

EL TIMBRE COMO FACTOR ESTRUCTURANTE EN LA OBRA *D'APRÉS* *PLIEGUES* DE CARMELO SAITTA

Agustín A. Rodríguez - Edgardo J. Rodríguez
Universidad Nacional de La Plata – Facultad de Bellas Artes
Salas de música en la Argentina. Uso musical del espacio acústico.

Resumen: El presente trabajo, aborda la problemática del timbre en la obra *D'après pliegues*, para piano y sonidos electroacústicos, del compositor Carmelo Saitta. Dicha obra se analizará a fin de rastrear la presencia de criterios de organización ligados al timbre, enunciados en la producción teórica del propio autor.

Palabras clave: Carmelo Saitta – Timbre - Altura no escalar – Diseño - D'Aprés Pliegues.

La obra *D'Aprés Pliegues*, para piano y medios electrónicos, fue compuesta en el año 2002 y posteriormente revisada en el año 2006.

La investigadora Sandra Elizabeth González afirma:

“En los sonidos electrónicos que utiliza en las obras mixtas *U Mare Strombolicchio E' Chidda Luna* (1994) y *D'Aprés Pliegues* (2002) percibimos que están conformados por timbres extraídos de instrumentos de percusión. Estos timbres procesados o bien se enmascaran con los instrumentales o discursan como un instrumento más, ya que adquieren identidad tímbrica en el discurso musical. El modo de ejecución que emplea el compositor en *D'Aprés Pliegues* es percusivo y emplea técnicas extendidas.” (González, 2012: pág. 5)

El presente trabajo pretende ahondar en la relación planteada por González entre la producción teórica de Saitta sobre el problema del timbre y la obra elegida. Así pues se tomará como referencia para el análisis de la obra los artículos *Una pequeña bitácora retrospectiva* (2014) y *El timbre como factor estructurante* (2003), así como su libro *Percusión, criterios de instrumentación y orquestación para la composición con instrumentos de altura no escalar* (1998).

En *Una pequeña bitácora retrospectiva*, el recorrido autobiográfico del autor nos permite trazar una línea a lo largo de su producción tanto musical como teórica a partir de la cual resulta fácil rastrear los antecedentes de la obra a analizar.

En el año 1988 el compositor Francisco Kröpfl trae de Venecia el *sampler Profet 2002*, el cual permitía tomar muestras de hasta 8 segundos de un sonido acústico. Dicha herramienta renovó el interés de Saitta en la música electroacústica y derivó en la composición de *La maga o el ángel de la noche* en el año 1989, una de sus obras más reconocidas.

Al año siguiente compone *Macondo* para piano y dos percusionistas. En la cual, según el propio compositor el piano tiene un rol secundario, “en particular en el uso de sonidos que presentan un grado de analogía con los sonidos de la percusión” (Saitta, 2014: pág. 76).

U mare, Strombolicchio E' Chidda Luna, de 1994, para tres percusionistas y sonidos electrónicos surge de la idea de “relacionar de manera orgánica la electrónica con los sonidos de percusión” (Saitta, 2014: pág. 76). En este punto se hace posible observar una trama de relaciones de analogías tímbricas que unen a la electrónica con la percusión en *U mare, Strombolicchio E' Chidda Luna* y a la percusión con el piano en

Macondo. Trama relacional que se cierra con la composición de *D'Aprés Pliegues* que vincula al piano con la electrónica.

Finalmente, el título *D'Aprés Pliegues* hace referencia a *Pliegues, Borrás de humo, Sueños*, una obra electroacústica compuesta en 1996. Dicha referencia se debe a la intención de Saitta por resignificar el material de *Pliegues* a partir de la inclusión del piano.

El libro *Percusión, criterios de instrumentación y orquestación para la composición con instrumentos de altura no escalar*, publicado en el año 1998, parte de la necesidad del autor por “escribir un trabajo teórico sobre los criterios de orquestación para los instrumentos de percusión” (Saitta, 2014: pág. 77). Uno de sus principales aportes consiste en lo que él denomina una “nueva idea de diseño”, la cual amplía los márgenes del llamado diseño melódico al proponer a las cualidades materiales de los sonidos como factibles de ser sistematizadas y finalmente ordenadas en términos de diseños contruidos a partir del timbre.

Al respecto de los instrumentos de percusión propone grupos de asociaciones tímbricas de distinto orden que permiten construir diseños con variados grados de homogeneidad. Los grupos de primer orden son compuestos por instrumentos que pertenecen a la misma familia y son ejecutados de manera convencional. Los grupos de segundo orden se componen por instrumentos que también pertenecen a una misma familia, pero que para que se puedan asociar con facilidad deben variar las condiciones de ejecución. El tercer grupo está compuesto por instrumentos que, aun perteneciendo a familias diferentes, se pueden relacionar mediante modificaciones en el modo de acción. Finalmente, el cuarto grupo está dedicado a las técnicas extendidas, a partir de las cuales la fuente se vuelve casi irreconocible, posibilitando analogías sonoras más lejanas.

Esta nueva idea de diseño, así como la de los grupos de asociaciones tímbricas de distinto orden serán de utilidad luego a la hora de analizar la obra a partir de los materiales sonoros utilizados, más allá de que el instrumental no incluya instrumentos de percusión no escalar.

En *El timbre como factor estructurante* Saitta define al timbre como “un parámetro multidimensional, es decir, el resultante de la interacción de las demás cualidades”, y añade luego, “(...) desde el punto de vista acústico, y para dar cuenta de las cualidades del sonido, será suficiente con tener presente las envolventes espectral y dinámica y su comportamiento en el tiempo, bastará con esto para cubrir lo inherente al timbre.” (Saitta, 2003: pág. 26)

Los ejes estructurantes que se desprenden del timbre son entonces: la envolvente espectral, que amplía la idea de diseño acotada a la altura tonal incorporando todo el campo espectral: desde el sonido sinusoidal al ruido; las variantes formales del sonido y el movimiento interno “que se producen como consecuencia de la variación de la intensidad relativa de los componentes”; y la envolvente dinámica, “dado que de su variación dependerán, en principio, la composición espectral considerada en un instante de tiempo y también todas las variantes inherentes a la forma”. (Saitta, 2003: pág. 32)

A partir de lo dicho la propuesta del autor a la hora de organizar los materiales consiste en “establecer [entre los distintos sonidos] relaciones de semejanza, diferencia y analogía”, y agrega: “ello nos permitiría establecer diferentes escalas en cuya conformación tendrán que intervenir los tres ejes mencionados.”(Saitta, 2003: pág. 29) De esta manera, teniendo en cuenta que cada uno de los ejes a los que se refiere Saitta está fuertemente relacionado con uno de los otros parámetros musicales

(altura, duración o intensidad) el control a partir del timbre desde las cualidades acústicas de un sonido permite un control sobre todos los parámetros en juego.

En *D'Aprés Pliegues*, según el autor, se retoma la búsqueda formal propuesta en *Pliegues*, *Borras de humo*, *Sueños*, que a su vez ya se encontraba presente en *La maga o el ángel de la noche*. Es decir: “la construcción formal en bloques y el intento de una construcción temporal cíclica” (Saitta, 2014: pág. 75).

La obra consta de 13 secciones siendo A la única que se presenta más de una vez. Dichas secciones se encuentran articuladas en su mayoría mediante yuxtaposiciones, lo cual realza el contraste entre los materiales y procedimientos expuestos en cada una.

A	B	A´	C	D	E	F	G	H	I	A´´	J	K
1-11	12-22	23-35	36-40	41-57	58-60	61-74	75-87	88-100	101-109	110-151	152-164	165-186

Es particular la manera en que Saitta trabaja la altura a lo largo de la obra. En A, A´ y A´´, las secciones con mayor elaboración melódica, el piano ejecuta las notas Lab, La, Reb y Mib. En C también utiliza cuatro notas: Si4, Fa5 y Sib5 en la mano derecha; Mi4, Sib3 y Sib4 con la mano izquierda sobre las cuerdas del instrumento. Similar es lo que ocurre en D, F y G donde la cantidad de alturas utilizadas es parecida. En el resto de las secciones los repertorios de alturas son aún más acotados, mayormente subordinados a la búsqueda de cierta inarmonicidad, como el trino Do, Reb en B; o de la anulación de la altura por repetición, como se observa en K, la sección final de la obra.

En K el piano ejecuta la nota Reb, en el registro grave, variando el modo de articulación entre: percusión con la mano (Reb 1) y cuerda frotada (Reb 2 y 3). Similar es lo que ocurre en D, donde se articulan dos alturas, Mi y Lab, con tres modos de acción diferentes: ordinario, cuerda pulsada y cuerda frotada con SuperBall. De esta manera se presenta un repertorio tímbrico mayor que el repertorio de alturas utilizado.



45

45

45

Seco. (siempre hasta el signo)

Podemos encontrar dos ejemplos de diseño tímbrico entre piano y Electrónica en la primera sección, donde, por un lado, la nota Mib1 del piano se ejecuta de dos formas diferentes y se puede emparentar sin dificultades con el sonido grave que reproduce la pista (diseño 1); y, por otra parte el *glissando* sobre las cuerdas del piano, que se presenta articulado con varilla de metal o con la mano, en diferentes registros, es análogo al sonido complejo, con ataque iterado y resonancia de la electrónica (diseño 2). A su vez estos dos materiales se integran conformando un solo estrato textural, un diseño compuesto por dos materiales tímbricamente diferenciados.

D'Après Pliegues
a Rodolfo Schaber Carmelo Saitta

♩ = 60

Diseño 1: — (blue line)
Diseño 2: — (red line)

Electrónica

Piano

Zona 4
Zona 3
Zona 2
Zona 1

gliss. sempre

Mute

sempre hasta el signo

A partir del compás 3 se suma un nuevo estrato, de carácter armónico melódico, que podría establecerse en un primer plano. Sin embargo lo que se percibe es un contrapunto, fundado en dos aspectos: la complementariedad rítmica entre los estratos y la gran variedad de posibilidades tímbricas y dinámicas de uno contra el acotado repertorio de alturas del otro.

Entre los compases 61 y 66, el bicordio La#-Si del piano, tocado con cuerdas frotadas con cerdas de arco o tanza, presenta un espectro armónico variable a raíz de los cambios de zona en que se excita la cuerda. Dicho efecto se empasta con los sonidos inarmónicos de la electrónica, configurándose como un plano textural con alto grado de homogeneidad. Estrato que se constituye como fondo entre los compases 67 a 73, al superponerse un nuevo material de la pista, de altura tonal variable, pero con mayor estabilidad de espectro armónico. En este fragmento de 12 compases se observan dos tipos de relación textural: complementariedad entre piano y electrónica, y oposición entre este primer estrato y un nuevo material constituido como figura.

60

15^{me}

3

arco

simil.

f

Acercar y alejar la tanza al agraffe de modo de obtener diferentes armónicos en concordancia con los sonidos electrónicos

60

Pno.

65

Pno.

Saitta logra la integración de la textura mediante tres estrategias diferenciadas: la utilización en el piano de repertorios de alturas acotados, de manera que los posibles diseños melódicos, sean equivalentes a aquellos que se pueden construir a partir de las variantes tímbricas que presentan tanto la pista como el uso percusivo del instrumento; la anulación de la altura por repetición; y la homogeneidad entre

materiales no tónicos de la electrónica con sonidos inarmónicos en el piano, como *clusters* y segundas menores, mediados en la mayoría de los casos por modificaciones en el modo de ejecución que buscan emparentar las fuentes sonoras.

Pese a la fragmentación con la que se presenta la obra, la forma se integra si tenemos en cuenta que constantemente se intercalan dos comportamientos texturales: complementariedad entre materiales diferenciados (A, A', D, F a partir de 67, G, A'', K) y homogeneidad entre pista y piano (B, C, E, F, H, I, J).

Textura Complementaria	A		A'		D		F	G			A''		K
Textura Homogénea		B		C		E			H	I		J	

Partiendo del timbre como parámetro estructurante, Saitta logra la integración textural y formal de la obra. Los modelos propuestos por Saitta para la composición con instrumentos de percusión, previos a la creación de la obra analizada, trascienden su planteo inicial, caracterizando así el propio lenguaje del compositor.

Bibliografía:

González, Sandra Elizabeth (2012): *Los compositores y sus escritos: la impronta en el discurso musical*. Segundas Jornadas de Iniciación en la Investigación Interdisciplinaria en Ciencias Sociales (JIICS). Disponible en: https://www.academia.edu/6805212/Los_compositores_y_sus_escritos_la_impronta_en_el_discurso_musical [Fecha de consulta: 20 de Mayo de 2016]

Saitta, Carmelo (2006); *D'Aprés Pliegues* (Segunda versión), para piano y sonidos electrónicos (duración: 11'40'')

Saitta, Carmelo (1999): *El compositor hoy en América Latina*. Revista del Instituto Superior de Música (UNL) v.6, n.1, pp 30-37.

Saitta, Carmelo (2003): *El timbre como factor estructurante*. En *Carmelo Saitta, artículos*. Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras [CMMAS], 2014.

Saitta, Carmelo (2014): *Una pequeña bitácora retrospectiva*. En *Carmelo Saitta, artículos*. Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras [CMMAS], 2014.

Saitta, Carmelo (1998): *Percusión. Criterios de instrumentación y orquestación para la composición con instrumentos de altura no escalar*. Cuadernos de Veruela, anuario de creación musical N°2, 1998, Zaragoza, España.

Vitacco, Mariano (2011): *Algunas consideraciones sobre la obra de Carmelo Saitta a partir del análisis de "2x4" para voz y un percussionista (1978)* [en línea] Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega". 25.25 (2011). Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/algunas-consideraciones-obra-carmelo-saitta.pdf> [Fecha de consulta: 20 de Mayo de 2016]