

La relación de la cinta con el solista

(por Juan María Solare, agosto del 2001)

solare@surfeu.de

Uno de los problemas estéticos fundamentales que plantea cualquier obra mixta es la relación de la cinta con el solista. Esta relación se plantea en tres campos básicos: alturas, timbre y sincronicidad.

Alturas

- unísono
- casi unísono (desviaciones microinterválicas)
- registros complementarios

Timbre

- identidad
- similitud
- diferencia en distintos grados, hasta
- total diferencia

Sincronicidad

- simultaneidad
- casi simultaneidad
- disimilitud (cada uno por su cuenta, polifonía rítmica)

Las alturas son inevitables, e ignorar su existencia equivale a que el resultado armónico sea aleatorio. Si no las controlamos, ellas nos controlarán a nosotros, y aparecerán sorpresivamente acordes potencialmente indeseados. Claro que esto también puede llevar a hallazgos felices, "serendípicos"; así que dejemos esta decisión (controlar las alturas o no) al estilo personal de cada autor y a las exigencias de cada material, de cada obra. Lo que no debe suponerse jamás es que si uno trabaja con ruidos, tales ruidos no tienen altura. Claro que la tienen, o al menos tienen registro, tendencia a ser "*más agudos o graves que*" otro. Y esto es suficiente para tornar el sistema de alturas en un punto a resolver.

En cuanto a los sistemas de alturas, no veo que en la música electrónica se diferencien radicalmente de cualquier sistema de alturas de la música puramente instrumental (incluyendo la música para instrumentos de percusión). Lógico, como las posibilidades son mayores (incluyendo microintervalos, glissandi y frecuencias extremas) también las complejidades serán mayores, pero no fundamentalmente distintas. Reemplazar el semitono temperado $2^{1/12}$ [raíz duodécima de dos] por el escalón $5^{1/25}$ [raíz vigésimoquinta de cinco], como hace Stockhausen en *Studie II* (de 1953), es un hallazgo genial; pero una vez que se lo ha establecido, el sistema de alturas funciona en la electrónica –*mutatis mutandis*– como en cualquier otro medio.

En la música electrónica hay un fortísimo factor centrífugo, que implica un peligro potencial: la posibilidad de incluir literalmente cualquier tipo de sonido. Es entonces en la coherencia del sistema de alturas -del mundo armónico- que se fundamenta la convivencia de materiales heterogéneos.

Sólo quiero destacar la función del unísono entre el instrumentista y la cinta como recurso para generar contactos entre el mundo electrónico y el instrumental. En cuanto al "*casi unísono*" (desviaciones microinterválicas del unísono) debiera cuidarse el contexto, de manera tal que no parezca que el instrumentista está desafinando. En el fondo hay una cuestión de verosimilitud: "sabemos" que la cinta "no se equivoca", pero esta certidumbre no es tan fácil de lograr cuando el "casi" viene de un ser humano. Generalizando un poco, tiendo a pensar que un "casi unísono", para tener credibilidad, no debe ser un acontecimiento aislado.

En el campo tímbrico, "*identidad*" significa que en la cinta existan sonidos instrumentales pregrabados, sin transformación de ningún tipo. "*Similitud*" implica reconocibilidad, pero también un grado de alejamiento (más o menos sutil) del timbre original. El caso típico es un sonido instrumental fuera del registro natural del instrumento en cuestión, o con otras características que el instrumento no puede hacer (como un piano realizando un glissando microinterválico de tres octavas). Un paso más lejos de "*similitud*" son, por ejemplo, sonidos de síntesis que aludan al timbre instrumental, que lo remedan, que lo caricaturicen. A partir de qué punto una "*similitud parcial*" se transforma en "*total diferencia*" es una cuestión de definición, válida sólo en el ámbito de una obra determinada. Sería peligroso intentar generalizar.

En cuanto a la sincronicidad en el tiempo: los puntos de simultaneidad rítmica suelen ser muy efectivos, y a mi juicio incluso mucho más que en la música puramente instrumental. Acaso porque una obra mixta plantea, ya de entrada, una contraposición entre dos mundos heterogéneos: el carbono y el silicio. Hallar puntos de contacto, reconocer coincidencias entre ambas esferas (la de lo rígido y la de lo falible) produce un placer enorme. Pero también trae consigo problemas prácticos: es muy difícil para un instrumentista, tras algunos segundos de silencio en la cinta (o de sonidos electrónicos homogéneos) saber cuándo exactamente hay que tocar un *sforzato* (por ejemplo) junto con la cinta. Una manera de producir esta simultaneidad es el *click track*. Este *click track* no tiene porqué ser, necesariamente, un horrible metrónomo electrónico que taladra los tímpanos del ejecutante (algo muy descorazonador); mejor es la solución de Stockhausen: la grabación de una voz humana que cuenta los tiempos. El efecto sobre el instrumentista es totalmente diferente. Otra solución para lograr la sincronicidad es incluir "pistas sonoras" en la misma música electrónica, señales que indican que está por ocurrir algo, *poco antes* de que el instrumentista deba tocar. En el ejemplo que veníamos comentando podría ser un breve *crescendo* antes del *sforzato*.

En cuanto a la "*casi simultaneidad de eventos*", consiste en el ligero desfasaje entre un evento en la cinta y otro en el el instrumento. Esto es potencialmente peligroso, y hay que administrarlo con precaución para que no parezca un error del ejecutante; vale decir, habría que lograr que la "casi simultaneidad" tenga categoría temática. Ejemplo: que una figura rítmica consista siempre (o a menudo) en que el instrumentista ataca su sonido una semicorchea después que la cinta. Este recurso puede generar eventualmente un efecto humorístico muy efectivo (o muy ridículo). Por supuesto, ya es una opinión estética personal, subjetiva, aunque no por ello menos real.

La disimilitud en el tiempo (esto es, cuando instrumento y cinta siguen procesos rítmicos independientes) implica una polifonía rítmica. En principio no hay porqué renegar de los recursos de la polifonía tradicional: cánones, talea, isorritmia, células rítmicas, campos amétricos, y un largo etcétera sólo delimitado por el arsenal técnico del compositor. Aquí hay dos subtipos básicos: cuando en la cinta hay configuraciones rítmicas pregnantes ("*Gestalten*")

o "motivos", en la terminología clásica) y cuando la cinta consiste en sonidos largos, tenidos, con transformaciones lentas (algo equivalente a una fermata de duración indeterminada). La sincronización es -en principio- más fácil de lograr en el primer caso. En el segundo caso (notas largas) habrá que situar estratégicamente "puntos de encuentro", como en los aeropuertos, para cuando el instrumentista quiera saber dónde está parado.

Se ha sugerido también, para garantizar la sincronización, poner una pantalla de computadora en la escena, para que el instrumentista vea por dónde está la cinta y cuándo se aproxima un evento clave. Todo cuanto ayude al instrumentista me parece adecuado, sin embargo esta solución en particular tiene su contracara y me resulta chocante, más por una razón filosófica que estrictamente musical: una obra mixta, como mencionaba antes, plantea cierta oposición entre el mundo humano y el tecnológico, o al menos plantea las relaciones entre la tecnología y el músico en vivo. Aumentar la presencia de la tecnología (incluyendo un monitor en escena) altera el equilibrio entre ambos mundos (a favor del tecnológico), porque la música en concierto es un fenómeno también visual. Si este equilibrio se altera por una causa estética, si tiene un sentido determinado dentro de la obra, está todo bien; si se lo altera para rendir culto a la tecnología, está todo mal. Personalmente me repele ver a un tipo enchufado a miles de aparatos, rodeado de una jungla de cables que más recuerda a un enfermo terminal que a un espectáculo artístico.

La solución que usé en **Solidità della nebbia** (para corno di bassetto o clarinete bajo y cinta) para garantizar la sincronización -

evitando algún tipo de *click track* o monitores en escena- consiste en que en la partitura, además de los números de compás, se indique el punto del tiempo (en minutos y segundos) en que está corriendo la cinta. El instrumentista tiene un cronómetro que se activará al mismo tiempo que comienza la cinta. Complementariamente, la estructura métrica de la partitura es sumamente sencilla: compás de 4/4 y tempo de negra = 60. Las complejidades rítmicas que se puedan producir durante la obra tendrán estas constantes como marco.

*** JMS, agosto del 2001 * solare@surfeu.de ***

Posdata de octubre del 2003: cierta trilogía mía (**Perlas esparcidas**, **Engarces** y **Collar**), para trompeta y cinta, presenta otro aspecto de la coordinación de la cinta con el solista. Básicamente, la cinta incluye señales auditivas para las entradas del solista. Tengo intención de publicar un análisis detallado de esta obra a mediano plazo.