analítica propia del siglo XX.

El control ha aportado un grado de sutileza en la escritura y en la ejecución de las obras, ha proyectado un mundo de perfecta exactitud donde la escucha podía permanecer atenta a todo lo que ocurría sin ninguna desmesura que la perturbara, donde todo sistema podía ser explicado y analizado; sin embargo, el momento perceptivo ha quedado restringido y sometido a una sola dimensión del sonido, se ha limitado el campo de lo musical a la micro-escritura.

El control, lo sabemos, "anhela reducir la indeterminación de un sistema o de un elemento de un sistema como reacción a un miedo o una angustia". Este temor a "dejarse ir" convierte al control, hoy, en una limitación a la investigación instrumental y su desarrollo. Este fuerte deseo de "normalización de todos los sentidos"³, eslogan propio del pensamiento del control, queda obsoleto cuando se trata de aprehender lo ignoto, puesto que hace aparecer la debilidad de la planificación y la estandarización: sus límites ya no se corresponden con nuestro deseo de supervivencia.

La primera ruptura que impone la saturación instrumental es un cambio de escala en la escritura que permite la utilización del fenómeno saturado y la pérdida de control en la interpretación. Si pasamos de una micro a una macro-escritura (que por otro lado no excluye una escritura detallada), es decir, una representación simbólica menos coercitiva del fenómeno sonoro, ampliamos las posibilidades en la utilización del timbre. Este cambio de escala en la escritura sobreentiende la aceptación de establecer otra relación con el control

¹ "Les paramètres de la saturation", 2008, collection 2E2M.

² Désenvoûtés, en el original.

³ En expresión de Pierre Boulez parafraseando a Arthur Rimbaud, cita que encontraremos de nuevo en el epígrafe siguiente.



musical, abandonar en parte su supremacía para situar al intérprete en un lugar crucial. Cierto, el control forma parte de la música escrita. Es precisamente esto lo que la diferencia en algunos aspectos de la improvisación y de la performance donde el detalle se subordina al desarrollo global. La música escrita permite fijar una norma, determinar las duraciones, elaborar los materiales y hacerlos evolucionar; organiza los órdenes. La partitura es, por tanto, un interfaz donde se ejerce el poder de aquello que organiza los órdenes. Las experiencias musicales de los años setenta con compositores como Georges Aperghis o Vinko Globokar han planteado juiciosamente la cuestión de cómo ordenar, en todos los sentidos del término, una partitura, minimizando el poder de quien la escribe.

Escapando a la escritura tradicional, estas experiencias han abierto rápidamente una vía a la notación gráfica, asociada habitualmente a una conducta teatral. Es en algunas de estas obras donde encontramos las primeras utilizaciones de sonidos complejos.

Singularmente, estos ejemplos parecerían no poder existir sin el abandono de la escritura tradicional, como si sus posibilidades evocadoras sobrepasaran con creces las alturas, como si escaparan irremediablemente al control. La "emergencia" escénica, en estas obras, no se encontraba vacía de sentido. Existía una intuición extraordinaria en la asociación entre los sonidos complejos trascendentes y el deseo de insuflar una posición distinta a los intérpretes, un deseo irresistible de salir del marco, a cualquier precio, como si lo sonoro invocara una superación generalizada de la representación musical. Como veremos más adelante, esta idea es esencial en la música saturada puesto que, en su interpretación⁴ –aunque lo teatral no esté presente – existe el mismo anhelo por otorgar al intérprete la posibilidad de ex-istir, es decir, situarse fuera de sí. Si la notación gráfica ha sido utilizada para representar sonidos complejos también ha dado lugar a un cambio total de dimensión en cuanto a su interpretación -que no podía limitarse a aquella heredada de siglos pasados-, y a la reinvención de una nueva gramática. Rápidamente, la escritura gráfica ha planteado interrogantes relacionados con la reproducibilidad de las obras, relacionada sin duda con la hegemonía del control que ha marcado el fin del siglo XX y que se afirmaba con una legitimidad absoluta. Aún existe desgraciadamente demasiada desconfianza en torno a lo gráfico que es, por otro lado, una cuestión fundamental para el que desee avanzar.

La saturación instrumental resulta de estas dos corrientes contradictorias que son el control y la aproximación casi improvisada de ciertas músicas gráficas. Preocupada por dar para la escucha formas y articulaciones precisas, la saturación no puede abstenerse del recurso al control; sin embargo, deseosa de liberar el espacio de lo sonoro, utiliza una notación simbólica no tradicional, nueva. La pérdida del control, uno de los fundamentos de la música saturada, es su expresión más evidente. El signo —es decir, en lo que nos concierne, la representación gráfica de un complejo sonoro- deja voluntariamente una parte de *imprecisión* e *indeterminación* que se confía al intérprete, como también ocurre con la escritura gestual, que es habitualmente *evocada* en la partitura. Esta cuestión de *evocación* e *indeterminación* no debe entenderse como una herencia mal comprendida de la música improvisada; antes al contrario, tiene una función dinámica crucial: permite al intérprete focalizar su atención sobre una dimensión más abstracta, lo que confiere a la música saturada un *status* particular. En efecto, la escritura saturada impone una dificultad física casi irracional que requiere de una energía colosal y una capacidad de respuesta máxima sobre una duración generalmente muy

⁴ Répresentation en el original. He traducido esta expresión como interpretación, ejecución musical.



extensa, algo que va más allá de lo espectacular para situar al intérprete en una situación límite. Lo que se da a la escucha, por tanto, no es sólo de orden musical: la multiplicación de la energía deviene, tanto para el oyente como para el músico, una experiencia de poder y revelación. Escribir deviene por tanto apresar el aura del sonido, sus fuerzas trascendentales. Este planteamiento es posible gracias a una escritura musical *minimizada* que, así, evita ser el centro de atención. Esta llamada al desbordamiento se une a las investigaciones de los años setenta. La escena ya no es un simple espacio de interpretación: otorga a la música su función primera de *ritual*.

La noción de pérdida del control es un aspecto fundamental para la música saturada. En su síntesis entre lo improvisado y el hiper-control, la saturación posibilita un desplazamiento del criterio creativo: *El control ya no es lo esencial, sino algo superficial*.

II. Breve historia de la saturación

Si el fenómeno de la saturación nos traslada a la noción de lo electrónico, sus raíces son mucho más profundas y múltiples de lo que pudieran parecer. La saturación atraviesa toda la historia del Hombre y se impone como un fenómeno permanente⁵.

En torno al siglo II a.C, satura designaba una mezcla de textos reunidos para formar una sátira. El término saturae indicaba una "miscelánea de canto, danza y mimo, de elocuencia burlona". Aunque hoy la expresión se ha visto enriquecida con otras muchas acepciones, la noción de mezcla y miscelánea sigue presente, por ejemplo cuando nos situamos en el dominio de la física en lo que concierne a la saturación de un líquido.

El arte persa ha hecho un uso destacado de la multiplicación de ciertos detalles geométricos y en una multitud de colores (véase fig. 1 en ANEXO GRÁFICO, p. 11). La edad barroca (fig. 2) fue un periodo rico en términos de saturación puesto que sus propias características se instalaban en "la exageración del movimiento, la decoración excesiva, la tensión y la exuberancia" y en el horror vacui, es decir, el miedo a lo vacío. Podemos también citar la columna de Trajano (114 d.C.) (fig. 3) en Roma, sobre la que se encuentra tallada la historia de las guerras dacias con una intensidad en el detalle tal que no posibilita el acercamiento a todos sus aspectos; así ocurre en la Capilla Sixtina donde el exceso de colores, perspectivas y frescos absorben enteramente a aquél que mira. Del mismo modo encontramos a Hyeronimus Bosch (fig. 4), en el que esta exageración del detalle elevado hasta el desorden, la monstruosidad y su deformación de lo real desbordan completamente nuestra visión y nuestro entendimiento. En algunos de sus grabados, Albrecht Dürer (fig. 5) ofrece esta impresión de mezcla confundida y dominada a la vez, algo que también podemos notar en algunos estudios de Leonardo da Vinci (fig. 6).

Más cercano a nosotros se encuentra la fuerza y la densidad en el gesto del expresionista americano Jackson Pollock, cuya técnica de *drippping* y *all-over* conduce invariablemente a

_

⁵ No sólo trataremos la música. Queda claro que la voluntad de este epígrafe no es posicionarse como historiador del arte. Nuestro propósito se focaliza sobre los aspectos comunes que mantienen las obras citadas en relación con la saturación.



"una distribución de los elementos pictóricos que parece extenderse más allá de los bordes, eliminando así el problema del marco".

Aquello que resulta válido para el arte pictórico también lo es para la literatura y la poesía. Muy pronto, en la edad media, la iluminación permitía una mixtura entre lo escrito y el diseño, cualidad que no podía reducirla simplemente al de una mera ilustración puesto que confiere al texto una fuerza innegable que sobrepasa lo que es en esencia el manuscrito o el *codex*. Mucho más tarde, Arthur Rimbaud es quizás el primer poeta en saturar el sentido de sus versos y buscar así la trascendencia:

"Plein de lourds ciels ocreux et de forêts noyées/ De fleurs de chair au bois sidéral déployées/- Vertige, écroulements déroutes et pité! - / Tandis que ce faisait le rumeur du quartier, / En bas seul et couché sur des pièces de toile/ Écrue, et pressentent violemment la voile!..."

Podemos citar escritores como Jack Kerouac (*On the Road*) o William Burroughs (*Naked Lunch*) y, con otra naturaleza, Mark Z. Danielewsky, sobre todo en su *House of Leaves* (2000), en la a que la complejidad literaria se le dota de una *mise en page* alucinada, mezclando múltiples narraciones, tipografías y materiales.

El cine no se queda atrás, como lo atestigua el famoso pasillo espacio-temporal –por citar sólo un ejemplo- al final de 2001: Una odisea del espacio de Stanley Kubrick donde la luz –saturada en exceso- desfila a una velocidad vertiginosa. Al contrario, las nociones de vacío y silencio – por ejemplo en el pensamiento Zen o en los escritos del poeta francés André Dubouchet, representante de la poesía blanca-, pueden considerarse una acumulación negativa del fenómeno saturado siempre fuertemente relacionado con su deseo de la nada a ultranza, de superar lo real en el vacío.

Podríamos continuar con más ejemplos y comentarlos con mayor detalle. No es éste el propósito ahora; este trabajo será desarrollado próximamente. La cuestión que nos ocupa es ¿por qué nos encontramos con este mismo deseo de desbordamiento en cada una de las épocas evocadas y hacia qué nos proyecta este deseo?

En una de las cartas *du voyant* dirigida a Georges Izambard, Arthur Rimbaud escribía que "se trata de llegar a lo desconocido a través del desconcierto de los sentidos", es decir, a través de una desorientación integral, de una saturación sensorial cuya consecuencia es el acceso a un estado de consciencia modificado, sean cuales sean los medios utilizados, como nos lo han mostrado los autores de la *Beat Generation*. Ocurre igual en aquellas obras y prácticas religiosas —la danza derviche, por ejemplo-, en las que la acumulación y la pérdida de referencias espaciales participan de esa búsqueda del éxtasis, de un estado superior de consciencia. Estos desajustes, esta desorientación se concibe como una revelación, una súbita radicalización de la visión y el entendimiento, una superior comprensión repentina e indescriptible. Esta búsqueda de la revelación es una pulsión profundamente anclada en nosotros, es ciertamente uno de los deseos esenciales que ha conducido al Hombre en sus primeros ritos, y que se manifiesta todavía hoy en no pocas facetas. La saturación deviene entonces una experiencia de *lo desconocido*, un tránsito *fuera de sí*, la permanencia del Evento

-

⁶ Les Poètes de sept ans.



primero, el eco lejano de un inicio terrible cuya práctica intenta retomar el instante crucial: la saturación lleva consigo la búsqueda de lo inaccesible y lo misterioso. Todas las culturas, en todas las épocas, se han planteado la cuestión de este comienzo, de lo desconocido; han establecido conceptos religiosos, científicos; han intentado con el arte invocar inconscientemente la presencia, conocer su aspecto, el fundamento. La violencia de este primer estado de las cosas resurge inconsciente e irremediablemente, más allá de nuestra óptica adquirida, y se nos revela súbitamente. La saturación, en su permanencia, es su expresión más directa. Sería hoy interesante atender a sus manifestaciones no sólo en el arte, sino también en las ciencias, las prácticas religiosas, la política y los procesos de creación. Podría constituirse un laboratorio de estudio y observación de fenómenos saturados que reuniera un corpus transversal para determinar la naturaleza profunda así como las repercusiones en la vida social de la saturación.

III. Desorientación integral en la música saturada

Para volver al dominio de lo musical, la primera cuestión que podemos plantearnos es ¿cómo calificar lo informe, cómo organizar aquello que escapa furiosamente al dogma?

Los sonidos complejos (híbridos, saturados, paroxísticos) llevan en sí un más allá del conocimiento y no pueden ser reducidos al análisis de frecuencias, como hemos visto en la primera sección. Estos sonidos se sustraen al análisis y la síntesis, y podemos decir sobre ellos que son fenómenos trascendentes. Podemos describir un sonido saturado por su grado de inestabilidad, por la energía exhibida, el movimiento caótico de sus frecuencias y la manifestación de su aura. Pero su descripción no nos da ninguna pista sobre su devenir en el tiempo. En su naturaleza, la saturación instrumental no puede engendrar un sistema reproducible: evita cualquier estrategia. La organización de una música saturada es más una cuestión de desorientación que de planificación: no se trata ya de prever sino de perderse, no de organizar sino de trazar un camino hacia un mundo inestable, salvaje y desconocido, tanto para el que lo escribe como para el que lo interpreta o lo recibe. La urgencia de la escritura es la clave del proceso creativo. Urgencia y reacción. Así, la música saturada toma como modelo a la saturación en sí misma, y hace de su fenómeno desbordante un principio cada vez renovado e imprevisible.

Por tanto, es por desorientaciones sucesivas y superpuestas que la obra se despliega: desorientación integral del movimiento —escritura gestual e imitación de texturas saturadas-, de la emisión —pérdida de referencia por imitación y saturación del timbre- y de la definición de los registros —pérdida de referencias por la liberación de las alturas-. Los diferentes estratos se confunden y dan al oyente al mismo tiempo múltiples pistas de escucha, diversas ramificaciones subyacentes y contradictorias. Esta desorientación se ve intensificada por una cadena de relaciones entre la rugosidad y la fricción, la densidad y la espesura, la velocidad y la energía. Nada puede ser organizado o previsto. Esta idea la acentúa el deseo de abandono total de la noción de direccionalidad, de estandarización, de proceso o desarrollo a favor de un clima inestable, expresivo, extremadamente dinámico y reactivo. Lo que se organiza es entonces una "desincronización" de la materia sonora a través de la multiplicación de impactos, de timbres y gestos: perdemos toda noción de espacio y tiempo.



Escribir lo saturado es también rehusar el artefacto y el artificio: se preferirá por ejemplo la velocidad en sí misma, la lucha del cuerpo frente a la materia más que la representación de la velocidad, que una escritura "teatral" o una velocidad controlada de alguna forma. Este rechazo del artificio es de importancia capital: el peligro y la urgencia en la que se encuentra el intérprete le confiere el poder de pasar, como hemos dicho más arriba, de una representación musical a una acción musical. Esta hiper-vibración continua en la que se convierte la obra en sus excesos de movimiento y materia obliga al intérprete a adquirir una capacidad de respuesta extraordinaria, en la que la escritura le propone desplazar los límites de la interpretación instrumental tradicional y de su propio cuerpo. Habitualmente, estas obras hacen al intérprete devenir más actor que "ejecutante" de una obra y, al compositor, aceptar compartir su poder.

Ocurre igual con la orquestación, que privilegia una aproximación dinámica y no funcional: la orquestación saturada es el resultado de una escritura de la masa y el espacio. La orquestación de masa es aquello que hemos denominado mono-saturación, en la que el sonido se encuentra totalmente absorbido, disuelto, lo que en pintura se entiende como dissolving view. El espacio es una orquestación más diferenciada, una poli-saturación, que privilegia el contrapunto y una articulación más punteada del espacio sonoro. Orquestar deviene entonces creación de morfologías de interacciones, de emergencias y sinergias de la materia sonora por compresión —densidad y granulación máximas— o amplificación granular —densidad y granulación mínimas, infra-saturación—. Perdiéndose toda estrategia, la orquestación se convierte en consecuencia de la pérdida de control: orquestar es incrementar a ultranza la saturación.

IV. Ejemplos

El análisis de piezas que ahora comienza necesitaría de un artículo completo por la problemática que suscitan. Nos limitaremos aquí a ejemplos que hacen referencia a la polisaturación.

In Vivo para cuarteto de cuerda

Compuesta entre 2008 y 2010, *In Vivo* se divide en tres movimientos encadenados. Nos interesaremos más particularmente por los siete primeros compases del primer movimiento.

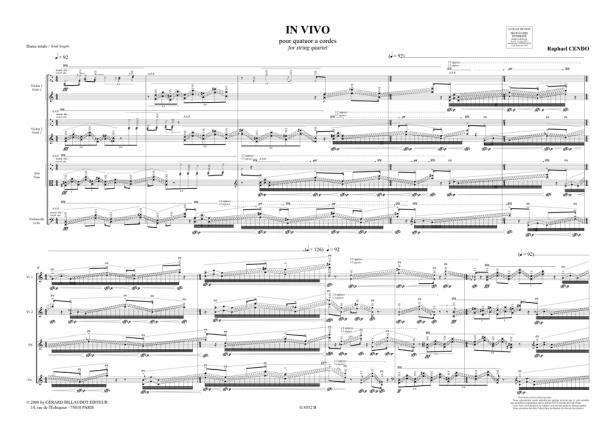
Un material único —y recurrente en toda la pieza- abre este primer movimiento: es un gesto primitivo (o primero) que se caracteriza por *glissandi* ascendentes y descendentes ejecutados con una fuerte presión del arco, por los cuatro músicos, repetidos en diferentes registros y duraciones, en invariación de escala, es decir, que lo encontramos no sólo en los *vibratti* escritos de cada instrumento sino también en los gestos más dotados de una gran energía. La materia es saturada por impactos con una multiplicación de acentos repartidos entre los músicos. El trabajo sobre la saturación se efectúa en tres planos:

1. Saturación del objeto instrumental: Los instrumentos son preparados con una hoja de aluminio que, colocada como una sordina sobre el puente, amplifica el sonido de las cuerdas y les otorga un timbre metálico constante.



- 2. Saturación por densidad: Como acabamos de ver, estos primeros compases son una multiplicación de gestos e impactos cuyo resultado es una polifonía compleja.
- 3. Saturación por granulación: Se trata de una saturación de la fuente instrumental a través de la utilización de sonidos acumulados. Esta se manifiesta en:
 - a. Presiones de arco diferentes, *semi-écrasé* y *écrasé* así como el paso de una a otra.
 - b. Posición del arco delante o detrás del puente, lo que modifica la calidad del grano según el registro utilizado.
 - c. Velocidad de desplazamiento entre los registros entre máxima vibración, aceleración, deceleración o trémolo del sonido acumulado.

Como decíamos, la relación entre la velocidad y el grano surge al instante como una noción decisiva. Es ésta la que decide el grado de calidad de la saturación. Estos siete primeros compases no son más que la explotación de esta relación. De la superposición de los cuatro instrumentos surgen interferencias, efectos de enmascaramiento, una sobre-dimensión de lo musical que antes hemos denominado el sonido-fuera-de-sí, un aura que se libera de la acumulación de frecuencias. Podríamos explicar esta aura por analogía con el fenómeno holográfico: a primera vista, los desplazamientos y articulaciones, el ritmo musical no son más que algunas de las dimensiones de todo lo que ocurre realmente. El resultado de las acumulaciones deforma nuestra percepción de lo sonoro. Esta aura define un halo que suma estratos al fundamento inicial. La música saturada busca darse enteramente. En este deseo de un todo-representado —que es por otro lado la definición del término holográfico-, la música saturada, en sus excesos, revela dimensiones que se encontraban ocultas. Revela un misterio que se nos escapaba. Es en este campo de fuerza que la música saturada crea el ritual.





Charge para flauta, clarinete, trompeta, trompa, percusión, violonchelo, contrabajo y electrónica.

Compuesta en 2009, esta pieza forma parte de un espectáculo con video realizado por Paolo Pachini en torno a la idea de caída, y contaba también con la música de Michael Jarrel y Martin Matalon. *Charge* puede interpretarse sin la instalación de video.

Los primeros compases de la obra⁷ muestran un trabajo de polifonía saturada, como en *In Vivo*, con la diferencia de que aquí las líneas se encuentran mucho más diferenciadas, más diversificadas en el tratamiento del timbre. Las líneas y las articulaciones son independientes para cada instrumento. La materia es más compleja y la desorientación es total. Es imposible determinar precisamente —en la escucha- los instrumentos y sus registros. Los ataques se contestan entre sí de forma anárquica, la materia está en constante evolución sin que exista una trayectoria definida.

La primera línea importante es la caja, cuyo trémolo es una referencia para la disposición temporal de los eventos; sirve como "estabilizador" de la escucha, aunque sus ataques sean aleatorios, y da forma a la materia sonora; ésta, siendo hiper-reactiva, es sensible a cualquier evento que pueda transformarla (cc. 1-9).

La materia sonora se compone de los elementos siguientes:

- 1. Disposición de los ataques: los *rimshots* de la caja repercuten aleatoriamente en el violonchelo y el contrabajo a través del uso de *tapping* y *pizzicato* Bartók. Se trata de una verdadera imitación del timbre, el sonido de la madera golpeada de los instrumentos de cuerda recuerda fuertemente al sonido de la baqueta sobre el círculo de la caja.
- 2. Sonidos saturados: relevos constantes entre los sonidos complejos de la flauta, el clarinete bajo y la trompeta. Ésta se toca con lengüeta de oboe, puesta directamente en la embocadura del instrumento para producir un sonido saturado. Estos timbres son hiper-saturados, con una fuerte granulación.
- 3. Movimientos de registro saturados: movimientos de la flauta, del clarinete bajo y del violonchelo en imitación. La flauta y el clarinete —que se tocan sin boquilla en esta primera sección- se saturan por la utilización de la voz en las líneas ascendentes. El violonchelo se interpreta con sonidos en acumulación.

Más adelante encontramos, siempre en esta primera gran sección, lo que he denominado un punto de equilibrio efímero (cc. 10-13). Se trata de un equilibrio de la materia sonora que se fija bien en el rigor bien en la repetición de un mismo gesto. Los ataques son siempre importantes y aleatorios aunque la materia parece inmovilizarse por un instante, conservando siempre una fuerte reactividad. Los puntos de equilibrio llegan progresivamente:

 La flauta en el c. 10 fija un trémolo que perturba el movimiento ascendiente y descendiente de la voz, mezclada durante varios segundos con acentos sobre cada crescendo.

-

⁷ En las pp. 12-13 pueden verse las dos primeras páginas de esta partitura [n. del ed.].



2. El clarinete bajo, que mezcla voz y sonido, se fija sobre un *si* bemol alimentado por *crescendi* y *diminuendi* con acentos en cada *crescendo*.

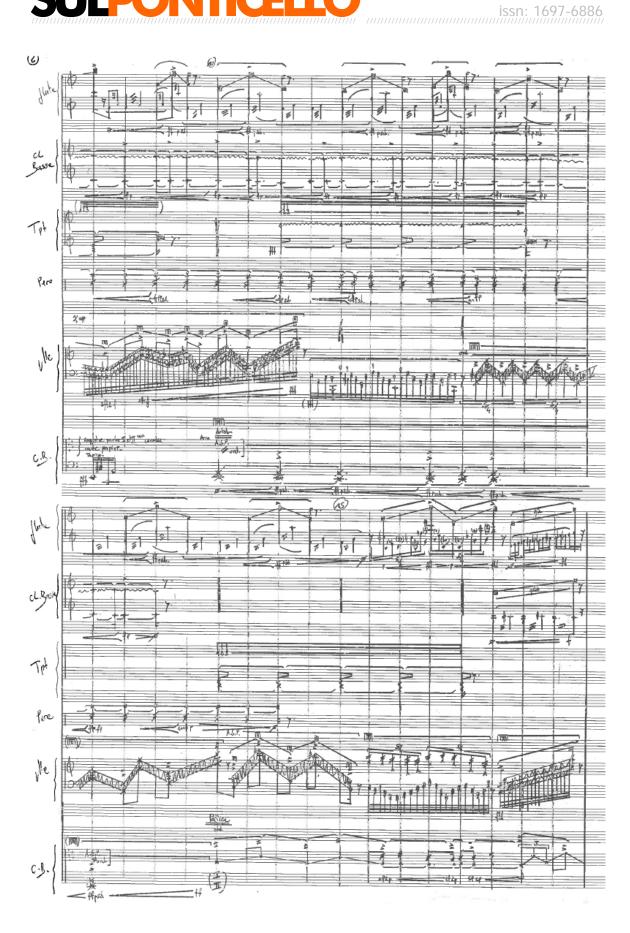
- 3. El contrabajo se desarrolla en sonido acumulado sobre las cuerdas tercera y cuarta en trémolo y posición de arco —que varía entre Alto *Sul Ponticello* y Ordinario- con acentos en cada *crescendo*.
- 4. El violonchelo repite el mismo gesto écrasé con acentos regulares.

En *Charge*, los ataques se responden de manera anárquica, la materia se encuentra en constante evolución. Los ataques más importantes repercuten en toda la superficie, el menor movimiento se desplaza a toda la instrumentación. Todo es tan inestable como reactivo. Cada línea busca su propio límite gestual y dinámico. No existe el artefacto, no existe el efecto: es una acción tanto física como directa. Es en este sentido que la interpretación deviene acción musical en la que el artificio es voluntariamente desechado. El cuerpo vuelve al centro de la interpretación y se convierte en vector entre la materia sonora y el espacio.











V. Principios de la saturación instrumental

Por resumir, más abajo se encuentran los principios que se desprenden de la saturación instrumental:

No pensar más en términos de frecuencia o de alturas sino en términos de:

- 1. *Rugosidad y fricción*: escribir en función de la granulación y de los niveles de rugosidad de los sonidos complejos.
- 2. Densidad y grosor: pensar una densidad extrema de elementos (gestos y ataques) en una duración dada. Pensar en bloques sonoros (mono-saturación) o en polifonía de timbres (poli-saturación).
- 3. *Velocidad y energía*: pensar la velocidad máxima del gesto, del desplazamiento en el registro y del cambio de timbre. Buscar una energía sin límites.

4. Preceptos:

- 4.1. Pensar la relación entre el grano, la velocidad y la energía.
- 4.2. Pasar de una micro a una macroescritura.
- 4.3. Buscar la *desorientación integral* del movimiento, del tipo de registros, del modo de emisión.
- 4.4. Rechazo del artefacto sonoro en provecho de un dinamismo del timbre.

Los sonidos puros o las alturas tal como las hemos utilizado hasta hoy parecen situarse en un punto de no retorno, como fue el caso del sistema tonal a finales del siglo XIX, no solamente porque el control se encuentra irremediablemente ligado a las alturas (y no pertenece ya a las cuestiones de nuestro tiempo) sino también por su incapacidad para decirnos qué somos hoy. Si la complejidad ha permitido comprender un poco mejor nuestro mundo, la saturación intenta resarcir los fallos, el accidente integral del que somos los protagonistas directos. Hace fracasar la resistencia propuesta por el control, derrota al principio arte-ciencia y pone fin a la era de la justificación analítica. Existe en esta música, es verdad, la tentación del rechazo al idealismo en tanto que búsqueda de lo sublime. En esta contradicción y ambigüedad se encuentra el mandato de nuestra época que se hace oír. Hemos entrado en el siglo de las paradojas: puesto que no tenemos ya nada que perder, intentemos lo imposible.

Raphaël Cendo Roma, Villa Medici, Abril 2010-Febrero 2011

SULPONTICELLO

ANEXO GRÁFICO

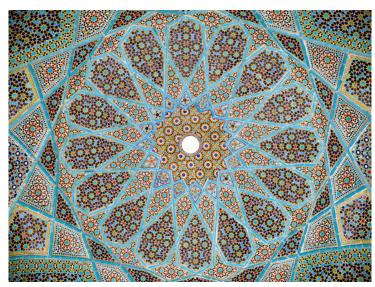


Fig. 1



Fig. 2

SULPONTICELLO



Fig. 3



Fig. 4

SULPONTICELLO



Fig. 5



Fig. 6



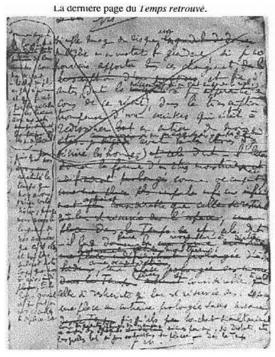


Fig. 7



Fig. 8



Referencias

- Biografía de Raphaël Cendo en la base de datos Brahms del IRCAM
- Coloquio De l'excès du son (Del exceso en el sonido), organizado por el Centre de Documentation de la Musique Contemporaine en colaboración con el Ensemble 2e2m
- Ficha de Pedro Ordóñez Eslava en la web de la Universidad de Granada



Cómo citar este artículo

Formato Documento Electrónico (Norma ISO 690-2)

CENDO, Raphaël. *Por una música saturada* [online]. Pedro Ordóñez Eslava (trad. y prol.). Madrid: Sul Ponticello, II época, n. 30, ene. 2012. Disponible en World Wide Web: http://www.sulponticello.com/?p=4582>. ISSN: 1697-6886