

**Estética de la música - DAMuS**  
**Prof. Pablo Vicari y equipo**

**Alumno: Rodrigo Buján (2018)**

**TRABAJO INTEGRADOR FINAL**

**Aventuras y peligros en torno al carácter poético del intérprete:  
Del intérprete-reproductor al intérprete-creador en la era digital**

**Introducción**

Resulta en ocasiones interesante, al reflexionar sobre un término, plantear como punto de partida su concepción más “popular” para ver cuán exacta nos resulta para el propósito de replantearla, o no, en el marco de una investigación. Y es que al pensar en un “intérprete”, la imagen que más rápidamente puede aparecer en nuestra mente, al asociarlo a un contexto musical, es el de una persona ejecutando un instrumento (habitualmente tradicional, como un piano, violín o guitarra), y usualmente reproduciendo con relativo grado de exactitud una obra escrita previamente (si excluimos, claro, las ejecuciones que se centran en cierto nivel de improvisación como consigna principal).

Permitamos utilizar, al menos como excusa temporal, esta definición simplificada y sumamente estándar porque tal vez no sea solamente la más arraigada en el saber popular sino también la empleada en varios textos académicos, en los que servirá como disparador para recorrer una determinada problemática. Y es desde aquí donde la presente investigación se propone arrojar nueva luz sobre el concepto de intérprete. La misma se enmarca como trabajo final de la materia “Estética de la Música” (cátedra Pablo Vicari) dentro de la Licenciatura en Artes Musicales (Universidad Nacional de las Artes). Esto presupone un recorrido, a través de la currícula planteada, de un cierto marco teórico que sirve a los fines de acercar a los alumnos a determinados tópicos en el contexto de su formación como compositores, directores o, justamente, intérpretes (si nos atenemos a las orientaciones de la mencionada carrera).

Como toda selección bibliográfica siempre debe ser, lógicamente, (de)limitada, lo que implica dejar fuera de consideración algunas perspectivas. En los textos utilizados, no solamente en el marco de esta materia sino también de otras que persiguen una reflexión sobre la música desde un encuadre de ciencias sociales, nos encontramos no solamente con ese lugar común de intérprete al que nos referíamos en las primeras líneas de esta introducción, sino también con un intérprete congelado en el tiempo. Incluso cuando se lo utilice para repensar su rol y abandonar ciertas perspectivas fosilizantes o idealizantes, rara vez aparece un intérprete rodeado de la tecnología con la que contamos en 2018. Eso obedece, en un punto obvio, al momento de la historia en la que se generaron esos textos, y eso no es algo que se pueda cambiar. Se podrán hacer ciertas traspolaciones o analogías para darles un carácter más

actual, pero aun así suele aparecer una idea de intérprete que, como muy moderna, queda anclada a mediados del s. XX y siempre a una música institucionalizada en términos amplios.

No se pretende afirmar aquí que esos discursos pierden entera vigencia o que no exista bibliografía más reciente que presente concepciones más actualizadas pero, en el contexto del marco teórico atravesado, esta investigación pretende dialogar con esos autores y aportar nuevos elementos sobre qué es (o podría, o debería ser) un intérprete en estos tiempos. Y es aquí donde consideramos que es crucial pensar esta temática en forma íntimamente ligada a una sociedad híper-desarrollada tecnológicamente como es la actual. El vértigo de innovación no da respiro a cualquier tipo de reflexión. Todo resulta “viejo” un minuto más tarde.

A modo de hipótesis creemos que en la era de la llamada Cuarta Revolución Industrial (o Industria 4.0) debemos considerar necesario replantearnos la concepción de un intérprete-reproductor y pasar a la de un intérprete-creador. Y con “concepción” no nos limitamos al orden teórico, literalmente discursivo. Es también un puntapié para reflexionar y modificar prácticas de pedagogía musical que permanecen inmutables desde hace casi siglos y se niegan, en modo autista, a dialogar con la época con la que conviven. En ese sentido, el abordaje teórico tradicional sobre el intérprete nos parece sumamente funcional a que dichas prácticas perduren.

Es oportuno citar a Martin Heidegger cuando, en su pregunta sobre la “técnica”, bucea en el origen griego del término:

*“Technikon quiere decir algo que es de tal modo que pertenece a la téchne. En vistas al significado de esta palabra tenemos que prestar atención a dos cosas. En primer lugar téchne no sólo es nombre para el hacer y el saber hacer del obrero manual sino también para el arte, en el sentido elevado, y para las bellas artes. La téchne pertenece al traer-ahí-delante, a la poiésis; es algo poiético.*

*Lo otro que, en vistas a la palabra téchne, hay que considerar tiene todavía más peso. La palabra téchne, desde muy pronto hasta la época de Platón, va de consuno con la palabra epistéme. Ambas palabras son nombres para el conocer en el sentido más amplio. Lo que ellas mientan es un entender en algo, ser entendido en algo. En el conocer se hace patente algo. En cuanto que hace patente, el conocer es un hacer salir de lo oculto”.*

En tanto nos proponemos traer ciertos desarrollos técnicos recientes al centro de la cuestión, consideramos oportuno vincular ese orden, como hace el autor, con el de la creación y el conocimiento. E insistiendo con lo etimológico, no deja de ser interesante también recurrir, a modo de curiosidad al menos, a la definición de “intérprete” que nos da el diccionario de la Real Academia Española:

- “1. m. y f. Persona que interpreta.*
- 2. m. y f. Persona que explica a otras, en lengua que entienden, lo dicho en otra que les es desconocida.*
- 3. m. y f. Cosa que sirve para dar a conocer los afectos y movimientos del alma.”*

Si bien la primera acepción puede resultar un tanto redundante, las otras dos vuelven a acercarnos al orden del conocimiento, y la tercera alude especialmente al de los afectos y el

alma. Términos sumamente relevantes cuando pensamos en temáticas como la inteligencia artificial, la robótica y otros avances que puedan ser pertinentes en el contexto de esta investigación y que en ocasiones, a primera vista, parecerían reñidos con el orden sensible.

Más allá de las consideraciones hechas y cualquier nuevo material que podamos citar, utilizaremos profusamente la bibliografía recorrida en esta materia, que nos servirá como interlocutora y también disparadora de nuevas reflexiones. Conformarán especialmente nuestro marco teórico los escritos de, por un lado, Walter Benjamin y sus ideas sobre el aura y la reproductibilidad técnica. Junto a Pierre Bourdieu atravesaremos lo simbólico, lo estético y lo moral, mientras que Marguerite Yourcenar nos planteará el arte como expresión de sentimientos. Del texto de Nikolaus Harnoncourt nos valdremos para pensar en la fidelidad del intérprete, la notación, la intemporalidad y las mejoras técnicas. Y las reflexiones de Andrea Paolini y Pablo Vicari, profesor titular de la materia, junto a las de Carl Dalhaus, nos permitirán pensar en los abordajes históricos y el pasado (y el presente) entendido como futuro.

A modo de sintético anticipo, y para dar fin a esta introducción, mencionaremos aquí que los principales argumentos desde donde se sostendrá la necesidad (teórica y práctica) de un nuevo tipo de intérprete en el esta parte del s.XXI aludirán a cómo las tecnologías de reproducción y grabación modifican desde hace varias décadas las experiencias de interpretación y consumo musical; luego a cómo la robótica, la inteligencia artificial y la impresión 3D pueden crear un intérprete demasiado humano (o un nuevo paradigma); para concluir, revisaremos las libertades y restricciones que plantean al intérprete los nuevos instrumentos musicales y herramientas como el sampling.

## **Desarrollo**

### **Del intérprete-reproductor al intérprete-creador en la era digital**

Dios ha muerto. Y el intérprete musical, también. Al menos tal como lo pensamos y ejercitamos hasta ahora. La obvia referencia a Nietzsche nos es funcional pues de su espíritu nos valemos para establecer un abordaje que haga de nuestra historia y presente artístico una fuente vital que nos proyecte hacia adelante. Toda aproximación es histórica en mayor o menor medida. No podemos desoir ni el pasado ni el contexto inmediato. La puesta en acto que supone la interpretación es siempre en tiempo presente, y siempre en conexión con lo ya existente.

El filósofo alemán se pregunta sobre la utilidad del abordaje histórico para construir una práctica actual y encuentra en ello un doble filo: el estímulo que incentiva versus la rigidez que inmoviliza. Así, hay una aproximación negativa que se liga a pensar la historia como un reservorio en bronce, casi intocable; es el corsé de la pasividad. Esta adoración implica para Nietzsche un rol de “servidumbre”. Por otro lado, podemos asumir un abordaje positivo, el que aquí elegimos y se distingue del anterior, para extraer de la historia enseñanzas que permitan elevar nuestra práctica presente y orientar así una vitalidad proyectiva. Pensar que lo que fue deberá ser siempre igual es lo castrador y, en tanto operación idealizante, negador de la

historia en sí misma, paradójicamente. Se trata entonces de pensar y propiciar un cambio desde un intérprete-arconte-fosilizador hacia un intérprete-heredero-(re)vitalizador.

En dicho cambio es vital en tanto causa, medio y efecto, el rol de la tecnología. Desde ella es que nos proponemos reflexionar sobre el rol del intérprete. Y oficia así, como natural punto de partida, la consideración de Walter Benjamin (1989) acerca de cómo queda configurado el arte a partir de los diversos avances técnicos que se van sucediendo. Este autor alude al concepto de “aura” en tanto el ser-una-sola-vez de la obra de arte, su aquí y ahora, lo que en definitiva le da autenticidad al original. Y ello tiene que ver con el acto ritual que le dio nacimiento. Benjamin describe al aura como la “manifestación irrepetible de una lejanía”. Es por ello que postula que, en la época de la reproductibilidad técnica, lo que queda dañado de la obra de arte es precisamente su aura. Y ello porque hasta en la más perfecta reproducción estará ausente el aquí-y-ahora del original, su existencia irrepetible.

Pero vale recordar que Benjamin escribe esas palabras en 1936. Cuando piensa en reproducción en masa, tiene sobre todo en mente a la fotografía y el aún joven cine, pero no puede imaginar una industria musical tal como la entendimos durante la segunda mitad del siglo XX y, menos aún, la de nuestros días. Y por eso es menester pensar cómo la música y sus intérpretes se vieron afectados por esas transformaciones modernas. Cambian los modos de recepción, además, al cambiar las técnicas de producción y reproducción, y por ende esto lleva a una nueva pregunta sobre el arte. Benjamin da cuenta del valor exhibitivo que terminó en un punto solapando al cultural. La obra se emancipa de su existencia en un ritual original y se dispone a sí misma para ser reproducida. Producción en masa para consumo de masas que homogeneizan su sensibilidad.

Respecto a la tecnología en el registro sonoro, hasta su llegada, la experiencia aurática y ritual tenía que ver con el consumo en el acto mismo de producción de la música. Es decir, la atención a un concierto era el ritual iniciático y a la vez único, que se evaporaba en el acto mismo y no podría recuperarse. Y era aquí donde el intérprete, en un rol sumamente protagónico, oficiaba de chamán, conjurando con sus pases de magia la presencia temporaria de una obra y su aura. Para unos pocos afortunados, por supuesto, que tal vez no volverían a oírla jamás.

Si bien los orígenes de la grabación sonora se remontan a fines del siglo XIX (especialmente con el fonógrafo de Edison) habrá, por un lado, un largo recorrido de mejoras técnicas hasta llegar a una situación de relativa estandarización en la producción y consumo que, por otro lado, recién entonces podrá hacer repensar el balance que se da entre la ejecución en vivo y la reproducción de música grabada, en cuanto actividades tanto competidoras como complementarias. Será recién a fines de los años '50 cuando se ingrese a la era moderna de la construcción de estudios de grabación, del equipamiento usado, y la proliferación de aparatos hogareños de reproducción, situación que consiguió mejoras inmediatas durante el correr de la siguiente década. La llegada de las grabaciones sonoras permitió dejar registro de una interpretación, antes imposible, pero es ahí donde el foco pasó a ponerse en el valor exhibitivo: un disco se graba expresamente con la finalidad de ser reproducido técnicamente y masivamente. Y si esto era en sus inicios una herramienta que ampliaba el acceso al consumo musical, durante las primeras décadas del siglo XX, la mala calidad de grabaciones y un costo aún algo prohibitivo mantenían la relevancia de la actuación en vivo, con todo su

valor ritual. El avance técnico y la democratización en su adquisición redujeron ese protagonismo inclinando la balanza y haciendo de los discos ya no sólo una fijación que “hogarizaba” la música interpretada en vivo sino una obra de arte en sí misma, que incluso en determinada época no podía interpretarse en directo fielmente (y de esto son claro ejemplo, en el campo de la música popular, Los Beatles a partir de su álbum “Revolver”, de 1966). La tecnología se convierte activamente en médium para el acto poético y emancipa definitivamente al intérprete en estudio del intérprete en vivo, aún cuando confluyeran.

Pero como la historia es una puerta giratoria, el ingreso a la era digital volvió a sacudir a la industria musical que, ya lejos de su cumbre de ventas de grabaciones, busca dar preponderancia al concierto como acto ritual y único (y, claro, como fuente de ingresos). El mercado, en sus manotazos de ahogado, curiosamente también intenta dar cierta pátina de autenticidad a formatos físicos en su momento reproducidos en masa (el vinilo) para que los jóvenes de hoy sientan nostalgia de una época que nunca vivieron. Es decir, debemos vender que aún se puede encontrar una supuesta aura, para sobrevivir, en el soporte que sea necesario. La industria ha comprendido hace años que la autenticidad, real o diseñada, es una genial herramienta de marketing, y alrededor de ella pendula.

Lejos estamos de querer realizar una cronología detallada de la grabación sonora, pero sí queremos pensar en qué consiste la experiencia aurática (y en qué medida es aún posible) y la interpretación (reproductiva o poética) en la era de la sobreinformación y una sociedad hiper-tecnologizada. Y sobre todo afirmar que las tecnologías de grabación y reproducción cambiaron el rol del intérprete tradicional de música: de, durante siglos, invocar el orden mágico y ser un único canal de acceso a través del rito, a luego tener que convivir con grabaciones e incluso verse condenado a la posterior experiencia mimética de éstas.

Damos por sentado que ese cambio ha ocurrido, pero desde diversos órdenes aparece en cierto modo una actitud negadora hacia él, que busca perpetuar prácticas ad infinitum, Y es allí donde encontramos que algunas propuestas teóricas, aún con su pensamiento crítico, siguen replicando esta idea de intérprete que es, aparentemente, un mero reproductor. Se trata entonces de entender que la tecnología propicia una oportunidad única, y muy evidente, de liberar a aquél de sus cadenas. No sólo si lo pensamos desde el abordaje histórico negativo de la infertilidad y el no-cambio, sino también desde algunas propuestas que parecen ir en contra del tradicionalismo petrificante pero en realidad dejan un escaso margen de real actividad poética a la interpretación.

Al margen de las conveniencias coyunturales para el mercado, hay otro agente del reconstruccionismo casi literal, muchas veces opresor del fluir creativo. “Prescribir el quehacer artístico en nombre de un pasado sacralizado coarta la aparición de la novedad e ignora profundamente que lo nuevo no significa la destrucción de lo antiguo”, señalan Vicari y Paolini (2011), y esas palabras pueden bien ir dirigidas a la Academia. Más allá de saludables excepciones vernáculas o de envidiables ejemplos de otras latitudes, recibir una educación musical formal hoy significa inscribirse en una tradición que lleva, casi inmutable, mucho más que medio siglo.

Los conservatorios y universidades artísticas continúan formando intérpretes reproductores, y en eso se evidencia la negación de su propia época. No sostenemos que se siguen al milímetro las mismas prácticas pedagógicas del siglo XIX ni que no se da ningún tipo de lugar a la personalidad del alumno, pero a grandes rasgos sigue imperando una obligación a la literalidad de la partitura, a completar programas de estudio idénticos década tras década, a tocar como ya tocaron otros antes (particularmente, los mismos profesores). Esto no implica negar la utilidad de ciertas obras para adquirir conocimientos y técnicas, ni se propone volver a foja cero ni reconstruir la casa empezando por el tejado, pero es alarmante la ignorancia y negligencia para con las herramientas tecnológicas, y cómo eso puede contribuir no sólo a una mejor formación de un alumno como instrumentista, sino también a una mayor desarrollo personal, creativo y sensible. Las carreras de composición se advierten como un pequeño oasis en ese contexto, pero en ocasiones tampoco pueden escapar a ciertos viejos vicios.

La pregunta de trasfondo es por qué en una época de casi irrestricto acceso a grabaciones de las obras clásicas (y, por qué no, también contemporáneas) por miles de distintos intérpretes, queremos seguir formando otros idénticos. ¿Por qué deseamos que una persona sea casi un iPod hecho de carne y hueso? En aras de una supuesta formación humana, generamos clones en lugar de multiplicar creadores, al menos entendidos como poéticas reapropiaciones del pasado. Las obras musicales no pueden quedar reducidas a éste, tal como lo entiende Carl Dalhaus (2014), y esto en virtud de su posibilidad de actualización estética, de repetir una realización en el presente. Se trata justamente de deshacer esa sacralización casi estéril del repertorio tradicional para sentirlo vivo en el hoy, sin que ello implique necesariamente su perversión, y servirnos de él como hecho creativo, abriendo camino a lo nuevo. Menos arqueología, más poiesis. La obra musical como trascendencia de lo histórico, el pasado como futuro, allí la clave de un nuevo intérprete. Y la tecnología como elemento de facilitación práctica y reflexión teórico-pedagógica para eso.

La otra cara de la misma moneda lleva a preguntarnos si el ámbito académico se embarca en esa misión arqueológica en entera soledad o si eso es el resultado de una determinada demanda. ¿Qué rol tienen la industria musical y los consumidores en esto? ¿Podemos pensarnos como responsables de la reproducción cuasi homogénea que no es patrimonio exclusivo de la música popular más reciente? ¿A dónde queda confinada hoy la experiencia aurática respecto al contacto con la música?

Como se vio, el siglo XX llevó en gran medida el consumo de música de las salas a los hogares y luego, a través de la portabilidad atomizada, generó la escucha no compartida del individuo anónimo en constante movimiento a través de ciudades cada vez más indolentes. Sin embargo, seguimos atendiendo a conciertos. ¿Es esa situación el último reservorio de la vivencia aurática de la música? ¿El único orden de irrepetibilidad en un mundo en que aquella ya ni siquiera se consume a través de soportes físicos sino reproduciendo exactas copias de código binario alojado en una nube digital?

Sin duda hay allí aún un resquicio para lo humano, lo vital y lo ritual. Pero ¿es el intérprete de música actual un facilitador o un obstáculo para ello? ¿Y los asistentes a conciertos? Ya señalamos que desde el ámbito formal el sistema sigue manufacturando instrumentistas en términos fordistas. Para Dalhaus, en el ambiente musical domina el imperativo del reconstruccionismo, oprimiendo el carácter creativo de la interpretación a través de la sombra que proyectan los apellidos grabados en bronce. A sabiendas de esto, ¿qué procura encontrar

el asistente a conciertos? En su mayoría, pareciera que es el eterno retorno de lo mismo, y por ello es cómplice de un sistema que mantiene al intérprete en su jaula invisible.

Como producto de la estandarización, industrialización y sobrecarga de información, ¿está el oyente de hoy preparado para encontrar la poiesis que aún pulsa por emerger en los intérpretes? Podemos aventurarnos a decir que, salvo excepciones de erudición, la gran mayoría del público difícilmente pueda distinguir, a ojos cerrados, la ejecución de una misma obra llevada a cabo por intérpretes distintos, como por ejemplo Martha Argerich y Lang Lang, para mencionar a dos de tradiciones, formación y generaciones distintas, pero que generan instantáneos *sold out* por la mera presencia de su nombre en un cartel. Y es allí donde se da una cierta perversión del aura en la situación de conciertos, porque quizás ya no estemos preparados, o interesados, en conectar con ella. Así como en épocas pasadas, ciertos individuos asistían a las salas para “ser vistos”, hoy ese estar-ahí sigue teniendo un inmenso capital simbólico, que multiplicamos a través de nuestros teléfonos móviles y redes sociales.

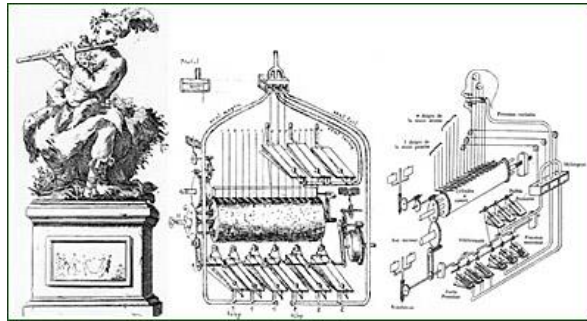
Es decir, no podemos exculpar al consumidor de música respecto de la tendencia arqueológica del intérprete, desde la influencia del gusto, desde lo simbólico. En términos de Bourdieu (1988), el gusto implica clasificaciones, como bueno-malo o distinguido-vulgar, y éstas son categorías sociales en tanto construcciones de sentido que recaen sobre determinados bienes, que portan así un determinado prestigio y a la vez lo dan a su propietario, a partir justamente de los principios de clasificación que hacen las personas. El gusto es signo de clase social porque cargamos de cierto valor simbólico a un determinado bien o marca. El poseer ese bien proyecta sobre nosotros ese supuesto “prestigio” o “glamour” o “moda” con las que el mercado carga a esos determinados productos. Y así, nuestro gusto, manifestado a través de nuestra apariencia o consumos (léase Instagram), hablaría de nuestra posición social. En la medida en que ciertos géneros, obras, nombres propios y espacios de audición implican aún un tremendo poder simbólico, esto actúa como reproductor de lo siempre igual. Es por ello que este nudo debe deshacerse desde varias dimensiones, y es aquí donde debemos servirnos de la tecnología como herramienta de transformación y liberación. Corrámonos de la restauración, las formas correctas de hacer, el juicio científico, el anticuario. La tecnología puesta al servicio de la música ya nos da permanente acceso a ello, si lo necesitamos y queremos. Pero también nos permite nuevas músicas, nuevas experiencias y, desde allí, intérpretes más libres.

### **Humano, demasiado humano**

Otro de los factores por los que resulta vital una nueva concepción de intérprete obedece no sólo a que ya veníamos desde hace décadas formando versiones reproductivas y archivísticas, pero aún así humanas, sino que ahora la tecnología nos ofrece la posibilidad de diseñar, programar y codificar intérpretes artificiales con un increíble nivel de detalle. Eso debe llevarnos a reflexionar sobre la convivencia y hasta sinergia de ambos tipos de intérprete, sobre la necesidad de uno y otro, y sobre lo liberador que esto puede resultar para el intérprete humano.

Es justo mencionar que esta búsqueda de imitar la vida a partir de productos autómatas sólo se vio potenciada en las últimas décadas, pero su origen se puede rastrear hasta los siglos XVII y XVIII cuando, por ejemplo, en 1738 Jacques de Vaucanson (1709-1782) desarrolló un

“flautista” reproduciendo artificialmente los órganos requeridos para tocar ese instrumento de viento y propuso este aparato como una forma de entender el mecanismo respiratorio humano.



*El flautista de Jacques de Vaucanson*

Será, no obstante, durante los últimos años '60 cuando los robots industriales y de movimiento autónomo se hicieron realidad, aunque fue dos décadas más tarde que el avance de la robótica, la inteligencia artificial y las computadoras permitieron el primer robot antropomórfico a escala real, el Waseda Robot No. 1 (WABOT-1), creado por Ichiro Kato. En 1984 se creó su versión de intérprete musical, el WABOT-2, capaz de tocar el órgano de concierto. Al año siguiente se diseñó otro (WASUBOT), capaz de leer una partitura y contar con un repertorio de 16 obras para teclado.



*El WASUBOT de 1985*

Dichos ejemplos resultan sumamente arcaicos frente al vertiginoso desarrollo tecnológico y de sistemas de interacción multimodal más reciente, que hace cada vez más cercano el robot musical “ideal”, aunque esto requiere una compleja integración de diversas funciones. Independientemente de la cercanía o perfección de ese ideal, resulta interesante enfocarse en las preguntas que esto despierta. De algún modo se nos presenta la posibilidad de generar un intérprete artificial, digitalizando o programando al detalle el código y comportamiento humano, y no sólo en lo estrictamente físico o motor. Lejos queda el cliché de la máquina fría y descorazonada porque hoy en día se trabaja en una inteligencia artificial que cuente con inteligencia emocional. El humano es en definitiva una colección de algoritmos biológicos



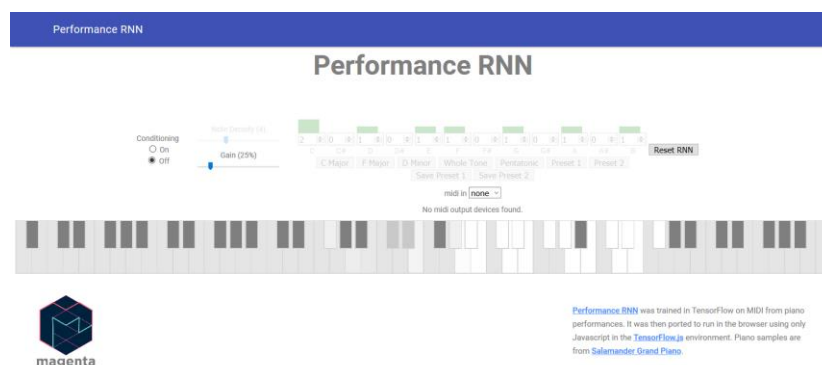
formateados a través de millones de años de evolución. Por ingeniería inversa, se considera que esto puede replicarse en algoritmos no orgánicos, especulando que las máquinas podrían volverse incluso mejores que el hombre respecto a la manipulación de las emociones humanas.

Si damos por sentado este nivel de programación hiperrealista, ¿qué espacio queda para lo aurático? ¿Se reduciría esto sólo al orden de lo humano? ¿O lo irrepentible pasaría a ser cada pieza de código y, por ende, los programadores serían los verdaderos artistas? ¿Debemos usar lo artificial para liberar lo humano? ¿O deberíamos abrirnos a una explosión poética en ambos órdenes? ¿Un robot que interprete música nos emocionaría menos como oyentes en cualquier caso o sólo si sabemos que no se trata de un humano? ¿Cómo distinguimos a un robot de un humano en una era donde todo lo hecho por humanos suena igual de todos modos?

Vale la pena mencionar algunos desarrollos recientes en el campo de la interpretación y creación musical a través de inteligencia artificial y otras innovaciones. Google lanzó el proyecto “Magenta”, a través del cual realiza investigaciones con distintos procesos de aprendizaje de máquinas, como redes neurales, entrenamiento adversarial, técnicas de circunvolución y otros métodos para aprender por medio del ejemplo para generar algo nuevo. Por lo que en el centro de Magenta yace la idea de una tecnología al servicio de la poiesis y no de la mera reproducción. Es interesante detenerse en el “aprender por medio del ejemplo para generar algo nuevo” y vincularlo con la mencionada situación de la educación musical.

Un ejemplo de este proyecto es su más reciente algoritmo, “Performance RNN”, que fue entrenado a partir de interpretaciones de música clásica por un pianista moderno. El líder de este desarrollo, Douglas Eck, al ser consultado por la revista *Science* (2017) respecto a si, ahora que un algoritmo puede realizar actividades antes consideradas únicamente humanas, debemos repensar el tema de la creación, contestó:

*“Yo pienso distinto al ajedrez ahora que las máquinas pueden jugarlo bien. No veo que ellas hayan devaluado el juego, ¡a la gente todavía le encanta! Y las computadoras además se han convertido en una gran herramienta para aprender ajedrez. De hecho, me resulta interesante comparar y contrastar cómo los maestros del ajedrez abordan el juego versus cómo las computadoras resuelven problemas: visualización y experiencia contra búsqueda por fuerza bruta, por ejemplo”.*



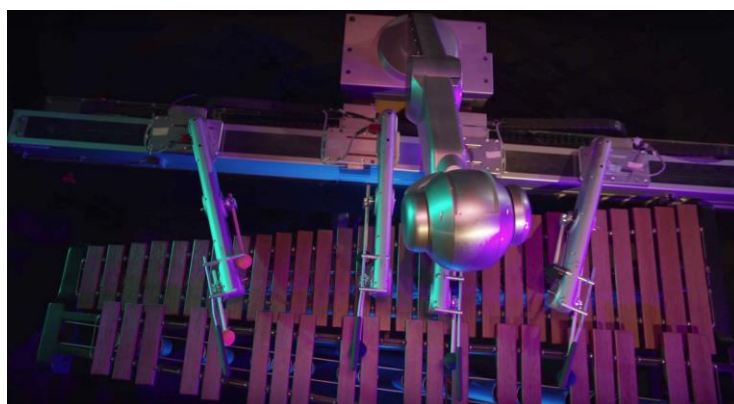
La interfaz de Performance RNN

“AI Duet” es otro desarrollo de Google, en este caso para permitir a intérpretes humanos realizar un dueto con una máquina. Al tocar unas notas, incluso sin ser un experto, el programa analiza esa información para crear una respuesta musical acorde en estilo, expresión, etc., en un modelo de motivo-contramotivo. He aquí un ejemplo híbrido de intérpretes colaborativos.



*AI Duet en acción*

Un tercer caso es el del robot Simon, desarrollado por el Instituto de Tecnología de Georgia (EE.UU.) y al que inicialmente se le ingresaron una gran cantidad de datos: cinco mil obras, dos millones de motivos, riffs y pasajes cortos de distintos estilos, con el objetivo de que pueda identificar patrones para luego pedirle que cree su propia música. Nuevamente, precisa tener un disparador inicial de parte de un humano para comenzar a trabajar, como una pequeña frase de 8 o 16 compases, por ejemplo.



*Simon*

Un último desarrollo a mencionar, en este caso netamente vinculado a la idea de un intérprete maquínico moderno, es el llevado a cabo por el músico Nigel Stanford, quien programó robots provistos por la empresa Kuka para que interpreten al menos uno de los tracks de su más reciente álbum, “Automatica”. “¿Qué significa ser humano en la era digital?”, se pregunta. Si

bien el resultado muestra unos intérpretes poco estilizados, no dejan de ser efectivos para el tipo de propuesta musical (música electrónica), y el margen de error en su ejecución es de 0.3mm.



*Los robots de Nigel Stanford*

Vale la pena mencionar algunas de las reflexiones de Nikolaus Harnoncourt (2006) para que puedan ser utilizadas también a la luz de estos recientes desarrollos tecnológicos. Por un lado, es relevante la concepción de “fidelidad”, a la que él refiere respecto a la interpretación de música histórica como algo que viene desde comienzos del s. XX. Implica, no traer a aquélla al presente, sino trasladarse uno al pasado, y ello evidencia que no tenemos una música actual realmente viva. Así, la música histórica viene a llenar el vacío que se da entre la música actual y el público. Que la música de otros siglos sea la portadora de la vida musical es algo que no había pasado nunca desde que existe la polifonía. Para Harnoncourt, el postromanticismo fue el último momento de una época viva en lo musical (y seguimos paralizados en él). E interpretar la música desde una perspectiva museística, sólo desde el conocimiento (que además nunca puede ser 100% completo) degenera en una interpretación quizás impecable, pero sin vida. “Es preferible una ejecución musicalmente viva aunque sea históricamente errónea”, dice el autor. Nuevamente, a partir de esta idea de fidelidad, nace la pregunta de si hoy la seguimos creyendo necesaria o inevitable y, en tal caso, si corresponde seguir formando intérpretes humanos para satisfacerla o si podemos asignársela a autómatas y algoritmos, con notable resultado musical, con capacidad de programar ejecuciones históricamente correctas y, complementariamente si además lo quisiéramos, vivas.

Y así se abren las puertas de una mejor traducción de esa lengua extranjera en la que se convirtió la música del pasado, en virtud del paso del tiempo y ya no estar ligada íntimamente a nuestra época. Para esto, necesitamos comprenderla desde sus propias leyes, saber qué quiere decir. A lo emocional hay que sumarle un saber histórico. Y esto deberá implicar una renovación en cómo se forman los músicos, para que realmente puedan hacer esa tarea de traducción eficientemente (“una formación de marcada tendencia técnica no produce músicos sino acróbatas vacíos”, dice Harnoncourt), y también una nueva guía para los oyentes, para que salgan de su infantilización puramente enfocada en la belleza. La tecnología no puede sino acelerar y multiplicar las posibilidades de este proceso y, además de cambiar nuestra

relación con la música del pasado, hacerlo también con la del presente y el futuro. Es posible, no obstante, que ni los intérpretes programados vía algoritmo puedan sortear la “sombra babélica” a la que refiere Harnoncourt y que implica una inexactitud inexorable que siempre se termina dando aún en la más pretendidamente exacta notación. Hay informaciones vitales para la interpretación de la obra que no terminan apareciendo en la partitura, y de allí la desazón del compositor al ver su obra ejecutada. Porque además esa interpretación nunca podrá corresponderse con cierta idealización que vive sólo dentro del él y que es posiblemente irreproducible. Aún así, podrá intentarse brindar a los intérpretes mecánicos no-humanos no sólo la obvia partitura, que es la única pieza de código a la que sí se enfrenta el humano, pero toda la información que este último despliega, en mayor o menor medida, poéticamente desde su existencia sui generis y en su acto de intérprete. Pero bien es posible que nunca se alcance la traducción perfecta. En definitiva, son por el momento los humanos quienes diseñan los algoritmos, y es de aquéllos de quien éstos aprenden, por lo que tal vez no deberíamos ser totalmente apocalípticos respecto a la interpretación vía inteligencia artificial.

### **Para muestra, un botón**

Un tercer aspecto que ciertos abordajes teóricos sobre el rol del intérprete usualmente ignoran es el del desarrollo de nuevos instrumentos musicales y herramientas de ejecución en vivo, y qué libertades y restricciones plantean a los hacedores de música en situación de concierto. Usualmente, y al menos en los textos recorridos como parte de esta materia, sigue apareciendo un intérprete ideal-tradicional al que a veces es poco sencillo encontrarle rasgos diferenciales con aquel de hace dos siglos atrás, tal vez porque los instrumentos utilizados en la llamada música culta o académica (esto pensado desde el cliché del concierto al que asiste un espectador estándar) quedaron cristalizados con la orquesta del Romanticismo, y poco han variado en su integridad estructural desde entonces.

Pero así, salirse de ese modelo nos permite pensar en otros instrumentos, tecnologías, músicas e intérpretes. Harnoncourt alude a que la aspiración natural del músico debe ser siempre pensar cuál es el mejor instrumento posible para lo que él quiere interpretar. La pregunta de “¿cómo sonaba esto en cierta época?” y el excesivo foco en ella es algo que atañe más al historiador que al intérprete. Éste tiene que encontrar el instrumento óptimo para él. Dice Harnoncourt sobre la elección de instrumentos: “Los que lo hacen únicamente por interés en los hechos históricos no cuentan para mí como músicos; en el mejor de los casos son investigadores, pero no intérpretes”.

Aquí ya hay un postulado muy interesante, aún pensando desde los intérpretes tradicionales: hay que dar espacio a la búsqueda realmente personal de éstos. A veces pareciera que las partituras de la era pre-Haydn, en las que no había indicación instrumental, y esto usualmente por la poca disponibilidad de instrumentos y no por una elección compositiva, terminan así resultando muy modernas ya que dan lugar a nuevas combinaciones (en aquella oportunidad por restricciones materiales), cuestión que hasta la llegada de los músicos vanguardistas del siglo XX no se planteó como recurso deliberado y sistemático.

Uno de los recursos también utilizado por éstos, y que plantean nuevas formas de ejecución, es la utilización de muestras (*samples*) y al pensar en ello debemos aludir como momento originario a Pierre Schaeffer y la música concreta. La grabación y manipulación de cintas

plantean un modelo de intérprete que se aleja del estereotipo de un ejecutante de un instrumento de cuerda, viento o percusión. Y es allí donde los conceptos de fidelidad, mirada histórica, ejecución, notación e instrumentación, entre otros, deben repensarse y ampliarse.

Puede resultar, a primera vista, aún menos poética o aurática la performance de obras a través de samplers o instrumentos solamente conformados por botones, perillas, *pads* y *faders*. Por supuesto este tipo de manipulaciones llevan décadas de existencia, pero no menos cierto es que no han podido salir de circuitos muy reducidos (dentro de la llamada música académica). Lejos de adentrarnos más en los motivos, lo que se propone aquí es incluir este tipo de vínculo con la performance musical dentro de la muy sesgada visión de intérprete que suele tenerse.

El recurso del sampling no deja de ser una suerte de derivación de la cita musical, empleada desde hace siglos, y diferente a la variación. Cuando Mozart cita un tema de su mentor Johann Christian Bach en el concierto para piano n°12 no está sino sampleando con las posibilidades de su época (todavía a un siglo de distancia de Edison y a dos del mellotron o el sampler Akai MPC-60). La reproducción moderna con sampling, intervención tecnológica mediante, puede volver a remitirnos a los conceptos de Walter Benjamin ya revisados.

Una grabación implica una fijación, una eternización, como es la pintura respecto al estar-ahí de un cuerpo en un determinado presente. Marguerite Yourcenar (2013) nos recuerda que, al retratar a su modelo, Miguel Ángel inmoviliza su alma y la hace disponible en el futuro, a través de su obra. Y esta recreación funciona entonces como la única, o más gratificante, posesión de un ser. Hay algo de la esencia de ese ser, o una idea sobre él, que es lo que sobrevive en la obra de arte y de lo cual el ser de carne y hueso, destinado al cambio, no es más que la envoltura temporaria. Hay un arte que recrea y en eso condensa, eterniza. ¿Por qué no podríamos tener una mirada similar respecto al uso de un sampler? Y no quedarnos solamente en la actualización reproductiva de la eternización, de lo ya fijado, sino abrir las puertas de su permanente transformación. Dejar de pensar la tecnología como nuestro mero escriba, y rescatar la recreación no cómo fijación archivística o simple intento de reflejo de lo real sino como clave para una poiesis permanente que, en tanto multiplicadora de unicidades, sacaría a lo aurático de su cono de sombra.

## **Conclusión**

Hemos intentado aquí mencionar algunos de los tópicos actuales en los que consideramos que se debería profundizar más desde el orden teórico a la hora de pensar en la idea de intérprete. La velocidad a la que se producen en nuestros tiempos los cambios tecnológicos dan en general poco respiro a la pausa habitual que requiere la reflexión, por lo que ésta, lejos de tener que ceder en su valor y profundidad, debe no obstante dar lugar a la evidencia de ciertos cambios de paradigma. Se trata, en última instancia, de no reducir esto al orden de lo intelectual sino utilizarlo como plataforma de nuevas prácticas.

Uno de los ejes desde los que se recorrió la problemática tuvo que ver justamente en cómo entendemos que los métodos pedagógicos en el campo musical aún parecen querer relegar la tecnología a un orden menor o, cuanto mucho, a mera herramienta esporádica y propia de

circuitos reducidos. Por ello pareció oportuno remitirnos incluso a desarrollos tecnológicos ya muy básicos pero a los que a veces parece omitirse al pensar el intérprete. Las tecnologías de reproducción y grabación sonora han introducido un cambio muy grande en nuestro vínculo con la música. Así como la fotografía y el cine se erigieron como artes autónomas en relación al trabajo habitual con la imagen (la pintura), cabe pensar por qué no sucede algo análogo con la música, que no obstante sí absorbió a la tecnología multiplicando sus canales de difusión y consumo, transformando nuestro vínculo con ella, cuestión de lo que algunas reflexiones o instituciones no parecen siempre dar cuenta.

Otro punto de reflexión tuvo que ver con citar ya no desarrollos arcaicos a nuestros ojos modernos sino aquellos que hoy en día están en el foco de centros de investigación y que, aunque lo ignoremos, son cada vez parte más integral de nuestras actividades cotidianas. Es tal la dimensión del impacto de la robótica, la inteligencia artificial y la impresión 3D, que resulta imperante integrarlas a nuestras reflexiones sobre el intérprete y pensar ya no solamente en herramientas accesorias sino en concretos cambios de época, sin por ello escandalizarnos sino absorbiendo esto con la organicidad, excitación y revolución que supone. El último argumento giró en torno a las libertades y restricciones que plantean al intérprete los nuevos instrumentos musicales y herramientas como el sampling, que deberían ayudarnos a expandir nuestra automática imagen mental enciclopédica del intérprete.

Cada uno de estos ejes podrían admitir una multiplicidad de investigaciones enfocadas en ellos y en todos los sub-temas que pueden disparar. No fue objeto de este trabajo ahondar en cada uno de ellos, tarea hartó compleja, pero sí ponerlos sobre la mesa para que pueden ser de modo más habitual una óptica desde la cual pensar la interpretación, la educación y en definitiva nuestra relación con la música.

Es por ello oportuno seguir reflexionando sobre la idea de la técnica como algo íntimamente ligado desde su origen a lo poético y al “hacer salir de lo oculto” (Heidegger), y sobre el concepto de intérprete como un vehiculizador de “los afectos y movimientos del alma” (RAE). De las múltiples preguntas planteadas, concluimos nuevamente citando a Nigel Stanford: ¿qué significa ser humano en la era digital?

## **Bibliografía**

- Benjamin, W. (1989). Discursos Interrumpidos I. *La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: Taurus.
- Bordieu, P. (1988). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Burgess, M. (2017). *This robot uses deep learning to write and play its own music*. Revista Wired. Disponible en: [wired.co.uk/article/ai-music-robot-shimon](http://wired.co.uk/article/ai-music-robot-shimon)
- Dalhaus, C. (2014). *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa.
- Götz, U. (2017). *Automatica: The explosive intersection of robots and music*. Disponible en: [kuka.com/en-de/press/news/2017/09/nigel-stanford-automatica](http://kuka.com/en-de/press/news/2017/09/nigel-stanford-automatica)
- Harnoncourt, N. (2006). *La música como discurso sonoro*. Barcelona: Acantilado.
- Heidegger, M. (1987). *Filosofía, ciencia y técnica*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

- Hutson, M. (2017). *How Google is making music with artificial intelligence*. Revista Science. Disponible en: [sciencemag.org/news/2017/08/how-google-making-music-artificial-intelligence](https://www.sciencemag.org/news/2017/08/how-google-making-music-artificial-intelligence)
- Oore, S. (2017). *Performance RNN: Generating Music with Expressive Timing and Dynamics*. Magenta. Disponible en: [magenta.tensorflow.org/performance-rnn](https://magenta.tensorflow.org/performance-rnn)
- Paolini, A. y Vicari, P. (2011). *De arcontes, eunucos y momias. Reflexiones filosófico-epistemológicas en torno al rol de la historia de la música*. Buenos Aires: Material de cátedra.
- Solís, J. y Ng, Kia (2011). *Musical Robots and Interactive Multimodal Systems*. Berlín: Springer.
- Yourcenar, M. (2013). *El arte como expresión de los sentimientos*. Buenos Aires: material de cátedra.
- Diccionario de la Real Academia Española. Disponible en: [dle.rae.es](http://dle.rae.es)