esmuc
ESCOLA SUPERIOR DE MÚSICA DE CATALUNYA

PROJECTE FINAL

PROYECTO DELTA

Interrelación entre intérprete, obra y público en la música contemporánea

Estudiant: Juan José Faccio Peláez

Àmbit/Modalitat: Música Clàssica i Contemporània / Saxòfon

Director/a: Christophe Havel

Curs: 2012/2013

Vistiplau del director/a:

Extracto

Proyecto Delta es una iniciativa escenográfica de un programa de concierto específico constituido con obras de música contemporánea. La propuesta se lleva a cabo gracias a un fundamento teórico que incluye reflexiones en torno a las figuras comprometidas en el acto musical escénico: intérprete, obra y público. En esta digresión sus funciones son objeto de un desfiguramiento, fomentando la capacidad creativa del intérprete como director artístico. El concierto se convierte, de este modo, en un producto acabado. En particular, el *Proyecto Delta* se construye sobre el diálogo entre lo sonoro y lo visual, lo audible y lo visible: la música y el espacio.

Extracte

Projecte Delta és una iniciativa escenogràfica d'un programa de concert específic constituït amb obres de música contemporània. La proposta es dur a terme gràcies a un fonament teòric que inclou reflexions al voltant de les figures compromeses en l'acte musical escènic: intèrpret, obra i públic. En aquesta digressió les seves funcions son objecte d'una desfiguració, fomentant la capacitat creativa de l'intèrpret com a director artístic. El concert es converteix, d'aquesta manera, en un producte acabat. En particular, el *Projecte Delta* es construeix sobre el diàleg entre el sonor i el visual, allò audible i allò visible: la música i l'espai.

Abstract

Delta Project is a scenographic initiative of a specific concert programme of contemporary music works. The proposal is carried through a theoretical basis that includes reflections on the figures involved in the musical stage act: performer, work and audience. In this digression, their roles are been disfigured, encouraging the creative capacity of the performer as an artistic director. The concert becomes thus, in a finished product. In particular, the *Delta Project* is built on the dialogue between the sonorous and the visual, what can be heard and what can be seen: music and space.

ÍNDICE

Introducción …. 1

1. Consideraciones en torno al concierto …. 3

1.1. Sobre el poder de convocatoria …. 3

1.2. Sobre el compositor y su obra …. 5

1.3. Sobre la relación entre el público y la obra …. 6

1.4. Sobre la responsabilidad del intérprete …. 8

1.5. Sobre el mensaje …. 10

2. Música y espacio …. 11

2.1. Sobre los modos de incidencia en el público …. 12

2.1.1. Instalación y concierto arquitectónico: inmovilidad del oyente-espectador …. 12

2.1.2. Fragmentación y movilidad del concierto: inclusión del oyente-espectador …. 14

2.2. Sobre la implicación del público …. 15

2.3. *Cronotopo* y *vectorización* …. 18

3. Proyecto Delta …. 22

3.1. Estructura …. 23

3.2. Programa …. 25

3.2.1. Stockhausen. *In Freundschaft* …. 25

3.2.2. Cage. *Four*[5] …. 26

3.2.3. Jolas. *Épisode Quatrième* …. 28

3.2.4. Reich. *New York Counterpoint* …. 29

3.2.5. Grisey. *Nout* …. 30

Conclusión …. 32

Bibliografía …. 34

Introducción

El intérprete ha sido frecuentemente considerado el intermediario entre el compositor de la obra y el público, encargándose por tanto de transmitir el mensaje ya preconcebido, a fin de facilitar su compresión. Esta concepción, aceptada en términos generales en la comunidad musical, parece relegar al intérprete a un papel secundario, en el que su función se reduce a la traducción de la partitura: de música impresa a música audible.

En el caso de la música contemporánea, este papel se mantiene, en mayor o menor medida, a pesar de que diversos parámetros del repertorio hayan cambiado de manera sustancial con el paso del tiempo, siendo ejemplo de ello el desarrollo de un lenguaje propio y característico. Bien es cierto que dentro de la idea de "música contemporánea" existen corrientes muy diferenciadas que divergen en aspectos que, *a priori*, pueden considerarse homogéneos, ya sea el lenguaje compositivo, los requerimientos técnicos del intérprete o la puesta en escena del concierto; sin mencionar el uso de elementos como la improvisación, la aleatoriedad o la indeterminación temporal, opuestos a la restricción de una ejecución estricta de la partitura. Sin encontrar posturas radicalizadas, sí es posible advertir en la segunda mitad del siglo XX dos vertientes relativamente definidas: una primera predeterminada y una segunda experimental.

Es evidente que la música experimental otorga al intérprete una cierta libertad a la hora de hacer un planteamiento personal durante su ejecución; no hay más que pensar en los *happenings* interdisciplinarios desarrollados a partir de los años cincuenta y sesenta. Pero en el caso de la música predeterminada, parecería que el intérprete sólo puede atenerse a las instrucciones dadas por el compositor. No obstante, el silencio de éste respecto a tantos otros aspectos susceptibles de ser interpretados, abren la puerta a la posibilidad de intervención creativa por parte del intérprete.

Así pues, el concierto se constituye como evento social, pues es al mismo tiempo espacio de creación del intérprete y contacto con el público. Independientemente de su estilo, el concierto ha de ser abierto y flexible y, en el caso particular de la audición de música contemporánea, atractivo a un público poco acostumbrado a un repertorio de estas características. La elección de la sala, la puesta en escena y la interacción de las artes son parte de los materiales de trabajo del intérprete, siendo cierto que estos

parámetros afectan de manera sustancial a la percepción de la obra. El compositor deja de ser, por tanto, el que utiliza al intérprete como canal de transmisión de su obra, convirtiéndose éste, en el que utiliza el repertorio a la hora de configurar su propia obra: el concierto.

El *Proyecto Delta* reivindica la capacidad creadora del intérprete y lo hace dentro de un ámbito específico. La interrelación entre lo que se oye y lo que se ve en escena permite crear puentes entre música y espacio. Para ello, se ha llevado a cabo una selección consciente del repertorio, en función de las posibilidades de su proyección espacial. Las tres obras para saxofón solo en si bemol en diferentes tesituras, *In Freundschaft* (Stockhausen), *Épisode Quatrième* (Jolas) y *Nout* (Grisey), están determinadas por la relación espacial intramusical, permitiendo una concentración en sus posibilidades acústicas. *Four*[5] (Cage), para cuarteto de saxofones, aprovecha la introducción de la danza para focalizar la atención sobre el cuerpo, objeto físico de proyección sonora. Finalmente, *New York Counterpoint* (Reich), para ensemble de saxofones, amplia el espacio de emisión debido a un mayor número de intérpretes generando una densidad acústica proporcional, al tiempo que facilita la percepción del desplazamiento melódico, invitando a la sensación de movimiento. En definitiva, en el *Proyecto Delta* hay una voluntad de creación que trasciende los límites de la interpretación tradicional de música, pues aboga por la concepción unitaria del concierto.

1. Consideraciones en torno al concierto

En lingüística ha habido una preocupación por establecer la estructura de la comunicación. Forman parte del acervo común conceptos como emisor, receptor, mensaje, código y canal. En primer lugar, emisor y receptor han de compartir un mismo código (idioma), para que se produzca, en un segundo término, una comunicación efectiva, gracias a un canal de transmisión adecuado para la difusión del mensaje.

Traduciendo estos términos al ámbito musical escénico, surgen algunos paralelismos que parecen tener una correspondencia inequívoca. El compositor asumiría claramente la función del emisor; su obra, la del mensaje; su lenguaje compositivo, la del código; el público, la del receptor; y el concierto, la del canal. Sin embargo, la figura del intérprete suscita más de una duda, pues es difícil definir si forma parte del canal o es un desdoblamiento del emisor, ya que su labor interpretativa repercute directamente en la estructura comunicativa, porque es receptor del compositor, emisor directo del público y responsable último del canal.

1.1. Sobre el poder de convocatoria

El concierto de música clásica occidental, tal y como lo conocemos hoy en día, proviene de las representaciones públicas organizadas por la burguesía a finales del siglo XVIII, con el objetivo de motivar, pero también de formar parte, de la creación artística del momento.[1] En la mayoría de estos conciertos, era el compositor quien hacía las veces de intérprete, pues a través de este evento presentaba su obra. Hasta entonces, las únicas representaciones, además de las populares de tradición oral, se limitaban a la audiciones de las composiciones encargadas bajo el mecenazgo nobiliario o eclesiástico.

Durante el Romanticismo, estas manifestaciones públicas fueron transformándose en eventos sociales en los que el intérprete ganó progresivamente protagonismo, dejando al repertorio en un segundo plano. Con la aparición del virtuoso, el concierto tomó un cariz de exhibición no sólo de las capacidades técnicas de éste, sino también de su capacidad artística, yendo más allá de la ejecución. El repertorio se convertía así en un estímulo para el lucimiento de los nuevos divos, comparables a las *prime donne* operísticas.[2] Con todo, la función inicial del concierto, la de difusión de la

[1] Manuel Valls, *La música contemporània i el públic*, Barcelona: Edicions 62, 1967, pg. 122.
[2] Íbid, pg. 123.

música de la época, se fue diluyendo para dejar paso al evento social de glorificación del virtuoso.

Ya en el siglo XX, los espectáculos deportivos y cinematográficos se constituyeron como la nueva diversión de masas, minando el poder de reunión social del concierto. En los años sesenta, el crítico Manuel Valls afirmó:

> "[...] darrera la pantalla musical entren en joc unes forces de tipus extraartístic en les quals el factor econòmic actua com a autèntica *eminència grisa* de les motivacions artístiques."[3]

No obstante, Valls, quien insiste en que sólo constata este hecho, sigue diciendo que, de no haber sido por la voluntad política o la empresa privada, el concierto llevaría una vida muy precaria o habría desaparecido por completo.[4] El fatalismo[5] de este autor llega aún más lejos cuando insiste en que el subsidio público o el patrocinio privado se hallan detrás de la configuración del programa, de la presentación del intérprete o de la elección del repertorio. El papel divulgativo del concierto ha sido paulatinamente sustituido por los medios de comunicación, al igual que su poder de reunión social ha sido transferido a otros eventos de masas. Esta debilidad de las funciones divulgativa y social del concierto se hace aún más acuciante en relación a la música del siglo XX. El evento social se ha trasladado a festivales, congresos o bienales, donde los músicos actualizan los problemas técnicos surgidos con las nuevas propuestas compositivas.[6] Un progresivo distanciamiento entre el músico y el público, considerados esnobs intelectuales los unos, y masa ignorante los otros, tampoco ha ayudado a la pervivencia del concierto como evento social de difusión artística.

Tal vez no sea necesario un planteamiento tan negativo sobre el panorama actual del presente y futuro recital, pero no deja de ser cierto que existe una serie de dificultades a las que se enfrentan compositor e intérprete a la hora de difundir y presentar en público su trabajo. La simple observación de la programación de las

---

3 Íbid, pg. 124.

4 Íbid. pg. 124.

5 Vid. Íbid pg. 128. Quizá debido al contexto social e histórico de los años sesenta, pueda comprenderse el pesimismo de este crítico, quien opinaba que: "[...] avui el concert, el concert quotidià, sigui una institució periclitada, que ha perdut tota transcendència social, vull dir -i aquí hi ha el mes greu d'aquestes reflexions- que, si en la societat actual, especialment en la nostra, el concert desapareixia sobtadament, escassíssima gent n'acusaria l'absència i que els succedanis de la ràdio, la televisió o els discos esmorteirien el cop que per a la vida cultural representaria aquesta pèrdua."

6 Íbid. pp. 149.

principales salas de concierto y auditorios reafirma esta impresión en la que un repertorio, ya ni siquiera de última creación, se ha visto relegado a ámbitos privados y subvencionados gracias a asociaciones y círculos de promoción cultural contemporánea. No es éste, espacio de debate sobre nuevas formas de gestión cultural, pero el apunte de esta tendencia es uno de los alicientes del presente proyecto.

1.2. Sobre el compositor y su obra

En un estudio comparativo realizado por Michael Nyman entre la música experimental y la música predeterminada (vanguardista) en los años cincuenta y sesenta, se observan claras diferencias entre éstas.[7] La primera, construye su identidad en base a la indeterminación interpretativa, cuyo resultado asegura la unicidad de cada ejecución. La segunda, muestra una preocupación por la singularidad y permanencia de la obra, otorgándole a cada sonido un significado concreto dentro del conjunto.

> "Cabe subrayar las palabras de la vanguardia europea: 'integrar', 'armonía', 'equilibrio', que indican que la responsabilidad de crear las relaciones está en manos del compositor, mientras que Cage está mucho más dispuesto a permitir que las relaciones se desarrollen de manera natural."[8]

La determinación o indeterminación de la obra del compositor depende, por tanto, de la voluntad de transmitir un carácter progresivo o sucesivo. El procedimiento progresivo implica dirección u orden, mientras que el sucesivo concierne a la acumulación "no-direccional u omnidireccional" de sentido.[9] No obstante, ambas tendencias comparten un mismo punto de partida: el sonido, aislado de toda subjetividad humana. Esto pone de manifiesto la existencia de un "clima creativo" en el que el sonido no parte del deseo del compositor, sino que se trata de una herramienta ajena a él de la cual se apropia, ya sea para ordenarla o acumularla.[10] Algunos de los conceptos utilizados por compositores a favor de cierta experimentación sonora, establecían vínculos con la naturaleza o la vida, con la creencia de que eran fuerzas sobrehumanas las que configuraban el cosmos de sus obras. Mientras tanto, quienes estaban a favor de la música predeterminada, buscaban también un orden natural de los sonidos a través de la estructura, armonía y equilibrio. Tanto unos comos otros,

[7] Michael Nyman, *Música experimental. De John Cage en adelante*, Girona: Documenta Universitaria, 2006, pg. 31.
[8] Íbid. pg. 55.
[9] Íbid. pg. 56.
[10] Íbid. pg. 82.

esperaban causar cierta afectación en el público en el sentido más neutro de la palabra; es decir, que el público fuera dueño de sus propias emociones.

> "Nada se basa en la 'obra maestra', en el ciclo cerrado, en la contemplación pasivo, en un placer puramente estético. La música es una forma de estar en el mundo, se convierte en una parte integral de la existencia, está conectada con ella de forma inseparable; es una categoría ética, ya no es simplemente una categoría estética."[11]

Las diferencias, insalvables desde un punto de vista compositivo, quizás se diluyen al analizar las obras como objetos acabados desde una óptica diferente a la del compositor, desde el prisma del público.

1.3. Sobre la relación entre el público y la obra

> "[…] el arte nuevo tiene a la masa en contra suya y la tendrá siempre. Es impopular por excelencia; más aún, es antipopular. Una obra cualquier por él engendrada produce en el público automáticamente un curioso efecto sociológico. Lo divide en dos porciones: una, mínima, formada por un reducido número de personas que le son favorable; otra, mayoritaria, innumerable, que le es hostil."[12]

No se equivocaba José Ortega y Gasset, ya en los años veinte, al señalar que las manifestaciones artísticas generaban ciertas inquietudes en el público. Él mismo observa que se trata de un fenómeno histórico, ya que en *Sobre el punto de vista en las artes*, donde expone una evolución del punto de vista del pintor, constata un devenir "fluido"[13] hacia una introspección artística: "primero se pintan cosas; luego, sensaciones; por último, ideas."[14] Este devenir implica que el arte sólo se piensa a sí mismo, es decir, incurre en un proceso de "deshumanización" que lo categoriza como "arte artístico."[15] Según Valls, este proceso artístico ha provocado la indiferencia del público: "El públic, que a la llarga té raó, ha girat l'esquena a un producte que sap que no és per a ell."[16] La música, como las demás artes, "no es dirigeix a cap públic, no es

---

[11] Vid. Íbid. pg. 24. Cita de Boulez.
[12] José Ortega y Gasset, "La deshumanización del arte" en *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid: Espasa Calpe, 1987 (sexta edición 1998), pg. 49.
[13] José Ortega y Gasset, "Sobre el punto de vista en las artes" en *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid: Espasa Calpe, 1987 (sexta edición 1998), pg. 175.
[14] Íbid. pg. 192.
[15] Op. Cit. Ortega y Gasset, pp. 52-62.
[16] Op. Cit. Valls, pg. 150.

dirigeix a ningú; és un art, una elucubració, o una entelèquia sense comunicació."[17] En efecto, la pérdida de funcionalidad del concierto acentúa esta desvinculación entre el público y la obra contemporánea:

> "[...] com més disminueix el significat social d'un art, més divergeixen el comportament crític i el de la mera fruïció per part del públic. Allò convencional és fruït sense cap mena de crítica. Allò veritablement nou, en canvi, és criticat amb repugnància."[18]

Con esto, Walter Benjamin no hace sino estar de acuerdo con Ortega y Gasset en que, desde la sociología del arte, el público ya no debe basar su juicio estético en el gusto personal, sino en su capacidad de comprensión. Su falta provoca "irritación", humillación, "inferioridad", "indignación."[19] En definitiva, el "arte nuevo […] divide al público en estas dos clases de hombres: los que lo entienden y los que no lo entienden." [20] El musicólogo Ottó Károlyi puntualizó que la motivación del arte nuevo no es la de contemplación estética, diversión o mero entretenimiento, sino la de creación de un espacio de reflexión y crítica. El rechazo del repertorio musical porque no produzce goce supone, así pues, no entender su "naturaleza compleja."[21] Por otro lado, aquellos que lo comprenden se convierten en artistas, en tanto que "tienen la capacidad de percibir valores puramente artísticos."[22] Esta idea de un público que comparte la cualidad de artista, anticipa lo que las *performances* o *happenings* de las décadas posteriores al ensayo de Ortega y Gasset consolidan: la participación activa del público.

No obstante, la distancia aparente no sólo se halla entre el repertorio moderno y el público, sino también entre el propio intérprete y la partitura, debido a su incomprensión a la hora de afrontarla. Aquí reside una paradoja: ¿cómo llegará el público a entender y aceptar la música moderna, si los mismos intermediarios entre el compositor y la audiencia no son capaces de juzgar con rigor una obra y transmitirla posteriormente? Debería ser una labor intrínseca a la interpretación que el intérprete sea un responsable intelectual en el ejercicio de la comprensión del repertorio que ejecuta, pues representa el eslabón más cercano al destinatario.

---

17 Íbid. pg. 149.
18 Walter Benjamin, *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*, Barcelona: Edicions 62, 1983, pg. 58.
19 Op. Cit. Ortega y Gasset, pg. 50.
20 Íbid. pg. 50.
21 Ottó Károlyi, *Introducción a la música del siglo XX*, Madrid: Alianza, 2000, pg. 9.
22 Op. Cit. Ortega y Gasset, pg. 62.

1.4. Sobre la responsabilidad del intérprete

Theodor W. Adorno confiere al intérprete no sólo la obligación de tocar las notas de la partitura de manera correcta y precisa, sino también un papel preponderante en la aceptación del nuevo repertorio musical.[23] Férreo defensor de la música compuesta en su tiempo y, especialmente, de la obra de Schoenberg, Adorno aboga no sólo por una ejecución libre de errores, sino por una comprensión total del mensaje, con el objetivo de adecuar la técnica a las necesidades expresivas musicales. Las limitaciones en la comprensión del mensaje por parte de los músicos son comparables a las carencias semánticas:

> "el efecto es comparable al impacto que se puede constatar cuando uno lee en una lengua extranjera con pronunciación correcta, pero sin comprender lo que las palabras significan: los oyentes lo entienden tan poco como él a sí mismo."[24]

La música contemporánea establece, así pues, un compromiso del intérprete con el compositor y su obra. Si bien Michael Nyman hace un estudio exclusivo de la música experimental, su visión del papel del intérprete es válida para un pensamiento de la música contemporánea en términos generales:

> "Implica su inteligencia, su iniciativa, sus opiniones y prejuicios, su experiencia, su gusto y su sensibilidad como no lo hace ninguna otra forma de música, y su contribución a la colaboración musical que inicia el compositor es, obviamente, indispensable."[25]

El intérprete adquiere de esta manera una labor paralela a la ejecución e interpretación estrictamente musical, pues ha de encontrarse en sintonía con las ideas subyacentes de la composición. Volviendo a las palabras de Adorno:

> "ha de dominar el aparato que traduce la partitura en sonido, y descubrir el sentido musical, la conexión entre los acontecimientos. […] Es sin embargo erróneo pensar, por tanto, que en la nueva música podría establecerse por sí misma una cierta cantidad de sentido musical. Todo puede funcionar según las notas, que no se consideran con demasiada precisión, y, no obstante, el resultado ser absurdo."[26]

---

[23] Theodor W. Adorno, "Figuras sonoras. Escritos musicales I" en *Escritos musicales I – III. Obra completa 16*, Madrid: Akal, 2006, pg. 42.
[24] Íbid. pg. 44.
[25] Op. Cit. Nyman, pg. 37.
[26] Op. Cit. Adorno, pg. 42.

El mensaje último estará siempre condicionado, en primer término, a la comprensión propia del intermediario y, en segundo, a su forma de transmisión. Es posible, por ejemplo, que el esfuerzo técnico por alcanzar el tempo indicado en la partitura, ya sea muy rápido y muy lento, perjudique la llegada del mensaje, la intención última del compositor y verdadero reto para el intérprete.[27]

Por otra parte, es habitual la concepción de que la música contemporánea ha de sonar de manera desagradable.[28] La falta de precisión y sensibilidad interpretativa fomenta el prejuicio y el rechazo a la introducción del repertorio contemporáneo. A diferencia de las interpretaciones de la música tradicional, que cuenta con un acervo técnico y expresivo común y reconocido tanto por los músicos como por el público, los requerimientos modernos y contemporáneos son más exigentes. Y si esas exigencias no son asimiladas y superadas por el intérprete, el resultado será ahondar en la "brecha abierta" entre el público y la obra.[29] Por otro lado, Adorno critica duramente a aquellos intérpretes

> "tradicionalistas que se adhieren a la gastada idea del musicante, que, en estrecho contacto con el público, se deja guiar por el fenómeno sensible sin añadir nada más que su temperamento. […] El intérprete debería representar verdaderamente a la nueva música ante el público si no quiere verse reducido a la condición de celador de museo."[30]

Éste señala a los intérpretes como uno de los factores del rechazo por parte del público de la llamada Música Nueva.[31] Si tenemos en cuenta que Adorno se refería a la música compuesta durante la primera mitad del siglo XX, su afirmación es así mismo extensible al repertorio más reciente, de tal suerte que esta responsabilidad se acentúa debido a la falta de referencias inmediatas. Esta responsabilidad del intérprete, no sólo hacia la música contemporánea, sino también hacia el público, permite llegar a la conclusión de que la función social y divulgativa que vimos desaparecer en el concierto se presente ahora como objetivo de la práctica interpretativa.

---

27 Íbid. pg. 45.
28 Vid. Íbid. donde desmiente "la idea estereotipada en el oyente, según la cual la Nueva Música suena espantosamente y, además, así es como ha de ser".
29 Íbid. pg. 49.
30 Íbid. pg. 47.
31 Íbid. pg. 46.

1.5. Sobre el mensaje

Si retomamos la analogía lingüística en la que el intérprete parecía ser mensajero del compositor, podemos complementarla con las ideas expuestas en los apartados anteriores. En ese caso, el intérprete-mensajero ha de comprender, interpretar y asegurar la efectiva transmisión del mensaje, por medio de un canal adecuado, al receptor. Ahora bien, cabe reflexionar si en este proceso no se genera un nuevo mensaje que ya no pertenece al compositor, sino al intérprete. Es decir, aparece desdoblada la figura del emisor, ya que en él convergen compositor e intérprete como creadores de mensajes complementarios. Esto no significa que el mensaje del compositor sea tergiversado, pero sí es cierto que guarda una relación de subordinación en la estructura global del concierto. Así pues, es el intérprete quien se nutre del mensaje de los compositores a fin de configurar su propio mensaje. Según el esquema lingüístico, se sucede una paradoja, puesto que el canal que escoge el intérprete para difundir la obra de un compositor se convierte en su propia obra y teniendo en cuenta que el canal se corresponde claramente con el concierto, por qué no concentrar la voluntad comunicativa del intérprete en el espacio escénico. Si además consideramos la evidencia subrayada por John Cage, en tanto que "tenía […] poco sentido intentar separar lo que se oye de lo que se ve",[32] es aún más explícito el interés del intérprete en los aspectos escenográficos.

> "[...] il faudrait, à mon sens, toujours garder à l'esprit cette réflexion de Paul Klee qui, dans son extrême concision, nous transporte par-delà les dualismes académiques qui ont trop longtemps pesé sur l'esthétique traditionnelle: «Un rythme, cela se voit, cela s'entend, cela se sent dans les muscles.» Ce troisième terme nous éloigne définitivement de toute visée comparatiste, de tout système de correspondances plus ou moins arbitraire; son constat est imparable: ce que souligne ici Klee, c'est la part physique du geste, qu'il soit lié à une action de nature instrumentale, vocale, graphique ou chorégraphique; que l'outil dont on choisit de se servir soit un archet à frotter sur une corde, un pinceau à déplacer sur une toile, ou que l'origine de l'acte se confonde avec le souffle, la respiration, le geste, apparemment sans intermédiaire extérieur."[33]

[32] Op. Cit. pg. 109.
[33] Jean-Yves Bosseur, *La musique du XXe siècle à la croisée des arts*, París: Minerve, 2008, pg. 7.

2. Música y espacio

> "Mucho […] se había ganado en lo que respecta a los principios básicos de composición, pues ahora era posible relacionar entre sí las dos dimensiones, vertical y horizontal, correspondientes al espacio y al tiempo musicales. […] el compositor construye escalas de valores con transiciones muy sutiles desde los sonidos puramente fonéticos hasta la sonoridad típica de la música vocal, desde el ruido hasta la plena armonía acordal, desde el tono aislado hasta las agrupaciones o grandes estructuras de masas. A esto se añade un parámetro completamente nuevo: el espacio."[34]

Entre las décadas de los cincuenta y los setenta, se produce un fenómeno de exploración compositiva en el que autores como Stockhausen, Ligeti, Berio, Cage o Xenakis se convierten en protagonistas de una búsqueda hacia la proyección espacial de la música. Este diálogo con el espacio ha sido, a su vez, tratado de diferente manera por cada uno de ellos. Actualmente continúa siendo materia de trabajo:

> "[...] on constate aujourd'hui, de la part des compositeurs et des artistes tournés vers la pratique de la performance, de l'installation, etc., l'exigence d'une maîtrise de plus affinée de l'espace, qui répond à des impératifs techniques et esthétiques les plus diversifiés. […] les projets impliquant une interaction du visuel et du sonore sont généralement inséparables d'un dispositif spatial spécifiquement conçu en fonction de chacun."[35]

A partir de aquí se observan diversos tratamientos, entre los que es posible distinguir modos de incidencia en el público, aparentemente contrastadas. Según el artista chileno Rainer Krause, se dieron durante esta época cuatro formas de incidencia distinguibles, que pueden ser agrupadas en dos niveles superiores. Sin embargo, el musicólogo Jean-Yves Bosseur, aboga por una misma situación del *auditeur-spectateur*[36] respecto a la obra.

Por otra parte, si lo que pretendemos es comprender el acto escénico por sí solo como una unidad de tiempo, espacio y acción, es sin duda necesario recurrir al trabajo teórico que se desarrolla en torno a disciplinas cuyo uso de la escena forma parte de su esencia; caso paradigmático de la danza y el teatro. En este campo, es útil la *resignificación* de los términos que Patrice Pavis utiliza en el análisis del espectáculo:

---

[34] Ulrich Dibelius, *La música contemporánea a partir de 1945*, Madrid: Akal, 2004, pg. 87.
[35] Op. Cit. Bosseur, pp. 202-203.
[36] Íbid. pg. 9.

cronotopo y *vectorización*.

2.1. Sobre los modos de incidencia en el público

Aunque este proceso de apropiación del espacio, como nueva herramienta del compositor, haya surgido de la idea de que en el concierto, en tanto que es audición y puesta escénica, no sólo se oye sino que también se ve; pronto cristaliza en un sistema más complejo que pertenece al mundo de la percepción subjetiva. Esto quiere decir, tal como se había percatado Bosseur al citar a Paul Klee, que las cualidades sensibles del oído y la vista trascienden la idea de un público plural y anónimo, concretándose en la figura particular del *auditeur-spectateur*, de quien depende desde dónde y cómo se oye y desde dónde y cómo se ve. A partir de aquí es necesaria la presentación de algunas propuestas de simbiosis entre la música y el espacio para poder comprender, seguidamente, la distinción cuatripartita que realiza en sus tesis de máster el artista Rainer Krause.

2.1.1. Instalación y concierto arquitectónico: inmovilidad del oyente espectador

En primer lugar, Krause distingue aquellas composiciones pensadas para un marco espacial o arquitectónico concreto, previamente grabadas y reproducidas a través de altavoces: la instalación en la arquitectura musical.[37] Un ejemplo paradigmático lo constituye *Poèmes Électriques*, de Edgar Varèse, obra que fue compuesta para el Pabellón Philips en la Exposición Universal de Bruselas de 1958, diseñado de manera conjunta entre Le Corbusier y Xenakis. La pieza musical es ya una obra completa, pues no requiere la intervención de un intérprete; únicamente una correcta distribución de trescientos altavoces en el interior del pabellón. En cuanto a la situación y/o condición del oyente-espectador, éste guarda un cierto tradicionalismo en la medida en que su ubicación está predeterminada, es fija y estática.[38] De hecho, Xenakis, quien gustaba de establecer interrelaciones entre música y arquitectura, desarrolló ciertas puestas de escena comparables a instalaciones sonoras:

> "[...] impresionantes espectáculos de luz y sonido conocidos como *Polytope*

[37] Rainer Krause, "Forma, formato y espacio sonoro" en *Tesis electrónicas de la Universidad de Chile*, 2008, pg. 80, [Consulta: 15 de marzo de 2013], <www.tesis.uchile.cl>

[38] Vid. Íbid. pg. 81. "El público no obstante no se mueve y percibe la direccionalidad de los sonidos desde su butaca."

> […] en los que se unen una concepción del sonido en forma de polígono móvil dentro de un espacio determinado y una sofisticada instalación de luces. […] para la inauguración del centro Pompidou de París, Xenakis pudo diseñar incluso el espacio en el que sonaría su obra *Diatope* (1974-1978) -una especie de carpa colocada en la plaza que hay delante del museo- dando así una coherencia interna a todos los niveles de esta composición multidimensional y, por qué no, total."[39]

En estas instalaciones que podríamos denominar *plurisensoriales*, en las que el compositor prescinde del intérprete, el oyente-espectador no centra su atención en un foco concreto de acción musical, donde un músico o grupo de músicos puedan interpretar una pieza, sino que se ve rodeado por una reproducción mecánica del sonido.

En segundo lugar, Krause separa aquel repertorio compuesto para ser interpretado con una distribución espacial especificada en la partitura, es decir, con instrucciones para garantizar la proyección espacial deseada. En este caso, se trata de una idea de concierto estándar inserto en la arquitectura.[40] Uno de los principales exponentes de ello es Karlheinz Stockhausen, con obras como *Gruppen*, para tres orquestas, o *Carré*, para cuatro coros y cuatro orquestas. Ambas obras cuentan con una interpretación en directo, transformada electrónicamente y transmitida a través de altavoces ubicados alrededor de un oyente-espectador también estático, fijo e inmóvil.[41] También Xenakis, en obras como *Terretektorh* y *Nomos Gamma*, distribuyó a los músicos entre el público y al director en el centro de la sala. En este caso, el oyente-espectador se halla igualmente estático, con la diferencia de que presencia una interpretación musical en vivo.

Tanto la instalación arquitectónica como el concierto arquitectónico, confieren al oyente-espectador un papel receptivo basado en su disposición fija e inmóvil, lo que hace posible la consideración genérica de un público pasivo. En ambos casos se establece una situación acústica envolvente, un ambiente musical predeterminado.[42] En referencia a esta música y, de manera más concreta, a la composición de la sonoridad (*Klangkomposition*), Dibelius observa que:

---

39 Op. Cit. Dibelius, pg. 336.

40 Op. Cit. Krause, pg. 82.

41 Vid. Íbid. pg. 83. "El oyente se debió sensibilizar por el carácter espacial de la música, no fue él quien se movió en el espacio. El carácter de concierto implicaba para el público tiempo y ubicación preestablecidos de escucha."

42 Íbid. pg. 83.

> "[...] de este modo y casi de forma inconsciente, el factor de la sonoridad se consideró inaccesible o, en todo caso, se empezó a tratar como un efecto secundario inevitable en la experimentación con un nuevo parámetro: el espacio. Al fin y al cabo, el cambio de posición en el espacio […] significaba una nueva posibilidad de diferenciación y, al menos en principio, prometía nuevas perspectivas para enfocar mejor y llegar a conocer un fenómeno tan difícil de abarcar. […] no recurrieron a la distribución de las fuentes sonoras en distintos lugares con el único fin de analizar mejor la composición interna del sonido al proyectarlo sobre una superficie mucho mayor, sino sencillamente porque se sintieron inspirados y atraídos por la experiencia de la sensualidad de una música que se expande y se repliega, que envuelve al oyente y resuena como llamada y como eco."[43]

2.1.2. Fragmentación y movilidad del concierto: inclusión del oyente-espectador

La tercera distinción de la concepción espacial del concierto, siempre según Krause, permite al público moverse dentro de una zona delimitada en la que se está llevando a cabo la actuación, produciéndose así la fragmentación del concierto.[44] En *Musik für ein Haus*, Stockhausen ocupó cinco salas distribuidas en tres pisos de un edificio para que algunas de sus obras fueran interpretadas simultáneamente y el público tuviera libertad para moverse y escuchar aquello prefería en cada momento. De esta manera, cada uno de los oyentes escuchaba un concierto diferente, determinado por su propia voluntad, pero con un material y duración determinados por el compositor.[45] Desde un punto de vista interdisciplinario, también *Musicircus*, de John Cage, se yergue como una obra que cancela la focalización única o concreta de la atención, pues pone a disposición del oyente-espectador diversos materiales simultáneos sin un orden de concentración establecido.

> "Las actividades que contenía el *happening* eran las siguientes: Cage estaba subido a una escalera y daba una conferencia en la que había silencios programados; los poetas M.C. Richards y Charles Olson se subían a otras escaleras y leían; en una punta de la sala se proyectaba una película y en la otra diapositivas; Robert Rauschenberg hacía sonar un gramófono de manivela antiguo; David Tudor tocaba el piano, y Merce Cunningham y otros

[43] Op. Cit. Dibelius, pg. 323.
[44] Op. Cit. Krause, pg. 83.
[45] Vid. Íbid. pg. 84, equiparando a la visita del museo: "el público se puede desplazar de una sala a otra para así determinar su programa de escucha."

bailarines se movían entre el público."[46]

En esta multiplicidad de acción artística, la ausencia de una intención determinada en relación al efecto sobre el oyente-espectador, se produce:

> "la mayor invitación imaginable a que todos los implicados, plenamente libres de condicionamientos en la escucha, la participación activa, la reacción, la reflexión y el comportamiento social, se dejen llevar por experiencias propias, que no les haya dictado nadie."[47]

El caso extremo o última consecuencia de este hilo discursivo está representado por *Il treno di John Cage,* un evento de tres días de duración en el que un tren viajaba entre pequeños pueblos de Alemania. Durante el viaje, el traqueteo se reproducía a través de altavoces en el interior de los vagones, al mismo tiempo que se emitían grabaciones realizadas con anterioridad del sonido ambiental de la zona de tránsito. En cada estación, la retransmisión pasaba a los altavoces instalados en ellas, celebrándose también fiesta con música en vivo. Este evento constituye, según Krause, la movilización del espacio sonoro o, el espacio musical en movimiento.[48] Tanto los intérpretes como el público eran libres de subir y bajar en cualquiera de las estaciones, por lo que la percepción de cada uno de los participantes, tanto del contenido como de la forma y duración, era distinta y variable según su propia voluntad.

Estos dos últimos casos otorgan al oyente-espectador una condición de usuario, pues en ambos su voluntad es el punto de partida de la percepción final de estas experiencias.[49] El público hace uso del concierto o espectáculo, acomodándolo a su propio gusto y deseo, convirtiéndose así en parte activa de la transmisión de la obra. El mensaje de ésta, por tanto, no depende del compositor, sino de la variabilidad subyacente a cada uno de los potenciales espectadores.

2.2. Sobre la implicación del público

Si de nuevo pensamos en el esquema lingüístico sobre las funciones de emisor, canal y receptor, que en música equivalían a compositor, intérprete y público, hemos de recordar las fronteras difusas ya trazadas entre las dos primeras figuras. Michael Nyman, en el primer capítulo de *Música experimental. De Cage en adelante*, realiza un

[46] Op. Cit. Nyman, pg. 109.
[47] Op. Cit. Dibelius, pg. 381.
[48] Op. Cit. Krause, pg. 85.
[49] Íbid. pg. 85.

análisis de cada una de estas figuras.[50] En relación al receptor, que él recoge en un apartado dedicado a la escucha, Nyman afirma que:

> "[...] escuchar, implica la presencia de alguien que ha de ver y oír. Pero, ¿tiene que ser 'el público' en el sentido que hemos llegado a darle? Porque la música experimental pone énfasis en una fluidez sin precedentes entre los papeles de compositor/intérprete/oyente, ya que se separa de la estructura de la información emisor/portador/receptor de otras formas de la música occidental".[51]

Por supuesto, Nyman sólo se refería a un ámbito concreto de la música contemporánea, dado en llamarse *experimental*. No obstante, sus palabras pueden aplicarse a las cuatro distinciones que establece Krause entre música y espacio. Incluso Cage consideraba que el término *experimental* era válido para definir, no el proceso compositivo, sino su resultado:

> "A veces los compositores ponen objeciones al uso del término *experimental* como descriptivo de sus obras, ya que se afirma que los experimentos que se hacen preceden a los pasos que se dan finalmente con determinación, y que tal determinación es saber, tener en mente, de hecho, un orden particular, aunque sea poco convencional, de los elementos utilizados. Estas objeciones son claramente justificables, pero sólo en el caso de que se limite a una cuestión de hacer una cosa sobre la que se centra la atención, como se evidencia en la música contemporánea. Por otra parte, cuando la atención pasa a la observación y la audición de muchas cosas a la vez, incluyendo aquellas que forman parte del entorno (o sea, que pasa a ser inclusiva, no exclusiva), no se puede plantear el hacer en términos de formar estructuras comprensibles (uno es un turista), y entonces la palabra 'experimental' es adecuada, siempre que se entienda no como descripción de un acto que más tarde habrá que juzgar en términos de fracaso o éxito, sino simplemente como un acto cuyo resultado es desconocido. ¿Qué se ha determinado?"[52]

Independientemente del legítimo debate sobre la clasificación de los compositores y sus obras en procesos predeterminados o experimentales, es innegable que la nueva concepción del público, en tanto que una multitud de oyentes-espectadores

---

[50] Vid. Op. Cit. Nyman, pg. 22. "Construiré la discusión alrededor del cuestionamiento que hizo Cage de las unidades tradicionales de composición, interpretación y audición: 'componer es una cosa, interpretar es otra, escuchar es otra. ¿Qué pueden tener que ver las unas con las otras?'"

[51] Íbid. Nyman, pg. 47.

[52] Vid. Íbid. Nyman, pg. 21. Este párrafo es una cita textual de John Cage, fechada en 1955.

individuales, alberga en sí este carácter "inclusivo" del que nos habla Cage. De ahí que, cuando Nyman se pregunta sobre la función del público, su respuesta coincide con Cage al adjudicarle un papel creativo y productivo, puesto que esta responsabilidad del intérprete que admitimos en la primera parte también se transfiere en la exigencia de participación al público, implicando al oyente-espectador con el objetivo de poner a prueba todas sus "facultades perceptivas."[53] Su participación, por tanto, depende de un enfoque. He aquí, en palabras de Cage, lo que ya Ortega nos manifestó refiriéndose al punto de vista:[54]

> "Fíjate que disfrutar de un cuadro moderno no lleva la atención de uno a un centro de interés, sino por toda la tela, y sin seguir ningún itinerario concreto. Cada punto de la tela se puede usar como principio, continuación o final de la propia observación."[55]

A esto, Nyman añade que:

> "[...] si *al* oyente no se le hace nada, puesto que el compositor no ha dispuesto las cosas para que se *le* haga todo, la responsabilidad de *cómo* oye o ve se coloca firmemente en el funcionamiento de su propia percepción. El oyente debería tener, idealmente, una mente abierta que manara libremente, capaz de asimilar a su manera un tipo de música que no presenta un conjunto de relaciones y significados acabados, calculados, preenfocados, proyectados. El oyente puede aportar sus propios significados si lo desea; o puede dejarse abierto a aceptar cualquier eventualidad."[56]

Recapitulando las clasificaciones iniciales de Krause, divisibles en dos grandes grupos en función de su incidencia en el público, vale la pena releer a Bosseur cuando constata que los fenómenos auditivo y visual comparten, sin remedio, un mismo espacio y tiempo:

---

53 Íbid. pg. 49.

54 Vid.Op. Cit. Ortega y Gasset, pp. 53-54. "Se trata de una cuestión de óptica sumamente sencilla. Para ver un objeto tenemos que acomodar de una cierta manera nuestro aparato ocular. Si nuestra acomodación visual es inadecuada no veremos el objeto o lo veremos mal. Imagínese el lector que estamos mirado un jardín a través del vidrio de una ventana. Nuestros ojos se acomodarán de suerte que el rayo de la visión penetre el vidrio, sin detenerse en él, y vaya a prenderse en las flores y frondas. […] Pero luego, haciendo un esfuerzo, podemos desentendernos del jardín y, retrayendo el rayo ocular, detenerlo en el vidrio. Entonces el jardín desaparece a nuestros ojos y de él sólo vemos unas masas de color confusas que parecen pegadas al cristal. Por tanto, ver el jardín y ver el vidrio de la ventana son dos operaciones incompatibles: la una excluye a la otra y requieren acomodaciones oculares diferentes".

55 Vid. Op. Cit. Nyman, pg. 50. Cita de Cage.

56 Íbid.

> "[...] les divers phénomènes amenés à cohabiter dans un même espace-temps répondent globalement à une sorte de communauté de pensée de la part des artistes concernés et ne soit pas le fruit d'une simple indifférence mutuelle. […] L'auditeur-spectateur n'a plus à vouloir retrouver à tout prix la connexion éventuellement prévue par les auteurs, mais se crée des réseaux de relation à travers sa propre perception, qui devient, de ce fait, active et créative."[57]

Si el espacio es el canal de unión entre lo que se ve y lo que se oye, tanto el intérprete como el oyente-espectador comparten un aquí y un ahora que los hace responsables de la comprensión de aquello que sucede a su alrededor. Ya sea una instalación o un concierto arquitectónico, o un *happening*, se obliga al oyente-espectador a ser activo, en tanto que de él depende la percepción y " la manipulation des objets disposés dans le lieu d'exposition."[58]

Así pues, se desdibujan aún más las fronteras de la analogía primera entre los parámetros lingüísticos y musicales. Ahora no sólo el papel del intérprete se ve difuminado en el esquema de relaciones comunicativas (puesto que era portador del mensaje del compositor pero al mismo tiempo, en su transmisión, proyectaba su propio mensaje, convirtiéndolo en emisor subsidiario), sino que también el público deja de ser receptor pasivo, al depender de su voluntad activa la configuración final del mensaje.

2.3. *Cronotopo* y *vectorización*

Si el concierto ocurre en un tiempo y espacio concretos, esto nos permite hacer una analogía e incluso apropiarnos de teorías desarrolladas en otras disciplinas escénicas, como son el teatro o la danza. A menudo ha sido definida como arte del tiempo, o dicho de manera más apropiada, como arte de la frontera temporal.[59] La audición musical nunca estará exenta del espacio en el que se efectúa, del ambiente en el que se lleva a cabo su acción. Así pues, la definición de espectáculo es también aplicable al concierto en tanto que es unidad de espacio, de tiempo y de acción. No obstante, en el teatro, la actuación sólo hace muestra de una obra como unidad artística, mientras que en música, un concierto es la interpretación de un conjunto de obras, pero es a un tiempo una obra

---

57 Op. Cit. Bosseur, pg. 9.

58 Íbid. pg. 204.

59 Vid. Eugenio Trías, *Lógica del límite*, Barcelona: Destino, 1991, pp 35-58. Según Trías, la arquitectura y la música constituyen las artes fronterizas o límites, espacial la primera y temporal la segunda, definidoras del "ambiente" en el que se organizarán el resto de expresiones artísticas.

desde la entrada en el escenario del músico hasta el último de los aplausos.

La alianza espacio-tiempo, constituye lo que el escritor Mijaíl Bajtín definió como *cronotopo*,[60] concepto que Patrice Pavis extrapoló para aplicarlo a las artes escénicas.[61] Aplicándolo al concierto, la presencia del músico en escena y su acción interpretativa representan esta fusión conceptual. La percepción del *cronotopo* por parte del público se efectúa desde las vertientes que lo determinan: la experiencia espacial y la experiencia temporal.

La experiencia espacial está configurada, a su vez, por dos componentes: el espacio objetivo exterior y el espacio gestual.[62] El primero, consiste en el campo visual al alcance de la mirada del espectador, compuesto por la sala, el escenario y los límites entre éstos. El segundo, está definido por la presencia, la posición y el desplazamiento del intérprete. Todos estos elementos son susceptibles de convertirse de trabajo escenográfico, pues la mínima transgresión puede ser percibida por el público.

La experiencia temporal también es divisible entre exterior e interior. La temporalidad exterior en música, a diferencia del teatro o la danza, está determinada por la sucesión de obras que configuran el concierto, así como los silencios entre ellas; la interior, por los acontecimientos internos de cada obra, como los procesos armónicos y desarrollos melódicos.

A partir de estos dos tipos de experiencias, Pavis elabora una "receta" de la que obtiene cuatro tipos de *cronotopos* base:[63]

1. Espacio grande Tempo rápido	2. Espacio grande Tempo lento
3. Espacio pequeño Tempo rápido	4. Espacio pequeño Tempo lento

Tipología fundamental de *cronotopos*.[64]

[60] Patrice Pavis, *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*, Barcelona: Paidós 2000, pg. 158.

[61] Vid. Íbid. pg. 155. "Al tomar prestada de Bajtín la noción de cronotopo, perseguimos un fin más ambicioso que la mera alianza espacio-temporal. Queremos determinar si esta alianza puede adoptar una dimensión de cronotopo artístico. Esto es lo que logra la novela, según Bajtín: crear una figura, un símbolo a partir de datos concretos; encontrar una figura, una imagen del mundo tan concreta como abstracta, que dé pie a metaforizar el espacio y a una experiencia temporal."

[62] Íbid. pg. 160.

[63] Vid. Íbid. pg. 169. "La receta para elaborar cronotopos es sencilla: partimos de propiedades contrastadas del espacio y del tiempo, mezclamos y agitamos. Sólo hay que estar atento a las proporciones."

[64] Íbid.

El mismo Pavis reconoce esta clasificación en la reflexión del director de teatro Michael Chekhov, en la medida en que la ejecución podía darse de manera rápida en un espacio inmenso, de manera lenta en un espacio inmenso, de manera rápida en un espacio limitado y de manera lenta en un espacio limitado.[65]

Por otra parte, el encadenamiento de los *cronotopos* requiere un enlace adecuado, a fin de permitir una experiencia no sólo de las piezas concretas por separado, sino de la obra global que es el concierto. Los vectores,[66] figuras geométricas que representan velocidad, dirección y sentido, indican esta unión necesaria entre las diferentes experiencias espacio-temporales. Son, además de la definición de una trayectoria, la de un tiempo necesario para recorrer un espacio. Pavis identifica cuatro tipos de vectores diferentes: acumuladores, conectores, embragues y secantes.[67] Los primeros (acumuladores) indican el sentido hacia el que se dirige un conjunto de acciones dispersas para concentrarse en un punto. Los segundos (conectores) unen distintos puntos en el espacio, manteniendo así una densidad de acción similar. Los embragues, en tercer lugar, permiten articular un cambio de acción, así como por último los secantes unen el espacio escénico perceptible con aquél oculto al público. Por otra parte, y de manera estrictamente musical, es posible encontrar estos vectores no sólo en la escena, sino también dentro de cada una de las obras por separado. Además de los movimientos melódico, armónico o rítmico, reconocibles en gran parte del repertorio tradicional y que puede ser representado gráficamente con vectores, también es posible encontrar un repertorio en el que la concepción espacial juegue un papel importante. Tal como hemos visto, numerosos compositores han reflexionado sobre las posibilidades del uso escénico: ubicación del músico con motivos acústicos concretos, indicaciones gestuales precisas, descomposición espectral del sonido, o representación interdisciplinaria con la danza o la arquitectura.

La conjunción de estas dos experiencias, espacial y temporal, facilitan la enunciación del mensaje musical, pues el acontecer sonoro necesita un canal para su trasmisión, del mismo modo que el espacio requiere un contenido dramático. El concierto está compuesto por la interpretación de diversas obras que generan figuras ubicadas en un mismo o diferente punto del escenario, y que son objeto de traslación y

[65] Íbid. pg. 170.
[66] Íbid. pg. 171.
[67] Íbid.

órbita entre ellas. La sucesión de estos bloques espacio-temporales, los *cronotopos*[68] y la *vectorización* o movimiento de enlace entre ellas, permiten la configuración del concierto como unidad coherente y global.

> "Dibujar la partitura de la puesta en escena tiene algo de utópico, pero es una utopía necesaria si queremos concebir el conjunto del espectáculo con arreglo a un sistema que integre espacio, tiempo, acción y corporalidad, es decir, espacio y tiempo *encarnados*, un sistema al que se agarren los demás materiales de la representación."[69]

[68] Íbid. pg. 166.
[69] Íbid. pg. 173.

3. Proyecto Delta

Delta es, valga la obviedad, la cuarta letra del alfabeto griego. Frecuentemente se encuentra relacionada con la *tetractys* pitagórica, un triángulo equilátero formado por diez puntos ordenados en cuatro líneas con un número ascendente de puntos: uno, dos, tres y cuatro. Esta decena de puntos era considerada perfecta, pues incluía la combinación de todas las demás formas numéricas posibles. La escuela pitagórica veía en el número cuatro la representación del universo: los cuatro elementos, los cuatro vientos, las cuatro estaciones, etc. Creían que los cuerpos estaban formados por números y, por tanto, eras susceptibles de ser descompuestos numéricamente: la yuxtaposición de dos puntos crea la línea; la de dos líneas, el plano; y la de éstos, el cuerpo.[70]

En matemáticas, delta indica el cambio de valor de la variable a la que acompaña, cambio que puede ser infinito. La música, dado que es un acto en el tiempo, impide su propia permanencia. Esto supone que no existen dos representaciones iguales, que la repetición no es idéntica.

> "La ejecución de una composición que no está determinada por su ejecución es necesariamente única. No se puede repetir. Cuando se ejecuta por segunda vez, el resultado es distinto del anterior. Por lo tanto, no se alcanza nada mediante esa ejecución, ya que esa ejecución no puede fijarse como un objeto en el tiempo."[71]

Proyecto Delta muestra especial interés en el aprovechamiento del espacio como foco de atención y expresividad, cuyo objetivo consiste en conformar un concierto en el que el espacio acústico no sea el resultado de una casualidad. Siguiendo las advertencias de Pierre Boulez, este uso del espacio ha de ser responsable. Si bien es verdad que en ningún momento este autor da a entender que es el intérprete quien ha de tomar las riendas de la escenificación, tampoco especifica qué se ha de hacer con aquel repertorio en el que los compositores no dejan constancia sobre las posibilidades espaciales de su obra. De nuevo, y retomando a Cage, en el concierto no sólo se oye, sino que también se ve.

> "Se han llevado a cabo ciertas experiencias espectaculares (se hace viajar el

[70] Carmen Bonell, *La divina proporción*, Barcelona: Edicions de la UPC, 2004, pg. 43.
[71] Vid. Op. Cit. Nyman, pg. 32, párrafo correspondiente a una cita de Cage, fechada en 1958.

> sonido, etc.) que pueden estar muy bien. Pero si este aspecto no tiene verdaderamente ninguna función en relación con el texto... es exactamente como si Ud. empleando instrumentos cambia simplemente de timbre sin que ello tenga una función... el espacio debe tener una función de explicación del texto. […] es algo que es verdaderamente funcional, estructural y no meramente decorativo."[72]

Intentaremos que la responsabilidad que Adorno atribuyó al intérprete sea lo más acorde posible a un uso funcional del parámetro escénico, en tanto que la estructura y coherencia interna de la obra sean explicitadas.

Al mismo tiempo, el *Proyecto Delta* responde a la idea de concierto global que dedujimos de las nociones *cronotopo* y *vectorización*, en tanto que la interpretación de una serie de obras no responde sólo a su aquí y a su ahora, sino también a su antes y a su después. Esta iniciativa nace del sentimiento de responsabilidad como intérprete, cuya implicación y compromiso con el mensaje que transmite, empujan a una cierta pretensión creativa a la hora de escoger y configurar el medio de difusión. Este medio de difusión no es otro que el concierto, espacio de

> "360 grados de circunferencia abiertos a un infinito juego de interpretación. [...] El 'error' está fuera de lugar, pues todo aquello que sucede, *es* auténticamente."[73]

Por último, tiene la expectativa de afectar al público, si bien no con un contenido determinado, sí con la esperanza de que gracias a la percepción subjetiva realice un ejercicio intelectual que le lleve a vincular las eventuales ideas que surjan durante la actuación.

3.1. Estructura

En primer lugar, la sala no contempla ningún tipo de escenario único, sino que diversos puntos a lo largo y ancho de ella se convierten en escenas momentáneas. El público está dispuesto en forma triangular, aludiendo al título del proyecto; un triángulo seccionado en tres trapecios, debido a que está atravesado por dos pasillos perpendiculares.

[72] Vid. Pierre Boulez, "Pensar la música... Conversación de Eva Lainza con Pierre Boulez (París, 1996)" en *Pensar la música hoy*, Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos la Región de Murcia, 2009, en respuesta a la pregunta "¿Y cuál sería el papel de este espacio empírico en la configuración de este universo o espacio? Porque, por ejemplo, en ocasiones no queda claro en qué momento habla Ud. del espacio empírico o de los otros espacios, en ocasiones da la impresión de que Ud. insiste en no privilegiar el espacio empírico como parámetro... […]"

[73] Vid. Op. Cit. Károlyi, pg. 69, cita a Cage en su libro *Silence.*

Utilizando el concepto de Pavis, la *vectorización-embrague* del concierto articula el enlace entre las obras en la medida en que se realiza un movimiento de traslación por parte del intérprete, que inicia y finaliza la representación integral en dos extremos opuestos de la sala. El programa cuenta con tres obras para saxofón solo intercaladas por dos obras de música de cámara: un cuarteto y un ensemble. La unión de los puntos escénicos de las obras para instrumento solo dibujan, a su vez, un segundo triángulo. Por último, el proyecto cuida un aspecto escenográfico no menos importante: la iluminación. El cono, derivación tridimensional del triángulo, es la forma habitual de la proyección lumínica. He aquí un tercer triángulo que alude a la letra griega. Gracias al método de iluminación del proyecto, se obtienen figuras cónicas secundarias: el círculo, la elipse, la parábola y la hipérbola.

Estas son algunas instrucciones relativas a cada una de las obras del programa:

1. Stockhausen, *In Freundschaft*: intérprete solo, ubicado en el vértice superior del triángulo formado por el público, acompañado por dos focos de luz frontales y cercanos, a izquierda y derecha del intérprete.
2. Cage, *Four*[5]: cuarteto ubicado en cada uno de los vértices de la sala, y bailarina con iluminación circular en picado en el centro, en la intersección de los pasillos interiores del auditorio.
3. Jolas, *Épisode Quatrième*: intérprete solo, ubicado en un lado de la sala, con iluminación lateral y horizontal a izquierda y derecha, formando una elipse de luz con focos distanciados.
4. Reich, *New York Counterpoint*: ensemble ubicado en parábola en la base del triángulo correspondiente al público, con dos focos de luz en picado y ubicados sobre los extremos de la parábola, formando una elipse de mayor tamaño.
5. Grisey, *Nout*: intérprete solo, ubicado en el extremo opuesto del vértice superior del triángulo del auditorio, con iluminación a contraluz y contrapicado, formando una de las ramas de la hipérbola.

3.2. Programa

3.2.1. Stockhausen. *In Freundschaft*

Esta obra compuesta en 1977 pretende facilitar gracias al espacio gestual la escucha y percepción de la idea musical, profundizando la relación del público con la música en un sentido pedagógico. Si bien originalmente fue un regalo de cumpleaños a su amiga Suzanne Stephens, ha sido transcrita por él mismo a la práctica totalidad de los instrumentos orquestales, en un intento de promover la evaluación y discusión entre los distintos intérpretes.[74] La pieza propone al instrumentista el acercamiento de dos ámbitos melódicos extremos, que simbolizan dos personajes que se aproximan de manera amistosa. Después de la presentación introductoria de la melodía dodecafónica formada por cinco *miembros*, germen de la *fórmula* musical en la que está basada la pieza, se forma gradualmente el trino que servirá como punto de equilibrio entre los registros del instrumento. De manera gestual, el intérprete ubica en el espacio estos tres registros iniciales (agudo, medio y grave), de tal manera que el oyente perciba claramente la existencia de estos dos "personajes" y su punto intermedio. Poco a poco, y a través del desarrollo melódico, los ámbitos agudo y grave se acercan cromáticamente entre sí en la sucesión de siete ciclos, hasta la convergencia final en el registro medio. Además, algunos *miembros* intercambian sus registros a medida que transcurren los *ciclos*, por lo que aquello que podría ser esperado en un ámbito agudo o grave, suena repentinamente en el otro extremo. Esta unión del desarrollo melódico, que depende de la interpretación, está acompañada por un desarrollo espacial, que se expresa de manera física, poniendo en evidencia un marcado carácter teatral de la pieza.

> "Movements of the performer that are usually 'free' are here associated with musical functions – they should serve to elucidate the composition and thereby to deepen *the art, to listen.*"[75]

En el *Proyecto Delta*, *In Freundschaft* establece el punto de partida desde el que inicia el concierto y se abre el espacio escénico. Un solo intérprete comienza, desde una posición inicial estrecha, la interpretación simbólica de dos figuras que ocupan un espacio mucho mayor, en un intento de establecer cierta convergencia. Es, en sí misma, una obra triangular, pues los focos de luz y los gestos del intérprete son proyecciones de

[74] Karlheinz Stockhausen: *The Art, to Listen (A Musical Analysis of the Composition IN FRIENDSHIP)*, Kürten: Stockhausen-Verlag, 2002, pg. 2.
[75] Íbid. pg. 18.

dos vértices que, sumados al intérprete, configuran el triángulo característico de la letra griega.

Por otra parte, y dentro de la clasificación escénica en base a los *cronotopos*, esta obra presenta un acercamiento del tercer tipo, puesto que en un espacio reducido se concentran una gran cantidad de acontecimientos en tempo rápido. Su *vectorización* es nula en cuanto a desplazamiento se refiere, pero activa internamente según la idea de acumuladores y conectores, ya que dirige y reúne una densidad de acción en un solo punto. La experiencia espacial permite al oyente-espectador participar de una gestualidad que no sólo cuenta con una función intrínseca a la obra, sino que también sirve como apertura del concierto.

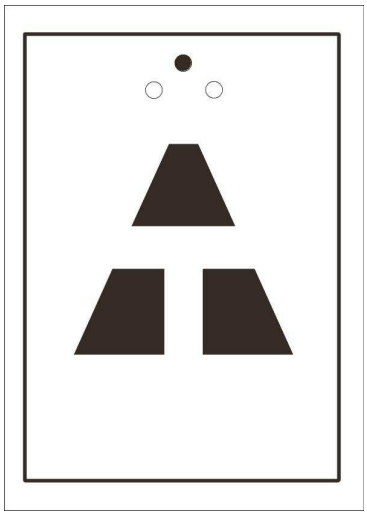

Gráfico de elaboración propia

3.2.2. Cage. *Four*[5]

Four[5] forma parte *Number Pieces*, una serie de 47 composiciones para diferentes agrupaciones escritas entre 1987 y 1992, en referencia al número de instrumentistas involucrados en la interpretación de cada una de ellas. La libertad aparente adjudicada a los músicos no está, en este caso, basada en el azar, sino en unos períodos temporales concretos en los que ha de ser emitido el sonido, en los que el compositor ha tomado como referencia cuarenta y cinco, treinta y quince segundos. Este tiempo, ya sea de emisión u omisión del sonido, conforma la esencia musical de la obra, pero también crea una masa sonora cuyo resultado es distinto en cada representación.

Ya en sus primera piezas experimentales, Cage contó con la colaboración del bailarín Merce Cunningham, quien proponía coreografías para sus diferentes trabajos. La indeterminación característica de Cage también se reflejó en la danza en distintos grados, de tal manera que la improvisación dentro de los patrones musicales se vería complementada con el libre movimiento, en algunas ocasiones subordinado a pautas anteriormente establecidas, y en otras a la libre voluntad del bailarín.

Bajo el prisma de los *cronotopos*, esta obra contrasta con la precedente, gracias al desarrollo pausado de la música en un espacio amplio y tempo lento. Este ambiente sonoro y su proyección acústica y escenográfica abierta permite concentrar la acción en el cuerpo de una bailarina, un quinto intérprete que atrae el foco de atención del espectador. De este modo, el cuerpo se convierte en la figura protagonista, acompañada de un sonido envolvente. La *vectorización*, en este caso, se produce por medio de acumuladores que explican la direccionalidad acústica desde los músicos hacia la bailarina. La libre elección de los parámetros establecidos en la partitura de los instrumentistas, su interpretación corporal a través de la bailarina y la reacción entre todas las partes, lograrán la unidad de ejecución de la pieza. *Four*[5] pasa a ser, en definitiva, de una aparente masa sonora variable, una visión corporal del espacio.

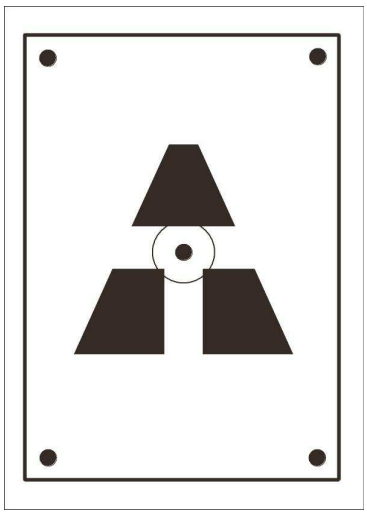

Gráfico de elaboración propia

3.2.3. Jolas. *Épisode Quatrième*

Épisode Quatrième, compuesta en 1983 es una de las nueve piezas que forman la serie para instrumento solo de esta autora. La obra busca un desarrollo espectral a partir de una sola nota, aprovechando todas las particularidades acústicas y tímbricas del instrumento. Partiendo de esta nota, la compositora elabora progresivamente un discurso que se aleja de este punto inicial, creando tensión tanto en la complejidad de la textura como en la distancia armónica. El material musical se vuelve denso y alejado del equilibrio representado en el eje expresado por la nota inicial. Poco a poco, el discurso vuelve a su origen, que se convierte también en el punto final. Con esto, la pieza cuenta con un claro dibujo de apertura y cierre desde un único elemento acústico, o lo que es lo mismo, la descomposición tímbrica de un sonido.

Dentro del *Proyecto Delta*, *Épisode Quatrième* representa el punto intermedio en el que se hace evidente el traslado de la atención del público hacia diferentes puntos de la sala. Es, además, la segunda obra para intérprete solo, a la vez que segundo vértice del triángulo de traslación formado por éstas.

El *cronotopo* correspondiente a *Épisode Quatrième* es de cuarto orden, en el que un espacio pequeño junto con un tempo lento contienen poca acción. Si bien existen puntos culminantes en el desarrollo musical, subyace una cierta linealidad en la pieza pues todo el material gira en torno a punto gravitatorio que cohesiona la estructura. La *vectorización* inherente a la obra es metáfora de un alejamiento y posterior acercamiento a este punto gravitatorio. Si lo representamos gráficamente, se trata de un movimiento de travesía a lo largo de una elipse, representada en la escena gracias a la iluminación de dos focos opuestos en los extremos de los atriles. De la misma manera que *In Freundschaft*, es posible visualizar la estructura y desarrollo de la obra gracias esta propuesta espacial.

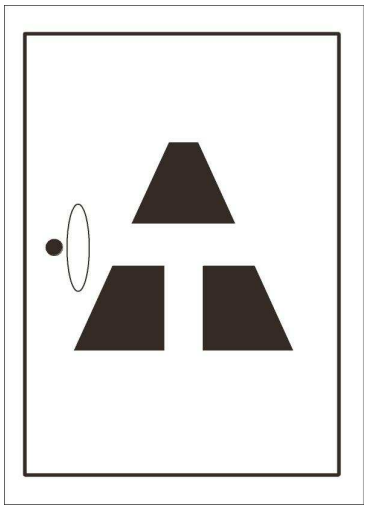

Gráfico de elaboración propia

3.2.4. Reich. *New York Counterpoint*

Originalmente compuesta en 1985 para clarinete solo y cinta, o ensemble de once clarinetes, *New York Counterpoint* ha sido frecuentemente transcrita para diversas formaciones de saxofones. La transcripción de Stéphane Sordet para once saxofones modifica la tonalidad, pero mantiene las voces y estructura originales. Dividida en tres secciones, es posible percibir en cada una de ellas los minúsculos cambios rítmico-melódicos de manera gradual, variando la intensidad y textura del conjunto. En este caso, Reich utiliza el desfase rítmico que ocasiona los cambios progresivos a fin de hacer perceptible al oyente-espectador la continuidad global de su obra.

La ubicación parabólica del ensemble en la base del triángulo conformado por el público dispone a los instrumentos agudos más próximos al auditorio y a los graves en el punto más alejado respecto a éste. Esta colocación intenta evocar una instalación sonora de altavoces más propia de un museo que de una sala de concierto, con la expectativa de que el público perciba no sólo la función envolvente exterior, sino también el proceso de dislocación interno. Por otra parte, la forma abierta del grupo genera además una ilusión de prolongación en el espacio de las ideas melódicas y su traslación de un instrumento a otro. Así, una frase que comienza en un punto puede o parece concluir en un punto muy alejado del origen.

La clase de *cronotopo* de *New York Counterpoint* es de primer orden, un espacio amplio con un tempo acelerado que recoge gran cantidad de acontecimientos. El espacio

amplio, ocupado por el grupo, también juega con la idea de apertura hacia el infinito, propia de la música basada en la repetición de sencillas estructuras rítmico-melódicas. El tempo rápido, por su parte, hace posible diferenciar los pequeños cambios dentro del proceso compositivo, pues las nuevas ideas melódicas aparecen como pequeñas intervenciones que destacan en la densa textura creada. La *vectorización* se produce por acumulación y conexión, debido a la direccionalidad del traspaso melódico de un punto a otro de la parábola formada por el ensemble.

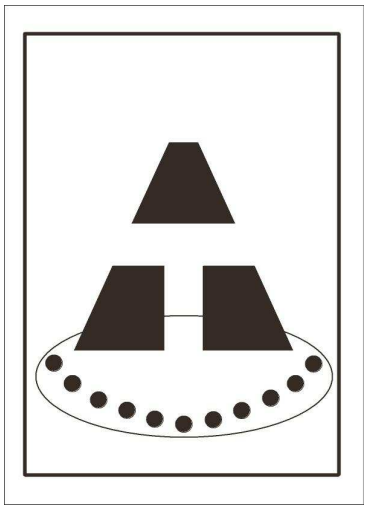

Gráfico de elaboración propia

3.2.5. Grisey. *Nout*

Nout es, junto con *Anubis*, una obra alegórica dedicada a Claude Vivier, colega y amigo de Grisey, asesinado en 1983; compuesta en su origen para clarinete contrabajo y transcrita a saxofón barítono o bajo el mismo año. Las referencias a la mitología egipcia son evidentes, pues la figura de Nut, diosa del cielo y creadora de todo el universo, era la encargada de proteger a los muertos y darles la resurrección. La esperanza de Nut daba una muerte tranquila y un final de vida pacífico.[76]

No obstante, y pese al trágico hecho personal, esta obra es un claro ejemplo del estilo compositivo de Grisey, caracterizado por un lenguaje espectral y el uso de líneas melódicas formadas por sonidos armónicos de otras notas fundamentales. *Nout* traza dos líneas melódicas paralelas y descendentes, con dos puntos de encuentro

[76] Vicent Minguet, "La alegoría sonora en el Anubis-Nout de Gérard Grisey" en *Aula Contemporánea*, septiembre 2012, [Consulta: 2 de abril de 2013], <http://aulacontemporanea.blogspot.com.es>

representados en los sonidos multifónicos. La pieza comienza con la melodía aguda e inmediatamente se introduce la nota fundamental de la que es armónico y que formará la melodía subyacente. El camino descendente concluye con la nota más grave del instrumento, que en relación al *Proyecto Delta*, constituye el punto final del concierto.

Comprendida como epílogo o recogimiento conclusivo, es interpretada en el extremo opuesto al comienzo del concierto y, tras *New York Counterpoint*, devuelve la atención a un solo punto. Por otro lado, la iluminación en contrapicado y a contraluz permite el dibujo de una hipérbola que, a diferencia de las obras anteriores, se proyecta verticalmente, en una alegoría final a las representaciones de la diosa egipcia. Con esto, no ha de perderse la atención de la verdadera proyección espacial de la pieza, definida por el estilo espectral intrínseco a la obra. La distancia que separa ambas melodías, correspondiente a una duodécima, se mantiene constante durante todo el transcurso descendiente de aquellas. Además, como tercera pieza para instrumento solo, señala el tercer vértice del triángulo formado por estas obras.

Por último, el *cronotopo* atribuible a *Nout* es del cuarto tipo, con un espacio pequeño y un tempo lento, en el que la actividad es muy pausada. La *vectorización*, por otra parte, se refleja en el camino paralelo que recorren ambas melodías. Al contrario que en *In Freundschaft*, pese a compartir un espacio pequeño aunque de ubicación opuesta, *Nout* transcurre con calma hacia un final advenedizo. Sus melodías, caminos paralelos y descendientes, son cadencia y conclusión de este proyecto.

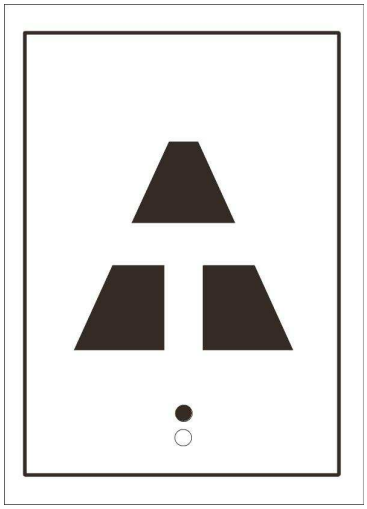

Gráfico de elaboración propia

Conclusión

El *Proyecto Delta* es, en sí, una obra interpretativa de un programa concreto, que utiliza diversas reflexiones como puntos de apoyo para la construcción de su propuesta. Estos ejes gravitatorios surgen de la analogía establecida con la estructura de la comunicación, analogía que se ha ido difuminando a lo largo del discurso, dejando temas de debate aún abiertos, cuya resolución no depende de este proyecto.

En su conjunto, el proyecto pretende recrear en el espacio su unicidad a través de la subordinación del programa para su propio fin, que no es otro que el de hacer visible lo audible. Pero esta *espacialización* de la música no olvida la advertencia de Boulez, en tanto que no ha de desvirtuar las intenciones del compositor. Es por ello la disposición de los intérpretes y el uso de la iluminación responden a la estructura de las obras en un sentido funcional. No obstante, la voluntad de crear una continuidad en el espacio y el tiempo a lo largo del concierto da pie a establecer ciertos desplazamientos en un escenario indeterminado, con el objetivo final de enlazar el programa. Por una parte, la proyección funcional en el espacio de cada una de las obras nace del sentido del deber del que hablaba Adorno, en la medida en que es responsabilidad del intérprete aportar herramientas al oyente-espectador que faciliten la comprensión de la obra. Por otra parte, la unicidad del concierto marcada por la traslación de los intérpretes, surge de la apropiación de ideas del teatro y la danza, gracias a las que el concierto equivale a una representación única de principio a fin.

En cuanto a las expectativas del proyecto, cabe insistir en la intención de provocar cualquier tipo de afectación en el oyente-espectador; afectación que vaya más allá del gusto y que se aproxime a la reflexión estética de Ortega y Gasset: se entiende o no se entiende. Ni mucho menos se pretende una comprensión integral de cada una de las obras, pero sí, como mínimo, una apreciación general de las relaciones entre lo visual y lo sonoro que conforman el marco de este concierto. Si, tal como afirma Nyman, del oyente-espectador emana la inquietud por implicarse en aquello que sucede a su alrededor, es posible entonces esperar que en este proceso aporte nuevos significados, ya sea a través de su experiencia personal o ateniéndose al acontecer inmediato.

Por último, vale la pena detenerse en la analogía del esquema de la

comunicación: el emisor, desdoblado entre el compositor y el intérprete, difunde un mensaje con dos caras relativas por un lado, a la obra del primero, y por otro, a la obra del segundo; el canal, que concierne al concierto, explota todas sus aptitudes a fin de garantizar la comprensión del mensaje; finalmente, el receptor, en apariencia pasivo, adquiere un cariz activo, puesto que de él, y sólo de él, depende la percepción última del mensaje.

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, Theodor, *Filosofía de la nueva música*, Madrid, Akal, 2003.

_____, "Figuras sonoras. Escritos musicales I" en *Escritos musicales I – III. Obra completa 16*, Madrid: Akal, 2006.

BENJAMIN, Walter, *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*, Barcelona: Edicions 62, 1983.

BONELL, Carmen, *La divina proporción*, Barcelona: Edicions de la UPC, 2004.

BOSSEUR, Jean-Yves, *La musique du Xxème siècle à la croisée des arts*, París: Minerve, 2008.

BOULEZ, Pierre, *Pensar la música hoy*, Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de la Región de Murcia, 2009.

DIBELIUS, Ulrich, *La música contemporánea a partir de 1945*, Madrid: Akal, 2004.

GARCIA LABORDA, José María (ed.), *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas (una antología de textos comentados)*, Sevilla: Doble J, 2004.

KÁROLYI, Ottó: *Introducción a la música del siglo XX*, Madrid: Alianza, 2000.

KRAUSE, Rainer, "Forma, formato y espacio sonoro" en *Tesis electrónicas de la Universidad de Chile*, 2008, [Consulta: 15 de marzo de 2013], <www.tesis.uchile.cl>.

LONDEIX, Jean Marie, *150 years of music for saxophone: Bibliographical index of music & educational literature for the saxophone, 1844-1994*, Cherry Hill: Northeastern Music Publications Inc., 1994.

MINGUET, Vicent, "La alegoría sonora en el Anubis-Nout de Gérard Grisey" en *Aula Contemporánea*, septiembre 2012, [Consulta: 2 de abril de 2013], <http://aulacontemporanea.blogspot.com.es>.

NYMAN, Michael, *Música experimental. De John Cage en adelante*, Girona: Documenta Universitaria, 2007.

ORTEGA Y GASSET, José, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid: Espasa Calpe, 1987 (sexta edición 1998).

PAVIS, Patrice, *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*, Barcelona: Paidós, 2000.

ROSS, Alex, *El ruido eterno. Escuchar el siglo XX a través de su música*, Barcelona: Seix Barral, 2009.

SADIE, Stanley (ed.), *The New Grove dictionary of music and musicians (2nd ed.)*, Londres: MacMillan, 2001.

STOCKHAUSEN, Karlheinz, *The Art, to Listen (A Musical Analysis of the Composition IN FRIENDSHIP)*, Kürten: Stockhausen-Verlag, 2002.

TRÍAS, Eugenio, *Lógica del límite*, Barcelona: Destino, 1991.

VALLS, Manuel, *La música contemporània i el públic*, Barcelona: Edicions 62, 1967.