

# Percussion Cycle de Juan Pampin: hacia una lógica cualitativa de la forma musical

FESSEL, Pablo /CONICET-UBA – pablofessel@yahoo.com

---

Eje: Música

Tipo de trabajo: ponencia

---

Palabras clave: Inarmonicidad – Composición – Resonancia.

## Presentación

*Percussion Cycle* para percusión y sonidos electrónicos de Juan Pampin está formado por cuatro obras compuestas sucesivamente a lo largo de un período de tiempo relativamente breve. *Métal Hurlant* (1996; 13:32),<sup>1</sup> *Toco Madera* (1997, rev. 1998; 15:22),<sup>2</sup> *Skin Heads* (1998; 14:28),<sup>3</sup> y *OnSpace* (2000, rev. 2005; 20:33),<sup>4</sup> para uno, dos, tres y seis percusionistas, respectivamente, y sonidos electrónicos. Los títulos de las piezas del ciclo juegan con distintas formas del doble sentido. *Métal Hurlant* alude tanto al material de los instrumentos que emplea como a una revista homónima de cómic, caracterizada por una estética post-industrial. *Skin Heads* es una obvia referencia a los parches, las membranas, pero alude también a la moda capilar de los grupos de ultraderecha nacionalista. La frase "toco madera" alude, como en *Métal Hurlant* y *Skin Heads*, al material de los instrumentos del set, así como a una expresión supersticiosa. *On Space* juega con el doble sentido de lo que ocurre en y sobre el espacio y la reflexión acerca de él (la obra puede ser entendida como una suerte de ensayo sobre el espacio como material de la música.)

Las particularidades de los materiales productores del sonido en cada una de estas obras llevaron a Pampin a establecer algunos ejes en la pre-formación de los materiales. En primer lugar, la clasificación por familias de los instrumentos empleados generó, como resultado de una síntesis digital, una paleta diversificada de sonoridades a ser empleadas en la parte electrónica en cada obra. La mayor o menor inarmonicidad de los materiales, por su parte, permitió establecer agrupamientos y distinciones entre sonidos armónicos, inarmónicos y ruidosos. Las diferencias en la resonancia de los

---

<sup>1</sup> La obra fue estrenada en el marco de los CCRMA Summer Concerts de Stanford University por Kenneth Piascik.

<sup>2</sup> Estrenada por Piascik y Don R. Baker.

<sup>3</sup> Estrenada por Vanessa Tomlinson, Baker y Randal Leistikow en el marco de los CCRMA Summer Concerts.

<sup>4</sup> La obra resultó de un encargo de Les Percussions de Strasbourg y GRAME (Centre National de Création Artistique). Fue estrenada el 7 de marzo de 2000 en el concierto inaugural del festival "Musiques en Scène" en Lyon, France. La versión registrada en el CD *Percussion Cycle* (Pampin 2016) fue revisada en 2005.

distintos materiales, a su vez, repercutieron sobre sus conformaciones rítmicas y dinámicas. Así, estructuras rítmicamente densas, con mucha iteración, o bien intensidades fuertes, posibilitaron una extensión en el tiempo de sonidos de extinción rápida. Los sonidos con mayor resonancia exhiben en cambio ritmos espaciados y una dinámica menos enfática.

En el caso de otros ensambles, la historicidad de los instrumentos conlleva —entre otras cosas— una manera de formar el sonido, condicionada tanto por la morfología de los instrumentos en sí como por su papel en la historia de la composición. Pero la percusión no tiene ese mismo espesor. Algunos de sus instrumentos están todavía asociados muy estrechamente con usos no musicales. En *Percussion Cycle* la ejecución está pensada a partir de las resultantes sonoras. Los instrumentos están, de este modo, completamente deshistorizados, desprovistos incluso de esa delgada capa de tradición. Están concebidos esencialmente como generadores de sonidos y no tanto en términos de su repertorio convencional de gestos. El tratamiento de que son objeto se aparta de los convencionalismos idiomáticos de la música para percusión, pero sin renunciar a la categoría del virtuosismo. Éste se aplica no tanto a los desafíos de la figuración como a una diversificación de los modos de ejecución, orientados a la exploración tímbrica, el trabajo con la lentitud en la ejecución, las sincronías con la cinta, entre otros.

En ese sentido la conformación misma del set (y su disposición, en *On Space*) representa un momento constitutivo de la pre-composición de la obra. En *Toco Madera*, por ejemplo, el set está armado como uno solo tocado por dos instrumentistas. Lo contrario sucede en *Skin Heads*, donde los músicos están separados e inmóviles.

En *Toco Madera* la formación del set se realiza, parcialmente, durante la misma ejecución de la obra: los instrumentistas no están ubicados desde el comienzo en el escenario, sino que se aproximan a éste por los costados de la sala. Con esta conformación del set en el tiempo real de la obra —así con su disolución hacia el final, cuando los músicos abandonan el escenario llevándose algunos de los instrumentos— se instaura una cierta teatralidad. En cierto sentido, lo teatral (incluso algo del orden del ritual) puede entenderse como resultado de pensar la música como ocurriendo en un espacio determinado.

En *On Space* es el espacio mismo, bajo la forma de la disposición de los sets en la sala y de la manipulación compositiva de las cualidades espaciales de los sonidos electrónicos, el que se constituye como actor central de la obra. En la medida en que el instrumental sonoro no viene dado sino que es resultado de un proceso previo de conformación, la manera de dar forma a sus materiales es similar al trabajo con el sonido en el estudio, con la determinación de su reverberación, los cortes, las elaboraciones a partir de residuos. En *Métal Hurlant* la electrónica surge a partir de un análisis de los sonidos instrumentales y la generación de sonidos electrónicos pseudo-instrumentales, sintetizados a partir de los primeros y elaborados a partir del espectro. Los sonidos adquieren forma, por así decir, desde el interior del sonido mismo. Pero este punto de partida para la formación de los materiales musicales no debiera entenderse como representación de un naturalismo estético. Porque tanto la

transposición de estos materiales a la cinta (cuya capacidad en principio ilimitada de procesamiento permite exacerbar algunas de esas características) como la composición efectiva de los materiales en cada una de las obras da lugar a una desnaturalización que divorcia los aspectos que remiten el sonido a su fuente material de los instrumentos efectivos que los producen. De este modo se produce una suerte de ilusionismo mediante el cual ya no es siempre posible reconocer por simple escucha cómo y quién (qué instrumento) produce tal o cual sonido. Una efectiva abstracción interviene en la preformación de los materiales musicales; una que extrae del amplio abanico de instrumentos de percusión y de sus modos de articulación una cierta forma de 'metalidad', 'maderismo' o 'membranidad' según el caso. Y, como se dirá más adelante, de 'espacialidad', en *On Space*.

La idea de una condición tímbrica general del metal como materia resonante orienta la precomposición de los materiales sonoros en *Métal Hurlant*. Como escriben Pampin y Ferdinan: "*MétalHurlantes* una expresión de metalidad esculpida sobre la percusión y los sonidos electrónicos." (Pampin y Ferdinan 2002: 1).<sup>5</sup> La metáfora escultórica se traspone al timbre y a la forma de un modo singular en la obra. La electrónica y el percusionista parecen empeñarse en un juego de ilusionismo y desdibujamiento tímbrico que atraviesa la forma entera. Lo escultórico se traspone también al tiempo: en ocasiones luego de una gran acumulación (rítmica, dinámica y textural) sobreviene una súbita sustracción que deja oír sonoridades tenues y ligeras que parecen haber estado sonando desde antes, y que emergen del material que las abrumaba como por efecto de un golpe certero de cincel.

*Toco Madera*, acaso por la escasa resonancia característica de los instrumentos de madera que conforman el set, tiene una cualidad íntima, como si la calidez del material impregnara por sí misma la pieza entera. En las notas de programa, escritas en ocasión del estreno, Pampin se refiere al origen de la pieza:

Al norte de San Francisco, cerca de Point Arena, el mar transforma la playa en una hermosa escultura de una milla de largo, que evoluciona constantemente. El océano Pacífico arrastra hasta la costa cientos de troncos que deposita sobre la playa. Yo descubrí esa escultura (...) cuando comenzaba a trabajar sobre *Toco Madera*. Las densas texturas creadas por las maderas arrastradas de todos los tamaños inspiraron la forma y los procesos de la pieza. Me di cuenta de que mi obra tenía que ser similar al papel del mar, que no sólo dispone los objetos en combinaciones texturales, sino que transforma sus materias y superficies para crear nuevas morfologías complejas (Pampin, 1997: p.1).

La idea del aglomerado, la dureza y las superficies obtenidas a partir de ligeras escamas de madera encoladas, sugieren, transpuestas a la obra, la idea de la extensión temporal y la fusión textural. La primera se conforma a partir de la iteración. Se forman de este modo objetos estriados y

---

<sup>5</sup> En ésta y la cita siguiente, nuestra traducción.

extensos en el tiempo. La fusión textural se aplica ya a la disposición de los sets, dispuestos en espejo y con instrumentos compartidos.

*Toco madera* es una obra íntima y austera. El énfasis está en la sutileza, en las continuidades, en el ilusionismo y la ambigüedad del juego de identificaciones y extrañamientos tímbricos. Tiene la forma de una ola escuchada desde la orilla, como si una lupa hubiera amplificado la escena de Point Arena, extendiendo uno de sus instantes en algo más de quince minutos de música.

La gran resonancia de las membranas en *Skin Heads* invita a Pampin a considerar sonidos de alto volumen, con bajo contenido de altura puntual. La obra se distingue de *Toco Madera* en al menos dos sentidos. Por empezar, por el empleo del espacio: carece de toda movilidad por parte de los instrumentistas. Los sets están separados en el escenario y solo comparten el redoblante. La escena está planteada desde un comienzo y no será modificada. También opone a la intimidad de la madera la energía, la violencia del golpe sobre las membranas. *Skin Heads* tiene algo exuberante, sin ser por eso menos austera. La obra puede ser comprendida como una gran proliferación a partir del despliegue de un redoble inicial. La exuberancia está dada por la multiplicidad sonora que resulta de la desgranulación del redoble y su trasposición a otros instrumentos.

*On Space*, basada como las piezas anteriores del ciclo en la materialidad de los sonidos de percusión, emplea los materiales sonoros ya creados para configurar el espacio como una materia continua, susceptible de cambios e inflexiones. Tanto el sexteto de músicos como los parlantes rodean la audiencia. Los sets están dispuestos en forma simétrica en un hexágono que, a partir de la constitución de su instrumental, se deja dividir en un doble triángulo. Cada uno de los sets incluye algunas expresiones de las tres familias instrumentales destacadas en las obras anteriores, los que proveen arquetipos para la organización de los materiales. El sistema electrónico de sonido *surround* está empleado por su parte para ubicar los sonidos dinámicamente en el espacio, así como para crear el ambiente sonoro en el que la audiencia está inmersa.

Los componentes sonoros de *On Space*, con características análogas a las diferentes familias de los instrumentos de percusión, actúan como un enlace entre éstas. De esta forma, mientras que el espacio está fragmentado desde el punto de vista de la disposición de los sets instrumentales, los sonidos electrónicos reponen una continuidad. Sobre esa doble grilla (la continuidad del espacio en la electrónica y la discontinuidad en el instrumental) se monta una tercera, que opera en el plano de la forma. La obra atraviesa diferentes espacios virtuales, dados por la preeminencia en cada caso de cierta condición instrumental, de los arquetipos instrumentales preeminentes, o de las relaciones entre las capas de sonido que intervienen en cada una. Esos espacios están caracterizados en la partitura como puntos cardinales en una rosa de los vientos imaginaria. Esa trayectoria formal de *On Space* está basada en el cuento "La muerte y la brújula" de Jorge Luis Borges. Tal como en el cuento la sucesión —y localización— de los crímenes resulta de las hipótesis que concibe el detective, la sucesión formal en *On Space* está regulada por el desenvolvimiento de los materiales.

Las cuatro piezas forman así un ciclo diferenciado y consistente, con elementos comunes que involucran la relación entre el vivo y la cinta, la organización de los materiales musicales, ciertos aspectos de la forma, el trabajo sobre el espacio y lo escénico, y aspectos vinculados con una poética de los materiales musicales que está en la base del pensamiento musical de Pampin. Estas piezas proponen un desplazamiento de una lógica procedimental (característica del racionalismo de mucha de la música del siglo XX) a una lógica de los materiales sonoros, que se define por lo cualitativo. Su punto de partida está dado por el empleo de los sonidos sintetizados para investigar y desarrollar las posibilidades formativas del sonido considerado en su dimensión cualitativa.<sup>6</sup>

Una cierta de forma de esencia cualitativa (la 'maderidad', la 'metalidad', la resonancia) resulta de una abstracción (el análisis espectral) que se aplica no a sonidos puros, *in vitro*, sino a sonidos producidos con ciertos gestos, de cierta forma, cuyas características se incorporan al análisis. Pero esa abstracción no da lugar a una logicidad basada en el procedimiento, sino a una potenciación (así como a una expansión, transformación y finalmente desnaturalización) de los atributos concretos del material musical. Como en una cinta de Moebius, la abstracción extrema se vuelve concreción: *Percussion Cycle* puede ser oída como un ensayo dirigido a crear forma musical a partir de los atributos matéricos, concretos, del sonido mismo.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> El planteo tiene evidentes puntos en contacto, así como diferencias, con los del espectralismo francés.

<sup>7</sup> Este trabajo fue escrito en el marco de una investigación financiada por el Foncyt (PICT 2013-2493) y radicada en el Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró". Las conversaciones con el propio Juan Pampin acerca de estas obras fueron de mucha utilidad para escribir este artículo, tanto por los aspectos informativos como por el intercambio de ideas a que dieron lugar.

## **Bibliografía**

Pampin, J. (1997). *Toco Madera*, for wooden percussion (two players) and computer generated sounds, comentario en programa de concierto. *Summer Concerts* del Center for Computer Research in Music and Acoustics (Stanford University).

\_\_\_\_\_ (1998). *Skin Heads*. Comentario en programa de concierto. *Summer Concerts* del Center for Computer Research in Music and Acoustics (Stanford University).

## **Fuentes sonoras**

Pampin, J. (2016). *Percussion Cycle*. Les Percussions de Strasbourg. CD SargassoSCD28068. Londres.