

Transcripción

Segunda ponencia, lunes 8 de agosto de 2016

“Descubriendo instrumentos nuevos en partituras antiguas: un enfoque orientado al repertorio para el diseño de nuevas interfaces musicales”.

Michael Gurevich, Universidad de Michigan

Michael Gurevich: Gracias por la presentación y muchas gracias por la invitación para estar aquí. Es realmente un placer llegar a visitar y ver lo que está ocurriendo por acá. El compositor Paul Lansky en 1990 observó la obsolescencia de lo que llamó y cito, "un modelo simple y bueno de la noción clásica de la interacción de la música". Su modelo era el de la red que consistía en tres notas: compositor, ejecutante y oyente. En consideración típica de este paradigma tradicional de la música, el compositor es el creador, el ejecutante es el intérprete y el oyente un receptor más o menos pasivo. A pesar de que el compositor es considerado como el creador en este modelo en realidad no es quien crea el instrumento o el sonido, sino más bien el compositor crea una representación abstracta de la música, una instrucción para ser ejecutada, en otras palabras, un registro. Por otra parte el ejecutante interpreta la representación abstracta que se encuentra en el registro haciendo los sonidos que nosotros como oyentes escuchamos como música. Como pueden imaginarse estas categorías se ponen un poco más problemáticas una vez que las tecnologías digitales ingresaron pues intentan incluir un modelo comunicativo o lo que yo llamo un modelo teórico informativo de la expresión musical. Si miramos el modelo clásico de información de Claude Shannon, vemos similitudes importantes de cómo tendemos a hablar de la música, por lo menos en la segunda parte del siglo XX.

El modelo de Shannon define una fuente de información que produce un mensaje que será codificado y comunicado por un transmisor. Ese mensaje, además de un ruido inevitable, viaja a través de un medio a un receptor que luego decodifica el mensaje antes de entregarlo a su destino. Consideramos fácil reemplazar estos elementos con aquellos del modelo de Lansky y llegar a una explicación relativamente estándar de cómo trabaja la comunicación musical lo que está codificado en un registro por parte de un compositor, más bien, simplemente un conjunto de instrucciones para una acción que tratamos como mensaje. Algún tipo de verdad fundamentada. El ejecutante se transforma en el transmisor de este mensaje inyectando algún tipo de ruido expresivo, libertades, distorsiones, desviaciones, desde la declaración del autor, sus propias señales sobre puestas a aquellas del compositor. El rol del oyente es recibir esta ahora distorsionada versión del mensaje que entendemos como sonido musical y tratar de decodificar tanto la contribución distintiva original del autor, del ejecutante y ojalá llegar a los significados detrás de ambos.

La dualidad implícita acá de un texto musical y el acto de su transmisión ha sido ampliamente criticada principalmente por el musicólogo Richard Tarunskin. Tarunskin discute sobre las

llamadas ejecuciones auténticas que inspiran a acercarse a un ideal singular de ejecución visualizado por el compositor e indica que son una invención moderna. Dichas ejecuciones no sólo están divorciadas de cualquier realidad cultural o social, sino que además el concepto de *werk** *troia**, el término que usa para describir esta noción de este singular y aural (cito) "significado real de una composición", a partir de su encarnación material en un registro o su materialización como sonido, lo que es también una invención moderna que no existía antes de 1800.

En otro lugar leí que esta adopción no crítica de este modelo de información teórica de la forma de hacer música está en contrariedad con las tradiciones de improvisación y de experimentación que son parte de las ejecuciones de la música contemporánea y de forma más importante plantea un énfasis no resuelto en contenido expresado personalmente. Pero este modelo está además incompleto de cara a las tecnologías digitales. Lansky propuso dos categorías en sus palabras (cito) "para reflejar más exactamente las consecuencias sociales de usar máquinas para hacer música".

El primer rol, fue llamado por Lansky, el entregador de sonido. El entregador de sonido incluye un espectro que va desde el productor de discos en un extremo hasta tu amigo que te entrega una grabación hecha en su casa, mix tapes o algo parecido. Lansky reconoció que compartir música, compartir sonidos era una parte cada vez más vital de la vida de la música, una distinta a la radio transmisión que tiene una orientación ascendente hacia pares. Hay que recordar que Lansky propuso este modelo en 1990, antes de los mp3, antes de Napster, antes de Soundcloud, antes de Facebook, de hecho, los medios que Lansky utilizó para ilustrar este concepto fueron los casetes.

Es en la segunda nota que Lansky propone agregar en lo que me quiero focalizar principalmente hoy, lo que él llamó el constructor de instrumento. Lansky hace notar que cuando se le considera como el creador de un hardware que produzca música o de un software esta categoría no sería nada nuevo pero Lansky hace notar a empoderado al constructor de instrumento para transgredir la evolución incremental del clima musical y de los instrumentos musicales. Al proponer nuevas categorías, Lansky de hecho simultáneamente desestabiliza sus distinciones. "De alguna forma los compositores, los ejecutantes y los oyentes son subclases de dadores de sonidos. De otra forma los dadores de sonido serán subclases de los compositores y de los ejecutantes. De alguna manera, un constructor de instrumento es una subclase de un compositor. De alguna manera un compositor se transforma en alguna subclase de constructor de instrumento".

De hecho, en las prácticas contemporáneas la necesidad y la separabilidad de estas categorías de compositor, constructor de instrumento, ejecutante, oyente se cuestionan. En la disciplina emergente que llamamos nuevas interfaces para expresión musical o NIME que agrega énfasis en la creación de instrumentos digitales frecuentemente observamos que todos estos roles a menudo son realizados sólo por una persona. Los ejemplos de esta práctica abundan y, de hecho, yo sugeriría que es probablemente la situación más común que tenemos en la disciplina, el tener un ejecutante, constructor de instrumento, compositor individual.

Antes de que NIME existiera como campo, Lansky apuntó a Harry Partch como una figura prototípica que simultáneamente ocupaba estos diversos roles. Pero mientras Lansky reconoce la desestabilización de estos roles agrega el espacio complejo y creciente de las relaciones en esta red recientemente expandida. "Cualquiera sea la formalización es claro que el número de formas en que las notas son ahora capaces de interactuar ha aumentado grandemente".

Una red dinámica de nodos interconectados es sustancialmente más rica que aquella de una línea de transmisión direccional. Yo y otros autores hemos descrito esa red en términos ecológicos, un ecosistema que permite las relaciones flexibles mutuamente informativas entre diversos actores incluidos los compositores, los ejecutantes y los espectadores, los creadores de instrumentos, sistemas digitales. A través de esta red se sitúa el significado, emerge espontáneamente y no como sostiene el modelo previo, determinado a priori y codificado en un registro.

A pesar de la tentación del show de una persona de Harry Partch y de la fluidez de estas distinciones categóricas, es sino el potencial aumentado de interacción social en esta red expandida donde existen las oportunidades más valiosas. En palabras de Lansky "el diseño y la construcción de instrumentos ahora se han transformado en una forma de composición musical". Lansky continúa: "la visión del constructor de instrumentos puede ser idiosincrática composicionalmente, el tocar el instrumento de alguien más se transforma en una manera de tocar la composición de alguien más". Sobre esta última afirmación es que me gustaría elaborar. Quiero discutirla revisando estos roles de compositor, constructor de instrumentos y ejecutante en un solo individuo, como lo tendemos a hacer en NIME.

Nos arriesgamos a tirar el grano con la paja como dice la expresión. Difuminar la distinción entre el rol preciso de cada categoría puede ser valioso pero el eliminar la posibilidad de interacciones humanas en esta red y en particular en las interacciones mediadas por la tecnología, ya sea si estas tecnologías son registros en el sentido convencional o si son instrumentos, software, programas nos perdemos en la riqueza de este espacio de posibilidades. Y me gustaría recalcar en particular la concepción de Lansky de una red de relaciones humanas que sugiere una elaboración en este punto en particular. Podemos decir de igual forma que la ejecución se transforma en un tipo de diseño de instrumento. Que tocar la composición de alguien más se transforma en una manera de tocar o incluso de diseñar o de inventar el instrumento de alguien más. Esto sugiere la intrigante posibilidad de que una composición o un registro pueda incluir o sugerir no sólo una ejecución, un sonido que debe hacerse o un conjunto de acciones, sino que un registro pueda sugerir una interfaz o un instrumento que aún no existe.

Me gustaría ahora girar en torno a la idea que describe cómo llegué a esta noción que para mí se situó en la estética de Callín*. En 2012, año del centenario de John Cage, le solicité a mi ensamble de ejecutantes de la Universidad de Michigan que crearan nuevas realizaciones de alguno de los trabajos clásicos de Cage para la electrónica. En mi investigación me impactó una carta que Cage le escribió a David Tudor en 1958. Cage estaba en Milán a punto de terminar su composición Fontana Mix. La obra que John escribió "trata las máquinas como si fueran cosas con las cuales se pueda ejecutar".

Esta es una afirmación que sorprende, porque por lo menos en su concepción inicial era una composición de cintas, el resultado fue una obra grabada con estática o una grabación de estática, hecha de fragmentos de cinta que eran tocados en un vestíbulo con parlantes altos. La implicancia de que la ejecución mecánica también es noble e interesante, porque Cage ya había compuesto para tocadiscos en 1939, para radios en 1951, sin mencionar que ya había compuesto varias obras para cinta incluyendo el William's Mix en 1952. Tengo un artículo reciente en el journal Organized Sound* en este contexto, que ahonda más de lo que puedo presentar aquí el día de hoy, pero la esencia de desentrañar esta afirmación curiosa creo que reside en el cambio estético de la oportunidad a la indeterminación.

Tratar a las máquinas como algo con lo que se puede ejecutar debiera entenderse en contraste a tratar las máquinas como algo con qué componer. En sus primeras composiciones como en William's Mix, Cage usó una moneda al aire para evitar sus propios deseos del proceso, por lo menos en el primer orden. Pero al hacerlo así él creó registros que él mismo llamó recetas. En otras palabras el tocaría estos registros en el caso de William's Mix, tocarlos era una cosa de ponerlos juntos de acuerdo a un patrón visual. Cage se refirió a esto como "un patrón de vestuarista".

El ejecutar este trabajo era simplemente una cosa de seguir instrucciones con bastante poco aporte intelectual o creativo del ejecutante. Aunque difumina la distinción entre compositor y ejecutor, la máquina era una extensión del proceso composicional, simplemente reclutó a otros para compartir su trabajo. Con sus obras indeterminadas, Cage termina esta dinámica ofreciendo al ejecutante múltiples y únicas formas distintivas de ejecutar una obra. En palabras de Cage "un cambio desde considerar la música una estructura, hacia la música como proceso". De hecho, aunque Cage mismo lanza Fontana Mix con cintas, el registro de Fontana Mix no dice nada de cintas o material de sonido sino que más bien define el proceso para hacer decisiones musicales dentro de varias opciones, usando hojas transparentes sobre patrones y una grilla que ven acá. Con Fontana Mix, Cage no solo reasegura la distinción entre componer y ejecutar, sino que comparte responsabilidad significativa en la toma de decisiones con el ejecutante, creando una versión en cinta de Fontana Mix es verdaderamente una ejecución, distinta a su proceso de hacer el registro. Y la máquina de cinta con las posibilidades que permite está íntimamente ligada a la ejecución. Además, significativamente para nosotros, Cage deja la pregunta de los instrumentos abierta. De hecho en mi artículo argumento que Fontana Mix demuestra que el tecno-optimismo de Cage no era un fetichismo sobre instrumentos o una tecnología específica, sino una propuesta por su fascinación con la invención. Bradon Joseph* se refiere a Cage como un "futurista para la era de la tercera máquina".

Esto nos deja con una posibilidad tentadora de volver a leer los registros musicales de Cage para cinta o para radio, no como instrucciones para hacer una mezcla de cinta o de radio, sino como una invitación para diseño de instrumentos, tanto como para una ejecución. Y aquí quiero volver a enfatizar, separando y diversificando estos roles agregando relaciones notales a la red de humanos. Esta posibilidad de sorpresa, novedad experimentación aumentan. En mi artículo me refiero y he detallado algo del trabajo que mi ensamble ha hecho en re-imaginar interacciones

tecnológicas del registro de Cage. No tengo tiempo suficiente para entrar en detalle en eso ahora, pero les daré un par de descripciones muy breves.

En nuestra ejecución de Radio Music, compuesta en 1951, para uno a ocho ejecutantes con radio portátiles, aumentamos el escape de radios incorporando transmisores portátiles de radio FM, aumentando el espectro de la radio con nuestros propios sonidos, dos ejecutantes adicionales sampleaban loops y retransmitían estaciones de radio en vivo, efectivamente buscando un nuevo objetivo para el medio.

Para Rozart mix que llamamos Rozart mix tape, reemplazamos las máquinas cintas de riel abierto, que tocaban loops de cinta de forma indefinida hasta cada quiebre, con toca cintas para casetes modificados con loops de casete hechos a medida. Modificamos a los ejecutantes con microcontroles para que periódicamente cortaran la electricidad para simular loops de cinta quebrándose. Usamos un proceso algorítmico para reunir todos los hard-drives de los ejecutantes que tuvieran contenido de audio, lo que fue reunido algorítmicamente en una cinta de casete master que luego armamos.

Estos diseños en estas obras no eran instrumentos digitales en el sentido convencional del término, no son controladores de gesto para DSP de tiempo real que de otra manera toman el rol del instrumento musical sino más bien estas interfaces donde los aparatos funcionan creativamente en respuesta a las exigencias del registro del ambiente de ejecución y del deseo de traer nuevas instanciaciones de la música que en algunos casos están obsoletas tecnológicamente.

Para la reflexión, esto entregó un modelo para formas en las que tocar la composición de alguien más puede ser una forma de diseño instrumental. Algo que creo que no puede lograrse si la composición, la ejecución y el diseño se abordan para una sola persona. Y creo que esto es importante porque una de las consecuencias del modelo de show de una persona es la ausencia de repertorio. El repertorio es más que una serie de composiciones disponibles para ejecutar, es un cuerpo sobre el cual los compositores futuros puedan construir o contra el que puedan reaccionar. Un repertorio puede dar un panorama de puntos de referencia estética. Un mapa compartido entre los que los ejecutantes, compositores, diseñadores y públicos en los que puede situarse las ejecuciones individuales y alrededor de las cuales se puede desarrollar un discurso crítico. Las ejecuciones con interfaces nuevas son documentadas de manera frecuente en audio, en video, pero no entregan una base suficiente para reinterpretación, re-realización o reelaboración, así que con Point of Departure de Cage propuse que el compositor consideren formas de crear composiciones o registro que faciliten no solo la ejecución sino que el desarrollo de nuevos instrumentos o interfaces, ya que el proceso ocurre demasiado habitualmente al revés. No es difícil imaginar un registro que entregue una descripción abstracta de la capacidad de un instrumento y funciones musicales, incluso la naturaleza de sus controles, un enfoque hacia el repertorio que llevaría a instrumentos y sistemas de ejecución que se posean inherentemente más que estar en una búsqueda perpetua de significado musical.

Finalmente me gustaría volverme rápidamente a la noción de interdisciplinariedad. El campo de NIME y de hecho mucha de la tecnología musical o música de computador en general es habitualmente retratada como una síntesis interdisciplinaria de arte y ciencia. Una consecuencia de esta concepción es la interdisciplinariedad, ejemplificada creo por el modelo teórico de la información de la expresión musical. Es un imperativo para la evaluación técnica o científica, como medida de valor y legitimidad. Recientemente nuestro campo se ha obsesionado con la pregunta ¿cómo sé si mi instrumento musical digital es bueno? Y la respuesta de facto ha sido volverse al paradigma científico para decir: bueno, demuestre que es cuantitativamente mejor que cualquier otro instrumento haciendo X, Y o Z. Lo que exactamente sea X, Y o Z es sujeto de una buena cantidad de debate en nuestro campo. Creo que la ciencia tiene un lugar absolutamente en nuestro campo, pero creo que se relaciona con esta pregunta: la pregunta del valor o la legitimidad de instrumentos, que creo que la ciencia nos puede llevar a perder. Mi experiencia en la investigación y en hacer estas ejecuciones de Cage sugieren un modo alternativo para considerar la interdisciplinariedad, un enfoque que incorpora investigación humanista, en la estética de la práctica musical contemporánea y pasada. Examinando el contenido estético de la música interactiva, la filosofía de músicos trabajando en el área y los artefactos que nos dejan podemos llegar a un entendimiento mayor de las formas en que los instrumentos y las interfaces pueden volverse significativos en la práctica contemporánea.

Cage ofrece un modelo para los músicos post digitales, que los lleva a superar el fetichismo tecnológico, sus registros expresan campos de posibilidades inicialmente reveladas por la tecnología, pero que no debiera apocar esas tecnologías de forma indeleble en sus trabajos. Las obras de Cage pueden ser un catalizador de la provocación para invenciones incluso 50 años después. Gracias.

Pregunta:

¿Alguien quisiera comenzar con algún comentario, pregunta?
(problemas de audio)

Así que parte del asunto acá es legitimar
(problemas de audio)
como una forma de validar...
(problemas de audio)

Respuesta: Sí, creo que debo comenzar diciendo que si bien yo hablo de la teoría antes de la práctica, la verdad es que no funciona así. La teoría de la que estaba hablando emergió más bien de la reflexión de la práctica, así que no empecé con Cage por ninguna otra razón que no fuera su cumpleaños 100 y eso ofrecía oportunidades para hacer cosas divertidas con Cage. La pregunta de si esto redefine compositores del pasado o incluso la noción del trabajo es un uno a uno interesante en el que he pensado. Y creo que de alguna forma es que mi reacción, mi

pensamiento sobre eso, debo decir, que mi enfoque sobre ejecutar a Cage fue recibido pobremente por los aficionados a Cage porque sintieron que no estaba siendo fiel al registro, así que de hecho, lo hice deliberadamente de forma de socavar esta noción de práctica de ejecución y cómo se relaciona con Cage pues creo que esta noción de práctica de ejecución desarraigada del trabajo experimental es ridícula. Pero creo que trae una pregunta interesante sobre el trabajo y el concepto del trabajo y creo que es una de las dificultades, que de hecho Lydia Gurt* habla de eso en su libro, que Cage era un creyente del trabajo, en este concepto de Work Troia*, del significado verdadero del trabajo y por eso Cage hacía registro. Si las estéticas contemporáneas son compatibles con esta noción integrada creo que el valor de si vemos el trabajo al escuchar el registro, el valorar el registro como un facilitador de esta red y sin algún tipo de artefacto de intercambio entre los actores de esta red perdemos esta posibilidad para la riqueza de la comunicación. Así que creo que podemos discutir si un registro personifica o no un trabajo, creo que ciertamente no tiene que hacerlo pero el registro como un artefacto de provocación aún es valioso.

Pregunta: Primero que nada, la ciencia que maneja esta noción creo que el proceso por ejemplo, Eric Lyon, los ejecutantes trabajamos los tres juntos, así que estoy completamente de acuerdo con esto. La experiencia de ser yo un ejecutante de instrumento, compositor, constructor de instrumento solo no se acerca a la riqueza de tener a los tres. Yo debatiría que hay un proceso de ingeniería para esto, un proceso limitante, un proceso de diseño. Eric compone una obra y yo necesito tenerlo aquí, él no especifica qué instrumento o cómo, y yo luego como ingeniero y diseñador de instrumento digo cómo hago esto y hay un proceso riguroso. Sé que estás hablando de evaluación pero podemos mirar la evaluación de ingeniería o tecnológica como una forma de evaluar si se logró de alguna forma, obviamente está la gran importancia de ese lado de las cosas también.

Respuesta: Creo que eso es a lo que se refería Paul Lansky en lo que al modelo del constructor de instrumentos y de hecho remarcando que el constructor de instrumento, claro sin disminuir al ingeniero que se relaciona, que va con eso, pero remarcando el hecho que es un rol estético, con consecuencias estéticas también, que hace poco nítida la distinción entre bueno, es esta persona solo un ingeniero o son un tipo de compositor, un tipo de ejecutante... y sí, creo que... esto emerge de pensarlo mucho, sobre la primera presentación, sobre qué usamos como artefactos o sustancia para mediar la comunicación entre los actores en esta red y creo que es algo sobre lo que tenemos que pensar más, en el campo en general. Creo un poco que llegué a la conclusión reflexionando que los registros son una tecnología para hacer esto, observar la música muy bien por cientos de años y como ya dije, no podemos tirar el oro con la paja, no podemos dejar de usar los registros, porque tienen utilidad potencial y si tal vez podemos re imaginar, reinterpretar estas tecnologías de comunicación entre los actores y la red y pensar sobre las consecuencias que tienen, creo que abre esta riqueza potencial.

Comentario: Estás apuntando a un proceso de retroalimentación que retrocede hasta Shannon, en la teoría de la comunicación. Cuando caminas un paso más adelante hay un nivel de

retroalimentación entre el receptor y transmisor y si miras al discurso, lo que estamos haciendo ahora es esta maravillosa danza de gestos que estás haciendo y expresiones y, en la presentación que hice, incluso eso en ejecución y público están esas redes de retroalimentación que se forman dentro de esto, creo que es un aspecto importante cuando miramos la teoría de la comunicación y miramos el hecho que la retroalimentación, incluso la red de internet, tienen detección de choques, retroalimentación que optimizan la comunicación y que es un elemento importante también.