



Sound worlds, aesthetics and emerging technologies

*Universos sonoros, estéticas
y tecnologías emergentes*

MARÍA LUZ RIVERA FERNÁNDEZ

Profesora Asociada en la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid
mluz.rivera@urjc.es

DOI: <https://doi.org/10.15366/bp2022.30.019>
Bajo Palabra. II Época. N° 30. Pgs: 359-374



Recibido: 15/08/2021

Aprobado: 09/08/2022

Resumen

Las propuestas artísticas musicales del siglo XX y XXI han incorporado todo tipo de sonidos a las acciones artísticas, cambiando la percepción de la obra de arte, y fomentado una forma nueva de escuchar el entorno. En este artículo analizamos los recursos sonoros de algunas propuestas imprescindibles en el viaje sonoro de los siglos XX y XXI. En primer lugar, la figura de un inventor y visionario español, José Antonio García Castillejo, el Cura Castillejo, como precursor absoluto de la música electrónica con su aparato electro compositor, y sus visionarias concepciones de la música y del arte. En segundo lugar, las propuestas de John Cage. En tercer lugar, las ideas de Murray Shafer en Canadá y su Paisaje sonoro. En cuarto lugar, la genialidad de Llorenç Barber en España, para terminar finalmente con la concepción de la investigación artística de Alex Arteaga. El análisis de estas propuestas nos permite señalar en la conclusión cómo el universo sonoro se ha ampliado enormemente y las prácticas artísticas se han abierto a realidades nuevas, a las tecnologías emergentes y concepciones de una escucha global y abierta.

Palabras clave: Contemporary Music, Esthetics, Soundscape, Aurality.

Abstract

The musical artistic proposals of the 20th and 21st centuries have incorporated all kinds of sounds into artistic actions, changing the perception of the work of art, and fostering a new way of listening to the environment. The universe of sound has expanded enormously and artistic practices have opened up to new realities, emerging technologies and conceptions of global and open listening. In this article we analyze the sound resources of some essential proposals in the sound journey of the 20th and 21st centuries. In the first place, the figure of a Spanish inventor and visionary, José Antonio García Castillejo, el Cura Castillejo, as the absolute forerunner of electronic music with his electro composer device, and his visionary conceptions of music and art. Second, the proposals of John Cage. Third, the ideas of Murray Shafer in Canada and his Soundscape. Fourth, the genius of Llorenç Barber in Spain, to finally end with the conception of artistic research by Alex Arteaga.

Keywords: Palabras clave: música contemporánea, estética, paisaje sonoro, auralidad

Introducción

LA PREOCUPACIÓN POR LA EVOLUCIÓN de los discursos musicales contemporáneos, desde una perspectiva estética y artística nos introduce en un debate clásico de la dualidad “obra de arte/público” o redefinida en el ámbito musical “compositor/público” y “compositor/intérprete/público”. Se da un cambio desde unas estéticas románticas que ponían el punto de mira en el artista y las estructuralistas u objetualistas que lo hacían en la obra de arte. Desde mitad del siglo XX el papel activo del receptor de la obra transforma las prácticas artísticas. Como señala Marchán Fiz “el texto solo tiene un sentido potencial, que, al actualizarse, constituye la obra”¹. La música es uno de los campos donde la estética de la recepción se experimenta y el intérprete es el primer receptor de la obra. A partir de los años 50 hay obras musicales que “requieren y hacen posible una nueva relación de sus receptores con ellas...obras con respecto a las cuales el intérprete asume un papel que no solo rebasa el que le reconoce la estética tradicional, sino también el que le asigna al receptor la estética de la recepción”². En propuestas más recientes, la labor del compositor se desintegra, más allá de la lógica creadora intrínseca del discurso musical. A partir del ruido y del silencio, la propuesta estética conlleva abrirse al universo sonoro que genera no sólo el compositor o el intérprete, sino el público, el entorno. Como ha reflexionado López Quintás, “compositor, intérprete y obra de arte, son en todo rigor, ámbitos de realidad, realidades abiertas capaces de intercambiarse posibilidades. Este intercambio da lugar a un encuentro, que es un modo de relación elevadísimo”³. En este punto, paradójicamente con toda una tradición de esfuerzo, imitación y superación de un lenguaje de gran complejidad formal, que caracteriza tantas veces la creación musical, lo que pasa a ser importante surge del propio ámbito cotidiano.

EL movimiento futurista, música eléctrica

SI VOLVEMOS LA MIRADA a las primeras vanguardias del siglo XX y recordamos la figura de Luigi Russolo (1885-1947), que firmó el *Manifiesto Futurista* de Marinetti

¹ Marchán Fiz S., *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*, Barcelona, Paidós, 2006, p.19.

² Marchán Fiz S., *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*, o.c. p. 21.

³ López Quintás A., *Estética Musical. El poder formativo de la música*, Valencia, Rivera Mota, 2010 p. 148.

en 1910 y que escribe *El Arte de los Ruidos* en 1913, volvemos a los fundamentos del movimiento futurista. En este texto se encuentra el principio para incorporar cualquier sonido en la Música, como expresa en su conclusión número 2 “los músicos futuristas deben sustituir la limitada variedad de timbres de los instrumentos que posee la orquesta por la infinita variedad de los timbres de los ruidos, reproducidos con apropiados mecanismos”⁴. Para los futuristas, el ruido adquiere un papel protagonista, y Russolo propone la sustitución de los sonidos, timbres y escalas tradicionales por escalas de cuartos y octavos de tonos y la creación de nuevos instrumentos y utilización de todo tipo de máquinas para esta nueva música.

En España, tenemos un personaje único muy desconocido para casi todos, que se anticipó a la música electrónica y a los audiolibros, entre otros de sus inventos, Juan García Castillejo (1903-1985), el Cura Castillejo⁵. Castillejo es un músico visionario y un inventor. Para nuestra reflexión es relevante ya que crea un aparato electro compositor en 1933, máquina en la trabaja durante muchos años y en la que se vale de la tecnología de la época, máquinas de escribir, teletipos, válvulas, transistores... con la cual podía hacer música eléctrica, tener una emisora de radio automática o incluso producir un libro sonoro que por medios eléctricos que él aseguraba que podría ser enviado y compartido de forma universal. Introducía medios electrocásticos para la combinación de los eventos sonoros y quería darles una finalidad práctica, creando una emisora que de forma automática y sin intervención humana funcionara de forma autónoma. El aparato electro compositor musical era una máquina a modo de un sintetizador y lograba la composición con música hecha con medios eléctricos y la utilización de procedimientos aleatorios para la combinación de los sonidos resultantes. A él le gustaba hablar de la electro composición como elemento de sorpresa y de música espontánea. Además el Cura Castillejo, que trabaja desde su despacho parroquial en Segorbe, patenta varios de estos inventos (como la revisión del sistema de código Morse de su época y el triteclado) y así nos muestra en su libro que autopublica en 1944, *Telegrafía rápida, el triteclado y música eléctrica*, libro que ha sido reeditado en 2021 en una edición facsímil publicada por la Fonoteca SONM de Arte Sonoro y Música Experimental de Murcia.

Con ocasión de su 110 aniversario y los 80 años de su Aparato Electro Compositor Musical (1933), la Asociación de Música Electroacústica de España (AMEE) organizó un Concierto en 2013 en el Conservatorio Superior de Música de Valencia Joaquín Rodrigo, donde se homenajeaba a Castillejo. Un grupo de compositores de música electrónica, coordinados por Miguel Molina Alarcón, hicieron sonar de

⁴ <https://www.uclm.es/es/centros-investigacion/cdce/ediciones/russolo9>

⁵ Artículo sobre el cura Castillejo: <https://www.elindependiente.com/tendencias/historia/2019/01/20/cura-visionario-senalo-futuro-la-musica-electronica/>

nuevo las invenciones de Castillejo⁶, como el Aparato Electro Compositor Musical que fue creado por Castillejo en 1933 y presentado a sus contemporáneos pero no logró nunca ser apoyado para su comercialización o su posible utilización en las emisoras de su época, a pesar de llegar a plantear la creación de una emisora de radio que funcionaba al azar. Esta idea fue recreada en 2013 gracias a un programa informático con un software libre creado por Stefano Scarani en el que introduce los parámetros que Castillejo determina en sus escritos. El sistema que produce Scarani introduce elementos musicales como escalas musicales y elementos no musicales como trinos, gorgojeos, anuncios de la época, como hacía Castillejo, con la introducción de máquinas de escribir, teléfonos, válvulas... (como eventos que puede activar y desactivar). Incluso propone la inclusión de sonidos muy valencianos (Castillejo pasa su vida en Segorbe, Castellón) como las explosiones pirotécnicas, y propone combinación de sonidos de éstas de forma arrítmica y casual para crear una mascletá sin pólvora, y así evitar los inconvenientes de las explosiones. También recrea la emisora de radio publicitaria con la inclusión de cuñas publicitarias radiofónicas de la época de Castillejo que se emiten aleatoriamente. Otra de las ideas visionarias de Castillejo fue la creación de los libros parlantes y su difusión por las ondas eléctricas.

En el concierto homenaje, Rubén García en su pieza *Vibraciones Irregulares*, profundiza en otra de las ideas de Castillejo, la incorporación de todo tipo de sonidos como los sonidos inaudibles por los humanos, como los infrasonidos, los sonidos de las plantas (como la cavitación), ruidos de insectos y peces, actividad ultrasónica de murciélagos, actividad geológica, terremotos y tsunamis y lo combina y explora en su obra.

La música electrónica actual supone la realización tecnológica de los principios teóricos postulados por Russolo y el Cura Castillejo. Tendrían que pasar muchos años hasta que se materializara la música electrónica y las tecnologías de grabación y difusión del sonido se universalizaran.

Musica experimental y paisajes sonoros

UNA GENERACIÓN POSTERIOR al Cura Castillejo y en los Estados Unidos de América, las propuestas artísticas de John Cage (1912-1992) están motivadas por una concepción de la escucha nueva y del papel del artista y de la interpretación y la experimentación en música. Plantea experiencias artísticas y abrió caminos para

⁶ El Concierto está grabado y disponible en Youtube: <https://youtu.be/jFZk6WrbOKw>

una nueva comprensión de la música y el arte. Desde 1938 compone para piano preparado, introduciendo objetos para producir efectos sonoros, como en *Sonatas e Interludios*, aún con forma y lenguaje tradicionales. Desde 1950 evitó la tonalidad y la repetición. La obra de Cage “planeó como un espíritu liberador sobre el extremo más radical de la música estadounidense. Había llevado la tarea de dismantelar toda la “moda de profundidad” europea, como él la llamó”⁷. Llega a la posición de que la verdadera realidad de la música se da en el momento de la ejecución, “el compositor... pasa a proclamar ahora el carácter único e irrepitible de la ejecución de lo que está sonando en ese mismo instante”⁸. Para Cage la composición es necesariamente experimental, la ejecución es única y no se puede repetir. Intentó restaurar el carácter comunitario de la música y poner énfasis en el proceso creativo, que recuerda a las músicas improvisadas de la tradición oriental⁹. Quiere dar en sus composiciones un material de terminado y unas reglas de juego. A partir de *Music of Changes* de 1951, descubre el texto oriental del I-Ching, El libro de los cambios, “el azar pasa a ocupar el lugar central para neutralizar la idea de la voluntad artística”¹⁰.

En agosto de 1952 en Woodstock, el pianista David Tudor estrena *4,33*. Inaugura una concepción del *Silencio*¹¹ que irrumpe en forma de partitura en *4,33* y que forma parte de la vivencia de la música de John Cage. En sus reflexiones sobre el silencio y tras mucha experimentación e investigación llega a la conclusión de que el silencio no existe¹². En *4,33* el sonido no lo produce el intérprete, ni el compositor, aunque es una obra para piano en tres movimientos¹³ sino que es el entorno sonoro circundante y cada vez que se ejecuta es una experiencia nueva y viva. Su producción es un canto a la libertad de los sonidos, lema que resuena en sus escritos, *Let the sounds be themselves*¹⁴. El material aportado por Cage en sus obras será cada vez más escaso e irá dejando más paso al azar y a la improvisación en el momento de la interpretación. En su conferencia de 1958 *Composición como proceso*¹⁵ explicitó las técnicas de azar utilizadas y su visión del silencio. Se dio cuenta de que lo que se creía como silencio no lo es. John Cage había abierto

⁷ Ross A., *El ruido eterno*, Barcelona, Siex Barral, 2009, p-594.

⁸ Dibelius U., *La música contemporánea a partir de 1945*, Madrid, Akal, 2004, p.173.

⁹ Small C. *Música*, Sociedad y Educación, Madrid, Alizanza 2006, p.177.

¹⁰ Noya J. *Armonía Universal*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2011, p.286.

¹¹ Cage J. *Silencio*, Madrid, Ardora 2007.

¹² Los experimentos de Cage fueron llevados a cabo en la Universidad de Harvard, en las denominadas cámaras sordas, unas habitaciones especiales con seis paredes hechas de un material especial. Allí pudo experimentar que sí existían sonidos. “Cuando los descubrí al ingeniero encargado, me explicó que el agudo era mi sistema nervioso en funcionamiento; el grave, mi sangre circulando. Y estos continuarán después de mi muerte. No es preciso preocuparse por el futuro de la música”. Cage 2007, *Silencio*, o.c. p.8

¹³ Representación de *4.33*: <https://youtu.be/JTEFKFiXSx4>

¹⁴ Cage J., Kostelanetz R., John Cage: *John Cage: An Antology*, New York, Da Capo Press, pp. pp. 117-118.

¹⁵ Cage J. *Silencio*, o.c. pp-pp 18-56.

con 4.33 un camino a la toma de conciencia de los sonidos del entorno, esta obra silenciosa donde el sonido era producido por el entorno se convierte en centro de la producción sonora.

La consolidación y el uso artístico de las técnicas de grabación hicieron posible una mayor conciencia sobre los sonidos, también la incorporación de todo tipo de sonidos dentro de los discursos musicales, la experimentación musical, la música concreta, y el arte sonoro. M. Schafer (Canadá 1933-2021) trata el entorno como un “conjunto instrumental determinado”¹⁶ realiza las primeras grabaciones de paisajes rurales y urbanos. En la universidad Simon Fraser de la Columbia Británica, crea el World Sounscape Project¹⁷, donde forma un “equipo interdisciplinar dedicado a “retratar” los diversos paisajes sonoros, no solo para degustarlos con fines ético-recreativos sino para intentar modificarlos y recrearlos”¹⁸. Trata de resaltar la importancia de la calidad sonora de la sociedad y también crear conciencia del nivel de ruido de la sociedad. Quería concienciar a la sociedad y emplea por vez primera términos como contaminación sonora o ecología sonora que fueron creados por Schafer. Surgen iniciativas locales en distintas partes del mundo¹⁹. Estamos en los años 70 y como nos cuenta Barber en su *Cartografías sonoras*²⁰, tanto el micrófono para recoger los sonidos en el aire y , el hidrófono, el dispositivo que es capaz de captar los sonidos en el agua y que descubre una faceta que desconocíamos, el mar está lleno de vida sónica. Los artistas descubren una inmensidad de materiales sonoros disponibles para su experimentación artística.

En España, contamos con el artista citado Llorenç Barber²¹(1948) que frecuenta los cursos de Darmstadt en los 70, descubre a Cage, conoce a Stockhausen, Mauricio Kagel o Ligeti. Cuando descubre las experiencias de Schafer se convierte en soundsaper y crea el tipo de eventos sonoros a los que ha llamado “city-concert”,

¹⁶ Barber Ll. Palacios M. , *La mosca tras la oreja. De la música experimental al arte sonoro en España*. Fundación Autor – SGAE, 2010, p. 183.

¹⁷ Toda la información y las bases de datos de los audios están la página web del proyecto, continuado por Barry Truax, actualmente profesor emérito de la universidad Simon Fraser están recogidos en <https://www.sfu.ca/sonic-studio-webdav/WSP/index.html>

¹⁸ Barber Ll. Palacios M. 2010, *La mosca tras la oreja. De la música experimental al arte sonoro en España*. o.c. p.183.

¹⁹ En Madrid se creó el Madrid Sounscape que en la actualidad en 2020 fue continuado por el proyecto ASOMA, Archivo Sonoro de Madrid 2020, con paisajes sonoros de 2020. La singularidad de este proyecto, cerrado en el tiempo, es que realizó desde antes de la pandemia, y durante ella, del 7 de marzo al 28 de agosto de 2020, Más información en su página web: <https://asomadrid.com/proyecto>

²⁰ En la Conferencia *Cartografías Sonoras* en el Círculo de Bellas Artes, Madrid, 19-05-2021, Barber desgrana su autobiografía y los eventos más importantes relacionados con ella, en el minuto 22 expone la importancia de los micrófonos y los hidrófonos : <https://youtu.be/zwYR9e1tHdc>,

²¹ Llorenç Barber 3 diciembre 2021, Desde allí, Madrid Centrocentro: <https://youtu.be/m1s5OhTW8E>,

que “no es música para el oído solo, es música para el cuerpo entero”²². El concepto de escucha se ensancha y se agranda, se enraíza en tradiciones y memoria, en los espacios y en los tiempos pretéritos y futuros. “Oír es recomenzar. El misterio seguirá intacto, pero el oidor habrá alimentado su vivir. Mas que rondar las certidumbres, oír es aplazar la muerte”²³. En el mismo texto afirma: “Una de las funciones de la música es enseñar a oír en profundidad, esto es a desarrollar sensibilidad y conocimiento”²⁴. “Un concierto de ciudad, con campanas o con multitud de bandas, es un exhibir y magnificar esas reservas de realidad de que todavía disponemos, frente a esa tendencia a lo banal que tanto artificio virtual o tanta “banda sonora” esparcen por doquier (esos “piromusicales” que tanto gustan a los políticos)”²⁵.

En distintas partes de España y del mundo ha realizado más de 200 intervenciones en distintas ciudades con su proyecto *Sonar ciudades* sobre las campanas²⁶. “La campana la tiene que tocar gente local. No quiero especialistas: me parece ridículo. La ciudad es la que tiene que querer sonar y proporcionar sus propios músicos, si no, no vale la pena”²⁷. El concierto de ciudad hace sonar a la ciudad desde sus elementos sónicos, cuenta con sus ciudadanos, entronca con su historia, con sus espacios, con su presente, interroga y abre a los participantes a la escucha, a la vida, a la felicidad. Como ejemplo de estos conciertos de ciudades tenemos el que realizó Barber con motivo del VIII Centenario de la Catedral de Burgos. Para esta ocasión Barber diseñó un espectáculo denominado *Flamígera Symphonia*²⁸, donde contó con 14 campanarios de la ciudad de Burgos, 70 músicos coordinados Pedro Bartolomé Arce, director de la Joven Orquesta Sinfónica de Burgos (JOS-Bu), además de otros instrumentos como silbatos y un espectáculo pirotécnico. Todo esto coordinado en la dirección musical por Montserrat Palacios, con una partitura cronométrica donde están todos los eventos perfectamente ordenados.

A la avidez artística de Barber le debemos el impulso del arte sonoro en España, siempre desde su búsqueda de la libertad, la integridad y la felicidad de la producción artística más comprometida²⁹. Aporta una gran coherencia y continuidad a sus proyectos como de Sol a Sol³⁰ iniciados en los años 80, donde

²² Barber, Ll., “Unas músicas del imposible probable”. *Papeles del Festival de música española de Cádiz* 2005, p 161. .

²³ Barber, Ll., “Unas músicas del imposible probable”. *Papeles del Festival de música española de Cádiz* 2005, p 155.

²⁴ Barber, Ll., “Unas músicas del imposible probable”. *Papeles del Festival de música española de Cádiz* 2005, p 156.

²⁵ Barber, Llorenç. . “Unas músicas del imposible probable”. *Papeles del Festival de música española de Cádiz* 2005, p 156.

²⁶ García Sánchez, M. T., *De la ciudad en vibración al ser resonante: Una investigación a propósito de los conciertos de campanas de Llorenç Barber*. Tesis Doctoral, 2011.

²⁷ Barber Ll. *El placer de la escucha*, Madrid, Ardora, 2003, p. 102.

²⁸ *Flamígera Symphonia*: El evento fue grabado y está disponible en YouTube: <https://youtu.be/QtZh6APh6Wo>

²⁹ En la Conferencia Cartografías Sonoras en el Círculo de Bellas Artes, Madrid, 19-05-2021, Barber desgrana su autobiografía y los eventos más importantes relacionados con ella : <https://youtu.be/zWYR9e1tHdc>

³⁰ De Sol a Sol: https://sineris.es/sonando_de_sol_a_sol_ejercicios_de_noche_en_vela.html

experimenta con los sonidos y su relación con el entorno, la plurifocalidad, la improvisación y experimentación sonora, ejes que están presentes en sus proyectos musicales. Siempre ha compartido sus descubrimientos sónicos con sus amistades y el público y funda grupos musicales donde comparte estas vivencias musicales, empezando por Actum en 1974, Taller de Música Mundana 1978, o ENSEMS en Valencia en 1979. En el año 2022 se cumplió la 24 edición de ‘Nits d’Aielo i Art’³¹, festival donde se celebra la creación y experimentación sonora, se crea la I beca de creación Llorenç Barber y se otorga el XIV Premio Cura Castillejos, premio donde reivindica la figura del Cura Castillejos y premia la Música Experimental y Arte Sonoro y las aportaciones realizadas en estos campos en diversas partes del mundo³².

Entorno e investigación artística

LAS CLAVES PARA ANALIZAR, experimentar y comprender las experiencias artísticas de nuestros días están relacionadas radicalmente con los cambios sociales, culturales y tecnológicos de nuestras sociedades. Por eso, proyectos visionarios como los del Cura Castillejo, en el pasado utópicos, son posibles hoy gracias a las tecnologías de la información. Las tecnologías musicales de otras épocas, cómo el órgano por ejemplo, estaban asociadas a espacios religiosos y de poder. Las iglesias, los palacios y salones aristocráticos poco a poco fueron perdiendo su primacía como ámbitos de la música y se crearon teatros e instituciones democráticas. Desde hace tiempo, en el discurso y las prácticas musicales contemporáneas se vive una necesidad de salir de los auditorios tradicionales, de llegar a nuevos públicos.

Las nuevas tecnologías han ampliado el tratamiento del sonido y la imagen, internet se convierte en un escenario digital y global. La ubicación de la música contemporánea ha conquistado más espacios dentro de centros de arte contemporáneo y que actualmente son sede de Festivales, eventos y ciclos regulares de música. Las fronteras artísticas se han desvanecido. El público que frecuenta estos espacios está abierto a la vivencia de actividades artísticas donde los medios tecnológicos son ya habituales, las exposiciones incorporan elementos electrónicos, pantallas e instalaciones sonoras. La música electrónica desde los años 50, así como el descubrimiento de la cinta magnetofónica, abre paso a una nueva vía “para producir músicas crea-

³¹ Más información en : <https://www.lasprovincias.es/costera/nits-daielo-celebra-20220616121552-nt.html>

³² Premio Cura Castillejo 2021: <https://youtu.be/ydbMAJQa1Vg>

das en laboratorios electroacústicos y cuyo resultado es una obra musical grabada que nos se interpreta sino que se reproduce”³³.

Las experiencias de Pierre Schaeffer (1910-1995) que bautiza como Música Concreta, en la que a partir de los sonidos instrumentales o ruidos crea una obra musical independiente, como *Estudio de Ruidos* (1948) o *Sinfonía de un hombre solo* creada con Pierre Henry (1950). En 1958 crea el Grupo de Investigación de Música Concreta (que continúa con su actividad en nuestros días, solo que desde 1975 pertenece al INA -Instituto Nacional Audiovisual- y pertenece a la Radiotelevisión pública de Francia). El Grupo de investigación tiene tres funciones principales, asociadas siempre a Radio France, la emisora de radio estatal francesa. En primer lugar la producción y creación musicales, en segundo lugar, actividades de investigación sobre el sonido en su dimensión estética y sociológica y una tercera de conservación y revaloración del patrimonio sonoro. El libro de Schaeffer, *Tratado de objetos musicales*, publicado en 1968, condensa el pensamiento y las ideas musicales y es un libro de referencia para conocer los inicios de la música concreta y la electrónica³⁴ (Schaeffer 1988).

La música electrónica surge de las experiencia en la radio de Colonia que investigaban sobre la generación de sonidos en el laboratorio a los que aplicaban una manipulación. Las diferencias entre música concreta, que partía más de los ruidos del mundo exterior, y la electrónica, que generaba sonidos en el sintetizador se fue difuminando. Además la música electrónica se fusionó con la música instrumental ya en 1958 Pierre Boulez crea obras como *Poesies de Pouvoir* o Bruno Maderna *Musica in due dimensioni* donde se difuminan las fronteras. Los medios tecnológicos, la grabación y reproducción del sonido, hicieron que el sonido se hiciera objeto artístico y que permanezca en el tiempo. “Probablemente las tecnologías de reproducción del sonido, desde el principio, hayan sido un factor de absolutización y universalización de la música como ningún otro”³⁵. Esta materialización de la música, la multiplicidad de efectos de la manipulación del sonido, la suma a los sonidos de los instrumentos e instrumentistas, la creación de un nuevo objeto artístico, dimensionan aspectos de la escucha que se unen la práctica actual de la música y el arte sonoro. Ya que unas técnicas no hacen que se abandonen las antiguas sino que los artistas las exploran y transitan en sus investigaciones y propuestas musicales. Así se denomina actualmente este tipo de creación actual, “artistic resercher”, que, lejos de contraponer o separar

³³ Halffter C, López de Osaba P. Marco T. , Historia de la Música, UNED, Biblioteca de Educación Permanente, 1976, p. 202.

³⁴ Schaeffer P. , *Tratado de los objetos musicales*, Madrid, Alianza, 1988.

³⁵ Noya J., *Armonía Universal*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2011, p.79.

de alguna manera las facetas del arte y de su investigación, tiene más bien a su integración total”³⁶.

Dentro de este ámbito de innovación y creación musical, debe resaltarse el proyecto *Auralidad y entorno*, *Aurality and environment*, perteneciente a FASE ³⁷, un Festival de Arte Sonoro y música contemporánea que en sus ediciones de 2015, 2016, 2017 y 2018 se dedicó a la reflexión sobre la relación entre el entorno y la auralidad, con prácticas de escucha y producción sonora. “El objeto de Fase 6 es la construcción perceptiva, especialmente aural, del entorno: y es que el entorno no se entiende en este contexto como entidad dada, existente en sí misma y reducible a la suma de los objetos que nos rodean, sino como un todo emergente constituido a través de nuestra interacción con dichos objetos”³⁸. Este *entorno de investigación* se articuló y desarrolló temporalmente en cuatro partes³⁹. La primera fue *emerging environments. tabacalera*, una instalación de sonido y vídeo en Madrid, en la sala Estudios de Tabacalera, de diciembre 2015 a enero 2016. En esta edición se añadió un seminario de investigación artística que contaba con María Andueza, artista e investigadora, Ana García Varas, filósofa y Lluís Nacenta, comisario de esta edición e investigador. La segunda parte, *Aurality and environment*, se realizó en noviembre de 2016 en Berlín en la UDK, Universidad del arte, en colaboración con la Universidad Técnica de Berlín. “Algunas de las cuestiones abordadas incluían la relación entre auralidad y el entorno y las posibles interconexiones entre nuestras prácticas auditivas, nuestro ser-en-el-mundo-auditivo y los “mundos alrededor”(Um-welten), los posibles “mundos sónicos”(possible sonic worlds) o el ruido de fondo (background noise)”⁴⁰. La tercera parte vuelve a Madrid en 2017, con Alex Arteaga, Salomé Voeglin y Brandon Lavelle y exploran el edificio de Tabacalera, la Fábrica de Tabacos de Madrid. “El *site-specific art*, esta vez en vertiente sonora, hizo de la Tabacalera objeto de la escucha y de la mirada de los artistas invitados”⁴¹. El proyecto se cerró con la exposición *Ringkomposition*, entre noviembre de 2017 y febrero de 2018 en Madrid, donde se presentaron los trabajos de Brandon LaBelle *The Free Scene* (acoustic of cultural survival) y *The Way I walked the cars went backwards* y *Vocal Site Report*, de Salomé Voeglin y David Mollin. La publicación del libro *Auralidad y entorno*, editado por Alex Arteaga y Raquel Rivera y en la que participan los artistas e investigadores de este proyecto, podría ser el quinto momento de este proyecto de investigación.

³⁶ Arteaga A, Rivera R, *Auralidad y Entorno*, Catálogo de Publicaciones del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2017, p. 139

³⁷ FASE, página web del Festival: <https://fasefest.org>

³⁸ Arteaga A, Rivera R, *Auralidad y Entorno*, o.c. pp-pp 140-141.

³⁹ Arteaga A, Rivera R, *Auralidad y Entorno*, o.c. p.141.

⁴⁰ Arteaga A, Rivera R, *Auralidad y Entorno*, o.c. p.142.

⁴¹ Arteaga A, Rivera R, *Auralidad y Entorno*, o.c. p.143.

Alex Arteaga se muestra a sí mismo en su ensayo sobre la exposición y aporta claves para la reflexión estética. A partir de sus vivencias previas en el espacio de la exposición Arteaga nos invita a recorrer los espacios expositivos y dejarnos empapar por la experiencia total del entorno: “Deambulamos a través de la instalación- a través de las salas ocupadas por objetos introducidos en estas salas para configurar, indudablemente una instalación de sonido y vídeo”⁴². En esta vivencia de la apertura a su propuesta artística establece un diálogo con los receptores de la propuesta: “El contacto con la instalación, este roce íntimo, esta con-versación, esta con-fluencia, la relación temporal, sistemática, establecida entre nosotros por un período de tiempo suficiente-quizá solo permita la generación de posibilidades”⁴³. La instalación abre un espacio de comunicación desde lo cotidiano y próximo: “Una apertura en lo cotidiano sin abandonar lo cotidiano y sin ser abandonado por él”⁴⁴. Las imágenes y los sonidos que propone Arteaga en la instalación, que son los sonidos e imágenes del entorno exterior al espacio expositivo, grabados en los días anteriores a la exposición, se mezclan con la propia percepción del observador, que puede haber realizado ese mismo trayecto para llegar a la sala donde encuentra y le propone una reflexión sobre el entorno: “La correlación entre “sonidos en vivo” y “sonidos grabados”-todos los sonidos son vivos, no pueden ser grabados-actualiza su corpóreo potencial de transformación abriendo así un espacio de re-sonancia...El entorno se presenta a sí mismo como posible. Como la continua generación y realización de sus posibilidades de devenir presente”⁴⁵.

El espectador permanece en este entorno, en el espacio de la instalación, reconoce el entorno exterior en el interior de la instalación. Arteaga provoca una reflexión en el espectador sobre la espacialidad y la auralidad del entorno, pudiendo permanecer en la instalación durante el tiempo que queramos, y allí nos dejamos interrogar. Al salir de la exposición continuamos con nuestra reflexión, abandonamos el espacio de la instalación, y los elementos que nos ha brindado siguen estando presentes en nuestros pensamientos. Nuestra percepción del entorno exterior será cuestionada por la vivencia de la instalación, que es una invitación a relacionarnos de una forma nueva con el entorno, nos ofrece unas claves distintas de reinterpretación de la realidad. Gracias a la instalación salimos a la calle distintos de cómo habíamos entrado: “... es allí fuera, donde la función cognitiva de la instalación pudiera completarse mostrándola... como un dispositivo estético de transformación del entorno a través de prácticas estéticas”⁴⁶. Para Arteaga el aspecto sonoro es el principal campo de su acción, aunque por supuesto tiene presente

⁴² Arteaga A, Rivera R, *Auralidad y Entorno*, o.c. p.151.

⁴³ Arteaga A, Rivera R, *Auralidad y Entorno*, o.c. p.153.

⁴⁴ Arteaga A, Rivera R, *Auralidad y Entorno*, o.c. p.156.

⁴⁵ Arteaga A, Rivera R, *Auralidad y Entorno*, o.c. p.157.

⁴⁶ Arteaga A, Rivera R, *Auralidad y Entorno*, o.c. p.157.

el apoyo de los medios visuales y la exposición cuenta con ocho altavoces y dos pantallas de vídeo: “Y como un elemento fundamental del dispositivo estético de intervención, la manera particular en que los objetos- y con ellos el entorno del participan- son constituidos cuando la auralidad es el principal campo de acción”⁴⁷.

Para Ana García Vargas, “*emerging environments. tabacalera* es un dispositivo, un mecanismo con el que hacemos algo y, fundamentalmente, que hace algo con nosotros, con nuestra percepción: investigar sobre las condiciones en las que dicha percepción se desarrolla y en las que cobra sentido”⁴⁸. El hecho de que la sala esté vacía centra nuestra atención en lo que está, en el espacio, en las pantallas de vídeo, en los sonidos que salen de los altavoces. Para García Vargas, “este trabajo se pregunta por cómo dicho entorno está determinado por el espacio construido, ocupándose en este caso del edificio de Tabacalera, del barrio alrededor de dicho edificio o las salas en las que se instaló”⁴⁹, el entorno de Tabacalera y el barrio de Lavapiés son los que configuran la instalación. “El mecanismo iniciado en las pantallas y altavoces se cumple finalmente y como culmen en la calle, en el afuera, en el paseo por los alrededores propuesto propuesto por Arteaga en la inauguración y que tiene lugar al abandonar las salas y los edificios de Tabacalera”⁵⁰. La instalación realiza una comprensión del entorno y pide una colaboración al receptor para que complete el proceso. No sólo se brindan unos materiales sino que se propone una participación en la experiencia estética: “A través de esta dialéctica de la experiencia recompuesta fuera nos brinda entonces un nuevo tipo de comprensión: la comprensión (aumentada) del entorno... es un vínculo: aquel que permite dar sentido a cada una de las cosas que vemos y escuchamos”. En palabras de García Vargas: “Por todo ello, *emerging environments. tabacalera* no es solo un trabajo artístico, sino un claro y elocuente trabajo de investigación estética...una investigación que aborda lo que no puede ser cosificado...: cómo surge lo visible y lo audible”⁵¹.

Conclusiones. Universos sonoros

COMO SE PONE DE MANIFIESTO en las obras de los compositores analizados, una de las experiencias más relevantes desde la perspectiva estética y filosófica en el ámbito de la música es la ampliación del universo sonoro. Confluye la atención sobre los

⁴⁷ Arteaga A, Rivera R, *Auralidad y Entorno*, o.c. p.159.

⁴⁸ Arteaga A, Rivera R, *Auralidad y Entorno*, o.c. p.161.

⁴⁹ Arteaga A, Rivera R, *Auralidad y Entorno*, o.c. p.162.

⁵⁰ Arteaga A, Rivera R, *Auralidad y Entorno*, o.c. p.166.

⁵¹ Arteaga A, Rivera R, *Auralidad y Entorno*, o.c. p.167.

sonidos cotidianos, sobre el silencio y la naturaleza, con el descubrimiento de un universo sonoro desconocido, a través de la tecnología (por ejemplo, los sonidos en el fondo marino a través del hidrófono). La ampliación del universo sonoro hace posible una interacción con la naturaleza diferente, y abre paso a una experiencia musical más amplia. Las experiencias artísticas relacionadas con la música contemporánea, dentro de la gran variedad de corrientes, lenguajes y estéticas de muchas y variadas manifestaciones con el sonido, han ido incorporando a lo largo del tiempo y sobre todo gracias a las tecnologías de tratamiento sonido, de grabación y de reproducción, elementos nuevos que son utilizados por los artistas en sus intervenciones e invitan al público a completar la experiencia estética.

Las primeras vanguardias habían experimentado con los ruidos y pretendían renovar, desde la tecnología, la ciencia y el progreso, las bases de una nueva música. Desde entonces, la experiencia artística y estética se ha ampliado y se ha llevado a todos los ámbitos, invadiendo también lo cotidiano, que se ofrece como algo valioso. La antigua separación entre sonido y ruido se desvanece, con carácter oficial desde *El Arte de los Ruidos* (1913) y la experiencia de lo sonoro se universaliza a todo tipo de estímulo sonoro. Las propuestas artísticas ofrecen un variado abanico de posibilidades, donde las investigaciones sobre el ruido y el sonido constituyen un ámbito reciente de investigación sobre las formas de vida saludables donde el equilibrio y el ruido del entorno son analizadas tratando de reflexionar sobre las condiciones de vida de los seres humanos, la autoconciencia del entorno sonoro en el que estamos inmersos y tratando de favorecer unas condiciones más favorables para las personas.

Las intervenciones de Barber con las campanas y campanarios de todo el mundo tienen un carácter social donde intenta recrear una escucha colectiva de los elementos constitutivos de la ciudad donde la propia historia y ciudadanos de cada urbe entran en juego y redescubren un pasado común, recrean el momento y viven una identidad colectiva. Observamos un proceso de incorporación de los oyentes como parte de la creación musical. Los sonidos cotidianos, los espacios urbanos reutilizados se incorporan a la experiencia estética que se descubre como un ámbito de reflexión sobre la realidad, de transformación de la percepción de los espacios y de los sonidos. Experiencias estéticas y de investigación como la de Alex Arteaga nos invitan a una gran reflexividad sobre el entorno y a tomar parte activa en las acciones artísticas, ser conscientes de los entornos físicos y sonoros y quizás cada uno en su interior pueda transitar por otras experiencias y abrir horizontes a su percepción del mundo para descubrir de nuevo la belleza.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Artega A, Rivera R, *Auralidad y Entorno*, Catálogo de Publicaciones del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2017.
- Barber, Ll., *El placer de la escucha*. Madrid, Ardora, 2003.
- Barber, Ll., “Unas músicas del imposible probable”. *Papeles del Festival de música española de Cádiz*, 2005. <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/export/sites/default/publicaciones/pdfs/musica-imposible.pdf>
- Barber Ll. Palacios M. , *La mosca tras la oreja. De la música experimental al arte sonoro en España*. Fundación Autor – SGAE, 2010
- Botella Nicolás, A M. 2020. “El paisaje sonoro como arte sonoro”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*15 (1): 112-125. <http://doi.org/10.11144/javeriana.mavae15-1.epsc>
- Cage J., *Silencio*, Madrid, Ardora, 2007.
- Cage J. Kostelanetz *John Cage: An Anthology*, New york, Da capo Press, 1991.
- Delgado M.A., *Inventar en el desierto*, Madrid, Turner, 2014.
- Dibelius U., *La música contemporánea a partir de 1945*, Madrid, Akal, 2004.
- Halffter C., López de Osaba P. Marco T., *Historia de la Música*, Madrid, UNED, Biblioteca de Educación Permanente, 1976.
- García Sánchez, M. T., *De la ciudad en vibración al ser resonante: Una investigación a propósito de los conciertos de campanas de Llorenç Barber*. Tesis (Doctoral), 2011, E.T.S. Arquitectura (UPM).<https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.12786>.
- Gil Noé, J. V., “La memoria convocada en los conciertos de ciudades de Llorenç Barber”. 2021 *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 16 (1): 230-249. <http://doi.org/10.11144/javeriana.mavae16-1.lmce>
- López Quintás A., *Estética Musical. El poder formativo de la música*, Valencia, Rivera Mota, 2010.
- Marchán S., *Real/Virtual en la estética y en la teoría de las artes*, Barcelona, Paidós, 2006.
- Noya J., *Armonía Universal*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2011.
- Ross A., *El ruido eterno*, Barcelona, Seix Barral, 2009.

Schafer R.M., *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*, Bogotá, Intermedio, 2013.

Schaeffer P. , *Tratado de los objetos musicales*, Madrid, Alianza, 1988,.

Small C., *Música, Sociedad y Educación*, Madrid, Alianza, 2006.

DOI: <https://doi.org/10.15366/bp2022.30.019>

Bajo Palabra. II Época. N° 30. Pgs: 359-374