

ENDU (Canción)

Esta obra tuvo su origen en un trabajo previo de investigación titulado :
LA ODA A SALINAS, EL MANUAL DE ENTONACIÓN Y EL MICROTONALISMO
(Acercamiento a los principios poético-lingüísticos de la música),
realizado para la facultad de Comunicación audiovisual de la UMA, Málaga, en 2007.

Estando los datos del trabajo de soporte disponibles en los sitios pertinentes, aportamos aquí los dos puntos que creemos relevantes de dicha documentación correspondientes a un breve comentario de la audición, el primero (finalidad del trabajo original), y el último, el anexo (la aplicación o versión artística de lo investigado)

1) RESUMEN:

En este trabajo se pretende un acercamiento a las técnicas de transcripción del parámetro lingüístico de la entonación (del lenguaje poético o hablado) para su conversión en “material melódico musical”. Se hace un leve repaso de los programas habituales en investigación fonológica y se propone alguna metodología para mejorar la conversión de datos obtenidas en lenguaje musical convencional, ya que los motores de conversión MIDI, normalmente empleados en su forma más simple, son bastante insuficientes, y presentan errores e inexactitudes. Se profundiza algo en la problemática de los melogramas y se acude a la Microtonalidad para intentar resolverlos, siquiera parcialmente.

2) INTRODUCCIÓN:

Desde el punto de vista musical, siempre ha sido unos de los objetivos generales de la teoría de la composición : “ *El Estudio de los diferentes parámetros musicales del lenguaje hablado y poético, y su aplicación en la composición musical*” [LOGSE:Grado Superior de Música]. Sin embargo, son difíciles de encontrar los centros musicales donde se investigue tales estudios y diseñen aplicaciones (con excepción, quizás, de la “escuela italiana”, con el centro de fonología de Milán) centrándose la mayor parte del esfuerzo de acercamiento a la lengua hablada y a los estudios de fonología, en los Departamentos de Canto (y con respecto a la mejor impostación, expresión y adecuación de la voz y al estudio de los idiomas utilizados en la interpretación, no a sus causas “teóricas”).

Este trabajo, en el que nos enfrentamos a una composición poética sublime (la Oda a Salinas), y desde un punto de vista mucho más literario o lingüístico, es una oportunidad para tantear lo mucho que aún queda por hacer en este campo, para los músicos. En concreto, de todos estos “parámetros interesantes” del lenguaje hablado, y con posible aplicación musical, en este trabajo nos centraremos en la entonación, como línea fundamental de estudio, y en su derivación desde los estudios de Fonología aplicada.

[Ei.22] REALIZACIÓN FINAL

Así pues, podríamos enunciar como “ **Objetivo planteado**” el encontrar una traducción al mundo de la música convencional, la más aproximada y real posible, de los eventos y parámetros del hecho entonativo de la lengua. Dado que la traducción musical típica de los programas habituales en fonología (la generación por sintetizadores de las curvas inflexivas) es muy poco operativa para su conversión en “música convencional” para ejecutantes normales; y que su traducción aproximada (la traducción MIDI), suele ser muy pobre e incompleta, se pretende profundizar en este aspecto hasta el máximo de perfección posible, sin caer en la “generación electrónica”, lo que nos llevaría a la corriente musical electroacústica, mucho más fiel y correcta, pero que, por definición, queda fuera de este objetivo, que pretende su utilización en la “interpretación clásica”. Eso sí, dentro de estos lenguajes “convencionales” se utilizará el más avanzado y amplio: las notaciones microtonales.

En cierta manera, volvemos a estudiar el fenómeno conocido como MUSIKÉ griega, donde la música parece que debía surgir de las inflexiones propias de la declamación de los propios versos.

3) ANEXO : DIVERTIMENTO

[Naturalmente, si hemos efectuado una pequeña “investigación” para obtener datos aplicables a la música convencional, debe formar parte de dicha comprobación el que, efectivamente, sea posible en la práctica (y no solo como ejercicio intelectual o fonológico).. Por tanto, consideramos útil y casi necesaria realizar una “prueba artística” que demuestre, siquiera sea mínimamente, su eficacia.]

Los principales **aspectos trabajados** en esta obra experimental son:

-La yuxtaposición entre la voz natural y la voz electrónica. Se practica la transformación de formantes en toda la obra. A medida que se avanza, la transformación de la voz natural y su conversión en voz electrónica (despojándole de los formantes), es cada vez más patente. Hay que incidir en que TODAS LAS VOCES ELECTRÓNICAS que aparecen en la obra (incluidas las femeninas y el coro final) han sido derivadas de la voz natural del declamador, según diversos grados de manipulación. El más extremo es el que introduce la voz electrónica resultante final en un programa informático creado ex profeso, y que le practica *loops* de manera computerizada. El objetivo buscado es que las voces electrónicas del final parezcan más reales que la propia voz natural de la que se han derivado, la de inicio (a pesar de ser evidente, en todo momento, su origen digital y “extra-humano”).

-El enmascaramiento de sonoridades Se juega también con el contraste entre mundos sonoros diferentes y aparentemente incompatibles. En muchos momentos la obra real, existente en el paisaje sonoro directo, se ve relacionada con otros objetos y mundos sonoros muy alejados, en principio (parecen que se oyen de fondo, como “ruido o música lejana” y claramente perturbadora del suceso musical que ocurre en nuestro espacio). Sin embargo, la perturbación original no es tan dramática o ilógica, al final, como podría parecer en un primer momento, y termina influyendo de diversas maneras en el suceso musical real. Lo que podríamos denominar una “*yuxtaposición de obras diferentes en diversos planos sonoros*” que crean una interrelación compleja y dudosa.

-Saturación del espacio-tiempo sonoro Se basa en la ocupación, primero parcial, y en ciertos pasajes, total, del campo de frecuencias. Se trabaja una simultaneidad *completa* de fragmentos variados originales, tanto en ritmo como en texturas o estilos, en un conglomerado unitario emergente e indefinible. Densidad absoluta, en la frontera de la molestia (esperamos no haberla traspasado demasiado). Si no ha sido así, lo sentimos.

-Y, naturalmente, la transformación de la entonación humana en una partitura convencional Lo más importante y el origen de toda la obra, sigue siendo la aplicación del estudio original y el procedimiento descubierto, que permite que, a cada recitación del narrador, un instrumento le conteste exactamente con dicha transcripción puesta a prueba. Según el fragmento, los diálogos entre la voz natural y su correlato musical varía en longitud y lugar., cada vez más cercanos.

Analisis entonativo de la Oda a Salinas

Jesus Manuel Ortiz Morales
CSMM / UMA

Microtonal $\text{♩} = 30$

e . l . . a . . . i re . . . :[s. . .] e . . . :[s. . .] e . . . re . n n . . . a . . y .

... vi :[s. . .]te . . de . . he . . r m . o :[s. . .] u ra y lu . . . :[z. . .]no . .

... u . . :[s. . .] a . . . da . . . :[s. .] a . . . li . . na . . . :[s. . .]

cu . a . n do . :[s. .] u . . e . . . n a . . la . . mú . :[s. .] i . . . ca . . . e :[s.]tre . .

... ma da po . . r . vue . . :[s. .]tra :[s. .

..] a bi . . a . . ma . . no go . . . be . r na . da . .



Performance name: P21	SALINOFONO							
Instrument	1	2	3	4	5	6	7	8
Assign Mode	Normal/Alternate							
Max Notes (0-8)	3	2	2	1				
Voice No. (101-032)	D15	D15	D15	D15				
Receive Ch. (1-16, omni)	01	02	02	04				
Limit/L (C-2 - G8)	C2	C2	C3	C4				
Limit/H (C-2 - G8)	G5	G5	G7	G8				
Detune (-7 - +7)	0	0	+1	+2				
Note Shift (-24 - +24)	0	0	0	0				
Volume (0-99)	99	70	30	12				
Out Assign (off, 1, 2, 3)	1	1	2	off				
LFO Select (off, 1, 2, vib)	-	vib	vib	1				
Micro Tune (select)	off/on	off/on	off/on	off/on	off/on	off/on	off/on	off/on
Effect Select	off/ Delay / Pan / Chord / e.o.o							

VOICE DATA LIST

VOICE NO./NAME: *D15* alias "EXTREMOSO"

ALGORITHM		LFO	
FEEDBACK	0	WAVE	SINE
FREQUENCY	1.00	SPEED	35
OSC. WAVE	W1	DELAY	0
DETUNE	0	F MOD DEPTH	0
OUT LEVEL	90	A MOD DEPTH	0
		SYNC	off

EG		FUNCTION	
AR	74	MODE	Soft
DIR	36	P BEND RANGE	4
D1L	13	PORTAMENTO	0
D2R	0	PORTAMENTO TIME	0
RR	15	FC VOLUME	10
EG SHIFT	OFF	FC PITCH	0
		FC AMPLITUDE	70
		NW PITCH	70
		NW AMPLITUDE	0
		BC PITCH	0
		BC AMPLITUDE	0
		FC PITCH BIAS	0
		BC EQ BIAS	0
		MIDDLE C	C5
		REVERSE RATE	off

SCALING	
RATE	0
LEVEL	0

SENSITIVITY	
PITCH	
AMPLITUDE (0-8)	
EG BIAS	
KEY VELOCITY	

-Diseño de timbres sintéticos “humanizados” El instrumento electrónico que *canta* o *responde* al narrador, o mejor los “instrumentos” (porque hay 4 diferentes a lo largo de la obra) han sido creados por síntesis electrónica, ex profeso para esta pieza, y han sido objeto de un trabajo especial de búsqueda en dichos medios, muy intensos (y que no detallamos más por salirse, en realidad, del campo de nuestro interés presente : solo a título de curiosidad presentamos la “hoja de diseño” del instrumento nº 1, el más protagonista):

En las estrofas, por ejemplo, el primer plano lo toma el instrumento nº 1, que hemos denominado “Salinófono”, y que es una mezcla de cello acústico, con pinceladas de cello electrificado (sonido D15: “extremoso”) más armónicos de bajo electrico fender y con diversos formantes humanos en algunas zonas de su campo frecuencial. Sin embargo, en los interludios, al “instrumento cantante” protagonista (el diseño sonoro sintético nº 4, que hemos denominado en el taller “Cristalino”), se le añade un acompañamiento de sonoridades electrónicas puramente convencionales.

Un momento que creemos interesante es cuando en la sinfonía de la última parte intervienen, ya con exclusividad, los instrumentos creados entre sí, conjugando los motivos que se han ido desarrollando en las diversas estrofas narradas desde el inicio. Esta “sinfonía” pretende demostrar la capacidad de armonía puramente musical tanto de las melodías microtonales formadas, como de los timbres fabricados, pudiendo ejercer como protagonista musical autosuficiente, e independientemente de su origen en un suceso de experimentación vocal analógico-digital. O eso creemos nosotros, en todo caso.

Por otro lado, a nivel puramente motivico, se trabajan diversas **Estructuras temáticas**, que podríamos denominar así:

A : verso en tiempo real //

A1 : verso a baja velocidad //

A2 verso descompuesto en fonemas // a, a´. a´´, etc.....: motivos fonéticos derivados:

B : motivo A microtonal (transformación de la entonación inicial en pura música convencional)

C: transformación de la voz humana en electrónica

A partir de estos elementos, se construye “grosso modo” una especie de “gran motete-coral”, o mejor aún, un “tiento”, que, por un lado recuerda a las estructuras formales típicas de la música religiosa en la época de Salinas (no conocemos la obra de Salinas, pero sí la de Cabezón, coetáneo suyo) y, por otro, le hace un guiño a los experimentos de la “poesía simultánea” de Tzara , a la corriente musical de la poesía sonora (text-sound) y a las composiciones fonológico-musicales de la escuela italiana. Naturalmente, una vez que entra el motivo microtonal, el recuerdo es para Carrillo y Haba.

La aparición del “sujeto” A conlleva, en cada ocasión, una manipulación de los formantes obtenidos en el estudio previo (sin modificar la Fo) y una espacialización alternativa de los hechos sonoros.

El motivo B entra en sus lugares correspondientes, bien comentando lo dicho por el narrador; bien narrando directamente en primer plano, y realiza diversos elementos de la forma sonata e incluso, fugada (en especial, estrechos y manipulaciones seriales). Se experimenta con un motivo tan “delicado” en diversos timbres orquestales. En un momento dado, los instrumentos toman protagonismo en el motete-coral. También se trabaja el contraste A-C en crudo, estando C programado previamente. Se acaba con la reexposición del elemento A en diversas simultaneidades y combinaciones, primero con B, y luego con C. La letanía (tema específico de las voces transformadas) concluye la pieza.

FRAGMENTO	1: <i>Estrofas 1y2</i>	2: <i>Interludio 1</i>	3: <i>Estrofas 3y4</i>	4: <i>Interludio 2</i>	5: <i>Estrofa 6</i>	6 <i>Int. 3</i>	7: <i>Estrofa 9</i>	8: <i>Episodio Estrofa 10</i>	9: <i>Sinfonía</i>	10; <i>Estrofa 1 Var.Simul.</i>	11: CORO FINAL
TEXTO	<p>El aire se serena y viste de hermosura y luz no usada, Salinas, cuando suena la música estremada, por vuestra sabia mano gobernada.</p> <p>A cuyo son divino el alma, que en olvido está sumida, torna a cobrar el tino y memoria perdida de su origen primera esclarecida.</p>		<p>Y como se conoce, en suerte y pensamientos se mejora; el oro desconoce, que el vulgo vil adora, la belleza caduca, engañadora.</p> <p>Traspasa el aire todo hasta llegar a la más alta esfera, y oye allí otro modo de no perecedera música, que es la fuente y la primera.</p>		<p>Y [como está compuesta de números concordés] + simul. ... luego envía consonante respuesta; y entrambas a porfia se mezcla una dulcísima armonía.</p>		<p>A este bien os llamo, gloria del apolíneo sacro coro, amigos a quien amo sobre todo tesoro; que todo lo visible es triste lloro.</p> <p>+ Letanía [con motivos tomados de las estrofas ausentes]</p>			<p>El aire se serena y viste de hermosura y luz no usada, Salinas, cuando suena la música estremada, por vuestra sabia mano gobernada.</p>	<p>Letanía + estrambote</p>
TRATAMIENTOS	<p><i>Narración secuencial: respuesta instrumental antifonal completa. Separación de sibilantes e implosivas en un paisaje sonoro multidimensional.</i></p>	<p><i>Pasaje de música electrónica pura desarrollando la frase microtonal convertida A</i></p>	<p><i>Narración secuencial: respuesta instrumental antifonal cerrada. Introducción de instrumentación auxiliar: electrónica y concreta.</i></p>	<p><i>Música electrónica (y acústica) desarrollando la frase microtonal convertida B</i></p>		<p><i>Intro electro acústica</i></p>	<p><i>Voz humana + Voz electrónica programada derivada</i></p>	<p><i>Interrelación dialogante voz humana-voz digital. Diálogo a varias voces.</i></p>	<p><i>Tratamiento armónico fugado de los motivos convertidos desde el principio. Planteamiento de motete solista acompañado. Final concreto.</i></p>	<p><i>Narración simultánea: respuesta instrumental múltiple yuxtapuesta .</i></p> <p><i>Correlación de paisajes de fondo inconexos</i></p>	<p><i>VOCES HUMANAS-VOCES ELECTRÓNICAS? ¿Cuál es cual? ¿Quién es quien?</i></p>

Como curiosidad podemos exponer las entradas motivicas de uno de los fragmentos, el 10:

Líneas de Desarrollo aproximada del fragmento 10 con estrechos a la mínima de canones por variación de speed :

A----A1-----A2-----a—a’---a’’---a’’’’ A----A1-----A2-----
 -----a—a’---a’’---a’’’’ A----A1-----A2-----a—a’---a’’---a’’’’ A----A1-----
 -----A2-----a—a’---a’’---a’’’’

Entrada de B[tratamientos de contrapunto severo]
 B[t. de c. s.]
 B[t. de c. s.]

[A]var.....[A1]
 [B]var.....[B]

Es decir, que prácticamente podemos oír el mismo texto en hasta 8 velocidades diferentes (2 de ellas en sentido contrario), en un momento dado, de manera simultánea, creando una confusión muy transparente, por decirlo de alguna manera.

Finalmente, el estrambote no encierra ningún mensaje críptico o filosófico: se trata simplemente de la firma, o mejor, de la adscripción directa de la obra a un movimiento artístico determinado : el TpN¹; movimiento al que, desde hace tiempo, el autor que esto suscribe reconoce como la postura fundamental estética y vital de gran parte de su producción.

Ahora bien, nada de esto es serio ni formal, naturalmente, es solo una broma, un...divertimento. Y como tal hay que oírlo, como pura música (olvidándose de todo lo anterior). Si gusta, está bien; si no, nada de lo dicho vale para nada...

Ortiz Morales

¹ TODO para NADA.

PD2009: *La obra-objetivo, planteada durante todo momento en la investigación como “Oda Salina”, terminó siendo grabada como **Endu** (“poesía cantada”, en sumerio). Está incluida en el CD Dilmún, y se puede acceder a ella en esta página:*

Endu.....Ortiz Morales.....*Comentario de la Audición*

http://ommalaga.com/Personal/Produccion/Discografia/Musica/Dilmun_Muestras.htm