



Los sonidos en bandeja. Intuición y acción, una forma de estar y ser en la música

Una aproximación analítica y filosófica al oficio de componer tal y como yo lo vivo, partiendo de una de mis obras más antiguas, *Dos poemas de Fernando Pessoa*, y tomando como hilo conductor las obras en las que utilicé la voz humana. Así, propongo un viaje desde dicha pieza compuesta en 1987 hasta *Silencio 2*, para baritono, compuesta en 1995, pasando por mi ópera de cámara *El Cristal de Agua Fría*, de 1992-1994 y terminando con una pieza para coro mixto a 16 voces de 1992 pero cuyo origen está en una anterior a 4 voces de 1981. Mientras tanto, aparecen citas de poetas, pensadores y compositores que son relevantes para mí y no faltan las referencias a mi música electroacústica, pensamiento que creo influye de manera importante en mi manera de abordar el discurso sonoro.

1. Dos poemas de Fernando Pessoa

“Mi arte me ayuda a fijar mi pensamiento y a saber mejor quién soy y de dónde vengo”

LIUBA, pintora Evenki.

*Existe una región intermedia del alma
oscura y desgarrada,
en esta región sucede
lo que de más grave hay en la existencia:
el amor y el odio, el mito y la ficción,
la esperanza y el sueño...
el arte y la poesía surgen de esta región
tormentosa.*

Ernesto Sábato

En 1987 yo componía la obra que sitúo como punto de inflexión en mi pensamiento musical. Pero, ¿es que realmente podemos hablar de pensamiento musical? ¿No sería más correcto —en el sentido de ajustado— hablar de intuición o de aproxi-

This article is a philosophical and analytical approach to the art of composing as I have experienced it, beginning with one of my earliest works, Dos poemas de Fernando Pessoa, and using works in which I employ the human voice as a guiding thread. I thus propose a journey beginning with this work, composed in 1987, and encompassing my chamber opera El Cristal de Agua Fría (1992-1994), a work for mixed choir in 16 voices, composed in 1992, but originating from an earlier work for four voices composed in 1987, and Silencio 2, for baritone, composed in 1995. These works are interspersed with quotes by poets, philosophers and composers which are of relevance to me and there is no shortage of references to my electroacoustic music, which I believe has an important influence on my approach to composition.

mación a una idea —ideas— sonoras? Bien, acerca de todo ello voy a reflexionar en las próximas páginas, pero antes me gustaría detenerme en estas breves piezas tituladas *Dos poemas de Fernando Pessoa* que como digo constituyen un punto y aparte en mi manera de abordar la escritura musical.

A pálida luz da manha de Inverno, escrito por Fernando Pessoa el 26 de diciembre de 1928 y *A tua voz fala amorosa...*, escrito el 22 de enero de 1929, fueron los poemas de Fernando Pessoa utilizados por mí para el conjunto instrumental flauta, piano y voz femenina, indistintamente soprano o mezzosoprano. Estas dos breves piezas fueron compuestas en diciembre de 1987. He aquí el texto en su original portugués, original que utilicé para la composición musical, aunque también incluyo la traducción al castellano de Miguel Ángel Viqueira para una mayor aproximación semántica, que no poética, al texto original de uno de mis poetas preferidos.

1. A pálida luz da manha de Inverno

A Pálida luz da manha de Inverno,
O cais e a razao
Nao dao mais sperança, nem uma sperança sequer,
Ao meu coração.
5 O que tem que ser
Será, quer eu queira que seja ou que nao.

No rumor do cais, no bulício do rio
Na rua a acordar
Nao há mais sossego, nem um vazio sequer,
10 Para o meu sperar.
O que tem que nao ser
Algures será, se o pensei; tudo mais é sonhar.

*La pálida luz de la mañana de Invierno
el muelle y la razón
no dan más esperanza, ni una esperanza siquiera,
a mi corazón.
Lo que tiene que ser
será, quiera yo que sea o que no.*

*En el rumor del muelle, en el bullicio del río
en la calle que se despierta
no hay ya sosiego, ni un vacío siquiera,
para mi espera.
Lo que tiene que no ser
en algún lugar será, si lo pensé; todo lo demás es sueño.*

2. A tua voz fala amorosa...

A tua voz fala amorosa...
Tao meiga fala que me esquece
Que é falsa a sua branda prosa.
Meu coração desentristece.
5 Sim, como a música sugere
O que na música nao stá,
Meu coração nada mais quer
Que a melodia que em ti há...

Amar - me? Quem o crera? Fala
10 Na mesma voz que nada diz
Se és uma música que embala.
Eu ouço, ignoro, e sou feliz.

Nem há felicidade falsa,
Enquanto dura é verdadeira.

15 Que importa o que a verdade exalça
Se sou feliz desta maneira?

*Tu voz habla amorosa...
Tan tierna habla que me olvido
de que es falsa su blanda prosa.
Mi corazón desentristece.*

*Si, así como la música sugiere
lo que en la música no está,
mi corazón nada más quiere
que la melodía que en ti hay...*

*¿Amarme? ¿Quién lo creería? Habla
con la misma voz que nada dice
si eres una música que arrulla.
Yo oigo, ignoro, y soy feliz.*

*Ni hay felicidad falsa,
mientras dura es verdadera.
¿Qué importa lo que la verdad exalta
si soy feliz de esta manera?*

Voy a abordar brevemente una aproximación al análisis de estas dos piezas que, originalmente escritas para voz femenina, flauta y piano, fueron estrenadas en Madrid en la versión de soprano, clarinete en si b y piano, en marzo de 1988. La versión original con flauta sería estrenada en París, diez años después de su composición y estrenada en España en el Festival Ensem de Valencia, el 21 de mayo de 1999 y de nuevo por intérpretes franceses, esta vez el Trio Equinoxe (Cécile Daroux –flauta– Florence Millet –piano– e Isabel Soccoja –mezzosoprano–).

Como ya he dicho anteriormente es de las pocas obras –ya que, aunque compuesta de dos piezas debe ser interpretada como una sola obra– de este periodo que yo conservo y mantengo. La mayoría de las obras compuestas entre los años 70 y 80, salvo la música incidental o las canciones infantiles para teatro, fueron destruidas por mí, o si no sometidas a tan expeditivas resoluciones sí, al menos de momento, descatalogadas. Si esta obra todavía la

defiendo es porque, con la perspectiva que da el tiempo, me he dado cuenta de que en ella sintetizo de una forma breve los lenguajes de los que hasta esa fecha y a lo largo de toda mi formación "escolástica" como compositora, me había estado nutriendo (Schoenberg, Webern y Boulez, muy especialmente). Ayudada por la poética y la musicalidad de los textos de Pessoa y por supuesto seducida por su belleza, indago en lo que creo hoy en día ya es mi lenguaje de expresión propio, eso sí, cambiante y alterado como mi propio carácter y como la propia naturaleza del vivir. Así comienza lo que hasta la fecha ha sido una constante en mis intereses musicales: la voz humana; la palabra como expresión de sonidos y de contenidos; y la poesía como un terreno intermedio e inasible de sonoridades "familiares" –humanas– pero inaprensibles, ya que la utilizo más como pre-texto que como texto, su semanticidad –texto– y su sonoridad –música– son vehículos "mediáticos".

Ambas piezas fueron construidas siguiendo el hilván del texto poético, sus entonaciones en la lengua portuguesa, sus timbres, sus ritmos sus densidades formales y en paralelo los contenidos semánticos. La elección del instrumental fue hecha a propósito de los textos: la flauta, porque es casi voz, la voz femenina aguda o medio-aguda porque mi intuición me decía entonces que disponía de mayor potencial y capacidad emotiva y expresiva que la voz masculina (hoy ya no lo creo así, pero volveré sobre este asunto más adelante al referirme a la ópera *El Cristal de Agua Fría* y a mi relación profesional con el baritono británico Alistair Bamford), y finalmente el piano porque es el instrumento por antonomasia de "las canciones" (Schumann, Schubert, Fauré, Falla, etc...) y supongo también porque es mi instrumento de formación. Si bien es cierto que la versión posterior con clarinete fue "sugerida" para poder ser estrenada y que además el peso sonoro-

tímbrico del clarinete le ha dado a la pieza una "puesta en tierra" más firme, la versión con flauta se ajusta más al pensamiento original, "eólico, aéreo". *A pálida luz da manha de Inverno*, el primero de los poemas, tiene reminiscencias schoenbergianas en su forma y en su tratamiento instrumental; el *Pierrot Lunaire*, obra de "mesilla de noche" durante muchos años, influye muy claramente en el tratamiento vocal e instrumental, así como en el pensamiento formal de base. Sin embargo, *A tua voz fala amorosa...*, es un homenaje al *Marteau sans maître*, otra "obra de mesilla de noche" durante aquel periodo. La obra de Schoenberg así como la de Boulez las considero de referencia, todavía hoy casi 15 años después y las piezas de Pessoa son, para mí, dos composiciones poéticas, instrumentales y vocales, que rescato al referirme a mi producción musical. Ninguna de las dos son composiciones seriales, sin embargo, aunque existe una ordenación interválica libremente inspirada en las enseñanzas de mi querido maestro Carmelo Bernaola, yo más bien las catalogaría como modales en el sentido más libre de esta caracterización: como una ordenación dotada de contenido "memórico"¹ del material melódico, rítmico y armónico, es decir, a lo largo, a lo alto y a lo ancho –las tres dimensiones tradicionales– a las que incorporo la tercera dimensión einsteniana del tiempo, los puntos de referencia, las apreciaciones diferenciadas según dónde y cómo sitúe los diversos materiales sonoros.

A continuación, se reproduce el texto fraseado musicalmente según las indicaciones de los compases, así como el arranque de *A pálida luz...* (compases 1-8) y el final de *A tua voz...* (compases 55-68):

¹ Entiendo por memórico el referente de la memoria, el recuerdo de "algo ya escuchado", y todo ello por evitar el equívoco término de melodía.

1. A pálida luz da manha de Inverno

(según fraseo musical y se indican los compases entre paréntesis)

(5) A Pálida luz da manha de Inverno,

O cais e a razao

Nao dao mais speranza, nem uma spe (10) rança sequer, Ao meu coração.

O que tem que ser será, quer eu queira que seja ou que nao.

(15) No rumor do cais, no bulfício do rio Na rua a acordar
Nao há mais sossego, nem um (20) vazio sequer, Para o meu sperar.

O que tem que nao ser (25) Algures será, se o pensei ; tudo mais é sonhar.

[P.D. Recordar que la "nh" portuguesa se pronuncia como la "ñ" española, osea la "gn" francesa].

1 Lento

4 A pá - li - da luz da

6 man - hã de in - ver - no o cais e a - ra - zao

pp p mf tr mp p pp

2. A tua voz fala amorosa...

(según fraseo musical y se indican los compases entre paréntesis)

- (5) A tua voz
- (10) fala amorosa... Tao meiga
- (15) fala que me esquece Que é falsa a
- (20) sua branda prosa. Meu coração desen (25) tristece.
Sim, como a música
- (30) sugere O que na música nao stá,
- (35) Meu coração nada mais quer Que a melodi (40) a que em ti há...

[parlato:]

Amar - me? Quem o crera? Fala
Na mesma voz que nada diz
Se és uma música que embala.
Eu ouço, ignoro, e sou feliz.
(45) [tacet]
(50) Nem há felicidade
(55) falsa, Enquanto dura é verdadei (60) ra. Que importa o que
(65) a verdade exalça Se sou feliz desta maneira?
[P.D. Recordar que la "nh" portuguesa se pronuncia como la "ñ" española, osea la "gn" francesa].

The image shows a musical score for a piece titled "A tua voz fala amorosa...". It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system starts at measure 55 and ends at measure 59. The second system starts at measure 60 and ends at measure 64. The third system starts at measure 65 and ends at measure 68. The score includes various musical notations such as dynamics (f, mp, mf, p, pp, ff), articulation (accents, slurs), and performance instructions like "tr" (trills) and "5" (fingerings). The lyrics are written below the vocal line in Portuguese.

55 *f* *mf* *mp* *f* *mf* *mf*
fal - - - - - sa, en quan - to du - ra e ver - da - dei - - - -

60 *mf* *pp* *f* *p* *p* *mp*
ra! Que im - - - - por - ta o que

65 *pp* *pp* *ff* *p* *pp* *pp*
a ver - da - de - e - xal - ce, se sou fe - liz

2. Ensoñaciones: ideales sonoros

"Medito mi pasado a través del arte"

LIUBA, pintora Evenki.

Sabores, colores, olores, pequeñas y minúsculas estructuras, formas, geometrías, espacios...

Sonidos sobre la mesa de la cocina, una larga mesa de cocina con utensilios, herramientas más o menos tecnológicas, más o menos altamente tecnologizadas, sofisticadas, y unas materias primas –fuentes sonoras– ricas, variadas, extremas, extravagantes... bellas...

La búsqueda deliberada de "lo bello", "lo trascendente", "lo inmortal", "lo ideal", ... "el ideal"...

3. Microcosmos y macrocosmos

"Si je diffère de toi, loin de te léser je t'augmente".

St. Exupéry, *Le petit prince*

Soy heredera de las formaciones racionalistas y post-románticas del Conservatorio Superior de Madrid que estaba situado en la Plaza de Isabel II, creo que hoy se llama Plaza de la Ópera, aunque a decir verdad me examiné de mi primer año de solfeo, en una convocatoria libre, en el antiguo Conservatorio de San Bernardo, hoy Escuela Superior de Canto.

Es decir, soy heredera del lenguaje abigarrado, intenso y apasionado del post-romanticismo alemán, porque hay que recordar que la escuela madrileña, si así la podemos denominar, era básicamente alemana y detestaba, subliminalmente, las "vanguardias" simplistas o simplicistas francesas; tal vez estaba todavía demasiado cerca el espíritu del afrancesamiento y todo lo que oliese a Ilustración y espíritu de la "Liberté, Égalité et Fraternité" sonaba a "diferente, a diverso" y por tanto había que apartarlo peligrosamente en el país de la uniformidad, como era la España de los años 60. En suma, las lecciones de solfeo con las que yo me alimenté

estaban plagadas de enarmonías circenses, acordes mestizos y barrocos con melodías clásicas y a menudo simplonas que contrastaban con aquellos bloques que yo veía sobre el papel pero que a decir verdad casi nunca oía, porque casi nunca eran tocados en su totalidad.

Pues en este ambiente barroco, –el famoso espíritu del Barroco que siempre un querido amigo mío menciona al referirse a nuestro país, que él denomina de teatro y fuegos artificiales, de engaños y picarescas, sin bases sólidas donde sustentarse, sino en juegos de prestidigitación donde un soplo de fuego o humo dispersa una realidad y la convierte en ficción–, pues bien, en ese ambiente musical barroco, hice mis primeras incursiones musicales. Y no sé si es porque me he psicoanalizado muchos años o porque también tengo mi formación como psicóloga y todas las cosas del "pensamiento, emoción y acto" me interesan, el caso es que creo que esos primeros "ambientes" musicales en que un compositor se forma son definitivos para su manera de abordar el oficio, su sentir musical y su escritura. Por otro lado estaban las músicas de la calle, las canciones simples pero de contenido textual importante, "con mensaje" se decía entonces, y el ambiente familiar, mi madre canturreando las zarzuelas del XIX y primeros años del XX y mi padre con la herencia del abuelo Jerónimo, pintor, amante, ¡de nuevo!, del telúrico post-romanticismo alemán y en especial Wagner. De ahí que el tan manido acorde inicial del Tristán, para mí se mezclara en mi cabeza y en mi sentir musical, como si de la cocina de la abuela se tratara, con *La verbena de la Paloma* o *El barberillo de Lavapiés* y tan cercano me resultase su "análisis".

Pues así, de 1987 salto a otra obra vocal, compuesta entre 1992 y 1994: *El Cristal de Agua Fría*, ópera en un acto (obertura y 13 escenas), para una actriz-cantante, 10 cantantes y 21 instrumentistas,

sobre un texto de Rosa Montero que ella misma elaboró a partir de su novela *Temblor*, con una duración de 80 minutos. Ópera estrenada en la Sala Olimpia de Madrid, el 12 de abril de 1994 y encargada por el Ministerio de Cultura español a través de su Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC) y coproducida por el Teatro de la Zarzuela de Madrid.

Mientras tanto, entre 1987 y 1992, compuse, sobre todo, mucha electroacústica: *Espacio Deconstruido*, para cinta sola, encargo del 7º Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante, obra abigarrada de 11 minutos de duración, pensada para un espacio polidireccional, en el que una múltiple serie de altavoces rodease a los espectadores y pensada con juegos de armónicos, espirales logarítmicas, fractales; todo ello en un espacio denso y poblado de bajorrelieves de diferentes grosores que, siguiendo desde lo más microscópico (microcosmos) hasta lo más macroscópico (macrocosmos) –lo pequeño está en lo grande– y utilizando la sección áurea

$$\frac{-1+\sqrt{5}}{2} = 0'62$$

como eje constructivo –de nuevo en lo pequeño y en lo grande– las secuencias van enredándose con ayuda de los diversos medios que la composición asistida por ordenador me ofrecía en aquellos momentos así como el L.I.E.M. (Laboratorio de Informática y Electrónica Musical) de Madrid.

Otras obras electroacústicas que yo resalto fueron *Eros* y *Tánatos*, pieza mixta para cinta y flauta, aunque en su versión original incorporase también transformaciones en vivo; las obras realizadas en el laboratorio E.M.S. de Estocolmo, que aparecerían en mi CD de electroacústica *Años Después* en 1998:

Dulces Aguas, *En favor de la economía de libre mercado que tan felices a todos nos hace* y otras más, todas ellas obras de acusmática pura, por utilizar el término que usan los franceses y que tan bien define la "música pura electrónica", sin aderezos instrumentales.

Componer es como pintar un lienzo y el estudio mío se asemeja al de un pintor, es más, lo fue, pues en el pasado fue el estudio de pintura de mi abuelo. Así pues, el papel está siempre abierto y disponible; el lienzo está expuesto para las pinceladas "imprevistas", Baudelaire: lo imprevisible convertido en necesidad, que siempre repetía Luis de Pablo en sus clases en el Conservatorio Superior de Madrid; el papel abierto a "Lo Sagrado", pero también al divertimento.

4. Una ópera de cámara: *El Cristal de Agua Fría*

La técnica es decir, las herramientas, los medios que utilizo para intentar que algo tan simbólico como la música –los sonidos– pueda ser transcrito, transmitido, son múltiples y variadas y, aunque a estas alturas yo no creo que la música sea un lenguaje en el sentido clásico del término pero sí tal vez en el sentido chomskiano, los recursos racionales e intuitivos, simbólico-musicales y simbólico-espaciales-arquitecturales y matemáticos de los que me sirvo van a depender mucho del momento psicológico y del espacio físico-ambiental que yo tenga en ese momento. Las dimensiones: me gusta este concepto sacado de la física y que también aplica la psicología: el alto, el ancho, lo profundo, el tiempo, ... y hay más, los caleidoscopios dan la imagen perceptiva de múltiples dimensiones, móviles, cambiantes e irrepitibles. En suma, yo pretendo con mi música hacer sentir ese mundo caleidoscópico de pluralidad e inasibilidad dimensional y que por supuesto las nuevas herramientas informáticas

son las que más me permiten aproximarme a ese universo virtual, ficticio, imaginario, ... así, trabajando mucho sobre el/los espacios y el/los tiempos –psicológicos, cronológicos... – las superposiciones instrumentales, jugando con la memoria y otras veces rompiendo esa memoria; jugando con las “referencias” y otras veces saltando en el VACÍO, soltando amarras y jugándomela y jugándosela al oyente, –porque la ausencia de referencias crea el pánico y la ruptura, la desconexión “psicótica” con el oyente–; así intento introducir al oyente en un mundo contradictorio, abrazándole mediante un meditado juego de referencias y “nadas”, de memorias del pasado, y los pasados, con los vacíos.

4.1 Espacio textual

La primera cuestión que yo me planteé antes de comenzar el trabajo compositivo sobre mi ópera *El Cristal de Agua Fría* concernía al tratamiento vocal y por consiguiente al tratamiento textual. Es decir, cómo iba a ser abordada la voz, cuál iba a ser el género de tratamiento físico y musical dado y cuál iba a ser el desarrollo, cuál sería la relación entre texto y emisión y cuáles iban a ser las diferentes emisiones vocales –si todas iban a tener la misma importancia o no– pero sobre todo qué lugar iba a ocupar la semántica del texto en la composición, en suma si los sonidos iban a ser más importantes, menos o igual que las palabras.

Por lo tanto para abordar el espacio textual tuve que analizar:

- a) La semántica del texto.
- b) La fonología del texto y el tratamiento de la voz teniendo en cuenta las sonoridades del propio texto.
- c) Los ruidos vocales y su incorporación al discurso.

4.2 Espacio instrumental

Esta fue la segunda cuestión que me planteé y concernía a la relación entre el material instrumental, su desarrollo y el espacio electrónico, ya que en principio la ópera iba a llevar un tratamiento electrónico: el tratamiento del ruido y el silencio y por consecuencia de todo lo que existe en torno al silencio.

4.3 Espacio formal

Es decir, me interrogué sobre el desarrollo temporal del material musical y textual, la concepción global, macroformal y por tanto la visión microformal desde el interior de cada escena pero ubicado en el espacio electrónico y en el espacio de difusión.

Le poème une fois constitué, produit de mes fantômes, m'est un autre, obscur, inintelligible. Ce n'est qu'à condition de m'identifier à cet autre que je peux tâcher de me découvrir, moi qui m'ignore. Autrement dit, c'est moi qui me suis institué un moyen de méditation avec moi-même².

Así, partiendo de una visión macroestructural para luego pasar a la microformal, pasando de lo general a lo particular, voy a dar una visión general de lo que fue la composición de esta ópera: las líneas generales y su distribución en el tiempo.

Como ya he dicho consta de una introducción (he preferido tomar el término literario más que el tradicional musical de obertura) y trece escenas, con una actriz-recitadora, diez cantantes (soprano solista, dos sopranos, dos mezzos, una contralto, dos tenores, uno de ellos contratenor, un barítono y un bajo) –que también hacen de coro– y veintiún instrumentistas.

La introducción de la ópera consta de un solo acorde absolutamente heterogéneo –mitad diatónico,

² A. Frénaud, *Gloses à la Sorcière*, Paris: Gallimard, 1995, p. 21.

mitad cromático— interpretado por los instrumentos —que son solistas aunque en ese momento se conviertan en orquesta— y la primera aparición de la voz, hacia el final de la introducción, sin texto, sólo timbre. Este acorde se despliega a través de cinco minutos cronológicos pasando por las diferentes densidades instrumentales hasta desembocar en un puente donde aparece la voz femenina de la protagonista —soprano— que sirve para introducir la escena primera .

Las bases estéticas que me movieron fueron las siguientes: heterogeneidad, mestizaje, contradicción, movilidad, diversidad, espacialidad, amplitud, imaginación, —“bizarra”, excéntrica, de nuevo contradictoria—. Estos fueron los conceptos que en su momento me gustaron ya que, si componer es formular musicalmente un cierto modelo de universo sonoro, definir una modalidad particular de relaciones, de compromisos, no menos importante es que las propias ideas elegidas me enriquezcan, me abran ventanas, me den horizontes más largos y amplios. Por consiguiente, yo traté de aproximarme a la ironía y desde ahí escribí lo que defino como “bromas musicales”, que no son citas sino “clins d’oeil” a otras músicas y a otros teatros: repetitivos, ópera china, percusiones africanas. En suma, el mestizaje musical en su más amplio sentido. Por otro lado, las referencias son para mí —hoy en día también— muy importantes y fue así como me encontré a gusto con Monteverdi —el comienzo con las dos trompetas es claramente una alusión, con todo mi respeto y amor, al *Orfeo*— y también con creadores más cercanos: Berg, Zimmermann y Nono.

“El artista sólo tiene lugar, trágicamente, como creador de lo excepcional y a costa de lo razonable”³.

La intención estética, musical y dramática, fue contraria al verismo: crear un espacio —unos espacios— simbólicos, con una narración no lineal, donde las convenciones tradicionales de la llamada “ópera” no fueran respetadas. Por ejemplo, me pregunté si cada personaje debería llevar asociado una dimensión musical, si hacía falta establecer una asociación sonido-personaje mediante el uso de temas recurrentes, timbres, aspectos, gestos, etc. pero siempre fáciles de memorizar. Otra cuestión, resuelta bastante tarde, fue saber si era necesario dar una importancia especial a la melodía de manera que se convirtiese en un elemento temático, de forma que se sumaran las ideas dramáticas a las sonoras. La voz es utilizada como un instrumento más, de manera que los textos se superponen como en la escena cinco o en ocasiones la entonación es microtonal de manera que la vocalización al estilo “belcantístico” es imposible de ejecutar aunque se quiera, como vemos en la escena dos.

La narración, al estilo de la “*commédia dell’arte*” italiana está a cargo de una actriz que entra y sale de la escena, juega a implicar a los espectadores, rompe el discurso y provoca.

En otro orden de cosas, ciertos teóricos y a veces los propios compositores, hacen una separación bien precisa entre Teatro Musical y Ópera, utilizando como argumento que en el primero el discurso musical ordena el desarrollo dramático mientras que en el segundo el discurso dramático ordena el musical, por lo que el papel del libreto será preponderante ya que es la base y soporte de la música. Esta separación tan categórica, aunque en ciertos casos parezca legítima, va a depender de la rigidez con la que sea tratada. En mi caso, juego con ambos criterios a pesar de que ha sido otra persona la que escribió el libreto, la propia autora de la novela en la que se basó la ópera: Rosa Montero y su novela *Tembler*. Un trabajo realizado teniendo

³ M. Rothko, citado por Francisco Calvo Serraller, “La pasión de Mark Rothko”, *El País*, suplemento Babelia, Madrid, 25-II-1995, p. 7.

en cuenta las necesidades musicales y que yo siempre agradeceré a la escritora, donde las palabras se convirtieron en música —entonación, acentos, etc.— Mi agradecimiento es doble, ya que fue una colaboración especialmente respetuosa, divertida, amistosa, exenta de prejuicios y vanidades, al igual que con Rosa Montero, siendo ella, además como es, una escritora de éxito.

Por otro lado el pasado reciente teatral me influyó mucho: Brecht, Antonin Artaud, los happening, el teatro musical de Kagel (entre otros), los teatros, musicales o no, de otras culturas (Nô, ópera china, Kabuki, etc.), además de la dimensión representación-participación extraída de la ritualidad del acto musical que en culturas no occidentales y en la nuestra en la antigua Grecia y durante la Edad Media, era inherente. Todo ello, máxime, cuando actualmente ya no podemos hablar en términos lineales de evolución sino de cruces, intersecciones, “camino que se bifurcan”,...

Esta visión unilineal bloquea nuestra capacidad de pensamiento en términos de posibilidad de desarrollos diversos, de vías o secuencias alternativas (...) la sobrevaloración del papel de la tecnología nos a llevado comprender erróneamente las alternativas que fueron ofrecidas a los hombres del pasado (...) Esto nos ha conducido a una dependencia de la tradición tecnológica que a veces se muestra estéril, y al rechazo de la búsqueda de alternativas —volver hacia las vías abandonadas de cruces de desarrollo científico-técnico del pasado⁴.

Por ello, definiendo que me siento tan heredera de Alban Berg como de Verdi; ambos pensamientos son igualmente lejanos y cercanos al mismo tiempo al mío, quizá por aquello de “matar al padre”, me sentía más cercana a la ópera china o a Monteverdi que a mis antecedentes occidentales inmediatos.

⁴ J. Fontana: *La Historia después del fin de la Historia* (Barcelona: Crítica, 1992), pp. 134-135.

De ahí que, un texto cantado pueda ser tan teatral como musical, y lo mismo puedo decir de un texto hablado. Así, en cuanto al discurso sintáctico-musical, querría precisar que aquello que yo he denominado “bromas musicales”, son más bien “esperpentos musicales” en el sentido “valleinclanesco” y críticas amables al discurso postmoderno; el mestizaje, cuando toda composición musical es el resultado de una investigación interna personal y solitaria pero también de las músicas de las que el autor se ha alimentado y ama, para mí es parte esencial de mi personalidad: prefiero la mezcla antes que la “pureza”; prefiero dejarme llevar por las múltiples influencias musicales que he tenido a lo largo de mi trayectoria vital-musical que dejarme dictar racionalmente por las “normas académicas” de lo “políticamente correcto”; en suma, las músicas de tradición no occidental —en especial las orientales—, los pasos rítmicos de la Semana Santa Española, las músicas repetitivas de los 70, la música popular de nuestros días —rock y jazz, muy especialmente el jazz de la ruptura, el llamado “free jazz” de finales de los 60—; y evidentemente todo el pensamiento electroacústico que, especialmente explícito en la Introducción, impregna toda la obra.

En cuanto a la voz, desde el hablado-cantado del *Pierrot Lunaire*, pasando por el teatro musical de las últimas décadas, el canto popular de los países mediterráneos y la voz tratada como si de un instrumento mecánico se tratara —en relación directa con el tratamiento realizado por los serialistas— todo ello, unido a la exclusión expresa de vibratos y toda la emisión vocal del “bel canto”, hace que las referencias musicales-vocales y las buscara fuera de la llamada cultura musical occidental, es decir académica —ver las indicaciones de emisión vocal—

Por último mi reivindicación del eclecticismo: la relación directa entre el mestizaje y un principio de “no discriminación”. Aquí son inherentes las

contradicciones no resueltas, por ejemplo, el uso de cuartos de tono –escena 3–, junto con los acordes de la armonía funcional –escena 6–, así como superposiciones que permiten una doble escucha simultánea “esquizofrénica o estereofónica”, –escena 9–, al mismo tiempo que una rigurosa búsqueda de sonoridades donde el timbre y su contenido ocupan un lugar preponderante –escena 10–. También aparecen lo que yo denomino “melodías groseras”, no depuradas –escena 4–, o bien gestos rítmicos, melódicos o tímbricos que se diluyen inmediatamente, fugaces, apenas insinuantes –ver la Introducción–, a pesar de que estos gestos aparecerán más tarde de una manera más o menos densa pero siempre bajo la cualidad de gesto –escena 11–; son abundantes también las texturas o ambientes donde “el tiempo” se anula a causa de la imperceptibilidad de una pulsación rítmica única, como en el puente entre la Introducción y la escena 1, o en la escena 7 y en la escena 9; pero también la pulsación rítmica repetitiva, obsesiva y obstinada –como en la literatura de Thomas Bernhard– aparece igualmente en la escena 3 y en la 10, aunque donde más obvia se ve y escucha es en la escena 6.

Finalmente tal eclecticismo no significa que “todo vale”, ¡nada más lejos de mis ideas!, simplemente que la duda y por tanto la tolerancia está en el ánimo de base de mis ideas, que por otro lado no son ni mejores ni peores que otras, simplemente diferentes: la búsqueda, la reflexión, la aventura, el riesgo, la emoción estética, ahí está mi pensamiento y mi emoción musical.

En cuanto al espacio dramático y narrativo, hay que precisar que se superponen dos espacios: el de la actriz-narradora y el de la escena propiamente dicha, a la italiana, aunque en sus orígenes está la posibilidad de músicos-instrumentistas-actores –idea que no descarto algún día poder ver representada aunque en su momento no fuera posible–

y que incluye a los dos trompetas-actores y a dos de los cuatro percusionistas también girando en torno al público.

En cuanto a la trama dramática, solamente explicar que se trata del viaje interior y exterior de su protagonista –Agua Fría–, en un mundo desolado, frío y duro, lleno violencia y fuertemente jerarquizado, y en el cual, después de muchas peripecias que por momentos se diría es una novela-obra de aventuras, se concluye felizmente, con esperanza y sobre todo con la fuerza y la energía de continuar la búsqueda. Se convierte así en una metáfora de la vida y del pensamiento humano, donde el texto puede tener una doble interpretación: como cuento fantástico o como tragedia que denuncia los horrores del Poder, siempre unido al Terror, a la Humillación y a la Violencia, sacando a la luz todas sus contradicciones y en cuya base se halla la Rebelión. Por último, la puesta en escena ayudó mucho a una interpretación del libreto fantástica y divertida, muy cinematográfica.

4.4 A modo de breve análisis

*I approach the picture directly,
and each time it ends up with the material
confronting me,
and I often let it do as it wishes,
as I have discovered that this is wiser than any
calculation.
Craft, technique and excitement are the same thing.
Colours attract forms, signs demand colours -
and if allow myself to be carried along,
the prize is my picture.*

Emil Schumacher

Los elementos utilizados fueron los siguientes:

1. Una voz femenina que narra, no canta y sirve de hilo conductor al discurso dramático.
2. La elaboración de las escenas: numerosas –13– y breves, de inspiración cinematográfica.

3. El espacio instrumental.
4. El espacio formal.
5. Los pequeños homenajes y "clins d'oeil", guiños y alusiones, a veces irónicas.

La forma dramática del teatro es acción implícita que el espectador en una acción escénica, agota su actividad intelectual para él es ocasión de sentimientos. Experiencia afectiva. El espectador está sumergido en algo. Sugerencia. Los sentimientos se conservan como tales. El espectador está en el interior, él participa. El hombre es supuesto conocido. El hombre inmutable. Interés apasionado por el desenlace. Una escena para el desenlace. Una escena para la siguiente. Crecimiento orgánico. Desenlace lineal. Evolución continua. El hombre como dato fijo. La conciencia determina el ser. Sentimiento.

La forma épica del teatro es narración hecha por el espectador un observador pero despierta su actividad intelectual le obliga a decisiones. Visión del mundo. El espectador está frente a algo. Argumentación. Los sentimientos se empujan hasta convertirse en conocimientos. El espectador está frente a él, él estudia. El hombre es el objeto de la investigación. El hombre que se transforma y se transforma. Interés apasionado por el desenlace. Cada escena por sí misma. Montaje. Desenlace sinuoso. Breves. El hombre como proceso. El ser social determina el pensamiento. Razon⁵.

La orquesta está compuesta por los siguientes instrumentos:

⁵ B. Brecht: *Écrits sur le théâtre* (Paris: L'Arche, 1972), pp. 260-261. Citado por L. Nono: *Écrits* (Paris: Bourgois, 1993), p. 13.

The image shows a handwritten musical score for guitar and bass. It consists of two systems of staves. The first system has six measures, with circled numbers 1 through 6 above the guitar staff. The second system has three measures, with circled numbers 7 through 9 above the guitar staff. The score includes various chord structures, some with circled numbers, and several annotations in Spanish. These include: 'fa (abierta) #', 'abierto', 'microtonal - med. 2-o. grado', 'grave (basso)', 'grave-medio (basso)', 'grave (basso)', '3 cuerdas microtonales', 'versión cromática', '9-1', and 'Final'. Chord diagrams are shown for several measures, particularly in measures 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, and 9.

Acordes base utilizados en las diferentes escenas de la ópera *El Cristal de Agua Fria*

–Sexteto de madera: flautín, flauta, oboe, clarinete en si b, clarinete bajo en si b y fagot.

–Quinteto de metales: trompa en fa, dos trompetas en do, trombón y tuba.

–Piano-celesta: un solo ejecutante.

–Quinteto de cuerda: 2 violines, viola, violonchelo y contrabajo.

–Cuatro percusionistas: con todo tipo de instrumental excepto timbales y situados, dos percusionistas alrededor del público y los otros dos formando un círculo que encierra al resto de instrumentos en el foso.

Los otros dos instrumentos-actores son las trompetas, como ya se ha dicho. El quinteto de cuerdas está situado delante del foso, lo más cercano al público, amplificado y difundido por múltiples altavoces, así como la voz de la narradora Torbellino. En cuanto al tratamiento instrumental unas veces es compacto, como si de un bloque orquestal se tratase –Introducción–y otras con tratamiento de instrumentos solistas –escena 9, por ejemplo–.

El espacio formal, es decir, la relación entre el desarrollo del tiempo y el espacio configurado a través de los diversos materiales –timbre, rítmica, alturas, densidades– que pueden tender a la homogeneidad o al contraste según opten por una dirección u otra en las encrucijadas, aproximaciones, alusiones –sutiles unas veces y evidentes otras– y también a partir de las elisiones, oclusiones, evitaciones. En otras palabras, el espacio formal es una relación entre el desarrollo de los tiempos en el espacio y el movimiento de la *forme* en movimiento, como diría Claude Ballif.⁶

A partir de la pregunta inicial que yo me planteé, qué tipo de encadenamiento del discurso sonoro iba a realizar y dónde y cómo realizar dichos enca-

denamientos de los diversos materiales, siempre sobre y a partir del tiempo –sin tiempo no hay materiales sólo hay forma–, establecí el siguiente esquema:

1. Un acorde por escena.
2. Un instrumento por cada personaje.
3. Un exhaustivo ordenamiento de emisiones vocales.
4. Los instrumentos tratados como solistas y al mismo tiempo como grupo, sabiendo que el todo es más que la suma de las partes.

Los acordes fueron numerados y se corresponden a las siguientes escenas:

He aquí los acordes:

Introducción: Acorde 1

Escena 1: acorde 1a

Escena 2: acorde 2

Escena 3: acorde 2b

Escena 4: acorde 3

Escena 5: acorde 3c

Escena 6: acorde 4

Escena 7: acorde 4d

Escena 8: acorde 5

Escena 9: acorde 6

Escena 10: acorde 7

Escena 11: acorde 8

Escena 12: acorde 9

Escena 13: acorde mixto. Final.

Las alusiones, inspiraciones, guiños o ironías fueron las que siguen:

–Preludio: guiños a Monteverdi –las dos trompetas que aluden al comienzo del *Orfeo*–.

–La elección del instrumental: alusión –juego, guiño– a Xenakis: *Echange*, para clarinete bajo y 13 instrumentistas, es la obra que más determinó mi elección.

⁶ C. Ballif: *Economie Musicale* (Paris: Klincksieck, 1988), p. 36.

–Los recitativos: especialmente los glissandi de la escena 7: podemos encontrar todos los compositores que más o menos han estado influidos por el Zen: Stockhausen –Stimmung–, John Cage,...

–Las repeticiones: Steve Reich, especialmente a partir de su pieza *Music for 18 Musicians*.

–El Free Jazz: Ornette Coleman, Cecil Taylor, Eric Dolphy –especialmente en las alusiones con el clarinete bajo– y John Coltrane, en resumen, los iniciadores.

La duración, contenido temático, instrumental y vocal de las 13 escenas así como la introducción y el pequeño preludio se suceden de la siguiente manera:

–Preludio: duración 2 minutos aproximadamente, las dos trompetas, a distancia de cuarto de tono avanzan entre el público hasta que se sientan en el foso mientras que la narradora –Torbellino– introduce el espectáculo, un poco a la manera circense.

–Introducción: duración 7 minutos aproximadamente; un tutti orquestal con la aparición de la voz de la protagonista –Agua Fría– pero sin que ella esté en escena todavía y sin texto, más adelante el texto de Torbellino se superpone.

–Escena 1: duración 4 minutos aproximadamente, Corcho Quemado –soprano dramática o mezzo– y Agua Fría en una alusión irónica a la nueva música repetitiva ligera.

–Escena 2: duración 4 minutos 35 segundos aproximadamente, Torbellino introduce una vez más la escena y aparece el personaje de Duermevela –contralto o contratenor– que simboliza el brazo ejecutor del Poder; coro a capella de 8 voces, en entonaciones por cuartos de tono, que se convierten en 10 voces cuando intervienen Duermevela y Agua Fría.

–Escena 3: duración 7 minutos, Torbellino introduce una vez más la escena y aparecen Duermevela, Agua Fría y coro de mujeres.

–Escena 4: duración 4 minutos 35 segundos aproximadamente, escena de viaje donde Torbellino introduce de nuevo la escena y aparece el personaje del tratante de esclavos –bajo–. Esta escena fue pensada desde el punto de vista musical, como una ironía a las músicas de este fin de siglo neo-tonales, neo-modales y neo-stravinskianas.

–Escena 5: duración 4 minutos aproximadamente, es una escena donde el coro interviene en una polifonía de parlatti, junto con Agua Fría y Torbellino, que entran en la escena y en la trama.

–Escena 6: duración 4 minutos aproximadamente, aparece el doble personaje Doble Pecado, Tenor-contratenor, y el bajo –Tratante de esclavos–. Torbellino continúa el discurso narrativo dramático, de nuevo fuera de la escena y en una trama paralela.

–Escena 7: duración 7 minutos 30 segundos aproximadamente, trío vocal de Doble Pecado, Agua Fría y Tratante; sección de glissandi de voces y quinteto de cuerdas, donde el movimiento interior de los sonidos es al comienzo minimal, de la manera más coherente, entera y clara.

–Escena 8: duración 3 minutos 15 segundos aproximadamente, nueva introducción de Torbellino; escena de tutti orquestal con Tratante, Agua Fría y la primera aparición de la soprano ligera Gran Hermana-Oxígeno en un solo con dos percussionistas –dos maracas en un diseño espacializador– y un solo virtuosístico de celesta junto con la viola, así hasta convertirse en dúo con Agua Fría para terminar de nuevo en solo, esta vez junto con la trompa, violonchelo y las dos percusiones indicadas.

–Escena 9: duración 5 minutos aproximadamente; dúo de Agua Fría y Gran Hermana-Oxígeno –soprano ligera– los diversos instrumentos son tratados como solistas, casi concertantes.

–Escena 10: duración 7 minutos 15 segundos

aproximadamente; escena con una fuerte presencia de personajes solistas al mismo tiempo que el coro mixto a 5 voces en acordes. Torbellino continúa con la narración y aparecen Urr –Tenor–, Zao –tenor–, Gran Jefe –barítono– y Gran Hermana Oxígeno; cuarteto vocal de Agua Fría, Gran Hermana Oxígeno, Zao y Gran Jefe, con dos tratamientos vocales diferentes, en contrapunto y por bloques de acordes.

–Escena 11: duración 3´ aproximadamente; es una especie de recuerdo de la Introducción o rememoración casi textual de la misma, fuera del tiempo general de la ópera. Torbellino narra el viaje de Agua Fría a través del Imperio y su fracaso.

–Escena 12: duración 5 minutos 10 segundos aproximadamente, dúo de Agua Fría y Gran Sacerdotisa Océano, hermana gemela de Oxígeno que interpreta la misma soprano ligera que Gran Hermana, junto con 2 marimbas.

–Escena 13: duración 4 minutos aproximadamente, final de la ópera; Torbellino narra, solo de Agua Fría y coro en acordes modales.

Por último, decir que el mestizaje, el contraste, la contradicción y la diferencia crean riqueza –la cultura siempre es diversidad– una asimilación y un cambio continuo, todo ello al servicio del sonido, de la música, de la comunicación expresiva a través del sonido, así podría yo sintetizar el pensamiento musical que animó la composición de la ópera *El Cristal de Agua Fría* y que todavía hoy, 8 años después, me anima.

Los fieles que concurren a la mezquita de Amr, en el Cairo, saben muy bien que el universo está en el interior de una de las columnas de piedra que rodean al patio central... Nadie, claro está, puede verlo, pero quienes acercan el oído a la superficie, declaran percibir, al poco tiempo, su atareado rumor...⁷.

5. Otras dos obras vocales: barítono solo y coro mixto

Silencio 2, para barítono solo, sin texto y compuesta expresamente para y con la inestimable ayuda del británico Alistair Bamford, cantante, vocalista y actor.

Después de mi experiencia operística yo quería seguir indagando en los recursos vocales–fonéticos–expresivos de la voz, y como normalmente la Vida otorga lo que se desea y busca, así fue mi encuentro en París con un cantante que estaba dispuesto a asumir todo tipo de riesgos. Escrita en Londres, en el verano de 1995, es una pieza en la que investigo en el silencio, en los sonidos dobles, en los ruidos –multifónicos– vocales y en el tiempo/tiempos; dura más de 12 minutos y comienza con un do sobreagudísimo –do 7–, evidentemente cantado en falsete pero ¡afinado! Mi planteamiento era doble, además de este trabajo de investigación en lo vocal tenía otro interés en lo referente a la simultaneidad de tiempos y todo ello con un solo instrumento. La manera en que abordé dicho trabajo fue jugando con los contrastes –alturas, melodías-ruidos, sonidos gruesos-finos, sonidos de bajo-vientre, de cabeza, de pecho,... –siempre dentro de un continuo subliminal que procedía de un diseño en espiral que previamente había elaborado; una vez más las espirales me servían de apoyo para construir y desarrollar un discurso. Como ejemplo, las indicaciones de emisión vocal que aparecen al principio de la partitura: octavos, cuartos y medios tonos; sonidos rotos –B.S. en la partitura, toda ella está escrita con términos en inglés–; vocal fry –que yo traduciría como sonidos estrellados, en su doble sentido de estrella de puntas y de rotos–; sonidos guturales; diferentes emisiones de aire –inhalando, expirando,...–; falsete; trémolo Monteverdi; jadeos de agudo a grave o

⁷ J. L. Borges: *El Aleph*, (Madrid: Alianza Editorial, 1971-92), p. 174.

Arranque de Silencio 2 para barítono

viceversa; soplidos; y finalmente sonidos armónicos. He aquí el arranque de la pieza, una sección de la parte central y el final:

La musa nunca viene para poner la pluma o el pincel en movimiento, sino que solamente sobreviene –en caso de que quiera o pueda hacerlo– cuando una u otro ya se están moviendo (...) ⁸.

Rafael Sánchez Ferlosio, *Teoría de la musa*.

Toda la luz del mundo cabe dentro de un ojo, para coro mixto a 4 voces en su origen –Granada, junio, 1980– y posteriormente revisada en 1992 y reconstruida en versión a 16 voces, lleva el título del propio texto utilizado, el “Nocturno del hueco II”, de Poeta en Nueva York, de Federico García Lorca. Lo que

más interesa resaltar es el cambio de concepto armónico a “electrónico” que sucede entre su composición primitiva y su revisión 12 años después. La primitiva versión, aunque conservada, en principio la mantengo descatalogada, ya que para mí su único interés ahora mismo es histórico. La versión de 1992 la llamo electrónica ya que la división del coro a 16 voces es porque la afinación es por cuartos de tono y sin duda ninguna el interés de la microtonalidad y el deseo de plasmarlo en la música instrumental, me viene de ese nuevo universo, esa nueva escucha, esos nuevos espacios que la electrónica aporta.

6. Conclusión general

Como diría Adorno, únicamente a partir del material se puede hablar de obra, de ahí que el soporte condicione todo el discurso musical.

⁸ Rafael Sánchez Ferlosio: *Vendrán más años malos y nos harán más ciegos* (Barcelona: Ediciones Destino, 1993).

Dans la mesure où la musique n'est pas manifestation de la vérité, mais réellement idéologie, c'est-à-dire dans la mesure où, par la forme à travers laquelle les populations la perçoivent, elle leur cache la réalité sociale, se pose obligatoirement la question de son rapport avec les classes sociales. (...) En tant que source d'une conscience socialement fautive, la musique fonctionnante est intégrée dans le conflit social, sans que les planificateurs en aient l'intention et sans que les consommateurs s'en doutent⁹.

Durante mucho tiempo he tratado de encontrar formas de componer que me permitieran tener experiencias puramente sensoriales, intemporales, hipnóticas y refinadas, como diría Kaija Saariaho; pero hoy en día estoy mucho más interesada en el contraste, la ruptura, el movimiento por oposición, me interesa más la diferencia que la similitud; estoy más interesada en pequeñas respuestas concretas que en grandes respuestas –casi siempre falsas– globales; más atraída por la multidimensionalidad y pluridireccionalidad que por la unidireccionalidad; más inclinada por la niebla que por la claridad; más atrapada por la investigación en sí misma que por los resultados... porque las nuevas tendencias de este ya concluido siglo –serialismo, música aleatoria, música comprometida política y socialmente, neo-tonalismo, neo-romanticismo, nueva simplicidad, nueva complejidad– ¿qué nos dicen de nuevo? ¿qué nos puede aportar revisar todas estas tendencias? Según las palabras de Bernd Alois Zimmermann "componer es, sobre todo y sin cesar, tomar decisiones; la libertad del compositor no es otra que la libertad de decidir" ¹⁰. Decidir pues, el formato sobre el que construir un chelo, o una cinta elec-

trónica o electroacústica elaborada con los últimos avances del arte-ciencia virtual, decidir el/los tiempos, decidir los volúmenes, las densidades, los espacios... y decidir si vale la pena, si alcanza la dignidad de "ser vivo" o por contra mejor arrojarlo al más profundo de los silencios porque consideremos que es una música "inútil", como diría Nadia Boulanger, es decir "no necesaria", o como diría el escritor Rafael Sánchez Ferlosio, "Cuando la acción se ha vuelto inercia y rutina, ya sólo la omisión es resistencia, deliberación y libertad" ¹¹.

Y abriendo levemente el debate música-arte-tecnología quiero citar a una de mis compositoras preferidas, Kaija Saariaho:

Art et technologie sont entremêlés aujourd'hui plus que jamais, et contrairement à ce que qu'on pourrait imaginer, je trouve que les progrès de la technologie libèrent la créativité et élargissent la pensée. Du moins j'espère que cet art apparu au début de l'ère informatique, cet art froid, technocratique, ne pouvant se passer de la machine (car dépourvu de capacité propre), cédera la place à une nouvelle forme de sensibilité et de souplesse, au fur et à mesure que la technologie deviendra plus subtile et multiforme¹².

Componer desde el lado oculto de la luna, desde el agujero negro de nuestro inconsciente, desde la intuición que es el saber que nos conecta con los sueños, con los arquetipos, con los símbolos. Oír internamente, buscar sonidos, recursos sonoros, imaginar "historias" sonoras, objetos sonoros, imágenes sonoras, y desde la tan manida, tan traída y llevada técnica, llevarlo al raciocinio, al consciente, a lo racional mediante las técnicas propias de nuestra cultura, lápiz y papel, con los

⁹ T. W. Adorno: *Introduction a la sociologie de la musique* (Paris: Contrechamps, 1994), p.61.

¹⁰ B. A. Zimmermann, en *Requiem pour un jeune poète*, Festival d'Automne, Paris, 1995, p. 1.

¹¹ R. S. Ferlosio: *Vendrán más años malos y nos harán más ciegos...*

¹² K. Saariaho: *Le timbre métaphore pour la composition* (Paris: Bourgois, 1991), p. 452.

parámetros tradicionales: alturas, timbres, duraciones, articulaciones-ataques, superposiciones de densidades y pesos sonoros, y por analogía con otras artes, colores, sabores, imágenes, tejidos, sombras y luces, etc. o mediante las nuevas herramientas tecnológicas, los algoritmos matemáticos

que nos pueden ayudar a traspasar la frontera de “lo imaginario” a “lo posible” de una manera más ¿eficaz?, ¿verídica?, ¿fácil?

Bondad, verdad, belleza...

La razón no aclara todos los misterios de lo real.