

APROXIMACIÓN A LA ESTÉTICA DEL COMPOSITOR CHILENO ANDRÉS MAUPOINT

*Javier Andrés Pozo León**
Universidad de Valparaíso
Chile

INTRODUCCIÓN

A veces, como dice el refrán, “los árboles no nos dejan ver el bosque”. Es preciso quizá entonces, tomar distancia de los “árboles”, a los que podríamos llamar análogamente a las obras de un compositor, para poder tener una idea panorámica de la forma, dimensión y características de su bosque. ¿O acaso no sería mejor preguntarse por las características de cada árbol en particular? Citamos aquel refrán, por dos razones que se complementan: una, que interpreta tanto al autor del presente ensayo, como al compositor que se transformó en su objeto de estudio. La otra, es que a partir de la pregunta recién formulada, éste se puede tomar en esta ocasión como una suerte de juego de palabras, ya que una de las obras tempranas de nuestro compositor se titula *Árbol sin hojas*. La analogía y la inquietud en el terreno de la estética entonces, se hace evidente: ¿Se puede hablar de una estética general y propia de cada compositor, o es preciso y necesario hablar de la estética de cada obra en particular? Estas y otras preguntas se constituirán como el eje central de este trabajo, que tiene la particularidad de haber sido realizado a partir del contacto con el propio compositor, a través de varias entrevistas, y material gentilmente facilitado por él. Por otro lado, a partir de las tres premisas fundamentales y generadoras, expresadas en la Poética de Aristóteles, las etapas de *poiesis*, *mimesis* y *catarsis*, intentaremos indagar en consideraciones estéticas de su obra en general y de algunas en particular.

* Correo electrónico: rebemol@hotmail.com. Artículo recibido el 22/04/2013 y aprobado por el comité editorial el 26/09/2013

Nuestro compositor (como quizá humanamente todos) ha pasado por períodos de búsqueda intensos, que lo han llevado muchas veces a la composición basada en temáticas religiosas o de índole espiritual, investigando y sumergiéndose en algunas de las diversas culturas religiosas del mundo (pensamiento, espiritualidad y religiosidad tanto orientales como occidentales). No obstante ello, existe una abundante producción de obras inspiradas en una diversidad de fuentes, así como de la literatura, obras pictóricas o plásticas, y también en la música de épocas pasadas.

La principal influencia que marcará una buena parte de la música de Maupoint desde sus inicios, se representa en la figura de Olivier Messiaen. Para él, Messiaen significó la entrada a la música contemporánea, de manos de un compositor que se desarrolló en buena medida como continuador del lenguaje de Debussy. La profunda admiración de nuestro compositor hacia Messiaen, se atestigua de diversas maneras, destacando la transcripción de la obra *Et exspecto resurrectionem mortuorum*, para dos pianos a ocho manos, así como la utilización de ritmos originales de Messiaen, además de la instrumentación de *Quatuor pour la fin du Temps*, como parte de la particular plantilla instrumental de su obra *Apocalypsis Ioannis*. Así también, el mundo de Anton Webern, conjuntamente con la Escuela de Viena, fue un impulsor que gatilló el interés en la composición, en este joven que, entrando a la música a través del piano, desembarcó por su experiencia como pianista en la música del siglo XX.

RESEÑA DE ANDRÉS MAUPOINT

Nace en Santiago de Chile en 1968. Entre los años 1986 y 1995 realiza estudios de piano y composición junto a los profesores Fernando Cortés y Cirilo Vila respectivamente, en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Entre 1988 y 1989, gracias a una beca de Centre Régional des Oeuvres Universitaires et Scolaires (CROUS), realiza estudios de Composición Musical junto al profesor Luic Mallié en el Conservatoire Supérieur de Musique Lyon, Francia. En 1995 y 1996 obtiene el primer lugar en los concursos de composición para orquesta y piano organizados por la Sociedad Chilena del Derecho de Autor. En 1996, obtiene la beca Creación Artística, otorgada por la Fundación Andes, para componer su obra *Requiem para un músico*, para tres coros y gran orquesta. En este mismo año obtiene la beca DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst), con la cual realiza un posgrado en composición junto al profesor Dimitri Terzakis, en la Hochschule für Musik und Theater “Felix Mendelssohn Bartholdy”, Leipzig (HMT). Con la obra *Apocalypsis Ioannis*, obtiene en 1997 el primer lugar en el concurso internacional *Olivier Messiaen*, organizado por la Fundación Guardini Berlín, Alemania. En 1999, obtiene la “Beca Franz Liszt”, para jóvenes compositores, otorgada por la Hochschule für Musik Weimar. En el año 2000, obtiene el primer lugar en el concurso de composición organizado por la MDR (Mitteldeutscher Rundfunk), Leipzig, Alemania. Entre 1999 y 2001, realiza una *Meisterklasse* en la HMT de Leipzig, junto al prof. Dimitri Terzakis.

Gracias a un intercambio de estudiantes en el semestre de invierno 2000-2001, realiza estudios de composición junto al profesor Paul Méfano y música electroacústica junto a los profesores Luis Naon y Laurent Couniot, en el Conservatoire Supérieur de Musique et Dance en Paris, Francia. En mayo de 2001, su obra *Fünf Bilder für Orchester* fue reestrenada por la orquesta de la HMT de Leipzig, bajo la dirección del maestro Herbert Blomstedt. En el año 2002, su obra *Die Winkel Eines Kreises* para orquesta, fue seleccionada para ser estrenada por la Orquesta Sinfónica de la Radio de Saarbrücke, Alemania. En el año 2003, su obra *El Prisionero de la Luz III*, para dos solistas, banda magnética y gran orquesta, obtiene el primer premio en el XI Concurso Internacional de Composición Ciudad de Tarragona, España. Como pianista y compositor ha actuado en salas como la *Weill Recital Hall* del Carnegie Hall, Salón Dorado del teatro Colón, Sala Silvestre Revueltas, *Mendelssohnsaal* de la *Gewandhaus*, y ha participado en diversos festivales y producciones en formato CD. En la actualidad, Andrés Maupoint tiene una nutrida actividad como pianista y compositor, y además se desempeña como docente paralelamente en Chile y Alemania, en las asignaturas de Armonía y Contrapunto en la HMT de Leipzig, y en la Carrera de Música con mención en Composición de la Universidad de Chile.

LAS ENTREVISTAS

Con el objeto de insertarse en el marco del presente trabajo, el orden de las entrevistas no será cronológica, sino en función de la importancia de cada una. Asimismo, algunas preguntas no han sido incluidas, debido a que las respectivas respuestas se enmarcan en la historia personal del compositor, apartándose por ello del foco de interés. Cabe agregar, que buena parte de las respuestas ha sido readaptadas en el marco del presente escrito, con el fin de suprimir con ello, el estilo coloquial (a veces exacerbado) propio de las entrevistas.

ENTREVISTA EN LA FACULTAD DE ARTES DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE, LUNES 27 DE AGOSTO DEL 2012

P.: Mi gran pregunta es: **¿Qué hay detrás de tu música?** Partiendo de la base de que no es algo sencillo de responder directamente, decidí plantearla a través de otras sub-preguntas, no menores, por cierto.

De acuerdo a las premisas aristotélicas, **¿Cómo entiendes en tu obra los conceptos de poiesis, mimesis y catarsis? ¿Puedes decir si lo(s) vivencias de alguna manera, o nunca piensas en ello?**

M.: Creo que quiéralo o no, uno está siempre pensando en esas cosas. Es difícil plantearme haciendo un recorrido por lo que ha sido mi producción musical, más aún, teniendo en consideración que cada obra ha tenido su propia

motivación o punto de partida, fuentes de inspiración, procesos composicionales, etc. Por tanto, me es difícil definir el punto de partida de mi producción, o decir “ella se basa en...” Ahora, con respecto al concepto de *poiesis*, lo entiendo como punto de partida, y asociado también con el concepto de *poeia*, y sus variantes: la, *ritmopoeia*, *melopoeia*, entendiendo *poeia* como todo lo que tiene que ver con creación. En consecuencia, tendremos que *melopoeia* se refiere a la creación de discurso, y por tanto, en el caso de la música, de melodía; *ritmopoeia* (creación de movimiento), y así también se entiende la *pathopoeia* como creación en torno al dolor (*pathos*).

P.: Dentro del contexto de esta pregunta, y de acuerdo a los principios aristotélicos, la etapa de la *mimesis* es la encargada de crear una *entelequia* (término acuñado y definido por Aristóteles), es decir, en el caso de la música, un “aparato sonoro”, entendiéndolo aquel concepto aplicado a la música, como el fin que persigue la organicidad de la obra, en tanto que ella acontece sonando. Aquí habría que discutir si la obra constituye un fin en sí misma, o más bien es un medio para mostrar otra cosa, o una realidad que la trascienda (del mismo modo que un instrumento es el medio para hacer sonar y con ello mostrar una música).

M.: Después de ello viene la otra gran pregunta: “**para expresar, ¿qué?**”. Resulta que a veces, el acto en sí de componer, toda la artesanía, las elucubraciones para poder llegar a un resultado más o menos convincente, y lograr un discurso musical coherente puede ser considerado un fin en sí mismo. Volviendo atrás, podría decir que tengo obras que son lo que se puede llamar “música por música”, y hay otras obras que están inspiradas por ejemplo en una fuente literaria o religiosa. Me atrevería a decir a *grosso* modo que siempre trato de escribir lo que escucho internamente. Dicho a la inversa, escribo lo que quiero escuchar, generalmente, al contrario de otras corrientes, como es el caso de John Cage, quien (en palabras de M.) da a entender que no se quiere imaginar su música, porque esto le puede llevar a perder la creatividad. Por tanto, él no “escucha y escribe”, sino que en su caso se trata más bien de un compositor experimental. Yo, en cambio, no he tenido tanto de ese tipo de experiencias, ni busco eso, por lo que para mí, es al revés. Pienso que el proceso de escribir, y todo lo que uno pueda entender como técnica (en términos generales), es como una excusa para llegar a un resultado sonoro, una visión sonora que en algún momento yo quizás tenía.

P.: Entonces, **¿La obra sería un medio?**

M.: Claro, pero no hay que condenarse o amarrarse a ese medio. Hay que tener cierta flexibilidad y no olvidarse también del aspecto intuitivo, pues a veces, uno cree que la obra irá por cierto camino, pero resulta que la obra misma (lo que se ha generado hasta el momento) está pidiendo otra cosa o necesita tomar otro rumbo, es decir, hay que estar atento, porque pueden pasar

muchos fenómenos. En otros casos, ya está todo planeado de antemano, pero entonces los procesos estarán cien por ciento al servicio de lo que uno necesita en elementos tales como la dramaturgia de la obra. Ello funciona perfectamente en obras como *Al bechi* (No llores) o *Die Winkel eines Kreises* (Los ángulos de un círculo). Aquellas obras están escritas muy calculadamente, y ello hace que se vayan generando a sí mismas, pero siempre habrá que tomar decisiones; en algunos casos, esas decisiones estarán previamente tomadas, y en otros, no. De todas formas, se trata de esa clase de obras en las que uno puede ir a la pizarra a hacer una toda una serie de elucubraciones. Por otro lado, están las obras más (o completamente) intuitivas, como es el caso de la obra para órgano sólo llamada 0000...0000, pero al fin y al cabo uno siempre estará permanentemente tomando decisiones, por muy intuitivo que uno quiera ser. En ello reside la dialéctica entre el proceso y lo que uno quiere lograr; a veces, el proceso puede recomendar un camino más óptimo, y es esa situación la que muchas veces gatilla nuevas ideas, que responden a la necesidad de resolver una encrucijada eventualmente mostrada por los procesos internos de la obra. Esto puede llevar a tomar la decisión de proseguir por un camino distinto al que uno pretendía, surgiendo entonces así, lo inesperado. Dentro de una obra, es apasionante ese surgimiento de lo inesperado.

P.: En relación al momento de recepción de la obra, del receptor u oyente o espectador y la vivencia en él (o ellos), del concepto de *catarsis*, la pregunta es: **¿A quién le hablas, o hacia quién (o quienes) está dirigida tu música? O en su defecto, ¿Es producto de otra motivación?**

M.: En determinados momentos, uno puede pensar que tiene que escribir música porque necesita expresar algo. De inmediato asalta la pregunta de qué es lo que uno quiere expresar, etc. En mi caso, mi entrada al mundo de la música se dio sola, incluso se puede ver como un hecho fortuito o casual, pero fue germinando y madurando, hasta que me vi involucrado en un universo en el cual nunca soñé que iba a caer.

Comúnmente, se dice que la gente que se dedica al arte, quiere decir algo, expresar algo. En mi caso, puede ser que a veces, las palabras no son suficientes, o uno no encuentra el “mecanismo” para expresar algo a través de las palabras, entonces cae en el mundo sonoro, para tratar de *decir algo* a través de sonidos. Ahora bien, ese *decir algo*, ha tenido varios vaivenes en mi vida; si esta pregunta me la hubieses hecho cuando yo tenía entre 22 y 24 años, era algo que yo me planteaba en esa época, y la respuesta hubiese sido quizás un poco romántica. Esta necesidad de decir algo era un asunto bastante complejo, pues en ese tiempo, pensaba que todos los que estábamos haciendo música (básicamente compositores e intérpretes) éramos entes que estábamos ajenos, es decir, estábamos al servicio de la música; y la música era como un puente que se tendía entre el intérprete y el auditor. La música y su sonoridad estaban revestidas de una fuerte trascendencia, y supuestamente, este arte sonoro era

captado por el público, que supuestamente también debía, como resultado, sublimar su alma y espíritu (como en la concepción aristotélica de la recepción de la Tragedia, produciendo el efecto de *catarsis* en el espectador), obtener un enriquecimiento intelectual y espiritual, además de reflexionar sobre temas tales como el tener un concepto de vida, etc. Entonces, nosotros (los que estábamos tocando y componiendo) éramos meros espectadores también, pero no “sobre esto”.

Ahora, volviendo a la pregunta ¿Para quién uno escribe? Bueno, cuando tú miras esta sociedad, y sobre todo en países como el nuestro, que no son muy cultos musicalmente hablando, sobre todo en lo que respecta a la música contemporánea, la tarea (comunicacional) se hace más cuesta arriba para nosotros. Entonces, muchas veces uno cae en una mecánica en la que uno compone una obra, si tienes suerte, se ejecuta, van tus parientes, tus amigos (un grupo determinado), si puedes grabarlo, quizás la grabación te puede hacer feliz.

P.: De esto último, se puede concluir que el compositor no necesariamente sentirá que la obra haya tenido la recepción adecuada. Viene al caso citar un extracto del Estudio Preliminar de una edición de la Poética de Aristóteles:

En efecto, la verdad del arte no es la verdad histórica o la verdad jurídica, sino que se trata de una verdad ficcional como la pieza fundamental del espacio artístico. Así, el principio generador de Walton se complementa con el “principio de creencia recíproca” propuesto por Marie-Laure Ryan, según el cual se concentran un conjunto de principios verosímiles con arreglo a los cuales la implicación de verdades ficcionales dependerá del marco cognitivo en vigor de la sociedad donde surgen el artista y el espectador.¹

M.: En aquellos tiempos, yo era bastante radical e idealista con respecto a las temáticas comunicacionales de la música, pero con los años, uno va flexibilizándose, y finalmente tendría que decir que escribo para mí mismo.

P.: Y de ello se desprende que es esencial que la obra satisfaga en primer lugar al compositor, para que de buena manera pueda motivar después a los eventuales oyentes.

¿Cuál es el fundamento de tu ideología?

M.: Primero habría que determinar cuál es mi ideología, y para mí, la pregunta es: ¿Cuál crees tú que es mi ideología?

1 Aristóteles (2007). *Poética*. 1ª ed. 1ª reimpresión.- Buenos Aires: Gradifco. Traducido por Sergio Albano. ISBN 978-987-1093-35-9, p. 18.

P.: Pienso que para ti, la música no puede ser solamente algo que suene o que se oye. Si bien es cierto que el impacto de un determinado efecto sonoro o una gestualidad llamativa, pueden tener una gran significación en el oyente, creo que tu ideología se fundamenta en que la música tiene que significar algo, aunque no sea expresable en palabras. En consecuencia, creo que no podrías componer solamente por lo que suena (aún cuando se trate de tu concepción de la “música por música”), sino que en tu música debe haber un sustrato no necesariamente ideológico, pero sí al menos inspirado en una especie de dirección espiritual. Ello se dará en mayor o menor medida, de acuerdo al tipo de obra o factores como su funcionalidad o motivación que la originó. También puede darse el caso de una obra que no necesite un sustrato que le denominamos espiritual, pero sí, que se sitúe en un estado anímico particular o en una visión de las cosas que no tenderá a ser precisamente la más convencional o terrenal. Dicho de otro modo, y a manera de síntesis, pienso que por lo general buscas construir una suerte de espacio habitable para ti mismo, es decir componer el espacio en el que se puedan volcar tus creencias.

M.: Eso es, me siento identificado, has respondido a la pregunta. Esa pregunta en realidad me acomoda más si se cambia por ¿Cómo me ve la gente a mí?, más que el intentar yo mismo de descifrar una ideología en mi propia música.

EXTRACTOS DE OTRAS ENTREVISTAS

Sobre la obra ooOO...OOoo (2002) para órgano

Esta pieza corresponde a una de mis obras que podríamos clasificar como “intuitivas”. La verdad, es que yo no sé cómo llamarla, cada persona puede interpretar el título como quiera. Esta obra fue escrita por encargo de la Radio MDR (Mitteldeutscher Rundfunk), con motivo de la inauguración del nuevo órgano de la escuela de música “Felix Mendelssohn Bartholdy” de Leipzig. Este órgano fue mandado a hacer y costó un millón de dólares. Es de tipo romántico, posee tres teclados, y aproximadamente setenta registraturas.

Gestación de la obra

A diferencia con otras obras mías, en ésta no hay un plan pre-determinado, en el que uno previamente sabe por ejemplo, la cantidad de compases que va a tener. Fue una pieza bastante intuitiva, y para mí fue una experiencia casi como la de la música electroacústica. No digo esto a propósito de la sonoridad, sino que comparándola en cuanto al proceso compositivo, de ir probando. La música electroacústica no ha sido mi universo, pero sí tuve ocasión de estudiarla en el conservatorio de París, y en la “Hochschule Franz Liszt” de Weimar, que tiene una muy buena escuela de música electroacústica.

Al trabajar en la música electroacústica, te encuentras frente al

computador, vas probando y el computador te muestra inmediatamente el resultado sonoro, el cual se puede ir modificando. Se da entonces, una respuesta inmediata, un contacto directo con el universo sonoro. No es como estar una obra para orquesta, que te la vas imaginando, la puedes ir probando en el piano, etc. Aquí, vas componiendo y la obra va sonando inmediatamente (sin perjuicio de posteriores reelaboraciones o depuraciones del sonido). En mi caso (en esos estudios), yo tenía que estar probando las distintas posibilidades que me ofrecía el computador, y es esa la experiencia que viví análogamente con la pieza para órgano. Me dediqué entonces a investigar los registros (probando), y me di cuenta que tuve que componer la obra sentado en el órgano. No pude concebirla abstractamente, sobre la mesa. Con la música electroacústica ocurre lo mismo: no la puedes concebir abstractamente. Se trató entonces de buscar los variados efectos de colores y combinaciones de registros (del mismo órgano en el que se iba a tocar la obra, ya que todos son distintos). Al comienzo no surgieron en mí las ideas (en toda la primera sesión). Después, comencé a intentar algunas cosas, pero en realidad no era lo que más me motivaba, hasta que en cierta ocasión, de casualidad, descubrí que hundiendo medio milímetro las teclas de un manual (con una combinación “x” de registro), sonaba un armónico, y además, éste vibraba, produciendo un resultado sonoro fascinante. Aquello fue como un *insight* muy inspirador. De hecho, la obra comienza con ese efecto. Comencé entonces a experimentar con *clusters* en la mano izquierda, buscando también una fluctuación y por ende una variación de la presión de las teclas. Ello fue todo un descubrimiento para mí. Así también, investigando el instrumento descubrí que al mantener presionadas con el pie izquierdo las tres primeras teclas (las más graves), empleándolas musicalmente como pedal, se produce una variación en los cambios de registro: al cambiar los registros, el color va variando; da la impresión de que se están tocando otras cosas, pero el pie permanece quieto, sobre esas tres teclas. Opté por ir aumentando poco a poco la cantidad de registros, aumentando así las combinaciones de colores. Además, tenía la mano derecha libre, por ende, se le podía asignar otro color a esta mano. Todo esto producía toda una superposición de colores y capas sonoras.

Otra sensación que me da esta obra, es la de una gran respiración, por su inicio en los registros más graves y la consiguiente suma de los registros superiores, todo esto en un constante vaivén. También estuve a punto de intitular mi obra como “Supernova”, por la comparación con el nacimiento de una estrella, pero después pensé que podía ser un título muy directo o muy obvio, por lo que se me ocurrió el título definitivo, que no se puede leer, que cada cual lo puede interpretar a su manera. Para mí, los ceros u “os” que van *in crescendo*, seguidos de tres puntos suspensivos y el *decrescendo*, representan el concepto de expansión o crecimiento y después muerte. La muerte se representa por la apagada del motor del órgano. Ello ocurre en obras de otros compositores, como Ligeti. En su caso, Ligeti apaga el motor luego de hacer un *cluster* o acorde en *tutti*, con lo cual se produce un *diminuendo al niente*. Lo que yo hago luego

de apagar el motor, es comenzar a tocar otras cosas, lo que a mi juicio produce una mayor riqueza en los colores. En cuanto a las interpretaciones del título, hay algunas que nunca pensé. La más sofisticada es que grafica los tubos de un órgano vistos desde arriba. Así también “O” de órgano; otros “000” (ceros); el concepto de expansión-contracción, más la consabida expresión de asombro.

Comentario de la obra

Se trata de una obra que presenta una yuxtaposición que podría llamarse invertida, de los planos sonoros (como tendencia general de la obra), sobre todo teniendo en cuenta la obra temprana de Maupoint. En aquellas, los *clusters* tendían a aparecer como un fondo, o una sutil tela que delinea un paisaje sobre el cual aparecen otros elementos, como el melódico. En esta obra, y quizá por la naturaleza del instrumento, los pequeños *clusters* y acordes del inicio invaden el espacio, apareciendo la brillantez de la melodía en el registro más agudo, y de manera muy fugaz, con apariencia de improvisación, pero con una organizada y recurrente estructura interna.

Los planos sonoros vuelven a su lugar más convencional en una segunda sección, de escritura netamente contrapuntística, manteniendo en los pedales, una capa formada por una segunda menor que se traslada cromáticamente la mayoría de las veces. Este cambio que hace una clara referencia (no en estilo desde luego) a la música barroca, especialmente la vinculada a este instrumento, lo cual puede explicarse por la constante atención de Maupoint hacia la música del pasado. Luego irrumpe una pequeña sección de *clusters* descendentes, realizados con las palmas y *accelerando* precipitadamente cada grupo desde que comienza a descender. La mencionada vinculación de este instrumento con la música del pasado, nos lleva a la intercalación de compases más lentos ($\text{♩} = 40$) de escritura renacentista, que a su vez, se intercalan con precipitaciones melódicas en paralelo, y estas últimas intercalándose con los momentos de *clusters*, produciéndose así un contraste entre las secciones de “capas”, y las melódicas. Todo ello converge hacia un caos climático, que también hace un guiño a los manejos virtuosísimos en el registro agudo, pero este caos se comienza a calmar y extinguir el momento en que debe apagarse el motor, terminando esta música en una serena calma. Probablemente, ese último ánimo es el que sustenta la visión de nuestro compositor con respecto al tema del Apocalipsis, que trataremos a continuación.

Sobre la obra Apocalypsis Ioannis (1997)

La instrumentación de esta obra merece una explicación previa: en ella, Maupoint elabora tres niveles sonoros. Éstos, en conformidad con el número 7 del texto empleado (los primeros once capítulos del Apocalipsis), son expresados como sigue (no necesariamente en grados de importancia):

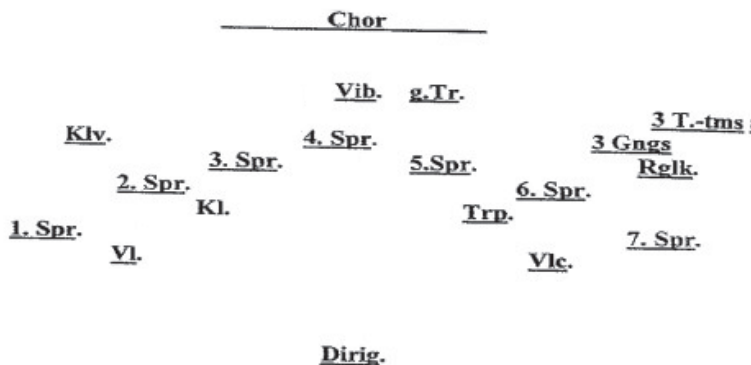
- 7 narradores (1, 3, 5 y 7: tenores; 2,4 y 6: bajos).
- 28 cantantes (7 sopranos, 7 contraltos, 7 tenores, 7 bajos)
- 7 instrumentistas: violín, clarinete en sib (y cl. bajo), violoncello, piano (los 4 utilizados en el *Quatuor*), más 2 percusionistas; 1er perc.: Vibráfono y Gran Cassa. 2ºperc.: 3 gongs, 3 tam-tams y por último, 7 campanas tubulares.

Cabe señalar, con respecto a las campanas tubulares, que éstas presentan, conforme a una traducción musical específica de la palabra “Apocalypsis”, una secuencia de alturas, que también es empleada en forma de acordes, basándose en las notas: la, mib, fa#, sol, si, do y fa.

Por otro lado, y como lo indicamos anteriormente, Maupoint empleó ritmos extraídos de *Les Anges aux sept trompettes*, que corresponde a una parte de la obra para orquesta de Messiaen, *Éclairs sur l’au-delà* (1988-92, *Relámpagos hacia el más allá*), para la sección de percusiones de Apocalypsis.

Comentario de la obra

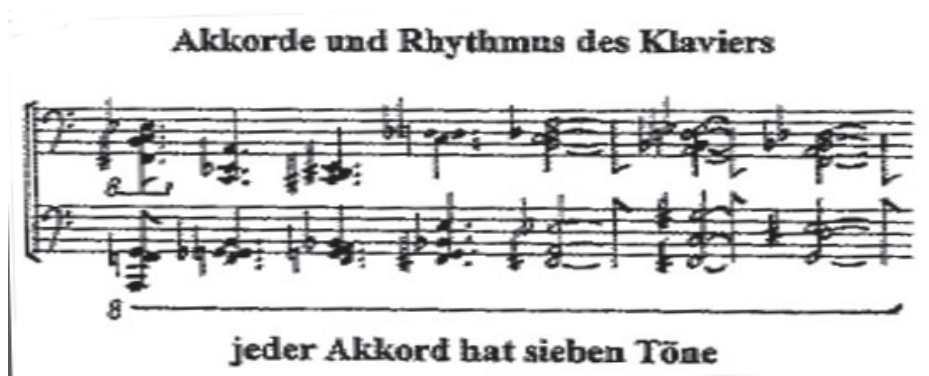
La obra se subtitula en latín: *septem ecclesiis et septem sigillis et septem angelis*. A partir de ello, también se entiende la utilización del simbólico número 7. Los tres niveles sonoros generan una atmósfera que sugiere el fin de los tiempos. Las diversas combinaciones de superposiciones de los narradores, genera una inquietud, que se refuerza con la intensidad de sus expresiones vocales en los relatos. Ello se entremezcla con la sublime elocuencia de la línea de las sopranos, que parecen representar a los ángeles. El conjunto instrumental se encuentra al servicio de esta atmósfera. Constantemente, el piano realiza los acordes (con las notas asignadas a la palabra Apocalypsis), pero en su registro más grave, lo cual no permite una clara diferenciación para el oído. Los arrebatos melódicos de éste y de los demás instrumentos, están lejos de aparecer en un primer plano (como ocurre en la obra para órgano), por lo tanto, refuerzan en su conjunto el clima general de la obra. Podemos pensar en un concepto de “tridimensionalidad auditiva”, que puede ser producido desde la disposición del conjunto:



La sola intercalación de los narradores (tenores alternados con bajos y entre los instrumentos) más el coro atrás, produce una particular espacialidad del sonido. Todo ello, con un importante matiz producido por la sección de percusión, en particular, las siete campanas tubulares en conjunto con los tres gongs y tres tam-tams. La obra transita entre alternancias de momentos contemplativos y otros muy tensos y climáticos, dejando entrever el tejido de capas y niveles sonoros que se entremezclan y superponen. Pese a todo ello, hacia el final la obra se va extinguiendo, dejando tras de sí una gran calma, quizá de modo similar a como ocurrirá después en su obra para órgano.



Afinación de las campanas tubulares, y su musicalización graficada



Los mismos siete sonidos verticalizados para el piano

Sobre la obra *der Erleuchtete* (2002, *el iluminado*), para pianista

Esta obra presenta la singularidad de que el pianista debe crear efectos acústicos mediante técnicas, accesorios e instrumentos de percusión agregados, tales como: sonidos de golpes rítmicos sobre el cuerpo del piano, cuerdas graves frotadas por hilos, sonidos vocales y empleo de los instrumentos: cymbale antique, triángulo, cascabeles y tam-tam. Todo ello para ilustrar la sabiduría contenida en la fuente de inspiración en la que se basa esta composición, la obra poética de Hermann Hesse, *Siddharta*, de 1922.

La nota sol (4), utilizada con el tercer pedal, crea un efecto de resonancias armónicas que caracterizan a la obra, contribuyendo a darle continuidad.

Podemos decir que este es un elemento presente en otras obras de nuestro autor, como es el caso de las distintas versiones de su obra *Acción musical religiosa*, en donde también encontramos la presencia de esa nota, y tratada de manera semejante. La temática que inspira esta obra es una suerte de abanico constituido por el mundo budista, la música hindú y los rituales de los *bonpos* (monjes tibetanos). La evidente vinculación con las temáticas que configuran a *Der Erleuchtete*, puede ser interpretada a partir de este elemento en común (como una cosa concreta).

Así como el tratamiento particular de esta nota sol se constituye en una suerte de sutil columna vertebral de esta obra para pianista, existen elementos concretos que hacen referencia a las fuentes que la inspiran. Los principales son:

- El modo *Shri* (modo nórdico índico), que presenta una diversidad de colores sonoros y constantes transformaciones, lo que da al auditor la impresión de que siempre se trata de algo nuevo.
- Tres ritmos índicos: *caccari*, *micravarna* y *Laya*. La labor de ellos es representar el contenido de su título (como lo señalará M. más abajo).

Maupoint se encarga de simbolizar todo ello mediante efectos acústicos, tales como:

- Sonidos de golpes con las manos sobre el cuerpo del piano.
- Cuerdas (bajas) frotadas con hilos.
- Sonidos vocales varios, complementados con la secuencia de sonidos "SI-MA-TA-GO-DAR-TA", que entrelaza los nombres Siddharta y Gotama²

M.: Los ritmos *caccari*, *laya* y *micravarna*, han sido tomados primeramente por Messiaen, quien los sistematiza en una tabla, al interior de su *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie* (1949-1992), que consta de 7 volúmenes; uno de ellos está dedicado al ritmo, a la métrica griega y de manera especial, a los ritmos hindúes. Allí encontraremos una tabla de 120 *Deçî-tâlas* (él encontró la lista de Śāragadeva de 120 unidades rítmicas, las *deçî-tâlas* hindúes)³. Estos ritmos están revertidos de un carácter poético, puesto que cada uno tiene un nombre, como por ejemplo, *el salto del elefante* o *la belleza de la luna*, y ellos tratan de expresar el

2 Extraído de folleto de CD (2006, Fondo Para el Fomento de la Música Nacional), comentarios del profesor Christoph Sramek.

3 Información entre paréntesis extraída de internet: artículo de Wikipedia sobre O. Messiaen. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie* (1949-1992) (publicado por Lloriod, Leduc, París, 1994-2002; 7 partes en 8 volúmenes).

carácter implícito en su respectivo título. También entre ellos, encontramos el ritmo de nombre *Turangalila*, el cual desde luego tiene una significación especial en su sinfonía homónima.

Volviendo a la obra que nos convoca, en palabras de su autor, “la idea de esa pieza es trabajar con la menor cantidad de recursos, y trabajar mucho con el color”. A esto agrega que en la versión con cantante, ella utiliza varios instrumentos de percusión, incluyendo un tiesto con agua, mientras que el pianista sólo utiliza un tam-tam, aparte de los hilos, que al frotarse con las cuerdas bajas, emulan el omnipresente sonido gutural de los bonpos (monjes tibetanos), con la nota sol de pedal. Posteriormente, Maupoint hizo una versión para pianista (sin soprano).

Siendo nuestro compositor consultado (a propósito de características comunes a algunas de sus obras, como por ejemplo, ciertas expresiones de sonoridad vocal, más bien de índole percusiva) por uno de los factores de discusión en el terreno de la estética: **¿Estética de la obra o estética general del compositor?** nos respondió:

“Yo creo que cada obra tiene su propio universo, su propia naturaleza, su propia proyección, su propia historia, y pueden surgir obras completamente distintas unas de otras. Ahora, si entre todas ellas, alguien puede descubrir el “sello Maupoint”, quizás, ¡en buena hora!, pero la verdad, es que yo no lo sé. Incluso, hasta donde sé, para los compositores en general, esta es una pregunta incómoda, que los complica, y la tendencia es a encogerse de hombros. Sí puedo decir que yo escribo, en otras palabras, lo que quiero oír, y obviamente eso va variando, de acuerdo a las experiencias y vivencias personales y musicales en general, y por lo tanto, lógicamente uno no puede estar “sonando siempre igual”, a pesar de que hay grandes compositores como el mismo Messiaen, que son posibles de reconocer inmediatamente. Sin embargo, uno va naturalmente cambiando, y además hoy en día todo evoluciona muy rápido, y uno va absorbiendo mucha información, lo cual inevitablemente te empuja hacia la propia evolución”.

CONCLUSIÓN

Como conclusión general, pienso que en primera instancia, para un compositor es difícil dar cuenta de una manera sistemática de su pensamiento estético, salvo quizá en el caso de referirse a una obra en particular. Ello, porque cada obra tiene distintas motivaciones y contextos diferentes de los que surge. Visto desde el prisma de un musicólogo, y fundamentalmente por el hecho de ser estudiado desde afuera, es mucho más factible comparar una cantidad de obras de un compositor, ya sea desde el punto de vista de la cronología, inquietudes estéticas, el carácter de cada obra, instrumentaciones, fuentes (literarias, pictóricas o de otra índole) y la diversidad de elementos de los que se nutre un compositor para dar a luz su obra.

No pudiendo otra cosa que estar de acuerdo con Maupoint sobre éste punto, creo además también que los principios aristotélicos, con sus etapas de *poiesis*, *mímesis* y *catarsis*, no sólo permanecen vigentes, sino que más aún, son absolutamente intrínsecos a todo proceso creativo, entendido como una obra que se muestra por medio de una entelequia, un aparato sonoro en el caso de la música, y que necesariamente aspira a ser acogido (si no comprendido al menos) por una audiencia. Aquí se plantea la situación inevitable, la mayoría de las veces, en nuestro presente: el profundo abismo que se produce entre la obra, y con ello, el compositor, y su público receptor. Sin embargo, pienso que obras como *Apocalypsis Ioannis*, no dejan indiferente incluso al público no acostumbrado a la música actual, y ello sin tratarse en absoluto en algo fácil de digerir. Diríamos que nos encontramos entonces, en el caso de varias obras de Maupoint, ante mundos sonoros que interpelan la percepción del oyente en un constante fluir de transcurros, capas, colores, intuición, caos y un alto grado de organización de los sonidos, al servicio de la Música y el mensaje de cada obra.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor (2000). **Sobre la música.** (Traducción de Gerard Vilar Roca) Compilación de cuatro artículos. Original [1978] en alemán: Suhrkamp Verlag, Francfort del Meno. [2000], Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica S.A., España.
- Aristóteles (2007). **Poética** (Traducción de Sergio Albano), Buenos Aires, Ed. Gradifco SRL, Argentina.
- Brelet, Gisèle (1957). **Estética y Creación Musical** (traducción de Leopoldo Hurtado). Extractos del Libro Primero (pp. 1 – 47) Buenos Aires, Impreso en talleres Gráficos DIDOT SRL, Argentina.
- Maupoint, Andrés (1996). *Un Compositor y Cinco Imágenes Para Orquesta*, Tesis para optar al grado de Licenciado en Composición. Profesor guía: Cirilo Vila C. Facultad de Artes, Universidad de Chile.

PARTITURAS EMPLEADAS EN ESTE TRABAJO

- ○○○○...○○○○ (2002), para órgano.
- *Apocalypsis Ioannis*, para narradores, coro y ensamble.
- *[Der Erleuchtete]* (NO DISPONIBLE).

SOPORTE DE AUDIO

Disco compacto financiado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (Fondo para el Fomento de la música nacional), 2006.