



Imaginarios de la composición sistemática e intuitiva

Imagineraries of intuitive and systematic composition

JANNET ALVARADO DELGADO

Facultad de Artes. Universidad de Cuenca (Ecuador)

jannet.alvarado@ucuenca.edu.ec

Recibido: 20 de mayo de 2021

Aceptado: 24 de julio de 2021

Resumen:

Definir, dar sentido y clasificar la composición musical y el trabajo interdisciplinario que incluye el sonido, exige un ejercicio de análisis crítico de los arquetipos dominantes conocidos como música académica, formal, contemporánea, popular, ancestral, entre otros. Buena parte de las formas de aprendizaje, transmisión y uso de estas categorías coincide con las nociones sistemáticas o intuitivas de la teoría del conocimiento que han ejercido un poder discriminatorio desde el centro a la hora de dar estatus a las organizaciones sonoras complejas o sencillas de diferentes culturas, aprobando o negando la validez de unas y otras. Se revisa brevemente corrientes musicales producto de la investigación-creación o del consumo incluyendo a Latinoamérica y Ecuador. Por último, se ofrece un testimonio de creación en el que confluyen lo sistemático, lo intuitivo y otros saberes.

Palabras clave: Conceptos de música académica, música popular, Ecuador, otros saberes.

Abstract:

Defining, giving meaning and classifying musical composition and interdisciplinary work that includes sound requires a critical analysis of the dominant archetypes known as academic, formal, contemporary, popular, ancestral music, among others. A good part of the forms of learning, transmission and use of these categories coincide with the systematic or intuitive notions of the theory of knowledge that have exercised a discriminatory power from the center when it comes to giving status to complex or simple sound organizations of different cultures, approving or denying the validity of one and the other. Musical currents resulting from research-creation or consumption, including Latin America and Ecuador, are briefly reviewed. Finally, a testimony of creation is offered in which the systematic, the intuitive and other knowledge converge.

Keywords: Academic music concepts, Popular music concepts, Ecuador, other knowledge.

1. Introducción

Bajo los calificativos de la composición sistemática o intuitiva, este artículo despliega explicaciones, reflexiones y conceptualizaciones polémicas de prácticas musicales como las denominadas clásica, popular y de saberes no occidentales que instan a la reorientación de los imaginarios sobre creación, interpretación, escucha y consumo. El sujeto ordenador de validez por categorías, formas de conocimiento y estatus de estas músicas, responde al poder del canon occidental dominante que subalterniza y coloca en jerarquías a cada música pudiendo ubicarlas dentro de la cultura o de la subcultura, contando con todos los actores de la producción musical y su público como mediadores inconscientes para seguir manteniendo ese baremo. Además, se experimenta acercamientos a la ruptura de los mitos de la creatividad e intenta vincular las diferentes herramientas sonoras de la heterogeneidad multicultural para reaprender, construir y proponer trabajos inéditos.

2. Música académica, clásica y popular

Una discusión permanente en el mundo de la creación sonora es el calificativo que se le otorga a la tarea de componer música o arte sonoro. Desde el oficialismo occidental se ha impuesto el término de composición académica para designar a la que cumple con una práctica permanente y metódica de mayor o menor complejidad, también a la que se compromete con las convenciones europeas armónicas tonales o atonales ortodoxas, de orquestación, forma, fraseo, difusión y estudio; de esta manera su construcción es generalmente escrita y cumple con parámetros aprobados institucionalmente (Alvarado, 2020); esta puede aludir diacrónicamente o sincrónicamente a estilos que van quizás desde el medioevo hasta los actuales. Mientras que la composición no académica sería, justamente, la que no participa de dichas convenciones; dentro de esta, coexisten una gran variedad de géneros, formas, estructuras y sonoridades que no hacen uso en parte o en su totalidad de las normas técnicas de aquella música.

Dentro de la categoría académica entraría la llamada música clásica cuyo imaginario compartiría todas sus características procedimentales, siendo propiamente entendida así a la que se cultivó en el período comprendido entre la Música Galante y buena parte de la producción beethoveniana. Sin embargo es común que se extienda ese calificativo a las composiciones de siguientes períodos históricos que mantienen formalismos e institucionalidad, aunque desarrollen técnicas estructurales de ruptura o de vanguardia.

Como opuesta a estas características, está la música popular, cuya definición dista mucho de ser única y certera. Si se toma de referencia al nacionalismo, que inicia a tener cabida a finales del siglo XIX en Europa, desde la concepción de Gellner (2001), es la imposición de una cultura a una sociedad, es decir, a un pueblo, a un territorio; entonces, la música popular será la que denota límites étnicos, identitarios, aunque no solamente se la interprete dentro de esas fronteras. Esta música así concebida se multiplicó en serie en el viejo continente como en naciones de otros continentes; su acceso es familiar para los miembros de su comunidad que le dan sentido de pertenencia y representación como propio del pueblo. Otras definiciones más bien se inclinan a un ámbito antropológico, siendo la música un agente utilizado como un instrumento de comunicación entre el ser humano y la naturaleza, incluidos los animales; además puede actuar junto a la danza, al movimiento y al gesto. La estructura de la música, cantos y danzas de recónditas etnias han sido analizadas por etnomusicólogos que han puesto en valor las características no institucionalizadas pero complejas de estas músicas, pues, varias de ellas comparten estructuras polifónicas, polirrítmicas, mensurables o no, entre otros atributos muchas veces incomprensibles desde el lente occidentalizado. Al respecto, es conocido el estudio realizado por el francés-israelí Simha Arom (*African Poliphony & Polyrythm*, 1991) de la intrincada música de Centro de África que él la llama tradicional, esta, proviene de un aprendizaje empírico y de una práctica permanente por parte de los miembros del grupo. En Latinoamérica y en el Ecuador en particular existen ricas manifestaciones sonoras de gran diversidad melódica, rítmica y estructural ajenas a las de conservatorio, que se van conociendo lentamente a través de la investigación a estas frágiles culturas milenarias, joyas patrimoniales.

Cuando la distinción es la característica principal entre la música académica occidental y la que no comparte los mismos objetivos técnicos, estéticos y funcionales, es impropio cualquier comparación para encontrar la ventaja de la una sobre la otra, solamente se puede dar fe de que son diferentes y hay que aproximarse a ellas como manifestaciones humanas y complementarias. El legado sonoro colonial de formas musicales cortas del romanticismo europeo en Latinoamérica, al replicarse o fusionarse con las expresiones nativas, generaron otra música que es la que germinó definida como música popular y tradicional latinoamericana con todas sus variantes diacrónicas en cada nación. Resumidamente, en el transcurso del siglo XX, proliferaron multigéneros populares como tango, cumbia, son, bolero, chachachá, mambo, bosanova, *reggae* y una infinidad más que llegaron al gran público a través de los artefactos reproductores de

sonido primigenios y sobre todo a través de la radio y más medios de comunicación que iban contando cada vez con mayor tecnología, lo que permitió llegar al entorno global o a la aldea global como calificó McLuhan (2015) en la década de los sesenta. A mediados de ese siglo se desarrolló la música *pop* como una rama de lo popular, el *rock&roll*, la balada, *rap*, *hip hop*, reggaetón y una cantidad de variantes más, que se propagaron por medios audiovisuales masivos como la televisión. Otros géneros que quizá identifican más profundamente a cada país, como en el caso de Ecuador el pasillo, sanjuanito, tonada, yaraví, bomba, amorfino, quedaron para el consumo interno engullidos por la modernidad y sus ilusiones, en palabras de Echeverría (2020), y por la posmodernidad con el auge de lo igual y lo digital. En el siglo XXI se mantienen algunas características que se han vuelto universales como la masificación y comunicación de más y más géneros *pop*. La empresa multimedia Spotify, en una nota de Pablo Cantó (en el periódico español El País de 5 de diciembre de 2020) señala que en el año 2020 se escuchó 465 géneros que se comercializaron, es que “dividir la música en categorías facilita su consumo”. Esto no tiene que ver solamente con lo que suena, sino con propósitos de dominio social, ideológico, psicoacústico y de comportamiento. Las industrias culturales y musicales se ocupan bien de estos cometidos en todo el mundo, aunque no sea la música que se extiende de preferencia la que identifique a un sitio específico, o la que señale un extraordinario trabajo creativo académico o no, sino al consumo. El propósito final de este breve recuento es revelar el poder que está en juego, el poder como medio de comunicación, que se manifiesta no coercitivamente, como bien señala Byung-Chul Han (2016); pues en este caso, el consumidor, intérprete u oyente es pasivo, la costumbre de inducir al consumo libre de lo que puede ser catalogado como música popular o masiva por las industrias es muy eficiente, el destinatario no es plenamente consciente de esa dominación. Parte de este poder es el orden estructural tonal y a veces modal de pequeñas formas musicales de herencia europea que siguen siendo el cimiento de la construcción y producción de lo que se ha dado en llamar música popular, constituida por un compás repetitivo, más la simplicidad de unos pocos acordes funcionales, tratados con tecnología básica o de punta en multipistas. Esta reflexión quiere llevar a constatar que entre la música académica, clásica y popular se mantienen algunos elementos en común que no permiten con facilidad la entrada de otros de orden estructural que cambien conceptos conservadores y permanentemente colonizadores sobre este arte, salvo el caso de los aportados por algunos investigadores sonoros contemporáneos que expanden los componentes e integran conscientemente técnicas compositivas e interdisciplinarias

existentes o inéditas para conseguir sus singulares o propias *poiéticas*; consecuentemente, el objetivo de este escrito es el de avalar la posibilidad de no expulsar lo oficial, sino de integrarlo como otra alternativa y no como la única forma de composición o arte sonoro en todos sus estilos.

3. Conocimiento musical sistemático e intuitivo

Desde la teoría del conocimiento o desde la metodología de la investigación, se pueden encontrar para su análisis otras particularidades que posea la música académica y la no académica. Kerlinger y Peirce (Kerlinger y Lee, 2002) exploran dos nociones de conocimiento, el sistemático y el intuitivo o a priori, estos pueden ser asignados respectivamente a cada una de las composiciones en mención para tratar de entender sus procesos creativos e interpretativos. El detallado desarrollo estructural, conceptual, técnico y muchas veces crítico, hace de la composición académica una tarea sistemática, especializada, exigente; en cambio la que no se conoce como académica, en parte es intuitiva, se basa en la práctica, en la imitación, observación y audición; la composición de oído, a priori, se incluye en esta clasificación. Sin embargo esta última, equiparable a la popular, no solo comparte estos procedimientos de aprendizaje e interpretación sino que puede conjugarse con las prácticas de la académica para obtener un producto mixto utilizando criterios de arreglos y producción escolarizados lo que puede servir para conseguir una obra que ofrezca un gran trabajo textural, tímbrico y morfológico o para presentar una simple pieza sin mayores aportes. Esto también ocurre en buena parte de la música *pop* y sus variantes.

No obstante, estos sistemas de pensamiento, también tienen cabida en el escenario mundial experiencias sonoras que vienen desde la periferia, de la otredad (Dussel, 1994), de otros saberes y procedimientos, que se sostienen sobre sus propias organizaciones y conocimientos, muchas de estas creaciones son plurisensoriales y obedecen a otros imaginarios que coinciden con funciones festivas, rituales, de siembra o de transmisión de conocimientos ancestrales y patrimoniales. Estas expresiones generalmente no son de interés de las estéticas musicales del poder occidental que las discrimina, sin embargo han servido de inspiración para imaginar y crear técnicas compositivas que buscan salir del continuismo conservador aprobado por la norma que ejerce un criterio reduccionista en cuanto a repertorio y hábitos de interpretación como ocurre en la mayoría de orquestas sinfónicas y grupos de cámara cuyo propósito es conservar la música clásica centroeuropea. Para los intérpretes incorporados a estas prácticas, les resulta engorroso

engancharse en ejecuciones instrumentales diferentes, contemporáneas, pues, deben llevar a cuenta las consabidas dificultades de adaptación a técnicas extendidas instrumentales que constituyen un permanente desaprender y reaprender no solo sonoro sino ideológico. Por último, hay una forma de interacción creativa que ostenta y excede todas las posturas anteriores, es la que da paso al arte interdisciplinario, pleno de tecnologías actuales y atávicas en las que las identidades y categorías copositivas sistemáticas e intuitivas desaparecen y se replantean.

4. Investigar, componer e interpretar

Reflexionar sobre los quehaceres compositivos, interpretativos e investigativos como oficios disciplinares separados como se ha venido presentando la labor sonora, no refleja sino en parte la práctica actual, hoy en día confluyen todas estas disciplinas en un trabajador inter y transdisciplinario que explora y es capaz de actuar o interactuar con los otros, aplicando en sus obras tecnologías con medios electrónicos o analógicos para dominar el sonido, el movimiento y la forma visual. Se propende al consumo de las tecnologías como una necesidad del compositor, sin que esto represente la condición para el bien crear. La investigación-creación permite generar conocimientos que se vierten en la invención, el intérprete como personaje extraño e independiente al creador puede ser ahora una misma persona o también ser una máquina diseñada para autogenerar el sonido y la imagen a través de softwares.

Bajo el paraguas de la música experimental y arte sonoro (Hinant, 2004), los encargados de la composición se han multiplicado, pudiendo ser estos aficionados o profesionales en las corrientes teóricas tradicionales y de nuevas tecnologías. En este punto es importante revisar algunas crónicas históricas de propuestas estéticas disestabilizantes de la norma que cuestionaron no solo el arte sino también la creación. Al respecto encontramos el caso de Markus Popp, uno de los fundadores del *Oval art* en la década de los noventa, quien sostenía que su estilo no es arte, ni es música con M mayúscula, su trabajo archivístico sonoro no podía evitar “romper el mito de la creatividad” (Richardson, 2015) mediante un trabajo de intervención sobre discos compactos, rayándolos para obtener errores en la reproducción e influenciar en los datos digitales y así conseguir obras inéditas, este procedimiento daba cuenta de lo que vendría en las siguientes décadas. Por su parte Kristina Kubisch (Alemania, 1948) dedicada al arte sonoro, exhibió sus famosas caminatas sonoras en las cuales se iban constatando los sonidos de los diferentes objetos que iban presentándose en el camino, paredes, espacios

subterráneos, piezas cualquiera, amplificados por bobinas que generan campos eléctricos audibles, el oyente puede escuchar con audífonos diseñados para el efecto. Kubisch concluye diciendo: “nada suena como se ve y nada se ve como suena” (<https://proyectoidis.org/christina-kubisch/> Recuperado:5/7/2021); esta práctica se ha extendido con entusiasmo por otros lugares incluida Latinoamérica. La disposición física entre intérprete-creador y objeto sonoro ha sido una preocupación del arte contemporáneo que muchas veces se resuelve electrónicamente, sin contacto físico, para paliar esta dificultad se inventó el par de guantes electrónicos Mi.Mu que contiene sensores que con el movimiento del portador producen sonidos con diferentes efectos, el theremin fue un dispositivo electrónico anterior que permitió realizar melodías sin contacto físico entre intérprete e instrumento. Otro espacio de exploración, es el que busca visibilizar quehaceres artísticos con inclusión de género, un ejemplo es el desarrollado por mujeres como sujetos de representación compositiva e interdisciplinaria, analizado por Susan Campos en su significativo artículo “Ciberfeminismo y estudios sonoros”, en el que relaciona los cuerpos y sus microbiopolíticas en la creación sonora costarricense (Campos, 2016).

5. Testimonio

En experiencia de quien suscribe, lo sistemático, intuitivo, de otros saberes y experimental en la creación artística se han fusionado como recursos valederos en el transcurso del tiempo. Escuetamente doy testimonio de que mi labor compositiva contemporánea se marcó en los años ochenta por la influencia de Xenakis y Rodas con el uso de masas sonoras; fue un recurso alternativo, emergente y oficialmente aceptado por los poderes de las vanguardias; lo importante era irrumpir escrituras con nuevas texturas que exploraban la ley de los grandes números, desde donde se esté territorialmente. Nuevos conceptos de aleatoriedad melódica-armónica, controlada o abierta fueron de motivación formal. Luego la dodecafonía, el serialismo, el serialismo integral, la melodía de timbres, la electrónica y la electroacústica abrieron una puerta a timbres singulares y a otras opciones de manejo de articulaciones y disposiciones temporales de la música. El replanteamiento del tiempo con pulsaciones heterócronas fue otro elemento que sobrepasaba lo periódico de lo considerado académico. Conjuntamente con estas experiencias se produjo el cuestionamiento de la función que deben cumplir las obras respecto al intérprete, ante la sociedad y al público receptor acostumbrado a un básico manejo rítmico, armónico y tímbrico, a menudo cargado de una ideología social

dominante y patriarcal que cala en el gusto y en el comportamiento del receptor colectivo, manipulándolo sin tener la posibilidad de distinguir un trabajo contemporáneo formal. No dejaron de llamar la atención otros razonamientos para componer relacionados con algunos principios rizomáticos como el principio de ruptura asignificante o de multiplicidad que permitía conectar morfológicamente fragmentos y ramificaciones heterogéneas dentro de una obra. No tardó en llegar la investigación etnomusicológica que permitió el acercamiento al multiculturalismo ecuatoriano y universal, al gesto, a la performatividad que abrió el horizonte a otras lógicas de organización de ideas sonoras que dieron otro sentido a mi creación.

No podían quedar fuera las consideraciones e introspecciones sobre el hacer latinoamericano y ecuatoriano, el populismo y neopopulismo musical, la contracultura y subalternidad (Vázquez, 2019) de la música popular, la censura a lo que no encaja con lo académico aunque tenga un fundamento válido; el sentido de ser, de proponer e irrumpir en el escenario compositivo formal con trabajos que sondan la colonialidad y la consabida decolonialidad desde la creación como un ejercicio consciente, investigativo y necesario de gran vigor y trabajo. Tampoco quedó fuera el asombro de ir descubriendo, la extraordinaria simplicidad y complejidad de los vestigios sonoros de grupos culturales longevos y de otros, de los cuales se conservan objetos sonoros arqueológicos como móviles para incorporar nuevas perspectivas compositivas e interpretativas. Por otro lado la incapacidad de transformar el gusto por la irrupción de productos sonoros de consumo masivo con una carga racista y misógina acompañada de tecnologías, también ha intervenido en la formación de un pensamiento dinámico al servicio de la creación y la equidad de oportunidades, así como la interacción de lo sonoro con otras ciencias para exponer conocimientos que se articulen con la neurociencia, la arquitectura, la pedagogía, entre otras, en beneficio de la comunidad.

6. Discusión

Quedan al descubierto algunas posiciones y otras abiertas a la controversia, sobre las definiciones de lo que es la música académica, no académica, clásica, popular y de otros saberes de culturas no occidentales; el propósito no es alcanzar definiciones valederas y satisfactorias para los diferentes grupos que resguardan cada instancia revisada, sino ir más allá de la valoración que puede asignarse a unas sobre las otras desde el poder del pensamiento estandarizado, pues, no es el único. Es primordial investigar las sonoridades y sus organizaciones que salen desde la periferie y del centro para ser

aprovechadas como verdaderos recursos constructivos, que a más de evidenciar realidades desde la creación artística, la comercialización, el facilismo, el consumo y la tecnología del intérprete, creador y público, ofrezcan signos de acercamiento a la sociedad fragmentada.

7. Conclusión

Los imaginarios de la composición sistemática e intuitiva son tan diversos como son los creadores, intérpretes y receptores; sin embargo, la práctica sonora a partir de la teoría del conocimiento o de otros saberes tiene la posibilidad de fusionarse para presentar composiciones musicales u obras artísticas interdisciplinarias de gran riqueza. Las instituciones encargadas de la enseñanza y aprendizaje de la música, así como las industrias culturales han ejercido un poder permanente para decidir sobre el valor de lo sonoro y establecer patrones universales de lo académico occidental como lo valioso e incluso superior a cualquier otro procedimiento, sin embargo el trabajo creativo consciente tiene la posibilidad de integrar las heterogéneas y múltiples posibilidades sonoras con un trabajo investigativo permanente que traspase fronteras sociales, territoriales, culturales y de conocimiento.

Referencias

- Alvarado, J. (2020) “Estructuras temporales y espaciales en la música contemporánea”. *Estudios sobre arte actual*. No.8. España. <http://estudiosobrearteactual.com/wp-content/uploads/2020/10/13.-Jannet-Alvarado.pdf>
- Arom, S. (1991). *African Poliphony & Polyrythm. Musical Structure and Methodology*. Cambridge: University Press.
- Campos Fonseca, S. (2016). “Ciberfeminismo y estudios sonoros” en *Interdisciplina* 4, no.8. <http://www.revistas.unam.mx/index.php/inter/article/view/54973/48822> (Recuperado 29/ 5/ 2021).
- Dussel, E. (1994). *El encubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la modernidad*. Ed. Abya-yala. Quito-Ecuador.
- Echeverría, B. (2020). *Las ilusiones de la modernidad*. Méjico: Edicioines Era (Edición digital).
- El País, 5 de diciembre de 2020.
https://verne.elpais.com/verne/2020/12/02/articulo/1606909760_903985.html
- Gellner, E. (2001). *Naciones y nacionalismo*. Argentina: Alianza.
- Han, B. (2016). *Sobre el poder*. Barcelona: Herder.
- Hinant, G. (2004) “L’art même. *L’art sonore*. No.22, Bruselas
http://www.multimedialab.be/doc/citations/gm_hinant_art_sonore.pdf
- Kerlinger, F., Lee, J. (2002). *Investigación del comporatmiento. Métodos de investigación en ciencias sociales*. Méjico: Ed. Mac Graw Hill.
- McLuhan, M. y Powers, B.R. (2015). *La aldea global. Transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI. La globalización del entorno. Último trabajo de Marshall McLuhan*. España: Gedisa.
- Proyecto IDIS (<https://proyectoidis.org/christina-kubisch/> Recuperado:5/7/2021).
- Richardson, M. (2015). A glitch in time: How Oval’s 1995 ambient masterpiece predicted our digital present. *Resonant frequency*
<https://pitchfork.com/features/resonant-frequency/9730-a-glitch-in-time-how-ovals-1995-ambient-masterpiece-predicted-our-digital-present/>
- Vázquez, A. (2019). *La Contracultura: El artista*. El rock ocmo protesta política. Méjico: Universidad de Guanajuato.
<https://www.redalyc.org/jatsRepo/874/87459435009/html/index.html>