

**UN ESTUDIO SOBRE EL ESTADO DE LA
COMPOSICIÓN ELECTROACÚSTICA EN EL PAÍS VASCO Y NAVARRA**

Master en Investigación del Desarrollo de las Capacidades Musicales

Trabajo Fin de Master

Alumno: **V. Alberto Etxeberria Saiz**

Tutor: **Dr. Marcos Andrés Vierge**

Pamplona, Febrero 2015, Universidad Pública de Navarra

ÍNDICE

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	9
2. ESTADO DE LA CUESTIÓN	11
2.1 Inicios deficitarios	11
2.2 Primeras tecnologías	12
2.3 Aplicaciones de la tecnología	15
2.4 Difusión	20
2.5 Radio, educación, formación	20
2.6 Asociaciones y ensembles	22
2.7 Compositores importantes para la electroacústica en País Vasco y Navarra	25
2.8 Primeros pasos, primeras obras electroacústicas	27
2.9 Laboratorios de música electroacústica	29
2.9.1 Primeros laboratorios en el mundo de música electroacústica	29
2.9.2 IRCAM e iMAL, Laboratorios europeos	30
2.9.4 ALEA	32
2.9.5 Phonos	33
2.9.6 LIEM-CDMC	34
2.9.7 ACTUM, GEME, GEMEC	35
2.9.10 Aula de acústica, informática y tecnología, conservatorio Barcelona	36
2.9.11 Laboratorio de música electroacústica Jesús Guridi	36

2.9.12 KLEM y ZAWP	37
2.9.14 Isasa, laboratorio privado (San Sebastián)	38
2.10 Encuentros de Pamplona 1972	39
2.10.1 Precedentes	39
2.10.2 Los “Encuentros de 1972” en Pamplona	39
2.10.3 Preparativos y Presupuesto	41
2.10.4 Contenido de los “Encuentros”	42
2.10.5 Filosofía “Encuentros”	43
2.10.6 Público	45
2.10.7 Política	45
2.10.8 Desencantos	46
2.10.9 Crítica, Conclusión y Panorama tras los “Encuentros”	47
2.11 Estructuras Sociales	48
2.11.1 Relación del público con la obra y el compositor	48
2.11.2 Espacios y públicos para esta música	51
2.11.3 Salas de concierto adecuadas	52
2.11.4 Estructuras para la composición y difusión	53
2.12 Un compositor de hoy día, Joseba Torre	55
3. ENTREVISTAS	56
3.1 Diseño argumentado	56
3.1.1 La entrevistas	56

3.1.2 Elección de los entrevistados	57
3.1.3 ¿Como se realizaron las entrevistas?	58
3.1.4 Estructura de la entrevista	58
3.1.4 ¿Como se llevó a cabo el análisis de las entrevistas?	60
3.2 Preguntas y respuestas	60
3.2.1 Descripción	60
3.2.2 Comentario	61
3.2.2.1 ¿Donde ha sido tu formación en composición electroacústica?	61
3.2.2.2 ¿Consideras imprescindible una formación en electroacústica?	61
3.2.2.3 ¿Qué aparatos has utilizado para la electroacústica?	64
3.2.2.4 ¿Ha existido un desarrollo normal en nuestra tierra?	67
3.2.2.5 ¿Puedes describir laboratorios en País Vasco o Navarra?	71
3.2.2.6 ¿Conoces centros que impartan la especialidad de electroacústica?	76
3.2.2.7 ¿Existen estructuras sociales que faciliten componer electroacústica?	81
3.2.2.8 ¿Están los auditorios preparados para difundir electroacústica?	91
3.2.2.9 ¿Cómo ves el futuro de la electroacústica en nuestra tierra?	98
4. RESULTADOS	104
5. CONCLUSIONES	118
6. BIBLIOGRAFÍA	125
7. ANEXOS	129

Investigador principal: **V. Alberto Etxeberria Saiz**
Director del Trabajo Fin de Master: **Marcos Andrés Vierge**

UN ESTUDIO SOBRE EL ESTADO DE LA COMPOSICIÓN ELECTROACÚSTICA EN EL PAÍS VASCO Y NAVARRA

1. INTRODUCCIÓN

Presentación

El desarrollo de la composición electroacústica tiene lugar a partir de la segunda mitad del siglo XX. Esta tendencia compositiva adquiere en breves años una importancia fundamental de forma que prácticamente todo aquel compositor que se precia a nivel internacional la ha practicado.

Este proyecto atiende al interés de conocer el estado de la composición electroacústica en la música de Navarra y País Vasco. Así como de averiguar el camino recorrido en esta especialidad y percibir la mayor o menor calidad de lo trabajado con referencia a otros lugares. Es importante conocer como los instrumentos electrónicos y aplicaciones informáticas han permitido llevar el sonido a nuevos estadios.

El motivo de elegir estas dos comunidades está justificada por la existencia de la asociación de compositores vasco-navarros denominada “Musikagileak” a la cual yo pertenezco, así como por la existencia del “archivo Eresbil” en Errenteria, el cual aglutina una importante colección de las partituras generadas por los compositores Vasco-Navarros de todos los tiempos.

Para llevar a cabo dicha investigación se consultará bibliografía especializada. se compilará un catálogo de obras electroacústicas Vasco-Navarras. Se realizarán una serie de

entrevistas a compositores de la tierra y se cotejarán todos los datos recogidos con el interés de conocer a que nivel se ha trabajado, como se ha desarrollado y hacia donde apunta la composición electroacústica en el País Vasco y Navarra.

Objetivos

Objetivo principal:

Conocer la evolución de la composición electroacústica en Navarra y País Vasco e indagar si ambas comunidades se encuentran en las nuevas tendencias de otros lugares respecto a dicho estilo compositivo.

Objetivo Secundario:

Conocer cuáles son los límites de la composición electroacústica contemporánea en nuestra tierra, qué herramientas se están utilizando.

Conocer nuestro nivel con respecto a los focos más importantes de Europa.

Justificación

Esta investigación pretende:

Adquirir un conocimiento sobre el estado de la composición electroacústica Vasco-Navarra, intuyendo por mi condición de compositor que dicha línea compositiva no ha estado tan presente en nuestra tierra como hubiera sido deseable.

Hipótesis

El desarrollo y trabajo de la composición electroacústica en País Vasco y Navarra no ha tenido un espacio académico relevante.

Metodología

Por todo lo anterior expuesto y para esclarecer la situación que se vive actualmente en nuestra tierra respecto a esta línea compositiva, proponemos realizar esta investigación a

partir de los planteamientos expuestos a continuación:

Revisión bibliográfica para la contextualización de dicho género musical respecto al resto de España y Europa.

Compilación de un catálogo representativo de las obras compuestas en este género musical dentro del espacio geográfico citado, para el cual se consultará en el archivo Eresbil y en la asociación de compositores Vasco-Navarros, por medio de programas.

Realización de una serie de entrevistas semiestructuradas a compositores de música electroacústica. Para el procesamiento de la información de las entrevistas se trabajará con HyperResearch.

Análisis de las entrevistas para obtener una visión de la correlación entre las líneas compositivas expuestas dentro de este campo y la utilización de dichas herramientas y líneas compositivas en nuestra tierra.

Triangulación de la información recabada tanto en el estado de la cuestión como en las entrevistas y otras fuentes. Para ello hemos utilizado la aplicación “Evernote” como base de datos además de “Documents” para poder trabajar los PDF en el iPad, coloreando cada área según su clase y categoría.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Si pretendemos conocer la situación actual de la música electroacústica en el País Vasco y Navarra vamos a tener que ahondar en diferentes cuestiones que afectarían al desarrollo de dicha disciplina.

2.1 Inicios Deficitarios

De cualquier modo, este desarrollo, tal y como señalan Barber y Palacios (2009: 25), comenzó en España justo tras la muerte de Franco, momento en el que se empezó a generar un ambiente con aires de libertad, Jaume Sisa lo expresaba del siguiente modo:

La Barcelona de los setenta (75-80) era como un sueño. Era como la Belle Époque de

los años veinte. La gente intenta olvidar lo que ha pasado y no quieren pensar que pueda volver. Así que van a tope (2009: 25).

Efectivamente, se vivió una efervescencia en todos los sentidos. No ser normal se convirtió en lo normal. Sin embargo en el caso de Barcelona duró poco puesto que pronto se empezaron a ordenar las cosas con la autonomía y la Generalitat. Algo similar ocurrió un poco más tarde en Madrid con la movida madrileña gracias a los socialistas los cuales años más tarde se la cargaron. No obstante, como comenta Tomás Marco (1970: 148, 160), a pesar de este paréntesis propicio para el desarrollo del arte y a pesar de que los compositores cada vez estaban más preparados (muchos salieron al extranjero para formarse y conocer de primera mano todo lo necesario para poder abordar la composición de música electroacústica, en realidad de ellos dependería el futuro de esta), en España se vivió un largo periodo de enormes carencias en cuanto a material tecnológico se refiere y dado que este es de vital importancia para este campo de la composición, como si de un instrumento más se tratase, es lógico y normal comprobar que existido cierto desfase en la puesta al día en el terreno de la música electroacústica (entendiendo por esta todas sus variantes: música electroacústica basada en la grabación previa en cinta magnetofónica, Live electronic grabada y difundida in situ, utilización de micros de contacto, sensores...).

2.2 Primeras Tecnologías

Así, de este modo creemos necesario conocer, al menos de forma superficial, cual fue la trayectoria del nuevo elemento imprescindible para esa rama de la composición y que no es otra que la que se refiere al origen y devenir de los instrumentos electrónicos, sus usos y aplicaciones. Podemos encontrar en Tomás Marco (2002: 292, 300) algo al respecto. Sin duda, la electricidad y más aun la invención de la válvula propició el comienzo de los primeros instrumentos electrónicos capaces de generar sonido siendo el Theremin (llamado eterófono al principio, luego adquirió el nombre de su inventor Leo Theremin) uno de los que comenzarán esta nueva época para la composición, seguido posteriormente por instrumentos tan conocidos como la cruz sonora (Nikolai Obukhov), antecedente de las famosas ondas Martenot (Maurice Martenot) y el órgano Hammond (Laurence Hammond). Como se puede observar, era muy típico que cada instrumento adquiriese como nombre el apellido de su inventor. De todos modos, entre todos destaca el interés que los compositores adquirieron por

las ondas Martenot las cuales contaron incluso con cátedras de ejecución en los conservatorios franceses. Seguidamente de un periodo dedicado al tratamiento y difusión en cinta, del que nos ocuparemos más tarde, apareció en la escena otro gran instrumento electrónico, el sintetizador. Los primeros pasos en este campo fueron dados por Herbert Belar y Harry Olsen diseñando el “Mark II” el cual funcionaba con cinta de papel perforado. Sin embargo fue la invención del transistor el que revoluciono esta vertiente llegando al real creador del sintetizador, Robert Moog quien empezó a comercializar en 1964 el “Moog” con un éxito rotundo en los laboratorios dedicados a la investigación musical (obviamente eran de coste muy elevado para la adquisición por parte de particulares exceptuando a músicos del ámbito del rock progresivo que por su trayectoria se lo podían permitir), este éxito se multiplicó con la llegada en 1970 del “Minimoog”, el primer sintetizador portátil, de hecho la música electrónica hasta entonces vinculada al círculo de la música vanguardista se extendió como la pólvora hacia otros campos musicales más populares y de carácter más clásico. Realmente la aparición del “Minimoog” en cierto modo suscitó la obsolescencia futura de los propios laboratorios. También Barber y Palacios (2009: 15) vienen a sugerir que los grandes estudios mastodónticos comienzan a acercarse a la gente de la calle, no en vano a la par del lanzamiento del Minimoog otro hecho similar sucedió en el mundo de la imagen. Sony lanzó la primera cámara de video portátil, la celebre “Portapak” dando lugar al desarrollo del Video-Art y todo ello dirigiéndonos hacia un futuro de fascinación por el “tiempo real”.

No estará de más tener una visión histórica de lo que ha ocurrido en España en cuanto a la invención de dispositivos que han incidido en el desarrollo de la música electroacústica. Encontramos un artículo que nos guió a través de estos inventos de la mano de Medina Álvarez, Ángel (1999: 7-112) con su estudio *Espejismos de la tecnología*. Su reflexión es que el hombre al inventar máquinas consigue proponer nuevos caminos a la par que tambalea el orden establecido. Así, en la Edad Media el Organistrum (recorre el camino de Santiago) despuntó por su tecnología y simbolismo en cuanto a la música entendida como disciplina académica y arte liberal. Y de este modo, se crearon otras máquinas como el Canticordio del Peregrino que a menudo tenían un simbolismo religioso. Hasta nuestros días, todas ellas basadas en manivelas asociadas al movimiento giratorio. Estas empezaron a poner en tela de juicio a la música interpretada por músicos. De hecho, la tecnología creó un espejismo hacia 1952 con el Disco Microsurco el cual generó la creencia de que la música en vivo podía verse

afectada hasta el punto de desaparecer. Entendemos que estos miedos de que la tecnología sustituya a lo humano han existido durante toda la historia y ahora también. Así, algunos inventos musicales son, por ejemplo, una guitarra con teclado incorporado que ya en 1854 registró Damián Dobranich. Por otra parte, Conrado García en 1868 ideó el Órgano-mecánico-religioso que era capaz de prescindir en los templos del profesor organista. En 1870 Juan Amann y Palme presentó un aparato electromagnético que aplicado a pianos u órganos permitía tocar estos sin ser músico. Adolfo Salazar dedicó unos párrafos en los números 73 al 76 de la revista Ritmo (1933) a la sustitución del profesional por la máquina.

Tras la mecánica llegó la era electrónica que combinada con esta produjo que músicos e inventores auguraran una nueva era en el plano musical. Así, en los años 30 la música eléctrica ya no era una rareza. Juan García castillejo, conocedor de lo que sucedía en Europa en cuanto a los nuevos inventos electrónicos (Theremin, Ondas Martenot, Trautonium...), inventó en 1933 el Electro-compositor Musical y aseguró que:

El bello porvenir del arte musical, indiscutiblemente, se ha de concentrar en procesos eléctricos, cuyos resultados serán sorprendentes, García Castillejo, Juan (op. cit. p. 234).

Castillejo, fue uno de los primeros españoles que se abrió a la fragmentación del tono en divisiones más pequeñas al semitono alegando lo siguiente:

Lo que queremos es que la distancia de un tono, no solo se subdivide en un semitono, sino en un cuarto de tono, en un octavo, etc., y multiplicar así los matices del sonido, como la naturaleza multiplica los colores, García Castillejo, Juan (op. cit. p. 245).

Igualmente, Castillejo se introdujo con su Electro-compositor en los procesos del azar llegando a pisar el terreno de la creación en tiempo real. Es decir, es uno de los grandes pioneros de España en el campo de la síntesis sonora.

40 años después del Electro-compositor de Castillejo, Lluís Callejo, ingeniero industrial y compositor creó el Stokos IV con propiedades muy similares. Esto da una idea de la pausa que sufrió España en cuanto al desarrollo de la música electroacústica debido a la Guerra Civil.

Siguiendo por este recorrido histórico, no podemos olvidar la aportación realizada por

el profesor F. Briones el cual propone acotar los elementos compositivos de antemano (escalas, frecuencias, timbres, envolventes, armónicos...) con la intención de que posteriormente el ordenador procesara los datos y diese resultados de modo aleatorio.

A partir de esta época, el software empezará a eclipsar a las máquinas pero habrá de tenerse cierta precaución ya que al contar con posibilidades casi infinitas, el esfuerzo en traducirlo al entendimiento humano por parte de los compositores, será mayor, ya que las nuevas tecnologías llegan a un análisis del sonido microscópico con aspectos musicales que no son discernibles por el oído humano hoy día. Es por todo esto que la incursión de la tecnología no se puede considerar un paso más en la evolución sino una revolución de consecuencias imprevisibles que nos llevará a nuevos horizontes.

2.3 Aplicaciones De La Tecnología

Cinta magnetofónica

Retomando lo que antes habíamos apuntado, y de la mano de Tomás Marco (1970: 156), podemos decir que en cuanto a la difusión de la electrónica todo comenzó con un trabajo de carácter artesanal (grabar, cortar, pegar, mezclar) que se hacía sobre cinta, grabando sonidos con otro elemento electrónico, la microfónica y tratándolos por medio de filtrados, delays y otros recursos afines a la época con el fin de dispararlos luego junto a la interpretación en vivo. Es importante recalcar que en estos procesos existían pérdidas de calidad proporcionales a la cantidad de veces que se trataba la cinta, por lo cual, era de vital importancia realizar una primera grabación con el máximo de calidad posible. En España, uno de los primeros compositores que utilizaron esta técnica fue Tomás Marco con sus tres obras “Réquiem, Jabberwocky y Anna Blume” de las cuales la primera no fue ejecutada. Otros compositores de la época que utilizaron la misma técnica fueron Gerardo Gombau con “Cantata”, Arturo Tamayo con “Compendium” y José Luis de Delás con “Textes”.

Cinta magnetofónica live

El siguiente paso en este proceso fue utilizar la grabación que se realizaba in situ. Es decir, en el mismo momento en el que se ejecutaba la obra para difundir esos sonidos grabados a lo largo del resto de la obra, esto evidentemente generaba una serie de problemas

técnicos para los cuales, como ya hemos mencionado antes, España no estaba preparada tecnológicamente hablando. Es pues del todo lógico y normal que encontremos pocas obras que utilizasen estas técnicas por otro lado cercanas a las prácticas que Stockhausen estaba realizando, es decir, observamos que la preparación e información de los compositores era actual frente a lo que se estaba haciendo en el resto de Europa pero con la desventaja técnica que nos asolaba. Así, podemos encontrar en este terreno un par de obras, la primera, “Espejos” de Cristóbal Halffter y “Homenaje a Galileo” de Mestres-Quadreny, (1970: 158). John Cage ya en 1942 realizó cierto experimento en el campo de la electrónica en vivo con aparatos de radio de onda corta que si bien era sencillo a nivel tecnológico, sin embargo pasarían varios años hasta que esta técnica de la electrónica en vivo se hiciera posible no por el desinterés, al contrario, el deseo de realizar la electrónica en vivo era creciente pero los medios escaseaban. Todo este mundo de la electrónica en vivo culminará en nuestros tiempos con el ordenador como principal instrumento para su puesta en práctica, Tomás Marco (2002: 300-302). Tres ejemplos de electrónica Live lo vivimos años después en los “Encuentros de Pamplona 1972”, hecho que se refleja en los textos de José Díaz Cuyás (2009: 100). El primer ejemplo vino de la mano de John Cage con su obra “Mesostics Re Merce Cunningham” y David Tudor con “Untitled”, ambas difundidas simultáneamente en el frontón Labrit. Según comenta Barber y Palacios (2009: 19), El segundo ejemplo fue protagonizado por compositores del país, Luis de Pablo y José Luis Alexanco con su obra “Soledad interrumpida” y el tercer ejemplo, a cargo de Eduardo Polonio y Horacio Vaggione con su obra “it”.

Estas posibilidades de electrónica preconcebida o a tiempo real generaron unas maneras de hacer que bien podían situarse en diferentes campos y por tanto en derivaciones de la palabra electroacústica. No trataremos de hacer un listado o de definir cada una de ellas, pero si de situar mínimamente algunas de las acciones más relevantes para este estudio.

Electroacústica

A continuación y hasta la sección de “Difusión” inclusive, se ha consultado la bibliografía correspondiente a Tomás Marco (2002: 295-308).

A parte de los materiales mencionados (válvula de vacío, transistor...) fue sin duda el

magnetófono y sus posibilidades de manipulación del sonido grabado lo que hizo que la música electroacústica se desarrollara justo tras la Segunda Guerra Mundial, concretamente en Francia y Alemania casi de forma simultánea pero de diferente modo.

Música concreta

Francia (pionera) abogaba por la grabación y manipulación de sonidos externos adquiriendo estos un mundo sonoro muy diferente al usual y por tanto de carácter más surrealista. Estornudo sonoro también lo encontraron de forma natural en los sonidos provenientes del interior del piano. Es decir, aunque luego todo se englobó en el concepto de electroacústica, esta forma de acceder al sonido se denominó “música concreta” (2002: 295).

Electrónica

Poco después en Colonia (Alemania), emergía lo que más tarde daría lugar a la denominada “música electrónica” que venía a ser lo opuesto a la concreta. Es decir, no se tomaba como base los sonidos externos sino que el sonido se generaba con máquinas y luego se trataban en los laboratorios grabando el resultado final igualmente en una cinta. Uno de los músicos más importantes en esta corriente fue Karlheinz Stockhausen quien ya sentó las bases en sus dos obras “Studio I (1953) y II (1954)” y que sin duda culminó en la que hoy día sigue siendo la obra electrónica por excelencia “Gesang der Jünglinge” (canto de los adolescentes), (2002: 296-297).

Acusmática

En este punto se llegó a proponer que una música tan nueva debía prescindir de la parte instrumental y centrarse únicamente en la electrónica dando lugar a una nueva rama denominada “Acusmática”. Esta, en su vertiente concertística, no llegó a calar del todo en el espectador el cual psicológicamente necesitaba ver a un músico que le sirviese de referencia para ubicar los sonidos que escuchaba (2002: 300). Este problema se solventó fácilmente con la colaboración de ambos mundos, la electrónica y la interpretación acústica. De esta colaboración tenemos un primer ejemplo temprano de la mano de Bruno Maderna con su obra “Musica su due dimensioni (1952)” (2002: 299).

El ordenador como nuevo instrumento

El ordenador fue sin duda uno de los instrumentos más relevantes para la música electroacústica, empezando por facilitar la edición de partituras por un coste mucho menor que en las imprentas de la época. El primer sistema para este fin fue aportado por “Music Reprographic Ltd”, sin embargo otros usos del ordenador serían los que realmente nos pueden interesar más a nuestra investigación. En este sentido nos encontramos con la posibilidad de cálculo que puede desarrollar dicho aparato, facilitando y agilizando enormemente la labor del compositor, de este uso emana la obra “Illiac Suite (1956)” para cuarteto de cuerda, compuesta por Lejaren Hiller (2002: 301-303) y considerada, según nos aporta José Díaz Cuyás (2009: 94), la primera obra importante compuesta con ordenador. Después el propio Hiller fundó el estudio de música experimental en la Universidad de Illinois por el que pasaron compositores de la talla de John Cage con quien compuso “HPSCSD” en 1968. Tomás Marco habla así de este nuevo instrumento:

La electrónica y los ordenadores fueron el último paso que el siglo XX dio para ensanchar sus fronteras sonoras no solo más allá de la escala occidental sino además conquistando para el compositor el total sonoro (2002: 303).

No obstante, se cita en este libro de Tomás Marco (2002: 305-308), como en nuestros días sigue habiendo desconfianza hacia estas máquinas a la hora de aprovecharlas para la composición, cuando en general, cualquier instrumento musical no deja de ser una máquina más o menos sofisticada pero que por el uso a lo largo del tiempo parece perder esta categoría y naturalizarse de algún modo. No en vano desde la antigua Grecia venimos usando máquinas con la construcción de los primeros órganos. ¿A caso un piano no es una maquinaria perfecta y de alta precisión?, en nuestra opinión lo que verdaderamente importa es obtener una paleta sonora lo más extensa y variada posible sin despreciar el tipo de máquina que la pueda originar. Probablemente el rechazo a la nueva tecnología esté fundamentado en la pérdida de control que se tiene hacia ella, en un futuro, el ordenador será parte de nuestras vidas y este miedo se trasladará a nuevas tecnologías que estén por llegar.

Control en vivo, Live Electronic

A lo que hablábamos anteriormente de la “Cinta-Live” le siguió un nuevo sistema

basado en la comunicación digital entre diferentes instrumentos electrónicos, este sistema se denominó MIDI y proporcionaba la capacidad de poder interactuar con dichos dispositivos en tiempo real de forma inmediata. Actualmente es el ordenador con sus avanzados softwares y aplicaciones el que verdaderamente ha tomado las riendas del control sonoro en las actuaciones en vivo (2002: 302-303). Dos muestras del uso de la electrónica en vivo se dieron cita en los “Encuentros” de Pamplona de la mano de Luis de Pablo y Alexanco con su obra “Soledad Interrumpida” e “It” de Polonio y Vaggione, según citan Barber y Palacios (2009: 19-20).

Por otro lado, nos ha parecido interesante incluir un ejemplo de lo que hoy día supone la composición para Live Electronic, lo podemos encontrar en un artículo publicado en la revista Sonograma por Campaña Hervas, Javier (2009: 1-12) que nos detalla la situación actual en este nuevo lenguaje. Live Electronic es el termino que se utiliza hoy en día para la composición de una obra mixta, donde el resultado final surge del tratamiento digital del sonido en directo. Lejos de los estados de sincronismo de épocas pasadas, esta línea compositiva se sostiene sobre unas bases de comunicación entre los elementos (intérprete y electrónica en vivo) que en ella van a interactuar. Campaña asegura que es fundamental un proceso previo a la escritura de improvisación y experimentación en el cual el intérprete con sus ideas y creatividad prácticamente se convierte en co-autor de la obra. Fundamental es el hecho de que, como advierte José Manuel López López, antes de comenzar a escribir has de estar muy familiarizado con el material que vas a trabajar, es decir, con el instrumento para el que vas a componer y con las posibilidades que te brinda la electrónica en este caso. Este tipo de composición requiere de un sistema semi-abierto, y así lo manifiesta Campaña:

Desarrollar un sistema de escritura instrumental y electroacústica semi-abierto implica que el instrumentista ha de adaptar su ejecución al comportamiento del patch y éste, a su vez, modificar su conducta en función de los estímulos recibidos del instrumento. Digamos que el compositor sienta las bases del discurso, pero el intérprete lo desarrolla.

Por otro lado, la música para Live electronic se caracteriza por jugar con la localización de la fuente sonora, a pesar de tratarse de un intérprete y electrónica, una posibilidad es hacer que el intérprete no sea localizable como solista sino que se funda y se difumine entre la polifonía de la electrónica como ocurre en “Luz”, la obra de Campaña.

La escritura en Live Electronics precisa de la parte instrumental y la correspondiente al patch para la electrónica. Lo mejor para el buen devenir de la obra es que el intérprete y el técnico sepan interpretar cada uno de los dos elementos, además será ideal si ambos elementos han sido concretados por el compositor. En ocasiones ocurre que es el técnico el que escribe la parte electrónica y entonces puede dar lugar a malas interpretaciones o a no alcanzar los deseos del propio compositor. Además, en el caso de “Luz”, incluso existen indicaciones sobre como se debe actuar dependiendo de la respuesta de la electrónica. El patch de la electrónica, en esta obra, está realizado en el programa Max/Msp por medio de módulos de tratamiento sonoro, análisis del sonido, control del sistema y espacialización sonora, aspecto, este último, también muy recurrente en la Live electronics.

2.4 Difusión

En cuanto a la difusión de la música electrónica, Tomás Marco (2002: 299-308) señala que fue fácil puesto que al nacer en las radios, las ondas se preocuparon de distribuirla sin mayor problema. De todos modos, en nuestra humilde opinión, no se entendió claramente la intención del compositor acusmático el cual demandaba una escucha liberada de las ataduras de la vista para trascender a lo místico de la escucha alimentada por la espacialización y el desarrollo de la propia materia de la música que es ni más ni menos el sonido en si. Otro modo de difusión fueron las grabaciones de las obras musicales que durante un tiempo también sufrieron el rechazo de gran parte del público que opinaba que la interpretación en vivo siempre era única e irrepetible. Dado que la difusión hizo que la música llegase a un mayor número de personas que la puesta en escena, pronto se reconoció como una buena herramienta a favor de la música siendo las principales fuentes de transferencia el disco con su evolución hacia el mundo digital y la radio con su capacidad para llegar a sitios remotos como nadie más podía hacerlo. Ambas herramientas han dado un giro importantísimo al mundo de la difusión y han generado el desarrollo de nuevas formulas para el acercamiento a la música como es el concepto basado en internet del “streaming”. Este método permite vivir el concierto en directo de forma digital aunque te encuentres en las antípodas de dicho evento.

2.5 Radio, Educación, Formación

La siguiente información referente a la radio y educación ha sido extraída de Tomás

Marco (1970: 148). En cuanto a la formación, se ha tenido en cuenta los escritos derivados del proyecto para la grabación de un CD en el conservatorio Jesús Guridi de Vitoria. En ellos podemos encontrar que en los primeros años del nacimiento de la electroacústica, ni la radio nacional española, ni la educación en los conservatorios del país se interesaron por incluir en sus programaciones las novedades de este nuevo estilo compositivo, de hecho ha día de hoy existen varios conservatorios que todavía no incluyen en sus organizaciones la asignatura de sonología contemplada en el plan pedagógico. Por otro lado si que hubo pequeñas islas que trabajaron por la puesta al día de esta disciplina en nuestro país, concretamente ciertos compositores de los cuales hablaremos más adelante. No obstante nos permitiremos hablar de un caso en concreto que nos afecta a nuestro territorio, se trata del conservatorio de música Jesús Guridi de Vitoria-Gasteiz el cual en 1987 crea un laboratorio de música electroacústica impulsado por Carmelo Bernaola proporcionando de esta manera el primer paso en la incorporación de la música electroacústica en las clases de composición e instrumentación que en colaboración con el “grupo instrumental Jesús Guridi” se encargará de crear ciclos de conciertos dedicados expresamente a la difusión de esta rama de la composición.

En Navarra, es la Orden Foral 34/2014, la que establece el plan de estudios de las enseñanzas artísticas superiores de música en el marco del espacio europeo de educación superior. De tal modo que para la especialidad de composición se pide el saber aplicar las nuevas tecnologías al ámbito de la creación musical incluyendo las colaboraciones con otros campos artísticos, así como conocer los fundamentos de la acústica musical.

Del mismo modo, el Decreto 368/2013 del boletín oficial del País vasco regula las enseñanzas artísticas superiores de Música en la especialidad de composición con exigencias similares a las planteadas en la comunidad foral.

Por último, hemos encontrado una ponencia en Oviedo (2009, http://www.fe.ccoo.es/comunes/recursos/25/doc21274_3._Ponencia_de_los_Estudios_Superiores_de_Musica..pdf) al rededor de la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo que viene a exponer lo siguiente:

La especialidad de Composición sufre una necesaria modificación con respecto al modelo actual de la LOGSE de tres itinerarios. Los contenidos se unifican con el objeto de formar compositores con un perfil solvente y amplio de miras. En los contenidos a de tener

un peso importante el estudio de la tecnologías aplicadas a la especialidad, sin embargo, esta es susceptible de una gran variedad en la propuesta de estudios de postgrado, que ofrezca a los graduados compositores la ulterior posibilidad de especialización.

Además, en la ponencia se deja constancia, por unanimidad, de que la especialidad de “Tecnologías para la Música” debe existir como Título de Grado de Música. Además, el grupo piensa que ha de reducirse su volumen de contenido y procede considerar la propuesta para que se cambie la denominación actual por la de “Sonología”. Término que define mejor la finalidad del Título en este Grado y está en concordancia con títulos similares europeos. Hay que destacar que esta titulación ya se viene impartiendo en la Escuela Superior de Música de Cataluña y además con buenos resultados.

En este sentido, nos pareció interesante la acción emprendida por la Generalitat de Valencia (<http://www.europapress.es/comunitat-valenciana/noticia-generalitat-incorpora-especialidad-sonologia-oferta-titulos-superiores-musica-20141213173026.html>) donde la consejera de Educación, Cultura y Deporte, María José Catalá, anunció el 13 de diciembre de 2014 la implantación de la especialidad de Sonología en la Comunitat Valenciana durante el próximo curso 2015-16 a propuesta del Conservatorio Superior de Música de Valencia con el objetivo de que tanto docentes como alumnos mejoren el esfuerzo y el talento multiplicando de este modo el número de oportunidades en el futuro.

Hemos agregado en los anexos (pag. 129) los planes de estudios en composición para Navarra, País Vasco y Murcia con el fin de ver las diferencias y la dedicación de cada uno de ellos a la Tecnología musical aplicada a la composición. También añadiremos en anexos (pag. 130) el plan de estudios de tres centros que imparten el título superior en Sonología para conocer la situación de esta nueva especialidad más cercana a la música electroacústica.

2.6 Asociaciones Y Ensembles

Las asociaciones de compositores y los grupos instrumentales son los que de alguna manera van a conseguir que la música electroacústica empiece a tener cierto peso en la vida cultural española. Vamos a citar las asociaciones y grupos instrumentales más importantes tras la dictadura, época especialmente prolifera en la formación de estas asociaciones, de hecho Ton Johnson, compositor de New York, en su paso por España quedo enormemente

sorprendido ante la gran cantidad de asociaciones que existían, cuando en su país el compositor, mas bien trabajaba de forma muy individual, así se refleja en el trabajo de Barber y Palacios (2009: 24). Existió en la década de los setenta una “Comisaría de la música” dirigida por Sopeña e Iglesias. Las primeras asociaciones fueron más precarias combativas y casi hasta más profesionales (Koan, Canon, Actum, Grup de treball, Sonda) para dar paso a una segunda mitad de la década donde pasaron a ser más estéticas (Gic, segundo Koan, Grupo de percusión de Madrid, Taller de música mundana, Navarrete/Iglesias, Triángulo, Nutar, Glotis, Eco-grupo, Glosa, Quasar, Gem, Orquesta de las nubes, Rudy Armstrong Quartet...) (2009: 23). Por otro lado estaban las asociaciones de compositores, la “ACSE” (asociación de compositores sinfónicos de España) tardó en legalizarse desde 1974 hasta 1977 con 72 socios, una vez legalizada duró poco, no distinguieron entre diferentes estilos de composición pero si hicieron hincapié en conseguir que la música estuviese más presente por medio de conciertos, boletín informativo y editando discos. No obstante y a pesar de los esfuerzos realizados por Carlos Cruz de Castro y Ramón Barce, esta asociación languideció bajo el primer socialismo ya que estos le dieron el poder a compositores de la década anterior y por tanto fueron perdiendo capacidad de acción.

Distinta será la otra asociación, la “ACC”, también creada desde 1974 con 15 miembros, creció hasta 34 en 1984 y 68 en 1989, en esta asociación se daban cita tanto compositores sinfónicos como los más experimentales al rededor del laboratorio “Phonos” además de generar muestras, ciclos, publicaciones, etc (2009: 23-24).

“Actum” fue otra de las asociaciones que nació muy en precario con una filosofía que en su manifiesto inicial de 1975 expone de la mano de Ramón Barce lo siguiente:

Para una generación de la música electrónica que vive en la obsolescencia de formas y lenguajes la tiranía de lo nuevo como suprema categoría estética. El romper viejos mecanismos es más urgente que el crear nuevas cadenas (Barber, 1982: 70).

“Actum” nació en Valencia y existió sobre todo desde la creación, sus conciertos, manifiestos, cursos, viajes y enlaces con diferentes ciudades del país. Se formó por gente muy particular que sin importar las carencias técnicas deseaban a toda costa sonar. Su mezcla de amateurs y profesionales tenían como objetivo dar a conocer sobre todo su propia música.

“Actum” nació con el propósito de poner al día la música más novedosa y de quitar las telarañas y el letargo del que era víctima el gran público. Contó con nombres importantes como Barber o Berenguer autor de “Introducción a la música electroacústica”, libro que tenía la intención de colocar en el nivel que se merece dicha rama de la composición (2009: 25-28)

El grupo “Sonda” se presentó también en 1975 formado por un grupo de compositores e instrumentistas que acordaron vincular su actividad a todas las manifestaciones musicales contemporáneas tanto puramente musicales (revisión desde el Futurismo y Dadaísmo) como también en la rama del happening y el teatro musical. De todos modos solo ofrecieron un concierto el 18 de diciembre de 1975 organizado por Carlos Cruz de Castro y en el que se pudo llegar a escuchar la obra de Ligeti “Phoéme Sinphonique para 100 metrónomos”. De hecho, Sonar, se dedicó más a la expansión del arte contemporáneo por medio del formato revista en el cual se incluían artículos de Barce, Kage, Cage, etc.

También en Madrid nace el grupo “LIM” en 1975, un grupo instrumental que vino a cubrir el hueco dejado por “ALEA” del cual hablaremos más tarde y que funcionó con mucha ilusión al principio hasta que uno de sus componentes empezó a tomar más protagonismo a la par que otros iban desapareciendo perdiendo de este modo la frescura de sus inicios (2009: 27).

Por su parte, “Gig (Grup Instrumental Catalá)” nace en 1976 a la par que “Phonos” el único laboratorio de música electroacústica operante en ese momento en España. Fue un grupo realmente comprometido que contó con nombres como Gabriel Brncic, Josep María Mestres-Quadreny y Carles Santos quienes estrenaron obras de minimalistas autóctonas de compositores tales que Navarrete/Iglesias, Barber y Evangelista (2009: 28).

En 1978 otro grupo, “Zaj” ocupa en Bolonia un espacio importante en “El tren de Cage” (a la búsqueda del silencio perdido).

Por otro lado el grupo “Taller de música mundana”, grupo realmente comprometido, se preocupa por la convivencia de lo minimalista y lo mundano (2009: 30).

Podríamos extendernos a lo largo y ancho de todo el mundo que rodea a estas

asociaciones pero creemos que queda patente el interés creciente que ha existido en el país por poner sobre el tapete este interés por la nueva música electroacústica. De este modo, creemos que es necesario ahondar poco a poco en lo que concierne expresamente al País Vasco y a Navarra. En este sentido nos vamos a centrar en tres compositores de la tierra que fueron de vital importancia para el desarrollo de la música electroacústica en País Vasco y Navarra. Estos tres compositores son Fernando Remacha (Navarra), Carmelo Bernaola (Vitoria) y Luis de Pablo (Bilbao), hubo un cuarto protagonista que a pesar de conseguir ciertos logros realmente no tubo gran relevancia en la escena electroacústica, fue Gotzon Aulestia (San Sebastián).

2.7 Compositores Importantes Para La Electroacústica En País Vasco Y Navarra

Remacha

Antes hemos comentado que en los inicios de la música electroacústica ni las radios ni los conservatorios prestaron atención a esta nueva rama de la composición, sin embargo hubo pequeñas islas humanas que si se interesaron. Sabemos por los escritos de Tomás Marco que una de ellas fue el compositor Navarro Fernando Remacha que en aquel periodo se situaba como director del conservatorio superior de música Pablo Sarasate en Pamplona y que gracias a su inquietud propuso un proyecto que constaba de la implementación de un gabinete de música electrónica que no llegó a su materialización debido a la indiferencia presupuestaria que impidió la adquisición de aparatos e incluso la provisión de la cátedra (1970: 150). Como señala Marcos Andrés Vierge (2010: 75-85), la inquietud de Remacha sin duda se reflejó en la beca que el mismo solicitó y consiguió de la fundación Juan March con el fin de visitar centros de música europeos. En Milán pudo escuchar la música de Bruno Maderna en el “estudio electrónico de la RAI” a pesar de no encontrarse con él inició el proceso para traerlo a Navarra con la intención de que diese unas charlas sobre música electrónica que sin embargo no pudo ser. En cambio si que consiguió traer a Karlheinz Stockhausen por primera vez a España y concretamente a Pamplona enmarcado en una serie de conciertos que se ofertaron en el museo de Navarra con la organización del propio Fernando Remacha.

Bernaola

Por otra parte, Agustí Charles nos revela la acción de otro compositor que fue muy importante para la escena musical de Vitoria, Carmelo Bernaola. Su incursión en TV, cine, música sinfónica... da cuenta de su inquietud intelectual. Bernaola comienza poco a poco a separarse del sistema tonal para adentrarse en el dodecafonismo, terreno que en España no era muy conocido y a él le abrió puertas a nuevos caminos desconocidos en el país. Por suerte no se quedó solo puesto que contaba con la amistad de los alumnos de composición del conservatorio de Madrid, sobre todo con Luis de Pablo. Juntos tuvieron acceso a lo que sucedía en Europa por medio de libros, partituras, etc. Este camino a lo desconocido puede entenderse gracias a las guías pedagógicas con las que contó con profesores como Becerra, Maderna, Celebidache, además de los cursos en Darmstadt con Boulez, Stockhausen, Pousseur y Nono. Todo este proceso sin duda le hace comprender a Bernaola el gran déficit musical que se vive en España y es esta sensación la que le hace reaccionar e impulsar en 1987 el primer paso en la incorporación de la música electroacústica en las clases de composición e instrumentación (pionero en todo el país) del conservatorio Jesús Guridi de Vitoria-Gasteiz creando el “Laboratorio de música electroacústica”. Hecho que se completó con la formación del “Grupo instrumental Jesús Guridi” un año más tarde en 1988 y también impulsado por Carmelo Bernaola, se destacó por ser uno de los primeros grupos en introducir las nuevas tecnologías en sus actuaciones, gracias a su estrecha colaboración con el propio laboratorio de música electroacústica ubicado en dicho conservatorio (2002: 223-261).

Luis de Pablo

El bilbaíno Luis de Pablo ha sido otro de los grandes compositores de este país que sin lugar a dudas, y resumiendo las palabras de María Ruiz Hilillo (2007: 21-26), ha aportado muchísimo al desarrollo de la música contemporánea y también a la música electroacústica. Comenzó fundando el grupo “Nueva música” en 1958, en 1959 constituye “Tiempo y Música” pero fue con la puesta en marcha de Alea en 1965, formación dirigida por dicho compositor, cuando activo de forma muy poderosa los conciertos madrileños de estilo contemporáneo en una España en la que sucedían muy pocas cosas musicalmente hablando en el campo contemporáneo. Esta nueva música no era posible escuchar por aquel entonces en las salas de concierto y muy esporádicamente se podía atisbar en ciertos programas de radio.

Luis de Pablo y el escultor Jorge Oteiza compartían gustos artísticos y esto llevó a que por medio de este (el cual disfrutaba de una beca proporcionada por la familia Huarte), la familia Huarte (industriales navarros) se interesase por Luís de Pablo. Al escuchar las ideas de este, la familia Huarte alquiló un ático en la calle San Bernabé de Madrid dotándolo de algunos magnetófonos y generadores de sonido dando lugar al nacimiento del pequeño “Laboratorio Alea” de música electrónica. Luis de Pablo no tuvo una formación realmente reglada pero fue su actitud inquieta de aprender y conocer más, lo que le llevó a investigar, analizar, leer... sobre todo lo que tuviese que ver con las músicas más avanzadas del panorama musical actual entre las que se encontraban las obras de compositores como Messiaen, Boulez o Stockhausen, sumado a los cursos de Darmstadt de 1958 donde se daban encuentro las vanguardias más actuales del momento.

Como podemos observar, esta sed de conocimiento, de curiosidad por lo que estaba ocurriendo en las altas esferas de la música, fue común a nuestros tres protagonistas. Es decir, todos sintieron la necesidad de poner los relojes a punto de lo que estaba sucediendo en Europa. De este modo expresó Luis de Pablo estos sentimientos:

Tuve que tomar lo que me interesaba guiándome por el instinto que me llevó hacia la corriente más radical de la música europea de aquellos tiempos. Mi camino fue largo y no demasiado cómodo, pero aquí estoy, instalado en un presente musical que, es evidente, está más en consonancia con nuestro momento (2007: 24).

2.8 Primeros Pasos, Primeras Obras Electroacústicas

A continuación comentamos alguna de las obras más importantes dentro del ámbito de la electrónica en España y que hemos podido extraer de los escritos de Tomás Marco. Se va a hacer referencia indistintamente a obras que vengan de la rama “concreta” (París) como “electrónica” (Colonia), por tener ambas en común la grabación en cinta magnetofónica. Sin embargo hay que reconocer que en España esta nueva música comenzó a andar un poco lejos del arranque europeo y además de un modo no muy riguroso y si más explorativo sin un fuerte planteamiento científico y con una gran falta de medios técnicos. A pesar de los trabajos tempranos y de carácter experimental como los realizados por José María Mestres, Luis de Pablo (vinculado a la cinematografía) con su “Mitología” y la manipulación de cinta de Tomás Marco, el nacimiento de esta música en España se inicia sobre todo a partir de 1962

y 1963. La primera obra electrónica de nuestro país fue “Étude de stage” de Juan Hidalgo que vino a ser un compromiso con el laboratorio de música concreta de la ORTF parisina y por tanto un poco forzado. Lo que llamó la atención en esta obra es como consiguió con material grabado externo, sobre todo de la voz y del piano, un resultado electrónico sin ningún tipo de manipulación, solamente con un montaje virtuosístico. Tras Hidalgo otros compositores, años más tarde, también se adentraron en este estilo como es el caso de Andrés Lewin-Ritcher, catalán que trabajó en el estudio americano de Columbia y del que se conoce poco en España a pesar de sus trabajos impecables. En el “estudio de la Universidad de Utrecht”, Miguel Ángel Coria y Cristóbal Halffter también realizaron por su parte obras electrónicas. La obra “Collage” de Coria se torna muy homogénea y va acompañada de una realización técnica impecable, sin embargo se trata de un “work in progress”, siempre en constante crecimiento. “Líneas y puntos” es una obra electroacústica de la mano de C. Halffter realmente interesante en la que se aplica el mismo procedimiento compositivo a dos universos diferentes como son lo electrónico y lo instrumental.

Como hemos comentado, estos trabajos se realizaron por compositores españoles pero no en España, sino en el extranjero. Fue Luis de Pablo quien en realidad realizó la primera obra electroacústica “Mitología”, con medios exclusivamente del país. Aunque parece en momentos simple, es una de las obras más complejas del pensamiento del compositor, en ella se entrelazan un conjunto de sinusoides que el propio compositor clasifica como una especie de madrigal a cinco voces (1970: 150-155).

Carmelo Bernaola fue el compositor que realizó la segunda obra electroacústica, poco después de la de Luis de Pablo y la primera con material exclusivo del estudio de “Alea”, su obra “Jarraipen” lleva al extremo la tecnología de dicho estudio la cual se componía de dos magnetófonos, dos generadores sinusoidales y de onda cuadrada, un ordenador de ruido blanco, un filtro, y dos micrófonos, según nos aportan los escritos de José Luis García del Busto (1979: 63).

El resto de composiciones que puedan venir a partir de estas dos primeras obras realizadas estrictamente en España se han citado ya en las secciones anteriores dedicadas al periodo de la utilización de la “cinta, cinta live, ordenador...”.

2.9 Laboratorios De Música Electroacústica

2.9.1 Primeros laboratorios en el mundo de música electroacústica

Tras las lecturas de Tomás Marco (2002: 296-302) y José Díaz Cuyás (2009: 102), podemos exponer que Pierre Schaeffer y Pierre Henry, ambos músicos y cercanos a la ingeniería, se juntaron en Francia concretamente en la Radio Francesa (futuro Groupe Recherche Musique, GRM) y crearon un grupo de investigación llegando a materializar el mundo de la manipulación del sonido en vivo. Juntos llegan a establecer las bases de lo que se denominará “música concreta”. Posteriormente Henry fundó su propio estudio por el cual pasaron compositores de renombre. Otro ingeniero, Iannis Xenakis también creó su propio laboratorio y fundó el EMAMu (después CEMAMu) donde desarrolló el sistema UPIC. La evolución de la tecnología hacia el ordenador y el software, de lo analógico hacia lo digital se vio reflejada en la trayectoria del IRCAM “Institut de recherche et coordination acoustique/musique”, centro ubicado en el centro “Pompidou” de París y fundado por Pierre Boulez en 1977 ejerciendo su dirección hasta 1992, se concibió como un centro multidisciplinar en cinco áreas (electroacústica, ordenadores, pedagogía, instrumentos y voz) que luego se reconstituyeron en dos grandes temas coincidentes con las experiencias de Boulez.

Por otro lado en Alemania se encuentran más centrados en el serialismo y por tanto a consecuencia de este consiguen un resultado diferente al sonido francés. Concretamente en el laboratorio de Colonia, fundado en 1951, la base técnica la propuso Werner Pleyer-Epplert, la dirección musical del estudio la asumió Herbert Eimert, compositor y dodecafonista, pero fue un jovencísimo Karlheinz Stockhausen quien realizó los trabajos más interesantes.

En Italia, concretamente en Milán se crea el “Estudio de Fonología de Radiodifusión” en 1953, dirigido por Luciano Berio.

Por su parte, en Argentina y patrocinado por las “Industrias Káiser Argentina” IKA, se funda en 1965 el CME, “Centro de Música Experimental de la ciudad de Córdoba” por el que pasaron compositores tales como Oscar Bazán, Virgilio Tosco o Horacio Vaggione, este último apareció luego en la escena española vinculado a Alea.

De este modo se fueron creando laboratorios al rededor del mundo, primeramente en

las radios de Europa y en las facultades de música de América. Fue destacable el temprano estudio en New York, creado por la fundación Rockefeller en 1959, el “Electronic Music Center de la Columbia-Princeton University”, allí trabajaron compositores empíricos como Otto Luening o Vladimir Ussachevsky, también serialistas como Milton Babbitt o Mario Davidovsky con su obra “Sincronismos”. Este laboratorio albergaría poco después el primer “protosintetizador” de la historia siendo pioneros en la síntesis digital.

2.9.2 IRCAM e iMAL, Laboratorios europeos

A continuación nos parece imprescindible hablar sobre uno de los centros más importantes de investigación sonora al que han acudido una buena parte de nuestros compositores para completar su formación en mas nuevas tecnologías. El primero de ellos es el IRCAM de París y hemos encontrado información detallada en la revista MacByte (2012: octubre). El IRCAM es el centro de investigación más importante de Europa y uno de los tres más importantes del mundo. Desde sus comienzos en 1977, ha venido desarrollando los mejores programas de informática musical. En un 80%, el ordenador más utilizado es el Mac. El centro se halla ubicado en el centro de París junto al Centro Pompidou, siendo subterráneo en un 50% alberga 8 estudios de sonido, una sala de concierto con acústica variable llamada ESPRO, y varias salas para distintas funciones de investigación y desarrollo, conferencias, mediateca, administración, producción, etc. Es interesante conocer como en 1969, Georges Pompidou, el entonces presidente de la República Francesa, decide crear un centro nacional de arte contemporáneo y encarga a Pierre Boulez la tarea de crear y dirigir un Instituto de investigación musical. En 1977 se inaugura finalmente el IRCAM y en 1988 se crea el programa informático más importante, el Max (entorno de programación musical gráfico) realizado por Miller Puckette. En 1992 Laurente Bayle pasa a ser el nuevo director del IRCAM y Pierre Boulez pasa a ocupar el puesto de director honorífico. Se crea la revista Resonance la colección de libros Les Catires de L'IRCAM y se publican biografías de los compositores que pasan por el centro. Seguidamente se crea el Forum, un club de usuarios de los programas del IRCAM de todo el mundo.

Otros muchos programas de gran importancia se irán generando tales como Audiosculpt (análisis y síntesis del sonido), Diphone (permite crear frases musicales a partir de un diccionario de elementos), Modalys (construcción virtual de instrumentos), Max/Msp

(Msp creado por David Zicarelli, se dedica al audio), jMax (recrea máquinas antiguas de hardware con software para poder ejecutar obras antiguas), Spatialisateur (Acústica de salas y además permite controlar la posición exacta de un sonido en el espacio), OpenMusic (cálculo de estructuras musicales a partir de lenguajes de programación gráfica), etc.

Por otro lado, el IRCAM no deja de ser también un centro de formación donde cada año acuden al denominado “Cursus1” 10 compositores menores de 35 años para formarse en todo lo que respecta a las nuevas tecnologías con la superación de 8 módulos de dificultad progresiva, creando al final una obra mixta, electrónica, algorítmica o una instalación que se incluirá en la temporada de conciertos propia del IRCAM. Al finalizar este, existe el “Cursus2” al cual solo pueden acceder un máximo de 5 compositores para acometer un proyecto más ambicioso durante un año. Las obras creadas se integran en la temporada musical del IRCAM. Tanto los compositores de uno y otro “Cursus” son elegidos por el “Comité de lecture” formado por 5 compositores y 5 directores de orquesta. Una vez elegidos, tienen a su disposición un estudio con todo lo último en tecnología, un asistente, conferencias, charlas, cursos, contactos e intercambio de opiniones. Al finalizar su composición, se interpretará en la sala ESPRO y posteriormente en el resto de Francia y del mundo.

iMAL

En segundo lugar y en menor medida, también alguno de nuestros entrevistados acudió a un laboratorio en Bruselas. Se trata del iMal (<<http://www.imal.org/en/page/about-imal>>), Laboratorio Interactivo Media Art, creado en Bruselas sin ánimo de lucro en 1999 y con el propósito de apoyar las formas artísticas en conjunción con las nuevas tecnologías. En 2007 inauguró su nueva sede y en ella se ofrecen exposiciones, conferencias y conciertos con el objetivo de aumentar la conciencia de la audiencia hacia la utilización de las nuevas tecnologías. Por otro lado, da cabida a numerosos artistas en residencia para trabajar en el Laboratorio la investigación, experimentación e intercambio en el conocimiento de las nuevas tecnologías, además de apoyo en estos procesos así como en la producción y difusión de sus obras. En el iMal se trabaja también en proyectos interdisciplinarios con la danza, teatro y artes visuales. Finalmente, al igual que en el IRCAM, las obras de arte creadas por los artistas residentes se interpretan por todo el mundo en diferentes festivales dedicados al mundo electroacústico.

2.9.4 ALEA

Como señala Andrés Lewin-Richter (1998: 1-8), en nuestro País la música de vanguardia se redujo a grupos o instituciones como “juventudes musicales”, “Instituto de cultura Francés y Alemán”, “Tiempo y música” después “Alea” y “Club 49”. En cuanto a los laboratorios, los compositores en un principio se tuvieron que acercar a los estudios de grabación profesionales vinculados con producciones cinematográficas, o, viajar al extranjero para poder trabajar en condiciones.

Es interesante, como comenta José Díaz Cuyás, no perder de vista la procedencia del nombre de Alea. Este, da cuenta del famoso escrito realizado por Boulez en 1957 llamado “Alea” y trataba sobre las dos grandes líneas vanguardistas, por un lado el “Azar” representado por John Cage y por otro la “Alea-toriedad” por el propio Boulez, lógicamente el escrito desautorizó el camino del “Azar” tomado por Cage. Además Alea nació con una filosofía que Luis de Pablo resume del siguiente modo:

Ofrecer sesiones de interés, no ceñidas a un criterio individualista, abiertas a lo nuevo, deseosas de brindar lo que en los conciertos normales no se ofrece (2009: 91).

Alea, fue el primer laboratorio de música electroacústica fundado en España concretamente en 1966 gracias al patrocinio de una importante familia de empresarios navarros, la familia Huarte, este laboratorio en realidad se forma sobre la asociación Alea fundada por Luis de Pablo en 1965, tal y como podemos leer en los escritos de Andrés Lewin-Richter (1998: 1-8). Por su parte María Ruiz Hilillo (2007: 23) comenta que Alea nació con la intención de difundir las últimas tendencias musicales que se vivían en Europa y que además, como asegura José García del Busto (1979: 61-64), escaseaba en los actos al uso de los conciertos sinfónicos o camerísticos. El primer concierto de Alea se realizó el 13 de diciembre de 1965 en el salón de actos del “Instituto Francés” de Madrid. Según José Díaz Cuyás (2009: 82), entre el público se encontraban pintores y poetas de vanguardia que fueron el germen de la interacción entre las tres artes. En los años venideros se llegaron a escuchar, gracias a Alea, obras de Sylvano Bussotti, Franco Donatoni, Stockhausen, Boulez, Josep María Mestres-Quadreny, Berio, Bernaola, C. Halffter, John Cage, Iannis Xenakis, Debussy, Satie, Morton Feldman y por supuesto de los integrantes del grupo instrumental Alea y de otros

compositores españoles como Tomás Marco, Jesús Villa Rojo, M. Torroba, Xavier Montsalvatge, o Bernaola entre otros. En cuanto al material tecnológico que manejaron, Andrés Lewin-Richter apunta que poco a poco fueron teniendo magnetófonos, generadores de ruido y algún sintetizador como el VCS-3 que permitían generar sonido y tratamiento en tiempo real del mismo. Por este estudio pasaron grandes compositores como Tomás Marco, Eduardo Polonio, Andrés Lewin-Richter o Horacio Vaggione. En el estudio se fraguó un conjunto instrumental llamado “Música electrónica viva” integrado por De Pablo, Polonio y Vaggione que juntos culminaron su actividad en los “Encuentros” de Pamplona de 1972. Tras los “Encuentros”, Luis de Pablo emprendió otras actividades en Universidades de América. García del Busto (1979: 99) aseguró que este hecho sumado a ciertos problemas (el secuestro de uno de los hermanos Huarte), impidió que Alea siguiese recibiendo la ayuda económica por parte de la familia Huarte y por tanto, desapareció como asociación. Como laboratorio siguió un tiempo más pero poco a poco fue perdiendo actividad hasta extinguirse totalmente en 1977. Esta información ha sido corroborada también por los escritos de José Díaz Cuyás (2009: 101).

2.9.5 Phonos

El estudio de Andrés Lewin-Ritcher (1998: 1-8) nos aporta algunos datos sobre este nuevo laboratorio. Phonos será el nuevo laboratorio para la experimentación musical, formado en 1974 con integrantes como Andrés Lewin-Richter, J. M. Mestres Quadreny y Lluís Callejo en el barcelonés barrio de Sarria, contaba con un “Synthi AKS, tres magnetófonos Revox, generadores de sonido, un mezclador, micrófonos y todo ello interconectado por una matriz de interconexiones tipo “Synthi”. Gabriel Brncic se integrará seguidamente siendo muy importante como maestro de los diversos grupos de compositores. Igualmente acogió a grandes compositores como Frederic Mompou o el Grup Instrumental Catalá-GIC dirigido por Carles Santos que facilitó la interacción de la electrónica con los instrumentistas. Entre ellos Lluís Callejo tuvo una gran importancia como diseñador de nuevos generadores entre los que destacó el “Stokos IV”, formado por cuatro generadores que podían trabajar en cuadrafonía permitiendo la creación de polifonías. Se consiguió además la creación de música por ordenador en la cual el microprocesador generaba números según unas fórmulas matemáticas que daban como resultado valores de notas que se conectaban vía MIDI al Synthi

AKS al cual se le asignaban unos timbres predeterminados. La filosofía de Phonos fue permitir trabajar en sus estudios a cualquier compositor interesado en ello. A dichos compositores se les enseñaba el manejo, luego se les permitía estar totalmente a solas con el equipo siendo ellos los únicos responsables y además se les abría las puertas a estudios más sofisticados europeos.

En 1987 el estudio se traslada a la Fundación Miró donde continua sus conciertos a nivel de España y donde se incentiva la forma Cinta-Acción (instrumentos, ballet, audiovisual...).

En 1994 se invita a Lluís Callejo a incorporarse al Instituto Universitario del audiovisual de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. El sector de investigación iniciado por Lluís Callejo a su muerte fue continuado por José Manuel Berenguer y desde 1991 por Xavier Serra el cual creó el “Grupo de Tecnología Musical” (músicos, ingenieros e informáticos) centrado en la creación de nuevo software musical basado en la síntesis simplificada del sonido previo mediante un modelo espectral, SMS, este paquete permite el análisis, transformación y síntesis de sonidos musicales.

2.9.6 LIEM-CDMC

A falta de medios en nuestra tierra, en ocasiones también se ha tenido que echar mano del LIEM “Laboratorio de informática y electrónica Musical del centro para la difusión de la Música contemporánea”, este laboratorio dirigido por Tomás Marco y patrocinado por el ministerio de cultura se dedicaría a difundir la música contemporánea sobre todo de compositores españoles por medio de conciertos, subvenciones a grupos instrumentales y encargos. En 1987 se creó un estudio muy bien equipado con Adolfo Núñez como director.

Encontramos más información del LIEM (<http://wiki.medialab-prado.es/images/f/f2/Equipos_LIEM_2008.pdf>) el cual se expone que el propósito esencial es el de dar prioridad a los proyectos propuestos por los compositores, otorgándoles la ayuda y asesoramiento necesario para culminar sus obras. Sin embargo, aunque sus puertas están abiertas de manera gratuita en los días laborables, es necesario realizar una reserva por teléfono para poder visitarlo y en el caso de querer trabajar en él una composición, es necesario presentar una

memoria explicando el proyecto que se desea realizar, un currículum vitae y dos obras (audio o partitura) para poder acceder a sus servicios. Consta de tres estudios independientes.

Otras actividades que desarrolla el LIEM tienen que ver con la difusión de las obras creadas bajo sus medios en la temporada del CDMC, con la formación mediante cursillos y con el mantenimiento del archivo sonoro.

2.9.7 ACTUM, GEME, GEMEC

A través de la investigación realizada por Andrés Lewin-Richter (1998: 1-8) obtenemos datos en lo que respecta a las siguientes asociaciones.

Ligado a la facultad de arquitectura de Valencia, ACTUM surgió en 1975 de la mano de José Luis Berenguer, el cual creó varios instrumentos de transformación del sonido. Por su lado, dicha asociación fundada en 1973, se dedicó a difundir la música contemporánea la cual después se constituyó en las primeras jornadas de música alternativa ENSEMS en 1979 que aun perdura hoy día.

GEME

Dicha asociación, denominada “Grupo Experimental de Música Electrónica” se creó en 1977 y se adentraron un poco más con el tratamiento del sonido y la composición asistida por ordenador con uno de los programas que en el futuro prosperaron hacia lo que hoy día es el Max/Msp, este programa fue “Music V” creado por Max Mathews.

GEMEC

El “Gabinete de Música Electrónica de Cuenca” fue una idea de Jesús Villa-Rojo que una vez nombrado director del conservatorio de Cuenca quiso realzar dicha institución como extensión al “Museo de Arte Abstracto” (conocido en todo el mundo) y el “Festival de Música Religiosa de Cuenca”. De este modo, presentó un presupuesto que fue aprobado en 1981 cuando ya no era director del conservatorio. Fue Cristóbal Halffter el encargado de definir que era necesario, para ello, se fijó en el conservatorio de Stuttgart (RFA) adquiriendo de este modo un “Synthi 100”, el único de este tipo en España. Por allí pasaron compositores como Horacio Vaggione o G. Brncic en calidad de profesores o directores. Desgraciadamente, al

tiempo se dismanteló y desapareció.

2.9.10 Aula de acústica, informática y tecnología, conservatorio Barcelona

Creado en 1987 es un ejemplo de implantación de estos estudios en centros oficiales. Albert Llanas fue el impulsor de dicho estudio.

Así como en Barcelona o Vitoria, se establecerán otros estudios por otros conservatorios del país que darán la oportunidad a los estudiantes de composición de experimentar en esta otra manera de crear la nueva música.

2.9.11 Laboratorio de música electroacústica Jesús Guridi

Ya en nuestra tierra, la cual es objeto de nuestro estudio, nos encontramos con el Laboratorio de la escuela de música Jesús Guridi de Vitoria, como bien se apuntado antes, Carmelo Bernaola fue el impulsor de este hecho al incluirlo en un proyecto que contemplaba la construcción de un nuevo edificio para el conservatorio. Encargó al compositor Eduardo Bautista (director de la SGAE que tuvo su propio estudio “Midipolis” en Madrid con los primeros “Moog” del país) su diseño y fue dirigido por Alfonso García de la Torre. En el proyecto para la grabación de un CD en el conservatorio Jesús Guridi de Vitoria encontramos información interesante al respecto. Así, se creó en un aula de este conservatorio en 1987, dándose por primera vez en España la incorporación de la música electroacústica en las clases de composición e instrumentación. Por otra parte, su actividad también se centró en la producción de obras electrónicas y en la participación de diversos conciertos para los cuales se creó el “Grupo Instrumental Jesús Guridi”. Este grupo se constituyó con un carácter variable, es decir, formado por profesionales y alumnos del propio conservatorio que iban cambiando según las necesidades o la disposición de los propios músicos, fue dirigido por Juan José Mena y Maite Aurrekoetxea. De hecho, fue una de las primeras formaciones que integraron las nuevas tecnologías en sus actuaciones gracias a la relación directa con el propio laboratorio, posteriormente tendría su relevo en el “Ensemble Espacio Sinkro”, formación especializada en las nuevas tecnologías.

En internet, encontramos información respecto al Laboratorio y sus actividades (http://www.conservatoriovitoria.com/es/subfamilia-7-Laboratorio_Electroacústica.html). En 1987

se crearon las primeras “jornadas de Música Electroacústica de Vitoria-Gazteiz” hasta que en 1994 se le une un nuevo encuentro, el “Ciclo de Música del Siglo XX” el cual en 2004 y en homenaje a Bernaola pasó a llamarse “Festival Internacional de Música Carmelo Bernaola” con motivo de su 75º aniversario. En 2005 serán las “jornadas” las que pasen a llamarse “Festival Sinkro” llegando a crear incluso un sello discográfico llamado “Sinkro Records”. con el fin de mostrar el trabajo realizado en la composición con medios electrónicos o informáticos. El Aula Magna del conservatorio, con su buena acústica y el material necesario cedido por el Laboratorio ha sido la sede principal de estos dos festivales encargados de difundir obras electroacústicas creadas por los propios alumnos o compositores externos a él.

Otra labor muy interesante que llevaron adelante fue la comunicación e intercambio con obras realizadas en otros laboratorios, para ello idearon el realizar un CD-ROM que diera cuenta de su actividad y de la música con medios electrónicos que se estaba componiendo en el País Vasco. Actividades como la acusmática se reflejaron con el proyecto “Akusma”. También se materializó un proyecto de música electrónica en vivo junto a otras artes como la danza, video y pintura bajo el nombre de “Sirius”. También se generan colaboraciones con instituciones como “KREA Expresión Contemporánea”. Además realizaron seminarios, audiciones de CDs, puertas abiertas, etc.

Gabriel Brncic (1999: 68-79) también añade información al respecto en su estudio sobre laboratorios. En el laboratorio, la disposición del equipamiento electrónico se distinguía en tres zonas en las que era posible trabajar simultáneamente. El estudio contaba con varias mesas de mezclas, grabadoras, sintetizadores (Yamaha DX-7, Kurzweil K-2000, Moog Taurus, Jupiter 8, Roland System 100-M), ordenadores (Fairlight C.M.I., Apple Power Macintosh...), micrófonos, sistemas de escucha, efectos, etc.

2.9.12 KLEM y ZAWP

El otro laboratorio que podríamos decir que está a pleno rendimiento es KLEM (<http://elpais.com/diario/2001/03/03/paisvasco/983652034_850215.html>) y según hemos encontrado en la hemeroteca del periódico el País, aclara que surgió por el desencanto de la asociación por el fomento de la música contemporánea “Kuraia” en Bilbao, la cual alegó que excepto en el caso del Laboratorio del conservatorio de Vitoria, en el norte no existía un lugar

donde poder generar obras de estilo electroacústico. Ellos quisieron paliar esta carencia con la creación del Laboratorio KLEM y de este modo dar la oportunidad a los compositores de disfrutar de sus instalaciones y de formarse en los últimos adelantos tecnológicos. Sus objetivos han sido, producir obras electroacústicas, incentivar la formación de compositores así como la investigación y crear nuevos programas.

ZAWP

Existe hoy día otro espacio muy interesante que recibe la denominación de Zawp y que en conjunción con Klem ha generado la siguiente propuesta Zawp Klem (<http://zawpbilbao.com/wp-content/uploads/2013/03/Zawp_Klem_2013.pdf>) que viene a incentivar la creación multidisciplinar. Además, en el empeño de alcanzar mayor difusión cuenta con la colaboración de RNE-Radio2 en su prestigioso programa Ars Sonora. Su objetivo es convertirse en una asociación creativa e innovadora en red dentro de las artes y cultura digital. Sus actividades van desde residencias de creación e investigación internacionales hasta ponencias, proyectos, mesas redondas y debates sobre el desarrollo tecnológico y las redes. La selección de los artistas dependerá de su grado de implicación en el uso de las nuevas tecnologías. Sus propuestas de investigación se centran en campos bien diversos como son la ciencia, matemáticas, neurología y creación artística. Por ejemplo, un videojugador es el que dirige los itinerarios sonoros de un ensemble instrumental en el proyecto TerraNova. En el proyecto Maes, un guante digital construye gestos sonoros a partir del movimiento y el software que controla. La Escucha Errante es otro interesante proyecto donde se organizan ponencias, mesas redondas y audiciones de obras electroacústicas.

2.9.14 Isasa, laboratorio privado (San Sebastián)

José Luís Isasa lo fundó en San Sebastián en 1973. En el se crearon obras de gran fuerza como “Agueri I y II”. Precisamente en los escritos de Gabriel Brncic (1999: 78-79) podemos saber más cosas sobre este estudio. El Laboratorio electroacústico del conservatorio superior de música de San Sebastián, fue inaugurado en 1990 y se crea con fines docentes sobre todo vinculados a las asignaturas de composición. Con los consejos de Gabriel Brncic, Esteban Elizondo y Gotzon Aulestia llevaron a cabo dicho proyecto. En el se podía trabajar la grabación en 16 pistas y la cuadrafonía.

2.10 Encuentros De Pamplona 1972

2.10.1 Precedentes

Apoyándonos en la investigación de José Díaz Cuyás (2009: 101) nos ha permitido en este punto, realizar un pequeño resumen de lo que en Europa vino sucediendo desde los años 20, en los cuales la vanguardia se vinculaba al dodecafonismo practicado por Schoenberg y la “Escuela de Viena” junto a otras estéticas más cercanas a Stravinsky, Bartok y más tarde Varese, sin olvidar por supuesto el “Futurismo” de la mano de Luigi Russolo. En los años 50, el “Serialismo” abarcaba la escena musical y a la par que aparecían los primeros “Laboratorios” se generaba dos corrientes electroacústicas, la primera en Francia con la “Música Concreta” y la segunda en Alemania con la “Música Electrónica”. A finales de los 50 y principios de los 60 el término música “Experimental” abarca dos corrientes, la música del “Azar y la Indeterminación” representada por John Cage y la “Aleatoriedad” de Pierre Boulez perteneciente a las segundas vanguardias y que venía a ser un uso controlado del azar por medio del “Serialismo Integral”.

No se puede obviar el tratamiento de la “Espacialización” llevado a cabo por compositores como Stockhausen, Nono o Xenakis, este último también atendió a los cálculos matemáticos generados por el ordenador y a una preocupación por la tímbrica. Estos dos aspectos, espacialización y timbre nos llevarán a otra corriente de los años 60 llamada “Espectralismo” con compositores como Grisey o Murail. Con este recorrido, totalmente superficial y a modo de guía rápida vemos un poco que es lo que estaba sucediendo en el extranjero y nos da pie a la siguiente afirmación:

2.10.2 Los “Encuentros de 1972” en Pamplona

Según las investigaciones de Díaz y Pardo (2004: 19-73), los “Encuentros” fueron algo totalmente impredecible en aquella España tan distinta de Europa, de hecho, así parecía ser el País Vasco respecto de España y por supuesto, el arte que se vivió en los “Encuentros” también fue otro bien distinto del arte mayoritario en España, y decimos mayoritario ya que por aquel entonces Alea y otras formaciones, nos habían traído a la escena musical española gran parte de los compositores que por los “Encuentros” desfilaron. No obstante la escena cultural española no tenía una costumbre de recibir este arte, no había un público educado y

tampoco existía una infraestructura social para un evento a tal escala. Los “Encuentros” fueron una excentricidad y como tal tuvo diferentes maneras de aceptación. José Díaz Cuyás (2009: 86-92) añade lo siguiente: de hecho, asalta la pregunta de: ¿como se pudo producir tal evento en la España de Franco? simplemente porque mirando hacia la historia veremos que tanto gobiernos totalitarios como comunistas, siempre han utilizado el arte vinculándolo a lo político, cosa que vino sucediendo tras la segunda “Guerra Mundial”. Aunque tal hecho ya se estaba abandonando, la España de Franco era como un vestigio de tales prácticas. Los “Encuentros” no dejaban de ser también una especie de resumen de lo que vino sucediendo en el panorama musical desde los años cincuenta. Luis de Pablo añadía:

Los Encuentros de Pamplona no fueron tan importantes porque muchos de los músicos que vinieron habían participado antes en los conciertos programados por Alea.

No en vano, existió en España la llamada “Comisaría de la música” que creada en 1940 tuvo una filosofía dedicada a ensalzar los valores tradicionales frente a lo contemporáneo o a lo que pudiera llegar del extranjero. De este modo fue realmente complicado avanzar en el terreno contemporáneo hasta que agrupaciones como “Círculo Manuel de Falla (1947) anticipación de la Generación de 1951, Club 49, Juventudes musicales en Madrid (1952) y luego en Barcelona (1953), Nueva música (1958), Tiempo y música (1961), Zaj (1964), Alea (1964), Koan (1967), Conjunto Catalán de música contemporánea (1968)...” fueron poniendo al día la música contemporánea de su momento.

Este pequeño recorrido viene a afirmar las palabras de Luis de Pablo en cuanto a la importancia relativa de los “Encuentros” así como a clarificar la extrañeza que pudiera, a priori, causar la ejecución de estos en una España que de no ser por estas asociaciones no se había preocupado demasiado de actualizar su panorama musical.

Otras opiniones derivadas del estudio realizado por Díaz y Pardo (2004: 19) se cuestionan lo siguiente: Quizá la manera de describir los “Encuentros” sea definiéndolos como un gran carnaval, como una mascarada colectiva que en un ambiente festivo acogió las vanguardias del momento de un modo libre y colectivo. Todo el mundo participó, incluso los que no estaban invitados como la iglesia, los ultraderechas, los censores, ETA o el PCE. En definitiva, fueron una anormalidad en un país que de por si ya era extraño en Europa. En

cuanto a los artistas invitados encontramos más información en José Díaz Cuyás (2009: 104). Hubo otros invitados que decidieron no acudir precisamente por no formar parte de un elitismo del arte encubierto. También Barber y Palacios (2009: 18) aportan datos de interés al respecto. El grupo de catalanes cercanos al pintor Tapies, y al cineasta Portabella decidieron no participar, bajo las consignas del PCE, para ellos los “Encuentros” se trataban de una fiesta en función de los intereses de ciertos grupos muy ligados al sistema y por lo tanto al régimen.

2.10.3 Preparativos y Presupuesto

García del Busto (1979: 130) asegura que mientras los “Encuentros” se pretendieron ubicar bajo una gran carpa neumática de 15.000 m² por 16m de altura, sin embargo gran parte de los acontecimientos sucedieron en la propia ciudad de Pamplona. Díaz y Pardo (2004: 60) completan esta información afirmando que en realidad, esta ubicación se pareció más a una curiosidad que había que visitar que a un lugar de muestra del arte contemporáneo.

José Díaz (2009: 104) nos viene a decir que en Pamplona, Barcelona y Madrid se realizaron conferencias y mesas redondas desde febrero hasta las semanas previas a los “Encuentros (26 de junio al 3 de julio)”. Díaz y Pardo (2004: 72) también aportan información que corrobora lo anteriormente expuesto. Los “Encuentros” se anunciaron como una extensión de los Sanfermines, pero antes de estos, y donde se realizaría multitud de muestras estéticas en los más diversos puntos de la ciudad. Se publicitó en Inglés, Italiano, Francés, Alemán y Castellano, sin embargo no en Euskera, reflejando el estado de postergación a la que era sometida la cultura vasca.

En lo que concierne al presupuesto, José Díaz Cuyás (2009: 105, 108) nos aporta la información siguiente: se habló de unos 16 millones de pesetas a falta de tres días por organizar, esta cantidad hizo saltar la alarma entre algunos ciudadanos los cuales por medio de octavillas criticaron esta inversión teniendo cosas más urgentes que arreglar en cuanto a la mejora de otros servicios para el bien común. A este hecho respondía la organización y concretamente Luis de Pablo, exclusivamente dirigida por el grupo “Alea”, del siguiente modo:

Todo esto es más barato de lo que se supone, los materiales cedidos por la cinemacoteca Francesa, que son muchos y muy importantes, no nos cuestan nada. Y como

esos , casi todos. Es curioso, pero nos va a costar muchísimo más el alquiler de las salas que el material. Y en cuanto a las grandes figuras que han asegurado su presencia, no vienen a hacer negocio, a sacar un dinero. Vienen a enterarse, a conocer a otros artistas. Por otro lado, gran parte del material plástico y musical se quedará en Pamplona, a disposición de los estudiosos e interesados en la investigación (2009: 105).

Es interesante la aportación de Díaz y Pardo (2004: 40-41) respecto al pago que se realizó a los artistas invitados. Al hilo de lo anteriormente citado se sabe que todos los artistas participantes cobraron la cantidad de 1000 dólares, y a los que se sumaron fuera de programa se les facilitó la producción de su obra. Los organizadores tuvieron libertad absoluta con el lógico límite del dinero percibido.

Dicho dinero vino casi exclusivamente por la vía de un mecenazgo al estilo decimonónico. La familia Huarte materializó dicho mecenazgo, de hecho venían siendo los mecenas más importantes del arte español de la posguerra en los años 50 y 60. Fue esta voluntad de la clase dominante la que hizo posible los “Encuentros”. La voluntad era tal que el propósito era hacer una bienal pero el secuestro de Felipe en 1973, el hermano pequeño de los Huarte, hizo que no se pudiera volver a realizar. De hecho la familia Huarte dejó de otorgar ayudas a todo tipo de manifestación artística.

2.10.4 Contenido de los “Encuentros”

Por otro lado, José García del Busto (1979: 130) nos habla sobre los invitados. Entre ellos se encontraban compositores extranjeros y del país de renombre como Xenakis, Cage, David Tudor, Reich, Vaggione, Bussotti, el propio Luis de Pablo, Alexanco, Mestres-Quadreny, Hidalgo, Polonio... en ellos se reflejó desde la música electrónica libre, la danza y la conjunción de obras plásticas, hasta la música por ordenador.

No obstante también hubo lugar para músicas de otros lugares, estéticas u otros tiempos como es el caso de la interpretación de obras de Tomas Luis de Victoria por parte del Orfeón Pamplonés y muestras de txalaparta, flamenco así como músicas de Irán, India y Vietnam.

Muestras de arte plástico vasco de la mano de Baquedano, Chillida, Ibarrola o Zumeta entre otros. Así como recitales de poesía fonética por parte de Lily Greenham o de poesía

pública por Arias-Misson y Gómez de Liaño.

Y por supuesto, no faltaron documentales, coloquios e incluso críticas al arte de los últimos tiempos.

En cuanto a los estilos que se practicaron, en el estudio realizado por José Díaz Cuyás (2009: 100-101, 104), caben destacar los siguientes:

“Interacción de las artes”, en realidad no es un estilo pero si una manera de hacer que daba una visión del arte más poderosa basándose en la unión de las fuerzas, esta interacción no fue siempre bien entendida. Por ejemplo, Bussotti propuso una versión de “La Rarittá” (unión de proyecciones, danza y música en vivo que finalmente solo quedó en el ensayo puesto que fue censurada por el alto contenido homoesexual de las imágenes. En los “Encuentros” se intentó plasmar la idea de que las artes son como poco primas hermanas. Pintura, escultura, música, teatro, danza, cine, poesía..., se dieron cita y se mezclaron entre ellas.

“Minimalismo”, Steve Reich con su obra “Drumming” acompañado de un grupo instrumental (en él, se encontraba Michael Nyman) y la compañía de danza de Laura Dean, ofrecieron más de tres horas de espectáculo a un público (2000 asistentes) que pasó del rechazo al entusiasmo total, incluso algunos se arrancaron a bailar junto al escenario.

“Life Electronic”, representada de un modo anárquico al simultaneizar un par de obras a la vez que en principio nada tenían que ver entre si, estas obras pertenecían a John Cage y David Tudor. Sin embargo dicha simultaneidad no produjo una interacción entre ambas obras.

2.10.5 Filosofía “Encuentros”

Una de las ideas que rondan a los “Encuentros” viene reflejada en el estudio realizado por José Díaz Cuyás (2009: 93-94), y es hacer llegar el mensaje de que el arte actual es una aventura colectiva y precisamente Pamplona, en sus fiestas, era lo que se vivía, un lugar de todos y para todos. Esta idea se extendía al hecho de conseguir desligar el arte de la élite y de la cadena de consumo haciendo que todos los actos fuesen gratuitos y pidiendo al pueblo más participación apelando a su posición de mero espectador pasivo.

Díaz y Pardo (2004: 60, 72) afirma que la clase alta, para la cual está concebida el arte, cedió dicho arte al pueblo pero no de forma incondicional. De hecho, el arte transcurrió por su camino y la gente fue conducida por otro. Los “Encuentros” estuvieron relacionados con el elitismo de una u otra manera y con su peor consecuencia, el fomento de la apología del autodidactismo.

Lo colectivo también tuvo su reflejo en la interacción de los artistas según argumenta José Díaz Cuyas (2009: 95), de forma que tomando sus obras independientes se conectaron unos con los otros para conseguir otra obra. Así ocurrió, entre otros tantos ejemplos, en “Recuerdos del porvenir” en la cual la música de Tomás Marco se vio influenciada por la respuesta del público y además se adaptó a la idea plástica de Giralt.

Los “Encuentros” se basaron en la intención de no perder el punto de vista de la divulgación pero sin renunciar al carácter festivo y participativo de Pamplona, cosa que lo diferenció de otros festivales similares, así lo asegura Díaz y Pardo (2004: 44). Otro hecho que diferenció a los “Encuentros” fue la incursión de músicas de otros lugares del mundo, sobre todo de oriente, así como la música de otras épocas anteriores al Barroco, afirmación que podemos encontrar en José Díaz Cuyás (2009: 104).

Por otro lado y como podemos extraer de la lectura de Díaz y Pardo (2004: 60-72) se pretendió que los “Encuentros” fuesen un lugar de intercambios estéticos, pero, el levantamiento de la cúpula fuera de la ciudad dificultó en gran medida esta intención.

Desde el principio se esperó que los artistas interactuasen con el público y además que los propios artistas consiguiesen conectar con otros artistas extranjeros. Lejos de conseguir este propósito que bien se pudo haber materializado en los coloquios posteriores a las representaciones, por el contrario se atajaban por la vía rápida por no hablar de la retirada de ciertas obras o la no participación de un buen número de artistas que fueron invitados y finalmente no actuaron por diversas causas. En definitiva hubo un descontento generalizado más que una satisfacción por haber conseguido tan deseados “Encuentros”.

2.10.6 Público

José Díaz Cuyás (2009: 95-101) asegura que aunque el público recibió información previa por parte de Luis de Pablo y José Luis Alexanco sobre lo que iban a ser los “Encuentros”, realmente la magnitud de lo que en ellos se presentó fue tal que dicha preparación se quedó un poco escasa y fue algo de lo que se lamentaron varios artistas del evento.

Por otro lado, el público llegó a ser parte relevante en el proceso de las obras representadas. Ciertos artistas indicaron al público que es lo que podían hacer para integrarse con la representación e incluso hubo otros que prefirieron dejar al libre albedrío la interacción del público con la escena. También sucedió el hecho curioso de que el público a veces participó sin saberlo, es decir, según se acercaban a lo que más les interesaba los artistas interpretaban de un modo u otro haciendo que la obra tomase caminos inesperados. No obstante, el público se comportó de manera tradicional en muchos de los casos.

En general, el público fue mayoritariamente joven, con ganas de recibir información y muy interesado por el hecho de poder participar.

2.10.7 Política

Sin embargo existían ciertos temores por lo que pudiera conllevar semejante evento. Estos temores se pueden ver reflejados en los textos de Díaz y Pardo (2004: 20). Temores a la represión, a la censura, es curioso el caso de Oteiza quien se negó a la invitación aun siendo la familia Huarte la que patrocinaba dicho evento. La organización también tuvo un escrupuloso cuidado en cuanto a la programación del arte vasco de modo que estuviese representado por igual respecto a cada una de las provincias vascas. Finalmente, algo se temió la iglesia como para criticar los “Encuentros” desde el punto de vista moral.

Por otro lado, ETA también intervenía por primera vez contra un evento cultural, como indica José Díaz Cuyás (2009: 108). Puso dos bombas, una en el monumento al General Sanjurjo (director general de la guardia civil) y otra en el coche de un funcionario del gobierno civil. No es del todo claro que fuesen directamente contra los “Encuentros” pero si quizá contra su elevado coste. De hecho, en el boletín cultural de ETA, “Hautsi”, en ese

mismo verano aparecieron dos páginas dedicadas expresamente a los “Encuentros”. Según exponen Díaz y Pardo (2004: 23), este panorama sin duda hizo que muchas de las representaciones y la percepción de las obras recibiesen la atención deseada. Existieron dos polos de tensión, por una parte la necesidad de exponer lo referente a la “Escuela Vasca” y por otra parte una gran tensión ideológica. Esto produjo que en los coloquios y asambleas se sucediesen episodios politizados que en ocasiones se intentaron disipar a toda costa. Barber y Palacios (2009: 19) aseguran que en cierta ocasión, una de las obras compuestas por ordenador del compositor Mestres-Quadreny fue utilizada para dispersar una asamblea, elevando muchísimo su volumen de difusión y consiguiendo que los reunidos saliesen corriendo de allí por lo insoportable de tal acción. Lógicamente, este hecho enfadó consecuentemente al compositor.

Díaz y Pardo (2004: 24) también apuntan que, políticamente hablando, a lo largo de la historia, la izquierda siempre ha estado próxima al avance cultural. Sin embargo en esta ocasión, la izquierda aglutinada bajo las siglas del PCE, consideró esta fiesta como un acontecimiento elitista y burgués. No obstante, una izquierda más radical estaba emergiendo, y es en estos “Encuentros” donde se vio que la gran mayoría de los jóvenes que asistieron pertenecían a esta izquierda que estaba a favor de la cultura presentada y además en desacuerdo con la izquierda del PCE.

2.10.8 Desencantos

Díaz y Pardo (2004: 73) afirman que no faltaron los artistas desencantados por la actitud hacia su obras. En este sentido se llegó a descolgar un cuadro de la exposición “Arte vasco actual” del pintor Dionisio Blanco por temor a la censura y a que este fuera penalizado. Este hecho activó el que otros dos pintores vascos, Ibarrola y Arri junto al propio Blanco, descolgasen todas sus obras de la citada exposición.

En cuanto a la estructura de la cúpula, en lugar de una semana, duró únicamente dos días ya que al tercero apareció rajada y por tanto inutilizada para su función. Pudo ser a raíz de una mala experiencia del día anterior. Mientras se celebraba una asamblea centrada en la “Manipulación de las formas expresivas”, irrumpió en ella Juan Huarte y la cortó alegando que dicha asamblea no estaba autorizada. Tras esta intervención, varios grupos de los

asistentes se quedaron hablando entre ellos y la organización optó por poner una composición electrónica de Mestres Quadreny a un volumen insoportable, consiguiendo de este modo que todo el mundo desalojase la cúpula sin opción a quedarse. Imagínese el descontento del público y desde luego del compositor del cual se utilizó su obra para dispersar la asamblea.

2.10.9 Crítica, Conclusión y Panorama tras los “Encuentros”

Díaz y Pardo (2004: 73) reflexionan sobre las intenciones de los “Encuentros”. Una de ellas fue divulgar la música contemporánea del momento. Así es como lo representaba su catálogo que venía a ser una síntesis de las tendencias más avanzadas dentro de la composición contemporánea. Sin embargo, los “Encuentros” no fueron ni sombra de lo que se aseguró que iban a ser. Hubo artistas que retiraron sus obras fruto de la censura, otros, viendo el rumbo que fue tomando el festival decidieron marchar antes de tiempo y otros ni siquiera acudieron por lo que muchos actos no llegaron a realizarse. En cuanto a los que se quedaron y ofrecieron sus espectáculos, los ofrecieron en malas condiciones debido a la situación política que se vivió en aquellos momentos. Por no hablar de la falta de información y el constante cambio de horarios y de emplazamientos para cada acto.

Todo ello hizo que los “Encuentros” fueran cayendo en picado llegando a ser un auténtico desastre y por tanto generando un descontento generalizado.

Conclusión

Barber y Palacios (2009: 21) opinan que los “Encuentros” tuvieron la intención de mostrar el arte contemporáneo del mundo pero curiosamente se tornó en una mascarada colectiva y festiva, en una carnavalización de la vanguardia, por otro lado, no exenta de participación.

Los “Encuentros” a pesar de devenir en un auténtico desorden organizativo, fueron el toque de atención que puso los relojes del arte español a la hora del mundo.

Panorama tras los “Encuentros”

Del mismo modo, Barber y Palacios (2009: 21-22) aseguran que tras los “Encuentros” hubo un cambio de rumbo, Luis de Pablo marchó a Canadá y el grupo Zaj a Italia. Este hecho

hizo que las nuevas propuestas y proyectos musicales corriesen a cargo de nuevos compositores con criterios y medios distintos a los que vinieron ocurriendo en España hasta la culminación de los “Encuentros”.

Díaz y Pardo (2004: 62) añaden que estos cambios se vieron reforzados con el fin de la dictadura. Además, los “Encuentros” sirvieron como paso entre distintas dimensiones. Es decir, intentaron poner de actualidad las vanguardias europeas pero el efecto conseguido fue el colofón de estas para derivar hacia otros estilos diferentes más alejados del serialismo o la experimentación.

2.11 Estructuras Sociales

2.11.1 Relación del público con la obra y el compositor

No podemos obviar una cuestión realmente importantísima que es ni más ni menos que la disposición del público por la música contemporánea y por tanto, por la música electroacústica. Hemos podido encontrar un artículo de Ainhoa Kaiero Claver (2011: 27-46) en el se comenta que la música clásica contemporánea va unida a la sensación de música sin público. El compositor debería trazar una estrategia enfocada al oyente, pero esta, deviene problemática cuando la figura del oyente no se corresponde con el imaginario del compositor. El receptor ha de conocer el lenguaje al que se va a enfrentar para poder hacer de él una experiencia positiva. Si la música cae en manos de un receptor que no posea las fórmulas pertinentes para desentrañar el significado de esta, probablemente dicha escucha será objeto de una mala interpretación. Anterior a la época romántica, el compositor componía para una recepción de la cual se conocía sus intereses culturales. A partir del siglo XIX, el compositor se desliga de estas comunidades y se adentra en una libertad compositiva sin precedentes que le llevará a desarrollar enormemente la experimentación. Por otro lado, esta libertad va a dar lugar a una difusión más universal en la cual se pierde el control del tipo de receptor que la escuchará, dándose sin lugar a dudas públicos variados en el ámbito social, cultural, geográfico e incluso temporal. Esta nueva realidad puede generar malentendidos en un público tan variado y es por ello que el compositor, a partir del siglo XIX comenzó a anotar en la partitura cada vez más directrices de como interpretar su música. Kaiero Claver, ve dos soluciones para acertar con la estrategia adecuada dada tal diversidad de recepción:

Podríamos vislumbrar dos opciones estéticas que proyectan dos estrategias textuales distintas: la primera de ellas radica en la creación de las obras abiertas que ofrecen la posibilidad de generar diferentes interpretaciones. La segunda, comprende la creación de textos indeterminados en los que cada receptor puede hacer un uso libre e impredecible (2011: 33).

Es decir, el compositor, el cual muchas veces presupone, erróneamente, un receptor modelo muy semejante a su condición de compositor, deberá elaborar estrategias más versátiles culturalmente hablando, de forma que su discurso pueda ser abordado desde diferentes perspectivas.

Por otro lado, ha sido tan radical y excesivamente rápida la experimentación en el último siglo que evidentemente ha producido un desasosiego y un rechazo en el público incapaz de asimilar tal efervescencia en el campo de la investigación musical. Este hecho hace que no podamos esperar a que la asimilación se de una forma natural sino que se hace necesario que la música contemporánea se acompañe de la educación del público por medio de talleres, charlas y notas aclaratorias que puedan poner en contexto al espectador con el fin de generar en él la curiosidad y sensibilidad necesaria hacia lenguajes alejados a su ámbito cultural. No es diferente cuando se acude a escuchar música medieval, nos encontramos muy lejanos de aquella época y por tanto es muy natural que dichas audiciones se vean acompañadas de explicaciones en sus programas de mano.

Históricamente, una consecuencia de la creciente explicación de las nuevas músicas llevó incluso a crear una nueva forma musical, la música decimonónica programática la cual sirviéndose de textos e imágenes concebidas por el compositor daba pie a la asimilación de ciertas innovaciones en el lenguaje musical y sonoro. No obstante, esta práctica también tuvo su detractores como en el caso de Schenker quien opinaba que corrompía por completo la esencia de la música pura. Esta polémica aun perdura hoy día por ejemplo en la música atonal creada para el cine, en la cual no se sabe si las imágenes ayudan a digerir estas novedades del lenguaje musical o por el contrario interfieren en el disfrute de estas. Otros autores, como es el caso de Pousseur (2004:73-81), defiende la libertad interpretativa y de escucha que permite la música serial y señalan lo siguiente:

La música tonal proyecta una escucha pasiva en la que la cooperación del oyente se

encuentra controlada y dirigida.

Kaiero Claver (2011: 43-44), concluye dando gran importancia a la problemática de la escucha como uno de los aspectos claves para el desarrollo de la música de nuestro tiempo. La falta de una buena estrategia para llegar al receptor puede ser el factor de crisis más acentuado de la música contemporánea. El desarrollo de esta música parece que pueda pasar por un momento en el que haya que relajar el hermetismo y la estrategia dirigida solo a un grupo de expertos y en su lugar se deban crear propuestas más abiertas que puedan contar con otros medios de expresión (otras artes, multimedia...) y con diversos enfoques culturales.

Además Andrés Vierge, Marcos (2011: 380-381) nos acerca a las circunstancias sociales que los compositores vivieron en nuestro país hacia la década de los noventa por medio de dos textos, el primero de ellos de la mano de Enrique Franco (1996: 12) el cual asegura que:

La música española no es, tan solo, unos poquísimos nombres dotados de talento o genio, sino el movimiento de un conjunto generoso. Los jóvenes han de significarse por su valor intrínseco sin que el éxito deba apoyarse en la lucha contra algo o contra alguien. Eso sí, tienen un nuevo y difuso enemigo, un evidente aunque no generalizado retorno a la comodidad burguesa de grandes públicos que ya ni siquiera se irritan con los planteamientos más originales. También una industria musical que se basa sobre todo en la mitificación de los intérpretes.

El segundo de los textos pertenece a José Luis Turina y va dirigido al intento de vencer la pereza mental y cultural existente en el público de los noventa:

Dentro de un entorno sociocultural que tiene la pereza mental como primer alienado, no es de extrañar que los jóvenes que deciden dedicarse a la creación musical contemporánea solo encuentren, a primera vista, inconvenientes. Esa ausencia de sentido crematística, *modus vivendi*, de la actividad, permite liberarla de servidumbres materiales y elevarla a una categoría puramente mística en la que el arte pierde su sentido práctico originario para devenir, simplemente, una continua ocupación lúdica consistente en la resolución de problemas estéticos. Y uno de ellos, característico de un buen número de compositores pertenecientes a la generación más joven, es el, qué hacer con su profundo conocimiento de la tradición, en la que están sólidamente formados y de la que no sólo huyen, como hicieran sus precursores inmediatos, sino a la que tratan de integrar en su nueva música, en una inteligente concepción del presente como síntesis equilibrada entre

pasado y futuro.

2.11.2 Espacios y públicos para esta música

Por otro lado, al hilo de lo anterior, es de gran interés el artículo que pretende definir los espacios y públicos adecuados para la música contemporánea que nos ofrece Patxi J. Larrañaga (2009: 85-96) y el cual asegura cosas tales como:

Continuar buscando el lugar de la música contemporánea alrededor de la música clásica no conduce a nada.

A pesar de que no contamos con una gran ciudad, tipo Madrid o Barcelona, si que tenemos lugares muy apropiados para la música contemporánea: Koldo Mitxelena, Museo Guggenheim, Palacio Euskalduna, Palacio de congresos Kursaal y Baluarte. Sin embargo Larrañaga, por su trato con toda clase de agentes culturales asegura que:

La música de creación está en peligro de muerte. La ignorancia respecto a la tradición compositiva de la música culta y su situación actual está asombrosamente generalizada.

El receptor tiene al final la última palabra, por tanto se hace necesario una educación de este con el fin de que la música de nueva creación no quede en un estadio experimental. Además, esta, sufre la competencia de la música de siglos pasados, la cual cuenta con la mejor producción de todos los tiempos. Hoy día el acercamiento a la cultura no goza de la curiosidad por lo experimental sino más bien se decanta por lo fácilmente asimilable, es decir por la tradición en la mayoría de las artes frente a la identidad cultural del presente. Entonces, las obras de nueva creación se tornan incomprensibles cuando se difunden en condiciones creadas para la otra música. Y a pesar de venir bien documentadas en cuanto a lo que el receptor va a escuchar, a menudo el tono esotérico con el que se proyecta tal información (los compositores escriben música y comentarios pensando en que el receptor pueda ser otro compositor con sus mismas inquietudes), hace que el oyente sea consciente de su ignorancia y lejos de acercarlo hacia el disfrute de esta nueva música se produce el efecto contrario de alejamiento.

El compositor se debería replantear el para qué de la técnica que opta por utilizar. A veces es mayor la máxima de que lo novedoso es progreso, modernidad y originalidad que el

sentido de la propia música como mera comunicación. Aunque así fuera, no se entiende que el compositor realice una obra por encargo para un determinado ensemble y que no prosiga en su investigación sonora con dicha formación sino que salte de una a otra empezando siempre de cero, a no ser que se deba a una situación forzada por la miseria de las oportunidades o a la adquisición de un estatus ante los demás y ante si mismo. No obstante, los nuevos compositores están empezando a abandonar lo estrictamente vanguardista en beneficio de un eclecticismo que les acerque más al sentido de la música como lenguaje para comunicar.

Nos encontramos con la realidad de que precisamente el consumidor de música clásica no va a ser el más ideal para la recepción de la nueva música. Probablemente está más cercano a la música de creación novedosa, aquel que asiste a estrenos de obras contemporáneas de teatro o a galerías de arte contemporáneo, y así lo refleja Patxi Larrañaga:

El colorario de esta afirmación no es otro que la dificultad de incluir música de creación reciente en los circuitos de la música clásica. Esto no ocurre porque el consumidor sea tonto sino porque es inteligente y sabe lo que quiere. Y precisamente quiere música clásica y no que le cuelen otra cosa, como si le colgaran un Darío Urzay entre dos Goyas a ver si con la proximidad se acostumbra. El ritmo de asimilación de música nueva en estos ambientes es lentísimo, por el contrario se puede dar más rechazo que asimilación. Así, encontramos ciclos de música contemporánea en los auditorios de cierta relevancia y en festivales autónomos especializados (1999: 95).

Es de vital importancia, que el compositor salga a buscar una audiencia en lugares físicos afines a la búsqueda de la creación novedosa, en los que se produce la acción del resto de las artes. Esta es la solución que nos propone el propio Larrañaga asegurando que:

Este es el único modo de que el imaginario del ciudadano culto comience a ubicarnos en la casilla mental en la que se sitúa Chillida o Atxaga, y no en la que ocupan Mozart o Beethoven. No debemos competir con la tradición sino inventar un lugar nuevo (1999: 96).

2.11.3 Salas de concierto adecuadas

Las salas de concierto en nuestra tierra tienen una disposición que no es la más adecuada para la difusión de la música electroacústica y a este respecto hemos encontrado un trabajo Fin de Master perteneciente a Miralles Bono, José Luis (2007) y dirigido por Blas Payri en la Universitat politécnica de Valencia que nos aclara el porqué de esta situación. Ya

en el periodo clásico y más en el romántico, la distribución espacial de las salas de concierto se concibe de forma frontal siguiendo unas pautas de carácter burgués las cuales consistían en recibir algo a cambio puesto que lo habían pagado. También tuvo mucho que ver la ópera, en la cual sobre el interés de esta, estaba el deseo de mostrarse a los demás y al mismo tiempo poder observar al resto del público, para lo cual se idearon salas más elípticas.

Con la llegada de la música contemporánea y electroacústica en el siglo XX se replanteó esta disposición frontal y se propusieron otras más acordes a las nuevas necesidades. De este modo, Stockhausen puso de manifiesto once características que bajo su experiencia debería cumplir una buena sala de conciertos. Para él, la sala debía ser cuadrada o circular con escenario, sillas (no sofás) y atriles (con luz) móviles, con conexiones para micros y altavoces por paredes y techos, además de poder tener un control (desde fuera de la sala) tanto de la acústica como de la iluminación. Estas reflexiones dieron pie a la construcción de diferentes salas para la difusión electroacústica tales como el Acusmonium en el GRM o el BEAST en la Universidad de Birmingham. También podríamos hacer alusión a dos exposiciones universales como la de Bruselas en 1958 donde Le Corbusier ideó el Pabellón Philips con una distribución de 425 altavoces en donde se interpretaron dos obras emblemáticas, el Poema Electrónico de Varèse y Concret P.H. de Iannis Xenakis. La exposición de Osaka en 1970 albergó la primera sala de conciertos esférica del mundo, la Spherical Concert Hall, basada en los conceptos artísticos y el diseño de Karlheinz Stockhausen.

2.11.4 Estructuras para la composición y difusión

Las estructuras sociales son necesarias a la hora de difundir la música electroacústica, en este aspecto hemos encontrado un trabajo de Carmen Rodríguez Suso (1992: 267-269), quien afirma que de algún modo la enseñanza de la composición está cubierta en Euskal Herria en tanto que existen conservatorios donde los jóvenes compositores pueden formarse, sin embargo la ve un poco desfasada. Lo que si echa de menos es una compañía discográfica que pudiera de algún modo recoger la producción última de nuestros compositores. También se lamenta de que no exista una radio que dedique unos minutos a esta nueva música, así como una editorial que publicase las obras de nuestros compositores vivos. Si que hubo un tiempo en que la agrupación Iruñako Taldea gozó de la edición de alguna de sus obras por parte de la Caja de Ahorros Municipal de Pamplona.

Salvo casos muy puntuales, como por ejemplo en Luis de Pablo, estas ayudas de tipo mecenazgo, no son suficientes como para que un compositor pueda vivir de ellas de forma profesional lo que deriva en que estos tengan que compaginar con la docencia para poder adquirir cierta solvencia.

En cuanto a becas, Rodríguez Suso asegura que existe aquella que convoca de forma anual el BBK (Bilbao Bizkaia Kutxa), algunas ayudas de la Diputación de Álava y el premio que convoca el ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz con el nombre de Guridi/Bernaola. También, de otro lado, están los encargos de obras musicales que realizan instituciones como Quincena Musical en Donosti, Festival de Música del siglo XX de Bilbao, organizado por la BBK en unión a la orquesta de Euskadi, ocasionalmente también la Orquesta Sinfónica de Bilbao. No obstante este tipo de encargos están vinculados a la gran orquesta y por tanto los compositores dedican su tiempo a ello antes que a la música de cámara. Sin embargo existe una ruptura en cuanto a que el encargo no ha asegurado siempre el estreno de la obra en cuestión. También algunos festivales que aunque escasos, hacen lo posible por poner en circulación la música contemporánea y electroacústica como por ejemplo Jornadas de Nueva Música Vasca de San Sebastián o la Semana de la Música de Rentería Musikaste.

En el terreno de las ayudas, citaremos aquí una de las más interesantes, nos referimos a las subvenciones a la creación cultural concretamente en 2014 del Gobierno Vasco (<http://www.kultura.ejgv.euskadi.net/r46-714/es/contenidos/ayuda_subvencion/14_kultur_sormena/es_def/index.shtml>) contemplada en la ORDEN de 23 de julio de 2014, advierte que son incompatibles con las de cualquier otra entidad pública o privada y que además el solicitante no puede verse inmerso en ningún tipo de sanción administrativa ni penal. La cantidad dedicada en este año a la creación musical fue de 45.000 € y en lo que respecta a la música electroacústica, fue de 3000 € al superar los 10' de duración y de 1500 € para aquellas que se quedasen por debajo de los 10'. la forma de pago es del 75% una vez dictada la resolución y el 25% a partir del uno de enero de 2015 previa remisión de la creación subvencionada y de la inscripción de la misma en el registro de la Propiedad Intelectual.

Volviendo a Rodríguez Suso (1992: 267-269), nos advierte de que una vez que el compositor realiza la obra por encargo, este se encuentra con ciertos problemas que en el peor

de los casos puede derivar en el no estreno de la composición. Existe una carencia importante de instalaciones especializadas en la difusión del material electrónico y de auditorios o salas apropiadas que carecen de libertad en la espacialidad, butacas móviles o escenarios polivalentes. Por otro lado, faltan intérpretes especializados en música contemporánea y en el caso de que existan, estos tienen el beneplácito de la prensa y por tanto en muchos casos sobreponen sus demandas a las del propio autor, además de constituir prácticamente el costo de los conciertos.

Otro gran problema del que adolece esta nueva música es que a parte de lo difícil que ya es conseguir un estreno, no hablemos de la casi imposibilidad que supone la reposición de estas obras.

Cierto es que por ser obras de nueva creación y por ser tan recientes es complicado colocarlas al nivel de las consabidas obras tradicionales, más si no existe una crítica especializada que se dedique a estos menesteres. No cabe duda de que hoy día tenemos buenos compositores que están trabajando muy duro para poder salir adelante, pero también es cierto que lo tienen difícil al no contar con los canales que les permitieran trasladar al público sus investigaciones en el sonido y en el lenguaje musical.

2.12 Un Compositor De Hoy Día, Joseba Torre

A pesar de que la bibliografía va siempre por detrás de los acontecimientos, hemos podido conseguir un artículo reciente de Andrés Vierge, Marcos (2011: 363-384) que nos habla sobre las experiencias de uno de nuestros compositores vivos, se trata de Joseba Torre. Este compositor, como tantos de su generación, tuvo que salir fuera del país para formarse, concretamente a París donde estudió en el Conservatorio Nacional Superior de música de París, en el IRCAM y en la Universidad París 8. No cabe duda de que esta formación, la cual incluía todo lo referente a música electroacústica y nuevas tecnologías, tuvo su proyección inmediata en la nueva manera de abordar la composición. Es de vital importancia para él, los experimentos con el espacio sonoro realizados por Luigi Nono y los trabajos musicológicos relacionados con la percepción musical de Hugues Dufourt. Todas estas experiencias y aportaciones culturales le llevaron a concretar su propio sistema de composición que pronto reflejaría por primera vez en su obra de cámara “Más libre y más cautivo”. El paso por París

fue determinante, y así lo asegura Marcos Andrés Vierge:

El sutil mundo sonoro que consigue crear Torre, refleja un gran conocimiento técnico de los instrumentos tradicionales y de la electrónica. El paso del compositor vasco por el IRCAM de París es absolutamente determinante.

Su primera obra electroacústica, *Tiempo de Luces* para flauta y cinta magnetofónica fue escrita por encargo del Centro para la difusión de la Música Contemporánea en 1995. De hecho en la década de los noventa su actividad compositiva se caracterizó por la utilización de la electrónica y los cuartos de tono (en cierto modo derivados de las posibilidades microtonales que ofrecía la electrónica).

A partir de 1998, Joseba Torre dejó de utilizar la electrónica no por rechazo a esta (por el contrario, el pensamiento electrónico ha perdurado en su modo de componer) sino por las deficiencias tecnológicas de las que adolece nuestro país en comparación con las posibilidades que ofrece el IRCAM en París. Joseba Torre afirma que componer es organizar, y organizar esconde un sistema que sin duda, en su caso, deriva del periodo de formación que paso en París y por tanto , en parte de sus experiencias con la música electroacústica.

Finalmente, la investigación de Andrés Vierge sobre Torre, concluye con una reflexión del propio compositor bilbaíno rescatada de un artículo de Juan Ángel Vela del campo que viene a decir lo siguiente:

A todos nos importa lo que se dice de nuestra música. La idea del compositor bohemio no existe. Componer es también llevar al oyente hacia algún sitio, engañarle, seducirle. Es algo como inconsciente (1996: 12).

3. ENTREVISTAS

A continuación nos disponemos a comentar las directrices que nos han guiado para la realización de la entrevista.

3.1 Diseño Argumentado

3.1.1 La entrevistas

La entrevista se realizó con el fin de ayudar a esclarecer los objetivos planteados en la investigación que nos ocupa. También nos movió la curiosidad por conocer que es lo que piensan los artistas más cercanos al mundo de la electroacústica en País Vasco y Navarra con respecto a diferentes cuestiones planteadas en dicha entrevista.

De este modo y tras las correcciones oportunas realizadas por el tutor de la investigación que nos ocupa, Marcos Andrés Vierge, la entrevista se dividió en tres apartados y cada uno de ellos en tres preguntas relacionadas. Los apartados fueron los siguientes:

- Preguntas vinculadas con la experiencia individual del entrevistado.
- Preguntas vinculadas con el contexto geográfico.
- Preguntas de valoración personal.

3.1.2 Elección de los entrevistados

Para dicha selección tomamos dos caminos diferentes y además en momentos distintos separados en el tiempo.

El primero, basado en una gráfica que conseguimos construir a partir de los datos adquiridos en la asociación de compositores vascos de Eresbil y que puede verse en los anexos (pag. 131-134) de la presente investigación. En esta gráfica se representa la cantidad de obra electroacústica y no electroacústica generada por cada compositor. Estos datos nos facilitaron el poder decidir cuales de los compositores eran los más interesantes para poder entrevistar, tanto por su dedicación a esta rama de la composición como por su no participación en ella.

De este modo conseguimos conectar con ellos, dándose la curiosidad de que la gran mayoría que no habían trabajado la electroacústica decidieron que su participación en dicho estudio no era relevante y por tanto no accedieron a ser entrevistados.

El segundo camino lo fuimos construyendo según íbamos realizando las entrevistas, es decir, cuando coincidía que una serie de entrevistados nombraban repetidamente a un tercero, desconocido para nosotros, emprendíamos el contacto con este nuevo personaje. Así ocurrió con prácticamente la mitad de los entrevistados. Podríamos añadir que incluso las entrevistas

más interesantes vinieron por este camino.

Por otro lado se intentó no descuidar el hecho de entrevistar a compositores pertenecientes a las tres provincias vascas y a Navarra.

3.1.3 ¿Como se realizaron las entrevistas?

Casi la totalidad de las entrevistas fueron realizadas de forma presencial para lo cual fue necesario desplazarnos a los diferentes puntos donde residían nuestros protagonistas. Para ello, previamente establecimos contacto por medio de email y fue necesario acudir varias veces al lugar de la cita para poder completar las entrevistas con los sujetos correspondientes.

De este modo se realizaron los siguientes viajes para poder llevar a cabo tal actividad:

- Tres viajes a Vitoria-Gasteiz. En los cuales se realizaron cuatro entrevistas.
- Dos viajes a los alrededores de Bilbao. En los cuales se realizaron cuatro entrevistas.
- Un viaje a Errenteria y a Irún. En esta ocasión se realizaron dos entrevistas.
- Un viaje a San Sebastián. En este viaje se realizaron dos entrevistas.
- Dos viajes a Pamplona. Aquí se concluyeron dos entrevistas.

El resto de las entrevistas, dos en concreto, se realizaron vía gmail (grabadas en video por medio de captura de pantalla) y solamente dos de ellas fueron contestadas de forma escrita ante la imposibilidad de poder comunicarnos de forma digital.

De este modo, 16 de las 18 entrevistas llevadas a cabo fueron registradas en formato video por un iPad o como ya hemos apuntado por medio de captura de pantalla vía gmail.

3.1.4 Estructura de la entrevista

I. Preguntas vinculadas con la experiencia individual del entrevistado.

- 1. ¿Dónde ha sido tu formación en composición electroacústica?**
- 2. ¿Consideras imprescindible una formación en composición electroacústica?**

La electroacústica demanda instrumental específico (Theremin, Magnetófono, Ondas Martenot, Sampler, Sintetizadores...) o en su vertiente “software” (secuenciador, Analizador de espectro, programas para electrónica en vivo...).

- 3. ¿Podrías citar qué programas o aparatos has utilizado para componer música electroacústica?**

II. Preguntas vinculadas con el contexto geográfico trabajado.

- 4. ¿Consideras que ha existido un desarrollo normal de la música electroacústica en el País Vasco y Navarra?**

En el s. XX comienzan a surgir laboratorios donde los compositores pueden experimentar con la electroacústica, G.E.M.A. Chile, G.R.M. y L’IRCAM París, W.D.R. Alemania, C.L.A.E.M. Argentina..., en España, ALEA, PHONOS, ACTUM, LIEM-CDMC etc.

- 5. ¿Tienes constancia de que en nuestra tierra se formasen laboratorios de este tipo? En caso afirmativo ¿puedes nombrar y describir estos laboratorios?**

En cuanto a la enseñanza de la música electroacústica, existen donde se imparte dicha especialidad, aquí en España, tenemos un Master en Composición Electroacústica en Madrid y en Barcelona, también la UPV imparte esta especialización en Valencia.

- 6. ¿Tienes conocimiento de centros similares que impartan la enseñanza en la especialidad de electroacústica? y ¿cuáles son?, ¿crees que están al nivel del resto del mundo?**

III. Preguntas de valoración.

- 7. ¿Consideras que existen infraestructuras sociales que faciliten componer música electroacústica?**

- 8. ¿Consideras que los auditorios están suficientemente preparados para programar conciertos de música electroacústica?**

- 9. ¿Cómo ves el futuro de la composición electroacústica en nuestra tierra?**

3.1.4 ¿Como se llevó a cabo el análisis de las entrevistas?

En primer lugar realizamos una lectura exhaustiva de cada entrevista, en un principio pensamos en acometer tal tarea con el programa “Hyper research” pero tras los primeros pasos concluimos hacerlo de otro modo más visual.

Así, realizamos la transcripción de las entrevistas en “Pages” (editor de texto). Decidimos un orden, en el cual plasmamos de forma seguida las respuestas dadas por los dieciocho entrevistados a la primera pregunta, lo mismo hicimos con la segunda respuesta y con las restantes hasta llegar a la última. Esto nos permitió poder cotejar los resultados de cada pregunta de forma rápida y eficaz. Una vez realizamos la transcripción, convertimos el documento en “PDF” y lo enviamos por medio de “Drop Box” al iPad para poder trabajar con la aplicación “Documents” la cual nos permitió poder colorear dicho documento según nuestras necesidades.

Como es habitual a la hora de hacer un análisis musical, separamos los diferentes temas por medio de colores, de tal modo que cuando llegase el momento de consultar los datos obtenidos en las entrevistas resultase cómodo y muy visual el encontrar todo lo que respecta a uno u otro tema de forma individual en cada respuesta y de forma transversal a lo largo de todo el documento. Los colores elegidos fueron los siguientes:

- **Rojo:** Aspectos negativos o regresivos al desarrollo de la música electroacústica.
- **Naranja:** Programación por medio de software.
- **Verde:** Aspectos positivos para el desarrollo de la música electroacústica.
- **Azul:** Opiniones, anécdotas, interacción entre diferentes artes.
- **Carne:** Nombres de compositores, conservatorios, laboratorios, instituciones culturales, asociaciones, ensembles y aparatos electrónicos analógicos.
- **Violeta:** Enseñanza, pedagogía, formación, educación.

3.2 Preguntas Y Respuestas

3.2.1 Descripción

Las gráficas correspondientes a esta sección, se encuentran en anexos (pag. 135 a 143) debido al volumen de espacio que ocupan al tratarse de dos gráficas por cada una de las 9 preguntas planteadas.

3.2.2 Comentario

3.2.2.1 ¿Donde ha sido tu formación en composición electroacústica?

Como podemos observar en las dos gráficas correspondientes a la primera pregunta, nos encontramos con que la mayoría de los entrevistados se formaron fundamentalmente en cinco centros. Siendo el IRCAM el más frecuentado por el 33% de los entrevistados, seguido por el conservatorio de Vitoria con un 22%, el conservatorio de París con un 17% y los laboratorios de Cuenca y Phonos con un 11%. El resto de centros para la formación en música electroacústica fueron elegidos de forma muy individualizada por algunos de los compositores objeto de esta investigación, siendo su porcentaje de elección del 5,5% en centros también muy importantes tales como el LIEM, París 8, iMAL, GRM o LIPM entre otros.

Es interesante recalcar algunos comentarios realizados por los entrevistados al hilo de esta primera pregunta, de este modo Iñaki Estrada opina que es muy positiva la experiencia de formarse en este tipo de centros pero por otro lado aclara lo siguiente:

El software cambia tan rápido que es complicado mantener siempre el mismo nivel. Conviene tener una formación para saber que es lo que quieres y como lo quieres pero veo esencial la presencia de un técnico especializado.

Otro punto de vista importante sobre la decisión de formarse en la composición electroacústica nos la ofreció Iñigo Ibaibarriaga, el cual añadió lo siguiente:

La electrónica no deja de ser un compañero más en el escenario así que decidí estudiar para poder controlarlo de modo más eficiente.

3.2.2.2 ¿Consideras imprescindible una formación en electroacústica?

En este caso la mayoría, un 78%, respondieron que les parecía totalmente imprescindible. Solo cuatro de los dieciocho entrevistados, 22%, contestaron que no era imprescindible pero si fundamental. Estos datos nos llevaron a poder constatar que

prácticamente la totalidad de los entrevistados, como poco, consideran fundamental el conocimiento de la composición electroacústica.

No obstante, a pesar de ser una respuesta fácilmente cuantificable, hemos considerado interesante el exponer algunos comentarios de los propios entrevistados. Así, Alfonso García de la Torre argumenta la importancia de una formación en dicha disciplina:

Es una parte más de la formación musical. Carmelo Bernaola ya tuvo esta visión. Un compositor ha de conocer todas las posibilidades y saber acoplar las nuevas tecnologías a su lenguaje. El plan de estudios de composición ha de nutrirse con las nuevas tecnologías. En el siglo XXI es una parte muy importante para la elaboración de materiales compositivos.

Por su parte, Ana Barrio nos hizo más natural su relación con la electrónica:

La electrónica se convertía en un instrumento más que debía interactuar de forma adecuada con el resto de los instrumentos acústicos. Por el contrario, trabajar los instrumentos como si fuesen cinta nos aportaba un pensamiento diferente.

Este pensamiento es compartido por prácticamente todos los entrevistados, nos parece oportuno exponer también la opinión de Aurelio Edler Copes al respecto:

Creo que es fundamental trabajar desde este punto de vista pero no imprescindible. Una persona puede componer sin tener ni idea de la electroacústica e incluso sin recibir clases de composición, sin embargo si considero su conocimiento muy importante, por estar al tanto y por las posibilidades nuevas que puede aportar en el pensamiento y en la escritura. El pensamiento electrónico puede generar una manera diferente de escribir lo acústico, te da la posibilidad de coger el sonido como un objeto, de construir tus paletas sonoras a partir de los resultados de procesamientos electrónicos, solamente coger un sonido y transformarlo un poco ya te abre el pensamiento a otros universos sonoros. Cuando trabajas con la música escrita estás muy pendiente de lo que es posible con cada instrumento, el trabajo con la electrónica te abre nuevos horizontes. Salir e ir a otro universo donde todo es mucho más plástico te puede abrir conexiones paralelas en la escritura, trabajando de este modo gestos electrónicos en el ensemble acústico.

Iñaki Estrada también nos aportó pensamientos interesantes al respecto respondiendo del siguiente modo:

Por supuesto, sería absurdo no hacerlo, es como si en arquitectura siguieras

haciéndolo todo con calco y con pluma. Me parecería absurdo no tener esta formación, me parecería ser un compositor manco. La electrónico no solo te abre puertas a un tipo de música diferente sino que te abre puertas conceptuales respecto al propio sonido.

Un punto de vista diferente es el que nos aporta Iñigo Ibaibarriaga:

Tocar el ordenador es como tocar cualquier otro instrumento, con los procesos, control y desarrollo de las prestaciones que un instrumentista dedicado debe conocer. La formación debería existir no solo para los compositores sino también para los instrumentistas y además en las enseñanzas profesionales, antes de encarar un superior.

Jon Bagües en su condición de no compositor nos aporta el siguiente punto de vista:

Yo entiendo que como en cualquier otra disciplina, uno debería tener todas las herramientas disponibles y posibles a su alcance para saber por dónde comenzar. Un compositor ha de saber que pueden hacer o no hacer todos los instrumentos y no por ello ha de saber como tocarlos. Del mismo modo, ha de conocer que nuevas tecnologías existen, ha de tener la información y los caminos de como desarrollar esta información. Ha de ser una herramienta más que le aporte libertad de decisión a la hora de ponerse a componer.

Otro de los entrevistados, Joseba Torre, trabajó en sus inicios con la electroacústica pero actualmente por diversas razones no es así, sin embargo nos interesó su aportación:

Se puede componer sin utilizar los medios electrónicos pero yo considero que te pierdes una parte fundamental de lo que es el trabajo con el sonido. En mi caso ha marcado un antes y un después en mi manera de componer, aunque no utilice la electroacústica, la composición que hago para el ensemble acústico es diferente que si no hubiera tenido estas experiencias, estas vivencias del trabajo con el sonido.

Por su parte, Juan José Eslava opinó que es absolutamente imprescindible la formación en este campo y además que es del todo inconcebible el no contemplar una formación de este tipo en unos estudios de composición actuales:

Espero que centros como el superior de Pamplona recapaciten muy seriamente sobre la obligación de actualizar un currículo en responsabilidad no sólo con arreglo a la formación, que es lo esencial, sino con respecto al rol de una administración educativa dentro del marco y de los límites educativos los cuales además tienen una responsabilidad en la vida cultural de una ciudad.

Realmente interesante nos pareció la aportación que apuntó Mikel Mate al respecto:

¿Que empleabilidad tiene un intérprete o compositor de música electroacústica en esta sociedad? opino que muy poca o ninguna desde el punto de vista de lo que debería ser rentable. En este caso ¿nos hace falta la formación electroacústica?, entendiendo que el arte es una cosa que en principio parece inútil a la sociedad pero que sin él esta sería insoportable, pues opino que gracias a esa cosa inútil la sociedad evoluciona y avanza y por tanto hace falta la electroacústica.

Otros compositores como Stefano Scarani abogaron por la integración:

La electroacústica no es un compartimento aislado, es un lenguaje que desde hace mucho tiempo se encuentra unido a lo acústico. Pensar en términos de electroacústica como algo separado es como pensar que la música para cuarteto de cuerda es algo separado de lo que es un ensemble. Es imprescindible una formación en electroacústica para un compositor, igual que es fundamental que estudie diferentes conjuntos instrumentales a pesar de que luego decida no utilizar en sus obras determinados instrumentos.

Zuriñe Fernández consideró lo siguiente respecto a la necesidad de este aprendizaje:

Hay quien decide utilizar la electroacústica y quien decide no usarla nunca, pero conocer esta nueva paleta me parece esencial, además considero que se debería enseñar desde los 14 años de edad hasta el final de la carrera de composición, es una herramienta más. Pero sobre todo, el pensamiento electroacústico es lo que debe conocer todo compositor al margen de que lo utilice o no.

3.2.2.3 ¿Qué aparatos has utilizado para la electroacústica?

La organización de esta pregunta se realizó en dos grupos, el primero dedicado a la programación en ordenador por medio de software y en el cual se establecen cuatro categorías y el segundo a la difusión del sonido y manipulación de aparatos físicos tangibles por medio de diferentes accesorios físicos que está dividido en siete categorías.

En cuanto al software, el primer apartado corresponde al procesamiento en tiempo real del sonido, venga de una fuente acústica o de una digital y en él conviven dos grandes programas de procesamiento que se corresponden con el Max/Msp y el SuperCollider siendo el primero el más utilizado por un 61% frente a un 5,5% del segundo. Además a esto podemos añadir que un 22,2% utiliza Jitter, que es un procesador de video y un 11% Live, que es un

procesador de audio en tiempo real, ambos derivados del propio Max/Msp. Otro programa utilizado en menor medida con un 5,5% es Modalys.

En el terreno del software aplicado como asistente a la composición son menos los entrevistados que lo han utilizado llegando a un 27,7% con la puesta en práctica del programa Open Music y tan solo un 5,5% han trabajado con FileMaker o LISP.

Otro campo del software muy concurrido son los editores de audio con los cuales se consigue preparar el audio para luego tener la mejor calidad de este, también permiten manipular el audio siendo los tres más demandados ProTools con un 61% de utilización por los compositores, seguido por SounForge y AudioSculpt con un 33,3% en ambos casos.

La última categoría de software corresponde a programas dedicados a la grabación del audio y a la secuenciación de este una vez ha sido trabajado previamente. En este campo destacan dos programas, LogicPro y Cubase siendo el primero el más utilizado por un 50% de los entrevistados frente al 33,3% de utilización del segundo. Otros programas de similar estilo se han utilizado de manera mucho más reducida, estos son CakeWalk, Media Composer, Avid ProTools o Sony Vegas.

En lo que se refiere al hardware, prácticamente el 88% de ellos han utilizado sistemas de grabación, desde microfónica hasta magnetófonos, CD, Dat etc. Solo encontramos a uno de los entrevistados, Mikel Arce, que ha practicado la grabación binaural por medio de una cabeza artificial a la que se le insertan unos micrófonos en las cavidades de sus oídos para conseguir una grabación muy similar a la forma de escucha del ser humano. Del mismo modo, el 88% han usado otro tipo de aparatos que ponen en contacto el mundo virtual del sonido con el real. Nos referimos a los interfaces, que en forma de mesa de mezclas analógica o digital o también tarjetas de audio, son capaces de trasladar y mezclar el sonido procesado hacia el último elemento de la cadena gracias al cual podemos escuchar, estos últimos aparatos son los monitores preamplificados.

Actualmente los procesos del audio se realizan por lo general gracias al ordenador. La preferencia mayoritaria de los entrevistados se decanta por la plataforma de Apple y su sistema operativo OS X llegando a ser el 72% de ellos los que la utilizan frente a un 22% que

se decantan por los PC y su sistema Windows.

En cuanto al control del audio por medio de disparadores, acelerómetros, sensores o chips de movimiento, que vienen a ser las tecnologías más avanzadas desde hace años en lo que al procesamiento del audio en vivo se refiere, podemos observar que todavía no hay un gran uso por parte de los entrevistados. Solo el 28% de ellos se decantan por esta manera de crear la electrónica en algún momento.

Por otro lado y antes de que llegaran de un modo normalizado los ordenadores a nuestras vidas, existieron unos aparatos electrónicos denominados modulares los cuales por medio de módulos, cada uno con su tarea específica, eran capaces de modificar el sonido en su amplitud, frecuencia o altura entre otros tratamientos. Entre los modulares más utilizados por los compositores o instrumentistas aquí entrevistados, destacan SYSTEM 100, SYTER, NEXT y COBOL, con unos porcentajes de manipulación por parte de los entrevistados del 16,6%, 11%, 11%, 5,5% respectivamente. Aunque en total, solo el 27% de los entrevistados trabajaron con este tipo de aparatos electrónicos.

Posteriormente a los modulares llegaron los sintetizadores, similares pero más compactos, más manejables y más económicos, sin embargo con características un poco más contenidas. En este terreno, del mismo modo, solo el 27% de los entrevistados utilizaron dichos aparatos entre los que se encontraban el Jupiter 8, FairLight CMI, EMS VCS3, ARP-2600, DX-7 y diferentes Samplers.

Una vez realizado el comentario de los resultados obtenidos, nos gustaría añadir algunos pensamientos interesantes al respecto por parte de los entrevistados. Así, de este modo, Alfonso García de la Torre nos advierte de lo siguiente:

Has de procurar que la avalancha tecnológica no te coma. Lo importante es que tú te sientas cómodo con lo que estés utilizando, que sepas cómo conseguir lo que pretendes a partir de tus ideas compositivas.

Se suma a este pensamiento Ana Barrio quien nos asegura lo siguiente:

Lo importante no es tanto que aparatos o programas utilices, sino el oído y sensibilidad que tengas para lo que tú quieres expresar.

Muy interesante es la opinión que nos aporta Jon Bagües en su posición administrativa:

No tengo claro los programas y aparatos que utilizan los compositores y ese es uno de los grandes problemas con el que nos enfrentamos en los centros de documentación y bibliotecas. Se le debería enseñar al compositor que no solamente tiene que documentar la parte musical sino también especificar muy detalladamente el material que se necesita para reproducir la parte electrónica.

Mikel Mate nos aclara su pensamiento respecto a los aparatos y aplicaciones:

Lo interesante es el desarrollo del concepto a través de la historia más que las aplicaciones que se han utilizado. Ahora la composición ya no es estática, cada interpretación va a variar, en este sentido se ha dado un paso muy grande en el mundo de la composición. La electroacústica va a aportar más por los conceptos nuevos implementados que por las aplicaciones o aparatos que haya utilizado. ¿Quién se acuerda de que era la cinta o el Dat? sin embargo el concepto de cortar, pegar, sumar sigue vigente en la más moderna de las aplicaciones que podamos imaginar.

Esta reflexión la vemos reafirmada en el pensamiento de Stefano Scarani:

El instrumento no es importante, lo es el método. Los instrumentos han cambiado, han desaparecido del mundo físico para reaparecer en el mundo impalpable del bit.

El acercamiento de los compositores a la tecnología también procuró nuevos caminos y contactos, así lo asegura Zuriñe Fernández Generabarrena:

Cada sonido nos llevaba un procesamiento de varios días. Lo interesante de trabajar en el laboratorio es que mientras tú manipulabas un aparato, otro compañero hacía lo propio en otro sintetizador y de esta interacción emergían cosas muy interesantes y vivas. Igual de interesante resultaba el trabajo junto al instrumentista el cual aportaba sus propias ideas. Otra variante que también me gusta mucho es la grabación de campo, estoy siempre a la expectativa de nuevos sonidos, es un método que cambia tu modo de escucha y también aporta cantidad de ideas a tu manera de hacer.

3.2.2.4 ¿Ha existido un desarrollo normal en nuestra tierra?

A grandes rasgos los entrevistados se dividen por igual en un 50% que respondieron sí, con ciertos matices y 50% que respondieron no con ciertas pinceladas. A continuación nos disponemos a esclarecer estos matices en algunos de los entrevistados.

De este modo, Alfonso García de la Torre respondió que sí argumentando lo siguiente:

Llevamos un retraso respecto a Europa, pero la implantación del laboratorio de Vitoria ha sido muy importante de cara a la formación de las nuevas generaciones de compositores. Más que el hecho de disponer de un espacio lo importante ha sido transmitir esto a la creación y a la difusión. Los conciertos también han contribuido a normalizar la electroacústica y en este sentido ha habido un desarrollo acorde a Europa.

Aurelio Edler Copes por su parte opinó que sí pero con muchas limitaciones:

Si en Euskadi y Navarra hubiese un centro similar al IRCAM o GRM (Francia) se avanzaría muchísimo más al tener un flujo de creación sin trabas de cara a la electrónica.

Iñigo Ibaibarriaga ha conocido otros modelos en Europa y nos comentó aspectos muy interesantes con respecto al desarrollo en nuestra tierra:

Creo que ha habido un desarrollo natural, desde el punto de vista histórico. Salimos hace algún tiempo de una larga dictadura con lo que ello conlleva. Estamos en un momento privilegiado en el que los jóvenes manejan con relativa facilidad el software y por otro lado, ahora no ocurre algo en Alemania que vaya a llegar aquí 25 años después. Sin embargo estamos lejos de que un alumno, pueda estudiar única y exclusivamente composición electroacústica en un conservatorio superior y lógicamente esto frena el desarrollo con respecto al resto de Europa además de retrasar dicho aprendizaje 4 años hasta llegar a un posgrado. ¿Cuántos alumnos de 3º de composición conocen bien Max/Msp o SuperCollider? si la respuesta es, muy pocos, quizá deberíamos reflexionar sobre el tema. Por otro lado, para que este desarrollo se acelere deberíamos establecer relaciones entre diferentes disciplinas, artistas, arquitectos, ingenieros... entonces nos equipararemos a Europa.

Como viene siendo normal, Jon Bagües nos aporta un punto de vista diferente:

Estamos hablando de límites geográficos muy diferentes, no es posible la comparación con Francia, ahora, comparando con determinadas regiones de estos países europeos pues yo creo que no está nada mal. Creo que aquí ha habido una apertura social e histórica hacia esta nueva disciplina. Estoy pensando en los “Encuentros” de Pamplona en 1972 y en las “Jornadas de música de vanguardia de San Sebastián entre 1973 y 1974 recogiendo el testigo de Pamplona, pienso también en el laboratorio de Vitoria y creo que son situaciones en las que se ha sabido estar al tanto de lo que se venía haciendo en Europa.

Joseba Torre nos dio la siguiente opinión respecto al desarrollo de dicha disciplina:

¿Es que ha habido desarrollo? yo creo que no ha habido ni hay desarrollo de la música electroacústica, no hay laboratorios de música electroacústica, en los conservatorios hay composición y ni se toca el tema de la música electroacústica, no hay centros de música electroacústica en País Vasco y Navarra. Ahora bien, y lo que hay queda circunscrito al conservatorio de Vitoria y al conservatorio superior de música del País Vasco, Musikene. Que por suerte cuentan con profesorado capacitado.

Por su parte, Josetxo Silguero nos comenta como ve la situación. Opinión que es muy coincidente con las Juan José Eslava también:

Normal no. Ha sido muy esporádico en forma de pequeñas islas que han sobrevivido, tales como Vitoria con el laboratorio creado por Carmelo Bernaola y el laboratorio KLEM de Bilbao. Normal sería que cada conservatorio tuviese su aula de informática, y se hiciesen trabajos y conciertos enfocados a la composición electroacústica. Incluso hoy día, la pequeña aula que tiene Musikene no es más que un complemento a la carrera de composición. En Europa, no pasa.

En el caso de M^a Eugenia Luc, observamos una opinión más comparativa con lo que ha pasado en Europa:

Hubo tres países pioneros en la historia del siglo XX que influenciaron al resto de Europa. Francia, a través de figuras como Pierre Schaeffer, el cual dio el pistoletazo de salida, impulsó toda la música electroacústica en Europa que luego tiene su eco en Colonia (Alemania) con Stockhausen y en Italia con Luciano Berio, ambos trabajaron con Pierre Schaeffer antes de regresar a sus países. Es decir, en Europa el desarrollo de la música electroacústica, tampoco ha sido en el mismo momento al igual que no sucedió lo mismo en el País Vasco, primero se fundó el laboratorio de Vitoria en 1985 y posteriormente el de Bilbao, llamado KLEM en el año 2000. Cuando vine al País Vasco tenía tres opciones para hacer la electroacústica, irme a Madrid al LIEM, irme a París, y por supuesto miramos de hacerlo en Vitoria pero Alfonso me comentó entonces que el uso estaba restringido únicamente al alumnado y personal del conservatorio, finalmente me fui a París y trabajé en el laboratorio GRM de Radio France y claro, allí tenía todo el software, hardware y las instalaciones más alucinantes que podía imaginar.

Mikel Mate, puso en tela de juicio la comparación con Europa y la manera de difundir la música electroacústica desde nuestra tierra:

Euskadi ¿tiene masa crítica o no tiene masa crítica?, ¿nos podemos comparar con París?, ¿cuántos millones de habitantes tiene París?, nosotros ¿cuántos tenemos?, no se puede comparar aldea con una grandísima ciudad, no es comparable, entonces, si hablamos del tamaño geográfico de Euskadi y lo comparamos con algo similar, yo sí creo que estamos en una media europea bastante alta. Aquí hay gente que está haciendo cosas realmente interesantes a nivel internacional, por lo cual, si que somos comparables y sí creo que ha habido un desarrollo bastante importante. Si pretendemos que Euskadi sea la capital de la composición electroacústica, lo llevamos bastante verde. Entonces, para conseguir esto o bien cuentas con una masa crítica importante para que esto funcione o bien tienes mucha pasta como pueda tenerla Dubai, qué ocurre, si vamos por el lado de la pasta, es un poco artificial, en que quitas la pasta desaparece. Por otro lado, ha entrado en el juego un nuevo personaje, Internet, actualmente podemos estar al tanto de prácticamente cualquier evento musical que ocurra en el mundo, es decir, Euskadi no puede pensar en esta cuestión a nivel local sino que tiene que pensar a nivel global, y con este pensamiento global los escenarios son globales, no hace falta que en Euskadi haya un festival de música electroacústica por qué no hay masa crítica que lo sostenga, y por tanto, si no hay masa crítica que lo sostenga, tendríamos que poner masa del BBVA y ahora mismo el BBVA no está apostando por esto, entonces lo que debemos intentar es que nuestros compositores estén bien situados y se puedan desenvolver en este mundo global.

Pascal Gaigne opinó que hay que cuidar ciertos aspectos para ayudar a que exista tal desarrollo:

No hay una gran tradición, ni demasiados conciertos, pero bueno, comparando con lo que había cuando yo llegue aquí, que era absolutamente nada, ahora algo sí que hay. Se han perdido cantidad de conciertos y de público, no solo aquí, también en otras partes. Parte de la culpa es nuestra por no cuidar más los conciertos y hacer de cada evento algo muy especial. Creo que debemos preparar al público. En Francia, nosotros lo hacíamos mucho, teníamos una parte pedagógica en la explicábamos al público lo que iba a escuchar, lo que iba a suceder a nivel acústico, etc, yo creo que esto siempre ayuda al público que viene muchas veces sin saber nada de lo que se va a encontrar. También intentábamos poner siempre obras del repertorio electroacústica clásico, de forma que el público tuviese un anzuelo para ir al concierto y escuchar de paso obras de creación nueva. Lo que interesa es educar al público y fidelizarlo.

El desarrollo, para Zuriñe Fernández Generabarrena, ha estado muy ligado al espacio geográfico en el que vivimos además de a los medios de los que disponemos, así, expone que:

Si que ha habido un desarrollo, pero se podría pensar en corrientes, por ejemplo

Mexico hace muchísima programación, CSound, Processing, SuperCollider, hacen menos Max, en cambio aquí, que estamos más cercanos a París hacemos mucho más Max/Msp. Por ejemplo Berlín, mantiene bastante de síntesis y en Bruselas he conocido dos escuelas que trabajan más la acústica (también en Francia), el sonido en el espacio. Por otro lado hay diversos laboratorios pero no como centros de búsqueda, entonces pienso que se puede hacer más. Ha habido desarrollo y pienso que va a ver más.

3.2.2.5 ¿Puedes describir laboratorios en País Vasco o Navarra?

En las gráficas dedicadas a esta pregunta se puede observar perfectamente que hay un espacio dedicado a tal actividad muy conocido por prácticamente la mayoría de los entrevistados. 15 de los 18 encuestados, 83% tenían conocimiento del laboratorio creado por Carmelo Bernaola en 1985 circunscrito al conservatorio Jesús Guridi de Vitoria. Otros dos espacios, el laboratorio KLEM de Bilbao y el laboratorio vinculado al conservatorio superior de música del País Vasco Musikene son conocidos por exactamente el 50% de los entrevistados.

El resto de los espacios dedicados al mundo de la electroacústica no son considerados laboratorios propiamente dicho y además son menos conocidos. de este modo, 5 de los entrevistados, el 28%, destacaron el aula de informática del conservatorio de Donosti. 4 de ellos, 22%, nombraron el centro Arteleku de Donosti. Por otro lado, el aula de informática de del conservatorio de Bayona y el centro Huarte de arte contemporáneo de Pamplona fueron nombrados por 2 de los entrevistados, 11%. Seguidamente, 1 de ellos, el 5,5%, nos habló de un nuevo centro, que aunque vinculado a KLEM tiene su propia filosofía, se trata del espacio Zawp en Bilbao. Finalmente, 1 de los entrevistados, el 5,5% dijo que no tenía conocimiento de un laboratorio como tal.

Alfonso García de la Torre es la persona que se ha preocupado del mantenimiento y dirección del laboratorio más conocido por el resto de los entrevistados, es por ello que nos interesa conocer un poco más de cerca su percepción respecto al laboratorio del conservatorio Jesús Guridi de Vitoria, así, de este modo expone que:

Tiene un carácter más pedagógico, no obstante esto no ha quitado para que se haga una labor de producción y de difusión. Ha sido para ello muy importante el ciclo de música del siglo XX que luego pasó a llamarse Festival Bernaola llegando a convertirse en un

punto importante para la difusión. El hecho de disponer de los medios y de un auditorio donde tenemos un sistema multicanal bastante potente para plasmar conciertos de electroacústica nos permitió traer obras y compositores externos al conservatorio que demandaban cierto material. El hecho de organizar dos festivales de los cuales uno de ellos estaba totalmente vinculado a la música electroacústica a sido fundamental para el desarrollo del propio laboratorio. Por otro lado, el laboratorio ha pasado una serie de etapas, más desde el punto de vista pedagógico, desde el punto de vista de documentación musical y como he comentado antes también desde el punto de vista de la difusión.

En cuanto al material, comenzó en 1985 con el equipamiento de aquella época que poco a poco se fue desarrollando hasta llegar a los laboratorios de hoy en día los cuales han perdido un poco su importancia en cuanto a que la portabilidad de la electrónica a permitido a cualquier músico tener su pequeño estudio en casa. Quizá los laboratorios se han convertido en algo en donde tú puedes realizar una buena escucha y además en nuestro caso, un lugar donde el compositor puede tener acceso a un material de calidad a la hora de la difusión de su obra.

Zuriñe Fernández Gerenabarrena nos aportó algún dato más respecto al laboratorio de Vitoria en cuanto a sus orígenes:

En el caso de Vitoria, fueron importantísimas dos personas, una fue Carmelo Bernaola que impulsó el nuevo conservatorio con el laboratorio de electrónica y una segunda persona, el alcalde de la ciudad, por suerte estaba de acuerdo con las ideas de Bernaola y fue realmente el alcalde el que quiso hacer un lugar nuevo dónde habría un auditorio nuevo y con un pensamiento nuevo, entonces se dio la confluencia de estas fuerzas que pudieron aportar el dinero necesario para materializarlo.

Ana Barrio también trabajo en el laboratorio de Vitoria y nos comentó lo siguiente:

Conozco el de Vitoria-Gasteiz y KLEM aquí en Bilbao. Ambos están haciendo bastante por difundir la música electroacústica. KLEM tira más hacia las instalaciones sonoras, la acústica. Yo creo, que a pesar de que hoy ya todo el mundo puede hacerse su pequeño estudio en casa, los laboratorios siguen teniendo una gran importancia, al menos como puntos de reunión, si tienes una sede es mejor tanto a nivel de relacionarse con los demás como a nivel de grupo para poder tener más peso cultural y social. Además el tiempo límite de utilización en estos espacios exige una concentración mayor. Un tercer lugar es Musikene pero no es comparable a lo que tienen en Gasteiz, es que no hay ni sitio además para albergar un laboratorio medianamente decente.

Por otro lado, Felix Divar añade información a la actividad del laboratorio de Vitoria:

Te puedo decir que todo esto generó la creación de una asociación y de un Ensemble llamado Sinkro en el cual participábamos tanto profesores como alumnos a la hora de interpretar las obras, es decir, era un Ensemble variable sin plantilla fija.

En cuanto a los aparatos utilizados en el laboratorio de Vitoria, Guillermo Lauzurica nos aportó información muy interesante:

Alfonso se ha preocupado de estar en contacto con Cuenca o con el LIEM-CDMC, también con Montreal en Canadá. Es a uno de los compositores que dentro de la música electroacústica se le conoce en todos los lados. En cuanto al material, había un modular el System 100m de Roland, lo que tienen los modulares es que dan pie a aprender los fundamentos de la electroacústica de un modo muy lógico e intuitivo puesto que todo está a mano y todo lo puedes retorcer a tu antojo, además de que suena estupendamente. Luego estaba el Fairlight que era bastante complicado, además luego salieron otros samplers de manejo más sencillo, entonces se compró el Kurzweil K2000 y con él podíamos hacer síntesis digital, es decir, modular amplitud, frecuencia, color, filtrar, aplicarle multiefectos, síntesis granular, etc.. También tuvimos un DX-7 con el que aprendíamos algo sobre la síntesis FM. Otro sintetizador, el Júpiter-8 al ser analógico, sonaba muy bien.

En cuanto al conservatorio de Donosti y el laboratorio de Vitoria, Iñaki Estrada nos aporta la siguiente información:

Esencialmente el laboratorio de Vitoria es el que me parece estar bien preparado y además llevan tiempo. En Navarra no me suena que pueda haber nada. En el conservatorio de Donosti la verdad es que me sorprendió el material que tenían, tenían una mesa enorme, un Mac de los que valían 3000 € en su día, tenían Samplers pero realmente no se hacía un gran uso de todo ese material de hecho no creo recordar que se hiciera tratamiento del sonido. Pero, yo me quedé impresionado con lo de Vitoria, tiene unos micrófonos buenísimos, la mesa es un escándalo, y luego están Alfonso y Lauzurica que están muy bien formados, les pides lo que sea y enseguida te ponen todo perfecto y a funcionar.

Mikel Mate, por su parte, nos ofreció información cercana a su situación geográfica:

El que más conozco es el que había en el conservatorio superior de San Sebastián. Había una mesa de 24 pistas que era un poco el corazón, un grabador analógico de 16 pistas Tascam, pero lo que no había era un técnico encargado del estudio y eso fue el gran problema. Actualmente, en el espacio de este laboratorio se hacen combos de música

moderna, entonces como les hacía falta sitio lo que han hecho es desmantelarlo, por desgracia, ya es pasado.

Iñigo Ibaibarriaga nos habla sobre KLEM mayormente y aporta los siguientes datos:

En Navarra, no sé si hay un laboratorio, conozco el centro Huarte del cual recibí una beca, y este comenzó con mucha fuerza pero luego tuvo una pequeña crisis y creo que ahora está más vinculado al arte visual que al sonoro. Luego está Arteleku, que también es un mítico en Guipúzcoa. Y bueno, aquí en Bilbao estamos nosotros, KLEM, ya con 13 años a la espalda y del cual yo soy el director junto a M^a Eugenia Luc, ella más centrada en el ensemble Kuraia. Creo recordar que en los inicios de Kuraia, en el año 2000 empezamos a grabar el documental de Luís de Pablo en el Guggenheim y en una comida fue donde surgió la idea, había un palpito de querer extender Kuraia hacia esta vertiente y hay nació KLEM. La SGAE nos financió el proyecto de Luís de Pablo y nos ofreció un espacio, primero en la sede de la SGAE de Bilbao, después se ofreció la universidad ya que varias de las personas que están en KLEM están asociadas a la universidad como Josu Rekalde, Mikel Arce o Juan Crego, son video artistas salvo Mikel que está en las dos disciplinas, video y paisaje sonoro. Ahora estamos en el espacio Zawp. La intención es aglutinar ideas y crear proyectos en común con otras disciplinas. Cuando viene gente invitada, duermen en Zawp porque tenemos la alternativa de residencia para ellos. En KLEM tenemos un sistema multicanal de Genelecs y en lo que se refiere a software, usamos Max/Msp, PD, SuperCollider, Ableton, Logic, etc, pero realmente lo que preferimos es llegar hasta el interface y que cada intérprete o cada compositor traiga su propia máquina con su software.

Del mismo modo, M^a Eugenia Luc añade datos muy interesantes sobre KLEM:

En Navarra no conozco. He dirigido KLEM hasta el año 2009 desde que se fundó en el 2001, luego pasó a ser una codirección entre Iñigo Ibaibarriaga y yo misma, y en este momento es Iñigo quien dirige KLEM y yo me dedico a la dirección acústica del Ensemble Kuraia. Nosotros en 1997 creamos Kuraia, ensemble de música contemporánea que involucraba a intérpretes, compositores y artistas en general, madurando este fenómeno decidimos en el año 2000 abrir dos posibilidades, por un lado establecer el Ensemble Kuraia con sus intérpretes y KLEM que es el Kuraia Laboratorio de Música Electroacústica. Allí teníamos nuestros materiales, dábamos cursos, hacíamos producción, teníamos una mesa de mezclas, un ordenador de mesa Macintosh, teníamos un portátil, un teclado Midi, tarjeta de sonido Digi 01, altavoces de estudio, programas, trabajábamos la electrónica en relación al video a la performance al Live Electronic y este tipo de cosas. Luego este laboratorio fue transformándose, antes era muy difícil tener los medios para hacer la electroacústica porque era carísimo, se hacía necesario tener un laboratorio subvencionado

para que esto se diese. Poco a poco, nos dimos cuenta que cada vez más, los compositores no necesitaban ese espacio físico, lo que necesitaban era un medio por el cual presentar sus trabajos, generar un espacio de reflexión, de creación y de comunicación entre diferentes ámbitos artísticos, bailarines, audiovisuales, teatro, cine, performance, escultura y música. Decidimos que no tenía sentido obligar al compositor a venir desde distancias largas para poder hacer un trabajo que podía realizar en su casa. La dinámica del laboratorio empezó a ser más, un colectivo de artistas que nos reuníamos para tomar ideas y generar obra. Allí estaban los creadores de audiovisuales de la UPV como Josu Rekalde, artistas sonoros como Mikel Arce que es compositor pero no en el significado estanco que conocemos, el compone su obra pero su acercamiento es siempre desde la visión de un artista plástico. Es decir, el laboratorio pasó a ser un laboratorio en red más que físico, de hecho este laboratorio trabaja con Idoia Zabaleta como coreógrafa y performer, trabaja con Jorge Horno del mismo modo, con Juan Crego, ha habido muchísimas relaciones, etc.

Joseba Torre conoce lo que hay a nivel pedagógico pero en lo profesional piensa que el tema no está debidamente cubierto:

Cuando he tenido que trabajar música electroacústica, o bien me ido al LIEM de Madrid o me he ido directamente al IRCAM a París, entre otras cosas, porque lo que pueda haber en Vitoria o Musikene creo que estará dentro de una formación pedagógica de la carrera de composición interesantísima y necesaria pero pienso que para un trabajo más profesional se necesita un centro muy dotado tecnológicamente y por tanto se hace necesario acudir a centros especializados.

Aunque también habla del resto del País Vasco, en el terreno de Navarra, es Juan José Eslava el que más datos nos aporta al respecto:

No, no me parece que se haya formado nada comparable. Los centros más referentes, el conservatorio profesional de Vitoria y Musikene no tienen la envergadura como para hablar de un centro de investigación. Sí hay un grado de implicación de las instituciones culturales en el País Vasco, pienso en el instituto Etxepare, Arteleku, que es muy importante, muy dinámico sobre todo comparando con el panorama que hay en Navarra. Por otro lado, en Navarra sí que hay emergencia de pequeñas corporaciones de artistas trabajando con free software. Hay un grupito en Navarra que están haciendo cosas a nivel del Mapping, y en relación con el centro Huarte de arte contemporáneo están elaborando actividades con cierta calidad, claro dentro de un ámbito más pop, más audiovisual, pero están utilizando PD que es del mismo realizador que hizo Max/Msp y es Free software. Este movimiento creo que es una llamada de atención a las instituciones culturales, las cuales van siempre por detrás, pues que no vayan tan descaradamente. El Centro Huarte de Arte

Contemporáneo está llevando a cabo una actividad en el campo de las artes plásticas, sobre todo en las artes escénicas como danza, un poquito con la música, están implicándose en hacer algo por la vida cultural creativa de Navarra y es lamentable que reciban tan pocas ayudas económicas, sin posibilidad de autonomía con respecto a la creación.

En cuanto a los laboratorios, resulta llamativo que pudiendo hacer un estudio de calidad media suficiente para crear esa vida cultural con un grado de accesibilidad económica que es incomparable al de hace 10 años, no exista tal apoyo.

3.2.2.6 ¿Conoces centros que impartan la especialidad de electroacústica?

En este tema, las gráficas realizadas nos muestran un no rotundo por parte de todos los encuestados. Sin embargo, 9 de los 18 entrevistados, el 50%, de un modo u otro conocían la intención de Musikene en cuanto a ofrecer un master de este tipo en el futuro. En menor medida, exactamente 5 de ellos, el 28%, destacaron la labor pedagógica del conservatorio Jesús Guridi de Vitoria, el cual ofrece a los alumnos de 5º y 6º de enseñanzas profesionales una formación en composición electroacústica. Por otro lado, 4 de los entrevistados, el 22%, opinaron que en nuestra tierra hay gente muy preparada pero por desgracia no se impulsa la formación en esta disciplina. Del mismo modo, 4 de ellos, el 22%, sugirieron el salir al extranjero para poder recibir esta formación que en España la hay pero un poco escasa y cara. De todos ellos, 3, 17%, aseguraron que el problema se encuentra en la disociación que padecemos en nuestro país entre la Universidad y el Conservatorio. 2, el 11% de los entrevistados alegaron que no es que no haya nada a este nivel sino que ni siquiera se contempla la asignatura de sonología en los conservatorios. Finalmente, otros 2, el 11% de los encuestados expusieron que la UPV de Bilbao también tenía intenciones de sacar unos estudios, especializados en dicha materia, en un futuro no muy lejano.

A continuación nos disponemos a exponer las opiniones de mayor interés por parte de los entrevistados. Al respecto, Alfonso García de la Torre comenta varios de los puntos tratados en el análisis de los resultados expuestos en esta pregunta:

En Vitoria, se hace un acercamiento a la música electroacústica ya desde el grado profesional, en quinto y sexto es una optativa y luego esto da pie a todo aquel que quiera desarrollar el tema de la electroacústica para que lo pueda hacer en Musikene donde hay un laboratorio y también hacen un trabajo de especialización en el campo de las nuevas tecnologías. Este es el ámbito académico que existe en el País Vasco.

La separación entre los estudios superiores de música y de universidad, lo mismo que entre ciencias y letras, es el problema que sufre este país. Estamos en compartimentos estancos y si existiesen vasos comunicantes entre las especialidades artísticas, eso podría ser muy beneficioso. En el siglo XXI, cualquier proyecto musical puede verse alimentado por otras disciplinas artísticas, eso aporta mucho al compositor, es decir, descubrir que puedes hacer música para danza, video, escultura o pintura es muy enriquecedor.

En la enseñanza, estamos a un nivel bastante elevado, con compositores que están trabajando a nivel internacional y en sus composiciones está presente la electroacústica. En cuanto al hecho de producción y difusión yo creo que estamos en un momento dulce con los festivales que organizamos, vienen compositores de nivel europeo y salen encantados con la difusión de su obra, realizamos grabaciones, tenemos personal especializado en todo lo que concierne a la música electroacústica y al manejo de la tecnología actual. De hecho, tanto compositores como intérpretes, tras la ejecución de tal o cual obra te felicitan por lo cómodos que se han encontrado, algo complicado en el mundo de la música electroacústica donde es muy normal encontrar problemas técnicos. El problema fundamental es que existen los espacios pero no se cuenta con la infraestructura adecuada para poder desarrollar la electroacústica, nosotros al respecto, hemos adecuado el aula magna del conservatorio.

El percusionista Félix Divar también esclarecido que es lo que se hace en Vitoria:

Cuando éramos conservatorio superiores en Vitoria, el laboratorio y la enseñanza que en el se impartía tenía mucho auge. Actualmente, en E.P. se oferta una asignatura optativa, además se hacen conciertos pedagógicos para los colegios y uno de los temas es las nuevas tecnologías, se les enseña el material y se interpreta alguna obra mixta.

Otros, como Aurelio Edler Copes, opinan que de haber una enseñanza especializada, se podría dar en Musikene pero con ciertos matices:

Musikene, sería el lugar adecuado para esta enseñanza más especializada. Sin embargo haría falta una infraestructura más potente, un laboratorio con más espacio físico para albergar a varios estudiantes trabajando a la vez, sobre todo tener una buena sala de grabación. Francamente, para realizar un master yo pienso que necesitarían más estructura.

Es interesante comprobar que en el pasado las cosas pudieron llegar a ser más parecidas a lo que viene sucediendo en Europa, de este modo lo expone Guillermo Lauzurica:

En un inicio se pensó que en el plan de estudios existiese la posibilidad de especializarse en una rama concreta al llegar a cierto nivel, sin embargo finalmente se

decidió que todos hiciesen de todo, en conclusión, creo que no existe nada parecido a lo que comentas sobre esta enseñanza.

Por otro lado, Iñaki Estrada expuso las siguientes inquietudes:

Cada conservatorio hace de su capa un sayo y decide hacer esto de tal o cual manera. En cuanto a la docencia, hay gente muy capaz pero el problema de los conservatorios es que no se contempla la figura del técnico asistente, es decir, aquel que pueda ayudar al alumno a grabar, producir, cablear la difusión, en fin. Por otro lado ¿cuántas horas a la semana se le dedica a la enseñanza de la música electroacústica?, en historia de la música, ¿se preocupan de este periodo de la música?. En Navarra creo que no existe nada al respecto.

Iñigo Ibaibarriaga nos aportó opiniones muy interesantes gracias a su experiencia:

La UPV de valencia es en este sentido un lugar muy interesante, es abordable económicamente, tiene un buen profesorado como Gregorio Jiménez, Carlos Perales o Stefano Scarani que está también en Musikene, es decir, Musikene tiene puentes con un profesorado que está teniendo experiencia en otros centros. Otra opción es mirar a otros sitios, a Edimburgo, Berlín, Manchester, y es que Inglaterra tiene ubicada en la universidad la enseñanza de música y tecnología desde hace 15 o 20 años, los estudiantes lo llaman el grado en Artes Creativas y Multimedia, con lo cual, un estudiante acaba haciendo su formación compositiva, mucha de ella electrónica para acabar siendo, imagínate, técnico de sonido en un estudio de grabación y cuyas prácticas en tu último año de estudios son trabajar para los estudios Abbey Road o en la CBS o Sony o tipo de estudios muy serios que demandan estudiantes de estas características, es decir, que conozcan Max/Msp, Pro-Tools, Logic, etc... con los que van a saber sonorizar espacios, para trabajar con artistas multimedia en donde un estudiante de artes plásticas, un video-artista, conoce muy bien lo relacionado con la imagen pero sin embargo el mundo del audio se le escapa un poco.

Entonces, claro, creo que el modelo no está en seguir estudios especializados en España que hayan sido constituidos recientemente sino mirar un poco a las posibilidades de Inglaterra o Alemania que ya llevan quince o veinte años de experiencia. Aquí, por parte de docentes como Mikel Arce se tiene la intención de que esto se abra pero el gobierno vasco no lo ve, hay una necesidad muy seria en hacer este abordaje. Mientras los estudios sean privados es un inconveniente, lo ideal sería que estuviese en las universidades, como sucede en Europa. Que se yo, en el SARC había una sala con unas rejillas por el suelo y tanto por abajo como por arriba de este existían diferentes capas de baffles, unos 300 creo recordar, vamos era como meterte en la esfera de la exposición de Osaka en la que se interpretó una obra de Stockhausen rodeando al público con casi 700 baffles, la sensación era de estar buceando en el sonido, nunca había tenido una experiencia así. Entonces, no sólo son los

equipos sino también un poco los enfoques creativos hacia los que hay que trabajar, que tipo de obra quieres hacer, porqué, que quieres comunicar, etc.

Esto sólo se podría esperar en Musikene puesto que no tenemos otro centro superior, además creo que no es una cosa que haya que cambiar en el departamento de composición, no les compete solo a ellos, sino a todo el centro. Si estudiar música antigua en un conservatorio de España ya es una Rara Avis, estudiar todo lo que compete a la tecnología es decir el trabajo con sensores, el procesamiento del sonido, etc, es tan Rara Avis o más, con la contrapartida de que los muchachos de 15, 16, 17 años nunca tocan la Viola de Gamba pero sin embargo, todos ellos usan la tecnología. Es decir, el uso de ese software tan intuitivo es algo intrínseco a la sociedad de hoy día, va a estar en el código genético de las próximas generaciones y no la Viola de Gamba, entonces claro, eso es algo que no le compete a un departamento de composición, le compete a todo el centro educativo.

Joseba Torre incidió nos habla sobre la situación en el País Vasco y Navarra y sobre la especialidad de sonología, del siguiente modo:

Dentro de las enseñanzas superiores de música, se contempla la especialidad de Sonología. En el País Vasco y Navarra, de momento sólo contemplan las enseñanzas superiores de interpretación, composición, dirección y pedagogía, entonces, Sonología todavía no se ha puesto en práctica en el País Vasco ni en Navarra.

Creo que es un problema de concienciación y sobre todo de visión, claro, no hemos tenido una tradición electroacústica, entonces la gente desconoce, y el desconocimiento hace que las instituciones no vean la importancia de implantar esta nueva especialidad, cuando probablemente sea una de las más interesantes que el nuevo real decreto ha formalizado. Hay que tener en cuenta una cosa, y es que, Sonología no implica únicamente composición electroacústica, también es esencial para otras especialidades como en el mundo de las bandas sonoras, si no conoces estas enseñanzas en Sonología es probable que no puedas entrar con pie firme a realizar posibles trabajos que se te puedan presentar.

Por otro lado, esto deja al conservatorio superior de Pamplona absolutamente a un nivel que no es el más alto al que podría aspirar ya que como mínimo podría, al menos, haber insertado esta especialidad como una asignatura de la carrera de composición, cosa que tampoco se ha hecho.

Por otra parte, M^a Eugenia Luc nos advierte de próximas novedades en este terreno:

En Musikene se están diseñando una serie de Masters y Posgrados que saldrán a la luz a partir del año que viene. Se está planteando una continuación a los estudios superiores de

composición de música electroacústica y música interdisciplinaria en cuanto a creación con video y con otras áreas, es decir, se está pensando en un Master que cubra esta necesidad.

Mikel Arce apunta hacia la pedagogía como arma de difusión muy importante:

La intención es que se avance en el aspecto de llegar al público, que las generaciones que vengán se encuentren un camino recorrido en este sentido, que no se tenga que volver empezar siempre desde el principio. Gran culpa es nuestra, en los institutos no se les enseña nada de lo que es el Arte Sonoro con lo cual cuando llegan al primer curso de la universidad alucinan con la octofonía, las cabezas binaurales..., Yo creo que en los conservatorios superiores españoles estamos un poco obsoletos en cuanto a material se refiere.

En torno a la educación también nos dio una opinión muy interesante Stefano Scarani:

En Valencia hay el MEEVIC, Título de Especialista Universitario en Música Electrónica, Electroacústica, Interactividad y Video Creación, que contribuí a crear y donde colaboro desde su primera edición. Sin embargo, si no hay dinero es difícil garantizar un alto nivel en la enseñanza. Los Masters tienen que auto-pagarse, así sus costes van a ser prohibitivos. Creo que España tendría que rehacer por completo su sistema educativo, empezando por eliminar la LOE, que ha empeorado las cosas. El problema es que las universidades Españolas no imparten cursos de composición.

Finalmente, Teresa Catalán nos aportó una visión muy interesante respecto a la implicación en la pedagogía de nuestro país:

El hecho de que en España no haya instituciones con el presupuesto y la promoción que tiene el I.R.C.A.M. en Francia, marca notablemente la situación. Un alumno que estudia electroacústica en España, si quiere completar su currículum tiene que salir al extranjero. Esa es la razón por la que creo que en este país no ha existido el apoyo necesario, imprescindible para crear un foco de referencia en la especialidad. Pero el problema viene desde el principio. Los conservatorios superiores tienen dotaciones precarias y no todos los profesores han superado los accesos en los que deben demostrar su capacitación para esa enseñanza. Por otra parte, en los estudios LOGSE, la electroacústica existía como especialidad, pero con los estudios LOE (hoy todavía vigentes), eso desapareció y no parece que la situación vaya a cambiar.

Los conservatorios no pueden organizar terceros grados, es decir, no pueden ordenar posgrados completos que se acerquen al mundo de la investigación. De hecho, las líneas

que existen en esa dirección están en las universidades, donde no hay estudios musicales. Esta separación es la raíz del problema. Para resolver esta situación, desde mi punto de vista la electroacústica debería ser una especialidad propia que se debería estudiar en las enseñanzas superiores. Debería contener dos vertientes o líneas concretas: compositor o técnico. Creo que la técnica, hoy, no se estudia suficientemente. Los conservatorios, en general, enfocan la enseñanza hacia la composición, pero quizá, falte un conocimiento más profundo de la tecnología, algo que hay que resolver. La organización de las enseñanzas superiores musicales en el ámbito superior, es la única posibilidad de paliar nuestro problema, que en otros países europeos, está completamente resuelto.

3.2.2.7 ¿Existen estructuras sociales que faciliten componer electroacústica?

El estudio de la siguiente pregunta nos resultó complicada por el hecho de ser una pregunta muy abierta a la que cada entrevistado aportaba diferentes aspectos. No obstante, las gráficas reflejan qué temas fueron tratados por la mayoría o cuales no.

Así, de este modo, observamos que el 89% de los entrevistados reconocen que si existen estructuras sociales y que estas coinciden con asociaciones tales como AMEE (Asociación de Música Electroacústica de España) y KLEM (Kuraia Laboratorio Electroacústica y Multimedia), así como ciclos de conciertos reflejados en ciclos Sinkro, Bernaola o Quincena musical.

El 12% de ellos expresaron su opinión respecto a las ayudas a la creación procedentes de Diputación del Gobierno Vasco, BBK, Ministerio, Fundaciones y Residencias, alegando su deseo de que pudieran ser más las ayudas recibidas.

Otro 12% de los entrevistados dirigió su enfoque hacia otra infraestructura social sin la cual la música electroacústica perdería el sentido. Se trata del público, en torno al cual coincidieron en que se trata por lo general de un público más joven, interesado en crecer y aunque minoritario, hambriento de conocer y de saciar su curiosidad. Además, varios de ellos reconocieron que falta un poco de pedagogía a la hora de formar al público de forma que por un lado se le prepare y por otro se le informe de lo que va a escuchar.

La mitad de los entrevistados, un 50%, destacó dos problemáticas relacionadas con la infraestructura de la educación y la cultura. Una de ellas venía a expresar el descontento por el

poco apoyo del gobierno y por la falta de impulso desde las instituciones. La otra problemática señaló el hecho de que los centros de enseñanza son lentos en reaccionar a los nuevos tiempos y además seguimos viviendo en compartimentos estanco, es decir los músicos por un lado, los arquitectos por otro y así con cada disciplina.

En cuanto a la infraestructura dedicada a la programación de música electroacústica, dieron su punto de vista el 44% de los entrevistados llegando a la conclusión de que la mayoría de esta programación se realiza fuera de los círculos tradicionales.

Las infraestructuras dedicadas a la difusión fueron comentadas por un 33,3% de los encuestados. Varios de ellos coinciden en que los auditorios no están preparados para este tipo de música y por tanto muchos de ellos se ven obligados a buscar otros espacios que por otro lado, lejos de ser un inconveniente les motiva nuevas formas de difusión. También recordaron la urgencia de preparar al público antes de da la difusión y no olvidaron la oportunidad de difundir por medio de Streaming vía internet. Por otro lado se puso de manifiesto la buena costumbre que en Francia se tiene de encargar una obra y asegurar su difusión, cosa que en España no siempre es así por ilógico que pueda parecer.

Por otro lado, un 11% expuso la problemática de que las infraestructuras que dirigen las orquestas sinfónicas por lo general programan un repertorio mayormente centrado en el mundo clásico.

Finalmente, un 11% también de los entrevistados recordó la importancia de una infraestructura muy necesaria para el buen devenir de las obras electroacústicas. Se refirieron a la figura del asistente, es decir esa persona añadida que debería considerarse como un músico más a efectos económicos y que realmente asegura la buena difusión de la electrónica, controlando desde el montaje hasta el buen devenir de esta, realizando en tiempo real las acciones pertinentes para tal propósito.

Seguidamente, como en anteriores respuestas, expondremos momentos realmente interesantes de las opiniones de cada uno de los sujetos entrevistados. Así, Alfonso García de la Torre opinó del siguiente modo:

Si que hay una concienciación en el campo de la música hacia la música electroacústica. Sin embargo, siento que falta darle un impulso, falta convencer a organizadores y público de que la música electroacústica es necesaria para la música en cuanto a que añade variedad e interés a la música actual. Es una labor nuestra, falta un poco de pedagogía en la música contemporánea y por ende en la música electroacústica. Hoy día, vivimos en un mundo en el que hay una diversificación de las propuestas musicales, se ha ampliado el abanico en el que tú puedes trabajar, y eso, es beneficioso, nos da la posibilidad de contactar con otras disciplinas artísticas y poder emplear en tu música influencias de todo tipo. Por otro lado, el problema está en los adjetivos que se ponen a las cosas, música contemporánea..., música electroacústica..., en fin, no me gusta esta sensación de compartimentos estancos, el encasillamiento al que se tiende.

Ana Barrio expuso su visión de la siguiente forma:

Pienso que no, para empezar, la educación y la cultura no están apoyadas por ningún gobierno, sea del color que sea. Por lo tanto, si lo más básico que es la cultura, no está apoyada aún menos lo está la música electroacústica que es algo más específico, además, las cosas van a peor, quieren eliminar la música de primaria, y la de secundaria y tienes un conservatorio superior de música que se lo van a cargar si siguen con las políticas de recortes a pesar de que están dando dinero para el fútbol. En cuanto al tema del público, he observado que en Vitoria hay de todas las edades, pero lo normal es encontrar un público joven vinculado a la Universidad al cual le atrae estas nuevas sonoridades.

También nos interesó las opiniones al respecto de Aurelio Edler Copes, el cual dio importancia a lo que ya existe pero con la visión de lo que hay en el extranjero:

Creo que hay público, sobre todo en la línea del Pop-Rock con gente acostumbrada a sonidos cercanos a la electroacústica. Se trata de construir un público, gracias al festival Sinkro, KLEM y Arteleku (con estilo más Pop), ha habido una constancia que ha generado un público. Sería genial que estos festivales pudieran contar con una producción más potente. Hay un nivel bajo de actividad, si pudiésemos contar con lugares donde poder crear y realizar proyectos ayudados por asistentes estoy seguro que se llegaría a un nivel muy alto ya que hay compositores muy preparados. En Francia existen hasta cinco de estas estructuras, IRCAM y GRM en París, GRAME en Lyon y dos más. Tienen asistentes y posibilidad de trabajar en el todos los días a cualquier hora, entonces, y por medio de encargos, tu puedes hacer tu obra aquí y encima luego te la estrenan en sus propios ciclos de conciertos consiguiendo una interacción constante y mayor con el público. Los programadores son otro de los puntos flacos en País Vasco o Navarra y en España en general, en Francia es diferente, hay una tradición y se programa música electroacústica.

Felix Divar, también expuso la situación que actualmente se vive frente a la cultura:

Cada vez hay menos infraestructuras. Aquí, de los dos ciclos que teníamos hemos tenido que eliminar uno, se apostó por el festival Bernaola y haciendo malabares. Claro, si te quitan el 80% de la ayuda, lógicamente no se puede hacer demasiado. Se sobrevive ante la idea de que utilizar el dinero en cultura es perder el dinero.

Por su parte, Guillermo Lauzurica ve posibilidades respecto a la difusión:

Hoy día con el tema de la globalización, lo minoritario puede llegar a mucha gente, no por medio de la difusión en directo sino por medio de difusión en streaming por Internet. Creo que es una cuestión que hay que cuidar, si no estás en la red es probable que llegues a muy poca gente y que además no te salga trabajo, en definitiva, por esta razón creo que es interesante darse a ver un poco de forma más globalizada. Y bueno, aquí en Vitoria siempre hemos tenido un par de festivales el Bernaola y Sinkro, ahora llevamos dos años sin Sinkro pero Alfonso lo quiere resucitar integrándolo en el único festival que ha quedado, el festival Bernaola, donde se reserva un espacio para las nuevas tecnologías.

Incluso en la AMEE, el público es minoritario con lo cual yo me siento satisfecho de la respuesta que hemos tenido siempre en Vitoria. Incluso en los conciertos de música acusmática que realizaba Zuriñe Fernández, donde no toca nadie en el escenario sino que sólo es música electroacústica especializada, teníamos afluencia de gente.

En cuanto a las subvenciones y encargos, Iñaki Estrada aclara lo siguiente:

Las subvenciones que dan no son muy..., el problema es que cuando haces una obra con electroacústica tienes que tener gente y equipo, es decir, la subvención es la misma escribas para un Ensemble sin electroacústica como con electroacústica, con la diferencia de que si es con electroacústica vas a tener que alquilar un equipo que vale una pasta, vas a tener que precisar de la ayuda de un asistente que según la densidad de la obra se te puede llevar 600, 700, 800 € etc. El problema es que cuando se encarga una obra a un compositor, la idea generalizada es que él va a hacer la electrónica y que eso por tanto es gratis y eso debe cambiar. Se tiene que pensar en el asistente como un músico más, y muy importante.

Iñigo Ibaibarriaga nos dio una opinión muy interesante al respecto:

Hay un público hoy en día que está sumamente interesado en el mundo de lo electrónico, en el procesado que se hace en el Larraskito o en Arteleku. Es un público joven que no está vinculado al auditorio con butacas a la manera tradicional, son un público que

está muy acostumbrado a asistir a conciertos de Rock, de Pop y que están muy abiertos a este tipo de música experimental. El público de la sala de concierto, hoy por hoy en ocasiones, es un público afincado en el pasado, por tanto la búsqueda de este nuevo público es importante y para ello hay que ir al lugar donde ellos están cómodos, es decir, en las facultades, y cuando vayan al bar, es necesario que un tío esté haciendo SuperCollider. Estuve hace años con Miller Puckette, el creador de PD (desarrollador del programa Max/Msp) me comentaba, que cuando los estudiantes de ingeniería, de computación, de programación de audio terminaban sus clases, bajaban al bar y el tipo que estudiaba física, sabía tocar un poco la guitarra y el que hacía programación o código, se ponía con el y lo procesaba, quiero decir, tíos que cuando están haciendo eso con 20 años en un campus universitario cuando tengan 40, tendrán una serie de puentes establecidos entre diferentes disciplinas muy enriquecedor. Continuamos viviendo en un gueto, solo nos juntamos con nosotros mismos, esto lo llevamos viviendo desde hace 100 años, debemos mirar que ocurre en otras sociedades con modelos distintos y cotejar los resultados para cuestionar si nuestro modo es correcto o no lo es tanto. Los músicos acudimos a los conciertos pero si miramos al otro modelo, aquel en el que interactúan diferentes disciplinas, permite una difusión mucho más extensa, porque el oncólogo dirá, mira, un repertorio contemporáneo, anda si este tío era mi amigo en la facultad, y de repente se establecen una serie de redes nuevas que pueden, sin duda, repercutir en un auditorio más numeroso y rico.

Sin embargo hay una fractura, sobre todo con los programadores entre los cuales la programación de música electroacústica es escasísima. Esto tiene una enorme contrapartida que es que se convierta en marginal que suscite menos interés desde el punto de vista de la formación y que paralelamente pase lo que pasa dentro de la formación en la música electroacústica en los centros de enseñanza superiores. Yo estoy convencido de que si Mozart pudiera vivir ahora usaría un iPad, era tan inquieto que no podría abstraerse a usar las nuevas tecnologías, lo cual no quiere decir esto que esté mal programar Mozart, el problema es la medición de porcentajes, es decir, cuanta programación tengo de música clásico-romántica y cuanta de música contemporánea, y dentro de esta última, cuanta hay de música experimental y cuanta de música consolidada. Ravel o Beethoven... o..., maravillosos, su música es espectacular pero uno no asiste todas las semanas a visitar Las Meninas, sin embargo, si las orquestas basan sistemáticamente su programación en un 80 o 90% en la música clásico-romántica o primer cuarto del siglo XX, la experimentación y el acercamiento a la actualidad a nuestro pensamiento contemporáneo, al pensamiento de nuestros estudiantes de nuestros hijos se pierde, en la medida en la que nos detenemos en contemplar el pasado tenemos un serio problema de dirección, de saber hacia donde queremos ir, que igual no lo sabemos, quizá nuestra labor como docentes tiene que estar fundamentada en probar y en equivocarnos y ese es el reto, entonces, la contemplación del pasado, por maravillosa que fuera, nunca será mejor, porque ya pasó.

Hay un serio problema, las ayudas que tiene el gobierno vasco son ayudas que llegan a la creación de la obra, pero no se compromete a que se difunda, se programe, se explique, y que el público la escuche, es decir, que llegue a su fin último que es tener un auditorio. Entonces, yo como Ensemble pido a un compositor que me parece interesante que cree una obra, el compositor se tiene que buscar la vida para pedir una ayuda, si tiene suerte el gobierno le otorga la ayuda pero este no se preocupa de conseguir que los programadores la difundan, es decir, al final tenemos tres departamentos estancos que no acaban relacionándose con un fin último, la creación, la difusión y la educación de un auditorio.

Por otro lado, Jon Bagües también apporto información original al respecto:

La gente está ahora conectada a sonidos virtuales más que nunca, con lo cual la composición está vinculada a esto, nunca ha habido tantas posibilidades como ahora, es decir, infraestructura social tenemos y la música está más presente que nunca en la vida de las personas, ahora, en cuanto a una música más experimental, es lógico que el público sea más minoritario. Hay un público pero hay que encontrar como llegar ha él, el público joven es mucho más volátil y huidizo, no tienen costumbres fijas, la gente entre los 20 a 40 años hoy día, tienen las costumbres muy cambiadas en cuanto a hábitos sociales y todo esto aun no sabemos como manejarlo bien, la gente antes salía más a la calle y sus contactos se extendían a un gran número de personas, ahora, cada vez los núcleos son más pequeños y se restringen a una sociedad privada, la socialización pública cada vez es menor y en esto influyen mucho las nuevas tecnologías, entonces, que espacio tiene la música en toda esa vida social es algo que no sabemos manejar bien.

En cuanto a los programadores, casi no existen programadores y además hay mucho miedo, en los festivales de música clásica prácticamente no se animan a ofrecer alternativas diferentes, por ejemplo a la ABAO ni se le ocurre que pueda ser posible programar algo con electroacústica en su ciclo de ópera, es un medio muy tradicional y cada vez más, los programadores cada vez están más precavidos y preocupados de que no van a llenar.

Seguimos todavía con los esquemas típicos de concierto de la música clásica, conciertos de una hora, en un espacio cerrado con butacas, con entrada y tal, a lo mejor hay que ir a otro tipo de espacios, pero ya desde el propio desarrollo compositivo. La gente cada vez es menos capaz de escuchar obras largas, con lo cual, escuchar una sinfonía de Brahms, dentro de poco se va a convertir en algo exclusivo de muy poca y exquisita gente preparada para saber apreciar lo que es el desarrollo musical de tal época. Pero esto se está pegando con la vida actual, hacemos zapping con todo, hasta con la comida, yo creo que este cambio hay que tenerlo en cuenta todos.

En cuanto a ayudas para la composición, yo diría que eso está estable, pienso que la

música sigue teniendo un cierto halo de riqueza cultural y social, pero que lo podemos perder en el momento en el que los políticos consideren que no es necesario para la vida, antes que la cultura se prefiera otras cosas que domestiquen más.

De algún modo, Josetxo Silguero pone en tela de juicio lo establecido por costumbres:

Hoy día la electrónica es muy popular entre la juventud, pero no por el ámbito académico sino asociado a la difusión FM o de Dj en las discotecas. No obstante, hay mucha juventud que ha llegado al ámbito de la música electroacústica más académica desde otros estilos como el Tecno, Pop Alternativo, Jazz, etc, al revés es más difícil la apertura de mente.

Herramienta hay, y además a un costo bajísimo, entonces los mayores impedimentos son los centros de enseñanza musical que son más lentos en reaccionar a lo que está ocurriendo en la sociedad, y aún cuando reaccionan tienen el problema de la administración, es muy complicado cambiar un plan pedagógico y realizar los cambios físicos que se requieren para llevarlos a la práctica.

Entre los compositores de primera fila existe un nivel impresionante del manejo de la tecnología y además in situ, son como los grandes improvisadores de nuestro tiempo, es decir, son capaces de realizar una composición compleja a tiempo real. Actualmente, entre la juventud hay una corriente de compositores que están haciendo el trasvase desde el rock hacia la composición contemporánea con una estética más ruidista, saturada, distorsionada e impregnada de reivindicación, son a ellos a los que nos tenemos que arrimar.

En cuanto a subvenciones yo creo que ha habido siempre un poco de desdén a la hora de adjudicar ayudas a la electroacústica frente a otros proyectos más tradicionales. Lo que sí hay es temas de residencia o centros de creación artística.

En cuanto a la programación, en la vía normal no se da mucho, debemos ir a festivales en los que si se incentiva esta línea compositiva como es el caso de la Quincena Musical en Donosti, Vitoria con el Ciclo Bernaola en el cual se incluye el Ciclo Sinkro centralizado en música electroacústica, Bilbao con el laboratorio KLEM también realiza otro ciclo de música electroacústica, pero, fuera de esto ciclos, en las grandes producciones artísticas de los auditorios no tiene cabida este tipo de composición por otro lado porque no necesita la gran sala sinfónica sino que necesita espacios más pequeños donde se puedan dar citas las diferentes disciplinas, en Bilbao hay un colectivo de músicos independientes, el club Larraskito, en el cual hacen todo música electrónica pero desde la improvisación, son gente que han pasado por Bellas Artes en la UPV, en Donosti llamado Donosti Club había otro circuito de música electrónica, infraestructuras hay.

Juan José Eslava, también opinó sobre las infraestructuras sociales con nuevas aportaciones:

Yo creo que sí, ahora, desde el punto de vista del apoyo institucional es relativamente escaso a nivel de España y en Navarra incluso es inexistente que yo sepa, sin embargo, en el País Vasco hay subvenciones, hay programas de ayuda a la creación artística aunque solo es una vez al año.

Luego tenemos una serie de ciclos como el festival Sinkro de Vitoria que tiene su relevancia en la vida cultural del País Vasco, está también la fundación BBVA que también hace encargos pero no específicamente de música electroacústica.

Aunque las ayudas sean escasas por parte de las instituciones si que creo que hay infraestructuras sociales, hay una verdadera receptividad y necesidad de la sociedad de recibir este arte porque es el que nos habla del hoy en día, nos habla de nuestra forma de sentir de nuestra forma de pensar y además yo creo que el poeta en el sentido genérico es quien propone una nueva visión de la vida, y una sociedad que no cuente con ellos es una sociedad que se encuentra perdida, además, creo que el público está muy consciente de ello al estar viendo como están siendo vapuleados sus derechos en todos los ámbitos, en lo cultural, en la salud, en las pensiones, en el trabajo, en fin de la forma que está siendo desvalijada la sociedad hoy en día, ese mismo grado de consciencia está despierto en esa necesidad y en ese derecho de tener una cultura que esté a la altura de este pueblo con el que contamos hoy en día y creo que es una responsabilidad imperdonable de las instituciones el que no estén realizando esta labor o que la estén realizando de forma cínica, deformada y tergiversada. Yo creo que como artistas, eso sí, tenemos el compromiso de ser capaces de reformular nuestra propuesta siendo capaces de canalizar esa energía que está latente en la sociedad. Podemos decir que el panorama es marrón, pero no negro, no estamos ante un imposible sino ante un muy difícil.

M^a Eugenia Luc nos dio su punto de vista del siguiente modo:

Respecto a las ayudas a la composición, no son muchas pero las hay, el ministerio hasta hace unos años otorgaba ayuda exactamente a un número limitado de compositores que entraban anualmente en concurso, actualmente, con la crisis, estas ayudas han desaparecido prácticamente, no se si temporalmente pero si que sigue habiendo ayudas a encargos de composición desde el ministerio de cultura, y estos encargos pueden ser dedicados sólo a la música acústica o también a obras mixtas con el electrónica. También el gobierno vasco, todos los años presenta ayudas a la creación musical a las cuales el compositor puede acceder presentando su proyecto, presentando su trayectoria, presentando

las posibilidades de difusión que tenga esta obra.

Respecto al público, hay distintos públicos, hay un público para el rock, música clásica, contemporánea, teatro, ópera, cine y también hay para la música electroacústica, el público que hay para la música contemporánea, es un público muy interesado, comprende el arte no como un mero entretenimiento sino como algo que le seduce, que le plantea desafíos, que le hace crecer en algún sentido, le hace pensar, es decir, no podemos pensar en llenar estadios, si estás pensando en eso es que no estás viendo el valor real de este arte, hay un público especial para este tipo de eventos.

En otros países el número de público interesado en estos eventos es mucho mayor, más joven y de diferentes disciplinas, te podías encontrar jóvenes de bellas artes, de literatura, químicos, matemáticos etc... es decir no solamente los músicos iban a estos conciertos sino gente interesada en la cultura actual, así sucede en Argentina, en Francia también pero el ámbito de edad es más amplio. Aquí se puede hablar de dos públicos diferenciados, el de Bilbao y el de Donosti, en el de Donosti hay mucha más juventud, imagino que por estar el conservatorio superior de música del País Vasco.

Incluso Mikel Arce, entre otras cosas nos cuenta un chiste que refleja muy bien la afluencia de público a este tipo de conciertos y habla positivamente de los programadores:

Si no fuera por las ayudas pues no existiría el festival KLEM ni el festival de La Escucha Errante, hace años que llevamos con las ayudas del gobierno vasco.

En cuanto público, pues no hay tanta demanda, nosotros cuando hemos hecho conciertos hemos tenido que llevar alumnado de la UPV, en realidad hay un público muy minoritario. Hay un chiste muy representativo de esto, “¿qué diferencia hay entre un concierto de rock y uno de música electroacústica? pues que en el de Rock todo el mundo conoce al músico y en el de electroacústica el músico conoce a todo el mundo.

En cuanto los programadores, yo creo que sí que están por la labor puesto que les llenas los pequeños locales a los que asistimos, recuerdo que en cierta ocasión nos invitaron a KLEM para dar un concierto en Barcelona y el público que asistió llegó a 10 personas, en una ciudad como Barcelona. Recuerdo que también estuvimos en La Casa Encendida en Madrid y fíjate, fue alucinante, la sala estaba llena pero yo creo que allí se ha creado un hábito de ir, haya lo que haya, la gente acude.

Mikel Mate, como acostumbra, nos da una visión diferente y original al respecto, además da un toque de atención a la propia creación contemporánea:

Ni aquí, ni en el mundo mundial es más si lo pensamos, creo que hay más infraestructura social aquí en el País Vasco que en París, porque de alguna forma estamos en un mundo muy materialista, donde el arte de verdad no interesa, interesa el arte de negocio y entonces en ese momento es un valor de mercado. Es decir, no existe la demanda de música contemporánea, los músicos desde siempre han tenido que albergar alguna funcionalidad, Bach hacía misas, no se si le gustaban o no pero hacía misas para el conde para que se las pagara y en base a eso podía buscar sus mundos creativos, el otro hacía óperas, el otro no se que... y hoy día el compositor contemporáneo da clases y eso es lo que le va a dar para vivir, es decir, la infraestructura está ahí, en la pedagogía, entonces, el ser compositor, es necesario pero desde el amateurismo.

Si la música electroacústica fuese demandada por la sociedad no te preocupes que ya se cumpliría, pero estamos en una sociedad que no entiende la música electroacústica, pero ojo, si tenemos el problema dentro de los propios músicos, si no conseguimos el respeto entre nuestros compañeros de prestigio reconocido, ¿como lo vamos a conseguir en el resto de la gente?, ¿cuántas veces te encuentras con instrumentistas profesionales que te hacen barbaridades en tu música? pues muchas, y eso es porque al intérprete no le gusta tu música contemporánea, entonces, si no le merece la pena, lógicamente no va a malgastar tiempo en su estudio, es decir, cuando ocurre esto, algo muy mal estamos haciendo los compositores, o es que todo el mundo viene en dirección contraria, oye, igual tenemos que reflexionar.

Seguidamente exponemos la opinión de Pascal Gaigne respecto al tema que nos atañe:

Hemos hecho conciertos con muy poca gente, pero lo malo es que no asisten ni los alumnos del conservatorio de composición ni los propios compositores. Podría funcionar haciendo un concierto algo más atractivo, más grande, más potente. Esta música nunca he tenido la intención de llenar grandes espacios, este tipo de actividades artísticas corresponden a un pequeño sector del público, es normal que sea minoritaria, pero no tanto. Deberíamos hacer un esfuerzo por acercarnos al público, un esfuerzo por dar a conocer este arte con un poco de pedagogía en los centros realizando actividades conjuntas con los profesores y enfocadas hacia los más jóvenes que son más perceptivos, pero a veces no son muy receptivos.

También veo muy importante el volver a interpretar repertorio clásico dentro de la música electroacústica, refrescar la historia a la par que también se realice algún estreno de obras de creación nueva, siempre explicando al público para generar interés. Yo creo que en este sentido hemos perdido un poco la línea buena de trabajo para difundir este tipo de música. El problema es que ahora hay demasiados estrenos y pocas obras consolidadas por la importancia histórica, esto es porque a más estrenos más subvención recibe el Ensemble, y claro, en la mayoría de los conciertos no existe la distancia histórica que nos haga

conectar con el presente y aparte, escuchar todo estrenos es mucho más costoso por ser la música más evolucionada y por tanto a la que menos estamos acostumbrados y si encima nadie te explica nada, vemos que el público cada vez viene menos, entonces, ¿para que estamos haciendo esto? ¿para que sirve esto?, para nada, solo para estrenar la obra delante de cuatro amigos que con el tiempo van dejando también de venir.

3.2.2.8 ¿Están los auditorios preparados para difundir electroacústica?

La siguiente cuestión suscitó en los entrevistados opiniones encontradas, casi por igual se decantaron por decir que los auditorios no estaban preparados, sin embargo cada uno de ellos también se inclinó hacia respuestas más positivas con ciertos matices. A continuación desgranamos un poco más todas las opiniones que se expusieron al respecto.

En cuanto a las respuestas negativas se refiere, el tema más recurrente reafirmado por 8 de los 18 entrevistados, el 44,4% de ellos, fue el hecho de que la gran mayoría de los auditorios están contruidos a la Italiana, con una estructura decimonónica, es decir, con butacas fijas, escucha frontal, difusión en estéreo y por supuesto con una mesa de mezclas realmente alejada de la escena, o lo que es lo mismo prácticamente inútil a la hora de difundir la electrónica, por no hablar que en la mayoría de los auditorios no se cuenta con octofonía.

5 de los entrevistados, el 27,7% de ellos, añadieron que en el tema de los auditorios se habían preocupado del continente pero no del contenido.

El 22,2%, es decir, 4 de los 18 entrevistados opinaron que los arquitectos no han estado al tanto de las necesidades de la música, teatro y danza del siglo XX y XXI y además uno de ellos apuntó que no solo los arquitectos sino también los compositores no han sabido hacerse escuchar para construir espacios más acordes con las demandas del arte contemporáneo.

Del mismo modo otro 22,2% de los encuestados expusieron que efectivamente los auditorios no están bien acondicionados y eso mismo les obliga a viajar con su propio equipo que lejos de ser algo negativo, por el contrario les motiva a encontrar espacios nuevos y les aporta una gran libertad.

El 11%, es decir, 2 de los entrevistados, opinaron que todos los auditorios tienen problemas de ruido eléctrico al llevar por las mismas mangueras tanto cables de audio como

de luz. Además añadieron que la gran mayoría adolecen de no tener octofonía en sus salas.

Finalmente, uno de ellos, el 5,5% aseguró que los auditorios están preparados para amortizar cada actuación teniendo una capacidad de hasta 500 personas. Esto es demasiado para el público minoritario que demanda o se interesa por la electroacústica.

Por otro lado, también hubo un gran número de respuestas positivas, de este modo el 38,8% de los entrevistados, es decir 7 de los 18, resolvieron que los espacios más apropiados para la difusión eran las salas polivalentes del Kursaal a pesar de no estar muy bien acondicionadas. El Aula Magna del conservatorio de Vitoria fue nombrado por un 22,2% de los entrevistados, es decir por 4 de los 18, ellos coincidieron en que tiene un fabuloso sistema de difusión móvil. Igualmente el 22,2% de ellos opinó que si que hay salas preparadas, pero, si pensamos en los museos y no tanto en los auditorios. Un 11% de los entrevistados, es decir, 2 de ellos opinaron que existen lugares interesantes en Navarra, como son algunos espacios del Baluarte y del Centro Huarte de Arte Contemporáneo. el mismo modo, un par de personas, el 11% opinaron que en el teatro M^a Eugenia se puede contar con un buen equipamiento. Uno de ellos, el 5,5% añadió que hay una salita pequeña en el teatro Barakaldo muy adecuada para la difusión de la electroacústica. También fue muy interesante la aportación de otro de los entrevistados que aseguró que en el teatro campos Elíseos tienen la posibilidad de mover las butacas, algo realmente interesante para la actividad que nos ocupa. Finalmente, uno de ellos, es decir de nuevo el 5,5% de los entrevistados nos informó de dos espacios más con posibilidades, estos espacios eran el auditorio Bizkaia Aretoa y el Aula Magna de la UPV.

Algunos comentarios interesantes en cuanto a la viabilidad de los auditorios vienen de la mano de Alfonso García de la Torre el cual expone lo siguiente:

Nosotros con el grupo que tenemos solemos ir a dar conciertos en auditorios y nos encontramos que ya sólo el hecho de colocar la mesa en el centro del patio butacas es caso imposible. El sistema de sonido suele tener una concepción televisiva. Estos inconvenientes nos han hecho tomar una determinación y es viajar con nuestro propio equipo de sonido, esto por un lado es un reto pero también es un aliciente porque te permite realizar conciertos en sitios insospechados que también es muy importante. La infraestructura musical actual de muchas ciudades, no da pie a la creatividad ya que están localizadas hacia un determinado tipo de música, música de cámara, música orquestal, y hablas con gente del

teatro o de la danza y se encuentran en la misma situación. Nosotros, por ejemplo, hemos acondicionado acústicamente el auditorio del conservatorio con un sistema móvil de altavoces para poder colocarlos donde más nos interese, el hecho de que sea modular nos permite hacer música electroacústica en condiciones.

Guillermo Lauzurica apoyó las afirmaciones anteriormente comentadas:

Aquí en Vitoria sí, el auditorio que funciona es el del conservatorio, el Aula Magna. Alfonso se ha preocupado de tener una buena infraestructura de audio e imagen y de hecho aquí se han interpretado cosas realmente complicadas como Brian Ferneyhough. Si quieres octofonía no tienes ningún problema, ahora si vas al Kursaal o al Euskalduna es posible que no puedas tenerla a no ser que la alquiles, hoy día se trabaja de este modo y además creo que es más práctico. El Aula Magna aunque tiene una construcción clásica está mejor preparada a la hora de situar la mesa de mezclas, además se intenta facilitar cualquier otra disposición dentro de lo físicamente posible.

También Aurelio Edler Copes, nos ofreció una información interesante al respecto:

Sí, yo creo que sí, hay buenos auditorios, nosotros con el KRATER Ensemble y en colaboración con el centro de arte TABAKALERA donde alquilábamos material, igualmente, Musikene también nos prestaba al principio material, pues tocamos en varios auditorios así como en el Teatro Victoria Eugenia el cual tenía un buen equipamiento incluso un subwoofer. También he estado en las salas polivalentes del Kursaal en las cuales pedimos cuadrafonía y subwoofer. Es decir, se puede hacer cositas, ahora para una producción más grande, es normal estar asociados con estos grades centros pero también con empresas o estudios de sonido que cubren el material necesario.

Iñaki Estrada por su parte nos dio información sobre la capital de España:

El caso más flagrante es en Madrid, en el Reina Sofía. Tienes unos cuantos altavoces malísimos puestos por todos lados que no valen para nada. Y es que cuando se hace un auditorio, para nada está enfocado a la música electroacústica.

Por su parte, Iñigo Ibaibarriaga también nos dio su impresión sobre el tema:

Creo que no, lo primero, tienen serios problemas de ruido electrónico, es decir las líneas electrónicas de imagen y sonido corren por los mismos lugares. La especialización es inexistente, hay que alquilar tus cajas acústicas con sus trípodes y cableado, yo no conozco un lugar que pueda tener al menos octofonía, algunos tienen 5.1 pero no octofonía,

entonces, esto denota un poco la filosofía y la orientación hacia lo acústico. Tener una escucha diferente creo que no existe, salvo en el Teatro Campos Elíseos de Bilbao donde si se pueden mover las butacas aunque esto, fue ideado para poder realizar bailes de salón.

Jon Bagües también nos ofreció un punto de vista muy interesante y realista:

No, absolutamente no, en alguna ocasión he asistido a alguna mesa redonda donde se juntan varios compositores de música electroacústica, entonces, se enciende el magma y empiezan a imaginar lugares maravillosos para la difusión de esta música, cosa imposible. Lo más parecido a este sueño es el auditorio que se ubica en la “Cité de la musique” que el auditorio estaba programado acústicamente para que las señales se escuchasen bien en cualquier parte del auditorio a pesar de los posibles cambios de escenario que se podían dar, es un espacio polivalente, pero polivalente de verdad, no es como sucede aquí, que viene a ser una caja donde entra de todo. Por el contrario, aquí, ciertos auditorios hay que retocarlos acústicamente debido a su errónea concepción y eso que se construyen para la audición de música clásica que se supone que ya está mas que controlando.

Luego, la forma de escuchar, aquí sigue siendo muy tradicional, cuesta mucho romper moldes, estamos muy acostumbrados a sentarnos en nuestra butaca y a que la música nos venga del escenario. Por otro lado se toma una actitud religiosa con la música, como si fuera un Tótem, la gente cuando va a un concierto de música clásica piensa que va a algo muy serio, y eso, hace que incluso uno no se deje permeabilizar por dicha obra puesto que se está más preocupado del protocolo y en tensión por el silencio absoluto.

Joseba Torre nos contó lo que el vivió en Francia a diferencia de aquí:

En Francia, en Radio France, donde había un grupo de investigación de música acusmática, tenían una sala con no menos de 80 altavoces, en escena unos 30 o 40 y alrededor tuyo otros tantos, entonces, el compositor que iba a difundir la electrónica tenía la posibilidad de sentarse donde quisiera, generalmente lo hacía en el centro. De hecho, teníamos una asignatura expresamente dedicada a la difusión, aprendíamos a trabajar con diferentes maneras de difusión estereofónica y multicanal. Esos conciertos se llenaban, hasta el punto de quedarme sin entrada, hablo de 1995. Entonces, los centros en País Vasco y Navarra no estaban preparados como en Francia y por desgracia después de casi 20 años siguen sin estarlo. No hay una tradición de programar música contemporánea y aun menos electroacústica, el resultado es que no se llega a conocer este tipo de música, a los programadores les da la sensación de que les va a suponer un esfuerzo y un gasto tremendo y no es así, es poco más que lo que supondría contratar a un músico más.

El saxofonista Josetxo Silguero también aportó datos de interés sobre este tema:

Toda la experimentación que hay hoy día en torno a la espacialización a lo envolvente del sonido no es posible en los auditorios que, con un resultado acústico similar al siglo XIX y con una disposición frontal con difusión en estéreo, hoy en día, no vamos a ninguna parte. En la actualidad, el espacio acústico debería ir a fin con el espacio escénico. Además, las salas están concebidas a lo grande, salas sinfónicas de mil y pico personas, salas de cámara de quinientas o más personas, estamos sacando las cosas de contexto, la sala de cámara es para hacer cosas pequeñas y pretendemos rentabilizar al máximo siempre.

A este nivel me parece más interesante el tratamiento del espacio en las salas polivalentes del Kursaal, son tres espacios enormes que permiten tener tres salas separadas o unidas por medio de unos paneles de separación. Es decir, estas salas sí que permiten el acondicionamiento de los músicos y público de una manera mucho más libre. Lo ideal sería que el Euskalduna o el Baluarte posibilitaran esto. Está claro, la escucha clásica no ha evolucionado desde el siglo XIX. En el Auditorio Nacional, es realmente un dolor el proponer un cambio escénico, te tienes que batir con todos, es como si fuesen museos, al final, uno huye de estos lugares. Los mismos ciclos de música contemporánea, solo cambiarlos a La Casa Encendida, ha producido un acceso de gente joven muy notable.

Juan José Eslava, nos habló de la implicación del artista en dichos recintos:

Yo creo que mayoritariamente se han hecho a espaldas de los artistas implicados en la escena, tampoco digo que toda la responsabilidad sea única y exclusivamente de los arquitectos, yo creo que los artistas tampoco han estado al pie del cañón y no han sabido tomar conciencia de la importancia que tenían. Nos hemos encontrado con unas salas ya construidas y sin posibilidad de intervenir. Es decir, nos vemos en la necesidad de pervertir los espacios acústicos para poder llevar a cabo una propuesta, que por otro lado también es interesante. Existen salas como la sala verde de los Teatros del Canal de Madrid que son espléndidas, que me parece que tienen un valor poético y una flexibilidad en cuanto a su uso que para mí son una referencia a tener en cuenta en España.

Aquí en Navarra, hay espacios que utilizados inteligentemente, y estoy pensando en el Centro Huarte de Pamplona, también en espacios del Baluarte, pueden dar lugar a hacer acciones muy interesantes. Y yo creo que como artistas tenemos que asumir este panorama, no tenemos un espacio ideal como el que se creó en el IRCAM, el espacio multidisciplinar de París, pero tenemos otros espacios de la ciudad vinculados con la vida en donde bien se pueden hacer propuestas interesantes.

Fue muy interesante lo que nos comentó M^a Eugenia Luc en sus vivencias:

Todo es cuestión de querer hacerlo evidentemente. En cuanto a la acústica, no veo que

estén preparados, es decir, tendría que ser posible poder provocar diferentes acústicas por medio de paneles que controlen, por ejemplo, una reverberación mayor o menor debido a su colocación como los hay en teatros europeos, como ocurre en Radio France, pero bueno, esto son situaciones ideales a las que ya llegaremos, porque no. He visto en Ámsterdam, óperas donde los escenarios van siendo móviles y el público se va acercando a dónde se va desarrollando la acción, es decir, el público no está sentado, está de pie, y puede acceder fácilmente a los diferentes puntos focales.

Mikel Arce nos comentó al respecto, lugares interesantes cercanos a su ámbito:

Más que preparados creo yo, nosotros tenemos un auditorio de la universidad, se llama Bizkaia Aretoa que está al lado del Guggenheim concretamente al lado de la biblioteca de la Universidad de Deusto, es un espacio incluso sobreequipado. Aquí mismo, en el Aula Magna, también tenemos un equipo fantástico con octofonía incluso.

De otra forma, Mikel Mate nos da una visión más filosófica de la situación:

Si, es más, creo que hay un sobreesfuerzo por hacer todo lo posible por la música contemporánea y electroacústica a pesar de la afluencia del público. No creo que el problema sea de falta de infraestructura o de apoyo de las instituciones, si pensamos que hay está el problema posiblemente es porque no nos estamos haciendo autocrítica, y si yo como compositor estoy pidiendo que haya cosas un poco especiales igual es que yo no estoy con los pies en la tierra. En estos conciertos de electroacústica, ¿cuántas personas acuden a verlos?, ¿a cuanto sale el precio de la entrada para poder cubrir la producción? y realmente ¿cuanto pagan?. Por ejemplo, antes, un compositor de óperas, tenía muy claro que factores tenía que manejar para llevar a cabo su trabajo con éxito, sabía a quien tenía que contentar. El compositor de hoy en día no tiene nada que ver con el de antes, ¿que es lo que quiere comunicar?, ¿a quien quiere encandilar?, antes era más sencillo. Un compositor es un creador, y un creador tiene que ser un pensador. Si yo tomo una opción estética es por algo y tendrás que tener las cosas muy claras, el acto compositivo es un acto voluntario, entonces, tú ¿para que compones?, ¿para que creas?, si es un acto personal, es decir, de autosatisfacción, pues perfectamente, pasas del mundo mundial pero luego no puedes pedir auditorios ni nada de nada. Esto es uno de los fallos de la enseñanza, se enseña un poco de composición pero no se incide en la apertura de la mente, es decir, no se insta al alumno a que piense para que la va a componer, porque elige tal o cual estética y en función de lo que se pretenda las cosas pueden tomar sentido o no. Es posible que el compositor piense que está yendo por una autopista en un Mercedes cuando en realidad está yendo por un océano y por tanto se esté hundiendo porque no se da cuenta, al no saber donde está, que lo que necesita no es un coche sino un barco.

Entonces, en el momento en que la composición a ti te aporta algo y lo consigues extender a un colectivo, crear redes en donde tú te encuentras a gusto, amigos, familia, músicos de tu confianza, entonces tu acción tiene sentido y esto tendrá futuro, si esto no es así y llegan momentos más críticos y empiezan a quitar las subvenciones, quien se va a quejar de que a los compositores que están pluriempleos dando clases aquí y allí les quiten cuatro encargos de cuatro obras cuando en la sociedad hay gente que se está suicidando porque no puede pagar la vivienda, ¿donde estamos?.

Pascal Gaigne reflexionó sobre la manera de escuchar entre otras cosas:

No hay ninguna sala del todo bien preparada, siempre hemos dicho que lo mejor es un sitio no preparado, un sitio vacío de forma que lo organizas tú como quieras. Pero bueno, hay que saber adaptarse a la sala y transforma la situación. Lo mejor es una sala vacía donde la persona que difunde la obra se sitúa en el centro y el público se dispone alrededor. Si tú planteas el espacio de este modo también consigues preparar un poco al oyente, realmente mirar un bafle a mi no me dice nada, sin embargo, cerrar los ojos y estar tumbado bien en el suelo o en una tumbona predispone al oyente a utilizar solamente el sentido del oído y dejarse llevar por el sonido. Un gran ejemplo fue el Pabellón Philips diseñado por Le Corbusier y en el que colaboró Iannis Xenakis, en este lugar se tumbaban en el suelo y escuchaban los sonidos, es decir, cambiando la disposición tradicional, cambias la actitud mental. La ventaja del ser humano es que nos podemos adaptar a casi todo, los teatros están hechos para otra serie de actos en los cuales también se dan problemas para poder llenar.

Stefano Scarani nos habló desde su experiencia en otros lugares además de aquí:

No, no hay auditorios importantes adecuados, y los que se construyen nuevos, como el proyecto para Musikene, el del Conservatorio Superior de Valencia o el nuevo auditorio de la Facultad de BBAA en la UPV de Valencia, nacen ya muertos, inútil y mal pensados. Existen lugares que han sido adaptados para la música contemporánea y para el uso de electroacústica, pero, ¿cuantos auditorios tienen un sistema de al menos 8 canales audio instalado?, ¿cuantos permiten colocar el escenario al centro en lugar que en un lado? o simplemente, ¿cuantos permiten que la dirección artística de control sea colocada en el centro de la sala? personalmente hasta hoy no he encontrado un sitio así in España y tampoco en muchos otros Países.

Finalmente, Zuriñe Fernández Gerenabarrena nos da su opinión al respecto:

Desgraciadamente muy pocos, los auditorios ya viejos se construyeron a la italiana, lo malo es que los que se erigieron después, fueron arrastrados por este estilo. Por otro lado, el

tener la cabina de control arriba, es un pensamiento de hace 30 años, donde no había esa interacción entre el intérprete y el difusor de la electrónica, entonces, ahora todo el mundo se coge la mesa de mezclas y se coloca en el patio de butacas, claro, este es el sitio ideal ya que el sonido va a venir de cualquier lugar.

Un ejemplo fue lo que ocurrió en Osaka con la esfera de Stockhausen donde el sonido podía venir de arriba, de abajo y de todos lados en definitiva. Otro espacio de proyección se da en el IRCAM el cual aporta un montón de posibilidades para colocar los altavoces. Entonces, si estamos en este momento, ¿porque no hacer un espacio adecuado a la electroacústica?. Por eso yo creo que cada vez hay más centros tipo museos que te permiten en un lugar amplio, abstracto, vacío, recolocar tu escena, desde la sonora, la visual, lo que sea, y esto es una demanda de los nuevos creadores, sean músicos, escenógrafos, bailarines, etc., entonces, claro, buena parte de los nuevos edificios que se construyan deberían hacerlo en base a las necesidades de la programación que se piensa difundir.

3.2.2.9 ¿Cómo ves el futuro de la electroacústica en nuestra tierra?

El 50% de los entrevistados, es decir 9 de los 18, se reafirmaron en que el futuro depende en gran medida de la formación, algunos indicaron que esta formación debería empezar en las E. P. y por supuesto tener su especialidad en los estudios superiores.

Un 39%, 7 de los entrevistados, opinaron que ven bien el futuro, pero no gracias al apoyo de las instituciones sino al trabajo de compositores muy buenos de nuestra tierra.

El 17%, es decir 3 de los 18 entrevistados, coincidieron en que dicho futuro dependerá de dos o tres personas que con su gran interés mueven los ciclos de conciertos y generan cierto interés hacia esta música a la par que construyen un público.

En menos medida, un 11%, es decir, 2 (no siempre los mismos) de los 18 encuestados, opinaron una serie de aspectos muy interesantes, tales como:

- En primer lugar, va a depender del apoyo de las instituciones y de la difusión que se consiga realizar.
- Por otro lado, algunos apuntaron que la difusión se debe actualizar, no ha de ser tanto a nivel local sino más a nivel global por medio de streaming en internet.

- Dependerá de el nivel de normalización que adquiera la electroacústica.
- Bien, si desaparecen los compartimentos estanco a la hora de realizar encargos.
- Mal, puesto que no existen centros especializados, los centros deben espabilar y atender a la demanda de la sociedad y de los nuevos tiempos.

Del mismo modo, es decir, sin exceder el 11% de las opiniones, o lo que es lo mismo, son respuestas individuales de 1 o 2 de los 18 entrevistados, pero siempre diferentes personas, opinaron que:

- Va ha depender del apoyo que demos a los compositores más jóvenes.
- Bien, la creatividad es como el agua, siempre encuentra un camino.
- Dependerá de la capacidad de los compositores de incidir con proyectos en las instituciones, y de mantener la dignidad del compositor, cobrando como se merece.
- Bien si volvemos a cuidar los conciertos con algo de pedagogía y mimando al público que asiste a ellos con el fin de generar una costumbre.

A continuación, nos disponemos a reflejar los comentarios más interesantes de algunos de los entrevistados. De esta forma, Alfonso García de la Torre mencionó lo siguiente respecto al futuro de la música electroacústica en País Vasco y Navarra:

Creo que bien, como mínimo hay que dar la oportunidad, es decir, devolver a las nuevas generaciones lo que viví con Carmelo Bernaola en mi época de estudiante, osea, el poder componer y después que se estrene. Ha habido una formación entre los jóvenes que ha de dar su fruto y tenemos que ayudar con la difusión de su obra, ese es el compromiso de nuestra generación y este es el porqué de un laboratorio, de un conservatorio.

Aurelio Edler Copes también ve el futuro en las nuevas generaciones, pero ve que todo depende del tesón de muy pocas personas:

En Bilbao y Victoria, están moviendo la rueda de la música contemporánea y electroacústica, me refiero a KLEM y al festival Sinkro, y estos festivales dependen del

tesón y el esfuerzo de una o dos personas, entonces el desarrollo llegará hasta el punto en el que una de estas personas desista, es un poco incierto. El IRCAM por ejemplo, depende de todo un colectivo que empuja y esto no lo veo ni en Euskadi ni en España en general.

También Guillermo Lauzurica nos aportó un punto de vista enfocado a la formación:

Al final dependerá de cada compositor, la gente joven en general tienen la formación y dependerá de ellos el que continúen lo que empezamos hace muchos años. Fue una pena que se quitase el superior de composición en Vitoria con la venida de la LOGSE, eso tenía una especie de continuidad, se producían muchas composiciones de alumnos muy interesados en la electroacústica. Al derivar los estudios de composición hacia Musikene, se perdió de algún modo esta línea de producción. Los estudios de E.P. están enfocados a la interpretación y apenas a la composición, es decir, un alumno que quiera estudiar composición, prácticamente se va a empezar a formar en el superior.

Hubo quien apostó por la normalización de la electroacústica, como Iñaki Estrada:

Todo va a depender de una buena formación y de la normalización de la electrónica, es decir, no tiene porque verse diferente un ensemble acústico que otro con electrónica, es una cuestión de instrumentación, uno decide añadir un músico más y punto que en este caso ese músico más es la electrónica. Lo más interesante sería mezclar, dos piezas acústicas, luego una con electrónica, otra acústica, etc., de forma que la gente lo asimile y normalice.

Iñigo Ibaibarriaga nos expuso las deficiencias de la formación en nuestro país:

El hecho de vivir en compartimentos estancos hace que quien quiera escribir esta música tiene que hacer un esfuerzo personal por conocer que Ensembles la pueden interpretar, buscar posibles subvenciones y difundir la obra entre los programadores para conseguir que te la incluyan en sus ciclos de conciertos.

Por otro lado, el gran problema formativo, ¿la composición electroacústica llega después de la composición tradicional acústica? creo que lo justo sería que un estudiante pueda hacer un abordaje en paralelo de ambas disciplinas e incluso, si le interesa más esta que pueda optar a tener más peso específico en el aprendizaje de la música electroacústica ya desde un primer curso de composición puesto que sino, estamos en enorme desventaja con el resto de Europa. y ¡ojo!, no solo pensando en los estudiantes de composición sino también en los intérpretes, porque realmente el grueso de un conservatorio no son los compositores sino los intérpretes que van a ejecutar esta música, entonces el acercamiento a la interpretación con tecnología, implica necesariamente una expansión.

Jon Bagües, remarcó la importancia del profesor como un buen pedagogo del cual pueda depender en gran medida este futuro:

Depende mucho de los profesores y uno aprende a hacer las cosas porque ha tenido una buena guía. Si un profesor está rodeado de unos mínimos medios y le dejan hacer, además de contar con alumnos que estén atentos y con ganas de aprender, entonces, la música electroacústica tendrá futuro.

Por su parte, Joseba Torre incidió en la no existencia de un centro dedicado a la investigación exclusiva de tal actividad:

Pues mal, en Navarra no hay ningún centro de estudios ni de trabajo en la música electroacústica. Entonces, si quiero hacer una obra de electroacústica, pues no puedo, o me voy a Madrid al LIEM, a Barcelona o a París puesto que en el País Vasco lo que hay son laboratorios en los que sólo pueden trabajar los alumnos del centro. Yo estoy convencido de que si existiera, se le podría dar un uso enorme, no solo para la composición electroacústica, también para la composición de bandas sonoras u otros usos de producción sonora muy rentables. Si en los centros con posibilidades como el conservatorio superior o la universidad pública de Navarra, hubiese gente con interés y además supiesen hacer ver a las personas competentes que con pocos medios económicos se pueden crear dos centros de música electroacústica que vayan creciendo poco a poco, solo entonces, podría existir un futuro.

Josetxo Silguero nos ofreció una crítica del sistema actual en diferentes niveles:

Bien a nivel de que la gente que voy conociendo están al día, tanto en información como en medios. Hoy en día sería inconcebible que un estudiante pueda decir que en su carrera de composición no tuvo oportunidad de aprender a componer con medios de las nuevas tecnologías. Los centros de enseñanza tienen que espabilar ya que todo esto lo demanda la sociedad y no como ahora que no hacen más que eliminar programaciones o quitar la música de primaria, ¿que es esto?, tenemos un colectivo de personas que nos están dirigiendo que quiero pensar que no son conscientes de sus actos porque de lo contrario es que son unos sinvergüenzas. No hay más que echar la mirada a otros países, por ejemplo en Finlandia el mayor logro laboral que se puede llegar a conseguir es el de ser maestro, allí llegas a esto y eres respetado, eres casi un Dios porque se es consciente de que has tenido que trabajar enormemente para llegar a esta situación y además eres una persona especial que el gobierno a mimado, saben que el éxito de una sociedad está en la educación, y aquí, ¿que es lo que está pasando?. Ahora los compositores están muchísimo más formados y tienen acceso a toda la información pero las oportunidades son muchísimas menos.

Juan José Eslava apostó por la implicación de los propios compositores y también por la dignidad de esta profesión:

yo creo que el futuro depende del grado de implicación que nosotros como artistas tengamos a la hora de incidir en esas estructuras que pueden permitir que se lleven a cabo propuestas, en generar un tejido rebelde y creo que hay muchas fibras de ese tejido ya presentes en el País Vasco y creo que es un momento de gran oportunidad y de gran responsabilidad en el cual van a salir una serie de propuestas que van a romper con lo que hasta ahora hemos conocido como formato musical y como formato de concierto porque además lo demanda la sociedad y porque la ausencia de útiles específicos nos lleva a ellos también, es decir, esta falta, al final se convierte en un incentivo. Estamos en momento muy excepcional pero hay que vencer la reticencia de muchas instituciones que no aportan, que no se implican, que no dan dinero y también creo que como artistas tenemos la responsabilidad de reivindicarnos como tal, porque sí que existe actualmente el riesgo, y eso sí, tanto para compositores como para instrumentistas de que haya, digamos, una especie de inflación en cuanto a la valoración, y estoy pensando sobre todo en términos económicos, de las actuaciones de los músicos, mire, toque usted gratis que..., no, mire usted, hasta ahí podíamos llegar, y precisamente en el momento actual de crisis, pienso que es cuando más tenemos que reivindicarlo a riesgo de que se pueden perder oportunidades, pero uno tiene su dignidad, y creo que es el momento de dejarla bien clarita, eso sí, desde el realismo, ya sabemos que no podemos pedir cachés elevadísimos porque no es momento de hacerlo pero si es el momento de pedir un respeto que en algunos casos se está flagrantemente faltando por parte de programadores y ..., los músicos no deben tocar gratis, es de ética profesional, ni tocar gratis, ni componer gratis, porque sino, vamos a caer en el amateurismo que no es el futuro que se merece la música en el País Vasco.

Fue interesante el punto de vista positivo ofrecido por M^a Eugenia Luc:

Estupendo, porque la música y la creatividad es como el agua, le puedes poner barreras pero llegará un momento que deberá traspasarla. En momentos difíciles, de crisis donde las cosas pueden parecer más infranqueables, más inaccesibles, al contrario, estimula la creatividad del individuo y se consigue salir adelante.

Mikel Arce remarcó la necesidad del apoyo por parte de las instituciones y consecución del camino recorrido:

Cada vez tenemos más posibilidades, hemos llegado a una socialización de la tecnología, es decir, todo el mundo es capaz de trabajar con un software, entonces, el problema del futuro, pienso que siempre es la difusión, quiero decir, necesitamos del apoyo

de las instituciones, de sitios que acojan nuestro trabajo. Lo interesante sería, que la labor que llevamos haciendo desde hace 30 años, no se quedase en nada, sino que quede un camino establecido del cual las nuevas generaciones puedan partir y procurar un futuro.

Mikel Mate aseguró que el futuro de esta línea pasa por el concepto global y no local:

Existen diferentes estilos compositivos, contemporáneo, electroacústica, clásica, Jazz, Heavy..., es imposible que haya masa crítica para todo esto de un modo local, entonces, tener en Euskadi un festival de música electroacústica, pues no hay masa crítica. La electroacústica no puede ser pensada a nivel local, sino a nivel global por medio de redes. De todos modos, si en Euskadi, por decir de algún modo, no tenemos ningún compositor representante de la castañuela barroca, pues tampoco pasaría nada, lo que verdaderamente me preocuparía es que en Euskadi no hubiese gente amante de la música, bien sea del Jazz, reggae, clásica o electroacústica, porque eso me diría, cuidado con esta sociedad, pero ojo, a nivel global, va a haber espacio para todos y hay es donde puedo ver un futuro. Todos tenemos conocidos por el mundo y es hay donde debemos establecer nuestras redes para poder tener cierta masa crítica que demande nuestro trabajo y por tanto, esto tenga sentido.

Pascal Gaigne también nos advirtió de ciertos aspectos necesarios para tal futuro:

Si no hay una acción específica de juntar las fuerzas e intentar un poco desarrollar algo en común, lo veo un poco tal cual, una cosa así de puntitos pequeños más bien de formación pedagógica en los centros. Por ejemplo, en Francia se hacen festivales de verano en sitios particulares tipo a una cantera, y esto pues dentro de una situación en la que la gente se encuentra de vacaciones y con un pequeño lunch y una copita de vino pues da lugar a que la gente comente un poco lo que ha escuchado, esto favorece y estimula el interés por esta música. Lo primero sería juntar a la gente que trabaja en esto y pensar que alternativas se pueden plantear para impulsar el desarrollo futuro del que hablamos.

También defendió la normalización y globalización de la música electroacústica Stefano Scarani, quien nos aportó la siguiente reflexión:

El futuro de la composición electroacústica es olvidarse de que es electroacústica, así, será simplemente música y podrá sobrevivir. También, olvidarse española porque no hay fronteras en el arte. No puedo imaginar una electroacústica española y menos aun regional o local a no ser que haya unas características lingüístico-estilísticas ibéricas. Esto no existe, como ya no hay una música rusa o el teatro musical italiano. Hoy en día un artista encuentra difícil mirar hacia dentro, mientras normalmente intenta mirar hacia afuera.

Teresa Catalán recordó que en algunos centros de enseñanza no se está apoyando como se debe con respecto al estudio de composición electroacústica:

No veo ningún futuro. El Conservatorio Superior de Navarra, no tiene la asignatura en su currículo.

Finalmente, Zuriñe Fernández Gerenabarrena nos da una visión positiva al respecto:

Soy optimista, hay muchos compositores con información, herramientas a su alcance y con una mayor facilidad de movimiento, por otro lado y desgraciadamente tienen menos apoyo. Por otra parte pueden acceder a nuevos sonidos de forma más rápida. Puede haber un buen desarrollo puesto que aun queda mucho por hacer, a no ser que se desanimen por la falta de apoyo y de ayuda externa, pero soy optimista, caldo de cultivo hay, hay materia.

4. RESULTADOS

Hemos añadido las entrevistas completas en anexos (pag. 144 a 235).

En cuanto a lo que concierne al proceso de formación en composición electroacústica, los resultados de las entrevistas se refieren principalmente a las siguientes cuestiones:

- Un 78% de los entrevistados consideraron la formación totalmente imprescindible, el resto, como mínimo fundamental.
- El 50% consideraron que el futuro de la composición electroacústica dependía en gran medida de la formación. Conocían que Musikene estaba preparando un Master en composición electroacústica y composición interdisciplinaria, con profesores como Stefano Scarani que está en el MEEVIC (Título Universitario en Música Electrónica, Electroacústica, Interactiva y Video Creación) de la UPV de Valencia.
- Un 11% conocían una intención similar por parte de la UPV de Bilbao.
- Otro de los entrevistados expuso la urgencia de que un alumno pueda tener opción de elegir composición electroacústica desde un primer curso de superior. También el intérprete ya que sino nos encontramos en desventaja con Europa.

- 17%, aseguraron que el problema se encuentra en la disociación que padecemos en nuestro país entre Universidad y Conservatorio, estos no pueden organizar terceros grados, es decir, posgrados completos que se acerquen al mundo de la investigación. Las Universidades pueden pero no tienen estudios musicales. En los conservatorios, falta profundizar en la tecnología, algo que está resuelto en Europa. Además destacaron la oferta en composición electroacústica como optativa en 5º y 6º de E.P. del conservatorio Jesús Guridi de Vitoria.
- Otra opción que apuntaron es salir a Edimburgo, Berlín, Manchester, etc. Allí ubican en la universidad la enseñanza de música y tecnología desde hace 15 o 20 años.
- Además, algunos argumentaron que dentro de las enseñanzas superiores de música, se contempla la especialidad de Sonología, la cual todavía no se ha puesto en práctica en el País Vasco ni en Navarra.

Esto coincide con lo expresado por diversos autores tales como:

- Tomás Marco (1970: 148, 160), comenta que los compositores tuvieron que salir al extranjero a formarse. Destacó la labor pionera del conservatorio Jesús Guridi en la implementación de composición electroacústica en su plan de estudios.
- En el Proyecto para la grabación de un CD en el conservatorio Jesús Guridi de Vitoria, se argumenta que ha día de hoy existen conservatorios en los cuales no se contempla la implementación de la asignatura de Sonología.
- Gabriel Brncic (1999: 78-79), expone la labor pedagógica del laboratorio electroacústico del Conservatorio Superior de San Sebastián.
- Carmen Rodríguez Suso (1992: 267-269), argumenta que los estudios de composición están cubiertos en el País vasco pero se encuentran desfasados.
- Andrés Vierge, Marcos (2011: 363-384), expone que Joseba Torre, como otros compañeros, salió al extranjero para formarse en composición electroacústica.

Además hemos creído oportuno contrastar las respuestas de los entrevistados con lo que ordena la legislación al respecto:

- *Orden Foral 34/2014*, en la cual para la especialidad de composición se pide el saber aplicar las nuevas tecnologías incluyendo colaboraciones con otros campos artísticos.
- *Decreto 36/2010, de 2 de junio*, por el que se establece el Plan de Estudios de las enseñanzas artísticas superiores para la Comunidad de Madrid y Real Decreto 1614/2009, de 26 de octubre, por el que se establece la ordenación de las enseñanzas artísticas superiores reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, y en donde la comunidad de Madrid contempla la especialidad de Sonología.
- *Ponencia en Oviedo (2009) al rededor de la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo*: En la cual se habla de reforzar el estudio de las tecnologías aplicadas a la especialidad. La especialidad de “Tecnologías para la Música” debe existir como Título de Grado de Música, proponiendo el nombre de Sonología (más acorde con títulos europeos).
- *Generalitat de Valencia donde la consejera de Educación, Cultura y Deporte, María José Catalá, anunció el 13 de diciembre de 2014*, la implantación de la especialidad de Sonología en el Conservatorio Superior de Música de Valencia, curso 2015-16.

También hemos realizado una comparativa de tres programaciones (anexos pag. 129) de centros superiores en cuanto a los créditos dedicados a las nuevas tecnologías para la composición, encontrando diferencias importantes en cuanto a la dedicación, siendo Navarra la que menos créditos dedica y Musikene en el País Vasco la que más:

- Conservatorio Superior de Navarra (24 créditos), Conservatorio Superior de Murcia (34 créditos) y Conservatorio Superior del País Vasco, Musikene (46 créditos).

Del mismo modo hemos añadido (anexos pag. 130) tres programaciones de centros superiores que imparten actualmente la especialidad de Sonología en España.

Los entrevistados tenían conocimiento de varios centros de formación en composición electroacústica dentro del territorio objeto de esta investigación, es decir, en País Vasco y

Navarra y se vio reflejado en los resultados de las entrevistas del siguiente modo:

- El 83% de ellos, conocían el Laboratorio del Conservatorio Jesús Guridi de Vitoria.
- Laboratorio KLEM de Bilbao, conocían de su actividad el 50% de los entrevistados.
- Laboratorio del conservatorio Superior del País Vasco Musikene, 50% de ellos.
- Aula de informática del Conservatorio de Donosti, conocida por un 28% de ellos.
- Centro Arteleku en Donosti, su actividad fue nombrada por un 22% de ellos.
- Conservatorio de Bayona con su Aula de informática, conocido por un 11%.
- Centro Huarte de arte Contemporáneo, fue citado por otro 11% de los entrevistados.
- Espacio Zawp (vinculado a KLEM) en Bilbao, conocido por un 11% de ellos.
- No conocen un centro como tal fue la aportación de un 5,5% de los entrevistados.

Por otra parte, los entrevistados que realizaron esta formación, en gran parte se llevó a cabo en centros especializados en la investigación con el sonido así como en numerosos laboratorios electroacústicos del país y del extranjero. Los resultados de las entrevistas fueron:

- IRCAM, fue el centro elegido por el 33% de los entrevistados.
- Laboratorio del Conservatorio Superior de Vitoria, fue elegido por un 22% de ellos.
- Conservatorio de París, lo eligieron, como centro de formación, un 17%.
- Laboratorio de Cuenca y Phonos, se eligió por un 11% de los entrevistados.
- LIEM, París 8, iMal, GRM... fueron elegidos en menor medida por un 5,5% de ellos.

Estos resultados se vieron reforzados por los datos a cerca de las residencias otorgadas y los cursos impartidos en estos centros expresados por los siguientes autores:

- Revista MacByte (2012: octubre). Encontramos aquí que en el IRCAM se forma en las nuevas tecnologías mediante “Cursus 1” a 10 compositores por año de todo el mundo, y “Cursus 2” con un máximo de 5 compositores, con acceso a material, conferencias, asistente, etc. Al finalizar sus obras se interpretan por todo el mundo.
- iMal, Laboratorio Interactivo Media Art en Bruselas(<<http://www.imal.org/en/page/about-imal>>), aquí se expone que su propósito es apoyar las formas artísticas en conjunción con las nuevas tecnologías acogiendo artistas en residencia para trabajar en investigación, experimentación e intercambio en el conocimiento de nuevas tecnologías para luego difundir sus obras por todo el mundo.
- Andrés Lewin-Ritcher (1998: 1-8). En sus escritos encontramos que la filosofía de Phonos fue permitir trabajar en sus estudios a cualquier compositor, enseñándoles el manejo de sus equipos y abriéndoles las puertas a estudios más sofisticados europeos.
- LIEM-CDMC(<http://wiki.medialab-prado.es/images/f/f2/Equipos_LIEM_2008.pdf>). También aquí su propósito esencial ha sido dar prioridad a los proyectos de los compositores, otorgándoles ayuda y asesoramiento para culminar sus obras.
- Proyecto para la grabación de un CD en el conservatorio Jesús Guridi de Vitoria. Aseguraron que su actividad se centró en la producción de obras electroacústicas.

Otro aspecto interesante es el tema de la interacción, muy presente en este estilo compositivo y del cual los resultados de las entrevistas son los siguientes:

- Varios de ellos pusieron de manifiesto que a pesar de que hoy ya todo el mundo puede hacerse su pequeño estudio en casa, lo interesante y enriquecedor de trabajar en un Laboratorio es la interacción interdisciplinar con otros artista e intérpretes.
- Además añadieron que la interacción con otras disciplinas tales como la danza, audiovisuales, teatro, cine, performance, escultura y música, permite una difusión mucho más extensa repercutiendo en un auditorio más numeroso y rico.

Este interés por la interacción coincidió con lo expuesto por varios autores como:

- José Díaz Cuyás (2009: 82), nos aseguró que en el primer concierto de ALEA se encontraban en el público pintores y poetas, germen de la interacción de las tres artes.
- Espacio Zawp, vinculado a KLEM (<http://zawpbilbao.com/wp-content/uploads/2013/03/Zawp_Klem_2013.pdf>). Página en la que se expone que es un espacio dedicado a incentivar la creación multidisciplinar.
- José Díaz Cuyás (2009: 100-101, 104). Expone que en los “Encuentros” se intentó plasmar la idea de que las artes son primas hermanas. Pintura, escultura, música, teatro, danza, cine, poesía..., se dieron cita y se mezclaron entre ellas.
- José Díaz Cuyás (2009: 95-101), también nos aseguró que en los “Encuentros” ciertos artistas indicaron al público que es lo que podían hacer para integrarse con la representación, otros prefirieron dejar esta interacción al libre albedrío. Además añade que el público a veces participó sin saberlo, según se acercaban a lo que más les interesaba los artistas interpretaban de un modo u otro. Pero también asegura que el público se comportó de manera tradicional en muchos de los casos.
- Campaña Hervas, Javier (2009: 1-12). En su estudio sobre el estilo Live Electronic, opina que es fundamental un proceso previo a la escritura de improvisación y experimentación en el cual el intérprete con sus ideas y creatividad se convierte en co-autor de la obra, esto nos lleva a un sistema de escritura semi-abierto en el cual el instrumentista adapta su ejecución al comportamiento del patch y éste, a su vez, modifica su conducta en función de los estímulos recibidos del instrumento.

En el tema de las ayudas para la composición o realización de festivales vinculados a la música electroacústica los resultados de las entrevistas se refieren a las siguientes cuestiones:

- Uno de los entrevistados opinó que si se pretende ser un foco importante en música electroacústica, o bien se cuenta con masa crítica o con un capital. Añadió que no contamos con esta masa y si desaparece lo económico, también el festival.
- El 12% de los entrevistados conocían las ayudas a la creación de Diputación del Gobierno Vasco, BBK, Ministerio, Fundaciones y Residencias. En el País Vasco hay

programas de ayuda a la creación, aunque solo es una vez al año.

- Otro de los entrevistados expuso las ayudas llegan a la creación de la obra, pero no a su difusión y por tanto a su fin último que es tener un auditorio.

Estos comentarios coinciden con los escritos vinculados a los Encuentros de 1972 en Pamplona y con las ayudas a la creación en los siguientes autores:

- Díaz y Pardo (2004: 19-73), exponen que la escena cultural española no tenía una costumbre de recibir el arte que se dio en los “Encuentros”, no había un público educado ni una infraestructura social para tal evento. Sin embargo la familia Huarte, los mecenas más importantes del arte español de la posguerra en los años 50 y 60 subvencionaron los “Encuentros”, incluso quisieron una bienal pero el secuestro de uno de ellos hizo que dejaran de financiar todo tipo de manifestación artística.
- Carmen Rodríguez Suso (1992: 267-269), expuso que en cuanto a becas, existen aquellas que convoca anualmente el BBK, la Diputación de Álava y el premio Guridi/Bernaola. Por otro lado añadió que el encargo no asegura el estreno de la obra.
- Subvenciones a la creación cultural concretamente en 2014 del Gobierno Vasco (http://www.kultura.ejgv.euskadi.net/r46-714/es/contenidos/ayuda_subvencion/14_kultur_sormena/es_def/index.shtml) contemplada en la ORDEN de 23 de julio de 2014. Expone que la cantidad dedicada a la música electroacústica fue de 3000 € al superar los 10’ de duración y de 1500 € por debajo de los 10’.

Otro de los temas más nombrados en los resultados de las entrevistas se refieren a la funcionalidad de los auditorios en cuanto a las necesidades de la música electroacústica. Los comentarios que hemos podido triangular con el estado de la cuestión son los siguientes:

- Un 33% de los entrevistados coinciden en que los auditorios no están preparados, tienen problemas de ruido eléctrico y no tienen octofonía, por tanto se ven obligados a buscar nuevos espacios que por otro lado, les motiva nuevas formas de difusión.
- El 44,4% de ellos, opinaron que la gran mayoría de los auditorios están contruidos a

la Italiana, con una estructura decimonónica, es decir con butacas fijas, escucha frontal, difusión en estéreo y mesa de mezclas realmente alejada de la escena.

- El 27,7% de ellos, añadieron los arquitectos no han estado al tanto de las necesidades de la música, teatro y danza del siglo XX y XXI y tampoco los compositores han sabido hacerse escuchar para construir espacios más acordes a estas necesidades.
- El 38,8% comentaron como interesantes los siguientes espacios: El Aula Magna del conservatorio de Vitoria con sistema de difusión móvil, salas polivalentes del Kursaal, Teatro campos Eliseos con posibilidad de mover butacas, auditorio Bizkaia Aretoa y Aula Magna de la UPV, una salita pequeña del teatro Barakaldo, en el teatro M^a Eugenia tienen buen equipamiento, espacios del Baluarte y del Centro Huarte. Hay salas preparadas, si pensamos en los museos y no tanto en los auditorios.

Este déficit en los auditorios se ve reflejado en los siguientes autores:

- Patxi J. Larrañaga (2009: 85-96). Comenta que tenemos lugares muy apropiados, tales como el Koldo Mitxelena, Museo Guggenheim, Palacio Euskalduna, Palacio de congresos Kursaal y Baluarte. Sin embargo asegura que es de vital importancia que el compositor busque una audiencia en lugares afines a la la creación novedosa, en los que se produce la acción del resto de las artes, de forma que el imaginario del ciudadano culto nos ubique al lado de Chillida o Atxaga y no de Mozart o Beethoven. Nos advierte de no competir con la tradición sino de inventarnos nuevos lugares.
- José Luis, Miralles Bono (2007). Expone que en el periodo clásico y romántico, la distribución espacial de las salas se concibe de forma frontal siguiendo pautas de carácter burgués (recibir algo a cambio de lo pagado). También influyó la ópera, con el deseo de mostrarse a los demás y de poder observar al resto del público, para lo cual se idearon salas más elípticas. También afirma que la llegada de la música contemporánea y electroacústica en el siglo XX se replanteó esta disposición frontal.
- Carmen Rodríguez Suso (1992: 267-269), comentó que existe una carencia importante de instalaciones para la difusión del material electrónico y de auditorios o

salas apropiadas para la espacialidad, con butacas móviles o escenarios polivalentes.

- Patxi J. Larrañaga (2009: 85-96). Asegura que continuar buscando el lugar de la música contemporánea alrededor de la música clásica no conduce a nada.

Por otro lado, el sustento fundamental de esta línea compositiva depende en gran medida de las maneras de difusión existentes, los entrevistados opinaron lo siguiente:

- Un 33,3% de los encuestados, pusieron su acento en un nuevo personaje, Internet, con el tema de la globalización, lo minoritario puede llegar a mucha gente por medio de difusión en streaming. Además aseguraron que si no se está en la red es posible que los compositores pierdan futuros trabajos.
- Por otro lado opinaron que la experimentación de hoy día en torno a la espacialización a lo envolvente del sonido no es posible en los auditorios actuales que con disposición frontal y difusión en estéreo, no es posible.
- En el Laboratorio de Vitoria, el ciclo de música del siglo XX que luego se llamó Festival Bernaola se ha convertido en un punto importante para la producción y difusión de obras de alumnado pero también de compositores de nivel europeo que salen encantados con la difusión de su obra, además se realizan grabaciones.

Esto coincide con lo expresado por los siguientes autores:

- Tomás Marco (2002: 299-308), opinó que en un principio la difusión de la música electrónica fue fácil al nacer en las radios. Aseguró que no se entendió la acústica, creada para una escucha liberada de las ataduras de la vista y alimentada por la espacialización. Añadió que otro modo de difusión fueron las grabaciones y posteriormente el concepto basado en internet del “streaming”.
- La Revista MacByte (2012: octubre), nos aclaró que en el IRCAM, las obras alumnos se interpretarán en la sala ESPRO, también en el resto de Francia y del mundo.
- iMal (<<http://www.imal.org/en/page/about-imal>>), en estos textos también se

aseguró que las obras de arte creadas por los artistas residentes se interpretaban por todo el mundo en diferentes festivales dedicados.

- María Ruiz Hillo (2007: 23), comenta que Alea nació con la intención de difundir las últimas tendencias musicales que se vivían en Europa.
- LIEM (<http://wiki.medialab-prado.es/images/f/f2/Equipos_LIEM_2008.pdf>). Desarrolla la difusión de obras creadas bajo sus medios en la temporada del CDMC.
- Andrés Lewin-Richter (1998: 1-8), expuso que la asociación ACTUM, se dedicó a difundir la música contemporánea constituyéndose en las primeras jornadas de música alternativa ENSEMS (1979). Aseguró que el Laboratorio de Vitoria se centró en la producción de obras electrónicas y en la participación de diversos conciertos.
- Laboratorio de Vitoria y sus actividades (http://www.conservatoriovitoria.com/es/subfamilia-7-Laboratorio_Electroacústica.html). Estos textos exponen que en 2005, las “jornadas” pasaron a llamarse “Festival Sinkro” y crearon un sello discográfico, “Sinkro Records”. Además aseguran que en el Aula Magna se difunden obras electroacústicas creadas por alumnos y compositores externos. Otra labor es la comunicación e intercambio con obras realizadas en otros laboratorios, para ello realizaron un CD-ROM que diera cuenta de la música electroacústica que se estaba componiendo en el País Vasco. Colaboran con “KREA Expresión Contemporánea” e imparten seminarios, audiciones de CDs, puertas abiertas, etc.
- KLEM (<http://elpais.com/diario/2001/03/03/paisvasco/983652034_850215.html>), Sus objetivos han sido, producir obras electroacústicas e incentivar la investigación.
- Zawp Klem (<http://zawpbilbao.com/wp-content/uploads/2013/03/Zawp_Klem_2013.pdf>). Cuenta para mayor difusión con la colaboración de RNE-Radio2 con su programa Ars Sonora. La Escucha Errante es otro interesante proyecto donde se organizan ponencias, mesas redondas y audiciones de obras electroacústicas.
- José Díaz Cuyás (2009: 101), nos recuerda que no podemos obviar el tratamiento de

especialización en la difusión llevado a cabo por Stockhausen, Nono o Xenakis.

- Carmen Rodríguez Suso (1992: 267-269), echa de menos una compañía discográfica que pudiera recoger la producción última de nuestros compositores. También se lamenta de que no exista una radio que dedique unos minutos a esta nueva música, así como una editorial que publicase las obras de nuestros compositores vivos.

La supervivencia de cualquier estilo musical depende en gran parte del público, en este sentido los resultados de las entrevistas se refieren principalmente a las siguientes cuestiones:

- El 38,8% opinó que el público es joven y vinculado a la Universidad, acostumbrados al Pop-Rock y a los sonidos electroacústicos, pero no a un auditorio con butacas a la manera tradicional. Aseguraron que el público de la sala de concierto tiene una escucha muy tradicional, se sienta y espera que la música le venga del escenario. Por tanto la búsqueda de este nuevo público ha de ser en su hábitat, en las facultades. Hablaron del público de Bilbao y el de Donosti que es más joven por la proximidad de Musikene. Coincidieron en la urgencia de buscar otro tipo de espacios, incluso desde el propio desarrollo compositivo.
- Otros, comentaron que el público de esta música, ve el arte no como entretenimiento sino como algo que le seduce, le desafía, le hace crecer y pensar.
- Además encontraron esencial construir un público, que se ha ido consiguiendo gracias al festival Sinkro, KLEM y Arteleku. Aseguran que también es importante poner obras del repertorio electroacústico clásico, de forma que el público tuviese un anzuelo para ir al concierto y escuchar de paso obras de creación nueva.
- Algunos remarcaron que el público cuando va a escuchar música clásica va como a algo muy serio, y eso, hace que no se deje permeabilizar por la tensión del silencio.
- Un 33,3% recordaron la urgencia de preparar al público antes de da la difusión.
- El 11% de los entrevistados opinaron que el futuro dependerá de cuidar los conciertos con algo de pedagogía y mimando al público con el fin de generar una costumbre.

- Uno de ellos aclaró que los músicos desde siempre han albergado alguna función, Bach hacía misas, un compositor de óperas sabía a quien tenía que contentar. El compositor de hoy en día lo tiene más difícil, ¿que es lo que quiere comunicar?, ¿a quien quiere encandilar?, hoy día el compositor contemporáneo da clases.

Estas opiniones coinciden con las expresadas por los siguientes autores:

- José Díaz Cuyás (2009: 95-101), asegura que aunque el público recibió información por parte de L. de Pablo y J. L. Alexanco sobre los “Encuentros”, la magnitud de lo que en ellos se presentó fue tal que dicha preparación se quedó un poco escasa. El público fue mayoritariamente joven, muy interesado por el hecho de poder participar.
- Ainhoa Kaiero Claver (2011: 27-46). Nos aclara que antes de la época romántica, se componía para una recepción de la cual se conocía su interés cultural. A partir del siglo XIX, el compositor se desliga de estas comunidades y se adentra en la experimentación. Además añade que la difusión se hace más universal llegando a públicos variados en cuanto a lo social, cultural, geográfico y temporal, con lo cual el compositor deberá elaborar estrategias más versátiles culturalmente hablando que no estén únicamente dirigidas a un supuesto espectador modelo similar a él. También opina que es esencial que el público conozca, por medio de talleres, charlas, etc., el lenguaje al que se va a enfrentar para poder hacer de él una experiencia positiva
- Patxi J. Larrañaga (2009: 85-96), opina que es el público el que al final tiene la última palabra, con lo cual, ve esencial cuidar su educación respecto a la nueva música. Por otro lado, asegura que hoy día no existe la curiosidad por lo experimental sino más bien por lo fácilmente asimilable, por la tradición frente a la identidad cultural del presente. Esto desemboca en que la obra de nueva creación, cuando se difunde en condiciones creadas para la otra música, se torna incomprensible. Advierte a los compositores de que no deben utilizar un tono esotérico en las explicaciones de su obra, esto hace que el oyente sea consciente de su ignorancia y se aleje de una escucha interesada. Por otro lado insiste en que el público más apropiado para esta música va a ser aquel que asiste a espacios contemporáneos de teatro, galerías de arte, pero no el consumidor de música clásica que sabe muy bien lo que

quiere. Además asegura que el ritmo de asimilación en ambientes creados para la música clásica, es lentísimo, e incluso puede generar más rechazo que asimilación.

Por otro lado, en España se ha sufrido un desfase con respecto al resto de Europa que fue expresado por los entrevistados obteniendo los siguientes resultados de las entrevistas:

- Un 50% de los entrevistados expuso su descontento por el poco apoyo del gobierno y por la falta de impulso desde las instituciones hacia esta música.
- A la hora de trabajar la música electroacústica, algunos de los entrevistados han tenido que salir al extranjero debido a que lo que pueda haber en Vitoria o Musikene está enfocado a la formación pedagógica y a la utilización exclusiva de los alumnos. Además aseguraron que para un trabajo más profesional se necesita un centro muy dotado tecnológicamente. Anotaron que el hecho de que en España no haya instituciones con el presupuesto y promoción del I.R.C.A.M., marca la situación.
- Otras opiniones destacaron que la educación y la cultura no están apoyadas por ningún gobierno, Cada vez hay menos infraestructuras. Opinaron que es por la idea errónea de que utilizar el dinero en cultura es perder el dinero. Pusieron como ejemplo el caso de Vitoria, en el cual de los dos ciclos que se tenían se ha eliminado uno al retirar un 80% de la ayuda.
- Alguno expuso que cuando se encarga una obra a un compositor, la idea generalizada es que él va a hacer la electrónica y que eso por tanto es gratis y eso debe cambiar.
- Uno de los entrevistados aseguró que la sociedad no entiende la música electroacústica y por tanto tampoco la demanda. Además argumentó que los propios músicos, no siempre respetan esta línea compositiva.

Este desfase se puede observar en los comentarios de los siguientes autores:

- Patxi J. Larrañaga (2009: 85-96). En sus escritos expresa que no se entiende que el compositor realice una obra por encargo y que no prosiga en su investigación sonora con dicha formación sino que salte de una a otra empezando de cero, a no ser que

esté forzado por la miseria de las oportunidades o a la adquisición de un estatus.

- Carmen Rodríguez Suso (1992: 267-269). En su investigación opina que faltan intérpretes especializados en música contemporánea y en el caso de que existan, tienen el beneplácito de la prensa y por tanto en muchos casos sobreponen sus demandas a las del propio autor, además de constituir prácticamente el costo de los conciertos. Asegura que otro gran problema es que a parte de lo difícil que ya es conseguir un estreno, es casi imposible la reposición, además a esto no ayuda nada que no exista una crítica especializada. Opina que hay buenos compositores pero no tienen los canales para trasladar al público sus investigaciones en el sonido.
- Andrés Vierge, Marcos (2011: 363-384), en su investigación, confirmó que Joseba Torre dejó de utilizar la electrónica no por rechazo a esta sino por las deficiencias tecnológicas de las que adolece nuestro país.

Finalmente, los entrevistados expresaron algunas reflexiones en los resultados de las entrevistas que se refieren principalmente a las siguientes cuestiones:

- Uno de los entrevistados opinó que se ha de procurar que la avalancha tecnológica no te abrume y que lo importante es sentirse cómodo con lo que se utiliza, de forma que se pueda expresar lo más musicalmente posible las ideas compositivas.
- Otro de los entrevistados alegó que el pensamiento electrónico puede generar una manera diferente de escribir lo acústico y además genera paletas sonoras nuevas a partir de los resultados de procesamientos electrónicos.
- Un tercer entrevistado expuso que lo interesante es el desarrollo del concepto a través de la historia más que las aplicaciones que se han utilizado, es decir, opinó que es importante atender los enfoques creativos hacia los que se quiere trabajar, que tipo de obra se quiere hacer, porqué, y se quiere comunicar.
- Por otro lado, algunos de ellos pusieron de manifiesto que uno de los fallos de la enseñanza es que no se insta al alumno a que piense para que la va a componer, porque elige tal o cual estética.

Estas reflexiones coinciden con las expresadas por diversos autores como:

- Tomás Marco (2002: 305-308). Opinó que hoy día sigue habiendo desconfianza hacia las máquinas a la hora de aprovecharlas para la composición. Por otro lado, alegó que cualquier instrumento musical no deja de ser una máquina que por el uso en el tiempo parece perder esta categoría y naturalizarse, de hecho se vienen usando desde la antigua Grecia. Resolvió que lo que importa es obtener una paleta sonora extensa y variada sin despreciar el tipo de máquina que la origine. Afirmó que el rechazo a la nueva tecnología viene de la pérdida de control que se tiene hacia ella.
- Patxi J. Larrañaga (2009: 85-96). Propuso una reflexión tal que para él, el compositor se debería replantear el para qué de la técnica que opta por utilizar, sin verse influido por la máxima de que lo novedoso es progreso, modernidad y originalidad, mirando más al sentido de la propia música como mera comunicación.

5. CONCLUSIONES

Finalmente, el estudio realizado sobre el estado de la música electroacústica en País Vasco y Navarra nos ha generado unas conclusiones que atienden a lo siguiente:

Nosotros partíamos de la idea de que la línea compositiva dedicada a la electroacústica Vasco-Navarra no ha estado tan presente en nuestra tierra como hubiera sido deseable. Además, el desarrollo y trabajo de esta en el País Vasco y Navarra no ha tenido un espacio académico relevante. Pensábamos que esto era así y a partir de las fuentes consultadas, el estudio del Marco Teórico, las Entrevistas y algunos Documentos, pues hemos visto que efectivamente esta idea que teníamos se ha confirmado.

Formación

De este modo, y a juzgar por lo que dicen los entrevistados que son compositores formados en otros sitios, en el campo de la formación parece un fallo en el sistema el hecho de que a día de hoy los estudios de esta disciplina, concretados por ley en la especialidad de Sonología, no se impartan ni se contemplen en la mayoría de conservatorios superiores, así

ocurre en Navarra y País Vasco. Los entrevistados opinaron que se debería poder comenzar estos estudios ya desde las E.P., como ocurre en el Conservatorio Jesús Guridi de Vitoria, y por supuesto tener su continuación como especialidad en los estudios superiores para poder ir a la par que en Europa. Además concluyeron que el verdadero problema radica en la separación existente en nuestro país entre Conservatorio y Universidad de tal forma que el Conservatorio no puede programar un master porque estas líneas de investigación se encuentran en la Universidad y esta a su vez, actualmente no alberga estudios de composición. Algo ya resuelto en Europa.

Formación en el extranjero

También fue destacable la acción de que la mayoría de ellos tuvieron que salir al extranjero para poder formarse en composición electroacústica. Este hecho nos hace llegar a la conclusión, avalada por los propios entrevistados así como por las fuentes consultadas, de que en España no existe un solo centro que se encuentre a un nivel parecido a los existentes en Europa, tales como el IRCAM en París o iMAL en Bruselas entre otros. Por contra, si que varios de los entrevistados sumado a lo que hemos podido encontrar en ciertas fuentes consultadas, nombraron el Laboratorio del Conservatorio de Vitoria como uno de los espacios mejor dotados tecnológicamente para el desarrollo de un trabajo profesional.

Interacción

Otra de las conclusiones que se establecieron tras la realización de este proyecto, vino avalada por las voces de la mayoría de los entrevistados así como por los diferentes textos estudiados para tal proyecto. Nos referimos a la interacción, en su más amplio sentido. En primer lugar, pusieron de manifiesto que la electrónica es muy dada a interactuar con otras disciplinas tales como, pintura, escultura, teatro, danza, cine o poesía, dando como resultado una riqueza mayor y además generando un público más diverso y más interesado en la nueva creación. Por otro lado, la gran mayoría de ellos hablaron de la importancia que tiene en las obras mixtas la interacción entre la electrónica y el intérprete, de manera que la electrónica se genere a partir de la creatividad del intérprete y este a su vez aporte su mundo creativo en función del rumbo que decida la electrónica generada en tiempo real. Además, por lo que hemos podido leer y basándonos en los comentarios de los entrevistados, hubo un tercer

sentido para la interacción basado en conseguir hacer que el público forme parte de la composición de forma consciente o inconsciente.

La figura del Asistente

Fue también muy nombrada la necesidad que sintieron varios de los entrevistados y además así se trata en algunos de los escritos, de poder contar con una persona que sepa captar la idea del compositor y la pueda trasladar al adecuado manejo de los aparatos o las aplicaciones que puedan generar la electrónica deseada. Esta persona se hace llamar “Asistente” y todos ellos concluyeron que es algo muy normalizado en Europa pero para nada se práctica en España con lo cual el acercamiento del compositor al abismo que genera el desconocimiento de las nuevas tecnologías se hace patente dando lugar a una menor cantidad de producción de obras electroacústicas. Además, por unanimidad, aseguraron que desde las ayudas otorgadas por las instituciones hasta los propios ensembles con sus encargos no contemplan que el compositor necesite un asistente que le va a generar unos gastos.

Compartimentos estanco

Por otro lado, basándonos siempre en los comentarios de varios de los entrevistados y en los escritos estudiados para el proyecto que nos ocupa, podemos determinar que en el País Vasco, Navarra y el resto del país, se adolece de un mal mayor referente a los compartimentos estanco. Vivimos en una constante separación de las cosas que deberían trabajar juntas para llegar a un buen fin. Es decir, en el tema de las ayudas a la creación, podemos concluir que la aportación de esta en ningún caso contempla ni se preocupa del posterior estreno o difusión de la obra, menos aun de que se programe, se explique y que el público la escuche, es decir, que llegue a su fin último que es tener un auditorio. Por tanto, al final tenemos tres departamentos estancos que no acaban de relacionarse entre si con un fin último, y son la creación, la difusión y la educación de un auditorio. De este modo el compositor, a parte de la preocupación de realizar la obra, tiene que hacer un esfuerzo extra en solicitar una ayuda económica, conocer ensembles que puedan tocar su creación e intentar convencer a los programadores para que la incluyan en sus ciclos de conciertos. Por otro lado, los entrevistados también concluyeron que existe un ambiente basado en los compartimentos estanco, es decir, los músicos por un lado, los arquitectos por otro, los artistas plásticos en su

mundo. Vemos que es necesario una interacción de todos ellos que debería comenzar en las universidades donde casualmente no se encuentran los músicos. De este modo va a ser difícil que cuando el arquitecto se junta con el ingeniero y con el de bellas artes en el bar de la universidad pueda acudir también el músico para interactuar creando quien sabe qué, de forma que se pueda seguir en el desarrollo paralelo de cada una de las disciplinas y además se genere una red para el futuro en la cual el músico acudirá a la inauguración de tal construcción arquitectónica a la par que el arquitecto sentirá curiosidad por escuchar la última obra compuesta por su amigo músico de la Universidad en conjunción con su otro amigo de bellas artes que ha creado las imágenes que interactuar en tiempo real con la electrónica creada con la ayuda de su otro amigo ingeniero.

Programadores

En cuanto al tema de los programadores, varios de los entrevistados concluyeron, así como lo confirman diversas fuentes consultadas, que estos, a día de hoy, sienten cierto temor a la hora de programar este tipo de música por la posibilidad de no llenar. Por otro lado no es de extrañar, ya que según indica alguno de los autores consultados, en la actualidad se vive una época de comodidad y de poco interés por lo novedoso o por la investigación, se prefiere lo cómodo y conocido, es decir lo tradicional frente a lo contemporáneo. Esto conlleva que este tipo de música se programe mayormente en ciclos especializados.

Auditorios

Una conclusión muy interesante avalada por el estudio realizado, es la realidad de que en el País Vasco y Navarra, no existen auditorios preparados para la difusión de la música electroacústica. Carecen de la capacidad para retirar las butacas y permitir que el compositor junto con sus aparatos se coloque en el centro, algo muy normal en la difusión de la electroacústica, esta limitación tampoco facilita que el público se pueda situar de una forma más libre al rededor del evento. Por otro lado, si algo se trabaja en este estilo musical es la espacialización, este hecho reafirma la ineficacia de dichos auditorios al carecer prácticamente la mayoría de ellos de octofonía, y de tener cuadrafonía, se torna inútil al no alcanzar un nivel medianamente profesional. Es decir, son salas construidas a la italiana, con escucha frontal y con carácter burgués (yo pago y cómodamente recibo algo a cambio),

enfocadas por otro lado a un repertorio tradicional. Por otro lado, alguno de los entrevistados concluyeron que este hecho, lejos de ser negativo se convertía en una motivación para buscar espacios más adecuados fuera de los auditorios, poniendo a prueba su creatividad. Del mismo modo, algunas investigaciones de ciertos autores concluyeron que querer intercalar este repertorio en los espacios en los que el público busca la tradición, es un error además de hacerle un flaco favor a la música contemporánea, ya que el espectador de la música de tradición sabe muy bien lo que quiere y por tanto estas acciones en el mejor de los casos provocan un avance muy lento y en el peor de los casos generan repulsión hacia la música de creación nueva.

Difusión

En cuanto al tema de la difusión, la conclusión a partir de las entrevistas realizadas y las fuentes consultadas, es que hoy día en el País Vasco y Navarra no se puede pretender ser un centro neurálgico de la difusión de la música electroacústica puesto que para ello hace falta montar uno o varios festivales en condiciones, y esto, evidentemente genera unos gastos enormes de los que no disponemos y además necesita de una masa crítica importante de la cual carecemos. Por tanto, la manera de difundir esta línea musical ha de ser por internet, ya que solo gracias a la globalización se puede conseguir una masa crítica considerable que demande por puro interés la consecución de esta línea compositiva en nuestra tierra.

Público

Basándonos en todo lo analizado a partir de las entrevistas realizadas y el estudio de las fuentes consultadas, podemos llegar a la conclusión de que hoy día y ya desde años atrás, no se cuida al público como se debiera. Es decir, en el caso en el que público no conozca el lenguaje con el que se va a enfrentar, este puede ser susceptible de malas interpretaciones, y aun cuando el compositor se explica sobre la obra realizada puede caer en el mundo del tecnicismo por su pensamiento de que está hablando a un público que tiene sus mismas inquietudes como si se tratase de otro compositor a su mismo nivel. Esto, como poco, suele despertar en la audiencia una conciencia de su ignorancia frente a dicho lenguaje, provocando una reacción contraria a la deseada que puede derivar en el rechazo, más que en la curiosidad por escuchar la obra de nueva creación. Cualquiera no verbaliza bien sobre lo que ha hecho y

esto sucede porque no es fácil equilibrar inteligentemente lo científico o especializado con lo meramente divulgativo. Siempre se ha explicado de un modo u otro cualquier estilo musical del pasado a pesar de que por costumbre se han normalizado de cara a la escucha del público. Es pues del todo imprescindible hacer lo propio con la música de nueva creación, más aun, cuando esta música tiene el hándicap de no haber tenido el tiempo suficiente en la historia como para normalizarse en el terreno de la escucha. Por otro lado, basándonos en los escritos de varios autores, no se puede olvidar que el público entiende la música como un medio de comunicación de emociones, y en muchas ocasiones, lo científico y la investigación musical se antepone al carácter comunicativo de la misma.

Conclusión Final

Así de este modo, y siempre basándonos en la investigación realizada, podemos asegurar que en el País Vasco, más que en Navarra, ha habido un desarrollo. No ha sido del todo normal por las circunstancias históricas. Salimos hace algún tiempo de una larga dictadura con las consecuencias que ello conlleva. Sin embargo, de los años ochenta a nuestros días se ha producido una aceleración en el desarrollo de la electroacústica hasta el punto de que lo que hoy día ocurre en Alemania o Francia lo conocemos aquí en un corto periodo de tiempo y no como antes que los adelantos llegaban a España casi con 25 años de retraso, por decir algo. Otro tema es que aun estamos muy lejos de poder contar con unas instalaciones tan avanzadas como por ejemplo en el IRCAM de París, pero esto tiene que ver con la mentalidad que los políticos tienen hacia la cultura. No es lo mismo Francia, donde el presidente propuso hacer un centro de investigación en el sonido que España donde este tipo de acciones nos parecen ciencia ficción. No en vano, algunos compositores afincados ya en nuestra tierra han optado por abandonar la producción electroacústica ante la imposibilidad de no poder conseguir un pulido como el que conseguían en centros especializados europeos externos a España, pero ¡ojo!, han abandonado dicha línea compositiva, y sin embargo dan una enorme importancia al cambio que supuso en su pensamiento compositivo el haber trabajado con los conceptos de la música electroacústica los cuales les abrieron a nuevos universos.

Por otro lado, podemos determinar que contamos con compositores muy preparados, al nivel de cualquier otro lugar del mundo pero, en nuestra tierra lo tienen difícil al no verse

apoyados por los canales que les permitan llevar sus investigaciones al público. Lo tienen difícil para conseguir que se les encarguen nuevas composiciones, que les otorguen ayudas, que se las estrenen pero aun más difícil que esa obra cuente con un mínimo de repeticiones. En parte por el temor entre los programadores ante la creencia de que la obra de nueva creación no sea rentable a la hora de llenar las salas de concierto y en parte por la situación de compartimentos estanco de la que adolece nuestro país y por la cual la ayuda a la creación no se preocupa de su difusión. Además, contamos con una enorme falta de intérpretes especializados, y si los hay, ante la exclusividad de estos se genera a su alrededor un aura de poder que en ocasiones, hace que sus demandas pasen por encima de las del compositor, además de copar prácticamente la totalidad del tema económico en los conciertos.

No obstante, si tenemos compositores preparados es por la razón de que ellos se han preocupado de viajar en busca del conocimiento a cualquier parte del planeta. Es en este punto que podemos concluir que en cuanto a la formación en País Vasco y Navarra estamos lejos de que un alumno, pueda estudiar única y exclusivamente composición electroacústica en un conservatorio superior. Lógicamente esto frena el desarrollo con respecto al resto de Europa además de retrasar dicho aprendizaje 4 años hasta llegar a un posgrado.

Además, podemos decir que el pensamiento generalizado de los entrevistados coincide en que la utilización de aparatos o aplicaciones en la música electroacústica es importante, necesario y muy interesante pero concluyeron que, mucho más importante es obtener una paleta sonora lo más extensa y variada posible sin despreciar el tipo de máquina que la pueda originar, estar cómodo con lo que se controla y sobre todo, conocer el concepto de lo electrónico para aplicarlo a la técnica compositiva. Es decir, al fin de cuentas, los entrevistados son conscientes de que se deben plantear para que usar tal o cual medio y controlar que el progreso no se convierta en falta de musicalidad o de comunicación, que es la esencia de la propia música.

Finalmente, para concluir, esperamos que este trabajo ayude a dar información sobre este tema y que pueda contribuir a una mejora del currículum del profesorado abriendo nuevas vías didácticas y nuevas líneas de investigación para abordar el estudio de la música electroacústica Vasco-Navarra.

6. BIBLIOGRAFÍA

- ANDRÉS VIERGE, Marcos (2010). *Cuatro cartas de Fernando Remacha (1898-1984) a Jorge Oteiza (1908-2003)*. Pamplona: Príncipe de Viana, Enero-Abril 2010, Año LXXI Núm. 249 Separata; pp. 75-85.
- ANDRÉS VIERGE, Marcos (2011). *Joseba Torre. Poética, sistema y recepción crítica de su obra*. Donostia-San Sebastián: Musiker, cuadernos de música, nº 18, Eusko Ikaskuntza 2011; pp. 363-384.
- BARBER, Llorenç, PALACIOS, Montserrat (2009). *La mosca tras la oreja, de la música experimental al arte sonoro en España*. Madrid, C/Bárbara de Braganza 7, 28004: Ediciones y Publicaciones Autor S.R.L; pp 15-32.
- BRNCIC, Gabriel (1999). *Guía de laboratorios de música electroacústica en España*. Barcelona: Fundación Autor, Indugraf S.A; pp 68-79.
- CAMPAÑA HERVAS, Javier. *Luz: un estudio sobre la composición de interacciones en Live Electronics*. Cataluña: Sonograma, revista de penosamente musical, nº3, 2009; pp 1-12.
- CHARLES SOLER, Agustí (2002). *Análisis de la música española del siglo XX, en torno a la generación del 51*. Valencia (España), Paz, 19.46003: Ribera Editores; pp 223-261.
- CONSERVATORIO DE MÚSICA “JESÚS GURIDI”. *Laboratorio electroacústica*. <http://www.conservatoriovitoria.com/es/subfamilia-7-Laboratorio_Electroacústica.html> [Consulta: 2 de enero 2015].
- DÍAZ CUYÁS, José (2009). *Encuentros de Pamplona 1972, fin de fiesta del arte experimental*. Madrid: Departamento de actividades editoriales del Museo nacional centro de Arte Reina Sofía.
- DÍAZ CUYÁS, Juan, PARDO, Carmen (2004) *Desacuerdos sobre arte, políticas y esfera pública en el estado español*. Cuaderno 1. Barcelona: Roca i Batlle 2; pp 19-73.

EL IRCAM, Investigación musical de vanguardia, octubre (2000). Revista MacByte, octubre 2000: iFactoría del conocimiento S.A. Barcelona.

EL PAÍS. *La asociación Kuraia crea un taller de música electroacústica*. <http://elpais.com/diario/2001/03/03/paisvasco/983652034_850215.html> [Consulta: 3 de enero 2015].

España. Decreto 368/2013, de 25 de junio, del departamento de educación, política lingüística y cultura. *BOPV*, lunes 29 de julio de 2013, núm. 143.

España. Orden Foral 34/2014, de 22 de abril, del consejo de educación. *BON*, 9 de mayo de 2014, núm. 89, p. 5755-5780.

España. Decreto 36/2010, de 2 de junio, del Consejo de Gobierno, por el que se establece el Plan de Estudios para la Comunidad de Madrid, de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Música y Real Decreto 1614/2009, de 26 de octubre, por el que se establece la ordenación de las enseñanzas artísticas superiores reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. *BOCM*, 16 de junio de 2011, Núm. 141, p. 11.

FORD, Andrew, TÉLLEZ, José Luis (2006). *Música presente, perspectivas para la música del siglo XXI*. Madrid, C/Bárbara de Braganza 7, 28004: Fundación Autor; pp117-132.

FRANCO, Enrique (1996). *Se hace camino al andar*. En: El País / Portada, 8-11-1996; p 12.

GARCÍA DEL BUSTO, José Luis (1979). *Luis de Pablo*. Madrid: Espasa-Calpe, S.A; pp 61-131.

GERENALITAT VALENCIANA. *La Generalitat incorpora la especialidad de Sonología a la oferta de títulos superiores de música*. <<http://www.europapress.es/comunitat-valenciana/noticia-generalitat-incorpora-especialidad-sonologia-oferta-titulos-superiores-musica-20141213173026.html>> [Consulta: 4 de enero 2015].

GOBIERNO VASCO. Departamento de Educación, Política Lingüística y Cultura. *Subvenciones a la creación cultural 2014*. <<http://www.kultura.ejgv.euskadi.net/>>

r46-714/es/contenidos/ayuda_subvencion/14_kultur_sormena/es_def/index.shtml>
[Consulta: 22 de diciembre 2014].

iMal. *About iMal*. <<http://www.imal.org/en/page/about-imal>> [Consulta: 1 de enero 2015].

Jornadas de música electroacústica, proyecto grabación CD. Vitoria: Conservatorio de música
Jesús Guridi.

KAIERO CLAVER, Ainhoa (2011). *El “oyente implícito” en la música del siglo XX*.
Donostia-San Sebastián: Musiker, cuadernos de música, nº 18, Eusko Ikaskuntza 2011;
pp. 27-46.

LARRAÑAGA, Patxi J. (1999). *Espacios para la música*. Donostia-San Sebastián: Musiker,
cuadernos de música, nº 11, Eusko Ikaskuntza 1999; pp. 85-96.

LEWIN-RICHTER, Andrés (1998). *La música electroacústica en España*. Madrid:
Asociación de música electroacústica de España, AMEE; pp 1-8.

LIEM_2008. *LIEM-CDMC Laboratorio de Informática y Electrónica Musical*. <[http://
wiki.medialab-prado.es/images/f/f2/Equipos_LIEM_2008.pdf](http://wiki.medialab-prado.es/images/f/f2/Equipos_LIEM_2008.pdf)> [Consulta: 3 de enero
2015].

MARCO, Tomás (1970). *Música española de vanguardia*. Madrid, Lope de Rueda 13:
Ediciones Guadarrama; pp 149-160.

MARCO, Tomás (2002). *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid, C/Bárbara de Braganza 7,
28004: Fundación Autor; pp 292-309.

MEDINA ÁLVAREZ, Ángel (1999). *Espejismos de la tecnología musical. Notas sobre
inventos e inventores de máquinas musicales en España*. Junta de Andalucía: C/ Carrera
del Darro 29. 18010-Granada. Música Oral del Sur, Revista Internacional nº 4, 1999; pp
97-112.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN POLÍTICA SOCIAL Y DEPORTE. *Informe de la ponencia
sobre el proyecto de Real Decreto por el que se establece la estructura y el contenido básico*

de las enseñanzas de música reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de educación, Oviedo 2009. <http://www.fe.ccoo.es/comunes/recursos/25/doc21274_3._Ponencia_de_los_Estudios_Superiores_de_Musica..pdf> [Consulta: 3 de diciembre 2014].

MIRALLES BONO, José Luis (2007). *El espacio como recurso musical*. Proyecto de investigación Master en Música dirigido por Blas Payri. Valencia: Universitat politécnica de Valencia, Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte 2007; pp 21-27.

RODRÍGUEZ SUSO, Carmen (1992). *Artes musicales hoy en Euskal Herria: Composición musical*. Donostia-San Sebastián: Musiker, cuadernos de música, nº 11, Eusko Ikaskuntza, 1992; pp. 265-269.

RUIZ HILILLO, María (2007). *En torno al compositor Luis de Pablo*. En: Ciclo Música contemporánea Málaga'08 nº14. Málaga: Orquesta filarmónica de Málaga, OCLC 433959718; pp. 21-26.

TURINA, José Luis (1996). *Viva la estética*. En: El País / Portada, 8-11-1996; p 12.

VELA DEL CAMPO, Juan Ángel (1996). *Tiembla Mozart*. En: El País / Portada, 8-11-1996; p 10.

ZAWP KLEM. *Espacio 2013, Encuentros Internacionales de Música y Nuevas tecnologías*. <http://zawpbilbao.com/wp-content/uploads/2013/03/Zawp_Klem_2013.pdf> [Consulta: 13 de febrero 2014].

7. ANEXOS

Plan de estudios en Conservatorios

A continuación exponemos tres planes de estudios de tres conservatorios, País Vasco, Murcia y Navarra, con el fin de ver las diferencias curriculares en cuanto a los créditos dedicados a la asignatura de “Nuevas Tecnologías”.

Musikene 46 Créditos

TIPO DE MATERIAS	MATERIAS	COMPOSICIÓN							
		1º		2º		3º		4º	
		ASIGNATURA	ECTS	ASIGNATURA	ECTS	ASIGNATURA	ECTS	ASIGNATURA	ECTS
FORMACIÓN BÁSICA	Cultura, pensamiento e historia	Historia de la música, I	4	Historia de la música, II	4	Filosofía y estética de la música	4		
	Lenguajes y técnicas de la música	Educación auditiva, I	2	Educación auditiva, II	2	Análisis de formas y de técnicas musicales, I	4	Análisis de formas y de técnicas musicales, II	4
OBLIGATORIAS DE ESPECIALIDAD	Composición e instrumentación	Técnicas de composición, I	11	Técnicas de composición, II	11	Técnicas de composición, III	16	Técnicas de composición, IV	16
		Instrumentación y orquestación, I	9	Instrumentación y orquestación, II	9	Instrumentación y orquestación, III	9	Taller de Composición I	1
	Formación técnica específica	Taller de Composición I	1	Taller de Composición II	1	Taller de Composición III	1	Taller de Composición IV	1
		Contrapunto para compositores, I	7	Contrapunto para compositores, II	7				
	Formación instrumental complementaria	Armonía para compositores, I	7	Armonía para compositores, II	7				
		Piano complementario	5			Instrumento complementario (cuerda sinfónica)	4		
						Instrumento complementario (viento o percusión)	4		
	Técnica de la dirección	Fundamentos de dirección	6			Práctica Armonía Improvisada	5		
		Tecnología musical	Informática Musical	1					
	Rosística Musical		1						
Fundamentos de electroacústica y audiovisuales	1				Composición con medios electroacústicos	1			
					Composición con medios audiovisuales	1			
Música de conjunto	Taller instrumental, I	2	Taller instrumental, II	2	Taller instrumental, III	2	Taller instrumental, IV	2	
METODOLOGÍA E INVESTIGACIÓN								Trabajo Fin de Estudios (TFE)	6

2. ESPECIALIDAD DE COMPOSICIÓN

Murcia 34 Créditos

2.1 Cuadro de asignaturas de la especialidad.

Materia	Asignatura	Tip.	Ratio	Créditos ECTS				Horas (3)					
				1º	2º	3º	4º	1º	2º	3º	4º		
Formación especializada	Obligatorias de especialidad												
	Formación instrumental complementaria	Composición e instrumentación	NI	1:15	4				2,0				
		Análisis de la música contemporánea I	NI	1:15		4				2,0			
		Análisis de la música contemporánea II	NI	1:15			4				2,0		
		Análisis de la música contemporánea III	NI	1:15				4				2,0	
		Análisis de la música contemporánea IV	NI	1:15					4				2,0
		Composición I	NI	1:5	12					3,0			
		Composición II	NI	1:5		12					3,0		
		Composición III	NI	1:5			12					3,0	
		Composición IV	NI	1:5				12					3,0
		Contrapunto I	NI	1:5	4					1,5			
		Contrapunto II	NI	1:5		4					1,5		
		Contrapunto III	NI	1:5			6					2,0	
		Instrumentación y orquestación I	NI	1:5	4					2,0			
		Instrumentación y orquestación II	NI	1:5		4					2,0		
		Instrumentación y orquestación III	NI	1:5			4					2,0	
Instrumentación y orquestación IV		NI	1:5				4					2,0	
Música de conjunto	Accompañamiento (al piano)	IG	1:5		4						1,5		
	Concienciación corporal y autocontrol	NI	1:15			2						1,0	
	Práctica armónica en instrumentos de teclado I	IG	1:5	4						1,5			
	Práctica armónica en instrumentos de teclado II	IG	1:5		4						1,5		
Técnica de la dirección	Reducción de partituras I	IG	1:5			4						1,5	
	Coro I	IG	s/r	4						2,0			
Tecnología musical	Coro II	IG	s/r		4						2,0		
	Taller de interpretación	IG	s/r			4						2,5	
Tecnología musical	Técnica de dirección coral aplicada B I	NI	1:5			4						2,0	
	Técnica de dirección orquestal aplicada B I	NI	1:5				4					2,0	
Ampliación y especialización	Acústica	NI	1:15	1							1,0		
	Composición asistida por ordenador I	NI	1:5								2,0		
	Composición asistida por ordenador II	NI	1:5									2,0	
	Composición asistida por ordenador III	NI	1:5									2,0	
	Composición asistida por ordenador IV	NI	1:5									2,0	
	Informática aplicada I	NI	1:10								1,5		
	Informática aplicada II	NI	1:10									1,5	
	Tecnología del sonido I	NI	1:10									2,0	
	Tecnología del sonido II	NI	1:10									2,0	
	Tecnología del sonido III	NI	1:10									2,0	
Optativas	Análisis III	NI	1:15		4							2,0	
	Inglés técnico	NI	1:15			2						1,0	
Asignaturas optativas							3	8					
TOTAL				44	44	55	40	16,5	17,0	22,0	12,5		

(1) Tipología de las asignaturas (Tip.): No instrumental: NI; Instrumental grupal: IG; Instrumental individual: IN.

(2) Ratio: relación profesor/alumno.

(3) Horas semanales.

* Asignatura semestral

Navarra 24 Créditos

PLAN DE ESTUDIOS DE COMPOSICIÓN (2014)										
Materias	Asignaturas	Créditos ECTS				Ratio	Horario lectivo semanal			
		1º	2º	3º	4º		1º	2º	3º	4º
Materias de formación básica										
Lenguaje y técnicas de la música	Análisis I-III	4	4	4		1/15	1,5	1,5	1,5	
	Educación auditiva I	4				1/15	1			
Cultura, pensamiento e historia	Historia de la música I y II	4	4			1/15	1,5	1,5		
	Estética y filosofía de la música I		4			1/15		1,5		
Gestión económica y legislación	Inglés	4				1/15	2			
Materias obligatorias de especialidad										
Composición e instrumentación	Composición I-IV	14	12	14	12	1/5	3	3	3	3
	Instrumentación y orquestación I-IV	6	6	6	6	1/5	2	2	2	2
	Técnicas de composición contemporánea I-III		6	6	6	1/15		2	2	2
	Composición con medios electroacústicos I y II			1	1	1/7			1,5	1,5
Música de conjunto	Coro I y II	4	4		4	S/D (3)	1,5	1,5		
Formación instrumental complementaria	Música moderna					1/15				2
	Improvisación o Improvisación y acompañamiento I y II (1)	4	4			1/5	1,5	1,5		
Lenguajes y técnicas de la música complementarios	2º instrumento complementario I-III (2)	2	2	2		1/1	0,5	0,5	0,5	
	Armonía I y II	4	4			1/7	2	2		
Técnica de la dirección	Contrapunto I y II	6	6			1/7	2	2		
	Fuga			6		1/7			2	
Tecnología musical	Dirección aplicada I y II			4	4	1/7			1	1
	Tecnología para la composición I y II	1	1			1/15	1,5	1,5		
Optativas	Acústica			1		1/15				1
	Optativas/Prácticas			8	8	-				
Trabajo fin de estudios	Trabajo fin de estudios			10		1/5				1,5
Total		60	60	60	60		20	20,5	14,5	14,5

(1) Si el instrumento principal es polifónico: Improvisación y acompañamiento.

(2) Si el instrumento principal es melódico se puede elegir entre: Piano (clásico o jazz) o Piano complementario. Si el instrumento principal es polifónico el 2º instrumento puede ser cualquiera de los del itinerario clásico o jazz.

(3) En las asignaturas señaladas con la ratio S/D la relación numérica máxima profesor-a/alumno-a vendrá determinada por la agrupación concreta y/o, en su caso, por el número de alumnos/as que cursen dicha asignatura.

Plan de Estudios de Sonología

La especialidad de Sonología está aprobada por la ley y como tal, los conservatorios superiores deberían ofertarla en sus planes de estudios. Nosotros hemos encontrado tres conservatorios superiores que la contemplan, no siendo esto lo habitual a día de hoy.



Escola Superior de Música Jam Session
 Título Superior de Música en el ámbito del Rock, Tendencias y Músicas Urbanas – Especialidad Sonología

Materias Básicas	Asignaturas	créditos ECTS							
		primer curso		segundo curso		tercer curso		cuarto curso	
		1º sem.	2º sem.	3º sem.	4º sem.	5º sem.	6º sem.	7º sem.	8º sem.
Cultura, Patrimonio y Historia	Historia de la música I a III			3	3	3			
Lenguaje y Música de la música	Idiomas y estilos musicales							3	
	Percepción auditiva I y II	3	3						
	Análisis musical I y II			3			3		
Formación complementaria	Inglés técnico I y II					3	3		
	Taller de comunicación				3				
Materias Obligatorias									
Formación instrumental complementaria	2º instrumento I a IV	3	3	3	3	3	3		
Música de conjunto	Banda I a III		3		3		3		
	Coro I							3	
Tecnologías aplicadas	Electrónica	6							
	Análisis, síntesis y proceso del sonido I y II			6		6			
	Diseño de sonido							6	
Formación técnica específica	Física y matemáticas para la música	6							
	Laboratorio de sonido I y II		6		6		6		
	Técnicas de programación I y II								6
	Investigación I y II								6
Percepción crítica	Psicoacústica		6						
	Escucha crítica I y II							3	3
Tecnología musical	Tecnología musical I a III	6	6	6	6	6			
	Técnicas de grabación y postproducción I a III		3	6	6	6			
	Integración y composición con medios electrónicos							3	
	Sonorización de conciertos							6	
Acústica	Fundamentos de acústica y sonido	3							
	Acústica y organología I y II			6		6			
Producción y gestión	Desarrollo profesional							6	
Instrumento	Formación corporal I			3					
Fundamentos de pedagogía	Principios básicos de pedagogía	3							
Prácticas	Práctica sonológica								6
Materias Opcionales									
						6			6
Trabajo Final de Titulación	Metodología					3			
	Proyecto								9
Créditos totales		60	60	60	60	60	60	60	60

Plan de Estudios Sonología

KATARINAGURSKA

centro superior de enseñanza musical

CURSO	ASIGNATURAS	CREDITOS ANUALES	HORAS ANUALES TOTALES/PRESENCIALES
1º	Piano complementario/en el caso de pianistas instrumento complementario de cuerda o viento	3	
	Prácticas de: Orquesta/Banda/Coro/Canto llano y conjunto vocal renacentista y barroco	6	
	Composición electroacústica	3	
	Composición para medios audiovisuales	3	
	Grabación y edición musical	3	
	Producción	4	
	Postproducción	4	
	Sonorización	3	
	Fundamentos de electrónica	4	
	Prácticum	3	
	Prácticas de laboratorio de sonido	3	
	Acústica musical aplicada	3	
	Historia de la música	6	
	Armonía	6	
Educación auditiva	2		
Inglés aplicado a la música	4		
TOTAL CREDITOS	60		
2º	Piano complementario/en el caso de pianistas instrumento complementario de cuerda o viento	3	
	Improvisación y acompañamiento	4	
	Composición electroacústica	3	
	Composición para medios audiovisuales	3	
	Grabación y edición musical	3	
	Producción	4	
	Postproducción	4	
	Sonorización	3	
	Informática musical	3	
	Prácticum	3	
	Prácticas de laboratorio de sonido	3	
	Acústica musical aplicada	3	
	Organología	4	
	Historia de la música	6	
Armonía	6		
Educación auditiva	2		
Asignaturas optativas, prácticas externas	3		
TOTAL CREDITOS	60		
3º	Piano complementario/en el caso de pianistas instrumento complementario de cuerda o viento	3	
	Interpretación con nuevas tecnologías	3	
	Síntesis y diseño del sonido	2	
	Producción	4	
	Postproducción	4	
	Difusión musical	3	
	Informática musical	3	
	Prácticum	6	
	Prácticas de laboratorio de sonido	6	
	Producción y gestión	3	
	Acústica de salas	3	
	Psicoacústica	3	
	Estética y filosofía de la música	3	
	Análisis	6	
Educación auditiva	2		
Asignaturas optativas, prácticas externas	6		
TOTAL CREDITOS	60		
4º	Síntesis y diseño del sonido	2	
	Producción	4	
	Postproducción	4	
	Difusión musical	3	
	Informática musical	3	
	Prácticum	6	
	Prácticas de laboratorio de sonido	6	
	Producción y gestión	3	
	Psicoacústica	3	
	Análisis	6	
	Educación auditiva	2	
	Asignaturas optativas, prácticas externas	12	
	Trabajo de fin de grado	6	
	TOTAL CREDITOS	60	

Smuc

Curriculum Sonología
 Curriculum de l'Especialitat de Sonologia

Materia / Asignatura	3r curs		2n curs		3r curs		4t curs		Total
	ECTS	h	ECTS	h	ECTS	h	ECTS	h	
Cultura, patrimoni i història (PB)									
Música i cultura I, II, III	6	90	3	45					9
Desenvolupament professional							3	45	3
Estètica						4	60		4
Llenguajes i tècnica de la música (PB)									
Estadística d'acústica	3	45							3
Metodologies d'anàlisi musical	4	45							4
Percepció auditiva general	3	45							3
Formants de la comunicació	4	45							4
Formació instrumental complementària (OB)									
Instrument secundari 1 a 6	4	15	4	15	4	15			12
Interpretació amb mitjans electrònics I i II							6	90	6
Música de conjunt (OB)									
Cor	2	45							2
Conjunt instrumental 1 a 4	4	45	2	22,5	2	22,5			8
Acústica (OB)									
Orquestració	3	30							3
Acústica i organologia I i II			3	30			3	30	6
Acústica de recintes							4	30	4
Psicoacústica	3	30							3
Formació tècnica específica (OB)									
Física i matemàtiques per a la música I i II	6	60							6
Laboratori de no. I, II, III i IV					6	30	6	30	12
Seminaris I, II, III, IV							4	22,5	4
Técnicas de programación I, II, III	3	30	3	30	3	30			9
Tecnologías aplicadas (OB)									
Técnicas d'enregistrament i postproducció I, II, III i IV	2	30	6	60	4	30			12
Electrònica I i II	3	30	3	30					6
Electrònica			6	60					6
Anàlisi, síntesi i processament del so I, II, III			6	60	4	30			10
Disseny de so					4	30			4
Sonorització de directes			3	30					3
Tecnologies per a la recerca musical							3	30	3
Tecnologia musical (OB)									
Introducció a la tecnologia musical	3	30							3
Edició de partitures amb mitjans informàtics	2	30							2
Informàtica musical I i II	6	60							6
Percepció crítica (OB)									
Percepció auditiva específica			2	45					2
Escucha crítica I i II							2	30	2
Tecno i història (OB)									
Composició electroacústica I			3	45					3
Historia de la música dels segles XX i XXI			4	45					4
Composició per a mitjans audiovisuals I							3	45	3
Reportari i tècniques de la música electroacústica							4	45	4
Composició assistida per ordinador I							3	45	3
Producció i gestió (OB)									
Técnicas de comunicació							4	45	4
Tecnologia aplicada a la producció i difusió I			3	30					3
Producció de concerts i desenvolupament musical			3	30					3
Emprenedoria i creació d'empreses							3	30	3
Pràctiques (OB)									
Pràctiques internes I i II							4	10	6
Pràcticum de sonologia									6
Materia optativa (OB)									
Crèdit optatiu							3	45	12
Traball final (FG)									
Metodologies de recerca							2	30	2
Traball fi de grau							8	15	8
TOTAL	60	720	60	675	60	525	60	517,5	240

Relación de obras electroacústicas

Seguidamente, adjuntamos una gráfica con una relación de obras electroacústicas realizadas por compositores inscritos en la asociación Musikagileak. Además, en ella hemos detallado una serie de aspectos cuantificables, siendo el último, una aclaración del porcentaje dedicado a la composición electroacústica frente a la no electroacústica de cada compositor.

Compositor		Lugar	Elct.	Instr.	Año	T.	obras	Elct.	%
Carmelo Bernaola	1929-02	Otxandio (Bizkaia)	<i>Superposiciones variables</i> <i>Jarraipen</i> <i>Variantes combinadas</i>	cl/cinta cinta cb/cinta	1976 1967 1980		326	3	0,9
Luis de Pablo	1930	Bilbao	<i>Tamaño Natural</i> <i>Historia Natural</i> <i>We (1ª versión)</i> <i>We (2ª versión)</i> <i>Mitología</i> <i>Chamán</i> <i>Tornasol</i> <i>je mange, tu manges</i> <i>Portrait Imaginé (rev. 1998)</i> <i>visto de cerca</i> <i>Malinche (1ª versión)</i> <i>Al son que tocan</i>	cinta órg/órg/perc/cinta cinta cinta elct. cinta orq/cinta orq/cinta s/a/t/b/orq/cinta t/br/b/cinta s/perc/Shynt/cinta s/4b/conj/b. magn	1970 1972 1970 1984 1965 1976 1980 1972 1974 1974 1983 1974	40' 60' 40' 23' 23' 15' 20' 51' 22' 24' 35'	250	12	4,8
Antón Larrauri	†	Bilbao	<i>Canción de cuna</i> <i>Crónica</i> <i>Laiñoa</i> <i>Sintonías Electrónicas</i> <i>Voces de Gernika</i> <i>Zuloan bat</i> <i>Illun</i> <i>Illun II</i> <i>Munduak</i>	v/shynt nar/orq/elct v/orq/elct shynt cinta elct 3s/3a/t/3br/3b/ perc/elct s/a/t/b/elct Mzsolo/shynt/org	1987 1993 1992 1976 1986 1978 1977 1979	13' 25' 27' 13' 9' 14'	154	8	5,2
Compositor		Lugar	Elct.	Instr.	Año	T.	obras	Elct.	%
Pedro Aizpurua		Andoain (Guipúzcoa)	<i>Cinco canciones del renacimiento</i> <i>Homenaje musical al silencio</i>	S/p p/cinta		25' 20'	88	2	2,3
Beatriz Arzamendi		Mondragón (Guipuz.)	<i>9 A.M.</i> <i>Gatzaga</i>	cinta	1989 2003	5' 30'	36	2	5,5
Maitte Aurrekoetxea		Bilbao	<i>KI-Shar</i> <i>Voz</i> <i>Besonders</i> <i>Besarkada batekin</i>	perc/cinta elct sax/marimb/cinta acr/cinta	1997 1996 1997 1998	10' 5' 10' 33" 7' 14"	13	4	31
Ana barrio		Trápaga (Bizkaia)	<i>Aglaura</i> <i>In the middle</i> <i>Recreo op. 1</i>	bass cl/vl/elct perc/elct elct	2001 2000 1999	7' 20" 10' 5' 10"	9	3	33
Mikel Chamizo			<i>Monster</i> <i>Mimer</i> <i>Danbor</i>	arp/elct 4sax/reactable 2tx/2tamb/life elct	2006 2010 2011	9' 20' 13'	8	3	37
Gabriel Erkoreka www.erkoreka.com		Bilbao	<i>Eresi</i> <i>Mistik I</i> <i>Rio Asubio</i>	pic/cinta cinta cinta	1997 1993 1994	5' 30" 6' 8'	56	3	5,4
Iñaki Estrada Torío		Donostia (Guipuz.)	<i>Pala-Palo</i> <i>I+D</i> <i>Kiral</i> <i>Lau</i>	elct p/elct guit/vlc/elct tpa/vla/vlc/cb/elct	2004		20	4	20

Compositor		Lugar	Elct.	Instr.	Año	T.	obras	Elct.	%
V. Alberto Etxeberria flavors.me/albertoetxe	1972	Pamplona (Navarra)	<i>Baracus</i>	2perc/elct	2006	4' 16"	15	8	53
			<i>Vibraciones</i>	guit/elct	2007	5' 07"			
			<i>7.S.D.</i>	12 instr/elct/Therem	2009	6' 07"			
			<i>Branas</i>	4sax/elct	2011	8' 17"			
			<i>Aitor</i>	Electrónica	2013	9' 28"			
			<i>Expiration</i>	Electroacústica	2013	7' 02"			
			<i>Taksim</i>	Electroacústica	2013	8' 29"			
<i>Connections</i>	1pno, 1perc / elct.	2013	13' 00"						
Compositor		Lugar	Elct.	Instr.	Año	T.	obras	Elct.	%
Aurelio Edler Copes		Santa María (Brasil)	<i>Cantiga</i>	acr/elct	2006	10'	29	11	38
			<i>Cuarteto n°2 Punto Rosso</i>	2vl/vla/vlc/elct	2010	12'			
			<i>Double</i>	vib/video/elct	2007	9'			
			<i>Eclipsis</i>	p/elct	2010	10'			
			<i>For Malevich</i>	vl/vlc/elct	2011	15'			
			<i>La nascita del suono</i>	vlc/elct	2010	8'			
			<i>Loak</i>	arp/perc/cinta	2007	40'			
			<i>Voces de lo invisible I</i>	5vla/elct/video	2005	14'			
			<i>Voces de lo invisible II</i>	vla/elct/video	2005	14'			
			<i>No paradise</i>	tpa/video/elct	2008	15'			
<i>Women</i>	vl/cl/arp/recit/elct	2011	50'						
Juan José Eslava	1970	Gijón	<i>Máscaras</i>	elct	2008		17	9	53
			<i>Skin's traces</i>	pandero/elct	2007	12'			
			<i>Todo lo que no puedes hacer con un bajo de pú</i>	elct	2007	7'			
			<i>Vacio</i>	elct	2009	5'			
			<i>El umbral de la linea II</i>	clb/gran caja/elct	2004	15'30"			
			<i>El umbral de la linea III</i>	sax/elct	2006	15'30"			
			<i>Under construction</i>	guit/elct	2009	10'			
			<i>L'Oeil</i>	4sax/elct	2010	10'			
<i>Senderos de la risa</i>	orq/cámara/elct	2011	17'						
Ignacio Ferrando			<i>Destino</i>		2011	4' 25"	11	3	27
			<i>Cuerdas ingravidas</i>	guit/elct	2012	3' 50"			
			<i>Ecléc III</i>	guit/guit elctr/elct	2012	10' 30"			
José María Goicoechea	1924	Vera de Bidasoa	<i>Txalopin, sobre voz infantil</i>				45	1	2,2
Compositor		Lugar	Elct.	Instr.	Año	T.	obras	Elct.	%
Zuriñe Fernández www.zfgerenabarrena.com			<i>Atravesar a noite</i>		2009	7'	96	23	24
			<i>Bihotzbi</i>		1998	4' 39"			
			<i>Bihotzbi</i>		2003	14' 30"			
			<i>Deikun</i>		2008	13'			
			<i>Ezan, amandrie, ohiuka</i>		1990				
			<i>Flaxa</i>		2011	8'			
			<i>Flyktiga</i>		2011	7'			
			<i>Hiru hotz</i>		2004	6' 50"			
			<i>Lau-hotz/Ur</i>		2009	60'			
			<i>Urhotz</i>		2007	12'			
			<i>Xurrunurruak</i>		1996	8'			
			<i>Zattere dei pensieri</i>		2009	40'			
			<i>Aize-ontzi</i>	fl/cl/vl/vlc/p/perc/elct	2010	11' 30"			
			<i>Astiro-astiro</i>	perc/elct	1996	12'			
			<i>Azalpean</i>	vla/elct	2005	14'			
			<i>Bakarrean</i>	guit/elct	1997	6' 40"			
			<i>Cuatro por cuatro</i>	4 bailarinas/perc	2004	50'			
			<i>Zeihar</i>	p/elct	2005	12'			
			<i>A contraluz</i>	Danza/sax/T/elct	2006	12'			
			<i>Harribizi</i>	Danza/sax/vla/2perc/video/elct	2008	60'			
			<i>In-x</i>	sax/sensores/life elct	2011	10'			
			<i>Hutsune Hirudigarri</i>	perc/elct	2003	6'			
			<i>Luz</i>	v/fl/video/elct	1994	9'			
Marian Gutiérrez		Bilbao	<i>Espacios</i>	elct	2001	5' 40"	22	3	14
			<i>Cosmogonia</i>	cl/elct	2001	7' 10"			
			<i>Mareas</i>	perc/elct	2004	8'			

Compositor		Lugar	Elct.		Año	T.	obras	Elct.	%
Pascal Gaigne	1958	Francia	<i>Ecuador</i>	elct	1993		26	7	27
			<i>Boreal</i>	elct	1987	14'			
			<i>Mnemophonía</i>	2sax/perc/cinta	1999				
			<i>Traversées I</i>	2fl/ob/cl/crn/fg/elct	1989	14'			
			<i>Traversées II</i>	2fl/ob/cl/crn/fg/elct	1990				
			<i>Shen</i>	vlc/banda magnética	1995	13' 30"			
			<i>Signes ascendants</i>	cl/banda magnética	1987	12'			
Francisco Ibáñez	1951	Oyón (Alava)	<i>El teatro dentro del teatro</i>	elct/cl	1996		86	15	17
			<i>Elsa Schneider</i>	elct	1993				
			<i>Las estrellas tb brillan en otoño</i>	elct	1996				
			<i>Marejada</i>	cuerdas/elct	1991	15'			
			<i>Matrona Uni Viro</i>	elct	1995				
			<i>Proyecto multimedia túnel tren</i>						
			<i>Plazzaola</i>	elct	1995	15'			
			<i>Treintaytren</i>	marimba/elct	1996				
			<i>Xola y los leones</i>	co/p/elct	1998				
			<i>Un tal ángel</i>	orq/elct	1994	25'			
			<i>Debut de Leire, El</i>	elct	2002	25'			
			<i>Don perlimplin y Belisa en su jardín</i>	s/p/elct	2008	30'			
				s/t/p/arp/elct	2008	35'			
			<i>kri kra kro</i>	elct	2005	25'			
			<i>Quiero una mamá</i>	p/elct	1997				
			<i>Toc-toc</i>	clave/elct	2006	29'			
			<i>Toda I, Reina de Pamplona</i>						
Compositor		Lugar	Elct.		Año	T.	obras	Elct.	%
Guillermo Lauzurica			<i>Is</i>	elct	1996	40' 30"	11	7	64
			<i>Obscuro</i>	elct	1995	8'			
			<i>Ohiuka</i>	elct	1997	51'			
			<i>Uno</i>	elct	2001	4'			
			<i>Aliento</i>	tbn/elct	1997	7' 50"			
			<i>MOmmm(MI)-mOmNN(nl)c</i>	guit/perc/elct	1996	11' 50"			
			<i>Solo</i>	sax/elct	1998	8' 40"			
María Eugenia Luc	1958		<i>Dao I</i>	elct	2002	9' 56"	51	21	41
			<i>Dao II</i>	video/elct	2002	10'			
			<i>Gaia</i>	fl/sax/perc/p/video/elct	2004	6' 45"			
			<i>Lamiak</i>	vl/sax/txa/vdodnza/elct	2002	7'			
			<i>Metropolifonía I La ciudad infinita</i>	vdodnza/elct	2004	14' 04"			
			<i>Metropolifonía III Leioa</i>	video/elct	2004	10'			
			<i>On the Grapevine</i>	video/elct	2003	10' 10"			
			<i>Pagus disoluto</i>	video instalación	2009	10'			
			<i>Samá</i>	elct	2003	11' 08"			
			<i>Standart</i>	elct	1988				
			<i>Studio</i>	elct	1987				
			<i>Sua</i>	fl/cl/vl/vlc/p/shynt	1998				
			<i>Subida al Pagasarri</i>	video/elct	2007	7' 15"			
			<i>Tan Fugaz</i>	sax/acr/perc/elct	2001	6' 20"			
			<i>Tránsito</i>	video/elct	2003	11' 45"			
			<i>Underground</i>	video/danza/elct	2002	8' 45"			
			<i>Vuelos migratorios</i>	vl/sax/video/danza/elct	2004	25'			
			<i>Vuelos migratorios II</i>	video/elct	2003	10'			
			<i>Zargan</i>	txa/elct	2011	7' 30"			
<i>Zephyrus</i>	cl/org/elct	2005	8'						
			<i>Centauros II</i>	p/banda magnética	2000				

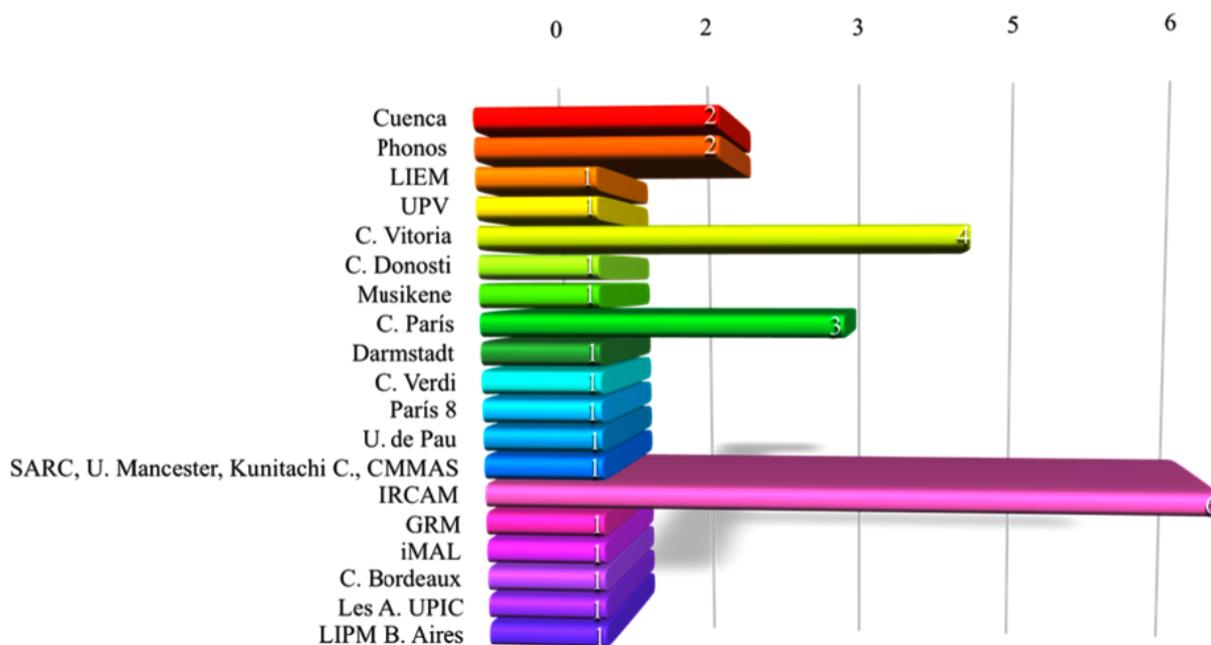
Compositor		Lugar	Elct.		Año	T.	obras	Elct.	%
Sofía Martínez	1965	Vitoria	<i>Soñando</i> <i>Solo lo diré 70 veces</i> <i>La bocca della verità</i> <i>Estelas en el mar</i> <i>Un viento dorado</i> <i>Un viento dorado</i> <i>3 canciones</i>	p/elct 2vl/vlc/cl/p/2perc/shynt cl/vlc/p/elct p/elct 9fl/elct 4fl/elct mezo/sampler	2006 1999 2002 2007 2004 2004	7'	20	7	35
Miguel Matamoro			<i>Piano Sketches</i>		2011	5' 20"	8	1	12
José Antonio S. Miguel	1967	Zaragoza	<i>Akudakor</i> <i>Gerlako haurrak</i> <i>Heptagramme</i> <i>Ihauteri I</i> <i>Lux Aeterna</i> <i>Sobria Dignidad</i> <i>Sueño electrónico</i> <i>Textures n°1</i> <i>Textures n°2</i> <i>Textures n°3</i> <i>Textures n°5</i> <i>Textures n°6</i> <i>Textures n°7</i> <i>Textures n°8</i> <i>Textures n°9</i> <i>Las Tinieblas</i> <i>Textures n°4</i> <i>Una paleta austera</i>	ga/ga/elct elct elct elct elct elct elct elct elct elct elct elct elct elct elct elct elct elct elct elct	2007 2007 2007 2011 2007 2009 2011 2009 2009 2009 2010 2010 2010 2010 2010 2010 2010 2009 2008 2009	9' 58' 12' 4' 17' 3' 4' 6' 3' 2' 30" 2' 30" 2' 30" 1' 30" 1' 30" 2' 3' 10' 2' 30"	88	18	20
Compositor		Lugar	Elct.		Año	T.	obras	Elct.	%
Joseba Torre		Bilbao	<i>Lo saben mis palabras</i> <i>No me quedan recuerdos</i> <i>Souvenir d'un vagabond</i> <i>Tiempo de luces</i>	cl/perc/cinta cl/tpa/vl/vlc/perc cinta fl/cinta	1996 1996 1998 1995	14' 13' 6' 13'	48	4	8,3
Isabel Urrutia			<i>Mandala</i>	perc/elct	2009	14'	23	1	4,3
Javier Jacinto	1968	Pasaia (Guipz.)	<i>Jeux</i> <i>Jeux. 2</i> <i>Phoolan Devi</i> <i>Zapateado</i> <i>Calligrammes</i> <i>Afica</i> <i>Bat batean I</i> <i>Bat batean III</i>	sax/cinta fl/2 sax/tbn/cinta tu/cinta sax/cinta cinta cinta tx/cinta tx/cinta	2003 2004 1997 1996 1995 1995 1998 1999	8' 8' 7' 7' 6' 7' 8' 7'	183	8	4,4
Alex Mendizabal			<i>Arrikoka</i> <i>Planta Morir Vivir</i>	elct elct				2	
Binguen Mendizabal	1962		<i>Periferia</i>	fl/guit/cinta				1	

Gráficas de las Entrevistas

Posteriormente, nos parece de gran ayuda el exponer las gráficas que fuimos elaborando a partir de las respuestas emitidas por los entrevistados en todas y cada una de las preguntas propuestas. De este modo, incluimos dos gráficas por cada pregunta. Ambas vienen a decir lo mismo pero con un grafismo diferenciado, en el cual, la segunda gráfica de cada una de ellas, aclara el análisis realizado, previamente, en la primera gráfica de cada pregunta.

Entrevistados	1ª ¿Donde ha sido tu formación en electroacústica?																		
	Cuenca	Phonos	LIEM	UPV Bellas A.	C.S. Vitoria	C.S. d Donosti	Musikene	C.S. de Paris	Darmstadt	C.S. G. Verdi	Paris 8	U. de Pau	SARC, U. Manchester, Kunitachi C., CMMAS	IRCAM	GRM	iMAL Bruselas	Bordeaux	Les A. UPIC	B. Aires LIPM
Alfonso García d l Torre	Cuenca	Phonos												IRCAM					
Ana Barrio					C.S. Vitoria			Darmstadt											
Aurelio Edler Copes							Musikene							IRCAM					
Felix Divar					C.S. Vitoria														
Guillermo Lauzurica	Cuenca		LIEM		C.S. Vitoria														
Iñaki Estrada								C.S. de Paris						IRCAM					
Iñigo Ibaibarriga													SARC, Manchester, Kunitachi C., CMMAS						
Jon Bagües																			
Joseba Torre								C.S. de Paris						IRCAM					
Jose txo Silguero																	Bordeaux		
Juan José Eslava								C.S. de Paris						IRCAM					
Mª Eugenia Luc										Paris 8									B. Aires LIPM
Mikel Arce				UPV Bellas A.															
Mikel Mate		Phonos				C.S. d Donosti													Les A. UPIC
Pascal Gaigne												U. de Pau			GRM				
Stefano Scarani									C.S. G. Verdi										
Teresa Catalán																			
Zuriñe F. Generabarrena					C.S. Vitoria									IRCAM		iMAL Bruselas			

1. ¿Donde ha sido tu formación en electroacústica?



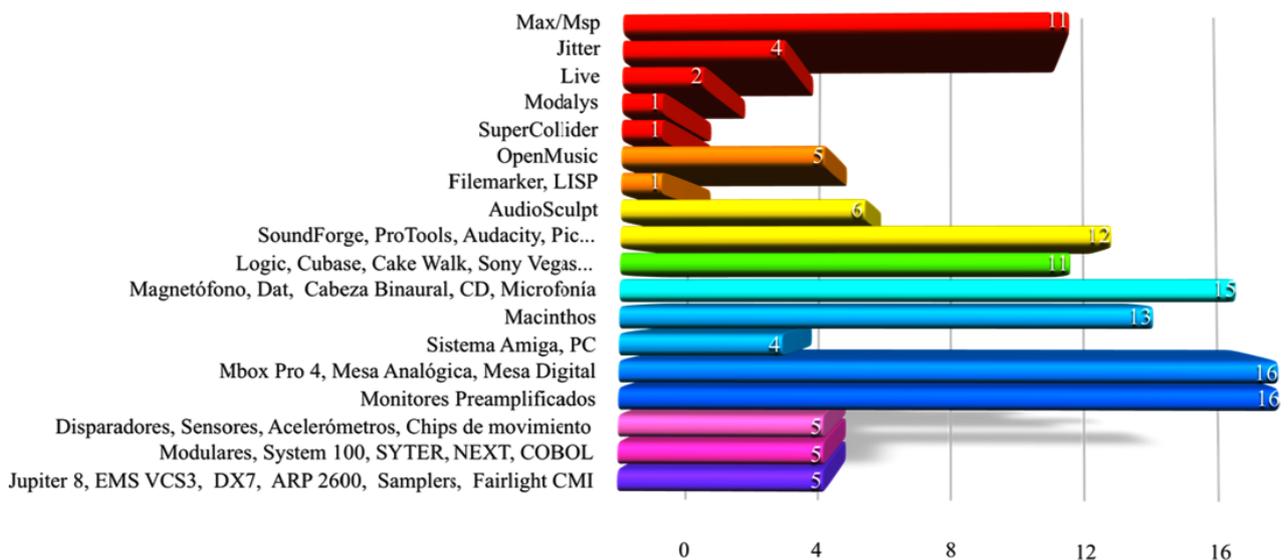
Entrevistados	2ª ¿Consideras imprescindible una formación en composición electroacústica?	
	SI totalmente	Fundamental pero no imprescindible
Alfonso García de la Torre	SI totalmente	
Ana Barrio	SI totalmente	
Aurelio Edler Copes		Fundamental pero no imprescindible
Felix Divar	SI totalmente	
Guillermo Lauzurica	SI totalmente	
Iñaki Estrada	SI totalmente	
Iñigo Ibaibarraiga	SI totalmente	
Jon Bagües	SI totalmente	
Joseba Torre		Fundamental pero no imprescindible
Josetxo Silguero	SI totalmente	
Juan José Eslava	SI totalmente	
Mª Eugenia Luc	SI totalmente	
Mikel Arce	SI totalmente	
Mikel Mate	SI totalmente	
Pascal Gaigne		Fundamental pero no imprescindible
Stefano Scarani	SI totalmente	
Teresa Catalán		Fundamental pero no imprescindible
Zuriñe F. Generabarrena	SI totalmente	

2. ¿Consideras imprescindible una formación en composición electroacústica?



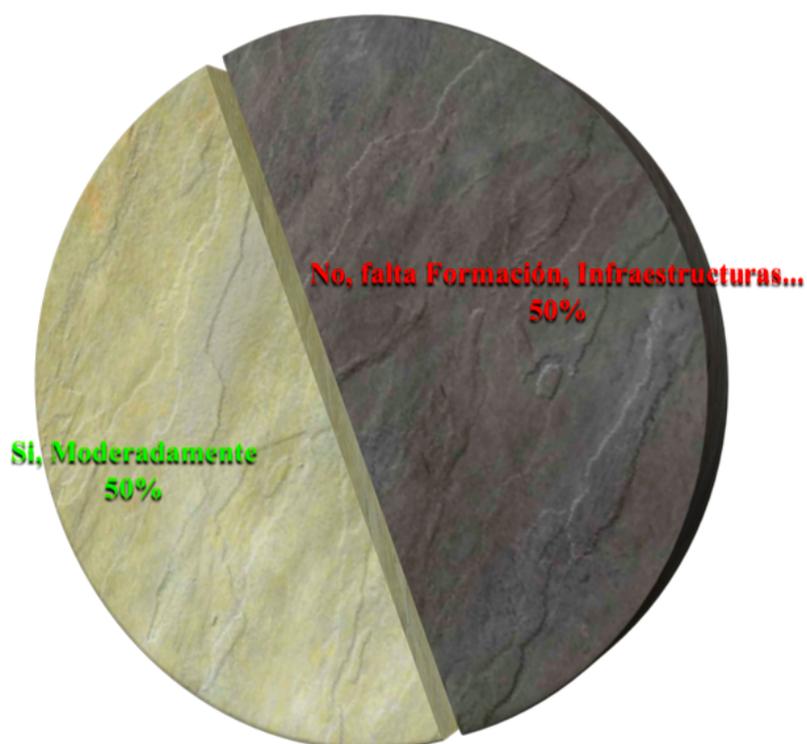
Entrevistados	3ª ¿Que programas o aparatos has usado para componer música electroacústica?																
	Software						Hardware										
	Procesado Tiempo Real		Asistente	Editor	Secuenciador	Grabación	Computador	Interface	Monitores	Controlador	Modular	Synthetizador					
	Max/ Msp	Jitter	Live	Modals	Super Collider	OpenMusic FileMarker	Audio Sculpt	SoundForge Sound Designer Pic Audacity Pro Tools Adobe Audition	Logic Studio Nuendo, Cubase CakeWalk, Media Composer Sony Vegas	Dat CD Magnetofono Cabeza Binaural Microfonia	Macintosh	Sistema Amiga Commodore PC	Mbox Pro 4 Mesa Digital M. Analógica	Monitores Preamplificados	Disparadores Sensores Acelerómetros Chips de Mov.	Modular SYSTEM 100 SYTER NEXT COBOL	Jupiter 8 EMS VCS3 DX7 ARP 2400 Samplers FairLight CMI
Alfonso García de la Torre	Max/ Msp		Live					SoundForge Pro Tools	Logic Studio	Dat Magnetofono Microfonia	Macintosh		Mesa Digital M. Analógica	Monitores Preamplificados		Modular SYSTEM 100	Jupiter 8 Samplers FairLight CMI
Ana Barrio								SoundForge	Logic Studio Cubase	Dat Microfonia		PC	Mesa Digital M. Analógica	Monitores Preamplificados			Samplers
Aurelio Edler Copes	Max/ Msp	Jitter		Modals		Open Music	Audio Sculpt	Pro Tools	Logic Studio Nuendo, Cubase	Dat Microfonia	Macintosh		Mesa Digital M. Analógica	Monitores Preamplificados	Disparadores		
Felix Divar													Mesa Digital M. Analógica	Monitores Preamplificados	Disparadores		
Guillermo Lauzurica								Pro Tools	Logic Studio	Dat Microfonia	Macintosh		Mesa Digital M. Analógica	Monitores Preamplificados		Modular SYSTEM 100	Samplers
Iñaki Estrada	Max/ Msp					Open Music	Audio Sculpt	Pro Tools		Dat Microfonia	Macintosh		Mbox Pro 4 Mesa Digital	Monitores Preamplificados			
Iñigo Ibaibarriga	Max/ Msp	Jitter	Live		Super Collider				Logic Studio Cubase	Dat Microfonia	Macintosh	PC	Mesa Digital M. Analógica	Monitores Preamplificados	Sensores Acelerómetros Chips de Mov.		
Jon Bagües																	
Joseba Torre	Max/ Msp						Audio Sculpt	Sound Designer Pro Tools		CD Microfonia	Macintosh		Mesa Digital M. Analógica	Monitores Preamplificados		SYTER NEXT	
Josetxo Silguero	Max/ Msp									Dat Magnetofono Microfonia	Macintosh		Mesa Digital M. Analógica	Monitores Preamplificados	Disparadores Sensores Acelerómetros		
Juan José Eslava	Max/ Msp					Open Music	Audio Sculpt	Pic Audacity Pro Tools	Logic Studio	Dat Microfonia	Macintosh		Mesa Digital M. Analógica	Monitores Preamplificados			
Mª Eugenia Luc	Max/ Msp					Open Music	Audio Sculpt	SoundForge Pro Tools Adobe Audition	Logic Studio Sony Vegas	Dat Magnetofono Microfonia	Macintosh		Mesa Digital M. Analógica	Monitores Preamplificados			
Mikel Arce								SoundForge Pro Tools Cool Edit Adobe Audition	Cubase CakeWalk Sony Vegas	Dat, DVD Magnetofono Microfonia Cabeza Binaural		Sistema Amiga Commodore PC	Mesa Digital M. Analógica	Monitores Preamplificados			
Mikel Mate	Max/ Msp					OpenMusic FileMarker LISP		Pro Tools		Dat Microfonia	Macintosh	PC	Mesa Digital M. Analógica	Monitores Preamplificados			
Pascal Gaigne								Pro Tools	Logic Studio Cubase	Dat Magnetofono Microfonia	Macintosh		Mesa Digital M. Analógica	Monitores Preamplificados		SYTER NEXT COBOL	EMS VCS3 ARP 2400 DX7
Stefano Scarani	Max/ Msp	Jitter					Audio Sculpt		Avid Pro Tools Media Composer	Dat Microfonia	Macintosh		Mesa Digital M. Analógica	Monitores Preamplificados			
Teresa Catalán																	
Zuriñe F. Generabarrena	Max/ Msp	Jitter						SoundForge Pro Tools	Logic Studio Cubase	Magnetofono Microfonia	Macintosh		Mesa Digital M. Analógica	Monitores Preamplificados	Sensores Acelerómetros	Modular SYSTEM 100	Jupiter 8 DX7 FairLight CMI

3. ¿Que programas o aparatos has usado para componer música electroacústica?



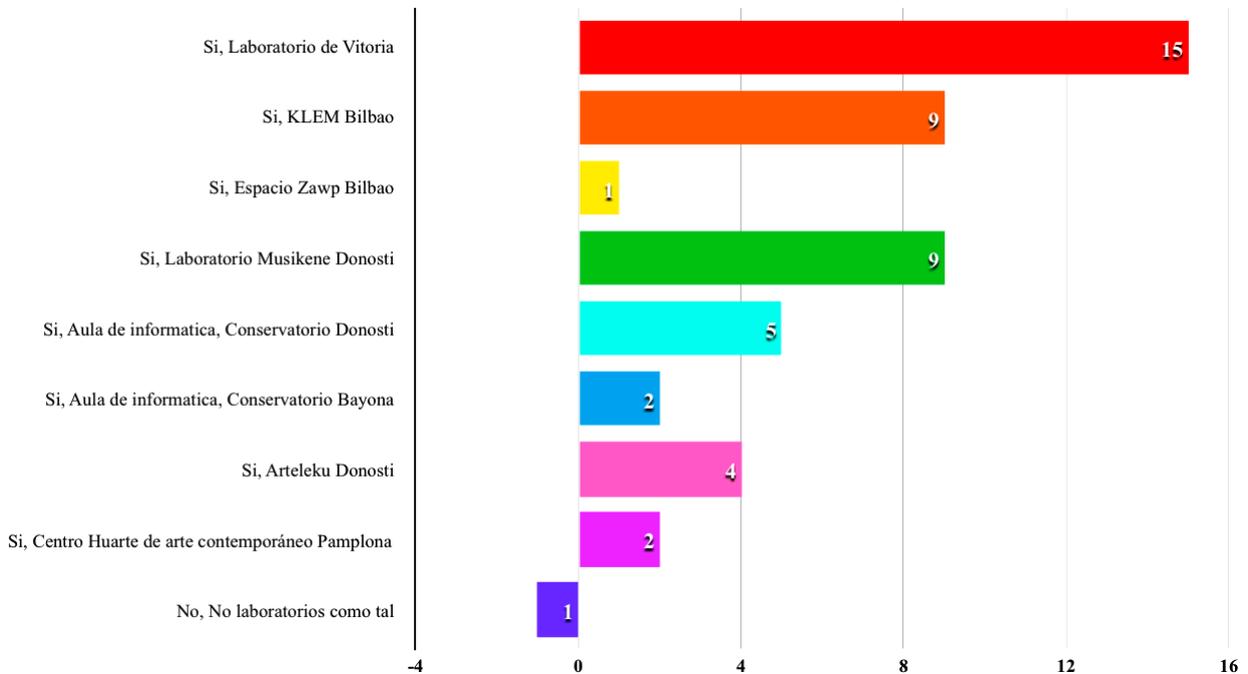
Entrevistados	4ª ¿Consideras que ha existido un desarrollo normal en la música electroacústica de nuestra tierra?	
	Si	No
Alfonso García de la Torre	Si con cierto retraso respecto a Europa	
Ana Barrio	Si respecto al estado español	No respecto a Europa
Aurelio Edler Copes	Si en unas zonas de Euzkadi más que en otras Pero modestamente respecto a Europa	No faltan centros dedicados que impulsen este estilo y la figura del Asistente como en Francia
Felix Divar	Si no muy normal pero sí muy rápido	
Guillermo Lauzurica	Si no muy normal ni uniforme en todo el territorio	
Iñaki Estrada	Si pero un desarrollo tardío y con retraso respecto a Europa	
Iñigo Ibaibarraga	Si natural respecto a la cercana dictadura	No no es normal respecto al resto de Europa si por la implicación de la administración ni por las posibilidades de formarse
Jon Bagües	Si no está nada mal si lo comparamos con regiones equiparables	No no es posible la comparación entre límites geográficos tan diferentes
Joseba Torre		No los laboratorios dedicados son inexistentes respecto a Europa en cuanto a la formación también es escasa respecto a Europa
Josetxo Silguero		No ha sido muy esporádico como si fuesen pequeñas islas falta más formación dedicada, más ciclos de conciertos
Juan José Eslava		No ha excepción de pequeñas islas falta formación dedicada
Mª Eugenia Luc	Si no en todos los lugares a la vez al igual que sucedió en Europa y por supuesto con unas instalaciones mucho más modestas que en Francia	
Mikel Arce	Si respecto al estado español	No respecto a Europa estamos muy lejos
Mikel Mate	Si no está nada mal si lo comparamos con regiones equiparables	No no es posible la comparación entre límites geográficos tan diferentes
Pascal Gaigne		No respecto a Europa, se debería invertir en educación y en pedagogía en los conciertos
Stefano Scarani		No mientras se siga pensando que la electroacústica es algo diferente al resto mientras se siga dudando si es necesario enseñar en los conservatorios
Teresa Catalán		No si ha habido algo ha sido muy esporádico y sin continuidad
Zuriñe F. Generabarrena	Si pero hace falta un centro como lugar de búsqueda y experimentación	

4. ¿Consideras que ha existido un desarrollo normal en la música electroacústica de nuestra tierra?



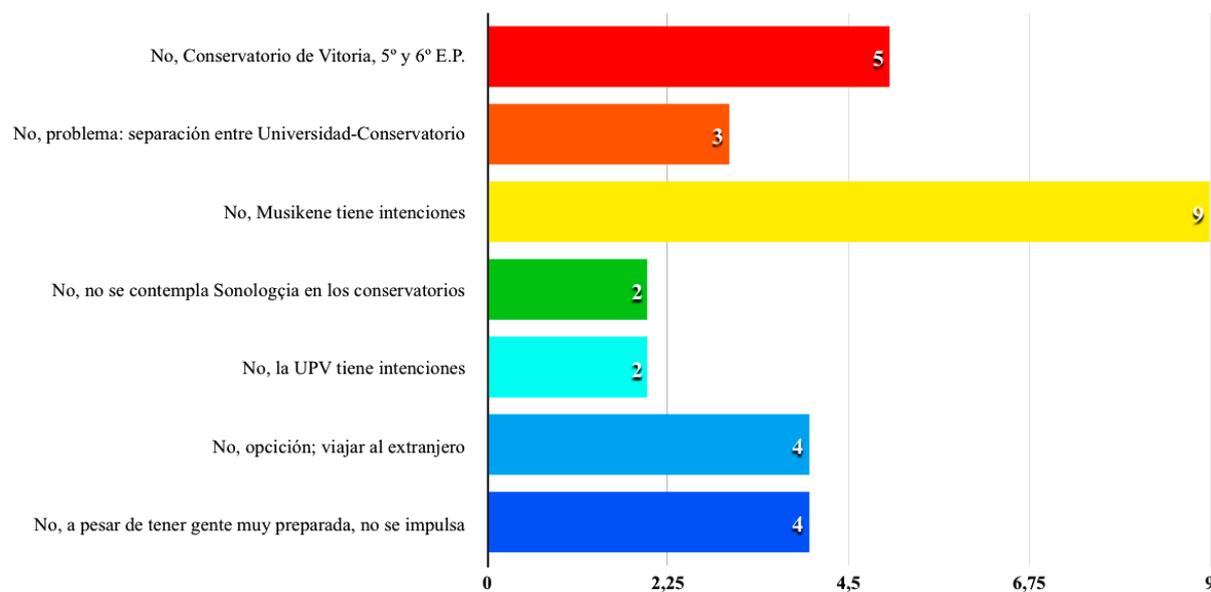
Entrevistados	5ª ¿Conoces en nuestra tierra laboratorios de electroacústica? ¿Puedes nombrarlos?								
	Si								No
	Laboratorio conservatorio Jesús Guridi de Vitoria	Laboratorio KLEM (Kuraia Laboratorin Electronic Music) de Bilbao	Espacio Zawp	Laboratorio conservatorio superior MUSIKENE	Aula de informática antiguo conservatorio superior de San Sebastian	Aula de informática conservatorio de Bayona	Arteleku	Centro Huarte de arte contemporáneo	Exactamente un laboratorio como tal, no
Alfonso García de la Torre	Jesús Guridi, Vitoria	KLEM, Bilbao		MUSIKENE, Donosti					
Ana Barrio	Jesús Guridi, Vitoria	KLEM, Bilbao		MUSIKENE, Donosti					
Aurelio Edler Copes	Jesús Guridi, Vitoria	KLEM, Bilbao		MUSIKENE, Donosti			Arteleku		
Felix Divar	Jesús Guridi, Vitoria								
Guillermo Lauzurica	Jesús Guridi, Vitoria				Aula informática antiguo C. S. Donosti				
Iñaki Estrada	Jesús Guridi, Vitoria			MUSIKENE, Donosti	Aula informática antiguo C. S. Donosti				
Iñigo Ibaibarriaga	Jesús Guridi, Vitoria	KLEM, Bilbao	Espacio Zawp				Arteleku	Centro Huarte, Iruña	
Jon Bagües	Jesús Guridi, Vitoria	KLEM, Bilbao		MUSIKENE, Donosti	Aula informática antiguo C. S. Donosti				
Joseba Torre	Jesús Guridi, Vitoria			MUSIKENE, Donosti					
Josetxo Silguero	Jesús Guridi, Vitoria	KLEM, Bilbao			Aula informática antiguo C. S. Donosti	Aula de informática conservatorio, Bayona			
Juan José Eslava	Jesús Guridi, Vitoria			MUSIKENE, Donosti				Centro Huarte, Iruña	
Mª Eugenia Luc	Jesús Guridi, Vitoria	KLEM, Bilbao		MUSIKENE, Donosti					
Mikel Arce		KLEM, Bilbao							
Mikel Mate	Jesús Guridi, Vitoria				Aula informática antiguo C. S. Donosti		Arteleku		
Pascal Gaigne	Jesús Guridi, Vitoria					Aula de informática conservatorio, Bayona			
Stefano Scarani				MUSIKENE, Donosti					
Teresa Catalán									como tal, no
Zuriñe F. Generabarrena	Jesús Guridi, Vitoria	KLEM, Bilbao					Arteleku		

5. ¿Conoces en nuestra tierra laboratorios de electroacústica? ¿Puedes nombrarlos?



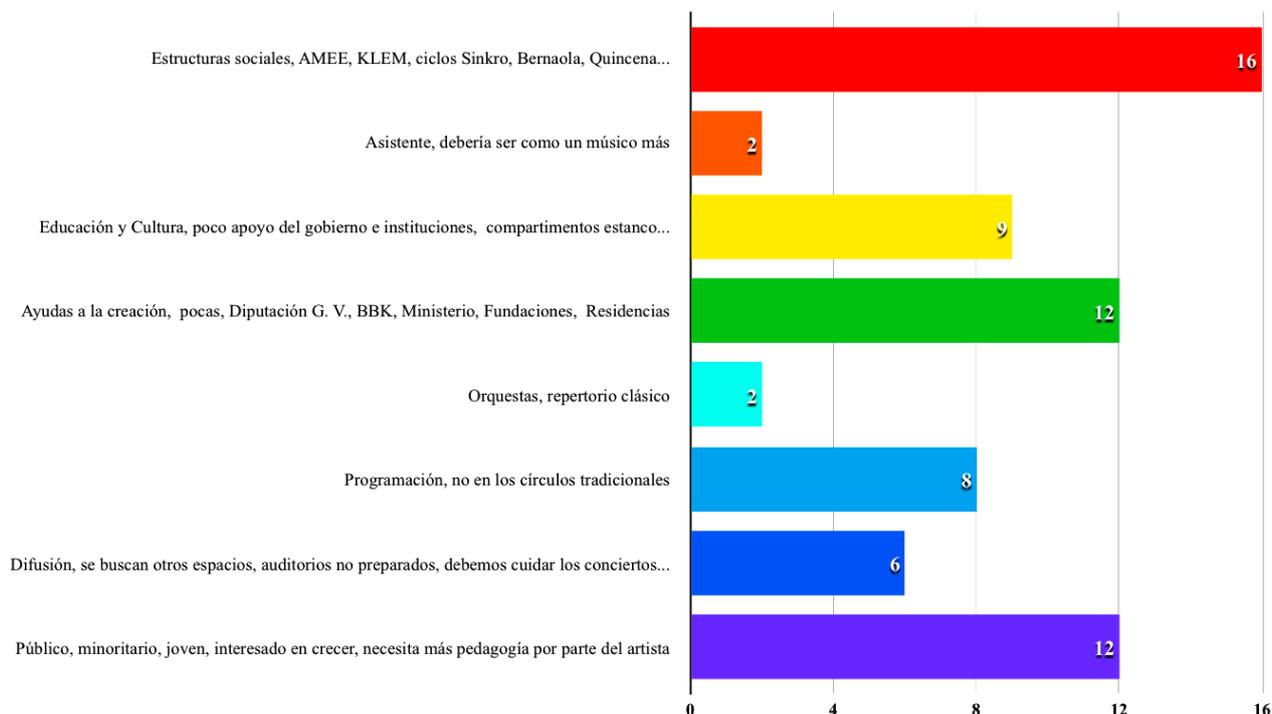
Entrevistados	6ª ¿Conoces en nuestra tierra centros especializados en la enseñanza de la electroacústica?						
	No						
	C. Jesús Guriñi Vitoria 5º y 6º de E.P. Electroacústica básica	Separación Conservatorio-Universidad LOE empeora las cosas	C. S. MUSIKENE Tiene intenciones	No se contempla la asignatura de Sonología en los conservatorios	UPV Tiene intenciones	Otra opción salir al extranjero	Existe gente muy preparada sin embargo no se impulsa
Alfonso García de la Torre	5º y 6º de E.P. Optativa	Conservatorio-Universidad	MUSIKENE tiene intención				
Ana Barrio							Existe gente muy preparada
Aurelio Adler Copes			MUSIKENE necesaria ampliar infraestructura				
Felix Divar	5º y 6º de E.P. Optativa						
Guillermo Lauzurica			MUSIKENE complemento a composición				
Iñaki Estrada							Existe gente muy preparada
Iñigo Ibaibarriaga			MUSIKENE tiene profesores puente			Opción extranjero	
Jon Bagües			MUSIKENE complemento a composición				
Joseba Torre				Sonología no está vigente			
Jose txo Silguero					UPV intención		
Juan José Eslava	5º y 6º de E.P. Optativa		MUSIKENE complemento a composición				
Mª Eugenia Luc			MUSIKENE está diseñando Masters		UPV intención		
Mikel Arce	5º y 6º de E.P. Optativa			Sonología no está vigente		Opción extranjero	Existe gente muy preparada
Mikel Mate							Existe gente muy preparada
Pascal Gaigne	5º y 6º de E.P. Optativa		MUSIKENE complemento a composición			Opción extranjero	
Stefano Scarani		Conservatorio-Universidad LOE empeora las cosas					
Teresa Catalán		Conservatorio-Universidad LOE empeora las cosas				Opción extranjero	
Zuriñe F. Generabarrena			MUSIKENE tiene puentes, está diseñando Masters				

6. ¿Conoces en nuestra tierra centros especializados en la enseñanza de la electroacústica?



Entrevistados	7ª ¿Existen infraestructuras sociales que faciliten componer música electroacústica?							
	Estructuras Sociales	Asistente	Educación y cultura	Ayudas a la creación	Orquestas	Programación	Difusión	Público
Alfonso García de la Torre	Asociación AMEE		Compartimentos estanco	Hay, podría haber más				Falta pedagogía hacia él
Ana Barrio			No apoyo del gobierno	Diputación gobierno vasco BBK en su día				Todas las edades-Vitoria Más jóvenes - en el resto
Aurelio Edler Copes	Sinkro, KLEM, Arteleku	Facilita composición		Diputación gobierno vasco		No programan electroacústica	En Francia Encargan y estrenan	
Felix Divar	Ciclo Bernaola Sinkro se ha eliminado		Invertir en esto se piensa que es tirar el dinero					
Guillermo Lauzurica	Bernaola, Sinkro ahora no						Streaming - internet	A base de programar
Iñaki Estrada	Bernaola-Vitoria Quincena-Donosti	Debería ser como un músico más		Escasa, la electrónica por cuenta propia				
Iñigo Ibaibarriga	Músicos con músicos-No. Mezclar con otras ramas			Diputación gobierno vasco creación pero no difusión	Repertorio clásico	No programan electroacústica	Debemos educar en la difusión	Jóvenes muy interesados auditorios no-otros sitios
Jon Bagües	Socialización pública cada vez es menor		Las creaciones ya no pueden ser tan largas	Hay, hasta que los políticos decidan que no	Repertorio clásico		Tenemos que ir a otro tipo de espacios	Minoritario y joven
Joseba Torre	Casi inexistentes					Escasa programación		
Josexo Silguero	Bernaola, Sinkro, KLEM, Quincena, Larraskito		Centros de enseñanza lentos en reaccionar	Desdén hacia esta música Si hay residencias		No en el circuito tradicional, si en cillios		Minoritario y joven desde el Rock
Juan José Eslava	Sinkro, BBVA		Apoyo institucional escaso	Diputación gobierno vasco una vez al año				Existe un público que demanda música de hoy
Mª Eugenia Luc			Centros de enseñanza se preocupan por formar	Hay, Gobierno Vasco, Ministerio, Fundaciones				Especial, quiere crecer no entretenerse Más jóvenes en Donosti
Mikel Arce	KLEM, Escucha errante			Diputación gobierno vasco		Contenidos-llenamos		Minoritario
Mikel Mate	Si, más que en París en función a la masa crítica		Compositor vive de clases - más pedagogía			La sociedad no demanda electroacústica		Minoritario, poca masa crítica
Pascal Gaigne	Bernaola, KLEM, Quincena			Diputación gobierno vasco		No están por la labor de programar este estilo	Más repertorio clásico-electroacústico	Minoritario, debemos acercarnos-pedagogía
Stefano Scarani	Sinkro			Hay, pero muy escasa		Escasa programación	Sala poco preparada	Poca demanda
Teresa Catalán	Mayormente no							
Zuriñe F. Generabarrena	Sinkro, CREA		Falta impulso de las instituciones					

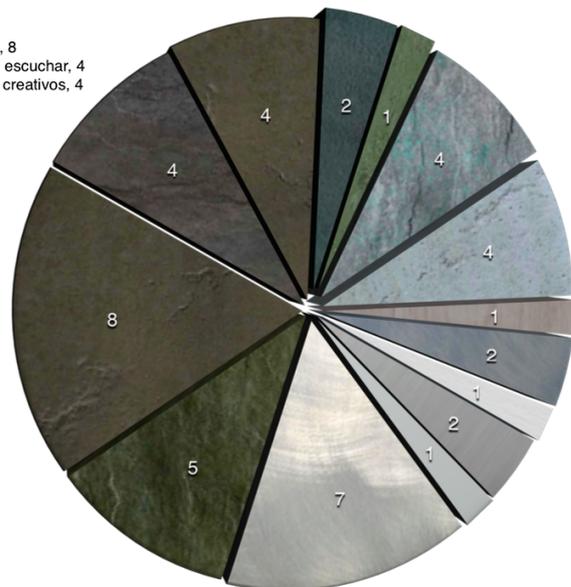
7. ¿Existen infraestructuras sociales que faciliten componer música electroacústica?



Entrevistados	8ª ¿Están preparados los auditorios para programar música electroacústica?													
	No						Si, modestamente							
	Contenido pero no contenido	A la Italiana S XIX, butacas/ anfiteatro/ escucha frontal	Arquitecto no música/ teatro/danza S.XX-XXI. Compositor no ha sabido incidir.	Viajamos con nuestro equipo	Auditorios problemas de ruido eléctrico, no octofonía	Salas grandes, 500 personas, electrónica no necesita tanto	Museos	Aula Magna Vitoria difusión móvil	Teatro Barakaldo	Teatro Victoria Eugenia	Teatro Campos Eliseos	Centro Huarte y Baluarte Navarra	Auditorio Bizkaia Aretoa y Aula Magna UPV	Kursaal Polivalentes no bien preparadas
Alfonso García de la Torre	No contenido	a la italiana	Arquitecto no atento	espacios			difusión							
Ana Barrio							difusión	salita			espacios			Polivalentes
Aurelio Edler Copes									equipo					Polivalentes
Felix Divar				espacios										Polivalentes
Guillermo Lauzurica							difusión							Polivalentes
Iñaki Estrada			Arquitecto no atento						equipo					Polivalentes
Iñigo Ibaibarriga		a la italiana			ruido, no octofonía						Butacas móviles			
Jon Bagües		a la italiana												Polivalentes
Joseba Torre	No contenido													
Jose txo Silguero	No contenido	a la italiana			Salas grandes	Museos								Polivalentes
Juan José Eslava			Arquitecto/compositor	espacios								espacios		
Mª Eugenia Luc		a la italiana				Museos								
Mikel Arce													Octofonía	
Mikel Mate							difusión							
Pascal Gaigne		a la italiana		espacios		Museos								
Stefano Scarani	No contenido	a la italiana			no octofonía									
Teresa Catalán	No contenido													
Zuriñe F. Generabarrena		a la italiana	Arquitecto no atento			Museos								

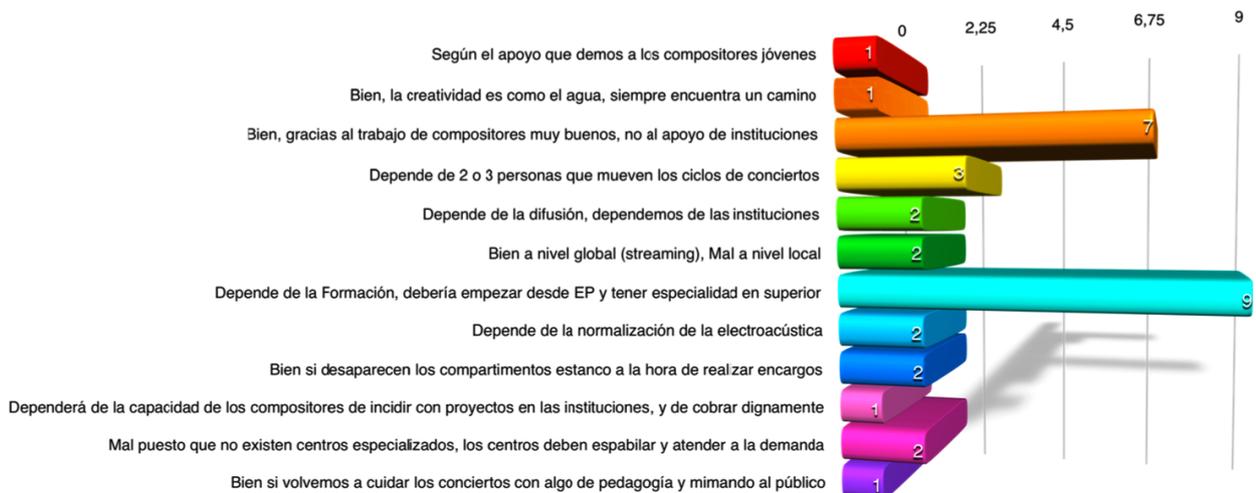
8. ¿Están preparados los auditorios para programar música electroacústica?

- No, se han preocupado del continente no del contenido, 5
- No, están contruidos a la Italiana, escucha frontal, butacas fijas, difusión en estéreo... , 8
- No, el arquitecto no ha estado al tanto de las artes, el compositor no ha sabido hacerse escuchar, 4
- No, viajamos con nuestro equipo, por otro lado nos da libertad para encontrar espacios creativos, 4
- No, todos tienen problemas de ruido eléctrico y no tienen octofonía, 2
- No, las salas son muy grandes (500 personas), la electrónica no necesita tanto, 1
- Si, si pensamos en otros espacios como los museos, 4
- Si, en el caso del aula magna del conservatorio de Vitoria, con difusión móvil, 4
- Si, en una salita pequeña en el teatro Barakaldo, 1
- Si, en el teatro Mª Eugenia, tienen buen equipamiento, 2
- Si, en el teatro Campos Eliseos, tienen posibilidad de mover las butacas, 1
- Si, hay espacios interesantes en Baluarte y Centro Huarte, 2
- Si, en el auditorio Bzkaia Aretoa y en el aula Magna de la UPV, 1
- Si, en las salas polivalentes del Kursaal aunque no están muy bien acondicionadas, 7



Entrevistados	9ª ¿Como ves el futuro de la composición electroacústica en nuestra tierra?											
	Según apoyemos a nuestros jóvenes	Estupendo, la creatividad es como el agua, no se le pueden poner barreras	Bien, Hay material humano, tenemos compositores muy buenos, dependerá de su trabajo, no al de las instituciones	Dependiente de dos o tres personas que mueven los ciclos de conciertos	El problema es la difusión, necesitamos de las instituciones	Bien a nivel global gracias a internet. Mal a nivel local puesto que no hay masa crítica	Depende de la formación, debería existir en E.F. la rama de composición equiparada a la instrumental y especialización electroacústica en superior	Depende de la normalización lo electroacústico en sintonía con lo acústico. No hay fronteras en el arte	Bien, si desaparecen los compartimentos estanco ayudas/ encargos/ composición/ difusión	Depende del grado de implicación de los artistas en incidir en las estructuras que permiten realizar proyectos. También de exigir una dignidad económica	Mal, puesto que no existen centros especializados. Los centros de enseñanza deben espabilar y cubrir la demanda social	Bien si se cuidan los conciertos, han de ser más atractivos, pedagógicos, en lugares creativos y con un Lunch al final para comentar
Alfonso García de la Torre	Apoyo											
Ana Barrio			Trabajando									
Aurelio Adler Copes			Trabajando	Personas			Formación,					
Felix Divar				Personas			Formación,					
Guillermo Lauzurica			Trabajando				Formación,					
Iñaki Estrada							Formación,	Normalización				
Iñigo Ibaibarriaga							Formación,		Encargos			
Jon Bagües					Difusión		Formación,					
Joseba Torre							Formación,				Mal, no centros	
Josetxo Silguero			Trabajando				Formación,				Especialización	
Juan José Eslava			Esfuerzo							Implicación Dignidad		
Mª Eugenia Luc		Creatividad										
Mikel Arce			Esfuerzo		Difusión							
Mikel Mate						No Local						
Pascal Gaigne				Personas								Cuidar conciertos
Stefano Scarani						No Local		Normalización				
Teresa Catalán							Formación,					
Zuriñe F. Generabarrena			Trabajando						Encargos			

9. ¿Como ves el futuro de la composición electroacústica en nuestra tierra?



Transcripción completa de las Entrevistas

Finalmente, añadimos la transcripción completa de las entrevistas de forma que puedan ser consultados, con más detalle, los temas de especial relevancia tratados en el análisis de los resultados de las entrevistas. Para una mayor claridad, hemos situado en cada pregunta formulada las respuestas seguidas de todos los entrevistados, con el fin de poder compararlas.

I. Preguntas vinculadas con la experiencia individual del entrevistado.

1. ¿Dónde ha sido tu formación en composición electroacústica?

- ✓ **Alfonso García de la Torre:** comencé a estudiar en el gabinete de música electroacústica de Cuenca y posteriormente en la fundación Phonos de Barcelona más adelante estuve en París en el IRCAM en seminarios de verano impartidos en Avignon y dedicados a la música electroacústica, también en los veranos de los años de estudios procuré asistir a diversos cursos de verano vinculados con esta especialidad.
- ✓ **Ana Barrio:** mi formación fue en el conservatorio Jesús Guridi de Vitoria en el cual trabajé con Alfonso García de la Torre y Zuriñe Fernández, también asistí a un curso sobre la programación en Max/Msp además de recibir clases magistrales y seminarios de verano como el de Darmstadt, este en concreto fue teórico pero me sirvió sobre todo para saber que es lo que no quería hacer e incluso en lo docente hubo grandes compositores que me decepcionaron un poco pero también descubrí dos compositores que me impactaron muy positivamente, uno fue Mathias Spahlinger con quien más tarde estudió Alberto Bernal, este también acudió a los cursos de verano de Darmstadt, y la otra Olga Neuwirth.
- ✓ **Aurelio Edler Copes :** comenzó en Musikene, que es donde realice los estudios de composición y continúe esta formación en el IRCAM de París donde realice el cursus 1, es un curso muy intenso en el cual trabajábamos unas siete horas al día y cada dos semanas teníamos que presentar un proyecto creativo con lo estudiado en cada uno de los módulos, es decir todo corre a un ritmo muy fuerte pero también con una muy buena pedagogía, al final realizábamos una obra mixta y ahí sí que nos permitían tener un poco más de tiempo para su presentación, pero en general, muy bien. Por otro lado continúe mis estudios de composición con George Apergis.

- ✓ **Felix Divar:** fuera del conservatorio pude realizar estudios con profesores vinculados a la electroacústica, más tarde en el conservatorio Jesús Guridi de Vitoria pude tener un contacto mayor y constante con el mundo de la electroacústica puesto que los estudiantes de composición se veían obligados a realizar una obra por año, esta práctica nos hizo entender el modo en el que debíamos interactuar con la electroacústica, gran parte de estas obras iban marcadas con un tempo fijo de negra a 60 ya que se trataba de un tape sin posibilidad de interactuar, en estos casos nos guiábamos con un cronómetro, luego poco a poco íbamos reconociendo diferentes gestos en la electrónica que nos ayudaban en la interpretación.
- ✓ **Guillermo Lauzurica:** fundamentalmente en Vitoria con Alfonso García de la Torre además de algunos cursos de Cuenca y un par de años en el LIEM en el Reina Sofía de Madrid, posteriormente intenté estudiar en París pero por diversas circunstancias no se pudo materializar.
- ✓ **Iñaki Estrada:** todo lo he hecho en París, me cogió el plan de estudios y entonces decidí estudiar en el conservatorio de París y el cursus 1 del IRCAM entre 2006 y 2007, realmente fue el último de estas características, ahora ya no duran un año, son algo más cortos, es muy recomendable pero fue un año de locos, estábamos todo el día con software de un lado para otro, con mucho trabajo y con poco tiempo para asimilar semejante cantidad de material. Se agradece pero por otro lado el software cambia tan rápido que es complicado mantener siempre el mismo nivel que lo exigido en aquel año intensivo. Conviene tener una formación para saber qué es lo que quieres y como lo quieres pero veo esencial la presencia de un técnico especializado, yo por ejemplo siempre trabajo con un asistente que me resuelve la programación de software que necesito, me cobra lógicamente pero es algo fundamental.
- ✓ **Iñigo Ibaibarriaga:** comencé un desarrollo de forma personal asociado a la interpretación de obras mixtas, primero con la electrónica fija y después con live electronic trabajando con software que permitiera la interacción del músico con dicha electrónica. La electrónica no deja de ser un compañero más en el escenario así que decidí estudiar este campo para poder controlarlo de modo más eficiente, gracias al laboratorio Klem, pude conectar con un compositor llamado Ricardo Climent que vino a impartir un curso de Max y con el cual mantuve un contacto muy intenso durante tres o

cuatro años en cuanto a creación de obra y trasvase de conocimientos. Por aquel entonces viaje muchísimo a las dos universidades donde el trabajaba, una el SARC (Sonic Arts Research Centre, Belfast) en Irlanda y posteriormente a Reino Unido a la Universidad de Manchester donde ejerce como codirector del Novars Research Centre, todo esto me llevó al final de mi formación culminando con un doctorado en la facultad de bellas artes asociado a la creación contemporánea a través de las nuevas herramientas de la multimedia etc... entonces trabajé con él, también en el Kunitachi College en Tokio haciendo obra, conociendo el trabajo y sobre todo en el CMMAS (centro mexicano para la música y las artes sonoras). En definitiva, ha sido una experiencia que a durado varios años y que me ha servido para tener un abanico del trabajo electrónico como proceso pero siempre desde una perspectiva instrumental, es decir, desde la manera en la que el intérprete puede asociar la interpretación con la live electronic y con los procesados electrónicos que en mi opinión es una de las asignaturas pendientes en los procesos educacionales hoy día.

- ✓ **Jon Bagües:** más que hablar de mi formación creo que es más relevante comentar un echo importante que sucedió en San Sebastian y que probablemente pudo formar a distintas generaciones de compositores, se trata de las Festival de música de vanguardia realizadas en los años 1973-74 y que recogían el testigo de los encuentros de Pamplona en 1972. A diferencia de Pamplona, en esta ocasión acudieron sobre todo compositores españoles de los cuales alguna obra no pudo escucharse como en el caso de Luís de Pablo por no llegar a tiempo la grabación realizada en una radio Belga, pero fueron muy positivas en cuanto a la difusión de la música electroacústica.
- ✓ **Joseba Torre:** en el conservatorio superior nacional de música de París en el cual esta asignatura tenía una importancia muy notable dentro de la carrera de composición, luego en el IRCAM donde el master que impartían podía ser realizado únicamente por diez alumnos de unos doscientos cincuenta candidatos que se presentaban cada año de todo el mundo, por tanto entraban los más formados que contaban con cierto bagaje en el mundo electroacústico.
- ✓ **Josetxo Silguero:** casi podría decirse que la formación ha sido autodidacta, en los 80 tuve la suerte de hacer bastantes grabaciones para diferentes clases de música, clásica jazz, rock lo cual me puso en contacto con ingenieros de sonido que me dieron la

oportunidad de conocer el mundo desde dentro. Más enfocado al mundo de la música electroacústica contemporánea fue la época en la que estuve viviendo en Burdeos en Francia entre 1992 y 1994, allí en el conservatorio de Burdeos existía un laboratorio de música electroacústica muy importante, también una asignatura de composición electroacústica realmente relevante además de un ciclo de conciertos, en la clase de saxofón se nos obligaba a pasar por el laboratorio con el profesor Christophe Havel y trabajar con los compositores obras electroacústicas de creación nueva. Las primeras obras que trabajamos eran en soporte fijo, concretamente en cintas de bobina y posteriormente en digital pero siempre había un técnico o un compositor que lanzaba del audio desde la mesa, actualmente eso ha evolucionado muchísimo y es el propio instrumentista el que interactúa con la electroacústica.

- ✓ **Juan José Eslava:** comencé la electroacústica en el conservatorio de París que es donde estaba cursando la especialidad de composición, mis primeros maestros fueron Luis Naón, subdirector de orquesta, que de hecho tenía un ensemble contemporáneo bastante afirmado en la prensa parisina, vinculado más bien al GRM que al IRCAM, Luis era un poco el nexo entre las dos instituciones. Trabajábamos con el SYTER que era un antiguo ordenador de la armada francesa de principio de los 70 que el grupo musical recuperó para sus investigaciones y que entonces era revolucionario en cuanto a la calidad de muestreo del audio y los distintos programas que se había desarrollado para transformar el sonido, lo más marcado era la posibilidad de alargar o contraer el sonido, posibilitado por la tasa de muestreo de 12000 muestras/sg, era una máquina admirable, la recuerdo como entrañable, era un armatoste enorme un armario de esos que tenían que tenerla en una sala aparte para tenerla con una temperatura controlada, si no se moría y de hecho se murió y pasó a formar parte de la colección del museo de la música. En el IRCAM realicé el cursus con el formato anterior al actual es decir que se realizaba a lo largo de un curso entero y previamente hice durante un año formaciones de fin de semana becadas por el Gobierno de Navarra dedicadas a la orquestación, gracias a ellos pude realizar la formación en informática musical.
- ✓ **M^a Eugenia Luc:** pues mi formación comenzó en Buenos Aires, al acabar los estudios superiores me fui a hacer una especialización en música electroacústica en el laboratorio LIPM (laboratorio de investigación y producción musical) del ayuntamiento de Buenos

Aires, posteriormente continué mis estudios con Horacio Vaggione en la Universidad de París 8 en Francia de 1998 al 2002, fue un periodo realmente enriquecedor ya aquí además de trabajar con él también tuve la posibilidad de trabajar con otros compositores que estaban en dicha universidad y que también se dedicaban a la electroacústica. Al llegar a Bilbao toda esta experiencia la pude dirigir hacia la fundación de un nuevo laboratorio de electroacústica llamado KLEM, en el trabajamos con programas que yo había utilizado en mis estudios, tales como Audition, Protools, Max/Msp...

- ✓ **Mikel Arce:** comencé aquí, en la facultad de bellas artes, existía un aula de audiovisuales y ahí empezamos a trabajar con la tecnología en el arte, luego me especialice en el tema del sonido de una forma más bien autodidacta, aquí a la universidad iban llegando diferentes tecnologías vinculadas al sonido y simultáneamente la íbamos investigando y trabajando. La creación sonora tiene la facultad de reunir a músicos y artistas plásticos que por diferentes caminos llegamos a las mismas herramientas, con la diferencia de que el artista plástico, la utiliza de forma más caótica y anárquica, por algo somos herederos de John Cage por lo del tema aleatorio.
- ✓ **Mikel Mate:** inicié mis estudios en composición electroacústica en el conservatorio de San Sebastián en base al aula de Composición electroacústica que se creó hacia los años 90 de la mano de Gotzon Aulestia, tras unas obras enormes se fundó un laboratorio realmente dotado, sin embargo, aunque Gotzon Aulestia había conseguido los fondos para crear esta infraestructura no fueron suficientes para contratar un profesor de electroacústica, con lo cual, nuestras primeras experiencias fueron de carácter autodidacta y más enfocada hacia la edición de partituras como a la secuenciación más que hacia la programación y manipulación del sonido como tal, no obstante se consiguió traer a Adolfo Núñez desde Madrid para realizar un curso de síntesis. Al acabar cuarto de Composición tuve la oportunidad de irme un mes del verano por medio de una beca de la Diputación de Guipúzcoa al laboratorio Phonos en Barcelona, aprendí a manejar los ordenadores next y a programar síntesis. Al año siguiente consigo marcharme al curso completo de informática musical de Curtis Road, en "Les Ateliers UPIC (Unité Polyagogique Informatique du CEMAMu, Massy, Francia), asistiendo a las clases de Iannis Xenakis, Michel Philippot, Tristan Murail, Jean-Claude Risset, Bernard Parmegiani, François-Bernard Mâche, Jean-Claude Eloy y Julio Estrada, centro creado

por el propio Xenakis en París con muchos menos medios que el IRCAM pero en el cual sí que adquirí una formación realmente en el ámbito de la electroacústica, de un lado trabajamos en la máquina UPIC ideada por el propio Xenakis y en la que realizábamos síntesis aplicada a las obras y de otro lado acudíamos a clases magistrales de compositores referentes, de esta formación nació un quinteto del viento con electroacústica que fue estrenado en Musikaste, en ella trabajé la especialización colocando a cada uno de los músicos en diferentes puntos de una iglesia y sumándole la electroacústica. En este momento decidí abandonar el circuito normal que se solía recorrer en cuanto al aprendizaje para poder llegar a ser un compositor reconocido y volví a mi tierra. Ya en mi tierra, formamos una asociación de compositores con carácter amateur llamada Tepodo, planteamos un grupo de composición no necesariamente electroacústica pero sí con un planteamiento de vanguardia, utilizábamos la improvisación, la interacción con el público y todo ello manipulado desde el software Max/Msp en tiempo real y la programación en el lenguaje Lisp, el cual generaba una serie de probabilidades en las cuales se movía la composición y por tanto se generaba cierta variedad en cada representación.

- ✓ **Pascal Gaigne:** primero en la universidad de Pau donde había un laboratorio basado en un magnetófono y algún aparato para poder hacer síntesis, después hice un par de cursos con compositores de la rama del GRM dedicados a la especialidad de la difusión y manipulación sonora. Posteriormente estudié el cursus en el conservatorio nacional de Toulouse y aquí empezaba a haber más aparatos analógicos como el sinte modular COBOL, muy práctico para crear sonidos e incluso filtrar sonidos externos que se podían introducir en él, un ARP 2600 y también un DX-7 que fue una revolución para nosotros, toda la manipulación se realizaba sobre cinta en varios magnetófonos. Trabajábamos en la calidad de la primera toma de sonido ya que luego al ir manipulando estas muestras entraba cierto ruido que se denominaba soplo y que limitaba el número de veces que se podía volver a regrabar dicho sonido. Tuve suerte de ver comenzar los inicios de Pro-Tools o de los primeros aparatos de síntesis digital. Tras esta formación entré a la universidad de Toulouse como profesor auxiliar de música electroacústica para formar a otros profesores. Al mismo tiempo un ex ingeniero del IRCAM me ofreció un trabajo en un centro de informática musical fundado por él, a una hora de Toulouse, en

este centro se trabajaba en un aspecto muy particular de la síntesis en directo y yo entré aquí por un tiempo de tres o cuatro como compositor para recibir a otros compositores y enseñarles la programación en OS concretamente vinculado a la programación en la máquina QUATRON, trabajé mucho en la captación del gesto y en el control de la música a partir de captadores de distancia y también trabajé en síntesis aditiva en tiempo real con una máquina muy potente (ahora nos parecen ridículas) y complicada de programar, así, mi trabajo era de asistente o intermediario entre los dos ingenieros que controlaban la máquina y los compositores que sabían lo que querían hacer con sus sonidos pero no como programar dicha máquina. Aquí realicé un par de obras con síntesis en tiempo real, lo interesante era que esto constituía los inicios de la electrónica en tiempo real. Esta actividad también se veía complementada por la asistencia a otros compositores en el tema de la difusión sonora de sus obras. Para finalizar mi formación realicé un par de cursillos en el GRM en el cual trabajé con el SYTER, un aparato de síntesis también muy potente y pude realizar un par de obras de encargo, también trabajé con el ACOUSMONIUM del GRM que son 80 altavoces.

- ✓ **Stefano Scarani:** mi formación se ha realizado principalmente entre el Conservatorio di Musica “G. Verdi” di Milano, donde me diplomé en 1993 en Musica Elettronica con Riccardo Sinigaglia, al mismo tiempo cumplí mis estudios de composición con Franco Donatoni en la Sezione di Musica Contemporanea (hoy IRMus) de la Scuola Civica di Musica di Milano (<http://www.fondazionemilano.eu/musica/>), donde pude seguir cursos de electroacústica con Alvisé Vidolin. Desde los tiempos del Conservatorio empecé a tocar la electrónica en conciertos de obras de autores como Nono, Berio, Francesconi, Maderna, etc. y por supuesto de música mía; esta ha sido mi formación más práctica, trabajando en AGON (<http://www.agonarsmagnetica.it/>) y luego con Studio Azzurro (<http://www.studioazzurro.com/>) y Change Performing Arts (<http://www.changeperformingarts.com/>) como compositor y sound designer.

- ✓ **Teresa Catalán:** nunca me he formado en música electroacústica.

✓ **Zuriñe Fernández:** comencé mis estudios en Vitoria y fue con Alfonso García de la Torre con quien me inicié en la síntesis, él me motivó enormemente puesto que como pedagogo era genial, no se asustaba con nuestros proyectos, por el contrario, se implicaba y buscaba soluciones, le podíamos contar el proyecto más disparatado que se te pueda ocurrir que él, se sentaba y te decía, a ver, vamos a intentar conseguir esto por algún medio, automáticamente decías, esto es maravilloso, no te trataba de loca sino que por el contrario te hacía sentir que era posible, y esto me dio un empuje que ha durado hasta el día de hoy. Después me trasladé a Milán para estudiar con Donatoni y a mi regreso empecé a montar mi propio estudio en casa, eso sí, siempre ligada al laboratorio del conservatorio Jesús Guridi de Vitoria. A continuación salté a hacer varios cursos en el IRCAN donde pude aprender Max/Msp y Jitter, también pasé por Bruselas concretamente por el centro iMAL en donde pude hacer Processing, Arduino y Jitter con el cual me sentía muy atraída por mi afición a la pintura.

2. ¿Consideras imprescindible una formación en composición electroacústica?

✓ **Alfonso García de la Torre:** sí, yo creo que si es imprescindible, por así decirlo es una parte más de la formación musical, aquí en Vitoria, por suerte, Carmelo Bernaola ya tuvo esta visión en la década de los 80. Yo creo que un compositor a de conocer todas las posibilidades y saber acoplar las nuevas tecnologías a su lenguaje, en este sentido pienso que el plan de estudios de composición debe nutrirse con todo lo que supone las nuevas tecnologías. En el siglo XXI es una parte muy importante para la elaboración de materiales compositivos, profundizar en ellos te puede llevar a otros campos de la composición que hasta ese momento pueden haber estado inexplorados por uno mismo.

✓ **Ana Barrio:** sí, hoy en día si, personalmente creo que aporta muchas posibilidades, me gusta mucho a nivel tímbrico, en cierta ocasión Alfonso García de la Torre nos hizo escribir para instrumentos acústicos como si fuesen cinta, es decir, pensábamos a priori qué sonidos queríamos captar de los instrumentos acústicos, luego todo este material lo pasábamos a la cinta y se procesaba, seguidamente ibas componiendo a la vez que ibas manipulando, la electrónica no podía ser algo aislado tenía que combinarse perfectamente con los instrumentos acústicos, es decir, la electrónica se convertía en un instrumento más que debía interactuar de forma adecuada con el resto de los

instrumentos acústicos. En definitiva, trabajar los instrumentos como si fuesen cinta nos aportaba un pensamiento diferente una manera de enfocar la composición que no hubiera sido imaginable de otro modo.

- ✓ **Aurelio Edler Copes** : aunque me gusta mucho la electrónica no la considero imprescindible, creo que es fundamental trabajar desde este punto de vista pero no imprescindible. Una persona puede componer sin tener ni idea de la electroacústica e incluso sin recibir clases de composición, quien quiere hacer lo hace por un medio o por otro, pero sin embargo si considero su conocimiento muy muy muy importante, aunque sea sólo por conocer, por estar al tanto y por las posibilidades nuevas que puede aportar en el pensamiento y en la escritura también. El pensamiento electrónico incluso puede generar una manera diferente de escribir lo acústico, te da la posibilidad de coger el sonido como un objeto, de construir tus paletas sonoras a partir de los resultados de procesamientos electrónicos, solamente coger un sonido y transformarlo un poco ya te abre el pensamiento a otros universos sonoros, en definitiva, el trabajo con la electrónica te puede abrir los horizontes, ya que cuando trabajas solamente con la música escrita estás muy pendiente de lo que es posible con cada instrumento y tal, yo creo que salir e ir a otro universo donde todo es mucho más plástico te puede abrir conexiones paralelas en la escritura trabajando de este modo gestos electrónicos en el ensemble acústico.
- ✓ **Felix Divar**: sí, yo creo que es esencial el conocer cómo manipular el sonido por estos medios con estas nuevas tecnologías, pienso que es esencial el poder contar con esta formación.
- ✓ **Guillermo Lauzurica**: si claro, las nuevas tecnologías hoy día se han vuelto imprescindibles, ya simplemente escribir a la antigua hoy día lo hace muy poca gente, de hecho los editores de partituras facilitan muchísimo la labor del compositor, además las nuevas tecnologías te aporta una fuente de sonido nueva muy enriquecedora, si si yo creo que es muy imprescindible, el la hacer todo a mano hoy día no se yo si te va a permitir trabajar al nivel establecido.
- ✓ **Iñaki Estrada**: por supuesto, es que sería absurdo no hacerlo, es como si en arquitectura siguieras haciéndolo todo con calco y con pluma, es decir, no tiene sentido, la electrónica no sólo es que te abra puertas a un tipo de música diferente sino que te abre puertas conceptuales, que es el sonido, la pura técnica electrónica del corta pega,

sacar en bloques etc..., por ejemplo toda la música de Ligeti de los años 60 viene de este pensamiento, del cortar pegar filtrar, de la idea del color de subir bajar un fader, todo eso viene de la electrónica a pesar de que Ligeti escribió poca música electrónica propiamente dicha, pero sus conceptos vienen de ahí. A mi me parece imprescindible, yo todo lo que hago incluso lo instrumental lo trabajo con la electrónica, grabo los sonidos luego los analizo y con eso construyo todo lo que hago, todos mis acordes vienen de sonidos que escucho, de cacerolas de coches de sonidos pregrabados, cuando quiero un sonido que no lo tengo lo construyo, es imprescindible, me parece absurdo no tener esa formación me parecería ser un compositor manco. Aunque escribas para un Ensemble sin electrónica, la idea del sonido de cómo está hecho de la distorsión, mismamente la música de Tristan Murail basada en ocasiones en la manera en que un acorde se puede abrir cerrar comprimir distorsionar, vamos el hecho de ir de un sitio al otro es un proceso muy electrónico que a mí me parece fundamental, toda la música de Grisey es instrumental y aunque no viene de la electrónica en si sino que viene del pensamiento del sonido como modelo, entonces claro, todo eso viene de análisis espectrales de andar con el sonido y todo ese tipo de cosas. al final es conocer los útiles que te va dando tu tiempo, sin más, es como pasar del clavecín al piano-forte y luego del pianoforte al piano actual, si tú piensas que el piano actual no debe ser utilizado y por tanto lo obvias, pues es un poco raro, no? salvo que estés en el mundo de la interpretación histórica, claro.

- ✓ **Iñigo Ibaibarriaga:** sí, y la justificación de mi pensamiento es que las herramientas y posibilidades que nos pueden aportar las nuevas tecnologías hoy día tanto a compositores como a instrumentistas derivan en convertirse en un nuevo instrumento, Como tocar el violonchelo o la flauta travesera, tocar el ordenador es tocar un instrumento con los procesos, con el control, con sus prestaciones que un instrumentista dedicado a estas nuevas tecnologías debe desarrollar y por tanto va a necesitar una formación, pero no únicamente vinculada a los compositores sino también hoy día a los instrumentistas he incluso a edades más tempranas en las que todavía no se encuentra en un grado superior sino con niveles medios pero que puedan acceder a un proceso de formación como sucede en otros países. En la experiencia que me ha tocado vivir en Inglaterra con los instrumentistas que aquí pudieran estar en un nivel de escuela de

música tienen acceso a estas nuevas tecnologías y muchos de ellos de no acabar siendo intérpretes profesionales consiguen tener otras puertas abiertas como técnicos de sonido o componen la música para obras de teatro etc. En este sentido seguimos con cierto retraso, con cierta distancia a lo que ha venido ocurriendo en Holanda, Austria, Alemania, Inglaterra, Argentina, Chile, México..., es un handicap que los conservatorios en España aún estén asociados a la universidad como en estos otros lugares del mundo. Los brasileños por ejemplo tienen un departamento de sonología que esta puerta con puerta con el departamento de ingeniería de la universidad de tal manera que parte de los fondos que reciben ambas instituciones están destinados a trabajar de una forma común asociándose para trabajar en proyectos comunes entre ingenieros y sonólogos como sensores, el gesto para el control etc, esto proporciona una capacidad de reacción a las nuevas tecnologías totalmente rápida y muy práctica.

- ✓ **Jon Bagües:** yo no soy un especialista en esta materia, lo que te pueda decir está basado en la lógica, ahora bien, yo entiendo que como en cualquier otra disciplina, uno debiera tener todas las herramientas disponibles y posibles a su alcance para saber por dónde comenzar. Un compositor necesita saber que puede o no puede hacer cada instrumento, sin embargo no tocan todos los instrumentos, en la electroacústica se me antoja lo mismo, a de conocer que nuevas tecnologías existen, ha de tener la información y los caminos de cómo desarrollar esta información, pero no tiene porque conocer todo a la perfección. En definitiva, ha de ser una herramienta más que le aporte libertad de decisión a la hora de ponerse a componer.
- ✓ **Joseba Torre:** evidentemente se puede componer sin utilizar los medios electrónicos, pero yo considero que te pierdes una parte fundamental de lo que es el trabajo con el sonido, y esta experiencia con el tratamiento del sonido, en mi caso ha marcado un antes y un después en mi modo de componer, aunque no utilice electroacústica la composición que hago para el ensemble acústico es diferente que si no hubiera tenido estas experiencias, estás vivencias del trabajo con el sonido. Estoy convencido de que te pierdes una parte importante de no trabajar con este tipo de pensamiento, pero no sólo para lo que es estrictamente composición contemporánea sino que es algo realmente necesario hoy día para otros tipos de estilos, bien sea bandas sonoras, bien sea para música clásica consiguiendo unos timbres nuevos gracias a esta, etc. Yo lo tengo claro,

entre otras cosas porque he dedicado un tiempo importante para esta materia y ha cambiado de algún modo mi pensamiento compositivo.

- ✓ **Josetxo Silguero:** totalmente, hoy día el empleo y conocimiento de las nuevas tecnologías es una gran ayuda para el compositor, es una herramienta de análisis de procesamiento, y de igual manera para un instrumentista, que debe conocer unas herramientas básicas de difusión, de amplificación, de registro, de microfonía, de edición de su propio sonido, estamos en el siglo XXI y no se puede obviar este nuevo instrumento que por otro lado y de una forma básica cualquier chaval de ocho o diez años está manejando diariamente.
- ✓ **Juan José Eslava:** absolutamente, rotundamente, no sólo considero imprescindible esta formación sino que no concibo como el conservatorio de Navarra tiene cursos de composición entre comillas superiores donde no existe esta formación, además, pienso que supone un agravio para los estudiantes que además se pueden encontrar con un handicap después en su vida profesional muy importante, es como si formaran a un arquitecto pero este no supiera trabajar con materiales de vidrio porque no ha recibido esta formación en su carrera. Se debe poder trabajar con todo lo que está disponible en el mercado y todo lo que es de actualidad. Hoy día contamos con tecnologías muy al alcance del bolsillo, con 1000 euros se puede arrancar un estudio con un mínimo material del tipo una mesa sencilla un ordenador de escucha, cuatro cables de audio y un software de base, ¿cómo se puede decir que por un problema presupuestario no se puede arrancar una clase de composición electroacústica? yo espero que centros como el superior de Pamplona recapaciten muy seriamente sobre la obligación de arreglar un currículo en responsabilidad con arreglo no sólo a la formación de los estudiantes que es lo esencial sino con respecto al rol de una administración educativa dentro del marco y de los límites educativos. En este sentido, el laboratorio de electroacústica del conservatorio Guridi de Vitoria puesto en marcha por Carmelo Bernaola con sus más de 30 años de vida en el que han trabajado personas importantes como Alfonso García de la Torre o Zuriñe Fernández ha tenido una importancia vital. Yo mismo tuve la oportunidad de trabajar dos meses en el 2006 en una pieza para saxofón y electrónica estrenada por Josetxo Silguero en el Congreso Internacional de saxofones en Viena. Esto de que un compositor externo al centro haya podido utilizarlo da muestra de que una institución

tiene además de su responsabilidad educativa una responsabilidad en la vida cultural de un ciudad, es decir, que es un estudio en el cual, por supuesto tiene prioridad lo educativo pero no la exclusividad, y eso es muy importante. Bilbao lo conozco mucho menos, el museo Guggenheim tiene una importancia en la vida cultural-musical en cuanto a contratación de conciertos pero adolece de material técnico. También está el Conservatorio Nacional de la región de Bayona donde desconozco qué tipo de actividades realizan pero tiene una clase de electroacústica desde hace años, y Musikene, en el cual por supuesto tienen una clase de electroacústica. Sí, actualmente, el País Vasco es referente ahora en muchos sentidos y en éste también.

- ✓ **M^a Eugenia Luc:** sí, la electrónica está al alcance de todos, de hecho cualquier chaval con un ordenador y acceso al software es capaz de hacer procedimientos electrónicos, el problema que yo le veo a la electroacústica es que justamente esto hace muy inmediato el trabajo y yo lo que noto es una gran diferencia entre un compositor que trabaja de forma tradicional, que conoce el análisis, la instrumentación, la armonía, los procesos compositivos tradicionales en definitiva, al enfrentarse a la electrónica lo hace de un modo diferente a un compositor que accede a la electrónica desde otros sitios. Entonces, la formación en electrónica habrá quien la necesite y quien no, pero sin duda un compositor con formación tradicional practicada la electrónica con otro tipo de conocimiento. A mi personalmente me ha aportado mucho, y en general observo en compositores como Kaija Saariaho, que han tenido su experiencia tanto en la música instrumental sinfónica como en la música electroacústica, esa aportación que un campo le da al otro, tan importante es el conocimiento de la música acústica a la hora de abordar la música electrónica como la música electrónica enriquece todo el trabajo de la música acústica porque observas el fenómeno sonoro desde otro lugar, tienes otra perspectiva para trabajar el sonido, y ese sonido se ha producido acústicamente por una orquesta por un instrumento o por un medio electroacústico.
- ✓ **Mikel Arce:** yo creo que es esencial, no vas a decir que esto te soluciona todo pero te ayuda bastante a pensar a crear, trabajar con las nuevas tecnologías sin duda aporta al compositor nuevas ideas.
- ✓ **Mikel Mate:** sí, de todos modos reivindico que el arte debería ir de la mano del aficionado del no profesional del amateurismo, este sería un campo, el otro campo es el

campo del profesional, el trabajador, el que tiene que buscar un empleo, entonces en el campo de la música, ¿que empleabilidad tienen un intérprete o un compositor de música electroacústica en esta sociedad? opino que muy poca o ninguna, cuando estamos hablando de empleabilidad me cuestiono que no estamos hablando de arte, estamos hablando de otra cosa, y cuando hablamos de arte no estoy hablando de empleabilidad sino que estoy hablando de cosa que en un principio es inútil para la sociedad pero menos mal que está eso porque sino la sociedad sería insoportable, si solamente funcionaríamos por cuestiones y valores tangibles pues estaríamos en una ruina de sociedad. Cuando se crea una empresa se espera que esta sea rentable, si por ser más artística no consigo vender el producto la empresa quiebra y eso no interesa, es decir, aquí la música pasaría a ser un objeto para conseguir algo, el compositor idealista, en este caso no nos vale para nada. En este caso, ¿nos hace falta la formación electroacústica?, pues yo creo que el saber no ocupa lugar, pero si estamos hablando de la empleabilidad, antes de la electroacústica hay cosas más importantes, para un compositor que quiera vivir de su música una formación en marketing o conocer cómo moverse en las redes sociales es mucho más importante que el conocimiento de la electroacústica. El músico no va a pensar en la empleabilidad, de este modo estamos abocados al fracaso salvo en el campo de la docencia donde sí es necesario que exista esa persona que puede enseñar a interpretar o a componer. Fuera de la empleabilidad y dentro del campo de la dichosa y necesaria inutilidad, gracias al arte, que es una cosa inútil, pero gracias a esa cosa inútil la sociedad evoluciona y avanza, y dentro de eso hace falta la electroacústica pero sobre todo como una enseñanza que demande el aficionado, el cual está dispuesto a viajar miles de kilómetros por conseguir el conocimiento que anhela, entonces, me refiero a que sí que existe ámbito para la formación pero desde el mundo de la afición. A mi personalmente me ha aportado muchísimo el conocimiento del mundo de la electroacústica, yo si soy gerente de esta escuela es gracias a que salí a estudiar a París, viajar y ver otras cosas hizo que cambiara mi forma de pensar la música y por tanto de componer. En realidad ¿que ahí de creación en una nueva composición? todo está basado en lo que ha existido anteriormente, bien para continuarlo o bien para romperlo, si yo hubiese nacido en África seguramente mi concepción musical sería totalmente diferente, y si yo puedo pensar en electroacústica o

en una música contemporánea es porque he nacido aquí, en esta sociedad. Es decir, ¿dónde está el autor?, ¿existe una creación colectiva?, yo creo que sí, creo más en el software libre, en otros tipos de gestiones, y en un imaginario colectivo.

- ✓ **Pascal Gaigne:** yo creo que hoy día no es indispensable pero si muy importante, hay gente que no lo hace, pero yo creo que te puede abrir unos aspectos de la composición que son muy interesantes, creo que es imposible no tenerlo en cuenta, saber cómo funciona al menos un poco. Yo creo que incluso la generación de compositores anterior a la nuestra a aplicado de algún modo estos nuevos conceptos de la electrónica gracias a los experimentos realizados por Pierre Schaeffer o Stockhausen entre otros, los cuales encontraron una posibilidad de aplicar el terreno acusmático a la composición instrumental, es decir una especie de viaje de ida y vuelta entre los dos mundos. Yo creo que la electroacústica abrió la mente a muchos compositores, musicalmente nos apporto algo que nunca hubiéramos sido capaz de imaginar que lo podríamos pensar desde ese nuevo punto de vista del tratamiento sonoro, simplemente un sonido del piano puesto al revés ya te abre todo un mundo diferente puesto que esto en la realidad no existe, esto nos da pie a crear nuevas situaciones sonoras e incluso a imitarlas desde el mundo acústico.
- ✓ **Stefano Scarani:** Es difícil pensar en la música como un lugar a compartimentos, la electroacústica es un lenguaje que ya desde mucho tiempo no es algo separado de lo acústico. Pensar en términos de electroacústica como algo separado es como pensar en la música para cuarteto de cuerda como algo totalmente separado de un ensemble. Es imprescindible una formación en electroacústica para un compositor, igual que es fundamental que estudie diferentes conjuntos instrumentales a pesar que luego decida no utilizar en sus obras determinados instrumentos. Es necesario conocer estos medios y los diferentes lenguajes que los utilizan, para que resulte homogéneamente un cuerpo único con la música en general.
- ✓ **Teresa Catalán:** depende de los intereses individuales. Hoy en día es importante el conocimiento del medio, pero no exactamente una intensa formación en electroacústica.

✓ **Zuriñe Fernández:** sí sí, bueno imprescindible en el sentido de que se tienen que conocer las herramientas y el pensamiento, sí que es importante, para un compositor dejar de lado esto es como cerrarse un mundo, los compositores, hay quien decide hacer y quien decide no utilizarla nunca, pero conocer lo que es otra paleta más me parece esencial, de hecho considero que esta paleta debe enseñarse en la escuela desde los 14 años hasta el final de la carrera de composición, es una herramienta más. A mi personalmente me ha abierto una nueva manera de pensar, se da un trasvase de lo electrónico a lo acústico y también, la electrónica recibe elementos del mundo acústico, muchas veces que te pones a pensar en cuestión de ordenación, en ordenación de alturas o de ideas y esto es al revés, por ejemplo, en cuanto al sonido en cuanto al timbre, es muy muy rico, luego, volver al instrumento e intentar trabajar las formas de transformación como por ejemplo el delay, ecualización etc. Luego yo creo que el pensamiento también se ha unido como bien nos propone Pierre Schaeffer en cuanto al tratamiento del objeto sonoro como material y no tanto como secuencia que ya es un término que iría más vinculado a la dodecafonía o el atonalismo. En definitiva, el pensamiento es lo que debe conocer todo compositor, al margen de que luego lo utilice o no.

3. La electroacústica demanda instrumental específico (Theremin, Magnetófono, Ondas Martenot, Sampler, Sintetizadores...) o en su vertiente software (secuenciador, Analizador de espectro, programas para electrónica en vivo...). **¿Podrías citar qué programas o aparatos has utilizado para componer música electroacústica?**

✓ **Alfonso García de la Torre:** pues todos los que tenía a mano en mi propia casa o en el estudio, samplers como el Kurzweil k2600, sobre todo sintetizadores analógicos como el modular System 100m o el Jupiter 8, ambos de Roland. En cuanto a software pues los programas míticos en el mundo de la electroacústica como puedan ser Max/Msp, Live. Aunque lo importante, más que los aparatos o el Software, es que tú te sientas cómodo con lo que estés utilizando, que lo controles, no al 100% ya que estos aparatos tienen unas posibilidades enormes, pero que sepas cómo conseguir lo que pretendes a partir de tus ideas compositivas tanto en el campo de la electrónica pura como en el campo de la electroacústica mixta con otros instrumentos acústicos, has de procurar que la avalancha

tecnológica no te coma, no hay que perder de vista que lo que estamos haciendo es componer, además es un camino de ida y vuelta, el trabajo acústico puede generar un pensamiento particular a la hora de tratar el sonido con la electrónica y viceversa, si tú manejas la electrónica a un nivel alto te puede servir para realizar un desarrollo instrumental que no te hubieras imaginado antes. La electrónica te aporta muchísimo, visión estructural de la obra, la tímbrica y otros aspectos que hacen que me reafirme en que esta disciplina a de ser parte de la formación de un compositor.

- ✓ **Ana Barrio:** yo recuerdo en cuanto hardware haber utilizado microfonía, sampler, grabación en Dat, y en cuanto a software utilice el Sound Forge, Logic audio y el Cubase. De todos modos pienso que lo importante no es tanto los aparatos o programas sino el oído y sensibilidad que tengas para lo que tú quieres expresar.
- ✓ **Aurelio Edler Copes :** bueno, al principio cuando todavía no hacía tiempo real, utilizaba lo básico como son el software de edición tipo Pro Tools, Cubase, Nuendo, Logic, luego pasé a otra etapa en la que trabajé programas como Modalys, OpenMusic, AudioSculpt o Max/Msp entre otros del IRCAM durante el cursus, sin embargo alguno de estos programas, como OpenMusic, que viene a ser un asistente en composición, no he seguido utilizándolo después porque me parece más interesante y más rápido mi trabajo a mano, para mi OpenMusic no tiene una base muy firme y sin embargo sacaban nuevos objetos que funcionaban sobre una base no muy estable, además al final parecía haber una maquinita aleatoria que procesaba de una manera que no me acababa de convencer, pero eso es solo mi percepción, para mi la escritura pertenece a mi y de ese modo me encuentro más cómodo, esto no quiere decir que esté en contra del programa, de hecho si un día soy profesor de estas nuevas tecnologías, enseñaré Open Music porque realmente también puede aportar ideas nuevas, igualmente tampoco trabajé demasiado con Modalys. El que me pareció muy interesante y mucho más plástico es Max/Msp y Jitter para imagen. Lo que no he hecho es trabajar con Sinthes analógicos, sin embargo sí que he realizado simulaciones de estos en Max/Msp tipo distorsiones o filtrados típicos del mundo analógico. Veo más práctico que con la programación en Max y con algunos controladores midi puedes crear una pieza similar a tener todo ese material analógico, por otra parte muy costoso y complicado de adquirir por un Ensemble, sin embargo, sería muy interesante hacerlo de forma analógica y dejar el

ordenador para los procesos puramente electrónicos, además resultaría un sonido más cálido. También utilizo un poco AudioSculpt, me gusta sacar foto de los monogramas porque me ayuda a leer el sonido pero tampoco me fio demasiado porque el ordenador lee muchas notas pero realmente me centro más en mi oído para saber que pasa realmente, luego también es muy bueno para filtrar con las bandas, limpiar grabaciones con add noise zone (treatments) y noise removal (processing), es el mejor que he encontrado para quitar el ruido de fondo.

- ✓ **Felix Divar:** nosotros lo que solemos utilizar como instrumentistas son disparadores, por ejemplo con un pedal de bombo de batería electrónica, puedes estar trabajando con él y disparar diferentes sonidos o emplear un sonido que el propio compositor haya creado, igualmente que con el pedal de bombo se puede hacer lo mismo con los pads de la propia batería electrónica. Y luego, está el tema de la manipulación y procesamiento del sonido en directo, pero para eso ya está el técnico o compositor que es el que se encarga de dicha manipulación del material sonoro que el instrumentista va generando en tiempo real.
- ✓ **Guillermo Lauzurica:** desde el principio he tirado mucho de sampler, en principio el kurzweil k2000 y posteriormente el k2600, son muy buenos aparatos porque puedes hacer de todo, tienen sus deslizadores físicos, su ribbon etc, además puedes meter una voz en directo o un instrumento y procesarlo directamente en vivo, en los nuevos aparatos de kurzweil como el PC3-K8 tú no puedes meter un sonido y procesarlo en vivo pero si puedes meter una muestra con un pendrive y procesarla del mismo modo, además puede trabajar con muestras propias, además es un multiefectos muy bueno. También trabajo con un modular tipo eurorack de formato Doepfer pero con módulos de otras marcas tipo Make Noise, Harvestman etc, son módulos que voy comprando y construyendo mi propio modular, dentro de los modulares es el formato más económico a pesar de que cada módulo puede llegar a costar unos 200 €. En cuanto a software he utilizado bastante menos, he pasado por supuesto por varios secuenciadores como Logic, Pro-Tools, pero lo que no suelo utilizar es instrumentos virtuales.
- ✓ **Iñaki Estrada:** lo que he hecho fuera del conservatorio ha sido en un principio con la típica Mbox pro con 4 salidas para 4 altavoces Genelec y listo, ahora me acabo de comprar una mesa digital y probablemente jubilaré la Mbox. En cuanto a software,

utilizo Pro-Tools para mezclar los sonidos, OpenMusic que es un soporte de asistencia a la composición y actualmente es gratuito, por ejemplo le puedes decir si yo tengo este acorde y multiplicó cada nota por un radio x ¿que acordé nuevo me puede dar?, o si haces un análisis espectral en AudioSculpt, le puedes decir, ahora dame las notas, yo como uso armonizadores, lo que necesitan saber los armonizadores es saber que nota tienen que hacer con respecto a la original y con qué intensidad, y así pues habrá mil ejemplos, no obstante lo uso poquito ya que requiere demasiados cálculos de lo que quieres hacer y al final procuro usarlo para lo imprescindible, otros programas que utilizo son AudioSculpt y Max/Msp simplemente al final para disparar el patch, tengo un amigo asistente que me preparara un poco el tema de la programación en el Max a partir de las ideas que yo le comento respecto a lo que quiero para mi obra.

- ✓ **Iñigo Ibaibarriaga:** al principio en soporte fijo, desde las plataformas de PC a las de Macintosh, con Cubase, Logic y otros programas que sirven para disparar un soporte fijo a luego ya programas de tratamiento real como Max/Msp o SuperCollider el cual da una calidad superior de Sonido respecto a Max, además lo he trabajado enlazado con Max, Live, Jitter etc. Años atrás he tenido un intenso trabajo con tecnología de sensores, primero con sensores como iQ que son sensores canadienses, después también con Arduino y con otros sistemas que funcionan con radiofrecuencia. Hicimos un proyecto llamado Drosophila compuesto por Ricardo Climent, con Idoia Zabaleta como bailarina y yo hacía una interpretación con los saxofones. Para Idoia diseñamos un traje con sensores adheridos al cuerpo con flexómetros colocados en las articulaciones y acelerómetros en las muñecas de manera que Ricardo realizaba el procesado e Idoia manipulaba todo el sonido en directo a través del gesto, por ejemplo un gesto de codo mandaba la orden para procesar el audio con síntesis granular o delays con la rodilla etc, esto hacía que la interpretación del saxofón fuese variando su tímbrica continuamente, todo lo manejábamos con Max/Msp. Con Zuriñe también hicimos cosas con la Wii para transformar la imagen y así pues con muchos proyectos a lo largo de once años.
- ✓ **Jon Bagües:** no, no tengo claro los programas y aparatos que utilizan los compositores y ese es uno de los grandes problemas con el que nos enfrentamos en los centros de documentación y bibliotecas, pero esto ocurre también en las artes plásticas, los restauradores de obras de arte están preocupados porque realmente no tienen datos de

los materiales empleados en dichas obras de arte, en música nos pasa un poco lo mismo, nos llega a veces documentos o cintas que no especifican para que soporte han sido compuestos, nos falta muchas veces documentación, se le debiera enseñar al compositor que no solamente tiene que documentar la parte musical sino también especificar muy detalladamente el material que se necesita para reproducir la parte electrónica, sería genial que se especificase con que aplicaciones o aparatos se ha procesado el audio, con que aparatos se quiere difundir la electrónica, cual es la situación óptima de escucha, por ejemplo en una sala octogonal con 25 baffles con respuesta de 36Hz a 20.000Hz colocados espacialmente de tal manera..., la tecnología evoluciona rápidamente, eso quiere decir que dentro de 20 años nos empezamos a encontrar problemas para saber qué es lo que pretendía el compositor, con qué medios contaba para la difusión de su obra, como y donde la quería difundir. creo que es muy importante para poder recuperar obras relativamente ya antiguas.

- ✓ **Joseba Torre:** hay muchos programas de edición y transformación del sonido y quizá lo que ahora es imprescindible mañana cae en el olvido. En mi época, en cuanto a hardware existían dos estaciones de trabajo de transformación del sonido que era lo más importante y potente que había en aquel momento, una era SYTER en el conservatorio superior de París y la otra NEXT en el IRCAM de París, estas estaciones en su época eran utilizadas por el ejército para que podamos hacernos una idea de su potencial, eran capaces de coger un sonido y desmenuzarlo para luego volverlos a juntar añadiendo parámetros particulares y distintos. Era muy normal lanzar el SYTER o la NEXT y dejarlos procesando toda la noche para volver a la mañana siguiente y encontrar el proceso ya realizado o casi realizado. En cuanto a software, utilicé ya el Max pero era un programa que se empezaba a desarrollar en aquella época y no tenía nada que ver con lo que hoy es el Max/Msp que es muchísimo más intuitivo, antiguamente hacíamos todo por comandos y sin embargo ahora existe un interface mucho más agradable y sencillo de utilizar. También utilizamos programas como AudioSculpt que descomponían el sonido en parámetros como los armónicos, por supuesto utilizamos también editores tales como Sound Designer o Pro-Tools, esta última era una herramienta fundamental en aquella época en la que no era nada habitual hacer una grabación en digital, llegamos a grabar CD con grabadores que costaban un millón y medio de pesetas, claro solo

- existían uno en el conservatorio superior de París y varios en el IRCAM, imagina como fueron mis comienzos, viviendo lo que luego se haría tan popular a nivel de usuario.
- ✓ **Josetxo Silguero:** en cuanto a aparatos, el más relevante que he utilizado ha sido el controlador de viento MIDI VX7 como disparador de eventos o bancos de sonidos que se encontraban en un módulo aparte, fue un controlador muy utilizado y difundido entre músicos de Jazz, también utilicé Cintas de Bobina, los Dat, diferente microfonía. En el terreno del software, he utilizado Max/Msp con pedaleras para disparar ciertos eventos, posteriormente he utilizado acelerómetros, de chips de movimiento con el instrumento, sensores y hasta lo que puede ser hoy en día todo lo vinculado a la electrónica en vivo.
 - ✓ **Juan José Eslava:** mayoritariamente he utilizado programas cercanos al IRCAM tales como Max/Msp, también los programas del Forum como OpenMusic que es un programa de escritura, de composición. AudioSculpt, por supuesto y después utilizo dos programas alternativamente, para lo que es la edición, Logic Audio y Pro-Tools, también he utilizado Pic y programas Free como Audacity. En cuanto a aparatos físicos, yo prácticamente lo hago todo con software , es decir, con un ordenador y una tarjeta de sonido esencialmente, bueno si que en algún caso he hecho alguna aventura por aparatos físicos analógicos, me gusta mucho el sonido analógico antiguo, ya sé que es un fenómeno de moda, no es una cosa muy personal mía , pero sí me gusta el sonido de los vinilos y en un determinado caso me divertí utilizando el sonido de vinilo grabado a través de un altavoz hi-fi para realmente trabajar sobre la baja definición, es decir, sobre la propia distorsión que genera el dispositivo, entonces, en ese sentido, mi dispositivo distorsionador del sonido era simplemente el vinilo con la propia cadena hi-fi y todos sus defectos. Era un uso creativo del soporte estándar. Me gustaría mucho trabajar con soportes tipo el Theremin y este tipo de cosa pero no lo he hecho todavía.
 - ✓ **M^a Eugenia Luc:** hoy día, ya sólo con un portátil, unos programas y un controlador MIDI se pueden hacer muchas cosas, lo fundamental creo yo, es que tengas una buena reproducción, ¿como escuchan los jóvenes de hoy día la música? en móviles que apenas tienen graves, es decir los chavales descuidan bastante el modo escucha, a mi entender una buena tarjeta y esos baffles de alta gama son importantísimos para una buena difusión sonora. Yo he utilizado varias cosas, empecé con Pro-Tools y con otros programas que trabaje en París 8 como AudioSculpt, OpenMusic, Logic Audio, Sound

Forge, Sony Vegas, Adobe Audition y posteriormente ya fuera de París 8 también he utilizado Max/Msp.

- ✓ **Mikel Arce:** lo primero que nos llevó aquí fue el sistema Amiga de Commodore, esto nos permitió trabajar con código MIDI en programas de secuenciación como CakeWalk o Cubase, estos programas los mantuvimos al pasar a la plataforma PC y además aparecieron otros como Sound Force, Cool Edit que fue evolucionando hasta llegar a Audition, desde hace unos años trabajamos también con Audacity como software libre, con Pro-Tools también hemos trabajado exactamente con la Digi 001, también hemos trabajado mucho con un programa que está enfocado a la edición de video pero con el cual conseguimos realizar la especialización Sonora en 5.1 sin utilizar la imagen, solo la parte de audio, se trata de Sony Vegas Pro (también lo permite hacer Adobe Premier Pro) (tengo un Power Point explicativo del Sony Vegas), en el se permite mover el sonido de un baffle a otro en una salita virtual como tu quieras y queda grabado, luego lo salvas en un archivo de AC3 y eso lo puedes reproducir con VLC en cualquier ordenador y lo que es más ventajoso, puedes grabar un DVD y reproducirlo en cualquier reproductor de DVD barato de 30€, el sonido que grabas es comprimido pero la sensación espacial la consigue perfectamente. Esto viene genial para poder montar una instalación por ejemplo en un museo en el cual el aparato reproductor se va a quedar a disposición de cualquiera que vaya a visitarlo y bueno tener un DVD de 30 € en vez de un ordenador reproduciendo constantemente tu electrónica tampoco te supone un mantenimiento costoso. Por otro lado, al comienzo trabajábamos como los compositores, con material analógico, con cinta de 1/4 de pulgada y tijera, luego con equipos de 8 pistas que nos permitía la especialización octofónica, luego conocimos un poco el comienzo de la era digital, los aparatos que permitían digitalizar el sonido, el trabajo con archivos MIDI, nos permitían hacer todo lo que hacíamos con la tijera ahora de forma digital, también hemos trabajado el sonido con las cabezas binaurales que nos permite situar el sonido en el espacio de una forma más natural, una buena cabeza binaural viene a costar unos 7000€, aquí los alumnos las construyen por 7€, lógicamente no tiene una microfónica tan profesional pero si que consigue el efecto binaural deseado (tengo un Power Point explicativo). Por otro lado, utilizamos la octofonía tanto con Pro-Tools como con Audition, es decir, generamos 8 pistas separadas de audio y luego lo

pegamos en una línea de tiempos en alguno de estos programas, luego lo enviamos a la tarjeta y finalmente a cada uno de los baffles.

- ✓ **Mikel Mate:** en cada proyecto han sido cosas distintas, he empleado desde bases de datos con FileMaker Pro para hacer música, hojas de cálculo con Excel y Libre Office, programación en el lenguaje LISP, programación de los años 70, todo lo del IRCAM se basa en él, Max/Msp desde luego. El material que utilizamos en los años 60, 70, 80, hoy día está desfasado como lo que hagamos ahora dentro de 15 años se hará por caminos bien diferentes. Para mí, realmente lo que cuenta es el concepto más que la herramienta que se va a utilizar, cual es el proceso por el cual la difusión acabará reproduciéndose por 2 o 100 altavoces. Cuando yo comencé, había una cosa llamada síntesis, era un concepto en el cual se quitaban o añadían cosas (armónicos, síntesis FM, etc) al sonido original, entonces, hoy cuando vamos a Max/Msp lo hacemos de forma muy diferente, pero siguen existiendo esos mismos conceptos de añadir, quitar, distorsionar, modular, etc. Entonces, yo creo que lo interesante es el desarrollo del concepto a través de la historia más que las aplicaciones que se han utilizado, por ejemplo, en los tiempos que vivimos a habido una aportación en las ideas del concepto, ha sido la electrónica en vivo, ahora la composición ya no es estática, cada interpretación va a variar, en este sentido, aquí se ha dado un paso muy importante en lo que concierne al mundo de la composición. Antes se grababa la obra y se quedaba fija en una cinta, ahora se consigue que la obra esté viva dependiendo de cada interpretación y esto se puede hacer con Max o con ochocientos mil programas diferentes, es decir, el concepto prima sobre las aplicaciones o los aparatos utilizados. Yo creo que la electroacústica va a aportar más por los conceptos nuevos implementados que por las aplicaciones o aparatos que haya utilizado ya que estos cambian muy rápidamente, ¿quién se acuerda de que era la cinta o el Dat? sin embargo el concepto de cortar, pegar, sumar sigue vigente en la más moderna de las aplicaciones que podamos imaginar.
- ✓ **Pascal Gaigne:** al principio, magnetofones, cintas, es decir los sonidos los grabábamos en cinta y luego los volvíamos a grabar en otro magnetófono hasta llegar al resultado final. En cuanto a hardware, en centros grandes como el IRCAM o el GRM y en otros había aparatos muy potentes, tales como SYTER o NEXT, ambos muy interesantes para la transformación del sonido, también trabajé con un modular francés, el COBOL, muy

interesante, teníamos también el EMS VCS3 que venía integrado en una especie de maletita pequeña con una especie de patch dentro, luego también manejé el ARP-2600 y posteriormente el DX7 de Yamaha que fue el primer sinte de FM, un mundo muy interesante con muchas posibilidades que durante un largo tiempo ha sido uno de los más importantes. En cuanto a software, utilicé el Pro-Tools, Cubase y actualmente utilizo samplers virtuales en los que cargo librerías de sonidos que luego secuencio con Logic Audio.

- ✓ **Stefano Scarani:** El instrumento no es importante, es importante el método; según el método adoptado, se eligen los instrumentos adecuados. Paradójicamente instrumentos como Theremin y Ondas Martenot no se consideran realmente instrumentos de música electroacústica, siendo solo una versión eléctrica de un instrumento más o menos tradicional. En mi trayectoria, a lo largo de más de 20 años de trabajo, los instrumentos han cambiado, sobretodo físicamente: han desaparecido del mundo físico para reaparecer en el mundo impalpable del bit, así que hoy es normal utilizar una versión software de un sintetizador de los años 70 y 80. Personalmente utilizo muchos y diferentes software para mi trabajo, mientras los hardware que no he conseguido vender en los años anteriores, se han quedado en Italia con bastante polvo encima. El software más abierto y útil sigue siendo Max (<http://cycling74.com/>), con el que puedo crear mi propio sistemas de elaboración del sonido y la totalidad de gestión de datos, audio y vídeo en situaciones en vivo, pero también es un sistema útil en la preparación de material de pre-producción, junto a sequencer audiomidi como Avid Pro Tools (<http://www.avid.com/>) Media Composer. Uso una serie de plug-ins particulares en el mundo del audio, como los GRM Tools (<http://www.ina.fr/grm/>) o Sound Hack (<http://www.soundhack.com/>), o software como Spear (<http://www.klingbeil.com/spear/>), a falta de algunos software de IRCAM que puedo utilizar en algunos estudios, como Audiosculpt. Tengo una preferencia en la grabación de voz o instrumentos acústicos (sobretodo étnicos) y su elaboración.

- ✓ **Teresa Catalán:** ninguno. No compongo música electroacústica.

✓ **Zuriñe Fernández:** los primeros aparatos que utilicé son el modular System 100m o el Jupiter 8, ambos de Roland, el DX-7 que por cierto no me gustaba demasiado, lo interesante de trabajar en el laboratorio de Vitoria es que mientras tu manipulabas un aparato, otro compañero hacía lo propio en otro sintetizador y de esta interacción emergían cosas muy interesantes y vivas. Luego teníamos un par de grabadoras en cinta Revox, grabábamos en cinta, no había editores entonces marcábamos el fragmento de cinta que nos gustaba, lo cortábamos, limábamos, uníamos la cinta y al final pegábamos una cosa encima de otra pero como en bloques, un compositor italiano me comentaba como dejaba trabajando las máquinas por la noche para poder obtener el resultado del procesado a la mañana siguiente, es decir, cada sonido nos llevaba un procesamiento de varios días, ahora todo eso a cambiado muchísimo, todo es más inmediato, sin embargo la interacción de los módulos en el System 100m generaba unos sonidos muy bellos y el tiempo que consumías en encontrar esos sonidos que buscabas todavía tiene cierto feeling que en mi caso aun capta mi atención. posteriormente nos llegó el Fairlight, era un teclado con su monitor y su puntero y con el podías modular la onda e ir grabando los resultados en 6 u 8 pistas pero muy poco a poco, fue una revolución, por fin podías editar y trabajar en la propia onda sonora. A la vuelta de Milán todo cambió muchísimo, ya teníamos secuenciadores, editores y otros programas que facilitaban enormemente estas tareas. Aprendí a manejar Max/Msp e hice muchas cosas con este programa siempre enfocadas a transformar el sonido en directo, es una cosa que siempre había querido hacer, entonces a cada obra que componía, allí que iba yo con mi tarjeta, mi ordenador y el Max/Msp para transformar el sonido del instrumento acústico en tiempo real. Con esto y con Jitter para la imagen hubo un tiempo que hice muchísimas cosas, compre una cámara de video y con Jitter transformaba la imagen, en aquel tiempo realicé una obra en la cual la bailarina llevaba la cámara alojada en la mano e iba transformando lo que eran las sombras o la imagen en sonido, ella iba haciendo zoom y con eso generaba sonidos dentro de un rango aleatorio predefinido por mi, digamos que la cámara era el sensor que disparaba tal o cual proceso. Bueno, son todas estas cosas que la tecnología te aporta como nuevas ideas. Era realmente importante y esencial trabajar en conjunto con el instrumentista ya que esa interacción hacía que la composición tomase diferentes caminos gracias a la intervención del instrumentista con

sus propias ideas. En cuanto a la edición, suelo trabajar con Pro-Tools y los plug-ins de GRM y algunos programas libres. Otra vertiente que también me gusta mucho es la grabación de campo, estoy siempre a la expectativa de nuevos sonidos que pueda encontrar en cualquier lugar, en realidad yo creo que todos los compositores de un modo u otro lo han incluido en sus composiciones, realmente es un método que cambia tu modo de escucha y también aporta cantidad de ideas a tu manera de hacer.

II. Preguntas vinculadas con el contexto geográfico trabajado.

4. **¿Consideras que ha existido un desarrollo normal de la música electroacústica en el País Vasco y Navarra?**

✓ **Alfonso García de la Torre:** yo creo que en este tema el laboratorio de Vitoria ha sido fundamental, evidentemente llevábamos un retraso con respecto a Europa, pero la implantación del laboratorio de electroacústica en el conservatorio de Vitoria hacia 1985 ha sido muy importante de cara a la formación de las nuevas generaciones de compositores. Pero sobretodo más que el hecho de disponer de un espacio, es intentar que eso se transmita tanto a la creación como a la difusión de la música, y en ese sentido el grupo que trabajó en Vitoria-Gasteiz en este campo a tenido gran importancia y han hecho que los conciertos también contribuyan a ser un punto importante en la difusión de la música electroacústica. En este sentido y echando la vista atrás, yo creo que ha habido un desarrollo acorde con lo que ha venido ocurriendo en Europa, quizá hubiera sido interesante el disponer de más espacio dedicado a la música electroacústica. En todo tipo de actividades que hemos organizado, el festival Bernaola o el festival de música electroacústica Sinkro, la electroacústica ha sido siempre una parte muy importante y esto se ha irradiado como señal de identidad de lo que hacemos, es decir, la electroacústica se ha normalizado, a veces en otros festivales la electroacústica es un poco como la guinda del pastel, el normalizarlo significa que es una parte más y no un añadido a otros estilos.

✓ **Ana Barrio:** lo primero es, ¿que es lo normal?, dentro de lo que es el estado español, yo creo que está bastante bien, está Cuenca y Vitoria como puntos referenciales y este último va bastante más avanzado que otros lugares, porque Zaragoza va bastante bien pero aún no lleva el tiempo suficiente. En relación con el resto de Europa evidentemente

no, yo creo que nos queda bastante, pero es que pasa con la composición y eso que se ha dado un salto muy grande, creo que en poquito tiempo se ha avanzado mucho. En cuanto al público, en Bilbao parece ser que con esto de los ciclos del BBV la gente está entrando, pero siempre es el mismo público, pero bueno esto mismo ocurre también con la música contemporánea eso que la música electroacústica parece que entra mejor, quizá por la curiosidad y porque en el caso de Vitoria, pues es una ciudad muy cómoda, lo tienen gratis y el conservatorio hace muchísimas cosas, es decir, si que se ve movimiento a nivel de muchas generaciones. San Sebastián poco a poco con la asociación de compositores se va promoviendo pero no porque el público lo demande a excepción de la juventud que al estar con la electrónica todo el día parece que se acercan más. Navarra no lo conozco, pero en una ocasión que me interpretaron una obra, lo justo estaba la familia de cada uno y poquito más, no me da la sensación de que Navarra esté tirando por esta línea, aunque hay gente capacitada con mucho nivel, pero bueno no me parece que haya una retroalimentación entre el público y las organizaciones.

- ✓ **Aurelio Edler Copes** : es una pregunta muy complicada, creo que todos los conservatorios van teniendo su propio laboratorio, sin embargo creo que en Donosti existía un buen laboratorio en el conservatorio y se ha quedado cerrado con el cambio. Creo que sí, que hay un buen trabajo en Euskadi, en Navarra no conozco, pero lo que es en Victoria, Bilbao Y Donosti, sí que hay medios aunque creo que son un poco modestos pero muy válidos para un primer estudio básico. En Bilbao se encuentra en laboratorio de Klem-Kuraia que tiene pinta de estar muy bien y por supuesto el de Vitoria que ese si lo conozco, pero me da que en Bilbao y Vitoria ha habido un desarrollo mucho mayor que en otros puntos de Euskadi y Navarra, de hecho en estos puntos han salido trabajos muy profesionales de creación artística respecto a la electroacústica y con una cierta continuidad. Bueno, también conozco otro laboratorio Arteleku pero creo que ellos se dedican un poco más a lo que es una música más pop, aunque sí que en ocasiones tengo conocimiento que han hecho difusión tipo acusmática. Ahora si, comparando con Francia, allí los centros son más potentes en equipamiento y sobre todo, hay una cultura de residencia y algo que aquí en Euskadi creo que no se ha desarrollado es la figura del asistente, lo que en Francia llaman el realizador informático musical, no necesariamente es el compositor sino una persona especializada en electrónica y que muchas veces

trabaja con los compositores para hacer la realización o el procesamiento de la electrónica de sus obras. Por ejemplo, Apergis no conoce ningún programa de electrónica, trabaja siempre con el asistente, es decir con una persona que le desarrolla sus ideas, tanto en el IRCAM como en el GRM se trabaja de este modo, si en Euskadi y Navarra hubiese uno o dos centros con estas características, se avanzaría muchísimo más al tener un flujo de creación sin trabas de cara a la electrónica. Aun estamos un poco con los laboratorios que tenemos ligados a los conservatorios y tal, pero no hay realmente una estructura para la creación y difusión como existe en Francia con medios y espacios totalmente dedicados a esta rama de la composición.

- ✓ **Felix Divar:** en mi opinión, ha habido desarrollo, normal no tanto pero un desarrollo rápido si que ha sido, de repente aparecieron un número muy significativo de obras y a un nivel muy interesante.
- ✓ **Guillermo Lauzurica:** normal... que es lo que se entiende por normal, en Vitoria ha habido suerte porque a existido un laboratorio con medios y con una muy buena disposición para su utilización, yo por ejemplo accedía a él antes de lo que me correspondía y eso ha dado la posibilidad de ir formándose desde el principio ya que desde que se empiezan los estudios de composición ha estado incluida la asignatura de electroacústica, entonces aquí, ha estado más o menos normalizado. En otros conservatorios, pues tampoco tengo mucha idea como ha ido, actualmente con Musikene ya si, y aparte como se han normalizado todos los medios ya casi todo el mundo puede tener un pequeño laboratorio en casa, pero tampoco te se decir en otras capitales.
- ✓ **Iñaki Estrada:** la verdad, es que cuando yo me fui, lo que es aquí, en Donosti, no había nada, si que tenían algo de material, un Mac, una mesa de mezclas enorme, un par de sintetizadores analógicos etc, pero allí la gente no hacía nada. Lo único que yo conozco, es el trabajo que se ha venido realizando en Vitoria con Alfonso, Lauzurica etc, pero claro es una cosa de Vitoria, Navarra no tengo ni idea de cómo anda, pero claro, yo desde el 2000 estaba ya en París, luego me vine a Madrid y allí, el laboratorio del conservatorio es muy parco comparado con lo que existe en Francia incluso con lo que tienen en el laboratorio de Vitoria. En cierta ocasión me tocaron una obra en Vitoria y es alucinante el material que manejan, vamos, que no lo tiene ningún conservatorio en

España, tienen una mesa digital que creo que era la Digi-c24 que eso ya vale una pasta, tienen microfónica, tienen unos altavoces muy decentes distribuidos por el teatro, cosa fina. En definitiva, si ha habido desarrollo ha sido tardío. Por otro lado, también ha habido formación lo que no se es, que tipo de formación se imparte. Pero esto es un mal mayor, yo por ejemplo estoy en Salamanca, cuando llegué a Salamanca hace cuatro años no había nada, conseguimos implantar hora y media de electroacústica que poco a poco hemos podido aumentar hasta tres horas a la semana.

- ✓ **Iñigo Ibaibarriaga:** natural creo que sí, desde el punto de vista histórico, es decir, salimos hace algún tiempo de una larga dictadura donde las atenciones sociales y culturales estuvieron asociadas a lo que estuvieron asociadas y entonces el desarrollo de las artes contemporáneas respecto a lo que ha ocurrido en el Reino Unido, Francia Alemania etc, qué un presidente, un presidente de un país le pida directamente a un compositor la creación de un laboratorio de investigación del nivel del IRCAM, o la cantidad de festivales que se dan en Europa, o lo que pasó en Alemania con los estudios de la radio de WDR de Colonia con Stockhausen, en los cuales este fue el director artístico durante más de una década etc. Es decir, creo que no es tan normal, si es natural que haya pasado esto y quizá sería bueno tomar en consideración todos estos modelos que han funcionado durante décadas perfectamente en otros lugares y de alguna manera hagamos un salto de calidad en consecuencia. Estamos en un momento en el que los jóvenes manejan el software relativamente bien, quizá no los difíciles de programación como SuperCollider o Max/Msp pero si gran cantidad de software que es más intuitivo. Estamos en un momento privilegiado, ahora no ocurre algo en Alemania que vaya a llegar aquí 25 años después, no, estamos procesando con un software muy similar entre todos los países. Estudiar composición es totalmente necesario y además muy aplicable a lo que es la composición electroacústica, pero el estudio de la composición electroacústica deriva hacia otros lugares que son tan específicos y tan concretos que abordarlos de forma complementaria en los años de Composición o incluso después de estos, es un enorme handicap que tenemos en España, dudo que un alumno, aquí en España, pueda estudiar única y exclusivamente composición electroacústica en un conservatorio superior. Quiero decir, cuando el enfoque de ese alumno no va a ser hacer un Coral o una sonata y sin embargo pasa tres o cuatro años realizando estos estilos, que

repito no vienen nunca mal, lo que se le está obligando es a demorar el proceso de la realización en composición electroacústica. Es decir, para que exista cierto desarrollo en este campo, lo normal sería poder acceder a unos estudios de composición electroacústica y tocar tangencialmente el resto de estilos de composición, vamos, al contrario de lo que sucede actualmente en España. Sería fantástico que un estudiante supiese soldar, crear un patch a través de Max que consiga mover las luces de un escenario, mover imagen con Jitter... etc, es decir, cuestiones que tienen que ver con el tema de la multimedia que funcionan muy bien en Reino Unido por ejemplo. Esto en España, se ha convertido en un posgrado, y un posgrado es realmente una segunda especificidad que un estudiante debe tener, con lo cual nos hace llevar cuatro años de desventaja con respecto a lo que ocurre en otros lugares de Europa, eso evidentemente, ralentiza y minimiza el desarrollo. Nos tendríamos que preguntar lo siguiente, ¿cuántos alumnos de tercero de composición en España conocen bien SuperCollider, Max/Msp o Logic, por decir algo, si la respuesta es, muy pocos, quizá deberíamos reflexionar sobre este tema como un factor importante para el desarrollo. Pero es que además el problema que tenemos es que los niños pequeños manejan ya el software de manera muy natural y por tanto van a demandar en un futuro poder formarse en este tipo de performance y multimedia. Por otro lado, nos tenemos que ir abriendo hueco y eso pasa por establecer relaciones entre artistas, arquitectos, ingenieros técnicos, ingenieros informáticos, debemos facilitar una conversación de tú a tú y entonces podremos llegar a esta equiparados al resto de Europa.

- ✓ **Jon Bagües:** bueno, estamos hablando de límites geográficos muy diferentes, no es posible la comparación con Francia, sería posible con una región de Francia por ejemplo. Creo que es importante establecer muy bien los niveles de comparación por tanto no podemos comparar la producción del País Vasco y Navarra con la producción de toda Francia, ahora, comparando con determinadas regiones de estos países europeos pues yo creo que no está nada mal, creo que aquí ha habido una apertura social e histórica hacia esta nueva disciplina, estoy pensando en los encuentros de Pamplona hacia 1972, estoy pensando en las jornadas de música de vanguardia que se hicieron en San Sebastián entre 1973 y 1974 recogiendo el testigo de los encuentros de Pamplona, pienso también en el laboratorio que consiguió fundar Carmelo Bernaola en Vitoria en

una época también bastante temprana, en San Sebastián también con Gotzon Aulestia, en decir, son momentos en los que yo creo que de forma modesta, se ha sabido estar al tanto de lo que se venía haciendo en Europa, evidentemente no con el poderío que se puede observar en otras ciudades europeas puesto que nosotros no tenemos ciudades grandes comparables a París. En cuanto a la calidad de la producción, yo no voy a hablar porque creo que no me toca, lo que sí puedo decir es que ha habido una cantidad nada desdeñable.

- ✓ **Joseba Torre:** ¿es que ha habido desarrollo? yo creo que no ha habido ni hay desarrollo de la música electroacústica, no hay laboratorios de música electroacústica, en los conservatorios hay composición y ni se toca el tema de la música electroacústica, no hay centros de música electroacústica en País Vasco y Navarra. Ahora bien, y lo que hay queda circunscrito al conservatorio de Vitoria y al conservatorio superior de música del País Vasco, Musikene. Y entonces qué ocurre, que la música electroacústica es una asignatura que se da dentro de la carrera de composición, pero sin unas raíces en el trabajo electroacústico, es difícil que un compositor pueda enseñar electroacústica sin haber tenido una formación fuerte en esta línea, por suerte los compositores de mi generación hemos podido salir fuera y por tanto en Vitoria y Musikene existe un profesorado capacitado, no obstante las condiciones y medios de aquí no se pueden comparar al nivel que ha habido por ejemplo en París.
- ✓ **Josetxo Silguero:** normal, no, ha sido muy esporádico, han sido pequeñas islas que han sobrevivido, el caso más relevante puede ser el de Vitoria con el laboratorio creado por Carmelo Bernaola siendo pionero al crearse dentro de la estructura del conservatorio hacia 1985, pero hoy en día no podemos decir que ha sido un desarrollo normal. Y la otra isla, creada con mucho trabajo también, ha sido la que se ha formado alrededor del laboratorio KLEM de Bilbao. Normal sería que cada centro pedagógico, cada conservatorio, tuviese su aula de informática, y se hiciesen trabajos enfocados a la composición electroacústica, tuviese sus propios ciclos de conciertos. Incluso hoy día, la pequeña aula que tiene Musikene no es como tal un centro de producción y desarrollo de la electroacústica, es más un complemento a la carrera de composición pero por lo menos la posibilidad ya se ve materializada de algún modo. Se promociona más la tradición, que la innovación o la aplicación de las nuevas tecnologías. Hoy en día es

inconcebible que un centro superior no contemple esta rama de la composición como algo realmente importante, en Europa no pasa.

- ✓ **Juan José Eslava:** No, yo creo que no, el desarrollo se ve notablemente menor, lo que pasa es que hay que decir que el contexto de Vitoria con gente como Alfonso García de la Torre y Zuriñe son la excepción a la regla, también Josetxo Silguero con el saxofón, Iñaki Alberdi en la acordeón o Iñigo Ibaibarriaga al saxofón han hecho una labor intensa por la música electroacústica, este último concretamente está jugando un papel muy importante en el desarrollo de la electroacústica en el País Vasco más en el terreno de la performance, con las artes escénicas, con la improvisación, con vídeo-danza y que lleva un trabajo, desde hace años, además, espléndido. Entonces, sí que hay cosas que se están haciendo importantes. Además, son todos ellos artistas que están conectados, obviamente con el marco exterior. De hecho, tenemos amigos comunes en Japón, en Inglaterra y esto me parece esencial porque los proyectos, sobre todo los proyectos de envergadura, en muchas ocasiones se realizan a base del intercambio y la colaboración con otras instituciones y con otros artistas e investigadores, entonces, me parece, más bien, un signo muy positivo, siempre lamentablemente queda el negro de la familia que es Navarra.
- ✓ **M^a Eugenia Luc:** bueno, hubo países en la historia del siglo XX que han sido pioneros en esto, Francia es uno de ellos, a través de figuras como Pierre Schaeffer en Francia, este personaje impulsa toda la música electroacústica en Europa que luego tiene su eco en Alemania en Colonia con Stockhausen, en Italia con Luciano Berio y otros, estos tres puntos han influenciado muchísimo en todo el resto de Europa aunque no todos en el mismo momento. Cuando vine al País Vasco encontré que había un laboratorio muy interesante fundado por Bernaola en Vitoria y dirigido por Alfonso García de la Torre, pero sólo había esto, no había otra cosa, bueno, había un laboratorio en el conservatorio de Bilbao que no se utiliza y por tanto sus materiales quedaron obsoletos, en San Sebastián no recuerdo que hubiese nada parecido. En Italia había dejado por un tiempo de componer con electroacústica así que al venir aquí decidí retomar la electroacústica, hice una obra, ENBAT, para txistu, txalaparta, marimba, orquesta sinfónica y electrónica que se estreno en 2001. Tenía dos opciones para hacer la electroacústica, una, irme a Madrid al LIEM y la segunda irme a París, por supuesto miramos de hacerlo en Vitoria

pero Alfonso me comentó entonces que el uso estaba restringido únicamente al alumnado y personal del conservatorio, finalmente me fui a París y trabajé en el laboratorio GRM de Radio France y claro, allí tenía todo el software, hardware y las instalaciones más alucinantes que podía imaginar. Volviendo al tema, tengo que decir que en Europa el desarrollo de la música electroacústica, tampoco ha sido paralelo, Pierre Schaeffer dio el pistoletazo de salida, compositores como Stockhausen o Berio fueron a trabajar allí y luego realizaron sus trabajos en sus respectivos países, es decir, no salió paralelo en todo el mundo al igual que no sucedió lo mismo en el País Vasco, primero se fundó en laboratorio de Vitoria y posteriormente el de Bilbao, llamado KLEM, años más tarde, concretamente en el año 2000.

- ✓ **Mikel Arce:** bueno, en algunos aspectos yo creo que incluso vamos más avanzados que en otras partes del estado, ahora bien, respecto a Europa desgraciadamente estamos muy lejos, yo recuerdo que en los años 80, si querías saber algo de esto, te tenías que ir al IRCAM de París, y hoy día aun nos llevan bastante ventaja.
- ✓ **Mikel Mate:** para empezar, Euskadi ¿tiene masa crítica o no tiene masa crítica?, ¿nos podemos comparar con París?, ¿cuántos millones de habitantes tiene París?, nosotros ¿cuántos tenemos?, no se puede comparar aldea con una grandísima ciudad, no es comparable, entonces, si hablamos del tamaño geográfico de Euskadi y lo comparamos con algo similar, yo sí creo que estamos en una media europea bastante alta. Aquí hay gente que está haciendo cosas realmente interesantes a nivel internacional, por lo cual, si que somos comparables y sí creo que ha habido un desarrollo bastante importante. Si pretendemos que Euskadi sea la capital de la composición electroacústica, lo llevamos bastante verde. Entonces, para conseguir esto o bien cuentas con una masa crítica importante para que esto funcione o bien tienes mucha pasta como pueda tenerla Dubai, qué ocurre, si vamos por el lado de la pasta, es un poco artificial, en que quitas la pasta desaparece. Por otro lado, tenemos que tener en cuenta que la sociedad y la cultura han cambiado enormemente, ha entrado en el juego un nuevo personaje, Internet, actualmente podemos estar al tanto de prácticamente cualquier evento musical que ocurra en el mundo, es decir, Euskadi no puede pensar en esta cuestión a nivel local sino que tiene que pensar a nivel global, y con este pensamiento global los escenarios son globales, no hace falta que en Euskadi haya un festival de música electroacústica por

qué no hay masa crítica que lo sostenga, y por tanto, si no hay masa crítica que lo sostenga, tendríamos que poner masa del BBVA y ahora mismo el BBVA no está apostando por esto, entonces lo que debemos intentar es que nuestros compositores estén bien situados y se puedan desenvolver en este mundo global.

- ✓ **Pascal Gaigne:** bueno, yo considero que es más pobre a este nivel, hay una actividad muy limitada, y si es cierto que hay una clase de electroacústica en Bayona, en Musikene también, es pequeña pero hay algo y con la escuela de Vitoria también un poco, en Navarra no conozco lo que hay, luego en Bilbao se que también trabajan algo de este tipo pero, yo lo que conozco es que son puntos pequeños, no hay una gran tradición, tampoco hay demasiados conciertos, pero bueno, comparando con lo que había cuando yo llegue aquí que era absolutamente nada, ahora, algo si que hay. Lo que sí creo es que se han perdido cantidad de conciertos y de público, pero no solo aquí, también en otras partes, antes había más conciertos y más público que venía con interés, siempre he pensado que parte de la culpa es nuestra por no cuidar más los conciertos y hacer de cada evento algo muy especial y por otra parte, es muy difícil montar un concierto en condiciones cuando no tienes dinero para hacerlo. No se puede llegar y hacer un concierto de electroacústica sin una preparación, me explico, creo que debemos preparar al público incluso de una forma pedagógica sobre lo que va a suceder, sobre la intención del compositor. En Francia, nosotros lo hacíamos mucho, teníamos una parte pedagógica en la explicábamos al público lo que iba a escuchar, lo que iba a suceder a nivel acústico, etc, yo creo que esto siempre ayuda al público que viene muchas veces sin saber nada de lo que se va a encontrar. Nosotros intentábamos poner siempre obras de repertorio clásicas, dentro del mundo de la electroacústica contemporánea claro, de forma que el público tuviese un anzuelo para ir al concierto y escuchar de paso obras de creación nueva. es decir, antes el público venía por interés, por curiosidad, pero al no cuidarlo como se debe poco a poco se les iba machacando los oídos con cosas a las que no estaban acostumbrados ni preparados y lógicamente han dejado de acudir a este tipo de eventos. Yo creo que lo contrario a esto es una actitud un poco Talibán, incluso yo me he sentido incómodo en conciertos de música contemporánea porque me parecía que no me proponían nada interesante o porque no la he entendido, necesito tiempo y que me ayuden a comprender, entonces, si eso me ocurre a mi o a ti que supuestamente estamos

preparados no te quiero contar que le puede ocurrir a una persona estar a todo esto, lo que interesa es educar al público y fidelizarlo y para eso no queda otra que cuidarlo como ya hemos comentado.

✓ **Stefano Scarani:** ¿Que es un desarrollo normal? Según mi forma de pensar, en el momento que la música electroacústica resulta algo diferente y separado del resto, y que existen músicos que se consideran electroacústicos (como si estuviera un específico compositor de cámara o uno para solistas), significa que no hay un desarrollo normal. En ámbitos de música rock progresivo y experimental, esta separación nunca ha existido; Pink Floyd, Bjork, pasando por Robert Wyatt, Demetrio Stratos y Area Popular Group, Aphex Twins, y muchos otros artistas han utilizado parte de los diferentes lenguajes electroacústicos en perfecta simbiosis con la forma canción (cada uno en diferentes ámbitos musicales), mientras en los Conservatorio se sigue pensando si es necesario introducir o no la electroacústica en los programas de estudio o te proponen Música para film como composición para medios audiovisuales; es como despertarse en medio de siglo XIX.

✓ **Teresa Catalán:** no creo que ha existido un “desarrollo normal” de la música electroacústica en el País Vasco y Navarra. Históricamente, han tenido precedentes interesantísimos (con Remacha en el Conservatorio “Pablo Sarasate” en Navarra y con José Luis Isasa en San Sebastián, por ejemplo), pero no ha habido una línea de continuidad, al menos, que yo conozca.

✓ **Zuriñe Fernández:** bueno, si que ha habido un desarrollo, pero se podría pensar en corrientes, por ejemplo México hace muchísima programación, CSound, Processing, SuperCollider, hacen menos Max, en cambio aquí, que estamos más cercanos a París hacemos más Max/Msp, igual los italianos hacen también Max pero tienen otro tipo de planteamiento, por ejemplo yo creo que Berlín mantiene bastante de síntesis y en Bruselas he conocido dos escuelas que trabajan más la acústica, el sonido en el espacio. Ocurre un poco como con las corrientes compositivas, unos están más cercanos a lo aleatorio, otros a lo espectral, hay como un pasado, también según el profesor, es decir, tiene que ver con las corrientes y también hay como un pasado que vuelve, por

ejemplo, la acústica es también muy importante para Francia. Esto de un lado, por otro también depende de la riqueza que exista en una u otra zona, es decir, esto se traduce en herramientas y en trabajar sobre que tipo de material. Bueno, yo creo que si que ha habido un gran avance pero siempre pienso que puede haber más, hay diversos laboratorios pero no como centros de búsqueda, entonces pienso que se puede hacer más. ha habido desarrollo y pienso que va a ver más.

5. En el s. XX comienzan a surgir laboratorios donde los compositores pueden experimentar con la electroacústica, G.E.M.A. Chile, G.R.M. y L'IRCAM París, W.D.R. Alemania, C.L.A.E.M. Argentina..., en España, ALEA, PHONOS, ACTUM, LIEM-CDMC etc. **¿Tienes constancia de que en nuestra tierra se formasen laboratorios de este tipo? En caso afirmativo ¿puedes nombrar y describir estos laboratorios?**

✓ **Alfonso García de la Torre:** estamos en uno de ellos, el laboratorio de música electroacústica del conservatorio Jesús Guridi de Vitoria. Pero en este caso tiene un carácter más pedagógico, no obstante esto no ha quitado para que se haga una labor de producción y de difusión, ha sido para ello muy importante el ciclo de música del siglo XX que luego pasó a llamarse Festival Bernaola y que era un punto de difusión, y el hecho de disponer de los medios para plasmar conciertos de electroacústica, yo creo que ha sido muy importante de cara al desarrollo de la música electroacústica en esta ciudad, es decir, las obras no se han quedado entre las cuatro paredes del conservatorio, además hemos podido dar la oportunidad de que vengan compositores y ensembles que demandaban cierto material para la electroacústica y aquí era un punto importante para su difusión, y bueno, el hecho de organizar dos festivales de los cuales uno de ellos estaba totalmente vinculado a la música electroacústica a sido fundamental para el desarrollo del propio laboratorio. En cuanto al material, comenzó en 1985 con el equipamiento de aquella época que poco a poco se fue desarrollando hasta llegar a los laboratorios de hoy en día los cuales han perdido un poco su importancia en cuanto a que la portabilidad de la electrónica a permitido a cualquier músico tener su pequeño estudio en casa, quizá los laboratorios se han convertido en algo en donde tú puedes realizar una buena escucha, en buenas condiciones, además en nuestro caso el laboratorio se ha convertido en un lugar donde el compositor puede tener acceso a un

material de calidad a la hora de la difusión de su obra, el disponer de un auditorio donde tenemos un sistema multicanal bastante potente para escuchar música electroacústica en condiciones yo creo que es un gran aliciente. Por otro lado, el laboratorio ha pasado una serie de etapas, más desde el punto de vista pedagógico, desde el punto de vista de documentación musical y como he comentado antes también desde el punto de vista de la difusión. Luego, conozco también el laboratorio de Bilbao KLEM donde trabaja Iñigo Ibaibarriaga y que es un laboratorio independiente respecto al conservatorio, también organizan un festival, luego en Donosti, dentro de Musikene que es el conservatorio superior de música del País Vasco tienen su laboratorio de electroacústica donde los alumnos realizan sus trabajos, pero de todos, el primero fue el de Vitoria.

✓ **Ana Barrio:** dos, por supuesto el laboratorio de electroacústica de Vitoria-Gasteiz y el KLEM aquí en Bilbao, ambos están haciendo bastante por difundir la música electroacústica. KLEM tira más hacia las instalaciones sonoras, más enfocados a la acústica. No obstante yo he trabajado más en el laboratorio de Gasteiz y puedo decir que tienen unas instalaciones bastante importantes. Yo creo, que a pesar de que hoy ya todo el mundo puede hacerse su pequeño estudio en casa, los laboratorios siguen teniendo una gran importancia, al menos como puntos de reunión, si tienes una sede es mejor tanto a nivel de relacionarse con los demás como a nivel de grupo para poder tener más peso cultural y social, también es interesante en tanto que uno en casa pierde el tiempo más fácilmente que en un lugar de estos donde tiene un tiempo límite de utilización y por tanto la concentración es mayor. Un tercer lugar es Musikene pero yo creo que no es comparable a lo que tienen en Gasteiz, es que no hay ni sitio además para albergar un laboratorio medianamente decente.

✓ **Aurelio Edler Copes :** bueno, pues yo conozco sobre todo eso, el laboratorio KLEM en Bilbao, el laboratorio del conservatorio Jesús Guridi de Vitoria, el de Musikene pero este en concreto lo veo más reducido, más vinculado a las clases pero para realizar un trabajo profesional haría falta una mejor estructura, lo que pasó un poco en Musikene es que estaban dos o tres profesores que cada uno pedía su material y luego no se conectaban entre ellos, entonces, si trabajábamos dos personas a la vez tenía que ser con cascos porque era una sala de 15 m² sin separaciones, uno de los ordenadores tenía cuadrafonía y el otro solamente stereo, no creo que tengan OpenMusic sino más bien

programas de edición como Pro-Tools, si que tenían Max también, y luego lo último que sé es que Guillermo Lauzurica había pedido un modular pero no sé cómo quedó la cosa, también hay Dat para grabar. Conozco también Arteleku que en mis tiempos también se quedaba un poco escaso, ahora parece que tienen un espacio más profesional a raíz de una reforma.

- ✓ **Felix Divar:** el que más conozco es el que tenemos aquí en el conservatorio de Vitoria, cuando yo he gobernado la dirección del conservatorio es cuando nació la idea de hacer un conservatorio nuevo, dentro de esa idea venía implícito el laboratorio que ahora tenemos aquí gracias al empeño de Carmelo Bernaola. En cuanto a describir un poco el material de este laboratorio, me pierdo un poco, lo que sí te puedo decir es que todo esto generó la creación de una asociación y de un Ensemble llamado Sinkro en el cual participábamos tanto profesores como alumnos a la hora de interpretar las obras, es decir, era un Ensemble variable sin plantilla fija.
- ✓ **Guillermo Lauzurica:** que yo sepa el que ha existido es el de Vitoria, cuando estude contrapunto y fuga en Donosti me suena que había un aula de informática pero no accedí a ella, creo que era más reducida aunque tampoco te se decir con seguridad. Entonces bueno, el laboratorio de referencia yo creo que ha sido Vitoria, además, Alfonso se ha preocupado de estar en contacto con Cuenca o con el LIEM-CDMC, con Montreal en Canadá también a tenido sus contactos, también es a uno de los compositores que dentro de la música electroacústica se le conoce en todos los lados. En cuanto al material, había un modular el System 100m de Roland, lo que tienen los modulares es que dan pie a aprender los fundamentos de la electroacústica de un modo muy lógico e intuitivo puesto que todo está a mano y todo lo puedes retorcer a tu antojo, además de que suena estupendamente. Luego estaba el Fairlight que pasó bastante tiempo hasta que lo empezamos a manejar, era bastante complicado y además luego salieron otros samplers de manejo más sencillo, entonces se compró el Kurzweil K2000 y yo me metí de lleno en su manejo. También tuvimos un DX-7 que tenía su aquel, es decir, era complicado de manejar pero bueno por lo menos aprendíamos algo sobre la síntesis FM. Otro sintetizador que tuvimos fue el Júpiter-8 con el cual no me metí demasiado aunque al ser analógico, sonaba muy bien, prefería el Sampler que además me permitía hacer síntesis digital, es decir, podía modular la amplitud, la frecuencia, el

color, podía filtrar, aplicarle multiefectos, podía hacer síntesis granular, etc. Lo que suelo hacer ahora es conseguir muestras de aparatos analógicos como son los modulares y luego tratarlos digitalmente en el Sampler, entonces los sonidos que me interesan los guardo y luego utilizo el Sampler también como fuente de sonidos.

- ✓ **Iñaki Estrada:** yo el laboratorio que conozco es el de Vitoria, un poco también lo que hay en Musikene, pero esencialmente el de Vitoria es el que me parece estar bien preparado y además llevan tiempo. En Navarra no me suena que pueda haber nada. Bueno en el conservatorio de Donosti la verdad es que me sorprendió el material que tenían, tenían una mesa enorme, un Mac de los que valían 3000 € en su día, tenían Samplers pero bueno realmente no se hacía un gran uso de todo ese material de hecho no creo recordar que se hiciera tratamiento del sonido. Pero, ya te digo, yo me quedé impresionado con lo de Vitoria, tiene unos micrófonos buenísimos, la mesa es un escándalo, y luego están Alfonso y Lauzurica que están muy bien formados, les pides lo que sea y enseguida te ponen todo perfecto y a funcionar, tienen mucha experiencia y te hacen todo como si fuese lo más normal del mundo, saben lo que están haciendo.
- ✓ **Iñigo Ibaibarriaga:** bueno, conozco el laboratorio de Sinkro que es el que está ubicado en el conservatorio de Vitoria y que tiene un peso específico en Euskadi, lleva mucho tiempo funcionando, concretamente desde que se decidiera la construcción de un nuevo conservatorio en el cual Carmelo Bernaola insistió muchísimo en que hubiese un punto de inflexión hacia la modernidad al introducir este laboratorio. En Navarra, ciertamente no sé si hay un laboratorio o algo similar, conozco el centro Huarte, del cual recibí una beca, y este comenzó con mucha fuerza pero luego tuvo una pequeña crisis y creo que ahora está más vinculado al arte visual que al sonoro. Luego está Arteleku, que también es un mítico en Guipúzcoa. Y bueno, aquí en Bilbao estamos nosotros, KLEM, ya con 13 años a la espalda y del cual yo soy el director junto a M^a Eugenia Luc, ella más centrada en el ensemble Kuraia. Creo recordar que en los inicios de Kuraia, tuvimos unas charlas con el propósito de llevarlo hacia una vertiente más electrónica, en ese momento, en el año 2000 empezamos a grabar el documental de Luís de Pablo en el Guggenheim y en una comida creo que fue donde surgió la idea, había un palpito de querer extender Kuraia hacia esta vertiente y hay nació KLEM, la SGAE nos financió el proyecto de Luís de Pablo y nos ofreció un espacio, primero en la sede de la SGAE de

Bilbao, después se ofreció la universidad a aceptarnos como espacio ya que varias de las personas que están en KLEM están asociadas a la universidad como Josu Rekalde, Mikel Arce o Juan Crego, son video artistas salvo Mikel que está en las dos disciplinas, video y paisaje sonoro. Este espacio tenía el inconveniente de que solo está abierto en días laborables así que lo intentamos con el conservatorio de Bilbao, no salió bien y ahora estamos en el espacio Zawp en Zorrozaurre al lado del pabellón 6 donde está Ramón Barea. Tenemos herramientas, pero la intención es sobre todo aglutinar ideas y crear proyectos en común con otras disciplinas. El espacio de la universidad lo usamos para las grabaciones en video, tener un Chroma key de semejante envergadura y además unas cámaras maravillosas, muy caras, pues es un lujo, además, cuando viene gente invitada, duermen en Zawp porque tenemos la alternativa de residencia para ellos, duermen en contenedores de barcos que tienen camas, trabajan, desayunan, salen a la sala se pinchan a los Genelecs que tienen muy buen sonido, en fin. Lo que te digo, en KLEM tenemos un sistema multicanal de Genelecs y en lo que se refiere a software, usamos Max/Msp, PD que es parecido a Max y es Free, SuperCollider, Ableton, Logic, etc, pero realmente lo que preferimos es llegar hasta el interface y que cada intérprete o cada compositor traiga su propia máquina con su software, creo que es lo más práctico ya que un Plug-ing te puede liar la manta si no utilizas exactamente la versión que tú has trabajado en tu casa, por supuesto que tenemos microfónica, video proyectores, lo que no hacemos es facilitar el software y lo hacemos así deliberadamente para que cada uno trabaje con su propia computadora y sus propias aplicaciones.

- ✓ **Jon Bagües:** a nivel público no, tenemos que pensar que por ejemplo Phonos estaba vinculado a un estudio de grabación ahora está en la Universidad Pompeu Fabra, el LIEM-CDMC era del ministerio de cultura, en el País Vasco no hay suficiente fuerza, que yo sepa, lo que hay son los laboratorios que se crean en los centros de enseñanza, que yo sepa el de Vitoria y el de San Sebastián con Gotzon Aulestia, este concretamente yo creo que finalizaría con la jubilación de Aulestia, creo que esto coincide con el hecho de que en San Sebastián los conservatorios dejan de ser superiores y esto pasa a Musikene donde creo que no tiene un laboratorio como tal, pero si tiene enseñanza. En Pamplona desconozco si hubo algo, creo que históricamente no ha habido nada y en

Bilbao existe una iniciativa particular que es el KLEM vinculado a un grupo de compositores con M^a Eugenia Luc a la cabeza.

- ✓ **Joseba Torre:** no, que yo sepa no, lo único que me consta es la asignatura y los pequeños laboratorios que hay en Vitoria y Musikene, no me consta que haya más, puede que tú conozcas algún otro pero también es verdad que en este terreno yo me he formado fuera y no tengo tanta información como quisiera. En mi caso, cuando he tenido que trabajar música electroacústica, o bien me ido al LIEM de Madrid o me he ido directamente al IRCAM a París, entre otras cosas, porque lo que pueda haber en Vitoria o Musikene, creo que estará dentro de una formación pedagógica de la carrera de composición interesantísima y necesaria pero pienso que para un trabajo más profesional se necesita un centro muy dotado tecnológicamente y por tanto se hace necesario acudir a centros especializados.
- ✓ **Josetxo Silguero:** a nivel del País Vasco, podríamos citar el laboratorio de música electroacústica de Vitoria-Gasteiz, lo creo Bernaola en 1985 cuando se fundó el conservatorio y fue Teddy Bautista quien concibió el material, hay verdaderas joyas en este laboratorio, fue un laboratorio asociado a la clase de composición, y se planteó también un ciclo de música electroacústica que diera cabida a los estrenos de los alumnos de composición, que pudieran trabajar con los intérpretes del conservatorio. Luego en Bilbao, nació en 1997 KLEM que también tuvo el apoyo de la SGAE, hoy día dirigido por Iñigo Ibaibarriaga con una línea de trabajo y de investigación muy importante. En San Sebastián hubo un aula en el antiguo conservatorio superior con buen material, pero yo creo que se dirigió más a la edición de partituras. En lo que concierne a Navarra, yo no he conocido la existencia de un laboratorio de electroacústica como tal. Cerquita también, tenemos aquí un aula en el conservatorio de Bayona, pero no conozco muy bien que material manejan, se que tienen cuadrafonía y el software actual pero no se concretarte más.
- ✓ **Juan José Eslava:** No, no me parece que se haya formado nada comparable de hecho los centros más referentes que son el estudio del conservatorio profesional de Vitoria y Musikene no tienen la envergadura como para hablar de un centro de investigación o de algo equivalente a lo que se hizo en Phonos. Pero claro, cuando hablamos ya de un centro en el cual hay un trabajo de coordinación de distintos ámbitos que no es

simplemente un laboratorio de electroacústica, pues no lo veo. Lo que sí llama la atención, yo diría, en primer lugar, sí hay un grado de implicación de las instituciones culturales en el País Vasco, pienso en el instituto Etxepare, Arteleku, que es muy importante, muy dinámico sobre todo comparando con el panorama que hay en Navarra y el segundo aspecto importante y ahí sí que atañe a Navarra es que hay emergencia de pequeñas corporaciones de artistas que, además, en el terreno de la tecnología están muy focalizados en el ámbito del free software, es decir, que sin los condicionantes económicos del software profesional, están realizando una labor que a mí me parece bastante importante. Hay un grupito en Navarra que no recuerdo ahora tampoco el nombre que están haciendo cosas a nivel del Mapping y que en relación con un centro como el centro Huarte de arte contemporáneo están elaborando actividades con cierta calidad, claro dentro quizás de un ámbito más pop, más audiovisual, pero están utilizando PD que es del mismo realizador que hizo Max/Msp y es Free software, la cuestión es que hay este movimiento que es importante y creo que es una llamada de atención a las instituciones culturales, o sea, ellas que van siempre por detrás, pues que no vayan tan descaradamente, por otro lado instituciones como el Centro Huarte de Arte Contemporáneo están llevando a cabo una actividad en el campo de las artes plásticas, sobre todo en las artes escénicas en el ámbito de la danza y ahora un poquito con la música, es decir, están implicándose en hacer algo por la vida cultural creativa de Navarra y es lamentable que reciban tan pocas ayudas económicas con lo cual se encuentran siempre sin posibilidad de autonomía con respecto a la creación. En cuanto a los laboratorios resulta llamativo que no haya actualmente uno porque a ver, es verdad que los laboratorios como tal tienen un poco la fama venida del pasado de que implican una inversión muy cara y es cierto si uno pone como partida una gran calidad técnica, es decir, que un simple micrófono de gran calidad puede costar 6.000€ o 10.000€, no hay límites y con los altavoces pasa lo mismo, pero ese condicionante no es necesario a la hora de realizar con inteligencia estudios que tengan una calidad media suficiente para crear esa vida cultural con un grado de accesibilidad económica que era incomparable al de hace 10 años, entonces, desde ese punto de vista, no se entiende como no hay un apoyo.

✓ **M^a Eugenia Luc:** en Navarra no conozco. Nosotros en 1997 creamos Kuraia que es un Ensemble de música contemporánea que involucraba a intérpretes, compositores y artistas en general, madurando este fenómeno decidimos en el año 2000 abrir dos posibilidades, por un lado establecer el Ensemble Kuraia con sus intérpretes y KLEM que es el Kuraia Laboratorio de Música Electroacústica que tuvo su sede inicialmente en las instalaciones de la SGAE de Bilbao y allí teníamos nuestros materiales, dábamos cursos, hacíamos producción, teníamos una mesa de mezclas, un ordenador de mesa macintosh, teníamos un portátil, un teclado Midi, tarjeta de sonido Digi 01, altavoces de estudio, programas, trabajábamos la electrónica en relación al video a la performance al Live Electronic y este tipo de cosas. Luego este laboratorio fue transformándose por una serie situaciones por la misma evolución de la música electroacústica, antes era muy difícil tener los medios para hacer la electroacústica en tu propia casa, porque era carísimo, era inviable, los materiales quedaban obsoletos en un año, en fin, se hacía necesario tener un laboratorio subvencionado para que esto se diese. Poco a poco, en nuestra andadura, mientras estábamos en SGAE, nos dábamos cuenta que cada vez más, los compositores no necesitaban ese espacio físico, lo que necesitaban era un medio por el cual presentar sus trabajos, generar un espacio de reflexión, de creación y de comunicación entre diferentes ámbitos artísticos, bailarines, audiovisuales, teatro, cine, performance, escultura y música, y desde ese lugar decidimos que no tenía sentido obligar al compositor a venir desde distancias largas para poder hacer un trabajo que podía realizar perfectamente en su casa y entonces la dinámica del laboratorio empezó a ser más, un colectivo de artistas que nos reuníamos para tomar ideas y generar obra, más que a crear la obra en ese espacio físico, allí estaban los creadores de audiovisuales de la UPV como Josu Rekalde, artistas sonoros como Mikel Arce cuyo lugar en la electroacústica es una situación en la que el artista plástico que entiende que su material puede ser un lienzo, puede ser una piedra esculpible, puede ser una imagen fija o en movimiento o puede ser un sonido y de qué manera este sonido intervienen la materia y él en sus esculturas sonoras trabaja mucho esto, por ejemplo en su obra Wav, el hace visible en el agua, frecuencias muy bajas de 30 a 90 Hz, es compositor pero no en el significado estanco que conocemos, el compone su obra pero su acercamiento es siempre desde la visión de un artista plástico, empieza a haber modulaciones,

intersecciones muy interesantes y esto es lo que queríamos trabajar en el laboratorio. Es decir, el laboratorio pasó a ser un laboratorio en red más que físico, de hecho este laboratorio trabaja con Idoia Zabaleta como coreógrafa y performer, trabaja con Jorge Horno del mismo modo, con Juan Crego, ha habido muchísimas relaciones, etc. Yo he dirigido KLEM hasta el año 2009 desde que se fundó en el 2001, luego pasó a ser una codirección entre Iñigo Ibaibarriaga y yo misma, y en este momento es Iñigo quien dirige KLEM y yo me dedico a la dirección acústica del Ensemble Kuraia.

- ✓ **Mikel Arce:** pues bueno, está el laboratorio KLEM que es el que más conozco y que poco a poco con el tema de la difusión se ha ido equipando a través de los festivales que ha ido organizando con el laboratorio de música electroacústica ha llegado a tener un equipamiento de basto nivel, ha ido adquiriendo tarjetas multicanal, algún macintosh, el software típico, monitores autoamplificados como los Genelec, yo creo que está bastante bien equipado.
- ✓ **Mikel Mate:** está el laboratorio de Vitoria que ha hecho cosas muy interesantes, Josetxo Silguero, por otro lado, con el tema del saxofón siempre ha estado detrás de los compositores pidiendo obras, ha sido una persona que ha tenido su importancia, En Bilbao no tengo constancia de que exista algo lo cual no quiere decir que sea así, en Navarra hicieron los encuentros de 1972 pero después tampoco conozco nada más. Arteleku también se que ha hecho cosas en este sentido pero no muy relacionado con conservatorios. Entonces el que más conozco es el que había en el conservatorio superior de San Sebastián, había una mesa de 24 pistas que era un poco el corazón, un grabador analógico de 16 pistas Tascam, pero lo que no había era un técnico encargado del estudio y eso fue el gran problema. Actualmente, en el espacio de este laboratorio se hacen combos de música moderna, entonces como les hacía falta sitio lo que han hecho es desmantelarlo, por desgracia ya es pasado.
- ✓ **Pascal Gaigne:** conozco un poco el laboratorio de Vitoria que estaba basado en dos personas fundamentalmente, Alfonso García de la Torre y Guillermo Lauzurica, pero he tenido la sensación de que sí, de que ocurrían cosas pero no había una conexión entre lo poco que había, recuerdo que en Vitoria utilizaban el Pro-Tools, un sintetizador modular y algunos programas de transformación como el Max/Msp, también algún compresor y cosas por el estilo, si también recuerdo un sampler Kurzweil. Se que en Pasaia había

algo con respecto a la especialización del sonido pero algo muy pequeño. En Bayona había también algo relacionado con la acústica. Yo creo que el tema de la acústica es una experiencia metafísica única, es una experiencia sensorial en la que no ves de donde te viene el sonido puesto que debes cerrar los ojos y dejarte llevar por la espacialización ya que si es pura no debe haber nada más, si ves a un músico en el escenario prima la vista antes que el oído, entonces si pones la sala a oscuras es una experiencia que abre horizontes mentales muy interesantes.

- ✓ **Stefano Scarani:** Conocía, antes de vivir aquí, la existencia del LIEM gracias a una conferencia de Adolfo Nuñez en la Civica Scuola di Musica, y conocía Phonos de nombre. Tengo la impresión que España haya sido por mucho tiempo un lugar cerrado, sobretodo en este ámbito.

- ✓ **Teresa Catalán:** exactamente un laboratorio de ese tipo, no, pero insisto en la aportación de Isasa (que sí disponía de un laboratorio, aunque creo que era particular, no institucional), y la presencia en el Conservatorio de Pamplona de Ricardo Urgoiti (Ingeniero de caminos, especializado en EEUU. Hizo una gran labor dedicado –entre otras cosas- a la difusión científica y técnica) en 1957, pero, exactamente un laboratorio, que yo sepa, no.

- ✓ **Zuriñe Fernández:** pues está el laboratorio de Vitoria que fue y es bastante importante, en Bilbao, siempre desde el tesón de las personas, una gran compositora M^a Eugenia Luc, impulsó KLEM desde su Ensemble Kuraia y también está Iñigo Ibaibarriaga que es un saxofonista muy interesado en trabajar con los sensores, con la transformación en vivo. En Donosti está Arteleku donde se a trabajado sobre el mundo sonoro muy ligado a los artistas plásticos desde una relación con el sonido no solamente musical. Pero yo creo que como laboratorio físico el que tenemos es el de Gasteiz, el que ha generado una corriente y el que tenía un festival exclusivamente de música electroacústica llamado Sinkro. Y bueno, en Navarra no conozco tanto, sé que el grupo ALEA dirigido por Luis de Pablo y financiado por el grupo Huarte hicieron los encuentros de Pamplona de 1972, pero actualmente creo que no existe nada, sí que ahí compositores que de forma individual van haciendo sus cosas pero creo que no hay nada parecido a un laboratorio

como tal. Hombre yo creo que en el caso de Vitoria fueron importantísimas dos personas, una fue Carmelo Bernaola que impulsó el nuevo conservatorio con el laboratorio de electrónica y una segunda persona, el alcalde de la ciudad, por suerte estaba de acuerdo con las ideas de Bernaola, fue realmente el alcalde el que quiso hacer un lugar nuevo dónde habría un auditorio nuevo y con un pensamiento nuevo, entonces se dio la confluencia de estas fuerzas que pudieron aportar el dinero necesario para materializarlo.

6. En cuanto a la enseñanza de la música electroacústica, existen donde se imparte dicha especialidad, aquí en España, tenemos un Master en Composición Electroacústica en Madrid y en Barcelona, también la UPV imparte esta especialización en Valencia. **¿Tienes conocimiento de centros similares que impartan la enseñanza en la especialidad de electroacústica? y ¿cuáles son?, ¿crees que están al nivel del resto del mundo?**

✓ **Alfonso García de la Torre:** bueno, aquí lo que se hace, en Vitoria, es un acercamiento a la música electroacústica ya desde el grado profesional, en quinto y sexto de grado profesional es una optativa Y luego esto da pie a todo aquel que quiera desarrollar el tema de la electroacústica para que lo pueda hacer en Musikene que es el conservatorio superior de música del País Vasco donde hay un laboratorio y también hacen un trabajo de especialización en el campo de las nuevas tecnologías. Este es el ámbito académico que existe actualmente en el País Vasco. Es siempre el mismo problema, la separación entre los estudios superiores de música y los estudios superiores de universidad, lo mismo que la separación entre ciencias y letras, es el problema que se sufre este país, que parece que estamos en compartimentos estancos cuando una formación en música es una formación universitaria al mismo nivel que otras y yo creo que si existiesen vasos comunicantes entre las especialidades artísticas eso podría ser muy beneficioso. El desarrollo del arte actual, el sonido, la música, es algo muy importante que puede dar lugar a colaboraciones entre músicos, artistas plásticos, danza, etc. En el siglo XXI, cualquier proyecto musical puede verse alimentado por otras disciplinas artísticas, yo creo que eso aporta mucho para el compositor en todos los sentidos, es decir, descubrir que tu puedes hacer música para la danza, para el video, para un escultor o un pintor es

muy enriquecedor. De todos modos, volviendo a la enseñanza, yo creo que estamos a un nivel bastante elevado, tenemos compositores que están trabajando a nivel internacional y en sus composiciones está presente la electroacústica. En cuanto al hecho de producción y difusión yo creo que estamos en un momento dulce, fiel reflejo de todo esto son los festivales que organizamos, están viniendo compositores de nivel europeo y salen encantados con la difusión de su obra, estamos realizando grabaciones, tenemos personal especializado en todo lo que concierne a la música electroacústica y al manejo de la tecnología actual. De hecho, el síntoma de esto es que tanto compositores como intérpretes, tras la ejecución de tal o cual obra te felicitan por lo cómodos que se han encontrado, algo complicado en el mundo de la música electroacústica donde es muy normal encontrar problemas técnicos. El problema fundamental de nuestro país, es que existen los espacios pero no se cuenta con la infraestructura adecuada para poder desarrollar la electroacústica, entonces, nosotros al respecto hemos adecuado, en el aula magna del conservatorio, un sistema de producción y difusión adecuado para poder trabajar con la música electroacústica.

- ✓ **Ana Barrio:** no, como a nivel de Master por lo menos en la UPV no lo hay, otra cosa es que haya algún profesor muy metido en este tema como Mikel Arce y pudiera funcionar algo de este estilo en la UPV donde tienen unas instalaciones que realmente son impresionantes. Mikel Arce no es compositor pero a nivel de microfonía, difusión o instalación sonora sabe muchísimo. Pienso que hay gente especializada para poder enseñar y además interés de aprender por parte de las generaciones jóvenes de compositores y artistas sonoros pero que por falta de medios económicos, de momento, aun es un poco complicado de que salga adelante.
- ✓ **Aurelio Edler Copes :** no, no conozco, nunca he escuchado algo al respecto. No obstante en Musikene, que sería el lugar adecuado para esta enseñanza más especializada, haría falta una infraestructura más potente, un laboratorio con más espacio físico para albergar a varios estudiantes trabajando a la vez, sobre todo tener una buena sala de grabación ya que cuando estudié yo, era uno de los grandes problemas, no teníamos un lugar donde poder grabar sin estar escuchando los sonidos que procedían de otros lugares del conservatorio. Francamente para realizar un master yo pienso que necesitarían más estructura que por otro lado tampoco creo que sería muy caro.

- ✓ **Felix Divar:** la verdad es que solo te puedo hablar de lo que conozco, es decir de Vitoria ya que del resto no tengo constancia de que exista una enseñanza especializada en este campo. Entonces aquí, cuando teníamos enseñanzas superiores, el laboratorio y la enseñanza que en el se impartía tenía mucho auge. Actualmente en enseñanzas profesionales se les oferta una asignatura optativa para todo aquel alumno que desee recibir esta formación, además se hacen conciertos pedagógicos para los colegios y uno de los temas es las nuevas tecnologías, se les enseña el material y se interpreta alguna obra mixta.
- ✓ **Guillermo Lauzurica:** creo que no, igual estoy equivocado. En Musikene, la clase de musica electroacústica es una parte de la formación que a los alumnos se les ofrece dentro de los estudios de composición, es verdad que se le da bastante importancia pero no llega a ser una especialización y por otro lado, considero que es más importante que un mero complemento a dichos estudios. En un inicio se pensó que en el plan de estudios existiese la posibilidad de especializarse en una rama concreta al llegar a cierto nivel, sin embargo finalmente se decidió que todos hiciesen de todo, en conclusión, creo que no existe nada parecido a lo que comentas sobre esta enseñanza en el resto del estado.
- ✓ **Iñaki Estrada:** bueno, para empezar, con tanto cambio de plan de estudios que si Logse que si Loe etc, no sabría decirte exactamente lo qué está estipulado o lo que se tiene que impartir concretamente respecto a la asignatura de electroacústica en un conservatorio, es decir, cada conservatorio hace de su capa un sayo y decide hacer esto de tal o cual manera y punto. En el caso de Musikene aun es más complicado porque es una fundación y Musikene tiene que hacer un acuerdo con el ministerio de cultura para que le convaliden los creditos de sus alumnos, pero vamos, comparable al master no se porque se supone que el master es para gente que ya sabe. En cuanto a la docencia, hay gente muy capaz pero el problema de los conservatorios es que no se contempla la figura del técnico asistente, es decir, aquel que pueda ayudar al alumno a grabar, a producir, a cablear la difusión, en fin. Por otro lado ¿cuantas horas a la semana se le dedica a la enseñanza de la música electroacústica?, en historia de la música, ¿se preocupan de este periodo de la música?. De Navarra no tengo ninguna noticia pero creo que no existe nada al respecto.

✓ **Iñigo Ibaibarriaga:** no sé qué intenciones tiene Musikene al respecto, es decir de abordar un proyecto de tal envergadura. La UPV de Valencia es en este sentido un lugar muy interesante, es abordable económicamente, tiene un buen profesorado como Gregorio Jiménez, Carlos Perales o Stefano Scarani que está también en Musikene, es decir, Musikene tiene puentes con un profesorado que está teniendo experiencia en otros centros. Otra cuestión es, no mirar a España sino mirar a otros sitios, a Edimburgo o Berlín, a Manchester, y es que Inglaterra tiene ubicada en la universidad la enseñanza de música y tecnología desde hace 15 o 20 años, los estudiantes lo llaman el grado en Artes Creativas y Multimedia, con lo cual, un estudiante acaba haciendo su formación compositiva, mucha de ella electrónica para acabar siendo, imagínate, técnico de sonido en un estudio de grabación y cuyas prácticas en tu último año de estudios son trabajar para los estudios Abbey Road o en la CBS o Sony o tipo de estudios muy serios que demandan estudiantes de estas características, es decir, que conozcan Max/Msp, Pro-Tools, Logic, etc, y que no van a usar estos programas para componer música electroacústica, sino para sonorizar espacios, para trabajar con artistas multimedia en donde un estudiante de artes plásticas, un video-artista, conoce muy bien lo relacionado con la imagen pero sin embargo el mundo del audio se le escapa un poco, entonces asociado con este otro tipo de estudiantes de composición hace que pueda surgir proyectos de creación sonora o para galerías. Entonces, claro, creo que el modelo no está en seguir estudios especializados en España que hayan sido constituidos recientemente sino mirar un poco a las posibilidades de Inglaterra o Alemania que ya llevan quince o veinte años de experiencia en este terreno y que son similares económicamente a realizar los mismos estudios en España. Aquí, por parte de docentes como Mikel Arce se tiene la intención de que esto se abra pero el gobierno vasco no lo ve, hay una necesidad muy seria en hacer este abordaje, la cuestión es como, cuando y con quien. Mientras los estudios sean privados es un inconveniente, lo ideal sería que estuviese en las universidades. En Musikene, por ejemplo, creo que la parte fuerte es la acústica pero no tanto el software, se estudia un poco Max/Msp pero de una manera tangencial, creo. Supongo que como en el resto de los conservatorios de España. Es un poco, la Trayectoria que hemos venido siguiendo todos, uno estudia, luego se hace un posgrado o en mi caso una tesis doctoral en la cual acabas haciéndote residencias fuera,

en lugares donde esto ya funciona de una manera absolutamente eficiente, que se yo, en el SARC había una sala con unas rejillas por suelo y tanto por abajo como por arriba de este existían diferentes capas de baffles (unos 300 creo recordar), vamos era como meterte en la esfera de la exposición de Osaka en la que se interpretó una obra de Stockhausen rodeando al público con casi 700 baffles, la sensación era de estar buceando o flotando en el sonido, algo impresionante, yo nunca había tenido una experiencia así. Entonces, no sólo son los equipos sino también un poco los enfoques creativos hacia los que hay que trabajar, que tipo de obra quieres hacer, porqué, que quieres comunicar, etc. Hay un repertorio que hay que escuchar y tocar y luego hay una serie de elementos que son más la parte digamos de investigación, creación, de exploración creativa, y esto es importante contemplarlo también, es decir, que haya espacios que lo contengan y que haya vías de desarrollo para los estudiantes, que hagan proceso mientras estudian, y eso, no se si tiene visos de cambiar en el País Vasco que era un poco tu pregunta. Esto sólo se podría esperar en Musikene puesto que no tenemos otro centro superior, además, creo que esto no es una cosa que haya que cambiarla en el departamento de composición, no les compete solo a ellos, sino a todo el centro. Si estudiar música antigua en un conservatorio de España ya es una Rara Avis, estudiar todo lo que compete a la tecnología es decir el trabajo con sensores, el procesamiento del sonido, etc, es tan Rara Avis o más, con la contrapartida de que los muchachos de 15, 16, 17 años nunca tocan la Viola de Gamba pero sin embargo, todos ellos usan la tecnología. Es decir, el uso de ese software tan intuitivo es algo intrínseco a la sociedad de hoy día, va a estar en el código genético de las próximas generaciones y no la Viola de Gamba, entonces claro, eso es algo que no le compete a un departamento de composición, le compete a todo el centro educativo. Esta es mi opinión a esta falta de desarrollo.

- ✓ **Jon Bagües:** lo único que conozco en estos momentos son las asignaturas que tienen en Musikene pero yo no creo que exista, a nivel de educación, ningún proyecto que yo sepa. Lo que si creo es que tiene que ser muy diferente la manera de componer hoy en día a la manera de componer de hace 30 años, es decir, ha cambiado mucho los programas que ahora se utilizan para hacer música electroacústica.

- ✓ **Joseba Torre:** no no, dentro de las enseñanzas superiores de música, se contempla, efectivamente la especialidad de Sonología, pero el País Vasco y Navarra, de momento sólo contemplan las enseñanzas superiores la interpretación, composición, dirección y pedagogía, entonces, Sonología todavía no se ha puesto en práctica en el País Vasco ni en Navarra. Yo soy una de las voces que no solo lo apoya sino que se ha levantado pidiendo que es necesario este tipo de especialización. Lo que pasa es que yo creo que es un problema de concienciación y sobre todo de visión, claro, no hemos tenido una tradición electroacústica, entonces la gente desconoce, y el desconocimiento hace que las instituciones no vean la importancia de implantar estas nuevas especialidades. Probablemente en las instituciones, el encargado de decidir que especialidades entran y cuales no, habrá visto el nombre de Sonología y se habrá preguntado, ¿que es esto?, seguramente esto generará gastos, entonces, si no lo ha habido antes, ¿para que lo vamos a poner ahora? y así, pasa la vida, nos perdemos las oportunidades y las dejamos pasar cuando probablemente esta especialidad sea una de las más interesantes que el nuevo real decreto ha formalizado. Por otro lado, esto deja al conservatorio superior de Pamplona absolutamente a un nivel que no es el más alto al que podría aspirar ya que como mínimo podría, al menos, haber insertado esta especialidad como una asignatura de la carrera de composición, cosa que tampoco se ha hecho. Hay que tener en cuenta una cosa, y es que, Sonología no implica únicamente composición electroacústica, también es esencial para otras especialidades como en el mundo de las bandas sonoras, si no conoces estas enseñanzas en Sonología es probable que no puedas entrar con pie firme a realizar posibles trabajos que se te puedan presentar.
- ✓ **Josetxo Silguero:** no, no, ¿tu tienes? ja ja ja, bueno, está Mikel arce en la UPV y se que estaban con la idea de lanzar un master en sonido, también está por allí Iñigo Ibaibarriaga que es el primero que ha hecho un doctorado en el gesto musical. Por otro lado, está claro que deberían ir planteándose el hecho de lanzar un master de estas características.
- ✓ **Juan José Eslava:** No, que yo sepa, no, sí que hay la clase de electroacústica que habíamos mencionado antes del Musikene y las del Conservatorio Profesional Jesús Guridi en Vitoria y no hay absolutamente nada más, que yo sepa, bueno sí, la clase de

electroacústica del Conservatorio de Bayona y creo que no hay nada más, en mi conocimiento.

- ✓ **M^a Eugenia Luc:** mira, en Musikene se están diseñando una serie de Masters y Posgrados que saldrán a la luz a partir del año que viene. Se está planteando una continuación a los estudios superiores que se realizan en la carrera de composición de música electroacústica y música interdisciplinaria en cuanto a creación con video y a creación con otras áreas, es decir, se está pensando en un Master que cubra esta necesidad. Todos los Masters y Posgrados saldrán poco a poco en el tiempo, de forma escalonada. Luego tengo constancia de que en la UPV hay un Master de Arte y Tecnología.
- ✓ **Mikel Arce:** bueno, yo creo que el que más ha desarrollado esto ha sido Alfonso García de la Torre en el laboratorio del conservatorio Jesús Guridi de Vitoria, ellos han sido el germen. Ahora, una especialización tipo master, pues nos me suena y menos en los tiempos que corren. Además, hoy en día hay mucho autodidacta y la gente viaja se va a otros sitios porque aquí... pues como Iñigo Ibaibarriaga que ha salido a sitios que ya tienen una consolidación como Mexico, Inglaterra, Alemania etc, y es que aquí pues no hay demasiado, de hecho, todos los proyectos que ha realizado Iñigo, pues, ha tenido que viajar y de hay obtener conocimientos e ideas. El año pasado Iñigo realizo un proyecto llamado “La Escucha Errante”, una especie de festival, y si ya es problema el tema de la formación aun lo es más el problema de la difusión, en una galería de arte puedes colgar los cuadros, pero donde haces la difusión sonora de la experimentación musical, cuantos programas de radio se dedican a este ámbito, pues que yo sepa, Ars Sonora y otro programa de radio nacional que lo lleva Juan Costa, es decir, muy poquitos y además a que horas lo emiten, otra es regalando CDs a la gente pero eso tampoco te resuelve nada. Entonces la idea de “La Escucha Errante” era eso, pues que las galerías de arte se implicasen de forma que en ellas se pudiera realizar la difusión por medio de conciertos o vendiendo discos creados en el propio Zawp, con su sello Zawprecords, más que vender es difundir, que se escuche. Entonces, la intención es que se avance en este aspecto de llegar al público, que las generaciones que vengan se encuentren un camino recorrido en este sentido, que no se tenga que volver empezar siempre desde el principio. Gran culpa es nuestra, en los institutos no se les enseña nada

de lo que es el Arte Sonoro con lo cual cuando llegan al primer curso de la universidad alucinan con la octofonía por ejemplo, y no te digo nada con las cabezas binaurales, micrófonos en una cabeza y se echan las manos a la cabeza. Yo lo que hecho de menos es que en los conservatorios superiores españoles yo creo que estamos un poco obsoletos en cuanto a material se refiere.

- ✓ **Mikel Mate:** no creo que estén haciendo así nada concreto, y no creo que sea la tendencia ni tampoco creo que sea lo que se vaya a hacer. Por ejemplo ahora esta hablando el departamento de educación sobre el plan estratégico de Musikene y creo que entrará la pedagogía, que es una de las demandas que las escuelas de música estamos pidiendo y no creo que nadie esté pidiendo que entre la electroacústica. Si hubiese dinero no me cabe duda de que habría voluntad en instaurar esta especialidad pero dado los recortes que existen no creo que a nadie se le ocurra poner la electroacústica. Hoy, si quiero hacer electroacústica no necesito un hiperlaboratorio, en tu propio ordenador estoy seguro de que tienes muchos más recursos de lo que había en un laboratorio de hace 30 años. es decir veo mucho más eficaz derivar el dinero a la contratación de un buen profesorado que a tener lo último en tecnología.
- ✓ **Pascal Gaigne:** lo que conozco es la clase de Musikene que la lleva Stefano scarani y creo que es más algo complementario a los estudios de composición que algo independiente a modo de laboratorio. Imagino que el laboratorio de Vitoria también tendrá sus funciones de docencia. En Pamplona no lo sé y en Bilbao tampoco tengo constancia de que exista algo. Pero incluso en España, no hay gran cosa, de hecho, hasta Prácticamente la actualidad, los compositores han salido a formarse en los centros de investigación sonora franceses tales como el IRCAM o el GRM. Esto da una idea en lo que concierne a la poca que tenemos de enseñanza especializada. Lo lógico sería juntar fuerzas y crear un centro potente pero es complicado, cada uno lo quiere para si mismo y claro no salimos de tener diversas islas esparcidas e incomunicadas unas de las otras.
- ✓ **Stefano Scarani:** En Valencia hay el MEEVIC, Título de Especialista Universitario en Música Electrónica, Electroacústica, Interactividad y Video Creación, que contribuí a crear y donde colaboro desde su primera edición. Con respecto a los niveles, si no hay dinero es difícil garantizar un alto nivel en la enseñanza; los Masters, antes de obtener un reconocimiento y un apoyo, tienen que auto-pagarse, así sus costes van a ser

prohibitivos. Creo que España tendría que rehacer por completo su sistema educativo, empezando por eliminar la LOE, que ha empeorado las cosas. El problema es que las universidades Españolas no imparten cursos de composición, así que, sí que se encuentran muchos y buenos cursos técnico-prácticos o teóricos de investigación, pero es el Conservatorio que tiene que proponer un curso de composición de posgrado y es lo que se pretende, sin dinero.

- ✓ **Teresa Catalán:** no conozco otros centros en España, pero el hecho de que aquí no haya instituciones con el presupuesto y la promoción que tiene el I.R.C.A.M. en Francia, por ejemplo, marca notablemente la situación. Un alumno que estudia electroacústica en España, si quiere completar su curriculum, tiene que salir al extranjero. Esa es la razón por la que creo que en este país no ha existido el apoyo necesario, imprescindible para crear un foco de referencia en la especialidad. Pero el problema viene desde el principio. La atención que hoy se le da a la electroacústica es escasa. Los conservatorios superiores tienen dotaciones precarias y no todos los profesores han superado los accesos en los que deben demostrar su capacitación para esa enseñanza. Por otra parte, en los estudios LOGSE, la electroacústica existía como especialidad, pero con los estudios LOE (hoy todavía vigentes), eso desapareció y no parece que la situación vaya a cambiar. Los conservatorios no pueden organizar terceros grados, es decir, no pueden ordenar posgrados completos que se acerquen al mundo de la investigación. De hecho, las líneas que existen en esa dirección están en las universidades, donde no hay estudios musicales. Esta separación es la raíz del problema. Para resolver esta situación, desde mi punto de vista, la electroacústica debería ser una especialidad propia, que se debería estudiar en las enseñanzas superiores. Debería contener dos vertientes o líneas concretas: compositor o técnico. Creo que la técnica, hoy, no se estudia suficientemente. Los conservatorios, en general, enfocan la enseñanza hacia la composición, pero – quizá-, falte un conocimiento más profundo de la tecnología, algo que hay que resolver. La organización de las enseñanzas superiores musicales en el ámbito superior, es la única posibilidad de paliar nuestro problema, que en otros países europeos, está completamente resuelto.

✓ **Zuriñe Fernández:** bueno, así como Master yo creo que no, sí que se han hecho muchas cosas, muchos cursos, charlas de especialización con personalidades en la materia, Stefano Scarani está dando clases en Musikene, es decir, hay personal que ha trabajado o trabaja en Masters de otros lugares que de vez en cuando han pasado por aquí para compartir sus experiencias. Lo que se es que en Musikene hay una intención por sacar un Posgrado que puede salir en un futuro no muy lejano.

III. Preguntas de valoración.

7. **¿Consideras que existen infraestructuras sociales que faciliten componer música electroacústica?**

✓ **Alfonso García de la Torre:** bueno, en cuanto a estructuras sociales, tenemos una asociación de música electroacústica de España, AMEE, que apoya iniciativas en este campo. También existen diversos tipos de ayuda a la composición, podría estar mejor, pero bueno, yo creo que no nos podemos quejar, pero sí que hay una concienciación en el campo de la música hacia la música electroacústica. Sin embargo, siento que falta darle un impulso, falta convencer a organizadores y público de que la música electroacústica es necesaria para la música en cuanto a que añada variedad e interés a la música actual. Pero esto, sólo es una labor nuestra, falta un poco de pedagogía en la música contemporánea y por ende en la música electroacústica. Lo que pasa es que hoy día, vivimos en un mundo en el que hay una diversificación de las propuestas musicales, se ha ampliado el abanico en el que tú puedes trabajar, y eso, de algún modo es beneficioso, esto nos da la posibilidad de contactar con otras disciplinas artísticas y poder emplear en tu música influencias de todo tipo. Por otro lado, el problema está en los adjetivos que se ponen a las cosas, música contemporánea..., música electroacústica..., en fin, no me gusta esta sensación de compartimentos estancos, el encasillamiento al que se tiende, esto, como mucho, solo beneficia a las grandes superficies para poder tener ordenado los pocos discos que le quedan. Actualmente, puedes encontrar propuestas de música electroacústica que engarzan con el Jazz, con el Pop-Rock, con lo experimental o con lo contemporáneo, entre otras posibilidades.

- ✓ **Ana Barrio:** pienso que no, para empezar, la educación y la cultura no están apoyadas por ningún gobierno, sea del color que sea, pero bueno, eso pasa en toda España, por lo tanto, si lo más básico que es la cultura, no está apoyada aún menos lo está la música electroacústica que es algo más específico, además no veo que las cosas vayan a cambiar, es más, van a peor, quieren eliminar la música de primaria, y la de secundaria y tienes un conservatorio superior de música que se lo van a cargar si siguen con las políticas de recortes a pesar de que están dando dinero para el fútbol. En cuanto a las ayudas para la composición, sé que hay de diputación del gobierno vasco aunque cada vez hay menos, creo que la BBK también hacía algo en su día. En Navarra se que en la diputación hay subvenciones pero no se si para estudiar fuera o algo por el estilo. En mi caso, yo he pedido para posgrados y solía haber, ahora imagino que habrá menos. En cuanto al tema del público, he observado que en Vitoria hay de todas las edades, en el resto de lugares observo que el público es más joven, es muy normal encontrar un público joven vinculado a la Universidad al cual le atrae estas nuevas sonoridades.
- ✓ **Aurelio Edler Copes :** las únicas ayudas que conozco, son las del gobierno vasco y estas permiten la composición de música electrónica, digamos que si que hay. En lo que concierne al público, a mí me encantaría que el público demandase este tipo de música, creo que no estamos en este punto de que nos demande pero quizá llegue el día en que sí, hay que trabajar bien. No obstante, creo que hay público, sobre todo en la línea del Pop-Rock, es decir, la gente está acostumbrada a unos sonidos cercanos a la electroacústica. Entonces se trata de construir un público, por suerte existe el festival Sinkro, el festival del KLEM, hay festivales en Arteleku con la electrónica más cercana al estilo Pop, es decir, ha habido una constancia en este tipo de acontecimientos y eso, no cabe duda ha generado un público, pero creo que sería genial que estos festivales pudieran contar con una producción más potente, no me refiero al contenido sino al detalle. Pienso que hay un nivel bajo de actividad, no de composición, podría haber más si tuviésemos más estructuras, lugares donde poder crear y llevar más adelante los proyectos ayudados por asistentes que vienen a ser técnicos especializados en todo lo que concierne a la electrónica. Si se pudiese acceder a este tipo de infraestructura estoy seguro que se llegaría a un nivel muy alto ya que hay compositores muy preparados. En Francia existen hasta cinco de estas estructuras, IRCAM y GRM en París, GRAME en

Lyon y no me acuerdo del nombre de los otros dos, tienen asistentes y la posibilidad de trabajar en el todos los días a cualquier hora, entonces, y por medio de encargos, tu puedes hacer tu obra aquí y encima luego te la estrenan en sus propios ciclos de conciertos consiguiendo una interacción constante y mayor con el público. Los programadores son otro de los puntos flacos en País Vasco o Navarra y en España en general, en Francia es muy diferente, hay una tradición y se programa música electroacústica.

- ✓ **Felix Divar:** pues cada vez menos, aquí de los dos ciclos que teníamos hemos tenido que eliminar uno, se apostó por el festival Bernaola y haciendo malabares, claro si te quitan el 80% de la ayuda pues lógicamente no se puede hacer demasiado. Hombre, se sobrevive ante la idea de que utilizar el dinero en cultura es perder el dinero.
- ✓ **Guillermo Lauzurica:** la música contemporánea es minoritaria, la música electroacústica aun lo es más, entonces, sí que hay un público porque a base de programar conciertos y festivales hay gente que acude a los conciertos de forma asidua, aunque no deja de ser una cuestión minoritaria. También es verdad, que hoy día con el tema de la globalización, lo minoritario puede llegar a mucha gente pero no por medio de la difusión en directo sino por medio de difusión en streaming por Internet. Yo opino, que este tema de la difusión por Internet es una cuestión que hay que cuidar, en mi caso he puesto cosas que hemos realizado en Internet por una simple cuestión, si no estás en la red es probable que llegues a muy poca gente y que además no te salga trabajo, en definitiva, por esta razón creo que es interesante darse a ver un poco de forma más globalizada. Y bueno, aquí en Vitoria siempre hemos tenido un par de festivales el Bernaola y Sinkro, ahora llevamos dos años sin Sinkro pero Alfonso lo quiere resucitar integrándolo en el único festival que ha quedado, el festival Bernaola, donde se reserva un espacio para las nuevas tecnologías. Incluso en los conciertos que se ofrecen en la asociación de música electroacústica de España, en la AMEE, el público es minoritario con lo cual yo me siento satisfecho de la respuesta que hemos tenido siempre en Vitoria, incluso a los conciertos de música acusmática que realizaba Zuriñe Fernández, donde no toca nadie en el escenario sino que sólo es música electroacústica especializada, teníamos afluencia de gente.

- ✓ **Iñaki Estrada:** las subvenciones que dan no son muy..., el problema es que cuando haces una obra con electroacústica tienes que tener gente y equipo, es decir, la subvención es la misma escribas para un Ensemble sin electroacústica como con electroacústica, con la diferencia de que si es con electroacústica vas a tener que alquilar un equipo que vale una pasta, vas a tener que precisar de la ayuda de un asistente que según la densidad de la obra se te puede llevar 600, 700, 800 € etc, y es que el problema es que cuando se encarga una obra a un compositor, la idea generalizada es que él va a hacer la electrónica y que eso por tanto es gratis y eso debe cambiar, se tiene que empezar a pensar en el asistente como en un músico más, pero además muy importante. Por ejemplo, en Quincena de Donosti, en las salas polivalentes, nunca me ha faltado de nada, he tenido cuadrafonía, micros, de todo y muy bien, te intentan poner todo lo que necesitas, además está Ramón Lazkano que se mata con quien haga falta para que todo lo que necesitas esté en su sitio.
- ✓ **Iñigo Ibaibarriaga:** bueno, hay un público hoy en día que está sumamente interesado en el mundo de lo electrónico, en el procesado que se hace con lo electrónico a través del Hardware Hacking o de propuestas del uso de herramientas electrónicas de software que permitan la exploración del sonido y que se hacen por ejemplo en el Larraskito aquí o en Arteleku, es un público que no viene de la formación clasico-romántica pero están sumamente interesados en lo tecnológico. Entonces, si esto lo asociamos a las ayudas a la creación o a los programadores de conciertos, hay una fractura, sobre todo con los programadores entre los cuales la programación de música electroacústica es escasísima como lo es la programación de la propia música contemporánea. La electroacústica es el hermano pequeño de la música contemporánea, con lo cual, si a esta se le ha tratado como se le ha tratado en la programación de las orquestas pues al hermano pequeño siempre se le trata peor que al mayor, ¿no?, y claro pues esto tiene una enorme contrapartida que es que se convierta en marginal que suscite menos interés desde el punto de vista de la formación y que paralelamente pase lo que pase dentro de la formación en la música electroacústica en los centros de enseñanza superiores. Yo estoy convencido de que si Mozart pudiera vivir ahora usaría un iPad, era tan inquieto que no podría abstraerse a usar las nuevas tecnologías, lo cual no quiere decir esto que esté mal programar Mozart, el problema es la medición de porcentajes, es decir, cuanta

programación tengo de música clásico-romántica y cuanta de música contemporánea, y dentro de esta última, cuanta hay de música experimental y cuanta de música consolidada. Si uno analiza lo que ha venido ocurriendo en la orquesta, por ejemplo de Bilbao, los años que han venido programando Ravel o Beethoven... o..., maravillosos, su música es espectacular pero uno no asiste todas las semanas a visitar Las Meninas, sin embargo, si las orquestas basan sistemáticamente su programación en un 80 o 90% en la música clásico-romántica o primer cuarto del siglo XX, la experimentación y el acercamiento a la actualidad a nuestro pensamiento contemporáneo, al pensamiento de nuestros estudiantes de nuestros hijos es como si tu quisieras mandar un whatsApp con un Walkie-Talkie, no vas a poder mandar tu whatsApp, es que te tacharían automáticamente de australopithecus, y es que el pasado pertenece al presente porque el presente ha heredado ese pasado, está ahí y tenemos que construir un presente y un futuro con ese pasado, en la medida en la que nos detenemos en contemplar el pasado tenemos un serio problema de dirección, de saber hacia donde queremos ir, que igual no lo sabemos, quizá nuestra labor como docentes tiene que estar fundamentada en probar y en equivocarnos y ese es el reto, entonces, la contemplación del pasado, por maravillosa que fuera, nunca será mejor, porque ya pasó. Hay un serio problema, las ayudas que tiene el gobierno vasco son ayudas que llegan a la creación de la obra, es una pena que eso sea así, que a un compositor le den un dinero para crear una obra al margen de que se interprete o no, porque, no es reto de quien fomenta la ayuda promocionar que si a ti te dan dinero para que tu compongas una obra sinfónica, tengas el estreno sinfónico, es decir, el gobierno vasco se compromete a tener una vinculación con la orquesta sinfónica de Euskadi y promover tu estreno, ¿lo hace así?, o es el compositor el que tiene que hacer un esfuerzo sobrehumano para contactar con los programadores de la orquesta para que le programen la obra que el gobierno vasco le dio dinero para crear, ¡guau!, yo creo que si el gobierno da un dinero para la creación debería preocuparse también de su difusión y repercusión mediática, en mi opinión, las ayudas no solo sirven para crear, deben servir también para educar, educar en la creación, experimentación y en la ilustración del oyente que es el que al final va a disfrutar de ese proyecto, no educar al compositor a pedir ayudas o al intérprete a que se busque la ayuda para estrenar esa nueva creación, osea, llevemos las cosas hasta el final,

obliguemos como sostenedores de la ayuda, el gobierno vasco en este caso, a que la obra se cree, se realice, se difunda, se programe, se explique, y que el público la escuche, es decir, que llegue a su fin último que es tener un auditorio. Entonces, yo como Ensemble pido a un compositor que me parece interesante que cree una obra, el compositor se tiene que buscar la vida para pedir una ayuda, si tiene suerte el gobierno le otorga la ayuda pero este no se preocupa de conseguir que los programadores la difundan, es decir, al final tenemos tres departamentos estancos que no acaban relacionándose con un fin último, la creación, la difusión y la educación de un auditorio, y el abandono de inercias pasadas que es la gran programación de siglos anteriores, entonces, bueno, es necesario forzar que esas maquinarias se interrelacionen. Volviendo al tema del público, es un público joven que no está vinculado al auditorio con butacas a la manera tradicional, son un público que está muy acostumbrado a asistir a conciertos de Rock, de Pop y que están muy abiertos a este tipo de música experimental. El público de la sala de concierto, hoy por hoy en ocasiones, es un público afincado en el pasado, por tanto la búsqueda de este nuevo público es importante y para ello hay que ir al lugar donde ellos están cómodos, es decir, en las facultades, y cuando vayan al bar, es necesario que un tío esté haciendo SuperCollider. Estuve hace años con Miller Puckette, el creador de PD (desarrollador del programa Max/Msp) me comentaba, que cuando los estudiantes de ingeniería, de computación, de programación de audio terminaban sus clases, bajaban al bar y el tipo que estudiaba física, sabía tocar un poco la guitarra y el que hacía programación o código, se ponía con el y lo procesaba, quiero decir, tíos que cuando están haciendo eso con 20 años en un campus universitario cuando tengan 40, tendrán una serie de puentes establecidos entre diferentes disciplinas muy enriquecedor, ¡nosotros!, continuamos viviendo en un gueto, solo nos juntamos con nosotros mismos, trabajar los músicos solo con músicos en un conservatorio ya lo llevamos viviendo desde hace 100 años, debemos mirar que ocurre en otras sociedades con modelos distintos y cotejar los resultados para cuestionar si nuestro modo es correcto o no lo es tanto. Los músicos acudimos a los conciertos pero también hay muchos que no lo hacen, si miramos al otro modelo, aquel en el que interactúan diferentes disciplinas, permite una difusión mucho más extensa, porque el oncólogo dirá, mira, un repertorio contemporáneo, anda si este tío que lo está haciendo era mi amigo en la facultad, y de

repente se establecen una serie de redes nuevas que pueden, sin duda, repercutir en un auditorio más numeroso y rico.

- ✓ **Jon Bagües:** la gente está ahora conectada a sonidos virtuales más que nunca, con lo cual la composición está vinculada a esto, nunca ha habido tantas posibilidades como ahora, es decir, infraestructura social tenemos y la música está más presente que nunca en la vida de las personas, ahora, en cuanto a una música más experimental, es lógico que el público sea más minoritario. En cuanto a los programadores, casi no existen programadores y además hay mucho miedo, en los festivales de música clásica prácticamente no se animan a ofrecer alternativas diferentes, por ejemplo a la ABAO ni se le ocurre que pueda ser posible programar algo con electroacústica en su ciclo de ópera, es un medio muy tradicional y cada vez más, los programadores cada vez están más precavidos y preocupados de que no van a llenar, entonces se están cerrando mucho en cuanto a programación, y luego hay una brecha con la gente joven que en cambio hay un público pero hay que encontrar las maneras de llegar ha él, el público joven es mucho más volátil, mucho más huidizo, no tienen costumbres fijas, la gente entre los 20 a 40 años hoy día, tienen las costumbres muy cambiadas en cuanto a hábitos sociales y todo esto aun no sabemos como manejarlo bien, la gente antes salía más a la calle y sus contactos se extendían a un gran número de personas, ahora, cada vez los núcleos son más pequeños y se restringen a una sociedad privada, la socialización pública cada vez es menor y en esto influyen mucho las nuevas tecnologías, entonces, que espacio tiene la música en toda esa vida social es algo que no sabemos manejar bien, pero a todos los niveles, no solo de cara a la música contemporánea sino que la música clásica también se está viendo afectada, cada vez hay menos público y por tanto los programadores intentan ir a lo seguro. Yo lo que creo es que la música electroacústica va por detrás de la música contemporánea o entra dentro del ámbito de esta, que por otro lado no se porqué ya que no necesariamente debería estar en ese ámbito, y seguimos todavía con los esquemas típicos de concierto de la música clásica, conciertos de una hora, en un espacio cerrado con butacas, con entrada y tal, a lo mejor hay que ir a otro tipo de espacios, de socializar esa música, etc, pero ya desde el propio desarrollo compositivo, ¿el desarrollo de la música electroacústica tiene que ser el mismo que el desarrollo con instrumentos acústicos?, hay ya no entro yo puesto que no soy compositor, pero si

plantear la cuestión de los paradigmas de la socialización de la música, la gente cada vez es menos capaz de escuchar obras largas, con lo cual, escuchar una sinfonía de Brahms, dentro de poco se va a convertir en algo exclusivo de muy poca y exquisita gente preparada para saber apreciar lo que es el desarrollo musical de tal época, es decir, va a ser como leer novelas antiguas frente a las actuales que se basan en estructuras más cortas, más pequeñas en el tiempo. Como dijo Patxi Larrañaga, componente de Iruñako Taldea, en estos momentos no atendemos a una sola cosa sino a dos o tres a la vez, simultaneidad en la escucha, en lo visual seguramente se puede aceptar pero en los paradigmas de la música clásica es casi prácticamente imposible, es necesario escuchar una obra desde el principio hasta el final, con atención, sino no eres capaz de percibir toda su riqueza. Pero esto se está pegando con la vida actual, hacemos zapping con todo, hasta con la comida, yo creo que este cambio hay que tenerlo en cuenta todos. En cuanto a ayudas para la composición, yo diría que eso está estable, pienso que la música sigue teniendo un cierto halo de riqueza cultural y social, pero que lo podemos perder en el momento en el que los políticos consideren que no es necesario para la vida, antes que la cultura se prefiera otras cosas que domestiquen más.

- ✓ **Joseba Torre:** no, no, por ejemplo, los concursos más importantes de música electroacústica que existen se encuentran en Francia y Estados Unidos pero desde luego no en España, aun menos en País Vasco y Navarra.
- ✓ **Josetxo Silguero:** hoy día la electrónica es muy popular entre la juventud, pero no por el ámbito académico sino asociado a toda la difusión FM o de Dj en las discotecas, si les quitamos los cascos a los alumnos que vienen a clase veremos que escuchan de todo y no precisamente clásico, no obstante, hay mucha juventud que ha llegado al ámbito de la música electroacústica más académica desde otros estilos como el Tecno, Pop Alternativo, Jazz, etc, al revés es más difícil la apertura de mente. Herramienta hay, y además a un costo bajísimo, entonces los mayores impedimentos son los centros de enseñanza musical que son más lentos en reaccionar a lo que está ocurriendo en la sociedad, y aún cuando reaccionan tienen el problema de la administración, es muy complicado cambiar un plan pedagógico y realizar los cambios físicos que se requieren para llevarlos a la práctica. Entre los compositores de primera fila existe un nivel impresionante del manejo de la tecnología y además in situ, son como los grandes

improvisadores de nuestro tiempo, es decir, son capaces de realizar una composición compleja a tiempo real. Actualmente, entre la juventud hay una corriente de compositores que están haciendo el trasvase desde el rock hacia la composición contemporánea con una estética más ruidista, saturada, distorsionada e impregnada de reivindicación, son a ellos a los que nos tenemos que arrimar, sabía nueva que están al tanto y siempre al borde del precipicio. En cuanto al tema de subvenciones yo creo que ha habido siempre un poco de desdén a la hora de adjudicar ayudas a la electroacústica frente a otros que presentan proyectos más tradicionales. Lo que si hay es temas de residencia o centros de creación artística que posibilitan más este movimiento. En cuanto a la programación, en la vía normal no se da mucho, debemos ir a festivales en los que si se incentiva esta línea compositiva como es el caso de la Quincena Musical en Donosti, igualmente sucede en Vitoria con el Ciclo Bernaola en el cual se incluye el Ciclo Sinkro centralizado en música electroacústica, en Bilbao con el laboratorio KLEM también se realiza otro ciclo de música electroacústica, pero, fuera de esto ciclos, en las grandes producciones artísticas de los auditorios no tiene cabida este tipo de composición por otro lado porque no necesita la gran sala sinfónica sino que necesita espacios más pequeños donde se puedan dar citas las diferentes disciplinas, en Bilbao hay un colectivo de músicos independientes, el club Larraskito, en el cual hacen todo música electrónica pero desde la improvisación, son gente que han pasado por Bellas Artes en la UPV, en Donosti llamado Donosti Club había otro circuito de música electrónica, infraestructuras hay, en casi todas las salas tenemos el material tecnológico necesario para poder llegar con nuestro ordenador y disparar la electrónica.

- ✓ **Juan José Eslava:** yo creo que sí, hay una demanda, ahora desde el punto de vista del apoyo institucional es relativamente escaso a nivel de España y en Navarra incluso es inexistente que yo sepa, sin embargo, en el País Vasco hay subvenciones, hay programas de ayuda a la creación artística bastante importantes aunque solo es una vez al año. Luego tenemos una serie de ciclos como el festival Sinkro de Vitoria que tiene su relevancia en la vida cultural del País Vasco, está también la fundación BBVA que también hace encargos pero no específicamente de música electroacústica. Quizá si que se adolece una mayor implicación de los agentes culturales como ayuntamientos o quizá la creación de una forma de empresa en la cual se puedan reunir los artistas y llegar a

tener un peso y una situación digna. Aunque las ayudas sean escasas por parte de las instituciones si que creo que hay infraestructuras sociales, hay una verdadera receptividad y necesidad de la sociedad de recibir este arte porque es el que nos habla del hoy en día, nos habla de nuestra forma de sentir de nuestra forma de pensar y además yo creo que el poeta en el sentido genérico es quien propone una nueva visión de la vida, y una sociedad que no cuente con ellos es una sociedad que se encuentra perdida, además, creo que el público está muy consciente de ello al estar viendo como están siendo vapuleados sus derechos en todos los ámbitos, en lo cultural, en la salud, en las pensiones, en el trabajo, en fin de la forma que está siendo desvalijada la sociedad hoy en día, ese mismo grado de consciencia está despierto en esa necesidad y en ese derecho de tener una cultura que esté a la altura de este pueblo con el que contamos hoy en día y creo que es una responsabilidad imperdonable de las instituciones el que no estén realizando esta labor o qué la estén realizando de forma cínica, deformada y tergiversada a base del criterio siempre altisonante de que solo la industria musical puede dar esa respuesta frente a un pretendido elitismo al cual nos ha reducido la política cultural tan eficiente que tenemos hoy en día, pero que no es responsabilidad de los artistas. Yo creo que hay una receptividad enorme y como artistas, eso sí, tenemos el compromiso de ser capaces de reformular nuestra propuesta siendo capaces de canalizar esa energía que está latente en la sociedad y luchar a pesar de que la reticencia de aquellos agentes culturales, instituciones, empresariales, a la hora de implicarse en proyectos creativos pues que, a pesar de todo lo logremos. Bien podemos decir que el panorama no es negro, podemos decir es marrón, pero no negro, contamos por aquí y por allá con gente inteligente y también en las instituciones culturales, yo tengo esperanza y además esto nos da la responsabilidad de seguir luchando, no estamos ante un imposible sino ante un muy difícil.

- ✓ **M^a Eugenia Luc:** si me refiero a los estudiantes de composición, en la mayoría de los centros en donde se imparte esta materia, se piensa no únicamente en la composición instrumental sino también en la composición electroacústica, con más o menos infraestructura pero están, cuando el alumno termina los estudios superiores tiene muchísimas opciones en Europa para estudiar una especialización en la música contemporánea. Hay varias clases de compositores, los que no utilizan electroacústica,

los que la utilizan en parte, los que exclusivamente utilizan la música electroacústica, estos últimos pertenecen a mi generación que en su momento tuvieron que hacer una elección más tajante de la elección que pueda hacer un joven estudiante hoy día. Respecto a las ayudas a la composición, no son muchas pero las hay, el ministerio hasta hace unos años otorgaba ayuda exactamente a un número limitado de compositores que entraban anualmente en concurso, actualmente, con la crisis, estas ayudas han desaparecido prácticamente, no se si temporalmente pero si que sigue habiendo ayudas a encargos de composición desde el ministerio de cultura, y estos encargos pueden ser dedicados sólo a la música acústica o también a obras mixtas con el electrónica. También el gobierno vasco, todos los años presenta ayudas a la creación musical a las cuales el compositor puede acceder presentando su proyecto, presentando su trayectoria, presentando las posibilidades de difusión que tenga esta obra. También existen fundaciones que hacen encargos a compositores con cierta trayectoria más o menos estable. Respecto al público, hay distintos públicos evidentemente, hay un público para la música rock, para música clásica, para contemporánea, para el teatro, para la ópera, para el cine y también hay para la música electroacústica, el público que hay para la música contemporánea, es un público muy interesado, comprende el arte no como un mero entretenimiento sino como algo que le seduce, que le plantea desafíos, que le hace crecer en algún sentido, le hace pensar, es decir, no podemos pensar en llenar estadios, si estás pensando en eso es que no estás viendo el valor real de este arte, hay un público especial para este tipo de eventos. En otros países el número de público interesado en estos eventos es mucho mayor, más joven y de diferentes disciplinas, te podías encontrar jóvenes de bellas artes, de literatura, químicos, matemáticos etc... es decir no solamente los músicos iban a estos conciertos sino gente interesada en la cultura actual, así sucede en Argentina, en Francia también pero el ámbito de edad es más amplio. Aquí se puede hablar de dos públicos diferenciados, el de Bilbao y el de Donosti, en el de Donosti hay mucha más juventud, imagino que por estar el conservatorio superior de música del País Vasco, si en cada una de las grandes ciudades existiese un centro superior de música es probable que tuvieras una valoración más aproximada del público que acude a los conciertos de música contemporánea en nuestra tierra, así, y creo que por esta causa, el público de Bilbao es un poco mayor.

- ✓ **Mikel Arce:** sí, algo sí que hay, si no fuera por estas pues no existiría el festival KLEM ni el festival de La Escucha Errante, hace años que llevamos con las ayudas del gobierno vasco. En cuanto público, pues no hay tanta demanda, nosotros cuando hemos hecho conciertos hemos tenido que llevar alumnado de la UPV, en realidad hay un público muy minoritario, cuando vas a los conciertos de este tipo, realmente te conoces con todo el público, hay un chiste muy representativo de esto, qué diferencia hay entre un concierto de rock y uno de música electroacústica, pues que en el de Rock todo el mundo conoce al músico y en el de electroacústica el músico conoce a todo el mundo. En cuanto los programadores, yo creo que sí que están por la labor puesto que les llenas los pequeños locales a los que asistimos, recuerdo que en cierta ocasión nos invitaron a KLEM para dar un concierto en Barcelona y el público que asistió era muy minoritario, no sé si estábamos 10 personas, en una ciudad como Barcelona. Recuerdo que también estuvimos en La Casa Encendida en Madrid y fíjate, fue alucinante, la sala estaba llena pero yo creo que allí se ha creado un hábito de ir, haya lo que haya, en la parte de abajo pues dan música experimental, electroacústica y la gente acude, seguramente es un público que también se conoce entre ellos, no obstante veo muchas carencias.
- ✓ **Mikel Mate:** ni aquí, ni en el mundo mundial es más si lo pensamos, creo que hay más infraestructura social aquí en el País Vasco que en París, porque de alguna forma estamos en un mundo muy materialista, donde el arte de verdad no interesa, interesa el arte de negocio y entonces en ese momento es un valor de mercado. Es decir, no existe la demanda de música contemporánea, los músicos desde siempre han tenido que albergar alguna funcionalidad, Bach hacía misas, no se si le gustaban o no pero hacía misas para el conde para que se las pagara y en base a eso podía buscar sus mundos creativos, el otro hacía óperas, el otro no se que... y hoy día el compositor contemporáneo da clases y eso es lo que le va a dar para vivir, es decir, la infraestructura está ahí, en la pedagogía, entonces, el ser compositor, es necesario pero desde el amateurismo. Una orquesta no tiene sentido porque albergue músicos muy buenos que digan que la música que interpretan es la mejor, no, tiene sentido si la sociedad demanda esa música y con esa orquesta puesto que es la que paga. Si la música electroacústica fuese demandada por la sociedad no te preocupes que ya se cumpliría, pero estamos en una sociedad que no entiende la música electroacústica, pero ojo, si tenemos el

problema dentro de los propios músicos, si no conseguimos el respeto entre nuestros compañeros de prestigio reconocido, ¿como lo vamos a conseguir en el resto de la gente?, tenemos que hacer un poco de autocrítica porque algo estamos haciendo mal, ¿cuantas veces te encuentras con instrumentistas profesionales que te hacen barbaridades en tu música? pues muchas, y eso es porque al intérprete no le gusta tu música contemporánea, entonces, si no le merece la pena, lógicamente no va a malgastar tiempo en su estudio, es decir, cuando ocurre esto, algo muy mal estamos haciendo los compositores, o es que todo el mundo viene en dirección contraria, oye, igual tenemos que reflexionar.

- ✓ **Pascal Gaigne:** si, hay algo de ayuda en el gobierno vasco, en la cátedra de composición, entra música electroacústica, existe también algún festival, pienso en el de Vitoria principalmente, por su parte en Bilbao lo mismo pero KLEM-KURAI, por lo demás, aquí en Donosti no hay gran cosa, no hay conciertos. Pienso que nunca ha habido demasiada demanda por parte del público hacia la música electroacústica ni siquiera hacia la música contemporánea, como mucho en la Quincena Musical de Donosti, sí que existe un público fijo pero poco más. Hemos hecho aquí conciertos con muy poca gente, unos mejores y otros peores, pero lo malo es que no asisten ni los alumnos del conservatorio de composición ni los propios compositores. Podría funcionar haciendo un concierto algo más atractivo, más grande, más potente. Esta música nunca he tenido la intención de llenar grandes espacios, este tipo de actividades artísticas corresponden a un pequeño sector del público, es normal que sea minoritaria, pero no tanto, pero también pienso que deberíamos hacer un esfuerzo por acercarnos al público, un esfuerzo por dar a conocer este arte con un poco de pedagogía en los centro realizando actividades conjuntas con los profesores, pero a veces no son muy receptivos y sobre todo, hay que hacerlo enfocado hacia los más jóvenes que son más perceptivos. Nosotros cuando realizamos actividades pedagógicas para los niños, eso si centrado en cosas muy específicas, observábamos que eran muy receptivos que no tenían esas barreras de... ¿esto que es?. También veo muy importante el volver a interpretar repertorio clásico dentro de la música electroacústica, refrescar la historia a la par que también se realice algún estreno de obras de creación nueva, siempre explicando al público para generar interés. Yo creo que en este sentido hemos perdido un poco la linea

buena de trabajo para difundir este tipo de música. El problema es que ahora hay demasiados estrenos y pocas obras consolidadas por la importancia histórica, esto es porque a más estrenos más subvención recibe el Ensemble, y claro, en la mayoría de los conciertos no existe la distancia histórica que nos haga conectar con el presente y aparte escuchar todo estrenos es mucho más costoso por ser la música más evolucionada y por tanto a la que menos estamos acostumbrados y no hay nadie que te explique nada con lo cual, juntando todos los factores, vemos que el público cada vez viene menos, entonces, ¿para que estamos haciendo esto? ¿para que sirve esto?, para nada, solo para estrenar la obra delante de cuatro amigos que con el tiempo van dejando también de venir. Yo creo que habría que volver a centralizar un poco otra vez las cosas, empezar de un nivel más bajo, un poco de estrenos, un poco de obras de repertorio, y sobre todo con pedagogía. Referente a los programadores, salvo los festivales de música electroacústica, que lógicamente están dedicados a esto, no están por la labor de programar la nueva música electroacústica y este es un gran problema porque si tú no tienes una infraestructura que te permita realizar este tipo de eventos, te tienes que organizar todo tu, y una parte es factible pero la otra es muy difícil que es la que se refiere a toda la tecnología necesaria para difundir la música además de el local idóneo en la cual se quiere interpretar dicha composición. Yo creo que la falta de público viene de diferentes factores, este público, ya no tiene tanto tiempo como en el pasado para acudir a estos eventos, por otro lado hemos descuidado la parte pedagógica de los conciertos, los programas de mano, la propia programación, etc. Por otro lado han aparecido unas disciplinas nuevas, como es el caso de la música para cine, que te proponen a nivel de sonido, cosas muy interesantes, entonces, mucha gente prefiere ir al cine a entretenerse que ir a escuchar un concierto de música electroacústica sin saber ni si le va a gustar.

- ✓ **Stefano Scarani:** La verdad es que no hay realmente demanda de público hacia esta música; casi no hay publico para nada que no sea muy comercial o, en el ámbito de la música clásica, de Bach a Wagner. No se nada de ayudas o becas para componer música electroacústica; existe algo para asociaciones, hoy en día es algo como 500 euros para un festival de una semana, y los apoyos que veo al final son casi solo para algo que tenga referencia a contenidos localistas, música valenciana en valencia, catalana en

catalunya, etc., sin ningún filtro de calidad. Tampoco existe alguna programación en España sobre este ámbito en salas de concierto, a no ser algo organizado por los mismos autores involucrados, Festival Punto de Encuentro en Valencia y otras ciudades basado en el voluntariado, Sinkro, etc. Tampoco existen salas adecuadas, con amplificación de nivel y multicanal, todo lo contrario de Francia y Alemania.

✓ **Teresa Catalán:** no.

✓ **Zuriñe Fernández:** pues hombre, como infraestructuras no muchas, por otro lado, hay lugares que tienen una infraestructura muy fuerte tanto a nivel tecnológico como a nivel personal y se está desperdiciando, como es el caso de Victoria, nadie se plantea desde la administración que esto es posible de realimentar. Otra posibilidad que estoy pensando es en el edificio Crea, que era una especie de fábrica de creación que también se quedó sin abrir, entonces, son esta serie de impulsos que se ve que ha habido interés por parte de todos los usuarios, desde el compositor a los mismos oyentes y se han dejado un poco de lado. Recuerdo también en el centro CINT (Centro de Imagen y Nuevas Tecnologías) de donde salieron buena parte de los cineastas como Juanma Bajo Ulloa, era un centro muy pequeñito pero con mucho material y con una posibilidad libre de hacer que claro, toda una generación se volcó ahí, entonces pasaban haciendo cosas unos con los otros incluso toda la noche, Gente de la UPV de la Universidad de Bellas Artes de Leioa, tenían relación con la escultura, con Oteiza, con compositores, y todo esto generó una corriente única en aquel tiempo, fue increíble la sinergia que se produjo del trabajo común de artistas de diferentes disciplinas. Es decir, hay infraestructura social pero hay que impulsarla y crear en ella, sino poco a poco se va muriendo.

8. ¿Consideras que los auditorios están suficientemente preparados para programar conciertos de música electroacústica?

✓ **Alfonso García de la Torre:** pues no, directamente no, hemos tenido en las últimas décadas el boom del cemento, cada ciudad a querido tener su auditorio, sus medios para disponer de un ciclo de conciertos y yo creo que se ha hecho el continente pero no se ha mirado el contenido. Estos grandes proyectos, son proyectos del siglo XIX en cuanto a

infraestructura, auditorios a la italiana con patio de butacas, anfiteatro y un escenario enfrente, es decir, de entrada es un espacio en el que existe limitación y cuando hablamos de música electroacústica es evidente, el hecho de que no puedas cambiar esa infraestructura ya establecida, de que tengas que ver el fenómeno musical como si estuvieses viendo la televisión. El arquitecto que diseñaba o planteaba un auditorio, hablando claro, no ha tenido una formación musical o no se ha interesado en saber qué es lo que se estaba cocinando en la música del siglo XX y XXI para haber hecho un auditorio que respondiese a las expectativas musicales de esta época, se han hecho grandes construcciones, se ha gastado mucho dinero en tener infraestructuras musicales pero que a todas luces no han ido paralelas al desarrollo artístico, no digo solo de la música sino también de otras manifestaciones culturales tales como la danza, el video, nosotros con el grupo que tenemos solemos ir a dar conciertos en auditorios y nos encontramos que ya sólo el hecho de colocar la mesa en el centro del patio butacas es caso imposible. El sistema de sonido suele tener una concepción televisiva, es decir, estos inconvenientes nos han hecho tomar una determinación y es viajar con nuestro propio equipo de sonido, esto por un lado es un reto pero también es un aliciente porque te permite realizar conciertos en sitios insospechados que también es muy importante. Creo que la infraestructura musical actual de muchas ciudades, no da pie a la creatividad ya que están localizadas hacia un determinado tipo de música, música de cámara, música orquestal, y hablas con gente del teatro o de la danza y se encuentran en la misma situación. Nosotros, por ejemplo, hemos acondicionado acústicamente el auditorio del conservatorio con un sistema móvil de altavoces para poder colocarlos donde más nos interese, el hecho de que sea modular nos permite hacer música electroacústica en condiciones.

- ✓ **Ana Barrio:** Navarra tiene lugares, pero me han comentado que el Baluarte no está muy bien preparado a nivel acústico, en Álava más, pero porque está el laboratorio y en Vizcaya, los teatros y pequeñas salas, hay una salita pequeña en el teatro Barakaldo que pudiera ser un espacio pero tampoco se han planteado el poder acondicionarlo. Luego están las salas polivalentes pero no están bien acondicionada. En la UPV si que hay una sala muy bien acondicionada, con cuadrafonía y en fin, un lujo para lo que tenemos en Musikene.

- ✓ **Aurelio Edler Copes** : sí, yo creo que sí, hay buenos auditorios, nosotros con el KRATER Ensemble y en colaboración con el centro de arte TABAKALERA donde alquilábamos material, igualmente, Musikene también nos prestaba al principio material, pues tocamos en varios auditorios así como en el Teatro Victoria Eugenia el cual tenía un buen equipamiento incluso un subwoofer, también he estado en las salas polivalentes del Kursaal en las cuales pedimos cuadrafonía y subwoofer. Es decir, se puede hacer cositas, ahora para una producción más grande, por ejemplo, hace poco estuvimos tres Ensembles en una pequeña gira por Europa, con obras de hasta 11 músicos, electrónica y video, en estas producciones más grandes es normal estar asociados con estos grades centros pero también con empresas o estudios de sonido que cubren el material necesario a partir de lo que el teatro o auditorio ya no está preparado.
- ✓ **Felix Divar:** yo entiendo que el Euskalduna, Baluarte o Kursaal tendrán material, no obstante nosotros cuando hemos salido a tocar, nos hemos llevado siempre el material que necesitábamos de nuestra infraestructura en Vitoria, como si fuésemos un grupo de rock.
- ✓ **Guillermo Lauzurica:** aquí en Vitoria sí, el auditorio que funciona es el del conservatorio, el aula magna, Alfonso se ha preocupado de tener una buena infraestructura de audio e imagen y de hecho aquí se han interpretado cosas realmente complicadas como Brian Ferneyhough, aquí si quieres octofonía no tienes ningún problema, ahora si vas al Kursaal o al Euskalduna es posible que no puedas hacer octofonía a no ser que la alquiles, hoy día se trabaja de este modo y además creo que es más práctico. Yo pienso que el Aula Magna está mejor preparada incluso a la hora de situar la mesa de mezclas allí donde te haga falta, aunque tiene una construcción clásica se intenta facilitar cualquier otra disposición dentro de lo físicamente posible.
- ✓ **Iñaki Estrada:** hombre, preparados no están, por ejemplo en el Kursaal si quieres algo un poco especial se tiene que alquilar, el caso más flagrante es aquí en Madrid, en el Reina Sofía, tienes unos cuantos altavoces malísimos puestos por todos lados que no valen para nada, es que un auditorio no se piensa para esto, cuando se hace un auditorio, para nada está enfocado a la música electroacústica. En el Euskalduna creo que no hay nada en condiciones y en el Teatro Victoria Eugenia aun tienen algo de material, es decir o lo llevas tu o se alquila el material que se necesite y listo.

- ✓ **Iñigo Ibaibarriaga:** ¿los auditorios consagrados aquí en País Vasco y Navarra?, bueno, pues creo que no, lo primero, tienen serios problemas de ruido electrónico, es decir las líneas electrónicas de imagen y sonido corren por los mismos lugares. En cuanto a la espacialización es inexistente, hay que alquilar tus cajas acústicas con sus trípodes y cableado, yo no conozco un lugar que pueda tener al menos octofonía, algunos tienen 5.1 pero no octofonía, entonces, ir a un auditorio y que ninguno tenga integrado en su espacio la octofonía pues denota un poco la filosofía y la orientación hacia lo acústico. Tenemos un teatro a la italiana y la audición es frontal, panorámica y en stereo y ya está, es decir, posibilidad multicanal o que las butacas se puedan retirar para poder tener una escucha diferente creo que no existe, salvo en el Teatro Campos Elíseos de Bilbao donde si se pueden mover las butacas aunque no fue ideado para este fin sino para poder realizar bailes de salón.
- ✓ **Jon Bagües:** no, absolutamente no, en alguna ocasión he asistido a alguna mesa redonda donde se juntan varios compositores y sobretodo si son compositores de música electroacústica, entonces, se enciende el magma y empiezan a imaginar lugares maravillosos para la difusión de esta música, cosa imposible, lo más parecido a este sueño es el auditorio que se ubica en la “Cité de la musique” que el auditorio estaba programado acústicamente para que las señales se escuchasen bien en cualquier parte del auditorio a pesar de los posibles cambios de escenario que se podían dar, es un espacio polivalente, pero polivalente de verdad, no es como sucede aquí, que viene a ser una caja donde entra de todo, deberíamos tener ese tipo de auditorios pero no es así, incluso después de estar construidos, ciertos auditorios hay que retocarlos acústicamente debido a su errónea concepción y eso que se construyen para la audición de música clásica que se supone que ya está mas que controlando, pues parece que no del todo. Luego, la escucha aquí sigue siendo muy tradicional, me refiero a la forma de escuchar, cuesta mucho romper moldes, estamos muy acostumbrados a sentarnos en nuestra butaca y a que la música nos venga del escenario. Por otro lado se toma una actitud religiosa con la música, como si fuera un Tótem, la gente cuando va a un concierto de música clásica piensa que va a algo muy serio, y eso, hace que incluso uno no se deje permeabilizar por dicha obra puesto que se está más preocupado del protocolo y en tensión por el silencio absoluto.

- ✓ **Joseba Torre:** no, yo recuerdo que en Francia, en Radio France, donde había un grupo de investigación de música acusmática, tenían una sala con no menos de 80 altavoces, tenías en escena unos 30 o 40 y alrededor tuyo otros tantos, entonces, el compositor que iba a difundir la electrónica tenía la posibilidad de sentarse donde quisiera, generalmente lo hacía en el centro, su difusión la podía hacer de diferentes formas, de hecho, teníamos una asignatura expresamente dedicada a la difusión, aprendíamos a trabajar con diferentes maneras de difusión estereofónica y multicanal. Esos conciertos se llenaban, incluso los que se hacían en el auditorio de la Fnac, conciertos de esta índole también aglutinaban bastante público hasta el punto de quedarme sin entrada, hablo de 1995. Entonces, los centros en País Vasco y Navarra no estaban preparados como en Francia y por desgracia después de casi 20 años siguen sin estarlo. No hay una tradición de programar música contemporánea y aun menos electroacústica, el resultado es que no se llega a conocer este tipo de música, a los programadores les da la sensación que realizar obras electroacústicas les va a suponer un esfuerzo y un gasto tremendo y no es así, es poco más que lo que supondría contratar a un músico más.
- ✓ **Josetxo Silguero:** sí, tecnológicamente sí, ahora si te metes en conciertos electroacústicos no puedes meterte solamente con el stereo que es lo que plantean en general los auditorios, toda la experimentación que hay hoy día en torno a la espacialización a lo envolvente del sonido no es posible en los auditorios que tenemos, concebidos a la italiana, grandes estructuras a lo clásico por mucho que envolvamos al auditorio con un diseño arquitectónico muy moderno, pero lo que es el resultado acústico es el mismo que en el siglo XIX es decir, con una disposición frontal con difusión en stereo que hoy en día no vamos a ninguna parte. Hoy día el espacio acústico va muy a fin con el espacio escénico y actualmente este tiene una concepción clásica, además las salas están concebidas a lo grande, salas sinfónicas de mil y pico personas, salas de cámara de quinientas o más personas, estamos sacando las cosas de contexto, la sala de cámara es para hacer cosas pequeñas y pretendemos rentabilizar al máximo siempre. A este nivel me parece más interesante el tratamiento del espacio en las salas polivalentes de Quincena Musical de Donosti, son tres espacios enormes que permiten tener tres salas unidas cuando se abren los paneles de separación o tener salas más pequeñas cerrando dichos paneles que según para que conciertos pues puede ser mucho

más interesante. Da posibilidades como por ejemplo la realización de una obra de Boulez en dos salas, en la que en una sala se encuentra un pianista, se recoge el sonido de este y se proyecta en la sala contigua donde se encuentra el público. Es decir, estas salas si que permiten el acondicionamiento de los músicos y público de una manera mucho más libre que la que es la escucha frontal, mucho más clásica y determinante. Lo ideal sería esto, que el Euskalduna o el Baluarte posibilitaran este tipo de disposiciones, está claro, la escucha clásica no ha evolucionado desde el siglo XIX. Tengo opción de ir a tocar bastante al Auditorio Nacional y es realmente un dolor el proponer un cambio escénico, te tienes que batir con todos, no se puede tocar nada, es como si fuesen museos, al final, uno huye de estos lugares. Los mismos ciclos de música contemporánea, solo cambiarlos del Auditorio Nacional a La Casa Encendida ha producido un acceso de gente joven muy notable.

- ✓ **Juan José Eslava:** yo creo que mayoritariamente se han hecho a espaldas de los artistas implicados en la escena, pero tampoco digo que toda la responsabilidad sea única y exclusivamente de los arquitectos, yo creo que los artistas tampoco han estado al pie del cañón y no han sabido tomar conciencia de la importancia que tenían. Y nosotros como generación hemos venido detrás con las salas ya hechas, es decir las generaciones anteriores o bien no se han implicado, o como nosotros, hemos salido fuera a formarnos y a la vuelta nos hemos encontrado con unas salas ya construidas y sin posibilidad de intervenir. Es decir, nos vemos en la necesidad de pervertir los espacios acústicos para poder llevar a cabo una propuesta interesante, por otro lado también es interesante el tener que plantearse como realizar estos proyectos cuando no hay algo establecido ya que se puede llegar a soluciones nuevas y muy interesantes. Existen salas como la sala verde de los Teatros del Canal de Madrid que son espléndidas, que me parece que tienen un valor poético y una flexibilidad en cuanto a su uso que para mí son una referencia a tener en cuenta en España, es un poco la excepción a la regla. Aquí en Navarra, no voy a decir que no existe nada no vaya ser que mi desconocimiento provoque una respuesta injusta, en mi conocimiento no hay salas en Navarra construidas expresamente para este tipo de música, pero sí que hay espacios que utilizados inteligentemente, y estoy pensando en el Centro Huarte de Pamplona, también en espacios del Baluarte, pueden dar lugar a hacer acciones muy interesantes. Y yo creo que como artistas tenemos que

asumir este panorama, no tenemos un espacio ideal como el que se creó en el IRCAM, el espacio multidisciplinar de París, pero tenemos otros espacios de la ciudad vinculados con la vida en donde bien se pueden hacer propuestas interesantes.

- ✓ **M^a Eugenia Luc:** no, a ver, todo es cuestión de querer hacerlo evidentemente, para presentar obras acusmáticas, uno puede hacerlo en el auditorio Euskalduna, pero como la música electroacústica presenta muchas posibilidades de ser difundida se encuentra con diferentes situaciones, si la difusión es frontal es decir el performance se encuentra en el escenario no hay problema, pero el creador muchas veces necesita espacios más ambivalentes, no tener el típico escenario con el patio de butacas fijo sino tener un espacio acústico que permita un poco de movilidad tanto al intérprete (que puede ser un músico, el técnico que maneja la electrónica, el performer... etc.) como al mismo público. Yo he visto en Amsterdam, óperas donde los escenarios van siendo móviles y el público se va acercando a dónde se va desarrollando la acción, es decir, el público no está sentado, está de pie, y puede acceder fácilmente a los diferentes puntos focales. En cuanto a la acústica, tampoco veo que estén preparados, es decir, tendría que ser posible poder provocar diferentes acústicas por medio de paneles que controlen, por ejemplo, una reverberación mayor o menor debido a su colocación como los hay en teatros europeos, como ocurre en Radio France, pero bueno, esto son situaciones ideales a las que ya llegaremos, porque no.
- ✓ **Mikel Arce:** más que preparados creo yo, nosotros tenemos un auditorio de la universidad, se llama Bizkaia Aretoa que está al lado del Guggenheim concretamente al lado de la biblioteca de la Universidad de Deusto, es un espacio maravilloso y yo diría que está incluso sobreequipado, sin embargo no se hacen tantos conciertos como se debería. Aquí mismo, en el aula magna, también tenemos un equipo fantástico con octofonía incluso.
- ✓ **Mikel Mate:** sí, es más, creo que los que se esfuerzan por hacer todo lo posible por la música contemporánea y electroacústica, aquí, por ejemplo en la quincena se esfuerzan y se empeñan a pesar de la afluencia del público, de los músicos a pesar de todo, no creo que el problema sea de falta de infraestructura o de apoyo de las instituciones, si pensamos que hay está el problema posiblemente es porque no nos estamos haciendo autocrítica, y si yo como compositor estoy pidiendo que haya cosas un poco especiales

igual es que yo no estoy con los pies en la tierra, igual yo estoy pensando en que está interpretación se haga en un auditorio con ciertas características que son inalcanzables en nuestros auditorios, es decir, me tendré que ceñir un poco a lo que puedo tener. En realidad, todo es cuestión de pelias y si tienes la suerte de que te cubren pues perfecto, ahora, si el presupuesto de producción es algo restringido pues tendrás que ceñirte a lo que hay, pero preparados lo estamos, no hay que ver más que la cantidad de wátios que son capaces de reproducir en los conciertos que se dan en la playa. En estos conciertos de electroacústica, ¿cuántas personas acuden a verlos?, ¿a cuanto sale el precio de la entrada para poder cubrir la producción? y realmente ¿cuanto pagan?. Yo creo que el compositor de hoy en día no tiene nada que ver con el de antes, por ejemplo un compositor de óperas, tenía muy claro que factores tenía que manejar para llevar a cabo su trabajo con éxito, el compositor de hoy día, ¿que es lo que quiere comunicar?, ¿a quien quiere encandilar?, por que antes era más sencillo, el compositor tenía que contentar al Conde o al mecenas de turno pero hoy día ¿a quien queremos contentar?, la música es comunicación o es especulación, un compositor es un creador, y un creador tiene que ser un pensador, si yo tomo una opción estética es por algo y tendrás que tener las cosas muy claras, el acto compositivo es un acto voluntario, entonces, tú ¿para que compones?, ¿para que creas?, si es un acto personal, es decir, de autosatisfacción, pues perfectamente, pasas del mundo mundial pero luego no puedes pedir auditorios ni nada de nada, no no, es que yo sólo quiero componer para una élite que me entienda y esa elite va a ser los cuatro funcionarios políticos y los cuatro programadores. Esto es uno de los fallos de la enseñanza, se enseña un poco de composición pero no se incide en la apertura de la mente, es decir, no se insta al alumno a que piense para que la va a componer, porque elige tal o cual estética y en función de lo que se pretenda las cosas pueden tomar sentido o no, es decir, partimos de pensar, el compositor tiene que ser un pensador y tiene que ser muy muy autocrítico, si no actúa así, es posible que el compositor piense que está yendo por una autopista en un Mercedes cuando en realidad está yendo por un océano y por tanto se esté hundiendo porque no se da cuenta, al no saber donde está, que lo que necesita no es un coche sino un barco. Entonces, en el momento en que la composición a ti te aporta algo y lo consigues extender a un colectivo, crear redes en donde tú te encuentras a gusto, amigos, familia, músicos de tu

confianza, entonces tu acción tiene sentido y esto tendrá futuro, si esto no es así y llegan momentos más críticos y empiezan a quitar las subvenciones, quien se va a quejar de que a los compositores que están pluriempleos dando clases aquí y allí les quiten cuatro encargos de cuatro obras cuando en la sociedad hay gente que se está suicidando porque no puede pagar la vivienda, ¿donde estamos?.

- ✓ **Pascal Gaigne:** hombre, no hay ninguna sala del todo bien preparada, siempre hemos dicho que lo mejor es un sitio no preparado, lo mejor es un sitio vacío en el sentido de que de ese modo lo organizas tu como quieras, entras a un teatro y por lo general te imponen la vista al frente, y muchas veces en un concierto de música electroacústica y aun más en uno de acusmática realmente no hay nada que mirar, pero bueno, hay que saber adaptarse a la sala y transforma la situación. Así que, lo mejor es una sala vacía donde la persona que difunde la obra se sitúa en el centro y el público se dispone alrededor, creo que si tu planteas el espacio de este modo también consigues preparar un poco al oyente, realmente mirar un baffle a mi no me dice nada, sin embargo, cerrar los ojos y estar tumbado bien en el suelo o en una tumbona predispone al oyente a utilizar solamente el sentido del oído y dejarse llevar por el sonido, un gran ejemplo fue el Pabellón Philips diseñado por Le Corbusier y en el que colaboró Iannis Xenakis, en este lugar se tumbaban en el suelo y escuchaban los sonidos, es decir, cambiando la disposición tradicional, cambias la actitud mental. La ventaja del ser humano es que nos podemos adaptar a casi todo, los teatros están hechos para otra serie de actos en los cuales también se dan problemas para poder llenar.
- ✓ **Stefano Scarani:** No, no hay auditorios importantes adecuados, y los que se construyen nuevos, como el proyecto para Musikene, el del Conservatorio Superior de Valencia o el nuevo auditorio de la Facultad de BBAA en la UPV de Valencia, nacen ya muertos, inútil y mal pensados. Existen lugares que han sido adaptados para la música contemporánea y para el uso de electroacústica, pero, ¿cuántos auditorios tienen un sistema de al menos 8 canales audio instalado? ¿cuántos permiten colocar el escenario al centro en lugar que en un lado? o simplemente, ¿cuántos permiten que la dirección artística de control sea colocada en el centro de la sala? personalmente hasta hoy no he encontrado un sitio así in España y tampoco en muchos otros Países.

✓ **Teresa Catalán:** no

✓ **Zuriñe Fernández:** pues, desgraciadamente muy pocos, los auditorios ya viejos se construyeron a la italiana, lo malo es que los que se erigieron después, fueron arrastrados por este estilo. Por otro lado, el tener la cabina de control arriba, eso por ejemplo, para mí es un pensamiento fuera de lo que es la música electroacústica en vivo, es un pensamiento de hace 30 años, donde no había esa interacción entre el intérprete y el difusor de la electrónica, entonces, ahora todo el mundo se coge la mesa de mezclas y se coloca en el patio de butacas, claro, este es el sitio ideal ya que el sonido va a venir de cualquier lugar, desde lo que ocurrió en Osaka con la esfera de Stockhausen donde el sonido podía venir de arriba, de abajo y de todos lados en definitiva, otro espacio de proyección se da en el IRCAM el cual aporta un montón de posibilidades para colocar los altavoces, no es tan bello como puede ser un teatro con sus butacas de fieltro que absorben todo el sonido y que se oye tan bien, la música de cámara, estupenda, pero en que haces algo de electroacústica ya queda fuera de lugar. Entonces, si estamos en este momento, ¿porqué no hacer un espacio adecuado a la electroacústica? por eso yo creo que cada vez hay más centros tipo museos que te permiten en un lugar amplio, abstracto, vacío, recolocar tu escena, desde la sonora, la visual, lo que sea, y esto es una demanda de los nuevos creadores, sean músicos, escenógrafos, bailarines, etc., entonces, claro, buena parte de los nuevos edificios que se construyan deberían hacerlo en base a las necesidades de la programación que se piensa difundir.

9. ¿Cómo ves el futuro de la composición electroacústica en nuestra tierra?

✓ **Alfonso García de la Torre:** yo creo que bien, a pesar de que vivimos una época bastante difícil para la creación pero por suerte hay gente realmente interesada, sobre todo de gente joven que estudia en Musikene y yo creo que como mínimo hay que dar la oportunidad, es decir, devolver lo que yo por lo menos viví en mi época de estudiante, o sea, el poder componer y después que se estrene lo que has compuesto pues eso es algo impagable. A finales de los 80 y principios de los 90, Carmelo Bernaola dio oportunidades a los que empezábamos y yo creo que este espíritu de dar oportunidades a los jóvenes lo tenemos que seguir manteniendo en todos los ámbitos, es decir, no solo

programar a los clásicos o compositores consagrados sino también a los nuevos compositores jóvenes. Ha habido una formación entre los jóvenes que yo creo que ha de dar su fruto y tenemos que ayudar con la difusión de su obra, ese es el compromiso de nuestra generación y este es el porqué de un laboratorio, de un conservatorio, apoyar a las nuevas generaciones.

- ✓ **Ana Barrio:** si la gente persevera, habrá desarrollo, lo que es el apoyo por parte de las instituciones, más bien poco o nada, ya sean teatros, espacios, y por supuesto a nivel político, cero. Entonces, todo va a depender de las nuevas generaciones, que no se desanimen, hay gente muy buena que se está formando en Musikene y en Zaragoza. Material humano existe, si perseveran el futuro está asegurado.
- ✓ **Aurelio Edler Copes :** creo que hay personal en Bilbao y Victoria que están moviendo la rueda de la música contemporánea y electroacústica me refiero a KLEM y al festival Sinkro, y estos festivales dependen del tesón y el esfuerzo de una o dos personas que lo hacen por amor al arte básicamente entonces, va a depender de las nuevas generaciones el que continúen este trabajo. También hay que estar pendientes del esfuerzo de Musikene, de su desarrollo en la creación de un buen laboratorio. Así que veo el futuro un poco incierto, veo que depende de la acción obstinada de un par de personas que lo están dando todo pero no se si realmente hay una cultura de la gente que coordina la los centros de cultura y que parece que no están por la música electroacústica. El IRCAM por ejemplo no depende de una sola persona, sino de todo un colectivo que empuja y desarrolla un proyecto, esto no lo veo ni en Euskadi ni en España en general, entonces el desarrollo llegará hasta el punto en el que una de estas personas desista, es un poco incierto.
- ✓ **Felix Divar:** yo creo que si va a proseguir, que va a ver futuro, nosotros en el laboratorio de Vitoria siempre estamos apostando por la continuidad de la electroacústica y lo mismo les ocurre a los alumnos compositores, todos realizan obras con electroacústica para alimentar esta corriente.
- ✓ **Guillermo Lauzurica:** bueno, yo creo que hay mucha gente haciendo cosas, al final dependerá de cada compositor, de las herramientas que decida utilizar, la gente joven en general tienen la formación y dependerá de ellos el que continúen lo que empezamos hace muchos años, hay material humano. Hombre, la escuela que había aquí de

composición y que se acabó al llegar la LOGSE con Musikene, pues fue una pena porque eso tenía una especie de continuidad, es decir, se producían muchas composiciones de alumnos compositores muy interesados en la electroacústica, y se seguían formando al pasar a ser compositores en activo a los cuales se seguían sumando los nuevos compositores. Entonces, al derivar los estudios de composición hacia Musikene, se perdió de algún modo esta línea de producción en cuanto a la música electroacústica debido a que aquí ya no se podían realizar los estudios de composición superiores ni siquiera los de enseñanzas profesionales, ya que estos estudios están enfocados exclusivamente a la interpretación y apenas a la composición, es decir, un alumno que quiera estudiar composición, prácticamente se va a empezar a formar en el superior ya que en las enseñanzas profesionales recibe una formación pero muy limitada por el mayor enfoque hacia la interpretación, entonces, si uno tiene claro que quieres ser compositor, debería haber más opciones en el medio para la poca gente que quiere dedicarle más tiempo a la composición que al instrumento.

- ✓ **Iñaki Estrada:** yo no lo veo problemático el que siga adelante, todo va a depender de una buena formación y de la normalización de la electrónica, es decir, no tiene porque verse diferente un ensemble acústico que otro con electrónica, es una cuestión de instrumentación, uno decide añadir un músico más y punto que en este caso ese músico más es la electrónica, en tanto que la gente vaya normalizando esto gracias a una mayor difusión de esta música y sea capaz de escuchar piezas sin y con electrónica como algo normal. Es cierto que se suelen hacer conciertos acústicos o conciertos con electroacústica, en cierto modo justificado porque cuando mueves todo el material pues se intenta rentabilizar, sin embargo veo que lo más interesante sería mezclar, dos piezas acústicas, luego una con electrónica, otra acústica, dos con electrónica, etc., de forma que la gente lo asimile poco a poco y lo normalice.
- ✓ **Iñigo Ibaibarriaga:** creo que vivimos un poco lo que antes hablábamos que es el hecho de vivir en compartimentos estancos, de forma que quien quiere escribir esta música tiene que hacer un esfuerzo personal por conocer que Ensembles la pueden interpretar, conocer o buscar posibles subvenciones para poder crear la obra y por supuesto difundir la obra entre los programadores para conseguir que te la incluyan en sus ciclos de conciertos, con lo cual esto es ya un serio handicap para la composición electroacústica.

y por otro lado el gran problema un poco formativo, ¿la composición electroacústica llega después de la composición tradicional acústica? yo tengo dudas de que tenga que ser después, creo que lo justo sería que un estudiante pueda hacer un abordaje en paralelo de ambas disciplinas e incluso, si le interesa más esta que la tradicional que pueda optar a tener más peso específico en el aprendizaje de la música electroacústica que de la composición tradicional, pero ya desde un primer curso de composición puesto que sino estamos en enorme desventaja con el resto de Europa, y ¡jojo!, no solo pensando en los estudiantes de composición sino también en los intérpretes, porque realmente el grueso de un conservatorio no son los compositores sino los intérpretes que van a ejecutar esta música, entonces el acercamiento a la interpretación con tecnología, implica necesariamente una expansión, de que manera se puede adelantar esta formación a compositores e intérpretes de un posgrado a un grado.

- ✓ **Jon Bagües:** en Navarra no lo se, depende mucho de los profesores y uno aprende a hacer las cosas porque ha tenido una buena guía, cuando uno empieza a escarbar en lo que le gusta enseguida encuentra conexiones con profesores que en el pasado nos dieron las pistas para llegar a esto que hoy nos interesa. Si un profesor está rodeado de unos mínimos medios y le dejan hacer, ya que a veces se les ponen muchas trabas, además de contar con alumnos que estén atentos y con ganas de aprender, entonces, la música electroacústica tendrá futuro. A partir de ahí ya depende también de la difusión, pero eso se puede arreglar, sin embargo, el mundo de la creación dependerá mucho del maestro, de la persona que enseña.
- ✓ **Joseba Torre:** pues mal mal, ya que en Navarra no hay ningún centro de estudios ni de trabajo en la música electroacústica, en Vitoria antes y luego en Musikene ha habido y hay un centro vinculado al centro de enseñanza en el cual pueden aprender algo en el tiempo que se dedica a una asignatura dentro de los estudios de composición, pero como centro donde un músico pueda trabajar no hay. Imaginemos que yo quiero hacer una obra de electroacústica, pues no puedo, o me voy a Madrid al LIEM, a Barcelona o me tengo que ir a París puesto que en el País Vasco lo que hay son laboratorios en los que sólo pueden trabajar los alumnos del centro, es decir, un lugar público o privado, pagando, donde se pueda ir a trabajar una obra electroacústica, no existe, en Navarra. Yo estoy convencido de que si existiera, se le podría dar un uso enorme, no solo para la

composición electroacústica, sino también para la composición de bandas sonoras u otros usos de producción sonora que se podría rentabilizar muy bien, hoy día no cuesta demasiado, sería convencer al consejero de la necesidad que hay de ello. Un consejero que se dedica a la rama del deporte, no duda en poner un campo de fútbol o de baloncesto, da posibilidades a los niños y mayores de poder hacer deporte. Si ahora quieres trabajar la electroacústica no hay, porque nadie sabe para que sirve esto, ni siquiera que es esto. Entonces, el futuro lo veo imposible, a no ser que en los centros con posibilidades como el conservatorio superior de Navarra o la universidad pública de Navarra, haya gente con interés y empeño por sacar esto adelante y además ser capaces de hacer ver a las personas competentes que con pocos medios económicos se pueden hacer dos centros de música electroacústica que vayan creciendo poco a poco, entonces se producirá el desarrollo. Es decir, tienen que conjugarse varios elementos, centro público, interés de una persona o grupo que lo mueva, interés de las personas intermediarias e interés de las personas que acaban decidiendo, es como las piezas de domino, alguien se debe empeñar en mover la primera pieza y que sigan las demás. Esto, en los días que corren es realmente complicado ya que estamos dentro de una dinámica del beneficio, si yo no obtengo nada para que me voy a empeñar si todos estamos pensando en mil cosas, como para meternos en un jaleo de tal magnitud.

- ✓ **Josetxo Silguero:** bien, bien a nivel de que la gente que voy conociendo están al día, tanto en información como en medios, a parte en Musikene se posibilita y se obliga a hacer una obra con medios electroacústicos, hoy día un creador no puede huir de esto. Luego ya será su lección estética, pero hoy en día sería inconcebible que un estudiante pueda decir que en su carrera de composición no tuvo oportunidad de aprender a componer con medios de las nuevas tecnologías. Los centros de enseñanza tienen que espabilar ya que todo esto lo demanda la sociedad y no como estamos ahora que no hacen más que eliminar programaciones o quitando la música de primaria, que es esto, tenemos un colectivo de personas que nos están dirigiendo que quiero pensar que no son conscientes de sus actos porque de lo contrario es que son unos sinvergüenzas, no hay más que echar la mirada a otros países donde la enseñanza de la música es un pilar básico de la educación, por ejemplo en Finlandia el mayor logro laboral que se puede llegar a conseguir es el de ser maestro, allí llegas a esto y eres respetado, eres casi un

Dios porque se es consciente de que has tenido que trabajar enormemente para llegar a esta situación y además eres una persona especial que el gobierno a mimado, saben que el éxito de una sociedad está en la educación, y aquí, ¿que es lo que está pasando?. Nosotros los que estamos a medio camino sabemos como estaba latente en los 80, ahora los compositores están muchísimo más formados y tienen acceso a toda la información pero las oportunidades son muchísimas menos, la cantidad de posibilidades que teníamos antes de hacer actuaciones en directo, de grabar en estudios de grabación, hoy en día, nuestros alumnos se matan por tener una Jam Session, y no hablemos de cobrar, yo creo que hay que revelarse ante esta situación.

- ✓ **Juan José Eslava:** yo creo que el futuro depende del grado de implicación que nosotros como artistas tengamos a la hora de incidir en esas estructuras que pueden permitir que se lleven a cabo propuestas, en generar un tejido rebelde y creo que hay muchas fibras de ese tejido ya presentes en el País Vasco y creo que es un momento de gran oportunidad y de gran responsabilidad en el cual van a salir una serie de propuestas que van a romper con lo que hasta ahora hemos conocido como formato musical y como formato de concierto porque además lo demanda la sociedad y porque la ausencia de útiles específicos nos lleva a ellos también, es decir, esta falta, al final se convierte en un incentivo, vamos, pienso que estamos en momento muy excepcional pero también creo que el futuro inmediato es un futuro en el que queda muchísimo por hacer en el cual hay que vencer la reticencia de muchas instituciones que no aportan, que no se implican, que no dan dinero y también creo que como artistas tenemos la responsabilidad de reivindicarnos como tal, porque sí que existe actualmente el riesgo, y eso sí, tanto para compositores como para instrumentistas de que haya, digamos, una especie de inflación en cuanto a la valoración, y estoy pensando sobre todo en términos económicos, de las actuaciones de los músicos, mire, toque usted gratis que..., no, mire usted, hasta ahí podíamos llegar, y precisamente en el momento actual de crisis, pienso que es cuando más tenemos que reivindicarlo a riesgo de que se pueden perder oportunidades, pero uno tiene su dignidad, y creo que es el momento de dejarla bien clarita, eso sí, desde el realismo, ya sabemos que no podemos pedir cachés elevadísimos porque no es momento de hacerlo pero si es el momento de pedir un respeto que en algunos casos se está flagrantemente faltando por parte de programadores y ..., los músicos no deben tocar

gratis, es de ética profesional, ni tocar gratis, ni componer gratis, ni hacer nada de índole profesional gracias, debe estar hecho con un presupuesto, quizá moderado dada la situación pero con un presupuesto respetuoso que permita este futuro que venimos hablando porque sino, vamos a caer en el amateurismo que no es el futuro que se merece la música en el País Vasco.

- ✓ **M^a Eugenia Luc:** estupendo, porque la música y la creatividad es como el agua, el agua se abre su surco, le puedes poner una barrera pero llegará un momento que deberá traspasarla, no digo que estén poniendo barreras sino que en momentos difíciles, momentos de crisis donde las cosas pueden parecer más infranqueables, más inaccesibles, no veo que esto a la larga vaya a traer problemas sino al contrario estimula la creatividad del individuo, yo siempre he sido positiva y echando la vista atrás me encuentro que siempre se consigue salir adelante.
- ✓ **Mikel Arce:** pues técnicamente, cada vez tenemos más posibilidades, además, estos recursos cada vez son más comunes, hemos llegado a una socialización de la tecnología, es decir, todo el mundo es capaz de trabajar con un software, entonces, el problema del futuro yo pienso que siempre es la difusión, quiero decir, que al final todo se queda entre nosotros, al final necesitamos del apoyo de las instituciones, de sitios que acojan nuestro trabajo. El que hace pintura, quizá ya tiene los caminos hechos, en cambio, nosotros estamos haciendo los caminos constantemente, buscando cosas..., hay ebullición de esto, yo creo que hay mucha gente haciendo cosas y muy interesantes. Lo interesante sería, que nuestra labor, la que llevamos haciendo desde hace 30 años que no se quede en nada, sino que quede ya un camino establecido del cual las nuevas generaciones puedan partir y procurar un futuro, y no que siempre se tenga que empezar de nuevo.
- ✓ **Mikel Mate:** yo veo un problema, hoy en día hace falta la hiperespecialización, y por otro lado la generalidad y como conjugar las dos cosas. La música, en un futuro va a tener mucho sentido incluso en sociedades donde la música no está conceptualizada como música en muchísimas partes de la vida, en Africa hay mucha gente que no tiene ese concepto, incluso ahí es muy importante, no conciben la música sin cantar, y en el futuro, en la sociedad tanto honesta como la hipermediática, la música va a tener mucha mucha importancia, en Euskadi también, la música va a tener un punto muy importante. Entonces, en lo que concierne a la composición, dentro de los músicos hay

una élite que se llama compositores y están en la cumbre, en la vida no es así, los músicos son músicos y es más, hay personas que aunque no sepan escribir partituras son músicos también capaces de inventarse una canción que sea genial, el siglo XX nos ha enseñado que gente que no venía del mundo de los conservatorios, de la música escolástica, han hecho muy buena música y han sido los referentes del siglo XX de la música, por ejemplo, los Beatles han sido referentes y como ellos pues un montón de músicos más. El concepto de compositor como la élite de los músicos es un concepto erróneo y además superado, muchas veces vamos a lo que es un Jazman y esta persona es intérprete, improvisador, compositor, todo en uno, por ejemplo, en los conservatorios o escuelas de música muchas veces el profesor tiene que hacer obritas para sus alumnos, ¿tiene el título composición?, no, son músicos que componen, entonces, ese concepto de compositor no lo veo nada claro, y luego, dentro de la composición existen diferentes estilos, la composición contemporánea, la composición electroacústica, clásica, Jazz, Heavy..., es imposible que haya masa crítica para todo esto de un modo local, de forma global si que la hay, pero en Euskadi tener un festival, público y compositores de música electroacústica, pues no hay masa crítica, entonces, la electroacústica no puede ser pensada a nivel local, como hemos dicho antes debe estar pensada a nivel global, y dentro de ese global yo siempre veo que hay gente muy interesante que tiene que aportar y que tiene que entablar redes a nivel internacional para que esto suceda, es decir, yo iría más a nivel de redes que a cosas locales. De todos modos, si en Euskadi, por decir de algún modo, no tenemos ningún compositor representante de la castañuela barroca, pues tampoco pasaría nada, lo que verdaderamente me preocuparía es que en Euskadi no hubiese gente amante de la música, bien sea del Jazz, reggae, clásica o electroacústica, porque eso me diría, cuidado con esta sociedad, pero ojo, a nivel global, va a haber espacio para todos y hay es donde puedo ver un futuro para la música electroacústica y para la música antigua por ejemplo, que si me preguntas por esta, también te dire que la veo un poco floja a nivel de festivales o Ensembles desde un punto de vista local. Al final, todos tenemos conocidos por todo el mundo y es hay donde debemos establecer nuestras redes para poder tener cierta masa crítica que demande nuestro trabajo y por tanto, esto tenga sentido.

- ✓ **Pascal Gaigne:** hombre si no hay una acción específica de juntar las fuerzas e intentar un poco desarrollar algo en común, lo veo un poco tal cual, una cosa así de puntitos pequeños más bien de formación pedagógica en los centros y se va a quedar un poco así. Por ejemplo en Francia se hacen festivales de verano en sitios particulares tipo a una cantera, y esto pues dentro de una situación en la que la gente se encuentra de vacaciones y con un pequeño lunch y una copita de vino pues da lugar a que la gente comente un poco lo que ha escuchado, esto favorece y estimula el interés por esta música. Lo primero sería juntar a la gente que trabaja en este campo y pensar que alternativas se pueden plantear para poder impulsar el desarrollo futuro del que hablamos.
- ✓ **Stefano Scarani:** creo que el futuro de la composición electroacústica es lo de olvidarse de ser electroacústica, así será simplemente música y tendrá la posibilidad de sobrevivir. También habría que olvidarse de ser en España, porque no hay fronteras en el arte, y no puedo imaginar una electroacústica española y menos regional o local a no ser que haya unas características lingüístico-estilísticas ibéricas; no creo que esto exista, como ya no hay una música rusa o el teatro musical italiano, porque hoy en día un artista encuentra difícil mirar hacia dentro, mientras normalmente intenta mirar hacia afuera.
- ✓ **Teresa Catalán:** no veo ningún futuro. El Conservatorio Superior de Navarra, no tiene la asignatura en su currículo.
- ✓ **Zuriñe Fernández:** yo soy optimista, creo que hay muchos compositores con muchísima información, con herramientas a su alcance con las que puede trabajar y con una mayor facilidad de movimiento, por otro lado y desgraciadamente tienen menos apoyo, pero también por otra parte pueden acceder a nuevos sonidos de forma más rápida. Por todo esto me parece que puede haber un buen desarrollo puesto que aun queda mucho por hacer, otra cosa, que también puede pasar, es que se vayan desanimando por la falta de apoyo y de ayuda externa, pero soy optimista, por haber, caldo de cultivo hay, hay materia.

10. ¿Tienes algún proyecto futuro relacionado con la electroacústica?

- ✓ **Alfonso García de la Torre:** ahora estoy haciendo una obra electroacústica para flauta, percusión y piano, la previsión es destinarla a una serie de conciertos que daremos en Canadá, en la electrónica voy a utilizar el Live sobre todo por facilidad, en él, es muy fácil disparar la electrónica, por suerte tenemos un par de especialistas que trabajan tanto el software como el hardware en el colectivo Sinkro y que además son músicos con lo cual la combinación es perfecta, uno puede manejar el software hasta cierto nivel pero es necesario tener a alguien al que le puedes transmitir lo que pretendes y llegar entre los dos a la idea que se tiene. Entonces, creo los sonidos por diferentes procedimientos y luego lo disparo del live en el cual a su vez también es posible procesar el sonido con los efectos implementados en el propio software. Me gustaría añadir algo al respecto, cuando haces una obra para flauta y electrónica, en realidad estás haciendo un duo y tanto es intérprete el flautista como lo es el que procesa o dispara la electrónica en directo, esto es algo que todavía no está asimilado y desde aquí reivindico la figura del especialista como un músico más que se encarga de que la electrónica fluya en conjunción con la parte acústica de la obra.
- ✓ **Ana Barrio:** nada, lo único que me gustaría es seguir estudiando esta materia ya que se me quedo la espinita cuando estudie en Vitoria, entonces, mi proyecto futuro es este, perfeccionar lo que empecé en los años de estudio.
- ✓ **Aurelio Edler Copes :** si, justamente ahora acabo de terminar una obra para siete instrumentos (flauta, clarinete, órgano Hammond, sampler, viola, cello y electrónica), luego, el próximo es para viola de amor y electrónica, de hecho es un encargo del gobierno vasco, esta me dio la idea para seguir trabajando en esta línea con otra obra más que será para una compañía en Bordeaux para grupo vocal, viola de amor y electrónica que también se estrenará en Donosti a parte de en Bordeaux. También hay un video con un amigo, es una película de animación con imágenes tipo fractales y para la que voy a realizar una obra acusmática. Otra más, va a ser una obra para contrabajo y electrónica que cierra un ciclo que comencé en 2012. También tengo algún proyecto independiente mío como una ópera que luego tendré que buscar donde poder moverla.
- ✓ **Felix Divar:** si, tenemos ahora una grabación en Marzo, son dos obras de Guillermo Lauzurica que ya estrenamos hace años y las vamos a digitalizar.

- ✓ **Guillermo Lauzurica:** bueno, acabo de terminar una obra para flauta, percusión, piano y electrónica con motivo de una gira que damos en Canadá, en realidad es una adaptación de otra obra que ya tenía, en cuanto a la electrónica como no puedo llevar mucho material he hecho el procesamiento del sonido y en Canadá me dedicaré a disparar estos procesamientos ya sampleados. Parece que puede ser más sencillo que realizar la electrónica en vivo con mi Kurzweil pero yo prefiero hacerlo con este antes de hacerlo con un ordenador y con un software que te puede dejar tirado en el momento crítico, como no puedo llevar el Kurzweil me tendré que arriesgar, eso sí, voy a ir mucho más ligero de peso.
- ✓ **Iñaki Estrada:** todavía no, pero tengo un encargo para un homenaje de Mikel Laboa que se realizará en Quincena 2015, va a ser una obra para narrador, arpa, guitarra, clarinete, cello y electrónica.
- ✓ **Iñigo Ibaibarriaga:** acabo de estrenar una banda sonora para una obra de teatro, se llama “El Cuarteto del Alba” con la dirección de Lander Iglesias y el autor es Carlos Gil, el director de Artezblai. Prácticamente la hora y pico que dura es electrónica, yo creo que es una experiencia y una vivencia de la difusión porque la sensación de espacialización sonora está dentro del escenario, los baffles no están en la boca sino que se meten dentro y ellos trabajan desde dentro el sonido, es decir, el sonido forma parte de una especie de paisaje sonoro que está en escena. Por otro lado, acabo de hacer una aplicación para iPad con Carlos Perales, es una aplicación que se llama Acoustbl fundamentado sobre Max/Msp, puedes instalarlo en el ordenador o usarlo desde el iPad pero desde el iPad tienes que tener instalado la aplicación Mira de Cycling 74. Acoustbl es una aplicación sencilla que vale tres euros y medio, está pensada para los alumnos o intérpretes que no han procesado nunca el sonido en directo y que quieren experimentar procesando con granuladores, filtros, etc. Otro proyecto que tenemos en mente es el realizar una ópera electrónica con video mapping, actores, queremos que haya una parte escrita con algún compositor, la idea de la ópera es que tenga relación con la ciencia, con micro lenguajes, fluidos, como suenan los fluidos o como se ven imágenes a través de un microscopio, procesar estas imágenes y hacer que eso suene, se pretende trabajar con voz, uno o dos cantantes, varios instrumentos y luego todo el procesado que desde el lado de la imagen y desde el lado del audio pueda llevar, es un proyecto que lo

queremos asociar a una idea que tiene ya el teatro y que es esta idea de, el teatro de bolsillo que se hace en 15 o 20 minutos, iniciarlo así y luego poco a poco que se vaya haciendo más grande, que vaya creciendo. Otro proyecto, es un trabajo en trío que tengo con Rajmil Fischman de la universidad de Keele, que es compositor, Olatz de Andrés que es bailarina y conmigo al saxo, Rajmil a diseñado un sistema de escucha multicanal a través de un guante cyborg, entonces, Olatz lleva el guante colocado y entonces su movimiento especializa el sonido por ejemplo en octofonía, llevando el sonido del saxo por los baffles a su antojo, esperemos poder estrenarlo en noviembre más o menos. La línea de trabajo es llevarla al territorio de ciencia-arte y a la Live Electronic, ya no me interesa nada el tape fijo, por otro lado, desde hace tiempo me llevo mis Genelec allí a donde voy porque quiero escuchar lo mismo que he escuchado en los ensayos, ¿a caso el saxofonista toca con el saxofón que le proporcionan en cada sala a la que va a dar un concierto? por lo mismo tu te puedes llevar tus propios baffles para asegurar que todo va a sonar como tu quieres que suene, tus baffles son tu saxofón por así decirlo.

- ✓ **Jon Bagües:** lo que más conozco y veo que constantemente trabajan son el grupo de Vitoria entorno al espacio Sinkro y del mismo modo en Bilbao, entorno a KLEM-Kuraia, yo diría que estos dos grupos están consiguiendo mucho y luego existen otros grupos que van saliendo y están muy abiertos a hacer música electroacústica pero como digo, estos dos grupos en particular trabajan desde la música electroacústica. En Pamplona no conozco ningún grupo que trabaje en esta línea. Lo que hacen en KLEM con Iñigo Ibaibarriaga es espectacular, y yo creo que llega muy bien a la gente joven y para ello veo imprescindible ir a los lugares que frecuenten los jóvenes no que estos vayan a los círculos donde se mueve la música electroacústica ya que esto es más complicado. Yo esto lo veo en la reacción que tiene un joven cuando acude a un teatro a ver una obra de teatro, alucinan, pero para cuando se dejan caer por el teatro pues tiene que ser por una circunstancia ajena a ellos, bien porque han tenido que acompañar a sus padres o por otras razones, el caso es que cuando lo ven les encanta pero por si solos ni siquiera piensan en la posibilidad de acudir a los centros donde tradicionalmente se representan estos proyectos. Antes si ocurría. ibas al teatro con tus padres pero ahora, por lo que sea se han perdido estas cadenas de transmisión que pienso, debemos recuperar.

- ✓ **Joseba Torre:** no, ahora mismo no tengo ningún proyecto electroacústico para el futuro, lo que me ocurre, es que los problemas de los que hemos hablado a la hora de abordar una de estas obras te hecha un poco para atrás. Para empezar, sabes que la orquesta o el ensemble que te vaya a tocar la pieza te va a plantear problemas con la difusión de la electrónica, además, para hacer una obra de este estilo me tendría que ir a Madrid o a París, esto genera una serie de gastos y de problemas de otro índole como dejar tus clase, tu familia, etc., esto al final hace que te olvides de hacerlo. Otra posibilidad es tener tu propio estudio en casa, pero claro, cuando uno a trabajado en el IRCAM, por poner un ejemplo, se da cuenta de que es imposible llegar a un resultado final de tantísima calidad como se puede llegar a conseguir en estos centros donde la búsqueda de sonidos novedosos es mucho más alcanzable al poder tener las últimas técnicas del procesamiento del sonido. Entonces, el querer y no poder es un límite que merma la motivación necesaria para trabajar en esta línea de la música electroacústica.
- ✓ **Josetxo Silguero:** a nivel de cámara con el cuarteto Sigma Proyect trabajamos sin cesar obras que discurren por esta línea, lo más próximo es montar una obra de Franck Bedrossian para cuarteto y electrónica, luego estamos con Miguel Farías que es un compositor de Chile, el año que viene haremos una obra con Hector Parra y del mismo modo con Alberto Posadas.
- ✓ **Juan José Eslava:** mis
- ✓ **M^a Eugenia Luc:** tengo un montón de proyectos pero muchos de ellos sin electroacústica, pero sí, hay un trabajo a dos años vista, es una ópera con electroacústica, performance y video creación.
- ✓ **Mikel Arce:** bueno, tengo muchísimos trabajos realizados pero ahora de cara al futuro estoy a punto de defender la tesis, entonces, si que estoy llevando proyectos muy interesantes, tengo una alumna la cual ha realizado la construcción virtual de una iglesia, hizo grabaciones de diversos puntos del perímetro de la iglesia y luego la construyo en una campa de la universidad marcando todo el perímetro con cuerda escala 1:1 y colocó los altavoces en aquellos puntos donde fueron tomadas las muestras de sonido de la iglesia real, al meterte en la iglesia ficticia la sensación era increíble, parecía que estabas dentro de una iglesia de verdad pero a la vez estabas pisando césped, realmente paradójico, luego este proyecto lo realizará en la cantera original de la cual se sacó la

piedra para su construcción. Pues esto es una de las cosas que hacemos aquí, con el sonido intentamos construir un espacio. Lo que si estamos haciendo actualmente es que cada dos jueves al mes organizamos unos conciertos de octofonía donde se exponen obras de artistas que tengan alguna composición para este formato y luego hacemos unos coloquios sobre el tema. La idea es dar la oportunidad a compositores de difundir sus obras en este espacio de octofonía, luego por nuestra parte lo más que podemos hacer es costear el viaje del compositor que viene a dar la charla y darle un certificado de que ha trabajado en la universidad dando un concierto.

- ✓ **Mikel Mate:** sí, en TEPODO nos solemos reunir una vez al mes y de cara a agosto tenemos un planteamiento de hacer un concierto de electroacústica con intérpretes en directo, improvisación y electrónica en vivo además de interrelacionar con el público.
- ✓ **Pascal Gaigne:** no, ahora mismo no, bueno, en realidad, en las bandas sonoras que realizo utilizo mucho la electrónica, uso todo lo que tengo a mano, por ejemplo me gusta mucho el sampler Kontakt para encontrar sonidos novedosos o para samplear lo que me interesa.
- ✓ **Stefano Scarani:** desde hace muchos años estoy llevando a cabo una investigación sobre la relación entre sonido e imágenes, a través de la composición de obras audiovisuales incita al género de la Videomúsica, composiciones musicales que incluyen imágenes en sentido musical, donde el elemento electroacústico y electrovisual, es parte integrante del material utilizado. Junto a Julia Chiner hemos realizado varias obras de este genero y estamos preparando material para futuros proyectos. Al mismo tiempo sigo mi camino en la dirección de la creación de obras de arte en forma de instalaciones interactivas, desde el concepto hasta su desarrollo tecnológico software y hardware. Creo que el ámbito musical resulta demasiado estrecho y necesito trabajar de forma transversal entre diferentes lenguajes.
- ✓ **Teresa Catalán:** no trabajo nada en esta linea, mis proyectos discurren por la vía de lo acústico.
- ✓ **Zuriñe Fernández:** si, bueno es una obra que ya se realizó hace unos años pero ahora vuelve a representarse el 15 de Mayo de 2014 en el festival Musikaste, se trata de la

ópera electrónica “Despertar a la vida es sueño” cuenta con una puesta en escena para voz soprano, June Telletxea, acusmática, video y transformación en tiempo real del sonido e imagen a partir del texto de Calderón de la Barca “La Vida es Sueño”, está pensada para esta cantante en especial ya que ella se ha dedicado sobre todo a la música renacentista, tiene un timbre de voz muy especial, canta cuartos de tono y además se empasta muy bien con la música electrónica, y bueno, en esta obra había una parte de transformación de la imagen con la Kinect y realmente este sistema me genera problemas de poder mapear en el momento o bien porque no da tiempo a veces a transformar la imagen o bien porque la luz afecta muchísimo al sensor. Es decir, estoy intentando encontrar otro modo tecnológico que me de más estabilidad, esta es mi forma de trabajar, a veces vuelvo a arreglar o cambiar cosas que siento que no han funcionado del todo bien o que no han llegado a ser la idea que yo tenía en mente por falta de tiempo en su día. Y bueno, este es mi futuro más próximo.

