

Oswaldo Budón:

Algunos recorridos desde el material a la forma ¹

Continuidades

Quiero pensar que cada una de mis músicas constituye un objeto autónomo, con una estructura propia que no reproduce el plan compositivo de otras. La continuidad de mi trabajo podría observarse, tal vez, en una actitud definida por la vocación de explorar lo sonoro desde su materialidad, sin el amparo de *a priori* teóricos, ni adhesiones a problemáticas técnicas o estéticas de moda.

Una tradición apócrifa

En julio de 1995 compré por 5 dólares, en una tienda de guitarras de Berkeley, una pequeña kalimba fabricada con materiales algo rudimentarios, cuya afinación singular me había llamado poderosamente la atención. Fruto tal vez de una sofisticada elucubración teórica o, más probablemente, del azar y el descuido, las once notas del instrumento no parecían ajustarse a ninguna escala o sistema de alturas conocido. Los vendedores me explicaron que un hombre, cuya identidad desconocían, pasaba cada tanto por allí y les vendía varios de estos instrumentos que construía él mismo.

Pensé que en ese objeto de origen misterioso, trabajo de un artesano desconocido, había escrito un sistema de alturas que refería a una tradición musical apócrifa. Entusiasmado por esta suerte de hallazgo arqueológico urbano, quise componer una música que pudiera inscribirse dentro de un contexto musical imaginario, en el cual la afinación de este instrumento se hubiera cargado de sentido. La oportunidad de hacerlo se concretó algunos meses más tarde, cuando los integrantes del cuarteto de percusión *Timeworks*, de Montreal, me pidieron que escribiera una música para ellos. Así empieza la historia de *Fuyante*, para cuarteto de percusión y cinta electroacústica, donde la singularidad sonora de un 'objeto encontrado' se proyecta a la estructura de una composición.

Eligiendo cuidadosamente entre el instrumental del cuarteto, encontré los sonidos para reproducir el repertorio de alturas y, hasta cierto punto, transponer la tímbrica de la kalimba a una sonoridad de conjunto. Usé dos tambores de acero (desafinados), marimba, y marimba de vidrio, la que fue construida especialmente para la pieza. Para componer la parte de cinta electroacústica utilicé sintetizadores y samplers afinados cuidadosamente de acuerdo al mismo repertorio de alturas. Busqué también establecer una continuidad tímbrica con la percusión, de modo que ambos mundos sonoros pudieran fundirse en una totalidad.

¹ Texto publicado en: Pablo Fessel (comp.): *Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2007.

La textura de *hoquetus* que caracteriza el andar rítmico de *Fuyante* puede verse como una proyección de la manera de tocar implícita en la distribución de las notas en la kalimba, la que requiere alternar los pulgares de ambas manos para lograr ‘grados conjuntos’.

Puntos de partida

También en otras de mis composiciones el *hoquetus* ha sido una técnica privilegiada, generadora de una práctica donde se preferencia el diseño de sonoridades de conjunto antes que el recurso a virtuosismos individuales.

Estas ideas conviven en mi trabajo con un sostenido interés en explorar lo rítmico a través de configuraciones de complejidad diversa, creadas por superposición de pulsaciones diferentes, y la organización de la macroforma atendiendo a sus proporciones temporales.

El punto de partida de una composición suele ser un campo de posibilidades y limitaciones sonoras delimitado por una combinación instrumental. Ésta rara vez consiste en un conjunto preestablecido y cargado de historia en la música culta occidental, sino que, frecuentemente, constituye una formación más o menos original.

Así, las fuentes sonoras no son sólo un vehículo para realizar una idea preconcebida, sino que intervienen decisivamente en la construcción de la idea composicional.

Yo, por ejemplo, me compré una quena

Al desarmar una flauta en sus tres partes –cabeza, cuerpo y pie–, aparecen, si uno quiere, tres instrumentos de viento diferentes, que pueden ejecutarse con distintas técnicas, incluyendo ser tocados como un sicu, una trompeta, o un ‘tubo de ritmo’. Cada ‘sub-instrumento’ produce un repertorio limitado de sonidos, los que están en general fuera del temperamento igual, y contienen importantes componentes de aire y ruido.

Durante algún tiempo estuve explorando las posibilidades sonoras de las flautas así desarmadas y, en algún momento entre 2001 y 2002, cristalizó la música que debía escribir para estos instrumentos.

...yo, por ejemplo,... recurre a nueve flautistas que utilizan las tres partes de la flauta —y armados parciales por ensamble de dos partes— como instrumentos independientes.

Con el material ofrecido por estas fuentes sonoras construí diversas configuraciones texturales, relativamente autónomas, a partir de cuya yuxtaposición y superposición se articula la forma total.

Mientras componía, me di cuenta de que esas sonoridades parecían remitir a ciertas tradiciones musicales indígenas de América –particularmente del área Quechua-Aymara–, que me resultaban vagamente familiares. Pensé, con una cierta alegría, que sin buscarlo conscientemente mi música había entrado de algún modo –tangencial, seguramente– en estas tradiciones.

La música encontró su nombre en una canción de Jorge Lazaroff que – aunque no sabía su título– conocía por tradición oral, porque se la había escuchado cantar a su autor, muchos años antes, en Santa Fe.

"América Latina esta en vías concretas de lograr una identificación cultural importante. Y muy buena. Muymuy muymuy muymuy muy buena. Los planes, los contactos, los intercambios, las realizaciones entre los países son muy poderosas, fuertes, provechosas. Y plenas. Muymuy muymuy muymuy muy plenas. Yo, por ejemplo, yo, por ejemplo, yo, por ejemplo, me compré una quena."

(Luego averigüé el título de la canción: *Progresos nocturnos*.)

Algo así como un extrañamiento con la lengua materna

Al pulsar las cuerdas de la guitarra entre el lugar donde se pisa y el clavijero - tocando, por así decir, del lado equivocado– se independiza el cuerpo vibrante del cuerpo resonante, a la vez que se modifican las relaciones proporcionales longitudud de cuerda/distancia entre trastes.

Por medio de esta técnica se obtienen sonidos de muy baja intensidad, duración breve y registro agudo. Los mismos conforman una colección de cientos de alturas diferentes, entre las que se verifica una interválica microtonal de una gran variedad.

En ... *vale estropear la nada*, para cuarteto de guitarras amplificadas, utilicé exclusivamente estos sonidos, pertenecientes a un universo sonoro casi secreto del instrumento que se hace musicalmente viable por la mediación del micrófono.

Durante la composición de esta música sentí un extrañamiento con lo sonoro comparable a aquél que se experimenta con la lengua materna al vivir en un país extranjero. Desactivadas las relaciones de causa/efecto que me eran extremadamente familiares (la guitarra es el instrumento con el que aprendí música), debí confeccionarme una especie de mapa para poder moverme en un territorio ahora desconocido. La obra explora el potencial melódico del material, organizándolo en el tiempo como una sucesión de arcos melódicos ascendentes y descendentes, que recorren el espacio registral a velocidades variables y con distintos grados de resolución interválica.

El cuarteto de guitarras es tratado como un único y complejo instrumento, donde todas las partes son de importancia equivalente, y la continuidad de la textura resultante se crea por la superposición de líneas individuales discontinuas.

Capturar una resonancia

Alrededor de una música ausente es una composición escrita para tres grupos instrumentales y tres estaciones de procesamiento digital de sonido (DSP). Las fuentes sonoras se distribuyen en el espacio formando un círculo alrededor de la audiencia.

El orgánico está pensado como un gran algoritmo híbrido, al interior del cual se establece una relación de entradas y salidas –reales o simuladas– entre grupos instrumentales y estaciones de procesamiento.

Uno de los principales materiales puestos en obra consiste en ‘resonancias compuestas’ que fluyen y se transforman al pasar de un grupo instrumental o estación de DSP a otro/a. En diferentes pasajes de la obra, notas graves y breves de trombón son elaboradas electrónicamente, generando una resonancia artificial que se prolonga y difracta en un acorde de multifónicos de flauta. El proceso se continúa en otra estación de DSP, que multiplica la densidad de estas resonancias, las cuales se funden luego en un acorde de armónicos de las cuerdas. Este acorde es, finalmente, transformado en forma electrónica.

Muchos años antes de *Alrededor de una música ausente*, las resonancias por simpatía que se crean al tocar con un trombón dentro de la caja de un piano se habían transformado en una imagen sonora que, durante un largo tiempo, iba a intentar hacer entrar en mi música.

En un sinuoso camino de ida y vuelta entre lo electrónico, lo instrumental y lo mixto, intenté capturar el espíritu de esas resonancias, registrándolas con micrófono, transcribiéndolas a mano, o directamente escribiéndolas con diversos grados de estilización. La búsqueda de esta imagen un poco utópica, a la vez natural y estilizada, está en el origen de configuraciones sonoras que se encuentran en varias músicas que he escrito. En ... *para el trato con el desierto*, aparecen registradas con micrófono y elaboradas electroacústicamente; compuestas por síntesis aditiva con armónicos de cuerda en ... *una de arena*, para orquesta; amplificadas, reverberadas y difractadas en acordes de flautas en *Esquisse de une musique lointaine*, para trombón, cuatro flautas, y dos estaciones de procesamiento de sonido.

Resonancias de una música lejana, para diez flautas, utiliza exclusivamente sonidos multifónicos en *pianissimo* como fuerza organizadora del timbre y la armonía de la composición. La obra entera –que se ofrece a la escucha como una nube armónico/tímbrica que se transforma en forma gradual– puede ser vista como la larguísima resonancia de un impulso que sonó a lo lejos.

Componer

Estoy convencido de que ejercer la creación es fundamentalmente reivindicar el derecho a estar vivo y a diferenciarse de lo indiferenciado.

Componer música me ha llevado a establecer una relación personal con el sonido, a definir un espacio propio desde donde trabajar. He aprendido también a escuchar desde ese lugar el conjunto de la tradición recibida.

Considero fructífera mi relación con la obra de algunos compositores latinoamericanos de generaciones anteriores, quienes se plantearon en forma frontal la problemática de ser compositor en esta parte del mundo y nos legaron una importante herencia estética e ideológica.

Asimismo, considero particularmente fértil el diálogo que mi trabajo ha sostenido en estos años con la tradición de inventiva y disenso con lo establecido en la que se inscriben la obra de Henry Cowell, Edgar Varèse, Conlon Nancarrow y James Tenney.