

PERO SI SON MÁQUINAS, NO MÚSICOS

El estudio histórico de la música electroacústica a partir de las relaciones sociales.

María Paula Cannova - Julián Chambó - Ramiro Mansilla Pons - Alejandro Zagrakalis
Universidad Nacional de La Plata – Facultad de Bellas Artes

Resumen

La práctica musical compositiva que utiliza medios electrónicos en el campo de la música académica centroeuropea se ha presentado históricamente determinada por los medios de producción y la presencia de compositores destacados.

Sin embargo, la existencia de instrumentos electrónicos y eléctricos data de mediados de siglo XVIII en la propia Europa central. También es anterior, y en cantidades no menos significativas, la existencia de músicos interesados en el desarrollo de músicas mediadas por tecnologías electrónicas o eléctrica. No obstante, la composición musical que prescindió del intérprete, que se modificó en las formas de circulación, que incluyó otras fuentes sonoras no fue posible de practicarse en forma sistemática y mayoritariamente estandarizada ni en el siglo XVIII, y tampoco durante el siglo XIX. Sólo será posible en la medida en la que una confluencia de situaciones, relativas a las condiciones de producción y de difusión musicales, se desarrollen en estricta vinculación con el inicio de la Guerra Fría, la promoción cultural del mundo capitalista occidental y el impacto de la existencia de la grabación aplicada a la realización musical.

El presente trabajo pretende indagar en los aportes que al estudio de la música electrónica puede realizar la inclusión de perspectivas teóricas de la nueva historiografía musical. De esta manera, repensar las correspondencias entre la promoción cultural llevadas a cabo por el Estado de Bienestar a mediados de siglo XX en Europa central, las relaciones entre los laboratorios de música electroacústica y las radios estatales, los festivales de música contemporánea y los conflictos entre intérpretes y compositores, las relaciones sociales entre músicos, técnicos e ingenieros de sonido, así como el impacto de tales obras en el público.

La presentación de la relación entre producción musical y tecnología como unidireccional conlleva el presupuesto de que la existencia de un dispositivo es el motor de cambio de las necesidades estéticas de una determinada sociedad en un determinado momento histórico. El reconocimiento de que lo tecnológico está socialmente construido colabora con la comprensión de los alcances que puede tener una sociedad configurada tecnológicamente.

Introducción. Generalidades sobre el estado de la cuestión

El relato de la existencia de la música electrónica o electroacústica en la historia de la música culta se remonta a Europa en la posguerra de mediados de siglo XX. Su ubicación tiene como eje central la disponibilidad técnica relativa a la manipulación del sonido grabado o generado electrónicamente. Esa determinación de la tecnología por sobre cualquier otra cuestión distingue entre las tendencias estéticas predominantes en dos grandes estudios o laboratorios de sonido: el Groupe de Recherches de Musique Concrète, en Francia (1949), y el Studio für Elektronische Musik en Alemania (1951). Con estos centros, se vinculan dos corrientes estéticas representativas: la Música Concreta y la Música Electrónica, respectivamente. A su vez, se incluyen los referentes compositivos de las mismas: Pierre Schaeffer (1910-1995) y Herbert Eimert (1897-1972). Ese relato no limita a cuestiones geográficas o temporales la diferenciación entre ambas, ya que se las caracteriza a partir del uso de sonidos grabados provenientes del denominado “entorno” cotidiano (Música Concreta) o de la generación por síntesis del mismo (Música Electrónica). Se adicionan así diferenciaciones identitarias que incluyen procedimientos compositivos no concurrentes en apariencia. De esta manera, la música electroacústica tiene origen en Europa y en la posguerra según la historiografía positivista.

El objeto del presente artículo es presentar otras variables que colaboren en la definición de una perspectiva que, cuestionando la determinación de la técnica, proporcione correspondencias entre las situaciones culturales, las voluntades estéticas, las condiciones políticas, económicas y sociales en tanto motor de cambio en las historias de las producciones artísticas. Para ello se orienta este trabajo en los siguientes ejes:

- El contexto de la producción musical que involucró históricamente nuevos medios sonoros.
- El análisis de las disputas o conflictos entre las corrientes mencionadas.
- La comparación de la composición con medios electrónicos en otros centros de producción y su impacto en los agentes del campo musical.
- La evaluación del rol de las políticas públicas de promoción musical que existieron durante el Estado de Bienestar y el inicio de la Guerra Fría.
- La implicancia de nuevas variables en la construcción de un relato histórico sobre la música con nuevos medios sonoros.

El contexto de la producción musical que involucró históricamente nuevos medios sonoros

La historiografía musical de corte positivista considera que la determinación de los medios electrónicos para la realización musical y las figuras destacadas en la composición conforman el motor de cambio. En las últimas publicaciones, aunque de manera generalmente menguante, se mencionan las experiencias en invención y uso musical de instrumentos mecánicos, eléctricos y electrónicos anteriores a la posguerra. Sin embargo ese detalle suele evitar la consideración de los públicos, los instrumentistas dedicados a tales medios, los circuitos de difusión y las condiciones de producción. En consecuencia, se presenta como una enumeración de antecedentes con carácter ineludible pero sin alcances observables o dignos de atenderse.

La referencia a la práctica futurista italiana, la construcción y el uso de los *Intonarumori* -o entonadores de ruido- no resultan antecedentes frecuentemente referenciados al no ser éstos instrumentos electrónicos sino de generadores mecánicos de ruido. Y si la condición eléctrica o electrónica es lo único que se pondera, los entonadores de ruido no llegan a esa clasificación. Sin embargo, esos instrumentos permitieron la composición musical con un componente que la tradición centroeuropea no incluía hasta ese entonces: el ruido. O mejor, los compositores futuristas buscaron añadir al ruido en la composición musical creando instrumentos específicos porque celebraban la necesidad de sonoridades que expusieran la conceptualización que hacían respecto de su tiempo: el del culto a la velocidad y la máquina.

Cualquier sonido que no implique acústicamente cierta periodicidad o regularidad, es decir que no tenga una nota o altura, ha sido menospreciado como material compositivo en la Europa moderna. Con la propuesta de Russolo, los entonadores de ruido, colocan en la esfera de la realización musical europea al ruido en la obra musical. Los ruidos desde 1913 podían formar parte de la música. En este sentido, su anexión en la composición musical pasa inadvertido como hito histórico, mediado por instrumentos productores de ese material sonoro, que incluso la propuesta futurista propuso una clasificación para lograr diferentes formas sonoras. Además, la composición con los entonadores de ruido produjo a nivel técnico una transformación importante, la estructura musical de esas obras no responde al canon, como sí sucede con las propuestas de vanguardia de la II Escuela de Viena. No se trata de desarrollos motivico-temáticos que sostienen mediante un plan en torno a las alturas las secciones que conforman la obra. El principio de yuxtaposición formal prima la producción musical futurista con tales medios, y eso mismo implica un cambio de relevancia considerable en las técnicas compositivas. Si se considera a los

músicos que llevaban adelante esos conciertos, entenderemos que muchos de ellos no provenían necesariamente de una formación académica sistémica. Esto implica también una modificación en las relaciones sociales que atraviesan el campo musical. La crítica musical deja entrever que la propuesta de los conciertos futuristas con entonadores de ruido no constituían fenómenos a gran escala, ni plena aceptación, sino por el contrario, se trató de una propuesta no institucionalizada, de carácter provocador y rupturista.

La música electroacústica de la posguerra europea siempre implicó al ruido en sus materiales sonoros, tanto en su versión concreta como en la electrónica. También ha olvidado las formas ejemplares de la tradición clásico-romántica. Con el tratamiento de la cinta magnética, lograron modificaciones en las técnicas compositivas más cercanas a la edición cinematográfica que a las formas derivadas del contrapunto, en los casos donde el tratamiento serial estaba involucrado. Por esto, la referencia al futurismo se considera una variable que podría explicar el interés paulatino por la conformación de un material sonoro diferente, con bases anteriores al desarrollo de la grabación en cinta y que predispone un tratamiento de innovación en los procedimientos compositivos.

Las invenciones tecnológicas aplicadas o surgidas para la realización musical no son exclusivas de la segunda mitad del siglo XX. Algunos teóricos ubican en la antigüedad griega al primer instrumento automatizado (el arpa eólica), sin embargo considerando la relación entre tecnología y producción estética musical podemos circunscribirnos a las grandes transformaciones que han tenido relación con la realización musical. En ese sentido, los instrumentos electrónicos iniciales se pueden fechar en 1874 con el telégrafo musical de Elisha Gray (1835–1901). Este mecanismo no logró incluir composiciones propias ni convocar a públicos de número significativo. Con la invención en 1896 del Telhamonium por Thaddeus Cahill (1867–1934) se amplía la audiencia al permitir que la música producida por él se escuchara en hoteles y restaurantes mediante el cableado telefónico. Estos instrumentos tienen una particularidad: pueden transmitir música electrónicamente. De todas maneras, siempre se los utilizó para la interpretación performática, no así para la composición. Por eso, su diseño estuvo pensado para la ejecución sonora en tiempo real e incluso en combinación con instrumentos tradicionales (Homes: 2008). En este grupo tendríamos que añadir los derivados de la invención de la válvula de vacío en 1904 entre los cuales se puede mencionar: el Piano Audión (1914), el Theremín (1917), las Ondas Martenot (1928), entre otros. Esta enumeración no pretende ser exhaustiva, sino rescatar aquellos instrumentos que han sido utilizados en composiciones de forma más o menos regular y que a su vez han generado instrumentistas dedicados y dedicadas específicamente a los mismos, pudiendo incluso organizar conciertos con tales medios de forma sostenida¹.

Para la historiografía positivista con la capacidad de grabar sonido en una cinta magnética se instala un segundo momento en la producción de música electroacústica al permitir la edición, la elaboración mediante la modificación del sonido grabado, así como el montaje sonoro. En consecuencia, desde esta perspectiva es esa tecnología la que condiciona la voluntad compositiva con medios electrónicos. Por ello, resulta necesario considerar qué variables permiten de forma directa el desarrollo de estéticas musicales con medios electrónicos que puedan superar la determinación técnica ejemplificada en la frase siguiente: "en vísperas de la II Guerra Mundial existen ya todas las premisas técnicas, lingüísticas y culturales para que la experimentación tecnológica del sonido asuma, tanto desde un punto de vista «concreto» como desde el «electrónico», connotaciones estéticas autónomas" (Lanza:1986, pág. 118). Si llevamos a un extremo la determinación tecnológica diríamos que no existió la necesidad de recorrer grandes trayectos en breve

¹ Es notorio que en muchos de estos instrumentos las mujeres conforman un grupo de interés y dedicación profesional importante. Vale como ejemplo la mención de C. Rockmore, Lucie Bigelow Rosen, Lydia Kavina.

tiempo es producto de la existencia de medios de transporte eficientes en tal sentido. Cuando todos sabemos que es la necesidad de trasladarnos, la que implicó entre otras cosas el desarrollo de medios de transporte rápidos y con capacidad de recorridos largos. Por ello, la afirmación de Lanza no logra explicar por qué a un grupo de músicos les pareció necesaria esa música, por qué hubo un público capaz de escucharla y por qué con ello se puso en crisis uno de los agentes más abundantes en el campo musical: los instrumentistas.

Conflictos aparentes y reales en las tendencias de música electroacústica de mediados de siglo XX en Europa

La historiografía presenta la aparición de la composición con medios electrónicos a menudo acentuando un aparente conflicto técnico entre la música concreta y la electrónica. Se destaca como principal diferencia la construcción del material compositivo. Esto implica una postura relativa a la correspondencia entre el trabajo con sonidos ambiente y las técnicas de montaje², y por otro lado, la traslación a medios electrónicos del principio serial con el uso de sonidos compuestos. Así, Schaeffer propondría un acercamiento a las técnicas derivadas del cine y del documental sonoro radial principalmente y, Eimert la innovación de la implementación pura de un principio compositivo de las vanguardias institucionalizadas contemporáneas como el del serialismo integral. Esa simplificación de los procesos compositivos conlleva la ligazón, en el caso de la música concreta, con el proceso de revalorización de la materia por su fisicidad que tiene como referente en las artes visuales a Duchamp o Man Ray³. El aparente interés por la materialidad del sonido sustituiría los materiales construidos por el arte tradicional, en este caso los motivos o temas. Se trata entonces de una creciente atención a los objetos encontrados (los sonidos grabados del ambiente). Lanza explica que “la obra adquiere carácter de arte, no ya en virtud de una forma *formans*, de una intervención creativa del autor, sino gracias al gesto del artista que toma el objeto en el fluir casual de la realidad y lo aísla de su contexto”. En esta actitud frente al material preexistente, señala el autor, que es el registro pasivo el que a la vez otorga valor de necesidad al “...objeto recogido por casualidad...” (Lanza: 1986, pág. 119).

En el extremo opuesto a la actitud del recolector de sonidos concretos, se presenta el control absoluto y racional del material en la música electrónica producida en Alemania Occidental. Dicho control se ejercía con la implementación de los principios seriales al ámbito electrónico. La construcción de los materiales sonoros mediante la síntesis aditiva producida por los generadores de onda, la aplicación de filtros y la generación de ruido blanco e impulsos sonoros habilitaba la creación pura, desprovista de las cargas dramáticas de la tradición, ya que “un estudio electrónico no es una orquesta en versión tecnificada” (Dibelius: 2004, pág. 203).

Sin embargo, con una mirada más aguda al interior de la práctica musical notaremos que esas discrepancias no resultan las únicas diferencias entre tales tendencias. Asimismo, para el público general ambas son ampliamente asociables e incluso pueden confundirse una con otra.

Por otro lado, la real existencia de una práctica compositiva diferenciada por la forma de producción del material sonoro no se sostuvo sino hasta 1956 cuando Stockhausen

² El procesamiento de la cinta involucra operaciones como la reproducción a diferentes velocidades, revertir el orden del sonido, fragmentarlo y modificarlos en sus componentes como el ataque, el cuerpo o la extinción. Esto también permite su enlace con otros sonidos resultando uno de orden complejo a nivel del espectro armónico. Estos procedimientos permitieron la generación del bucle o loop sin fin. Las formas de transición, principalmente de la de borde duro, es también un trabajo presente en la edición fílmica.

³ A lo largo del S. XX existieron manifestaciones en las artes visuales que representaron una corriente contraria al idealismo considerando a la materia no sólo como instrumento y cuerpo de la idea, sino como objeto y fin de la obra misma.

compone *Gesang der Jünglinge*⁴ combinando en una misma obra el uso de sonidos grabados y sintetizados. Así se expone que tal diferenciación técnica y estética tuvo un alcance de sólo cinco años en estado puro. Tiempo que a la historia no resulta de relevancia para un proceso de impacto significativo.

La comparación de la composición con medios electrónicos en otros centros de producción y su impacto en los agentes del campo musical.

En 1939 John Cage produce “Imaginary Landscape #1” usando un gramófono con el cual toca frecuencias de osciladores grabadas en dos discos 78 rpm. Pero en 1937 dictó una conferencia hablando sobre el futuro de la música electrónica⁵. Y en ese mismo año Chávez publica “Hacia una nueva música: música y electricidad”. También Hindemith y Toch utilizaron el turntablism o mesa giratoria que designa el trabajo sonoro con los discos en rotación en la bandejas del tocadiscos⁶. En 1955, se crea el Studio di Fonologia de la RAI en Milán. Sus fundadores son Bruno Maderna (1920-1973) y Luciano Berio (1925-2003) cuyas primeras obras electrónicas (“Mutazioni”, 1956 y “Perspectives”, 1957) tienden a una estética postweberiana. El “Thema. Omaggio a Joyce”, de Berio en 1957 centra su elaboración en la pronunciación del texto y no en la espacialidad sonora por lo la comprensión de las peculiaridades fónicas del texto son propias a las sonoridades con tecnología electrónica.

Para 1955 en Canadá ya existía el Elmus Lab, un estudio financiado por el National Research Council. En 1958 se funda el Columbia- Princeton Electronic Music Center en EE. UU. con financiamiento de la Rockefeller foundation donde se destaca Ussachevsky. En el mismo año, se abre el centro electrónico de Bruselas denominado Apelac, donde Hervé Thys y Henri Pousser trabajan componiendo obras que lograrán destacarlos en escenarios internacionales. De la misma forma, en Holanda y Polonia se generarán estudios de música electroacústica, el de Endhoven con Badings (1907-1987) y el de Varsovia con Patkowski (1929-) y Wiszniewski (1922-1999).

El primer concierto de música concreta en México se realiza en 1957 organizado por C. Jiménez Mabarak (Malström: 1974) y compone en esa fecha la primera obra para cinta sola denominada *Paraíso de los ahogados*. Y hasta se conforma en 1958 el Estudio cooperativo para la música electrónica, un emprendimiento privado elaborado por los compositores G. Mumma y R. Ashey. Por razones que exceden a este trabajo no se profundizará en el proceso que lideró Japón en materia de música electroacústica, pero sólo con fines ilustrativos se menciona que a mediados de la década del 50 el Estudio NKH configuró una serie de compositores que desarrollaron aportes importantes en el campo.

Como es posible considerar a partir de esta enumeración, la centralidad de Francia y Alemania en materia de disponibilidad técnica y proliferación de trabajos es altamente discutible.

Muchos compositores dedicados a esta práctica musical se relacionaron con el técnico de sonido de los estudios o laboratorios donde trabajaban (Stockhausen: 1964). Ese nuevo agente en la historia de la música culta europea permitía que las ideas y pensamientos sonoros de los compositores se hicieran reales. Si bien en el campo de la música popular o del cine el técnico de sonido es una persona clave en la definición del resultado

⁴ La obra en cuestión plantea como novedad la concepción espacial de los acontecimientos sonoros, que se convierte en parte integrante de la estructura de la composición, además de vehículo de sus contenidos expresivos.

⁵ El término electrónica ha sido utilizado en el título de la ponencia pero no se corresponde con la escuela compositiva aquí mencionada.

⁶ Se trata de una de las habilidades más frecuentes en el tipo de ejecución musical propia de los DJ's.

grabado, en este caso se transforma en quien podrá cooperar para que el pensamiento del compositor suene. Sin embargo, el trabajo en el estudio de música electroacústica convierte al técnico muchas veces en un coautor. Es más, a medida que avanza el tiempo crecen las propuestas de firma conjunta entre compositor y técnico en sonido.

Aún una de las propuestas musicológicas que a partir de la existencia de la música electrónica señalan un nuevo momento en la historia de la música, plantean estas diferenciaciones incluso en términos de enfrentamiento entre ambas escuelas, implicando valoraciones técnicas y estéticas a nivel musical y hasta adscribiendo a uno de los aparentes bandos enfrentados: “Eimert, como portavoz del movimiento señaló repetidamente el puro poder formal de la música electroacústica, para distinguirla de esa música surrealista <<a la moda>>, como la del Club d’Essai de París (música concreta), y de todo lo que, como cortina musical en radio, radioteatro y cine, se sirve ocasionalmente de efectos similares” (Stuckenschmit: 1973, pág. 44). La clara toma de posición del musicólogo alemán por la música electrónica lo conduce a considerar posible la segmentación a gran escala de la historia de la música en tres etapas. Una primera conformada por el uso de la voz como medio de producción fundamental, teniendo apogeo en el desarrollo del Bel canto; una segunda con la centralidad en los instrumentos tradicionales como servidores de la voluntad sonora de la obra; y la tercera (la electrónica) es la que excluye al hombre en tanto que intermediario. Si bien esa periodización se muestra como una innovación de trascendencia, el parámetro siempre reside en los medios sonoros para producir música. Esta propuesta le permite al autor aglutinar, por ejemplo, en un único tramo la música desde la antigüedad hasta el siglo XVIII como mínimo. Aún centrándose en la predominancia de los medios en la práctica musical europea a simple escucha es claro que toda esa música tiene grandes diferencias, por no mencionar que unas son generadas sin la existencia del capitalismo y otras son desarrolladas en la expansión del mercantil.

Un aspecto común en la práctica de la música electroacústica de mediados de siglo XX en Europa será la crisis que presente respecto de la mediación del instrumentista, que en estos casos (concreta y electrónica) está ausente. Sin duda, la existencia de dicha tecnología permitió que las intencionalidades artísticas de los compositores mencionados se realicen. No obstante, la contingencia de que el público no vea a quien está ejecutando lo que se escucha estaba presente en la experiencia del Telharmonium. Con una diferenciación relevante, en el caso del Telharmonium sí existía el intérprete instrumental⁷, en los otros casos sólo cuando se trataba de obras mixtas⁸. La ausencia visual del intérprete la propuso la radio, la consolidó el disco y el cine y la popularizó la pianola y el Telharmonium. Es cierto que para cuando la música electroacústica inició sus conciertos en vivo, los intérpretes no estaban presentes ya que no son necesarios. Sin embargo, la asistencia a una sala especial, la reunión con muchas personas no conocidas que participan de un mismo hecho sonoro, la experiencia estética de presenciar un fenómeno musical no se diferenciaban sustantivamente de cualquier otra vivencia de concierto o recital. Aún así la sonoridad no era la correspondiente a la de un concierto más ni mucho menos, pero lo más importante es que la actitud callada, atenta, contemplativa del público en un teatro o sala en un recital en vivo no tenía ante sí el sujeto principal que convoca esa conducta (originada en el comportamiento burgués del siglo XIX). Esa ausencia conllevó varias críticas en los conciertos.

Otra forma importante de difusión de música electroacústica fue la transmisión radial, que como veremos más adelante en determinadas condiciones socio- políticas implicaba un

⁷ El instrumentista ejecutaba a distancia en tiempo real obras de repertorio.

⁸ Se alude a las obras que conjugan tanto instrumentistas presentes como a cintas o pista y/o archivos debiéramos decir hoy en el siglo XXI.

tiempo de aire exclusivamente destinado a este propósito. También las obras electroacústicas se comercializaron en grabaciones de discos, incluso desde el inicio mediante sellos discográficos comerciales. En todos estos casos tampoco el intérprete estaba presente. En un momento histórico donde la escucha sin visualizar tanto a la fuente sonora como a su ejecutante, esa característica produjo conflictos entre el público y al interior de las relaciones entre compositores e intérpretes.

Las políticas públicas de promoción musical durante el Estado de Bienestar y el inicio de la Guerra Fría en Europa central.

Al finalizar la Segunda Guerra Mundial se inició un proceso de recuperación social y económica en los países intervinientes, que presentó características particulares en cada uno, y "no fue hasta los años sesenta cuando Europa acabó dando por sentada su prosperidad" (Hobsbawm:1994). A fines de la década del 40 ya se implementaban políticas económicas de corte keynesiano focalizadas en la producción y el consumo interno, junto a una concepción de Estado en tanto garante del bienestar social y promotor del pleno empleo. Para lograr esto se efectuaron medidas que apuntaban a incrementar la inversión estatal en obra pública, utilizando herramientas económicas que permitiesen mejorar la distribución del ingreso. Esas medidas adoptaron entre otros tipos de formatos, el de subsidios para fomentar diferentes actividades, entre las que se encontraban las relativas a la producción cultural.

"Uno de los primeros programas de difusión cultural extensa se sitúa en Estados Unidos en la época de Roosevelt. Así, por ejemplo, los antecedentes de los programas de soporte del arte contemporáneo en Estados Unidos son los programas de los artistas del New Deal, que consideraban a éstos como una categoría más de parados⁹ para quienes había que crear puestos de trabajo" (Villarroya: 2003). Un ejemplo lo encontramos en el "Proyecto Musical Federal". Este programa, dirigido por Nikolai Sokoloff, dio trabajo a alrededor de 16.000 músicos, integrantes de distintas formaciones musicales como orquestas, coros, bandas militares y orquestas de teatro. Además de las 5000 presentaciones semanales que se estima hacían estos grupos, el programa incluía la enseñanza musical en zonas rurales y en los suburbios de las ciudades (Adams - Goldbard: 1995). Si bien existen programas vinculados a la danza y al teatro, por la especificidad del objeto de estudio del presente nos ocuparemos sólo de los relativos a la música. Lo importante es notar la paulatina injerencia que tuvieron las políticas culturales de promoción y difusión musical en el marco del Estado de Bienestar. Esto conforma una condición excluyente para la creación de los estudios de música electrónica y concreta en Alemania y Francia respectivamente. Dichas políticas, que comenzaron en el período de entreguerras, se consolidaron paulatinamente durante los años posteriores al final de la Segunda Guerra Mundial y conformaron uno de los puntos nodales para entender el proceso de consolidación de estas estéticas. A partir del 1945 tanto en Francia como en Alemania todas las emisiones radiales estaban bajo control del estado. Con la ocupación alemana su territorio se repartió entre Estados Unidos, Francia, Gran Bretaña y la URSS. Entre 1945 y 1956 se crearon nueve instituciones de radiodifusión manejadas por los países aliados que paulatinamente fueron pasando a manos alemanas (Scheicher: 1993). En la llamada Alemania Occidental en los primeros años de la posguerra sus emisoras estaban controladas por estos países. A pesar de tal división, en todo el territorio alemán se adoptó el sistema inglés de radiodifusión pública, el cual desarrolló en este país cuatro

⁹Lease desocupados.

características principales: cercanía con el Estado, control jurídico público, financiamiento por impuestos de radiodifusión y una organización regional.

En Francia "desde sus inicios, en la radiodifusión francesa habían coexistido emisoras públicas y privadas. Pero, tras la liberación, se impuso un monopolio estatal por razones prácticas e ideológicas" (Zaragoza Fernández: 2009). Se creó un organismo del Gobierno Provisional, la Radiodiffusion de la Nation Française (RNF) y se impidió la reanudación de las actividades de radiodifusión privada. Mediante una ordenanza, el 26 de marzo de 1945 se prohibiría la emisión de estaciones privadas y la RNF se transformaría en RDF (Radiodiffusion Française).

Tanto la música electrónica como la concreta se desarrollan en relación dependiente a las radios locales. En 1951 se concreta la financiación por la Office de Radiodiffusion Télévision Française¹⁰ del Groupe de Recherches de Musique Concrète, creado en 1949 y, en ese mismo año se conforma el Estudio de Música Electrónica de la Westdeutscher Rundfunk. Las radios permitían acceder a los dispositivos y medios de producción sonora necesarios para la realización pero también, principalmente, acceder a los técnicos de sonido que colaboraban con los compositores. Este hecho constituye una de las transformaciones de consecuencias más importantes en la tradición de las relaciones sociales entre los agentes de la música.

El financiamiento estatal de las emisoras radiales se realizaba mediante impuestos o subsidios. Esto permitía disponer no sólo de los estudios para el trabajo compositivo sino que además proporcionaba espacios específicos en su programación para la difusión de las obras y de las investigaciones científico-musicales que en ellas se realizaban. Toda esta ampliación de los medios de producción estaba relacionada con las políticas culturales antes mencionadas y con uno de los motores de la expansión económica de ese período: la revolución tecnológica, que hizo de la *investigación* y el *desarrollo* sus herramientas fundamentales (Hobsbawm: 1994). En este sentido, debemos aclarar que, muchos de los elementos tecnológicos que permitieron el desarrollo de estas músicas ya existían desde antes que comenzara la guerra. Es cierto que las dificultades relacionadas a la fidelidad de la grabación en el caso del magnetófono no fueron superadas por los Aliados, y que con la victoria de la II Guerra Mundial lograron acceder a los desarrollos que la Alemania nazi había realizado con ese dispositivo de grabación. Pero no es menos cierto que "durante la Guerra Fría, muchos músicos de los Estados Unidos viajaron a lugares distantes bajo la financiación del gobierno norteamericano. Fueron enviados a mejorar la reputación política extranjera" (Fosler- Lussier: 2009, pág. 232). La política de promoción cultural que el gobierno de los EE. UU. realizó en diferentes latitudes, está actualmente documentada.

Cuando Holmes analiza la historia de la música electroacústica, expone otra periodización en función de considerar un hito en términos de la cantidad de público que en un determinado momento accedió a la de la música electroacústica. Reconoce en el *Poema Electrónico*¹¹ de Varèse un punto de inflexión porque entre abril y octubre de 1958 más de dos millones de personas pudieron escucharlo en la Exposición Mundial de Bruselas. El autor afirma que esa experiencia "tuvo un asombroso impacto en la conciencia de la música electrónica por parte del público e inspiró a una nueva generación de música, compositores e inventores en explorar ese medio" (Holmes: 2008, pág.5). Esa fue la

¹⁰La ORTF contribuyó también al desarrollo de la espacialización del sonido (estéreo y cuadrafónico), diseñando sistemas de altavoces distribuidos en la sala de conciertos. Entre las manipulaciones electrónicas figuraba el filtrado de bandas de frecuencia, muy apropiado para los espectros complejos de los sonidos concretos, también la reverberación y la modulación de anillos: este tipo de música dará origen a una manera de trabajar que ha llegado hasta el presente, evolucionando y mejorando en calidad con los nuevos medios pero manteniendo el concepto estético original.

¹¹ Dicha obra implicó el trabajo conjunto de Varèse, Xenakis y Le Corbusier, implicó la creación de un espacio acústico específico, la utilización de 450 parlantes y la permanencia de su transmisión que estaba acompañada por proyecciones lumínicas.

primera exposición mundial luego de la II Guerra Mundial, y la producción de la obra estuvo encargada y financiada por la corporación Philip para su stand. Pero Varèse ya había sido invitado a trabajar en materia de música electroacústica en el Estudio de París en 1954. De aquella experiencia es resultado *Desert*, la obra para orquesta de vientos y percusión, con tres cintas magnéticas que alternan su sonoridad con las fuentes sonoras. Antes que eso, en 1950 participó como expositor en los Cursos Internacionales de Música Nueva en Darmstadt, invitado por su organizador Steinecke previa a la recomendación del musicólogo Stuckenschmidt. Varèse presentó allí una ponencia titulada: “El sonido mundial de la música electrónica”. Su presencia en la Alemania occidental fue promocionada económicamente por el Departamento de Estado norteamericano a cambio de la presentación de un informe al término. La misma institución gubernamental en 1949 había también financiado la gira de Stuckenschmidt por EE. UU. La estrecha vinculación entre las políticas del Departamento de Estado de EE. UU. y la vanguardia musical incluida la música electroacústica, sobre todo en Alemania, se corresponde con las políticas culturales propias a la Guerra Fría, extendiéndose aún luego de finalizada la ocupación norteamericana (Beal: 1997).

La implicancia de nuevas variables en la construcción de un relato histórico sobre la música con nuevos medios sonoros

La experiencia de la vanguardia en la década del cincuenta es notablemente diferente de su antecesora en los inicios del siglo en dos grandes aspectos: los movimientos de posteriores a la II Guerra Mundial se institucionalizaron, obtuvieron espacios concretos donde producir y difundir su música. Esto no sucedió con las vanguardias históricas, de hecho lo rechazaron, tanto como el público se escandalizaba en sus conciertos. Esta institucionalización no siempre responde a los costos de producción sino antes bien a las condiciones. Se trata de la necesidad de trabajar con un técnico de sonido y a la vez de acceder a tales dispositivos electrónicos. Pero es ese nuevo sujeto para el ámbito de la música culta, que se relacionará directamente con quienes compongan, proponiendo más que una mediación como se lo consideró al instrumentista, ya que es quien posibilita a menudo que las ideas en términos de voluntades estéticas existan y suenen.

Si en el interior del campo musical la práctica de la música electroacústica involucró a un nuevo sujeto, a la vez en sus orígenes prescindió del instrumentista. Independientemente de que la mayoría de la producción musical cerca a 1960 era ya del tipo mixta, la materialización de una música que puede sonar en vivo sin la presencia de al menos un instrumentista había sucedido. Y con ello una reconsideración necesaria de los roles, capacidades y responsabilidades que cada sujeto interviniente tiene en tanto que trabajador de la música. Asimismo con la integración a la composición para instrumentos tradicionales con pista, cinta o electrónica en vivo existió un nuevo desafío para ejecutantes y directores: la coordinación y ejecución con un material sonoro que sólo la ausencia de electricidad puede silenciar de forma definitiva. También el trabajo musical con medios electrónicos permitió acercar el ámbito de la música culta a una de las características más presentes de la música popular, la ausencia posible de partitura.

Indudablemente es la música electroacústica la que logró quebrar con la tradición formal y genérica del siglo XIX. Ni la predeterminación formal ni la elaboración motivica serán indispensables para la ella, de esta manera, una amalgama entre innovación tecnológica y estética se consolidó con esta práctica haciendo que “el material precediera a la estructura” (Holmes: 2008, pág. 54). Y por último, generó la idea de que la reposición idéntica de la obra es posible ya que su condición implica su registro: la grabación misma. Más allá de la concentrada atención en dos polos de producción de definitiva importancia, la práctica musical con medios electrónicos se extendió ampliamente no sólo en EE. UU.

sino también en varios países de Latinoamérica rápidamente, junto a la posibilidad creciente de acceso a los medios de producción. A la vez su incorporación por parte de los y las compositores en Latinoamérica no produjo un nuevo abandono o rechazo de las sonoridades que dan cuenta de rasgos estéticos identitarios. A menudo la traslación de prácticas originadas en otras culturas, como ha sucedido con la incorporación de las vanguardias históricas, impactaba en ese plano de forma casi inequívoca. Claro que esto no es una condición propia a los medios electrónicos, sino a las voluntades y compromisos de los músicos que los usaron y los usan.

En Argentina, M. Kagel compuso ocho estudios electroacústicos entre 1950 y 1953. Kröpfl y Maranca fundaron el Estudio de Fonología Musical de la UBA entre 1959 y 1960. Reginaldo Carvalho logró componer una obra concreta en el Estudio de Experiencias Musicales en Río de Janeiro entre 1956 y 1959. En Chile, León Schidlowsky compuso *Nacimiento*, también en 1956, mientras que Amenabar y Asuar experimentaban técnicas electroacústicas en la Radio de Santiago. La compositora argentina Dianda realizó su primera obra *Dos Estudios en Oposición* para cinta en 1959, en el Estudio de Fonología musical de la RAI en Milán¹².

Consideraciones finales

Un breve recorrido por la relación entre medios de producción, sujetos intervinientes en la realización artística, intereses y disputas culturales demuestra que la historia de la música no está únicamente formada por las caracterizaciones técnicas de las obras.

El estudio de los vínculos entre música y política, entre condiciones económicas, desarrollos tecnológicos y acceso a los medios de producción tiene en el desarrollo historiográfico un recorrido exhaustivo y suficiente documentado como para poder impactar en el estudio de la música.

Comprender las diferencias entre la vanguardia histórica y la vanguardia *institucionalizada* de mediados de siglo XX, implica poder explicar por qué esas sonoridades son posibles en un tiempo y espacio determinado, sin perder de vista los análisis estéticos pero incluyendo variables sociales, económicas, políticas que están presentes y en pugna.

Los relatos que sostienen por décadas la reproducción de caracterizaciones que no superan los cinco años de duración, provocan falencias importantes en la formación de músicos profesionales. Resulta inminente que la historiografía musical pueda alertar sobre esta permanencia indeleble. El impacto de la música electroacústica en la actualidad nos impone la urgencia de estos debates, con bases argumentales y honestidad intelectual. Una historiografía que asuma esto como necesidad posibilitará que el derecho al conocimiento se convierta en una herramienta transformadora.

Referencias Bibliográficas

Adams, Don; Golbard, Arlene. *New Deal Cultural Programs: Experiments in Cultural Democracy*. Edición digital, Adams & Golbard, 1986, 1995. URL: <http://www.wgcd.org/policy/US/newdeal.html>. 17/07/2011 14:45.

Beal, Amy. *Negotiating Cultural Allies: American Music in Darmstadt, 1946-1956*. Publicado en la *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 53, No. 1 (primavera, 2000), pp. 105-139, URL: <http://www.jstor.org/stable/831871>. 22/11/2010 15:41.

Dibelius, Ulrich. *“La música contemporánea a partir de 1965”*, Editorial Akal, Madrid, 2004.

¹² Todos los datos suministrados están extraídos del archivo de música electroacústica latinoamericana de Ricardo Dal Farra, disponible en la URL: <http://www.fondation-langlois.org>

Fosler- Lussier, Danielle. "American Cultural Diplomacy and the Mediation of Avant-garde Music" en *Sound Commitments Avant-garde Music and the Sixties*, editor Robert Adlington, editorial Oxford University Press, Inc., New York 2009.

Gómez Lotto, Máxima Susana. "Memorias de las radios del interior. Años 2003 - 2004".- Edición digital. Publicado por Universidad de la República, Montevideo, 2004. URL: <http://www.comunicacion.edu.uy/node/549>. 23/07/2011.

Hobsbawm, Eric. "Historia del siglo XX". 10ma ed. Editorial Crítica, Buenos Aires, 2007.

Holmes, Thom. "Electronic and experimental music. Technology, Music and culture", 3ra ed. Editorial Taylor & Francis e-Library, New York, 2008.

Lanza, Andrea. "El siglo XX. Tercera parte". Editorial Turner publicaciones, Madrid, 1986.

Schleicher, Ingrid. La radio y la televisión en Alemania en Revista Comunicación y Sociedad n° 18 y 19.- Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1993.

Stuckenschmidt, Hans Heinz. La tercera época: Notas para una estética de la música electroacústica. En ¿Qué es la música electrónica? de Herbert Eimert y otros, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1973, pp. 43-48. Trad. Francisco Kröpl.

Villarroya, Anna. "Introducción a la Gestión Cultural. Tema 1: Marcos Institucionales y Fundamentos de Política Cultural". Editorial Universitat de Barcelona Virtual, Barcelona, 2003.