

**Acto de entrega del título de Doctor Honoris Causa  
Universidad Nacional de Córdoba  
Discurso pronunciado por Cristian Clozier**

**6 de septiembre de 2007**

Estar entre ustedes en esta prestigiosa e histórica Universidad y ser recibido por ustedes es un gran honor que siento en el corazón y que produce en mí una gran emoción. Hoy el estar aquí, además de disfrutar la cordialidad con la que me reciben, testimonia una larga aproximación y amistad con los compositores argentinos como así también habla de una siempre renovada alegría de estar en vuestro país.

“El tiempo es la sustancia de la cual yo estoy hecho”, este aforismo borgiano, uno de los más cortos y más ajustados a la definición de la música electroacústica, es también el momento en el que la memoria ha devenido recuerdo, eso que cada uno de nosotros experimenta después de un concierto, metáfora de nuestras historias personales.

Desde 1973, mi primera visita a la Argentina, fueron siete las veces que la amistad y el gusto por este país me han hecho volver. Conviene sin embargo decir que este descubrimiento inicial de los argentinos no fue en realidad tal, ni siquiera de sus compositores, porque la frecuente aparición de un buen número de ellos ya en París, me permite hablar en realidad de un reencuentro.

Por ello, es evidente que el honor que ustedes me otorgan no puede ser concebido, sino entretejido en la trama de las aventuras del IMEB, aventuras realizadas conjuntamente con mi colega Françoise Barrière, cuyo nombre hoy no puedo dejar de mencionar, ya que el IMEB se conecta desde sus primeros días con Françoise Barrière.

Pero hoy debo responder al honor que me hacen tratando de persuadirlos que la consideración que le dan a mis trabajos es desde cierto punto de vista excesiva.

Mi primera obra (no de música electroacústica), « l'ire à Lully », llegó en la primavera de 1968, seguida de una segunda “el asesinato”, música de escena para una obra de origen palestino.

La notable evolución que ese año 68 produjo a nivel social, cultural e ideológico, iluminó el compromiso que tomé con la composición electroacústica y con la creación del IMEB, el cual se constituyó en el año 1970 bajo el nombre de GMEB, grupo de música experimental de Bourges. Esa época fue especialmente propicia en Francia para el desarrollo de una nueva música. Los instrumentos electrónicos y los de grabación del sonido habían alcanzado una calidad y una maleabilidad que autorizaba a desarrollar un nuevo camino en el ámbito de la composición, que los medios radiofónicos difundían sin preocupación de cuotas.

Lo que me fascinó personalmente fue la apertura a un nuevo mundo, la otra cara de un espejo temporal. Es decir que la memoria modela al porvenir y no al pasado. Esta inversión se efectuó a fines del siglo XIX, claro que con medios elementales, a través de la invención de la conversión de señales acústicas en señales eléctricas reproducibles. Estas invenciones fueron: el teléfono de Bell y los medios de grabación, grabación sobre materia perenne (aunque frágil), el paleógrafo de Cros y el Fonógrafo de Edison, todo lo cual puede ser sintetizado bajo el lema radical “si el tiempo se empeña en huir, yo lo someto”.

Desde ese momento, al sonido grabado se le atribuye una existencia independiente del acto y del momento de su producción acústica. Almacenado, memorizado sobre un

soporte, su materia si bien no escrita fue al menos inscripta.

El sonido abandonó el campo de lo efímero y devino reproducible y por ende pudo ser re-producido. Entró en el campo del tiempo reversible, pudo ser visto desde fuera del tiempo, dando inicio a ese otro lado del tiempo directo (ese tiempo astronómico) el tiempo diferido que anula la dependencia del tiempo/espacio, esa unidad de tiempo y lugar tan cercana a la Tragedia. Otra forma de escritura había nacido, la de la oralidad captada, controlada, amplificada, reproducida y transmitida. Pero aún hacía falta que ella se volviera musical luego de las primeras experiencias, entre ellas las de Pierre Schaeffer que fueron seguidas y desarrolladas en numerosas direcciones exploratorias por compositores e investigadores de muchos países del mundo, entre ellos la Argentina.

Para situarse en relación con la historia de la música acústica, es esclarecedor hacer un paralelismo con esas primeras invenciones que he mencionado. La creación del teléfono en 1876, con la primera sinfonía de Saint Saenz, tan sólo un año después de Carmen de Bizet, o el Paleógrafo surgido en 1877, año en que Brahms compuso su segunda sinfonía.

Inversamente una convergencia puede ser subrayada con la publicación en esa misma época del método experimental de Claude Bernard.

Mi segunda fascinación era, y es todavía la que me produce sobrecogimiento, la captura del sonido (micrófono y magnetófono), permitía al mismo tiempo efectuar tratamientos, variaciones y recreaciones de los sonidos grabados – en tiempo real a través del micrófono y en tiempo diferido a través del magnetófono – y finalmente ser re-inscriptos por la magia de los altoparlantes, que no son otra cosa que grandes micrófonos invertidos, dentro de espacios artificiales contruidos dentro del tiempo diferido.

Habiendo estudiado un poco la escritura violinística del siglo XVII, la de Farina, Marini, Biber, Schmelzer, Walter...después de la de Monteverdi, en la que la interpretación exploratoria de las posibilidades del virtuosismo y de la expresividad entraban en el campo de lo experimental, descubrí grandes analogías comenzando con las manipulaciones del magnetófono. La primera característica que lo consolida como un instrumento es la scordatura, es decir la posibilidad de cambiar el acuerdo entre el timbre y el tiempo, logrado a través de la variación de la velocidad de lectura de la cinta. Y luego, todas las otras, desde la toma del sonido a la difusión por los alto parlantes, pasando por el estudio de grabación. Esta nueva concepción del tiempo tenía por supuesto precursores, de Debussy a Varese en Francia, como lo constataba Busoni en 1907: “Un día vi de repente y claramente, que nuestros instrumentos estaban en el origen del fracaso en el desarrollo de nuestro arte” o en un grado mayor de exaltación estas magníficas apelaciones: “El arte musical nació libre y la libertad es su vocación” y también “Vengan, síganme al reino de la música. Aquí está la reja que separa lo temporal de lo eterno. Aquí el asombro no tiene fin”.

A pesar de ser un ferviente republicano, yo me comprometí al servicio de este reino sin fin. Pero luego de haberlo experimentado al servicio de otros, en particular de la ORTF (Organización de Radio y Televisión Francesa), había llegado el tiempo de crear un espacio propio con objetivos y programas específicos en el campo de la investigación musical, instrumental y social. Esto fue posible en la provincia de Berry, aprovechando posibilidades financieras y culturales, que entonces llamaban a la “decentralización cultural”, fundadora del concepto de excepción cultural anti-

OMC (Organización Mundial del Comercio) que ha venido a ser reconocida en la actualidad por la UNESCO.

Esta política cultural se desarrolló dando curso a tres ejes: la creación, la difusión y la animación, teniendo en cuenta el concepto de transmisión y educación a todo público potencial. Si bien podemos asumir ciertas contradicciones inherentes a la aplicación de esas políticas que combinaban el accionar de patrocinantes y grupos culturales muy diversos, fue encomiable el hecho de haber tratado de reorientar la vanguardia, claramente elitista, hacia una apertura, un ensanchamiento democrático, popular y participativo, manteniendo al mismo tiempo un espíritu internacional. Pero aún restaba concretarlo. El ancho campo de la práctica electroacústica permitía concebirlo posible. En efecto, este campo abarca el conjunto de actividades constitutivas de lo que podríamos llamar “la economía” de esta disciplina bimembre: creación y producción, investigación y desarrollo, difusión y formación, distribución e intercambio, edición y patrimonio, historia y musicología, local e internacional. Que un grupo organizado pueda “controlar”, asumir el conjunto de estos sectores, era concebible y exitante, aún yendo contra la corriente. Pero aún restaba concretarlo, inventarlo y construirlo. Con este propósito, en asociación con Françoise Barrière, la obra fue lanzada en septiembre de 1970.

Presentarles su desarrollo es recorrer redes espiraladas. La dinámica del sistema era impulsada por el oxímoron siguiente: considerar que el público debía imbuirse de esta música de la cual ignoraba el código (tanto más cuanto que es plural), a través de la audición, pero también por la misma práctica si él así lo deseaba; un cierto número de modalidades y formas de difusión y comunicación debían ser imaginadas, sin neutralizar tanto o reducir la dimensión musical de las obras. Al mismo tiempo, los códigos individuales múltiples debían establecer en su relacionamiento un gran referente tomando en cuenta la diversidad de las expresiones, pero también sus elementos recurrentes a fin de, sino de definir una escritura común, precisar al menos sus tablas de lectura, lo cual no podía lograrse más que por medio de interacciones internacionales.

El primer acto fue desarrollar el estudio de producción, multiplicar su accionar y conformar un grupo de compositores, que originalmente contó con el aporte de: el grupo “OPUS N” dedicados a la improvisación en “free electric music”, de Pierre Boeswillwald y de Alain Savouret. El segundo acto tuvo que ver con el campo de la difusión y así el Primer Festival Internacional fue organizado en junio de 1971.

Allí mi primer espectáculo, el Concierto-Opera “A vie”, contó con marionetas, decorados animados, dos films en super 8, diapositivas, sistemas de luces y altoparlantes.

El segundo espectáculo, “Les saisons” (“Las estaciones”), fue estrenado en los juegos olímpicos de Munich en 1972, que por otra parte constituyó en nuestra primera producción internacional. En efecto “Las estaciones” fueron repartidas entre 10 compositores: un austríaco, un checoslovaco, un chileno, dos argentinos (Beatriz Ferreyra, de Córdoba y Luis María Serra), un italiano, un polaco y tres franceses. En esa ocasión se contó con tres proyectores de films, tres proyectores de diapositivas, un circuito de video pregrabado y uno en directo, espejos, sistemas de iluminación, un actor-mimo, una bailarina y redes de alto parlantes dispuestos en dos niveles. Ese espectáculo, en una versión reducida, vino a la Argentina en 1973.

Los escasos estudios que existían entonces mantenían pocas relaciones, estaban ocupados en sus trabajos pioneros. También la nueva generación de los 70 debía

abrirse a la circulación de compositores y al intercambio de obras en un tiempo en que estaban firmemente definidos los dos bloques Este y Oeste. Era la mínima condición para el progreso de una vanguardia proponer estructuras colegiadas de colaboración. Sin embargo, la fórmula podía parecer retrógrada, era imperativo que un sistema de nivel internacional de reconocimiento de valores y su promoción se implantara a fin de desarrollar la evaluación de políticas culturales hacia la música electroacústica.

Adosado y asociado al festival, el Concurso Internacional fue inaugurado en 1973. El primer premio le fue concedido a un compositor polaco, E. Rudnick. Tanto el concurso como el festival evolucionaron en sus formas, roles y funciones. En la actualidad el festival programa más de 150 obras de compositores de 27 países y el concurso recibe más de 500 envíos anuales.

En esa época las obras electroacústicas sólo podían ser realizadas en estudios de producción, por ello en 1971 creamos un segundo estudio llamado “Escila”, en respuesta al primero que se llamaba “Caribdis”. Yo desarrollé dos ideas simples pero poco comunes para la época. En la primera planteaba que el proceso de composición debía integrar todas las posibilidades específicas de los diferentes momentos de la elaboración, la toma de sonido o la generación electrónica, la mezcla en estudio y la interpretación en la presentación en concierto. La segunda era que la escritura electroacústica se realizaba principalmente en el proceso de mezcla y sus articulaciones y no en la sintaxis de montaje, más legible en lo polifónico que en lo secuencial, a partir del simple hecho de que el código musical circula a través de la simultaneidad de múltiples unidades inherentes al mundo sonoro, tanto a nivel de lo micro como de lo macro. Como resultado surgió la necesidad de una técnica que favoreciera la legibilidad de esa polifonía de voces sonoras y de sus espacios. Las respuestas que yo pude aportar se encuentran en la registración tímbrica de esas voces y su puesta en el espacio (lo que llamo Primera Articulación), integrando allí la consideración respetuosa del espacio propio de cada una (Segunda Articulación). Desde entonces los grabadores y los filtros se multiplicaron en los estudios de producción para dar forma y precisión a esa legibilidad, la inteligibilidad de todos los grupúsculos sonoros para alcanzar la síntesis. Es haciendo simétricamente, la disociación, la re-animación, la distribución de timbres, el escalonamiento, la puesta en perspectiva de las voces sonoras liberadas en un espacio acorde a posibles figuras espaciales, que las mismas de este modo pueden ser interpretadas en concierto. Una interpretación compleja en matices, en movimientos, en tensiones, en resoluciones, en colores, en relaciones, con líneas y masas proyectas en el éter se hacía posible. El principio del instrumento *gmebaphone* (hoy llamado *cybernephone*) había nacido. “Igual que un sueño es situado en una atmósfera que le es propia, del mismo modo una concepción devenida en composición, tiene la necesidad de moverse en un medio coloreado que le sea propio” (Baudelaire). Este instrumento de interpretación de música electroacústica en concierto fue inaugurado en el Festival de 1973.

La larga lista de instrumentos concebidos y construidos en el IMEB surgieron de una alianza cómplice y bastante poco frecuente entre un compositor ingenioso y un ingeniero poli-técnico, Jean Claude Le Duc quien, a partir de mis proyectos, esquemas paradójales y diseños ergonómicos, realizaba su virtualidad a través de una concreción notable.

Las diferentes versiones de estos que podríamos llamar instrumentos y a la vez estudios de producción, tal el caso del *gmebogosse* o el *gmebaphone*, han acompañado lógicamente los avances tecnológicos pero su concepción se ha

mantenido en el campo del pensamiento analógico, persiguiendo hasta la era digital de nuestros días un doble objetivo: alcanzar tanto el virtuosismo como la expresividad a través del incremento de las potencialidades puestas al servicio de un desarrollo por vía de la luthería y la ergonomía. No poder abandonar lo que el violín ha sido para nosotros, pero también ser fieles a lo que Baudelaire preconizaba: “Es la imaginación la que ha enseñado al hombre el sentido moral del color, del sonido y del perfume. Ella ha creado al comienzo del mundo, la analogía y la metáfora. Ella descompone toda la creación y con los materiales amontonados y dispuestos siguiendo reglas, de las cuales uno no puede encontrar el origen sino en lo más profundo del alma, ella crea un mundo nuevo, ella produce la sensación de lo nuevo. La imaginación es la reina de lo verdadero y lo posible es sólo una de las provincias de lo verdadero. Ella está definitivamente emparentada con el infinito”.

El *Gmebogosse* (instrumento-estudio con orientación pedagógica), ahora llamado *Cybersongosse*, nació de la voluntad de abrir la práctica de la expresión y la creación sonora y musical a un público más amplio en particular a los niños (en francés popular “gosse” significa niño). Era al mismo tiempo, la ocasión de comprobar si nuestros códigos eran transmisibles y asimilables. El último modelo es enteramente digital, pero los 307 accesos gestuales simultáneos marcan a las claras su filiación con el mundo analógico. El primer modelo usaba cassettes como memoria de los sonidos usados, el modelo actual usa un disco duro y llaves de conexión USB, el primero permitía variar la velocidad de la cinta (es decir, variar la altura del sonido), variar los timbres, distribuir los sonidos a la derecha y a la izquierda (sistema estéreo)

La señal sonora era escuchada por cada operador a través de un parlante individual y podía ser amplificada para devenir colectiva e interactuar con el sistema de cuatro consolas interconectadas que constituyen el instrumento. Dos micrófonos permitían grabar las voces de los operadores, tanto como sonidos interiores o exteriores del entorno sonoro. Los cassettes adjuntos ofrecían una gran variedad de sonidos pregrabados y elementos que permitían recorrer los juegos musicales colectivos, los que eran más de 300 y se repartían en tres niveles. Se trata de un aparato crítico y retórico que reagrupa más de 200 adjetivos calificativos que permiten hablar con simpleza del sonido, percibir sus cualidades inherentes, entender y apreciar hacia donde podría dirigir su diálogo o su complementaridad. A estas herramientas pedagógicas les hemos dado el nombre de “pequeña cartografía de lo sonoro” y podríamos decir que mantiene una analogía con el *Ursprache* de los habitantes de *Tlön* bien conocido por Borges, “el sustantivo (el sonido en nuestro caso) se forma por acumulación de adjetivos. No se dice luna, se dice aéreo-claro sobre oscuro-redondo. ... En el caso elegido la masa de adjetivos corresponde a un objeto real ... pero abundan los objetos ideales, convocados y disueltos en un momento, según las necesidades poéticas (musicales)”.

Este enfoque es cercano al de nuestros enciclopedistas Diderot y Rousseau: “Como los primeros motivos que hicieron hablar a los hombres fueron las pasiones, sus primeras expresiones fueron tropos. El lenguaje figurado fue el primero en nacer, el sentido propio fue el último en ser descubierto”. Estos dos instrumentos de “temperamentos singulares” han viajado por todo el mundo y han sido especialmente recibidos en Córdoba en los años 1999 y 2000.

Si se considera la espiral de las experimentaciones de formas que amplifican y mediatizan la comunicación con el público, podemos decir que el año 1973 fue al mismo tiempo el año de mi tercer espectáculo “*Sonolourdes - o cuatro pequeños*

*viajes en globo*”, el primero que integró efectos de pirotecnia sobre tierra y agua, presentados en un conjunto de alto parlantes que se desplazaban sobre embarcaciones o colgaban de un cielo formado por globos de helio. Más tarde aparecían fuegos de artificio, rayos laser, luces móviles, imágenes gigantes, los cuales fueron presentados en Venecia, en Chambord, en Versalles, entre otros lugares... El principio de todos mis espectáculos se resume en una organización, una textura de historias paralelas en tiempos distintos y configuraciones espaciales puestas en relación. Cada uno de esos relatos tienen sus entradas y salidas en relación a la estructura musical remarcando así, es decir guiando la percepción del desarrollo de la forma y sus transformaciones. Evidentemente el contenido de las historias no mantiene una relación ilustrativa con la música. Estos espectáculos eran deudores tanto de Brecht como de los circos de tres pistas.

Una forma más común de difusión fue llevada adelante con la sociedad de edición del IMEB, *Mnemosyne*, que desde 1986 ha publicado 77 CDs, de los cuales cinco son monográficos dedicados a compositores argentinos, sin contar las numerosas obras de argentinos publicadas por haber obtenido premios en el Concurso de Bourges.

Estudios de producción e investigación, instrumentos, espectáculos, sería fastidioso hacer un seguimiento histórico de los mismos, lo cual no es el caso, han evolucionado, se han perfeccionado, se han completado hasta nuestros días en una interacción continua, en una constante inducción experimental, cuyos orígenes acabo de presentar ante ustedes.

Es tiempo de volver a la constitución de las redes internacionales, que me vale el placer de estar nuevamente en Córdoba y entre ustedes.

Festival, concurso, giras internacionales (de las cuales la segunda en 1973 visitó: Argentina, Brasil y Uruguay), dieron origen en 1974 a la JEIME -Jornadas de estudio internacional de música electroacústica-, agrupando a quince compositores e investigadores, cuyos trabajos fueron publicados en nuestra revista *Faire* (“Hacer”).

Sobre esta base se organizó en 1977 el Circuito Internacional de Música Electroacústica, que organizó giras internacionales en 12 países uniendo los entonces divididos bloques del Este y el Oeste. Esta organización devino en la CIME Confederación Internacional de Música Electroacústica, organización internacional miembro del Consejo de la Música de UNESCO desde 1982. Una de las primeras Federaciones nacionales que integro la CIME (de las 22 que en la actualidad la integran) fue la federación Argentina, montada por Luis María Serra y Francisco Kröpfl, Federación que en la actualidad cuenta con cuatro secciones en el país.

En 1984 la CIME propone sostener un evento bienal, la TIME -Tribuna Internacional de Música Electroacústica- en coorganización con el Consejo Internacional de la Música de UNESCO, cuya edición número 11 tendrá lugar en Lisboa el próximo mes de diciembre.

Además, la CIME organizó tres fabulosos simposios entre 1989 y 1991 en los cuales se encontraron los pioneros de la música electroacústica: Theremin (que la federación rusa había recuperado), Schaeffer, Luening, Sala, Moog, Mathews y Buchla.

En 1994 se realiza la reunión constitutiva de la Academia Internacional de Música Electroacústica de Bourges, que concreta su primer encuentro en 1995. Esos trabajos han sido editados y hasta nuestros días ocupan ocho volúmenes.

Cada una de estas organizaciones se ha desarrollado acorde a las circunstancias y avatares políticos y exhiben hoy un rumbo consolidado.

Pero si todo esto es portador de esperanza, el resultado de todos esos programas es la constitución de extraordinario patrimonio de 12700 obras llegadas de 45 países. Esta colección única constituye un Fondo IMEB que ha sido depositado en la Biblioteca Nacional de Francia que asegura su correcta conservación. 4500 de esas obras, de las cuales 720 fueron compuestas por encargo del IMEB, fueron digitalizadas o transferidas desde el año 2005 con el objetivo de constituirse en material de consulta y escucha por parte de musicólogos e investigadores. Este trabajo fue realizado por el IMEB, la BNF y el centro CSTI de Zurich que dirige Gerald Bennett quien, por larga amistad y complicidad, fue propuesto como partenaire de la digitalización de la obras. Este proceso permite contar con documentación asociada a cada obra, una presentación, una biografía y una fotografía del autor. Este Fondo es ahora mantenido por la UNESCO, el Ministerio de Cultura de Francia y la Sacem (sociedad de autores de Francia) y colectivos departamentales y regionales. Este Fondo, que aspira a ser desarrollado con aportes complementarios y voluntarios, ha sido delegado a una nueva organización internacional MISAME, Mnenoteca Internacional de Ciencias y Arte en Música Electroacústica, cuyos tres vice presidentes son Max Mathews, Gerald Bennett y Francisco Kröpfl (de Argentina),

Pero nos pareció que este Fondo, debido a la contribución de tantos países, no debía estar disponible solamente en la BNF en París, más allá de su bien ganado prestigio. Es así que en acuerdo con la BNF, la Asociación MISAME ha decidido fundar sucursales, en francés “antenne” es decir antenas, las cuales como sabemos luego de Branly, Popov y Marconi, emiten y reciben. La Universidad Nacional de Córdoba, a través de Gonzalo Biffarella, se propuso como una de estas antenas, sucursal-asociada para este proyecto, acogiendo en depósito este fondo de obras digitalizadas, las cuales, no lo dudamos, reforzará la ya bien reconocida creación musical argentina. Sinceramente felicito y agradezco a la UNC porque su compromiso honra y amplifica este proyecto que posteriormente también se desarrollará a través de otras “antennes” que se constituirán en Zurich, Denver, Vancouver, Roma y Nueva York.

En este proyecto las compositoras y compositores argentinos tienen un lugar destacado. Todos conocen aquí la importancia de la creación musical argentina y en particular la de Córdoba. En un pasado próximo, el “clan” que colonizó París y luego Bourges, con Horacio Vaggione y Beatriz Ferreyra, la generación siguiente, con Castillo, Biffarella y Garzón, o la más reciente con [Senn](#), [Yaya](#), [Sorrentino](#) y Del Boca, jóvenes recién galardonados, sin contar a los representantes de las otras provincias.

En este Fondo de nuestra Fonoteca, hay 415 obras de 158 compositores argentinos, entre ellas las premiadas en el concurso Internacional que suman: 4 magisterios, 15 premios, 18 menciones y 10 premios de residencia para jóvenes. Dentro de esta lista hay 25 compositores que han realizado en nuestros estudios de Bourges, 65 obras musicales por encargo del IMEB a lo largo de todos estos años.

Esta “antena” creada por la Universidad Nacional de Córdoba resuena como un manifiesto fundado en los profundos lazos que nos unen. Ella reúne en una síntesis para el porvenir dos patrimonios culturales reconocidos por UNESCO.

Habiendo sido recibido en esta prestigiosa Universidad, cuya edad se aproxima a nuestra venerable BNF, fundada por Francisco I, y honrado por vuestras manifestaciones de estima por el trabajo desarrollado dentro y gracias a una dinámica

de fecunda cooperación internacional, tal cual yo he intentado de presentarla aquí, y en la esperanza de que este largo relato no los inste a arrepentirse de esas manifestaciones por las cuales me siento muy emocionado.

Quiero expresarles nuevamente todo mi reconocimiento y mi sincera consideración.

**Christian Clozier**  
Septiembre de 2007.