



UNIVERSIDAD SIMÓN BOLÍVAR  
Decanato de Estudios de Postgrado  
Maestría en Música

TRABAJO DE GRADO

VENEZUELA AC / DC:

ANÁLISIS DEL DESARROLLO DE LA MÚSICA ELECTRÓNICA EN EL PAÍS

Por

Miguel Noya

Octubre, 2007



UNIVERSIDAD SIMÓN BOLÍVAR  
Decanato de Estudios de Postgrado  
Maestría en Música

VENEZUELA AC / DC:

ANÁLISIS DEL DESARROLLO DE LA MÚSICA ELECTRÓNICA EN EL PAÍS

Trabajo de Grado presentado a la Universidad Simón Bolívar por

Miguel Noya

Como requisito parcial para optar al grado de

Magíster en Música

Realizado con la tutoría del Profesor

Dr. Emilio Mendoza

Octubre, 2007



UNIVERSIDAD SIMÓN BOLÍVAR  
Decanato de Estudios de Postgrado  
Maestría en Música

VENEZUELA AC / DC:

ANÁLISIS DEL DESARROLLO DE LA MÚSICA ELECTRÓNICA EN EL PAÍS

Este Trabajo de Grado ha sido aprobado en nombre de la Universidad Simón Bolívar por el siguiente jurado examinador:

Presidente  
Dra. Adina Izarra

Miembro Externo  
Mg. Francisco Díaz  
Universidad Simón Bolívar

Miembro Principal - Tutor  
Dr. Emilio Mendoza

Fecha: 05 de octubre de 2007

## AGRADECIMIENTOS

A Fito, Nena, Lucía, Thomas, Sara, Gabriel, Jennifer, Diana Arismendi, Adina Izarra, Emilio Mendoza, Luisa, Eduardo Plaza, Eduardo Lecuna, Francisco Díaz, Daniela Díaz Larralde, Mónica Terzenbach, Paul Godwin, Alfredo Del Mónaco, Ricardo Teruel, Julio D'Escrivan, Jacky Schreiber, Alfredo Rugeles, Marisela González, Cardo Pusher, Rodrigo Segnini, Wilsa Esser, Felix Allueva, Maite Galán, Alvise Sacchi, Elmar Leal, Carmen Leal, Gerry Weil, Jim Kovacs, Matías Monteagudo, Babylon Motorhome, Emerson Hernández, Wyzton Borrero, Alfredo Chofa Loero, Charlie Mirror, Carlos Espejo, Maihum Meléndez Noya, Carlos Zerpa, Rolando Peña, Angel Rada, Jimmy Flamante, Manuel Lebón, Famas Loop, Yumber Vera, Ivan Higa, Vinicio Adames, Emiliano Hernández, Rafael Garnica, Andrés Astorga, Trujillo, Los Andes Electrónico, Mausikautomátika, Vicor Pulido, Carlos Pulido y todos los que de alguna forma u otra han colaborado con este y todos mis previos proyectos, mis más sinceros agradecimientos.

## RESUMEN

Se realizó una investigación documental del desarrollo de la música electrónica en Venezuela. Se incluyó el análisis de su historia, la producción, actores, tendencias, conceptos, tecnologías y proyecciones. Se abordó la definición de música electrónica para establecer puntos de coincidencia y divergencia entre los desarrollos paralelos de la academia y la industria de medios de comunicación masivos. Similarmente, se relacionó el movimiento nacional con las diversas corrientes a nivel internacional, destacando avances y coincidencias relevantes. Se reseñó a modo de referencia el movimiento de música electrónica a nivel mundial y se hizo una reflexión sobre el estado actual de este arte y su redefinición. La investigación se basó en la documentación bibliográfica y audiovisual disponible y en entrevistas a una selección de los actores en este campo a nivel nacional e internacional.

**PALABRAS CLAVES:** Música electrónica venezolana, música electroacústica venezolana, compositores venezolanos.

## INDICE GENERAL

AGRADECIMIENTOS .....	III
RESUMEN .....	IV
ÍNDICE GENERAL .....	V
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES .....	VII
PRÓLOGO DOS HISTORIAS .....	XI
CAPÍTULO I INTRODUCCIÓN .....	1
MOTIVACIÓN .....	1
EXPLICACIÓN DEL TRABAJO .....	4
ESTADO ACTUAL DE LA DOCUMENTACIÓN.....	7
DEFINICIONES Y CONCEPTOS DEL ÁREA DE ESTUDIO.....	12
CAPÍTULO II.....	20
RECORRIDO HISTÓRICO.....	20
PRIMERA PARTE: LOS INSTRUMENTOS.....	21
SEGUNDA PARTE: LAS TENDENCIAS.....	42
CAPÍTULO III.....	57
FRAGMENTOS DE LAS HISTORIAS DE LA HISTORIA.....	57
LA ESCENA LOCAL.....	60
ANTECEDENTES I: SURAMÉRICA.....	61
ANTECEDENTES II: VENEZUELA.....	62
FONOLOGÍA (I): (1966-1968) .....	67
PRIMER BARDO / PERÍODO DE TRANSICIÓN I.....	74
ALTERNATIVOS I .....	77
FONOLOGÍA (II): (1972-1979) .....	87
FONOLOGÍA (II): FASE 1 (1971-1973).....	92
FONOLOGÍA (II): FASE 2 (1973-1975).....	95
ALTERNATIVOS II: (1972-1984).....	101
FONOLOGÍA (II): FASE 3 (1975-1979).....	112

ALTERNATIVOS II: FASE 2 (1972-1980) .....	127
ALTERNATIVOS II: FASE 3 (1980-1984) .....	141
FONOLOGÍA (III): (1982 – INDEFINIDO PERO <i>OUT</i> ) .....	151
FONOLOGÍA (III): FASE 2 (1982-1985) .....	161
ALTERNATIVOS III: (1985-1997) .....	201
ALTERNATIVOS III: FASE 2 (TAS) .....	208
LAS NUEVAS ALTERNATIVAS ACADÉMICAS.....	230
LADIM / USB (2003 - ) .....	230
CONCLUSIONES.....	239
REFERENCIAS .....	246

## INDICE DE ILUSTRACIONES

Fig. 1. Hydraulos Siglo III A.C. ....	23
Fig. 2. Pórtico Catedral de Santiago de Copostela .....	23
Fig. 3. Viola o violín de ruedas .....	23
Fig. 4. Archicembalo .....	24
Fig. 5. Organum Mathematicum .....	24
Fig. 6. Programa de mano del evento de demostración del <i>Clavessin Electrique</i> .....	25
Fig. 7. Panharmonicon .....	25
Fig. 8. Fonógrafo .....	26
Fig. 9. Gramófono .....	27
Fig. 10. Telharmonium o Dynamófono .....	27
Fig. 11. Diodo .....	28
Fig. 12. Audiión .....	28
Fig. 13. Leo Theremin .....	29
Fig. 14. Ondas Martenot .....	29
Fig. 15. Trautonium .....	30
Fig. 16. Órgano Hammond .....	30
Fig. 17. Grabador de acero .....	31
Fig. 18. Magnetófonos .....	31
Fig. 19. Colossus .....	32
Fig. 20. Eniac .....	33

Fig. 21. RCA Mark II .....	33
Fig. 22. Minimoog. Robert Moog y sus inventos .....	34
Fig. 23. Mellotron Mark IV .....	35
Fig. 24. ARP Oddyssey .....	35
Fig. 25. Fairlight CMI .....	36
Fig. 26. Synclavier .....	37
Fig. 27. DX/7 Yamaha, D50 Roland .....	41
Fig. 28. El instrumento del presente, el Laptop .....	42
Fig. 29. Russolo .....	45
Fig. 30. Mathews, Chowning, Risset .....	48
Fig. 31. Ejemplo de dos clásicos de ciencia ficción .....	49
Fig. 32. 2001 Odisea del Espacio .....	50
Fig. 33. Fantastic Planet y THX1138 .....	50
Fig. 34. Collage del autor .....	56
Fig. 35. El legendario músico Stockhausen .....	58
Fig. 36. Aldemaro Romero y su Onda Nueva .....	87
Fig. 37. Jim Kovacs y Oscar Álvarez de Lemo .....	96
Fig. 38. ARP modelos 2500 y 2600 .....	96
Fig. 39. Antonio Estévez .....	100
Fig. 40. Programa de mano del primer concierto de Fonología .....	120
Fig. 41. Programa de mano concierto final de curso en Fonología .....	126
Fig. 42. Moorman .....	128
Fig. 43. Primer estudio de Musikautomátika .....	138
Fig. 44. Programa de mano concierto <i>live electronic</i> .....	144

Fig. 45. Duncan – Noya, Concierto de Órgano y Sintetizadores .....	144
Fig. 46. Coparticipación Ambiental VIII .....	145
Fig. 47. Magia Ciclo Expresiones del Siglo XX .....	146
Fig. 48. Concierto organizado por Fonología (III) .....	161
Fig. 49. Programa de mano concierto Fonología .....	165
Fig. 50. Programa de mano concierto Fonología 1983 .....	165
Fig. 51. Programa de mano concierto fin de curso de Fonología 1988 .....	176
Fig. 52. Programa de mano concierto fin de curso de Fonología 1989 .....	177
Fig. 53. Programa concierto fin de curso de Fonología 1989 .....	177
Fig. 54. Documento legal constitutivo de la SVME 1984 .....	179
Fig. 55. Restrospectvas programa concierto 17 octubre .....	183
Fig. 56. Jóvenes valores programa concierto 18 octubre .....	183
Fig. 57. Panoramas programa concierto 18 octubre 1986 .....	184
Fig. 58. Apple Macintosh 512 .....	202
Fig. 59. Transformaciones 2-3 .....	203
Fig. 60. Programa de mano Primer Festival de Música Electrónica .....	213
Fig. 61. Afiche del II Festival de Música Electrónica de Caracas .....	215
Fig. 62. Participantes del IV Festival de Música Electrónica de Caracas .....	217
Fig. 63. Festivales Latinoamericanos ediciones XI, XII, XIII, XIV .....	225
Fig. 64. Escrito descriptivo de actividad del Festival Latinoamericano .....	226
Fig. 65. Festival A Tempo .....	227
Fig. 66. Anuncio de Festival Frequency 2005 .....	228
Fig. 67. Colectivo Los Andes Electrónicos, .....	228
Fig. 68. Anuncio de desfile de carrozas Love Parade .....	229

Fig. 69. LADIM .....	233
Fig. 70. Programas de mano concierto programado desde el LADIM .....	234
Fig. 71. 20022002, Noya-Higa <i>live electronic</i> .....	245

## PRÓLOGO

### DOS HISTORIAS

#### 14 de octubre de 1986

Una mañana de un martes, por pura casualidad, mientras buscaba en la cartelera cinematográfica de un diario de circulación nacional, vi el más inusual de los anuncios. Un *banner* de media página auspiciada por la Fundación Cultural Humboldt anunciaba un concierto con el trío electrónico de Moebius, Steffen y Plank. Tres personajes que me resultaron conocidos. Moebius, por sus trabajos con Roedelius y Brian Eno; Steffen como cantante de Triunvirat, una banda alemana imitadora de Emerson, Lake and Palmer; y Plank<sup>1</sup> como ingeniero y productor de algunas de mis bandas favoritas de principio de los años ochenta, Kraftwerk y Ultravox, quien, más tarde descubrí, también trabajó con Stockhausen. Me alegré de poder asistir a una experiencia musical que inclusive durante mi estadía en Boston (donde había estudiado) hubiese sido algo inusual. Me sorprendí de más. Ese día, como lo dice el *snafu principle*<sup>2</sup>, cayó un palo de agua sobre la ciudad que colapsó el transporte y, a pesar de que salí de casa a una hora prudente, llegué con cierto retraso a la sala de conciertos del Ateneo de Caracas, lugar del evento. Me mantenía tranquilo al pensar que asistía a un concierto un tanto exquisito y elitesco para la ciudad y el país, por lo que no esperaba mucha asistencia, así que calmado llegué al Ateneo. Sorpresivamente, encontré un tumulto de humanos trancando la escalera que bajaba al sótano sede de la sala, era una locura, la sala ya estaba llena y afuera había por lo menos el doble de la capacidad máxima permitida dentro del teatro. Me encolericé e hice todos los esfuerzos posibles por entrar sin resultados alentadores, unos minutos después de que gran parte del público se retiró, frustrado, aproveché

---

<sup>1</sup> David Strauss *Conny Plank*, <[http://remixmag.com/mag/remix\\_conny\\_plank/](http://remixmag.com/mag/remix_conny_plank/)> (5 de agosto de 2007) trad. Miguel Noya. "Plank, a pesar de ser poco conocido, tiene una amplia carrera que abarca desde 1940 hasta el momento de su muerte en 1986, ocasionada por un infarto fulminante a pocos meses de su presentación en Venezuela. Fue el instrumento por medio del cual se materializó el género Krautrock, también es el embajador del ambiente en los trabajos de David Bowie y Brian Eno, influencia innegable en géneros como new wave, new romantic y los tecno precursores que les siguieron. Incluye, trabajos con Kraftwerk, Ultravox etc."

<sup>2</sup> Término militar usado durante la Segunda Guerra Mundial "Situación normal todo escoñetado" (*WWII Army acronym for "Situation Normal: All Fucked Up"*).

para colarme y decirle al portero que o me dejaba entrar o llamaba a los bomberos denunciando que habían sobrepasado la capacidad legal permitida. Los organizadores se horrorizaron y me permitieron la entrada, tarde pero lo logré, accedí a la sala y para ese momento el programa iba alrededor de la 4ta o 5ta pieza. Lo primero que observé fue una disposición particular al frente, Moebius y Steffen con un teclado o dos cada uno, poco para los montajes usuales de esa época, y Plank al centro, atrás, con un gran mezclador, un juego de grabador reproductor multipistas de cintas de reel (ocho canales, creo) y varios efectos de sonido en un rack haciendo el papel de tocador y regulador de secuencias en tiempo real. El set tenía como generador y controlador principal un sampler Emulator II, algo así como la nave espacial del momento; pero el detalle del estilo y variedad innovadora de la música no es el punto central de la historia. Para mí, el hecho de ser testigo de un evento de estas características en nuestra ciudad, con una convocatoria tan inusual para su tipo, es algo que siempre me asombra (si el concierto hubiese sido en Nueva York o en Boston, para empezar no hubiese sido entrada libre y el público quizás hubiese sido más limitado) y que al final puede ser una referencia de lo inverosímil que es la respuesta del público general y las conexiones con las nuevas alternativas estéticas en nuestro país.

### **Marzo–Octubre, 1996**

En mi segundo viaje a San Francisco con motivo de continuar el trabajo con el grupo Dogon –un proyecto internacional de colaboración de música electrónica que definimos como *evolutionary music*, convenio entre Paul Godwin y Miguel Noya originado en Caracas en el año 1988–, en una conversación mientras dábamos un paseo por el Golden Gate Park, Paul Godwin, Mark Pesce<sup>3</sup> y mi persona, discutíamos a partir de una idea de Paul de incorporar el trabajo de *Voice*, una técnica de canto y visualización practicado por Phil Harrington, a la red de Internet, un procedimiento posible para hacer una sesión a distancia con dos o más grupos que se conectarían con esta técnica de canto y visualización. El punto es que la tecnología sólo permitía el envío de paquetes de data, sobre todo montada en FTP. Mark menciona entonces unos trabajos que él había investigado, una compañía tratando de diseñar un protocolo de *stream* para bajar en tiempo real audio codificado (un preámbulo de *net radio*). Este proyecto

---

<sup>3</sup> Coinventor, junto con Tony Parisi, del protocolo conocido como VRML (Virtual Reality Mark up Language)

que nos mencionó se llamaba Real Audio<sup>4</sup> (1995), pero tenía muchas limitantes en cuanto a la calidad y la continuidad en el flujo de data transmitida; de hecho, en los principios de radio Internet para esta fecha el envío de data bidireccional era algo no muy conocido a nivel de público en general, aunque en un concierto que dimos en una convención de tecnología en el Moscone Convention Center de San Francisco ya había presenciado muestras de TV Internet.

Ese mismo verano Paul hizo una conferencia con uso limitado de su propuesta en Siggraph 96, llegando a interconectar 3 ciudades; y ese mismo año recibo una invitación de Maite Galán a participar en la VI edición del Festival La Otra Música. Ella me preguntó en qué andaba y yo le comenté de mis experiencias con alta tecnología e Internet, entonces me sugirió que usase algo de lo que conocía, que ella tenía como posible patrocinante una empresa que para ese entonces era líder en la prestación de servicio de conexión de Internet en el país, Compuserve, y que ellos ofrecían la posibilidad de usar un programa experimental llamado *C U Seeme*; éste se usaba en radio Internet en los Estados Unidos.

Mi propuesta fue un concierto de música electrónica que llamé Netloops. La idea o concepto era la de tocar en vivo, en conjunto con mi compañero Paul. Él en San Francisco y mi persona, con el apoyo de Wyzton Borrero, aquí en Caracas.

El evento consistía en que nosotros generábamos algunas ideas originales de música electrónica aquí en la Sala de Concierto del Ateneo de Caracas y enviábamos las ideas originarias en tiempo real a San Francisco, al Estudio de New Dog Records, sello de Dogon; y allí Paul Godwin junto con Tom, su asistente, manipularían la data, incluirían música improvisada y lo retornarían creando un loop de flujo de data al que luego aquí le aplicaríamos el mismo procedimiento, y de nuevo se enviaría de vuelta ...(loop)

Todo esto debía ser amplificado en tiempo real a una audiencia que estaría en el concierto, además de dejar una banda abierta para que algunos cibernautas lo escuchasen en vivo desde Internet.

---

<sup>4</sup> La primera versión de Real Player fue introducida en abril de 1995 como Real Audio Player 1, uno de los primeros tocadores de media de Internet capaz de mover media en Internet. KJHK 90.7FM en Lawrence, Kansas, comenzó a transmitir en vivo por Internet usando CU-SeeMe el 3 de diciembre de 1994. KJHK fue la primera estación de radio en mantener una señal continua y en vivo en la Internet. Esto ha sido verificado y confirmado por The National Association of Broadcasters, Sports Illustrated y CNN.

Al final, la empresa que nos iba a ofrecer el servicio de conexión y la plataforma *CU Seeme* no pudo entender y proceder a prestar el servicio, así que luego de varias pruebas de programas alternativos, como por ejemplo On-Live, y gracias a NetPoint, la empresa con la que tenía el servicio de conexión a Internet, descubrimos un programa que nos permitía hacer la idea planteada.

Esta plataforma experimental y en versión beta llamada *Cool Talk*, el cual considero como predecesor de telefonía Internet, nos permitió hacer unas pruebas desde mi casa medianamente exitosas pues, con el límite de la época, se cortaba la comunicación si entraba alguna llamada, ya que teníamos conexión *dial up*.

La instalación en ambos equipos, los locales y los de San Francisco, fue complicada pero gracias a la experticia del equipo y en especial de Wyzton y Tom, logramos llevar la idea a la realidad.

El hecho es que el día del concierto, el cual se realizó el 26 de octubre de 1996, logramos hacer la conexión y tocar lo que para mí ha sido uno de los conciertos más interesantes tecnológica y musicalmente que haya interpretado.

En cuanto a la idea central de Netloops, ésta funcionó impecablemente incluyendo el hecho de que el público aquí podía conectarse con Paul, y el *team* de San Francisco y un pequeño grupo de audiencia allá podía escuchar al público aquí (vía micrófonos). Corrimos con la suerte de que no se cayó la conexión y que además un grupo reducido de cerca de 20 personas lo pudo escuchar desde la red. Este evento no sé si fue el primer concierto interactivo de esta categoría usando Internet, pero estoy seguro de que sí fue el primero en conectar a Norteamérica y Suramérica; de hecho, hay una breve reseña en la revista *Wired* en un comentario sobre *Notdunjusta*, el disco compacto que grabó Dogon ese año.

El punto a resaltar en esta historia es que unos pocos meses antes no hubiese sido posible hacer algo de esta magnitud; y el hecho de que algo tan innovador hubiese ocurrido en este país, y en el mismo sitio del asombroso concierto de nueva música del trío alemán, nos habla de los efectos del aumento de novedades y sincronidades en forma exponencial.

Estas historias para mí son un reflejo de lo discontinuo e irregularmente sorprendente que es el acontecer del arte en nuestro país. Desde poder ver una película prohibida en muchos países en televisión de señal abierta, como es *1984* de George Orwell (1972, VTV), hasta la presencia de figuras increíbles de la música como Cage, Plank, Mangeldorf; de la danza, como Pina Bausch; y del *performance art*, como Charlotte Moorman, Nam June Pike, La Fura dels Baus, entre muchos.

Con estos ejemplos espero dejar claro que para tener una idea acertada y conectiva en el momento de enlazar y tratar de dar coherencia al posible movimiento de la música electrónica en Venezuela, debemos tener una mente abierta y preparada a las sorpresas.

# CAPÍTULO I

## INTRODUCCIÓN

### MOTIVACIÓN

El tópico del siguiente trabajo de grado es resultado de una sugerencia directa del Dr. Emilio Mendoza<sup>1</sup>, luego de que hiciera una reflexión final basada en el hecho de que no existen publicaciones o trabajos documentados que traten la historia oficial de la aparición, desarrollo y perspectivas de la música electroacústica o electrónica en el país. El autor consideró apropiada la sugerencia de Mendoza y aceptó poner a disposición de este trabajo de grado todo el material y el esfuerzo personal al que ha estado abocado en años recientes con la intención de recopilar información directa y realizar un análisis de las posibilidades de este género, no sólo en el país sino también en el continente americano. El enfoque y sus perspectivas responden a una óptica muy personal.

La música electrónica, en relación al panorama de la historia de la música en general, abarca un período de origen relativamente reciente y presenta en nuestro continente algunas manifestaciones a considerar. El autor se ha enfocado en los eventos y personajes con los cuales, de alguna forma, se ha relacionado, sobre todo en eventos a los que ha asistido como invitado, en trabajos compartidos y en colaboraciones con otros artistas; y ha hecho un seguimiento exhaustivo a cada uno de ellos.

Los comentarios de Mendoza sobre abordar este tema de la historia de la música electrónica en el país y escribirla con precisión suficiente como para poder contar con una referencia bibliográfica de consulta, han dado lugar a una tarea de magnitud superior a la prevista por el autor, por diferentes razones, pero sobre todo por las vinculadas a la escases de material publicado de referencia, académicamente correcto. Sin embargo, el tópico a discutir es apropiado en la medida en que Noya es un miembro activo del movimiento de música electrónica en el país, con una experiencia de por lo menos tres décadas de actividad ininterrumpida.

---

<sup>1</sup> Para ese momento, el autor estaba decidiendo entre diseñar un plugin para manejo de espaciación sonora aplicable a secuenciadores en formato pluggo o algún dispositivo para live electronics.

El proyecto de investigación personal que había asumido con sus propios medios y financiamiento, lo comenzó antes del inicio de su participación en el programa de la Maestría de Música de la Universidad Simón Bolívar y lo ha continuado expandiendo con la entrevista a diferentes compositores y ejecutantes de música electrónica con los que ha compartido en fechas recientes. En cuanto a este proceso de investigación individual extra academia, el autor comenta: (Noya, 2007)

Una idea en la cual había estado trabajando independientemente en los últimos años era descubrir si en Suramérica había un movimiento coherente de música electrónica, sobre todo por la innegable incidencia de las movidas de moda, la accesibilidad de nuevas tecnologías, con énfasis en el uso de computadoras portátiles (*laptops*), y la ampliación del espectro de la música electrónica en el mundo. Esta curiosidad me llevó a participar, financiado por mis propios medios, en algunos festivales y eventos recientes fuera del país<sup>2</sup>, en éstos, no sólo descubrí que el mundo se mueve muy rápidamente, sino que, debido a estas experiencias, a veces me di cuenta de que, inclusive aquí en Venezuela, están pasando más cosas de las que se conocen<sup>3</sup>.

El tema de estudio y discusión es tan amplio que el autor ha considerado concentrarse en pocos elementos de entre los muchos por los cuales se puede enfocar la investigación y el análisis de la historia, sobre todo en el aspecto local, y reconoce que ha dejado todavía muchos ángulos por los cuales se pueden enfocar futuras investigaciones. El presente escrito se propone ofrecer una alternativa para conocer sobre la historia de la composición, realización y difusión en Venezuela de un estilo, género y medio de producción artístico que está muy generalizado en la actualidad.

Una de las ideas centrales del trabajo ha sido la de concretar una reflexión que pueda dar respuestas a las incógnitas acerca de las perspectivas locales del hacer de este campo de la creación, producción musical y artística, si de verdad se puede considerar que existe un movimiento real sustentable y evolutivo del género en el país. Se ha hecho énfasis en las relaciones entre la producción de la música electroacústica de corte académico, generada en instituciones originales para este fin, y la de productores independientes con coincidencia de metodología y medios de producción propios, buscando puntos de análisis no sólo en los

---

<sup>2</sup> Festival en Bogotá, 2003, Festival Patagónica 2004 en la Patagonia chilena, experiencias vitales no sólo para descubrir los alcances del movimiento fuera del país, sino gran oportunidad de confrontar recientes composiciones ante nuevas audiencias.

<sup>3</sup> En estos festivales se constató el funcionamiento del colectivo Los Andes Electrónicos (Rafael Garnica) y la presencia en el exterior de artistas como Emiliano Hernández (Yopoman), entre otros venezolanos y residenciados en el interior del país que tienen una plataforma de orden internacional en crecimiento.

procedimientos sino en los estilos, cuando hay similitud, y describiendo los puntos antagónicos.

El trabajo de consideración de los elementos a incluir, de acuerdo a su valor histórico y para el desarrollo de una cronología, fue hecho de tal forma que sólo se han incluido los inicios de algunos puntos relevantes y sus picos de producción. Igualmente, se ha incluido una reflexión acerca de los cambios radicales que han surgido por la democratización y masificación de las nuevas tecnologías que se manifiestan con una generalización del medio en tiempos actuales; en tal sentido, se han tomado en cuenta las opiniones de participantes muy jóvenes de las nuevas tendencias y se ha encontrado como punto común, inclusive en diferentes períodos, una desconexión con el pasado histórico inmediato que marca una separación generacional en el conocimiento de las bases que han fundamentado estos movimientos.

El autor ha recurrido a cantidad de referencias, resultado de sus experiencias personales, para aportar ejemplos al texto. Dada su larga experiencia e incidencia en el campo de discusión, en algunos casos éstas van más allá de las citas referenciales de fechas y eventos. Las referencias a los trabajos personales en este escrito estarían enfocadas a servir de soporte a las premisas e hipótesis en discusión y, en algunos casos, están presentadas como citas o conversaciones. Como primer ejemplo, a continuación se inserta, y a propósito, un comentario del autor en relación a sus intereses personales y a las motivaciones que lo llevan a la exploración en el medio de la composición y ejecución de música electrónica: (Noya, 2007)

El resultado de algunos de estos proyectos en los que he estado involucrado parte de una necesidad biológica, casi patológica, que me hace adicto a la curiosidad por la ciencia, el arte, la investigación y las posibilidades crecientes de los cambios producidos por una tecnología que se mueve a velocidades vertiginosas, así como a los posibles futuros que ésta genera<sup>4</sup>. Además, es difícil desechar las experiencias y experimentación con medios de manipulación del sonido que he desarrollado ininterrumpidamente desde esos primeros intentos manejando sintetizadores de sonido en vivo hace más de 30 años y manteniendo una línea de trabajo constante en este medio.

Esta acumulación de experiencias me compromete a asumir la responsabilidad que me transforma no sólo en uno de los testigos presenciales de eventos de relevancia histórica en el país y fuera de él, sino que además, me convierte en un actor de entre muchos con los cuales se ha podido pintar este cuadro con toques “impresionistas<sup>5</sup> que es la historia de la música electrónica del país.

---

<sup>4</sup> Tema recurrente en las primeras conferencias del autor relacionadas con la música electrónica y en sus clases regulares. (Noya, 2007)

<sup>5</sup> Por la técnica de puntillismo.

El autor declara que a lo largo de este trabajo de grado ha hecho un esfuerzo en conservar la objetividad narrativa, sobre todo en el momento de relatar los eventos históricos; no obstante, no niega que existe un nexo afectivo fuerte que lo une a las experiencias un tanto “heroicas”<sup>6</sup> de los verdaderos pioneros de los inicios, desarrollo y difusión del género de la música electrónica en Venezuela.

En cuanto a los nexos con compositores nacionales, hay un punto a considerar, de acuerdo al autor: (Noya , 2007)

La experiencia al desarrollar el trabajo desde el punto de vista del contacto directo con los personajes entrevistados, ha servido de ayuda también para reforzar la amistad personal que me une a muchos de los compositores, artistas, realizadores y educadores con los que he tenido el honor de coincidir en este insólito país como plataforma de acción en tiempos acelerados de cambios.

El presente escrito, entonces, tiene como objetivo desarrollar una referencia que permita al lector general tener un panorama cercano a los descubrimientos de la investigación emprendida, y que sirva al mismo tiempo como un acercamiento académico de estudio para estudiantes de música, musicología y amantes del género de la música electrónica; eso sí, sin perder el glamour y la informalidad que nos caracteriza y nos hace ver el mundo como el sitio yin y yang que se nos ha negado con la visión divisoria del pensamiento occidental.

## **EXPLICACIÓN DEL TRABAJO**

El planteamiento central de este trabajo no sólo pretende encontrar pistas y pruebas que determinen si en realidad la música electroacústica y electrónica, como procedimiento o tendencia, existe en nuestro país –lo cual, desde el punto de vista del autor, es un hecho–, sino además, que ha tenido un desarrollo sostenido y una continuidad histórica coherente o medianamente constante, con la intención de poder definir esta tendencia musical como un género con cierto grado de desarrollo y con algunos logros puntuales a tomar en cuenta.

Según el autor, este desarrollo, considerado desde un primer punto de vista preliminar y superficial, se ha presentado como una serie de movimientos compulsivos y eruptivos muy parecidos a la actividad de un volcán geográficamente localizado en el trópico; y aunque, a

---

<sup>6</sup> A lo largo de este trabajo y en relación a las reacciones del *status quo* de la academia y sus reacciones en contra de cualquier cosa que proponga siquiera algo que nos acercara al siglo XX, desde el punto de vista de la estética musical el hacer música electrónica en este país siempre fue algo así como ser Copérnico viajando en el tiempo y tratando de convencer a la sociedad del siglo VIII de que a lo mejor la tierra no era plana.

partir de algunas observaciones, se pudiese pensar que sólo se consiguen estos brotes de tendencias fugaces y modas como resultados generalizados, es gracias a los riesgos, intereses y propuestas de algunos de sus exponentes que una segunda visión, un segundo punto de vista más profundo, permite encontrar lazos de unión con máximos exponentes y eventos a nivel mundial de las tendencias objeto de estudio en el presente trabajo.

En cuanto a las características eruptivas de la historia, se ha encontrado, sobre todo por las características individualistas de estos brotes, que las fronteras se han mantenido en movimiento y en expansión muy a pesar de los estados involutivos a los cuales culturalmente estamos sometidos todos, en especial por la influencia de los medios de producción y comunicación masivos y por los factores de la alta ingerencia de la política en la mayoría de las actividades del país. Se vive expuesto a una sociedad que obliga a pensar que el confort material y la apariencia externa, determinada por marcas de consumo masivo y monetario, lo es todo a la hora de plantear las dinámicas del crecimiento individual y colectivo en lo creativo y artístico.

La base en la que se sustenta el trabajo, además de las referencias bibliográficas, está centrada en una serie de entrevistas personales a cada uno de los compositores, ejecutantes y productores escogidos luego de un análisis a partir de la definición del campo de estudio. Este análisis fue determinante para hacer una selección limitada y que fuese suficiente para demostrar los puntos de estudio y confirmar algunas de las premisas sobre las que el autor quiso desarrollar el presente escrito.

El autor ha realizado y creado un banco de data abierto a expansión con el contenido de una serie de entrevistas grabadas en video con los compositores, músicos, ejecutantes, artistas multidisciplinarios, gerentes culturales, djs<sup>7</sup> y productores; esto es lo que constituye el grueso y el centro de la investigación. El registro de estas entrevistas se ha hecho con la finalidad de crear un catálogo audiovisual para futuras referencias directas.

Este informe, elaborado en un principio con fechas, personajes y definiciones, se ha transformado aceleradamente en una búsqueda persistente de reflexión, debido al hecho de que por primera vez el autor reconoce que asume el acto de la escritura narrativa, en lugar de la creativa, conceptual y deconstructivista a la que está acostumbrado.

---

<sup>7</sup> Pronunciado *diyai* o *diyais*. El dj es uno de los personajes más recientes y en algunos casos de los que más difunden el género de música electrónica en la actualidad. Toda una discusión se puede plantear sobre el tema de su papel en esta historia. (Noya, 2007)

En cuanto a la orientación y metodología aplicada a la hora de hacer las entrevistas y redactar los escritos, éstas no se han limitado a las meras estructuras formales exigidas en los requisitos tradicionales que otorgan la validez académica sino que, sin prescindir de sus lineamientos, se les ha tratado de dar un enfoque diferente con la intención de desarrollarlas con una dinámica un poco más libre, de darles un toque creativo y artístico, procedimientos que Noya prefiere no abandonar por meras formalidades. Es por esto que, en la mayoría de los casos, las entrevistas se transformaron en conversaciones, en diálogos, algo más allá de los meros informes unidireccionales. En cuanto a la exposición de las cronologías y sus análisis, las mismas se han personalizado con comentarios y observaciones usualmente insertos en ellas.

Las conversaciones-entrevistas se han incluido como anexos tratando de presentar en lo posible el punto de vista del entrevistado, sin cortes ni ediciones. Sólo en algunos casos se han eliminado las preguntas y comentarios del entrevistador. En el caso de compositores en ausencia, se ha recurrido al envío vía correo electrónico del mismo cuestionario, lo cual ha dado lugar a que las respuestas sean de corte más directo y menos anecdótico en muchos de los casos. En general, los puntos de vista de los entrevistados son particularmente interesantes en todo el contexto.

El trabajo se hizo siguiendo los siguientes procedimientos:

- 1- Arqueo bibliográfico.
- 2- Identificación y clasificación de conceptos rectores.
- 3- Identificación y clasificación de personajes a entrevistar. Un recurso al que he dado más importancia por las razones antes expuestas.
- 4- Elaboración de un cuestionario base incluido en los anexos para los compositores, músicos, dj's y productores.
- 5- Elaboración de un plan de producción para el registro de las entrevistas.<sup>8</sup>
- 6- Realización y grabación en video de entrevistas con cada uno de los personajes escogidos
- 7- Evaluación y clasificación de la información obtenida por los múltiples métodos utilizados.

---

<sup>8</sup> El propósito es hacer un banco de audiovisual con las entrevistas, para posibles documentales y como forma de preservar testimonios directos de todas las personas involucradas con la creación y la historia de la música electrónica en el país.

- 8- Realización de una comparación de la data en directo con aquella recopilada en trabajos previos; reflexión, análisis y conclusiones con sugerencias a partir de los elementos encontrados.

Un comentario final del autor en relación al trabajo: (Noya, 2007)

Este es un viaje a través del cual nos pasaremos por ámbitos de interés para descubrir una variedad de eventos y curiosidades. Espero al final nos lleve a conclusiones que nos orienten a la hora de ubicarnos en estos emocionantes tiempos de rápidos y acelerados cambios planetarios, y que nos dé perspectivas para plantear sugerencias que faciliten el camino a transitar de las futuras generaciones de compositores y artistas integrales que ahora surgen como voces sincréticas e inquietas en la fuga coral de la existencia, en el siglo que nos conduce a las para-ciencias, las para-artes, el inevitable salto cuántico de la conciencia global y la condición evolutiva de que el siglo XXI “Es post-humano o no Es”. Una consideración expuesta en los análisis acerca de nuestra situación actual, de acuerdo a los conceptos tecnológicos cotidianos a los que nos hemos acostumbrado.

## ESTADO ACTUAL DE LA DOCUMENTACIÓN

Existen pocas fuentes editadas con contenidos asociados al tópico de este trabajo de grado, por eso, en el proceso de arqueo bibliográfico el autor reconoce que una cantidad extra de tiempo fue necesaria, pero al final se logró encontrar algunas referencias biográficas y datos sueltos de algunos compositores venezolanos del siglo XX, muchos de ellos todavía activos en el país. Particularmente se pueden mencionar dos fuentes importantes publicadas, tales como *Enciclopedia de la Música en Venezuela*<sup>9</sup> y *Sonido que es Imagen. Imagen que es Historia. Iconografía de los compositores venezolanos y los instrumentos musicales*<sup>10</sup>. También se pueden encontrar algunos escritos y artículos de Yumber Vera en publicaciones de revistas de corte popular como *Zona de obras* y las revistas de la Fundación Nuevas Bandas, entre otras.

Se han incluido también algunas referencias tangenciales de algunas pocas tendencias en publicaciones como *El Rock en Venezuela* de Gregorio Montiel Cupello<sup>11</sup> y *Crónicas del Rock Volumen 1: Los Años sesenta*<sup>12</sup> de Felix Allueva. Además, se debe tomar en cuenta y prestar especial atención a los comentarios críticos y artículos de Juan Carlos Ballesta para el

<sup>9</sup> José Peñín y Walter Guido, ed. *Enciclopedia de la Música en Venezuela*. Caracas: Fundación Bigott, 1998.

<sup>10</sup> Numa Tortolero, ed. *Sonido que es Imagen. Imagen que es Historia. Iconografía de los compositores venezolanos y los instrumentos musicales*. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo, 1996.

<sup>11</sup> Ed. Fundación Bigott, Caracas, 2004.

<sup>12</sup> Mérida: Gobernación del Estado Mérida; Instituto de Acción Cultural; Fundación Festival Nuevas Bandas, 1998. 166 p.

diario *El Nacional*, así como a los de Manuel Lebón para el diario *El Universal*, ambos publicados en columnas fijas y ya con varios años en la palestra pública como comentaristas especializados en la materia de nuevas tendencias de la música en general, pero con énfasis en música electrónica y con comentarios muy bien documentados y actualizados<sup>13</sup>.

También se encontró que, a pesar de no haberse publicado en la mayoría de los casos, existen una serie de proyectos de tesis de grado que tocan el tema en cuestión, entre otros para optar a títulos de licenciatura tanto en arte mención música como en comunicación social<sup>14</sup>. De estos, se ha hecho énfasis en dos que el autor ha usado como referencia especial: “Comprender la Música Electroacústica y su Expresión en Venezuela”<sup>15</sup> de Rodrigo Segnini y “La Difusión y Producción de la Música Electrónica Venezolana” de Bianca M. Carlesi, Wilssa Esser y Carlos Perera, quienes incluyen el tema de la música electrónica en el país. En todo caso, dado los límites temporales para el desarrollo de este trabajo, y luego de un tiempo bastante largo en esa parte del proceso de investigación, a pesar de las dudas acerca de la veracidad en muchos casos, el acceso a lo que el autor denomina la “Nueva Torre de Babel” (Internet) ha sido determinante y de gran utilidad. Los links y sitios de relevancia se incluyen en las referencias. Esta información, obtenida directamente de sitios y páginas en Internet, ha sido vital, en especial, a la hora de acumular información para verificar y comparar, cuando se ha requerido, data en los extremos de los límites temporales, los de origen muy reciente o muy antiguo. Un ejemplo claro de esta dificultad se encontró en la *Enciclopedia de la Música en Venezuela*, editada por la Fundación Biggot y actualmente fuera de circulación<sup>16</sup>. Otro elemento a tomar en cuenta serían las discrepancias encontradas en artículos escritos en el *Grove music.com*, que es la versión en línea del *Grove Dictionary of Music and Musicians* de Oxford Press. Esta es una referencia que en principio se toma como bien arbitrada y sólida para algunos datos históricos, sobre todo porque es el único acceso a la información reciente, medianamente confiable, que estuvo al alcance, pues la versión en físico de la Biblioteca de la Universidad Simón Bolívar tiene la limitación de llegar hasta el año 1980.

---

<sup>13</sup> Periodistas y melómanos de las nuevas tendencias y formas alternativas de música.

<sup>14</sup> He sido entrevistado en varios de estos trabajos.

<sup>15</sup> Rodrigo Segnini Sequera, “Comprender la Música Electroacústica y su Expresión en Venezuela”. Tesis de Grado de Licenciatura. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1994.

<sup>16</sup> Al parecer, no se completó la edición por presentar cantidad de errores, sólo se publicó un número limitado. Los errores debieron ser corregidos y replanteada su reedición por la importancia que reviste un trabajo de esta magnitud.

Estas discrepancias, en cierta forma, implantaron dudas en la confiabilidad a la hora de decidir cuál referencia tomar como fiable; esto por supuesto abre las puertas a la búsqueda, posterior a este trabajo, de información que fundamente con más precisión las fuentes arbitradas a consultar.

A continuación, se darán algunos ejemplos referidos a elementos que ilustran el punto que se expone en relación a la poca fiabilidad de ciertas fuentes bibliográficas del tema en cuestión.

Al hacer la primera consulta a la edición de Oxford Press en línea, el primer error que se encontró fue en relación a una cita en la que ponen como fecha de nacimiento del compositor venezolano Ricardo Teruel el año de 1959, cuando en realidad él nació en 1956. Una prueba es este ejemplo en la siguiente cita de un artículo de Gerard Béhague<sup>17</sup>:

...The fact that he found a suitable working atmosphere in Venezuela indicates the country's musical maturity. Ioannidis taught a number of younger composers, including Miguel Astor, Jorge Benzaquén, Tulio Cremisini, Paul Desenne, Carlos Duarte, Carlos García, Emilio Mendoza, Alfredo Rugeles, Ricardo Teruel, among others. Of these Rugeles (b 1949), Duarte (b 1957) and Teruel (b 1959) have had ample recognition as composers, conductors and performers.

Un error de este tipo, sobre todo en la primera consulta, es un determinante de inconsistencia que quizás se deba a que el arbitraje local no es correcto. En todo caso, el arbitraje de una publicación como *Grove* de Oxford debería ser un tanto más rigurosa con los datos sobre compositores latinoamericanos. Esto demuestra que la confiabilidad, en el caso de las fuentes consultadas, no puede ser definitiva. Es muy posible también que este error provenga de la fuente consultada por ellos, en el caso de los compositores latinoamericanos, pues este error también se encontró en el trabajo de Segnini.

Otro ejemplo, sobre todo al tocar el tema de la historia de la música electrónica en Latinoamérica, apareció cuando se consultó tanto el *Grove* como el trabajo de Dal Farra<sup>18</sup>. En ambos se encontró, en relación a Mauricio Kagel, lo siguiente:

---

<sup>17</sup> Gerard Béhague (I), Jonathan D. Hill (II, 1), Walter Guido (II, 2–3): 'Venezuela, §I, 2: Art music: From 1830', Grove Music Online, <<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.29151.1.2>>(06 de Septiembre de 2007). Trad. Miguel Noya.

<sup>18</sup> Ricardo Dal Farra, *Estudio de Música Electroacústica*, Azcuénaga 2764 - (1640) Martínez - Buenos Aires - Argentina, 1997.

Del trabajo de Dal Farra refiriéndose a Kagel como argentino y como el primer compositor con obras electrónicas en el continente:

El Répertoire international des musiques électroacoustiques/Internacional Electronic Music Catalog de Hugo Davies de 1968”, Mauricio Kagel (Buenos Aires, 1931) compuso ocho estudios electroacústicos en Argentina entre 1950 y 1953.

En cuanto a este punto, el *Grove* presenta en un artículo de Paul Attinello<sup>19</sup>:

Kagel, Mauricio (Raúl) (n Buenos Aires, 24 diciembre 1931). Compositor, cineasta y dramaturgo Alemán nacido en Argentina considerado como uno de los más importantes compositores europeos de finales del siglo XX.

En cuanto a este punto, el *Grove* presenta en un artículo de David Sawyer<sup>20</sup>:

Kagel, Mauricio [Maurizio] (Raúl)(n Buenos Aires, 24 diciembre 1931). Compositor Argentino. Un cineasta dramaturgo además de compositor altamente inventivo y versátil.

Al presentar estos tres ejemplos como muestra, se puede ver que en algunos casos las fuentes que tocan el tema de la historia de la música electrónica en nuestro continente, que de paso nos son muchas, pueden presentar errores o información algo confusa, lo que pone al autor en la diatriba de cuál posición tomar a la hora de añadir referencias históricas y detalles particulares. En estos casos se le ha dado prioridad a los datos encontrados en las publicaciones locales; sin embargo, no se ha dejado de considerar el hecho de que, en algunos casos, estos errores encontrados en las publicaciones foráneas pueden provenir precisamente de la bibliografía local, lo cual, no obstante, no justificaría errores en los arbitrajes de estas publicaciones.

El autor también le ha dado el tratamiento de apertura con igualdad de condiciones a los testimonios obtenidos de los entrevistados y de los cuestionarios, de nuevo dejando a la buena fe de los creadores, y como último eslabón al espectador curioso, la posibilidad de tomarse el tiempo para verificar, si quiere o tiene dudas, los testimonios expuestos en este trabajo. En este caso, se ha actuado con la mejor intención y, como en el caso de las entrevistas y cuestionarios aplicados para la búsqueda de información, se dio confiabilidad y

---

<sup>19</sup> Paul Attinello: 'Kagel, Mauricio', *Grove Music Online*, <<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.14594>>, (06 Septiembre de 2007). Trad. Miguel Noya.

<sup>20</sup> David Sawyer: 'Kagel, Mauricio', *Grove Music Online*, <http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.902537> (06 Septiembre de 2007). Trad. Miguel Noya.

credibilidad al hecho de que lo obtenido en ellos está cercano a la verdad histórica, o a que por lo menos en un buen porcentaje es cierto, esperando que estas discrepancias sean errores irrelevantes.

En conclusión, luego de esta primera fase al comienzo de este trabajo, se puede decir que la realidad es que en el país, lamentablemente se debe reconocer, no existe la cantidad de trabajos de análisis, recopilaciones históricas ni narrativas, por lo menos de reconocimiento académico, alrededor de la actividad de la música electrónica; tanto como que la actividad en sí misma tiene una dinámica que, a pesar de haber sido al comienzo muy escasa, desde el punto de vista del autor, hoy en día está amplificada y dinamizada hasta un nivel que podría asombrar a más de uno y que sobrepasa ampliamente el desarrollo de trabajos escritos sobre el tema.

El contacto directo con los compositores y realizadores entonces ha sido el procedimiento preferido y ha resultado determinante en el proceso de recaudar los datos históricos y detalles técnicos relevantes.

En cuanto a la certeza histórica, un punto crucial ha sido el tener completa confianza en los testimonios obtenidos directamente de los participantes en las entrevistas, a pesar de que se trate de hurgar en un pasado que se extiende en algunos casos más allá de 20 años. No obstante, el autor confía en que todos han hecho un esfuerzo honesto para recordar con precisión los detalles con la intención de darle la vigencia y la seriedad histórica requerida; aún así, cada participante fue totalmente libre de exponer sus criterios y esto hace que cada cual, al mismo tiempo, sea responsable de sus propias opiniones, lo que da el bello toque de apertura para que el lector, al final, pueda hacerse su opinión personal.

## DEFINICIONES Y CONCEPTOS DEL ÁREA DE ESTUDIO

“We do not play music we play programming”<sup>21</sup>

La definición de música electrónica presenta una serie de puntos controversiales, que hoy en día dificultan la elaboración de un concepto único. En la búsqueda de una definición coherente, se puede encontrar de acuerdo a algunas de las opiniones emitidas por los entrevistados, y por las referencias investigadas lo siguiente:

Julio D’Escrivan nos define: (D’Escrivan, 2007)

Música Electrónica incluyendo acusmática, mixta (electrónica + instrumentos), improvisación electrónica, electrónica experimental y música algorítmica.  
La música electrónica es aquella hecha utilizando tecnologías de audio analógica y/o digital, donde este elemento es una clave estética de la obra.

Según Ricardo Teruel: (Teruel, 2007)

yo siempre he dicho que la música electrónica es un recurso no una definición de estilo ni mucho menos ... pero prefiero definirla como música con medios electrónicos, dentro de cualquier cosa, estructuras sonoras que uno hace utilizando medios electrónicos y en general digamos, ahí sí, una distinción que es que si algo se puede hacer instrumental tiene poco sentido hacerlo electrónico y definir eso como música electrónica. Eso es más bien un arreglo o una versión de algún tipo con sonidos electrónicos.

La definición de música electrónica según Ángel Rada: (Rada, 2007)

Mira, mucha gente diría que es utilizar medios artificiales, pero música electrónica para mí es nada más el desarrollo de un electrón, ¿me entiendes? Una persona puede hacer música golpeando electrones, como este flamingo que golpeaba macetas ..., yo considero que es hecha por un medio electrónico preciso, objeto que puede traducir bits o energía eléctrica. ... Para mí la música electrónica se define como trabajar con un flujo de electrones

Adina Izarra comenta al respecto:(Izarra, 2007)

Lo más general sería que, música electrónica es cualquiera que utilice instrumentos electrónicos, yo me ocuparía más de definir qué es el compositor electrónico? que ¿qué es la música electrónica? El compositor electrónico es alguien que se interesa en la investigación electrónica, no el que simplemente usa un teclado midi para poner una línea que igual se la habría podido poner a un clarinete, yo creo que es alguien que se dedica a música electrónica, es alguien que se adentra a los procesos.

---

21 Marshall MacLuham. Frase enviada por Mark Pesce de fuente no determinada y utilizada en la grabación de *Melon Heart*, Dogon. *The Sirius Expeditions*, New Dog Records, 1997.

La definición de la Enciclopedia Electrónica de Columbia en línea, que sería<sup>22</sup>:  
(*Columbia Electronic Encyclopedia*, 2007)

La música electrónica o música electroacústica es un término de composición que utiliza la capacidad de los medios electrónicos para crear y alterar sonido

*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, en su versión impresa, nos dice que la música electrónica es:

Música la cual es producida o modificada por medio de equipos electrónicos, de tal forma que algún equipamiento electrónico es necesario para que se pueda escuchar

*El Grove Music online* presenta la siguiente definición:

Música electroacústica

Música en la cual tecnología electrónica, ahora primordialmente basada en computadores, es usada para acceder, generar, explorar y configurar materiales sonoros en los cuales los altavoces o cornetas son el medio de transmisión principal.

Hay dos géneros principales:

1- Acusmática: Música pensada y programada para ser escuchada por medio de altavoces y que existe sólo en formas pregrabadas como cintas, discos compactos digitales, o almacenadas en computadoras.

2- Música electrónica en vivo: La tecnología electrónica es usada para generar, transformar o disparar sonidos o combinaciones de estos, en el acto de performance o interpretación, esta puede incluir sonidos generados con voces e instrumentos tradicionales, instrumentos electro-acústicos o cualquier otro dispositivo y control conectado a sistemas basados en computadores. Un trabajo electroacústico puede combinar acusmática y elementos de electrónica en vivo<sup>23</sup>.

## **Cuando alcanzamos el futuro**

En este proceso de desarrollar una cronología coherente del hacer y acontecer de la música electrónica se presenta un primer problema y es que, hoy en día, no se tiene una definición concreta de “música electrónica”.

En los primeros pasos de la cronología relacionada a la aparición de los primeros movimientos de este naciente género, era más evidente la frontera entre esta nueva forma de

---

<sup>22</sup> *The Columbia Encyclopedia*, Sixth Edition. Columbia University Press. <<http://www.bartleby.com/65/el/electrnc-mu.html>>, (02 de octubre de 2007)

<sup>23</sup> Simon Emmerson, Denis Smalley: “Electro-acoustic music”, *Grove Music Online* ed. L. Macy, trad: M. Noya, <<http://www.grovemusic.com>>, (29 de Julio de 2007).

expresión musical y las formas tradicionales de composición e interpretación musical. Estas fronteras se han ido disolviendo con el pasar del tiempo, como se vera a lo largo del trabajo.

Luego de todas las rupturas e innovaciones que se incluyeron en los nuevos modelos estéticos de la composición musical, y que aparecen a partir de las innovadoras propuestas conceptuales y estilísticas del final del siglo XIX con el impresionismo, y sobre todo al comienzo del siglo XX con el desarrollo del modernismo, la aparición o la proposición liberadora y desafiante del futurismo, el surrealismo y el dadaísmo, que introducen en el mundo de la composición musical la inclusión de elementos sonoros que hasta ese momento no eran considerados como elementos válidos en este arte, se puede decir que el gran cambio radical y definitivo se produce por la conformación de una nueva forma de expresión musical que hoy en día se conoce como “música electrónica”, donde se incluyen todos los otros nombres como concreta, electroacústica, eléctrica, acusmática, digital y todas las variantes.

Esta nueva forma de expresión musical que, como movimiento en sí, desde el punto de vista del autor, es la continuación de todas estas propuestas de principio del siglo XX anteriormente descritas y que habían sido interrumpidas por el muy creativo acto humano de la guerra<sup>24</sup>, es ahora un acto de alcance planetario; además, está vinculada total y directamente al desarrollo de los instrumentos que la definen y, en particular, a los acelerados movimientos tecnológicos asociados a la evolución de la electrónica y más recientemente al de la computación y sistemas digitales, irónicamente desarrollados precisamente por el factor militar y armamentista.

Ahora bien, la consideración que se propone es que, debido a estas irregularidades históricas en la sociedad, sobre todo en las urbano industrializadas, estos instrumentos musicales electrónicos tienen una data histórica que antecede al arte de la composición y a los movimientos asociados a este nuevo género de producción; es decir que, a pesar de contar con los instrumentos con los que se hubiese podido iniciar un movimiento definitivo o corriente definible como música electrónica al comienzo del siglo, no es sino hasta después de la estabilización planetaria de la sociedad de la posguerra que esto ocurre.

---

<sup>24</sup> El autor se refiere a las dos guerras mundiales en la primera mitad del siglo XX, un bello ejemplo de cómo comenzamos esto de la globalidad o globalización.

Una vez que, pasado un tiempo, se establecen los primeros movimientos consolidados de este nuevo género, se puede decir que en sus comienzos, al final de los años cuarenta y comienzos de los cincuenta del siglo XX, se pueden encontrar dos tendencias originarias basadas en acercamientos claros. Uno es el de la tendencia o escuela de música concreta que comienza Pierre Schaeffer en París, donde el propósito es crear nuevas sonoridades a partir de sonidos concretos o de origen acústico, por medio de la manipulación de las cintas grabadas con estos sonidos, utilizando la electrónica. Y la segunda tendencia es la de la creación de piezas musicales utilizando sonidos producidos por medios totalmente electrónicos; tendencia iniciada en la escuela alemana de Colonia, creada por Herbert Eimert y con Karlheinz Stockhausen como compositor más conocido.

Como se ve, estas dos tendencias, claras en su concepto de procedimiento de trabajo, nos permiten vislumbrar que en sus comienzos era más sencillo determinar el compositor comprometido con la música electroacústica en un caso y electrónica en el otro. Ahora bien, la definición general más apropiada para esta nueva música en esa época, sería: “la música compuesta, producida y realizada usando instrumentos y medios electrónicos”.

Una tercera vía se abre al final de los años sesenta y comienzo de los setenta. La misma involucra ahora el uso del computador como generador y controlador del sonido; esto se llamaría música de ordenadores, con computadoras o *computer music*. Con estas tres definiciones, claramente se puede diferenciar, más fácilmente para ese momento, los compositores y ejecutantes de este naciente género. Es importante señalar que en esta época, debido a lo costoso e inaccesible de la instrumentación necesaria para trabajar en estos medios, la única forma de experimentar y producir nueva música dependía de auténticos laboratorios de experimentación, con una complejidad técnica y con limitaciones de manejo para el compositor promedio, quien requería la asesoría de ingenieros y técnicos especializados, algunas veces desconocedores del oficio y del lenguaje de la composición musical. Esto reducía el número de compositores participantes de este movimiento y hacía más fácil categorizar y definir el compositor de este género.

Ahora bien, en la actualidad y con el pasar de los años, la tecnología, que evoluciona y crece en forma exponencial, ha producido cambios radicales evidentes y notables en la sociedad. Su masificación definitiva y clara la ha convertido en un elemento omnipresente en

la sociedad contemporánea, lo que ha tenido lugar conjuntamente con la masificación de las comunicaciones en todos los campos, incluyendo el campo artístico. La música, por su parte, no escapa a la incidencia de la utilización de herramientas de alta tecnología de hoy, hecho que ha llegado a ser parte común en la vida de la mayoría de los compositores, artistas e individuos en general. Todo esto hace que una gran cantidad de instrumentos electrónicos, tanto analógicos como digitales, de generación y control del sonido, estén disponibles para un gran número de personas, lo que facilita y amplía las posibilidades de aplicar estas herramientas en el quehacer cotidiano de todas las manifestaciones musicales que incluyen el proceso de creación, registro, procesamiento y ejecución.

Esta masificación, además, comienza a hacer más borrosas las fronteras que antes ayudaban a definir precisamente este concepto de música electrónica y al compositor electrónico, complicando un poco más la ubicación real del término y del creador en las líneas de estilo y cronología.

Si se toma como ejemplo los diferentes conceptos de música electrónica que se han presentado anteriormente, se puede ver que hay una síntesis que coincide en todas las definiciones, que dice que “la música electrónica es la que se compone, se ejecuta, se genera y se procesa por medios o instrumentos electrónicos”. Si se limita sólo a este concepto base de música electrónica, que implica la utilización de medios electrónicos para la creación y ejecución de la misma, se podría pensar entonces que toda la música que se produce y se escucha hoy en día es electrónica, pues sólo en los casos de música ejecutada con medios totalmente acústicos y en eventos en directo, que significan un porcentaje menor de lo que se escucha en la actualidad, es donde se encuentra la utilización de algún instrumento de esta clase, bien sea eléctrico de generación o registro, o de algún medio electrónico de procesamiento y almacenaje; por lo cual este trabajo tendría que incluir a todo el universo de productores musicales del país.

Los criterios de selección y discriminación están relacionados entonces, no estrictamente con los instrumentos usados nada más, sino también con la intención, conceptualización, investigación y procedimientos en los procesos creativos y de realización del compositor, productor o ejecutante, para poder incluirlo en una selección más coherente en este trabajo. Entonces, las ideas de Teruel e Izarra, junto con las del autor, son consideradas

como factor importante a la hora de categorizar y decidir cuáles serán los miembros de esta mesa multidimensional donde estarán reunidos los compositores, productores y artistas considerados en este trabajo de análisis histórico.

Desde el punto de vista del autor, a la definición anterior se le debe añadir, además, que deben estar contemplados elementos estéticos, planteamientos de desarrollo y estructuras de procesos que definitivamente la diferencien de los procedimientos que utilizan las formas de composición y producción características de los medios no electrónicos, incluyendo los estilos.

A continuación un ejemplo para ilustrar el proceso de análisis referente a la consideración de qué incluir.

Algunos trabajos discográficos de los Beatles, quienes fueron, junto con su productor George Martin, grandes innovadores en la música popular contemporánea por el uso de recursos técnicos a la hora de componer y grabar, incluyen en algunas piezas procedimientos característicos de la producción de música electrónica, como el procesamiento y la manipulación de fuentes acústicas utilizando y manipulando grabadores de cintas. Además, fueron pioneros al hacer uso en sus grabaciones de los sintetizadores de sonidos electrónicos analógicos, incluyendo el mellotron que es una versión mecánica, electrónica, analógica predecesora del *sampler* digital usado en *The Fool on the Hill*. Sin embargo, esta pieza no entraría, desde el punto de vista del autor, en el catálogo de obras electrónicas, porque el resultado final es una pieza de rock pop con elementos electrónicos, algo así como rock con recursos electrónicos<sup>25</sup>, similar al uso del Ondas Martenot como un recurso electrónico para ampliar la extensión de sonoridad orquestal en los años treinta. Otros ejemplos de los Beatles incluirían *A day in the life*, *Hey Jude* y algunas piezas del álbum *Abbey Road*<sup>26</sup> en las que se ha usado el recién inventado para ese momento sintetizador Moog. Ahora, en una pieza como *Revolution 9* que aparece en el *Álbum Blanco*<sup>27</sup> se encuentra un ejemplo donde se han utilizado técnicas básicas de la música concreta y electroacústica, por la modificación de fuentes de audio originales tanto acústicas como eléctricas y electrónicas con el uso de la manipulación de cintas de audio en el desarrollo de una pieza cuyo resultado el autor sí

---

<sup>25</sup> Que el autor diferencia del Rock Electrónico, esto es otra materia a tratar en los análisis posteriores.

<sup>26</sup> The Beatles, *Abbey Road*. LP SEAX-11900, 119001, Capitol, 1978. CD C2-46446, Capitol 1987.

<sup>27</sup> The Beatles, *The White Album*, PCS 7067/8 y CDP 7 46443 8. Apple, 1968.

incluiría en el catálogo de obras electrónicas o electroacústicas, porque el lenguaje definitivo trasciende las fronteras del común formal y además, esa es la intención de los autores.

Otra situación sería, por ejemplo, que utilizando las herramientas de procesamiento de audio digital con las que se cuentan, se hiciera una grabación de una pieza con elementos únicamente acústicos, y luego, con edición de audio digital y DSP (*Digital Signal Processing*), se transforma la pieza en algo que físicamente ningún músico pudiese interpretar, manteniendo la sonoridad totalmente acústica o realística; o el caso en el que, por medio de edición digital, se transformaran fuentes sonoras para crear la ilusión de que éstas en verdad son parte de una pieza de música, como si un ejecutante o agrupación real la estuviese interpretando. Podría citar el ejemplo de *No me Perdonan*<sup>28</sup> de Alonso Toro, donde el compositor, usando un discurso de un ex presidente de la república, lo edita con mucha precisión usando medios digitales, creando la ilusión de que el discurso hablado es la vocalización cantada o recitada especialmente para un bolero original. Para el autor, en algunos momentos, estas piezas podrían ser consideradas como música electrónica o digital, si y sólo si realmente no es posible realizarlas físicamente; de otra forma serían sólo un acto o truco de ilusionista.

Estas consideraciones se espera puedan aclarar el panorama que se enfrenta, que es precisamente la transgresión de medios, las rupturas de las fronteras lingüísticas como resultado colateral de la exposición de la sociedad a la innovación y el desarrollo de la tecnología, hechos que hacen que estos tiempos sean extraordinarios y que permitan acercarnos al acto creativo sin las limitantes mentales y egoístas de las viejas estructuras; sin descartar, por supuesto, las nuevas determinantes que poco a poco se están transformando en estructuras limitantes, como son las variables económicas determinadas por las cadenas de producción en masa, la comercialización y, más recientemente, la política y los politiqueros, quienes son operadores para dar una respuesta planeada por los corpúsculos de poder ante los efectos colaterales y liberales de la globalización espacial, productiva, distributiva y conceptual de la ingerencia planetaria del *world wide web*.

---

<sup>28</sup> Alonso Toro, *No me perdonan*, CSCD001 Musicarte, 1994.

Tomando en cuenta estas consideraciones, se ha determinado un grupo limitado de compositores y eventos que han ayudado a definir las posibles líneas cronológicas y ejemplos ilustrativos del quehacer de esta rama de la música en el país.

Es posible, sin embargo, que a pesar de un gran esfuerzo de investigación pueda quedar algún nombre o algún evento fuera del contexto planteado. Si ese es el caso, se pide disculpas a los omitidos esperando no crear polémicas históricas, egocéntricas y estériles.

La democratización y masificación de la tecnología que ha permitido hacer accesible estas herramientas al ciudadano común, nos pone ahora en alguno de los modelos de vida que el autor imaginó hace veinte años. Así, se ve hoy el *laptop* como estación central de trabajo, comunicación y creación, una herramienta muy poderosa, de pequeño tamaño y costo accesible. El iPod, como un instrumento que transforma al usuario en una especie de director musical en función de programar y organizar repertorio, en el caso más sencillo, y en otro caso, en una especie de arreglista en lo que se refiere a mezclar diversas piezas o fragmentos de piezas. El autor siente que la única diferencia encontrada entre los modelos imaginados y los actuales sería que aún le queda por ver sistemas de producción y realización de sonidos en tiempo real, con controladores con interfaces directas al pensamiento puro; y que éstos generasen sonidos, piezas musicales con formas y estructuras totalmente novedosas, nunca antes experimentadas, que permitiesen a la audiencia entrar en una especie de trance hóló-sensorial total, con duración de varias horas, a partir de sonidos y eventos audiovisuales de corta duración.

Añade también que le falta ver un ser humano más a la altura de los juguetes que es capaz de crear, unos juguetes que, usados apropiadamente, pueden funcionar con mayor eficiencia a la hora de ayudar a cambiar la conciencia del ser común a la de un ser extraordinario.

¿Hemos alcanzado nuestro futuro?

## CAPÍTULO II

### RECORRIDO HISTÓRICO

En este capítulo, se presenta en forma resumida la invención y desarrollo de los instrumentos y de las tendencias que han servido para la definición del acontecer de la música electrónica, considerando su evolución hasta el estado actual. Esta evolución marca el camino de ese ciclo histórico determinado por esta nueva forma de expresión, desde sus orígenes hasta cuando se ha consolidado en movimientos con criterios conceptuales definidos y toma un rumbo continuo, momento en el que es influenciado definitivamente por el crecimiento exponencial del desarrollo tecnológico y por la dilución de las fronteras de definición, lo cual hace difícil en la actualidad determinar una pureza conceptual de este género.

### ¿Antecedan los instrumentos a la composición y producción?

Punto de partida:

Los instrumentos

Las tendencias

El punto de partida de esta cronología histórica está basado en la consideración de que los instrumentos musicales y tecnológicos en general no necesariamente preceden al acto musical en sí, pero sí a las tendencias que se desarrollan a partir de estos actos. Un punto a discutir sería entonces cómo se definen las tendencias a partir del acto musical y cómo el acto musical depende de factores determinados por el instrumento que genera el sonido y por el ejecutante que manipula este instrumento, todo esto contenido dentro de un contexto complejo que incluye factores culturales, religiosos, técnicos y lingüísticos determinados por el quehacer humano en general y contenido en un período específico de la historia.

Así, de acuerdo a esto, se aborda el tema de la invención de los instrumentos, aparte de las tendencias musicales que se desarrollaban en el momento de esta invención. Luego se ha recorrido la evolución de los movimientos o tendencias que se generaron a partir del instrumento inventado, así como los intereses de los creadores partícipes de estas tendencias;

esto sólo en lo que se refiere al siglo XX y XXI. El autor da por sentado que los aspectos históricos de instrumentos predecesores a los instrumentos netamente electrónicos y digitales son materia de interés y estudio que en muchos casos ya han sido abordada en publicaciones que cubren la historia de la música en sí.

## **PRIMERA PARTE: LOS INSTRUMENTOS**

En cuanto a los reales predecesores de los instrumentos electrónicos y digitales, se han considerado las coincidencias relacionadas a características comunes entre estos instrumentos generatrices y los actuales. Estas características serían:

- Instrumentos que generan el sonido sin la acción directa del músico
- Instrumentos con sistemas de control sofisticado
- Máquinas de hacer música
- Máquinas de hacer ruido
- Máquinas para hacer cálculos
- Máquinas para hacer listados predeterminados

De este listado salen los dos géneros actuales que serían:

### **Instrumentos analógicos**

Generadores de sonidos que usan la analogía de lo que ocurre con el voltaje en circuitos electrónicos y relacionados con la realidad física de las ondas sonoras; estos son conocidos como osciladores y generadores de ruido electrónico.

Se incluyen también en este sector:

1- Sistemas básicos controladores como teclados, perillas, bandas sensibles a presión, secuenciadores, antenas de inductancia, entre otros.

2- Formas de registro como cintas y pastas donde hay una analogía con impresiones o bien físicas mecánicas sobre material moldeable y químicas o materiales magnéticamente sensibles.

## **Instrumentos digitales**

Generadores de sonido que usan modelos matemáticos de lo que ocurre realmente con las ondas sonoras, haciendo rutas en diagramas de flujo algorítmico o generando curvas que describen el comportamiento de lo que ocurre con el voltaje en circuitos electrónicos, los cuales al final, igual deben pasar por el proceso de reconvertir estos modelos matemáticos en voltajes fluctuantes por medio de convertidores digitales-analógicos, que a su vez se convierten en estímulos físicos produciendo las ondas sonoras que escuchamos.

Estos instrumentos cuentan con sistemas de control que incluyen teclados, guitarras, instrumentos de viento, instrumentos de percusión y hasta sistemas sofisticados de control inalámbrico. También cuentan con sistemas supercomplejos de secuenciadores, muy relacionados a los de los antiguos sistemas de registro y almacenamiento de data mecánica y electrónica. La condición ideal de supercontrol y manipulación es poder contar con sistemas computarizados para simular, capturar y modificar, con hasta un altísimo grado de detalle, todos los parámetros que matemáticamente representan las características del sonido.

Del primer grupo se verán, desde los sofisticados sintetizadores analógicos de los años setenta, hasta los que son predecesores de los instrumentos electrónicos.

Del segundo grupo se verán, desde los primeros intentos y logros de la música generada y controlada por computadoras hasta la aparición de los primeros sintetizadores digitales en los años ochenta, pasando por los comienzos de la real democratización de la información con el estándar MIDI, presentando al final el modelo ideal actual de estación de trabajo centralizada y portátil, el *Laptop*, como el nuevo instrumento musical.

La cronología de los Instrumentos que se exponen a continuación, ha sido redactada por el autor a partir de textos incluidos en: *Nueva Generación de Instrumentos Musicales Electrónicos*; *Synthesis: An Introduction to the History, Theory, and Practice of Electronic Music*; *Electronic Music - The Development of Electronic Instruments*; *150 Años de Música electrónica*; y *Grove Music Online*. Los autores y la ubicación en Internet están incluidos en las referencias bibliográficas al final de este trabajo. El autor considero, comparó y analizó la información incluida en estas obras y la sintetizó en el texto resultante.

## Hydraulos

Es una imponente máquina parecida a un órgano, pero que funcionaba con agua (como su nombre lo indica). Inventada por Ctesibioun, ingeniero griego en el siglo III (A.C.). Estaba conformado por una cisterna, tuberías y cámaras, creaba presión de aire de forma hidráulica. El aire salía impulsado por un conjunto de tubos logrando un sonido fuerte y penetrante. Este es un predecesor al órgano de tubos y a los instrumentos de teclado.



Fig. 1 Hydraulos, siglo III a.c.

## El Hurdy Gurdy, Zampoña, Viola de Rueda

Es un instrumento de cuerdas perteneciente al grupo de cordófonos frotados. Se encuentra ubicado históricamente en el siglo XV. Se requería de dos personas para tocarlo, uno estaba a cargo de generar el sonido haciendo girar el frotador y la segunda se encargaba de pulsar unas teclas que determinaban la tensión de la cuerda para generar las diferentes notas.



Fig. 2. Pórtico de la Catedral de Santiago de Copostela



Fig. 3. Viola o violín de ruedas. Francia siglo XVIII.

## El Archicémbalo

Inventado por Incola Vicentino en 1555. Era un clavicordio construido con un conjunto extra de teclas y cuerdas que permitía la experimentación con microtonalidad. Vicentino uso

este instrumento para probar sus propias teorías de afinación y realización de algunos géneros de música de la antigua Grecia que habían sido excluidos por siglos.



Fig. 4. Archicémbalo creado por Incola Vicentino en 1555.

### **Organum Mathematicum**

Inventado por Gaspard Schott 1666, está basado en las reglas multiplicadoras de John Napier del siglo anterior. Era una caja muy grande en la que se guardaban 10 diferentes juegos de tabletas hechas de hueso, que ejecutaban una variedad diferente de funciones de calculo. Podía usarse para componer música entre otras cosas. Es un predecesor al computador.



Fig. 5. Organum Mathematicum gaspard schott 1666

### **Clavecín Electrique - Clavicémbalo Eléctrico**

Creado por los hermanos Delaborde. Este instrumento era una especie de clavicordio, en el cual, por medio de un mecanismo original se cargaban las teclas y los badajos con electricidad estática para que hicieran sonar un conjunto de campanas. Los hermanos Delaborde lo presentaron por primera vez el año de 1759 en Paris, Francia.

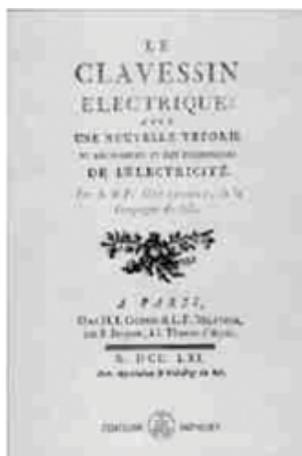


Fig. 6. Programa de mano del evento de demostración del *Clavessin Electrique* en el año 1759.

## Panarmónico

Creado en 1761 por Johann Nepomuk Mälzel (también inventor del Metrónomo). Era una especie de orquesta mecánica capaz de automatizar trompetas, violines, celos, flautas, percusión y cémbalos, entre otros. Beethoven, convencido por Nepomuk, compuso una obra para este instrumento llamada *La Victoria de Wellington*. Esto sería el predecesor de un estudio con elementos periféricos, es decir varios teclados y un secuenciador.



Fig. 7. Panharmonicon Johann Nepomuk Mälzel 1804

## El Primer Micrófono

Este es un invento de Emile Berliner en el año de 1877 en Alemania, Berliner descubrió que en los primeros teléfonos de Bell el receptor era suficientemente bueno pero que los transmisores eran muy malos, así que decidió personalmente investigar y encontrar una

solución a este problema cuyo resultado terminó siendo la invención del primer micrófono, que fue patentado el 4 de junio de 1877. Tres meses más tarde la compañía de Bell compró el invento por una gran cantidad de dinero.

### **El Fonógrafo**

Tomás Edison empieza en el año 1860 a desarrollar el Fonógrafo o máquina parlante. El 4 de diciembre de ese mismo año Edison es el primero en grabar y reproducir la voz humana con este dispositivo, los inventos predecesores que llevan a Edison a este invento se encuentran en el teléfono y el telégrafo. El fonógrafo consistía en un cilindro envuelto en papel estaño que giraba sobre un eje. El receptor era una trompetilla acústica que tenía en un extremo un diafragma metálico provisto de una aguja de marfil que vibra con el sonido que llegaba al aparato. El aparato básicamente capta las ondas acústicas y las transforma en ondas eléctricas. Con éste comprueba rápidamente la analogía entre ondas acústicas y eléctricas. Este invento es determinante para producir un cambio radical en el siguiente siglo, el hecho de preservar eventos sonoros es una expansión de la escritura; ahora se incluye el sonido.



Fig. 8. Fonógrafo original de Edison

### **El Gramófono**

Patentado en 1888 por Emile Berliner, es el primer sistema de grabación y reproducción de sonido que utilizó un disco plano a diferencia del fonógrafo que grababa sobre cilindro. Utiliza un sistema de grabación mecánica analógica en el cual, las ondas sonoras son transformadas en vibraciones mecánicas que hacen mover una púa que labra sobre la superficie de un disco, creando surcos que conforman una espiral. El gramófono se convierte después en el tocadiscos, es igual que este. Consta de un plato que gira, un brazo que con una aguja o púa vibra con los surcos del disco, luego estas vibraciones son amplificadas. Desplazó al Fonógrafo de Edison, pero; tenía una desventaja que era que sólo se podía grabar una sola vez, a diferencia del invento de Edison que podía grabar múltiples veces. Este instrumento es vital en la historia que nos lleva al mundo actual del dj.



Fig. 9. Gramófono inventado por Berliner en 1888, es el predecesor del tocadiscos, actual base del dj.

### **Telharmonium / Dynamófono**

Inventado por Thaddeus Cahill en 1897 y demostrado en 1906 en Massachusetts. Se considera el primer instrumento que genera sonido eléctricamente haciendo uso de unos dinámos. Su amplificación requería de unas cornetas de maderas, pero también se usó los altavoces del teléfono inclusive se planteó la posibilidad de transmitir el sonido y vender como una especie de hilo musical

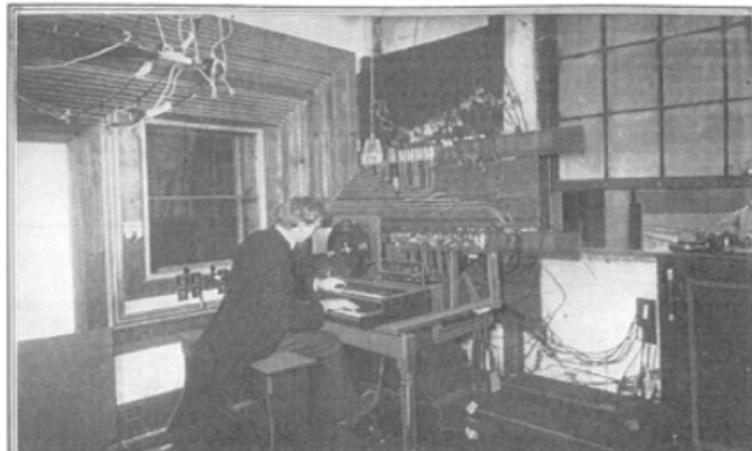


Fig. 10. Telharmonium o Dynamófono inventado por Thaddeus Cahill en 1897

### **El Diodo**

Inventado por el físico británico John Ambrose Fleming en 1904, también se le conoce como la válvula termoiónica. El diodo está constituido esencialmente por dos electrodos metálicos contenidos en un tubo vacío, uno de los cuales, llamado el cátodo es calentado por

un filamento, debido a este calentamiento conocido como efecto termoiónico el cátodo emite electrones que son acelerados hacia el otro electrodo, el ánodo, cuando este último se mantiene positivo respecto al cátodo, De tal forma que intercalado en un circuito, el diodo muestra la importante propiedad de conducir corriente únicamente cuando la tensión que se le aplica tiene un determinado sentido, de esta manera se permite la rectificación de una corriente alterna.



Fig. 11 Foto de diodo inventado por John Ambrose Fleming en 1904.

### **El Audión y el Trío**

Lee de Forest físico estadounidense en 1906 introducir en el tubo al vacío un tercer electrodo reticulado, llamado rejilla, que coloca entre el cátodo y el ánodo que permite el paso de electrones, este es el avance más importante en el desarrollo de la electrónica. Forest llamó a su dispositivo audión, aunque más tarde se le llamó tríodo. El tríodo lo hace incorporar la señal y amplificar su intensidad. De Forest descubrió que era posible producir sonidos audibles por un proceso conocido como vigésimo siglo de heterodyning. El efecto de heterodyning es creado por dos ondas acústicas altas de frecuencia similar pero que varían, se combinan y crean una frecuencia audible más baja.



Fig. 12. Audión invento de Lee de Forest, 1906

### **El Theremin**

También conocido como thereminovox fue inventado por Leo Theremin en 1917, es un instrumento de diseño muy ingenioso, reconocido como uno de los diseños electrónicos mas eficientes, genera un tono sinusoide y por medios de los cambios de la inductancia al acercar

las manos a un par de antenas de control es capaz de cambiar de frecuencia y de amplitud. Se vendía como el instrumento musical que se toca sin tocar. Fue muy popular para hacer efectos de sonidos en las bandas para películas de ciencia ficción de los años 50, no se puede olvidar la escena clásica de Jimmy Page tocándolo en vivo. En Venezuela hay algunas unidades de fabricación reciente de la casa Moog. Babylon Motorhome es uno de los grupos que lo usa.



Fig. 13. Leo Theremin 1927 en NY interpretando música con el Theremin. Sin tocar por supuesto<sup>29</sup>.

### Ondas Martenot

Este es ya un instrumento más cercano a los sintetizadores de sonidos actuales, fue inventado por Maurice Martenot en 1928, consiste en un oscilador electrónico controlado por un teclado, Martenot le añadió unos resonadores para mejorar las cualidades del sonido creando como un reverberador afinado al modelo original, este aparato es el favorito de Oliver Messiaen quien lo incluyó en *Fêtes des belles eaux* original para un conjunto de seis instrumentos, de allí en adelante casi siempre incluyó una parte para dicho instrumento en sus obras subsecuentes. Edgar Varése también hizo experimentos con este dispositivo. En nuestro país Pura Penichet es reconocida como virtuosa en el manejo de este instrumento. Se ha usado Ondas Martenot en la ejecución de *Suite para Ondas Martenot* de Darius Milhaud por ejemplo.



Fig. 14. Ondas Martenot inventado por Maurice Martenot en 1928 y muy apreciado por Messiaen.

<sup>29</sup> Foto cortesía de Robert Moog, <[emfinstitute.emf.org/exhibits/theremin.html](http://emfinstitute.emf.org/exhibits/theremin.html)> (10 de septiembre de 2007)

## El Trautonium

Inventado por Friedrich Trautwein entre 1928 y 1930, presentado el 20 de junio de 1930 en el Berliner Musikhochschule Hall dentro del marco de la Neue Musik Berlin, 1930, un festival de presentación de instrumentos eléctricos y composiciones creadas para ellos. Además de dar a conocer el instrumento, Trautwein interpretó piezas para tres Trautoniums compuestas específicamente para la ocasión por Paul Hindemith. Es un instrumento monofónico que utilizaba los principios de la síntesis substractiva. Entre los años 1949 y 1952 fue tomado por el compositor Oskar Sala, quien desarrollaría una versión mejorada llamada Mixturtrautonium. Este compositor lo usó en la realización de la banda sonora para *Los Pájaros*<sup>30</sup>.

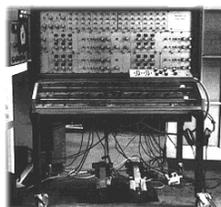


Fig. 15. Trautonium, invento de Friedrich Trautwein del año 1930. Usado por Hindemith entre otros.

## Órgano Hammond

Inventado por un ex-relojero, Laurens Hammond en 1935. Hammond construyó el primer modelo del órgano por medio de su recientemente formada compañía *Hammond Organ Company*. La tecnología utilizada por el Hammond fue adoptada directamente de la utilizada por el Telharmonium de Cahill, pero en una escala mucho más pequeña. Este instrumento tiene una vigencia determinada por una popularidad creciente desde su invención, es una figura fuerte del rock del final de los sesenta hasta hoy en día.



Fig. 16. Órgano Hammond inventado en 1935.<sup>31</sup>

<sup>30</sup> Famosa película de Alfred Hitchcock 1963.

<sup>31</sup> Fotografía del órgano Hammond <[www.haroldbeukers.nl](http://www.haroldbeukers.nl)>, (20 de julio de 2007).

## El Grabador de Alambre

En 1938, Semi J. Begun ingeniero de la compañía C. Lorenz, diseñó un nuevo modelo de equipo para ese importante fabricante de grabadores y rollos de alambre, que fue bautizado con el nombre de *Stahltonbandmaschine*. Este grabador fue adoptado por la autoridad de Radiodifusión RRG, dependiente del Ministerio de Propaganda, pero; poco después Begun abandonó Alemania para empezar una nueva vida en Estados Unidos.



Fig. 17. Grabador de acero alemán 1938, grabador de alambre americano de los años treinta.

## El Magnetófono o Grabador de Cinta

Alemania antes de empezar la guerra, la Badische Anilin & Soda-Fabrik (BASF) (productos químicos) y la Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft (AEG), un fabricante de equipos eléctricos, se unen para diseñar un grabador de cinta moderno y diferente empleando un nuevo tipo de material y una nueva tecnología. El nuevo medio de grabación es una cinta sintética tan delgada como el papel celofán, recubierta con polvo de óxido de hierro, que es capaz de grabar el sonido con mucha más fidelidad que el alambre. La máquina de grabación y reproducción es llamada *Magnetophon*, ya para 1941 está operativo y es usado ampliamente en las estaciones de radio alemanas. El magnetófono es descubierto por los americanos al llegar a Berlín en 1945. Este aparato es definitivamente uno de los impulsores del futuro movimiento de música electrónica y de toda la industria de la música.



Fig. 18. Magnetófonos o grabadores de cinta alemanes, 1941-45.

## Colossus

Diseñada por Thomas H. Flowers, S. W. Broadbent y W. Chandler de forma ultrasecreta. Ni siquiera ellos mismos pudieron ver nunca todas las partes de la máquina y

nunca se hicieron reproducciones de los diseños originales, los cuales se tomaron directamente de las notas elaboradas por sus creadores. Uno de los primeros computadores digitales, era un gran calculador usado para descifrar mensajes codificados durante la segunda guerra mundial. El primer modelo se llamó Colossus Mark I y entró en funcionamiento en diciembre de 1943, era capaz de comparar dos flujos de datos contando las coincidencias. Al final de la guerra fueron destruidos para borrar las evidencias de errores graves, que le costó la vida a muchos civiles.

Empleaba el sistema binario, tenía cerca de 2,400 tubos de vidrio al vacío y los datos de entrada los leía de una cinta de papel perforada usando una lectora fotoeléctrica. Usaba circuitos de dos estados y sus operaciones eran controladas mediante los pulsos de su reloj interno, lo que hacía posible operarla a cualquier velocidad. Tenía una memoria de cinco caracteres de cinco bits cada uno, los cuales se almacenaban en un registro especial. Su velocidad de operación era de 5,000 Hertz (ciclos por segundo), esto contrasta notablemente con la velocidad de las computadoras modernas, que es del orden de millones de Hertz<sup>32</sup>.

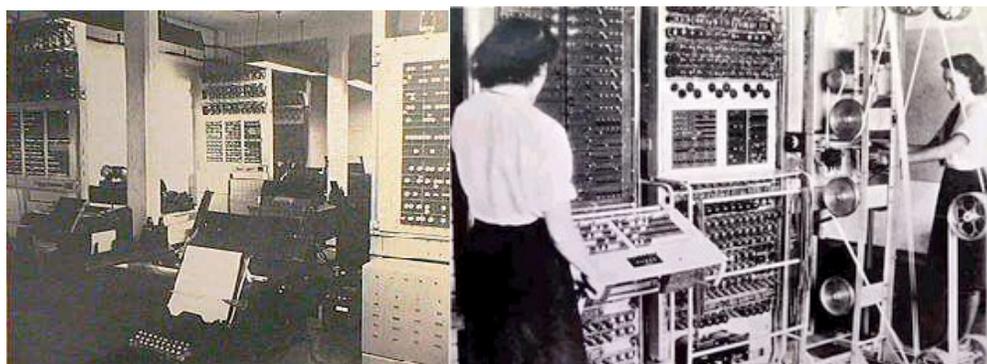


Fig. 19. Colossus, primer computador digital, uso estricto militar 1943-45.

## ENIAC

*Electronic Numerical Integrator And Computer* (Computador e Integrador Numérico Electrónico), utilizada por el Laboratorio de Investigación Balística del Ejército de los Estados Unidos. Construida en la Universidad de Pennsylvania por John Presper Eckert y John William Mauchly. ENIAC tenía 17.468 tubos de vacío, 7.200 diodos de cristal, 1.500 relés, 70.000 resistencias, 10.000 condensadores y 5 millones de soldaduras. Pesaba 27 tn, medía 2,4

<sup>32</sup> < <http://etsiit.ugr.es/alumnos/mlii/Colossus.htm>>, (03 de septiembre de 2007).

m x 0,9 m x 30 m; utilizaba 1.500 conmutadores electromagnéticos y relés; requería la operación manual de unos 6.000 interruptores, y su programa o software, cuando requería modificaciones, tardaba semanas de instalación manual<sup>33</sup>.



Fig. 20. Eniac primer computador reconocido por los civiles de origen militar, 1946.

## RCA Mark II

El RCA Mark II apodado Víctor fue inventado por Herbert Belar y Harry Olson de la RCA e instalado en la Universidad de Columbia en 1957. Es el primer sintetizador electrónico de sonido programable, era el instrumento bandera del *Columbia Princeton Electronic Music Center*, el mismo sitio donde trabajó Alfredo Del Mónaco a comienzo de los años setenta. Este instrumento consistía de un grupo de módulos y componentes de síntesis de sonido interconectados, que ocupaban un cuarto completo, mucho del diseño de esta máquina se debe a las contribuciones de Vladimir Ussachevsky y Peter Mauzey. Los fondos fueron provistos por las Fundación Rokeffeler<sup>34</sup>.



Fig. 21. RCA Mark II original de 1957, apodado Víctor. *Columbia Princeton Electronic Music Center*.

<sup>33</sup> Bartolo Luque, *Eniac*. <<http://www.tecnociencia.org/n/252/eniac/>>, (03 de septiembre de 2007).

<sup>34</sup> Miguel Noya, resumen de artículos del *grovemusic online*, Segnini 1994 y de entrevista a Del Mónaco.

## El Sintetizador Modular Moog

Desarrollado por Robert Moog (1934 - 2005), es el primer sintetizador electrónico de sonido sencillo para uso doméstico, inventado durante la primavera y verano de 1964 con la colaboración de Herbert Deutsch<sup>35</sup>. Es el primer sintetizador electrónico controlado por voltaje. Este instrumento es posible gracias a la invención del transistor. Fue presentado en otoño de 1964 en la Convención de la *Audio Engineering Society* (AES). Para finales de ese año está siendo mercadeado como el primer sintetizador modular comercial. El listado de artistas académicos y populares que lo han usado es largo, un instrumento que ha unido los dos sectores, el académico y el alternativo popular, entre sus primeros usuarios están por supuesto los Beatles.



Fig. 22. Minimoog. Robert Moog y sus inventos, Moog Modular inventado en 1964<sup>36</sup>.

## Mellotrón

Es un teclado electromecánico desarrollado por Leslie Norman y Frank Bradleyen entre los años de 1962-63, su distribuidor mundial quebró en 1977. El mellotrón ha sido usado mayormente en la música pop y rock incluyendo *Strawberry fields Forever* de Los Beatles en el año de 1967 y *Days of Future Passed*<sup>37</sup> de Moody Blues. El mellotrón fue el primer teclado existoso basado en sonidos pregrabados, es el predecesor del *sampler*. Eran un grupo de *loops* de cintas con sonidos predeterminados, al presionar la tecla esta movía el *loop* hacia un cabezal de reproducción de cinta, había un cabezal por tecla.

<sup>35</sup> Noya participó como asistente de Herbert Deustch en la demostración de toda la línea Moog para Berklee College, Boston en 1981, incluyendo el lanzamiento del Moog *Source*, teclado puesto en prueba por Devo.

<sup>36</sup> < <http://www.moog.com>>, (03 de septiembre de 2007).

<sup>37</sup> The Moody Blues. *Days of Future Passed*. LP 18012, Deram, 1967. CD 844767, Polydor, 1997.



Fig. 23. Mellotrón Mark IV

### Sintetizadores analógicos de la década de los setenta

A principios de esta década comienza una competencia comercial en la fabricación de estos dispositivos, ahora cada vez más portátiles y pequeños, como resultado de su éxito dentro de los medios de producción de música popular y sobre todo en el rock y el jazz, de esto Moog diseña el Mini Moog, uno de los más populares (Fig. 22). Otras marcas de sintetizadores surgen, entre los que se incluyen los ARP, siglas de su inventor Alan R. Pearlman, que son los equipos que se adquieren para el estudio del Instituto de Fonología en el Venezuela durante los tiempos de Estévez. Estos equipos ARP son conocidos por su uso en la fabricación de los sonidos de *R2C2* de la *Guerra de las Galaxias* y en la secuencia de notas de *Encuentros Cercanos del Tercer Tipo*. Este sistema fue popular en las escuelas que tenían la opción de música electrónica como en el caso de Berklee College of Music en Boston, sitio donde estudió Noya. Otras marcas incluyen nombres como EMS, Korg, Roland, Yamaha.



Fig. 24. 38 ARP Odyssey (1971), EMS Synthi AKS (1969), Roland SH-3 (1974-76).

### Primeras Plataformas digitales

#### Fairlight CMI 1976-1979

Kim Ryrie y Peter Vogel crearon en 1976 un sintetizador digital de 8 voces llamado Quasar M8, el propósito era modelar sonidos reales, pero los resultados no fueron exitosos y

---

38 <[www.arpodyssey.com/odyssey.jpg](http://www.arpodyssey.com/odyssey.jpg)>, </data/sams\_synthi\_a.jpg>, [www.vintagesynth.com/roland/images/sh3.jpg](http://www.vintagesynth.com/roland/images/sh3.jpg), (03 de septiembre de 2007).

cambiaron la filosofía de síntesis por una que tomase muestras reales para modificar. El objetivo era que se pudiesen controlar y modificar en tiempo real todos los parámetros de las muestras sonoras reales. Con una tarjeta de 8 bits convertidora de analógico a digital, en 1979 lanzan al mercado el Fairlight Computer Music Instrument. Este es el primer sistema privado y personal disponible en el mercado que utiliza lo que antes era exclusividad de grandes centros de investigación, aquí se ve que este es un gran paso para la democratización de lo que el autor denomina la tercera vía y que comenzó Max Mathews en Columbia. Peter Gabriel fue uno de sus mas grandes usuarios y promotores, también lo usó The Art of Noise. Este tipo de sistema junto con el Synclavier son los que plantearon al autor cuando tomaba el curso de *Music II* en el Instituto de Tecnología de Massacusetts (MIT), la posibilidad de que estos grandes centros se estaban quedando rezagados en la práctica y que tiempos de grandes cambios estaban por venir, es apenas 1981. Los diseñadores trabajaron en estos sistemas hasta mas o menos 1985 cuando cambiaron de rama para plataformas de audio para cine. Fairlight es el primer sampler digital.



Fig. 25. Fairlight CMI primer sampler digital , diseñado por Kim Ryrie y Peter Vogel en el mercado, 1979..<sup>39</sup>

## Synclavier

Jon Appleton en asociación con Cameron Jones y Sydney Alonso fundadores de New England Digital NED (1976-1993) crearon un sintetizador digital que basaba su síntesis en FM a partir de los trabajos de Chowning, esta gran plataforma sale al mercado al comienzo de los años ochenta al igual que el Fairlight, se establece ahora una competencia comercial fuerte entre estas dos compañías, Synclavier dura un poco más pero al final cae vencida por la abrumadora velocidad y cambios del desarrollo de plataformas más poderosas, pequeñas y menos costosas. Entre sus usuarios se cuentan dos figuras importantes como Frank Zappa y Laurie Anderson. El autor presenció las primeras demostraciones de estos equipos en Berklee College of Music en 1981. Este es el sistema que llega al Conservatorio Nacional Juan José

<sup>39</sup> <[www.obsolete.com/120\\_years/machines/fairlight/](http://www.obsolete.com/120_years/machines/fairlight/)>, (03 de septiembre de 2007).

Landaeta a mediados de los años ochenta. Hoy en día se han actualizado algunas versiones de interfaces para rescatar unidades en desuso y como Plug in para programas que usan softsynth.



Fig. 26. Synclavier inventado por John Appleton 1976-79, similar al usado por Kusnir en CNJLL .

El camino está abierto para los cambios planteados por todos estos nuevos inventos, la idea del autor es mostrar los orígenes básicos de lo que experimentamos hoy en día. En esta entrante década de los ochenta se verá precisamente la continuación de estas ideas principales, como son instrumentos capaces de sintetizar sonidos generados por medios electrónicos, analógicos al comportamiento de la electricidad, instrumentos capaces de sintetizar sonidos generados y procesados por medio del manejo de rutinas, subrutinas y procedimientos algorítmicos, característicos en el uso de las computadoras; esto se conoce como síntesis digital. En ambos casos se comparten los criterios comunes, como son la síntesis aditiva, la subtractiva, la FM y la AM. En ambos también es posible trabajar con estos procedimientos. La gran diferencia que ahora se plantea y que determina el gran cambio es la introducción del sampler, que en los términos analógicos requería de dispositivos externos tales como los grabadores de cinta con las limitantes físicas, aun inclusive en el primer modelo de sampler que es el Mellotron, con el que no es posible hacer mayores cambios al sonido grabado. Ahora, con estas plataformas digitales que permiten tomar muestras de sonido digitalizando la realidad física descrita por el sonido, una vez dentro del campo binario digital, es sólo cuestión de matemáticas para poder armar, deconstruir y realizar cualquier operación que matemáticamente queramos hacer para producir cambios equivalentes en el sonido resultante. Los límites son disueltos, las posibilidades del control a niveles de detalles es a nivel de bits, las nuevas formas de síntesis que ahora surgen de estas plataformas y que se desarrollan hoy en día incluyen Predicción Lineal (*Linear Prediction*), Modelado (*Modelling*) y Síntesis Granular (*Granular Synthesis*). Estos nuevos procedimientos ya no son posibles de realizar con medios analógicos.

Otro aspecto a considerar es el de la conformación de plataformas de producción múltiples con el uso de diferentes y muchos instrumentos interconectados, que en la época de los sintetizadores analógicos se hizo con limitaciones, no siendo posible inclusive en los primeros modelos, a menos que fuesen de la misma marca, pues los criterios del manejo del voltaje eran diferentes para cada marca, algunos se basaban en cinco voltios y otros en diez voltios, o inclusive en valores intermedios. Técnicamente, suena como fácil de solucionar, pero no era así. La primera compañía que resuelve este problema es Korg, que saca un pequeño módulo que permitía hacer conversiones de voltaje, dispositivo que salió tarde, cuando el fin de la era analógica estaba sentenciado. Estos instrumentos entran en bardo a final de los setenta. Los sintetizadores analógicos reencarnan a mediados de los noventa de nuevo, cuando los *vintage*<sup>40</sup> se ponen de moda; y hoy están convertidos en bits en una gran cantidad de *softsynth*. Es una cuestión de mercado y de las posibilidades tecnológicas con las que se disponen.

Cuando salen estas dos plataformas Fairlight y Synclavier se está poniendo en la calle el concepto de *workstation* o estación de trabajo, ahora todo está en una unidad, tal como la que estaba en MIT contenida en una PDP 11/50 de Digital, que era como tener un estudio con diferentes sintetizadores y grabadores de sonidos en una sola máquina. A la entrada de los ochenta, el gran salto es la implementación de la tecnología de computación en los nuevos sintetizadores digitales que sustituyen a los analógicos. Estas estaciones, para ese momento, son muy costosas con respecto al promedio del público, así que Yamaha, Roland, Korg, nombres que ya están metidos en esto, adoptan cada uno una línea de investigación que resultará en los nuevos sintetizadores digitales que pasan por dos etapas: una primera, con máquinas digitales capaces de generar y modificar sonidos con generadores y modificadores digitales; es decir, pequeños módulos digitalmente operativos pero que no son en total un computador, pues todavía usan elementos analógicos como el *Super Jupiter* de Roland, El *Prophet 5* y el *Pro-one* de Sequential Circuits, y el *Source* de Moog, este último está más cercano a los verdaderamente digitales. El autor llama a estos instrumentos de “zona híbrida”. Mientras tanto, la industria está buscando una solución que evite que pase lo que pasó con los sintetizadores analógicos en cuanto a la incompatibilidad de comunicación entre marcas, y por consenso se llega a un convenio que resulta en algo llamado *Musical Instrument Digital*

---

<sup>40</sup> Este término se usa para denotar sintetizadores analógicos clásicos.

*Interface*, mejor conocido como MIDI. MIDI es simplemente la base o protocolo con la que los ahora nuevos computadores musicales se comunican. Se establece un número entero de valor y una asignación de qué es lo que este número va a controlar. cada una de las compañías adopta un concepto de trabajo, el autor reporta que sus compañeros de clase en MIT incluían ingenieros de Yamaha o distribuidores de Fairlight, como el caso de Klaus Netze; al final Yamaha adoptó la síntesis FM y el primer sintetizador en el mercado full MIDI fue el famoso DX-7 de Yamaha, aquí lo llamaban el “Hierro”. Roland se fue por el de predicción lineal y su gran primer sintetizador MIDI fue el D50. Otras compañías adoptaron modelos como la nueva Casio que en sus mini pequeños sintes<sup>41</sup>, como el CZ 101, usaba una cosa esotérica llamada distorsión de fase. Como nota extra, el sistema de Yamaha en materia de procedimiento es menos tradicional en el sentido de que, aun cuando la FM se podía hacer en sintetizadores analógicos modulares que permitían interconectar con cables o clavijas, un oscilador de alta frecuencia como modulador de la frecuencia de otro oscilador, en las disposiciones algorítmicas en este nuevo aparato el DX-7, se hace mucho más difícil de predecir los resultados de acuerdo a los procedimientos que se manejaban y en comparación a la síntesis analógica. En el caso de la predicción lineal, que consiste en la comparación de un modelo muestreado con uno matemáticamente construido y sus comparaciones en relaciones de tiempo, que es el procedimiento del Roland, introduce ahora un elemento que antes no era posible, que consiste en tener pequeñas muestras de sonido en unidades pcm<sup>42</sup>. Estas unidades de muestra que son pequeños fragmentos de sonido digitalmente grabados, son considerados como antes se consideraba el oscilador; entonces, los diagramas de flujo y de modulación eran más parecidos a los de los sintetizadores analógicos, en ambos casos ya se estaba en la era digital, en los años setenta era imposible hacer esto y están separados por menos de cinco años.

Los años ochenta cambiaron todo, el MIDI cambió a los músicos y trajo de nuevo el set de estudios de múltiples instrumentos, se podía tener varios sintes de diferentes marcas controlados por una especie de cerebro que ahora se llama secuenciador. Esto del secuenciador ya existía para los analógicos, la diferencia es que estos nuevos aparatos podían manejar mayor cantidad de eventos; si antes se tenían secuenciadores de 16 pasos, ahora un MSQ 707

---

<sup>41</sup> Diminutivo de sintetizador.

<sup>42</sup> Modulación por Impulsos Codificados (MIC o PCM por sus siglas inglesas de Pulse Code Modulation) es un procedimiento de modulación utilizado para transformar una señal analógica en una secuencia de bits.

de Roland te daba 3500 eventos, por dar un ejemplo. La idea del *workstation* o estación de trabajo sólo queda para los ricos y los famosos, por ahora<sup>43</sup>.

En esta década falta un punto por tocar y es la aparición del computador personal, este es el que va a terminar de voltear el mundo para el común. Si bien es cierto que estos primeros sintetizadores son computadores, sólo están diseñados para las funciones y menú específicos de generación y modulación, pero no para correr programas de organización de material. En el siguiente paso de evolución se incluyen los secuenciadores dentro del menú de opciones de uso, esto se ve en el Ensonic primero y luego en Korg y Roland. La idea del *workstation* no se olvida, pero el gran disparador del cambio es la salida del Apple Macintosh en 1984, un computador suficientemente rápido y con memoria suficiente para empezar a tomar en cuenta su inclusión en el mundo creciente del mercado musical. Al principio, esta línea de computadores personales se mantendrá por un tiempo como parte de los dispositivos de estudios múltiples. Ahora con programas que son secuenciadores MIDI, se substituyen los pequeños secuenciadores por estas computadoras cuyo límite de notas es abrumadoramente más grande, ya no hay comparación, estos modelos de computadores personales pequeños se empiezan a ver comunmente a finales de los ochenta y serán la norma a principio de los noventa. Aquí en Venezuela, Schreiber ya trabaja con una Commodore 64Kb y en la apertura del Primer Festival Internacional de Música Electrónica de Caracas.

Paul Godwin, quien trabaja con Noya en ese momento, usa una poderosa Amiga 1040 ST, nada más y nada menos que 1 Mb<sup>44</sup> de ram. La usan en vivo como módulo central de control MIDI. En la medida en que la tecnología digital avanza, ahora ya en los noventa, la idea del *workstation*, ya sea en teclados o en los nuevos modelos de computadores, vuelve, reencarna y ya al final de los noventa existe el híbrido computador con software que manejan audio mezclado con módulos externos MIDI o teclados que son centrales por sí mismos, con samplers y secuenciadores incluidos, con manejo de sonido medianamente limitado. En definitiva, los elementos que determinan la base para lo que experimentamos hoy en día incluye, entre muchas cosas: la masificación de Internet con la aparición del invento de Tim

---

<sup>43</sup>Sin embargo, hay que hacer la salvedad de que con todo y todo es costoso ensamblar un estudio con estos nuevos equipos.

<sup>44</sup> Mega Byte, un millón de bytes de memoria.

Bernaers-Lee, el *world wide*<sup>45</sup> *web*, la aparición de los laptops y las nuevas computadoras más poderosas. Estos elementos mezclados Laptop-Internet constituyen la realidad de hoy en día, computadores poderosos, rápidos e interconectados. El *workstation* llegó y se quedó, no nos hemos olvidado del pasado, lo usamos, ya no lo desechamos como ocurrió en la década de los ochenta con los equipos de los setenta, sino que lo incorporamos a un pequeño instrumento que es el verdadero presente de la producción, no solo de la música electrónica, sino también del arte, el video, la literatura, la música tradicional y casi todo; lo único que no puede incluir ni substituir es el amor y la comida.

Algunos objetos determinantes de uno de nuestros presentes:

Yamaha DX-7, Roland D50, Korg M1, Emu Systems ESI 32, Ensonic SQ80, Apple Macintosh, IBM PC, Amiga, Atari, G3, G4, G5, Mac Power PC, MAX/msp, Supercollider, Lisp, Inuendo, Digital Performer, Cube base VST, Pro tools, Emagic Logic Audio, Antares, Pluggo, Absynth, Native Instruments, Fruity loops, Acid, Nord Lead, Ableton Live, Virus de Acces y por supuesto la NASA.

Todos estos resultados ocurren desde el rompimiento social del mundo que se niega a ser orwelliano, pero que al mismo tiempo está expuesto a los mismos elementos y menú. El catálogo es amplio, todo está determinado por la imaginación y creatividad con la que nos relacionemos con estas nuevas máquinas. ¿Estamos nosotros desarrollando la tecnología o somos simples objetos que la tecnología usa como medio para el desarrollo de su propia evolución?<sup>46</sup>

### Instrumentos del pasado reciente y del presente



Fig. 27. DX/7 Yamaha, D50 Roland, SQ80 Ensonic, Nord Lead y Virus Instrumentos del pasado cercano y del presente.<sup>47</sup>

<sup>45</sup> La Web fue creada alrededor de 1990 por el inglés Tim Berners-Lee y el belga Robert Cailliau, mientras trabajaban en el CERN en Ginebra, Suiza.

<sup>46</sup> Noya, 1990.

<sup>47</sup> <fr.audiofanzine.com>, <[www.elettromusica.net](http://www.elettromusica.net)>, <[www.muziker.sk](http://www.muziker.sk)>, (03 de septiembre de 2007).



Fig. 28. El instrumento del presente, el Laptop.

“A mi particularmente me emociona pensar todo lo que nos queda por ver”

## SEGUNDA PARTE: LAS TENDENCIAS

Las diferentes tendencias que a continuación se exponen, estarán enfocadas según lo que el autor ha considerado que forma parte importante en el desarrollo del mundo de la música electrónica; por supuesto, como hemos visto, no hay una tendencia artística que esté más relacionada a los inventos y al desarrollo de los instrumentos y tecnologías que este campo. Esta sería la diferencia más notable con respecto a otros movimientos musicales, los cuales, en muchos casos, están primordialmente relacionados con la generalidad e influencia de factores culturales variados; por ejemplo, la influencia de las ideas políticas y cambios sociales, la literatura y la pintura a principios del siglo XIX, que influyeron en los compositores románticos. No es que la nueva música electrónica no esté influenciada por estos factores colaterales, sino que el factor tecnológico es primordial para definir las posibilidades de lo que se puede hacer. En otro caso, los factores externos a la tecnología son parte vital de los contenidos; además, la tecnología por sí misma está ayudando a definir estos parámetros culturales externos, no podemos negar lo que hace el “copiado y pegado” en las nuevas formas de creación literaria, en la gráfica digital, inclusive en los nuevos programas de notación y secuencia.

En esta sección se abordan algunos de los muchos aspectos culturales y personajes que han ayudado a moldear este nuevo género de la producción musical, y que se consolidan, en muchos casos, después de la aparición de los inventos.

Al principio del siglo hay un lapso más distante entre el invento y la tendencia que éste genera, y este lapso se va haciendo más corto en la medida en que se acercan los tiempos actuales. Así se ve cómo precisamente algunos factores e inventos de las primeras dos décadas del siglo XX se empiezan a consolidar con los comienzos reales del movimiento del primer

tipo, al inicio de la década de los cincuenta, con dos variantes, la música concreta y la música electrónica. Esto ocurre casi 30 años después. Otro caso para ver esto serían los inventos del final de los setenta, que consolidaron y definieron un primer cambio, sobre todo de escala social, en los años ochenta; es decir, menos de 10 años después. Y en el último caso, el gran cambio que se produce con la masificación ya generalizada de las computadoras personales y del nuevo instrumento que al autor llama la torre de Babel, la Internet que, a mediados de los noventa, termina de explotar y de lanzarse, junto al usuario, por una autopista que impulsa a una velocidad tan vertiginosa que hasta olvidamos ya cómo realmente era todo apenas cinco años antes. El autor sugiere, a partir de reflexiones personales, que si se continúa a este paso, quizás en un futuro cercano empiece un movimiento hacia atrás en el sentido del tiempo, ¿una manifestación de las predicciones Mayas? La frase de Warhol, los 15 minutos de fama, se transformará en una deuda individual de fama de 15 minutos, le deberemos fama al mundo, ¿será este retroceso conceptual, en la definición del país, un resultado de esto?

El primer impulso ante la ruptura real de los valores estéticos a considerar en la composición musical del siglo, comienza con la esperanza de ver un hombre nuevo pero, apenas menos de dos décadas después a partir del año 1900, ya se tiene encima el complot antihumano de las estructuras de poder monetario con la primera guerra mundial. Este es un atentado en contra de una sociedad que ya no encuentra razones para seguir siendo explotada y limitada por el gusto de unos pocos, un fenómeno que no nos abandona aún hoy en día, de allí el primer grito, la primera reacción. Leamos esta cita directa del *Arte Dei Rumori* de Luigi Russolo<sup>48</sup>: (Russolo, 1916)

Querido Balilla Pratella, gran músico futurista,  
 En Roma, en el Teatro Costanzi lleno de gente, mientras con mis amigos futuristas Marinetti, Boccioni, Balla escuchaba la ejecución orquestal de tu arrolladora MÚSICA FUTURISTA, me vino a la mente un nuevo arte: el Arte de los Ruidos, lógica consecuencia de tus maravillosas innovaciones...  
 ...El arte musical buscó y obtuvo en primer lugar la pureza y la dulzura del sonido, luego amalgamó sonidos diferentes, preocupándose sin embargo de acariciar el oído con suaves armonías. Hoy el arte musical, complicándose paulatinamente, persigue amalgamar los sonidos más disonantes, más extraños y más ásperos para el oído. Nos acercamos así cada vez más al sonido-ruido.  
 ...Tampoco hay que olvidar los novísimos ruidos de la guerra moderna. Recientemente el poeta Marinetti, en una carta que me envió desde las trincheras de Adrianópolis, describía con admirables palabras en libertad la orquesta de una gran batalla:

<sup>48</sup> Luigi Russolo, *L'Arte Dei Rumori*, Edizioni Futuriste di Poesia Corso Venezia, Milano 1916 / <http://www.uclm.es/artesonoro/elarteruido.html>, (3 de septiembre de 2007).

“cada 5 segundos cañones de asedio destripar espacio con un acorde ZANG-TUMB-TUUUMB amotinamiento de 500 ecos para roerlo, desmenuzarlo, desparramarlo hasta el infinito. En el centro de esos ZANG-TUMB-TUUUMB despachurrados amplitud 50 kilómetros cuadrados saltar estallidos cortes puños baterías de tiro rápido Violencia ferocidad regularidad esta baja grave cadencia de los extraños artefactos agitadísimos agudos de la batalla Furia afán orejas ojos narices ¡abiertas! ¡Cuidado! ¡Adelante! qué alegría ver oír olfatear todo todo taratatata de las metralletas chillar hasta quedarse sin aliento bajo muerdos bofetadas traak-traak latigazos pic-pac-pum-tumb extravagancias saltos altura 200 metros de la fusilería Abajo abajo al fondo de la orquesta metales desguazar bueyes búfalos punzones carros pluff plaff encabritarse los caballos flic flac zing zing sciaaack ilarí relinchos iiiiii pisoteos redobles 3 batallones búlgaros en marcha croooc-craaac (lento) Sciumi Maritza o Karvavena ZANG-TUMB-TUUUMB toctoctoc (rapidísimo) croooc-craaac (lento) gritos de los oficiales romper como platos latón pan por aquí paak por allí BUUUM cing ciak (rápido) ciaciacia-cia-ciaak arriba abajo allá allá alrededor en lo alto cuidado sobre la cabeza ciaak ¡bonito! Llamas llamas llamas llamas llamas llamas”

Está clarísimo, una revelación, un cambio, el ruido nunca había sido considerado como posible a incluir en la estética de la música antes de este manifiesto. El Futurismo y Marinetti son los grandes definidores conceptuales de lo que va a suceder. Esto es completado con la otra bomba, la otra explosión producida por el Surrealismo, el Dadaísmo, Duchamp, Tzara, Dalí, Buñuel, Breton, quienes ven cortadas las olas y las ondas de la piedra que lanzan al lago de la humanidad por la contra ola de un grupo gigantesco de barcos de combate en la Segunda Guerra Mundial. El autor sugiere que este movimiento reencarna en los años cincuenta y comienza a crecer en el *postbeat* en los sesenta, con las movidas contestatarias y los movimientos que definen el comienzo de la segunda mitad del siglo XX, que son el movimiento pacifista y el movimiento psicodélico.

Las máquinas de hacer ruido y el concepto es inclusive usado por Stravinsky. No se puede olvidar otro concepto que gira alrededor de esta ruptura no sólo de los elementos de la estética sonora sino de la inclusión de elementos extramusicales. Scriabin propone el uso de luces en su obra, las poesías irreverentes casi musicales de los surrealistas. Un punto a considerar y que se sugiere como el más importante, es el del rompimiento de los medios de expresión puristas, la transgresión de los medios es vital para los últimos tiempos del siglo XX, el *happening*, los multimedia, los medios mixtos, son determinantes en la estética y formato de presentación, no sólo en los productos objetuales de distribución sino también en la de los eventos en vivo.



Fig. 29. Russolo y sus máquinas de hacer ruido. El *intonarumori* o entonaruidos (1913).

En cuanto a la relación entre la música y el músico de esos tiempos, y la tecnología y los primeros inventos, encontramos que hay compositores asociados a algunas de estas invenciones, como Messiaen y Varése con el Martenot, y Hindemith con el Trautonium, por dar un ejemplo; sin embargo, como se ha dicho, para estos compositores el instrumento no pasa a convertirse en un centro de desarrollo de un nuevo lenguaje, sino que se convierte en un recurso para expandir las posibilidades tímbricas orquestales, y cuando mucho, para proponer nuevas coloraciones armónicas. En este caso el autor considera que el verdadero desarrollo comienza ya desde 1948, cuando Schaeffer varía la velocidad de un disco en un gramófono, la fuente es el sonido de un tren, y propone su idea de la música concreta.

Luego de la estabilización de la sociedad de postguerra y cuando los inventos paramilitares empiezan a estar disponibles para los civiles, la sociedad retoma su paso. Este concepto, añadido a la memoria reciente que tienen los habitantes del continente, quienes han estado escuchando por nueve años las sinfonías y piezas orquestales de aviones bombarderos, metrallas de armas automáticas, explosiones de cañones y granadas, gritos de terror de heridos, no puede volver a la normalidad sonora que pudo haber existido entre la primera y segunda guerra. El manifiesto del ruido ya existe, pero ahora en manos de los creadores de posibles realidades sonoras. La música no puede negar el dolor, pero puede ayudar a reivindicarlo con las nuevas propuestas estéticas que deberán empezar con lo que se había interrumpido. La ola chocó al otro lado del lago y retornó, pero ahora con una semilla: los aparatos de grabación, los osciladores y los instrumentos que se tuvieron que esconder. Simultáneamente a Schaeffer en París, tenemos a los alemanes en Colonia. Estos que tienen en su mente un idioma con declinaciones y con la herencia de *La Metrópolis* de Lang<sup>49</sup>, asumen

<sup>49</sup> Fritz Lang (director), *Metropolis*, UFA. Berlin 1927.

otra vía, la de la generación de una realidad sonora a partir de puros instrumentos electrónicos; igual el grabador o magnetófono es de ellos y allí está; los osciladores y la electrónica les pertenecen y están allí también, disponibles para su uso.

Tenemos en París a Pierre Schaeffer y a Henry<sup>50</sup>, y en Colonia a Eimert<sup>51</sup> y a un joven que se mantiene hasta hoy, Stockhausen. Estas dos formas o proposiciones se convierten en las dos primeras tendencias reales de música electrónica, sea que la llamen *concrète* o electroacústica. Son dos tendencias en un campo ya definido que por ahora están separadas, pero que luego con el tiempo se unirán. La música electrónica ya está aquí.

Casi simultáneamente los compositores latinoamericanos, tan pronto como pudieron enterarse de estas tendencias, las asumieron. En Suramérica, ya en esa década, Argentina y Chile comienzan a involucrarse: Kagel, Köpf, Asuar, Amenabar son nombres asociados al nacimiento de la música electroacústica en Argentina y Chile, respectivamente. A Venezuela le toma un tiempo, pero llegará. Ahora bien, qué pasa en ese momento en América del Norte, no están alejados pues hay un mundo de tecnología que se mueve por la herencia del talento tecnológico alemán que huyó durante la guerra, concentrado en la industria de lo nuclear y de los cohetes. Con la invención del Mark II<sup>52</sup> se ve en cierta forma hacia dónde apuntan los tiros, como dicen; apuntan hacia la computación y la tecnología, es alrededor de esto que se mueven los intereses. ENIAC<sup>53</sup> y luego la aparición de las máquinas inteligentes para negocios o IBM serán las nuevas puertas para abrir un tercer frente, el de la música con computadores –ordenadores, como los llaman los españoles–, o *computer music*.

Max Mathews (1926), ingeniero electrónico graduado en el California Institute of Technology, con doctorado en MIT en 1954, entra a trabajar en Bell Lab, los laboratorios de la compañía telefónica, donde escribe el programa *Music I*. Aunque ya para 1951 en Australia una computadora CSIRA tocaba melodías, no es sino hasta 1957 que se considera que la música con computadores nace cuando una IBM 704 en Nueva York toca una pieza original de diecisiete segundos usando el programa original de Mathews. Tímbrica y musicalmente no

---

<sup>50</sup> Francis Dhomont: *Schaeffer, Pierre*, Grove Music Online <<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.24734>> (5 de septiembre de 2007)

<sup>51</sup> Jason Gross, *Ohm- The Early Gurus Of Electronic Music*, <http://www.furious.com/PERFECT/ohm/eimert.html>, (5 de septiembre de 2007)

<sup>52</sup> *Idem. ant.* 33.

<sup>53</sup> *Idem. ant.* 33.

era muy interesante, pero el aspecto de tecnología era profundo. Es desde aquí, ya comenzados los sesenta, que este género nace como la tercera vía, por ahora es generación de timbres y control de los mismos, más cercano a la línea de Colonia en el sentido de que son sonidos producidos artificialmente, no naturales. Pero ahora la génesis no es un circuito electrónico con oscilaciones que emulan las vibraciones de ondas de sonidos en forma analógica, sino curvas gráficas de rutinas corriendo, emulando a lo anterior. La música digital está naciendo. Mathews y su equipo son contemporáneos con la ruptura *postbeat*, la salida de Los Beatles y el comienzo del minimalismo en la música, aunque este último se llegue a conocer mucho después. El desarrollo al principio es lento pero se irá acelerando a medida que el tiempo pase y aparezcan las grandes innovaciones electrónicas, el gran salto se dará con la llegada de los circuitos impresos; mientras tanto, los límites los pondrán las mismas. Tres nombres son importantes para el comienzo del *computer music*: Mathews, Risset y Chowning. Algunos de los lenguajes escritos incluyen *Music IV*, *Music V* para plataformas IBM.

Paralelo al surgimiento de esta tercera vía, justo al principio de la década de los sesenta, ocurre algo en el arte que será una influencia importante y que durará hasta estos días, es la aparición del término *Minimal Art* o arte minimal, minimalista. Éste, que comienza en la pintura, es luego incorporado a un naciente movimiento de composición que surge como respuesta antagónica al modernismo y sus consecuencias complicadas, atonales y difíciles. A continuación, algunas de las características de la música minimalista: repetición de frases musicales cortas, con variaciones mínimas en un período largo de tiempo. Uso de centros tonales movidos en bloques estructurales no funcionales. Uso de pulsos constantes. Tonos largos y pedales graves en piezas lentas.

Esta descripción bien pudiese ser aplicada a cualquiera de las tendencias modernas de música electrónica, en especial a algunas de las más ejecutadas en las fiestas multiespacio. La primera pieza reconocida como minimalista es *In C* de Terry Riley, del año 1964. Aunque este movimiento comienza en ese año, será hacia los años setenta cuando se empiecen a ver sus frutos de difusión. El término aplicado a la música se le debe a Michael Nyman y a Tom Johnson. Luego de este movimiento surgirán nombres como Philip Glass, Steve Reich, John Adams, Terry Riley, La Monte Young y el mismo Nyman. Este movimiento, dadas sus características, es uno de los estilos de escritura que ha moldeado e influenciado las más recientes tendencias de la música electrónica.



Fig. 30. Mathews, Chowning, Risset, personalidades con las que comienza el *computer music*.

Con la entrada de los años setenta ya la masificación de la tecnología permite la exploración afuera de los centros de producción tradicionales, por supuesto, estos estarían en manos de la industria musical con todo lo que esto implica, ahora ya no están sólo los que experimentaban en estos gigantescos estudios, sino que también están los locos del rock. A final de los años sesenta, debe recordarse, hay un coctel en el que se combinan pensamientos liberales, psicodélicos, estabilidad económica, expectativas de crecimiento, inconformismo, antibelicismo, nuevos equipos, revolución sexual, el crecimiento del mercado discográfico y la industria de la música que ahora se chupa todo lo que venga, incluyendo movimientos anticapitalistas, música anárquica y todo lo que se pueda vender; porque todo se puede comprar. En cuanto a la conexión con la academia, los intentos de Walter Carlos, los experimentos de Pink Floyd y de la mayoría de las bandas psicodélicas, ahora tocan terrenos que eran antes exclusivos de unos pocos exploradores e investigadores. Hacia el final de esa década se empieza a poner dura la música, en todo el sentido de la palabra, un rock más fuerte y más enfocado en los recién inventados pedales de distorsión y de procesamiento comienza a acercar todo lo que suena a rock a la sonoridad expandida de la electrónica, con los deseos irrespetuosos de los admiradores del ruido, descendientes de Russolo. La psicodelia trajo no sólo una nueva estética, sino una forma de vida y un estilo que muy bien pudiese haber sido como la de los locos años 20, pero expandida e intervenida por la suma de varias escuelas esotéricas.

Sólo en el año 1968 ya tenemos *Sgt Pepper's*<sup>54</sup>, *Freak Out*<sup>55</sup>, *Switched on Bach*<sup>56</sup> y nada más y nada menos que *2001 Una Odisea Espacial*<sup>57</sup>, la película de Kubrik que no sólo rompió todos los esquemas de la producción del cine de ciencia ficción convirtiéndose en el motivo de inspiración de las nuevas generaciones de artistas, sino que introdujo en las masas esta rara combinación de Strauss con Ligeti. Ahora los psicodélicos ya conocen a Ligeti, y los

<sup>54</sup> The Beatles, *Sgt Pepper's Lonely Herat Club Band*. LP 46442, Parlophone, 1967. CD 7464422,EMI, 2002.

<sup>55</sup> The Mothers of Invention. *Freak Out*. LP5005, Verve, 1966. CD10591, Rykodisc, 2005.

<sup>56</sup> Wendy Carlos, *Switched on Bach*. LP63501, CBS, 1968. CD 7194, Columbia1990.

<sup>57</sup> Stanely Kubrick (director), 2001 *A Space Odyssey*. Metro-Goldwyn-Mayer. EEUU, 1968.

nuevos productores de cine no podrán menos que hacer las cosas con mucha técnica y profundidad; el género pasó de ser B, o de ser subgénero, a A.

No se pueden pasar por alto los efectos de series como *Perdidos en el Espacio*<sup>58</sup> o *Los Supersónicos*<sup>59</sup>, que ahora son un paso más allá de *Forbidden Planet*<sup>60</sup> y de otras películas de los cincuenta, a partir de las cuales se implantaron las sonoridades del Theremin y el Trautonium en el concierto colectivo. Después de este fenómeno, y ya en los setenta, de nuevo el cine define más lo que mediáticamente se produce y las sonoridades que se usarán o que tratarán de involucrarse en las nuevas propuestas musicales. Se puede ver entonces que los ARP, en competencia con los Moog, se transforman en la voz de un robot en *La Guerra de las Galaxias*<sup>61</sup>, o en la melodía que nos comunica con una especie de hermanos espaciales que nos visitan para contactarnos en *Encuentros Cercanos del Tercer Tipo*<sup>62</sup>, o en la que puede considerarse como primera obra de música electrónica de gran formato, como es la banda de sonido de *THX1138*<sup>63</sup>. Este acercamiento cine-música electrónica no es originaria de estas décadas, debe recordarse que los primeros que asumen la música electrónica son los productores de las primeras películas de ciencia ficción. Estos instrumentos, disponibles en la década de los cincuenta –el Theremin y el Trautonium–, son las piezas ideales para expresar el mundo del futuro y el mundo del horror psicológico; por un lado ponen la música electrónicamente realizada en la palestra del público y las masas, y por el otro, le imprimen la personalidad definida de que este nuevo género naciente es asociado inmediatamente con un lado no muy feliz ni muy bello de la vida.



Fig. 31. Ejemplo de dos clásicos de ciencia ficción de los años cincuenta que usaron los sonidos electrónicos generados por un Theremín en la banda de sonido.

<sup>58</sup> Irwin Allen. *Lost in Space*. Twenty Century Fox Televisión, EEUU, 1965 - 1968.

<sup>59</sup> William Hanna y Joseph Barbera, *The Jetsons*. ABC, EEUU, 1962.

<sup>60</sup> Fred M. Wilcox (director), *Forbidden Planet*. Metro-Goldwyn-Mayer, EEUU, 1956.

<sup>61</sup> George Lucas (director), *Star Wars*. Lucasfilm. EEUU, 1977.

<sup>62</sup> Steven Spielberg (director), *Close Encounters of the Third Kind*. Columbia Pictures Corporation. EEUU, 1977.

<sup>63</sup> George Lucas (director), *THX1138*. American Zoetrope. EEUU, 1971.

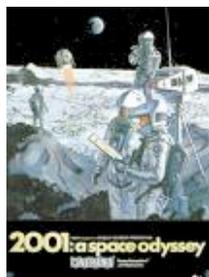


Fig. 32. *2001 Una Odisea Espacial*, introduce en el colectivo el lenguaje microtonal de Ligeti, 1968.

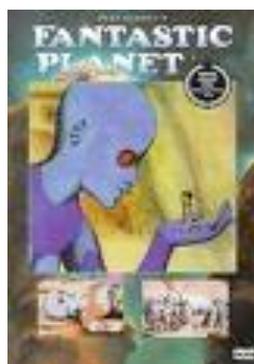


Fig. 33. *Fantastic Planet* y *THX 1138*. Dos ejemplos de películas de los años setenta que incluyen primordialmente música electrónica de gran formato, como banda de sonido.

En la década de los setenta tampoco se puede pasar por alto el naciente movimiento de Krausrock en Alemania, las desviaciones anticomerciales de algunos grupos del rock progresivo y la aceleración continua de la tecnología.

Después de Mathew, ya hay una primera generación de compositores adentrados en estas nuevas máquinas, entre quienes se incluye a Charles Dodge, Mario Davisdowsky, Vladimir Ussachevsky, Alfredo Del Mónaco y Berry Vercoe, quien tendrá un puesto en MIT desde donde saldrán las nuevas propuestas para desarrollar, y que partiendo de *Music 11* para PDP 11/50 llegarán hasta Csound, pasando por el DX-7, el D50 y todas las variantes de síntesis digital que moldearon el sonido y los procedimientos de los ochenta con la aparición de los sintetizadores digitales.

Entonces se tiene:

Guitarras eléctricas + grabadores de cintas y procesos + nuevo mercado del rock + orquestas sinfónicas = *Concierto para Banda de Rock y Orquesta Sinfónica*<sup>64</sup> de Deep Purple 1969, en donde el instrumento de generación electrónica es un órgano Hammond. Aquí, un intento de buscar lo académico con otra óptica.

*2001 Odisea del Espacio* + Ligeti + 1968 = una generación que ya no verá la tierra igual, que ahora buscará esa estética sugerida por los acercamientos microtonales de Ligeti y que incluirá un salto cuántico en las búsquedas estéticas de cineastas como Lucas, quien en *THX1138* enseña las posibilidades de las nuevas formas de producción cinematográfica en las que la banda de sonido es un nuevo personaje a considerar. Esta película cuenta con música de Lalo Schifrin y montaje de bandas originales de Walter Murch, quien usó inusuales procedimientos electrónicos para crear una verdadera obra de composición que trasciende la mayoría de los experimentos que se estaban haciendo en los grandes centros de producción académicos.

El final de los años sesenta y setenta dan muestras ya de la democratización de la tecnología, pero todavía es para los grandes centros de producción, aunque ahora incluyendo no sólo laboratorios escondidos y universidades, sino también la industria de la música discográfica. Todavía no está a nivel del hogar.

A mediados de los setenta ya se tiene, además de las experiencias académicas y las del rock tintado con sintetizadores, a un grupo de músicos que ahora sí intentan la electrónica como forma de expresión; entre ellos, nombres como Vangelis, Tangerine Dream, Kraftwerk, Isao Tomita, Synergy de Larry Fast, The Residents, Trobbin Gristle. Todos están proponiendo algo que no es el rock normal ni es Charles Dodge, es algo nuevo. Algunos académicos todavía lo ven alejado de la música seria, pero tampoco están en el *mainstream* de la música popular urbana del momento, esta nueva tendencia será una que definirá mucho este sector medio que es prolífico, imaginativo y revelado contra las estructuras de ambos mundos; de aquí sale mucho de lo que pasa hoy.

---

<sup>64</sup> Deep Purple, *Concerto for Group and Orchestra*. LPWS-1860, Tetragrammaton, 1969. CD 541006, EMI, 2002.

La aparición del Fairlight, el Synclavier y los sintetizadores digitales MIDI de los ochenta cambia radicalmente todo, las instituciones comienzan a quedarse en las retóricas y discusiones teóricas, o como punto base para el desarrollo de la tecnología con la que se están construyendo estas nuevas máquinas. El Fairlight, que es el primer sampler, ahora une definitivamente estas dos tendencias como son las definidas por Schaeffer y el *Groupe de Recherches Musicales* (GRM) por un lado, y por otro lado la de Stockhausen y la de la escuela de Colonia. Estas máquinas en mano de Gabriel, Matheny, Klaus Netze, y ahora una artista que marcó un gran cambio en el mercado alternativo y que une el mundo de Warhol, Peña, Zerpa, Moorman, Paik y los conceptuales que ya tienen dando vueltas en la voz de Brian Eno: Laurie Anderson, una nueva voz, la de una mujer que abre una nueva puerta. Se trata de una artista de *performance* cuyas acciones han incluido la manipulación de material sonoro con ingeniosos dispositivos, por ejemplo el violín, con un cabezal de reproductor grabador de cinta de reel, y un arco con una cinta magnética pregrabada, una máquina Fluxus, una extensión variación del Mellotrón; todo lo cual constituye verdaderamente el primer acto de *Musique Concrète* en vivo, en tiempo real, con las posibilidades increíbles de hacer manipulaciones en tiempo real del material sonoro pregrabado en cinta. Anderson cuenta con un juego de diferentes arcos, cada uno con diferente material sonoro a incorporar en su *performance* en vivo. Anderson, en el ochenta, se lanza a contarnos historias hiperimaginativas, como la de un capitán de avión hablándoles a sus pasajeros mientras están en franco descenso para estrellarse, esto con una dulce y misteriosa música totalmente generada con instrumentos electrónicos, y utilizando un Vocoder o sintetizador de voz (Roland, en este caso). Ya están los bordes del *performance*, las instalaciones multimedia, el arte conceptual, la tecnología, alimentando las nuevas fuentes de la estética por venir en el punto medio, más allá de la academia y más allá del pop. Todo esto sucede mientras la mayoría se mantiene en la seguridad de las rutinas del mundo de “suburbia”.

Otro gran punto que se debe tener en cuenta es que en Europa los medios de producción trabajan con un concepto más socialista, son financiados por el estado, y en EEUU son capitalistas están contenidos dentro de instituciones privadas. En el primer caso, el estudiante produce dentro del mismo lugar donde estudia, no hay límites ni presiones de un mercado que le exige, está sólo presente el valor estético y de contenido de la obra de arte. En cambio, en estos medios de estudio e investigación en América el estudiante abandona la

comodidad de la academia y tiene que enfrentar el mundo real capitalista, a menos que decida quedarse en el medio educativo y tenga que optar por aplicar y competir para quedar en la institución donde se preparó, por ejemplo. Las exigencias del mercado, que es muy variado si se ven opciones de difusión masiva, determinarán quién sobrevive. Hay dos chances, o los muy comerciales o los muy buenos, la competencia es inevitable pero sana para productos de alta calidad. El recurso para quedar en la academia es obtener fondos de fundaciones, pero hay que presentar resultados que sirvan para publicitar el centro de producción. Estos puntos hay que tenerlos en cuenta a la hora de enfrentar los procedimientos institucionales adoptados en nuestro país para el desarrollo de los diferentes estudios o institutos de producción de música electrónica, que siempre han estado bajo la presión de resultados, muchas veces no en la calidad, sino en las posibilidades de ser explotadas como imagen y propaganda política.

Al comienzo de los años ochenta desaparecen momentáneamente y en apariencia las alternativas de nuevos estilos extra-mercados en el mundo de la música electrónica, por un momento el último gran trabajo es *Computer World* de Karftwerk que impresiona por la incorporación de elementos de alta tecnología e investigación. En este caso, se usan los recursos que el autor estaba estudiando en MIT como procedimientos de *speech synthesis* (producción artificial de la voz, generación artificial de discurso). Siguen pasando cosas, pero el pop, que resulta de la mezcla del punk y el disco sumado a las compresiones de los secuenciadores y el mundo MIDI, refleja lo que ocurre en el mundo, estamos cambiando de una sociedad con altas expectativas a una de bajas expectativas. Simultáneamente, la tecnología está abaratando los costos y poniendo a la disposición del público toda una cantidad de herramientas que antes eran sólo para grandes consorcios e instituciones, mientras los clásicos académicos se alejan de lo electroacústico un poco; o tal vez sólo se transforma en un recurso más. Es entonces cuando explota, casi a nivel del mercado de lo popular, un movimiento que tiene tiempo en el aire, es el minimalismo; nombres como Glass, Adams, Reich y Reily se comienzan a conocer como los alternativos híbridos tipo Anderson, Eno, Fripp y Bowie, por decir algunos. Glass, paradójicamente, a pesar de ser un compositor exitoso y reconocido desde hace tiempo, manejó un taxi para mantenerse ya hasta los ochenta. Ahora, estos exponentes minimalistas son una pieza importante pues, de las tendencias más actuales se derivan algunos estilos denominados minimal. Inclusive, en una de las propuestas más modernas, como el Glitch, en obras como las de Alva Noto y Riuichi Sakamoto, quien viene

de la onda tecno con su grupo Yellow Magic Orchestra<sup>65</sup> de final de los setenta y comienzo de los ochenta, se presentan piezas fácilmente analizables como minimalistas, un ejemplo lo encontramos en *Insen*, de este dúo.

Entonces, los ochenta, que traen la masificación de las computadoras personales, las *Apple Macintosh*, las *Atari*, las PC<sup>66</sup>, los *samplers*, la diversificación de marcas y procedimientos de síntesis, se pierden un poco en el mundo del hiperpop. Madonna y Jackson son todo, incluyendo el minimalismo, la tecnología y la estética del baile. Esto se rompe y explota una vez que las computadoras son más poderosas junto con la internet y con unos nuevos personajes: los *hackers*. Los hijos de William Gibson producen la gran explosión que comienza a mediados de los noventa y que se esparce como las estrellas se esparcen por el Cosmos luego de la gran explosión. Aun así, a pesar de la ilusión de que por momentos se piensa que se va a girar de las bajas expectativas a las altas, esto dura poco y estamos de nuevo en las bajas, pero ahora con infinidad de tendencias y estilos de música que muchos llaman la nueva música electrónica.

La aparición de los *raves* como centros de la nueva cultura y nueva estética, está signada por el resurgimiento del sonido electrónico, de las bebidas estimulantes, de la retoma de la liberación de conciencia con el uso de psicodélicos de los años sesenta, más nuevas drogas de diseño, todo contenido en encuentros que tienen mucho de tribal y chamánico. Pero esta vez los participantes no son los *outsiders* de esas décadas previas, sino que son jóvenes hiperkinéticos contenidos en espacios interiores, en las redes. Ahora no es expansivo, no es hacia fuera, sino inclusivo, hacia adentro, pero no dentro del cuerpo biológico sino del cuerpo que contiene una posible nueva forma de conciencia que es la conciencia digital. He aquí el punto de consideración que tienen las nuevas propuestas de música electrónica, no se trata de hablar de amor, de vivencias, sino de una nueva forma de conciencia que es totalmente binaria y matemática, sin todavía haber perdido la necesidad del cuerpo biológico; una encrucijada muy importante.

Ahora, lo que parece más curioso es que todas estas propuesta musicales incluyen una cantidad de estilos y de géneros que se usan tanto en la danza como en la ambientación en los

---

<sup>65</sup> Grupo Japonés.

<sup>66</sup> Se refiere a clones de IBM

llamados espacios *chill*: el *acid house*, el *trance*, *dance*, *techno*, *gabber*, *jungle*, *drum and bass*, *dub*, *ambient*, *acid ambient*, *minimal*, *breakcore*, *hardcore*, *idm*, *glitch* y más recientemente *dubstep*, entre muchos términos que sirven para definir música electrónica. En el 2007 todas se refieren al *beat*, al tempo, al ritmo, con algunas incidencias en sonoridades, pero lo más importante es el elemento formal determinado por estructuras rítmicas que en algunos casos pueden ser complejas de figuraje, pero el 99,99% está en 4/4. El autor recuerda a Schönberg, quien al final de su camino reconoció que todavía quedaba mucha música por componer en do mayor.

La aparición de una nueva figura llamada dj –la figura que más ha promovido el resurgimiento de las sonoridades electrónicas y que genera incertidumbre a muchos músicos tradicionales que todavía no encuentran el sitio de este nuevo ser–, responde al hecho de que el valor está puesto en los *beats* por minutos o bpm, y a que el lugar de escucha de las nuevas formas de música ya no son las salas de conciertos donde es muy difícil moverse; ahora estos nuevos lugares, sugeridos por el movimiento cuando comenzó con los denominados *raves*, son simplemente fiestas en cualquier espacio disponible. Estos nuevos personajes son una exaltación de los años ochenta. Ante tal situación, surge la siguiente pregunta, ¿hemos podido superar las propuestas postmodernas de la expropiación y el ensamblaje? ¿Hemos superado las rupturas propuestas por el dadá, el futurismo y el surrealismo? ¿Hemos asimilado las propuestas de los postulados de la física cuántica a principios del siglo XX?

El autor sugiere que estamos a las puertas del salto cuántico de conciencia que ha imaginado desde hace mucho tiempo, y ese salto consiste en poder digitalizar al humano digitalizando su conciencia, sampleando bits o pedazos de la realidad holográficamente, incluyendo el aquí y el ahora y el yo soy, yo estoy. Un sueño o una pesadilla, sólo un paso más que, por supuesto, no es una solución, sino apenas el chance de experimentar más allá de los bordes que se conocen. Así como se viaja fuera del planeta, tal vez sea posible ahora viajar hacia adentro del mundo de las redes y allí entrar en las cuadrículas, a la vez aleatorias, del movimiento de data a velocidad de la luz, con la posibilidad de programarlas para que se muevan siempre por nuevas vías, y a lo mejor todo el tiempo con un bump bump bump bump a 137 bpm.

Y aquí los que lo comenzaron:

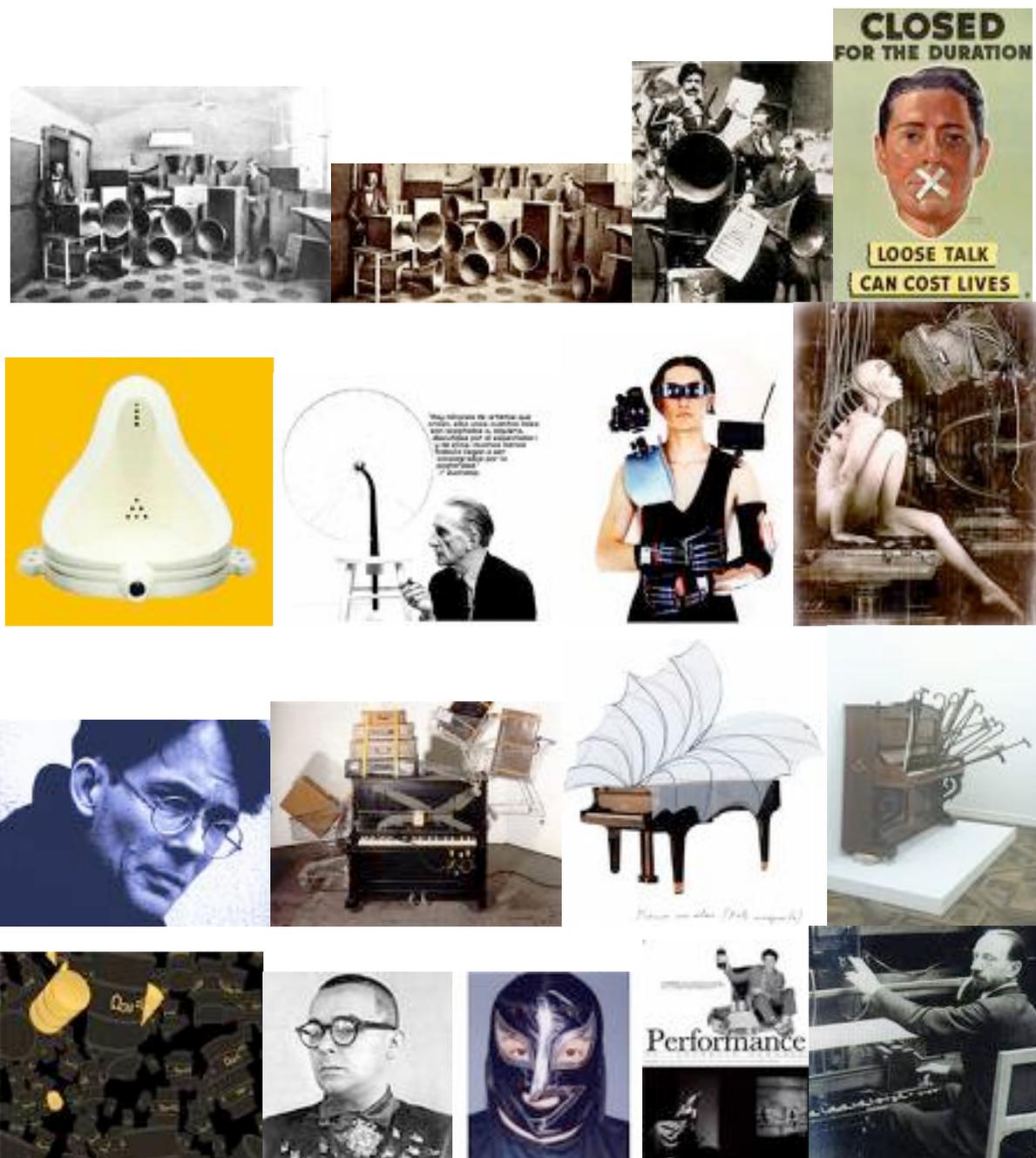


Fig. 31. Collage del autor con imágenes apropiadas de personajes desde Russolo hasta Russolo, pasando por Fluxus, Cyberpunks, conceptuales venezolanos y el creador de los términos actuales William Gibson. (Noya, 2007).

## CAPÍTULO III

### FRAGMENTOS DE LAS HISTORIAS DE LA HISTORIA

El desarrollo de la música electrónica en nuestro país, como en el caso de la mayoría de los acontecimientos artísticos, culturales, políticos, económicos y sociales, está marcado claramente por series esporádicas o brotes compulsivos de actividad con una alta incidencia en el talento e iniciativa de entes individuales. De estos brotes visibles el autor propone dos líneas evolutivas que por momentos son paralelas entre sí y por momentos se cruzan.

La primera está relacionada a las actividades generadas y apoyadas por instituciones vinculadas al denominado sector académico, referido en un principio al movimiento generado en conservatorios e institutos educativos formales, orquestas y agrupaciones de la denominada música seria o culta, como dirían algunos, y más recientemente a las universidades e institutos de educación superior.

La segunda línea evolutiva que tiene sus raíces en la actividad privada, se refiere a personalidades que han desarrollado trabajos individuales o en conjunto, asociados a iniciativas totalmente personales o a organizaciones de fundaciones privadas vinculadas a sectores de corte menos académico; este término, en vista de que al final estas tendencias tampoco pueden ser enmarcadas en el sector de producción de música popular masiva e industrializada manejada por las grandes compañías discográficas. A este sector productivo se le ha denominado “tendencias alternativas” o “alternativo”.

El autor es de la opinión de que el grueso de los avances más variados e interesantes los ha encontrado en este sector (cuestión de gusto), por lo menos en el acontecer internacional. Encontramos en este nicho creadores y artistas que rompen no sólo los moldes lingüísticos del campo de la música electrónica, sino también los de las translenguas, es decir, los formatos actuales de las multidisciplinas, el multi-tasking, el multimedia y las acciones policonceptuales, siendo estos nuevos formatos los más apropiados para reflejar el mundo en que vivimos a comienzos del siglo XXI.

Estas líneas de desarrollo en algunos momentos, debido a las increíbles fuerzas telúricas y gravitatorias de nuestro impredecible trópico, se doblan y, con una belleza

premonitoria a estos tiempos, se cruzan. Surge entonces la posibilidad de encontrar alguno que otro punto de corte donde coinciden o interactúan el sector académico y el alternativo. Este cruce de eventos académico-alternativo, que se dio en estos intentos originarios y que se ve más marcado o empieza a ser más evidente en nuestro país al final de los ochenta y en los noventa, lo encontraremos también en festivales internacionales en otros países con data más reciente.

Así vemos cómo, en las últimas ediciones del festival Sonar, el sector académico y el alternativo interactúan en conciertos donde se mezclan orquestas sinfónicas con productores o con dj's. Otro ejemplo lo encontramos en la edición del año 2000, donde el festival rendía homenaje a Karlheinz Stockhausen. Veámos una reseña aparecida en Terra.com.ar sobre esta edición:

...El encuentro más importante de música electrónica  
Finalizó la séptima edición del Festival Sónar  
Como todos los años, la ciudad ibérica de Barcelona fue la plataforma del Festival Sónar. Cerca de 52 mil personas concurrieron al evento.



Fig. 35. El legendario músico Stockhausen abrió el evento.

Un heterogéneo arco de artistas se dio cita en la séptima edición del Festival Sónar, que reúne a las principales figuras del mundo de la música electrónica. Este año, el evento tuvo como gran homenajeado al alemán Karlheinz Stockhausen, de setenta años, pionero de la música electroacústica, que participó en la primera jornada, con su obra Hymnen, donde mezcla trazos sonoros de Himnos y grabaciones.

La programación procuró mantener el equilibrio entre los artistas clásicos, los referentes vanguardistas y los descubrimientos más asombrosos. Junto a nombres conocidos como Marc Almond, se han destacado otros, como

Autechre, Death in Vegas y los reyes absolutos de esta edición, el trío de Munich Chicks on Speed.<sup>67</sup>

He aquí una combinación entre lo histórico académico, en la apertura del festival con la obra *Hymnen* de Karlheinz Stockhausen, y el mundo pop representado por artistas como Mark Almond y Death in Vegas, pasando por los recintos de lo experimental alternativo del dúo Autechre.

Sonar<sup>68</sup> es un reconocido festival de multimedia y música electrónica creado en 1994 con sede en Barcelona, España. Este festival es posterior a los intentos originados en Caracas con la serie de conciertos organizados por la Sociedad Venezolana de Música Electroacústica (SVME), el Festival de Música Electrónica de Caracas (FMEC) y el Festival Internacional La Otra Música (FIOM), cuyos orígenes se remontan al final de los años ochenta; así como por el reciente Festival Latinoamericano de Música, que se origina en los años cincuenta y se retoma en el año 1990, gracias a la iniciativa de Diana Arismendi y Alfredo Rugeles, con el apoyo de varias instituciones. Este último se mantiene activo aún hoy en día.

Hay que hacer notar que, tanto las iniciativas de la SVME como las de los alternativos FMEC y FIOM fueron decreciendo poco a poco hasta el estado de hibernación en que los encontramos en la actualidad. Resalta además el hecho de que, en su momento, estas iniciativas locales lograron crear de alguna forma cierto grado de influencia internacional. Así vemos a un artista como Jorge Reyes, entre otros, quien, luego de su participación como invitado en la tercera edición del FMEC, es influenciado por éste y por el Festival de Música Visual en Lanzarote, a raíz de lo cual organizó el Primer Encuentro de Músicas Visuales en ciudad de México con la participación de una mayoría de músicos electrónicos tales como Suso Sáiz de España, Steve Roach de Estados Unidos de Norteamérica, Miguel Noya de Venezuela y el mismo Reyes por México.

Estos encuentros o festivales pudiesen ser considerados como versiones concretas del género, aunque hay símiles ampliados como el *Next Wave Festival* del Brooklyn Academy of Music, fundado en 1983, organizado en la ciudad de New York y que está orientado precisamente hacia estas tendencias alternativas que incluyen danza, teatro, multimedia y

<sup>67</sup> <<http://www.terra.com.ar/canales/musica/1/1266.html>>, (3 de septiembre de 2007).

<sup>68</sup> En su edición de 2007, la edición #13, parece tener una intención más popular. Los invitados más relevantes incluyen a Devo, la famosa agrupación electronewave, o electropunk de final de los setenta y un grupo electrohardcore de comienzos de los 90, como The Beastly Boys.

nueva música; o como el *Ars Electrónica*, concentrado en nuevas tecnologías, especialmente multimedia; y *Cyber Arts*, que se creó en el año 1979 en Linz, Austria, y se convirtió en un festival regular desde 1986. Esto muestra que las iniciativas locales que datan coincidentemente de fechas cercanas, como vemos, no estaban alejadas del acontecer mundial.

Lo expuesto anteriormente es un tema para la reflexión dado que, con la excepción del Festival Latinoamericano, las tendencias locales junto con la experiencia del Festival Mexicano, que tan sólo se realizó en una sola edición, fueron decreciendo hasta el punto de la desaparición. ¿Silencio igual muerte? Sonar por otro lado, como institución y festival, ha crecido convirtiéndose en una referencia internacional estable e importante.

A raíz de la masificación de la música electrónica y de la gran cantidad de nuevos géneros contenidos en este campo, además de España, se están proponiendo y propulsando nuevos festivales en países como México, Colombia, Portugal, Chile y Argentina, entre otros. Sólo se espera que este tipo de encuentro restablezca su vigencia en el país.

## **LA ESCENA LOCAL**

La cronología del inicio y desarrollo de la música electrónica en el país que se ha recopilado y se presenta a continuación, se ha dividido tanto para la línea académica como para la alternativa en segmentos considerados por períodos específicos, estos períodos están determinados por el comienzo de la propuesta y su pico de producción.

La parte académica que claramente comienza primero, al igual que en el contexto internacional ya descrito, está a su vez dividida en cuatro partes asociadas al funcionamiento de las instituciones oficialmente reconocibles, que apoyaron o apoyan la instrucción, difusión y producción de la música electrónica. Éstas son:

1- Instituto de Fonología / Fonología I (1965-1968)

2- Instituto Musical de Fonología / Fonología II (1972-1979)

3- Instituto Musical de Fonología de la ONJV / Fonología III (1982-1990)

Conservatorio Nacional Juan José Landaeta (1980-1992)

Centro de Documentación e Investigación Acústico Musicales / UCV (1992-1994)

#### 4- Laboratorio Digital de Música / Maestría de Música USB (2003-)

El desarrollo privado se clasifica en cinco partes como siguen:

Alternativos I Los comienzos de la cultura rock en el país

Alternativos II (1972-1984) Post Psicotomimético – Pre Psicotrópico

Alternativos III (1985-1997) Taller de Arte Sonoro – Festivales de Música Electrónica

Alternativos IV (1998-2003) Fiestas y Raves

Alternativos V (2003-2007) Fiestas II, Colectivos y Nuevos productores

En ambas líneas encontramos detalles periféricos interesantes que incluyen elementos no convencionales de difusión, conciertos, programas de radio y medios de consumo masivo.

### ANTECEDENTES I: SURAMÉRICA

De acuerdo a Ricardo del Farra en su trabajo *El archivo de música electroacústica de compositores latinoamericanos*:

El Répertoire international des musiques électroacoustiques/Internacional Electronic Music Catalog de Hugo Davies de 1968”, Mauricio Kagel (Buenos Aires, 1931) compuso ocho estudios electroacústicos en Argentina entre 1950 y 1953. Más tarde, entre los años 1953 y 1954 compuso “música para la torre” (también conocida como “musique de tour”), una sonorización de alrededor de 108 minutos para una exposición industrial en la provincia de Mendoza, que incluía un ensayo de música concreta. Kagel intentó instalar un estudio de música electrónica en Argentina durante los años cincuenta, pero no lo logró concretar.

Reginaldo Carvalho (Guarabira, 1932) compuso entre 1956 y 1959 en el Estudio de Experiencias Musicais (Estudio de Experiencias musicales) en Río de Janeiro, sus primeras obras de música concreta en cinta: “Si bemol” de 1956, probablemente el primer trabajo de música concreta realizado en Brasil.

En Chile, León Schidlowsky (Santiago, 1931) compuso “Nacimiento” en 1956, considerada la primera obra de música concreta realizada en este país. En la misma época Juan Amenabar (Santiago, 1922; Santiago 1999) y José Vicente Asuar (Santiago, 1933) experimentaban con técnicas electroacústicas en la Radio Chilena de Santiago. En 1957, Amenabar y Asuar crean el Taller Experimental de Sonido en la Universidad Católica de Santiago trabajando junto a un pequeño grupo de compositores como Schidlowsky, Mesquida, Rivera, Quintros, Maturana y García.

...Asuar escribió su tesis de ingeniería sobre la “Generación Mecánica y Electrónica del Sonido Musical” y creó en 1958 el primer estudio de música electrónica de Chile en la Universidad Católica. Allí compuso “Variaciones Espectrales”, obra que se estrenó en 1959. (Dal Farra, 2004)

Estas referencias de Dal Farra marcan claramente el inicio de la música electrónica en el continente suramericano al comienzo de los años cincuenta con los trabajos de Kagel. Ahora, se plantea con ello un hecho curioso, que este movimiento es casi simultáneo con el comienzo en Europa.

Encontramos además a Chile, con el Taller Experimental de Sonido en la Universidad Católica de Santiago, como el país con el primer estudio de producción de música electrónica en Suramérica, creado por José Vicente Asuar, quien ya en la década de los años 50 es también uno de los primeros compositores del género.

¿Estábamos pues desconectados?

## **ANTECEDENTES II: VENEZUELA**

Tarde... / Al fin llegamos.../ En el comienzo...<sup>69</sup>

Es evidente que los comienzos de la música electroacústica en nuestro país presentan un retraso con respecto a las primeras experiencias en el resto del continente si nos referimos a la experiencia latinoamericana, como hemos visto en los trabajos de Ricardo Dal Farra.

En el principio fue el verbo y el verbo se hizo hombre y el hombre habló.....

Inocente Palacios es la primera persona en Venezuela en considerar, con curiosidad y seriedad simultáneamente, los primeros instrumentos para la realización de música electrónica y la promoción de este género en el país.

Palacios, quien siempre tuvo una inclinación para la promoción y producción de la música, abre las páginas de esta historia con sus ideas de hacer espectáculos multitudinarios y artísticos. Palacios comenzó con la idea de construir una concha acústica con estos propósitos, y la llevó a cabo en la urbanización Colinas de Bello Monte.

Con estas iniciativas en proceso, se crea una institución llamada Fundación José Ángel Lamas, la cual contaba con la presencia de personalidades como Pedro Antonio Ríos Reyna, quien era en ese momento director de la Sinfónica de Venezuela, y Enrique de los Ríos. La construcción de la concha acústica duró un año y, una vez concluida, Palacios promovió, para

---

<sup>69</sup> Todas estas citas son comentarios personales (Noya, 2007).

este nuevo espacio de conciertos, el primer Festival de Música de Caracas que se realizó en marzo de 1954.

El foco de este primer festival fue compositores latinoamericanos. Incluyó congresos y el estreno de obras seleccionadas a partir de un concurso de composición. En esta primera edición se contó con la presencia de Edgar Varèse como jurado.

A continuación se incluye una serie de cartas escritas por Alejo Carpentier<sup>70</sup>, quien estaba residenciado en nuestro país en esos tiempos, donde podemos leer algunos de los detalles de este festival y, en especial, la invitación formal que hiciese a su amigo Varèse a participar en esta primera edición:

Caracas, 10 de agosto de 1953

Mi querido Varèse:

Aunque pase el tiempo nunca olvido a mis amigos. Recientemente, hablamos mucho de usted esos artículos, más que nada, por una duda acerca del número exacto de su casa en Sullivan Street.

Ahora le escribo por un asunto importante [...], necesito que me conteste usted de inmediato. [...]

En mi calidad de Secretario General de la Dirección de un vasto teatro al aire libre (especie de Hollywood-Bowl) que se está terminando de construir en Caracas, estoy organizando una serie de festivales americanos (continentales) que tendrán lugar aquí en la primera quincena de diciembre de 1954.

Al efecto estoy convocando a los compositores de América a un concurso para una obra sinfónica, cuyo primer premio será de US\$ 10.000. Y quisiéramos que usted formara parte del jurado junto con dos eminentes compositores venezolanos, Adolfo Salazar y Héctor Villa-Lobos. Serán cinco miembros en total. Le enviaremos copias fotostáticas de las partituras a medida que se vayan recibiendo, y quedará usted invitado a venir a Caracas, para dictar su veredicto y asistir a los festivales. [...]

Se trata de un concurso absolutamente serio, sin carácter comercial ni oficial, promovido por la Orquesta Sinfónica de Venezuela. [...]

Reciba un abrazo de su viejo amigo.

Alejo Carpentier"

---

"15 de agosto de 1953

---

<sup>70</sup> Alejo Carpentier (1904-1978) Músico, escritor y poeta de origen cubano. Como ensayista y crítico musical, tuvo una participación muy especial en los festivales de 1954 y 1957.

Mi querido Carpentier:

[...] Encuentro que su proyecto es sumamente interesante y simpático e integraré el jurado con placer"<sup>13</sup>

---

"Caracas, 24 de agosto de 1953

Mi querido Varèse:

[...] Créame que me ha causado verdadera alegría [...]. Tiene muchos amigos en este país \_como el Dr. Inocente Palacios, a quien debemos la obra de la concha acústica\_ que están ansiosos de conocerlo personalmente.

Aquí llegaron unos pocos ejemplares de sus discos, pero se agotaron antes de que me fuese posible conseguirlos." [...]

---

"Caracas, 9 de septiembre de 1953

Mi querido amigo:

He recibido hace días su segunda carta en que me confirmaba su aceptación de formar parte de nuestro jurado. Puedo adelantarle que Adolfo Salazar, por su parte, también ha aceptado." [...]

---

"Caracas, 2 de noviembre de 1953

Mi querido Varèse:

[...] El Festival marcha muy bien. Hemos procedido al ensayo de las condiciones acústicas: perfecto. [...]

Una cosa ha debido sorprenderle: sabiendo como usted sabe que amo su música, no le he hablado de la posibilidad de tocar sus obras aquí. No crea por esto que usted ha sido excluido. Simplemente sucede que para dar a este Festival un carácter diferente, hemos querido insistir en su carácter específicamente latinoamericano. Pero se sobreentiende que, más allá de los diez o doce conciertos sinfónicos dirigidos por Chávez, Juan José Castro (¿le conoce usted? Es un magnífico director de orquesta argentino), Villa-Lobos, Estévez (venezolano), ofreceremos sesiones de música de cámara, de pequeña orquesta, etc., que tendrán un carácter menos estrictamente latinoamericano" [...]

[...] además de Varèse, formarán parte del jurado Villa-Lobos, Sojo, Salazar y Juan José Castro.

"Por lo demás, le confesaré que París me atrae bastante poco. América Latina ha llegado a ser tan interesante, tan viva, tan activa, a pesar de las pequeñas convulsiones políticas, que me gusta estar en ella más que en cualquier otra parte. Aquí se hacen grandes proyectos y se los realiza. La gente mira hacia adelante. Se puede contar con el futuro. Cuando usted venga acá, comprenderá lo que le digo. [...]

Suyo afectísimo,

Alejo Carpentier"<sup>14</sup>

---

"Caracas, 7 de enero de 1954

Mi querido Varèse:

[...] ¿Países donde hay realmente compositores dignos de tomarse en cuenta? Argentina, Brasil, Uruguay, Chile, México, Cuba y Venezuela. América Central, nada prácticamente. En los demás países, muy poco. (Esto proviene del desarrollo desajustado de la educación y cultura musical entre los distintos países). De los países en donde existe un movimiento real, con figuras interesantes, tampoco pueden esperarse enormes envíos, porque la diferencia de calidad entre los compositores verdaderos y los de segundo plano es enorme. Como cálculo aproximado, podemos pensar en unas 12 partituras válidas para Argentina; otras 12 para Brasil; unas 3 para Uruguay; unas 8 para Chile; unas 10 para México; unas 6 para Venezuela. Lo demás que aparezca inesperadamente será milagro del cielo, y los milagros del cielo nunca son muy numerosos.

Las partituras vienen firmadas por sus autores, de acuerdo con las bases del concurso; desconfío de los comités locales. En las capitales de América Latina todo el mundo se conoce, y la selección local se presta a `combines', consistentes en empujar a uno en detrimento de otro, etc. [...]

`Densidad 21' me parece algo absolutamente admirable, que no me canso de escuchar. Es increíble que una obra para flauta sola alcance la plenitud de una gran obra, con un lirismo tenso y, a la vez, una simplicidad lineal maravillosa. Es una obra que se instala en la memoria y la llena de riquezas. Lo felicito realmente por esa realización magistral. ...<sup>71</sup>

Estas correspondencias nos demuestran el valioso aporte de Alejo Carpentier para lograr la participación de Edgar Varèse como jurado; además, nos da una visión directa del panorama musical y de la idiosincrasia del mundo de la cultura a los ojos de los intelectuales de esa época. Nos permite entender un poco más las características burocráticas y personalistas del acontecer en la política cultural que aún se mantiene vigente.

El éxito del festival motivó la realización de un segundo festival en 1957, en esta oportunidad Palacios incluyó un grupo de compositores norteamericanos con el propósito de compartir e intercambiar conocimientos con los compositores locales. Esta segunda edición no incluyó concurso y se contó con compositores de la altura de Birgil Thomas y Aarond Copland, entre otros.

---

<sup>71</sup> Graciela Paraskevaidis, *Edgar Varèse visto desde América Latina: Nuevos documentos epistolares*. Rev. music. chil. [online]. jun. 2006, vol. sesenta, no. 205 [citado 27 Mayo 2007], p. 44-49. Disponible en la World Wide Web: <[http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0716-27902006sesenta00100004&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902006sesenta00100004&lng=es&nrm=iso)>. ISSN 0716-2790.

Es desde este segundo festival cuando localmente se comienza a conocer acerca del uso de generadores de sonidos electrónicos en las obras orquestales<sup>72</sup>, como expresa Palacios: (Segnini, 1994)

Durante ese lapso del 57 al 66 ya empezó a introducirse elementos de la música electrónica dentro de los conjuntos orquestales. Pero al comienzo se introducían formas separadas, se producía el sonido sinusoidal por una parte y después el filtro por la otra, todo un conjunto de equipos muy variados y múltiples que los tenía yo en la concha acústica, todo en la parte de abajo, donde se hacía esa música, y se grababa la música que se estaba ejecutando arriba. En ese momento fue que apareció la música electrónica. (Palacios, 1993)

En el año de 1965 el INCIBA inicia sus actividades con José Salcedo Bastardo como presidente, en sustitución de Mariano Picón Salas, quien había fallecido unos pocos días después de haberse juramentado en el mismo cargo.

Los lineamientos de la institución los podemos encontrar justo al comienzo de su primera comunicación a prensa: (INCIBA, 1965)

...con miras a la organización del Festival Bienal de Música que deberá celebrarse entre los meses de abril y mayo de 1966, y para la fundación en Caracas de un Centro de Estudios Musicales, se ha creado la Comisión de Estudios Musicales, presidida por el Doctor Inocente Palacios...

Palacios queda a cargo, entonces, de la organización del tercer Festival de Música de Caracas que se realiza en el año 1966. Han transcurrido nueve años desde la primera edición del año 1954 y el soporte vital del INCIBA es determinante.

Palacios encuentra en esta tercera edición del Festival de Música de Caracas una oportunidad especial para promover las tendencias que le interesaban en ese momento –la música contemporánea y la música electroacústica–, por lo que, para esta edición, se contó con la presencia de muy prestigiosos personajes del mundo musical. (Del Mónaco, 2007)

Pierre Schaeffer (1910-1995), Francia, Lukas Foss (1922- ), Vladimir Ussachevsky (1911–1990) cofundador del Centro para Música Electrónica

---

<sup>72</sup> Ya desde la aparición del Theremín y del Ondas Martenot, los compositores en Europa inmediatamente comenzaron a incluirlo en sus trabajos; así tenemos ejemplos como los de Massiane, Varèse y Hindemith, quien trabajó con el Trautonium. Además, ya para 1956 estas sonoridades eran de reconocimiento masivo al estar incluidas en bandas de sonido de películas de ciencia ficción y terror. Un ejemplo notable es *Forbidden Planet* (1956).

Columbia-Princeton en 1959, EEUU; Józef Patkowsky (1929-2005) director del Estudio de Música Experimental de Radio de Varsovia, Witold Lutoslawsky (1913-1994), Polonia; Krzysztof Penderecki (1933- ), Polonia; Josef Tal (1910- ), director fundador del Estudio de Música Electrónica de Kol en Israel; Hans Heinz Stuckenschmidt (1901-1988), Alemania; Juan Carlos Paz (1901-1972), Antonio Tauriello (1931), Mario Davidovsky (1934- ), Argentina; Gustavo Becerra (1925), León Schidlowski (1931- ) y José Vicente Asuar (1933- ), Chile; Hector Campos Persi (1925–1998), Puerto Rico; Roque Cordero (1917), Panamá; Olga Pozzi Escot (1933- ), Perú; Rodolfo Halfter (1900-1987), España; Edino Krieger (1928- ); Claudio Santero (1919), Brasil; Hector Tosar (1923), Uruguay; Aurelio De la Vega (1925), Cuba.

Este grupo de compositores invitados muestra claramente el particular interés de Palacios para ese momento, pues la mayoría de ellos había participado activamente con el creciente género de la música electroacústica.

### **FONOLOGÍA (I): (1966-1968)**

Inocente Palacios es entonces el primer nombre que debemos asociar con el comienzo de la música electrónica en el país, ya que fue el promotor del primer proyecto de estudio. La iniciativa de Palacios se concreta con la invitación de José Vicente Asuar para construir lo que sería el primer centro de investigación y producción de música electroacústica del país. José Vicente Asuar forma parte del grupo de pioneros de la música electrónica en Suramérica; bajo sus logros para la época, está el haber construido el primer estudio operativo para música electrónica de la región<sup>73</sup>. Asuar, además de compositor, es ingeniero electrónico, Palacios lo contrata para asesorar la construcción de este primer laboratorio que se instaló y funcionó en los camerinos debajo de la concha acústica de Bello Monte.

Asuar llegó a Venezuela en 1966, durante el tercer festival de música, y se quedó aquí por dos años, durante los cuales se construyó y comenzó a funcionar el estudio de Fonología, fundado con los auspicios del INCIBA: (Ministerio de Educación, Memoria y Cuenta, 1966)

...el INCIBA contrató a un compositor que al mismo tiempo fuese Ingeniero Electrónico, de reconocida capacidad en la materia, para proyectar la insertación y funcionamiento del Centro.

Palacios, en referencia al comienzo de este proyecto, comenta: (Segnini, 1994)

A José Vicente yo lo contraté porque escribía música orquestal y hacía música electroacústica. Entonces con él monté un “Estudio” de música electroacústica

<sup>73</sup> Taller Experimental de Sonido en la Universidad Católica de Santiago.

en los camerinos de la Concha Acústica. [...] recomendado por él, yo comencé a comprar los primeros equipos de música electrónica.(Palacios, 1993)

El estudio de Fonología (I)<sup>74</sup>, como nos describe Alfredo del Mónaco<sup>75</sup>: (Del Mónaco 2007)

Contaba con los siguientes equipos: cuatro o seis generadores<sup>76</sup>, sinusoidales, cuadradas, triangular, diente de sierra, pulso, ruido blanco, lo básico, pero de muy buena calidad. Los filtros eran alemanes, no me acuerdo la marca, pero eran muy buenos, había filtros pasa banda, rechazo de banda, pasa bajos, pasa agudos. No había un sintetizador como una unidad, pero sí los componentes. Tenía también un modulador de anillos, reverberación, ecoplex, generador de envolventes marca Moog, tres grabadores de cinta Ampex de dos canales y un grabador Ampex de cuatro canales de cinta ancha.<sup>77</sup>

El autor considera que esta configuración revela la tendencia originaria de Asuar. Y como vemos en su primera obra reconocida, *Variaciones Espectrales*, compuesta y realizada en 1959, la cual posiblemente sea la primera obra creada en América Latina utilizando sólo sonidos electrónicos, refleja que estaba orientado hacia la influencia del estudio de Colonia y de la escuela alemana de música electrónica. La filosofía de trabajo de esta escuela era la utilización de sonidos generados electrónicamente y se diferenciaba de la tendencia de la música concreta francesa comenzada por Pierre Schaeffer, donde las fuentes de sonido son de origen concreto, natural o acústico, y el grueso del trabajo consiste en la manipulación física de la cinta de audio grabada.

Asuar, al comienzo de su carrera en Chile, trabaja en estrecha colaboración con Juan Amenábar, quien viene de conocer el trabajo de la *Office de Radiodiffusion-Télévision Française* (ORTF) en Francia a través de Fernando García, un compañero compositor que viajó a París en 1953 y volvió con la noticia del naciente movimiento de la música concreta. García tenía cierto conocimiento en el manejo y tratamiento de las cintas de audio. Aún así, los dos compositores toman criterios de trabajos diferentes; Amenábar se inclina por la música Concreta y Asuar, por la Electrónica.

<sup>74</sup> (I) en paréntesis para recordar que es parte de mi clasificación, no del nombre del instituto original.

<sup>75</sup> Alfredo Del Mónaco detalló estos equipos a Noya en entrevista Telefónica.

<sup>76</sup> Osciladores electrónicos.

Listado completado y comparado con este link:<[http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php-URL\\_ID=15281&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=205.html](http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php-URL_ID=15281&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=205.html)> (28 de julio de 2007)

El músico Santiago Vera, alumno de Amenábar, quien reeditó sus obras y las de Asuar, explica la diferencia entre ambos<sup>78</sup>:

Asuar era el electrónico, el alemán perilla, mientras que Amenábar era el electroacústico, el francés amante de los instrumentos. Electrónico y concreto.  
Asuar y Amenábar

Asuar da importancia a la adquisición de generadores y controladores electrónicos, como lo vemos en el equipamiento descrito por Del Mónaco. Además, sugiere la adquisición del equipo de grabación apropiado y tope de línea.

Debemos añadir entonces que estos equipos, que formaron parte de este primer intento de institución para el aprendizaje y desarrollo de proyectos de música electrónica, eran de primera calidad y muy costosos; sin embargo, a pesar de que aparentemente la Concha Acústica no resultó ser el sitio apropiado, aunque se trajeron e instalaron buenos equipos de grabación, no se le hizo el tratamiento acústico necesario. En otras palabras, sus espacios físicos no se terminaron de acondicionar para hacer grabaciones, como comenta Antonio Estévez: (Mambretti, 1975)

...le dieron como sede la Concha Acústica de Bello Monte y no había un estudio propiamente para grabación...

Esta experiencia de Palacios/Asuar es la compuerta que se abrió para el comienzo de la creación de música electrónica en el país.

Hágase el sonido con osciladores y de súbito el orden tembló en la música...

El primer compositor venezolano que trabaja en este estudio de fonología, fundado con el financiamiento de INCIBA, es Alfredo Del Mónaco.

Del Mónaco señala tres eventos que son importantes y que lo influyen al comienzo de su carrera en este género:

Primero, la visita de Mel Powell en 1964, quien dio un seminario de cuatro días en los Caracas donde mostró grabaciones y sostuvo conversaciones con compositores y músicos locales, entre los que participaron: Harriet Serr, Abraham Abreu, Alberto Grau, Carlos

---

<sup>78</sup> <<http://www.panoramasonline.cl/Notas-Electronicas/Noticias/La-prehistoria-de-la-electronica-chilena/>>, (28 de julio de 2007)

Riazuelo y Eladio Lares<sup>79</sup> quien fue el que lo invitó para dar unas charlas sobre música electrónica (Del Mónaco, 2007).

Segundo, la realización desde la Radio Nacional de una serie de programas, con discos de su propiedad, sobre la vanguardia musical. Del Mónaco comenta al respecto:

Los primeros programas de música contemporánea y las primeras obras electroacústicas en el 62, 63, 64 y principalmente concreta de Pierre Schaeffer entre otros, las radiábamos desde la Emisora Cultural la Radio Nacional donde estaban Gustavo Artilles, Miguel A Fuster y Alfredo Gerbes quien era director. Teníamos entre el 67 y 68 un programa fijo de música contemporánea (Del Mónaco, 2007).

Tercero, su encuentro con Antonio Taurielo en su visita por motivo del Festival de Música de Caracas de 1966. Ese mismo año, recomendado por Lira Espejo, conoce a los participantes del festival, tiene un encuentro vital con Aurelio de la Vega, Ussachevsky, Davidowsky y Josef Tal<sup>80</sup>, quien le hace la invitación para trabajar en Jerusalén. Al final se inclinará por la invitación de Vladimir y Mario.(Del Mónaco , 2007)

En el congreso de esa edición de 1966, Sojo manifestó su disidencia con el evento, el perfil del festival y sus invitados.

El Instituto de Fonología se funda oficialmente en 1966, funciona dentro de las instalaciones de la Concha Acústica de Bello Monte y es el primer laboratorio para la experimentación y difusión de la música electroacústica y electrónica en el país. Luego de un corto período de silencio, debido a que en sus comienzos Asuar lo mantuvo de alguna manera en secreto ante el mundo exterior, pues hay algo de misterio acerca de la terminación del estudio por su parte, Del Mónaco aparece para infiltrarse y para comenzar a trabajar allí inmediatamente.

Es ahí donde Del Mónaco hace sus primeras obras electrónicas, entre finales del año 1966 y el año 1967: *Cromofonías I*, que era como un ejercicio de 3 minutos, y *Estudio electrónico N°1 para sinusoides*, una obra constructivista basada en clusters que usa sinusoides afinadas en dos escalas distintas y con estructuras de segmentos temporales, tanto de pausas

---

<sup>79</sup> Músico, violinista para ese momento de la Fundación Mozart, de la cual llegó a ser su presidente; actualmente famoso por su carrera en la televisión venezolana.

<sup>80</sup> Del Mónaco considera a Josef Tal, quien es el fundador del estudio de experimentación electroacústica de Israel, como de los más sabios exalumnos de Schönberg.

como de silencio y sonido, para llenar el espacio<sup>81</sup>. Estas dos obras representan entonces las primeras piezas de música electrónica hechas en el país. La grabación de estas piezas es en estéreo. Se usó la manipulación de cintas, las fuentes son producidas por osciladores y generadores electrónicos<sup>82</sup>. *Estudio electrónico N°1 para sinusoides* fue estrenada mundialmente en la Universidad Técnica de Berlín, en el festival Semana de Música Experimental dentro del festival de Berlín (1968). El estreno en Venezuela fue ese mismo año, en el Festival Internacional de Música de Mérida organizado por Oswaldo Vigas.

Del Mónaco introduce luego en el estudio a Isabel Aretz, quien graba su primera obra con recursos electrónicos en cinta magnética, utilizando elementos derivados de sonidos guajiros. Esta obra, llamada *Birimbao*, además incluía una parte para timbales. Aretz se convierte en la segunda persona en realizar obras electroacústicas y en la primera con una obra mixta<sup>83</sup> en Venezuela.

Otro compositor que participó de esta primera experiencia fue Miguel Fuster. Comenta Del Mónaco:

Fuster supuestamente participaría como compositor para la banda musical de “Imagen de Caracas”, un multimedia de gran escala que fue una de las actividades que se realizó en el estudio de Fonología (I). Esta banda la terminó realizando José Vicente Asuar”. (Del Mónaco, 2007)

Imagen de Caracas fue comisionada para la celebración de los 400 años o cuatricentenario de la fundación de la ciudad de Caracas, conmemorado el 25 de julio de 1967. La obra fue concebida por Inocente Palacios, consistía en una instalación escénica muy compleja que incluía actores, ocho pantallas de proyección para cine, tres pantallas para diapositivas, cuarenta y seis altavoces (cornetas) en el techo, además de cuatro torres que transmitían música electrónica compuesta en este caso por José Vicente Asuar, canciones populares y la voz de un narrador<sup>84</sup>. Otra referencia que tenemos de esta instalación, como escribe Luis Ángel Duque<sup>85</sup>:

---

<sup>81</sup> Del Mónaco, 2007.

<sup>82</sup> Del Mónaco contó con la ayuda del técnico de estudio de apellido Robles (Del Mónaco, 2007).

<sup>83</sup> Instrumentos acústicos y cinta con elementos electrónicos y o electroacústicos.

[http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php-URL\\_ID=15281&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=205.html](http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php-URL_ID=15281&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=205.html), (28 de Julio de 2007)

<sup>85</sup> Director del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber.

...1967, en el espacio que hoy ocupa, tuvo lugar el espectáculo Imagen de Caracas, dirigido por Inocente Palacios y Jacobo Borges, en un dispositivo escenográfico diseñado por Juan Pedro Posani, el primer evento multimedia realizado en el país: doscientos mil pies de película presentados por ocho proyectores de 16 mm, simultáneamente con cuarenta y ocho proyectores de *slides* que emitían diez mil diapositivas, todo ello sincronizado con sesenta altoparlantes que transmitían música electrónica original de José Vicente Azuar.

En cuanto a esta instalación, también encontramos en el trabajo de Segnini:

...ahora el propio estudio de Fonología debía incorporarse directamente al evento de mayor magnitud que con este propósito se estaba organizando: el espectáculo multimedia Imagen de Caracas. Su principal promotor fue el mismo Inocente Palacios. Con el Apoyo financiero del Consejo Municipal de Caracas y la Gobernación del Distrito Federal comienza la producción del referido multimedia, que se presentó el 22 de julio de 1968<sup>86</sup>. A Asuar le comisionaron la creación de la banda sonora de este importante proyecto. Este evento recibió opiniones muy favorables de parte de varias personalidades del mundo artístico nacional e internacional que lo visitaron. Fue sin dudas una de las producciones colectivas más importantes (y costosa, más de nueve millones de bolívares. Bs. 9.000.000,00, algo así como 2.093.023,00 dólares) –que conjugaran diversas manifestaciones artísticas– hechas en el país. (Segnini, 1994)

Como vemos en esta cita, en el caso de instalaciones para muestras y eventos de gran escala, ya desde recién empezada la tendencia electrónica en el país éstas fueron incorporadas rápidamente a este tipo de producciones. Esto será tratado con detalle más adelante, cuando se hable de las recientes ediciones de las expo mundiales de Lisboa, en Portugal, y Aichí, en Japón, entre otros eventos donde la imagen del país se proyecta con este tipo de instalación de artes integrales, multidisciplinarias, y donde la sonorización incluyó tratamientos sonoros especiales y, en su totalidad, música electrónica original.

En cuanto a los resultados de este primer montaje, ha de mencionarse que tuvo una aceptación dividida; fue muy bien recibida por el mundo de artistas e intelectuales, mas no por el público general. En este sentido, las críticas poco favorables de algunos medios masivos no ayudaron a la imagen general del evento:

...pero creemos que Imagen de Caracas no es para la Venezuela actual ... quizás sí para dentro de unos 15–20 años, cuando el número de “Inteligentes” y de “Avanzados” que “comprenden” “cosas” como estas, se hayan multiplicado por muchos miles (Contrera, 1968 en Laffe, 1993)<sup>87</sup>.

---

<sup>86</sup> Esta fecha debe tener un error pues la celebración de los 400 años de la Fundación de Caracas fue 1967.

<sup>87</sup>Segnini, 1994

Otro detalle a tomar en cuenta es que, como imagen política, no fue muy bien vista por las autoridades de ese momento (elecciones al año siguiente, en 1968) quienes, al final, decidieron cerrarla y cambiarla por otra muestra que se llamó Imágenes de Venezuela, producida por la Oficina Central de Información con los contenidos y detalles más apropiados para la usual propaganda gubernamental<sup>88</sup>.

Luego de concluido este gran proyecto, la actividad en el estudio decae y Asuar, quien se desilusiona por la poca receptividad que ha tenido el Instituto y este género de música entre los compositores del momento –una impresión que se mantiene a nivel de conservatorios, incluyendo los maestros de composición tradicionales hasta bien entrados los años 80–, siente la necesidad de cambiar de ambiente para mantener su dinámica de trabajo, razón por la cual regresa a Chile a comienzos de 1968<sup>89</sup>. (Del Mónaco, 2007)

Con la partida de José Vicente Asuar el Instituto cesa las actividades, termina por cerrarse, olvidarse y morir de muerte natural. El cadáver sufre los embates de una práctica que hasta hoy en día es común, el natural saqueo de rigor. Las pérdidas de los equipos estarían en su momento cerca del millón de bolívares.<sup>90</sup>

Palacios nos deja saber algo al respecto:

Sí, yo creo que se los robaron. Cuando le entregué la Concha Acústica a la Gobernación [uff, como se le ocurre], les entregué una lista con los equipos y todo, y la Gobernación no mandó vigilante ni nada, entonces aquello quedó como “res mostrenca”, como cosa pública. La gente entonces se fue llevando los aparatos. (Palacio, 1993)<sup>91</sup>

Es posible afirmar entonces que, en cuanto a resultados, este primer intento no logró su objetivo final, que era ser un Centro de Estudios Musicales y crear una base estable de experimentación y difusión del género de nueva música, incluyendo la electrónica, con las

---

<sup>88</sup> Segnini, *Op. cit.* 8.

<sup>89</sup> Aquí el autor encuentra una discrepancia que hay que anotar en la tesis de Rodrigo Segnini, en la cual él escribe que la fecha de celebración del cuatricentenario de Caracas fue en 1968. La ciudad fue fundada en 1567 y por lo tanto el aniversario N° 400 debió ser en julio 25 de 1967 (casualmente unos días antes del terremoto de Caracas. Esto ha quedado fuertemente impreso en la memoria del autor, porque además fue con su familia a las celebraciones de ese día, en las que se incluyó una visita a la Plaza Bolívar). Luego, aparece otro comentario de Segnini en la página 93, en relación a Imagen de Caracas, donde plantea que no coincidía con un comentario de una crónica de la Revista Musical Chilena, en la cual se ve una inconsistencia de fechas. El autor cree que es producto de ubicar el cuatricentenario en 1968.

<sup>90</sup> Doscientos cincuenta mil dólares más o menos. (Estévez, 1975)

<sup>91</sup> Segnini, *Op. cit.* 8.

facilidades de costosos equipos y de disponibilidad limitada para el compositor medio; sin embargo, el autor propone que se logró lo siguiente:

1- Permitir el acceso a los primeros compositores interesados en este medio, como lo demostraron Alfredo Del Mónaco, Isabel Aretz y Miguel Fuster (aunque fuese como invasores).

2- Aun a pesar de que la producción inicial es limitada, nos queda algún resultado del mega-evento público Imagen de Caracas (prácticamente el único evento), pues con éste se logró un primer gran acercamiento entre la naciente música electrónica del país y un vasto espectro de público general que, aunque no entendiese lo que ocurría, seguramente fue marcado por las novedosas texturas sonoras a las que fue expuesto, sólo antes escuchadas en bandas de sonido de películas de ciencia ficción. Es decir, algunos logros concretos, pero escasos, no suficientes sin embargo como para tener una justificación política para su existencia; por eso quizás las instituciones lo dejaron morir.

Un comentario de Antonio Estévez en relación a esto: (Mambretti, 1975)

Lamentablemente no sé por qué (en ese tiempo yo estaba en Europa) el Instituto no funcionó, parece que había mucha apatía por parte de los compositores jóvenes y tradicionales, cosa que yo, no es que critico pero me extraña, porque por más que sea, yo puedo ser un compositor tradicional pero no puedo negar la evolución del arte musical a través de estos nuevos medios, y cuando menos como una curiosidad de acercarme y ver qué es lo que es,...(Estévez, 1975)

## **PRIMER BARDO / PERÍODO DE TRANSICIÓN I**

Comienza un primer valle en la onda evolutiva de la música electrónica en el país que dura alrededor de 4 años (Noya, 2007).

En este período de transición no hay actividad de producción, el estudio de Fonología (I) queda desmantelado y no existen iniciativas privadas interesadas en el fenómeno, la única que se podría reportar como relacionada a la música contemporánea sería la del Instituto Interamericano de Música experimental y Estudios Estéticos, estimulada por el INCIBA y dirigida por Lira Espejo. Una nota particular son los escritos de un joven de nombre Jesús Ignacio Pérez Perazzo, músico y cronista del devenir de los compositores venezolanos en el exterior, quien impulsará una actividad inserta en el primer cruce academia-alternativo; esto ocurre en el año 1968<sup>92</sup>.

---

<sup>92</sup> Segnini, *Op. cit.* 8.

Ese año de 1968 Alfredo del Mónaco contacta a un brillante compositor griego quien, huyendo de la férrea dictadura instaurada en Grecia, viene al país. Se trata de Yannis Ioannidis (Rugeles, Del Mónaco, 2007). Este encuentro se produce naturalmente, como describe Del Mónaco, pues Ioannidis es un artista progresista con vocación pedagógica en la difusión de la nueva música contemporánea. Ioannidis se comunica con Del Mónaco, quien en ese momento representa la visión joven y cambiante de la composición en el país. (Estévez, de cincuenta años de edad física mas no de espíritu, como veremos más adelante, en ese momento se encuentra en Europa). De este encuentro se elabora el primer documento con miras a fundar la sección venezolana de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC). Participan Yannis Ioannidis y Alfredo Del Mónaco, quien usa sus experticias como abogado para determinar el formato jurídico en la redacción del documento constitutivo<sup>93</sup>. El documento original es modificado luego de la partida de Del Mónaco a Estados Unidos y al final es presentado por Ioannidis ante la sede central de la SIMC en Ginebra, varios años después, en 1975<sup>94</sup>.

Del Mónaco se muda para Estados Unidos de Norteamérica en 1969, invitado por Ussachevsky y Davidowsky; allí estudia y trabaja como compositor independiente en los campos de la música electrónica, fonética y cibernética en el Columbia-Princeton Electronic Music Center desde 1969 hasta 1972. Se transforma así en pionero en el medio de Música con Computadoras (*Computer Music*), es el primer venezolano que trabaja en esta área que es la tercera vía que se ha definido para los propósitos del análisis de tendencias generadoras. Allí, Del Mónaco se relaciona con prestigiosos compositores e investigadores dentro del medio naciente de la música generada, procesada y controlada con tecnología digital, y también con otros compositores involucrados en tendencias del arte conceptual, entre quienes se encuentran compositores de la talla de Mario Davidowsky, Vladimir Ussachevsky<sup>95</sup>, Charles Dodge, John Cage, Max Mathews. De esta época surgieron sus obras *Estudio Electrónico II*; *Tres Ambientes Coreográficos para Sonia Sanoja*, con textos del poeta Alfredo Silva Estrada; *Metagrama*; *Alternancias* para cuarteto de cuerdas, piano y sonidos electrónicos; *Dualismos*

---

<sup>93</sup> Del Mónaco, 2007

<sup>94</sup> Rugeles, 2007.

<sup>95</sup> Vladimir Alexis Ussachevsky, (n Hailar, 3 nov/21 oct 1911; m New York, 4 enero 1990). Compositor americano especializado en la composición, realización y pedagogía de la música electrónica original de Manchuria. Emigró a USA en 1930.

para flauta, clarinete, trombón y piano; *Syntagma A*, *Trópicos*, *Synus 17/251271* y *Estudio Electrónico III*. En 1974 presenta su tesis doctoral. En la etapa final de su trabajo para la opción al título, Del Mónaco relata:

debido a que los programas para el desarrollo de piezas con computadoras con los que había estado trabajando son para ese momento muy rudimentarios y por razones prácticas, la obra *Estudio Electrónico III*, decido terminarla a mano ya que en ese momento cuento con gran destreza y experiencia con el medio de la realización y producción de música electroacústica (Del Mónaco, 2007)

Esta obra, presentada junto con tesis y análisis escritos, le da a Del Mónaco el título de Doctor en Música. Es el primer Doctorado en música logrado por algún compositor nacional. Al respecto, añade Del Mónaco:

Para ese momento había pocas obras electroacústicas de tesis doctorales, así que ésta y la de Charles Dodge están entre las primeras... (Del Mónaco, 2007).

Sin embargo, Del Mónaco sentía que en estas producciones de música con computadoras –en ese entonces Music 360 y Music IV, inventadas por Mathews para plataformas IBM– y con medios electrónicos, el sonido resultante “era asexuado”, a partir de lo cual comienza a retirarse de la composición y producción de música con computadora. De las conversaciones con Philip Corner llega luego a la siguiente conclusión, como él mismo dice: “el centro de la cultura no puede estar en la complejidad innecesaria”; esto, además de considerar que los resultados son muy artificiales, constituye la razón final por la que se separa de la computadora definitivamente.

Luego de concluir esta fase en 1975, sigue a Berlín, donde reside hasta 1977, fecha en la que regresa a Venezuela, donde continúa con sus propuestas innovadoras ahora aplicando los conceptos relevantes de los procesos de generación y manipulación de sonidos generados electrónicamente en la composición acústica, con un ejemplo vital como es su obra *Tupac-Amaru* del año 1977, que se convierte en la más representativa y tocada de su producción. Del Mónaco expresa entonces su interés particular, sobre todo en el manejo de las envolventes<sup>96</sup> y en la búsqueda de texturas y colores hasta ese momento quizás foráneos al mundo acústico.

---

<sup>96</sup> Término que se refiere al comportamiento del sonido en el tiempo, relacionado a los parámetros de ataque, decaimiento, sostenimiento y relajación.

Una reseña interesante y comentario sobre esta obra en *Grove Music Online*<sup>97</sup>:

El trabajo de Del Mónaco con música electrónica ha sido determinante en su estilo musical. Él ha usado concientemente procedimientos típicos de la música electrónica tales como la explotación de texturas tímbricas, clusters, colores musicales y montaje en toda su composición musical, incluyendo sus trabajos no electrónicos. (trad. M. Noya)

## ALTERNATIVOS I

### Antecedentes internacionales

Volviendo a la situación en nuestro país para esa misma época, en el año 1968, el mismo año en que en el mundo se vive el Verano del Amor, el Mayo Francés, la vivencia generalizada es la de que sí hay una “onda” que todos pueden percibir y que promete un cambio de orden mundial. La ruptura final del convencionalismo pop en la música con la edición del disco blanco de Los Beatles, tercero del bloque con el que terminaron de deshacer los moldes preestablecidos del comercio de la música popular, acelera la evolución de lo que comenzó siendo algo dirigido a las grandes masas y que empezó como una movida musical con estilos como el twist, la nueva balada y la palabra clave, el *rock and roll*. Es en esta parte final de la década de los sesenta cuando se presenta, ahora más allá de una diversidad de estilos y de rupturas innegables, un movimiento que algunos sociólogos y musicólogos estudian en conjunto: la cultura rock. El efecto de Elvis Presley, Los Beatles y otra gran cantidad de artistas que poco a poco penetraron las redes del presente social del momento, ahora forma parte del verdadero fenómeno de globalización pacífico y se enfrenta en ese momento a otro fenómeno que venía de los años cincuenta, justo posterior a la Segunda Guerra Mundial, que es la guerra fría. Esta última constituye el medio de dominación psicológica de la mayoría de la población mundial que está ubicada en los grandes centros urbanos del planeta. La guerra fría es un intento de globalizar y consensuar la realidad tratando de imponer una sola: el “terror extremo”; claro, no es un juego esto de las bombas que pueden acabar eficientemente con una ciudad de una sola explosión. Ahora bien, esta imposición consensual se encuentra enfrentada justo con esta penetración de la naciente cultura rock, resultando en un primer encuentro o pugna entre el sector civil planetario y el sector militar. A

---

<sup>97</sup> Erick Carballo: 'Del Mónaco, Alfredo', *Grove Music Online*, <<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.45215>>, (05 de septiembre de 2007)

la masificación e intimidación provocada por este fantasma de una nueva guerra a escala global, se le abren varios frentes de resistencia; debe recordarse que la guerra realmente no ha terminado del todo, pues Vietnam está allí. Estos frentes que se abren con diferentes puntos en el tiempo, se nos presentan desde final de los años cincuenta hasta comienzo de los años setenta, luego vendrá una segunda ola en los noventa, post Irak I. En los ochenta, mediáticamente ganó el lado militar, que concluye con un agente de la CIA en la silla presidencial.

En esta época vemos la aparición del *rock and roll* como resultado de muchos factores; sin embargo, el autor sugiere encontrar una similitud de opinión con el punto de vista de Robert Fripp<sup>98</sup>, según el cual el rock es un paso adelante resultado de la rebeldía de los pintores, escritores y del movimiento *beat*. Cuando la energía interior de este movimiento crece para continuar en el lado espiritual, ésta trasciende los puntos de inicio; y con la aprobación de un público creciente hasta hacer masa crítica, se torna entonces en toda una forma de vida, en un movimiento cultural de índole universal, un logro en lo que respecta al comienzo de la idea de globalidad y globalización, con todos los ángulos que se quiere imprimir a ambos términos. Por supuesto, hasta estos momentos está limitado a los países más industrializados y a los centros urbanos más densos, pero no por ello excluye a los países en desarrollo, que siempre han sido la fuente de materia prima.

La literatura, el arte y la creación son imparables, aparece un movimiento que es la reencarnación de los importantes movimientos de comienzo del siglo XX, como lo son el surrealismo, el dadaísmo y el futurismo. Se trata del movimiento psicodélico, una sección de esta nueva forma de vida que conocemos como cultura rock y que resulta de la expansión de los estilos musicales mezclados del pop-rock, los elementos liberadores contestatarios de las tendencias antes mencionadas del surrealismo, el futurismo, la ciencia ficción, las estéticas experimentales de la música y la pintura, mezcladas con el concepto del *pop art*, la propuesta de Warhol y toda la movida que simultáneamente ocurrió y conectó en principio tres puntos como eje central, Londres, New York y San Francisco. No en vano se comentaba por todas partes: “algo ocurre”, “hay movimiento”, estamos al borde del “gran cambio”; y era verdad, pues si vemos estos tres años de 1967, 1968 y 1969, a pesar de la guerra de Vietnam

---

98 Guitarrista eléctrico y compositor de origen inglés, fundador de King Crimson, músico electrónico y diseñador de los talleres para guitarristas *Craftman Guitar Players*.

(comentarios a esto de otro trabajo), encontramos *Revolver*<sup>99</sup>, *Sgt. Pepper's*<sup>100</sup> y el *Álbum blanco*<sup>101</sup> de Los Beatles; *Freakout*<sup>102</sup> y *Absolutely Free*<sup>103</sup> de Frank Zappa; *The Piper at the Gates of Dawn*<sup>104</sup> o *Unmagnuma*<sup>105</sup> de Pink Floyd; *In Search of the Lost Chords*<sup>106</sup> o *On the Treshold of a Dream*<sup>107</sup> de Moody Blues; *Anthem of the Sun*<sup>108</sup> de Grateful Dead; hasta llegar a un disco como *In the Court of the Crimson King*<sup>109</sup> de King Crimson; y en especial para nuestro propósito, uno que marca la vía: *Switched on Bach*<sup>110</sup> de Walter Carlos. Junto con estos productos musicales innovadores en el pop, tenemos también el Mayo Francés ya mencionado, la llegada del hombre a la luna con todo el adelanto en la conquista del espacio exterior, el festival de Woodstock, el movimiento antibelicista interno de Estados Unidos de Norteamérica, entre otros múltiples factores. Aquí tenemos la consolidación de nuevos modelos sociales más flexibles, donde ahora la forma de vestir cambia de manera radical, conjuntamente con la estética personal<sup>111</sup>, en escalas y con velocidad totalmente asombrosa. Cuando, apenas menos de 15 años antes, Keruack y Borroughs eran unos parias, en este modelo ahora son lo cotidiano.

La mezcla de esta gran explosión de apertura, junto con la adolescencia de los *baby boomers*, la repoblación del planeta por los hijos de víctimas de guerra y una sociedad que está buscando desesperadamente los logros reales y tangibles de una estabilidad en una sociedad pacífica y civil, encuentra un mundo que se había incorporado en la sociedad europea, como es el encuentro con religiones y estética proveniente de la India, el Tibet. Y así vemos ahora a los jóvenes buscando nuevas formas de ver el mundo, el resurgimiento en América del yoga, la meditación, el zen, pero ahora con una mezcla explosiva que es la aparición del consumo colectivo de psicodélicos, en otras palabras, la bomba atómica de la conciencia.

---

<sup>99</sup> The Beatles, *Revolver*. LP 46441, Parlophone, 1966. CD C2-46441 Capitol, 1987. CD 51117, Toshiba, 1998.

<sup>100</sup> *Idem. ant.* 50.

<sup>101</sup> *Idem. ant.* 18.

<sup>102</sup> *Idem. ant.* 51.

<sup>103</sup> The Mothers of Invention, *Absolutely Free*. LP V-5013, Verve, 1967. CD 10502, Rykodisc, 1995.

<sup>104</sup> Pink Floyd, *The pipers at the Gateo f Dawn*. LP ST-5093, Tower, 1967. CD 70300, Toshiba EMI, 2007.

<sup>105</sup> Pink Floyd, *Unmagnuma*, LP388, Harvest, 1969. CD 65734, EMI, 2001.

<sup>106</sup> The Moody Blues, *In Search of the Lost Chords*. LP DES-18017, Deram, 1968. CD 2375, Universal/Island, 2002.

<sup>107</sup> The Moody Blues, *On the Treshold of a Dream*. LP18025, Deram, 1969. CD 844769Polydor, 1997.

<sup>108</sup> The Grateful Dead, *Anthem of the Sun*. LP WS-1749, Warner, 1968. CD 2-1749, Warner Bros, 1987.

<sup>109</sup> King Crimson, *In the Court of the Crimson King*. LP 8245, Atlantic, 1969. CD 811270, Virgin, 2003.

<sup>110</sup> *Idem. ant.* 50.

<sup>111</sup> Unos años antes tan sólo para ir a la escuela la corbata era imperativa. (Noya, 2007)

Este fenómeno, que no es nuevo ni exclusivo de esta nueva sociedad, sino que más bien es normal, pues el hombre siempre ha tenido este contacto con el lado no cuantizable, el *nagual* como dicen los descendientes de los toltecas, tiene una manifestación en esta corriente psicodélica sobre todo en la creación musical y en los eventos participativos como *happenings* y conciertos de rock, ahora con el uso de efectos visuales reales e interiores incorporados.

Aquí encontramos entonces el trabajo de un grupo de bandas como The Greatful Death, Pink Floyd, The Doors, además de los mismos Beatles, por supuesto (aunque para esta época no estaban haciendo cosas en vivo, pero sí incursionando inteligentemente en el cine y la televisión), y varias otras bandas que incorporan los procedimientos experimentales en los ahora ya comerciales y bien equipados estudios de producción musical, previamente usados para la grabación de música estándar. Ya el estudio de alto costo y que antes era exclusivo de unos pocos experimentadores, ahora es parte de una industria creciente que se está haciendo poderosa, como es la industria del disco y el espectáculo orientado a la cultura rock.

El evento dadá, la *performance*, el *action painting*, la masificación en definitiva del arte, se hace accesible y cotidiano en gran escala relativamente, pues sigue estando reducido a los espacios de las clases medias y pudientes. Se debe recordar que el planeta, es decir, la sociedad humana en su mayoría, no está para esa época a la misma velocidad ni en el mismo espacio temporal que estos centros interconectados por el comercio mundial.

Ahora se ve cómo estos grupos hacen experimentos expansivos con técnicas de manipulación de sonidos, con procedimientos usados antes por estos centros de investigación como la ORTF o con el estudio de producción de música electrónica de Colonia, mezclados a su vez con piezas musicales basadas en sonidos del rock duro, con formas alargadas influidas por la música hindú y por la música hipnótica de los tambores africanos o también por las de los Derviches. El encuentro entre el mundo real y el mundo esotérico, racional o subjetivo que podemos encontrar en *Unmagnum*<sup>112</sup> de Floyd, por ejemplo, es una muestra del despegue de un cohete que hasta ahora no se detiene.

Más coincidentes aún, estos mismos factores también influyeron en los compositores del sector culto de esa década, quienes estaban iniciando en ese momento una tendencia que llega hasta hoy en día y que abarca los dos mundos, el académico y el alternativo; ésta se ha

---

<sup>112</sup> *Idem. ant.* 80.

insertado en el conciente colectivo como Minimalismo, nombre originario por cierto de una tendencia de artes visuales y aplicado al término musical por los críticos musicales Michael Nyman y Tom Johnson.

Es curioso ver cómo ahora se puede decir que los dos sectores abordados, el lado culto (académicamente medio aceptado) y el sector que el autor llamaría de los obreros de la tierra y ciudadanos comunes con inquietudes expansivas, comparten, en este momento y en adelante, el fenómeno de la música electrónica en conjunto. Y así se ve a Karlheinz Stockhausen, Pierre Schaeffer, Mario Davidowsky, Vladimir Ussachevsky, Alfredo Del Mónaco y Antonio Estévez, por decir algunos, compartiendo las mismas técnicas, procedimientos y exploraciones sonoras, con sólo diferencias de estilo, con personajes como Jerry García, Syd Barret, Roger Waters, David Gillmour, Goerge Martin, Jimmy Hendrix, Walter Carlos, entre muchos del mundo del rock del movimiento, como se llamaría; un buen ejemplo de la democratización de la tecnología parte uno. Aun así, se debe recordar que no todos los que están son todos los que son. En ese momento acceder a un estudio de producción y grabación es costoso y está reservado a los músicos más exitosos, determinados por las dinámicas de los mercados que, da la casualidad, a finales de los sesenta y comienzo de los setenta exigen productos volados y menos convencionales, porque es lo que se está escuchando y vendiendo. Al final, todos decaen por motivos de corte social y político, producto de la aparición simultánea de la música disco y el movimiento punk.

Se debe considerar que, por supuesto, los duros del lado culto que están haciendo uso de las computadoras, le llevan ventaja en exploración, en cuanto a los procedimientos, a estos sectores del mundo rock psicodélico; sin embargo, los resultados musicales todavía son apenas como experimentos, lo relevante aquí es que los logros musicales están empezando a cruzarse.

Todo esto ocurre al final de los sesenta; la electroacústica, los procedimientos de la ORTF y Colonia, ya no son exclusivos de un sector pequeño de compositores de avanzada, ahora se incluyen los productores psicodélicos de avanzada. En todo este trayecto, de esos tres años cruciales, hay que resaltar como elementos vitales la aparición de los sintetizadores personales o personalizables de Robert Moog, el invento del Mellotron y, de nuevo, un disco crucial: *Switched on Bach (Enchufado a Bach)*, del entonces Walter Carlos.

## El comienzo de la cultura rock en el país

Esa época no pasa totalmente inadvertida en nuestro país. Por supuesto, al ser un país petrolero éste incluye sectores con recursos y acceso a estas influencias. Aquí estamos en convulsión política constante, se tiene una democracia mediana y relativamente apacible, sobre todo si se compara con otros países de Suramérica; y además, se cuenta con la influencia de los europeos que emigraron y se mezclaron con los locales.

Nuestra sociedad, que el autor considera como literalmente zumbada, está representada en este caso, para la época y en referencia al sector académico culto no tradicional, por Estévez, Del Mónaco, Aretz, Fuster y Pérez Perazzo, todos enfrentados a la tradición de la Santa Capilla.

Ahora, en el medio popular<sup>113</sup> comienza una movida de grupos de rock y eventos que de alguna forma están ligados a esto que está ocurriendo en el globo terráqueo (por supuesto, con dos a tres años de diferencia en el grueso). No se han conseguido productos de avanzada como los del movimiento psicodélico descrito antes, ni tampoco resultados notables en cuanto a exploración con medios electrónicos en la música de este movimiento naciente en el país, pero sí, por ejemplo, en cuanto a ideas de mezcla de música con efectos visuales, del *happenig*, la pintura. Aun así, se puede reseñar un creciente número de grupos emblema de esa época y podemos citar, para tener una idea de la movida en ese tiempo, un escrito de Gregorio Montiel Cupello:

...los cimientos de la cultura hippie-pop-rock que empieza a gestarse entre 1968-69 eclosionan en esta fase y tenemos entonces a la revista "Gente Joven", al programa televisivo "2001 Juvenil", conciertos y festivales a granel en toda Venezuela, el premio "Escenario Juvenil", Radio Capital en su zenith y extendiendo su influencia a otras emisoras, obras de teatro que tienen que ver con este fenómeno de la juventud internacional y una nutridísima camada de solistas y conglomerados: La Fe Perdida, Pan, Syma, Tsee Mud, Sky White Meditation, La Cuarta Calle, Gas Light, Una Luz, El Ziguí, The Naked Truth, People Pie, The Worst Emotion, Shaneek Flower's Stones, The Worm Eating Brain, la banda del "Mensaje" y el Núcleo X de Gerry Weil, Aditus Ad Antrum, Azúcar, Cacao y Leche, Trino Mora, Henrique Lazo, Gladys "La hija de la oscuridad", Tony Racall, La Sangre, La Nueva Generación, Way, Apocalipsis, Bacro, Yerro, Espiga, Los Rangers, Los Fabricantes de Muñecas, La Primera

---

<sup>113</sup> Se refiere al sector juvenil adolescente, en su mayoría clase media.

Unidad de Combate, Uff, Mandala Indigo, La Fermentación, La Banda Mágica (con Yordano), Supergrupo y tantísimos más..<sup>114</sup> (Cupello, 2004)

De este período el autor quiere resaltar un evento que colinda –y es paralelo– con ese movimiento que considera pico, como lo es el del psicodélico. Es un evento que ocurre en nuestro país y que muestra claramente un primer cruce de fronteras, lo organiza un joven para la época, Jesús Pérez Perazzo, quien además de venir del mundo académico, institucional, escribía para Intermúsica, entre otras cosas.

Perazzo propone y lleva a cabo un evento crucial, representativo y llamativo de la época, ¡adivinen cuándo!, pues en el año 1968 ¿Coincidencias? El autor lo duda. Este evento se llamó La Experiencia Psicotomimética. Se anexa a continuación una reseña con palabras del propio Pérez Perazzo:

...Se vio en la necesidad de crear su propia orquesta, cuando aún era un muchacho, porque era la única manera de dirigir para un joven, pues esa tarea estaba destinada únicamente para los mayores. Era una época en la que la juventud no tenía oportunidades. Creó con los músicos que tenía a mano la Venezuela Pop, orquesta que no contaba con las secciones completas, debido a la falta de confianza que había en el proyecto. Sin embargo, se convirtió muy pronto en un punto de referencia y en la orquesta base de los grandes cantantes de los años sesenta. Pérez Perazzo, músico ante todo, fue quien un día decidió inventar La Experiencia Psicotomimética, evento que marcó parte de la historia musical venezolana.

“En los años sesenta, en la concepción de la escuela de Sojo, le estaba vetado a los jóvenes dirigir una orquesta y ese precisamente era mi sueño. Así fue que tomé la decisión de crear mi propia orquesta. Era la época en que estaba de moda la música orquestada como la de Paul Muriat, Frank Pourcel y George Martin con el repertorio de Los Beatles.

Yo me hice el planteamiento de realizar algo similar pero incluyendo a los grupos. Esa era la época en que los 007 estaban pegadísimos con "El último beso", aquella de por qué se fue y por qué murió...". Yo había conocido en esos días a Nancy Ramos, quien andaba con Trino Mora. Carlos Moreán me consiguió a los Darts y otra gente como los Snob, que era un grupo nuevo, y Wendy. Por esos días estaba en Venezuela un grupo de Curazao que se llamaba los Onda. También estaban los Memphis y Tony Rascad.

Con ese grupo de artistas logramos el 9 de diciembre de 1966 realizar el Primer Festival Pop de Venezuela, donde debuta mi orquesta, Venezuela Pop, acompañando a los distintos grupos y cantantes. A partir de allí la orquesta comenzó a consolidarse y a reunir éxitos y reconocimientos.

La Experiencia Psicotomimética

Para apoyar el proyecto que yo había elaborado me propuse realizar un espectáculo que se apoderara del público (en esos tiempos yo estaba trabajando en una clínica psiquiátrica con unos reconocidos psicólogos y psiquiatras en un proyecto experimental de musicoterapia, trabajando sobre la influencia de la música en el ser humano). Lo primero que necesitaba para ese fin era lograr una desconexión del público entre sí, que no se pudieran comunicar.

<sup>114</sup> Gregorio Montiel Cupello, *El rock en Venezuela*. Caracas, Fundación Bigott, 2004.

Empezamos a diseñar un sonido envolvente a altos niveles de volumen que rodeara a los asistentes. En esos días, y especialmente para este proyecto, se crea una compañía que se llamaba Los Cerebros Elásticos, quienes prepararon un proyecto de imagen y efectos visuales acorde a las expectativas que teníamos. Allí empezamos a utilizar colores que se movieran con la música, efectos para lograr reacciones en el público y cosas por el estilo.

Así fuimos cuadrando las características de un espectáculo que llevaría por nombre “La Experiencia Psicotomimética”, el cual se iba a presentar originalmente en la Concha Acústica de Bello Monte.[coincidencia]

Faltando escasos días para el evento nos negaron el permiso para la Concha Acústica y tuvimos que mudarlo para el Teatro Caracas. Nosotros pensamos que con el cambio de lugar no tendríamos público ese día, pero la realidad fue otra. La noche del 30 de abril de 1968 no cabía nadie más en las instalaciones del Teatro Caracas, había gente sentada hasta en los bordes de los balcones. Con las palabras de Cappy Donzella, que era uno de los involucrados y locutor, "Verde 68, amarillo 14, azulblanco 19... probando... en este momento nos hemos apoderado de sus mentes... van ustedes a vivir una experiencia psicotomimética...", se dió inicio al evento que fue todo un éxito, pues logramos nuestro objetivo y el impacto en el público caraqueño fue total.<sup>115</sup>

Este evento demarca un punto interesante para comentar, luego de ver sus características y su vigencia para ese momento. La conexión con otros eventos o personajes posteriores se encontrará en los locutores y productores de radio que desde esas fechas hasta hoy en día estimulan con radio frecuencias algunas tendencias. No se pueden pasar por alto nombres como Ivan Losher, Cappy Donzella, Napoleón Bravo o Alfredo Escalante; ellos fueron quienes radiaron la música de cambio en ese momento.

El salto duro lo hacen siempre los artistas multidisciplinares y visuales. Para 1965, en su incursión en el centro del mundo, Nueva York, Rolando Peña hace experimentos sonoros con grabadores incorporándolos a piezas de *performance* y exhibiciones de arte. Se puede mencionar su participación con grabaciones directas de los sonidos de las calles de Nueva York aplicadas a las obras *Electroplástica Total* y *Crufixión*; aquí entonces se encuentra al Príncipe Negro incursionando en el entremundo ¿quizás del radio arte? El autor prefiere referirse a una tendencia más conceptual que a una contenida en la pureza del unilenguaje de la música. Sin embargo, hay similitud con Del Mónaco, quien también conoció e intercambió con ese efervescente mundo del *Avantgarde* en NY, y que más adelante nos introduce en el espacio de “autoescucharse” con su obra *Trópicos* (1972), la cual trata sobre la realidad sonora de Venezuela.

---

<sup>115</sup> <[http://www.esnuestramusica.com/alternotix/noticias/3/la\\_experienciapsicotomimética](http://www.esnuestramusica.com/alternotix/noticias/3/la_experienciapsicotomimética)>(8/8/07 9:06 PM)

## El paralelo histórico academia-alternativo

Ese mismo año de 1968, el año mágico, cósmico y sincrónico aparece en la escena local un compositor de nombre Yannis Ioannidis.

Ioannidis viene a ser una pieza clave en la educación de compositores de nuestro país, maestro de una generación, da clases y ejerce influencia sobre una serie de jóvenes compositores, creando una línea de evolución particular y paralela a la que se desarrollaba en ese momento en los conservatorios tradicionales; podemos nombrar entre ellos a Hildegard Holland, Emilio Mendoza, Alfredo Rugeles, Alfredo Marcano, Federico Ruiz, Servio Tulio Marín, Juan Carlos Núñez y Ricardo Teruel, entre otros. Y se dice paralelo pues este grupo y su maestro, a pesar de dar un certificado por sus cursos, no estaban plenamente aceptados por el sector académico oficial de ese momento.

Los cursos dictados por el maestro Ioannidis estaban basados y relacionados con las técnicas de composición contemporánea acústica, su metodología propulsó una apertura hacia la exploración que influyó para que estos compositores, más adelante, hiciesen incursiones en el mundo de la música electrónica y electroacústica, aunque fuese tangencialmente en la mayoría de los casos.

Luego de su trabajo de aprendizaje, Alfredo Rugeles, Alfredo Marcano y Emilio Mendoza, por sugerencias directas del maestro, terminan viajando a Alemania donde fueron recomendados directamente. Primero Alfredo Rugeles y Emilio Mendoza, luego Marcano los alcanza, pues éste hace una parada de dos años en Buenos Aires, Argentina.

En Alemania los tres estudian y trabajan con Günther Becker en algo que Becker llama *Live Electronics*. Este trabajo los lleva a experimentar con el EMS, un sintetizador europeo muy popular en Inglaterra y Alemania<sup>116</sup>. En esa estadía, Rugeles y Marcano tienen contacto con un sector que ya está establecido, que se está abriendo paso y que es determinante para cantidad de nuevas propuestas extra-académicas, vitales en el acontecer de la música electrónica actual. Este dúo asiste a dos conciertos representativos e importantes, un concierto de Tangerine Dream y una de las raras presentaciones de *La Pared* de Pink Floyd. Floyd es una agrupación que viene del rock psicodélico precisamente de mediados de los años sesenta y

---

<sup>116</sup> El que aparece en la grabación de *The Dark Side of the Moon*.

que a su vez influyó a esta agrupación electrónica alemana TD<sup>117</sup>. Pink Floyd, además, ha hecho experimentos con procedimientos de música electrónica y electroacústica en sus formatos más clásicos, incluyendo técnicas usadas en música concreta con ejemplos de extenso uso de las técnicas de manipulación de cintas, también usada por Los Beatles en el *Álbum blanco*, además del uso de lo que ellos llaman *Holophonic Sound*, o tratamientos especiales de espaciación sonora donde son pioneros en presentaciones de gran formato.

Estos encuentros academia venezolana y alternativa europea ocurren al final de los años setenta y comienzo de los ochenta. En vista del trabajo que están haciendo de *live electronics*, el autor trató de encontrar alguna relación academia-pop, que es un tópico importante en este trabajo. A la pregunta de si ¿hay alguna relación entre el trabajo que hacen con Becker y lo que ven de TD y Pink Floyd?, Rugeles contesta:

“A mí me pareció raro, eran los mismos recursos pero diferente, una exploración distinta, era algo monótona y poco variante”, refiriéndose al concierto de TD”  
 “Me pareció muy bueno, un espectáculo con sonido circular con elementos de escena grandiosos, había hasta un helicóptero”, refiriéndose a La Pared (Rugeles, 2007).

En cuanto a la actividad de estos tres exalumnos de Ioannidis y su experiencia en Europa, Mendoza comenta:

...con Günther Becker, los Alfredos y mi persona participamos en su agrupación: "Günther Becker Ensemble für Live Electronics" en conciertos donde, por ejemplo, yo tocaba la guitarra modificando el sonido con un Arp 2600 y algunos EMS Synthi. Tuvimos conciertos como en la ISCM de Bonn en junio, 1977, y en el teatro Herodes Atticus en Atenas, (organizado por la Sociedad Helénica de Música Contemporánea), a donde fuimos de gira con todo el ensamble. Otro concepto interesante de nombrar de esa época es el cruce entre música electrónica sin instrumentos electrónicos, quedando sólo el estilo depurado: mi pieza *Susurro* (1977) para versión electrónica o coro, se estrenó en Darmstadt en el 33° Hauptarbeitstagung del Institut für Neue Musik und Musikerziehung, en 1979, primero para seis synthi EMS, que me prestó la firma inglesa, pero falló el montaje con los sintetizadores por los ejecutantes y se hizo perfectamente para voces con una amplificación dedicada. Ejemplo de una pieza editada que es totalmente electrónica pero realizable sin necesidad de un solo electrón!! (Mendoza, 2007).

En nuestro país, un músico que ahora se considera predecesor de la próxima movida y que marcó un paso importante en la comercialización de la música popular hecha en

---

<sup>117</sup> Tangerine dream.

Venezuela es Aldemaro Romero (1928, 2007)<sup>118</sup>. La música de Romero tiene vigencia hoy en día con la popularización de dos géneros, el *Lounge* y el *Easylistening*, ambos considerados dentro del catálogo de música electrónica pop actual. Esto hay que tomarlo en cuenta para análisis posteriores. Aldemaro absorbe algunos elementos de lo que está en el aire, inclusive la estética para la portada del disco que inicia una serie de publicaciones con las que se crea algo que él llama la *Onda Nueva de Aldemaro Romero*, mezclas de sonidos *folk* locales con ritmos brasileños, en una música muy *cool*, onda *Lounge*, que da la vuelta al mundo. Este estilo es retomado actualmente por los electrónicos *chill* en el comienzo del presente nuevo siglo.



Fig.36. Aldemaro Romero y su Onda Nueva vol 2, Discos Antor 1971<sup>119</sup> (fijense en el *look* totalmente hip)

La movida a Europa del trío de alumnos de Ioannidis, por otro lado, no fue compartida por Ricardo Teruel, quien se queda en Venezuela y participa en la fase II de Fonología.

Se supera un Bardo, reencarnación eminente, abran paso que no puedo parar...<sup>120</sup>

## FONOLOGÍA II: (1972-1979)

### Antecedente: Antonio Estévez (1916-1988)

Mientras tanto...

En 1961 viaja a Europa, específicamente a Inglaterra, con la finalidad de actualizar su lenguaje musical; y posteriormente, en 1963, a París, donde frecuenta el Centro de Investigación de la Radiodifusión Francesa, bajo la dirección de Pierre Schaeffer. A partir de

<sup>118</sup> Es lamentable el silencio de las instituciones estatales a cargo de la política cultural ante esta pérdida, un ejemplo de la destrucción sistemática que se está tratando de implantar en la memoria histórica del país.

<sup>119</sup> < [http://www.sincopa.com/ethnic/cdinfol/aldro\\_onda\\_vol2.htm](http://www.sincopa.com/ethnic/cdinfol/aldro_onda_vol2.htm) >, (27 de julio de 2007).

<sup>120</sup> Mezcla de cita de Noya con Chester.

su amistad con Jesús Soto, se produjo un cambio en la estética de su obra el cual quedó expresado en *Cromovibrafonía*, una obra de ambientación sonora creada para una exposición de Soto en Montreal, en 1967. Aquí encontramos una sincronicidad en cuanto a la fecha de los trabajos de Del Mónaco en el estudio de Fonología de la Concha Acústica de Bello Monte, en Venezuela.

Estévez también participa en cursos en Alemania, como queda reflejado en el boletín redactado por Jesús Ignacio Pérez Perazzo<sup>121</sup>:

...El maestro Estévez sigue curso que con el nombre de “Sonido e Imagen”, que dicta Mauricio Kagel en la ciudad de Colonia de Alemania Occidental. (...) trabaja además Estévez en otra obra que titula “Corpus Omme”. Se trata de una cinta magnetofónica, fusión de música electrónica y concreta. A este trabajo el compositor venezolano lo subtítulo “Ofrenda a una nueva odisea”, ya que su tema se refiere a la llegada del 1er hombre a la Luna (INTERMÚSICA, noviembre, 1969, N°3:3).

En 1971 regresa a Venezuela y con el apoyo del Centro Simón Bolívar, de quien recibe una oferta para iniciar cualquier proyecto que él quisiese, el maestro se decide por crear un estudio de producción y realización de música electroacústica, influenciado por sus trabajos en Europa<sup>122</sup>. De esto resulta la creación del Instituto de Fonología Musical que dirigió hasta 1979.

En cuanto a esta nueva propuesta del estudio de Fonología, Estévez comenta en sus inicios: (Manretti, 1975)

El nacimiento del Instituto de Fonología es la repetición, diría yo, de un proyecto que existió en años anteriores cuando se creó un primer Instituto o un primer estudio de fonología musical. Llamaron a José Vicente Asuar, chileno, compositor e ingeniero de sonido, para que se encargara de él. Como ese estudio fracasó, entonces me propusieron de fundar otra vez, o que me encargara, con lo poco que quedaba de los aparatos que se salvaron, del Instituto de Fonología.”

Eso no cuajó realmente. Yo hice unas visitas a los estudios de fonología de Milán, el de la ORTF en París, algunos de Alemania, Colonia, y otros en Frankfurt, en fin, donde había algunos estudios de fonología donde yo podía ver cuáles eran los aparatos que tenían, cómo marchaban, cuáles eran los sistemas de estudio, todas esas cosas, y pasé un informe. Eso se quedó así hasta que regresé en el 71... Era presidente del Centro Simón Bolívar el Dr. Gustavo Rodríguez Amengual, quien fue solista del Orfeón Universitario, cuando se fundó en el año

<sup>121</sup> Personaje que simultáneamente representa el primer ejemplo de punto medio entre academia y alternativo (Noya, 2007)

<sup>122</sup> Emilio Mendoza conversando con Miguel Noya en la USB, 2007. “Se le hizo un ofrecimiento de financiarle cualquier proyecto, una orquesta, una coral y él fue claro y directo, propuso un estudio como los que había estado visitando en Europa”

42, y gran amigo mío. Me dijo “¿Hasta cuándo te vas a quedar tú en Europa?” yo le dije: “no sé, puede que me quede pero, ¿qué voy a hacer yo aquí?”. Propuso montarme una orquesta y yo le dije que no quería saber nada de orquestas y dijo: “bueno ¿qué es lo que quieres?” “Lo que me gustaría, pero no sé si tú estás dispuesto, es que el Centro Simón Bolívar creara un estudio de fonología.” Él no sabía qué era eso, entonces le expliqué. Eso significó el nacimiento de este nuevo estudio de fonología musical, que está funcionando desde apenas hace dos años y medio... (Estévez, 1975)

El autor encuentra asombroso que del primer Instituto no se pudo rescatar nada físico, sus equipos fueron saqueados, y en cuanto a la parte conceptual, de hecho, el autor que pensaba que Fonología (II), como lo llama, era la reencarnación de Fonología (I), siguiendo la tradición egipcia, ahora se le plantea una duda pues, en respuesta a esta propuesta mientras la comentaba en una ponencia en el I Congreso de Composición Musical en Venezuela, el cual se llevó a cabo en la Universidad Simón Bolívar el 5 de junio de este año, Del Mónaco, justo cuando estaba haciendo este comentario, le resaltó: “eso en realidad no era así, pues esta nueva versión no contenía el espíritu del primer estudio”<sup>123</sup>.

Ahora bien, esta idea que es casi una constante en la forma como se lleva la historia en el país, no sólo en lo que a música se refiere sino, en general, a los brotes eruptivos tipo volcánico, en apariencia inconexos, que se encuentran cuando se echa un vistazo a estos relatos, tiene dos ángulos que simultáneamente convergen y son contrarios. El primero es el de la voluntad de los entes e individuos de desconectar históricamente los eventos, que es algo muy típico del venezolano (siempre en busca no de ascender, sino de destruir la competencia para quedar guisando solo); y el segundo, es el de la continuidad temporal inherente a la historia humana en sí.

Una primera reflexión en este sentido es que el pensamiento y el hacer de los personajes a los cuales se les debe considerar con respeto constituyen precisamente lo que puede permitir vislumbrar la conexión general y las líneas evolutivas necesarias para el progreso. En esto es vital tratar de mantener la percepción de que hay una continuidad en el proceso evolutivo que se debe asumir, como debe asumirse la responsabilidad de “no olvidar y de no dejar olvidar”. Por eso es necesario difundir esta idea, para mantener la memoria del hacer, una acción que precisamente puede revertir los actos de destrucción típicos de nuestra sociedad venezolana.

---

<sup>123</sup> Del Mónaco, 2007.

El tratar de borrar la memoria histórica o de obviarla es una constante que se ha encontrado ya desde estos primeros intentos y que lamentablemente seguirá apareciendo a lo largo de esta historia. El autor sugiere que “los grandes no rehúyen al compromiso de asumir su responsabilidad”. Las redes están a pesar de los intentos de romperlas, el entramado es complejo y extenso.

Estévez personalmente no desvincula, o por lo menos trata de no desvincular, el trabajo del primer Instituto o estudio con esta nueva propuesta, como podemos ver en el siguiente comentario:

Estévez hace mención a algunas proposiciones que le sugerían la continuación del trabajo iniciado desde el Estudio de Fonología en 1966. Para crear un marco favorable a este nuevo intento, Del Mónaco viaja a Caracas por algunos días para dictar unas charlas. (Díaz, 1971)

Estas charlas de Del Mónaco se llevaron a cabo en el Ateneo de Caracas. En ellas se confirma la verdadera intención de tratar de mantener la línea histórica andando, y de paso, la de tratar de difundir, de expandir, el interés por este nuevo intento de un estudio de producción de música electroacústica. Al respecto, Del Mónaco ratifica al autor estos comentarios:

...es correcto. Vine de vacaciones en agosto de 1971, y para ayudar el ambiente, dicté dos charlas a salas llenas en el Ateneo de Caracas, donde expliqué mis trabajos en Columbia-Princeton Elect. Music Center. De esa fecha es la entrevista de Imagen de L.J.Díaz. (Del Mónaco, 2007).

Este hecho es muy interesante, pues vemos que para las conferencias ya se cuenta con un interés público quizás creciente en relación al tema de estas nuevas tendencias musicales y, sobre todo, hacia el trabajo de Del Mónaco.

Ahora bien, se debe tomar en cuenta que el Centro Simón Bolívar (CSB) era una institución creada como una empresa autónoma del gobierno, encargada de consolidar a la ciudad de Caracas como una gran metrópolis. El autor sugiere que, aunque algunos no puedan entender el concepto holístico de esta idea, consideraría que un proyecto como este estudio de investigación de música y tecnología formara parte de la infraestructura de una ciudad; es decir, la infraestructura debe incluir algunos elementos que trasciendan las meras construcciones físicas. No es sólo el cemento, el concreto, habría que incluir el verbo de la urbe, lo intangible, el espíritu.

Se reconoce en esta fase una gran ingerencia política en las experiencias de Fonología I y II, y unos resultados en forma práctica cuestionables, precisamente por una incongruencia de relaciones entre las necesidades operativas y las pedagógicas. Estamos en un mercado desinformado y apático en lo que respecta a los compositores y músicos de la época, producto quizás de la pérdida de la línea histórica, de la memoria y de la conexión de todos con el presente, como resultado de un pasado inmediato y lejano simultáneamente. El autor prefiere esta opción a la de que los proyectos estaban sobredimensionados.

Las metrópolis no son sólo los edificios sino también el acontecer”<sup>124</sup>

De la misma manera en que la población y la infraestructura asumen la novedad y son capaces de generar planteamientos modernos y cambiantes asimilándolos como parte de sí mismas, así, igualmente, entenderíamos mejor cosas como el proyecto de la Concha Acústica de Bello Monte, los planes y acciones de Inocente Palacios, los Festivales Latinoamericanos de Música, el proyecto del Instituto de Fonología (I); y se entendería mejor también el porqué de la idea de Estévez de mantener una unidad en la línea evolutiva de esta infraestructura que se está abriendo campo en la ciudad y en el país en ese momento.

Aún así, el “CSB”<sup>125</sup> le sugiere a Estévez que no llame a este proyecto “Estudio de Fonología” y que no involucre a quienes participaron de la primera experiencia, refiriéndose a Del Mónaco, Aretz y Fuster (Segnini, 1994)<sup>126</sup>. Aquí hay un punto que se deja al lector para reflexionar. La actuación del CSB ¿es porque en su primera versión ellos lo consideran un fracaso total y es mala imagen política?, ¿es porque en realidad hay un sentido moral de tratar de evitar repetir el lado negativo de la historia del primer fracaso, donde entonces pagarían justos por pecadores? Estévez, sin embargo, sugiere, sostiene e insiste en que el nuevo Instituto viene a ser una especie de continuación del Estudio de Fonología de la Concha Acústica.

---

<sup>124</sup> Todo esto original Noya, 2007.

<sup>125</sup> Lo pongo en comillas para aislarlo como Institución, en este momento dual ¿tiene o no tiene razón de su propuesta divisoria?

<sup>126</sup> Alguna coincidencia con eventos y personajes en la actualidad no es pura casualidad. (Segnini menciona a Violeta Alemán y no hay pruebas de que ella participase de esta experiencia, por lo que el autor ha prescindido de su nombre).

## FONOLOGÍA (II): FASE 1 (1971-1973)

El Instituto de Fonología (II) inicia su existencia el mismo año de 1971, cuando el CSB acepta el proyecto de Antonio Estévez, pero no comienza a funcionar sino hasta luego de que los primeros equipos y dotaciones estuvieron disponibles y operativos; hecho concluido a comienzos del año 1973 (año electoral, por cierto).

En cuanto al proceso de equipamiento y a los comienzos del Instituto de Fonología, comenta Estévez:

Confrontamos algunos problemas; primeramente el local no es apropiado, después hubo que esperar como seis u ocho meses para que los aparatos llegaran, el año pasado fue que vinieron a llegar los grabadores 3M de dos, cuatro y ocho canales; la consola también se dilató mucho pues hay que diseñarla con las necesidades que uno exigía a la casa Altec en California; todo esto pues fue atrasando un poco el funcionamiento regular del estudio. (Estévez, 1975)

Aun con los comentarios extraídos de la entrevista hecha a Gerry Weil sobre este primer período, algunos cabos quedan un poco sueltos. Un primer punto es sobre la participación de Jim Kovacs como el técnico escogido por Antonio Estévez para prepararse y encargarse de la parte técnica de instalación y mantenimiento, como cita Estévez personalmente:

...en un principio becamos a un joven de mucho talento que fue el primero que yo encontré que podía realizar una labor aquí. Se pasó 3 ó 4 meses en EEUU para estudiar el sistema de todos los equipos que se iban a adquirir, con una beca muy buena; llegó aquí y empezamos, instalamos los aparatos, pero el muchacho no marchaba, muy joven, hasta el punto que me puso en aprietos y tuve que despedirlo. Entonces contraté los servicios de este joven que está ahorita al frente de estas cosas, quien es muy bueno dentro de esto de impartir enseñanza de elementos de acústica, de radiofonía, de electrónica, de otras cosas, pero que con el tiempo tendrá que recurrirse a otras personas más capacitadas (Estévez, 1975)

En cuanto al equipamiento del estudio de Fonología, comenta Jimmy Kovacs:

...A. Estévez y se fue a Europa y USA a orientarse.  
al volver trajo a la gente de ARP. a una conferencia/demo en Estudios Continente y me conoció.  
...allí (Escuela de arte Cristóbal Rojas) construimos el estudio, metimos los equipos, y de paso, teníamos TODA (sí, toda) la línea de percusión de la LP con gong cromáticos, glockenspiel, marimbas, en fin, Estévez vio el catálogo y dijo "OK, sí, traigan esto...." y era todo el catálogo, que tal?  
Yo estuve con ellos tres o cuatro años, o sea, hasta el 77 / 78. (Kovacs, 2007).

Aunque no se cuenta con los detalles finales de instalación de equipos y la fecha exacta de inicio de actividades formales, sí podemos decir que el Instituto comenzó desde la aprobación del proyecto por el CSB en 1971 y que comienza a funcionar en 1973, luego de un período de dotación e instalación que incluyó la selección de equipos y personal de trabajo. Estévez conoció durante ese tiempo a la gente de ARP y los trajo para unas demostraciones, como confirmó Jim Kovacs<sup>127</sup>, técnico del estudio nombrado por Estévez, quien fue becado y enviado a EEUU para formarse y para asesorar personalmente la construcción de la consola de mezcla Altec Lansing.

Jimmy Kovacs confirma que participó personalmente en el diseño de la consola de mezcla de sonido Altec; de hecho, asistió a California a supervisar la manufactura. Al respecto, es importante tener en cuenta que, para esa época, algunos equipos de grabación especializados todavía no formaban parte de líneas masivas de producción. También participó en las muestras o demostraciones que se hicieron de los sintetizadores de sonido electrónicos ARP, que se llevaron a cabo en los estudios de Radio Continente. Existen datos también de un festival o concierto que llevó a cabo en lo que hoy se conoce como "Naciones Unidas" en el Paraíso, en ese año, donde participaron varias bandas de rock local, incluyendo La 4ta Calle, grupo al que pertenecía Elmar Leal, quien luego será una pieza clave en este trabajo con el Taller de Arte Sonoro. En este concierto participó una agrupación que, como describe Elmar, hacía uso y demostraba estos sintetizadores. Esta banda, refiere Gregorio Montiel Cupello, se llamaba "ARP plus ARP"<sup>128</sup>. Lo que no queda determinado es si ambas pruebas estaban coordinadas, si eran las mismas personas o eran dos cosas totalmente aisladas. Lamentablemente, no se pudo localizar registros escritos confiables disponibles con las fechas definitivas, sólo los testimonios personales de Kovacs, Leal y Cupello.

En cuanto al tema del profesor invitado para dictar cursos de electroacústica, al que hace referencia el maestro Estévez, aunque Gerry Weil no comentó nada al respecto en relación a clases dictadas por algún foráneo, Jim Kovacs sí confirmó que había venido un profesor invitado. Por otra parte, Teruel, quien forma parte de la historia de Fonología (II) en

---

<sup>127</sup> Edgar Saume también confirmó esto, además de un breve taller que dictaron los técnicos que vinieron (Saume, 2007)

<sup>128</sup> Gregorio Montiel Cupello, email directo a M.Noya.

su tercera fase, también comentó de un compositor invitado que él confundió con Daniel Lentz, mientras que, en realidad, el personaje en cuestión era Douglas Leedy.

Las intervenciones de Jim Kovacs nos pueden ayudar a encontrar algunos detalles de esta parte de la historia, entre la aceptación del proyecto y su realización, incluyendo comentarios sobre el equipamiento y la visita de estos asesores. A este respecto, me permito citar parte de la entrevista con Jim Kovacs:

MN: Dices que Estévez te conoció en 1972 ¿eso fue en Continente durante las muestras de los ARP? No me quedó claro en tu respuesta.

JK: creo que el taller fue a finales del setenta. Yo conocía a Estévez a través de Luis Laffer, distribuidor de los grabadores Nagra Kudelski. Yo era el técnico de ellos. Tenía 18 años.

MN: ..Cuando te fuiste a USA a estudiar, eso fue en 1972 y ¿duraste hasta el 1974? En algunos escritos aparece como que el estudio de Fonología ya funcionó desde mediados de 1972 y que terminó de instalarse en el 1973

JK: Yo me fui a finales de 1971, ya habíamos diseñado las estructuras de Fonología.

Cuando volví (creo 1973), fue para equiparlo y allí empezaron a llegar los equipos.

Como nota interesante, cuando Estévez vio el catálogo de percusión de la "Ip", dijo "sí, tráiganlo....todo" y trajeron todo. Con los tres gong chinos, glockenspiels, marimbas, todo....! ojalá hubiera una foto de eso. Era un container completo. Estuvimos de fiesta una semana jugando con perolitos nuevos...

MN: ¿equiparse en 1973?. De hecho Gerry me dijo que Uds. trabajaron juntos en el proyecto de Estévez para el museo Soto que en apariencia fue inaugurado en ese año, ¿estaban los equipos ya instalados en esa época o el museo Soto se inauguró luego?

JK: el museo Soto fue luego..... ya estábamos en funcionamiento.

MN: Gerry me dijo que Uds. realizaron la obra y la instalación, ¿qué más me podrías decir de esto?

JK: yo instalé un sistema de 10 cartucheras, 4 track que reproducían en loops. Era el primer sistema multitrack / multiambiente continuo (sin operador) en Venezuela.

Ahí tienes la foto, creo...!

MN: ¿Podrías enviarme la foto que me dijiste de esa época con la consola Altec? ¿Te acuerdas de la marca de grabadores y otros equipos?

JK: Era consola Altec, casi todo eso era Altec. La consola la diseñé con el jefe de la Altec y Oscar Álvarez. Ahí tienes la foto.

Los grabadores multicanales eran 3M, luego ellos (3M) se decidieron a dedicarse sólo por hacer cintas. Eran muy buenos y sólidos, mejor que los Ampex o Scully de esa época. También teníamos el famoso Teac Tascam de 4 canales y dos Nagras.

MN: ¿Fuiste tú el que instaló los equipos en Fonología?

JK: Sí. todos. También todo el cableado y la acústica, con los paneles de bisagras que salían de las paredes. Ese era mi hijo... creo que hasta arreglaba el baño...

MN: Ricardo Teruel me mencionó que el maestro Estévez trajo a alguien de ARP que era técnico y músico, un tal Daniel Lentz ¿qué sabes tú de esto?

JK: al comienzo vino a visitar a mi profe en Boston, Jim Michmerhuizen. Luego estuvo con nosotros el profe Douglas Leedy.... (Kovacs, 2007)

En todo este proceso, lo único documentado es el informe que presenta Estévez al CSB a principios del año 1973, cuando el estudio ya está operativo e instalado.

No es posible desligar el factor humano y descartar los diferentes puntos de vista de lo que pudo haber sido el proceso de instalación y puesta en operación de este estudio. La colaboración de Kovacs, a pesar de los comentarios de Estévez, son importantes en esta fase pues, no sólo participa como técnico sino que también se encarga de hacer la traducción al español del manual del ARP 2600 que su profesor Jim Michmerhuizen, miembro original del *staff* de ARP, escribió en inglés en el año setenta<sup>129</sup>. El maestro, por diferencias personales, decide prescindir de los servicios de Kovacs y sustituirlos por el técnico entrante Víctor Pérez.

En cuanto a la participación de Douglas Leedy, se pudo confirmar documentalmente su presencia aquí en sus referencias personales; de hecho, sí aparece como invitado o participante en el Centro Simón Bolívar, como encontramos en un artículo del *Grove Music Online*:

Douglas Leedy, (n 3 de marzo de 1938 en Pórtland, Or.). Compositor americano, director y musicólogo Estudió en Pomona College y la Universidad de California, Berkley (...) Diseñó el Estudio de Música Electrónica de UCLA en donde enseñó y dirigió dos ensambles (1967-70); más tarde desempeña cargos de enseñanza que incluyen puestos en el Centro Simón Bolívar, Caracas y el Reed College....<sup>130</sup>.

## FONOLOGÍA (II): FASE 2 (1973-1975)

Las operaciones de Fonología (II) comienzan a principios de 1973, directamente con un proyecto personal de Estévez para ese mismo año en lo que a composición y uso del estudio como medio de producción se refiere, es la obra *Cromovibrafonía Múltiple* para la inauguración del museo Soto. El equipamiento para ese momento incluye una variedad de instrumentos de percusión. Todo sí, léase bien, todo el catálogo de “(Latin/Ludwig) Percusión” (del año 1972), dos grabadores de precisión Nagra, equipos de grabación de cinta marca 3M que incluyen: 1 grabador dos pistas medio track de un cuarto de pulgada, un grabador de cuatro pistas medio track con cintas de media pulgada y un grabador de ocho canales de una pulgada; consola de mezcla Altec Lansing Custom de veinticuatro entradas y

<sup>129</sup> El autor tiene una copia original de este manual facilitado por su hermano Francisco Noya, quien estuvo en Fonología en 1976.

<sup>130</sup> Charles Shere: 'Leedy, Douglas', *Grove Music Online*, <<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.47518>>, (27 de julio 2007)

ocho salidas, diseñada por encargo; dos sintetizadores de sonido electrónicos (analógicos) serie 2000, modelos 2500 y 2600 marca ARP; un *echoplate*, cables, múltiples accesorios y una serie de micrófonos profesionales de alta calidad que incluyen marcas tales como AKG, Sannheiser y Newman, el sistema de amplificación y monitoreo también era de la marca Altec.



Fig. 37. Jim Kovacs y Oscar Álvarez de Lemo<sup>131</sup> en Altec Lansing, California 8/1/1973.



Fig. 38. ARP modelos 2500 y 2600, primeros sintetizadores de sonido en Venezuela, 1973.<sup>132</sup>

En relación a la actividad docente y participativa de otros compositores en los comienzos del Instituto, no hay mucha claridad, en apariencia no hay una asistencia masiva en esos años de 1973 a 75, por lo que no se conoce de muchos de los participantes externos ni del grupo de estudiantes para ese momento. Un comienzo no sorprendente, la apatía de los compositores locales se hace ver de entrada, o bien porque no se tenía conocimiento del recién abierto estudio de investigación o bien por la falta de interés o temor a enfrentar el medio de la tecnología. Entre los pocos nombres que se han podido encontrar de quienes pasaron por el estudio en esos tiempos, se pueden sacar algunos de la entrevista a Kovacs:

MN:¿cuando Gerry y tú estaban allí no habían más alumnos?

JK: la verdad es que sí. Muchos de ellos profesores de orquesta como Igor Lanz, y el ahora director de la Sinfónica Juvenil de Chacao Florentino Mendoza... y Abreu, a pesar de ser el antítesis de Estévez... siempre había celos.

menos mal que al fin se quedó con la torta, no ?

en realidad Gerry no pasaba tanto, más bien Blanco Uribe, esa gente... y los sinfónicos... (Kovacs, 2007).

<sup>131</sup> Ese año de 1973 Álvarez estuvo a cargo del equipamiento del Teatro Teresa Carreño, inaugurado 10 años más tarde. Cuando el autor trabajó allí ya se habían robado parte de los altavoces Altec.

<sup>132</sup> Se debe considerar que si bien el primer Fonología contaba con módulos separados, estos no se consideraban como una unidad o sintetizador, estos nuevos modelos unificaban todas esas partes en un sólo instrumento (Noya, 2007).

Gerry Weil, quien luego se conocerá como una de las figuras más importantes del mundo del jazz y nuevas propuestas musicales del país, incluyendo la música electrónica, es uno de los primeros en ser partícipe de esta nueva propuesta; en ese momento se desempeña como estudiante, asistente y cooperador en la realización de algunos experimentos musicales para el maestro Estévez, y nos comenta:

No había mucha gente dando vueltas por allí, de hecho en muchas ocasiones sólo estábamos el maestro Antonio, Jimmy y yo...(Weil, 2007)

De la parte del proyecto pedagógico y de instrucción, reiteramos los comentarios de Estévez: (Mambretti, 1975)

“Pudimos traer un profesor norteamericano –un tal Livi, no me acuerdo el nombre– para que dictara unas clases de música electroacústica ... Luego empezó a funcionar más o menos el estudio, naturalmente con cierta apatía por parte del estudiantado, pues no sentían ningún interés .... (Estévez 1975).

Las actividades definitivas en ese período que iría desde 1973 hasta 1975 no están muy claras, como se ve en estos tres comentarios; lo que sí podemos decir es que vino un profesor invitado, en este caso Douglas Leedy, quien es un prestigioso compositor estadounidense, nacido en Pórtland, Oregon, en 1938, responsable del diseño del estudio de música electrónica de UCLA<sup>133</sup> y, según documentó el propio Estévez, simultáneamente se dictaban clases de percusión a cargo de John Greims, percusionista de la Sinfónica Venezuela.

La participación de alumnos en este inicio no fue muy concurrida y como se ve en el comentario de Estévez, es que había apatía en los jóvenes compositores; en esto hay una similitud con el primer intento del año 1966. Apenas podemos decir que pasaron por allí Igor Lanz, José Antonio Abreu, Alejandro Blanco Uribe y Gerry Weil<sup>134</sup>; este último con una actividad real palpable.

Del programa de estudio y del proyecto pedagógico podemos conocer un poco más: (Segnini 1994)

“Pénsum de estudio preliminar:  
-Composición elemental tradicional  
-Nociones de técnica composicional en el campo de la música electrónica

---

<sup>133</sup> En su tesis, Segnini hace mención de un profesor consultor de ARP, esto no lo pude confirmar pero sí debo hacer una corrección pues él dice que la fábrica de ARP quedaba en California y esto no es así, esta fábrica es original de Massachussets.

<sup>134</sup> Jim Kovacs, 2007.

-Charlas, conferencias, con expositores de diferentes disciplinas: psicólogos, antropólogos, folklorólogos, historiadores”

Gerry Weil en su entrevista confirma que tomó clases introductorias de lingüística con los hermanos “Ponsoni”; también estuvo por el estudio en ocasiones Luis Laffer, amigo del maestro Estévez y al mismo tiempo representante de Kudelski, distribuidor de los grabadores Nagra. A continuación, comentarios de Gerry Weil:

... era un incentivo muy bonito el de crear ese centro de estudio de Fonología, había clases de lingüística de los hermanos Ponsoni, que por cierto uno escribe en mi disco Makunaima un comentario sobre los Pemones, son indiólogos. y tuvimos que estudiar un curso de fonética de cómo se producen sonidos de otros idiomas, ese curso para mí fue fabuloso porque hoy en día, tengo una facilidad para los idiomas. Estoy estudiando mi séptimo idioma (japonés) (Weil, 2007).

El primer resultado concreto del estudio se ve justo a mediados de ese año de 1973 con un trabajo de Estévez quien, en colaboración con el artista Jesús Soto, compone y realiza la obra *Cromovibrafonía Múltiple*. Esta obra, referenciada en varias fuentes como obra del maestro Estévez con fecha 1972, presenta una primera situación de documentación imprecisa por lo siguiente: el Museo Soto, para cuya inauguración fue compuesta esta obra, no se inaugura sino hasta el 25 de agosto de 1973, por lo que, conociendo las dinámicas de trabajo en nuestro país, sería como muy inusual que ésta estuviese lista con un año de anterioridad. Luego vemos que el equipamiento del Instituto de Fonología no estuvo listo sino hasta principio de 1973, por lo menos la consola que vimos en la Fig. 36 estaba en California en enero de 1973, y porque no es sino hasta principios de ese año que Estévez entrega el primer informe relacionado con la instalación definitiva de los equipos.<sup>135</sup>

...pero cobra vida formalmente luego de que las actividades de selección y adquisición de equipos y materiales de apoyo bibliográfico llegan a su término con una dotación cimera del mismo, en enero de 1973. Esta es también la fecha de elaboración de su primer Informe General (aquí se refiere a Estévez). Sin embargo tomaremos el año intermedio de 1972 como fecha de inicio definitiva. En esto coincide el propio Estévez y el informe IABN, 1978.

En cuanto al proceso de composición y realización, se debe mencionar que el maestro contó con el apoyo y ayuda directa del entonces joven estudiante y asistente Gerry Weil quien, además de asistir al maestro en la obra *Cromovibrafonía Múltiple* también compuso y grabó la música para la obra de teatro *El Maravilloso Traje Color Helado de Crema* para el grupo

---

<sup>135</sup> Segnini, 1994

Rajatabla y su colaboración para *Cromovibrafonia Múltiple* del maestro Estévez<sup>136</sup>, Weil comenta:

GW: (...)estamos hablando de cosas concretas que se hicieron yo te hable de eso, la música para la obra de teatro *El maravilloso traje color de helado de crema* que se montó en Rajatabla, el director era un argentino, creo que el nombre era como Güiler o algo así...

Una obra que duraba más de tres horas y se desarrollaba en el planeta Júpiter en el año 4000, y a mí me encargaron la música, y cuál era mi suerte, yo era estudiante del Instituto Fonología....

(...)La Obra para el museo Soto eran experimentaciones que hacía yo, Jimmy, y Estévez sentado en su escritorio decía ¡Esa Vaina está buena!! grábame 5 minutos de eso...

MN: Pero ¿eso lo estabas haciendo con el 2600 el 2500?

GW: Todo con...

MN: ¿No usaste picado de cinta?

GW: Pusimos, ... trabajamos al revés, entonces empezamos a hacer experimentos, como el maestro me dijo hagan, hagan lo que ustedes quieran, yo lo que quiero que investiguen nuevas sonoridades, entonces su artritis lo obligó de irse a Rumania, Rumania creo yo que fue Rumania? ¿sí? No, seguro es Rumania a una clínica especial

Y me quedé solo y como tenía autorización del maestro Estévez, hicimos cosas como por ejemplo: que un día conseguimos que de un colegio nos trajeran algo así como 20 ó 30 niños, los metimos en el salón, le pusimos un ring de carro a los pedales del piano y le hicimos a los niños pronunciar dentro del piano con el pedal apretado diferentes vocales (cantando) aaaa, eee , iiii y con el Nagra que era la mamá de Tarzán de esta época, todavía es tremendo aparato, se grababan estas cosas efectos con voces, agarramos los Gong grandes, eso me enseñó un percusionista colombiano que con la punta de la baqueta rascando la parte de atrás del gong empiezan a salir unos armónicos que parecían un instrumento de viento una vaina.... Y grabamos todas estas cosas y luego los invertimos lo pusimos al revés, le metimos efectos tuvimos un *echoplex* por supuesto

MN: ¿de cinta?

GW: De cinta.

MN: ¿Era parte del equipo del Instituto?

GW: Sí sí sí

MN. ¿*Echoplate*? Ellos tenía un plate me dijo Teruel

GW: También también no, el *echoplex* lo tenía yo, ahora que me confundí la reverb era de allá....

Hicimos una serie de bancos de sonoridades y yo aprovechaba todos esos elementos para crear un collage que era la música del “maravilloso traje de colores” la obra de teatro

MN: ¿y de ese material también salió para la obra de Soto?

GW: Es correcto es un hecho, del cual el maestro Antonio se llevó todos los laureles, y ni mencionó a Jimmy y menos al alumno je je je ...

Sabes que sí autorizó un viaje mío con Jimmy a Ciudad Bolívar, donde yo grabé los móviles metálicos y luego los procesamos en fonología, y luego Jimmy montó en todas las salas unos cassettes, todavía no habían, no habían... eran cassettes que sonaban unos loops sin fin en las diferentes partes del museo que final típica a la venezolana se lo robaron todo, desaparecieron todo, los cassettes los aparatos las cintas todo(riéndose).... Tenían unos efectos...(Weil, 2007)

<sup>136</sup> La participación de Gerry como asistente de Estévez fue reconfirmada también por Edgar Saume.(Saume, 2007).

Para ese momento y por propios comentarios de Gerry, se sabe que el ARP está operativo y que incluso el 2500 era el módulo central, más un ala extra.

En relación a la instalación *in situ* de la obra de Estévez, de nuevo palabras de Kovacs técnico a cargo de la misma:

MN...equiparse en 1973. De hecho Gerry me dijo que Uds. trabajaron juntos en el proyecto del museo Soto que en apariencia fue inaugurado en ese año, estaban los equipos ya instalados en esa época, o el museo Soto se inauguró luego?

JK: el museo Soto fue luego..... ya estábamos en funcionamiento.

MN: Gerry me dijo que Uds. realizaron la obra y la instalación. Qué más me podrías decir de esto?

JK: Yo instalé un sistema de 10 cartucheras 4 track que reproducían en loops. Era el primer sistema multitrack/multiambiente continuo (sin operador) en Venezuela.

ahí tienes la foto, creo



Fig. 39. Antonio Estévez dirigiendo a Jim Kovacs en montaje final de la obra *Cromovibrafonía Múltiple* Museo Soto 1973.

La obra *Cromovibrafonía Múltiple* es al final una pieza de música electrónica, electroacústica, usada para ambientar la apertura del Museo Soto en Ciudad Bolívar, el 25 de agosto de 1973, y en esta instalación se usó un sistema de varios reproductores de cartuchos cuatro *tracks* que reproducían *loops*, con un sistema de funcionamiento automático, es como dice Kovacs, “el primer sistema multitrack/multiambiente/automático, continuo (sin operador) instalado en Venezuela”. Nos queda por resolver definitivamente las discrepancias de fechas entre la inauguración, la composición y la realización de la obra. Esta tiene en definitiva, como fecha de composición y realización, el año 1973.

Estévez realizó otras obras en Fonología en este Período de 1973 al 75, tales como: *Cromofonía*, pieza relacionada a una obra de Cruz Diez; *Espectrofonía* y *Pranofonía*, esta

última relacionada a sus incursiones por las filosofías orientales y prácticas de Yoga (Lira Espejo, 1975). Aparte de estos trabajos del maestro, no se encuentran datos específicos de la parte educativa y de difusión ni otros logros notables en este período.

## **ALTERNATIVOS II: (1972-1984)**

### **Alternativo 2.0 (1972-1975) Post Psicotomimético–Pre Psicotrónico**

Este período, que transcurre entre 1971 y 1974, presenta ahora un panorama más concreto en esto del naciente movimiento de la música electrónica en términos de los privados. Se comienza a ver los inicios de la democratización de tecnología, aun y a pesar de que todavía algunos equipos son costosos e inaccesibles para el grueso de los músicos, hasta el punto que inclusive una simple guitarra eléctrica es de difícil acceso. En esta materia, aquí en Venezuela, tener acceso a un sintetizador era inusual para un privado, se contaba con los estudios de investigación, pero estos eran exclusivos para ciertos compositores o grupos seleccionados. Para los músicos alternativos estos instrumentos nuevos eran muy costosos o totalmente inexistentes en las tiendas de música. Se refiere al período antes del año 1972, pero la transculturización que comenzó con los primeros esfuerzos del rock local y la movida hippie tiene su expansión en movimiento.

Los primeros experimentos de Gerry Weil procesando su piano eléctrico Fender Rhodes con dispositivos electrónicos externos, coloca a este prolífico músico como el primer músico independiente, civil o ente privado usando experimentos electrónicos aplicados en este caso a instrumentos eléctricos.

Gerry usa en su piano eléctrico Fender Rhodes, primero en el país según comenta, una serie de aparatos para hacer efectos y modificaciones al sonido del eléctrico, con el propósito claramente orientado hacia la creación de sonoridades usadas en la música electrónica, o por lo menos a sonoridades de timbres expandidos, pero contenidas dentro de sus propuestas de jazz-rock y blues al principio, con la banda The Message, luego con Núcleo-X y finalmente con las mezclas super vanguardistas que hizo de lo anterior con el merengue venezolano y música cañonera, típica de las bandas de retreta; esto con su grupo llamado La Banda Municipal del Alto Hatillo.

El autor comenta que tuvo la oportunidad de verlos en vivo en Valencia y puede dar fe que realmente el sonido del piano eléctrico era algo que no había escuchado antes en ninguno de los discos o grabaciones a las que estaba acostumbrado; por supuesto, no era el sonido de los sintetizadores de las bandas experimentales de esos años, pero era en realidad algo bien original, una experiencia realmente influyente.

Gerry usa en esa época del año 1973 un modulador de anillos (*ring modulator*) marca Oberheim, un *phase shifter* de la misma marca, un *echoplex*, que es un efecto de eco de cintas, un pedal de wha wha, un distorsionador y un pedal de volumen; todo esto como proceso de modulación del sonido del piano eléctrico.

Weil reconoce estar influenciado por George Duke, quien vino como tecladista de Cannonball Adderley Quintet. Duke, quien sustituyó nada menos que a Joe Zawinul (1932-2007) en esta agrupación, tocó con ellos desde 1971 hasta 1973, lo que determina la fecha de la que se está hablando. Este grupo se presentó en una instalación que había en El Conde, luego Duke llegaría a tocar con Frank Zappa. A continuación, parte de la entrevista: (Weil, 2007)

Gerry Weil:

...donde estaba el parque el Conde allí ví a Cannonball Adderley Quintet con George Duke con un piano envenenado, cuando vi esta vaina el Fender Rhodes envenenado me decidí a que iba a tener una cosa así....

MN: Y eso en qué año fue? No te acuerdas?

GW: eso tiene que haber sido como 1971 ó 72 o algo así

... Yo tuve el primer Fender Rhodes en Venezuela avisao era un *stage* el que tenía abajo el amplificador, luego tuve el que tenía los tubos, cuando tú me viste ya tenía el de los tubos

MN: Cuántos años estuvo la Banda Municipal más o menos

GW: Como 4 ó 5 años, del 70 al 74 más o menos

MN: En el 72 estabas trabajando en fonología con Estévez, ya eso todo lo describiste. Hay un grupo que se llama La Banda Municipal, cuéntame sobre esto, cuéntame sobre lo del piano eléctrico

GW: Un Fender Rhodes el cual lo modificaba, lo procesaba, con un *Oberheim ring modulator*, principal factor de cambiarle realmente drásticamente el sonido al piano eléctrico, tenía un *phase shifter* de la Oberheim un desfasador de fases que hacía un muy interesante efecto, tenía una cámara de ecos, un distorsionador un wha wha, un pedal de volumen, esos eran mis instrumentos de crear sonoridades nuevas porque tener un sintetizador en esta época como tú dices hace un momento era tenerlo en una institución, porque para un ente privado era muy difícil comprarse un sintetizador que era costosisísimo en esta época, soñaba con tener un 2600 pero bueno...

MN: claro influenciado por el trabajo de Fonología

GW: claro ...(Weil, 2007)

Por otro lado, Emilio Mendoza relata que a finales de los años sesenta, con un pequeño grabador de cinta de *reel personal* durante sus vacaciones de verano en sus visitas a San Antonio de los Altos, usaba este pequeño dispositivo para grabar ambientes, ranas, grillos, seres nocturnos, si bien él reconoce que no hacía manipulaciones a este material; sin embargo, se podrían tomar estos ensayos como un primer intento aislado de abordar una tendencia que hoy se llama “radio arte”. De sus propios comentarios confirma que nunca hizo nada con este material, mas allá de escucharlo y disfrutarlo en su propia casa, esto lo tomaremos como un mero intento personal, quizás un tanto local, como para considerarlo en igualdad de condiciones a estas primeras experiencias de Weil, quien sí utilizó estas investigaciones personales haciéndolas públicas ya a finales de 1973 y durante 1974, con su proyecto La Banda Municipal del Alto Hatillo, justo antes de su partida para el retiro voluntario que hizo a Mérida, que duraría siete años (número clave, ¿casualidad? No se puede creer.), donde abandona totalmente todo su trabajo eléctrico, electrónico y se dedica por completo al piano acústico. En referencia a esta banda, algunos de sus miembros son coincidentes con Fonología, por ende, aquí se encuentra un segundo punto de cruce academia-alternativo, considerando como primero el de Pérez Perazzo. Formaban parte de la banda: Vinicio Ludovic en la guitarra eléctrica, Edgar Saume baterista, quien hizo una que otra incursión por Fonología y luego trabajaría con el proyecto electroacústico *Ipso-facto*, donde participan Ricardo Teruel y Beatriz Bilbao, Alejandro Blanco Uribe, quien también dio vueltas por Fonología y además tocaba las tumbadoras con baquetas de gaita y quien más adelante se transforma en uno de los productores más exitosos del nuevo pop venezolano con productos como Ilan, Yordano, Franco De Vita, Colina en su proyecto *Fonotalento*; y Richard Blanco en el bajo, músico todavía activo con proyectos en el mundo del jazz incluyendo su reciente aparición con María Fernanda Márquez, esta última, afamada vocalista venezolana radicada en California, EEUU, que ha desarrollado proyectos muy valiosos de este mundo alternativo y que en sus comienzos coincide con Vytas Brenner (1946-2004).

Ya en estos momentos se pueden ver las redes que se empiezan a tejer y que no pararán hasta el día de hoy, como se nos reafirmará en las historias que siguen.

La Banda Municipal y Núcleo-X eran proyectos que mezclaban el jazz y el rock, algo que luego se hizo muy popular llamado *fusion*, una línea paralela a algunas tendencias de rock progresivo que comenzaron con la psicodelia y que derivaron en una tendencia *heavy*, una

progresiva o también llamada sinfónica, y esta de fusión que tocaba el mundo del jazz. Lo cierto del caso es que, ya para estos años, es común la incorporación de los sonidos electrónicos y de sintetizadores para todas estas tendencias. En el país llegaron algo tarde si tomamos en cuenta trabajos como los de Emerson, Lake and Palmer (ELP), quienes ya para esta época cuentan con dos discos con sonidos electrónicos incorporados; y de la tendencia progresiva sinfónica, realmente ELP logran algunas piezas de corte electrónico en su disco *Brain Salad Surgery* en la pieza *Tocatta*, basada en una obra de Ginastera; y en algunos segmentos de *Karn Evil 9*, no se puede obviar un trabajo complejo como *Tarkus*. Casi todos los grupos del denominado sector del rock progresivo o sinfónico hicieron experimentos o incluyeron los sintetizadores como instrumentos vitales. No se puede dejar de nombrar a Yes, Génesis, Gentle Giant, Premiata Forneria Marconi, entre muchos.

Otro sector al que hay que tener en cuenta es el del naciente movimiento de artistas multidisciplinarios y conceptuales que vienen desde finales de los sesenta y que en los comienzos de la década de los setenta empiezan a mostrar planteamientos y propuestas con un grado de solidez y creatividad interesante, además de que están un tanto o más conectados con el quehacer mundial. No se puede evitar pensar en artistas como Rolando Peña, con una incursión en la realidad del Nueva York de Warhol con todo lo que esto implicó; o Claudio Perna, geógrafo inventor y artista visual con sus vitrinas intervenidas en Sabana Grande; inclusive el poco conocido para ese momento Carlos Zerpa, quien ya despunta como un colateral a la música fuerte y de extremos. Estos artistas con sus *action painting*, sus intervenciones y además con la conciencia de conexión con tendencias como las planteadas por *Fluxus*. por decir uno, trazan una línea que abre nodos en el mátrix de algunos de los músicos electrónicos que vendrían más adelante. Hay que tener en cuenta que muchos movimientos en la historia de la música son precedidos por movimientos en el arte visual. Carlos Zerpa comenta, acerca de una historia reveladora sobre el devenir dadá en Valencia 1972:

Es el año de 1972 y llegaron mis 22 años, ese año me dediqué con fuerza a pintar en el garaje de la casa, unos cuadros de explosiones sub-acuáticas, pintura de acción a la manera de “Jackson Pollock”, con las cuales realicé mi primera exposición individual en el Teatro Guaparo de Valencia (Gracias a la gran complicidad de Florelia Mariño) y una “Ambientación Sonora” producida por sonidos de burbujas de agua.

Para realizar estos sonidos de burbujas, llené de agua hasta la mitad un tobo y luego invité a mi amigo José Antonio Sada a que hiciera un contrapunteo de

sonidos conmigo. Introdujimos dos mangueras cortas en el agua a manera de pitillos, una manguera delgada y una gruesa, pegué un micrófono de los llamados “chicharras” dentro del tobo y alejado del agua... Luego soplabamos con las mangueras dentro del agua haciendo una música de ruidos, una música de burbujas.... ¿flautas acuáticas?

Esa cinta de unos 30 minutos la pusimos como un “loop”, en un reproductor de cintas y era la constante durante toda la exposición, como ambientación sonora..

Gluuup, glup, gluuuuuuuuuuuup, glup, glup.....

Carlos ZZ Zerpa” (Zerpa 2007).

Vemos un ejemplo de las rupturas de la estética en el uso del sonido. ¿Es esto música?, un planteamiento que todavía nos lleva a discusiones encontradas, ¿es 4’33” música? Algunos teóricos todavía no digieren planteamientos tan importantes en la inclusión de los conceptos de las nuevas tendencias de la composición, pero es inevitable, ya los futuristas lo hicieron, así que bueno, en los setenta ¿por qué no? Además, una instalación de este tipo, aunque técnicamente hablando y desde el punto de vista de los métodos y procedimientos de la escuela Schaeffer, por supuesto es una obra demasiado simple, sólo registro y reproducción, ¿no entra esto dentro del acusmático?, con fuentes originales, concretas, realmente son los sonidos de burbujas de agua. Otra cosa es que es notoria la intención musical al hacer contrapuntos entre dos ejecutantes, hay la intención. ¿Un intento de electroacústica? Se debe tener en cuenta estas propuestas a lo largo del trabajo, pues estas tendencias originarias de principio de siglo están ligadas e influyen en artistas como Teruel, Noya, Adames (hijo), Marshall, entre otros; y por sobre todo, cuando se acerca el final de siglo, pues estas fronteras entre lo visual puro y lo sonoro puro son demasiado difusas entonces y la tecnología permitirá más de lo que se ha imaginado en esos años de la década de los setenta, si es que en ese momento del siglo se están imaginando algo más allá a lo planteado por los Jetson o como los conocemos aquí, Los Supersónicos, con robot, perro y caminadora automática aérea.<sup>137</sup>.

Entre 1969 y 1973 se dan muchos ejemplos que demuestran la amplia difusión del uso del sintetizador electrónico con el sonido de las bandas de rock, pero en ese momento todavía es como analogía del uso del Ondas Martenot, como una extensión de la sonoridad orquestal, como se ha visto en los ejemplos de Messiaen<sup>138</sup> y Varèse. Así es como en esta nueva década

<sup>137</sup> El autor imaginaba que en el año 2000 tendría un carro volador y ni siquiera tiene automovil.(Noya, 2007)

<sup>138</sup> En 1937, en respuesta a una comisión para escribir una pieza a incluir como acompañamiento de un espectáculo de luz y agua sobre el Siena, durante la Expo de París, Messiaen demostró su interés en el uso del “Ondas Martenot”, un instrumento electrónico inventado en 1928 por Maurice Martenot, que incluyó en su obra “Fêtes des belles eaux”, original para un conjunto de 6 instrumentos, de allí en adelante casi siempre incluyó una

se incorporan estos experimentos. Claro, hay que tener en cuenta unos pocos ejemplos anteriores de piezas realmente electrónicas en el catálogo de obras de algunos de estos grupos, no olvidemos *Revolution 9*<sup>139</sup> de Los Beatles, *Pequeños animales peludos escarbando cuevas con sus hocicos*<sup>140</sup> de Pink Floyd y sobre todo el álbum que revolucionó y dio comienzo real a esta autopista intermedia entre el éxito comercial y el outsider que es *The Dark Side of the Moon*<sup>141</sup> de Pink Floyd, del año 1971. Allí, junto con la mágica mano de Allan Parson quien luego tendría su propio proyecto, se encuentra un ejemplo de música con elementos electrónicos, metodología y procedimientos experimentales como los usados en la ORTF, los *tape loops* de *Money*, un blues en 7/4 que además es una osadía, las ambientaciones con sonidos reales y sincronizados de cientos de relojes en *Time* o las sonoridades tímbrico cambiantes de una pieza totalmente basada en sonoridades electrónicas como la que escuchamos en *On the Run*, un ejemplo real de música electrónica y que definitivamente influyó en proyectos posteriores como los de Tangerine Dream, Kraftwerk y todos los subsecuentes experimentos, incluyendo ejemplos del krautrock alemán o la escuela electrónica Berlina, como se lo conoce. Este álbum viene a representar un punto de referencia importante para el intermedio entre el rock blues clásico y el nuevo género de la música electrónica

Para cerrar los comentarios de estas propuestas y tendencias creativas del período 1969-74, se deben recordar algunos trabajos que serían determinantes y que cierran el ciclo del rock progresivo de la época, como son *Tales from Topographic Oceans*<sup>142</sup>, *Relayer*<sup>143</sup> de Yes, donde además participa Larry Fast, quien luego crea su propio proyecto electrónico llamado *Synergy* y se convierte en el primer sintetista del proyecto de Peter Gabriel solista, verdaderamente no tecladista sino sintetista<sup>144</sup>. Estos proyectos de Yes son obras de larga duración y de complejas estructuras, donde se pueden encontrar algunos segmentos desarrollados con elementos electrónicos. Están más orientados a las formas grandes del período wagneriano e influenciados fuertemente por Prokofiev y Stravinsky. Un trabajo de

---

parte para dicho instrumento en sus obras subsecuentes.

<sup>139</sup> *Idem. ant.* 18.

<sup>140</sup> *Idem. ant.* 81.

<sup>141</sup> Pink Floyd, *The Dark Side of the Moon*. SHLP 9510, Harvest Records, 1973. CD 25085, EMI, 1988.

<sup>142</sup> Yes, *Tales from Topographic Oceans*. LP 2-908, Atlantic, 1974. CD 82683, Atlantic, 1994.

<sup>143</sup> Yes, *Relayer*. LP 18122, Atlantic, 1974. CD 2738, WEA International, 1999.

<sup>144</sup> El autor comenta que es el primero que vio en vivo con una banda de rock. (Noya, 2007)

1974, que es vital y cuyo concepto anuncia lo que viene, es *The Land Lies Down on Broadway*<sup>145</sup> de Génesis, este álbum contiene dos discos y trata de los percances de un punk puertorriqueño de nombre Rael en Nueva York, personaje interpretado por Peter Gabriel. Contiene todos los elementos de las piezas superestructuradas del rock progresivo sinfónico del momento, pero incluye una serie de segmentos, pequeñas piezas realmente electrónicas y electroacústicas usadas como transiciones. En este proyecto de corte operático está la participación de Brian Eno como productor y asesor en una pieza, *The Grand Parade Of Lifeless Packaging*, donde se puede encontrar el tratamiento y uso de electrónicas para un coro de voces hecho por Gabriel quien, luego de este trabajo, decide abandonar por completo el mundo y el negocio de la música rock para retirarse a desarrollar su vida privada y de familia, cosa que no cumple sino hasta dos años después, cuando comienza su ascendente y muy creativa carrera como solista hasta estos días. Brian Eno va a ser vital para los próximos treinta años, en ese momento está trabajando ya con David Bowie, Robert Fripp y con una banda que es parte de la transición cultural fuerte que se vive en Inglaterra, como es Roxy Music. Eno introduce un concepto en ese entonces innovador, propone que las irregularidades o defectos técnicos de los sintetizadores son lo que realmente hace único y divergente el resultado sonoro. Su secreto está en los resultados aleatorios que obtiene al usar sintetizadores con desperfectos electrónicos. A Eno, en uno de los conciertos de Roxy Music, se le dañó el mini moog (cosa muy común en la época), pero en vez de repararlo, comenzó a usarlo en esas condiciones. Los resultados finales fueron siempre aleatorios y le parecieron mucho más interesantes que todo lo que venía haciendo hasta el momento. En estas condiciones, nunca suena igual y además no suena como supuestamente debería sonar, siguiendo los pasos tradicionales de programación. Dos de sus trabajos posteriores se convierten en referencia obligada, *Discreet Music*<sup>146</sup> que da inicio a lo que hoy se conoce como *ambient music*, y *My Life in the Bush of Ghosts*<sup>147</sup> junto con David Byrne. Este último es conceptualmente un disco futurista por el manejo innovador de muestras sonoras grabadas en cinta analógicamente. Esta técnica se generaliza más tarde con el uso de los *samplers* digitales en la década de los

---

<sup>145</sup> Genesis, *The Land Lies Down on Broadway*. LP SD-2401, Atco, 1974. CD 82677, Atco, 1994.

<sup>146</sup> Brian Eno, *Discreet Music*. LP 1520. EG, 1975. CD 66493, Virgin. 2004.

<sup>147</sup> Brian Eno, David Byrne. *My Life in the Bush of Ghosts*. LP SRK6093. Sire, 1981. CD 86473, EMI, 1999.

ochenta. Si hay algún personaje en este sector de la producción de música popular y cultura rock que sea más cercano al *Cage* del sector culto, es Eno.

Ahora bien, estos comentarios sobre el paralelismo con puntos específicos correspondientes a unos pocos ejemplos de un gran lote de bandas que experimentan en el mismo momento con estos medios, se debe a que éstos hacen referencia las que más incidencia tuvieron en el país. Debe además tenerse en cuenta y ver esos momentos con la óptica histórica. No hay Internet, las comunicaciones no son directas y actualizadas como ahora. Para enterarse de los acontecimientos se debía contar con amigos en los sitios donde esto ocurría, pues se estaban considerando productos que no sonaban en la radio ni eran los que les interesaba a los medios de producción masivos de aquí; por ende, si uno de estos grupos editaba un álbum o trabajo, podían pasar de varios meses a dos años hasta que llegase aquí, por lo que, para escucharlo, era necesario esperar que llegase por vías alternas. Había que pagar el precio de la espera.

Ya para esta época hay una movida en Alemania, se han formado algunos grupos y existe una corriente denominada *Krautrock*, término inventado por Holger Czukay (1938), quien fuera alumno de Karlheinz Stockhausen entre 1963 y 1966<sup>148</sup>. Influenciados por los primeros trabajos de Pink Floyd y de toda la movida psicodélica, cosa que es evidente en muchos de los trabajos de estas bandas, Czukay forma una llamada Can, cerca de 1968, y edita su primer disco en 1969. Simultáneamente, se están creando otros grupos que formarán parte de este movimiento y que están interesados en los medios, en el lenguaje electrónico y en el electroacústico, como centro de sus procedimientos y resultados artísticos. Podemos mencionar a Tangerine Dream, que se formó en 1967 pero que sacó su primer disco *Electronic Meditation* en 1970; también a Can, Ash Ra Temple, La Dusseldorf y Krafwerk. Estos últimos son los que logran más popularidad y se convierten en la referencia más fuerte de este movimiento. Sin embargo, ya después de mediados de los setenta, este movimiento de *Krautrock* se torna realmente importante como propuesta surgida en Alemania. Anexo una cita sobre Krafwerk, el movimiento y algunos comentarios sacados de David Buckley<sup>149</sup>:

---

<sup>148</sup> David Buckley: "Can", *Grove Music Online* ed. L. Macy, <<http://www.grovemusic.com>> (19 de agosto de 2007).

<sup>149</sup> *Idem. ant.* 108.

...Grupo pop electrónico Alemán. Los miembros fundadores de Karfwerk Ralph Hütter (n Krefeld,1946) y Florian Schneider-Esleben (n Düsseldorf,1947), se encuentran en el Conservatorio Schumman de Dusseldorf en 1968 y se han reunido con otros, incluyendo Wolfgang Flur y Karl Bartos<sup>150</sup>, en un grupo conocido como “Organisation”. Grabaron un álbum llamado “Tone-Float” publicado sólo en Alemania, editado por RCA en Musikautomátika. Junto con “Can”, “Tangerine Dream”, “Ash Ra Temple” y “La Dusseldorf”, Kraftwerk se convirtió en uno de los líderes exponentes del “Kosmiche Music”, una fusión de la música de vanguardia de Stockhausen con música pop americana.<sup>151</sup> Trad. M. Noya. (Buckley, 2007).

Con estas consideraciones de Buckley se puede ver que dichas tendencias, muy desconocidas y aisladas en su momento, y consideradas en forma despectiva –el término Krautrock es el término utilizado en forma despectiva por la prensa Inglesa, a principios de los años setenta, para describir esta “nueva ola” de bandas experimentales emergiendo de Alemania al final de los años sesenta y que se reivindica luego del éxito crucial del libro de Julian Cope *Krautrocksampler* (Londres, 1995)–, son hoy en día tema que amerita consideración para un estudio a nivel académico.

Por cierto, todas estas tendencias y, en referencia a la parte del rock progresivo, el nivel de público que escucha estas tendencias en nuestro país es muy pequeño y limitado, usualmente sus discos venían importados como inclusive los discos de música clásica (léase culta), los sellos disqueros locales no editaban al principio este tipo de material, cosa que al final sí hicieron luego de que se hizo medianamente popular a nivel internacional. Hay que añadir que no se publicaba información sobre este tipo de material ni en los periódicos ni en revistas locales, sólo se podía obtener algo de información en publicaciones extranjeras, sobre todo una revista como *Pelo*<sup>152</sup> que, por supuesto, llegaba con dos meses de atraso y que, de por sí, tenía límites en los contenidos también. Un comentario para aquellos nostálgicos que dicen que antes era mejor.

Y en cuanto a la parte del movimiento Krautrock, es totalmente desconocido para esa época por el grueso del público local. A final de los setenta posiblemente existirían en todo el

---

<sup>150</sup> Estuvo en Caracas en el 2005, en la sala de exposiciones de la Universidad Metropolitana, en una fiesta privada, por invitación, de una marca de licor. El concierto más duro en intensidad de volumen que haya escuchado. Veinticuatro años después del mejor disco de Krafwerk, *Computer World*. (Noya, 2007)

<sup>151</sup> David Buckley: “Kraftwerk” *Grove Music Online* ed. L. Macy , <<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.49687>> (19 de agosto 2007)

<sup>152</sup> Revista sobre cultura rock de publicación mensual original de Argentina, famosa desde los años setenta.

país unas mil personas cuando mucho que conocían alguno que otro grupo o eran público consumidor.

La idea es crear en este punto una línea de comparación entre lo que ocurre afuera y el quehacer local, sobre todo en relación con el masivo incremento de la industria de música progresiva post psicodélica en el mundo en general. En este sentido, Suramérica se muestra con cierto retraso y tímida, apenas en Argentina sí se comienza a ver alguno que otro experimento que explotará definitivamente en los ochenta con productos como los de Charlie García, Soda Estéreo, Fito Páez y muchos otros. Mientras aquí en nuestro país nunca estos géneros medios entre el rock, el rock experimental, new wave y pop terminó de explotar en los mismos términos que en el cono sur; sin embargo, sí hubo una explosión media en términos del pop más comercial donde se usaron estos recursos electrónicos, en especial teclados, secuenciadores y baterías electrónicas, pero sólo con propósitos comerciales, no experimentales, como recursos de ahorrar dinero en producción y por mera moda en muchos casos, tratando de lograr los sonidos más populares de producciones foráneas.

El autor sugiere aquí, no una inexistencia de vanguardia o productos incluidos en las tendencias alternativas, que como se verá más adelante, es bastante prolífica, intensa, creativa y hasta constante en ciertos momentos, sino que el pop logró realmente penetrar los mercados como para que las disqueras locales invirtieran en ello, no así en las tendencias alternativas que al final, y esto no es exclusivo de nuestro país, siempre funcionaron como productos autofinanciados o con sellos de muy pequeño alcance. Más adelante se verá algunos ejemplos de esto.

Volviendo a la época entre 1971 y 1975, además de contar con los experimentos de Weil quien para el momento se encuentra en Mérida en un exilio acústico, en silencio mediático expositivo, aparece en escena casi simultáneo a la Banda Municipal el nombre de Vytas Brenner, quien sería, según los registros, el primer músico o ente privado dueño de un sintetizador de sonido usado en grabación publicada, en este caso un ARP 2600. Vytas pertenece a estas tendencias alternativas, logra mezclar con éxito el rock, la electrónica y el folklore venezolano, además logra algo único, su primer disco *La Ofrenda de Vytas*

*Brenner*(1973)<sup>153</sup>. Algunas de sus piezas, como *Morrocoy*, *Frailejón*, *Ofrenda de Miguel*, sí llegan a impactar medianamente el mercado y se transforman en piezas tocadas por la radio local, inclusive sonaron en algunas estaciones de Europa. El disco llega a vender un número inusual para productos rock de la época, cerca de tres mil unidades, todo un record.

Vytas, al igual que Gerry, es de origen foráneo, un punto a recordar para futuros comentarios. Gerry nació en Austria en 1939 y Vytas en Tubingen, Alemania, en 1946. Es una Casualidad que Vytas muere en Salzburg, Austria, en 2004. Ambos llegaron al país siendo niños, aun así tienen más conexión con este país que muchos venezolanos de nacimiento.

Vytas llega a Venezuela a los dos años de edad, vivió en diferentes países que incluyen Italia, España y Estados Unidos de Norteamérica. Regresó en 1972 para realizar esta propuesta que comienza con el lanzamiento de su primer disco *La Ofrenda de Vytas Brenner* de 1973, le siguen *Hermanos*<sup>154</sup> (1974), *Jayeche*<sup>155</sup> (1975) y *En Vivo! Ofrenda*<sup>156</sup> (1977).

En estos trabajos Vytas hace una fusión compleja de diversos estilos de música, como mencionamos antes. Introduce segmentos de música electrónica en algunos intro y transiciones o mezcla grabaciones de campo con efectos electrónicos, como en el final de “Canto del pilón”. No se puede decir realmente que sus propósitos son estrictamente orientados a música electrónica pura, como para decir “he aquí una pieza de música electrónica”, pero estos pequeños fragmentos sí son micro momentos electrónicos.

Vytas es el primero de estos intentos puesto en la media masiva de la radio y discografía; es decir, con el apoyo de un sello disquero detrás. Hay un previo experimento de Chelique Sarabia en un encargo de la empresa petrolera estatal, donde él manipula grabaciones de música tradicional con delays y efectos para lograr algo como efectos electrónicos, una clara intención de lograr música electroacústica; sin embargo, este trabajo no salió al público y es totalmente desconocido, por lo que se mantiene a Vytas como un pionero experimentador de esta línea alternativa. No será hasta los años ochenta que veremos en realidad las primeras

---

<sup>153</sup> Vytas Brenner, *La Ofreda de Vytas Brenner*. LP FD38999850, Suramericana del Disco,1973. CD90123, Suramericana del Disco,1999.

<sup>154</sup> Vytas Brenner, *Hermanos*. LP Suramericana del Disco,1974. CD-01160, Anes, 2001.

<sup>155</sup> Vytas Brenner, *Jayeche*. LP Discomoda,1974.

<sup>156</sup> Vytas Brenner, *En vivo! Ofrenda*. LP Discomoda,1977.

ofertas realmente electrónicas de este sector alternativo. A continuación, referencias por parte de Juan Carlos Ballesta:

Vytas en ese entonces estaba descubriendo y oyendo algunas cosas que lo llevaron a hacer esos intros y esas incursiones en el mundo de la electrónica, básicamente porque yo creo que él era en esencia un tipo que disfrutaba y trataba de sacarle el jugo a su tecnología, no! No fue el único, pero creo que desde mi punto de vista y desde que yo estoy escuchando música en Venezuela, ese fue el tipo que, a mí me introdujo la electrónica hecha en Venezuela, hubo otros experimentos en paralelo, en el año 1.972–73, que hizo Chelique Sarabia (1936), por ejemplo, que hizo unas adaptaciones de canciones tradicionales manejadas con delays, reverberancias y tal. Un disco que editó de forma privada, fue un encargo, de hecho, que le hizo PDVSA<sup>157</sup> y con grabaciones de canciones conocidas “Maracaibo en la noche” y otras por el estilo, pero procesadas con cámara de eco y reverberancia, y cosas así, que fue un intento de volver electrónica música tradicional, pero bueno eso es un caso aislado, en el caso de Chelique Sarabia, porque luego Vytas en el tercer disco, en “Jayeche”, también tiene más sonidos electrónicos, no! “Caracas para locos” era un instrumental rock, medio funky, pero con un sonido muy electrónico, era el boom básicamente, y durante casi toda la década de los setenta, siendo yo chamo, no recuerdo haber oído algo electrónico como eso, después bueno, vinieron algunos intentos (Ballesta, 2007).

## **FONOLOGÍA (II): FASE 3 (1975-1979)**

### **Antecedente a 1975**

Estévez comienza a recibir algo de presión por la poca actividad y falta de resultados de estos primeros 3 años del Instituto, surge un cambio político importante en ese momento, el INCIBA se transforma en el Consejo Nacional de la Cultura (CONAC)<sup>158</sup>, comienzan a verse los cambios y directrices producto del ahora nuevo gobierno. Carlos Adrés Pérez es el presidente de ese momento. Estos cambios, que son típicos, se empiezan a manifestar usualmente en los segundos años de cada gobierno, las fuerzas divisorias de las líneas históricas tradicionales en Venezuela se comienzan a manifestar, el “quitate tú pa poneme yo”. El CSB exige y con razón, pruebas de que hay motivos reales para seguir manteniendo a Fonología. Debe recordarse que hasta ese momento el CSB ha costeado todos los gastos del Instituto que incluyen la construcción, dotación de equipos, mantenimiento y salarios del personal, y que para ese momento pues no tiene en apariencia suficientes logros para justificarse políticamente, sólo están las obras de Estévez; pero, no logros en la difusión y

<sup>157</sup> El autor determinó que el patrocinante de este proyecto fue Shell, PDVSA es una empresa estatal venezolana que se dedica a la explotación, producción, refinación, petroquímica, mercadeo y transporte del petróleo venezolano. Fue creada el 1 de enero de 1976.

<sup>158</sup> El Consejo Nacional de la Cultura (CONAC) fue creado en 1975.

formación educativa, es decir, todo lo que se pueda ver (y con toda razón). Esto, junto con el cambio INCIBA–CONAC, produce presión, y con lo delicado de su salud para el momento, el maestro se ve afectado y entra en un estado de frustración. Al final le hubiese gustado tener un escenario distinto para esta época. Vemos su punto de vista en la siguiente cita:(Mambretti, 1975)<sup>159</sup>

Hacen falta algunos aparatos indispensables, hace falta contratar profesores como se hace en todas partes del mundo, es decir, hablé en un congreso que hubo en España con algunos profesores que les prometía, yo todavía creyendo, que podíamos obtener el apoyo pues del centro para que se contrataran y vieran cada tres meses. Luis de Pablo iba a venir, pero no pudo y tuvo que renunciar para comprometerse con otro compromiso que había contraído con anterioridad. Francois Bayle [del INA-GRM] también iba a venir, Beatriz Ferreira [exasistente de Schaeffer, nacida en Córdoba, Argentina] como es que está también trabajando en Bourge, en Francia; es decir, yo hablé y palabré a una cantidad de profesores pero nada de eso se ha dado (Estévez, 1975).

De estos comentarios del propio Estévez surgen las dudas, ¿qué pasó con el trabajo de Douglas Leedy?, ¿cómo se desarrollaron los primeros cursos donde se involucraban los antropólogos y otros cursos interdisciplinarios como comentó Weil? Si bien es cierto que esto de la música electrónica en el país tiene un arranque duro para los compositores locales, y sobre todo teniendo éstos una influencia cerrada de los conservatorios tradicionales, tal como se ha visto en la reacción del Maestro Sojo en el 66, también es cierto que viene emergiendo una generación tocada por los subsecuentes efectos de la rebeldía mundial, la ola que provocó precisamente esta visita de compositores de primera línea en el Festival de 1966, los efectos también de los programas de radio de Del Mónaco, Los Beatles, el rock progresivo que se mencionó antes y además ahora, la influencia del compositor venezolano de origen griego Ioannidis.

Este próspero comienzo, asistido por la amistad de Estévez y Amengual, que lo ha llevado hasta aquí, ahora está en situación comprometida y hacen que Estévez vuelva la vista y sus esperanzas para mantener el proyecto hacia el CONAC; esta nueva institución gubernamental que tiene como objetivo administrar la política del estado para todos los segmentos de la cultura. El maestro ve en el cambio de patrocinio del CSB al CONAC, una

---

<sup>159</sup> Segnini, *Op. cit.* 8.

oportuna para seguir el financiamiento de su proyecto, como lo deja saber: (Mambretti, 1975)

El estudio está en una especie de estancamiento tácito, que no es naturalmente muy deseable esa situación, y estamos tratando, de mutuo acuerdo, sin violentar situaciones, que esto pase a ser una dependencia del CONAC, porque creo que está más afín dependiendo de una organización de este tipo que de un organismo como el Centro Simón Bolívar, respetable, pero que se ocupa más que nada de las cosas urbanísticas y, a pesar de que esto fue creado bajo el slogan de “humanizar a Caracas”, así como se creó el Museo del Piano (teclado), como se crearon una orquesta de cámara y un coro y otras cosas, esto parece que no encaja dentro de la indeosincracia de los directivos de CSB (Estévez 1975)

Ahora bien, el informe que tiene que entregar el recién formado “Comité Nacional de Música”, que estaba conformado por José Vicente Torres, Moisés Moleiro, José Antonio Abreu, Flor Roffe de Estévez, José Francisco del Castillo y Eduardo Rhan, al CONAC, presidido en ese momento por Juan Liscano, en el que se incluía el Plan para la Organización del Museo de la Música Venezolana “Vicente Emilio Sojo” y el Propósito y Metas de la Coordinación Nacional de Bandas, tenía que incluir un recordatorio a los integrantes de la comisión preparatoria del CONAC, acerca de la importancia de que el naciente organismo tomase en cuenta a Fonología en su estructura. Se trató de incluir el primer informe que Estévez introdujo, CSB de 1973, justo al finalizar la instalación de los equipos, por lo que se planteó la paradoja de un informe inconcluso y desajustado con la realidad de un Instituto que ya para ese entonces tiene dos años funcionando supuestamente, por lo que al final no se incluyó en el informe que va al Congreso de la República para la aprobación del instrumento de ley que regirá el funcionamiento del Consejo Nacional de la Cultura<sup>160</sup>.

Paradójicamente, ante toda la situación político administrativa del Instituto en ese momento, y ante el deterioro de la salud del maestro Estévez, una nueva generación aparece en el comienzo del tejido que, de este momento en adelante, comienza a verse como una tela de araña en proceso y que al final tendrá muchas líneas que de cerca se ven inconexas y que al final, desde lejos, sí por fin se podrá ver como una estructura ensamblada. Algo está sucediendo.

---

<sup>160</sup> Segnini, *Op. cit.* 8.

### Fase 3 (1975 - 1979)

El estudio de Fonología parece que arranca, en esta tercera y última fase antes de un nuevo bardo. Se produce un cambio en la dinámica de Fonología, parece que ahora sí toma vuelo. Regresa al país el sobrino del maestro Antonio, Raúl Delgado Estévez, quien acaba de culminar estudios y trabajos en la GRM de la ORTF directamente con el inventor de esa tendencia que se ha estudiado de la música concreta, Pierre Schaeffer y con su compañero Pierre Henry en París. Delgado Estévez, un joven maestro con formación y con los ánimos dispuestos, también coincide con el acercamiento de este grupo de jóvenes compositores, motivados a la búsqueda de nuevos elementos, a la composición y con la curiosidad por el género en sí; algunos de ellos vienen con el traspaso de bagaje cultural del clásico crecimiento intelectual del griego-venezolano, Ioannidis. En este grupo se encuentra a: Ricardo Teruel, Raul Jiménez, Marcela Trujillo, Marianela Maduro, Juan A. Sans, Miguel Astor, Mladen Horvat y Lorenzo Leal. Ahora el curso tiene un examen o audición para entrar y Delgado Estévez tiene estructurado un programa formal basado en el sistema con el que se preparó en París, esto es un lujo, porque además por la calidad de su trabajo Estévez era de los cercanos a Schaeffer. Este recomienzo del estudio queda reflejado en los comentarios de Teruel:

Lorenzo Leal me habló de este curso que estaba dictando Raúl Delgado Estévez, sobrino de Antonio Estévez, recién llegado de Francia, de haber estudiado con Pierre Schaeffer lo que es realmente música concreta, técnicas de grabación de sonido y manipulación posterior de esos sonidos, manipulación sobre todo, sobre cintas magnéticas, o sea que uno corta la cinta, pega los pedacitos al revés o los pone al derecho, pero corta el ataque del sonido, poner la cola, todo eso. Yo tomé el curso, y fue muy interesante porque había un examen de admisión del curso, y ese examen de admisión era primero una cultura general musical, entonces había que hacer un fragmento de una ópera, música clásica, algo popular, música de otras culturas también, que si una música africana, otra música árabe, como para identificar la fuente, digamos, tú tratabas de identificar lo más cerca que podías llegar, tú decías africano y ya está, tú decías eso me suena a Beethoven o tú podías decir eso es la sinfonía número cuatro el (Adagio), si es que hay un (Adagio) en la cuatro; y también había que describir sonidos, entonces habían sonidos electrónicos y no me acuerdo si habían sonidos de otros tipos, pero sé que habían sonidos electrónicos, entonces tú los describías con términos totalmente poéticos, o sea que un sonido aterciopelado, un sonido rugoso, un sonido áspero, agresivo eso era parte del examen digamos, y ya por ese lado yo estaba ganando a tomar el curso, porque además yo estaba en el tercer año ya de la carrera universitaria en ingeniería y estaba en el último año de piano, y estaba estudiando composición con Ioannidis, estaba haciendo como demasiado frente, pero esto me parecía un curso bien organizado. (Teruel, 2007).

El estudio de alguna forma se hace notorio y público, con la diligencia de Raúl se logran coformar clases estructuradas, con horarios determinados y tiempo para prácticas. Se dictan charlas, organizan audiciones y conciertos, al final del primer año, que es como se ha estructurado el método del Instituto, se presenta un concierto con las obras o trabajos finales de los estudiantes. Este curso comienza con el horario tradicional escolar nuestro, es decir, Octubre de 1975, y concluye en junio de 1976.

En cuanto al funcionamiento y la labor al comienzo de este período, nos comenta Teruel:

Raúl realmente tenía una manera de organizar sus clases muy bien, nosotros teníamos horas de laboratorio, también que hasta donde yo sé, era así consistente, así el martes de 10:00 a 12:00 de la mañana, y no tenía otro momento, de repente podía robarme un tiempito más y tal, pero no tenía mucho tiempo disponible, entonces yo trabajaba dentro de mis horarios, y él mandaba tareas, teníamos que hacerlo para la semana siguiente de la clase, al mismo tiempo él invitaba a artistas de distintas disciplinas, por ejemplo me acuerdo que invitó a José Balsa, novelista, escritor, ensayista, invitó a Carlos Cruz Diez, que no fue que invitó a Carlos Cruz Diez, sino que nosotros fuimos a una exposición en la Gobernación de Caracas, que él estaba montando, ni siquiera había terminado de montar, entonces, como era amigo o conocido, conversó y fuimos el grupo de estudiantes.(Teruel, 2007).

Una experiencia realmente cultivadora y variada es, precisamente de este período, una serie de audiciones en las que Emilio Mendoza, en ese momento estudiante de Ioannidis, comienza a presentar los trabajos de otros artistas del continente que se encuentran ubicados en el medio de la música contemporánea y electroacústica. Este punto es relevante pues aquí las líneas de la historia se comienza a hacer visibles y sólidas. Uno de los participantes en estas audiciones, quien no está participando ni en las clases de Ioannidis ni de Fonología, es una joven estudiante de piano para esos momentos y que con el pasar de los años se transforma en una de las figuras prominentes del círculo de compositores ya establecidos, como lo es Adina Izarra. Izarra relata acerca de esto en su entrevista con el autor:

M : Y ¿hubo algún compositor, o algo que te haya motivado a iniciarte en la música electrónica o electroacústica?

A : Te voy a decir, como en los años setenta<sup>161</sup>, Emilio<sup>162</sup> hacía unas audiciones, que él llamaba en Fonología!

---

<sup>161</sup> 1975 de acuerdo a Emilio Mendoza.

<sup>162</sup> Se refiere a Emilio Mendoza.

M : ¿Las hacía Emilio?

A : A las que yo fui las hacía Emilio. Yo una vez escuché una pieza de Coriún Aharonián de Uruguay<sup>163</sup> que se llamaba: *Homenaje a la flecha clavada en el pecho de... uno de los conquistadores...* que era una pieza hecha, creo, con quenás y electrónicos. A mí esa pieza me encantó.

M : Y eso en qué año fue?

A : Eso fue en el año 1974-75, Coriún Aharonián que es un uruguayo, que tampoco es un tipo particularmente electrónico, quizá es uno de esos experimentos de aquel entonces, pero me llamó mucho la atención, en esa época no había nada de enseñanza de música electrónica en Venezuela, y eso me quedó allí.

Estas audiciones fueron vitales para promover el trabajo de compositores electrónicos latinoamericanos, y también para despertar el germen de inquietud por esta música en los compositores locales del futuro cercano; una extensión de logros de pequeñas unidades promotoras de la nueva música. Un ejemplo de este primer impulso estimulante se encuentra también en Ricardo Teruel:

Mi. – Qué te motivó a meterte en ese campo?

Ri. – ...y pasaron en Radio Nacional de Venezuela un concurso, o un festival de música electrónica, creo que era en Checoslovaquia, habían obras muy extrañas.

Mi. – ¿No te acuerdas en qué año fue que escuchaste eso?

Ri. – No sé, yo te puedo decir algunas de las obras que escuché, porque había una, que fue la que más me gustó, que se llama *Ortogénesis*<sup>164</sup> y sospecho, pues no sé si lo confundo, era de Ivo Malec<sup>165</sup>, este, estamos hablando digamos, él es yugoslavo, pero después estuvo con Pierre Schaeffer<sup>166</sup> en París, y todo eso, también hace música sinfónica interesantísima, estaba el *Rey de Dinamarca*, de Feldman<sup>167</sup>, creo con platillos, porque eso es una obra abierta, entonces es una versión que había hecho un percusionista que trabajaba con electrónica, y a mí me entusiasmó muchísimo la obra, la pude grabar, entonces era un cassette que tenía por todos lados, ese me creó un gran entusiasmo por las posibilidades y esa música era digamos, si tenemos que poner nombre, nombrecitos o etiquetas, indudablemente era de la tendencia académica. (Teruel, 2007).

¿Existe aquí una posible conexión entre Alfredo Del Mónaco y Teruel?<sup>168</sup>. Teruel no había asistido a las conferencias de Del Mónaco en el Ateneo de Caracas en 1971, sin

<sup>163</sup> (Montevideo, 1940) “Homenaje a la flecha clavada en el pecho de Don Juan Díaz Solís” obra para cinta 1974.

<sup>164</sup> *Ortogénesis* (1967) Obra electrónica original del compositor Eslovaco Jozef Malovec, nacido en Hurbanovo, Eslovaquia, el 24 de marzo de 1933

<sup>165</sup> Ivo Malec, Zagreb, 30 de marzo de 1925. Compositor francés de origen croata.

<sup>166</sup> Pierre Schaeffer, compositor francés, origen de la música concreta y fundador miembro del GRMC (Nancy, 14 de agosto de 1910; Les Milles, 19 de agosto 1995).

<sup>167</sup> Morton Feldman, compositor norteamericano influenciado por la pintura abstracta, en especial Pollock. Su música frecuentemente usó sistemas alternativos de notación, lo cual contribuyó con un estilo de composición centrada en relaciones de gestos, timbres y sistemas no métricos. (New York, 12 de enero de 1926 - Buffalo, 3 de septiembre de 1987). *El Rey de Dinamarca* 1964, para percusión, violín, cello y piano, uso mayor de campanas tubulares.

<sup>168</sup> Otro nombre a tener en cuenta es el de Ivo Malec ( Zagreb, 30 de marzo de 1925), compositor y director.

embargo le confirmó al autor, que mas tarde estuvo en cercano contacto con el Dr. Alfredo Del Mónaco, quien le transmitió mucho de sus conocimientos personales. Se ve ahora, en 1975, un ejemplo de la inducción por las iniciativas del Instituto de Fonología, cuando la joven Adina, quien forma parte del público en una muestra de música contemporánea latinoamericana, presentada por Emilio Mendoza, se impresiona con una pieza de nombre muy particular *Homenaje a la flecha clavada en el pecho de Don Juan Díaz de Solís*, del compositor uruguayo Coriún Aharonián (1940). Es esta pieza la que determina que una de las opciones de composición de Izarra sea la música electrocústica.

Con Teruel justo entrando al Instituto de Fonología, no con el maestro Antonio Estévez pero sí con su sobrino, se encuentra un lazo entre Pierre Schaeffer, Pierre Henry y Teruel por medio de Raúl Delgado, reafirmado más tarde con la entrada de otro alumno de Schaeffer, Servio Tulio Marín quien, además, también estudió con Max Deutsch (Viena, 17 Nov 1892; París, 22 Nov 1982). Éste, a su vez, fue alumno de Schönberg; otro lazo más interesante, ¿no creen?.

Las redes se construyen con bases más sólidas de lo que mucha gente ha pensado hasta este momento, la desconexión viene por la división de la línea histórica producto de la desconfianza, la ignorancia y el manejo siempre político de todo el hacer humano de una sociedad que no cesa de pugnar con medios desleales y poco éticos en muchas ocasiones. Afortunadamente, estas nuevas generaciones de compositores tienen un chance de variar esto, luego se verá cómo el desarrollo de esta historia muestra los aciertos y desaciertos posibles, y si su vigencia se sostiene hoy en día.

Es muy importante que el lector siempre tenga en cuenta que en 1975 no hay Internet, que las comunicaciones, en este caso por escrito, se hacen por carta, a lo sumo por telex o telegrama en el caso de ser mensajes cortos. Éstas deben ser enviadas por correo expreso o certificado, y las obras sólo se pueden enviar en partituras por este medio o en grabaciones por paquetes vía correo; es decir, la difusión tiene muchas limitantes e interrupciones, pero sobre todo, toma mucho tiempo. Ni hablar del poco interés de los medios de difusión masiva como

---

Estudió con Messiaen, colaboró en el GRM (Groupe de Rescherches de la Musique Concrète). Profesor de composición del Conservatorio de París desde 1972. Unirá en forma coincidencial a Teruel con Diana Arismendi.

la radio y la televisión, anexados a una sociedad que en su mayoría no participa del evento musical del mundo clásico (culto).

En el año que abarca el curso de Raúl Delgado, tres compositores del estudiantado logran concluir piezas, las cuales son estrenadas en un concierto a puerta abierta el lunes 5 de julio de 1976, en la sede de Fonología, en la Avenida Lecuna, al lado de la Escuela de Artes Cristóbal Rojas, justo al frente de las construcciones de Parque Central y apenas a una cuadra donde se presentó por primera vez, en forma de instalación, alguna muestra de música electrónica creada en el país, en este caso *Imagen de Caracas*<sup>169</sup>, con la música de José Vicente Asuar (chileno). En ambos la entrada fue gratis.

Hay otro grupo o movimiento no declarado pero que está funcionando en paralelo, es el de los estudiantes de Ioannidis. Este no es electrónico, es acústico, pero sus miembros de una forma u otra terminan o paseando lateralmente por el mundo electroacústico o por lo menos promoviéndolo. Algunos de los alumnos de Ioannidis se relacionaron con el Instituto o con alguna forma de producción de medios electrónicos. Así se ve cómo Mendoza, quien ha presentado estas audiciones en Fonología junto con Rugeles y Marcano, viaja junto a ellos a Alemania, recomendados por Ioannidis, donde estudian y trabajan *Live Electronic* con Günter Becker en el *Robert Schumann Institut, Musikhochschule Rheinland*, Dusseldorf. Este mismo trío participa de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea que se realizan en diferentes países, incluido Uruguay (donde está el maestro Coriún Aharonián), Argentina, Brasil, República Dominicana y Venezuela (tan pronto tocó piso se disolvió este tornado), entre los años 1975 y 1982. Juan Carlos Nuñez, quien pasa esporádicamente por este curso, aunque se ha especializado más en composición acústica, sin embargo, tiene alguno que otro trabajo con medios electrónicos, al igual que Federico Ruíz. Servio Tulio Marin, luego de trabajar en Francia en GRM incluyendo estudios con Max Deutsch, quien fuera alumno de Schönberg, regresa a Venezuela y ahora, a través de Fonología, nos une a la línea directa de compositores relacionados con el maestrísimo.

La actividad del Instituto es dinámica, se organizan conciertos cada 15 días y se hacen conferencias. Teruel recuerda que él participó como pianista en algunas muestras, también

---

<sup>169</sup> Debe recordarse que el primer músico propuesto para hacer este trabajo era Miguel Fuster, venezolano de origen español, según Del Mónaco (2007).

recuerda haber asistido a conferencias como la dictada por Flor Roffé de Estévez sobre pedagogía, o la de José Balza sobre Thomas Mann, *Doctor Fausto*, por nombrar algunas de las actividades.

Al final del curso algunos de los alumnos se han retirado y se presenta un concierto con obras de los estudiantes que quedaron, así como una obra de Raúl Delgado Estévez, *Derrotas*, para voz y cinta, con textos de Rafael Cadenas. Se estrenaron las siguientes obras:

Estudio de Sincronismo	Electroacústica	Oscar Pinto
In-dependencia	Cinta y percusión	Mariela Trujillo
Nuestra Cultura Vegeta <sup>170</sup>	Electroacústica	Ricardo Teruel
Derrota 1976	Cinta, narrador y solista en vivo	Raúl Delgado Estévez

A continuación una imagen del programa de mano de ese concierto, amablemente cedida por Teruel.

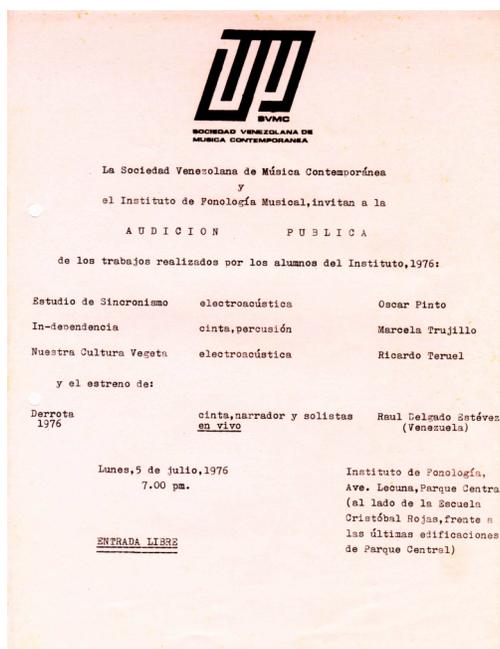


Fig. 40. Programa de mano del primer concierto de Fonología, profesor Raúl Delgado, 1976. (Teruel, 2007)

<sup>170</sup> Curiosamente fue seleccionada como obra, en un primer lote de obras de compositores latinoamericanos, un trabajo que hizo Ricardo Dal Farra para la UNESCO (Teruel, 2007)

Luego de este primer año ocurre la desgracia del Orfeón Universitario, fallecen todos sus miembros en un accidente aéreo<sup>171</sup>, incluyendo a su director en ese momento Vinicio Adames(1927-1976). Esto afecta en una forma particular a Raúl Delgado Estévez, quien se retira del programa de Fonología. Raúl, supuestamente, iba a estar en ese viaje fatal, pero por razones de providencia se quedó en el país. Teruel comenta sobre esto:

...justamente en esas vacaciones, en ese verano, el Orfeón tenía unos compromisos, no sé si eran en las islas canarias, se fueron en un avión Hércules y el avión se estrelló y todos murieron, y Raúl iba a ir en ese avión, pero porque tenía compromisos aquí, que tenía que resolver algunas cosas y tal, él dijo yo voy después y se salvó. Entonces Raúl que era el subdirector del Orfeón, digamos, tomó la responsabilidad de volver a armar el Orfeón prácticamente desde cero, y eso le, digamos muy honestamente para mí, o sea él definió que esa era su prioridad y no podía continuar con Fonología, colaborando y lo veíamos, pero no realmente preparando clases. (Teruel, 2007).

Justo ese año regresa Servio Tulio Marín a tomar el lugar de Raúl Delgado. Marín toma las riendas del curso, viene con la misma formación francesa de la música concreta, con las rigurosidades de describir las fuentes de donde se sacan los sonidos y de manipularlos con el uso artesanal de manejo de las cintas grabadas y demás procedimientos. Comienza lo que sería ese segundo año.

Teruel, por su parte, decide abandonar el curso luego de uno o dos meses, para poder llevar a cabo otros propósitos y debido a que su carrera de Ingeniero requiere de mayor concentración. Como se puede apreciar a continuación, él refiere esos tiempos como algo confusos o accidentados:

... en ese mismo año regresa al país Servio Tulio Marín, que también estudió en París composición y música electrónica, pero yo no hice buen contacto con Servio Tulio, porque yo estaba también más adelantado en la carrera, en la universidad, yo no podía estar perdiendo tiempo con improvisaciones para clases y ese tipo de cosas, y Servio Tulio tiene un tipo como más de ver, vamos viendo, cómo se dice?... Como vaya viniendo vamos viendo! Y ese tipo de cosa, entonces eso me pareció a mí, además que él también estaba aterrizando, o sea él no conocía demasiado el medio, entonces tal vez él esperaba cosas, como él estaba acostumbrado a hacerlas, por ejemplo, lo primero presentándonos, nosotros mostramos nuestras obras, de paso mi obra la siquitilló completita, porque se reconocían sonidos, entonces ya por ahí se crea..., uno adolescente también, tenía veinte años, uno ya se pica un poco no! entonces ya por ahí no fue buen pie, pero esa no es la razón porque realmente y a mí cuando más bien me

---

<sup>171</sup> Una gran tragedia para el mundo cultural venezolano, ocurrió en las Azores en el comienzo de una gira por Europa, 3 de septiembre de 1976.

molesta y yo digo, por qué me molesté tanto, tengo que enfrentar eso y resolverlo y discutirlo y verlo más en profundidad.  
 ...después vi más o menos cómo iba la cuestión, e ir sería presentarme muy accidentado el año y yo no podía arriesgarme a invertir tiempo de esa manera, además yo había sacado ya los conocimientos que necesitaba, ese primer año, yo realmente no necesitaba el segundo año, para seguir creciendo no! en la parte electrónica. (Teruel, 2007).

El curso iniciado por Marín llega a conclusión el siguiente año 1977. Los datos del período son escasos pero sí se puede denotar un poco los resultados por el listado de obras recopiladas de ese período, entre las que se incluyen trabajos de investigación de los alumnos con el profesor. Se encuentran:

*Plasticidad del Objeto Sonoro* (1977) Servio Tulio Marín, Raúl Jiménez

*Especialización Sonora* (1978) Servio Tulio Marín, Oscar Pinto

*Shhh* Música para la película de Luis Villamizar, Servio Tulio Marín.

Una actividad que se podría considerar quizás algo escualida; sin embargo, el autor insiste en el punto de que, durante esos años, los procedimientos estaban muy sujetos a unos tiempos que no son comparables a los de hoy en día. Aun así, este período que va desde 1975 a 1979 es más amplio en lo que a número de estudiantes y obras de diferentes autores se refiere, mientras que la primera fase sería algo más como un estudio personal del Maestro Estévez, cosa que no es nada malo tampoco pues algunos resultados en obras salieron de allí.

Como apreciación general en cuanto al estudio y su filosofía, aquí ya se ve un estudio múltiple, con equipamiento y operativo, donde se pueden usar los métodos de la escuela alemana o los de la francesa. En este caso, se enfoca en la francesa por la formación de los profesores, pero el estudio es suficientemente grande y bien equipado. El autor considera que las condiciones son afortunadas en cuanto a infraestructura y sobre todo privilegiadas para los músicos compositores que se formaban en este campo aquí en el país, al poder contar con profesores de la línea directa con el tope de estas corrientes en Europa.

Entre 1978-79 aparece un anuncio (no apostólico, por supuesto) del presidente del Centro Simón Bolívar:

...los equipos de este instituto adscritos a su despacho, serán vendidos a quien les dé un millón de Bolívares por ellos. El alto Funcionario explica, a la vez, que este tipo de Instituciones Artísticas no tienen por qué depender de una empresa como el C.S.B” (F.T. 1978).

La paz y la tranquilidad de los electroacústicos, que para ese momento tampoco eran muchos, se ve ¿perturbada?, pues no se sabe qué pasará. El asunto del caso es que se decreta el fin de Fonología como se le conocía en ese momento y el equipamiento se pone en venta por doscientos cincuenta mil dólares de la época.

Estudio de grabación y equipamiento electrónico que se puso en venta:

Módulos de Sistema Dolby, un sintetizador modular marca ARP modelo 2500 con un ala extra, un sintetizador de sonido marca ARP modelo 2600, un grabador Nagra portátil, un grabador dos pistas marca 3M (cinta de un cuarto de pulgada), un grabador de cuatro pistas marca 3M (cinta de una pulgada de ancho), un grabador de ocho pistas marca 3M (cinta de una pulgada de ancho), tres grabadores TEAC de cuatro canales (cinta de un cuarto de pulgada), una consola de mezcla de sonido con veinticuatro canales de entrada y dieciseis de salida, dos fuentes de poder, cuatro amplificadores, dos altavoces, cuatro altavoces Altec, dos micrófonos Neumann omnidireccionales, un micrófono Beber, un micrófono Altec, cuatro micrófonos direccionales Altec, con sus fuentes de poder, seis micrófonos direccionales Neumann, dos micrófonos direccionales Sennheiser, un analizador de espectro de señales de audio, tres cámaras de eco (aquí se incluye el echoplateTII), tres ecualizadores gráficos y audífonos

El famoso catálogo de percusión y varios:

Gongs grandes, seis javaneses, tres chinos, tres japoneses, tres timbales, dos bombos, una marimba, un vibráfono, un xilófono con resonadores, un xilófono pequeño, cuatro tambores variados, un juego de cuatro bongós, un juego de campanas tubulares, platillos de diferentes tamaños y tipos, un piano de media cola marca Yamaha, una celesta, un clavecín (éste fue entregado en comodato en 1976 a la Orquesta Nacional Juvenil), toda la bibliografía que incluía ochenta partituras, doscientos discos (pasta), ciento veinte libros<sup>172</sup>. Este listado es la síntesis entre lo que describe Segnini y lo que describe Kovacs. Hay algunos puntos divergentes pero es bastante cercano, como apunta Teruel:

MN: Te envié un listado del equipamiento de Fonología que pusieron a la venta ¿lo revisaste?

RT: El equipamiento que conseguiste de Fonología es excelente. Muchos de los instrumentos y equipos ya habían desaparecido o estaban en mal estado cuando

---

<sup>172</sup> Segnini, 1994. Kovacs, 2007. Noya, 2007.

yo entré en el 75 (vagamente me acuerdo de algún grabador TEAC, no recuerdo el clavecín ni los libros... (Teruel 2007).

Todo lo anterior, en el momento de la creación e instalación, se compró por dos millones de Bolívares, o sea, cuatrocientos sesenta y cinco mil ciento dieciséis dólares con veintisiete céntimos.

Estévez se quedó sorprendido con la noticia, aunque Segnini señala en su trabajo de grado que se creó una polémica por esto en el sector musical. El autor recuerda más bien que fue una cosa interna, no trascendió a medios escritos en forma generalizada y en la escala que tal evento merecía, y por supuesto, la opinión pública nada pudo hacer al respecto. ¿Hay planes para ellos?. Se debe recordar que 1978 fue año electoral y aquí se sugiere que la política de nuevo toca todo el hacer cultural; y en primer lugar, en estos casos, siempre caen las piezas más débiles de defender políticamente.

Estévez, quien ya había previsto que esto iba a suceder y que anteriormente trató de pasar los costos de operaciones de Fonología del CSB al CONAC, ahora había estado haciendo *lobby* para incluirla en el movimiento de Orquestas Juveniles de Abreu, una movida por demás lógica e inteligente (en apariencia). ¿Qué mejor que incluir en un movimiento organizado para los jóvenes algo tan atractivo como un estudio de grabación y de producción de música electrónica? Como se ha visto, y en términos coloquiales, con todos los hierros<sup>173</sup>.

Estévez comentó sobre este momento crítico: (Segnini, 1994)

tenía entendido que el Instituto iba a ser absorbido por la Fundación Orquesta Nacional Juvenil... es lamentable que no se haya llegado a algún acuerdo (...) el estudio funcionaba con un presupuesto irrisorio... inclusive estuvimos apunto de renunciar, pues llegamos a cansarnos. Ahora me retiraré definitivamente del Instituto (...) llegamos a sugerir la necesidad de que el Instituto dependiera del CONAC o de alguna otra fundación musical. (...) Adscribirse a la Orquesta Nacional Juvenil sería una forma de ampliar esta fundación, de suministrarle equipos (F.T. (1978).

Estévez esperaba obtener la inyección vital para soportar el proyecto con una propuesta que presentó a nivel personal al Dr. José Antonio Abreu, quien es el director del naciente proyecto Orquesta Nacional Juvenil de Venezuela.

---

<sup>173</sup> Esta expresión es muy usada por algunos músicos para referirse a equipamiento o instrumentos de primera calidad, un término que el autor siempre consideró chocante.

El año de 1979 marca la entrada a un segundo bardo para Fonología, aunque antes de morir, ya en estado agónico, Eduardo Kusnir comenta a Segnini algo acerca de un evento ocurrido el 15 de marzo de ese año, con un concierto que incluye las obras de *Tres fases* de Carlos García, *Serenatas N°29 y 15* de José R. Salazar, *Pleonasmo* de Oscar Pinto, *Trío* de Alfredo Marcano A., *Quinteto de vientos* de Jairo Zuleta, *Epicilos*<sup>174</sup> de Marcel Fuenmayor, *Neurosis* de Eduardo Márquez, *Cromos* de Jorge Benzaquén, *Entre la Libertad y el Miedo* de Ricardo Teruel, *Voces Waldemar* de Lima, *Interpenetraciones* de Servio Tulio Marín; y que sólo los dos últimos compositores nombrados son electroacústicos, que los demás son obras acústicas<sup>175</sup>. Teruel confirma su participación en este evento con una obra acústica muy peculiar, interpretada por Alfredo Marcano. También comenta acerca de su participación como invitado tocando piano en la obra de García:

MN: ¿Existió un movimiento llamado Nueva Música? En el listado que leí en la tesis de Segnini y en otros trabajos aparecen un grupo de compositores de los cuales algunos coinciden están en Fonología contigo, pero tu nombre no aparece, ¿recuerdas ese movimiento y si tú eras parte de éste? Kusnir le comentó a Segnini de un concierto final antes del cierre de Fonología en marzo de 1979

RT: Conseguí un programa que tal vez resuelva lo de “nueva música”. Te la mando adjunta. Tal vez la obra de Servio Tulio tenía electroacústica y no sé si la de Waldemar, que también trabajaba con video. La mía es para un ejecutante con globos de juguete, pancartas, alambre de púas, cadenas,... es más teatral/simbólica que musical.

Creo que la ejecutó, Alfredo Marcano (quien ya la había hecho en Maracaibo o la hizo después en Maracaibo,... tendría que seguir buscando en los archivos,.. creo que no es tan relevante). Es un obra muy acorde con los tiempos que vivimos, y la escribí después de leer el libro del historiador colombiano Germán Arciniégas que lleva ese título. Creo que en ese concierto yo sólo toqué en la obra de Carlos García: *Tres Fases*. la *Neurósis* de Eduardo Márquez lo hizo tristemente notorio (en mi opinión) porque lo que hizo fue reventar una guitarra acústica contra una silla y el piso... ya yo había leído de statements similares pero en contextos mucho más relevantes, así que no me impresionó mucho. Eduardo fue compañero nuestro con Ioannidis pero siempre lo sentí como un tipo bastante extraviado, extraño... (Teruel, 2007)

---

<sup>174</sup>Esta obra y el nombre de Marcel Fuenmayor no aparecen en la tesis de Segnini. Encontrada en programa de mano original.

<sup>175</sup>Rodrigo Segnini. “Comprender la Música Electroacústica y su Expresión en Venezuela” Tesis de Grado de Licenciatura. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1994. Me tomé la libertad de corregir la fecha de nacimiento de Teruel, no es 1959 sino 1956; además, la lista está cotejada y actualizada con el programa de mano gentilmente cedido en .jpg por Teurel. Man 2007

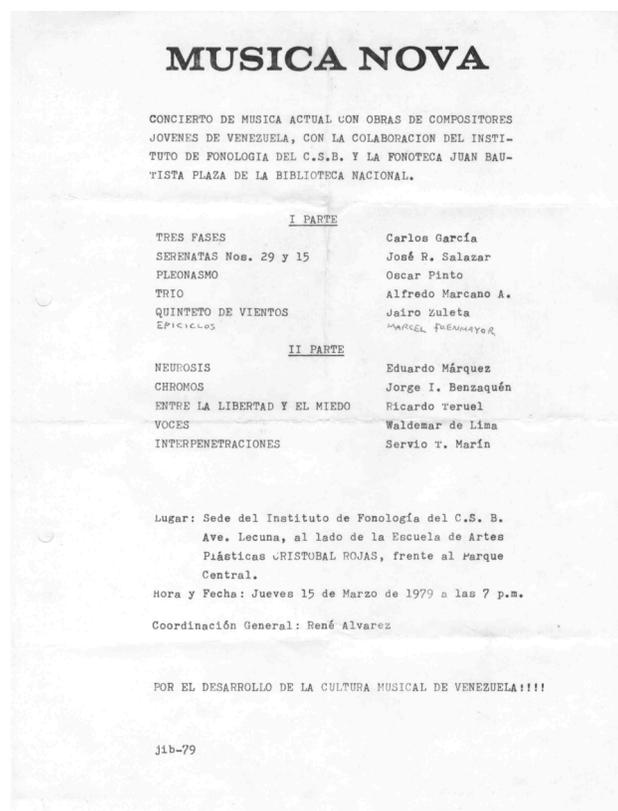


Fig.41. Programa de mano concierto final de curso en Fonología, la obra de Fuenmayor aparece a mano(II). Att. Teruel.

Fonología (II), a pesar de los esfuerzos sobrehumanos del “Dr. Kildare<sup>176</sup>”, cesa funciones vitales por ahora!!!

En cuanto a este período, se deben añadir otros músicos que pasaron por Fonología (II) como Edgar Saume, Diego Silva y Francisco Noya , quienes tomaron clases con Estévez.

En este período 1973-79 Alfredo Marciano(1953), quien forma parte del grupo de estudiantes de Ioannidis, antes de llegar a Alemania pasa por el Centro de Investigación y Comunicación Masiva de Arte y Tecnología (CICMAT) becado por el CONAC<sup>177</sup>, donde estudia composición, estudios físicos perceptivos del sonido, orquestación y música electrónica, luego se reúne en Alemania con el dúo Mendoza, Rugeles y trabaja también con Becker.

<sup>176</sup> Famoso personaje de serie televisiva de los años sesenta.

<sup>177</sup> Numa Tortolero, *Imagen que es Sonido, Sonido que es Imagen, Iconografía de compositores venezolanos y los Instrumentos Musicales*. Fundación Sojo, Caracas, 1996

## ALTERNATIVO II: FASE 2 (1972-1980)

“Los ácidos”, se descargan las baterías...y no en el papel

En este momento, y en paralelo, ocurre un evento vital que aunque está más referido al mundo de las artes visuales, sin embargo es un adelanto de a dónde se dirige el mundo de las nuevas artes, la antesala del multimedia, de las artes integradas y con ejemplos vivos de la línea conceptual–tecnológica. El autor se refiere en este caso a la muestra que se realiza en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber<sup>178</sup> (MACCSI). Este museo, construido sobre el espacio donde se presentó Imagen de Caracas (otra sincronidad), presenta en su octavo montaje la muestra *Arte en Video*<sup>179</sup>, en el cual el país es testigo de este nuevo arte, que ya tiene algún tiempo dando vueltas por el mundo. En esta exhibición se pueden encontrar las propuestas conceptuales en instalaciones, acciones y videos de los artistas tope de ese momento. Caracas se conecta con el presente mundial, se encuentran en esta muestra, además, obras y representantes del grupo neo-dadá Fluxus, dos nombres que nos interesan: Nam June Paik (1932-2006) y Charlotte Moorman (1933–1991), de avanzada en la vanguardia del performance, video y nueva música. El performance de Moorman, uno de seis, es un desnudo con cello. Paik, estadounidense de origen Coreano, es alumno y ha trabajado con Cage; se recuerda su célebre *action* del corte de la corbata de Cage, entre otras cosas. Paik es el pionero del video arte y las video instalaciones. Todo este mundo, definitivamente, está ligado al manejo conceptual del sonido, son descendientes de Russolo, Duchamp y la época de las rupturas. La música electrónica como movimiento por todo lo que vendrá después viene de estas líneas de acción. En esta muestra, por Venezuela estuvo Margarita D’Amico. El artista Carlos Zerpa nos habla de la experiencia de Moorman en el país<sup>180</sup>:

La Moorman llegaría años más tarde a Venezuela, para presentarse con sus Performances en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, esto sería en el año de 1975 y después de presentarse cuatro veces con cuatro Performances diferentes, se iría acompañada de su amiga la videasta venezolana Margarita D’Amico a la población costera de Tucacas, en el Estado Falcón, en donde también realizaría un Performance teniendo como fondo al majestuoso Mar

<sup>178</sup> Como personal del autor, en cuanto al cambio de nombre de este Museo y a la eliminación de las letras externas, no sólo es una pérdida material injustificable, sino que además es una barbaridad y el autor espera de corazón que esta destrucción de la memoria del país y su cultura no tenga éxito o por lo menos que el colectivo entienda que la verdad prevalecerá al final. (Noya, 2007).

<sup>179</sup> El autor expresa que tuvo la suerte de poder pasar a ver esta muestra, fue realmente muy estimulante e influyente, estaba todo lo que debía estar. Hoy en día es innegable lo importante y el valor histórico de la misma.

<sup>180</sup> Carlos Zerpa, *El performance art en Venezuela*, < <http://performancelogia.blogspot.com/2006/11/el-performance-art-en-venezuela.html> >, (05 de septiembre de 2007)

Caribe y como instalación a las palmeras de coco, evento registrado en video por la D'Amico y que fue titulado: "Charlotte Moorman en Tucacas". Qué maravilla!!!! Vale la pena mencionar que el atril viviente para sostener el chelo de la Moorman, fue realizado por el artista conceptual venezolano Claudio Perna, quien como escultura viviente sostenía el instrumento a la chelista."



Fig. 42. Moorman, Paik-Moorman, Moorman-Paik

Junto con esta experiencia del MACCSI, en estos tiempos hay otra cosa importante a reseñar, que es la visita de Merce Cunningham a Venezuela. Con él viene John Cage, quien hace improvisaciones con instrumentos electrónicos, tal como ha referido Emilio Mendoza, quien fue testigo de estas presentaciones realizadas en el Teatro Nacional en Caracas. Un resumen de los activos años setenta para reconfirmar estas ideas en los escritos de María Elena Ramos<sup>181</sup>:

Es importante reseñar que los años setenta habían recibido en Caracas a artistas internacionales del performance que dejaron estímulos en el ambiente. Charlotte Moorman (1975, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas) presentó obras de Nam June Paik, Kosugi, Yoko Ono, Roberto Breer, Joseph Beuys. En 1976 Antonio Muntadas presentó su *Acción-situación Hoy* (MACC). En 1979 se realizó la Muestra de Video del Festival de Caracas (Universidad Central de Venezuela) bajo la dirección de Margarita D'Amico. Allí se presentaron doce video-performances de artistas venezolanos (Ramos, 1998).

Y Margarita D'Amico<sup>182</sup>:

...Moorman realizó seis performances con obras de Paik, Yoko Ono, Kosugi, Beuys y Earle Brown en el Festival de Video Arte del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, en 1975.

En Venezuela actuaron John Cage, Dick Higgins, Philip Corner, David Behrman, Douglas Davis, Gerd Stern, Les Levine, Muntadas, Miralda, Lindsay Kemp, Meredith Monk, Merce Cunningham, Alvin Nikolai y muchos más.

Entre los venezolanos sobresale Rolando Peña, pionero del arte de vanguardia en nuestro país y Latinoamérica, realizador de performances en museos, galerías, festivales y bienales internacionales, activísimo desde los años 60...

Están también los protagonistas de la Muestra de Video del Festival de Caracas 1979, en la UCV: Sonia Sanoja, Diego Rísquez, Carlos Zerpa, Luis Villamizar y Servio Tulio Marín, Luis Manzo y Waldemar Delima, Hugo Márquez y Tiempo Común. Y en otros tiempos, Levy Rossel con sus Bohemios de "Amoroso" en la

<sup>181</sup> María E. Ramos, *Una aproximación al cuerpo de la performance en Venezuela* <<http://performancelogia.blogspot.com/2007/05/una-aproximacin-al-cuerpo-de-la.html>>, (05 de septiembre de 2007).

<sup>182</sup> Margarita D'Amico, *La Revancha del Cuerpo Creador*, <<http://performancelogia.blogspot.com/2007/04/performance-art-la-revancha-del-cuerpo.html>>, (05 de septiembre de 2007).

calle, Diego Barboza, Marco Antonio Ettetdgui, Juan Loyola, Grupo Autoteatro, Antonieta Sosa, Yeni y Nan, Helena Villalobos (en Alemania), entre unos cuantos más.(D'Amico, 2007).

## Alternativo 2.2

Los contrarios se encuentran...

Desde 1975 y en adelante, por el otro lado, en el mundo se comienzan a producir rupturas, cambios y a dinamizar las cosas en una forma tal que aquí en Venezuela, no es que se perdió el paso, sino que ya a la velocidad que se mueven las cosas es difícil estar “in”, sobre todo porque ya se está democratizando la cultura popular mundial, además del efecto globalizador del cine y la televisión, pues está comenzando a funcionar algo que empezó con la primera transmisión vía satélite, la cual se llevó a cabo el 25 de junio de 1967, con la participación de artistas de 19 países en un programa con una duración de 2 horas y media, presenciada por cuatrocientos millones de personas alrededor del mundo. El segmento más popular y recordado fue el espacio de las 8:54 pm GMT ¿adivinen quién?, por supuesto, Los Beatles con su canción pro paz (antivietnam) *All You Need is Love*<sup>183</sup>. La reafirmación del fenómeno continuó con el primer paso en la luna<sup>184</sup> y se terminó de afianzar con las transmisiones de los mundiales de Fútbol; y todo ello sin dejar atrás algo que determinará la dinámica definitiva actual, como fue el ataque terrorista a la delegación Israelí en las Olimpiadas de Munich 1972.

Veamos el panorama mundial en cuanto a los puntos que interesan para esta historia. Por un lado, desde 1974, cuando ya se tienen estas grandes producciones de las bandas más conocidas del rock progresivo, comienza a darse un fenómeno importante en la sociedad, que domina el mercado de la cultura rock, no sólo en la música, sino en todo el *merchandising*. El autor se refiere a Inglaterra, donde el rock y todos sus valores de venta se habían convertido en una salida, en una posibilidad de salir del *undertown*, de la pobreza; se había convertido en el análogo del Hollywood de los treinta y cuarenta para épocas donde el americano normal no podría haber progresado más allá de las rutinas medias de la vida del esclavo industrializado. Todos, al final, quieren transformarse en estrellas del cine, la mayoría aspira a ser descubierto,

---

<sup>183</sup> John Lennon.

<sup>184</sup> Ésta fue hecha en Venezuela por Radio Caracas Televisión (hoy desaparecida por la censura del primer intento de dictadura en América del siglo XXI). Llegamos dos años después al fenómeno de globalización de la TV.

eso significaba algo así como ganarse la lotería para poder salir de la rutina del *mainframe*. Igual, en los cincuenta, sesenta y setenta, todos quieren ser músicos de rock y llegar al estrellato. La frase de Warhol de los “quince minutos de fama” es otra cita textual de lo que ocurre, es algo así como la lata de sopas “Campbell”. Warhol, al igual que García Márquez, basa su creatividad en hacer simplemente reportes, casi crónicas periodísticas de las realidades locales.

El glamour y tipo de vida que se proyecta con las estrellas del rock, ahora es una ventana para las clases menos aventajadas en una sociedad que se está tratando de recuperar, luego de una gran cantidad de años sumidos en la barbarie de las guerras. Se debe resaltar que esto nunca fue aplicable a Venezuela. El único músico rock que pudo hacer vida con esto en ese período fue Vytas Brenner. Hoy en día son muy pocas las bandas que pueden llevar una vida digna dentro de los límites que el glamour establece.

El movimiento comienza a mostrar los efectos de la aceleración de la influencia de los medios. En este momento, en Europa gana la radio y el cine, la televisión no es el fenómeno que tenemos en América; pero está empezando, como ya vimos con los ejemplos anteriores, y con la gran explosión de marketing que sucede con Los Beatles (no en vano la Reina los condecora, rescatan la economía de Inglaterra), ahora los jóvenes ven que sí es posible codearse e inclusive tener la riqueza necesaria para... pues ¿por qué no?, ver a la Reina.

En los setenta, luego del fenómeno musical que significó esto de la música rock y el postpsicodélico, que para este caso es el progresivo o sinfónico, no sólo los segmentos de menos recursos de la sociedad han sido atrapados, sino que ya tenemos ejemplos de la clase media europea influenciada, ¿y por qué no?, con los ánimos de hacer la música que también ellos tienen derecho a apreciar y a consumir; sin embargo, en este momento los nuevos jóvenes músicos, en algunos casos, tienen una formación musical un poco más desarrollada o están en cierta forma más cultivados literaria y culturalmente, y esto es lo que lleva a esta música progresiva a hacerse cada vez más compleja y técnicamente sofisticada.

En este momento, el tener una banda para lograr algo dentro del mercado implica saber tocar muy bien o tener un grado de virtuosismo con unos niveles de composición un tanto menos sencillos. El uso de estructuras largas y complejas también aleja los resultados de la mayoría de los medios masivos, los cuales, hasta ese momento, han estado apoyando estos

movimientos porque es lo que se “vende”. Surge un descontento entonces por esta razón, una caída en los mercados, y estos medios que siguen teniendo que cumplir con normas de uso muy diferentes a las que proponen estas tendencias más artísticas, son las primeras víctimas de estos rápidos cambios. Pero no se quedarán de manos cruzadas.

Esta dinámica de que ahora entran los que más tocan, crea un filtro en la industria y por momentos cercena la entrada que se había abierto, al final de los cincuenta y en los sesenta, a los tipos como el cuarteto de Liverpool.

No es que ahora son mejores músicos, sino que los valores son otros. Esto, sumado a un panorama político complejo, donde encontramos terrorismo actuando en las ciudades internas del continente, estancamiento económico previo a una crisis energética, las dinámicas del mundo moderno y la propuesta social de *Higher Expectation Revolution*<sup>185</sup>, produce algo de ansiedad en ciertos sectores de la sociedad europea, pues genera una movida que va a destrozarse la línea de evolución de este mercado del rock progresivo y de la cultura rock en general, aunque ésta seguirá contenida dentro de ella. Algo muy raro es la aparición del *Punk*. Esto es un lado de la moneda, veamos adentro, y luego veremos el otro lado de la moneda apenas a dos años de esto.

Mientras aquí adentro, apenas en 1976, podría ser que algunas bandas de corte sinfónico estuviesen comenzando, y no me refiero a los proyectos de la Banda Municipal (1973-74), al de Vytas Brenner (1973-78, 1993-94) y a uno que no se menciona mucho pero que es muy particular: *Un Pie un Ojo* (1974-76), donde participaron figuras que hoy tienen un sitio de producción importante en la sociedad musical académica del país, como son Paul Desenne y Juan Francisco Sans. Este proyecto estuvo influenciado por una de las bandas más creativas y composicionalmente diferentes en el género Gentle Giant, grupo inglés que hacía rock progresivo basando su composición en elementos altamente contrapuntísticos.

Ya están dando vueltas Aditus y, en sus comienzos, Tempano. Los grupos incluyen ahora sintetizadores de sonido, mas no son propuestas electrónicas como en la mayoría de los casos de grupos en Europa, aunque algunos de estos sí incluían una que otra pieza electrónica

---

<sup>185</sup> Una concepción asignada al boom de crecimiento de la post guerra. Éste fue cambiado por el del Lower Expectation Revolution, que es el que vivimos hoy en día (Noya, 2007)

en sus trabajos. Gentle Giant en su segundo disco *Acquiring the Taste*<sup>186</sup>, uno de los más contemporáneos en lenguaje, tiene la pieza tema del disco de corte clásico realizado totalmente con medios electrónicos, por decir uno de muchos ejemplos. Aquí en Venezuela, además de este género de corte sinfónico, comienza a surgir una segunda línea en relación con la iniciada por Weil. El jazz, que siempre estuvo más vigente y activo que estos medios populares, aunque no lo parezca, comienza a moverse y empieza a ser motivado por una creciente influencia del *fusion*. Los jazzistas en el mundo no escapan al influjo del tsunami de esta cultura que ahora domina todo, el nombre de donde sale casi todo esto es Miles Davies, quien presenta ahora a dos músicos que lo acompañan, Chic Corea y Herbie Hancock. Este nuevo linaje influye aquí y a mediados de los setenta empieza a atraer a los jóvenes músicos, en particular a algunos que todavía hoy resuenan, como Frank Quintero, Leo Quintero (su hermano), Luis Enrique Alvarado, Franco Nasi, entre muchos. En el primer disco de Quintero con su nueva banda *Los Balzheaguado*<sup>187</sup>s, encontramos a Jesús Sanoja tocando sintetizadores, luego a William Croes en el mismo puesto. De nuevo es preciso recordar que aquí no se trata de música electrónica, sino sólo de un instrumento con sonoridades extrañas asimiladas e incorporadas a la ahora nueva formación de jazz-rock, jazz-fusión.

Ahora el mundo es desconocido, hay muchas cosas pasando y no nos llegan todas a tiempo o nos enteramos luego, ya se conocen, después de la experiencia de Walter Carlos con *Switched on bach*<sup>188</sup>, nombres como Kraftwerk, Tangerine Dream, Can, Holger Czukay, Egg y ahora, sumados, aparecen nombres exóticos como Isao Tomita, Vangelis Papatthanasius, Patrick Moraz, Ash Ra Temple y muchos que tiene el cruce de rock progresivo y música electrónica de verdad verdad; la *aldea global*<sup>189</sup> en plena formación en el concierto colectivo.

Esto está ocurriendo entre 1975 y 1977 en su parte pico y simultáneamente la rareza nos invade, aparece en escena un nombre que marca la discontinuidad en la curva, los Sex Pistols. Este grupo, que por supuesto no llega aquí sino hasta los ochenta, aparece como resultado de esta movida social, el punk, que comenzó siendo una protesta social que luego fue asumida en las artes y, por supuesto, en la música popular primero. No llega así a las

---

<sup>186</sup> Gentle Giant, *Acquiring the Taste*. LP VE-1005. Vertigo, 1971. CD 9688, Universal, 2007.

<sup>187</sup> Frank Quintero & Los Balzheaguados, *Después de la Tormenta*. CBS, 1976.

<sup>188</sup> *Idem. ant.* 50.

<sup>189</sup> Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic*. University of Toronto Press. 1962.

movidas intelectuales ni creativas del medio culto por ahora, claro, son contrarias a esto. Por eso no vemos, al principio, individuos o agrupaciones de cualquier tipo de tendencia de arte contemporáneo del corte académico interesados en indagar en este movimiento para tratar de darle una visión estética justo en el mismo instante en que está ocurriendo, como sucedió en los años sesenta con los movimientos antiguerra y las poesías de las bandas hippies. Sólo quizás en algunas de las alas radicales de los artistas de performance o arte conceptual se puede ver alguno que otro atisbo por ahora, pero no en esa fecha; se verá más en los ochenta. Aquí es, “hay que mostrar lo feo que es la sociedad porque nosotros los excluidos somos producto de ella misma”<sup>190</sup>, la antiestética, “yo destruyo la sociedad destruyéndome”, me atravieso un alfiler por el labio y le estoy arruinando el día a algún aburguesado político. Esto es llevado entonces no a las orquestas, no a los grupos experimentales, sino a los escenarios que estos mismos individuos montan, con guitarras eléctricas y bandas básicas de rock, como las del comienzo de los cincuenta-sesenta, ellos montan un concierto sin saber tocar una sola nota, sólo hay energía, ritmo y violencia, la esencia del rock en material bruto; el *slam dance*<sup>191</sup> es la mejor muestra.

Hay drogas fuertes y mucha sangre<sup>192</sup>. Esto está ocurriendo precisamente cuando aquí tenemos apenas todo lo que hemos visto, una sociedad relativamente sana, media y difusa. Algunos de los grupos locales ya usan los sintetizadores, pero no están enterados en ese momento, para nada, de esto del punk, que llega aquí en los años ochenta. De hecho, el movimiento en Inglaterra declara su propia muerte una vez que se enteran de que la moda ya ha llegado a Nueva York, más o menos en los años 1977–78. Sin embargo, esto dio pie a varios años de reflujó.

En cuanto a la movida creciente del *Krautrock*, ésta apenas es conocida en el país. Grupos como Tangerine Dream, Kraftwerk, Can y ahora los exóticos Vangelis y Tomita, son apreciados por un pequeño grupo de “iluminados”; entre estos hay unos cuantos que son asiduos a los dos mundos, el rock y el clásico.

---

<sup>190</sup> Noya 2007 expresiones para describir el salto...

<sup>191</sup> Tipo de baile frenético donde un gran grupo de espectadores de un toque punk se arremete brutalmente, chocan unos con otros y se golpean sin ningún tipo de límite, se rompen botellas y se cortan etc... están muchote ellos anestesiados con heroína y drogas muy fuertes, a parte de niveles insospechados de alcohol

<sup>192</sup> En el 2007 esta es la realidad cotidiana de Venezuela.

El otro lado de la moneda, el “contrario”. Casi al mismo tiempo y apenas dos años después de formada esta banda emblemática *Sex Pistols* y el movimiento punk, hay un contraataque por parte de la industria y de los medios masivos; la normalidad no puede ser perturbada, el mercado no puede parar de súbito, aparece una película que transforma repentinamente el panorama, ahora más conocido, el cual está también vinculado a unos espacios y a unos químicos. La América de mediados de los setenta, a pesar de la crisis energética, está consolidada en la revolución sexual, y la estabilidad económica post-sesenta, la banalidad y el *swingin* es lo que es. Esta película muestra esto y además se transforma en un fenómeno mundial, se trata de *Saturday Night Fever*<sup>193</sup> (Fiebre del Sábado por la Noche), con un joven Travolta que es lo máximo en una “disco”, compartiendo con unos amigos que justifican el valor del uso de la cocaína, ¿qué tal?. Mientras los jóvenes sin un futuro se manifiestan en una forma abrupta en Inglaterra<sup>194</sup>, en Nueva York un joven confinado en el nuevo modelo de campo de concentración “NY”<sup>195</sup>, encuentra su reivindicación bailando y transformándose en una estrella de las pistas de las “disco”. La “realidad” materializará a esta película más tarde con un lugar que es emblemático, *Studio 54*, el amor y las exaltaciones hormonales de los adultos y pre-adultos se codifican con una movida y en un lugar.

Eso pasó, y revolucionó el mercado en forma brutal, un movimiento que, hoy en día, sobrevive con las tendencias *House* y *Dance*. Estos dos fenómenos entonces coexisten, uno underground (punk) pero no invisible y el otro (disco) afuera y muy visible. El disco entró en el país de inmediato, casi instantáneo; el punk, en cambio, tardó un tiempo en llegar, lo mismo que pasó con la entrada en Estados Unidos.

En lo que se refiere al tema de la situación local, lo que se ha visto está referido mayormente a la capital, Caracas, ¿es que acaso en el interior, en la provincia, no había músicos inclinados por todas estas influencias?

---

<sup>193</sup> “Saturday Night Fever” (España: Fiebre del Sábado Noche), es una película de 1977 dirigida por John Badham, basada en un texto de una revista titulado “Ritos tribales del nuevo sábado en la noche”. Protagonizada por John Travolta y Karen Lynn Gorney, en los papeles principales, trata sobre la vida de un joven neoyorkino que tiene un trabajo intrascendente y en lo único que es bueno es bailando en una discoteca.

<sup>194</sup> Aquí es donde está la vigencia del trabajo de Gabriel y Génesis en su obra *The Lamb Lies Down on Broadway*. Noya, 2007.

<sup>195</sup> Concepto de los nuevos modelos de control. Una ciudad donde todos quieren salir pero no pueden, donde cada individuo se transforma en prisionero y en su propio guardia. Ver *My Dinner with Andre* de Lui Malle, 1981.

Emilio Mendoza, residente de San Antonio de los Altos, zona considerada parte de la gran capital ahora, pero que en ese entonces, se podría decir, se consideraba ¿provincia?, es uno de los que ha estado haciendo estas grabaciones usando el grabador como medio de recordar sus piezas y como instrumento para grabar ambientes de casi radio arte. También se obtienen reportes de los primeros experimentos con grabadores de cinta hechos por el músico Miguel Noya en la ciudad de Valencia. Estos experimentos no pasan de ser también una experiencia local no documentada, pero son el preámbulo de una de las líneas de trabajo que este entonces joven músico continuaría y desarrollaría más tarde; luego de sus estudios, los aplicaría en sus acciones de *live electronics*. Acerca de sus primeros experimentos, Noya comenta:

...Era a finales de 1974, tenía una guitarra eléctrica japonesa muy barata y dos grabadores de cinta de reel viejos, uno stereo y el otro mono, traté de seguir los esquemas de un “Mecánica Popular”<sup>196</sup> donde salían las especificaciones de cómo funcionaba un eco de cintas, se usaban dos cabezales, uno en grabación, el otro en reproducción y se separan los grabadores una distancia equivalente al tiempo de retraso que se quiere y se hace un loop de señal interno, se retroalimenta la señal, este era un diseño sencillo, como las dos máquinas funcionan con diferente velocidad y tensión, el resultado sonoro no es el de simples repeticiones sino el de unos sonidos totalmente inusuales y bizarros, burbujas de lava producidas con guitarra...(Noya, 2007)

A comienzos del año 1976 Noya adquiere, junto con su hermano Francisco, un sintetizador de sonido Roland SH-3, ese mismo año participa como Músico Electrónico en vivo para sonorizar con efectos y música original improvisada la obra *Ciclos* del grupo Arco Iris; este está conformado por tres actores que trabajan el arte de la mímica, Juan Carlos Guada, el Chino y Fernando Ivosky, acompañados por una banda de rock usual a las de los montajes de teatro alternativo de la época: Randolf Latuff en guitarra eléctrica y voz, Gustavo Contreras en el bajo eléctrico, Francisco Palma en piano eléctrico, Enrique Lara en saxofón alto, El Negro Iván en violín eléctrico y Noya en el Sintetizador.

La diferencia en este momento es que Noya es requerido para hacer efectos e improvisaciones musicales como acompañamiento de algunos instantes de improvisación actoral, segmentos reales de música electrónica. En ese momento descubre las posibilidades de desarrollar cosas con este nuevo instrumento y al mismo tiempo, los límites para su uso en vivo. Más allá de tocar líneas melódicas, como se venía haciendo en los grupos de rock, hacía

---

<sup>196</sup> Atención de Carlos Espejo.

segmentos con sonoridades electrónicas. Esta obra se presentó en vivo en la Universidad de Los Andes y en el Colegio de Médicos de Mérida, en el Teatro de la Opera de Maracay y en el Colegio Americano de Valencia, en ese mismo año de 1976. Es quizás la primera experiencia de *live electronics* en el país. La diferencia en ese momento es la intención, ya no del uso del sintetizador en la forma tradicional de melodías orquestadas en piezas de rock, aunque sí había algunas secciones de esto, sino de verdaderos instantes con sonoridades totalmente electrónicas. Noya nos comenta sobre sus inicios con la síntesis de sonido:

(...) fue una experiencia orgánica totalmente. Recuerdo el año 1976 más o menos en febrero lo compramos, el SH-3 de Roland en la Yamaha de Valencia, a crédito. Mi hermano y yo (...) tan pronto puse mis manos sobre él, fue como si toda mi vida hubiese estado manejando este tipo de máquinas, por supuesto no sabía la parte técnica, pero en poco tiempo podía pasar de un sonido de mar con gaviotas, a un carro de carreras, a una orquesta de violines pasadas por una sustancia gelatinosa. Luego, ya en la escuela, completé el conocimiento teórico y técnico para el propósito que me interesaba, el de hacer música electrónica generada totalmente en vivo(...)"  
 en Ciclos, tenía que acompañar y sugerir estados emotivos a una serie de movimientos de expresión corporal que ocurrían por momentos durante la obra, incluyendo el de sugerir espacios ... (Noya, 2007)

Noya no sólo quedó allí con el uso del sintetizador para obras de teatro, también hizo una serie de experimentos caseros con cassettes y reel produciendo grabaciones multipistas, piezas electrónicas que muestra en pequeñas audiciones locales entre 1976 y 1978 de poca trascendencia.

Parte luego a Estados Unidos, en 1978, y allí estudia en Berklee donde aprende el arte de la síntesis de sonido con ARP de todos los modelos Odessey, 2600 y 2500, similares a los de Fonología. Estudia con Steve De Furia, quien luego sería el programador y asesor de Synclavier para Frank Zappa y Chris Noyes, quien todavía es profesor de esta escuela. Luego pasa por el *Massachusetts Institute of Technology* (MIT) donde estudia *Computer Music and Sound Síntesis* usando *Music II*, un lenguaje desarrollado por Barry Vercoe. Asiste a las conferencias dictadas por Max Mathews, Adrian Houtman, Marvin Minsky y Charles Dodge, entre otros. Toca el mundo que tocó Del Mónaco diez años antes. Allí descubre que realmente la música pregrabada presentada en conciertos, a menos que sea una cosa demasiado elaborada y con un trabajo de espaciación muy particular, es como dice Del Mónaco “asexuada y aburrida”. Propone entonces que el compositor, su energía interior y su conexión real con las

máquinas, es determinante para evitar esto. Descubre que el camino que ha estado haciendo aún en la escuela con *live electronics* es lo que le interesa más y decide enfocarse más en esto, pero ahora con el interés de desarrollar la investigación con esta plataforma de computadoras. Sus estudios en MIT son en 1981, por lo que las computadoras personales pequeñas (PC) no están en el mercado y para hacer música con computadores se necesita una institución con plataformas grandes muy costosas. Noya nos comenta al respecto:

Usábamos una PDP 11/50 de Digital, una computadora diseñada originalmente para manejar centrales nucleares, tenía el tamaño de un cuarto, pero era una maravilla mi primera experiencia con un computador, ...de las cosas que más me asombraron hubo un trabajo de filtro que había eliminado todo el acompañamiento orquestal de una grabación con la voz de Carusso y luego se le había reorquestado con texturas totalmente electrónicas, unas muestras de *speech synthesis* donde se escuchaba a una computadora hablar con elementos sintetizados, todos los aspectos de la psicoacústica de la charla del Dr. Houtman y que Vercoe podía programar desde su casa, y que tenía un teclado que transcribía en tiempo real la partitura, todo esto era antes del MIDI...(Noya, 2007)

Una nueva línea de formación se estaría generando, nada familiar o relacionada con los Maestros Europeos de previos músicos venezolanos.

La escuela Americana es muy diferente a la de Europa, sus métodos son más sencillos y abiertos al mismo tiempo, la enseñanza es directa, *hands on* lo llaman. Debemos mencionar que en los comienzos el compositor trabajaba componiendo y desarrollando la idea, pero no ponía las manos sobre el equipamiento. Esa es la razón por la cual el Maestro Estévez no consideró, para los créditos, a Kovacs ni a Weil en su Obra; él es el compositor, era la norma.

América democrática es, “haz tu trabajo y mientras más trabajos más méritos, por ende más recursos, más ganancia”. Además, debe recordarse que en estas Instituciones donde están los grandes laboratorios del momento y que en la actualidad son Instituciones privadas, el financiamiento proviene de entes privados; hay que pagar para tocar y crear música. Es menos socialista que en Europa. Un punto de comparación algo interesante, pues aquí ¿qué vendría a ser el CSB?, ¿por qué estas diatribas y conflictos insituacionales entre CSB, CONAC, FONJV?, un mundo totalmente en confusión ya desde ese entonces, esto no ha cambiado aquí un ápice.

Volviendo a la nueva línea que se está tejiendo con los encuentros Noya, MIT, Ralph Records, tecno inglés, alternativos europeos y californianos, Oingo Boingo, el punk, OMD, Joy Division, Yellow Magic Orchestra, Random Hold, Gabriel conceptual “Tour de China 1984” en Boston 1980, Devo y Berklee; esta tendencia musical es ahora un híbrido nuevo para

el país. En esos años de 1978-1982 en Boston hay un primer grupo de venezolanos en Berklee College que incluye a Frank Quintero, Pablo Manavello (ex miembro del grupo de Vytas), William Croes, quien también visita a MIT, Rodolfo Reyes y Carlos Nieto, quien presenta a Noya la idea de usar baterías reales grabadas (*drum drops*), un visionario en lo que al uso de los que hoy en día utilizan los loops de baterías pregrabadas; claro, con las limitantes de ese momento venían ejemplos para ensayar en un disco de vinilo.

Mientras tanto, aquí en el país entre 1977 y 1978 nace Musikautomátika, el primer grupo privado e independiente con un estudio propio de producción, que incluye instrumentos electrónicos con los cuales se pueden realizar los experimentos que antes sólo se podían hacer en el estudio de Fonología, por supuesto con algunos límites; es indudable que Fonología en comparación está “enhierradísimo<sup>197</sup>”. Es la primera banda en el país que hace música electroacústica en conjunto.



Fig. 43. Primer estudio de Musikautomátika, Caracas 1978

Musikautomátika comienza en ese momento como un grupo de improvisación y experimentación con música y elementos electroacústicos, en sus procesos están ligados al camino de los artistas multidisciplinarios que vienen de estas corrientes y que hemos estado presentando, pertenecientes al arte conceptual, el *performance*, los multimedia, el cine, el ensamblaje y las instalaciones. Tienen el primer taller o laboratorio de experimentación privado, no incluido entre los catálogos del mundo de la música académica, clásica o culta. Su estilo no es puramente electrónico, pues incorporan instrumentos originales creados por ellos y hacen uso de instrumentos acústicos. En sus primeros intentos no incluían sintetizadores pero

<sup>197</sup> Término usado a mediados de los ochenta para denotar posesión de buenos equipos, sobre todo sintetizadores y teclados.

sí pequeños generadores y módulos electrónicos, procesadores de sonido y equipos de grabación; en todo caso, sus primeros eventos son más definibles dentro del campo de la acústica, electroacústica, medios mixtos y de todas las tendencias mencionadas. Un ejemplo sería su pieza *Ejercicio Estructural del Tiempo* del año 1978, esta obra es la mezcla en vivo de tres columnas sonoras simultáneas, para tres películas de Ricardo Jabardo con una duración de veintiseis minutos, presentada en la Alianza Francesa en Caracas.

El grupo, formado como equipo de exploración libre e improvisación, poco a poco se va asentando en su trabajo de investigación; de hecho, comienzan a grabar sus experimentos locales y entre el año 1979 y 1983 logran consolidar un disco que es autofinanciado y publicado como una edición limitada. Su conformación inicial incluye a Alvis Sacchi (Italia), diseñador profesional; Luis Levine (Argentina), biólogo; y Estefano Gramitto (Italia), ingeniero de sonido especializado en sonido para cine.

A continuación, algunos detalles del origen de esta banda y sus inicios, tal como refiere Alvis Sacchi:

Empezamos rústicamente en 1977. En 1978 ya éramos Musikautomátika.  
 Nada de sintetizadores; para esa época sólo disponíamos de generadores de onda muy básicos, o sea, éramos electro-acústicos. De hecho, la foto es de esa época (78-79?)  
 Construíamos-modificábamos nuestros instrumentos electrificados y procesábamos con loops físicos en viejas grabadoras de reel!.Luego vinieron los Ecos de Roland...  
 Los primeritos teclados fueron unos Casio-calculadoras portátiles...jajajajaja!  
 Qué tiempos aquellos!!!Abundan las anécdotas en el baúl de los recuerdos...  
 Recuerdo gratamente que a falta de real para comprar teclados más profesionales, íbamos a grabar largas secuencias de acordes en cassettes a tiendas como las d'Ambrosio (órganos) y Yamaha (Strings ensembles), que gentilmente se prestaban para estas sesiones....  
 Luego las reproducíamos en casa con algunos efectos y grabábamos encima en un Teac cuadrafónico de 1/4!, (Sacchi, 2007).

En cuanto a la formación del grupo y a sus primeras obras, desde el comienzo ya están definiendo su campo de acción y su integridad al trabajo, como diría “G.I.”<sup>198</sup>. Musikautomátika es un postulado de creatividad libre en todo el sentido de la palabra y con los riesgos que ésta contiene, añadiendo el procedimiento electroacústico como recurso. A continuación, una relación de algunas actividades de este grupo durante ese período de tiempo:

---

<sup>198</sup> Georges Ivanovich.

Musikautomatika:

Es una experiencia de creación colectiva instantánea, en la que la improvisación juega un papel fundamental, pero, en contraste con el jazz u otras formas de música popular, no se postula ningún patrón preestablecido ni un propósito terminal...(Luis Levine, 1979)

Eventos:

1978 - EJERCICIO ESTRUCTURAL DEL TIEMPO - Mezcla en vivo, de 3 columnas sonoras simultáneas, para 3 películas de Ricardo Jabardo. 26 min. Alianza Francesa, Caracas.

1978 - CONCIERTO - Centro de meditación LUKS.

Se desarrolla un trabajo de diseño para resolver técnica y estética en nuevos instrumentos; también se incluyen instrumentos tradicionales de todo tipo, explorados ingenuamente, sin restringirse a sus técnicas usuales y, eventualmente, modificándolos en su estructura y afinación.

1979 - TALLER DE IMPROVISACIÓN - Centro de meditación LUCKS. Ejercicios de improvisación musical colectiva con músicos de distintas tendencias durante 12 sesiones.

1979 - "El hombre de Maíz" - Mezcla en vivo en el performance de Diego Ríquez. 1ra. Muestra de Video de Caracas, U.C.V.

Búsqueda de nuevas sonoridades y técnicas con materiales tales como agua, vidrio, madera, acero, maíz..<sup>199</sup>

Musikautomatika se quedará por un buen rato.

Un punto a resaltar particularmente de este período, fue la gira de conciertos de Vytas Brenner<sup>200</sup> en el año de 1977. El autor tuvo la oportunidad de ver un concierto de esta gira en el Teatro de la Ópera de Maracay. En esta gira se hizo la grabación del disco en vivo. La particularidad de este concierto es que fue en cuadrofónico, sí, así como lo leen, cuadrofónico, el ingeniero del concierto fue Fonseca y el equipamiento de sonido de la joven compañía Audiorama. He aquí un ejemplo de recursos de la electrónica usados en el contexto rock progresivo (Vytas junto con Gerry son pioneros del *World Music*). Noya comenta sobre este evento:

Quedé muy impresionado, no sólo por la calidad del sonido, uno de los mejores que he escuchado en mi vida, sino porque Fonseca alucinó y manejó en forma creativa la espaciación como yo nunca antes había escuchado. Los tambores de la batería y algunos sonidos claves rotaban en círculos alrededor nuestro. Esto marcó mi interés por un aspecto de la producción de música electrónica en vivo y reforzó todo lo que me había imaginado pudiese haber sido un concierto de Pink Floyd en cuanto al uso de sonidos viniendo de múltiples puntos. (Noya, 2007)

<sup>199</sup> En esta muestra también se presentó una obra de Servio Tulio Marín.

<sup>200</sup> La coincidencia más asombrosa es que Vytas me invitó a tocar en concierto con él, que fue en el CELARG, en cuadrofónico y con Fonseca como ingeniero. Éste se transformó en su último concierto antes de irse definitivamente para Europa.

## ALTERNATIVO II: FASE 3 (1980-1984)

Esos amados odiados 80 y el baile no paró....

Con el comienzo de Musikautomátika se abre la década movida, pero detenida en el mismo lugar. El punk llega a Venezuela, los efectos de la decadencia espiritual y superficial del gobierno ya son palpables en el entorno social, un vacío interior invade el espíritu humano local, en la medida que se ha acelerado el proceso de conexión con el mundo. Cuando los grupos de estudiantes que se formaban en el exterior y que vivían en verdaderas democracias, en contacto con lo actual, con ciudades limpias, con culturas donde la mayoría de la sociedad es honesta o por lo menos trata de serlo, donde no hay la maldad típica del más vivo, una vez ya formados, comienzan a regresar trayendo la imagen de grupos humanos que funcionan, ciudades que funcionan, comienza la ruptura cultural subsecuente. Mientras un grupo de estudiantes sale, otros regresan. Regresan al país Rada, Noya, Adames, Rugeles, Mendoza, Marcano, entre miles; ahora salen del país Izarra, Arismendi, D'Escrivan, Lorenz, entre otros. Unos con experiencias definidas por una tendencia nueva y otros a enfrentar los cambios de estas.

Mientras aquí los jóvenes están recién conectándose con Sex Pistol, y con cosas tan disímiles como Saga, Queen, Police, y nada más y nada menos que con Nina Hägen, totalmente desconocida en el entorno bostoniano. Los nuevos recién llegados en la primera parte de la década de los ochenta tendrán que enfrentar los golpes producidos por los desaciertos de la complicidad social y por la irresponsabilidad del manejo alocado de las masas de dinero que entra, por el producto de la crisis energética planetaria del final de los setenta. Este es el comienzo de la construcción de una sociedad planetaria que va disparada a la aldea global, con las posibilidades de que realmente se tengan que cambiar las estructuras de poder. Son el primer golpe fuerte a las tendencias rebeldes de este tiempo y se acercan al año 1984 de Orwell, pero sin haber llegado a ello todavía. El fenómeno disco que había polarizado a los músicos dividiéndolos en rock y disco, dos enemigos no reconciliables, con la interrupción del viaje que había comenzado con los psicodélicos y continuado con los progresivos, produce cambios notables que se muestran con el ascenso de algunas nuevas tendencias y con el decaimiento de otras que tienen cierto tiempo en el mercado, aunque no el suficiente. Ascenden Gabriel, Collins, descienden Génesis, Yes; ascienden Talking Heads,

Devo, desciende Jethro Tull, Gentle Giant; ascienden Blodie, The cars, desciende ELP. La industria es la conciliadora, encuentra que el sector rock está mutando y que el creciente mundo del disco no ha podido penetrar este mercado de la cultura rock y punk. Ocurre algo particular, los punks aprenden a tocar y ahora pueden mantener el ritmo, he aquí la respuesta, aparece el *New Wave*, chicos de negro tocando rockailable pero modal y suficientemente simple como para empezar desde allí. Este fenómeno es ahora la pauta, hay algo de encanto en vestir de negro, de punk, sin tener que sangrar; de hecho, hasta se puede hacer algo de música *cool* y con estilo. Se están abaratando los precios de los equipos, está apareciendo una nueva generación de sintetizadores ya polifónicos y digitales, los equipos de cine y de video se empiezan a hacer accesibles, una nueva estética está saliendo; de aquí el grupo de alemanes que están en el Krautrock se encantan con el lado estético y lo asumen, sale una nueva generación de propuestas que mezclan ahora el *rock new wave* de baile, la electrónica y la estética disidente del punk, algo como *new romantic*. El Bowie andrógono del período final de los setenta, el Eno de Roxy Music, las nuevas caras de Sylvian y Japan, la de los japoneses de Yellow Magic Orchestra, el glamour experimental de *Orchestral Manouvers in the Dark* (totalmente desconocidos aquí), los nuevos ácidos como Los Residents, Chrome, MX80 dictan la nueva pauta, algo que ya en ese momento se conoce en el *underground* como *techno* y que iría a evolucionar y explotar durísimo desde mediados de los noventa hasta el nuevo siglo. Todo esto, junto con algo que pego aquí, el *Reggae*<sup>201</sup>, y por supuesto las avanzadas propuestas neoconceptuales caribeñas en voces de Ruben Blades y Willie Colón, la suma de todos estos ingredientes en un sancocho gigantesco es el mundo pre Orwelliano que algunos traemos de regreso a un país al borde de la quiebra y a punto de enfrentarse por primera vez consigo mismo.

Esos ochenta tan vibrantes, pero tan pesados internamente al mismo tiempo, constituyen el tiempo donde la inercia se rompe y, en contra de la corriente, un primer grupo de interesado en todas estas cosas, completamente alejados de la cultura de los conservatorios pero con formación, tratan de hablar. Estos recién llegados no encuentran un país totalmente vacío, hay quienes no han salido, pero tienen a estos amigos que traen las cosas. Hay quienes nacieron para hacer los cambios o para cambiar ellos mismos. Así como existían los conceptuales haciendo y gritando, estos nuevos llegan, algunos gritan, pero la mayoría habla

---

<sup>201</sup> Base origen del dub y sus nuevas variantes. (Noya, 2007).

fuerte sin gritar; el solo acto de hacer, de existir, ya es un desafío al frasco de cartón social local.

Noya llega a comienzos de 1982 e inmediatamente comienza su acción orientada por el arte conceptual, la electrónica en vivo *live electronic* y el arte multidisciplinario, con una serie de conciertos conferencia donde usa en vivo su sistema Noyatronic<sup>202</sup>. Este sistema que diseña en EEUU mientras estudia, es la herramienta ideal para sus propósitos en ese momento, es capaz de deformar ideas musicales enteras con un sistema de *delays* cuadrofónicos usando dos grabadores de cuatro canales, simultáneamente con sintetizadores analógicos monofónicos, sumado a un polifónico de ocho voces con las cuales crea verdaderas obras sonoras penetrables y envolventes. Este sistema lo usa en conferencias donde habla de las perspectivas del futuro de la música electrónica y el arte, un futuro donde habrá un nuevo híbrido entre artista e ingeniero, un futuro donde el músico del nuevo siglo (este) sería capaz de generar un sonido de un minuto provocando a una audiencia un trance hipnótico y alucinatorio con duración de varias horas. Esto es 1982, comienzo de década, ya a finales de ese año está interrelacionado en amistad con Vinicio Adames<sup>203</sup>, y conoce a Julio D' Escrivan. Uno que llega y el otro que sale.

Aquí ya comienza el primer cruce academia-alternativo de esta época, la experiencia de Automatika es hasta ese momento más alternativa por el perfil de los usuarios. A finales de ese año 1982, Noya participó en un concierto para órgano y sintetizadores junto con Stephanie Duncan, el cual se llevó a cabo en la Iglesia Luterana de La Castellana, fue producido y patrocinado por Steffan Gosewinkle y es una de las primeras experiencias, si no la primera, hecha en Venezuela donde se ejecuta *live electronic* música electrónica en vivo simultánea con video proyección, al mismo tiempo todo manipulado en vivo y utilizando tecnología tope<sup>204</sup>. El concierto se podía ver en una pantalla grande de video con un *Videobeam*, el sonido era en cuadrofónico diseñado por Noya y con Gosewikle de Ingeniero. Stephanie Duncan, quien era la organista, trabajaba en el conservatorio de la Filarmónica de Caracas y era la

---

<sup>202</sup> Noyatronic es un delay cuadrofónico controlado físicamente con dos grabadores de 4 canales, diseñado a partir del sistema usado por Brian Eno y Robert Fripp.

<sup>203</sup> Hijo del desaparecido director del Orfeón Universitario.

<sup>204</sup> Aunque existe una experiencia previa en menor escala en una sola pieza presentada en el festival de video y performance de la Universidad Central, 1979. Riquez–Automátika y Marín con danza.

organista asignada a la iglesia Luterana. Oscar Blanco Fombona<sup>205</sup> era el director y creativo del video y de las proyecciones intervenidas en vivo.

Este evento funcionó así: tres cámaras de video tomaban diferentes ángulos de los ejecutantes, en este caso Duncan y Noya; estas tres cámaras iban a un mezclador de video y luego se enviaba la señal al *videobeam* por un lado y por otro a un equipo de grabación en Umatic <sup>3</sup>/<sub>4</sub>. El público que estaba abajo, en la nave central de la Iglesia, (el órgano estaba atrás, arriba), escuchaba el concierto en cuadrofónico y veía las acciones de los instrumentistas en la pantalla de video. Se tocó una sola pieza electrónica, una de órgano y luego un arreglo que usaba órgano y electrónicas. Noya, para esta oportunidad, usó de nuevo sistema Noyatronic.

<p>ASOCIACION CULTURAL "MUSICA ANTIQUA" PRESENTA</p> <p><b>CONCIERTO DIDACTICO PARA ORGANO Y SINTETIZADORES</b></p> <p><b>26 Y 27 DE NOVIEMBRE 1982.</b></p> <p><b>HORA 8:30 P.M.</b></p> <p>DIRECCION: IGLESIA LUTERANA LA RESURRECCION LA CASTELLANA - 4° AV. ALTAMIRA</p>	<p>PROGRAMA</p> <p>1. "Ciacona en Re menor" Stephanie G. Duncan      Johann Pachelbel</p> <p>2. Transición I a- L.Ritmo b- Inercia 10<sup>o</sup> Miguel Noya      Miguel Noya</p> <p>RECESO</p> <p>3. Carillon de Westminster Stephanie G. Duncan      Louis Vierne</p> <p>4. El Viaje Miguel Noya      Miguel Noya</p> <p>5. Interfase Toccata y Fuga en Re menor Hommage a Frescobaldi 1) Prelude au Kyrie 2) Fantaise Stephanie G. Duncan/Miguel Noya      J. S. Bach Jean Langlais</p> <p>ANIMACION: Waldemaro Martines</p>
--	--

Fig. 44. Programa de mano primer concierto de *live electronic* de Noya en Caracas. 1982



Fig. 45. Duncan- Noya primer concierto órgano y sintetizadores en Caracas. 1982

<sup>205</sup> Quien luego se hiciera famoso por las lamentables pero célebres imágenes de un tanque tratando de tumbar la puerta del Palacio de Miraflores. El conductor de ese tanque es hoy en día gobernador de un estado.

Durante el siguiente año se funda el primer intento colectivo internacional FLAT (fuerzas libres de tecnología y arte) con sedes en Caracas y Boston, como resultado de las ideas del grupo para ese momento, formado por Lucía Padilla, artista de instalaciones y diseñadora; Carlos Espejo, arquitecto, diseñador y especializado en dirección de arte para televisión; y Miguel Noya, compositor y graduado en música electrónica. Este trío conforma una agrupación local para la experimentación de arte con alta tecnología, presentado como instalaciones de performance multimedia. Comienzan con el nombre de Magia, el grupo en sí es una reacción típica de rebeldía ante la academia, y para ese año ya tienen una pieza de música electrónica sonando en la radio, llamada *Vida Cotidiana*, que contiene elementos de mezclas de géneros que incluyen el tecno, rock progresivo y electrónica experimental, disfrazada como una pieza pop. Durante ese año, 1983, la actividad tanto de Noya como de Magia incluye:

Salón de Artes Visuales Arturo Michelena, en la categoría de arte no objetual, con la obra *Coparticipación Ambiental VIII* original de Noya, con la colaboración y participación de Padilla y Espejo. Este *performance* incluía acciones y música electrónica cuadrofónica en vivo ejecutada por Noya y Padilla.



Fig. 46. *Coparticipación ambiental VIII* Noya-Padilla *performace* con *live electronic* 1983. Salón Arturo Michelena, Valencia.

Participación en el VI Festival Internacional de Teatro de Caracas, en lo que se denominaba teatro permanente. Este evento fue una instalación audiovisual hecha por Magia, con diapositivas sincronizadas y proyectadas en una estructura escenográfica original, el grupo tocaba dentro de un cubo de plástico donde funcionaba todo el equipamiento de control, una especie de laboratorio móvil con música electrónica en vivo ejecutada por el trío.

Magia, el trío electrónico y su módulo laboratorio móvil, dentro del Ciclo Expresiones del Siglo XX; este evento fue programado en la Sala de CANTV dirigida por Eduardo Marturet. En este ciclo también se presentó Ricardo Teruel.

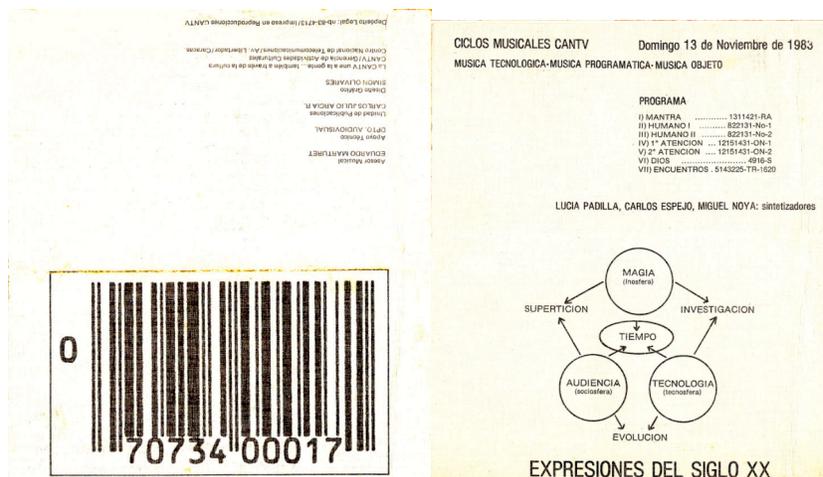


Fig. 47. Programa de mano concierto de Magia Ciclo Expresiones del Siglo XX.1983

Una noche de Arte Psicotrónico, un evento tipo *happening* con varios *performers* presentando sus propuestas, entre estos se pueden mencionar, además de Magia, Clementina Cortéz, Gonzalo Rodriguez (único evento hecho por este predecesor pionero de los productores de *raves* y fiestas); y he aquí el primer cruce de grupos electrónicos del país, una participación especial de Musikautomátika, el ingeniero del evento fue Jim Kovacs.[primer cruce nuevos con Fonología (II)].

Magia en la Universidad Simón Bolívar, una noche de improvisaciones de música electrónica desde el laboratorio móvil de Magia/FLAT. Casa del Estudiante de la USB. Evento organizado por Douglas Vidal de la escuela de Urbanística.

El mercado del disco y la radio se ve sorprendido por un trabajo discográfico, editado y publicado ese mismo año de 1983, se llama *Upadesa*<sup>206</sup>, su autor, Angel Rada. Rada es un músico autodefinido en ese momento como electrónico, ya hay antecedentes mayormente foráneos de ese tipo de música en la radio, con ejemplos salidos de los programas más ácidos del “de los duendes existen”, Alfredo Escalante y, por supuesto, uno que usó mucho el término música planeadora, Arturo Camero. Una estación más allá de Capital y Radio Nacional, ahora Radiodifusora Venezuela (am), que ponía todo el rock nacional.

<sup>206</sup> Angel Rada, *Upadesa*. Uranium Records, 1983.

La obra de Rada viene a ser junto con la de Magia, que había estado sonando en paralelo, las primeras verdaderas obras electrónicas nacionales del género alternativo puestas al aire.

Angel Rada rompe el celofán con esta autoproducción con música original y sin el apoyo de una disquera grande, utilizando su propio sello, Uranium Records. Este procedimiento de crear el medio de producción y distribución simultáneamente, es una característica de este tipo de producto experimental; de hecho, funciona así hasta hoy en día en el contexto mundial, sólo cambian las escalas. Rada no es egresado de los conservatorios locales y cuenta con un estudio de producción personal operativo, con varios teclados, un verdadero pionero en esta rama del alternativo. La atención es movida<sup>207</sup>. Rada saca un segundo disco ese mismo año llamado *Viveka*<sup>208</sup> y conjuntamente sale el primer disco de Musikautomátika. Como vemos, este año aparece como el primer año en que se editan discos de música electrónica en el país, del corte experimental y con un descendiente del Krautrock, que es de donde viene Angel. Este inicio no es un brote temporal corto, es apenas el comienzo. Rada es el artista del género con más grabaciones editadas hasta la fecha, con 21 discos, los primeros en vinilo y luego en discos compactos.

Debemos mantener en mente y recordar que 1983 es el año Bicentenario del nacimiento del Libertador Simón Bolívar, se llevan a cabo los Juegos Panamericanos en Caracas, ocurre el viernes negro y, para rematar, es año electoral.

Fonología está en pleno funcionamiento, por primera vez vemos en contexto una movida real, en lo que se refiere a la música electrónica, con un arranque esperanzador, y en realidad, es un año muy activo luego de una especie de inamovilidad cultural. Police y Queen dieron vuelta por aquí.

Un vistazo a la discografía de Rada<sup>209</sup> para introducir el valor, la vigencia de las producciones alternativas, que de paso ha de considerarse que no se quedan en un solo personaje.

---

<sup>207</sup> Noya comenta: “yo lo escuché en radio, no lo podía creer, hay más haciendo ruido.” (Noya, 2007)

<sup>208</sup> Angel Rada, *Viveka*. Uranium Records, 1984.

<sup>209</sup> Detalles de catálogo en referencia discográfica.

Upadesa (1983) y Viveka (1984); Armageddon y la Tercera Ola e Impresiones Etnosónicas (1984); Concierto Solar Para Bhagavan y Biosonics (1985); Continuum (1986); Senderos Imperiales del Sol Naciente (1989); Solaris (1990); Novilinium (1990); Maderas Biosónicas (1991); Susurros Abisales (1992); Trascendelia Anthology (1993); El Caballero de la Luz (1995); The Bamboos are Whispering (1998); The Golden Flame (2002), Radanet Radio (2002), Psychotronics (2002), Ethnosonics, Crime of the Century, Weird Voices y The 9th Revelation of Love (2002); Neuronal Connections y The Virtual Unplugged (2005)

Ahora se entra al año Orwell, que por supuesto llega aquí con el retraso de rigor, o sea, veintitres años después; este es el año del boom desde todos los sentidos, Sentimiento Muerto, Seguridad Nacional, Ilan, Yordano, Colina, Karina, Montaner, De Vita, Adrenalina Caribe, como vemos, una explosión. Hay la apertura de nuevos centros y medios de producción, Mata de Coco es uno de estos, Consucre reactiva a la Fundación José Angel Lamas, que viene a servir como punto de apoyo institucional y por momentos tiene de sede la Concha Acústica de Bello Monte. Todo esto es vital para lo que se viene moviendo. Un comentario de Felix Allueva, uno de los gerentes culturales más importantes en la cultura alternativa del país:

yo venía de promoción socio-cultural, casi que vinculada a los barrios, otra cosa, tambores y encuentros de salsa y cosas por el estilo, pero, me tocó en lo que se llamaba Consucre que era la Alcaldía de toda la zona este de la ciudad, bueno también Baruta y El Hatillo, me tocó empezar a hacer supervisión de los eventos culturales en todo el Municipio y dentro de ese supervisar teníamos que hacer también inventario de infraestructura, eso lo empezamos a hacer con un amigo, lamentablemente que falleció el año pasado, muy amigo tuyo también, que era Luís Alberto Fuget, además Luís Alberto fue fundamental en esa época, él era un hombre así trabajador, y que además siempre nos conectó, porque trabajó contigo y trabajó conmigo también, bueno y en lo que estaba; en ese momento Luís Alberto y yo trabajábamos juntos para la Alcaldía, y él andaba, porque él era ingeniero, entonces él andaba con toda la infraestructura, chequeando el Teatro Gocho, debajo de los puentes allá yendo hacia El Hatillo, y ahí entra por ejemplo, Mata de Coco, y se tenía que ver cuál era la programación que se estaba haciendo en Mata de coco, con qué se contaba allí; aparece otro personaje que es El Chino Rodríguez, El Chino es el que de una u otra manera estimula a Luís Alberto y a mi diciéndonos: mira está pasando algo a nivel musical aquí en Caracas, a ver yo no entiendo eso, pero por qué no se meten a ver si logramos atraer ese algo que está sucediendo en música urbana hacia la Fundación José Ángel Lama, La Fundación José Ángel Lama por lo mismo que te estoy hablando del municipio y de la infraestructura, ya le había echado el ojo a la Concha Acústica de Bello Monte, entonces la hija de Leoni, Carmen Sofia, era la encargada de la comisión de cultura del Ayuntamiento y por ende La Fundación José Ángel Lama dependía de ella, entonces todo eso era como una maraña burocrática, donde estábamos metidos nosotros.

Yo había tenido durante muchos años, por supuesto por gustos personales escuchar música, incluyendo el Rock, el Pop, y algunos elementos de aquella

vieja electrónica de finales de los setenta, la electrónica alemana y todo esto, entonces claro para mí...(Allueva, 2007)

Felix juega un papel importante a partir de los ochenta, y es una de las figuras que ayuda para el despegue de este género naciente de la música electrónica en su sección alternativa.

Continuando con este año, tenemos ahora que Magia, en coproducción con Elizabeth Sawoloka, realiza el primer video clip de un grupo de música electrónica local puesto al aire en el país y uno de los primeros en Suramérica. Este video fue realizado para una famosa revista cultural televisada, símbolo mediático de esos años, llamada *Síntesis*. Por *Síntesis* pasó todo lo que venía emergiendo. El programa, además de tener un gusto muy particular y una estética interesante, porque contenía calidad y era entretenido al mismo tiempo, era un espacio que creó culto, muy apropiado para terminar el día de los sábados y buen preámbulo para el destroz nocturno; horario de transmisión, siete pm. Lo mejor de los cortos animados experimentales, galería de fotógrafos, artistas plásticos, danza, teatro *performance art* y música era anunciado o proyectado en este espacio. El programa era responsabilidad de Tamara Getter, Sergio Sierra, Vicentina Marotta, Elizabeth Sawoloka.

Un cruce importante ocurre en esta primera mitad del año y es un concierto de música electrónica propuesto, producido e interpretado por el dúo Adames, Noya. Este concierto viene a ser el primer concierto de música electrónica de producción privada en el país. Se lleva a cabo en marzo de 1984, en la Sala Arte de Venezuela, dirigida en ese entonces por Levy Russel; quedaba en el sótano de Parque Central. Las influencias de ese momento de Adames eran *Orchestral Manouvers in the Dark* (OMD)<sup>210</sup> y un grupo muy representativo de los 80 producido por Trevor Horn<sup>211</sup>, *The Art of Noise*; por supuesto, ingleses cultos, hacen honor a Russolo. Este grupo inglés era experto en el ensamblaje de piezas con corte *techno* usando *samplers* y sonidos sampleados<sup>212</sup>. Este dúo hace un experimento de producción, compone en tiempo record, dos semanas, todo un conjunto de piezas que mezclan la electrónica pura, el

---

<sup>210</sup> *Orchestral Manouvers in the Dark* un grupo new wave que usaba material electrónico pregrabado. Era un trío muy *fashion*, originales de Suiza, yo los pude ver en 1980 en Boston. Bailaban muy bien.

<sup>211</sup> Productor Inglés que rescató al grupo Yes con el álbum 90125, tiene producciones muy interesantes como *Propaganda* y *Frankie goes to Hollywood*.

<sup>212</sup> Aunque el término no existe en español, se refiere a sonidos grabados en un sampler o teclado digital capaz de grabar sonidos y manipularlos digitalmente.

techo y algo del rock sinfónico, graban un tema que ponen en la radio y se lanzan un concierto que fue un lleno total, en el que estaba Gustavo Basalo, quien manejaba los eventos producidos por la Fundación Lamas; es allí donde Noya conoce a Félix Allueva. La Fundación propone producción de un concierto en el entonces teatro recién abierto y de moda Mata de Coco. En esos momentos, Noya ha alquilado el estudio personal de Adames quien, para ese instante, cuenta con un sintetizador polifónico digital de las primeras series, Juno 60 de Roland, una batería electrónica Roland 808, un mezclador Tascam y un grabador de ocho canales de media pulgada Tascam; esto complementa el equipo personal de Noya de ese momento que era un ARP 2600, un Pro One sintetizador analógico de Sequential Circuits, los mismos del Prophet Five, una consola Teac 2A, un sintetizador polifónico Yamaha CS60 y un String Ensemble Solina. En un apartamento en pleno boulevard de Sabana Grande, el mismo donde habían grabado el video clip de Magia, compone y graba su primer disco en una semana y lo titula *Gran Sabana*<sup>213</sup>, sale editado al público en los meses de septiembre octubre de ese mismo año. Noya pasó por todos los pasos que previamente había pasado Rada y que ya para esta época tiene tres discos en la calle.

La Fundación Lamas entonces llega a un acuerdo económico y produce el Concierto Adames Noya dos, para este se producen dos videoclips dirigidos por Carlos Castillo, filmados en Super ocho y pasados a video. El concierto tiene, en la parte de sonido, un diseño de Noya con unas piezas que mezclan cintas pregrabadas más toda la parafernalia de equipos sumados. Hay algunas piezas de Noya que se montan en gran escala en hexafónico, (seis canales discretos). Es el primer concierto electrónico de esta escala montado en el país. Tenía diseño de luces, efectos especiales como luces, humo y actores. El ingeniero de Sonido fue Taham, dueño de la compañía de sonido y piloto de Viasa para la época.

Para la segunda parte del año, Vinicio Adames se encarga de producir y grabar con el estudio personal lo que es su primer trabajo discográfico electrónico, más orientado al tecno y new wave. Noya es invitado a participar como Ingeniero de grabación y mezcla. Para finales de ese año, Adames publica *Al comienzo del camino* su opera prima, la radio lo acogió muy bien así como las ventas. Ya para esta época se contaba con cuatro artistas con ediciones discográficas y activos en la radio, no tanto el caso de Musikautomátika, hay que recordar que

---

<sup>213</sup> Miguel Noya. *Gran Sabana*. LP nb-84-5526. 1984.

este es un grupo mucho más experimental. Las dinámicas posteriores de este movimiento se expanden y lo referiremos en forma más esquemática.

Al mismo tiempo, una compañía de danza con coreógrafos y bailarines formados en Inglaterra comienza a hacer nombre, es Danzahoy; la danza será un punto de encuentro entre Teruel y Noya, el encuentro de los exploradores disidentes.

En 1985 aparece otra compañía fundada por una exbailarina del elenco original de Danzahoy, la nueva compañía se llamará Acción Colectiva. Ésta fue promotora de cantidad de encargos de música electrónica original a lo largo de su trayectoria, todavía está activa.

De vuelta a finales de los setenta y ahora con la oleada de argentinos que están huyendo de la belleza de las obras que están haciendo los milicos en su país<sup>214</sup>, se incluye a un músico polémico y un tanto aéreo en el manejo de su forma de hablar, que representa el pico ahora más evidente, público y difundido de la música electroacústica y electrónica en el país de los años 80: Eduardo Kusnir (Buenos Aires 1939)

### **FONOLOGÍA (III): (1982 – INDEFINIDO PERO *OUT*)**

#### **Antecedente**

Y hasta que el destino nos alcance pero sin el “soilent green”....

Eduardo Kusnir, quien viene de la línea formativa de las “republicas”, estudió en Bulgaria, donde se graduó de director de orquesta; pasa luego becado por el Instituto Torcuato di Tella de Buenos Aires, donde toma los cursos de composición de música contemporánea y música electroacústica en el Centro de Altos Estudios Musicales del citado Instituto, bajo la dirección en ese momento de Alberto Ginastera. Kusnir llega a Venezuela en junio de 1978 huyendo del bello accionar culto de los milicos<sup>215</sup> y de una vez hace sus movimientos para insertarse en este nuevo espacio; lo hace con lo que ha hecho gran parte de su vida, que es la música electroacústica, trae consigo un ARP 2600 que empieza a usar en la loable labor de la enseñanza. Kusnir nos conecta con los comienzos de la electroacústica en Suramérica, fue alumno de Gerardo Gandini (Buenos Aires, 16 Oct 1936) y Francisco Kröpfl (Szeged, 26 Feb 1931).

<sup>214</sup> En el aspecto militar, el país a veces está en la retaguardia de los movimientos del sur.

<sup>215</sup> Actualmente emulado por la intelectualidad y sectores progresistas locales.

Un nuevo nombre en la línea de Inocente Palacios le abre las puertas, es Angel Sauce (1911–1995) quien, en ese momento, es el director del Conservatorio Nacional de Música Juan José Landaeta, la Landaeta como se le conoce. El conservatorio tiene en su pénsum un departamento de composición bien definido y conformado, la idea de completarlo con unos cursos de composición en la especialidad de la electroacústica es un paso lógico, ya es común que los compositores sepan y se informen, no sólo de los procedimientos, técnicas de sintetizar y manipular el sonido, sino que además, una de las laterales de la síntesis del sonido es que obliga al músico compositor a tener que entender ¿qué es eso del sonido?, ¿cómo funciona?, un aspecto que en los conservatorios clásicos no se tomaba en cuenta, sólo la escritura, la lectura y las reglas de composición.

El país ha madurado en sus nuevas generaciones de compositores y músicos emergentes paralelos a los del movimiento de Abreu que para ese momento ya indudablemente han provocado el proceso de dignificación de la profesión del músico. Palacios, Del Mónaco y Estévez ya han producido un cambio, y el mercado está listo para dar un salto. La entrada de Kusnir a la Landaeta es bienvenida por su protector Sauce, pero como que no es muy bien vista por los acústicos; esto no es nada nuevo.

Un contingente grande de compositores actuales pasaron por las manos de Kusnir<sup>216</sup>, además, interactúa con un sector amplio que incluye a la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil (OSNJ) y con miembros de la SVMC. En cuanto a esta repetición del grito queja de los anteriores, tal como las quejas del maestro Sojo en 1966 y al inicio de Kusnir en el conservatorio, veamos un comentario de Diana Arismendi:

DA: (...) yo me fui en enero del 82 a París, entonces estuve ese año completo y un trimestre, si mal no recuerdo no fue más que eso porque yo entre en el Landaeta en el 79 y al año fue que Kusnir empezó con la clase de electroacústica. Yo no me acuerdo muy bien quiénes estaban allí, yo era alumna de composición de Mastrogiovanni este (...) en ese primer grupo yo creo que la gente no se quedó en la composición, sé que..., recuerdo bien que a la mitad del año escolar apareció Federico Ruíz como compositor invitado, él era mucho mayor que los que estábamos allí y él no venía a las clases regulares sino que trabajaba con Eduardo como privado (...) de esa época hicimos un concierto en el “Museo de Bellas Artes” en los espacios abiertos en los pasillos, ahí se hizo un primer concierto organizado por Eduardo donde se presentaron creo que algo de Eduardo y las obras de los estudiantes que habían escrito en el curso(...)1981 ...eso fue al final del año escolar (...) primero lo hicimos en el Museo de Bellas Artes y después lo repetimos en el Landaeta, que cayó bien y mal(...) allí

---

<sup>216</sup> Adelante un listado con algunos de ellos.

estrené mi primera obra electroacústica que se llamaba “Parábolas”(…) La escuela decía que era para los estudiantes de composición en cierta parte de la carrera y Eduardo empezó a abrir, tú sabes como, como éste por su cuenta a gente que estaba interesada (...) yo me acuerdo que para entrar al laboratorio pasábamos por delante de la clase de Casale y pasábamos de puntilla porque Casale nos detestaba, Primo Casale. Él estaba absolutamente en contra de la llegada de la electroacústica al conservatorio y fue muy crítico, se enfrentó en esa época a Sauce por eso no.

MN: (dirigiéndose a Rugeles) un poco como lo que me contases de Ioannidis no y el grupo de...

AR: como te conté del grupo de Ioannidis

DA: él estaba en contra de que Mastrogiovanni estuviera allí y Kusnir mas...(Arismendi, 2007)

Luego de una transición de tres años, el efecto de la propuesta de Estévez se hace material en 1981, el Instituto de Fonología es cedido en comodato a la OSNJ con la idea de darle dotación y espacios al movimiento de orquestas presidido por José Antonio Abreu, la idea es darle un apoyo a este movimiento y a la vez tratar de no perder una salida para que los jóvenes músicos tengan una formación integral que incluya algunos aspectos de la música contemporánea de avanzada<sup>217</sup>. Ese mismo año, en marzo, el Presidente Constitucional de la República de Venezuela, período (1978-1983), Dr. Luis Herrera Campins<sup>218</sup>, reinaugura el Instituto de Fonología, en los mismos espacios, sólo que ahora incluye el departamento Audiovisual y un lugar de ensayos para los jóvenes de la OSNJ. La idea original de Estévez va adelante, los instrumentos de percusión ahora pasan a ser patrimonio del conjunto de orquestas (debe recordarse que este movimiento incluye orquesta en todas partes del país), algunos de los equipos de grabación y micrófonos y demás instrumentos se diluyen en un ambiguo funcionamiento de la sección audiovisual de la orquesta que ya se encuentra funcionando en este mismo recinto<sup>219</sup>. Comenta Kusnir:

(...) el Instituto de Fonología estaba dividido, como en –por lo menos– dos secciones, o dos divisiones. La más importante de ellas, desde el punto de vista institucional, es la que se refiere a la grabación y la post-producción de los conciertos de la Orquesta Juvenil: La División de Audiovisual, creo que así se llamaba el Instituto de Fonología. Cuando se reinauguró el Instituto de Fonología se reinauguró con la División Audiovisual, y no con la Cátedra de Música Electroacústica, que comienza más tarde cuando me llamaron a mí. Ya la División de Audiovisual se había quedado con parte del Instrumental que

---

<sup>217</sup> Segnini, *Op. cit.* 8.

<sup>218</sup> Anexo personal: Campins es el único político o presidente que el autor ha visto en apertura de salones de arte, actos culturales, conciertos, ballet etc.

<sup>219</sup> Segnini, *Op. cit.* 8.

originalmente pertenecía al Instituto de Fonología en su primera etapa (Kusnir 1994).

En cuanto a éste, el autor se refiere a dos aspectos de la historia de reaparición del Instituto, el aspecto “oficial” que es referenciado en la tesis de Segnini y la parte “extra-oficial”, que a su vez tiene dos ángulos, el de Teruel y el de Noya.

La parte “oficial” básicamente relata que para esta reinauguración o reestructuración, se ha comisionado a Aurelio De la Vega, un afamado compositor cubano residenciado en Los Ángeles y quien ya conocía Venezuela; había participado en el Festival de 1966, para asesorar el equipamiento y actualización de los equipos que habían quedado en el Instituto, algunos de estos estaban deteriorados o eran obsoletos. Luego se recomienda a una persona para que se encargue de iniciar las actividades de enseñanza, programación de conciertos y difusión de las actividades del Instituto. El profesor Eduardo Kusnir, quien en ese momento estaba a cargo de la cátedra de música electroacústica en la Landaeta, funcionando desde 1980 y con una experiencia muy amplia en el campo, es el escogido para comenzar las actividades que tienen como fecha de inicio el segundo semestre de ese año 1982, para el calendario 1982-1983.

Se organiza un concierto para apoyar este inicio de actividades en febrero de 1983, ya en pleno curso con estudiantes, donde participa el Ensamble de Música Contemporánea de la Orquesta dirigida por el recién llegado maestro Alfredo Rugeles y por el propio Eduardo Kusnir. En este concierto se interpreta la *Suite para Ondas Martenot* de Darius Milhaud con Pura Penichet, quien es virtuosa en el manejo de este instrumento electrónico como solista; y *Trópicos* de Alfredo Del Mónaco, una obra para cinta que está hecha con ruidos de calle, discursos de políticos, el sonido originario de nuestra realidad, ¿“Radio Arte” de avanzada?.

Kusnir diseña un curso para este Instituto que comienza con un grupo de estudiantes quienes al final realizan un concierto con las obras resultantes de sus exploraciones y ejercicios en el año académico. El curso original de Kusnir se debería hacer en dos años, así que este es el primer grupo de conciertos organizados en cuatro muestras hechas durante el trimestre final del curso de primer año, con fechas 25 de abril, 18 de mayo, 8 y 29 de junio de 1983.

En estos conciertos, además de los trabajos de estudiantes, se presentan como invitados a algunos compositores externos al Instituto que habían trabajado en otros centros de Caracas y el extranjero. En el programa de eventos aparecen trabajos de los estudiantes del curso según

Segnini, obras de Chacón, Noya<sup>220</sup>, Guzman, Meyer, Tortolero y Arismendi. Una aclaratoria importante que dará luz a la oscuridad de eventos difusos y que va cambiar el curso de la historia en este sentido, será expuesta en la historia extra-oficial versión Noya, más cercana a la realidad en todo caso.

En cuanto a la referencia que hace Segnini de compositores en otros centros de producción en Caracas, al final debemos recordar que sólo hay un solo centro de producción externo a Fonología y es el de la Landaeta, a partir del año 80, cuya cátedra de música electroacústica había sido fundada por el propio Kusnir. Cualquier otra iniciativa de producción pudiese haber estado en manos de estudios privados, usualmente personales. La obra independiente de Teruel, en todo caso, debe haber sido realizada en su estudio personal y no se le consideraría un centro de producción colectivo.

Entre estas obras de invitados externos estarían, por el lado nacional:

*Thingsphonias* de Alfredo Rugeles, obra para cinta; *La Siesta* de Emilio Mendoza; *Blancanieves* de Eduardo Kusnir; *Mixta I* por Pérez y *Pobre Música Electrónica Pobre* de Ricardo Teruel/Jaques Broquet.

Las obras internacionales incluyen:

*El Espíritu del Extasis* de Akel Hodell y *Homenaje a K...* de Francis Schwartz, que era una composición músico teatral para un ejecutante, en la que actuó como solista Edga Saume, ex baterista de la Banda Municipal del Alto Hatillo.

Se debe mencionar que la obra de Teruel también contenía elementos teatrales, Ricardo ha trabajado con estos elementos extras a la música ya desde esos años.

## **Historia “extra-oficial” de la reencarnación Fonología, los inicios (III):(1982-1983)**

### **Teruel Vers. 1.0**

Estimado colega, la magistratura ya ha sido tomada, no hay que defenestrar...

Corre el año de 1981-82 y el joven recién graduado como Ingeniero, Ricardo Teruel, quien cuenta en su haber con otra carrera que ejerce con más amplitud que la de Ingeniero

---

<sup>220</sup> Noya no era estudiante de Kusnir. Ver historia “extra-oficial”.

electrónico, asiste a una invitación a participar como compositor para la joven organización OSNJ. Ésta, que tiene pocos años de fundada en ese momento y que está agrupando núcleos en diversas partes del país con un crecimiento franco, es uno de los esfuerzos más importantes realizados en el mundo para involucrar a una sociedad con la música y las orquestas. Amansar la bestia tocándole música bella de los siglos XVIII y XIX.

Este esfuerzo hoy refleja esta apreciación, siendo la “Orquesta Simón Bolívar B” uno de los resultados palpables de ese movimiento, y que se puede considerar una orquesta de alto nivel mundial.

De esta entrevista de Teruel con la Orquesta Nacional Juvenil, se puede ver que se está tratando de abrir una puerta, proponiendo a jóvenes compositores participar con proyectos que permitan a los recién formados ejecutantes encontrarse con el mundo moderno, con la música contemporánea. Simultáneamente, el ideario de este gran proyecto ha recibido una oferta a su vez, para que un espacio real, operativo y de avanzada –el autor insiste en que es el último gran proyecto del maestro Estévez, representado en el Instituto de Fonología–, sea incorporado a este movimiento orquestal. Una idea por demás constructiva y brillante, quién mejor para abrir el mundo moderno de la cultura musical del país, que estos jóvenes ansiosos de conocimiento, reconocimiento y triunfo. Dos mundos unidos, el de las orquestas creando pequeños núcleos de investigación con acceso a un laboratorio de experimentación que puede funcionar con dos propósitos; primero, el de la creación de música electroacústica con todas las posibilidades incluyendo los mixtos, al contar con ejecutantes acústicos; y segundo, el de un estudio profesional de grabación que puede servir para registrar los ensayos, las obras de compositores jóvenes y los experimentos de posibles ensambles diversos, de cualquier naturaleza y que la imaginación pueda disponer.

Teruel, cuyo último contacto con el Instituto de Fonología (II) es en ese concierto del 15 de marzo de 1979, al cual asiste invitado y donde presenta su *Obra Entre la Libertad y el Miedo*<sup>221</sup>, cuando él pensaba que no llegaba a nada, pues sí llegó a algo, la presentación de una obra ejecutada en el estudio de Fonología. Este había sido su espacio y aula por un tiempo, donde había tenido una conexión directa con fuentes importantes de la creación musical

---

<sup>221</sup> Como el mismo Teruel referencia, el título tiene mucha vigencia en la actualidad. Ver también comentarios en el cuestionario de Julio D’Escivan.

universal. Había estudiado, trabajado y compartido este espacio con dos alumnos de Schaefferr, Henry y Deutsch. Teruel, después de terminados sus estudios de Ingeniería, graduado en papel y en la práctica como compositor y pianista ejecutante, ve en este convenio algo que es parte de su plan personal, que es tratar de convertirse en una especie de compositor en residencia de la orquesta, algo que logra muchos años después, simultáneamente; y ve también la posibilidad de tratar de involucrarse con el proyecto de reconstrucción de su antiguo centro de formación.

En un principio, con los consejos y soporte de Ana Mercedes Asuaje de Rugeles, tiene un chance de acceder a este proyecto de reconstrucción, que ocurre dos años después de esa primera propuesta de presentar obras.

Teruel comenta al respecto:

...RT: yo termino en el año 1976, me desvinculo, o sea, realmente escuché hablar de eso, después yo me dedico a terminar la carrera y después a buscar trabajo. Entre la búsqueda, yo me gradúo en enero de 1979, y por esa época, yo no me acuerdo pero fue por ahí más o menos que..., hay una convocatoria de la Orquesta Juvenil, para hacer obras en el Instituto de Fonología repotenciado(...) Entonces, cuando hacen esa convocatoria, era para abrir un proyecto para hacer obras en Fonología, primero creo que hubo una reunión general con los compositores para.....

(...)Pero yo propuse una obra mixta, en ese momento yo dije nada, esta es mi gran oportunidad de entrarle al movimiento de las orquestas juveniles, porque hay músicos jóvenes, yo soy un músico joven y yo lo que quiero son intérpretes, y hacer cosas en conjunto, porque de qué sirve estar escribiendo en la casa y enterrando la partitura ahí, a ver si me descubre alguien, yo tengo que escribir algo y esta es la oportunidad, entonces hice un proyecto para hacer una obra con parte instrumental y con parte electrónica, que se llamaba “No es Seria (L)” con “L” entre paréntesis, porque no era serial<sup>222</sup>, además tenía también un actor o un mimo haciendo cierta gestualidad, o sea que también era algo de teatro instrumental(...).Entonces, al final no se da el proyecto, antes de eso, cuando se estaba licitando para arreglar Fonología, yo me acerque pero con mucho miedo porque estaba recién graduado de ingeniero, ahí sí estamos hablando de 1979, a mí me habían ofrecido encargarme de una escuela de música en San Felipe, ...yo siempre quise ser más músico que ingeniero en el sentido de mi trabajo, de mi dedicación como artista (Teruel, 2007).

Por estas declaraciones se puede ver que Ricardo rondaba el estudio, bien como posible compositor o como ingeniero encargado de restaurar la obra de Estévez. Al final, no logró ninguno de estos dos propósitos en ese momento, luego que la administración de la orquesta definiera el curso de acción. Luego retorna invitado a participar como compositor externo al

---

<sup>222</sup> Ricardo siempre ha usado estos juegos de palabras como parte fundamental de su estilo conceptua. Noya 2007

curso de Kusnir en su primer concierto de fin de curso en 1983. Teruel comenta al autor que visitó el estudio mientras lo estaban reconstruyendo y nada mejor que leer sus propias palabras:

Cuando proponen hacer la remodelación de Fonología, porque los equipos estaban en el piso, o sea, a eso se le dio muy mal mantenimiento, La Orquesta Juvenil entra y toma digamos las instalaciones y decide repotenciar. A mí me interesaba trabajar en el área y yo no tenía experiencia digamos mayor, me había dedicado a estudiar, pero bueno, era una oportunidad, entonces me acerqué y justamente a La Juvenil, diciendo que tenía esas condiciones y que me acababa de graduar de Ingeniero, también como músico, y que estaba interesado en integrarme a La Orquesta Juvenil y la profesora Rugeles me dice que están interesados en asociarme con la parte de Fonología que la están remodelando en ese momento y tal, pero yo realmente no podía encargarme de equipamiento (equiparla), o sea, de tomar ese tipo de decisiones, no estaba dentro de mi área de competencia, sin embargo, igual no se concretó nada (...)

...estuve trabajando como un año, año y medio, como Ingeniero, pero cuando finalmente es Aurelio de la Vega a quien contratan para que haga la renovación de Fonología... como yo después fui profesor por muchos años en Fonología, con los mismos equipos repotenciados, entonces confundo, porque después de la consola era otra cosa, una consola grandísima, sobredimensionada que no hacía falta o algo así para ese espacio, pero digamos era lo que después se trajo...(Terue,2007).

Teruel no entra en este momento dentro del programa como instructor o como ingeniero, sino que lo hace más tarde, invitado por Kusnir para ser su asistente, y al final queda con el cargo fijo alrededor del año 1985. Teruel se ha mantenido con esta cátedra que luego pasó al conservatorio del Paraíso y recientemente al Instituto Universitario de Estudios Musicales (IUDEM) en los alrededores de la USB.

### **Historia “extra-oficial” de la reencarnación de Fonología, los inicios (III) (1982-1983)**

#### **Noya Vers. 1.0**

Desde el” ministerio de la verdad” las sombras tapan el musgo de las ventanas...

Paz es guerra, guerra es paz. Odio es amor, amor es odio<sup>223</sup>....

Este curso de eventos comienza a finales de febrero de 1982. Noya, quien recién llega de culminar sus estudios en Boston, no sólo trae un equipamiento mínimo para poder hacer sus experimentos y ejecutar música electrónica en vivo, trae consigo también la experiencia multiétnica y académica de Berklee y MIT. Ha dejado abierto un canal que él considera

---

<sup>223</sup> Orwell 1984.

importante, en conversaciones con Barry Vercoe existe la posibilidad de exportar fuera de MIT los lenguajes y el conocimiento de lo que están desarrollando con *Music 11*, el *staff* está dispuesto a asesorar como intercambios académicos dentro de instituciones, la instalación de los programas *Music 11* para síntesis de sonido y los lenguajes Scott y Yamil para *scoring*.

MIT se caracteriza por tratar de difundir los logros de ciertas áreas sin los traumas comerciales y con la actitud generosa de que el conocimiento es de “todos”; de hecho, todos sus cursos actualmente se ofrecen gratis on-line<sup>224</sup>.

Noya es en ese momento un joven impulsivo que además viene con la experiencia de haber sido asistente académico en el departamento de música electrónica de Berklee College, pero es totalmente inexperto en el manejo de la “gerencia cultural” y mucho más cuando se trata de la política personal en este país, que ya hemos descrito. Primero accede eventualmente a un concierto de la “Orquesta” en Valencia<sup>225</sup>, donde se acerca a José Antonio Abreu<sup>226</sup>, un encuentro de “poder”. Noya expone su situación profesional y Abreu le comenta que es una casualidad, pues la Orquesta está en proceso de reabrir Fonología y el personal preparado, en especial “venezolano”, es bienvenido. Le invita entonces a una reunión personal en las oficinas de la Orquesta en Caracas, a la cual asiste y donde presenta currículum y credenciales. A esta reunión asiste además Pedro Alvarez, éste le indica que debe reunirse con Aurelio de la Vega quien está a cargo de re-equipar y actualizar el estudio.

Noya asiste al estudio de Fonología, donde se entrevista con Aurelio de la Vega:

En esta reunión tuve el chance de ver, aunque poco, lo que el maestro de la Vega estaba haciendo, no entendí mucho algunos de sus criterios y los conversamos; vi el potencial del estudio como algo ideal, pero me pareció que en algún sentido estaba sobredimensionada la consola, que los grabadores a los que se les estaba haciendo mantenimiento se podían mejorar con uno nuevo de otra marca, posiblemente de veinticuatro canales y que el estudio debería tener un enfoque a re-equipar con una serie de nuevos sintetizadores que estaban recién saliendo con tecnología digital. Además de considerar la implementación o bien de un Fairlight CMI o de un Synclavier, en caso de no poder llegar a la PDP 11/50 de Digital (Music 11).

Intercambiamos algunos comentarios acerca de mi formación e intereses y de la Vega se mostró interesado en cierta forma. Pensé que podría tener chance para entrar como instructor a dar clases, lo que era mi propósito principal. Estaba buscando trabajo en el campo de la pedagogía orientada a la programación de

---

224 <http://ocw.mit.edu/OcwWeb/index.htm> para la versión en inglés y <http://ocw.mit.edu/OcwWeb/Global/AboutOCW/Translations.htm> para los links a otros idiomas.

<sup>225</sup> En Bárbula.

<sup>226</sup> Abreu sabe de los Noya pues Francisco fue el Director Fundador del Núcleo Valencia.

sintetizadores y síntesis de sonido que era mi especialidad, estaba conciente de mis limitantes para desempeñar trabajo técnico de instalación de un estudio en ese momento. En una segunda reunión con el maestro Abreu y Alvarez, éste me dice que tengo que conocer a Kusnir ... A Kusnir lo conocí ese año de 1982, ignoraba totalmente su actividad en la Landaeta y su *background*. Yo venía del mundo de la insolencia juvenil apoyada por el punk, Techno-punk, el arte de *performance* usando tecnología (esto lo llamábamos *newage*) y el *NewRomantic*<sup>227</sup>, una mezcla rara y totalmente desconocida aquí. Era lo último que estaba explorando cultural y musicalmente en Boston antes de venirme. Del encuentro no saqué mucho, no entendí a Kusnir ni su momento. En una última reunión donde esperaba se me diera la confirmación para dar clases de síntesis y programación, Abreu me anuncia que mi currículo está bien pero que debo tomar un propedéutico junto con otros compositores. Esto lo tomé como un “no”, no tenía la paciencia y no sentí que se me entendiera. (cosa de joven autosuficiente). Me alejé de la experiencia de Fonología por iniciativa propia.

...a comienzos de 1983 Kusnir me llama y me invita para participar en un concierto junto con el grupo de estudiantes que están terminando su primer año (creo que fue en esta reunión donde conocí a Teruel), yo gustoso acepté pensando que ahora había una oportunidad de entrar no sólo como compositor sino como *teacher*.

...El día del concierto llevé todo mi equipamiento, que consistía en 2 grabadores de reel, con los que hacía el “Noyatronic”, un ARP 2600, un Pro-One de Sequential Circuits, un sintetizador analógico digital con un secuenciador built in de 44 pasos, 1 mezcladora Teact 2A y un sintetizador polifónico “Yamaha” modelo CS60. Estos equipos estaban en el escenario justo frente al público. Consideraba esta presentación de relevancia pues era el primero del ciclo y el invitado especial era Abreu, quien venía a ver los resultados de este primer curso. El concierto comenzó mal para mí, pues habían colocado en el programa que yo era estudiante del Instituto de Fonología, cosa que no era cierta y sentí mi ego demasiado maltratado, aun así continué; pero, luego del acto que estuvo lleno de irregularidades personales, existía un ambiente tenso de competencia que no entendía. Al final, se propuso una improvisación con un código de realización y dirección que usaba Kusnir que no me completó y los resultados musicales no fueron de mi agrado. El punto más álgido desde mi visión fue que, lo que Abreu vio en el concierto fue “Noya estudiante de Kusnir” y que, por supuesto, qué bueno ese equipamiento que se veía de la Orquesta y ahora operativo. Este “equipo” era “mi equipo personal”, todo el *gear* de Fonología estaba detrás en la cabina de control, pues el concierto fue en el lugar del estudio de grabación. El malestar con el que salí fue tal que decidí no volver a participar en ninguna actividad relacionada con el medio académico (ya venía también con una mala experiencia en Maracay). Esto tuvo dos ángulos, dejé de hacer algo que me gustaba como era la música de investigación cercana a la académica y al mismo tiempo me lancé por el lado de la autoproducción, que al final para mí tuvo más frutos y mejores resultados que haberme quedado rondando los medios oficiales (una cuestión personal). Luego, en esos días conocí el trabajo de Teruel y de una vez despertó en mí un respeto que se mantiene aún hasta hoy en día...(Noya, 2007)

---

<sup>227</sup> Tocaba en una banda (dog 46) y el género de música que hacíamos era totalmente electrónica, al estilo lo llamábamos Tecno y a veces tecnopunk.

## FONOLOGÍA (III): FASE 2 (1982-1985)

Kusnir dirige y dicta clases en Fonología desde 1982 hasta 1985, cuando Ricardo Teruel, quien había entrado como asistente en el período 1983-84, queda con la cátedra educativa y experimental del Instituto; es decir, ya en el período 1985-86 Teruel comienza solo. En estos dos primeros años del Instituto, Kusnir hace una labor activa presentando conciertos y mostrando las obras de los alumnos que participan en los cursos.

El concierto donde se ejecuta la obra de Teruel *Pobre Música Electrónica Pobre* que cuenta con la colaboración de Jaques Broquet de Danzahoy, es en apariencia el final del primer año del curso 1982-83. El programa nos confirma esa fecha final.

Taller de Música electroacústica y el ensemble de Música Contemporánea en concierto el 10 de junio de 1983, como podemos ver en el programa de mano:

<p>En este quinto concierto de Música Electroacústica organizado por el Instituto de Fonología de la Orquesta Nacional Juvenil, figuran cuatro obras realizadas en el laboratorio de Electroacústica del Instituto, durante los meses de abril, mayo y junio de este año. Son sus autores Jorge Guzmán, Roberto Chacón, Stephanie Mair y Numa Tortolero. Las obras son, en su mayoría, de carácter "mixto", combinando instrumentos de orquesta con sonidos electrónicos grabados en cinta magnetofónica. Esta característica nos lleva a reflexionar sobre la posibilidad de comunicación entre dos mundos sonoros que tienen un mismo objetivo: la música, las inquietudes del ser humano expresadas a través de un pensamiento estético-musical.</p> <p>La "Composición Colectiva", presente en la segunda parte del programa, representa a su vez un intento de transgredir el concepto de obra como fruto de una concepción individual, sustituyéndolo por una idea y una práctica colectivas. El argumento básico de esta obra se relaciona con las fantasías y angustias de un supuesto pianista que, en vísperas de un concierto, adquieren la dimensión de una pesadilla.</p> <p>La pieza de Alfredo Rugeles "Thingsphonia" (el sonido de las cosas) fue realizada en Alemania, mientras su autor cumplía estudios en el Instituto Robert Schumann, de Düsseldorf. Es una fina composición electroacústica que revela a un Rugeles distinto al que estamos acostumbrados a escuchar.</p> <p>"Iris", de Delfín Pérez, es una obra "mixta" compuesta en 1981 en el Conservatorio Juan José Landiata. En cambio Ricardo Teruel y el bailarín Jacques Broquet nos presentan una suerte de "teatro musical electroacústico", cargado de elementos de humor y de parodia.</p> <p style="text-align: right;"><b>Eduardo Kusnir</b></p>	<p><b>TALLER DE MÚSICA ELECTROACÚSTICA</b></p> <p>Julio Arismendi Roberto Chacón Stephanie Mair Jorge Guzmán Alfonso Manrique Tomás Ramírez Numa Tortolero</p>	<p><b>PROGRAMA</b></p> <p>Primera Parte</p> <p><b>Delfín Pérez</b> "IRIS" (para Violoncello, Flauta, Clarinete y cinta magnetofónica) <b>Luis Rey</b> (Violoncello) <b>Jorge Guzmán</b> (Flauta) <b>Carlos Mujica</b> (Clarinete) <b>Roberto Chacón</b> "SAXOFONIA" (para Saxofón, sintetizador y cinta magnetofónica) <b>Alonso Toro</b> (Saxofón) <b>Roberto Chacón</b> (sintetizador) <b>Alfredo Rugeles</b> "THINGSPHONIA" (para cinta magnetofónica) <b>Stephanie Mair</b> "APARICIONES" (para Violín, Flauta y cinta magnetofónica) <b>Gustavo Medina</b> (Violín) <b>Jorge Guzmán</b> (Flauta)</p>
<p>Bajo los auspicios del Ministerio de la Juventud - Instituto Nacional de Hipódromos - Fundarte - Fundayacacho Con la gentil colaboración del Centro Simón Bolívar</p> <p>Sociedad Orquesta Nacional Juvenil Presenta:</p> <p><b>MUSICA ELECTROACÚSTICA</b></p> <p>A cargo del Taller de <b>MUSICA ELECTRONICA</b> del Instituto de Fonología y Miembros del Ensemble de Música Contemporánea de la ORQUESTA SONFÓNICA "SIMÓN BOLÍVAR"</p> <p><b>DIRECTOR:</b> <b>Eduardo Kusnir</b>      <b>INGENIERO DE SONIDO:</b> <b>Carlos Arenas</b></p> <p>Domingo 10 de junio de 1983 Teatro "Teresa Carreño" Sala "José Félix Ribas" Sede Permanente de la O.N.J.V.</p>	<p><b>ENSEMBLE DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA</b></p> <p>Gustavo Medina (Violín) Luis Rey (Cello) Jorge Guzmán (Flauta) Stephanie Mair (Flauta) Carlos Mujica (Clarinete) Alonso Toro (Saxofón) Luis Collina (Trombón) Edgar Saume (Percusión) Jorge Alcarra (Piano)</p>	<p>Segunda Parte</p> <p><b>Numa Tortolero</b> "RETORNO" (para cinta magnetofónica) <b>Ricardo Teruel / Jacques Broquet</b> "POBRE MÚSICA ELECTRÓNICA POBRE" (para voces, gestos, piano, congas y audiocassette) <b>Colectiva</b> "SUERO DE UN PIANISTA CONFUNDIDO EN UN AMANECER EN CARACAS" (concepción y realización: Julio Arismendi, Roberto Chacón, Jorge Guzmán, Stephanie Mair, Alfonso Manrique, Tomás Ramírez, Numa Tortolero) <b>Jorge Guzmán</b> "REMEMBRANZAS DEL MAÑANA" (para dos Flautas, Flauta en Sol, Percusión y cinta magnetofónica) <b>Jorge Guzmán / Stephanie Mair</b> (Flautas) <b>Edgar Saume</b> (Percusión)</p>

Fig. 48. Concierto organizado por Fonología (III) durante la dirección de E. Kusnir 1983, programa de mano (portada) cortesía Teruel (2007)

A partir de este programa se pueden obtener los nombres que conforman el grupo de estudiantes de Fonología en ese momento, el cual participó en conjunto con el ensamble contemporáneo de la Orquesta Juvenil, una combinación que sugiere este camino del que hemos estado hablando y que más adelante se expande, ya hacia mediados y finales de la década, en la conformación de la “Sociedad Venezolana de Música Electroacústica”, del grupo “Nova Música 80” y de una serie de conciertos que determinan un auge real del género, poniendo el final de los 80 y comienzo de los 90 como un pico que no se ha recuperado en lo que a cantidad de actividad se refiere.

Ahora se hará referencia a la actividad específica de Fonología entre esos años académicos 1983-84, 1984-85, 1985-86, que son los que siguen a este renacimiento de 1983. Teruel entra a Fonología en ese período de 1983 al 84 como asistente de Eduardo, con mucho ánimo. Reconoce en ese momento que los planes de organización de eventos y difusión que está llevando a cabo Kusnir le recuerdan sus comienzos con Raúl Delgado Estévez. Esto lo podemos ver en el siguiente comentario de Ricardo:

Eduardo empieza a organizar conciertos que me recuerdan el año que yo estuve en el Instituto (...). El trabajo<sup>228</sup> lo presentamos a través de uno de esos conciertos de Fonología y fue, con buena promoción y organización, un concierto muy exitoso. La gente se murió de la risa. (Teruel, 1994)<sup>229</sup>.

Teruel ahora es miembro del Instituto con una figura legal y comienza dando clases. Animado, enfrenta un primer problema menor, que es que sus conocimientos de ingeniería le hacen enfocar la música electrónica con un lenguaje técnicamente por encima del que manejan los estudiantes medios de composición. El autor sugiere que sería estándar, es decir, esperado, para estas fechas que un instituto de esta clase tuviera un programa intensivo que incluyera materias como acústica de la música o principios de acústica, física básica del sonido, electrónica básica, principios de ingeniería de audio, además de las prácticas y metodologías de trabajo electroacústico en sí; y por supuesto, análisis y composición. Todos estos aspectos como materias independientes. Por lo menos esto hubiese sido un buen plan de desarrollo del lado pedagógico y curricular del Instituto, inclusive desde su comienzo en el 73, pues se trataba de materias que estaban por lo menos incluidas tal cual en los cursos que el autor había

<sup>228</sup> Aquí Teruel se refiere a su obra *Pobre Música Electrónica Pobre*, colaboración con Jaques Broquet de Danzahoy, que incluía imitación de sonidos electrónicos hechos con la voz. Estrenada en junio de 1983.

<sup>229</sup> Segnini, *Op. cit.* 8.

tomado en la escuela durante su formación. Por supuesto, esta es una visión personal; lo ideal hubiera sido que el Instituto, que ahora parecía tener una dirección, se hubiese expandido hasta lograr estos objetivos, necesarios para poder determinar una academia con suficiente contenido curricular como para otorgar un tipo de acreditación coherente. Sin embargo, las buenas intenciones y el grado de calidad de Teruel y Kusnir se vio opacado por la burocracia de la Orquesta y por el financista del proyecto, el CONAC; esto hizo que Kusnir se decepcionara y que decidiera salir del Instituto en 1985. Anexo un comentario acerca de este momento:

...hubo una serie de hechos que demostraban que las autoridades máximas de las cuales dependía el Instituto de Fonología no estaban interesadas en levantarle el perfil al Instituto, más bien todo lo contrario. Un poco eso de pasar calladitos. En esas condiciones me resultaba un poco incómodo, porque cuando se me llamó era justamente todo lo contrario lo que se me dijo.(...) se me explicó que se le quería dar una importante proyección al Instituto y a los estudios de música electroacústica, pero los hechos se encargaron de desmentir lo dicho. (Kusnir, 1994)<sup>230</sup>.

El período 1983-84 se convierte en el segundo año de acuerdo al plan de estudios de Kusnir, los alumnos que antes aparecen con obras, ahora ya están un poco más avanzados y hay un grupo nuevo de “frescos” en lo que viene a ser el primer año de estudios. La escuela está funcionando, ya con dos instructores, Kusnir-Teruel. Se ve alentador y como en expansión pero, como nos ha dejado saber Kusnir, “no es un hecho”. De este período tenemos como fin de curso la difusión del material producido por los estudiantes, para lo cual se hacen tres conciertos. El primero se presenta en la sede del mismo Instituto:

Año académico 1983-84 presentado el 26 de julio de 1984 con las siguientes obras:

*Miniatura para Sintetizador*, Segio Delgado

*Mundo de Sirenas*, Germán Pérez

*Diálogos*, Fidel Rodríguez

*Había una Vez*, Violeta Barros

*Máscaras*, Roberto Chacón

*Sugestión*, Numa Tortolero,

*Pasos*, Julio Arismendi

*Estudio 1984*, Tomás Minkert Ramirez

---

<sup>230</sup> Segnini, *Op. cit.* 8.

Año académico 1984-85 presentado el 2 de noviembre de 1984 con las siguientes obras:

- Obras electroacústicas mixtas:

*A ver si nos entendemos*, Ricardo Teruel, para piano (Teruel) y material electroacústico.

*Blancanieve* (1983), Eduardo Kusnir, para narrador (Diana Peñalver), piano (Kusnir) y materiales electroacústicos.

*Gag's Kags (abajo el terror)*, Eduardo Kusnir, materiales electroacústicos y *gags* del propio autor.

Año académico 1984-85, el último de Kusnir en el Instituto, presentado el 2 de mayo de 1985, con obras de compositores latinoamericanos:

*La Panadería* (1970), Eduardo Kusnir (argentino-venezolano)

*Ay-ay-ay* (1973), Mesías Manguashka (ecuatoriano)

*Fábulas* (1978), Ricardo Mandolina (argentino)

*Motete con huesillos* (1974), Iván Pequeño (chileno)

*Apruebo el sol* (1984), Coriún Aharonián (uruguayo)

*Luna entre nubes* (1985), Roberto Chacón (venezolano)

*Um-um-e-hum-ah* (1984), Ricardo Teruel (venezolano)

Estos dos últimos conciertos se presentaron en la Sala de conciertos del Ateneo de Caracas.

De este período académico se han encontrado también trabajos de alumnos que no se mostraron al público. Hay obras de Ramirez, Núñez, Rodríguez, Paez, D'Santiago y Marchena.

A continuación, el programa de mano del concierto fin de curso del año 1983-84, ya con Teruel de asistente:

**FUNDACION DEL ESTADO PARA LA ORQUESTA NACIONAL JUVENIL DE VENEZUELA**

**DIRECTOR EJECUTIVO**  
José Antonio Arango

**SUB-DIRECTORA EJECUTIVA**  
Luzmila Pérez

**DIRECTOR GENERAL**  
Igor Lora

**DIRECCION GENERAL DE ADMINISTRACION Y SERVICIOS**  
Ricardo Vivas J

**DIRECTOR DE ADMINISTRACION**  
Ricardo Vivas J

**DIRECTOR DE PLANIFICACION Y PRESUPUESTO**  
Julio Sotomayor

**DIRECTOR DE PERSONAL**  
Francisco Esteban Garcia

**ORQUESTA NACIONAL JUVENIL DE VENEZUELA**

**PRECIO** 3

**Francisco Di Palo**  
SECRETARIO GENERAL

**Fernando F. Gutierrez**  
GERENTE GENERAL

**Pedro Alvarez Suarez**  
DIRECTORA ACADÉMICA NACIONAL

**Ana Mercedes Arango de Riquelme**  
RELACIONES INSTITUCIONALES

**Juan Pedro Urdaneta**  
CONTRALOR INTERNO

**Lupe Valde**

**CATEDRA DE MUSICA ELECTROACUSTICA DEL INSTITUTO DE FONOLOGIA DE LA ORQUESTA NACIONAL JUVENIL DE VENEZUELA**

**CONCIERTO DE MUSICA ELECTROACUSTICA PRODUCIDA POR LOS ALUMNOS DEL INSTITUTO DE FONOLOGIA CURSO 1983 - 1984**

**Director: Eduardo Kusnir**  
**Profesor Asistente: Ricardo Teruel**

Jueves 26 de julio de 1984  
Instituto de Fonología

Fig. 49. Programa de mano concierto Fonología fin de curso 1983-84. Cortesía Ricardo Teruel, 2007.

La Cátedra de Música Electroacústica del Instituto de Fonología de la Orquesta Nacional Juvenil presenta este concierto que es una muestra de los trabajos realizados por los estudiantes durante los últimos meses.

Las primeras cuatro obras del programa corresponden a jóvenes que han comenzado a estudiar la música electroacústica en octubre de 1983; en cambio, las siguientes cuatro fueron compuestas por estudiantes con un año más de experiencia. Unos y otros tienen el común mérito de la inquietud por la experimentación y han desarrollado conceptos estéticos en función de su propia creatividad.

El dominar una técnica, así como el poder expresarse cada vez mejor, es un duro aprendizaje que prácticamente no termina nunca. Nuestros queridos estudiantes han emprendido ese desafío, independientemente del punto del camino en que cada uno se encuentre. Nosotros, sus profesores, les deseamos el mejor de los éxitos, en momentos en que la cátedra cumple su segundo año de existencia.

Prof. Eduardo Kusnir  
Prof. Ricardo Teruel

Fig.50. Programa de mano concierto Fonología fin de curso 1983-84. Costesía Ricardo Teruel.

Se puede ver cómo, en comparación con la década de los setenta, ya hay un movimiento establecido, en crecimiento, con alumnos en cursos regulares y conciertos periódicos; y no sólo centrado en el Instituto de Fonología, sino que además el mismo Kusnir, quien empezó antes en la Landaeta, ha continuado su labor de formación de esta nueva generación de compositores electroacústicos.

Kusnir deja el Instituto en 1985, agotado tal vez por el callejón sin salida en el que se encuentra. El Instituto no logra obtener el apoyo prometido por parte de la ONJV, el CONAC no aporta mucho. Casi se puede ver esa situación típica de carácter kafkiano en la que caen

**PROGRAMA**

- |                       |                               |
|-----------------------|-------------------------------|
| 1. Sergio DELGADO     | MINIATURA PARA SINTETIZADOR   |
| 2. Germán PEREZ       | MUNDO DE SIRENAS              |
| 3. Fidel RODRIGUEZ    | DIALOGOS                      |
| 4. Violeta BARROS     | HABIA UNA VEZ (Primera parte) |
| 5. Numa TORTOLERO     | SUGESTION                     |
| 6. Tomás RAMIREZ      | ESTUDIO 1984                  |
| 7. Roberto CHACON     | MASCARAS                      |
| 8. Julio C. ARISMENDI | PASOS                         |

todas las instituciones públicas del país, donde siempre le dicen a uno, sí como no, ya eso está aprobado, pero el Dr. no está y falta la firma de... no se preocupe, para el lunes ya lo tendrá. O la otra de, bueno ya sabe Ud. la situación se ha puesto complicada y los recursos no han bajado, pero en lo que bajen, Uds. son los primeros...

Sea como sea, la realidad es que hay un estancamiento y Eduardo se va. Ricardo Teruel queda a cargo del Instituto, pasa de ser el asistente de Eduardo a ser el único encargado, director y profesor, la misma situación que la de Kusnir cuando el Instituto comenzó, pero con el equipamiento en condiciones de deterioro y reducidos de espacio.

Las actividades de la Orquesta van cada vez tomando el terreno que pertenece a Fonología. Ricardo hereda lo que coloquialmente se llama un “cangrejo”, y a pesar de toda su buena voluntad y dedicación, no logra rescatar y mucho menos recuperar lo que ya antes el autor ha definido como la “última gran obra del maestro Estévez”<sup>231</sup>. Teruel no logra, en lo que se refiere a la adquisición de nuevo equipamiento, a la expansión física y ni siquiera a los mínimos detalles de mantenimiento, que se lleve a cabo simplemente lo que se había convenido. Más bien es desplazado poco a poco y eventualmente se tendrá que mudar cuando el Instituto sea absorbido por el conservatorio de la misma Orquesta. Aquí encontramos la mutación del Instituto de “un ente individual” a “un individuo dentro de un ente más grande”. Las instalaciones físicas del Instituto de Fonología se han convertido en el espacio de ensayo y en el estudio de proyectos audiovisuales de la Orquesta Juvenil.

La dinámica clásica del manejo de instituciones en forma política, la política que pareciera contaminar todo, sin quitar méritos al proyecto de orquesta, plantea una situación sobre ¿qué es lo que se necesita?, ¿qué es lo urgente?, ¿qué es lo que se debe hacer? y ¿qué es lo correcto? El autor ve aquí una coincidencia con un comentario de Quino<sup>232</sup> “lo urgente siempre prevalece sobre lo importante”. Esta es una situación característica de sistemas que funcionan basados en “continua improvisación impuesta” para mantener el control. He aquí una reflexión extra del autor que nos puede mantener claros a la hora de encontrar razones para entender por qué suceden las cosas y cómo son en realidad: “Las instituciones y proyectos en el país muchas veces no se dan por una necesidad real, sino como un justificativo

---

231 Un breve espacio para celebrar el respeto que le debe nuestra sociedad a la memoria.

232 Joaquín Salvador Lavado (Guaymallén, Provincia de Mendoza, 17 de julio de 1932), famoso por sus dibujos de Mafalda y otras caricaturas irónicas.

para manejar grandes partidas de dinero. La cultura sólo duele a unos pocos, los entes culturales sólo existen como una especie de aliviadero de la culpa que crea el llevarse los recursos que no son escasos y, en teoría, pertenecen a todos”(Noya,1990). Pero no hay que ser pesimista, la música, el conocimiento y el arte se abren paso siempre, por más que el salvajismo y la desidia local traten de detenerlos. En esos momentos, esto ocurre en la calle, donde la “cosa” se mueve y la dinámica de ésta arrolla a veces los intentos oficiales o ¿de los oficiales? de frenarla. Esto quedará evidenciado en la exposición del paralelo “alternativo” y de los paralelos inducidos por eventos provenientes del Conservatorio Nacional de Música Juan José Landaeta, así como de la acción de dos entes, como son SVMC y SVME, que se estudiarán un poco más adelante, referidos a este período de tiempo que parte en 1984.

En cuanto a este cambio, que debería llamarse Fonología (IV) pero que para el autor es simplemente la lenta muerte de Fonología (III), Teruel da una primera visión del panorama que enfrenta:

A mí me queda la cátedra de Eduardo y la dirección del Instituto, sin ser realmente nombrado Director del mismo. Yo seguía siendo un asistente. Después de algunos años resolvimos la situación y me nombraron Director del centro

En el argot popular se llamó Instituto de Fonología al área donde quedaba el Estudio, pero también en ese espacio trabajaba el Centro Audiovisual de la (...) pues en Fonología estábamos en la cabina de grabación, pero cuando ensayaba la Orquesta teníamos que interrumpir los ensayos para poder entrar y salir.(...) Tuvimos problemas muy grandes de mantenimiento. El técnico que había se ocupaba más de los equipos de Audiovisual que del estudio.(...) para el tipo de trabajos que requeríamos era todo muy costoso. Calibrar un grabador de una pulgada de ocho canales, cuya cinta cuesta 100\$, cuando hoy en día se meten 32 canales en esa misma cinta, lo hacía todo muy oneroso. Un costo mensual que era mayor que mi sueldo. Llegó el momento en que no podíamos siquiera hacer grabaciones. Hay que entender que una orquesta tiene otras prioridades<sup>233</sup>.(Teruel, 1994)

Las expresiones de Teruel son claras, más allá de su punto de vista personal, queda evidenciado que el Instituto cumplió su función de ser un paso a otro objetivo, que no era el objetivo central del Instituto mismo. Se entiende la salida de Kusnir. La única forma en que esto no hubiese sucedido es que el dúo Kusnir-Teruel hubiese entrado en guerra con los ejércitos invisibles de la tradición nacional, pero sin el apoyo titánico de un ejército aliado, que no existe. No hay una opinión pública a la que le duela este proyecto. No hay suficientes estudiantes formados y que sean asiduos al Instituto. No hay un público formado que sea

---

<sup>233</sup> Segnini, *Op. cit.* 8.

suficientemente grande como para emprender una campaña mediática que dé apoyo al proyecto y evite su desaparición, en este caso, dolorosamente lenta como un cáncer de piel. Se entiende a Teruel en el sentido de que, los profesionales formados y con mediano grado de civilidad y cultura, se paralizan ante la sorpresa que los embarga al tener que enfrentar la verdad, es decir, el hecho de que estos ataques son producto del salvajismo político y de una sociedad que en realidad no lucha por las cosas que la pueden hacer “mejor”; total, no hay nieve, no hay invierno y sobra petróleo.<sup>234</sup>

Al final, el Instituto desaparece desde el punto de vista físico, quedando sólo el espíritu de la materia de enseñanza, la cual es absorbida por el Instituto Universitario de Estudios Musicales (IUDEM) que es el conservatorio “Simón Bolívar”, convirtiéndose en una materia del pensum general. En cuanto a este período de cambio, podemos ver algo más en detalle de la entrevista hecha a Ricardo: (Teruel, 2007)

Ri. – Cuando pasa al Paraíso, ya estaba a cargo yo realmente, me interesaba llevarme, Primero, el Instituto de Fonología en Parque Central fue usándose cada vez más para actividades de la Orquesta Gran Mariscal de Ayacucho, que se convirtió en su sede. Cada vez era más incómodo el trabajo, no? porque estaba en ensayo la Orquesta y uno dando clases y trabajando con los equipos electrónicos, y por más que había un ventanal y todo lo que tú quieras, el sonido se filtra y no es lo mismo trabajar así. A parte de eso, el espacio mismo estaba como divorciado de toda la parte de enseñanza, era como un estudio, tampoco tenía una filosofía de estudio, o sea, producción de comprar equipos nuevos, de estar al día en cantidad de cosas,; entonces, yo cada vez veía más Fonología, o lo que yo hacía, como una oportunidad de iniciar a la gente en la música electrónica con recursos maravillosos para ser lo que eran estos sintetizadores analógicos, donde tú tienes que manipular absolutamente todo para que te suene algo, entonces siempre, y sigo pensando que esos sintetizadores son extraordinarios vehículos para enseñar, después he encontrado comentarios similares en Internet de profesores americanos y de otras partes, o sea, me siento bien acompañado en esa idea.

Mi. – No solamente para enseñar, si no que en los noventa volvieron a adquirir un valor, porque de nuevo los sintetizadores digitales de final de los ochenta saturan, la cuestión Midi esta.

Ri. – Tanto es su valor que casi todos los sintetizadores virtuales están basados en el mismo modelo, hasta visualmente son muy similares, entonces, hasta en ese sentido es pues, es un instrumento que ya quedó como un estilo de instrumento.

Entonces, claro, el mudarse al Paraíso, al Conservatorio de la Orquesta Juvenil, tenía la ventaja de que iba a estar inserto dentro del conservatorio, entonces ya podías jugar más el papel de enseñanza que el papel de centro de producción, que nunca había tenido, o sea, salvo por la producción de los estudiantes, o sea, sí produjo, produjo obras para mí muy interesantes, todas mis obras electro-acústicas de los ochenta son producidas en Fonología, con el

---

<sup>234</sup> Noya, 2007. La mañana de un miércoles, en la tranquilidad del ambiente campestre. “Valles Altos de Carabobo”.

crédito apropiado de que fueron hechas en Fonología, salvo *Pobre Música Electrónica Pobre*, que es antes que yo entre, pero una vez que yo entro en Fonología, además, si los estudiantes no venían a clases, yo hacía una obra, o sea, yo iba a preparar clases o me iba y pasaba ahí, sí, hacía una obra en tres días de ocho minutos, once minutos, porque era trabajo; un día, otro día y otro día, y estaba feliz, o sea, yo tengo la impresión de haber trabajado con Kusnir por bastante tiempo, o sea, pero bastante tiempo son dos años, son tres años o son cuatro años, y Fonología creo que se muda unos años después, podríamos estar hablando del año 1988, quizás en 1988 es cuando Kusnir<sup>235</sup> se queda en el Landaeta nada más y yo me quedo en Fonología. Kusnir había hecho una propuesta de juntar los dos laboratorios en uno solo, yo no compartía la idea de la propuesta, porque a mí me parece que diversificar siempre es interesante, y la idea no es porque era una competencia entre ambos, simplemente es que además la fuente de los recursos era distinta, no de otros. Entonces yo participé un poco en reuniones, y yo apoyaba la idea de Eduardo, pero yo tenía mi propia idea y mi propia idea era más bien darle continuidad a la Fonología de la Orquesta Juvenil, además, me parece fascinante que haya un instituto de música electrónica insertado dentro de un movimiento orquestal, nunca se dio, tal vez yo tampoco supe, yo siempre me sentí un poco culpable, yo nunca supe quizás gerenciar o manejar mi cargo de otra manera, yo siempre me sentí como profesor y más nada, o sea, siempre fui malo para pedir recursos, para exigir si se quieren cosas, yo pasaba mis requerimientos por escrito memorando y esperaba. Hoy en día, con mayor madurez, yo sé que tengo que estar llamando por teléfono, saber quién es la secretaria, quién es el encargado de esto de lo otro, estar llamando y llamando, yo escribía el memorando y esperaba que el memorando fuera claro, o que me pidieran aclaratoria y que en un mes tuviera los equipos.

Mi. – ¿Y Eduardo Kusnir sí era hábil en eso, en el manejo gerencial-político?

Ri. – Bueno, diría que él tenía más experiencia que yo, pero tampoco era muy hábil, no? pero tampoco era mucho, logró armar un centro en la Landaeta que tuviera unos recursos para comprar un Synclavier que era costoso, o sea, ese tipo de cosas. Ahora, él empezó en la Landaeta llevando su propio ARP, así fue como empezó dando clases en la Landaeta, entonces no creo que ninguno de los dos tuviera esa habilidad gerencial, ni mucho menos, que tiene un José Antonio Abreu, y no es que íbamos a estar compitiendo con nadie, simplemente que, oye, dar a entender por qué estos recursos podían ser importantes o no, es decir, cuando hay responsabilidad en uno mismo es lo que yo digo, no lo sé, pero uno es como es, o sea, yo no soy un organizador, ni soy un gerente, soy un creador.

Mi. – Cuando pasa Fonología al Paraíso, ¿los equipos se mueven para allá?

Ri. – Eso tal vez fue en el 1989-90, o un poco después OK, tal vez, o sea, yo me quedé como un año o dos más en el Paraíso solo, creo, yo di unos cursos los sábados, organicé varios conciertos, de hecho, tal vez por los programas de concierto se puede deducir un poco, porque yo también organizaba conciertos de fin de curso en el Museo del Teclado, entonces colocábamos las cornetas de manera experimental, cambiábamos las sillas de dirección para hacer algo diferente, Ay no! y los estudiantes, bueno, a través un poco también de los que yo les daba información.

Mi. ¿los conciertos del Paraíso los hacían en el Museo del Teclado?

Ri. – No, todavía estábamos en Parque Central, y después, cuando nos vamos al Paraíso, digamos, yo decido primero. Creo que yo mismo mudé con una Pick up de alguien o de un estudiante o algo, yo mismo mudé porque eso era como..., también, no se definía qué se iba a llevar o qué no, entonces yo mudé para mí lo que era esencial y que podía mover, OK yo moví los dos sintetizadores, o sea, para mí eso era lo esencial, los grabadores de una pulgada no tenían sentido, demasiado costosos, una cinta para grabar en ocho canales, o sea, y una cinta

<sup>235</sup> Quedó determinado que es 1985.

costaba cien dólares o más, entonces una sola cinta de quince minutos a toda velocidad, media hora a una velocidad de quince pulgadas por segundo decente de grabar, profesional, un estándar profesional. Entonces, yo siempre fui muy pragmático, mis propias obras las grababa en cassette, y todas las obras que tengo ahorita son cassette pasado a CD, medio limpiadito, una belleza, y eso es lo que tengo, entonces yo moví los dos sintetizadores, ni siquiera me pude llevar el *Echoplate*<sup>236</sup> que eso sí me duele, me hubiese gustado llevar el *Echoplate*, no sé dónde está ahorita, eso es una pregunta interesante, y los grabadores, eso todo se quedó ahí, las cornetas, unas cornetas gigantescas que han debido ser unas cornetas de campo cercano, porque eran las cornetas de monitoreo y eran las cornetas de difusión gigantescas, no me acuerdo qué marca eran, creo que eran Altec. Sé que estaban puestas, las formas suspendidas, y eran de verdad muy voluminosas. Todo eso lo dejé, no iba a mover la consola de veinte canales, que estaba buena, la dejé, no iba a mover la consola porque era un salón de clases o algo; saqué lo que me iba a caber, solamente los dos sintetizadores para poder enseñar música electrónica.

Ya yo había empezado a dar clases en el IUDEM (Instituto Universitario de Estudios Musicales). Yo entré en el IUDEM como en 1989-90, y el IUDEM compra un porta-estudio y una cámara de eco. Cuando yo lo mudo para el Paraíso, entonces yo trabajaba con los sintetizadores y se grababa en el porta-estudio, y se podía procesar señal y todo eso dentro de un procesador Boss, creo, ya con Delay, Eco, Flanger, más del tipo pedalera de guitarra eléctrica, eso era el laboratorio, que todavía está en el Paraíso.

Esos comentarios refuerzan el punto de que no se puede enfrentar la dureza burocrática desde la suavidad del creador, Ricardo reconoce que ni él ni Eduardo estaban dispuestos a ir al enfrentamiento y desgastar su energía en ello, igual Kusnir tenía su actividad en la Landaeta asegurada y con nuevos equipos que son en ese momento más modernos que los de Fonología.

El autor quiere dejar saber que los equipos profesionales de grabación, aún hoy en día, con todo y los cuestionamientos establecidos por la forma como la mayoría del público consumidor escucha los resultados comprimidos en formato mp3, aunque no es tan notable para el oído común, aun así, siempre debe hacer un esfuerzo por mantener las formas de registro en formatos de la más alta calidad. Pero al mismo tiempo se puede entender a Teruel en el sentido de las dificultades que esto le atraería, versus logros finales más inmediatos y prácticos.

Viendo todo este deterioro como contraste, curiosa y simultáneamente el país se ha convertido en una potencia en lo que al movimiento orquestal se refiere, no se puede poner en duda el éxito social interno y la proyección internacional que ha obtenido el esfuerzo de Abreu y su movimiento, hoy en día representado por la Orquesta de las Juventudes Simón Bolívar, la cual, para la fecha, está realizando una gira que la lleva a los centros más reconocidos del

---

<sup>236</sup> Reverberancia de platos

mundo. Además, este fenómeno ha sido señalado por las más grandes figuras del mercado de la música culta en el mundo, entre ellos Simon Rattle, Claudio Abbado, Plácido Domingo, quienes ven en el modelo venezolano un ejemplo a tomar en consideración y como un fenómeno de corte universal; esto es un contraste que nos muestra el yin y el yang, los contrarios coexistiendo y complementándose. Eso sí, siglo XIX en el siglo XXI desde todos los aspectos, no sólo el de la música.

En resumen, Fonología desaparece como resultado de múltiples factores externos a la voluntad de Teruel y Kusnir. Esta muerte de Fonología, que es ahora no declarada y sucede en forma muy lenta y dolorosa, no como en los previos bardos, es una analogía del desenvolvimiento normal del país en la que la desidia ha actuado desde hace unas décadas hasta hoy en día; esto sigue pero a un paso más acelerado.

En forma práctica y para mantener viva la cátedra, Teruel replantea el proyecto ahora dentro del IUDEM, que pasa primero por el Conservatorio del Paraíso, donde todavía está lo poco que se pudo salvar del Instituto de Fonología (III) que fueron, los dos sintetizadores analógicos, los ARP 2500 y el 2600<sup>237</sup>. Desde el punto de vista del autor, actualmente estos equipos son subutilizados, y además se incluyen ahora pequeños equipos de procesos digitales tipo pedaleras de guitarra y dos equipos Portastudio para grabación multicanal en cassette.

Aunque práctico, el autor opina que todo esto es patético, pero no colapsen, en estos momentos lo curioso es que, aparte de tener el Conservatorio J.J. Landaeta que sería exclusivo para estudiantes de música clásica o formal, existe una salida para los alternativos y es el Taller de Arte Sonoro, del cual comentaremos más adelante.

Teruel además, en la actualidad, sigue con la cátedra de música electroacústica en la nueva sede del IUDEM, en Sarteneja. En este centro ahora tiene un acercamiento orientado hacia el freeware, allí usan PC; y el nuevo conjunto de estudiantes, o al menos muchos de ellos, ahora en estos tiempos modernos, cuando llegan ya tienen por lo menos una idea de los medios tecnológicos, a los que se acercan en muchos casos, como se ve en la actualidad, sobre todo en la tendencia alternativa. No sólo encontraremos a los independientes, empíricos o autoformados, sino que ya tenemos más de un ejemplo del académicamente correcto y

---

<sup>237</sup> Sorprendentemente, de acuerdo a Teruel, todavía funcionan, no al 100%, pero en un porcentaje aceptable para lo que han vivido.

simultáneamente un paso más allá del “*wannabe*”<sup>238</sup>, totalmente funcionando en la “movida”. Matías Monteagudo (Spyro) es un ejemplo de entre los alumnos formados por Ricardo.

¿Está todo perdido? ¿ Se diluyó la última gran obra de Estévez, como todo lo que se diluye de los grandes espíritus cuando tratan de borrar su historia personal?

Teruel, dentro de la destrucción y la caída del mundo occidental, nos deja saber que en un último intento expresado pareciera que había una intención de salvar algo del legado Estévez, según como le comenta a Segnini<sup>239</sup>.

Hubo una proposición de crear un Centro de Música Electrónica Antonio Estévez aparte, que estuviera asociado a la Fundación de la Orquesta. Este es el primer año que estamos aquí, ya nos están llegando algunos equipos MIDI y no sé qué perspectivas tendremos. Yo asesoro a la Fundación en materia de música Electroacústica. Soy el director de un departamento creado con tal finalidad.(Teruel, 1994).

El equipamiento final con el que cuenta Teruel en el Conservatorio Simón Bolívar para la época es:

Sintetizadores analógicos: ARP serie 2000 (2500-2600)

Sintetizadores Digitales: Korg modelo Wavestation SR, Emu System Proteus modelo Proteus Orquestal MPS

Computadores: Macintosh LCII con una interface MIDI marca OPCODE Studio 4  
IBM multimedia PS/2

Equipos de grabación: Tascam Porta Studio modelo 424, Tascam modelo 202WR

Concluyendo la línea Fonología, Conservatorio, IUDEM. Este último equipamiento nos ofrece una variedad que permite al alumno ir de las bases representadas por los sintetizadores analógicos hasta, por lo menos en la época de este listado, el manejo de la tecnología MIDI que todavía hoy en día se usa, mucho más evolucionada pero igual existe, ahora incluyendo el uso de los computadores como centros de control y edición de data MIDI; igual para ese momento es lo que hacían. Hoy en día, en el IUDEM ya cuentan con sistemas PC con gran variedad de softwares que permiten no sólo el control y manejo de plataformas MIDI, sino que ahora también se puede componer, escribir partituras, generar, sintetizar, editar, mezclar sonidos, incluyendo la posibilidad de masterizar proyectos con una calidad

---

<sup>238</sup> Se pronuncia “guanabí”, expresión de final de los 90, se refiere a personas que tratan de ser o estar en la onda pero que va, no la tienen. Hoy en día también lo llaman “fantasmeo”.

<sup>239</sup> Segnini, *Op. cit.* 8.

profesional tipo “B”<sup>240</sup>, como considera el autor. Este concepto del freeware que ha adoptado Teruel es práctico, actual y suficientemente amplio como para llenar muchísimos años investigando; si bien, en el momento en que Ricardo adopta el Portastudio como plataforma de grabación que no permite el manejo del sonido por la manipulación de la cinta y limitado este aspecto de la experimentación, también es cierto que era cuestión de tiempo antes de incluir un sampler, con lo que esto se hace con mucha más precisión, o que la dinámica del desenvolvimiento y avances en la computación llegase al punto de poder volver a la idea del *workstation*, donde todo se hace en un computador.

Es totalmente increíble, pero la mayoría del público usuario no puede estar conciente de lo que hoy es cotidiano; cuando los *techfreaks* (entre los que se incluye el autor) comenzaron, muchas de estas cosas que se dan por sentado hoy eran casi “imposibles”. El autor quiere expresar los sentimientos profundos que experimenta y sus procesos mentales cuando enciende el iPod y allí mismo tiene el equivalente a tres metros cuadrados de sus discos de vinilo, justo a la mano y sin los molestos ruidos de rayado típicos, sin el *hiss* de las cintas, pero eso sí, con la parte del contenido sonoro expropiado en la compresión mp3.

Con todas las limitaciones, Teruel logra ejercer sus funciones de enseñanza y promoción y difusión de la música electroacústica por todo este tiempo, lo que lo convierte en el miembro más antiguo y aún activo de esta comunidad de los compositores electrónicos<sup>241</sup>; además, se puede ver su inmensa labor pedagógica representada en un gran número de estudiantes que han pasado por sus manos. Veamos algunos ejemplos de conciertos de fin de curso para darnos una idea:

Nombre del evento:

Activos Creativos 1988

Lugar del concierto: Instituto de Fonología, frente a Parque Central, al lado de la Escuela Cristóbal Rojas

Director: Ricardo Teruel

Presenta: Instituto de Fonología de la Orquesta Nacional Juvenil de Venezuela

---

<sup>240</sup> Estas opciones permiten concluir proyectos dentro de un límite aceptable, pero no deben compararse con los resultados que se obtienen cuando se usan sistemas de audio más poderosos que usualmente son más costosos y generalmente usados por la industria. No es lo mismo una tarjeta de audio que sólo trabaja a 16 bits 44.100 a una que trabaja 24 bits 96.000, se puede escuchar la diferencia, aun en los mp3.

<sup>241</sup> Junto con Miguel Noya, quien empezó luego y también está activo en la actualidad.

## Voluntarios:

Manuel Rojas	Piano & Percusión
Carlos Suárez	Piano & Percusión
Ricardo Teruel	Piano & Percusión
Ferendo Freites	Piano & Percusión
Leonidas D´Santiago	Trombón
Rubén Sánchez	Trombón
Abraham Saavedra	Trombón
Miguel Rodríguez	Contrabajo
Francisco Issa	Saxo Alto
Luís Vivas	Clarinete en Sib
Elena Troncone	Oboe
Sergio Delgado	Trompeta en Sib

Dirección de Música Fundarte

Orquesta Nacional Juvenil

Muestra de Música Electrónica y Mixta

Fundarte Dirección de Música

Instituto de Fonología

de la Orquesta Nacional Juvenil de Venezuela

Jueves 30 de junio. 1988 - 8 pm

Museo del Teclado

*Mareas*: Manuel Rojas, 2 percusionistas, piano, sonidos electrónicos

*El Hechizo de Caipoa*: Carlos Suárez, piano preparado, sonidos electrónicos

*Seis por Izquierdo*: Fernando Freites, cuatro, sonidos electrónicos

*Cúmulos*: Leonidas D´Santiago, 3 trombones, sonidos electrónicos

*La persistencia de la memoria*: Fernando Freites, sonidos electrónicos

*Tecnoritual*: Miguel Rodríguez, contrabajo, sonidos electrónicos

*Tres*: Manuel Rojas, sonidos electrónicos

*Paz Verde*: Carlos Suárez, saxo alto, sonidos electrónicos

*Tarde con chicharras*: Fernando Freites, sonidos electrónicos

*Hormigas*: Manuel Rojas, 3 pianistas, sonidos electrónicos

*Espuma*: Carlos Suarez, sonidos electrónicos

*Enlatados*: Carlos Suarez, 5 percussionistas con latas, sonidos electrónicos

*4 Solitarios*: Ricardo Teruel. *Estacionaria*: clarinete en Sib, sonidos electrónicos. *El macromicrobio*: contrabajo, sonidos electrónicos. *A la luz del encanto*: oboe, sonidos electrónicos. *Llamadas*: trompeta en Sib, sonidos electrónicos.

Final del curso 1988-89

Museo del Teclado

Domingo 16 de julio de 1989 - 5:30 pm. Entrada libre

Director: Ricardo Teruel

Presenta: Dirección de Música Fundarte

Instituto de Fonología de la Orquesta Nacional Juvenil de Venezuela

Programa 1989

Estudiantes de primer año:

Luis Felipe Barnola<sup>242</sup>

Diana Hernández

Jorge Hernández

Roberto Rodríguez

Luis Alfonso Rodríguez

Guillermo Martínez (oyente)

*Música para un corto de animación imaginario*

Segunda parte

Trabajos libres de estudiantes de segundo año:

Arreglo libre de *The Brazilian* (Génesis), Kart Monsanto

3 Piezas para saxofón alto y sonidos electrónicos, Francisco Issa

Trabajos libres de estudiantes de tercer año:

*Daguerrotipos*, Manuel Rojas

*El Hechizo de Caipoa* (1988), Carlos Suárez

*Ecosistemas I-II-III*, Carlos Suárez

---

<sup>242</sup> Activo en la actualidad, ha hecho trabajos en el LADIM.

Trabajos libres de egresados activos:

*EL País de los vientos* (1987), Leonidas D'Santiago

*Pieza para clarinete y sonidos electrónicos*, Leonidas D'Santiago

Trabajos libres de compositores:

*Estacionaria* (1988), Ricardo Teruel

*Saltimbanqui*, Ricardo Teruel

Músicos invitados:

Luis Vivas

Clarinete

Luis Julio Toro

Piccolo

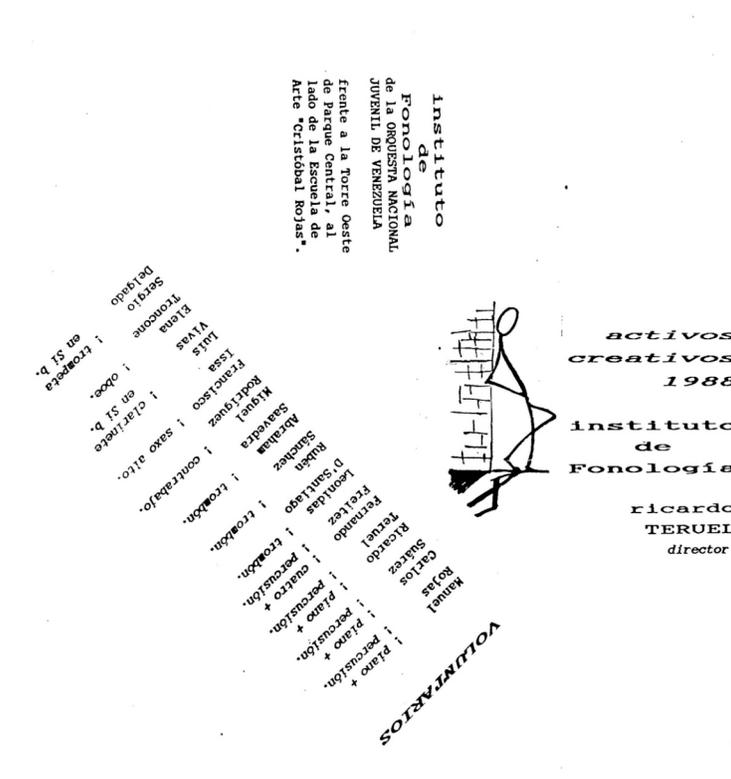


Fig. 51. Programa de mano concierto fin de curso de Fonología 1988. Profesor Ricardo Teruel, cortesía RT(2007)

**PROGRAMA**

La Orquesta Nacional Juvenil, a través de su "Instituto de Fonología", le ofrece a músicos, estudiantes y aficionados interesados entrenamiento básico en el manejo de medios electrónicos de producción de sonido para el estímulo y desarrollo de sus capacidades creativas y de experimentación, participación en conciertos donde pongan a prueba sus trabajos y discusiones de audiciones para fomentar el espíritu crítico basado en el conocimiento. No se requieren conocimientos previos de música pero sí curiosidad, interés y una dedicación y disciplina de trabajo.

**RICARDO TERUEL**  
Director  
Caracas, junio de 1989

**DE LOS ESTUDIANTES DE 1er. AÑO**  
(Curso "Diseño de Sonidos con Sintetizadores):

Luis Felipe Bamola  
Diana Hernández  
Jorge Hernández  
Roberto Rodríguez  
Luis Alfonso Rodríguez  
Guillermo Martínez (oyente)

"Música y sonidos para un corto de animación imaginario"

un gordo muy voluminoso está apoltronado. Logra levantarse con esfuerzo y da unos pasos. Se encuentra frente a una puerta muy estrecha. Se vuelve flaco y alto y pasa la puerta. Se encuentra en un cuarto con una "lluvia" de figuras geométricas. Se traga un círculo y se vuelve gordo de nuevo. Se encuentra su poltrona y se vuelve a sentar.

"Trabajos Libres"

**DE LOS ESTUDIANTES DE 2º AÑO:**  
**Karl Monsanto:** arreglo libre de "The Brazilian" del álbum "Invisible Touch" de Génesis  
**Francisco Issa:** "3 Piezas para Saxofón Alto y sonidos Electrónicos grabados".

**DE LOS ESTUDIANTES DE 3er. AÑO:**  
**Manuel Rojas:** "Daquerrotijos"  
**Carlos Suárez:** "El Hechizo de Calpoa" (1988)  
"Ecosistema" I - II - III

**DE EGRESADOS ACTIVOS:**  
**Leonidas D'Santiago:** "El País de los Vientos" (1987)  
"Pieza para Clarinete y Sonidos Electrónicos Grabados"

**DE COMPOSITORES:**  
**Ricardo Teruel:** "Estacionaria" (1988)  
"Saltimbanqui"

**MUSICOS INVITADOS:** Luis Vivas (Clarinete)  
Luis Julio Toro (Piccolo)

Fig. 52. Programa de mano concierto fin de curso de Fonología 1989. Profesor Ricardo Teruel, cortesía RT(2007)

La Orquesta Nacional Juvenil, a través de su "Instituto de Fonología", le ofrece a músicos, estudiantes y aficionados interesados, entrenamiento básico en el manejo de medios electrónicos de producción de sonido para el estímulo y desarrollo de sus capacidades creativas y de experimentación, participación en conciertos donde pongan a prueba sus trabajos y discusiones de audiciones para fomentar el espíritu crítico basado en el conocimiento.

Las inscripciones para el Curso Básico "Diseño de Sonidos con Sintetizadores" para el año 1990-91 se realizarán del 10 al 14 de septiembre en el Conservatorio "Simón Bolívar" de la Orquesta Nacional Juvenil, Callejón Sanabria con Avenida El Ejército, El Paraíso.

No hay requisitos previos

Horarios del Curso:  
GRUPO A: Martes 2 a 4:00 p.m.  
GRUPO B: Jueves 5:30 a 7:30 p.m.

**PARTICIPANTES**

**DE 1º AÑO**  
(Curso "Diseño de Sonidos con Sintetizadores")  
Wilmer Flores  
Isaura Guzmán  
Adrián Madero  
José Antonio Méndez  
Mateo Rojas

**DE 2º AÑO**  
Alejandro Arnábal  
Luis Felipe Bamola  
Jorge Hernández  
Karl Monsanto  
Roberto Rodríguez

**DE 3º AÑO**  
Francisco Issa  
Egresados ( )  
Carlos Suárez  
Profesores:  
Ricardo Teruel

**TRABAJO OBLIGATORIO DE 1º AÑO**  
"Música y Sonidos para un corto de animación imaginario"  
Bostro severo, serio, bravo. Se sonríe. Abre la boca y sale un pelotica rodando. Le salen piernas, brazos y cabeza mientras rueda. La figura sobre la marcha, se incorpora, corre y salta cayendo nuevamente en la boca de donde salió originalmente Bostro sorprendido.

**FUNDARTE**  *Alcaldía / Municipio Libertador*

DIRECCION DE MUSICA DE FUNDARTE  
( ORQUESTA NACIONAL JUVENIL DE VENEZUELA

Presentan

al

**INSTITUTO DE FONOLOGIA**  
en Concierto

—TRABAJOS FINALES 1990—

Sábado 14 de julio de 1990  
5:30 p.m.  
Entrada libre

*Museo del Teclado*  
Edif. Tacagua Nivel Mezzanina Parque Central

FUNDARTE hacia el escudo *casavene 90*

Fig. 53. Programa concierto fin de curso de Fonología 1989 -1990. Profesor Ricardo Teruel, cortesía RT(2007)

1984, como profetiza Orwell, es el año de un mundo dominado por un gobierno central totalitario, con el planeta dividido en tres megapaíses o sectores, un mundo de esclavos desinformados de su propia existencia y controlados para funcionar como piezas de un engranaje, totalmente sometidos por un grupo de pequeños “entes invisibles” e “iluminados”, que se manifiestan contenidos en ese gran engranaje como parte de los controlados. Esta es simplemente la visión borrosa de alguien que solamente se equivocó por 20 años. En nuestro país hoy vivimos algo así como el inicio de esto, pero para ese año ya la bonanza de los setenta ha desaparecido. Para hacer memoria y sobre todo para lo que interesa en este trabajo, que es tecnología, producción y educación, tenemos para esa época en el país algo que han bautizado el “viernes negro”. Hay un control limitado de cambio de divisas y los recursos ahora ya no son para todos, sino para un sector más pequeño todavía; ya hemos pasado el brillo del año Bicentenario, de los Panamericanos, todavía funciona la Orquesta Filarmónica de Caracas, el movimiento de Orquestas Juveniles está en pleno ascenso, Kusnir está todavía en Fonología, a punto de salir (1985); y hay una iniciativa que ahora nos abre la línea de acción anexa a la de la exploración y educación que en ese momento está representada por Fonología (III) y es la fundación de la Sociedad Venezolana de Música Electroacústica (SVME).

Esta sociedad fue creada en febrero de 1984 a partir de una idea de Kusnir, en su fundación participan Eduardo Kusnir, Ricardo Teruel y Federico Ruíz. Es el complemento ideal para promover, organizar y difundir el naciente movimiento electroacústico nacional, aunque sólo ocurre en Caracas. Simultáneamente a Fonología, no se debe olvidar que hay otro centro de educación y producción en la ciudad, representado por la cátedra de música electroacústica del Conservatorio Nacional de Música Juan José Landaeta, en manos del propio Kusnir. Se irá viendo cómo, esta recién formada sociedad, hace que estos dos puntos comiencen a cruzarse para formar un metaespacio electroacústico que proyecta el movimiento al gran primer pico.

Kusnir comenta a Segnini las circunstancias que lo llevan a la idea original de la fundación de esta organización:

La SVME se fundó como consecuencia de la creación de la Confederación Internacional de Música Electroacústica, CIME, cuyo presidente, Christian

Clozier, me sugirió que se creara, digamos, una filial o representación de la CIME en Venezuela que aglutinara a los compositores interesados en trabajar en esa área, y que íbamos a obtener el apoyo de la *Confederación* que a su vez tenía el apoyo de la UNESCO. Eso dio pie a la creación de la SVME junto con Ricardo Teruel, mi colega de Fonología por aquel entonces, y con Federico Ruíz, también por aquel entonces mi alumno de electroacústica en el Conservatorio (Kusnir, 1994)<sup>243</sup>.

Los objetivos que se plantea esta nueva organización serían dar cohesión y estamento legal al movimiento ya establecido de los compositores de música electroacústica, entrelazar los diferentes compositores, instituciones educativas y de producción para la comisión, estrenos de obras electroacústicas, realización de conciertos y promoción por difusión del género en programas de radio o cualquier medio masivo disponible. Funcionar como intermediario y representante de los compositores locales con festivales internacionales, en especial el Festival Internacional de Música Electroacústica de Bourge en Francia, que es auspiciado por el CIME.

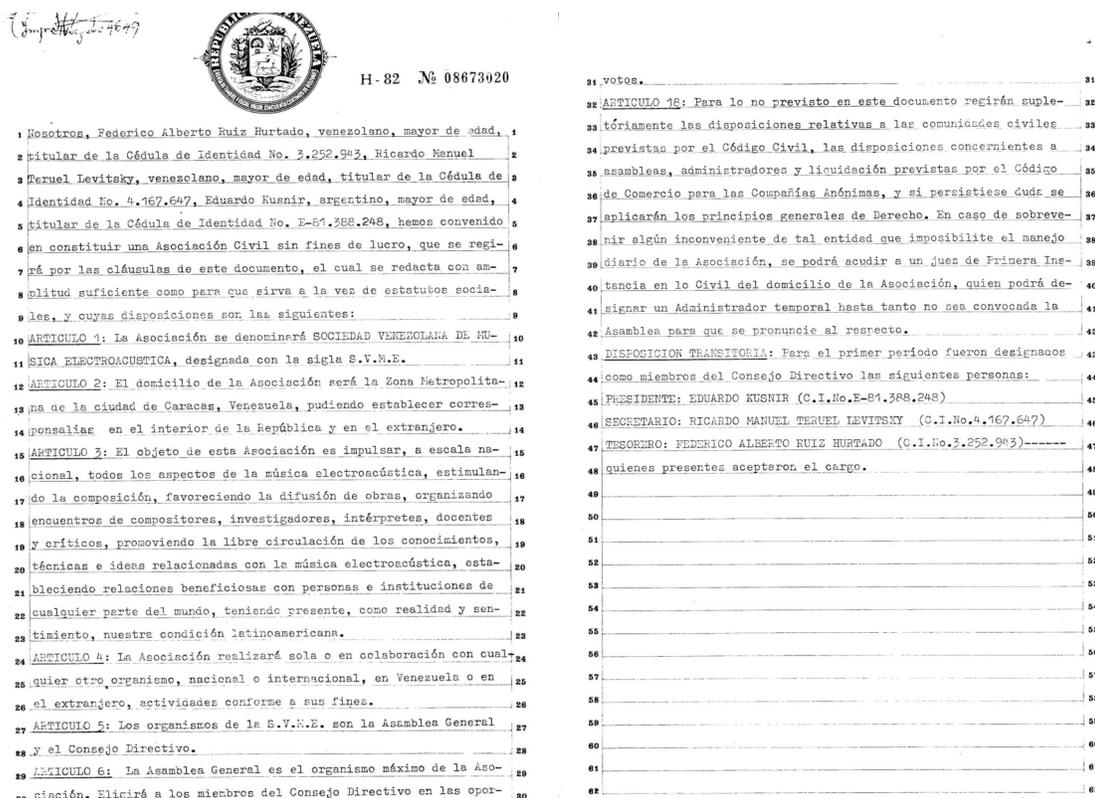


Fig. 54. Documento legal constitutivo de la SVME, 1984, páginas 1 y 4. Cortesía de Ricardo Teruel (2007)

<sup>243</sup> Segnini, *Op. cit.* 8.

En conclusión, su función es gestionar todo lo que tenga que ver con la música electroacústica y crear vínculos con organizaciones e instituciones afines en diferentes partes del mundo. La junta directiva de la SVME queda para este momento conformada como sigue: Eduardo Kusnir, Presidente; Federico Ruíz, Tesorero; Ricardo Teruel, Secretario.

El primer logro de esta recién fundada organización es la creación de un programa de radio ya desde el mismo febrero de 1984, puesto al aire por la estación 97.7 FM la Emisora Cultural de Caracas. Éste se encarga de difundir las piezas de compositores locales, bien que estén trabajando en el país o en el exterior; y también de radiar obras del catálogo de las que son pioneras en el país, junto con obras de compositores foráneos, y en especial, las ganadoras de los Festivales de Bourges. Ricardo Teruel nos comenta sobre este particular:

Mi. – El programa de radio, ¿de qué año es?, el que ustedes tenían en la FM 97.7, donde tocaban las obras de Bourges y cosas así.

Ri. – Mira, la Sociedad Venezolana de Música Electroacústica. programa 1.- *Contacte* de Stockhausen y *Thingsfonias* de Rugeles, ese lo escribió él (Kusnir), pero este lo escribí yo. Un minuto de silencio, por favor, ... ensueños míos y Hojas de Olvido; esto era dedicado a mí, por lo visto, Bruck Kapelin y Bruk Mill. En este puse *The Wall Bull* de Morton Subotnik<sup>244</sup>. Fueron pocos programas, tal vez cinco, seis habré hecho yo; esto es 19 de febrero de 1984, más o menos. (Teruel, 2007).

El programa, aunque existió por un tiempo limitado, realmente pudo poner al aire una cantidad apreciable y no censurada de obras electrónicas o electroacústicas. El autor puede dar fe de esto pues recibió una invitación para poner algunos de sus trabajos; la mayoría eran obras del período de estudiante, piezas por demás conceptuales, como la mayoría de las cosas que hace cuando está en el contexto “culto”, nada fáciles. Este programa de radio tuvo una vida útil de menos de dos años, sin embargo, representa la primera gran actividad de la SVME.

El primer resultado tangible en cuanto a la promoción y difusión por conciertos, es un ciclo de tres eventos, que son una especie de retrospectiva y muestra de la música electroacústica en el país, y que se realiza en 1986 (dos años después de formada) en el Museo del Teclado en Parque Central. Para este ciclo de conciertos la SVME logra el auspicio de Fundarte y de la Fundación Banco Consolidado, un primer ejemplo de que es posible fusionar e incorporar la empresa privada a las actividades financiadas por las organizaciones del estado,

---

<sup>244</sup> Morton Subotnick (n: Los Angeles, California, 13 de abril de 1933)

lo cual constituye un logro objetivo de la Sociedad. Los tres conciertos estaban centrados en tópicos tales como:

Restrospectiva y Actualidad, dedicado al Maestro Antonio Estévez

Presentado en el Museo del Teclado el viernes 17 de octubre de 1986

Coordinado por Eduardo Kusnir

I

*Cuararia Repano* (1968), José V. Asuar, realización Estudio de Fonología, Caracas.

*Syntagma A* (1972), Alfredo Del Mónaco, realización Centro de Música Electrónica de Columbia, Princeton, U.S.A.

*Cromovibrafonía Múltiple* (1973), Antonio Estévez, realización Instituto de Fonología Musical, Caracas.

*Derrota* (1975), Raúl Delgado Estévez, realización Instituto de Fonología Musical, Caracas.

II

*Acercamiento a Bach* (1985), Federico Ruíz, realización Laboratorio de Música Electroacústica del Conservatorio Nacional de Música Juan José Landaeta, Caracas.

*¿Cómo es Lily?* (1985), Eduardo Kusnir, realización Laboratorio de Investigación y Producción Musical, Buenos Aires, Argentina.

*um-um-é-hum-eh* (1984), Ricardo Teruel, realización Instituto de Fonología de la Orquesta Nacional Juvenil, Caracas.

*La Paz de los Mundos* (1986), Jacky Schreiber, realización Laboratorio de Música Electroacústica del Conservatorio Nacional de Música Juan José Landaeta, Caracas

Jóvenes Valores, dedicado al Maestro Angel Sauce

Presentado en el Museo del Teclado el sábado 18 de octubre de 1986

Coordinado por Federico Ruíz

*Parábolas* (1982), Diana Arismendi, realización Cátedra de Electroacústica del Conservatorio Nacional de Música Juan José Landaeta, Caracas.

*Restrospectiva para una ama de casa* (1983), Carlos Nava, realización Cátedra de Electroacústica del Conservatorio Nacional de Música Juan José Landaeta, Caracas.

*Casachi* (1983), María Gloria Lisbona y Clinton Velandia, realización Cátedra de Electroacústica del Conservatorio Nacional de Música Juan José Landaeta, Caracas.

*Seseribó* (1984), Jacky Schreiber, realización Cátedra de Electroacústica del Conservatorio Nacional de Música Juan José Landaeta, Caracas.

*Máscaras* (1984), Roberto Chacón, realización Instituto de Fonología de la Orquesta Nacional Juvenil de Venezuela, Caracas.

*Energía* (1985), Tomás Ramírez Minkert, realización Instituto de Fonología de la Orquesta Nacional Juvenil de Venezuela, Caracas.

*Situación de la Ciudad I. La Avenida, II La oficina* (1986), Numa Tortolero, realización Cátedra de Electroacústica del Conservatorio Nacional de Música Juan José Landaeta, Caracas.

*Cascada* (1986), Josefina Rojas, realización Instituto de Fonología de la Orquesta Nacional Juvenil de Venezuela, Caracas.

*El Equívoco del Tiempo* (1986), José Maldonado, realización Cátedra de Electroacústica del Conservatorio Nacional de Música Juan José Landaeta, Caracas.

Jóvenes Valores, dedicado a la Emisora Cultural de Caracas

Presentado en el Museo del Teclado el domingo 19 de octubre de 1986

Coordinado por Ricardo Teruel

*Lamento* (1983), Adina Izarra, realización Estudio de Música Electroacústica de la Universidad de York, Inglaterra.

*Misericordia Campana* (1985), Ricardo Lorens, realización Estudio de Música Electroacústica de la Universidad de Indiana, U.S.A.

*Thingsphonia* (1978), Alfredo Rugeles, realización Instituto Robert Schumann Dusseldorf. Alemania.

*La Factoría Celeste* (1984), Federico Ruíz, realización Conservatorio Nacional de Música J.J. Landaeta, Caracas.

*La Historia de Blanca Nieves* (1981), Eduardo Kusnir, realización Estudio particular, Caracas.

*La Cacería del NHOC* (1986), Ricardo Teruel, Caracas.

En las obras de Ricardo Lorenz y Eduardo Kusnir la voz es de Inés Feo-La Cruz.

En la obra de Teruel participa Beatriz Bilbao en los teclados electrónicos.

Lo importante de este primer ciclo organizado por la SVME, además de poner en la palestra pública a un ya consolidado grupo de compositores que están trabajando activamente en ese momento en el campo de la electroacústica, es que se rinde homenaje a los pioneros de este género en el país, al ejecutar obras de los primeros compositores electroacústicos venezolanos y al dedicar uno de los eventos a Estévez y otro a Sauce, quienes en el pasado reciente jugaron un papel importante en la conformación de las escuelas de composición electroacústica funcionales para ese momento en Caracas, aunque el autor particularmente extraña el nombre de Inocente Palacios. El punto más relevante es que la SVME reúne a las

dos escuelas, Fonología y la Landaeta, junto con compositores venezolanos que están trabajando fuera del país, lo que se considera como una tercera vía ahora de compositores formados extra institutos locales; entre ellos aparece el nombre de Ricardo Lorenz y de Adina Izarra. Lorenz no tiene un trabajo muy amplio en este género, pero Izarra, que tiene en éstos sus comienzos electroacústicos, con el tiempo se transforma en uno de los pocos compositores nacionales que todavía hoy en día trabajan con medios electrónicos y de alta tecnología.

Este es el primer punto sincrónico importante introducido por la SVME y por el esfuerzo de Kusnir de dar coherencia al movimiento. Ya no es sólo el trabajo de una persona, aquí se pueden ver tres coordinadores, además de la participación de instituciones públicas y privadas en la figura de Fonología, Fundarte, Fundación Banco Consolidado, SVME y el otro centro de producción y educación, el Conservatorio Nacional de Música Juan José Landaeta.

The image shows a concert program for October 17, 1986, at the SVME. It is divided into four main sections: organizational information, concert details, the program list, and a closing note. The organizational section includes the SVME board and members. The concert details section mentions the 'Museo del Teclado' and the date. The program section lists eight pieces by various composers, including José Vicente Assuar, Alfredo del Monaco, Antonio Estevez, Raúl Delgado Estevez, and Jacky Schreiber. A closing note mentions the participation of Eduardo Kusnir and Ricardo Teruel.

Fig. 55. Retrospectivas, programa concierto 17 octubre 1986, SVME. Cortesía Ricardo (Teruel, 2007)

The image shows a concert program for October 18, 1986, at the SVME. It is divided into four main sections: organizational information, concert details, the program list, and a closing note. The organizational section includes the SVME board and members. The concert details section mentions the 'Museo del Teclado' and the date. The program section lists five pieces by composers like Diana Arismendi, Carlos Nava, María Gloria Lisbona y Clinton Velandía, and Jacky Schreiber. A closing note mentions the participation of young students in the composition of electronic media.

Fig. 56. Jóvenes valores, programa concierto 18 octubre 1986, SVME. Cortesía Ricardo (Teruel, 2007)

<p style="text-align: center;"><b>SOCIEDAD VENEZOLANA DE MÚSICA ELECTROACUSTICA</b></p> <p><b>Junta Directiva:</b> Eduardo Rosales (Presidencia) Federico Ruiz (Secretaría) Ricardo Teruel (Tesorería)</p> <p><b>Miembros:</b> Jesús Delgado Alfredo Rugiles Julian Ariza Diego Bilbao Roberto Charón Raúl Delgado Estévez Sergio Delgado Ismael La Cruz José Maldonado Carlos Nava José Luis Pérez Tomás Ramírez Daniel Salas Leonilda V. Santiago</p> <p><small>La Sociedad Venezolana de Música Electroacústica (S.V.M.E.) fue creada por el gobierno de Caracas en 1984, como Sociedad Civil sin fines de lucro. Según sus estatutos, sus objetivos principales son: "impulsar la creación musical, en sus aspectos de la Música Electroacústica, estimulando la composición, favoreciendo la difusión de obras, organizando encuentros de compositores, investigadores, intérpretes, docentes y críticos, promoviendo la libre circulación de las composiciones, revistas e ideas relacionadas con la Música Electroacústica, estableciendo relaciones beneficiosas con personas e instituciones de cualquier parte del mundo, fomentando, en especial, como sociedad, la creación, el estudio y la enseñanza de esta música".</small></p> <p><small>La S.V.M.E. es miembro de la Confederación Internacional de Música Electroacústica (C.I.M.E.), cuyos miembros de esta son: Argentina, Austria, Cuba, Dinamarca, Ecuador, Chile, Finlandia, Francia, Gran Bretaña, Israel, Holanda, México, Suiza y Suazilandia.</small></p> <p style="text-align: center;"><b>Caracas tiene a Fundarte</b></p>	<p style="text-align: center;"><b>FUNDARTE, CONCEJO MUNICIPAL Y GOBERNACION DEL D. F.</b></p> <p style="text-align: center;"><b>LA DIRECCION DE MÚSICA DE FUNDARTE LA FUNDACION BANCO CONSOLIDADO Y LA SOCIEDAD VENEZOLANA DE MÚSICA ELECTROACUSTICA</b></p> <p style="text-align: center;"><small>miembro de la Confederación Internacional de Música Electroacústica</small></p> <p style="text-align: center;"><b>PRESENTAN</b></p> <p style="text-align: center;"><b>LA MUSICA ELECTROACUSTICA EN VENEZUELA</b></p> <p style="text-align: center;">—Panorama—</p> <p style="text-align: center;"><small>Chirras de: Adina Izarra Ricardo Lorens Alfredo Rugiles Federico Ruiz Eduardo Kusnir Ricardo Teruel</small></p> <p style="text-align: center;"><small>Coordinador: RICARDO TERUEL</small></p> <p style="text-align: center;"><b>Museo del Teclado</b></p> <p style="text-align: center;"><small>Museo del Teclado, Edif. TACAGUA, nivel Mezzanina, Parque Central Fecha Domingo 19 de Octubre Hora 5:30 pm. ENTRADA GENERAL: Bs. 15.00</small></p>	<p style="text-align: center;"><b>Programa</b></p> <p style="text-align: center;"><b>1.</b> <b>Adina IZARRA:</b> <b>«Lamento»</b> <small>(Realización: Estudio de Música Electroacústica de la Universidad de York, Inglaterra, 1983)</small></p> <p style="text-align: center;"><b>2.</b> <b>Ricardo LORENS:</b> <b>«Misericordia Campana»</b> <small>(Realización: Estudio de Música Electroacústica de la Universidad de Indiana, 1983) Canto: Inés FEO-La CRUZ Piano: Ricardo LORENS</small></p> <p style="text-align: center;"><b>3.</b> <b>Alfredo RUGELES:</b> <b>«Thingsphonia»</b> <small>(Realización: Instituto Robert Schumann de Düsseldorf, 1978)</small></p>	<p style="text-align: center;"><b>4.</b> <b>Federico RUIZ:</b> <b>«La Factoría Celeste»</b> <small>(Realización: Conservatorio Nacional de Música "J.J. Rondón", 1984) I. La Sigilada II. Procesando metales pesados III. Refinación de metales solar IV. A través de la Gran Sola</small></p> <p style="text-align: center;"><b>5.</b> <b>«La historia de Blancanieves»</b> <small>(Realización: Estudio personal, Caracas 1981) Narración: Inés FEO-La CRUZ Piano: Eduardo KUSNIR</small></p> <p style="text-align: center;"><b>6.</b> <b>Ricardo TERUEL:</b> <b>«La cacería del NHOC»</b> <small>Teclados: Beatriz BILBAO-Ricardo TERUEL</small></p>
--	--	---	---

Fig. 57. Panoramas, programa concierto 18 octubre 1986, SVME. Cortesía Ricardo (Teruel, 2007)

Al final la SVME cesa funciones indeterminadamente, su disolución es parecida a la de Fonología (III), es decir, no una muerte súbita detectable sino como todo aquí, una vaporización histórica lenta.

## Conservatorio Nacional de Música Juan José Landaeta (1980-1992)

En el Conservatorio Nacional de Música Juan José Landaeta (CNJL) la dinámica es un tanto diferente a la del Instituto de Fonología, en el sentido de que la Cátedra de Música Electroacústica está contenida en el programa de composición del Conservatorio, así que algunos alumnos que están inscritos allí tienen el laboratorio dentro de las mismas instalaciones y, por lo tanto, es sólo cuestión de tener curiosidad e iniciativa para entrar en el curso. Además, el mismo Kusnir promueve y estimula a los estudiantes a participar, a pesar de que la directriz del mismo Conservatorio le ha establecido el límite de que los cursos son para estudiantes de composición con experiencia previa y con un mínimo de formación. También, como había comentado Diana Arismendi, se debe recordar que no todos los profesores del departamento de composición estaban muy felices con esto de la música electrónica.

Por este curso de Kusnir pasan muchos estudiantes de composición que, bien por la curiosidad o por cumplir los requisitos académicos, toman la materia. Y como al final del curso, usualmente, se tienen que producir resultados tangibles, se crea entonces un incremento en el catálogo de obras venezolanas contemporáneas de este género.

En vista de las dinámicas que van adquiriendo estos eventos de ahora en adelante, sólo para los propósitos del análisis del movimiento, nos concentraremos en compositores que hayan desarrollado de una u otra manera obras que formen parte de un catálogo más amplio y dirigido al sector de la producción de música electrónica, y que incluya investigaciones posteriores al período escolar, pues en estos cursos se pueden encontrar muchos ejemplos de alumnos que sólo hicieron una o dos obras y que luego no volvieron a explorar en esta dirección; aun así, se tratará de incluir a la mayor cantidad que se pueda. Ahora, el punto es que, así haya o no un gran número de compositores a considerar dentro de la rama electroacústica o electrónica, ya hay muchos de ellos que al final tienen las herramientas y nuevos procedimientos para expandir sus territorios de composición e investigación sonora. Así, de acuerdo a los conciertos presentados en las muestras de fin de curso, se puede ver un listado de compositores que pasaron bajo la tutela de Kusnir.

El primer concierto de fin de curso correspondiente al año escolar 1980-81 se lleva a cabo el 21 de junio en el Museo de Bellas Artes, lugar donde se había presentado Kusnir un año antes, y fue este concierto lo que motivó a Ángel Sauce a considerar la idea de la cátedra de música electroacústica<sup>245</sup>. Esta muestra se repite el 26 de junio del mismo año en la sede de la Landaeta. Se presentaron las siguientes obras<sup>246</sup>:

*Eidola* , José Maldonado

*Cellofonía* , Rubén Alfonso

*Armonía* , Mariela Gutiérrez

*Mixta 1* , Delfín Pérez

*Parábola* , Diana Arismendi

El otro aspecto importante a resaltar es que Eduardo se esmera en mantener un sentido de expansión y renovación en lo que a equipamiento se refiere, y por ello logra actualizar el estudio del Conservatorio con lo más moderno de la tecnología digital del momento, con gran esfuerzo y gracias a la colaboración de los padres, representantes y la comunidad asociada al mismo. Logra, por ejemplo, traer una unidad para ese momento costosa e introducirla en la

---

<sup>245</sup> Segnini, *Op. cit.* 8.

<sup>246</sup> Aquí se encontró una diferencia de fechas en el trabajo de Segnini, hace mención de que la obra de Kusnir *Blancanieves y los Enanos* se presentó en el MBA pero esta obra aparece como de 1983. Otra discrepancia aparece en el trabajo de grado, él pone que su obra *Pekuek* fue ejecutada en este primer concierto y esto no es posible pues la obra es realmente de 1993.

escuela, en el mundo de la música por computadoras. Kusnir, por su parte, logra el sueño de muchos investigadores de la época al concretar la compra para el Conservatorio de un Synclavier II, con algunos límites en la configuración de voces, pero suficiente como para una introducción a este mundo; es un gran logro. Un comentario de Eduardo en este sentido:

...esos equipos (un ARP 2600, una pequeña consolita y un grabador Teac) sirvieron durante 2 años para dar los cursos, hasta que el CONAC <sup>247</sup>y la Sociedad de Padres del conservatorio pusieron el dinero para la compra del Synclavier y el resto del equipo que aún hoy, después de diez años, existe en la cátedra<sup>248</sup>...(Kusnir, 1994)<sup>249</sup>.

El Synclavier es un sintetizador y sampler digital, uno de los primeros sistemas de computadores usados con estos fines. El autor tuvo el chance de ver las demostraciones de lanzamiento en Berklee College of Music, en una conferencia dictada por John Appleton de New England Digital; era un aparato con una sonoridad extraordinaria que usaba síntesis FM y aditiva. Esta plataforma creció hasta niveles muy sofisticados y costosos, las unidades podían haber costado hasta trescientos mil dólares justo antes de que la empresa quebrara; al final contaba con medios de producción con la posibilidad de edición y manejo no sólo de sonido sino de video también. Esta es la máquina que usó Zappa al final de su vida como herramienta para el desarrollo de sus composiciones, entre otros.

El asunto es que la unidad adquirida tenía la posibilidad de usar hasta ocho voces; en realidad suena mucho, pero en la práctica era el modelo más básico, la arquitectura requería de muchas más voces para poder hacer experimentos más serios. Guardaba la data en floppy disk de siete pulgadas. Comparado con lo que hacían los modelos grandes, ésta tenía muchos límites; pero bueno, se está hablando de una unidad de alrededor de quince mil dólares (bastante dinero para un sintetizador en esa época, y en esta también). Además, debe recordarse que para 1982 los PC o computadores personales de casa no eran comunes, sólo las plataformas grandes con poca memoria y baja velocidad se conocían; y para los que no recuerdan, no había interface gráfica, así que había que escribir los comandos. Este equipo duró funcionando en la Landaeta hasta el año 1991, cuando se descompuso y prácticamente se

---

<sup>247</sup> El CONAC es responsable por convenio del financiamiento del estudio.

<sup>248</sup> El autor encontró este mismo aparato en el taller de reparaciones y estudio de un amigo, Juan Carlos Nieto, estaba inoperante en el momento que lo vió después del año 1998 (Noya 2007).

<sup>249</sup> Segnini, *Op. cit.* 8.

perdió. De nuevo, el detalle a considerar es que, para la época final del Synclavier II, ya los PC han evolucionado, son medianamente accesibles y además el nuevo computador que revolucionó todo, el Mac, estaba en el mercado venezolano. Cualquiera de estas nuevas máquinas era más poderosa que el Synclavier II, igual, la estructuración de un estudio en esos días, a comienzo de los noventa, había variado del concepto de *Workstation* al de un computador con varios periféricos. Ya con el Synclavier II el laboratorio funcionó en forma eficiente hasta el momento del colapso. Aun cuando la tecnología se mueve aceleradamente en el campo de los medios digitales para la producción musical, el laboratorio mantiene cierto grado de vigencia. Mientras en la calle, la dinámica para el final de los ochenta y principio de los noventa es ya muy cambiante.

Kusnir, en el período que dura operativo el Synclavier II, trató de incrementar el equipamiento y ponerlo al día de acuerdo a los cambios que estaban ocurriendo y de acuerdo a los convenios hechos con el CONAC. Éstos no se manifiestan y al final, al igual que pasó con Fonología, la burocracia vence. En los últimos tiempos de la cátedra, es gracias a los alumnos, quienes van trayendo sus propios equipos, que la cátedra se mantiene funcionando. Aquí ya encontramos una diferencia substancial con respecto a los comienzos tanto de Fonología como del mismo Conservatorio; ahora los privados, es decir, los alumnos, ya tienen consigo algún tipo de equipamiento con el cual trabajar, se empiezan a ver los efectos de la democratización de la tecnología como resultado de sus propios avances. En 1991 se celebra el concierto del décimo aniversario de la cátedra de música electroacústica del Conservatorio y se tocan obras realizadas especialmente por sus alumnos con el equipo que todavía funciona y con equipos prestados; aquí encontramos las siguientes piezas:

*Polvo de estrellas*, Roberto Chacón

*Arimka*, Roberto Cedeño

*Subterfugio*, León Zapata

*Gravedad Cero*, Juan de Dios López

De nuevo, con la oportuna acción de la Sociedad de Padres junto con la Sociedad Venezolana de Música Electroacústica, se logra superar el contratiempo de la falta de equipos a medias. En el año 1992 se adquieren un computador 386 y un sintetizador Proteus II módulo

orquestal<sup>250</sup>, este aparato es un *sampler player*, no puede tomar muestras y tiene algunas limitantes desde el punto de vista del procesamiento y programación para la síntesis de los sonidos; aun así, es una buena opción para esa época. Es fabricado por Emu Systems, la misma marca del Emulator II<sup>251</sup> que usó el trío Steffen, Moebius y Plank en el Ateneo en 1986.

Kusnir, quien comienza a trabajar en la facultad de Arte de la UCV en 1988, ya para el año 1992-1993 está de salida del Conservatorio. Lo sustituyó Roberto Cedeño. Esta cátedra forma parte actualmente de los elementos difusos y diluidos por el mal funcionamiento del hipotálamo nacional, deja de existir en la mudanza del Conservatorio y, junto con los equipos del laboratorio, son totalmente invisibles a los 17 días del mes de septiembre de 2007(sin chance a la reencarnación).

Pero queda el momento histórico donde interviene en la realidad local del fenómeno de la electroacústica y electrónica de la segunda mitad de la década de los ochenta, como vimos anteriormente, y muchos de los egresados, no sólo de la cátedra de Kusnir, forman parte de los hacedores de la historia musical en estos momentos. Su influencia es innegable, sólo se espera que no suceda lo de siempre, mañana se cambia el estamento del poder<sup>252</sup> cultural y nada de esto sucedió.

Una de las actividades asumidas y organizadas por la SVME es la de coordinar el envío de obras para festivales y eventos en el exterior. De esto podemos ver un ejemplo con la obra de Jacky Schreiber *Preguntas Sobre mí Mismo y Alguien Más* enviada a Bourge para la edición de 1986. Para el año 1987, en coordinación con el Conservatorio J.J. Landaeta, se presentan el 15 de mayo en la Sala de Concierto del Ateneo de Caracas las obras que representarían a Venezuela en el XVII Festival Internacional Experimental de Bourges; estas obras no van a concurso y son:

*Situación en la Ciudad* (1986), Numa Tortolero, para cinta magnética estrenada previamente.

*Tapices* (1985), Adina Izarra, para cinta magnética, estrenada previamente.

*El Pájaro de Madera* (1986), Leonidas D´Santiago, cinta magnética, estreno mundial.

*La Paz de los Mundos* (1986), Jacky Schreiber, cinta magnética, estreno mundial.

---

<sup>250</sup> Segnini, 2007.

<sup>251</sup> Este último costaba cerca de diez mil dólares de la época.

<sup>252</sup> Ahora llamado poder popular igual que en Cuba.

*Y Todavía sin Nombre* (1987), Eduardo Kusnir, mezzo soprano y cinta , estreno mundial.

En el siguiente relato, Noya nos cuenta sobre su relación con dos compositores en dos mundos separados, pero que determinan el momento por el que se van a definir los cruces posteriores entre lo académico y lo alternativo, un intro para ver una acción que complementa la funcional SVME para este concierto anterior:

En 1982-83, en un encuentro muy particular, un amigo recién conocido, José Vinicio Adames, se acerca a mi casa, éramos vecinos en las fronteras las Palmas-la Florida, para presentarme a un amigo de él que está a punto de irse a estudiar música a Europa. En este particular encuentro me presenta a Julio D'Escrivan, de inmediato empezamos a compartir muy entusiasmados información, él me habló de sus clases con Gerry Weil y la forma en la que enseñaba armonía, por supuesto, totalmente orientada al Jazz. Me dejó super curioso el método de Gerry pues mi formación incluyó gran dosis de este tipo de armonía (Berklee College), yo le hablé de síntesis FM o por modulación de frecuencia y le mostré una pequeña pieza hecha con este procedimiento usando sólo un ARP 2600 grabado en un Revox de dos canales. Julio, posteriormente, me invitó a su casa a una noche de escucha de música, el invitado especial era Alfredo Rugeles, a mí me pareció todo esto muy interesante, pero al mismo tiempo un poco distante de mis intereses en ese momento, pero se ve que la historia no se esconde. Rugeles estaba recién llegando de sus Estudios en Alemania, ¿sincronicidades?. Claro!, no se detienen, pues, cinco años después...(Noya, 2007)

En 1987 el Primer Premio para categoría de Música Electroacústica del XVII Festival Internacional Experimental de Bourges es para una obra titulada *Sin ti por el Alma adentro*, lo gana un joven compositor venezolano que se encuentra en Inglaterra, es Julio D'Escrivan quien viene desarrollando una carrera ascendente e impecable y está en ese momento haciendo su Doctorado en Música Electroacústica en City University de Londres. La noticia sorprende a todo el mundo en el país. He aquí un claro ejemplo de las actividades de los independientes no sindicados en acción. Noya también ha enviado obras al festival en las ediciones de 1986 y 1988, pero pasan inadvertidas<sup>253</sup>. Estos dos ejemplos nos ponen ahora en un nuevo panorama, este premio al trabajo de D'Escrivan en ese momento abre la ventana a un nuevo paisaje, está ocurriendo más de lo que se había asumido, esto demuestra claramente que en ese momento hay un movimiento con varias aristas que ya trascienden las de las escuelas locales y ahora está incluyendo a compositores como Izarra, Lorenz, D'Escrivan, Rugeles, Mendoza, Marcano, Noya, que vienen de formación en el exterior y que están paralelos a las propuestas

---

<sup>253</sup> Sin excusas por supuesto, fue una mera formalidad de prueba, el autor reconoce que nunca ha gustado de los concursos o competencias,.

locales de Fonología y la Landaeta; Kusnir, con Teruel como punta de lanza, y sus descendientes. Esta es la tercera ola luego de una primera representada por Estévez (GRM, Francia) y Del Mónaco (Princeton, USA); una segunda ola representada por Delgado Estéves y Marín, ambos de GRM, Francia y de esta nueva corriente. Este movimiento local ahora, desde lo lejano de veinte años en el futuro, muestra con más claridad que algo pasaba. Esto no se detiene allí y en los siguientes años las perspectivas mejoran aún más por momentos. Vendrán las olas hechas por los alumnos de éstos y así sucesivamente, pero con puntos clímax y puntos anticlímax. Para completar el cierre de la década, en 1989 D'Escrivan logra el segundo lugar en la edición XIX del mismo Festival de Bourges, ahora con la obra *Salto Mortal*.

D'Escrivan, Schreiber y Noya además comparten un punto de intersección con el lado alternativo, los tres han incursionado y experimentado en agrupaciones de rock experimental y no se han alejado de este mundo que se mueve en el *underground*. Rozan el contemporáneo académico independiente sin dejar el experimental evolutivo de las tendencias alternativas.

Schreiber, quien pasó por la Landaeta y es descendiente de Kusnir, luego tocará con Musikautomátika y Cyclosónica.

D'Escrivan, uno de los compositores venezolanos contemporáneos en la actualidad con mayor formación, tiene un Doctorado en Música Electroacústica, juega en grandes ligas, trabajó con el departamento de investigación de la Yamaha, en Inglaterra, y a su regreso a Venezuela en los años noventa compartirá este lado avanzado con exploraciones personales que incluyen Rey Wampa, un grupo de rock progresivo, conjuntamente con el mundo de la publicidad y con colaboraciones en el mundo alternativo que incluyen trabajos con Alonso Toro, Eduardo Marturet, Miguel Noya y Luis Paniagua de España, entre otros.

La actividad de la SVME, después de esa primera serie de conciertos en el año 1986, entra en la dinámica acelerada que va durísimo hacia el año 2000, y ya al final de los ochenta y comienzos de los noventa, organiza y produce los siguientes eventos:

Conciertos del año 1987:

20 de agosto, Museo del Teclado

Compositor visitante: Andrés Lewin-Richter, quien presenta un programa de Música Electroacústica hecha en Cataluña.

*Quina* (1980), Josep María Mestres (1929- )

*Música en la Noche* (1985), José Manuel Berenguer (1955- )

*Ese Mar* (1987), Gabriel Brncic Isaza (1942-)

*Estructuras 6502*, Callejo

*Gramatges* (1983), Mercè Capdevila Cayà (1947- )

*Sancta María* (1984), Andrés Lewin-Richter (1937- )

Todos catalanes menos Brncic quien es Chileno.

14 de noviembre, Sala José Félix Ribas, coproducido por el Conservatorio Nacional de Música J.J. Landaeta y la Orquesta Nacional Juvenil de Venezuela. Con un programa mixto de obras del Ensemble de Percusión de la Orquesta Nacional Juvenil y obras comisionadas por la SVME; estas últimas son:

*Ciento cincuenta días* (1987), Diana Arismendi

*Merenguito* (1987), Adina Izarra

*Luna en Tralfamadores* (1987), Jacky Schreiber

15 de noviembre, Museo del Teclado, patrocinado por Fundarte, el Centro Venezolano-Americano de Amistad y el Conservatorio Nacional J.J. Landaeta. Este concierto fue dedicado a autores estadounidenses con un programa que incluyó:

*Libros de las Horas*, Ned Rorem

*Serenata N<sup>o</sup> 10* (1957), Vincent Persichetti (1915,1987), flauta y arpa<sup>254</sup>

*Love in the Asylum* (1981), Michael McNabb

*A la Memoria de un Amigo* (1982), Robert Mowitz

---

<sup>254</sup> Walter G. Simmons: 'Persichetti, Vincent', *Grove Music Online* (Accessed 30 August 2007), <<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.21384>>

*A Pocketfull of Posies* (1984), Jonathan Berger<sup>255</sup>

Possible Orchestras (at the 21st Harmonics) (1984), John Celona<sup>256</sup>.

### **1988 El gran año...**

Nova Música 80 representa la gran obra de SVME, es un gran ciclo de conciertos donde se encuentra todo aquello que se había tratado de hacer con anterioridad que involucrase no sólo la producción y realización de música electroacústica, sino también la oportunidad de que los compositores compartiesen en forma libre la posibilidad de interactuar con músicos en vivo, pequeños grupos interesados en la ejecución de música contemporánea y ejecutantes de alto nivel.

Este gran evento consistió en seis conciertos coproducidos y apoyados por el CONAC, Fundarte, SVME, Asociación Cultural Humboldt (ACH) y el Conservatorio Nacional J.J. Landaeta (CNL). Todos ellos se presentaron en la sede de la Fundación Cultural Humboldt (FCH), en San Bernardino, en las fechas 22 de mayo, 19 de junio, 10 de julio, 18 de septiembre, 16 de octubre y 13 de noviembre del año 1988.

No se había hecho antes un esfuerzo similar en el país para promover nuevos compositores locales de todo el espectro contemporáneo. Los conciertos contaron con lo mejor de la composición y la ejecución de ese momento, de treinta y tres obras originales veinticinco eran electroacústicas, comisionadas por la SVME. Estos conciertos se organizaron de tal forma que el primero fue una colaboración de el Ensemble de Percusión de la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar con obras de Marcano, Saume, Schreiber, Izarra y Kusnir. El segundo, con la colaboración de un oboe solista, en este caso Jaime Martínez, donde se interpretaron obras de Machado, Sans, Arismendi, Varela, Britten. El tercero fue con la colaboración de Inés Feo La Cruz, mezzo soprano, con obras de Izarra, Kusnir, Obst, Berio, Ruíz. El cuarto, colaboración con Marisela González, arpa solista, con obras de Schafer, Machado, Berio, Kusnir, Cordero, Schreiber. El quinto concierto con la colaboración de Luis Julio Toro como flauta solista y obras de D'Escrivan, Lorenz, Del Mónaco, Machado, Izarra, Álvarez. El sexto con el sintetizador como instrumento central y obras de Bilbao, Rugeles,

---

<sup>255</sup> Profesor asociado departamento de música de Stanford University

<sup>256</sup> Obra ganadora en 1985 del primer premio de Música Electroacústica del Festival de Bourge ref: Universidad de Victoria British Columbia, Canadá <http://finearts.uvic.ca/music/faculty/jcelona.shtml>

Izarra, Schreiber, Teruel. La tres olas presentes en este ciclo. La mayoría de estos músicos han mantenido una carrera sólida y productiva ya desde ese entonces, definiendo de alguna forma el movimiento académico creativo que ha moldeado la realidad actual y que todavía se encuentra en movimiento.

De esta experiencia de Nova Música 80 se forma un ensamble con los músicos que participaron en esta primera serie de conciertos, por supuesto, adoptan el nombre de “Ensemble Nova Música” y al año siguiente se presentan ya como un grupo constituido en una serie de conciertos con el patrocinio de la SVME y el mismo grupo de instituciones de la muestra anterior. Estos conciertos se llevan a cabo los días 25 de junio, 9 de julio, 29 de octubre y 12 de noviembre de 1989. Este año viene a representar un año todavía más activo que el anterior porque a principios del mismo se lleva a cabo la primera edición del Festival de Música Electrónica de Caracas, producido por Maite Galán y Félix Allueva.

Entonces, la formación del Ensemble Nova Música es:

Luis Julio Toro, flautas

Jaime Martínez, oboe

Luis Gómez Imbert, contrabajo

Inés Feo La Cruz, voz - mezzo soprano

Clara Mejías, arpa

Rubén Guzmán, clavecín, flauta dulce.

En el primer concierto se tocaron obras de Stockhausen, Berio, Teruel, Matamoros, Proto y Bilbao.

En el segundo concierto se tocaron obras de Lavista, Kusnir, Triputti, López, Teruel, Berio y Marcano.

En el tercer concierto se tocaron obras de Schwartz, Izarra, Rugeles, Lavista y Ruíz.

En el cuarto concierto se tocaron obras de Hernández, López, Vivas<sup>257</sup>, Read Thomas, Lorenz Abreu, Berio y Kusnir

Concierto Nova Música 80 realizado el 22 de mayo de 1988/Ensamble de Percusión OSB

Obra	Autor	Descripción
<i>Y Fue Seragua</i>	Alfredo Marcano	Percusión y cinta

<sup>257</sup> Hernández, López y Vivas presentaron una obra en colectivo, esto es interesante pues hay pocas de este tipo, además, el trío luego se transforma en Za Zen y crea un enlace entre este sector y el de los alternativos.

<i>Secuencias Rítmicas</i>	Edgar Saume	Percusión y cinta
<i>Luna en Tralfamadores</i>	Jacky Schreiber	Percusión y sintetizador
<i>Merenguitos</i>	Adina Izarra	Percusión y cinta
<i>Como una Olita</i>	Eduardo Kusnir	Percusión y sintetizador D-50 <sup>258</sup>

Concierto Nova Música 80 realizado el 19 de junio de 1988/Jaime Martínez, oboe.

Obra	Autor	Descripción
<i>Imago Mundi</i>	Marianela Machado	Oboe solo
<i>Lasciate mi Morire</i>	Juan Francisco Sans	Oboe y procesos electrónicos
<i>Irreverencias</i>	Diana Arismendi	Oboe y cinta
<i>Praeludium</i>	Victor Varela	Oboe y procesos electrónicos
<i>6 Metamorfosis según Ovidio</i>	Benjamín Britten	Oboe solo

Concierto Nova Música 80 realizado el 10 de julio de 1988/Inés Feo La Cruz, mezzo.

Obra	Autor	Descripción
<i>Aria</i>	John Cage	Voz sola
<i>Vojm</i>	Adina Izarra	Voz amplificada
<i>Todavía sin Nombre</i>	Eduardo Kusnir	Voz y cinta
<i>Mundo de Cristal III</i>	Michael Obst	Cinta magnetofónica
<i>Sequenza III</i>	Luciano Berio	Voz sola
<i>Rebelión de Compases</i>	Federico Ruíz	Voz, procesador multiefect, sint.

Concierto Nova Música 80 realizado el 18 de septiembre de 1988/Marisela González, arpa.

Obra	Autor	Descripción
<i>La Corona de Ariadna</i>	R Murray Schafer	Arpa sola
<i>Alusión a la Muerte</i>	Marianela Machado	Arpa sola
<i>Sequenza II</i>	Luciano Berio	Arpa sola
<i>El Arpa y su Hechizo</i>	Eduardo Kusnir	Arpa y sintetizador
<i>Deambulando</i>	Alvaro Cordero	Arpa y procesos electrónicos
<i>El Baile de los Gigantes</i>	Jacky Schreiber	Arpa y cinta

<sup>258</sup> Sintetizador marca Roland

Concierto Nova Música 80 realizado el 16 de octubre de 1988/Luis Julio Toro, flauta.

Obra	Autor	Descripción
<i>Sin ti por el Alma Adentro</i>	Julio D'Escrivan	Flauta y cinta
<i>3 Miniaturas para Walkman</i>	Ricardo Lorenz	Flauta y cinta
<i>Chants</i>	Alfredo Del Mónaco	Flauta y cinta
<i>Curación</i>	Marianela Machado	Flauta baja sola
<i>Al Palimpsesto</i>	Adina Izarra	Flauta, zampona, quena y cinta
<i>Temazcal</i>	Javier Álvarez	Maracas y cinta

Concierto Nova Música 80 realizado el 13 de noviembre de 1988/Sintetizadores

Obra	Autor	Descripción
<i>Abbyss II</i>	Beatriz Bilbao	Sintetizador y batería electrónica
<i>Hace Veinte Años</i> <sup>259</sup>	Alfredo Rugeles	Sintetizador y cinta
<i>8ritornello8</i>	Adina Izarra	Sintetizadores
<i>Continuum</i>	Jacky Schreiber	Sintetizadores, computadora y cinta
<i>Archivo</i>	Ricardo Teruel	Sintetizadores

Concierto Ensemble Nova Música 80, Asociación Cultural Humboldt, 1989.

Concierto 25 de junio de 1989

Obra	Autor	Descripción
<i>Tierkreis</i>	Karlheinz Stockhausen	Ensemble
<i>Sequenza III</i>	Luciano Berio	Voz femenina
<i>Santurario</i>	Ricardo Teruel	Voz, flauta, contrabajo, sint perc efx
<i>Truly Tours</i>	Gustavo Matamoro	Xilófono, sintetizador y cinta
<i>Sontata 1962</i>	Frank Proto	Piano y contrabajo
<i>Los Ojos de Picasso</i>	Beatriz Bilbao	Voz, flauta, sinte. y bajo eléctrico

Concierto Ensemble Nova Música 80/09 de julio de 1989

Obra	Autor	Descripción
------	-------	-------------

---

<sup>259</sup> Homenaje a Los Beatles

<i>Marsias</i>	Mario Lavista	Oboe y copa de cristal
<i>Secuencias</i>	Claudio Tripputi	Clarinete y cinta
<i>El Triunfo de las Llamas</i>	Juan de Dios López	Flauta, oboe, bajo y electrónicos
<i>A la Luz del Encanto</i>	Ricardo Teruel	Oboe y cinta
<i>Sequenza I</i>	Luciano Berio	Flauta sola
<i>Trío</i>	Alfredo Marcano	Flauta, oboe y electrónicos

Concierto Ensemble Nova Música 80/29 de octubre de 1989

Obra	Autor	Descripción
<i>Divertimento N<sup>o</sup> 4</i>	Elliot Schwartz	Flauta, contrabajo, piano
<i>Plumismo</i>	Adina Izarra	Piccolo, flauta solo
<i>Oración para clamar por los oprimidos (1989)</i>	Alfredo Rugeles	Voz, flauta, oboe, arpa, contrabajo y sintetizadores
<i>Sequenza II</i>	Luciano Berio	Arpa sola
<i>Canto del Alba</i>	Mario Lavista	Flauta sola
<i>Stabat Mater</i>	Federico Ruíz	Voz, flauta, oboe, bajo, sint y efx

Concierto Ensemble Nova Música 80/12 de noviembre de 1989

Obra	Autor	Descripción
<i>Tríptico Temporal (1989)</i>	López, Vivas y Hernández	Controlador de guitarra
<i>Images of Broken Light</i>	Augusta R. Thomas	Contrabajo solo
<i>Tres Miniaturas (1988)</i>	Ricaro Lorenz	Walkman, flauta
<i>Sequenza VII (1969)</i>	Luciano Berio	Oboe
<i>Peripecias Crepusculares (1989)</i>	Eduardo Kusnir	Fl, ob, cb, pno, elect

Concierto Ensemble Nova Música 80 dentro del 5to Festival de Música de Caracas (reencarnación del festival iniciado en los años cincuenta y segundo del nuevo ciclo)/10 al 17 de noviembre de 1991

Obra	Autor	Descripción
<i>Lasciate mi Morire</i>	Juan Francisco Sans	Oboe y procesos electrónicos
<i>Margarita (1991)</i>	Adina Izarra	Ensemble
<i>El Triunfo de las Llamas</i>	Juan de Dios López	Flauta, oboe, bajo y electrónicos
<i>Stabat Mater</i>	Federico Ruíz	Voz, flauta, oboe, bajo, sint y efx

*Oración para clamar por los oprimidos* (1989) Alfredo Rugeles Voz, flauta, oboe, arpa, contrabajo y sintetizadores

Este concierto se canceló a la mitad porque Inés Feo presentó problemas con la voz<sup>260</sup>.

Concierto Ensemble Nova Música 80/4to Foro de Compositores del Caribe Festival de Música de Caracas/10 al 17 de mayo de 1992<sup>261</sup>

Obra	Autor	Descripción
<i>Al Borde del Ávila</i> (1992)	Orlando J. García <sup>262</sup> (Cuba)	Oboe, pno, arp, cb, fl, cinta
<i>Hacia la Noche</i> (1985)	Ana Lara (México)	Flauta sola amplificada
<i>Margarita</i>	Adina Izarra	Ensemble
<i>El Triunfo de las Llamas</i>	Juan de Dios López	Flauta, oboe, bajo y electrónicos
<i>Stabat Mater</i>	Federico Ruíz	Voz, flauta, oboe, bajo, sint y efx
<i>Oración para clamar por los oprimidos</i>	Alfredo Rugeles	Voz, flauta, oboe, arpa, contrabajo y sintetizadores

El Ensemble Nova Musica 80 funciona hasta alrededor de 1993, luego desaparece lentamente como todos los ejemplos anteriores. Las últimas actuaciones del ensemble, como pudimos ver, estrenaban obras comisionadas por la SVME y tenían un programa catálogo que se incrementó desde que comenzaron. Al final, no recibieron muchas comisiones por parte de la SVME y provocó su desaparición, o podríamos decir que cayó en la dinámica nacional.

Una institución que ha logrado vencer esta dinámica disolvente es, gracias a los esfuerzos titánicos de sus organizadores –Diana Arismendi y Alfredo Rugeles–, el Festival Latinoamericano de Música. Este festival está inspirado por las iniciativas de los años cincuenta y sesenta, es su continuación en estos tiempos, una verdadera revolución, pero ahora con el impulso y la dinámica de estas dos importantes figuras del mundo de la música en el país. Los efectos Ioannidis, Kusnir y muchos otros se manifiestan en este nuevo esfuerzo por abrir un espacio para entregar al público local las nuevas tendencias musicales de nuestro continente. Arismendi y Rugeles han logrado vencer los duros golpes de la desidia, inercia y estancamiento oficial local. Esta verdadera reencarnación comienza al principio de los noventa y se ha mantenido ininterrumpidamente hasta nuestros días. La última edición 2006 incluyó un

<sup>260</sup> Adina Izarra, 2007.

<sup>261</sup> Año crítico con un intento de Golpe de Estado y en la mitad de uno por venir el mismo año.

<sup>262</sup> Tiene conexión con la formación del CEDIAM.

programa completo de Música electroacústica y se llevó a cabo encuentros con los maestros internacionales invitados, lo que permitió a los compositores locales exponer y discutir sus obras. A lo largo de su reaparición se han estrenado varias obras electroacústicas y electrónicas, incluyendo ejecuciones en vivo, obras mixtas y de cinta. Esta iniciativa se ha encargado de llenar ese hueco dejado por la desaparición funcional no decretada de la SVME. Por lo pronto, la duración del Festival parece predecir que se han roto todos los récords de permanencia. Éste y el otro ventanal abierto para estas nuevas expresiones, que es el Festival a Tempo dirigido por Diógenes Rivas, ponen de frente la película donde se verá si se puede vencer el gran obstáculo de la desidia o si los ciclos se repetirán, y habrá una reencarnación más antes del fin del tiempo que, según los Mayas, es en el 2012. Todo parece indicar que esta vez es en serio.

Mientras tanto, luego de este gran pico de 1988-89 la SMVE continuó programando y encargando obras hasta 1992-93, y en ese entonces también coinciden con la reaparición del Festival de Música de Caracas. Pero antes de exponer estos programas se debe hacer referencia al concierto del X aniversario de la cátedra de electroacústica del Conservatorio Nacional de Música J.J. Landaeta, antes reseñada en los párrafos sobre el mismo. Este evento reviste la importancia de que cierra el ciclo de la cátedra de la Landaeta, la cual termina por desaparecer al mudar la sede. Está Roberto Cedeño sucediendo a Kusnir en el momento de la mudanza, la desaparición no es sólo producto del deterioro continuo que han venido sufriendo las instituciones culturales en algunos sectores, sino además, porque ahora esto de que la calle va más rápido es verdad y tiene sus efectos; ya se vió cómo los estudiantes ahora prestan sus equipos para poder concluir los proyectos, la situación está revertida y esto se mantiene hasta hoy en día, se presenta el gran cuestionamiento de ¿cómo se puede enfrentar el problema de la enseñanza de estas materias en las escuelas y academias ante estos rápidos cambios que se viven desde esos momentos?

La SVME colabora con este concierto aniversario que está incluido dentro del ciclo *Compositores Venezolanos Actuales* y organizado por *Juventudes Musicales de Venezuela* en el Teatro Teresa Carreño. Éste, que es prácticamente una celebración y despedida, es entonces el encuentro de JMV, SVME, CNJL, CCTC, un ejemplo de coincidencias de esfuerzos múltiples; la fecha es 3 de noviembre de 1991.

Concierto X Aniversario Cátedra de Música Electroacústica del CNJL/Compositores Venezolanos Actuales/Juventudes Musicales de Venezuela/SVME/3 de noviembre 1991

Obra	Autor	Descripción
<i>Polvo de Estrella</i>	Roberto Chacón	Percusión, procesos electrónicos
<i>Arimka</i>	Roberto Cedeño	Clarinete y sintetizador
<i>Subterfugios</i>	León Zapata	Guitarra y sampler
<i>Gravedad Cero</i> <sup>263</sup>	Juan de Dios López	Vibráfono y procesos electrónicos

Las actividades de la SVME se mantienen prácticamente hasta que Kusnir deja el país en 1995, aunque tenemos reportado hasta 1993, pues estos últimos años, desde la celebración del X aniversario del CNJL, se incluyen ahora en el reencarnante Festival Latinoamericano de Música, como se verá en los siguientes listados:

SVME/Fundación Musical Yamaha/V Festival Latinoamericano de Música  
Noviembre, 1991

Obra	Autor	Descripción
<i>Guaraira Repano</i>	José Vicente Asuar (chile)	Cinta
<i>Alter Ego</i>	Juan Marcos Blanco(Cuba)	Cinta
<i>Salto Mortal</i>	Julio D'Escrivan(Ven.)	Cinta
<i>Transparente como el Cristal</i>	Orlando J. García(cuba)	Cinta
<i>Buenos días, fue un buen día</i>	Eduardo Kusnir	Cinta
<i>Relato (2da versión)</i>	Francisco Kröepfl	Cinta

SVME/IV Foro de Compositores del Caribe/14 de mayo de 1992

Obra	Autor	Descripción
<i>Ochum</i>	Juan M. Blanco	Cinta
<i>Ella</i>	Juan Blanco	Cinta
<i>Cuatro Estudios (1989)</i>	Alejandro José	Controlador de viento

---

263 La obra de Juan de Dios López aparece reseñada en la Edición XII del Festival Latinoamericano de Música del año 2002 como que es estrenada en esta edición, pero en realidad la pieza fue ejecutada en 1991, día de su estreno en el país.

<i>Metal21</i> (1990)	Vicente Rojo (México)	Sintetizador y DAT
<i>Gags-Kags</i>	Eduardo Kusnir	Materiales electroacústicos
<i>¿Cómo es Lily?</i>	Eduardo Kusnir	Cinta
<i>Soufflé en flauta</i> (1992)	Alonso Toro	Flauta y cinta
<i>Sin ti por el Alma Adentro</i>	Julio D'Escrivan	Flauta y cinta

SVME/IV Foro de Compositores del Caribe/15 de mayo de 1992

Obra	Autor	Descripción
<i>Música Coreográfica N<sup>a</sup> 3</i> (1992)	Juan Carlos Núñez	Cinta

SVME/IV Foro de Compositores del Caribe/16 de mayo de 1992

Obra	Autor	Descripción
<i>Piezas Cinéticas</i> (1975)	Eduardo Marturet	Piano

SVME/IV Foro de Compositores del Caribe/17 de mayo de 1992

Obra	Autor	Descripción
<i>S. Robinson</i> (1982)	Luis Morales Bance	Cinta

Ya con estos enlaces, SVME y el naciente Festival Latinoamericano, comienza el nuevo bardo, la SVME se va lentamente sin despedirse, comienza de nuevo la evaporización de la sociedad de electrónicos cultos y queda en manos de futuras producciones, presentación y difusión de obras electroacústicas, sólo en caso de individuales y por invitación, en estos dos festivales.

El Festival Latinoamericano ha incluido en recientes ediciones la presentación de obras de compositores como David Núñez y Agapito Galán, y en su edición de 2006 se encuentran obras de Julio D'Escrivan, Marcos Salazar, Adina Izarra, Eduardo Lecuna, Julián Higuerey, Miguel Noya y Marianela Arocha. La difusión en la actualidad de este tipo de música está en manos de estos dos festivales y del LADIM.

Simultáneamente, una gran bola de nieve está rodando por la ciudad y el país, en la onda de la música electrónica de privados, de multidisciplinarios, los neo alternativos.

### ALTERNATIVOS III: (1985-1997)

#### Taller de Arte Sonoro–Festivales de Música Electrónica

Comienza la parte digital de la historia, si bien ya Vinicio tiene uno de los primeros polifónicos representado en el Juno sesenta, ya algunos grupos comienzan a adquirir teclados ahora más costosos, la tecnología se mueve y el MIDI hace su entrada en escena, ya el DX-7 de la Yamaha es la máquina dura. Este aparato, que es el primer sintetizador que implementa el MIDI en todo sus parámetros, fue lanzado al mercado en 1983, pero no llega aquí sino un poco después, era muy costoso y las primeras unidades vienen con algunos problemas<sup>264</sup>. Aquí el DX-7 lo tienen los que están en el medio más comercial y disponen de fondos para pagarlo. Debe recordarse que hay un control de cambio y que el dólar se ha devaluado.

Es en este año 1985, particularmente, cuando Noya puede experimentar con computadoras de nuevo y por primera vez desde que llegó de EEUU. En ese entonces, recibe una comisión por parte de la subsidiaria en Venezuela de Xerox para demostrar una máquina que es la revolución de las personales en el momento, se trata de una computadora que salió a finales del año 1984 y llega aquí a nuestro país, en el ochenta y cinco, en su versión ampliada. Se trata del lanzamiento del Apple Macintosh 512. Esta máquina ha sido desarrollada en Palo Alto, California, por la corporación Xerox para Apple, usando un protocolo llamado Small Talk para crear un sistema operativo totalmente gráfico. Éste sistema generaría grandes disputas legales entre Apple y Gates más tarde.

Noya compone y ejecuta utilizando dos programas: *Musicworks* que es un secuenciador que trabaja con notación musical solamente y un software de la compañía Mark of the Unicorn, que luego sería pionera en el desarrollo de secuenciadores de software. El programa de esta época también es un programa de notación llamado *Professional Composer*, especial para anotar música e imprimir partes.

---

<sup>264</sup> Algo que Brian Eno apreció mucho.



Fig. 58. Apple Macintosh 512, original de 1984. Lanzada al mercado en Venezuela por Xerox. Demostración de las posibilidades para la música por Miguel Noya en 1985

Para estas demostraciones Noya compone material original y hace arreglos de algunas de las piezas de su disco *Gran Sabana*. En algunas de ellas tiene como invitado en el saxo tenor a Rodolfo Reyes, juntos hacen una serie de presentaciones continuas por tres días en el Caracas Hilton, dentro de una exposición de productos de esta compañía. Se debe anotar que la compañía contratante no le dio límites estéticos al compositor, quien hizo una serie de piezas minimalistas, entre otras cosas. La máquina era capaz de generar sus propios sonidos.

Esta misma plataforma le es cedida<sup>265</sup> al artista en calidad de préstamo por un tiempo para que haga más experimentos personales, los cuales concluyen con la obra *Transformaciones 2-3*. Esta es una pieza de *performance* que participa en el III Salón Nacional de Jóvenes Artistas y se presenta en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber<sup>266</sup>. Este museo, que fue pionero al presentar los eventos del *Arte en Video*, ahora presenta la primera acción de *performance* en la que se hace *live electronic* con acciones en vivo, video y un computador personal, el *Apple Mac*, como generador y módulo de ejecución. Noya además usa el Pro One con su secuenciador y ambos los procesa por su sistema Noyatronic; el sistema de amplificación era cuadrofónico. Además, utiliza una función de esta nueva máquina que es un lector de textos usando *Speech Synthesis*, con el cual la computadora habla los textos que se le escriben. Participan como colaboradores Lucía Padilla, vestuario y acción en vivo como observadora directa #1; Madyori Noya, como observadora directa #2; Sammy Cucher, coautor de textos y actuación en vivo; y Jorge Gómez, como observador indirecto. Jorge formaría parte más tarde de un grupo de música electroacústica *new age* llamado *Pax* y hoy en día es un alto exponente de una tendencia conocida como “Radio Arte”.

<sup>265</sup> La máquina costaba cerca de Bs. 50.000,00 un precio para la época prohibitivo

<sup>266</sup> El autor insiste en que la memoria no será *deleted*.

Este mismo *performance* ampliado con más elementos plásticos, pinturas de Lucía Padilla y efectos visuales que incluyen *loops* de cine super ocho, fue presentado en el Festival de *Performance Eventworks* en el *Mass College of Art*, Boston, en 1986.



Fig. 59. *Transformaciones 2-3*. Primera vez en el país que se usa un computador personal para *live electronic*, un Apple Macintosh 512. Noya 1985.

Ese mismo año de 1985 se encuentra Teruel activo no sólo en Fonología, sino también participando con Danzahoy, y hace su debut en la escena de Caracas la Compañía Acción Colectiva, actualmente dirigida por su fundadora Julie Barnsley. Esta compañía, el día de su primera presentación hace la premiere de *Transient 5*, coreografía de Diane Arvanites y lleva música electrónica en cinta de Francisco Noya, Paul Godwin y Miguel Noya. En ese mismo espectáculo participa Emilio Mendoza, con una pieza para bandola que acompaña una coreografía del desaparecido Carlos Orta.

Rada sigue editando discos y Vinicio está preparando su nuevo estudio de producción en un sótano de la Florida, que será uno de los estudios más activos en la escena alternativa en los siguientes años. Ya hay otros en Caracas con tecnología MIDI, como el de Fonoarte en San Rafael de la Florida, el cual por momentos se convierte en una alternativa para algunas producciones independientes; sin embargo, estos estudios en sus principios están más orientados a la parte comercial.

En 1986 Noya edita su segundo trabajo *Esferas vivientes*<sup>267</sup>, grabado en Fonoarte, esta vez en cassette. Ha descubierto que hay una red de distribución y promoción internacional, como la revista *Eurock* de Archie Patterson en Portland, Oregon, que ha estado distribuyendo *Gran Sabana* y los discos de Rada; además, conoce sobre una organización llamada *Contact List of Electronic Music* (CLEM) de Canadá que también hace reseñas de trabajos

<sup>267</sup> Miguel Noya. *Esferas Vivientes*. CS 001, Música Alternativa, 1986.

electrónicos. Allí encuentra datos sobre un proyecto de un excompañero de MIT, Claude Levert, originalmente Klaus Netzle, quien formó parte de Ash Ra Temple; el Krautrock sigue llegando a Venezuela. En este nuevo trabajo de Noya participa un percusionista muy versátil que luego colaborará en múltiples proyectos, se trata de Eleazar Yanes. En *Esferas Vivientes* se incluyen piezas que forman parte de instalaciones de artistas visuales, en particular la obra *Meteoros* de la exposición del artista Milton Becerra. También colabora en la grabación Jesús González, tecladista de Yordano para ese momento.

Es alrededor de estos años cuando se comienza a ver la interacción de los electrónicos con una emergente generación de artistas visuales, así encontramos que Adames realiza proyectos que incluyen bandas para cine, colabora con Oscar Lucien entre otros y en videoarte trabaja con Oscar Mollinari con una obra fundamental, *La Piscina*. Adames logra en ese período depurar un estilo que expone en algunas instalaciones donde usa los recursos del video y la tecnología mezclado con música electroacústica. En esos dos años de 1986-87 una serie de artistas explotan con producciones independientes en el arte del video, así encontramos la video ópera *El Sueño de Eneas* de Sammy Cucher, *Topos* de Nela Ochoa, *Tratado de Estética* de Leonor Arráiz, *Winky von Posh* de Verónica Vegas (Chile), todos éstos con música electrónica original de Noya. Musikautomátika también incursiona ahora en una segunda etapa en colaboración con Nela Ochoa en *Que en Pez descanse*, y Rada más adelante haría algunas interacciones con Margarita D'Amico en *Experiencias Etnosónicas*, ya al comienzo de la siguiente década.

1987 es el año de las primeras intervenciones de Félix Allueva en la promoción y producción de eventos que incluyen música electrónica en vivo. Una primera colaboración con Noya es el comienzo definitivo que conducirá al pico donde todo se cruza. Allueva invita a Noya a participar en un ciclo de Música Urbana en la Casa de la Cultura de Chacao, en el cual se presentarían además Desorden Público y un proyecto bien inusual de música caribeña, *Cobra*. Este concierto ya cuenta con gran afluencia de público y consolida las futuras colaboraciones de este dúo. Fue un concierto cuadrofónico totalmente *live electronics*, se usaron secuenciadores de mayor poder en vivo y el sistema de *delays* de cinta. Ese año se estrenan dos obras de danza con las dos compañías grandes de Caracas para el momento, éstas son *Adiós* de Adriana Urdaneta con Danzahoy y *Cuts* de Julie Barnsley con Acción Colectiva, ambas con música electrónica original. *Adiós* se estrena en el Teatro Teresa Carreño y es la

primera obra electrónica para danza presentada con un sistema de cuatro altavoces en esa sala; el ingeniero fue Steffan Gosewinkle. En esta obra se contó con la participación del Coro del Teatro Teresa Carreño dirigido por María Antonia Palacio, se utilizó un sistema de grabación de Ambiofonía (es decir, se amplifica el coro mientras se graba creando un efecto multiplicador por *echo feedback* natural), y luego esta grabación se manipuló en samplers para lograr las texturas magnificadas que se buscaban. El ingeniero de esta grabación fue Elmar Leal y el estudio, la sede de la nueva escuela de audio, El Taller de Arte Sonoro en Campo Alegre, en lo que antes había sido el estudio Odisea. La obra de Acción Colectiva, por su parte, tiene una exploración de corte techno en algunas de sus secciones, con combinaciones entre experimental y neoalternativo. El punto a resaltar en estas dos obras es que la escala de la producción estaba en ambos casos fuera de lo usual. Un buen momento para la danza y una plataforma real para reivindicar las producciones de música electrónica. Otra obra para referenciar es *Fetiche*. Se trata en este caso de improvisaciones de música electrónica en vivo sobre improvisaciones de David Zambrano. Esta obra participó en un colectivo de danza llamado *Tour de Fuerza* en Nueva York.

Debe recordarse que Teruel trabajaba fijo con Danzahoy para ese momento y también tiene una actividad asociada a la danza. Musikautomátika también está interactuando con la danza como vemos en su lista de actividades para la época:

- 1983 - "Nacimiento" - Música para una coreografía de M. Baldó. 30 min.
- 1984 - "Mooreniana" - Música para una coreografía de A. Gameche. 19 min  
Clavos, martillos, maderas y percusión. Desmontaje final y embalaje de estatuas de la exposición de Henry Moore, en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imbert.
- 1986 - "Round, rounded and around" - Música para una coreografía de A. Gameche. 15 min.
- 1988 - "X Persona" - Música para una coreografía de Marlene Murillo. Performance unipresonal - Teatro Ana Julia Rojas. 40 min. Evolución del hombre a través de 10 niveles espirituales
- 1989 - "Del Eterno Viajero" - Música en vivo para una coreografía de A. Gameche. Duke University, EEUU. 23 min.
- 1990 - "American Dance Festival en Venezuela" - Improvisación colectiva con los bailarines internacionales: Adolfo Colmenares, Clementina Cortés, Abelardo Gameche, Laura Glenn, Jeannette Leentvaar, Karen Leavey. Museo de Arte Contemporáneo, Caracas. 45 min. (Sacchi, 2007).

El punto está establecido, el lado alternativo colabora con expresiones de artes visuales, danza, teatro, *performance*, cosas que también se habían estado haciendo en la tendencia académica, un sector coincidente. Este lado alternativo está activo, ya no sólo en la

edición y publicación de material original en disco o cassette, sino porque hay además una actividad fluyendo en el mundo de las artes interdisciplinarias. He aquí algo para comprender la dinámica de los dos aspectos en discusión: por un lado están las academias, las cuales, en lo que se refiere a sitios de enseñanza, todavía cuentan con el funcionamiento de la Fonología de la Orquesta Nacional Juvenil y de la cátedra de electroacústica de la Landaeta; y por otro lado, ahora tenemos el Taller de Arte Sonoro.

Estos centros de educación también funcionan como centros de producción. En la dinámica de los proyectos personales e independientes, la producción está sujeta o bien al estudio personal o bien al alquiler de estudios profesionales, una actividad realmente independiente y privada. Ahora bien, en el caso de enfrentar las características de la producción de proyectos de grabación y edición, la diferencia vital en los resultados está en que, en el caso de un disco solista, de un grupo o de un concierto, se tiene que el artista asume la producción y ejecución del evento en su totalidad, a menos que sea sólo una pieza dentro de un conjunto de otras para el caso de colaboraciones con otros artistas de otros medios. Es como en el caso de una exposición individual de un pintor, donde se puede ver el conjunto de obras de este artista como un todo constituido por piezas más pequeñas que pueden formar parte de un concepto general o no, es opcional. En el caso de las muestras de estudiantes y de conciertos de difusión preparados por el sector académico, hasta estos momentos, siempre se han llevado a cabo como una exposición colectiva, son obras de varios artistas que muchas veces no necesariamente llevan un mismo hilo conductor.

He aquí que a veces la tradición del concierto de repertorio del mundo clásico hace que el público general tenga cierta dificultad de aceptación frente a la obra de entrada, a menos, claro, que todas las obras sean demasiado buenas. Esto no es una comparación entre la calidad de las obras sino entre los formatos de presentación. En el caso de los artistas independientes que trabajan como solistas, les es requerido tener en este caso una mayor cantidad de producción disponible a la hora de mostrar su trabajo. Ejemplo de esto es una muestra de Fonología en la que se tienen seis obras y hay cinco autores, estamos hablando de un obra por autor hecha en un período de investigación de digamos tres a seis meses. En el otro caso, un concierto de una hora de cualquiera de estos artistas, o un disco completo que para la época abarcaba como 40 minutos, requiere de un esfuerzo de producción, composición y realización de dedicación exclusiva. Por supuesto, en este caso la cantidad no necesariamente determina la

calidad, eso sería materia de otro tipo de análisis referente al carácter autocrítico y a las exigencias de los autores; he aquí una diferencia substancial.

En cuanto al sector académico o culto, se presentan, entre todo el universo de compositores, algunos que sí asumen la producción en la misma escala que la de las tendencias alternativas. En muchos caso, estos compositores funcionan como entidades independientes y utilizan sus propios medios, sumados a los de la institución académica. Algunos ejemplos de esto serían Ricardo Teruel, Jacky Schreiber, Adina Izarra, Julio D'Escrivan y Alonso Toro. De nuevo, el autor se refiere y sugiere que se está ahora en presencia de un punto intermedio que está más allá de la academia clásica y más allá de la producción de música popular o de difusión masiva. Al respecto, se presentan dos ideas a considerar: obras que tienen la estructuración válida desde el punto de vista de las formalidades de composición académica e insertadas o contenidas en estilos manejados por la producción de música popular; o por el otro lado, obras elaboradas con los elementos estilísticos y formales característicos de la producción de música popular, pero ahora con contenidos y procedimientos propios de las tendencias más avanzadas de la composición académica. Algunos ejemplos de esto a nivel internacional los encontramos en los trabajos mencionados anteriormente de Pink Floyd y Los Beatles, entre otros. Hoy en día lo vemos en artistas como Autechre, Aphex Twin, Alva Noto, Fenez, Square Pusher y muchos otros en estas nuevas tendencias. En el caso local, lo encontraríamos en compositores como D'Escrivan, Schreiber, Noya, Toro, Borrero, Monteagudo, Higa, Cardo Pusher, Babylon Motorhome, por decir algunos. La diferencia con otros autores locales del sector académico estaría sólo en la intención y en el propósito de investigación, no en el producto final.

Se puede decir que para ese momento en particular, finalizando la década de los ochenta, la ciudad se está moviendo, los compositores están produciendo, y ya no sólo en las academias. El límite predefinido por las instituciones se desborda, hay una movida, esta seguirá y debatirá con la realidad, con la dinámica inercial del mismo país, no sin antes empujar.

## **ALTERNATIVOS III: FASE 2 (TAS)**

### **Vers 2.3 Taller de Arte Sonoro**

La escuela privada, una alternativa nada despreciable, sugiere una dedicación más activa, se paga por tocar, por aprender y por supuesto, las demandas del cliente en este caso tienen que ser asistidas. El Taller de Arte Sonoro ya ha llegado en el mercado de la enseñanza privada mucho más allá de lo que la dinámica destructiva local ha podido lograr. Elmar Leal viene del mundo dual de la música, fue miembro de un grupo de rock conocido (La 4ta Calle) en las primeras épocas del movimiento, y simultáneamente ha sido un ingeniero de sonido autoformado que ha trabajado con las más grandes compañías de audio del país y con casi todo gran espectáculo que ha venido al país. Elmar tiene la idea de que toda la investigación metodológica de esta carrera no tiene una correspondencia de formación local. En este sentido, propone que lo que él ha aprendido no sólo es transmisible, sino que es vital, pues no se pueden montar espectáculos sin un mínimo preestablecido de conocimiento y pericia. Luego de una gran actividad como ingeniero, tanto de estudio como en vivo, entra como asociado a una escuela de música llamada Cepromusic<sup>268</sup>, de Pablo Schneider, donde decide fundar una cátedra de audio en 1984 y pone todo su capital y equipamiento a la disposición de los jóvenes curiosos. Esto es valiosísimo para ese momento ya que, por aquel entonces, la única forma en la que un joven podía educarse en el campo de la ingeniería de audio era irse fuera, y tampoco allí habían muchas alternativas.

Esta primera experiencia no funciona, por lo que decide, junto con el motor que coordina el funcionamiento de sus proyectos, su esposa Carmen, lanzarse a la aventura de crear una escuela de audio que además tenga énfasis en la tecnología musical. No se puede aprender a ser ingeniero de audio sin saber música y menos con las tecnologías nuevas que ya están funcionando en el país. Esta concepción de la situación termina por convertir a Elmar en un importante pionero y visionario. Su nueva escuela, que comienza a funcionar en 1987, se llama Taller de Arte Sonoro, ya tiene veinte años al aire y está sólida hoy más que cuando empezaron. Por esta escuela ya han pasado varias generaciones de ingenieros y músicos,

---

<sup>268</sup> Casualmente Adina Izarra trabaja en ese momento como asistente de Elmar Leal. (Izarra, 2007)

inclusive de los que hoy estarían en la sección de productores alternativos. Los lineamientos básicos sobre los que se fundó la escuela, los comenta Elmar:

... en mayo me reuní con Pablo Schneider que tenía una escuela de música y el mismo día acordamos fundar la cátedra de audio que arranco el 1ro de octubre del 84 en Cepromusic, me dieron un salón primero y después me cogí el de al lado...empezó a desarrollarse, empecé con sesenta alumnos y de repente tenía 120 para el segundo semestre y cuando funde el tercer semestre empecé a buscar instructores...estoy hablando 84, 85 y 86, hasta octubre del 86 (...) y para poderirme les tuve que pagar todo lo que me pagaron del próximo semestre, así que yo tuve un semestre dando clases en Campo Alegre que arrancamos el 7 de enero de 1987 allá ...

... Existe un mundo que no no es dado para mí en Venezuela, a menos que haya un mecenas gigantesco que baje del cielo y se venga de las vacaciones en que parece estar y nos, nos diga a nosotros, miren señores vamos a fundar una escuela electrónica con todas las variedades del plato posible, no es que vamos a fundar un taller como yo quería hacer de pura música análoga, sólo con sintetizadores análogos, porque cuando el muchacho va para la calle no va a poder tener los instrumentos que se están usando aquí. (Leal, 2007)

La escuela comenzó a funcionar eficientemente desde ese primer semestre de 1987, aun con todo el descalabro económico que provocó la mudanza. Noya diseña el pensum de estudio de música y entra como profesor fijo ese mismo año con las cátedras de música, composición y más adelante, de secuencias y tecnología MIDI usando Performer de MOTU. Los criterios de Leal son interesantes y sensatos, su idea es adquirir los equipos disponibles en la calle que estén actualizados, a fin de que los alumnos que egresen estén preparados, en la práctica, para enfrentar la realidad laboral del mercado del sonido en todos sus aspectos. Uno de éstos aspectos es el de la producción musical y programación de equipamiento electrónico, por lo que su método es comprar, añadir y no substituir; se enseña música, pero también síntesis analógica, grabación de audio y edición digital. Elmar tiene en el fondo el modelo de escuela de tecnología musical en potencia, sólo está a un paso de transformarse en una verdadera escuela de música, no debe olvidarse que es una escuela de audio, pero con la metodología para preparar técnicos ingenieros de audios con las herramientas suficientes para transformarse en un músico electrónico actual; de hecho, toda una generación de exalumnos del Taller forman parte de las nuevas tendencias. Allí vemos a Ivan Higa, Wyzton Borrero, Edward Marshall, Alejandro Loero<sup>269</sup> (estos tres de La Muy Bestia Pop), Cardo Pusher, Raul Alemán (Ojo Fatuo), Emerson Hernández (Babylon), entre otros. El taller se ha transformado en una alternativa real para alguien que busque en estas nuevas tendencias contemporáneas,

---

<sup>269</sup> Actualmente con KP9000 un grupo de electrónica con hip hop como base.

pero hay que recordar que es necesaria una expansión más orientada hacia lo que a técnicas y lenguaje se refiere, para nivelar con respecto al sector musical de investigación serio.

La diatriba está en la mesa de nuevo, el punto de dónde está ahora el centro para formarse que contenga la técnica y los procedimientos de gran nivel, pero que al mismo tiempo se esté actualizando a la velocidad a la que se mueve el mercado, como el autor ha señalado, que ya desde el comienzo de los ochenta se ha estado saliendo de los centros usuales de enéanza. Los esfuerzos de las nuevas academias de música en otros países se están enfocando precisamente hacia este punto, que comenzó con las producciones independientes y que dispone de la tecnología suficiente como para emprender proyectos de investigación válidos académicamente, si se quiere.

El TAS en la actualidad cuenta con un equipamiento que incluye desde sintetizadores analógicos de los setenta, como el ARP 2600, el Korg MS20, hasta los más recientes, incluyendo múltiples módulos y baterías electrónicas de todas las épocas. Es un museo funcional, tienen sistemas de grabación multipista con un Otari de veinticuatro canales y Pro-tools HD; además, recientemente, cuenta con una cátedra de edición de video. La escuela tiene así un sector importante de educación de sonido aplicado a la imagen. Un centro en total funcionamiento que ofrece la posibilidad a los jóvenes de iniciarse en la música electrónica, si se quiere. Incluso cuentan con un grabador de alambre.

He aquí un comentario directo de uno de los exponentes más osados y reconocidos en la electrónica actual, Cardo Pusher:

Mi: ¿En qué instituciones te formaste?, si estudiaste en alguna escuela, ¿con qué infraestructura estudiaste?, si estudiaste con alguna infraestructura, ¿cómo es tu formación?

Ca. – Bueno, jamás he estudiado música, pero estudié dos años de ingeniería de audio en el Taller de Arte Sonoro, esos fueron mis primeros pasos.

Mi. – ¿En qué año estudiaste en el Taller?

Ca. – Desde 1999 hasta 2001.

Mi. – Yo di clases ahí hasta 1997.

OK, entonces estudiaste en el Taller con la infraestructura del Taller, cuando tú estudiaste entre 1999 y 2001, ¿qué infraestructura tenían?, o sea ¿qué equipos te llamaron la atención de allí?, ¿qué estudiaste?, ¿qué te ayudó a formalizar la idea de la música electrónica?, si es que había algo que estudiaste ahí que te...

Ca. – No, iba conociendo lo que eran las Plataformas de Protools, que eran nuevas para mí, en esa época no conocía nada, y al mismo tiempo que iba conociendo toda esta parte de hardware, yo iba trabajando paralelamente, conociendo yo por mi cuenta lo que era software, como *Fruity loops*, *Reason* y *Rebirth*, entonces pensé que era muy buena idea tratar de hacer una mezcla entre

ese tipo de programas, de electrónicos con programas Multitracks, como era Protools.

Mi. – ¿No viste nada de síntesis con aparatos analógicos?, porque ellos tenían síntesis.

Ca. – Ah, sí, sí, de hecho es la materia que más me gustó, lamentablemente la daban sólo un semestre.

Mi. –¿ Quién la dió?

Ca. – Elmar, en el primer semestre nos enseñaron síntesis analógica, una de las materias más impresionantes, la que más me gustó fue esa, de verdad, eso fue básicamente lo que me gustó, porque tenían muchos equipos y aparatos que ya estaban como caducados y ... (Pusher, 2007).

Cardo es de los músicos electrónicos más recientes con un trabajo consistente que ya se ha comenzado a proyectar internacionalmente.

Además, en los estudios del Taller se grabaron algunos proyectos electrónicos, música con elementos electrónicos y electroacústicos para danza, documentales, video arte y discos. Entre sus usuarios estarían, Diego Silva, Adina Izarra, Miguel Noya y el proyecto hard techno más creativo de los noventa, *Deux es Machina* de La Muy Bestia Pop.

En el año 1986 se da otro punto paralelo que es importante resaltar, se trata de la aparición en televisión de *Expedición*, este programa de aventuras presentado como documentales, tenía como propósito mostrar la diversidad de paisajes y biodiversidad de nuestro país, una propuesta o legado de los Phelps, quienes amaban este país mucho más que muchos locales. El programa es una producción de Radio Caracas Televisión<sup>270</sup>, hacía énfasis en las bandas de música que mayormente son de corte electrónico o por lo menos con tecnología digital para el momento. En estos programas han trabajado Miguel Noya, Jesús González y Diego Silva. La mayoría de estos proyectos se grabaron en el Taller de Arte Sonoro, con excepción de unos pocos grabados en los estudios Telearte, Sonosistemas y en los estudios personales de los compositores.

En 1988 se está empezando a preparar el escenario para un nuevo nivel de dinámica, de nuevo coincidimos con año electoral, el ambiente del país está bastante descompuesto, no hay tino en las experiencias políticas que vive la mayoría de la población, aun así, cierta actividad se viene desarrollando, a finales de ese año viene al país Paul Godwin, un norteamericano que ya ha colaborado con Noya en Dog 46 y en la sección americana de Flat, viene invitado a desarrollar un proyecto para un fallido concierto organizado por Anmístia Internacional, esta

---

<sup>270</sup> El cierre de RCTV es una de las pruebas actuales de las irregularidades políticas que se viven en el país.

organización sufrió los acosos del gobierno de ese momento y en particular de una organización corporativa privada que aún hoy sigue saboteando al país.

Godwin decide mudarse por un tiempo al país para comenzar un proyecto que terminará llamándose Dogon. Éste, que se perfila como una colaboración internacional, es el dúo Godwin-Noya quienes hasta esta fecha han mantenido el proyecto funcionando por períodos determinados. Al cruce de 1988 y a la entrada del último año de la década, la convulsión se apodera del país en conjunción con la música electrónica, y ya en 1988 tenemos la SVME en pleno, con su gran muestra de proyectos en la sala de la FCH. Ese mismo año Allueva comienza sus aventuras en gerencia de eventos en el CELARG, luego del éxito que obtuvo con las experiencias de la Casa de la Cultura de Chacao, y organiza un ciclo de conciertos llamado Música Popular Contemporánea: Raíces, Actualidad y Futuro. Dentro de esta serie de conciertos, incluye grupos de varias tendencias del rock, como Radio Clip, ETC, Antología del Blues, Espías, Zapato 3, y ahora tiene como expresión de la nueva música electrónica a Miguel Noya. Este concierto se lleva a cabo en la sala A de este nuevo espacio el 30 de abril de 1988. El evento a casa llena y ya con sistemas digitales de audio, era una instalación con danza y música electrónica en vivo, participaron Luis Viana y Madyori Noya como bailarines, en la escenografía estuvieron Padilla y Noya, y el sonido estuvo a cargo de Elmar Leal. El éxito de este concierto consolida el trabajo de Félix a nivel de la gerencia cultural y le da los elementos necesarios para desarrollar otros proyectos de mayor escala. Estos se materializan al comienzo del próximo año 1989 con una idea generatriz compartida entre Musikautomátika y Maite Galán, ahora con el gerente necesario para llevar a cabo el Primer Festival de Música Electrónica de Caracas.

El Festival de Música Electrónica de Caracas, del 23 al 28 de enero de 1989. Sala A del Celarg

Organizado y producido por: Maite Galán, Musikautomátika, Félix Allueva y Celarg.

Prensa: Gregorio Montiel Cupello

Eventos:

Lunes 23 de enero.

*Blade Runner* Dirigida por Ripley Scott, música Vangelis Papathanasius

Martes 24 de enero

*Viajes Lejanos* Miguel Noya, invitado Paul Godwin *live electronics*

Escenografía: Lucia Padilla, Marcos Salazar

Miércoles 25 de enero

*Concierto Solar para la Nueva Era* Ángel Rada, invitado Jorge Gómez, flauta

Jueves 26 de enero

*Cuéntame tu Tiempo* Vinicio Adames, invitados Jacky Schreiber, Alfredo Marcano, Pablo Dagnino y Tita Beaufrand

Viernes 27 de enero

*Musikautomátika* Con la participación de Alvise Sacchi, Luis Levine y Esteffano Grammito

Sábado 28 de enero

Seminario de Introducción a la Música Electrónica. Jacky Schreiber.



Fig. 60. Primer Festival de Música Electrónica de Caracas programa de mano. 1989(Sacchi 2007)

Todos los eventos contaron con un masivo público, fue un fenómeno pues, en casi todas las funciones, el público duplicó en número la capacidad de las salas. Es 1989 el país explota casualmente unas semanas después con lo que se conoce como el *Caracazo*, pero este es el año donde la coincidencia de los dos aspectos que estamos cubriendo, el culto y el alternativo, salen en grande. Qué paradójico todo.

Luego de este Festival Dogon, graban su primer proyecto en el estudio de Vinicio Adames y lo mezclan en el estudio de José González en los campitos. Este disco es producido por Carlos Pulido y Dogon. Godwin regresa a EEUU y el dúo volverá a trabajar junto de nuevo en 1995.

Ese mismo año 1989, en el mismo espacio de la Casa Rómulo Gallegos, se organiza la I Reseña de Arte de Video, auspiciada por la Fundación José Ángel Lamas. Se presentan las obras de los videoartistas *Construcción Deconstrucción* de Leonor Arráiz, *Houdini* de José

Hernández Diez, *Puentemanía* de Elio Caldera, *Invernadero* de Nela Ochoa y *La Bandera* de Carlos Castillo. Conjuntamente se realiza una serie de conciertos seleccionados por Maite Galán. El viernes 4 de agosto se presenta, dentro de ese marco, *Actividades Sexuales Ilegales* de Adames y Noya. Éste es un concierto de música electrónica en vivo con video sincronizado, generado y manipulado con *Fairlight* de video, obra basada en *THX1138*.

Los Festivales de música Electrónica de Caracas se seguirán realizando durante un período continuo, aunque a veces intermitente, hasta el año 2003 cuando, en su edición de Mérida concluye, por ahora. Sin embargo, estos representan un esfuerzo y hoy en día tienen un valor histórico vital, pues como iniciativa son anteriores al reconocido festival de música electrónica Sonar, y en algunos momentos lograron consolidar el encuentro entre los dos mundos, el académico y el alternativo, como veremos a continuación en los programas de las diferentes ediciones. Además, todo esto tiene un lado internacional que incluyó invitaciones de artistas como Jorge Reyes, de México; Susos Sais, de España; Joakin Bello, descendiente de Andrés Bello, de Chile; y de otras fronteras, como Alain Thibault, de Canadá; Julian Knowles, de Australia; y Stephan Micus, de Alemania.

Es importante resaltar algunos puntos de valor de este festival, como es el haber rescatado al desaparecido Vytas Brenner, quien pasó un período totalmente alejado de los conciertos y del mundo de la música, cuando lo presentó en la edición de 1993, la misma donde participó Micus; o como la aparición del maestro Gerry Weil en varias ediciones, donde pudo presentar los resultados de sus *MIDI Jazz performance*. Otro es la producción del proyecto *Netloops*, al cual ya hicimos referencia anteriormente, este evento representa el primer concierto en América donde dos músicos a distancia, tocando en vivo y usando internet en tiempo real, unieron San Francisco (USA) y Caracas, en la edición de 1996.

Este Festival también incluyó, en algunas ediciones, los mismos participantes de las producciones de la SVME, con invitaciones a Alfredo Rugeles, Ricardo Teruel, Luis Julio Toro, Gustavo Matamoros. Además de promover conferencias, discusiones, talleres y proyección de películas y videos a todo lo largo de su historia. Los últimos se realizaron en la ciudad de Mérida y sirvieron de ayuda para promover el colectivo Los Andes Electrónico, el primer colectivo moderno del país. El gran pico está allí, hay un movimiento de Electrónica en Venezuela, ¿Hay?



Fig. 61. Afiche del II Festival de Música Electrónica de Caracas, edición 1990. Cortesía Sacchi.

A continuación, una relación de las diferentes ediciones:

II Festival de Música Electrónica de Caracas del 29 de enero al 4 de febrero de 1990

Participan:

Polyburó<sup>271</sup>, Ángel Rada, Jacky Schreiber, Miguel Noya<sup>272</sup>, Gerry Weil, José Vinicio Adames, Juan Blanco (Cuba)

De este Festival, Vinicio Adames recibe invitación para participar en el Festival de la Habana.

<sup>271</sup> Es una nueva variación de Musicautomátika, ahora incluyen a Gabriela Gamboa y Jacky Schreiber.

<sup>272</sup> Invitados especiales, Eleazar Yánes, Carlos Nené Quintero y Alberto Borregales en la percusión.

III Festival de Música Electrónica de Caracas del 29 de enero al 4 de febrero de 1991

Participan:

Beatriz Bilbao, Gustavo Matamoros, Jacky Schreiber, Musikautomátika, Miguel Noya, Za-Zen, Alfredo Rugeles, Gerry Weil, Juan Blanco (Cuba), Jorge Reyes (México), José Vinicio Adames.

Esta edición ahora incluye más personal vinculado o que han participado en ediciones de la SVME, como Rugeles, Bilbao y miembros de Za Zen, como son Owaldo Hernández Diez, Víctor López y Rodolfo Vivas.

De este Festival Noya recibe una invitación de Reyes a participar en el 1er Encuentro de Músicas Visuales de México, organizado por la UNAM. El concierto se llevó a cabo en los espacios escultóricos de la Universidad, dentro del Cráter de un Volcán; esto era supuestamente el comienzo de un enlace internacional que luego se detuvo. Allí Noya conoce a Suso Sáiz, Steve Roach y Stephan Micus. Micus y Sáiz logran venir al país en posteriores ediciones.

IV Encuentro Iberoamericano de Música Electrónica, del 10 de enero al 16 de febrero de 1992<sup>273</sup>

Participan:

Nacionales:

Gerry Weil, Holomúsica, Luis Gómez Imbert, Miguel Noya, Musikautomátika, Polyburó, Ricardo Briceño de Mérida (1970-2004), Toque de Midas, Vinicio Adames, Wyzton Borrero.

Internacionales:

Alain Thibault (Canadá), Amarok (España), Cruz Gorostegui (España conferencista), Jorge Reyes (México), Juan Marcos Blanco (Cuba), Orlando J. García (EE.UU), Suso Sáiz (España).

La participación del Joven Ricardo Briceño quien vino de Mérida y usó sólo dos samplers y un teclado, fue gratamente sorprendente para todos.

---

<sup>273</sup> El Festival se llevó a cabo a pesar del sabotaje nacional de un grupo de militares disidentes quienes interrumpieron el desenvolvimiento medio normal del país. Desde allí comienza un proceso de deterioro que se lleva todo por delante, no se detiene y aun hoy en día continúa.



Fig. 62. Participantes del IV Festival de Música Electrónica de Caracas, dos mundos unidos en la foto, el sector académico y el alternativo juntos. Fila posterior, de izq. a derech. Gregorio Montiel Cupello, Wyzton Borrero, (Toque de Midas), Albert Roberts, Steffano Gramitto, Gerry Weil, Beatriz Bilbao. Fila intermedia, de izq. a derech. Luis Gómez Imbert, Luis Levine, Alvise Sacchi, Oksane Linden, Miguel Noya, Maite Galán, Jacky Schreiber. Al frente, abajo, izq. a derch. Alfredo Rugeles, Vinicio Adames.(Noya, 2007)

V Festival La Otra Música. Septiembre de 1993.

Participan:

Nacionales:

Vytas Brenner, Vinicio Adames, Miguel Noya, Musikautomática, Pax

Internacionales:

Stephan Micus, Julian Knowles.

El Festival comienza a llamarse La Otra Música porque ahora incluye propuestas más orientadas a la tendencia del World Music, como por ejemplo Micus, quien no toca ningún instrumento eléctrico ni electrónico, de hecho es adverso a la tecnología en sí. Knowles es un músico electroacústico experimental más vinculado al sector académico en Australia.

Para siguientes ediciones, ya uno de los últimos invitados internacionales es Luis Paniagua, participante en la edición de 1995, quien trajo una propuesta que incluye la ejecución de la guitarra mezclada con *live electronics*. Paniagua es parte del grupo *Atrium Musicae* de Madrid, de los hermanos Paniagua, una entidad de investigación de estilos de música antigua muy seria, especializados *luthier*. En esta edición de 1995 también participó Julio D'Escivan quien luego, con Paniagua, Noya y Quintero, graba un disco de edición limitada titulado *Incierto Insecto*. Por otra parte, participa por primera vez Darío Sosa en estilo neorock electrónico, donde también colabora Alex Halasz, y aparece la banda Slam Ballet, un grupo de corte gótico.

La última edición con carácter innovador y que determina el punto desde donde comienza a decrecer, es la octava edición de septiembre de 1996, cuando se presenta *Netloops*, cuya descripción aparece detallada al comienzo de este trabajo. Luego, cada edición posterior tendría cada vez menos participantes y en un par de ellas sólo conferencias y muestras de video. El festival entra en el espacio popular del quehacer nacional en *Bardo efx* el año 2003, ¿esperando resurrección?

Es interesante ver cómo, desde una dinámica acelerada y creciente, este festival no llegó a tener la escala a la que estaba llamada a lograr. Debió haber alcanzado el nivel de ser el punto de referencia de nuestro continente suramericano ante la comunidad internacional. El autor se puede imaginar hipotéticamente una estrecha colaboración de este festival con otros en Europa, incluyendo Sonar, además de actividades cooperativas con otros países del continente americano. En este sentido, el autor sugiere que todavía se está a tiempo, los hechos han demostrado que en general este decaimiento disolutivo de todos estos proyectos no es producto de la falta de recursos o de inventiva, sino por falta de determinación, constancia, gerencia y perspectivas.

Así como la línea de continuidad de la SVME es asumida por el Festival Latinoamericano, el Festival A Tempo y recientemente el LADIM, este sector de alternativos tendrá dos vertientes que estarán determinadas por el rápido cambio en los estilos y formatos de difusión del nuevo boom de música electrónica que, paradójicamente, ocurre a partir de la segunda mitad de los años noventa y coincide con el comienzo de la salida del Festival La Otra Música. Se trata de los *Raves* y las Fiestas que comienzan a ser visibles a partir de 1998.

Este cambio está determinado por la aparición de un grupo de jóvenes que vienen del *underground* duro, allí podría estar un segmento al cual no me voy a referir que es el del Hip Hop, sí voy a tocar en cambio los dos segmentos que se vienen moviendo ya desde finales de los ochenta y comienzos de los noventa: un lado más orientado al baile y que desemboca en la organización de las fiestas en la actualidad, y un lado que vendría a ser naciente de algo que llamaría el postpunk, algo así como que los punks encuentran las computadoras y se mezclan con la rebeldía que produce el poder hacer desastres, ya no ahora en la vida real sino en la virtual. Una referencia obligada aquí es *Neuromancer*<sup>274</sup> de William Gibson, quien es el que

---

<sup>274</sup> William Gibson, *Neuromancer*. Phantasia Press ed. West Bloomfield, 1986.

inventa el término base para esto a lo que se está haciendo referencia, es el término *Cyberspace*. Este nuevo segmento post punk se ve representado por el *hacker*, el rebelde dentro de la red. Exteriormente hay un movimiento musical que sale de allí, que mezcla los sonidos duros y el uso del ruido a fuertes niveles de presión sonora, y que adopta en cierta forma la estética industrial, la imagen de la ciudad penetrada por el hierro y las máquinas, es una secuela de la ciencia ficción de los ochenta, de *Terminator*<sup>275</sup>, *Blade Runner*<sup>276</sup>, mezclada con una película superprofética y poco conocida de los estudios Disney, *Tron*<sup>277</sup>, la mezcla de los soldados en la vida real y el creciente mercado de los *videoarcade* y los juegos de video en 3D. Esta estética sonora tiene un grupo de nombres que influyen a estos jóvenes del *underground*, Nine Inch Nails (NIN), Portishead, Merzbow, por decir algunos. Y en el país también existe un grupo representativo que adopta la música, los conceptos pre-evolutivos de lo que viene y la estética plástica con la construcción de esculturas intervenibles con los materiales y el *look* industrial cibernético; es La Muy Bestia Pop (LMBP). En este grupo participan tres jóvenes, Edward Marshall, Wyzton Borrero y Alejandro Loero quienes en la actualidad ya son los maduros del grupo naciente. El trío se relaciona con Noya, a quien le piden los ayude en la producción de su proyecto discográfico *Deux ex Machina*<sup>278</sup>. El autor considera este disco el más ácido y progresivo de esa década hecho en el país, es un ejemplo de todo este dibujo de los postpunk que tienen su nombre en la historia como *Cyberpunk*. Marshall es el conejo de Alicia, quien lleva a Noya al naciente mundo de los *raves* (en ese momento la referencia es NY) y lo lleva más allá al mundo de Aphex Twin y Richard D James; es apenas 1994. Noya es quien introduce el lado literario a Wyzton al recomendarle leer *Neuromancer*, luego Wyz se torna en su guía práctico por el mundo de la net y lo ayuda en sus primeros pasos por el naciente *cyberspace*, cosa que se complementa con la reencarnación de Dogon en 1995. Entonces se establece el link Venezuela-San Francisco vía Dogon, que incluye red con Mark Pesce (inventor de VRML), Brenda Laurel (pionera del *human computer interface*), la artista Anee Evans (*Interval International Research Center*), Rob Tow (psicología de robótica y especializado en Bowl tibetanos) y Erick Davies (escritor y

---

<sup>275</sup> James Cameron (director), *The Terminator*. Hemdale Film, EEUU, 1984.

<sup>276</sup> Ridley Scott (director), *Blade Runner*. Blade Runner Partnership. EEUU, 1982.

<sup>277</sup> Steven Lisberger (director), *Tron*. Lisberger/Kushner. EEUU, 1982.

<sup>278</sup> La Muy Bestia Pop, *Deus ex Machina*. Tralilandia, 1994.

filósofo del *Technopaganism*). El mundo cambia aceleradamente y *Time Wave Zero*<sup>279</sup> toca a todos, algo difícil de asimilar y llevar. Estos tiempos abruptos desencadenan series de acciones rápidas y mutantes. Al final, LMBP saca un solo CD y un videoclip dirigido por Gabriel Guerra que llega a MTV. La propuesta musical de la banda influenciada por NIN contiene elementos de experimentación que definitivamente bordean este mundo que se está consolidando y que muestra lo que Noya había visto mientras asistía a los cursos de MIT, y es que la calle se mueve rápido y los medios de producción se están saliendo de los confinamientos de las instituciones académicas; esto referido a la música electrónica.

Mientras tanto, en la *New York-New York*<sup>280</sup> se gesta el movimiento que junto con algo tan disímil a todo lo anterior, como son las guerras de minitecas, vendrán a definir los inicios de lo que termina por desarrollarse como las fiestas y la movida del *acid house*. De la misma forma como la mezcla del disco con el punk generó el new wave, así mismo estas mezclas del *cyberpunk* con las movidas *dance* y el *acidhouse* generarán lo que viene y que será en parte una asimilación de lo que se ve en los *raves* y ahora en las fiestas. Los nombres claves para este segmento serían Johnny Ferreira, como dice Félix Allueva; Rubén Rebolledo, como dice Manuel Lebón; y además, Bertoshe, como dice Yumber Vera.

Mi. – ¿Cuál es el Nuevo Movimiento?

Fe. – Cuando ustedes irrumpen en los ochenta con toda su propuesta electrónica, la electrónica afuera se estaba viendo de otra manera, no como la proponías tú o la proponía el mismo Vinicio, ya era la movida de *Acidhouse* y la movida del DJs, y la del Tuki-Tuki, y el Puki-Puki, y eso conectaba más con los chamos. Cuando ustedes estaban haciendo los conciertos, aquí en Caracas justamente a dos cuadras de donde estamos ahorita, se estaban empezando a hacer las fiestas *Acidhouse*, se estaban empezando a hacer acá, cien personas, doscientas personas, trescientas personas.

Mi. – Tienes alguna referencia específica de alguna de esas fiestas, y en qué año fue.

Fe. – Sí, estoy casi seguro que en 1989–90 ya se estaban haciendo las fiestas, y se estaban haciendo en un local que queda aquí atrás, cerca de Fritz y Franks, donde venden salchichas y todas esas cosas, en uno de esos locales donde se hacía, a finales de los ochenta principios de los noventa, y ahí tenía las manos metías Johnny Ferreira, el de pelo largo, él vive por acá, es más, lo conseguí, yo lo estoy entrevistando ahorita, para otro rollo de los ochenta que estoy haciendo con él, pero él fue el primero de esa movida, del DJ desde otra perspectiva, con música entre comillas nueva, que él traía, todo ese material a casa.

Mi. – O sea que el *Acidhouse* comenzó en esa época.

<sup>279</sup> Teoría de Terence Mckenna que dice que el número de novedades y sincronicidades aumenta exponencialmente con el tiempo. Usando una aplicación diseñada por él Royce Kelley y Leon Taylor en 1974 determinaron que hay un punto de quiebre que coincide con el final del calendario Maya, el 21 de diciembre de 2012.

<sup>280</sup> Reconocido y famoso centro nocturno para bailar en Caracas.

Fe. – Sí, aquí sí, a lo mejor afuera ya tenía un par de años de avanzada, y ellos son los pioneros, él y la gente que lo rodeaba son los pioneros. (Allueva, 2007)  
 “Johnny Ferreira y Bertoshe –ambos integrantes del otrora circuito punk caraqueño– comenzaron a divulgar esa música acá. Este último viajaba a Holanda a comienzos de los noventa, y traía material sonoro asociado al género. Siempre lo oí tardío, como todos. A partir de 1995 utilizamos el adjetivo DJ, y es en 1997 cuando ocurre la eclosión en Venezuela. (Vera, 2003)<sup>281</sup>

La movida *dance* viene surgiendo por debajo, mientras por arriba se está empezando a asomar el duro industrial de LMBP. Lo que se está viendo por arriba es el trabajo de Félix Allueva con su Fundación Nuevas Bandas y con las muestras que se están haciendo en el Festival Nuevas Bandas, las cuales, terminarán de moldear este bloque uniforme que, en estos días y antes de la caída, incluye las bandas pop, las experimentales que trabajan con *live electronic* y los dj`s. Las últimas ediciones de este Festival son muestra de que esta fusión ya se dio. Se hace difícil definir un concepto único para todo esto; ya desde el mismo momento en que un músico te dice que hace música electrónica y está hablando de *dubstep*, o no, yo lo que hago es *breakcore*, las fronteras están muy marcadas y al mismo tiempo está todo unido en una especie de pintura global hecha con puntillismo. Lo que se vive hoy en día es como un gran megaensamblaje postmoderno y no se encuentra cómo salir ni cómo tomar el siguiente paso, eso sí, hay muchos juguetes, muchas cosas que se usan y no se entienden, o no hay el tiempo para comprender su verdadera naturaleza, y se encara un tsunami de retruque que por los momentos arropa todo y nos ahoga con placer.

Una de las posibles maneras de ver el papel del dj en el contexto del panorama de la música electrónica en la actualidad, surge al considerar el paralelismo con un pintor que le dice a un artista especializado en *collage* y que usa elementos apropiados de otros artistas, es decir postmoderno, que no es artista; o al contrario, un ensamblador que le diga a un pintor que él no hace arte porque no mezcla y no usa recursos mas allá del pincel, la pintura y el lienzo.

Son dos mundos aparte que usan el mismo fin, la expresión visual. El dj sólo mezcla, ciertamente no es un ejecutante de música desde el punto de vista tradicional, no tiene una disciplina que lo transforme en instrumentista, desde el punto de vista con el que siempre se ha considerado a los músicos ejecutantes. Ahora bien, ambos pueden estar haciendo arte. Las

---

<sup>281</sup> Yumber Vera Rojas, “Caracas hightech” Fascículo de la colección Venezuela Pop & Rock de la Fundación Nuevas Bandas, Caracas, 2003.

nuevas herramientas nos permiten enfrentar la ejecución de la música con otras perspectivas, pero al final esto del arte es democrático porque todos podemos tener acceso a las herramientas y a los medios de producción; sin embargo, al mismo tiempo no es tan socialista, pues hay que aprender a aceptar el hecho de que hay buenos y no tan buenos músicos. Se debe aprender a ver que son dos cosas muy diferentes, las nuevas propuestas deben ser vistas con nuevos ojos.

Una cronología de aparición de propuestas alternativas que funcionaron y funcionan en nuestro país, debe incluir como imperante los siguientes nombres:

1990-1998- Angel Rada, Musikautomátika, Polyburó, La Muy Bestia Pop, Iván Higa, Wyzton Borrero, Dogon, Albert Roberts, Vinicio Adames, Cyclosónica, Julio D' Escrivan, Za-Zen, Victor López, Rodolfo Vivas, Oswaldo Hernández, Alfredo Marcano, Ricardo Briceño, Miguel Noya, Vytas Brenner, Gerry Weil, Raúl Alemán, Ojo Fatuo, Slam Ballet, La Muy Bestia Pop, Sonda a Barnard, Alex Halasz, Darío Sosa, Reloj de Cuerda, Victor Castillo, Héctor Didona.

1998-2007- Babylon Motorhome, KP 9000, Higa-Noya, Dogon, Matías Monteagudo, Spyro, Todos Santos, Famas Loop, Los Andes Electrónico, Rafael Garnica, Trujillo, Emiliano Hernández, Yopoman, Julio D'Escrivan, Guadalupe, Gabriel Pérez, Mare Imbrium Nuuro, dj Alex, dj metra, dj Rey, dj 13, dj Muu, y todos los dj`s que se puedan encontrar al poner la palabra “Música electrónica” en cualquier buscador en el web, pues la mayoría de la data está referida a estas nuevas corrientes.

Algunos eventos o expresiones a tomar en cuenta para poder describir estas tendencias alternativas incluyen:

1990-1998- Los Festivales de Música Electrónica de Caracas primera fase; los eventos individuales de los artistas que en su mayoría participaron en estos encuentros y que desarrollan una actividad de producción independiente, incluyendo edición de material discográfico; el *MIDI Jazz Performance* de Gerry Weil, los conciertos e instalaciones de Noya y las giras de Dogon; los conciertos e instalaciones de Vinicio Adames; el primer *rave* donde participó *dj Spooky*; los artículos de comentarios y crítica especializada de Manuel Lebón y de Juan Carlos Ballesta; los programas

de radio *En la Luna*, *La Gaceta Lunar* y un *Acto de Fe*, de Jaime Antonio Álvarez y Juan Carlos Ballesta; la instalación de sonido en la Bienal de Venecia, en la muestra de Julio Pacheco Rivas, con música electrónica del autor; la mega instalación multimedia de la Expo mundial en su edición de Lisboa, original del Trío Pintó, Weil, González, arquitectos y música electrónica original de Noya, con la participación especial de Wyzton Borrero y Julio Alonso; el concierto *Netloops* Caracas-San Francisco-Caracas dentro del Festival de Música La Otra Música, en su VIII edición, que es el primer concierto en tiempo real, en la que se une a dos ciudades en diferentes países usando internet ; y por último el *Rave* de Patanemos, incluido eclipse total de sol en febrero de 1998, que es el punto donde todo cambió a las nuevas tendencias y que mutó a lo que tenemos hoy en día. Esto incluye no sólo las nuevas tendencias de música electrónica, sino todo lo colateral.

Ahora, ya en el nuevo siglo, con el año 2000 tenemos una nueva generación de músicos y propuestas entre las que se encuentran el colectivo Los Andes Electrónicos, donde participan Daniel Astorga (dj Trujillo) y Rafael Garnica, sucesores de Dios le Pague, activos además con RadioLAE una estación de difusión de música electrónica por radio internet y su *netlabel* DATA; Emiliano Hernández (Yopoman) quien, además de hacer música electrónica fundó en el 2002 *Microbio Records*, primer *netlabel* en Suramérica, un medio difusor y promotor de estas nuevas tendencias de música electrónica, en especial las más experimentales; Cardo Pusher, uno de los más creativos productores de nuevas tendencias como el *breakcore*, *dubstep* y *breakbeat*, con dos trabajos editados y giras por Europa; colectivos tipo banda como Babylon Motorhome, una agrupación de experimentación libre, exploradores de nuevas tendencias a partir del uso de la mezcla de alta tecnología con instrumentos acústicos y visuales en vivo; Spyro, el proyecto de un compositor particular con formación académica aprobada –Teruel fue su profesor alumno–, Matias Monteagudo, quien ha logrado traspasar las fronteras predeterminadas con una propuesta más orientada hacia estos nuevos lenguajes y cuyas obras o piezas han sonado en diversas partes del mundo; KP9000, formado en el año 2002, quizás la continuación de LMBP, un ejemplo de medios mixtos partiendo de la banda clásica de rock, con bajo, batería, guitarra, teclados y ahora procesos electrónicos y dj o picha discos (vinilo); Todos Santos, un grupo que comenzó con algo que definían como Indieletrónica y ahora se encuentra en la exploración de expresiones más duras cercanas al *breakcore*; y recientemente, la incursión de un muy joven compositor

que es lo más fresco en el mercado, Alejandro Ghersi o Nuuro, como se le conoce, quien apenas con 16 años ya tiene su disco *All Clear* publicado y distribuido en México. Este novel músico electrónico, actualmente, cursa estudios en la Universidad de Nueva York, comenzó con clases de piano clásico y tiene cerca de 6 años experimentando con Fruityloops en una PC, sus piezas son de corte pop experimental y es un ejemplo de los efectos de la influencia de Richard D James o Aphex Twins; es decir, de las tendencias no comerciales del mundo comercial.

Un evento que marca estos tiempos y que ocurre antes de que se entrara de nuevo en un bardo, es el Festival *Frequency*. Originalmente, es una exposición multidisciplinaria enfocada en relatar la historia de la música electrónica desde sus comienzos, abordándola desde el panorama internacional. Esta es una muestra que se llevó a cabo en el municipio Chacao a finales del año 2005. El evento fue en honor a Alfredo Del Mónaco, pionero de la música electrónica en Venezuela, y se realizaron conferencias a cargo de Adina Izarra, Alfredo Del Mónaco, Gerry Weil y Miguel Noya. Además, se exhibieron fotografías, videos y documentos, y se realizó una serie de conciertos y muestras con dj`s. El concierto de clausura, que se llevó a cabo en la redoma de La Castellana, contó con la participación de Todos Santos y de Noya, quien ejecutó una acción multimedia en cuadrofónico, con la participación de Claudio Leoni en la batería, Dario Sosa en la guitarra eléctrica, Emerson Hernández en el Moog, Eduardo Lecuna en el Laptop y Sebastián Keloide como vj.

*Frequency* pudiese ser un último intento de revivir la grandeza del Festival de Maite de los noventa, mezclado con los producido por la SVME. Ahora se reúne a los académicos, a los alternativos, ambos de diferentes generaciones, compartiendo los espacios de difusión democráticamente y pluralmente. Por primera vez los clásicos, los modernos y los dj`s, todos juntos disfrutando la ejecución, la historia y las sonoridades que se nos transforman hoy en día en el paisaje musical o por lo menos en una posible pintura mutante, como los cuadros digitales que adornan la casa de Bill Gates.

Las cosas no se detienen, sólo cambian de empaque y al principio cuesta verlas.

Una muestra del acontecer reciente, ya no separado en tendencias sino como un todo:



Fig. 63. Festivales Latinoamericanos ediciones XI, XII, XIII, XIV.

## Festivales Latinoamericanos de Música

Festivales

### Número de Conciertos y Obras

---

**Número de Conciertos realizados en el Festival:**

En 1990:

Conciertos Sinfónicos: 4  
 Conciertos de Música de Cámara: 2  
 Total: 6 Conciertos

En 1991:

Conciertos Sinfónicos: 5  
 Conciertos de Música de Cámara: 7  
 Conciertos de Música Electroacústica: 2  
 Total: 14 Conciertos

En el Foro de Compositores de Caribe (Mayo 1992):

Conciertos Sinfónicos: 3  
 Conciertos de Música de Cámara: 8  
 Conciertos de Música Electroacústica: 2  
 Total: 13 Conciertos

En 1992:

Conciertos Sinfónicos: 5  
 Conciertos de Música de Cámara: 14  
 Conciertos de Música Electroacústica: 1  
 Total: 20 Conciertos

En 1993:

Conciertos Sinfónicos: 5  
 Conciertos de Música de Cámara: 16  
 Conciertos de Música Electroacústica: 1  
 Conciertos de Música no Académica: 2  
 Total: 24 Conciertos

En 1994:

Conciertos Sinfónicos: 4  
 Conciertos de Música de Cámara: 10  
 Conciertos de Música Electroacústica: 1  
 Total: 15 Conciertos

En 1995:

Fig. 64. Escrito descriptivo actividades del Festival Latinoamericano, página producida por Emilio Mendoza

**FESTIVAL ATEMPO //**

**EL FESTIVAL**

**La Alteridad de la Expresión**

Al tomar distancia de una obra de arte, nos imaginamos persiguiendo su contenido y fijando sus valores en la efusión de una expresión inédita, al tiempo que acuciante. Podríamos entonces advertir una nueva existencia -aunque ilusoria- en quien la percibe como propia, lo que entraña mutación en su espíritu, luego de una feliz confluencia de los elementos esenciales de la obra ausente.

En este efímero y persistente horizonte de la imaginación creativa, la obra de arte se articula en invisibles planos que suscitan la contemplación y la expresión sugerida por los signos de la experiencia como de la intuición personal. Estas percepciones liberan al espectador del lenguaje y de las contingencias estructurales de cualquier género, y nos invita a celebrar una frase de Giorgio Colli particularmente reveladora: "el instinto pesa más que las convicciones," la que bien podría, por analogía, liberarnos en la vida de obtusos determinismos conceptuales.

En sus tanteos, la imaginación cobra mayor intensidad una vez disueltos los pretextos formales, aunque asegura su cohesión en este íntimo microcosmos, gracias a experiencias infiltradas en el tiempo y contrastadas en una dimensión inactual, ajena al mundo exterior. Pero las correspondencias entre el soplo vital y la invención se centran en el terreno del creador, quien en su visión interior busca la medida de las cosas, y sus relaciones, proporciones, y define las formas para disponer del contenido en donde encarnan las leyes del universo individual, pues nada toma impulso en la vacuidad insolente, o en la ausencia de una imagen como instrumento del pensamiento.

En los senderos de la alteridad recordar es imaginar, interpretar es recrear. Respectivamente estas ambivalencias ubican al otro en lugar del otro en una activa y sensible acción que provoca su participación a tenor de sus deseos y de su audacia al fluir del albedrío.

**Diógenes Rivas**  
Director Artístico Festival A Tempo

Son años de retos cuyos resultados tenemos que agradecer a todos los artistas, intelectuales, amigos consecuentes e instituciones que han hecho realidad este proyecto.

[Programa](#) | [Intérpretes](#) | [Compositores](#) | [Contacto](#) | [Prensa](#)

Fig. 65. Festival A Tempo, página web

**Inicio | Noticias | Frequency expone la Electrónica en Chacao**

## Frequency expone la Electrónica en Chacao

Del 20 de octubre al 20 de noviembre. Octubre 2005

Frequency: una experiencia acerca de la música electrónica, ofrecerá en el Centro Cultural Chacao un paseo por la trayectoria del ámbito musical electrónico, en el que confluirán dentro de un mismo espacio diversos estilos de este género vanguardista, premiados en instalaciones, muestras in vivo y conferencias.

Una exposición en torno a la historia de la música electrónica, conferencias y presentaciones de agrupaciones y dj's in vivo, constituyen la programación del evento Frequency, que tendrá lugar en el Centro Cultural Chacao de El Rosal, del 20 de octubre al 20 de noviembre, en una iniciativa de corte cultural y didáctico producida por la Fundación Exar-H-Kum, conjuntamente con la Fundación Chacao.

La exposición Historia de la Música Electrónica será inaugurada el jueves 20 de octubre, a las 7.00 p.m., con un acto en homenaje al pionero de la música electrónica en Venezuela, Alfredo del Mónaco, que incluirá la presentación del Dj venezolano Don Diego, uno de los seleccionados para el Red Bull Music Academy 2005.

Con Investigación de Saatchika y estructurada en tres generaciones, esta exposición permanecerá en el Centro Cultural Chacao de El Rosal hasta el 20 de noviembre, y ofrecerá un recorrido por la evolución de la música electrónica desde sus inicios hasta la actualidad, repasando los momentos históricos, sus protagonistas, los instrumentos que transformaron la manera de componer música, y los diversos géneros y agrupaciones que la conforman.

En el marco de esta exhibición, se llevará a cabo una Muestra Musical, a través de presentaciones in vivo que tendrán lugar en el Centro Cultural Chacao los días: 20 de octubre a las 8:00 p.m., 21 de octubre a las 7:00 p.m., y 22 de octubre a las 5:00 p.m., así como también en la Plaza La Castellana, el 22 de octubre a partir de las 7:00 p.m.

Durante estas presentaciones, un cartel de creativos artistas realizarán demostraciones de los diversos estilos musicales inmersos en el marco electrónico, abarcando desde la electroacústica académica, hasta las mezclas de Dj's y la música de laptop.

Asimismo, Frequency incluye en su programación un ciclo de charlas y conferencias, a ser dictadas los días 20, 21 y 22 de octubre en el Centro Cultural Chacao, por distinguidos compositores y representantes del movimiento electroacústico, tales como Gerry Weil, Adina Lizama, Miguel Noya y Alfredo del Mónaco, quienes ofrecerán una visión global acerca de la trayectoria histórica de este estilo musical.

Fig. 66. Anuncio de festival Frequency 2005. Aquí dj, académico y nueva electrónica se encuentran

**ROCK ELECTRO MINIMAL TECHNO**

Los Andes Electrónicos  
Hidra • Garnica • Trujillo  
Special Guest: Rombo  
**Viernes 10 de agosto 2007**  
Clover  
Av. 4 entre calles 14 y 15  
Mérida, Venezuela.

**garnica vs trujillo**

invitados especiales  
**hidra rombo**

losandeselectronicos.net  
myspace.com/djtrujillo  
myspace.com/aboutgarnica

**viernes 10 de agosto, 2007**  
**clover 10.00 pm**  
merida, venezuela

losandeselectronicos.net  
MONSTER  
NATIVE RESTAURANTS

© PPS10.NET

Fig. 67. Colectivo Los Andes Electrónicos, anuncio de fiesta o actividad nocturna con música electrónica.



Fig. 68. Anuncio de desfile de carrozas con música electrónica, una franquicia del famoso *Love Parade* de Berlin. Caracas 2007

## LAS NUEVAS ALTERNATIVAS ACADÉMICAS

### Laboratorio de Tecnología aplicada a la Música

#### Escuela de Música Facultad de Arte Universidad de los Andes

Este laboratorio está coordinado y dirigido por el compositor de origen argentino Dr. Claudio Tripputi, y está asistido por el Lic. Héctor Moy; se enfoca en la interconexión del músico con los elementos de la tecnología aplicables al proceso de composición, ejecución de música electrónica, medios de producción y notación musical. Su equipamiento incluye plataforma PC con diferentes software para notación, como Sibelius y Finale; programas de edición de audio y MIDI, como Cakewalk, Sound Forge y Adobe Audition; y programas de edición de video para sincronizar audio con imagen, como el Adobe Premiere.

Este estudio es una alternativa valiosa pues está en el interior del país y da la oportunidad a aquellos estudiantes interesados que no pueden ir a la capital para aprender los recursos básicos de la producción de pistas de música con bases electrónicas. El enfoque del estudio está orientado hacia las plataformas MIDI.

### LADIM/USB (2003- )

En la actualidad, aún cuando el sector académico cuenta con el IUDEM, que tiene grado de licenciatura en composición, todavía no existe una licenciatura en música electrónica o similar. En esta institución continúa la labor Ricardo Teruel, aplicando sus teorías del free ware y la exploración de producción con medios digitales, en especial con el uso de *soft synth*. Paralelamente. se cuenta también con el Laboratorio Digital de Música LADIM, iniciativa incluida en el programa de postgrado nivel maestría de la especialidad de música en la Universidad Simón Bolívar. En cuanto al proceso de su puesta en funcionamiento, Mendoza comenta:

"La idea del LADIM se vino gestando desde mi iniciativa dentro de la Maestría en Música de la USB, de impartir el curso "Recursos Digitales", donde trasladaba toda mi computadora y monitor al salón de clase para cada sesión. Sentí la importancia del conocimiento del manejo de computadoras en la música para un egresado de la Maestría. Diana Arismendi consiguió la vía para conformar este estudio como una unidad de laboratorio de la USB para así lograr su cofinanciamiento y cierta estructura administrativa. Francisco Diaz y mi persona ideamos su estructura de equipos y funcionamiento. Raúl Gimenez

logró la adquisición a través de la USB y Adina lo está impulsando como un centro importante de actividades docentes, especializadas y de producción electroacústica, además de enseñar." Es un buen ejemplo de logros y trabajo en equipo a través de una institución." (Mendoza, 2007)

EL LADIM es posible entonces gracias a los esfuerzos de Diana Arismendi, Adina Izarra, Emilio Mendoza, Raul Jiménez y Francisco Díaz.

Adina Izarra, luego de varios años retirada del medio electroacústico, al final y ya en el siglo XXI, retoma su camino por el mundo de la electrónica y el *computer music*, a raíz de largas horas de trabajo con Julio D'Escrivan durante el paro nacional del 2002-2003. En estas reuniones, Izarra y D'Escrivan hicieron sesiones de exploración con la plataforma Max/MSP, de allí Izarra retomó de nuevo su inspiración por el desarrollo en el campo de la música electrónica, ahora en el *computer music*. Estas investigaciones las incorpora al programa de maestría, en la cual estaba desarrollando su carrera académica, tal y como nos deja saber en este comentario:

A: ..., cuando yo entré a la Simón Bolívar en el año 1989 no había nada, hubo un proyecto de laboratorio, pero todavía seguía siendo muy costoso, lo que había que armar eran montones de grabadores de reels, equipos de reducción de ruido, eso era todo muy..., y de todas maneras yo estaba bastante alejada de lo electrónico, me fui alejando cada vez más, y cada vez fue menor el interés.

Ya en el año 2003 se fundó el laboratorio, ya yo había empezado a trabajar con Julio D'Escrivan, y ahí, bueno, toda la historia de la fundación del laboratorio (Ladim), la compra de las computadoras y ya de ahí p' lante, sí me he involucrado de cabeza en todo esto.

M: Y qué equipamiento manejas ahora en la Institución?

A: En la Institución tenemos Macintosh, computadoras con ProTools y Max/MSP, ese es el equipamiento básico.

M: Has participado en festivales fuera, internacionales?

A: Un video mío se mostró en Sonoimagen, en Argentina, el año pasado y también estuve en el Festival de Morelia en México, en donde también se exhibió este video y participé en una ponencia sobre la música electrónica...(Izarra, 2007)

El equipamiento del estudio que al final de su instalación contó con el diseño de Raúl Jimenez y un prediseño de Francisco Díaz, es el reflejo de un estudio moderno, cuenta con el hardware suficiente para funcionar como centro de educación e investigación, cuenta con dos Mac G4 con las plataformas Max/MSP, Supercollider3 SC3, Digi001 de Digidesign, Pro Tools y diferentes software de notación como Sibelius y Finale, micrófonos, teclado MIDI y

controladores inusuales como Joystick. Ahora, comparado con los grandes centros de investigación en el exterior, el LADIM tiene ciertas restricciones; sin embargo, desde el punto de vista práctico es operativo, suficiente para iniciar y producir verdaderos proyectos de investigación y creación musical de alto nivel, si se quiere. Los límites estarían definidos sólo por la disposición, imaginación e inventiva de los compositores usuarios de este laboratorio. Este proyecto, ya con varios años durante los cuales han pasado algunos alumnos especializados en la composición, tiene en su haber un catálogo de obras producidas en sus instalaciones, conciertos programados como complemento a sus actividades académicas, obras ejecutadas en festivales como el Festival Latinoamericano de Música, el Festival A Tempo y participaciones en eventos en el exterior en la persona de su directora Adina Izarra. Ha contado con cursos especiales dictados por eminentes profesores como el de *Open Music* (Lisp), dictado por Rodrigo Segnini (2005) y el de Síntesis de Sonido usando como plataforma *Supercollider 3* (SC3), dictado por el Dr. Julio D'Escrivan. Recientemente tuvo de invitado a Pedro Barboza, quien dictó un curso de composición de música electroacústica, con la presentación de un concierto con las obras de los estudiantes que participaron. De este laboratorio sale la primera tesis de grado hecha en el país, con un trabajo sobre los factores del caos en la composición usando C Sound y Max/MSP, original del magister Francisco Díaz<sup>282</sup>.

De los cursos dictados tanto por Izarra como por los profesores invitados, han salido composiciones originales de la nueva generación mixta, que incluye tanto a compositores acústicos como a electrónicos. Vale la pena resaltar los trabajos del joven Eduardo Lecuna quien, con poco tiempo en el medio, ya apunta a tener un promisorio desempeño. Otros compositores incluyen a Marianela Arocha, Orlando Cardozo, Gabriel Peraza, Ricardo Suárez, Paúl Suescún, Miguel Noya, Marcos Salazar y Luis Felipe Barnola<sup>283</sup>. Todos estos nuevos exponentes son miembros del programa de Maestría y participantes de los cursos avanzados de composición dictados por Adina Izarra. Algunos, a la salida de este trabajo, ya estarán fuera del programa como egresados.

Este laboratorio, que ahora representa la oportunidad de desarrollo de una nueva línea evolutiva en las propuestas de investigación de programas y aplicaciones digitales para síntesis de sonido, está abriendo de nuevo una posibilidad para que los estudiantes de postgrado,

---

<sup>282</sup> Señales caóticas y dinámicas evolutivas en composición musical basadas en MAX y C Sound (2004).

<sup>283</sup> Ha estado en el proceso desde los tiempos de Kusnir.

puedan revivir un sitio y un programa que permita continuar en la línea que comenzó con Fonología (I). Esto significa un verdadero reto, el de desafiar la fragmentación del proceso de memoria histórica.



Fig. 69. LADIM Universidad Simón Bolívar

En cuanto a los conciertos organizados donde han participado miembros de este laboratorio, podemos resaltar la muestra de obras que se llevó a cabo en el Festival Latinoamericano del año 2006, en la Galería de Arte Nacional, donde se presentaron las siguientes obras:

*Transitoria* Josefina Benedetti, Margot Römer, DVD: instalación (Venezuela)

*Stratphony* (2006), Paúl Suescún, guitarra y electrónicos (Venezuela)

*colectivo local/miró* Pedro Barbosa, video (Venezuela)

*Testimonios* (1998), Alejandro Cardona, video documental experimental (Costa Rica)

*Ektenes III* (1995-I), Alcides Lanza para clarinete, sonidos electroacústicos y procesamientos digitales. Gorgias Sánchez, clarinete (Argentina-Canadá)

*Toda mi vida hos amé* (2006), Adina Izarra, video (Venezuela) Estreno mundial

*Vanitas mundi, ¿Ubi sunt?* Carlos Suárez, cinta sola (Venezuela)

*Acuerdos por Alhambra* (2005), Julio D'Escrivan, dedicada al Sensei Rubén Riera. Tiorba Rubén Riera, (Venezuela) Estreno mundial

Muestra de obras de autores relacionados al LADIM e invitados en el Festival A Tempo del 2006:

Festival A Tempo de Caracas, 2006

viernes 14 a las 8:30, sala Corp Group de La Castellana.

Programa electroacústico

Coordinado por el LADIM

*Galileo y Cybernet sueñan a lin - serenata coral con ranitas plataneras* (2004) video

Marcos Salazar Delfino

*Visiones* (2004), Eduardo Lecuna, cinta. (CD)  
*Creyentes* (2004), Alex Romero, cinta. (CD)  
*Toda Mi Vida Hos Amé* (2006), Adina Izarra, video.  
*Stratphony* (2006), Paúl Suescún, guitarra y laptop.  
*Poemas para pianistas* (2006), Julián Higuerey Núñez, laptop.  
*Viajes lejanos II* (2006), Miguel Noya, video.  
*Desintegración Áurica* (2006), Marianela Arocha, cinta. (CD)  
*Acuerdos por Alhambra* (2006), Julio D'Escrivan, tiorba y electrónicos (Tiorba, Rubén Riera)  
 Todos miembros de LADIM, menos el Dr. Julio D'Escrivan.

El más reciente concierto programado por Pedro Barboza con obras de estudiantes incluyó obras de Yoly Rojas, Gabriel Peraza, Marianela Arocha, Luis Felipe Barnola, Julián Higuerey y Pedro Barboza. Concierto realizado en enero de 2007

<p><b>Programa</b></p> <p><b>A orillas del leto</b>..... Luis Felipe Barnola Electrónica solo</p> <p><b>Signos de liberato</b> ..... Marianela Arocha Para clarinete, soprano y electrónica</p> <p><b>Dispersión</b> ..... Gabriel Peraz Para soprano, cello y electrónica</p> <p><b>Acción 7</b>..... Pedro Barboza Para guitarra eléctrica y electrónica</p> <p><b>Desambientación sonora I</b>..... Julián Higuerey Para instrumento diseñado por el compositor, radios y electrónica</p> <p><b>Genese Ripon</b>..... Yoly Rojas Para flauta y electrónica</p>	 <b>UNIVERSIDAD SIMÓN BOLÍVAR</b> <b>Autoridades</b> <b>Benjamín Scharifker</b> Rector <b>Aura López de Ramos</b> Vicerrectora Académica <b>José Ferrer</b> Vicerrector Administrativo <b>Alejandro Teruel</b> Secretario Dirección de Cultura Coordinación de la Maestría en Música  <a href="http://www.cultura.usb.ve">www.cultura.usb.ve</a> <a href="mailto:cultural@usb.ve">cultural@usb.ve</a>	 <b>UNIVERSIDAD SIMÓN BOLÍVAR</b> Dirección de Cultura Coordinación de la Maestría en Música Presentan  <b>Concierto</b> <b>Electroacústico</b>  Dirección: <b>Pedro Barboza</b>  <b>XXXVII</b> <b>ANIVERSARIO USB</b>  Fecha: viernes 19 de enero de 2007 Lugar: Conjunto de Auditorios Hora: 4:00 pm Entrada: Libre
---	--	--

### Concierto Electroacústico. XXXVII Aniversario USB

#### Los Músicos:

**Yoly Rojas:** Obtuvo la licenciatura en Artes, mención Música, con la distinción *Magna Cum Laude*, en la Universidad Central de Venezuela, donde actualmente se desempeña como docente. De igual manera, estudió composición en el Instituto Universitario de Estudios Musicales y alcanzó el grado de Magíster en Música, mención Composición, en la Universidad Simón Bolívar.



**Gabriel Peraza:** Inicia estudios musicales de guitarra eléctrica en Barquisimeto. Continúa en el Conservatorio "Vicente Emilio Sojo" de la misma ciudad, sumiendo el violonchelo como instrumento principal y prosigue su aprendizaje en el Conservatorio Simón Bolívar, Caracas. Desde el año 2000, se concentra en los medios electroacústicos. A partir de 2001, se especializó en cello y música de cámara. Recibió distes maestrías con Maurice Gauton, cellista de la Academia Johann Sebastian Bach de Stuttgart, Alemania. Actualmente cursa estudios de composi-

ción a nivel de maestría en la Universidad Simón Bolívar.

**Marianela Arocha:** Inicia sus estudios musicales en las escuelas José Ángel Lamas y Lino Gallardo. Prosigue su formación en el Conservatorio Tchaikovsky, en la Escuela Pedagógica Griensin y en la Academia Musical de Rusia, donde obtiene la Maestría en Bellas Artes mención Ejecutante y Profesora de Piano. Participa en el Curso de Composición Electroacústica por ordenador en UEM-CDMC en Madrid, España. Actualmente realiza estudios de composición en la Maestría de Música de la Universidad Simón Bolívar y se desempeña como profesora de Piano en la Escuela Experimental de Música Manuel Alberto López y en el Instituto Universitario de Estudios Musicales.



**Julián Higuerey Núñez:** Estudiante de Artes Plásticas del Instituto de Estudios Superiores en Artes Plásticas "Armando Reverón", se une al Laboratorio Digital de Música USB en el 2006. Ha participado como compositor e intérprete en varios recitales de la maestría, que incluyen el festival ATEMPO 2006. Compuso la música de la pieza de danza contemporánea "Atrás" para el ballet del Sodre, bajo la dirección de Complot, en Uruguay.

**Luis Felipe Barnola Vásquez:** Estudió música electroacústica en el Instituto de Fología de Caracas. Cursó estudios de piano y composición en el Conservatorio Nacional de música "Juan José Landaez". En 1998 obtuvo el título de Magíster en Musicología con mención honorífica en la Universidad Central de Venezuela. Se ha desempeñado como docente e investigador en los cursos de Postgrado en Musicología de la UCV, en el Instituto Universitario de Estudios Musicales y en la Fundación Vicente Emilio Sojo.



**Pedro Barboza:** Compositor y guitarrista, comienza sus estudios dentro del lenguaje del jazz y la improvisación en la Escuela de Música Arts Nova. En 1996 culmina sus clases de guitarra y composición en Berklee College of Music (Boston, EEUU.). Ese mismo año viaja a Holanda y realiza estudios de composición en el Conservatorio de Rotterdam. A finales de 1998 termina una Maestría en Composición Electroacústica en la Universidad de Hertfordshire, Inglaterra. Se dedica a la docencia, composición y ejecución de la guitarra eléctrica y crea junto a un grupo de artistas de diferentes disciplinas el Colectivo TACTIL, dedicado a la creación, investigación, presentación de conciertos, performances, documentales y talleres.

Fig. 70. Programas de mano del más reciente concierto programado desde el LADIM con obras de estudiantes y el profesor P. Barboza Cortesía de Gabriel Peraza, 2007

El LADIM representa en estos momentos una nueva oportunidad que se abre a los compositores que busquen en los nuevos medios de producción una herramienta válida y práctica para expandir sus posibilidades creativas. Estos nuevos programas disponibles y la línea asumida por Izarra al proponer como plataforma Max/MSP, sitúan al autor de nuevo en el camino que en apariencia se había perdido, con la desaparición de la estructura que estaba contenida en los proyectos previos representados por las diferentes instancias de Fonología. Hay que recordar que todavía es un centro que funciona, por ahora, como taller de aprendizaje colateral al programa central de la maestría, pero que cuenta con la posibilidad de transformarse en un centro de investigación expansivo de los nuevos lenguajes y propuestas de la música electrónica.

En este momento, con las dinámicas establecidas por las nuevas tecnologías y en comparación con las experiencias académicas del pasado reciente, que pasaba por una especie de estancamiento en lo que a estos medios de investigación se refiere, aquí se está abriendo de nuevo una ventana interesante, no sólo para los interesados del departamento de composición, que lo ven como una forma para lograr créditos en el programa general, sino para crear además una verdadera alternativa a quienes se quieran adentrar en estos nuevos procedimientos que están disponibles ahora, ya no restringidos o separados entre los académicos y los alternativos, como hemos visto en la experiencia del curso de Julio D'Escrivan, por dar un ejemplo. En éste, el grupo de participantes no sólo incluía a miembros del programa de la maestría, sino también a representantes de las nuevas tendencias de la música electrónica, que algunos podrían considerar como del mundo del rock, del comercio, y externo a las líneas de la investigación académica. Las líneas se cruzaron hace tiempo, ya son más quienes asumen abiertamente que las posibilidades del mundo de la investigación en el campo de las sonoridades electrónicas no están confinadas sólo a los grandes laboratorios, como en el pasado, sino que ocurren desde todos los ángulos. El mismo D'Escrivan es un ejemplo, un académico que domina ambos mundos y que no está solo, pues viene con una nueva generación que comenzó desde hace algún tiempo y que se puede reconocer en propuestas como las de Spyro, de Matías Monteagudo, compositor con formación académica,

graduado en el IUDEM en composición y quien ha interactuado directamente con su maestro Ricardo Teruel, en una relación que por momentos fue de alumno-profesor y por momentos de profesor-alumno. También están las de Cardo Pusher, formado en el Taller de Arte Sonoro, un especialista del *breakbeat*, *breakcore*, *drum and bass*, *dubstep*, con un criterio de producción musical cuyos resultados y procedimientos serían tan complejos como los desarrollados por los alumnos de este nuevo departamento, sólo con la diferencia de la preferencia estética; las de Calvin, de Babylon Motorhome, quien desecha por completo la posibilidad de enfrentar la música desde las perspectivas del lenguaje escrito y técnico, como tradicionalmente se asume y quien se acerca ya directamente a la concepción de estos nuevos modelos de composición, resultado del uso de estas nuevas herramientas, y que nace de los lenguajes de programación objetual. Calvin diseña sus propias interfaces de comunicación, usa dispositivos no convencionales para control y manipulación, procedimientos comunes a los usados en el LADIM por D'Escrivan, por Izarra, por Monteagudo, productores contenidos y alejados de los centros académicos. D'Escrivan, Izarra, Monteagudo, Cardo Pusher, Barnola, Barboza, Calvin, Hernández, Higa, Noya, Borrero, Teruel, Riera, Flamante, Peraza, Galán, Frank, Sacchi, Levine, Schreiber, Grammito, Rada, Adames, Gómez, Garnica, Trujillo, Hernández, Tripputi, Nuuro; todos tienen un mundo de diferencia en sus propuestas musicales, pero comparten el hecho de que, en grado mayor o menor, están al tanto de los programas disponibles, desde los más simples hasta los más complejos, y también de los nuevos instrumentos electrónicos y dispositivos interactivos de control, así como de muchas de las tendencias que se están desarrollando en el mundo y de los artistas que las representan. Cada uno con partes de la información, en algunos casos coinciden en otros difieren, pero con algo que es común a todos ellos, y es la del interés y la pasión por explorar, experimentar y expandir los requisitos que, junto con la intensión, definen como dijo Adina al compositor de música electrónica. En la actualidad, el punto débil de estas relaciones es la completa desconexión de los más jóvenes con el pasado histórico que pudiese dar sentido a la evolución de la música electrónica en el país, que existe, que surge a la superficie cuando los compositores y ejecutantes tan sólo actúan, y que sorprendentemente ha contado, en cierta forma, con algún tipo de soporte y apoyo de un público que es tan insólito como lo es la población general.

## Epílogo

Teruel está activo, es un compositor versátil, polifacético, con muchos premios y reconocimientos, y sus clases todavía son una fuente posible de nuevos compositores académicamente correctos y activamente en onda. Es el compositor que más tiempo tiene componiendo música electrónica sin parar, desde 1975-76<sup>284</sup>.

Kusnir desapareció del país, su intuición siempre lo guió a tiempo fuera de los límites del peligro, desde su salida del desastre militar Argentino que lo trajo aquí hasta su salida del naciente desastre militar venezolano que lo sacó a Argentina, de vuelta, con escala en Puerto Rico.

Noya gira, gira, gira y dando vueltas espera encontrar el secreto del vuelo, perdido en un intento por recordar.

Julio D'Ecivan es una muestra de la fuga de talento, está activo y creativo pero en Inglaterra, no ha perdido la conexión con el país pero desde allá. (Internet es una herramienta poderosa).

Izarra es la posibilidad de un futuro sono ecléctico, con manipulación sonora-objetual garantizada.

Los equipos de Fonología II remanentes son los dos ARP y están en el conservatorio de la Simón Bolívar en el Paraíso, en estado semidisponible y semioperativo.

Otros equipamientos están en manos de terceros o flotando en la memoria de los que los vieron y puede dar fe de que fueron reales.

Aquí estamos, seguimos y seguiremos los de antes, los de ahora y los que vienen con un peso determinado, porque con las nuevas máquinas es posible almacenar la memoria que antes necesitaba mucho papel y dificultaba el acceder a esos instantes del pasado que siempre se fugan por efectos del trópico, la gravedad y nuestra condición hipermezclada de ADN con contenidos de todas partes del mundo, sin reservas, sólo la del añejamiento por humedad.

---

<sup>284</sup> Crédito compartido con Noya, quien comenzó igual en esos años y todavía está activo, ahora en la Maestría de la Simón Bolívar, participando en el programa dictado por Adina Izarra.

Pero al final, con buena onda porque todavía hay escuela, hay medios y gente para mantener a Del Mónaco y sus asociados, que son muchos, dando vueltas por las calles, caminos y radio ondas de los 912040<sup>285</sup>.

---

<sup>285</sup> Superficie de Venezuela, cifra incorrecta encontrada por el autor en una aplicación de geografía no identificada.

## CONCLUSIONES

Una serie de reflexiones surgen a raíz del largo proceso de investigación y documentación por el cual el autor tuvo que pasar para poder recaudar los datos y precisiones del acontecer histórico, desde el comienzo de la aparición del primer laboratorio para la composición e investigación de la música electroacústica o electrónica en nuestro país. La propuesta inicial de este trabajo era la de ofrecer un escrito que sirviese de modelo para los futuros estudiantes de música, musicología y público en general que estuviesen interesados en documentarse, con datos precisos, sobre la historia de este fascinante campo, que es un fenómeno mundial. No se puede negar la modernidad, las facilidades y potencialidades que ofrecen todas estas herramientas de alta tecnología que están disponibles hoy en día, y que en definitiva –en la medida en que el autor se ha ido adentrado en los análisis, esto se ha reafirmado– han moldeado lo que actualmente somos. Aunque la impresión personal del autor es que los adelantos van por delante, ya un buen trecho, en comparación con sus resultados en cuanto a lograr mejorarnos como individuos y ofrecernos un panorama positivo sobre el futuro de la humanidad.

Aún así, los resultados en cuanto a logros son, para el autor, verdaderamente sorprendentes, en la medida en que, si bien se pensaba que había algunas cosas relevantes en la historia de la música electrónica en el pasado reciente de nuestro país, cuando se enfrentó este trabajo y se lo puso todo en contexto, la visión o expectativa que se tenía fue superada. Hay muchos aciertos y desaciertos simultáneamente, hay muchos instantes que pueden ser deprimentes, sobre todo al mostrárseme las constantes de la desidia y la destrucción continua con la que, como conjunto social, se enfrenta el día a día en el país. Pero hay luz; las iniciativas individuales de personas persistentes, inteligentes y con pasión han podido mitigar un poco estos factores, que a veces el autor asocia al entorno ecológico y a los efectos de vivir en un país tan fértil y con tantos recursos que adormece al común.

A partir de estas indagaciones a lo largo del trabajo y por el apego emocional a la composición, a la creatividad y a las artes integradas, como un medio casi religioso para buscar ese algo que nos conecta con el Cosmos y con los grandes misterios del Universo, se ha creado un vínculo fuerte con estas memorias históricas. Se han añadido comentarios y

respuestas en voz alta en las diferentes secciones en las que se dividió este trabajo para poder formar la idea general del todo histórico. El primer punto que se descubrió fue que en los pocos trabajos editados y en las tesis que se consultaron hay información imprecisa que por momentos crearon dudas acerca de fechas y eventos; sin embargo, afortunadamente éstas se fueron revelando y aclarando no sólo a partir de los procesos de deducción que se utilizaron, sino también a partir de los testimonios de los que participaron, más algunas pruebas documentadas sobre todo en programas de mano y notas de prensa. En cuanto a las entrevistas y cuestionarios a distancia que se realizaron, fueron un complemento vital. Una de estas irregularidades, para dar un ejemplo, es la obra *Cromovibrafonía Múltiple* del maestro Antonio Estévez, que en algunas publicaciones aparece como del año 1972 cuando en realidad es del año 1973.

Otro aspecto del trabajo fue que, en la medida en que se indagaba sobre las experiencias del autor, éstas se iban revelando como fotografías que a veces no se sabía si tendrían el valor como para documentarlo; aunque al final algunas de éstas, en vista de las características de valor histórico, fueron inevitablemente dejadas a un lado; mientras que en otros casos se usaron para darle un corte anecdótico al relato. Y si bien es verdad que algunas de ellas no tienen un valor histórico real, por lo menos sirven para que se libere al autor de algunas cargas sentimentales que con todo respeto, espera que el lector comprenda, pues esta situación permite, al final de la catarsis, enfocar estos análisis finales con objetividad y con pasión, pero sobre todo, con objetividad.

El autor propone estas conclusiones a partir de una primera serie de reflexiones personales, las cuales serán expuestas en forma breve y resumida, pues se considera que las exposiciones y los comentarios durante el trabajo son bastante claros. Al autor le gustaría se consideren estas impresiones como material de reflexión.

La primera respuesta es que, en efecto, a pesar de que en el país se llegó tarde al mundo de la música electroacústica, no obstante, a lo largo de su desarrollo en este ámbito, que es fragmentario en una primera impresión, nunca cesa en el continuo y ofrece algunos logros destacables, como por ejemplo:

La aparición de festivales dedicados a esta especialidad, aun antes que en muchos países y que en algunos casos todavía se conservan como plataformas de difusión, como es el caso del Festival A Tempo y del Festival Latinoamericano de Música.

Los medios de difusión se han comportado irregularmente, pero estas irregularidades han servido para difundir en forma no usual el trabajo de algunos compositores. En este sentido, se encuentran estaciones de alcance masivo que difunden algunos ejemplos y producciones locales en programación especializada y en programación regular.

Los medios oficiales han sido promotores a gran escala de este género de la música electrónica nacional al incluirla dentro de grandes instalaciones multimedia en diferentes períodos de nuestra historia. Así vemos, por ejemplo, cómo la delegación venezolana en la XL edición de la Bienal de Venecia contaba con una instalación de música electrónica original que ambientaba las precisas printuras de Julio Pacheco Rivas. También se han usado para promocionar la imagen del país, como son las expo mundiales; esto se ha visto en la expo mundial de 1998 en Lisboa, Portugal y en la expo mundial de 2005 en Aichí, Japón. Ambas tenían, como fuerte, bandas de sonido hechas con música electrónica original.

Los medios de producción de documentales y cine se han interesado en este medio y han provisto de trabajo a compositores de esta especialidad.

El éxito y la aceptación a nivel público, en algunos casos, puede ser irregular, aun así, nunca se ha dejado de consumir los productos de los compositores electrónicos tanto académicos como del grupo que se llamó alternativos. En general, la mayoría de los conciertos han contado con un número nada despreciable de público. En fechas recientes, con la apertura hacia nuevas formas de producción, se ha encontrado una gran actividad en los llamados *raves* y fiestas, que aunque en muchos casos incluyen dj's no productores, en otros se incluye el trabajo de los nuevos exponentes experimentales extra académicos.

La interacción entre grupos de artistas de diversas disciplinas es bastante prolífica para este medio, casi todos los compositores electroacústicos, de una forma u otra, han participado en colaboraciones para teatro, danza y artistas plásticos, aun desde los pioneros Alfredo Del Mónaco y Antonio Estévez, hasta los más recientes y jóvenes compositores del presente. En la actualidad, se ve incrementada la participación de expresiones multimedia, que se suceden con

mayor regularidad, como se ve en el montaje que ahora incluye la figura del vj<sup>286</sup> y las de los productores de video intervenido en tiempo real.

La calidad académica en todos los momentos de la historia siempre ha mantenido un buen nivel, inclusive teniendo linajes relacionados con los pioneros de las tres facetas que se han estudiado, así se tiene que, por el lado de la música concreta, Antonio Estévez, Raúl Delgado Estévez y Servio Tulio Marín vienen directo de Schaeffer, Henry y Deutsch, quien a su vez fue alumno de Schönberg; todos estos a su vez formaron a Teruel y a las siguientes generaciones, de tal forma que un lazo existe entre Schaeffer y Spyro. En cuanto al lado del mundo del *computer music*, tanto Del Mónaco como Noya trabajaron con los fundadores de estos movimientos, así que ahora tenemos lazos entre Max Mathews y las nuevas propuestas como Wyzton Borrero, LMBP o KP9000. Una tercera línea se ha producido por el enlace entre Izarra y D'Escrivan, quienes vienen de la escuela Inglesa, y entre los más recientes alumnos del LADIM. Otro detalle al respecto, a nivel académico, es la prueba de los doctorados con que contamos en esta especialidad; además de Del Mónaco tenemos a Adina Izarra, quien dirige los nuevos esfuerzos del LADIM, y también a Julio D'Escrivan, quien está desarrollando carrera académica con mucho éxito en Inglaterra.

En cuanto a innovaciones, éstas no estarían concentradas en la invención de nuevos instrumentos, pero sí en las proposiciones adelantadas de producción experimental con logros en el desarrollo de los *Netlabels* y en los sistemas de distribución por internet, con el ejemplo de Microbio Records y del concierto en tiempo real por internet del año 1996.

Hay que incluir en este renglón que, en la actualidad, existen otros medios relacionados a internet como DATA: el *Netlabel* de Los Andes Electrónicos, el cual se encarga de distribuir material electrónico; Radio Mestiza, del colectivo audiovisual Babylon Motorhome; y Radio LAE. Estos dos últimos ponen al aire por internet programación especializada recurrente en el tema de música electrónica, con la particularidad de que incluyen, no sólo las manifestaciones que vienen del mundo extra-académico, sino también cualquier propuesta que pueda ser de interés y con altos valores de creatividad.

---

<sup>286</sup> Se pronuncia Viyai, es encargado de manipular todos los videos y visuales que acompañan montajes y conciertos de música electrónica, usualmente con la manipulación, edición y mecla de videos originles o de archivos. Es como un dj pero de imagen. (Noya, 2007)

Luego surge la reflexión de si ¿hay o no un movimiento definitivo?; esto sería algo difícil de precisar, pues estamos en una sociedad con poco respeto hacia la memoria, cosa que se ha acentuado recientemente con las irresponsables propuestas de redefinición de país del gobierno actual; sin embargo, al mismo tiempo existe la paradoja de un campo superactivo por momentos y apaciguado por otros, pero que en ningún momento se detiene totalmente. Eso a pesar de los grandes esfuerzos de sabotaje, resultado de la mezquindad personal en algunos casos y en otros por el error de pensar que todo el quehacer es una excusa política. Todo esto ha llevado a que los intentos oficiales se inicien y se cierren, con un cuarto intento, por ahora, en el proceso representado por el LADIM. En cuanto a esto, en todos los casos hay una constante, y es la de la ingerencia de personas o personalidades que se transforman en la generatriz que hace posible que los intentos se lleven a cabo y funcionen: Palacio, Estévez, Kusnir, Teruel, Izarra, D'Escrivan, Noya, Leal, Galán, Allueva. Todos han sido determinantes en el pasado para que estos intentos dieran resultados, aunque en el caso del sector académico haya sido por períodos o lapsos de tiempo interrumpidos. Y en cuanto a la nueva propuesta, Izarra es otra generación, estos son otros tiempos y las dinámicas son muy diferentes; sin embargo, por los momentos, y los resultados hablan, el centro funciona, sólo falta la iniciativa de los estudiantes y de los nuevos productores. En la medida en que estos muevan y aprovechen este nuevo impulso, las posibilidades de permanencia aumentan. Las iniciativas privadas todavía se mueven y por lo que se ve, seguirán así.

Ante la premisa del punto medio, de la ruptura de los límites entre lo académico y el mundo del comercio, la industria y las propuestas más populares, los compositores venezolanos han sido muy versátiles, se han cruzado los puentes varias veces y en los momentos de interactuar los resultados han sido satisfactorios. Los festivales realizados en Caracas y Mérida son una prueba y ejemplo. Los artistas locales han tenido la versatilidad y la constancia para poder promover no sólo localmente, sino también en otros países, los logros obtenidos en este campo en el país. Algunos compositores han obtenido premios y han participado con éxito en festivales de otros países. Las muestras de productos multidisciplinarios como teatro, cine, artes visuales, multimedia, inclusive discografía, han permitido la difusión y promoción de la música electrónica venezolana en el exterior. Ahora sí, estos logros han dependido en gran medida de los esfuerzos personales de los compositores,

creadores, intérpretes e inventores quienes, en muchos casos, sólo han contado con su propia e individual gestión. Se escucha a veces más el sonido de los independientes.

En cuanto a la difusión, encargos y comisiones que en momentos funcionaron en las figuras de Fonología, la SVMC y la extinta SVME, ahora se cuenta con los festivales que se desarrollan en la ciudad, como el Festival Latinoamericano de Música dirigido por Diana Arismendi y Alfredo Rugeles, y el Festival A Tempo dirigido por Diógenes Rivas.

En relación a los compositores más jóvenes, hay un listado de nuevos exponentes con un grado de éxito que se ve mayormente en el exterior; casos como D'Escrivan, Mirtru Escalona-Mijares, Wyzton Borrero, Kid 606. Estos están poniendo el nombre del país en las primeras páginas de difusión del género en Europa y EEUU. El tiempo dirá si se considerarán como parte del desarrollo de la música electrónica del país o si serán los nuevos electrónicos universales nacidos en Venezuela.

El punto que lleva a una mayor reflexión es que, debido a lo antes expuesto, lo que el autor ha considerado como la gran última obra del maestro Antonio Estévez, que es el Instituto Musical de Fonología, por un mero acto de respeto a su memoria e importancia histórica, no debió haber sufrido el destino del que fue víctima. No hay dolor ni expresión de amor para reivindicar el gran esfuerzo y los grandes riesgos que este insigne compositor y maestro hizo y corrió por este proyecto con alcances futuristas. Aun así, lo único que queda en la mente del autor, por ejemplo, es la imagen que le describió Alonso Toro en una conversación telefónica que dice: “Yo vi el 2500 flotando en agua como un bote<sup>287</sup>”; y materialmente así ocurrió.

La recomendación final sería que sólo queda actuar, componer, proponer y sonorizar con lo que se tenga para sacar el mundo interior en forma de música. Las herramientas existen, están disponibles y el contingente humano está dispuesto a seguir hasta romper las paredes que a veces localmente se han construido. No hay que descuidar que existe mucha ignorancia y que ésta siempre se opone a la novedad, pero también hay que considerar que los grandes logros son los que con esfuerzo sostenido han vencido la ignorancia y el estancamiento. A estas alturas, una maestría y un doctorado en música electrónica son una necesidad, como lo es también el apoyo y la expansión del LADIM, de este nuevo proyecto iniciado en la Universidad Simón Bolívar que tiene como hermanos activos el Taller de Arte Sonoro, el Laboratorio

---

<sup>287</sup> Hay pruebas de que el Instituto frente a Parque Central se inundó varias veces.

de Tecnología Aplicada a la Música de la Escuela de Música en la Universidad de los Andes y la cátedra de Teruel en el IUDEM. Depende el nuevo futuro de la enseñanza y promoción de la música electrónica nacional.

Los mundos están consolidados, aquí en Venezuela ya tenemos ejemplos de que la academia, el alternativo y los logros personales de un conjunto de compositores que incluyen varias generaciones, se han unido en varios puntos de esta historia. En este sentido, se propone se haga un esfuerzo por no dejarla en el olvido, sobre todo cuando la música se ha escuchado no sólo aquí sino ya en diferentes partes del mundo. Izarra, Mendoza, Teruel, Rugeles, Noya, D'Escrivan, Monteagudo, Escalona, Borrero, Babylon, Los Andes Electrónicos, Del Mónaco, Emerson, Nuuro, Todos Santos, Famas Loop, Estévez, Marcano, Adames, Yopoman, Garnica, Trujillo, Higa y todos los que se han nombrado en este trabajo; y también los que no, que son muchos más. Todos han sonado en México, Hong Kong, Japón, Francia, Alemania, Italia, EEUU, Colombia, La Patagonia chilena, Portugal, España, Canadá, Inglaterra, China, Arabia, Suiza, Corea, por decir algunos lugares, y han sonado bien; algo así como chump chump chump chump Tikump, traz, aaaaaash, en cuatro por cuatro, en quince por ocho, en compases libres, a ciento noventa bpm, a tres mil bpm y a veintitres bpm, todo al mismo tiempo y modulados con filtros con frecuencias de corte movidos en el tiempo por las dinámicas que se han escogido.



Fig. 71. 20022002, Noya-Higa *live electronic* presentado el 20 de febrero del 2002 a las 20:02

## REFERENCIAS

- Apel, Willi, ed. *Harvard Dictionary of Music*, 2ª ed. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1974.
- Appleton, Jon H. y Ronald C. Perera. *The Development and Practice of Electronic Music*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, Inc., 1975.
- Bermúdez Acosta, Juan. *Nueva Generación de Instrumentos Musicales Electrónicos*. Barcelona: Marcombo Boixareu Editores, 1980.
- Bates, John. *The Synthesizer*. Oxford, Inglaterra: Oxford University Press, 1988.
- Carlesi, Bianca M., Wilssa Esser y Carlos Perera. “La Difusión y Producción de la Música Electrónica Venezolana” Tesis de Grado de Licenciatura. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, 2005.
- Consuelo, Ana M. e Isabel Rojas M. “El Empleo de la Computación en la Composición Musical.” Trabajo mimeografiado. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1998.
- Choismier Christophe, *The Masters Series: Fritz Lang*, <[http://www.videoartworld.com/beta/artist\\_810.html](http://www.videoartworld.com/beta/artist_810.html)>, ( 26 de septiembre de 2007)
- Dal Farra, Ricardo, *El archivo de música electroacústica de compositores latinoamericanos*.<[www.colegiocompositores-la.org/articulos/archivos/Electroacus\\_LatAm\\_Dal\\_Farra](http://www.colegiocompositores-la.org/articulos/archivos/Electroacus_LatAm_Dal_Farra)>, (25 de Mayo de 2007)
- Dery, Mark. *Velocidad de Escape*. Barcelona: Siruela, 2000.
- Deutsch, Herbert A. *Synthesis: An Introduction to the History, Theory, and Practice of Electronic Music*. New York: Alfred Publishing Company, Inc., 1976.
- Dodge, Charles y Thomas A. Jerse. *Computer Music: synthesis, composition and performance*. New York: Schirmer Books, 1985.
- Eimert, Herbert y otros. *¿Qué es la Música Electrónica?*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1985.
- Griffiths, Paul. *Modern Music a Concise History from Debussy to Boulez*. New York: Thames and Hudson, 1978.
- Hernández, Jesús. “Análisis formal y tímbrico de la obra Solentiname de Alfredo Del Mónaco.” Tesis de Grado de Maestría. Caracas: USB, 2002.
- Kurzweil, Ray. *The Age of Spiritual Machines: When Computers Exceed Human Intelligence*. New York: Penguin, 1999.
- Macy, L. *Grove Music Online* ed. <<http://www.grovemusic.com>> (05 de agosto de 2007)
- Peñín, José y Walter Guido, ed. *Enciclopedia de la Música en Venezuela*. Caracas: Fundación Bigott, 1998.
- Pinder, Mike. *The History of the Mellotron*, <<http://www.mikepinder.com/mellotron.shtml>> , ( 29 de septiembre de 2007)

- Romero Perozo, Luis E. *Repertorio Comentado de la Bibliografía Musical Venezolana*. Caracas: FUNVES, 1997.
- Sadie, Stanley, ed. *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*. Londres: MacMillan Press, 1984.
- Segnini Sequera, Rodrigo. "Comprender la Música Electroacústica y su Expresión en Venezuela." Tesis de Grado de Licenciatura. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1994.
- Toop, David. *Ocean of Sound*. Londres: Serpent's Tail, 4 Blackstock Mews, 1996.
- Tortolero Numa, ed. *Sonido que es Imagen. Imagen que es Historia, Iconografía de los compositores venezolanos y los instrumentos musicales*. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo, 1996.
- Diario Oficial Digital, <http://www.diariooficialdigital.com/historico/cronologiatecdig.htm>, (05 de Julio de 2007)
- Electronic Music - the development of electronic instruments* < <http://www.mfiles.co.uk/classical-electronic.htm> >, ( 25 de Mayo de 2007)
- 150 Años de Música electrónica* <<http://dance-style.blogspot.com/2007/06/150-aos-de-msica-electrnica.html>>, (19 de Abril de 2007)

## Discografía

- Brenner, Vytas. *En vivo! Ofrenda*. LP Discomoda, 1977.
- Brenner, Vytas. *Hermanos*. LP Suramericana del Disco, 1974. CD-01160, Anes, 2001.
- Brenner, Vytas. *Jayeche*. LP Discomoda, 1974.
- Brenner, Vytas. *La Ofreda de Vytas Brenner*. LP FD38999850, Suramericana del Disco, 1973. CD90123, Suramericana del Disco, 1999.
- Carlos, Wendy. *Switched on Bach*. LP63501, CBS, 1968. CD7194, Columbia 1990.
- Deep Purple, *Concerto for Group and Orchestra*. LPWS-1860, Tetragrammaton, 1969. CD 541006, EMI, 2002.
- Dogon. *The Sirius Expeditions*. CD 83, World Domination, 1998.
- Eno, Brian. *Discreet Music*. LP 1520. EG, 1975. CD 66493, Virgin. 2004.
- Eno, Brian, Byrne, David. *My Life in the Bush of Ghosts*. LP SRK6093. Sire, 1981. CD 86473, EMI, 1999.
- Frank Quintero & Los Balzheaguados. *Después de la Tormenta*. CBS, 1976.

- Genesis, *The Lamb Lies Down on Broadway*. LP SD-2401, Atco, 1974. CD 82677, Atco, 1994.
- Gentle Giant, *Acquiring the Taste*. LP VE-1005. Vertigo, 1971. CD 9688, Universal, 2007.
- King Crimson, *In the Court of the Crimson King*. LP 8245, Atlantic, 1969. CD 811270, Virgin, 2003.
- La Muy Bestia Pop. *Deus ex Machina*. Tralilandia, 1994.
- Noya, Miguel. *Esfemas Vivientes*. CS 001, Música Alternativa, 1986.
- Noya, Miguel. *Gran Sabana*. LP nb-84-5526. 1984.
- Pink Floyd. *The Dark Side of the Moon*. LP SHLP 9510, Harvest Records, 1973. CD 25085, EMI, 1988.
- Pink Floyd. *The pipers at the Gate of Dawn*. LP ST-5093, Tower, 1967. CD 70300, Toshiba EMI, 2007.
- Pink Floyd. *Unmagnum*, LP388, Harvest, 1969. CD 65734, EMI, 2001.
- Rada, Angel. *Amazonia Rain*. AVR, 2005.
- Rada, Angel. *Armageddon y la Tercera Ola*. Uranium Records, 1984.
- Rada, Angel. *Biosonics*. Uranium Records, 1987
- Rada, Angel. *Concierto Solar Para Bhagavan*. Uranium Records, 1985.
- Rada, Angel. *Continuum*. Uranium Records, 1986.
- Rada, Angel. *Crime of the Century*. Uranium/MP3.com, 2002.
- Rada, Angel. *El Caballero de La Luz*. Lyric/AVR, 1995.
- Rada, Angel. *Ethnosonics*. Uranium/MP3.com, 2002.
- Rada, Angel. *Impresiones Etnosónicas*. Uranium Records, 1984.
- Rada, Angel. *Maderas Biosónicas*. Lyric/AVR, 1991.
- Rada, Angel. *Novilinium*. Lyric/AVR, 1990.
- Rada, Angel. *Psychotronics*. Uranium/MP3.com, 2002.

Rada, Angel. *RadanetRadio*. Uraniu/MP3.com, 2002.

Rada, Angel. *Senderos Imperiales del Sol Naciente*. Lyric/AVR, 1989.

Rada, Angel. *Solaris*. Lyric/AVR, 1990.

Rada, Angel. *Susurros Abisales*. Lyric/AVR, 1992.

Rada, Angel. *The 9Th revelation of Love*. Uraniu/MP3.com, 2002.

Rada, Angel. *The Bamboos Are Whispering*. AVR, 1998.

Rada, Angel. *The Golden Flame*. AVR, 2002.

Rada, Angel. *Trascendelia Anthology*. Lyric/AVR, 1993.

Rada, Angel. *Upadesa*. Uraniu Records, 1983

Rada, Angel. *Viveka*. Uraniu Records, 1984.

Rada, Angel. *Weird Voices*. Uraniu/MP3.com, 2002.

The Beatles. *Abbey Road*. LP SEAX-11900, 119001, Capitol, 1978. CD C2-46446, Capitol 1987.

The Beatles. *Revolver*. LP 46441, Parlophone, 1966. CD C2-46441 Capitol, 1987. CD 51117, Toshiba, 1998.

The Beatles. *Sgt. Pepper's Lonely Herat Club Band*. LP 46442, Parlophone, 1967. CD 7464422, EMI, 2002.

The Beatles. *The White Album*. PCS 7067/8 y CDP 7 46443 8. Apple, 1968.

The Grateful Dead. *Anthem of the Sun*. LP WS-1749, Warner, 1968. CD 2-1749, Warner Bros

The Moody Blues. *Days of Future Passed*. LP 18012, Deram, 1967. CD 844767, Polydor, 1997.

The Moody Blues. *In Search of the Lost Chords*. LP DES-18017, Deram, 1968. CD2375, Universal/Island, 2002.

The Moody Blues. *On the Treshold of a Dream*. LP18025, Deram, 1969. CD 844769 Polydor, 1997.

The Mothers of Invention. *Absolutely Free*. LP V-5013, Verve, 1967. CD 10502, Rykodisc, 1995.

The Mothers of Invention. *Freak Out*. LP5005, Verve, 1966. CD10591, Rykodisc, 2005.

Toro, Alonso. *No me perdonan*. CSCD001 Musicarte, 1994.

Yes. *Tales from Topographic Oceans*. LP 2-908, Atlantic, 1974. CD 82683, Atlantic, 1994.

Yes. *Relayer*. LP 18122, Atlantic, 1974. CD 2738, WEA International, 1999.