

## VISIONES SONORAS EN 2008:

### RETROSPECTIVA CRÍTICA SOBRE TRES CONFERENCIAS

Por Daniel Quaranta

*En musique, il ne s'agit plus d'une oreille absolue, mais d'une oreille impossible qui peut se poser sur quelqu'un, survenir brièvement à quelqu'un. En philosophie, il ne s'agit plus d'une pensée absolue telle que la philosophie classique voulu l'incarner, mais d'une pensée impossible, c'est à dire de l'élaboration d'un matériau qui rend pensables des forces qui ne le sont pas par elles-mêmes.<sup>1</sup>*

Gilles Deleuze<sup>2</sup>

### Introducción

Durante el Festival Visiones Sonoras 2008, tuve la oportunidad de presenciar una serie de conferencias que abordaron cuestiones referentes al vasto campo de la música electroacústica, la tecnología y las artes sonoras.

Las temáticas abordadas por los conferencistas giraron en torno a reflexiones sobre análisis musical, problemáticas teóricas y/o estéticas, sobre tecnológica aplicadas a la composición, programación y también memoriales descriptivos de corpus de obras. Un punto que considero importante resaltar es que, en la mayoría de las conferencias, los compositores trataron muy equilibradamente estas temáticas, legitimando su saber desde lo musical y lo tecnológico pero en función de preocupaciones de orden estético<sup>3</sup>. Desde mi punto de vista fue muy interesante encontrar un espacio crítico donde las propuestas teóricas o prácticas se edificaban entre estos tres pilares.

Entonces comencé a pensar cómo, paulatinamente, el desplazamiento del paradigma analítico con sus métodos y valores, dio una mayor importancia a los aspectos tecnológicos de las obras. Como consecuencia de esto, en muchos casos se ha excluido del discurso analítico la posibilidad de una aproximación crítica que atienda las problemáticas (musicales o estéticas), que justifican tales aplicaciones<sup>4</sup>. En términos críticos, el análisis de la música electroacústica se encuentra con un problema que se establece al comprobar que “la reflexión estética parece no haber conseguido acompañar la rápida evolución de las tecnologías” (GUBERNIKOFF, 2005).

Por esta razón, voy a reflexionar sobre el trabajo de tres compositores que presentaron propuestas muy diferentes, pero que sirven como ejemplo de esta problemática. Me refiero a las conferencias de Gregorio Jiménez, Antonio Russek y Denis Smalley.

En este artículo, los trabajos de estos tres compositores se complementan, en tanto que cada uno propone argumentos teóricos que apuntan hacia un acercamiento de cuestiones estéticas, tecnológicas, metodológicas, o composicionales. Este es, para mí, uno de los horizontes al que debemos aspirar al pensar en la problemática relativa a la música electroacústica.

Primero voy a detenerme sobre el trabajo de Gregorio Jiménez para observar de qué manera, en su propuesta musical, se reconfigura la relación compositor-obra-intérprete. Luego, abordaré el trabajo presentado por Antonio Russek, cuya mirada particular sobre la composición musical electroacústica representa una narración inscrita en el espacio. Por último, voy a abordar el trabajo de Denis Smalley (la espectro-morfología), que fue desarrollado a lo largo de tres conferencias. En este último caso voy a establecer un diálogo entre su propuesta y algunos conceptos schaefferianos.

### **Gregorio Jiménez: Compositor-obra-intérprete**

Desde su creación, la música electroacústica plantea diferentes desafíos tanto para el público<sup>5</sup> como para el compositor. Desde el punto de vista de este último, creo que existe una necesidad de repensar no solo cuestiones musicales y tecnológicas sino también, una posible movilidad del lugar del compositor. Esto le exigiría una adecuación a nuevos modelos de “creación-recepción” que cada obra propone. Un cierto estado de “impermanencia” de la obra de arte (por la falta de una escritura), el desplazamiento de la figura de compositor o los diferentes grados de apertura de las obras, nos imponen una renovación (o adecuación) de las estrategias analíticas para tratar de entender el universo-obra contenido en los numerosos géneros electroacústicos.

Para Umberto Eco<sup>6</sup>, “*la primera cosa que una obra dice, la dice a través del modo en que está hecha*” (ECO 2003, p. 53), y en la propuesta creativa de Gregorio Jiménez hay un espacio plural de trabajo, donde encontramos obras tanto instrumentales como electroacústicas, producidas por complejos procesos de programación y/o procesamiento en tiempo real, sensores, intelaciones, etc. También es importante mencionar un trabajo que podría ser llamado de “composición performática” en el que el compositor, desde el escenario, compone la obra en tiempo real.

En su conferencia, Jiménez presentó algunos ejemplos que mostraron de manera bastante clara su versatilidad compositiva. En la obra para cinco percussionistas y electrónica en tiempo real llamada *Envelopes*, creó una serie de estructuras abiertas en la que la obra asume “*diversas estructuras imprevistas físicamente irrealizadas*”. Orientando la discusión en este sentido, podríamos decir que estas obras son –de alguna forma– “*inacabadas*’[y] *que reclaman un proceso de co-creación entre productor y receptor, proceso que Popper denomina “respuesta total”: intelectual y “física” a la vez por parte del intérprete*” (ECO, 2003, p.10).

Tradicionalmente el lugar del compositor es crear un universo sonoro más o menos controlado o “cerrado” por la tradición, por de la escritura musical o incluso por el soporte fijo. De tal forma el intérprete puede decodificar de manera “fidel” las ideas del compositor. En las obras que más me llamaron la atención de Jiménez, existe una transmutación de los lugares, al recrear y transformar la obra en una estructura cuya inestabilidad es rica en posibilidades poéticas. El compositor gana una autonomía diferente al incurrir en el terreno de la interpretación. Abre un espacio de intercambio entre compositor-obra-intérprete, basado en la experiencia de protagonizar todos los procesos de producción de la obra. Este proceso se inicia en la idea y termina con el consumo de la misma (*Idem*, p.14). Jiménez presentó como ejemplo la obra *Encuentro a la Sgae* para saxo (Josep Lluís Galiana) y electrónica en tiempo real, en la cual el compositor también era uno de los intérpretes. Por ser esta una obra que ofrece a los intérpretes un espacio para la creación e improvisación, pone en juego una interesante dinámica combinatoria que le da al “producto-obra” estructuras provisionales. De esta forma, “*el autor ofrece al usuario[público], una obra por acabar*”. (*Idem Ibidem*, p. 96, grifo del autor)

En las obras presentadas por Jiménez, pensé en Roland Barthes y su definición de obra y texto<sup>7</sup>. Barthes dice que la obra es un objeto que se ve, se sostiene en la mano, ocupa un espacio (BARTHES, 2002, p. 75). El texto es un campo metodológico que no se muestra sino que se demuestra; por consiguiente se sostiene en el lenguaje, que *no se experimenta más que en un trabajo, en una producción* (*Ibidem*, p.75). Por eso no está inmóvil sino que su movimiento constitutivo es la *travesía*. En ella encontramos el trabajo plural de un compositor que se completa en ese proceso.

### **Antonio Russek: Escritura en el espacio.**

Antonio Russek es uno de los pioneros del arte sonoro mexicano y dentro de su obra se encuentran numerosas colaboraciones tanto con artistas del ámbito estrictamente musical, como también de las artes escénicas, artes plásticas, eventos interdisciplinarios, videoarte e instalaciones, música radiofónica, arte efímero y escultura sonora. Sus actividades se extienden también a la promoción de proyectos discográficos dedicados en su mayoría a la música mexicana de vanguardia.

En su conferencia, “*Técnicas de especialización en sistemas multicanal*”, Russek presentó una visión espacial de la composición musical a través del análisis de una de su obra: Viento Solar. En ella el compositor empleó objetos sonoros que se producen al convertir las radiaciones electromagnéticas, exteriores a la atmósfera, en sonido, por medio de aparatos especializados en rastreo de tales radiaciones<sup>8</sup>. *Estas radiaciones no son sonidos y de hecho en el*

*espacio exterior no se propaga el sonido por falta de atmósfera, se trata pues de uno de los procedimientos indirectos utilizados en astrofísica para estudiar las señales que recibimos del universo.*

Partiendo del análisis de esta obra, el compositor expuso su propuesta para obras multicanales, donde expresó la posibilidad de un discurso compositivo que se inscribe en trayectorias espaciales pre-definidas (en 8 o 12 o 16 canales) y consideradas como un parámetro estructural fundamental dentro del proceso compositivo de sus obras.

La propuesta de Russek nos lleva a pensar de qué forma, durante el siglo XX, los compositores crearon una ocupación paulatina del espacio. Dentro del dominio de la música instrumental podemos recordar las iniciativas de Webern, Varèse<sup>9</sup>, Boulez, Stockhausen, entre otros; pero es en el ámbito de la música electroacústica donde la espacialización se va a desarrollar como un parámetro en el que las diferentes configuraciones y distribuciones de bocinas posibilitan configurar características estructurales. En este sentido, en las obras multicanales, el espacio y el diseño de las trayectorias espaciales de los objetos sonoros tienen la capacidad potencial de contener una significación formal.

Dentro de la trayectoria del compositor encontramos varias obras que utilizan sistemas multicanales. Una de las características principales de su obra es que el diseño espacial es más un parámetro constitutivo de su obra -definido desde dentro del proceso compositivo- que un proceso establecido en el azar de la presentación de la obra, por el compositor como intérprete.

En el espacio de Russek se confrontan un espacio virtual, el de la percepción subjetiva de narrativas imaginarias, y un espacio real, definido por las trayectorias de los objetos sonoros “escritos” minuciosamente en los sistemas multicanales<sup>10</sup>. En este último, el compositor define a sus obras como construcciones donde el oyente se sumerge en una estructura plástica cuyas travesías sonoras son controladas con la máxima precisión,

*“liberando a las bocinas de su emisión puntual, para crear una atmósfera de masas sonoras que se desplacen en el espacio, atravesando al público<sup>11</sup>”.*

Partiendo del parámetro espacial como centro de su conferencia, el compositor expresó toda una concepción teórica que conjugó un abordaje de orden tecnológico y las implicaciones compositivas, sintácticas y semánticas, de tales principios.

### **Denis Smalley: espectro-morfología**

Durante tres conferencias el compositor Denis Smalley presentó los principios de la espectro-morfología, enfocando en las características gestuales y espaciales del sonido en diferentes contextos y obras. Esta aproximación analítica evidencia el potencial de comunicación de la música electroacústica en tanto que ofrece las herramientas para *aprender a escuchar la energía interna del sonido y su comportamiento en el tiempo y el espacio<sup>12</sup>*.

La contribución de la espectro-morfología al campo del análisis musical es el de superar el desafío que impone la música electroacústica: crear conceptos sin la mediación del registro escrito, teniendo como punto de salida (y de llegada): la escucha.

Pienso que la propuesta de Smalley puede ser contextualizada dentro de una genealogía conceptual que no le es ajena. De esta forma, se podría observar en la espectro-morfología, una manera de profundizar y complementar los conceptos que Pierre Schaeffer denomina *tema y versión* (Schaeffer, 1993, Pág, 80), o su par complementario acuñado por Michel Chion *hacer y entender* (Chion, 1983, Pag, 80).

Es fundamental la asociación de estos conceptos. Por un lado, creo importante encontrar los vínculos de un desarrollo teórico-conceptual que comenzó con Schaeffer y continúa con Chion y Smalley, entre otros. Por otro lado, la complementariedad de estos puntos de vista ayuda a desarrollar un arsenal analítico que sirve como sustento tanto para las narrativas teóricas cuanto para la creación de nuevas sintaxis compositivas.

La propuesta de Smalley posibilita *aprender a escuchar la energía interna del sonido...*, bajo la comprensión de que *aprender a escuchar* implica *entender* (Chion, 1983, p. 90) el comportamiento del sonido en el tiempo y dentro de su estructura discursiva.

Pensando la definición de espectro-morfología como *la interacción entre el espectro sonoro (espectro-) y la manera como él cambia y evoluciona en el tiempo (-morfología)* (Smalley, 1997, p. 107), no es posible aislar este concepto de una tradición teórica que se inicia con Schaeffer.

El concepto de factura de Schaeffer es definido como la forma en que la energía se comunica y se mantiene en la duración (Schaeffer, 1966, Pág. 432). También en la definición de criterio de forma encontramos algo que se acerca mucho a la propuesta de Smalley: el proceso energético: es el mantenimiento, donde aparece la forma en que el sonido se perpetúa en la duración. Si es efímero, se trata de un impulso; si se prolonga de manera continua, se trata de un sonido sustentado; si se prolonga por repetición de impulsos, se trata de un tercer tipo de ocupación de duración... (Schaeffer, 1966, 338).

Creo que es importante pensar que en estas propuestas se abre un campo desde lo analítico que, sin dejar de lado toda una tradición conceptual, posibilita reflexionar, interpretar y fundamentalmente crear conceptos, sustentados y legitimados en y desde la percepción.

En los innumerables ejemplos presentados por Smalley durante las tres conferencias, pude observar que desde el corpus de la espectro-morfología es posible pensar también en una sintaxis composicional, porque aunque la espectro-morfología no es una teoría de composición, puede influir en los métodos de composición en tanto que da al compositor un dominio de los conceptos que le permitan describir y diagnosticar el fenómeno sonoro (Smalley 1997, p. 107). En la edificación teórica desarrollada por Denis Smalley a lo largo de 20 años, se encuentran herramientas analíticas que permiten potenciar la capacidad de entender el binomio percepción-recepción del fenómeno sonoro, tanto en el contexto de escucha de la música electroacústica como en cualquier otro<sup>1 3</sup>. Estableciendo un puente que va de la morfo-tipología de Schaeffer a la espectro-morfología de Smalley, es posible continuar desarrollando nuevas ideas en un camino fundado sobre las bases de la percepción y la escucha.

## Conclusión

Me gustaría concluir retomando las ideas propuestas en la introducción, en la que cual expuse la necesidad de ampliar la discusión sobre la música electroacústica para una mejor apreciación de la experiencia de la escucha musical. Creo que después de relatar estas tres conferencias que ejemplifican mi hipótesis, se hace imprescindible actualizar la reflexión sobre los varios aspectos -teóricos y prácticos- que este campo de conocimiento desafía. Profundizar el conocimiento fundamentado desde la percepción, los procesos tecnológicos, la poética del espacio, las implicaciones de las obras abiertas o las características espectro-morfológicas del sonido (timbre, masa, grano, ataque, *onset*, *continuant*, *termination*, *texture motion*, *behaviour spectra*, *note / noise*, etc) es imprescindible para desarrollar una escucha alfabetizada en lenguajes perceptivos y receptivos. De esta forma, el conocimiento teórico/práctico/tecnológico, partirá de las bases de la percepción para legitimar la música desde un saber musical, descubriendo lo que antes estaba velado y escuchar de manera diferente lo que ya se escuchaba.

*It's the sound of meaning that I like*

Dylan Thomas

## Referencias Bibliográficas

- Barthes, Roland. El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura. Barcelona. Paidós. 2002
- Caesar, Rodolfo. *Revista Polêmica Imagem* ISSN 1676-0727 número 15 año 2006

Chion, Michel. Guide des objets sonores, Pierre Schaeffer et la recherche musicale.

Paris, Éditions Buchet/Chastel. 1983

Eco, Umberto. Obra Abierta. Buenos Aires, Ed. Ariel. 2003

A Estrutura Ausente. São Paulo. Ed USP. 1971

Gubernikoff, Carole, Música e representação: das durações aos tempos. Tese de doutorado, ECO-UFRJ, Rio de Janeiro, 1993.

Música Eletroacústica: permanência das sensações e situação de escuta. Revista Opus, n 4, p.37-65, novembro 2005

Ferraz, Silvio. O Livro das Sonoridades. Ed 7 Letras. Sao Paulo. 2005

Schaeffer, Pierre. Traité des Objets Musicaux. Seuil, Paris, 1966.

Smalley, Denis. “*Composer Intention and Listener Reception: can they be reconciled?*”

Artículo no publicado. Conferencia realizada durante el "Nordic Computer Music Days, Stockholm", en Septiembre, 1991.

“*Spectro-Morphology and Structuring Processes*” in The Language of Electronic Music, Edited by Simon Emmerson. London. MacMillan Press. 1986

Vareèse, Edgar. 1936. “New Instruments and New Music”. In Strunk (org.) *Source Readings in Music History*. Nova Iorque e Londres: Norton, 1998.

Wishart, Trevor. On Sonic Art. Imagineering Press, York, 1985

---

<sup>1</sup> “En música, ya no se trata de un oído absoluto, sino de un oído imposible que puede posarse sobre alguien, manifestarse brevemente a alguien. En filosofía, ya no se trata de un pensamiento absoluto, tal como la filosofía clásica quería encarnarlo, sino de un pensamiento imposible, es decir, de elaborar un material que vuelva pensables fuerzas que no lo son por sí mismas.”

<sup>2</sup> Deleuze, Gilles Conférence sur le temps musical, Paris, IRCAM. 1978

<sup>3</sup> En este artículo no voy a referirme a todas las conferencias que abordaron estos aspectos porque escaparía a los objetivos del mismo. Pero podría mencionar las propuestas especialmente interesantes de Juan Sebastian Lach, Christian Wolff, Larry Polansky, Christian Clozier, José Luis García Nava, entre otras.

<sup>4</sup> Evidentemente no se puede pretender que toda análisis aborde la “totalidad” de los aspectos de una obra, de hecho, no existe tal posibilidad; mi observación se refiere a que en muchos casos existe una tendencia a priorizar apenas un aspecto del proceso compositivo de la obra, dando muy poca importancia al hecho musical en sí.

<sup>5</sup> Desde el punto de vista del oyente, la situación acústica (la falta del gesto instrumental) es todavía un gran desafío. Por otro lado, la pérdida de la “previsibilidad” del discurso musical a cambio de otra lógica estructural y otro universo sonoro, pone en juego nuevas formas de recepción de la obra de arte. <sup>6</sup> “Obra abierta” de Umberto Eco es un libro que reúne una serie de ensayos al respecto de las formas de indeterminación de las poéticas contemporáneas, tanto en la literatura, como en las artes plásticas y la música. Su primera edición fue en 1962, en un momento en el que en el campo de las artes proliferaban obras indeterminadas en relación a la forma, convidando al intérprete a participar activamente en la construcción final del objeto artístico.

7 Aquí nos referimos al texto musical

8 Los observatorios donde hay radiotelescopios convierten estas señales en sonido, para que los científicos puedan tener un monitoreo auditivo de sus variaciones.

9 Recordemos el texto de Edgard Varèse de 1936 en donde propone la inclusión de una cuarta dimensión (la espacial) a las tres conocidas hasta entonces en el dominio de la composición musical (la horizontal, vertical y el movimiento crescendo y decrescendo,*[sic]*)

10 Este espacio es definido por Denis Smalley como "Texto".

11 Declaración de Antonio Russek en entrevista al autor del texto durante el Festival Visiones Sonoras 2008.

12 Conferencia de Denis Smalley 07/11/2008

13 Durante las conferencias, Smalley propuso escuchar desde una perspectiva espectro-morfológica mente un repertorio muy variado de obras, abarcando desde piezas electroacústicas hasta obras del repertorio musical instrumental, comenzando por el siglo XVI y llegando hasta el siglo XX.