

ANÁLISIS: ÍTACA para Saxo Barítono/Alto y Electrónica (Enrique Busto Rodríguez)

1- INTRODUCCIÓN:

ÍTACA está inspirada en la Odisea de Homero. Se estrenó en el XI Festival de Música Española de Cádiz, el 25 de noviembre de 2013 dentro del marco de la Cátedra de Composición “Manuel de Falla” bajo la tutela del compositor Horacio Vaggione, por los dedicatarios de la obra: Guillermo Martínez (Saxo) y Javier Campaña (Electrónica), miembros del Ensemble Taller Sonoro.

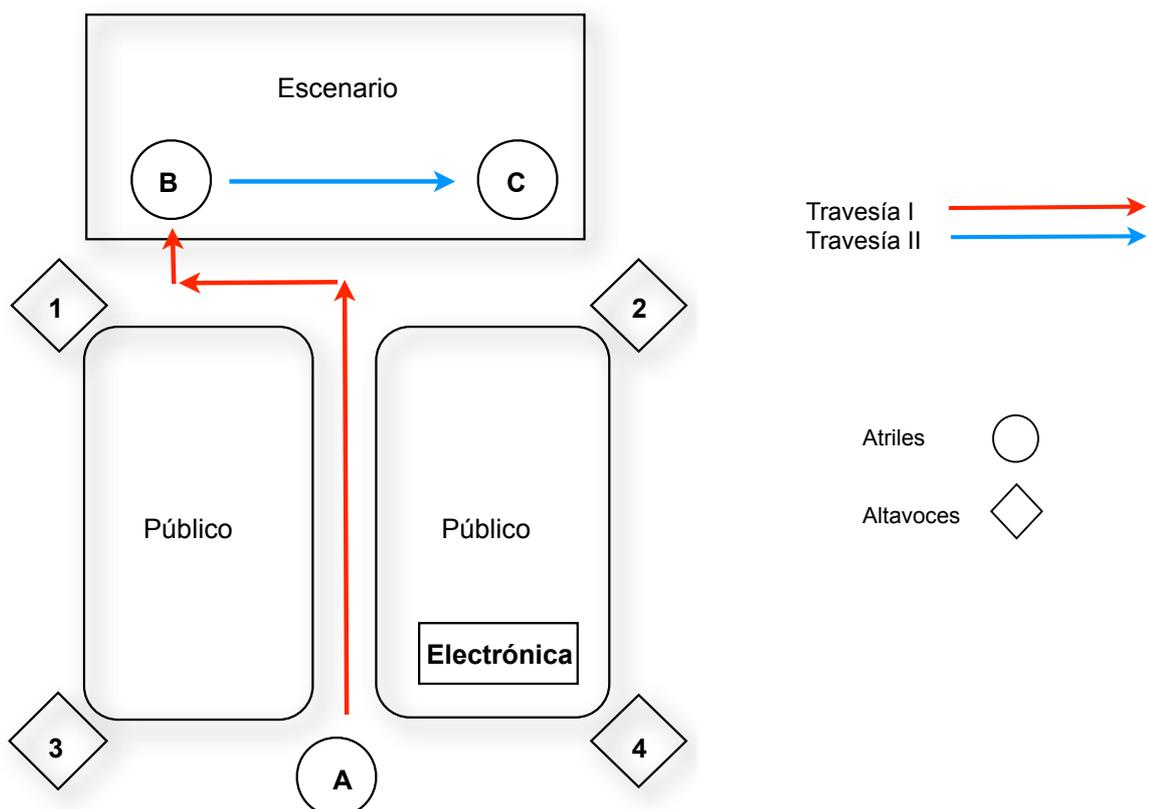
La electrónica parte de materiales previamente grabados del saxo y transformados electrónicamente, creando en distintos momentos de la pieza diferentes atmósferas. La espacialización tanto de la electrónica como del propio saxo tendrá un gran peso en esta obra pues la idea de partida del compositor es potenciar el aspecto inmersivo de la música, de ahí la distribución de los altavoces y del intérprete en la sala, como veremos posteriormente en este análisis.

2- ANÁLISIS:

Para realizar este análisis vamos a tomar como referencia los planteamientos que nos propone Jan LaRue en su tratado “Análisis del Estilo Musical”, donde nos enumera una serie de apartados que tenemos que tener en cuenta a la hora de afrontar un análisis sea de la época que sea, como son: el sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento (entendido como la estructura). En este caso, estos apartados lo tendremos en cuenta pero los iremos relacionando en todo momento, para que el análisis sea mucho más dinámico.

Está estructurada en tres secciones, que en este caso coinciden con tres espacios sonoros. Entre estos espacios, el saxo va a realizar una serie de travesías. El público se sitúa entre estos espacios. En las notas aclaratorias de la pieza, el compositor realiza un esquema gráfico de la interpretación. En este esquema podemos apreciar las tres secciones, así como las dos travesías que tiene que hacer el intérprete:

DISPOSICIÓN EN LA SALA



1º SECCIÓN: c. 1 - 20 (A)

La obra comienza con el Saxo Barítono, utiliza este instrumento para empezar la obra en un registro grave, durante el transcurso de la pieza irá ganando en tesitura, para terminar, como veremos posteriormente, en el registro agudo con el Saxo Alto. Empieza sin boquilla para, de esta forma, favorecer la atmósfera de aire que se crea al principio junto a la electrónica. Ambos interactúan de tal manera que se fusionan, formando un todo orgánico (c. 1):

Baritone Saxophone

senza boquino

aria

sfz

2

Sonido envolvente de aire a modo de oleaje sonoro espacializado

Se trata de una sección en la que se combinan aire, ruido de llaves, pasajes rápidos de fusas con multifónicos mantenidos pero siempre en movimiento, ya sean por trinos o por smorzandos.

En los compases 14 y 16 nos encontramos los dos únicos momentos de electrónica en vivo de la pieza.

Bar. Sax.

14

mf

f

Live

R₁

13

Elec.

El resto de eventos están planteados desde un falso tiempo real, es decir, la electrónica interactúa con un material que expone el saxo, pero que previamente ha sido grabado, de tal manera que parece que interactúa en tiempo real. Este proceso, muy utilizado en las obras con electrónica, permite al compositor que esta interacción no sea solo en una dirección, es decir, con la electrónica en vivo, la electrónica es la que interactúa con lo que realiza el saxo, pero no al revés. Sin embargo, con el falso tiempo real, esta interacción se puede hacer en ambas direcciones, como podemos apreciar en el c. 3 y 4, el ruido de llaves es expuesto por la electrónica (c. 3 - 4) a la que le contesta luego el saxo (c. 4):

aria

fp

f

p

Ruido de llaves trabajados espacialmente

b₁

mf

p

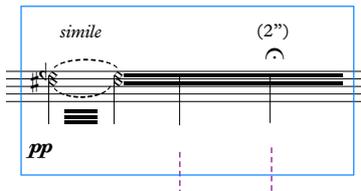
f

TRANSICIÓN 1: c. 21 - 40

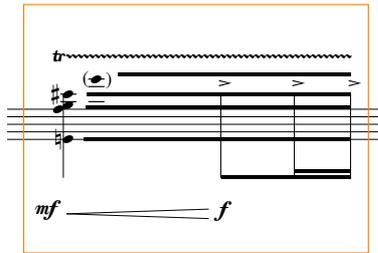
El intérprete combina diferentes células (teselas) planteadas por el compositor, hasta que llega a la sección B. Hay que señalar que en esta sección el intérprete debe tocar de memoria mientras interactúa con la electrónica, es un guiño del compositor hacia las músicas de transmisión oral en la que está inspirada la obra, pues se transmite de generación a generación a través de la memoria.

Ejemplos de teselas:

c. 24



c. 32



c. 35



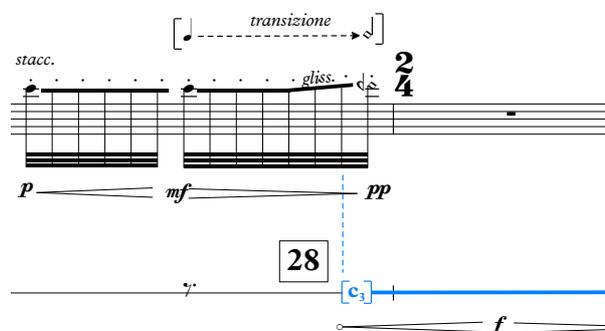
Además de formar parte de un juego dramático con la trama de la obra, es un momento de gran energía porque al pasar andando por el público, se juega con un aspecto muy interesante como es la perspectiva de la escucha: la perspectiva de la obra va cambiando para el espectador a medida que va evolucionando la música. El material de esta sección está formado, sobre todo, por el uso de multifónicos y pasajes rápidos de fusas.

Depende del tamaño de la sala, si el intérprete hubiera terminado la sección sin llegar al escenario, el compositor le propone que interprete a modo de *collage* una selección de teselas a su elección hasta llegar al escenario (zona B).

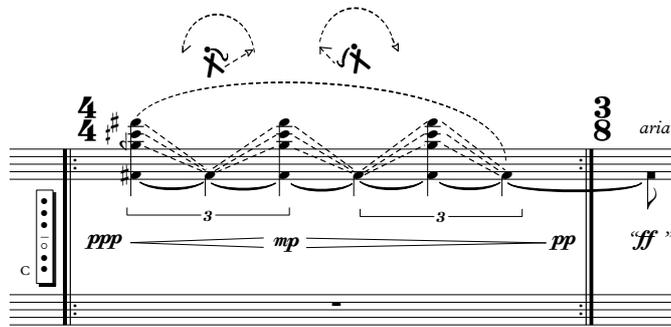
2º SECCIÓN: c. 41 - 104 (B)

- 1º parte: c. 41 - 65

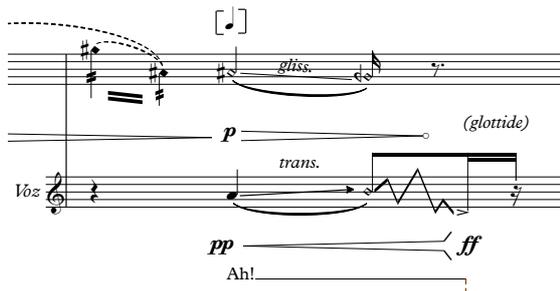
Esta sección empieza con material muy parecido a como empezaba la obra, para luego ir poco a poco subiendo en el registro. Aparece un motivo nuevo que es la repetición de una misma nota. Este momento es de gran interactividad con la electrónica pues ésta responde al material expuesto por el saxo y viceversa (c. 48 - 49):



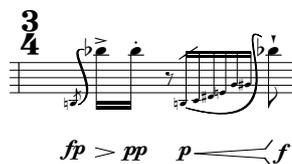
El concepto espacial de la obra, no sólo se consigue con la disposición de los altavoces alrededor de la sala y las diferentes ubicaciones del intérprete; en algunos momentos de la interpretación, se le pide que realice un movimiento de 180 grados (c. 43):



En mitad de la sección, podemos ver el primer momento climático de la pieza que termina con un grito del intérprete dentro del instrumento (c. 65):



A nivel melódico vemos un interés por ciertas alturas como el si bemol (c. 56), que funciona como centros de atracción:

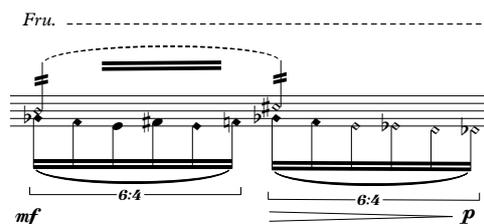


- Transición: c. 66

Solo de la electrónica de 30 segundos que le sirve al instrumentista para realizar el cambio de instrumento a saxo Alto. La electrónica expone un material nuevo (murmullos) que luego será respondido por el saxo.

- 2º parte: c. 67 - 104

El saxo presenta un material nuevo que antes fue expuesto por la electrónica en la transición. Se trata de independizar los movimientos de las dos manos, de tal forma que se crea una especie de murmullo sonoro (c. 67):



Van tomando protagonismo los multifónicos y este caso afecta incluso a los slaps (c. 70):

Slap -----+
 (-4) (-5) (-6) (-7)

sfz ————— *pp*

A nivel melódico sigue siendo el si bemol unos de los ejes principales por el que surgen todos los materiales. También encontramos otros sobre el mi bemol, do o la. Estudiando los multifónicos podemos ver que las armonías que proliferan son los acordes con 7^a M, 2^o m, y tritonos (c. 68):

[]
 semibreve
 ∅

En este mismo ejemplo vemos un interés constante en esta sección, incluso en gran parte de la obra, del juego de transiciones de aire a sonido y viceversa.

TRANSICIÓN 2: c. 95 - 104

El intérprete combina diferentes células (teselas) planteadas por el compositor. Es el único pasaje en el que no participa la electrónica, a modo de cadencia, el intérprete se dirige a la Sección C dentro del escenario. Utiliza material ya aparecido en la sección anterior (c. 96):

El solista se desplaza de la **zona B** a la **zona C** del escenario

♩ = 48 **Tempo primo**
 [come una cadenza] (a memoria)

smorz.

Aire e suono *nervoso*

4/4 **1/8** **3/4**

A
 C3

pp

3º SECCIÓN: c. 105 - 117 (C)

Es la sección más breve de la pieza, pero no menos interesante, pues presenta un aspecto de intertextualidad muy sutil. Después de la cadencia del saxo realizada en la 2º transición, esta sección comienza con la electrónica interpretando el epitafio de Seikilos¹, trasformado tímbricamente y con una nota pedal, mientras se le pide al intérprete que hable dentro del instrumento. Esta técnica es conocida con el nombre de *bisblygiato*. El texto que recita es un fragmento del poema homónimo (Itaca) del poeta alejandrino Konstantinos Kaváfis, que ha servido también como fuente de inspiración para el compositor, como nos comenta en las notas aclaratorias que van junto a la pieza (c. 105):

¹ El epitafio de Seikilos es considerada como la melodía completa más antigua encontrada hasta la fecha, de origen griego (siglo I d. C)

105 **Bisbigliato*** *simile*

Alto Sax. Llegar allí, he aquí tu destino rico de cuanto habrás ganado en el camino

53 *pp* (*ma sonoro*) *pp* 54 *f*

Elec. [Melodía del Epitafio de Seikilos con transformaciones tímbricas y nota pedal] *mp*

Este aspecto potencia el carácter dramático de la pieza. En ella se unen la poesía, la música y la narrativa para crear un discurso en el que el espectador, forma parte activa de la representación con su escucha.

En esta breve sección el tempo se acelera, aparecen materiales de las secciones anteriores, y finalmente el saxo interpreta parte del epitafio de Seikilos, en este caso jugando con slaps y multifónicos (c. 110):

110 **12/8** *Slap* *(30% aria)* *simile*

Alto Sax. *(aperto)* *(nat.)*

ff *p* *f* *p* *f*

El uso del frullato hace que la música se encrespe cada vez más hasta desembocar de nuevo, como ocurriría al final de la 1ª parte de la 2ª sección, con un grito, que actúa como un nuevo y definitivo punto climático de la obra (c. 116):

116 *gliss.* *(3")*

p *Voz* *trans.* *(gloride)* *(3")*

pp *ff*

Ah! *(3")*

61 *(mf)* *f* *fp*

Terminando con el recitado del último fragmento de los versos de Kávafis, de gran significado para la dramaturgia de la pieza (*"sin ella, jamás habrías partido"*), y el aire en la electrónica que expira su último aliento.

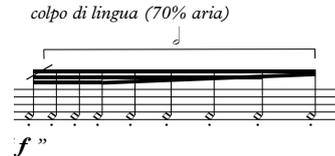
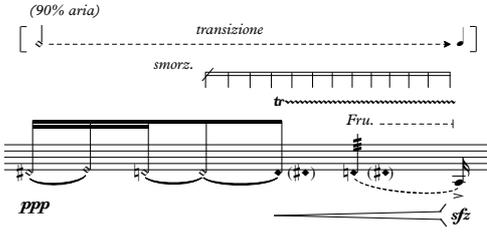
MATERIALES QUE UTILIZA: Nuevos recursos, técnicas extendidas, ...

En este apartado nos referiremos al trabajo del sonido (timbre), como nos lo señala Jan LaRue en su tratado de análisis musical. Hacemos un apartado especial a este aspecto porque es uno de los que más transcendencia tiene en las obras de los últimas décadas dedicadas a nuestro instrumento.

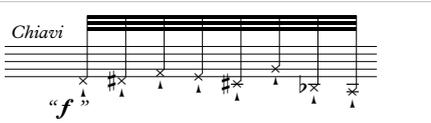
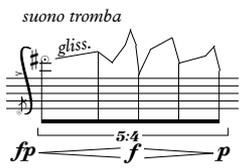
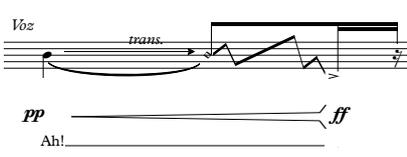
El trabajo del timbre, así como el uso de las posibilidades instrumentales entorno a él, será el "leit motiv" de la obra, que producirá un cuerpo orgánico en continuo movimiento, de tal forma que en muchos momentos el saxo se fusionará con la electrónica y viceversa.

A continuación vamos a realizar una descripción de los más importantes según su materia:

- Aire:

c.1	 <p>senza boquino aria sfz</p>	El saxo comienza la pieza sin boquilla para favorecer todos los sonidos de aire.
c.3	 <p>colpo di lingua (70% aria) f</p>	En muchos momentos de la pieza, el compositor indica la cantidad de aire que debe ejercer el intérprete.
c.9	 <p>(90% aria) transizione smorz. Fru. ppp sfz</p>	En varios momentos de la pieza el compositor pide al intérprete una transición de aire a sonido en un pasaje.

- Nuevos recursos:

c.9	 <p>Chiavi f</p>	Ruido de llaves: Los matices entre comillas indica más la intención del intérprete que el resultado.
c.6	 <p>suono tromba gliss. 5:4 fp f p</p>	Sonidos de trompeta: el intérprete debe soplar en el interior del tudel (sin boquilla) imitando la emisión de una trompeta.
c.116	 <p>Voz trans. pp ff Ah!</p>	Cantar dentro del instrumento (desemboca en un grito)

c. 93		Independencia de manos: el intérprete hace un trémolo con una mano y un pasaje con la otra.
c. 38		En este pasaje se le pide al intérprete que haga un movimiento de 180 grados mientras ejecuta el multifónico. Jugando con la espacialidad.
c. 105	<p>Bisbigliato</p> <p>Llegar allí, he aquí tu destino</p> <p><i>pp (ma sonoro)</i></p>	El intérprete tiene que susurrar el texto dentro del instrumento, con ruido de llaves para cada sílaba.

- Otras técnicas:

Forman parte del corpus clásico de las piezas del s. XX y XXI, como frullato, slap, multifónicos, smorzandos, gliss., etc..

Para la composición de distintas frases, el compositor utiliza la **técnica del mosaico**. Esta técnica consiste en la creación de una combinación de diferentes células (“teselas”) o materiales. Esta técnica va a tener su máximo exponente al elaborar el propio intérprete el discurso sonoro durante las travesías con la elección de distintos materiales que han sido propuestos por el compositor. Como podemos apreciarlo en los siguientes ejemplos:

c.24

c.25

c. 32