

Jornadas de Estética musical **Micro [forum]**

1° Jornada (27 y 28 / 09 / 2023)

"Territorios entre creación y recepción"

2° Jornada (27 y 28 / 09 / 2024)

"La Estética musical, del genio romántico a la Inteligencia artificial"

COMPILADORES

Luis Menacho y María Andrea Farina



Editorial
**Papel
Cosido**

**FACULTAD
DE ARTES**



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA



epistemus
Revista de estudios en Música, Cognición y Cultura



Autoridades

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

Presidente

Dr. Martín López Armengol

Vicepresidente Área Académica

Dr. Fernando Tauber

Vicepresidenta institucional

Dra. Andrea Varela

Secretaría de Arte y Cultura

Prof. Mariel Ciafardo

FACULTAD DE ARTES

Decano

Dr. Daniel Belinche

Vicedecano

DCV Juan Pablo Fernández

Secretario General

Lic. Emiliano Seminara

Secretario Institucional

Lic. Francisco Viña

Secretaría de Asuntos Académicos

Prof. Graciana Pérez Lus

Directora de la Editorial Papel Cosido

Lic. Florencia Suárez Guerrini

Directora de Diseño y Realización

DCV Ana Paula Bozzolo

ORGANIZACIÓN GENERAL

Dr. Luis Menacho

Dra. María Andrea Farina

COMITÉ ORGANIZADOR

Dr. Gustavo Basso

Lic. Pablo Díaz

Dr. Gerardo Guzman

Lic. José Ielpi

Mg. Juan Pablo Pettoruti

Dr. Favio Shifres

Cátedra de Acústica musical

Cátedra de Composición I

Cátedra de Educación auditiva

Cátedra de Historia de la música III

Plataforma [Micro Forum]

Epistemus Revista de estudios en

Música, Cognición y Cultura

COMITÉ CIENTÍFICO-TECNOLÓGICO

Dr. Gustavo Basso

Lic. Pablo Díaz

Dra. María Andrea Farina

Dr. Gerardo Guzman

Lic. José Ielpi

Dr. Luis Menacho

Mg. Juan Pablo Pettoruti

Dr. Favio Shifres

Institucional

La comunidad del Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata, históricamente se ha distinguido por reflexionar sobre diversas áreas de conocimiento vinculadas al arte, específicamente en lo que se refiere a la producción musical y a la profesionalización de la educación artística. Estas indagaciones, en muchas oportunidades, han podido materializarse a través de publicaciones científicas, congresos, jornadas, conferencias, clases públicas, reuniones de cátedras e intercátedras, comisiones de enseñanza, consejos departamentales y directivos, entre otros.

El origen de las carreras de este Departamento se remonta al año 1924, donde se elaboró el primer plan de estudios, correspondiente al Profesorado de Piano, en lo que entonces era la Escuela Superior de Bellas Artes. Actualmente, presenta siete orientaciones con titulaciones de profesorado y licenciaturas en Música. Dichas orientaciones son Piano, Guitarra, Composición, Dirección Coral, Dirección Orquestal, Educación Musical y Música Popular, además de una tecnicatura de Música Popular radicada como extensión universitaria en la ex ESMA.

De manera general, podemos inferir que cada una de estas carreras presenta diferentes tradiciones, algunas cuyos marcos disciplinares fueron pensados sobre el modelo de las Bellas Artes y otras posicionadas en las vanguardias artísticas o en la música popular, ambos fenómenos culturales del siglo XX. En el presente, estas vertientes y los modelos pedagógicos se han actualizado, no obstante, aún podemos delimitar una convivencia de estilos, géneros y maneras de producciones musicales y teóricas contemporáneas que caracterizan la complejidad y la diversidad de nuestra comunidad académica, y por qué no también, lo que sucede fuera de ella.

La compilación de los trabajos presentados en las Jornadas de Estética musical, organizadas por el proyecto Micro [forum] en la Facultad de Artes describen de algún modo es-

tas. Las temáticas abordadas en «Territorios entre creación y recepción» y «La Estética musical, del genio romántico a la Inteligencia artificial», describen y sintetizan de algún modo estas ideas, proyectando las múltiples variables de búsquedas, experiencias, trayectorias y anhelos en el desarrollo del campo disciplinar del arte y de la música en particular.

Celebramos y defendemos desde la institución estos espacios de intercambio académico y artístico, que impulsan la elaboración de producciones materiales e intelectuales accesibles para el público en general.

Prof. Matilde Alvides

Directora del Departamento de Música
Facultad de Artes de la Universidad de La Plata

Prólogo

Este volumen compila parte de los trabajos presentados en las primeras y segundas Jornadas de Estética musical Micro [forum] que se desarrollaron durante los años 2023 y 2024 en la Facultad de Artes. Bajo las temáticas centrales de «Territorios entre creación y recepción» y «La Estética musical, del genio romántico a la Inteligencia artificial» se presentaron más de treinta trabajos.

Durante la primera edición la reflexión en torno a la música nos invitó a pensar los múltiples territorios en los que se inscribe como experiencia en la actualidad. Tanto en la creación como en la recepción, la estética musical implica un conjunto de singularidades de diferente orden y estatuto epistemológico. Conceptos tales como local, decolonial, tecnologías, memorias, sur global, corporalidad, entre otros, organizaron nuevas narrativas alrededor de lo que tradicionalmente se llama «hablar sobre música».

Las segundas jornadas mostraron otro aspecto de nuestro presente. Si bien, la estética musical en sus orígenes fue delineada desde una matriz metafísica como parte del proyecto de la modernidad, desde el siglo XX ha revisado sus conceptos ante la emergencia de los desarrollos de la razón instrumental y el progreso técnico. Hoy podemos observar el último despliegue de esta *ratio* en nuestro siglo con el nuevo umbral epistemológico que inaugura la IA y la realidad virtual. Las jornadas se articularon en cuatro ejes: Creación musical y territorio, Umbrales tecnológicos, El objeto, la historia y la interpretación, y por último, Memoria del obrar.

En estas actas, en el eje de Creación musical y territorio podemos encontrar los trabajos de Gabriel Barreiro «Música informal y free jazz. El problema compositivo de la improvisación», Cristian Villafañe «Músicas populares y ontología de las grabaciones. Canción, mezcla y obra artística», Diego Graciosi, Pedro Hernández y Gastón Paganini «Introducción a la

Composición. Exploración y reflexión de las estrategias pedagógicas empleadas para la enseñanza de composición musical a estudiantes de nivel inicial en la Facultad de Artes de la UNLP» y Mónica Opanski «Lola Arias y la irrupción de lo real en *Los días afuera*».

En el eje Umbrales tecnológicos compartieron sus investigaciones Gabriel Barreiro «Aproximaciones para un devenir minoritario de la IA»; Luis Menacho «Odiseo modela el deseo de Narciso o la transformación del mar en un gran espejo. Acerca de *La habitación de Ludwig*, una ópera en tiempos de la crisis del sujeto y la representación»; Gustavo Basso «Umbrales Tecnológicos. Desde el sonido y la música a la arquitectura»; Sandra Elizabeth González «Influencias de los parámetros acústicos en la concepción de las estructuras sonoras del siglo XXI. Dimensión espacial y parámetros acústicos» y María Andrea Farina «El espacio como dimensión estructural de la música».

El eje Objeto, Historia e Interpretación quedó representado por Diego Macías Steiner «La forma sonata en el siglo XXI. Sonata IV para piano de Gerardo Gandini, respuestas hipotéticas», Alejandro Laguna, Hayley Stevenson y Favio Shifres «Supresión del cuerpo en la universalización del tango» y Sebastián Tellado «Acción, tiempo y visualidad. Una aproximación a la dramaturgia instrumental».

En síntesis, los trabajos que se presentan en estas Actas recorren el análisis, la enseñanza y la creación musical tanto en la música académica como en la popular. Descubren escenas del teatro y la ópera y abordan los umbrales tecnológicos desde lo sonoro y la arquitectura. Esperamos que el recorrido propuesto por estos escritos interese e interpele a quienes están reflexionando sobre estos campos de estudio y animen a formular nuevos interrogantes en la praxis artística.

Este trabajo ha sido posible gracias al comité científico-tecnológico y organizador de estas jornadas, integrado por el Dr. Gustavo Basso, Dr. Gerardo Guzman, Dra. María Andrea Farina, Dr. Luis Menacho, Dr. Favio Shifres, Lic. José Ielpi, Mg. Juan

Pablo Pettoruti y el Lic. Pablo Díaz, referentes del trabajo intercátedras entre Acustica musical, Composición I, Educación auditiva e Historia de la música III de nuestra casa de estudios.

Por último, un agradecimiento especial a María Mónica Caballero y a las autoridades de nuestra Facultad, al Sr. Decano Dr. Daniel Belinche, a la Jefa del Departamento de Música Prof. Matilde Alvares y al Secretario de Posgrado Prof. Santiago Romé.

Dra. María Andrea Farina
Dr. Luis Menacho

Equipo organizador general
Micro [forum]

Índice

- 1 Gabriel Barreiro.**
Aproximaciones para un devenir minoritario de la IA
- 2 Gabriel Barreiro.**
Música informal y free jazz. El problema compositivo de la improvisación
- 3 Cristian Villafañe.**
Músicas populares y ontología de las grabaciones. Canción, mezcla y obra artística
- 4 Diego Macías Steiner.**
La forma sonata en el siglo XXI. Sonata IV para piano de Gerardo Gandini, respuestas hipotéticas
- 5 Diego Graciosi, Pedro Hernández y Gastón Paganini.**
Introducción a la Composición. Exploración y reflexión de las estrategias pedagógicas empleadas para la enseñanza de composición musical a estudiantes de nivel inicial en la Facultad de Bellas Artes (FDA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP)
- 6 Alejandro Laguna, Hayley Stevenson y Favio Shifres.**
Supresión del cuerpo en la universalización del tango
- 7 Sebastián Tellado.**
Acción, tiempo y visualidad. Una aproximación a la dramaturgia instrumental
- 8 Mónica Opanski.**
Lola Arias y la irrupción de lo real en *Los días afuera*
- 9 Luis Menacho.**
Odiseo modela el deseo de Narciso o la transformación del mar en un gran espejo. Acerca de *La habitación de Ludwig*, una ópera en tiempos de la crisis del sujeto y la representación

10

Gustavo Basso.

Umbrales Tecnológicos. Desde el sonido y la música a la arquitectura

11

Sandra Elizabeth González.

Influencias de los parámetros acústicos en la concepción de las estructuras sonoras del siglo XXI. Dimensión espacial y parámetros acústicos

12

María Andrea Farina.

El espacio como dimensión estructural de la música



Aproximaciones para un devenir minoritario de la IA

Gabriel Barreiro

gabriel.s.barreiro@gmail.com

Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad de Buenos
Aires. Facultad de Artes,
Universidad Nacional de La
Plata, Argentina

Palabras clave

Deleuze y Guattari;
inteligencia artificial;
composición musical;
agenciamiento;
devenir

Resumen

La reciente masividad de la IA ha suscitado preguntas acerca del valor artístico de la música producida por algoritmos generativos, así como también acerca de su utilidad y legitimidad en relación con la práctica y la composición musicales. La IA generativa puede producir todo tipo de materiales. Sin embargo, ¿reviste alguna singularidad artística el hecho de usar IA para hacer arte? ¿Son completamente inertes estos materiales o, al contrario, contienen algún tipo de potencia artística?

Estas preguntas suelen ser abordadas desde enfoques que evalúan la creatividad de la IA a partir de una analogía con el quehacer humano: el algoritmo es creativo en la medida que produce obras que son similares a las de la tradición. La filosofía de Deleuze y Guattari (en adelante, DyG), por el contrario, permite enfocar este problema desde una perspectiva del arte descentrada de lo humano. En *Mil mesetas*, las obras de arte son pensadas como agenciamientos territoriales, esto es, ensamblajes de materiales heterogéneos que poseen grados variables de conexión con el afuera del arte, con la vida, la política y el cosmos, y que se vinculan a devenires diversos e inéditos.

La obra musical es un agenciamiento en la medida que es un proceso antes que un objeto. DyG no la piensan como una totalidad orgánica subordinada a una instancia fundante, sino como una multiplicidad de materiales que entablan diversas relaciones de alianzas y conflictos. Los materiales son siempre heterogéneos: no sólo sonoros, sino también corporales, lingüísticos o semióticos; y adoptan distintas relaciones a lo largo del devenir del agenciamiento. La obra musical aparece en el momento en que los materiales, a través de sus relaciones mutuas, trazan un territorio dentro del cual pueden devenir expresivos. Así, un agenciamiento no busca representar una idea o emoción previa, sino construir un espacio de afectividad determinado por los materiales en juego. Lo que importa del agenciamiento musical no es tanto el significado de la obra, sino su funcionamiento, el modo en el que relaciona estos materiales.

El problema de la creatividad, desde esta perspectiva, es el de la desterritorialización del agenciamiento. Las relaciones entre los materiales tienen un índice de desterritorialización, según el cual poseen una tendencia variable hacia la transformación del conjunto en otra cosa. Esto es, las obras de arte no sólo trazan un territorio, sino que también contienen la posibilidad de producir una línea de fuga desterritorializante que provoque el devenir de la obra misma: de sus materiales, de las ideas referidas a ella, de lxs artistas y lxs espectadores. Se trata, por ende, del problema del devenir: cómo y en qué medida la puesta en relación de diversos materiales puede desencadenar una desterritorialización.

Por añadidura, para DyG, todo devenir es minoritario. Ello significa que la desterritorialización tiene lugar siempre a propósito de un encuentro en el que un individuo se ve asediado por un otro minoritario, cuya manera de vivir y sentir lo hace «fugarse». Lo mayoritario configura una óptica hegemónica y una experiencia cerrada, estereotipada y homogénea; lo minoritario, en cambio, contiene la potencia de desviación del patrón mayoritario. La creación artística depende del acontecimiento del encuentro con lo minoritario, en cualquiera de sus formas.

Es por ello que el problema de las posibilidades creativas de los materiales generados por IA se vincula con el de lo minoritario. Desde este marco, la pregunta por la creatividad de los algoritmos conduce a la búsqueda de un posible devenir minoritario de la IA. Sin embargo, se observa con facilidad que la IA tiende a territorializar su producción dentro de un cánón estético que involucra el *dataset* con el que es entrenada: es difícil obtener materiales que no espejen la producción y distribución hegemónica del arte. No obstante, un análisis de la obra *Bastard Tunes* (2018), de Oded Ben-Tal, muestra que un uso *contra natura*, es decir, un uso «incorrecto», mal parametrizado, de la IA, puede lograr un devenir minoritario que conduzca a resultados creativos y desterritorializantes. Esta obra utiliza los errores del algoritmo como procedimiento de variación de un material inicial. A través de sucesivas iteraciones, el material deviene en versiones cada vez más alejadas de su codificación mayoritaria original. De este modo, aquí el

devenir minoritario implica disociar eficiencia y creatividad en la utilización de la IA: mientras un uso eficiente refuerza las hegemonías, un uso creativo —en este caso, uno incorrecto— busca trabajar la vinculación contrahegemónica de las máquinas con las minorías.

Referencias

Barthes, R. (1986). Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces. Editorial Paidós.

Ben-Tal, O. (2017a). Bastard tunes [Partitura musical]. https://febd932a-9444-416b-b28a-a8b324a92405.filesusr.com/ugd/e9f839_249865e8a94e439eb26e68cfdeaa8f50.pdf

Ben-Tal, O. (2 de mayo de 2017 [2017b]). 'Folk' tune 'arrangements'. Random Access Music. <http://randomaccessmusic.blogspot.com/2017/05/folk-tune-arrangements.html>

Ben-Tal, O., Harris, M., T. y Sturm, B. (2021). How music AI is useful: engagements with composers, performers and audiences [Cómo la IA musical es útil: relaciones con compositores, intérpretes y público]. Leonardo, 54(5), 510–516.

Briot, J. P. (2021). From artificial neural networks to deep learning for music generation: history, concepts and trends [De las redes neuronales artificiales al aprendizaje profundo para la generación musical: historia, conceptos y tendencias]. Neural Computing and Applications, 33(1), 39-65. <https://doi.org/10.48550/arXiv.2004.03586>

Deleuze, G. y Guattari, F. (1978). Kafka. Por una literatura menor. Ediciones Era.

Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. Pre-textos.

Loughran, R., y O'Neill, M. (2016). Generative music evaluation: why do we limit to 'human'? [Evaluación de la música generativa: ¿por qué nos limitamos a lo "humano"?]. Proc. 1st conference on computer simulation of musical creativity. Huddersfield, UK.

Lucero, G. (2015). Componer las fuerzas: la estética musical de Gilles Deleuze [Tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires]. http://repositorio.filo.uba.ar/bitstream/handle/filodigital/2987/uba_ffyl_t_2015_901822.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Schumann, R. (1991). Kinderszenen op. 15 [Urtext]. Breitkopf y Härtel.

Sturm, B. L. y Ben-Tal, O., (2017). Taking the models back to music practice: evaluating generative transcription models built using deep learning [Llevando los modelos a la práctica musical: evaluación de modelos de transcripción generativa creados mediante aprendizaje profundo]. Journal of Creative Music Systems 2(1). <https://doi.org/10.5920/JCMS.2017.09>

Wagstaff, K. (2012). Machine learning that matters [Aprendizaje automático que importa]. Proceedings of the Twenty-Ninth International Conference on Machine Learning (ICML), 529-536. <https://doi.org/10.48550/arXiv.1206.4656>

Zhao, Z., Liu, H., Li, S., Pang, J., Zhang, M., Qin, Y. y Wu, Q. (2022). A review of intelligent music generation systems [A review of intelligent music generation systems]. arXiv preprint arXiv:2211.09124. <https://doi.org/10.48550/arXiv.2211.09124>

Zourabichvili, F. (2007). El vocabulario de Deleuze. Editorial Atuel.



Música informal y free jazz

El problema compositivo de la improvisación

Gabriel Barreiro

gabriel.s.barreiro@gmail.com

Facultad de Filosofía y Letras,

Universidad de Buenos Aires.

Facultad de Artes, Universidad

Nacional de La Plata, Argentina

Palabras clave

free jazz; Adorno; música

informal; libertad;

improvisación

Resumen

El *free jazz* encierra en su nombre una paradoja. Desde su aparición a principios de la década del sesenta, esta música improvisada se declara libre de ataduras musicales y sociales a la vez que se considera como la expresión más acabada de una tradición fuertemente codificada como lo es el *jazz*. ¿Cómo se conjuga esta aspiración a la libertad con la utilización de ciertas células rítmicas, frases y modos de acentuación, con el uso de disonancias y timbres, con la alternancia entre solistas o con la rigidez del ritmo? ¿Qué relación hay entre la libertad, entendida como improvisación y como ausencia de restricciones formales, y la tradición?

Este concepto político, la libertad, fue interpretado por el *free jazz* como una liberación de todos los aspectos formales que la crítica blanca y europea había identificado como característicos del género: el uso de determinados instrumentos, el esquema armónico fijo, el ritmo sincopado, el *tempo* estable, entre otros. En particular, es en la improvisación donde esta música encuentra la realización de la libertad que en otras músicas, así como en lo social, les es negada.

En su artículo «Vers une musique informelle» [1961] (2006a), Adorno muestra cómo es Schönberg quien deja abierto de manera radical el problema de la libertad en la composición musical. Los materiales de la tradición arrastran consigo toda la historia de las formas en las que fueron utilizados, ya que todo material se encuentra preformado: posee una historicidad que es determinante de su forma actual y de sus posibles usos. Tras la caída de la compulsión hacia el lenguaje tonal, quien hace música se enfrenta a la necesidad de tomar una decisión respecto de la tradición sedimentada en los materiales que utiliza. Para Adorno, la dialéctica que se da entre el sujeto-compositor y el objeto-material obliga a pensar el trabajo musical bajo la forma de la negación determinada: una crítica de la historicidad de los materiales que los rechaza en la misma medida que los obedece, esto es, que es consecuente con ellos.

La música informal es, así, para Adorno, un concepto que plantea como horizonte el componer una música cuya forma sea inmanente a los materiales con los que fue elaborada, que surja del carácter histórico de dichos materiales. Componer de manera libre se plantearía como el acto de ser consecuente con los materiales, lo que implica asumir plenamente la historicidad del lenguaje que ha formado dichos materiales. De este modo, la libertad en música no aparece como un acto de espontaneidad desvinculado del pasado, sino allí donde las decisiones compositivas rechazan de manera consciente los usos convencionales del material, rompiendo con el destino fatal de la tradición. No es posible partir de un grado cero de la composición, sino solamente de una profunda conciencia de la tradición.

Esta concepción de libertad parece ser opuesta a la del *free jazz*: la música improvisada podría pensarse bajo la rúbrica de lo espontáneo, como el reino del capricho que se opondría al de las decisiones compositivas históricamente informadas. Por añadidura, la improvisación pareciera ser precisamente lo opuesto a la composición. Sin embargo, como afirma Ornette Coleman en una entrevista con Derrida (Murphy, 2004), la música improvisada no se opone a la escritura, ya que aquella tiene una relación indisoluble con la lectura y con un marco que existe previamente y que le sirve de fundamento. Los elementos musicales del *free jazz* están determinados por una relación crítica y de desmarcamiento respecto del lenguaje jazzístico del que provienen: no surgen de un desinterés respecto de la tradición, sino de un rechazo a determinados materiales que constituyen un estereotipo para la crítica musical. De este modo, se puede afirmar que en esta música la libertad procede no de un capricho creativo, sino de la lectura crítica de un lenguaje histórico. El *free jazz* no es libre por ignorar su tradición, sino precisamente por asumirla y discutir con ella.

Referencias

Adorno, T. W. (1985a). Dificultades al componer. En *Impromptus. Serie de artículos musicales impresos de nuevo* (pp. 111-132). Laia.

- Adorno, T. W. (1985b). El compositor dialéctico. En *Impromptus. Serie de artículos musicales impresos de nuevo* (pp. 49-55). Laia.
- Adorno, T. W. (2006a). *Vers une musique informelle*. En *Escritos musicales I-III* (pp. 503-549). Akal.
- Adorno, T. W. (2006b). Criterios de la nueva música. En *Escritos musicales I-III* (pp. 175-232). Akal.
- Adorno, T. W. (2011). *Escritos musicales V*. Akal.
- Charles, P y Comolli, J-L. (2016). *Free Jazz / Black Power*. Mil ombúes.
- Coleman, O. (1961). *Free Jazz* [LP]. Atlantic Records.
- Jones, L. (2014). Lo mismo que cambia (R&B y la New Black Music). En *Black music* (pp. 175-204). Caja Negra.
- Jost, E. (2021). *Free Jazz*. Letra Sudaca Ediciones.
- Juárez, E. A. (2013). La modernidad entumecida. Sobre la crítica de Adorno al serialismo. *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, vol. XVIII, pp. 105-123.
- Monjeau, F. (2004). *La invención musical. Ideas de historia, forma y representación*. Paidós.
- Murphy, T. S. (2004). The Other's Language: Jacques Derrida Interviews Ornette Coleman, 23 June 1997. *Genre. Forms of Discourse and Culture*, vol. XXXVIII, 2, pp. 319-329.

3

Músicas populares y ontología de las grabaciones

Canción, mezcla y obra artística

Cristian Villafañe

cristian.villafane@gmail.com

Escuela de Música, Facultad
de Humanidades y Artes,
Universidad Nacional
Rosario. Instituto Superior de
Música, Universidad Nacional
del Litoral, Argentina.

Palabras clave

mezcla; canción; ontología de
las grabaciones; musicología
de la producción fonográfica

Resumen

En el campo de los estudios de músicas populares y de la musicología de la producción fonográfica, diversos autores sostienen que, a diferencia de las músicas de tradición escrita, la canción se finaliza con su registro fonográfico, al obtener un fonograma *master* (González, 2013; Zak III, 2001; Moore, 1993). Desde abordajes analíticos que se proponen indagar en el fonograma *master* en tanto objeto, entendiéndolo como «canción performativamente fijada» (González, 2013) o *track* (Moore, 2012), se han desarrollado líneas de investigación que adoptan una perspectiva textualista. Un claro ejemplo de esto es la propuesta de Juan Pablo González, al concebir la canción grabada en tanto «racimo textual» conformado por los textos musicales, lingüístico, performativo, sonoro, visual y discursivo (2013). De esta manera, los registros fonográficos se han convertido en las fuentes privilegiadas por los estudios de la performance musical, principalmente nucleados en la CHARM y el AHRC, que desarrollan sus empresas analíticas fundamentalmente a partir de la escucha crítica y el análisis cuantitativo de grabaciones. El mencionado privilegio es tal ya que estas perspectivas conciben al fonograma en tanto vía de acceso en apariencia transparente a la performance musical y a la obra musical performada.

No obstante, si consideramos la afirmación de Simon Frith y Simon Zagorski-Thomas, quienes sostienen que «en el estudio, las decisiones técnicas son estéticas, las decisiones estéticas son técnicas, y ambas decisiones son musicales» (p. 3, 2012), se abre la posibilidad de pensar la hipótesis contraria: el proceso de producción fonográfica podría volverse opaco respecto de la resultante sonora final del fonograma, articulándose de tal manera con la canción y sus textos al punto de ser parte de la obra artística misma, y no un mero «contenedor fonográfico» (Walther-Hansen, 2014). Esta posición ha sido elaborada y defendida principalmente por Roger Pouivet, quien sostiene desde su teoría de la constitución que «la grabación es la obra» (Pouivet, en Frangne & Lacombe, pp. 168-169, 2014).

A partir de trabajos realizados previamente (Villafañe 2019, 2024, 2025; Perié, Soberón & Villafañe, 2022, 2023) entendemos que tal opacidad puede atribuirse principalmente a la etapa de mezcla, y a las diversas operaciones técnico-discursivas (Di Cione, 2023) que pueden realizarse allí. Concretamente, en la mezcla es posible diseñar el *staging*, esto es, «escenificar fonográficamente» cada uno de los sonidos grabados en forma individual, estática y dinámicamente, además de poder agregar otros sonidos no relacionados con la etapa de registro (Lacasse, 2005). Esta escenificación fonográfica, realizada habitualmente por un individuo especializado en mezcla, determina una configuración sonora singular al interior del espacio textural del fonograma (Moore, 2012), realizada en pos de consolidar una narrativa sónica (Liu-Rosenbaum, 2012) que articule de manera única los textos que conforman a la canción. Si tal configuración determina con este alcance la constitución del fonograma en tanto objeto, podríamos afirmar que estaríamos en presencia de lo que Theodore Gracyk describe como «espesamiento ontológico» de la categoría música (2013), o bien de lo que Jacques Favier describe como una «migración ontológica» de la categoría obra (Favier en Arbo, 2017).

Entonces, si la canción se finaliza con su producción fonográfica y la obtención del fonograma *master*, y si este proceso comporta los alcances que puntualizamos anteriormente, ¿qué estatuto respecto de la canción en tanto obra artística merecen las operaciones técnico-discursivas realizadas por un o una ingeniera de mezcla? ¿Podemos calificar en tanto «musicales» las huellas audibles de la escenificación fonográfica? A partir de la revisión de las nociones de autografía y alografía (Goodman), concepto-obra (Goehr), grabación-obra (Arbo), y el problema de la atribución (Sad Levi, 2017), nuestro argumento sostiene que, en algunos casos en particular dentro de las músicas populares grabadas, las operaciones técnico-discursivas realizadas en la mezcla, más allá de su necesaria segunda-idad respecto de la canción —música y letra— y de su performance, no son un contenedor transparente y aséptico

de los demás textos que la conforman, sino que son igual de determinantes que ellas en la resultante sonora final del fonograma *master*, al punto tal de erigirse en tanto dimensión constitutiva de la obra artística.

Referencias

Arbo, A. (2017). Enregistrement-document ou enregistrement-oeuvre? Un problème épistémique [¿Grabación como documento o grabación como obra? Un problema epistémico]. en A. Arbo y P. E. Lephay (Eds.), *Quand l'enregistrement change la musique*. Hermann.

Favier, J. (2017). Enregistrements-constructifs et popular music [Grabaciones constructivas y música popular] en A. Arbo y P. E. Lephay (Eds.), *Quand l'enregistrement change la musique*. Hermann.

Frith, S. y Zagorski-Thomas, S. (2012). *The Art of Record Production. An Introductory Reader For a New Academic Field* [El arte de la producción discográfica. Una lectura introductoria para un nuevo campo académico]. Ashgate publishing.

Goehr, L. (2023). *El museo imaginario de las obras musicales. Un ensayo de filosofía de la música*. Editorial Trotta.

González, J. P. (2013). *Pensar la música desde América Latina*. Gourmet Musical Ediciones.

Goodman, N. (2010). *Los lenguajes del arte. una aproximación a la teoría de los símbolos*. Paidós Estética.

Gracyk, T. (2013). *On music* [Sobre música]. Routledge.

Lacasse, S. (30 de junio de 2005). «Persona, Emotions and Technology: The Phonographic Staging of The Popular Music Voice» [Persona, emociones y tecnología: la puesta fonográfica de la voz de la música popular] comunicación en simposio de la CHARM.

Liu-Rosenbaum, A. (2012). The Meaning In The Mix: Tracing A Sonic Narrative In 'When The Levee Breaks [El significado de la mezcla: trazando una narrativa sónica en «When the levee breaks»]. En *Journal on The Art of Record*, vol.7.

Moore, Allan F. (1993). *Rock: the primary text* [Rock: el texto primario]. Routledge.

Moore, A. F. (2012). *Song means: analysing and interpreting popular recorded song* [Los significados de las canciones: análisis e interpretación de las canciones populares grabadas]. Ashgate publishing.

Pouivet, R. (2014). La triple ontologie des deux sortes d'enregistrements musicaux [La triple ontología de dos tipos de grabaciones musicales] en P. H. Frangne y H. Lacombe (Eds.), *Musique et enregistrement*. Presses Universitaires de Rennes.

Sad Levi, J. (2019). Pensar en formas sonoro-simbólicas. Desarrollo de un concepto para el estudio semiológico del timbre en *Música. Revista del Instituto Superior de Música*, vol. 17.

Walther-Hansen, M. (2014). The force dynamic structure of the phonographic container: how sound engineers conceptualise the 'inside' of the mix [La estructura de fuerzas dinámicas del contenedor fonográfico: cómo los ingenieros de sonido conceptualizan el "interior" de la mezcla] en *Journal of Music and Meaning*, vol. 12.

Zak III, A. (2001). *Writing records en THE POETICS OF ROCK. Cutting Tracks, Making Records*. [Escribir discos en THE POETICS OF ROCK. Grabando pistas, haciendo discos]. University of California Press.



La forma sonata en el siglo XXI

**Sonata IV para piano de Gerardo Gandini,
respuestas hipotéticas**

Diego Macías Steiner

maciassteiner@gmail.com

Conservatorio de Música de
General San Martín *Alfredo*

Luis Schiuma, Argentina

Palabras clave

Gandini; Beethoven; sonata;
piano; tradición musical

Resumen

«[...] (Gandini) experimenta un tipo de cita más abstracta: la cita de un fragmento se ha pasado a la cita de una idea, la idea de la sonata, con sus gestos temáticos, su desarrollo, su sentido orgánico.»

Monjeau, 1998

Cuando comencé a estudiar la *Cuarta Sonata* de Gerardo Gandini, al tocar los primeros fragmentos me pregunté por qué la llamé sonata, entonces inicié una investigación con el objetivo de realizar un análisis que permitiera explicar el porqué de su nombre y su conexión con una forma musical tan significativa para la literatura pianística y para la música académica en general.

Podría pensarse que las sonatas escritas por Gandini nacen de, por lo menos, dos hechos significativos de su vida artística. Uno, por qué no un nuevo *objet trouvé*, la sonata, o mejor dicho en sus propias palabras:

Existe una cierta imposibilidad de inventar materiales nuevos. Y si se pudieran inventar no tendría la menor importancia. Es decir, cuando uno trabaja con un material musical está trabajando al mismo tiempo con la memoria, con la historia de ese material (Lambertini, 2008).

Y otro, su creciente interés por las clases magistrales televisadas de Daniel Barenboim sobre las sonatas de Beethoven:

En el libro de conversaciones con Marta Lambertini, Gandini deja testimonio sobre una conversión beethoveniana [...] tal vez en esa impresionante disección de la anatomía beethoveniana Gandini pudo reconocer los intersticios y los desvíos de una obra que hasta el momento se le había representado demasiado compacta y direccional (Monjeau, 2013).¹

¹ Texto especialmente elaborado para Festival Integrales 2013 el que incluyó el Ciclo integral de las sonatas de Gerardo Gandini (1936-2913) realizado en el Centro de Experimentación del Teatro Colón desde el jueves 8 de agosto hasta el sábado 10 de agosto de 2013.

Compacta y direccional es esta Sonata IV que el compositor explica en la edición de la partitura:

La cuarta sonata expone dos lecturas distintas de un mismo material. En el primer movimiento se presenta en una forma armónica compacta, contrastando con la segunda idea, más abierta. El segundo movimiento es una lectura lineal, a veces repetitiva del mismo material armónico, espaciado, como en un nocturno fantasmal y estático (Gandini, 2004).

La forma sonata básicamente tiene la siguiente estructura: exposición —la que puede incluir o no una introducción y dos secciones denominadas convencionalmente A y B de carácter contrastante—, desarrollo y reexposición.

En la exposición de esta sonata, el *sospeso, senza tempo* es la introducción: se presentan sonidos, intervalos, ritmos, pausas y calderones que más tarde aparecerán en toda la obra y que, identificándolos, ayudarán a elaborar un discurso musical coherente.

El *Lento, rubato* contiene las dos secciones A y B que, en los dichos del compositor, serán, por un lado, la parte *compacta* (A) que abarca los sistemas 1 a 4 y que está formada por cuatro frases separadas por calderones ubicados por encima de la barra de compás; y por el otro, la parte *más abierta* (B), con predominancia de sonoridades de cuartas y quintas, que abarca el sistema 5 y el primer compás del sistema 6.

A la exposición le sigue el desarrollo, que es donde se elaboran y combinan A y B. Aquí, dependiendo del periodo y del autor, es cuando más libertad se toma para *jugar* los materiales utilizados en la exposición.

En esta sonata, el desarrollo va desde el segundo compás del sistema 6 más todo el sistema 7 y está formado por 11 compases que se pueden agrupar en 3 frases. Aquí se combina el material utilizado con la libertad referida, pero, además por la forma en que están dispuestas las notas, el intérprete debe decidir cómo *desarrollar* el discurso musical.

Al desarrollo le sigue la reexposición volviendo a presentar tanto A como B y es usual que en la reexposición los temas se presenten levemente modificados. En el caso de esta obra, Gandini dispone las secciones de manera no convencional: primero aparece B en retrogradación —prácticamente exacta durante los sistemas 8 y 9— y A, muchísimo más compactada, abarca los sistemas 10 y 11. Finalmente, en el sistema 12 aparece la coda prácticamente similar a la introducción.

Para finalizar este resumen ampliado, como ejemplo de maravillosa cohesión discursiva, en la introducción aparece un eje de simetría con sonidos extremos del piano, simetría que se observará en la forma sonata: Intro - A - B - desarrollo - B —en retrogradación— - A - introducción devenida en coda.

Me aventuré a este análisis buscando el porqué del nombre sonata y me encontré con una sonata del siglo XXI anclada en la rica historia de esta forma.

Referencias

- Gandini, G. (2004). *Anatomía de la Melancolía* [Sonata IV para piano]. Ricordi.
- Lambertini, M. (2008). *Gerardo Gandini - Música-Ficción*. Fundación Autor/Tomás Luis de Victoria.
- Monjeau, F. (1998). Música y Memoria. *Revista Punto de Vista* (60), 25-27.
- Monjeau, F. (2013). *Las Sonatas de Gandini*. Publicación CETC.

5

Introducción a la composición

Exploración y reflexión de las estrategias pedagógicas empleadas para la enseñanza de composición musical a estudiantes de nivel inicial en la Facultad de Bellas Artes (FDA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP)

Diego Graciosi

diegograciosi@yahoo.com.ar

Pedro Hernández

esteledhel@yahoo.com.ar

Gastón Paganini

gastonandresp@hotmail.com

Departamento de Música,
Facultad de Artes, Universidad
Nacional de La Plata, Argentina

Palabras clave

composición; educación;
música; universidad; estética

Resumen

A lo largo de casi 20 ciclos lectivos, el enfoque ha sido moldeado para adaptarse a las necesidades de un alumnado diverso, lo que ha representado un gran desafío para los docentes. Nuestro trabajo gira en torno a varios temas clave, como qué contenidos enseñar, a quiénes y cómo enfrentar la heterogeneidad de conocimientos previos de los estudiantes.

Qué enseñar y a quiénes

La currícula está dirigida a un «estudiante promedio», aunque esta abstracción muchas veces choca con la realidad diversa y cambiante del alumnado. Se busca mantener una estructura de contenidos esenciales, pero con la flexibilidad suficiente para adaptarse a las particularidades de cada generación. Consideramos de central importancia integrar y compatibilizar los diferentes lenguajes musicales que los estudiantes traen consigo. Muchos provienen del ámbito de la música popular, mientras que la academia enseña lenguajes musicales de tradición europea, con más de 400 años de historia. El rol de los docentes es actuar como puente entre estos dos mundos, ayudando a los estudiantes a adquirir herramientas de ambos enfoques.

Desfase académico y la realidad compositiva

No podemos dejar de reconocer que existe un desfase inevitable entre las realidades compositivas de los estudiantes y el enfoque académico. Esto se debe a que la validación institucional del conocimiento sigue un ritmo más lento que las vivencias y experiencias musicales que los alumnos traen de sus entornos. A pesar de ello, intentamos incorporar las experiencias y lenguajes previos de los estudiantes, fomentando una dinámica interactiva que valore la diversidad musical.

Generar compositores conscientes

Uno de los grandes objetivos de la asignatura es ayudar a los estudiantes a ser conscientes de sus decisiones compositivas y del contexto en el que se desarrollan como músicos. Se promueve una reflexión profunda sobre el proceso creativo y el compromiso con la obra musical, entendiendo la composición no como una actividad recreativa, individual o alienada, sino como un trabajo complejo, social y significativo. Resaltamos permanentemente la importancia de las decisiones que toma un compositor a lo largo de su proceso creativo. Nos parece central la idea de Gerardo Gandini sobre que «lo difícil en la composición es decidir qué se descarta tanto como qué se elige», por eso subrayamos la relevancia de las elecciones críticas en la creación musical.

Estética y libertad estilística

En el plano estético, consideramos que no es una opción el trabajo con modelos fijos de composición ni fórmulas que resuelvan automáticamente los problemas creativos. Entendemos que el proceso de composición es complejo y no puede abordarse de la misma manera en todos los casos. En lugar de enfocarnos en analizar los sentimientos subjetivos de los compositores respecto a sus obras, fomentamos la observación de las características técnicas y estructurales de cada pieza, buscando entenderla desde una perspectiva particular y no forzada. Destacamos la importancia de un análisis musical flexible, que responda a las particularidades de cada obra en lugar de imponer modelos rígidos.

Conclusión

Este artículo pretende compartir un breve resumen de años de trabajo de esta cátedra en relación al trabajo pedagógico en la música, específicamente en la enseñanza de la composición dentro de un contexto universitario, poniendo énfasis en la adaptación a la diversidad del alumnado y en la creación

de compositores conscientes y críticos de su propio trabajo. La libertad estilística y la flexibilidad en el proceso creativo son fundamentales, así como la necesidad de un enfoque pedagógico que valore tanto las tradiciones académicas como los lenguajes populares.

6

Supresión del cuerpo en la universalización del tango

Alejandro Laguna

cultura@netcabo.pt

Instituto de Etnomusicología,
Centro de Estudios en
Música y Danza, Universidad
de Aveiro, Portugal

Favio Shifres

favioshifres@gmail.com

Laboratorio para el Estudio
de la Experiencia Musical,
Facultad de Artes Universidad
Nacional de La Plata, Argentina

Hayley Stevenson

hstevenson@utdt.edu

Departamento de Ciencias
Políticas y Estudios
Internacionales, Universidad
Torcuato di Tella, Argentina

Palabras clave

tango; extraccionismo
cultural; colonialidad; abrazo;
descorporización

Resumen

El tango se presenta como una exportación cultural importantes de Argentina. Esto distinguió el *tango porteño*, —en las milongas de Buenos Aires—, del *tango nómade* —que ha abandonado su lugar de origen— (Pelinski, 2000). Su designación como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad se entiende como la confirmación de su valor universal. Aquí, la categoría *universal* habilita una resignificación acrítica por parte de los espacios en los que se difunde, lo que oscurece el hecho de que, en su contexto cultural original, el tango no es un producto sino un tipo de experiencia cuyo sentido se produce en la práctica.

En un trabajo anterior propusimos que la difusión de la danza del tango al norte global se entiende mejor como un proceso de colonización por el que esta experiencia se adapta a contextos extranjeros. En ese trabajo mostramos que la esencia original del tango se pierde en su adaptación a contextos que valoran la estética visible por sobre una multiplicidad de sensaciones invisibles. Esta adaptación tiene lugar a través de tres procesos directamente relacionados con la dicotomía centro-periferia:

1. La «domesticación» implica la idea de hacer que algo resulte apropiado para la casa de uno —domus—, haciendo que el tango sea cómodo para la subjetividad europea alterando aspectos de proxemia, socialización y ajustes corporales.
2. la «mercantilización» extrae la práctica de su contexto cultural original y la transforma en un producto de valor agregado, que en el tango destaca los aspectos visuales del paso a los kinéticos y táctiles propios del abrazo.
3. el «no-reconocimiento» silencia las reivindicaciones locales sobre el tango al afirmar que «el tango es de todos», devolviendo un producto transformado que se instala como auténtico y atenta contra el desarrollo consustancial de la práctica.

En este trabajo proponemos que estos procesos tienen su origen en la sustitución de las formas expresivas originarias en los territorios periféricos por efecto del concepto de estética derivado del pensamiento occidental desde el siglo XVIII. La noción de *estética* desarrollada por los filósofos alemanes del siglo XVIII es la base para considerar la superioridad de las prácticas expresivas europeas (Mignolo, 2010). La instalación de esta noción implicó que la racionalidad sensible expresiva se hubiera transformado en formas consideradas cognitivamente superiores, lo que implicó el abandono de los aspectos sensibles generales en beneficio de una serie de principios por los cuales determinadas representaciones de esos aspectos adquieren el estatus del objeto representado. Así, resulta más importante la representación en sí, que aquello que es representado. La naturaleza sensible de las actividades expresivas se sublima en objetos que adquieren valor para la contemplación. No es casual que este proceso implique la transformación de la experiencia corporal en las formas visuales que lo representan. En el tango, el abrazo —que supone el íntimo contacto de los cuerpos— es reemplazado por una representación de él que resulta descorporeizado, con características afines a las representaciones de la sensualidad en el contexto del *centro*.

La transformación operada en las expresiones musicales / kinéticas en beneficio de sus aspectos visuales, convirtiendo la práctica en *presentación* (Turino, 2007) resulta afín a la sublimación del cuerpo en la música y la danza durante la modernidad (McClarey, 1991; 2000). Así, esta suerte de *estilización* del tango se inserta en una estrategia general de domesticación de los cuerpos-otros, su presencia y formas de sentir, y las formas de socialización que ellas implican. Se trata de una estrategia de control de las subjetividades.

La transformación del sentir en contemplar permite la mercantilización del tango, ya que resulta más operativo vender aquello que se puede ver que aquello que se debe sentir. Se establecen así pautas sobre lo que se debe ver con el objeto de apreciar adecuadamente el producto, y se traza una división marcada entre productores y consumidores.

El perjuicio de esto no termina en el extraccionismo: el modelo del tango no-nativo se presenta como hegemónico y consecuentemente se ahogan las prácticas situadas del tango nativo (Laguna, Stevenson, Shifres). La experiencia sociocultural del tango se distorsiona por la presión económica y social sobre los espacios locales de actividad tanguera —milongas— y la actividad termina siendo localmente reconceptualizada en los términos en los que la actividad derivada del extraccionismo produjo. Así se confina, paradójicamente, a los agentes nativos a la esfera de consumidores del producto globalizado.

Referencias

McClary, S. (1997). *Feminine endings. Music, gender and sexuality* [Finales femeninos. Música, género y sexualidad]. University of Minnesota Press.

McClary, S. (2000). *Conventional wisdom. The content of musical form* [Sabiduría convencional. El contenido de la forma musical]. University of California Press.

Mignolo, W. D. (2010). Aiesthesis decolonial. *Calle 14: Revista de Investigación En El Campo Del Arte*, 4(4), 10–25. <https://doi.org/10.14483/21450706.1224>

Pelinski, R. (2000). *Invitación a la Etnomusicología*. Ediciones Akal.

Turino, T. (2008). *Music as social life. The politics of participation*. University of Chicago Press.



Acción, tiempo y visualidad

Una aproximación a la dramaturgia instrumental

Sebastián Tellado

sebastiantellado@yahoo.com.ar

Universidad Nacional de las
Artes, Argentina

Palabras clave

dramaturgia instrumental;
estructura temporal; inter-
pretación; acción instrumen-
tal; performatividad

Resumen

La profunda transformación de los últimos años en los modos de producción, consumo y escucha de la música actual de tradición escrita potenció la necesidad de interpelar ciertos modelos heredados de la enseñanza musical especializada y las distintas prácticas de la música instrumental.

Ya a comienzos de la década de 1960, numerosas obras abrieron un camino de exploración sonora que amplió el horizonte de la escena musical. En particular, las búsquedas de John Cage para proveer a la música de una estructura sólida, y alejada de la métrica tonal, evidencian la necesidad de un marco temporal claro que la contenga. La estrategia compositiva de los paréntesis temporales (*time-brackets*) le permitió establecer una estructura dentro de la cual se pueden realizar acciones (in)determinadas dentro un intervalo flexible de tiempo. En contrapartida, la indicación al intérprete de que confíe en su «reloj interior» (Cage 1990 como se citó en Kuhn, 2021, p. 456) para concluir la performance, o bien, la instrucción de realizar una *acción disciplinada* individual con amplificación y sin pauta de duración, revela no solo la indeterminación en los medios de interpretación sino también el acercamiento a una forma de organización más cercana al *acontecer* de una acción escénica (Féral, [2008] 2017).

Por otro lado, la identificación de casos dentro de las heterogéneas experiencias Fluxus expone la tensión entre los límites disciplinares, las posibilidades técnicas instrumentales y ciertas definiciones sobre lo artístico. En general, consistían en instrucciones abiertas y se organizaban a partir de un conjunto de acciones simultáneas o sucesivas en la que los intérpretes llevaban a cabo de manera casi espontánea, o con muy poco ensayo. Esta situación impulsó la experimentación escénica a partir de la desjerarquización de los roles entre quien crea y quien interpreta las obras, acontecimientos o eventos. Dentro de este planteo se profundizó la relación de tensión entre el dominio técnico instrumental y la realización de acciones o gestos escénicos.

En la actualidad, la problemática respecto a los modos de abordar la técnica instrumental ocupa el centro de las discusiones académicas, curriculares y de las prácticas profesionales. Sin embargo, la limitación de esos debates radica en que —a pesar de algunos indicios de cambio— el estudio metódico de la técnica continua estrechamente vinculado a las exigencias de un repertorio acotado y fijo de la tradición musical centroeuropea. Este diagnóstico admite la instauración de la *acción instrumental* como modelo conceptual emergente y un campo de investigación musical-pedagógico que permite la integración de aspectos técnicos, gestuales, del movimiento y del espacio escénico. A su vez, el carácter transdisciplinar de este modelo posibilita repensar la epistemología musical para que incluya a la enseñanza y práctica especializada del repertorio sólo como un aspecto más y no como lo único legitimado.

Desde esta perspectiva, los aportes teóricos de Erika Fischer-Lichte ([2004] 2011) referidos al *giro performativo*, la *escenificación*, la equiparación de un *acontecimiento* al estatuto de obra, resultan propicios para trascender las limitaciones históricas de la interpretación musical en cuanto a la herencia colonial del timbre, la corporalidad y el movimiento.

Este enfoque desde lo performativo propende a pensar en dramaturgias como modos de organización de determinadas acciones instrumentales, eventos y/o situaciones que son representadas en estructuras temporales. El propósito de este trabajo es introducir el concepto de *dramaturgia instrumental* a partir del análisis de diversos aspectos de la notación, la visualidad y la consideración del sitio específico como narrativa escénico-temporal.

Referencias

Féral, J. ([2008] 2017). Por una poética de la performatividad: el teatro performativo. En *Investigación Teatral. Revista de Artes escénicas y performatividad*, 6-7 (10-11). Universidad Veracruzana.

Fischer-Lichte, E. ([2004] 2011). *Estética de lo performativo*. Abada Editores.

Kuhn, L. (ed.) (2021). *John Cage: Escribir en el agua. Cartas (1930-1992)*. Caja Negra.



Lola Arias y la irrupción de lo real en *Los días afuera*

Mónica Opanski

mopanski@gmail.com

Instituto de Investigación
en Producción y Enseñanza
del Arte argentino y
latinoamericano (IPEAL),
Facultad de Artes,
Universidad Nacional de La
Plata, Argentina.

Palabras clave

Lola Arias; estética de lo
real; teatro documental;
narrativas del encierro;
poéticas del presente

Resumen

Boris Groys en *La topografía del arte contemporáneo* (2009) define desde su mirada lo que considera la diferencia fundante del arte moderno y contemporáneo.

Si el arte moderno buscaba la universalidad y la atemporalidad, el arte contemporáneo está arraigado en el contexto cultural, social y político de su tiempo. Los artistas contemporáneos están interesados en abordar cuestiones urgentes y actuales, y utilizan su obra como un medio para hablar sobre ese mundo que los rodea (s. p.).

El presente trabajo aborda algunos rasgos distintivos del teatro contemporáneo posdramático en la producción de Lola Arias a través de la obra de teatro *Los días afuera*, estrenada en 2024 en la ciudad de Buenos Aires. Desde la tradición occidental parece obligado considerar, entre otros enfoques posibles, el análisis de las nuevas poéticas según su relación con el componente textual, en su caso la obra dramática, que ha dominado el paisaje teatral en los dos últimos siglos. En la medida en que el texto dramático ha supuesto la base de construcción y garantía de unidad y coherencia de la representación en la tradición occidental, el teatro posdramático estará obligado a situarse en una relación de tensión con este plano textual.

Hacer visible los límites de la representación supone la reivindicación de una realidad que escapa igualmente a la posibilidad de ser representada —y por tanto conocida— de manera clara, simple o natural. *Los días afuera* de Lola Arias es una obra documental musical protagonizada por mujeres cis y personas trans que pasaron años en la cárcel de mujeres y ahora están en libertad. Con el concepto, texto y puesta en escena de Lola Arias, dramaturgia de Bibiana Mendes, música de Ulises Conti, Agustín Della Croce e Inés Copertino y coreografía de Andrea Servera, la obra narra la vida de seis personas desde el momento en que salen de la cárcel y cruza las biografías en un álbum de historias imprevisibles.

El teatro de Lola Arias está ligado al ámbito del teatro intencionadamente experimental y dispuesto artísticamente al riesgo. La frontera entre el teatro establecido y la escena vanguardista es en gran medida real. Pero lo real no se apoya en la afirmación de lo real en sí mismo sino en la incertidumbre que plantea la *indecidibilidad* sobre si se trata de realidad o de ficción. En el teatro, lo real ha sido siempre excluido estética y conceptualmente. El arte contiene siempre en mayor o menor medida adiciones extra artísticas procedentes de lo real, del mismo modo que a la inversa los factores estéticos existen en los ámbitos no artísticos como por ejemplo la artesanía.

La obra transita por los bordes entre lo real y la ficción donde se trata de un volver a hacer, de cara al público, una actividad precaria y fragmentaria en la que la edición y yuxtaposición de elementos heterogéneos suponen un collage de vida. La experiencia del protagonista, no actor, entonces, será la del trabajo de exponer, narrar, actuar, cantar, bailar y manipular los dispositivos tecnológicos y, a la vez, la de exhibir su propia historia íntima y personal. Es la propia biografía la que se pone en escena y el resultado, como señalaba Arias anteriormente, es de una gran exposición de sí mismo y, con ello, de vulnerabilidad.

En el prólogo del ensayo sobre *Teatro Posdramático*, Lehmann nos acerca un concepto del teatro posdramático en relación con lo real: «El teatro no es únicamente el lugar de los cuerpos pesados, sino también el de la concurrencia real, donde sucede una singular intersección entre la vida organizada estéticamente y la vida real» (Lehmann, 1999). El gesto fundamental de este tipo de teatro es la salida fuera de sí mismo con una mirada que no solo miraba lo cotidiano en clave teatral, sino que vuelve al teatro en tanto constructo poético, pero también como acontecimiento efímero y singular. En el camino de ida y vuelta, los distintos proyectos dialogan con instituciones y espacios.

Lo que caracteriza a la estética de esta expresión artística no es que suceda algo real como tal, sino su uso autorreflexivo. Esta autorreferencialidad permite considerar el valor, el lugar

y el significado de lo *extraestético en lo estético* y con ello la desviación de este concepto. Lo estético no se puede comprender mediante una determinación de contenido —belleza, verdad, sentimiento—, sino como lo muestra el teatro de lo real. En este sentido, el teatro post dramático en general y el de la autora en particular se denomina teatro de lo real porque trata del desarrollo de una percepción que trabaja por cuenta propia en el vaivén entre la percepción de una estructura y lo real sensorial.

En la obra de Lola Arias se evidencian claramente los rasgos característicos de este teatro contemporáneo: acciones que casi no tienen causalidad lineal, sino que más bien giran en torno a una situación y sugieren un tiempo circular, la paralización del tiempo, un estado en lugar de una dinámica, pausas y lentitud. Hacer visible los límites de la representación supone la reivindicación de una realidad que escapa igualmente a la posibilidad de ser representada —y por tanto conocida— de manera clara, simple o natural. Se acentúa la dimensión performativa, el trabajo con la materialidad de los lenguajes, empezando por el propio cuerpo físico del actor, el sentido procesual de la obra, su carácter de inmediatez, la comunicación sensorial con el público y el sentido de colectividad, de encuentro y acontecimiento del hecho escénico.

Referencias bibliográficas

Cippolini, R. (2011). La verdad es que somos cualquier cosa. En *Poéticas contemporáneas*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

Groys, B, (2009). La topografía del arte contemporáneo. *Anatomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*. Duke University Press.

Mosquera, G, (2010). *Caminar con el diablo: Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. Madrid, Exit.

Lehmann, H. T. (2013). *Teatro Posdramático*. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC).

Méndez, M. (18 de mayo de 2024). Los días afuera: un álbum de historias imprevisibles, con el sello potente de Lola Arias. *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/los-dias-afuera-un-album-de-historias-imprevisibles-con-el-sello-potente-de-lola-arias-nid18052024/>

Cornago, O. (2006). *Teatro posdramático: Las resistencias de la representación*. Recuperado de https://play.google.com/store/books/details/Jos%C3%A9_Antonio_S%C3%A1nchez_Artes_de_la_escena_y_de_la_ac?id=pv14V9UcWWYC

Lindenboim, A. (20 de mayo de 2024). El fetiche de la cárcel AC Arte/ Críticas Recuperado de <https://artecriticas.wordpress.com/2024/05/20/el-fetichede-la-carcel/>



Odiseo modela el deseo de Narciso o la transformación del mar en un gran espejo

**Acerca de *La habitación de Ludwig*, una ópera en
tiempos de la crisis del sujeto y la representación**

Luis Menacho

menacholuis@gmail.com

Instituto de Historia del
Arte Argentino y Americano
(IHAAA), Facultad de Artes,
Universidad Nacional de La
Plata, Argentina

Palabras clave

sujeto; representación;
inteligencia artificial; goce;
ópera posdramática

Resumen

La habitación de Ludwig es una ópera en once cuadros — actualmente en proceso de escritura por el autor de este trabajo— alrededor de la figura del compositor alemán Ludwig van Beethoven. El libreto hace foco en quien elaboró su poética como correlato al programa filosófico-político de la modernidad y coloca en escena a Beethoven como concepto: es decir, al artista no solo como singularidad, sino como aquél que encarnó el proyecto de la Luzes y su Imaginario. De aquí que el desarrollo de la ópera se concibe como una «teoría ficción» (Fisher, 2022) a la vez que renuncia a una dramaturgia tradicional en favor de un enfoque posdramático que se elabora con paisajes, imágenes dialécticas y la dramaturgia que emerge de la propia música. Su campo conceptual en tanto «teoría puesta en el escenario» consiste en lo siguiente.

A fines de la segunda guerra mundial T.W. Adorno y M. Horkheimer publican en el exilio la *Dialéctica del Iluminismo*. En este escrito explican el fracaso del proyecto de la *Aufklärung* cuyo propósito fue convertir a los hombres en «amos» frente a la naturaleza. Para ambos autores, los desastres de la guerra en Europa como consecuencia de los totalitarismos mostraron la «gran desventura» en que recaló ese proyecto (Adorno & Horkheimer, 2004). Los campos de exterminio no solo hicieron olvidar las promesas de alcanzar la ansiada mayoría de edad del hombre (Kant, 2004) sino también la posibilidad de un programa filosófico y político que aúne espíritu y mundo.

En nuestros días algo resquebraja nuestro suelo, la emergencia de las IA nos impelen resituar la pregunta por el hombre y su capacidad de crear. Aquél hombre concebido a imagen y semejanza divina, animal racional que podía pensarse a sí mismo y preguntar por las cosas, alzó su estatuto epistemológico en la modernidad con el cogito cartesiano modelando el doble sujeto que conocemos: sujeto crítico trascendental kantiano y sujeto del inconsciente freudiano (Dufour, 2003). Esta duplicidad emergió a la saga por la pregunta hacia una «figura» de aquello que se sustrae y se opone al hombre, esto

es un gran Otro sin barrar (A) en sentido lacaniano del término. Un Otro que se concibe fantasmáticamente como la completud, la totalidad. Es así que conceptos como la Naturaleza, Dios, la Verdad, el Orden simbólico, el Lenguaje, la Historia, puntuaron estas concepciones a lo largo del tiempo concebidas como un «Otro no castrado» frente a los cuales el hombre trató de situarse y organizar el mundo.

¿Es acaso la posibilidad de aprendizaje lo que nos inquieta en las IA ? ¿Descubrir que pueden finalmente crear como lo hiciera la divinidad y el genio?. Como sabemos las IA se basan en grandes volúmenes de datos y la capacidad de cálculo en velocísimas fracciones de tiempo. Pero información y datos no es saber, la información (lat. informatio) significa dar forma a la mente, disciplinar, instruir con datos para conseguir un conocimiento, datos (lat. datum) significan lo dado, el «hecho». La información y el dato son los «bits» como unidades de información, se entrecruzan y acumulan como en la big data. Su positividad por tanto es la adición, la suma.

Las IA pueden cruzar innumerables datos sobre la base de lo existente —de los factum— [hechos], mientras crear es hacerlo *ex nihilo* [de la nada], crear es bordear la nada, rodear el vacío. (Menacho, 2023). Paradojalmente como en los comienzos del Cristianismo la emergencia de la IA nos lleva nuevamente a pensar la diferencia entre la producción (poiesis) y la creación. ¿Pueden las IA crear mediante sus redes neuronales? ¿Son capaces de introducir un significativo en el mundo?

Referencias

Adorno, T. W. y Horkheimer, M. (2002) [1944]. *Dialéctica del iluminismo*. Editora Nacional.

Byung-Chul, H. (2015). *La salvación de lo bello*. Herder.

Deleuze, G. (1996). Sobre cuatro fórmulas que podrían resumir la filosofía kantiana. En *Crítica y clínica*. Anagrama.

Deleuze, G. y Guattari, F. (2000). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos.

Dufour, D.-R. (2007). *El arte de reducir cabezas: Sobre la nueva servidumbre del hombre liberado en la era del capitalismo total*. Paidós.

Fisher, M. (2022). *Constructos flatline: Materialismo gótico y teoría-ficción cibernética*. Caja Negra.

Hegel, G. W. F. (2007). *Fenomenología del espíritu*. Fondo de Cultura Económica.

Lacan, J. (2003). Del sujeto al fin cuestionado (1966). En *Escritos I*. Siglo XXI.

Lacan, J. (2007). *El seminario, libro 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (1964). Paidós.

Lacan, J. (2021). Psicoanálisis y cibernética, o la naturaleza del lenguaje (1955). En *El seminario, libro 2: El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*. Paidós.

Lacan, J. (1982). *La conferencia de Lovaina (1972)* [Film]. Radio Télévision Belge de la Communauté Française.

Menacho, L. (2023). *Ruina y vacío: Lineamientos para una estética del borde*. Cuadernos de Arte, IHAAA, FDA, UNLP.

Rádice, G. (s. f.). *Teatro posdramático: Una aproximación procedimental desde el psicoanálisis*. IHAAA, FDA, UNLP.



Umbrales tecnológicos

Desde el sonido y la música a la arquitectura

Gustavo Basso

gusjbasso@gmail.com

Instituto de Investigación
en Producción y Enseñanza
del Arte argentino y
latinoamericano (IPEAL),
Facultad de Artes, Universidad
Nacional de La Plata, Argentina

Palabras clave

sonido; música; arquitectura;
diseño sonoro; arquitectura
aural

Resumen

La convergencia entre el sonido, la música y la arquitectura constituye un campo de estudio interdisciplinario donde la ciencia, la música y la tecnología se entrelazan para dar forma a la percepción y experiencia del espacio y del sonido.

La exploración se centró, en primer lugar, en la modelización y parametrización de la altura tonal y el tiempo, elementos que han sido objeto de estudio desde la antigüedad, con precursores como Pitágoras, y que fueron formalizados en tratados esenciales como el de Rameau a principios del siglo XVIII. Se destacó cómo las herramientas contemporáneas, incluidos los generadores de series dodecafónicas y aleatorias, permiten una manipulación precisa de estos parámetros, ejerciendo una influencia directa tanto en la composición musical como en su ulterior percepción. Se abordó la relevancia de la topología y de las estructuras morfofóricas, a partir del planteo de Euler para el problema de los puentes de Königsberg, para comprender las relaciones espaciales y estructurales inherentes a la música occidental. A partir del análisis de obras contrapuntísticas como *El arte de la fuga* de Johann Sebastian Bach, la discusión se extendió a la distinción entre *música de parámetros* y *música de sonidos*, sugiriendo la existencia de otros elementos morfofóricos que participan en las estructuras musicales.

En segundo término, se examinó la modelización y parametrización del timbre, un campo que Arnold Schoenberg comenzó a trazar con su concepto de *melodía de timbres* en su Teoría de la armonía y que puso en obra en la tercera parte, *Farben*, de sus cinco piezas para orquesta op. 16. La irrupción de figuras como Pierre Schaeffer y la consiguiente crisis del modelo clásico del timbre, potenciada por el advenimiento de la música concreta y la aparición de sintetizadores como el *Yamaha DX7*, redefinieron radicalmente la forma de concebir y operar con el timbre, trascendiendo las limitaciones impuestas por los instrumentos musicales tradicionales.

A continuación, se abordó la parametrización del espacio desde una doble perspectiva: histórica y contemporánea. Aunque teóricos como Vitruvio o Athanasius Kircher ya vislumbraban la profunda conexión entre la arquitectura y la acústica, la formalización del tiempo de reverberación propuesta por Wallace Sabine a finales del siglo XIX representó un punto de inflexión en la acústica arquitectónica, puesto en obra en salas icónicas como el Symphony Hall de Boston. La posterior crisis del modelo de Sabine, las contribuciones de Helmut Haas sobre el efecto de precedencia y la proliferación de nuevos parámetros acústicos pusieron de manifiesto la inherente complejidad del espacio sonoro. El desarrollo de nuevos sistemas electroacústicos y la implementación de campos acústicos virtuales ha transformado drásticamente la capacidad de diseñar y experimentar el espacio sonoro, abriendo nuevas fronteras creativas y perceptuales. La noción de *arquitectura aural*, en la que la acústica deviene una manifestación de la arquitectura, intenta dar cuenta de esta compleja relación. Al final de la presentación se mostraron ejemplos de la interacción entre la acústica y la arquitectura, como el *Pabellón Philips* de Le Corbusier y Iannis Xenakis, el *Prometeo* de Luigi Nono, junto con varias realizaciones latinoamericanas.



Influencias de los parámetros acústicos en la concepción de las estructuras sonoras del siglo XXI

Dimensión espacial y parámetros acústicos

Sandra Elizabeth González
ardnas912@gmail.com

Pontificia Universidad Católica
Argentina, Facultad de Artes y
Ciencias Musicales, Argentina

Palabras clave

espacialidad; medios mixtos;
parámetros acústicos;
arquitectura aural; creación
sonora

Resumen

La presente investigación forma parte del Doctorado en Música, especialidad Composición, llevado a cabo en la Pontificia Universidad Católica Argentina (Director Dr. Oscar Pablo Di Liscia y Codirector Dra. María Andrea Farina). Se aborda la relación entre la espacialidad de obras para medios mixtos y los parámetros acústicos que caracterizan salas para música. El análisis de los parámetros acústicos —físicos y perceptuales—, independientemente de un espacio arquitectónico específico, permite utilizarlos como fuente de generación de estructura compositiva. La creación sonora de obras para instrumentos y sonidos electrónicos contempla la confluencia entre la localización espacial del sonido, el espacio textural y el campo interior de la estructura arquitectónica a través de la acústica. La correlación entre música mixta y los parámetros acústicos físicos y perceptuales se plantea a partir de las investigaciones existentes sobre parámetros acústicos, localización espacial y difusión sonora en recintos (Basso, 2009; Farina, 2019). Estos aspectos caracterizan las salas para música y se suelen considerar para el análisis de los espacios arquitectónicos.

Los parámetros acústicos, la localización espacial y la difusión sonora en recintos caracterizan las salas para música y se suelen considerar para el análisis de los espacios arquitectónicos. Por lo tanto, el hecho de considerar la arquitectura aural favorece la creación de la dimensión espacial en recintos virtuales.

La organización del discurso se basa en la textura musical *holofónica*, desarrollada por Panayiotis Kokoras. El compositor expresa que la considera como la siguiente etapa de evolución de la textura musical, continuando con los paradigmas de monofonía, polifonía y homofonía. Así también aclara que la textura musical *holofónica*, no está relacionada con la holofonía como referencia acústica de la holografía. Explica que el oyente se centra en la síntesis de las corrientes de sonido en capas simultáneas y su *Morphopoiesis* en

el transcurso del tiempo (Kokoras, 2005). La relación entre fuentes acústicas y entorno acústico se implementa en base a los esquemas cognitivos de contenido-contenedor (Kendall, 2009): formas/recursos de *interjuego* con el agrupamiento perceptivo a partir de la disrupción entre los esquemas de contenedor-contenido.

Como antecedente principal de la teoría pre-compositiva se incorpora el *Espace de Projection* del IRCAM, que se considera relevante por tener la particularidad de no solo espacializar sonido, sino de espacializar la acústica del recinto. Es un espacio pensado para modular el sonido y se comporta como un instrumento musical característico.

Se diseña y anexa una metodología de análisis para las obras electroacústicas y mixtas que está basada en el marco teórico y en los objetivos específicos y contempla su posterior aplicación a la composición.

La metodología ampliada incorpora, para el abordaje específico de la acústica de salas y la organización del timbre el análisis de la estructuración del discurso a partir del concepto de *Morphopoiesis* creado por Panayiotis Kokoras, y la clasificación de los parámetros acústicos físicos y perceptuales del entorno acústico que intervienen significativamente, en la transformación de la estructura musical.

La permanente revisión de la efectividad de la metodología de análisis favorece los criterios para establecer una metodología de composición, que permita originar un discurso sonoro a partir de los parámetros acústicos independientemente de un sitio específico.

Referencias

Basso, G. (2009). Percepción espacial del ambiente acústico. En G. Basso, P. Di Liscia J. Pampin (Comps.), *Música y espacio: ciencia, tecnología y estética* (pp. 61-97). Universidad Nacional de Quilmes.

Di, Liscia, O.P. (2023). Aplicación de la teoría de la implicación en el análisis de la espacialidad de la música electroacústica. En O.P. Di Liscia y M. A. Farina (Comps.), *Investigaciones sobre audio espacial y estética del arte sonoro* (pp. 176-198). Editores.

Farina, M. A. (2019a). *Tipologías arquitectónicas y calidad acústica de salas para música*. Universidad Nacional de Quilmes.

Farina, M. A. (2019b). Capítulo 6. Acústica de salas para música. Parámetros acústicos físicos y rasgos perceptuales. En Pablo Di Liscia (Comps.), *Síntesis espacial de sonido* (pp.130-161). CMMAS.

Farina, M. A. (2021). Construcciones que se ven, construcciones que se oyen. El significado de la acústica aplicada a la arquitectura. *Polis*, (19), (s. p.). Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Universidad Nacional del Litoral. Ediciones UNL. <https://www.fadu.unl.edu.ar/polis>

Ircam, Centre Pompidou. (2022). *How well do you Know the Espro?* [Conoces el Espacio de Proyección?]. <https://www.ircam.fr/article/connaissiez-vous-lespace-de-projection>

Kendall, G. (2009). La interpretación de la espacialización electroacústica: atributos espaciales y esquemas auditivos. Traducción de Martín Liut. En G. Basso, P. Di Liscia y J. Pampin. (Comps), *Música y espacio: ciencia, tecnología y estética* (pp. 241-259). Universidad Nacional de Quilmes.

Kokoras, P. (2005). Towards a Holophonic Musical Texture [Hacia una textura musical holofónica]. *International Computer Music Association*, 2005. <http://hdl.handle.net/2027/spo.bbp2372.2005.188>

Kokoras, P. (2005). Morphopoiesis: A general procedure for structuring form [Morphopoiesis: Un procedimiento general para estructurar la forma]. *Electronic Musicological Review*, IX. <https://web.archive.org/web/20090715170614/http://www.rem.ufpr.br/REMV9-1/kokoras.html>

Piano, R. y Rogers, R. (1979). IRCAM, Centro Pompidou París â Francia. *Informes de la Construcción*. 32 (310), 7-13. <https://informesdelaconstruccion.revistas.csic.es/index.php/informesdelaconstruccion/article/view/2476/2788>

12

El espacio como dimensión estructural de la música

María Andrea Farina

mandreafarina@gmail.com

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte argentino y latinoamericano (IPEAL), Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Programa SEAS, Escuela Universitaria de Artes, Universidad Nacional de Quilmes, Argentina.

Palabras clave

auditorios; espacios no estándar; acústica; música; Argentina

Resumen

En la actualidad existen una gran cantidad de espacios donde se interpreta música. Estos lugares podrían dividirse en dos grandes grupos: las construcciones proyectadas específicamente para hacer música y los sitios que son utilizados por los músicos o propuestos por los compositores pero que fueron concebidos inicialmente para otro uso, los que podríamos llamar «ambientes acústicos». Los espacios que conforman estos dos grupos se comportan de manera diferente; sin embargo, en la práctica musical actual se usan casi de manera indistinta.

En la República Argentina existen más de cien auditorios y teatros de tamaño medio y grande. La acústica de estos lugares contribuyó a configurar el sonido característico de las orquestas sinfónicas y líricas en nuestro país, incluso el de géneros populares entre los que el tango figura en un sitio destacado (Farina, 2019a). Por su parte, la intervención sonora de plazas, avenidas, espacios urbanos abiertos, estadios deportivos y hasta cementerios es cada vez más común entre nosotros. La puesta en escena de obras musicales en recintos cerrados no pensados para representaciones artísticas, como edificios públicos, centros comerciales o terminales de transporte, también es una práctica corriente. La música electroacústica y el arte sonoro, por ejemplo, muchas veces no están limitados a salas de música tradicionales donde se escucha de acuerdo con un estándar de calidad sonora y acústica.

Las obras musicales tienen un vínculo indisoluble con el espacio en todas sus interpretaciones. Si bien, el arte para sitios específicos, en particular, toma en cuenta de manera integral el ámbito elegido para su presentación, se puede considerar que todo el repertorio musical ha sido pensado para un sitio específico. Claros ejemplos son los teatros italianos de ópera, que han permanecido acústicamente invariantes desde hace cuatrocientos años, y los recintos preparados para grandes recitales de música popular, estandarizados a partir del uso de sistemas de sonido con procesamiento específico normalizado. Al convertirse el espacio en variable

compositiva, resulta necesario tomar en cuenta sus características acústicas para articular con eficacia el material musical, las fuentes y el campo acústico. El concepto de instrumento musical ampliado permite enmarcar las tres partes del conjunto *fuentes, espacio, receptor* como un todo correlacionado e interdependiente (Cremer, 1984).

En las salas de música tradicionales los campos acústicos son adecuados conforme al uso de los espacios. El nivel de ruido de fondo es bajo y pone a disposición de los músicos un gran rango dinámico y la posibilidad de definir todos los detalles de la música. El tiempo de reverberación y la claridad son correctos o se encuentran dentro de los márgenes donde los intérpretes pueden trabajar con el objeto de obtener un resultado musical apropiado (Beranek, 1996; Farina, 2019b). Estas salas son acústicamente homogéneas y los oyentes tienen una respuesta acústica similar en cualquier localidad.

Los espacios no estándar poseen, en general, una acústica compleja y única. Los niveles de ruido de fondo pueden no ser los requeridos. Los valores de los parámetros que describen el campo interior, muchas veces tienen poco que ver con lo que se espera de una sala para música. Estas características no comunes pueden convertirse en una oportunidad para que los compositores se apropien musicalmente de este tipo de ambientes.

Podemos afirmar que los lugares donde se interpreta la música funcionan como extensiones de los instrumentos musicales (Cremer, 1984). Un recorrido histórico muestra que, en la mayoría de los casos, los espacios precedieron a la música (las salas de concierto y la música orquestal, las iglesias y el canto gregoriano) y que gran parte del repertorio musical es concebido pensando en sitios específicos. Tanto los auditorios como los ambientes acústicos definen ciertos aspectos del discurso musical que involucran desde la concepción de la música hasta su interpretación. La composición musical muchas veces incorpora elementos del lugar en el que se interpreta y así se toman decisiones en relación con la selección y cantidad de instrumentos, disposición espacial de los músicos, textura, articulaciones, etcétera.

En la música tradicional existe un estándar de salas para música y de grupos instrumentales —los auditorios, los teatros de ópera, las salas para música de cámara, las orquestas, los ensambles— a partir de los cuales muchos factores se pueden predecir. La música contemporánea no siempre se ajusta a esos cánones: se pueden plantear múltiples formas de interacción entre el sonido, el sitio y los modos de recepción y escucha. En este contexto, los ambientes acústicos no convencionales, abren un abanico de posibilidades.

Referencias

Beranek, L. (1996). *Concert Halls and opera houses: How they sound*. Acoustical Society of America, New York.

Cremer, L. (1984). *The Physics of the Violin*. MIT Press, London.

Farina, M. A. (2019a). *Tipologías arquitectónicas y calidad acústica de salas para música*. Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes, Bernal.

Farina, M. A. (2019b). Acústica de salas para música. Parámetros acústicos físicos y rasgos perceptuales. En *Síntesis espacial de sonido*. (Ed.). Pablo Di Liscia. CMMAS - Centro Mexicano para Música y las Artes Sonoras, Morelia.