

Eduardo Spinelli
(compilador)

poéticas
en torno a SUONO MOBILE

SUONO MOBILE
editoria

Poéticas : en torno a Suono Mobile / Juan Carlos Tolosa ...
[et.al.] ; compilado por Eduardo Antonio Spinelli. - 1a ed. -
Córdoba : Suono Mobile, 2015.

145 p. : il. ; 20x14 cm. - (Poéticas / Eduardo Antonio Spinelli; 1)

ISBN 978-987-45912-0-3

1. Música Contemporánea. I. Tolosa, Juan Carlos II.
Spinelli, Eduardo Antonio, comp.
CDD 780.903

Comité editorial: *Eduardo Spinelli*
Micaela van Muylem
Fernando Manassero

Correcciones: *Pablo Sebastián Montilla*

Idea y diseño de tapa: *Lucas Luján*
Foto de portada: *Indira Montoya*

ISBN: 978-987-45912-0-3

© Eduardo Spinelli, 2015
© SUONO MOBILE editora, 2015
suonomobileargentina@gmail.com
Facebook: suonomobileeditora

Hecho el depósito que marca la Ley 11723

Impreso en Córdoba, Argentina
Printed in Córdoba, Argentina

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida de manera alguna ni por ningún medio o procedimiento, incluidos la reprografía y el tratamiento informático, sin permiso previo por escrito del editor.

Índice

Eduardo Spinelli. <i>A manera de prólogo</i>	7
Mathias Spahlinger. <i>Realidad de la conciencia y realidad para la conciencia.</i> <i>Aspectos políticos de la música</i>	11
Juan Carlos Tolosa. <i>Uno de los otros</i>	29
Lucas Luján. <i>Desde el concepto</i>	55
Fernando Manassero. <i>Una música del presente</i>	69
Michael Maierhof. <i>Anclaje en la realidad. Música actual y la estética de la</i> <i>cotidianidad contemporánea</i>	85
Martin Schüttler. <i>Diesseitigkeit</i>	91
Michael Maierhof. <i>Música de complejos sonoros.</i> <i>Praxis de una música no organizada por alturas</i>	111
Malte Giesen. <i>El arte y lo artificial. Lo antimusical y los residuos</i>	133

A manera de prólogo

En 1995 nacía en Alemania SUONO MOBILE – Initiative für Neue Musik, inspirada por el análisis de *Kreuzspiel* (1951), de Karlheinz Stockhausen. Esta inspiración estaba, sin lugar a dudas, estimulada también por los seminarios de Mathias Spahlinger en la Universidad de Música de Freiburg. Diez años más tarde se funda SUONO MOBILE argentina, extendiendo esas ideas motivadoras a nuevos espacios. Durante 2012 la familia sigue creciendo, y se crea SUONO MOBILE USA, de la mano de Philipp Blume (quien fuera, a su vez, alumno de Mathias Spahlinger).

Los proyectos crecen, se aglutinan, se dispersan, se dividen, se reproducen, y en 2015 comenzamos con SUONO MOBILE editora, sumando una actividad complementaria a la difusión de la música contemporánea en sí: el fomento a la producción y difusión de textos analíticos y críticos sobre esta música.

Poéticas se presenta como una colección dentro de la editorial, en la que compositores escriben sobre su propia música, sobre su propia estética, sobre sus propias ideas. *Poiesis* (ποίησις) del griego hacer, fabricar, producir, se refiere al trabajo artesanal, incluso al de un artista. Este artista es el *poietés* (ποιητής), el creador, autor, fabricante, artesano, hacedor. Este concepto surge también en la traducción realizada por Alberto C. Bernal del texto de Mathias Spahlinger con el que comienza este libro:

El término “poética” es usado aquí más allá de su connotación inmediata (de lo poético en cuanto a lírico, a su relación con la poesía como género), para darle una significación más técnica y constructiva, aludiendo más al significa-

do literal de poiesis en tanto que “fabricación” o “concepción”, tal y como suele ser habitual en textos de corte estético-filosófico. (N. del T.)

Esta colección, por lo tanto, reúne textos que hablan desde la propia creación, desde el punto de vista del artista sobre su propia producción o estética.

La presencia de un texto de Mathias Spahlinger es evidente e imprescindible en el primer tomo de *poéticas. en torno a SUONO MOBILE* no puede dejar de contar con una ventana a su pensamiento. La fuerza motivadora de este compositor es innegable, tanto desde su música como desde sus actividades docentes. También era obvia su presencia en el primer Fórum nueva música, Curso Internacional de Música Contemporánea de Córdoba, llevado a cabo allá por el 2013, y que ha sido la realización de un sueño colectivo que comenzó a gestarse cinco o seis años antes. Sus reflexiones acerca de la relación música-política son, así mismo, un buen punto de partida para entender muchas ideas que rodean a la música contemporánea y a SUONO MOBILE.

Juan Carlos Tolosa nos habla de sus procesos compositivos y productivos, de su universo de interacción con los instrumentistas, de sus inquietudes para vincular la tradición oral con la escrita.

En el texto de Lucas Luján reconocemos al compositor, su manera de pensar, de componer, de hacer arte. Su escrito es una composición textual como su música, una acústica, y es más una forma de acercarse a su obra que una reflexión sobre su estética.

A través del análisis de su obra *Mac/las*, para clarinete, violoncello y piano, Fernando Manassero nos presenta cier-

tas inquietudes acerca de “la representación del presente desde los mecanismos de percepción”.

Martin Schüttler y Michael Maierhof reflexionan sobre la relación entre la música y la vida cotidiana, sobre los planteos a la hora de búsqueda y elección del material. Ambos proponen una estética que intenta sacar a la música de su templo y presentárnosla como algo nuestro, algo que nos lleva a pensar, que no nos aleja de nuestra cotidianidad y nos ayuda a cuestionarla y entenderla.

El compositor Malte Giesen, adhiriendo a esta última estética, se concentra en lo artificial, en los residuos, en la refuncionalización tanto de instrumentos como de sonoridades, analizando algunas de sus últimas producciones.

En torno a SUONO MOBILE presenta siete compositores: uno que motivó la creación de la iniciativa SUONO MOBILE, dos que forman parte de ella en distintos países, y cuatro que han trabajado muy cerca de las distintas agrupaciones que la integran. Siete formas de ver la música que se entrecruzan, se separan, se acercan, se dividen, forman conjuntos, subconjuntos, se contraponen, dialogan, discuten, coinciden, disienten... Pero todas pertenecen a esta realidad de la música contemporánea que ha dejado de ser, desde hace mucho, regionalista para transformarse, gracias o a pesar de los tiempos que corren, en global.

Agradecemos enormemente el esfuerzo desinteresado de autores, traductores, editores, diseñadores y todos los demás que hicieron posible este proyecto.

Eduardo Spinelli

Realidad de la conciencia y realidad para la conciencia

Aspectos políticos de la música¹

Mathias Spahlinger

Punto de partida

La particularidad del tema “música y política”² presupone la existencia de un “mundo” más general; parece, pues, que existe un consenso en aquello de que la música es portadora de significado, que depende de algo fuera de sí misma a lo que también alude: al mundo o a la contemplación de este.

La propia conjunción “y” del tema “música y política” apunta hacia una relación dialéctica entre ambas esferas, no tratándose ya ni de un “y” ni de un “o”, sino apelando más bien a una reflexión “más allá de la alternativa entre la conjunción y la disyunción”³.

La música depende del mundo (de condicionantes materiales, de la praxis cotidiana, de la economía) y de la políti-

¹ wirklichkeit des bewusstseins und wirklichkeit für das bewusstsein, politische aspekte der musik. Artículo aparecido por primera vez en la revista alemana *MusikTexte* # 39, páginas 39-41, como transcripción de una conferencia impartida por el propio autor en el congreso “Música y política”, en el marco de la exposición sobre Mozart, “Zaubertöne” en enero de 1991 en Viena. La presente traducción de Alberto C. Bernal ha sido publicada en <http://www.tallersonoro.com>.

² El texto comienza con una alusión directa a una conferencia de Frank Schneider, celebrada en el mismo evento y enfocada en torno al tema “música y política”. (N. del T.)

³ Bruno Liebrucks, *Lenguaje y conciencia*, del alemán: *Sprache und Bewußtsein*. Fráncfort del Meno (Akademische Verlagsgesellschaft) 1964 y Berna (Peter Lang Verlag) 1964, Band 1, p. 216.

ca, siendo determinada por esta última y (ya sea de manera consciente o inconsciente) constituyéndose en su reflejo; es, como imagen (política) del mundo, más o menos descifrable; produce imágenes sobre el mundo o (ya sea consciente o inconscientemente) actúa conjuntamente sobre ellas.

Si la música, en forma de imagen del mundo, actúa sobre la praxis política, entonces el mundo también depende de la música.

A aquella manera de pensar que intenta concebir el mundo (la realidad) fuera e independientemente de la conciencia, debería bastarle observar el desarrollo de los avances técnicos para que quedase claro que la frase “el ser social⁴ determina la conciencia”⁵ debe ser entendida junto con su inversión⁶. Antes de la destrucción global de la naturaleza, la Historia de la Humanidad podía ser concebida de manera subordinada con respecto a la Historia univer-

⁴ “La sustancia viva es, además, el ser que es en verdad sujeto o, lo que es lo mismo, que es en verdad real, pero solo en la medida en que se constituye en movimiento del concebirse a sí misma o en mediación de su devenir otro consigo misma”. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Fenomenología del Espíritu*, del alemán: *Phänomenologie des Geistes*, Hamburgo (Felix Meiner) 1952, p. 20. “El defecto fundamental de todo el materialismo anterior –incluido el de Feuerbach– es que solo concibe las cosas, la realidad, lo sensible, bajo la forma del objeto o de la contemplación, pero no como actividad sensorial humana, ni como práctica, ni de un modo subjetivo”. Karl Marx, *Tesis sobre Feuerbach*, del alemán: “*Thesen über Feuerbach*”, en Karl Marx/Friedrich Engels, *Werke*, Berlin (Dietz) 1985, tomo 3, p. 5.

⁵ Karl Marx, “Contribución a la crítica de la economía política”, del alemán: *Zur Kritik der Politischen Ökonomie*, in op. cit., tomo 13, p. 8.

⁶ La inversión (“la conciencia determina el Ser”) se debe en realidad a Hegel; tal concepción bidireccional de la relación entre conciencia y Ser es significativa en la argumentación que Spahlinger sigue a lo largo del artículo. (N. del T.)

sal⁷; cada vez más (como burla de aquel Sujeto prometido de la Historia) hace la Humanidad Historia natural e Historia universal, hasta que la Historia desaparezca con ella [con la Humanidad].

Que la Historia universal vaya a continuar después de la Historia de la Humanidad es una cínica estupidez, no es ningún consuelo. La temática “música y política” exige intentar comprender aquella concepción (desacreditada por idealista) que proclama que “lo verdadero no se aprehende y se expresa como sustancia, sino también y en la misma medida como sujeto”⁸, pues el mundo independiente de la conciencia es sólo para la conciencia.⁹

Los intentos de designar cómo se interrelacionan arte y política se extienden hasta aquellos extremos aparentemente excluyentes e incompatibles entre sí: desde la completa y unilateral dependencia de su carácter ideológico o funcional hasta la imploración de su autonomía, de su intrínseca capacidad cognitiva.

⁷ “Historia mundial” [Weltgeschichte] en el original, lo cual hemos traducido como “Historia universal” por hacer este último término una referencia más inequívoca a una Historia del Mundo global, en la que lo humano se integra con lo natural. (N. del T.)

⁸ Hegel, op.cit., p. 15.

⁹ Comienza ya aquí Spahlinger a presentar de manera tajante el hilo argumentativo que preconiza el título del texto: el mundo (lo de fuera, lo político, la “realidad para la conciencia”) está profundamente interrelacionado con la conciencia misma, con “la realidad de la conciencia”. La conciencia, por tanto, es concebida por Spahlinger como la unidad de la conciencia en sí (“la realidad de la conciencia”) con aquello que se le presenta (“la realidad para la conciencia”), algo que hace ya una primera referencia, clara y firme, a la concepción filosófica de Hegel: “aquella concepción (desacreditada por idealista)” a la que alude en el mismo párrafo. Todo ello es lo que le va a servir como base argumental para esbozar las diferentes interrelaciones que, según él, se tejen entre música y política. (N. del T.)

Así tenemos, por una parte, a Mao Ze-Dong: “un arte acerca de la voluntad artística, un arte que esté por encima de las clases sociales, que sea independiente de la política, no existe en la realidad. Literatura y arte proletarios constituyen una parte de toda la causa revolucionaria del proletariado o, como dijo Lenin, ‘ruedecitas y tornillitos’ del mecanismo total de la revolución”¹⁰. O, por otra parte, Oscar Wilde: “la inclinación ética del artista es un imperdonable manierismo estilístico”¹¹, “todo arte carece completamente de finalidad o propósito”¹².

Incluso la mera herramienta funcional puede ser interpretable como clave de su uso social, de la conciencia social; la conciencia, como “ya de antemano un producto social”¹³, incluso como ideología (según Marx, “aparición socialmente necesaria”), [la conciencia] conlleva la posibilidad de una crítica ideológica.

Incluso el afuncional collar de perlas transmite –con la “finalidad de no tener finalidad”¹⁴, con la finalidad en sí mismo– relaciones de causa-efecto y una finalidad interna, que es en realidad “la sombra de la funcionalidad externa”¹⁵, de

¹⁰ Palabras del presidente Mao Tse-Tung, publicado en alemán: *Worte des Vorsitzenden Mao Tse-Tung, Peking* (Verlag für Fremdsprachige Literatur) 1967, p. 354.

¹¹ Oscar Wilde, *El retrato de Dorian Gray*, del inglés: *The picture of Dorian Gray*. Harmondsworth, Middle sex (Penguin Books), s.a. p. 5

¹² Wilde, op. cit., p. 6.

¹³ Karl Marx, “La ideología alemana”, del alemán: “Die deutsche Ideologie”, op. cit., tomo 3, p. 30 ss.

¹⁴ Immanuel Kant, *Crítica del Juicio*, del alemán: *Kritik der Urteilskraft*, Hamburgo (Felix Meiner) 1974, §§ 10-17.

¹⁵ Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, del alemán: “Ästhetische Theorie”, en *Gesammelte Schriften*, Fráncfort del Meno (Suhrkamp) 1970, tomo 7 p. 209.

aquella manera de obrar y de pensar que también ha dado origen a la producción del cristal¹⁶.

La frase de Eisler: “quien solamente entiende un poco de música, no entiende tampoco nada de ello” habría que complementarla diciendo: el que solamente entiende la música políticamente, tampoco entiende nada de política. Pues tanto como la exterioridad de la interioridad de la música, la institucionalización de la vida de los sentimientos, la predeterminación de la música conforme a propósitos ideológicos, la cuestión de “a quién sirve”, en una palabra: su función; tanto como ello, es también la interioridad de la exterioridad, la sedimentación y transformación de lo cotidiano y la desfiguración de lo cercano en procedimiento compositivo o criterios estéticos: una cuestión política de primer orden.¹⁷

“Los momentos ideológicos abarcan hasta la propia configuración estética de la cosa misma”¹⁸.

¹⁶ Es decir, aunque el collar de perlas no presente una funcionalidad, ello no quiere decir que su presencia no aporte ninguna información acerca de la sociedad que lo ha producido; el hecho de que tal objeto se dé (y pueda darse) en una sociedad, es ya absolutamente sintomático acerca de un determinado tipo de funcionamiento de dicha sociedad.

¹⁷ En este denso pero revelador párrafo, define Spahlinger muy bien su concepción política de la música. Por una parte, desvinculándose de una concepción apolítica completamente subjetivista (como bien ha manifestado hasta ahora), pero también desmarcándose de una visión política de la música que solo se materialice en su exterioridad, en lo más aparente, y no en su configuración interna (como podría argüirse, por ejemplo, del realismo socialista). Esta configuración interna (la manera cómo está hecha una obra, su material, su aura...) sería entonces un lugar de sedimentación de realidades socio-políticas, lo cual es necesario reflejar en el intento de dotar a la música de un carácter crítico. (N. del T.)

¹⁸ Theodor W. Adorno, *Dificultades*, del alemán: Schwierigkeiten, en *Impromptus*, Fráncfort del Meno (Suhrkamp) 1968, p. 63.

Además de la función de la música y su configuración interna, son también de gran importancia al menos otros dos aspectos, en este caso no ya por su pertenencia “a la cosa misma”, a su modo de configuración o a su poética¹⁹, sino sobre todo “en tanto que momentos ideológicos” que se extienden hacia ella: por una parte, los medios y modos de producción²⁰ –que, por vez primera con la música contemporánea, se han constituido en objeto de decisiones compositivas, entrando también por vez primera a modo de intentos de señalar las implicaciones políticas de la música instrumental–; y, por otra parte, aquello que puede llamarse siempre en música “contenido” o temática, y que –a diferencia de las formas de producción– es concebido en los últimos tiempos –desde el concepto de lo “puramente musical” de Hanslick²¹– como ajeno a la cosa misma.

¹⁹ El término “poética” es usado aquí más allá de su connotación inmediata (de lo poético en cuanto a lírico, a su relación con la poesía como género), para darle una significación más técnica y constructiva, aludiendo más al significado literal de *poiesis* en tanto que “fabricación” o “concepción”, tal y como suele ser habitual en textos de corte estético-filosófico. (N. del T.)

²⁰ Se establece aquí, con la inclusión del modo de producción [Produktionsweise] de lo musical, una clara referencia al marxismo. Para Marx, el modo de producción de una sociedad sería la forma de elaboración de bienes materiales en relación con su correspondiente desarrollo social. Para Spahlinger, es la música también política en cuanto a reflejo del modo de producción que la posibilita y la determina, constituyéndose esto último, por tanto, en un aspecto político de lo musical. (N. del T.)

²¹ Eduard Hanslick (1825-1904), musicólogo austriaco que, con su escrito *De lo bello en la música* (1854), introdujo el concepto de “música absoluta” y “pureza musical”, según lo cual la música más elevada sería aquella que se autonomiza de lo funcional o incluso del texto, en aras de una expresión completamente desligada de lo exterior, de meras “formas sonoras en movimiento”. (N. del T.)

Sean citados a continuación estos cuatro aspectos –ya que no mantienen ninguna jerarquía los unos con los otros, están enumerados, por así decirlo, de fuera hacia adentro–:

- Función
- Modo de producción
- “Contenido”, temática
- Configuración interna, poética²², estilo

Todos ellos (en proporciones diversas según la obra) se manifiestan siempre de manera conjunta.

No son separables, pero deben ser observados separadamente.

Función

Es preciso diferenciar histórica y socio o etnomusicológicamente, o también funcionalmente, dentro de una misma sociedad, entre:

aquella música que únicamente puede ser descrita como escenificación de lo ritual o de la danza –bien en forma de música de culto (Mesopotamia), de cosmología sonora (Bali) o como componente inseparable del texto (canto poético de la antigua Grecia)– y solamente en relación con una unidad superior que la determina como una adecuada función social;

–y aquella música que alberga una función como tal, no necesariamente una en concreto, sino también varias –como subraya Aristóteles: educación, catarsis, escuela; o, en sen-

²² Véase nota 19. (N. del T.)

tido moderno: música sacra, marchas militares, himnos nacionales, música de baile, hilos musicales²³–.

En ambos casos, parece desprenderse que la función (por ejemplo, la necesidad de inteligibilidad del texto) determina la cosa; pero “la cosa no se crea en su fin, sino en su realización”²⁴; ambos acercan el arte hacia la conciencia. “Aquí es el medio tan fin, como el fin medio”²⁵.

La función social exige, por tomar un ejemplo, que la música de danza barroca posea un compás inmutable y una periodicidad. Pero no ya solamente en las danzas estilizadas de las suites o sonatas, sino mismamente en los primeros minuetos de Lully, pueden encontrarse diversas irregularidades; se puede, por lo tanto, suponer que el arte funcional –si es que merece llevar ese nombre– es ya de por sí arte en su relación con su respectiva función: concretamente, arte autorreflexivo.

Tal autorreflexión, no obstante, no nace de su finalidad; en la medida en que aquella es capaz de prescindir de esta, adquiere una “presencia propia y segrega libertad”, colocando ambas en relación con su finalidad y aportando, como música, un sinnúmero de características comunes a otras músicas de diferente funcionalidad, o carentes de ella.

Según lo cual, una marcha de Beethoven no estaría descrita suficientemente si solo se comentase a la luz de su función, de sus distintos metros, de su carácter marcial, de su instrumentación, etc., pues mucho más cerca del papel

²³ “Muzak” en el original, término más usado en lengua inglesa y alemana, que toma su nombre de la homónima empresa americana, pionera en la producción de hilos musicales. (N. del T.).

²⁴ Hegel, op. cit., p. 11.

²⁵ Liebrucks, op. cit., p. 29.

que la “cosa misma” adquiere en su función estaría el análisis de las características estilísticas generales –trabajo motivico, armonía, periodicidad, etc.– y su caracterización particular.

Modo de producción

Aquel que no quiera corresponder críticamente a la función convencional de la música se adhiere en gran medida a una forma de producción y de consumo tradicional. Su objeto – el producto– y su composición reclaman una forma determinada de consumo, constituyéndose en desagüe y producción de determinados caracteres sociales, de un determinado estado de conciencia de productores y consumidores, y produciendo y reproduciendo estados sociales junto con sus intentos de significación y legitimación. La manera mediante la cual los condicionantes sociales del arte son o no reflejados en este se constituye en el detonante principal que empuja al discurso artístico, bien hacia una estética ilusionista, o bien hacia una estética que se piensa a sí misma.

Aquello que puede ser aprehendido conscientemente del objeto es directamente proporcional al nivel de concienciación del objeto con respecto a sí mismo y a lo de enfrente. Es esta concienciación de “cómo está configurado lo percibido”, y “cómo es esto configurado por la conciencia” –es decir, cómo la propia conciencia configura y está configurada–, una concienciación que nace a partir del diálogo y de la relación con la otra conciencia.

Lo anterior está determinado en la música contemporánea europea por la división jerárquica del trabajo entre compositor, intérprete (director o instrumentista) y oyente. Tal

división, junto con los correspondientes medios de producción (instituciones, instrumentos tradicionales y su técnica, escritura musical, etc.) determina la concepción musical, exigiendo la individualización del trabajo creativo, en lugar de su socialización (socialización mediante la cual debería haberse desarrollado la composición colectiva contra el sentido implícito de la escritura musical). [Tal división jerárquica] es aquello que abrió una mayor distancia entre la élite y la base (a la vez una separación más radical entre la élite y las convenciones) y aceleró el desarrollo histórico-estilístico.

La división del trabajo puede –en casos extremos– llegar a suponer un acto de inhabilitación e incomprensión, no solo del oyente, sino también del propio instrumentista –léase la parte de tercer trombón de cualquier partitura romántica: de ninguna manera podrá ser deducido el Todo en el cual se inscribe–.

La reproducción de la música está, al igual que la producción material, organizada de tal manera que aquello que es fraguado por “los de la élite” es producido “por los de abajo”, sin que exista posibilidad de entendimiento o consenso para ellos.

“Contenido”, temática

Dentro de este aspecto es necesario separar entre música no-autónoma [incidental] y música autónoma. En el primer caso, puede considerarse como relativo al contenido: el texto, el argumento, el programa... también aquello que no presentan ningún aditivo externo a lo “puramente musical”. La música actúa de manera interpretativa y es interpretable; el hecho de que, al relacionarse de manera tan dependiente con un contenido, adquiera una capacidad de descripción

tan precisa (de sentimientos concretos, por ejemplo) no está reñido con el hecho de que sea trasladable de contexto (por medio de un cambio del texto al que acompaña, por caso), ya que, aún en este nuevo contexto, seguiría conservando esa precisión descriptiva.

Todo aspecto externo o interno del arte puede convertirse en contenido de la música autónoma, siempre y cuando tal aspecto permanezca fuera de la música, sin llegar a constituirse en procedimiento constructivo.

El aura de los instrumentos; aquello que (por tradición) conllevan las instrumentaciones prominentes, los géneros, las formas...; alusiones a estilos y sociolectos (con una intención folclórico-colorista, colonialista, o bien con el excelso propósito de ayudar a que los oprimidos sean oídos); procedimientos que transportan consigo mismos una asociación a su función original; emblemas abiertos o enmascarados de cualquier color político; reminiscencias de músicas que hayan adquirido un determinado significado a través de su utilización en determinados contextos (“semantización secundaria”^{26 27}), todo esto puede convertirse en contenido de la música autónoma. No menos el material –en su acepción corriente, no en el sentido de una significación sedimentada–: ciertas formas de imitación, como la imitación

²⁶ Vladimir Karbusicky (ed.), *Sentido y significado en la música*, del alemán: *Sinn und Bedeutung in der Musik*, Einleitung, Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 1990, p. 17.

²⁷ Con el término “semantización secundaria” se alude aquí al significado que determinadas músicas adquieren al ser utilizadas bajo un contexto determinado. Valga como ejemplo la significación que adquirió en Alemania el poema sinfónico *Les préludes* (Franz Liszt), al ser utilizado por el régimen nazi como sintonía para las emisiones propagandísticas. (N. del T.)

de lo mecánico en Honegger y Mosolov, que aún no se constituye en el aspecto constructivo que adquiriría si fuera una verdadera composición de tempi²⁸; o el material concretístico de Lachenmann, que no puede ni debe adquirir una significación predeterminada en el proceso constructivo, pues ha sido escogido cuidadosamente como un material libre de connotaciones musicales.

Configuración interna Poética²⁹ y estilo como aspecto político

Quizá únicamente se pregunta el arte por aquello de “qué es bonito” o “qué es feo”; sin embargo, lo que a una sociedad le vale como lo uno o como lo otro no es políticamente indiferente.

“El contenido de la música son formas sonoras en movimiento”³⁰. Esta frase de Hanslick apunta, en la medida en que equipara formas con contenido, hacia aquello que el arte siempre ha sido: autorreflexivo. El mensaje disuelve su carácter de “medio enfocado a un fin” en su relación con la circunstancia comunicada, dirigiendo la atención hacia la

²⁸ Spahlinger se refiere aquí concretamente a las obras *Pacific 231* (1923) y *La Fundición de Hierro* (1926), de Arthur Honegger y Alexander Mosolov, respectivamente. Ambas obras realizan una imitación de lo mecánico, pero únicamente de una manera temática, superficial, y no fundamentada en una transfiguración constructiva materializada en una verdadera composición de tempos, como ocurre, por poner un ejemplo comentado en otras ocasiones por el propio Spahlinger, en el último movimiento de la *Suite Lírica* de Alban Berg (1925-26). (N. del T.)

²⁹ Véase nota 19. (N. del T.)

³⁰ Eduard Hanslick, *Acerca de la belleza musical*, del alemán: *Vom musikalisch Schönen*, Wiesbaden (Breitkopf & Härtel) 1980, p. 59.

configuración interna y la índole del acto de comunicación. Lo que es dicho se empequeñece con relación a cómo es dicho y pensado, haciéndose significativo el hecho de que pensar y decir pasan a ser objetos en sí mismos.

Las formas de pensamiento y sentimiento tratadas en la música son análogas –si no las mismas– a aquellas que exhibe.³¹

Estado anímico, sentimiento, formas de movimiento, energía, gestualidad, articulación, inflexión tonal como manifestación del lenguaje de los sentimientos y del “desbordamiento del corazón”³², la relación de las partes respecto al todo y la cuestión de si existen en absoluto unidades fijas o indivisibles, órdenes jerárquicos, sintácticos y paratácticos o regulaciones estrictas, la relación con el tiempo, con la teleología y la lógica consecuente como aspecto constructivo; todos ellos son indicadores de lo político en la música, pero no independientes de un estilo determinado. La música no es de por sí universal. Lo “global para todos” es dicho solamente en un sociolecto particular.

Por lo tanto, la verdad política de la música no se da en sí misma. Al menos, no por medio de un sociolecto hipócritamente intacto, que simule el íntimo olor a estercolero de una forma tan madura técnicamente como el abono

³¹ Se refiere aquí, probablemente, a la interdependencia expresiva en las partes y el todo, en cómo aquellos sentimientos que se muestran de manera global son también “asumidos” por el discurso interno de la obra, por el camino que conduce a la supuesta finalidad expresiva. Parece también que el autor da aquí por sentado que la alusión es hacia una concepción musical tradicional, pues tal interdependencia es rota por la música contemporánea. (N. del T.)

³² Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideas acerca de una estética de la música*, del alemán: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig (Philipp Reclam Jun.) 1977, p. 34.

químico del que precisamente vive. La música auténtica es aquella que mantiene un comportamiento negativo con respecto a sí misma, ya sea al reflejarse en sí misma, o bien al constituirse en negación concreta de sus convenciones³³. Tales convenciones deben ser conocidas, en el caso de que quiera desvelarse la dimensión política de la música autónoma.³⁴

Dificultades de la alusión política de lo estético

Las implicaciones políticas o “significados” de la música son tan inestables como ambivalentes; no alcanzan la longevidad de los significados de las palabras; tal es su privilegio y su desventaja: la música es interpretable y explotable³⁵. El arte, debido a su condición autorreflexiva, apela directamente hacia la “trivectorialidad de la relación semántica”³⁶, hacia el entendimiento en el proceso de en-

³³ Otro término muy hegeliano, el de la “negación concreta”, si bien su extrapolación a lo estético se debe más a Adorno. Según esta concepción, es a través de la “negación concreta” cómo el arte puede constituirse en crítico, a través de una negación de todo tipo de convenciones: desde la vieja tonalidad por medio de la atonalidad hasta otras categorías asociadas a la convención, como la linealidad discursiva, la jerarquía orquestal, el concepto tradicional de “belleza sonora”... (N. del T.)

³⁴ Una magnífica disertación sobre las repercusiones políticas del arte autónomo puede leerse en: Christoph Menke, *La soberanía del arte (la experiencia estética según Adorno y Derrida)*, Madrid (Ed. Visor) 1997. (N. del T.)

³⁵ “Explotable”, en el sentido de que puede hacerse un uso “indebido” (en el contexto del texto, políticamente indebido) de su ambivalencia e inestabilidad. (N. del T.)

³⁶ Karl Bühler, *Teoría del lenguaje*, del alemán: Sprachtheorie. Stuttgart/New York (Gustav Fischer) 1982, p. 24-33.

tender³⁷.

Las correspondientes falsedades políticas que puedan querer comunicarse a través de los citados aspectos pueden revelarse como tales por medio de su materialización en “contenido” o en proceso compositivo³⁸. Falsas [ficticias] funciones políticas pueden ser implantadas estéticamente, así como ser retractada la posible certeza que otras puedan poseer. El trasplante social y la modificación que ello conlleva, o la abolición de la función de la música, provocan en ocasiones un cambio de significado; cuando tal cambio de significado es expuesto al curso histórico, puede ocurrir que intención y efecto marchen en direcciones opuestas.³⁹

³⁷ Se refiere aquí el autor al modelo orgánico de comunicación de Bühler. Según este, cada signo lingüístico lleva implícitas tres funciones en su uso: una función cognitiva en la que se expone un estado de cosas (símbolo), una función expresiva en la que se muestra la situación interior del emisor (síntoma) y una función apelativa en la que el emisor formula exigencias o deseos (señal). La importancia y relación de este modelo con el discurso mantenido por Spahlinger estriba principalmente en el hecho de trascender una concepción del fenómeno comunicativo en términos objetivistas (flujo de información entre un emisor y un receptor, independiente de sus condicionantes), en aras de una concepción pragmático-formal, en la que el propio proceso de entendimiento se constituye en acto comunicativo; de esta manera, sería entonces la capacidad autorreflexiva del arte –de autoexplicarse a sí mismo en su proceso de construcción de significados–, aquello que aportaría la información esencial desde el punto de vista de su significación política. (N. del T.)

³⁸ Es decir, por medio de los dos aspectos citados: “contenido/temática y configuración interna”. (N. del T.)

³⁹ Por su gran importancia en lo expuesto en el artículo –quizá no deducible por su relativamente pequeño tamaño–, es necesario comentar y ampliar un poco lo que se expone en estos dos párrafos. En general, el autor está haciendo una recapitulación de la problemática que presenta la materialización de lo político en el arte. Por una parte, advierte sobre la manera en la que, de forma aparentemente invisible, puede ser inyectado un contenido político en el discurso estético (pensemos aquí, por ejemplo, en el cine de Leni Riefenstahl, o en la comentada Fundición de Hierro de

Aquello que en un principio se muestra como ambivalencia pertenece al carácter autorreflexivo del arte, a su característica forma de andar: sobre la cabeza, como contrario de sí mismo. El arte es en sí tan crítico como apologético: solamente a partir del momento en que lo falso [ficticio] parece quedar justificado (es decir, cuando se presenta como cierto a través de condiciones definibles), es entonces posible refutarlo.⁴⁰

En el sentido estricto de la palabra, no existe nada falso en el arte, únicamente grados de autoconcienciación. Lo que no reflexiona sobre sí mismo: he aquí lo falso.

Mosolov). De la misma manera, el contenido político puede ser también implantado en el medio que utiliza el artista, mediante el cuasi invisible cambio de significado que provoca el trasplante social; esto último es lo que produciría la comentada contradicción entre intención y efecto; podríamos traer aquí a colación las primeras óperas de Hans Werner Henze, las cuales, queriendo mostrarse como música crítica de lo burgués, en el fondo alimentan más aún aquello que critican, al utilizar un medio predefinido de una manera absolutamente acrítica. La conclusión que Spahlinger parece sacar de todo ello es que la capacidad crítica (en términos políticos) del arte, debido a su inestabilidad y ambivalencia, no puede mostrarse solo como algo superficial (por ejemplo, en forma del significado de un texto determinado), sino que debe ser reflejada en el propio proceso de entendimiento, en el proceso compositivo que conforma la configuración interna de la obra, como aclara a continuación. (N. del T.)

⁴⁰ Es decir: la capacidad crítica del arte se muestra únicamente por medio de un proceso dialéctico de negación concreta de algo determinado. El concepto hegeliano de dialéctica al que Spahlinger parece referirse concibe a esta como el proceso mediante el cual pueden ser superados los opuestos. La negación concreta (en el caso de Spahlinger, aquella refutación de la falsedad política materializada en el arte) es aquello que, dialécticamente, posibilita el acceso a un nivel superior de Verdad. “La Verdad no se da nunca en sí misma, sino únicamente en forma de la negación concreta de una determinada falsedad de su propio tiempo”, reza una cita otras veces empleada por el propio Spahlinger, tomada de Bruno Liebrucks, op. cit. (N. del T.)

Visto así, la música no tendría ningún contenido “extramusical”. Aquellas concepciones que mantienen en pie la separación entre sujeto y objeto, que no conciben al sujeto como materialización subjetiva de la unidad entre sujeto y objeto, ni al objeto como materialización objetiva de la unidad entre objeto y sujeto, [tales concepciones] no alcanzan la realidad.

La música es la unidad de la realidad de la conciencia y la realidad para la conciencia⁴¹. Solamente aquella revolución que también convulsione a la propia música podrá darse en la realidad.

⁴¹ Puede parecer contradictorio el hecho de que, tras toda la argumentación anterior, se plantee ahora que “la música no tiene contenido ‘extramusical’”. Sin embargo, las comillas de “extramusical” –así como la posterior argumentación– son indicativas del sentido que Spahlinger quiere dar a esta afirmación: la música carece de contenido extramusical, si se considera a este como algo externo y separado del sujeto que compone –la aludida separación entre sujeto y objeto–. En el momento en que, según las ideas de Spahlinger, la concepción musical reconoce la dependencia del sujeto (“lo de dentro”) con respecto al objeto (“lo de fuera”), y viceversa, este último estaría ya “sedimentado” en el propio sujeto, sin posibilidad de que se constituya como algo “extra” que el compositor opta o no por incluir en la música. El artículo acaba con una cita explícita de su propio título, que vuelve a hacer otro guiño a Hegel: “realidad de la conciencia y realidad para la conciencia”, la realidad del sujeto y la realidad del objeto –de “lo de fuera”–, unificadas en la música. Lo primero (el título) es una extrapolación directa de la concepción hegeliana de la manifestación en la conciencia de sujeto y objeto, tal y como aparece en la Fenomenología del Espíritu. Que la música se constituya en el medio mediante el cual se supera esta relación dialéctica, es algo que va más allá de Hegel, siendo quizá la aportación más importante y propia de Spahlinger, si bien pueden entrecruzarse muchos rasgos ya presentes en la estética de Adorno. (N. del T.)

Uno de los otros¹

Juan Carlos Tolosa

Ognuno è unico, dunque ognuno è solo. Ognuno è uno sconosciuto nella folla, ognuno è uno degli altri. Io sono uno degli altri. E devo sapere che ci sono stato, devo sapere che sono esistito, che ho fatto quello che ho fatto nella mia esistenza. Senno' è come se non fossi mai nato, come se non fosse successo mai niente.

*Nulla!*²

(Giovanni Cioni)

¿Es posible reproducir en el acto de la escritura la interacción propia de la improvisación colectiva? ¿Existirá el eslabón perdido entre la tradición oral y la escrita? ¿O al menos un eslabón a dicho eslabón?

Estos y otros interrogantes se me plantearon poco tiempo después de mi regreso, tras diez años de estadía en Bruselas. Durante ese lapso me había imbuido de un universo maravilloso³.

¹ Cabe aclarar que el presente texto expone solamente una parte de mi trabajo: aquella que está vinculada a mi producción de obras con “contraideas”.

² “Cada uno es único, entonces cada uno está solo. Cada uno es uno desconocido entre la multitud, cada uno es uno de los otros. Yo soy uno de los otros. Y debo saber que he estado aquí, debo saber que he existido, que hice lo que hice en mi existencia. Sino es como si no hubiese nacido, como si no hubiese ocurrido nada. ¡Nada!” (Este texto de Giovanni Cioni fue escrito especialmente para *Uno degli altri*, una de las piezas de mi ciclo para 8 voces, encargo de Nonsense Ensamble Vocal de Solistas: *Gente que canta de espaldas* (2010-11)).

³ Entre 1989 y 1999, yo había estudiado en el Conservatorio Real de Bruselas, una Bruselas efervescente de movimientos artísticos, tanto en música como en danza y teatro; asistido a encuentros y talleres con Ferneyhough, Xenakis, Berio, Boulez, Stockhausen, Lachenmann, Harvey, Lutoslawski,

Pero volví a Argentina con demasiadas certezas, las cuales se fueron cayendo a pedazos por diferentes motivos.

Uno de ellos, el retomar contacto con la música de tradición oral, riquísima y de muchísima fuerza por estos lares. Pero más allá de las músicas en sí, fue el redescubrimiento del proceso de transmisión oral, a secas, lo que me sedujo.

Sus mecanismos virales y distorsivos.

De cómo, por ejemplo, una música inventada por un individuo X se transmite a otro, y de este, a su vez, a un tercero.

Y al cabo de un tiempo encontramos la esencia de esta misma música, pero con modificaciones importantes a nivel textural, tímbrico, rítmico. “Hablamos” de lo mismo, pero lo decimos de otra manera.

Un teléfono descompuesto no tan descompuesto.

Otra circunstancia desestabilizadora de mis certezas fue el reencuentro con Germán Náger bajo el formato de improvisación en dúo de pianos.

Si bien con Náger habíamos compartido un pasado “pop” en los 80, nuestros caminos musicales habían toma-

Lindberg, Rihm, Francesconi; escuchado “en vivo” obras como *Gruppen* (de Stockhausen), *Répons* (de Boulez), *Prometeo* (de Nono), *Sinfonia* (de Berio), entre tantas otras; había estrenado gran cantidad de obras y sido miembro fundador de Black Jackets Company, un colectivo internacional de compositores con sede en la capital belga, junto a Pierre Kolp (Bélgica), Francis Ubertelli (Canadá) y David Núñez (Venezuela) y luego del Black Jackets Ensemble, con el mismo Núñez en el violín, Tom Pauwels (guitarra), Kim Van den Brempt (piano), Yannick Willox (electrónica), Benjamin Dieltjens, bajo mi dirección en las obras que requiriesen director y sumándose en distintos momentos al proyecto: Nicolas Suppin (trombón bajo), Esther Van Fenema (violín), Susanne Fröhlich (flautas dulces), había colaborado con los cineastas Giovanni Cioni y Paco Aragón, con la bailarina y performer Barbara Manzetti, con la coreógrafa Marián del Valle, con la actriz y directora Sofie Kokaj...

do rumbos muy diferentes durante la siguiente década. Sin embargo, al reunirnos reconocimos en el momento del “entre” en la improvisación el lugar que nos identificaba en dicha propuesta.

El nivel de unicidad alcanzado por ambos, la adaptación de uno frente al acto de torcer la trayectoria del otro (y viceversa), jugar constantemente con el accidente, generando un tejido de permanente incertidumbre, desató mi inquietud de experimentarlo –aunque parcial e imperfectamente– en el plano de la escritura.

El asunto era cómo.

Conocía mucha música que tendía a separar lo improvisado de lo propiamente escrito y encontraba un problema en ese planteo, principalmente por la dificultad que manifiestan los intérpretes en improvisaciones muy breves insertadas entre dos secciones escritas (fijas). Aquello que parece “liberar” al instrumentista lo termina bloqueando, con una pronunciada tendencia a utilizar figuras demasiado sistemáticas. No todo intérprete tiene la aptitud o el entrenamiento para entender la improvisación en una obra como un elemento articulado en un todo⁴.

Por otra parte, el acto reflejo, la muletilla musical que se encontraba en todas las improvisaciones, había despertado siempre en mí el mayor de los fastidios.

Sin embargo, esas molestas partículas articulatorias empezaron a provocarme una cierta curiosidad porque parecían revelar la energía propia del improvisador. No me refiero a las muletillas particulares de un género o un estilo

⁴ Sería fundamental que la improvisación fuese parte esencial en la formación de todo músico.

(que me siguen aburriendo espantosamente), sino aquellas que eran propias del improvisador.

Quizás una solución podría estar en el vaso comunicante entre el proceso de transmisión de la tradición oral y una reflexión sobre la improvisación y la escritura.

Idea y Contraidea

Si bien las improvisaciones se han utilizado muchísimo en la colaboración habitual con los instrumentistas⁵, los compositores no trabajamos necesariamente sobre los aspectos discursivos de la improvisación.

Mi interés en trabajar sobre ese factor radica en el obstáculo a atravesar. La improvisación de otro es un elemento obstructivo a mi propia forma de pensar el discurso musical.

En sí, la improvisación posee otra lógica discursiva, que es muy inmediata. A bastante corto plazo.

El hecho de fijar el momento improvisativo en una grabación lo convierte en un texto sobre el cual uno puede operar; transcribirlo y seguir “contándolo” a los otros con un grado de transformación, por ínfimo que este sea, articulándolo con textos de otro origen (el compositor). Proceso similar a aquellos cantos o cuentos populares (muchos de ellos anónimos) que aparecen en diferentes culturas con pequeñas transformaciones generadas a través del tiempo por quienes los transmitieron.

⁵ El compositor se reúne con el instrumentista, este improvisa y el compositor trabaja general y exclusivamente sobre las técnicas de ejecución presentadas durante la improvisación.

En principio, parto de un set de alturas y armonías⁶ construido por mí. Entrego ese material al instrumentista, con el que podrá jugar y elaborar sus ideas. Dicho material está ahí como mi propuesta inicial de diálogo con el otro, condicionándolo.

A continuación, el instrumentista graba una o varias improvisaciones sobre ese material, puede utilizar solo fragmentos del mismo, interpolar materiales externos. Incluso en algunos momentos hasta puede “mentir” y escaparle al material.

El objetivo es captar su energía atravesada por dicho material. No sólo de un gesto, sino de su discurso; respetar el perfil melódico de esas improvisaciones, el tipo de ataque, las diferentes presiones de aire, de arco, las rugosidades, etc.

Hay elementos discursivos que no puedo controlar de la misma forma que mi escritura personal. Debo respetar ese documental sonoro. Porque lo que más me interesa radica en transcribir la duda, ese gesto que sería perfectible pero que dejo sin intervenir, obligándome a reaccionar de otra manera.

Sin embargo, hay pasajes donde, eventualmente, puedo interpolar mi propio pensamiento; dialogo con el otro y articulo ciertas ideas. Estas articulaciones eventuales, estas interpolaciones y diversos grados de distorsión del material de origen que producen, en la transcripción final, las

⁶ Los sets de alturas y armonías que utilizo son cuatro para toda mi producción desde 2000. Las armonías pueden tener un grado de variación por proximidad a través de ciertos multifónicos que guardan a la vez un nivel de mayor o menor cercanía por medio de un análisis espectral, como en el caso de mis obras *Focos* (2008) o *A rear window* (2009).

distintas etapas de mis intervenciones en la escritura, culminan en un juego de idea-contraidea.

Pero luego está el instrumentista que interpretará la pieza, que no siempre es la persona que improvisó, como fue en el caso de mis obras *L'endroit*, *Klavierkonzert* u *Obertura*.

Primeras aproximaciones a la contraidea

Los primeros intentos por acercarme a una respuesta a mis interrogantes se plantearon gracias a un doble encargo que el pianista belga Stéphane Ginsburgh me realizó en el año 2000, con vistas a un concierto monográfico consagrado a mi música en Le Botanique (Bruselas, Bélgica), el cual se llevó a cabo en febrero de 2001.

Se trataría de *Klavierkonzert* para piano y soporte digital cuadrafónico y *L'endroit*, sobre dos poemas escritos especialmente para la obra por Étienne Leclercq, para soprano, violín, violoncello, contrabajo y electrónica (ambas obras con realización electrónica de Yannick Willox).

***Klavierkonzert* (2000)**

Klavierkonzert decididamente no es una obra “compuesta”.

El texto del programa de mano del estreno es claro en cuanto a los procedimientos de elaboración:

Un pianista iluminado solo por una lucecita de atril a la manera de Sviatoslav Richter toca una partitura escrita por un compositor. El compositor –como pianista amateur– grabó improvisando una serie de piezas o fragmentos; sobre

algunas de estas improvisaciones superpuestas el compositor elaboró el material de la partitura que el pianista (el verdadero, el que está en la escena) leerá, interpretará. El ingeniero de sonido grabó al compositor improvisando al piano y el día de la representación él lanza el soporte digital cuadrafónico sobre el pianista (el verdadero, el que está en la escena) actuando como accidente del intérprete. Accidente porque el pianista verdadero no tiene la más mínima idea de qué fragmento o pieza aparecerá en los parlantes; se verá obligado a recortar o alargar un pasaje, modificar alguna que otra dinámica para que el discurso siga su “lógica” como si, de alguna manera, él fuera el compositor. De esta manera todo el mundo está contento: El ingeniero de sonido, porque manipula las improvisaciones del compositor y la interpretación del pianista verdadero; el pianista, porque modificando termina por (re)componer la obra; finalmente, el compositor, quien además de componer, al improvisar en el soporte termina por interpretar. O viceversa.

El material que interpreta el pianista fue elaborado por mí, improvisando en un piano MIDI con el acompañamiento del soporte digital cuadrafónico y utilizando un viejo programa de edición de partituras, el cual, vía MIDI, podía transcribir automáticamente y en tiempo real –de una forma extrañísima– la improvisación. La cuantización efectuada por el programa de los valores rítmicos empleados era muy deficiente, con lo que hubo que retranscribirla a partir de ese material para que coincidiera exactamente tanto con el audio de la improvisación como con el soporte digital.

Improvisación y contraidea en *L'Endroit* (2000)

L'endroit, para soprano, violín, violoncello, contrabajo y electrónica es la primera obra escrita en la que trabajo con otra persona que improvisa sobre la base de un material de alturas que yo propongo, y que formará parte del soporte digital. Esta persona es el gran violinista y compositor venezolano David Núñez.

Dichas improvisaciones grabadas aparecen superpuestas, irrumpiendo con violencia creciente hacia el final de la obra, coincidiendo con la última intervención de los instrumentos *live*.

Tomo los gestos del improvisador grabado y transcribo fragmentos de los mismos que atribuyo al violín *live*. Este último los hace aparecer con cierta libertad, espaciando sus intervenciones, como despegándose de la “realidad” que ocurre en los parlantes.

La utilización de la contraidea es aún bastante tímida en esta obra, como si se hallase en fase de desarrollo Beta, si la comparamos con las obras ulteriores de mi producción ligadas a los procedimientos que incluyen la improvisación.

La contraidea como orquestación: *Obertura* (2002)

La continuación de esta metodología está en *Fragmentos de Obertura* (Extractos de la ópera *Per Decantazione*), proyecto de video-ópera en colaboración con el cineasta italiano Giovanni Cioni.

Este proyecto es un *work in progress*, y en *Obertura* solo figuran el comienzo y el final de la ópera (“Etapa 1” y “Etapa 2”, respectivamente).

En Etapa 2 utilicé las improvisaciones efectuadas, a partir de mi material, por el trompetista belga Laurent Blondiau y el saxofonista italiano Jan Rzewski.

Con cada uno trabajé en sesiones individuales, pidiéndoles que realizaran numerosas improvisaciones a un tempo lento sobre el arpa de un piano Bösendorfer 280 con el pedal presionado, para jugar con su resonancia.

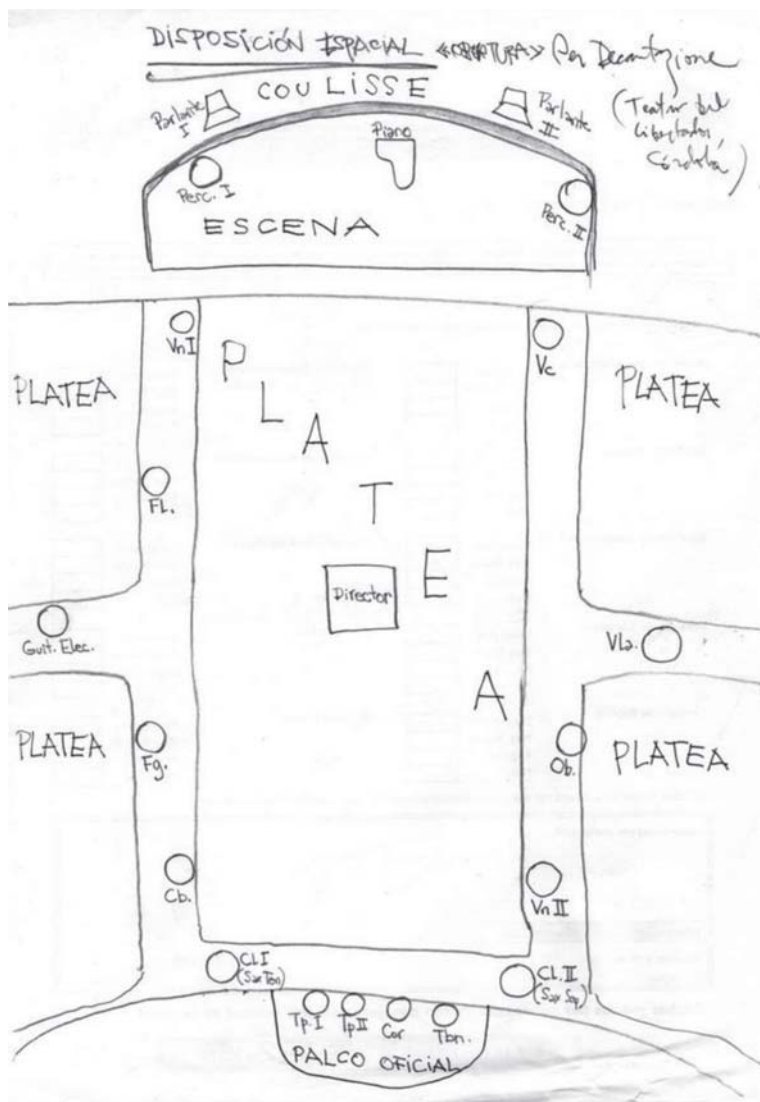
Blondiau usó trompeta y *flugelhorn*, utilizó diferentes sordinas en algunos casos.

Rzewski, por su parte, empleó en las diferentes improvisaciones saxos soprano, alto y tenor, e incluso en una utilizó dos saxos simultáneamente, a la manera de un aulós.

Junto con el realizador electrónico Yannick Willox superpusimos sin previa escucha todas las improvisaciones a la vez y el resultado fue sorprendente. En estudio no hubo que intervenir absolutamente en nada, debido a la fantástica resonancia natural de los instrumentos sobre el piano.

Etapa 2 de *Obertura* es lisa y llanamente una orquestación de ese material de improvisaciones superpuestas, transcripto para 18 músicos con las modificaciones propias de cualquier orquestación para gran ensamble, la cual coexiste con el soporte digital que contiene las improvisaciones de Blondiau y Rzewski.

La mayoría de los integrantes del ensamble rodean al público en la sala, salvo tres instrumentistas que se sitúan al fondo del escenario: el piano al centro, y a cada lado de él, un percusionista. Los tres, muy separados entre sí. El soporte digital estéreo se encuentra detrás del escenario, tras bastidores, mientras que los metales se ubican en el palco de las autoridades. El director conduce desde el centro de la platea. Acá vemos la disposición para el estreno en la Sala Mayor del Teatro del Libertador San Martín (Córdoba, Argentina).



El tempo del director coincide, en principio, con lo que está sonando en los parlantes, pero al no estar “metronomizado” se puede producir un mínimo desfasaje debido a la respuesta con cierto *delay* que se da por la distancia espacial entre intérpretes *live*, fuente electrónica y director, generando una suerte de sobreimpresión que fluctúa ligeramente.

En el final de Etapa 2, el ensamble termina su intervención un poco antes que el soporte digital, el cual se sigue escuchando detrás del escenario, mientras el director continúa dirigiendo la grabación sola; luego, el director bifurca en otro tempo (que él elige arbitrariamente), la música del soporte digital culmina y el director empieza a marcar cambios de compases, *crescendi*, *decrescendi*, articulaciones, en total silencio, con lo cual el espectador podría imaginar la música muda que él dirige; hasta les da entradas a los músicos que ya están inmóviles, los cuales no responden.

En total silencio, el director dibuja con sus gestos la música imaginaria hasta que en un determinado punto un *blackout* repentino de la iluminación termina todo el asunto.

Pero recién será varios años más tarde (con *los vestigios* y *Focos*, paralelamente) cuando retomaré este método de idea y contraidea.

Entretanto, hubo varias obras que no utilizan la improvisación en absoluto.

Focos (2008)

*Focos de atención sobre ciertos puntos en un texto musical
escrito u oral.*

*Puntos de donde salen los rayos luminosos o caloríficos.
En la guerra, el foco es un centro desde donde se lanzan ata-
ques. Dichos ataques se lanzan desde un lugar y un tiempo
que el atacado desconoce⁷*

Mientras trabajaba en un proyecto para cuarteto de cuerdas y electrónica llamado *los vestigios*, recibí el encargo del gran clarinetista argentino Eduardo Spinelli para componer una obra para él. Por esos días, Spinelli acababa de estrenar *Viento del Norte*, de Marcos Franciosi. Tanto la composición como su interpretación me marcaron profundamente.

En un principio pensé en una respuesta a esa obra. Pero luego el proyecto tomó otro rumbo, quizás demasiado impregnado de las problemáticas planteadas en paralelo en *los vestigios* y otras piezas con “contraideas”.

Focos es una obra para clarinete en sib y 5 *cd players* manipulados desde distintos puntos de la sala y fue escrita en muy estrecha colaboración con Spinelli.

Para el material de los cds utilicé un procedimiento similar al de *los vestigios*: le envié a Eduardo material de alturas y armonías que suelo utilizar en otras obras mías para que se familiarice con él, ya que debía improvisar utilizando ese reservorio, total o parcialmente. Luego, en el estudio, realizó una serie de improvisaciones que ulteriormente superpu-se y modifiqué, transformándolo en una especie de orques-

⁷ Juan Carlos Tolosa, programa de mano del estreno, 12 de noviembre de 2008, en el marco del VI Festival Internacional de Música Contemporánea Córdoba 2008.

ta de clarinetes spinellianos. A su vez, tomé las improvisaciones por separado para utilizarlas con material de la segunda sección de la obra, para condicionarme en cuanto a la gestualidad del otro.

La obra está constituida por tres secciones continuas, cada una focalizando diferentes aspectos desde distintos protagonismos: en la primera, “Prólogo”, el texto musical emerge solo de a momentos. El clarinetista debe “leer” la música en tiempo real, pero solo “hace aparecer” o permite escuchar al espectador parte de la misma, como si lo que escuchásemos fuese la punta del *iceberg*. El intérprete focaliza partes del texto, solo aquellas que elige mostrar, interviene en él, generando otra construcción (respetando en silencio la duración exacta de lo que oculta al oyente).

En la sección siguiente, “Zona de *zapping*”, el clarinete solista debe interpretar sin modificaciones o intervenciones el texto escrito.

Pero ahí la focalización e intervención vendrán desde otra parte.

En esta segunda sección integrada, de la totalidad de las impros grabadas por Spinelli (superpuestas y reelaboradas ligeramente para los soportes digitales), transcribí fragmentos, saltando cronológicamente de una a la otra, como en un *zapping*, en el que todas las cadenas televisivas del cable siguen su emisión, pero el recorte efectuado por el control remoto al pasar de un programa a otro genera una construcción de una lógica particular.

La parte instrumental de la “Zona de *zapping*” es, pues, claramente fragmentaria, y dicha fragmentación quedaría en cierta medida disimulada junto con el corpus general del soporte digital si no fuera por el hecho de que, a su vez, este último aparece también fragmentado con respecto a su constitución total.

La guerrilla de los cd players y las moralejas de la escritura

En la “Zona de *zapping*” el solista en el escenario interpreta imperturbable su texto musical a estricta negra=60 (el metrónomo o un *click-track* están prohibidos).

En el comienzo de la sección, él da la entrada a cinco ejecutantes de *cd players* (de preferencia muy *low-fi*) que están esparcidos lejos uno del otro en la sala, entre los espectadores. Cada uno cuenta con una pequeñísima linterna para alumbrar su partitura⁸, muy disimuladamente.

La entrada dada por el solista implica que los *cd players* sólo activen el *PLAY* al mismo tiempo⁹. Pero el volumen de todos los aparatos está en cero. Cada CD está provisto exactamente del mismo material, salvo uno de ellos, que bifurca a tres cuartas partes del tiempo total hacia otra dirección.

La única acción que cumplen los ejecutantes de los *cd players* es de manipular el volumen, focalizando con las apariciones y desapariciones del material de los cds algún pasaje interpretado por el solista.

La idea es que, tras el análisis de la escritura de “Zona de *zapping*”, cada ejecutante de *cd player* defina su participación consensuando con los otros ejecutantes dónde intervendrá cada uno, sin ningún conocimiento del intérprete solista. Podrán superponerse total o parcialmente, podrán dejar espacios sin intervenir.

No deben boicotear al intérprete ni a la construcción previa del texto musical escrito.

⁸ La partitura de los ejecutantes de *cd players* es idéntica a la del clarinete solista.

⁹ Por más que los *cd players* presionen *PLAY* al mismo tiempo, no todos los reproductores reaccionan a la misma velocidad. Dicha ínfima diferencia está contemplada en el margen de error.

Solo accidentarlo a través de un comando de minispinellis voladores que surgen de entre el público.

El fin de los cds coincide con el nexo entre “Zona de zapping” y la última sección, “epílogo”, a través de un largo trino de segunda mayor sobre la nota la.

En “epílogo” desaparecen las intervenciones de los guerrilleros del *cd player* y del intérprete. El texto musical es interpretado por el solista tal cual está escrito por el compositor.

Y es así que, aun siendo una página por la que siento un particular afecto, pasado un tiempo del estreno empecé a experimentar una cierta incomodidad con ese final.

La escritura, la voz del compositor había triunfado, al fin.

¡Escribí una obra con moraleja!

Pasaron casi cinco años hasta que en otra obra escrita para Eduardo Spinelli y SUONO MOBILE me vengué de ese “happy end”. La obra sería *Relatos Breves*, y una de las piezas que la conforman, *Nota al pie de un texto antiguo*, pondría nuevamente la sección de “epílogo” de *Focos* en el tapete, solo que accidentada por la intervención en el texto del resto de los instrumentistas del ensamble, apareciendo y desapareciendo.

Reconstruyendo las ruinas: acerca de *los vestigios* (2010)

... je est un autre...¹⁰
Arthur Rimbaud

La idea nace en 2008, como una versión alternativa a un proyecto previo titulado *Blackout* (2003-...), pensado para Black Jackets Company¹¹ y que fue abortado debido a la disolución del grupo.

La nueva obra, llamada *los vestigios*, fue pensada para cuarteto de cuerdas y soporte digital cuadrafónico. Esta se basa en ciertos aspectos del Principio de Incertidumbre o Indeterminación de Heisenberg. La aplicación práctica de ese principio desde un punto de vista perceptual me interesó particularmente: el hecho que el observador (oyente), por el mero hecho de observar (oír) pueda modificar o distorsionar el objeto.

Elaboración del soporte digital

PASO 1:

Como en ese proceso David Núñez iba a ser integrante del cuarteto, le solicité que improvisara once veces sobre material de alturas propuesto por mí. Cada improvisación fue

¹⁰ “... yo es otro...”. Carta de Arthur Rimbaud a Georges Izambad, mayo de 1871.

¹¹ En ese momento el ensamble belga Black Jackets Company estaba formado por David Núñez (violín y mandolina), Susanne Fröhlich (flautas dulces), Kim Van den Brempt (piano), Tom Pauwels (guitarras) y Yannick Willox (electrónica).

grabada y sobregrabada, escuchándose en los *overdubs* (a diferencia de otras veces, en donde pido al intérprete no escucharse a sí mismo). Al dialogar con sus grabaciones previas, multiplicó a su vez las posibilidades de condicionamiento u obstrucción a mi propia gestualidad.

Quedó de esta manera una primera versión (“Observación 1”) del soporte digital a 11 voces o partes de violín, de una duración de dos minutos y medio.

PASO 2:

Pedí al ingeniero de sonido Yannick Willox que edite el material, eliminando **al azar** (sin mi intervención) algunos pequeñísimos fragmentos de diferentes partes de las distintas pistas improvisadas. Acá aparece un primer grado de distorsión con respecto al material del intérprete (“Observación 2”).

PASO 3:

Sobre la base de la primera distorsión de Willox, intervine modificando algunas frecuencias, duraciones, reverberancias, duplicando armónicamente pasajes ínfimos, etc. (“Observación 3”).

De esta forma obtenemos tres versiones del soporte digital que, *grosso modo*, nos parecen muy similares. Estas 3 “observaciones” aparecen separadas en el tiempo en la obra y con tratamiento espacial diferente una con respecto a la otra. Estas se superpondrán a su vez a ciertos pasajes del cuarteto de cuerdas (*live*).

Elaboración del material del cuarteto de cuerdas *live*:

Luego de haber obtenido las tres observaciones digitales, aislé los *tracks* que contenían las improvisaciones por separado (que conforman el corpus de las observaciones), fuera de su contexto. De ellos elegí algunos, que transcribí (toda transcripción supone una forma de distorsión, por ínfima que esta sea, sobre el objeto observado). Dichas transcripciones (llamadas “Vestigios”) fueron asignadas a los diferentes instrumentos del cuarteto, cada uno en distintas secciones¹².

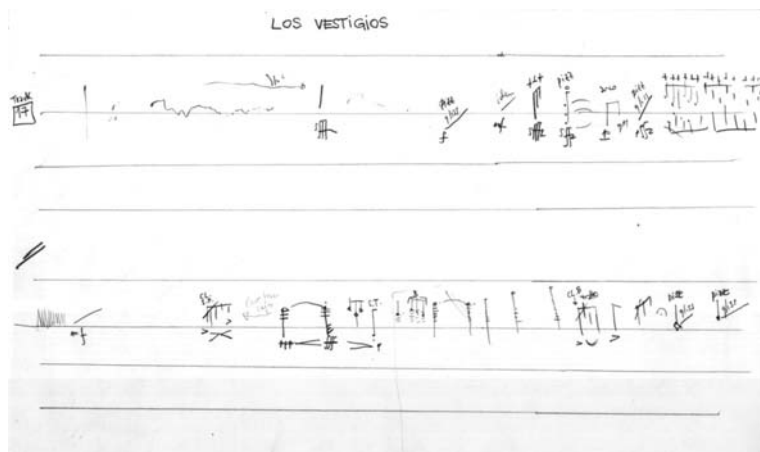
El instrumento que tiene el “vestigio” de la improvisación actúa como generador de situaciones, gestos y técnicas instrumentales.

Sus acciones se propagan a los otros instrumentos, que no pueden “adelantarse” a las acciones propuestas por el instrumento portador del “vestigio”.

Los otros instrumentos no son realmente acompañantes. No son realmente imitación. Son la vida interna de ese vestigio. Su hábitat. La ampliación y continuidad de sus posibilidades gestuales y armónicas.

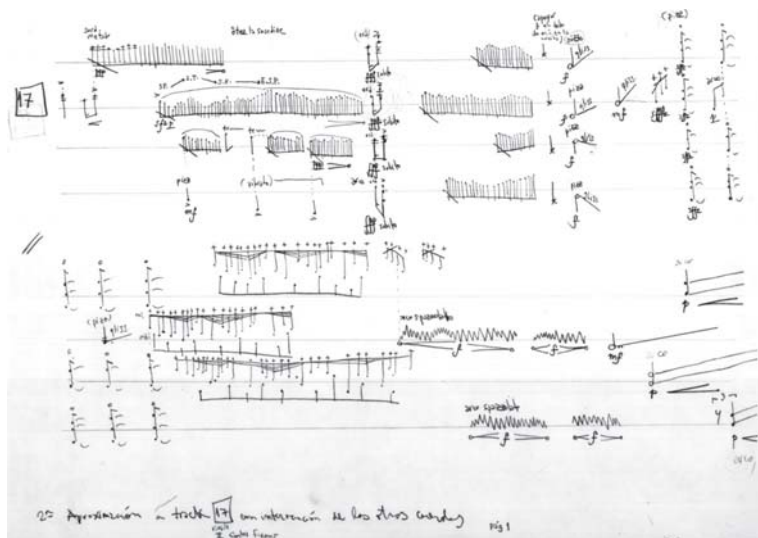
Acá vemos las distintas etapas de la transcripción: una primera, de índole cuasi taquigráfica, captando el impulso energético de la improvisación que da origen al vestigio, sin considerar (o considerando ínfimamente) las alturas utilizadas durante la improvisación. Las mismas serán reatribuidas por el compositor, siguiendo el perfil melódico de la transcripción taquigráfica.

¹² Por ejemplo: el *track* 16 fue atribuido al Violín I, transformándose en lo que llamo “Vestigio 2”; El *track* 17, al Violín II, constituyéndose luego en el “Vestigio 1”...



Extracto de la primera transcripción de la improvisación. El *Track 17* corresponderá más tarde al *Vestigio 1*.

En la segunda etapa de la transcripción, hay un mayor acercamiento en cuanto a algunas duraciones –permaneciendo en un alto grado de imprecisión– y se elabora el “hábitat” del vestigio, generado por él mismo en los otros instrumentos. El primer vestigio (originariamente *track 17*) se atribuye arbitrariamente al violín II, en este caso:



Extracto del comienzo de la segunda etapa de transcripción del *track 17* (Vestigio 1) en el Violín II, con intervención de la totalidad del cuarteto.

Finalmente, el resultado definitivo con atribución de duraciones, alturas, que tienen un grado de familiaridad con la improvisación, pero que en las sucesivas transcripciones fue sufriendo progresivos grados de distorsión:

Vestigio 1° : Fuyant
♩ = 84

Los vestigios

para cuarteto de cuerdas

Juan Carlos Tolosa
(2010)

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

sourd. metal

3-3

ppp

f < ff

S.P.

sfzP

pp

pizz

mf

2

ôtez la sourd.

S.T.

S.P.

E.P.

S.T.

S.P.

3

5

tr

3

7

Vibr.

3

ord. -y

fff subito

ord. -y

fff subito

ord. -y

fff subito

ord. arco

fff subito

ppp

5

Tapping (M.V.)

ff

Tapping (M.V.)

ff

Tapping (M.V.)

ff

Tapping (M.V.)

ff

pp

pp

pp

♩ = 92

pizz *f*

♩ = 40

sffz (simile)

♩ = 80

♩ = 40

sffz *p* *mf*

Pizz m.d.

1

♩ = 84

le plus *f* et sauvage possible

Pizz m.d. (cordes à vide)

le plus *f* et sauvage possible

Pizz m.d. (cordes à vide)

le plus *f* et sauvage possible

Pizz m.d. (cordes à vide)

4

11

pizz ord

arco spazzolato (mute)

13

pizz ord

arco (M.V.)

ord.

p

f

arco spazzolato (mute)

ord.

p

f

ord.

p

f

Los vestigios se encuentran separados entre sí por episodios, secciones libres de la obstrucción del otro.

Por otra parte, estos episodios actúan similarmente a la restauración en ruinas o en cuadros antiquísimos, uniendo restos tan fragmentados que reconfiguran el objeto restaurado.

Sobre *los vestigios “unplugged”*

En esta versión solo quedan los vestigios del proyecto inicial: las versiones distorsionadas de las improvisaciones dentro de su propio hábitat, pero sin las 3 “Observaciones” cuadrafónicas. La forma general se comprime.

Todo lo que queda es una versión de ese material, transmitido analógicamente a la tradición oral. Distorsionado.

La obra concluye con un vestigio de episodio que funciona como un apéndice que proyecta la obra, posiblemente, hacia ningún lado.

Hemos escuchado una ruina de algo, percibimos pedazos de algo que por momentos parece dirigirse a algún lugar.

La idea de “retazo”, de “ruina”, de “enmiendo” se reafirma con unos acordes muy prolongados, que en realidad tienen sentido en la versión original, pero no necesariamente acá.

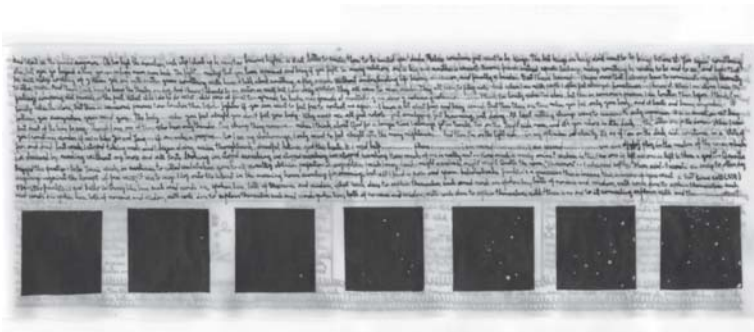
Vestigios de algo. De algo que fue. De un proyecto que fue.

O de lo que fuere.

Desde el concepto

Lucas Luján

A



Lo conceptual

El análisis de mi propia producción es más bien descriptivo. Es decir que, al comenzar el proceso creativo, nunca he tenido, por lo menos en su completitud, una idea acabada de qué es lo que quería hacer, ni de cómo proceder. En perspectiva veo que es una buena manera de abordar el trabajo porque deja libre el flujo de una complejidad de la cual muchas cosas quedarían afuera si tratara de hacerla entrar en un esquema conceptual elaborado previamente. Los esquemas conceptuales siempre son simplificaciones de la totalidad. Son herramientas de comprensión. Prefiero pensar en lo que hago después de hacerlo. De esta manera, un análisis puede tener indefinido número de capas sobre la base de diferentes lecturas. Lo inverso no funciona para mí. El resultado podría ser el mismo, dado que las capas se gene-

ran de todas maneras, pero el procedimiento sería, por esta misma razón, contradictorio.

Existe siempre, de todas maneras, una idea conceptual, o más bien una punta desde la cual partir en el origen de la producción de una obra. Luego, durante el proceso creativo, se despliegan las primeras capas de significación y con esto es posible seguir. Continuar por alguna de las ramas que se abren. Tomar decisiones que conectan más entramados. No existe una idea clara de dónde va a terminar todo, por lo menos hasta cierto punto de avance sobre la fijación de la obra.

El todo se presenta opaco en el origen. Demasiado comprimido. Demasiado plegado sobre sí mismo.

La materialidad

Los soportes

El sistema de escritura musical, que puede ser entendido como un subsoporte, o subestructura de la música, deviene en soporte de la obra de arte. De esta manera, queda claro que la música es un soporte y no la obra. La notación de los manuscritos deviene en obra de arte visual. Las anotaciones escritas en forma de texto y los títulos, en obras literarias.

Todos estos son soportes de la obra de arte. Ninguno es la obra completa y cualquiera de ellos es autónomo y suficiente para portarla.

La obra es lo que circula entre estos soportes y los soportes mismos.

La circulación a través de los diferentes soportes da origen a distintas instancias expositivas.

Ejecución musical, muestra plástica, libro impreso o digital.

Los materiales

Los materiales sonoros tienen dos características esenciales que pueden aparecer juntas o por separado.

La primera de ellas es la condición de fragilidad. De inestabilidad. De incertidumbre.

Una parte importante del desarrollo técnico y el estudio del instrumental está asociada a lograr el control sobre estos materiales inestables que generalmente se relacionan con la descomposición del sonido.

La segunda característica es lo que podría llamarse doble naturaleza del material. Tiene que ver con la coexistencia de dos o más modelos estructurales del sonido. Generalmente, estos modelos se presentan como opuestos, con lo que se produce una tensión dialéctica que no puede ser resuelta por no tratarse de dos entidades en conflicto sino con dos aspectos de una misma existencia.

Un trémolo es una entidad de doble naturaleza. Es un movimiento melódico que a la vez es una armonía estacionaria.

Un glissando descendente con la presión de armónico en un instrumento de arco es un continuo descenso y un ascenso fragmentado a la vez.

Un multifónico tremolado tiene, además de las propiedades del trémolo, características armónicas complejas por el atemperamento y por los diferentes balances de sus componentes que terminan transformándose en color más que en armonía, sin dejar de serla. Es un fenómeno de descomposición y reconstitución al mismo tiempo y que tiene además la condición de fragilidad e inestabilidad en su naturaleza.

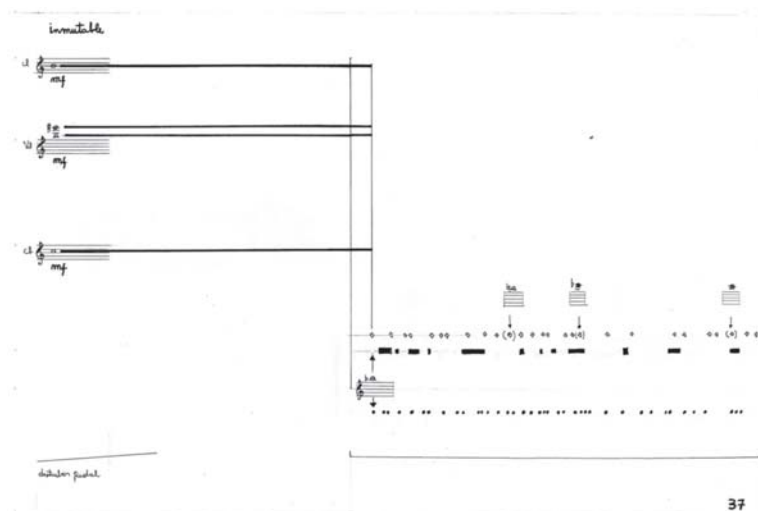
El tiempo

Las dos características de la naturaleza del material implican una relación con el transcurrir del tiempo. Y es claro que no se trata sólo del tiempo cronométrico.

La doble naturaleza plantea el problema de la ausencia de tiempo ahí donde debería estar. Es decir, el problema de la superposición. De la imposibilidad de resolución. Del estar en ninguna parte y en todos lados al mismo tiempo. De la división que no existe aunque todo parezca mostrar que sí. De la contradicción aparente.

La fragilidad es una incapacidad para sostenerse en el tiempo en un mundo de coexistencia.

En el final de mi obra *Historia de la mecánica celeste vol.I*, hay un acorde formado entre clarinete, contrabajo y violín que es sostenido durante un minuto en dinámica de *mezzo forte*. La indicación dice “inmutable”. Hay un deseo de permanencia superpuesto a un deseo de cambio. La permanencia absoluta es inviable. El acorde es frágil. Siempre aparecen irregularidades que ponen en evidencia lo insostenible de la permanencia deseada.



Historia de la mecánica celeste vol. I.

El motor del tiempo es el deseo.

El deseo de resolución, de cambio, de salida. Y siempre la permanencia está asociada como deseo paradójico a cada uno de los lugares a donde se arriba. Es de eso de lo que se trata cuando se habla de resolución. Un cambio que quiere ser permanente. Una imposibilidad.

B

1

Soporte

En una entrevista que Juan Sasturain hace a Enrique Breccia en la revista Fierro¹, se entabla una discusión sobre la críti-

¹ Revista Fierro, N° 11, 1985 (p. 43).

ca de la historieta. Breccia se posiciona muy en contra de toda la construcción intelectual que se levanta sobre el tema de la historieta, de los análisis extensos y de toda la terminología que se utiliza para hablar acerca del arte. Piensa que es absurdo que unas personas le digan al autor lo que hizo. Sasturain se ubica en el lado contrario. Le explica que hay cosas que el autor no puede ver de su propia obra, porque la obra es un diálogo abierto.

El conocimiento de muchas series de animación, de muchas historietas, de muchas películas de ciencia ficción, de muchos libros como, por ejemplo, *La máquina del tiempo* de H.G. Welles, llegó a mí, en la década del 80, con la inexistencia de la red, a través del relato de los amigos. Muchas noches sentados contra la pared ciega de las casas escuchando esos relatos. Relatos que muchas veces partían de no conocer la completitud de lo que contaban. Llenos de especulaciones, ideas y opiniones. Ese es, para mí, el origen de la crítica. La crítica no puede ser otra cosa que una manera de tomar contacto con el arte. Lo entiendo, por lo tanto, como otro soporte de la obra de arte. Lo que entra en la conciencia a través de la obra de arte puede hacerlo también a través de lo que se dice sobre una obra de arte. Es decir que es posible llevar la crítica al plano estético mismo.

El texto de la entrevista que le hace Sasturain a Breccia es un ejemplo de esto. Es un texto intenso, que pasa a formar parte del universo de Breccia.

De la misma manera, no me es posible separar los prólogos que hace Sasturain a las historietas de Fierro de las propias historietas.

La lectura indirecta es algo que forma parte de mi manera de relacionarme con el arte desde que sé leer. Leer *Hamlet* en una enciclopedia. Leer *2001 Odisea del espacio* en la *Fantaciencia*. Leer a gente que habla sobre las obras.

No se trata de la información explicativa sobre lo que es una obra de arte. Sino de lo que abre en el plano estético esa información. De las ramificaciones que posibilita.

Durante la adolescencia, un amigo que aspiraba a ser escritor, me contaba el plan y los detalles más finos de una novela monstruosa en la que trabajaba. La novela era muy expansiva y relacionaba historias y personajes de ficción con hechos y personas que habían existido en la vida real. La estructura era muy intrincada y la historia no era más que fragmentos que no estaban del todo unidos. Había faltantes grandes en la estructura general y también lugares completamente pulidos y detallados en una desproporción notable. Él estaba lejos de tener el oficio necesario para materializar ese proyecto. Por lo que yo conocí esa obra así. Como lo que fue. Un proyecto. Sin embargo, mi recepción no fue diferente a la de leer una verdadera novela. De hecho, es una obra muy influyente para mí.

2

Nombres

El nombre es la síntesis total de la obra. Es un código de acceso rápido. Una entrada.

3

Al usar el texto como soporte no busco explicar lo que es la obra. Explicar lo que es, por ejemplo, la música. Las imágenes, los textos y la música son precisamente la obra. Incluso si hay una explicación en forma de texto no es su función explicar, sino funcionar como fenómeno estético. La explicación quedaría, en todo caso, en el espacio de la crítica (entendiendo como crítica todo lo que se dice de la obra de arte, incluyendo la teoría). Pero la crítica, inclusive, puede tomar un lugar en el universo estético.

4

Cuando hablo de la oscilación, hablo de todo lo que sé acerca de ella. Naturaleza física de la luz. Onda/movimiento en masa - partícula/particularidad. Ciclos del entorno. Periodicidades que sirven de referencia para la observación y mejor convivencia con lo irregular. Día, noche, año, la segmentación de los segundos en nuestra manera de medir el tiempo, las estrellas, la mecánica celeste, mareas, oleaje, faros, balizas, luz intermitente, lámparas de gases que producen luz intermitente, fluorescencia, neón, sodio. Deriva en el tiempo y la geografía. Los afectos.

Un cuadro de Fragonard. *El columpio*. Su tema es la oscilación de los afectos. En ese entonces, a Fragonard se le terminaba su ciclo. Revolución en puerta. Exilio. Deriva en el tiempo y la geografía.

George La Tour, 1600K². Los afectos. Lo cálido.

A los siete años, en una noche calurosa en un barrio horrible al costado de la ruta, veía cómo grandes insectos se mataban contra las altísimas luminarias de sodio de baja presión. Ya no pude seguir corriendo. Ni dejar de mirarlos. Los otros no se interesaban. ¿Qué impulsaba a esos organismos sutilísimos a semejante muerte? Primer encuentro recordado con la belleza dolorosa e inexplicable.

Creía que era la luz de neón. No sabía que la luz de neón era otra. Era la luz de los bares de los 80. Segundo encuentro con la belleza dolorosa e inexplicable.

Beauty under the neon light/anomalías de la luz eléctrica³. 1800K⁴. $\lambda = 5.890\text{m}\mu$ ⁵

La intermitencia. Del gas brillando. De la luz monocromática con un espectro filtrado. Del trémolo. El trémolo de los componentes espectrales del sonido de la cuerda. Del temblor que da la sensación de estar perdido y no comprender realmente lo que pasa en la noche. De la respiración. De la espera. De las apariciones separadas por silencio. De las idas y venidas de los afectos. Fragonard. Escalas de intermitencias. Lentas o extremadamente rápidas.

² 1600 grados Kelvin. Se trata de la temperatura de la luz. Para este caso, la temperatura de la luz de una vela.

³ *Beauty under the neon light*, perteneciente a «Handbook for darklife». Anomalías de la luz eléctrica, perteneciente a «La teoría de la sublimación». Ambas obras para violín solo.

⁴ Temperatura de la luz correspondiente a una lámpara de sodio de baja presión.

⁵ Longitud de onda de la emisión monocromática de la lámpara de sodio de baja presión.

Insectos: organismos segmentados. Constituidos por la repetición de módulos. Constitución sistemática. Estructura intermitente.

Caspar David Friedrich, 2000K⁶. El nacimiento o la muerte del día. La muerte o el nacimiento de la noche.

5

Handbook for darklife. Soportes⁷

Los cuadernos en los que he trabajado haciendo los borradores de mis obras siempre estuvieron plagados de anotaciones, textos copiados, recortes, fotografías, reproducio-

⁶ Temperatura de la luz correspondiente al amanecer y al atardecer.

⁷ El soporte de escritura de la música siempre tuvo cierta autonomía estética. En la segunda mitad del siglo XX, esta autonomía creció notablemente. La coherencia entre el lenguaje estético de la música y el de su escritura se fue haciendo muy evidente. Sólo hay que pensar en la escritura de Cage, Boulez, Stockhausen, Crumb, Berio, o en la decisión de publicar algunas obras de Ligeti como facsímiles. Sirius, de Stockhausen, se compone de una caja azul con un mapa del cielo que sirve de fondo a una imagen lineal dibujada por el propio Stockhausen. Dentro de la caja hay doce cuadernos. El primero es un cuaderno de 46 páginas que incluye fotos, un prólogo, notas sobre los solistas, sobre la realización electrónica, sobre los trajes, sobre aspectos conceptuales de la obra, sobre el texto, la interpretación, el auditorio y, entre otras cosas, la primera interpretación. El segundo es un cuaderno de 36 páginas que contiene las traducciones de las instrucciones para la ejecución. Los otros diez contienen la partitura propiamente dicha. Claramente hay una valorización estética de la tipografía (tanto de la creada por medios mecánicos como de la manuscrita), de la composición y de la calidad de las imágenes. Se trata de una obra gráfica que no llega a ser independiente de la música, pero que la complementa con un cuidado que está prácticamente en el mismo nivel. De igual manera, el *Makrocosmos*, de Crumb, contiene elementos gráficos que exceden totalmente la función de la partitura en tanto notación musical.

nes de obras plásticas y de obras gráficas, dibujos que yo mismo hice, papeles diversos. Recordatorios. Números de teléfono, direcciones, mapas. Cosas que muchas veces parecen no tener nada que ver con el trabajo de la obra. Pero que me servían en el proceso creativo.

Y en un momento los vi. Me di cuenta de que la obra era todo eso. Los cuadernos en sí mismos se convirtieron en algo autónomo. Independientes del producto para el que supuestamente fueron creados. La música. Quizá no fueron creados para eso. En ese punto emergió el concepto de soportes. Muchas cosas fueron agregadas posteriormente al estreno de la música.

Es un proceso permanente, dinámico, y más que acumulativo, transformador.

La acumulación lo transforma todo⁸.

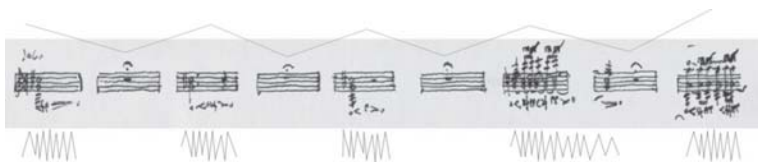
Handbook for darklife es la primera obra en la que trabajé todos los soportes conscientemente. Aunque sin haber pensado todo lo que escribo ahora. La investigación surge del libro mismo. La investigación es el libro mismo.

⁸ En *Tulse Luper*, de Peter Greenaway, se da esta situación. *The Tulse Luper suitcases* es una trilogía de largometrajes de principios del siglo XXI. Pero el nombre y las historias no contadas de Tulse Luper aparecían en el primer largometraje sin actores de Greenaway en la década del 70, *The Falls*. Muchas de estas historias e informaciones no aparecen tampoco en ninguno de los largometrajes. Lo hacen en una página web creada por Greenaway. Esto trae a la mente la interacción y el proceso dinámico de series de televisión como *Lost*. O de los ya anteriores de Dumas. *Sirius*, de Stockhausen, incluye elementos creados posteriormente al estreno de la propia obra.

Es un libro. Con su correspondiente lógica temporal direccionada.

Hay un intento permanente de destruirla. Desfasajes más o menos grandes y múltiples relaciones cruzadas entre los textos, los dibujos, los títulos, y las piezas de música. El uso de papel transparente: La diacronía que quiere ser sincronía. O inversamente, la sincronía que quiere ser obligada se ser diacronía. Todo lo contenido en el libro gira en torno a este problema existencial. La temática y la organización de los textos. La manera de componer la música. La temática de los dibujos y la elección de tomar el lenguaje del cómic, que es una historia desarrollada en una línea temporal continua, materializada por imágenes estáticas discontinuas.

La notación musical en el Handbook ya no es tal. Ya no es una partitura. Es una imagen reproducida en un libro⁹.



Intermitencias en *Beauty under the neon light*

⁹ De la misma manera que el manuscrito de Ligeti reproducido en la tapa del disco de sus estudios para piano interpretado por Volker Banfield (György Ligeti / Olivier Messiaen / Volker Banfield – *Études Pour Piano* (Premier Livre) / *Vingt Regards Sur L'Enfant-Jésus* (Sélection) 1987), no es una partitura. Eso si entendemos a la partitura como una herramienta que le comunica al intérprete los aspectos estrictamente musicales de la obra. Aunque esto plantea el interrogante de qué es lo estrictamente musical, y si es lo único de relevancia para la interpretación de la música.

Una música del presente

Fernando Manassero

En este artículo, expongo una idea de música del presente como sensación y como representación a través del análisis de mi pieza *Maclas*, para trío amplificado de clarinete + accesorios, violonchelo y piano preparados, compuesta entre 2013 y 2014. Una pieza concebida como arquitectura de partículas de sonido y de sentido, en sus características materiales y las relaciones sintácticas entre ellas.

El punto de partida es que si solo el presente existe¹, entonces ¿por qué no sintetizar o contraer las relaciones funcionales y llevarlas a un estado más básico –y menos dirigido– en el que el material exista en su mera presencia y duración para convertir la situación de escucha en una situación de ensamblaje de la obra? Y en cuanto a las partículas, ¿por qué no entenderlas no solo en su dimensión temporal, sino también en un sentido que proyecten cadenas semánticas refractadas y multidimensionales?

Las maclas son asociaciones de varios cristales de un mismo mineral que presentan relaciones cristalográficas entre ellos.²

¹ DELEUZE, G. *Diferencia y repetición*, Bs. As. Amorrortu, 2006 p. 129.

² GIL CRESPO. *Atlas de Mineralogía*, Departamento de MI Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU) http://www.ehu.eus/mineralogiaoptica/Atlas_de_Mineralogia_Optica/Atlas_de_Mineralogia_Optica.html (abril de 2015).

Introducción: Maneras de proyectar el tiempo

Percibir es representar tiempo. La música que se analiza en este artículo plantea la representación del presente desde los mecanismos de percepción, desde la sensación. Por sensación se entiende a experiencias inmediatas básicas, generadas por estímulos aislados simples³, definida también como la respuesta de los órganos de los sentidos frente a un estímulo⁴.

Esta representación implica un cambio en la velocidad de percepción del tiempo musical que permite percibir estos mecanismos de ensamblaje, cercanos al procesamiento de la información y compartidos con el lenguaje. Contempla también otros tipos de relaciones que cruzan esta brecha perceptual en todas las escalas, como la del objeto sonoro, el sonido-estructura y el sonido-textura⁵.

El diseño del tiempo a escala

Los materiales: el tiempo del objeto y el tiempo de la textura

Macías está basada en el diseño de materiales en su mínima expresión posible y su concatenación en una secuencia

³ MATLIN, Margaret W., y FOLEY, Hugh J. *Sensación y Percepción*. México D. F.: Prentice Hall, 1996.

⁴ FELDMAN, J. M. Four questions about human social behavior. In J. Adamopoulos & Y. Kashima (Eds.) *Social Psychology and Cultural Context: Essays in Honor of Harry C. Triandis*. New York: Sage, 1999.

⁵ LACHENMANN, H. "Klangtypen der neuen Musik". *Zeitschrift für Musiktheorie* v. 1, n. 1, 1970, p. 21-30. citado por FESSEL, P. en "La doble génesis del concepto de textura musical". *Revista eletrónica de musicología*, vol XI, 2007, pág 6 http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr11/05/05-fessel-textura.html

basada en la recurrencia de dichos materiales. Es decir, es una construcción que parte desde la dimensión del objeto sonoro hacia niveles estructurales mayores (y menores).

La escala del objeto sonoro engloba eventos de una duración asociada a la unidad elemental de composición escrita: la nota. Una nota usualmente dura desde unos 100 ms. a varios segundos, y es tocada por un instrumento o cantada por un vocalista. El concepto de objeto sonoro se extiende a cualquier sonido, de cualquier fuente. El término *objeto sonoro* proviene de Pierre Schaeffer, pionero de la música concreta. Para él, el objeto sonoro puro era un sonido cuyo origen no podía ser identificado por el oyente (Schaeffer 1959, 1977 p. 95). Tomamos aquí una perspectiva más amplia. Cualquier sonido con límites estipulados es un objeto sonoro. Xenakis (1989) se refirió a esto como la escala “mini estructural”.⁶

⁶ ROADS, C. Microsound, Massachusetts Institute of Technology Press, 2001 p.16-17 (traducción del autor).

Ej. 1: *Maclas*, c. 46 - 53 objetos sonoros atomizados

La característica tímbrica de los materiales diseñados para esta pieza forma una gran constelación homogénea, que se subdivide a su vez en familias más pequeñas. Aunque estos objetos son concebidos desde cada uno de los instrumentos por separado y no partiendo de una concepción tipológica en abstracto, son tenidas en cuenta posibles “traducciones” a los otros dos. Los sonidos preparados del piano y del violonchelo y los sonidos de los accesorios a cargo del clarinetista⁷ tienen la misma jerarquía y funcionalidad

que los sonidos ordinarios, lo que permite una mayor flexibilidad para la formación de agrupamientos y redes de articulaciones (y desarticulaciones) que se ponen en juego a lo largo de la pieza. La consecuencia audible es el “desdibujamiento” de las fronteras de la referencia de cada instrumento individual. El trío completo funciona como un solo organismo, tanto desde el aspecto sintáctico como desde el acústico.

El criterio aplicado al diseño de los objetos fue el de reducirlos temporalmente hasta un umbral en que ya no es posible estructurarlos (ni percibirlos) como entidades autosuficientes, es decir, que no producen por sí mismos sensación de direccionalidad ni de completitud y se vuelven partes constituyentes de una estructura dinámica que no llega a ser un sonido-textura (en el sentido de Lachenmann)⁸, ni proporcionan la información mínima necesaria para posicionarse jerárquicamente dentro de la estructura de la pieza. Esto debe ser tomado en un sentido amplio, ya que si bien el punto de partida es el de la reducción máxima, en un sentido estricto, implicaría solo la utilización de *stacatti* más o menos acentuados. En el devenir de esta pieza, los objetos de mayor o menor duración con características direccionales, ej: *getatto col legno* en violonchelo, se articu-

⁷ Piano: gomas E.V.A. entre las cuerdas para enmudecer o modificar la altura e imanes que rebotan sobre cuerdas agudas y clavijas. Violonchelo: un trozo de telgopor incrustado en las cuerdas tras el puente. Accesorios del clarinetista: un bisel de cartón que se sopla para obtener ruido blanco y un micrófono de contacto adherido a la mano derecha que se golpea con la mano izquierda en la misma posición de ejecución.

⁸ Véase: FESSEL, P. en “La doble génesis del concepto de textura musical”. *Revista eletrónica de musicología*, vol XI, 2007 http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv11/05/05-fessel-textura.html

lan con otros con direccionalidad menos explícita, ej: golpes en el micrófono de contacto, o notas cortas, produciendo agrupamientos que se desvanecen inmediatamente en la sucesión. Aún así, tomados por separado, cada objeto es una muestra de catálogo.

Otros materiales de la pieza que atraviesan el dominio del tiempo del objeto sonoro se materializan a una escala temporal en la que ya no es posible manipular los sonidos individualmente.

La escala del micro-tiempo abarca los fenómenos transitorios de audio, una amplia clase de sonidos que se extiende desde el umbral de percepción timbre (varios cientos de mili segundos) hasta la duración de objetos sonoros cortos (~100ms.). “... No podemos dar cuenta de los eventos micro-acústicos hasta que ocurren en masa, disparando una percepción global estadística. Experimentamos la interacción de micro-sonidos en el sonido de una lluvia de gotas sobre una costa rocosa, el gorgoteo de un arroyo, el repiqueteo de la lluvia, el crujido de la grava al ser pisada, el chasquido de las brasas...” (...) Sería posible explorar los recursos micro-sonoros de cualquier instrumento musical en sus ráfagas momentáneas y aleteos infrasónicos (un estudio de los instrumentos tradicionales desde esta perspectiva todavía no ha sido abordado).⁹ (¹⁰)

⁹ ROADS, C. *Microsound*, Massachusetts Institute of Technology Press, 2001 p.21. (trad. del autor).

¹⁰ Luego de la publicación citada, podemos encontrar dos piezas de Luciano Azzigotti basadas en investigaciones sobre microsonido en instrumentos acústicos: Vilanos [2014] para dos flautas amplificadas y Aqueños [2014] para cuarteto de saxofones. <http://zztt.org/> (N. de A.).

La idea de inmersión en el sonido, implícita en la cita anterior, es uno de los ejes centrales de esta pieza, y se aborda desde lo acústico y desde lo estructural. Desde el aspecto acústico, el criterio de diseño de los materiales engloba a la dimensión microtemporal de los sonidos transitorios, que se manifiestan anidados en la estructura interna de los objetos. Estos se hacen perceptibles gracias a la amplificación, la compresión y mediante la repetición que proyecta el sonido en la memoria con cada iteración.

4/4 15me X12

pp, stabile e meccannico

(**)

(*) aim to get a pitch contour with the inharmonic sounds that are triggered in every attack
Avoid accents: every quarter note must be equal.

(**) attack only the first time

Ej. 2: *Maclas*, c 141 -152

La imagen muestra un separador entre el bloque 2 y 3 de la primera gran sección, a cargo del piano que comienza en c.141, y se extiende por 12 compases. Está constituido por las tres últimas notas del registro superior enmudecidas completamente con gomas, lo que produce solo los transitorios de ataque de los martillos contra la superficie de las

cuerdas amortiguadas. La repetición mecánica de corcheas posibilita la proyección de estos sonidos, cuyo decaimiento es constantemente relevado por nuevos ataques con sus transitorios, a la vez que trae a la superficie la unidad de tiempo (corchea) en la que se basa la estructura de la primera parte de la pieza.

La segunda gran sección de la pieza ingresa directamente en el terreno microtemporal con la introducción de una textura granular muy densa compuesta de microiteraciones controlables solo en términos de densidad cronométrica, es decir, de cantidad de granos entre cada acción ejecutada por los instrumentistas. Esto supone el paso de objetos sonoros cercanos al concepto de sonido-estructura de Lachenmann, que estructuraban la primera sección, a un material textural relacionado con el concepto de sonido-textura que se caracteriza por el hecho de que puede cambiar continuamente desde el punto de vista de sus particularidades acústicas sin recurrencias de ninguna clase.¹¹

La característica general de una textura no es ya en ninguna parte necesariamente idéntica a las características de los detalles audibles en ese momento, excepto en el sentido negativo de que el carácter general, calificado como resultado estadístico, se sigue del nivel de los detalles, así como precisamente la masa es más primitiva que sus miembros individuales.¹²

¹¹ FESSEL, P. op. cit. pág. 6.

¹² LACHENMANN, H. Klangtypen der neuen Musik. *Zeitschrift für Musiktheorie* v. 1, n. 1, 1970, p. 21-30. citado por FESSEL, P. op. cit. pág 6.

The musical score is presented in three systems, each corresponding to a different instrument or voice part. The top system is for the vocal parts, the middle for the cello, and the bottom for the piano. The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The vocal parts are written in a standard staff with a treble clef, while the cello and piano parts are written in a standard staff with a bass clef. The score includes a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The tempo is marked as 'moderate' and the mood is 'moderate'. The score is divided into measures, with measure numbers 165, 170, and 175 indicated. The vocal parts are written in a standard staff with a treble clef, while the cello and piano parts are written in a standard staff with a bass clef. The score includes a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The tempo is marked as 'moderate' and the mood is 'moderate'. The score is divided into measures, with measure numbers 165, 170, and 175 indicated.

Ej. 3: *Maclas*, c. 313 - 321 comienzo de la segunda gran sección.

En el ejemplo 3 puede apreciarse cómo se combina el material textural nuevo con objetos de la primera sección que aparecen inmersos en la densidad de la nube de puntos, a modo de vestigios de la rejilla dinámica basada en la corchea, que regía la organización anterior.

Los materiales emergen de la dialéctica entre la acción humana y la consecuencia accidental de las propiedades físicas de los objetos como la inercia o la microrresonancia.¹³

¹³ AZZIGOTTI, L. Nota de programa sobre su pieza, *microbeatlogic1* [2013] para esferas metálicas, resortes, magnetos y 2 contenedores semiesféricos amplificados. conDiT 9 2013. reConvert project.

La nube se constituye de acciones con peines frotados en la zona de las cuerdas del piano cercanas a las clavijas, lo que produce alturas indeterminadas gracias a los dientes plásticos que funcionan como cientos de micropectros contra el metal tenso de la cuerda. Sumado a esto, fricciones con sobrepresión y desplazamientos milimétricos transversales y longitudinales del arco sobre el violonchelo que producen chirridos sin altura determinada.

Otra de las maneras de materializar la idea de inmersión es mediante la elección de sonidos no temperados en relaciones interválicas microtonales: en ciertos momentos de la pieza la secuencia de objetos se unifica en torno a un solo tipo de material con altura determinada. Esto se produce de manera contundente en dos momentos: el primero, en una especie de unísono desenfocado que contrasta con la sobreinformada sucesión de objetos disímiles, alrededor de re_5 . Las preparaciones del piano en el registro central producen armónicos apenas corridos de esta altura y se combinan con sonidos ordinarios en clarinete y armónicos en el violonchelo.¹⁴

El segundo caso corresponde a la sección final de la pieza que aparece luego de la segunda sección descrita antes.

¹⁴ Ver partitura, compases 265 a 285 (no se reproduce aquí por cuestiones de espacio).

(*) the eight notes repetition of the tremolo must be masked by the chord, so that the beating is heard as soft fluctuations in the texture

(**) in case of need to make additional breathing, place them when there is the most activity in the other instruments

arco molto st

pp

pizz

f

(2a)

Ej. 4: *Maclas*, c. 374 - 383, sección final

Aquí, a la multiplicidad y diversificación máximas de la primera sección se oponen pocos materiales alrededor de la estructura interna de un multifónico iterado en semicorcheas en el clarinete que da el bicordio de décima ($re_4 - fa_5$). A esta iteración se agregan piano y violonchelo con microtonos alrededor de estas notas¹⁵. Esta inmersión en las alturas del multifónico, ligada a la repetición de unos pocos materiales, mantiene el principio básico de estructuración de toda la pieza y es también ejemplo de representación del presente, ya no desde una perspectiva del estímulo-respuesta o la recurrencia, sino como representación de estatismo.

En las secciones anteriores a la descrita, los sonidos con altura definida (temperados o no), si bien no ocupan un

¹⁵ A saber: piano, cuatro alturas (preparadas) en torno a fa_5 y violonchelo, armónicos de octava y quinta combinados con notas ordinario en relación microtonal. Ver compases 375 a 436.

lugar jerárquico con respecto a los otros sonidos sin altura, son tratados resaltando su tendencia a generar relaciones interválicas que a la vez propician la continuidad; es decir, produciendo la sensación de puntos estables en la estructura. Estos sonidos tónicos, distribuidos estratégicamente en la grilla, generan una metacapa de relaciones que atraviesa a la de los granos en sucesión, proyectando relaciones interválicas en diferido. Estas se intercalan con todo tipo de sonidos con espectros más complejos e inasibles en velocidad del devenir de la secuencia. Estas relaciones, a su vez, en lo efímero de su materialización, dan la sensación de que hay una línea o hilo conductor que en realidad no existe.

Concepción cíclica del tiempo: la reconfiguración como estrategia de representación del presente.

El catálogo y la secuencia

Como se ha expuesto en párrafos anteriores, la pieza está construida sobre la base de un catálogo limitado de pequeños objetos sonoros individuales (en general, una corchea a negra=130). La estructuración de estos elementos sintácticos está basada en una lógica secuencial reconfigurada, concepto que reúne a la unidireccionalidad del tiempo lineal con la recurrencia del tiempo cíclico. Las implicancias que tienen los materiales que se disponen sucesivamente en la secuencia hacen a una concepción cíclica del tiempo.¹⁶

¹⁶ CHACON DORR, Virginia, comunicación personal abril-junio de 2015.

Por tiempo cíclico se entiende una visión del tiempo que permite a los humanos experimentar puntos equidistantes en el eje unidireccional del tiempo lineal, como recurrencias regulares del mismo tiempo¹⁷. Esto último, en *Macías*, se amplía incluyendo ciclos de diferentes dimensiones en sucesión, ya que en la mayor parte de la pieza la recurrencia se da de manera irregular. Si bien también se repiten “corpúsculos” de pocos objetos, estos no se establecen como puntos de referencia claros en los niveles estructurales medios, debido a que por su estructura interna las conexiones que trazan son efímeras y cada objeto por separado puede dar comienzo a otro ciclo de dimensiones diferentes. El avance de la forma se produce, entonces, por la recurrencia en los niveles más básicos de la estructura. Esto representa un presente atomizado dado *entre* los objetos puestos en sucesión.

Por otro lado, la repetición regular se presenta de manera contundente en el separador a cargo del piano, donde la estructura emerge hacia la superficie, y en la última sección con el multifónico de clarinete, lo que también supone la apertura de una franja de presente.

Una ventaja de pensar el tiempo en términos cíclicos en el campo de la música es que constituye un sistema de duraciones a nivel perceptual en vez de conceptual.

Mientras que el tiempo lineal no puede admitir lógicamente la existencia del presente, excepto en términos de un

¹⁷ TAGG, P. “Understanding ‘Time Sense’: Concepts, Sketches, Consequences”, publicado originalmente en *Tvärspel - 31 artiklar om musik. Festskrift till Jan Ling*, 1984. Göteborg: Skrifter från Musikvetenskapliga institutionen, 9, pp. 21-43. Revisado en 1998-9. (Traducción del inglés del autor).

teórico punto de duración cero, ya que el futuro inmediato se desliza en el pasado inmediato, el tiempo cíclico por otro lado, como fenómeno de percepción compartida, admite un momento entendido como “tiempo presente” que puede ser extendido o recurrido, “más como una raya que como un punto”.¹⁸

La noción de secuencia es tomada aquí como una serie o sucesión de cosas que guardan entre sí cierta relación, esta sucesión implica el establecimiento de un presente, un pasado y un futuro.

The image shows a musical score for three instruments: Paper Mic, Cello, and Piano. The score is in 4/4 time and covers measures 162 to 170. The Paper Mic staff has performance instructions like 'cord', 'slap', and 'frull'. The Cello staff has 'pizz', 'xp', 'arcs', and 'st'. The Piano staff has 'sh', 'pizz', 'key', and 'magnum'. Measure numbers 165, 170, and 170 are marked at the top of each staff.

Ej. 5: *Maclas*, c.162 - 170 sección 1, bloque 2

¹⁸YOUNG, M (1988). *The Metronomic Society* (London). Citado por TAGG, P “Understanding ‘Time Sense’: Concepts, Sketches, Consequences” pág. 5 (las comillas son del texto original).

En el ejemplo anterior puede apreciarse la concepción fragmentaria de la línea instrumental. A la sucesión de elementos sintácticos se le agrega la alternancia entre los instrumentos. Cada uno de ellos toca por turno solo uno de los elementos del catálogo. Esto produce una sensación de relieve entre los objetos, un espacio que cambia de dimensiones rápidamente produciendo sensación de inestabilidad; como si los materiales fuesen vistos a través de lentes con diferentes aumentos. Dicha alternancia enfatiza la separación de los materiales y amplifica el espacio *entre* los objetos sonoros.

Otro aspecto de la secuencia es que no contempla la simultaneidad como principio organizativo, aunque se produce por las superposiciones de los decaimientos de los objetos, el margen de corrimiento que ocurre en la ejecución producto de la reacción de los músicos y el tiempo de retardo del mecanismo de los instrumentos. Este retardo, que es la amalgama implícita en cualquier música (ejecutada por personas)¹⁹, se vuelve explícita en esta pieza por la naturaleza de los materiales y su lógica de construcción.

En *Macías*, el presente se manifiesta en dos niveles: en un nivel básico, como sensación dada por la percepción de estímulos; y en un segundo nivel, como representación dada por la recurrencia de los objetos a lo largo de una secuencia lineal.

A lo largo de la composición de esta pieza me propuse reflexionar sobre los mecanismos perceptuales que llevan a definir las relaciones sintácticas musicales, con el objetivo

¹⁹ Esto puede extenderse a la música construida a partir de *samples*, donde la porosidad de la interpretación fue capturada y puede ser manipulable.

de entender la percepción del paso del tiempo, la anticipación y la memoria. A medida que fui encontrando materiales y pude observar sus características estructurales desde el aspecto acústico y gestual se fue abriendo una dimensión temporal nueva para mí.

Quedan preguntas sobre qué significa hacer una música de partículas de sonido, una música que opere directamente sobre los mecanismos de percepción.

Agradezco a la Licenciada Virginia Chacon Dorr por sus aportes críticos y por la revisión de este texto.

*Mac/la*s fue estrenada el 15. 11.14 en conDiT 9 Escrituras Argentinas, en cheLA, en el marco de la 18° edición del Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea del Teatro General San Martín por música impura: Eduardo Spinelli, clarinete y accesorios; Martín Devoto, violonchelo; Andrea García, piano.

El video del estreno está disponible en: www.youtube.com/user/conditbuenosaires

El audio de la pieza está disponible en: soundcloud.com/fernandomanassero

Anclaje en la realidad

Música actual y la estética de la cotidianidad contemporánea¹

Michael Maierhof

Que a mí el término *crossover* aplicado a estilos compositivos me deje un sabor de boca algo anticuado podría estar relacionado con la restricción (autoimpuesta y aún muy extendida) de las áreas de trabajo de los compositores.

Eso a pesar de que es ineludible el anclaje en la realidad, entendida en el sentido más ingenuo: las cosas cotidianas que nos rodean, relaciones, estructuras y proporciones que nos atraviesan, ya sea el diseño de un paquete de café, el formato de una revista, los estilos de la moda vigente de *jeans*, los problemas políticos y ecológicos, la exposición acústica, el terrorismo hipersimpático de las voces de la radio, el sonido urbano o rural.

Sería hora de volver a recordar la ampliación del ámbito de las funciones del compositor. La imagen más extensa de su labor, los sectores de incumbencia, las responsabilidades, sus posibilidades e imposibilidades son siempre objeto de la definición de sí mismo que hace el compositor.

Así como el artista plástico está a cargo de la traducción visual de la experiencia de la realidad, de la misma manera el compositor es responsable de la traducción acústica y la correspondiente elaboración de los procesos for-

¹ *Anker in der Realität*. Artículo publicado originalmente en: POSITIONEN, Mayo de 2007, Berlín, n° 71.

males. En ella no importa si el material proviene del canon transmitido por los grandes maestros, o si el compositor trabaja con música pop, el universo sonoro urbano, una obra en construcción, un taladro con percutor, los sonidos que hace el público antes de un concierto; si se sirve de recursos sonoros electrónicos, explora las cualidades acústicas de objetos cotidianos, o sigue expandiendo las posibilidades de instrumentos tradicionales; si analiza acústicamente el sonido que produce un inodoro del tren, o investiga las estructuras y cualidades materiales de los carteles electrónicos, el complejo conjunto de alturas y sus variaciones de un pontón colgante que rechina, la complejidad del campo sonoro rítmico de una bolsa de plástico que cruje, o crea un protocolo del proceso de arranque de una heladera.

Existen infinitos puntos de partida (evidentemente, también no acústicos) para la traducción de la experiencia de la realidad en lo acústico; en qué momento eso se convierte en música y cuándo en diseño sonoro o folclore acústico es otra cuestión (análoga al arte visual y la diferencia entre el arte y la artesanía).

El anclaje del compositor en la realidad acarrea consecuencias en las concepciones que tendrá este del material. En principio, opino que en una realidad de continuo cambio la investigación y exploración del material nunca llegarán a su fin, ni siquiera la invención de material y la generación de los procesos formales correspondientes. Diagnosticar que el final de la investigación de material ocurrió en las décadas de los años 60 y 70 y afirmar que ahora solo se trata de constelar un canon de material disponible en nuevas situaciones de percepción significaría que tenemos una concepción muy pobre de la música experimental. En mi manejo cotidiano de instrumentos y objetos siempre me sorprende la infinidad de posibilidades que se van abriendo. Sin em-

bargo, también imagino el mundo de los objetos –en este caso, objetos con propiedades acústicas– como infinito. En realidad, esa forma de pensar es el privilegio del arte.

Es evidente que los experimentos con el material se han ido desplazando gradualmente desde las alturas al área de los denominados “ruidos”, lo cual no significa que hayamos alcanzado el final de un desarrollo. La cosa recién empieza, las posibilidades se expanden explosivamente gracias al incremento de la complejidad. Podemos pensar ahora en diferenciar las estructuras sonoras complejas (a veces llamadas peyorativamente “ruido”), controlar sus componentes, extraer constelaciones interesantes y estructuras internas, re-componerlas y con ello, generar música en condiciones novísimas. Nace un enorme campo nuevo, y solo estamos hablando de las posibilidades que se abren en las estructuras de material.

Es precisamente en nuestra realidad acústica urbana que tenemos una cantidad inmensa de estructuras sonoras complejas, por ejemplo, de motores, máquinas, multiplicaciones acústicas y superposiciones complejas, y con ello, muchos puntos de partida para comentarios acústicos, reprogramaciones breves de la realidad acústica, contraproyectos, etc...

A un músico o compositor que percibe la realidad de esta manera, la procedencia del material le facilita, al mismo tiempo, el plano de la comunicación con sus oyentes, dado que es muy probable que ya compartan la cotidianidad contemporánea con lo cual en principio ya es posible que estén en una misma longitud de onda; los problemas de transmisión aparecen después.

Que hoy la “música contemporánea” tenga tantas dificultades para su divulgación y se fomente más dicha divulgación que la producción de música *nueva y actual* –esa

que ha arribado por sí sola a la realidad– es de hecho la confesión abierta de la crisis que está atravesando la música contemporánea, ya evidente, al parecer, en la evaluación de políticos y funcionarios². ¿Dónde quedó entonces la discusión entre los compositores?

Quizá también para la música sería conveniente pensar una “estética de la cotidianidad contemporánea” (como ya comenzó a hacerse en la literatura, las artes visuales y la teoría del arte), una “cotidianidad” que conforme el marco de referencia de la producción de música actual experimental y no limitarnos a una estética de la tradición musical y los espacios de reflexión académicos con sus leyes particulares, que a menudo casi no se pueden transmitir fuera de ella, en la sociedad.

El artista plástico Gabriel Orozco formuló una definición muy sencilla del arte que me gusta mucho: “el arte regenera la percepción de la realidad”. Entendida así, su tarea sería darle un giro a la realidad para que, al menos por un momento, se la perciba de otra manera, ya sea en los refugios de los museos, de las salas de concierto o en nuevos espacios, en algún lugar público donde las traducciones, desplazamientos y giros de la realidad se pueden percibir en todos sus grados de concentración y diferentes enfoques.

Es probable que este sea el último vestigio de libertad en el arte, con el que se puede justificar su necesidad en un mundo de racionalidad instrumental, al margen de las cualidades utópicas que debe poseer siempre. Pero quizá ya sea

² Es necesario mencionar que en Alemania el sistema de subsidios para la divulgación de la música contemporánea se ha desarrollado notablemente en los últimos años, a diferencia de los orientados a la composición, que han disminuido. (N. de T.)

esto una cualidad utópica: hacer como si pudiéramos darle brevemente un giro a la realidad, porque una obra artística nos da la posibilidad de una percepción diferente por un instante.

Y la cuestión del *crossover* se volatiliza por sí misma incluso en el concepto más amplio de compositor. Hace tiempo ya que la producción de música actual acorde al tiempo en que vivimos no es más un monopolio de los compositores, entendidos como quienes escriben música; en la investigación y renovación de material muchos improvisadores, músicos electrónicos y músicos digitales les sacan ventaja a la mayoría de los compositores.

Diesseitigkeit¹

Martin Schüttler

En los últimos años, el concepto de *diesseitigkeit*² ha sido utilizado una y otra vez como clave en el trabajo de algunos compositores³. El presente texto se ocupará de la música de Michael Maierhof, Maximilian Marcoll, Hannes Seidl y de mí mismo. Mediante algunos aspectos, se intentará explicar qué puede significar *diesseitigkeit* en un contexto musical y cuáles son las marcas de configuración fundamentales de la composición de dicho “aquí y ahora”.

El diccionario alemán *Duden* define *diesseitigkeit* como “la terrenalidad; la postura orientada al más acá, al mundo”. En esta definición resuena implícitamente el concepto del más allá, de lo trascendental; y en la dualidad del aquende y allende, un orden trascendental o metafísico del mundo. La entrada en alemán de Wikipedia para el concepto *diesseits*⁴ amplía: “Desde la cosmovisión de la metafísica y de muchas religiones al aquende se le atribuyen características como ‘finito, sensorial, temporal’; al allende, tales como ‘eterno, espiritual, auténtico, definitivo’. Esto es refutado por librepensadores y humanistas seculares, que insisten

¹ Ponencia presentada en los Cursos de Verano de Darmstadt en 2010 y publicada en *Darmstädter Beiträge zur neuen Musik*, tomo 21, Ed. Schott.

² Término alemán que alude a la terrenalidad, al aquí y ahora. (N. de los T.)

³ Véase Hannes Seidl y Roman Pfeifer, “Diesseitigkeit”, en: *Positionen* 76, págs. 24-27.

⁴ *Diesseits* (s.f.) recuperado el 14 de noviembre de 2011 de: <http://de.wikipedia.org/wiki/Diesseits>.

en que la vida humana acontece exclusivamente en el más acá”.

En relación con los trabajos de los compositores aquí presentados, el concepto de *diesseitigkeit* es una denominación necesaria para el aquí y ahora, más que una visión filosófica o religiosa del mundo. El “más allá”, exista o no, no es relevante en este contexto. La música se concentra exclusivamente en lo sensorial, en el mundo que se puede percibir con los sentidos. En lo material. En lo que está ahí.

¿Qué significa esto en términos musicales? En concreto, se trata de una relación directa con lo cotidiano y de otorgar la misma jerarquía a subproductos de la vida diaria. Es decir que los compositores pueden utilizar material sonoro como grabaciones tomadas en un supermercado, interferencias provenientes de los medios, videos de YouTube o la inclusión de objetos profanos como un lavarropas, con el mismo valor que sonidos instrumentales y procedimientos derivados de la tradición musical. En relación con esto, Michael Maierhof dice: “Es irrelevante si el compositor toma su material del canon tradicional, si trabaja con música pop o con el desarrollo acústico del arranque de una heladera”⁵. Este enfoque no se limita al ámbito puro del sonido. La vida cotidiana también tiene relevancia a nivel estructural o formal, por ejemplo, la inclusión autorreferencial de la situación de concierto en la composición o la transcripción de una grabación de campo como base estructural de una pieza.

⁵ Michael Maierhof, *Anker in der Realität, Aktuelle Musik und die Ästhetik des zeitgenössischen Alltags* [Anclaje en la realidad. Música actual y la estética de la cotidianidad contemporánea]. Véase el artículo en el presente libro.

La utilización del término *diesseitigkeit* hace referencia, además, al contexto de la recepción. Componer de este modo se opone al enfoque de un escapismo musical, a la utilización de la música como herramienta para huir de la realidad. El concepto de música trascendental orientada hacia lo excepcional se refiere, por un lado, al proyecto romántico del arte como religión sucedánea, que actualmente está muy difundida en ámbitos como el pop y la música de películas. Por otro lado, en el ámbito de la música académica, el enfoque de la música pura, de *l'art pour l'art*, puede expresar también tendencias a la evasión. Si entendemos la música como un suceso fuera de lo cotidiano y lo trivial, que tiene que ser apartado de lo profano del mundo, esta se presenta como algo sagrado. En este sentido, el concierto tradicional y su marco social también tienen un papel protagónico. Si la sala de concierto es más que un lugar apropiado que permite escuchar con atención, si se convierte en un refugio para quienes quieren huir del mundo, entonces se trata de un mecanismo de escape. Así, el origen religioso de la música repercute en cierto modo: no sería de este mundo, sino algo superior, universal o eterno, etc., y la sala de concierto se transforma en su templo.

En cambio, el concepto de la música *diesseitigkeit* se dirige de manera mucho más directa hacia aquello que nos rodea. Constantemente. Aquí y ahora. Cosas, sonidos, sucesos, medios de comunicación, relaciones sociales y políticas. En principio, aquende se refiere sólo a una indicación de lugar, de hecho, una muy subjetiva. Hace referencia a todo lo que se encuentra al alcance de mi persona. Mediante mi intervención en el entorno, me comporto de manera artística ante la realidad. Mi relación con el mundo no se expresa en o a través de la música, sino justamente al revés. La música forma parte de lo cotidiano ¡y no se la puede separar!

La alusión directa a la realidad del mundo tiene precursores en la historia. Sin intención de hacer una descripción minuciosa de la historia de la música, cabe señalar diferentes ejemplos que manifiestan esta actitud de dirigirse al mundo: con principios estéticos y condiciones de producción diferentes, los paisajes sonoros, la música descriptiva, el futurismo y la música concreta generaron relaciones con el mundo sonoro de la vida cotidiana. Compositores con compromiso político como Hanns Eisler, Luigi Nono o Nikolaus A. Huber hicieron referencia a acontecimientos sociales en sus obras con el objetivo de darlos a conocer⁶. No podemos dejar de nombrar a John Cage, cuyo trabajo disolvió la frontera entre el arte y la vida como ningún otro. Sin embargo, su música se basa casi siempre en la ausencia de una intencionalidad. En cambio, desde el enfoque del aquí y ahora se persigue el empleo intencionado de todos los medios.

Sobre este trasfondo histórico, los compositores operan en la actualidad con las experiencias de la vida cotidiana bajo condiciones sociales, técnicas y mediales totalmente transformadas. A continuación, se expondrán algunos procedimientos relevantes. Los aspectos tratados son: el material sonoro, la relación estructural, la heterogeneidad medial y la música como comentario.

Sobre el material sonoro

La ampliación de material sonoro que tuvo lugar durante el siglo XX llevó a trascender los límites o dejar de lado mu-

⁶ Véase: Nikolaus A. Huber “Kritisches Komponieren” en: *Durchleuchtungen* (“El componer crítico”, en: *Durchleuchtungen*, s/d).

chas convenciones que aún tenían validez cien años atrás. En el transcurso de las últimas décadas, el uso de ruidos y sonidos electrónicos se fue consolidando en la composición musical, adquiriendo la misma legitimidad que los sonidos instrumentales y vocales.

Este fenómeno se dio en todos los ámbitos musicales, tanto en la música académica como en la popular. Luego de la incorporación de determinados sonidos, hasta el momento nunca utilizados, ya no es imaginable otro cambio tan sustancial.

Además, ha cambiado radicalmente la sonoridad de la realidad que nos rodea. La intervención constante de los recursos mediales y técnicos en nuestra vida cotidiana hace que estén presentes a diario, y en igual medida, tanto producciones estéticas como acontecimientos sonoros casuales. Se filtran, ya sea en el supermercado o cuando navegamos por Internet. En el patio se mezcla una sinfonía de Schubert con el ruido de una obra en construcción. Todo está presente al mismo tiempo y se entrecruza en la experiencia cotidiana. En cierto modo, Internet representa un archivo casi completo que nos permite el acceso a cualquier música y cualquier sonido en todo momento, llevando nuestro concepto de disponibilidad a lo absoluto.

La postura de *diesseitigkeit* parte de esta situación acústica inmediata. Teniendo en cuenta la simultaneidad absoluta, no se establece una diferencia entre material valioso y no valioso por sí mismo, es decir, entre material apto y no apto para ser usado en el arte.

En mi composición *schöner leben 2 (Monument für T.H.)*⁷ para piano y electrónica en vivo, se encuentran elementos

⁷ *Vivir mejor 2 (Monumento para T.H.)*

heterogéneos sin mediación sonora entre ellos. Al final de la pieza coexisten ruidos electrónicos, permutaciones de octava, sonidos de piano aislados, en parte preparados, acordes mayores, la banda sonora ligeramente modificada de una porno *hardcore* y la melodía simplificada de una *popsong*. El sonido puro instrumental es sólo una posibilidad entre muchas. No es lo normal, ni el punto de partida, ni el componente más pequeño de todos los desarrollos musicales en una pieza. En su lugar se relacionan materiales con una construcción previa de complejidad variable, como objetos sonoros compuestos e indivisibles. Es un proceso que yo denomino *Materialvergrößerung*⁸. Todos los objetos sonoros son tratados con la misma jerarquía, da igual su procedencia y si se trata de un material sonoro originalmente construido o encontrado.

Para evitar un trabajo de collage sin sentido con diferentes partículas de sonido, es indispensable un trabajo de compensación a nivel estructural o de concepción. En este sentido, los procedimientos de composición de los últimos sesenta años presentan un punto de referencia de gran importancia, por ejemplo, el pensamiento serial de parámetros. Sin embargo, yo empleo estos procedimientos de manera constructiva sólo en ocasiones, es decir, partiendo del sonido aislado. Al contrario, a menudo sirven como herramienta para analizar y abrir material desconocido. El objetivo es deconstruir objetos sonoros descubiertos a tal punto que aún puedan reconocerse restos de un aura inicial, pero que ya no cumplan la función de signo. No debería surgir relación semántica alguna entre ellos.

⁸ Equivalente a “dejar en bruto o en crudo” el material. (N. de los T.)

The musical score consists of four staves of piano music, each with specific performance instructions and dynamics.

Staff 1: Tempo markings of $\text{♩} = 160$, $\text{♩} = 110$, and $\text{♩} = 160$. Instructions include "Grabación (ruido coloreado)" and "ON (amplificación) OFF". Dynamics range from *f* (todavía audible) to *fff*.

Staff 2: Tempo marking of $\text{♩} = 140$. Includes the instruction "Grabación: Pista 3 (Start) (siguiente)". Dynamics include *fff* and *mp* (Cambiar grabación: Pomo (time stretch)).

Staff 3: Tempo marking of $\text{♩} = 55$. Includes the instruction "Grabación: Pomo (time stretch)". Dynamics include *pp* and *mp*.

Staff 4: Includes the instruction "Grabación: Pomo (time stretch)" and "Grabación Off". Dynamics include *mp*.

Martin Schüttler, *schöner leben 2* (Monument für T. H)

Un procedimiento similar se reconoce en los trabajos del artista suizo Thomas Hirschhorn, quien inspiró la creación de la pieza *schöner leben 2*. Hirschhorn agrupa en sus instalaciones, a las cuales suele llamar “monumentos”, una verdadera catarata de artefactos de la vida cotidiana y de

la cultura intelectual unidos entre sí sin establecer asociaciones. De esta manera hace referencia a Deleuze, Bataille, Duchamp o Spinoza del mismo modo que a la pornografía, los objetos de liquidaciones o los materiales baratos (como, por ejemplo, cinta adhesiva, papel de aluminio o bolsas de plástico). El impulso es conectar directamente con lo cotidiano y lo profano, y no nivelar enunciados e ideas. El arte y la filosofía no se excluyen de la vida, sino que ambas cosas se inscriben en la obra de arte con la misma jerarquía. En la confrontación entre lo común y lo extraordinario ambos adquieren mayor expresividad.



Thomas Hirschhorn, *Wo stehe ich, was will ich?*⁹

⁹ ¿Dónde estoy? ¿Qué quiero?

También en las composiciones de Michael Maierhof se ve un trabajo propio de la *diesseitigkeit* con fenómenos sonoros. En *splitting 15* para viola y soporte digital, se concentra exclusivamente en las resultantes graves producidas por preparaciones de la viola destinadas a tal fin. Para ello, Maierhof utiliza objetos profanos de la vida diaria que manipulan el sonido del instrumento de forma muy precisa.



Preparaciones:

Materiales:

- Un pedacito de madera forrado con un paño de cocina (aprox. 8-9 mm de ancho y 6 mm de alto, aunque la altura puede variar según la altura del puente) como "Präp. GB", que pisa la cuerda de la en la altura precisada.

präp GB: es²



colocar la Präp GB en la posición de lab6



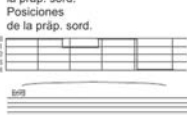
- Un broche de ropa de madera (aprox. 74 x 13 x 9 mm) con resorte fuerte como "Präp. sord.", que se coloca en el puente. La parte interna del broche se forra con un pedazo de paño de cocina suave que apaga el sonido. Se deben establecer cuatro posiciones del broche: en la posición 1 debe apagar y filtrar lo menos posible, en la 4 la filtración del sonido debe ser la más notoria.

Por ejemplo: colocar el broche entre las cuerdas de la y re a diferentes alturas (ver foto), en la posición 4 colocarlo lo más abajo posible sobre el puente. Establecer las cuatro posiciones en relación a cada instrumento y las características del puente; para la posición 0, simplemente presionar el broche para que suelte el puente.



Postura del arco en la acción niente

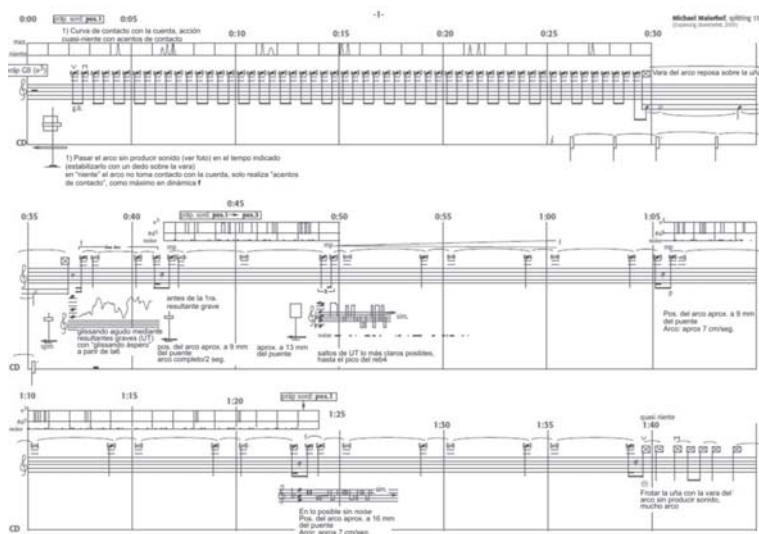
Curva de filtro: cambiar de posición con la präp. sord. según el curso de la curva (claro cambio de sonido), sin cambio de arco en el cambio de posición de la präp. sord.



Michael Maierhof, preparación para *splitting 15*

Al reducido material de las resultantes graves se le contraponen grabaciones de una máquina embotelladora reproducidas por los parlantes. Maierhof evita cualquier clase de acercamiento y también toda forma de transición entre ambos tipos de sonido. Los sonidos alcanzan la condición

de objetos con características específicas y muy delimitadas. Cumplen una función de contraste mutuo, se comentan entre sí. Maierhof sustituye una estructura narrativa por un formato de exhibición. Sin embargo, no se trata de una mera reproducción, de trasplantar sonidos de la vida cotidiana a la sala de conciertos. Los fenómenos acústicos que resultan de la preparación de la viola son sometidos a un análisis preciso y constituyen el punto de partida del trabajo musical. Parámetros tales como la diferenciación interna del sonido o la configuración rítmica y temporal de la pieza son desarrollados directamente a partir de este tipo de observaciones.

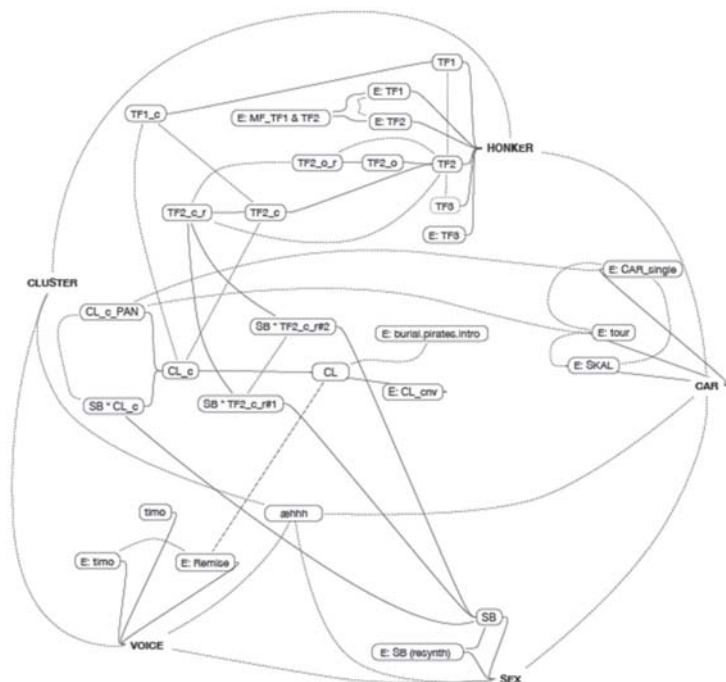


Michael Maierhof, *splitting 15*

Sobre la relación estructural

Junto con el uso de una sonoridad ligada a lo cotidiano, un pensamiento del aquí y ahora puede recoger también relaciones estructurales de la vida diaria. A modo de ejemplo, presentamos aquí la composición *compound No. 1 – CAR SEX VOICE HONKER* para dos acordeones y electrónica, de Maximilian Marcoll. El compositor reúne grabaciones de campo y las fusiona en una red de materiales. Estos registros tomados de su vida cotidiana son documentaciones de situaciones vividas de manera subjetiva. Estos documentos le sirven como capas acústicas que analiza con un programa informático especial. El resultado final son transcripciones en notación convencional. Las transcripciones forman el único material utilizado por el acordeón. Los registros originales, de los que se derivaron las transcripciones, aparecen por momentos en grabaciones.

Since (almost) all the material used in this piece is of concrete origin, the sources are declared in the score. The abbreviations refer to the following illustration and the table on the opposite page.



Solid lines mean direct inheritance whereas dotted lines indicate rather associated relations.

Maximilian Marcoll, red material de compound No. 1 – CAR SEX VOICE
HONKER

Es decir que todas las estructuras musicales se obtienen directamente de las grabaciones, ninguna nota es libre ni se agrega con fines expresivos. Existen, sin embargo, transiciones de un material a otro. Tal es el caso, por ejemplo, de la aproximación que efectúa Marcoll de bocinazos grabados en las calles de Berlín luego de un partido de fútbol y los sonidos de relaciones sexuales. Esto no ocurre en un nivel semántico. La conexión es superficial. Los materiales están emparentados acústicamente. Los bocinazos, los gemidos y la respiración posibilitan estadios estructurales intermedios.

La referencia autobiográfica, es decir, el espacio y el tiempo de cada grabación, se registra minuciosamente en la partitura. En la música de Maximilian Marcoll, lo que forma la base de todas las estructuras musicales es la experiencia subjetiva, y no la percepción subjetiva del compositor.

Maximilian Marcoll, *compound No. 1 - CAR SEX VOICE HONKER*

Sobre la heterogeneidad medial

Todos los ejemplos hasta aquí presentados dejan en claro que el uso de diferentes medios cumple un papel fundamental. Además de la producción de sonidos instrumentales o electroacústicos, también pueden aparecer componentes visuales, escénicos, performáticos, documentales o arquitectónicos, pensados como componentes explícitamente musicales. No son entendidos como enriquecimientos, encastrados en el transcurso musical como una performance multimedial o intermedial. ¡Deben entenderse, más bien, como elementos decididamente musicales! Se incorporan a las obras no de manera sonora, sino estructural o conceptual.

En mi composición *schöner leben 1 (music for K.C.)*¹⁰ para contratenor con piano eléctrico, amplificación, megáfono, soporte digital, máscara y pistola, se confrontan diversos medios y transforman la situación sobre el escenario en un cuadro esquematizado con pocos elementos.

La intervención del contratenor tiene lugar en diferentes capas. Su voz se escucha alternadamente con o sin amplificación, distorsionada o a través de un megáfono; toca el piano eléctrico o reproduce sonidos electrónicos de un CD. Además se incorporan en la composición momentos escénicos aislados. Todo esto le otorga al cantante el aura propia de un animador actuando en unas bodas de plata. El texto utilizado es una compilación de entrevistas al cantante de Nirvana, Kurt Cobain. Elementos musicales desgastados de la música pop y de entretenimiento, decoraciones

¹⁰ *Vivir mejor 1 (música para K.C.)*

medialmente agotadas, se integran a la obra en el sentido del *Materialvergrößerung* ya mencionado. De esta manera, la composición captura en su sonoridad la heterogeneidad musical y medial que experimentamos a diario. Se vuelve en contra de lo que Peter Ablinger denomina “integridad de la apariencia exterior”¹¹. En lugar de una superficie sonora balanceada se presenta el desmembramiento de diferentes agregados sonoros. La relación se da a nivel estructural y conceptual, pero no a través de un sonido homogéneo global de la obra.

(1° 50)

ff

ca. 2°

ff

(solo movimientos de los labios)

(suscitado libre)

Lentamente ponerle la máscara de goma de una mujer rubia

* A partir de la segunda vez "minutos ensane" de la cinta. Susurrar siguiendo el texto intentando una sincronización aproximada.

Martin Schüttler, *schöner leben 1 (music for K.C.)*

¹¹ Peter Ablinger s/d.

Hannes Seidl, en una parte de su obra *Die Anderen-Jetzt Neu!*¹² para piano y soporte digital, incorpora música de fondo trivial desde un altavoz situado en una habitación contigua. No tiene que quedar claro si esta música es parte de la obra, o si se trata de ruidos molestos que provienen del exterior. Seidl tematiza aquí el espacio concreto arquitectónico pero también social del concierto. Supuestamente se interrumpe el carácter cerrado de la sala de conciertos; la situación espacial se convierte en material musical.



Hannes Seidl, *Die Anderen - Jetzt Neu!*

Música como comentario

Los procedimientos hasta ahora mencionados son aptos para desprender determinados componentes musicales de la vida cotidiana. Sin embargo, en los cuatro compositores también se manifiesta un pensamiento conceptual que podríamos considerar del aquí y ahora. El encuentro entre diferentes lecturas de la realidad lleva en las composiciones

¹² *Los otros, ¡ahora renovados!*

tanto a un cuestionamiento mutuo de los sonidos y las estructuras como a la puesta en evidencia de los medios. Se generan comentarios en igual medida tanto sobre la realidad subjetiva de la vida de los compositores como sobre la situación de la música (contemporánea).

En *The Art Of Entertainment* para violines, saxofón tenor, piano y percusión, Hannes Seidl toma registros de cuando el público ingresa al concierto y cuando aplaude, y luego los integra en su composición. “La reproducción de dichos sonidos genera una diferencia que permite la irrupción de lo cotidiano previo o ajeno a la situación de concierto”¹³. Para la publicación de la pieza del CD *Musik für übers Sofa*¹⁴, Seidl se adaptó al medio. El contexto de un CD ya no es el de una sala de concierto con el público, sino las otras piezas que se encuentran en el CD. En concordancia con el nuevo contexto, Seidl incorpora fragmentos de otras piezas del CD en la composición.

En consecuencia, en el CD *Musik für übers Sofa* se inserta en la pieza una grabación de *Was mich angeht*¹⁵ para cuarteto de trombones. Esta pieza se publicó como pista 1 directamente anterior a *The Art of Home Entertainment* (nótese la adaptación del título). De esta manera, en la reproducción normal del CD las dos primeras pistas empiezan exactamente de la misma forma.

¹³ Hannes Seidl, s/d.

¹⁴ *Música para el sofá*

¹⁵ *En lo que a mí concierne*

Handwritten musical score for "The Art of Entertainment" by Hannes Seidl. The score is for four instruments: Violin (Vln.), Trombone (T. Sx.), Piano (Pno.), and Cello/Double Bass (Schl.). The score is divided into two systems. The first system has a 6/8 time signature and a 4/8 time signature. The second system has a 4/8 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also handwritten annotations in Spanish, including "Seguir tocando la pieza anterior, notoriamente más lenta. Event. octavar hacia arriba el mi, fa y (a#)". The score is marked with "CD-TRACK 1" and "aplicado contenido".

Hannes Seidl, *The Art Of Entertainment*

Hans Seidl comenta al respecto: "En la obra *The Art of Entertainment* también tematicé el uso de otras piezas como material, sólo que estas no habían sido previamente seleccionadas, sino incorporadas como un elemento nuevo según cada presentación. [...] En determinados momentos, *The Art of Entertainment* incorpora fragmentos de otros sonidos del mismo medio. Es decir, en el caso de un CD, otras obras que se publicaron junto con *The Art of Entertainment* en ese mismo CD; en un concierto, se integran otras obras ejecutadas esa velada al igual que el ingreso del público, etc. Así mismo, partes de *The Art of Entertainment* se incorporan a otras obras o se reproducen a bajo volumen en el intervalo como música de fondo. La obra se adapta una y otra vez en

cada ejecución o situación de reproducción. Es decir que en sí no hay obras idénticas, sino una estructura en la cual lo que realmente se escucha y está anotado representa sólo un marco que luego será integrado e incorporado por las otras. La obra tematiza la autorreflexión al estructurarla y al elevar la reflexión a un fin en sí mismo”¹⁶.

Resumen

A pesar de que solo expuse determinados aspectos de una idea de *diesseitigkeit* a partir de las obras elegidas, los trabajos de estos compositores no se reducen a un único procedimiento. Todos los ejemplos dejan entrever, con mayor o menor grado de importancia, otras facetas del pensamiento de *diesseitigkeit*. Por ejemplo, el encuentro sin mediación de viola preparada y embotelladora en *splitting 15* de Michael Maierhof también puede entenderse como comentarios recíprocos de los sonidos. En *compound No. 1*, de Maximilian Marcoll, está presente el sonido cotidiano de un patio berlinés no sólo como estructura transcrita. También aparece en la obra como una grabación no procesada. Este registro sonoro remite, hasta cierto punto a modo de lugar trasplantado, al aislamiento de la sala de conciertos. La música de fondo de Hannes Seidl en *Die Anderen – Jetzt Neu!* tematiza no sólo la situación del concierto, sino que también establece una relación social y mediática al recoger el fenómeno de permanente exposición al sonido en espacios públicos. La

¹⁶ Hannes Seidl, “Neu -Über Ökonomie Neuer Musik” (Nuevo - Sobre la economía de la Nueva Música), s/d.

lista de referencias cruzadas en las piezas presentadas podría seguir ampliándose a gusto.

Además, ninguno de los cuatro compositores concibe la música como un lenguaje mediante el cual la intención expresiva sensible del sujeto compositor quiere dirigirse al corazón del oyente. Con intención expresiva me refiero a la necesidad de revelar el propio fuero interno, ya sea entendido como alma, espíritu, inspiración, etc. Tal comprensión de la música degrada los sonidos a portadores de expresividad y utiliza la música para la satisfacción de necesidades internas.

Esta concepción no se corresponde con una idea de música acorde con la *diesseitigkeit*. Claro que toda forma de música, incluso una orientada a lo profano, produce una expresión musical. Y la utilización del entorno, la elección de referencias cotidianas, también es un acto subjetivo y arbitrario. Pero esta subjetividad no surge de una música escuchada internamente que deba ser adecuadamente adaptada, anotada y elaborada. Está orientada, en primera instancia, a capturar la realidad, a escuchar y percibir aquello que verdaderamente nos rodea. Ese es el material que el compositor explora, expropia, relaciona o comenta en el sentido de *diesseitigkeit*.

Música de complejos sonoros

Praxis de una música no organizada por alturas¹

Michael Maierhof

1. Cambio de paradigmas

The art of our time is noisy with silence (Susan Sontag)

En las últimas décadas parece haber llegado un gran cambio de paradigmas en los modos de organización de la música. Pues luego de siglos en los que la música occidental fue producida fundamentalmente sobre la base de organización por alturas, parece darse ahora (en escenas muy diversas que van desde las culturas emergentes hasta la cultura académica) la necesidad de una música no organizada por alturas. También como movimiento en contra, por un lado, de la producción musical comercial e industrial y, por el otro, de las ramificaciones de alturas que ya no se pueden comprender y del cliché cristalizado (como, por ejemplo, en “Hurz!”, de Hape Kerkeling) de una Nueva Música influenciada por la academia.

Pero entonces ¿qué viene después del fin de la música como organización de alturas? Una posibilidad es la música de complejos sonoros: estructuras sonoras de muchas capas en las que la altura es sólo un parámetro entre muchos

¹ Ponencia presentada en los Cursos de Verano de Darmstadt en 2012 y publicada en *Darmstädter Beiträge zur neuen Musik*, tomo 22, Ed. Schott .

otros, por lo general más importantes. El fin de la organización por alturas tiene consecuencias en:

- el modo de trabajo de los compositores,
- el instrumental y el material,
- la notación,
- el análisis,
- la teoría musical.

Una música no organizada por alturas abre muchas posibilidades, enfoques y perspectivas musicales nuevas; pero también plantea problemas que ponen a los compositores/músicos/científicos frente a interrogantes completamente nuevos, y que conllevan un nuevo análisis y enfoques radicalmente modificados de las teorías musicales, las que sin excepción representan las teorías de las alturas. Desde este punto de vista, la cadena histórica sería entonces:

tonal → atonal
 atonal → no organizado por alturas

¿Por qué el modelo de “organización por alturas” fue productivo durante tanto tiempo y tan exitoso?

2. La “nota pura” y el principio LEGO

La altura (“nota pura”) como componente en la organización por alturas, en realidad, no existe. El concepto ignora dos aspectos: no tiene en cuenta el espectro (la estratificación de las notas por encima de la nota fundamental) y suprime las partes de ruido en la producción del sonido. La nota pura se considera una entidad de composición. Un la_3 en el piano se percibe sólo como una nota en el pentagrama,

su espectro se sobreentiende como parte del instrumento. La parte de ruido es la del golpe percusivo del martillo que se asocia al piano y, justamente por ello, es tan sencillo no tenerla en cuenta.



El principio LEGO.

Considerada como entidad, la nota pura admite la posibilidad de combinación horizontal y vertical. También debido a esas múltiples opciones es que la música organizada por alturas fue tan exitosa (y lo sigue siendo en términos comerciales y como objeto de museo). Recién se evidencia que el gran potencial de la música organizada por alturas consiste en esa enorme posibilidad de combinación y su capacidad de superposición, cuando se trabaja con complejos de ruidos o complejos sonoros y cuando se aprende a lidiar con las dificultades de combinación y la superposición. Cuando el material de origen ya es complejo, una parte de la

“polifonía” se traslada al material en sí, de manera que no debe producirse mediante estratificación o superposición.

Partiendo de dicha entidad, es muy factible “ponerla en relación” con otras, y las **relaciones** de las alturas entre sí pasan a un primer plano en el proceso compositivo (organización). Funciona como un sistema modular: se realizan construcciones complejas a partir de elementos no modificables (y que tampoco son cuestionados como piezas básicas). Es decir, el principio LEGO.

Hoy la altura como material central de la música me parece pobre, abstracta, improductiva e ideológicamente arruinada, también por la música de entretenimiento y de películas comerciales y funcionalizadas. Está asociada a las ideologías tradicionales de pureza, es decir, de abstracción (ya sea con impulsos de evasión cristianos o mundanos). En contraposición a ello propuse el “complejo sonoro” –concreto, productivo (la música en conexión con la acústica propia de la vida cotidiana)– como punto de partida del proceso compositivo, que exige al compositor una forma de trabajo completamente nueva. Componer ya no puede ser, pues, en primer lugar combinar y estructurar, sino que comienza mucho antes, a saber: en el sondeo y el desarrollo del material.

3. El término improductivo “ruido”

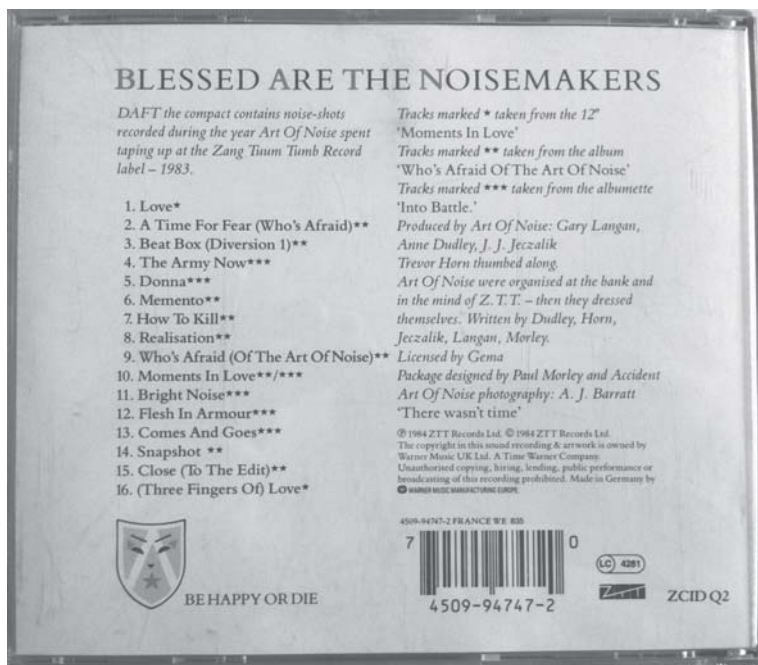
suoni-rumori

son-bruit

sound-noise

Klang-Geräusch²

² En todos los casos, sonido-ruido (N. de los T.)



“Art of noise”. Dorso del CD DAFT, 1984.

No me gusta usar el término ruido como antónimo de altura. En inglés, italiano o alemán existe para este concepto la propuesta sound, suoni, Klang, pero supongo que este término igualmente denota eufonía, incluye una ideología problemática y una referencia tácita a las alturas. Sin embargo, un sonido eufónico hoy también puede ser un complejo sonoro, con partes ásperas, filosas y ruidosas más allá de las estratificaciones armónicas de las alturas.

En los últimos años, además, se puede constatar una inflación del término “sonido” por parte de las RRPP en los proyectos musicales, lo cual más bien invita al escepticismo respecto de este término.

El término sonido parece tener tantas connotaciones positivas que hasta puede funcionar como término de moda. La sustitución cada vez más frecuente de “nota” por “sonido” también me parece ser un síntoma de que la altura sufrió una expansión hacia algo tan difuso como el sonido. A pesar de ello, considero que el término “sonido” no es una alternativa productiva y tajante a altura. Para mí, en “sonido” resuena todavía el modelo de “un sonido que suena y se extingue” de la cuerda que vibra, ese decreciendo al final como una reconciliación, pero también como lo entrópico y lo romántico-melancólico.

“Ruido/noise” y “el sonido que se extingue” no congenian muy bien, tal vez porque internamente no hay un final natural del “noise”. Muchas veces sólo es posible un corte, el cual fue muy empleado en los últimos años, convirtiéndose también en cliché.

Comparado con “sonido”, el término “ruido” me parece tener una connotación más bien negativa, “¡música ruidosa!” es una opinión peyorativa. En alemán, en el término “ruido” (Geräusch) resuena algo no diferenciado, algo no complejo, algo no musicalizable, algo que no puede estructurarse internamente o sólo de manera muy tosca, y que en el uso cotidiano describe un fenómeno involuntario o fastidioso.

4. *Rauschen*³ y anhelo

*¡lancémonos a la embriaguez del tiempo,
a la sucesión de los acontecimientos! (Goethe)*

*brama de vida y deseo,
donde reina la belleza con amor. (Schiller)⁴*

En alemán, según comprendo, existe un nivel de significado adicional y positivo de *Rauschen* (a diferencia de *noise* en inglés, *bruit* en francés, *rumori* en italiano).

Para los románticos alemanes, el murmullo de un arroyo o el susurro de las hojas en un bosque son, como fenómenos de la naturaleza, un sonido clave del anhelo, que aparece a través de la lírica en los *lieder* y corales (por ejemplo, en Schubert, Schumann y Brahms). Partiendo de la amplitud del espectro de un sonido no restringido a un centro, el murmullo y las emociones tan sentidas como el anhelo probablemente no estén tan alejados de lo que siente un amante del *noise* en una sala con planos de ruido ampliamente distribuidos.

³ El término *Rauschen*, en música, se usa como ruido. En el romanticismo significa: murmullo, susurro, rumor, o también embriaguez, crujido (N. de los T.).

⁴ “stürzen wir uns in das Rauschen der Zeit,/ins Rollen der Begebenheit” (Goethe). “von Leben rauscht es und Lust,/wo liebend die Schönheit herrschet” (Schiller).



Murmullo del arroyo y del bosque.

El término implica además aspectos muy sutiles, cultos y frágiles: el crujir de la tela de un traje, pero también la amplitud del perderse en el vértigo de la embriaguez, como sugiere al final de *Penthesilea* Heinrich von Kleist.⁵

Desde esta perspectiva, el *Rauschen* (en contraposición al término técnico “ruido blanco”) abre un enlace más amplio que el “ruido” neutral, y el “complejo sonoro” intenta extender y diferenciar aún más los conceptos *Rauschen* y ruido.

5. “Complejo sonoro”

*No arbitrariedad*⁶ (Luhmann)

Construir un término con la palabra “complejo” es una estrategia muy sencilla para indicar lo “compuesto”. Pero para

⁵ “Hoch auf des Lebens Gipfeln, rauschte sie”/“Desde la cumbre de la vida, hacía oír aún su rumorosa voz”.

⁶ “Nichtbeliebigkeit”.

mí, “complejo sonoro” funciona como antónimo del concepto “simple” de altura.

El término “complejo”, como sustantivo, hace referencia en distintas áreas de las ciencias (química, matemática, informática) a un sistema o conjunto de relaciones internas en los más variados niveles. En el mismo, el punto de partida está claro. No parte de lo sencillo, sino de lo compuesto. Un complejo sonoro puede estar conformado por distintos conglomerados de alturas, por espectros de ruidos de amplitud, configuración y superposiciones diferentes, por campos rítmicos percusivos, por bandas de frecuencia pulsantes, por partículas sonoras heterogéneas, etc. Por ejemplo, el sonido inicial de “Zonen 2” en el violín:

vi
präp II (25mm)/I
sord. (Holz)
[preparación II (25 mm)/I
sord. (madera)]

vIIc
präp II (d⁴)/I

d.a.K.
locar cerca
del broche
(del
alemán,
dicht an
Kammer
streichen)

mediante variaciones constantes en la presión del arco,
cambios continuos entre los "glissandos fricativos" fuertes
hasta el re4 y el do#7 entrecortado

sound-demo-Cd track 1

II
pulsar la cuerda de la aprox. 3 veces por segundo
para mantener la vibración del broche

mf curva de glissando

hay una posición del arco óptima para los saltos
rápidos de las frecuencias en la octava 7 al la7
(pisado por el broche sobre la cuerda de la)

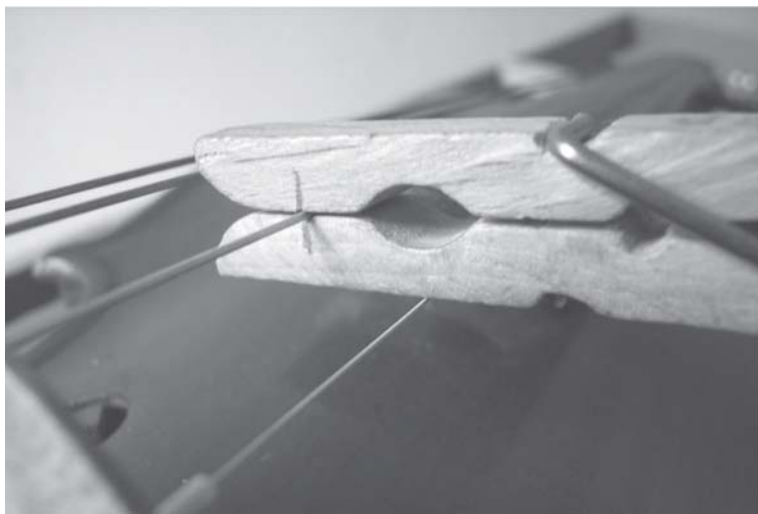
sound-demo-Cd track 2

Fragmento de los compases 1 al 4 de ZONEN 2 para flauta, clarinete, violín, violoncello, piano y percusión (2006/07).

El complejo sonoro del violín se logra a través de una preparación “móvil”:

präp II (25mm)/I.

En la cuerda de *la* se coloca un broche de ropa de madera (a una distancia de 25mm del puente) que se debe adaptar a la relación entre el puente y la tastiera de cada instrumento. Además, se debe realizar una ranura (un poco menor que el diámetro de la cuerda) para que el broche no se corra y quede apoyado en la cuerda de *mi* de tal forma que no se levante al vibrar, sino que siempre caiga sobre la cuerda de *mi*.



De las instrucciones de ZONEN 2.

El broche comenzará a vibrar al pulsar la cuerda de *la* (ver II: los tresillos de fusas en tempo negra = 15) en la que está sujeto. El broche caerá siempre de lado sobre la cuerda de *mi* y rebotará. La cuerda de *mi* estimulada por el arco y la cuerda de *la* pulsada con el dedo generan junto con el movimiento de inercia del broche un **sistema oscilante** que produce densas estructuras internas en el sonido del violín. Por un lado, cada tanto se oye el *do#₇* digitado en la

cuerda de *mi*. El broche, al presionar la cuerda de *mi*, reduce la longitud de la cuerda y produce una nota ligeramente distorsionada (aproximadamente un $fa\#_8$ e incluso más aguda). Como el broche no pisa la cuerda de *mi* con la exactitud de un dedo, sino en un ancho de 10 mm, se produce además un ruido (*Rauschen*) agudo. Con la indicación de tocar cerca del broche se impide que este vibre con demasiada regularidad. La indicación “mediante variaciones constantes en la presión del arco, cambios continuos entre el “glissando fricativo” fuerte hasta el re_4 y el $do\#_7$ entrecortado” resalta otros componentes del sonido: las resultantes graves (no controladas), al igual que los glissando fricativos por debajo de las mismas, fenómenos de presión con alturas claras pero que no cambian de intervalos como las resultantes graves, sino que se transforman en notas (alturas) que “glissan” (desde re_4) a través de alteraciones en la presión.

En este primer sonido de violín aparecen movimientos de alturas de más de 5 octavas con distintos grados de pureza y presencia, combinados con diferentes proporciones de ruido en las distorsiones agudas, los glissando fricativos y las resultantes graves que surjan.

El sistema oscilante, conformado por los movimientos del dedo y del arco, las vibraciones de las cuerdas y el broche, sumado a las variaciones en la presión del arco, producen un complejo sonoro que se mantiene por 12 segundos sin acompañamiento hasta ser combinado con un sonido de cello preparado. Ya no me parece que tenga sentido nombrar a una construcción sonora semejante simplemente “ruido”, y esto mismo motiva el desarrollo de una terminología diferenciada.

En consecuencia, para cualquier análisis se debería tematizar la producción, es decir, el modo de elaboración,

de un complejo sonoro. En la mayoría de los análisis antiguos esto generalmente no era un aspecto importante. A través de las construcciones físicas, el complejo sonoro se vuelve, entonces, descriptible principalmente en sus componentes y procesos. Y por supuesto, la complejidad de un material de este tipo tiene consecuencias para el trabajo compositivo.

6. Material y realidad

*Lo conmovedor del arte, lo deslumbrante:
que su vida dependa de este respirar en el
presente, al igual que la vida de un cuerpo humano, siempre supe-
ditado a la puesta en funcionamiento
en el presente de CADA función básica, de otro
modo acelera su paulatina muerte.*
(R. Goetz, Abfall für Alle [Basura para todos], 197).

En el desarrollo de los complejos sonoros no me interesa la “ampliación del material”, me molesta la negación que ello implica, la suspensión de un límite. La ampliación presupone delimitaciones que hoy en día ya no existen. Pero la consecuencia tampoco es un “vale todo”, todavía nos queda la aspiración de investigar y desarrollar un material que hoy sea interesante y quizás hasta indispensable, y de procesos formales basados en experiencias contemporáneas, en condiciones sociales y tecnológicas, y por esto, el legado de la historia de la música es sólo un aspecto y quizás ni siquiera el más importante.

La referencia que hacen los compositores a los entornos y a las experiencias acústicas, en el sentido más amplio, siempre es una traducción, una focalización, una estiliza-

ción, una transformación: medial, material, formal. Todo puede convertirse en material, sin dejar de preguntarnos: ¿Cuáles son los fenómenos acústicos interesantes que merecen ser trabajados, cuyas fascinaciones (absolutamente mezcladas con aversiones) se persiguen? ¿Qué materiales y recursos formales ya se han transformado en cliché? ¿Qué disposiciones de materiales impulsan al trabajo, a procesos formales en los cuales se modifica el material y con él, uno mismo?

Los procesos formales pueden ser iniciados desde dos lugares: desde el enfoque conceptual básico o desde el manejo del material en sí. Considero errada la concepción, tan divulgada por la Escuela de Fráncfort, de que la forma proviene sólo del material. Las decisiones las debe tomar el compositor/músico y no tienen que adecuarse siempre al material. Delegar todo en el material me parece un intento particular de exoneración por parte de los compositores.

La experiencia acústica concreta implica por un lado exponerse a la realidad, percibirla como una influencia determinante, y por el otro, exponerse también al material musical directamente y de manera tan concreta como el pintor a sus pinturas, el músico electrónico a sus *sounds*, o el músico improvisador a su instrumento. Y esto, a lo largo de muchos años en un intercambio continuo de ideas, modos de realización, casualidades, errores, nuevas concepciones, en una audición absolutamente concreta. El manejo de lo concreto es un medio para tomar decisiones de forma productiva y para poder desarrollar fascinaciones a largo plazo, concepciones del material propias y recursos formales individuales. La crisis de la música de tradición escrita también se debe a que la audición concreta (no la representativa, tan valorada por Adorno) fue desligada del proceso de composición y este tiene lugar en una zona de experiencias ex-

tremadamente reducida, donde las decisiones compositivas sólo pueden evaluarse auditivamente en el primer ensayo o en la función.

En la música organizada por alturas, la audición representativa es posible solo porque conocemos las alturas como material y podemos imaginar, medir y ejercitar sus relaciones. Esto ya no es posible con los materiales de los complejos sonoros.

7. Partitura multimedial

Evidentemente, las 5 líneas del pentagrama ya no son suficientes para las necesidades de la música no organizada por alturas. La complejidad de la estructura interna se debe retratar en la notación. Esto requiere, en la mayoría de los casos, de un sistema de sistemas y más medios para fijar los diferentes parámetros del sonido como resultado o de las acciones a realizar. Siguiendo descripciones lingüísticas del sonido o de sus componentes, gráficos y determinaciones acústicas a través de archivos de audio y video adjuntos, se logra deducir el sonido y sus instrucciones, a menudo complicadas. Las videopartituras son un recurso para una notación nueva y ampliada.

-18-

86 87 88 89 90

fl *f* Schlauch unter Druck kurz öffnen und wieder mit Hand verschließen, kurze kurst Pfiffen/open tube and close it with hand, high and short whistle sound
Sound: fl track 1

cl

vl *f*

vc

gtr *mf* con sord. (Metall)
83 Reiter auf Steg und vom, hüpfend
gitar 1/2 unterarm, line velocity 10, 4 cm/beat
Gitarre 1/2
1/2
1/2

perc1

perc2 *mf* gleichmäßiges Reuschen, 3 Viertel pro Steg (bei homogenisiert nicht 3 beats/length)
Sound: perc track 19

perc3 *mf* gleichmäßiges Reuschen, 3 Viertel pro Steg (bei homogenisiert nicht 3 beats/length)

Ballon 1

Ballon 2

Ballon 3

Ballon 4

Michael Maierhof, *EXIT F* für Ensemble und 4 Heißluftballons, 2012 [*EXIT F* para ensamble y 4 globos aerostáticos], página 18.

La consecuencia directa de esto es que esas partituras se ven diferentes a las de la música organizada por alturas. No solamente porque el pentagrama ha perdido su rol central, sino porque se basan en una multidimensionalidad, tanto sobre el papel como también en su ampliación hacia otros medios. Estos **conjuntos de notaciones** (en papel, audio, video, *links* de YouTube) ya no se pueden leer y utilizar como las partituras tradicionales organizadas por alturas.

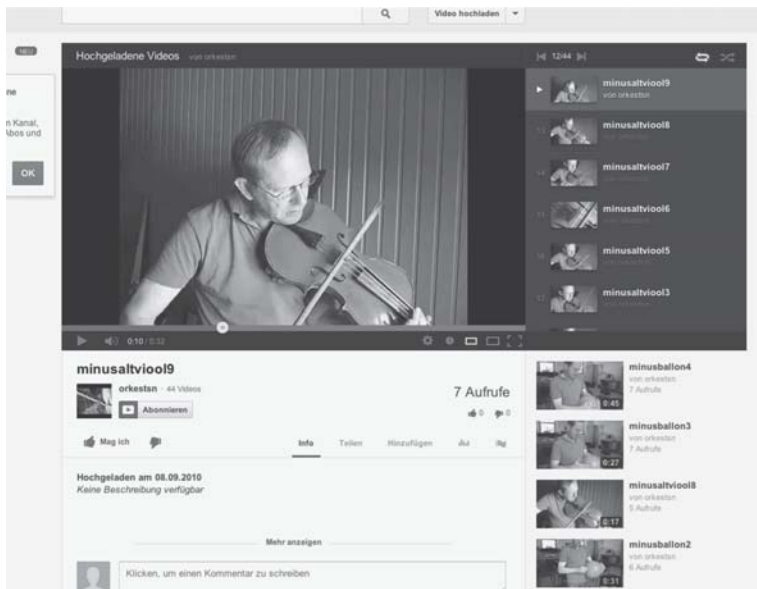


Imagen tomada de YouTube: Demo MM, Minus 1 para orquesta.

8. El instrumental de las alturas: en busca de los instrumentos “rotos”

Reality used to be a friend of mine (P. M. Dawn)

No solo Rafael toma este motivo de Santa Cecilia (1515): obligada a casarse, durante la boda oye voces celestiales (música antigua organizada por alturas) mientras que la música ejecutada en la ceremonia le sonaba como proveniente de “instrumentos rotos”.



Rafael, Retablo “Santa Cecilia” (1514/15), Pinacoteca Nacional de Bolonia.

Es una historia elocuente porque incluso se establece una diferencia dentro de la música organizada por alturas (evidentemente, era esa la música en la boda): a la pureza del sonido de la música celestial se le contrapone la música terrenal, que es la que realmente suena, pero a su vez se percibe como música “rota”. Desde ese momento, a través de la negación, Santa Cecilia (¡la patrona de la música sacra!) tematiza de manera inconsciente una perspectiva musical actual.

Rafael nos muestra a Cecilia con un órgano portativo, sostenido hacia abajo (al revés) y con instrumentos a sus pies (un instrumento de cuerdas, instrumentos de percusión y una flauta). Por su disposición, encajados entre sí, estos parecieran prepararse mutuamente para configurar un intrincado metainstrumento. Representados de este modo, seguro que no se pueden utilizar para la música tradicional organizada por alturas, sólo sería posible una música de instrumentos rotos.

A la izquierda, San Pablo mira, sumamente desconcertado, ese misterioso conglomerado de instrumentos. En el cielo, seis ángeles sentados, inclinados sobre partituras, interpretan la música vocal como la más pura. Las nubes están ordenadas tan rítmicamente, como si fueran círculos oscilantes que se asemejan a la imagen de onda de la música celestial, como si esta clase de música pusiera a vibrar la formación de nubes y con eso representara su pureza en el plano visual.

En la música organizada por alturas, la mayoría de los instrumentos están concebidos para la producción de aquellas. Eso repercute sobre el instrumental de la música no organizada por alturas. Con ayuda de nuevas técnicas de ejecución y preparaciones en el sentido más amplio, los instrumentos tradicionales diseñados para notas se deben to-

car de tal modo que puedan funcionar como generadores de complejos sonoros. Esto quiere decir que debe redefinirse el campo de aplicación previsto hasta hoy para el instrumento. Solamente de esta manera pueden sobrevivir como instrumentos actuales. Si no, pasan a ser instrumentos de museo, que se emplean solamente en música de museo, cuyo campo está congelado. Los instrumentos clásicos tienen que ser adaptados a las nuevas exigencias, eventualmente, incluso, su construcción, como el piano de cola, que debería construirse de modo que también pueda ser tocado en su interior. Además tienen que ser desarrollados nuevos productores de sonido, o bien, redefinir objetos en objetos acústicos.

9. Nuevas formas de trabajo del compositor

*Una silla no es una silla,
sino un objeto de complejidad infinita
desde una perspectiva física, química, atómica.
(Godard, en "JLG/JLG")*

La computadora como laboratorio, como instrumento de trabajo, como medio de grabación e investigación del complejo sonoro parece asumir la función de la teoría clásica de la instrumentación, ya que se puede comprobar la capacidad de combinación con la ayuda del secuenciador e investigar las estructuras internas con el análisis espectral.

Un trabajo en equipo sostenido con *luthiers*, especialistas en acústica y físicos (desarrollo de nuevos productores de sonido, modificación de instrumentos tradicionales, investigación y desarrollo de preparaciones y aplicaciones) sería muy útil para abordar los problemas acústicos que surjan

con los nuevos materiales e involucrar los métodos científicos en el proceso de desarrollo. Todo esto no era necesario de esta manera con el material basado en alturas utilizado hasta ahora.

Una consecuencia de la música de complejos sonoros es la re-definición del compositor/músico como investigador, porque la parte exploratoria es mayor en la praxis compositiva/musical.

10. Distorsión: o la necesidad de noise

*...overdrive, and distortion pedals are the most popular stompboxes
out there,
...sweetest lead tones-and few of us do-you need one of these
machines to...⁷*

Las preferencias en el jazz por la voz áspera, al igual que su transferencia a los sonidos de instrumentos de viento, son indicios de una búsqueda de materiales más allá de la pureza y de que lo “contaminado” se percibe como dotado de más vida que lo “puro”.

⁷ Véase: <http://www.guitarplayer.com/distortion-overdrive-fuzz/1049/all-about-fuzz-overdrive-and-distortion-pedals/11664>



Imagen tomada de Youtube: “Louis Armstrong” (la mímica exagerada parece estar relacionada con la contaminación de los sonidos vocales puros).

La aspereza y la distorsión como complejización de la altura pura se convirtió más tarde en marca registrada del rock, del punk, del *noise*, de la música industrial y también es un tema en la música pop comercialmente exitosa (las introducciones en *Invincible*, de Michael Jackson), en el hip-hop o en el dubstep. Aunque a menudo se la utiliza sólo como “color”, su uso es un indicio de que ese condimento transmite algo que pertenece al estilo de vida contemporáneo (Missy, Kanye, RZA, antes también Lou Reed, Tom Waits o Björk y muchos otros).

Pero además de los precursores tempranos de estos músicos, tales como Varese y Russolo, existe desde hace algunas décadas la necesidad de una música no organizada

por alturas en culturas emergentes muy diferentes, como las numerosas escenas del *noise* (*noise rock*, *punk*, *black metal*...), también en la electrónica (Merzbow y seguidores), la escena de la improvisación, en la que se trabaja a nivel internacional desde hace muchos años en este tipo de música, con miles de producciones de CDs y de ciclos de conciertos. Todo más allá de los ámbitos académicos. Y más allá de la historiografía oficial de la música.

Para el desarrollo musical académico de las últimas décadas en el contexto de la Nueva Música (sobre todo en relación con el alejamiento de la organización por alturas), no existen culturas emergentes como las mencionadas anteriormente, que contribuyan al desarrollo de esta música, que la necesiten, festejen, la produzcan y la cambien constantemente. Los planteos académicos de la Nueva Música casi no funcionan en el nicho de la tan subsidiada “Cultura”.

El “*noise*” parece ser una cualidad de lo urbano y expresa como tal un estilo de vida. También este es un aspecto de la música con “anclaje en la realidad”⁸. Pero tampoco se trata del divagar romántico por el ruido (*Rauschen*) no focalizado.

En mi opinión, una música de complejos sonoros, por un lado, refleja las necesidades de una regeneración de la percepción y de formateo del ruido urbano, y por el otro, tiene la capacidad de crear un nivel de diferenciación y solidez que puede satisfacer las demandas de la música experimental.

⁸ Véase el artículo en el presente libro.

El arte y lo artificial

Lo antimusical y los residuos

Malte Giesen

Desde que trabajo con música nueva, siempre fueron muy importantes para mí los conceptos de lo “bello” y lo “musical”. Aunque estos términos parezcan agotados y lo suficientemente analizados, en el trabajo diario con la música contemporánea se da por sentado un uso que, en mi opinión, suele inducir al error. Lo bello suele ser lo entrañable, lo etéreo, lo celestial, me animo a decir, lo kitsch, insinuante y meloso. Y lo musical a menudo solo remite al cliché del fraseo, la agógica y el gesto del siglo XIX. Aunque ya han pasado tantos años del discurso estético (que al parecer no era de naturaleza tan estética sino más bien técnica), para muchos compositores, la abstracción directa de la percepción sufrió muy pocos cambios (las excepciones confirman la regla). Por ello, para mi trabajo siempre fue de gran utilidad la estrategia de buscar lo no bello y lo antimusical. Además, siempre me han fascinado las obras que contenían cierta firmeza, rigor e insistencia en la radicalidad de su estética.

Eso me pasó, por ejemplo, cuando escuché por primera vez a Nono, y más tarde, cuando descubrí la música de Michael Maierhof, Martin Schüttler o Johannes Kreidler. La búsqueda focalizada de lo “artificial” y lo “antimusical” mediante sonidos MIDI baratos, materiales cotidianos en lugar de instrumentos cultos, *samples* de música pop en lugar de síntesis sonoras complejas... Por más diferentes que sean

los puntos de partida individuales de los ejemplos, creo que se asemejan en lo antimusical y lo artificial.

Por ejemplo, en mi *Stück für 4 Ebay-Geigen, Verstärker und Effektgeräte* (2012) [pieza para 4 violines de Ebay, amplificador y pedales de efectos], no me interesa el virtuosismo y las múltiples posibilidades de un sonido cultivado de violín. En esta obra también es central el cuestionamiento acerca de la necesidad de violinistas de formación en la búsqueda llevada al extremo de “nuevos sonidos” en instrumentos tradicionales. Aquí cuestiono el virtuosismo, el legado técnico y gestual y sus resultados sonoros. ¿Acaso una música nueva necesita músicos formados en instrumentos centenarios y reglas técnicas e interpretativas igual de antiguas? ¿Por qué la música nueva se toca en instrumentos antiguos? ¿No necesita esta Música Nueva también Instrumentos Nuevos y reglas de ejecución propias, es decir, una reflexión acerca de dicha relación? La tradición centenaria aplicada a un violín de 22 euros.

El aspecto de lo artificial, en el sentido de la imitación insuficiente de un original, vuelve a ser un tema central en mi obra *endlosdisk* (2014):

Cuatro instrumentos tomados de la periferia de la cotidianidad, con mucha historia, y al mismo tiempo *readymades*, *objets trouvés*. En parte, son objetos reciclados; y en parte, provienen de producciones baratas. Como generadores de sonido, son ejecutados de manera diferente, reinterpretados. Un violín barato chino, un trombón para principiantes, una guitarra de 25 euros, un teclado infantil de los años 80, todos ellos remiten a un antiguo estatus de nobleza, a cierta exclusividad. Ahora pueden adquirirse a precios bajísimos, están desvalorizados, se convirtieron en accesorios y objetos decorativos, pero también brindan la posibilidad de ser reinterpretados. Despojados de su aura

de exclusividad, permiten un acceso lúdico y sin prejuicios a sus posibilidades, un “material” manipulable en el sentido más literal de la palabra. Se analizan desde cero las posibilidades sonoras de los instrumentos: sistemas de cuerda oscilantes, ondas sonoras en cuerpos cónicos, inductores a batería, electromagnéticos o también mecánicos, sonidos puristas de 8 bits.

En el soporte electrónico encontramos las “sombras históricas del sonido” de los cuerpos sonoros cuya finalidad ha sido modificada, en parte como cita directa, en parte simplificada, como símbolo puro del “sonido General MIDI”. ¿Qué lugar ocupa el aspecto del virtuosismo dentro de esta constelación? ¿Cómo se comportan los materiales y las estructuras respecto de parámetros tradicionales? ¿Hasta qué punto pueden controlarse aquellos, y bajo qué condiciones? ¿Dónde y cómo se encuentran los puntos de contacto y las diferencias? ¿Cuál es el conjunto sonoro que se presenta?

Entre la función estructural y el aura semántica del material, entre el trash (“un producto cultural de aspiraciones espirituales reducidas, en el cual se disfruta precisamente el aspecto de la trivialidad”) y su definición extremadamente difícil (lo que un observador considera kitsch, el extremo de mal gusto y trivialidad, para el otro encierra un profundo valor artístico) se exploran las fronteras, se cuestiona “la basura y lo noble”.

En mi opinión, un estímulo central del arte se encuentra en la artificialidad, en la imitación: en el virtuoso, que pese a sus limitaciones humanas y físicas alcanza sin esfuerzo una precisión técnica extrema de una exactitud inhumana; en instrumentos que gracias a un trabajo de precisión extrema generan un sonido sumamente artificial, puro, es decir, libre de toda interferencia extraña. Y de esa manera la artificialidad de lo digital decanta en la estética cotidiana de

la música: el corte seco, el contraste extremo, sin transiciones orgánicas, música “cuadrada”, pero siempre reflexionando. Los *samples* de trombones no son trombones reales potenciados, siguen siendo *samples*, reconocibles en su estética particular y nueva, gracias a la imitación supuestamente insuficiente del modelo se genera una cualidad estética nueva.

Estoy convencido de la fuerza estética de conceptos aplicados radicalmente, a pesar de que a primera vista parecen “no musicales”, o quizá justamente por este motivo. La falta de concesiones en el arte demanda energía y por eso también posee energía.

De todos modos, también soy un especialista en un sector específico, el del sonido percibido estéticamente, soy un experto en lo sonoro. Eso significa que el resultado sonoro de instrucciones artísticas (léase: partitura) no me es completamente indiferente. Tengo una concepción clara acerca de lo que suena, cómo suena y qué relaciones de sentido posibles implica. Sin embargo, al margen de toda teoría y experiencia práctica, vuelvo a ser siempre un fenomenólogo, vuelvo a ser arrojado al poder fascinador de un sonido, de una constelación musical, de las capacidades de los intérpretes y su habilidad de interacción. El hecho de que gente se suba al escenario y con objetos sonoros muy complejos produzca sonidos sumamente abstractos y establezca relaciones con diferenciaciones sutilísimas es, en sí mismo, “mágico”. Por ello, una de las preguntas que me hago cada vez que compongo es ¿me cautiva lo que estoy haciendo? ¿Me fascina? ¿Y por qué, más allá de toda teoría? El saber activo en oposición al saber pasivo.

Flatrate (2012) es la última pieza de una serie en la que me centré en el surrealismo, especialmente, en la escritura automática de André Breton, pensando un proceso

compositivo nuevo (las *litanies for heliogabalus*). Es también el comienzo de un nuevo ciclo de piezas alrededor de la temática de la pareidolia. Este término se refiere al fenómeno que ocurre cuando creemos reconocer un sentido en estructuras azarosas. El cerebro siempre tiende a reconocer sentidos o regularidades, incluso donde no existen. Una gran cantidad de personas cree reconocer, por ejemplo, un orden superior en la secuencia OXXXOXXXOXXOXXXOXXXO, aunque la distribución es muy azarosa desde el punto de vista estadístico.

El arte se basa (casi) siempre en información incompleta, no da respuestas prefabricadas ni verdades absolutas. En cada información creemos encontrar un “sentido”, un “sentido” propio. Solo de esta manera se puede establecer una comunicación o una identificación con la obra de arte.

El segundo gran tema de esta pieza es la percepción del tiempo en relación con nuestra concepción del pasado, futuro y presente. Hay estudios que han demostrado que el hombre percibe el tiempo en periodos de 2,7-3 segundos. Es decir que el presente para nosotros “equivale” a dicho lapso temporal.

La idea fue, entonces, pensar:

¿Qué ocurre con una música que solo está compuesta por unidades musicales de un máximo de tres segundos, de dinámica, instrumentación, color y carácter lo más diferentes posible? Bloques yuxtapuestos, que no están vinculados entre sí por ninguna arquitectura musical interna, en parte muy abstractos, en parte remitiendo al arte, la cotidianidad y el arte cotidiano.

Durante la obra suenan, en el soporte digital, 687 recortes sonoros diferentes, cada uno de un máximo de tres segundos, todos hechos a mano, es decir, grabados y procesados manualmente, no generados por un proceso auto-

mático. Ese tipo de bloques semánticos también se encuentran en el trabajo con el texto: se trata de fragmentos provenientes del muro de mi perfil de Facebook, mensajes públicos de índole muy diversa que, re combinados, permiten intuir nuevas relaciones, en parte, en correlación con la música y, en parte, autónomos.

Vínculos, líneas de evolución, relaciones cruzadas se establecen en la cabeza del oyente; allí se forma la pieza, que no permite una única interpretación válida y tampoco aspira a ello (aunque evidentemente no se pueden excluir ciertas coincidencias). La relación formal, una lógica musical de cualquier índole, una “conclusión lógica” es mera percepción individual.

Agradecimientos

Agradecemos la generosidad de Mathias Spahlinger, Michael Maierhof, Martin Schüttler, Alberto C. Bernal, y a los editores Michael Rebhahn (*Darmstädter Beiträge zur neuen Musik*) y Gisela Nauck (*Positionen*), quienes nos autorizaron desinteresadamente a incluir en el presente libro los textos ya publicados con anterioridad.

Arte de tapa

Indira Montoya, Córdoba Argentina, Lic. en Comunicación Audiovisual, doctoranda en Artes por la UNC, formada en talleres de Aníbal Buede y Lucas di Pascuale. Artista que trabaja en los campos de la performance, las artes visuales y la música sobre temas ligados a la investigación en torno a lo íntimo como forma de resistencia.

Gestora cultural, dirige hipermedula.org, plataforma ibero-americana de producción y comunicación cultural.

Datos de traducción

Mathias Spahlinger, “Realidad de la conciencia y realidad para la conciencia. Aspectos políticos de la música”. Traducción y comentarios: Alberto C. Bernal.

Michael Maierhof, “Anclaje en la realidad”. Traducción: Micaela van Muylem y Eduardo Spinelli.

Martin Schüttler, “Diesseitigkeit”. Traducción realizada en el marco del “2º Taller de terminología de música para traductores del alemán” (Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba) en 2014. Traducción: Aimé Cristiani, Ana Torres, Brígida Späth, Emilce Würth, Joaquín Ñañez, Josefina González, Magdalena Rodríguez Ocampo, Sofía Bianchi. Coordinación, revisión y corrección: Eduardo Spinelli.

Michael Maierhof, “Música de complejos sonoros”. Traducción realizada con alumnos de la cátedra de Traducción Científica de la Sección Alemán (Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba) en 2014, en el marco de las prácticas pre-profesionales. Traducción: Aimé Cristiani, Ana Torres, Brígida Späth, Cristina González Agüero, Magdalena Rodríguez Ocampo, Sofía Bianchi. Coordinación y revisión: Josefina González, Brigitte Merzig, Eduardo Spinelli.

Malte Giessen, “El arte y lo artificial. Lo antimusical y los residuos”. Traducción: Micaela van Muylem y Eduardo Spinelli.

Se terminó de imprimir en



Argensola 1942 - Tel./Fax (0351) 4723231
en el mes de diciembre de 2015
Córdoba - Argentina

