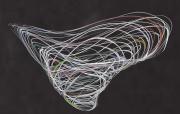


EDUARDO PARTIDA

VERBO



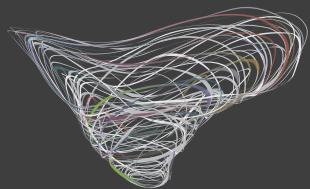
VORÁG/NES

EDUARDO PARTIDA

VERBO

Para 1 intérprete y 1 megáfono

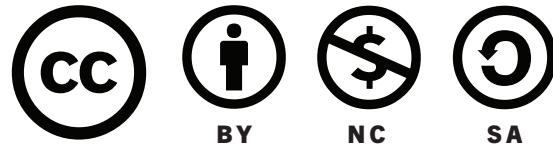
For 1 performer and 1 megaphone



EDICIONES
VORÁG/NES

Verbo

Eduardo Partida



Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional

Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International

Diseño y edición: Eduardo Partida.

Imagen de cubierta: Fotografía de Gin Satoh de la banda japonesa *Hanatarash*.

Algunos gráficos utilizados en esta partitura tienen como origen vectores descargados de freepik.com

Título: Verbo

Composer: Eduardo Partida

Catálogo: EdPa-04.0

Fecha: Enero, 2019

Vorágines

México, CDMX.

contacto@voragines.com

voragines.com

Para obtener información adicional sobre la obra, ediciones o el compositor, envíe un correo electrónico a: contacto@voragines.com

For more information about the piece, editions or the composer, please contact us at:
contacto@voragines.com

Índice/Contents

v	Prólogo
vii	Foreword
ix	Notas de ejecución
xii	Performance notes
xv	Dedicatoria
1	Partitura/Score

Prólogo

Esta obra, antes de ser una obra musical, es un esfuerzo, una idea.

Vivo en una época en la cual el lenguaje, la imagen y el sonido están cada vez más alejados de los cuerpos y de la experiencia sensible. El semiocapitalismo financiero parece haber acabado con cualquier relación entre el objeto artístico y lo real-corporal. Esta sociedad del espectáculo nos presenta el mundo mediante pantallas que nos alejan drásticamente de la experiencia sensual, corporal y erótica del mundo. Yo nací y crecí en este mundo. Las lecturas, músicas y amistades que influyeron de manera sustancial durante los primeros pasos que di en mi formación intelectual se dieron de manera virtual, a través de una pantalla. Los libros que leía eran píxeles en una LCD; las músicas eran *unos* y *ceros* transformados en fenómenos acústicos gracias a una computadora y audífonos; mis amigos no tenían rostro ni cuerpo, eran letras y voces con las cuales interactuaba mediante un teclado, unos audífonos, un micrófono y una pantalla. Durante mi pubertad, todo mi mundo fue virtual, digital, imaginario; sin ningún equivalente físico, corporal o material.

Mi situación personal durante la pubertad parece ser un síntoma del mundo que se me ha dado: el dinero y todo el lenguaje relacionado a él parecen ser signos en la semántica de la economía financiera sin ninguna relación con los cuerpos sensibles y con la vida en comunidad; el auge de las redes sociales, que en algún momento creímos nos volverían un mundo más unido al eliminar las barreras geográficas, han contribuido a la sectarización de los cuerpos y han propiciado el surgimiento de neofascismos en todo el mundo; el arte plástico contemporáneo está hecho de juegos semánticos aleatorios con valores monetarios igual de aleatorios, sin ninguna relación con los cuerpos sintientes de las personas involucradas en el acto estético.

Incluso la música, que suele requerir cuerpos físicos para su realización como fenómeno acústico, está profundamente alejada de la experiencia poética de los cuerpos. Años de entrenamiento corporal en los conservatorios y un sistema de notación musical tan delimitado, hacen que nuestros cuerpos produzcan sonido de manera intuitiva, como un reflejo, escapando a toda experiencia sensible y poética del sonido. La música popular tampoco escapa de este fenómeno. Regida, en su mayoría, por la retórica de la palabra e inserta en los sistemas de producción del semiocapitalismo, esta música queda atrapada en la semiósfera como signos sin ningún efecto en los cuerpos y en las vidas humanas más que el de la perpetuación de los biopoderes del sistema capitalista. -la única excepción a este fenómeno son las músicas originarias-tradicionales, las cuales, escapan por completo a este sistema justo por surgir desde la experiencia sensible del cuerpo comunitario-. Así como en la producción de información en la modernidad tardía, la cantidad de músicas que fluyen en nuestro ecosistema parece ser más importante y valioso que la relación del sonido con algo real, con una experiencia sensible y poética, con nuestros cuerpos.

Si algo hemos aprendido de todo este experimento semiocapitalista financiero que se nos ha impuesto, o más bien, de las luchas contra éste, es que ninguna idea política, filosófica o estética puede volverse real si no involucra nuestros cuerpos, si no hay una experiencia sensible. No hay política hasta que no juntamos nuestros cuerpos en un mismo espacio y buscamos juntos nuevas maneras de coexistir. No hay filosofía desde la distancia, desde la separación entre el saber y el cuerpo: nuestros cuerpos mismos ya son saberes. La cuestión estética no es una excepción, en primer lugar, porque no reconozco ninguna diferencia entre política, filosofía y estética. Me parece que estas tres categorías son una taxonomía ficticia que tienen un equivalente únicamente en el mundo occidental, pero no en nuestra sensibilidad corpórea. Y aún reconociendo la categoría “estética” y relacionándola con la experiencia poética, necesitamos de nuestros cuerpos para experimentar poesía, de lo contrario, como el mercado del arte contemporáneo nos lo ha demostrado, la producción estética se convierte un objeto de consumo más en la esfera del capitalismo financiero.

Es por todo lo anterior que he decidido centrar mis esfuerzos y reflexiones en el cuerpo, en reactivar el cuerpo sensual de la producción sonora. Imagino una música que no es otra cosa que cuerpo, una música desprovista de instrumentos, de lenguaje, de significación, de forma. A veces creo que la categoría “música” tampoco es correcta, más bien, imagino una forma-de-vida que surge desde el cuerpo, desde la experiencia poética y sensible de éste. Espero algún día concretar este sueño, mientras tanto, concibo esta obra como un pequeño paso en la materialización de esta idea, la cual, tal vez valga la pena comentar brevemente.

La primera obra formal que realicé con esto en mente fue *De cada poro resuelto de mi piel*. Pieza en donde, aunque el principal instrumento es el cuerpo, aún hay, de manera demasiado presente, una forma musical: la obra es un crescendo de 25 minutos. La próxima pieza que realizaré, después de la presente, se llama *Cuerpos*, y consiste de un cuerpo, mi cuerpo, en estado de convulsión con todos los sonidos inherentes a éste y a sus movimientos amplificados. La realización de esta obra es el punto más lejano, que hasta este momento, alcancé a vislumbrar en la materialización del esfuerzo planteado en el párrafo anterior. En este contexto *Verbo* se presenta como un

punto intermedio entre ambas obras. A diferencia de la pieza anterior, en *Verbo* ya no hay preocupaciones formales *a priori*, la forma está dada por el cuerpo mismo, la forma es la de una voz convulsionante. Aún así, la exploración corporal está limitada principalmente a la voz. Aunque la ejecución de la pieza requiere del uso completo del cuerpo, el habla termina rigiendo el resto de los órganos. De cualquier manera, lo principal en esta obra es la experiencia del cuerpo y de la voz, pienso en la convulsión como una forma de lograr una verdadera experiencia ritual del ruido. El cuerpo, una vez desprovisto de todo formalismo, convulsiona.

El título de esta obra tiene que ver con la relación de esta pieza con la palabra *verbo* en un contexto gramatical. Igual que esta palabra en gramática, esta obra tiene que ver con la acción, la diferencia es que esta pieza pretende ser acción en sí misma. Lejos de indicar, significar o representar una acción externa, esta obra es acción directa, es un verbo que nunca adquiere significado, que nunca cuaja como lenguaje, que a la mitad del camino a convertirse en palabra, convulsiona. Porque la palabra, antes de adquirir significado, es ruido puro, y por requerir un cuerpo para ser pronunciada, es cuerpo puro. Esta obra es un habla sin palabra, un cuerpo.

Para finalizar, me gustaría mencionar que he decidido hacer caso omiso a una decisión que había tomado desde mi obra anterior: la de no componer piezas pensadas para cuerpos ajenos al mío. Había decidido no perpetuar la relación compositor-intérprete de la música occidental por parecerme una relación corporal demasiado fría y distante, una relación de poder que anula cualquier experiencia vital y poética del cuerpo, tanto del compositor como del intérprete. El motivo de esta excepción tiene que ver con la persona a la que está dedicada esta obra y quien será su principal “intérprete”: Samuel Cedillo. A Samuel le conozco desde hace poco más de dos años, inicialmente llegué a él como su alumno (situación que tal vez nunca cambie), y mucho más allá de la figura de maestro y del profundo respeto, cariño y admiración que le guardo, hay algo que considero fundamental para sentirme cómodo haciendo una obra pensando en Samuel como su ejecutante: a diferencia de lo que ocurre en el pensamiento filosófico, político y estético occidental, en el cual parece haber una enorme distancia entre el saber intelectual y la práctica corporal-comunitaria, Samuel parece no distinguir dicha separación. Samuel vive, habla, piensa, escribe y escucha de la misma forma; parece no haber distancia alguna entre su música, sus textos, su habla y su habitar en la tierra. Como expliqué anteriormente, yo coincido con esta búsqueda, que más que estética, es la búsqueda por una forma-de-vida. Todo esto me hace confiar en que nuestras coincidencias intelectuales y pensamientos comunes (que no son pocos), se convertirán, mediante esta pieza, en corporalidades comunes. Mi apuesta, al componer esta obra, es que Samuel y yo sentiremos como nuestra esta música, como surgida de un mismo cuerpo; y desde aquí, tal vez, esta experiencia sensible y sensual del sonido pueda expandirse y multiplicarse en otros cuerpos.

Por último, me gustaría concluir este pequeño prólogo con una cita de una autora, que de algún modo pertenece a un grupo más amplio de autorxs, cuyos textos y pensamientos han sido profundamente importantes para mí y han cambiado, transformado y radicalizado toda mi práctica vital:

Nuestra lucha, entonces, debe comenzar con la re-apropiación de nuestro cuerpo, la re-evaluación y el re-descubrimiento de su capacidad de resistencia, y la expansión y celebración de sus potencias, individuales y colectivas. [...] Nuestros cuerpos tienen saberes que debemos aprender, redescubrir, reinventar. Necesitamos escuchar su lenguaje como el camino a nuestra salud y sanación, tanto como necesitamos escuchar el lenguaje y ritmos del mundo natural como un sendero a la salud y sanación de la tierra. Ya que el poder de ser afectado y de afectar, de ser movido y de mover, -una capacidad que es indestructible, extenuada únicamente con la muerte-, es constitutivo del cuerpo, hay políticas inmanentes residiendo en él: la capacidad de transformarse a sí mismo, a otros, y cambiar el mundo.*

Eduardo Partida

San Lorenzo Tezonco, Iztapalapa, México.

Enero 2019.

* FEDERICI, Silvia (2016). “In Praise of the Dancing Body”. *Gods and Radicals*, s/n (22 de agosto de 2016). Disponible online en <https://godsandradiacs.org/2016/08/22/in-praise-of-the-dancing-body/> [última consulta: enero de 2019].

Foreword

This work, before being a musical work, is an effort, an idea.

I live in a time when language, image and sound are increasingly away from our bodies and the sensitive experience. The financial semio-capitalism seems to have destroyed any relationship between the artistic object and the real-corporal. This society of the spectacle presents the world to us through screens that drastically distance us from the sensual, bodily and erotic experience of the world. I was born and grew up in this world. The readings, music and friendships that influenced me in a substantial way during the first steps I gave in my intellectual formation were given in a virtual manner, through a screen. The books I read were pixels on an LCD; the music was ones and zeros transformed into acoustic phenomena through a computer and a pair of headphones; my friends had no face or body, they were letters and voices with which I interacted using a keyboard, a headset, a microphone and a screen. During my puberty, all my world was virtual, digital, imaginary; without any physical, corporal or material equivalent.

My personal situation during puberty seems to be a symptom of the world that has been given to me: money and all the language related to it seem to be signs in the semantics of financial economics without any relation to the sensible bodies and the community living; the rise of social networks, which at one time we believed would make us a more united world by eliminating geographical barriers, have contributed to the sectarianization of our bodies and have fostered the emergence of neo-fascisms throughout the world; contemporary plastic art is made up of random semantic games with equally random monetary values, without any relation to the sentient bodies of the people involved in the aesthetic act.

Even music, which usually requires physical bodies for its realization as an acoustic phenomenon, is widely separated from the poetic experience of our bodies. Years of body training in conservatories and a system of musical notation so delimited, make our bodies produce sound instinctively, as a body reflex, escaping all sensitive and poetic experience of sound. Popular music does not escape from this phenomenon either. Ruled, mostly, by the rhetoric of words and inserted into the production systems of semiocapitalism, this music is trapped in the semiosphere as signs with no effect on our bodies and human lives other than the perpetuation of the biopowers of the capitalist system. -the only exception to this phenomenon are traditional music, which completely escape this analysis because they are born from the sensitive experience of the community body-. Just as in the production of information in late modernity, the amount of music that flows in our ecosystem seems to be more important and valuable than the relationship of sound with something real, with a sensitive and poetic experience, with our bodies.

If we have learned anything from this semiocapitalist financial experiment that has been imposed on us, or rather, from the struggles against it, is that no political, philosophical or aesthetic idea can become real if it does not involve our bodies, if there is no sensitive experience. There are no politics until we put our bodies together in the same physical space and look for new ways to coexist together. There is no philosophy from the distance, from the separation between knowledge and the body: our bodies themselves are already knowledge. The aesthetic question is not an exception, in the first place, because I do not recognize any difference between politics, philosophy and aesthetics. It seems to me that these three categories are a fictional taxonomy that have an equivalent only in the Western world, but not in our corporeal sensibility. And even recognizing the category "aesthetic" and relating it to the poetic experience, we need our bodies to experience poetry, otherwise, as the market of contemporary art has proven us, the aesthetic production becomes one more object of consumption in the sphere of financial capitalism.

It is for all this that I have decided to focus my efforts and reflections on the body, in reactivating the sensual body of sound production. I imagine a music that is nothing more than a body, a music without any instruments, language, meaning or form. Sometimes I think that the category "music" is not correct either, rather, I imagine a form-of-life that arises from the body, from the poetic and sensitive experience of it. I hope one day to realize this dream, meanwhile, I conceive this work as a small step in the materialization of this idea, which, perhaps, is worth commenting briefly.

The first formal work I did with this in mind was *De cada poro resuelto de mi piel*. Piece where, although the main instrument is the body, there is still, too present, a musical form: the work is a 25 minutes crescendo. The next piece that I will make after this one, is called *Cuerpos*, and consists of a body, my body, in a state of convulsion with all the sounds inherent to it and its movement, amplified. The realization of this work is the furthest point, which until now, I can see in the materialization of the effort proposed in the previous paragraph. In this context *Verbo* is an intermediate point between both works. Unlike the previous piece, in *Verbo* there are no formal concerns *a priori*, the form is given by the body itself, the form is that of a convulsive voice. Still, the body exploration is limited mainly to the voice. Although the

execution of the piece requires the complete use of the body, the speech ends up ruling the rest of the organs. In any case, the main thing in this work is the experience of the body and the voice, I think of the convulsion as a way to achieve a true ritual experience of noise. The body, once devoid of all formalism, convulses.

The title of this work has to do with the relationship of this piece with the word *verb* in a grammatical context. Like this word in grammar, this work has to do with the action, the difference is that this piece pretends to be an action in itself. Far from indicating, meaning or representing an external action, this work is direct action, it is a verb that never acquires meaning, that never gets to be language, that, in the middle of the way to becoming a word, convulses. Because the word, before acquiring meaning, is pure noise, and because it requires a body to be pronounced, it is pure body. This work is speech without word, a body.

Finally, I would like to mention that I have decided to ignore a decision I had made since my previous work: that of not composing pieces designed for bodies other than mine. I had decided not to perpetuate the composer-performer relationship of Western music because it seems to me to be a too cold and distant body relationship, a power relationship that nullifies any vital and poetic experience of the body, from both the composer and the performer. The reason for this exception has to do with the person to whom this work is dedicated and who will be its main "performer": Samuel Cedillo. I have known Samuel for a little over two years, I initially came to him as his student (a situation that may never change), and far beyond the teacher figure and the deep respect and admiration I have for him, there is something that I consider fundamental for me to feel comfortable composing a piece thinking of Samuel as its performer: unlike what happens in Western philosophical, political and aesthetic thought, in which there seems to be a huge gap between intellectual knowledge and the body-community practice, Samuel does not seem to distinguish this separation. Samuel lives, speaks, thinks, writes and listens in the same way; there seems to be no distance between his music, his texts, his speech and his inhabiting the earth. As I explained earlier, I agree with this search, which more than a aesthetic search, is the search for a form-of-life. All this makes me trust that our intellectual coincidences and common thoughts (which are not few), will be converted, through this piece, into common corporalities. My bet, in composing this work, is that Samuel and I will feel this music as our own, as emerged from the same body; and from here, perhaps, this sensitive and sensual experience of sound can expand and multiply in other bodies.

Finally, I would like to conclude this short foreword with a quote from an author, who in some way belongs to a wider group of authors, whose texts and thoughts have been very important for me and have changed, transformed and radicalized my entire life practice:

Our struggle then must begin with the re-appropriation of our body, the revaluation and rediscovery of its capacity for resistance, and expansion and celebration of its powers, individual and collective. [...] Our bodies have reasons that we need to learn, rediscover, reinvent. We need to listen to their language as the path to our health and healing, as we need to listen to the language and rhythms of the natural world as the path to the health and healing of the earth. Since the power to be affected and to affect, to be moved and move, a capacity which is indestructible, exhausted only with death, is constitutive of the body, there is an immanent politics residing in it: the capacity to transform itself, others, and change the world.

Eduardo Partida

San Lorenzo Tezonco, Iztapalapa, Mexico.
January 2019.

* FEDERICI, Silvia (2016). "In Praise of the Dancing Body". *Gods and Radicals* (August 22, 2016). Available online in <https://godsandradicals.org/2016/08/22/in-praise-of-the-dancing-body/> [last consultation: January, 2019].

Notas de ejecución

La obra

Generalidades

La presente obra pretende ser una experiencia ritual y sensible del cuerpo y de la voz, lograr dicha experiencia es el objetivo principal de cualquier ejecución de esta pieza. Todo aspecto formal descrito en esta partitura es de carácter secundario. Estas páginas no pretender ser un instructivo específico, detallado y estricto de cómo materializar esta música, más bien, esta partitura debe entenderse como una serie de sugerencias corporales para lograr una experiencia convulsiva del cuerpo y de la voz.

La pieza puede ser interpretada por cualquier persona sin importar sus cualidades corporales ni su experiencia musical. Lo único que es necesario para la ejecución de esta pieza es un estudio profundo del cuerpo, y principalmente, del aparato fónico de quien decide interpretar la obra. El intérprete deberá reconocer y aprehender su cuerpo y sus sonidos en relación con la partitura. Deberá familiarizarse con los movimientos y articulaciones descritas en estas páginas para así encontrar una manera única y personal de interpretar la obra. Es por esto que no hay una sonoridad “ideal”, esta pieza no pretender plantear una música única a la cual cada interpretación debe aspirar. Más bien, el objetivo último de esta obra es alcanzar una experiencia corporal personal en cada intérprete.

Es por lo anterior que, una vez internalizados y experienciados todos los movimientos y sonidos descritos en la partitura, esta obra puede interpretarse de dos maneras diferentes: 1. En el orden y tiempo establecidos en la partitura, ya sea con los sonidos memorizados o con la partitura frente al intérprete como catalizador de la memoria corporal, y 2. Como una interpretación sin partitura y con los sonidos y movimientos totalmente mezclados, organizados de manera intuitiva y espontánea y con una duración libre. Esta última manera de interpretar la pieza se puede lograr únicamente después de haber realizado la obra en el orden convencional, después de haber internalizado profundamente la idea experiencial de la obra, sólo después de haber logrado esto el intérprete podrá olvidar cualquier cosa escrita en la partitura y enfocarse totalmente en experimentar la presente obra.

Requerimientos

Para la realización de esta pieza es necesario un megáfono que cuente con un micrófono separable de este y unido por un cable como se muestra en la figura 1. El tamaño y el voltaje del megáfono son indiferentes, aunque se recomienda buscar uno apto para el lugar en el cuál vaya a ser interpretada la pieza. Es importante también tomar en cuenta la comodidad corporal del ejecutante para elegir un megáfono. En caso de que el micrófono del megáfono tenga un control de volumen funcional, este deberá mantenerse en todo momento en el máximo posible.

Debido a los altos volúmenes producidos en la pieza, el ejecutante deberá usar tapones de oídos para evitar daño físico. Así mismo, se recomienda que la pieza sea interpretada en algún foro amplio, esto con el fin de evitar lastimar los oídos de la audiencia.



Figura 1



Figura 2

El megáfono deberá colocarse entre las piernas del intérprete con la bocina apuntando hacia la audiencia, tal y como se muestra en la figura 2. Una mano deberá sostener el micrófono del megáfono mientras que con la otra se sostiene el cuerpo de este, el cual, se moverá constantemente durante el transcurso de la obra. En caso de requerir amplificación, un micrófono deberá fijarse al cono del megáfono. Ya que este se moverá frecuentemente en el transcurso de la pieza es necesario asegurarse que el micrófono está totalmente sujeto al megáfono y que no obstruye la movilidad de este. Para la amplificación debe usarse una señal monofónica, sin importar la cantidad de bocinas que estén disponibles. De ser necesario es posible utilizar un compresor o un limitador, esto con el fin de regular los sonidos de feedback generados desde el megáfono, los cuales, suelen ser bastante altos en volumen.

La notación

Generalidades

La obra utiliza un sistema de notación aproximada y proporcional, no hay ritmos ni duraciones específicas. Cada sistema debe durar aproximadamente entre 10 y 15 segundos. Todos los eventos escritos en la partitura deberán ser distribuidos proporcionalmente según el espacio gráfico que ocupan dentro del tiempo indicado anteriormente.

No hay en la partitura ninguna indicación que represente un sonido específico. Toda la escritura representa únicamente movimientos y posiciones, por lo tanto, la sonoridad resultante puede variar significativamente dependiendo de las individualidades corporales de cada intérprete y de las características del megáfono utilizado para la realización de la obra.

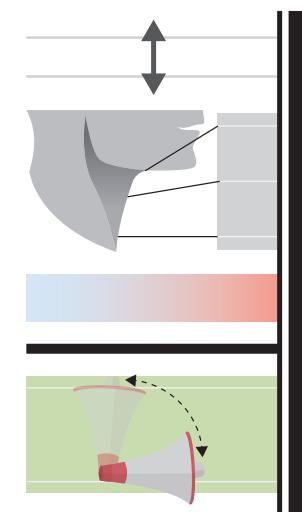


Figura 3

Al principio de cada sistema aparece la imagen mostrada en la figura 3, esta indicación instrumental está conformada de dos partes, la superior agrupa todos los movimientos y articulaciones de la voz mientras que la inferior indica los movimientos que deben realizarse con el megáfono. Todos los detalles de la simbología utilizada en esta partitura serán explicados a continuación.

La voz

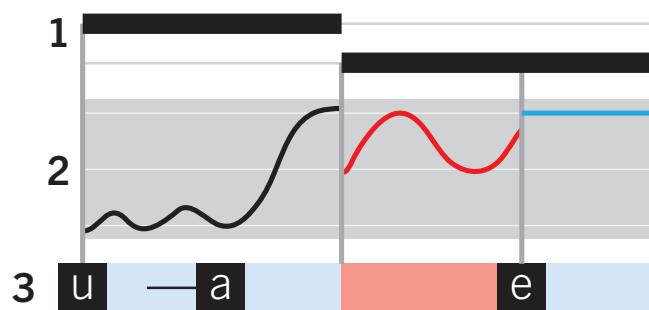


Figura 4

Todos los sonidos articulados con la voz deben realizarse lo más fuerte posible y con la boca pegada al micrófono del megáfono. La parte vocal está conformada en su mayoría por gritos, en casos en donde el sonido producido es demasiado silencioso (como en algunos sonidos con aire), es importante buscar que estos tengan la mayor potencia sonora posible realizándolos directamente sobre el micrófono. Es importante recordar que el volumen del megáfono debe mantenerse en todo momento al máximo. La voz debe ser un continuo de principio a fin de la pieza, los silencios deben evitarse a toda costa.

Cualquier sonido que surja de manera secundaria, como producto de las articulaciones escritas en la partitura, debe ser integrado a la música y no debe ser silenciado. Es importante, también, tener en cuenta que los sonidos resultantes suelen ser un poco aleatorios, principalmente por los feedbacks incontrolables que el megáfono produce, de cualquier manera, es importante apegarse a lo que está escrito en la partitura, incluso cuando el resultado sonoro no sea del todo controlable. También, es importante mencionar que esta partitura no hace uso de ninguna técnica de voz, la sea clásica o popular. Es importante despojarse de cualquier idea previa del uso del aparato fónico y re-hacer una técnica propia, funcional únicamente para cada intérprete. Los movimientos de la voz están escritos en la indicación instrumental mostrada en la figura 4. Esta indicación consta de tres partes:

1. Inhalación/exhalación. Los corchetes que están escritas sobre la linea inferior indican que la acción debe realizarse exhalando. Las plicas en la linea superior indican que la acción debe realizarse inhalando. Como se mencionó anteriormente, todos los sonidos resultantes de la voz deben ser integrados a la obra, tanto inhalaciones como exhalaciones.

2. Posición de la laringe. Esta sección representará la posición de la laringe desde la cual deberá realizarse la acción escrita. La linea superior indica una posición con la laringe lo más arriba posible; la linea media indica que la laringe debe colocarse en una posición neutral, la que se usa normalmente al hablar; la linea inferior indica una posición lo más abajo posible, esta es la posición que se usa para producir sonidos guturales. Las líneas curvas indican transiciones en la posición de la laringe. Casi toda la parte vocal se ejecuta moviendo la laringe, es importante tomar esto en cuenta y evitar cualquier tratamiento “clásico” de la voz. Una vez indicada la posición de la laringe, se utilizará la simbología mostrada en la figura 5 para indicar diferencias tímbricas, las cuales, explicaré a continuación:

2.1. La linea negra representa un grito ordinario, lo más fuerte posible.

2.2. La linea roja representa un grito con presión en la laringe, como raspando. En la mayoría de los casos esto resulta en un sonido ahogado, un chillido o un sonido gutural, dependiendo de dónde se encuentre posicionada la laringe.

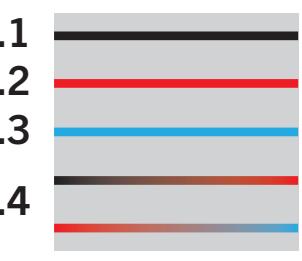


Figura 5

- 2.3.** La linea azul representa un sonido obstruido por saliva, similar al de la pronunciación de la letra *j* en español, con la mayor cantidad de saliva posible.
- 2.4.** Cualquier degradado de color indica una transición gradual entre los efectos descritos anteriormente.
- 2.5.** Una linea azul, sin el fondo gris que indica la posición de la laringe, representa un sonido sin la utilización de cuerdas vocales, en su mayoría estos son distintos tipos de sonidos con aire o efectos con los labios.

3. Articulación de la boca. En esta sección están escritas las articulaciones que deben realizarse con la boca, en su mayoría estas indicaciones están compuestas de vocales, según las cuales debe posicionarse la apertura bucal para modular los sonidos producidos. La posición indicada en un inicio debe mantenerse hasta que se indique una posición nueva, incluso cuando el sonido sea rearticulado en múltiples ocasiones. A continuación explicaré la simbología utilizada:

3.1	
3.2	
3.3	
3.4	
3.5	

Figura 6

- 3.1.** Esta indicación representa una embocadura de trompeta, presionando los labios y dejando sacar aire entre estos. La linea negra gruesa indica la cantidad de presión ejercida sobre los labios. La parte superior indica mucha presión mientras que la parte inferior indica poca presión. Las lineas diagonales como la del ejemplo, indican una transición gradual entre la cantidad de presión.
- 3.2.** Una linea delgada entre las vocales indica una transición gradual entre distinas aperturas bucales.
- 3.3.** Debe producirse el sonido *ts* y *sh* respectivamente, sin utilizar cuerdas vocales.
- 3.4.** El primer símbolo indica un soprido directamente sobre el micrófono del megáfono, el segundo indica la acción de toser durante el tiempo indicado, también, directamente sobre el micrófono.
- 3.5.** La barra roja indica un movimiento caótico y frenético con todas las articulaciones posibles, lo más rápido posible y siguiendo las indicaciones de la posición de la laringe. Cualquier sonido es válido, lo más importante es mantener el carácter caótico.

El megáfono

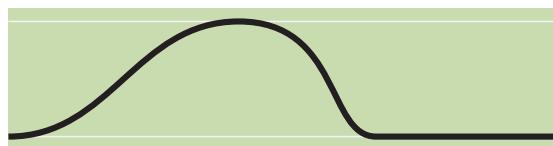


Figura 7

El megáfono en esta obra funciona como un filtro, como un efecto que se suma a la voz, la cual, es la parte central de la pieza. El megáfono únicamente agrega distorsión y añade algunos feedbacks, que en su mayoría, son incontrolables. Para provocar estos feedbacks es necesario mover el megáfono cambiando la dirección del cono. Ya que el micrófono está siempre pegado a la boca, para lograr los feedbacks es necesario apuntar el cono hacia la boca del intérprete, este movimiento es lo que representa la gráfica escrita en la partitura, la cual muestro en la figura 7.

La linea negra representa el movimiento del megáfono a través del tiempo. La linea en la parte inferior indica la posición inicial, con el megáfono apuntando a la audiencia, la linea en la parte superior representa una posición con el megáfono apuntando a la boca del intérprete, esta es la posición en la que se producen más feedbacks. En las partes en las que esta última posición se mantenga durante mucho tiempo, es ideal mantener muy cerca el cono del megáfono de la boca del intérprete, como si se estuviera gritando dentro de este.

Los feedbacks son bastante incontrolables y suelen salir en casi cualquier momento, incluso cuando el megáfono está apuntando a la audiencia. Esto debe asumirse como una cualidad de la pieza y no debe realizarse ningún intento por controlar estos sonidos.

Comentarios finales

Todos los sistemas en la partitura suman entre 4 y 6 minutos, esto no pretende ser un rango estricto de duración, la pieza puede durar más o menos tiempo, dependiendo de la sensibilidad del ejecutante. La pieza debe surgir de manera natural, leerse poco y el intérprete deberá poner toda la atención en su cuerpo y en los movimientos de este. La duración de la obra es un aspecto secundario.

Es importante que el intérprete conozca bien la obra y la toque varias veces antes del concierto, que se sienta familiarizado con ella, que la haga suya, que la adapte a su cuerpo; es preferible una interpretación sentida, corporea, casi espiritual, de transe, a una interpretación precisa y rigurosa. Idealmente, la pieza debería pensarse como una experiencia catártica y no como una ejecución de música contemporánea.

Para cualquier duda o comentario respecto a la obra, favor de contactar al compositor.

Performance notes

The piece

Generalities

The present work pretends to be a ritual and sensitive experience of the body and the voice, to achieve this experience is the main objective of any performance of this piece. Every formal aspect described in this score is of secondary character. These pages do not pretend to be a specific, detailed and strict instructive of how to materialize this music, rather, this score should be understood as a series of corporal suggestions to achieve a convulsive experience of the body and the voice.

The piece can be interpreted by anyone regardless of their bodily qualities or their musical experience. The only thing that is necessary for the performance of this piece is a deep study of the body, and mainly, of the vocal apparatus of those who decide to perform this work. The performer must recognize and apprehend its body and its sounds in relation to the score. They should familiarize themselves with the movements and articulations described in this pages in order to find a unique and personal way to perform this piece. This is why there is no "ideal" sound, this piece does not pretend to pose a unique music to which each performance should aspire. Rather, the ultimate goal of this work is to achieve a personal body experience in each performer.

Once all the movements and sounds described in the score have been internalized and experienced, this work can be performed in two different ways: 1. In the order and time established in the score, either with the sounds memorized or with the score in front of the interpreter as a catalyst for the body's memory, and 2. As an interpretation without a score and with the sounds and movements totally mixed, organized in an intuitive and spontaneous way and with a free duration. This last way of interpreting the piece can be achieved only after having performed the work in the conventional order, after having deeply internalized the experiential idea of the work, only after having achieved this, the performer can forget anything written in the score and completely focus on experiencing the piece.

Requirements

To perform this piece, a megaphone that has a microphone detachable from it and connected by a cable is needed, as shown in figure 1. The size and voltage of the megaphone are indifferent, although it is recommended to find a suitable one for the place in which the piece will be performed. It is also important to take into account the corporal comfort of the player to choose a megaphone. In case the microphone of the megaphone has a functional volume control, it should be kept as high as possible at all times. Due to the high volumes produced in the piece, the

performer should use ear plugs to avoid physical damage. It is recommended that the piece be performed in a big forum, this in order to avoid hurting the ears of the audience.



Figure 1

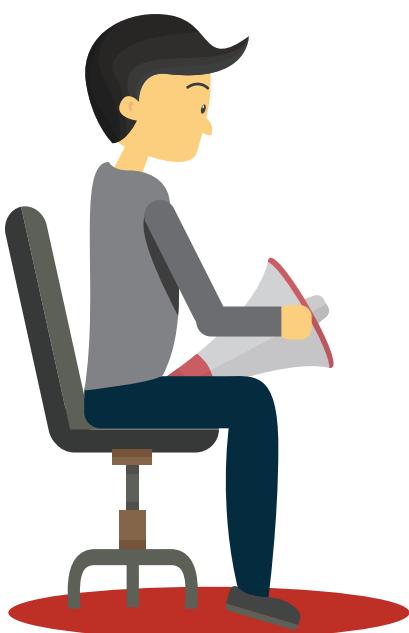


Figure 2

The megaphone should be placed between the legs of the interpreter with the speaker pointing towards the audience, as shown in figure 2. One hand should hold the microphone while the other hand holds the body of the megaphone, which will move constantly during the course of the music. If amplification is required, a microphone must be fixed to the cone of the megaphone. Since this will move frequently in the course of the piece, it is necessary to make sure that the microphone is fully attached to the megaphone and that it does not obstruct its movements. For the amplification a monophonic signal must be used, regardless of the number of speakers available. If necessary, it is possible to use a compressor or a limiter, this, in order to regulate the feedback sounds generated from the megaphone, which are usually quite high in volume.

The notation

Generalities

This piece uses a system of approximate and proportional notation, there are no specific rhythms or durations. Each staff should last approximately 10 to 15 seconds. All events written in the score must be distributed proportionally according to the graphic space they occupy, within the time indicated above.

There are no indications in the score that represents a specific sound. All the symbols represents only movements and positions, therefore, the resulting sound can vary depending on the individualities of each performer and the characteristics of the megaphone used to perform the piece.

At the beginning of each staff appears the image shown in figure 3, this indication is made up of two parts, the upper one groups all the movements and articulations of the voice while the lower one indicates the movements that must be performed with the megaphone. All the details of the symbology used in this score will be explained below.

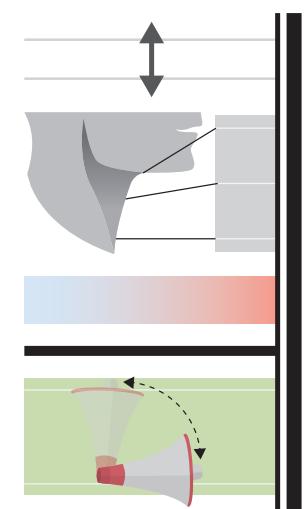
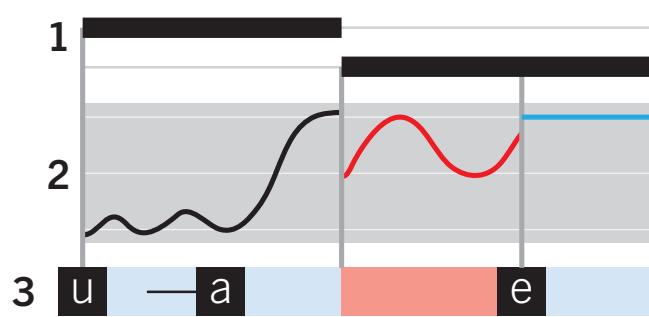


Figure 3

The voice



All sounds articulated with the voice should be performed as loud as possible and with the mouth stuck to the microphone of the megaphone. The vocal part is formed mostly by shouting, in cases where the sound produced is too silent (as in some sounds with air), it is important that they are as loud as possible by performing them directly on the microphone. It is important to remember that the volume of the megaphone must be maintained as high as possible at all times. The voice should be a continuum from beginning to end of the piece, silences should be avoided at all costs. Any sound that arises secondarily, as a product of the articulations written in the score, must be integrated into the music and must not be silenced. It is important, also, to bear in mind that the resulting sounds are usually a bit random, mainly because of the uncontrollable feedbacks that the megaphone produces, in any case, it is important to stick to what is written in the score, even when the resulting sound is not completely controllable. Also, it is important to mention that this score does not use any traditional voice technique, whether it is classical or popular. It is important to get rid of any previous idea of the use of the vocal apparatus and re-make a new technique, functional only for each interpreter. The movements of the voice are written in the graphic shown in figure 4. This indication consists of three parts:

1. Inhalation/exhalation. The flags that are written on the bottom line indicate that the action must be done exhaling. The flags in the upper line indicate that the action should be done by inhaling. As mentioned above, all sounds resulting from the voice must be integrated into the work, both inhalations and exhalations.

2. Position of the larynx. This section represents the position of the larynx from which the written action should be performed. The upper line indicates a position with the larynx as high as possible; the middle line indicates that the larynx should be placed in a neutral position, the one that is normally used when speaking; the bottom line indicates a position as low as possible, this is the position that is used to produce guttural sounds. The curved lines indicate transitions in the position of the larynx. Most of the vocal part is performed by moving the larynx, it is important to take this into account and avoid any "classical" treatment of the voice. Once the position of the larynx is indicated, the symbology shown in figure 5 will be used to indicate timbre differences, which I will explain below:

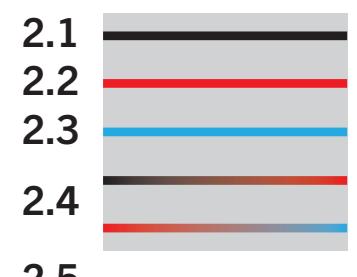


Figure 5

2.1. The black line represents an ordinary scream, as loud as possible.

2.2. The red line represents a scream with pressure in the larynx, as if scraping. In most cases this results in a muffled sound, a squeak or a guttural sound, depending on where the larynx is positioned.

2.3. The blue line represents a sound obstructed by saliva, similar to the pronunciation of the letter *j* in Spanish, with as much saliva as possible.

2.4. Any color gradient indicates a gradual transition between the effects described above.

2.5. A blue line, without the gray background that indicates the position of the larynx, represents a sound without the use of vocal cords, for the most part these are different types of sounds with air or effects with the lips.

3. Articulation of the mouth. In this section are written the articulations that must be performed with the mouth, these indications are mostly composed of vowels, according to which the mouth opening must be positioned to modulate the sounds produced. The position indicated at the beginning must be maintained until a new position is indicated, even when the sound is rearticulated on multiple occasions. I will explain next the symbology used:

3.1. This indication represents a trumpet embouchure, pressing the lips and letting air out between them. The thick black line indicates the amount of pressure on the lips. The upper part indicates a lot of pressure while the lower part indicates little pressure. Diagonal lines, like the one in the example, indicate a gradual transition between the amount of pressure.

3.2. A thin line between the vowels indicates a gradual transition between different mouth openings.

3.3. The sound *ts* and *sh* must be produced respectively, without the use of vocal cords.

3.4. The first symbol indicates a blow directly on the microphone of the megaphone, the second indicates the action of coughing during the indicated time, also, directly on the microphone.

3.5. The red bar indicates a chaotic and frantic movement with all possible articulations, as quickly as possible and following the indications of the position of the larynx. Any sound is valid, the most important thing is to maintain a chaotic character.

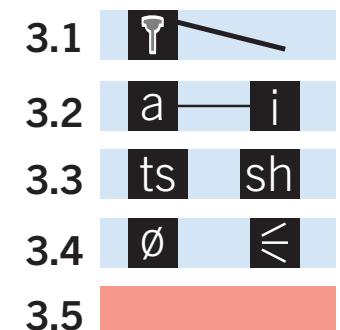


Figure 6

The megaphone

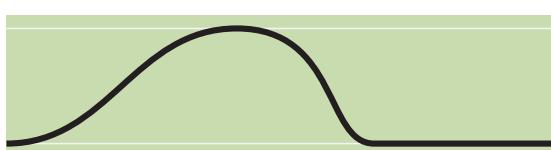


Figure 7

The megaphone in this piece works as a filter, as an added effect to the voice, which is the central part of the piece. The megaphone only adds distortion and some feedbacks, which for the most part are uncontrollable. To produce these feedbacks it is necessary to move the megaphone changing the direction of the cone. Since the microphone is always attached to the

mouth, in order to achieve feedbacks it is necessary to point the cone towards the mouth of the performer, this movement is what the graphic written in the score represents, which I show in figure 7.

The black line represents the movement of the megaphone through time. The line at the bottom indicates the initial position, with the megaphone pointing to the audience, the line at the top represents a position with the megaphone pointing at the mouth of the performer, this is the position where the most feedbacks occur. In the parts where this last position is maintained for a long time, it is ideal to keep the cone of the megaphone very close to the mouth of the interpreter, as if screaming inside it.

Feedbacks are quite uncontrollable and they usually come out at almost any moment, even when the megaphone is pointing to the audience. This should be assumed as a characteristic of the piece and no attempt should be made to control these sounds.

Final thoughts

All the staffs are equivalent to a duration of 4 to 6 minutes, this does not pretend to be a strict range of duration, the piece can last more or less time, depending on the sensitivity of the performer. The piece should come naturally, should be read little and the performer should pay full attention to its body and its movements. The duration of the work is not too important.

It is important that the performer knows the piece well and that they play it many times before the concert, it is important that the performer feels perfectly acquainted with the work, that they make it their own, that they adapt the piece to their body; a heartfelt, corporeal, trancistic, almost spiritual performance is preferable to a precise and rigorous one. Ideally, the piece must be thought as a cathartic experience and not as a contemporary music performance.

For any questions or comments regarding the work, please contact the composer.

*A Samuel Cedillo,
quien me hizo nacer.*

