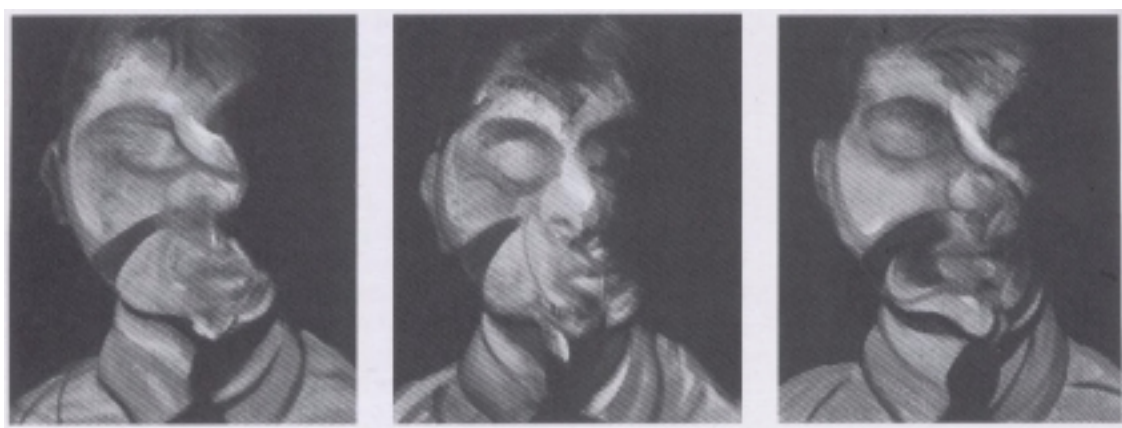


PROFESSOR BAD TRIP (LESSONS I, II, III)

Pierre Michel

Maître de conférences de la Universidad Marc Bloch de Estrasburgo

Traducción: Vicente Blanes



Francis Bacon, *Three Studies for Self-Portrait*, 1972

Fausto Romitelli compuso este ciclo entre los años 1998 y 2000 para un ensemble de ocho instrumentos (flauta – flauta baja, clarinete bajo, guitarra eléctrica, piano – teclado eléctrico, percusión, violín, viola, violoncello) y electrónica en la *Lesson I* y diez instrumentos (con trompeta y bajo eléctrico completando los anteriores¹) sin electrónica en la *Lesson II* y *Lesson III*. Las tres partes emplean instrumentos eléctricos tratados a la manera del rock desde el punto de vista de la sonoridad; además del uso de la guitarra, el bajo y el teclado, se especifica también que las cadenzas para violoncello (en la *Lesson II*) deberán interpretarse con un distorsionador y un pedal *wah-wah*, los cuales modifican considerablemente el sonido.

La asociación entre instrumentos acústicos y eléctricos, o instrumentos y sonidos electrónicos, constituye tan sólo un aspecto de la rica sonoridad de esta obra; igualmente, el compositor demanda que algunos instrumentistas toquen la armónica, el kazoo o el diapasón de lengüeta que se utiliza habitualmente para afinar la guitarra. Medios sonoros e instrumentales muy diversos son puestos así al servicio del oyente en la proyección de un imaginario muy particular:

¹ Las *Lessons II* y *III* utilizan también el clarinete en si bemol además del clarinete bajo (N. del T.)

« Este ciclo nace de la lectura de las obras escritas por Henri Michaux tras su experiencia con las drogas y los alucinógenos, en particular con la mescalina: *L'infini turbulent, Connaissances par les gouffres y Misérable miracle*².

En los escritos y dibujos de Michaux he encontrado la relación entre la “perspectiva depravada” de la mescalina y los territorios sonoros que siempre me han fascinado: la mecánica de la aparición, de la transformación, de la desaparición de visiones y colores está muy cercana a la forma de mi imaginario auditivo. Me ha parecido necesario, en consecuencia, trabajar sobre aspectos musicales relacionados de la manera más directa posible con la percepción de los fenómenos descritos por Michaux. [...] La investigación sobre los mecanismos perceptivos de los estados alucinatorios se ha convertido así en el medio para penetrar en un universo irreducible al formalismo claustrofóbico de la música contemporánea, para huir lejos de la Arcadia del sonido culto, pulido y revestido de intencionalidad, pero sin cuerpo, ni carne, ni sangre; en el territorio de la mescalina [...] la educación y el buen gusto están ausentes.

[...] La *Trilogía* se inspira abiertamente en los *Trípticos* de Francis Bacon, en particular en la importante serie de los *Tres estudios para un autorretrato* de los años setenta; no hay aquí una función narrativa, sino, en cambio, una clara estructura simétrica, alterada y perturbada aunque reconocible; cada viaje sucesivo genera una serie de retroactividades, interferencias y cortocircuitos con los precedentes; el mismo material es tratado tres veces en una suerte de ritual enigmático y violento. »³

1. Forma, morfología de la obra

La experiencia de la escucha en concierto me ha permitido desarrollar notablemente el sentido de la forma: sin conocer previamente *Professor Bad Trip* y por lo tanto sin ningún juicio a priori, puesto que tampoco conocía casi ninguna otra obra de Fausto Romitelli, advertí desde la primera audición una verdadera coherencia en la totalidad del ciclo. La búsqueda de un sonido particular parecía armonizarse particularmente bien con el contenido y con los diversos grados de energía de la música. Un acercamiento más atento, mediante la escucha de la grabación y el análisis de la partitura, me ha reafirmado en mi interés hacia una obra en la que “el mismo material es tratado tres veces...”⁴, dado que no veo ninguna dimensión peyorativa o redundante en esta idea, así como tampoco en su realización.

Resulta bastante complicado el intentar un análisis fraccionado del ciclo, a tal punto se llega al cumplimiento de una concepción de la gran forma; trataré sin embargo de exponerlo para mostrar aquello que podría definirse como el sentido de la *puntuación* y la finísima articulación del discurso musical.

Observando esquemáticamente el ciclo *Professor Bad Trip*, notamos que es relativamente fácil distinguir diversas secciones así como diferentes introducciones, transiciones y codas:

² Sería interesante confrontar a este respecto la experiencia musical de Gilbert Amy con la obra de Henri Michaux, en particular la música realizada para el film de Michaux *La mescaline*; cfr. “*Musique pour Misérable miracle*” y “*Il y a ce qu’on appelle musique (Michaux)*” en Amy... *un espace déployé*, textos reunidos y presentados por Pierre Michel, Lillebonne, Millénaire III, 2002.

³ Fausto Romitelli, Notas al programa de *Professor Bad Trip*, Festival de Música de Estrasburgo, 2000.

⁴ Ibid.

Esquema formal de las tres Lessons:

LESSON I		LESSON II		LESSON III	
Duración 14'		Duración 17'		Duración 11'	
Introducción 49"	Serena	I – Introducción	Serena	Introducción	
A 2'35"	Densa	A	Densa, dura. Trompeta: movimientos ascendentes	A	Piano: movimientos descendentes
Transición 1 13"	Enfática	Transición 1	Repetitiva	Transición 1	Muy desarrollada
B 1'25"	Clarinete bajo: movimientos descendentes	Cadenza violoncello		B	Densa, potente
Transición 2 25"		II – Introducción	Breve, serena	C	Piano: movimientos descendentes
C 2'37"	Densa	B		Transición 2	Repetitiva
Transición 3 10"	Enfática	Transición 2	Muy enfática	C'	Movimientos descendentes
D 1'07"	Retorno de C	B'		Transición 3	Escrituras diversas
Coda 3'13"	Serena	C	Piano: movimientos descendentes, cada vez más densos	D	Trompeta: movimientos ascendentes. Señales del piano Violento
		Cadenza 2 violoncello		Conclusión	Enfática aunque ligera
		III – Coda	Armoniosa, serena		

Para simplificar, en adelante adoptaremos los símbolos I A, I B, I C o I Transición 1, I Coda; la cifra romana designando la parte en cuestión (I A: parte A de la *Lesson I*).

Es interesante observar la precisa morfología de cada una de las tres *Lessons*; abordaremos la de la *Lesson I*, para después ilustrar algunos criterios comunes a las tres partes del ciclo.

El compositor ha descrito de la siguiente manera el carácter y contenido de la obra:

« Lo que prevalece en *Professor Bad Trip* es el aspecto hipnótico y ritual, el gusto por lo deforme y lo artificial, por las repeticiones obsesivas, por las aceleraciones continuas e insistentes de materiales y *tempi* sujetos a torsiones y distorsiones hasta la saturación, por el ruido blanco, por la catástrofe, una constante deriva hacia el caos, por los objetos apenas nombrados y ya licuefactados; una velocidad y densidad insostenibles; por los caminos abortados o interrumpidos, o brutalmente predecibles, como la trayectoria de un misil; por los caminos que no van a ninguna parte, por las falsas trayectorias, los movimiento en falso; por los colores no naturales, por los *tempi* no fisiológicos; a veces un inesperado silencio, paradójico, atravesado por imágenes enigmáticas y, a lo lejos, una serenidad alucinada; por los paisajes sonoros aparentemente serenos pero en realidad siniestros, amenazadores. Existe el cálculo, y es riguroso, si bien apunta a organizar los excesos de una escritura hipertrófica que se libera con explosiones histéricas, situaciones desequilibradas, exageradamente predecibles o impredecibles. »⁵

Estas indicaciones nos introducen en la particularidad de la forma musical, si bien en el fondo esta música nos revela el *savoir-faire* de un compositor maduro a todos los efectos, y por lo tanto con un gran control, pese a las “situaciones desequilibradas” por él evocadas.

⁵ Ibid.

1.1 La forma de la *Lesson I*

La introducción está confiada a la cuerda, la armónica y la flauta baja; las dos notas principales son *la bemol* – *sol*.

I A (pg. 2 de la partitura): se trata de una secuencia repetitiva, en la cual cada período se inicia con la flauta baja (sonidos de aire en el registro grave) y el clarinete bajo (dos *slaps* en el grave) como puede verse en el ejemplo 1 (cc. 21-22). El bucle se va reduciendo cada vez más (hasta la pg. 6): de cuatro compases se pasa al final a tan sólo dos. Al comienzo el oyente tiene la impresión de una desinencia final en cada uno de los períodos sobre la nota *sol3* (repetida por el kazoo y el diapasón de lengüeta), aunque después el bucle se contrae y la idea desaparece. El compositor parece todavía perseguir este motivo haciendo sonar dos *sol* en octava (*sol3* – *sol4*) de una manera puntual aunque repetida, y al unísono por diferentes instrumentos (violín, piano, percusión, guitarra eléctrica) a partir de la página 6. Tenemos así como una intersección o elongación entre la primera desinencia (a) y esa especie de *señal* sobre el *sol* en octava (b). El ejemplo 1 nos da una idea: (a) puede verse en el compás 23 en el piano, guitarra eléctrica y percusión, (b) se presenta al final del compás 22 en el violín, piano, guitarra y electrónica, retornando al comienzo del compás 25 (mismos instrumentos). Se verá que es seguido por un *sol#* (más adelante esto no ocurrirá de una forma tan sistemática) y reforzado por un *mi* grave. Este pasaje nos muestra también que la armonía se encuentra esencialmente concentrada en torno a *do#* – *sol#* – *sol*: tres sonidos que en lo sucesivo retornarán muchas veces y que constituyen uno de los fundamentos de toda la obra (Ejemplo 1, página siguiente).

Esta sección (A) continúa sin interrupción (pese al cambio de tempo: la negra pasa de 60 a 72) hasta la página 7 de la partitura, aunque con algunas modificaciones: una nueva fase varía los elementos precedentes, pero sin descanso; el pasaje se hace muy denso, con diversos emparejamientos internos (flauta baja – clarinete bajo, piano – violín, etc.). Esta textura tan interesante para la armonía y las repeticiones será estudiada en detalle en el apartado 2.1 *Periodicidad y fenómenos de acumulación de energía*. Finalmente todo culmina simplificándose mediante la desaparición progresiva de los instrumentos en las páginas 12 y 13.

I – Transición 1 (pg. 13): este pasaje es muy enfático, tratándose de pequeños anillos entre signos de repetición. Esta especie de pequeño motivo circular iniciado por la cuerda, la percusión, la guitarra y el teclado eléctrico es análogo a lo que encontraremos desde el comienzo hasta el final del ciclo *Professor Bad Trip*: da la impresión de que se paralizan y martillean los tempi de un modo muy primitivo y a veces brutal (véanse los sonidos extremadamente distorsionados de la cuerda al final) (Ejemplo 2, página 6).

I B (pp. 14-20) Esta nueva secuencia se encuentra articulada y ritmada en sus diferentes períodos por las frases descendentes del clarinete bajo y por los motivos ascendentes del violín. El contenido de los bucles del clarinete bajo y del piano se va haciendo más denso, y también más rápido, con el conjunto instrumental adoptando un carácter cada vez más agitado, mientras que los elementos estables vienen representados por la electrónica, con sus acordes repetidos que desaparecen poco antes del final. Al término de esta sección nos volvemos a encontrar con la sonoridad *sol* – *sol#*, y después con el acorde *sol* – *do#* – *sol#*, que opera como nexo con la sección siguiente. Tras momentos muy densos y violentos, la conclusión llega sobre una nota repetida (*sol#*) en el registro agudo del piano, seguida del acorde ya citado.

Handwritten musical score for "Professor Bad Trip, Lesson I" (1998). The score is written on ten staves, each labeled with an instrument: Fl. (flute), Cl. (clarinet), Oct. cl. (octave clarinet), Pf. (piano), Perc. (percussion), Uno. (violin), Vla. (viola), Vc. (cello), and Elett. (electric guitar). The tempo is marked "♩ = 68". The score is densely notated with various musical symbols, including notes, rests, and dynamic markings. The electric guitar part is written on a grand staff (treble and bass clefs).

Ejemplo 1. *Professor Bad Trip, Lesson I* (1998). Partitura Ricordi, pg. 5, cc. 21-25 (El clarinete no está en sonidos reales; la guitarra suena una octava baja).

Todos los ejemplos se reproducen con permiso de Casa Ricordi – BMG Ricordi Music Publishing spa – Milano

Ejemplo 2. *Professor Bad Trip, Lesson I* (1998). Partitura Ricordi, pg. 13, cc. 61-67

I – Transición 2 (pg. 21): se trata de una clarísima evocación del inicio de esta *Lesson I*, con la cuerda y la flauta baja ejecutando *glissandi sol – sol#* y la particular sonoridad de la armónica y el kazoo.

I C (pp. 22-37): esta nueva sección, igualmente muy periódica, con un pequeño interludio para guitarra y sonidos electrónicos al comienzo de la página 26, es muy densa. También es bastante continua, aunque presenta una pequeña modificación al comienzo de la página 33: el sintetizador sustituye al piano y ejecuta una frase grave repetida – inicialmente de 5 compases, después más corta – que produce el efecto de un bajo eléctrico. Nótese que la estructura armónica de este último pasaje nos recuerda ciertos momentos de I A por el hecho de que la parte grave del sintetizador basa sus *do#* en un acorde análogo al presentado por otros instrumentos en las pp. 7-11 (véase ejemplo 10, página 14).

I – Transición 3 (final de la pg. 37): pasaje enérgico (anillos repetidos: barras de repetición), armonía inicial (cuerda: *do# – sol# – sol*).

I D Esta sección bastante breve (pp. 38-43) evoca un poco la página 26 (I C) en la cuerda y la electrónica.

Coda (desde el final de la pg. 43 al final de la *Lesson I*): se trata de una parte muy serena (contenida, fluctuante), con la electrónica y la guitarra eléctrica muy presentes (*glissandi* descendentes). La armonía se limita a algunos agregados, entre los cuales destacamos el acorde final (escuchado ya en otros momentos y también cuatro compases antes del final): *mi – do# – sol# – re – sol – si* (conteniendo las tres notas iniciales *do# – sol# – sol*). Este retorno periódico a los mismos acordes o sonoridades generan una cierta unidad armónica en toda la *Lesson I*.

1.2 Particularidades y funciones de la escritura melódica

También el perfil y la función de las líneas melódicas presentan una notable diversidad que influye sobre la percepción de la articulación de la gran forma. Romitelli afronta la dimensión melódica en diferentes contextos y con diversas intenciones. Destacan esencialmente dos tipos de figuras, aparte de la que encontramos en las introducciones (ya mencionada):

- líneas de fuerte connotación temática, más o menos modificadas en sus repeticiones
- líneas más neutras e imbricadas en la polifonía del conjunto, pero igualmente muy *reconocibles*

Por otra parte, estas dos formas de expresión melódica se caracterizan, según el caso, por el mantenimiento del contorno y del registro o, por el contrario, por su modificación. Todos estos criterios llevan a diversificar las situaciones, asegurando una acción real de la música sobre la memoria del oyente. Así, es muy interesante y natural – ¿quizá incluso inevitable? – *dejarse llevar* por las formas melódicas más *sobresalientes*. Como en otros campos de la composición, nos enfrentamos aquí a una gradación de la amplitud de los fenómenos difícil de describir. Optamos sin embargo por tres categorías que nos parecen significativas para la percepción:

- Oposición entre líneas descendentes y ascendentes
- Líneas descendentes perceptibles en detalle (y asimilables a motivos)
- Señales o *puntuaciones*

1.2.1 Oposición entre líneas descendentes y ascendentes

Este primer fenómeno es fundamental para el relieve global de la forma del ciclo en su conjunto (véase la tabla donde se resume la forma general), y es interesante en la medida en la que se manifiesta una predominancia de las líneas descendentes, con un contrapeso representado sobre todo por la trompeta:

Frases descendentes repetidas: I B: clarinete bajo

Frases ascendentes repetidas: II A: trompeta

Frases descendentes repetidas: II C: piano

III A: piano

III C: piano

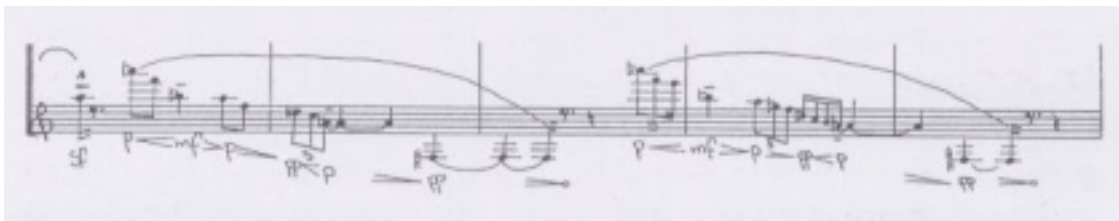
III C': piano

Frases ascendentes repetidas: III D: trompeta, maderas y cuerda

Como ejemplo de todo ello reproducimos aquí el inicio de las frases descendentes del clarinete bajo en I B (compases 68-70; esta frase es sucesivamente duplicada en diferentes instrumentos, que le confieren una particular riqueza tímbrica) y dos casos de frases ascendentes de la trompeta, la primera de II A y la primera de III D.

Ejemplo 3.

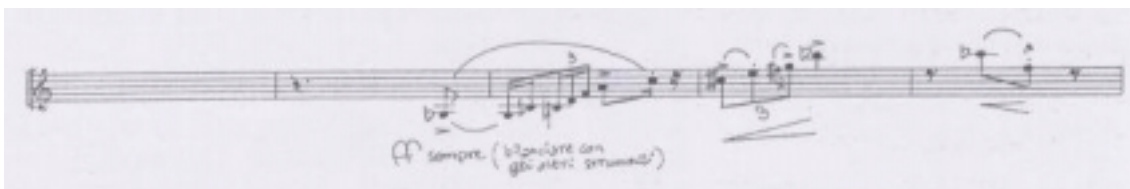
a) clarinete bajo en I B (cc. 68-70, pg. 14)



b) trompeta en II A (cc. 23-25, pg. 5)



c) trompeta en III D (cc. 187-190, pg. 38)

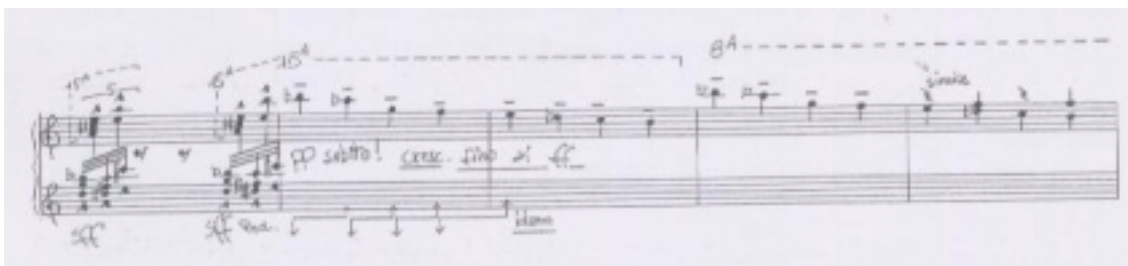


La comparación de estos elementos nos permite ver que vienen determinados por una concepción global totalmente intencionada: la línea del clarinete bajo en I B se repite casi idéntica en la trompeta en III D, aunque por movimiento contrario (como indicador de la forma simétrica sugerida por el compositor en su presentación). Por otro lado, los dos pasajes de la trompeta nos revelan perfiles melódicos diferentes: en II A la línea comprende intervalos muy amplios (séptima menor, octava disminuida) alternados con segundas mayores y menores, mientras que en III D se observa una cierta linealidad: el movimiento es más regular desde el punto de vista de los intervalos, y se estructura mediante una alternancia de terceras mayores, terceras menores y, sobre todo, segundas menores (para otras observaciones sobre este tema, véase 2.3 *Algunas relaciones entre armonía y melodía*).

1.2.2 Líneas melódicas identificables

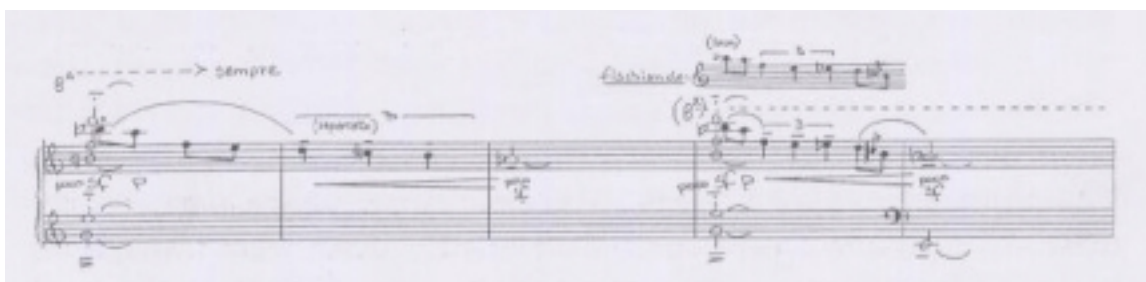
El segundo nivel de la percepción atañe a la identificación de los componentes melódicos. A este respecto, resulta evidente que el piano en II y III expone el único *perfil melódico* de todo el ciclo, capaz de aparecer como una especie de motivo que se repite. Observemos sus diversas apariciones en II C, III A, III C y III C'.

En II C (pg. 30), la línea melódica descendente del piano (duplicada por diferentes instrumentos, como en una especie de *Klangfarbenmelodie*) es expuesta en valores regulares de negra sobre varias octavas hacia el registro grave (no regresando al registro inicial). El elemento repetido es el siguiente: *si*, *la*, *sol*, *fa*, *mi*, *reb*, *do*, *si*. Se observa al inicio la presencia de dos armónicas que repiten el *fa* agudo. Cuando la línea llega al registro grave (al final de la pg. 33), el discurso musical cambia y la frase descendente desaparece.



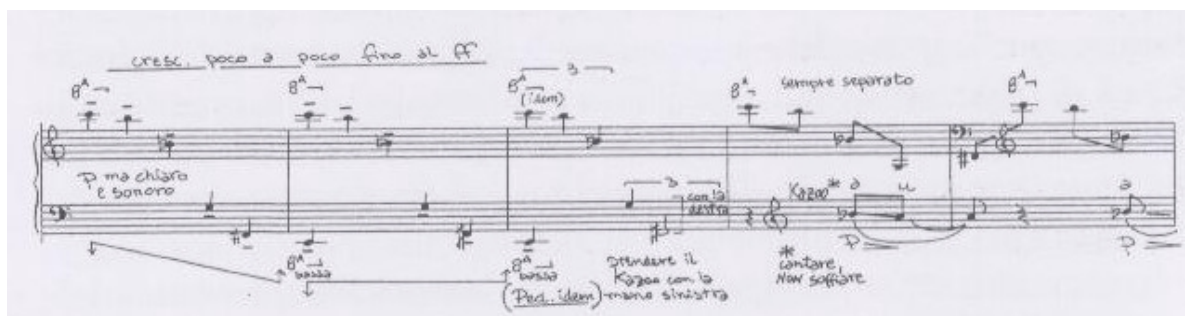
Ejemplo 4. *Professor Bad Trip, Lesson II* (1998-1999). Partitura Ricordi. Inicio de la línea melódica para piano, cc. 81-85, pg. 30

En III A, el piano presenta una frase descendente en valores de corcheas y negras que recuerda un poco a la de la *Lesson I* (Ejemplo 4): *sib, la, fa, mi, re, do#, si, lab*. Contrariamente a la anterior, esta frase no se enuncia sobre un ritmo regular y permanece siempre en el registro agudo (doblada solamente por el silbido del pianista); es variada y desarrollada hasta la página 10 de la partitura, donde en realidad resulta ya irreconocible. Es particular también por el ritmo irregular de sus apariciones y, en consecuencia, por sus episodios paralelos de mayor o menor longitud. El final de esta sección nos lleva a un aumento de la densidad sonora (la parte final con repeticiones en anillo) y después a un momento de calma.



Ejemplo 5. *Professor Bad Trip, Lesson III* (2000). Partitura Ricordi. Parte del piano, cc. 16-20, pg.4

La sección III C (pg. 21) se corresponde con el retorno a este tipo de frases descendentes en el piano (con duplicaciones en diferentes instrumentos sobre algunas de sus notas), aunque esta vez a partir del *do*: *do, si, sib, sol, fa#, mi*, y por movimientos muy disjuntos (intervalos superiores a la octava). Se trata de una especie de *Klangfarbenmelodie*, muy bien lograda, con un aumento paulatino de la densidad y la velocidad hasta la página 28. Poco a poco esta melodía es enriquecida mediante el añadido de notas de paso y otras ornamentaciones, aunque permaneciendo siempre reconocible. Su particularidad rítmica es la de ser presentada sobre valores siempre cambiantes de un compás a otro, o de un grupo de compases a otro. El ejemplo 6 reproduce el inicio de este pasaje, con ritmo de negras, después tresillos de negras, luego corcheas, etc. Pese a la aceleración progresiva de estos valores rítmicos, la melodía retorna también con mucha frecuencia al ritmo inicial de negras:



Ejemplo 6. *Professor Bad Trip, Lesson III* (2000). Partitura Ricordi. Parte del piano, cc. 101-105, pg. 21

Finalmente, en III C' nos volvemos a encontrar exactamente con la misma frase descendente a partir del *do* pero en un contexto diferente, más sereno y armónico (espectral), que evoca un poco el sonido de una *cajita de música*. Los valores rítmicos cambian ligeramente de una presentación a otra, aunque permaneciendo bastante estables, y las repeticiones de la frase descendente son tan sólo cinco; podría decirse por lo tanto que estamos ante una especie de breve reminiscencia de lo que ya se escuchó en III C. Con todo, esta página es de una gran poesía sonora.



Ejemplo 7. *Professor Bad Trip*, Lesson III (2000). Partitura Ricordi. Parte del piano, cc. 141-145, pg. 29

La confrontación de estas diferentes líneas melódicas hacen muy evidente el hecho de que poseen en mismo perfil general y de que están fuertemente caracterizadas (tempo relativamente lento, direccionalidad hacia el grave, movimientos conjuntos al menos en lo que respecta a sus primeras apariciones, etc). Su posición predominante hacia el final de la tercera parte del ciclo nos revela una especie de insistencia, de intensificación final del gesto melódico que parece así erigirse en un punto de llegada. Sería no obstante excesivo considerar este elemento como el principal hilo conductor del ciclo. Muchos otros tipos de *texturas* lo completan; digamos sin embargo que es quizás el más fácil de identificar en detalle, y que se destaca sobre otros en una primera escucha.

1.2.3 Señales y puntuaciones

Algunas breves figuras musicales se repiten cada cierto tiempo en *Professor Bad Trip*, y tienen sin duda la función de poner en guardia al oyente, o de ofrecerle puntos de referencia en el tiempo con respecto a tal o cual articulación formal. Estas figuras tienen a menudo el perfil de señales musicales o puntuaciones. Tomemos por ejemplo el caso de la trompeta y de su fórmula muy marcada de final de frase (puntuación) en diversos momentos del ciclo, como en II A (ver ejemplo 3b, sobre las notas *sol-fa#*, página 8). En general, esta particular insistencia sobre las dos últimas notas de la frase es típica de ciertas figuras de la trompeta a lo largo de toda la obra: la volvemos a encontrar en III B sobre *fa-sol*, en III C' sobre *fa-sol* y *sib-sol* o en III D sobre *lab-fa*. El oyente percibe muy fácilmente esta forma de caracterizar el sonido de la trompeta mediante la acentuación de las últimas notas de las frases, tanto más cuanto que éstas son idénticas en cada uno de los pasajes, formados por la repetición (variada) de las mismas.

Podemos mencionar otros elementos del mismo tipo: las introducciones de la *Lesson II* y de la *Lesson III* trazan pequeños motivos melódicos, menos desarrollados que los mencionados en el apartado 1.2.2, pero que igualmente se destacan a la escucha. En el primer caso se trata de una pequeña melodía por grados conjuntos, intercalada por la repetición de la nota *sol* (Ver ejemplo 8, página siguiente). En el segundo caso, la nota *sol* es completada por la frase cromática descendente (*fa#*, *fa*, *mi*, *mib*, *re*).

Estas dos breves secuencias son muy similares, y su vínculo se percibe muy fácilmente dado que cada una de ellas constituye en inicio de una de las partes del ciclo (II y III).

Ejemplo 8. *Professor Bad Trip, Lesson II* (1998-1999). Partitura Ricordi. Melodía del piano y partes de la guitarra y el bajo eléctricos, cc. 1-5, pg. 1

Debemos señalar también a este respecto las señales y puntuaciones del piano en el registro extremo. Este instrumento toca a solo al final de varias secciones (I B, II Introducción, II C, III Transición 2), y a menudo articula también los períodos de las secuencias a repetir. Posee por lo tanto una doble función: delimitar ciertas secuencias formales importantes y articular el desarrollo interno de una secuencia dada.

1.2.4 Una forma hecha de retornos y anticipaciones

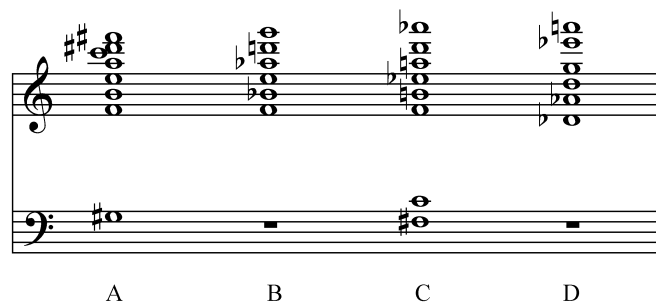
El esquema formal de las tres *Lessons* (página 2) nos ofrece algunas indicaciones sobre el carácter de las secuencias y transiciones. Es difícil entrar aquí en detalles, pero podríamos señalar la existencia de una red de elementos *en relieve* o *indicadores* que delimitan la totalidad del tríptico. He presentado algunos de estos elementos en el apartado anterior, pero se podría hablar mucho sobre el particular papel jugado por las transiciones, muy reconocibles por su aspecto destacado y fuertemente repetitivo. Convendría también mostrar la evolución por anticipación de ciertos elementos: por ejemplo, en I C el sintetizador repite una frase en el registro grave que produce el efecto de un bajo eléctrico; pues bien, ¡este último retomará esta especie de motivo en II y III! El sonido, los timbres, la polifonía determinan momentos muy distintos y característicos de la obra, y es muy interesante observar el retorno de *situaciones* ya entrevistas previamente. Este sutil juego de recuerdos, anticipaciones y desvíos con respecto a lo ya escuchado es decididamente característico del *sello* de Romitelli en esta obra, y la distribución temporal de todos estos elementos, así como su nexo a veces “subterráneo”, contribuyen a fijar progresivamente la atención del oyente y a darle la palmaria impresión de que una fuerza implacable arrastra a la música.

2. Algunas particularidades de la escritura musical

2.1 Periodicidad y fenómenos de acumulación de energía (a propósito de I A)

El texto ya citado de Fausto Romitelli nos sugiere la idea de pasajes densos, habla de “repeticiones obsesivas”, y a menudo se escuchan efectivamente tales pasajes, con diferentes realizaciones, más o menos direccionales. El modelo muy claramente periódico de I A, ya descrito en 1.1, se encuentra nuevamente por ejemplo en II A, II B y III D (véase ejemplo 3c), en estos dos últimos casos con un papel de *señal* asignado al piano (en el lugar de la flauta y el clarinete bajo de I A). La parte final de I A corresponde por lo tanto a un momento en el cual la energía crece progresivamente y la tensión se encamina hacia su apogeo. Es interesante estudiar más en detalle este pasaje (a partir de la pg. 7 de la partitura, tercer compás, en el cambio de tempo), ya que aquí se opera un trabajo particularmente sutil de fusión de los diferentes elementos musicales. Se advierte la idea de repetición, se intuye que todos los instrumentos participan de la misma lógica, pero esto ocurre sobre varios planos, como si un gran ostinato se desarrollase en diferentes estratos verticales sobrepuestos, hasta el punto de perder su primigenia función de “señalización” para transformarse en sonido, un poco a imagen de la expresión *armonía-timbre* utilizada por Messiaen y posteriormente por los compositores del Itinéraire.

Algo después del comienzo de la sección I A, la electrónica y algunos instrumentos van introduciendo poco a poco una especie de esquema armónico cada vez más completo. Cerca de 2'35" después del comienzo de la obra (al final de la página 7 de la partitura) se instala un ciclo de cuatro acordes:⁶



Ejemplo 9

⁶ Nótese que los acordes B y C son simétricos (volveremos a este punto en el apartado 2.2). Puede ser también interesante subrayar la omnipresencia de algunos de estos acordes en todo el desarrollo de la *Lesson I*: así, el cuarto acorde (D) reaparecerá a menudo, de un modo completo o parcial (véanse por ejemplo las pp. 21-22 y 27-37), así como los acordes A y B en las pp. 38-39

La repetición de este ciclo hasta su desaparición (al final de la página 11) es rítmicamente muy estable, aunque cada vez más rápida. Las primeras repeticiones concluyen con un intervalo de octava sobre *sol*, enriquecido al comienzo con un *sol#*: lo llamaremos E.

Acorde	Valor en corcheas
A	3
B	4
C	3
D	2
E	4
A	4
B	3
C	5
D	1'5
E	1'5
A	3
B	2
C	2
Silencio	3'5
D	1'5 (0'5 + 1)
E	1

La continuación de esta progresión es ya previsible; añadiremos tan sólo que el compositor elimina sucesivamente los acordes B y D (construyendo por lo tanto el final únicamente sobre A, C y E).

El interés de la realización sonora de esta progresión reside en el hecho de que es verdaderamente “compuesta”, difícil de sentir en sus detalles, dado que los elementos armónicos, melódicos y rítmicos se encuentran estrechamente interrelacionados. Se trata en efecto de una textura en la cual todo está *regulado* sin dar la impresión de estarlo. Observemos por ejemplo la página 10 de la partitura (es el momento de la desaparición del acorde B) (Ejemplo 10, página siguiente)

Este fragmento y los compases que lo preceden hacen aparecer numerosas constantes más o menos llamativas y perceptibles. Un primer nivel de lectura y escucha nos muestra que los diferentes *estratos* de la escritura se complementan unos a otros, aún permaneciendo al mismo tiempo muy distintos desde el punto de vista de la escritura: las maderas (flauta baja y clarinete bajo) realizan arpeggios en arabescos irregulares (y vecinos entre sí), la guitarra eléctrica acordes con *glissandi* y rápidas intervenciones de E, el sintetizador pequeñas frases en el registro grave, el vibráfono intervalos verticales en valores muy breves, con muchos silencios, mientras que la cuerda realiza figuraciones similares a las de la guitarra eléctrica (junto al vibráfono en las breves secuencias de E), aunque con *glissandi* más frecuentes y añadiendo elementos rítmicos que completan las notas del vibráfono. En cuanto a la electrónica, permanece como la parte más estable, dando en esta página casi la sensación de un pulso a negras (el cual en realidad no es tan perceptible como haría pensar la partitura).

Si se observa más atentamente la distribución de los elementos en función del ciclo armónico, veremos (en esta página, aunque también antes) que las maderas tocan en los momentos en los que aparecen los acordes A, B y C (y por lo tanto en este punto solamente en A y C). Las notas de la flauta y del clarinete bajo están aquí extraídas principalmente del acorde C, y se ve claramente que estos dos instrumentos no tocan cuando aparecen D y E. El sintetizador subraya sistemáticamente la concatenación de los acordes C y D, mientras que la cuerda sigue regularmente el desarrollo del ciclo (recorriendo por lo tanto todos los acordes). Cada instrumento o

grupo de instrumentos desempeña pues una o más funciones dentro de esta rica polifonía, hasta el final del proceso, momento en el cual la cuerda repetirá de manera continua y obsesiva los acordes D, A y C en la Transición 1. El resultado final es una textura particularmente continua, rica, en movimiento, y en la cual es muy difícil aislar un elemento de los demás.

Handwritten musical score for Professor Bad Trip, Lesson I (1998). The score is written on ten staves. The first nine staves contain complex polyphonic passages with various musical notations including triplets, slurs, and dynamic markings like "violento", "cresc.", and "f". The tenth staff shows a continuous, obsessive repetition of three chords: D, A, and C. Below this staff, the letters "D E A C D A C D" are written, indicating the sequence of chords. The score is marked with a circled "46" at the beginning.

Ejemplo 10. *Professor Bad Trip, Lesson I* (1998). Partitura Ricordi, cc. 46-50, pg. 10 (las letras de los acordes se indican bajo la parte de electrónica)

2.2 Una particular concepción de la armonía (a propósito de II B)

Debemos ante todo precisar que los aspectos verticales de la obra de Romitelli están o bien ligados a microintervalos (como en el ejemplo 1) y vinculados a una dimensión espectral del sonido, o bien limitados al temperamento igual aunque sometidos a técnicas específicas. Antes de ofrecer un ejemplo debemos señalar que el ciclo *Professor Bad Trip* presenta un cierto número de polarizaciones en torno a ciertas notas, ciertos grupos de sonidos o ciertos enlaces armónicos. Desde este punto de vista, la nota *sol* podría considerarse como uno de los principales polos de toda la obra: forma parte del acorde *do# – sol# – sol*, escuchado varias veces en la *Lesson I*, y es nota integrante de las tres introducciones (portamento *sol-lab* en la *Lesson I*; nota repetida en la *Lesson II*; portamento con el *fa#* y después con el *lab* al inicio de la *Lesson III*). Este sonido se escucha también a menudo en la *Lesson II*, en particular en la introducción que sigue a la primera cadenza del violoncello, más adelante cuando constituye junto a *lab* la doble polaridad de las repeticiones del bajo eléctrico en II B, luego cuando se escucha una ligera evocación tonal de sol menor hacia el final de II C y finalmente cuando domina la Coda.

La armonía de esta obra se funda a menudo sobre lo que Romitelli llama “acordes simétricos”. Habíamos observado en el ejemplo 9 un ciclo de cuatro acordes A, B, C, D en la *Lesson I*: los acordes B y C de este ciclo son simétricos, lo que significa que los intervalos que los constituyen son los mismos desde un extremo y otro con respecto a un centro. El ejemplo del acorde B es el más simple: la cuarta justa *fa-sib* se repite en la parte superior del acorde con *re-sol* mientras que el tritono *sib-mi* se repite con *lab-re*. Puede por lo tanto deducirse que el “centro” del acorde es *fa#* o *solb*, el punto medio entre *mi* y *lab*; debemos además llamar la atención sobre la inalterabilidad de las alturas en el interior tanto de estos acordes como de los acordes no simétricos (cada sonido aparece desde el principio siempre en el mismo registro), así como en las líneas melódicas que de ellos se derivan. Un fragmento de la parte B de la *Lesson II*, página 20 de la partitura, puede darnos una idea de esta técnica: la alternancia de dos acordes en el vibráfono es muy representativa de esta técnica:



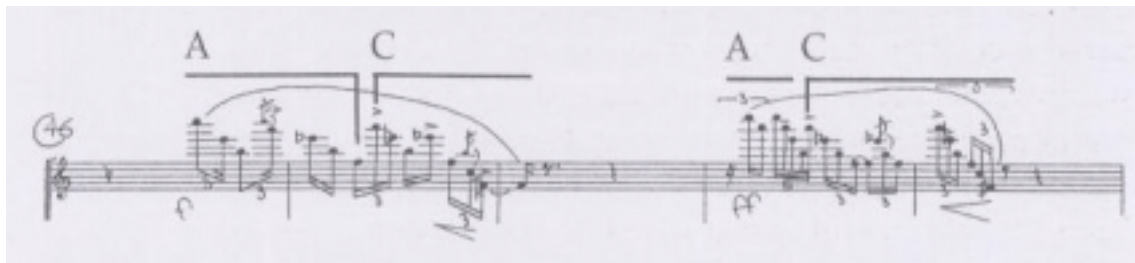
Ejemplo 11. *Professor Bad Trip*, Lesson II (1998-1999). Partitura Ricordi. Parte del vibráfono, cc. 31-35, pg. 20

Este principio no es sin embargo sistemático en toda la obra: no volvemos a encontrar casi en ningún otro momento la serie completa de acordes simétricos, e igualmente el pasaje del ejemplo 11 no se corresponde, de una manera global, con acordes simétricos; la parte del vibráfono no es pues más que la constatación de un aspecto concreto de la armonía.⁷

⁷ Numerosas y valiosas indicaciones sobre la técnica armónica de Fausto Romitelli son proporcionadas por Laurent Pottier en su Tesis Doctoral *Le contrôle de la systhèse sonore informatique. Cas particulier: l'utilisation du programme Patchwork* (dirigida por Marc Battier, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales), defendida en París en 2001; véase en particular el Capítulo IV, dedicado a *En Trance* para soprano, ensemble y electrónica.

2.3 Algunas relaciones entre armonía y melodía

La unidad de la música de Romitelli es sorprendente desde el punto de vista de las relaciones entre la dimensión vertical y la horizontal. Si volvemos al fragmento del ejemplo 10, vemos que la línea de la flauta (así como la del clarinete bajo) oscila regularmente entre arpeggios de los acordes A y C (cfr. ejemplo 9):

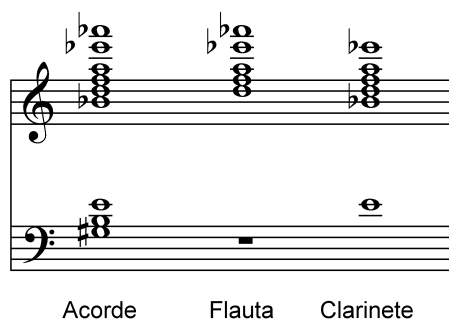


Ejemplo 12. *Professor Bad Trip, Lesson II* (1998-1999). Partitura Ricordi. Parte de la flauta baja, cc. 46-50, pg. 10

En este fragmento vemos que las alturas quedan “fijadas” en el mismo registro, que se corresponde con el del acorde inicial (recordemos que la flauta baja suena una octava grave con respecto a lo escrito). El perfil de los arpeggios descendentes es por lo tanto una imagen muy fiel del acorde producido por la electrónica, conformando una verdadera equivalencia entre melodía y armonía.

Otro pasaje comparable a este se encuentra en III D, en la página 41 de la *Lesson III* (cfr. ejemplo 14, página siguiente). La armonía de los compases 204-205, ya introducida al final del compás 203, consiste en un acorde no simétrico repartido entre diferentes instrumentos: piano, guitarra eléctrica y cuerda.

La disposición melódica de esta armonía en las partes de la flauta y del clarinete resulta muy interesante. Si reducimos el acorde a dos pentagramas, y examinamos las notas que tocan uno y otro instrumento, vemos que ambos poseen una zona común, y que la flauta toca a solo la nota más aguda del acorde mientras que el clarinete toca a solo dos notas más graves.



Ejemplo 13. Acordes de la página 41, notas tocadas por la flauta y el clarinete

Ejemplo 14. *Professor Bad Trip, Lesson III* (2000). Partitura Ricordi, cc. 201-205, pg. 41

Volviendo ahora a la partitura (ejemplo 14) vemos también que el piano diferencia, entre el pentagrama inferior y el superior, dos zonas del acorde que son enteramente confiadas a uno u otro instrumento (*la – mib – lab* para la flauta, *sib – re – fa* para el clarinete). Vemos pues aquí esta extrema precisión en el reparto de papeles, la cual en la percepción global se traduce en una sonoridad muy unitaria.

Independientemente de los momentos de limitación de las líneas instrumentales a unas notas en concreto, como acabamos de observar, encontramos con mucha frecuencia otras técnicas de escritura que limitan el número de intervalos. Esto se encuentra a menudo vinculado a acordes simétricos enriquecidos por notas extrañas colocadas simétricamente en el acorde⁸, aunque no únicamente en estas situaciones. Si se observa la parte de la flauta en III D, cc. 196-200, en la página precedente a la del ejemplo 14, veremos en la primera línea ascendente el movimiento segunda aumentada (o tercera menor) – segunda menor, mientras que en la segunda línea (cc. 199-200) veremos el movimiento segunda mayor – tercera menor:



Ejemplo 15. *Professor Bad Trip, Lesson III* (2000). Partitura Ricordi. Parte de la flauta, cc. 196-200, pg. 40

Conclusiones provisionales...

Los diversos aspectos reseñados no pueden evidentemente rendir cuenta de la obra en toda su riqueza expresiva. Deseo sin embargo añadir que de entre las composiciones recientes, y relevantes desde el punto de vista de la sonoridad puesta en juego, el ciclo *Professor Bad Trip* ocupará sin duda un lugar de primer orden en la cultura europea. Veo un gran acierto en la poesía de estas sonoridades, en su frescura y en su expresión directa, que parece casi espontánea. También la combinación de los instrumentos y de la energía provenientes del rock con los de la música (así llamada) contemporánea es decididamente notable en su sutileza. Cedo aquí la palabra al compositor para aclarar esta doble pertenencia cultural, para abrir quizá un debate sobre los buenos motivos que justifican este tipo de “confluencias” - ¡sobre todo cuando son llevadas a cabo con éxito! – y para instaurar en el lector el deseo de escuchar y apreciar esta música:

« He aquí las discutibles enseñanzas del profesor Bad Trip, el cual, evidentemente, ama el rock psicodélico y progresivo así como la vanguardia del universo *techno*.

Creo que la música popular ha cambiado nuestra percepción del sonido y ha establecido nuevas formas de comunicación. Durante mucho tiempo los compositores de música culta, los “últimos defensores del arte”, han rehusado todo tipo de *mestizaje* con la música “comercial”: el formalismo y los prejuicios de la vanguardia acerca de la pureza del material musical han neutralizado, “castrado” el sonido; hoy, la necesidad de los músicos de mi generación de rechazar la abstracción gratuita y de buscar una nueva eficacia perceptiva nos ha llevado a algunos de nosotros a tomar elementos de la invención sonora, especialmente electroacústica, de la música popular.

La energía sin límites, el impacto violento y visionario, la búsqueda incesante de nuevas sonoridades capaces de abrir las “puertas de la percepción”: estos aspectos del rock más innovador parecen satisfacer la demanda expresiva de ciertos compositores contemporáneos.

He intentado integrar en mi escritura un aspecto particular de la investigación sonora en el campo del rock: la compleja interacción entre el tratamiento electroacústico y el gesto instrumental; no tengo en cambio ningún interés en la estructura armónica y melódica del rock, que no ha sabido liberarse de ciertos clichés tonales o modales. »⁹

⁸ Esta particularidad nos ha sido comunicada por el propio compositor.

⁹ Fausto Romitelli, Notas al programa de *Professor Bad Trip*, op. cit.