



unl

Universidad
Nacional
de Loja

Memorias de las I Jornadas de investigación musical JOIM 2020



Editoras:

Chemary Larez, Marianela Arocha y Verónica Pardo



Universidad
Nacional
de Loja

Ph.D. Nikolay Aguirre Mendoza
Rector Universidad Nacional de Loja

Ph.D. Mónica Pozo Vinuesa
Vicerrectora Académica

Ph.D. Max Encalada Córdova
Director de Investigación

PROYECTO

Colección de literatura musical académica de mediados del siglo XIX y siglo XX en la ciudad de Loja

Directora de Proyecto

Chemary Larez

Memorias de las I Jornadas de investigación musical JOIM 2020

Editoras:

Msc. Chemary Larez

Msc. Marianela Arocha

Msc. Verónica Pardo

Par revisor

Norberto Bayo Maestre

Comisión Editorial de la Universidad Nacional de Loja

Vinicio Alvarado Jaramillo

Yovani Salazar Estrada

Zhofrre Aguirre Mendoza

Diseño

Adriana Quiaro (Diagramación)

Samuel Larez (Diseño de Portadas)

Primera edición, Loja 2020.

ISBN Digital 978-9978-355-66-4

Depósito Legal

Febrero, 2020

Loja, Ecuador

FREDDY VALLEJOS

Universidad de las Artes

fredy.vallejos@uartes.edu.ec

www.fredyvallejos.com

Fredy Vallejos ha realizado estudios de percusión, composición, informática musical y musicología en Colombia (Universidad de Nariño, Conservatorio Antonio María Valencia) Francia (IRCAM, Conservatorio de Lyon, Universidad Jean Monnet, Universidad Claude Bernard- Lyon II) y Suiza (Escuela de Altos estudios musicales de Ginebra). Ha realizado recitales como solista, compositor, o miembro de diferentes ensambles, así como conferencias o Master Class en mas de 20 países y participado en festivales como MANCA , MANIFESTE (Francia), Archipel, Eklekto (Suiza), Encuentros Sonoros (España), La Trenza Sonora (Perú), Ai Maako (Chile), Escuchar-Sonidos Visuales (Argentina), Charlesroi Danses (Bélgica) o Visiones Sonoras (México). Laureado del Multimedia Prize (Milan), del concurso de composición André Jolivet (Francia) y Finalista de los concursos de jóvenes solistas de la Orquesta Filarmónica del Valle del Cauca y de la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia. Segundo puesto y Premio a los mejores arreglos en el concurso de música tradicional afro colombiana Petronio Alvarez. Como miembro del Petit Ensemble Moderne, ganadores del concurso Tremplin Jeunes Ensembles en Rhone-Alpes 2007-2008. Residente en la Cité International des Arts de Paris (2013-2014) y becario de la ciudad de Villeurbanne, de la Fundación Simón Patiño, del Instituto Departamental de Bellas Artes (Cali-Colombia) y de la Ciudad de Ginebra (Suiza). Actualmente es profesor de la Escuela de Artes Sonoras de la Universidad de las Artes del Ecuador.

RESEÑA
CONCIERTO DE MÚSICA
ELECTROACÚSTICA JOIM 2020

Hace casi 70 años, Hans Heinz Stuckenschmidt (1955, p. 43) afirmaba que la composición musical había entrado en su tercera época (la primera es vinculada con la música vocal y la segunda a la invención instrumental), haciendo referencia a la inclusión de medios electrónicos en la escritura musical. En este sentido, el 18 de marzo de 1950 tuvo lugar el primer concierto de música concreta en la prestigiosa sala de la École Normale de Musique de París y el 19 de octubre de 1954 se presentaron por primera vez, siete composiciones electrónicas en los estudios de la Radio de Colonia en Alemania. En lo que respecta a la región sudamericana, los estudios de música electroacústica se consolidaron inicialmente en Argentina y Brasil, sobre todo en el Instituto Torcuato di Tella y el laboratorio de música electroacústica del CICMAT (Centro de Investigaciones en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología) en Buenos Aires. En Ecuador, a pesar de todo lo comentado anteriormente, resulta aún singular e incluso insólito encontrar conciertos dedicados a este tipo de experiencias dentro del ámbito nacional. Aparte del Festival Ecuatoriano de Música Contemporánea realizado en Quito y el mMAT (Minga Multimedia de Arte y Tecnología) efectuado en Guayaquil, respectivamente, las propuestas ligadas a la música electroacústica son casi inexistentes. A mi juicio, no se trata de un tema de dificultad de acceso al tipo de tecnología y equipamiento necesarios, puesto que, para la producción de músicas comerciales, dichas tecnologías están a disposición de los interesados. Más bien se trata de una visión aún muy tradicionalista de la academia, frente al campo de la creación musical y su consecuente relación con el público a través de conciertos que permitan la difusión de dichas creaciones. Al respecto, considero en cierta manera que la afirmación de Mesías Manguashca, una de las figuras más importantes de la creación musical, no solo de Ecuador sino de Latinoamérica, es aún pertinente:

En el clima musical que respiraba nuestra sociedad en la década de los 50 a los 60... el concepto subyacente era claro y dogmático: la música ya existe, los grandes compositores ya existieron. El concepto de que la música es un proceso que permite seguir creando nueva música y que nuevos compositores seguirán apareciendo en cada época y geografía fue extraño al pensamiento de esa época. (Kueva, 2013, p. 13).

Por todo lo anterior, considero que la iniciativa de introducir un concierto de música electroacústica que contenga creaciones de compositores de la región, en el marco de las I Jornadas de Investigación Musical JOIM 2020 es más que pertinente. Pensar, reflexionar o analizar la música de hoy sin tomar en cuenta su relación con las nuevas tecnologías es un juego perdido de antemano.

Pero, haciendo alusión al título del concierto, conviene aclarar, ¿qué entendemos por “música electroacústica”? A principios de los años cincuenta, existía una especie de rivalidad entre dos escuelas que dieron nacimiento a lo que hoy conocemos como electroacústica: la música concreta y la música electrónica.

La primera, originada en el Studio d'Essai de la RTF (Radiodiffusion-télévision française) y liderada por Pierre Schaeffer, utiliza como material sonoro primario la grabación de cualquier tipo de sonido, desde los ruidos cotidianos hasta los instrumentos musicales tradicionales: “golpear un gong, grabar su sonido, reproducirlo de la manera más precisa, y después domesticarlo, darle forma, extraer toda una familia de sonidos, que nuevos poderes!” El proceso tradicional de composición es, entonces, invertido, puesto que comienza con lo concreto: con el sonido que será la fuente de donde surgirá la gramática de la obra.

La segunda –nacida en Alemania– y liderada por Karlheinz Stockhausen, es el fruto de los intereses del serialismo integral que pretende controlar todos los parámetros del sonido:

El profesor de piano no sabe que trabaja con logaritmos, pero nosotros lo sabemos y nuestro conocimiento de la física acústica debe ayudarnos a comprender correctamente las nuevas posibilidades de lo no medido. Queremos un arte donde todo es medida. Queremos un arte serial (Gredinger 1955, p. 72).

El material sonoro de la música electrónica serán entonces los sonidos generados de manera artificial (generadores de frecuencia), por su facilidad de control y, por ende, por su adaptación a los principios seriales. Estos sonidos artificiales se caracterizaban por tener un espectro sonoro simple, para poder, a partir de dicha simpleza, generar una complejidad controlada. Los sonidos *concretos*, por el contrario, eran mucho más complejos desde el punto de vista acústico, pero no desde el punto de vista perceptivo. Según Chion, la experiencia nos enseña que los fenómenos más evidentes para nuestra percepción están hechos, la mayor parte del tiempo, por materiales acústicamente complejos; pero escuchados por nuestro sistema auditivo como un Gestalt (M. Chion – G. Reibel, 1976).

Sin embargo, desde finales de la década de los sesentas, la división entre música electrónica y concreta tiende a desaparecer, dando lugar a la inclusión de todo tipo de sonidos dentro de una obra musical. A lo anterior, podemos agregar la inclusión un poco posterior, del performance instrumental como componente integral de la escritura musical.

En síntesis, hablar de música electroacústica hoy, implica hablar de la incorporación del sonido generado de manera eléctrica (o electrónica) —sea por medio de grabaciones (de estudio o de campo), de la transformación de un sonido instrumental en directo (tiempo real) o por medio de sonidos sintetizados— en el proceso compositivo musical.

Esta libertad en el uso del material se manifiesta en las 6 propuestas del concierto presentado el miércoles 19 de febrero en el fabuloso auditorio del Teatro Benjamín Carrión. El uso de sonidos instrumentales —grabados o en tiempo real— constituye un puente entre la tradición académica y las experiencias de vanguardia generadas a partir del uso de las nuevas tecnologías. Desde este punto de vista, el acercamiento al material instrumental es diferente según los compositores. Moscoso utiliza la grabación de un acordeón en la interpretación de la canción popular *La Venada* para generar, a través de diferentes tipos de procesamiento (reverberación, delay y sobre todo saturaciones y distorsiones), una variedad de atmósferas que develan poco a poco el material original. Flores Abad recurre al violín a través de una escritura relativamente tradicional, modificada levemente mediante transformaciones en tiempo real y en diálogo con un material de síntesis mucho más rico que la parte instrumental. En el caso de *Improvisación-Cercles*, en la primera parte improvisada, se hace uso principalmente de grabaciones de campo de la *toma de la plaza* en la fiesta del Inti

Raymi en Cotacachi, así como de muestras de diferentes instrumentos percutidos, pero igualmente de instrumentos de percusión menor en vivo. Lo anterior es utilizado para generar polirritmias a través de la superposición de diferentes modelos de retrasos (delays) y su modificación tímbrica a través de varios tipos de resonadores. Igualmente se recurre a los sonidos de síntesis principalmente para *acompañar* las polirritmias señaladas anteriormente. La segunda parte aprovecha una gran paleta tímbrica; desde voces cuasi-granuladas, cantos ceremoniales (Icaros), pasando por algunos sonidos de síntesis de modelo físico y sobre todo diferentes sonidos de máquinas controlados mediante estructuras rítmicas complejas. En el caso de las dos propuestas de Izarra el aprovechamiento de las cuerdas pulsadas como fuente de material sonoro es más que evidente. Así mismo, las grabaciones de campo del canto de pájaros se funden con la electrónica de manera muy natural e incluso sirve de modelo para la misma. Contrariamente a Moscoso, Izarra procesa material consonante llevándolo a extremos de transformación a través de procesos de armonizer y convolución FFT en vivo. A lo anterior, la segunda propuesta de Izarra añade las voces femeninas (narrada y cantada) y una escritura con instrumentos de cuerda pulsada (guitarra barroca, tiorba) con reminiscencias renacentistas y barrocas.

Otra característica común a todas las propuestas es el trabajo interdisciplinar con la inclusión principalmente de visuales (en tiempo real o diferido), pero también de textos, performance, danza e incluso de marionetas como parte de un producto audiovisual.

Flores Abad es quizás el compositor que más ha reflexionado acerca de esta problemática en relación con los otros compositores del concierto. En este sentido, toma como referente para el título de su obra, el cuento fantástico del escritor ecuatoriano Pablo Palacio *La doble y única mujer*. Respecto a la relación música-imagen, el compositor comenta:

El concepto Sonido y Arte en Movimiento nace de la reflexión y la reunión de experiencias donde la obra de arte se la percibe como una estructura particular única, basada en llevar características singulares de una representación polimorfa. Es decir, el uso de la imagen y el sonido no como una mera adición u ordenamiento paralelo de expresiones artísticas, o mimesis posterior que representen una realidad específica, sino como una nueva propuesta estética basada en la re-definición de criterios

sobre los conceptos de recepción y representación de la obra artística, ubicada ésta en un instante determinado de espacio y tiempo.¹

Para Flores Abad, el propósito no es, entonces, un acompañamiento interdisciplinar, sino la construcción de conceptos representables de manera paralela según los componentes estéticos. En este sentido, pero de manera menos evidente, podemos ubicar igualmente la utilización de los visuales en la segunda parte de nuestro trabajo. En efecto, el artista FCL realizó la parte visual teniendo en cuenta la redefinición del concepto estético sonoro a través de estructuras en movimiento. En ocasiones se asemeja a lo propuesto por Izarra en la primera parte de su trabajo, donde utiliza librerías Jitter construidas por Sabina Covarrubias para la producción y sincronización de imagen y audio. Sin embargo, la diferencia radica en que la sincronización audio-imagen no conlleva a una percepción coordinada de la misma manera. En efecto, los juegos propuestos por FCL van desde una sincronización rítmica perfecta, hasta una independencia total de las partes entre los dos tipos de material.

De otro lado, Moscoso aprovecha la relación con la tradición de la música popular del material de base develado al final de la obra, para proponer una versión libre de la danza tradicional (capishca) a la que pertenece el extracto de la obra propuesta. Cercles utiliza igualmente material de músicas tradicionales —en este caso afrocolombianas— pero como modelo, como estructura de base para la escritura electroacústica. Lo anterior combinado con la inclusión de interfaces MIDI percusivas, así como los instrumentos de percusión en vivo, dan como resultado un performance cercano a una danza sonora, pues la sincronización gestual progresiva acentúa el carácter danzante de la obra.

Toledana, la última de las obras del concierto, tiene una relación con la tecnología diferente a las demás obras. En efecto, según la compositora, se trata de una ópera electrónica de marionetas que se materializa en el concierto a través de una pieza audiovisual. Escrita sobre el poema homónimo de Sonia Chocrón, narra la historia de Raquel, la *Toledana*, historia de amor en el siglo XI en Toledo, España.

Quisiéramos resaltar el rol de la computadora en tanto que instrumento por el cual se transmiten —de diferentes maneras— todas las obras del concierto. Si bien es cierto que el carácter directo de ciertas músicas electroacústicas

¹ Información personal enviada por el compositor.

suprime la ejecución instrumental tradicional, esta puede sustituirse por otro tipo de relación gestual que difiere según la visión del compositor. En el presente concierto, los límites de dicha ejecución están justamente entre Toledana, donde la interacción se resume a una simple reproducción del archivo audiovisual, y la improvisación propuesta de quien escribe (ver programa). En efecto en dicha improvisación, la inclusión de interfaces de control gestual convierte a la computadora en un macro-instrumento que es capaz de traducir los gestos (sacudir, percutir, frotar...) en información que será utilizada para la producción sonora. En medio de estos límites, encontramos la obra *Loros*, donde Izarra utiliza la interfaz propuesta por la computadora (trackpad) como instrumento de control de los parámetros visuales y sonoros programados en Supercollider y Max-Msp-Jitter. En síntesis, hay una preocupación de la adaptación de los medios electrónicos a la imaginación del compositor, aprovechando el carácter de *máquina universal* de la computadora.

Es importante subrayar que el concierto nos mostró la variedad de gramáticas musicales que permite la inclusión de medios electrónicos a través de la informática musical. Como dijimos al inicio, la *tercera época* propone una nueva relación del hombre con la producción sonora, sea excluyéndolo como intermediario (intérprete) o al contrario generando nuevas gestualidades que están fuera del alcance de los instrumentos tradicionales. Sin embargo, no hay que olvidar que, aunque los antecedentes de estas músicas se encuentran en las experimentaciones de compositores como Webern, Varèse o Meassian, también las músicas extraeuropeas proponen nuevas formas de acercarnos al sonido, como algunas de las obras del concierto así lo demuestran. Esto se debe en parte a la presencia de compositores de 3 países sudamericanos (Colombia, Ecuador y Venezuela), donde la importancia de las músicas populares y tradicionales tiene una incidencia más fuerte en la producción artístico – sonora, que las músicas de tradición académica.

Para terminar, quisiéramos subrayar que dentro de un concierto de música electroacústica, el equipo técnico juega un rol primordial, siendo parte integral del proceso artístico. En este sentido, instituciones de la talla del IRCAM por citar solo un ejemplo, incluyen el RIM (realizador en informática musical) o al ingeniero de sonido, dentro del proceso de composición de las obras. Hay que resaltar que el equipo técnico del Teatro Benjamín Carrión realizó un acompañamiento del más alto nivel que no hubiera sido posible sin el equipamiento y los espacios con que cuenta el teatro. La apertura del personal frente a las

propuestas de vanguardia da cuenta del profesionalismo y la calidad de su compromiso artístico.

Se puede acceder al archivo audiovisual del concierto a través del siguiente enlace y en el código QR:

<https://www.youtube.com/watch?v=vzAdAKuqnG4&feature=youtu.be>



Programa

1. Roberto Moscoso Hurtado - Levantamiento (La venada ruidosa), 2020.

2. Eduardo Flores Abad – Lo doble y único, 2007.

3. Fredy Vallejos : Improvisación, 2020 Cercles A/V, 2017 Visuales: FCL

2. Adina Izarra: Loros, 2020

Toledana, 2009 (sobre el poema homónimo de Sonia Chocrón)

Guitarra, guitarra barroca y tiorba: Rubén Riera,

Títeres: Carlos Godoy

Equipo técnico:

Daniel Arias: Técnico de sonido

Christian Jácome: Técnico de iluminación

Daniel Gonzáles: Técnico de tramoya

Luis Beltrán: Técnico de piso

William Ramón: Técnico de video

Jorge Gutiérrez: Coordinador esceno técnico

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Chion M. - Reibel G. (1976). Les musiques électroacustiques. INA-GRM Edisud
- Gredinger P. (1985). Lo serial. Die Rehe I (Trad. F. Kröpfl y Guillermo Lücke). Editorial Nueva Visión (Trabajo original publicado en 1955)
- Kueva F. (2013). Mesías Manguashca, los sonidos posibles. Hominen Editores
- Schaeffer P. (1967). La Musique Concrète. Presses Universitaires de France
- Stuckenschmidt H. H. (1985). La tercera época, notas para una estética de la música electrónica. Die Rehe I (Trad. F. Kröpfl y Guillermo