

# Lily electroacústica

1. *Lily en el fuego* (86)
2. *Una carta* (96)
3. *Cómo es Lily* (85)
4. *El retorno* (92)
5. *Tren hacia el Mar Caribe* (96)
6. *Tres piezas para piano* (84)
7. *La panadería* (70)
8. *Blancanieves* (80-96)

*Nota preliminar y comentarios de las obras por Eduardo Kusnir.*

## **Palabras preliminares**

Casi siempre, una imagen dominante, no ligada a impresiones visuales o auditivas precisas sino más bien a sensaciones internas, resulta para mí el germen de una obra. Se trata de una imagen conformada por corrientes de afectos y de sentidos emocionales, que, como un resorte, me impulsa a construir alrededor de ella, desde ella y para ella, como si necesitara ser completada para existir, tener un rostro y un fondo. Cercanías y lejanías tienen entonces una misma referencia, esa cosa primigenia que en el proceso de su existencia se abrirá como vientre femenino bajo la presión de algo que quiere ser vida y que se materializa -porque no encontró nada mejor- en sonido.

El sonido de *Lily* tiene su origen en ese mecanismo de sensaciones internas que produce gestos y se orienta en un lenguaje musical. Pero, ¿quién es Lily? *Nadie*, es decir todo este disco y cada una de sus partes, las obras. *Nadie* (ella) tiene una historia, es un personaje de un cuento escribiéndose, cuyos capítulos podrían corresponder a los títulos que aquí aparecen: su final en el fuego, una de sus cartas, uno de sus regresos, el viaje en tren hacia el Caribe, su particular relación con el piano de F. Chopin, su reencarnación en el cuento de Blancanieves...

La composición electroacústica -sintetizar la música- es para mí una actividad feliz, asociada al placer, y a veces a la risa. Lily y yo reímos juntos varias veces. Incluso en el peor de sus momentos, mientras moría abrasada en el fuego, sentí su risa. No porque se estuviera divirtiendo, sino porque sospecho que se creía bella.

### **1. *Lily en el fuego* (1986)**

En un gesto teatral, *Lily* se incendia lentamente, los ojos fijos en el público. En medio de un segundo decorado, instalado sobre el primero, ella evocará sus juegos infantiles, como para atenuar los efectos dramáticos del fuego. La sonoridad y el tiempo se aligeran. Sabiéndose perdida, *Lily* se divierte. Cuando las llamas se apagan es el vacío. La imagen final se vincula a un deseo fantástico de rescate: al galope acuden unos caballeros haciendo sonar unas sirenas, cual bomberos retrasados. El cuerpo de Lily crepita y los caballeros se abrazan.

Realización: estudio Charybde del GMEB, Bourges.

Encargo de Mnemozyne Musique Media.

### **2. *Una carta* (1996)**

Una suerte de relato íntimo, distendido, que articula sonoridades agrupadas en momentos episódicos, cada uno de los cuales se apoya en relaciones tímbricas y en el juego de motivos sonoros. Estos conforman un contraído vocabulario, donde lo tenue y lo intenso, así como lo musical y lo verbal confluyen. Prueba de ello son las palabras finales que completan la carta:

*Te envió esta cartita,  
para decirte que estoy bien,  
y para contarte,  
lo que te conté.  
No te dije que viajo mucho...y que te adoro.*

Realización: estudio Charybde del GMEB, Bourges, junio de 1996.

Encargo de Mnemozyne Musique Media.

### **3. *Cómo es Lily* (1985)**

Fue comenzada en un frío invierno de Buenos Aires, Argentina, sin ningún plan formal preestablecido, pero con la decisión tomada de que la pieza se autorealice, en el sentido de prestar el máximo de atención a sus propios impulsos. Estos impulsos son puestos en juego durante el acto cotidiano de composición, de tal forma que compositor y música interactúan a partir de un sencillo material sonoro previamente definido como una representación posible de una vaga “cosa” llamada arbitrariamente *Lily*. Al cabo de varios días, era una masa espinosa que se movía en forma irregular, bajo luces cambiantes, pequeña y contraída a veces, o bien arrojada al vértigo y al desgarró. Esas sensaciones fluctuantes eran *Lily*, pero sobre todo el camino hacia su encuentro, la búsqueda del encuentro, las interrogantes de la búsqueda y los hallazgos imposibles a la sombra de su sombra. En fin, *Lily* como averiguación de cómo es Lily.

Realización: estudio LIPM, Buenos Aires-Argentina.

### **4. *El retorno* (1992)**

Inicialmente concebida como una obra electroacústica mixta - para clarinete bajo, contrabajo y cinta- fue cambiada para prescindir de dichos instrumentos y ser música totalmente sintetizada.

Pero quedan reminiscencias de lo acústico-natural como cualidad sonora. No es ese el único vestigio de formas establecidas de presencia musical. También la forma sonata-tripartita se infiltra en *El retorno*, así como ciertos tratamientos discursivos de base temática. Más aún, un oído avezado podrá descubrir fragmentos del Scherzo de la *Quinta Sinfonía* de P.I.Tchaicovsky, y un par de “flashes” de *Sheherezade* de Rimsky-Korsakov. ¿Para qué? Por el placer de un retorno, podría ser la respuesta. O por lo pegajoso de los ritmos de retornos, o el sopor de una tórrida siesta tropical de un retorno con Lily.

Realización: estudio CEDIAM, Caracas-Venezuela.

### **5. *Tren hacia el Mar Caribe* (96)**

Pequeño pero sentido homenaje a Pièrre Schaeffer, el padre francés de la música electroacústica, para ser presentado en el marco del gran homenaje que se le rindió durante el Festival Internacional de Bourges 96. De toda la obra musical de ese insigne precursor siempre me ha atraído su *Chemin de fer*, pieza de la “lejana” época de post-guerra (1948), llena de gracia y encanto. Para el registro de los sonidos originales, Schaeffer pidió a unos conductores de viejas locomotoras a vapor que improvisaran marchando sobre ruedas, probando frenos y pitos. Casi cincuenta años después yo tomé ese tren, me quedé con algunos viejos sonidos, añadí otros, y traté de llevarlo a mi propia estación geográfica: una isla en el Mar Caribe.

Realización: estudio de Música Electroacústica, Dep. de Música, Universidad de Puerto Rico.

### **6. *Tres piezas para piano* (84): *Lily la que asusta/Sabor a triunfo/Don- Pin*.**

Una ventana no electroacústica, una ventana para el piano se abre aquí, con Nora García como ejecutante, manipulando el discurso de estas piezas. Discurso basado en *motivos* que se presentan de manera recurrente, pero variando en algo en cada aparición (tamaño, expresión, diseño), y que tienden a relacionarse entre sí. Las intervenciones del pianista haciendo uso de su propia voz no escapan a estos criterios. La expresión vocal “*buh*” del comienzo corresponde a una Lily asustada, que quiere a la vez asustar a los demás. Más adelante “*Buh*” se amplía a “*Buho*” (lechuza), palabra introductoria de la segunda pieza, donde un sentimiento de triunfo, sensual y coqueto, transita. En la tercera pieza -*Don-Pin* es *Cho-pin*-, un pedal con aires de Valse sostiene una evocación al opus 69 N°1 del gran compositor polaco, que Lily ejecuta con cierta tensión, como si fuera su último Valse.

### **7. *La panadería* (1970)**

Antes de aparecer en Buenos Aires *La panadería* -mi primera obra electrónica-, ésta existió con otro nombre bajo el aspecto de una pieza instrumental escrita en notación gráfica no convencional (grafismos parecidos a los de un electrocardiograma). Ello me permitió concentrarme en los sonidos, inventarlos, ya que como forma la pieza ya estaba concebida y probada. Otra facilidad surgió con la posibilidad de utilizar los grafismos originales de la vieja *La panadería* para crear el nuevo material sonoro. Esto debido a la invención por parte del ingeniero Fernando von Reichenbach de un sistema de conversión de imágenes a sonido. También *La panadería* es un tipo de composición basada en pequeños motivos o células que se repiten, varían y se combinan. En un momento de su realización recuerdo haber tenido la imagen

de un panecillo como representación de lo que en realidad puede ser un motivo musical, de ahí la ocurrencia del título, darle oportunidad a un espacio de panes -una panadería- de ser música, y hoy ser parte de Lily.

Realización: Instituto Di Tella, Buenos Aires, Argentina.

### **8. *Blancanieves* (1980-96)**

El famoso cuento de Blancanieves y los enanitos es soñado por Lily y reconstruido en la deliciosa voz que lo narra: mi viejo amigo y admirado poliarista Francis Schwartz. Lily sueña los personajes del cuento, pero se ve a sí misma como pianista, a la vez dentro y fuera de los acontecimientos. Lily-pianista espía la acción, convirtiéndose poco a poco en confidente-complice de Blancanieves.

La música de Blancanieves fue compuesta en 1980, a partir de sonidos de un sintetizador ARP 2600. Desde entonces la pieza sufrió numerosos cambios, habiendo sido presentada en diversos formatos que combinan lo musical y lo teatral.

Mezcla final: estudio Charybde, Bourges

Grabación de la voz de Francis Schwartz: Estudio *Today's music*, Puerto Rico.

Eduardo KUSNIR: *Dolce ma non troppo*

por Francis Schwartz

Supongo que la sonrisa de Eduardo, que curva su gesto con aires de novio con barba *alla Chagall*, siempre me ha fascinado. Ya sea en los pasillos de la Universidad de París, en las clases de dirección en el Conservatorio de Sofía, en una presentación atrevida en una sala de Buenos Aires o en la gentil irreverencia perpetrada en el comedor siglo XVI de Ponce de Leon, situado en el corazón de San Juan de Puerto Rico: los entretenimientos de Kusnir con el mundo y sus flaquezas siempre me han hecho pensar que quizás tenga yo el privilegio de ser amigo y a la vez poder compartir artísticamente con una figura mayor del reino de la música. ¿Una exageración? Tal vez. No obstante hay otra amalgama en el arte de Eduardo que me hace vincularlo al ingenio, encanto y en algunos casos la proyección acusatoria (*dolce ma non troppo*) de otro de mis cercanos y más queridos amigos...Wolfgang Amadeus Mozart.

La mezcla es en efecto extraordinaria. Eduardo Kusnir, un Argentino de Buenos Aires, con raíces hebraicas en las estepas de Rusia, doctorado en París, dejó su tierra natal para enseñar, componer, establecer familias y laboratorios de música electrónica en Caracas y San Juan, además de dirigir la orquesta del Ballet Nacional de Cuba, y, en el más secreto y fértil momento de su vida supo practicar el arte culinario en un antro por él bautizado como “El huevo feliz”, que puede estar relacionado con el origen del apellido de Eduardo, ya que se rumorea que Kusnir viene del francés *cuisinier*, y que uno de sus ancestros cocinó para las tropas de Napoleón en su desastrosa campaña rusa de 1912, habiendo recibido el impacto, en otro campo de batalla, de los chispeantes ojos de una beldad ucraniana, razón por la cual este cocinero habría transformado su apellido al modo cirílico de Kusnir. Todo hay aquí: amor, guerra y etimología.

¿Etimología? Sí. El amor por las palabras es parte importante en la vida de Kusnir. Sus innovadoras composiciones *Brindis*, escritas para su doctorado en la Universidad de París VIII (gracias, Daniel Charles), se revelan a través de la actuación de las palabras, con sugerencias vocales de ambigua sensualidad, gestos provocativos e incursiones desafiantes al mundo del teatro musical. Eduardo acaricia la literatura de manera especial. *Caperucita roja*, y *Blancanieves y los siete enanitos* son sacados de su ambiente original para incrustarse en un mundo electrónico de sátira, erotismo y atractivo humor, donde prevalece la ingenuidad infantil, la seducción sado-masoquista, o la mezcla de ambos. Su primera incursión en 1970 en el mundo de la música electrónica, *La panadería*, es ya un clásico,

premio *Euphonie d'or* del Concurso Internacional de Bourges en 1992, reconocida como una de las obras electroacústicas sobresalientes de las pasadas dos décadas.

El arte de Kusnir requiere de una audiencia inteligente; un público con experiencia cultural que pueda entender el juego lingüístico o las hábiles transformaciones de personajes y relaciones. Eduardo no es elitista en su vida diaria. Mas bien lo contrario, es un gentil, desinteresado y comprensivo compañero, igualmente cortés con el portero que con los decanos universitarios. Pero en su arte, sus creaciones hablan a los culturalmente privilegiados, aquellos que pueden saborear su sutil y provocativo menú artístico.

Quizás yo exagero, pero me inclino a afirmar que las obras de Eduardo Kusnir son manifestaciones importantes de su tiempo. Son multiculturales, relevantes y espléndidas.

**Nora GARCÍA** es una talentosa pianista argentina que se ha especializado en el campo de la música contemporánea. En su repertorio figuran numerosas partituras de compositores latinoamericanos, incluyendo los más jóvenes. Sus dotes escénicos naturales se ponen de manifiesto constantemente en la interpretación de las obras musicales con elementos teatrales de Kusnir, entre las cuales se destaca su versión de las “Tres piezas para piano”, grabadas especialmente para esta ocasión. En años recientes Nora García ha tenido exitosas presentaciones públicas en Canadá, Italia, Venezuela y Puerto Rico.

**Francis SCHWARTZ** es ampliamente conocido por sus composiciones poliarísticas en las que desarrolla estrategias multisensoriales con la participación del público . Posee dos títulos en piano de la Escuela Juilliard de Nueva York, además de un doctorado en estética de la Universidad de París.

Es actualmente decano de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Puerto Rico. Activo internacionalmente como pianista, director y vocalista-actor con especialidad en obras músico-teatrales, es considerado una autoridad en la interpretación de las obras de Kusnir, habiendo estrenado varias de ellas.