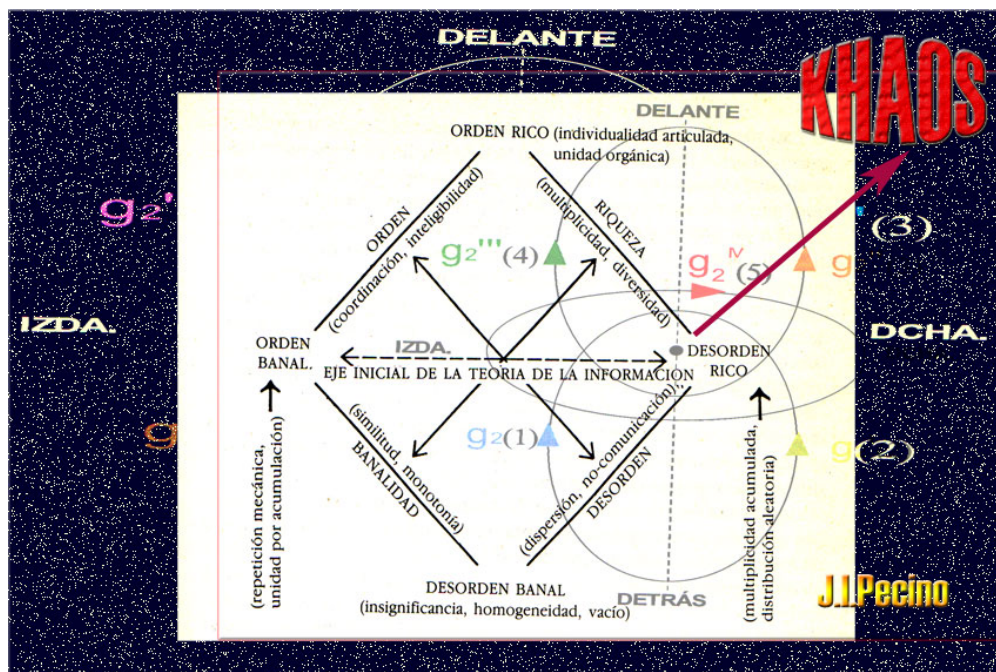

AVISO: COMENTARIOS DE LA AUDICIÓN 2: EJERCICIO
Introducción :

Apenas comenzado el curso, el día 28 de Septiembre, a las 11 h. y sin salir de nuestro centro (en la sala Falla) podremos asistir a un estreno que, desde este aula, nos parece especialmente interesante (conocer y comentar): se trata de la obra electroacústica **Khaos**, del compositor Jose Ignacio Pecino. Entre otros motivos, porque el despliegue de instalación y material para su ejecución (live-electronics con cuadrafonía "THX/emulation") hacen especialmente dificultosa la coincidencia con otros estrenos parecidos. También porque la experiencia sonora será muy rica y sugerente.



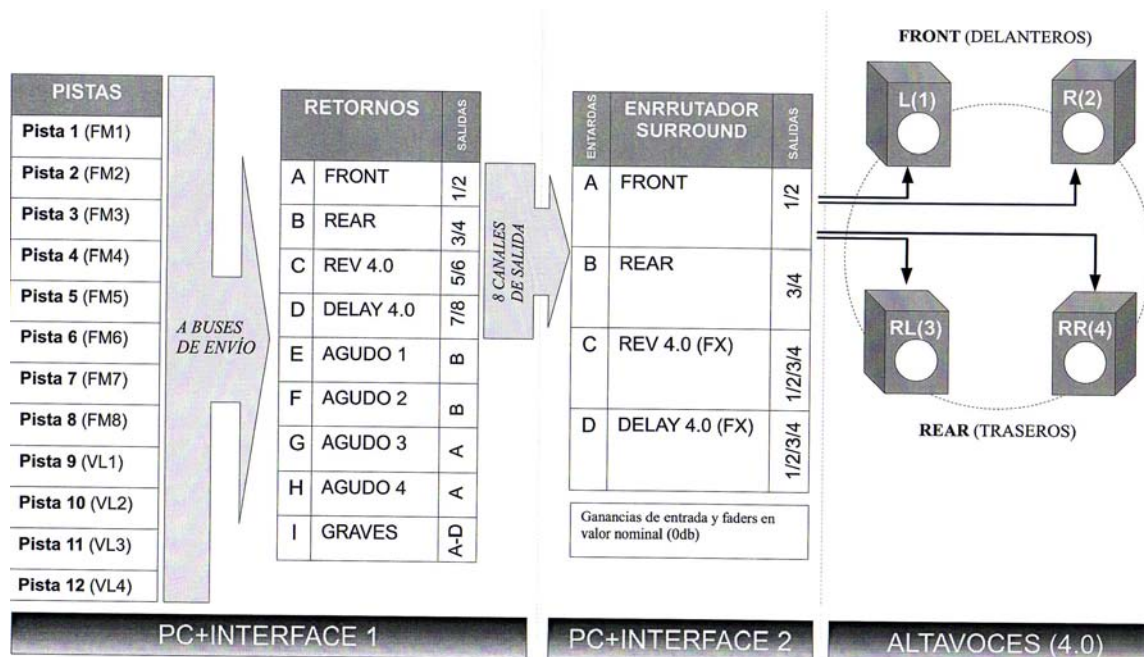
El comentario se estructurará siendo las pautas habituales de este tipo de obras, pero me gustaría que incidiéramos en estos acentos:

1) Dentro del contexto técnico:

- Los problemas de la instalaciones experimentales*.

*Recomendamos a todos los alumnos que tengan especial interés por el aspecto técnico-acústico de las instalaciones experimentales que acudan pronto (desde las 9 de la mañana) para comprobar, in situ, los problemas técnicos que envuelven una ejecución de este tipo. Ofrecemos una de las plantillas centrales de sonorizaciones que se utilizaran, para que os orienteis un poco en el tipo de planos y esquemas con el que se construirá el diseño del aparataje. Sabéis que, normalmente, en una interpretación determinada se utiliza un solo diseño o sistema, que se instala al principio y se mantiene inalterable hasta el final. Por

eso, una de las mayores dificultades de esta obra es que, al ser tocada en directo, utilizará varios “diseños de arquitectura sonora”, que deben estar rápidamente disponibles para su cambio y utilización inmediata (por procedimientos informatizados) y no ser apreciados por el oyente.



- Los problemas y ventajas de la espectrografía como soporte del discurso musical (en contraposición a las partituras convencionales). Especialmente su oportunidad como memoria gráfica de un material sonoro como el comentado. Ofrecemos dos ejemplos de la obra (1er Mov.)*

Fig.18 - Espectrograma / 1er Mov. - Sección C1- Objetos sonoros Escala lineal

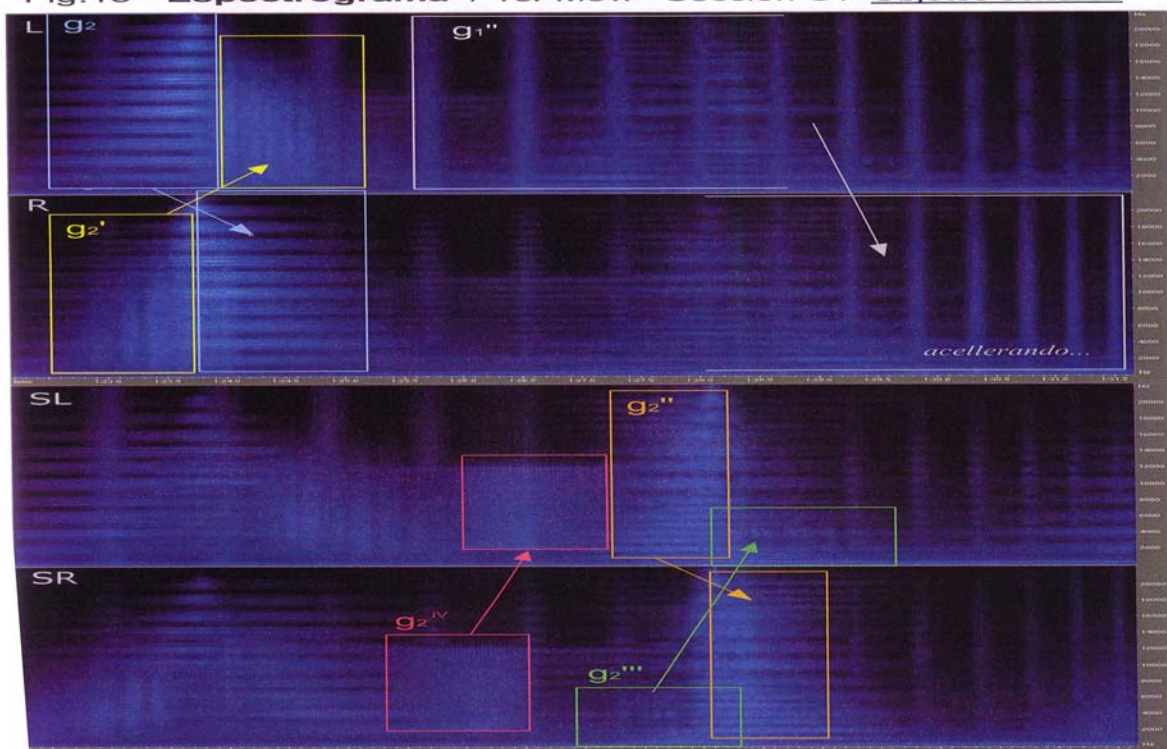
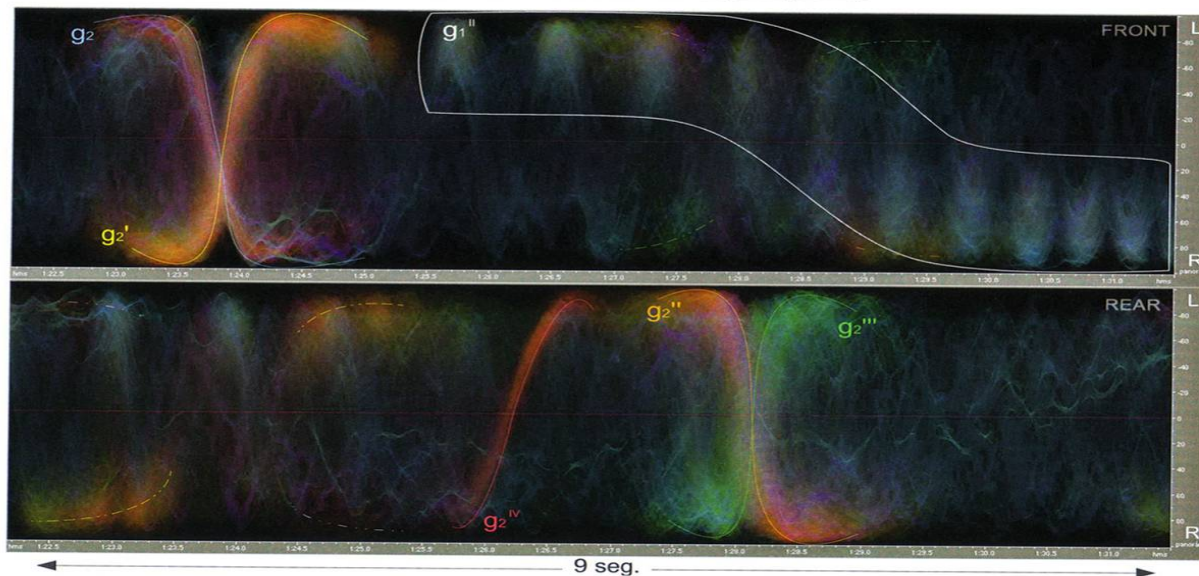


Fig.19 - Panorama espectral / 1er Mov. - Sección C1- Elipses (1 ciclo)



*Hay que decir que, en realidad, como memoria gráfica de la obra, se utilizan varios soportes simultáneamente, ya que el autor también utiliza sistemas gráfico convencionales (partituras lineales) para explicar ciertos desarrollos dinámicos en el tiempo, así como el lugar de entradas y manipulación de efectos (a los futuros intérpretes de la obra “en vivo”). También esquemas técnicos sobre los propios efectos y la maquinaria y su ajuste necesario, así como el anteriormente citado “aspecto o diseño arquitectural” de la instalación de sonido completa.

2) En el comentario estilístico

- La emergencia de la “espacialización sonora” como parámetro capaz de dirigir y coordinar todos los demás y ser el eje conductor de una pieza musical (recuerdos a Gabrielli) .
- Veremos que, en general, su forma podría ser encuadrada en una gran ABA1 diseñada con capas sonoras. La zona B es contrastante, entre otras cosas, porque utiliza lo que claramente es el material y el resultado sonoro de la música concreta (frente a zonas indeterminadas de tímbrica electrónica y estocástica). Sus elementos y su discurso lo hacen evidente y incluso explícito (parece casi un homenaje a Schaeffer, diríamos nosotros) . Sin embargo, interesa un punto de análisis especial: el propio autor reconoce su pretensión de crear un “paisaje sonoro” absolutamente referencial (contarnos una historia por los sonidos que la envuelven, y a los que debemos identificar para seguir el hilo de la cuestión). Es decir, precisamente “contraponer” una zona clara, nítida, que nos indica los sonidos como señales de sucesos reales, a las zonas anterior y posterior en los que su esencia es, por naturaleza de tímbrica “no natural”, indefinida y “acusmática”.

Ahora bien ¿hasta qué punto se puede denominar concreta una música que, utilizando los materiales y técnicas de la misma, practica una filosofía absolutamente contraria: la de querer “referenciar”, “contar” con los sonidos una historia de la que los sonidos son señales claras; cuando precisamente el objetivo principal y casi exclusivo de la escuela de Radio París era todo lo contrario: lograr oír los sonidos totalmente exentos de

ninguna carga ni referencia extramusical, es decir, fijarnos en el sonido “concreto”, tal como es según su timbre, y sin interferencias extra-auditivas puras?

-Si el autor utiliza el procedimiento del “paisaje sonoro” con ánimo narrativo, ¿no sería más conveniente entroncarlo con la técnica y filosofía de la “película sin imágenes” de Walter Ruttmann, que oímos en clase habitualmente como una curiosidad y no le concedemos la debida trascendencia? . ¿Cuál es, entonces, la filosofía compositiva que podríamos considerar como mejor heredera de la ruptura futurista, la de la música concreta, de finales de los 40; o los paisajes sonoros indeterminados y experimentales que surgen en el cine abstracto de los años 30?

3) En las valoraciones y opinión:

Aparte de las valoraciones habituales (muy ricas en este caso por ofrecer muchos aspectos interesantes referentes a las nuevas técnicas), vamos a valorar un caso bastante excepcional en el aspecto “comunicativo”:

sabemos que la primera música electrónica y su acústica intrínseca, pronto se convirtió en objeto de controversia, por su sequedad a la hora de su comunicación con el receptor (público) y dio lugar, posteriormente, a la “electrónica en vivo”, que volvía a introducir los valores del intérprete, la recreación continua y diferente de las obras (obras en proceso) y, porqué no decirlo, la “magia” del directo, absolutamente refrescante en ese nivel de experimentación: el ver al intérprete, de nuevo, ejecutar la obra en el escenario (riesgos de errores o desastres técnicos incluidos) posee unas cualidades, una capacidad de comunicación y una emoción intrínseca que la oferta concertística de “fría música enlatada” no había podido sustituir.

Lo que tenemos con esta obra es algo muy especial dentro de este contexto (el funcionamiento y engranaje operativo del sistema comunicativo musical): el caso de una “live-electronics”, con toda su carga positiva del intérprete ejecutando en directo, pero que...se esconde detrás del público para realizar su labor y deja a éste con el impacto visual de asistir a una ejecución antigua, puramente acústica (de todo grabado), ya que solo ve los altavoces y sonidos electrónicos que salen de él.

- ¿merece la pena el riesgo y la dificultad de la instalación, o sería mejor darla ya realizada y grabada completa, como una pieza electrónica pura?

- ¿se ha podido captar la sensación de la parte interpretativa en la audición, o habría que optar a una segunda audición (y a las evidentes variaciones que se ofrecerían con respecto a ésta) para entender los discursos propios del intérprete (grado de variación en cada ejecución).

- ¿cómo podríamos denominar ese tipo de performance?

- A entregar antes del 30 de Octubre. Posible entrega en Conserjería: anotar claramente en el exterior del documento “para el casillero de Jesus Manuel Ortiz” (no olvidéis incluir vuestro nombre)

QUEDE CLARO QUE NO ES OBLIGATORIO *(parte del alumnado está aún por incorporarse y a otra no le da tiempo a enterarse, ya que ha sido algo precipitado).*

Sin embargo, para quien lo haga, contará como primer trabajo de clase (y se valorará especialmente ya que encierra unas determinadas dificultades específicas muy interesantes)