

Soda electrocástica

**la música electroacústica
de Juan María Solare**

Juan María Solare

Ediciones Janus Music & Sound

Ediciones Janus Music & Sound
Bremen, Alemania, noviembre de 2014 (segunda edición)

Copyright © Juan María Solare, 2014.
Todos los derechos reservados.

La versión más reciente está en
http://www.juanmariasolare.com/soda_electrocaustica.html

Categorías: ensayo, música.

ISBN en trámite.

Contacto con el autor: mediante <http://www.JuanMariaSolare.com/contact.html>

Ilustración de cubierta: [aún no hay]

Nota legal: El autor conserva todos los derechos sobre esta publicación, pero autoriza el reenvío, distribución gratuita, impresión y encuadernado de estos textos, en todo o en parte, siempre y cuando conste claramente la autoría y procedencia. La venta de este libro electrónico, o su inclusión total o parcial en publicaciones comerciales, es punible por la ley (y éticamente execrable). No se permite el uso comercial de este libro, excepto acuerdo previo y por escrito con el poseedor del *copyright* (el autor). Los materiales (textos, ilustraciones) de este libro no pueden ser utilizados por una tercera persona para crear un trabajo derivado del original. Pueden, sin embargo, citarse fragmentos (incluso largos), particularmente en el contexto de estudios académicos, con la condición que se mencionen autoría y fuente. Apreciamos el apoyo y la defensa de los derechos del autor.

Cómo citar este libro (referencia bibliográfica):

| |
|--|
| Solare, Juan María. (2014). <i>Soda electrocáustica</i> (libro electrónico, segunda edición). Bremen: Ediciones Janus Music & Sound. |
|--|

Soda electrocástica

la música electroacústica de Juan María Solare

Índice

Prólogo

El altavoz es el instrumento (sobre el género de la música electroacústica)

1) Obras para sonidos electrónicos solos

Mentira. hacia 1996. 2:00

Zart [pronunciación (en polaco): "yárt", con "y" rioplatense] 1998. 2:00

gl. 1998. 0:13

Assurancetourix. 1999. 3:15

Panther (Pantera). 2001. 7:00

Was a saW. 2001. 5:37

Voi ch'intrate. 2001. 4:00

The void profound of unessential night [El vacío profundo de la noche sin esencia]. 2001. 8:35

Nice Noise [Ruido agradable]. 2001. 0:28

Celsius 24 (Wohltemperierter Raum)" [Celsius 24 (el espacio bien temperado)]. Instalación sonora. 2001. 40:00

OksiD (for the moon). (dance music). 2001. 5:10

Engarces. 2001. 4:47

taube Taube [paloma sorda]. 2001. 2:45

Trituration. 2001. 8:45

Preludio granular y Fuga. 2002. 2:31 + 1:26 (= 3:57)

Point of no Return. 2002. 5:00

al trabajo. 2002. 1:00

TUC. 2002-2003. 1:00

Kühles Wort. 2003. 1:03

Nocturno sintético. 2003. 1:00

Break a Brake. [Rompe un freno]. 2003. 3:45

Lluvia verde en Plutón (estudio granular nº 2) (del ciclo *Planetas*). 2003 2:55

Arrostito. 2003. 0:15

Whitelessness (música para *La Nuria*) [No blancura]. 2004. 2:54

Operación Isla Tortuga. 2004. 7:50

Estrofa Gregoriana Nr. 1. 2004. 1:15

SUBTE (un soundscape órfico). 2004. 53:00

- a) Mind the Gap (Londres) 8:15
- b) ¿Adónde vas? (Madrid) 10:25
- c) Allons (París) 8:10
- d) Vandalismus (Colonia) 13:31
- e) Sentire la voce (Venecia) 12:45

Mambo de Capricornus. (del ciclo *Zodiaco Sudaca*). 2004. 5:10

Orfeo evaporado. 2005. 0:20

Nieve en Neptuno (del ciclo *Planetas*). 2005. 5:40

Obertura. (de *Electropera*). 2006. 9:00

Bipolar. 2006. 15:35

Los platos por la cabeza. 2006. 14:10

Tango oublíé [tango olvidado]. 2007. 15:00

Verformung von Metallkristallen [deformación de cristales metálicos]. 2007. 9:10

Milonga Bonga. 2007. 1:00

Inversion of a Fourth [Inversión de una cuarta]. 2007-2008. 0:58

Tres inserciones para la milonga fría. 2008. 3:30

Longer Inversion of a Fourth [Inversión más larga de una cuarta]. 2008. 3:40

A Halftone takes a Walk [Un semitono sale a pasear]. 2008. 3:40

Expanding Halftone [Semitono expandiéndose]. 2008. 3:40

Relámpagos sobre Júpiter (del ciclo *Planetas*). 2012. 5:15

Pluvial Precipitations in the Iberian Peninsula [Precipitaciones pluviales en la península ibérica]. 2012. 1:00

Padovana. 2012. 2:20

Ubiquity of Oneness [Ubicuidad de la Unicidad]. 2013-2014 (casi terminada)

Morphic Acid [ácido mórfico]. *Trance Music*. 2013. 2:44

Zitatende [Fin de la cita]. 2013-2014. 5:05

Defrosting from cryogenic suspension [Descongelándose de la suspensión criogénica]. 2014. 18:30

Celeste. 2014. 3:48

Dirty Smile [Sonrisa sucia] (*dance music, progressive electronic*). 2014. 3:13

Bitte ein Beat [Por favor, un pulso]. (*dance music, progressive electronic*). 2014. 3:38

Cimática. 2014. 7:00

Escarcha en Ceres (del ciclo *Planetas*). 2014. 3:40

Saudade perpétuel [Melancolía perpetua]. 2014. 1:00

Delete all and start over [Borra todo y comienza de nuevo]. 2014. 1:00

Not all who wander are lost [No todos los que vagan están perdidos]. 2014. 7:30

Envy [Envidia]. 2014. 2:07

2) Obras para sonidos electrónicos y uno o más instrumentos

Solidità della nebbia (Solidez de la niebla) para *corno di bassetto* y sonidos electrónicos. Segunda versión: para clarinete bajo (y electrónica). 1999-2000. 10:45

Collar para trompeta y sonidos electrónicos. Segunda versión para corno inglés o corno di bassetto y cinta. Tercera versión: flauta contralto y cinta. Cuarta versión: para clarinete y sonidos electrónicos (o saxofón soprano y sonidos electrónicos). 4:47

Drooping Drops [Gotas Mustias] para fagot, piano y sonidos electrónicos. 2001. 6:00. Segunda versión para viola, piano y sonidos electrónicos.

Degrees of Resonance [grados de resonancia] para trompeta (con electrónica en vivo optativa) y órgano. 2003-2004. 6:30

Elogio de la telaraña, para guitarra y sonidos electrónicos. 2006. 14:20

Turbulencias, para piano con o sin sonidos electrónicos ("*Interferenzen*"). 2005-2007. 6:00

Held und Bösewicht [Héroe y villano], para trompeta, clarinete bajo y sonidos electrónicos. De *Electropera*. 2006-2007. 12:05

La mujer que está sola y espera, para cello y sonidos electrónicos. 2007. Aprox. 11:00

Milonga fría, para piano y sonidos electrónicos (optativos). 2008. 5:30

Móvil sobre fijo, para piccolo y sonidos electrónicos. (Terminada sólo la parte de solista. La parte electrónica, si se ejecuta sola, se titula *Fijo*). 2013. 6:00

Posdata: La última misiva que recibí de Stockhausen

Prólogo

Este libro surge de la necesidad práctica de compilar diferentes textos referidos a la música electroacústica en general, pero particularmente a mi música electroacústica. No quiero enfocarlo de manera excesivamente teórica. No son siempre análisis exhaustivos ni sistemáticos, sino más bien notas de programa que, supuestamente, puedan ayudar durante las primeras escuchas. Después, el oyente está solo.

He visto numerosas notas de programas de compositores que basan su explicación en una descripción de los programas informáticos que usaron, y allí termina todo. Con todo respeto, este tipo de notas equivalen a explicar el *Quijote* diciendo que Cervantes usó tal tipo de papel o tal tipo de pluma para escribirlo. No pasa de ser una descripción del *método de trabajo*, pero no ayudan demasiado a mi objetivo aquí – porque el método de trabajo es una cosa (análisis en el marco de estudios en composición electrónica), las motivaciones para componer son otra cosa (psicología de la creación), y la audición es una tercera cosa (teoría de la recepción). En otras palabras, la misma realidad sonora (o, hablando en fácil, la misma obra) puede estudiarse desde diferentes puntos de vista, cada uno de ellos perfectamente válido *en su ámbito*. El que me interesa aquí es, como decía antes, intentar acercar al oyente a la obra, interesarlo en ella. Cuando menciono que trabajé con este o aquel *software*, en general gratuito, es sólo como agradecimiento hacia quienes pusieron tal programa a disposición del público.

La denominación de la música producida con medios electrónicos es un problema – un problema menor pero que es necesario considerar. Algunos hablan de *electroacústica* (denominación nacida en Alemania), otros de *acusmática* (palabra oriunda del idioma francés), de *electrónica* (del inglés). Todas tienen ventajas y desventajas, y en casi todas hay ambigüedades y malentendidos. En muchos casos la denominación *música para soporte fijo* puede ayudar a entender de qué se trata (pero deja de lado el mundo de la *live electronics*, la *electrónica en vivo*, que por definición no está "fija"). Como el tiempo no da para todo, dejo esta disquisición a los especialistas en taxonomías, a mí me alcanza con componer.

El nombre de este libro, por si no se dieron cuenta, es una ironía: un título que mezcla las ideas de *soda cáustica* (el material) y aprovecha la similitud con la palabra (*electro-*)*acústica*. Es una invitación a tomar las cosas en serio, pero sin ser tan serio que resulte ridículo. Una invitación a tomar las cosas con rigor, pero sin perder de vista que el humor puede ser parte de la vida. Lo es de la mía, en todo caso, porque sólo quien sabe reír es creíble cuando llora.

Juan María Solare, marzo de 2014

El altavoz es el instrumento - sobre el género de la música electroacústica -

por Juan María Solare

El concepto de "*música electroacústica*" se utilizará aquí en el sentido más amplio: música (en tanto sonidos, ruidos y pausas organizados), que no ha sido concebida para instrumentos e intérpretes, sino donde el instrumento es el *altavoz*. Los dos altoparlantes de un equipo de audio casero, auriculares, los cuatro u ocho o más altavoces en una sala de conciertos, pero también el altoparlante de un aparato de radio o los numerosos parlantitos de una instalación de sonido. "*Si bien la cinta es 'reproducida', no reproduce algo que existía bajo otra forma; sino que produce, a través de los altoparlantes, el original.*" (Eimert & Humpert, "*Das Lexikon der elektronischen Musik*", 1972).

En la *música electroacústica* los sonidos pueden ser generados electrónicamente (es decir, producidos sintéticamente), pero también fuentes de sonido no-electrónicas pueden ser transformadas. El material sonoro en potencia es *absolutamente todo*, lo que puede sonar. En la *musique concrète*, por ejemplo, las grabaciones de cualquier evento sonoro, de sonidos preexistentes, de ruidos cotidianos, se toman como punto de partida de una composición; éstas surgen mediante una selección encauzada, mezcla y deformación electrónica de ese material de base. Los principios de la técnica "*pluralista*" del Collage hallan aquí un enorme espacio para composiciones en base a citas, procedimientos de parodia, y para la expansión de las corrientes redes de asociación referencial de los sonidos.

Sonidos sintéticos o "acústicos" (naturales): "*Las diferencias entre ambos pueden perder importancia si las posibilidades de la manipulación del sonido se aprovechan a tal extremo que se torna difícil o imposible para el oyente reconocer la naturaleza del sonido (su origen concreto o electrónico).*" (Rudolf Frisius)

A menudo se utiliza la denominación "*obra para cinta magnetofónica*". "*Cinta*" representa así todos los medios técnicos capaces de registrar y reproducir el sonido. Bajo esta denominación global se incluyen también medios antiguos tales los cilindros de cera, goma laca, o discos de vinilo, y también nuevos medios digitales como el CD, DAT, Minidisc o la grabación en computadora.

Juan María Solare
(Worpswede, Noviembre 2001)

1) Obras para sonidos electrónicos solos

Mentira. hacia 1996. 2:00

La obra fue planificada y realizada en Köln, Alemania, en los estudios de la Deutsche Welle (*Audio Workstation*) hacia 1996. Es un collage a cuatro "voces", cuatro estratos heterogéneos (voz de locutor, música sinfónica, la voz del autor y un cuarto estrato que ahora [2014] no recuerdo). Es muy probable que esta obra se haya perdido.

Zart [pronunciación (en polaco): "yárt", con "y" rioplatense] 1998. 2:00

Sonoclip realizado en la *Musikhochschule* de Stuttgart, el 15 y 16 de julio de 1998, durante un curso de música electrónica. En realidad el "original" es una composición MIDI, con lo cual sonará de manera totalmente distinta según se compile la información MIDI. Es muy probable que esta obra se haya perdido.

gl. 1998. 0:13

Sonoclip de sólo 13 segundos realizado en CSound en el estudio de la Escuela Superior de Música de Stuttgart el 17/JUL/1998 (con la asistencia de Jens Schroth y Rainer Wehinger). Se basa en un glissando ("gl") ascendente con un par de inserciones descendentes. Obra dedicada a G.L. (Gabriela Liberatori).

Assurancetourix. 1999. 3:15

"*Assurancetourix*", para cinta sola, está hecha en base a muestras de voz humana más o menos deformadas. Dura poco más de 3 minutos.

Gracias sean dadas a Hans Ulrich Humpert y al técnico Marcel Schmidt, del Estudio de la Escuela Superior de Música (Musikhochschule) de Colonia, donde fue realizada la obra; y a Ligia Liberatori, que -ya en junio de 1999- prestó su voz para estos menesteres.

Afortunadamente, esta obra no hay que pasarla en tinta.

(*Assurancetourix, c'est le barde.*)

Panther (Pantera). 2001. 7:00

Panther, una composición vocal para cinta, fue diseñada en Darmstadt y realizada en Colonia en mayo del 2001, a pedido del "Grupo de Trabajo en teatro-danza" ("*Tanztheater Arbeitsgemeinschaft*") del colegio *Herder*, de Colonia (Alemania). Originalmente, esta composición estuvo destinada para una coreografía del "*Katastrophe Ballet*" de este Grupo de Trabajo, que está coordinado por Ligia Liberatori.

La obra, que dura 7 minutos, está basada en un poema de Rainer Maria Rilke "*Der Panther*". En esta composición se utilizan las voces de las niñas de este "*Katastrophe Ballet*", así como sonidos de diversos orígenes, inclusive Ligia Liberatori (voz), Holger Müller-Hartmann (Fagot), Gustavo Fontes (contrabajo) y Damian Zangger (Tuba).

El estreno radiofónico tuvo lugar durante un programa monográfico en vivo de una hora sobre Juan María Solare en "*Radio Bremen 2*" (Alemania), el 5 de septiembre del 2001. Entrevistadora: Marita Emigholz. La primera audición en España fue en el programa *Ars Sonora* de *Radio Nacional de España* conducido por José Iges, el 19 de mayo del 2002, Madrid. PANTHER fue también incluida en el concierto monográfico en vivo "*Solare plugged*", en el salón *kronosom* de Colonia, el 31 de agosto del 2003.

Was a saW. 2001. 5:37

[Tomado de cartas diversas] Con respecto a la flamante obra electrónica, entre los títulos barajados está "Was a saw", que es una frase capicúa -palíndroma- y que alude a *saw tooth*, diente de sierra, el tipo de onda en el cual se basa toda la obra (de 5'37"). Como sabrás, hay una onda fundamental que es la sinusoidal, pero ciertos dialectos de la sinusoide tienen nombre propio, como la onda cuadrada, la triangular (que se parece a un clarinete porque predominan los armónicos impares) y la diente de sierra. Los nombres se explican porque la representación gráfica de las funciones matemáticas correspondientes (=las que generan ese tipo de onda) son precisamente un semicírculo doble (la sinusoidal), trianulitos, cuadraditos (en realidad rectángulos) y unos triángulos rectángulos que recuerdan al techo de una fábrica o -precisamente- a un serrucho. En la pantalla de la computadora (o en un osciloscopio, pero quién tiene en estos días uno) realmente puede verse la onda, y tiene esa forma. Además, el título "Was a saw" responde a la pregunta típica de los palindromistas: "Was it a bat I saw?" (otros se preguntan Was it a rat I saw?, porque justamente la letra de marras es el eje. Podría decirse también cat y daría igual).

Títulos alternativos, de mi reservorio de títulos, son nice noise, razzia, cui bono?, Schizophonie, status nascendi.

Al final le puse "Was a saW", después de todo, ¿a qué otra obra le podría poner ese título? Mi única pregunta es si le dejo la W mayúscula al final o no.

Una confidencia: fue con esta obra que a edad relativamente avanzada (35) tomé definitivamente conciencia de que tengo que escribir la música que tengo ganas de *oír* (y no la que tengo ganas de *escribir*). En este sentido, la obra complementaria de *Was a saW* es *The Void Profound of unessential night*, compuesta bajo la misma idea (y hacia la misma época).

Esta obra puede escucharse (como mp3) en la página de Mariano Rocca, "Compositores & Intérpretes", excelente iniciativa dedicada a la *Música Argentina Clásica Contemporánea* (y no sólo a mí):
<http://ciweb.com.ar/Solare/#audio>

Voi ch'intrate. 2001. 4:00

"Voi ch'intrate", para sonidos electrónicos (estéreo), compuesta exclusivamente en base al sonido de la puerta de un baño de la *Staatsbibliothek* de Berlín, para "*The Door Project*" coordinado por John ffitch. La obra fue planeada en Mollina (España) el 10/JUL/2001 y realizada en Worpswede (Alemania), en el estudio del compositor, del 28/JUL-2/AGO/2001. [4'00"]. Dedicada al matemático argentino Pablo Amster.

La obra fue estrenada radiofónicamente durante una entrevista realizada al compositor por Marita Emigholz el 5/SEP/2001 en Radio Bremen (programa "*Fresco*"), y estrenada en concierto el 22/SEP/2001 en la Sala Caturla del teatro Amadeo Roldán, La Habana, Cuba, durante la ICMC 2001 (*International Computer Music Conference*).

El título sale de la puerta más famosa de la literatura, descrita en *Inferno, III, 9*: "*Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate*".

La historia y condiciones del *Door Project* eran:

El sonido fue "descubierto" durante la *International Computer Music Conference* (ICMC) celebrada en Berlín en septiembre del 2000. Los compositores podían presentar una obra para un off event de la ICMC del año siguiente, en La Habana.

Absolute maximum of 4 mins duration, preferable shorter, as it will allow more pieces to be played;
The sample or part of the sample must be the only source material;
Composers must be willing to write or present a technical statement of what they did to create the piece;
Anyone may enter, even if they did not hear the door in question.

Tras una primera escucha queda claro que la obra está realizada en 25 "*islas*", 25 brevísimas variaciones.

La estructura de la pieza está contenida en una matriz, en un *cuadrado grecolatino* que me fue dado por la guitarrista rumana Ioana Gandrabur:

1aAk 2eBl 3bCm 4cDn 5dEo

5bBn 3cEk 1eDo 2dAm 4aCl

2cCo 5aDm 4dBk 1bEl 3eAn

3dDl 4bAo 2aEn 5eCk 1cBm

4eEm 1dCn 5cAl 3aBo 2bDk

Nótese que ninguna letra ni número se repite en ninguna de las cinco hileras o columnas, y que ninguna combinación de cuatro elementos se repite en ninguna célula de esta matriz.

- Los números 1..5 son el *Sample* (tomé cinco pequeños fragmentos del sonido original, un par de segundos como máximo).
- las letras minúsculas a..e son las duraciones
- las mayúsculas A..D son cinco *Gestalten*, cinco configuraciones que determinan la superposición de eventos, de capas
- las minúsculas k-l-m-n-o son el tipo de transformaciones del *Sample*.

El sistema de alturas se limita a indicaciones sobre los registros, cuya evolución básicamente consiste en que primero se expande y luego se contrae.

Las duraciones fundamentales son 3, 4, 5, 6, 7; pero se recombinan así (en segundos):

| | | | | | |
|-------|------|-------|------|-------|-----------------------|
| 4 | 7 | 6 | 3 | 5 | [sum: 25 (3*8.33)] |
| 6.66 | 8 | 5.33 | 9.33 | 4 | [sum: 33.3 (4*8.33)] |
| 11.66 | 8.33 | 5 | 6.66 | 10 | [sum: 41.66 (5*8.33)] |
| 12 | 6 | 14 | 10 | 8 | [sum: 50 (6*8.33)] |
| 7 | 9.33 | 11.66 | 14 | 16.33 | [sum: 58.3 (7*8.33)] |

Las transformaciones del material fueron básicamente determinadas modulaciones, filtrados y ligeras reverberaciones, además de -lógicamente- transposiciones, estiramientos y retrogradaciones.

The void profound of unessential night [*El vacío profundo de la noche sin esencia*]. 2001. 8:35

Para sonidos de síntesis (sólo ondas sinusoidales). Estéreo. Realizada en Worpswede, en el estudio del compositor, del 30 de julio al 21 de agosto del 2001. [8'35"]. *In memoriam* Isaac Asimov.

¿Por qué la dedicatoria a Asimov? Aprendí de él a redactar, a organizar las ideas (por extensión, también las musicales). Cuando escribo un artículo sobre música intencionalmente asumo rasgos de su estilo: ironía, precisión en la argumentación, está bien documentado (no he descubierto aún un error grave en los datos que da), imaginación en las hipótesis (no se satisface con una explicación, explora alternativas). Reflexiona y halla inspiración en cualquier acontecimiento cotidiano, y extrae de él petróleo. Inclusión profusa -cuando vienen al caso- de elementos autobiográficos y diálogo directo -complicidad- con el lector. Esto último me trajo muchos problemas en ciertas publicaciones cuyos editores creen que los lectores se sienten intimidados si uno se dirige a ellos como si fuéramos seres humanos; de hecho "mejoraban" mis escritos para hacerlos neutros.

En mi composición -como se verá adelante- los números primos juegan un papel decisivo; esto fue también un factor cuando decidí dedicar la obra a una persona que no conocí personalmente, porque fue en uno de sus artículos que me enteré un poco más de qué se trataban. Los libros de Asimov son unos de los pocos que he podido terminar de leer, esto es un síntoma de afinidad. Asimov representa, en suma, a toda persona en busca de conocimiento, y que cuando lo consigue no lo guarda para sí, sino que lo divulga.

El título de la obra es un verso de Milton que encontré justamente en un escrito de Asimov, y que desde hace dos años quería usar como título (de hecho fue casi un cuarteto de saxofones). La frase refleja el clima poético de la obra, de acordes líricos, de *Abgesang*.

La frase completa, "*El vacío profundo de la noche sin esencia*", es:

*"These past, if any pass, the void profound
Of unessential Night receives him next"*

(PARADISE LOST, BOOK II, de John Milton)

Debo decir que también me atraía esta otra línea de *Paradise Lost*, también del Libro Segundo: "*In the wide womb of uncreated night*" ("*En el amplio vientre de la noche increada*"). La frase es demasiado parecida, lamentablemente ya no puedo usarla más como título para otra obra: me confundiría eternamente entre ambas.

Asimov me puso en contacto con esta frase en su artículo "*Milton! Thou Should'st Be Living At This Hour*", que yo leí en castellano como "*¡Milton, deberías vivir para ver esto!*" (traducción de Marta Heras). El artículo defiende la teoría que *Paradise Lost* muestra que Milton podría ser hoy un autor de ciencia ficción. Fue publicado por primera vez en agosto de 1980 en *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*, luego incluido en dos libros: "*Counting the Eons*" (1983) y en "*Asimov on Science*" (1989), una colección retrospectiva de 30 años de ensayos de Asimov. Yo leí precisamente la traducción de este último libro.

(Por cierto, a comienzos de 1992 estaba yo en Madrid, y en abril iba a ir a Nueva York. Asimov murió pocas semanas antes de mi viaje. Una lástima, porque hubiera querido intentar conocerlo personalmente.)

Pero hay algo más. Desde el punto de vista de su gestación, *The void profound of unessential night* responde básicamente a la necesidad de escribir una música que yo necesite y quiera escuchar, de hacer una música que me dé placer oír. No una de una música que me dé placer *componer* para un público anónimo al cual supongo, posiblemente con exceso de esperanza, que le dará placer oír. Esto implicaría que es una obra auténtica, lo cual no es poco.

Técnicamente, la obra consiste en diecisiete acordes de ondas sinusoidales de cinco notas, todas ellas armónicos primos de una fundamental implícita inaudible (según el acorde, de 3 a 28 Hz - se puede objetar que 28 hercios ya se oyen; yo les preguntaré en qué altoparlante). La línea superior del acorde forma una melodía que funciona como *cantus firmus* (de hecho pensé y descarté la idea de usar alguna melodía gregoriana concreta). Las armonías aproximadas las busqué al piano, luego encontré números primos que reflejaran aproximadamente esos intervalos (con variantes microinterválicas). No usé primos muy altos, el mayor es 263, pero en general no superan el 200. Incluí por separado una lista de las proporciones de los acordes usados. Luego, en base a la frecuencia nota más aguda de cada acorde (que pertenece al mencionado *cantus firmus*), calculé la frecuencia de la fundamental implícita.

Las frecuencias primas de estos acordes no permanecen estáticas: fluctúan muy lentamente, produciendo sutiles glissandos, vibratos y batimientos.

The void profound of unessential night fue estrenado durante un concierto de música electroacústica organizado por Juan María Solare en el *Planetario Olbers* de Bremen (Alemania) el 17 de marzo del 2002.

Esta obra puede escucharse (como mp3) en la página de Mariano Rocca, "Compositores & Intérpretes", excelente iniciativa dedicada a la *Música Argentina Clásica Contemporánea* (y no sólo a mí):
<http://ciweb.com.ar/Solare/#audio>

Nice Noise [Ruido agradable]. 2001. 0:28

Comentarios sobre el proceso de fabricación sonora

Nice Noise [Ruido agradable], sonoclip sinusoidal (sonidos de síntesis) fue realizado en la ciudad alemana de Worpsswede, en el estudio del compositor, entre el 20 y el 23 de agosto del 2001, para el Festival *En Red O 2001*, organizado en Barcelona (el 9 de noviembre del 2001) por las instituciones *caos/sonoscop*, *côclea* y *amee*. La obra dura 28 segundos (la convocatoria pedía un máximo absoluto de 30 segundos).

Este Sonoclip está basado exclusivamente en ondas sinusoidales sintetizadas. Hay dos estratos fundamentales, ALFA y BETA, más una CODA:

ALFA: es el *cantus firmus* de la obra. Dura 21 segundos, y consiste en tres elementos superpuestos (subestratos a b c):

a) Partiendo de dos frecuencias en registro central (232 Hz y 248 Hz) se efectúa un glissando que dura los 21 segundos, llegándose al unísono en 248 Hz. Esto genera *battimenti* cuya velocidad disminuye uniformemente. Estas dos frecuencias se hallan en relación 31 a 29 (dos armónicos "*primos*" de una fundamental implícita e inaudible de 8 Hz). 31:29 equivale a un poquito más que un semitono. (Todos los intervalos que menciono aquí son siempre aproximados. Podría escribir la equivalencia en *cents*, pero solo recargaría este escrito de números.)

b) "*Lamento*" de semitono descendente (una de las figuras retórico-musicales más usuales del Barroco), también de 21 segundos de duración, entre las frecuencias 856 Hz y 808 Hz (que son también armónicos primos de la fundamental de 8 Hz, en este caso 107 y 101).

c) Glissando ascendente (de tercera menor) de dos notas agudas separadas por aproximadamente un semitono. Cada una de las notas *glissa* a una velocidad ligeramente distinta, produciendo nuevamente *battimenti*. Las frecuencias de partida del glissando son 1816 Hz y 1912 Hz, las de llegada son 2168 Hz y 2216 Hz. Esto corresponde también a armónicos "*primos*" de la fundamental de 8 Hz: 227 *glissa* a 271, y 239 *glissa* a 277.

Como resultará evidente al cálculo y aún más al oído, estos tres *subestratos* están separados, en registro, por más de una octava.

Al estrato ALFA se le aplica una modulación sutil, sólo para evitar que el sonido permanezca totalmente estático y muerto. Calculé esta modulación en base a la fundamental implícita (8 Hz), vale decir, afecta a los tres elementos (a b c) por igual. La modulación se *rallentiza*: inicialmente es de 0.1 Hz (lo que para 8 Hz resulta una modulación del 1,25%) cada 10 segundos (es decir, frecuencia de la modulación = 0,1 Hz); y al final de los 21 segundos el índice de modulación ha bajado a 0,07 Hz (equivalente al 0,875%) cada 100 segundos (frecuencia de la modulación = 0,01 Hz). El resultado auditivo son unas ligerísimas ondulaciones en la altura del sonido, como un vibrato sumamente lento (el vibrato "normal" está en torno a 5 o 7 ciclos por segundo). Se podrá objetar que son ondulaciones invisibles, yo replicaré que se notaría su ausencia.

Nos conviene describir ahora la CODA. La CODA es fundamentalmente una extensión del acorde final del estrato ALFA, *diminuendo al niente*. Pero esta extensión tampoco es totalmente neutra: al mismo tiempo que disminuye la intensidad del sonido, el "*vibrato*"

sufre fluctuaciones: se estrecha su ámbito y se incrementa su velocidad. El ámbito va de 0.07 a 0.01 Hz (lo cual -siempre para la fundamental de 8 Hz- equivale a una transición de 0,875% a 0.125%, casi a cero). Y la velocidad del "*vibrato*" aumenta de 0.01 a 0.7 Hz (es decir, de 1 ciclo cada 100 segundos a 1 cada 1,42 segundos). Todo esto ocurre en 7 segundos.

Por último, el estrato BETA (superpuesto al ALFA y a la CODA) consiste en tres inserciones (siempre en matiz *pp*) de "nubes sinusoidales" (realizadas con el programa de distribución gratuita *COAGULA LIGHT*, de Rasmus Ekman). Estas tres inserciones (k l m) duran aproximadamente 4, 5 y 3 segundos. Cada una de ellas ocurre en un registro distinto:

k) entre los 1111 y 1666 Hz (una quinta justa): el registro que queda vacío entre los elementos b y c del estrato ALFA.

l) alrededor de los 832 Hz (aproximadamente un tono por encima y por debajo), para que coincida exactamente con el registro del "*lamento*" (estrato ALFA, elemento b); como una *turbulencia del lamento*. En lo que a registro se refiere, esta es la inserción más grave.

m) Entre los 2000 y 3000 Hz (es decir, ligeramente más agudo que el elemento más agudo) del estrato ALFA.

La espacialización (que aquí es solamente estéreo) apuntala la diferencia entre los estratos ALFA y BETA: ALFA se mueve lentamente del extremo derecho hacia el centro. BETA salta constantemente entre ambos canales. La CODA termina escapándose con disimulo hacia la izquierda.

Sugerencia para la ejecución pública

He mencionado que en la realización de Nice Noise usé, para tres elementos breves, el programa *COAGULA LIGHT*, de Rasmus Ekman. Este programa transforma gráfico en sonido. Así que realicé un par de dibujos *ad hoc* (los archivos se llaman NiceNoise1.BMP y NiceNoise1b.BMP; porque el segundo deriva del primero). Durante la ejecución pública de la obra puede proyectárselos (ambos o uno solo) sobre una pantalla.

Celsius 24 (Wohltemperierter Raum) [Celsius 24 (el espacio bien temperado)].
Instalación sonora. 2001. 40:00

Instalación sonora para el viejo ayuntamiento de Worpswede

30 de septiembre al 18 de noviembre de 2001

0) Sobre el género de la instalación sonora

La idea básica de cualquier instalación sonora es que una obra musical -en tanto sonidos organizados- no debe requerir necesariamente ser escuchada en una dramaturgia que se desenvuelve a través del tiempo, con clímaxes, transiciones y desarrollos, sino que -al igual que un objeto artístico visual (formas y colores organizados)- puede también concebirse de manera tal que sea observado como un estado fijo, sin movimientos, relativamente homogéneo. En este sentido, una instalación sonora puede asemejarse a una escultura hecha con sonidos, con pequeñas masas de aire en vibración. Quien observa una pintura puede detenerse ante ella segundos u horas, y la pintura no cambia; de manera similar, quien oye una instalación sonora puede hacerlo durante unos pocos minutos o durante más tiempo, y la música no cambiará sustancialmente. Una instalación sonora es, por su naturaleza, homogénea.

1) Punto de partida: la relación espacio - altura del sonido

Esta obra en particular surge del cuestionamiento acerca de cómo puede musicalizarse un espacio (en el mismo sentido en que puede musicalizarse un texto).

Existe una relación directa entre las dimensiones de una sala y determinadas notas. La causa es sencilla y tiene un fundamento físico, acústico:

Una nota tiene una altura determinada (por ejemplo RE bemol) porque algún cuerpo (por ejemplo la cuerda de un violín) vibra a cierta velocidad, llamada frecuencia. Cada nota tiene una única frecuencia fundamental que la determina. Esta frecuencia se mide en Hercios (por el físico *Heinrich Hertz*), que significa "*ciclos por segundo*" o "*cantidad de vibraciones por segundo*". Por ejemplo, el LA con el cual afinan convencionalmente las orquestas tiene una frecuencia de 440 Hercios, vale decir, la cuerda correspondiente oscila 440 veces en un segundo. Los humanos oímos notas con alturas entre los 20 y los 20.000 Hercios. *

* Por debajo de esto, en realidad lo que oímos son ritmos: una frecuencia de 4 Hercios (4 ciclos por segundo) es un ritmo de cuatro componentes en un segundo.

Este sonido se desplaza por el aire (y sólo por esta causa podemos percibirlo), concretamente a una velocidad que varía ligeramente según la temperatura (la velocidad del sonido en los gases sube aproximadamente 60 cm/s por cada grado, debido a que la elasticidad del gas aumenta al aumentar su temperatura). A 0° (Celsius) la velocidad del sonido en el aire es de 331 metros/segundo, a temperatura ambiente de 20° es 343 m/s; a 25° es de 346 m/s (esto equivale a 1246 km/hora). *

* Como comparación: en el agua el sonido se desplaza mucho más rápidamente (1407 m/s = 5065 km/h), y en el hierro aún más rápido (5100 m/s = 18360 km/h).

Y según la velocidad con la que se desplaza un sonido, recorre determinada distancia en un segundo (imaginemos qué distancia recorrería en un segundo un hipotético auto corriendo a 1246 km/h), concretamente 0.79 metros (= 79 cm). Esto se llama **longitud de onda**.

Pues bien, entonces las dimensiones de una habitación (de *cualquier* habitación) coinciden con las longitudes de onda de determinados sonidos. Dicho de otro modo: conociendo las dimensiones (el tamaño) de una habitación, podemos conocer mediante un sencillo cálculo qué notas concretas "cabén" en dicha habitación, qué alturas (= qué frecuencias) "entran" [calzan] justo en tal habitación.

La fórmula correspondiente es simple:

Frecuencia = Velocidad del sonido en el aire / Longitud de Onda

Lógicamente, la fórmula emparentada es esta:

Longitud de Onda = Velocidad del sonido / Frecuencia

La consecuencia psicoacústica (es decir, para nuestra percepción) será que determinadas notas resonarán en una determinada habitación de manera especialmente poderosa. Haga la experiencia en el cuarto más pequeño de su casa: las longitudes de onda que corresponden a las notas del registro de la voz humana coinciden con las habitaciones de dimensiones reducidas (el Do central del piano, por ejemplo, que pueden cantar hombres, mujeres y niños, tiene una frecuencia de 264 Hercios, cuya longitud de onda es de unos 131 centímetros).

2) Worpswede, Altes Rathaus

Con respecto a las dimensiones de la sala de entrada del *Altes Rathaus* de Worpswede: para empezar medí tales dimensiones *in situ* (los planos no son nunca tan exactos al centímetro). Luego, decidí usar no sólo las tres dimensiones básicas (ancho, largo, alto) sino las tres diagonales de las paredes (incluido el techo) y la diagonal del cuerpo (la que une los ángulos opuestos). Esto arroja siete dimensiones básicas, que transformé en sendas frecuencias (en alturas), medidas en hercios:

| | |
|--|----------|
| a = 6,52 metros (profundidad) | 53.1 Hz |
| b = 4.90 metros (ancho) | 70.6 Hz |
| c = 2.80 metros (altura) | 123.6 Hz |
| Diagonal ab = 8,156 m (diagonal del techo) | 42.4 Hz |
| Diagonal bc = 5,64358 m | 61.3 Hz |
| Diagonal ca = 7.0958 m | 48.8 Hz |
| Diagonal del cuerpo = 8,62324764807 m | 40.1 Hz |

Estas frecuencias son perfectamente audibles, sin embargo en la obra preferí transportarlas dos, tres y cuatro octavas para arriba.

Todo esto se refiere únicamente el sistema de alturas. pero no dice nada acerca de la superficie del sonido ni de la estructura de la música misma. Es sólo un punto de partida, una manera de organizar el trabajo, una manera de "*justificar*" la obra, en el sentido tipográfico del término.

3) Del título

Como ya se habrá percatado un lector medianamente atento, el título de la obra surge de estas reflexiones: se trata de "afinar" un espacio tal como se afina un instrumento, y jugar con el sentido de las palabras ("temperatura / afinación") para aludir a la temperatura en la que suelen estar las habitaciones: 20 a 25 grados Celsius, más o menos; 24 me conviene porque -como veremos a continuación- es la cantidad de secciones de la obra. Además es la cantidad de preludios y fugas que tiene cada uno de ambos volúmenes del *Wohltemperiertes Klavier* de JSB - una reverencia.

4) Material sonoro

Pueden oírse en esta obra cuatro tipos de eventos sonoros, cuatro familias de sonido emparentadas por la forma del sonido (no por su procedencia concreta). Estas familias de sonidos son:

A) **campanoides**: sonidos puntuales cuya evolución es la de las campanas (en términos musicales: *sforzato-diminuendo*). En esta familia entran naturalmente las campanas (reales y sintetizadas, es decir, generadas electrónicamente), pero también copas de cristal golpeadas y gotitas de agua (a veces grabadas, a veces sintetizadas, y es bastante difícil reconocer auditivamente cuándo es cuál).

B) **rasposos**: Sonidos de "*superficie rugosa*" regular. En esta familia de sonidos aparecen cuchillos frotados, abejas, cierto sonido sintético forjado para la ocasión, algunas ranitas, un fonema "RRR..." (la voz es la de *Ligia Liberatori*). Y también *battimenti*: oscilaciones regulares, periódicas, como un vibrato rápido, que se producen cuando dos notas simultáneas tienen casi la misma frecuencia.

C) **nubes irregulares**: evento complejo, constituido por numerosos microeventos que varían constantemente, como una nube de puntos. Tiene también "*superficie rugosa*" pero irregular. Usé sobre todo sonidos sintetizados, por ejemplo ciertas estructuras que se asemejan al canto de los pájaros, y mi propia voz pronunciando ciertas frases; la voz fue grabada, analizada y resintetizada, y en el resultado final la proveniencia es irreconocible. (Nobleza obliga: para generar estas estructuras empleé *software* de distribución gratuita: *Coagula*, de Rasmus Ekman, y *FX2*, de Nick Jones).

D) **cantabile**: nota larga de "*superficie lisa*", pura, regular, que surge *dal niente* y retorna *al niente*. Concretamente: voz grabada (la de *Ligia Liberatori*), voz sintetizada (programa gratuito *CSound*), copas frotadas con el dedo.

5) Sobre la estructura

Desde el punto de vista estrictamente sonoro, el planteo fundamental es -como mencionaba al principio- que la obra se oiga como un todo homogéneo con eventos que asoman de cuando en cuando. Es comparable a una gran masa de agua, a un mar, del cual de vez en cuando se destacan olas con diferentes características (tamaño, intensidad, fuerza, coloración, si tienen o no crestas y espuma). Además, el tiempo que transcurre entre dos olas puede variar bastante. Puede darse también que dos olas se superpongan parcialmente. Pues bien, todas estas situaciones ocurren en esta obra.

Luego -y esta es una decisión a la vez estética y ética- en esta instalación abunda el silencio, y cuando hay un evento sonoro su nivel dinámico es moderado: no es mi intención invadir las obras de los colegas ni agredirlos, sino buscar un complemento y un apoyo mutuo, una cooperación y complementariedad entre lo visual y lo auditivo, un contrapunto entre los sentidos. En la vida cotidiana ambos sentidos cooperan, en la vida artística pueden también hacerlo sin arrojar un resultado tautológico.

Concretamente: Las cuatro familias de sonidos descritas más arriba funcionan como cuatro estratos que en esta obra están presentes en proporciones variables. Supongamos que en una sección hay 5 componentes (eventos sonoros) de la familia A, 3 de la familia B, 1 de la familia C, y ninguno de la familia D. Pues acabamos de describir la primera sección. Supongamos después que en la sección siguiente estas proporciones se modifican, y así hasta agotar todas las posibilidades de combinación. Puesto que cuatro elementos (los números 5, 3, 1, 0) pueden combinarse de 24 maneras distintas, tras 24 secciones hemos agotado las posibilidades de combinación.

En el caso de una obra electrónica el concepto de partitura se bifurca: ¿es una partitura de realización, semejante a un boceto detallado, que sólo sirve al compositor y luego -eventualmente- al investigador, al musicólogo; o es una partitura de audición, que supuestamente ayuda a la escucha? (Además, desaparece la partitura para el intérprete.) En todo caso, como "*partitura*" puede servir de orientación -al menos me sirvió a mí- el siguiente esquema:

Klangschichte

Sektion

| | I | II | III | IV | V | VI | VII | VIII | IX | X | XI | XII |
|---|---|----|-----|----|---|----|-----|------|----|---|----|-----|
| A | 5 | 5 | 5 | 5 | 5 | 3 | 3 | 3 | 3 | 3 | 3 | 3 |
| B | 3 | 3 | 1 | 1 | 0 | 0 | 5 | 5 | 1 | 1 | 0 | 0 |
| C | 1 | 0 | 3 | 0 | 3 | 1 | 1 | 0 | 5 | 0 | 5 | 1 |
| D | 0 | 1 | 0 | 3 | 1 | 3 | 0 | 1 | 0 | 5 | 1 | 5 |

| | XIII | XIV | XV | XVI | XVII | XVIII | XIX | XX | XXI | XXII | XXIII | XXIV |
|---|------|-----|----|-----|------|-------|-----|----|-----|------|-------|------|
| A | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| B | 5 | 5 | 3 | 3 | 0 | 0 | 5 | 5 | 3 | 3 | 1 | 1 |
| C | 3 | 0 | 5 | 0 | 5 | 3 | 3 | 1 | 5 | 1 | 5 | 3 |
| D | 0 | 3 | 0 | 5 | 3 | 5 | 1 | 3 | 1 | 5 | 3 | 5 |

Los números 5, 3, 1 y 0 indican la cantidad de eventos sonoros en cada sección. Cada una de las 24 secciones dura 90 segundos. Además, están separadas por 11 segundos. Esto arroja una duración total de poco más de 40 minutos, si no he hecho mal las cuentas.

Para garantizar la ausencia de una dramaturgia con dirección determinada (recuérdese que me pareció adecuado aquí evitar que la sucesión de las secciones tenga una lógica demasiado predecible), esta obra debe ser ejecutada con la función *random* (aleatoria) que prácticamente todo CD-Player tiene. De esta manera, las 24 pistas (cada una de 90 segundos, separada por 11 segundos de silencio) se oirán siempre en un orden distinto.

Dentro de cada track, desde ya, el ordenamiento no es aleatorio, sino que está pensado de manera tal de dosificar la aparición de los distintos elementos y sus superposiciones parciales (como ocurre en cualquier obra musical).

6) El espacio, los espacios

Decía al comienzo que el punto de partida de esta *instalación sonora* fue -y es- elegir las alturas de la obra en función del espacio en donde iba a sonar. ¿Y el camino? ¿Y el punto de llegada?

Existen dos factores adicionales en esta obra que se relacionan con el espacio. Estos dos factores son la espacialización del sonido y la reverberación.

La espacialización del sonido (técnicamente llamado "*panorama*") es ubicar un sonido en un punto preciso del espacio estéreo (o cuadrafónico, pero esta obra es estéreo). Además, este sonido puede moverse recorriendo determinadas trayectorias, o puede tener otros comportamientos como saltar constantemente entre muchos puntos del espacio. Estas son las posibilidades de espacialización presentes en *Celsius 24*:

- posición fija
- movimiento de ida
- movimiento de ida y vuelta, "*pendulante*"
- saltos locos

Cada una de estas cuatro características, de estas maneras de tratar la proveniencia y movimiento del sonido en el espacio, es válida por toda una sección de la obra.

Y luego las reverberaciones o ecos. Toda reverberación genera espacios virtuales, espacios que no están presentes en esta habitación pero que se aluden sonoramente. Según el tiempo de reberveración de un sonido (y otras características de esta reverberación) estamos percibiendo un espacio más grande o más pequeño. Alterando los tiempos de reverberación podemos simular la presencia de un sonido en una catedral, en una habitación diminuta o en una caja de madera.

Existen infinitos espacios, y todos están en éste.

Reconocimientos

(una actividad artística solitaria es sospechosa, por no hablar de lo sospechoso y amargo de una vida sin agradecimientos):

Ligia Liberatori, soprano, por autorizarme a usar su voz

Anne Frechen, directora artística de las *Künstlerhäuser Worpswede*, por su apoyo organizativo

Rasmus Ekman, Nick Jones y Barry Vercoe), por poner a disposición pública sus programas gratuitos (respectivamente *Coagula*, *FX2* y *CSound*)

Victor Meertens, Alexander y Gisela Corleis, co-becarios, por su apoyo moral y por el préstamo de materiales (como aparatos de grabación).

a todos los contribuyentes alemanes, por financiar a fin de cuentas mi beca en Worpswede.

Juan María Solare, Worpswede, 12 de septiembre de 2001

OksiD (for the moon). (*dance music*). 2001. 5:10

Música para bailar dentro del género de dance music. Un experimento atípico en mi obra. Forma ABA, donde el tema B es , por así decir, experimental (sin pulso) y el tema A es música disco "normal". *OksiD* es la inversión de *Disko*. La mayúscula final indica que es posible comenzar a leer la palabra desde allí.

Engarces. 2001. 4:47

"Engarces", sonidos electrónicos (Stereo). Compuesta en Worpswede, Bremen y en el avión a Londres, del 20/SEP al 17/OCT del 2001. Escrita en el marco de una beca de la *Atelierhaus Worpswede* (Alemania) Duración: 4'47"

Esta obra forma parte de una extraña trilogía que concebí durante un curso brindado por Karlheinz Stockhausen en la ciudad alemana de Kürten en agosto del 2001:

- "Perlas Esparcidas" para trompeta sola
- "Engarces" para sonidos electrónicos
- "Collar" para trompeta y sonidos electrónicos. Consiste en la superposición de "*Perlas Esparcidas*" y "*Engarces*"

Así se explican los tres títulos: *Perlas + Engarces = Collar*. La idea compositiva central es lograr que cada una de las tres obras tenga sentido por separado.

La textura musical de "Engarces" es "*en islas*" o "*en bandadas*", es decir: bloques de sonido separados por vacío. Técnicamente es un contrapunto a dos voces, presenta dos estratos básicos (llamémoslos Alfa y Beta). Paradójicamente, aunque Engarces fue concebida para ser presentada como obra independiente, es también un ejemplo de la relación de la cinta con un solista, porque una de ambas voces (Alfa) "canta" señales para indicar la entrada de la trompeta solista, mientras que la otra voz (Beta) realiza un eco, un sombreado de las notas que acaba de tocar el solista. Para tornar más claro este contrapunto y la función estructural de ambas voces, cada una de estas voces está claramente perfilada tímbricamente, utilizando dos tipos distintos de síntesis de sonido.

Collar, dedicada al trompetista Friedemann Boltes, fue estrenada por el dedicatario el 1 de enero del 2002 en Schleswig (Alemania).

La versión de *Collar* para corno inglés y cinta fue escrita especialmente para Catherine Pluygers, quien la estrenó en Londres el 16 de noviembre del 2002.

La versión para flauta contralto y cinta fue escrita para Sonja Horlacher (Colonia, *Musikhochschule*, 1º de octubre del 2006).

Versión para clarinete (o saxofón soprano) y sonidos electrónicos escrita en Bremen el 16 de febrero de 2014.

"Perlas Esparcidas" para trompeta sola fue compuesta en Kürten (cerca de Colonia, en Alemania) el 10 de agosto del 2001. La versión original es para trompeta sola, pero la obra puede ser ejecutada también en corno inglés, corno di bassetto o flauta contralto.

En Perlas esparcidas pueden encontrarse los famosos números de Fibonacci. Existen:

34 impactos (pues la pieza fue escrita el último día que tuve 34 años)

21 semitonos es el ámbito

13 alturas (se repite el LA)

8 duraciones

5 envolventes de matiz (se aplican a grupos, no a notas aisladas)

3, 2, 1 : grupos de 3, 2, 1 componentes

taube Taube [paloma sorda]. 2001. 2:45

taube Taube es un breve estudio sobre síntesis granular, usando como base el material acústico más sencillo y diminuto que es posible pensar: exclusivamente una onda sinusoidal.

taube Taube fue compuesta el 11 y 12 de noviembre del 2001 en el marco de un programa como compositor en residencia en la ciudad de Worpswede, cerca de Bremen (al norte de Alemania). La herramienta básica fue el programa gratuito *Granulab*, de Rasmus Ekman. Esta composición, que dura 2'45", está dedicada a Anne Frechen.

El título, *taube Taube*, significa en alemán "paloma sorda" pero es obviamente un juego de palabras; mejor dicho la misma palabra con dos significados distintos.

Trituration. 2001. 8:45

TRITURATION es una obra de casi 9 minutos basada en un único sonido de 900 milisegundos y un sólo método de trabajo: síntesis granular. Un alarde de virtuosismo compositivo y economía de medios. Vieran todo lo que tiene adentro un sonidito.

La síntesis granular es uno de los primeros métodos de síntesis aventurados ya antes de 1950. Consiste en fragmentar (*triturar*) un sonido ya de por sí breve y reagrupar estos fragmentos (transformados o no) en diversos conglomerados sonoros. Cada granito puede durar tan sólo un par de milisegundos. Se compara este método a la rápida sucesión de 24 imágenes por segundo del cine, que genera la ilusión de movimiento. También al puntillismo de Georges Seurat (o de quien sea). Es decir, cada grano no es audible por separado, lo que interesa es el conjunto de los puntitos.

En cierto momento de **Trituration**, hacia el final (exactamente en el minuto 8:00), aparece el sonido original, que es una tuba golpeada con los dedos (en realidad suena a lata, no a tuba). Lo curioso es que, en este contexto de radicales transformaciones, el sonido original suena casi como un cuerpo extraño, parece no tener mucho que ver con la obra. Qué ironía, ¿no?, porque es de donde sale todo.

Para generar todas las transformaciones de esta obra he utilizado dos programas gratuitos: *Granulab* (de Rasmus Ekman) y *FX2* (de Nick Jones), muchas gracias a ambos.

Trituration fue compuesta en noviembre del 2001 en el marco de un programa como compositor en residencia en la ciudad de Worpswede, cerca de Bremen (al norte de Alemania). **Trituration** está dedicada a Cecilia Ghio *en toute amitié*.

La versión cuadrafónica de **Trituration** fue realizada en el Estudio de la *Musikhochschule* de Colonia, Alemania, el 23 de octubre del 2002, y estrenada el 25 de octubre del 2002 en el Aula Magna de la misma *Musikhochschule*.

Trituration fue emitida por *Radio Nacional de España* el 19 MAY 2002 (audición *Ars Sonora* conducida por José Iges).

Preludio granular y Fuga. 2002. 2:31 + 1:26 (= 3:57)

Esta obra vierte vino relativamente nuevo en cántaros comparativamente viejos. Una forma musical del barroco –tal como la fuga– que se "rellena" con sonidos electrónicos, es decir, con sonidos que no se pudieron oír antes del siglo veinte. El resultado –ante todo en la fuga– presenta algo de humorístico, que se da en esta tensión de 300 años. La elección del timbre juega, seguramente, un papel en este humor.

Toda la composición se basa en un único sonido: un golpe de claves. El prelude utiliza síntesis granular, la fuga meramente transposiciones (transportes) del golpe original.

La obra fue compuesta en Worpsswede a comienzos de febrero de 2002, para "*The Money Project*" de John ffitch. Estreno en Gotenburgo (Suecia), SEP/2002, durante la ICMC 2002 (*International Computer Music Conference*). Estreno alemán: el 25/ENE/2007 durante el concierto "*Compositores latinoamericanos que viven en Europa*", en el teatro de la universidad de Bremen. Estreno americano: en San Martín de los Andes (Argentina - Centro Cultural *Amancay*) el 28/ABR/2007 durante la *3ª Bienal Patagónica de Música Electroacústica y Arte Sonoro*.

Preludio granular y Fuga tiene una duración de casi cuatro minutos.

Point of no Return. 2002. 5:00

"Von einem gewissen Punkt an gibt es keine Rückkehr mehr. Dieser Punkt ist zu erreichen."

Franz Kafka,

"Betrachtungen über Sünde, Leid, Hoffnung und den wahren Weg" (Nr.5)

"A partir de cierto punto no hay retorno. Este es el punto que hay que alcanzar."

Franz Kafka,

"Consideraciones sobre el pecado, el sufrimiento, la esperanza y el verdadero camino"
(Nr.5)

Point of no return, compuesta en 2002, fue concebida como un Ballett electroacústico; la dimensión rítmica es aquí esencial: los recursos básicos son ostinati superpuestos y morphing rítmico (transición gradual de una figura rítmica a otra). La última sección utiliza la grabación de un "cacerolazo" en Buenos Aires: una forma de protesta de la clase media que consiste en que cientos o miles de personas percuten ollas, cacerolas o sartenes como reacción contra los recortes presupuestales arbitrarios, la crisis económica y la miserable conducción política. El fenómeno acústico & sociológico del "cacerolazo" argentino es una reacción contra las consecuencias de aplicar sin freno las recetas del neoliberalismo. El resultado acústico de esta *cita* se integra absolutamente en el cuadro sonoro de esta composición, no funciona como un cuerpo extraño.

Point of no return fue estrenada el domingo 13 de abril del 2003 (domingo de ramos) en la *Akademie für Tonkunst*, Darmstadt (Alemania), en el marco del concierto "*Begegnung mit Lateinamerika - Elektroakustische Musik*" ("Encuentro con Latinoamérica - música electroacústica"), dentro de las 57^a Jornadas del *Institut für neue Musik und Musikerziehung* (Instituto de Nueva Música y Educación Musical).

El estreno argentino se produjo durante un concierto del grupo "*Imaginario Sur*" del IUNA (Instituto Universitario Nacional de las Artes) el 18 de agosto del 2004 en *La Manufactura Papelera*, San Telmo, Buenos Aires.

Primera emisión radial: Radio Fabrik (Salzburgo, FM 170.5), programa "*Lyrik und Musik aus Lateinamerika*", conducido por el Dr. Luis Alfredo Duarte Herrera el domingo 13 de junio de 2004.

Primer premio en el 2º "*Concurso Promociones Electroacústicas*" organizado por la *Federación Argentina de Música Electroacústica* (Regional Buenos Aires) conjuntamente con el *Conservatorio Nacional* y el *Instituto Tecnológico ORT*, en septiembre de 2005. En consecuencia, ejecutada en el Conservatorio Nacional de Buenos Aires el 7/OCT/2005 y en Santa Fe (Arg.) en NOV/2005 (en el marco de la *Vigésima Reunión de Música Electroacústica*).

Estreno brasileño: 12/NOV/2006, durante el concierto inaugural de la 3ª MIMJF (*Mostra Internacional De Música Eletroacústica De Juiz De Fora*) en el *Museu de Arte Moderna Murilo Mendes*, de la *Universidade Federal de Juiz de Fora*, en Juiz de Fora (Minas Gerais, Brasil); organización y espacialización: Paulo Motta (ver <http://www.artnet.com.br/pmotta/mimejf.htm>)

Obra repetida el 25/ENE/2007 durante el concierto "*Compositores latinoamericanos que viven en Europa*", en el teatro de la universidad de Bremen.

Transmitida por radio en el programa "*Todo es música*" conducido por Julio García Cánepa en *Radio Cultura* (FM 100.3) de Buenos Aires el MI 25/ABR/2007.

Estreno patagónico: en San Martín de los Andes (Argentina - Centro Cultural *Amancaes*) el 28/ABR/2007 durante la 3ª *Bienal Patagónica de Música Electroacústica y Arte Sonoro*.

Ejecutado el 22/JUN/2007 durante el festival "*new generation*" en el ZKM (*Zentrum für Kunst und Medientechnologie*), Karlsruhe (Alemania).

Proyecto inicial

La obra refleja un alto grado de interacción entre lo visual y lo acústico. Esto se consigue mediante un factor unificador: el ritmo, principal elemento común a la danza y la música. Concretamente, las tres bailarinas ejecutan, en su función de [en tanto] actrices e intérpretes (performers), determinadas frases rítmicas (que realizan con las manos, los pies, ruidos vocales, etc.) que se hallan también en la música.

Toda la música está en Tonband. Excepto las tres bailarinas, no hay performers en vivo ni se trata de música pregrabada: es música electroacústica (el altoparlante es el intérprete) en base a muestras de sonido (samples) de diferentes proveniencias, con distintos grados de transformación.

Tres secciones principales, forma ABA (más introducción y coda).

A: sonidos breves, staccati, aspereza, agilidad, movimiento.

B: sonidos tenuto y legato, notas y acordes de superficie suave, acariciante. Lírico, pausado.

La partitura de realización (que recibe también el coreógrafo para orientarse en la construcción de su trabajo) consiste fundamentalmente en la estructura métrica de compases y de ritmos, en layers superpuestos. Adicionalmente, esta partitura de realización (al mismo tiempo partitura de escucha, *Hörpartitur*) incluye indicaciones acerca del carácter del sonido (áspero, cálido, "Klangcharakter: rauh, warm"), de la atmósfera poética (brumoso, lírico, melancólico, heroico) o bien descripciones generales "neutrales" para orientarse (eletrónico, golpe de madera, metal, gotas de agua)

Cada grupo de frases, señal (un layer, un timbre) para marcar el comienzo y orientar a los bailarines. La señal puede estar (como crescendo, por ejemplo) en el compás anterior, como anacrusa.

Duración: 4-5 minutos (240-300 segundos)

Proporciones entre las secciones: 4, 5, 3 (medio, largo, corto)

Introducción: 5-10"

A1: 80"

B : 100"

A2: 60"

Coda: 10-15"

A1: tempo corchea = 195. 20 compases de 13/8 [total: 260 corcheas]

B: corchea = 120. 25 compases de 8/8 (o 4/4) [total: 200 corcheas]

A2: corchea = 195. 15 compases de 13/8. [total: 195 corcheas]

En todos los casos, un compás dura exactamente 4 segundos.

La estructura métrica es relativamente simple.

Ritmos de los performers: reciben 3 a 5 frases rítmicas. El coreógrafo (durante los ensayos) decide dónde se ubican (en qué momentos de la obra) y con qué medio se realiza (manos, pies, ruidos vocales, etc.) Esto dará más flexibilidad al trabajo conjunto.

Al trabajo. 2002. 1:00

para un recitador monótono

Esta obra, que se inscribe en el marco del género de la poesía fonética pero también en el de la poesía concreta minimal, fue concebida en Londres hacia 1998 y realizada en Darmstadt en marzo del 2002. La versión visual presenta cuatro variantes.

Existe además una realización "electroacústica" de esta obra, donde un recitador (en este caso el mismo compositor) recita el texto monótonamente y sin respirar durante un minuto entero (la tecnología permite estos milagros fisiológicos).

Para los especialistas: esta obra, de corte minimal, está estructurada en base a la sección áurea y la serie de Fibonacci, que son principios constructivos que históricamente han sido utilizados por facciones antagónicas, por defensores de escuelas estéticas contrarias.

TUC. 2002-2003. 1:00

TUC es un sonoclip, un breve estudio sobre síntesis granular, usando como base únicamente un breve sonido: el "tuc" de un tubito de cartón de forma cilíndrica, abierto en ambos extremos, cuando se lo golpea con la palma abierta en uno de sus extremos.

TUC fue diseñado el 11/NOV/2002 en el tren Bremen -> Köln, y realizado en Colonia, en el estudio del compositor, el 11/NOV/2002 y 11/FEB/2003. La herramienta básica para realizar esta composición fue el programa gratuito *Granulab*, de Rasmus Ekman (gracias). La obra, cuya duración es de exactamente un minuto, está dedicada a Elisabeth Dierlich.

Kühles Wort. 2003. 1:03

kühles Wort * palabra fría

sobre un texto de Michael Augustin, leído por él mismo

"Kühles Wort" es un micro-Hörspiel para cinta sola (estéreo) con texto de Michael Augustin, leído por él mismo. Diseñado en Worpswede el 20/FEB/2003, realizado el 3/MAR/2003 en Köln, en el estudio del compositor. [1'03"]

Sobre el texto

El texto de Michael Augustin, de Bremen, contiene un par de juegos de palabras:

Ein kühles Wort

Der Schnee von gestern,
sagte Koslowski einmal,
ist die Spitze des Eisbergs von morgen.

Una palabra fría

La nieve de ayer,
dijo una vez Koslowski,
es la punta del iceberg de mañana.

Koslowski es un personaje inventado, un anti-héroe que a lo largo del libro corre numerosas aventuras, sin gran éxito.

La "*punta del iceberg*" es una imagen que también existe en castellano. No es así, creo, con "*la nieve de ayer*". Se refiere a todo aquello que está pasado de moda, que ya es inservible, que ya no es actual o que ya no interesan a nadie (*). En castellano es más frecuente oír "*un diario de ayer*" en este mismo sentido. La nieve es en Alemania un fenómeno cotidiano, mucho más corriente que en países de habla hispana.

Lo ingenioso de este aforismo (al menos aquello que aproveché musicalmente) es que ambas sustancias, nieve y iceberg, son variantes congeladas del agua. Además está la contraposición temporal del ayer y el mañana. No hay, o no encontré, una intención metafísica en este pensamiento, más allá del acercamiento entre ambas expresiones.

En cuanto al título, podría hallarse otro juego de palabras oculto. *kühles Wort* significa literalmente "palabra fría", pero una expresión muy similar, "kühnes Wort", significa "*palabra aguda, dicho ingenioso*".

Por cierto, el texto original se llama "*Ein kühles Wort*", "*Una palabra fría*"; para bautizar mi obra le quité el artículo (con consentimiento del autor).

(*) La idea procede posiblemente de la pregunta retórica que plantea repetidamente (como refrán) la "*Ballade des dames du temps jadis*", del poeta renacentista François Villons

(hacia 1431.después de 1463): "*Mais où sont les neiges d'antan?*" (¿Pero dónde está las nieves de antaño?). Villon se refiere concretamente a las celebridades femeninas de la Historia y el Mito que han perdido hace tiempo su belleza. [Fuente: Duden Nr 12, "*Zitate und Aussprüche*"]

Análisis musical * Sobre el micro-Hörspiel

Los elementos esenciales del género musical del micro-Hörspiel (micro-radioteatro) están en "*kühles Wort*":

Estratos sonoros:

a) Texto principal, totalmente comprensible, sin transformaciones, sólo parcialmente interrumpido. Este estrato funciona como *cantus firmus*, es siempre más fuerte que el resto y siempre en el centro del espacio estéreo. ("comprensible" para quien sepa alemán, claro). (Textos posibles son también diversos aforismos o minidramas o situaciones dramáticas)

b) Fragmentos de texto (palabras aisladas) ligeramente transformados mediante procedimientos sencillos como *flanger*, eco, diversos filtros, transposiciones (transportes), estiramientos.

c) Fragmentos de texto transformados radicalmente (aquí con síntesis granular, eventualmente -en futuras obras- también con *convolution*, *vocoder*, etc).

d) ruidos subordinados concretos que tienen algo que ver con el campo semántico del texto. En este caso, puesto que se trata de nieve y icebergs, todas las "bambalinas acústicas" están derivadas de sonidos de agua (con y sin transformaciones).

Estos cuatro niveles tienen contacto entre sí. Paradigmático y un buen ejemplo es (en el segundo 8) cuando el contorno melódico de la frase "*kühles Wort*" es "cantado" por unas gotas de agua.

También se hace aquí algo de madrigalismo (Tonmalerei). Por ejemplo, cuando aparecen las palabras "*morgen*" y "*gestern*" (mañana y ayer), aparecen en posiciones complementarias: a derecha e izquierda en el espacio estéreo. También hay una especie de "madrigalismo por inversión", por llamarlo así, cuando la palabra "*einmal*" ("una vez") se repite siete veces.

También son posibles ciertas bromas o momentos de ironía mediante técnicas de montaje o collage, como al final la frase "*Koslowski Spitze*", que no aparece en el texto original (significa algo así como "*Koslowski es repiola*")

* JMS 30 DIC 2005 *

Esta obra puede escucharse (como mp3) en la página de Mariano Rocca, "Compositores & Intérpretes", excelente iniciativa dedicada a la *Música Argentina Clásica Contemporánea* (y no sólo a mí): <http://ciweb.com.ar/Solare/#audio>

Nocturno sintético. 2003. 1:00

De momento nada que decir, excepto que:

Esta obra puede escucharse (como mp3) en la página de Mariano Rocca, "Compositores & Intérpretes", excelente iniciativa dedicada a la *Música Argentina Clásica Contemporánea* (y no sólo a mí): <http://ciweb.com.ar/Solare/#audio>

Break a Brake. [Rompe un freno]. 2003. 3:45

Break a Brake (3'45") is based exclusively upon the sound of a tram in Goteborg; the piece was made in April 2003 for "*The Transport Project*" of John ffitch.

I used only a short sound (1,5 second), only one method (granular synthesis) and only one program to generate the sounds (*Granulab* by Rasmus Ekman).

The original sound is heard at the very beginning, but "*in my beginning is my end*".

A tram in Goteborg + a piece of software by a Scandinavian = I dedicate my piece to the photographer and professional listener Ingvar Loco Nordin ("*Sonoloco*"), from Sweden.

Juan María Solare is actually a composer & pianist who was born in Buenos Aires (Argentina) on August 11th, 1966. He spent his last ten years mainly in Germany, but also in Spain, London, airports and different trains. Solare obtained four diplomas (two in Buenos Aires and two in the *Musikhochschule* Cologne). He conducts a chamber music group devoted to tango music at the *University Bremen*. As a pianist he performs Liszt, Piazzolla, Scriabin, Cage and of course his own stuff. Prizes, awards, scholarships, broadcasted pieces, paid commissions, member of juries. Over 175 works composed.

Lluvia verde en Plutón (estudio granular nº 2). 2003 2:55

Música electroacústica (sonidos de síntesis).

Este breve estudio abstracto fue compuesto en Colonia (en el estudio del compositor) el 31 de agosto y 1 de septiembre del 2003 (correcciones el 30 de septiembre). Su duración es de casi tres minutos. El título se refiere a un sueño que tuve un año y medio antes, en el cual los encargados de salvar el sistema solar debíamos reunirnos en Plutón tras la primera fase de trabajo. Mi primera prueba había consistido en frenar una lluvia verde, de gotas pesadas como el mercurio.

Musicalmente hablando, la obra se basa en sonoridades que recuerdan la síntesis de los tiempos heroicos de la música electrónica, en los '50.

La dramaturgia de "*Lluvia verde*" es fundamentalmente monódica: apenas ocurre más de un fenómeno simultáneamente. Es como el monólogo de un extraterrestre - y acaso en Plutón se hable realmente en este idioma.

Este es el sueño en su totalidad:

Soñé con el planeta Plutón. Yo era una de las posiblemente nueve personas encargadas de salvar el sistema solar. Otros había en otros planetas (un número indefinido entre 5 y 9). Tenía que pedir y superar una "prueba" del "dios de Plutón". Este dios o ángel me mandó una lluvia verde o azul, muy densa, con gotas grandes y pesadas que eran como el metal mercurio. De seguir lloviendo, se inundaría todo. De alguna manera -y con cierta facilidad- logro que deje de llover; la prueba pasó, y gané. Camino un poco, y Plutón era Escocia. Había una isla con cuatro secciones, cuatro pantanos, y gente inundada hasta el cuello. Después me refugiaba en una casa "de los 9" (aparentemente, al terminar las misiones individuales nos reuniríamos en Plutón) y descubría unas listas -escritas en cartulinas- con tareas que cada uno de los liberadores tenía que cumplir antes del "día E" (así estaba marcado en las cartulinas correspondientes), para salvar el sistema solar. El "día E" estaba ya amaneciendo, y los demás no sabían aún siquiera de la existencia de esas listas de instrucciones. De alguna manera debía avisarles y faltaba poco tiempo. La victoria de uno solo no era decisiva, todos debían vencer.

Arrostito. 2003. 0:15

Una improvisación tonta que quedó grabada, probando equipos un día en que mi primo Enrique Martín Entenza vino de visita a Colonia, Alemania, el 16 de septiembre de 2003. Estreno: Buenos Aires (teatro *La Ranchería*), 11/OCT/2006, concierto del grupo *Sonoridades Alternativas* coordinado por Luis Mihovilcevic.

Whitelessness (música para *La Nuria*) [No blancura]. 2004. 2:54

Esta miniatura electroacústica de casi tres minutos fue compuesta en Köln, en el estudio del compositor, el 29 de febrero del 2004. Es la primera de muchas obras de arte acústico hechas para el proyecto "*Recursión*" que el compositor desarrolla junto con Nuria Juncosa, artista plástica catalana que reside en Amsterdam. El título (*Whitelessness*) es la traducción literal (y ojalá que errónea) de la intraducible expresión castellana "*estar sin blanca*", es decir, sin dinero. Diferentes estratos sonoros (cinco en total) aluden constantemente, pero de manera irónica, no dramatizante, al mayor pecado que se puede cometer en una sociedad capitalista: no tener dinero. El resultado total (junto con una animación en *Flash* de Nuria Juncosa) se puede admirar en www.la-nuria.com.

Juan María Solare, tren Köln -> Bremen, 2 de junio del 2004

Cinco estratos, denominados con letras griegas

ALFA: Cantus Firmus, Sibelius (*Whitelessness.sib*), MIDI

BETA: sonidos de monedas, transformados o no

GAMMA: tango "*Vieja Viola*", fragmentos (Rivero)

DELTA: Texto grabado con TalkIt! y capturado con Total Recorder

ETA: percusivo semi aleatorio, hecho con Quasi Fractal Composer

1) Estrato ALFA: hecho en Sibelius 2.11, pasado a MIDI y luego a WAV con wav2midi. Uso instrumentos MIDI no muy convencionales.

El estrato ALFA funciona como Cantus Firmus sobre el cual se pegotean los demás estratos. Duración, ergo, la de la obra (2'55")

Las notas de la melodía son las del tango "*Vieja Viola*" (ver estrato GAMMA) sólo que mucho más lentas (en redondas). y en parte en canon. Por eso la escala de sol mayor inicial. En cierta sección (B, creo, o C, porque escribo de memoria) hay entradas canónicas comenzando en re, si b y fa# (una quinta aumentada) y en re, fa, la b, si (séptima disminuida).

El acorde final (de sol mayor) incluye microintervalos (hechos con un mensaje MIDI de *Pitch Bend*)

Problema: como al ppio. del trabajo puse *program changes* EN la partitura, en lugar de destinar de un track para cada sonido, el wav to midi no los reconoce fácilmente. También hace lío en el acorde final. O a lo mejor (más probable) es el Sibelius, no el wav to midi, que no convierte BIEN a archivo MIDI cuando hay *programm changes* en un instrument.

Mejor trato de capturar el sonido con el Total Recorder.

O mejor aún, uso 11 instrumentos en el SIB, así la MIDI file correspondiente está bien hecha.

(Creo que es esto, nomás.) [JMS: es de hecho lo que hice]

Asigno a todos canales distintos, excepto el canal 10 (si no, me suena como percusión!)

PANORAMA: 12 posiciones distintas, ninguna en el centro (64). Extremos: 20 y 107 (a 20 puntos PAN de cada extremo). Diferencia: 87. Dividido en 11 partes iguales (12 puntos en el espacio son 11 segmentos!): 87/11: casi 8, usemos ergo distancias de 8 puntos:

20 28 36 44 52 60 68 76 84 92 100 108

Asociemos directamente por canales (canal 1=20, canal 2=28; etc.), total no entran plakativamente 1..12.

Estrato BETA, activo durante la sección A (y puntualmente en otros momentos). Sonidos de monedas en dos variantes:

- original, sin transformación
- transformación radical, con síntesis granular (programa granulab 2 de Rasmus Ekman freeware, gracias!)

La fórmula es: Sonidito original (unos milisegundos) seguido de su variación (en gral varios segundos)

Estrato GAMMA: Fragmentos de una grabación del tango "*Vieja Viola*", de Mailles y Gallipoli, cantado por Edmundo Rivero. Frase "*andando mal y sin vento, todo todo se acabó*", más el arrastre inicial y el acorde final (sol mayor, algo desafinado). ["*vento*" es dinero en lunfardo, acaso porque vuela. Con este sentido se lo encuentra también en italiano.]

El arranque de guitarra se encuentra marcando el comienzo de la sección B y de la C. La sección D contiene solamente citas del tango en cuestión (más el Cantus Firmus ALFA, desde ya!) La primera cita está sin transformaciones; a la segunda (la misma frase, aunque en realidad tomada de la segunda vez que canta el estribillo) le apliqué un efecto de "*turntable loosing power*" con CoolEdit Pro 1.2 Semánticamente viene muy bien, porque el tipo está diciendo "*todo, todo se acabó*".

4) Estrato de texto (DELTA), para ser realizado con el programa TalkIt! [talk Any] de síntesis vocal (copyright de Soft Voice, comprado por Microsoft). Luego, se captura el sonido con Total Recorder.

Este estrato está activo, básicamente, en la sección B de la obra (unos 48 segundos).

Frase, y con qué es realizada:

[English]

white. : Man, Fly, singing boy, big robot.

white-less? : old woman, child, hyper male, wobbly

white lessness : strong man, little man, nerd (con pitch 540), little robot, hyper female (sung).

white lessness is : nerd, imaginary man (whispered),

white lessness means : wobbly, singing girl, singing boy

[Spanish]

estar sin blanca : hyper male, child, little robot, old woman, nerd.

estar sin blanca? : mellow, singing girl

[English]

a star sin blanca. : mellow, strong man.

Estrato MIDI aleatorio percusivo (ETA)

Este estrato está activo, básicamente, en la sección C de la obra (unos 42 segundos).

Hecho con Quasi Fractal composer 2.1

Files del caso: Whitelessness ETA.MID, orc, qfc

Settings:

Structure: 12345

Mapping: 1199

Variation 10

Fade IN, All, Variable

Tracks: 9

Tempo: 90

Tonality: Chromatic

Operación Isla Tortuga. 2004. 7:50

Una de mis pocas obras con connotaciones políticas. Plantea la inversa a conocidas situaciones que los medios periodísticos nos hacen conocer. La obra es para un relator radiofónico, con aditamentos sonoros que comentan, complementan o contradicen lo que el locutor va diciendo.

El texto del relator comienza así: "*Una fuerza de paz ha intervenido los Estados Unidos de Norteamérica. La Casa Blanca ha sido controlada y el presidente arrestado. El detenido será juzgado bajo cargo de traición a la patria y de atentados contra los derechos humanos, dentro y fuera de su país.*"

Esta obra está dedicada a Noam Chomsky, que cree en un futuro mejor para un país que ama.

Isla tortuga era el nombre que los habitantes originarios daban a lo que hoy se conoce como *Norteamérica*, es decir, lo que los actuales nativos denominan *América*.

Obra ideada hacia 1998; materiales verbales grabados en el estudio de la Escuela Superior de Música de Colonia (técnico: Marcel Schmidt) a comienzos de 2004; música (*Penúltimo Tango*, de "13 Variaciones sobre un tema recurrente") compuesta 4-6/FEB/2004; y realizada en Colonia, en el estudio del compositor, del 2-10/ABR/2004. Dedicada a Noam Chomsky. [7'50"]

Estreno: 20/MAYO/2004 en Barcelona durante el festival *Zeppelin 2004*, "*La razón del otro*" organizado por el CCCB (Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona).

Primera emisión radial: Radio Fabrik (Salzburgo, FM 170.5), programa "*Lyrik und Musik aus Lateinamerika*", conducido por el Dr. Luis Alfredo Duarte Herrera el domingo 13/JUN/2004.

Repetido durante el festival *Zeppelin* (7-19/SEP/2004) en Zaragoza.

Estreno argentino: MACLA (Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano), La Plata, concierto 120 del grupo *Sonoridades Alternativas*, 14/ABR/2007.

Estrofa Gregoriana Nr. 1. 2004. 1:15

Realización electrónica de la primera del siguiente ciclo instrumental.

Cinco piezas para cualquier instrumento melódico o para canto (solista o coro *bocca chiusa*). Puede tocarse a dúo: dos instrumentos asordinaados al unísono. Compuestas en Colonia, 3-8/MAYO/2004. Duraciones individuales: 1'10" + 1'00" + 0'45" + 1'20" + 1'25", total: 5'40".

Estreno mundial (en versión para ensemble vocal): Juan María Solare, Hans Stoik & Godehard Baeck, Zionskirche Worpswede (Alemania), "105ª Orgelmusik", 18/MAR/2007.

Estreno argentino: Gabriel Domínguez Xodo (clarinete) y Federico Greco (cello) en Tandil: el 21/ABR/2007 en el Aula Magna de la Universidad del Centro de la Provincia de Buenos Aires y el 22/ABR/2007 en la Iglesia Luterana Danesa.

Primera audición en Cuyo: el 29/FEB/2008 en el concierto de cierre de la Primera Bienal MUSCON-SUR (Música Contemporánea del Sur) por el *Ensamble Contemporáneo Andino* dirigido por Miguel Angel Sugo en la ciudad de San Juan (microcine de la Biblioteca Franklin). Intérpretes: Mercedes Jofré (flauta), Norma Salas (clarinete), Javier Escobar (oboe y corno inglés), Carlos Florit Servetti (corno), Iracema Aguilera (arpa), Gustavo Rodríguez (percusión). En esta ocasión, las *Estrofas Gregorianas* fueron ejecutadas por los siguientes instrumentos:

- 1 - voz y corno inglés (al unísono)**
- 2 - clarinete y arpa (unísono y octava)**
- 3 - corno y saxo alto (en octavas)**
- 4 - corno inglés + arpa + clarinete**
- 5 - cello y glockenspiel**

SUBTE (un soundscape órfico). 2004. 53:00

- a) **Mind the Gap (Londres) 8:15**
- b) **¿Adónde vas? (Madrid) 10:25**
- c) **Allons (París) 8:10**
- d) **Vandalismus (Colonia) 13:31**
- e) **Sentire la voce (Venecia) 12:45**

Proyecto premiado en el XI Concurso de obras musicales para radio CDMC - Radio Clásica (marzo 2004). Encargo del *Centro para la Difusión de la Música Contemporánea* (Madrid) en colaboración con Radio Nacional de España. Obra estrenada en el Festival Internacional de Música Contemporánea Alicante el 24 de septiembre de 2004.

Esta obra es un *Soundscape*, un paisaje urbano sonoro, pero no de una ciudad determinada sino del "*submundo*" de los ferrocarriles subterráneos. ("*Subte*" es el apócope de "*Subterráneo*" y es la denominación corriente, en Buenos Aires, de lo que en otras latitudes se conoce como "*metro*".)

La dramaturgia de esta composición consiste en un viaje sonoro por subterráneos/metros de cinco ciudades europeas: Londres, Madrid, París, Colonia y (sorprendentemente) Venecia.

Los materiales sonoros: diálogos casuales, frases emblemáticas, pasajeros del país y extranjeros, borrachines y marginales. música callejera, anuncios de la "*próxima estación*" y equivalentes, ruidos maquinales.

Cada ciudad es un núcleo temático que presenta un centro sonoro y una situación dramática concreta. Cada sección de la obra es una situación con sentido completo, cerrada en sí misma. El viaje ocurre prácticamente en tiempo real.

En cada ciudad/sección están siempre presentes los mismos elementos; sin embargo uno de ellos resalta por turno en cada ciudad, predominará transformándose en núcleo temático aglutinador. Alternan momentos de humor y de seriedad, a veces con una pátina surrealista (incluyendo, en Colonia, una alusión directa al perro Andaluz de Buñuel y Dalí).

Los subterráneos son las arterias de la tierra, donde "todo" convive. La obra comienza en Londres con la frase "*mind the gap*" ("*cuidado con la brecha*"). El "*gap*" representa la brecha entre la vida externa y el mundo subterráneo (órfico) que todo unifica. En cada sección se oirán frases en el idioma del país, con diversos acentos (también de inmigrantes), y además idiomas extranjeros (en general de la primera minoría del país de marras). La semántica implícita es resaltar la pluralidad idiomática (y étnica) y la posibilidad de convivencia. Al final de "Colonia" suena un concierto de pájaros; es el amanecer, está a punto de producirse una revelación, y esa revelación es Venecia. Al salir a la superficie aparecemos en realidad en un mundo atípico. Venecia es el "*anti-subterráneo*"; volvemos a un mundo en el cual los valores habituales han dejado de regir. Final: campanas y agua, la "*góndola lúgubre*" que nos lleva al cementerio (con lo cual volvemos, de hecho, al mundo subterráneo).

Con respecto al título, soy consciente de que, sin explicación de por medio, pocos entenderán que SUBTE se refiere al "ferrocarril subterráneo". Elegir este título tiene al menos dos aspectos: uno autobiográfico (no por eso menos importante) y otro estrictamente semántico:

a) Lo biográfico: Un de los primeros asombros de mi infancia era viajar en el metro. Era fascinante, siempre me fascinó y me sigue fascinando. Mi abuela materna estaba contentísima, porque por un precio irrisorio podía sacarme a pasear y estar dando vueltas durante horas por el metro.

b) Lo semántico: si no digo "Subte" tengo que decir "metro" o "U-Bahn" o "tube" o "vaporetto" o lo que sea. ¿Y cuál de todas elijo? Sería injusto con los demás. Así que prefiero ser injusto con todos, en la esperanza de que se me perdone justamente por estar usando un localismo lejano que "*happens to be*" de mi tierra.

Es además, aunque de manera *sui generis*, lo que Bertolt Brecht proponía en su "pequeño organum para teatro": un "efecto distanciamiento" (*Verfremdungseffekt*): se toma distancia del caso particular para resaltar lo universal (y lo universal es en esta obra el hecho de transcurrir en el mundo subterráneo, no en distintas metropolis - aunque sería absurdo un tren subterráneo en la pampa o la estepa).

La alternativa sería, claro, usar un título absolutamente distinto (como "*Orfeo ex machina*" o cosas así). Como dudosamente nadie escuche esta obra sin una mínima introducción verbal, con una frases se aclara el intríngulis del título: "SUBTE es apócope de Subterráneo, particularmente alude al ferrocarril subterráneo". Y violà.

La alusión a Orfeo no es casual, de hecho el subtítulo ("*un Soundscape órfico*") es más descriptivo. "Soundscape" es lo más claro, ya saben entonces todos de qué se trata. "Órfico" alude al dios griego de la música (generalicemos: del sonido organizado) pero también y sobre todo al mundo subterráneo.

Mambo de Capricornus. (del ciclo *Zodiaco Sudaca*). 2004. 5:10

Mambo de Capricornus fue compuesta en Köln del 10 al 14 de octubre de 2004 en el estudio del compositor, es decir, en casa. Su duración es de 5'10". La versión cuadrafónica fue realizada el 17 de octubre de 2005 en el Estudio de la *Escuela Superior de Música* de Colonia. Estreno: *Escuela Superior de Música*, Aulakonzert Nr. NN, 12 de diciembre de 2005.

El Mambo es un género musical de origen cubano. "Capricornus" es la designación latina de la constelación de Capricornio.

Mambo de Capricornus – Esta es la primera pieza de un planificado ciclo "*Zodiaco Sudaca*", que parte de ritmos iberoamericanos para realizarlos no con instrumentos de percusión sino electrónicamente. Cada uno de los doce ritmos está asociado (más o menos arbitrariamente) a uno de los signos zodiacales. Según el plan tendremos entonces en el futuro una "*Habanera de Aquarius*", una "*Rumba de Cancer*" o un "*Tango de Leo*". Cada uno de estos ritmos característicos, en la pieza correspondiente, se presenta reducido a su mínima expresión, y es usado como *ostinato*, como *loop*.

Cada signo zodiacal tiene asociada una cadena de correspondencias en varios niveles. No es necesario que este sistema de asociaciones sea efectivo, ni siquiera hace falta "creer" en él, sino que aquí funciona básicamente como marco de referencia, como fuente de inspiración y como reservorio de ideas sonorizables.

Dentro de este sistema de asociaciones hay una categoría "material" (fuego, agua, tierra, aire, madera, metal). Esta es ya una categoría sonora: en cada pieza se usarán sonidos derivados de estos materiales de partida. En el caso concreto de "*Mambo de Capricornus*", como el elemento predominante es tierra, hay por lo tanto muchos sonidos relacionados con la tierra, como pasos sobre la gramulla. Este es UN elemento de cada pieza, no el único. Este estrato forma como un *Cantus Firmus* al cual se le acoplan diferentes *contrapuntos*.

El lenguaje, cuando aparece, se usa deconstruido, fragmentado. Para esto se apela a palabras que mencionan los aspectos relacionados con cada signo, la misma palabra en varios idiomas. También aparecen (fragmentados, casi como un acertijo) refranes en diversos idiomas relacionados con el mes en cuestión, como (en el caso de Capricornus, que transcurre predominantemente en enero): "*de enero a enero, la plata es del banquero*", "*Januar weiß, der Sommer heiß*" ("Si enero es blanco -es decir, nevado-, el verano será cálido", lo cual tiene sentido, si acaso, en el hemisferio norte, que es donde surgió este aforismo), "*Januar warm, dass Gott erbarm!*" ("Si enero es cálido, que Dios se apiade!"). Se trata de refranes algo pasados de moda.

Orfeo evaporado. 2005. 0:20

Deconstrucción electrónica de una melodía del Orfeo de Monteverdi.

Más comentarios en la próxima edición de este libro.

Nieve en Neptuno. 2005. 5:40

Obra electroacústica realizada en Colonia (Alemania) el 29 de diciembre de 2005, en el estudio del compositor. Su duración es de 5'40". Forma parte de un proyectado ciclo de **Planetas**, de casi una hora en total. A la fecha están terminadas *Lluvia verde en Plutón* y *Nieve en Neptuno*. Cada obra es ejecutable por separado.

Los sonidos de síntesis fueron producidos fundamentalmente mediante el programa REAKTOR.

Musicalmente hablando, la obra se basa en sonoridades que pueden recordar la síntesis de los tiempos heroicos de la música electrónica, en los años 50.

Nieve en Neptuno (2005)

Esta es la segunda pieza de mi proyectado ciclo electroacústico de *Planetas*, que comencé a componer desde fuera hacia adentro del sistema solar. La última pieza será, por lo tanto, *Mercurio transita davanti al sole* (título tomado de un cuadro futurista de 1914 de Giacomo Balla).

Entretanto, Plutón perdió su condición de planeta de primera categoría (ahora lo llaman planeta enano). ¿Qué hacer? O bien eliminar la obra (¡jamás!) o agregar a mi ciclo los demás planetas enanos, como *Ceres*. Ya veremos.

En cuanto a *Nieve en Neptuno*, los sonidos de síntesis fueron producidos fundamentalmente mediante el programa REAKTOR. Musicalmente hablando, la obra se basa en sonoridades que pueden recordar los métodos de síntesis de la música electrónica de los años 50. (JMS)

Obertura. (de *Electropera*). 2006. 9:00

* Duración: 30-40 minutos mínimo

* Actores / músicos:

- Trompeta ("Héroe", "*Held*")
- Voz ("Premio", "Objetivo vital"; "*Preis*", "*Lebensziel*"),
- Clarinete bajo ("villano", "*Bösewicht*", "*Schurke*"), representa las fuerzas vitales, la pasión, el ego (no es un personaje satánico)
- Percusión (presencia abstracta, como "destino", "*Predestinación*", "fuerzas cósmicas", "*ángel de la guía*", "*Maestro*", "*Zarastro*").

* Regie-Beratung: N.N.

* Mitwirkung bei der Aufnahme von Klangsamples: Prof. Roberto Aussel, Holger Müller-Hartmann, Damian Zangger, Gustavo Fontes, Tibor Herczeg, Ligia Liberatori.

* Libreto: mínimo, reducido a monosílabos en diferentes idiomas, en la cinta o enunciado por los actores (texto compaginado por el compositor).

* Luz: se requieren luces de color, y poder oscurecer gradualmente partes del escenario.

Descripción argumental:

El argumento cumple la función del "programa" en los poemas sinfónicos. Los personajes son arquetipos. La dramaturgia sigue la gramática de los sueños.

El libreto está reducido a monosílabos (en la Tonband, cantados o hablados por la soprano, recitados por los instrumentistas). Estos monosílabos están en diversos idiomas.

Puesto que apenas hay texto, ergo trabajo con un concepto expandido de Leitmotiven. Los Leitmotiven, que se desarrollan en las escenas/situaciones clave, son presentados embrionariamente ya en la Obertura. Al concepto de "*Leitmotiv expandido*" pertenece la idea de establecer un sistema o paleta de correspondencias en diferentes dimensiones. Es decir, una determinado campo semántico se asocia con un significante en diferentes áreas de la percepción. Así, una idea estará representada (o más precisamente "aludida") por un signo sonoro, un signo visual, y un número. Como signo sonoro vale: una configuración (Gestalt), un conglomerado sonoro (Klangkonglomerat) pregnante y diferenciable, un intervalo (armónico o melódico, según el contexto), un Klangfarbe. Como signo visual vale: un color, una forma, una dirección en el espacio o una posición (ubicación) en el escenario (o en el espacio cuorafónico). En cuanto al número asociado a cada campo semántico, sirve para regir por ejemplo la cantidad de componentes de una Gestalt, la densidad de un acorde (cantidad de notas); y también para regir aspecto escénicos (las formas de los objetos, cantidad de focos de luz, etc.).

Ejemplos de "Leitmotiv expandido" que usaré:

Held: bisbigliando (tremolo de color, trino horizontal). Color amarillo (sol, bronce). [bzw intervalo de 5 justa?]

Villano: Multifónico. Color negro.

Lebensziel: Glissando (melódico o en acordes). Acorde glissado (Acorde A ---> Acorde B, glissando en cada voz). Color azul/violeta, constantemente cambiante (como un trino entre una gama de colores), eventualmente tornasolado. Número: 5.

Destino: sf, golpes sordos con resonancia (como un parche grave). Color: luz ultravioleta ("no es de este mundo").

Enigma: intervalo de tritono. Color rojo o naranja.

Paraíso (éxito, Resolución del Enigma): armónicos, sonidos campanoides. Color verde.

- determinados intervalos (no necesariamente temperado), asociar intervalo y color (!?)
- sonidos campanoides (armónicos en el piano)

Escenas, estructura formal, acción (Handlung); (cada escena dura un mínimo de 6 minutos):

Obertura. Sonidos electrónicos, lenta pantomima a cargo de la soprano "muda" (personaje "Lebensziel" oder "Preis"). Acaso usar "formas del paneo".

Escena I. Held aparece en escena. Expresa su noble anhelo de perfección y tendencia hacia lo alto. Aparece Villano (fuerzas vitales) y plantea el Enigma (Rätsel), si Held lo resuelve obtiene como Premio al Ziel. Debe hallar a Ziel bajo pena de muerte.

Escena II. Schicksal & Held. La iniciación, el secreto. Destino le da herramientas para resolver el Enigma. Como resultado del diálogo, Held descubre la clave.

Escena III. Asesinato. Muerte del ego, ordenada por Destino, a manos de Ziel (o de Held?). Escena movida.

Escena IV. Solo de Ziel con Tonband. Textura en islas, notas largas, silencios; Hall. Desconsuelo, Purificación. Súplica, desgarró. Expiación. Remordimiento.

Escena V (última). Tutti. Accelerando, presto, acaso final lento súbito. Held, eventualmente años más tarde, encuentra a Ziel/Premio, guiado por Destino Abstracto. Villano reaparece hacia el final (arriba), como señal de alerta. Encuentro, recuperar, unión supervisada por Destino, matrimonio místico. Al final, resurrección de Villano en un lugar físico imprevisto, arriba flotando sobre la escena. Toca cadenza con multifónico "horrisono".

Bipolar. 2006. 15:35

Música electrónica para un cortometraje dirigido por Axel Largo. El director Axel Largo (Bonn) me pidió componer música para su cortometraje mudo titulado "Bipolar". Al tratarse de un película muda, la música cobra un papel particularmente importante. Tras algunos diálogos iniciales, convenimos en una estructura dramática basada en *personajes sonoros* (Klangcharakteren)

Básicamente, la dramaturgia es un pendular entre dos estados:

- D (Depression), sombrío, lento
- M (Manie), pavote, tonto, excitado, rápido

La fase de *depresión* comienza muy sombría y lenta. A medida que se intensifica, se torna más y más compleja. Este aspecto de lentitud y "arrastrarse" se mantiene durante las fases depresivas, pero el resultado se torna más y más complicado mediante el agregado de sonidos adicionales de una fase a la otra. Esto ilustra –torna claro– la confusión interna en ascenso.

Las fases *maníacas* son monótonas, en base a sonidos penetrantes y movimientos abruptos e interrumpen una y otra vez las *depresiones* (anunciadas mediante señales sonoras y visuales, amarillas). Se genera así un ir y venir de ambas atmósferas expresivas.

Un aspecto que me agradó particularmente del trabajo en esta composición fue la definición bastante exacta de la estructura temporal: si por ejemplo la fase D3 debía durar determinada cantidad de segundos, si en el minuto xx:yy debía aparecer un sforzato, este tipo de señales sincronizadas.

La música electrónica fue compuesta en Colonia, Alemania, (estudios del compositor y de la Kölner *Musikhochschule*) durante 2006 (fecha de finalización: 13 de junio de 2006). Duración: 15:35

Los platos por la cabeza. 2006. 14:10

"*Tirar los platos por la cabeza*" es una expresión idiomática española: cuando un matrimonio se pelea, se arrojan mutuamente (y no siempre de manera figurada) platos o el objeto que tengan más a mano. Un traducción al alemán, me dicen, no tiene fuerza o sonaría extraña. Un giro idiomático equivalente sería "*Die Teller auf den Boden zerschmettern*". No es una traducción, pero al menos tiene platos. ¿Y por qué platos? Porque esta obra está compuesta exclusivamente sobre la base del sonido de platos rompiéndose. La síntesis granular hizo el resto.

Tango oublié [tango olvidado]. 2007. 15:00

Tango oublié es musique concrète.

Algo de prehistoria: yo tendría unos ocho años y mi viejo me llevó a ver una calle que estaban demoliendo para construir una autopista. Después supe que aquel *Pasaje Seaver* era uno de los que más tradición tenía en la bohemia porteña. El *Pasaje Seaver* simboliza así la destrucción sistemática de la memoria en nombre del progreso, destrucción que puede justificarse o no, esto es ya una cuestión de definición.

Más tarde compuse un tango para piano titulado *Pasaje Seaver*, con la intención específica de desguazarlo y usarlo como material para mi obra electroacústica *Tango Oublié*, concebida en Berlín (septiembre del 2000, durante la ICMC - *International Computer Music Conference*). La idea gestadora de *Tango Oublié* era hacer un collage de material tanguístico pulverizado, deformado, como pasado por el filtro del tiempo (es decir, parcialmente olvidado). Pero ese material debía ser también mío, no quise tomar grabaciones ajenas y mezclarlas, tanto por razones éticas (me parece una invasión) y legales (problemas de copyright). Por esta causa, todo el material que usé en *Tango Oublié* procede de mí: yo lo compuse (*Pasaje Seaver*), yo lo toco y yo lo grabo. Todos los derechos son míos, míos, míos^[1].

Tango Oublié –y Pasaje Seaver– son fragmentos de aires tanguísticos hilvanados con mayor o menor continuidad. Intencionalmente "no pasa nada", no va a ninguna parte, se parece a todo. no "transcurre", sino que es una imagen de la desolación total y de la ruina.

Estructura: básicamente la misma que en el *Interludio Nr. 5* para guitarra (el dedicado a Roberto Aussel).

Ur-Tabelle de transformaciones:

a -> b
b -> d
c -> a
d -> c

Cada una de estas letras a..d son "palabras".

Frases o versos: agrupaciones de palabras

W1 = a, ab, abc, bc, c [omite d]
W2 = b, bd, bda, da, a [omite c]
W3 = d, dc, dcb, cb, b [omite a]
W4 = c, ca, cad, ad, d [omite b]

X1 = a b cc bbb a c [omite d]
X2 = b d aa ddd b a [omite c]
X3 = d c bb ccc d b [omite a]
X4 = c a dd aaa c d [omite b]

¹ Posiblemente ya no se comprenda esta alusión a la frase "*La Ferrari es mía, mía*", de cierto presidente argentino durante la década de 1990.

Y1 = aaaaa b aaa [5x, 1y, 3x]
Y2 = bbbbb d bbb
Y3 = ddddd c ddd
Y4 = ccccc a ccc

Z1 = aaa d aa dd c a ddd [omite b] (a decrece, d crece, se interpola c en FI)
Z2 = bbb c bb cc a b ccc [omite d]
Z3 = ddd a dd aa b d aaa [omite b]
Z4 = ccc b cc bb d c bbb [omite a]

Forma general de la obra (sucesión de frases), agrupadas en cuatro **estrofas**:

En cada "renglón" ("estrofa") hay una ausencia: la frase que se repetirá en el renglón siguiente.

El par de frases que se repite en cada estrofa cambia siempre de posición.

Que empiece con Y, que es repetitivo.

Al terminar: YY, más repetitivo aún (función resolutive)

Entre frases: cesura (silencio, resonancia).

Entre renglones: 9a mayor como armónico natural (en el *interludio nr 5* para guitarra) o la voz de papá (en *Tango Oublié*).

Y Z W W [omite X]
Y X X W [omite Z]
Z Z W X [omite Y]
Z X Y Y [omite W]

Es decir:

Y1 Z1 W1 W2
Y2 X1 X2 W3
Z2 Z3 W4 X3
Z4 X4 Y3 Y4

(puesta en orden de la estructura: tren Köln a Bremen, 16 enero 2007)

Como material de trabajo preparo la siguiente tabla: los motivos en el orden que aparecen, y numerados

Y1 = a01 a02 a03 a04 a05 b01 a06 a07 a08

Z1 = a09 a10 a11 d01 a12 a13 d02 d03 c01 a14 d04 d05 d06

W1 = a15, a16 b02, a17 b03 c02, b04 c03, c04

W2 = b05, b06 d07, b07 d08 a18, d09 a19, a20

Y2 = b08 b09 b10 b11 b12 d10 b13 b14 b15

X1 = a21 b16 c05 c06 b17 b18 b19 a22 c07

X2 = b20 d11 a23 a24 d12 d13 d14 b21 a25

W3 = d15, d16 c08, d17 c09 b22, c10 b23, b24

Z2 = b25 b26 b27 c11 b28 b29 c12 c13 a26 b30 c14 c15 c16

Z3 = d18 d19 d20 a27 d21 d22 a28 a29 b31 d23 a30 a31 a32

W4 = c17, c18 a33, c19 a34 d24, a35 d25, d26

X3 = d27 c20 b32 b32 c21 c22 c23 d28 b34

Z4 = c24 c25 c26 b35 c27 c28 b36 b37 d29 c29 b38 b39 b40

X4 = c30 a36 d30 d31 a37 a38 a39 c31 d32

Y3 = d33 d34 d35 d36 d37 c32 d38 d39 d40

Y4 = c33 c34 c35 c36 c37 a40 c38 c39 c40

Verformung von Metallkristallen [deformación de cristales metálicos]. 2007. 9:10

Música para el cortometraje científico C-611 del IWF (*Institut für den Wissenschaftlichen Film*, Göttingen), del *Institut für Metallkunde* de la *Bergakademie Clausthal* (Prof. Dr. Günter Wassermann) y del *Institut für Film und Bild*, Departamento *Hochschule und Forschung* Göttingen (Dr.-Ing. G. Wolf). Desarrollo: Dr.-Ing. J. Chr. Lankes y G. Bekow. Rodaje: E. Heyse y K. Philipp. El film original es de 1951 (película muda).

Este film fue musicalizado por iniciativa de Fritz Steingrobe y Hanna Nordholt (Hamburgo) para el programa *Microton 2007* (o *Microtones-Science and Sound*), en el marco del 23º *Festival Internacional de Cortometrajes* de Hamburgo. Compuesta en Worpswede, Bremen y Köln, mayo al 2 de junio de 2007.

Estreno: 10 de junio de 2007 en el cine *Metropolis* de Hamburgo.

La obra incluye elementos de humor inspirados en la estética filmica de Mauricio Kagel, es decir, basados en la exageración, que es uno de los motivos estéticos del *realismo mágico*.

Milonga Bonga. 2007. 1:00

Composición: Bremen, comienzos de septiembre de 2007.

Para la performance teatral "*Tanz auf unsicherem Boden*" (Danza sobre piso inseguro) de Wiebke Schmidt y Susanne Schwalbach. Estreno: Bremen (*Kultursaal* de la *Arbeitsnehmerkammer*), 12, 13 y 14/OCT/2007.

Inversion of a Fourth [Inversión de una cuarta]. 2007-2008. 0:58

Sonoclip compuesto para el proyecto 60x60 (de la asociación *Vox Novus*, Nueva York). Incluido en el "Evolution Mix 1" (con el número 30). Estreno: en *Galapagos*, Nueva York, el viernes 5 de septiembre de 2008, acompañada de una improvisación danzada. Video del estreno:

<http://www.youtube.com/watch?v=pzM3FxsL-5k>

En este *sonoclip* ocurre una única cosa: un intervalo armónico de cuarta (Do-Fa) resulta invertido lentamente hasta que termina siendo una quinta (Si-Fa#). No puedes identificar *cuándo* ha habido un cambio en el sonido, pero notas que el final no es como el comienzo. De alguna manera. Minimalista y hecha sólo con ondas sinusoidales, esta es una especie de reverencia sonora ante La Monte Young. Bueno, sí que ocurre otra cosa aquí: la nota superior viaja de derecha a izquierda (en el espacio estéreo) y la más grave de izquierda a derecha. ¿O era al revés?

Juan María Solare, Colonia, 20 de febrero de 2008

El estreno argentino tuvo lugar el 21 de octubre de 2009 en el Encuentro de Arte Sonoro *Tsunami*, Buenos Aires, en la sala *Villa Villa* del Centro Cultural Recoleta (concierto del grupo *Sonoridades Alternativas*), con puesta en escena (coreografía) de Luis Mihovilcevic.

Así describió Luis Mihovilcevic este concierto (mail del 23 de octubre 2009):

Tsunami

Una muy bella y joven mujer, tez muy blanca con larga cabellera oscura, en la oscuridad prende una vela con un fósforo de madera (frente al público)

En la otra punta, una persona con borceguíes y encapuchado....

Ni bien prende la vela comienza la música de Solare

El encapuchado comienza el largo camino hacia la bella

Ella le entrega la vela y se sumerge en una esquina oscura.

El caminante encapuchado, vela prendida en mano, toma el otro sendero.

Luego, en la parte extrema de la sala, cruza un camino que lo unirá al sendero de partida...

A punto de llegar al punto de partida se terminó la música de Solare.

Se escuchan los dos últimos pasos del encapuchado

Se escucha su expiración y se apaga la llama...

La sala queda totalmente a oscuras....

El público provocó un instantáneo: *ah* (con mucho aire)

A partir de ese momento el concierto levantó cabeza.

Luis Mihovilcevic

Tres inserciones para la milonga fría. 2008. 3:30

La *Milonga fría* (titulada así como alusión a la *Milonga caliente* de mi amigo Gustavo Lanzón) es una obra originalmente para piano solo compuesta en Colonia (Alemania) el 25 & 29 de octubre de 2005 y dedicada a Katrin Dapper-Helmerding. Su duración es de 5:05 (aproximadamente, como cualquier obra instrumental). Hay además una segunda versión para dos pianos, y una tercera versión para violoncello y piano.

En cualquiera de sus versiones, la obra puede llevar tres inserciones electroacústicas, las cuales fueron compuestas en el tren de Köln a Bremen, el 25 de febrero de 2008, y estrenadas al día siguiente (26/FEB/2008) en el centro cultural Westend, en Bremen (en versión para dos pianos, por el dúo *Dinamitango* (Solare-Lanzón).

La duración de las inserciones es de 3:30 en total.

La obra fue ejecutada nuevamente (versión para un piano con sonidos electrónicos) en el Teatro de la Universidad de Bremen el 29/MAY/2008.

Longer Inversion of a Fourth [Inversión más larga de una cuarta]. 2008. 3:40

Obra compuesta en Madrid el 28 de febrero y 1 de marzo de 2008.

La composición de la obra *Inversion of a fourth* (ver comentarios anteriores) tenía una limitación en el marco: no debía durar más de 60 segundos. Tras componer esta obra, mi instinto, o mi percepción del tiempo, me decía que este proceso de transformación (un glissando doble) debía durar más tiempo. Tras experimentar un poco, me pareció que 3:40 era la duración óptima. Fuera de eso (la duración), la obra es exactamente igual a *Inversion of a fourth*. Claro que al decir "fuera de eso" hay una ironía, porque cuando la duración de cualquier cosa es casi cuatro veces mayor, las diferencias –para la percepción humana– son abismales.

A Halftone takes a Walk [Un semitono sale a pasear]. 2008. 3:40

Sonoclip compuesto en Madrid el 28 de febrero y 1 de marzo de 2008.

Más comentarios en las próximas ediciones de este maravilloso libro.

Expanding Halftone [Semitono expandiéndose]. 2008. 3:40

Otro sonoclip compuesto en Madrid el 28 de febrero y 1 de marzo de 2008.

Más comentarios en las próximas ediciones de este maravilloso libro.

Relámpagos sobre Júpiter (del ciclo *Planetas*). 2012. 5:15

Relámpagos sobre Júpiter es parte de la suite electroacústica *Planetas*. La obra fue compuesta el 4 de enero de 2012, y está dedicada a Hans Ulrich Humpert *in memoriam*, quien fue asistente de Herbert Eimert en el estudio de la *Musikhochschule* en Colonia, y allí también mi profesor de composición electroacústica.

Pluvial Precipitations in the Iberian Peninsula [Precipitaciones pluviales en la península ibérica]. 2012. 1:00

Esta miniatura –un sonoclip electroacústico– deconstruye una oración clave de la comedia musical (y la película) "My Fair Lady": "*The rain in Spain stays mainly in the plain*". El profesor Higgins y el coronel Pickering han estado entrenando a Eliza Doolittle incesantemente con ejercicios de pronunciación, intentando destruir su acento Cockney (el acento coloquial de Londres), y esta línea del libreto contiene cinco palabras que enfocan un problema fonético particular. Un estrato de mi obra contiene mi propia voz auto-entrenándome en pronunciar esta frase. Otros estratos usan síntesis granular de palabras aisladas o de sonidos hablados derivados de esta oración.

El título es un equivalente de esta línea, pero en un lenguaje retórico (no poético, sino exagerado): "The rain in Spain" (la lluvia en España) se transforma en "Pluvial Precipitations in the Iberian Peninsula" (Precipitaciones pluviales en la península ibérica).

Obra planificada el 27 de abril de 2012 y realizada el 28 de abril – en Bremen, en el estudio del compositor (también conocido como "casa"). Estreno: *Theatersaal* de la universidad de Bremen, 4 de abril de 2013.

Padovana. 2012. 2:20

Compuesta en Bremen el 18 de septiembre de 2012.

Más comentarios en las próximas ediciones de este maravilloso libro.

Ubiquity of Oneness [Ubicuidad de la Unicidad]. 2013-2014 (casi terminada)

Idea inicial: Bremen, 4 de abril de 2013. Desarrollo del plan: viaje Bremen - Croacia, 13 julio 2013. Realización comenzada en Bremen, 26 de julio de 2013.

Un único sonido (*wood block* de sapito), en diferentes posiciones PAN. El tema es el paneo de ese único sonido, formando *Gestalten*.

Tempo: corchea = 210 (número además práctico por si es necesario dividir por 2, 3, 5, 7). El sonido del *wood block* es de 448 Hz, es decir, siete octavas encima del tempo ($210 \cdot 128 / 60 = 448$ Hz).

Etapas - forma - estructura

Centro fijo, 16 corcheas

Centro a Izquierda, 16 corcheas

8 corcheas en cada posición: 1 7 4 2 6 3 8 5 (Posiciones PAN: -98, paso: 28, hasta +98) [-98, -70, -42, -14, 14, 42, 70, 98]

4 corcheas en cada posición (mismas)

2 corcheas en cada posición (mismas)

1 corchea en cada posición (mismas), repite ciclo dos veces

Derecha fijo, 16 corcheas

Derecha a Centro, 16 corcheas

7 corcheas en cada posición: 4 7 2 5 3 6 1 (Posiciones PAN: -99, paso: 33, hasta +99) [-99, -66, -33, 0, 33, 66, 99]

5 corcheas en cada posición (mismas)

3 corcheas en cada posición (mismas)

1 corchea en cada posición (mismas), repite ciclo tres veces

Centro, fijo, 16 corcheas

(Zigzag 5 puntos)

1 corchea en cada posición: 5 3 1 2 4 (Posiciones PAN: -90, paso: 45, hasta +90) [-90, -45, 0, 45, 90]

2 corcheas en cada posición (mismas)

3 corcheas en cada posición (mismas)

4 corcheas en cada posición (mismas)

5 corcheas en cada posición (mismas)

4 2 1 3 5 [una corchea en 1 2 3 4, y en 5 toca cinco veces]

4 2 1 3 5 [una corchea en 1 2 3 4, y en 5 toca cinco veces]

1 6 3 5 2 7 4 [una corchea en 1..6, siete corcheas en 7]

1 6 3 5 2 7 4 [una corchea en 1..6, siete corcheas en 7]

(Posiciones PAN: -99, paso: 33, hasta +99) [-99, -66, -33, 0, 33, 66, 99]

5 8 3 6 2 4 7 1 [una corchea en 1..7, ocho corcheas en 8]

5 8 3 6 2 4 7 1 [una corchea en 1..7, ocho corcheas en 8]

(Posiciones PAN: -98, paso: 28, hasta +98) [-98, -70, -42, -14, 14, 42, 70, 98]

1 4 7 2 6 8 3 5 [una corchea en 1..8] (y como "9" el centro)

Centro: 9 corcheas

Coda: se desdobra la señal. En 32 corcheas, C-R y C-L, cada canal tiene diferentes efectos en "crescendo". Final: mucho hall.

Morphic Acid [ácido mórfico]. *Trance Music*. 2013. 2:44

Compuesta en Bremen en septiembre de 2013. Esta obra es una excepción en mi *Oeuvre*, y un "eco" de mi obra anterior en el género de la dance music (*OksiD*, ver comentarios antes).

Realicé además un videoclip con esta obra:

<http://www.youtube.com/watch?v=rRPdYsaNr6Y>

Con esta presentación he intentado "vender" la obra:

¿Música *trance* humorística? ¡Sí! A una velocidad de 140 pulsos por minuto, esta obra tiene una pulsación revivificante (con la cual se puede realmente bailar) y elementos que sorprenderán al oyente. Es como bailar en una caverna: ¿qué sucederá a continuación? EN este sentido, es adecuada para video games, extrañas escenas de tecno (imagínense un club nocturno en una caverna) o incluso persecuciones en automóvil. El instrumento principal que "canta" aquí es el bajo eléctrico: melodías cautivantes que pueden realmente recordarse. Te agradará encontrar inserciones de sonidos metálicos, post-industriales, en esta obra extremadamente colorida. Y vas a reconocer a un compositor latinoamericano detrás de la música.

Zitatende [Fin de la cita]. 2013-2014. 5:05

Esta es una obra basada exclusivamente en el lenguaje (y su deconstrucción), y existe actualmente sólo en alemán.

Es decisivo saber que esta obra fue concebida específicamente para un programa radiofónico, porque el medio condiciona la dramaturgia de la obra. El programa radiofónico en cuestión fue la emisora *DEGEM webradio*, donde se presentaron mis obras electroacústicas dos horas diarias durante dos meses. DEGEM: *Deutsche Gesellschaft für Elektroakustische Musik* (Sociedad alemana de música electroacústica).

La voz comienza, como un locutor de radio, a comentar la próxima obra. Gradualmente, la voz resulta deformada, atacada, y finalmente la voz es fagocitada por los electrones. Hacia el final reaparecen un par de segundos de lenguaje reconocible (una cita de HAL en *2001: odisea en el espacio*: "Wir können keine Fehler machen" – "no podemos cometer errores" o "somos incapaces de error").

De este modo, el texto introductorio es ya parte de la obra "en sí".

Durante la lectura del texto "normal", las citas (en itálica) reciben una reverberación especial, ya desde el principio de la obra.

Obra concebida hacia el 9 de agosto de 2013 (en Bremen). Correcciones del texto alemán: enero 2014 (con Juliane Dehning y Michael Harenberg).

"*Zitatende*" es un título que quería utilizar desde (al menos) comienzos de 2009, según mi lista secreta de "títulos atractivos". Es una formulación que me atrajo mucho –por su practicidad– en conferencias a las que asistí en Darmstadt y donde se citaba oralmente a diferentes autoridades en la materia.

Defrosting from cryogenic suspension [Descongelándose de la suspensión criogénica]. 2014. 18:30

Obra relativamente larga, en el estilo de la música *dark ambient*, con abundantes notas largas, sonidos de síntesis y sonoridades asociadas habitualmente (por mero reflejo pavloviano) a la música de terror. Integrará acaso un álbum de tipo *dark ambient* con título de trabajo *sTimulated Reality* (realidad estimulada, pero con un juego de palabras respecto al concepto de *realidad simulada*).

Celeste. 2014. 3:48

"Celeste" es el nombre de Celeste Caeiro, la señora que distribuyó claveles a los militares que hacían un golpe de estado que derrocaría al régimen dictatorial en Portugal, el 25 de abril de 1974. El soldado que recibió el primer clavel lo puso en su fusil, los demás lo imitaron rápidamente. Esta revolución "de los claveles" se caracterizó por ser una de las pocas en la historia en las que apenas se disparó un tiro, y no hubo sangre.

De alguna manera, mi obra quiere señalar que no es necesario hacer acciones espectaculares para cambiar la historia. Cada uno de nosotros puede.

Musicalmente, mi obra electroacústica comienza en un unísono y se va expandiendo en el registro hacia el grave y el agudo, una alegoría de la expansión de los claveles que repartía Celeste Caeiro (y luego otras floristas). Los sonidos no son violentos, pero tampoco "dulces", como tampoco lo fueron esas días.

Celeste fue compuesta en Bremen (Alemania) en julio de 2014, en el marco de una convocatoria de la asociación portuguesa *Miso Music*, con el tema "Sound Walk 2014 - Revolution & Metamorphosis: Celebrating the 40th anniversary of the 1974 Portuguese Revolution". *Celeste* fue una de las doce obras seleccionada entre un centenar de propuestas provenientes de 26 países.

Estreno: junto con otras once de otros autores, ejecutada en forma de instalación sonora en *O'culto da Ajuda* en Lisboa el 23 y 24 de noviembre de 2014 durante el festival Música Viva.

Dirty Smile [Sonrisa sucia] (*dance music, progressive electronic*). 2014. 3:13

Obra basada en sonidos percusivos sampleados. Track electrónico dinámico, afirmativo, sonidos metálicos sucios y ligeramente agresivos con pulsación clara y crujiente. Presenta cierto humor sutil.

Bitte ein Beat [Por favor, un pulso]. (*dance music, progressive electronic*). 2014. 3:38

Incluso aunque tu vocabulario alemán sea limitado, seguramente conocerás la útil palabra "bitte": "por favor". En el título de esta obra se esconde además un juego de palabras interlingüístico, puesto que "Bitte ein Bit" (nótese la ligera diferencia de escritura) es un famoso y antiguo slogan publicitario de una marca de cerveza que no mencionaré aquí excepto que accedan a patrocinar mi música.

Acera de la pieza en sí misma, pues tiene una clara pulsación (concretamente 148 pulsos por minuto) y sonidos bastante agresivos, sucios, penetrantes, obsesivos, neuróticos, y ... sí, divertidos.

Hay una versión más breve de esta obra (exactamente 1:00), enviada al *Beat Party Mix* convocado por Vox Novus de Nueva York.

Cimática. 2014. 7:00

Obra con sonidos sintéticos, hecha totalmente con *Serenity Free* de HG Fortune.

Dedicada a Daniel Ferrorato in memoriam, a casi exactamente un año de su muerte (Bremen, 25 de agosto de 2014).

Escarcha en Ceres (del ciclo *Planetas*). 2014. 3:40

La estructura motívica y rítmica de la obra es intencionalmente idéntica a mi obra *Si va lontano* (para piano solo), de julio/agosto 2014.

Usé un cuadrado grecolatino para asociar timbre y motivo (hacia tiempo que no usaba esta técnica, que garantiza un máximo de variedad combinatoria).

5A 3B 7C 4D 2E
3D 4E 5B 2C 7A
7E 5C 2D 3A 4B
4C 2A 3E 7B 5D
2B 7D 4A 5E 3C

Hay además un elemento separador (denominado GAMMA en los bocetos). Puesto que hay cinco secciones principales, hay cuatro elementos separadores.

Estreno: sábado 1 de noviembre de 2014, *Klaviere Backhaus*, durante el concierto anual de la asociación *Arbeitskreis Bremer Komponisten und Komponistinnen*.

Saudade perpétuel [Melancolía perpetua]. 2014. 1:00

Escrita originalmente para ensemble (bandoneón, guitarra eléctrica, piano, bajo y percusión), Saudade perpétuel es una milonga basada en una escala octatónica. La versión original tiene una duración de 2:50. La versión electrónica está realizada con sonidos de síntesis, para una convocatoria de la asociación Vox Novus de Nueva York (*Latin Mix 2014*), que pedía limitar las propuestas a obras de un minuto.

Saudade perpétuel, "melancolía perpetua", una alusión a "*Le tango perpétuel*" de Erik Satie, es técnicamente hablando una milonga electrónica, un ritmo rural de Argentina, Uruguay y Brasil ... pero realizado con sonidos electrónicos.

Delete all and start over [Borra todo y comienza de nuevo]. 2014. 1:00

Compuesta en Bremen el 19 de septiembre de 2014, para el *60x60 11th International Mix*. Duración: 1:00.

A veces uno querría que fuera posible "borrar todo y comenzar de nuevo" - borrar el pasado e intentarlo otra vez, como si fuera una nueva partida de ajedrez. El asunto es que uno muy posiblemente terminara repitiendo exactamente los mismos errores.

Esta obra integrará acaso (como última y despedida) un álbum de tipo *dark ambient* con título de trabajo *sTimulated Reality* (realidad estimulada, pero con un juego de palabras respecto al concepto de *realidad simulada*).

Not all who wander are lost [No todos los que vagan están perdidos]. 2014. 7:30

Esta obra usa sonidos sampleados de siete osciladores valvulares / de tubo (sinusoidal, triangular, cuadrada, diente de sierra, ruido), por lo tanto el sonido general recordará al equipamiento ligeramente anticuado (nostálgico, *vintage*), es decir, sintetizadores analógicos, de los años 1950. Una primera ironía: sonido retro de la vanguardia, o música experimental "con instrumentos originales".

Estructuralmente, esta pieza tiene la forma ABA-CBC-A, donde cada sección ("letra") es una textura bastante simple con dos estratos. La estructura principal es simple, los sonidos no lo son, puesto que tienden a evolucionar en el tiempo.

Not all who wander are lost fue compuesta en Bremen, Alemania, entre el 24 y el 27 de septiembre de 2014, y producida en el legendario estudio *Janus Music & Sound*.

Por cierto, la frase *Not all who wander are lost* es una línea del poema *All that is gold does not glitter* (No todo el oro reluce), escrito por J. R. R. Tolkien para su novela *The Lord of the Rings* (El Señor de los anillos).

Esta obra integrará un álbum de tipo *dark ambient* con título de trabajo *sTimulated Reality* (realidad estimulada, pero con un juego de palabras respecto al concepto de *realidad simulada*).

Envy [Envidia]. 2014. 2:07

Esta obra fue creada originalmente para el cortometraje experimental "They go" de Alban Low, en octubre de 2014. Sin embargo, el cineasta se inclinó por usar la versión original para piano solo, titulada precisamente *They go*, y que tiene exactamente la misma estructura rítmica que *Envy*, obra que quedó así descartada para el cortometraje.

No carece de cierta ironía el que lo que nació como ensayo previo (la versión para piano solo) se transformara en la versión elegida (cierto es que no sin algunas modificaciones).

2) Obras para sonidos electrónicos y uno o más instrumentos

Solidità della nebbia (Solidez de la niebla) para *corno di bassetto* y sonidos electrónicos. Segunda versión: para clarinete bajo (y electrónica). 1999-2000. 10:45

El clarinetista Michele Marelli (a quien conocí en Kürten en 1998, durante unos cursos impartidos por Stockhausen) insistió durante meses para que le escribiera una obra para *corno di bassetto* y cinta. Naturalmente, la obra le está dedicada en toda amistad.

Solidità della nebbia está realizada en el estudio de la Escuela Superior de Música de Colonia (con la asistencia de Marcel Schmidt y la guía de Hans Ulrich Humpert). La obra está casi por completo basada en *samples* de *corno di bassetto*, tocado por Michele Marelli, y de su voz.

El título está tomado de un cuadro de Luigi Russolo (1885-1947), una pintura donde predomina el azul, que vi en Venecia en el museo de Peggy Guggenheim el 1 de enero 2000 (fue una manera interesante de empezar el año). Russolo, además de pintor, era músico (o al menos inventor), y uno de los impulsores del Futurismo. Fue uno de los primeros que ya en 1913 imaginó una música basada en tomar el ruido como materia prima y organizarlo. Y no solo lo imaginó, sino que construyó un grupo de aparatos (*intonarumori*) que ponían en práctica sus ideas. Esa línea de pensamiento se retoma con Edgar Varese, luego con la *musique concrète* y la electrónica. Forzando un poco las cosas, toda la actual música por computadora está en deuda con las ideas futuristas. Titular esta obra "*Solidità della nebbia*" implica entonces un reconocimiento.

En esta obra, el punto de partida es lo armónico: el mismo *melos* se usa para construir la voz del *corno di bassetto*, para las trasposiciones del material pre-grabado, y para jalonar la forma a gran escala.

Juan María Solare, agosto de 2000

Michele Marelli (*corno di bassetto*) estrenó "*Solidità della nebbia*" el 12 de octubre del 2000 en el Aula Magna de la Escuela Superior de Música de Colonia, iniciando el festival para el 35º aniversario del *Estudio de Música Electrónica* de la Escuela.

Repetida por Michele Marelli el 25/ENE/2002 en Alessandria (Italia) para la Asociación jazzística "*L'AX*". Tocado por Michele Marelli en Ovada (Italia), el 20/AGO/2004.

En mayo del 2002 *Solidità della nebbia* obtuvo un premio en la *Tribuna Argentina de Música Electroacústica* (TRIME), organizada por la Fundación *Encuentros Internacionales de Música Contemporánea* (EIMC-SIMC), con los auspicios del *Consejo Argentino de la Música* (CAMU-CIM-Unesco). Jurado: Eduardo Checchi, Ricardo Dal Farra, Mariano Fernández, Claudio Guidi Drei, Alejandro Iglesias Rossi, Eva Lopszyc, Pedro Ochoa, Santiago Santero, Alicia Terzián, Irma Urteaga.

La versión para clarinete bajo fue estrenada el 8/NOV/2003 por Ricardo Dourado Freire (clarinete bajo) en la *Sala Martins Pena* del Teatro Nacional de Brasilia, en el marco del "*III Encuentro Internacional de Música Electroacústica*" organizado por la *Sociedade Brasileira de Música Electroacústica* (Jorge Antunes).

El estreno europeo de la versión para clarinete bajo lo realizó Marco Mazzini, el 25/MAY/2005, en el *Aula Magna* de la *Escuela Superior de Música* de Colonia, en el marco de la serie "*Aulakonzerte Neue Musik*".

El estreno estuvo a cargo de Marco Mazzini el 6/NOV/2005 en Lima, en el marco del *Tercer Festival Internacional de Música Contemporánea*. Esta fue la primera vez que en un concierto en Perú se incluyó el clarinete bajo como solista.

Collar para trompeta y sonidos electrónicos. Segunda versión para corno inglés o corno di bassetto y cinta. Tercera versión: flauta contralto y cinta. Cuarta versión: para clarinete y sonidos electrónicos (o saxofón soprano y sonidos electrónicos). 4:47

Esta obra forma parte de una extraña trilogía que concebí durante un curso brindado por Karlheinz Stockhausen en la ciudad alemana de Kürten en agosto del 2001:

- "Perlas Esparcidas" para trompeta sola
- "Engarces" para sonidos electrónicos
- "Collar" para trompeta y sonidos electrónicos. Consiste en la superposición de "Perlas Esparcidas" y "Engarces"

Así se explican los tres títulos: *Perlas + Engarces = Collar*. La idea compositiva central es lograr que cada una de las tres obras tenga sentido por separado.

La textura musical de "Engarces" es "en islas" o "en bandadas", es decir: bloques de sonido separados por vacío. Técnicamente es un contrapunto a dos voces, presenta dos estratos básicos (llamémoslos Alfa y Beta). Paradójicamente, aunque Engarces fue concebida para ser presentada como obra independiente, es también un ejemplo de la relación de la cinta con un solista, porque una de ambas voces (Alfa) "canta" señales para indicar la entrada de la trompeta solista, mientras que la otra voz (Beta) realiza un eco, un sombreado de las notas que acaba de tocar el solista. Para tornar más claro este contrapunto y la función estructural de ambas voces, cada una de estas voces está claramente perfilada tímbricamente, utilizando dos tipos distintos de síntesis de sonido.

Collar, dedicada al trompetista Friedemann Boltes, fue estrenada por el dedicatario el 1 de enero del 2002 en Schleswig (Alemania).

La versión de Collar para corno inglés y cinta fue escrita especialmente para Catherine Pluygers, quien la estrenó en Londres el 16 de noviembre del 2002.

La versión para flauta contralto y cinta fue escrita para Sonja Horlacher (Colonia, *Musikhochschule*, 1º de octubre del 2006). Estreno: Sonja Horlacher (flauta), Aula Magna de la *Hochschule für Musik* de Colonia, 20/OCT/2006 (ciclo *Aula Konzerte*, nr. 78).

<http://ciweb.com.ar/Solare/#audio>

Versión para clarinete (o saxofón soprano) y sonidos electrónicos escrita en Bremen el 16 de febrero de 2014.

En *Perlas esparcidas* (es decir, la parte de solista de *Collar*) pueden encontrarse los famosos números de Fibonacci. Existen:

- 34 impactos (pues la pieza fue escrita el último día que tuve 34 años)
- 21 semitonos es el ámbito
- 13 alturas (se repite el LA)
- 8 duraciones
- 5 envolventes de matiz (se aplican a grupos, no a notas aisladas)
- 3, 2, 1 : grupos de 3, 2, 1 componentes

Drooping Drops [Gotas Mustias] para fagot, piano y sonidos electrónicos. 2001. 6:00.
Segunda versión para viola, piano y sonidos electrónicos.

Esta obra fue compuesta especialmente para el *Duo Palmos*: Stefanie Liedtke (fagot) y Lorenda Ramou (piano), y está dedicada a la compositora *Akemi Ishijima*. Las primeras ideas fueron anotadas en Worpswede el 1 de octubre de 2001. La pieza fue terminada el 19 de diciembre de 2001.

Estreno por el *Duo Palmos* el 7 de abril de 2002 en la "*Grote Kerk*" en Veere (Holanda) y repetida el 8 de abril en el "*Theater Kikker*" en Utrecht (Holanda). Primera audición alemana por Martin Jaser (fagot) y el compositor (piano) el 8/JUN/2006 en el teatro de la universidad de Bremen.

Segunda versión para viola, piano y cinta; estreno por Carlos María Solare (viola) y el compositor (piano) el 14/MAR/2006 en el *Berliner Kabarett Anstalt* de Berlín (ciclo *Unerhörte Musik*, Música Inaudita). Estreno español por Carlos María Solare (viola) y el compositor (piano) el 14/MAR/2010 en el Conservatorio Superior de Música del Principado de Asturias (CONSMUPA) en Oviedo, en el marco del concierto final del *III Congreso Nacional de Violas*.

El título puede traducirse como "*Gotas mustias*" (o "*Gotas marchitas*").

Descarté el título "*Droopy Drops*" debido a connotaciones cómicas no intencionales que me fueron reveladas por el escultor John Dann (a quien conozco en realidad a través del ajedrez).

El diálogo epistolar que sostuvimos al respecto merece la pena ser citado:

- "I am composing a piece for a Duo in Amsterdam and I want to put as title "*Droopy Drops*". I think it means something as "*lazy drops of water*", or "*fallen drops*"; it can also remember a flower in its last days, isn't it? (Juan María Solare)

- "You are right that flowers droop as their petals age, and right again that the word can mean lazy. Shakespeare used the phrase "Good things of day begin to droop and drowse" - meaning it is evening. Today droopy has a slightly comical connotation. I believe one of the 7 dwarves is named Droopy, and we say droopy drawers to some child whose pants are falling down (...), you can also say "drooping drops" this avoids the diminutive and casual "y" in the word "droop", but it also has unusual imagery and is very slow, sleepy and languid." (John Dann)

- So maybe "*Drooping drops*" is the best solution. It keeps the idea of "*drops becoming old*", with a taste of sweet decadence and nostalgia of what once has been beauty. (JMS)

- "The other alternative to consider is *Drooping Drips*, but it is not as alliterative as *Drooping Drops*, which I prefer. To use the word "drooping" with drips or drops is quite original and may be a difficult association for some, but it has the lugubrious tone of the bassoon. It has an aire of sadness, almost regret. So your idea seems right, not perhaps as decadence, but as of things fading. The drop of course, once it has drooped to the last possible limit, is liberated and rejuvenated as it breaks away and falls fast to a quick demise." (John Dann)

Dos citas del drama *Macbeth*, de William Shakespeare, encabezan esta obra. La existencia de la primera frase me fue indicada también por John Dann; la segunda la encontré buscando la primera.

Macbeth acaba de enviar los asesinos a matar a Banquo y queda solo en un balcón con su dama. Dice Macbeth:

Good things of day begin to droop and drowse,
While night's black agents to their
preys do rouse.

(*Macbeth*, Act Three, Scene Two, últimas palabras)

Con eso de "*Good things of day begin to droop and drowse*" Shakespeare quiere decir que anochece.

Y después, encabezando la segunda sección de "*Drooping Drops*":

Upon the corner of the moon
there hangs a vaporous drop, profound,
I'll catch it ere it come to ground;

(*Macbeth*, Act Three, Scene Five)

Ambos epigramas deben ser concebidos *alla mente*, es decir, no como una indicación estrictamente musical, y no deben ser recitados ni cantados, sino que inducen una atmósfera general.

Degrees of Resonance [grados de resonancia] para trompeta (con electrónica en vivo optativa) y órgano. 2003-2004. 6:30

Sobre la ejecución

Los matices concretos se decidirán sobre los instrumentos. Sólo anoto la tendencia (primero *f* y luego *p*)

- 1) Live electronic
- 2) Registración del órgano

1) Live electronic

Aquí, la *Live electronics* sólo trabaja la reverberación.

Indicaciones para realizar cinco patches para la trompeta.

Los siguientes valores son orientativos y pueden variar según el método concreto de realizarlos.

General Parameters

Total Reverb Time

Attack time

Diffusion (0->1000)

Perception (Smooth -Y Echoey, 0->200)

Early reflections:

Room size

Dimension (0.05 -> 20), w/d

Mixing: (0-200% cada uno, independientemente)

dry (original signal)

wet (reverb)

early reflections

Always "*include direct*"

Patch 1) 535 ms. 15 ms. 555. 50. 29 mⁿ. 0,385. 85%, 108%, 65%

Patch 2) 2636 ms. 106 ms. 823. 16. 8880 mⁿ. 0,736. 73%, 32%, 28%

Patch 3) 3511 ms. 133 ms. 766. 45. 16786 mⁿ. 0,6818. 57%, 98%, 87%

Patch 4) 2452 ms. 75 ms. 967. 8. 2484 mⁿ. 0,149. 63%, 89%, 72%

Patch 5) 2938 ms. 150 ms. 100. 123. 250000 mⁿ. 1,227. 31%, 147%, 65%

2) Registración del órgano

En la partitura están indicadas las *Combinaciones de Registros (REG)* por familias, principalmente *Flautas, Trompetas, Lengüetas, Mixturas*. A cada familia corresponden varios registros distintos (por ejemplo, *Gedackt* se relaciona con las flautas, *Nasard* con las Mixturas).

Estas *Combinaciones de Registros* son tendencias, señalan la dirección que hay que tomar, pero son más un punto de partida que una ley. La registración concreta la decidirá cada intérprete, en vista de las posibilidades (o limitaciones) del instrumento que encuentre. Los detalles y todo factor imprevisto deberán ser resuelto sobre cada instrumento en particular.

En esta obra no se usa la pedalera (excepto, eventualmente, como acople).

Para garantizar unísonos exactos con la trompeta (no octavas), se ruega respetar las indicaciones de 8'.

Es posible utilizar un registro de 4', y en este caso leer una octava grave. Si se toca con un registro de 16', leer una octava más aguda.

En consecuencia, es posible tocar a la octava en dos teclados (o en la pedalera). Si esto se realizase con un acople mecánico de teclados, podrían producirse octavaciones no deseadas.

REG 1) TPT, 8'

REG 2) TPT 8' + Zunge 8' + Tremulant. I+II (Koppelung)

REG 3) TPT 8' + Mixtur 8'

REG 4) Flöten 8' (+ 4' *ad lib*) [timbre puro]

REG 5) Flöten 8' (+ 16' *ad lib*) + Gamba + ECO (si hay). I+II (Koppelung) [timbre ligeramente gangoso]

Introducción (nota de programa)

Degrees of Resonance (grados de resonancia) fue compuesta en Bremen, en el vuelo París a Nueva York, en Colonia y Worpswede entre el 3 de diciembre y el 21 de enero del 2004. La duración de la obra es de 6'30". La obra está escrita especialmente para el *Duo Aureum* (Friedemann Boltes, trompeta, & Guido Helmentag, órgano), que la interpretó en varios conciertos en el norte de Alemania y en Dinamarca, en la primera mitad de marzo 2004:

09.03.2004 Franziskus-Hospital, Flensburg

11.03.2004 Dybboel Kirke, Sonderburg, Dänemark

12.03.2004 Marienkirche, Schuby bei Schleswig

14.03.2004 Zionskirche, Worpswede

04.09.2004 Kahleby Kirche

19.09.2004 Schleswig, St. Petri Dom

Correcciones tras finalizar esta primera gira del grupo, a mediados de marzo 2004.

Elogio de la telaraña, para guitarra y sonidos electrónicos. 2006. 14:20

La araña teje su baba laboriosa.

Javier Adúriz

El título se debe a que el encordado de la guitarra recuerda una telaraña. Esta obra, cuya duración es de 14:20 minutos, está dedicada a Roberto Aussel, quien también asumió el estreno.

Contrariamente a lo que se recomienda, primero compuse la parte electrónica y luego monté encima la de guitarra. Ambas partes -electrónica y solista- están construidas en base a los mismos materiales de referencia (por ejemplo, las mismas estructuras interválicas y modelos rítmicos).

Decisivo en este género mixto (instrumento en vivo más sonidos premodelados) es la sincronización y el diálogo entre ambas partes. Tal diálogo está facilitado por puntos claros de orientación en la cinta. (JMS)

Modo de composición: primero definí un plano general. Luego compuse la parte electrónica. Luego monté encima la de guitarra. El método fue: oír la cinta, transcribirla aproximadamente (de paso ya tengo la partitura para que el solista siga), examinar los elementos "*in abstractum*" de la textura correspondiente, y armar algo para la guitarra en base a ellos. Fue como construir cosas diferentes en base a los mismos elementos (especialmente la misma duración y la mismas estructuras interválicas de referencia).

La sincronización y el diálogo entre ambas partes se torna posible debido a que existen puntos claros de orientación en la cinta (*sf*, diversas señales).

La estructura principal (tren de Göttingen a Colonia, 9 de abril 2006) está vagamente inspirada en el *método de la raíz cuadrada* de John Cage:

| | |
|-----|------------|
| I | aa b ccc b |
| II | aa c bbb c |
| III | bb d aaa d |
| IV | cc a eee a |
| V | cc e fff e |
| VI | cc f aaa f |
| VII | bb a ddd a |

Luego aparecerán cesuras entre "frases" y una coda al final. La duración de cada episodio (cada "letra") es de 15 segundos. Imagino macrocompases a negra = 60, lo que es muy práctico para hacer cálculos.

Elogio de la telaraña está dedicada a Roberto Aussel; el estreno tuvo lugar el 20 de octubre de 2006 en el Aula Magna de la *Musikhochschule* de Colonia (Alemania), durante un concierto del ciclo *Aula Konzerte* (nr. 78).

Estreno argentino: por Alejandro Dávila el 29 de abril de 2007 en el Centro Cultural Amancay de San Martín de los Andes durante la *3ª Bienal Patagónica de Música Electroacústica y Arte Sonoro*.

El título se debe a que el encordado de la guitarra recuerda una telaraña.

*** JMS ***

**Turbulencias, para piano con o sin sonidos electrónicos ("*Interferenzen*"). 2005-2007.
6:00**

para piano con o sin *interferencias* electroacústicas

Es siempre particularmente instructivo observar qué escribe un pianista para su propio instrumento, porque la figura del compositor-pianista como unidad inescindible tiene una tradición, tanto en la música clásica como en la popular, desde Franz Liszt hasta Bill Evans.

Esta fogosa obra de unos cinco minutos, dedicada a Paulo Alvares, es fundamentalmente una pieza para piano que en momentos inesperados resulta "saboteada" por interferencias. El pianista decide cuándo (y si) ocurren tales interferencias. Se oyen voces - como la de Marcel Duchamp, el iconoclasta por antonomasia. (JMS)

Held und Bösewicht [Héroe y villano], para trompeta, clarinete bajo y sonidos electrónicos. De *Electropera*. 2006-2007. 12:05

Held und Bösewicht [Héroe y villano] es la primera escena de la *Electropera* (obra en proceso de composición), cuya duración total será de una hora. La acción no se basa en personajes concretos sino abstractos, en arquetipos: *Héroe* (trompeta), *Villano* (clarinete bajo), *Objetivo Vital* (soprano) y *Destino* (percusión) - se agrega una *Enigma* (tritono) y posiblemente un *Paraíso* (sonidos armónicos). El libreto se reduce a palabras monosílabas en diferentes idiomas. En la primera escena de la *Electropera*, no obstante, los participantes no llegan a hablar.

La escena inicial presenta al héroe (trompeta) y al villano o rufián (clarinete). Cada uno (en el estreno, en realidad, *cada una*) dice lo que tiene que decir y en cierto momento se produce una primera confrontación entre ambos. Es mencionado además (en la cinta - tritono) el *Enigma* (Rätsel) que el *Héroe*, lógicamente, deberá resolver antes de terminar la ópera.

La versión concertante debe ser comprendida entonces como "música para una escena electrónica imaginaria".

El estreno de *Held und Bösewicht* (Héroe y Villano) se produjo durante un concierto monográfico dedicado a las obras de Juan María Solare el miércoles 5 de diciembre de 2007 en el Aula Magna de la *Hochschule für Musik* de Colonia (Alemania). Intérpretes: **Atsuko Sakuragi** (trompeta) y **Gil Shaked** (clarinete bajo).

La mujer que está sola y espera, para cello y sonidos electrónicos. 2007. Aprox. 11:00

El título es una alusión al ensayo de Raúl Scalabrini Ortiz (1898-1959) titulado *El hombre que está solo y espera*, de 1931, un clásico de la literatura argentina, uno de los primeros intentos de desentrañar el "ser porteño" y uno de los primeros escritores que analizó la dependencia argentina del imperio británico.

La parte electrónica de esta obra fue compuesta en Colonia (de manera entrecortada) entre el 1 de abril y el 30 de octubre de 2007, en el estudio de la *Hochschule für Musik*, en el marco del Konzertexamen (*master*) en composición electrónica bajo la tutela del Prof. Hans Ulrich Humpert. La parte instrumental fue resuelta contra reloj, como siempre, en Worpsswede el 3 de noviembre de 2007.

Existe un primer apunte muy anterior (5 de enero 2006) para una obra con el mismo título y formación instrumental, pero el concepto musical es totalmente diferente.

Esta obra, cuya duración es de unos nueve minutos, está dedicada a la cellista Gesa Biffio. El estreno tuvo lugar el 5 de diciembre de 2007 en el Aula Magna de la *Hochschule für Musik* de Colonia.

La obra ironiza sobre una aparente paradoja: gestar una composición electroacústica de forma abierta. Por definición, una pieza para soporte fijo (cinta, CD) tiene una forma inamovible: transcurre de principio a fin – y basta. ¿Cómo flexibilizar entonces la forma? En esta composición, así: la Introducción y la Coda permanecen siempre en sus respectivas posiciones, pero las cinco secciones internas pueden permutar su orden de una ejecución a la siguiente: la cellista puede elegir tocar sus cinco secciones en el orden que quiera, y el técnico de sonido en otro: cada uno toma sus decisiones de manera independiente - y en términos de sincronización: lo que ocurre, ocurre. ¿Y porqué es la *ironización* de una paradoja? Porque, Mauricio Kagel *dixit*, "Al final del partido, las formas abiertas son también cerradas."

La obra se basa en una melodía de cinco motivos, cada uno con una distinta cantidad de componentes (2, 5, 3, 4, 1) (continuará)

La sección A se concentra en desarrollar en motivo a (el de 2 componentes). La sexta mayor descendente se transformará en sexta mayor ascendente, en tercera menor ascendente y descendente, y en décima menor ascendente y descendente. Aparece una variante que combina ambas notas simultáneamente (=ni ascendente ni descendente, es el "elemento neutro"). La textura predominante es "tremolo". El compás es 5/8, y distintos motivos rítmicos (0+5, 1+4, 2+3, 3+2, 4+1) se combinan con los componentes interválicos mencionados (3 menor desc., etc).

La sección B, en 7/8, parte de un ostinato X que transita gradualmente a Y (=inversión de sus notas) por *morphing*: reemplazo gradual de cada uno de sus componentes (concretamente en el orden 4-2-1-3-5). Allí se estabiliza el estado Y. Aparece una variante rítmica de cuatro componentes, que permite realizar una *talea*. Luego, del motivo "-Y" (Y por movimiento retrógrado) se transita gradualmente, por *morphing*, hacia el motivo "-X" (X por movimiento retrógrado).

La sección C se concentra en desarrollar el motivo c (el de 3 componentes). La textura es "notas dobles". Generé un serie de doce notas en base a ese motivo, donde únicamente aparecen segundas mayores y menores, y terceras menores (o sus inversiones). La

estructura rítmica es: tomar la rítmica de la melodía original y expandirla (multiplicando los valores rítmicos por 3)

Sobre la ejecución

La mujer que está sola y espera tiene siete secciones: *Introducción, A, B, C, D, E, Koda*. Como es previsible, la *Introducción* y la *Koda* se ejecutan al comienzo y al final respectivamente. Su posición es fija, y la sincronización entre solista y *tape* es la habitual en una obra electroacústica. El orden en que se tocan las secciones internas (A, B, C, D, y E), por lo contrario, es variable. La cellista puede elegir tocarlas en el orden que quiera, y el técnico de sonido también: cada uno toma sus decisiones de manera independiente - y lo que ocurre, ocurre. Cada una de estas cinco secciones dura aproximadamente lo mismo (1'10"). No es imprescindible ponerse de acuerdo previamente en la sucesión de secciones, pero se aconseja al técnico estar atento al nivel dinámico de lo que está tocando la cellista y adaptarse al contexto. Como es obvio, entonces, no habrá necesidad de sincronizar solista y *tape* en estas cinco secciones centrales.

Entre secciones, la cellista tocará un sonido inarmónico inestable (sobre un calderón) hasta que arranque la siguiente sección en el *tape*; y el técnico de sonido hará una pausa de unos 5-8 segundos. Si la cellista prefiere hacer también una pausa entre secciones (para dar vuelta la página, por ejemplo), no se precipite: proceda con parsimonia.

Alternativamente puede considerarse que esta obra es un breve ciclo de variaciones sobre un tema, donde la exposición inicial del tema y su reaparición al final están fijas, pero el orden de las variaciones es variable.

Cada una de las secciones tiene un carácter central o un núcleo temático reconocible (tanto en el *tape* como en la parte solista):

Intro: Exposición, diálogo. Arco

A: tremolo

B: ostinato, pizzicato, staccato

C: diádas (notas dobles), ritmo pulsado (en negras)

D: ostinato, bisbigliando agrupado en frases, balzando

E: glissandi microinterválicos

Koda: Abgesang, despedida. Coral, notas largas, armónicos, flautato.

Hay una situación implícita (imaginaria) de teatro musical en esta obra: una mujer, sola, espera. Lee un libro, cada capítulo dura un minuto.

Protocolo

Duraciones exactas de las partes electrónicas:

Introducción: 0'52"

A: 1'16"

B: 1'07"

C: 1'14"

D: 1'18"

E: 1'11"

Koda: 1'24"

Lo cual arroja una duración *mínima* de 8'22", que en la práctica rondará los 9 o acaso 10 minutos, por las pausas entre secciones y las partes solistas del instrumento no acompañado (sobre todo al comienzo). (JMS Köln 30 OKT 2007)

Milonga fría, para piano y sonidos electrónicos (optativos). 2008. 5:30

Segunda versión: para dos pianos y sonidos electrónicos.

Tercera versión: para violoncello, piano y sonidos electrónicos.

La *Milonga fría* (titulada así como alusión a la *Milonga caliente* de mi amigo Gustavo Lanzón) es una obra originalmente para piano solo compuesta en Colonia (Alemania) el 25 & 29 de octubre de 2005 y dedicada a Katrin Dapper-Helmerding. Su duración es de 5:05 (aproximadamente, como cualquier obra instrumental).

En cualquiera de sus versiones, la obra puede llevar tres inserciones electroacústicas, las cuales fueron compuestas en el tren de Köln a Bremen, el 25 de febrero de 2008, y estrenadas al día siguiente (26/FEB/2008) en el centro cultural Westend, en Bremen (en versión para dos pianos, por el dúo *Dinamitango* (Solare-Lanzón)).

La duración de las inserciones es de 3:30 en total.

La obra fue ejecutada nuevamente (versión para un piano con sonidos electrónicos) en el Teatro de la Universidad de Bremen el 29/MAY/2008.

Móvil sobre fijo, para piccolo y sonidos electrónicos. (Terminada sólo la parte de solista. La parte electrónica, si se ejecuta sola, se titula *Fijo*). 2013. 6:00

La estrategia básica es, como un estudioso atento habrá comprendido, similar a la trilogía "Perlas esparcidas / Engarces / Collar", en este caso:

Móvil: la parte de solista,

Fijo: la parte de sonidos electrónicos (sonidos fijos),

Móvil sobre fijo: la superposición de ambas obras resulta en una tercera obra.

La partitura de *Móvil* consta de 30 módulos (5 familias con 6 variantes cada una).

- Tocar estos módulos en cualquier sucesión (en cualquier orden).
- Repetir cada módulo cuanto se quiera
- Hacer reaparecer los módulos ya tocados
- Al repetir (o hacer reaparecer) un módulo, pueden realizarse variantes de tempo y/o dinámica.

- Para construir una interpretación, recomiendo imaginar una "dramaturgia implícita" o una historia abstracta, por ejemplo una serie (sucesión) de caracteres que produzca una *gran línea* de principio a fin.

Ejemplos de dramaturgia implícita:

- cínico-amable-expresivo-divertido
- cada vez más lento
- evolucionar de parco a hiperromántico (dos extremos casi opuestos)
- evolucionar de sosegado a introspectivo (no son extremos, sino que pertenecen a diferentes dimensiones)
- Lo contrario (la extrema fragmentación, la discontinuidad) es también una opción estéticamente viable, legítima.
- Por favor sea claro (clara) en una u otra opción (fragmentarismo o continuidad).
- La obra se puede tocar en piccolo solo, o con sonidos electrónicos.
- Si se toca con sonidos electrónicos, la relación del solista con estos sonidos fijos puede ser de diferente naturaleza:
 - coincidencia total de carácter.
 - contraste (rítmico, de carácter)
 - complemento (rítmico: tocar más notas en los momentos en que los sonidos electrónicos son más ralos)
 - sometimiento / dominación
 - sadomasoquismo
 - parodia, burla, escarnio

Ideas adicionales:

- Cuando se repite un mismo módulo, puede generarse una métrica transitoria.
 - Los silencios permiten respirar, al intérprete y también a la música. Pero la claustrofobia es también una opción.
 - Los silencios largos generan sensación amétrica.
 - Una versión determinada puede basarse en ostinati que aparecen y desaparecen.
 - Otra versión puede presentar un metro (pulso) constante, sin cambios de tempo.
 - Otra versión puede basarse en cambios permanentes de tempo
- (Juan María Solare, Bremen, 30 de enero de 2013)

En *Móvil sobre fijo* el material móvil y el material fijo es el mismo, *mutatis mutandis*. Si me permiten un símil visual: de noche, la luz de una lámpara, una luz fija, se refleja en la superficie de un mar tranquilo o de un lago. Las leves ondulaciones del agua reflejan ese punto de luz, aunque en movimiento. Pero la luz fija es esencialmente la misma que la luz móvil del reflejo.

(JMS, Pula, Croacia, 15 de julio de 2013)

Móvil (la parte solista, para piccolo) fue compuesta en Bremen entre el 23 y el 30 de enero de 2013. La duración oscila entre 5 y 7 minutos. La obra está dedicada a Cecilia Piehl-Pierce.

Posdata: La última misiva que recibí de Stockhausen

El miércoles 5 de diciembre de 2007 tuvo lugar mi *Konzertexamen* (algo más que un master y menos que un doctorado) en composición electrónica en la *Musikhochschule* de Colonia (Alemania), que consistió en un concierto monográfico con solistas de alto nivel. Como sabía que iba a ser un evento importante, invité a **Karlheinz Stockhausen**, quien, como es sabido, murió ese mismo día. Pero unas dos semanas antes (el jueves 22 de noviembre de 2007) me envió una misiva donde se excusa por no poder asistir al concierto. La breve nota –escrita con tinta azul, como era su costumbre– dice:

22. XI. 2007

Lieber Juan María Solare,
auf daß Sie Glück haben
mögen!

Ich selbst werde am 5. Dezember
den ganzen Tag proben müssen -
kann nicht nach Köln.

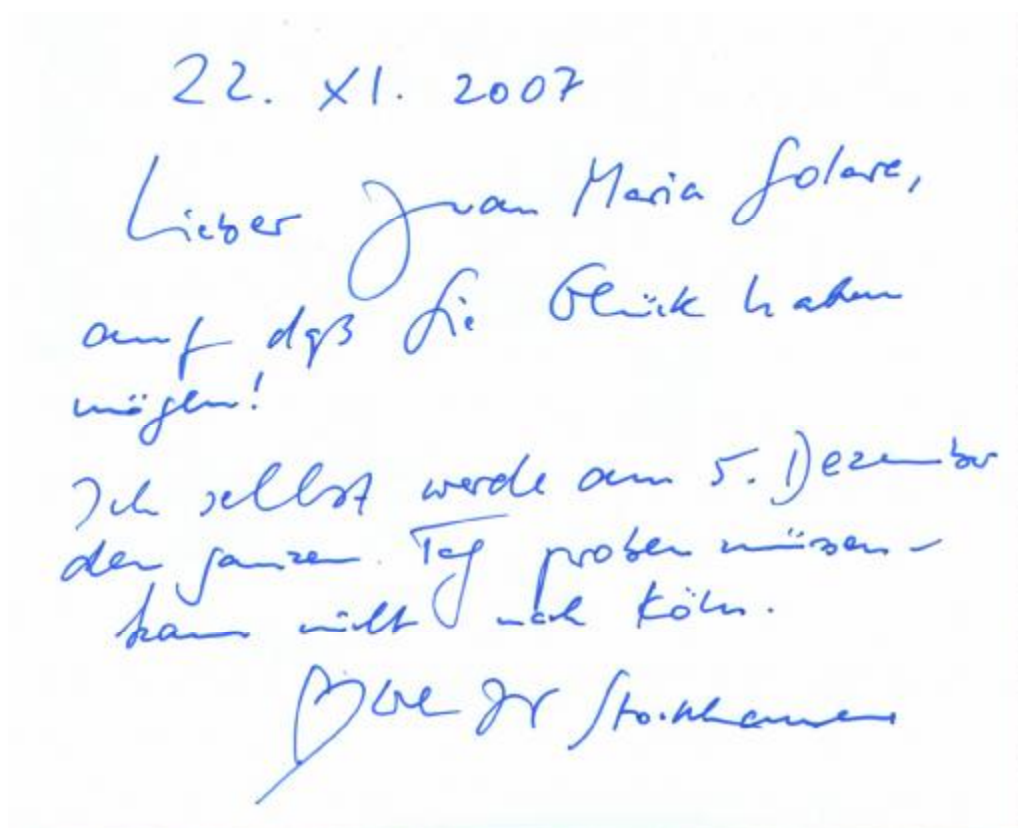
Herzlich Ihr Stockhausen

22. XI. 2007

Estimado Juan María Solare,
¡le deseo que tenga suerte!

El día 5 de diciembre yo tendré
que ensayar durante todo el día -
no puedo ir a Colonia.

Cordialmente, Su Stockhausen



22. XI. 2007
Lieber Juan Maria Solare,
auf daß Sie Glück haben
mögen!
Ich selbst werde am 5. Dezember
den ganzen Tag proben müssen -
kann nicht nach Köln.
Herzlich Ihr Stockhausen

Puede verse el original manuscrito de esta carta en
http://www.tango.uni-bremen.de/last_letter_stockhausen_solare.htm