



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA
MAGÍSTER EN ANÁLISIS SISTÉMICO APLICADO A LA SOCIEDAD

“SISTEMA TECNOLOGÍA COMO CONDICIONANTE DE LA CREACIÓN
MUSICAL CONTEMPORÁNEA EN EL CAMPO DE LA INTERACCIÓN Y
COMUNICACIÓN SOCIAL”

Tesis presentada para obtener el grado de Magíster en Análisis Sistémico
Aplicado a la Sociedad

Estudiante: Marcelo López Vidal
Profesor guía: Andrés Gómez S.

RESUMEN

La relación entre la Música Contemporánea y la Sociedad es precaria, producto de factores sociales que a lo largo del siglo XX y comienzos del siglo XXI han determinado su consumo y recepción en la sociedad. El objetivo general de esta investigación es observar de que manera el Sistema Tecnología condiciona a la Musica Contemporánea en el campo de la interacción y comunicación social.

Existen patrones del entorno y al interior de la música que intervienen en sus procesos de creación. El acoplamiento estructural de esta estética musical con las Nuevas Tecnologías genera un tipo de interacción, condicionándola en los recursos que esta última aporta a las nuevas formas musicales y a su manera de comunicar como lenguaje musical. El presente estudio apuntará a entender estos factores, abordando temas relacionados con la implementación de nuevos formatos musicales y a su conexión con medios tecnológicos para la creación, difusión y consumo en la sociedad.

Palabras Claves: Música Contemporánea, Nuevas Tecnologías, Sonido, Estructura, Nuevos Formatos Compositivos.

INDICE

INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO I / CREACIÓN MUSICAL CONTEMPORÁNEA	
1.1 Música Contemporánea - Antecedentes Históricos	8
1.2 Nuevas Tecnologías	10
CAPÍTULO II / BASES TEÓRICAS Y METODOLÓGICAS	
2.1 Pregunta de Investigación e Hipótesis	12
2.2 Objetivos de la Investigación	13
2.3 Marco Teórico	13
2.4 Marco Metodológico	18
2.5 Técnicas de Investigación	20
CAPÍTULO III / NUEVAS TECNOLOGÍAS / COMUNICACIÓN E INTERACCIÓN DE LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA EN LA SOCIEDAD	
3.1 Música Contemporánea / Medios Tecnológicos	23
INNOVACIÓN MUSICAL	
3.2 Sonido / Ruido - Timbre	25
3.3 Estructura / Presente	28
3.4 Nuevos Formatos Compositivos / Experimentación Sonora	29
PRODUCTORES	
3.5 Compositores / Espectro Sonoro	31

RECEPTORES

3.6 Auditores / Percepción	33
3.7 Producción, Difusión, Consumo / Dimensión Sociocultural	35

CAPITULO IV / NUEVAS TECNOLOGÍAS / INCOMUNICACIÓN MUSICAL CONTEMPORÁNEA

4.1 Tabula Rasa / Música Contemporánea	38
4.2 Creación / Autonomía – Nuevos Formatos Compositivos	40
4.3 Creadores / Material Sonoro – Compositores	41
4.4 Destinatarios / Consumidores - Auditores	42
4.5 Productividad / Industria de la Cultura – Producción, Difusión, Consumo	45

CAPITULO V / FORMAS MUSICALES CONTEMPORÁNEAS Y MEDIOS TECNOLÓGICOS

5.1 Obras Musicales	
5.1.1 Rodrigo Cádiz / Kara I	47
5.1.2 Rodrigo Sigal / Sinapsis	48
5.1.3 Georges Aperghis / Luna Park	49
5.1.4 Karlheinz Stockhausen / Mikrophonie I	50

CAPITULO VI / UNA APROXIMACIÓN SISTÉMICA A LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA / ESTRUCTURA / SONIDO / NUEVAS TECNOLOGÍAS

6.1 Redefinición de Estructuras	52
6.2 Centralidad del Sonido / Percepción	55
6.3 Acoplamiento Estructural / Nuevas Tecnologías	58

CONCLUSIONES	59
---------------------	-----------

BIBLIOGRAFÍA	66
---------------------	-----------

1. Análisis de Obras Contemporáneas
2. Entrevistas a Profesionales Expertos

INTRODUCCIÓN

Aproximadamente, desde la segunda mitad del siglo XX existe en la música una renovación en la concepción de sus formas. La transformación estructural que constituye a cada obra musical como sistema compositivo único, la centralidad que adquiere la materialidad del sonido y las oportunidades para su comunicación, propiciada por el acoplamiento estructural con las nuevas tecnologías, han posibilitado en gran medida estos cambios.

Actualmente, la influencia de los medios tecnológicos en todos los ámbitos de la creación y producción artística no ha hecho más que incrementarse. En 2009, Cadoz argumentaba que la tecnología constituía en muchos casos una condición para la existencia social, histórica y cultural de objetos y procesos de creación artística. Más aún, incluso el contenido de los objetos de arte puede ser dependiente de las condiciones tecnológicas que hacen posible su creación. La relación entre tecnología y objeto artístico, el proceso de su creación, difusión y existencia social es actualmente múltiple y complejo, pero, a su vez, cada vez más común.

En el caso particular de la música, la influencia tecnológica es especialmente evidente. En 1966, a propósito del rol de la música en la era electrónica, el pianista Glenn Gould señalaba que, gracias a la tecnología, especialmente las nuevas técnicas de grabación disponibles en esa fecha, las veneradas distinciones de la estructura musical que usualmente separan a compositor, intérprete y auditor tenderían a desaparecer (Gould 2010). Pocos años antes, Edgar Varèse, uno de los compositores más influyentes del siglo XX, en 1962, aseguraba que este nuevo medio tecnológico le había otorgado a los compositores posibilidades casi ilimitadas de expresión, y les había abierto de par en par las puertas del misterioso mundo del sonido.

Las Nuevas Tecnologías han provocado un gran revuelo en las prácticas musicales contemporáneas. Considerando que, en la actualidad, ambas son inseparables en muchos casos, es pertinente reflexionar sobre los cambios musicales que se producen debido a la acelerada transformación que los medios tecnológicos han experimentado en el último tiempo.

El contexto de la presente investigación se establece desde mediados del siglo XX hasta el presente, un período con importantes transformaciones sociales, que han condicionado la forma de concebir la música y cómo esta se viene relacionando en una sociedad con pérdida de razones universalmente vinculantes y de difuso estilo cultural. Se ha establecido una metodología cualitativa – constructivista para el estudio del fenómeno (observación de segundo orden), que hará posible una reflexión con diferentes fuentes (entrevistas a compositores, intérpretes, investigadores expertos, lectura de documentos especializados sobre el tema), para analizar (objetivo general) el modo en que las tecnologías condicionan la interacción y comunicación de la Música Contemporánea en la sociedad. Los objetivos específicos que se investigan también en este estudio son: describir cómo las Nuevas Tecnologías influyen en los procesos de redefinición de estructuras y utilización del espectro sonoro en la creación musical moderna.

La investigación se desarrolla a través de seis capítulos; (1), muestra los antecedentes históricos de la Música Contemporánea, en el contexto de las Nuevas Tecnologías y sus medios de creación, producción y difusión musical; (2), señala las bases teóricas y metodológicas que guían el estudio; (3), describe en siete apartados, de que manera la tecnología influye en los procesos de interacción y comunicación de la Música Contemporánea en la sociedad; (4), aborda los problemas de incomunicación de la Música Contemporánea, propiciado por los medios tecnológicos; (5), presenta cuatro obras musicales, para entender los cambios que han suscitado las Nuevas Tecnologías en los procesos compositivos modernos; (6), proporciona una aproximación sistémica de la Música Contemporánea a partir de tres dimensiones: la redefinición de estructuras, la centralidad del sonido y su relación con los medios tecnológicos.

CAPÍTULO I

CREACIÓN MUSICAL CONTEMPORÁNEA

1.1 Música Contemporánea - Antecedentes Históricos

El término Música Contemporánea se refiere a las diferentes corrientes que aparecieron después de la Segunda Guerra Mundial y que buscaban formas compositivas fuera del llamado sistema tonal establecido a principios del siglo XVII. Sus inicios se remontan a tres décadas antes, cuando autores como Edgard Varese, Igor Stravinsky, Arnold Schoenberg, Anton Webern y Alban Berg plantearon cambios radicales sobre la armonía, la melodía y el ritmo.

A fines de la década de 1940, una nueva generación de creadores continúa con esos quiebres, dando origen a los cambios más rápidos y progresivos que conozca la historia de la música occidental. Se cuestiona la naturaleza de la música, la notación, los actos de composición e interpretación y el lugar de la música en la sociedad.

El serialismo integral (1950), en la línea de los avances revolucionarios, tuvo como representantes a una joven vanguardia de compositores (Pierre Boulez, Kharleinz Stockhausen, Luciano Berio, Bruno Maderna, Luigi Nono entre otros) provenientes de los cursos de verano en composición que se desarrollaban desde 1946 (posguerra) en la ciudad alemana de Darmstad. El trabajo que desarrollaron fue organizar el sistema dodecafónico (1920, Escuela de Viena) con relación a parámetros de sonido, intensidad, tono, duración y timbre, sometiéndolos a un control total y aplicándoles un tratamiento en serie (serialismo puntillista integral). Cuando comienza a estigmatizarse esta forma de creación, así como ocurrió con el dodecafonismo 20 años atrás, se adopta un serialismo menos estricto entre los compositores, pero siempre dentro del contexto de la atonalidad. Nuevos creadores se alinean en su mayoría con este nuevo formato (Luigi Dallapiccola, Gilbert Amy, Krzysztof Penderecki) y surgen también propuestas compositivas más personales (André Jolivet, Francis Poulenc, Maurice Ohana, Benjamín Britten). Respecto a la audiencia, los compositores se enfrentan rápidamente a la incomprensión de un público conservador, a disputas sobre el propósito de la creación y a otras formas de lenguaje musical, lo que determina la desaparición gradual del serialismo entre 1956 y 1960. Además, la asimilación de descubrimientos paralelos ligado a las nuevas tecnologías y a casi dos décadas de creación musical, van produciendo

obras más complejas, ligadas esta vez a las innovaciones tecnológicas y a un indeterminismo compositivo propio del término de un ciclo.

Los compositores han reconocido siempre la importancia de la tecnología como herramienta de innovación en el campo compositivo, ampliando la paleta sonora y sus diferentes formas de reproducción. Existen en la historia de la Música Contemporánea creadores con ambiciones teóricas individuales y que lograron desarrollar un lenguaje propio, con relación básicamente a tres líneas de experimentación sonora: la estructura del sonido, la modificación de instrumentos musicales y la extensión del espacio sonoro.

Pierre Schaeffer (1910 – 1995), ingeniero y músico, fue el pionero en trabajar con ruidos concretos. En 1948, con la asistencia de Pierre Henry compone la primera obra musical sin instrumentistas llamada “Sinfonía para un solo hombre “. En Alemania el estudio de música electrónica de la ciudad de Colonia en 1951 (compositores, Herbert Eimert, Robert Beyer y Werner Meyer – Eppler), difunde por la radio Nordwestdeutscher Rundfunk una emisión titulada “El mundo sonoro de la música electrónica”, que se basa en una serie de experimentaciones sonoras efectuadas por un magnetofón, donde el sonido es generado por un osciloscopio y grabado por una cinta antes de ser manipulado. Con estas dos técnicas (concreta y electrónica), se multiplicarán los estudios de experimentación sonora en diferentes partes del mundo.

Las convenciones compositivas en el día de hoy buscan una perspectiva más abierta y menos mecanicista, de manera que puedan germinar nuevas estéticas y modelos musicales. Las nuevas tendencias posmodernas agrupadas en torno a la comunicación entre tradición e innovación se pueden definir, según las formas tradicionales que integran un material renovado en torno al timbre y las innovadoras, organizadas alrededor de nuevas posibilidades tecnológicas o modelos extra musicales.

De los antecedentes anteriormente señalados y en perspectiva con la teoría social que plantea Luhmann y en particular, la teoría de la comunicación artística como plataforma de ideas y conceptos teóricos requeridos para la observación del problema que queremos estudiar, nos referiremos a lo que propone Consuelo

Araos (2006) respecto a la aproximación de la Música Contemporánea a partir de tres dimensiones: la importancia y redefinición de estructuras, la centralidad del sonido y su relación con las nuevas tecnologías. Estas tres dimensiones servirán para entender los procesos y cambios que viene experimentando la música y su relación con las Nuevas Tecnologías y que miradas desde la Teoría Sistémica aparecen como los indicadores de su autopoiesis comunicativa y clausura operativa.

1.2 Nuevas Tecnologías

Las Nuevas Tecnologías aplicadas a la música han guiado la aparición de nuevos géneros musicales y nuevas formas de consumo. Esta amplia renovación conducida por la innovación tecnológica no tiene precedentes en la historia de la música, porque además de los cambios en las formas de producción, distribución y recepción de esta, ha ido moldeando un nuevo enfoque epistémico de la actividad musical. Al respecto, el compositor Rodrigo Sigal señala:

“Yo creo que lo que han generado las nuevas tecnologías y la facilidad de acceso a las mismas es de alguna manera la diversidad de ideas que se pueden concretar de manera muy fácil por muchos creadores. Entonces ahora los compositores podemos trabajar en diferentes estilos, podemos explorar el pulso, podemos explorar lo folclórico, podemos utilizar muchísimos materiales que antes hubiera sido mucho más difícil en la música instrumental.” (Entrevista N°5)

Para Manning (2004), la introducción del computador como herramienta en la creación musical ha generado profundas consecuencias para la evolución del medio tecnológico como un todo. En este sentido, Ferreira (2001) afirma que: “la exploración del universo sonoro, que se hace posible mediante la tecnología electrónica y computacional, implica necesariamente una reformulación de lo que constituye la problemática musical. Esta exploración ya no es simplemente un problema musical puro enmarcado en un pensamiento que posiciona las actividades artísticas y científicas en polos opuestos. Al contrario, se hace posible exactamente

por los avances tecnológicos, implicando incluso que la música tenga que compartir con la tecnología parte de sus propios problemas.”

El desarrollo de recursos para la grabación y reproducción de sonidos ha tenido consecuencias para la práctica de la música. Usualmente, el proceso de la síntesis y la comunicación requería de la presencia física de un intérprete y audiencia en una experiencia común. Hoy, la intimidad social de una *performance* en vivo en la sala de conciertos es reemplazada por una emisión televisada o un disco compacto en los cuales, los procesos intermedios de grabación y edición tienen un impacto significativo en lo que le es entregado a los auditores. Para Manning (2004), esta intervención de la tecnología ha creado un continuo interesante entre la búsqueda de la autenticidad de la reproducción y la tentación de experimentar con el medio como nuevas formas de expresión musical. Según Everett (2001), el ambiente digital actual de la creación, producción y la experiencia musical no separa claramente los roles tradicionales de la composición como un acto privado de ver y la escucha como un acto público de examinación, sino que más bien su mezcla

Históricamente, el mundo de la música siempre ha sido un terreno donde continuamente son experimentadas e implementadas innovaciones tecnológicas surgidas en otros campos como la física, la electrónica, la informática, la comunicación audiovisual, etc. El proceso de convergencia digital de los sistemas electrónicos, de telecomunicación y de medios audiovisuales, han propiciado un entorno tecnológico para el desarrollo de la música contemporánea. En este sentido, Patricio de la Cuadra observa un estado de democratización tecnológica, donde es fácil tener acceso a medios tecnológicos:

“Es realmente fácil tener acceso a tecnologías bastantes sofisticadas para hacer todo tipo de sonidos sintéticos, modificaciones, procesamientos, grabación, todo. Hay un acceso muy expedito y barato hacia las tecnologías. Pasamos el momento en donde estas parecían ser un fin más que un medio, un período más o menos largo, donde a punta de ir generando nuevas técnicas, nosotros nos encandilábamos con cada uno de los resultados que se iban produciendo. Estoy pensando qué sé yo, en la música concreta, las nuevas tecnologías asociadas a la espacialización, todos como hitos que resultaron bastante encandilantes y que generaron un polo de atracción donde estaba muy puesto el interés y la atracción en echar mano de eso”
(Entrevista N°4)

La forma de percibir la música suele experimentar modificaciones con el advenimiento de nuevos dispositivos tecnológicos sonoros, siempre y cuando exista un contexto de conocimientos que propicie la ejecución de dichas modificaciones. Por ello, no es la tecnología por sí sola la que determina los cambios culturales, sino que su influencia aparece en términos de una mediación articulada con otros procesos materiales, sociales y simbólicos. Además, cada medio tecnológico engloba un conjunto particular de prácticas asociadas con él, una forma para utilizarse y un conjunto de conocimientos que lo convierte en una tecnología social. Stuart Hall y Paul Du Gay (1997) plantean el estudio de un medio tecnológico desde los siguientes parámetros de observación:

- *Cómo es representado*
- *Qué identidades sociales están asociados con él*
- *Cómo es producido y consumido*
- *Qué mecanismos regulan su distribución y uso*

A través de estos cuatro lineamientos, es posible observar una interpretación sobre la acción social y simbólica de la tecnología en el campo musical contemporáneo.

CAPÍTULO II

BASES TEÓRICAS Y METODOLÓGICAS

2.1 Pregunta de Investigación e Hipótesis

El acoplamiento estructural de la obra musical contemporánea con las nuevas tecnologías y los medios de difusión que este último establece, genera un tipo de comunicación social. La investigación quiere describir y analizar la manera en que estos procesos de tecnologización condicionan su interacción y comunicación en la sociedad.

Para enfrentar el problema de investigación la pregunta es la siguiente:

¿Cómo las Nuevas Tecnología intervienen en los procesos de interacción y comunicación de la Música Contemporánea en la Sociedad?

Las hipótesis son las siguientes:

- Las Nuevas Tecnologías impactan a la Música Contemporánea en sus procesos de estructuración y utilización del sonido.
- La utilización de herramientas tecnológicas en las Músicas Actuales, ha apartado a los compositores de los macrosistemas musicales, favoreciendo la utilización de sistemas propios en la creación de sus obras.
- Las prácticas de consumo musical se determinan muchas veces por la industria y las modas del mercado, favoreciendo audiencias para estilos musicales masivos por sobre la música más vanguardista.

2.2 Objetivos de la Investigación

El **objetivo general** del estudio es investigar cómo el Sistema Tecnología condiciona a la Música Contemporánea en el campo de la interacción y comunicación social.

Los **objetivos específicos** son:

- Describir la redefinición de estructuras en obras musicales contemporáneas.
- Analizar la centralidad del sonido en la Música Contemporánea.

2.3 Marco Teórico

La música es una forma de percibir el mundo y un poderoso instrumento de conocimiento que favorece la construcción social de la realidad. La sociología siempre ha mostrado un especial interés por su estudio, analizando los procesos de interacción entre el hecho musical y la sociedad, analizando también las diversas formas de interacción que surgen de esta relación. Todas las funciones de la música

están determinadas por la sociedad, donde cada cultura está compuesta de sus propias peculiaridades y tiene establecidos procedimientos concretos para validarla, para desplazar los límites de lo que incluye y excluye como parte de un género o para crear etiquetas que ayuden a la interpretación y clasificación de esta. Desde esta perspectiva, existen diferentes teorías sociales que han marcado el pensamiento sociológico de la música hasta nuestros días. En la sociología alemana encontramos Georg Simmel (1858 – 1918), quien desde la etnología comparativa, la considera como el arte menos mediado por el entendimiento y en el que puede darse un tránsito directo entre los sentimientos del músico, la música y los sentimientos del oyente. En su obra, *“Estudios psicológicos y etnológicos sobre música”* (1882), realiza un estudio del hecho musical desde una vertiente eminentemente social, centrándose en el papel que ocupan la melodía y el ritmo en la vida cotidiana de las sociedades. Su punto de partida es la necesidad de descubrir el sentido profundo de la música en su estado original, conocer cómo y por qué el individuo se adueña de ella para utilizarla en distintos contextos y situaciones. Para responder a esta cuestión de fondo, Simmel analiza los usos y funciones de la música, ya que, el hecho musical, bien sea el acto de escuchar, componer o ejecutar, es parte de la condición originaria del hombre y surge naturalmente de nuestros sentimientos y vivencias, generando sonidos que pueden expresar algo al individuo que los escucha. Ahora bien, como exteriorización de nuestros sentimientos internos, necesita ser también una práctica social y es precisamente ahí, en su relación con la sociedad, donde la música toma fuerza. Simmel ve la clara dimensión social que posee en el hecho de que aparece como un complemento del desarrollo del lenguaje hablado y este es una manifestación de las relaciones sociales.

Podemos señalar también los aportes del sociólogo alemán Max Weber, que pese al haber escrito muy poco sobre música, hoy sus teorías constituyen un referente importante. En *“Los fundamentos racionales y sociológicos de la música”* (1921), establece que esta debe entenderse a partir de la influencia de factores externos, pero también de factores derivados de la lógica musical. La originalidad de su planteamiento está en la búsqueda de la racionalidad en la música que a

simple vista aparece como algo irracional. Para ello, traza un camino muy lineal que nos lleva desde las teorías musicales primitivas, que se basan en una resolución fisiológica o psicológica de momentos de tensión, a la elaboración de una música cada vez más racional, en el sentido que adapta sus medios a sus fines. Toma la armonía occidental como ejemplo del proceso de racionalización occidental (entendida como la transformación clave del espacio sonoro y el surgimiento del temperamento). Creía en la existencia de una relación o paralelismo entre el desarrollo de la sociedad y el de la música que se verifica al nivel de las estructuras lingüísticas. Su estudio evolutivo del lenguaje musical establece que este no se cierra en sí mismo, nace en conexión con las exigencias de la comunicación musical de una determinada sociedad y con la progresiva extensión de la racionalización de los lenguajes y de las relaciones sociales. Para poder comunicar, la música debía relacionarse con la sociedad.

Desde un enfoque dialéctico o teoría crítica encontramos a Theodor Adorno (1903 -1969). Uno de los núcleos capitales de su pensamiento, de mayor interés a nivel teórico, es la relación que establece entre música y sociedad. Escribió numerosas obras, abordando aspectos tales como los efectos nocivos de la música comercial. Se diferencia radicalmente de toda la sociología de la música anterior y supone un nuevo punto de partida. Sus estudios parten de los enfoques de la teoría marxista a la que criticó por considerar que establecía una imagen simplista, que presenta a la obra musical como reflejo de la estructura económica de la sociedad en la que se crea. El objetivo de la obra de Adorno no fue solo su crítica a la música, sino también a la sociedad.

Su aporte supera las limitaciones marxistas para tomar en consideración el auge y los efectos de la tecnología y de la organización económica moderna que permite el desarrollo de la cultura de masas y, en consecuencia, la creación de una audiencia de masas. Sostiene que, si bien, el arte debería ser un fin en sí mismo, en todos los niveles se hace un uso insidioso de él para reforzar la falsa conciencia del público. En el texto, “ Disonancias, Introducción a la Sociología de la Música” (1973), Adorno asume una postura crítica del contexto musical al que se ve enfrentado:

“la música de entretenimiento es un complemento del enmudecimiento de los seres humanos, del fenecer del lenguaje como expresión, de la mera incapacidad de comunicarse. Habita en las oquedades del silencio que se construyen entre los seres humanos deformados por el miedo, el sistema y una sumisa docilidad. Asume por todas partes e inadvertidamente el tristísimo papel que le fue asignado en la época y situación determinada del cine mudo. Se la percibe únicamente como música de fondo. Cuando ya nadie sabe hablar de verdad, entonces, ciertamente, nadie sabe ya escuchar.” (Adorno 1973)

Respecto al auditor y el desarrollo de la cultura de masas, Adorno señala:

“El placer del instante y de la fachada policroma se transforma en el pretexto para dispensar al oyente de pensar sobre el todo, cuya exigencia está contenida en el auténtico escuchar; y el oyente se transforma, al igual que su mínima resistencia, en un comprador que todo lo acepta.” (Adorno 1973)

Respecto al arte y su vanalización en la sociedad, Adorno establece:

“Los aislados momentos de estímulo aparecen como indisolubles en la constitución inmanente de la obra de arte y ésta cae víctima de ellos, mientras que la obra de arte trasciende siempre como un reconocimiento servicial.” (Adorno 1973)

Adorno intenta incorporar todos estos componentes a una comprensión total de la forma musical y su relación con la sociedad. Para ello parte de la idea de que la música y la sociedad no se encuentran en una relación de dependencia directa y desde su punto de vista, no refleja la sociedad, sino que, mantiene una relación tanto más directa con ella cuanto menos auténtica es. Con esta afirmación, Adorno vuelve a anticiparse a su tiempo y nos hace ver cómo realmente la obra que queda ligada estrechamente a la sociedad, es aquella que ha sido manipulada por la estructura social, creada a su imagen y semejanza, aquella que ha sido construida por la cultura de masas para su fácil comercialización. La música que consigue escapar de las garras de la cultura manufacturada, será una obra auténtica, pero tendrá que pagar el precio de no tener nada que ver con la sociedad, de verse marginada, apartada, entendida únicamente por una minoría que debe aprender a

valorarla. Esto no significa que la obra autentica escape al análisis sociológico o que no posea relación alguna con la sociedad, sino que, al ser autentica, vuelve tal relación mucho más problemática y dialéctica. La obra musical auténtica y autónoma no realiza un valor estético al margen de la sociedad, sino que representa prioritariamente un valor en oposición a la sociedad constituida.

En Francia el sociólogo Pierre Bourdieu (1930 – 2002), centra sus investigaciones en el campo del consumo musical y sus practicas socio - musicales. Sus conceptos de capital cultural, campo y hábitos han sido importantes para la formación de un paradigma crítico en la sociología de la música que demuestra cómo lo social produce, contextualiza y penetra en la música.

Respecto a otras disciplinas que han desarrollado lineamientos teóricos importantes, nos encontramos con la musicología y la etnomusicología. La primera de ellas trata la obra musical como "cosa" u "objeto sonoro", enfocándola con una óptica similar a aquella de las ciencias naturales. Se tiende a buscar y definir una estrategia única (método único, positivismo) que se valida para cualquier música. Con esto, se prescinde del período histórico, cultural o estético correspondientes y, por tanto, de las concepciones y categorías utilizadas por los músicos creadores e intérpretes que dan origen a la obra musical. Se opera de acuerdo con diversas concepciones, orientaciones y estrategias, entre ellas, la descomposición del todo musical en sus partes constituyentes para generar una gramática musical o el desglose de los parámetros físicos del sonido: alturas, duraciones, intensidades, timbres, texturas, etc., para articular relaciones significativas que expliquen la dinámica interna del discurso musical.

La etnomusicología por su parte, trata la obra musical como un fenómeno humano, enfocándola con una óptica antropológico-musical. Se tiende a comprender y analizar el fenómeno musical de acuerdo con los criterios dominantes en un período histórico, cultural y estético, considerando cómo lo perciben, conciben, categorizan y conceptualizan los músicos creadores e intérpretes y sus receptores, en el contexto de sus respectivas matrices socioculturales.

La contingencia social moderna ha condicionado el estudio de temas vinculados al sistema arte/música. Teorías sociológicas concebidas en un contexto

de menor complejidad social y relacionada con la investigación musical contemporánea no logran adaptar su foco de observación en un mundo globalizado, donde las nuevas tendencias musicales necesitan ser observadas desde perspectivas teóricas nuevas. La transdisciplinariedad que encontramos en la Teoría Social de Sistemas de Niklas Luhmann, es un aporte al entendimiento de la complejidad que enfrentamos en esta nueva realidad musical. Respecto al arte contemporáneo, Luhmann señala:

“Esto, pues si nos interesa estudiar el arte contemporáneo, no nos podemos limitar a la descripción de los factores sociales que inciden en el arte, ni la forma como se dan luchas de poder en este particular campo. Aproximarse al arte desde una perspectiva Luhmanniana, implica más bien identificar medios y estructuras abstractas que efectivamente permiten conectar múltiples y muy diferentes comunicaciones como arte “ (Luhmann 2005)

En el caso de la presente investigación, creo que la Teoría de Sistemas Sociales como base teórica, es un aporte, si miramos la música dentro de la complejidad social actual, donde los planteamientos teóricos de Luhmann para una investigación sistémico – constructivista, sirven como plataforma de conceptos de análisis para la observación del problema. Tener como puntos de referencia la compleja y profunda reflexión que nos propone Luhmann sobre la sociedad funcionalmente diferenciada y, en particular, la teoría de la comunicación artística, nos ayudará a aproximarnos a la semántica musical contemporánea y a entenderla como un momento histórico evolutivo único, en el cual la comunicación musical alcanza un nivel autopoietico de clausura operativa.

2.4 Marco Metodológico

La presente investigación busca información relevante, en el contexto de lo acontecido luego de la Segunda Guerra Mundial y la aparición de nuevas formas de escritura musical, en un período que atraviesa toda la segunda mitad del siglo XX y que sigue evolucionando hasta nuestros días.

Para llevar a cabo el estudio, utilicé una metodología cualitativa, posicionada en el paradigma constructivista y coherente con la perspectiva Teórica de los Sistemas Sociales de Niklas Luhmann.

Max Weber (1864 – 1920) es denominado el pionero del estudio cualitativo, quien establece que en las ciencias sociales deben considerarse los significados subjetivos y la comprensión del contexto donde ocurre un fenómeno, más allá de las mediciones que se pudieran hacer sobre ellos.

El estudio cualitativo busca la comprensión de los fenómenos en su ambiente usual, desarrollando la información basada en la descripción de situaciones, lugares, textos, individuos, etc. Este enfoque, suele ser utilizado para el descubrimiento y refinamiento de preguntas de investigación. Respecto al constructivismo, su propósito investigativo es la comprensión y reconstrucción de la realidad previa (Guba & Lincoln, 1994). Puede entenderse, como una forma que hace posible comunicar una autorreflexión y autoobservación del sistema de la sociedad que, al hacerse más compleja, desemboca en la paradoja que sostiene, que todo lo que se produce y reproduce como conocimiento de la realidad remite a distinciones en las distinciones de la realidad de la sociedad y no a un fundamento óntico o a una razón trascendental. Este tema tiene pleno sentido para las ciencias sociales, pues sólo en la sociedad existe comunicación y, por eso, sólo en ella es realmente posible el constructivismo.

La propuesta metodológica constructivista sociopoiética elegida para el presente estudio es **la observación de segundo orden**. Su objetivo consiste en hacer distinguibles las formas de distinguir a través de las cuales, personas, grupos, organizaciones y otras conformaciones de observadores producen sus experiencias de conocimiento. Su propio conocimiento emerge mediante operaciones de observación y descripción que indican de que forma otros sistemas llevan a cabo sus operaciones y cómo, en dependencia de ellas, construyen sus mundos de realidad (Arnold, M. 2003). Para Consuelo Araos (2006), “*la observación de segundo orden*” en la Música Contemporánea se define cuando la obra ya no es un objeto para la observación, sino que ella misma traza una distinción sobre el mundo y constituye por lo tanto un punto de observación, un punto de vista. La obra observa

al mundo desde la distinción que traza y exige al observador (en este caso el auditor) " una observación mutua de la observación". La obra es ella misma un observador.

La presente investigación establece su Universo de estudio en compositores, interpretes musicales e investigadores expertos vinculados al mundo de la Música Contemporánea y las Nuevas Tecnologías.

La decisión muestral se basó en informantes expertos elegidos para las entrevistas semiestructuradas, agrupados según el campo profesional del cual provenían, según criterios de relevancia profesional, trayectoria artística y publicaciones que hubiesen hecho relacionadas con la investigación. Se buscó de esta manera encontrar material especializado sobre el problema planteado, para comprender desde todos los ángulos posibles y de manera global el fenómeno de estudio.

2.5 Técnicas de Investigación

Las técnicas de investigación que se utilizaron fueron tres. Por un lado, la revisión de textos y publicaciones acerca de la temática de estudio. Por otra parte, la realización de entrevistas a informantes expertos. Luego, en función de la información analizada por medio de estas dos técnicas, se realizó una triangulación de los datos recopilados. De esta forma, se obtuvo la información necesaria para desarrollar algunos apartados de los capítulos y también para sacar las conclusiones finales.

En el análisis documental, se revisaron documentos que tienen relación con perspectivas teóricas y con la problemática del estudio, es decir, la relación de la Música Contemporánea con las Nuevas Tecnologías y su incidencia en la interacción y comunicación social. El análisis, se llevó a cabo en investigaciones y publicaciones relativas al tema. Se utilizó esta técnica porque resulta coherente con la observación de segundo orden establecida en la metodología, es decir, tener una visión de las observaciones realizadas por autores, en publicaciones e investigaciones referidas al problema de estudio.

Las entrevistas semi-estructuradas se realizaron a expertos (compositores, intérpretes e investigadores) provenientes del campo de la Música Contemporánea

y vinculados a las Nuevas Tecnologías. El desarrollo de las entrevistas se realizó en función de los objetivos de la investigación, así como en temas relevantes que surgieron producto de la revisión documental previamente realizada.

Respecto al análisis de obras para el estudio del sonido y sus estructuras, utilicé la teoría semiológica de análisis musical tripartito de Jean Jacques Nattiez y Jean Molino. Se abordaron cuatro piezas musicales contemporáneas, en las cuales desarrollé un análisis en base a las tres dimensiones que propone esta teoría. El **nivel poiético**, que corresponde a todos los antecedentes iniciales que hacen parte de la producción de la obra. Este nivel tiene relación con los materiales utilizados por el creador para comunicar. El **nivel neutro**, que tiene relación con la estructura musical, con el producto musical en sí mismo, con la huella inmanente de la poiésis y el **nivel estésico**, que es el acto de captar, interpretar y dar significado a la huella, de traerla a las posibles relaciones con el horizonte del sujeto que percibe. Plantea el análisis a partir de lo que percibe el receptor, a cómo suena la obra en sí.

En relación a la elección de las obras contemporáneas, en ellas existe un trabajo con herramientas tecnológicas. Kara y Sinapsis fueron creadas por dos entrevistados (compositores) y en líneas generales las cuatro obras sirven para observar de qué forma las Nuevas Tecnologías impactan en los procesos creativos contemporáneos, redefiniendo sus estructuras y donde el trabajo con el sonido es central.

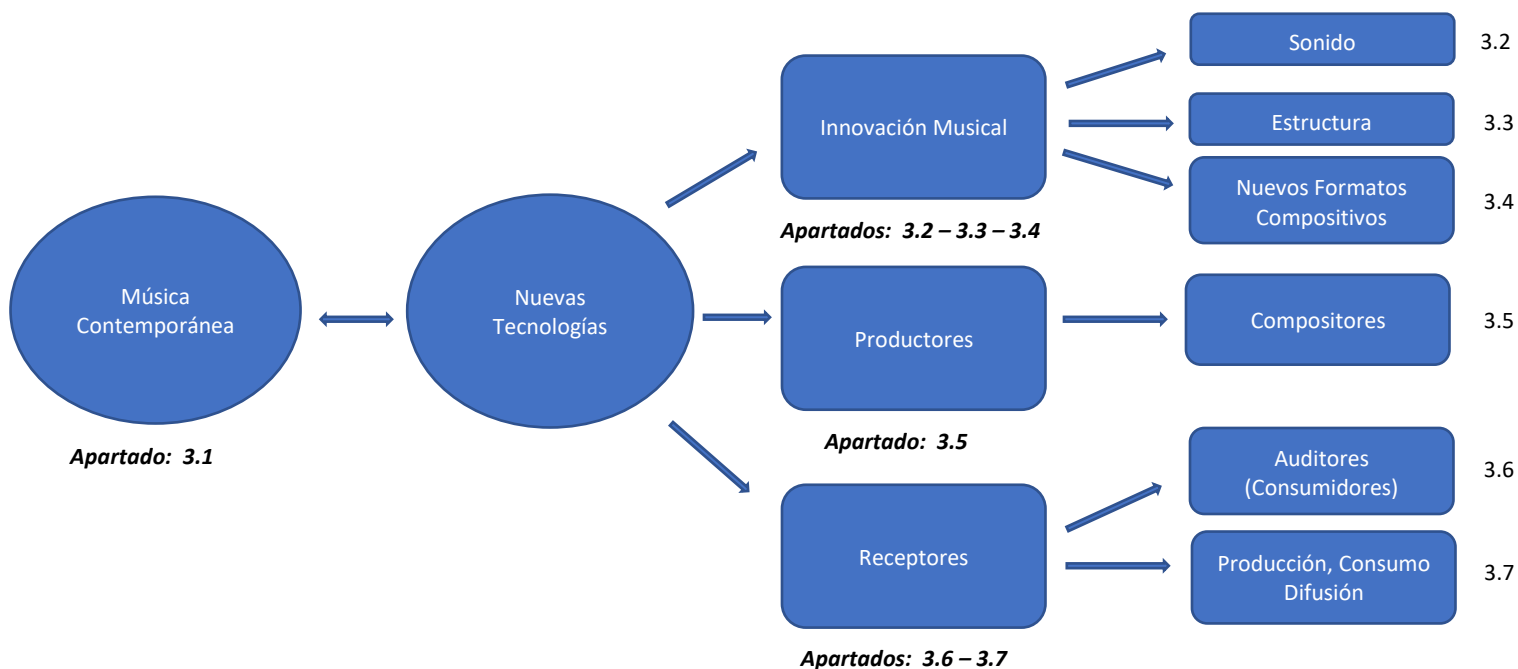
CAPÍTULO III

NUEVAS TECNOLOGÍAS / COMUNICACIÓN E INTERACCIÓN DE LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA EN LA SOCIEDAD

La Música Contemporánea se ha visto afectada por las Nuevas Tecnologías tanto en su naturaleza como en sus medios de creación y difusión. Bajo este contexto, surge el interés de los compositores por explorar nuevos territorios sonoros mediante herramientas tecnológicas, abandonando los macrosistemas composicionales (tonal, dodecafónico, serial) e introduciendo tendencias originales y más cercanas a las posibilidades creativas propias. La relación de los medios

tecnológicos con la música se puede observar desde diferentes perspectivas, configurando sus procesos de interacción y comunicación en la sociedad. Los siguientes apartados servirán para entender esta relación y también para responder a la pregunta que guía esta investigación; *¿Cómo las Nuevas Tecnologías intervienen en los procesos de interacción y comunicación de la Música Contemporánea en la sociedad?* Además, el esquema que presento a continuación servirá para visualizar la configuración de ejes temáticos que desarrollaré en este capítulo.

¿Cómo las Nuevas Tecnología intervienen en los procesos de interacción y comunicación de la Música Contemporánea en la Sociedad?



3.1 Música Contemporánea / Medios Tecnológicos

Si observamos en retrospectiva, la tecnología y la música se han retroalimentado a lo largo del siglo XX, propiciando cambios importantes para las dos partes.

Por el lado de la tecnología, las posibilidades de esta, aplicada a la música electrónica y la generada por computador, han estado íntimamente vinculadas a la aproximación de los compositores a la sonoridad desde un punto de vista físico y acústico y ha relacionado a compositores, científicos e investigadores transformando a la música en un motor para el desarrollo tecnológico.

Por el lado de la música, desde la segunda mitad del siglo XX existe una renovación en la forma de hacerla, producto del acoplamiento estructural a los medios tecnológicos, transformando de esta manera a cada obra musical como un sistema compositivo único, independiente de las macrosistemas compositivos (tonal, dodecafónico y serial) y donde adquiere centralidad la materialidad del sonido. La creación musical comienza a operar con el sonido y dentro de él. Al respecto, Patricio de la Cuadra señala:

“el Siglo XX fue claramente un despertar súper excitante, diría yo, en donde descubrimos un montón de cosas que se posicionaron en el centro de la creación. Por lo menos desde este micromundo de música que echa mano a las nuevas tecnologías y que producía mucho encandilamiento. A todos nos impresionaba cuando te ponías en una sala con sonidos dando vuelta por todas partes y donde nos encontrábamos con el manejo de la espacialización que no conocíamos anteriormente. Todos lo querían hacer y los primeros sonidos más complejos provenientes de técnicas de síntesis, como, por ejemplo, síntesis granular y un montón de trabajos basados en esa técnica o qué sé yo cosas como músicas espectrales...” (Entrevista N°4)

Actualmente, es fácil para el creador tener acceso a tecnologías de punta. Esto ha generado una diversidad de ideas que se pueden concretar de manera muy fácil por los compositores modernos. Además, la tecnología va cambiando. Los computadores son más poderosos, permitiendo cosas que quizás en otras épocas se pensaban, pero no se podían hacer. Por otro lado, las herramientas tecnológicas

se transformaron en un instrumento más. Tal como el piano o el violín, las cintas de grabación pre-hechas, el procesamiento en vivo, los ruidos electrónicos, la sintetización de la voz, del sonido, todos estos elementos cambiaron la forma de componer.

Para Rodrigo Cádiz (compositor) la tecnología esta llegando a un nivel potencialmente maduro, que implicará un cambio en la forma de concebir qué es la creación musical:

“Eso es lo que yo pienso. Creo que habrá tecnología que va a ser capaz de componer música igual que un ser humano, indistinguible para los expertos y hará que el rol del computador se cuestione un poco y se reformule. Ahora, no se que compositor está en esta parada, propia en el fondo, capaz que nadie esté pensando en esto, pero es algo que va a venir. Existen ya redes que son capaces de generar música como Bach, incluso mejor desde el punto de vista estilístico. Un experto en Bach no es capaz de distinguirlo. Con mayor razón pasará en la música contemporánea, ...” (Entrevista N°6)

En su libro “Introducción a la Música Computacional (2008)”, Cádiz establece que, los computadores han cambiado la forma de relacionarnos con el mundo, específicamente en el ámbito de la música contemporánea. Los computadores han permitido explorar nuevas posibilidades sonoras, crear nuevas formas de composición y nuevas aproximaciones a la interpretación musical.

En efecto, en el último tiempo son muchas las herramientas tecnológicas que han ayudado al desarrollo de la música. Pese a que el campo computacional y los compositores estuvieron por mucho tiempo distanciados, con la mejora he implementación de nuevos procedimientos, la Música Contemporánea ha alcanzado niveles de desarrollo vertiginosos, transformándose en una de las actividades predilectas en el uso del computador. En relación a este punto, Cádiz señala:

“Yo creo que la creación va a ser cada vez más asistida por computadores y me encantaría que fuera así, por lo menos para mí. Que yo pueda hablar con el computador para contarle mis ideas musicales que me ayude a generar material, que me ayude a estructurarlo, a ordenarlo en el tiempo, a tener variaciones. Y ya el trabajo no es solo mío, sino que también de una máquina

que me está ayudando. Y eso tiene implicancias en términos de qué significa la música docta o académica, como se hace, como se difunde, como se consume, todo. (Entrevista N°6)

INNOVACIÓN MUSICAL

3.2 Sonido / Ruido - Timbre

La manipulación del material sonoro es uno de los cambios más importantes que podemos observar en la relación entre música y nuevas tecnologías. La desaparición de lo melódico en su sentido tradicional, así como de los ritmos basados en divisiones métricas claras, junto al empleo de todo tipo de material sonoro, hicieron aflorar valores musicales ligados a otros caracteres del sonido, a su morfología y a la exploración de sus estructuras internas.

Varela (2002) destaca la presencia del ruido como elemento estético capital dentro de la evolución del discurso musical del siglo XX. El ruido ha incorporado técnicas y sonoridades novedosas que forman parte importante de varios estilos musicales, pero además ha propiciado nuevas formas de percibir la música. A su vez la cuestión estética del ruido desde principios del siglo XX encendió un profundo debate sobre la renovación de los fundamentos sobre los que debe valorarse la música. Respecto a este punto, Alejandro Lavanderos nos dice:

“Se le vuelve a colocar en el rango de sonido, es decir, no es una molestia. Por lo tanto, es capaz de apreciarse estéticamente interviniendo en el espacio de la obra musical, lo cual va a modificar claramente sus parámetros, es decir, los pesos específicos sonoros.” (Entrevista N°2)

En la evolución de las corrientes musicales contemporáneas, al parecer fue la música concreta la que pudo vincularse más estrechamente con la tecnología en términos conceptuales. Pierre Schaeffer da cuenta del objeto sonoro como la materia de la música. Desde su perspectiva, pone el énfasis en que el sonido es el fin en sí mismo. Se deja a un lado la intención de acceder a alguna otra realidad por medio del sonido y éste es atendido “como materia cero y objeto a tratar”. Schaeffer estudia el sonido desde sus cualidades físicas y desde la acústica, lo despoja de las

vestiduras del ente emisor y fija su atención en los parámetros que constituyen al sonido y en cómo estos hacen parte de la obra musical.

Carlos Palombini (1999) explica que la música tradicional que es concebida a nivel mental, normalmente es anotada en símbolos y ejecutada por instrumentistas, moviéndose desde la abstracción musical a la concreción sonora. Inversamente, la música concreta pasa de la concreción sonora a la abstracción musical mediante el descubrimiento de nuevos cuerpos sonoros y de nuevas maneras de hacerlos vibrar, grabando los sonidos, manipulándolos, escuchándolos y explorando sus estructuras mediante las tecnologías sonoras.

En algunas corrientes musicales actualmente, el sonido sigue siendo una materia inerte, animada por las nociones tradicionales de melodía, armonía, ritmo o instrumentación. Pero en muchos otros casos y que van más allá de las divisiones entre los géneros de la música, es, por el contrario, la música misma la que ha contribuido profundamente a este reenfoque en el sonido. En la composición contemporánea instrumental o mixta (instrumento – medio tecnológico) por ejemplo, esta mutación decisiva se expresa, entre otras cosas, por el trabajo del timbre en sus diferentes modos de interpretación y orquestación.

Si miramos en retrospectiva, podemos observar diferentes prácticas musicales contemporáneas centradas en el sonido, que evolucionaron independientes de los macrosistemas de composición (tonal, dodecafónico, serial) y donde las Nuevas Tecnologías posibilitaron una gama más amplia de medios sonoros, donde el ruido y el desarrollo tímbrico fueron capitales para la música. Sobre esto, Andrés González (compositor) nos dice:

“En el pasado, básicamente el sonido se dejaba moldear, se dejaba estructurar, se dejaba formar por estructuras preestablecidas básicamente y que tenían que ver con los sistemas imperantes que ayudaban a darle forma y que lo metían dentro de una especie de camisa de fuerza. En estos momentos yo creo que el sonido ha adquirido cierta libertad en ese sentido y los compositores se han dado cuenta de su potencial. Entonces, yo creo que esta capacidad como de integrar las herramientas tecnológicas en virtud de una liberación del sonido, me parece de los aspectos más importantes de la composición contemporánea.” (Entrevista N°3)

A partir de 1945, podemos detenernos en la música concreta, ya mencionada, así como en la síntesis del sonido de la música electrónica. También podemos mencionar la búsqueda del continuo sonoro de Boulez y el trabajo de texturas sonoras de Xenakis y Ligeti que jugaron un papel primordial. Lo mismo ocurrió con el enfoque de Cage en la escucha y la música acusmática de François Bayle. En la década de 1960 – 70, la síntesis digital del sonido abrió nuevos horizontes compositivos, al igual que el minimalismo de Reich y la música concreta instrumental de Lachenmann. El desarrollo de extensas técnicas de ejecución de la música vocal e instrumental, continuaron la expansión del sonido en los años setenta y ochenta. Simultáneamente surge el trabajo de umbrales sonoros de Grisey y Murail y la parasitosis sonora de la música industrial. En la década de 1980, los trabajos sobre la espacialización sonora de Stockhausen y Nono, se transforman en centrales y continúan desarrollándose hasta nuestros días. También se puede mencionar el reencuentro con los sonidos de la música New Age y la postmodernidad, que no restituye la funcionalidad de la música tonal, pero sumerge al oyente en un estado de meditación. A partir de 1990, nos encontramos con estéticas relacionadas con la música ambiental, el desarrollo de la música electrónica en tiempo real y la música mixta (instrumentos - nuevas tecnologías), el trabajo tímbrico de Sciarrino y la diversificación del ruido en diferentes géneros musicales. Respecto a esta multiplicidad sonora en la composición musical contemporánea, Gonzáles sostiene:

“la investigación del sonido que se ha realizado durante el último siglo, prácticamente nos ha dado cuenta de la preocupación por el sonido en sí mismo. Entonces, de alguna manera, yo creo que todos los compositores tienen algo que decir con respecto al manejo del sonido, ya sea con o sin herramientas tecnológicas.” (Entrevista N°3)

Constituyendo un elemento complejo, el sonido combina muchos aspectos. Engloba las nociones de timbre, color, ruido, espacio, etc.. y su desarrollo en la Música Contemporánea tiene diferentes caminos, por lo que, no es posible establecer una sola línea de acción. En este sentido, Gonzáles señala:

“Una de las cosas interesantes que a mi más me llama la atención, es el hecho que el sonido hasta cierto punto vale por si mismo. Osea, hay una materialidad de lo sonoro que no necesita ya de una forma extrínseca que lo estructure. El sonido mismo puede presentarse y puede modularse de tal manera de no tener representantes, ni dejarse subsumir bajo formas o estructuras externas a ella.” (Entrevista N°3)

3.3 Estructura / Presente

La manera de estructurarse de la Música Contemporánea tiene directa relación con la utilización progresiva de herramientas tecnológicas desde mediados del Siglo XX hasta nuestros días, configurándola respecto a la nueva dimensión que adquiere el sonido en la composición moderna. El traspaso de los límites de la tonalidad (surge el dodecafonismo, luego el serialismo y más tarde variadas formas compositivas), dejando de lado la armonía tradicional que era la que establecía los parámetros de altura en la organización musical, la pérdida de la métrica convencional respecto a cómo están organizados rítmicamente los compases de una obra y, finalmente la introducción de nuevas técnicas instrumentales y tecnológicas en función de desarrollar un nuevo material sonoro respecto al timbre, a las duraciones, a las intensidades, a las articulaciones, a las texturas, al registro, constituyen las bases de la música actual.

Respecto a la nueva forma de redefinir la estructura en la Música Contemporánea, Andrés Gonzáles nos dice:

“Pienso que, hoy en día quizás las estructuras sigan siendo importantes, pero han cambiado de foco en líneas generales. Obviamente siempre hay excepciones. Podría decir que la relación del compositor con la estructura ha cambiado y no es que las estructuras sean más o menos importantes que antes, sino que han cambiado de foco. En estos momentos, no se si lo mencioné en la primera pregunta, que quizás sea algo interesante de observar, no hay ningún sistema de composición imperante, ninguno. El serialismo ya pasó y sabemos que pertenece al siglo XX. Básicamente hasta la mitad del siglo XX. Como sistema hoy en día, poca gente se dedica a componer serialmente. Entonces, en esa aparente falta de sistema y de

aparente anarquía en términos de construcción musical, aparecen un montón de formas de pensar la música o de repensarlas.” (Entrevista N°3)

Los macrosistemas compositivos, establecían límites selectivos respecto a incluir o no material tonal, atonal o modal para la comunicación musical, creando de esta manera una estructura para que se cumplieran las funciones de selectividad recursiva del material sonoro. En la Música Contemporánea cambia la noción de “temporalidad”, donde el valor del “presente” se vuelve decisivo, al constituirse como el “momento de selectividad”. Para Luhmann, es en el presente donde se trazan distinciones y se reintroducen distinciones en lo distinguido y refiere al proceso de conformación de nuevas estructuras:

“Ella (música contemporánea) consiste en la concentración en el sonido momentáneo actual y en la destrucción de toda posibilidad de recuerdo y expectativa tal como se permiten a través de la melodía. Solo el presente cuenta y cada nuevo presente debe venir como sorpresa” (Luhmann, 1997)

3.4 Nuevos Formatos Compositivos / Experimentación Sonora

La evolución de la Música Contemporánea respecto a la implementación de recursos tecnológicos en su creación implica procesos abiertos de experimentación sonora. Desde mediados del Siglo XX hasta nuestros días, los creadores han indagado en las posibilidades que les transfieren los medios tecnológicos para establecer nuevas formas compositivas, utilizando el material sonoro en la concreción de múltiples expresiones musicales y que suenan autorreferenciales si las observamos y comparamos con los macrosistemas compositivos. Además, la Música Contemporánea se legitima por elementos estructurales y formales nuevos. Antes, el compositor configuraba su creación a través de un sistema compositivo preestablecido (tonal, serial, dodecafónico), luego, con los avances tecnológicos, se produce una fuerte tendencia a trabajar la creación desde las posibilidades que este le transfiere para la construcción musical.

Si miramos el desarrollo de la Música Contemporánea, existe un punto de inflexión en la concepción y su relación con las Nuevas Tecnologías y tiene que ver

con la música concreta. Pierre Schaeffer generó un cambio de paradigma, en el sentido de poner sobre el tapete interrogantes ¿en qué consiste un material digno de utilizarse para hacer música? ¿que material estamos dispuestos a aceptar como válido para hacer música? Para justificar su propuesta, hizo un intento de construir un manual categorizado de todos los posibles tipos de sonido. Fue coherente con una idea de ruptura de paradigma. Para Schaeffer, los sonidos no eran solamente los tradicionales, sino que muchos otros y determinados no solo por una escucha preocupada de identificar su origen, sino que, por una escucha más abstracta.

La mayoría de los compositores del siglo XX contribuyeron a los cambios en la música con la utilización de herramientas tecnológicas. Sólo nombraremos a algunos de ellos, sin especificar los principios que plantearon en sus creaciones, situando al medio computacional como un nuevo instrumento sonoro:, Boulez, Penderecki, Cage, Gubaidulina, Berio, Kagel, Reich, Stockhausen, Sigal, Schnittke, Ligeti, Xenakis, entre muchos otros. En los años ochenta y noventa, varios de estos compositores crearon sus obras en función a programas computacionales. A partir de entonces, los músicos de generaciones recientes empezaron a formarse con una disposición más abierta hacia las Nuevas Tecnologías. Respecto a ese punto, José Oplustil nos dice:

“Creo que, en la actualidad, hay tantas herramientas y tantos recursos, que prácticamente uno podría pensar en recursos infinitos para la composición. Ya tenemos toda la estructura de instrumentos, orquestas y voces, que es lo tradicional y que todavía se sigue explorando, pero, además, se suman por un lado la computación, como análisis, procesamiento, difusión de la música, de la creación, como un instrumento más dentro de la partitura y que puede ser tomado ya sea como un instrumento electrónico o puede afectar a todo el desarrollo de la obra finalmente, ...” (Entrevista N°1)

PRODUCTORES

3.5 Compositores / Espectro Sonoro

El uso de medios tecnológicos en la construcción musical contemporánea ha sido controvertido, algunos la descartan como procedimiento composicional y otros

la defienden, al ser un mecanismo de liberación de los enfoques musicales más tradicionales. El desarrollo sostenido de herramientas tecnológicas para la música desde mediados del siglo XX ha estimulado a los creadores a reconsiderar sus enfoques hacia la composición, induciéndolos a modos de creación que difieren de los métodos tradicionales. Al respecto, Rodrigo Sigal (compositor) señala:

“...creo que estamos en un momento de consolidación, en donde está completamente establecido el hecho de que el trabajo con medios digitales es fundamental y nos ofrece una serie de desarrollos permanentes del sonido y que se van incorporando lentamente a nuestras obras. Eso creo que pasa con la mayoría de los compositores y de alguna manera eso nos permite tener una gama más amplia de opciones para cada una de las obras.”
(Entrevista N°5)

En los años 30 Edgar Varèse anunciaba el surgimiento de una tecnología del sonido, así como de nuevos instrumentos (banda magnética, electroacústica, etc..) que iban a transformar la escritura musical. Además, pensaba que la música estaba con retraso respecto de su tiempo. En los años 50, después de la Segunda Guerra Mundial, es cuando la música aparece más sincrónica a los cambios sociales. Esto se refleja en el alejamiento de los compositores de los parámetros tradicionales de creación, es el acontecimiento de una música sin notas, sin alturas, interesada en construcciones sonoras nuevas y que junto con el rechazo fundamental de los cánones del romanticismo y de la tonalidad, trae consigo la autorreferencialidad que les confieren los compositores modernos a sus obras. La voz es tratada como un instrumento musical más entre otros, el piano se convierte en un instrumento de percusión y todo lo que era imposible de escuchar en música, especialmente el ruido, considerado como su antagónico, a partir de ahora, ayudado por la tecnología se integra en la creación. Andrés Gonzáles se refiere a este nuevo paradigma compositivo:

“Yo creo que hay un antes y un después en las investigaciones musicales, osea, desde el momento en que los compositores se interesaron en estudiar el sonido en general y como consecuencia, en el estudio y utilización del ruido en la música, hay un antes y un después y eso es absolutamente del siglo XX.” (Entrevista N°3)

A través de los recursos tecnológicos, el funcionamiento de los compositores contemporáneos se ha abierto a nuevos campos del quehacer artístico y a la integración de elementos de otras culturas. Sin embargo, tuvieron que hacer frente desde un inicio a problemáticas vinculadas a procesos identitarios como es el caso de la fragmentación del material musical común en idiolectos cada vez más particulares y al alejamiento progresivo de una tradición pasada y fundamental. Estas problemáticas tienen relación con la situación **espacio – temporal** que deben enfrentar en la creación. El compositor, necesita ubicarse en una tradición musical. En la praxis compositiva, necesita de una respuesta y articulación clara respecto a las coordenadas espacio – temporales que puedan condicionar el material sonoro. Sin embargo, se producen asimetrías al tratar de sincronizar lenguajes musicales propios con la necesidad de una **unidad simbólica común** (*espacio - estructura musical predeterminada / macrosistemas*) y, por otro lado, coordinar la relación de la información musical del presente con el **lenguaje musical heredado del pasado** (*temporalidad – melodía, atonalidad*), en un contexto social de mucha contingencia como para establecer valores musicales preconcebidos. Podemos entonces entender, que el compositor contemporáneo no capte de su entorno sociocultural determinadas problemáticas y luego las traslade y refleje en la composición de sus obras, sino que, por el contrario, las encuentra, trabaja y desarrolla desde el interior de su propia música. Al respecto, Andrés Gonzáles señala:

“...los compositores han ido integrando un pensamiento que ya trasciende lo meramente musical y que se mete dentro de la problemática del sonido y su tratamiento dentro de las obras. Me da la impresión de que los compositores se han dado cuenta de que el sonido, su materialidad, es capaz de generar desde estructuras hasta formas de pensar la música y de escucharla.”

(Entrevista N°3)

RECEPTORES

3.6 Auditores / Percepción

La Música Contemporánea viene marcada por su integración en una sociedad en la cual la forma predominante de difusión cultural se ha identificado con los medios de comunicación de masas. Poco a poco, la música ha ido asimilando todo un amplio abanico de cambios y mutaciones que pasan por la introducción de nuevos lenguajes, la alteración de los hábitos de comunicación y escucha del público, crisis en los cánones estéticos tradicionales y de la noción misma de la obra musical contemporánea. De la actual variabilidad de gustos entre los auditores, vinculada a un pluralismo de estilos y lenguajes tendientes a la complejización y relativización de contenidos musicales modernos, provocada por el dinamismo social y una creciente democratización de la cultura, Hormigos (2010) observa que, en la actualidad, el lenguaje musical contemporáneo no posee una conciencia estética unitaria, sino, una multiplicidad (múltiples estilos, múltiples mensajes, etc.) de conciencias estéticas fragmentadas. En este contexto, podemos decir que la música se impregna del espíritu social de los consumidores, reflejando a través de su sonido la forma ser propia de nuestra sociedad actual.

La tecnología respecto a la relación entre el auditor con la música contemporánea ha funcionado como una interfaz (vía de acceso al entorno electrónico), sustituyendo los viejos y condicionados sentidos de la percepción auditiva del público y que es capaz de proyectar a un nuevo territorio, que va más allá de los hábitos de escucha tradicionales y de las capacidades perceptivas comunes. Además, sirve de interfaz, en el sentido de la diversificación de lugares, tiempos y situaciones en las que se puede acceder a la música contemporánea, produciendo que el auditor tenga una experiencia esencialmente diferente de una obra, según la situación en que se encuentre (en el salón de su casa, en una sala de conciertos o como sonido de fondo). Esta variabilidad en la atención y sensibilidad, debido a las circunstancias, llevan así a una disolución de la identidad sonora de la obra. Desde esta perspectiva, se entiende que, no exista una escucha objetiva y reducida como pretendía Schaeffer en la música concreta, que la percepción se halla determinada por las competencias particulares y la situación en la que se produce y, que la diversificación de auditores y la multiplicación actual de lugares donde se puede escuchar música hace que difícilmente podamos hablar

objetivamente del fenómeno musical contemporáneo. Además, podemos añadir en este contexto, que la inercia propia de las competencias artísticas (o, si se quiere, de los *hábitos*), hace que, en los períodos de ruptura, las obras musicales contemporáneas producidas según un modo de producción nuevo estén destinadas a ser percibidas, durante cierto tiempo, mediante instrumentos de percepción antiguos, aquellos contra los cuales muchas veces han sido creadas.

Para Hormigos (2010), las nuevas formas de distribución desarrolladas por la cultura tecnológica moderna han provocado que la música se haya convertido en un elemento ubicuo y sujeto a una continua evolución que obliga a revisar permanentemente los paradigmas que intentan estructurar la diversidad de sonidos de nuestra época, con el fin de conseguir agrupar estilos, mensajes, modas, funciones y efectos que faciliten su comprensión. Hoy nos encontramos con un variado repertorio musical moderno que se distribuye libremente a través de los canales establecidos por las nuevas tecnologías, generando múltiples identidades, construidas sobre límites muy difusos. Esta circunstancia está alterando la percepción de la música, su capacidad comunicativa, sus formas de distribución y hasta la capacidad del auditor para apreciar el discurso musical contemporáneo. Ariño (2006) establece que, de las prácticas musicales que eran exclusivas de un público determinado hemos pasado a una forma de apropiación musical omnívora, que consiste en escuchar un poco de todo. El omnívoro es alguien que está dispuesto a apreciar todas las formas musicales. Ahora bien, hay que distinguir entre conocer un género musical y apreciarlo como propio, en el sentido de expresión de identidad.

3.7 Producción, Difusión, Consumo / Dimensión Sociocultural

Las innovaciones digitales han fomentado la consolidación de un nuevo paradigma tecnológico para la comunicación y la difusión musical, pero hay que añadir también que todo esto forma parte de una reestructuración global de las economías de mercado, de las corporaciones tecnológicas y de las industrias culturales (Campos García, 2010).

En la sociedad actual es muy difícil determinar el verdadero rol que ocupa la música contemporánea en el mundo de la cultura. Se tiende a vincularla con el ámbito del consumo, generando así, una falsa visión sobre la idea de que la necesidad del hombre por escuchar música obedece más a una actividad de ocio que a una actividad cultural, perdiéndose de este manera el interés artístico por la música y olvidando también que, junto a esa dimensión consumista a la que se ha expuesto hoy en día por los medios tecnológicos de difusión, sigue existiendo una dimensión sociocultural fundamental que le da sentido.

La importancia de la música no debe medirse tanto por el beneficio que reporta su comercialización, sino por la manera en que se crea y construye una experiencia vital en torno a ella, que sólo podemos valorar si asumimos una identidad, tanto subjetiva como colectiva, con la cultura musical del momento. Por lo tanto, para entender mejor el papel que juega la música contemporánea en la sociedad, debemos fijarnos en los aspectos dinámicos de la cultura, ya que va a ser ahí donde encontraremos aspectos extramusicales para comprender su universo sonoro.

La pérdida del formato físico (cinta de casete, disco, CD), ha producido una mutación radical y tal vez, irreversible en la música. El formato permitía ordenar repertorios y transmitir con claridad un discurso musical específico. Hoy quedamos expuestos a un torrente continuo de sonidos que no nos permiten dar un sentido concreto al discurso musical contemporáneo. La disponibilidad inmediata, masiva y gratuita de música a través de la red está modificando no sólo la percepción de la música, sino que también sus fórmulas de distribución y de reproducción, incluso las formas de producción. Los nuevos soportes digitales han liberado a la música del cautiverio del formato, favoreciendo una escucha más automatizada, más pasiva por parte del público, expuesto a un continuo musical que, si bien, amplía el abanico de sonidos que somos capaces de oír, no deja tiempo para que la música nos transmita todo lo que puede expresar. Respecto a este punto, Hormigos (2010) señala:

“Hoy, el público puede tener a su disposición, en pocos minutos, toda la producción musical de una época, ganando en capacidad de acceso a ella, pero perdiendo el discurso social que ayudaba a entenderla.”

Hoy triunfan músicas de fácil asimilación, dejando sin espacio en la actual sociedad de consumo a la música contemporánea, no por que carezca de calidad o porque el oído no esté capacitado para encontrar en ella comunicación e identidad, sino porque el escenario social actual no da el espacio suficiente para que esta se ponga en contacto con el auditor, más acostumbrado a usar la música que a apreciar su discurso musical. Hormigos (2010) señala que, hoy en día no podemos cuestionar la capacidad comunicativa de la música porque, sin ser un lenguaje, opera como tal y su comunicabilidad se desarrolla a través de procedimientos observables, medibles y verificables. Pero, pese a esto, vivimos en una época en la que se usa y abusa de la música sin importarnos su capacidad comunicativa. Nunca estuvimos tan rodeados de música, pero, sin embargo, ésta ocupa en nuestra sociedad un lugar eminentemente periférico, quedando oculta su función comunicativa. De esta forma hemos ido perdiendo progresivamente la capacidad de interpretar su verdadero lenguaje.

CAPITULO IV

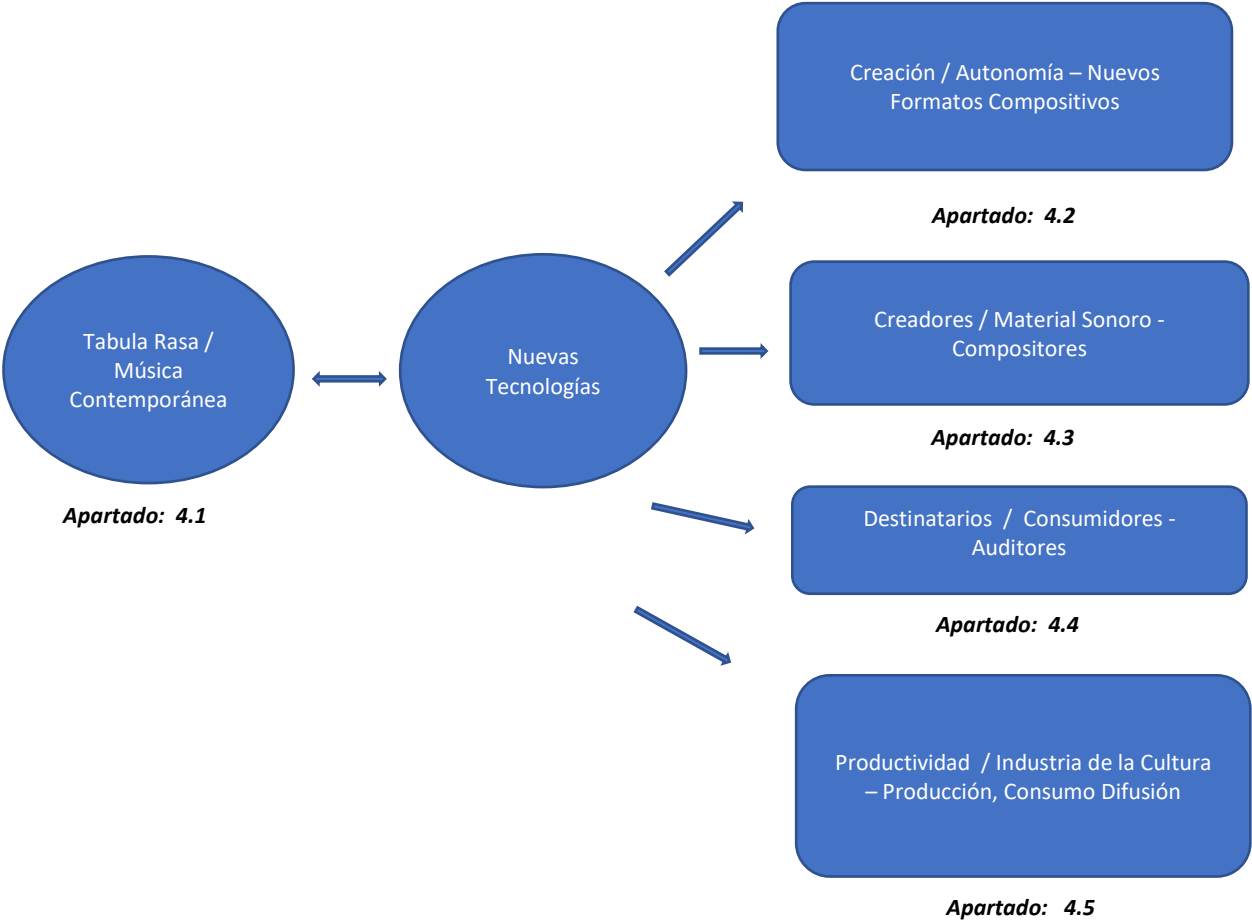
NUEVAS TECNOLOGÍAS / INCOMUNICACIÓN MUSICAL CONTEMPORÁNEA

La sociedad y su cultura tecnologizada ha estimulado a que la música contemporánea se vea sujeta a una continua evolución que obliga a revisar los paradigmas que intenta estructurar. Para entender sus procesos de incomunicación en la sociedad, nos referiremos a las dinámicas que han propiciado que, muchas propuestas compositivas modernas se hayan distanciado de los gustos e intereses de un público cada vez más influenciado por las estéticas y formas musicales que establecen los medios de comunicación de masas.

Hoy nos encontramos con estéticas musicales que se distribuyen con fluidez por los canales digitales, construidas sobre límites difusos y que hacen imposible un ordenamiento del discurso musical contemporáneo para los auditores. Esta

circunstancia está alterando la percepción del público con respecto a apreciarla como lenguaje musical. Para guiar los apartados de este capítulo, proponemos la siguiente pregunta; *¿De que manera las Nuevas Tecnologías han influido en la incomunicación de la Música Contemporánea en la Sociedad?* Como lo hice en el capítulo precedente, a continuación, presento un esquema que servirá para visualizar los ejes temáticos a desarrollar.

¿De que manera las Nuevas Tecnologías han influido en la incomunicación de la Música Contemporánea en la Sociedad?



4.1 Tabula Rasa / Música Contemporánea

Si miramos en retrospectiva el desarrollo histórico de la música y sus etapas de transformaciones más importantes, nos encontramos con quiebres que

sistematizaron modos de organizar los parámetros musicales y que siguen evolucionando hasta el día de hoy. Una vez que la tonalidad sistematizó un tipo de relaciones armónicas, los compositores modernos se dirigieron a explotar la disonancia como un elemento expresivo. El dodecafonismo neutralizó el valor expresivo de la disonancia, lo sistematizó y es cuando los compositores seriales buscaron nuevos parámetros musicales para la creación. Esta lógica llevó a una reconfiguración de los componentes tradicionales que establecían el lenguaje musical, una *tabula rasa* que se impuso y desechó recursos musicales reconocibles y pertenecientes al pasado. Como consecuencia de esto, la música se ha visto cada vez más reducida a una experimentación y a un formalismo abstracto, vaciándola de la dimensión expresiva y simbólica tradicional. El lenguaje musical se deslocalizó al perder su posición en el seno de los macrosistemas composicionales (tonal, dodecafónico, serial) que le conferían sentido. La música pasó, así, a contemplarse como una huella sin identidad, susceptible de adquirir múltiples y variados significados en función de las expectativas y los recursos de cada creador. En este sentido, Patricio de la Cuadra señala:

“es el problema del lenguaje subyacente a la música, donde el lenguaje tonal esta muy bien delimitado, es fácil apropiárselo y en algún sentido todos lo conocemos, pero los lenguajes más rupturistas o ya más modernos desde mediados del siglo XX hasta ahora más academicista, tienen un sustrato que es menos conocido y, que, a veces, exige de parte del auditor, una lógica un poco distinta, no tanto de desvincularse de un lenguaje que ya preexiste sino de una apertura o de una disposición sensible que es de otra índole respecto a la música tonal.” (Entrevista N°4).

Si bien las nuevas tecnologías han facilitado nuevos enfoques composicionales, existen dudas sobre la validez artística de sus resultados, en especial, hasta qué punto los elementos tecnológicos han socavado el papel de los compositores modernos respecto al acto creativo y de comunicación musical. Muchas veces, nos encontramos con obras de mucha sofisticación tecnológica y poca calidad musical. En este contexto, surgen preguntas que nos pueden ayudar a reflexionar sobre esta nueva situación; ¿en qué consiste un material digno de

utilizarse para la creación musical? o ¿qué material estamos dispuestos a aceptar como válido para hacer música y comunicarla? Al respecto, de la Cuadra sostiene:

“La democratización de la música, quiero creer que tiene un lado positivo, pero yo siento también muy fuertemente el lado negativo y tiene que ver con un desbalance entre la forma y el fondo, un desbalance entre lo llamativo que resulta algo que es lógicamente avanzado y un descuido enorme del discurso musical. A mi me ha tocado visitar muchos centros de desarrollo tecnológico poblados de ingenieros haciendo música, muchos de ellos con una formación musical pobre, que saben muy poco de música (tienen estudios de dos a tres años), pero se manejan bien con los computadores. Son capaces de producir muchas obras y que tienen muy poco que decir respecto de la complejidad de la estructura musical, de la sutileza, de la sofisticación...” (Entrevista N°4)

Muchas veces, la tecnología se ha transformado en un fin más que en un medio, con resultados de obras con mucha sofisticación tecnológica y poca calidad musical. Además, la saturación de información que entregan los medios de difusión modernos, hace que la música contemporánea ya no sea una novedad y las nuevas generaciones de auditores con la vertiginosidad, la temporalidad apresurada y la inmediatez comunicacional, pierdan el foco de atención cada vez más hacia ella, produciéndose distanciamiento e incomunicación.

Algo similar observa de la Cuadra, con respecto a la dinámica de los compositores actuales y el uso de medios tecnológicos :

“Si y muchas veces adolecen (compositores) de una excesiva simpleza en el conocimiento del lenguaje, que es disonante respecto de la sofisticación tecnológica que llevan. Ocupan tremendos computadores, haciendo unas cosas sofisticadísimas pero que no tienen nada que decir musicalmente. Para uno, es una situación desde el punto de vista musical muy pobre y para un auditor escuchar algo que esté más allá del encandilamiento de haber echado mano a las tecnologías me parece también precario.” (Entrevista N°4)

4.2 Creación / Autonomía – Nuevos Formatos Compositivos

La tecnología respecto a la evolución de la Música Contemporánea ha producido una ausencia de paradigmas dominantes en la composición. Su influencia, ha extremado la individualización de los creadores y la autonomía de sus formatos compositivos, implicando muchas veces que no tengan que satisfacer las necesidades de la oferta y demanda que exige el mercado respecto a músicas más tradicionales y se distancien del público más masivo. Asimismo, los medios tecnológicos han provocado una situación especial, al generar una escucha de formas musicales fuera de las limitaciones impuestas por una recepción contenida en el ámbito de la expresión y de los discursos musicales tradicionales.

En la progresiva evolución del lenguaje musical contemporáneo, las llamadas “vanguardias” jugaron un papel importante, al poner en cuestionamiento los patrones estandarizados de la creación musical. Como muestra, podemos referirnos a la importancia que tuvo el ruido para la innovación y como elemento estético capital dentro del desarrollo del discurso musical moderno. Además, en el contexto de una música caracterizada por el tratamiento del material sonoro, el compositor contemporáneo asume de alguna manera las consecuencias de cómo el público debe enfrentar una oferta musical cuyo potencial de decepción es estadísticamente alto.

La forma de percibir la música y el sonido suele experimentar modificaciones con el advenimiento de nuevos dispositivos tecnológicos sonoros, siempre y cuando exista un contexto de conocimientos que propicie la ejecución de dichos cambios. Por ello, no es la tecnología por sí sola la que determina estas transformaciones, sino que su influencia aparece en términos de una mediación articulada con procesos materiales, sociales y simbólicos, incidiendo de esta manera en la generación de prácticas musicales nuevas.

Las herramientas digitales potencian y favorecen los procesos en la Música Contemporánea, pero resulta paradójico que por el lado del consumo estas herramientas puedan empobrecer la capacidad de asimilación del auditor. Esto refiere de alguna manera, a la falta de reflexión ante la facilidad para acceder a la

música como objeto de consumo. Raramente el público supera la fase más básica del acto automatizado de oír, limitándose a un mero juicio estético. Esto, nos lleva a cuestionar si en verdad hay una convergencia entre tecnologías e ideas creativas serias o, si bien, el crecimiento acelerado del campo musical informatizado ha multiplicado la vorágine consumista de una música mayoritariamente comercial. Este cuestionamiento también podemos referirlo a los procesos tecnológicos que podrían estar incidiendo en la elección de estilos musicales por sobre otros y donde los nuevos formatos compositivos contemporáneos quedarían relegados a un espacio menor y de incomunicación en el caso más extremo.

4.3 Creadores / Material Sonoro – Compositores

Los compositores contemporáneos se han alejado de las estéticas y gustos del público en sus obras y son los medios tecnológicos los que han jugado un papel no menor en este proceso. Muchas de las obras modernas pierden calidad y vinculación a la tradición, por la excesiva importancia que sus creadores le dan a la tecnología. Para Alejandro Lavanderos, esto tiene que ver con las capacidades del compositor y el uso particular que hace de la tecnología:

“En algunos centros musicales hay personas con una carrera o título profesional como la ingeniería y que también están en lo musical (tienen una doble faceta) y son más fuertes en lo primero que en lo segundo. El resultado final de sus procesos creativos no es tan atractivo, por que están más sesgado por la tecnología que por la capacidad creativa. Una persona con una caja de fósforo puede hacer mucho más que otra con esa cantidad de programas computacionales.” (Entrevista N°2)

Este alejamiento de los macrosistemas de creación por parte de los compositores contemporáneos implica también transformaciones importantes en la manipulación del material sonoro, con resultados musicales abstractos, que subjetivizan la percepción del público en este tipo de música.

La emergencia del sonido en la música contemporánea se inicia con la emancipación de la disonancia. Esto significó eliminar las bases armónicas que sustentaban las estructuras consonantes y disonantes en la música. El compositor,

que se manejaba dentro de ciertas lógicas preestablecidas, comienza a desarrollar sin ataduras su estética musical personal, dejando de lado la idea de ordenar los sonidos siguiendo patrones formales. La manipulación del material sonoro propiciado por los medios tecnológicos es uno de los cambios más importantes en términos de la relación entre la creatividad de los compositores contemporáneos con la música. En este sentido, Duran (2015) en su tesis “Creación Musical y Transformaciones Tecnológicas”, nos dice: “las herramientas digitales han permitido explorar y explotar las posibilidades sonoras hasta en el más mínimo detalle, convirtiendo a los creadores en una especie de cirujanos del sonido, que intervienen directamente sobre él, abriéndolo y moldeándolo en un delicado y minucioso proceso de operación musical.”

4.4 Destinatarios / Consumidores – Auditores

Los medios de producción modernos han generado una multitud de expresiones musicales, que se distribuyen libremente a través de los canales establecidos por las nuevas tecnologías y que son incapaces muchas veces de clasificarse y extraer de ellas lo que de novedoso puedan presentar. La falta de referentes para una aproximación más familiar al lenguaje musical contemporáneo, sumado a la poca educación del público respecto a estéticas musicales actuales, a propiciado un ambiente de desorientación, poco interés y muchas veces rechazo hacia ellas. En este sentido, José Oplustil respecto a la música actual y su relación con los medios de producción señala:

“Si, entonces, como te digo, es si y no lo de la desconexión. No es solo a veces culpa del compositor que no importe digamos. A veces son las estéticas que son difíciles o no se pueden entender, pero también hay una parte que es el público, que se desconecta de eso porque no le interesa, porque no ha tenido exposición a esa música.” (Entrevista N°1)

Sobre el mismo punto, Patricio de la Cuadra nos dice:

“Es una habilidad humana esto de incorporar la experiencia o la educación, como una herramienta o manera de especializar, sofisticar o especificar

nuestra lectura del contexto. Escuchamos, miramos, oímos, vemos de manera más sensible, cuando hemos estado expuestos a más información, cuando hemos trabajado con mayores referencias. La gente no oye y no se ha preocupado de escuchar, si ponemos a Stockhausen, Mozart o algo de reguetón, puede que la apreciación sea bastante similar.” (Entrevista N°4)

En las épocas que anteceden a la música contemporánea (Barroco, Clasicismo, Romanticismo), la comunicación del compositor y del público se establecía casi automáticamente. Salvo algunas excepciones, existió siempre una evidente correspondencia entre las obras musicales y la gente. Pero, desde mediados del Siglo XX en adelante se observa una cierta desconexión entre el compositor con el auditor. Los medios tecnológicos que desde esa época se sistematizan en los procesos compositivos de la música contemporánea, la han condicionado como medio simbólico de comunicación, precarizando su interacción con la sociedad, en el sentido que como lenguaje musical necesitará de décadas o un tiempo más largo para que el público se familiarice con los nuevos parámetros musicales que presenta.

Para Hormigos (2010), la música se ha dotado desde un principio de una carga inherente de sociabilidad, es expresión de la vida interior, expresión de los sentimientos, pero a su vez exige por parte de quienes la escuchan, receptividad y conocimiento de sus estilos y de la sociedad en la que se crea, ya que cada obra musical es un conjunto de signos, inventados durante la ejecución y dictados por las necesidades del contexto social. Si desligamos a la obra de la sociedad que la creó los signos musicales tendrán sentidos distintos. Respecto a este punto, Alejandro Lavanderos indica:

“Yo fabrico en el fondo una idea de lo que estoy escuchando, pero, para mejores referentes, tengo que tener también claves para entenderla. Eso es lo interesante. Yo podría decirte que audicioné una obra de la cual no tengo ningún conocimiento del contexto ni de nada y resulta que lo que dice el compositor lo puedo traducir como una idea de que la música es objetiva y el mensaje pasa, pero no es así.” (Entrevista N°2)

Hormigos (2010) establece que, después del habla, la música es el sonido más importante generado por el hombre, es una estructuración de sonidos que constituye un lenguaje imaginario con un valor expresivo propio. La música es un instrumento comunicativo fundamental que persigue describir conceptos, sensaciones, lugares, situaciones y por esta razón, las diversas culturas la han utilizado como un potente agente de socialización, ya que siempre ha tenido un poder y una vocación educativa importante que ha sido fundamental para la construcción social de identidades y estilos culturales e individuales.

Actualmente, a través de los medios tecnológicos, la cualidad esencial de la música contemporánea es su poder de crear otro mundo en tiempo virtual (Blacking, 2006). Esta característica surge, cuando la música deja de ser percepción inmediata y se distribuye y graba en diversos soportes tecnológicos. Entonces, la obra musical contemporánea ya no es única, se vuelve observable como un producto temporal (Moles, 2018). En este sentido, Hormigos (2010) señala que, antes de que la música se pudiera grabar y almacenar, para hacerla sonar en cualquier situación, las melodías sólo existían como materia temporal recreadas por el músico de turno. Con la utilización de herramientas tecnológicas para la grabación y distribución, el lenguaje musical contemporáneo permanece en el tiempo ante distintas generaciones, adquiriendo un nuevo significado con cada interpretación que se hace de ella, favoreciendo la percepción subjetiva del público y dificultando el mensaje que finalmente quiere el compositor contemporáneo transmitir como contenido musical.

El público, acostumbrado a una lógica musical tradicional, con el advenimiento de elementos tecnológicos en la forma de crear y difundir la música contemporánea, perdió orientación y significantes claros para entenderla en este nuevo contexto. Su comprensión requiere, ante todo, de una actitud abierta, sin prejuicios y permeable a tendencias multisignificantes basadas en reflexiones profundas, que busquen nuevos horizontes sobre los que proyectar un canal de comunicación entre la parte creadora, la intermediaria y la receptora subjetiva. La tradición musical sigue teniendo vigencia, pero en un panorama móvil y en constante transformación.

4.5 Productividad / Industria de la Cultura – Producción, Difusión, Consumo

Los medios digitales han ayudado a la consolidación de un nuevo paradigma tecnológico para la comunicación y la difusión musical contemporánea, implicando distintos niveles de problematización y la consideración de múltiples escenarios simbólicos, ya que en la actualidad, la producción, distribución y el consumo musical, son prácticas que alcanzan una escala global con el uso de tecnologías y representan actividades económicas y culturales importantes.

Según Martín Bauer (2000), la historia de la música puede ser descrita como una serie de modificaciones que ocurren en los límites entre lo que es percibido socialmente como música y lo que es percibido como ruido, dos valores que cambian de significación según cada cultura y cada periodo histórico. Estos límites y diferencias no son los mismos en las esferas de la producción o del juicio estético. Cada una de estas perspectivas ha estructurado sus propias nociones de significación para definir y diferenciar lo que es ruido y lo que es sonido. Además, estas nociones han variado progresivamente con la incorporación de nuevos conocimientos y de nuevos dispositivos tecnológicos, ya sean éstos de recepción, transmisión, producción o reproducción sonora. Si llevamos esta apreciación al campo musical, definido entre música contemporánea y música popular, la primera se ha llevado la peor parte quedando relegada a un segundo plano, mientras que la música popular gana importancia promovida por la actual sociedad de consumo.

Hoy en día, en una sociedad donde la música se ha convertido en una mercancía más, donde el público se siente capacitado para escuchar, criticar o apreciar un determinado estilo musical, el problema se plantea a la hora de determinar qué tipo de música se considera arte y cual queda lejos de los patrones artísticos determinados culturalmente por nuestra sociedad. Quizás podamos afirmar que estamos viviendo un declive de la música contemporánea ya que los medios se rigen por la novedad, que es el factor central de la venta. Esto hace necesario crear nuevos productos cada cierto tiempo (pierden su atractivo de forma rápida) y se busque el desarrollo de nuevos estilos musicales. Así, dentro de la

industria musical, todos los años deben lanzarse un gran número de nuevos productos para que del conjunto surja una cantidad suficiente de superventas. Este tipo de música, apoyada por los medios de comunicación, alcanza la totalidad de su mercado potencial al cabo de algunos días o algunas semanas, mientras que la música contemporánea necesita de más tiempo para ser juzgada y comprendida, tiempo que la sociedad actual no está dispuesta a dar. Para José Oplustil, esta realidad que afecta los procesos de difusión y desarrollo de la música contemporánea en la sociedad, la observa de la siguiente manera:

“En general, cuando las radios o la televisión son privados, su intención es vender publicidad para sostenerse. Solamente apuestan a lo masivo en todo tipo de ámbitos y en la música también y obviamente si hablamos de música contemporánea, es lo menos masivo que hay, independiente de que el público la entienda o no. Entonces, claro, yo creo que ninguna instancia privada podría sobrevivir difundiendo música contemporánea todo el día. Sucede en las radios públicas en Europa también, la música contemporánea tiene momentos, no es que esté dentro de todo y son momentos bastante específicos y en la televisión pasa lo mismo.” (Entrevista N°1)

Desde el punto de vista de la industria musical, esta no mueve sus recursos hacia lo contemporáneo, sino que, hacia la venta de productos más masivos o populares. Se ancla en una parte que para ellos es segura. Además, las nuevas tecnologías que utiliza la industria no son para el desarrollo comercial de la música de vanguardia, para establecerla como referente. Esa tecnología está casi totalmente ligada a la venta de lo más tradicional. Gonzáles, respecto a este punto, señala lo siguiente:

“Si hay una industria, esa industria quiere generar divisas, no tiene otra pretensión, no tiene un propósito artístico, entonces, en ese sentido, para generar divisas tiene que solamente experimentar aquello que ya ha sido probado. No puede fomentar ni puede financiar nada que no haya sido ya tratado. Por lo tanto ¿cómo tiene que ser la música? Tiene que ser tonal obviamente, porque eso ya fue probado, ¿cómo tiene que ser la pintura? Tiene que tener paisajes, porque eso ya ha sido probado. La industria de la cultura se encarga de hacer que el consumo nunca salga de ese estadio. No puede darse ese lujo, porque pierden plata según ellos. Y el otro problema resulta de que los compositores, la música y en general el arte, se empezaron

a alejar de esa práctica y por lo tanto la desconexión fue total porque prácticamente el público siguió una vía y el arte siguió otra.” (Entrevista N°3)

CAPITULO V

FORMAS MUSICALES CONTEMPORÁNEAS Y MEDIOS TECNOLÓGICOS

5.1 Obras Musicales

En los siguientes apartados se abordarán cuatro obras musicales contemporáneas que representan la tónica de esta investigación y que es la de entender los cambios que han suscitado las Nuevas Tecnologías en los procesos compositivos modernos. Para la elección, se tomó como referencia la aproximación de los entrevistados con los contenidos musicales (estructura, sonido, etc....) y sociales (contexto, influencias, comunicación, etc..) presentes en las obras escogidas y que representan la problemática planteada en el estudio.

En el análisis y discusión de las obras, se ha utilizado la teoría semiológica de análisis musical tripartito propuesta por Jean Jacques Nattiez y Jean Molino. De las tres dimensiones que propone esta teoría semiológica, utilizaré el nivel estésico y que corresponde al acto de captar, interpretar y dar significado a la huella que dejan los creadores en sus obras. Para una observación más detallada de la música en sus tres dimensiones (poiético, neutro y estésico), consultar el anexo.

5.1.1 Rodrigo Cádiz / Kara I

En la obra Kara I (cabeza en griego), podemos observar su alejamiento de los sistemas tradicionales de composición. Lo podemos constatar, ya que tiene una estructura precompuesta creada por el propio compositor. Esta microestructura (track de audio) condiciona temporalmente el desarrollo de la obra, con una duración específica, con secciones y donde se superponen señales cerebrales de los intérpretes (flauta – violonchelo) canalizadas por computadores, transformadas en

partituras y luego ejecutadas en tiempo real por los músicos. En palabras del propio compositor:

“Tiene una estructura precompuesta sin la cual carecería de atractivo. No es sólo escuchar las señales cerebrales, sino que también, cómo estas influyen en el proceso compositivo, sobretodo de performance de una obra que está prepensada” (Rodrigo Cádiz 2014)

La obra se configura en un ciclo que se repite y varía en la dinámica de: codificar las señales cerebrales que transmiten los intérpretes por el computador, generar la partitura correspondiente a través de esta codificación, ejecutarla y estar atento a lo que nuevamente refieren las señales cerebrales de los músicos, para volver a generar una nueva partitura. Se forma, de esta manera, un circuito cerrado que continúa en todo lo que dura el track de audio establecido como estructura principal por el compositor.

Para resumir, podemos decir que, Kara es una obra donde podemos observar elementos musicales no tradicionales, que difieren de las formas antiguas de creación (tonal, dodecafónica, serial). Existe en ella un trabajo de redefinición de estructuras y del material sonoro que tiene relación con la utilización de herramientas tecnológicas para su creación.

5.1.2 Rodrigo Sigal / Sinapsis

Sinapsis es una obra que explora musicalmente cómo integrar tecnología en la creación. Además, pretende generar un proceso en tiempo real que desarrolle ideas musicales y al mismo tiempo las integre en un mundo sonoro preestructurado. En la obra se busca que el artista (compositor) y el público se comuniquen a través del sonido. El primero tiene que crear y definir el entorno sonoro y las necesidades de la audiencia, para así, entender y seguir las conexiones mentales que el intérprete (guitarrista) desarrolla en tiempo real.

Podemos observar claramente elementos en la obra que tienen relación con la temática planteada en la investigación y que refieren al impacto de las Nuevas Tecnologías en la música actual. La manipulación del sonido en Sinapsis respecto

a su utilización amplificada y en formato de grabación, su estructura, la experimentación y formalismo abstracto que le confiere a la obra el compositor, vaciándola de la dimensión expresiva y simbólica tradicional, nos muestran una obra, donde la tecnología juega un papel relevante para el acceso a ideas y materiales nuevos en la creación. Siguiendo esta idea y con respecto a Sinapsis, Rodrigo Sigal señala:

“Nos encontramos en un momento de consolidación, en donde está completamente establecido el hecho de que el trabajo con medios digitales es fundamental y nos ofrece una serie de desarrollos permanentes de trabajo o de sonido que se van incorporando lentamente a nuestras obras. Eso creo que pasa con la mayoría de los compositores y de alguna manera eso nos permite tener una gama muy amplia de opciones para cada una de las obras. En mi caso en particular así es y en el caso de Sinapsis también funciona de la misma manera.” (Entrevista N° 5)

5.1.3 Georges Aperghis / Luna Park

Luna Park como ejemplo musical contemporáneo representa el quiebre con los procedimientos tradicionales de composición y donde observamos cómo la utilización de herramientas tecnológicas establece nuevas formas musicales.

Sobre el uso de Nuevas Tecnologías en la obra, gracias a la computación en vivo y la síntesis concatenativa, las transformaciones prosódicas de la voz son manipuladas y controladas por los datos de los gestos provenientes de sensores elaborados específicamente para esta pieza.

No existe una estructura musical preestablecida, hay mas bien una lógica de la palabra con el gesto y es, a través de la palabra, que se busca finalmente su forma. El elemento tecnológico en Luna Park es importante y lleva a cada uno de los elementos de la obra a traspasar sus límites tanto visual como sonoramente.

Respecto a los textos utilizados en la pieza, en algunos casos están presentes en la articulación que hacen de ellos los intérpretes y en otros casos se mezclan con los sonidos electrónicos, produciendo indeterminación y desorientación de quien la escucha.

Luna Park se puede entender como una Opera con una especie de libreto, donde se distribuyen los momentos musicales y visuales, todo como un gran fenómeno sonoro y que está completamente imbricado. No existe una relación de estos componentes para formar una estructura musical tradicional, hay más bien una especie de diagrama, donde elementos que son mas o menos aleatorios, más o menos caóticos, se van desarrollando en la obra.

Luna Park corresponde a una idea musical post-estructurada. La estructura surge cuando la obra termina de ser escuchada finalmente.

5.1.4 Karlheinz Stockhausen / Mikrophonie I

Esta obra contemporánea tiene su base en el sistema serial integral y representa la estética que se logró desarrollar a través de las nuevas tecnologías a mediados del siglo XX (fue compuesta en 1964). Podemos observar un control de los parámetros del sonido (intensidad, tono, duración, timbre) a través de las especificaciones del compositor en la partitura y la aplicación de un tratamiento en serie (la relación con herramientas matemáticas como es la secuencia de Fibonacci).

Creo que el análisis de esta obra contemporánea tiene relación con los objetivos específicos que busco desarrollar en la investigación y que es la de describir por una parte la redefinición de estructuras en obras musicales contemporáneas y analizar también la centralidad que adquiere el sonido en la música.

Una visión general de Mikrophonie I se puede explicar en la forma sintética de la electroacústica en vivo, es decir, la síntesis de los sonidos en si mismo, del material musical utilizado y del proceso compositivo. Stockhausen da las indicaciones para que los intérpretes sintetizen los sonidos y los momentos en la obra. El resultado final proviene de la interacción entre los intérpretes y las diferentes especificaciones de la pieza. Un proceso compositivo desarrollado para la interacción entre instrumentistas y electroacústica.

En palabras de un especialista en la música de Stockhausen, haciendo referencia a *Mikrophonie I* y a la relación de los distintos parámetros musicales observados en la pieza:

“El genio de la obra reside en que sin sacrificio de variedad o potencial para la manipulación del sonido, Mikrophonie I está construida únicamente de cualidades derivadas. No sólo está teóricamente integrada en la forma, sino auditivamente integrada en el sonido. Por primera vez se ha descubierto un equivalente perceptivo a la estructura organizada total y es particularmente significativo que se haya hecho con medios muy simples. Esta exitosa fusión de teoría abstracta y expresión hacen de Mikrophonie I una obra de una singular importancia” (Maconie, Robin 1972)

En *Mikrophonie I*, todos sus elementos por separado, incluyendo la experiencia del sonido y la interpretación musical han sido conscientemente analizados, para unirlos en una obra que traspasa los límites tradicionales de la creación musical en su tiempo. Una obra donde se utiliza el Tam- tam, del que se extrae toda una gama de sonidos de la que se compone la obra.

En *Mikrophonie I* vemos claramente las posibilidades que les transfiere las Nuevas Tecnologías a los creadores para establecer una nueva forma compositiva, subjetivizando de esta manera la percepción del auditor que la escucha y que necesitará de referentes técnicos - musicales claros para comprender el lenguaje musical que entraña.

CAPITULO VI

UNA APROXIMACIÓN SISTÉMICA A LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA / ESTRUCTURA / SONIDO / NUEVAS TECNOLOGÍAS

Es en la segunda mitad del siglo XX cuando surge para la música la oportunidad de prescindir de códigos y distinciones no musicales para la autoobservación (desacoplamiento con la retórica y la creación semántica del lenguaje) y se redefine el proceso operativo de comunicación musical (composición - interpretación - audición) desde un nivel autopoietico (Araos, 2006). La misma autora, propone

entender la Música Contemporánea como comunicación musical autopoiética a partir de tres dimensiones:

- 1- La importancia y redefinición de estructuras.
- 2- La centralidad del sonido.
- 3- La relación con las Nuevas Tecnologías.

La transformación estructural que constituye a cada obra como sistema compositivo único (como punto de vista y el nuevo valor temporal del presente como instante selectivo), la centralidad que adquiere la materialidad del sonido como médium para las distinciones musicales y, las oportunidades para la comunicación musical autopoiética abiertas por el acoplamiento estructural entre la música contemporánea y las tecnologías del sonido, estas tres dimensiones, finalmente, han posibilitado en gran medida la autopoiésis de la comunicación musical contemporánea.

6.1 Redefinición de Estructuras

En algunas ocasiones, cuando un compositor evalúa la calidad de una obra musical contemporánea, responde con un escueto “esta obra funciona”. Este entender tiene que ver con la estructura interna de la obra. El problema de la estructura no es una novedad en la Música Contemporánea, siempre ha tenido importancia para la comunicación musical y para la creación de todo tipo de obras. En este sentido el compositor Gabriel Brncic señala:

“a un autor puede ocurrírsele una genialidad, una cosa nueva, realmente revolucionaria y poco a poco, por no dominar la estructura, irlo degradando hasta llegar a una cosa convencional.” (Entrevista Brncic, Nov. 2003)

Para entender la estructura en la música contemporánea debemos referirnos a su temporalidad abordando el concepto de ritmo. Cuando se afirma que “la música es esencialmente ritmo”, se hace referencia a la capacidad de trazar distinciones en

el tiempo, la posibilidad selectiva de distinguir cambios. Es en ese contexto en que todo puede considerarse ritmo: las alturas, los intervalos, el silencio, las dinámicas, el timbre etc... Sobre el mismo asunto, Brncic especifica:

“en la música casi lo más importante es establecer el ‘macro-ritmo’ de una obra. Y me puedes decir que ese manejo es subjetivo para cada cual, sí, pero lo vean como lo vean, lo tienen que formular.” (Entrevista Brncic, Nov. 2003)

Para Luhmann, la consecuencia de la transformación en la organización temporal de la música contemporánea es principalmente un cambio en el valor del *presente*, el cual se vuelve decisivo porque constituye, de hecho, el momento de la selectividad. Es en el presente cuando se trazan distinciones y se reintroducen distinciones en lo distinguido (proceso de conformación de estructuras):

“Y es precisamente aquí donde aparece la noción de estructura, puesto que ésta responde a la resolución de problemas temporales.” (Luhmann, 1998)

Siguiendo la misma línea, surge el fenómeno de la **contingencia**, adquiriendo importancia al interior del lenguaje musical contemporáneo. Su indeterminación inicial (*de la música contemporánea*) se transforma en determinación (*forma musical*), que difiere de una estructura musical preestablecida (tonalidad, dodecafonismo, serialismo) y que junto a la importancia del presente establecen la **“casualidad inicial”** como valor estructural admisible. Esta, se entiende como una primera distinción (sonido, ausencia de este, golpe de arco de un violín, etc..) que, al no estar condicionada por un sistema compositivo predefinido, inicia un sistema de posibilidades selectivas que antes no existían o no estaban establecidas. La casualidad inicial es fundamental, ya que, de ella surge la estructura de la pieza contemporánea, es el comienzo del desarrollo del material musical. Al producirse la estructura a seguir, se delimitan las posibles operaciones del sistema (*de la obra musical*).

Antes en la música más tradicional, el problema de la estructura no existía, más bien, se asumía como dado y si es que existía, surgía al interior de ese límite. Pero cuando este se rompe, entonces aquello que se daba por supuesto se vuelve

profundamente problemático, por lo cual ha de ser una y otra vez tematizado. Así, la estructura pasa a ser uno de los problemas centrales para la composición musical contemporánea (Araos, 2006). Esta dinámica, la describe Luhmann en su libro “El Arte de la Sociedad”:

“Ella (la música que ha traspasado los límites de la tonalidad) consiste en la concentración en el sonido momentáneo actual y en la destrucción de toda posibilidad de recuerdo y expectativa tal como se permiten a través de la melodía. Solo el presente cuenta y cada nuevo presente debe venir como sorpresa” (Luhmann, 1997)

Consuelo Araos (2006), respecto al problema de la estructura en la Música Contemporánea, observa que, su autopoiesis comunicativa difiere de la preconfiguración estructural de los macrosistemas compositivos. En este sentido, antiguamente toda obra por más creativa que fuese, debía adecuarse a una planificación predeterminada, restringiendo la posibilidad de una autopoiesis comunicativa, puesto que su complejidad interna estaba limitada externamente (macrosistemas).

Solo podemos hablar de Música Contemporánea como “sistema estructural”, en la medida en que esta se transforma y funciona como tal, constituyéndose ella misma en la estructura compositiva a la que refiere en cada una de sus selecciones, prescindiendo de sistemas compositivos que la antecedan y predeterminen sus límites. De esta manera, podemos establecer que la estructura de una obra musical contemporánea ya no remita a una selección dentro de las posibilidades propuestas por un sistema compositivo previo, sino que va surgiendo simultáneamente con el sistema de posibilidades compositivas, que son abiertas o cerradas por sus propias selecciones. En ese sentido para Luhmann (1999), “la obra musical no puede ser ya comprendida desde la relación instrumental **medios / fin**, como un objeto (fin) que constituye el resultado, aislado de la aplicación de un conjunto procedimental de pasos (medios), lo que supone que la obra sea identificada unilateralmente como el objeto acabado, como el fin (en un sentido teleológico de la creación artística).”

Aldo Mascareño nos propone una idea de estructura que es atingente a lo que se viene señalando:

“si bien la autopoiesis es siempre creación estructuralmente limitada, se diferencia de otros modos creativos o poiéticos –de la creatio– en la medida en que tal limitación no proviene desde fuera, sino que constituye una autolimitación creativa. Esta solo es posible si es que la limitación estructural es producto de la creación misma. En esta dirección es que la autopoiesis debe ser comprendida como autocreación de la limitación de la creación.”

(Aldo Mascareño, 2006)

En la Música Contemporánea, una de las principales condiciones que posibilitan su comunicación musical autopoietica se relaciona con la limitación estructural, generada por los recursos creativos-productivos que la determinan. Con esto, la comunicación musical se vuelve autopoietica en la medida en que, simultáneamente a su producción creativa, va autoconstituyendo sus propios límites estructurales que determinan la indeterminación selectiva inicial.

6.2 Centralidad del Sonido / Percepción

En los procesos estructurales de la Música Contemporánea, surge y adquiere relevancia compositiva la materialidad del sonido como *medium* del cual surge la forma musical, esto es, sobre el cual se trazan operaciones (distinciones musicales) (Araos, 2016).

El material sonoro ha ido evolucionando desde el siglo XX junto a las exigencias estilísticas y las posibilidades que le confieren las Nuevas Tecnologías, introduciendo posibilidades impensadas para la relación entre la comunicación musical y el sonido. La amplificación, grabación y reproducción por medios tecnológicos, la posibilidad de entrar en el microsonido y manipularlo por dentro, habla de procesos donde se puede observar una renovación de los fundamentos sobre los cuales se construye la música. Lo que cambia fundamentalmente es el espacio acústico sobre el cual se empieza a componer (*medium*).

El material sonoro se transforma radicalmente, no solo por las herramientas tecnológicas, sino también por una búsqueda que lleva al límite las posibilidades

tímbricas de los instrumentos musicales tradicionales y la voz. No es que antes no existiera un interés por explorar en esta línea, lo que ocurría era que, el sonido estaba condicionado por los criterios retóricos del lenguaje, es decir, a lo que se quería expresar de manera semántica por medio de la música. De esta manera, cuando la comunicación musical logra desacoplarse de estos parámetros lingüísticos, el sonido se despliega libremente en sus posibilidades internas y se desliga de las estructuras discursivas preestablecidas. Para Araos (2006), esta es una de las razones más importantes que explican el acoplamiento estructural entre la Música Contemporánea y las Nuevas Tecnologías, permitiendo desarrollar mecanismos concretos de manipulación del sonido o de reducción de la complejidad abierta por las nuevas posibilidades que se abren en esta línea. Además, esta nueva relación con el sonido contribuye en cierta manera en la posibilidad de una comunicación autopoietica para la Música Contemporánea, transformando completamente el horizonte de la percepción musical y abriéndose a niveles de complejidad sonora importantes. Sobre esta situación, Brncic señala:

“Puedes tomar cualquier sonido, analizar la diferencia entre los sonidos, determinar porqué se oyen diferente, o sea, entrar en el sonido. A través de toda esta cosa analítica que ha ocurrido en la física contemporánea, se hace posible entrar en el micromundo del sonido, y también, en el análisis de los microtiempos, esto es, que el segundo ya no es la unidad temporal, sino los milisegundos. Ocurren muchas cosas del sonido que nosotros percibimos no de forma rigurosa, pero que están ahí y con las cuales se puede hacer música.” (Entrevista Brncic, Nov. 2003)

Las herramientas tecnológicas han propiciado el uso y desarrollo del material sonoro en todas sus dimensiones, por lo que la capacidad selectiva de la composición musical contemporánea se ha vuelto cada vez más sofisticada. Para mantener la comunicación, los compositores han debido desarrollar mecanismo de procesamiento recursivo del sonido, permitiendo que de la complejidad sonora puedan surgir formas musicalmente definidas. De esta forma, el problema del sonido pasa a ser un asunto estructural de la Música Contemporánea, la cual no opera ya con el sonido, sino dentro de él, puesto que éste constituye su punto de

partida y de llegada. Además, debe establecer un límite interno, una distinción que diga “este sonido es música y este no.”

Finalmente, Araos (2006) observa que desde la autocomprensión de la música contemporánea, se entiende que la preocupación estructural por la “materialidad del sonido” es una condición de posibilidad fundamental para la autonomía de la música; la preocupación por el sonido es un problema que no le atañe a ningún otro ámbito artístico, es un terreno puramente musical. Sobre este punto, Brncic nos dice:

“Lo que se puede decir con tranquilidad, es que ya nos salimos del campo estrecho que configuró toda la historia antigua occidental y nos internamos por un lugar que no sabemos dónde para; hoy tenemos muchos más sonidos a nuestra disposición para experimentar. El espacio también es otro tema, un gran tema. ¡Cómo gana autonomía la música a través del espacio!, en el sentido de la distancia y las reflexiones (físicas) del sonido; las cualidades espaciales, tanto de la ubicación, dónde está el sonido, su fuente, como cuán reverberado nos llega. Se ponen en juego muchas más cosas, más parámetros que son de ámbitos que conocemos pero que nunca las habíamos juzgado desde el arte.” (Entrevista Brncic, Nov. 2003)

En el Arte Moderno en general y la Música Contemporánea en particular, se evidencia la función que contiene toda comunicación artísticamente especificada y que es comunicar la **percepción**. Al respecto, Luhmann señala:

“se podría partir de la constatación de que el arte debe tomar en consideración la percepción (..) Visto así, la función del arte sería incluir en el contexto comunicativo de la sociedad, algo en principio incomunicable, a saber: la percepción.” (Luhmann, 1997)

Es precisamente este el gran descubrimiento de la música actual y que la libera de tener que corresponder a otro lenguaje comunicacional que no sea la **percepción**, otorgándole de esta manera espacios de autonomía excepcionales. En ese sentido, si una obra contemporánea se distingue a sí misma no como objeto, sino como una distinción que introduce un punto de vista, ha de suponer que esta distinción es observada, a su vez, desde otras distinciones (Araos 2006). El problema de la complejidad de la **percepción**, en el sentido de establecer un

lenguaje musical que tiene como eje estructural el sonido, desplazando a otros criterios compositivos no musicales (retórica), obliga a considerar la percepción como algo que no puede mantenerse en el nivel intuitivo o dado por supuesto, ya que ahora es observado como condición de posibilidad para su autoproducción. De esta manera, de la relación entre materialidad sonora y complejidad perceptiva, surge en la Música Contemporánea la posibilidad para su autopoiesis comunicativa.

Desde la problemática de la percepción, estamos frente a una observación de segundo orden y desde una mirada luhmaniana, envuelve una comunicación que no se inicia ni acontece en el “emisor” (obra musical), sino que acontece en aquel que comprende y construye desde sí mismo lo comunicado (auditor). Esta idea, la podemos encontrar en la reformulación que hace Luhmann de la teoría clásica de la comunicación, basada en la “metáfora de la transmisión”, situando el momento de la comprensión como el momento inaugural de toda comunicación:

*“Esto supone invertir el esquema que ponía al “emisor” como el momento primordial, y situar, por el contrario, al “receptor” –antes pasivo– en el centro del acontecimiento comunicativo. Para ello, necesariamente debe reformular los conceptos, poniendo el lado positivo de la distinción en el receptor, nombrándolo **ego**, y el negativo en el emisor, nombrándolo **alter**, quien realiza una “conducta de notificación”. Asimismo, no se trata ya de un “mensaje” transmitido desde el emisor al receptor, sino de la reconstrucción comprensiva por parte de ego, quien distingue entre la conducta de notificación de alter y la información expresada en ella.” (Luhmann 1991).*

La comunicación musical contemporánea es un proceso que se determina a sí mismo y es, en este sentido, un sistema autopoietico. Todo lo que pueda establecerse como comunicación se hace a través de ella misma. Esto sucede, desde el **punto de vista objetual**, en el marco de la distinción autorreferencia / heterorreferencia, desde **el punto de vista temporal**, en el marco de la anticipación y retorno a otras comunicaciones musicales y desde el **punto de vista social**, en el marco de la aceptación o rechazo al que queda sujeto el sentido comunicado. El proceso de comunicación musical efectúa su autodeterminación en el marco de sus propias distinciones. En este sentido, la comunicación musical recurre a lo ya comunicado, anticipa otras comunicaciones posibles, identificando así algo como

repetible. Con ello no se trata tan sólo de establecer una secuencia temporal de sucesiones adecuadas, sino de la presencia de recursividad en el momento en que se genere cualquier operación musical. La vaguedad o la ambivalencia de distinciones musicales se determinan dentro del mismo proceso comunicativo. La *determinación / indeterminación* es una variable interna de la comunicación musical contemporánea y no una diferencia de cualidad proveniente del entorno.

La Música Contemporánea es un medio sonoro que tiene sus reglas y valor propio, el cual paradójicamente, no está totalmente relacionado ni con la música ni con la forma de interpretarla, sino que, es un espacio en que unos producen música y otros la escuchan. En ese sentido el compositor contemporáneo considera tanto la autorreferencia de la obra como la del auditor, por lo que funciona en un nivel de complejidad importante. Siguiendo esta idea, Brncic propone:

“No vamos a fijar eso de que “la música le hizo o le despertó tales o cuales pensamientos”, los pensamientos los tenía él ya. Lo que hay es una autorreferencia del auditor, él está ensimismado, si quiere, se puede salir de la música. Aunque a muchos músicos les pueda parecer una aberración, yo creo que por eso a la gente le gusta ir a los conciertos, nadie te molesta. ¿Quién se da ese lujo en la sociedad actual?, igual como se va al psicoanálisis, a hacer gimnasia, a ver a los curas, a los médicos, ¿para qué?. La música puede ser un pretexto para crear este espacio personal.” (Entrevista Brncic, Nov. 2003)

6.3 Acoplamiento Estructural / Nuevas Tecnologías

Al referirnos al acoplamiento estructural entre la Música Contemporánea y las Nuevas tecnologías, esto no determina en ningún caso que una de las dos sea reemplazada o que la música deje de referir contenido musical. Al contrario, lo que posibilita es la autonomía operativa de ambas partes. De acuerdo con la definición de Luhmann (1991), el acoplamiento estructural entre sistemas es un proceso por medio del cual dos sistemas ponen mutuamente a disposición su propia complejidad, aportando así a la construcción del otro sistema. Dos sistemas

acoplados no se intervienen mutuamente de forma directa. Sin embargo, constituyen entre sí una porción de entorno necesaria el uno para el otro.

La música y los medios tecnológicos sonoros comunican autopoiéticamente, estableciendo ambos, distinciones que delimitan su autorreferencia y heterorreferencia, abriéndose cognitivamente a lo que el otro comunica he integrándolo operativamente desde sus propias distinciones, es decir, desde la clausura operativa de cada uno. Corsi nos indica respecto al acoplamiento estructural entre dos sistemas lo siguiente:

“no significa que exista una fusión entre ellos o que haya una coordinación estable de las operaciones respectivas. El acoplamiento estructural se realiza en correspondencia con un evento, el cual desaparece en el momento mismo de su aparición: la coincidencia, por lo tanto, es solo momentánea y no conforma una fusión entre las operaciones de los sistemas coludidos, en cuanto que vuelven a separarse inmediatamente después de su encuentro.”
(Corsi, 1996)

El uso de medios tecnológicos en la Música Contemporánea, llevó a una transformación de la dimensión *tímblica* del sonido y al descubrimiento de nuevas técnicas instrumentales (esto refiere a la relación compositiva e interpretativa con el *sonido*). Además, amplió los recursos y las posibilidades sonoras a nuevos espacios de acoplamiento entre la tecnología acústica y la música (grabación, generación electrónica del sonido, etc.).

Del acoplamiento estructural entre la Música Contemporánea con las Nuevas Tecnologías surge inicialmente incomunicación, es decir, surgen estructuras emergentes que presentan elementos atribuibles a fenómenos paradójicos y de inconsistencia comunicacional y es así, como podemos atribuirle a esta relación músico – tecnológica, resultados de incomunicación entre las obras musicales contemporáneas con el público. En este sentido, cuando en una secuencia de operaciones musicales, se da inicio al proceso compositivo a partir de la diferencia que el mismo establece, se genera un *punto ciego*. Es el momento en que la Música Contemporánea se mueve desde el ***lado no marcado*** (no música) al ***lado marcado*** (música), estableciendo así un límite, generando el espacio de la distinción. El

compositor elige de entre muchas, la distinción musical inicial que le permitirá delimitar el diseño posterior de la obra, distinguiendo un lado del otro y conectando la siguiente operación dentro del lado marcado.

La unidad de la distinción musical inicial no es ninguna unidad operativa. Logra, sin embargo, observar otras distinciones con ayuda de distinciones. El resultado, es una obra contemporánea original, posible de ser observada, gracias a que está constituida internamente por formas musicales (distinciones), las cuales se pueden especificar desde ambos lados (música / no música).

CONCLUSIONES

Para conocer la relación entre las Nuevas Tecnologías y la Música Contemporánea y lograr los objetivos planteados en la investigación, se debió indagar en las diferentes temáticas que involucran esta proximidad. La investigación desarrolló la observación del problema desde dos ejes temáticos sistematizados en el código comunicación / incomunicación.

De esta manera se pudo recabar información relevante de los diferentes procesos en los que medios tecnológicos intervienen en las dinámicas y formas que presenta la Música Contemporánea en la sociedad.

Desde la segunda mitad del siglo XX vienen ocurriendo quiebres en el lenguaje musical contemporáneo, lo que ha generado una nueva perspectiva epistemológica de la actividad. Esta transformación, conducida por la innovación tecnológica, no tiene precedentes en la historia de la música occidental, produciendo cambios importantes en la creación, difusión y recepción del material sonoro, además de configurar un nuevo paradigma tecnológico para la comunicación musical, que conlleva a diferentes niveles de complejización y a múltiples escenarios simbólicos.

En líneas generales, analizamos esta relación tecnológico-musical y desarrollamos desde los contenidos bibliográficos, las entrevistas realizadas a los expertos seleccionados y las obras contemporáneas escogidas para el análisis,

apartados temáticos que sirvieron para reflexionar sobre el problema planteado en el estudio y sacar las conclusiones que presento a continuación:

COMUNICACIÓN / MÚSICA – NUEVAS TECNOLOGÍAS

Existe una renovación importante en la Música Contemporánea desde mediados del siglo XX, producto del acoplamiento estructural de esta con los medios tecnológicos, transformando a cada obra musical en un sistema compositivo único, apartando a los compositores de los macrosistemas musicales (tonal, dodecafónico y serial) y favoreciendo la producción de sistemas propios para el diseño y funcionamiento formal de las obras. Además, las herramientas tecnológicas han propiciado el uso y desarrollo del material sonoro en todas sus dimensiones, haciendo que la capacidad selectiva de la composición musical contemporánea se haya vuelto cada vez más sofisticada.

La manipulación del sonido es uno de los cambios más importantes que podemos observar de la relación entre música contemporánea y nuevas tecnologías. La desaparición de lo melódico ligado a la tradición, de la armonía, que era la que establecía los parámetros de altura en la organización musical y de las divisiones métricas que establecía el ritmo, junto al empleo de todo tipo de material sonoro, han hecho aflorar valores musicales ligados a otros caracteres del sonido.

La redefinición de estructuras en la Música Contemporánea tiene directa relación con la centralidad que adquiere el sonido en la composición. Se introducen nuevas técnicas instrumentales y tecnológicas en función de desarrollar un material sonoro respecto al timbre, a las duraciones, a las intensidades, a las articulaciones, a las texturas, al registro y que constituyen las bases de la música actual. Igualmente, las Nuevas Tecnologías se han transformado en un instrumento más. Tal como el piano o el violín, las cintas de grabación pre-hechas, el procesamiento en vivo, los ruidos electrónicos, la sintetización de la voz, del sonido, todos estos elementos han cambiado la composición contemporánea.

La evolución del lenguaje musical contemporáneo respecto a su parametrización comunicacional en la sociedad tiene directa relación con los

cambios en las estructuras globales de la economía del mercado, de las corporaciones tecnológicas y de las industrias culturales. Muchas estéticas musicales contemporáneas se difunden por los medios tecnológicos que estas estructuras establecen, con límites poco claros y haciendo casi imposible categorizarlas para los auditores. Además, las tecnologías de producción y difusión musical han provocado variabilidad en el gusto de los auditores, dando una visión equivocada sobre la función que cumple la música contemporánea en la sociedad. Se le relaciona mucho más al mundo del consumo y se olvida que está más cercana al mundo de la cultura. En ese sentido, podemos decir que la tecnología que utiliza la industria musical no es para el desarrollo comercial de la Música Contemporánea, para establecerla como referente, sino que, esta dirigida a la venta de lo más tradicional. Asimismo, la disponibilidad inmediata que proporcionan los medios tecnológicos de acceso a la música ha modificado la percepción del público, favoreciendo una escucha más automatizada y pasiva, ampliando el abanico de material sonoro para escuchar y no dando el espacio suficiente para que la Música Contemporánea comunique su lenguaje musical.

Las nuevas formas de distribución desarrolladas por los medios tecnológicos han provocado que la Música Contemporánea se haya convertido en un elemento sujeto a una continua evolución y que obliga a revisar permanentemente los paradigmas que intentan estructurar, con el fin de conseguir agrupar estilos, mensajes y funciones, que faciliten su comprensión.

INCOMUNICACIÓN / MÚSICA – NUEVAS TECNOLOGÍAS

La excesiva importancia de los compositores contemporáneos a los medios tecnológicos, han producido obras muy sofisticadas, impidiendo una comunicación clara con el público y subjetivizando su percepción. Además, el uso de herramientas tecnológicas en la evolución de la música moderna ha derivado en una ausencia de paradigmas dominantes en la composición, impulsando la autonomía de los formatos de creación y apartándolos de las necesidades de la oferta y demanda que exigen los medios de difusión comercial.

Las Nuevas Tecnologías y sus soportes de distribución y grabación musical permiten el almacenamiento de obras contemporáneas, por lo que, para diferentes generaciones de auditores, estas piezas musicales adquieren distinto significado en cada audición que se hace de ellas, favoreciendo una percepción subjetiva y dificultando el mensaje que finalmente quiere entregar el compositor.

Los recursos digitales de la industria musical influyen en la elección que hace el público de algunas formas musicales por sobre otras, como consecuencia de la superabundancia de material sonoro con estilos y estéticas de todo tipo, haciendo que la Música Contemporánea no sea un producto novedoso y quede relegada a un espacio menor y de incomunicación en el caso más extremo, resultado de la pérdida de interés de los auditores.

El público, acostumbrado a una lógica musical tradicional, con el advenimiento de elementos tecnológicos en la forma de crear y difundir la Música Contemporánea ha perdido orientación y significantes claros para entenderla en este nuevo contexto. Asimismo, la variabilidad musical que se distribuye libremente por los canales creados por las Nuevas Tecnologías altera la percepción de la Música Contemporánea, su capacidad comunicativa y la del propio público para apreciar su lenguaje musical.

Los medios tecnológicos que desde mediados del siglo XX se sistematizan en los procesos compositivos de la Música Contemporánea, la han condicionado como medio simbólico de comunicación, debilitando su interacción en la sociedad, en el sentido que como lenguaje musical necesitará de un tiempo prolongado para que el público se acostumbre con los nuevos formatos musicales que presenta.

OBRAS CONTEMPORÁNEAS

Al análisis que se hizo de las obras contemporáneas seleccionadas para la investigación (observadas desde el esquema sistémico propuesto; redefinición de estructuras, centralidad del sonido y acoplamiento estructural con las nuevas tecnologías), relacionamos conceptos teóricos que sirven para entender el

funcionamiento interno de estas y sacar las conclusiones que presento a continuación:

1. Kara I

- **Redefinición de Estructuras – Autopoiésis:** es una obra con un tipo de estructura precompuesta por lo que difiere de cualquier forma musical tradicional.
- **Uso Medios Tecnológicos - Centralidad del Sonido:** existe un archivo de sonido de música de computadora que configura la estructura general de la obra y que sirve como plataforma para el desarrollo imbricado de sonoridades provenientes de los instrumentos musicales.
- **Contingencia - Valor del Presente como momento de selectividad - Casualidad Inicial:** lectura sistemática de partituras en tiempo real por los intérpretes, los cuales van configurando el diseño sonoro de forma circular y aleatoria, reintroduciendo distinciones musicales que posibilitan la autopoiésis comunicativa de la obra.

2. Sinapsis

- **Redefinición de Estructuras - Uso Medios Tecnológicos:** Sinapsis integra tecnología en su proceso creativo, donde se establece un espacio sonoro precompuesto (único como estructura musical).
- **Contingencia - Valor del Presente como momento de selectividad - Casualidad Inicial – Centralidad del Sonido:** el compositor establece primero el entorno acústico necesario para la conexión con el auditor, al que se suman el intérprete y el público, conectando así ideas musicales en tiempo real. La utilización del material sonoro se puede observar también en su manejo amplificado y en formato de grabación.

3. Luna Park

- **Redefinición de Estructuras - Uso Medios Tecnológicos:** presenta quiebres con los procedimientos tradicionales de composición, donde el uso del video, de la voz, de textos pregrabados y de instrumentos musicales intervenidos tecnológicamente, establecen una estructura en la obra. En Luna Park, se superponen los momentos musicales y visuales, configurando una idea musical pre-estructurada, es decir, la estructura nace cuando la obra ya ha terminado de ser escuchada.

4. Mikrophonie I

- **Uso Medios Tecnológicos:** pese a haber sido construida sobre la base del sistema serial, representa el comienzo de una línea compositiva que fue evolucionando y alejándose progresivamente de la tradición, hasta llegar a procesos musicales tecnologizados.
- **Centralidad del Sonido - Redefinición de Estructuras:** existe manipulación del sonido, pero definida por los criterios que establece el serialismo integral (respecto al tono, duración, timbre). Se logra observar una dinámica del compositor respecto a la exploración sonora en todas sus dimensiones, pero dentro de los límites que establece una estructura compositiva predefinida. Podemos concluir que, Mikrophonie I presenta elementos reconocibles de intervención tecnológica y que configuran una nueva forma de creación en su tiempo, pero en un contexto (fue compuesta en 1964) de renovación progresiva de los procedimientos compositivos y que siguen redefiniéndose hasta el día de hoy.

TEORÍA DE LOS SISTEMAS SOCIALES DE LUHMANN

En la segunda mitad del siglo XX surge para la Música Contemporánea la posibilidad de descartar códigos y distinciones no musicales para la

autoobservación (alejamiento de la retórica y la semántica del lenguaje) y se redefine su proceso operativo de comunicación musical (composición-interpretación - audición) desde un nivel autopoietico.

El cambio estructural que transforma a cada obra musical contemporánea en un sistema compositivo único, la centralidad que adquiere el sonido como medio para las distinciones musicales y las oportunidades para la comunicación musical autopoietica, propiciadas por el acoplamiento estructural entre la música contemporánea y las tecnologías del sonido, estas tres dimensiones facilitan la autopoiesis de la comunicación musical contemporánea.

El sistema compositivo tradicional, establecía límites selectivos respecto a incluir o no material tonal, atonal o modal (macrosistemas) para la comunicación musical, creando de esta manera una estructura para que se cumplieran las funciones de selectividad recursiva del material sonoro. En la Música Contemporánea al romperse la linealidad rítmica, cambia también la noción de temporalidad, donde el valor del presente se vuelve decisivo, al constituirse como el momento de selectividad. Es en el presente cuando se trazan distinciones y se reintroducen distinciones en lo distinguido (proceso de conformación de nuevas estructuras).

Finalmente podemos señalar que , del acoplamiento estructural entre la Música Contemporánea con las Nuevas Tecnologías surge inicialmente incomunicación, es decir, surgen sistemas emergentes paradójicos y de inconsistencia comunicacional que delimitan la relación entre las obras musicales contemporáneas con el público.

PROYECCIONES, DEBILIDADES Y FORTALEZAS DE LA INVESTIGACIÓN

Como proyección, el presente estudio puede servir como puente para el intercambio de información de elementos teóricos y metodológicos con otras disciplinas de las ciencias sociales en general y, además, como plataforma para futuras líneas de investigación.

Las debilidades que encontré para el desarrollo del estudio tienen relación con el poco material que existe respecto a una aproximación sistémica del problema planteado. Pese a existir una bibliografía adecuada como son los textos teóricos de Luhmann, se necesita de mayor tiempo para hacer una reflexión acabada del fenómeno sonoro y sus circunstancias tecnológicas desde los conceptos que plantea la teoría social sociopoietica.

La fortaleza de esta investigación tiene relación con vincular ideas y conceptos que desarrolla Luhmann en su teoría al terreno de la Música Contemporánea, generando de esta manera un espacio de reflexión novedoso en el campo de la investigación empírica.

BIBLIOGRAFÍA

A

- Arias, M.M. (2000). La triangulación metodológica: sus principios, alcances y limitaciones. *Investigación y Educación en Enfermería*, 18(1), 13-26.
- Ariño, A. (Dir.) (2006). *La participación cultural en España*. Madrid: Fundación Autor.
- Aguilar, Sonia Ma. "Los valores en el medio familiar. Un análisis estructural del discurso", en: *Revista de Ciencias Sociales*. UCR: nro. 72: 73-82. San José, junio de 1996.
- Araos, C. (2006). La obra musical como punto de vista. Análisis sistémico sobre la música contemporánea. En I. Farías & J. Ossandon (Eds.), *Observando sistemas: Nuevas apropiaciones y usos de la teoría de Niklas Luhmann*, 119-148. Santiago de Chile: RIL, Fundación SOLES.
- Adorno, T. (1975). *Introducción a la sociología de la música*. Madrid: Taurus.
- Adorno, T. (1973). *Disonancias, Introducción a la Sociología de la Música*. Ediciones Akal, S.A.

- Arnold, M. 2003. Fundamentos del constructivismo sociopoiético *Cinta moebio* 18: 162-173
- Arnold- Cathalifaud, M. (2010). Constructivismo Sociopoiético. *Rev. Mad.* N° 23, Septiembre de 2010. pp. 1-8

B

- Blacking, J. (2006). *¿Hay música en el hombre?* Madrid: Alianza.
- Bregman, A. 1990. *Auditory scene analysis. The perceptual organization of sound.* Cambridge: MIT Press.
- Barbanti, R., Lynch, E., Pardo, C., Solomos, M. (2004). *Musiques, Arts et Technologies, pour une approche critique.* L'Harmattan, 2004.
- Bauer, M. W. (2000). "Analysing noise and music as social data", en Bauer y Gaskell, (ed) (2000): *Qualitative Researching with text, image and sound,* London: SAGE Publications.

C

- Cádiz, Rodrigo F. (2012). Creación musical en la era postdigital. *Aisthesis*, (52), 449-475.
- Cádiz, R., 2008. "Propuestas metodológicas para el análisis de música electroacústica". Centro de Investigación en Tecnologías de Audio, Instituto de Música, Pontificia Universidad Católica de Chile. *Resonancias* vol. 12, n°23, noviembre 2008, pp. 69-85.
- Cádiz, R.F., & Cuadra, P.D. (2014). Kara: a BCI approach to composition. *ICMC*.
- Campos García, J. L. (2010). *Migraciones tecnológicas y conceptuales en el campo de la música.* IC - Revista Científica de Información y Comunicación, 255-275.
- Cadoz, Claude. «Supra-Instrumental Interactions and Gestures». *Journal of New Music Research* 38, 3 (2009). 215-30. Medio impreso.

- Cisterna, F. (2005). Categorización y triangulación como procesos de validación del conocimiento en investigación cualitativa. *Theoria*, 14(1), 61-71.
- Canales Cerón M. Metodologías de la investigación social. Santiago: LOM Ediciones; 2006. p. 163-165.
- Corsi, G., Esposito, E., & Baraldi, C. (1996). *Glosario sobre la teoría social de Niklas Luhmann*. México: ITESO/Anthropos.
- Cowman S. Triangulation: a means of reconciliation in nursing research. *Journal of Advanced Nursing*; 18:788-792.
- Cuenya, L., & Ruetti, E. (2010). Controversias epistemológicas y metodológicas entre el paradigma cualitativo y cuantitativo en psicología. *Revista Colombiana de Psicología*, 19 (2) 271- 277.

D

- Delalande, F. 1998. "Music analysis and reception behaviors: Sommeil by Pierre Henry". *Journal of New Music Research*, 27, pp. 13-66.
- Denzin, N.K. (1970). *Sociological Methods. A Sourcebook*. Chicago, IL: Aldine Publishing Company.
- Donolo, D.S. (2009). Triangulación: procedimiento incorporado a nuevas metodologías de investigación. *Revista Digital Universitària*, 10(8), art. 53.
- Diaz, Capitolina y Navarro, Pablo. "Análisis de contenido", en: *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales*. Segunda reimpresión. Madrid, Editorial Síntesis, SA 1998.
- Dowd, Timothy. (2007). *The Sociology of Music. 21st Century Sociology: A Reference Handbook*. SAGE Publications. VL. 2 pp. 249 -260
- Duran, R (2015). "Creación Musical y Transformaciones Tecnológicas": Un aporte a la discusión sobre la producción musical en Chile hoy. Tesis para optar al grado de Licenciado en Música. Tesis para optar al título de Productor Musical. Universidad Academia Humanismo Cristiano. Escuela de Música.

E

- Edmonds, Ernest A. «Structure in Art Practice: Technology as an Agent for Concept Development». *Leonardo* 35, 1 (2002). 65-71. Medio impreso.
- Everett, Steve. Logics of Value for Digital Music. *Proceedings of the International Conference Music Without Walls? ¿Music Without Instruments?* De Montfort University, 2001. Conferencia.
- Entrevista al compositor Gabriel Brncic, realizada por Consuelo Araos y citada en su artículo “La Obra Musical como Punto de Vista, Análisis Sistémico sobre la Música Contemporánea” (2006). La entrevista se hizo en el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile, en Noviembre del 2003.

F

- Flick U. Introducción a la investigación cualitativa. Madrid: Morata Paideia; 2007. p. 89-109.
- Ferreira, Giselle Martins Dos Santos. «When Art, Science and Technology meet: the Strength, ¿the Dilemma or the Curse of Electroacoustic Music?». *Proceedings of the International Conference: ¿Music Without Walls? ¿Music Without Instruments?* De Montfort University, 2001. Conferencia.

G

- Galindo, J. (2012). Arte y gusto. Reflexiones en torno a la función del sistema del arte. En H. Cadenas, *Niklas Luhmann y el legado universalista de su teoría. Aportes para el análisis de la complejidad social contemporánea* (págs. 433 – 448). Santiago: RIL editores.
- Glaserfeld, E. von. (1995). Despedida de la objetividad. En P.Watzlawick & P.Krieg (Comps.), *El ojo del observador: contribuciones al constructivismo*. Barcelona: Gedisa.
- Glaserfeld, E. von. (1987). *Wissen, Sprache und Wirklichkeit. Arbeiten zum radikalen Konstruktivismus*. Braunschweig, Wiesbaden: Vieweg.

- Gould, Glenn. «The Prospects of Recording». *Audio Culture. Readings in Modern Music*. Eds. Christoph Cox y Daniel Warner. New York: Continuum, 2010. Números de páginas del capítulo. Medio impreso.
- Grabócz, M. (2013). *Entre Naturalisme Sonore et Synthèse en Temps Réel. Images et Formes Expressives dans la Musique Contemporaine*. Editions des archives contemporaine.
- Guba, E., & Lincoln, Y. (1994). Paradigmas en pugna en la investigación cualitativa. In N. Denzin, & I. Lincoln, *Handbook of Qualitative Research* (pp. 105-117). London: Sage.

H

- Hall, S.; Du Gay, P.; Janes, L.; Mackay, H. y Negus, K. (1997). *Doing Cultural Studies: The story of Sony walkman*, London: SAGE Publications.
- Helmut, M. 1996. "Multidimensional representation of electroacoustic music". *Journal of New Music Research*, No 25, pp. 77-103.
- Hernández, Roberto et al. *Metodología de la investigación*. Mc Graw Hill, segunda edición. México DF, 1998.
- Hormigos, J. (2010). Music Distribution in the Consumer Society: the Creation of Cultural Identities Through Sound. [La creación de identidades culturales a través del sonido]. *Comunicar*, 34, 91-98. <https://doi.org/10.3916/C34-2010-02-09>
- Hormigos Ruiz, J. (2012). *La Sociología de la Música. Teorías Clásicas y Puntos de Partida en la Definición de la Disciplina*. Universidad Rey Juan Carlos, Madrid. España.
- Houtart, François. "Análisis estructural de textos. Método propuesto por J. Gritti", en: *Revista de Ciencias Sociales*. UCR: nro. 72: 155-170. San José, junio de 1996.

K

- Kendall, G. y Ardila, M. 2008. "The artistic play of spatial organization: spatial attributes, scene analysis and auditory spatial schemata". En R. Kronland-Martinet, S. Ystad y K. Jensen (eds.), *CMMR 2007*, LNCS 4969, pp. 125-138.

- Kendall, G. 2006. "Juxtaposition and non-motion: Varèse bridges early modernism to electroacoustic music". *Organised Sound*, 11/2, pp. 159-172.
- Kerlinger, Fred N. Investigación del comportamiento. Mc Graw Hill, tercera edición. México DF, 1988.

L

- LEGUINA, A., ARANCIBIA – CARVAJAL, A. and WIDDOP, P., 2015. *Musical References and technologies: Contemporary material and symbolic distinctions criticized*. *Journal of Consumer Culture*, 17(2) pp. 242 – 264
- Luhmann, N. (2005). *El arte de la sociedad*. Editorial Herder, S. de R.L. de C.V.
- Luhmann, N. (1991) *Sistemas sociales. Lineamientos para una teoría general*, México, Alianza Editorial & Universidad Iberoamericana.
- Luhmann, N. (1997) *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt, Suhrkamp.
- Luhmann, N. (1998) *Complejidad y Modernidad*, Madrid, Editorial Trotta.
- Luhmann, N. (1999) "El arte como mundo", en *Teoría de los Sistemas Sociales II (artículos)*, México DF, Universidad de los Lagos, Instituto de Estudios Superiores de Occidente & Universidad Iberoamericana, pp. 9-65.

M

- Maconie, Robin, Stockhausen's Mikrofonie I – Perception in Action, *Perspectives of New Music*, Vol. 10/2, 1972, página 101.
- Manning, Peter. *Electronic and computer music*. New York: Oxford University Press, 2004. Medio impreso.
- Martínez Berriel, S. (2013). *Arte, Música y Perfección en la Sociedad Global*. Ediciones Universidad de Salamanca. *Teor. Educ.* 25, 2-2013, pp. 89-109
- Moles, A. (1978). *Sociodinámica de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.
- Morse JM. Approaches to Qualitative – Quantitative Methodological Triangulation. *Methodology Corner. Rev. Nursing Research*; 1991;40(1)
- Mascareño, Aldo. (2006). *Die Alt- und Jungluhmannianer. La autopoiesis de la comunicación acerca de la comunicación sistémica*. Observando sistemas. Nuevas apropiaciones y usos de la teoría de Niklas

Luhmann / Ignacio Farías y José Ossandón. -- Santiago : RIL editores, Fundación SOLES, 2006.

N

- Noya, J., Del Val, F., Muntanyola, D. (2013). *Paradigmas y Enfoques Teóricos en la Sociología de la Música*. Revista Internacional de Sociología (RIS) Vol.72, no 3, Septiembre-Diciembre, 541-562
- Nicolas Marty. *Compte-rendu de "Entre naturalisme sonore et synthèse en temps réel" de Márta Grabócz*. Revue de musicologie, JSTOR, 2016, 101 (2), pp.472-475. <hal-01318879>

O

- Okuda, M. y Gómez, C. (2005). Métodos en investigación cualitativa: Triangulación. Revista colombiana de psiquiatría, 34(1), 118-124.
- Olsen, W. (2004). Triangulation in Social Research: Qualitative and Quantitative Methods Can Really be Mixed. En M. Holborn, *Development in Sociology*. Londres: Causeway Press.
- Oppermann, M. (2000). Triangulation. A methodological discussion. *International Journal of Tourism Research*, 2, 141-146.

P

- Palombini, C. (1999). *Retorno a la música concreta*, en Reck Miranda (ed.) (1999): *Música y nuevas tecnologías. Perspectivas para el siglo XXI*, Barcelona, L'Angelot, pp. 25-40.
- Paul, J. (1996). Between Method Triangulation. *The International Journal of Organizational Analysis*, 4(2), 135-153.
- Peeters, P., La Burthe, A. y Rodet, X. 2002. "Toward automatic music audio summary generation from signal analysis". *Proceedings of the International Symposium on Music Information Retrieval (ISMIR)*, IRCAM, Paris, Francia, pp. 94-100.

- Pino, J. (2016). “EL FONDO: “PRODUCCIÓN MUSICAL, EDICIÓN Y DISTRIBUCIÓN”, Y SU INFLUENCIA SOBRE LA AUTO-IRRITACIÓN EN LA CREACIÓN DE MÚSICA”. Tesis MaSS presentada para obtener el grado de Magíster en Análisis Sistémico Aplicado a la Sociedad. Facultad de Ciencias Sociales. Departamento de Antropología
- Pochet, Rosa María. “La evaluación temática como una forma de análisis”, en: Revista de Ciencias Sociales. UCR: nro. 72: 7-27. San José, junio de 1996.

R

- Remy, Jean. “El análisis estructural y la simbólica social. A partir del texto del Cardenal Danneels”, en: Revista de Ciencias Sociales. UCR: nro. 72: 135-153. San José, junio de 1996.

T

- Taube, Heinrich. *Notes from the Metalevel. Introduction to Algorithmic Composition in Music*. London: Taylor & Francis, 2004. Medio impreso.

V

- Valenzuela, P. (2014). *Las formas del arte en la teoría de Niklas Luhmann*. Revista contenido arte, cultura y ciencias sociales, 9 – 21.
- Varela, D. (2002). *Salto a los sentidos. El ruido como principio musical*, en Parabólica, No 0, diciembre 2002, pp. 14-26.

W

- Weber, M. (1993). *Fundamentos racionales y sociológicos de la música*. Madrid: FCE
- Weil, Benjamin. «Art in Digital Times: From Technology to Instrument». *Leonardo* 35, 2 (2002). 523-37. Medio impreso.

ANEXOS

1. Análisis de Obras Contemporáneas

1.1 Rodrigo Cádiz / Kara I

Análisis Poético:

Kara significa cabeza en griego y según palabras del compositor Rodrigo Cádiz, la creación de esta obra partió en el 2014 de un proyecto interdisciplinario de colaboración entre compositor e intérprete, que consiste en el uso de una herramienta tecnológica llamada Mind Wave que capta las señales del cerebro del intérprete musical y éstas son procesadas por el computador para ser transformadas en partituras. El computador capta las señales y, a través de algoritmos especializados, las transforma en partituras, las cuales son visualizadas por los intérpretes musicales para ser tocadas en tiempo real. Al respecto, Cádiz señala:

“Yo en esa época estaba interesado y sigo interesado más en esa época que ahora, en una idea que no es mía, que de hecho partió en el año 65 y donde se ocupan las ondas cerebrales para hacer música. Como actuadores que controlaban cosas que sonaban acústicamente, pero ¿cuál era la idea de transformar las señales del cerebro en música de alguna forma? No soy el primero ni el último en hacerlo, pero a mi me interesaba hacer algo que no vi que se hubiera hecho en el momento y que tiene que ver con crear una especie de loop entre ver una partitura, codificarla, ejecutar las versiones que la partitura pide, volver a generar actividad mental, volver a generar otra partitura y así configurar un ciclo de alteración de lo que se tiene que tocar y como esto altera el estado mental del intérprete. Eso es un poco lo que hay detrás. La tecnología que utilizamos no permite hacer cosas muy sofisticadas, son en fases simples, no son de nivel clínico, pero es una aproximación a esta idea.” (Entrevista N°6)

“Sí, esta idea yo la he visto aplicada en señales de corazón, señales cardíacas que generan partituras. El intérprete toca, por tanto, vuelve a afectar su ritmo cardíaco y se genera una nueva partitura. Eso lo había visto en la medición del corazón, nunca lo había visto con el cerebro. No quiere decir que no exista, pero no lo conocía y esa fue un poco la motivación por lo cual se creo esta obra.” (Entrevista N°6)

Análisis Neutro:

- **Especificaciones**

Kara I es una pieza para los siguientes instrumentos y herramientas tecnológicas:

- Flauta y Violonchelo
- Interfaces Cerebro Computadora (BCI, sistema de computación fisiológica, especializado y diseñado para funcionar según la actividad cerebral.) para capturar las ondas cerebrales (EGG) de los intérpretes.
- Computadora
- Pantalla para visualizar las partituras en tiempo real.

- **Características de la obra.**

- Kara I esta estructurada en ocho secciones. Cada una de ellas enfatiza diferentes aspectos del discurso musical basado en las señales de meditación y atención de las ondas cerebrales de los intérpretes y también el subconjunto de otras señales cerebrales, que son captadas por los parches de control MaxMSP creados por el propio compositor (figura 1).

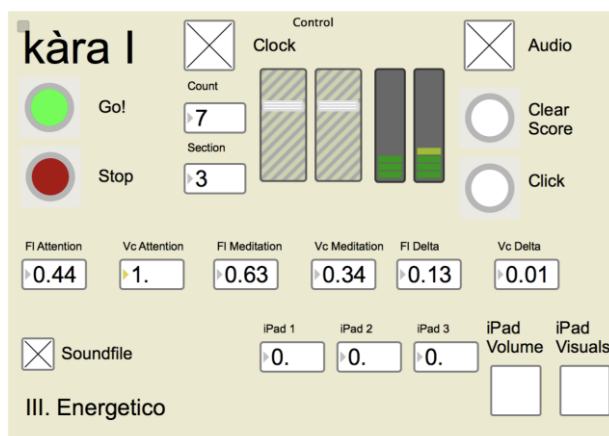


Figura 1. Principal parche de control de MaxMSP. Este parche recibe datos de los auriculares del intérprete y realiza todos los algoritmos y cálculos necesarios para generar una partitura para que los músicos la interpreten. Este panel de control permite iniciar y detener la pieza, monitorear los valores de los datos del EEG, los niveles de audio, la progresión de la partitura y el control remoto de la aplicación desde una tableta iPad.

- Hay dos partituras para cada intérprete que contienen la música que deben tocar en el momento y la música que deberían interpretar a continuación (figuras 2 y 3). También hay indicaciones generales para las secciones, que se muestran en rojo e indicaciones de rendimiento más específicas sobre cada partitura, que se muestran en negro. Un cursor deslizante indica la hora actual y la nota que cada intérprete debe estar tocando en ese momento. La dinámica se muestra en colores en tiempo real de blanco a rojo. A medida que el fondo se vuelve más rojo, los intérpretes deben tocar con mayor intensidad.

II. Fragmentación, con expresividad

Fl: doble stk.



Vc: ric.



Figura 2. Partitura en tiempo real de Kara I y como la ven los músicos en el escenario. La partitura se genera sobre la marcha por la aplicación MaxMSP. Se utilizan separadas para la flauta y el violonchelo. La intensidad de la producción de sonido (dinámica) se muestra en rojo. Las duraciones son proporcionales. Un cursor deslizante indica la nota real a realizar. El descriptor de la sección se muestra en la parte superior de la ventana y las instrucciones específicas de articulación se muestran sobre cada partitura.



Figura 3. Los músicos interpretando Kara I, utilizando los auriculares MindWave de NeuroSky. La partitura se muestra en tiempo real en el monitor de la computadora en la parte frontal.

- Existe un archivo de sonido de música de computadora (estructura precompuesta) que acompaña la presentación en vivo. La intensidad de este archivo de audio está controlada por las señales de atención y meditación del músico. Respecto a este punto, Cádiz explica:

“ Por eso existe una estructura precompuesta. A que voy, cada versión de Kara es distinta porque los intérpretes pueden ser distintos. De hecho, la versión de flauta sola la he hecho con tres flautistas, en distintos países y contextos. La persona tocando la obra de nuevo es distinta, las versiones difieren, pero tiene un marco que no cambia, la parte precompuesta, que le da el soporte para que se reconozca la misma obra pero con cambios. Cada performance tiene su particularidad, pero lo anterior le da el marco en el fondo. Las tres versiones que están disponibles (dos versiones subidas a Youtube) suenan parecido, sin embargo, las partituras que salieron en tiempo real son diferentes, lo que salió en el tiempo real fue muy distinto.”
(Entrevista N°6)

“Bueno, por razones diversas, pero igual está la idea del compositor clásico, en el sentido de que controla el evento, el flujo sonoro, entonces, la obra tiene una estructura precompuesta y esta dada porque la obra no solo está hecha para señal cerebral y partitura, existe también un track de audio que fue precompuesto, tiene su duración, secciones, estructuras. Además, el código del computador que va analizando las señales, va cambiando. Entonces, existe esta idea de que la música se genera por la mente, pero no todo. Hay una base y sobre eso se agregan cosas, pero la base existe. Esto lo hice, porque no quería hacer una obra totalmente dependiente de las ondas cerebrales. Para mí eso deja de ser música y se transforma en sonificación. ” (Entrevista N°6)

- **Interpretación**

- Los músicos usan interfaces cerebro-computadora (BCI) para capturar sus ondas de EEG mientras tocan. La información de estas ondas se envía a una computadora, donde se procesa para generar una partitura en tiempo real, sonidos generados por computadora y una visualización de los datos. Se forma un circuito cerrado entre la actividad mental de los músicos y la música que generan. A medida que tocan la partitura en tiempo real generada por sus ondas EEG, se genera más actividad mental, que a su vez genera la

siguiente porción de la partitura y así sucesivamente. Esta dinámica continúa en toda la pieza, aunque los algoritmos de generación de partituras varían a lo largo de diferentes secciones del discurso musical.

El compositor decidió incorporar una partitura visual en la pieza, que puede ser vista por los auditores en tiempo real, para que ellos puedan relacionar visualmente algunos aspectos de los procesos mentales de los intérpretes con relación al proceso general de la obra.

Análisis Estésico:

En la obra Kara I (cabeza en griego), podemos observar su alejamiento de los sistemas tradicionales de composición. Lo podemos constatar, ya que tiene una estructura precompuesta creada por el propio compositor. Esta microestructura (track de audio) condiciona temporalmente el desarrollo de la obra, con una duración específica, con secciones y donde se superponen señales cerebrales de los intérpretes (flauta – violonchelo) canalizadas por computadores, transformadas en partituras y luego ejecutadas en tiempo real por los músicos. En palabras del propio compositor:

“Tiene una estructura precompuesta sin la cual carecería de atractivo. No es sólo escuchar las señales cerebrales, sino que también cómo estas influyen en el proceso compositivo, sobretodo de performance de una obra que está prepensada” (Rodrigo Cádiz 2014)

La obra se configura en un ciclo que se repite y varía en la dinámica de: codificar las señales cerebrales que transmiten los intérpretes por el computador, generar la partitura correspondiente a través de esta codificación, ejecutarla y estar atento a lo que nuevamente refieren las señales cerebrales de los músicos para volver a generar una nueva partitura. Se forma así, un circuito cerrado que continúa en todo lo que dura el track de audio establecido como estructura principal por el compositor.

Para resumir, podemos decir que, Kara es una obra donde podemos observar elementos musicales no tradicionales y que difieren de las formas antiguas de

creación (tonal, dodecafónico, serial). Existe en ella un trabajo de redefinición de estructuras y del material sonoro que tiene relación con la utilización de herramientas tecnológicas para su creación.

1.2 Rodrigo Sigal / Sinapsis

Análisis Poiético:

Para el compositor, Sinapsis es un proceso de exploración e integración tecnológica innovadora. Busca que el artista y el público se comuniquen a través del sonido, para lo cual el compositor crea y define el entorno sonoro y las necesidades del público, para entender y seguir las conexiones mentales que el intérprete, en este caso el guitarrista, hace en tiempo real.

La obra intenta invertir la relación entre intérprete y procesos, ya que es el guitarrista quien reacciona a los sonidos electrónicos. El compositor explora las diferentes posibilidades musicales que el intérprete tiene, respecto a las instrucciones y sonidos que la computadora le envía y a la interacción con la electroacústica fija.

Esta pieza pretende generar un proceso en tiempo real que genere ideas musicales y al mismo tiempo las integre en un mundo sonoro preestructurado. Requiere de un intérprete (guitarrista) muy atento y creativo, que esté dispuesto a reaccionar y crear al mismo tiempo.

Sinapsis pretende tener caminos sonoros siempre diferentes pero que culminen en el mismo lugar.

Creada en el Centro Mexicano de Música y Artes de la Música en Morelia, México, en Agosto de 2008.

Análisis Neutro:

- ***Instrumentación***
 - Para guitarra reactiva y electroacústica.

- ***Especificaciones Generales***

- Lo ideal es que la pieza se realice sin la partitura o con la partitura en el piso alrededor del intérprete para que no haya interferencia visual.
- El intérprete debe adaptarse dependiendo del lugar para hacer que la voz, el viento y los efectos sean lo más sonoro posible para mezclarse claramente con el sonido amplificado
- La amplificación de la guitarra es altamente recomendada.
- Si es posible, otra amplificación es útil para las percusiones y las voces.
- El resultado general de la amplificación debe ser un sonido claramente mezclado donde la guitarra real sea difícil de identificar a partir de las partes grabadas. Todos los sonidos deben estar integrados y, de ser posible, evitar colocar los altavoces lejos del artista.
- Se puede usar un temporizador externo si se requiere.
- La pieza requiere que el intérprete lleve unos auriculares para recibir las instrucciones grabadas y los elementos de la sinapsis y también amplificación para los sonidos electroacústicos y la guitarra.

- ***Especificaciones Partituras***

Pentagramas de rondas electroacústicas:

- Este pentagrama muestra solo una representación aproximada de la cinta grabada de la pieza.

Pentagrama de la Guitarra:

- Indica los gestos necesarios y los tonos cuando estos están definidos. La guitarra debe reaccionar y seguir siempre los elementos grabados y las instrucciones escuchadas.

Pentagrama de los Ritmos:

- La escritura del ritmo es aproximada e indica solo la densidad de ataque prevista. El artista debe seguir libremente los "elementos sinapsis" en todo momento.
- **Disposición y requisitos Técnicos**
 - Sinapsis necesita un sistema en el que el intérprete pueda escuchar claramente el canal mono en los auriculares.
 - El sonido electroacústico grabado debe tocarse cerca de la guitarra a un nivel que se mezcle perfectamente para evitar que la audiencia identifique la fuente de los sonidos fácilmente.
 - La interfaz de audio u otro medio incluye una pista mono para las instrucciones para el intérprete y la pista del estéreo (cinta) escuchada por la audiencia.
 - El usuario debe ver la hora en la computadora o en el reproductor de DVD / CD o en el temporizador.
- **Partitura (indicaciones)**

Sinapsis

0'00" 0'24"

The score is divided into three sections. The first section starts at 0'00" and ends at 0'12", featuring a melodic line with a glissando and a percussive line with a triplet of notes. The second section starts at 0'12" and ends at 0'24", featuring a melodic line with a glissando and a percussive line with a triplet of notes. The third section starts at 0'24" and ends at 0'36", featuring a melodic line with a glissando and a percussive line with a triplet of notes. The score includes dynamic markings such as *ppp*, *p*, and *ppp*, and instructions like *Glissando* and *Glissando desigual*. The tempo is marked as $\text{♩} = c. 100$ and the instruction *(Repeat freely)* is present.

Elementos importantes registrados
La percusión suena en el cuerpo de la guitarra. Esto puede ser diferente cada vez

Glissando desigual

0'24" 0'53" 1'00" 1'16"

Reverberated slow glissandi (Repeat freely)

Resonances on tape

Slow notes around E

$\text{♩} = c. 100$ $\text{♩} = c. 60$

ppp p ppp p > ppp fpp pp p mp

Representación de la parte de la cinta
 Tiempo total para la sincronización

1'20" 1'38" 2'28"

Vibrato and bend to mix

Dense gesture moving towards high pitches

Follow gesture on Element 2 from density towards independent high pitches

Repeat freely and slowly transform into next box

pp f pp p

Repeticiones libres dentro de las cajas Imitar gesto grabado Cualquier tono silencioso

2'55" 3'54" 4'45"

Various percussion effects on the guitar and increase attacks

Random harmonics increasing density and using more register

(27" of silence) (59") $\text{♩} = c. 120$ (51")

Recuento de tiempo grabado Armónicos Tiempo general indicado solo como guía
 Duración de la sección

Tremollo entre dos notas

Las flechas significan que la acción, idea o sonidos continúan
Instrucciones grabadas para intérprete
Agrupaciones de notas

Sonidos de la voz. El ejecutante usa la voz

Acelerando libremente

Posiciones para mano izquierda

Análisis Estésico:

Sinapsis es una obra que explora musicalmente cómo integrar tecnología en la creación. Además, pretende generar un proceso en tiempo real que desarrolle ideas musicales y al mismo tiempo las integre en un mundo sonoro preestructurado. En la obra se busca que el artista (compositor) y el público se comuniquen a través del sonido. El primero tiene que crear y definir el entorno sonoro y las necesidades de la audiencia, para así, entender y seguir las conexiones mentales que el intérprete hace en tiempo real.

Podemos observar claramente elementos en la obra que tienen relación con la temática planteada en la investigación y que refieren al impacto de las Nuevas Tecnologías en la música actual. La manipulación del sonido en Sinapsis respecto a su utilización amplificada y en formato de grabación, su estructura, la experimentación y formalismo abstracto que le confiere a la obra el compositor, vaciándola de la dimensión expresiva y simbólica tradicional, nos muestran una obra, donde la tecnología juega un papel relevante para el acceso a ideas y materiales nuevos en la creación. Siguiendo esta idea y con respecto a Sinapsis, Rodrigo Sigal señala:

“Estamos en un momento de consolidación, en donde está completamente establecido el hecho de que el trabajo con medios digitales es fundamental y nos ofrece una serie de desarrollos permanentes de trabajo o de sonido que se van incorporando lentamente a nuestras obras. Eso creo que pasa con la mayoría de los compositores y de alguna manera eso nos permite tener una gama muy amplia de opciones para cada una de las obras. En mi caso en particular así es y en el caso de Sinapsis también funciona de la misma manera.” (Entrevista N° 5)

1.3 Georges Aperghis / Luna Park

Análisis Poiético:

Luna Park es una pieza musical del Teatro Musical Experimental, estética contemporánea que el compositor Georges Aperghis viene desarrollando desde la década de 1970. En el año 2011, Aperghis recibió el encargo del IRCAM de

componer Luna Park, una obra clave en su producción, que trata sobre temas de video- vigilancia. Con la participación de gestos de danza, flautas, proyecciones de video y sensores de movimiento, muestra un nuevo camino para las expresiones artísticas a través de la multimedia.

Para la obra el Aperghis trabajó un año con gente del IRCAM como compositor en residencia sobre la síntesis de la palabra, sobre textos que el mismo había escrito y textos de Francois Regnault, percibiendo que la calidad de la voz sintetizada era lo que le interesaba.

La voz está en el centro del tema, tanto la hablada como la cantada y se interviene tecnológicamente a través de un sintetizador especialmente diseñado para la obra, permitiendo de esta manera controlar el ritmo, las entonaciones e inflexiones, los acentos y la intensidad de las palabras. utilizadas de los textos escritos.

En palabras del propio compositor para la presentación de Luna Park en el Centro Pompidou de Francia:

“¿Cómo lograr ver sin ser visto? ¿Cómo monitorear a tus vecinos en casa, en la calle, en su vida cotidiana permaneciendo detrás de una pantalla? En Luna Park, todos se están observando. Los cuatro intérpretes, colocados uno al lado del otro, solo tienen contactos virtuales entre ellos, nunca físicos o directos, obligados a pasar por un circuito de micrófonos, cámaras de vigilancia, pantallas, altavoces espía etc... Cada uno se mira a sí mismo en su cámara como en un pozo profundo, manteniendo una relación con su propia imagen. El hecho de saber que uno se observa a sí mismo hace que cambie de actitud, que escape, que se convierta en otro. En esta maquinaria tecnológica, ¿cuál es el lugar del cuerpo? ¿Cuál es su función? ¿Cómo reacciona ante las máquinas que están funcionando? Los propios intérpretes se convierten en cámaras, en micrófonos; comienzan a hablar en su lugar, detallan lo que ven, cuentan historias vistas con palabras pero también con números (código de tiempo, medición del paso del tiempo durante una secuencia). Dependiendo de la imagen proyectada y de lo que ocurra en el escenario, habrá juegos de proximidad, superposiciones, mezclas. El dispositivo Luna Park es como un retablo en el que las dos figuras verticales (las flautistas Eva Furrer y Michael Schmid) enmarcan dos figuras "sentadas" (Johanne Saunier y Richard Dubelski, cuyo gesto será seguido por sensores de movimiento). Las polifonías musicales se construyen a partir de fragmentos de oraciones, palabras, fonemas y números. Deconstrucción y reconstrucción de lo que otros han dicho. Una de las funciones del sonido y

la electrónica es crear pistas falsas, colorear las imágenes grabadas, dándoles un significado diferente cada vez que vuelvan a aparecer. Así, cuando un fragmento regresa, nos parece ya visto y al mismo tiempo transformado. Otra función del sonido es expresar los pensamientos de los personajes que están siendo observados sin su conocimiento. En cuanto a las oraciones dichas por una voz sintética, una voz impersonal constituida artificialmente por la computadora, parecerá provenir de alguien o de un dispositivo invisible que vigila constantemente a todos. Es el dispositivo escénico, visual y sonoro que distribuye los diferentes elementos. Tomado en este panóptico o en este torbellino, el espectador se verá obligado a interpretar superposiciones, mezclas, a crear su propia edición de la obra, es decir, a estar activo. Es un juego-ejercicio, en permanente equilibrio entre lo virtual y lo real.” (Georges Aperghis)

Análisis Neutro:

- **Especificaciones**

- Luna Park es una obra para cuatro intérpretes (1- flauta octobaja, 2- flauta baja y voz, 3- voz y danza, 4- percusión aérea y voz) proyectores de video, sensores de movimiento, sintetizador de voz y texto escrito.
- La síntesis concatenativa se realiza en tiempo real gracias al aparato Mubu.concat desarrollado en asociación con el equipo Real-Time Musical Interaction del IRCAM.
- Es una obra musical multimedia donde se conjugan diferentes elementos de expresión física y digital.
- Es una mezcla de sonido, video y textos.
- No existe una partitura definida, sino diferentes tablas con las partes para cada intérprete de la obra.

- **Características de la obra**

- La pieza Luna Park está ampliamente conectada con el paradigma de la síntesis concatenativa o síntesis de habla tanto en su forma como en los procesos que emplea, convirtiendo el lenguaje de texto normal en

comunicación hablada. Gracias a un entorno de programación en tiempo real, los motores de síntesis y las transformaciones prosódicas son manipuladas, controladas y activadas por el gesto, a través de acelerómetros realizados para la pieza.

Varios sensores se desarrollaron para permitir a los intérpretes controlar el audio mediante el gesto. Los datos provenientes de estos sensores y los diversos procesamientos de audio realizados entorno a la programación en tiempo real Max / MSP, difieren de una secuencia a otra y evolucionan en la obra.

- ***Herramientas Tecnológicas / Luna Park***

- Para los instrumentos acústicos, es necesario un gesto para la producción del sonido. Luna Park ya no es el caso de instrumentos electrónicos en los que el control de los procesos de sonido electrónico se separa de su proceso de producción. Es una nueva forma de utilizar los sistemas de captura de gestos y constituye un adelanto en el campo de la investigación musical contemporánea. Se elaboraron diferentes controladores para varios tipos de sintetizadores de voz hablada y cantada (Squeeze Vox, SPASM[9, el proyecto OUISPER entre otros). Se eligió utilizar los movimientos de la mano por varias razones, además de las escenográficas. En primer lugar, el habla se puede acompañar naturalmente con un movimiento de manos. El aspecto percusivo de los movimientos se ajusta a la síntesis concatenativa

- ***Acelerómetros guantes***

- La tecnología de guantes inalámbricos, acelerómetros / giroscopios utilizados (figura 1), permite medir las aceleraciones de ambas manos según 6 ejes (3 en traslación y 3 en rotación con giroscopios). Los datos en bruto entregados por los guantes no son necesariamente fáciles de interpretar. Entonces, una primera etapa de preprocesamiento permite devolver más datos interpretables.



Figura 1. Imágenes de los sensores (a la derecha) y de Richard Dubelsky que los usa en las manos gracias a los guantes (a la izquierda).

- ***Sensores piezoeléctricos***

- Un intérprete (percusión aérea y voz) a través de guantes acelerómetros emite sonidos al golpear ciertas zonas de su cuerpo y / o la estructura que lo rodea. La integración de zonas locales y sensibles al tacto, en un traje, no es fácil. Las almohadillas tradicionales de un kit de batería electrónica son demasiado rígidas y no están adaptadas a los golpes de mano, por lo que se utilizan micrófonos piezoeléctricos más pequeños y más flexibles. Dos micrófonos (uno cerca de la cadera izquierda y el otro cerca del hombro derecho) colocados en el intérprete, le permiten jugar con dos zonas diferentes de su cuerpo. Seis micrófonos del mismo tipo también están dispuestos en su espacio circundante. Las señales de audio entregadas por estos diversos micrófonos son procesadas por un sistema clásico de detección de ataques permitiendo al intérprete construir varios tipos de sonidos.

- ***Transformación prosódica en tiempo real***

- Se refiere a la forma de hablar de los intérpretes en Luna Park y que puede transformarse en tiempo real de cinco maneras: por entonación, intensidad, velocidad del habla, calidad y articulación vocal. Las transformaciones se

pueden aplicar en la voz de los intérpretes y en la síntesis concatenativa que se pudiese hacer de ella de manera equivalente.

Análisis Estésico:

Luna Park como ejemplo musical contemporáneo representa el quiebre con los procedimientos tradicionales de composición y donde observamos cómo la utilización de herramientas tecnológicas establece nuevas formas musicales.

Sobre el uso de Nuevas Tecnologías en la obra, gracias a la computación en vivo y la síntesis concatenativa, las transformaciones prosódicas de la voz son manipuladas y controladas por los datos de los gestos provenientes de sensores hechos específicamente para esta pieza.

No existe una estructura musical preestablecida, hay más bien una lógica de la palabra con el gesto y es, a través de la palabra, que se busca finalmente su forma. El elemento tecnológico en Luna Park es importante y lleva a cada uno de los elementos de la obra a traspasar sus límites tanto visual como sonoramente.

Respecto a los textos utilizados en la pieza, en algunos casos están presentes en la articulación que hacen de ellos los intérpretes y en otros casos se mezclan con los sonidos electrónicos, produciendo indeterminación y desorientación de quien la escucha.

Luna Park se puede entender como una Opera con una especie de libreto, donde se distribuyen los momentos musicales y visuales, todo como un gran fenómeno sonoro y que está completamente imbricado. No existe una relación de estos elementos para formar una estructura musical tradicional, hay más bien una especie de diagrama, donde elementos que son más o menos aleatorios, más o menos caóticos, se van desarrollando en la obra.

Luna Park corresponde a una idea musical post-estructurada. La estructura nace cuando la obra termina de ser escuchada finalmente.

1.4 Karlheinz Stockhausen / Mikrophonie I

Análisis Poético:

Mikrophonie I fue compuesta en 1964 y es una de las primeras obras musicales contemporáneas en el uso de la electroacústica en vivo sin magnetófono, innovando en esta práctica por medio del uso de micrófonos, filtros y potenciómetros usados como instrumentos musicales.

Es una obra abierta basada en la **forma-momento**, utilizada por primera vez por Stockhausen en la obra CARRÉ (1959-60) y combinada con la **composición-estadística**. Los intérpretes deben seguir un proceso basado en la partitura y otras referencias, tales como la versión Bruselas de 1964. A través del estudio de estas referencias, la planificación y ensayos correspondientes, quedan aspectos de la obra que deben ser determinados por los mismos intérpretes para su ejecución.

Otro aspecto importante de la obra es el proceso de **experimentar directamente con el sonido**, por medio del Tam-tam y los micrófonos utilizados como instrumentos musicales. A esto se suma el uso de filtros y potenciómetros que ya habían sido utilizados por Stockhausen en obras anteriores.

El amplio abanico de medios utilizados por el compositor para comunicar sus instrucciones y dar una idea clara de la pieza es asombroso: analogías fonéticas y onomatopéyicas, instrucciones y descripciones verbales, diferentes notaciones gráficas, notación rítmica tradicional, catálogos fotográficos de los materiales, grabaciones, etc. Stockhausen parece haber utilizado en esta pieza todos los medios a su disposición para relacionar la percepción auditiva humana con el sonido y la música.

El Proceso de MIKROPHONIE I (Instancias iniciales)

Electronic Live Music (término utilizado por Stockhausen para referirse a MICROPHONIE I)

El término música electrónica en vivo remite a un concepto de los años 60, se utilizaba para denominar conciertos de música electroacústica diferentes de aquellos sin intérpretes que utilizaban únicamente altavoces.

Dentro del contexto de la música electrónica en vivo, MIKROPHONIE I es una de las primeras en no utilizar el magnetófono, cayendo así en la categoría **de “interpretación instrumental con procesamiento electrónico del sonido”**.

Stockhausen en la búsqueda de una electroacústica en vivo “en la cual ocurriera una fusión y retroalimentación indisoluble entre estas dos áreas”, a partir de 1960 ya formulaba y proponía teóricamente a los participantes de sus cursos de composición posibles síntesis de música instrumental y electroacústica, enfatizando la importancia de que fueran músicos (intérpretes profesionales con experiencia) los que operasen el equipo electrónico. El compositor establecía así un fundamento necesario para la interpretación de la música electroacústica, pensar el equipo electrónico como un instrumento musical y a sus operadores como músicos.

En la versión para sonidos electrónicos, piano y percusión de KONTAKTE, Stockhausen tenía la intención de unir las partes electrónicas e instrumentales de una manera interdependiente. Su plan original era dejar que los músicos reaccionaran a la música electrónica de tal manera que variase de una interpretación a otra, y también hacer que la reproducción de la música electrónica fuese dependiente del desarrollo de la interpretación realizada por los instrumentistas, deteniendo y encendiendo el reproductor, variando las dinámicas y abriendo y cerrando los canales individuales. Tras varios intentos de dicho experimento durante los ensayos, no quedó satisfecho con los resultados y decidió determinar sin ambigüedad todos los detalles en la partitura. Esto distanció a KONTAKTE de una pieza de música electrónica en vivo como MIKROPHONIE I, pero abrió el camino para la escritura de la interacción entre instrumentistas y electrónica, sin la cual la partitura de MIKROPHONIE I no sería posible.

El proceso que llevó a la comprensión del micrófono como instrumento musical fue clave, tanto para el desarrollo de nuevas posibilidades de transformaciones electroacústicas en vivo, como para la composición de MIKROPHONIE I. Uno de sus aspectos más notables es la posibilidad de utilizarlo como un microscopio para el sonido, permitiendo la audición de fenómenos inaudibles, esto fue explorado posteriormente en obras vocales tales como MIKROPHONIE II del mismo Stockhausen y Maulwerke (1968-1974) de Dieter Schnebel, entre otras, y también

sentó las bases para la investigación del espectro sonoro inaudible de los ultra- e infrasonidos.

“Me había comprado un gran tamtam para mi composición MOMENTE, y lo había instalado en el jardín. Luego hice algunos experimentos, excitando el tamtam con una gran variedad de implementos de vidrio, cartón, metal, madera, goma, plástico, que había recogido de la casa, y conecté un micrófono (con gran sensibilidad direccional) que sostenía en la mano y movía alrededor, a un filtro eléctrico, cuya salida iba a un potenciómetro y era audible por medio de un altavoz. Mi colaborador Spek estaba dentro de casa, y cambiaba la disposición del filtro y los niveles de dinámica, improvisando. Al mismo tiempo, grabamos en una cinta el resultado. La cinta grabada de este primer experimento en microfonía fue para mí un descubrimiento de enorme importancia. No habíamos acordado en absoluto lo que el otro haría; Yo utilizaba algunos implementos que tenía a mano según mi interés, y al mismo tiempo exploraba la superficie del tamtam con el micrófono, como un doctor explora un cuerpo con el estetoscopio; Spek también reaccionaba espontáneamente a lo que oía como resultado de nuestra actividad combinada” (1).

Después de este experimento, Stockhausen intentó describir estos sonidos por medio de acciones, elaborando una partitura con instrucciones precisas en términos de medidas, utensilios y modos de uso. Pero esto resultó ser impráctico debido a las complejísimas descripciones de las técnicas de ejecución y materiales utilizados. De hecho, este intento fallido hizo que Stockhausen abandonase totalmente la indicación de materiales a utilizar y volviera a un pensamiento serialista: (2)

- 1- Stockhausen, K., Nr. 15 MIKROPHONIE I, Universal Edition ue15138, 1964, Introducción General
- 2- Sin embargo, una partitura de realización fue preparada para su publicación basada en la versión Bruselas (Universal Edition, ue15139) y todos los implementos fueron fotografiados y numerados correspondiendo con las palabras de la partitura, incluyendo un comentario detallado indicando cómo fue utilizado cada uno de ellos.

“Hice una escala. Esta escala se remontaba a los albores de la música, por así decirlo, a la forma de lenguaje que el técnico y yo usábamos cuando hablábamos sobre los sonidos que habíamos producido... Hice una escala de 36 grados desde los sonidos más oscuros y graves hasta los más brillantes y agudos, y utilicé palabras para describirlos... palabras onomatopéyicas para los sonidos... Uno tiene que ser tan preciso como sea posible, y no dar dos o tres palabras que puedan confundirse con casi el mismo sonido... una vez establecida la escala entonces uno ya tiene algo que es ciertamente más preciso que nuestro vocabulario tradicional para describir timbres instrumentales en la música, que simplemente identifica el objeto que hace el sonido con el sonido en sí... Ese es el problema, porque estamos intentado identificar sonidos directamente, porque no conocemos los objetos que pueden producirlos. Entonces estamos buscando un lenguaje para describir los sonidos en sí mismos, y este tipo de escala para los sonidos es muy necesaria... Hay sugerencias para hacerlo con números y otras sugerencias para hacerlo con palabras: yo pienso que finalmente será una mezcla de descripciones técnicas, en términos de bandas de frecuencia, ataques y caídas, junto con palabras... En MIKROPHONIE I todas las estructuras que he compuesto tienen una palabra o un grupo de palabras para indicar a los músicos el sonido al que deberían aspirar “. (3)

El resultado de esta búsqueda de **“un lenguaje para describir los sonidos en sí mismos”** fue la siguiente escala de sonidos (4), que está dividida de acuerdo con altura-timbre en dos columnas correspondientes a los polos Geräusch-Klang (Ruido-Sonido) y en tres niveles de altura (Agudo-Medio-Grave) presentada por Stockhausen en los Darmstadt Ferienkursen de 1974:

- 3- Maconie, Robin, Stockhausen on Music, Marion Boyars Publishers, 1989, Microphony, páginas 82-84.
- 4- Transcripción del original de los esquemas gráficos utilizados por Stockhausen en su análisis de MIKROPHONIE I en el Darmstadt Ferienkurs de 1974, Stockhausen, Texte zur Musik 1970-1974, Band 4, DuMont Buchverlag, Köln, 1978, página

GERÄUSCH: Ruido

WISPERND:	(susurro)
WISCHEND:	(limpiando)
SCHEUERND:	(depurando)
SCHLÜRFEND:	(arrastrando los pies, sorbiendo)

Agudo

ZISCHEND:	(abrasador)
SCHWIRREND:	(zumbido)
KNISTERND:	(crujiente)
RASCHELND:	(crepitante)
RAUSCHEND:	(susurros)
KNIRSCHEND:	(crujir)
PRELLEND:	(abofetear)
BERSTEND:	(reventón)

Medio

KLATSCHEND:	(aplausos)
FAUCHEND:	(siseo, escupir)
HAUCHEND:	(exalando, como una brisa)
RÖCHELND:	(asfixia, traqueteo en la garganta)
RASSELND:	(chocando)
PRASSELND:	(salpicando)
SCHNARREND:	(temblando, raspando)
KNALLEND:	(golpeando, resonando)
KNATTERND:	(parloteo, aleteo)

RATTERND

KNACKEND:	(agrietamiento)
KNARREND:	(rejilla)

Grave

GRUNZEND:	(gruñidos)
GLUCKSEND,	
GURGELND	
RUMPELND:	(estruendo)
TOSEND:	(rugido)
DONNERND:	(zumbido atronador)

KLANG: Sonido

PIESEND:	(enviar un bip)
ZIRPEND:	(piar)

SCHRILL	
KRATZEND:	(rascado)
TRILLERND:	(trinar)

Agudo

KLIRREND:	(tintineo)
QUIETSCHEND:	(chirridos)
PFEIFEND:	(silbido)
FLÖTEND:	(estriado)
GELLEND:	(gritando)
KREISCHEND:	(chillando)
TROMPETEND:	(trompeta)
TÖNEND:	(sonando, resonando)
LÄUTEND:	(zumbido)

Medio

SINGEND:	(cantando)
JAULEND:	(gemidos)
BELLEND:	(ladridos)
ÄCHZEND:	(gimiendo)
KRÄCHZEND:	(graznando)
GACKERND:	(carcajadas)
QUAKEND:	(croar)
TROMMELND:	(tamborilear)
ROLLEND:	(rodando)

Grave

BRÜLLEND:	(bramando)
TUTEND:	(gritos)
KNURREND:	(gruñidos)
MURMELND:	(murmullo)
BRUMMEND:	(gruñido bajo)

Análisis Neutro:

- **Especificaciones**

MIKROPHONIE I es una pieza para los siguientes instrumentos:

- 1 Tam-tam, 155 cm de diámetro, suspendido de un marco de la firma PAISTE; el marco es de 215 cm de altura y 195 cm de largo.

- 2 micrófonos se alta sensibilidad direccional.
- 2 filtros de paso de banda con ancho de banda variable (graduado, sin clicks), Filter W 49 “Hörspielverzerrer”, de la firma MAIHAK.
- 4 potenciómetros de volumen (potenciómetros deslizantes).
- 4 (o idealmente 8) Altavoces.
- Además de estas especificaciones, una gran variedad de implementos, así como “resonadores”, son necesarios para excitar el Tam-tam.

- ***Características de la obra.***

- El micrófono se convierte en un instrumento musical.
- Intérpretes divididos en dos grupos.
- 2 agitan el Tam-tam con los materiales más diversos.
- 2 tocan el Tam-tam con los micrófonos.
- 2 operan un filtro de paso de banda y un regulador de volumen para control de timbre, altura, dinámica y espacialidad.

- ***Preparación del Tam-tam***

- Algunas áreas de la superficie de Tam-tam están cubiertas por yeso o breá griega derretida para generar sonidos continuos mediante: vidrio, cartón duro, polietileno u otros plásticos

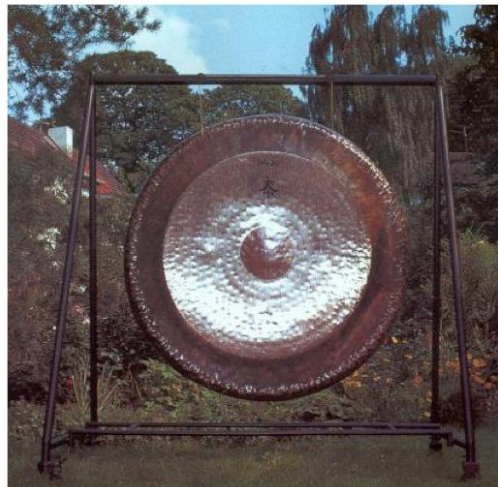
- ***Interpretación***

- Los intérpretes y sus interacciones se explican en el siguiente párrafo:

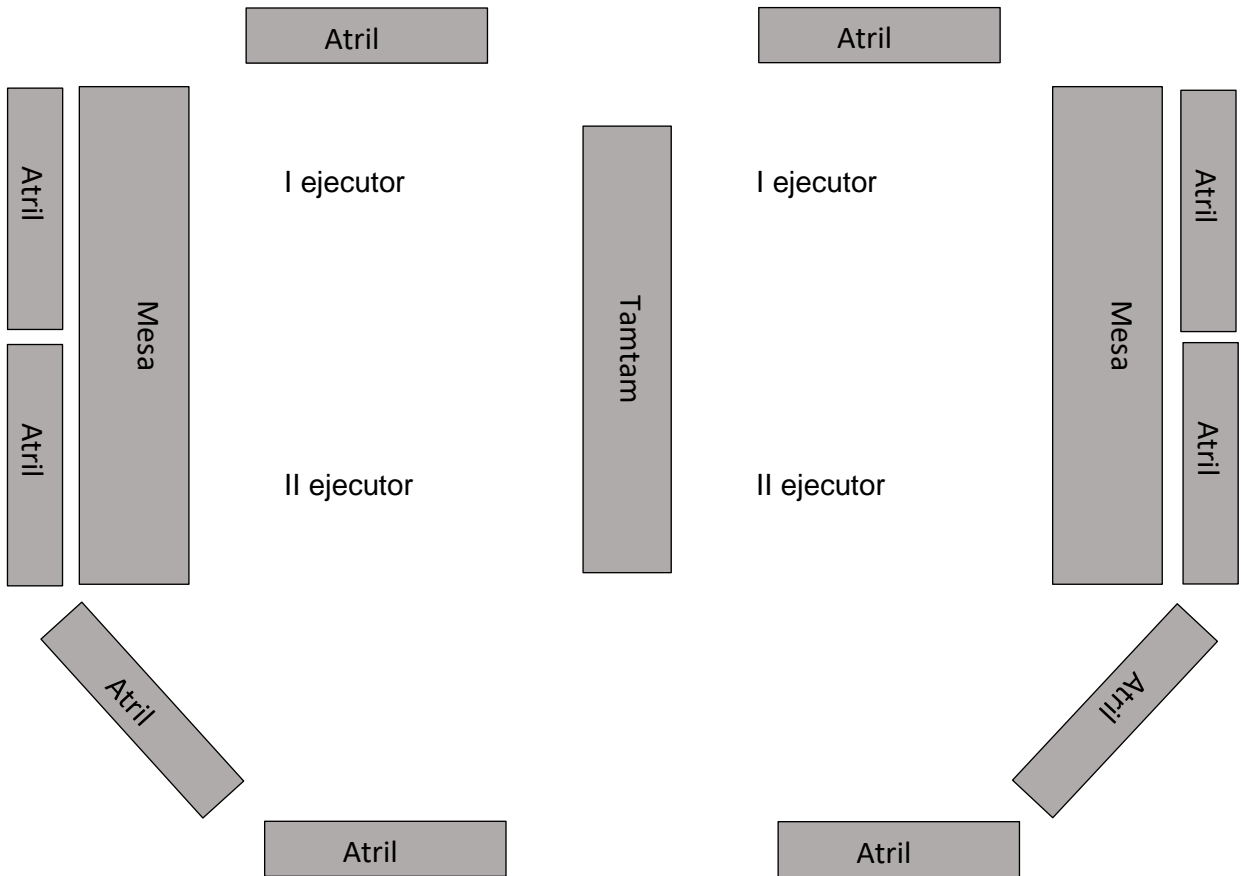
6 intérpretes, divididos en dos grupos de 3, interpretan estos instrumentos. En cada grupo el 1er intérprete percute el Tam-tam con una gran variedad de implementos; mientras tanto el 2o intérprete escanea el Tam-tam con el micrófono, simultáneamente utilizando un así llamado “resonador”, y en

algunos pasajes percute el Tam-tam como el 1er intérprete; el 3er intérprete opera los filtros y los potenciómetros.

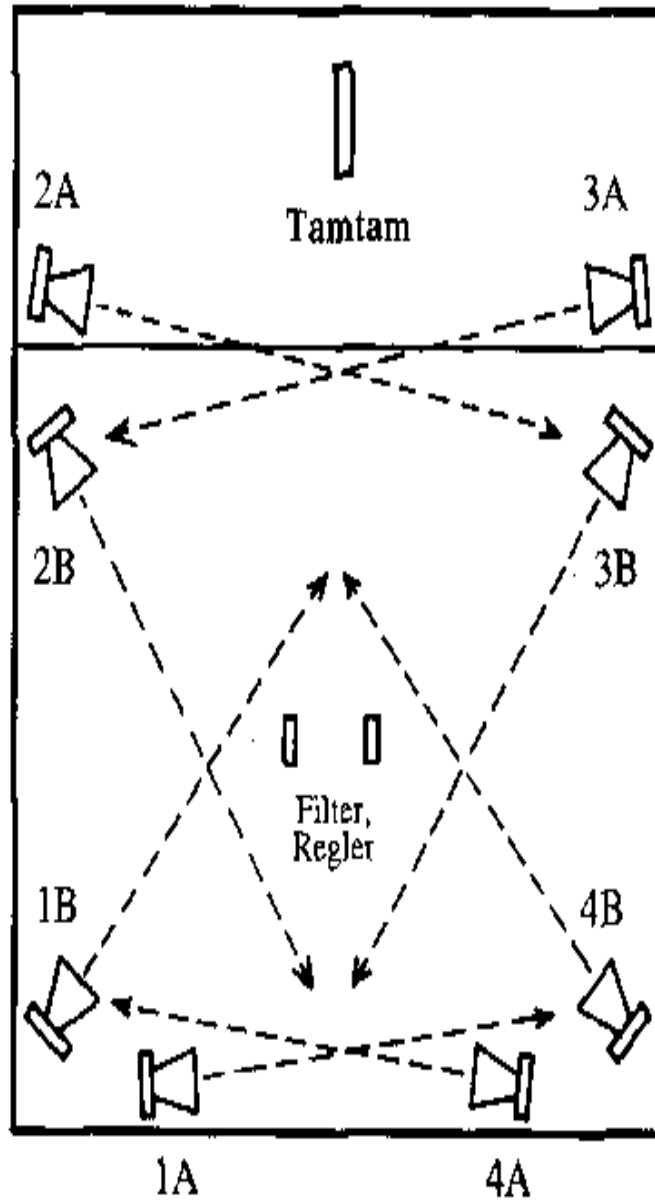
- Los dos grupos están posicionados en una disposición izquierda-derecha dentro de la sala, el Tam- tam debería ubicarse en la pared del fondo del escenario, de manera perpendicular a la pared del fondo, los intérpretes 1o y 2o del grupo I en el lado izquierdo del Tam-tam, los intérpretes 1o y 2o del grupo II a la derecha, los intérpretes 3o deberían situarse en la sala, en una posición desde la que puedan oír todos los sonidos, incluyendo los provenientes directamente del Tam-tam. Cada grupo tiene un mínimo de 2 altavoces asignados de acuerdo con su ubicación izquierda-derecha y en una disposición delante-detrás. Cualquier número de altavoces puede ser utilizado por cada grupo y a cualquier altura entre el escenario y el techo, aunque siempre manteniendo una clara estereofonía izquierda- derecha y cuidando que los altavoces ubicados delante no generen acoples con los micrófonos utilizados para el Tam-tam.



- Disposición del Tam- tam y los atriles (especialización)



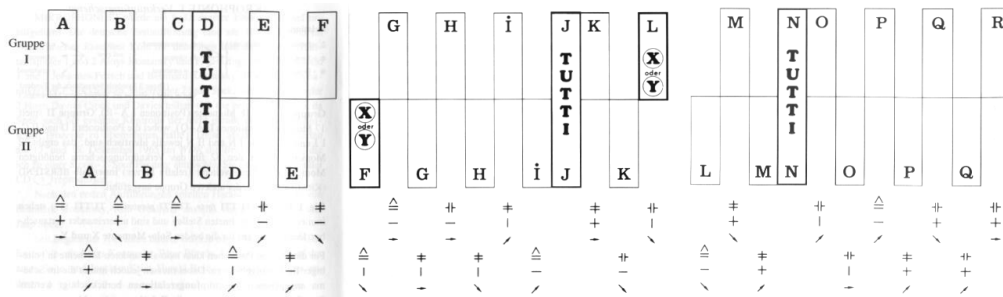
- Disposición de los Altavoces



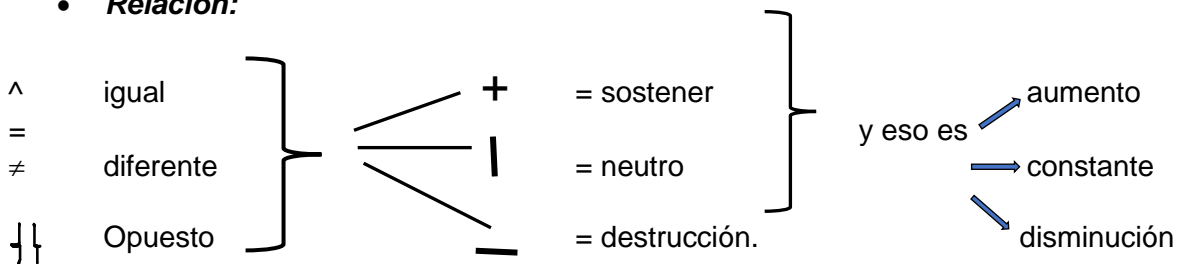


- **Los Momentos como principal estructura de Mikrophonie I**
- Hay 33 estructuras musicales independientes cuya sucesión es decidida por los propios artistas sobre la base de un Esquema de Conexión. Algunas reglas:
 - Lo que es similar debe ser de apoyo constante.
 - Lo opuesto debe destruirse con efecto creciente.
 - Lo que es diferente debe ser neutral con efecto decreciente.

Esquema de Conexión



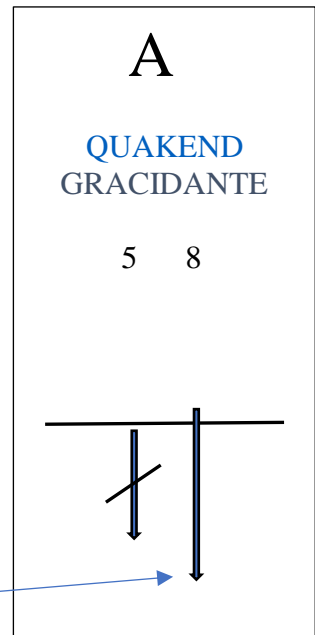
• **Relación:**



Estos 3 símbolos muestran la tendencia de **+, |, -** en el transcurso de un momento

- **Flechas de conexión**

- Establecer la conexión entre los distintos momentos
- Puede haber hasta 3 flechas:
 1. Inicio
 2. Durante la ejecución
 3. Fin

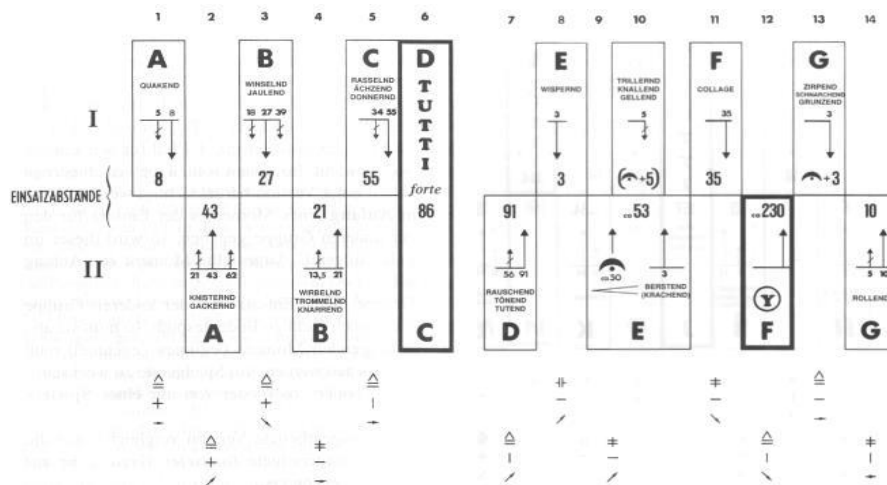


La flecha marca el comienzo del siguiente momento.

Las demás, si las hay, sirven como señales de coordinación entre los dos grupos.

8

Esquema de conexión de la versión Bruselas (1-14)



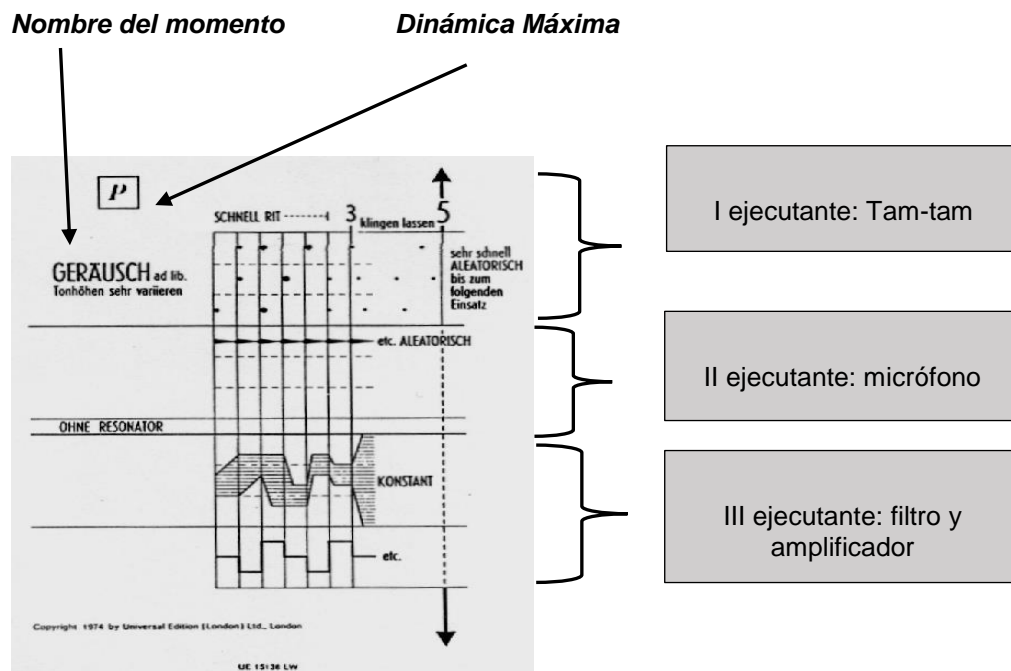
- En el proceso que condujo a la obra, MIKROPHONIE I, se utiliza la técnica de **forma-momento** combinada con la **composición-estadística**. Consiste en 33 momentos anotados en 44 páginas, cada uno caracterizado por un nombre (evocando sonido o acción), cuyo orden está abierto a la elección de los intérpretes guiados por el esquema conexión y otras instrucciones establecidas en la partitura. Los momentos se anotan en 1 página, excepto en algunos casos que ocupan 2 o 3 páginas. Se anotan 21 momentos para ser realizados por un solo grupo, 12 momentos para que los dos grupos realicen simultáneamente y 3 momentos Tutti para ser realizados por los dos grupos juntos:

TUTTI 157		2 grupos	Pgs. 1, 2, 3
TUTTI forte		2 grupos	Pg. 1
TUTTI pianissimo		2 grupos	Pg. 1
X		2 grupos	Pg. 1, 2, 3
Y		2 grupos	Pg. 1, 2
BERSTEND (KRACHEND)	(reventón)	2 grupos	Pg. 1
COLLAGE	(mezcla)	2 grupos	Pg. 1
GERÄUSCH ad lib.	(rumor a voluntad)		Pg. 1
KLATSCHEND HEULEND BELLEND	(oscilante, aullido, ladrido)		Pg. 1
KLÄNGE ad lib.	(sonido a voluntad)		Pg. 1
KNISTERND GAKERND	(crujiente, cacareando)		Pgs. 1, 2
LÄUTEND SÄGEND	(brillante, segante)		Pg. 1
PFEIFEND – FLÖTEND	(silbido, flautante)		Pg. 1
PIESEND KNAKEND	(gorjeante, chirriante)		Pg. 1
PRAS SELND KRÄCHZEND TOSEND	(granizante, rugido)	2 grupos	Pgs. 1, 2, 3
PRELLEND KNATTERND (RATTERND) QUAKEND	(flagelante, parloteo, estrepitante)		Pg. 1
	(croar)		Pg. 1
RASCHELND (RATTELND) MURMELND	(murmullo)		Pg. 1
RASSELND ÄCHZEND DONNERND	(gemido, zumbido)	2 grupos	Pg. 1
RAUSCHEND TÖNEND TUTEND	(murmurante, sonoro)	2 grupos	Pgs. 1, 2
ROLLEND	(rodando)		Pg. 1
SCHÜRFEND – QUIETSCHEND	(sorbiendo, crujido)	2 libres	Pgs. 1, 2
SCHNARREND	(áspero)		Pg. 1
SCHWIRREND KNURREND	(sucio, gruñir)		Pg. 1
SINGEND	(cantado)	2 grupos	Pg. 1
TRILLERND KNALLEND GELLEND	(trino, estallido, estridente)		Pg. 1
TROMPETEND BRÜLLEND	(trompeta, rugiente)		Pg. 1
WINSELND JAULEND	(gemido)		Pg. 1
WIRBELND TROMMELND KNARREND WISCHEND –	(remolino, tambores, crujido)		Pg. 1
SCHARREND BRUMMEND	(batiente, raspado, guñido)		Pgs. 1, 2
POSAUNEND			
WISPERND	(susurrante)		Pg. 1
ZIRPED SCHNARCHEND GRUNZEND ZUPFEND	(piar, ronquidos, gruñidos)		Pg. 1
	(hormigueo).		Pg. 1
			44 páginas

- Los momentos en sí mismos, son la verdadera esencia de MIKROPHONIE I, porque todos los procesos descritos anteriormente convergen en estos instantes sonoros aparentemente fugaces, en los que el sonido se explora, se escribe y describe y es formado por diferentes fuerzas autónomas convergentes. En el pensamiento de Stockhausen, los momentos no sólo están caracterizados por ser breves instantes de sonido, hay características implícitas que conforman un momento:

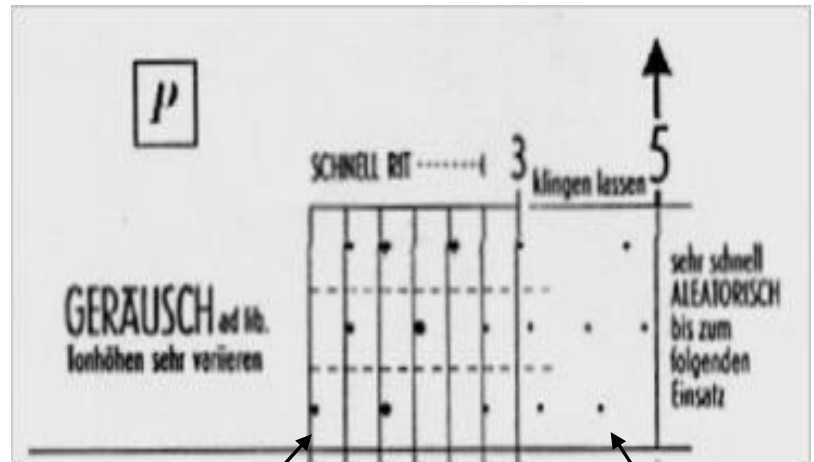
Cuando ciertas características permanecen constantes durante un tiempo en términos musicales, cuando los sonidos ocupan una región, cierto registro, o permanecen dentro de una dinámica particular, o conservan cierta velocidad media, entonces ocurre un momento: estas características constantes determinan un momento y cuando estas características de repente cambian, comienza un nuevo momento. Si cambian muy lentamente, el nuevo momento comienza a existir mientras el momento presente aún continúa (5)

- **Ejemplo de Notación**



5- Maconie, Robin (Editor), Stockhausen on Music, Marion Boyars Publishers, 1989, Moment-forming and MOMENTE, pp 63-64.

- **I ejecutante – notación de altura**



Los puntos y las líneas se marcan a la misma altura en cada uno de los tres intervalos

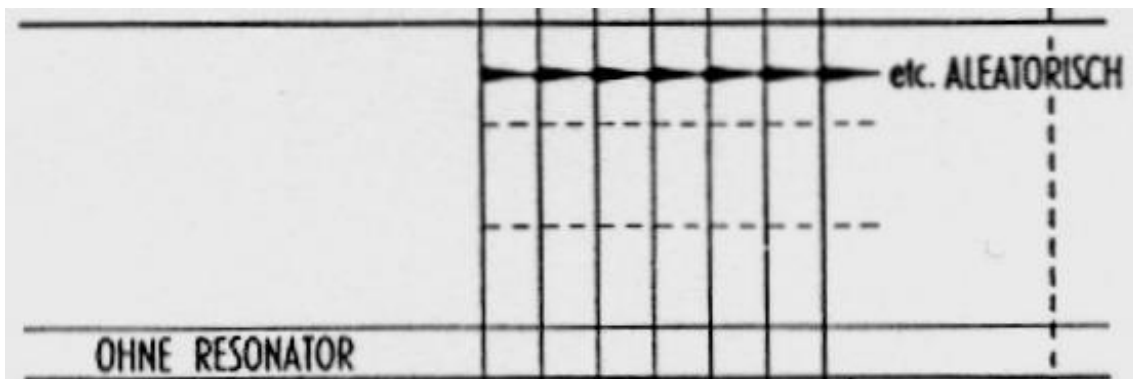
Las alturas se pueden cambiar libremente si no hay una línea de separación rota

- **II ejecutante – posición del micrófono**

- Directo Cerca del punto de agitación

- Poco distante

- Indirecto Lejos del punto de agitación, cerca de la superficie del Tamtam



- **Resonador – detalle1**

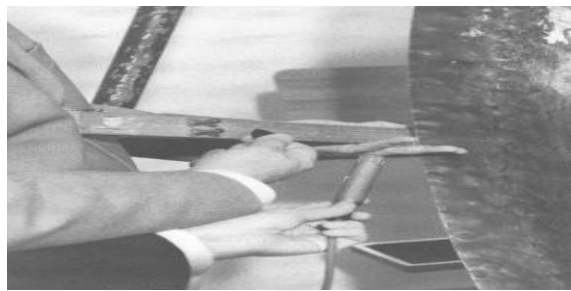
- Recipiente de amplificación (p. Ej. Vidrio, jarra de plástico, etc.), que el artista mueve a lo largo de la superficie vibrante del Tam-tam, muy cerca de él, seguido de un micrófono.
- Tipos de ejecución y notación:

- = borde del resonador paralelo al Tamtam a una distancia de un dedo
- = igual pero ligeramente inclinado
- ⌒ = igual, pero inclinado en 45°
- ⌒ = igual, pero inclinado en 60°
- | = igual, pero inclinado en 90°

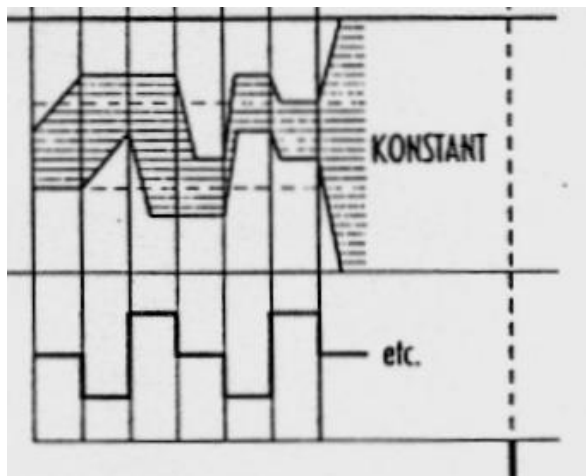
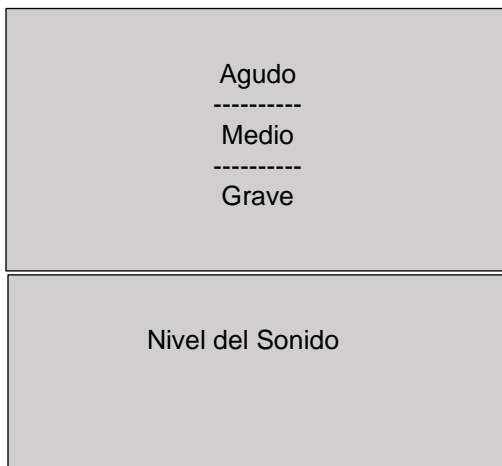
Resonadores



Ejemplos de agitación y recuperación en el Tamtam



- ***III ejecutante – filtro y amplificación***

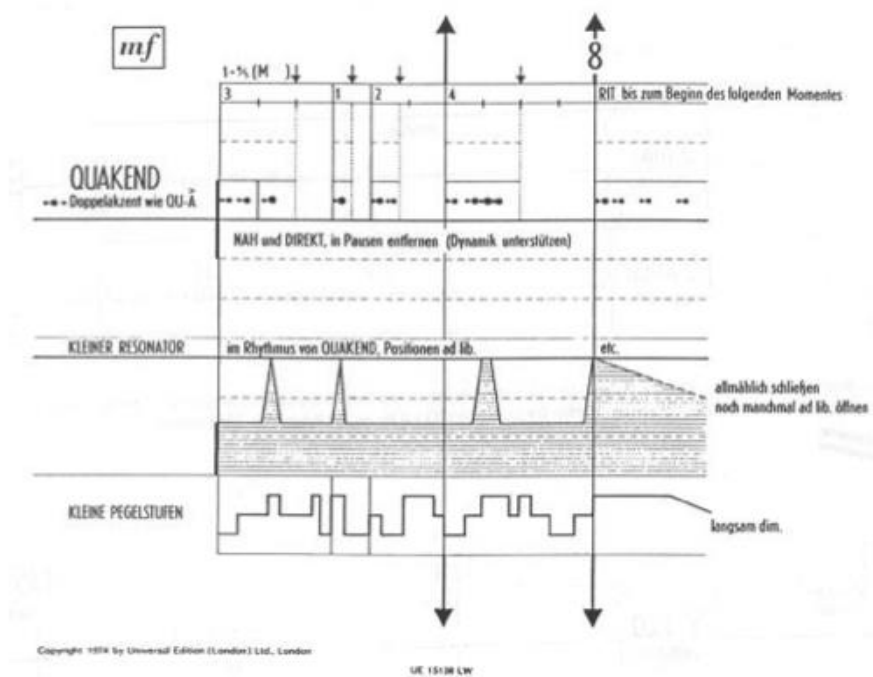


- **Algunos Momentos de Mikrophonie I**

Hay características que definen a cada momento, características musicales que predominan en cada momento. A continuación, mencionaré brevemente algunas de estas características de los primeros momentos de la pieza.

1. I A) QUACKEND: (croar)

- Motivos: motivo QUACKEND en el Tamtam apoyado por los demás intérpretes.
- Homofonía de parámetros: constante.



2. II A) KNISTERND-GACKERND: (crujiente, cacareando)

- Motivos: alternancia entre sonidos knisternd y gackernd y apagado rítmico del Tamtam, apoyado por los demás intérpretes.
- Ritmo: acortamiento general de los compases knisternd-gackernd y compases de apagar el sonido hacia el final, aceleración.
- Homofonía de parámetros: constante.

The image shows a musical score for a piece titled "KNISTERND-GACKERND". The score is divided into four horizontal sections: "KNISTERND*", "GACKERND**", "OHNE RESONATOR", and "PEGEL". The "KNISTERND*" and "GACKERND**" sections contain musical notation with various note values and rests. The "OHNE RESONATOR" section shows a series of horizontal lines representing a specific sound texture. The "PEGEL" section is a dynamic marking. A vertical axis labeled "ca 21" with an upward arrow is positioned on the right side of the score. Below the score, there are several lines of text in German providing performance instructions and technical details.

KNISTERND*
GACKERND**

OHNE RESONATOR

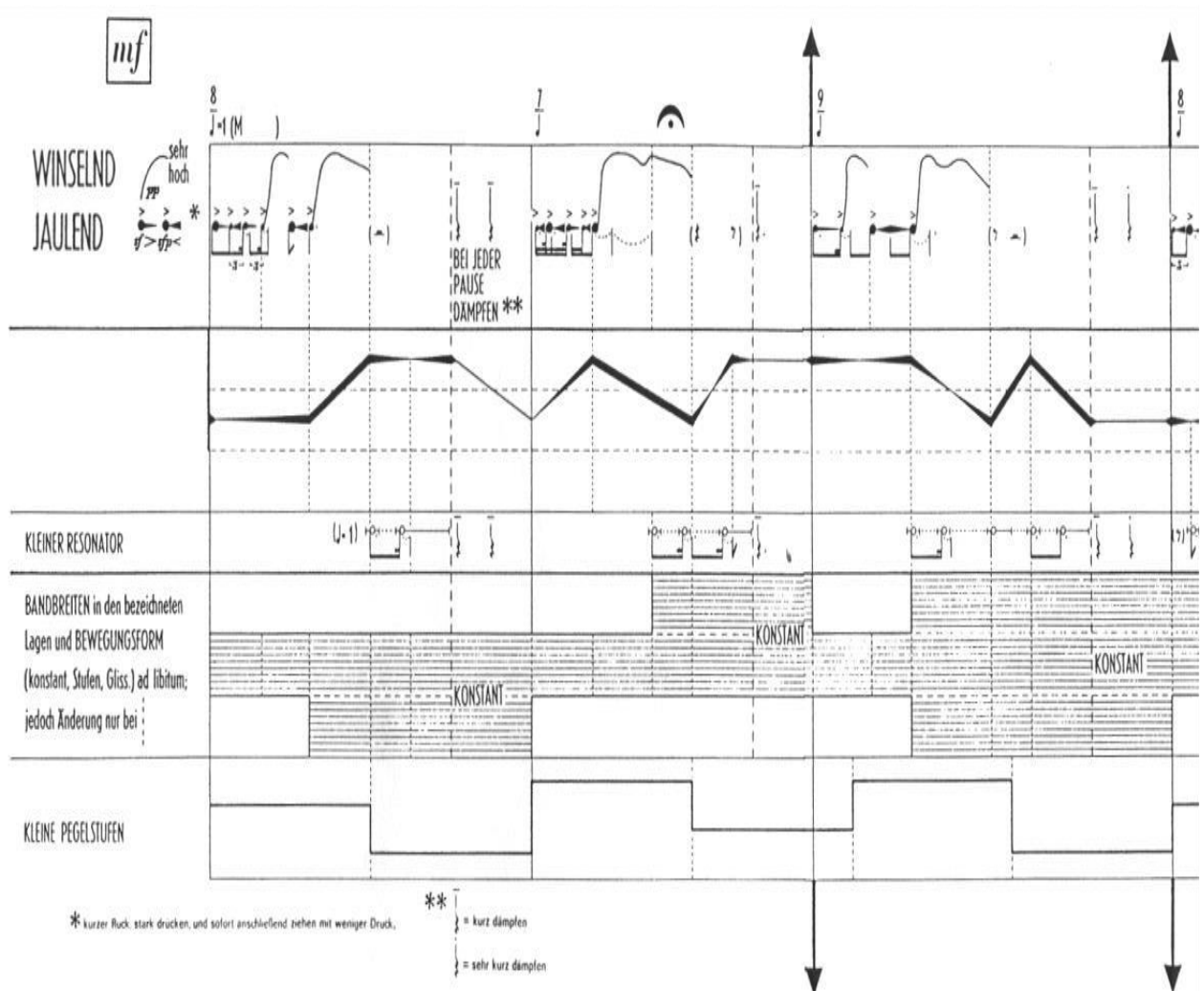
PEGEL

ad lib. (obere Dynamik unterstützen)

⊛ jeder Schlag auf vibrierendes ⊚ kontinuierliches Schwingen erzeugen.
 * Beispiel von "Waldweid". Unter Zylinder mit Fell bespannt, in dem eine Kugel befestigt ist.
 Man stellt nachtrag oder kontinuierlich an der Kugel, Finger mit Kugelknoten einwirken.
 Quelle: Tonhörschulbuch.

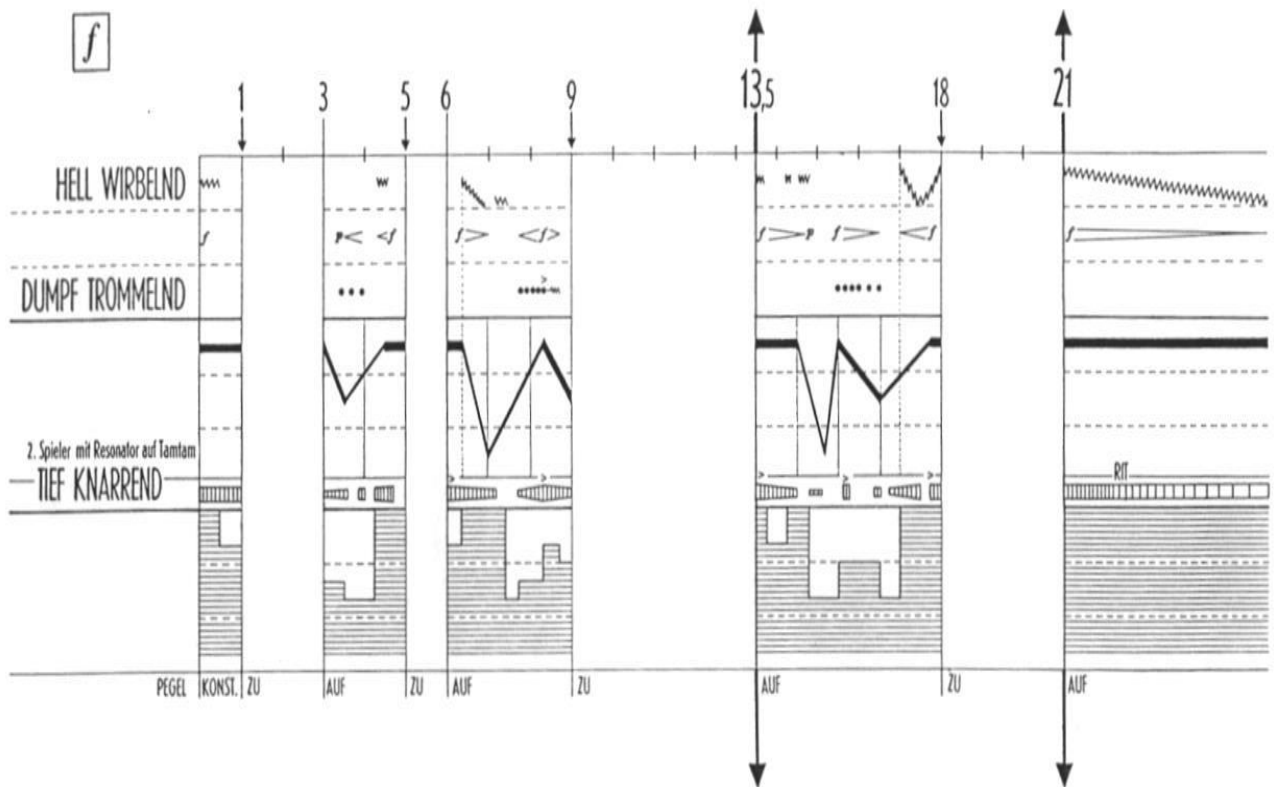
3. I B) WINSELND-JAULEND: (gemidos)

- Motivos: alternancia de motivo winselnd de ritmo con puntillo unido a sonido continuo de jaulend, motivo de ritmo con puntillo del resonador y apagado rítmico del Tamtam apoyado por el resonador.
- Polifonía de parámetros: aunque hay algunas relaciones directas entre los parámetros, cada uno sigue su propio esquema individual.



4. II B) WIRBELND-TROMMELND-KNARREND: (remolino, tambores, crujido)

- Articulación: alternancia de sonidos wirbelnd-trommelnd-knarrend y silencio absoluto al apagar el Tamtam y los niveles del potenciómetro.
- Homofonía de parámetros: aunque no todos los parámetros son claramente constantes entre sí, el uso de los potenciómetros en la articulación genera bloques homogéneos.



5. I C) RASSELND-ÄCHZEND-DONNERND: (chocando, gimiendo, zumbido atronador)

- Artikulation: alternancia entre los compases “Auf” (en) y “Zu” (para) como en WIRBELND-TROMMELND-KNARREND.
- Tempo: constantes modulaciones de tempo que contrastan con el ritmo estricto.
- Polifonía: introducción de TROMPETEND-POSAUNEND, en la versión Bruselas esto ayuda a conducir al primer Tutti.

The score is divided into sections: **LANGSAM-ALLEGORICO**, **ZU**, **AUF**, **ZU**, **AUF**, **ZU**, **AUF**, **ZU**, **AUF**, **ZU**. Above the staff, tempo markings include **ACCEL**, **A TEMPO**, and **ACCEL MOLTO**.

INSTRUMENTATION:

- RASSELND**: Schlag (S), kurz (k), K=kauffe. Notes are marked with 'S' and 'k'.
- ÄCHZEND**: Schlag (S), kurz (k), K=kauffe. Notes are marked with 'S' and 'k'.
- DONNERND**: Schlag (S), kurz (k), K=kauffe. Notes are marked with 'S' and 'k'.
- TRITONEN ad lib.**: 2. SPIELER
- HOCH-RESONANT**: HOCH, POCO, MUCHO
- LONGANT**: LONGANT

LEGENDA:

- S mit einem Schlägerausdruck versehen für gegen aufsteigendes Tempo halten, nicht ein "Trennen"
- K: kurz ohne Schlag (S) offene Kurvenlinie) schief bei und bei selbst, nicht schiefen
- K=kauffe: (einmal) oder eine Folge schneller, gleichzeitiger oder unregelmäßiger Einschlag
- S: schneller Schlag mit schwachem Nachschlag der "Vormerkmale" (K=kauffe) eintrag und dem Tempo genügend in Schwingung bringe, um dem Musiker zu ermöglichen.
- RESONANT: Schlag mit dem Rand der Resonanzöffnung gegen Tenor.
- Schlag und auch anschließend Rand mit etwas Abstand von Tenor halten (nicht zu nah, damit sie resonnieren).

ANDERE GRUPPE:

- 1. SPIELER: HOCH TROMPETEND (Fagott)
- 2. SPIELER: TIEF POSAUNEND

TECHNICAL NOTES:

- MIKROPHON direkt
- FILTER ca. 5000 Hz / 200
- PEGE ad lib. (möglichst stark)

ADDITIONAL NOTES:

- beide möglichst kontinuierlich mit Fortwährenderungen
- wenn nächster Einsatz bei ca. 34, so können TROMPETEND und

- **Números en MIKROPHONIE I**

Las matemáticas han jugado un papel fundamental para los compositores del siglo XX, teniendo una influencia especial dentro de la Escuela de Darmstadt, a la que perteneció Stockhausen. Era una característica común de las obras del sistema serial y fue especialmente importante en otros métodos, tales como la música estocástica de Xenakis.

Una de las herramientas matemáticas más utilizadas en MIKROPHONIE I es la secuencia de Fibonacci: 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144...

Definida matemáticamente con la fórmula: $F_n = F_{n-1} + F_{n-2}$, con valores $F_0 = 0$ y $F_1 = 1$.

Stockhausen aplicó esta serie en la distribución total de la duración de los momentos individuales de MIKROPHONIE I (6):

Duración:		2	3	5	8	13	21	34	55	89	144
Momentos:	28	8	10	1	17	4	3	2	6	12	
		29	9	16	14	18	23	11	5	7	15
			13	30	33	31	27	32	20	24	19
									21	25	22
											26

Análisis Estésico:

Esta obra contemporánea tiene su base en el sistema serial y representa la estética que se logró desarrollar a través de las nuevas tecnologías a mediados del Siglo XX (fue compuesta en 1964). Podemos observar un control de los parámetros del sonido (intensidad, tono, duración, timbre) a través de las especificaciones del

compositor en la partitura y la aplicación de un tratamiento en serie (la relación con herramientas matemáticas como es la secuencia de Fibonacci).

Creo que el análisis de esta obra contemporánea tiene relación con los objetivos específicos que busco desarrollar en la investigación y que es la de describir por una parte la redefinición de estructuras en obras musicales contemporáneas y analizar también la centralidad que adquiere el sonido en la música.

Una visión general de *Mikrophonie I* se puede explicar en la forma sintética de la electroacústica en vivo, es decir, la síntesis de los sonidos en si mismo, del material musical utilizado y del proceso compositivo. Stockhausen da las indicaciones para que los intérpretes sinteticen los sonidos y los momentos en la obra. El resultado final proviene de la interacción entre los intérpretes y las diferentes especificaciones de la pieza. Un proceso compositivo desarrollado para la interacción entre instrumentistas y electroacústica.

En palabras de un especialista en la música de Stockhausen, haciendo referencia a *Mikrophonie I* y la relación de los distintos parámetros musicales observados en la pieza:

“El genio de la obra reside en que sin sacrificio de variedad o potencial para la manipulación del sonido, Mikrophonie I está construida únicamente de cualidades derivadas. No sólo está teóricamente integrada en la forma, sino auditivamente integrada en el sonido. Por primera vez se ha descubierto un equivalente perceptivo a la estructura organizada total y es particularmente significativo que se haya hecho con medios muy simples. Esta exitosa fusión de teoría abstracta y expresión hacen de Mikrophonie I una obra de una singular importancia” (Maconie, Robin 1972)

En *Mikrophonie I*, todos sus elementos por separado, incluyendo la experiencia del sonido y la interpretación musical han sido conscientemente analizados, para unirlos en una obra que traspasa los límites tradicionales de la creación musical en su tiempo. Una obra donde se utiliza el Tam- tam, del que se extrae toda una gama de sonidos de la que se compone la obra. Estos derivan de una fuente en común y están en armonía unos con otros.

En Mikrophonie I vemos claramente las posibilidades que les transfiere las Nuevas Tecnologías a los creadores para establecer una nueva forma compositiva, subjetivizando de esta manera la percepción del auditor que la escucha y que necesitará de referentes técnico - musicales claros para comprender su lenguaje musical.

2. Entrevistas a Profesionales e Investigadores Expertos

2.1 Entrevista Número 1

José Oplustil (Periodista y Conductor del programa de radio especializado en música contemporánea llamado “Siglo XXI”)

- Fecha que fue realizada: **24 de Abril de 2019**
- Lugar en el cual la entrevista fue respondida: **Chile (Radio Beethoven)**
Soporte en el cual fue registrada la entrevista: **Audio Digital MPEG**

Categorías Generales

- Creación Musical Contemporánea:

- 1- *¿Cómo diría que es la Creación Actual, en qué momento estamos ahora si tomamos en cuenta el uso de herramientas tecnológicas para la composición musical contemporánea?***

José Oplustil: Creo que, en la actualidad, hay tantas herramientas y tantos recursos, que prácticamente uno podría pensar en recursos infinitos para la composición. Ya tenemos toda la estructura de instrumentos, orquestas y voces, que es lo tradicional y que todavía se sigue explorando, pero además, se suman por un lado la computación, como análisis, procesamiento, difusión de la música, de la creación, como un instrumento más dentro de la partitura, que puede ser tomado, ya sea como un instrumento electrónico solamente o porque pueda afectar al final a todo el desarrollo de la obra, la especialización, etc...Entonces, ya eso, te da un montón de posibilidades que creo se han ido explorando y abriéndose nuevas opciones. Además, la tecnología va cambiando. Los computadores son más poderosos, el procesamiento es mas poderoso y todo eso permite más cosas que quizás en otras épocas la gente las pensaba, pero no podía hacerlas. Entonces, creo que, esa tecnología ha abierto muchas posibilidades en lo que es proceso, análisis, etc....Pero también está la comunicación. Un compositor puede

hacer una obra con instrumentista en distintas partes del mundo al mismo tiempo y si ha eso le sumas las posibilidades de la imagen, la imagen interactuando con la música, son cosas que, claro, yo creo que un compositor en estos momentos puede hacer casi todo lo que quiera con estos recursos. Es mucho lo que se puede hacer.

Marcelo López: Sigamos con la siguiente pregunta.

- **Nuevas Tecnologías:**

1- ***¿Cree usted que las Nuevas Tecnologías han propiciado una superabundancia de creación musical, es decir, un exceso de producción con resultados no tan favorables en lo que respecta a la calidad de ciertas obras y con tendencia a una dispersión de estilos musicales contemporáneos?***

José Oplustil: Yo creo que eso no ha sido culpa de las tecnologías. Esa abundancia de estéticas es una característica de la postmodernidad, independiente de la tecnología. Si, la tecnología es a veces mal aprovechada. Por ejemplo, compositores que tratan de meter tecno en sus obras o cosas más pop o rock, no siempre funciona, pero no creo que sea culpa de las tecnologías. Llegó un momento en que los compositores se dieron cuenta de que ya no tenían que estar atados a una tendencia, a una escuela, a una estética. Podían hacer lo que querían, porque había gente que les interesaba de todo, entonces, tu puedes hacer prácticamente música con los elementos que tu quieras. Yo creo que va más en el pensamiento del compositor, que es lo que quiere hacer, comunicar, transmitir a la gente o que es lo que quiere expresar de sí mismo, del mundo. Desligarse de tendencias parte en los 60 con el minimalismo.

Marcelo López: ¿En Alemania?

José Oplustil: No, el minimalismo en Estados Unidos

Marcelo López: ¿Parte con Cage?

José Oplustil: No, no es Cage. El lo que le da a la música es libertad de acción, que es en los años 50. Quería desligarse del compositor como figura que entregaba todo y dar la posibilidad de que todos participaran en la creación. Todavía eso está un poco ligado a ciertas estéticas, tienen ciertos referentes que pueden ser desde Varèse hasta el serialismo.

En el caso de los minimalistas como Riley, Reich, Glass, ellos se forman dentro de la estética serialista. En un momento se desligan de ella, integrando elementos de otras culturas (años 60) y se dan cuenta que se había perdido cierto contacto con el público. La música era demasiado vanguardista, el público no la entendía y había que explicar casi todo para que se entendiera. También uno por formación, le cuesta aceptar las músicas que son tan abstractas y claro, a partir de eso, muchos compositores se dan cuenta que ya no los van a criticar tanto o ya no les importa que los critiquen tanto (como los gurús de la modernidad) y comienzan a integrar elementos de todo tipo, ya sea música oriental, música medieval, renacentista, mezclada con elementos nuevos. Yo creo que es parte del postmodernismo,

una cosa que se da a partir de esa época. Y, como te decía, no tiene que ver con las tecnologías. Lo que sí ocurre, es el uso de la tecnología al servicio de la difusión de la creación y ahí uno entra a jugar con otros parámetros que son el de la grabación, de los discos, si la gente compra discos...

Marcelo López: Del marketing.

José Oplustil: Del sello, o sea, hay compositores que vieron en esto un mecanismo con el cual vender su música, podían vivir de la música y no estar viviendo solo de las clases. Ahí, la tecnología tiene que ver un poco con esta abundancia y no siempre con buenos resultados.

Marcelo López: Los medios de producción al no tener parámetros de lo bueno y malo lanzan al mercado estéticas de todo tipo y...

José Oplustil: También depende de las épocas. Si tu ves, en los 60, claro, existían sellos que vieron este minimalismo como una forma de vender música docta casi como si fuera Rock. Rock de la época, un poco más elaborado que el actual. Y bueno, el compositor componía pensando un poco en eso. Decía, tengo que hacer una obra 20 minutos por lado, porque el disco dura 40 minutos. Y eso, puede ser bueno y malo. O sea, hay obras muy buenas que se hacen...

Marcelo López: Ahí se ven los signos de la superabundancia de creación musical.

José Oplustil: Claro. Por ejemplo, Morton Subotnick que hace música por computador, estrena una obra y hay mucha gente que le gusta porque tiene un sonido electrónico bien particular y claro, el empieza a hacer por encargo del sello (no recuerdo cual era), obras para ser editadas en disco. No son obras pensadas para tocadas en público. A Glass le pasó lo mismo. Tenía que hacer obras pensadas en el disco, incluso con singles. Editar un single de un disco, el resultado puede ser bueno. No se desmerece la calidad musical por esto...

Marcelo López: ¿Quién establece lo bueno y lo malo?

José Oplustil: A veces puede ser el público o puede ser el sello, pero como te digo, son épocas distintas. Actualmente, yo creo que ningún compositor piensa en el disco como un medio de difusión de su obra musical. Después de haber sido tocada en público, para que esa obra sea grabada en sellos un poco más grandes, depende, sobre todo, del éxito que haya tenido o no...

Marcelo López: ¿Cómo funcionan los compositores? ¿Cuál es la dinámica de difusión que tienen de sus obras?

José Oplustil: El compositor piensa en el estreno en público. Incluso, los que hacen música electroacústica o electrónica, yo creo que la primera intención es el estreno en público. Ahora, claro, si el compositor logra estrenar una obra en el Covent Garden de Inglaterra, obviamente es mucho más renombrado que en un festival de música contemporánea en Chile.

2- ¿Qué futuro imagina para el campo de la Música Contemporánea y su relación con las Nuevas Tecnologías de aquí a cinco, diez o quince años?

José Oplustil: Los compositores respecto a las tecnologías están viendo que es un medio más, que puede potenciar una obra y también potencia su relación con el público, porque las nuevas tecnologías le permiten hacer obras mezclada con la imagen. La intención del compositor es estrenarla en público. Tu, con las tecnologías además de ese estreno, puedes aprovechar muchas cosas más, como, la acústica de la sala, la utilización de variados tipos de parlantes para su espacialización. Este es un evento único. El compositor está pensando en eso al usar estas tecnologías, que es un evento único y que nunca va a ser reproducido en disco, por que no puede ser reproducido. Creo que todos los compositores piensan un poco al usar estas tecnologías en cómo aprovecharlas específicamente para el concierto, para el tipo de sala, para el momento...

Marcelo López: En el tiempo real.

José Oplustil: Claro, incluso más, para que la obra se toque de nuevo, que casi nunca sucede. Son pocos los compositores cuyas obras se vuelven a tocar en la música contemporánea. Entonces, hay una conciencia de que es un evento único. Esta idea tiene que ver mucho con lo que pensaba Cage en un algún momento. Por ejemplo, sus obras, que eran casi una instalación sonora, eran creadas para el momento, es decir, nunca iba a ser igual en otra ocasión. Entonces, el compositor....

Marcelo López: Hay una importancia del presente y de la interacción. De que el público tenga una participación activa...

José Oplustil: Que sea una experiencia única.

Marcelo López: Hay una retroalimentación entre el compositor y el público...

José Oplustil: Claro, el compositor obviamente hace la partitura y piensa que a lo mejor se podría tocar de nuevo, pero yo creo que más que pensar como antes, la obra es como una pintura que queda en un museo y todos la van a ver, como un artista que monta su instalación de una semana y la instalación no se monta nunca más. Yo veo un poco eso...

Marcelo López: Entonces, la importancia del presente en cierta manera, en la proyección que le dan a la creación.

José Oplustil: Claro y si uno piensa, muchos compositores que usan tecnología utilizan, por ejemplo, softwares que 5 años después no se ocuparán. Ya pasaron, ya cambiaron y la obra requiere de ese software para funcionar y hay que buscar la manera de reproducirla con otro tipo de tecnología que a veces, quizás, no resulta.

Marcelo López: Me suena también la situación del público, porque la gente que escucha este tipo de música, muchas veces la escucha con aparatos tecnológicos, con radios, que en cierta manera tienen límites respecto a las posibilidades que te entrega una partitura dentro de un aparato más tecnológico.

José Oplustil: Claro y tienes que pensar en lo mismo. Si tu vas a ver una obra en vivo, es distinta a verla en el DVD o en la pantalla. Salvo que en algún momento la tecnología llegue a reproducir todo eso y...

Marcelo López: Es decir, se producen límites ahí. Están los límites del compositor....

José Oplustil: Claro. Hay obras espaciales, que sí las puedes escuchar en Dolby o 5.1 etc... y logran se supone reproducir esa sensación. Pero ¿qué va a pasar después? Depende mucho de la tecnología, de los avances. Siempre hablando de tecnología, porque están los otros compositores, que no la utilizan, no les afecta y siguen componiendo como antes.

Categorías Específicas

Categoría Producto (música)

- Sonido (ruido):

1- ¿Qué consecuencias a tenido para la música contemporánea el uso de recursos para la grabación y reproducción de sonidos?

José Oplustil: Para la música clásica en general, primero, hay que decirlo, cambió completamente la percepción. Ahora, puedes escuchar música siempre. Y en el caso de las Nuevas Tecnologías, ha afectado en varias cosas. Por un lado, se transformó en un instrumento más. Tal como el piano, el violín, la tecnología es un instrumento, ya sea, como cinta, grabaciones pre-hechas, procesamiento en vivo, ruidos electrónicos, sintetización de la voz, del sonido etc... Entonces, ha cambiado absolutamente la creación, eso por un lado. Después, en el proceso creativo, en la escritura, los compositores ya no tienen que escribir a mano, pueden hacerlo con el computador y corregir. Incluso, para tener una idea sonora, en vez de tocarla al piano, como lo hacías antes, puedes tener una idea sonora mas o menos con los instrumentos virtuales. Pueden los compositores armar una obra, para saber como suena. Después, está la reproducción, ya sea en todos los formatos que pasaron desde el vinilo hasta el MP3 y que también han cambiado un poco, porque las obras, sobretodo para la música contemporánea, en términos de difusión se estrenan y se tocan una sola vez, pero en el disco te quedan para siempre, son como un libro. Entonces, muchos compositores tu los conoces por la grabación, porque esas obras no se han tocado denuevo y porque afortunadamente hubo un momento en que era importante grabar. Existían muchos sellos que grababan música contemporánea, entre los años 50 y comienzos del Siglo XXI. Sellos que solo gravaban eso. Hay una cantidad de música y de compositores que probablemente en otra época nadie los hubiese conocido, nadie los hubiese escuchado, excepto un puñado de gente. Y, después, con el cambio de los formatos y todo eso, ahora el compositor puede grabar las obras y si no están en disco, las sube a la web. Entonces, claro, es un elemento que se puede aprovechar. Al momento de crear como concepto de obra, al momento de llevarla al papel o a la partitura, al momento de tocarla, porque la puedes grabar en disco o después la puedes tu mismo promover o difundir. Eso, por un lado. Y, después esta lo otro que tiene que ver con la difusión a través de los medios, de la radio y que quizás ahora haya perdido un poco de importancia, no se si en Europa, pero en algún momento fue vital. Las radios

entre los años 50-60 fueron importantes, ya que, todos los estudios de música electrónica aparecieron al alero de una radio. Se estrenaban obras, se organizaban festivales y la radio además tocaba las obras, se mostraban compositores etc...

Marcelo López: Existía radio – teatro. Hay una compositora chilena en ese contexto, Leni Alexander y que trabajaba con ese formato musical

José Oplustil: En Alemania hay concurso de eso, de las obras electrónicas de radio – teatro. Tiene otro nombre eso sí. Respecto a las radios, si tu piensas en una radio como la WDR de Colonia, tiene orquesta. Los estudios de la WDR eran donde Stockhausen hacía las obras electrónicas. Radio France es donde hizo Schaeffer su estudio. Después, en la radio de Milan, donde Berio y Maderna hicieron las obras electrónicas. Tenían orquesta y ellos mismo promovían sus obras. Además, también tenía que ver con política de gobierno, ya que son radios públicas. Eso acá, pasó en algún momento con la Radio de la Universidad de Chile. Las mismas radios transmitían en vivo o tocaban los festivales de música chilena y no se quedaba solo en el escenario. Existía una proyección de eso. Entonces, claro, la tecnología cambió todos esos parámetros dentro de la acción.

Categoría Receptores (audiencias)

- Producción, Consumo, Difusión:

1- ¿Qué opina de la estandarización de los medios de comunicación respecto a la difusión de ciertos formatos musicales por sobre estéticas musicales contemporáneas?

José Oplustil: Yo creo sobretodo lo que hablábamos recién. En general, cuando las radios o la televisión son privados, su intención es vender publicidad para sostenerse, solamente apuestan a lo masivo en todo tipo de ámbitos y en la música también y obviamente si hablamos de música contemporánea, es lo menos masivo que hay, independiente de que el público la entienda o no. Entonces, claro, yo creo que ninguna instancia privada podría sobrevivir difundiendo música contemporánea todo el día. Sucede en las radios públicas en Europa también, la música contemporánea tiene momentos, no es que esté dentro de todo y son momentos bastante específicos y en la televisión pasa lo mismo. Quizás, ahí afectan otras cosas. Cuando el público no ha tenido una experiencia auditiva amplia es difícil que aprecie todo tipo de cosas. El público ha escuchado siempre lo clásico. Claro es lo que le llega y que va ha entender siempre. Entonces, ni siquiera le puedes meter Rock Progresivo porque no lo va a entender o el jazz o que se yo y eso claro, la música clásica obviamente, además se asocia con música de relajación, que es para estar tranquilo, para tenerla de fondo etc... No la ven que es música que hay que escuchar y que es una obra, osea, es una obra que hay que entender, que hay que admirar, independiente de que la conozcas o no. No hay que tener una formación musical para escuchar

música contemporánea, solamente escuchar, es solo es experiencia auditiva y exposición a todo tipo de música. Los medios no tienen ese interés además se han restringido dentro de sus propios estilos. Un medio que toca música pop, ni siquiera apuesta ya por las cosas más nuevas o un poco más interesantes. Tocan lo que ya está probado, lo más conservador y lo que la gente conoce. Incluso, en las radios es raro escuchar cosas nuevas como pasaba antes. Tú, en los años 80 – 90, escuchabas una radio y sonaba rock y pop y también te ponían cosas distintas, cosas nuevas. Tú decías, también hay cosas interesantes. Eso también creo que se ha perdido en general. Ni hablar de la televisión, excepto en Europa, la BBC y esas cosas. Tienen distintas opciones, si te pueden mostrar una ópera contemporánea, no tienen problemas. Ellos saben que es parte de su labor y lo tienen definido. Es decir, tengo un canal para hacer esto y esta otra cosa. Pero claro, es una radio subvencionada, que tiene mezcla digamos, subvención estatal y privada. Entonces, es difícil tener una programación más ecléctica cuando algo es privado y depende solo de los ingresos...

Marcelo López: De lo que se vende.

José Oplustil: Claro y además que depende de lo que opinan las agencias de publicidad, marketing y todo eso. Generalmente no es gente que sea muy culta y no tienen una apreciación muy amplia no solo de la música clásica, sino que de la música en general, de las artes en general, de todo...

Marcelo López: Existen una trivialización en el medio, no quieren profundidad de conceptos.

José Oplustil: Claro y ahora además muchas emisoras dicen “no, pero si existe internet y si yo no muestro esto la gente igual lo va a encontrar en internet, etc...” Pero, una de las cosas que tiene que hacer la radio siempre, una de sus labores es educar dentro de lo que muestra y ha diferencia de internet claro, tú encuentras las cosas, pero nadie te está hablando de eso y la radio tiene que ser un poco como, yo te voy a presentar esto porque se trata de esto y es interesante que lo escuches.

Marcelo López: Entregas claves...

José Oplustil: Independiente de que vaya a ser un éxito o de que la gente vaya al otro día a comprar el disco, que se yo. Pero es una función que tiene que tener la radio...

Marcelo López: ¿Lo dices por opinión propia o es la tendencia dentro de las dinámicas de las radios actualmente?

José Oplustil: Es una mezcla, es mi opinión, pero es lo que yo veo también en el medio. Y claro, es cosa que pongas una radio y pases de una a otra emisora y todo es lo mismo. Todos tocan lo mismo.

Marcelo López: Hay una estandarización ...

José Oplustil: Sí, de hecho, la oferta en la programación de radio en Santiago es súper pobre para lo que había hace 20 años. Antes, tú sí podías elegir. Ahora todos tocan casi lo mismo.

Una radio comercial podría decir “ya, yo toco todo esto”, pero a las 11 o 12 de la noche, en un horario que ha nadie le importa. El rating de la radio en ese horario no se mide, no es algo que importe. Ahí se puede poner algo distinto, claro, se podría, pero como muy pocos escuchan radio a esa hora

no se transforma en una noticia importante. Incluso, esta situación no solo ocurre en la radio, también en la cultura. Teatro a Mil, donde pones cultura en las calles, para que todos entiendan, o no sé, lugares que organizan temporadas de concierto y tocan lo mismo, las cuatro estaciones y no se atreven a más. En las temporadas de ópera del Teatro Municipal, pocas veces se atreven a tocar algo distinto, porque piensan que no va a llegar público y no se van a vender entradas. Ocurre lo mismo con la temporada de conciertos. Uno no dice que sea siempre, pero que algo haya. O, en un concierto que tienes tres obras, porque no tocar algo de 10 minutos que sea actual. Y ya después tocas Beethoven, Brahms, Mozart...

Marcelo López: Se hace, pero poco.

José Oplustil: Súper poco,

Marcelo López: En algunos festivales de música contemporánea de algunas universidades chilenas.

José Oplustil: Claro, pero eso se circunscribe a una cosa como más de nicho al final.

Marcelo López: Existe una elitización respecto a esto.

José Oplustil: Claro y existe gente también, que sabe de eso y va por interés. Pero, si la gente no conoce, si en el colegio no enseñan música y al final no te enseñan casi nada, no te hacen una perspectiva para que tu sepas, claro, existe un Bach, existe un Beethoven, existió un Wagner, pero también existió un Stockhausen. Que el cabro chico sepa de que además del violín, el clave, etc. también había un compositor que trabajaba con herramientas tecnológicas modernas. No es hablarles de la historia de la música en profundidad, pero si tener una pincelada para entenderla. Es como si te enseñaran arte o pintura y llegaran hasta, no se, hasta el impresionismo y no mostraran a Pollock...

Marcelo López: Depende más de iniciativas personales, de las personas que están dentro de esta actividad, más que de los programas de estudio.

José Oplustil: Incluso en los mismos conservatorios, te aseguro que hay profesores o cátedras que los instrumentistas no tienen idea. Probablemente llegarán a estudiar hasta Wagner, Mahler, Stravinsky...

Marcelo López: Yo estudié en la Universidad Católica en Chile con Alejandro Lavanderos y luego en la Ecole Normale de Musique en París con Pierre Ives Artaud. En la Católica, por iniciativa de Alejandro, se veían obras contemporáneas. Pero si tu miras para el lado, las cátedras de violín o las cátedras de los otros instrumentos, no había nada. En París, fíjate que con Artaud era extraño también. No estaba establecida una programación de cierto repertorio, tu tenías que proponer, dependiendo de tu interés más de que existiera la lógica. Además, al final de año te pedían cierto repertorio para los exámenes y ese repertorio no era contemporáneo, nunca era contemporáneo, era clásico, romántico, de esas épocas. Es a nivel global este fenómeno. Bueno, hay excepciones obviamente. Está el Conservatorio de París que tiene relación con el IRCAM y ahí veo una conexión más estrecha....

José Oplustil: Claro, si una parte de esa base, que los músicos no dominan todo, uno no les dice que conozcan todas las obras, pero creo importante

tener una idea de lo que pasa hoy en día. Osea, te aseguro que hay instrumentista que no saben que se estrenan óperas, se compone música de tal tipo y todo eso, si...

Marcelo López: Se quedan como en las estéticas más clásicas

José Oplustil: Y que sigue y que la música es una cosa viva, que sigue funcionando, como todas las artes. No es algo que se quedó estancado. La música sigue reflejando lo que está pasando en el mundo, sigue en contacto, independiente de que, claro, a veces la gente no la entienda, pero ya eso es una cosa entre el artista y el público y que se da en todas las artes también. La música es más difícil a veces de entender, porque tu tienes que concentrarte, tienes que estar ahí para escucharla, no pasas y las escuchas de lado.

- **Audidores (Consumidores):**

1- **¿La Música Contemporánea está desconectada del público?**

José Oplustil: Yo creo que creo que si y que no. Claro, lo que hablábamos recién, tiene que ver con la experiencia del público, porque si no entiende, no se atreve y no lo va a escuchar...

Marcelo López: Rechaza...

José Oplustil: Ahora, hay públicos que no les importa y que van. Me acuerdo en Alemania, en conciertos, tu vez a gente que va a escuchar música contemporánea, que no es la que la escucha regularmente, pero va porque le interesa ver que pasa. Ahora, si uno habla de música contemporánea y todas sus estéticas distintas, claro, hay algunas que están mucho más conectadas, llevan público, hay compositores que atraen público., que venden entradas...

Marcelo López: Boulez era uno, ya esta muerto.

José Oplustil: Claro, cuando vino Boulez al Municipal, hizo un concierto. Cuando von Philip Glass, hizo cuatro. Y, eso es porque, claro, es otra manera de funcionar y tiene que ver con el tipo de música, tiene que ver con el marketing, independiente de la música

Marcelo López: Otra manera de aproximarse al público dices tu.

José Oplustil: Claro. Ahora uno podría pensar que se desconecta, claro, cuando tu escuchas algo que te es ajeno, en el sonido, pero como te digo, por un lado, desde la experiencia del auditor. Es como en la pintura, no vas a ir a ver a Picasso porque no lo entiendes. Lo vas a ver igual...

Marcelo López: Hay una cuestión de marketing ahí....

José Oplustil: Claro...

Marcelo López: Pero no se entienden muchas cosas también...

José Oplustil: Claro, no es que vayas a ver una figura clara en el cuadro, pero si tiene que ver un poco con...porque tu has estado más expuesto además por los medios a eso. Entiendes de que se trata o tienes una idea...

Marcelo López: Está el nombre, que suena, que siempre esta ahí....

José Oplustil: Claro, para la música es más difícil. Para los compositores es más difícil. En general la música clásica no es algo que se pueda difundir así, como a grandes masas. Todo parte porque la gente rechaza a la música clásica en general, que es aburrida, que hay que entenderla. Entonces, si ya partimos con que para mucha gente Mozart es aburrido o que Bach es aburrido o que yo no puedo escuchar Beethoven porque no lo entiendo, imagínate que pasa entonces con Stockhausen y todo eso. Ahora, de parte del compositor, yo creo que algunos pueden estar desconectados porque algunos no les interesa el público, les interesa la obra, pero otros no, otros les interesa llegar al público, independiente del tipo de música, y... osea, del contenido de la obra, porque claro, de repente si tu piensas en una obra, la obra más extraña del mundo, que se trata de los 33 mineros, probablemente vayas a verla solo por curiosidad....

Marcelo López: Por la mediatización que se ha hecho de la situación....

José Oplustil: Si, entonces, como te digo, es si y no lo de la desconexión. No es solo a veces culpa del compositor que no importe digamos. A veces son las estéticas que son difíciles o no se pueden entender, pero también hay una parte que es el público, que se desconecta de eso porque no le interesa, porque no ha tenido exposición a esa música.

Marcelo López: Yo me recuerdo de una entrevista que se le hizo a Pierre Ives Artaud en radio Beethoven, el hablaba de que se está sedimentando en cierta manera el contenido musical contemporáneo en el público, en la gente y que ese proceso puede ocurrir en 50 años o en 100 años, así como el proceso de sedimentación del clasicismo, del barroco. Como que nosotros estamos en un proceso, no se si estamos en el comienzo, en el medio, es un proceso corto que ya no resulta, eso es lo que veo...

José Oplustil: Claro, además a pasado re poco tiempo si uno piensa...

Marcelo López: Del 45...

José Oplustil: No han pasado ni 100 años. Mahler para que lo redescubrieran, fue en los años 60. Osea, 50 años después se empezó como a decir, no, si Mahler es importante...

Marcelo López: Su quinta Sinfonía....

José Oplustil: Claro, entonces, son procesos largos...

Marcelo López: El mismo Wagner con Tristán e Isolda y sus quiebres armónicos o Debussy. Como que se repite la historia un poco ¿no?.

José Oplustil: Si, lo que pasa es que nosotros, como estamos ahora y como además, con todas las opciones que hay para conocer la música, escucharla y verla, claro, tienes un espectro tan grande que obviamente no todos van a quedar en ese...

Marcelo López: Hay también un fenómeno de desorientación, porque nadie sabe que es lo que es que, finalmente si eso es bueno, si eso es música...

José Oplustil: Si, también, además eso, que no se ha filtrado yo creo todavía, no ha habido una especie de filtro de lo que es mejor, de lo que es peor, lo que es bueno, lo que es malo, osea, capaz que Boulez en 100 años, todos digan " no si en realidad era malo " o capaz que sea súper bueno, como

muchos revalorizan a Berg a Schoenberg y otros no, entonces, uno no sabe ...

Marcelo López: Stravinsky con la Consagración de la Primavera, también fue un caos su estreno...

José Oplustil: O nos digan, no, si en realidad Stockhausen era un payaso no más, todo lo que hizo... (risas)

Marcelo López: Había cosas bien mediáticas que él hacía para impactar.

José Oplustil: Pero eso tiene que ver con un momento en las artes, porque había una efervescencia. Si tu piensas en los años 50 - 60 se hacía de todo y la gente iba a todo. Yo tengo fotos de obras, hay una mujer tocando el chelo debajo del agua, una obra del año sesenta y tantos y rodeada de gente y todos viendo como tocaba el chelo. Porque la gente además estaba en otra onda y en todo se reflejaba, estaba en otra onda la gente. Uno podría decir que en los 50 y 60 se hizo todo lo que podía hacerse y que lo que se hace después es repetición con algunas variantes, o sea, todo lo que hizo Cage. Muchas de las cosas que se hacen ahora son las que hizo Cage en su momento...

Marcelo López: Hay una recursividad de elementos... de contenidos, de estéticas...

José Oplustil: En otras artes también, en instalaciones, en la pintura, pero, claro, yo creo que el tiempo va a tener que ver, decir que

Marcelo López: Hasta donde llegamos...

José Oplustil: Claro y todavía no sabemos, no sabemos como va a afectar a la música clásica en general o docta y después a la música contemporánea todo lo que tiene ver con Spotify, YouTube. Ya se está viendo un poco nuevas tendencias...

Marcelo López: Los Streaming...

José Oplustil: Claro, uno no sabe que va a pasar con eso. Capaz que de repente...

Marcelo López: Si, está todo, en Spotify. Tu ves el arsenal de música contemporánea, está Varèse, está Ligeti....

José Oplustil: Claro, yo diría que todavía no sabemos y como que recién empezó. Obviamente todos se preocupan de medir a Michael Jackson, esas cosas, pero alguien en algún momento debiera estudiar que pasa con esto, con YouTube, con Spotify, con ese otro rango de música, que pasa. Cuanta gente puede de repente escuchar a Maderna. Yo creo que eso todavía no sabemos si va a afectar para bien o para mal, o capaz que sea para peor.

2- ¿Cuál debiera ser la disposición de un oyente para adentrarse en el mundo de la Música Contemporánea?

José Oplustil: Tiene que tener una disposición abierta a escuchar sonidos. Creo que la experiencia de la música contemporánea es sonora, no es buscar melodías, no es buscar ritmos, nada de esos parámetros, sino que sonora y así uno descubre muchas cosas...es como darle una cierta propiedad física que puedes tocar digamos. Yo creo que el sonido es lo más importante y es como tu puedes atraer a la gente, como suenan las obras, como ordenas

esos sonidos, como produces esos sonidos y por eso es que muchas obras son a veces atractivas sonoramente y quizás en la estructura, en el interior sean pésimas. Pero yo creo que la disposición general es estar abierto a escuchar sonidos de los más variados posibles y que te puedan sorprender, eso es como la base. Ya lo otro como te decía, depende de la educación. Creo que el gran problema radica en la educación escolar, en la formación musical en los colegios por un lado y en la formación musical en la casa por el otro. Digamos, si en tu casa, tus papás no tuvieron esa formación, tampoco van a explorar más cosas, ese es el gran problema. De ahí parte todo el...esto de apreciar las músicas en general, no solo eso, el folklor es todo.

2.2 Entrevista Número 2

Alejandro Lavanderos (Intérprete, Director Ensamble Antara)

- Fecha que fue realizada: **17 de Abril de 2019**
- Lugar en el cual la entrevista fue respondida: **Chile**
- Soporte en el cual fue registrada la entrevista: **Audio Digital MPEG**

Categorías Generales

- Creación Musical Contemporánea:

- 1- ***¿Cómo diría que es la Creación Actual, en qué momento estamos ahora si tomamos en cuenta el uso de herramientas tecnológicas para la composición musical contemporánea?***

Alejandro Lavanderos: Yo creo que esa pregunta es súper compleja de responder, por que habría primero que nada contextualizarla como dice la Creación Actual, en función a una línea de tradición, sobretodo cuando hablamos académicamente de lo que hacen las universidades o los centros de esta música donde se fabrica por decirlo así. De manera que, la pregunta sobre música actual tiene que ver con la continuidad de la música contemporánea que entendemos nosotros. El concepto de música actual de la misma cultura occidental se refiere a algo que nosotros no entendemos como tal (con relación a lo trabajado por Antara). Yo diría que el término de música actual puede tener relación con las músicas populares que pueden estar metidas con las Nuevas Tecnologías. Da lo mismo si no hacen parte de la continuidad de la contemporaneidad, sin embargo, para mi, para lo que por ejemplo el Ensamble Antara a hecho, estamos dentro de la línea de las músicas actuales, en la medida en que reconocemos una tradición en América Latina y desde esa tradición proyectamos una creación actual. Reutilización instrumental, modos de ejecución, de la ritualidad presente, del tema temporal, por ejemplo, del caso de la improvisación como espacio de generación de creación. De manera que, si tu me preguntas en que esta la

Creación Actual Europea, fíjate que yo estoy alejado de eso. Creo que hay cosas como siempre interesantes, pero no es una situación que uno pueda decir que esta hoy en día a la vanguardia. Esa palabra desapareció del lenguaje. De manera que, si tomamos en cuenta el uso de las herramientas tecnológicas, ahí sí, ellos tienen un claro desarrollo de utilización de esa tecnología. Procesadores de sonido que buscan definir mejor el aspecto de su parametrización en cuanto al timbre, yo creo que ahí ellos siguen profundizando igual que Estados Unidos y tienen una creación ligada muchas veces a esa tecnología, lo cual no significa que estemos hablando a lo mejor de una calidad de creación buena. Estamos hablando de músicos que utilizan tecnología y eso no significa que los que las estén utilizando sean creadores. Son más bien ingenieros, personal técnico, que se hace de esa herramienta. Pienso que en manos de creadores podría tener mejores resultados.

- **Nuevas Tecnologías:**

3- ***¿Cree usted que las Nuevas Tecnologías han propiciado una superabundancia de creación musical, es decir, un exceso de producción con resultados no tan favorables en lo que respecta a la calidad de ciertas obras y con tendencia a una dispersión de estilos musicales contemporáneos?***

Alejandro Lavanderos: Osea, viendo la aplicación de las Nuevas Tecnologías a lo que entendemos por una música contemporánea actual, no hablo del ámbito de las músicas populares, también se están utilizando elementos tecnológicos extraordinarios no solamente desde el punto de vista del sonido, sino también de la imagen. He visto cosas en el ámbito de lo virtual impactantes, delante de ti se te desarma el mono.

Marcelo López: Hay obras de algunos compositores con ese uso tecnológico, como una pianista que se le desintegran las manos mientras va tocando.

Alejandro Lavanderos: No solo se habla del sonido, se trata de volver a reensamblar aquello que se dispersó y se profundizó, el sonido, por una parte, lo visual por otro lado y lo corporal. Entonces, yo creo que hay una búsqueda de que incluso los intérpretes cumplan más funciones de las que se les dio normalmente en el espacio anterior. Antes uno estaba supeditado a la partitura y a tocar. Por lo tanto, eso de que se ha propiciado una superabundancia de creación musical, yo creo que, si lo comparo a la par de lo que existe como repertorio, creo que no. Esa superabundancia de todo el siglo XX (esto comienza en un momento determinado), esa gran cantidad, no sobrepasa el total de lo otro, de los que no usan Nuevas Tecnologías. La calidad de ciertas obras tiene que ver con la calidad del creador. No vamos a dar nombres, podemos dar ejemplos. En algunos centros musicales hay ciertos personajes, con una carrera o título profesional como la ingeniería y que también están en lo musical (tienen una doble faceta) y son más fuertes en la ingeniería que en lo musical. El resultado final de sus procesos creativos no es tan atractivo, por que están más sesgado por la tecnología que por la

capacidad creativa. Un tipo con una caja de fósforo puede hacer mucho más que un tipo con esta cantidad de programas computacionales. Esto no habla que mientras más tecnología sea mejor lo que vas a crear. Yo creo que por ahí está la historia. Efectivamente hay espacios en que eso es diferente, los festivales de música con Nuevas Tecnologías, en los cuales hay una curatoría de obras que por lo menos te permiten ver que se está haciendo. Desde ese punto de vista son interesantes de que se hagan, pero no creo que sea tanto en comparación con la industria de la música clásica o música popular que es una hiper-élite.

Marcelo López: Hay una superabundancia más ligada a la música popular. Está el Ircam o Centros hiper-especializados con sus Compositores en Residencia

Alejandro Lavanderos: Si tu vez históricamente, tu ves obras que se hicieron solas o obras mixtas en las cuales es posible darse cuenta de si lo que se estaba proponiendo era realmente atractivo, tanto para el instrumentista como para el público. Si son audicionadas o no, ya son parte de otra cadena de la comunicación.

Categorías Específicas

Categoría Producto (música)

- Estructura:

- 1- ***¿Qué piensa sobre la evolución de la Composición Musical Contemporánea propiciada por las Nuevas Tecnologías, respecto a su alejamiento paulatino de las macroestructuras (sistema tonal, dodecafonismo, serialismo) y la búsqueda de sistemas y formas de construcción propias?***

Alejandro Lavanderos: Yo lo veo asociado no solo al discurso de desarrollo específico de occidente, sino que también con relación a nosotros, a América Latina. Diría que lo atractivo que tiene por lo menos para mí, es que el cuestionamiento de ellos en el fondo pasa a ser un cuestionamiento nuestro. En la medida que tu sigues la evolución de ellos como historia artística, o sea, cuando te dicen que ellos logran ver de otra manera, cambia un poquito el paradigma. Creo que todo esto nos sirvió para darnos cuenta que podíamos empezar a leer a América Latina y también a la América por decirlo de alguna manera Precolombina, viva hoy día todavía, pero de otra manera, es decir, que el elemento de las macro estructuras, de la tonalidad, de la misma modalidad, tu empiezas a decir que hay otras maneras de entender lo sonoro, que no es solamente ligándose a esas estructuras y eso nos permite ver en América Latina cosas que antes no las habíamos apreciado. Yo creo que ahí fíjate, desde esa lectura es positivo, pero guardando la distinción de que en otros casos a lo mejor no necesariamente ocurre. Voy a poner un ejemplo, porque de alguna manera toca el aspecto de la temporalidad. El etnomusicólogo francés Gilles Léothaud estaba dudoso de porque habíamos

puesto en el primer disco del Ensamble Antara una obra tradicional para flautas (Quenas), siendo que el álbum tenía relación con la música contemporánea. Esto tiene que ver con el espacio contemporáneo que habíamos creado con Antara. Léothaud estaba observando el proceso creativo desde la dimensión de lo contemporáneo europeo y para nosotros era ligarnos a nuestra tradición, es decir esta contemporaneidad tiene relación con nuestra tradición, no con la europea, te das cuenta? Entonces, cuando uno, por ejemplo, se va hoy día a Chiloé, tu dices, hay una tradición que existe de antes de la llegada de los españoles. La presencia güilliches, chonos etc...., lo sonoro era parte más bien de la imitación de la naturaleza, sobretodo ligado a flautas evocando pájaros y al rito. Llegan los españoles y traen la polifonía y estas cosas se empiezan a mezclar. De ahí empiezan las fiestas populares, religiosas etc.... Se da una suerte de sincretismo en sus fiestas y finalmente hoy, si miras hacia atrás, ya no siguen una secuencia lógica de desarrollo histórico para la música, sino que hoy día puede tener elementos de la polifonía de sonidos onomatopéyicos, relacionados con el rito güilliche y eso impacta la contemporaneidad musical. Es la construcción de un proceso histórico distinto, que toma elementos pero que es propio. Cuando tu hablaste del tema de la temporalidad, afloran con fuerza otros espacios creativos que no se basan solamente en la noción de la obra, como un proceso que inicia una sola persona y termina. Queda un proceso abierto, en el cual, por ejemplo, la improvisación puede servir como una herramienta para generar un discurso sonoro, con elementos tomados de muchas partes, pero que tu te haces como el dueño de ese proceso junto a las otras personas que participan, teniendo significados para ti o para la red inmediata de asociados que hubiera.

- **Temporalidad como elemento estructurador:**

1- ***¿Qué importancia tiene para la Música Contemporánea el valor del presente en la conformación de estructuras, teniendo en consideración que la creación no depende ya de las macroestructuras tradicionales?***

Alejandro Lavanderos: Es lo mismo, rota en nosotros mismo. Cuando hablamos hoy en día de música contemporánea, estamos hablando ya de música del pasado, una música que pertenece a un paradigma de la modernidad a eso voy. La postmodernidad cierto, trata de abatir el paradigma de la modernidad, en términos de los sistemas totalizantes, el reconocerse en las tradiciones anteriores que se consideran connotadas y consabidas etc, etc, entonces eso ya lo veníamos haciendo desde antes, pero no eramos conscientes del espacio que estábamos construyendo, eramos dependientes de lo que hacían los otros

Marcelo López: A qué te refieres en el antes?

Alejandro Lavanderos: Antara lo hacía antes que sucumbiera el paradigma de la modernidad, a eso me refiero, pero no eramos conscientes de la existencia propia que podíamos tener con eso, hasta que cae el paradigma y tu te das cuenta que tienes donde respaldarte, a eso voy. Por ejemplo,

¿como entendemos el término de la temporalidad aquí en América Latina?, no en europa, el tiempo del reloj no es para todos el mismo, cuando hablamos de temporalidad incluso en la actualidad ¿a qué no estamos refiriendo? Tu también vives en un entorno determinado, generas relación y el vínculo con un entorno, sus temporalidades son diferente, la composición incluso diría de los elementos que le rodean, su significación y simbolismos son distintos y ahí cobra otro sentido, puede que estemos los dos sentados en este momento y coincidimos en esta capa y en todo el resto no coincidimos en nada.

- **Estructura:**

1- ***¿De qué manera la extraordinaria proliferación de referencias sonoras desplegada por los nuevos medios tecnológicos ha influido en la evolución estructural de la Música Contemporánea?***

Alejandro Lavanderos: Esta pregunta la veo más ligada a los compositores, tiene que ver más con el espacio de ellos. Yo lo que si me atrevería a decir es que el proceso de construcción de un instrumento contemporáneo como fue el caso de la flauta y el caso de Pierre Ives Artaud (flautista francés y uno de los referentes de la interpretación del repertorio musical contemporáneo para la flauta moderna) , te vas a encontrar con que, son los intérpretes los que dan la batalla de encontrar en los instrumentos nuevas sonoridades y sistematizarlas. Es cierto que después pasa a manos de los compositores como útil creativo, pero primero parte por los intérpretes. Ahora, los compositores en ese momento estaban (los que se relacionaban con las tecnologías) desarrollando sus plataformas, sus medios para la manipulación del sonido.

Marcelo López: Lenguajes, Nuevos Formatos.

Alejandro Lavanderos: Me refiero a la parte técnica, como logro sintetizar esto de acá, a eso me refiero. Y claro, se produce esta mixtura en que el instrumento puede intervenir en ese espacio creativo y sonoro porque tiene aquellos elementos que no trabaja nunca, de la tradición clásica por decirlo de alguna manera. Insisto, yo creo que esta pregunta es más para los compositores, porque uno dice, como ven ellos eso, que puede ser muy distinto a lo que los intérpretes hacemos. En el caso del Ensemble Antara, nos ocurrió exactamente lo mismo respecto a los compositores que venían de las universidades chilenas y que tenían su espacio en la composición clásica, docta, contemporánea y usaban nuevas tecnologías. Éramos nosotros quienes solicitábamos a todos los tipos de compositores que vinieran a este espacio sonoro que no era en el que practicaban ellos.

Marcelo López: Ahí empezó el desarrollo de manuales.

Alejandro Lavanderos: Entonces tu dices hasta que punto lo otro te abre la mente y te das cuenta de que los compositores no están abiertos, están igual de cerrados, lo que pasa es que están ocupando otros mecanismos, otras herramientas, entonces hay un problema en el diálogo de entender de que de repente tu estas muy cerrado mirando el objeto y no eres capaz de darte

cuenta que pasan muchas otras más cosas, que son atractivas en el ámbito de la creación. Sin duda creo yo, que, visto así, es importante la relación dada entre el espacio creativo del intérprete y el luthier, tu no lo puedes dejar de lado, las nuevas tecnologías finalmente pareciese que pertenecieran a un dispositivo más grande.

Marcelo López: Finalmente el trabajo de las técnicas extendidas que desarrollo Artaud y que desarrollaron otras personas tiene más relación con los intérpretes. Ellos fueron la plataforma para tener más técnica o más elementos compositivos, no proviene del compositor

Alejandro Lavanderos: Es manejado el material en términos de su organización, de su temporalidad etc. Es impensable considerar hoy en día que una obra como los tres estudios para flauta sola de Gilbert Amy hayan sido hechos sin los manuales de técnica extendida de Pierre Ives Artaud impensable. No hubiera existido esa obra, no hubiera existido Maya de Yoshihisa Taira, osea, montón de obras que son referencia del siglo XX, sencillamente no habrían existido.

Marcelo López: Por el desarrollo de las capacidades técnicas del instrumento a través del intérprete.

Alejandro Lavanderos: Claro. Y, además, de ahí la palabra modos de ejecución. Como quien diría el ADN tuyo para tocar una cosa, reconocer que eso es asiático y no africano. Es la manera de decirlo, que no solo se asocia a la técnica, sino a la manera de decirlo y que empezaron a introducirse en las posibilidades de expresión de los intérpretes

Marcelo López: Se amplió el campo de acción de los compositores he intérpretes

Alejandro Lavanderos: Y, es más fíjate. Yo me atrevería a decir que en algunos casos son obras que se vieron un tanto forzadas, como estas obras mixtas para instrumentos y las nuevas tecnologías, en el caso de la música electroacústica inicialmente, en la cual tu te das cuenta de que el compositor no es un personaje que maneje bien la parte instrumental, osea, no conoce los lenguajes y las posibilidades de los instrumentos, utilizándolos a veces a un nivel muy simplista.

Marcelo López: Lo manejan a la antigua, con los patrones que dan en cierta manera la tonalidad, la modalidad o el serialismo en algunos casos.

Alejandro Lavanderos: Hay que considerar lo que le pasó a la escuela italiana. Usaban la flauta a la antigua, pero en un espacio más actual. Ahí me suena un poco forzado, como que hay una preparación de los compositores ya perdiendo un dominio sobre los instrumentos a los que se les podría sacar más partido, entonces usan una parte básica. Llama la atención que son secos para las nuevas tecnologías, lenguajes, cables etc. pero con los instrumentos no se manejan y eso se siente en una pérdida de la calidad de las obras.

Marcelo López: ¿Pero es una pérdida de los compositores actuales?

Alejandro Lavanderos: Yo creo que de ciertas líneas composicionales. Uno ve diferencias. Por ejemplo, la gente del Conservatorio de Paris. Vemos todavía ahí una práctica que se conserva en cuanto a lo instrumental, porque

están ligados a un lenguaje de una gran tradición en la composición y la interpretación

Alejandro Lavanderos: Si uno compara obras, hay en algunas una dejación del dominio instrumental por lo tecnológico. Y, por ejemplo, otra vez con Antara, cuando comenzamos a utilizar las tarkas, las zamponas en algunas obras, tu mezclabas todo esto y empezabas a usar las llamadas técnicas contemporáneas de ejecución. Resulta que las personas decían que esto parecía más bien un sintetizador que instrumentos tradicionales. Ahí te vas dando cuenta que no conocen todas las posibilidades de los instrumentos locales como para decir, que, a lo mejor, no tengo un recurso tecnológico de punta, pero esto que tengo acá me podría servir perfectamente para explotar el material como si fuera lo otro. Entonces tu dices, “raro”, porque tampoco lo usas, entonces quedas como atrapado en lo mas conocido.

Marcelo López: Quedan atrapados en ciertos formalismos que tienen los compositores

Alejandro Lavanderos: Eso pasa en todo, terminas encerrado en la misma cápsula. A eso voy.

- **Sonido (ruido):**

2- ***¿Qué función cumple el ruido en la evolución del discurso musical contemporáneo desde mediados del Siglo XX en adelante?***

Alejandro Lavanderos: Esta pregunta es capital, es el cambio de paradigma, el ruido ya no pasa a ser un elemento molesto

Marcelo López: Se transforma en una herramienta musical.

Alejandro Lavanderos: Se le vuelve a colocar en el rango de sonido, es decir, no es una molestia. Por lo tanto, es capaz de apreciarse estéticamente, interviene en el espacio de la obra musical, lo cual va a modificar claramente sus parámetros, es decir, los pesos específicos sonoros. Varèse es el caso más importante, yo diría que inicia este proceso. Está la obra Densidad 21.5 para flauta sola, en tiempos en que se tocaba todavía a la antigua, donde el instrumento va a tener que explotar y notoriamente no da para lo que quería Varèse, entonces, aparece la idea de entre comillas el ruido. Al comenzar a desarrollarse música a través de ruidos organizados, surge un nuevo lenguaje musical contemporáneo que se abre a la tímbrica y la logra colocar en un espacio que antes estaba vetado. Eso, yo creo, que es capital, porque nos ayuda a nosotros desde esta parte del mundo a sostener también un discurso musical propio.

3- ***¿Qué importancia tiene el sonido en el desarrollo de la estructura de una obra musical contemporánea?***

Alejandro Lavanderos: Imagínate, en el caso nuestro (Ensamble Antara) que tenemos los manuales y los modos de procedimientos de tocar. Tú, le estás diciendo al compositor, pon atención a estas otras sonoridades. Que

podría haber transferencias de técnicas y sonoridades similares, porque en estos instrumentos tradicionales la captación de los armónicos, por ejemplo, de un multifónico, suena mucho mejor que en estos otros instrumentos. Es indudable que le estás proporcionando mayores posibilidades para la creación al compositor.

Marcelo López: Si, le vas dando más plataforma, a los recursos que pudiera tener el compositor

Alejandro Lavanderos: Claro, desde ese punto de vista es como una retroalimentación entre el intérprete y el compositor. Nosotros decimos que es como colocarle al pintor una paleta más grande de colores, puedes pintar con más colores, yo creo que eso es capital, ¿no? (lee de nuevo la pregunta). Cuando se parametriza el sonido, se comienza a distinguir cada uno de estos parámetros por separado, evidentemente que el timbre adquiere un valor en sí, ya no ligado a las grandes estructuras.

A eso me refiero otra vez con este remirar a América Latina. Muchas de sus músicas están ligadas a los ritos y las danzas. Existía un temor de muchos compositores de como volver a plantear danzas en la música contemporánea, porque los compositores contemporáneos europeos no van a ocupar un minuetto, pero nosotros si podemos ocupar un guaguancó que tiene elementos que son percutidos y no son melódicos y esos elementos pueden entrar perfectamente desde la danza al discurso de las músicas actuales. Son cosas contrapuestas que desde la tradición dirían que está vetado, que ya pasó. Acuérdate que la música contemporánea siempre buscaba lo nuevo, la innovación contra todo lo que ya se había hecho, pero resulta que acá eso no había sido hecho, por lo tanto, para nosotros era totalmente nuevo. Mambo, por ejemplo, esa obra, Golpes, ¿te das cuenta?

Marcelo López: Hay una línea de compositores que están volviendo a la tradición, pero dándole un nuevo lenguaje y ocupando además herramientas del guaguancó, de las tradiciones musicales que tenemos nosotros.

Alejandro Lavanderos: Se van buscando nuevos referentes.

Marcelo López: ¿A qué te refieres con eso?

Alejandro Lavanderos: ¿Cómo traemos tradiciones nuestras al interés de la creación actual y que no pasa solamente por lo que dice Europa? Ahí tú dices, si están los elementos percutidos de la flauta, por ponerte un caso, bueno, entonces hagamos algo con lo de acá y no con lo de allá. Y ahí surgen esas obras como Mambo, como Golpes, que finalmente se transforman en piezas que utilizan los recursos que tenemos acá, utilizando el patrón de la danza sin ser la danza. La otra diferencia importante es que algunas tradiciones de ciertos países latinoamericanos como Cuba están presentes, porque esas etnias todavía la practican y son parte viva del ritual. Si no es por eso, no las llamarías nunca a ser parte de este otro presente y no solo en la música popular, sino que también en la música más abstracta.

- **Nuevos Formatos Compositivos:**

1- **¿Cuál crees que es la música que hoy da mas espacio para la innovación y experimentación sonora?**

Alejandro Lavanderos: A mi no me satisface lo que pasa en el ámbito académico. Ahí tu dices hay un espacio importantísimo, yo fíjate, no encuentro que sea así y a lo mejor tiene que ver con que el interés de uno ha ido para otro lado. Por ejemplo, esta idea de la territorialización, del conocimiento de las relaciones dentro de otro espacio geográfico cultural, que va entregando otros antecedentes, para desde ahí levantar una opción de creación sin desperfilar lo propio que tienes. Sin embargo, acá todavía están en la cultura de aeropuerto, que mientras tu más te pareces a Europa, mejor eres, porque te identificas con ellos. Es como decimos nosotros, tu vienes para acá y te encuentras con lo mismo y como te encuentras con lo mismo estamos iguales.

Marcelo López: Hay como una cosa bien secreta, porque Europa también necesita de cosas nuevas. Tu estás actualmente trabajando en una plataforma musical en Chiloé y se podría decir que es más observable desde Europa que desde Chile.

Alejandro Lavanderos: Este proyecto que se llama el Núcleo de Experimentación Sonora de Chiloé está construido por una base ecléctica de músicos. Gente que proviene de la tradición güilliche, jazzistas, doctos clásicos y contemporáneos y músicos populares. Se le solicitó a un compositor que compusieran una obra y la respuesta fue ¿cómo lo hago? Entonces descubrió la fórmula. Escribió una base rítmica para todos los intérpretes con diferentes alturas, en la cual a la cantante que proviene de la tradición güilliche, la coloca en el ámbito improvisatorio. La base rítmica se llama Rockaetton, entre rock y reguetón. Cuando tu tienes una propuesta como esa, ¿cómo se resuelve el tema creativo? Hemos pedido varias otras obras y ahí tu te das cuenta como los compositores se enfrentan a un desafío que sobrepasa muchas veces sus posibilidades. El compositor Eduardo Cáceres hizo una composición en un estilo tradicional, pero con una solicitud mía, que fuera música ligada a lo mapuche. Entonces tienes a la cantante que tiene una tesitura de voz natural, no voz impostada y se empieza a entender el timbre que hay detrás de toda esto. Todavía funciona la dinámica de que, estás componiendo a la distancia, como se componía con papel y cualquier tipo la va a poder leer y no es así, porque tu tienes una identificación tímbrica específica. Esta respuesta tiene un poco de lo que estás preguntando. Si tu me dices ¿es la música con los recursos electroacústicos la que da más espacio para la innovación y experimentación sonora?, yo creo que no depende del medio, depende del creador y eso es una trampa, porque tu dices, tenemos el tremendo laboratorio y realmente ¿suena algo interesante con esos medios tecnológicos? No te podría decir que música da más espacio, yo creo que depende hoy de la mirada del creador, de lo que puede hacer el con esos recursos y ya no es una condición del músico académico contemporáneo. Podría venir un jazzista con la cabeza más abierta hacia las músicas contemporáneas, que un creador clásico.

2- ¿Cómo cree Ud. que evolucionará la relación entre las Nuevas Tecnologías y los Nuevos Formatos Compositivos?

Alejandro Lavanderos: Creo que es una pregunta en desarrollo. Si miras hacia atrás, ya tenemos un camino recorrido que ha impulsado el uso de herramientas tecnológicas en la creación. Y no solo se ve este referente en la música, sino también en la parte audiovisual, en el cine, en el video, en la creación de útiles que tienen que ver con la inteligencia artificial. Yo creo que el campo está muy abierto. Tal vez el peligro sea que toda esa gran tecnología...

Marcelo López: He leído en reseñas bibliográficas para hacer esta investigación, que ya no hay límites. Las diferentes actividades artísticas ya no tienen límites formales, las diferentes actividades artísticas se van entrelazando.

Alejandro Lavanderos: Para mí el único gran muro, es que, todo está ocurriendo en un espacio que es del 0,01 por ciento de la población y el resto no sabe, no tiene acceso y no va a tener acceso. Tengo una tremenda performance y, ¿dónde la vas a hacer? Necesitas un teatro con tal disposición, con tal tecnología y resulta que eso solo lo puedes hacer en los grandes centros, París, Londres, New York, entonces no sales de ahí.

Marcelo López: Ese es el problema que tienen los compositores ya que, muchas veces crean obras con técnicas de sonido específicas, que necesitan ciertos implementos y la gente cuando recibe esa música, muchas veces la recibe con otros instrumentos, con una radio. Entonces, ¿qué es lo que se pierde?, ¿qué es lo que pasa ahí o es el juego que quiere el compositor?

Alejandro Lavanderos: Es natural que así ocurra porque están pensados para una cierta materialidad. Pero, por otro lado, se pierde lo que se creyó que Occidente te había dado con la partitura, es decir, yo tengo la partitura y la música que toco en la India, la toco igual en África o en París. Ya no se puede funcionar así. Llama a la reflexión respecto a ¿qué va a hacer entonces la gente de la periferia, que no goza de esa tecnología y no va a tener esos recursos para levantar una alternativa estética? ¿qué les ofrecen los instrumentos? El sector comercial va a decir que sigan tocando reguetón, rancheras y se quedan ahí. La innovación no llega porque sencillamente están detenidos en el tiempo, como una barrera que te impide salir. Tiene relación con un espacio social donde se da esta relación. Y el consumo de las músicas tiene que ver con eso, ¿cuánto se yo?, ¿cuánto audicioné yo cuando era pequeño o ahora que soy grande?

Respecto a la música contemporánea, muchas veces no se entiende o no se presentan las claves para entenderla y sin embargo, sigue existiendo un mensaje sonoro estructurado. Por otra parte, tu no vas a escuchar las Sinfonías de Beethoven y luego dices “no reconozco nada”, ya que esa estructura está tonalmente metida en nuestra existencia.

Marcelo López: Hay un sedimento. Se refiere a lo que decía Pierre Ives Artaud en una de las entrevistas que le concedió a Radio Beethoven. Hablaba de que la música contemporánea necesita de un tiempo para sedimentarse dentro de la sociedad, para transformarse en una estética reconocible.

Alejandro Lavanderos: Eso pasa por la información, si no circula por las radios, ¿cómo vas a entender una obra? Al final terminas odiando esta estética musical

Marcelo López: No hay explicación de nada finalmente, entonces terminas escuchando solo ruidos, te desorientas.

Alejandro Lavanderos: Claro, no tienes claves para entenderla

Marcelo López: Ese es el tema de la incomunicación

Categoría Receptores (audiencias)

- Producción, Consumo, Difusión:

2- ¿Cuál es su postura frente a las nuevas dinámicas que plantean las Nuevas Tecnologías respecto a la Creación Musical Contemporánea y sus medios de producción y difusión?

Marcelo López: ¿Cuál es tu postura frente a las nuevas dinámicas?, es decir, lo que está haciendo la industria, que se compromete por ciertas estéticas musicales y abandona a otras más vanguardistas.

Alejandro Lavanderos: Este tema tiene relación con el aspecto social. No me voy a olvidar nunca el IRCAM (Instituto de Investigación sobre Acústica y Música, Francia) de la época en que fui estudiante en París (años 80). Actualmente es un tremendo centro de investigación de las Nuevas Tecnologías ligadas a la síntesis del sonido. En ese tiempo, se estaba trabajando con el sintetizador Yamaha DXZ. Todos los compositores lo tenían y en el IRCAM se utilizó en el proyecto de avanzada más importante para la creación musical contemporánea de ese tiempo. Los japoneses lo llevaron más tarde a un formato de venta popular. Lo compraban las bandas de Rock y Pop del momento con un fin utilitario muy básico. Esa dinámica aceleró el proceso de venta de esta tecnología, promoviendo el consumo y uso de la tecnología. Este sintetizador se ocupó a una escala muy baja de su capacidad tecnológica. Desde el punto de vista de la investigación, estaría refrendando que, efectivamente, es importante esa investigación en la medida que abre espacios, caminos y que luego la industria se encarga de mediatizarla. ¿Hasta donde puede influir esta tecnología en el consumidor, que tiene un dominio con el aparato a un nivel muy básico? ¿La readapta en función de ese conocimiento? Este es un tema de la industria. Pero si tu lo preguntas desde el punto de vista social, sería evidente que el uso de esas tecnologías, como nosotros lo hicimos en Chiloé en un seminario; por ejemplo, llevas a los niños celulares con ciertos programas de grabación de imagen. Los niños aprenden el uso de esas tecnologías, para que ellos organicen su discurso creativo. Entonces, la pregunta es, ¿hay un interés por vincular socialmente el uso de esto en ciertos niveles sociales? Es una preocupación propia, independiente del Estado. Si no hay una preocupación estatal va a ser imposible desarrollar la creatividad con herramientas tecnológicas. Los privados no están interesados en esta lógica, lo que les

interesa es el dinero. El concepto de cultura que esta ligada a la entretención fomenta ser más ignorante, dejarte llevar y arrastrar por las cosas más simples. Es una venta de pomada ideológica.

3- *La relación entre la música y los medios de producción y difusión han cambiado a lo largo de estas últimas décadas a una velocidad vertiginosa. Para usted, ¿cuáles serían las causas, efectos e implicaciones de este fenómeno para la música contemporánea?*

Alejandro Lavanderos: La música contemporánea ya pasó, el fenómeno que lo impulso ya pasó, y, veamos los resultados que tiene ¿cuánta música se escucha?, ¿cuánta música se toca? Más allá de cuanta música se creo, porque se creo mucha, pero de esa música, ¿cuánta de ella se puede tocar por músicos que estén capacitados? Hoy en día vemos en los Conservatorios que sus programas de estudio no se basan en piezas que estén ligadas a la línea contemporánea.

Marcelo López: esta línea contemporánea tiene más relación a líneas de trabajo, no ha líneas de formación.

Alejandro Lavanderos: Muy pocas. Si tu observas, hay una descoordinación, un desfase completo en que esta música sea lo que pasó antes. En los tiempos de Beethoven era su música y la de otros compositores de su época la que se tocaba, no había otra. Los músicos del Barroco tocaban su música, no tocaban los antiguos. Nosotros estamos en esta cosa en que se toca música más del pasado que del presente. Es mal mirado el presente, la contemporaneidad es como una cosa medio rara, no hay que meterse mucho ahí, por que no la entendemos, pero tampoco la podemos descartar totalmente porque o sino quedamos de ignorantes.

Marcelo López: La creación musical contemporánea solo con herramientas tecnológicas es costosa. Pierre Ives Artaud decía con respecto a esto, que le gustaban las obras contemporáneas con mixtura entre instrumentos y elementos tradicionales, por la facilidad en trabajar con gente de diferentes culturas a un bajo costo y que trabajar con músicos que ocupan máquinas, es más complejo, tiene un alto costo económico.

Alejandro Lavanderos: Tienes evidentemente que tener recursos para llegar a ese resultado. Los artistas que trabajan en ese ámbito muchas veces no necesitan que sus obras sean escuchadas por un público masivo.

Marcelo López: Se produce entonces un fenómeno de elitización de esta estética musical.

- ***La relación entre la música y los medios de producción y difusión han cambiado a lo largo de estas últimas décadas a una velocidad vertiginosa. Para usted, ¿cuáles serían las causas, efectos e implicaciones de este fenómeno para la música contemporánea?***

Alejandro Lavanderos: Volvemos a mordernos la cola. Hay centros con tecnología de punta. Desde el punto de vista de la industria, esta no se mueve para allá, se mueve hacia la venta de lo clásico o con referentes que vuelven

después de 40 años ha reinstalar el tema de las orquestas tradicionales. Se anclan en una parte que para ellos es más segura. No van hacia lo contemporáneo. Las nuevas tecnologías que utiliza la industria no son para el desarrollo comercial de la música de vanguardia, para establecerla como referente. Esta tecnología esta casi totalmente ligada a la venta de productos en la industria musical.

Marcelo López: No aportan a la innovación musical.

Alejandro Lavanderos: No les interesa, si se da se da. Si se da, sacamos este pedazo para acá.

Marcelo López: Se da también una elitización de la música contemporánea por el medio.

Alejandro Lavanderos: Y hay una cosa importante. Hoy ya no se habla de música contemporánea. Hay una situación ideológica detrás. Si tú vas a cuestionar el modelo y el sistema, te van a cuestionar la audición, la afinación, la interpretación, la comunicación, todo. Es más, te van a cuestionar porque estás estudiando este tipo de repertorio.

Marcelo López: Existe un rechazo, una resistencia social.

Alejandro Lavanderos: Mejor estudiar el Barroco que es más neutral, se podría decir. Lo otro te hace pensar en tu elemento actual. Que hago yo parado hoy día que produce tanta ruptura.

Marcelo López: En cierta manera los buenos compositores de esta línea musical son más honestos porque no hay una manipulación de lo que ellos hacen y entregan como música al público

Alejandro Lavanderos: Si, pero, como una molestia personal. De nuestros compositores nacionales, los más jóvenes, la gran mayoría desde el punto de vista de su concepción ideológica, su hacer es completamente conservador. No tienen ni una pisca de repensar su propia historia y su redireccionamiento hacia un fin político distinto. Toman elementos de Europa y se hacen cargo de lo que está pasando musicalmente acá, como si la realidad musical fuera la de allá. Dentro de su propia contemporaneidad son más conservadores que de los procesos que se hacen en Europa. Acá hay una historia musical prestada. Somos contemporáneos y por eso somos rupturistas.

4- ¿Qué opina de la estandarización de los medios de comunicación respecto a la difusión de ciertos formatos musicales por sobre estéticas musicales contemporáneas?

Alejandro Lavanderos: En relación con los medios de producción y difusión, tenemos un caso en concreto. Veamos Chile, ¿cuál es la única radio en Chile que transmite un programa de música contemporánea? José Oplustil con un solo programa de este tipo de música. Y, dentro de la programación de Radio Beethoven ¿a que hora se transmite el programa Siglo XX? A las 12 de la noche.

Marcelo López: A la hora en que nadie escucha nada. Está marginalizado en cierta manera. Está tapado.

Alejandro Lavanderos: Cuando tu traes a personalidades del quehacer contemporáneo internacional a ser entrevistado a la radio y se pasa en un horario de traspasado, tu no lo transformas en noticia. Entonces, todos estos elementos que podrían ser interesantísimos para pensar en lo de hoy, queda relegado. Puedes pensar de esta manera pero que nadie se de cuenta en cierta manera.

Marcelo López: Es la realidad conservadora, ¿pero esto tu lo ves como una realidad nacional o también internacional?

Alejandro Lavanderos: Me refiero a internacional, refiriéndome a las fuentes Occidentales. Yo lo veo por ejemplo en Rusia, no conozco la realidad China, pero la realidad norteamericana, la francesa, son mas o menos similares. La realidad chilena me parece que es más conservadora en ese sentido.

- Percepción

- 1- ***¿Qué opina del desarrollo y multiplicación de nuevos formatos compositivos contemporáneos y el fenómeno de la percepción del público, donde se termina con la noción de una realidad musical objetiva y surgen variadas percepciones sobre el mismo hecho sonoro?***

Alejandro Lavanderos: Es un tema re-complicado, porque esta idea de la objetividad fue parte también de la modernidad en los términos de definir que, lo que esta afuera tiene una existencia ontológica diferente a la mía y su descripción no la hace la realidad. Yo fabrico en el fondo una idea de lo que estoy escuchando, pero, para tener mejores referentes, tengo que tener también claves para entenderla. Eso es lo interesante. Yo podría decirte que audicioné una obra de la cual no tengo ningún conocimiento del contexto ni de nada y resulta que lo que dice el compositor lo puedo traducir como una idea que la música es objetiva y el mensaje pasa, pero no es así. Yo creo que esta pregunta es muy compleja ya que hace parte de un elemento cultural y formativo. Tu encuentras elementos estéticos de goce en la medida que tienes claves de aproximación y de comprensión del fenómeno,

A mi nunca se me va a olvidar, en una clase de historia de la música en Francia donde se hablaba de que el discurso musical occidental siempre a estado ligado a la palabra. Nunca se dio esto de que se hacía un concierto y no se decía nada. Como que no hubiese habido un contexto o era la música de la corte, donde tenías referentes claros que eran tu música, la cual estaba filtrada por los comisarios de la música que te obligaban a componer en un formato específico como eran las suites de danzas en las cortes (Obertura, Minueto, Passepied etc..) o piezas para las diferentes horas del día. Existía un solo lenguaje y el compositor se tenía que adaptar a las formas establecidas como válidas. Yo no me preocupo si tu no entiendes, ese es un problema tuyo, ese era el lema.

Algo parecido nos pasaba con Antara cuando tocábamos en las iglesias de Chiloé, ¿Qué era lo importante para el público después del concierto? La gente daba las gracias por ser conciertos comentados, ya que

ahora logran entender más cosas que si hubiesen escuchado sólo la música.

Marcelo López: Respecto a este punto me gustaría hacerte una pregunta ¿Qué tan importante es introducir verbalmente a las obras contemporáneas antes de tocarlas? Ya que en cierta manera condicionas al público.

Alejandro Lavanderos: Es que ahí vuelvo a la pregunta. Se supone que cuando se han hecho estas experiencias musicales con obras contemporáneas, es porque hay un circuito donde tu las haces, donde están acostumbrados a que eso ocurra. Por ejemplo, el Conservatorio de París en la ciudad de la música, los días miércoles tocaba el Ensamble Intercontemporáneo.

Marcelo López: Si, yo estuve leyendo un texto donde se habla del público especializado en la música contemporánea interpretada por el Ensamble Intercontemporáneo

Alejandro Lavanderos: Ese público lo fueron construyendo. Pero si tu te vas a sus orígenes, tienes el Dominio Musicale, donde hacían sus conciertos los días Domingo y donde se explicaban las obras musicales. Era la manera de formar audiencia o no tienes claves para entenderlas.

Creo que la percepción de las obras contemporáneas depende en cierta manera de la mediación necesaria para que eso se entienda. Si lo quieres medir como un fenómeno sociológico, tocas la obra y luego haces una encuesta y te llevas una imagen dependiendo de las respuestas (nadie entiende nada y les carga). Tocas nuevamente la obra, pero con una explicación de ella y haces una segunda encuesta y ahh..., te das cuenta de que era necesario darle al público referencias musicales. Con esto quiero decir que la música no tiene un mensaje objetivo, depende de la cultura donde esté inserta.

- **Auditores (Consumidores):**

1- **¿La Música Contemporánea está desconectada del público?**

Alejandro Lavanderos: Si, por supuesto. Mira, Fernando García decía una frase muy buena que era: “esto es como morderse la cola, la música contemporánea no se conoce por que no se escucha y no se escucha por que no se conoce”. La Música Contemporánea está totalmente desconectada del público. Ya lo dije en una de las preguntas anteriores, el único programa de música contemporánea en Chile lo pasan a las doce de la noche y eso sería todo. Puedes decir que en las programaciones de las temporadas de concierto aparece más, si, pero es minoritaria, es prácticamente miserable el espacio que tiene.

Marcelo López: Esto ratifica el problema de investigación, la observación que hago. Hay una interferencia.

Alejandro Lavanderos: Te voy a dar otro dato. Es tan así, que en las escuelas de música de la Universidad de Chile o la Católica no existe la clase

de música de cámara del siglo XX. Depende del profesor si quiere pasarla y esto significa que en los programas de estudio no se ve repertorio musical contemporáneo. Imagínate que, si en la práctica de la enseñanza no existe, que podemos esperar.

Marcelo López: ¿Tu crees que eso cambiará en unos 5-10 o 15 años?

Alejandro Lavanderos: No lo sé. La contemporaneidad se fue y si hubiese seguido, a lo mejor. Tu ves que no hay ninguna voluntad política. Además, los compositores muchas veces arman sus propios grupos, principalmente para que les toquen sus obras, no para dar clases de formación musical a los alumnos y esto tiene su explicación.

Marcelo López: Hay una elitización entonces, porque es un grupo minoritario el que puede desarrollar este tipo de música.

Alejandro Lavanderos: Por ejemplo, ningún director de estas instituciones a querido ponerle el cascabel al gato, es decir, los programas de formación de aquí en adelante tienen un 30% de músicas actuales y el profesor tendrá que ponerse al día. Tampoco existe esa voluntad. Ahí tu producirías un cambio radical.

2- ¿Cómo respondería a los que dicen que la música contemporánea es un gusto minoritario reservado solo para la élite?

Alejandro Lavanderos: Yo diría que incluso menos que eso (risas)

3- Para usted ¿Qué hay de positivo y negativo respecto de los nuevos formatos compositivos frente a las necesidades y gustos del público moderno?

Alejandro Lavanderos: Mira, creo que esta pregunta es bien interesante porque cuando tu hablas de los nuevos formatos compositivos, yo lo llevo a la experiencia inmediata nuestra. Por ejemplo, un nuevo formato compositivo sería en un lugar determinado, un territorio determinado, la improvisación generativa. Asociada a los Medios Tecnológicos, de tratamiento sonoro en tiempo real, lo que tu quieras, o usar formas de mensajes sonoros o registros manipulados en tiempo real. Tu tienes todos estos formatos y te das cuenta que finalmente son escasos, están muy utilizados en las performances de otras líneas artísticas o se están horizontalizando. Lo positivo que tiene esto, es que, si incorporas al público, es notable, porque tu haces al espectador participe de un ritual y hay que tener un ojo único porque, no estas entrando en el formato tradicional de concierto donde hay una separación. Ahora no hay una separación entre el compositor, intérprete y público. Hay un pacto

Marcelo López: Hay un auditor más activo.

Alejandro Lavanderos: Totalmente activo. El fenómeno musical ahora es interesante porque cuando haces la introducción de lo que vas a hacer, ya entras condicionando. El público es parte del juego antes de empezar. Yo creo que desde ese punto de vista, visto así, es sumamente atractivo e interesante porque puedes modificar la percepción del auditor.

5- ¿Por qué el gran público conoce qué se hace en cine o literatura actualmente y sin embargo hay un gran desconocimiento de qué se hace en música?

Alejandro Lavanderos: Sencillamente porque esa otra parte (cine, literatura) está condicionada por la gran industria y es curioso por que, si escuchas música de cine, por ejemplo “Aliens” o “La Guerra de las Galaxias”, finalmente si la escuchas sin la película, estás escuchando música contemporánea mezclada con cosas provenientes de la traición. Sin embargo, yo no creo que la cosa sea totalmente así, porque los datos de venta de música contradicen esa afirmación. Al contrario, lo que más se vende es música, no contemporánea, ahí estoy de acuerdo contigo.

Si lo colocas como lenguaje se vende más música que cine.

Marcelo López: lo que pasa es que esta pregunta tiene más relación con lo que se habla. La gente comenta más de cine, lo describe, pero no se hace eso con la música. Se habla poco de ella.

Alejandro Lavanderos: Hoy por hoy, esta exaltación de la imagen que vino en gran parte por la iglesia católica logró entender que la imagen tenía un poder tal, que colocar cruces, santos etc.... producía una fijación en la gente. Pero con el oído es más difícil. Finalmente, el cine filtra la imagen que hoy en día todo el mundo ve.

Marcelo López: Existe una mayor sociabilización de temáticas de cine y de literatura que de música.

Alejandro Lavanderos: Y también de uso. Acuérdate que el cine mediatiza, entrega un mensaje y sin música no hay película. Y estamos claro que lo que vende la industria de Hollywood esta ligada a un plan estratégico

Marcelo López: La gente no busca quién es el compositor de la pieza.

Alejandro Lavanderos: Salvo cuando el asunto hace bulla y se hacen entrevistas al compositor, se venden partituras, se venden discos etc....Tienes a “Piratas del Caribe”, el “Rey León” o “La misión de Morricone” etc.

Hay una cadena productiva ligada al marketing. Yo creo que ahí la imagen es más potente, pero sin la plataforma musical esa imagen se cae. Ahora si hablamos de la música contemporánea, la cosa cambia.

2.3 Entrevista Número 3

Andrés Gonzáles (Compositor)

- Tema de la entrevista: **Obra Luna Park y su relación con las Nuevas Tecnologías**
- Fecha que fue realizada: **27de Abril de 2019**
- Lugar en el cual la entrevista fue respondida: **Chile**

- Soporte en el cual fue registrada la entrevista: **Audio Digital MPEG**

Pregunta de Introducción: (general)

- **¿Cómo diría que es la Creación Actual, en qué momento estamos ahora si tomamos en cuenta el uso de herramientas tecnológicas para la composición musical contemporánea?**

Andrés González: Yo creo que, en estos momentos, las tecnologías juegan un rol fundamental para la creación musical contemporánea, digamos, se use o no se use. Es una cuestión que de alguna manera ha imbuido todos los ámbitos de acción de la música contemporánea, aún en compositores que no ocupen directamente tecnología. ¿Por qué? Porque de alguna manera, la investigación del sonido que se ha realizado durante el último siglo, prácticamente nos ha dado cuenta de la preocupación por el sonido mismo, el sonido en si mismo. Entonces, de alguna manera yo creo que todos los compositores tienen algo que decir con respecto al manejo del sonido, ya sea con o sin herramientas tecnológicas. Entonces, algo que yo observo que me parece interesante es que, de alguna manera, los compositores han ido integrando un pensamiento que ya trasciende lo meramente musical y que se mete dentro de la problemática del sonido y del tratamiento del sonido dentro de las obras. Me da la impresión de que los compositores se han dado cuenta de que el sonido, la materialidad del sonido, es capaz de generar desde estructuras hasta formas de pensar la música y de escucharla. Por su puesto, tiene mucho que ver con la percepción, pero también con aspectos teóricos. Una de las cosas interesantes que a mi más me llama la atención, es el hecho que el sonido hasta cierto punto vale por si mismo. Osea, hay una materialidad de lo sonoro que no necesita ya de una forma extrínseca que lo estructure. El sonido mismo puede presentarse y puede modularse de tal manera de no tener representantes, ni dejarse subsumir bajo formas o estructuras externas a ella. En el pasado, básicamente el sonido se dejaba moldear, se dejaba estructurar, se dejaba formar por estructuras preestablecidas básicamente y que tenían que ver con los sistemas imperantes, que ayudaban a darle forma y que lo metían dentro de una especie de camisa de fuerza. En estos momentos yo creo que el sonido ha adquirido cierta libertad en ese sentido y los compositores se han dado cuenta del potencial de él. Entonces, yo creo que esta capacidad como de integrar las herramientas tecnológicas en virtud de una liberación del sonido, me parece de los aspectos más importantes de la composición contemporánea.

Marcelo López: ¿Claro, tu hablabas de no someterse respecto al sistema tonal o al mismo dodecafonismo y al serialismo que eran como los sistemas más rígidos no?

Andrés González: Si, yo creo que la modalidad, la tonalidad y el serialismo, históricamente son los que han constituido los únicos sistemas de composición, el resto, cercanos a ellos o circundantes o en contraposición a

ellos, lo que han hecho mas bien es estructurar formas de pensar el sonido, mas que un sistema. El sistema es un poquito más rígido y precisamente esa rigidez es lo que le otorga sentido. Entonces, cuando yo veo la sistematización extrema de la música, lo observo como un aparato que... estructura, moldea, fuerza el sonido a entrar en ciertas categorías y lo modela desde fuera de si mismo. Entonces, yo soy un poco crítico de esa manera de pensar. Me parece que hay poco interés en el sonido mismo cuando nuestro proceder es demasiado sistemático.

Marcelo López: Claro, cuando hay una parametrización del timbre, del ruido, de todo ¿no?

Andrés González: Si

Marcelo López: De las dinámicas del volumen, etc...

Andrés González: Exacto. Eso me parece que funciona como una especie de motor externo al sonido mismo y lo modela desde fuera. No forma parte como de un pensamiento del sonido mismo. A mí me interesan mas bien el trabajo con el sonido mismo. Por eso también el ruido es tan importante, porque de alguna manera nos propone cierto nivel de complejidad desde si mismo y no desde un aparataje métrico externo a el.

Pregunta respecto a la obra: líneas generales

- **¿Me podría hablar de la importancia en el uso de herramientas tecnológicas para la creación de Luna Park?**

Andrés González: A mi me parece que, el elemento tecnológico en Luna Park de Aperguis es central, pero, digamos, no es un centro a partir del cual se desprendan el resto de los elementos. La escena, lo musical, lo sonoro. De alguna manera, es como una especie de red, no es un centro, es una red. Por eso me parece súper importante esta obra, porque, da la sensación de que intenta hacer llevar al sonido más haya de si mismo, a la imagen más haya de si misma, al lenguaje, al discurso, a la actuación. Que es una especie de ópera, una ópera contemporánea que, por supuesto no tiene una trama lineal en ningún aspecto, pero que plantea conceptos bien interesantes, muy actuales. Por ejemplo, la súper - vigilancia, el tema de las cámaras, el tema de la sobrexposición visual y los discursos. Entonces, en ese sentido, el tratamiento que hay de la voz en el uso de herramientas tecnológicas es muy interesante, es de avanzada y creo que juega un rol absolutamente preponderante, pero en el sentido de una especie de red que básicamente lo articula todo y que lleva a cada uno de los elementos de la obra, tanto visuales como sonoros a ir un poco más haya de si mismos. A mi me da la sensación de que es una especie de oído que ve, o una visión que es capaz de ser también musical o sonora, en donde el texto también es un articulador. Es un texto que en algunos casos esta presente en los actores mismos y en otros momentos es solo sonido electrónico, electroacústico, en donde uno muchas veces no logra identificar cual es cual. Esa indeterminación del fenómeno sonoro y multimedial es una especie de articulador de cada uno

de los parámetros que lo hace viajar. De esta manera lo entiendo, hace ir al sonido un poco más haya de si mismo, dando una importancia capital al uso de las Nuevas Tecnologías. Aperguis, entiendo que no es un compositor muy avezado en el uso de herramientas tecnológicas, pero se hizo asesorar por gente del IRCAM y la idea es bien interesante porque, va más haya de sus herramientas, de sus propias capacidades tecnológicas y entra en un mundo en donde tiene que salir de si mismo también para poder comunicar lo que el quiere plasmar. Entonces, es interesante el trabajo multidisciplinario en ese aspecto, que requiere de la expertiz de otras personas también, porque la obra es totalmente multimedial, tiene actuación, tiene textos, tiene procesamiento en tiempo real, tiene iluminación, tiene videos. Además, utiliza múltiples cámaras en el escenario que enfocan a los intérpretes que van cambiando, hay paneles que se iluminan, entonces, todo de alguna manera pasa a formar parte de un gran pensamiento musical creo yo. Más que musical es sensitivo, perceptivo, osea, el tema de la percepción yo creo que está puesto ahí en primer plano. Uno, a momentos no logra identificar o no logra diferenciar claramente los elementos que están en juego, de donde provienen, las flautas. No sabes si las flautas están tocadas en vivo o son grabaciones, mezclado con la imagen, con el video, etc... Me parece de una gran importancia

Pregunta respecto al sonido:

- ***¿En qué medida la utilización del sonido se transforma en un componente central en Luna Park?***

Andrés González: Yo creo que, esta, es una de las obras que se entronca en lo que yo te decía al comienzo (en la pregunta general), en el sentido de que el sonido de alguna manera lo inunda todo, ya no es simplemente esa materia que una forma extrínseca le da forma o un pensamiento extrínseco le da estructura y lo hace estar en el tiempo, sino que, por ejemplo, el sonido de la voz, que es un tema que ha sido siempre importante para Aperguis, la voz como herramienta, ya no solo del canto, del texto ni de la poesía, sino la voz en sí misma como sonoridad y con toda la problemática que con ello conlleva, que no desconoce, eso no quiere decir que desconozca la semántica y la gramática y todo lo que un texto poético o no poético podría representar, sino que, va más haya de eso, entra en relaciones ya musicales, fonéticas, osea, la fonética entra a tallar también un aspecto sumamente importante. Hay un estudio según entiendo, que está detrás de esta obra respecto de la fonética del francés y del inglés, en donde pasan a ser algo así como personajes dentro de esta especie de ópera. Por ejemplo, los textos en inglés, de alguna manera tienen que ver con la máquina y con este gran observatorio, este gran panóptico que sería la sociedad moderna, de la cámara, de que todo está filmado, está lleno de celulares, de que tenemos cámaras de vigilancia por todas partes. Entonces por un lado tiene ese grado de semantización y de impacto en aspectos sociológicos, pero por otro lado, también es algo que vale por si mismo, es el sonido. El sonido en ese sentido

es un agente transformador, es un agente de movilidad y que es multifocal por decirlo de alguna manera. No tiene una sola dirección, es decir, no es como la relación antigua del canto, en donde este o simplemente la música tenía que dar cuenta del sentido del texto. Por ejemplo, los antiguos madrigalistas o cuando generalmente se componía una ópera, en realidad el compositor debía resguardar el hecho de que el texto era lo importante y la música de alguna manera no podía contradecirlo. Acá, hay textos múltiples en distintos idiomas, muchos de ellos son prácticamente ininteligibles, en donde se da paso de alguna manera a la sonoridad pura del texto. Entonces, eso a mí, en términos sonoros, me llama mucho la atención y me interesa muchísimo.

Marcelo López: Claro, es un poco la modernidad. Cuando tu sales a la calle y escuchas el ruido de la micro y de repente estás leyendo un texto o estás escuchando otra cosa, entonces, se produce una superposición de sonidos. Es como un reflejo de lo que suena en el ambiente...

Andrés González: Esa yuxtaposición en que unos se reflejan en otros, escuchas lo que otros escuchan. Existe ese reflejo.

Marcelo López: Eso está bien explicitado en la obra.

Pregunta respecto al ruido:

- ***¿Qué función cumple el ruido en la evolución del discurso musical contemporáneo desde mediados del Siglo XX en adelante y cómo ve usted su utilización como herramienta compositiva en la obra Luna Park?***

Andrés González: Yo creo que hay un antes y un después de las investigaciones musicales, o sea, desde el momento en que los compositores se interesaron en estudiar el sonido en general y como consecuencia, en el estudio y utilización del ruido en la música, hay un antes y un después y eso es absolutamente del siglo XX. En que sentido lo digo, descubrir los elementos y las características profundas del sonido y de los sonidos, le dio al compositor una conciencia de esa materialidad que no se tenía antes. La relación con el sonido, a pesar de que muchas de las cosas ya las había resuelto Pitágoras, pero desde el punto de vista físico matemático, el descubrir no solo desde las características físicas del sonido, sino que también, como esas características tienen una repercusión en la percepción, eso es producto del Siglo XX. Entonces, se comienza a estar más consciente del ruido en la música y ha entender de alguna manera que estuvo siempre presente o siempre ahí. Cualquier instrumento, hasta el más armónico tiene una componente de ruido. Todos los instrumentos tienen una componente de ruido. O sea, si tu analizas el ataque de cualquier instrumento, esta cargado de ruido, solo que nosotros no lo consideramos o tradicionalmente no ha sido considerado como un elemento musical, pero, lo queramos o no esta presente. La producción de ruido o sonido en una flauta esta cargado de ruidos de aire, una cuerda frotada esta cargada de ruidos del arco y no tiene nada que ver con los tonos que está realizando. Entonces, cuando el

compositor se hace consciente de eso, cambia radicalmente la manera de componer y de pensar la música. No es simplemente creo yo que el compositor haya incorporado el ruido al pensamiento musical contemporáneo, no lo incorpora, siempre estuvo ahí, el compositor se hace consciente de eso y empieza a aprovechar las riquezas de este en la música contemporánea. Eso en términos generales. Con respecto a la obra Luna Park, para Aperguis es esencial la palabra, el texto recitado, hablado. Hay mucho ahí en el francés, además, todas las articulaciones, todas las prolongaciones muchas veces no son solamente vocales. Precisamente ponen al texto hablado o al texto recitado en una situación de primera instancia entre el texto mismo y el texto hablado en términos musicales o en términos como del discurso musical. Entonces, antes de eso por ejemplo ha habido otros experimentos como es el caso de Schoenberg en Pierrot Lunaire, que intentaba tener esa especie como de híbrido, texto recitado, texto cantado, pero que todavía sigue estando dentro de un contexto más tradicional en el caso de Aperguis en Luna Park y en Aperguis en sus obras en general. Particularmente ese componente como de ruido, como de las nuances....

Marcelo López: ¿Dinámicas?

Andrés González: Esas dinámicas y esa riqueza microruidosa por decirlo de alguna manera del propio texto. Como cuando uno dice algo y la entonación de eso y todo lo que va asociado a la pronunciación de un simple texto, es de una riqueza tal y recién nos damos cuenta de eso. Cuando uno lee un texto, esa cantidad de detalles no están presentes, no están a priori presentes, porque con lo que uno se enfrenta, que es un texto que básicamente es un slogo, tiene esa materialidad en el momento en que se expresa, en el momento en que se empieza a ejecutar, cuando se declama. Ahí aparece esa cantidad de microriquezas, que tienen que ver con un pensamiento... con lo que estábamos hablando recién, o sea, el ruido, el sonido en sí mismo, el sonido de la voz, todas esas pequeñas particularidades mínimas de la voz. Por eso es tan interesante la contraposición que hace Aperguis en Luna Park con texto en tiempo real de los intérpretes y también texto grabado o texto sintetizado. Hay textos que no lo dice ninguna persona, textos que están totalmente sintetizado. Es un motor de síntesis.

Marcelo López: Si, ahí juegan las percepciones del auditor respecto a las fuentes emisoras. Se produce una cierta desorientación sonora. Es lo que finalmente Aperguis quiere producir en relación a una sensación de hipervigilancia, de muchos contenidos y de saturación. Al final se produce eso.

Pregunta respecto a las estructuras:

- **¿Qué tan determinante es para el compositor establecer una estructura al momento de crear una nueva pieza musical contemporánea? (en el contexto de Luna Park)**

Andrés González: Pienso que, hoy en día quizás las estructuras sigan siendo importantes, pero han cambiado de foco en líneas generales. Obviamente siempre hay excepciones. Podría decir que la relación del compositor con la estructura ha cambiado y no es que las estructuras sean más o menos importantes que antes, sino que han cambiado de foco. En estos momentos, no se si lo mencioné en la primera pregunta, que quizás sea algo interesante de observar, no hay ningún sistema de composición imperante, ninguno. El serialismo ya pasó y sabemos que pertenece al Siglo XX. Básicamente hasta la mitad del siglo XX más o menos. Como sistema hoy en día, poca gente se dedica a componer serialmente. Entonces, en esa aparente falta de sistema y de aparente anarquía en términos como de construcción musical, aparecen un montón de formas de pensar la música o de repensarlas. Creo que la estructura actualmente ya no es ese elemento a priori como lo fue durante el serialismo y en algunos casos también en el mundo de la música tonal. No sé, pienso en Bach por ejemplo o en Beethoven. Quizás, mucha producción musical, estaba de alguna manera predeterminada. Muchas cosas de estos compositores fueron predeterminadas. No sé, pienso en el Arte de la Fuga de Bach, por ejemplo, mucho material de eso estaba predeterminado, fue pre hecho antes de escribirse la música. Y eso se trasladó al mundo del serialismo. El serialismo tomó como esa idea de tener premisas, de tener ases de verdad, que después puedan hacer desprenderse la obra de un montón de relaciones de diversa índole, matemáticas o temáticas o de muchas otras fuentes. Pero, esta idea de preconcebir una estructura o un as de relaciones que puedan en otro momento de la música, o en otro momento de la composición determinar todo en una partitura, esta manera de pensar creo que ya no existe o está en decadencia, dando paso a la estructura. No es que se haya dejado de lado la estructura, sino, que la estructura pasa a ser un resultado de otro tipo de relaciones, ya no necesariamente de un pensamiento de relaciones previas de los elementos que van a emplearse dentro de la partitura.

Marcelo López: Es al revés.

Andrés González: Si, es un poco al revés. Entonces, por eso, pensar en el sonido, pensar en el ruido, es partir más bien como del fenómeno mismo, por decirlo de alguna manera. Se parte desde esa sonoridad, desde esas relaciones que uno puede establecer con el ruido. Pueden ser de diversa índole, intelectuales o perceptivas o te gustan o simplemente te sientes atraído por ellas. Pero, la estructura viene a ser una consecuencia de ese tipo de relaciones, que tienen que ver más bien con la materialidad del sonido según mi punto de vista y precisamente es lo que a mi más me interesa. Entonces, en ese sentido, no es que la estructura haya caído, no es que la estructura se haya desmoronado, sino que a cambiado de lugar. Se sitúa más bien a posterior más que a priori. Esa es mi manera de entenderlo y en el contexto de Luna Park, me parece que es un poco eso. Nosotros antes conversamos hablando un poco del tema de Luna Park que, al parecer no había una partitura general. No existe esa preconcepción de cada detalle de la obra. Hay como un plan general que tiene que ver con una especie de

libreto más bien, en donde se distribuyen los momentos sonoros, musicales, visuales, todo como un gran fenómeno, que está absolutamente imbricado. Casi no se entiende uno sin el otro dentro de esta obra, trasciende la partitura. Entonces no existiría al parecer este detalle del pensamiento de las relaciones entre sí que generarían una estructura X, sino más bien, hay un pensamiento general, más como una especie de diagrama, de flujos tal vez, donde, elementos que son mas o menos aleatorios, más o menos caóticos, se van desarrollando. Los intérpretes tienen bastante libertad. Al parecer la electrónica se va generando en tiempo real a partir de ciertos parámetros, seguramente preconcebidos, pero que de alguna manera otorgan cierta libertad, sobre todo a nivel musical. No hay nada fijo completamente. Creo que esta obra corresponde precisamente a esa idea de post estructuración, La estructuración se hace una vez que la obra a terminado de ser tocada. Básicamente, cuando se ha dejado de escuchar, ahí recién viene una idea de estructura, pero no es previa

Pregunta respecto al ritmo:

- ***¿Qué importancia tiene el ordenamiento rítmico en Luna Park respecto a la definición de estructuras y su temporalidad?***

Andrés Gonzáles: Esta pregunta es la continuación de lo que justamente yo te estaba diciendo. Me da la impresión de que, en la rítmica, no hay un ordenamiento previo. Hay como una especie de rítmica general. Es más o menos hacer qué cosa en qué momento y cuanto más o menos debe durar. No hay una estructuración de la microrítmica, o sea, lo que nosotros generalmente estamos acostumbrados a entender como las duraciones que leemos en una partitura. Ese tipo de relaciones no están dadas acá. Por ejemplo. Pienso en el comienzo de la obra, cuando uno de los artistas hace movimientos con sus manos y producen sonoridades que provienen de grabaciones de la flauta. Hace una especie de rítmica y esa rítmica... lo más probable es que no haya sido escrita así. Porque, además tiene que ver con un texto. A la vez, va diciendo un texto y lo hace interactuar con una rítmica más o menos improvisada. Dudo mucho que haya precisión en la escritura rítmica, lo dudo mucho. Entonces, me parece que todas las relaciones se van dando más o menos de esa manera y me imagino también que la relación entre los distintos momentos de la obra tiene un poco esa característica. Una proporcionalidad laxa por así decirlo. Como que esas proporciones entre las duraciones generales y también particulares se van dando de una manera bastante laxa y tiene que ver con la manera en que uno relata un texto. Cuando uno habla un texto, y quiere hacer énfasis en algún momento, lo hace más lento y con un volumen mayor. Tiene que ver muchas veces con ese tipo de relaciones, más textuales y con una rítmica que nace de ahí y con un sistema de relaciones de duración.

Marcelo López: El origen, tiene relación con la palabra. El origen en cierta manera es la tónica rítmica.

Andrés Gonzáles: Exacto.

Pregunta respecto al presente como elemento estructurador:

- **¿Qué importancia tiene en Luna Park el valor del presente en la conformación de estructuras, teniendo en consideración la no dependencia de macroestructuras tradicionales (sistema tonal, dodecafonismo, serialismo)?**

Andrés Gonzáles: ¿Tu te refieres al presente nuestro...?

Marcelo López: Como tiempo real. Como la partituras en tiempo real, ha eso voy.

Andrés Gonzáles: Yo creo que es de una importancia capital. Esta idea de que la forma se da a sí misma en tiempo real.

Marcelo López: Se va creando en el momento ...

Andrés González: Eso es básicamente.

Pregunta respecto a la percepción:

- **(Música Concreta, Luna Park) Las obras creadas a partir de la tecnología de grabación y reproducción sonora conducen, en opinión de Pierre Schaeffer, a una pérdida de referencia. Si los sonidos cesan de concebirse como esencias independientes y pasan a contemplarse como puros fenómenos sensoriales, ¿es posible determinar la existencia de una realidad sonora objetiva pese a las variaciones de escucha de un individuo a otro?**

Andrés Gonzáles: Entramos en la problemática de qué es la percepción. Podríamos irnos bien en la profunda, pero no se si sea tan necesario. Yo creo que la pérdida de la referencia, pensando en Shaeffer, tiene que ver con esta idea de que el sonido al entrar en relaciones estructurales es capaz de producir la referencia. Por ejemplo, si un sonido por lo complejo que sea yo lo repito cuatro, cinco veces, al escucharlo una sexta vez uno dice "ah, va ha venir denuevo". Por complejo que sea, hay siempre maneras de desestructurar, por decirlo de alguna manera esa complejidad y volverlo simple. Si tu esa repetición la haces periódica y la empiezas a acelerar, uno es capaz de llegar a un sonido con una altura definida, un La 440. Si son 440 veces por segundo, tu ese sonido, repetido muchas veces lo vas a escuchar como un La. De alguna manera, por complejo que sea lo que uno esté escuchando y por perdidos que estén los puntos de referencia, siempre son recuperables. Eso es un poco lo que plantea Grisey hasta cierto punto, una vuelta a esta idea de la regularidad. Por eso escribe los acelerandos, por ejemplo. Él, todo el tiempo establece relaciones, que son básicamente de uno contra uno, de negra contra negra. Entonces, la regularidad se produce a partir de elementos que pueden ser reconocibles, que uno los puede seguir. Entonces la pregunta es si existe todavía o podemos...

Marcelo López: Una realidad sonora objetiva.

Andrés Gonzáles: Una realidad sonora, independientes de nosotros mismos. Yo diría que sí. La sonoridad existe independiente de nosotros. Si nos vamos por una explicación más filosófica, para Versson hasta cierto punto nuestra percepción está también afuera de nosotros. No es simplemente un constructo que nosotros hacemos a partir de las referencias que recibimos. Nosotros somos de alguna manera extensos en ese sentido, nuestra percepción es extensa, estamos afuera también, no es solo que estemos acá y percibamos solamente. No somos mónadas cerradas, también nuestra percepción tiene una cierta extensión, es capaz de ir y estar ahí donde están los objetos. Si creemos un poco en esta idea, habría que decir que efectivamente para que nosotros podamos tener extensión fuera de nosotros mismos a través de nuestra percepción, las cosas tienen que existir ayá afuera. Entonces, si están allá afuera, son determinables. Ahora, la pregunta es ¿si son determinables significa que son transformables a datos? También es posible, claro que es posible, pero, cuan interesante es eso o digamos, que producto se puede lograr partir de eso. Ahí la pregunta es un poquito más basta. Osea, nosotros perfectamente podemos transformar el mundo que es continuo en discreto. Es un poco lo que hace la electrónica en Luna Park. Uno de los procedimientos que se realiza para poder determinar por ejemplo el gesto, es transformar el gesto en una percusión, en una voz o en un texto. Uno puede tratarlo continuo y transformarlo en discreto para poder controlarlo. Para poder tener control sobre eso. Eso es lo que podemos hacer con el material, con aquello que percibimos. Pero, también existe la otra parte, del tema de la percepción, ¿cómo percibe un eventual público? ¿cómo percibe eso? ¿es capaz de discernir este tipo de relaciones? ¿hasta que punto es capaz de discernir? ¿cómo nosotros jugamos con esos niveles de discernimiento o de percepción del público?

Final (preguntas generales):

- ***¿La Música Contemporánea está desconectada del público?***

Andrés Gonzáles: Sí, yo creo que sí está desconectada, pero no es culpa de la música (risas) , no es sólo culpa de la música. Pienso que hasta cierto punto también es un hecho que ha sido creado a sí, se ha alejado al público de la música. Yo siempre les hablo a mis estudiantes de la Universidad Católica, precisamente porque ellos me hacen este tipo de preguntas ¿Para que componer algo que no se va ha escuchar o no lo va ha ir ha ver nadie al concierto? Pero, piensen que, lo más contemporáneo, es centrarse en la música antigua. Eso, hasta el siglo XIX no sucedía. Nunca, ni Bach y sus contemporáneos fueron a escuchar música antigua. Nunca, se escuchaban solo estrenos, sólo música contemporánea.

Marcelo López: Existía esa dinámica de escuchar solamente lo del presente...

Andrés González: Sólo lo del presente, solo lo que se estaba creando en ese momento. Entonces, paradójicamente, lo más contemporáneo o la

actitud más contemporánea actualmente es estar metido en el pasado, intentar componer con sus elementos, sus sistemas pasados. Entonces, ahí hay una discusión bien compleja, pero, tratando de resumir, esta desconexión del público se debe a un doble proceso, por decirlo de alguna manera. Todo lo que sucedió, esta aceleración vertiginosa de todos los procesos en el siglo XX, la industrialización, las tecnologías, las telecomunicaciones, el sistema económico, todo lo que nosotros sabemos, generó algo que nunca había existido al menos no con esa presencia, hasta antes del siglo XX y es la industria de la cultura. La presencia de la industria de la cultura generó esta explosión del culto y del gusto por lo pasado y por los sistemas pasados. Entonces, de alguna manera, la producción musical tenía que enfocarse en los resultados de lo que ya había sido probado. Si hay una industria, esa industria quiere generar divisas, no tiene otra pretensión, no tiene una pretensión artística, entonces, en ese sentido, para generar divisas tiene que solamente experimentar aquello que ya ha sido probado. No puede fomentar ni puede financiar nada que no haya sido ya probado, por lo tanto ¿cómo tiene que ser la música? Tiene que ser tonal obviamente, porque eso ya fue probado, ¿cómo tiene que ser la pintura? Tiene que tener paisajes, porque eso ya ha sido probado. La industria de la cultura se encarga de hacer que el consumo nunca salga de ese estadio. No puede darse ese lujo, porque pierden plata según ellos. Y el otro problema resulta de que los compositores, la música y en general el arte, se empezaron a alejar de esa práctica y por lo tanto la desconexión fue total porque prácticamente el público siguió una vía y el arte siguió otra. No es sólo culpa del compositor que hace cosas raras ¿no? Yo me imagino, estoy casi seguro de que las últimas obras de Beethoven también eran raras. La gran fuga debió haber sido un choc terrible para la gente.

Marcelo López: Esas rupturas comenzaron con Wagner, Tristán e Isolda ¿no? En ese período estuvo también Claude Debussy, la Consagración de la Primavera de Stravinsky, que fue una gran ruptura a lo que se venía haciendo, a la tradición.

Andrés González: Si, absolutamente. Entonces, claro, lo interesante de eso es que genera también seguidores. Generalmente esos seguidores pertenecen como ha esta gran comunidad y es muy difícil dar el paso a un público más masivo. Pero tiene su público, existe como existe un público para todo en realidad. Si tu lo ves desde el punto de vista económico, a lo norteamericano, te das cuenta de que hay nicho para todo, absolutamente para todo, hasta para el arte más raro entre comillas, entonces obviamente que está alejado de un gran público. Pero existe. En ese sentido no hay que estar tan preocupados.

Marcelo López: Y para cerrar, es respecto a los nuevos formatos compositivos. Vemos que hay una proliferación, sobretodo en la modernidad y postmodernidad; En este período se ha acrecentado esta manera de componer de diferentes formas, Respecto ha este punto,

- ***Para usted ¿Qué hay de positivo y negativo respecto de los nuevos formatos compositivos frente a las necesidades y gustos del público moderno?***

Andrés Gonzáles: ¿Tú te refieres a los nuevos formatos compositivos ...?

Marcelo López: Contemporáneos, de la música contemporánea docta.

Andrés Gonzáles: De positivo, yo creo que los compositores por fortuna no han abandonado la curiosidad, no se han doblegado, no todos, pero no se han doblegado a la idea de que hay que replicar cánones para tener relativo éxito. Pienso que hay que seguir en lo que uno cree básicamente, lo que uno cree que es lo que debe hacer. Siempre, cuando estás metido en arte te olvidas un poco del ámbito comercial o a veces incluso de lo público y sigues ciegamente a tus instintos artísticos y te das cuenta de que uno desarrolla cierta metodología que, independiente si te da resultado o no, si llega o no llega al público, si queda o no queda en los Festivales de Música Contemporánea etc..., si entra o no entra a tallar dentro de una lógica más comercial, uno igual sigue en eso. Te das cuenta de que sigues metido en eso y ahí empiezas a sedimentar tu propio sistema, tu propio trabajo. Te empiezas a sedimentar en ti mismo y se supone que eso se va a descubrir en algún momento o ha alguien le va a interesar más adelante. Uno en ese sentido trabaja tranquilo. Creo en esa idea de que el compositor siempre esta curioso por elementos nuevos, por descubrir nuevas sonoridades, nuevas relaciones con el sonido. No sé, hay tantos compositores. El propio Aperguis a propósito de lo que estamos hablando o Claire Luigi Dilone. No se si te suena ese compositor italiano Si tu escuchas su música dices, claro, hay mucha gente que lo aburre, porque todo suena muy parecido y tu te das cuenta de que es un compositor que le está dando vuelta a lo mismo, precisamente por que el tipo está ensimismado, ¿no? Está metido en su propio cuento, independiente de lo que opine el resto y finalmente ahora que es un poquito mayor, empieza a entrar en los circuitos de los Festivales y empieza a ser escuchado. Después de mucho tiempo en que nadie tenía idea de este caballero, empieza poco a poco ha ser escuchado. Entonces, yo creo que es una cuestión de tiempo, hay que creer en lo que uno hace. Esto es muy bueno, pero también tiene una parte que no se si llamarla mala. El hacer trabajos propios de laboratorio, como uno, como compositor, acá en la casa, tiene problemas obviamente, es decir, uno no se comunica muchas veces. Existen compositores que son solipsistas, osea, están aislados en su propio planeta y no conocen nada de nada, a tal punto que desconocen lo que están haciendo los otros compositores. Entonces, esta cuestión pasa a ser una carrera ciega, de alguien corriendo contra si mismo y sin darse cuenta de que en algunos casos, hay mucha gente haciendo cosas similares y que se pueden nutrir desde la experiencia. Yo pienso que hoy en día habría que ponerle más atención justamente a aquello que ha veces no nos gusta tanto. Por ejemplo, a muchos compositores no les gustan las redes sociales o esta cuestión masiva, meterse en esos ámbitos de masividad, pero precisamente, a partir de eso, entendiéndolo como una plataforma de comunicación más que otra cosa, puedes entrar en relaciones complejas e

interesantes, con gente que está un poco en la misma o en aspectos distintos y que nos pueden aportar un montón de cosas. El mismo trabajo con los intérpretes, muchos compositores se niegan a trabajar con ellos, sólo con su partitura, hacen llegar la música a los músicos y no hay ninguna conexión con lo sonoro en ese sentido. A mí, cada vez más me va interesando el trabajo colaborativo con el intérprete y ojalá poder tener contacto con el instrumento. Aprender un poco del instrumento para el cuál tu estas componiendo etc.... todos esos vínculos como de salir de uno, salir de la comodidad aquí del escritorio y de escribir notitas e ir un poco al terreno donde las papas queman, donde se tocan las cosas, a mi me parece que es muchísimo más interesante que la idea de estar encerrado en el laboratorio simplemente. Entonces claro, ahí están como esos dos polos que son básicamente producto del mismo trabajo. Se puede llegar a vicios por los dos lados.

2.4 Entrevista Número 4

Patricio de la Cuadra (Intérprete, Ingeniero, Centro de Investigación en Tecnologías de Audio, Pontificia Universidad Católica de Chile)

- Fecha que fue realizada: **3 de Mayo de 2019**
- Lugar en el cual la entrevista fue respondida: **Chile**
- Soporte en el cual fue registrada la entrevista: **Audio Digital MPEG**

Categorías Generales

- Creación Musical Contemporánea:

- 2- ***¿Cómo diría que es la Creación Actual, en qué momento estamos ahora si tomamos en cuenta el uso de herramientas tecnológicas para la composición musical contemporánea?***

Patricio de la Cuadra: Yo tengo la impresión de que hay un estado de bastante democratización tecnológica, en donde es realmente fácil tener acceso a tecnologías bastantes sofisticadas para hacer todo tipo de sonidos sintéticos, modificaciones, procesamientos, grabación, todo, hay un acceso muy expedito y barato hacia las tecnologías. Pasamos el momento en donde las tecnologías parecían ser un fin más que un medio, un período más o menos largo, donde a punta de ir generando nuevas técnicas, nuevas tecnologías, nosotros nos encandilábamos con cada uno de los resultados que se iban produciendo. Estoy pensando qué sé yo, en la música concreta, las nuevas tecnologías asociadas a la espacialización, todos como hitos que

resultaron bastante encandilantes y que generaron un polo de atracción donde estaba muy puesto el interés y la atracción en echar mano de eso. Yo creo que esto ha madurado o ha decantado y la tecnologización o sobrepoblación de recursos y tecnologías hoy en día no parecen ser tan llamativos e interesantes. Ponerle tanto ímpetu a las técnicas como es lo que ocurrió después, produjo que en algún momento hubiese que volver a equilibrarse en el aspecto más sensible de la creación música. La tecnología está volviendo a resituarse como un medio más que un fin y creo que el fin debe tener más que ver con nuestra vinculación sensible más que con nuestra vinculación racional y técnica.

Marcelo López: Hablas de la música concreta y de ciertas estéticas que tienen relación con las herramientas tecnológicas y ahí hay un trabajo, un camino, ¿no?

Patricio de la Cuadra: Sí, el Siglo XX fue claramente un despertar súper excitante, diría yo, en donde descubrimos un montón de cosas que se posicionaron en el centro de la creación. Por lo menos desde este micromundo de música que echa mano a las nuevas tecnologías y que producía mucho encandilamiento. A todos nos impresionaba cuando te ponías en una sala con sonidos dando vuelta por todas partes y manejo de la especialización que no conocíamos antes. Todos lo querían hacer y los primeros sonidos más complejos provenientes de técnicas de síntesis, como, por ejemplo, síntesis granular y un montón de trabajos basados en esa técnica o qué sé yo cosas como músicas espectrales....

Marcelo López: O la sintetización de la voz...

Patricio de la Cuadra: Claro, yo diría que cada pequeño avance tecnológico a generado un encandilamiento que ha motivado a la creación musical, pero fuertemente por lo novedoso o así lo fue por un buen tiempo y hoy en día estamos en un momento donde a fuerza de haber conocido tantos descubrimientos, tantos hallazgos tecnológicos encandilantes, el umbral es muy alto. Son pocas las cosas que llaman la atención y, por lo tanto, la técnica está resituándose en un lugar que a mí me gusta mucho más, como un medio, simplemente una paleta de recursos que pueden ser utilizados sensiblemente por un creador para hacer algo que se vincule más con nuestras emociones y menos con la técnica.

Marcelo López: Vamos a hablar más delante de los nuevos formatos compositivos y también de la conformación de estructuras respecto a estas diferentes innovaciones tecnológicas. En cierta manera, estas diferentes herramientas produjeron diferentes lenguajes...

Patricio de la Cuadra: Hay otra dimensión que no tiene que ver tanto con la creación y más con la interpretación y que es la captura del gesto...

Marcelo López: Existe una pieza que actualmente estoy analizando del compositor Aperguis, se llama Luna Park ¿Hablas del gesto en conjunto con herramientas tecnológicas? Que producen nuevas sonoridades, ritmo ¿a eso te refieres?

Patricio de la Cuadra: Y, en términos bastante más concretos, un instrumento musical es un capturador de gestos, es un mapeador. Incluso los instrumentos antiguos son un dispositivo mecánico y tecnológico, que tienen por finalidad apropiarse de un gesto humano y convertirlo en un material sonoro. Cuando esa conversión dialoga de manera más fácil con tu ergonomía, con tus posibilidades mecánicas, los instrumentos van interactuando con las posibilidades del ser humano y convergiendo en una especie de dispositivo óptimo. Es decir, el violín tiene ciertas dimensiones que se adecuan muy bien al tamaño de la mano, la flauta tiene una geometría que dialoga correctamente con la forma de nuestros labios, con la disposición de nuestras manos, todo para que un gesto humano tenga traducción en una producción sonora. Esto, que lo venimos haciendo hace muchos siglos, tuvo un momento de expansión y de locura asociado a las tecnologías, sobretodo en los años 80, con una súper proliferación de dispositivos electrónicos sonoros. Por ejemplo, meta-clarinetes, meta-trompetas, en donde con las versiones más ingenuas y más simples de algunos instrumentos musicales, los ingenieros se apoderaban de ellos e intentaban agregarles sensores para convertirlos en meta-algo, entonces, clarinetes con sensores eléctricos por todos lados y eso mapeado ha alguna modificación, agregación o expansión de sonidos para que el instrumento se convirtiera en un meta-clarinete.

Marcelo López: Meta es por la apertura de posibilidades ¿no?

Patricio de la Cuadra: Es el nombre que le ponían a los instrumentos en esa época. Por ejemplo, ponían una flauta llena de sensores y además de sonar, podía activar una serie de procesos paralelos, ligados a un dispositivo electrónico o un computador, que yo diría, es la aproximación más naif hacia un diálogo entre el gesto musical y la electrónica o los computadores. Pero eso se fue sofisticando y yo diría que, en los años 80, muchos intentos de capturar gestos musicales no hacían referencia necesariamente a los antiguos instrumentos musicales. Se me viene a la cabeza el acordeotón, que no se parecía a un acordeón tradicional, sino a una cosa que se movía en el aire, etc.... hay cientos de instrumentos que te podría nombrar, La primera ola de expansión en la creación de instrumentos musicales, tiene que ver con esta adecuación de instrumentos tradicionales. Después, según como lo veo yo, se produce una emancipación, una ruptura de las restricciones que imponen los instrumentos tradicionales y tu puede aportar a hacer un instrumento que capture un gesto de manera más abierta y ahí está el instrumento en el trabajamos algún tiempo...

Marcelo López: era como una tabla ...

Patricio de la Cuadra: Claro, una superficie curva que captura un gesto y es un ejercicio que hicimos justamente pensando en esa lógica. Lo que había que intentar capturar, era un gesto humano que fuera lo suficientemente ergonómico, expresivo, para que pudiese traducirse en un sonido. Hicimos el ejercicio de estudiar cuales eran los movimientos humanos más recurrentes y dimos con un gesto que es éste... (gesto de manos), antes de pensar en el instrumento, mucho antes de pensar como iba a sonar, que forma iba a tener, dimos con un gesto. Capturamos el que nos pareció más usado y eso

no los hicimos por intuición, sino que sistemáticamente, llamando a un montón de músicos a los cuales les pusimos música y les dijimos que hicieran como que estaban tocando. Hicimos videos, los analizamos y vimos cuál era el gesto más recurrente y a partir de eso comenzamos a construir un dispositivo, contuviera el gesto, que se apropiara de él. Hicimos varias propuestas de objetos y les preguntamos a los músicos cuál les parecía el más apropiado, con otro set de criterios y de parámetros. Después de eso reparamos en tantas cosas que tenían que ver con la imaginación de ellos y que se pudieran plasmar en la creación del instrumento. La versatilidad, la materialidad, el uso de la madera que gusta mucho, el hecho de que el instrumento tenga que ser algo que sea performático. Por ejemplo, guiarse por un DJ, el movimiento que hace de perillas es algo muy poco performático. Lo que hace un baterista cuando se para arriba del escenario, lo que hace un guitarrista cuando gesticula sobre su guitarra, eso es muy performático y gusta a los instrumentistas. Hay una serie de otros elementos, más haya de la tecnología y de la captura del gesto, que condicionaron la construcción del instrumento. Entonces dimos con el Arcontinuo y luego introdujimos tecnología, porque había que hacer un montón de cosas para capturar ese gesto de verdad, desarrollar sensores etc...

- **Nuevas Tecnologías:**

4- ***¿Cree usted que las Nuevas Tecnologías han propiciado una superabundancia de creación musical, es decir, un exceso de producción con resultados no tan favorables en lo que respecta a la calidad de ciertas obras y con tendencia a una dispersión de estilos musicales contemporáneos?***

Patricio de la Cuadra: Sí, me parece que sí. La democratización de la música, quiero creer que tiene un lado positivo, pero yo siento también muy fuertemente el lado negativo y tiene que ver con un desbalance entre la forma y el fondo, un desbalance entre lo llamativo que resulta algo que es lógicamente avanzado y un descuido enorme del discurso musical. A mi me ha tocado visitar muchos centros de desarrollo tecnológico poblados de ingenieros haciendo música, muchos de ellos con una formación musical pobre, que saben muy poco de música (tienen estudios de dos a tres años), pero se manejan bien con los computadores. Son capaces de producir muchas obras y someter a pobres seres humanos a escuchar muchas obras y tienen muy poco que decir respecto de la complejidad de la estructura musical, de la sutileza, de la sofisticación...

Marcelo López: Están en cierta manera desvinculados de la tradición...

Patricio de la Cuadra: Si y muchas veces adolecen de una excesiva simpleza en el conocimiento del lenguaje, que es disonante respecto de la sofisticación tecnológica que llevan. Ocupan tremendos computadores, haciendo unas cosas sofisticadísimas pero que no tienen nada que decir musicalmente. Para uno, es una situación desde el punto de vista musical muy pobre y para un auditor escuchar algo que esté más allá del

encandilamiento de haber echado mano a las tecnologías me parece también precario.

Marcelo López: En la entrevista que le realice a Oplustil de radio Beethoven, me decía que muchas veces las obras se hacían como una necesidad productiva, como de competencia y también para ser tocadas una sola vez. No hay en cierta manera, un compromiso con el público, de establecer comunicación. Son muchas veces experimentaciones sonoras más que obras musicales.

Patricio de la Cuadra: Sí y además que, con esta democratización, existe una banalización, entonces, hay mucha gente que compone para aumentar el curriculum, por participar en un concurso, sin ponerle particular cuidado, a diferencia de lo que fue históricamente, una creación artística en general, un lugar donde el creador hace su mejor esfuerzo por expresar, transmitir lo que sea. Es un esfuerzo acabado, fino y dedicado, eso con la tecnología muchas veces se pasa a llevar. No cuesta nada inventar uno o dos algoritmos que generen varias horas de música o de sonidos organizados de cierta manera y que ante la no crítica o la incapacidad en general de la gran mayoría del público, de tener una opinión respecto de lo que está pasando...

Marcelo López: Sí, se están rompiendo los límites en cierta manera ¿no?

Patricio de la Cuadra: Sí, pero eso se hace mucho tiempo, no es una cosa de ahora.

Categorías Específicas

Categoría Producto (música)

- **Estructura:**

- 2- ***¿Qué piensa sobre la evolución de la Composición Musical Contemporánea propiciada por las Nuevas Tecnologías, respecto a su alejamiento paulatino de las macroestructuras (sistema tonal, dodecafonismo, serialismo) y la búsqueda de sistemas y formas de construcción propias?***

Patricio de la Cuadra. Yo siento que ahí hay dos caminos posibles y uno de ellos es muy válido. En este sentido se me viene a la cabeza Gabriel Brncic. Él es un músico que hecha mano a la tecnología, desde una sensibilidad muy acabada, muy fina. Hace cosas con una sutileza y con una delicadeza que son muy musicales. De esto también podemos encontrarlo en el compositor francés Philippe Manoury. Me tocó escucharle algunas charlas y también he tocado su música. En sus obras, sientes de manera muy clara que hay una apropiación de los recursos tecnológicos con un fin acentuadamente musical. En realidad, son herramientas que están a disposición de una intención, de una voluntad de hacer o generar una expresión musical sensible. Eso, yo creo que es difícil encontrar un mejor momento en la historia para que ese tipo de personalidades, desarrollen todo su lenguaje, porque no es tan

necesario tener orquesta. Hay un montón de libertad, es como tener una orquesta con recursos infinitos. Las posibilidades que te ofrecen las Nuevas Tecnologías son gigantescas. Entonces, puesta en buenas manos es realmente un momento excepcional y privilegiado. El problema es que es muy fácil que caigan en no muy buenas manos, es muy fácil que estas tecnologías sean usadas en una desvirtuación completa a nivel musical. Una desvinculación completa de la tradición. Es muy común, sobre todo en gente con menos formación, verlos en una actitud desafiante, como si la música fuera una banalidad, así como de consenso cultural infundado, que no tiene ninguna razón para tener estas ataduras tontas y lo único que vale es el sonido por el sonido. En ese mismo momento a mí me deja de interesar esa forma de hacer música, no tengo ninguna razón para sentarme a escuchar nada ...

Marcelo López: Es una democratización un poco burda, acomodaticia...

Patricio de la Cuadra: Muy basada en un desconocimiento de siglos de historia musical, de la sofisticación, de la riqueza que logramos hacer culturalmente como sociedad entorno a la organización de los sonidos, que es de una riqueza extraordinaria y que sin dudas puede seguir enriqueciéndose y derivando a lugares muy interesantes. Pero yo creo que se necesita un poco más de esfuerzo, y no sólo con aprender a programar y usar la computadora. Muchos se creen Beethoven, muchos compositores actuales.

Marcelo López: ¿Qué pasó ahí con la dinámica de los compositores? Creo que se alejaron un poco de los procesos sociales, me refiero a los procesos económicos etc... También a la forma de presentar la música, al formato. Compositores que tenían cierta mística, estoy hablando de Boulez, Stockhausen, Berio, pertenecían o trabajan para instituciones públicas. Es el caso de Luciano Berio en una radio estatal en Milan o Schaeffer, que tenía además su estudio de grabación y experimentación sonora en la WDR de Colonia. Existía una plataforma social institucional que los validaba y que no tenía directamente relación con la calidad de sus obras o con el gusto del público. Finalmente, estos compositores comienzan a desaparecer y creo yo, empieza a funcionar una nueva dinámica, comienzan a aflorar nuevas estéticas musicales y que no tienen muchas veces relación con la tradición...creo que es en ese momento donde surge una situación de incomunicación, ya que, al haber tanta dispersión, el público comienza a perder el interés y referencias claras para este tipo de música. Además, creo yo, la música pierde su jerarquía dentro de las instituciones, me refiero a que deja de ser estudiada y enseñada en los colegios, se pierden las fuentes finalmente. Esa es mi observación respecto a este fenómeno, por eso la idea de incomunicación en el desarrollo de la investigación. El nombre de la tesis es "Sistema Tecnología como condicionante de la Creación Musical Contemporánea en el campo de la Interacción y Comunicación Social". El sistema tecnológico no solo tiene que ver con las herramientas tecnológicas para componer, sino que también con los medios de producción y lo que hicieron ellos respecto a este apagón de la música contemporánea dentro de

la sociedad, si es que fue de esa manera, si es que llego a esas conclusiones....

- **Sonido (ruido):**

4- ¿Qué función cumple el ruido en la evolución del discurso musical contemporáneo desde mediados del Siglo XX en adelante?

Patricio de la Cuadra: ¿A que te refieres con ruido?

Marcelo López: Sonido se refiere a un lenguaje más melódico, más reconocible, más tradicional. Ruido tiene que ver con la intervención de ciertas herramientas tecnológicas de tomar un espectro sonoro y de trabajarlo como lo haría por ejemplo un científico en un laboratorio. Podemos observar que a ese sonido podemos sacarle armónicos, ruidos que tienen que ver con la emisión de ese sonido y esos elementos se ocupan en cierta manera para el desarrollo del lenguaje musical de una partitura x.

Patricio de la Cuadra: Creo que hay un punto de inflexión en nuestra concepción de la música y su relación con las Nuevas Tecnologías y que tiene que ver con la música concreta y ese es su gran aporte. Pierre Schaeffer generó un cambio de paradigma en el sentido de poner sobre el tapete la pregunta de ¿en qué consiste un material digno de utilizarse para hacer música? Que material estamos dispuestos a aceptar como válido para hacer música. Para justificar su propuesta que tiene que ver con el trabajo y desarrollo de música con cinta magnética y objetos sonoros. para validar esa propuesta de objetos sonoros como la llamaba él, una generalización del material disponible para producir música y su intento de categorización de nuestra escucha, de extensión, de la manera en que nosotros nos enfrentamos al fenómeno sonoro, hizo un intento de construir un manual categorizado de todos los posibles tipos de sonido. Fue coherente con una propuesta de ruptura de paradigma. Los sonidos no son solamente los tradicionales, sino que son todas estas otras cosas y yo estoy proponiendo que estas cosas tengan cierta validación y en paralelo propongo entonces que la música no se escuche en la lógica de que yo escucho un sonido y lo asocio con una fuente, la escucho de manera abstracta y no me preocupo de identificar cuál es su origen. Una escucha más abstracta. Eso, me parece a mí que es un ejercicio válido, que es bueno y positivo y no se cuanto se condice al ver la naturaleza humana. Esto lo digo porque la asociación de sonidos con las fuentes es algo que tenemos muy instalada a nivel ontológico, pero, aunque no sea un argumento para ocuparse, me parece que, así como hay otras racionalidades en la música y las ha habido siempre, me parecen muy inhumanas. Por ejemplo, la capacidad para escuchar inversiones en la música de Bach. A mi me parece inhumano, a pesar de que hay gente que lo logra escuchar o todas las cosas que asume el dodecafonismo. La manipulación de series me parece muy por sobre las capacidades de percepción de una persona entrenada, para que decir de la persona que no lo tienen. Entonces, la inclusión de sonidos que van más haya de los instrumentos tradicionales como material sonoro, a mí me parece

válido, interesante y como la consecuencia natural de la evolución y que ha tenido posibilidad en la historia. Si a eso lo llamas ruido o no, me parece que no es un buen término.

Marcelo López: ¿Cómo lo señalarías entonces?

Patricio de la Cuadra: Ruido yo lo tengo asociado a una definición más física. Tiene que ver con un sonido que tiene una alta densidad de armónicos en alguna región de su espectro. Por ejemplo, se habla de ruido blanco, cuando todo el espectro secuencial esta lleno de energía, se habla de ruido rosa, cuando esta centrado en alguna banda de frecuencia, etc....yo asocio eso a ruido, pero entiendo que tu pregunta esta más asociado a un sonido que no esta asociado a los instrumentos tradicionales. A mi me parece positivo la paleta de herramientas o opciones con la que cuenta un buen músico hoy en día para producir música, incluye a las otras cosas, incluye a lo que yo estoy llamando ruido como fuentes no tradicionales de sonido. Eso en manos de un alma creativa bien entrenada, puede llevar a la creación de música interesante. El riesgo es que al estar todo tan disponible, cae en manos de gente con pocas capacidades creativas y como no sabemos diferenciar el polvo de la paja, terminamos llenos de música que no sirve para nada. Pero en términos de desarrollo histórico de la tecnología, creo que eso es positivo. Me parece bueno que esa paleta de colores se haya ampliado.

- **Nuevos Formatos Compositivos:**

3- **¿Cuál crees que es la música que hoy da mas espacio para la innovación y experimentación sonora?**

Patricio de la Cuadra: Hay un género que me parece más atractivo que lo otro, tanto desde el punto de vista de los músicos como de los auditores y es la música mixta.

Marcelo López: Con instrumentos...

Patricio de la Cuadra: Si y no siempre ligada a instrumentos tradicionales, música que involucra un gesto humano. Me parece que ahí existe un componente que agrega valor a la performance, lo hace más humano y también más llamativo. Hay una cosa que ha estado de la mano con la creación y la audición musical a través de la historia y es que uno busca la excepcionalidad en la música y siempre ha sido así. Una cosa que pasa no sólo en la música, también en el deporte y en muchas otras artes. Buscamos enfrentarnos a un evento que esté fuera de lo normal. Nos gusta ir a ver a alguien que hace cosas que no las hace cualquiera. Nos gusta ir a escuchar a alguien que organiza los sonidos de una manera muy particular y que no lo puede hacer cualquiera y eso gatilla en nosotros algún tipo de respuesta emotiva o sensorial y eso se traduce en un interés. La excepcionalidad me parece a mí como un rasgo constitutivo de la música y esa excepcionalidad puede estar situada en distintos lugares. En una capacidad creativa bien excepcional, puede estar situada en la habilidad informática excepcional o bien, en los casos malos, los casos que a mí me gustan menos y que tienen que ver con los recursos ideológicos. Y puede pasar que ese

encandilamiento, esa atracción por esa singularidad, por la cosa excepcional y que tiene que ver con las tecnologías, eso se desarme muy rápido. A mí me parece valioso que lo excepcional en estas manifestaciones artísticas se mantenga dentro de la admiración de otros seres humanos. Ya sea por su capacidad creativa, por su capacidad performática. En ese sentido la música electroacústica por ejemplo, se independiza completamente del ser humano en la performance, lo que la empobrece mucho, sobre todo con la ubicuidad hoy en día del fenómeno sonoro. Estamos rodeados de música de muy alta calidad en todos lados, entonces queda una expresión artística muy pobre. La música mixta lo captura muy bien y si esta relacionada con instrumentos tradicionales, genera una vinculación hacia sonidos culturalmente cargados, ya sea por razones físicas, porque las cuerdas vibran de una manera que no resuena con otra cosa de la naturaleza o porque los instrumentos de viento tienen que ver con otros sonidos que también forman parte de nuestra historia cultural, de nuestra historia genética. Ahora, la música solo para instrumentos sin vinculación tecnológica a mí me sigue pareciendo atractiva, porque no es que no exista tecnología ahí, la tecnología esta puesta en los instrumentos musicales, pero con posibilidades musicales tecnológicas más acotadas. Pese a ese límite que imponen los instrumentos, que pueden dar lugar a infinitas ideas musicales creativas y muchas de ellas muy atractivas, no veo razón para no considerar que los límites sean más laxos y que sean limitados a las posibilidades de los instrumentos, sino que también con las oportunidades y posibilidades que dan estas máquinas que son tan poderosas.

Categoría Receptores (audiencias)

- Percepción

- 2- ***¿Qué opina del desarrollo y multiplicación de nuevos formatos compositivos contemporáneos y el fenómeno de la percepción del público, donde se termina con la noción de una realidad musical objetiva y surgen variadas percepciones sobre el mismo hecho sonoro?***

Patricio de la Cuadra: Dame un ejemplo de eso.

Marcelo López: Escuchar una partitura, que muchas veces (no siempre), en la música clásica la gente cree entender el hecho sonoro. Hay tensión, cadencias en la música y el público está más acostumbrado, pero cuando entras en una dinámica de música contemporánea, pierdes la referencias y muchas veces (no siempre) los compositores o las personas que presentan esta música tienen que hacer una introducción para que la gente se oriente. Muchas veces no existe una introducción a las obras contemporáneas y lo que quería expresar el compositor respecto al auditor que escucha sin ninguna referencia, pierde su objetividad y se llega a una subjetividad de percepciones ¿Qué piensas tú de esto?

Patricio de la Cuadra: Es el problema del lenguaje subyacente a la música, donde el lenguaje tonal esta muy bien delimitado, es fácil apropiárselo, y en

algún sentido todos lo conocemos, pero los lenguajes más rupturistas o los lenguajes ya más modernos desde mediados del Siglo XX hasta ahora más academicista, tienen un sustrato que es menos conocido y que a veces exige de parte del auditor, una lógica un poco distinta, no tanto de desvincularse de un lenguaje que ya preexiste sino de una apertura o de una disposición sensible que es de otra índole respecto a la música tonal. Eso a mí no me parece malo, me parece que es más complejo, es más difícil y que efectivamente en términos estadísticos, va a producir que la cantidad de gente que tenga la voluntad y hoy día el tiempo para apropiarse de un lenguaje sobre el cual no tiene historia, es cada vez menos, pero que, no hay ninguna razón para que no pueda enriquecerse, solidificarse y producirse en esa dinámica una obra o música interesante o sofisticada y con todos los atributos que tiene cualquier otra música tonal. Pero veo que en la existencia o no existencia de un lenguaje subyacente, esté implícito la calidad de un trabajo, condiciona un modo de escucha y condiciona un set de reglas sobre las cuales funcionar, que en otro mundo de set de reglas, son más autorreferentes. Cada compositor delimita como le parece, cada obra se delimita como le parece y que eso tenga o no un resultado, sea atractivo musicalmente es mucho más subjetivo, mucho más cuestionable y dependiente de la historia particular de cada uno de los proyectos y que a mí no me parece malo. Tal vez mi aprensión tiene que ver con una cosa más relacionada con la seriedad en el trabajo creativo. Si un músico, como los hay muchos, hace una propuesta creativa en un lenguaje, que no tenga que ver con lo tonal, pero que sea un lenguaje que ha pasado por una reflexión, que ha pasado por una evaluación sensible de él mismo, a mí me parece que, la probabilidad de que eso comunique y contagie esa emoción o esa valoración que hizo el compositor al momento de crear la obra, que eso lo contagie al auditor es posible que suceda. Lo que comúnmente pasa me parece a mí, es que esto no pasa. Me refiero a Chile y algunos casos de compositores con menos formación, en que, como todo es válido, echémosle para adelante, vamos produciendo, si se escucha una vez, agrandemos el curriculum, etc... Un producto tan poco trabajado, tan poco pulcro, no tiene porque tener grandes probabilidades de conectar con otro ser humano y me parece que eso es así.

- **Auditores (Consumidores):**

1- ***¿La Música Contemporánea está desconectada del público?***

Patricio de la Cuadra: Absolutamente, la música en general esta desconectada del público, no solo la música contemporánea. Anda ha pasearte a la salida del Teatro Municipal o de la Universidad de Chile después que tocan alguna obra de Mahler o Mozart y pregunta que escucharon. Básicamente la gente habla de las equivocaciones o de lo aparentemente erróneo. Si le preguntas a alguien respecto a ...para que hablar de la interpretación, eso es algo demasiado sutil, pero de la estructura de lo que escuchó, ¿le puso algo de atención a la forma de algún

movimiento?, nada ¿a la textura?, ¿le puso atención al timbre?, ¿hubo algún comentario sobre la identidad de la música, la textura, armonía, contrapunto, cosas fundamentales, constitutivas que arman el discurso musical tonal?, ¿cómo comunica eso al público? Cero, no comunica, la gente no oye. No estoy diciendo que esto ocurra a nivel de masa, pero sí ocurre en grupos muy grandes de público...

Marcelo López: ¿Esto ocurre en todos lados según tu, no sólo en Chile?

Patricio de la Cuadra: Creo que este fenómeno está relacionado con la educación. Mientras más educados los países o mientras más educados sean los seres humanos, más disponible o más sofisticado es nuestra aprehensión de los estímulos externos. Entonces, uno se enfrenta a cualquier cosa, a una conversación, a una obra de arte, a una situación conflictiva, con un análisis más sofisticado si vienes de una educación más robusta. Si vienes de una formación muy simple, tu aproximación a las cosas también es simple...

Marcelo López: Bourdieu hablaba de las dinámicas de la educación. Cómo en cierta manera van sectorizando a la gente hacia cierto consumo. La música más sofisticada la escuchan gente con una educación más amplia y las tendencias musicales con ritmos y sonidos básicos a otro tipo de auditor.

Patricio de la Cuadra: Yo creo que no es una opción que se puede peyoratizar, pero es realmente lo que pasa y ocurre con tus otros sentidos también. Es lo que les pasa a los españoles. Como han comido chorizos o embutidos de distinto tipo, pueden diferenciar uno más bueno que otro y esa sutileza no la tenemos siempre. Pasa con los vinos o los quesos, con los colores en ciertas sociedades. Existe el clásico ejemplo de los esquimales y los diferentes tipos de blanco. Es una habilidad humana esto de incorporar la experiencia o la educación, como una herramienta o manera de especializar, sofisticar o especificar nuestra lectura del contexto. Escuchamos, miramos, oímos, vemos de manera más fina, cuando hemos estado expuestos a más información, cuando hemos trabajado con más información. Si la gente no oye y no se ha preocupado de escuchar, si los pones a escuchar a Stockhausen, Mozart o algo de reguetón, puede que la apreciación sea bastante similar.

2.5 Entrevista Número 5

Rodrigo Sigal (Compositor Mexicano)

- Tema de la entrevista: **Obra Sinapsis y su relación con las Nuevas Tecnologías**
- Fecha que fue realizada: **4 de Mayo de 2019**
- Lugar en el cual la entrevista fue respondida: **Chile**
- Soporte en el cual fue registrada la entrevista: **Audio Digital MPEG**

Pregunta de Introducción: (general)

- **¿Cómo diría que es la Creación Actual, en qué momento estamos ahora si tomamos en cuenta el uso de herramientas tecnológicas para la composición musical contemporánea?**

Rodrigo Sigal: Considero que estamos en un momento, de alguna manera una consolidación de una cosa particular. A mí lo que me interesa es como vamos como creadores, en lo que he trabajado por mucho tiempo como investigador y en mi música de ir apropiándome de herramientas y no soy alguien que está tan interesado en estar utilizando todo el tiempo las herramientas más novedosas. Me gusta más probar cosas y que sean herramientas e ideas que yo pueda probar por algún tiempo antes de incorporar en mi música. Entonces, creo que estamos en un momento de consolidación, en donde está completamente establecido el hecho de que el trabajo con medios digitales es fundamental y nos ofrece una serie de desarrollos permanentes de trabajo o de sonido que se van incorporando lentamente a nuestras obras. Eso creo que pasa con la mayoría de los compositores y de alguna manera eso nos permite tener una gama muy amplia de opciones para cada una de las obras, en mi caso en particular así es y en el caso de Sinapsis también funciona de la misma manera.

Pregunta General

- **¿Cómo se gestó Sinapsis y de dónde viene el nombre?**

Rodrigo Sigal: Sinapsis es una obra encargada como una comisión del guitarrista japonés Noriosato, director del Ensamble Nomads de Tokio, al cual yo conozco y con el que yo había colaborado y he colaborado por muchos años con varias obras de las que tengo para guitarra y tecnología. Desde 1999 colaboro con él, es decir, son 20 años que lo conozco y el, además de que me encanta trabajar con él, es un guitarrista súper interesante porque es una máquina para tocar de memoria y todo, entonces, Sinapsis es una pieza que trata de ver de manera inversa el proceso del uso de la tecnología. Es una pieza para cinta e intérprete reactivo. Qué quiere decir esto. Es una pieza en la cual el guitarrista tiene una partitura normal para ir siguiendo las indicaciones de interpretación de la guitarra, pero al mismo tiempo escucha en un audífono unas instrucciones, una especie de pista específica que el público no escucha, que le da instrucciones para ir reaccionando y tomando decisiones sobre la marcha y al mismo tiempo hay una pista fija que el público escucha que se mezcla con la guitarra y que de alguna manera parece una pieza para guitarra y cinta, pero el guitarrista escucha de manera específica con voces, con indicaciones más habladas, algunas de las funciones que tiene que ir haciendo para que la sincronización funcione. De esa forma el resultado de la pieza es bastante atractivo porque parece que hay una interacción compleja, pero es muy fácil de tocar para el intérprete.

Bueno, esas son las primeras dos preguntas, lo voy separando en pedazos para que sea más fácil recibirlo.

Pregunta respecto a la obra: líneas generales

- **¿Me podría hablar de la importancia que le has dado al uso de elementos tecnológicos para la creación de esta pieza musical?**

Rodrigo Sigal: Creo que eso ya lo dije un poco, para mí los elementos tecnológicos en el proceso de creación de Sinapsis fueron los siguientes: trabajé con un guitarrista mexicano que se llama Pablo Gómez y es un poco similar a todas mis obras en las que yo escribo una serie de ideas en una partitura y después él se las aprende y entra al estudio, graba las ideas y yo me quedo con esos materiales de guitarra y trabajo con diferentes herramientas que tienen que ver con procesadores hechos especialmente para mí en Max MSP o algunos plugins especiales, transformaciones con software general como GRM Tools y varios BST. Trabajo creando sonidos, trabajo haciendo la partitura y después le doy al mismo guitarrista, en este caso Pablo Gómez, para que vuelva a aprenderse una segunda versión y volvemos a hacer el mismo proceso. Vamos dando dos o tres vueltas hasta que de esa manera los materiales de guitarra se van filtrando hacia la parte tecnológica y los timbres se pueden conectar de una manera mucho más eficiente, de esa manera me gusta mucho trabajar. Después, cuando estuve en Japón y Norio pudo venir a México, trabajamos con él, afinamos detalles de interpretación muy básicos y pudimos trabajar en la parte también interactiva, que es la parte que escuchó el guitarrista, como te decía, para que se sincronizara perfectamente y ahí pude grabar algunos efectos y algunas voces, sobre todo para la parte en la que el guitarrista tiene que cantar.

Pregunta respecto al sonido:

- **¿Qué importancia tiene el sonido en el desarrollo de la estructura de la obra Sinapsis?**

Rodrigo Sigal: No entiendo bien tu pregunta, no me parece que estén muy separadas las preguntas que haces, no sé mucho, pero espero contestarte bien. Para mí el sonido, no sé si te refieres a la guitarra o no, pero bueno, para mí el sonido tiene que ver con el timbre y encontrar un modo en el que se genere lo que yo llamo un metainstrumento. ¿Qué es un metainstrumento?, lo puedes ver en mi trabajo, en mi libro de estrategias composicionales, ahí está toda esta idea del metainstrumento, en donde hablo de cómo poder hacer a través de la tecnología un desdoblamiento de las posibilidades del instrumento. En el caso de Sinapsis, la tecnología toma justamente a través del timbre en la guitarra una posibilidad para desdoblar el timbre hacia el espacio y de esa manera tener una especie de metaguitarra o guitarra todopoderosa que se encarga de llevar adelante la obra, no es una

guitarra separada de la cinta. Desde mi perspectiva, es una sola cosa, es un solo mundo sonoro y no es un diálogo entre las dos partes, entonces técnicamente es importante que se puedan mezclar muy bien en el escenario, pero no está para nada pensado como un diálogo o un contrapunto o una interacción entre voces. Es una guitarra que puede hacer todos esos sonidos. Espero haber contestado bien esta pregunta porque es un tema interesante.

Preguntas respecto a las estructuras:

- ***¿Qué tan determinante es para el compositor establecer una estructura al momento de crear una nueva pieza musical contemporánea?***

Rodrigo Sigal: Ahí no te sé decir por los compositores, supongo que hablas de mí. En el caso específico de Sinapsis y de mis otras piezas, casi siempre tengo una idea de estructura previa, también si te interesa en ese libro que te comenté antes, tengo una sección que se llama segmentación y micro y macroestructura en donde hablo de este tema, pero específicamente yo siempre los utilizo como una especie de grilla o cuadrícula para poder controlar mis materiales, entonces casi siempre sé más o menos cuánto va a durar la obra, cómo se van a comportar las secciones, una especie de mapa estructural que me ayuda mucho, que es cierto que va cambiando según me voy encontrando algunas cosas, pero que de alguna manera me ayuda muchísimo y para responder de manera concreta a tu pregunta, es determinante en mi caso, no?

- ***¿Podría hablar del valor musical que se le da al ruido en la obra Sinapsis?***

Rodrigo Sigal: En el caso particular de mi obra Sinapsis y de toda mi obra no tiene un valor particular, no utilizo el ruido, para mí no hay ruido ahí, los sonidos claramente son complejos, tienen resonancias y cuestiones que no son armónicas, si tú te refieres al ruido como lo no armónico, pues entonces es parte fundamental de la pieza, pero yo no lo veo así para nada y no trabajo con ruido, el ruido es otra aproximación estética al uso de los sonidos que específicamente en la obra Sinapsis no participa.

Pregunta respecto al ritmo:

- ***¿Qué importancia tiene el ordenamiento rítmico en Sinapsis respecto a la definición de estructuras y su temporalidad?***

Rodrigo Sigal: El ritmo en mi música funciona más a microescala, es decir, trabajo desarrollos rítmicos cortos que después regresan en la obra, pero no tienen una influencia específica en la estructura de Sinapsis, en otras obras más sí, pero en la temporalidad sí, es decir, bueno no sé a qué te refieres con temporalidad, la velocidad a la que se mueve el material depende de

estas ideas y células rítmicas que como te dije yo trabajé con Pablo Gómez y después con Noriosato para ir las incorporando.

Pregunta respecto a compositores:

- ***Para Usted ¿qué tan determinante es establecer una estructura al momento de crear una nueva pieza musical?***

Rodrigo Sigal: Eso ya te lo contesté...

Pregunta respecto al presente como elemento estructurador:

- ***¿Qué importancia tiene en la obra Sinapsis el valor del presente en la conformación de estructuras, teniendo en consideración que la creación no depende ya de macroestructuras tradicionales (sistema tonal, dodecafonismo, serialismo)?***

Rodrigo Sigal: Esta pregunta ya la había visto y realmente no la entiendo Marcelo, yo no tengo la menor idea a lo que te refieres, el sistema tonal, el dodecafonismo y el serialismo no son macroestructuras tradicionales son sistemas de composición y organización sobre todo armónica, entonces como que esta pregunta tiene algún problema importante que creo que deberías revisar porque no viene al caso y además vuelves a preguntar de estructura que creo que ya te contesté en la anterior.

Final:

- ***¿En qué medida las Nuevas Tecnologías influyen en el proceso compositivo, respecto de llevar al creador a nuevas problemáticas vinculadas con procesos identitarios, como es el caso de la fragmentación del material sonoro común en idiolectos cada vez más particulares, o el alejamiento progresivo de una tradición musical pasada y fundamental (sistema tonal, dodecafonismo, serialismo)?***

Rodrigo Sigal: Me da mucha pena, pero nuevamente no entiendo la pregunta, no sé que es un idiolecto... me la voy a saltar.

- ***¿Cree usted que las Nuevas Tecnologías han propiciado una superabundancia de creación musical, es decir, un exceso de producción con resultados no tan favorables en lo que respecta a la calidad de ciertas obras y con tendencia a una dispersión de estilos musicales contemporáneos?***

Rodrigo Sigal: No, yo creo que no, esa pregunta sí la entiendo. Creo que no existe la posibilidad de superabundancia. Yo creo que lo que ha generado las

nuevas tecnologías y la facilidad de acceso a las mismas es de alguna manera la diversidad de ideas que se pueden concretar de manera muy fácil por muchos creadores. Entonces ahora los compositores podemos trabajar en diferentes estilos, podemos explorar el pulso, podemos explorar lo folclórico, podemos utilizar muchísimos materiales que antes hubiera sido mucho más difícil en la música instrumental. Yo no creo, o sea mi respuesta a tu pregunta es no, pero sobre todo me parece una pregunta muy interesante porque creo que se piensa mucho que el acceso y que la gran cantidad de artistas que están trabajando con tecnología hacen que la calidad baje y yo creo que hacen que la calidad aumente, porque la posibilidad de ideas nuevas y de conexión, ahora sí de Sinapsis como con mi pieza, la sinapsis como proceso cerebral de conexión de ideas que vienen de diferentes ámbitos e influencias que son muy diversas es muy valiosa y gracias a la tecnología digital lo podemos aprovechar, sobre todo con los jóvenes.

- ***¿Cómo influyen las nuevas formas de producción, difusión y recepción musical en el proceso creativo de los compositores contemporáneos, a partir de las transformaciones sufridas por la industria musical hacia lo digital?***

Rodrigo Sigal: Pues no sé si te refieres que las nuevas formas son el trabajo en internet, pero definitivamente influyen de manera fundamental. No hay nadie que se pueda abstraer hoy en día o prácticamente nadie que nos podamos abstraer de la influencia que tiene el proceso digital y la portabilidad de los resultados. Por supuesto la distribución, pero también la posibilidad que tenemos nosotros de acceder a ideas, materiales y no solamente a música, sino a la parte más transmedial, es decir, de otras disciplinas transdisciplinaria, la influencia de otros ámbitos, en otros lugares del mundo y por supuesto, la posibilidad de apropiarnos de esos materiales con o sin permiso poderlos repensar y hacer una postproducción de los mismos para tener una idea personal. Me parece que la influencia principal de esto que preguntas es una especie de globalización de las ideas que es bastante evidente, pero que nos da a los artistas sonoros, en el ámbito digital una posibilidad ilimitada de repensar el uso de las herramientas.

2.6 Entrevista Número 6

Rodrigo Cádiz (Compositor, Ingeniero, Centro de Investigación en Tecnologías de Audio, Pontificia Universidad Católica de Chile)

- Tema de la entrevista: **Obras Kara I y II y su relación con las Nuevas Tecnologías**

- Fecha que fue realizada: **17 de Mayo de 2019**
- Lugar en el cual la entrevista fue respondida: **Chile**
- Soporte en el cual fue registrada la entrevista: **Audio Digital MPEG**

Pregunta de Introducción: (general)

- **¿Cómo diría que es la Creación Actual, en qué momento estamos ahora si tomamos en cuenta el uso de herramientas tecnológicas para la composición musical contemporánea?**

Rodrigo Cádiz: Depende, difícil es meter a todos en el mismo saco, pero creo que la tecnología esta llegando a un nivel potencialmente maduro, que va a implicar un cambio en la forma de concebir qué es la creación musical. Eso es lo que yo pienso. Creo que habrá tecnología que va a ser capaz de componer música igual que un ser humano, indistinguible para los expertos y hará que el rol del computador se cuestione un poco y se reformule. Ahora no se que compositor está en esta parada, propia en el fondo, capaz que nadie esté pensando en esto, pero es algo que va a venir yo creo. Existen ya redes que son capaces de generar música como Bach, incluso mejor desde el punto de vista estilístico. Un experto en Bach no es capaz de distinguirlo. Con mayor razón pasará en la música contemporánea, serán capaces de crear cosas bien sorprendentes (algoritmos de computador en el fondo) y ahí ¿cuál es el rol del compositor? Va a cambiar. Aún existen personas que siguen en la tradición más clásica, desde componer con partituras, papel, lápiz y probablemente piensen que esto no les va a tocar ni un pelo, pero yo creo que los va a afectar de todas maneras. En cambio, la gente que utiliza más tecnología esta más consciente de estas posibilidades probablemente. No estoy diciendo que el humano se parezca, estoy diciendo que sí va a ser desafiado por estas cosas, cuestionado.

Pregunta General

- **¿Cómo se gestó Kara I y II y de dónde viene el nombre?**

Rodrigo Cádiz: Kara significa cabeza en griego. Partió de un proyecto interdisciplinario con Patricio de la Cuadra que ganamos. La idea era colaborar entre compositor e intérprete. Yo en esa época estaba interesado y sigo interesado más en esa época que ahora, en una idea que no es mía, que de hecho partió en el año 65 y donde se ocupan las ondas cerebrales para hacer música. Como actuadores que controlaban cosas que sonaban acústicamente, pero ¿cuál era la idea de transformar las señales del cerebro en música de alguna forma? No soy el primero ni el último en hacerlo, pero a mi me interesaba hacer algo que no vi que se hubiera hecho en el momento y que tiene que ver con crear una especie de loop entre ver una partitura, codificarla, ejecutar las versiones que la partitura pide, volver a generar

actividad mental, volver a generar otra partitura y así configurar un ciclo de alteración de lo que se tiene que tocar y como esto altera el estado mental del intérprete. Eso es un poco lo que hay detrás. La tecnología que utilizamos no permite hacer cosas muy sofisticadas, son en fases simples, no son de nivel clínico, pero es una aproximación a esta idea.

Marcelo López: ¿Se trabaja en tiempo real?

Rodrigo Cádiz: Sí, esta idea yo la he visto aplicada en señales de corazón, señales cardíacas que generan partituras. El intérprete toca, por tanto, vuelve a afectar su ritmo cardíaco y se genera una nueva partitura. Eso lo había visto en la medición del corazón, nunca lo había visto con el cerebro. No quiere decir que no exista, pero no lo conocía y esa fue un poco la motivación por lo cual se creo esta obra.

Pregunta respecto a la obra: líneas generales

- **¿Me podrías hablar de la importancia que le has dado al uso de elementos tecnológicos para la creación de esta pieza musical?**

Rodrigo Cádiz: Lo que pasa es que esta pieza no existe sin tecnología. Hay que capturar las ondas cerebrales de alguna forma y para eso existen aparatos que ahora están al alcance de la mano pero que en la época de creación de la obra no existían y claro, ésta es una obra que no se explica sin tecnología, pero fue por concepción, siempre se pensó así y no porque se hubiese incorporado tecnología después. La concepción de la obra involucra tecnología para capturar ondas cerebrales, sino no se hubiese podido hacer.

Preguntas respecto a las estructuras:

- **¿Qué tan determinante fue establecer una estructura al momento de la creación de Kara I y II?**

Rodrigo Cádiz: ¿Una estructura para la composición?

Marcelo López: Si

Rodrigo Cádiz: Bueno, por razones diversas, pero igual está la idea del compositor clásico, en el sentido de que controla el evento, el flujo sonoro, entonces, la obra tiene una estructura precompuesta y esta dada porque la obra no solo esta hecha para señal cerebral y partitura, existe también un track de audio que fue precompuesto, tiene su duración, secciones, estructuras. Además, el código del computador que va analizando la señales, va cambiando. Entonces, existe esta idea de que la música se genera por la mente, pero no todo. Hay una base y sobre eso se agregan cosas, pero la base existe. Esto lo hice, porque no quería hacer una obra totalmente dependiente de las ondas cerebrales. Para mí eso deja de ser música y se transforma en sonificación. Escuchamos los datos para saber como suenan, más que una obra y a mí me interesaba lo segundo. Por eso tiene una estructura precompuesta sin la cual carecería de atractivo. No es sólo

escuchar las señales cerebrales, sino que también como estas influyen en el proceso compositivo, sobretodo de performance de una obra que está prepensada.

Pregunta respecto al presente como elemento estructurador:

- **¿Qué importancia tiene en la obra Kara I y II el valor del presente en la conformación de estructuras, teniendo en consideración que la creación no depende ya de macroestructuras tradicionales (sistema tonal, dodecafonismo, serialismo)?**

Rodrigo Cádiz: ¿A qué te refieres con presente?

Marcelo López: Es lo que tú me habías dicho, de tener una base ¿Es más importante esa base o la improvisación que se hace en tiempo real, lo que se va creando en el presente? ¿Qué importancia tiene esto en la obra Kara?

Rodrigo Cádiz: No entiendo. ¿Qué cosa?

Marcelo López: La configuración de la obra en tiempo real, ¿qué importancia tiene esto o es más importante la estructura precompuesta?

Rodrigo Cádiz: Es una mezcla de ambas cosas. Por eso existe una estructura precompuesta. A que voy, cada versión de Kara es distinta porque los intérpretes pueden ser distintos. De hecho, la versión de flauta sola la he hecho con tres flautistas, en distintos países y contextos. La persona es distinta, la persona tocando la obra de nuevo es distinta, las versiones difieren, pero tiene todo un marco que no cambia que es esta parte precompuesta, que le da el soporte para que se reconozca la misma obra pero con cambios. Cada performance tiene su particularidad, pero lo anterior le da el marco en el fondo. Las tres versiones que están disponibles (dos versiones subidas a Youtube) suenan parecido, sin embargo, las partituras que salieron en tiempo real son diferentes, lo que salió en el tiempo real fue muy distinto.

Preguntas respecto a la Producción, Consumo, Difusión:

- **¿Cuál es su postura frente a las nuevas dinámicas que plantean las Nuevas Tecnologías respecto a la Creación Musical Contemporánea y sus medios de producción y difusión?**

Rodrigo Cádiz: Hoy día la gracia es que hay muchas formas de difundir lo que uno hace y ponerlo a disposición de quienes lo consumen, mucho más que antes probablemente. Pero al mismo tiempo, estructuras tradicionales como el concierto, típico, clásico, ha ido desapareciendo un poco. Hoy, puede que tenga mucho más impacto componer algo para Instagram que hacerlo para un concierto con público. Depende de los objetivos que uno tenga. Hay instancias que son inalcanzables aún, para los nuevos medios. Por ejemplo, que una gran orquesta toque tu obra, es súper tradicional lo que tiene que pasar. No hay ninguna posibilidad de que lo hagan por redes sociales. Si el

director de un teatro X no te conoce, no te va a programar. Existen obras tecnológicas, que se prestan cada vez más para que uno deje de pensar que esto se compone para salas de concierto tradicionales, las cosas pueden ser circulares o cíclicas, pueden estar compuestas para YouTube, para los celulares. Eso claramente hay que considerarlo. Yo no veo porque la composición contemporánea docta o académica, como se quiera llamar, no pueda usar estos medios. Al contrario, debiera ser la expresión musical que lo está tratando de usar y explorar como posibilidades. Insisto, pero todo depende de lo que el compositor busque. Conozco compositores de mi generación que no les interesa para nada hacer esto, les interesa componer con lápiz y papel y ojalá que las grandes orquestas toquen su música y me parece que está bien que exista gente así. Hay otras personas más experimentales y no les importa mucho si la música es para YouTube o para algo más tradicional. Lo hacen igual.

- ***La relación entre la música y los medios de producción y difusión han cambiado a lo largo de estas últimas décadas a una velocidad vertiginosa. Para usted, ¿cuáles serían las causas, efectos e implicaciones de este fenómeno para la música contemporánea?***

Rodrigo Cádiz: Yo no me imagino un mundo sin que hallan cambios al respecto. Por mucho que se llamen Conservatorios las instituciones donde uno estudia composición, al menos en la versión clásica, tienen que cambiar. No veo otra opción a pesar de que se resistan por mucho tiempo. A que voy, hace ya unos cinco años atrás, un conservatorio prestigioso en Estados Unidos aceptó a un intérprete que su instrumento musical es un computador, no un instrumento acústico tradicional. Y lo aceptó como estudiante de interpretación musical, no como compositor. Es un caso único, pero en el futuro yo lo veo como algo inevitable ¿Qué significa ser intérprete de música? ¿tocar un iPad como los Dioses no es ser intérprete de música? Entonces, todo tiene un impacto, no solo la creación. Yo creo que la creación va a ser cada vez más asistida por computadores y me encantaría que fuera así, por lo menos para mí. Que yo pueda hablar con el computador para contarle mis ideas musicales que me ayude a generar material, que me ayude a estructurarlo, a ordenarlo en el tiempo, a tener variaciones. Y ya el trabajo no es solo mío, sino que también de una máquina que me está ayudando. Y eso tiene implicancias en términos de que significa la música docta o académica, como se hace, como se difunde, como se consume, todo.

Preguntas respecto a los Auditores:

- ***¿La Música Contemporánea está desconectada del público?***

Rodrigo Cádiz: La Música Contemporánea docta, clásica, sí, claramente si, pero creo que nunca no lo ha estado. No creo que sea un fenómeno nuevo. Mi opinión es que hay razones para poder pensar, claro, principios del siglo XX hubo un desmembramiento entre una gran masa y la música, que

abandonó lo tonal, etc.... Pero la verdad es que yo cuestiono que tanta música clásica o romántica o barroca verdaderamente la gente consumía. Yo creo que la gente escuchaba cosas más bien vernáculas, del pueblo, donde se estaba y no estaba muy ahí con la música clásica entre comillas, la música docta en el fondo. Se conocían menos cosas, la gente no conocía la música de la China, India, del mundo etc... Existían orquestas locales que venían de vez en cuando a los eventos locales y claro, había menos exposición a lo que existe ahora, por lo tanto, conocían más la música en su época llamada académica, docta o clásica. Pero en realidad, no se que tanto la consumían antes para ser honesto, entonces, no veo porque ahora se espera que se consuma más en el fondo, en proporción a todo el resto de música que existe. Hoy desde cualquier celular puedes escuchar música de cualquier parte del mundo ¿Porqué vas a escuchar música contemporánea docta occidental? ¿porqué razón en particular, más que otras músicas? Entonces, esta idea de que hemos perdido público, si, lo encuentro razonable, pero en una de esas siempre ha sido así.

Pregunta respecto a la Percepción:

- ***¿Cómo afecta en la percepción del público los cambios temporales que presenta la Música Contemporánea, alejada de modelos previsibles y donde antes, las esperas, las suspensiones y las incertidumbres se resolvían en un espacio de tiempo lineal y formal?***

Rodrigo Cádiz: No estoy tan seguro de que haya sido tan lineal y formal la música anterior. Creo que hay música en las que ocurren cosas sorprendentes del punto de vista perceptual. Tomando como ejemplo a mis hijos, un niño de dieciocho y una niña de catorce años. A ellos no les sorprende la música contemporánea, pero no les sorprende porque conozcan mucho o porque hayan ido a todos los conciertos o porque conozcan a todos los compositores o porque estén familiarizados, si no, porque la dinámica no es distinta a otras expresiones artísticas cotidianas. El cine o ver videos por internet saltando de uno a otro intermitentemente. Esta vertiginosidad, esta temporalidad tan apresurada, todo inmediato, es un cotidiano para ellos. Yo creo más bien, que la música contemporánea no les interesa por otras razones, no les llama la atención por otras razones. No porque se vea afectada tanto la percepción. Yo creo que, a la gente con más edad, que, a lo mejor, claro, considera que la música normal es la música clásica o romántica, considera que la música contemporánea es extemporánea, rara, extraña y que propone temporalidades muy distintas, pero yo creo que para las generaciones más jóvenes eso no es tema, creo que da lo mismo. No es eso lo que les llama la atención. Si no consume esta música es por otra razón.