

REVISTA

del Instituto de Investigación
Musicológica "Carlos Vega"

ISSN 1515-050X

28



Baño
Botella
Cirio
Diederle
di Marco
Fernández Latour
Formaro
Fornaro Bordolli
Gardes de Fernández
Gimeno Romero
Guggenheim
Mätter
Molerio Rosa
Sánchez
Veniard
Vega
Vilar Payó

 UCA

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

PUNTIENCIA UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES



Instituto de Investigación
Musicológica "Carlos Vega"

PREMIO FONK 1977

UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA
SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES
Rector: Pbro. Dr. Víctor Manuel Fernández

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES
Decana: Dra. Diana Fernández Calvo

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA
“CARLOS VEGA”
Director: Dr. Pablo Cetta

Editora:
Lic. Nilda G. Vineis

Comité editorial:
Dr. Enrique Cámara (España), Lic. Clara Cortazar (Argentina), Dr. Pablo Cetta (Argentina), Dr. Antonio Corona Alcalde (México), Dra. Roxana Gardes de Fernández (Argentina), Dr. Juan Pablo González (Chile), Lic. Héctor Goyena (Argentina), Dr. Rubén López Cano, Dr. Juan Ortiz de Zárate (Argentina), Dr. Víctor Rondon (Chile), Dra. Amalia Suarez Urtubey (Argentina)

Los artículos y las reseñas firmados no reflejan necesariamente la opinión de los editores.

Diseño:Julián Mosca

Imagen de tapa:
Fichas pertenecientes al Fondo Documental “Carlos Vega”

Los autores de los artículos publicados en el presente número autorizan a la editorial, en forma no exclusiva, para que incorpore la versión digital de los mismos al Repositorio Institucional de la Universidad Católica Argentina como así también a otras bases de datos que considere de relevancia académica.

El Instituto está interesado en intercambiar publicaciones .The Institute is interested in interchanging publications. Das Institut ist an dem Austausch der Veroeffentlichungen interessiert. L'Institut est intéressé à échanger des éditions. L'istituto è interessato netto scambio di pubblicazioni.

I.S.S.N: 1515-050X
Hecho el depósito que marca la ley 11.723.
Registro de propiedad intelectual en trámite
Impreso en la Argentina – Printed in Argentina
Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”
Av. Alicia Moreau de Justo 1500- C 1107AFC Buenos Aires
Telefax (54-011) 4338-0882 ♦E-mail: iim@uca.edu.ar
www.uca.edu.ar/facultades/organismos/iimcv

APROXIMACIÓN AL PENSAMIENTO ESTÉTICO DE PABLO DI LISCIA

ARLETI MARÍA MOLERO ROSA

Resumen

El propósito de este trabajo es lograr una aproximación al pensamiento estético del compositor argentino Pablo Di Liscia. Estas reflexiones no intentan abarcar todos los aspectos de su producción sino que deben entenderse como una visión panorámica general. El trabajo se ha estructurado planteando una concatenación del contenidos que concentra en una primera parte -a manera de introducción- las influencias estéticas recibidas por el compositor con la pretensión de lograr una relación de hechos contextuales que nos permitan entender el pensamiento de Di Liscia. En la segunda sección se plantea una perspectiva de la posición estética desarrollada e identificada por el compositor utilizando para ello ejemplos, procesos y construcciones musicales. A manera de conclusión se precisan algunas constantes que caracterizan su trabajo creador.

Palabras clave: Estética, Espacialidad, Electroacústica -Altura, Composición musical.

Abstract

This paper proposes to achieve an approximation to the aesthetic thought of Argentine composer Pablo Di Liscia. These reflections do not try to overcome all aspects of his production; the paper is intended to be considered as an overview. The paper is structured considering a concatenation of the contents, which focuses in the first part - as a way of introduction - on the aesthetic influences received by the composer, trying to establish a relation of contextual facts that will allow us to understand the thinking of Di Liscia. In the second section it presents a perspective of the aesthetic position developed and identified by the composer with examples, processes and musical constructions. As a conclusion, some constants that characterize his creative work are pointed out.

Keywords: Aesthetics, Spatiality, Electroacoustic, Pitch, Musical composition.

* * *

1.- Influencias en la construcción de la especulación composicional

Pablo Di Liscia nace en Santa Rosa, La Pampa, en 1955; es compositor, investigador y docente de la Universidad Nacional de Quilmes en la carrera de Composición con medios electroacústicos y del Instituto Universitario Nacional de Arte en la carrera de Multimedia. Colabora con la comisión académica del Doctorado en Composición y Musicología de la UCA.¹“Sus obras electroacústicas e instrumentales han sido distinguidas e interpretadas en Argentina y en el exterior. Ha desarrollado software para proceso digital de sonido y composición musical”².

La aproximación al pensamiento estético del compositor Pablo Di Liscia, nos demanda de una mirada a los factores principales que a lo largo de su trayectoria han influido en la consolidación de su postura y que de alguna manera reflejan inscripciones conceptuales y contextuales en su pensamiento artístico musical. Como punto de partida nos referiremos a los antecedentes formativos que en un inicio estuvieron dedicados a la carrera de intérprete en la especialidad de guitarra y de forma paralela los de composición. Di Liscia realizó sus estudios musicales en la Universidad Nacional de Rosario, con los profesores Juan Di Lorenzo y Miguel Ángel Girollet³, y simultáneamente estudiaba composición de manera particular.

La guitarra es un instrumento importante dentro de los orgánicos de su producción musical⁴destacándose en la especulación de procedimientos y lenguajes tímbricos dentro del discurso, primeramente como instrumento acústico y posteriormente interconectado con la electroacústica. El dominio de la guitarra le ha proporcionado la posibilidad de interpretar sus propias obras con una maestría considerable⁵.

¹Di Liscia Pablo. Tomado de su hoja de vida, facilitada por el compositor actualizada hasta 2013.

²Cfr. Di Liscia Pablo. *Generación y procesamiento de sonido y música a través del programa Csound*. Editorial Universidad Nacional de Quilmes. 2004.

³ Gran guitarrista argentino fallecido muy tempranamente.

⁴En su repertorio este instrumento forma parte de los orgánicos de las siguientes obras: *Piezas dentro de Piezas*, *Que sean dos*, *Diálogos con mi anciano* y *Figuración de Gabino Betinotti*.

⁵Pablo Di Liscia tiene una continua actividad como intérprete de guitarra, entre sus conciertos se pueden señalar: 1976, Ciclo obras de jóvenes compositores, estreno en concierto de su obra *Piezas dentro de Piezas* (dos guitarras y percusión); 1986, Ciclo música de cámara, actuación como guitarrista dúo de guitarra y flauta, ejecución de obras contemporáneas Gandini, Mucillo y Edelstein; 2009, Interpreta la parte de guitarra en el CD de *Figuraciones de Gabino Betinotti* además de componer la música y realizar la edición digital, mezcla y masterización. Tomado de su hoja de vida, facilitada por el compositor actualizada hasta 2013.

Por su parte, la relación con sus profesores de composición la entendemos como definitoria en la construcción intelectual musical y artística de Pablo Di Liscia, y sobre este contacto él nos expresa:

“No estudie composición en una universidad, sino mientras hacia esta carrera, estudiaba de manera particular con Dante Grela⁶ en Rosario y después con Francisco Kröpfl⁷ en Buenos Aires [...] Mis dos profesores han influido en mi posición estética, lo bueno de esto, lo interesante de esto es que en realidad si bien Dante Grela y Francisco Kröpfl están vinculados, inclusive Dante Grela es un poco más joven que Francisco, estudió con Francisco durante un breve tiempo. Ambos son compositores contemporáneos con un desarrollo teórico muy interesante, también esto no es casual. [...] Yo creo que Kröpfl y Grela son compositores muy distintos pero para mí comparten -no es que sean los únicos- la manera de pensar, son compositores que han desarrollado conjunciones teóricas a partir de lo que ellos hacen y a partir de lo que hacen los demás”⁸.

Dante Grela y Francisco Kröpfl, si bien pueden considerarse diferentes en su manera de componer “-el primero más vinculado a las estéticas de ruptura con un enfoque “avant-garde” y el segundo más inclinado a realizar una decantación de las corrientes racionalistas de la música contemporánea, aspectos históricamente coherentes por pertenecer a dos generaciones-”⁹ quizás entre los dos sea posible encontrar una persistencia y cierta jerarquización común en la especulación intelectual y una especie de racionalismo como actitud compositiva.

Lo cierto es que esta formación nos permite hacer previsible que su estética musical se inclinara hacia un interés por la música contemporánea, además de constituir un modelo de lo que debe ser un profesor de composición.

“Hay compositores que tienen la idea lisa y llana que “componer es componer” y “enseñar a componer” es simplemente mostrar lo que uno hace. Y tienen como una especie de metodología o forma de enfocar la enseñanza de la composición como si fuera una relación entre maestro y aprendiz. Como si dijeran: “Quédate acá al lado de mí, mirá lo que yo hago, y así vas a aprender. Yo no tengo que decirte nada, sino simplemente lo único que tengo que hacer, es mostrarte lo que yo hago”. Y hay otros

⁶Con Dante Grela estudió composición e instrumentación en el período comprendido entre 1977-1979.

⁷ Con Francisco Kröpfl, composición y análisis musical en el período comprendido entre 1980-1984.

⁸ Di Liscia, Pablo. Entrevista realizada por Arleti Molerio. Fecha 9 de agosto de 2013.

⁹Ibid.

compositores y profesores –como creo que son mis maestros Grela y Kröpfl- que, discutidos o no, tenían un método y una concepción teórica de la enseñanza de la composición”¹⁰.

Pablo Di Liscia se centró paulatinamente en la búsqueda de nuevos lenguajes dentro de la composición contemporánea en lo que se refiere al desarrollo tímbrico y nuevas maneras de estructurar los sonidos. Es en este camino donde se despliega el interés por la música electroacústica; en ella el compositor pudo explorar parámetros cuya manipulación no era posible con los medios instrumentales acústicos y desarrollar un espacio ideal para establecer relaciones entre ellos.

“Yo creo que mi interés por la música electroacústica vino de la mano de mi interés por la composición, por la música contemporánea y por toda la búsqueda de la composición contemporánea en lo que se refiere al desarrollo del timbre y de nuevas maneras de estructurar los sonidos, nuevas estéticas, frente a la cuales los medios electroacústicos me permitían una exploración que para mi no era posible de otra manera”¹¹.

Siguiendo la cronología otro aspecto particular que consolida el proceso formativo son las diferentes pasantías en el Laboratorio de Investigación y Producción Musical LIPM en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires -entre los años 1983 y 1997-; el director en ese momento era Francisco Kröpfl. Especialmente estos cursos se enfocaron en la música por computadora¹² y seguramente fueron decisivos en la exploración de este medio, estructurando una base conceptual y crítica que crearía los cimientos de una posición estética definida.

De la misma forma, es importante destacar la residencia cursada en la Universidad de San Diego donde el compositor tuvo contacto con especialistas como Richard Moore.

“[...] realmente para mi eso fue como decisivo, como un importante contacto con todo eso, yo antes de ir allá había investigado y estudiado la música por computadora, pero ese contacto, ese estar allí, durante tres meses inmerso en ese ambiente y en ese momento donde realmente se

¹⁰Ibid.

¹¹Ibid.

¹² Los seminarios cursados fueron: *Introducción al sonido* impartido por Ariel Martínez, 1983, *Síntesis digital con el programa Csound* impartido por Ricardo Bianchini, 1995, *Seminario sobre procesamiento de Audio digital* impartido por F.R. Moore, 1995, *Síntesis digital en tiempo real con el programa Csound* impartido por Ricardo Bianchini, 1997.

estaba desarrollando eso, fue muy decisivo y me creó un gran interés por la música por computadora”¹³.

Hasta este momento podríamos considerar el espacio formativo inicial del compositor que nos ocupa; sin embargo, su estudio incesante de las nuevas técnicas compositivas y la especulación constante sobre sus procesos creativos, unido a la reflexión estética que se asocia a esta construcción, se mantienen como un continuo hasta la actualidad.

En el 2006 obtiene el título de Doctor en Humanidades y Artes, con mención en Música, con su tesis titulada, *Los modos de vínculo de la concepción espacial del sonido con la poiesis de la música electroacústica*, y en el 2009 su Post Doctorado con el tema *Desarrollo de programas informáticos de asistencia a la composición musical* en el Music Technology Group de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, España.

Este recorrido arroja a la luz -a grandes rasgos- las posibles convicciones estéticas relacionadas al proceso formativo del autor, asumidas desde nuestra mirada como eje constructivo dentro de su producción artística musical. Sin embargo, en vista de esta confluencia, en la actualidad se debe añadir su actividad como compositor, docente, investigador, gestor, miembro de comisiones asesoras, miembro de sociedades científicas y artísticas, y dirección de la colección especializada en explorar el estado del arte actual de las relaciones entre sonido y música con las ciencias y la tecnología *Música y Ciencia*, actividades que reconocen una conducta activa en el ámbito musical contemporáneo. Tal realidad nos ha motivado a desarrollar el presente trabajo, donde se formula como propósito fundamental ahondar en los rasgos estéticos que dan coherencia al lenguaje musical de Pablo Di Liscia. Es por este motivo que indagamos en los recursos y parámetros más significativos articulando su funcionalidad con ejemplos concretos dentro de su producción musical.

Enfocándonos a su labor como compositor el primer intento de esta indagación fue realizar una organización o periodización de su producción musical. En este sentido establecimos un relativo orden cronológico donde se consideraron las peculiaridades y cambios significativos en el lenguaje, interconectando aspectos que nos permitieron asociar procesos significativos. Estas etapas o períodos, han sido estructurados atendiendo a criterios operacionales que, según nuestra opinión, posibilitan caracterizar la totalidad de la propuesta composicional. Desde luego es imposible desligar las opiniones y posición que asume el compositor en este tema sin

¹³Di Liscia, Pablo. Entrevista realizada por Arleti Molerio. Fecha 9 de agosto de 2013.

que influyan en la percepción de nuestro enfoque. En la entrevista realizada al respecto Di Liscia señala:

“Mi producción musical no es muy grande, así que sería ambicioso encontrar períodos. Sí podría decir que tengo un primer momento de música instrumental, cuando yo todavía no me había dedicado a la electroacústica. Cuando yo veo esas obras, las escucho otra vez ahora, tal vez no me guste alguna, pero me sigo reconociendo en ellas, y no veo que la búsqueda de sonoridad y las ideas principales sean demasiado distintas de las que tengo ahora. Lo que sí veo es que las ideas ahora tal vez están más claras, y que tengo muchos más medios técnicos yo mismo para realizarlas”¹⁴.

El catálogo de Di Liscia incluye obras con diferentes orgánicos: las primeras con instrumentos acústicos y, a partir de *Diálogos con mi anciano* en el 1989, es que interconecta la música electroacústica mixta (guitarra y electroacústica), y posteriormente electroacústica sola. Utilizando esta periodización, entonces, es posible precisar dos momentos dentro de su producción que el autor explica como “antes de la electroacústica” y “después de la electroacústica”¹⁵.

Cada uno de estos períodos mantiene un factor común que se exterioriza en el desarrollo constante y progresivo del lenguaje del compositor, donde se hace evidente una profunda reflexión y un dinámico avance. En efecto, en el segundo período ha logrado una jerarquía que se asigna por el trabajo desarrollado entre los diferentes parámetros de la música electroacústica -entrelazamientos-, de modo que es el que hemos seleccionado, por los criterios antes expuestos, para tomar como ejemplo de argumentación.

* * *

2.- A propósito de su posición estética compositiva

La diversidad, extensión y profundidad de enfoques posibles relacionados a la estética compositiva conlleva a riesgos diversos tales como la carencia de especificidad y cierta superficialidad. En este sentido se ha intentado realizar una síntesis seleccionado parámetros específicos que sin duda son una especie de constante medular del lenguaje compositivo de Di Liscia. Ellos son la espacialidad, y el entrelazamiento entre el timbre y la altura.

Para enfocar un posible análisis estético de la música electroacústica del autor que nos ocupa, se tomará el concepto de *Poiesis externa* que consiste

¹⁴Ibid

¹⁵Ibid

según Nattiez¹⁶ en partir de los datos del compositor acerca de su obra y analizarla basándose en estos y en las características de la composición, desentendiéndose de cómo está percibida¹⁷. La información ofrecida por Di Liscia respecto al tratamiento de los parámetros descritos dentro de sus obras nos ha proporcionado un sustancial marco teórico-conceptual que ha permitido un sugerente nivel de reflexión.

2.1.- La espacialidad como parámetro de construcción:

Si ciertamente un gran número de compositores a lo largo de la historia de la música han tenido presente la espacialidad del sonido, es significativo el grado de importancia, y variabilidad que en las diferentes épocas este parámetro se ha manifestado.

En la actualidad el desarrollo de las tecnologías de procesamientos de sonidos posibilitan a la par el desarrollo en los sistemas de espacialización; en este marco, la retroalimentación que se produce con la música electroacústica ha dado lugar a una línea de pensamiento musical prominente en este género¹⁸.

Di Liscia otorga una importancia decisiva al manejo de la espacialidad dentro de su discurso musical y reconoce que es un tema de su interés que investiga constantemente, al respecto indica:

“Yo empecé a interesarme por la espacialidad del sonido cuando empiezo con la electroacústica, y me empiezo a interesar en la espacialidad del sonido no porque la electroacústica la tenga, sino justamente por lo contrario. La espacialidad en los instrumentos, en las fuentes acústicas, es natural. Uno no tiene que hacer nada, esta allí, porque se hace así, en cambio la espacialidad en la electroacústica es por naturaleza artificial, forzada, no está allí. La electroacústica, conceptualmente, está en un soporte magnético y tiene que pasar por transductores para transformarse en algo espacial, pero el sonido electroacústico esencialmente en sí mismo no es espacial, uno tiene que buscar la manera de difundirlo de forma tal de que pase al espacio y adquiera cualidades espaciales”¹⁹.

¹⁶Nattiez, Jean Jacques. *Music and discourse*. Princeton University Press, New Jersey. 1990.

¹⁷Di Liscia, Pablo. Tesis doctoral. “*Los modos de vínculo de la concepción espacial del sonido con la poiesis de la música electroacústica*” Capítulo 1. pág 2. 2006

¹⁸Cf. Di Liscia, Pablo. Tesis doctoral. “*Los modos de vínculo de la concepción espacial del sonido con la poiesis de la música electroacústica*” Capítulo 1. pág 2. 2006.

¹⁹Di Liscia, Pablo. Entrevista realizada por Arleti Molerio. Fecha 9 de agosto de 2013.

La especulación espacial representa una sugestiva vía en la búsqueda continua de recursos novedosos; de tal manera el compositor asume que la espacialidad no es un compartimento estanco, y que si bien es un parámetro que le permite construir ideas, -e influye en cómo llega una obra a los oyentes- no puede sostener una obra por sí sola.

En este punto la música electroacústica ha hecho de la espacialidad del sonido una de sus cualidades favoritas y mejor investigadas, construyendo una dimensión espacial.²⁰ Estas ideas -en líneas generales- conciben una especie de necesidad de desarrollo del parámetro espacial en sus creaciones y reflexiones. Di Liscia considera que el tratamiento espacial del sonido involucra a dos aspectos llamados *ámbito* y *localización* y los define como:

“*Ámbito*: es el o los espacios reales o imaginarios en los que la o las fuentes sonoras se localizan, (e.g., una sala de conciertos, una catedral, etc.). El acento perceptivo aquí se pone en las características físicas del ámbito más que en la fuente sonora, y la ubicación precisa de ésta en el ámbito resulta indeterminada o difusa. Las características del ámbito, por ejemplo, pueden modificar notablemente algunas cualidades espectrales de las señales acústicas que emiten las fuentes sonoras.

Por su parte la *localización* es la posición de la fuente sonora real o virtual en un ámbito determinado. Dicha posición no tiene porqué ser siempre la misma a través del tiempo, sino que las fuentes pueden moverse de diversas maneras y con diversas velocidades (que tampoco tienen que ser siempre constantes)”²¹.

De la misma forma, propone categorías para la determinación de concepciones en el tratamiento espacial del sonido y las clasifica en:

- **Real:** Tratamiento espacial rigurosamente vinculado con datos del mundo real (simulación “estricta”). Se usan programas de procesamiento espacial, pero los parámetros y rangos elegidos corresponden lo más estrictamente posible con datos de los fenómenos reales. Otra posibilidad es el uso de grabaciones binaurales de material sonoro absolutamente inalteradas, de manera de reproducir lo más fielmente posible la “situación de audición” del oyente que representaban los micrófonos.
- **Neutro:** El compositor minimiza los procedimientos que tienden a conferir a las estructuras sonoras una cualidad espacial. Las fuentes “están en el lugar en el que suenan los

²⁰ Cf. Ibid. Pág 11.

²¹Ibid. Capítulo III.

parlantes” y toman la cualidad acústica del ámbito de reproducción.

- **Hiperreal:** Tratamiento espacial asociable con la realidad, pero más contundente y verosímil que la realidad (simulación “efectiva”).
- **Virtual:** El tratamiento espacial se realiza de una manera en la que no sería posible en el mundo real. Involucra un número muy variado de recursos, desde crear ambientes “anómalos” hasta hacer realizar a las fuentes sonoras movimientos imposibles, o forzarlas a una localización para la que no son aptas²².

Lo antes expuesto es, según el compositor, una clasificación operativa, y advierte que en muchos casos estos tratamientos pueden aparecer juxtapuestos en una misma obra o tener procesos moduladores de unos a otros. Es posible afirmar que la combinación entre ellos produce efectos interesantes y favorece las funciones del discurso musical.

A continuación se presentan dos ejemplos concretos del abordaje del parámetro espacial en la producción de Di Liscia:

Criterios de selección de las obras:

- 1) Importancia del tratamiento espacial del sonido en la obra, su aporte al estado del arte desde el enfoque estético, teórico y técnico.
- 2) Obras que han sido analizadas por el autor y que nos ha facilitado información sobre el proceso de producción musical.
- 3) Producción que expone con claridad y pertinencia el parámetro de la espacialidad.

Alma de las orquestas^{23,24}

- La obra fue compuesta en el Center for Research in Computing and the Arts (CRCA) de la Universidad de California, San

²² Cf. Ibid. Capítulo III, pág 77. En la tesis doctoral se amplían con ejemplos concretos cada una de estas categorías.

²³ Los datos que se han utilizado para la redacción del presente análisis fueron desarrollados en el marco del Proyecto I+D Desarrollo de Software para Análisis y Síntesis de Sonido Digital (Universidad Nacional de Quilmes) en conjunto con el proyecto de investigación “Estructuración del Timbre en la Música de Cámara” (Universidad Católica Argentina) a cargo del compositor Pablo Cetta.

²⁴ El registro sonoro de esta obra se incluye en el DVD 2 de la presente publicación.

Diego y en el Laboratorio de Investigación y Producción Musical (LIPM) del Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires Argentina, en el año 1993.

- Como datos generales esta producción utiliza para la generación procesamiento y montaje del sonido digital el programa *cmusic*²⁵ y RT²⁶ en computadoras Next.
- El objeto de la obra se basó según el compositor en:

“ [...] más en una exploración y encadenamiento de las diferentes variantes de mis imágenes acústicas, que en una sintaxis cuidadosa y funcional dentro de micro y macro unidades formales”²⁷.

La exploración del parámetro espacial estaba considerado en las principales áreas desarrolladas dentro de la obra, -aunque no fue el único- el compositor se interesó así mismo por:

“las relaciones entre timbre y altura, la exploración del timbre global a través de la densidad de la sonoridad electroacústica, la exploración del timbre local a través de la dialéctica entre sonidos proveniente de instrumentos acústicos procesados y la creación de sonidos pseudo-instrumentales por síntesis”²⁸.

En lo relativo a la espacialidad, el autor refiere que en la obra era una cualidad imprescindible para realizar las imágenes sonoras y experiencias que se había propuesto como objetivo. El programa utilizado *cmusic*, le resultó especialmente ventajoso para lograr el efecto deseado, “a pesar de que la direccionalidad de las señales sonoras que produce es más difusa que en los otros modelos la sensación general de espacialidad de que ‘las cosas suceden en algún lugar’, es mucho más fuerte en él”²⁹. Este programa posee un módulo dedicado a la espacialización de sonido que se denomina la unidad *space*, y entre sus funciones intenta imitar con mayor fidelidad al fenómeno físico. Se estructura con dos recintos el recinto exterior o “espacio acústico” en el que se encuentran las fuentes de sonidos y el interior que está en el centro del exterior. El interés del autor se enfocó a la diferenciación entre los estratos, y la emulación de la riqueza de difusión de las fuentes acústicas reales³⁰.

²⁵F.R. Moore, Universidad de California, San Diego.

²⁶Lansky., Paul.

²⁷Di Liscia, Pablo. *Altura- Timbre- Espacio*. Editorial Facultad de Ciencias y Artes Musicales UCA. 2004.

²⁸ Ibid.

²⁹ Ibid.

³⁰ Cf. Ibid.

Describiendo los recursos espaciales utilizados compositivamente es posible citar el enmascaramiento que según el compositor resultó funcional en dos sentidos:

- 1) Para realzar la imitación de los instrumentos acústicos por síntesis. Ejemplo de empleo puede escucharse desde los 53” hasta los 57”. Sonido artificial del clarinete.
- 2) Para realizar transformaciones tímbricas de un sonido. Ejemplo de empleo puede escucharse desde 5’58” hasta 6’11”³¹.

Como ha sido posible demostrar, la espacialidad asume un rol importante y decisivo en la obra, sin embargo, su autor reafirma que ella no es una estructura autosuficiente, sino que está en función de los objetivos de timbre y textura que se persiguen³².

Diez claroscuros.

Diez claroscuros (2011) es su última obra hasta la fecha; fue comisionada por la Secretaría de Cultura de la Nación para la Sala “Alberto Williams” del Centro Nacional de la Música y estrenada dentro del Ciclo de Obras Multimedia coordinado por Juan Ortiz de Zárate en noviembre del mismo año. La producción es electroacústica generada por computadora sonido envolvente y luces, tiene una duración de 42 minutos.

Su entramado narrativo es basado en diez poemas de diez poetas argentinos y se relaciona con la noche y la luz. Los textos de la obra ocupan la poesía de Jorge Luis Borges, Alejandra Pizarnik, Olga Orozco, Juan Laurentino Ortiz, Julio Cortázar, Manuel Castilla, Paco Urondo, Juan Wilcock, Leónidas Lamborghini y Oliverio Girondo.

La relación de la poesía y la música es un tema que a Di Liscia le provoca gran interés y en las conversaciones entabladas al respecto explica:

“[...] Yo creo que mi fascinación con la poesía es porque yo la siento como la otra cara de la música [...] si la poesía descarta el significado se transforma en música. Es decir, si descarta la referencia, lo que queda es el juego de sonoridad con las palabras y el juego de forma que no es poco. Y algo parecido, pero no igual, ocurre con la música cuando se vacía de forma y se vacía de sonoridad, no en el sentido en que la sonoridad no exista, sino que la sonoridad empieza a no importar como sonoridad en sí misma sino en tanto y en cuanto está representado algo que es extra sonoro. Entonces, es como si el sonido se transformara en una palabra [...] pienso que estar en medio camino entre las dos la música y la poesía una más recostada sobre la

³¹Cf. Ibid.

³²Cf. Ibid.

sonoridad y la otra más recostada sobre el sentido -Pierre Boulez lo piensa así- es fascinante”³³.

Volviendo a la obra, abordaremos cómo está tratado el parámetro de la espacialidad como componente funcional. Según el compositor la obra no tiene un “frente”, ni establece una ubicación fija del público, sin embargo, en el transcurso de cada momento se van creando varios frentes que se señalan por el lugar donde se ubican los dos recitantes que dicen cada uno de los poemas. Los recitantes son Fyodor Shabashov y Omar Lobos. La ubicación de donde son leídos los poemas es fija para cada poema, pero es cambiante por los dos hablantes que los interpretan. La manera en que son leídos los poemas varía constantemente; en algunos casos “se utiliza un solo recitante, en otros se reparten los poemas entre los dos, y en otros las voces de uno o los dos recitantes son multiplicadas para simular la presencia de varios de ellos recitando los poemas simultáneamente desde diferentes ubicaciones”³⁴.

Por su parte la electroacústica se ubica de manera fija o móvil en todo el espacio tridimensional, manteniendo en todo momento una interconexión con la ubicación de los poemas leídos. El siguiente gráfico es presentado por el autor para establecer las ubicaciones exactas de donde son leídos los poemas y el esquema general de la sala.

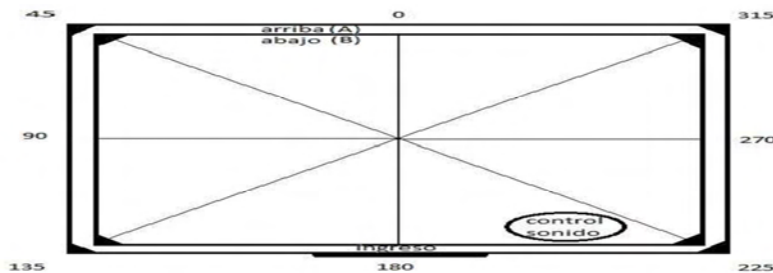


Gráfico 1 tomado del trabajo Descripción sintética de las ideas de espacialidad usadas en *Diez claroscuros*.

Dentro de ese entramado, el autor señala que la electroacústica representa la noche y todo el imaginario que ella representa, en ocasiones

³³Di Liscia, Pablo. Entrevista realizada por Arletí Molerio. Fecha 9 de agosto de 2013.

³⁴Di Liscia, Pablo. Descripción sintética de las ideas de espacialidad usadas en *Diez claroscuros*. 2011

abstracto, es en este contexto que se exploran un conjunto de ideas espaciales que aparecen con marcada sistematicidad y las define como:

- 1) Ocupación- vaciamiento progresivo de un área espacial. A través del ensanchamiento de una misma fuente sonora, o a través de la proliferación de fuentes sonoras.
- 2) Diálogo del tipo antifonal (respuestas desde ubicaciones opuestas). Con un significado de oposición, lucha, conflicto.
- 3) Movimientos de tipo cíclico (círculos y curvas cerradas tales como elipses, lemniscatas, espirales, etc).
- 4) Múltiples fuentes de sonidos que realizan grupo como movimiento bandas de fuentes de sonidos³⁵.

A continuación realizamos una síntesis del tratamiento espacial en cada uno de los poemas tomando como referencia directa los comentarios del autor:

Insomnio

Autor: Borges

Ubicación lector Fyodor Shabashov:

Ubicación lector Omar Lobos: 90°

Tratamiento espacial según refiere el autor³⁶. Se utiliza la idea de ocupación progresiva por aumento de cantidad de fuentes sonoras y extensión progresiva de éstas, partiendo de un grupo cerrado alrededor del hablante. Cerca del final la electroacústica sola ocupa todo el espacio tridimensional. En la pequeña coda hay un continuo de sonidos granulados que cambia desde el frente abajo hacia atrás, arriba 90° para frente 270° para atrás.

Cantinas de media noche

Autor: Castilla

Ubicación lector Fyodor Shabashov: 225°

Ubicación lector Omar Lobos: 315°

Tratamiento espacial según refiere el autor: El poema es compartido entre los dos recitantes, la electroacústica se ubica siempre arriba en diagonal de la voz recitada y se traslada hacia la zona en que se ubica. Un detalle estructuralmente interesante es la cierta ambigüedad entre las estrofas y el estribillo al usar partes de frases y palabras de uno en otro y viceversa en el comienzo y el final. La electroacústica utiliza fuentes fijas que van cambiando su ubicación en conjuntos. Se desarrollan dos tipos de sonidos que son usados conformando estratos que son diferenciados espacialmente: a) Sonidos breves, derivados de consonantes (K,T,P, Y CH), montados en *ostinati* variados sobre un ritmo básico de Baguala estilizada. Estos comienzan en el mismo lado de las voces y se trasladan, como si las consonantes del texto en la voz viajaran en el espacio. b) Sonidos largos, eólicos,

³⁵Ibid.

³⁶Id.

de altura determinada que evocan aerófonos andinos. Se ubican siempre arriba, en el lado opuesto de las voces recitadas y se van trasladando donde están éstas.

Nocturno y Después de las fiestas

Autor: Cortázar

Ubicación lector Fyodor Shabashov: 135°

Ubicación lector Omar Lobos: 45°

Tratamiento espacial según refiere el autor: El primer poema *Nocturno* es recitado simultáneamente por los dos lectores pero no sincronizadamente, reforzando la idea de un desdoblamiento del emisor. En este poema existen tres estratos diferenciados:

- 1- Estrato de “Piano-Jazz- atonal”. Distribuido en todo el azimut, abajo. Trabaja con diferencias de zonas y saltos bruscos.
- 2- Estrato de “trompeta-Jazz” dividido en a) trompeta FM 225° y b) trompeta 315° arriba.
- 3- Continuo de FM divergente en frecuencia y crescendo. De arriba hacia abajo, girando en el sentido de las agujas del reloj.

El segundo poema es recitado por Fyodor Shabashov y también hay tres estratos:

- 1- Piano- vidrios: al frente, arriba.
- 2- Banda aguda de FM: multidireccional, arriba.
- 3- Estrato de “trompeta-Jazz” dividido en a) trompeta FM 0° y b) trompeta 225° arriba.

Noche Tótem

Autor: Girondo

Ubicación lector Fyodor Shabashov: todas

Ubicación lector Omar Lobos:

Tratamiento espacial según refiere el autor: Recitado por Fyodor Shabashov desde todas las direcciones, se crea una situación de multiplicidad de fuentes sonoras, sin embargo es la misma voz. La electroacústica tiene una sección que se repite cuatro veces con distintas variaciones, esta sección comienza con los comienzos de los versos: Son los trasfondos..... son las grislumbres..., son las cribadas voces..... Y con el final del poema... y deserta. Cada una de esas repeticiones variadas hace una trayectoria elíptica desde un extremo del espacio hacia el diametralmente opuesto y vuelve. Hay otro estrato de sonidos mantenidos, graves y metálicos, que provienen de todas las direcciones, pero va desde abajo hacia arriba y desde lejos hasta cerca y luego lejos otra vez.

Nightmares

Autor: Lamborghini

Ubicación lector Fyodor Shabashov: 45°

Ubicación lector Omar Lobos: 225°

Tratamiento espacial según refiere el autor: Las *Nightmares* son seis pequeños poemas independientes, que tienen la característica común de trabajar diversos modos de reiteración. Están repartidos entre los dos recitantes con distintos tipos de fragmentación. Una tendencia general y gradual hacia una mayor fragmentación

en la distribución es interrumpida al final con la sincronía de ambos hablantes sobre la palabra “saca”. La electroacústica consta también de seis partes que aparecen solapadas de diversas maneras con los poemas y trabajan estructuras de repetición análogas a las de los poemas. Cada “poema electroacústico” aparece siempre en “oposición espacial” respecto de las voces recitantes, de manera discontinua, siempre en alguna de dos “zonas” (centradas respectivamente en 135° y 315°) que están “al costado” de los hablantes, sin trasladarse hacia ellos ni expandirse.

En tu inmensa pupila

Autor: Orozco

Ubicación lector Fyodor Shabashov:

Ubicación lector Omar Lobos: 270°

Tratamiento espacial según refiere el autor: Es recitado por Omar Lobos, la electroacústica se divide en dos estratos: 1) Una flauta que se transforma tímbricamente y representa a la noche, en el frente opuesto a la voz, arriba. 2) Un piano que se transforma tímbricamente y hace un juego constante entre una fuente única, puntual, y varias fuente abriéndose en ángulo horizontal, siempre abajo, a ambos costados de la voz (0° y 180°). Cuando se identifica como piano está más abierto y cuando no se identifica, más cerrado.

La noche pálida tiembla

Autor: Ortiz

Ubicación lector Fyodor Shabashov: 0°

Ubicación lector Omar Lobos:

Tratamiento espacial según refiere el autor: Recitado por Fyodor Shabashov (0°). La electroacústica de la primera parte comienza en la misma posición de la voz (0°) y se extiende gradualmente hacia ambos lados, siempre abajo. En la segunda parte, la electroacústica ocupa el lugar diametralmente opuesto (180°), arriba y se va extendiendo hacia abajo. En la tercera parte, la electroacústica comienza en la misma posición de la voz (0°) y se extiende gradualmente hacia ambos lados, siempre arriba.

Linterna sorda, Sous la nuit y En un principio fueron mis muertos

Autor: Pizarnik

Ubicación lector Fyodor Shabashov: 315°

Ubicación lector Omar Lobos: 135°

Tratamiento espacial según refiere el autor: Recitado repartido entre los dos lectores. Estos tres poemas breves parecen ser distintas versiones del mismo poema, dado que se usan los mismos versos con agregados y/o variaciones mínimas. Lo que da lugar a la distribución entre las dos voces de los recitantes. El primero queda a cargo de Fyodor Shabashov, el segundo de Omar Lobos, y el tercero se reparte entre ambos. De esta manera, el tercer poema juega con la idea ambigua de un poema recitado de manera repartida entre dos hablantes por un lado, y una “edición” de los dos poemas anteriores (y no, por lo tanto, un “nuevo” poema), por el otro.

La electroacústica de la introducción funciona como una especie de “Obertura”

de toda la obra y se presenta en todas direcciones. La electroacústica del primer poema se extiende gradualmente desde 315° hacia 135°, abajo. La electroacústica del segundo poema se extiende gradualmente desde 135° hacia 315°, abajo. La del tercer poema realiza un círculo completo desde 135° abajo. Y la del final realiza un diálogo frente (sonidos granulados) versus (sonidos vocales granulados), para dar lugar al poema de Borges.

Lo pasado pisado y Cinco de la mañana

Autor: Urondo

Ubicación lector Fyodor Shabashov: 180°

Ubicación lector Omar Lobos: 0°

Tratamiento espacial según refiere el autor: *Lo pasado pisado* es recitado por Omar Lobos en ubicación fija, y *Cinco de la mañana* es recitado por Fyodor Shabashov también en ubicación fija. En el primero la electroacústica se centra en la idea de diálogo antifonal partiendo desde la ubicación opuesta (0°) y expandiéndose hacia ambos costados hasta ocupar todo el espacio. En la transición entre este poema y el siguiente comienzan los movimientos cíclicos en círculos y sus derivados sobre sonidos de trenes.

En *Cinco de la mañana*, la electroacústica usa movimientos de tipo cíclico (círculos y curvas cerradas tales como elipses, lemniscatas, espirales, etc.) que ocupan todo el espacio, pero solo en la parte de abajo.

Poema II y Marzo

Autor: Wilcock

Ubicación lector Fyodor Shabashov:

Ubicación lector Omar Lobos: 180°

Tratamiento espacial según refiere el autor: Recitados ambos por Omar Lobos. En el Poema II la electroacústica del estrato 1 utiliza pedales de sonidos graves, evocación de viento, se ubica en todas direcciones, y va de abajo hacia arriba. La electroacústica del estrato 2 utiliza *clusters* tenidos y sonidos acampanados; los *clusters* tenidos alternan ubicaciones en la misma dirección de donde viene la voz, 180° y el extremo opuesto 0° extendiéndose a los lados de ambos ejes y en un ángulo de altitud de entre 22,5° y 45 ° al comienzo, subiendo hasta cerca de 90° al final, para conectar con el estrato de campanillas- agua. Los sonidos acampanados son 5 y aparecen en 90°, 0°, 270°, 180° y 90° como si fueran agujas de un reloj que parten y llegan a las 12. Van desde arriba hacia abajo.

En *Marzo* la electroacústica del estrato 1 aparece cerca del medio del poema y se prolonga hasta el final. Se ubica en todas las direcciones, pero comienza arriba y va trasladándose hacia abajo. Las sucesiones de campanillas agudas comienzan arriba y se mueven hacia abajo, pero van girando lentamente y al final ocupan todas las direcciones.

En el caso de los poemas compartidos por los dos recitantes, las voces se localizan en posiciones diametralmente opuestas o de forma contigua en las esquinas del cuadrado que es tomado como referencia. Este cuadrado es estructurado por los altoparlantes para la ubicación general.

Luego de la descripción anterior es posible afirmar que Di Liscia mantiene una actitud expectante en referencia al manejo de la espacialidad y que la aplicación de este parámetro es tratado en cada uno de los poemas con un minucioso despliegue sintáctico que articula una narrativa compleja. La objetividad que alcanza este recurso le concede una concepción estructural que unifica e interconecta los restantes parámetros puestos en escena, revelando a contra luz procedimientos y operaciones de exploración espacial muy sofisticados.

Con estos dos ejemplos se ha intentado poner en evidencia el pensamiento de Di Liscia respecto al tratamiento del parámetro de la espacialidad y su aplicación en el discurso musical, sin intención de establecer un criterio conclusivo determinante dado por la condición activa y en progreso del objeto de estudio. Sin embargo, nos inclinamos a creer que su propuesta se acoge a un singular principio de articulación entre los materiales sonoros donde la espacialidad se identifica y se proyecta con una sugerente estructura adquiriendo en algunos casos un rol protagónico.

Di Liscia es consecuente con su pensamiento especulativo y estas reflexiones se perciben con claridad en su producción sonora. Su proceder reconoce que la espacialidad es usada como un parámetro de construcción y que en su interior convergen procedimientos técnicos sofisticados y tipificadores que generan coherencia y sincretizan una constante medular de su lenguaje. Para sostener esta idea el autor preconiza:

“La espacialidad no es un compartimento estanco, ninguno lo es, pero yo diría que la espacialidad es como la puesta en escena de una obra. Una serie de sonidos electroacústicos sin características espaciales es algo así como que hay personajes que no están en ningún lugar, es como mirar cómo se desarrolla una obra de teatro en un escenario que no tiene escenografía, que no tiene nada. La espacialidad es como ponerlos en escena. Pero la espacialidad sola, si bien va a influir en cómo llegue una obra a los oyentes, no puede sostenerla, me parece a mí”³⁷.

2.2.- Las relaciones entre el timbre y la altura

“No puedo admitir incondicionalmente la diferencia entre altura y timbre tal y como suele exponerse. Pienso que el sonido se manifiesta por medio del timbre y que la altura es una dimensión del timbre mismo. El timbre es, así, el gran territorio dentro del cual está enclavado el distrito de la altura. La altura no es sino el timbre medido en una dimensión”³⁸.

³⁷ Di Liscia, Pablo. Entrevista realizada por Arleti Molerio. Fecha 9 de agosto de 2013.

³⁸ Schönberg, Arnold. *Tratado de Armonía*. Madrid. Real Musical. 1979.

Esta frase de Schönberg de hace 93 años es el inicio de un cambio de concepción del timbre y su relación con la altura, entendiéndose la altura como un compartimento que integra al timbre como una cualidad.

Según refiere Gustavo Basso “[...]la noción de *timbre* es una de las más intrigantes en la música de comienzos del siglo XX [...]”³⁹; en la actualidad es considerado por muchos estudios como un parámetro multidimensional conformado por la integración de su universo físico acústico y perceptivo⁴⁰.

Con el avance de los recursos tecnológicos el parámetro del timbre ha ocupado una importante función en el discurso musical adquiriendo una multiplicidad de usos - por ejemplo, desarrollos articulatorios basados en la técnica de fusión, como sucede en las obras de Ligeti-, obteniendo una jerarquía considerable.

En la obra de Di Liscia la concepción de este parámetro es otro de los aspectos que prevalece, constituyendo una interesante vía de búsqueda continua de recursos novedosos; en algunos casos el tratamiento dinámico de este elemento adquiere una función estructural. El autor nuevamente encuentra en la electroacústica el medio ideal para buscar las relaciones de entrelazamiento entre el timbre y la altura:

“A mí me interesaban en especial aquellas situaciones en las que el timbre emerge fantasmagóricamente cuando se establece una dialéctica entre su desarrollo temporal y el de los parámetros tradicionales del sonido”⁴¹.

En sus especulaciones al respecto, Di Liscia analiza que:

“Si uno mira la música del pasado es posible afirmar que la duración y la altura son dos de los parámetros del sonido que son morfofóricos en el sentido que generan una forma, y que en esos tiempos se escribían las obras -como por ejemplo el *Arte de la Fuga* de Bach- de forma abstracta en el sentido que no referían un instrumento en particular, por lo que el timbre no era entendido como una dimensión morfofórica del sonido. Este particular se reafirma en las incontables transcripciones de las obras para diferentes orgánicos, reafirmando que el timbre no era considerado una dimensión constructiva, tal como lo entendemos ahora. Lo interesante es que cuando escuchamos esas obras en otros formatos, nos es posible apreciar que una parte importante de la obra no sufre modificaciones, es decir la escuchamos con ciertos cambios pero lo que es significativo pensar es que si esos cambios son lo suficientemente relevantes como para no dejarnos escuchar

³⁹ Basso, Gustavo. *Percepción Auditiva: Nuevos enfoques*. UNQ. Edición en gestión, versión preliminar disponible en la biblioteca de la UNQ.2000. pág 87.

⁴⁰ Cf. Saitta, Carmelo. *El timbre como factor estructurante*. Facultad de Artes y Ciencias musicales. Centro de estudios electroacústicos.

⁴¹ Di Liscia, Pablo. *Entre la materia y la forma en Alma de las orquestas. Altura-Timbre- Espacio*. Facultad de Ciencias y Artes Musicales UCA. 2004.

lo que sustenta esa obra que son sus relaciones de altura y duración. En cambio en la actualidad si queremos realizar estas modificaciones, por ejemplo con *Atmósferas* de Ligeti, la obra se destruye, porque una parte importante de esa obra está sostenida en las relaciones entre la textura y el timbre de los sonidos propuestos por Ligeti⁴².

En este contexto, Di Liscia desarrolla una continua exploración que se fundamenta en los entrelazamientos entre el timbre y la altura. En la actualidad se encuentra trabajando en un proyecto de investigación titulado *Síntesis espacial de sonido* en el que se ha planteado como objetivo explorar las relaciones entre la espacialidad, la altura y el timbre.

Para ejemplificar el manejo de las relaciones de estos parámetros y cómo infieren en el discurso de Di Liscia detengámonos en *Alma de las orquestas* nuevamente.

Según refiere el compositor una de las principales áreas que exploró en la obra fue precisamente la relación entre timbre y altura. Comenzaremos por describir la estructura de las alturas.

La concepción estructural de las alturas fue “predeterminada tomando como base a un conjunto de variaciones sobre la segunda de las Pequeñas Piezas para piano op 19 de Arnold Schönberg⁴³. Según Di Liscia en las variaciones intentó replicar el juego interválico por medio del uso de oposiciones de diferentes clases interválicas. De esta forma no sólo las estructuras interválicas saturadas de clases interválicas, sino los campos interválicos con diversas referencias estilísticas y sistémicas rigen la sucesión de alturas fundamentales de la obra, que a su vez son proyectadas de diversas maneras a la cualidad espectral.

“Pude explorar así muchas instancias intermedias entre la estructura de alturas (entendida como una combinación de frecuencias fundamentales) y su proyección a la cualidad espectral (ligada a la noción de timbre)”⁴⁴.

2.3.- Segregación – Fusión⁴⁵ de los estratos sonoros

En torno a este recurso el compositor explica que usó diversas formas de segregación de componentes:

- 1.- “A través de modulación periódica o semi periódica en amplitud o frecuencia con moduladoras en rango de control (entre 1^a15 Hz

⁴² Di Liscia, Pablo. Entrevista realizada por Arleti Molerio. Fecha 9 de agosto de 2013.

⁴³ Di Liscia, Pablo. Entre la materia y la forma en *Alma de las orquestas*. Altura-Timbre- Espacio. Facultad de Ciencias y Artes Musicales UCA. 2004.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Explicado por investigadores de psicoacústica (Bregman 1994) a través de las leyes de la Gestalt denominadas *Ley de Común Destino* y *Ley de Similitud*.

aproximadamente). Esto es lo que se conoce como trémolo o *vibrato*, respectivamente. Al usar diferentes o iguales funciones pseudo-aleatorias para controlar las moduladoras en cada componente espectral, se favorece la segregación o fusión de éstos.

2.- A través de la modulación en Amplitud o Frecuencia de sonidos grabados de instrumento acústicos. Si bien de manera diferente, ambos procedimientos hacen que surjan componentes, “nuevos” en los espectros involucrados. Cuando se modulan varias copias de una misma señal, y la función que controla la profundidad de la modulación es divergente con la envolvente dinámica de la señal modulada, los componentes nuevos que surgen como consecuencia de la modulación producen la ilusión de un nuevo sonido que se “desprende” del original.

3.- La mezcla de varias copias de una señal filtradas (generalmente usando bancos de filtros pasa – banda). Cuando las funciones que controlan el ancho de banda de los filtros son diferentes en cada copia de la señal, se produce un efecto muy similar al comentado anteriormente respecto de la modulación en amplitud y frecuencia”⁴⁶.

Estos procedimientos además originan otro efecto que caracteriza la obra, el autor lo define como la emergencia y desaparición gradual de estratos sonoros.

El material sonoro casi en su totalidad fue generado a partir del proceso de fragmentos de grabaciones de las obras para orquesta de Schönberg, Mahler y Debussy; sin embargo, estas asociaciones las utiliza sin pretender plasmar citas textuales evidentes, sino de una manera abstracta, provocando asociaciones sutiles que denotan un singular sentido creativo. De la misma forma los procedimientos correspondientes al tratamiento espacial del sonido fueron multiplicados y superpuestos con el objeto de producir una densidad sonora, estableciendo una conexión con el imaginario de las grandes orquestas post- románticas.

“A pesar de ello, no hay ninguna cita textual de obras de otros compositores porque la mayoría de las veces los fragmentos son acordes o sonidos aislados. La cita es, si se quiere, de estilo, o de sonoridad”⁴⁷.

Otro de los aspectos desarrollados es el que el autor llama *timbre local*. En lo que respecta a este tema Di Liscia realiza una exploración del *timbre local* a través de la dialéctica entre sonidos provenientes de instrumentos acústicos procesados y la creación de sonidos pseudo-instrumentales por síntesis, utilizando para este propósito distintos tipos de procedimientos entre los que señala:

⁴⁶Ibid.

⁴⁷Ibid.

- 1.- “La construcción de nuevos sonidos a partir de la mezcla de diferentes regiones espectrales de los sonidos acústicos extraídas con filtros pasa-banda.
- 2.- La extracción del componente sinusoidal que corresponde a la fundamental de un sonido acústico usando bancos de filtros pasa-banda en serie. El componente es modulado posteriormente en frecuencia y/o amplitud. Con este procedimiento se obtiene un nuevo sonido que puede tener una cualidad espectral afín o diferente a la del original, y conserva cierto parentesco debido a que las fluctuaciones en amplitud y frecuencia de su fundamental se mantienen.
- 3.- La generación de imitaciones de instrumentos acústicos a través de técnicas de síntesis específicas como por ejemplo FM (Chowning 1973) o síntesis sustractiva (Moore, 1990).
- 4.- La generación de sonidos a través de la extracción de una banda superior del espectro de sonidos acústicos y su trasposición hacia regiones de frecuencias más graves. Esto posibilita que los armónicos superiores abandonen la región de frecuencia en la que pueden ser percibidos como altura. Pero, al ser armónicos superiores, su fundamental “teórica” resulta ser muy grave para ser percibida y el resultado es una banda inarmónica”⁴⁸.

La exploración realizada a través de la confrontación de los dos tipos de sonidos desarrollados (los acústicos procesados y los sintetizados) produce como resultado diversos grados de “afinidad y contraste”. Estas interrelaciones se convierten en uno de los rasgos destacables de desarrollo dentro de la obra. La idea de construir timbres que se estructuran directamente relacionados al plan de alturas demuestra el tratamiento particular que se propuso el autor “interrogando” las relaciones entre el timbre y las alturas. Como ejemplos puntuales citamos los sugeridos por el compositor:

“Puede escucharse en la obra dos secuencias similares, la primera obtenida a partir de sonidos de instrumentos acústicos procesados (desde 19” hasta los 27”) la segunda a partir de síntesis (desde los 28” hasta los 37”). Debido al fuerte procesamiento de la primera, y el efecto logrado a través de la distancia y la reverberación en la segunda, ésta última es la que más se parece a los instrumentos acústicos reales”⁴⁹.

Lo descrito anteriormente nos parece suficiente para mostrar la minuciosidad con la que es tratado el entramado de relaciones del timbre y la altura dentro del discurso musical de Di Liscia. Su concepción y reflexiones constantes sobre estos parámetros denotan un pensamiento significativo y novedoso. La propuesta exploratoria de ese “medio camino”

⁴⁸Ibid.

⁴⁹Ibid.

conforma la concentración de su pensamiento y es esta búsqueda la que proyecta un encadenamiento extremadamente especulativo.

* * *

A modo de Epílogo

A lo largo de este estudio hemos tenido la oportunidad de conocer, profundizar y poner en evidencia el trabajo creativo musical de Pablo Di Liscia. Luego de este proceso nos es posible exponer las siguientes reflexiones:

- ✓ El lenguaje musical responde a constantes especulativas y estéticas que se sustentan en un marcado carácter experimental.
- ✓ El discurso proyecta un alto grado de complejidad discursiva y se acoge a un singular principio de articulación que proporciona en sus obras unidad y coherencia.
- ✓ Su propuesta compositiva es consecuente con su visión reflexiva.
- ✓ Mantiene una actitud expectante en la exploración de los parámetros musicales (altura, timbre, espacialidad).
- ✓ Se interesa por la música que surge de la reflexión y que tiene un componente práctico y especulativo.
- ✓ No demuestra interés por la música espontánea, sin reflexión.

Por otro lado entendemos que no debemos pasar por alto la conexión que tiene el compositor con la educación y sus proyectos de investigación que no ha sido desarrollado en el corpus de este trabajo pero que tiene un importante significado. Di Liscia sostiene que la enseñanza exige construcción teórica, pedagógica y reflexión.

“No solamente obra, sino reflexión sobre esa obra, no somos máquinas de escupir sonidos, con el perdón de la dureza de la expresión”⁵⁰.

Su postura ante los procesos educativos se proyecta en una interacción continua de ida y vuelta: para él todo está unido en realidad.

“Es difícil enseñar, sería imposible enseñar algo que uno no práctica, uno desde ya puede estudiar la composición de manera abstracta y enseñarla pero uno en realidad cuando enseña composición lo hace desde el lugar del

⁵⁰Di Liscia, Pablo. Entrevista realizada por Arletí Molerio. Fecha 9 de agosto de 2013.

compositor, entonces si yo estoy enseñando composición tengo que componer”⁵¹.

La vinculación de la especulación, los temas de investigación, la educación y la producción musical se conforman en su imaginario como un todo que le permite reconocerse como un músico perteneciente al ámbito académico, que actúa en ese ámbito y a su vez se considera deudor de ese ámbito.

Quedan sin profundizar muchos aspectos técnicos y de procedimientos, que se encuentran a la espera de ser ampliados y discutidos en futuros abordajes musicológicos. La aspiración de este trabajo es realizar una contribución a la integración del pensamiento estético de Di Liscia intentando redimensionar su propuesta en el escenario musical académico.

* * *

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BASSO, Gustavo

2000 *Percepción Auditiva: Nuevos enfoques*. Edición en gestión, versión preliminar disponible en la biblioteca de la UNQ.

CHOWINING, John.

1971 *The simulation of Moving Sound Sources*. JAES.

DI LISCIA, Pablo

2004 *Altura- Timbre- Espacio*. Editorial Facultad de Ciencias y Artes Musicales UCA.

2011 *Descripción sintética de las ideas de espacialidad usadas en Diez claroscuros*.

2004 *Entre la materia y la forma en Alma de las orquestas*. Altura-Timbre- Espacio. Facultad de Ciencias y Artes Musicales UCA.

2013 Entrevista realizada por Arleti Molerio. Argentina. Fecha 9 de agosto de 2013.

⁵¹Ibid.

2006 Tesis doctoral. “*Los modos de vínculo de la concepción espacial del sonido con la poiesis de la música electroacústica*”.

Web page personal disponible en:
<http://www.unq.edu.ar/cme/personales/odiliscia>.

MOORE, F. R.
1990 *Elements of Computer Music*. Prentice Hall., New Jersey.

NATTIEZ, Jean Jacques
1990 *Music and discourse*. Princeton University Press, New Jersey.

SAITTA, Carmelo
2004 *El timbre como factor estructurante*. Altura-timbre-espacio. Cuaderno de estudio número 5, Universidad Católica Argentina, Facultad de Artes y Ciencias musicales. Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”.

SCHÖNBERG, Arnold
1979 *Tratado de Armonía*. Madrid. Real Musical.

* * *

Arletti María Molerio Rosa: Directora de orquesta graduada del Instituto Superior de Arte de la Habana Cuba, Doctoranda en Música de la Universidad Católica de Argentina en la especialidad de Musicología, Magíster en Pedagogía e Investigación musical. Profesora principal de la Universidad de Cuenca y directora académica de la Maestría en Pedagogía e Investigación musical y la Maestría en Musicología. Directora de la Revista Variaciones.

* * *