

la semana del **SONIDO**



ROSARIO 2015

Rosario, Argentina, 22 al 26 de junio de 2015

Micro y macrofonía. Pasaje interior/externior. I. Sobre el unísono

Jorge Horst

Escuela de Música, Facultad de Humanidades y Arte

Universidad Nacional de Rosario

E-mail: horst1963@gmail.com

Sin ninguna pretensión, intentaremos abordar un tópico más o menos accesible a todos.

El título de la charla, que quizás puede ser insinuante y sugestivo, es también a la vez un poco engañoso, porque cuando decimos “microfonía”, no nos referimos a lo que tenga que ver con micrófonos, sino más bien a aquello que podríamos imaginar cómo el mundo interior del sonido.

Un sonido tiene como posibilidades una interioridad y una exterioridad. Esto, que suena un poco poético, sin embargo tiene una realidad constatable y definible, porque cuando se está delante de lo que llamamos microfónico, se está en presencia de esa parte integrante del sonido que lo caracteriza, esto es, de las variables o las cualidades que determinan que un sonido suene como suena, sin pensar si está sistematizado. Es un sonido cualquiera, que tiene interioridad, y está constituido por una serie de características que se combinan, que lo vuelven distintivo y que hacen que nosotros estemos escuchando el sonido en sí, no una simple representación sino propiamente lo sonoro presentado, el sonido presente.

Estamos habituados a hablar del sonido en su relación con otros sonidos, y a ese universo lo llamamos macrofónico, cuando esas interioridades, esos rasgos que caracterizan a un evento sonoro, las relacionamos a otros rasgos que caracterizan a otro. Cualquier evento sonoro puede ser muestra de cómo esa relación funciona cual membrana osmótica entre el universo microfónico y el universo macrofónico.

Podríamos determinar diferentes ejemplos de este tipo de constitución, teniendo en cuenta que el sonido es como si fuera una entidad orgánica con vitalidad, como un organismo viviente, que tiene un tiempo de aparición y desaparición, y que en esa dirección lo podemos recombinar con otros universos interiores de otros sonidos y ahí generar la macrofonía.

Hay un eje importantísimo que cruza la posibilidad de pensar la temporalidad del sonido, y a su vez, el sonido en el tiempo, así como la espacialidad del sonido, y tam-

bién el sonido en el espacio. Y más allá, la materialidad de uno y la que se genera y surge cuando ese sonido se combina con otros. Son todos fenómenos que refieren a la microfónica y a la macrofonía.

Así, entre diversas maneras de trabajar particularmente lo microfónico por un lado, y desde allí, proyectar a lo macrofónico, hay un ejemplo fundamental donde esto ocurre con contundencia y que podemos usar para desarrollar la idea de microfónica en combinación con la macrofonía: el unísono.

¿Por qué el unísono? El unísono es como un evento fronterizo entre el universo microfónico y el macrofónico, como un cruce entre ellos, y fundamentalmente, pues implica el abatimiento de uno de los elementos esenciales de los sistemas de organización musical que es la determinación puntual de la variable altura, y por ende, de diferenciación de aquellos grados puntuales que suelen estar dispuestos en repertorios escalares; el unísono, al ser la simultaneidad de la misma altura realizada por diferentes fuentes sonoras, aúna la diversidad de esos elementos puntuales a una especie de grado cero.

Entonces, se trata de trabajar con la misma altura, o bien a partir de ella, y enfocar nuestra atención en qué es lo que pasa dentro del sonido sin estar pendientes de las variantes graduales de las alturas como rasgo sistémico; esto significa que no nos preocupamos necesariamente por la linealidad, las melodías, la armonía, los repertorios, etc., es decir, constituciones macrofónicas más complejas, sino que nos concentramos en el unísono como abatimiento de las relaciones intervariables que puede haber en el sonido y principalmente en qué pueda pasar con las energías interiores de ese organismo que en algún momento nace y en otro desaparece.

Esta idea ha sido siempre un nutriente y de gran estímulo para componer, y en ese sentido, fue muy importante lo que el compositor italiano Luigi Nono (1924-1990), llamaba “el pasaje interior/externo”, que no solamente implicaba el camino entre el mundo íntimo del creador y la extroversión a través de la obra, sino también fundamentalmente de lo que pasa con el sonido en sí mismo, esta posibilidad de pensar el sonido y concentrarnos, de escuchar no sólo el sonido sino como Nono decía, “*Saper ascoltare, anche il silenzio*” (Nono, 1984), o sea, saber escuchar, también el silencio, y no sólo el silencio propio sino además el silencio de los otros.

Esto encierra una manifestación ideológica determinada, que implica no solamente escucharnos nosotros desde nuestro propio centro, desde nuestro narcisismo y nuestro ego, sino también poder ver y escuchar qué pasa con el otro que escucha, y como escucha a través nuestro y nosotros a través de él. Y si bien suena muy poético, deviene en una situación magnífica cuando alguien lo lleva a cabo, pudiendo constatarlo en lo que suena.

Algunos ejemplos de los muchos que hay, donde el unísono es parte destacada.

- Alban Berg (1885-1935): *Wozzeck* (1925), ópera (voces y orquesta).

Crescendo que conecta escenas del acto III, y que en mucho representa algo así como la intención epocal de utilizar otras variables o de caracterizar los materiales con variables como la intensidad. También, para enfatizar la fuerza estructural del unísono, utiliza la octava como derivación del mismo a través del mismo grado cromático multiplicado en el registro. Tiene función de enlace.

- Salvatore Sciarrino (1947): *Morte di Borromini* (1988), para recitante y orquesta.

Unísono proliferado sobre un grado cromático, con largo módulo temporal, donde el texto leído por el recitante aparece como introductorio, y luego el unísono se presenta como material expositivo, cumpliendo una función constante (lo que

habitualmente se llama pedal), y autosuficiente a la vez. Sobre ese unísono, que es absolutamente delicado y pequeño, se soporta el texto, y durante su desarrollo establece diferentes ictus, como marcas a través del tiempo, y en el que no solamente se escucha una frecuencia tenida, sino que también se escucha con “relieve”, buscando que ese solo evento no parezca un material inerte, mostrando que el sonido está vivo ahí atrás, como cuando en un dibujo, se acentúa una línea, engrosándola.

Sciarrino tiene extraordinarios ejemplos a este nivel, y si uno lo escucha desde el lugar de la microfónica, sin pensar tanto en los repertorios o en las relaciones macrofónicas, uno puede concentrarse fuertemente en que es lo que pasa con el sonido en su interioridad.

- Luigi Nono: *No hay caminos, hay que caminar, Andrei Tarkovsky* (1987), para siete *cori* (grupos orquestales).

Es un ejemplo más elaborado en cuanto al uso del material tímbrico, con grupos instrumentales distribuidos en el espacio escénico. Es una de las últimas obras grandes de Nono, y ya desde el título muestra varias connotaciones, aludiendo en primera instancia a aquella mítica inscripción del siglo XII en un muro de Toledo, que al afirmar que “no hay caminos, hay que caminar”, propone pensar que lo importante no está en el objetivo ni en la meta sino más bien en la construcción del camino hacia un destino; es como un metáfora de la vida en la que quizás no se trate de ir hacia un punto determinado en un sentido teleológico, en algunos casos mesiánico, sino que implica concentrarse en el desplazamiento.

Nono en esta obra homenajea a un gran cineasta ruso, Andrei Tarkovski (1932-1986), a quien sentía muy próximo estéticamente.

En términos técnicos, la obra comienza con un SOL 4, y esta nota está mantenida, irradiada, remarcada por acciones de la percusión, que paradójicamente, no tiene altura puntual en este caso.

Nono comienza con un unísono al cual erosiona, al principio con microintervalos a partir de la altura de referencia, y luego la proyecta en diferentes octavas, y si bien se escuchan otros grados cromáticos, estos siempre están derivados de aquella nota SOL, que es como una nota eje, un polo (que en otra época hubiera sido la tónica), y la trabaja con esa intención microcomposicional, construyendo el sonido desde su interioridad y proyectándolo hacia las octavas, entre otras cosas. Esta construcción no solamente es a través de las alturas, de la armonía, sino también por medio de la rítmica y de la tímbrica, y como ejemplo de esto, se puede observar un fenómeno perceptual de como la percusión que es de altura no puntual, adquiere y adopta el color de las alturas puntuales que tocan los otros instrumentos, y no en un sentido parasitario, sino como absorción, como de adherencia, y que en nuestro oído se aglomera.

- Luigi Nono: *A Carlo Scarpa, architetto, ai suoi infiniti possibili* (1984-1985), para orquesta a microintervalos.

Aquí ocurre lo mismo que en la obra anterior, pues trabaja los sonidos de manera solidaria, como hermanados, que si bien tienen componentes diversos, pueden ser absolutamente complementarios. Un buen ejemplo de esto, es cuando las cuerdas hacen *col legno battuto*, acompañados por alguna altura, haciendo que aquellos sean coloreados por la misma, y que si no estuviera esa altura precisa, probable-

mente se escucharía más que nada lo tímbrico que propone el sonido *col legno* con su cierta vaguedad de altura puntual.

Por último, Nono en *A Carlo Scarpa, architetto, ai suoi infiniti possibili*, de manera criptográfica, usa las iniciales del nombre del arquitecto, para definir las alturas eje de base (DO y MI b), alrededor de las cuales determinará el repertorio microtonal, que de nuevo será proyectado a diferentes octavas, como alturas internas elaboradas, no solo por los microtonos sino también por la percusión. Así, genera un balanceo, de carácter circulatorio y ambulante, que implica una cierta idea de ritualidad que Nono pretende como homenaje al arquitecto veneciano Carlo Scarpa (1906-1978).

Es evidente que otro aspecto que adquiere mucha importancia en estos itinerarios, es el uso de la microtonalidad en múltiples maneras; una de tantas es tomar al microtono como elemento puntual de un repertorio, donde se configura el uso de la microtonalidad de manera escalar. Otra es como derivación de una altura de partida, generalmente *glissando* a partir de una nota eje, como constelando alrededor de ella.

A su vez, algo importante que se puede observar y que sugieren este tipo de ejemplos, es que un compositor puede elegir trabajar una obra entera a partir del unísono, teniendo en cuenta que cuando decide componer sólo desde el unísono, tiende a no enfatizar la atención en el uso de repertorios de alturas puntuales (como ser modos, escalas, series, etc.), revitalizando la unicidad estructural del unísono y enfatizando sus posibles usos sintácticos.

Finalmente, el unísono, no es solo ni simplemente el producto de la suma de diversas fuentes sonoras que realizan la misma altura (además de todas sus configuraciones concomitantes como resultado de la elaboración que se haga de esa combinación), sino que también, en otros planos, puede motivar y estimular la sensación conmovedora que produce su concentración energética, y además implicar asumir la existencia de lo otro y reconocer su otredad, respetando y animando su individualidad, y conviviendo con ella.

Referencias

Nono, Luigi (1984) *Verso Prometeo*, Milano, ed. Ricordi, p.16