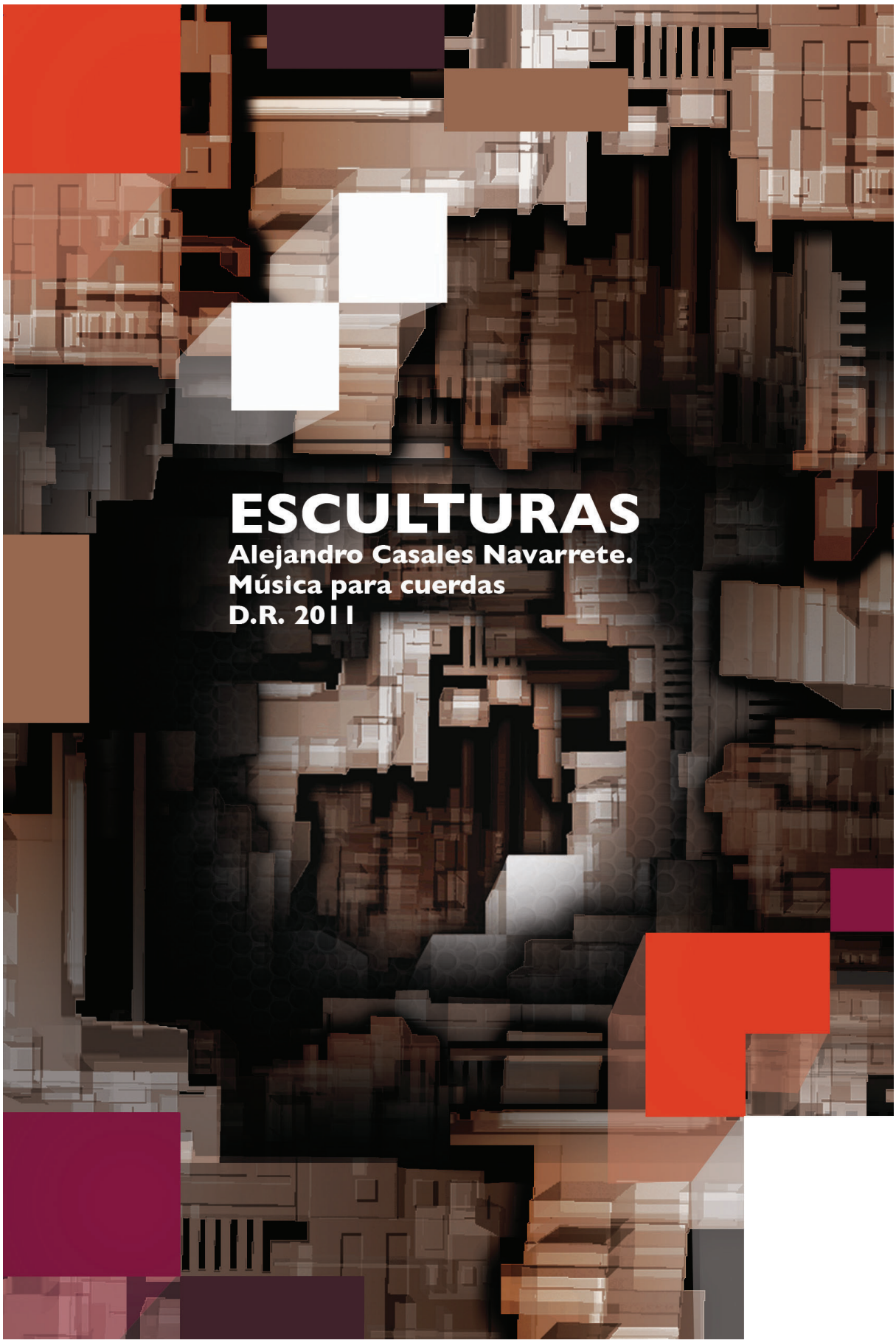

ESCULTURAS
Alejandro Casales Navarrete.
Música para cuerdas
D.R. 2011

Resumen.

En un sentido general la obra se crea a partir de un ritmo, un flujo de movimiento controlado, medido y visual. El ritmo que se produce es una ordenación de diferentes elementos que dan como resultando una obra sensible. La cual puede ser parte de un estudio con frecuencias y resultantes espectrales donde la libertad de nuevas interpretaciónes se ciñen en su ritmo con especial mesura. Así el efecto de percepción se crea desde cuatro aspectos: el del movimiento y sus vectores, el de del estudio con frecuencias, el temporal de la imagen tridimensional y el de la alineación temporal.

Con todo ello se conforma una sincronía con una orientación espectral y visual única con una sensación de inminencia. Una decomposición inestable que se reconcilia con una apuesta al porvenir.

Notas de la obra.

1.- Las anotaciónes de bemoles y sostenidos varían por cada compás.
2.- Los cambios de dinámicas se muestran textualmente.

Se agradece al intérprete hacer las anotaciónes pertinentes con antelación.

Antecedentes.

El ritmo es una característica básica de todas las artes, especialmente de la música, la poesía y la danza. También puede detectarse en los fenómenos naturales.

El ritmo en la música se refiere a la frecuencia de repetición en intervalos regulares y en ciertas ocasiones irregulares de sonidos fuertes y débiles, largos y breves, altos y bajos en una composición. El ritmo se define como la organización en el tiempo de pulsos y acentos que perciben los oyentes como una estructura. Ésta sucesión temporal se ordena en nuestra mente, percibiendo de éste modo una forma.

En la adquisición y la evolución de la facultad motora de una obra sonora es donde mejor podemos ver la transición de los ritmos automáticos y primitivos hasta las estructuras jerárquicas más complejas, ya que lo que es válido para la percepción de patrones visuales lo es también para la producción.

El medio mas rápido para observar las transiciónes es el dibujo, donde se asegura discernir algo en un motor interno, un ritmo permanente en el cuerpo, en la escritura de cualquier ser humano ya que por medio de la integración cabe conseguir la fluidez. De hecho la incitación de un movimiento, provoca una carga de impulsos del motor humano, en cada una de sus extremidades, rara vez dista de la superficie en la formación de signos y letras, y se traduce en rúbricas y volutas que constituyen un aspecto esencial en el dibujo.

Ahora tras haber reflexionando un poco sobre el dibujo como el principal medio del movimiento en la plástica, surgen algunas preguntas.

¿Es musicalizable un dibujo más allá de las convenciones de la percepción y las grafologías del sistema de notación musical? ¿Qué tipo de dibujo resulta de una sonoridad rítmica que se adentra en los límites sónicos? En general, la reciente tradición del arte sonoro ha ignorado el problema y ha considerado al dibujo como algo sin valor o como no necesario dentro de las convenciones musicales para que los instrumentos puedan entrar en conjunta armonía y hacerse valer en el tradicional sistema de notación. Pero existe también un movimiento abstracto y uno sónico que pretende tener un respeto absoluto por el dibujo y crearle la justa prolongación o halo sonoro, sin destruirle la individualidad.

Los teóricos más o menos conscientes admiten, sin embargo, que sólo cierta grafología poética, es totalmente musicalizable y otra es sonora, la onomatopeya y la elección de sus dibujos revela claramente que casi siempre se han metido por el camino de la teoría.

Antaño se improvisaban poemas, experimentos gráficos, pinturas sonoras, y que hoy afrontan soluciones en computadoras con un distinto valor artístico como las antiguas poesías líricas de una vacuidad realmente inconcebible.

Esto lleva a una primera reflexión sobre el valor gráfico y comunicativo del dibujo. En un principio el dibujo se determina en las capas de distintas calidades tanto de puntos y líneas como de claroscuro. Sucede algo similar con la audición de una obra bien articulada; uno pasea con sus oídos en las profundidades y escucha así claramente las diferentes capas que no obstante, se funden a un todo. Podemos percibir el fondo del "dibujo" y en otra capa encontramos los acentos y las disonancias, en la siguiente una voz que debido a su dicción, será ligada con suavidad, después de otra que será articulada fuerte y duramente; todo en sincronía. Ciertamente el oyente no puede captar lo mismo todo el tiempo pues escucha cosas diversas. La existencia de estos múltiples niveles es de una importancia enorme para la comprensión de esta música posible, que casi nunca se conforma con una simple concepción plana. Esta música que nace de un movimiento, un ritmo y una música que envejece como un volúmen tridimensional. Una escultura.

"El flujo de movimiento es una antonomasia del dibujo, el mecanismo espiritual del sonido es de la mùsica, la tridmencionalidad es materia y objeto de donde deriva la creencia de la imposibilidad de representar sus reflejos imperceptibles en no objetos".

El principio de la inestabilidad.

La música tonal, la que escuchamos día a día en cualquier trayecto mundano edificó su dominio de aplicación sobre una racionalidad pensada a través de lo estable y lo finito : el temperamento igualó el intervalo tomado como unidad; los esfuerzos de los luthiers contribuyeron a obtener una homogeneidad en el timbre instrumental a lo largo de todo el registro; las reglas musicales, concentradas alrededor de algunos operadores eficaces, limitaban las manipulaciones a un número reducido de objetos musicales. Todo confluye en una estabilidad y una restricción eficientes. La heterogeneidad desaparece.

El dodecafonismo no reordenó esta cuestión: sus reglas se asimilaron a una inversión del sistema tonal. El serialismo iría más lejos. La parametrización sistemática de los atributos del sonido, la explosión de las posibilidades combinatorias, produjeron un crecimiento de la figuración rítmica y armónica. Así, los serialistas conquistaron al número. Llegaron no menos que a las franjas del dominio de lo inestable pero sin un verdadero control, en provecho de un desorden no absorbido por un sistema que no posee los medios para categorizar los objetos que produce. La percepción de la composición escapó al oyente, que sólo discierne las grandes líneas. El detalle estaba reservado a una corporación de técnicos que desenredan los hilos sobre el papel. El producto musical era insuficiente para ser válido a la escucha.

En la música espectral, el sonido reaparece como fundamento de la escritura. El objeto sonoro no es más esa entidad inerte, separable en sus diversos elementos –altura, duración, intensidad, timbre- ni se devela tras los signos de un solfeo. Es considerado en su unicidad singular y su complejidad dinámica: sus parámetros están correlacionados por la estructura acústica; activados en el campo musical, condicionan las operaciones que sobre ellos se desarrollan. Las solidaridades que se manifiestan y no pueden ser ignoradas: los objetos son evaluados en relación a otros objetos, según la situación. Estas son las funcionalidades que construyen la obra con coherencia y a medida, ya que no existe tema, ni célula inicial, que pueda condicionar el desarrollo de la escritura. La intrusión de la inestabilidad y del gran número no son más los epifenómenos impuestos por la trasgresión de un sistema o un cuerpo de operaciones combinatorias, fuente de una proliferación entrometida de los materiales. Ellos se convirtieron en el centro de la problemática compositiva, permitiendo una extensión del la música y un reencuentro con las artes. Las sincronías.

Sincronía.

La sincronía es la parte más compleja de la diégesis como el universo de la obra, donde el mundo es establecido por una rítmica. Diégesis no debe confundirse con la realidad exterior. La diégesis puede tener sus propias leyes internas y diferentes a la realidad. Puede ser coherente consigo misma según otros principios distintos de los de la naturaleza física.

Esto implica, como puede entenderse el estudio de la obra desde su visualidad, al establecer la rotación autoinducida de significados apariencias y la dilución por inoperancia de la etimología de la evolución simbólica a formas visuales y sonoras, finalmente de conjurar definitivamente la linealidad casual de obra, el principio y el tiempo hasta el final en el anverso y reverso de las cosas, palabras y fenómenos, sincronías del ritmo y la sonoridad.

Todas las acepciones de la sincronía se remiten a las consideraciones derivadas de la filosofía y de la física. De la filosofía se encuentra en teorías originadas en la lingüística, derivando a la antropología y también en la psicología.

El concepto sincronía es el medio adecuado para combinar movimientos, formas rítmicas entre la visualidad y el sonido buscando la sedición en otros espacios al presentar las relaciones que existen entre todos fenómenos, "en realidad en la combinación hay una percepción que influye en otra y la transforma: no se "ve" lo mismo cuando se oye; no se "oye" lo mismo cuando se ve", Chion (1993). Esto es que la imagen privada de sonido se convierte en algo abstracto. La imagen y el sonido unidos conseguirán un mayor impacto en la recepción del mensaje. Este incremento de significado que adoptan las imágenes al conjugarse con el sonido es lo que se denomina valor añadido. Por valor añadido se designa el valor expresivo con el que el sonido enriquece una imagen dada, hasta hacer creer en la impresión inmediata que de ella se tiene o el recuerdo que de ella se conserva, donde esta expresión se desprende de modo natural de lo que se ve y está contenida en la sola imagen, sin causar una pérdida total o parcial del sentido.

Es una sola cosa, el movimiento, la acción y el sonido donde la fuerza sonora tienen un impacto y donde están totalmente vinculados.

Interdisciplina.

Es en la adaptación de la síntesis del movimiento donde surgen las primeras sincronías, las numéricas que resultan vectores para una escritura instrumental donde no es posible sin el uso de la computadora. Es difícil, en efecto, utilizar el potencial dinámico de un movimiento para un fenómeno sonoro sin la revelación microscópica que ofrece un análisis digital., u organizar complejos formados por numerosas componentes. En este sentido, la nueva música espectral es la primera música instrumental en la cual el aporte del cálculo numérico confiado al azar y a la computadora se torna decisivo.

La gestión numérica, utilizada por esta música, tiene sus consecuencias. Las sincronías y las manipulaciones musicales ya no son enteramente tributarias de los formalismos especializados: transposiciones, modulaciones, funciones cadenciales, trabajo temático, obligado uso de convenciónes musiales y sonoras, etc. No están más sometidas a un conjunto finito e inmutable de objetos operatorios, sino que son activadas por el cálculo numérico que las integra en su campo de aplicación, liberando su potencialidad. Perdiendo su singularidad, donde la técnica musical ya no se desarrolla en un ámbito exclusivo. El artísta y el músico que emplea la informática se pliega a las actividades y a las ciencias de hoy, por la utilización de numérica y la naturaleza de sus cálculos, pero además, por la escritura de un programa realizado por una tercera persona, quien precisa una explicación de los mecanismos sonoros y elaborados por el compositor y al artífice de una conspiración general del movimiento.

El efecto espectral.

Si bien la música espectral sigue a la música sintetizada, es indiferente a los medios y a los efectos de su puesta en obra. En primer lugar porque se concibe gracias a una escritura –utiliza signos y símbolos diferentes a los sistemas de medición o de simulación de la síntesis numérica. Luego, porque es realizada en esencia con medios instrumentales –las partes confiadas a una cinta o a una computadora son complementarias-, y el poder de resolución de los instrumentos es demasiado bajo como para seguir el plan y los cálculos iniciales. Los instrumentos tienden a alterarlos, y en cierta medida a desbaratarlos.

Esta transformación, produce una dicotomía entre la escritura y la aplicación instrumental, es un rasgo específico de la música espectral. La partitura es una transcripción de la naturaleza física y el plano del movimiento es una sincronía de tras un estudio de vectores y el análisis de frecuencias que resultan en una microscópica del sonido construido por medio de componentes puras -organizadas y que son reiteradas en los espectros- con sus evoluciones –ataque, cuerpo y fin- . Y se producen cierto efecto en el momento de ejecución de la obra. En lugar de cada símbolo escrito que

simboliza un parcial –componente simple de un sonido - se ejecuta un sonido instrumental muy complejo y tridimencional. Esta operación recursiva eleva en potencia a los elementos constitutivos de los objetos de la partitura, la naturaleza del sonido y la audición de su devenir, proponen un juego de desviaciones en las cuales los procedimientos ponen al límite nuestras facultades perceptivas.

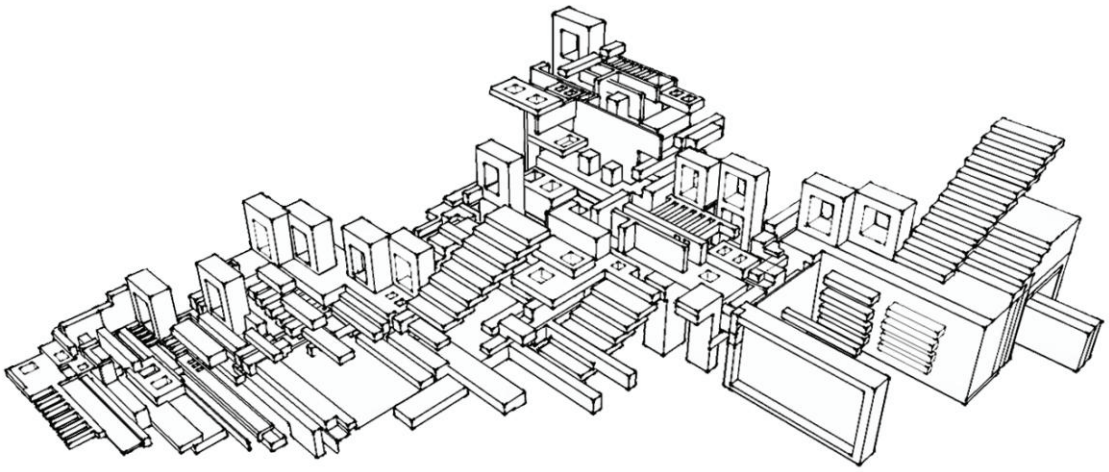
"Una decomposición, para ir mas allá de la abstracción y las relaciones de equivalencias."

Reconciliación.

En el objeto espectral, en el momento de su génesis, el movimiento imita un espacio acústico revelado por el estudio vectorial y sincrónico, que se une muy bien a aquellos sonidos producidos por medios similares, como un tratamiento de mezclas que se debaten entre dos polos, que van de la diferenciación dialéctica a la identificación por la fusión sincrónica.

El objeto musical espectral muestra una gran valencia, por su propensión a unirse con otros objetos provenientes de otras técnicas distintas o de espacios exteriores al propio. La objetivación que el sonido original puede extender su campo de aplicación a nuevas transformaciónes. Todo lo que concierne al movimiento y a la actividad sonora –el lugar donde ocurre el evento, el plano del movimiento, el ritual del concierto, la magnificiencia de la tridimencionalidad y su escultura etc.- puede ser parametrizado siguiendo el mismo método. La composición resultante es in situ. El ambiente ya no es más ignorado, comprende una parte activa en la elaboración de la obra: los gestos, los desplazamientos, el epacio en todas sus partes, los accesorios y todo lo que pueda parecer secundario puede regularse en una partitura. La música ya no es más abandonada a la situación. Por el contrario, está marcada por el contexto, que la sostiene en función de la audición.

Reinsertar en el discurso plástico en sincronía con el discurso musical y la alteración de la escritura instrumental sin desbaratar la experiencia de la objetivación sonora; refiere a reunir distintos modos de producción, hasta los antinómicos –como la música del objeto sonoro concreto, la electroacústica, la síntesis, la música instrumental, la tridimencionalidad y el general el espacio de las artes-, en un contexto donde puedan participar de un mismo plano y de una misma escritura; reinventar experiencias diversificadas; continuar imaginando una obra escultórica desde su movimiento su música, antes que desde la restricción, es una apuesta al porvenir.



ESCULTURAS

Moderato
90=bmp

Alejandro Casales Navarrete.

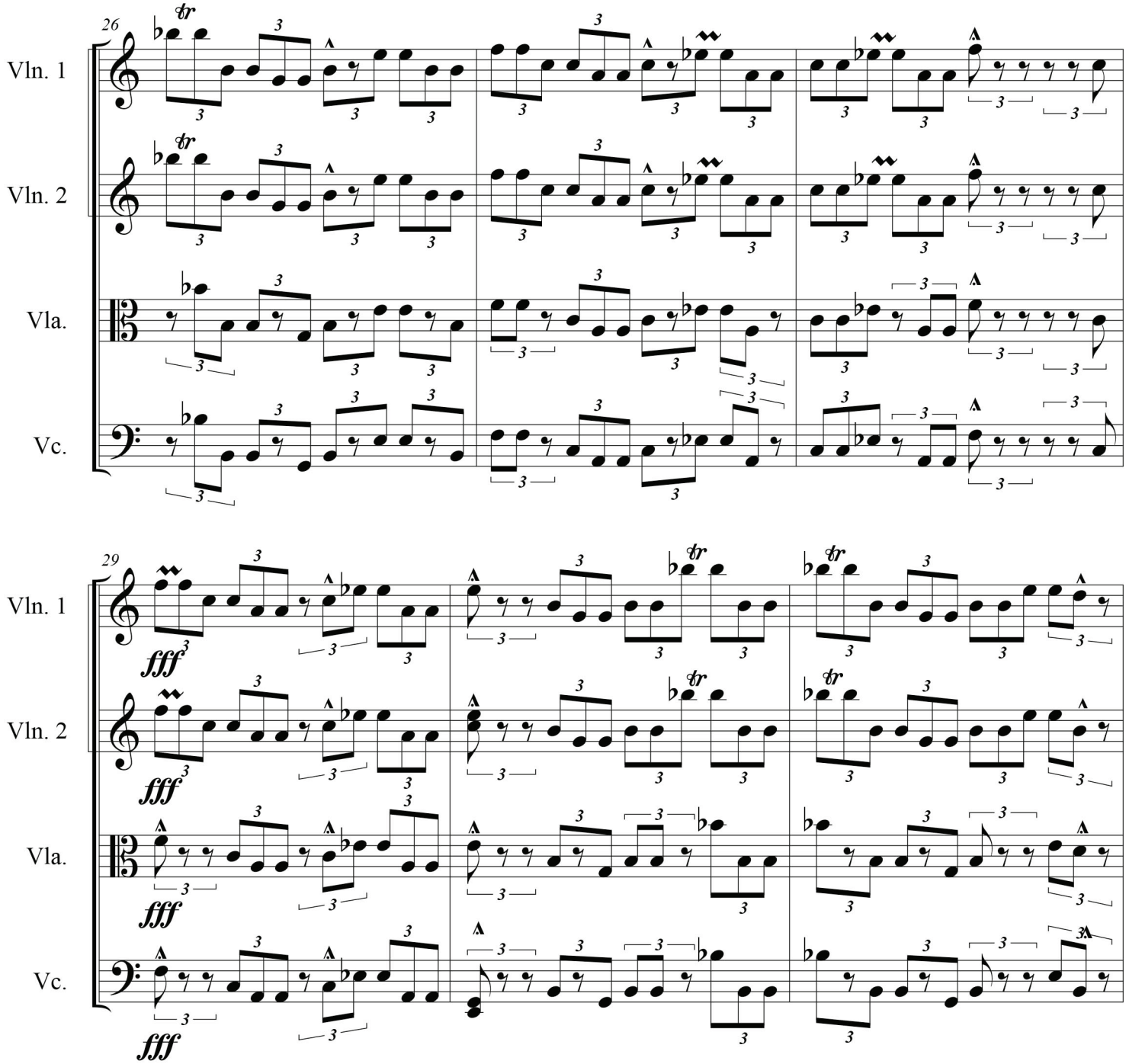


2011©


7
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
fff
dim.
a tempo
con brio
11
marcato


14
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
f
fff
tr
17
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.


20
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
23
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.


26
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
29
fff


32
rubato
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
dim.
36
dolce
ff
cresc.
ppp


40
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
tr
fff
44


48
espress.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
f cresc.
dim.
52
fff
dim.
espress.


55
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
58
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.


61
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
dolce
f
cresc.
dim.
65
fff
mp


69
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
f
dim.
mf
cresc.
73
fff
dim.


77
dolce
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
mf
cresc.
fff
81


84
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
fff
dim.
88
mf
cresc.


92
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
f cresc.
fff
96
dim.

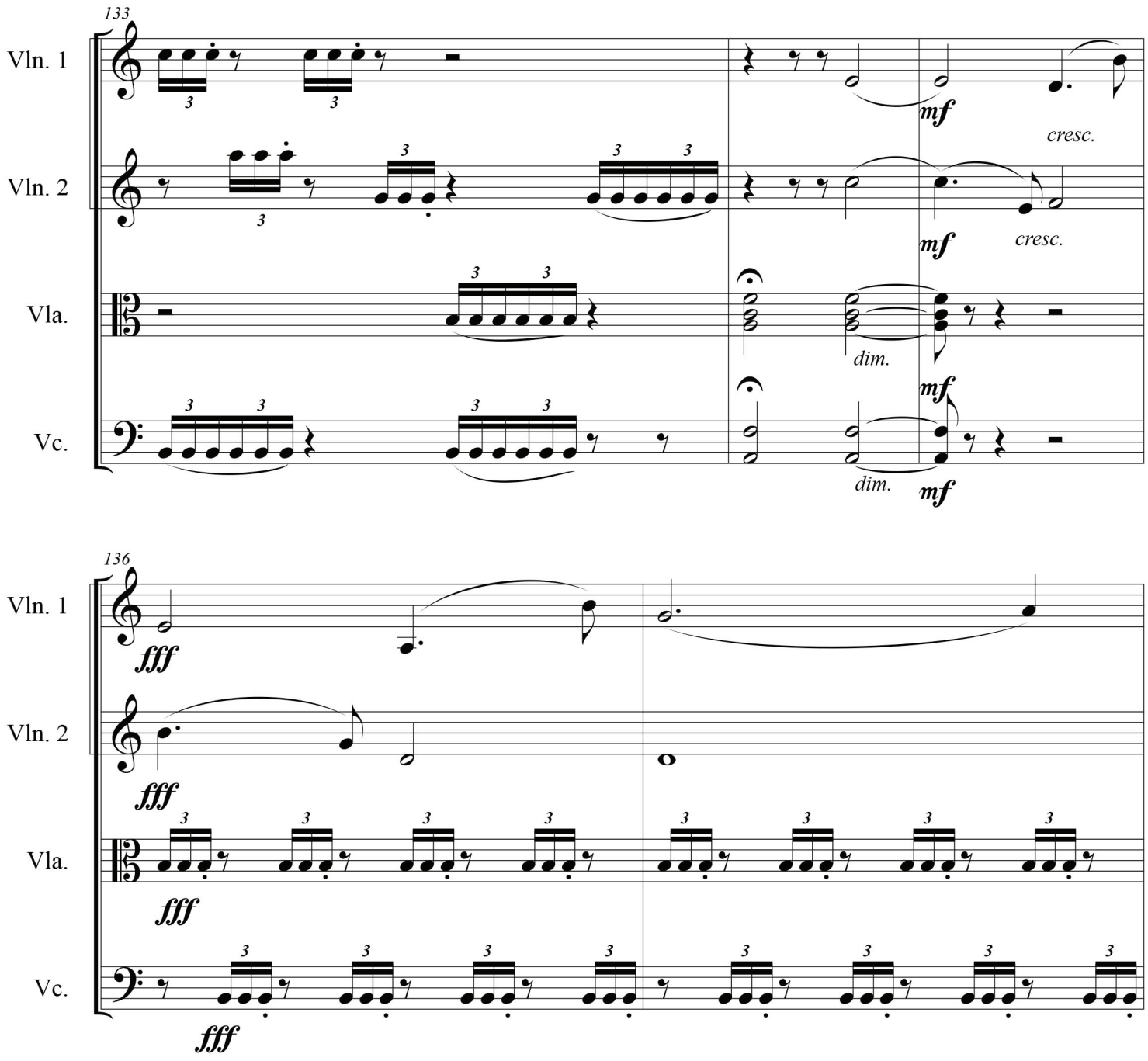

101
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
f cresc.
104
fff


108
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
fff
dim.
ff
114
marcato
mf
f


117
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
120
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
f
fff


123
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
126
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.


129
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
131
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.


133
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
mf
cresc.
dim.
136
fff

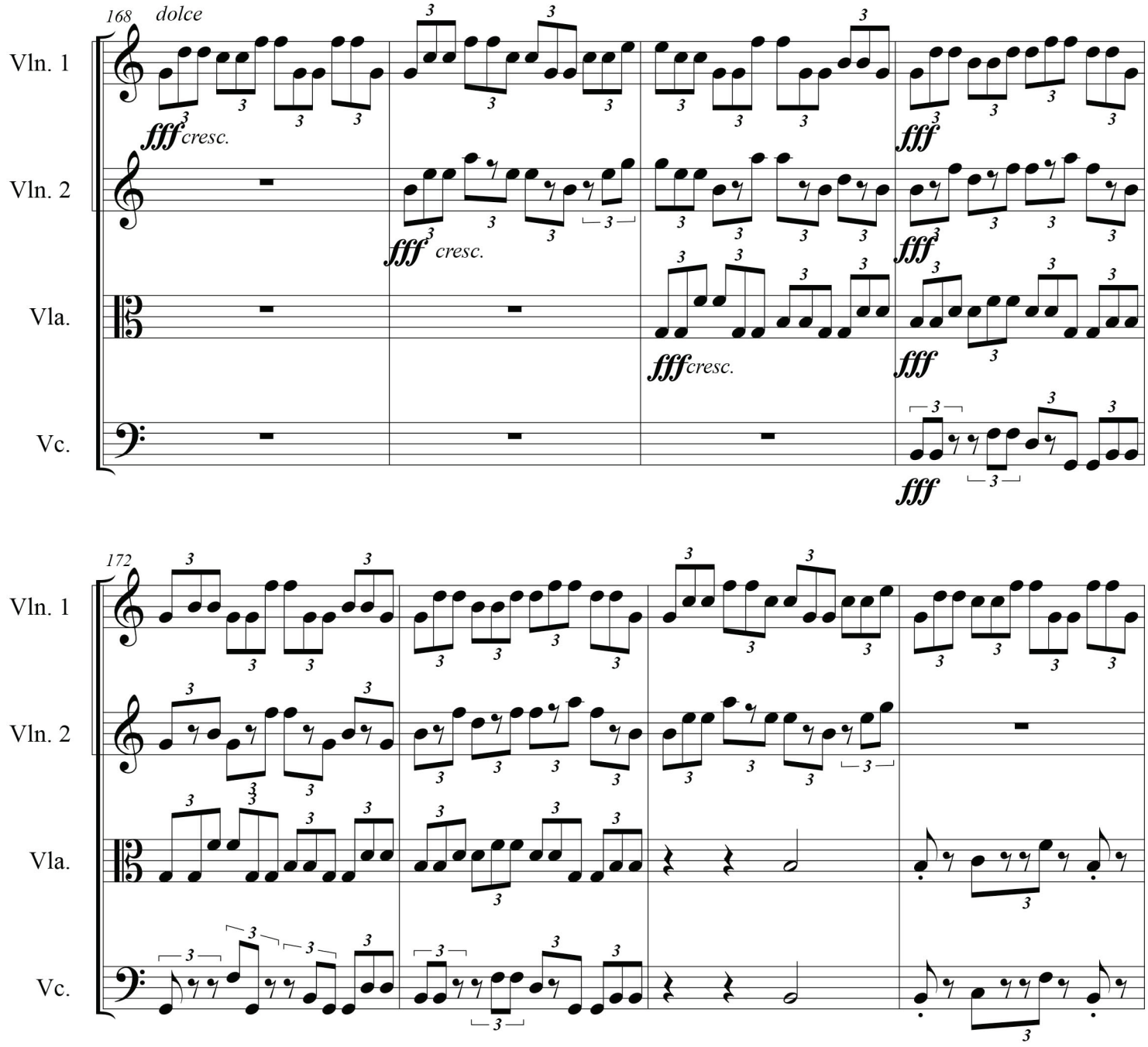

138
dolce
tr
Vln. 1
dolce
Vln. 2
Vla.
Vc.
140
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.


142
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
dim.
mf
144
fff


146
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
149
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.


152
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
fff
156
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.


160
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
164
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
fff
fff
fff
fff


168
dolce
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
fff cresc.
fff
172


176
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
fff cresc.
mf
fff
181
dim.

Ex Teresa Arte Actual

Juan Carlos Jaurena Ross
Director.
Licenciado Verdad 8. Centro Histórico
A un costado de Palacio Nacional por la calle de Moneda
A unos pasos del Metro Zócalo
Teléfonos: 55222721 y 55229093
exteresa.arteactual@yahoo.com.mx
www.exteresa.bellasartes.gob.mx

El Cuarteto Latinoamericano

Fundado en México en 1981, representa hoy una voz única en el ámbito internacional, difundiendo la creación musical de América Latina en los principales centros musicales del mundo.

Integrado por tres hermanos los violinistas Saúl, Arón, el cellista Alvaro Bitrán junto con Javier Montiel violista .
www.cuartetolatinoamericano.com

Alejandro Casales Navarrete

Sobre Alejandro la historiadora Erandi Ávalos comenta:
Es un artísta jóven que tiene la creatividad de un niño y la intuición de un Viejo. Basta contar con los diversos campos que Alejandro transita para corroborar que es un artista nato, curioso y comprometido. Entiende muy bien el momento y el espacio queue habita y se atreve a crear respondiendo a su recepción.

