

Música electrónica en vivo: gesto, inexpresividad y cinismo en la música del siglo 21

Carlos Sandoval

----- este texto fuera, hasta la línea

Favor de incluir ficha actualizada al final de Pauta, si se puede:

Carlos Sandoval

Ciudad de México, 1956. Compositor independiente desde 1989. Bachillerato en composición, Escuela Nacional de Música (76-79). Composición, análisis y teoría con Estrada (85-90). Afinación y construcción de pianos, (Bösendorfer, 80-82). Ha compuesto música de cámara y electroacústica. Está enfocado actualmente en música electrónica en vivo, diseño de instrumentos nuevos, improvisación, instrumentos subyacentes, manipulación de objetos y en dialéctica de los símbolos. Sus proyectos en marcha son: “The birth of a ship” (percusión, electrónica en vivo y barcos, Deutsche Technikmuseum, Berlín), “Sotavento” (bosque global de árboles sonoros en Internet), y sus “Negative studies for sensitive hands” piezas de música electrónica de cámara con sensores, instrumentos subyacentes, improvisación y otros ejecutantes. www.carlos-sandoval.de

Este artículo trata sobre los sistemas informáticos basados en interfaces, controladores y programas que permiten al compositor-ejecutante generar, modificar o programar material sonoro en el momento mismo en que se desarrolla un evento, llámese éste “concierto”, “instalación”, “música de redes” o la combinación arbitraria de estos conceptos. Me concentro en dos temas: la naturaleza y filosofía de los nuevos instrumentos musicales basados en sistemas informáticos, y el complejo de símbolos y referentes imprevistos que se generan ante el público o el usuario, con las diversas técnicas de la electrónica en vivo. Además, hablo sobre la redefinición de la improvisación en la creación musical en este campo; la desaparición del compositor como personalidad omnisciente, el papel de la red de redes y el ocaso de la forma musical preestablecida. Dada la complejidad del tema prefiero sugerir, provocar, no afirmar ni asegurar.

Los instrumentos subyacentes

El tema de los instrumentos subyacentes da lugar discusiones en general aburridas.¹ Por ejemplo, en una charla con Teruggi en el *TU studio*, en Berlín, escuchando algunos ejemplos sonoros, el compositor nos preguntó: “¿...y aquí qué instrumento escuchan?” Era una secuencia de *samples* repetidos en apariencia ejecutados por un ser humano, de un contrabajo, así que contesté sin dudar: “Un *sampler*”. Teruggi no pareció contrariado por la respuesta: “Bueno, en realidad es un contrabajo ¿o no les refiere este sonido a un contrabajo?” Ante el silencio de los otros, insistí: “No, a mi me parece un *sampler*, no un contrabajo... es cierto, son secuencias repetidas de un sonido de contrabajo, pero el instrumento que escucho es un *sampler*”. Teruggi, ya más directo, dijo: “El instrumento aquí, para mis propósitos, es un contrabajo. O mejor: es la idea, la referencia a un contrabajo, porque aquí en el estudio no hay un contrabajo real.” Mi última participación: “Bueno, tampoco hay un *sampler*!” Teruggi ignoró mi comentario con una sonrisa amable y prefirió pasar al próximo ejemplo.²

Saliendo de la charla, mientras esquivaba taxis montado mi bicicleta, me empecé a hacer preguntas inquietantes y profundas: ¿Dónde inician y dónde terminan los instrumentos musicales? ¿Han perdido su calidad de objetos? ¿Viven ya en el Mictlán, o en un simple *bitstream* de la red saturada? ¿Se compran en la sección de *joysticks* de un *Radio-Shack* de Pachuca o Londres para manipular objetos *Max-MSP* en tiempo real, muy a la francesa? ¿Los rescatan finalmente los compositores, después de siglo y medio de haberlos abandonado como ejecutantes?

Le expongo, lector, uno de muchos ejemplos posibles: imaginemos que escribo algo muy sesudo para flauta y electrónica en vivo³ (la partitura onda *retro*: septillos anidados en nuevillos, compases permutados de 13, 9 y 17 octavos, multifónicos, modulaciones rítmicas, cajas de repetición, *Flaterzunge*, ruiditos de zapatas, soplidos y toda la cosa). Ya en el foro, mientras se ejecuta la partitura, grabo con la computadora y, en el momento mismo que sucede, “deformo” la flauta con mi *joystick* y mi *laptop*. Así, circula mi flauta manipulada hacia las bocinas, que se mezcla con la flauta original del ejecutante al micrófono; manipulo su flauta de nuevo y aparece en las bocinas como la segunda generación de flauta, pero ¿todavía es flauta? Vemos en efecto al flautista con su *concert pathos*, frente a nosotros, pero ¿la única y verdadera flauta es la que él toca esforzadamente? ¿Lo demás es sólo una “idea de la flauta” en las bocinas, como decía Teruggi? (“idea de la flauta” a cual más extraña, ya que, así manipulada, ya no suena como tal... y quizá sólo en ello radique la complejidad estética, lo sublime de todo el asunto). Luego viene otro aspecto: el programa con el que manipulo la información (¿es partitura, es instrucción, es autómatas o instrumento subyacente?). Y después, ciertamente otro instrumento: mi controlador (sensores, botoncitos, *faders*, teclitas, *joystick*, etc.) con el que manipulo en tiempo real el sonido de la flauta y que me exige a la vez una actitud de instrumentista: el uso del cuerpo para el gesto y la acentuación de lo instrumental, igual que el flautista.

Esta anidación, perceptiva y funcional a la vez, es un fenómeno usual hoy en día.⁴ Es *anidación perceptiva* cuando para el escucha se traslapa el referente (el símbolo) con un significado que le es extraño. Un ejemplo de anidación perceptiva: el ejecutante toca la flauta ante el micrófono y lo que escuchamos en las bocinas es algo distinto de lo que conocemos como “flauta”.

Es *anidación funcional* cuando los objetos y las personas cumplen una función injertada en cuanto a la relación directa con los elementos que conforman el arreglo. Un ejemplo: el flautista ejecuta con su instrumento las notas que son a éste de modo natural y a la vez, con estas notas-herramienta dispara las funciones del programa que transformará el sonido que él produce con la flauta. El compositor tras la *laptop*⁵ modifica en ese momento, con otro instrumento (anidado a la vez en la flauta) y con propósitos artísticos, las funciones del programa que transforma los sonidos de la flauta, de una manera distinta cada vez. O como en mi proyecto “Sotavento” próxima instalación a inaugurarse en mayo de 2006, en Berlín, Florencia y otras ciudades: una serie de bocinas diversas que cuelgan de un árbol como frutas, permiten escuchar sonidos transformados por el árbol mismo a través de los movimientos de sus ramas. Los árboles, conectados por Internet, buscan y comparten sus movimientos, en tiempo real, para transformar sonidos que son subidos a la red por compositores.⁶ Véase el esquema sobre instrumentos subyacentes en la figura 1:

Fig. 1

Pie de la figura 1

Estrato 1: El *pathos* de los dos ejecutantes (uno ante la flauta y la partitura, otro ante la *laptop* y su interfaz) tienen para el público un significado transfigurado en las bocinas. **Estrato 2:** Por medio del controlador físico y la programación informática, el *laptop* transfigura el material de la flauta y lo destila a las bocinas. **Estrato 3:** Por medio de la flauta y la partitura, el flautista a la vez decodifica instrucciones y dispara eventos programados en la *laptop* (con otras instrucciones o algoritmos) El público escucha la flauta sin saber que algunas partes disparan instrucciones y a la vez forman parte intrínseca del material musical. El proceso se destila en tiempo real, hacia el punto conclusivo de atención sonora: las bocinas. El sonido directo de la flauta y los resultados de la partitura pasan a un tercer plano para el escucha, después del *pathos* escenográfico de los ejecutantes y el resultado final en las bocinas.

Todo arreglo, por más complejo que sea (y puede serlo mucho más que en la figura) gira alrededor de un centro, una suerte de “tonalidad espacial”: las bocinas, el punto de concentración sonora, de saturación, de síntesis de la anidación, de destilación de lo complejo.

La música rescata así, por fin, el encanto de la magia, de la prestidigitación, la estética del sortilegio y la nigromancia; la estética basada en un solo punto en el espacio en el que se concentra toda la atención del oyente. (No vemos al mago o al titiritero: nos concentramos en los naipes, en los titeres, en sus manos y en los posibles trucos). Si bien no desaparece el *pathos* del mago, éste pasa al plano de la escenografía o la simple acentuación. Por su parte, el *pathos* del *laptop* es eventualmente sustituido por lo no gestual, lo inmutable, el rostro seco frente a la pantalla de la computadora, un neo-*pathos*, una escenografía *minimal*.⁷

Instrumentos subyacentes : paradigmas y taxonomía

Los tres paradigmas que definen históricamente a un instrumento musical son: su manipulación como objeto (tacto, contacto, resolución⁸), su *signum* cultural (símbolo y representación) y su identidad sonora (organología, acústica y lógica digital). Esta es una constante cultural en la creación e identificación de instrumentos musicales a grado tal que los diversos enfoques taxonómicos en su organización familiar aun no han sido superados.

Un enfoque taxonómico aplicado a los instrumentos subyacentes es, sin embargo, no sólo inadecuado sino inaplicable. En primer lugar no hay paradigma alguno en la creación de instrumentos subyacentes: no necesariamente se les puede manipular como objetos ya que a veces no lo son; el *signum* cultural, el *logos* ha sido sustituido por una caótica globalización del consumo, y la identidad sonora, una suerte de *Klangheimat*, terruño sonoro, ya no es un objetivo para su creación y ejecución, sino un obstáculo a superar.

Como conclusión, un instrumento subyacente es aquél que está semioculto, o *detrás* de lo sonoro percibido; es aquél que percibimos traslapado acústicamente en otro instrumento; es aquél que genera material sonoro por sí mismo sin existir como objeto, sin ser aprensible; es aquél que dispara acústica, subjetiva o mecánicamente a otro instrumento, a otro sonido, subyacente o no.

El ocaso de la *cadenza* y el surgimiento de lo inexpressivo⁹

La música contemporánea individualista-anglosajona —y sus colonias— está en vías de extinción filosófica. Ha sido en parte resultado de una suerte de expansión conceptual de la *cadenza*, entendida ésta como el espacio más espontáneo, más improvisado e imaginativo dentro de una estructura cultural y formal; un espacio de transición o medida de aprovisionamiento de nuevos sucesos, dentro de la forma, o de ciclos que vuelven.

El papel definido de la *cadenza* asociada a una improvisación limitada, dentro de una estructura formal, se conoce desde los siglos 15-16 centro-europeos. La *cadenza* se contraponía modestamente a la dictadura de la forma cerrada (y formaba parte de ésta, sin ser paradoja) y le permitía al compositor, por un momento al menos, ingresar al terreno de lo espontáneo; abrir las puertas de sus partituras al terreno de lo no escrito y la imaginación ajenas. La *cadenza* se asocia también al concierto, al solista, al ego.

Así, la forma, la *cadenza* y el *pathos* se anidan en un discurso desarrollista, estructuralista y constructivo basado en la memoria total, abarcadora del oyente, en el elemento seminal de su cultura. Esta “expansión tridimensional” de la *cadenza* (una suerte de *big-bang* musical europeo, la música contemporánea), generó en su momento replanteamientos diversos del concepto filosófico *forma* (que, anotemos, existe solamente en una cultura letrada, tendiente a la detección, al análisis, a la descripción y a la estructuración de cualquier evento perceptible.)¹⁰

Forma, improvisación y composición

La relación paradójica entre improvisación y composición aún persiste.¹¹ Es paradójica porque se presenta en los ámbitos académico y de consumo globalizado como dicotómica (o es “composición” o es “improvisación”) y porque, en los dos ámbitos, la improvisación a la vez está relacionada con formas recurrentes, cíclicas, o con relación directa a un tema seminal. En contrario, las improvisaciones generativa y libre¹² se asumen ampliamente a partir de los años cincuenta-sesenta del siglo pasado en el ámbito “independiente”, la vanguardia. Ambas, generativa y libre, resultan de una manifestación relativamente efectiva, a contracorriente de la dictadura de la forma, la tradición escrita, el homoculturalismo, el estructuralismo y el pensamiento lineal.

Es en el ámbito relativamente nuevo de la electrónica en vivo donde la dicotomía improvisación / composición desaparece, no sólo porque ambos términos se redefinen, sino porque un tercer elemento catalizador que sirve de “amarre epistemológico” entra en juego: el algoritmo.

La idea de composición musical se libera del papel pautado, del pensamiento lineal, para desarrollarse también, a veces paralelamente, a través de códigos no simbólicos, no lineales: lenguajes de programación (con sus diagramas de flujo condicional no lineal (*if... then...*), ensambladores, programación orientada a objetos, prosa llana (descripción lineal de acciones no lineales), *loops* e internet (*peer to peer composition*, *shared patches*, etc.) Otros elementos de carácter lineal entran en juego también, pero de carácter distinto: mapas de *bits* (gráficas tiempo-frecuencia súper desarrolladas que modifican material sonoro seminal), flujo de vídeo (pre-grabado o en tiempo real) como gatillo de eventos sonoros; fenómenos naturales o culturales barridos en tiempo real y reinterpretados como evoluciones continuas de información que modifican el material sonoro seminal; barrido y traslape arbitrario de fuentes sonoras ajenas... la lista crece y sus ramas se trepan por paredes que no sabíamos que existían.

La idea de improvisación pierde sus caracteres generativo y libre cuando se le asocia a algoritmos. Los algoritmos, gracias al desarrollo de interfaces más accesibles, se han convertido casi en objetos, en piedras, en semillas que podemos intercambiar o usar como monedas. *Max*, el programa orientado a objetos desarrollado en los ochenta (M. Puckett y D. Zicarelli), por ejemplo, presenta una interfaz gráfica basada en cajas que ejecutan instrucciones, conectadas por “cables”. Un grupo de cajas interconectadas configuran un *patch*, un arreglo, una red. Cuando un arreglo se hace demasiado complejo, se recurre a un *patcher* o conjunto de arreglos anidados o una red de redes. Es en estos objetos, en sus relaciones anidadas y sus relaciones externas con otros *patches* donde se redefine la improvisación. El material musical no se genera artísticamente a partir de un suceso, un evento sonoro anterior inmediato, y tampoco es “libre” porque está anclado en los algoritmos, autómatas, sistemas definidos previamente, que criban, tamizan la sintaxis sonora abstracta de nuevos materiales sonoros.

Especie de autómatas independientes, estos objetos con “vida propia” y “material fono-genético heredable”, pueden generar material sonoro relativamente impredecible (*generative music*, le dicen los que saben). Sabemos, sí, que esta relación entre objetos es sistémica por defecto. El punto toral aquí es que este fenómeno refleja a la perfección, simbólicamente (y aquí me inspiro modestamente en la dialéctica de los símbolos usada por Canneti en su *Masse und Macht*), las nuevas relaciones creativas que se establecen entre los creadores sonoros hoy en día alrededor del mundo en el campo de la electrónica en vivo. Es en estas relaciones complejas donde se redefine el concepto de improvisación; sus resultados impredecibles —conceptual y geográficamente globales, por ello los asocio a una nueva improvisación—

parecen pararse mirando de frente al compositor omnisciente individualista, y de frente —perdón por mi romanticismo— a toda la estructura autoritaria cultural, académica de pizarrón, decimonónica, colonialista, que aún prevalece.

Cinismo, Internet e inexpressividad

No me refiero al cinismo en términos morales, en esta época post-moral. Asumo aquí una acepción más abierta que tiene que ver con la pérdida de los límites entre “lo deseable” y lo “indeseable” en términos culturales y, más específicamente, éticos y estéticos. Hablo del cinismo como un sistema complejo, artístico, estético. Así entendido, resulta ser una reacción contraria a un pensamiento dicotómico. Me remito a los hechos y me explico: por un lado, “lo indeseable”: aún no se logra superar el *pathos* y la expresión romántica, ni hemos superado la formación académica (ya que el pensamiento musical moderno europeo, desarrollista, *avant-gard* de los años cincuenta y su “opuesto” *minimalista* aún persiste en la mente de generaciones contemporáneas). De esta visión en blanco y negro resulta la terrible dicotomía “cultura letrada-iletrada” que aún forma parte de nuestra cosmovisión musical.¹³ Por otro lado, “lo deseable”: la comunicación globalizada está aquí, entre nosotros, desde portales de consumo internacional para las clases medias, pasando por las manifestaciones globales de rebeldía contra la globalización oficial, el flujo de información horizontal —accesible para todos— por medio de la red de redes¹⁴, el impacto relativamente positivo de la tecnología informática en nuestra vida diaria, hasta la virtual extinción del pensamiento lineal en música y la autoridad moral, hegemónica, del conservatorio.

En esta enorme complejidad ha surgido una generación cínica de *laptopers* que no se plantean la “pertenencia” a ningún ámbito ni cosmovisión. Más allá del postmodernismo (asociado al pretendido cuestionamiento del enfoque lineal de la historia), el cinismo combina la aceptación y la apertura a ultranza de lo deseado y lo indeseado como una manifestación de resistencia ante cualquier autoridad cultural-moral hegemónica. Lo *post-moral* tiene que ver con la resistencia a la hegemonía, lo *amoral* con las masacres en Irak (por ejemplo) y el papel nefasto de los *massmedia* en detrimento del humanismo. Parecería, el cinismo, una versión tecnologizada y mucho más amplia del *pop art* de los años sesenta, en la que los objetos de consumo masivo de las clases medias, no deseados, contaminantes, son sublimados por medio de experiencias altamente creativas, deseadas, purificadoras, sublimadoras.

La combinación Internet-música puede asociarse fácilmente a la inexpressividad. La iconografía, la simbología y las interfaces de Internet se han colado sutilmente a las estéticas cinematográfica, televisiva, literaria y musical. Hay un sinnúmero de piezas en la red, de índoles muy diversas, todas ellas inexpressivas. Lo inexpressivo se enrama justo en las paredes donde lo expresivo no haya su lugar.¹⁵

En cuanto a la música, la transferencia de flujos de bits puede realizarse prácticamente en tiempo real con protocolos como *OSC*. Nuevas formas de composición compartida en tiempo real, colectiva, surgen a una velocidad estratosférica. La tendencia *sin fronteras*, se ha convertido ya en una estética: se trata de superar realmente las fronteras, de vivir la globalización por medio de la red de redes, rebelarse contra las restricciones impuestas por los *massmedia* y las multinacionales y hacer arte por el mundo usando recursos tecnológicos propios de las transnacionales, a partir de sus propios objetos de consumo (de ahí los *joysticks* como paradigma de moda de los nuevos instrumentos musicales). Como la composición musical por Internet está asociada a algoritmos e imágenes, no hay gesto y expresión posibles. Esto hará que futuras y actuales manifestaciones musicales, incluso si no están directamente asociadas a la red de redes, abrevan de Internet como un brioso sediento.

La razón de ser de un compositor (escuchar—elaborar—hacer escuchar) se ve aún en el horizonte, pero un compositor de este siglo habrá de escuchar más allá de lo acústico y lo interno para encontrar en lo externo un sistema epistemológico complejo que lo transporte a altas velocidades, sólo para no saber a dónde va.

Berlín, verano 2005
sandome@yahoo.com

¹ Otros los llaman instrumentos “virtuales”, sin embargo “subyacente” es una palabra más hermosa y más exacta. La realidad virtual es una representación engañosa de la realidad, no una realidad subyacente. Un instrumento musical subyacente es un instrumento perceptible, oculto tras la evidencia directa de la realidad.

² Charla de Daniel Teruggi en el *TU Studio*, Ciclos “EM hören”, Technische Universität, Berlín, junio de 2005. http://www.kgw.tu-berlin.de/KW/Studio/e_index.html

³ La música electrónica “en vivo” es una disciplina que, a diferencia de la “música electrónica” o “electroacústica” a secas, exige el uso de un sistema informático o electrónico basado en interfaces, instrumentos y programas que permite generar, modificar o programar material sonoro en el momento mismo en que el concierto se desarrolla ante el público. A los procesos “en vivo” se les nombra también “en tiempo real”.

⁴ “Hoy en día” es un decir: se tiene registrada la primera experiencia en electrónica en vivo desde la década de los sesenta: *Redox für Flöte un Hoch-Tief-Paß*, 1964, de Hans-Heirich Wieses. [H.-P. Haller, *Das Experimental Studio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks Freiburg, 1971-1989, Baden Baden 1995*, citado por Ungeheuer, Elena, et al, en *Elektroakustische Musik*, Laaber Verlag, Laaber, p. 62, 2002]. Los recursos usados en ese tiempo para la transformación sonora en vivo consistían en uso de *ring modulation* y filtrajes diversos, en este caso filtros *low* y *high pass* [*ibid.*]

⁵ Le diremos en adelante “*lapter*” a esa mezcla de compositor, programador, ejecutante y neo-intelectual, filósofo de internet, escéptico consumado, cínico de carrera.

⁶ Para el ejemplo de los árboles véanse más detalles en www.carlos-sandoval.de/trees.html. El ejemplo de la flauta es pura especulación.

⁷ Expresión y gesto son dos cosas distintas. La idea de expresión romántica individualista está normalmente asociada a la agógica, al manejo sutil, sublime de lo sonoro musical, a la manipulación implícita de las curvas de comportamiento melódico de lo escrito, al reflejo del don, del genio, del ego. Por su parte, lo inexpresivo (una actitud igualmente individualista) se da a través del uso de programas e interfaces informáticas no lineales que sirven como espejos (pantallas de *laptops*) de egos ante el público. El gesto por su parte es al cuerpo: es el arco romántico dibujado en el aire por un pianista con la mano antes o después de ejecutar una nota; o los ojos cerrados y las cejas levantadas del flautista. Estos gestos a veces se transmutan culturalmente a los *lapter*s, que son capaces de los gestos más delicados para presionar un *Enter* en el teclado de sus computadoras. ¿asimilación cultural y rebeldía en sincronía?

⁸ Defino “tacto” como la relación física directa del ejecutante con el instrumento (por ejemplo un piano o un tambor ejecutado directo con las manos); “contacto” al resultado del uso de cualquier herramienta, utensilio u objeto que sirve como una extensión corporal interpuesta entre el ejecutante y el instrumento (así, tenemos “tacto” en la mano izquierda de un violinista, y “contacto” en la mano derecha, por medio del arco); “resolución” al grado de definición o indefinición escalística, ya sea definida organológicamente en el instrumento mismo (una guitarra, con trastes) o por el ejecutante (un violín, sin trastes). El Theremin, por ejemplo (1920), instrumento predecesor de la tecnología de la radio, originalmente llamado “Etereophono” o “Piano-etéreo”, [Ungeheuer, Elena, et al, p. 267.] prescinde del tacto y el contacto pero no de la resolución. Si bien es un instrumento de naturaleza no escalística, tradicionalmente se ejecutaba usando movimientos discretos de la mano derecha para definir escalas. “Theremin selbst spielte nur Bearbeitungen Klasischer Stücke, wobei seine Vorliebe Camile Saint-Saëns” [*ibid.*, p. 269]. Se les use o no, los ámbitos discretos, escalísticos le son al Theremin, potencialmente. En este instrumento se pierde por primera vez la línea delicada que divide al ejecutante sensible del simple operador (ya que es difícil distinguir una función del gesto separada tanto de la operación del instrumento como del resultado expresivo). [Ver también: *Theremin, an electronic odyssey*, de Steven M. Martin, *Orion classics*, 1995]. La organización taxonómica tradicional de los instrumentos musicales quizá pronto será confrontada con un enfoque taxonómico más “objetivo” relacionado con los nuevos instrumentos contemporáneos y que implica al ejecutante y al escucha. Quizá desaparezca incluso la necesidad de una organización taxonómica de los instrumentos musicales.

⁹ En tradiciones musicales milenarias lo expresivo no es tema. El complejo cultural, el origen, la función, la tradición, la cultura definen por sí mismas el acto musical como un todo. Lo inexpresivo en este artículo no se refiere entonces a la ausencia de lo expresivo romántico, sino al complejo cultural que define una ejecución musical, sea cual sea su origen: milenario o contemporáneo. (entendiendo una tradición milenaria no colonizada como aquella que persiste en su aislamiento relativo, no obstante los embates hegemónicos). Me sirvo además de Henry Cowell para enmarcar parcialmente esta idea en el contexto de la música para concierto: “*We look forward to a time where the excellent cultivated musicians of Yugoslavia [...] will based a whole musical style on [their own] rich foundation [...] instead of trying to adapt native melodies to harmonies based on western-european harmony text books!*” Cowell, Henry, *Yugoslav Folk-music, The living age*, CCCLI/1/4443, 1936, pp. 351-52, citado por Saylor, Bruce, *The writings of Henry Cowell, a descriptive bibliography*, I.S.A.M. monographs 7, 1977.

¹⁰ Dos ejemplos encontrados al azar: “Sometimes the *cadenza* assumes the importance of, effectively, an extra movement (e.g. Shostakovich's first Violin concerto or Walton's Violoncello concerto). Of course, with the growth of aleatory procedures, the improvised *cadenza* has come back into its own.” (<http://www.classicalarchives.com/dict/cadenza.html>) y “In a *Cadenza* the performer should not stay in one metro or tempo too long, but should give the impression of ‘ordered disorder’. A *cadenza* may be usefully compared to a dream, in which events that have been compressed into the space of a few minutes make an impression, yet lack coherence and clear consciousness” (D.G.Türk, citado por W.S. Rockstro et al, “*Cadenza*”, *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 1989.

¹¹ Sin embargo, consideremos que ambos términos, improvisación y composición son anglosajones. “...premeditated complexity of structure and possibility of exact reproduction, are supposed to be among the main criteria for a composition” Dr. Ernst Lichtenhahn, “Composition and Improvisation in Ethnomusicological Perspectives”, <http://www.mmc.edu.mk/IRAM/StruconfII/LihtenStr.html>

¹² Improvisación generativa: aquella cuyos eventos improvisados generan los siguientes inmediatos. Puede darse a partir de la participación espontánea de una o más personas que se estimulan sonoramente entre sí, se provocan, se comunican, generan música “...y ni antes ni después hablamos de ello en absoluto... nunca” (Conversaciones con Vinko Globokar, Berlín, 2004). Improvisación libre: aquella en la que no se considera una comunicación sonora discursiva y obligatoria entre los improvisadores.

¹³ El “multiculturalismo” es sólo una etapa transitoria hacia globalización del consumo. Es un concepto muy bien usado por el Estado y las multinacionales como baluarte de supuesta igualdad, justicia y tránsito libre de personas.

¹⁴ Para todos los que tienen acceso a Internet, una minoría de la población, pero el 100% de los que hacemos música electrónica en vivo.

¹⁵ Ver el vínculo a mi proyecto “Sotavento”, nota 5.