

Alexander Sigman o lo mental como palimpsesto sonoro: modularidad ... economía de la anti-memoria ... (de)composición

*“Uno debería evitar los hábitos compositivos
simplemente para descubrir que permean tu obra”*

Alex Sigman

Palabras clave: *ordenador, composición algorítmica, Stanford, nueva complejidad, modularidad, palimpsesto, deconstrucción, fisicidad, Nominal y Noumenal, textualidad, Eric Gill, modelo distante, mapping, residuo, memoria-borrado, transcripción.*

A partir del aterrizaje generalizado del ordenador en la mesa de trabajo del compositor hace tan solo un par de décadas, la música escrita nunca ha vuelto a ser lo que era antes. Esta incorporación por un lado ha supuesto muchos cambios y mejoras, y por otro ha dejado prácticamente en el olvido viejas costumbres. Por poner varios ejemplos, el compositor ha pasado hoy a auto-editarse digitalmente su trabajo con resultados sumamente profesionales, dejando atrás manuscritos y caligrafías a menudo ilegibles. Por otro lado, estos resultados bien pueden estar al mismo nivel de calidad editorial que muchos de los trabajos de casas profesionales.¹ En cuanto a la difusión de la obra compuesta, su distribución en la mayoría de las ocasiones hoy ya no se realiza por correo convencional sobre papel, sino vía internet en formatos digitales de uso convencional como el pdf. Ello permite el hacer llegar la obra de manera instantánea a la otra orilla del mundo con un solo clic. En cierto sentido, Internet, además de celeridad, ha traído una reconsideración profunda, aún abierta, de la situación legal del compositor que edita y difunde.² Durante la actividad rutinaria, el ordenador también en numerosas ocasiones viene sirviendo de “banco de pruebas”, donde el compositor va formándose una idea más o menos clara de su pieza a partir de la pre-escucha del material que acaba de escribir o generar, reproduciendo tal o cual pasaje vía dispositivo MIDI, conectado respectivamente bien a su programa de edición, bien a su programa de composición algorítmica.

Pero también el ordenador puede ser entendido como otro tipo de herramienta profesional, mucho más sugerente en nuestra opinión, que participa del proceso creativo entre diversos planos, los cuales no tienen incluso por qué tener relación los unos con los otros. En cuanto a la resolución de ciertas tareas compositivas per

¹ Si bien hoy muchas –si no todas- editoriales de reconocido prestigio inclusive usan los mismos programas domésticos de edición de partituras –Finale, Sibelius-. En cierto sentido parece que son las propias editoriales las que se están adaptando, en cuanto a la utilización de los medios, al ámbito del usuario.

² Abrimos aquí una pequeña ventana en el discurso por encontrar este asunto digno de consideración particular. En la mayoría de las ocasiones, hoy los compositores optan por difundir su obra usando internet ora de manera gratuita, ora a cambio de una pequeña bonificación, prefijada o voluntaria (vía plataformas digitales de intercambio y pago monetario, como por ejemplo PayPal). Sólo un porcentaje de compositores muy pequeño difunde su obra impresa a la antigua usanza, esto es, mediante las grandes y medianas editoriales de música. Este hecho –el que la gran mayoría de compositores opten por usar internet como medio de difusión y distribución-, no ha conllevado por contrapartida a la defensa de un marco legal para la música impresa vía redes digitales, en igualdad de términos respecto a otros bienes culturales de carácter audiovisual, por lo que prácticamente no pasa ni siquiera de soslayo respecto al ya largo y candente debate hoy abierto en varios países de Europa.

Este gran debate al que nos referimos apunta a la defensa de los derechos de autoría de la propiedad intelectual a través de internet, el cual hace especial hincapié en el derecho de propiedad intelectual de las obras sonoras difundida en formato de audio, o la propiedad intelectual de las obras audiovisuales difundida en formato de vídeo. No parece que en el debate actual exista la misma fruición en el caso de la música contemporánea impresa en pdf, a comparación con los dos medios anteriormente mencionados, posiblemente por no considerarse el sector editorial de música contemporánea ni un sector en alza, ni tampoco un sector que hoy mueva una industria comparable al sector audiovisual de masas. La fijación es tal que, por poner un ejemplo, el debate en torno a la distribución del libro electrónico (e-book), sector sin duda más extenso y con más mercado potencial que el de la partitura impresa, tan siquiera ha entrado, ni lejanamente, en la misma categoría de consideración que el debate de las categorías audiovisuales. La única cultura que debe ser “defendida” hoy a ultranza es la audiovisual –entendida como rendimiento económico de modelos quasi-obsolentos de negocio en torno a lo cultural, y no precisamente como cultura en sí misma-, quedando en el olvido la cultura con fines intelectivos.

se, la capacidad de cálculo de los ordenadores supone un ahorro de tiempo durante el proceso compositivo y obviamente una eficiencia en cuanto a la exactitud de los datos calculados. Sobre este tipo de planteamientos que acabamos de describir, son cada vez más los compositores y compositoras que optan por el ordenador no tanto ya como editor, banco de pruebas o mero reproductor, sino más bien como asistente “real”. En esta asistencia pueden recogerse varios grados de implicación; por ejemplo, compositores que definen todos y cada uno de los pasos de una composición para ser finalmente traducidos en su completitud por el ordenador –hecho del que suele desprenderse la falsa creencia al respecto, por desgracia generalizada, de que los resultados musicales obtenidos a través de tales procesos implican frialdad o asepsia-. En contra, en otras ocasiones encontramos compositores que limitan el uso del ordenador a un número concreto de planteamientos y programaciones. En todos y cada uno de estos aspectos, en mayor o menor medida, incluyendo el de la utilización discreta de la máquina dentro del campo de la composición algorítmica asistida, nos encontramos con Alexander Sigman [US], doctor en composición por la Universidad de Stanford en California y licenciado en ciencias cognitivas por la Universidad de Rice.

Relación con la tecnología: (de)composición

Alexander Sigman estudia durante sus últimos años de formación académica con el compositor británico Brian Ferneyhough, considerado el padre de la corriente de pensamiento musical bautizada en los ochenta como nueva complejidad, corriente de la que Sigman bebe directamente. Y ciertamente, si hubiera que definir con un apelativo la música de Sigman, seguramente compleja sería la palabra. Para la consecución de tal complejidad, el uso de la tecnología juega un papel determinante. Este aspecto tecnológico paulatinamente ha ido en aumento en las músicas compuestas por Sigman en los últimos años; el hecho está indefectiblemente ligado a la utilización, bastante discreta por otro lado, de varios tipos de software musical. Sigman entiende la tecnología, además de mero elemento auxiliar de la técnica compositiva, o además de herramienta indispensable para la materialización práctica de ideas musicales, sobre todo como un apéndice de su propio pensamiento. En el centro del sistema de valores del compositor parece gravitar un pensamiento decompositivo, en un proceso siempre vivo y autónomo de su propia utilería, el cual se plasma en una completa y continua transformación de ideas musicales. A lo largo de su producción, encontramos a menudo obras que, en algún u otro aspecto, constantemente hacen concesiones a modo de entidad expandida, como si (como de hecho ocurre) la obra musical se prolongase hacia otros dominios instrumentales en un proceso elaboradísimo de multi-conexiones.

En relación con ciertas ideas filosóficas deconstructivistas, en la música de Sigman existe una voluntad de trasladar las estructuras del pensamiento a la propia forma del discurso musical. Dicho de otro modo, hay una voluntad unívoca de separar discurso y contenido, dando una oportunidad creativa de “expresarse” por sí misma a la propia forma. Sigman contrapone, en términos de riesgo, el sentido del hecho creativo, fijando más la atención sobre la superficie del fenómeno desatado que sobre los objetos esenciales que anclan la retórica de una pieza dada. Tal concepción pone un énfasis sobre aquellas ambigüedades resultantes de esta disociación y sobre su potencial para la transformación radical y la distorsión de tales objetos [Sigman, 2008]. En esta multiplicidad disociada de planos idiomáticos, surgen a modo de injerencias las propias metodologías, desde ambas direcciones: desde la superficie del discurso al contenido gramatical, y desde el contenido hacia la superficie. La funcionalidad de estos planos además es extrapolable en un ejercicio de modularidad entre sí, e incluso entre diferentes piezas entre sí, si consideramos el plano horizontal: ciertas categorías, las cuales desempeñan una determinada función en una pieza, son exportadas sobre otra pieza diferente con otra utilidad distinta a la original. En este último sentido, la idea de entidad de pieza musical queda revalorizada en un concepto extendido donde todo guarda relación con casi todo. Por ejemplo, encontramos ideas discursivas, procedentes de instalaciones sonoras del autor, que son reutilizadas a modo de “maquetas” sobre el mismo nivel de superficie en obras instrumentales posteriores; o piezas instrumentales, de las cuales se rescata un aspecto discursivo futuro desde el nivel de superficie, para implementarse en otra pieza diferente, totalmente ajena en contenido a la pieza original, y así sucesivamente. De algún modo, Sigman recoge lejanamente la idea de primacía de la segmentación en la composición, la cual se impone a una estética de la continuidad. Esto sugiere, en ausencia de un contexto semántico, un ordenamiento interno más libre de los fenómenos locales, como también que la categoría externa de todo objeto musical no sea oscurecida por la estructura interna (Ibíd., p. 12).

La extrapolación del pensamiento decompositivo se extiende no sólo al nivel ontológico de la obra consigo misma, o desde la obra hacia sus diferentes transformaciones en estrecha relación, las cuales derivan en nuevas entidades, sino que además tal pensamiento se descompone a sí mismo en un ejercicio de extenderse a otras categorías cognitivas. La pieza de música no es tanto el resultado de reflexión pre-compositiva que trata de

amoldar una serie de expectativas a través de una estrategia montada sobre diversos parámetros, sino más bien una suerte de accidente creado a partir de una multitud de reflexiones, las cuales en todo momento tratan de sujetar su propio itinerario dentro de un desmontaje de categorías funcionales. El discurso no se ve como una meta a conseguir a partir de ciertas estrategias, sino más bien una conclusión del embonado de diversos planos de pensamiento, los cuales no tienen por qué seguir necesariamente un derrotero “musical”. Tales categorías no quedan relegadas a un mero credo estético, sino que en todo momento presentan, en un grado u otro, funcionalidad. Esta funcionalidad es etiquetada por el compositor según el grado de presencia, más en la superficie del discurso en ciertos casos, más subcutánea en otros, pero en todo momento útil en lo que a sistema musical se refiere. En este sentido, es palmaria la utilización por parte de Sigman de modelos derivados de la lingüística de la computación y de la neurociencia, como por ejemplo máquinas de estado finito/autómatas o redes neuronales. En otros campos, como pueden ser la plástica o la literatura, esta funcionalidad de la estructura de pensamiento como instrumento es algo más distante, para llegar a convertirse en una mera referencia estética con connotaciones prácticas. Sobre este respecto, encontramos ciertas influencias más o menos “secundarias” en cuanto a conceptos y métodos, derivadas de artistas visuales, tales como Joseph Beuys, Matthew Barney, Daniel Buren y Francis Bacon; la filosofía de John Searle, Gilles Deleuze y Hans Jonas; la literatura y poesía de Mallarmé, Heinrich Böll y Lautréamont. Estas reflexiones sobre el tratamiento, la funcionalidad y extrapolación de aspectos cognitivos sobre la música, repercuten en una idea de “física” de la interpretación; tal física es entendida como mero mecanismo, y prácticamente es tratada como parámetro expresivo y asunto central de la identidad material y estructural en la producción de Sigman.

Estratos, palimpsestos, rugosidades y superficies

La idea de palimpsesto, bien como aspecto gráfico rastreable en la escritura, bien como aspecto plasmado en lo sonoro, queda recogida a partir del gusto personal de Alexander Sigman por los manuscritos iluminados medievales, así como también por los textos del tipógrafo británico Eric Gill, un fragmento textual de Mallarmé, (*il y va d'un certain pas*) o Lautréamont. La textualidad juega un rol muy importante en la obra de Sigman, puesto que nutre medularmente la creación de sus dos series de piezas: *Nominal* y *Noumenal*. Escritas entre 2005 y 2009, en estas piezas la textualidad adopta un crisol de funcionalidades y categorías que van desde su uso como texto, su uso como pretexto y/o como fuente de contenido. Estas dos series de piezas presentan el denominador común de estar escritas para formaciones que configuran grupos instrumentales; a diferencia de *Nominal*, *Noumenal* hace uso además de medios electroacústicos. Las dos series están formadas por las siguientes piezas:

Ciclo NOMINAL

1. *xy xy I II III* (2006) para címbalo y tres percussionistas
2. *entartete musik 2* (2005) para viola y percusión
3. *En[M]paS(s[e]ant)* (2006) para trío de cuerda
4. *the shining pillar of anti-beauty (int-o)* (2006) para cello solo
5. *mi(e)S(e)-En-abiMe (version I)* (2006-2007) para clarinete bajo, cello, piano y percusión

Ciclo NOUMENAL

1. *mi(e)S(e)-En-abiMe (version II)* (2006-2007) para clarinete bajo, violín, cello, piano y percusión.
2. *l'écume des jours (int-1)* (2007) para clarinete bajo y percusión
3. *V, [3]* (2007-2008) para voz, clarinete en Mib, guitarra de 10 cuerdas, percusión microtonal y piano
4. *detritus I* (2009) para contratenor, trombón, guitarra eléctrica, cello, clave/piano, dos percussionistas, electrónica y video-proyección
5. *detritus II* (2009) para electrónicas y video-proyección

La textualidad no es la única aproximación creativa, ni mucho menos, en la obra de Sigman. Categorizar esta obra de acuerdo a ciertos rasgos predominantes, que bien pudieran formar parte de presupuestos estéticos directamente relacionados la arquitectura, es desde luego una tarea ardua y seguramente siempre imperfecta, a tenor de las injerencias de procedimiento, complejidad de los procesos y modularidad entre ítems. En cierto sentido, las obras de Sigman buscan una expresión que pone de manifiesto superficies complejas, abruptas, como por efecto de cierta destrucción discursiva. Es corriente encontrarse estructuras “palimpsésticas” e inestables, construidas en base a módulos extrapolados y extrapolables, que generalmente suelen manifestar un discurso superficial, el cual soporta contenidos mucho más vastos que lo mostrado en la escucha. El discurso obviamente no es un asunto en absoluto lineal; si acaso presenta continuidad, pero a partir de formas permutables, comportando extremidades que alcanzan la total expansión y la total contracción respecto a su relación bilateral

superficie-contenido. Esta manera de discurrir la música, además de a fines estéticos, atiende también a ciertas demandas de tipo más utilitario [Sigman, pendiente de publicación, p. 2]. Sobre este respecto, se trata de establecer relaciones intrincadas entre las piezas, cuya instrumentación, carácter y/o duración sean contrastantes, relaciones mediante las cuales las piezas son susceptibles de ser ensambladas como series, en las cuales exista algún tipo de sucesión (i)lógica. Y este sentido utilitario fundamentalmente ha venido demandado por las propias necesidades del contexto global sociológico en el que se produce la música, como por ejemplo los requerimientos específicos de un determinado ensemble o un programa determinado para tal o cual festival. La sucesión de cada pieza ha ido mutando su instrumentación y su planteamiento estructural de acuerdo a estas necesidades. De esta guisa, cada obra constituye un modelo para la pieza inmediatamente posterior, del cual se extrae un rasgo prominente, se disecciona y se combina de acuerdo con la influencia de modelos “distantes”. Estos modelos distantes pueden ser horizontales, o pueden ser comunes a todas las piezas comportando no ya horizontalidad, sino verticalidad; son todas aquellas propiedades y comportamientos comunes de los números de los ciclos, los cuales incluyen un fondo de estructura armónica (Ibíd. p. 2). Mientras el ciclo *Nominal* hace más énfasis en preservar ciertas relaciones con el modelo distante, el ciclo *Noumenal* trabaja más cierto tipo de transformaciones horizontales de las piezas, a través de la erosión de sus elementos. Este tipo de acercamiento extrapolable del hecho creativo remite, sobre todo, al símbolo -esto es: a la nota- como origen de lo sonoro a través de su interpretación. El símbolo, dentro del proceso creativo, se entiende como un vehículo, puesto que en cierto modo es un elemento cambiante en contenido, de acuerdo a su propio contexto [Arieti, 1976, p. 28].

Un primer aspecto específico de interés en la obra de Sigman, el cual se da en obras para instrumentos a solo, es el hecho de “polifonizar” el material, recurriendo a **la estratificación a través de procesos de mapping** que afectan a distintas escalas de la estructura, incurriendo incluso a formaciones de material residual. Tal es el caso de una obra que, aunque no pertenece a ninguno de los dos ciclos de piezas mencionados, tal vez sea una de las que mejor ilustra este aspecto: *Reflets/Reflexions/Implosions* (2002/2006) para saxofón alto solo. En esta pieza se van imponiendo una serie de materiales vegetativos sobre el resto –orientados a la respiración del instrumentista– provocando que el discurso, en cierto sentido, “implosione”.

Otro aspecto interesante, en cierto modo relacionado con la cuestión tanto de la arquitectura como del proceso decompositivo, es el hecho de enfocar la **composición como un asunto residual**, construyendo ruinas a partir de materiales encontrados, esto es, utilizados en obras previas. Esto viene en cierta manera propiciado por la concepción diacrónica de las piezas en ambos ciclos, compuestas unas tras de otras.³ Sobre este respecto, no hablaríamos tanto de una discursividad continua respecto a la utilización de citas propias, sino más bien sobre un aspecto encastrado profundamente en la propia hermenéutica de Sigman y a un nivel estrictamente funcional. Y si bien esta discursividad viene implícita por la recolección de materiales y por su propio reciclaje, sin embargo el autor trata de mitigar todo impacto sobre la memoria del que o la que escucha. Esta continua citación, dada a un nivel profundo de discursividad, lleva a considerar la creación musical como algo rizomático, en el cual las diversas piezas, creadas con un relativo nivel de autonomía, son tomadas a modo de elementos no vinculantes de una creación mayor. Sólo su funcionalidad posterior será adivinada de acuerdo al propio crecimiento de la producción total. Dicho de otro modo, se trata de un tipo de crecimiento estructural disfuncional no carente de cierta organicidad –si parafraseamos a Bernard Tschumi-, involucrado en la idea de una dispersión del sujeto –de la escucha, en todo caso- y su descentralización [en Glusberg/Papadakis, p. 8]. Se trata de una arquitectura musical donde la dislocación envuelve el cambio pero sin arrasar los límites del significado [Einsenman, p. 185]. Esta arquitectura de la ruina está presente en varias obras de la producción de Sigman, como por ejemplo *il y va d'un certain pas* (2004-2005). En esta ocasión, tres obras anteriores van proporcionando una arquitectura interna, sometiendo el material encontrado a una serie de desvirtuaciones sobre el tiempo. Estas distorsiones son implementadas a partir de máquinas de estado finito, de tal manera que ciertas citas afloran sobre el discurso a modo de cápsulas de memoria. Como resultado, la obra proyecta una narrativa desconectada, bastante impredecible y de algún modo, violenta.⁴ Esta impresión es aumentada por la utilización de ciertos hándicaps

³ Con la pequeña excepción de la pieza *entartete musik 2*, obra de 2005 para viola y percusión; esta pieza ocupa la segunda posición del primer ciclo, *Nominal*, y sin embargo fue la primera pieza compuesta por Sigman para el ciclo.

⁴ Sigman toma como motivo una frase atribuida a Mallarmé, *il y va d'un certain pas*, del ensayo *Aporías* de Jacques Derrida. La frase es motivo de un ejercicio filosófico-lingüístico sobre cuatro posibles significados, los cuales se interpolan en una multitud de gradientes, de lo que Sigman extrae rendimiento tanto de contenido como expresivo en su obra. Derrida basa su tesis en la imposibilidad de traducción de la frase de Mallarmé del francés original:

“Therefore the context neither determines meaning to the point of exhaustiveness. Therefore the context neither produces nor guarantees impassable borders, thresholds that no step could pass [trespasser], trespass [in English in the original], as our

instrumentales, tales como: *scordatura*, tocar cuerdas sin la presión de los dedos en el violín, o corrupciones en la producción del tono a partir de elementos de soplo y/o respiración en los vientos.

El asunto de la memoria es algo que, además de estar ligado directamente a la idea de palimpsesto sonoro, Sigman trata de paliar encaminándolo hacia una idea de **memoria-borrado**. Esto viene motivado por la voluntad de evitar el “auto-comentario”, esto es, cualquier idea que conlleve en sí misma la memoria como formación. Esto se plasma en aspectos tales como: poner el acento sobre elementos defectivos que trunquen expectativas de desarrollo lineal; la proyección de falsas jerarquías; desequilibrios acústicos y amplificación de objetos para nada importantes; reducciones físicas (preparado de los instrumentos, mediante uso de sordinas de plomo en las cuerdas, intervención del piano por medios no convencionales, como el uso de plectros sobre registro grave; diversos medios para impedir proyección del sonido en la percusión). A nivel de injerencia argumental, la memoria también es mitigada en el caso del uso de paráfrasis de estructuras enteras, como ocurre en la obra *blo(o)t*. En esta pieza, Sigman desvirtúa la estructura general a partir de diversas intervenciones instrumentales que van detonando una serie de eventos, los cuales van marcando la meta-estructura original. Esta meta-estructura, la cual estaba totalmente escondida, va aflorando a partir de las propias incrustaciones de materiales a la que es sometida, materiales que tienen, a su vez, sus propios desarrollos a nivel de plasticidad interna.

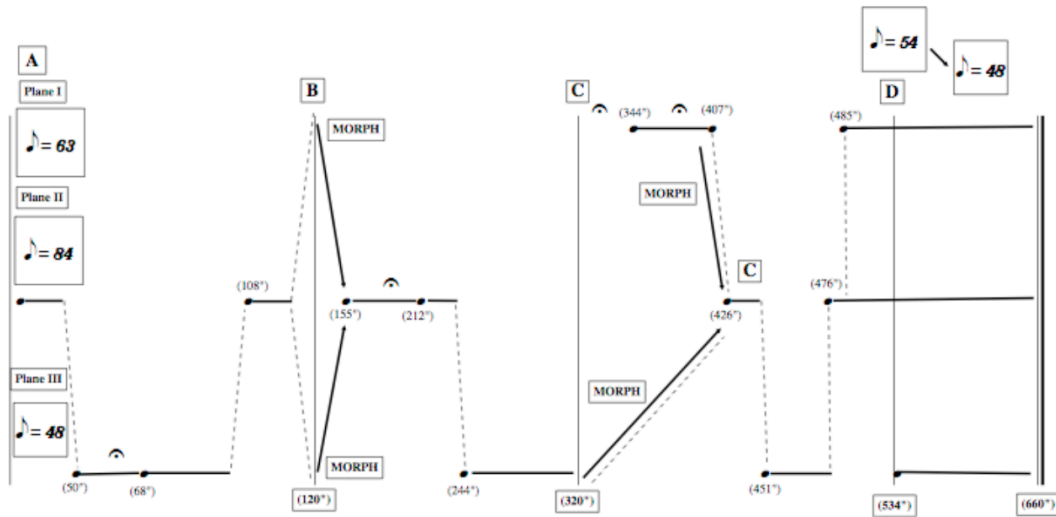
Sigman practica una especie de **modularidad instrumental** personal basada en la combinatoria interna de los instrumentos, como por ejemplo en la obra *En[M]paS[s]e[ant]*, obra de 2006 y en *V, [3]*, obra de 2007-2008. En esta última pieza, aparecen segmentaciones de la narrativa en combinaciones de cinco dúos, los cuales pueden ser interpretados en cualquier orden. Un plano de instrumentos en defecto va yuxtaponiendo materiales dentro del núcleo instrumental por así denominarlo *obligato*, de tal manera que existen dos versiones de cada dúo. A estos módulos continuos se superponen otros que segmentan la narrativa principal en base a diferentes densidades, *tempi*, instrumentos dominantes, funcionalidades e incluso en base a la manera de leerse tales módulos. Desde el punto de vista de la instrumentación, dos actitudes compositivas descansan aquí: por un lado, el propio dictamen de la imagen de cada dúo tomada como modelo, la cual resulta de por sí muy enriquecida; por otro lado, todas las cuestiones que tienen que ver con la actividad estrictamente a nivel de superficie. Sobre esta segunda cuestión, el criterio de composición fue el de ir colocando tal o cual material de acuerdo a los modos de producción de cada instrumento. La motivación fue estrictamente práctica -qué tipo de actividad funciona mejor según qué fragmentos- siendo por tanto esta una aproximación intuitiva. Por ejemplo, en el caso de comportamientos granulares, se tuvo en cuenta las propias capacidades de realización de cada instrumento; en el caso de bloques monolíticos, se reflexionó en torno a neutralizar las tendencias individuales (registro, dinámicas).

[Fig. 1] Dúo primero de la obra *V, [3]*. El ejemplo pone de relieve comportamientos cambiantes a nivel de superficie, funcionando a modo de reducción de la densidad y la estructura.

En la obra de Sigman se dan multitud de ejemplos en donde varias piezas se entrelazan; tanto es así que, este conjunto dislocado de diferentes asociaciones entre las piezas de su producción vienen a formar un gran estructura horizontal rizomática, por tanto con escasa posibilidad de ser jerarquizada. En este particular modo de **interconexión de la instrumentación** se detecta una actitud de mixtura estructural entre varias piezas a lo largo de ambas series, bien entre piezas correlativas, o bien entre piezas anejas -esto es, piezas parejas donde una de

Anglophone friends would say. By recalling that this sentence, il y va d'un certain pas, is untranslatable, I am thinking not only of translatability into another language or into the other's language. For any translation into a non-French language would lose something of its potential multiplicity. And if one measures untranslatability, or rather the essential incompleteness of translating, against this remainder, well, then a similar border already passes between the several versions or interpretations of the same sentence in French. The shibboleth effect operates within, if one may still say so, the French language" [Derrida, 1993, p. 9]

ellas no pertenece a ninguno de los dos ciclos-. Este último caso es el de la relación entre las piezas *blo(o)t*, *V*, [3] y *l'écume des jours*. Sobre este particular, Sigman monta una arquitectura diáfana en *blo(o)t*, pieza no perteneciente a los ciclos, arquitectura la cual contrasta con lo amorfo, inestable y altamente táctil de los diversos comportamientos desplegados.



[Fig. 2] Arquitectura de la pieza *blo(o)t*, incluyendo fermatas, remodelaciones de forma y tempi asociados. **Plano I** = *l'écume des jours* (*int-1*) | **Plano II** = *V*, [3], Duo IV | **Plano III** = *V*, [3], Duo V. [N.B.: las letras de ensayo se refieren a cada una de las piezas fuente]. *blo(o)t* se divide en siete secciones primarias [A-G]. El proceso de lectura a través de los tres planos además se interpreta como un contorno de registro, aplicado como envolvente global de cada plano –i.e. a modo de canon- con respecto a sus distintos ámbitos y estructura armónica.

Estos comportamientos vienen dados por los atributos locales y globales en cuanto a forma, derivados de la intersección de la extensión de tiempo de la pieza *l'écume des jours* junto con dos fragmentos de *V*, [3]. Esta descripción temporal viene pormenorizada por una serie de puntos estructurales –que son las divisiones de secciones o cambios dentro de un compás dado-, los cuales a su vez funcionan como detonadores externos remapeados en un set de objetos. Estos detonadores se expresan en tres niveles de resolución (sección, compás, impulso), los cuales a su vez desatan diversos comportamientos [Sigman, 2011, p. 11].

La partitura muestra el compás-fuente utilizado en la composición de la pieza *l'écume des jours*. Está dividido en cuatro capas y cinco componentes. Las capas incluyen: *Mi(e)S(e)-En-abiMe* (piano), *Mi(e)S(e)-En-abiMe: clarinet* (clarinete), *Mi(e)S(e)-En-abiMe: percussion* (percusión) y *eliminated manuscripts* (manuscritos eliminados). Los componentes están etiquetados como A, B, C, D, E. Se muestran también los tempos 63 y 48, y se indican relaciones de forma y remodelaciones (MORPH) entre las secciones.

[Fig. 3] Compás-fuente usado en la composición de la pieza *l'écume des jours*; el ejemplo es utilizado como “plantilla” a nivel pre-compositivo, y está dividido en cuatro capas y cinco componentes.

Otra itinerario de la interconexión decompositiva, significativamente más extenso, es el que se establece entre el siguiente conjunto de cinco piezas: *l'écume des jours* *V*, [3], *detritus I*, *the shining pillars of anti-beauty* (*int-0*) y *mi(e)S(e)-En-abiMe*, en cuanto a que el compositor construye ciertos planos de la articulación de *V*, [3] tomando las características morfológicas del texto de Lautrémont. Se trata de un proceso de hibridación a través del texto,

compartiendo rasgos con *l'ácume*. Este planteamiento de descontextualización morfológica sobre todo tendrá impacto en el plano del timbre. Haciendo un paralelismo con un proceso de modulación de frecuencia, la voz cantada se comporta como una especie de onda portadora, mientras que los instrumentos modulan la voz a partir de recursos articulatorios, los cuales vienen a incidir sobre el resultado final a modo de consonantes. Ello permite una doble lectura analítica: primero, la voz representa una transcripción plástica de la obra precedente, *l'ácume des jours*, y segundo, representa el texto-fuente tomado como modelo para V, [3], filtrado y “esculpido” a través de sus atributos instrumentales. Al tiempo que ocurre esto, en *detritus I* Sigman estira la utilización del mismo texto para generar una capa volátil al nivel de los sonidos vegetativos. Mientras esta idea descansa en un plano subsidiario, otra idea principal es implementada de nuevo a través de un texto -esta vez un texto de Eric Gill, extraído del primer capítulo de su *An Essay on Typography*-. Este texto será utilizado por Sigman como modelo de densidad y estructura métrica por doquier. Se da además la circunstancia que el contenido del texto se refiere a la importancia de igualar las líneas de un texto como medio para facilitar la lectura; esto le sugiere a Sigman un contexto musical casi tipográfico, donde ciertos materiales de carácter mecánico, casi repetitivos e implacables, tocados principalmente por el clave y la percusión, van introduciendo claros desequilibrios e incompatibilidades que cruzan otros planos. En esta ocasión, inclusive se introducen fragmentos derivados de otras piezas, como *the shining pillars of anti-beauty (int-o)*, para cello solo, o fragmentos del ensemble *mi(e)S(e)-En-abiMe*, ambas piezas del ciclo *Nominal*. Esto alimenta el propio concepto estético de la obra; *detritus I* se entiende como un proceso de feedback residual a partir del ciclo anterior de piezas, además de cómo extensión de hilos argumentales de V, [3] y un degradado a partir de elementos que van jugando un papel desde un punto de vista no tipográfico. Desde un punto de vista derridiano, se trata de la idea de huella que deriva en una dualidad de presencia/ausencia a lo largo de los dos ciclos, la cual se va manifestando en diferentes grados de intensidad. En este sentido, se produce una paradoja entre la propia hermenéutica del autor cuasi-hierática, volumétrica incluso en cuanto al tratamiento arquitectónico de los materiales sobre el tiempo, frente a un rastro orgánico, dinámico y relativamente flexible a nivel supra-estructural, sólo aprehensible en menor o mayor medida en una audición, parcial o total, de los dos ciclos de piezas.

La metáfora analógica como idea mental

Sigman adopta una postura estética que calibra el impacto de la tecnología en su producción, la cual se administra bien en tareas pre-compositivas, o bien en tareas propia de la edición de la partitura. En el caso de la producción de sonidos electrónicos *per se*, la tecnología amplifica, disecciona y/o integra aquellos tránsitos generados dentro de la red conformada por las diferentes categorías de una pieza, con la particularidad añadida de poder inyectar un desecho sonoro del mundo exterior.

Este tipo de relación con la tecnología actual, cauta a su modo en lo estético, se presenta de manera mucho más desatada en la música de Sigman en los planos menos representativos, menos explícitos si se prefiere, justo en el momento en el que el compositor usa la tecnología como una especie de metáfora analógica, dirigida exclusivamente a un contenido traducido en escritura. Y es aquí, en el plano estricto de la escritura, donde Sigman desarrolla con amplitud esta traslación del pensamiento digital y sus posibilidades expresivas. Tal contribución puede entenderse como una especie de traslación mental del dominio electroacústico al campo de las obras instrumentales, muy en la línea de los compositores spectralistas franceses o en la línea también de una larga tradición de compositores en el pasado familiarizados con el uso de tecnologías analógicas –como por ejemplo, Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis, Gottfried Michael Koenig, Luciano Berio y un largo etcétera-.

Lo mental y su particular metáfora en lo electroacústico comporta en la obra de Sigman aspectos concretos. Queda reflejado por ejemplo en la aplicación de “filtros” sobre el propio discurso musical escrito, en una atención exigente a los elementos locales de variación del tiempo –entendiendo naturalmente esta variación como algo cuantificable-, así como en los procesos de desnaturalización de los instrumentos, aplicando procesos similares a aquellos fenómenos de modulación del timbre conseguidos por medio de la manipulación electrónica. Al hilo de estas consideraciones acerca de la traslación sobre lo mental, la música de Sigman comporta un aspecto tremendamente artesanal, donde un abanico ingente de operaciones dan como resultado la pieza. En este sentido, el proceso compositivo es como el de un palimpsesto, comparable a una estructura por capas, donde cada plano actúa a su modo y sobre aspectos específicos, interactuando unos sobre otros, e incluso cancelando procesos latentes que existían en fases anteriores. A pesar de todo ello, la relación que establece Sigman con la tecnología es o bien vehicular, en la que existe una funcionalidad aparente -o metafórica- sobre el hecho musical, o bien descriptiva, en tanto que se refiere a un utillaje digital muy concreto, el cual constituye la antesala de planteamientos compositivos que son posteriormente administrados desde el dominio estrictamente mental.

Esta idea de traslación de las estructuras mentales a la música a través de la utilería digital viene dada en gran medida también por una filosofía particular de Sigman respecto al hecho de la **transcripción**. En cierto modo, los dos ciclos enteros *Nominal* y *Noumenal* pueden ser entendidos, en una síntesis no exenta de esfuerzo, como ejercicios inmensos de transcripción. Se trata de un nuevo acercamiento a la práctica de la transcripción, relegada por la tradición hacia una categoría “menor”, la cual tiende a circunscribirse a estéticas eminentemente pasadas. Sigman revalúa el hecho de la transcripción, re-situándola de acuerdo a una serie de categoriales inscritos en la propia dimensión íntima de la composición. Desde esta posición íntima, Sigman entiende la instrumentación como algo que, además de ser pensada a priori, o en otras palabras, a nivel de condición, va pensándose a sí misma en estados previos al proceso. Esta particular idea de transcripción, la cual no sirve para transcribir(se), se manifiesta principalmente al menos en tres cepas de pensamiento, con sus pertinentes estadios intermedios: primero, trata de usar elementos de decomposición musical, los cuales son comunes a varias piezas al mismo tiempo, afectando por transmutación a sus diversos planes estructurales, tanto a nivel particular como a nivel general; segundo, esta clase de transcripción tiene incidencia sobre el nivel superficial de la composición, esto es: la superficie es el nexo y no tanto “el contenido”, como en el caso de la transcripción tradicional; y tercero, incluye la textualidad como elemento susceptible de ser operado, a nivel de una categoría instrumental más. Naturalmente, una idea tal sobre la transcripción debe ser además complementada de manera industriosa –aunque no estrictamente necesaria- por un banco discreto de herramientas digitales.

Tal respecto sobre la implementación de esta particular idea de la transcripción sobre la actividad del componer no se desarrolla de cualquier manera en el ámbito de lo electroacústico. La selección que efectúa Sigman de su propio utillaje digital siempre es discreta y conforme a sus específicas funciones y utilidades. Por poner varios ejemplos, un procedimiento al que Sigman atiende con relativa importancia es el del análisis/síntesis espectral; este tipo de operaciones generan material para obras en formato fijo/vídeo, o bien para derivar datos espectrales aplicados a las composiciones acústicas, tareas que el compositor generalmente realiza mediante el software *AudioSculpt*, programa de edición de sonido del IRCAM de París, o el software libre *SPEAR*. Otro tipo de tareas de las que Sigman obtiene rendimiento de los ordenadores son las concernientes a procesamiento y transformación de data convertida a parámetros de notación, tareas asistidas a través de programas tales como *SuperCollider*, *Kyma* o *Common Lisp Music*. Sobre este particular de la notación, Sigman ha trabajado estrategias formales a gran escala y procedimientos principalmente a través de medios “no-automáticos”, como *OpenMusic*, como también contextos más locales mediante codificación en Lisp, como medio de generación de estructuras armónicas y rítmicas.

En cierto sentido y sin llegar a ser en absoluto una tónica predominante, se observa en el acercamiento de Sigman a las herramientas digitales una especie de dicotomía entre procesos altamente refinados en cuanto a modos y desarrollos de los materiales por un lado, y su posterior resultado por el otro, el cual tiende éste último –por una preferencia explícita del autor- a ser de una naturaleza ciertamente rústica, incluso cruda. Esto se refleja en el gusto por la incorporación de sonidos de baja calidad y/o en baja resolución, exhibidos de manera intencional. En cuanto al rol específico de automatización de los procesos propios de las herramientas digitales, más que hacer de ello un fetiche, Sigman se sirve de ella orientándola a la eficiencia del proceso compositivo como medio de economizar tiempo de factura, y así de este modo poder dedicar más intensidad al enfoque de otras dimensiones de la pieza. El asunto de la espacialidad del sonido también es un aspecto atacado con cierto recato, el cual Sigman trata de separarlo del mero cliché. En su producción electrónica siempre es un rasgo presente el evitar los usos triviales del espacio como medio efectista en la composición.

BIBLIOGRAFÍA

ARIETI, Silvano [1976]: *Creativity*, Basic Books, New York. 448 pp. ISBN 0-4650-1443-7

DERRIDA, Jacques [1993]: *Aporias*. Stanford University Press, Standford, California, 88 pp. ISBN 0-8047-2233-1

EISENMAN, Peter [1987]: *House of Cards*. Oxford University Press, Oxford y New York, 224 pp. ISBN 0-19-505130-0

GILL, Eric [1988]: *An Essay on Typography*. Lund Humphries, Limited, (original 1931) London. 188 pp. ISBN 0-87923-762-7

GLUSBERG/PAPADAKIS [1991]: *Deconstruction. A Student Guide*. Journal of Architectural Theory and Criticism (UIA). Academy Press. London, 1/2. ISBN 1-85490-035-8

MEYER EPPLER, Werner [1957]: *Statistic and Psychologic Problems of Sound*, Die Reihe, vol. 1, pp.55-61, Universal Edition, Viena.

SIGMAN, Alexander [2008]: *External Models and Modes of mediation in the Works of Six Composers: A Descriptive Framework*. SEARCH Journal for New Music and Culture, vol. 1, Winter 2008, 29 pp.

SIGMAN, Alexander [pendiente de publicación]: *On Intermittent Annihilation: Reflections Upon Recent Works*.



Alexander Sigman o lo mental como palimpsesto sonoro: modularidad ... economía de la anti-memoria ... (de)composición [2012] por Ángel Arranz se encuentra bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported.