

PANORAMA DE LA MUSICA EXPERIMENTAL EN CHILE

p o r

Samuel Claro

Revisando la colección de la "Revista Musical Chilena", he encontrado en ella casi todos los elementos que permiten formarse un concepto claro del nacimiento y evolución que ha tenido en nuestro país la idea de experimentación en la música. Esta idea, importada casi por azar, ha llegado a convertirse, actualmente, en un imperativo de cristalización en el ánimo de un grupo de jóvenes músicos y especialmente en el del que esto escribe, lo que me ha decidido a retomar la pluma, así como anteriormente usara de la palabra, para sacudir una vez más el polvo de indiferencia que ha caído sobre el desbordante entusiasmo, tanto del público como de autoridades, que se manifestara —para citar sólo las últimas ocasiones— después de conferencias, demostraciones y proyectos que ofrecimos José Vicente Asuar y yo entre 1959 y 1961.

Sin pecar de inmodestia, quisiera recordar algunas de mis actuaciones en la tarea de alimentar la llama del interés por esta nueva era de la historia musical. El 8 de junio de 1960, cuando ya Asuar había partido a perfeccionar sus estudios en Alemania dejándome prácticamente solo en la prosecución de esta empresa, ofrecí una conferencia-concierto sobre música electrónica y concreta en la Universidad Católica. El Salón de Honor tenía el aspecto de una asamblea, cuyos miembros asistían espectadores al desarrollo de un acto cuyas proporciones eran desconocidas. Había gente de pie en todos los rincones disponibles. En el transcurso de las explicaciones, el público guardó respetuoso silencio, pero algunos rostros dejaban traslucir cierta incredulidad y a veces hasta sarcasmo. Para la audición que seguía, había preparado en cinta magnética obras de Badings, Henry, Schaeffer, Asuar, Claro, Berio y Stockhausen. Por un indudable error psicológico, no pude prever el tremendo impacto que este largo programa de música de "marcianos" produciría en mi auditorio. De pronto se inició un leve rumor que, acompañado de risas y protestas, me acompañó hasta el final. Por entonces, en la sala quedaba sólo la mitad de los espectadores.

A pesar de todo, había logrado un objetivo de gran importancia, cual es, el de promover un verdadero interés en el público. Recuerdo que al final del concierto, se habían formado dos grupos que defendían con pasión sus posiciones, una en contra y otra a favor. Sólo esto era sufi-

ciente, pues ello indicaba que ciertas fibras emocionales habían sido violentamente impresionadas. La crítica, por su parte, comentaba que "el aporte que significó este concierto de obras electrónicas nos resultó de un gran interés y creemos que merecerían repetirse con frecuencia veladas de esta especie, como medio para irnos adentrando en el verdadero espíritu de esta expresión artística".

Un mes más tarde, repetí esta experiencia en la Sala Valentín Letelier, con idéntico resultado y, al decir de un periódico, la Sala y todo el recinto "se llenaron ayer de ruidos extraños. Sonidos guturales, murmullos de conversación, especie de maullidos de gato y otros de parecida índole, acompañaron la charla".

Y bien, todas estas inquietudes (hay una entrevista a cinco columnas en "La Nación" y numerosos artículos de prensa), ¿dónde han conducido?, y los numerosos proyectos y presupuestos para montar un laboratorio de música electrónica, ¿qué acogida han tenido? Hagamos un breve panorama histórico de la situación, aun cuando vengamos a repetir, en parte, conceptos que ya se han expuesto en esta misma Revista, para dar respuesta a estas preguntas.



En el número 56 de la *Revista Musical Chilena*, de diciembre de 1957, aparece por primera vez un artículo dedicado a la música electrónica. Su autor, Gustavo Becerra, lo inicia con las preguntas que por aquel entonces se hacían no sólo el público, sino también los músicos no "iniciados" aún en tan sabroso misterio: ¿se produce automáticamente?, ¿se compone?, ¿interviene algún tipo de ejecutante?, ¿usa de sonidos naturales?, ¿se puede improvisar?, etc.

Ya en 1954 se tenían noticias de unos técnicos de grabación franceses, "que mediante procedimientos de cambios de velocidad en el disco, se habían 'entretenido' en desfigurar ruidos de las más variadas procedencias, con el fin de obtener sonoridades extrañas que conformasen elementos musicales que denominaban *música concreta*".

Una visita de Pierre Boulez ese mismo año, algunas cintas magnéticas y unos dos o tres artículos sobre la materia en revistas francesas, unido a la avidez de experimentación de algunos jóvenes compositores, hizo que dos años más tarde José Vicente Asuar y Juan Amenábar iniciaran algunas experiencias sonoras en Radio Chilena, aprovechando la buena vo-

luntad de directores y controles, enfocadas desde un punto de vista "concreto".

El año siguiente, ve la luz el *Taller Experimental del Sonido*, acogido por la Universidad Católica. No obstante las dificultades de toda índole que debió afrontar el Taller, inició sus actividades el 15 de mayo de 1957 y funcionó todo ese año, participando además de Asuar y Amenábar, los compositores León Schidlowsky, Eduardo Maturana, Abelardo Quinteros, Fernando García, Raúl Rivera, Juan Mesquida y Gustavo Becerra.

Cabe observar que el programa de trabajo preparado era bastante amplio y ambicioso: acústica, grabación y reproducción del sonido, conocimiento y manipulación de instrumental especializado, análisis y síntesis de sonidos, sonorización de films (basándose en las experiencias de Mac Laren), planteamientos estéticos, sistemas de escritura y exposición de resultados. Si bien los resultados prácticos de ese año de funcionamiento del Taller, desde un punto de vista cuantitativo, fueron magros, la semilla había sido sembrada y había caído en buena tierra, desarrollándose y dando frutos que analizaremos más adelante.

Para que el lector tenga una visión de cómo se trabajaba en aquel Taller de un año de existencia, en el que simplemente no había medios para hacerlo, transcribo un fragmento del resumen sobre las actividades del Taller Experimental, que me hiciera Juan Amenábar hace algún tiempo atrás: "una noche, en Radio Chilena (en esta Radio se podía trabajar desde las 12 de la noche adelante), analizamos, elaboramos y clasificamos ruidos provenientes de: percusión en una lámpara, percusión en un tarro de Nescafé, este mismo tarro girando en una mesa hasta detenerse, percusión en una regla de medir, percusión en las llaves de la puerta de calle, suspiro, platillo suspendido, etc. El resultado elaborado del sonido *tarro de Nescafé tambaleante hasta detenerse*, fue catalogado de "excelente". A cada sonido se le sometió al proceso de: corte de ataque, ataque puro, prolongación artificial, retrogradación, cambios de velocidad, eco y combinación de algunos anteriores".

Hasta entonces, en Chile se había logrado realizar tres obras de música concreta: *Nacimiento* de León Schidlowsky, la primera en su género y que antecede a la creación del Taller; la música incidental de *Los Peces*, obra teatral de Enrique Durán, que fue compuesta y realizada por Juan Amenábar a partir de un solo elemento sonoro: el piano; y un *Dúo concreto* de José V. Asuar, catalogado por el autor como una experiencia personal, sin ninguna trascendencia musical.

El *Nacimiento*, de León Schidlowky, fue compuesto especialmente para el Teatro de Mimos de Noisvander y presentado al público. Posee una progresión dramática dividida en: Exposición, Desarrollo y Catástrofe. La *exposición* está compuesta de dos elementos rítmicos. El elemento rítmico N° 1 usado como ostinato varía sólo en el aspecto tímbrico, en cambio el elemento rítmico N° 2 aparece indistintamente por un golpe seco y cortante. El *desarrollo* se compone de los dos elementos rítmicos anteriormente enunciados más un tercer elemento melódico-horizontal que es la inversión retrógrada de una obra instrumental grabada en cinta magnética a gran velocidad; además, un nuevo recurso consiste en el uso de agua puesta en movimiento mediante golpes de aire que parten del matiz pianísimo al fortísimo y forman las constituyentes de este período. Todos estos elementos son usados superpuestos por procedimientos de grabación. La *catástrofe* se caracteriza por la utilización de sonidos cantados por voces en un acorde de séptima, partiendo desde el pianísimo y un segundo elemento constituido por un quejido que repite el elemento rítmico N° 1 que aparece en la exposición y se mantiene hasta el final de la obra. Hay un tercer elemento que es una serie de 12 sonidos, fraccionada en dos grupos de 6, que utiliza los registros extremos del piano y un cuarto, que es un ostinato compuesto por el elemento rítmico N° 2 de la exposición, ejecutado por un gong. En general, podría decirse que se trata de la búsqueda de recursos mecánicos y musicales hacia la obtención de una mayor fuerza expresiva colocada al servicio del argumento.

Amenábar eligió como única fuente sonora para *Los Peces*, unos acordes de piano, a los cuales se les cortaba el ataque y se prolongaba el cuerpo del sonido conservando, por medio de un potenciómetro, el mismo nivel de intensidad. La construcción de los acordes, cinco en total, se basó en los 12 sonidos dispuestos en una serie de quintas justas partiendo desde el Mi_2 hasta el La_6 . De esta manera, los elementos empleados en la obra fueron seis: los cinco acordes resultantes y el silencio, representado en la práctica por cinta magnética inactiva. Para ordenar y componer los seis elementos anteriores, se pensó en emplear la serie Fibonacci, tanto para las duraciones como para las intensidades relativas. Esta serie cumple con la condición general de que cada término equivale a la suma de los dos precedentes. Los datos numéricos del trabajo se llevaron a un diagrama o "partitura" a escala, por medio del cual es perfectamente posible estudiar los propósitos de su autor. Estos fueron la investigación en forma simple de tres aspectos: 1. Tratamiento de una sola fuente sonora; 2. Estudiar las transformaciones en técnica concreta de sonidos provenien-

tes de instrumentos musicales normales y de fácil acceso, y 3. Realizar una obra buscando darle forma a través del dimensionamiento espacial y correlacionado de alguno de sus elementos temporales.

Aparte de estos resultados "sonoros" del *Taller Experimental del Sonido*, sus iniciativas se verían afianzadas más tarde con algunos hechos de gran significación. El primero de ellos, fue la visita que nos hiciera, en agosto de 1958, el profesor de la Universidad de Bonn, Dr. Werner Meyer-Eppeler, quien en un ciclo de clases-conferencias (que constituyeron mi primer contacto oficial con la música electrónica), nos introdujo en los fundamentos y conceptos básicos de la música concreta y electrónica, además de darnos ideas bastante completas sobre el equipo, material y organización que caracterizan su trabajo. Luego, una charla sobre instrumentos y órgano electrónicos dada por el experto Sr. Yaski, asesorado por el organista Julio Perceval. Más tarde aparecerá la Memoria de título de ingeniero *Generación Mecánica y Electrónica del Sonido Musical* y la obra *Variaciones Espectrales*, de José Vicente Asuar, y, como corolario, mi propio *Estudio Nº 1*, ambas obras de música electrónica.

No creo necesario insistir en la importancia que las *Variaciones Espectrales*, de José Vicente Asuar, han tenido para la música de avanzada de nuestro país. Sus reiteradas audiciones en charlas, conferencias y programas radiales, han hecho de ella una obra obligada en el panorama de la música contemporánea chilena. La gestación y análisis de esta composición ha sido descrito por el propio Asuar en el Nº 64 de la *Revista Musical Chilena*, pág. 11 y ss. De él, extractamos el siguiente párrafo: "La primera variación, "Acordal", está compuesta esencialmente por superposición de sonoridades continuas. De esta manera se obtienen estructuras sonoras, algunas veces de gran densidad, cuyo equivalente en música instrumental es el coral o el tipo de música preferentemente armónico. En la segunda variación, "Lineal", trabajo exclusivamente con elementos de pulso ligero, contrapuntísticamente elaborados a la manera de un Scherzo de música tradicional. En la tercera variación, "Evocativa", utilizo sonoridades efectistas que transportan al auditor a un nuevo mundo sonoro y, en este sentido, es la única que se aparta de una equivalencia inmediata con la música tradicional. La última variación, "Obsesiva", está sustentada en pedales rítmico-melódicos que se exponen en tres sucesivos crescendos hasta llegar al clímax final. Es un trozo que lo pensé danzable como medio de ilustrar el gran futuro que se presenta a la música electrónica a través de la danza. En resumen, traté de obtener una expresión musical nueva en cuanto a contenido sonoro y procedimiento

composicional, pero buscando que esta novedad no surgiese de una negación o exclusión de lo que hasta ahora se ha hecho en música, sino más bien, como una consecuencia de ello”.

Mi *Estudio N° 1*, nació como una serie de experiencias encaminadas a servir de música incidental a un film, idea que posteriormente no logró cristalizarse. Trabajado con medios sumamente precarios, lo he considerado como un mero estudio de posibilidades y una búsqueda especulativa de sonoridades nuevas. Está dividido en cuatro pequeños trozos o impresiones sonoras electrónicas que tienen una continuidad formal apreciable y están unidos por un nexo común que es el glissando de un sonido sinusoidal o sonido puro.



Esto es, prácticamente, todo cuanto se ha hecho en realizaciones positivas en el terreno de la música experimental chilena. Los medios con que se han realizado, son muy simples: la inquietud personal, el desinterés y la buena voluntad. Los resultados, sobrepasan con mucho las posibilidades reales de que se disponía. Pero, hemos aquí que la buena voluntad tiene sus límites y el compromiso que hemos contraído con el público chileno y también con el extranjero¹ de seguir adelante, se ha visto dilatado por un tiempo más que prudencial.

En efecto, desde que en el N° 60 de la *Revista Musical Chilena* de julio-agosto de 1958 apareció un proyecto de Asuar y Amenábar para el montaje de un Laboratorio Electrónico Musical, se han sucedido conversaciones, proyectos y presupuestos que, en todas sus discusiones han sido recibidos con especial interés por las autoridades universitarias, pero que hasta la fecha siguen siendo proyectos, y yo quiero ver realizaciones concretas y, junto a mí, hay un gran número de personas movidas por el mismo ideal.

Gracias a la activa y desinteresada cooperación de la Srta. Elisa Gayán, miembro de la Comisión de Asistencia Técnica de la Universidad

¹ La resonancia de los experimentos hechos en Chile llegó hasta Argentina, desde donde vino, en enero de 1960, un grupo de compositores, encabezado por F. Kröpfl, para montar en Buenos Aires un Laboratorio de Música Electrónica si-

milar al nuestro, que no existe. Actualmente, este Laboratorio funciona con buen éxito en dicha ciudad. También en el SOBRE de Montevideo tuve oportunidad de ofrecer una conferencia sobre las experimentaciones chilenas.

de Chile, pude presentar a dicha Comisión, con fecha 14 de enero de 1961, un proyecto y presupuesto para el montaje del Laboratorio. Si este nuevo intento logra su cristalización, los músicos chilenos tendremos para con Elisa Gayán una deuda muy grande.

Esperemos que cinco años de esfuerzos constantes por dar a Chile un sitio de avanzada en el concierto internacional de la música contemporánea hayan sido suficientes como para garantizar la seriedad que respalda el intento de montar un *Laboratorio de Investigaciones Musicales Electroacústicas*. Después de todo, los músicos no estamos tan locos . . .



Estoy convencido de que sólo es posible concebir un taller de trabajo de esta naturaleza, en un campo estrictamente universitario, ya que de él se van a beneficiar más que nada los propios alumnos. De esta manera, si resumimos los objetivos que se persiguen, éstos pueden ser: a) Experimentación e investigación sobre generación electrónica del sonido musical; b) Estudio y experimentación de la reproducción electrónica del sonido; c) Creación de un centro práctico de estudios de acústica y electroacústica aplicada a la música; d) Creación de un centro docente de acústica y electroacústica aplicada a la música; e) Centro de creación musical con medios electroacústicos, y f) Labor resultante del punto e) en el terreno de música incidental para cine, teatro, ballet y propaganda.

Entre los beneficios directos o indirectos que aporta este proyecto, podemos citar: a) Creación musical por medios electroacústicos; b) Creación aplicada en música incidental para cine, teatro, ballet y propaganda; c) Preparación de profesionales y aficionados en estas disciplinas; d) Facilitar el entrenamiento a estudiantes, compositores y músicos en general por medios electroacústicos; e) Preparación de músicos y personal apto en el terreno industrial y comercial de radiodifusión (controles, técnicos en grabación, etc.); f) Preparación técnica y científica a constructores y reparadores de instrumentos musicales, y g) Alcanzar el grado de adelanto científico de países europeos y americanos en electroacústica aplicada a la música.

Pongamos fin a estas líneas que ya han excedido el margen propuesto, citando unas frases de Hanns Hartmann, pronunciadas en el discurso de inauguración del Estudio Electrónico del Westdeutscher Rundfunk en Colonia. "Quisiera considerar los esfuerzos dedicados a la música electró-

nica como un fenómeno poético paralelo al de la investigación atómica. El músico y el físico buscan el núcleo de las cosas. Para encontrarlo producen claridad y tratan de descubrir un orden en lo que, en apariencia, es caótico"¹.

Con ello, entramos a considerar un nuevo e importante aspecto de este tema, cual es, el esbozar una estética de la música experimental, que estudiaremos en otra oportunidad.

¹ Reproducido en Rev. Humboldt Nº 4, 1960, pág. 44.