

# HACER AUDIBLES...

Devenires, Planos y Afecciones Sonoras  
entre Deleuze y la Música Contemporánea

Juan Pablo Sosa & Santiago Díaz  
(Editores)

Pascale Criton  
Arnaud Villani  
Richard Pinhas  
Alain Beaulieu  
Bruno Heuzé  
Zafer Aracögök  
Adrián Cangí  
Elsa Justel



Universidad Nacional de Mar del Plata

Juan Pablo Sosa & Santiago Diaz  
(Editores)

## HACER AUDIBLES...

*Devenires, Planos y Afecciones Sonoras entre Deleuze y la Música  
Contemporánea.*



Universidad Nacional de Mar del Plata  
Argentina 2013

Sosa, Juan Pablo

Hacer audibles... : devenires, planos y afectaciones sonoras entre Deleuze y la música contemporánea / Juan Pablo Sosa y Santiago Diaz. - 1a ed. - Mar del Plata : Suárez, 2013.

266p. ; 21x15 cm.

ISBN 978-987-1732-94-4

1. Música. I. Diaz, Santiago II. Título

CDD 780.7

Imagen de tapa Ivana Castagneti

Correctora: Florencia Gailhour

© 2013. Ediciones Suárez

Roca 4091. Mar del Plata. Argentina

Queda hecho el depósito que indica la ley 11.723

ISBN 978-987-1732-94-4

Impreso en la Argentina

Reservados todos los derechos. El contenido de esta publicación no puede ser reproducido, ni en todo ni en parte, ni transmitido ni recuperado por ningún sistema de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sin el permiso previo del editor.

*Toute oeuvre est un voyage, un trajet, mais qui ne parcourt tel ou tel chemin extérieur qu'en vertu des chemins et trajectoires intérieurs qui la composent, qui en constituent le paysage ou le concert.*

*Deleuze, Critique et Clinique.*

*Toute le sensation est une question, même si le silence seul y répond.*

*Deleuze & Guattari, Qu'est-ce que la Philosophie?*

<b>ÍNDICE</b>	<b>pág.</b>
<b>Agradecimientos</b>	9
<b>Prólogo</b>	13
<b>CRITON, Pascale (FRA) <i>Hacia un pensamiento de las multiplicidades: la heterogénesis de lo sonoro.</i></b>	17
<b>VILLANI, Arnaud (FRA) <i>Música y orientación en Deleuze..</i></b>	31
<b>PINHAS, Richard (FRA) <i>Cosmos, Ritmo y Plano. Un acercamiento a la producción sonora.</i></b>	43
<b>BEAULIEU, Alain (CAN) <i>Brian Ferneyhough y la función figurativa en música.</i></b>	57
<b>HEUZÉ, Bruno (FRA) <i>Gilles Deleuze y Steve Reich, territorios cruzados.</i></b>	69
<b>ARACAGÖK, Zafer (TUR) <i>Deleuze. Sobre el Sonido, la Música y el Esquizo-Incesto.</i></b>	79
<b>CANGI, Adrián (ARG) <i>Fisiología del arte sonoro. Resonancias, intersecciones y desfasajes sobre el ritmo y la música en Gilles Deleuze.</i></b>	99
<b>JUSTEL, Elsa (FRA-ARG) <i>El niño de la hierba. Trayectos y Devenires de la Música Electroacústica.</i></b>	135
<b>SOSA, Juan Pablo (ARG) <i>Deleuze y la música como experiencia de lo impersonal. Entre las formas de vida y la vida de las formas.</i></b>	183
<b>DIAZ, Santiago (ARG) <i>Deshacer el mundo... Variaciones, Resonancias y Devenires entre Deleuze y la Música Electroacústica.</i></b>	205
<b>Sobre los autores</b>	257

# El niño de la hierba

## Trayectos y devenires de la música electroacústica

Dra. Elsa Justel\*

*"Sin el imperialismo del concepto, la música habría ocupado el lugar de la filosofía: habría sido el paraíso de la evidencia inexpresable, una epidemia de éxtasis".*

Cioran, *Syllogismes de l'amertume*

### 1. El nacimiento de una era

Apenas terminada la segunda guerra mundial, Europa se vio sacudida por un evento musical inusitado. El 18 de marzo de 1950 se estrenaba en la sala de la Escuela Normal de París la "Sinfonía para un hombre solo"<sup>1</sup>. Esta emblemática obra musical, significó una ruptura total con todo lo que se había podido escuchar hasta ese momento. La conmoción se producía ante el espectáculo de una música sin intérpretes, constituida por un repertorio de sonidos diversos, cuyo origen resultaba difícil de determinar. Este fue el primer gran evento público en el que se escuchó un género musical que había nacido en 1948: la Música Concreta.

Era evidente que la conflagración había puesto en conflicto las nociones de equilibrio vigentes, los cánones sociales y culturales adquiridos perdían sentido ante el espectáculo de un mundo destruido material y moralmente por la acción de la propia humanidad. Era preciso reconstruirlo, encontrar un nuevo orden social más equitativo, más grato, más imaginativo, que brindara más consistencia a nuestra presencia en el mundo.

En el espíritu siempre alerta de los artistas, se manifestó la necesidad de expresarse de manera más acorde con esa situación.

Los intentos por desprenderse de los cánones establecidos por la historia de la música circularon por diversas corrientes: serialismo<sup>2</sup>, aleatoriedad,<sup>3</sup> microtonalismo,<sup>4</sup> estocástica,<sup>5</sup> transitaron de la mano de Webern, Cage, Carrillo, Haba, Xenakis.

Edgar Varèse por su parte, se inclinó por los instrumentos menos "referenciales" de la orquesta clásica, hurgando en la inarmonicidad de la percusión como vía renovadora.<sup>6</sup>

Otros, desde la militancia política, incorporaron el discurso de protesta a la expresión sonora; tal el caso de Luigi Nono<sup>7</sup>.

En períodos más recientes Ferneyhough con la "nueva complejidad"<sup>8</sup> y Grisey y Murail<sup>9</sup> desde lo espectral. Muchos de ellos pasaron por los cursos de verano del festival de Darmstadt<sup>10</sup>, templo y tribuna de las más atrevidas propuestas musicales.

---

\* <http://www.fundestellos.org/Bio.htm>

<sup>1</sup> "Sinfonía para un hombre solo": Obra de música concreta, compuesta por Pierre Schaeffer en 1949 en los estudios de la RTF (Radiotelevisión francesa) y grabada sobre disco de vinilo. En 1950 Pierre Henri realizó una nueva versión, que fuera remasterizada en 1966, conservando los ruidos de púa de la versión analógica. Ese mismo año el bailarín Maurice Béjart presentó una versión coreográfica en el Festival d'Avignon.

<sup>2</sup> Serialismo: Arnold Schönberg (1874-1951) fue quien primero propuso una forma de composición basada en series de sonidos a la que llamó "dodecafonismo" por estar organizada sobre los 12 sonidos de la escala cromática. El sistema se apoyaba en un cierto número de reglas (como la no repetición de los mismos sonidos en cada serie, distintas formas de organización de las series –inversión, retrogradación, transposición- etc). El movimiento evolucionó aplicándose luego ese criterio serial a todos los demás parámetros musicales (duraciones, matices, timbres), siendo Anton Webern (1883-1945) el más destacado de sus representantes.

<sup>3</sup> Música aleatoria: tendencia basada en el azar, la improvisación, las formas móviles que proponen diversas soluciones interpretativas. Uno de los exponentes más significativos fue John Cage (1912-1992) principalmente con su obra "Music of changes" (1951) basada en el I-Ching.

<sup>4</sup> Microtonalismo: música escrita en base a intervalos más pequeños que el semitono. Julian Carrillo propuso esta teoría en 1895, dividiendo los intervalos hasta en 128avos de tono. Luego Alois Haba aplicó el sistema, componiendo obras en cuartos y octavos de tono, debiendo fabricar instrumentos especiales a tal fin.

<sup>5</sup> Estocástica: se trata de un sistema de composición creado por Xenakis (1924-2001), basada en procesos matemáticos probabilísticos.

<sup>6</sup> Edgar Varèse compone "Ionización" en 1929. La obra está escrita para 13 instrumentos de percusión y estructurada en base a la articulación de células rítmicas, por analogía con la ionización de moléculas.

<sup>7</sup> Luigi Nono (1924-1990): participó en los comienzos de los cursos de Darmstadt, oponiéndose a la rigidez del serialismo para orientarse hacia una dialéctica puramente sonora. Sus obras utilizan frecuentemente la voz y su discurso es de corte francamente político. Entre sus obras Electroacústicas, de tono protestatario y antibélico: "Musica-manifesto n° 2: Non consumiamo Marx" (1969) en la que evoca los acontecimientos de mayo del 68; "Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz" (1966); "La fabbrica illuminata", para voz y cinta magnética en cuatro pistas, sobre textos de Giuliano Scabia y Cesare Pavese (1964)



Sin embargo, las fuentes sonoras de la música instrumental no alcanzaban para describir una época que se definiría como contemporánea. Era necesaria una música más "real", más urbana, que refleje el mundo tal como lo vivimos, un mundo regido por las ciencias y la tecnología, pero también por las vicisitudes y contradicciones de una humanidad en mutación.

Ya no era posible articular un discurso musical que suponía materiales sonoros propios de una sociedad autoritaria, un sistema musical en el que las formas están resueltas por la funcionalidad de los acordes. Aun en la búsqueda de culturas exóticas que permitieran ampliar la extensión de la escala temperada (como el microtonalismo), o en el recurso al cálculo matemático y probabilístico (estocástica), o aun en la exploración de los componentes físicos del sonido (espectralismo), la predominancia del timbre reenviaba inexorablemente al pasado.

La dialéctica surgida del sonido instrumental *"contribuía a mantener un cierto sistema de convenciones sociales, nociones morales y el convencimiento de que para cada problema existía una respuesta definitiva."*<sup>11</sup> Es decir, pretender expresarse mediante los materiales dispuestos por un tal sistema *"resultaría en un discurso ambiguo y deshonesto."*<sup>12</sup> Era preciso pues provocar una ruptura que reflejara una nueva situación humana.

La propuesta de Cage<sup>13</sup> evidenciaba de ese sentimiento de frustración con respecto a los recursos "materiales" de la música. La música conceptual, en los conciertos de Darmstadt, en la que el intérprete rompía las cuerdas del violín o se paraba en el taburete del piano, expresaba esa misma sensación de vacío de medios. La forma misma de los instrumentos occidentales, simbolizaba una tecnología característica del pasado: llaves, anillos, embocaduras torneadas, barnices y molduras. Esas expresiones significaron pues un llamado de alerta. No obstante, muchos tomaron esos desafíos como propuestas estéticas, que se desarrollaron durante varias décadas y perduran todavía.

Sin embargo, la aparición de las nuevas tecnologías (la electrónica, la cinta magnética y finalmente la computadora), permitió crear los instrumentos que faltaban y empezar a componer una nueva música.<sup>14</sup>

Ya en 1948, al presentar su "Estudio del ferrocarril", Schaeffer había propuesto el término de *"música concreta"* para una nueva forma de expresión sonora. Con ello se refería a hacer música a partir de sonidos "concretos", pre-existentes, por oposición a la música instrumental que comienza por la abstracción de la partitura para luego convertirse en música mediante la acción del instrumentista. La propuesta Schaefferiana sigue el camino contrario: "Del descubrimiento a la experiencia, de la experiencia a la explicación"<sup>15</sup> tal es el camino normal de toda investigación experimental.

En su "Tratado de los objetos sonoros" Schaeffer nos cuenta la historia del "Niño de la hierba":

*"L'enfant à l'herbe"- El homo faber, envejecido, toca solamente sobre el stradivarius. Tenemos pues que rejuvenecer los soportes. Escuchemos al niño que ha recogido una hierba, la ha tendido entre sus dos palmas y sopla sobre ella, en tanto el hueco de sus manos le sirve de resonador." "Este niño nos propone un ejercicio de solfeo que se adapta mejor a nuestra intención: no queremos escuchar mas la calidad sonora del stradivarius, demasiado musical, sino practicar una escucha musical sobre todo objeto sonoro, por rústico que él sea, y descubriremos esa escucha practicándola."*

No se trataba pues de introducir el ruido en la música, sino de cuestionar la oposición primaria entre sonido y ruido, de descubrir la musicalidad potencial de sonidos habitualmente considerados como ruidos, de sorprender nuestra percepción, de revelar nuestro inconsciente a través del medio sonoro. Si bien las fuentes sonoras son solo uno de los parámetros que intervienen en la creación musical, esta renovación del material, con su aporte de posibilidades, es un estímulo para el descubrimiento y la invención. Porque la composición musical es un descubrimiento que se

---

<sup>8</sup> Escuela alemana de composición basada en el cálculo estadístico y en una multiplicidad de superposiciones parametrales, que conllevan a una escritura compleja y prácticamente imposible de ejecutar.

<sup>9</sup> El espectralismo surge como una consecuencia de los descubrimientos acústicos relacionados con el timbre. Esta música intenta reproducir con instrumentos la evolución dinámico-temporal del espectro sonoro. Entre sus exponentes más destacados se encuentran: Gérard Grisey (1946-1998), Tristan Murail (1947) y Hugues Dufourt (1943).

<sup>10</sup> Creados en 1946 por Wolfgang Steinecke, los Cursos de Verano de Darmstadt; que comprendían la enseñanza de la composición y la interpretación de nuevas músicas, la realización de foros y debates, y el otorgamiento de premios estímulo a nuevas creaciones; significaron un punto de encuentro de varias generaciones de compositores de vanguardia.

<sup>11</sup> Humberto Eco, "La definición del Arte", Planeta DeAgostini, Barcelona, 1985

<sup>12</sup> Humberto Eco, *Ibid*

<sup>13</sup> John Cage compone "4'33" en 1952, aunque fue concebida mucho antes. La obra está prevista para cualquier instrumento, con la indicación de que el intérprete no debe tocar el instrumento durante ese tiempo. La intención es que durante la presentación de la obra el público centre su atención en los ruidos del ambiente.

<sup>14</sup> Es importante destacar que ya existían instrumentos eléctricos inventados por los pioneros Leo Theremin (1896-1993) en Rusia, Tadeux Cahill (1867 - 1934), en EU, Maurice Martenot (1898-1980) en Francia, entre otros.

<sup>15</sup> Pierre Schaeffer, 1966

produce a través de su devenir. "...el arte consiste en hacer y en ese hacer se inventa a su vez la manera de hacer. En el arte invención y realización, intuición y ejecución, son simultáneos, porque solo haciéndola se descubre la obra."<sup>16</sup>

Esta nueva forma de expresión musical supone asimismo una nueva forma de escucha, liberada de la lógica asociativa con el instrumento. La ausencia del estímulo visual favorece la percepción puramente auditiva, estimulando la imaginación y enriqueciendo la apreciación con nuevos valores vinculados con la materia, la energía, el espacio. La música Electroacústica induce así a liberar el imaginario sonoro del oyente.

Con la creación en 1948 del Servicio de Investigación de la Radio Televisión Francesa (que dio origen posteriormente al GRM <sup>17</sup>) Schaeffer convoca a compositores, musicólogos y espíritus curiosos a participar en esa nueva experiencia. De allí surgieron varias generaciones de compositores que sentaron las bases de la primera escuela del género. De los que aun sobreviven: Parmeggiani <sup>18</sup>, Bayle <sup>19</sup>, los argentinos Beatriz Ferreyra<sup>20</sup> y Edgardo Cantón <sup>21</sup> y muchos otros.

En 1958, en Alemania, se abre otra vía que, aunque antagónica en sus comienzos, perseguía el mismo propósito. Herbert Eimert<sup>22</sup> crea el Estudio de *música electrónica* en la Radio de Colonia (WDR). Por ella transitaron numerosos compositores de diferentes latitudes y el estudio es asociado con la figura emblemática de Stockhausen.<sup>23</sup>

Esta antinomia *concreta / electrónica* implicaba la oposición entre fuentes naturales y fuentes sintéticas, que regiría la orientación estética de ambas escuelas. No es por azar que en ésta dicotomía se encontraron confrontados dos protagonistas –antagonistas- pertenecientes a dos países igualmente divergentes en la conflagración mundial. La antítesis musical es consecuencia directa de una confrontación ideológica. Así, en Francia, cuna de la *Música Concreta*, los gérmenes de la creación sonora provienen de la naturaleza. Al mismo tiempo, la naturaleza puede ser alterada por las máquinas <sup>24</sup> que surgen en el mundo del arte, como los nuevos ídolos. "*Los dioses se volvieron máquinas... las máquinas piensan, hacen, son, fabrican, entonces ellas actúan, ellas viven. De la vida ellas son el movimiento, el soplo, el estilo... "*"<sup>25</sup>

En contrapartida, la tendencia alemana de la *música electrónica*, exalta al hombre a la jerarquía de Dios, capaz de crear sonidos a su antojo. La tecnología de la época le proveía de osciladores de ondas sinusoidales <sup>26</sup> con los que, basándose en el modelo de Helmholtz <sup>27</sup>, el compositor creía poder fabricar cualquier tipo de sonido.

Sin embargo esas divergencias son mas bien de orden pragmático, la estética sufre algunos rasguños ocasionados por los modos operativos. De modo que para los partidarios de las fuentes naturales la materia necesita ser modelada, modificada, según criterios referenciales o abstractos. De todos modos, el comportamiento de la materia *concreta* es menos previsible que el del sonido artificial. En consecuencia, es importante efectuar una exploración de sus características físicas para dominar bien su desarrollo.

En cuanto a la materia elaborada por síntesis, el compositor posee actualmente los útiles necesarios para fabricarla a partir de especulaciones intelectuales. La síntesis no se interesa por los tratamientos de "retoque". Los programas algorítmicos y sistemas de datos proveen las fórmulas requeridas para obtener los resultados previstos.

Alcanzado ese dominio, en ambos casos, comienza la verdadera búsqueda estética.

---

<sup>16</sup> Luigi Pareyson, 1992: pp. 15-16

<sup>17</sup> GRM (Groupe de Recherches musicales), creado en 1958 por Pierre Schaeffer y anexado al INA (Instituto nacional del audiovisual) en 1975. Entre sus principales actividades : producción y creación de música Electroacústica, realización de temporadas anuales de conciertos, edición de discos, emisiones radiales e investigación tecnológica. Uno de sus aportes importantes es el desarrollo del programa GRM-Tools, que constituye una valiosa herramienta para los compositores.

<sup>18</sup> Bernard Parmeggiani (1927)

<sup>19</sup> François Bayle (1932)

<sup>20</sup> Beatriz Ferreyra (1938)

<sup>21</sup> Edgardo Cantón (1934)

<sup>22</sup> Herbert Eimert (1897-1972)

<sup>23</sup> Karlheinz Stockhausen (1928-2007) comienza junto a P.Schaeffer sus experiencias con el sonido electrónico, pero se orienta hacia formas estructuradas derivadas del "serialismo integral" (de origen alemán), mas tarde se desvía hacia la aleatoriedad y crea la "momentform", una forma en la que cada momento constituye una entidad autónoma pero guardando relación con el contexto de la obra toda. El uso del espacio es otra de sus preocupaciones, que se ve reflejado en sus obras de madurez. Se interesa por la astronomía y el orientalismo.

<sup>24</sup> En 1913, el pintor y músico Luigi Russolo (1885-1947) en su manifiesto "El arte de los ruidos", habia preconizado una música compuesta con ruidos, provenientes de las máquinas inventadas por el hombre. Mas tarde crea un conjunto de máquinas sonoras a las que denomina "Intuonarumori".

<sup>25</sup> Pierre Schaeffer, 1998

<sup>26</sup> Ondas sinusoidales : representación de los movimientos vibratorios periódicos.

<sup>27</sup> Hermann von Helmholtz (1821-1894) : Físico y fisiólogo alemán que aportó importantes descubrimientos en diversas áreas de la ciencia, particularmente en los aspectos de la percepción visual y auditiva. En el campo de la física demostró la existencia de la gama de resonancia superior de los sonidos armónicos. Como filósofo es conocido por su Filosofía de la Ciencia, en la que establece relaciones entre las leyes de la percepción y las leyes de la naturaleza.

Con el tiempo, una vez franqueadas las primeras etapas, las máquinas terminaron por imponerse, al menos en el sentido operativo y esa fusión *naturaleza / tecnología* da lugar a una de las primeras denominaciones del género : *Música electroacústica*.

Con el advenimiento de la computación se abre un campo extraordinario a la investigación científica y tecnológica, contribuyendo al sondeo y descubrimiento de fenómenos acústicos que permanecían sin resolver. En 1967 John Chowning<sup>28</sup> aplica la modulación de frecuencia (FM) a sistemas de síntesis digitales. Entre 1974/5 Max Mathews<sup>29</sup> y Jean-Claude Risset<sup>30</sup> marcan un hito en la historia de la acústica al descubrir el fenómeno de la distribución de la energía espectral, que develó el misterio del timbre de los instrumentos, abriendo una nueva perspectiva para el manejo y manipulación del material sonoro.

Así, la década del 70 estuvo marcada por búsquedas orientadas hacia las nuevas sonoridades. El timbre prevalecía por sobre los otros parámetros musicales. En las décadas siguientes se manifestó mayor interés por el tiempo y las morfologías. Compositores e investigadores unieron sus intereses en el desarrollo de estructuras de índole diversa, buscando direccionalidades que permitieran una apreciación sostenida del hecho musical.

El interés por el espacio virtual, que se había manifestado desde los comienzos, cobra un nuevo impulso a finales de la década del 70, con el desarrollo de los sistemas acústicos, que comienzan a instalarse gradualmente en todos los centros de creación europeos. El espacio, tanto virtual como real, deviene un nuevo elemento expresivo, que se acrecienta con el advenimiento de los sistemas digitales multicanal, siendo hoy el aspecto que prevalece en la investigación musicológica.

Este proceso de características inéditas en la historia de la música, se proyectó rápidamente por el mundo, surgiendo escuelas y tendencias estéticas diversas, que conforman la expresión musical de vanguardia mas representativa del siglo XXI.<sup>31</sup>

El festival Synthèse de Bourges<sup>32</sup> se convierte en el cenit obligado de la comunidad Electroacústica, en el que la presencia argentina tuvo un rol importante<sup>33</sup>. Austria tiene también su punto de encuentro en Ars Electrónica, en el que se enfatiza la aplicación de las tecnologías de punta a las artes en general.<sup>34</sup>

Estados Unidos<sup>35</sup> interviene en el proceso con la ICMC<sup>36</sup>, contribuyendo con los resultados de la investigación científica y tecnológica. Y en fin la tradicional meca europea de la nueva música (Darmstadt) continuó premiando la originalidad y estimulando la creatividad con lenguajes innovadores. Esas nuevas propuestas fueron expuestas teóricamente en sucesivos foros de compositores<sup>37</sup>.

Mientras todo eso ocurría en Europa y EU, en Argentina se reflejaba la misma inquietud, con iniciativas como la creación del Estudio de Fonología musical<sup>38</sup>, creado por Francisco Kröpfl en 1958 y posteriormente el Claem (1961-1971) (Centro Latinoamericano de Altos Estudios en música contemporánea), creado y dirigido por Alberto

---

<sup>28</sup> John Chowning : EU (1934)

<sup>29</sup> Max Mathews : EU (1926-2011)

<sup>30</sup> Jean-Claude Risset: Francia (1938)

<sup>31</sup> El GRM (Grupo de investigaciones musicales), al que nos hemos referido en párrafos anteriores, continúa siendo uno de los centros de creación e investigación mas prestigiosos del ámbito Electroacústico. Luego de Schaeffer fue dirigido por F.Bayle y actualmente está a cargo de D.Teruggi y C.Zanési. Por él pasaron importantes figuras de la ME francesa e internacional. En Italia el Estudio de Fonología Musical de la RAI fundado en Milán, en 1955 por Luciano Berio y Bruno Maderna. En Alemania el ya mencionado de Radio Colonia, al que se suman los de Karlsruhe, Freiburg y otros. En cuanto a los festivales de ME han ido proliferando a lo largo de los años : ICMC (EU), L'espace du Son (Bélgica), Futura (Francia), Punto de Encuentro (España) etc.

<sup>32</sup> Heredero de la escuela del GRM surgió en 1970 el GMEB (Grupo de Música Experimental de Bourges, posteriormente IMEB) consituyéndose en el mas importante centro de la creación Electroacústica internacional, a través de su Festival Synthèse y su Concurso de composición, que sirvió de estímulo y proyección para numerosos compositores de todo el mundo. Nombres hoy reconocidos internacionalmente como : Kessler, Risset, Savouret, Truax, Alvarez, Bodin, Calon, Harrison, Gobeil, Normandeu, Barlow, Kauffmann, Wishart, Parmerud, Polonio, Berenguer, Waisvisz, Sikora, Radigue, Saariaho, por citar solo unos pocos.

<sup>33</sup> Fueron premiadas obras de : Horacio Vaggione, Eduardo Kusnir, Alejandro Viñao, Elsa Justel, Ricardo Mandolini, Beatriz Ferreyra, y otros.

<sup>34</sup> En el campo musical se destacan figuras como Francis Dhomont, François Bayle, Ludger Brümmer y los argentinos Viñao y Justel.

<sup>35</sup> Entre los estudios mas destacados de EU podemos mencionar los de las Universidades de Standford y Princeton.

<sup>36</sup> ICMC (International Computer Music Conference) Conferencia que se realiza anualmente en distintos países del mundo, con los auspicios de la Asociación Internacional de música por computadora con sede en EU.

<sup>37</sup> La autora del presente artículo obtiene un Stipendienpreis en 1988, por su obra Electroacústica "Ischihualasto". En 1990 hace una intervención como docente en el Foro de Compositores y en esa misma ocasión se estrena su obra "Sikxo" para saxofones y electrónica.

<sup>38</sup> El Estudio de Fonología Musical de la Universidad de Buenos Aires, fué el primer estudio institucional de música electrónica de América Latina.



Ginastera y que formaba parte del Instituto Di Tella. En él se formaron, guiados por las figuras más representativas de la época (como Maderna, Xenakis, Nono, Berio, Messiaen etc.), las primeras generaciones de compositores electroacústicos latinoamericanos.<sup>39</sup>

Pero como se produjo este acelerado fenómeno ? Qué impacto causó este movimiento en las generaciones posteriores, y hasta nuestros días ? Como herederos directos de esta tendencia estética, trataremos de relatar algunos momentos representativos de su evolución.

Un evento significativo que traería consecuencias aún no resueltas fueron los acontecimientos de Mayo del 68. En su entrevista con Toni Negri, Deleuze<sup>40</sup> se expresa muy elocuentemente:

*"Cuando se produce una nueva mutación social, no basta con extraer sus consecuencias o sus efectos siguiendo líneas de causalidad económicas o políticas. Es preciso que la nueva sociedad sea capaz de constituir dispositivos colectivos correspondientes a la nueva subjetividad, de tal manera que ella desee la mutación.".... Sin embargo, la actual reconversión "no ha sabido proponer nada a la gente"(...) "todo lo nuevo se ha marginalizado o caricaturizado." "Los hijos de Mayo del 68 están por todas partes"(...) " Cada país los produce a su manera". "No son los jóvenes directivos. Son extrañamente indiferentes y sin embargo están bien informados." "Han dejado de ser exigentes, o narcisistas, pero saben perfectamente que nada responde actualmente a su subjetividad, a su capacidad de energía". "Saben incluso que todas las reformas actuales se dirigen mas bien contra ellos." (...) "Esto ocurre en todo el mundo. Con el desempleo, las pensiones o la escolarización, se institucionalizan las "situaciones de abandono" controladas, tomando como modelo a los discapacitados." (...) "El campo de posibilidades está por tanto en (...) el pacifismo, en la medida en que se propone despotenciar las relaciones de conflicto y de complicidad en el reparto". (...) "No hay mas solución que la solución creadora".*

El pensamiento deleuziano se refleja en pertinencia con nuestra época y con la situación caótica por la que atraviesa la sociedad y la cultura. Evidentemente estamos en el fin de una era. El mundo occidental se reorganizó, se socializó, los sistemas de comunicación han evolucionado, el acelerado crecimiento demográfico ha colapsado la sociedad. Donde quedaron aquéllos ideales de bienestar, equilibrio, y felicidad anhelados ? En un mundo en el que la contaminación sonora que envuelve nuestro hábitat cotidiano ha devenido en sordera musical. El hombre actual se volvió insensible a la poética sonora.

En este contexto, será preciso recuperar las capacidades perceptivas, a fin de rescatar las "sensaciones" y los "afectos" que nos aporta el arte sonoro.

Haciendo una digresión en nuestro relato, debemos señalar que el rol de la mujer desde los comienzos de este movimiento musical, no es sin consecuencias. No existe una ME femenina y otra masculina, los "afectos" se producen en igual medida en ambos sexos. Contrariamente a las teorías sexistas que suponen cualidades específicas para identidades sexuales, Deleuze sostiene que el sujeto estaría dotado de múltiples sexualidades, que le permitirían establecer conexiones sensoriales, intelectuales y emocionales en grado diverso y en forma "rizomática".<sup>41</sup> Es así que, pese a ser un ámbito predominantemente masculino, la presencia de compositoras contribuyó al desarrollo de la ME, tanto a nivel creativo como teórico y educativo.<sup>42</sup>

<sup>39</sup> Por citar solo algunos nombres destacados: Kusnir, Lanza, Maiaguashca, Serra, Gandini, Krieger, Brnčić, Maranzano, este último propició la creación del actual Lipm, etc.

<sup>40</sup> Entrevista de Gilles Deleuze con Toni Negri 1990, Traducción Edgar Garavito . Esta entrevista fue publicada inicialmente en francés en la revista Futur Antérieur, Nro 1, 1990) (<http://colaboratorio1.wordpress.com/2009/09/07/control-y-devenir-negri-entrevista-a-deleuze-1990/>)

<sup>41</sup> Rosi Braidotti, 2002

<sup>42</sup> Se destacan figuras como : Beatriz Ferreyra (1938) quien fuera colaboradora del propio Schaeffer y co-autora del Solfeo de los objetos sonoros; Eliane Radigue (1932), quien luego de trabajar con Pierre Schaeffer y Pierre Henri, se apartó de los criterios de la música concreta, creando un estilo de composición basado en procedimientos de feed-back y realimentación; Annette Vande Gorne (1946), creadora de la cátedra de composición en el Conservatorio y del festival *L'espace du son* en Bruselas; y la autora del presente trabajo que contribuye al estudio musicológico de la ME, con una propuesta metodológica sobre las estructuras formales y con diversos artículos sobre estética y tecnología.

A medida que este proceso avanza surgen nuevas investigaciones que rescatan el timbre instrumental, adecuándolo a un nuevo *estado*. Las técnicas extendidas permiten un ajuste más preciso del sonido y abren perspectivas que eran desconocidas, permitiendo la fusión con la tecnología, ella también extendida. Las músicas mixtas e interactivas cobran un nuevo vigor, así como la recuperación de instrumentos antiguos de los que se extraen nuevas sonoridades.<sup>43</sup>

Pero al mismo tiempo aparecen algunas ideologías que pretenden que la intervención de la tecnología, asociada a los medios de difusión y de consumo, conlleven a una re-definición del arte. Esa estética formativista reemplaza el concepto de expresión por el de *producción*, por el acto de *formar*<sup>44</sup> y esa producción artística debe ser gestionada a través de la "industria cultural".

En ésta época marcada por la inmediatez, la prisa, lo instantáneo, algunos sectores de la juventud artística intentan encontrar el camino a través de búsquedas más prácticas que estéticas. Se orientan ya sea hacia la investigación puramente tecnológica, sin una meta precisa en cuanto a lo creativo, ya sea hacia una libre expresión desnuda de contenidos.

Otros tratan de convencerse de que es preciso ceder a los medios ofrecidos por el actual sistema de políticas culturales, haciendo músicas más "accesibles" a todos los públicos, expresiones interactivas, para superar la situación de "concierto", heredada del siglo XIX.

Surgen así pequeños grupos auto gestionados, generalmente de efímera duración.

Pero porqué ese interés súbito por el público en un arte que nunca se preocupó por él ? La secuela que nos dejó el romanticismo era de un acto intelectual e individual (la composición), del que solo quien lo fabrica tiene la clave. Las "sensaciones, emociones, vibraciones" del público son solo los efectos residuales de ese acto, no su contenido. Este periodo fue dañino para el arte pues la aristocracia lo adoptó como estandarte. Los compositores jamás nos hemos dirigido a una clase social en particular. Como los filósofos, nos constituimos en observadores críticos de la sociedad, solo que lo manifestamos a través de una expresión abstracta. La capacidad de crear formas "sonoras", de desarrollar ideas "sonoras" nos aleja de otras formas de expresión y del concepto. Esta subjetividad del arte musical hace difícil su conexión con la realidad.

Qué significa pues este cambio brusco de posición ?

En los congresos de la especialidad los temas propuestos se dirigen principalmente hacia la investigación tecnológica, la creación de nuevos programas, la relación entre música e imagen y otras expresiones multidisciplinarias. Raramente se presentan propuestas relacionadas con la estética.

La vuelta al experimentalismo que se disparó a partir de los años 60, en el ámbito de la música instrumental, evidencia de esa indiferencia casi nihilista. El minimalismo repetitivo y el manifiesto de Fluxus<sup>45</sup>, cobran una actualidad inusitada, en un momento histórico en el que se confunde el arte con el espectáculo, la obra con el producto de la industria cultural, la expresión sensible con la comunicación mediante "nubes" y redes. Una comunicación "atomizada" por la tecnología que satura el espacio con millones de datos, transferidos en segundos a miles de kilómetros.

Recientemente Carlos Granés<sup>46</sup> analiza este fenómeno de vuelta hacia atrás en el arte y la cultura : *"Algunos de los valores que promovió el dadaísmo a principios del siglo XX se convertían, hacia finales de los años sesenta, en la fórmula para encauzar una próspera carrera en los negocios". "Al convertirse en industria del entretenimiento y del ocio, la actitud rebelde fue domada por completo. La televisión sacó toda su turbulencia a la superficie en forma de espectáculo y los elementos cínicos y escépticos de la vanguardia –el humor, la irreverencia, la rebeldía, la zafiedad, la furia, la violencia- se adaptaron sin dificultad al formato televisivo. La legitimación social neutralizó el impulso violento que circulaba por sus venas."*

Donde quedó la "solución creadora" a la que se refiere Deleuze ? O es simplemente un síntoma de impotencia ante el influjo devastador de la reconversión económica que nos gobierna ? Es esa la sociedad a la que aspiramos ? O tal vez una sociedad sin artistas ? Una sociedad confortante y superficial, maliciosamente manejada por

---

<sup>43</sup> Simon Emmerson, 2001, pp.35-58.

<sup>44</sup> Humberto Eco, 1985 : op. cit.

<sup>45</sup> " Fluxus-arte-diversión debe ser simple, entretenido y sin pretensiones, tratar temas triviales, sin necesidad de dominar técnicas especiales ni realizar innumerables ensayos y sin aspirar a tener ningún tipo de valor comercial o institucional" George Maciunas (creador del movimiento Fluxus en los años 60)

<sup>46</sup> Carlos Granés, 2011 : "El puño invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales", 1ª ed. Bs.As.: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara. pp.463

quienes llevan el timón de los movimientos de masas. Queremos creer que en el trasfondo de nuestra condición humana subsiste aun el aliento creador que da sentido a nuestra existencia pues, parafraseando a Cesare Pavese : "El arte es la prueba de que la vida no es suficiente".

## 2. La experiencia auditiva - La cuestión del objeto <sup>47</sup>

Sin embargo, mas allá de esta interpretación socio-política, que nos induce a una noción representativa del arte musical, la menos representativa de las artes, -y desde el enfoque poético del compositor- los cambios producidos siempre respondieron a factores esenciales en toda creación artística. Factores inmanentes al arte, y a la vez trascendentes en su devenir.- De esa inmanencia se desprenderá la actitud del compositor ante el flujo sonoro, orientándolo hacia sus decisiones estéticas, creando una pasarela entre los procedimientos de elaboración y el contenido expresivo. En el trabajo de laboratorio el compositor experimentará con una cierta "lógica de las sensaciones" para converger, a través del proceso de efectucción en la "lógica del sentido".

Porque la creación musical se origina en la experiencia sensitiva de oír. El proceso comienza por lo que Schaeffer llamó "la escucha reducida" <sup>48</sup>, para ampliarse luego con una escucha mas global y llegar finalmente al concepto estético. Es decir, la propuesta consiste en recorrer el camino a partir del aspecto sensorial (oír), atravesando luego lo afectivo (escuchar) para arribar finalmente al dominio intelectual (entender). Esto es válido tanto para el creador como para el receptor.

En su lógica de las sensaciones Deleuze se aproxima a este concepto cuando nos habla de la experiencia sensitiva de ver, del ojo que ve la figura, de la figura que se deja ver ante el ojo. De esa relación experiencia sensitiva ojo-figura surgirá una organización provisoria de la realidad que luego se convertirá en una construcción de sentido y devendrá lenguaje y teoría.

De este modo Schaeffer propone el estudio del *objeto sonoro* partiendo de la experimentación para llegar a la aprehensión e imbricación de elementos y luego observar los principios que lo rigen.

La cuestión del objeto es un elemento esencial para la comprensión de esta nueva estética. Husserl <sup>49</sup> nos informa que : "*el objeto es el polo inmanente a las vivencias particulares y sin embargo trascendente en la identidad que sobrepasa esas vivencias.*" "*Esas vivencias particulares son las múltiples impresiones visuales, auditivas, táctiles, que se suceden en un flujo incesante a través del cual, yo me comunico con ese objeto : percepción, recuerdo, deseo, imaginación etc.*"... "*En qué el objeto le es inmanente ? Es porque constituye una unidad intencional, correspondiente a diversos actos de síntesis....es tener conciencia de algo. Pero al mismo tiempo es trascendente, en la medida en que el objeto sigue siendo el mismo, a través del flujo de impresiones y la diversidad de modos. Así, el objeto percibido no se confunde con la percepción que yo tengo de él.*"

De acuerdo con esta noción los objetos sonoros no estarían dados, sino que provendrían de la creación, constituirían el "término de una creación". "*Lo que está dado, podemos llamarlo un flujo. Y la creación consiste en desglosar, recortar, organizar, conectar los flujos, de tal manera que se diseñe o se realice una creación alrededor de algunas singularidades extraídas de los flujos.*" <sup>50</sup>

---

<sup>47</sup> Elsa Justel, 2001: cap.III : "Différents critères sur les morphologies", pp. 68 y ss

<sup>48</sup> En la teoría schaefferiana, la *escucha reducida* es la actitud de escucha que consiste a escuchar el sonido por si mismo, como objeto sonoro, haciendo abstracción de su proveniencia o del sentido que puede implicar. Habitualmente escuchamos el sonido como vehículo hacia otros sonidos o hacia significaciones extra-musicales.

<sup>49</sup> Edmund Husserl : en Schaeffer, 1966, cap. pp.

<sup>50</sup> Deleuze/Leibniz en los Cursos de Vincennes, 1980 ( <http://www.webdeleuze.com/>)

Manifiestamente, el debate nos lanza sobre los diferentes criterios de organización de lo sonoro que, por añadidura, contendrán respuestas a ciertas concepciones estéticas. Varèse<sup>51</sup> había ya manifestado una concepción morfológica de la obra musical que continúa siendo de actualidad, aún para la música electroacústica. El compositor nos hablaba en términos de “procesos”, de “estructura interna”, de “grupos sonoros”, de “metamorfosis”, para poner en evidencia una idea de la forma que sobrepasa los principios elementales de la simple organización de eventos sonoros en el tiempo. Sus escritos liberan una preocupación precoz por el comportamiento físico del sonido y su influencia en el seno de las interacciones estructurales que dan lugar a una composición. Podríamos decir – aproximándonos al concepto deleuziano de transversalidad- que el objeto sonoro se asemeja a un rizoma, en el que los componentes acústicos se despliegan en ramificaciones inusitadas.

El advenimiento de la tecnología informática, que constituye una contingencia única en la historia de la música, ha permitido penetrar científicamente en el corazón de la estructura sonora, para dar nacimiento a una nueva concepción composicional.

De ésta inquietud por el evento sonoro en tanto que fenómeno físico, se interfieren dos corrientes que determinan la forma de actuar sobre las morfologías: en una el objeto es visto como un conglomerado de micro-fenómenos que se fusionan en macro-estructuras. Esta corriente tiende a dejar que las morfologías se desarrollen por sí mismas. En la otra, el trabajo se sitúa en el interior del cuerpo físico del sonido. De carácter más determinista, ésta tendencia se esfuerza por precisar minuciosamente los detalles del comportamiento espectral para luego actuar a fin de tergiversar o llevar esa actividad espectral a sus posibilidades extremas. La obra se definiría entonces como “un diálogo entre el artista y la materia”<sup>52</sup>. Un diálogo no desprovisto de compromiso, como lo afirma Berio<sup>53</sup>: “La única forma de autenticidad posible para un artista, es la de inventar las reglas de su obra en el momento mismo en que la está haciendo y mientras elige e interroga el material con que la hace- .....”

Es pues en ese intercambio de acciones y percepciones que se produciría el devenir musical.

Resulta así evidente que lo que durante mucho tiempo hemos llamado “el objeto” se revela como un sujeto contradictorio. La disparidad de criterios con respecto a la concepción morfológica del objeto nos conduce hacia la oposición micro / macro. Esta oposición es sin embargo sólo aparente puesto que el proceso composicional no se desarrolla jamás en forma lineal (los micro-eventos yendo hacia los macro-eventos o vice versa), sino que está constituido por una gestión en “feed back”. La construcción de un objeto o de parte de un objeto engendrará un proceso más amplio, para volver a una divergencia aún micro estructural, y así sucesivamente.

Todo eso muestra cuán débiles son las palabras para definir el complejo fenómeno del arte musical. No podemos pues despreciar la infinidad de interrelaciones que modelan una creación musical, ni establecer cuán próximas son las líneas de demarcación entre el más mínimo accidente sonoro y la gran forma.

Para globalizar los conceptos expuestos hasta aquí, proponemos una esquematización sinóptica, que nos permitirá entrar en el análisis manteniéndonos dentro de un circuito cerrado.<sup>54</sup>

Aparece primero el material, cargado de una energía que le es inherente, que se manifiesta en el tiempo y a través del espacio. En el curso de su trayectoria se producen fluctuaciones energéticas que dan lugar a estructuras espectrales diversas, las cuales evolucionan alternativamente en forma centrípeta y centrífuga. Esta actividad dinámica espontánea puede ser modificada por el compositor por medio de procesos diversos utilizando la tecnología. El oído captará globalmente ese proceso en forma de un objeto. Dicho de otro modo, la estructura sonora está en el centro de un círculo perfilado por el tiempo, el espacio, la energía y el timbre: *las fuerzas sonoras inaudibles*.<sup>55</sup> Todo el conjunto se halla envuelto por una cápsula macroscópica a la percepción: *la forma musical*. Esa forma musical que ha dejado de ser una simple organización temporal (tal como concebíamos la Sonata o el Cuarteto), para devenir un *material-fuerza*.<sup>56</sup>

---

<sup>51</sup> Varèse, Edgar : 1983

<sup>52</sup> Luigi Pareyson, op cit

<sup>53</sup> Humberto Eco, 1985 : cita a Berio en pp. 229 y ss.

<sup>54</sup> Elsa Justel, 2001: Op. cit.

<sup>55</sup> Gilles Deleuze, 2003 : pp.142 y ss.

<sup>56</sup> Deleuze, Ibid

### 3. El lenguaje de las cosas

Este objeto sonoro, así definido, nos enfrenta con el misterio del timbre. Como definir y clasificar los innumerables timbres que participan en esta nueva experiencia musical ? En esa etapa preliminar de la investigación, Schaeffer<sup>57</sup> propone un método "natural" (por oposición a "cultural"). Estableciendo un paralelo con el aprendizaje de la lengua, Schaeffer sostiene que el individuo posee una audición natural que da sentido a lo que escucha, sin pasar por una convención, sino mas bien apoyándose en la experiencia. Así como ocurre con el aprendizaje de la lengua existe un aprendizaje del ruido. Tenemos pues en nuestro haber un catálogo de ruidos, "*un repertorio de causalidades*"<sup>58</sup> que es compartido por nuestros contemporáneos, es el lenguaje de las cosas.

Schaeffer establece una relación entre audición musical y audición natural. La audición musical se renueva en la audición natural. Ella se evade de los condicionamientos del uso tradicional, rechaza limitarse a los objetos de una cultura. Esto conlleva un riesgo : el de volver a las fuentes naturales, que no son el objeto musical sino el "evento". Ella debe también rechazar esto. Este conflicto entre causa y efecto resulta frágil y delicado. Se trata de un *ejercicio de fuerza*, infinitamente fecundo, en el que reside la "*escucha reducida*."

En su estudio sobre Hume, Deleuze<sup>59</sup> trata la cuestión de la síntesis en relación con las nociones de sujeto y relación. Aborda el tema de la síntesis en varios niveles, comprendiendo las nociones de experiencias, hábitos, y principios de asociación.

Dijimos antes que el proceso nos acercaba a una "lógica del sentido". Como base de todo proyecto compositivo, encontramos con frecuencia un análisis de las funciones de significación del arte. Los recursos empleados para mediatizar esos conceptos son lo que constituye la esencia del estilo de cada compositor. Cada compositor instala en el interior de su proyecto compositivo, varios puntos de vista, varios niveles de realización. Cuando hablamos de sentido, tenemos inmediatamente la impresión de apartarnos de la cuestión musical. Por ejemplo, en una música que evoca imágenes o situaciones concretas, hacemos intervenir un efecto de significación exterior a la música.

La elección de las técnicas de composición por ejemplo, es a menudo determinante de una posición estética. Ciertos tratamientos y ciertas formas de articulación han adquirido una connotación a causa del uso referencial y de las numerosas significaciones asociativas. Hemos visto, a través del testimonio del compositor, la implicación histórica del *glissando* en *Little boy*<sup>60</sup>. El mismo tipo de tratamiento en Ferreyra (en *Souffle d'un petit dieu distrait*)<sup>61</sup> adquiere un sentido esotérico y para Dhomont (*Chiaroscuro...*)<sup>62</sup> el efecto está dotado de una intención visual.<sup>63</sup>

Otros, mas audaces, apelan a lógicas emanadas de los sistemas físicos. Tal es el caso de *Attracteurs étranges* de Risset<sup>64</sup> por ejemplo, donde el compositor procede por analogía con la teoría del caos. Así, sus articulaciones, sus *atractores*, en lugar de evolucionar hacia un estado de equilibrio, van a desarrollarse hacia comportamientos imprevisibles o caóticos.

Sin embargo, en una concepción puramente musical, la noción de *acontecimiento* puede ser un elemento totalmente consustancial al proyecto musical. La forma en que las ideas se encadenan unas con otras, por medio de articulaciones entre timbres, duraciones, dinámicas, espacios etc., constituye el conjunto de acontecimientos que darán sentido a la obra musical. Esos eventos, aún siendo abstractos resultarán expresivos, traducándose en lo que llamamos el "contenido estético".

---

<sup>57</sup> Pierre Schaeffer, 1966 : pp.336 y ss.

<sup>58</sup> Pierre Schaeffer : *ibid*

<sup>59</sup> Gilles Deleuze, 1953

<sup>60</sup> Jean-Claude Risset, 1996

<sup>61</sup> Beatriz Ferreyra, 1998

<sup>62</sup> Francis Dhomont, 1988

<sup>63</sup> Elsa Justel, 2001 : Op. cit., Cap. 17, pp 321 y ss.

<sup>64</sup> Jean-Claude Risset, 1991, pp. 273-313



Aun para aquéllos que utilizan las morfologías procedentes del material (música “sobre soporte”, “acusmática”<sup>65</sup> y en ciertos casos músicas mixtas), la fuente se desprende de su “causalidad física”,<sup>66</sup> para formar una imagen perceptiva. A diferencia de la imagen visual, en la que el espectador determina el tiempo de exposición ante el objeto de arte, que le permita elaborar un concepto estético; la imagen sonora, por su inmaterialidad, dejará huellas confusas y efímeras en el subconsciente.

A veces la herramienta y la habilidad para servirse de ella, permitirán al compositor intervenir sobre esa causa, sobre el detalle físico, para controlarlo y transformarlo en imagen abstracta. En resumen y observando la realidad física del material y de sus propiedades acústicas perceptibles, vemos que el mismo está cargado de expresividad dialéctica. Nos parece entonces evidente que existe una correlación entre los elementos activos del material y su situación expresiva.

Otros elementos menos precisos, como el gesto y el matiz, pueden ser considerados también como factores determinantes de otras concepciones estéticas. Hemos constatado, a través de análisis diversos, como un gesto de altura puede tener implicancia en la dinámica o engendrar efectos de textura. Asimismo, un matiz de amplitud puede ser generador de densidad o producir efectos espaciales.

Este aspecto del *contenido estético*, que atañe a una pluralidad de elementos, se encuentra resumido en Antoine Bonnet<sup>67</sup>, “... el punto de partida de la elaboración de una obra musical constituye una proposición de sentido, basada al mismo tiempo en la reflexión y en la invención”. El sentido provendrá pues del acontecimiento, del “accidente” de la efectuación, en suma : de la creación. Sin embargo, el compositor no podrá sustraerse a un cierto estructuralismo que emana de los elementos con los que trabaja. El sonido es un fenómeno físico que responde a leyes que le son inherentes. Por ello y aunque esto parezca un concepto un tanto imperialista, no se puede *crear sentido* si no se posee el dominio de esos componentes. Lo contrario produciría las inconsistencias que se ven reflejadas en un buen número de músicas improvisadas que proliferan hoy en día.

Es pues a partir de ese punto que el compositor podrá inventar su propia gramática, su poética individual, es decir, su estilo. Es a través de esa poética que él guía al auditor hacia el sentido de su música, ese sentido-resistencia al que alude Deleuze :

*“El arte es aquello que resiste: resiste a la muerte, a la servidumbre, a la infamia, a la vergüenza.”*<sup>68</sup>

Es así que en el espíritu de los creadores de ME, luego de mas de 6 décadas, subsiste ese ánimo de resistencia. El sonido digital está por todos lados alrededor nuestro y nos hace un llamado de atención, nos señala una realidad, un símbolo de nuestra capacidad para modificar la naturaleza y el mundo. Aquella perspectiva vanguardista que naciera de entre los escombros, aun sigue vigente y se vigoriza en cada nuevo atascamiento. El artista creador es consciente de su rol como agente de desarrollo cultural.

Es tiempo de intervenir, en tanto que creadores, para mostrar los contenidos de esa diversidad estética desarrollada por la ME. Jean-Claude Risset ha dicho a menudo *“El compositor debe dejar trazos detrás suyo, para una mejor comprensión e interpretación de su música”*.

Pero como explicar la música ? Ese fenómeno tan efímero e intangible que entra en nuestro cuerpo a través del oído para transformarse en “sensaciones”, en aquello que Deleuze definiría como “afectos”<sup>69</sup> y que se produciría en el acto de la composición.

Los compositores somos capaces de pensar en términos de estructuras sonoras complejas pero a menudo nos es difícil encontrar conceptos pertinentes para definir el pensamiento musical. Una aproximación a la filosofía podrá ayudarnos en ese sentido ? Históricamente hemos dejado a los “especialistas” conceptualizar sobre estética de la música.

---

<sup>65</sup> Música Acusmática: El término *acusmática* remonta a Pitágoras y a su forma de enseñar la filosofía, detrás de una cortina y en la oscuridad. De esa manera sus discípulos se concentraban mas fácilmente en su discurso. La experiencia muestra que la percepción del sonido está a menudo dominada por el aspecto visual de una representación musical. Liberándose de ello, la audición acusmática permite concentrar la atención en el fenómeno sonoro y en lo que Schaeffer llamó “la escucha reducida” y desarrollar imágenes abstractas en nuestra imaginación. Esta música se difunde por medio de un dispositivo de tipo *surround* constituido por una multitud de alto parlantes : el *acusmonio*.

<sup>66</sup> Vaggione, en Justel op.cit.

<sup>67</sup> Antoine, Bonnet, 1991

<sup>68</sup> Entrevista entre Deleuze y Negri, 1990

<sup>69</sup> “Los afectos no son los sentimientos, son devenires, es decir son un conjunto de variables, de relaciones inestables, que se producen durante el momento de la efectuación de algo.”

Es así como se perfilan ciertas grandes figuras contemporáneas : Adorno/ Schoenberg, <sup>70</sup> Eco /Berio, <sup>71</sup> Deleuze/Boulez, Cage, <sup>72</sup> etc. etc.

La forma de expresión de la música, a diferencia de la literatura o la filosofía, no es la palabra sino que se trata de un fenómeno acústico. La expresión musical se revela a través de parámetros que le son inmanentes y que pertenecen a los dominios : espectral, dinámico, textural y espacial del sonido. Todos ellos se producirán en el tiempo. El proceso musical es pues una forma dinámica, un devenir marcado por la impronta de lo sonoro. Por ello, cuando intentamos definir o describir lo sonoro, debemos recurrir a expresiones representativas de elementos ajenos a la música. Es así que frecuentemente empleamos términos como "materia sonora", "cuerpo sonoro", "textura", "granulación", "gesto sonoro" etc., asociando la percepción auditiva a cualidades de índole táctil.

Es a partir de la observación y la percepción íntima de esos componentes que podremos ahondar en el contenido estético de la obra. Es como un tejido de pensamientos sonoros abstractos que devienen música. La música no existe fuera de su devenir. Como es entonces que nuestro pensamiento sonoro deviene música ?

Ese transcurrir de repeticiones que atraviesa *sensaciones* y *afectos*, recuerdos e imágenes, nos conducirá hacia la diferencia, hacia lo nuevo, hacia la creación. Es decir hará intervenir la experiencia, la memoria y los aspectos psicológicos de cada actor.

Pero también pondrá en juego habilidades relacionadas con la técnica y la tecnología. El compositor de música, contrariamente al artista plástico o al poeta, estuvo siempre sometido a la intermediación. Su ideación sonora se presentaba en forma de partitura, pero solo devenía música mediante la intervención del instrumentista. Eso conlleva también el conocimiento, por parte del compositor, de las técnicas de ejecución instrumentales. La ME liberó al compositor, en cierta medida, de esa dependencia. Sin embargo, las nuevas tecnologías lo enfrentan a una nueva circunstancia y a renovados conflictos. El compositor es ahora su propio intérprete, pero no debe dejarse seducir por el magnetismo que le ofrecen los nuevos instrumentos, si desea realmente liberarse de toda dependencia. Una verdadera ruptura con viejas concepciones estéticas requiere del manejo experto y avisado de las herramientas.

Cuáles fueron pues las propuestas estéticas de estos últimos 63 años ?

Las tendencias estéticas surgen a menudo de estilos particulares de ciertos compositores. De propuestas originales en cuanto a la forma particular de tratar el flujo sonoro, de organizar el discurso temporal, etc. A continuación trataremos de mostrar algunos modelos de análisis que combinan estructura y estética.

#### 4. Lógica de la materia

Si la ME no existe fuera de su devenir, cuales son las relaciones potenciales entre los objetos, a medida que se van creando ? Los medios de producción electroacústicos nos proponen una materia dúctil sobre la que se apoyará nuestro pensamiento musical para desarrollar una dialéctica a diferentes niveles de interpretación.

Podríamos pues hablar de una lógica del material. En la concepción estética de Deleuze encontramos esta idea de *material* incorporado al problema de la expresión. Las relaciones que mantienen una buena parte de las obras electroacústicas con el material, constituyen en sí mismas una intención estética. Los accidentes internos de los objetos son trazos significativos sobre los que se articulan esas músicas, al punto que el sonido deviene imagen a través de sus propias morfologías. Es así que un flujo, una granulación, un ataque, un desplazamiento en el espacio, constituyen imágenes abstractas totalmente musicales.

Veamos algunos ejemplos de diferentes formas de tratar la materia y sus concomitancias estéticas. Por ejemplo, en la música de Vaggione, observamos una preocupación por la atomización extrema de la materia, para la elaboración de figuras y de texturas "en filigrana", a fin de "alejarse de la causa física" del objeto para orientarse hacia el efecto perceptivo. Jean-Christophe Thomas<sup>73</sup>, define su pieza *Ash* como un "*macro-objeto a base de micro-partículas, que se aglomeran y se desaglomeran. Ella se produce como una totalidad, una unidad con mil facetas (...) un estudio de la materia, entre lo sólido y lo fluido*".

Tales comentarios coinciden con la noción de acontecimiento en Deleuze : "*un estado irreductible a los determinismos*"(...) "*a la series causales*"(...) "*una desviación con respecto a las leyes*"(...) "*un estado inestable que abre un nuevo campo a lo posible*".<sup>74</sup>

---

<sup>70</sup> Theodor Adorno, 1949

<sup>71</sup> Humberto Eco, 1968

<sup>72</sup> Gilles Deleuze, en Cours de Vincennes, 1975-78

<sup>73</sup> Jean-Christophe Thomas, 1992

<sup>74</sup> Deleuze-Guattari, 2003: Op. cit., pp 215 y ss.

Vemos entonces como Vaggione se aleja de la causa física y abre un nuevo campo sonoro a través de procedimientos de granulación, de convolución y de re-síntesis. En este caso el factor de la evolución tecnológica favorece la creación de un estilo y una estética. Este tipo de micromorfologías no sería posible mediante una tecnología analógica y aun menos instrumental.

EX. "Shall" : <http://www.youtube.com/watch?v=K-FjnKiDWOc>

Otro criterio con respecto al tratamiento de la materia es el Trevor Wishart, donde encontramos una deformación casi grotesca del material. El compositor trabaja principalmente con el sonido vocal, tallando sílabas, articulaciones y gestos vocales diversos, hasta convertirlos en objetos abstractos desprovistos de sentido semántico pero cargados en cambio de expresividad musical.

EX: <http://www.youtube.com/watch?feature=endscreen&NR=1&v=tMzmGvEBbE8>

Aun otra forma de abordar la materia es la de Luc Ferrari y sus "sonidos anecdóticos". Aquí escuchamos un material sonoro casi en estado bruto, referencial. La idea musical se manifiesta más en el montaje y la mezcla que en el carácter tímbrico. En su "Estudio de los accidentes" Ferrari ofrece un discurso en el que los protagonistas son los propios elementos de la fuente sonora.

EX : "Etude aux accidents" : <http://www.youtube.com/watch?v=mg4HGRRj00s>

## 5. Lógica de la repetición ( ritournelle)

Hay muchos otros conceptos filosóficos en Deleuze que hallan puntos de convergencia con la ME. Uno de los términos que Deleuze toma prestado a la música para expresar conceptos filosóficos es "la ritournelle" (la repetición). El término ha sido utilizado desde la época barroca para determinar una sección que se repite. En el sentido filosófico designa la necesidad de marcar el espacio de nuestra existencia y de nuestro pensamiento. La ritournelle en Deleuze es un agenciamiento territorial. La música se define prioritariamente por su poder de desterritorialización y por su capacidad de "*volver audibles las fuerzas inaudibles por ellas mismas*"<sup>75</sup>. Así el territorio marcado por un objeto puede desterritorializarse para volverse a territorializar y devenir otro objeto. La repetición significaría así "la diferencia sin concepto" es decir, la repetición sería un "simulacro" del acontecimiento pasado. El pasado estaría formado por objetos virtuales, que se desplazan y se oponen a los objetos reales, afectando y transformando el presente.

En este sentido de temporalidad Deleuze se acerca a Freud, para quién los procesos del inconsciente no se ordenan cronológicamente. Por ende, en la repetición el pasado se modifica, resignificándose en el presente a través de los cambios que el sujeto experimenta en su transcurso.

En la toma de conciencia de esa diferencia, entre una experiencia y la siguiente, entre un acontecimiento pasado y sus cambios en el presente, reside tal vez la esencia de los procesos creativos.

Podemos acaso acreditar tales significaciones a la repetición como estrategia de composición musical ?

En la ME encontramos con frecuencia elementos repetitivos, recurrencias y variaciones que se ponen de manifiesto por medios diversos en relación con los tipos de materiales, las bandas de frecuencia, las texturas, las duraciones etc. Un ejemplo significativo es el de Ake Parmerud en "Repulse". El compositor utiliza a lo largo de la obra un objeto complejo, recurrente, construido a partir del mismo material y dentro del mismo registro. Ese objeto abre la pieza y se reproduce a la manera de un *leitmotiv*, por intervalos irregulares y cada vez más alejados. La pieza, originalmente debía ser compuesta para orquesta de cuerdas y electrónica, pero luego decidió realizarla solamente para soporte fijo. Es así que los elementos instrumentales se fueron alejando paulatinamente de la electrónica, pues cada uno necesitaba su propio territorio. De allí el título "Repulse" (rechazo).

EX : "Repulse" : [http://www.youtube.com/watch?v=3Y\\_X2\\_bcYK0](http://www.youtube.com/watch?v=3Y_X2_bcYK0)

Otra forma de repetición es la variación, es decir un fragmento u objeto que aparece repetido con ligeras modificaciones. Es el caso de "...et ainsi de suite" de Jonty Harrison, en el que observamos como un objeto sonoro producido por un elemento de vidrio, se va transformando y enriqueciendo a lo largo de la obra.

EX : "...et ainsi de suite" : [http://www.electrocd.com/en/cat/imed\\_9627/pistes/](http://www.electrocd.com/en/cat/imed_9627/pistes/)

---

<sup>75</sup> Gilles Deleuze, 2003, op.cit.

La utilización de elementos repetitivos y el encadenamiento de motivos y de variaciones contiene en la ME, como en otras músicas, un carácter expresivo particular, creando la sensación de tensión. Esa tensión necesita resolverse, devenir otra cosa, conducirnos hacia la diferencia.

Sin embargo, este recurso no debe confundirse con los estribillos y repeticiones rítmico-melódicas de las músicas tradicionales y populares. Estos tienen un carácter secundario con respecto a la expresión puramente musical. Por otra parte, van casi siempre conducidos por un texto, que es un elemento extra-musical. Su objetivo es fijar en la memoria del oyente patrones establecidos con el propósito de preservar una tradición regional o bien simplemente lograr fines comerciales. El elemento sonoro se convierte de ese modo en un agente de apoyo, que favorece la memorización por su carácter fisiológico. Tales estructuras constituyen el complemento mnemotécnico ideal del que se sirven los sistemas mediáticos para dirigir a las masas. Aquí pues, la reiteración no conduce al cambio, se establece en un territorio inalienable, responde al concepto de finitud despreciado por Deleuze.

Paradójicamente, algunos "partidarios" del filósofo, contravienen el concepto mediante expresiones musicales minimalistas repetitivas, de formato lineal. No habiendo logrado desprenderse de las frecuencias fijas y los ritmos proporcionales, enarbolan el estandarte deleuziano con el propósito de ampliar su territorio de audiencias, envolviendo sus producciones con un maquillaje electrónico. La novedad consiste en ese elemento cosmético que suscita entusiasmo en los públicos desprevenidos, quienes manifiestan su "gusto" por tales expresiones, olvidando que la música posee un valor inmanente y ajeno a las condiciones de satisfacción o insatisfacción. El gusto es solo el resultado subsidiario de la herencia cultural y del ámbito de habituación de cada individuo.

Esto nos desvía hacia la antinomia "representativo-presentativo", la imitación pura ante la transformación y la invención. Despejar esa dualidad – vulgarmente calificada como "música popular-música académica"-, implica distinguir la diferencia ante el mero placer que nos produce la repetición de lo conocido y la libertad de la imaginación que otorga el arte. El espíritu verdaderamente libre, el creador, necesita desligarse de toda atadura.

Si bien es cierto que los compositores de todas las épocas han recurrido al empleo de ritmos y temas melódicos surgidos de tradiciones musicales populares, lo han hecho con un criterio alegórico sin someterse a las limitaciones de tales formas de expresión. La mera repetición de tradiciones y rituales resulta en la obediencia disfrazada de diversión, de culto, de entretenimiento y de placeres diversos, privando al individuo de una de sus más nobles capacidades : la del goce interior espontáneo.

*"De esta constatación, por otra parte, deriva la necesidad urgente de comprender la memoria como un devenir de múltiples orientaciones; no como una estructura unidireccional que se distinguiría de otras estructuras y de sus derivaciones, sino como un entrecruzamiento de sentidos que da lugar a multiplicidad de ramificaciones discursivas móviles no predelimitadas, ni privativas de determinadas geografías, ni de regiones culturales específicas".<sup>76</sup>*

La ME se mantiene impoluta. No interesa a los mecanismos de poder pues carece de esos agentes de apoyo, porque lo "concreto" devino en "abstracto" y emerge de la subjetividad propia del creador. Si bien es cierto que está ligada a la tecnología, no posee ataduras ideológicas ni comerciales. El uso creativo de la tecnología, así como en las ciencias, resulta en provecho de la humanidad, en el mejoramiento de nuestras vidas. Como lo expresara Schaeffer las máquinas son "el movimiento, el soplo, el estilo...", sugiriendo el concepto *maquínico* de la creación estética. Según el concepto de Guattari, lo maquínico abre procesos de creación, favoreciendo nuestra interioridad.

## 6. Transritmicidad

Opuesta a esta estrategia repetitiva encontramos la noción de tiempo no-pulsado y de continuum. En su conferencia en el Ircam y su encuentro con Boulez, Deleuze dice que "*Un tiempo no pulsado nos pone en presencia de una multiplicidad de duraciones heterocronas, cualitativas, no coincidentes, no comunicantes*".<sup>77</sup> El problema que se presenta entonces es : como se pueden articular esas duraciones puesto que no responden al criterio tradicional de *ritmo* y *compás* impuestos por el sistema de valores proporcionales ? Deleuze intenta una aproximación con la biología. Según estudios realizados en ese dominio los ritmos vitales no se articularían sobre una medida común sino sobre una población de moléculas oscilantes que, acoplándose, establecerían una comunicación entre los diversos ritmos, es decir una transritmicidad. No debemos olvidar, además, que históricamente hemos empleado el término "*tempo*" en música, para referirnos al movimiento, no como medida metronómica sino como velocidad relativa dentro de un contexto. El *tempo* asume así un carácter de fuerza expresiva cualitativa y no cuantitativa.

<sup>76</sup> Víctor Hugo Quintanilla Coro : "Memoria e imaginario social : De la oralidad a la escritura" : <http://www.ach.lit.ulaval.ca/JAGM/quintanilla.htm>

<sup>77</sup> Gilles Deleuze, 2003, op.cit.

Esta comparación con moléculas sonoras oscilantes conviene perfectamente a la ME, puesto que en ella los objetos heterócronos conforman familias o grupos que sostienen una comunicación interna. Esos objetos, contruidos con materiales de igual o diferente naturaleza, tienen la capacidad de ensamblarse ya sea por su timbre, su densidad espectral, su ubicación en el espacio virtual y aún por sus silencios, etc. Vemos pues como esas "*fuerzas inaudibles*" de las que nos habla Deleuze y parafraseando a Maël Guesdon,<sup>78</sup> nos recuerda elementos que siempre estuvieron en la música : el tempo, la dinámica, el espacio y la materia misma.

Como ejemplo de esa transrmitividad provocada por familias de moléculas sonoras oscilantes podemos mencionar nuestra obra *Mâts*.<sup>79</sup> La crítica ha descrito en sentido metafórico este concepto de constantes mutaciones sonoras.<sup>80</sup>

EX : "*Mâts*" : [http://www.electrocd.com/fr/cat/imed\\_0785/](http://www.electrocd.com/fr/cat/imed_0785/)

## 8. Lógica del espacio

La utilización del espacio en la música aporta una nueva preocupación al compositor a partir del advenimiento de la ME. Existe una diversidad de criterios con relación a la importancia del espacio y su rol expresivo dentro del discurso musical.

Podemos hablar de un espacio **Arquitectónico o polifónico**: éste responde a la necesidad de diferenciar las voces que componen la polifonía. Este criterio favorece la percepción de los diferentes estratos de la mezcla, de las diferentes clases de materias que forman un conglomerado.

El **espacio ornamental** en cambio, contribuye a crear relieves en la materia o a realzar, acentuar o reforzar ciertos elementos de la escritura.

El **espacio narrativo**, sirve al compositor para crear efectos de carácter expresivo, a veces anecdótico o ambientes espaciales particulares. Francis Dhomont nos habla en términos de *espacio-paisaje* y *espacio-metáfora* a propósito de su obra "*Chiaroscuro...*".

EX : "*Chiaroscuro...*" : [http://www.electrocd.com/en/cat/imed\\_9608/pistes/](http://www.electrocd.com/en/cat/imed_9608/pistes/)

Todos esos procedimientos pueden aplicarse a una composición estereofónica, creando un espacio virtual a través de técnicas como la reverberación, distintos tipos de filtrajes, desplazamiento de las vías de mezcla, etc. Sin embargo los resultados perceptivos pueden ser favorecidos por una difusión *acusmática*.

En "*Concret P.H.*", Xenakis<sup>81</sup> intenta establecer una relación entre la concepción espacial de la arquitectura y la música. La obra fue creada como una ambientación sonora del Pabellón Phillips en la exposición universal de Bruselas en 1958. El proyecto arquitectónico pertenecía a Le Corbusier y el mismo Xenakis quien utilizó un complejo sistema de altoparlantes para espacializar el sonido, creando un flujo sonoro que rodeaba a los espectadores. El público se convertía entonces en actor participando del movimiento sonoro que acompañaba el recorrido espacial del proyecto arquitectónico.

EX : "*Concret P.H.*" : <http://www.youtube.com/watch?v=UDP8H5IK5nw>

Este aspecto del tratamiento espacial es pues un elemento de contenido estético puesto que concierne al devenir de la obra, desde el acto de creación hasta la percepción por parte del oyente.

## 9. Lógica rizomática

Deleuze y Guattari sostienen que el pensamiento y el cerebro están mas próximos de los sistemas caóticos que del orden jerárquico arborescente. Este sentido de transversalidad se asemeja a un rizoma. El acto de la

---

<sup>78</sup> Maël Guesdon, 2010

<sup>79</sup> Encargo del Estado francés e INA-GRM, 1999 - Grabada por empreintes DIGITALes, IMED 0785 2007.

<sup>80</sup> "The sounds are short, brief, chopped about, but manifold, presenting an unfinished set of circumstances in this ever-changing mind of ours. Sounds are dark, grey, perhaps military green, and small, fragile moments are scooped up and shoved aside, only to fall back in place in a vain kind of effort.(...) You have to give **Justel** great credit for really exhausting the possibilities of these harsh, grey sonorities, making you stay on your toes not to miss the briefest flyby!" <http://www.sonoloco.com/rev/imed/0785/justel.html>

<sup>81</sup> Xenakis, Iannis, *Concret P.H.*, Analyse, vers 1958, archives Xenakis, BNF, dans Hoffmann, Peter « l'électroacoustique dans l'œuvre de Iannis Xenakis », dans *Portrait(s) de Iannis Xenakis*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2001, p.175.



composición consiste en un conjunto de variables de proximidad, capaces de acoplarse e interrelacionarse. Es en esta sinergia compleja de relaciones en la que se produce la música. Es en éste devenir.

Desde este punto de vista, podemos encontrar relaciones entre objetos sonoros que poseen elementos contrastantes y sin embargo, son capaces de asociarse. Puede tratarse por ejemplo de micromorfologías (como un objeto resonante asociado a uno de carácter seco : sea por su registro, su textura, su masa etc.). De igual manera a nivel macro : una secuencia corta y agitada seguida de una de carácter calmo y extendido. Porqué funcionan juntas ? Es posible que el sentido de contraste sea una condición natural de la percepción. Así como los materiales sufren la fatiga y el desgaste con el uso y el tiempo, la percepción auditiva necesitaría de una continua renovación.

En coincidencia con este pensamiento sonoro rizomático encontramos la obra del joven compositor argentino Lautaro Vieyra elocuentemente titulada "Rizoma".

EX : "Rizoma" : <http://soundcloud.com/lautaro-vieyra/rhizome-lautaro-vieyra>

## 10. Lógica de la Forma

Deleuze nos habla también de la forma de expresión y la forma de contenido, refiriéndose al cine. Cuando nos referimos a la forma en música, como hemos mencionado en párrafos anteriores, nos encontramos con ese elemento inmaterial que es el sonido que nos conducirá a través del discurso musical. Podemos decir pues que : cualquier fórmula o estrategia que asocie tiempo, espacio, dinámica y timbre, nos servirá para construir una forma, un recitado, cuyo contenido es estrictamente musical. Todos esos elementos asociados constituyen pues, el territorio de la música.

Nosotros, compositores, somos capaces de ver una lógica en esas organizaciones aparentemente caóticas. Hay una frase de Martha Gràboçz<sup>82</sup> que, aunque proviene de la semiología, se adapta perfectamente a la definición de forma musical : "*La lógica del recitado se manifiesta como una cierta tensión entre el comienzo y el final, una especie de arco o de recorrido de desarrollo*". Es decir que la forma constituye un elemento narrativo de primer nivel.

François Bayle<sup>83</sup>, por su parte, afirma que "*la forma en la que una música comienza, continúa, persiste y se detiene, es lo que ella nos cuenta*".

Pero como interpretar lo que la música nos cuenta ? Cual es la dialéctica de la forma ?

Si la ME no existe fuera de su devenir, si la forma es un devenir, cuales son las relaciones potenciales entre los objetos mientras ellos se constituyen ? Podríamos hablar de : la forma en el tiempo, la forma en el espacio, la forma en la materia, etc. Nos hemos referido anteriormente a la materia y al espacio. Veamos pues como el tiempo interviene en el pensamiento sonoro y musical.

Para Deleuze<sup>84</sup> la noción de tiempo está en relación con la imagen del pensamiento.

En el género electroacústico podemos encarar el concepto de tiempo desde el devenir de la organización sonora, pero también como metáfora.

Tomemos como ejemplo una estructura funcional, es decir, una forma donde los elementos siguen un orden o dirección determinada. A la manera de las funciones armónicas en la música tonal. Es decir, una organización en la que las características del material tienen la capacidad de generar una sintaxis. Podríamos aproximar esta idea a la noción deleuziana de *imagen-movimiento*

en la que los planos son guiados por la acción, con puntos culminantes y desarrollos lógicos, en el interior de una cronología continua. Es decir que las condiciones previas (el pasado, los materiales originales), conducen inevitablemente al presente (el momento de la efectuación) y nos inducen a imaginar un futuro, una resolución final.

Daniel Charles<sup>85</sup>, sostiene asimismo que : "*Todo acontecimiento musical 'funcional' presupone una red de relaciones con todos los demás acontecimientos de la misma obra...*"

En *Arkheion 2, las voces de Pierre Schaeffer*, Christian Zanési desarrolla una forma de organización de ese tipo. Se trata de un desarrollo por secciones, con 3 ritornellos, conteniendo una Introducción y una Coda.

EX : "Arkheion..." : <http://www.chartsinfrance.net/Christian-Zanesi/Zanesi-Arkheion-a104692675.html>

---

<sup>82</sup> Gràboçz, Márta, 1991

<sup>83</sup> Bayle, François : 1994-95

<sup>84</sup> Gilles Deleuze, 1987

<sup>85</sup> Daniel Charles : 1978, p.257-8

En este desarrollo temporal advertimos también un carácter metafórico. Es como un espejo en el que el devenir presente refleja la memoria del pasado: la "imagen cristal".

La pieza está poblada de elementos referenciales que apelan a la memoria : la voz de P. Schaeffer, el pasaje del tren sobre las vías, el silbato, la respiración, etc. Ese recorrido nos deja una conclusión estética : "Lo que la música nos cuenta" : el tren ha pasado, con su cargamento de mensajes y nos ha dejado su propuesta, su desafío para la aventura de una nueva música.

## 11. Estética de la gestualidad

Al concepto determinista de *imagen-movimiento*, Deleuze opone el de *imagen-tiempo*. siempre refiriéndose al cine : "...las situaciones ya no se prolongan en acción o reacción tal como lo exigía la imagen-movimiento. Son puras situaciones ópticas y sonoras". Es una "proliferación de espacios vacíos, desafectados" (...) "... en los cuales el personaje entra en fuga"(...) "indiferente a lo que sucede". Es una "situación puramente óptica y sonora, donde el vidente ha suplantado al actante: es una "descripción".

Podríamos asociar esta imagen temporal al *gesto sonoro*, donde la atención está orientada mas hacia los cambios en la naturaleza de la percepción y del espacio, que hacia la organización de las secuencias. Lo que llamamos pues gesto sonoro es un acontecimiento estético de otro orden que aquél enunciado en la *lógica de la forma*. El gesto sonoro se diseña a través de su evolución y de una figuración casi visual. Es así que la fuerza expresiva del objeto sonoro deviene una imagen.

A menudo el gesto sonoro está asociado al *matiz*.<sup>86</sup> En la obra de Kusnir,<sup>87</sup> nos hallamos en presencia de una música en la que no se evoca nada, donde todo está sobreentendido. Su pensamiento musical se revela casi como una manifestación de la escucha interior.

Su pieza "Lily en el fuego", está construida en base a micro eventos que permanecen en un matiz dinámico entre el *ppp* y el *mf*.

EX. "Lily" : [http://www.electrocd.com/fr/cat/ldc\\_2781107/](http://www.electrocd.com/fr/cat/ldc_2781107/)

Otro tipo de gestualidad es la Francis Dhomont,<sup>88</sup> en la que el gesto sonoro es amplio y brumoso. El compositor tiene un interés particular por la utilización del espacio que lo incita a componer música para grandes salas, en las que el oyente se siente envuelto por olas de sonidos que lo rodean. Uno de los procedimientos característicos de Dhomont es el empleo de una reverberación bastante larga, lo que da una amplitud de gesto a su estilo. En su obra "Chiaroscuro" el compositor utiliza la metáfora precisamente para acercar el gesto sonoro a la técnica pictórica del Renacimiento, en la que el gesto -esa *imagen-tiempo*- también resulta vago y brumoso.

EX: "Chiaroscuro" : [http://www.electrocd.com/fr/bio/dhomont\\_fr/oeuvres/](http://www.electrocd.com/fr/bio/dhomont_fr/oeuvres/)

## 12. El acontecimiento musical

Manifestamos antes, al referirnos al "lenguaje de las cosas", que un *acontecimiento* puede ser un elemento totalmente consustancial al proyecto musical. En su "Lógica del sentido" Gilles Deleuze dice que el acontecimiento tiene una estructura bipartita<sup>89</sup>. Cuando relata que Alicia es mas grande de lo que fue en el pasado, pero al mismo tiempo mas pequeña de lo que será en el futuro, significa que : " No son tres dimensiones sucesivas, sino dos lecturas simultáneas del tiempo."

Del mismo modo, en una composición musical el presente solo existe por la reabsorción de múltiples pasados y futuros: el momento de la grabación, las sucesivas transformaciones futuras por medio de las herramientas, luego las mezclas y así sucesivamente.

De esta manera ese presente de la obra es una ramificación de brotes de un rizoma infinito. Es un tiempo presente, subdividido en múltiples tiempos pasados y futuros subyacentes y complementarios.

Sin embargo, hasta un cierto punto, solo el compositor es consciente de esos tiempos simultáneos. El oyente tendrá otras sensaciones, también evolutivas y acumulativas, a través de las reiteradas escuchas de una misma obra. El descubrirá otros pasados y futuros, en función de su herencia cultural, de sus fantasmas psicológicos, de su situación socio-cultural.

---

<sup>86</sup> Vulgarmente se denomina *matiz* en música a los grados de intensidad sonora. Estos se indican en la partitura con términos italianos como : *piano*, *forte*, etc.

<sup>87</sup> Elsa Justel, 2001, Cap. VIII, pp.237 y ss, Cap. IX, pp 263 y ss.

<sup>88</sup> Elsa Justel, 2001, Cap. VIII, pp256 y ss.

<sup>89</sup> Gilles Deleuze, 1989

Si tomamos como ejemplo la obra "**Débris**", podemos considerarla como un acontecimiento musical, en cierta forma sin sentido, que no representa nada. Pero tiene la potencialidad de evocar sensaciones, sentimientos, imágenes e impresiones diversas en cada oyente.

Pero de donde proviene esa música ? Cual es su pasado, el material que lo originó ? Qué transformaciones sufrió en el tiempo hasta devenir el momento presente ?

La obra fue realizada por encargo del Instituto de música experimental de Bourges y esta basada en grabaciones provenientes de la demolición de la fachada de la casa de la Cultura de Bourges y de otros materiales de construcción, como vidrios rotos, maderas astilladas etc..Esos acontecimientos, esos *materiales-fuerzas*, atravesarán distintos estados hasta devenir otros estados.

Convocamos pues a escucharla y transitar los *afectos* que ella pueda suscitar.

## EPILOGO

Todo lo expuesto hasta aquí no son sino intentos de definir el significado de un *proceso* al que llamamos *música*. Un proceso sustentado en el movimiento del aire. La materia (la tripa de la cuerda, el metal o la madera del tubo, la piedra golpeada), es solo la herramienta de excitación de ese movimiento, que provocará en nuestro organismo múltiples efectos perceptivos y transformaciones a través de redes neurológicas, químicas y psicológicas. Cerrando el ciclo surgirá entonces el concepto, a través de la elaboración intelectual. Resulta pues muy difícil extraer un concepto de un fenómeno tan complejo, sin resultar tendencioso.

Sumado a ello, el analista se ve enfrentado a diversas dicotomías : músicas tradicionales versus músicas de "creación"; música instrumental versus música acústica; compositor e intérprete, todas ellas de origen externo al proceso de gestación sonora.

Las músicas tradicionales pertenecen a una comunidad que, en su evolución, se va transformando. A veces enriqueciéndose, a veces perdiendo su energía original. La música de "creación" posee en cambio un carácter individual. Se ha dicho muchas veces que ésta es única e irrepetible. Cabe sin embargo la concesión del plagio o la imitación, así como las posibles transformaciones provocadas por el/los intérprete/s en cada ejecución. La Música Electroacústica, que parecía haberse liberado de este proceso de intermediación, sufre también de variables dependiendo de la calidad y cantidad de los parlantes, de la acústica de la sala etc.

La propuesta de "4'33" intentaba superar este conflicto compositor-intérprete. La obra se genera espontáneamente como resultado de los impulsos sonoros emitidos por el público y otros movimientos que el aire provoque sobre los distintos objetos de la sala. La antinomia compositor-receptor se encuentra también fracturada en las innumerables obras interactivas que pueblan actualmente exposiciones y muestras multidisciplinarias. Tales las experiencias subacuáticas de Michel Redolfi o la imagen del ángel perdido ("Lost Angel") de Ake Parmerud por citar solo algunas.

Volvemos pues al *concepto* de música y cómo llegamos a él. Partiendo del *proceso* inicial (materia/excitación/propagación/recepción), resta aun por determinar a través de qué vías nos encontramos con él : el concierto, el espectáculo, los soportes digitales, los medios de comunicación, las "nubes" y otras muchas formas de "redes sociales"... Todos y cada uno de estos medios implican distintos interrogantes : a quién va dirigida ? con qué propósito ? No podemos evitar la incidencia de concomitancias políticas, sociales y comerciales. Es preciso tener en cuenta, además, que este proceso inmaterial y efímero surge del imaginario del músico (sea éste creador o transmisor de culturas musicales). El pensamiento musical es un pensamiento elaborado a distintos niveles, para aprehenderlo es preciso ser capaz de percibirlo en toda su magnitud. Cada individuo tendrá un arsenal de audición musical supeditando a su herencia cultural, a su entorno etc., es así que los conceptos variarán dependiendo de ese bagaje de cultura musical.

Por ende resulta inadecuado definir este proceso complejo con un sólo concepto, como una unidad indivisible y cerrada. Tratándose de un proceso constituido por múltiples elementos *transversales*, la única salida honesta sería dividirlo en clases y aún en denominaciones diferentes, pero entonces deberíamos incursionar en el terreno semiológico, que escapa al sujeto del presente trabajo.

A través de nuestra propuesta hemos intentado mostrar como ésta nueva expresión musical es producto de una reflexión, de una elaboración consciente y profunda. Es evidente que el trabajo de composición pone en juego factores perceptivos, de imaginación y de elaboración intelectual, disparando múltiples trayectorias cruzadas y

creando sentido dentro del ámbito sonoro. Hemos visto como el contexto histórico nos provee de elementos adyacentes para su interpretación.

Sin embargo coincidimos con Deleuze en que "*Las circunstancias históricas solo nos sirven para instalarnos en ellas como en un devenir, para atravesarlas creando*". La música, al igual que las ciencias, nos provee de recursos para descubrir la esencia de la vida y la muerte.

Hemos visto que en las últimas 3 décadas no se han producido cambios significativos en las artes. Los enunciados nihilistas del dadaísmo, el surrealismo y las experiencias derivadas de ellos lejos de alcanzar sus objetivos de transformación radical del pensamiento humano, han sido agenciados por las industrias culturales para guiar a la humanidad precisamente en sentido contrario. Lo mismo aconteció con los movimientos musicales surgidos del concepto, que acompañaron aquellas tendencias plásticas y literarias. Los postulados de Cage, Ferneyhough, Feldman, donde el concepto prima por sobre el resultado sonoro, y por ende no alcanzan el goce estético, resurgen actualmente detrás de discursos falsamente liberadores.

Lo que significó un grito salvaje de rebeldía y de alarma ante un mundo que se estaba desmoronando, fue rescatado por los medios para convertirlo en una forma establecida de control y dominación. El resurgimiento de aquellas expresiones atrevidas y escandalizadoras, entre los jóvenes artistas significa que confundieron lo que fue una denuncia protestataria con una propuesta estética. Los actores culturales y la sociedad masificada y anestesiada por los valores materiales, acepta el nuevo orden establecido con entera satisfacción.

Solo la música Electroacústica, de la mano de las ciencias y la tecnología, se ubica en un plano sobresaliente y ascético ante los problemas de la humanidad contemporánea.

Aquella propuesta "concreta" devino en la más abstracta de las expresiones artísticas, sobre la que resulta difícil conceptualizar sin caer en especulaciones socio-políticas, totalmente ajenas al espíritu creador.

El discurso de críticos, analistas, filósofos y escritores acerca del arte contemporáneo, tropieza con obstáculos diversos al abordar la música. Sus enunciados rondan en torno a expresiones instrumentales, muchas veces ya superadas, o rozan apenas la *electrónica* más como una generalidad simbólica que con un sentido propio; pero no alcanzan al término *electroacústica* y mucho menos *acusmática*. El propio discurso de Deleuze acerca de la música se manifiesta discreto y cauteloso. Solo que "otros", intérpretes de ese discurso, aprovechan para desviarlo hacia sus propios intereses argumentales y en el caso particular de la ME, el fenómeno los sobrepasa. Carecen del apoyo tangible y visual de las artes plásticas o del soporte semántico de la poesía. Es cierto que se trata de una ruptura demasiado abrupta, que desorienta al oyente más avezado. Es cierto también que los estudios y publicaciones sobre el género se difunden en el ámbito cerrado de los especialistas. El género se halla fuera de todo contexto analítico del arte contemporáneo.

En una era en la que la pluridisciplinariedad es soberana, la ME se encuentra tal vez más alejada que nunca de las disciplinas artísticas y cognitivas. Es más frecuente el diálogo de los compositores Electroacústicos con científicos y técnicos que con actores de disciplinas humanísticas. Sus militantes parecieran no pertenecer a este mundo, son miembros de la sociedad en todas las demás actitudes y actividades de sus vidas, pero marginales en su forma de expresión.

Paradójicamente, la ME es el único arte que logró esa aspiración de las revoluciones artísticas de principios del siglo XX. Ella abrió un real camino hacia la creación, derrotando viejos esquemas y prejuicios de toda índole. No sólo incorporó nuevos timbres, redescubriendo el mundo sonoro natural, que fuera enmascarado por sucesivas y múltiples acumulaciones; sino que además transformó radicalmente los parámetros fundamentales de la música: pasó de la armonicidad a la inarmonicidad; de la métrica proporcional al flujo temporal no medido (el tiempo "no pulsado" del que hablara Deleuze), desplazó el espacio frontal de la escena hacia el espacio envolvente.

Cage y Schaeffer partieron del mismo postulado, previamente preconizado por Russolo. Sin embargo fue la propuesta Schaefferiana –tal vez por hallarse en un contexto más propicio– la que logró expandirse a través de un camino escindido en múltiples senderos. En el transcurso de las últimas seis décadas, se han desarrollado diversas tendencias y "escuelas", que convirtieron al género en un arsenal de posibilidades creativas. Los enfoques heterogéneos de los modelos granulares<sup>90</sup>; el paisaje sonoro<sup>91</sup>; la concepción "programática" del nuevo "poema electrónico"<sup>92</sup>;

---

<sup>90</sup> A partir de la técnica de "síntesis granular" propuesta por Xenakis en los años 50 y desarrollada más tarde por Curtis Roads y Barry Truax, se genera una técnica de composición basada en la granulación del sonido. Las fuentes pueden ser de origen sintético o natural, provocando así diferentes resultados sonoros y por ende, diferentes estéticas. Ver también: Justel, 2001: pp.78 y ss.

<sup>91</sup> Hábilmente manejado por Hildegard Westerkamp, Denis Smalley, Murray Schaffer y una parte de la escuela canadiense.

<sup>92</sup> El amplio formato de la "música de programa" a semejanza del poema sinfónico, representado por Christian Calon, Francis Dhomont y otros.

el formato "radiofónico" heredero del histórico "hörspiel"<sup>93</sup>; las tramas filigranadas y resonancias de la escuela de Birmingham<sup>94</sup>; las corrientes procedentes de la música concreta y anecdótica, con su marcado "colorismo"<sup>95</sup>. Todas ellas integran el crisol de tendencias y criterios estéticos del género, poniendo el énfasis en diferentes áreas de lo sonoro y marcando sus características distintivas. Como mencionáramos mas arriba, el *acontecimiento*, el *gesto*, el *espacio*, el *tiempo*, constituyen las diversas *materias-fuerzas* que emanan de cada una de esas expresiones, que sumadas a la "mixidad"<sup>96</sup> conforman el panorama musical actual.

Este crecimiento rizomático se convirtió así en el nuevo género musical del siglo XXI, demostrando que el artista creador aún existe. Confiamos en que así seguirá siendo pues qué sería de un mundo sin artistas ?

Lamentablemente los extraños cruces de la existencia humana distrajeron a Gilles Deleuze de este fenómeno, que, estamos seguros, le hubiera fascinado. En la música Electroacústica hubiera encontrado tal vez la auténtica creación que, según sus propias palabras, sería la única salida para la humanidad. Estamos seguros de que Deleuze se habría interiorizado de la problemática de la ME., despojando del prejuicio de frivolidad a ese arte que, antaño, significó una de las cuatro vías del conocimiento.

*"Hubo un tiempo en que la música era considerada en pié de igualdad con las matemáticas puras y las ciencias : aritmética, astronomía, geometría y música constituían el famoso Quadrivium, intersección de las cuatro vías del conocimiento".<sup>97</sup>*

Hoy entramos nuevamente en una era en la que la proximidad entre ciencia, música y tecnología se vuelve cada vez mas estrecha.

Luego de la fascinación del romanticismo, en el que la música se manifestó como un arte inmaterial y casi mágico, hoy rescatamos el carácter *rizomático* del pensamiento musical. Para vehicular ese pensamiento, el compositor se ve obligado a atravesar intrincados laberintos que le ofrecen resistencia: la materia prima - el sonido -, es un fenómeno físico sujeto a leyes esenciales a las que muchas veces la percepción es ajena; la herramienta mecánica del instrumento, cuyo manejo se encuentra limitado por la rigidez de su estructura funcional.

La expansión de la tecnología nos ha permitido el descubrimiento de nuevas dimensiones acústicas y psicoacústicas del sonido, proponiéndonos nuevas modalidades técnicas de elaboración de la materia sonora. Los nuevos instrumentos informáticos ofrecen una herramienta mas dúctil, mas precisa, que permite penetrar en el cuerpo sonoro para "moldearlo" y acercarse mas a la plasmación abstracta. La evolución de esas herramientas, que constituyen los "nuevos instrumentos musicales" permitió no sólo un perfeccionamiento y "purificación" del material sonoro, sino también desprenderse gradualmente de la referencialidad de los primeros tiempos.

Este nuevo planteo empero, comporta un riesgo: el de producir simples "residuos audibles contingentes" de la manipulación de las herramientas.

Para Guattari, la máquina significa un arsenal de posibilidades creativas, pero para descubrirlas es preciso instalarse en ellas. Contrariamente a la música popular en la que lo maquinico es elemento intrínseco de su forma de producción, la Electroacústica lleva al extremo la capacidad de inventar imágenes sonoras mutantes (moléculas oscilantes) como nunca antes lo hiciera la música.

No es pues la herramienta quién ejerce una influencia creadora sobre nuestra concepción musical, sino mas bien el pensamiento que rodea esa tecnología: *"un pensamiento estructurado a diferentes niveles de abstracción, un pensamiento en señales"*.<sup>98</sup>

Solo un ejercicio profundo de esa interdisciplinaridad, nos permitirá hacer de las fuerzas internas del material sonoro una expresión artística. Es por ello que la exploración de los procedimientos empleados por el compositor en la elaboración de su obra, lejos de ser un terreno ajeno a la apreciación estética, puede resultar de una gran ayuda en el momento de la audición.

---

<sup>93</sup> El origen del Hörspiel o Radio Drama remonta a 1880, en Alemania. Consiste en un género destinado a ser emitido por radio, en el que la voz humana constituye un elemento primordial y que combina música, narración y efectos sonoros. Entre sus practicantes se destacan Mauricio Kagel, Luc Ferrari, François-Bernard Mâche, Klaus Schoening y otros.

<sup>94</sup> Bajo la impronta de Jonty Harrison.

<sup>95</sup> Entre ellos Denis Dufourt, Patrick Ascione, Christian Zanési, etc.

<sup>96</sup> Géneros mixtos, interactivos, live electronics etc., en los que la electrónica participa junto a los instrumentos acústicos en tiempo real.

<sup>97</sup> Lorrain, Denis : 1996, pp.72-79

<sup>98</sup> Ligeti, György : 1985, p.43-44



Ese problema de la sinergia entre diferentes disciplinas ha sido definido pertinentemente por Hugues Dufour<sup>99</sup> :

*“El investigador científico busca valores de conocimiento, de prueba, de verdad. El investigador tecnólogo busca la máxima eficacia y un óptimo racional en la puesta a punto de los procedimientos. El artista se apropia a menudo de los modelos pero, los desvía de su finalidad teórica, los transporta, los tuerce, invierte las normas lógicas y plantea a veces problemas inéditos a la ciencias y a la tecnología. Es tal vez en la irregularidad o el déficit de modelos científicos que ciertos músicos descubren perspectivas artísticas fecundas. El artista a menudo hace interferir dos escalas de amplitud o de complejidad para producir efectos estéticos ú objetos insólitos.”*

Nuestra ferviente apología de la ME, no significa la negación de la música instrumental contemporánea, ni que ésta necesite suponer elementos innovadores. La historia de la música occidental rebosa de figuras eminentes que, sin embargo, no aportaron cambios significativos en su época. Su mérito reside en la musicalidad. Este parámetro subjetivo tan difícil de definir, que se encuentra implícito en la obra misma, en su flujo expresivo, en su "dejarse escuchar".

Así como la situación de "concierto" se ve debilitada por la aparición de contextos heterogéneos, el concepto de "obra" también parece estar perdiendo vigor. Ella se encuentra a menudo sustituida por un proceso colectivo en constante transformación, donde todo el mundo es partícipe y creador.

Internet y sus concomitancias interactivas contribuyen a alentar este criterio entre los espíritus voluntariosos, creando escenarios multifacéticos de la mas variada especie. Tal situación nos conduce hacia la globalización del arte.

En ese complejo contexto multidisciplinario la figura del filósofo aporta otros valores al conocimiento, que constituyen también elementos creativos. Esa creación que *"Se establece en base a trayectorias y no a principios."(...)* *Un pensamiento que trazas líneas de fuga entre razón e intuición"*.<sup>100</sup> Esas mismas líneas de fuga se establecen en la creación musical entre la vibración sonora y la sensación auditiva, entre el objeto y la percepción del mismo. En fin, muchas son las paradojas perceptivas que habitan en el universo del sonido en provecho de la creatividad. Es decir, ellas definen lo que es creado : la música. Para Deleuze, un filósofo es alguien que *crea* conceptos. Sin embargo, esto implica dos opciones : que el concepto debe ser creado, o que es el término de una creación. Por ende, cuando el filósofo formula conceptos *acerca* de la música debe expresarlo en función de lo que ella crea.

Para lograr esa *única salida posible para la humanidad*, solo es preciso aprender a jugar ese juego que es *"lo que hace que el pensamiento y el arte sean reales y trastornen la realidad, la moralidad y la economía del mundo."*<sup>101</sup>

Así como la filosofía y las ciencias, la música nos conduce por un camino de descubrimientos y de conocimiento, nos abre un itinerario diferente al pensamiento a través del goce estético. En definitiva, creemos que sondeando los laberintos del pensamiento musical encontraremos respuestas no solo a la significación estética del arte, sino también a las encrucijadas de nuestra condición humana, como lo expresa cabalmente Jean-Claude Risset<sup>102</sup>:

*“El arte es un mundo de conocimiento : mas que describir, el busca sugerir un mundo que podría ser mas grato, mas fantástico, y está menos desprotegido que la ciencia para abordar aquello que nos sobrepasa. La búsqueda artística implica la exploración de nuestros límites, la investigación de nuestras características propias, de nuestra naturaleza humana y de nuestro lugar en el mundo”.*

---

<sup>99</sup> [www.education.gouv.fr/rapport/risset](http://www.education.gouv.fr/rapport/risset)

<sup>100</sup> Antonio D. Casares Serrano, 2005

<sup>101</sup> Gilles Deleuze, 1989 : Op.cit. pp49 y ss

<sup>102</sup> Risset, Jean-Claude : 1991, pp. 273-310

<p><b><u>Gilles Deleuze</u></b></p> <p>1948 – Termina sus estudios de filosofía y comienza su actividad docente en diversos liceos.</p> <p>1953: Empirismo y subjetividad</p> <p>1957- Asistente de cátedra en la facultad de Letras, Universidad de Paris.</p> <p>*1960 Mil Mesetas</p> <p>1960- Adjunto de investigación en el CNRS.</p> <p>Entre 1962 y 1968 : obras dedicadas al análisis de otros filósofos y escritores :</p> <p>1962- Nietzsche y la filosofía</p> <p>1963 La filosofía crítica de Kant</p> <p>1964 Proust y los signos</p> <p>1965 Nietzsche</p> <p>1966 El bergsonismo</p> <p>1967 Presentación de Sacher Masoch</p> <p>1968- Termina Doctorado ès Letras</p> <p>1968 "Diferencia y repetición" (Tema de tesis Sorbona).</p> <p>1968 Spinoza y el problema de la expresión</p> <p>1969: "La lógica del sentido"</p> <p>*1972- El anti-Edipo</p> <p>*1975 Kafka. Por una literatura menor</p> <p>*1976 Rizoma (introducción)</p>	<p><b><u>Evolución de la Música Electroacústica</u></b></p> <p>1913 : "El arte de los ruidos" Luigi Russolo</p> <p>1920 : Invención del <i>Thereminovox</i> por Leon Theremin.</p> <p>1928 : Presentación de las <i>Ondas Martenot</i> en la Opera de Paris.</p> <p>1933- Estreno de "Ionisation" (para 37 percusiones, incluidos dos pianos) de Edgar Varèse en el Carnegie Hall à New York</p> <p>1948- Pierre Schaeffer crea el Club d'Essai de la Radio Televisión Francesa (también conocido como Servicio de la Investigación) que posteriormente dio origen al Grupo de Investigación musical (GRM)</p> <p>1948 - "Estudio del ferrocarril" 1er obra Música Concreta</p> <p>1948 –John Cage : "4'33"</p> <p>1950 - "Sinfonía para un hombre solo" (Esc. Normal de Paris-estreno)</p> <p>1951- Herbert Eimert y Werner Meyer-Eppler crean Estudio Radio Colonia</p> <p>1954- estreno de la "sinfonía para un hombre solo" en version coreográfica de Merce Cunningham y el ballet de Maurice Béjart en el Teatro de l'Étoile de Paris.</p> <p>1957-58 – Varèse Poema Electrónico</p> <p>Exposición Universal de Bruselas – Le Corbusier – Xenakis :Concret Ph (*)</p> <p>1958 – Laboratorio Electroacústica – Facultad de Arquitectura – Universidad de Bs.As.</p> <p>1960 : "Pli selon pli" (retrato de Mallarmé) Boulez (comenzada en 1957 y estrenada en Colonia en 1960 – (primera version) y en 1962 en Donaueschingen : primer festival de música contemporánea, creado en 1921.</p> <p>1968 : se crea el Centro Universitario experimental de Vincennes (actual Univ.Paris8), en el que participan Deleuze, Foucault, Lyotard, entre otros. Daniel Charles crea el depto. de Música.</p> <p>1961 Claem – Inst. DiTella- BA</p> <p>1964 – Luigi Nono, La fabbrica illuminata.</p> <p>1965 Stockhausen Mikrophonie II (para 12 cantantes, Organo Hammond, Sintetizador, 4 moduladores en anillo y cinta magnética).</p> <p>1966 : P.Schaeffer : Traité des objets musicaux</p> <p>1967-68 <u>John Chowning</u> desarrolla la técnica digital de la Modulación de Frecuencia (patentada en 1975 y otorgada la licencia luego a Yamaha)</p> <p>1970 – Se crea el Grupo de música experimental de Bourges (GMEB, luego Imeb)</p> <p>1971 : 1er. Festival Internacional de ME de Bourges, que continuó hasta el 2009.</p> <p>1972 : creación del primer estudio de producción de Bourges (entonces analógico).</p> <p>1973 : Creación del Gmebaphone (primer instrumento de difusión acústica)</p> <p>1974 : Fué concebido el Acusmonio por François Bayle</p> <p>1973-79 : Reuniones previas a la Académie de Bourges – Publicadas en la revista "Faire"</p>
--	--

<p>1981: "La lógica de la sensación"</p> <p>1983 La imagen-movimiento</p> <p>1985 La imagen-tiempo</p> <p>1986 Foucault</p> <p>1988 Pericles y Verdi</p> <p>1988 El Pliegue</p> <p>*1991 Que es la filosofía</p> <p>1993 Crítica y clínica</p> <p>*Con Guattari</p>	<p>1974-75 : Max Mathews y Risset trabajan sobre el fenómeno de la energía espectral en los laboratorios Bell.</p> <p>1978: comienza el ciclo multifonías en el GRM</p> <p>1986-Primer CD del concurso de Bourges, que continuó editándose hasta el 2007.</p> <p>1989 : Creación de la Asociación de Música Electroacústica española y del Festival Punto de Encuentro.</p> <p>1980-96 : Comienzan a realizarse Festivales en Venezuela, Cuba, Argentina, México, Ecuador y Brasil.</p> <p>1995-2005 : Creación de la Académie de Bourges y publicación de las Actas anuales.</p> <p>Entre sus miembros : Jean-Claude Risset, Clarence Barlow, Max Mathews, Horacio Vaggione, Alain Savouret, Curtis Roads, Bernard Pietre y otros.</p>
---	---

### Bibliografía:

- Antoine, Bonnet, 1991 : "Composition et théorie" in revue Inharmoniques n° 8/9, IRCAM-Centre Pompidou
- Antonio D. Casares Serrano, 2005 : "Las raíces del saber científico: Trayectorias para una teoría rizomática de las ciencias". en "A parte rei, Revista de filosofía" : <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/casares42.pdf>
- Beatriz Ferreyra, 1998 : "Petit PoucetMagazine" Chrysopée électronique - Bourges, LDC 2781109
- Daniel Charles, 1978 : "Le temps de la voix, Paris, Jean-Pierre Delarge, p.257-8
- Denis Lorrain , 1996 : "Quelques petits êtres..." in "Musique et Mathématiques" rapports des Rencontres musicales Pluridisciplinaires, Lyon – Editorial H. Genevois y Y. Orlarey
- Edgar Varese, 1983 : "Ecrits" Christian Bourgois, Paris.
- Elsa Justel, 2001 : "Les structures formelles dans la musique de production électroacoustique", Ed. du Septentrion, Francia.
- Francis Dhomont, 1988: " Chiaroscuro...ou les jeux de l'ambiguïté" - Cultures Electroniques 3 Magisterium-
- François Bayle, 1994-95: "Le champ morphologique" : Séminaire de recherche GRM.
- Gilles Deleuze, 1953: "Empirismo y subjetividad"
- Gilles Deleuze, 1987 : "La imagen-tiempo", Ed. Paidós, Bs.As., Barcelona, Mexico.
- Gilles Deleuze, 1989 : "Lógica del sentido", Ed. Paidós, Barcelona,
- Gilles Deleuze, 2003 : "Deux régimes de fous. Textes et Entretiens1975-95", Les éditions de Minuit, pp.142 y ss.
- György Ligeti, 1985 : "Oggi" in revue Silences N° 1, Ed. de la Différence, Paris
- Humberto Eco, 1985 : "La definición del arte", Ed. Planeta DeAgostini, España.
- Humberto Eco, en "La definición del arte", 1968
- Jean-Christophe Thomas, 1992 : Comentario del concierto del 8 de febrero de 1992 en Radio Francia, cf. revista "Recherche/musique "
- Jean-Claude Risset, 1991 : "Musique, recherche, théorie, espace, chaos", in revue Inharmoniques N°8/9, IRCAM/Centre Pompidou, Paris, pp. 273-313
- Jean-Claude Risset, 1996 : " Problèmes d'analyse : quelques clés pour mes premières pièces numériques, Little Boy et Mutations " Actes de l'Académie de Bourges, Editions Mnemosyne
- Luigi Pareyson, 1992: "Conversazioni di estetica", Mursia, Milano, 1966\* (Conversations sur l'esthétique, Paris, Gallimard, coll. " Bibliothèque de philosophie ", 1992, trad. fr. et préface par Gilles A. Tiberghien) pp. 15-16
- Maël Guesdon, 2010 : "Entre esthétique et inesthétique : Gilles Deleuze et la musique", Journée d'études: Quand la musique entre Dans nos recherches. <http://musique.ehess.fr/document.php?id=499>
- Mărta Grăboț, 1991 : " La narrativité dans la musique électroacoustique " in revue Music works N°51 - Toronto-Canada-nov.
- Pierre Schaeffer, 1966 : "Traité des objets musicaux", Editions du Seuil, Francia
- Pierre Schaeffer, 1998 : in "L'œuvre musicale", INA-GRM / EMF
- Rosi Braidotti, 2002 : "Metamorfosis: hacia una teoría materialista del devenir", Polity Press y Blackwell Publishers, EU.
- Simon Emmerson, 2001 : Análisis de "La ventana deshabitada" de Elsa Justel en "The electroacoustic harpsichord", Contemporary Music Review, Volumen 20, N°1, pp.35-58.
- Theodor Adorno, en "Filosofía de la nueva música", 1949

Umberto Eco, 1985: "La definición del arte " Ed.Planeta-Agostini-Barcelona- (pp229 y ss.)

**ELSA JUSTEL :**

Compositora y videasta franco-argentina. Doctora en Estética, Ciencias y Tecnologías de las Artes (Universidad de París8). Su Tesis sobre "Las estructuras formales en la música electroacústica" ha sido publicada por Editorial du Septentrion, Francia. Ha ejercido la docencia en Argentina, Francia (Universidad de Marne La Vallée) y España (Universidad Pompeu Fabra de Barcelona). Ha dictado numerosas conferencias y clases magistrales sobre diferentes temas de su especialidad en Argentina, Alemania, Francia, Holanda y España. Ha publicado artículos sobre la composición Electroacústica y el Arte video.

Ha recibido numerosos premios y encargos de diferentes países de Europa y ha integrado varios jurados internacionales. Sus obras han sido grabadas por Diffusion i Média de Canadá y en diversas compilaciones. Justel es miembro del Colegio Doctoral de la Universidad de París Norte y de varias asociaciones internacionales de compositores. Actualmente trabaja como compositora y videasta independiente y dirige la Fundación Destellos, orientada hacia la promoción y desarrollo de la Música Electroacústica y las artes digitales.

[http://www.electrocd.com/fr/bio/justel\\_el/oeuvres/](http://www.electrocd.com/fr/bio/justel_el/oeuvres/)

[http://www.cdmc.asso.fr/fr/compositeurs/biographies/justel\\_elsa](http://www.cdmc.asso.fr/fr/compositeurs/biographies/justel_elsa)