

MÚSICA DE PA

Jaime Eduardo Oliver

Hijo de un poeta con un amplio y ecléctico gusto por el sonido y la música, nace en Sao Paulo en una ciudad donde los discos de los grandes nombres de la vanguardia europea y norteamericana llegaban recién fabricados. Empieza sus estudios de piano a los cinco años de edad y a los trece, decide hacer música contemporánea y específicamente música electroacústica en Colonia, Alemania, ciudad donde nació la música electrónica en su "sentido histórico". A esa edad inicia sus estudios de alemán y de composición. Envío sus trabajos de música instrumental a Colonia y recibió una invitación, con la que obtuvo una beca alemana que lo subvencionó desde 1986 hasta fines de 1990.

Mis primeras composiciones fueron de música instrumental. Mi primera experiencia electroacústica propiamente dicha es una cinta que realicé en la casa de un amigo en condiciones muy precarias, porque no existían laboratorios en los años 80, salvo estudios privados para grabaciones de música popular. En Alemania hice un estudio de música electrónica muy profundo y realice 5 o 6 composiciones. Yo podía optar por hacer una obra con medios absolutamente modernos para 1986, y lo hice, pero conjugándolos con equipos históricos. Realicé mi primer trabajo totalmente basado en la manipulación de sonidos verbales con los equipos originales de Kontakte de Stockhausen, Eimert, etc.

¿Cuándo empieza tu interés por la fonología y cuánto tiempo ha durado en tu estética?

Creo que mi interés por la fonología dura hasta el presente. No siempre trabajo con la voz y elementos vocales, pero, por ejemplo, el concierto por los 450 años de Sao Paulo en el Teatro Municipal, fue un gran oratorio; una historia del relato llamada "Laboratorio" y la fonología está presente todo el tiempo. Este interés por la voz y las palabras lo tuve desde niño, cuando pensaba sobre la prosodia, la expresión de las palabras y la manera tan convencional de hablar una lengua, al punto de dudar si debía continuar hablando o no; una duda existencial muy grande a los 14 ó 15 años. A partir de un momento decidí continuar hablando pues pensé que sería importante en la vida; decidí canalizar mis investigaciones a un campo creativo donde mi interés por las palabras pudiese tener elementos expresivos más radicales y más interesantes.

Tu primera obra: PAN

Como consecuencia de estas reflexiones comencé a profundizar la audición de cada detalle de las palabras e hice con ello, una explotación expresiva muy densa desde el punto de vista de la forma musical; me incitó a crear formas musicales basadas en los momentos fonológicos de la palabra hablada y llamé a este proceso: forma pronunciación. Esta es una analogía a la palabra hablada, pero expandida radicalmente en el tiempo, generando la forma musical. La audición es musical, pero los momentos y colores de la forma son derivados de la secuencialidad de la estructura de palabras específicas que escogí para hacer las composiciones.

Entonces, la palabra te da la forma y el color, pero ¿el material armónico, rítmico?

La construcción formal de la forma pronunciación es una construcción volcada a la estructura y expresión de las palabras. Naturalmente, un trabajo complementario, y para mí esencial, es el trabajo sobre la cuestión armónica propiamente dicha. Creo que la armonía es la dimensión musical más importante que tenemos, comprendida en un sentido amplio y no en su concepción tradicional de concatenación de acordes, que es sólo un aspecto del universo armónico. La armonía para mí es una investigación aparte con leyes muy específicas, a partir de las cuales, he construido gran parte de la técnica de mis composiciones.

Principales referencias

Creo que las principales referencias, fuera de las históricas, que son importantísimas (Bach, Schubert, Schoenberg, etc.), son indudablemente Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen, Henri Pousseur y en menor medida, pero con muchísimo respeto, Pierre Boulez. **¿Y por qué en menor medida?** Porque hay aspectos muy importantes de estos tres maestros que Boulez se tardó mucho en incorporar en su obra. **Pousseur:** es el gran pensador de la armonía contemporánea en los aspectos de la investigación y la invención en el campo de la armonía, entendida como relaciones intro semánticas de los intervalos y de las posibilidades técnicas de desarrollo de las estructuras armónicas. Sin duda, el más importante compositor en ese sentido. **Berio:** para mí es una referencia importantísima desde el punto de vista del gesto musical y la construcción de la direccionalidad de la obra; de las transformaciones a través de estados muy diversos conducidos de una manera espectacular, con un oficio genial, además de su obra vocal, que es sin duda la más importante del siglo pasado. **Stockhausen:** una obstinación por el rigor en la especificidad del material sonoro y un gusto por la percepción muy preciosa de los mínimos detalles del sonido que se extiende en el tiempo, así como la capacidad de invención técnica y especulativa de estructuras musicales.

Creo que son tres aspectos muy complementarios: la investigación armónica, la obstinación en el detalle de todos los aspectos del material sonoro y el dominio de la *direccionalidad* de la forma y la morfología de la composición.

Relación personal con Luciano Berio

Me acerqué a él por primera vez en 1988 porque tenía un inmenso amor por su obra. En 1989 él fue el compositor en residencia del Mozarteum, en Salzburgo. Yo vivía en ese entonces en Colonia. Cuando supe que habría este festival, me puse inmediatamente en contacto con ellos para asistir, pero no había un curso. Sin embargo, la dirección le preguntó a Berio quién respondió diciendo que podría ir y acompañarlo en todas sus actividades; por 10 días fui su compañero, éramos prácticamente Berio y yo. En ese momento le hice entrevistas y nos pudimos conocer un poco. Luego, a fines de 1991 viví en Italia un año, donde finalicé mi doctorado sobre su obra y le comenté en una carta que deseaba ver sus manuscritos, que estaban depositados en la fundación Paul Sacher en Basilea, Suiza. Yo trabajaba en el estudio de Padua y un día al regresar a mi casa en Boloña mi mujer me dijo que Luciano, por iniciativa propia, había llamado de Barcelona diciendo que había hablado con Sacher y obtenido una beca para que estudie sus manuscritos. Por 4 meses estudié sus manuscritos y mantuvimos un contacto muy amical.

En 1995 "Parcours de l'entite", una obra mía para flauta, percusión metálica y cinta magnética, ganó el concurso Ars Electrónica y, como consecuencia de este premio, el Grupo de Investigaciones Musicales GRM, me invitó a hacer un concierto en 1997 de esta obra con el *acusmonium*, la orquesta de altavoces de París, y en el mismo concierto: Berio. Fue algo que me quedó grabado en la cabeza como una de las experiencias más importantes de mi vida. Meses después me llegó una carta de Berio elogiando mi pieza.

Las principales ideas de mi tesis son muy locas: percibí que existen dos trazos estilísticos fundamentales en casi todas las obras de Berio: (1) la oposición binaria fundamental entre el unísono y los aglomerados armónicos muy densos. Generalmente, un gusto por cerrar el espacio armónico al unísono e, inmediatamente después, abrir un campo espectral muy denso y diverso de armonías y frecuencias muy distintas, y (2) un amor increíble por el intervalo de tercera menor, muy importante para todas sus flexiones y también para la simultaneidad en los acordes. Con estos dos elementos se puede hacer un paralelo con dos elementos fundamentales del lenguaje humano que son (1) la oposición binaria entre vocales y consonantes; sonidos clara-

mente definidos y ruidos muy densos, por ejemplo: "a – shhh", y (2) la movilidad relativa de los formantes, que son regiones de resonancia dentro del espectro, que definen los colores tímbricos y se pueden variar precisamente hasta un margen de tercera menor. Estos elementos están dentro de su obra incluso cuando la voz no está presente. Creo que es loco pensar esto, porque es muy abstracto y quizá una lectura muy poética de estos trazos fundamentales, pero como la voz está presente en mucha de su obra, creo que esto ha influenciado en alguna manera su estilo en general.

El centro de la tesis es un análisis de 200 páginas de "Visage", una obra electroacústica basada en la manipulación de la voz de Cathy Berberian realizada en 1961. Este trabajo ganó el Primer Concurso Internacional de Musicología de Europa. Durante años vi a Pousseur cada dos o tres meses, hablábamos de música en general y le mostraba mis composiciones, Sólo después de la sustentación de la tesis me llamó y me dijo: "ahora hablemos sobre el trabajo, tomemos una cerveza que necesitamos conversar"

Dicotomía entre la corriente francesa y alemana:

Creo que para nosotros es interesante una especie de sincretismo. En Brasil se dice que somos muy talentosos en la antropofagia cultural, una manera de deglutir influencias diversas, una tendencia general de asimilación y producción de una tercera cosa. Berio, cuando fundó el estudio de música electrónica en Milán se dedicó a hacer un sincretismo entre la música concreta, la música electrónica y la experiencia de la *tape music* norteamericana. En ese sentido, creo que las dos escuelas, concreta y electrónica, poseen cosas muy interesantes. Yo tiendo a estar más cerca de la música electrónica porque es más estructural, más post serial, pero existen elementos de la música concreta, neo concreta y acusmática que son muy interesantes.

Dicotomía entre *tape music* y la música instrumental.

Mi trabajo se desarrolla fundamentalmente en dos campos o categorías: (1) El hacer puramente acusmático y (2) la interacción entre la escritura instrumental y la escritura electroacústica. Dudo un poco de la supervivencia de la escritura instrumental pura en el presente y en el futuro, porque creo que la interacción potencia los elementos de la escritura instrumental y eso lo hace más interesante.

Mi trabajo va por dos sentidos: la música para ser difundida con altavoces y la música de interacción entre instrumentos y recursos electroacústicos

La espacialidad

En todas mis obras la espacialidad es muy importante; la trabajo como un parámetro más de la composición. Desde hace ya algunos años trabajo solamente en planos octofónicos, mínimo cuadrifónicos, pero preferentemente octofónicos.

