



Enric Riu Picón

Es Licenciado (Magister Artium) en Composición por la Universidad de Viena, DEA por la Universidad de Barcelona, doctorando por la Universitat Autònoma de Barcelona e investigador invitado por el Departamento de Musicología de Northwestern University of Chicago.

Nueva Música: reencontrarse con el público

New music: reconnecting the audiences

Resumen

Desde principios del siglo XX, y coincidiendo con la aparición de la atonalidad de la II Escuela de Viena, la música culta ha experimentado una separación del público que se ha ido agravando con el paso del tiempo. La competencia voraz y desleal de la música comercial, la pervivencia de ciertos clichés y una excesiva intelectualización del lenguaje son algunas de las principales causas, y su peor consecuencia la incomunicación.

La voluntad de aportar soluciones a este grave problema nos ha llevado a plantear hipótesis sobre cómo recuperar esta relación artística fundamental. Para ello se han revisado las bases sociales y funcionales de la música, se ha intentado actualizar el proceso de comunicación implícito, y se ha experimentado sobre el terreno. A partir de todo ello se ha organizado una propuesta clara para un posible nuevo enfoque que facilite la relación público-compositor.

Palabras clave

Arte y comunicación · Composición · cocreación · Música contemporánea · Nueva Música

Abstract

Since the beginning of the 20th Century, coinciding with the appearance of the atonality and the II School of Vienna, the classical cultivated music has experienced a growing separation from its audiences. Some of the causes have to be found in the greedy and unfair competition of commercial music, the survival of certain clichés and the excessive intellectualization of language. The worst consequence is the lack of communication.

The will to find solutions to this serious problem has led us to hypothesize on how to recover this fundamental artistic relationship. We have reviewed the social and functional bases of music, have tried to update the process of implicit communication, and have experienced in the field. From all this we have organized a clear proposal for a possible new approach to facilitate the relationship between audience and composer.

Keywords

Art and communication · Composition · Co-creation · Contemporary Music · New Music



La Biología nos explica –y la Zoología por comparación– que el hombre es un animal físicamente débil cuyo mecanismo de defensa natural está en el cerebro, y es la capacidad de razonar; esto le ha permitido, paulatinamente, dominar el mundo con más o menos acierto. No obstante, y a tenor de las investigaciones neurocientíficas, sabemos también, y con toda certeza, que esto no le habría sido posible si no hubiera desarrollado la habilidad de comunicarse. Con el tiempo se llegaría a niveles de sofisticación lo suficientemente altos como para crear los lenguajes que, por definición, son sistemas de comunicación evolucionados.

Si partimos del axioma de que el arte es comunicación en tanto nos permite expresar emociones, opiniones y pensamiento, no es difícil asumir también que cada una de sus disciplinas es un lenguaje, entendido éste como “conjunto de signos y de sonidos que ha utilizado el ser humano... para poder comunicarse con otros individuos de su misma especie”¹.

Este apunte preliminar nos sirve como introducción al problema principal que

esta investigación quiere abordar: la comunicación entre el artista compositor y su público.

Hoy en día existe cierto consenso respecto al hecho de que la música culta actual, la generalmente etiquetada como “música contemporánea”², creada por compositores mayoritariamente vivos, se ha distanciado del público. Numerosas voces claman en contra de discursos que, muy a menudo, aparecen incomprensibles y abstrusos, más sospechosos de ocultar, que invitadores a comunicar. Esto ha provocado, además de un dramático cisma entre unos y otros, un éxodo masivo y prolongado del público hacia la música de entretenimiento, mayor aún si se tiene en cuenta la presión ejercida por el sistema de consumo predominante –no tan sólo en los países ricos, mérito o demérito de la globalización– y que, obviamente, no iba a permitir que unos cuantos de sus afines perdieran buenas oportunidades de llegar (o seguir) en la cima del éxito.

Paralelamente, y también como producto de este sistema, la “música clásica”³ ha quedado también en manos de una reducida minoría capaz de costear los astronómicos importes que exigen el mantenimiento de orquestas, salas adecuadas y, sobre todo, las estrellas solistas, cantantes y directores. Una muy perniciosa consecuencia de todo esto ha sido que toda esta riqueza cultural ha quedado también alejada de los sistemas educativos públicos y de bajo coste, pues ya hace tiempo que este mundo no llega con suficiente fluidez a las personas susceptibles de poder compartirlo (futuros formadores, por ejemplo). Es así como se genera un círculo vicioso, bien protegido por intereses de poder, que va desnutriendo de sentido crítico a la mayoría y mantiene así el estado de cosas que más le favorece. Esto por lo que hace al público, porque por lo que respecta a los compositores en nada ha ayudado la imagen decimonónica y pseudo-nitzscheana del artista como la de un ser distinto, distante, huraño e incomprensible, que valora la soledad por encima de todo y que necesita estar aislado para cumplir a conciencia con el elevado cometido de crear.

Probablemente sólo haya que formularse un par de preguntas para superar ese estereotipo como: ¿qué clase de comunicador sería un artista que no está en contacto con el mundo? ¿acaso ni tan siquiera sería capaz de fantasear? ¿qué sentimientos puede tener alguien que no vive con nadie, o que ignora lo que pasa a su alrededor? Es sencillamente absurdo. A pesar de ello esta imagen sigue vigente aún hoy, en pleno siglo XXI, entre amplios sectores de la afición musical y hasta entre personas del oficio, incluidos algunos compositores.

Es tan sólo una parte de las culpas a repartir que, previsiblemente, son muchas, complejas, e históricas. Centrémonos, por tanto, en el núcleo de la controversia: la relación creador-público. Dado que se trata indiscutiblemente de una relación de comunicación, recordemos de manera sucinta los elementos constituyentes de un proceso comunicativo:

Es tan sólo una parte de las culpas a repartir que, previsiblemente, son muchas, complejas, e históricas. Centrémonos, por tanto, en el núcleo de la controversia: la relación creador-público. Dado que se trata indiscutiblemente de una relación de comunicación, recordemos de manera sucinta los elementos constituyentes de un proceso comunicativo:

1. **Emisor:** el que transmite un mensaje a los demás.
2. **Mensaje:** información que el emisor envía al receptor.
3. **Canal:** elemento físico a través del cual se establece la comunicación entre emisor y receptor.
4. **Receptor:** Aquel que recibe el mensaje a través del canal y lo interpreta.

Cualquier expresión artística necesita y usa de estos cuatro elementos, aunque puedan cambiar formalmente⁴. En todo caso el éxito en la transmisión de un mensaje viene determinado por la recepción de éste, y si el mensaje no llega, o no lo hace de la manera adecuada o esperada,

Probablemente sólo haya que formularse un par de preguntas para superar ese estereotipo como: ¿qué clase de comunicador sería un artista que no está en contacto con el mundo? ¿acaso ni tan siquiera sería capaz de fantasear? ¿qué sentimientos puede tener alguien que no

⁴ Ejemplo: Marta Graham, Picasso o Bach, que emiten un mensaje poético, reivindicativo o espiritual, expresado a través de danza, pintura o música, dirigido a un público incondicional, afín a una cierta ideología política o religiosa, etc.

¹ <http://definicion.de/lenguaje/> (22/08/2015)

He escogido esta definición frente a la dada por el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española por ser más amplia. La definición del DRAE –“conjunto de sonidos articulados con que el hombre manifiesta lo que piensa o siente”– como se ve no incluye fenómenos tan reconocidos como el lenguaje corporal, el de signos, o la mayoría de las artes excepto, curiosamente, la música.

² Como la mayoría de las etiquetas es imprecisa –si no errónea– y tiende a generalizar, por lo que no se utilizará más en este texto.

³ Entrecomillada por tratarse de otra etiqueta que también evitaremos de ahora en adelante.

es preciso plantearse que haya habido algún fallo en el proceso.

Si empezamos por el emisor y su mensaje, no cabe dudar de la intención que la mayoría de los compositores tiene de comunicar algo. Y del mismo modo que no debemos pretender limitar a éstos en modos y cualidades de expresión, así como de los contenidos que deseen expresar, tampoco el público debe cerrarse a ellos: siempre es deseable un público receptivo. Probablemente en este mismo punto empiezan los problemas porque, a veces, el mensaje que desea transmitir el compositor es de naturaleza esencial y, a veces, únicamente poética. La música ligera o popular de más amplia difusión nos ha acostumbrado, a base de fórmulas repetitivas en todos sus ámbitos, a ciertos tópicos que han devenido en garantías de aceptación más o menos generalizada. Si se someten a análisis tradicional -formal, armónico, melódico, lírico, instrumental, etc.- algunas de las canciones de más éxito de los últimos veinte (o más) años no se observan avances significativos en ninguno de esos aspectos⁵. Esto nos permite cualificar a este tipo de música de "conservadora" sin gran temor a equivocarnos, y evidentemente crea también un público crítico de tipo conservador.

Ahora bien, esa es justamente la brecha que la música culta aprovecha para definirse en una mayor libertad. En general

fuera de circuitos comerciales -recibe, de entrada, una presión mucho menor- esta música puede asumir más roles, avanzar más en sí misma, ocuparse de otros temas y ofrecer, en general, más variedad en sus mensajes y compromisos. Y aunque, por supuesto, cada compositor es dueño de sus ideas, y de cómo las expresa, es habitual que, el que adopta compromisos de este estilo, encuentre algún tipo de bloqueo en la audiencia -hecha conservadora- por la simple razón de que están "acostumbrados" a otra cosa. Sirva el siguiente ejemplo: muchos conocidos míos norteamericanos, acostumbrados a las hamburguesas, las pizzas, y los *macaroni-and-cheese*, no aprecian el jamón serrano; incluso a muchos les repugna, y otros no quieren ni probarlo tan sólo por el aspecto que ofrece. ¿Acaso alguien acostumbrado a la cocina mediterránea duda de la exquisitez de este manjar? ¿debemos, así pues, abandonar a los norteamericanos por tener otros gustos diferentes de los nuestros? Probablemente no sería ni lo más acertado ni lo más justo.

En el caso de la música, más abstracta y con un espacio de acción distinto y más difícil de delimitar, se observa un enquistamiento profundo de esa anomalía. El proceso de combate se presenta, por tanto, bastante duro y complejo pues lo que en materia musical se ofrece actualmente, y de forma general a las grandes masas, es bastante menos que hamburguesas,

pizzas o *macaroni-and-cheese*, aunque a menudo se vende con el envoltorio, y al precio, del caviar de Beluga. El resultado es decepcionante y agotador para el compositor, que se siente predicando en el desierto. Pero es, a la vez, desastroso para el público que queda consciente o inconscientemente en la ignorancia al rechazar hacer el esfuerzo intelectual que el compositor le reclama: "¿para qué, si la música puede ser mucho más fácil y agradable?". Aún y así, probablemente la peor consecuencia de esta renuncia esté en el no ejercicio del sentido crítico en momentos importantes. Previa y convenientemente manipulada, esta actitud se traslada subrepticamente a otros ámbitos de la vida, a aquellos que exigen que escogamos, que utilicemos nuestro criterio y decidamos cosas tan importantes como qué educación queremos dar a nuestros hijos o quiénes van a ser nuestros políticos y gobernantes. No hace falta mentar las consecuencias de errar en estos aspectos: a la vista está, hoy posiblemente más que nunca.

No obstante no es menos cierto que algunos compositores, derrotados justamente por esa sensación de que nadie les escucha acaban abandonando, a su vez,

la preocupación por el público. Ya en ese punto algunos de ellos encuentran refugio en la elocuencia intelectual, y optan a veces por el confort -y el placer- que les produce extremar la complejidad en sus discursos. Pero esto también puede llevar el proceso comunicativo a un extremo en el que muchos se preguntan si realmente todavía se está comunicando, en qué medida, y qué efectos se están consiguiendo; en definitiva: sí, de hecho, esa dirección está teniendo sentido. Insisto en que debemos ser honestos y aceptar cada uno nuestra parte de culpa a fin de favorecer el bien común.

Un intento -cargado de buenas intenciones- por conciliar ambos lados ha sido el de explicar la música a *priori*. En nuestra opinión la música está para ser escuchada, y cualquier explicación previa supuestamente necesaria le asigna de antemano el estigma del fracaso. Se puede hablar -siempre a *posteriori*- de técnicas de composición, del proceso creativo... Se puede incluso llegar a una escueta presentación verbal o escrita de los elementos inspiradores de la obra. Pero cualquier otro condicionante previo a la audición desvela defecto de factura.



⁵ Cuando una canción pop se convierte en "canción del verano" no suele ser debido, precisamente, a criterios cualitativos y/o artísticos.



Planteado el problema, sus causas y sus efectos, pasemos a las posibles soluciones. Repasemos: tenemos un emisor, que es el compositor y que tiene un mensaje que transmitir, lo cual va a hacer a través de la música y sus intérpretes; la cadena se completará con la presencia de un público dispuesto a recibir e interpretar ese mensaje.

Hasta ahora el compositor se ha erigido en señor de su idea, o sea, del mensaje a transmitir. Si bien esa idea es, en efecto, propiedad suya, nadie le obliga tampoco a no pedir ayuda para transmitirla, y la multidisciplinareidad, entendida ésta como la colaboración entre distintas ramas del arte para transmitir un mensaje, puede llegar a ser una solución muy óptima. Se viene practicando desde hace muchos años, y a nadie le cabe duda alguna sobre el empuje que gana según qué música cuando es coreografiada o asociada a pintura, texto, etc.

Hay más posibilidades de acercarse al público. Christopher Small critica en la parte inicial (*Prelude*) de su libro "Musicking" la tendencia en los países ricos a "fetichizar" la música reduciéndola a meros objetos susceptibles de culto como son las partituras autógrafas. Da como colofón la frase de Walter Benjamin "The

supreme reality of art is the isolated self-contained work." y cita cuatro corolarios con la intención de secundar sus observaciones:

"The first is that musical performance plays no part in the creative process, being only the medium through which the isolated, self-contained work has to pass in order to reach its goal, the listener. (...) The second corollary is that a musical performance is thought of as a one-way system of communication, running from composer to individual listener through the medium of the performer (...) it suggests that the listener's task is simply to contemplate the work, to try to understand it and to respond to it, but that he or she has nothing to contribute to its meaning. (...) A third corollary is that no performance can possibly be better than the work that is being performed. (...) A fourth corollary is that each musical work is autonomous, that is to say, it exists without necessary reference to any occasion, any ritual, or any particular set of religious, political, or social beliefs."⁶

Siguiendo con su crítica, más tarde nos hace notar que "If we widen the circle of our attention to take in the entire set of relationships that constitutes a performance, we shall see that music's primary

meanings are not individual at all but social"⁷ y termina forjando el término, mucho más holístico, de "musicking" ("musicar") que engloba en una acción –ya no en un simple nombre- a todos los agentes implicados en la generación de música:

"To music is to take part, in any capacity, in a musical performance, whether by performing, by listening, by rehearsing or practicing, by providing material for performance (what is called composing), or by dancing."⁸

De lo dicho por Small fácilmente se extrae que la emisión de un mensaje musical es claramente más efectiva si se tiene en cuenta a todos los agentes implicados en la acción, incluidos los intérpretes, el espacio, y el público. Está claro que buena parte del proceso de comunicación real y efectivo se va a desarrollar durante la representación, y justamente durante ese espacio de tiempo el compositor ya se halla en retaguardia por lo que su destinatario principal –el público- es una incógnita aparentemente insalvable.

Aparentemente porque el compositor sí conoce o puede conocer en buena medida a quien va a ser, en primera instancia, el transmisor de su mensaje: el/los intérprete/s. El instrumentista es, en efecto, quien da la cara al público, y circunstancialmente le va a conocer bastante mejor que el compositor. ¿Se puede aprovechar este hecho para favorecer la comunicación? Es seguro que sí. Imaginemos por un momento que los intérpretes,



usando de su ventaja de poder observar también al público⁹, tuvieran la facultad de dar pequeños giros a sus discursos interpretativos de tal modo que pudieran mantener con ello, de forma más constante, la tensión y la atención sobre ellos. El compositor puede actuar de varias maneras para conseguir esta valiosa colaboración de su/s intérprete/s durante la representación, en primer lugar cambiando la jerarquía de los parámetros de comunicación. Si el intérprete, por ejemplo, no tiene que estar tan sometido al stress de la lectura convencional puede dirigir más atención al público y, con ello, hacer evaluaciones tanto previas (número, edad, tipo, etc.) como simultáneas a la función (si la gente se distrae [aburrimento], si hay ruidos distorsionadores [un bebé que llora, una persona acatarrada], si la gente se marcha) y adaptar en cierta medida su representación a ello.

Existe aún otro factor que incita definitivamente a estrechar la relación con el

⁶ SMALL, Ch. Musicking. Wesleyan University Press. Connecticut, 1998. (pp 5-7).
⁷ Íd. p. 8.
⁸ Íd. p. 9.
⁹ Observar, entre intérprete y público, no tiene por qué ser una acción unidireccional, aunque siempre se haya sobreentendido de este modo (público -> intérprete).



intérprete, y es el conocimiento que éste tiene de su propio instrumento (debemos suponer que mejor que el del compositor), y que le puede permitir hacer uso de técnicas o efectos que en determinados momentos pueden ser muy oportunos – y hasta cruciales- para captar la atención del público. Un *growl* en el saxofón, bello y esperado a menudo por la audiencia, puede tener un momento mejor que el previsto sobre el papel por el compositor; esto el músico de *jazz*, por ejemplo, lo sabe muy bien. ¿Por qué no intentar, por lo tanto, introducir en la expresión escrita este nivel de confianza? ¿Por qué no hacer partícipe/s al/los instrumentista/s del proceso creativo si la perspectiva de mejora contando con él/ellos es tan alta? La respuesta, posiblemente, sería ¡por qué no! Y así se genera la siguiente pregunta: ¿cómo?

En primer lugar, como ya hemos anunciado anteriormente, es preciso descargar de ciertas tensiones a los intérpretes para que puedan centrar parte importante de su atención en la audiencia. Es posible, para empezar, que la notación musical convencional resulte poco ágil por el nivel de detalle que exige en su escritura -ergo lectura. En este sentido, y a fin de ganar en claridad, quizás sea una buena idea intentar transmitir nuestras ideas de una forma más conceptual. Esto ya cambiaría a menudo la jerarquización de los parámetros musicales puesto que la transmisión conceptual se focaliza indefectiblemente sobre el contenido. En la transmisión de un mensaje artístico

musical debemos plantearnos de forma radical qué importancia real tienen los parámetros tradicionales (tiempo, forma, ritmo, melodía, armonía, articulaciones, etc.) y darles sentido de forma equilibrada: deben ser comunicativamente útiles y tener la carga de complejidad justa que permita no sacrificar nada del contenido.

A partir de aquí se puede empezar a pensar en aplicar un cierto grado de concesión del compositor hacia el intérprete, una mayor movilidad interpretativa que, en su gestión, debe entenderse preferiblemente en base a una sólida confianza. Esto no significa que el compositor deba escatimar indicaciones, simplemente que estas serán distintas y que recibirán, también, una lectura de precisión distinta. Consecuencia inevitable de lo anterior, conviene hablar ahora de estrechar la confianza con nuestros intérpretes. En realidad no hay nada mejor que construir una obra a medida para un determinado instrumentista al que nos une una relación íntima en cierto grado: conocerle a ese nivel nos alienta a transmitirle esa confianza que la expresión artística necesita, y a ofrecerle aquello que sabemos que le permite dar lo mejor de sí, lo que le hace sentirse cómodo y le hace aflorar sus propios sentimientos. A su vez, y por esa misma relación de confianza, él también se perfila como un mucho mejor candidato para asistirnos en la transmisión de ese mensaje. No hay duda que este nivel relacional es detectado por el público, y esto le predispone mucho mejor para el goce y la receptividad en general.

En tercer lugar, y siempre que sea posible, se recomienda tener en cuenta las características del espacio donde va a ser interpretada la obra, pues no demanda lo mismo, pongamos como ejemplo, una sala seca, que una iglesia románica, que un espacio abierto. En principio sería deseable que una obra pudiera ser tocada muchas veces y en lugares distintos, por lo que vale la pena transmitir a los músicos los distintos factores de adaptación que hayamos podido concebir en cada caso, o hacerles saber, por lo menos, que eso nos preocupa y que están autorizados –con las limitaciones oportunas- a adaptar ellos mismos los aspectos que crean necesarios a unas especiales condiciones acústicas.

Recuerdo una ocasión en que un excelente cuarteto de saxofones estrenó una obra de un colega en el auditorio –muy seco- de la universidad. La pieza, rica en multifónicos y otros efectos de difícil control dinámico, fue dirigida a un auditorio muy técnico y entendido en música (compositores, saxofonistas, académicos y en menor medida otros instrumentistas) que no dudaron en calificar la pieza, al día siguiente, como de tormento auditivo. Un año más tarde la misma obra se ofreció en un antiguo teatro de condiciones acústicas mucho más absorbentes (terciopelo, cortinas, etc.) por el mismo cuarteto, y coincidimos de nuevo algunos de los que ya habíamos estado en el estreno. Consensuamos que la obra había sonado mucho mejor, y no era porque los músicos la hubieran preparado más se-



gún ellos mismos reconocieron, aunque sí apuntaron a las distintas condiciones acústicas de la sala.

En este sentido hay que prestar mucha atención a un cierto tipo de salas que actualmente proliferan en Estados Unidos, y que están dotadas con la capacidad de cambiar totalmente sus condiciones acústicas a través de tecnologías punta. Uno de estos auditorios se encuentra en la University of Indiana South Bend donde próximamente (1/11/2015) disfrutaré de la magnífica oportunidad de escuchar mi obra "Leaving the comfort zone"; a la expectativa de los resultados intentaremos sacarle el mayor provecho posible pues podría tratarse de una nueva herramienta de extrema utilidad en nuestros propósitos.

Algunas pruebas realizadas hasta ahora arrojan resultados sorprendentes y alentadores. Tomemos la serie Sound Portrait¹⁰, de mi creación. Se trata, a día de hoy, de siete piezas independientes para instrumento solista, cada una de ellas hecha a medida de un intérprete en concreto, todos ellos personas con las que estoy en excelentes relaciones, tanto en lo personal como en lo profesional. Se han estrenado ya cuatro de ellos: SP I, II, III y IV. El público, preguntado después de las representaciones, en numerosas ocasiones se ha declarado empático con el intérprete... ¡y con la pieza!

¹⁰ SP (+ número romano correspondiente) a partir de ahora.

¹¹ Dúo de saxofones.

Por otro lado los instrumentistas aseguran haber tenido que estudiar las obras con especial énfasis debido a la notación que, por cambio de paradigmas, resulta inevitablemente distinta. Pero también aseguran que, una vez familiarizados con este aspecto –puramente técnico– tocan más relajados gracias a lo que varios de ellos llaman "posibilidades de improvisación" y que desde nuestro punto de vista son, más bien, descargas de presión convencional en un sentido, que les permiten estar atentos –en otro sentido– a los parámetros más interesantes de espacio y, sobre todo, público. La mayoría de los instrumentistas también afirman sentirse más próximos al público y algunos, incluso, aseguran que la conexión que finalmente se establece es mucho más íntima e intensa, llegando a climas parecidos a los de las *jam sessions*.

Entre las siete partituras de los diferentes SP hay, muy a menudo, grandes diferencias en la escritura. Esto es debido, en primer lugar, a que van dirigidas a intérpretes con personalidades bien distintas (hay que adaptar a cada uno de ellos ciertos aspectos en la forma de expresar el mensaje) pero también a la consiguiente evolución a partir de las observaciones correspondientes. Se observa esa evolución, por ejemplo, en el uso de marcos multirealidad, que no aparecen hasta "Hiawatha"¹¹ y son terminados de experimentar en SP III y SP IV, convirtiéndose,

por coincidencia en el tiempo, en recurso técnico principal en las tres obras. Directamente derivado de la cocreatividad, un marco multirealidad ofrece al intérprete varias posibilidades de administrar el sonido durante un mismo intervalo de tiempo, y habitualmente se presenta en forma de diversas combinaciones de líneas texturales, generales (incluyen ritmos, alturas y armonías) y dinámicas. Obsérvense en SP III (anexo 1) las tres posibilidades texturales (1, 2 y 3, parte superior de la página) a combinar cualquiera de ellas con una línea general (I y II, parte central recuadrada) y una línea dinámica (a, b y c, parte inferior de la página). Lo que se obtiene es una sola interpretación, de duración 60", resultado de combinar, a voluntad del intérprete, una línea de cada una de las tres condiciones imprescindibles de ejecución, ejemplo: 3, I, b. De aquí en adelante, comprobada la eficacia, se incluye la multirealidad como recurso disponible, pero deja de ser predominante, por supuesto.

Más tarde se suceden otras experiencias, como en el caso de SP VI y SP VII, de partituras mucho más conceptuales aunque incluyen marcos multirealidad en momentos puntuales (SP VI). En estas obras el tiempo de duración queda, total o parcialmente, a discreción de los intér-

¹² Proyecto multidisciplinar música-imagen original para flauta, cello y piano (los instrumentos son variables).

¹³ Proyecto multidisciplinar música-poesía-pintura para flauta, saxos/clarinetes, piano, percusión y viola/cello/contrabajo con director (como se puede observar, algunos instrumentos son variables).

¹⁴ Proyecto multidisciplinar música-texto para marimba y clarinete bajo.

pretes según perciban el nivel emocional del público. SP VII, por ejemplo, sugiere una duración total de la obra de entre 3 y 7 minutos; SP VI, dedicada al genial pianista Andy Costello, da toda la libertad al intérprete en este aspecto pues, debido a sus extensos conocimientos del discurso Feldmaniano se le considera experto en gestión del tiempo. Esto no obsta a que otras obras (SP I, II, III, IV y V) tengan sus duraciones estrictamente estipuladas. Excepto SP I y II, todos los demás SP carecen de líneas melódicas exactamente definidas, aunque SP V usa notación gestual y da, más bien, ideas aproximadas de alturas e intervalos. Sugerencias de líneas melódicas y/o alturas también se aprecian en "Hiawatha", "Fetisch. Two (?) perfect lovers"¹² y "Leaving the comfort zone"¹³. Similarmente ocurre con las estructuras: mientras en SP III y IV existe una cierta libertad –encauzada– en la estructuración, en otras obras como SP I, SP VI o "Leaving the comfort zone" la forma está perfectamente determinada.

Aún y así en "Hiperbrevedades"¹⁴, a pesar de que la estructuración definitiva está en seis partes, se ofrece a los intérpretes la posibilidad de ordenar éstas prácticamente a su antojo, cada uno por su lado, y sin ponerlo en conocimiento del otro; el resultado, contrapuntísticamente, puede



resultar bastante interesante. En el caso del ritmo -tema ligado íntimamente al de las articulaciones- ya desde SP I siempre se ha, tan sólo, aproximado -y a menudo simplemente sugerido. Además de que la cuestión rítmica exige mucha atención al intérprete, se da por ampliamente demostrado que se trata de un parámetro que, en la mayoría de los casos, puede dejarse a su buen criterio. Es evidente que darles cierta libertad en este sentido no tan sólo les descarga de tensiones bastante absorbentes sino que les da la oportunidad de poner de relieve habilidades propias de su instrumento que de otra forma quizás no saldrían a la luz -o por lo menos no lo harían en el momento más oportuno- y que, sin embargo, pueden ejercer un fuerte atractivo emocional sobre el público.

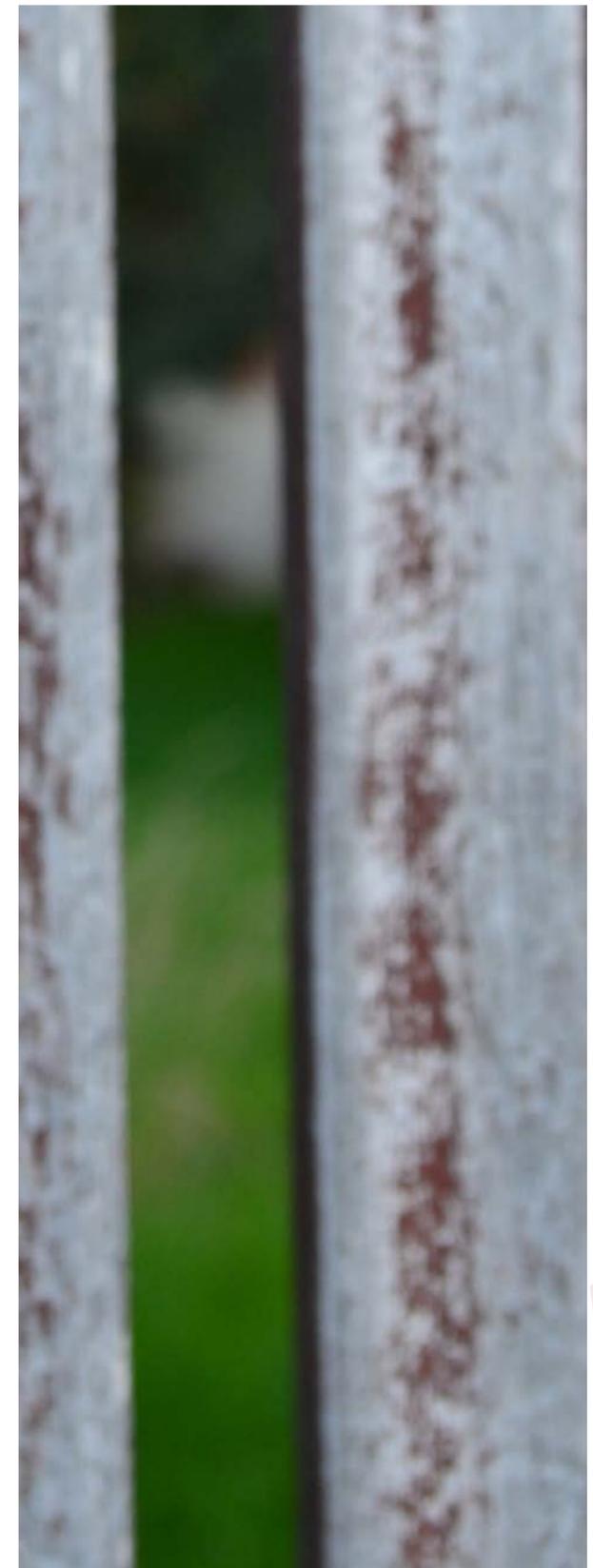
Obsérvese, también, la tendencia a flexibilizar las instrumentaciones en las obras destinadas a grupos. "Leaving the confort zone", por ejemplo, es posible tocarla con clarinetes o con saxos (tres tipos de cada, especificados en la partitura) y con tres cuerdas distintas: viola, cello o contrabajo. Esto también favorece directamente la divulgación de la obra por cuanto es más fácil adaptarse a los instrumentos disponibles; pero sobre todo la enriquece, no tan sólo tímbricamente sino creativamente, pues obviamente son distintas las habilidades que los intérpretes pueden desarrollar con uno u otro instrumento, y por tanto también lo serán los resultados finales.

Un problema que en su momento surgió fue el de tener que poner un Sound Portrait a disposición de otro intérprete distinto de su dedicatario original. Se trataba de SP III, como hemos comentado anteriormente muy basado en el uso -con finalidades estrictamente estructurales- de marcos multirealidad. Es importante señalar que el uso de este recurso está encauzado -sine qua non- por la voluntad del compositor a expresar un mensaje primero, y que en cualquier caso estos marcos están dispuestos de tal modo que su destinatario original debe ser capaz, por afinidad con el autor, de darle la mejor expresión al mensaje que se le ha encargado transmitir. SP III, dedicada al excepcional flautista Marc Horne, transporta sentimientos esencialmente reivindicativos. Me remito a Gilles Deleuze y secundo que es difícil no toparse hoy día con un artista no reivindicativo, por lo que el mensaje de SP III no era tampoco difícil de trasladar a otro flautista, en este caso una mujer joven; la solución para este caso ha pasado por vincular la música a un texto feminista con el que me siento profundamente identificado, y que actúa como soporte externo necesario para readaptar la obra sin alterar el núcleo intocable del mensaje.

Si atendemos a los resultados obtenidos hasta ahora es indiscutible que contar con la confianza de los intérpretes hasta hacer posible cocrear con ellos ayuda notablemente, durante las representaciones, a mejorar la comunicación con el público. No es fácil todavía encontrar ins-

trumentistas dispuestos a afrontar este cambio de paradigma, pero es cierto que la mayoría de los que lo han hecho se han sentido satisfechos con los resultados. A la luz de esta colaboración podemos decir que las obras que se obtienen por co-creación son mucho más orgánicas: tener la certeza de que cada vez que se produzca una ejecución se va a obtener un resultado inefablemente distinto les confiere gran vitalidad en sí mismas y un enorme interés potencial; no olvidemos que, mientras el mensaje es el mismo, el intérprete (que, por supuesto, puede cambiar) siempre va a contribuir personalmente en función de su propio estado, del lugar donde toca, y del público que ha venido a escucharle.

También queda claro que, por intencionalidad directa, se trata de obras más inclusivas que quieren devolver el papel sociabilizador a la música dándole un sentido más holístico y acercando a sus partes para favorecer la comunicación. Si bien es cierto que todos estos buenos resultados se han obtenido con piezas solistas (más el dúo de saxofones "Hiawatha") cuya interpretación se basa, como ya se ha expuesto, en una trabajada relación intérprete-compositor, habrá que observar los resultados en las obras para grupo, más sustentadas por la multidisciplinariedad aunque no menos por la relación personal con los músicos. Sería el caso de "Leaving the confort zone", que se tocará dos veces -por la misma agrupación- en las próximas semanas (Chicago, 1 de octubre 2015, y South Bend University, IN, 1



de noviembre de 2015). En este caso el papel del director (Dr. Jorge Muñiz) es crucial en el desarrollo de la obra por lo que se han hecho todos los esfuerzos por establecer una relación fluida –por demás exquisita- con él, confiriéndole toda la confianza en la transmisión de la compleja intencionalidad de la obra a sus músicos. Tan interesante –o más, si cabe- será el estreno del multidisciplinar “Fetisch”, que se producirá en Seul (Corea del Sur, 30 de octubre 2015) con lo que significa tener como primer público a un grupo tan cultural y socialmente distinto; extremadamente interesante se presenta una comparativa con la segunda representación, que tendrá lugar unos meses más tarde en Chicago, y con un grupo de músicos –y público- estadounidense. Y es que, basados en las mismas propuestas de acercamiento, ciertos parámetros necesitan retoques y adaptaciones en los trabajos en grupo; más allá de esto, la diferencia cultural en el público arrojará observaciones de valor incalculable y, seguramente, más preguntas y nuevos retos en nuestro cometido por mejorar la comunicatividad.

Las posibilidades de comunicación de la música son infinitas y están infrutilizadas e infravaloradas. No favorece en absoluto el bien común –público, compositores, intérpretes- el enroque en posiciones maniqueas como las que se ha llegado hoy día, tan sólo fomenta la desigualdad y el conservadurismo cuando lo que más necesita la música en todos sus ámbitos de desarrollo es justamente lo contrario: libertad. Y este es nuestro lema, el que nos indica que no hemos hecho más que empezar y nos da fuerzas para seguir investigando.



Bibliografía

Adorno, Th. W. (2003). *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Akal.

Adorno, Th. W. (2004). *Minima Moralia: Reflexiones desde la vida dañada*. Madrid: Akal.

Calabrese, O. (1997). *El lenguaje del arte*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Campbell-Robinson, D., Buck, E. B., and Cuthbert, M. (1991). *Music at the margins. Popular music and cultural diversity*. Newbury Park, CA: SAGE Publications.

Fischer, E. (2001). *La necesidad del arte*. Barcelona: Ed. Península.

Fromm, E. (2007). *El miedo a la Libertad*. Barcelona: Paidós Ibérica, S.A.

Grout, D.J y Palisca, C.V. (1990). *Historia de la música occidental*. Madrid: Alianza Música.

Herzfeld, F. (1964). *La música del siglo XX*. Barcelona: Labor.

Mattelart, A. y M.. (1997). *Historia de las teorías de la comunicación*. Barcelona: Paidós.

Michels, U. (1985). *Atlas zur Musik*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag und Bärenreiter Verlag.

Monelle, R. (2000). *The sense of music. Semiotic essays*. Princeton: Princeton University Press.

Polo Pujadas, M. (2007). *L'estètica de la Música*. Barcelona: UOC.

Ross, A. (2009). *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música*. Barcelona: Seix Barral.

Small, Ch. (1998). *Musicking*. Connecticut: Wesleyan University Press.

Stuckenschmidt, H.H. (1960). *La música del siglo XX*. Madrid: Ediciones Guadarrama.

Tarasti, E. (1994). *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington: Bloomington Indiana University Press.

Vilar, G. (2005). *Las razones del arte*. Madrid: Antonio Machado Libros, S.A.

Wright, Ch. R. (1980). *Comunicación de masas: una perspectiva sociológica*. Buenos Aires: Paidós. ◀

🕒 Recibido: 17/09/2015

✅ Aceptado: 30/10/2015



Anexo I

Sound portrait III

Per a flauta

Enric Riu

Harvard, IL, Gener, 2015

A Marc Horne



Estructura

Sound Portrait III es una obra para flauta de duración total 6 minutos (+ pausas cadenciales); está escrita a tiempo real.

Se observan los siguientes elementos:

- **Tres líneas superiores o texturales**, numeradas **1, 2 y 3**.
- **Dos líneas centrales recuadradas**, llamadas líneas **principales** que, básicamente, comprenden alturas y ritmos, aunque se pueden dar excepciones que son oportuna y claramente advertidas; están numeradas **I. y II.**
- **Dos líneas inferiores o líneas de dinámicas**, numeradas **a y b**.

Cada línea expresa una duración exacta de 60".

Estas **líneas** son los organizadores básicos del discurso musical. Horizontalmente distribuyen en función del tiempo. Verticalmente jerarquizan la importancia de cada uno de los elementos del discurso; así si un elemento, como por ejemplo el uso de figuras largas **(A)**, está colocado por encima de la línea, significa que es jerárquicamente superior, es decir: que tiene más presencia; al contrario, cuando un elemento se halla bajo la línea, esto significa que es jerárquicamente inferior, es decir: que su presencia no es predominante.

Los elementos circunscritos con línea discontinua dejan su ejecución a la libre discreción del intérprete. **(MF)**

1

Para la ejecución de *Sound Portrait III* se realizarán **cinco lecturas** sucesivas. Cuatro de estas lecturas se rigen por lo anotado en la partitura; la quinta responde a una improvisación condicionada por lo tocado anteriormente pero dejada a discreción del intérprete; es de obligada observación una alta coherencia estilística de esta parte con las demás. Cada una de las lecturas según la partitura combina libremente una línea textural, una línea principal y una línea de dinámicas. En principio las posibles combinaciones son 12:

1, I, a	2, I, a	3, I, a	1, II, a	2, II, a	3, II, a
1, I, b	2, I, b	3, I, b	1, II, b	2, II, b	3, II, b

Los condicionantes ineludibles de cada combinación son los siguientes:

- 1.- Se deben utilizar las dos líneas principales (I y II) por lo menos una vez cada una.
- 2.- No se puede repetir en ningún caso una misma combinación en cada interpretación de la obra.
- 3.- La ejecución improvisatoria (no regida por ninguna combinación expresa de la partitura) debe hacerse en quinta (última) posición y dura 2X60" (=120").

2



Sobre las cinco ejecuciones:

Las ordenaciones posibles son las siguientes:

1/2/3/4/5 1-2/3-4/5 1/2-3-4/5 1-2-3-4/5

donde los guiones (-) separan partes pero sin conceder descanso (*attacca*), y los / separan partes con pausas reales de duración no mayor a 8".



Líneas de lectura

Líneas texturales (1, 2 y 3)

Contienen información sobre articulaciones y efectos destinados a cambiar la textura del sonido, como *fz* (*flatterzunge* o *frullatto*), *pizzicatti*, multifónicos (MF), etc.

Líneas principales (I y II)

Contienen básicamente condicionantes de altura y ritmo.

Líneas dinámicas (a y b)

Contienen información sobre desarrollos dinámicos: *ff*, *crescendi*, acentos,  etc.





Particularidades

- A Son figuras de larga duración (>1,5").
- C Son figuras de duración intermedia (1,5" > B > 0,1").
- B Son figuras y/o grupos de figuras de duración breve (<0,1" c.u.).
- Sonido pleno.
- Sonido con aire.
- Sonido con mucho aire.
- Sonido vacío (sólo aire).
- A—A Línea de transición.
- f¹z¹ Un *flutterzunge* (*frullatto*) en total.
- accents³ Tres acentos como máximo.
- pizz. Final de posibilidad de *pizziccotti*.

5

< 2" Insertar frecuentes pausas de duración menor o igual a 2".

6

