

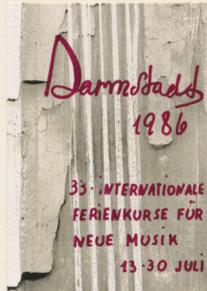
DARMSTADT 1986

INTERNATIONALE FERIENKURSE FÜR NEUE MUSIK

*
* *
* *

* *
* *
*

INFORME CIENTIFICO: PROF. ELSA JUSTEL (ARGENTINA)



DARMSTADT 1986

INTERNATIONALE FERIENKURSE FÜR NEUE MUSIK

INFORME ESPECIAL PROF. ELSA JUSTEL (ARGENTINA)

Los Cursos Internacionales de Nueva Musica Darmstadt'86, reunieron a las mas relevantes figuras del ambiente musical del mundo, haciendo honor a su epíteto de "lugar de reunión de mentes brillantes". En ellos, los participantes tuvimos oportunidad de adquirir una vasta informacion acerca de las nuevas técnicas de composición de la música contemporánea, así como de técnicas instrumentales y vocales en uso actualmente; a través de charlas demostrativas con profusión de ejemplos musicales, gráficos y visuales presentados por los expositores mediante el empleo de una tecnología amplia y apropiada.

La importancia de estos cursos se extiende además a la posibilidad que ofrece a los participantes de establecer contacto personal con esos maestros, quienes se muestran en todos los casos, afables y dispuestos a evacuar consultas técnicas o estéticas por parte de los alumnos, así como en el aspecto de la ejecución de obras de los participantes, se observa una buena disposición por parte de los maestros de cada uno de los instrumentos y grupos de cámara.

Independientemente de los aspectos académicos, las Ferienkurse permite una intercomunicación entre personas (compositores, intérpretes, estudiantes) que tienen en común esa gran vocación que es la música, logrando unir pensamientos, sentimientos e inquietudes de gentes provenientes de los mas distantes puntos del planeta, en un ambiente de cálida camaradería.

Es de destacar además, que los anfitriones alemanes, mostraron una gran capacidad para lograr que todos los asistentes estuviesen atendidos en todo momento con la mejor consideración, ya sea en sus requerimientos de alojamiento y movilidad, como en cuanto a los problemas y manejo del área académica.

Los temas abordados por los disertantes fueron de variada índole. A continuación trataré de brindar un panorama sintético del desarrollo de tales conferencias.

14/7 - ANATOL VIERU (Rumania)

Se refiere a la importancia del "continuum" sonoro y el infinito del espectro. Propone un total liberalismo con respecto al uso de sistemas de organización sonora, teniendo en cuenta al hombre "real" y al hombre "racional".

Los sistemas conocidos hasta el presente (temperados) pertenecen a lo "irracional", pues están basados en deducciones matemáticas, artificiales. Los sonidos temperados son siempre la expresión radical de $2 \cdot \sqrt[n]{2}$, si el exponente cambia: ej. $\sqrt[24]{2}$ (:24 cuartos de tono), por ende todo sistema temperado es siempre: $\sqrt[24]{2}$. Todos los intervalos temperados están en relación 1:2, por lo tanto la 8va. es una repetición psicológica, no matemática, ya que no es un fenómeno acústico natural. Si tomamos por ejemplo la luz, no encontramos un equivalente en lo que respecta a una repetición a la 8va.

Todos los sistemas modales de cualquier altura, parten del sistema espectral: encontramos así diferencias (bien conocidas por todos) entre los sistemas de Pitágoras y de Zarlino.

Al hablar más adelante sobre la noción de FUNCION, dice que, de acuerdo con el primero de aquéllos (Pitágoras), ésta sería una relación arbitraria entre dos ensambles de sonidos. Con Webern, en cambio, la noción de función está asegurada por la lógica, convirtiéndose así el sistema en racional.

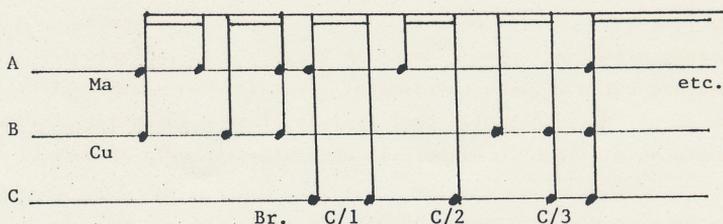
14/7 - ROBERT PLATZ (Alemania)

Habla sobre su obra "Verkommenes ufer", composición dramática en 2 actos sobre texto de von Heiner Müller, interpretada el 14 de julio en Darmstadt Ferienkurse'86 por el Ensemble Modern bajo la dirección de Bernhard Kontarsky.

Presenta un panorama general de la estructura de la obra, que se puede resumir como sigue:

- texto dividido en 3 partes (escenas): A - B - C
- las tres escenas se van superponiendo, y están escritas con distintas técnicas.
- En la escena C hay 20 valores diferentes en orden decreciente de duración (C/1, C/2, C/3, etc...)
- en el esquema siguiente, cada punto representa un minuto de duración, correspondiendo A al coro, B a la cinta magnética y C a la orquesta.

(Las abreviaturas significan: Ma: maderas, Cu:cuerdas, Br: bronces)

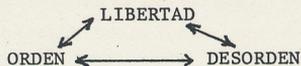


Hay un desarrollo escénico, en creciente tensión, en el que el personaje de Medea se vuelve esquizofrénico hacia el final.

Esta obra fué realizada en radio y TV, ubicando al coro, orquesta y actores en distintos lugares de la sala, para lograr la sensación de profundidad en el espacio, y una idea de desarrollo escénico teatral.-

15/7 - JAN VRIEND (Holanda)

Bajo el lema "Libertad y música" este compositor propone un modelo de libertad (principal condición del ser humano y de la música):



Pone como ejemplo las fugas de J.S.Bach, en las cuales existe un orden fantástico, pero cada voz se desarrolla con independencia (como entidades individuales), en un aparente desorden.

Hay 3 aspectos a considerar en el artd musical del siglo XX:

- 1) Color del sonido.
- 2) Estructura, armazón
- 3) Evolución industrial (tecnología): que nos permite lograr un muy detallado análisis y síntesis del sonido.

Estudiando la evolución de ese microcomportamiento del sonido, apareceu tres figuras históricas: Edgar Varèse: primer explorador del sonido.

Iannis Xenakis: liberación del sonido.

John Cage: continuador de ese sonido liberado.

A continuación el compositor hace un análisis exhaustivo de la evolución del sonido en el tiempo y en el espacio, logrando una curva espectral virtualmente ilimitada, como lo es -dice- el abierto universo (social, político, biológico y de la mente humana). Tenemos entonces la posibilidad de crear, tanto en la macro como en

la microorganización del sonido, una MUSICA ABIERTA.

Se refiere a continuación a todas y cada una de las fases de esa microorganización, tales como: variables de tiempo, de altura, de color, complejidad tímbrica, articulación, etc. etc., y de la macroorganización: organización de alturas: cualitativa y cuantitativa, indicativa, etc., y a los problemas de diseño, texturas y topología de la música. Todo ello con profusión de detalles, gráficos y esquemas visuales, llegando finalmente al análisis de algunas de sus propias obras.

Por ej. "Soundscape" (paisaje sonoro) para ensemble de vientos; en la que se destaca el campo topológico: cambios de articulaciones, cambios de arco, pizzicati, etc., así como las transiciones en el tiempo (abrupto-lento), en el espacio (cada parte lo mas separada posible de la otra): aspecto este último en el que declara haber sido influenciado por Xenakis (quien fuera su maestro).-

Un segundo análisis estuvo orientado hacia el aspecto tímbrico, en su obra "Dicotomías" para 35 instrumentos de viento, obra compuesta en el año 1972. A través de ejemplificaciones grabadas mostró áreas de a) mayor y menor homogeneidad (timbre, intensidad, etc), b) mayor complejidad de todos los elementos (heterogeneidad), c) cambios de cada uno de los elementos con mínima complejidad y mayores cambios, d) arbitrariedades (alto es bajo/lento es rápido: por ejemplo el alto de tuba es bajo de flauta), e) ambigüedades (cambiando la atención del oyente en las distintas áreas: por ejemplo, un instrumento realiza un pulso binario, mientras otros 4 instrumentos realizan sus complementarios.

Y finalmente, en su obra "Heterostasis" para flauta, clarinete bajo, y piano, desarrolló 11 (once) espacios dimensionales, por alternancia, superposición y sucesión de elementos ritmicos, alturas y timbres. Esta es una obra de gran complejidad para su interpretación pues posee pasajes virtuosísticos, principalmente en el clarinete bajo, y el piano. Con respecto al análisis de su partitura dijo que se trataba del escenario de interacción con el compositor (por ende, se trata de un análisis intelectual y técnico), en cambio la música misma (el mundo sonoro), es el escenario de interacción con el oyente.-

17/7 - RECITAL-SEMINARIO: "TECNICA VOCAL"

BRENDA MITCHELL (Inglaterra)

La soprano Brenda Mitchell interpretó en este recital las siguientes obras: "Magnificat" de Giuseppe Giuliano y "Soliloque II" de Francis Faber (en ésta última con la participación del autor, en el control técnico electroacústico).

En su alocución la cantante expresó que, básicamente existen 3 principios por los cuales se rige el compositor en el uso de la voz:

1) Sobre la base de un texto: este es el criterio más tradicional, por el cual la música trata de expresar un determinado carácter (dramático, lírico, amoroso, etc), en estrecha relación con el contenido semántico del texto.

2) Usando un texto como excusa para lograr un fin sonoro, es decir, teniendo en cuenta las sonoridades propias de las palabras o de determinados fonemas. En este caso el compositor puede valerse de un texto literario, tanto como de palabras o fonemas independientes de contenido.

3) Sin texto. Esto es, sirviéndose de sonidos vocales por su valor tímbrico intrínseco, como en cualquier otro instrumento musical.

-- En cuanto a los recursos electrónicos empleados en la música vocal, éstos pueden ser: a) un mero acompañamiento, como en toda la música mixta tradicional, b) un elemento de interacción con los sonidos vocales, y c) una transformación de los sonidos vocales.

La primera de las obras interpretadas por B.Mitchell: "Magnificat", utiliza el último criterio, es decir, el de sonoridades puras, sin texto, valiéndose del recurso electrónico para transformar los sonidos producidos por la misma intérprete. Esta obra está estructurada en 3 secciones: A B C, que son grabadas en dos canales, en el orden B C A y C A B respectivamente, y con diversos procedimientos de filtraje, y reproducidos simultáneamente con el original a cargo de la voz en vivo.

La segunda: "Soliloque II", utiliza sonidos generados electrónicamente, algunos de carácter vocal, creando así una ambigüedad entre ambos medios sonoros. Aquí la voz emplea, por momentos, algunos vocablos italianos, así como sonidos amplificados de diversas características tales como: sonido de soplo, chistidos, golpes de lengua y otros efectos propios de las técnicas vocales extendidas, a las que volveré a referirme mas adelante.-

18/7 - KAIJA SAARIAHO (Finlandia)

Esta compositora finlandesa explica una obra para banda de sonido electrónico y orquesta. Parte de la idea de armonía para su organización; en el sentido del concepto jerárquico de disonancias y consonancias. Así se encuentran en esta obra: a) ruidos, b) sonidos más claros (filtrados), banda reducida, etc., a modo de resolución.

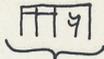
En cuanto al aspecto formal es concebido como una especie de explosión, como un resplandor lumínico en decreciente intensidad hacia el final de la obra.

La compositora muestra un esquema en transparencias, con el plan general de la obra, pudiendo apreciarse claramente la evolución en el tiempo de los distintos parámetros del sonido: su espectro armónico, los sonidos de la orquesta y de la cinta magnética y su homología.

Su segundo ejemplo, titulado "Lichtbogen" para arpa y cinta, piano e instrumentos de percusión, además de su propia voz. La cinta contiene efectos producidos por su voz y el arpa, en base a una escala microtonal (por cuartos de tono). En cuanto al ritmo, establece un sistema de interpolaciones entre diferentes clases de grupos de valores. Este trabajo fué realizado durante su permanencia de 3 años en el IRCAM de París.

Ej. de interpolaciones:

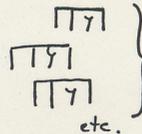
grupos de 5 valores



repetido

constantemente

grupos de 4 valores



Interpolaciones

Su propósito es tratar de que la música no sea difícil de ejecutar para el intérprete. Los ritmos más complejos los resuelve mediante el uso de la computadora a fin de facilitar la tarea del instrumentista.

19/7 - BUNITA MARCUS (Estados Unidos)

Alumna de Morton Feldman, se cuestiona, como aquél, el problema de la música como arte y como entretenimiento social. La música -dice- es una de las artes más abstractas que tenemos, por ello, es pensamiento, es experiencia.

Esta compositora presenta una obra de 1983, para flauta, 2 clarinetes, percusión, arpa y piano, estructurada en base a bloques separados con distintos cambios internos:

a) tímbricos, b) de articulaciones, c) de dinámica.

Estos cambios son muy sutiles, resultando una música de tipo estatista, técnica que también es empleada por su maestro; dando una sensación general de quietud y contemplación.

20/6 - JOSÉ EVANGELISTA (España)

Este compositor español, radicado en Canadá, se refiere a su técnica HETEROFONICA, inspirada en músicas exóticas antiquísimas, que permanecen vivas hoy días en las islas Filipinas, Java, Bali, etc.

Tales músicas poseen una especie de "polifonía" que constituye más bien un fondo sonoro de armonías fijas. Se trata, en realidad, de la yuxtaposición de 2 o varias melodías, sin real intención polifónica, que obedece a leyes misteriosas.

Estas escalas exóticas (pentafónicas y hexafónicas principalmente), al ser superpuestas como heterofonías, ofrecen posibilidades sonoras de una variedad notable, pese a su aparente simplicidad y otorgan una frescura y colorido inusual para nuestros oídos occidentales.

En esta música no hay armonía propiamente dicha, ni verdadero contrapunto, -como dije antes- sino que se trabaja con una textura monódica con unísonos y ligeros cambios rítmicos de las diferentes voces. La originalidad reside en la mezcla tímbrica que se obtiene. En la obra presentada por este compositor, en el Concierto del día 20 de julio, interpretada por el Ensemble Modern: "Clos de vie" (cuya significado es un anagrama en homenaje al compositor canadiense desaparecido Claude Vivier), estos efectos se ven logrados con mayor intensidad, ya que José Evangelista supo seleccionar una instrumentación poco común y acorde al carácter de ese tipo de técnica, tales: piano, arpa, clave, banjo, guitarra eléctrica, vibráfono, 2 violines, cello y contrabajo.

Alumna del maestro alemán Helmut Lachenmann, abre su ponencia haciendo referencia a una pirámide de valores, que, según ella, condicionan su obra como compositora. En la cúspide de esta pirámide se hallan los factores condicionantes de la esfera político-financiera, para ésta no importan los valores estéticos, sino el rendimiento económico y las cuestiones de índole política, determinantes, además, de los distintos grados de difusión de la música.- Los valores estéticos se hallan en segundo lugar.-

Al compositor le preocupan, además, los materiales (las técnicas de composición). Este no puede -como su maestro afirma- estar buscando siempre en una experimentación constante. Puede sí, eventualmente descubrir nuevas técnicas, ya que cada obra es un nuevo comienzo.-

El cuarto nivel corresponde al problema del intérprete y su compromiso con éste en cuanto a la escritura musical. Los problemas de notación, nuevas grafías etc. preocupan al compositor contemporáneo, por cuanto necesita de este elemento para transmitir su mensaje con la mayor claridad posible al intérprete, quién lo ha de retransmitir al público.



En su alocución M.Kubo , incluye el análisis y audición de una de sus obras para piano, basada en una canción folklórica de su país. En ella emplea la técnica de la variación, partiendo de la presentación del tema principal rasgueado en el interior del piano, con el uso de dedos. Luego se sucederán las variaciones en el teclado, las cuerdas, la caja armónica etc., logrando así una gran variedad de efectos colorísticos.

JEAN-LUC MAS (Francia)

Este guitarrista explica, con una profusa ejemplificación instrumental, todas las nuevas técnicas experimentadas por él en ese instrumento, a través de su trabajo con el grupo del IRCAM de París.

Básicamente aplica 3 formas de producción sonora:

- 1) por rasgueo (con los dedos, plectro, papel, otros materiales)
- 2) por frotación (con arco, ya sea sobre la prima o la 6ta. cuerdas, o las 6 cuerdas juntas).
- 3) por percusión (con elementos de muy diversa naturaleza: metal, cepillos, telas, plásticos, etc. Algunos de los sonidos así producidos necesitan amplificación, que es parte también de las técnicas instrumentales extendidas).

A través de fragmentos de obras de Stephen Sruky, Marc Tallet, Jorg Kurtag y Milton Esteves, entre otros, demuestra las múltiples posibilidades sonoras de este instrumento, ya sea en su versión acústica (guitarra española), o eléctrica, como así también en las guitarras de 10 y 12 cuerdas.

Asimismo se refiere a los problemas de notación, que -como en el caso anterior de M. Kubo- opina que esta debe ser simple y clara, evitando anotar en nuevas grafías todo aquello que pueda ser notado en forma convencional. Da algunos ejemplos para la notación de microtonos, armónicos, sonidos percusivos, etc.



En lo que respecto al uso de elementos no convencionales, prefiere las indicaciones textuales, en la partitura (dá como ejemplo la obra de Milton Estevez "Guitarra, guitarra")

21/7 - TREVOR WISHART (Inglaterra)

TECNICAS VOCALES EXTENDIDAS

El profesor Wishart hizo una amplia demostración del repertorio de sonidos obtenidos con las nuevas técnicas vocales. El análisis trató acerca de sonidos de corta duración así como de aquellos mantenidos. Las formas de producción por él mencionadas fueron:

- a) Por medio de la glotis: que es el curso normal de la voz cantada laríngea. Por este medio es posible obtener notas en dos registros diferentes: normal y falsete.
- b) A nivel de la tráquea: se pueden producir sonidos muy graves (subglóticos) que pueden combinarse con los glóticos por encima y debajo del sonido laríngeo.
- b) Subarmónicos: mediante una posición muy relajada del sonido glótico es posible instigar una nota una 8va. por debajo de la nota original, sonando simultáneamente. Esta nota puede también variar su afinación, mientras la original se mantiene en la misma 8va.
- d) Con el esófago: es posible también obtener sonidos muy especiales. Este mecanismo es usado en la palabra hablada por aquellas personas que han sido reeducadas luego de una operación en la que se les ha extirpado la laringe.
- e) La lengua: haciéndola vibrar contra el paladar: 1) usando la punta de la lengua hacia el frente de la boca, 2) usando la punta hacia el paladar blando, 3) flexionándola para formar un canal (cóncavo o convexo) etc.etc.
- f) Los labios: flexionados en diferentes posiciones, usando las manos etc. pueden obtenerse sonidos mantenidos de afinación aproximada.
- g) Las mejillas: pueden también vibrar independientemente de los labios controlando y variando su tensión mediante las manos. Se producen "golpes" o efectos pulsados del sonido producido normalmente.

Además de los sonidos así producidos, pueden lograrse efectos de "filtrado" mediante cuatro procedimientos principales:

- 1) variando el tamaño de la cavidad oral
- 2) variando la posición del arco de la lengua
- 3) agrandando o achicando el arco formado por los labios
- 4) agrandando o achicando la nasalización.

Con el primero de éstos procedimientos el maestro Wishart ejemplificó los cambios tímbricos producidos al pasar sucesivamente por las vocales a, u, Luego con el 2do.: r, l etc. Teniendo en cuenta el alfabeto fonético internacional, que nos permite una amplia gama de estructuras sonoras.

Estas técnicas de filtrado son aplicables no solamente a los sonidos exhalados, sino también a los inhalados o pulsados. etc.

Asimismo permiten, mediante diversas combinaciones, la producción de sonidos armónicos, ruido blanco, multifónicos, trinos, trémolos, cambios de color, aproximación a los timbres instrumentales, etc. etc.

22/7 - Harry HALBREICH : Seminario dedicado a GIACINTO SCELSI

Este musicólogo se refirió a la obra instrumental del compositor italiano Giacinto Scelsi. Hizo una apretada sinopsis de su obra, con el complemento de algunos fragmentos musicales grabados, en la que los asistentes tuvimos ocasión de apreciar la evolución técnico-estética de ese compositor. Las obras a las que hizo referencia el Profesor Halbreich, fueron compuestas entre los años 1930 y 1970.

En sus comienzos, Scelsi aplica las técnicas de la línea de Arnold Schonberg, hacia 1930; lo que ya lo ubica como un vanguardista.

Más adelante, hacia 1950, comienza a introducir técnicas heterofónicas y microtonales. Esta es una etapa de gran espiritualización, en la que se basa en un concepto estético opuesto al de la música puntualística de Occidente, acercándose al concepto oriental. Todo gira en torno a una nota central (especialmente para una voz o un instrumento solista), que puede cambiar cromáticamente o por cuartos, u octavos de tono etc. Ej.: "Pieza para clarinete bajo", en la que aplica ya técnicas muy avanzadas para la época, como vibratos, glissandi, trémolos, etc. Y las "Cuatro piezas para orquesta sobre una nota sola" de 1959.

En 1956 compone "Pieza para piano" en la cuál el sonido del piano es distorsionado mediante procedimientos electrónicos.

Finalmente el señor Halbreich recalca que éste compositor desconocido y olvidado por muchos años, fué un verdadero avanzado, que recién ahora se lo redescubre y se convierte en algo así como el compositor "de moda".

23/7 - A. OUZOUNOFF (Francia).

SEMINARIO RECITAL: TECNICAS DEL FAÇOT.

Así como ocurrió con el tema de las técnicas extendidas de otros instrumentos, el maestro Ouzounoff, realizó en su charla una excelente demostración práctica de los efectos más nuevos que es posible extraer de este ductil instrumento, entre los que se pueden destacar los siguientes:

- Derivados del "Flatterzunge":

1) Sonidos "roulé": especie de frullatti muy lento. Estos son posibles dentro del registro:

