Institute of Sonology Juliana van Stolberglaan 1 2595 CA The Hague – The Netherlands angel@angelarranz.com



Espacio físico, espacio imaginado: Sobre las Fuentes de GRM.

Una entrevista con Daniel Teruggi



Entrevistamos a Daniel Teruggi, una de las personalidades musicales más interesantes del panorama francés de la música electroacústica y director desde 1997 de GRM (Groupe de Recherches Musicales) fundado por Pierre Schaeffer en 1958 y actualmente localizado en el Institut Nacional de l'Audivisuel francés (INA) en la Maison de Radio France en París1. La entrevista fue realizada durante los días 26 y 27 de junio de 2010 en la Salle Olivier Messiaen de la Maison de Radio

France durante la preparación de los dos últimos conciertos de la serie 'Multiphonies' de GRM con motivo del 100 aniversario del nacimiento de Pierre Schaeffer. Tras estos conciertos, la sala será cerrada durante dos años por reformas estructurales y remodelación del edificio.

GRM fue pionero mundial en la experimentación y la creación de la música electrónica uniendo música, ciencia y tecnología desde sus mismos comienzos, siendo la cuna de la llamada música concreta. Por su filas pasaron importantes compositores, técnicos y científicos, colaborando estrechamente y de manera muy productiva. Sobre ello nos informa Curtis Roads en su libro Microsound, donde Roads hace un comentario muy significativo sobre la relación entre investigación científica y producción musical. Roads comenta la estancia del físico Abraham Moles en GRM, quien fue una de las primeras personas en establecer y analizar un puente entre estética y teoría de la información; Moles ideó durante su estancia una manera de segmentar y cuantificar los objetos sonoros en frecuencia, amplitud y tiempo a partir de estudios previos de Gabor. Por aquel tiempo Xenakis trabajó en residencia en estos estudios componiendo su pieza Concret PH y más tarde Analogique B. Estas piezas, además de haber sido un éxito en el desarrollo de la síntesis granular, suponen una conexión directa con las ideas que flotaban en 1958 y 59 en los estudios de GRM. Esta entrevista contribuirá a esclarecer algunas de estas relaciones interdisciplinares, así como ahondará en otras problemáticas y aspectos de la creación musical y de la filosofía de GRM en la actualidad entendidas por su director, Daniel Teruggi.

Palabras clave: Daniel Teruggi, Pierre Schaeffer, música concreta, música acusmática, objeto sonoro, música electrónica, GRM, François Bayle, Pierre Henry, Club d'Essai, arte radiofónico, interdisciplinariedad, Abraham Moles, escuelas europeas, música paramétrica, Acousmonium, espacialidad, restitución acústica, a-neutralidad sonora, mensurabilidad, construcción imaginaria, emancipación de la espacialidad, cinemática, memoria espacial

AA: Allá por el año 1948, Pierre Schaeffer acuña un término, música concreta, que es al mismo tiempo confluencia y origen de muchas cosas en la historia de la música: un nuevo género musical, la acusmática, surgido directamente de la tecnología de finales de los años 40, aunque el término fue introducido por François Bayle en los 70; una metodología compositiva, el objeto sonoro, basada en un sistema simbólico de representación musical relativamente al margen de la notación convencional; también un campo pionero de experimentación que abre una nueva perspectiva en el arte de componer los sonidos en el tiempo, la música electrónica. De todo ello fue un motor, directa o indirectamente, Schaeffer. ¿Qué supuso la figura de Schaeffer para GRM?

DT: Supuso todo, porque inventó el concepto, inventó la institución y dio el impulso de los primeros veinticinco años; es una institución creada totalmente por él para sus ideas. Si Schaeffer no hubiera hecho el GRM, es muy probable que hubiera sido una experimentación local y temporalmente reducida a unos tres, cuatro años. Pero más allá de la institución, creo que la intuición que podríamos llamar genial de Schaeffer fue -a través de una experimentación que él venía realizando desde antes del 48- llegar a esta concepción de la música construida a partir de la manipulación de sonidos

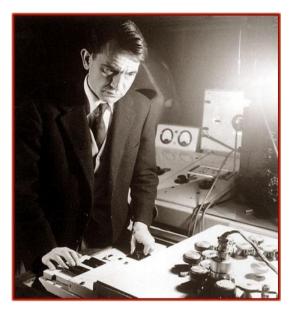
"Si Schaeffer no hubiera hecho el GRM, es muy probable que hubiera sido una experimentación local y temporalmente reducida a unos tres, cuatro años." grabados, empezar a hacer las primeras obras y darle un nombre a esa música – bautizarla-; y luego entender rápidamente la implicación que esto tenía para la creación en general. Pero él creó detrás el contexto que permitía crear, experimentar, pensar y desarrollar todo un movimiento con una identidad institucional fuerte. Eso fue realmente una idea muy original y

bienvenida, porque a través de ello permitió que luego GRM siguiera evolucionando en el tiempo.

AA: Sí; además de esta idea institucional, Schaeffer fue capaz de teorizar sobre todo ello en torno a su 'Tratado de los Objetos Musicales' ².

DT: Sí, había tres ejes de trabajo: uno era su preocupación personal sobre la teorización que comenzó a hacer desde el principio, que está muy bien explicada en su primer libro; el segundo elemento que se agrega a la teorización es la necesidad de instrumentos adecuados, es decir, de máquinas que estén pensadas para el propósito de la música concreta; y el tercer elemento es [numerando con las manos] ideas, máquinas... hacen falta [enfatizando esta palabra] músicas, y entonces atraer a

compositores para que trabajaran a partir de estas ideas y que desarrollaran un pensamiento musical a partir de ideas, tecnología y creación. De ahí tuvo la inmensa suerte de encontrar a Pierre Henry, quien fue el motor musical del proyecto.



Pierre Schaeffer en el estudio de GRM.

AA: ¿Cómo fue ese período anterior, es decir hasta la fundación de GRM en el año 58 y desde que surge esta idea y esta conceptualización? ¿Cómo transcurrió esta construcción?

DT: Siempre hubo instituciones, independientemente del marco general de la radiodifusión francesa. Cuando Schaeffer empieza sus experimentos y llega la música concreta, está dentro de un atelier experimental que se llama Club d'Essai – el Club de Ensayos-, el cual trabajaba mucho en el arte radiofónico. El arte radiofónico no se llamaba en esa época así, sino que se trataba de experimentar con un aspecto de la utilización de la radio como un medio expresivo, en particular relacionado inclusive con el teatro; Schaeffer tiene una obra de los años 40, anterior al 48 -del 45 o 47- que se llama 'La Coquille a Planetes' (que vendría a ser como 'La Concha de los Planetas'), la cual es una obra de la que es autor con muchos otros participantes, y él ahí efectuó una utilización del sonido muy expresionista; digamos que va más allá porque es una obra un poco de ciencia-ficción, entonces permite la utilización de sonidos nuevos. Schaeffer no parte de la nada, no es que llegue un día a un estudio y diga: 'Ya podríamos hacer eso'. A partir de esa experimentación, intenta ir más allá. 1948: existía el Club d'Essai ; en el 50 crea el Grupo de Investigación de la Música Concreta, GRMC, que se concentra justamente en la música concreta, y en el 58 es cuando rebautiza Grupo de Investigaciones (en plural) Musicales, para abordar no solamente la música concreta, sino todo el campo musical, que es lo que intenta hacer en su tratado.

AA: Has tocado un tema muy interesante, que es esa relación entre la institución, el aporte tecnológico, la investigación musical y por supuesto la aproximación científica. ¿Cuál era la interacción entre estas tres ramas del conocimiento en la praxis compositiva: la música, la tecnología y la ciencia?

DT: El primer "interactor" fue Schaeffer mismo, quien hizo las primeras modificaciones de la tecnología existente; tenía una equipo de una o dos personas que trabajaban con él. Utilizó procesos que siguen siendo hoy válidos, que consisten en que a partir de la experiencia de la producción, ver cuáles son las limitaciones de las máquinas que se usan, esas máquinas adaptarlas a otros usos o inclusive pensar nuevas máquinas a partir de las máquinas existentes. Una vez estas máquinas desarrolladas como prototipos, ponerlas en manos de compositores que las aceptan, las rechazan, las mejoran, y así se crea un circuito de interacción entre técnicos y compositores, con todas las dificultades que ello implica, porque son mundos muy distintos ³. Schaeffer busca objetos fácilmente controlables, utilizables, que tengan una cierta permanencia en el tiempo para poder experimentarlos, y el desarrollo de la experimentación técnica tiende a hacer objetos mucho más frágiles y cambiantes en el tiempo. Pero bueno, eso se puede manejar perfectamente. Y sobre todo eso habría todo un trabajo, a lo largo de los años 50, de interpretación de qué era eso que se estaba haciendo, de estudio, en lo cual intervenían hasta psicólogos, como el famoso psico-filósofo Abraham Moles, que escribió un libro que se llamaba *'Musiques expérimentales'* ⁴ en los años 60, que aporta un punto de vista de la percepción: cómo se reciben los mensajes, etc. Y esto lo desarrolla mucho Schaeffer en sus ideas sobre qué es eso que oímos, qué es la música establecida desde tantos siglos; la idea de instrumento, de nota. Y de pronto hay un cambio radical en la manera de producir un material sonoro.

AA: Sobre ese aspecto de mutabilidad que desde los comienzos ya está presente en la relación de la música y de la tecnología, ¿cómo entiende GRM hoy estos cambios tecnológicos y cómo se ha adaptado?

DT: El proceso funcional sigue siendo relativamente el mismo; tal vez sea una cuestión local, en el sentido de que hay muy buen entendimiento entre el equipo de desarrollo, que escucha a los compositores, discute con ellos, ven cómo reaccionan frente a las herramientas que existen, o los mismos compositores espontáneamente van a ver al jefe de investigaciones con ideas nuevas. A partir de ahí se acumulan ideas, se hacen prototipos, se trabaja con un grupo reducido de compositores que van a utilizar en una reacción instantánea en la que se hace una presentación donde la gente dice su aportación respecto a ello, para más adelante la utilización en fase de creación musical, que es la que va a comenzar a validar el concepto y el resultado. Y a partir de ahí en cierto momento se congela el prototipo [con cierto humor] y se hace un objeto inclusive comercial, que es la tendencia de los últimos quince años: procesamiento de sonido, GRM Tools, que desde el 94 lleva funcionando, actualizándose nuevas versiones, nuevos modelos, nuevas posibilidades ⁵; además de estas herramientas de procesamiento, está también el trabajo de optimización de las antiguas con respecto a

la evolución de la tecnología de las computadoras, las cuales cambian muy rápidamente. Ello si pensamos en herramientas para la creación. Trabajamos también herramientas para el análisis de la música. Entonces ahí la interacción es otra, porque el compositor ya no es el interlocutor, sino que lo va a ser el musicólogo o el docente. Hemos trabajado mucho con profesores de secundaria y del conservatorio para justamente optimizar cómo se puede utilizar en una situación pedagógica, qué se puede obtener, etcétera.

AA: Pasemos a hablar un poco sobre los numerosos y notables compositores que han pasado por las filas del GRM desde su apertura, bien como residentes, bien como contratados, gestándose muchas de las obras más paradigmáticas de la corta historia de la música electrónica. En términos generales, ¿qué crees que aportó GRM a estos compositores y qué obtuvo GRM en esta relación simbiótica?

DT: Ha habido de todo. Gente que pasó sin pena ni gloria... Hubieron, y siguen habiendo, muchos pasajeros, gente intermitente que viene, está, hace una obra, se va sin pena ni gloria ni para él ni para nosotros. Y eso pasó desde el principio. Fue muy importante tener a gente como Messiaen, como Boulez, como Stockhausen. Pienso que en algo esta experimentación marcó sus ideas; no fue determinante para sus carreras, porque ya entonces no lo necesitaban, pero bueno, fue un intercambio muy provechoso. Con otros se comenzó a establecer una relación mucho más continua sobre el tiempo, la cual fue extremadamente rica. El primero y más importante generador fue Pierre Henry, que estuvo alrededor de 10 años en GRM, quien empezó su carrera y obtuvo su notoriedad a través de la música para ballet que hizo, y en cierto momento toma su autonomía. También Luc Ferrari, que empieza a trabajar en los años 60 ya en un grupo de compositores establecido, que de manera muy precaria -en el sentido de que no tenían contratos fijos, tenían contratos renovables, tal vez de un mes, de pocas semanas para hacer algún trabajo-, y se van instalando en el paisaje del GRM. Y algunos como François Bayle llegan a tomar las riendas de GRM en 1966. Otros hicieron toda su carrera en GRM como el mismo François Bayle, como Bernard Parmegiani, como Ivo Malec.

2000 SOJOIO Espacio físio

Ángel Arranz



Xenakis en los estudios de GRM en el año 1958.

AA: Más allá de la obvia distinción histórica entre la música concreta, que está realizada a partir de sonidos captados de la realidad, y la música electrónica, que está realizada a partir de sonidos sintéticos, las diferentes escuelas europeas desde el comienzo presentaron características propias: Colonia nació como una extensión electrónica de la práctica serial instrumental; Utrecht adoptó la aleatoriedad como base sistemática racional de organización; Milán tal vez hizo un énfasis en el tratamiento de la voz humana, etcétera. Posiblemente podríamos decir que París se centró en la explotación del sonido como objeto sonoro.

DT: ¿Lo cual quiere decir..?

AA: Que fue la primera en tratar el sonido como algo a ser esculpido, fuera de tiempo, si me permites usar terminología de Xenakis. ¿Cómo surge y cómo evoluciona en GRM este acercamiento tan particular al hecho musical?

DT: Primero, la diferencia fundamental es entre la escuela de París y la escuela de Colonia, diferencia la cual se puede explicitar a través del material usado. Pero el material es algo muy tenue y variable; se quemó muy rápidamente esa distinción en cuanto al origen del material sonoro, desaparece. Desaparece porque a partir del 55 empiezan a

"El acto radiofónico es aquel que se interroga sobre el efecto del sonido sobre el que oye; está el oyente como objetivo de la producción radiofónica."

usarse sonidos de síntesis en el GRM, e inversamente se empiezan a usar sonidos grabados en Colonia, así que no se puede establecer una distinción a ese nivel. La distinción va a llegar a un nivel mucho más profundo, que lo has dicho en parte cuando

hablas de que la escuela de Colonia tiene un origen serial, lo cual quiere decir que se ve la utilización de lo que hoy llamamos medios electroacústicos como una manera de ir mucho más allá en el control paramétrico del sonido, que era el elemento fundamental de la escuela serial: serialismo no sólo de las alturas, sino de las intensidades, de las duraciones y de los timbres. En cierto momento, el pensamiento serial necesita algo mucho más fiable, preciso, de lo que pudiera ser producido por los instrumentos. De ahí que la electrónica de pronto surge como una posibilidad que va mucho más allá de lo que se puede hacer a nivel instrumental con el control paramétrico. Primer punto.

Segundo punto, la escuela de París tiene sus orígenes en la radio; la de Colonia también, pero en París tiene sus orígenes en el acto radiofónico. El acto radiofónico es aquel que se interroga sobre el efecto del sonido sobre el que oye; está el oyente como objetivo de la producción radiofónica. París entra directamente en esta problemática, con la utilización de sonidos de los que en el fondo poco importa de dónde vengan –la fuente no es un elemento fundamental-, pero sí el hecho de que el sonido conlleva en sí mismo una musicalidad; el compositor va a explorar estas musicalidades y va a organizar los elementos del discurso musical en función de los sonidos mismos. De ahí que la naturaleza de cada proyecto musical va a tener una gran incidencia en el resultado: cuando Schaeffer hace un estudio sobre el sonido de los trenes, al utilizar el material 'tren' tiene que establecer una suerte de lógica intrínseca que depende del sonido que usa y que va a condicionar la manera en que lo usa y que va a condicionar el resultado musical. En otras palabras, se trabaja sobre la expresividad del sonido musical. Cada experiencia musical es una exploración de las posibilidades que un sonido puede prestar para hacer una obra musical. Yo diría que esas son las dos grandes tendencias, que son tendencias que van mucho más allá de la música electrónica y música concreta; son tendencias generales de la música en sí. La música puede ser extremadamente paramétrica, o extremadamente basada en lo sonoro.

AA: Como experiencia.

DT: Como modo de expresión. Si tomas el Arte de la Fuga de Bach, es una obra totalmente paramétrica. Lo que interesa son las alturas, las duraciones, las intensidades; en los Conciertos de Brandenburgo del mismo autor la cuestión paramétrica es hasta secundaria, lo que importa son las masas y los movimientos de la orquesta. Si tomas Chopin, éste explora la utilización emocional del piano; busca las situaciones sonoras del piano que van a prestarse mejor a una percepción global de la masa sonora y no del parámetro, que es hasta secundario en este tipo de aproximaciones. Y son dos actitudes, dos extremos del pensamiento musical. Desde ese punto de vista, la música concreta estaría, quizás, más cerca de las músicas populares, que trabajan mucho más sobre el hecho sonoro que sobre el parámetro. En cambio la música clásica, en su evolución del siglo XX, explora mucho más el parámetro que lo sonoro.



El Acousmonium en la Salle Olivier Messiaen del INA-GRM. Fuente: Stephane Ouzounoff.

AA: Y desde esa actitud que nos comentas, ¿cómo entendemos el instrumento? ¿Cómo entendemos el Acousmonium? ¿Cómo un proyecto de esta magnitud se inserta en esta idea de búsqueda sonora? Por lo que hasta ahora hemos hablado, entreveo que mucho tiene que ver con la experiencia acústica, pero también con el espacio.

"El problema de la restitución es un problema mayor de la música electroacústica. ¿Por qué? Porque el contexto de producción es un contexto íntimo, en términos de otra gente; reducido, en términos de espacio."

DT: Sí, pero antes de llegar al espacio, hay una situación fundamental que es muy variable en función de los países, que es la cuestión de la restitución. Hablamos de la música en tanto que el contexto de pronto sea uno. Una vez que tengo la música, bien ¿qué hago con ella? Entonces estamos en la problemática de la restitución. El problema de la restitución es un problema mayor de la música electroacústica. ¿Por qué? Porque el contexto de producción es

un contexto íntimo, en términos de otra gente; reducido, en términos de espacio. Ahí vamos a entrar en diferencias que son de tipo geográfico. En Francia, Schaeffer, accidentalmente y de manera muy clarividente, presentó la música siempre en un contexto de concierto. O sea, estamos frente a un hecho musical, por lo tanto debe ser restituido bajo ciertas condiciones. Esas condiciones tienen un arraigo cultural extremadamente fuerte y antiguo, entonces yo como oyente, si vengo a un concierto, quiero irme con la impresión de que valió la pena venir, pagar la entrada. Si me encuentro frente a dos altavoces, entonces digo: esto no es muy distinto de mi situación doméstica. De ahí, desde el primer concierto que hizo Schaeffer, la inquietud de encontrar un contexto de restitución, que le siga dando a la música ese carácter de, sino de espectáculo, al menos de ritual. De ahí, el nacimiento y la evolución progresiva de estos dispositivos complejos de restitución sonora, con muchos altavoces, que al

principio tenían más una voluntad visual que sonora, pero que con el tiempo se han precisado.

Hay una filosofía dentro de este dispositivo; como ves [apuntando hacia al escenario y alrededor de la sala] los altavoces que están sobre el escenario no están dispuestos de manera aleatoria o arbitraria. Este no es un problema común a otros países: en Alemania la música electrónica nunca llegó al contexto de concierto; sí, un poco al principio, pero muy rara vez. Siempre se produjo en contextos mucho más informales. Por ejemplo, es muy común en Alemania realizar este tipo de conciertos en una fábrica, en lugares así. Y hay esa idea en Alemania de que cierta música hay que consumirla en ciertos lugares un poco aparte. De ahí que cada país haya desarrollado su propio consumismo. Nosotros nos hemos quedado; y lo ves hoy en día, sesenta años después de las primeras experiencias, que seguimos en una sala de conciertos tradicional, con un escenario que está distribuido con una cierta cantidad de altavoces para restituir de la mejor manera posible. Desde un punto de vista más estético o musical, la ampliación a un espacio de otras dimensiones trae muchos problemas particulares y nuevos que hay que afrontar. Entonces así, a través de estos sistemas, podemos compensar e imaginar, inclusive, trabajar a nivel compositivo. En el momento de la creación de la obra, de la producción, estás pensando en el contexto de restitución; lo trabajas de manera abstracta, si no ello no podría ser llevado a cabo.

Último elemento con respecto a eso, hay dos actitudes: estamos en una sala de 800 lugares; el espacio es grande, una sala muy ancha; hay una instalación en la que hay 40 altavoces y donde se discute con los compositores cómo lo quieren, cómo no lo quieren. Y luego está la naturaleza de la obra; por ejemplo ahora estamos escuchando una obra estereofónica [en ese preciso instante se está ensayando una de las piezas del concierto]. Una obra estereofónica es una obra que tiene dos únicos canales y que hay que distribuirla sobre los 30 canales que tiene el sistema. Entonces hay todo un juego de espacialización, de posible espacio, de distribución de sonidos en el espacio, de organización del espacio, inclusive una interpretación espacial. El caso opuesto son las obras en las cuales, en vez de haber dos canales, hay por ejemplo, ocho. Y después hay una configuración espacial que está contenida dentro de la obra, por ejemplo, la circularidad. En este caso el público está rodeado de ocho altavoces, y esos altavoces van controlar seguimientos, posiciones, todas los diferentes tipos de estrategias de organización del sonido en el espacio. Son actitudes totalmente diferentes.

AA: Hablando de la música de Vaggione, Risset ⁶ describe el objeto musical como algo estático, aunque multidimensional, como un vehículo que te permite navegar diferentes planos de la gramática musical durante la composición. Dejando de lado esta interesante reflexión, es paradójico que esta aproximación haya propiciado una flexibilidad tan dinámica como la de GRM para trabajar la espacialidad en la sala. ¿Cómo crees que han influido las ideas de Schaeffer sobre el objeto sonoro en esta concepción dinámica del espacio físico de la que hablabas precisamente ahora?

DT: Difícil sacar muchas conclusiones, puesto que el concepto de objeto sonoro es un concepto operacional que inventa Schaeffer para comenzar un lenguaje no sólo musical, sino un lenguaje inclusive moral. ¿Cómo hablo? ¿Con qué términos, con qué glosario hablo de esto que estoy escuchando? Él llegó a la conclusión de que el glosario tradicional

"El sonido no es un objeto. El sonido, es cierto, es objetivable, pero el sonido siempre se manifiesta de maneras totalmente contradictorias y arbitrarias."

es insuficiente. Entonces inventa este concepto de objeto sonoro...[larga pausa] muy criticable, porque el sonido no es un objeto. El sonido, es cierto, es objetivable, pero el sonido siempre se manifiesta de maneras totalmente contradictorias y arbitrarias. Entonces Schaeffer desarrolla este concepto operacional de objeto sonoro, que es más un concepto interesante para la comprensión y el análisis, que un concepto utilizable en términos de producción. Nadie piensa en términos de objetos. Porque efectivamente hay sonidos cortos que se parecen a objetos, pero hay sonidos que son infinitos. Schaeffer intentó abordar esta oposición entre lo corto y lo sin duración; el proyecto musical de una obra contemporánea va a depender mucho de los sonidos: cuál son las fuentes originales que el compositor decide trabajar; la idea de fuente original que se procesa, se modifica, pero que mantiene una relación con el sonido original de tipo genética: por ejemplo, cómo un sonido de piano se convierte en otra cosa, pero mantiene una constancia del material del piano que permite fácilmente combinar esos sonidos. Es lo mismo que pasa en la música instrumental: hay una coherencia 'piano', una coherencia 'violín' y una coherencia 'flauta' por la que todos los sonidos que producen cada uno de esos instrumentos ya en sí se unifican, se sienten como un elemento homogéneo. La idea aquí es, en cierta manera, la misma: trabajo con ciertos sonidos; ahora bien: un sonido nunca es neutro. El compositor no hace lo que quiere con los sonidos: el compositor establece unas reglas, una relación entre los sonidos, relación con la cual va a controlar los sonidos, y el sonido le va a imponer ciertos comportamientos. Por ejemplo: cuando se habla de espacio, entendemos el espacio como espacio tridimensional dinámico: izquierda, derecha, arriba, abajo, frente, fondo: ese es el espacio. Pero el espacio es algo mucho más profundo a nivel sensible. El espacio es aquello que acompaña a los sonidos. Cuando yo grabo sonidos con un micrófono, estoy grabando sonidos y estoy grabando el espacio donde se encuentra ese sonido, y mi percepción es totalmente sensible al espacio que hay en los sonidos.

Entonces, el compositor al trabajar con los sonidos manipula parámetros como altura, intensidad, timbre, espectro, y manipula también el espacio. Y a su vez se ve en la obligación de restituir esos sonidos dentro de un nuevo espacio: podría ser estereofonía, podría ser octofonía, o incluso monofonía, como se hacía en la época. La monofonía permite dar mucha variedad: lo pongo allá o lo pongo allá [gesticulando con las manos apuntando hacia el escenario]. La cuadrofonía te frena un poco, la octofonía te frena aún más: cuantos más puntos tiene el espacio, está más... contraint, constreñido, tiene una imposición externa. Entonces el compositor al trabajar con todo esto nunca es insensible al espacio, nunca es insensible a los parámetros. Por eso decimos que una de las funciones fundamentales del compositor es aprender a oír los

sonidos; oírlos desde el punto de vista crítico, o analítico: este sonido qué tiene, qué puedo hacer con él, cómo lo puedo organizar. Lo mismo cuando él está aquí [apuntando a uno de los técnicos que está detrás de la mesa de control] trabajando una obra de Schaeffer, el no está practicando en el sentido de un pianista que intenta optimizar los movimientos necesarios para la obra; no, la obra ya está hecha. Ahora está viendo cómo esta obra suena en este lugar, y cuál es la respuesta acústica y espacial del lugar de acuerdo a la imagen que tiene del sonido. Después si quieres puede divertirse haciendo cosas, pero la función fundamental es dar claridad a lo que está saliendo del discurso sonoro.

AA: Tuve la ocasión de escuchar las tres jornadas de conciertos que hubo en la Schoenbergzaal del Real Conservatorio de La Haya durante el doble aniversario de GRM y del Instituto de Sonología; escuché una pieza tuya de 2004, 'Spaces of Mind'. La sensación que tuve es que la obra es una suerte de reflexión muy profunda en torno al espacio y a la idea de espacialidad derivada del mismo sonido y del espacio a partir del cual percibimos tal sonido. En tu música parece que hay una idea mental de una mensurabilidad que se expresa por igual tanto en el tiempo como en el espacio.

DT: ¿Mensurabilidad?

AA: Sí, la cual considero realmente interesante y bueno, creo que no es algo que uno encuentre todos los días en ciertos compositores. Mi pregunta es: ¿cuál es la relación entre espacio físico y espacio imaginado en esta pieza en particular, y en general en tu música?

"Es un espacio de construcción imaginaria, al cual le doy un sentido, le doy una lógica, pero una lógica que me es totalmente personal como oyente."

DT: La consecuencia del trabajo es que hay distintos tipos de espacio. Está el espacio del que ya hemos hablado, que es el espacio que los sonidos acarrean ellos mismos. Al captar los sonidos, estoy captando el espacio, y todo lo que haga con los sonidos afectará al sonido y a su espacio. Luego está el espacio que yo construyo para la obra: en este caso es una obra

en octofonía con muchos movimientos, así que los sonidos los [poniendo énfasis] ubico en un espacio. Así que primero empiezo con unos sonidos que tienen su espacio y frente a los cuales no soy neutro; luego esos sonidos los ubico en el espacio conforme a métodos, sistemas, ideas o conceptos de la realización del espacio. Luego esa obra yo la traigo aquí, y hay una interacción con este espacio que va a cambiar la percepción de los espacios precedentes, los cuales le van a agregar otra dimensión espacial. Otro paso más es mi trabajo en la consola, que es tratar de acercarme lo más posible a la concepción del espacio en el momento de la creación. Y bueno, si además tengo aquí algunas informaciones, puedo saber cómo puedo vivir con ellas [con cierta inflexión]

humorística]. Estos son todos los espacios identificables.

Y luego hay otro espacio del que hablo, que es el espacio que uno se crea como oyente frente al hecho sonoro, o sea, que independientemente de mi intención, está tu recepción, la recepción de cada persona del público, en la cual se interpretan los espacios. Entonces está todo lo que la imaginación aporta a la recepción; como oyente escucho sonidos hacia los cuales no estoy preparado: no sé lo que voy a escuchar, pero tengo que intentar comprender alguna lógica de lo que estoy oyendo. Es un espacio de construcción imaginaria, al cual le doy un sentido, le doy una lógica, pero una lógica que me es totalmente personal como oyente. Es un espacio de imaginación; de ahí que se hable mucho de la imaginación, de la creación de espacios posibles, de la recepción.



Daniel Teruggi en el Festival Internacional Cervantino de Guanajuato (Méjico). Fuente: Claudia Reyes.

AA: Voy a hacerte una apreciación personal; como en ocasiones ya he manifestado en otros escritos ⁷ —es algo que llevo a vueltas durante un tiempocreo que es legítimo hablar en nuestros días presentes de la emancipación de la espacialidad, tal y como cien años antes Schoenberg postulara una emancipación de la disonancia en su Harmonielehre. ¿Hasta qué punto consideras el espacio un parámetro independiente y conexo al mismo tiempo, en relación a tu práctica compositiva?

DT: Sí, no sé si estoy totalmente de acuerdo sobre la importancia del espacio, sino como trascendencia del espacio. Si partimos de una concepción más física del sonido, entonces el sonido es tiempo y espacio. Si me preguntas qué piensas del tiempo en la música, es como un sinsentido, puesto que la música es tiempo, y de la misma manera la música es espacio. El problema –bueno, no sé si tan siquiera ello es un problema- es que el espacio está condicionado, una vez más, por nuestras costumbres auditivas. No es un parámetro –no quiero usar la palabra parámetro, porque parámetro quiere decir que hay posibilidad discreta, que podemos medir, que tenemos una escala-, lo cual es

totalmente cierto a nivel de las alturas, lo cual es relativamente cierto a nivel de las duraciones, pero a nivel de los timbres o a nivel del espacio son cosas muy ambiguas y muy difíciles de medir, y por eso de probar en cierto modo. Pero es evidente que estoy permanentemente en un espacio, bien en un espacio de producción o bien en un espacio de restitución. Tengo que vivir con ese espacio y con la espacialidad de los sonidos. Pero los sonidos oponen resistencias a la gestión espacial. ¿Por qué? Porque si yo oigo un piano, estoy muy acostumbrado a una localización geográfica de un piano como objeto -no puedo ser inconsciente de la dimensión física del piano-. Entonces tenemos un piano que da vueltas en la sala... sí se puede hacer, jy se ha hecho! Pero plantea ciertos inconvenientes a nivel de la percepción. No digo que no se pueda hacer o que no haya que hacerlo. Y en realidad es el problema general que ha sido objeto de una especie de discusión epistemológica con respecto a la localización de las fuentes sonoras, la identificación de las fuentes sonoras. La música acusmática y electroacústica oscilaban desde distintas situaciones; hay toda una corriente que utiliza el sonido asociado a su identificación porque eso va a condicionar enormemente la modalidad de audición. Si yo aquí pongo el sonido de una selva, de una ciudad, lo traigo eso aquí dentro, mi percepción va a funcionar para identificar todos los elementos que tienen que ver con mis experiencias. Cuando entro en un ámbito que es digamos, más abstracto -abstracto en el sentido de que me es más difícil asociar lo que oigo a una fuente precisa, una identificación de la fuente-tengo en cierto modo más libertad. Los sonidos van a condicionar un comportamiento espacial que no puedo obviar, que no puedo ignorar. Entonces ahí está todo el trabajo del compositor de decidir en qué mundo sonoro se ubica, cómo organiza ese mundo en el tiempo y en el espacio. Así que bueno, tu pregunta era de tipo más personal, no sé si te habré contestado. Yo experimento mucho con el espacio: me gusta probar situaciones distintas; me gusta trabajar mucho el tiempo, la cinemática. Pienso que al oído le gusta mucho la cinemática; en general todo lo que se mueve le es atractivo.



Daniel Teruggi. Fuente: Festival de Radio France et Montpellier Languedoc-Roussilon

AA: Te hago una última pregunta. ¿Qué rol desempeña la memoria en esta concepción tuya particular del espacio?

DT: Si te refieres a la memoria vivencial, de la vida, del pasado, de los lugares, es muy

difícil de formalizar.

AA: Me refiero más bien a una memoria después del concierto. ¿Qué queda de esa idea del espacio que ha sido representada, o como has definido muy bien, restituida?

DT: Esto yo no lo puedo medir respecto a mi; respecto a los otros es mucho más cierto el resultado. De todas las maneras, como dije hace un rato, pienso que el espacio es algo no mensurable, pero eso no le quita importancia. Lo que quiero decir con eso es que el espacio, como el timbre por ejemplo, genera lo que podemos llamar impresiones. Impresión es una recepción global de algo que se fija en su globalidad. De la misma manera que hay muchísima música que no sería capaz de recordarla, pero soy totalmente capaz de identificarla. O sea que, al escucharla inmediatamente reconozco algo que es más del ámbito de la impresión, bien de la impresión tímbrica, bien de la impresión espacial, cosas que son difícilmente mensurables, pero identificables por nuestra memoria de una manera extremadamente eficaz. Nuestra memoria no es eficaz para medir, pero es muy eficaz para comparar. Cuando yo vengo aquí a interpretar una obra mía o alguna obra que conozco, la interpreto cuando empieza a sonar, y lo primero que escucho es cómo suena esa obra aquí; qué es lo que falla. Todo ello está basado en que tengo una imagen extremadamente fuerte de cada sonido: sé cómo tienen que sonar. A partir de ahí intento organizar la utilización de los altavoces para restituir en función de mi memoria. Nosotros tenemos una memoria muy eficaz, y es una memoria muy profunda, como aquellas memorias que no controlamos para nada, como la memoria de los olores, la memoria de los sabores, que nos envían de una manera extremadamente fuerte a un pasado inclusive muy remoto; y son mucho más precisas que otras memorias, como la memoria de trabajar, de memorizar algo. La memoria sonora funciona exactamente en aquel nivel profundo; la memoria sonora es algo extremadamente potente y fuerte, como cuando oyes una obra inclusive instrumental por primera vez, e inmediatamente identificas quién es el compositor. Hay elementos en el trabajo sonoro identificados por la memoria que te ayudan a reconocer que esta obra es de tal persona, o se asemeja. Así que es algo extremadamente importante. Luego está el problema de la memoria como pasado, que es todo aquello que uno acarrea como impresiones sonoras, y que va a reencontrar o buscar en la música; vamos a buscar o reproducir ciertas cosas hoy día que presentan un interés.

REFERENCIAS

- Más información en la página de la propia institución: http://www.inaentreprise.com/ entreprise/activites/ recherches-musicales/index.html
- 2) SCHAEFFER, Pierre [1977]: Traité des Ob-jets Musicaux, Le Seluil, París.
- 3) Para más información a este respecto, referirse al papel de Teruggi publicado en 2007 "Technology and

Musique Concrete: The Technical Developments of the Groupe de Recherches Musicales and Their Implication in Musical Composition", en Organized Sounds, Vol. 12, Issue 3, diciembre de 2007, pág. 213-231, Cambrid-ge.

- 4) MOLES, Abraham: "Musiques Expérimentales", Cercle d'Art, 1961, Zurich.
- 5) GRM Tools puede ser encontrado en www.grmtools.org.
- 6) RISSET, Jean-Claude [2005]: 'Horacio Vaggione: Towards a Syntax of Sound'. Contemporary Music Review, Vol. 24, N. 4/5 August/October 2005, pp. 287-293. Routledge. Taylor & Francis Group.
- 7) ARRANZ, Ángel [2008]: "Dismantling the time: a theoretical and practical basis for sinusoidal deconstruction", MA Thesis, Institut of Sonology, The Hague.



Espacio Físico, Espacio Imaginado: Sobre las Fuentes de GRM. Una entrevista con Daniel Teruggi by Ángel Arranz is licensed under a Creative Commons Atrribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License.