

The background of the cover is a complex, abstract composition. It features a dense, overlapping pattern of geometric shapes, primarily squares and rectangles, in various shades of brown, tan, and black. This pattern resembles a stylized cityscape or a complex architectural structure. Overlaid on this pattern are several large, solid-colored squares: a bright orange square in the top left, a white square in the center, a dark purple square in the bottom left, and a bright orange square in the bottom right. The text is centered in the middle of the cover, overlaid on the dark brown and black areas of the pattern.

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 interpretaciones se ciñen en su ritmo con especial medida. 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 anotaciones de bemoles y sostenidos varían por cada compás.
- 2.- Los cambios de dinámicas se muestran textualmente.

Se agradece al intérprete hacer las anotaciones 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 transiciones 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 reflexionado 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 volumen tridimensional. Una escultura.

“El flujo de movimiento es una antonomasia del dibujo, el mecanismo espiritual del sonido es de la música, la tridimensionalidad 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 convenciones musicales 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 artista 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 tridimensional. 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.

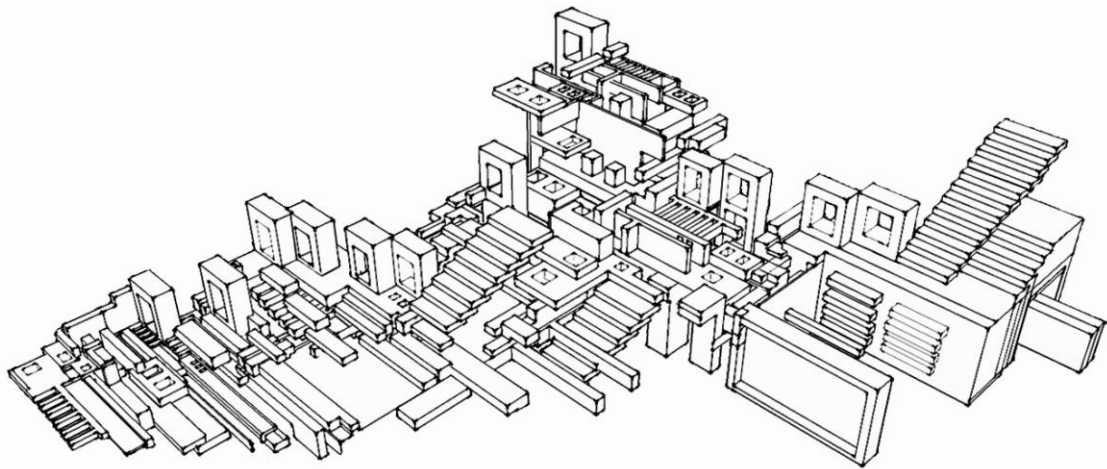
“Una decomposición, para ir mas allá de la abstracción y las relaciones de equivalencias.”

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 transformaciones. 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 magnificencia de la tridimensionalidad 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 espacio 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 tridimensionalidad 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.



Nota: Las anotaciones de bemoles y sostenidos varían por cada compás. Los cambios de dinámicas se muestran textualmente. Se agradece al intérprete hacer las anotaciones pertinentes con antelación.

Esculturas

Violin I

Alejandro Casales Navarrete

Moderato
con brio

Esculturas

2

34 *dolce*

37 *pp cresc.* *tr*

40 *tr*

43 *ff*

46 *espress.* *fff*

49 *p cresc.*

52 *fff* *dim.* *espress.* *ff*

55

58

61 *dolce*

64 *f cresc.* *ff*

67 *f* *dim.*

Detailed description: This musical score is for a piece titled 'Esculturas'. It consists of ten staves of music. The first staff (measures 34-36) features a melody of eighth notes with triplets, marked 'dolce'. The second staff (measures 37-39) includes a trill and triplets, marked 'pp cresc.'. The third staff (measures 40-42) continues with triplets and a trill. The fourth staff (measures 43-45) is marked 'ff' and contains many triplets. The fifth staff (measures 46-48) is marked 'espress.' and 'fff'. The sixth staff (measures 49-51) is marked 'p cresc.'. The seventh staff (measures 52-54) is marked 'fff', 'dim.', and 'espress.', and includes a time signature change to 3/4. The eighth staff (measures 55-57) is marked 'ff'. The ninth staff (measures 58-60) continues with triplets. The tenth staff (measures 61-63) is marked 'dolce'. The eleventh staff (measures 64-66) is marked 'f cresc.' and 'ff'. The twelfth staff (measures 67-69) is marked 'f' and 'dim.'.

Esculturas

3

70

73

mf *cresc.*

76

ff *dim.* *dolce* *mf* *cresc.*

79

ff

82

85

ff *dim.*

88

mf *cresc.* *ff*

91

dim. 3 3

94

f *cresc.* *ff*

97

ff *dim.*

100

f *cresc.*

103

ff 3

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Esculturas'. It consists of ten staves of music, each beginning with a measure number. The notation is in treble clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs. Dynamic markings are written in green italics: *ff* (fortissimo), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), *cresc.* (crescendo), *dim.* (diminuendo), and *dolce*. There are also blue numbers '3' indicating triplets. Red slurs are used to group notes across measures. The piece starts at measure 70 and ends at measure 103.

Esculturas

4

106

ff

109

112

marcato

mf

115

118

f

121

ff

124

127

130

133

dolce *mf* *cresc.*

136

ff

139

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It begins at measure 106 with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5, all connected by a red slur. Measure 109 is a whole rest. Measure 112 starts with a quarter rest, followed by a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4, all connected by a red slur. Measure 115 begins with a quarter note F#4, followed by a quarter note E4, a quarter note D4, and a quarter note C4, all connected by a red slur. Measure 118 starts with a quarter note B3, followed by a quarter note A3, a quarter note G3, and a quarter note F3, all connected by a red slur. Measure 121 begins with a quarter note E3, followed by a quarter note D3, a quarter note C3, and a quarter note B2, all connected by a red slur. Measure 124 starts with a quarter note A2, followed by a quarter note G2, a quarter note F2, and a quarter note E2, all connected by a red slur. Measure 127 begins with a quarter note D2, followed by a quarter note C2, a quarter note B1, and a quarter note A1, all connected by a red slur. Measure 130 starts with a quarter note G1, followed by a quarter note F1, a quarter note E1, and a quarter note D1, all connected by a red slur. Measure 133 begins with a quarter note C2, followed by a quarter note B1, a quarter note A1, and a quarter note G1, all connected by a red slur. Measure 136 starts with a quarter note F1, followed by a quarter note E1, a quarter note D1, and a quarter note C1, all connected by a red slur. Measure 139 begins with a quarter note B1, followed by a quarter note A1, a quarter note G1, and a quarter note F1, all connected by a red slur. The score includes various dynamic markings such as *ff*, *mf*, *f*, *dolce*, and *cresc.*, as well as articulation marks like *marcato* and *tr*. The piece concludes with a final whole note G1 in measure 139.

Esculturas

5

142 *dim.* *mf*

145 *ff*

148 *tr*

151

154 *fff*

157

160

163

166 *dolce* *ff*

169 *ff* *cresc.* *fff*

172

175 *fff* *cresc.*

The musical score is written for a single melodic line on a grand staff. It begins at measure 142 with a *dim.* (diminuendo) marking and a *mf* (mezzo-forte) dynamic. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often grouped in triplets. There are several trills (tr) and grace notes. The dynamics range from *dim.* to *fff* (fortissimo). The score includes a *dolce* (dolce) marking at measure 166 and a *cresc.* (crescendo) marking at measure 169. The piece concludes at measure 175 with a *fff* (fortissimo) and *cresc.* (crescendo) marking.

Esculturas

6 178

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.artefactual@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 y Arón y el cellista Alvaro Bitrán, junto con Javier Montiel, violista.

www.cuartetolatinoamericano.com

Alejandro Casales Navarrete

Sobre Alejandro la historiadora Erandi Ávalos comenta:

Es un artista joven 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 que habita y se atreve a crear respondiendo a su recepción.

www.esculturasparacuarteto.org

