

INTERVENCIÓN SONORA DE LA PIEZA *COEUR* DE BUSSOTTI

TRATAMIENTO DEL ESPACIO SONORO

SOUND INTERVENTION OF THE PIECE *COEUR* BY BUSSOTTI

SOUND SPACE TREATMENT

Leticia Molinari | molinarileticia60@gmail.com
Universidad Nacional del Sur

RESUMEN

En este trabajo, proponemos un acercamiento a la intervención electroacústica que realiza el compositor Ricardo de Armas en la obra *Coeur* de Sylvano Bussotti, con particular interés en el tratamiento del espacio sonoro. A tal fin, realizamos una descripción de materiales y gestos sonoros, comportamientos y relaciones de conjunto, análisis estructural y de cualidades dimensionales; detallamos los conceptos en juego y algunos enfoques de teóricos como Basso, Cetta, Edelstein y Saitta. Proponemos que la utilización de medios mixtos enriquece y amplía el espacio acústico por vía de la incorporación y edición de nuevas fuentes, la suma de alturas tonales, la extensión del registro y el tratamiento textural, entre otros procedimientos.

PALABRAS CLAVE

Espacio sonoro; estructura; música electroacústica

ABSTRACT

In this work, we propose an approach to the electroacoustic intervention carried out by the composer Ricardo de Armas in the work *Coeur* by Sylvano Bussotti with an interest in the treatment of sound space. To this end, we carry out a description of materials and sound gestures, behaviors and relations of the whole, structural analysis and dimensional qualities. For this, we have detailed the concepts at stake and some of the theoretical approaches as Basso, Cetta, Edelstein and Saitta. We propose that the use of mixed media enriches and expands the acoustic space through the incorporation and edition of new sources, the addition of tonal heights and the extension of the register and the textural treatment, among other procedures.

KEYWORDS

Sound space; structure; electroacoustic music

Proponemos que las intervenciones electroacústicas de Ricardo de Armas en la obra *Intervención sonora de la pieza Coeur de Bussotti* (2020) amplían la dimensión espacial instrumental de *Coeur* (1959) por medio de un enriquecimiento de las fuentes y del tratamiento de las relaciones de ensamble. En su conjunto, aportan a la percepción de la espacialidad la incorporación de nuevas fuentes sonoras, el tratamiento resonante de los timbres instrumentales y sus derivaciones electrónicas y un incremento del campo de alturas con predominio de sonidos tónicos y amplitud de registro, entre otros procedimientos.

I. PRESENTACIÓN

El trabajo del compositor, violoncelista y artista sonoro argentino de Armas es, como su nombre lo indica, una intervención sonora a la obra del compositor italiano Sylvano Bussotti, en la cual cita una composición anterior, *Módulos*, realizada en coautoría con el compositor Ariel Mantiñan. En principio, nos referiremos a estas dos obras.

Módulos (2007), para vibráfono y medios electroacústicos, se divide en tres módulos; de la parte electroacústica de los dos primeros, de Armas extrajo a modo de cita sonidos, motivos de altura y de percusión y ciertas fuentes metálicas de superficie rugosa, entre otros componentes. El estilo compositivo de de Armas se caracteriza por la reutilización y resignificación de materiales que, como entre estas obras, comparten un orgánico similar de percusión de placas y electroacústica y por consiguiente evocan un imaginario sonoro semejante.

Coeur es una obra acústica para un percusionista que integra el conjunto de piezas *Sette Fogli*. Para ella, Bussotti escribió una *partitura de incitación* pues «se utilizan signos gráficos y no palabras, no se explica la idea sino que más bien se la sugiere [...] orienta la ejecución en una dirección más que en otra» (Delalande, 1995, pp. 121-122). Bussotti diseñó cinco segmentos de diastemas, sin clave ni orientación de lectura preestablecida, de diferente extensión y amplitud en los que dibujó trazos que sugieren gestos de intensidad y velocidad cambiantes; además, trazó algunas alturas a modo de anclaje que se leen muy distantes entre sí [Figura 1].

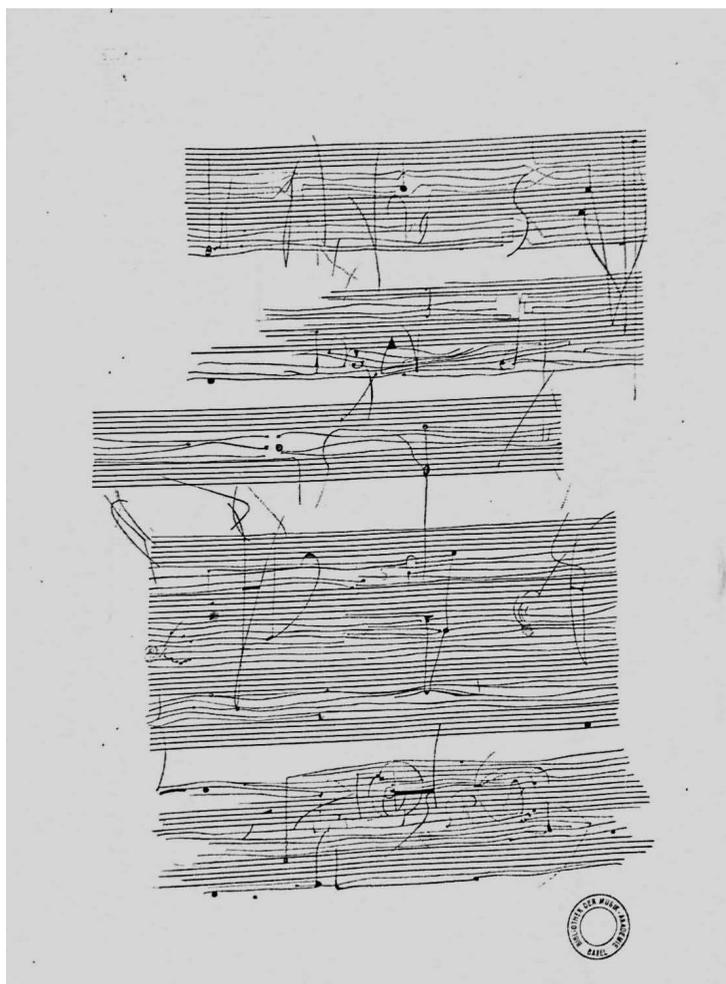


Figura 1. Sylvano Bussotti. *Sette Fogli. Coeur, pour batteur*. Universal Edition, 1963. London

A partir de la grabación de una interpretación acústica de *Coeur*, de Armas incorporó a su espacio sonoro físico el tratamiento espacial de la intervención y lo elaboró transformando los límites espaciales; podemos decir que creó una nueva escena con la apropiación de un original y mediante la operación de intervención sonora. Al respecto, recurrimos a los tres rasgos de la espacialidad del sonido que describe Oscar Di Liscia (2010) comprendidas en la interpretación: la localización en relación con la percepción del oyente que en nuestro caso se trató de la ubicación del micrófono, la reverberación propia del entorno acústico donde se realizó el registro y la directividad o la forma en la que se irradian los sonidos.

II. APROXIMACIONES A LA OBRA

En la descripción de *Intervención sonora de la pieza Coeur de Bussotti*, utilizamos la referencia de tiempos aproximados a modo de guía e incluimos algunas conceptualizaciones. En cuanto a la estructura musical, según Rodrigo Sigal, se trata

de un concepto que surge del análisis perceptivo aplicado a una realización e incluye el procedimiento de seccionamiento necesario para comprender el devenir sonoro: «Un compositor o un oyente examinarán el comportamiento musical como entidades que forman parte de un continuum en concordancia con las reglas musicales de la obra» (2014, p. 75). Esta definición nos resulta útil para describir la obra desde la escucha y desde un abordaje estructural que pensamos estrechamente relacionado con la textura. Al respecto, Raúl Minsburg entiende que la textura de una obra es «la manera en que sus partes o voces se relacionan en un momento o sección determinada y cómo dichas relaciones van evolucionando en el tiempo, cambios que por lo general incidirán en la forma, en las secciones que contenga la obra» (2010, p. 35). Para describir algunos comportamientos texturales, recurrimos a la terminología para texturas corales de Murray Schafer: «los sonidos de una constelación son breves, puntuales y expuestos... la nube es más difusa y rizada, se adhieren en la memoria del auditorio con reverberación real o imaginaria» (1998, p. 45). Finalmente, la noción de campo rítmico pertenece a Carmelo Saitta quien sostiene que se trata de «unidades donde es observable la permanencia de un criterio rítmico organizativo...» (2002, p. 9). Y dentro de esas unidades, María del Carmen Aguilar define como «ritmo libre: un ritmo no uniforme conformado por sonidos separados por intervalos de tiempo no proporcionales entre sí» (2002, p. 19).

III.1. FUENTES, ACCIONES Y DISEÑOS

Entre las fuentes instrumentales se encuentran placas —xilofón, metalofón y marimba—, una variedad amplia de baquetas y mediadores —mazos, madera, varillas de metal, arcos— y accesorios como un gran bloque ranurado de metal, gong, batidores, set de triángulos y placas de metal colgantes. Los modos de acción incluyen frotar, percudir a uno o varios mediadores y tamborileo digital, que producen diseños imprecisos de alturas —mazo sobre marimba, 0:08 y coda en xilofón, 05:37—, *glissandi* —00:22—, texturas semejantes a nubes —placas colgantes, 01:12— y constelaciones —metalofón, 04:46—.

Entre los materiales electrónicos se encuentran fuentes fijas y móviles, preponderancia de sonoridades metálicas sea continuas de diferente extensión —estables y variables en altura y forma— o sonidos impulsivos que en general conforman secuencias breves de alturas tónicas o motivos rítmicos; además, timbres con diferente cualidad de superficie, resonancias y cambios evolutivos de intensidad, velocidad y altura. En esta paleta, las sonoridades se articulan estrechamente con el devenir interpretativo por la imitación del gesto —00:48 rulo de palillo desacelerando entre ranuras metálicas y fuente electrónica— o de la textura material de las fuentes acústicas —sonidos rugosos e iterados, 01:02, 04:55 y 04:35, lisos 02:54-03:12— entre otras estrategias.

Predomina la concertación entre fuentes electrónicas y los timbres derivados de la transformación de sonidos instrumentales. Destacamos las alturas tónicas de intervalos pequeños que diseñan breves motivos de dos alturas en ascenso —fuente electrónica del inicio—, tres y cuatro alturas en movimientos combinados de descenso y ascenso —00:31 y 02:45 respectivamente— y cuatro alturas en escala descendente —02:26—.

III.2. ESTRUCTURA

Proponemos una división en partes que toma como puntos de articulación del discurso los silencios no mensurables en los que coinciden interpretación e intervención. Así, encontramos secciones con diferente grado de acumulación sonora, gradual o por contraste, que se distinguen por los cambios instrumentales del percusionista, sonoridades y variaciones estructurales.

Parte 1. Comienza con una textura abierta de sonidos espaciados y yuxtapuestos y una paleta de timbres instrumentales de madera y metálicos en la intervención. Sucesivas apariciones de una fuente electrónica breve de dos alturas y extinción suave en contextos cambiantes, un sonido impulsivo de baqueta de madera sobre placa de marimba, un trino de palillo entre placas; los *glissandi* también se repiten y alternan entre fuentes acústicas y electrónicas. Nuevas fuentes han ido incorporándose, resonantes y metálicas, desplegando una curva de intensidad hasta el cierre —01:07—.

Parte 2 —01:12-03:33—. La interpretación incorpora metales; escuchamos capas superpuestas bien diferenciadas entre intervención e interpretación y la repetición de los diseños de altura antes descriptos. Además, presenta un encadenamiento de superposiciones parciales entre motivos electrónicos con los que cierra cada sección: rítmica de percusiones rápidas e irregulares lateralizado, cuatro alturas descendentes, sonoridad de platillos y repite escala descendente. Las fuentes metálicas sostenidas, pasajeras y panoramizadas se suceden en toda la sección —02:26—. Para el cierre —02:37—, se incorpora una fuente electrónica continua, lisa, que surge y se sumerge y otra rugosa.

Parte 3 —04:08—. Diferente de las restantes, esta breve parte cuenta con menos componentes unidos por una suerte de relación a dos voces entre intervención e interpretación donde la primera con fuentes rugosas parece reaccionar al gesto, entre liviano y punzante, del intérprete sobre placas y gong. Además, se produce un notable cambio gradual de intensidad alcanzando el momento más suave de la pieza.

Parte 4 y coda —04:17—. Inicia con diversidad tímbrica y de acción, donde la electrónica se estrecha con la interpretación, el refuerzo estridente de la intervención aumenta el sonido y color de los arcos frotados en las placas y contrasta con el sutil tamborileo digital; se van acumulando fuentes pasajeras y se repite el motivo rítmico rallentizado. Coda: estas fuentes unen el paso silencioso de la marimba al xilofón y se retiran; con movimiento veloz y enérgico, anticipado en la parte 3, el instrumentista da cierre a la obra.

III. 3. DESARROLLO

Proponemos que es posible encontrar en la obra dos direcciones simultáneas: un desarrollo narrativo sonoro en un campo rítmico libre al tiempo que motivos, acciones y encadenamientos puntúan en su recurrencia y transformación un movimiento estructural más bien cíclico. Algunos ejemplos: palillo sobre superficie ranurada —00:05— o varilla ranurada sobre placas —04:55—, timbre del gong con un golpe —01:45— y con un trino breve —03:43—, frotamiento para producir un sonido iterado se repite en placas —00:26— y en güiro de metal —00:37—; las repeticiones con transformaciones del motivo electrónico de tres alturas en sus dos versiones, en parte 1 y 2.

Sugerimos que algunos de los ejemplos descritos son fuentes, motivos y secuencias de desarrollos, movimientos y velocidades sonoros mientras que otros son el resultado sonoro de gestos corporales: un accionar de gran expresividad que compromete diferente energía e intención y cuyas variaciones no afectan su identidad y reconocimiento. En ambos casos, son poseedores de una carga de significado que, inmersos en cambiantes contextos texturales, van impulsando el desarrollo de la obra; funcionan, según Sigal, como marcas sonoras que crean límites —por caso, el motivo de tres alturas con el que concluye la primera parte— a la vez que dan continuidad discursiva —por ejemplo, en la parte dos es el encadenamiento sonoro que oficia de un puente entre las secciones— dentro de un universo sonoro tan reconocible como distinto. Describimos el diseño del mazo sobre las placas de marimba: la baqueta de madera acompaña con percusiones espaciadas en registro medio al inicio de la obra mientras que en la mitad y al final del discurso, lo atraviesa con un glissando y hace el rulo entre placas, en una textura abierta de fuentes electrónicas sostenidas que se suceden a intervalos y acumulan densidad e intensidad hacia el final. En la segunda aparición —02:03—, lo preceden dos batidores encendidos sobre las placas, la textura es más densa pues las fuentes electrónicas se yuxtaponen y superponen manteniéndose en un segundo plano de intensidad; el final —02:25— coincide con un motivo de cuatro alturas la secuencia de motivos que oficia de cierre de sección. En su última presentación —05:00— está precedido por la varilla ranurada y el tamborileo en metalofón, el contexto es más sonoro, las fuentes de la intervención tienen mayor presencia, son más variadas y lo colocan en un segundo plano.

Retomando las características de espacialización formuladas por Di Liscia, el material electroacústico mantiene una cercanía con los modos y acciones interpretativas, sus derivaciones y sus formas de relacionarse; así, la intervención potencia tanto los atributos acústicos del espacio físico como la capacidad de propagación y el juego entre distancia y dirección de las fuentes. Hemos detallado cómo los punteos o los *glissandi* de las placas, la resonancia de las fuentes metálicas o las direcciones de alturas se entrecruzan con los materiales sonoros digitales de evolución dinámica y agógica, que se expanden, contraen y se mueven en el espacio. Así la obra da cuenta de lo que para Di Liscia es «otro rasgo característico de la electroacústica: la espacialidad del sonido forma parte del discurso musical, se integra a este» (2010, p. 162).

IV. MARCO TEÓRICO

Según el especialista en el tema Oscar Edelstein, el espacio musical «es la consecuencia perceptiva de la sobreimpresión que las nociones de altura, ritmo, timbre, dinámica, densidad, etc. tienen como factor común, actuando sobre un campo delimitado por distancias y tiempos»; además especifica que el potencial del espacio acústico radica en que «puede ser considerado como un nuevo generador de estructuras, formas y discursos musicales que actualice nociones y parámetros» (2007, p. 1). Desde este enfoque, la confluencia de parámetros del sonido que comparten un mismo campo de desempeño es determinante para la construcción del espacio musical y de tales consideraciones se desprenden dos leyes: en la segunda, más cercana a nuestro interés, establece que «sin fuentes fijas de referencia no hay espacio en el sentido constructivo» (p. 4).

De tal forma, Edelstein diferencia operativamente entre un sistema posicional y mensurable, generador de estructuras y discursos y el llamado sistema abstracto, más vinculado al movimiento, donde se entrecruzan las mediciones de distancias en el plano físico y las valoraciones de magnitudes simbólicas. En este punto, el investigador Gary S. Kendall acuerda con Rumsey cuando diferencia las cualidades espaciales de los sonidos que «tienen que ver con la tangibilidad de los aspectos tridimensionales del sonido, incluyendo propiedades como ancho y distancia» (2009, p. 244) y las cualidades o propiedades de las salas y los espacios físicos como es la reverberación. Así confluyen categorías espaciales medidas objetivamente junto a otras que no y a tal cruce le atribuye un desfasaje perceptivo entre una señal sonora y la imagen percibida.

Según Edelstein, para lograr la audición del espacio musical se requiere de fuentes fijas y, en diálogo con estas, las fuentes semifijas y móviles, lo cual favorece la percepción de distancia; las posiciones y desplazamientos de sonidos y las relaciones que orientan la escucha en el espacio comprometen también a las intensidades y a los registros de altura. Solo en estas relaciones, que se establecen a partir de lugares fijos, Edelstein entiende que el espacio se transforma en un verdadero continente de los eventos sonoros donde es posible desplegar timbres, texturas y demás atributos sonoros dimensionales. Cetta retoma este pensamiento refiriéndose a la coexistencia de dos espacios: uno dentro de la obra, en general asociado al timbre y donde tienen lugar los comportamientos texturales, y otro fuera de la obra, es decir, su entorno físico y la disposición instrumental. Se trata de una unión que tiene «el propósito de dar sentido a la composición musical centrada sobre la localización espacial del sonido» (2009, p. 271), un intercambio fructífero de trayectorias de exteriorización o espacialización e internalización. En esta misma línea, Pablo Fessel se detiene en el paso del espacio inmanente de la música al espacio físico, un pasaje en el que operan y son protagonistas los parámetros antes mencionados y agrega: «La estratificación implica pensar la textura en términos de una disposición de los materiales, y es precisamente en la idea de disposición que se establece un vínculo con el espacio» (2009, p. 268).

Al respecto, Edelstein afirma que tal disposición permite la reconstrucción mental del espacio sonoro al cual las fuentes móviles aportan direccionalidad de movimiento, diferentes ubicaciones y formas de proyectarse. Para Gustavo Basso la localización «refiere a juicios vertidos sobre la dirección y distancia a la que se encuentra la fuente acústica» (2006, p. 191) y la lateralización da cuenta de la localización en relación con el oyente.

Varios atributos hacen a la complejidad del sonido y de su audición en relación con el espacio, entre los cuales la intensidad que se relaciona con la percepción de sonoridad, sensación por la cual «los sonidos pueden ser ordenados en una escala que se extiende del silencio a lo muy sonoro» en palabras de Basso (2006, p. 57). La sonoridad da cuenta de una ubicación o localización fija y la distancia a la que se encuentra la fuente según se mantenga constante; así también, sus cambios nos remiten a la perspectiva y al movimiento en el espacio, en tanto una variación gradual de intensidad, crea la idea de alejarse o acercarse.

En cuanto al timbre, Saitta sostiene ya no es entendido como una variable más del sonido sino como «un parámetro multidimensional, es decir, el resultante de la interacción de las demás cualidades» tanto física como perceptivamente (2016, p. 2) y aclara que la importancia de «aquellas variaciones del sonido que dependen de la ejecución instrumental y que no pueden ser fijadas por medio de la escritura musical, pero que sin embargo son parte sustancial del nivel expresivo de la música» (p. 6) en acuerdo con Pablo Araya (2018) quien relaciona cambios de color con modos de ejecución. En esta obra, destacamos la relación entre el timbre y la ejecución de momento que esta es recuperada en los sonidos electrónicos.

Según Basso, a diferencia del timbre y la sonoridad, «solo la altura tonal y el tiempo constituyen medios capaces de portar forma» (2006, p. 149), es decir, de preservar información estructural pese a cambios y traslados y, más complejo aún, el tiempo que abarca la textura en tanto el modo de ordenar los sonidos en relaciones, las secuencias, el movimiento, la velocidad y las duraciones, estas últimas organizadas como parte del ritmo.

V. CUALIDADES DIMENSIONALES

En *Intervención sonora...* encontramos algunas características sonoras cuyo uso destacado da cuenta de la relevancia constitutiva del espacio. A modo orientador, recurrimos a los niveles de inclusión de Rumsey como «categorías generales de organizaciones jerarquizadas» (2009, p. 244): fuentes o materiales sonoros individuales, ensambles o conjuntos, sala o recinto y la escena auditiva completa, en orden creciente de inclusión.

V.1. INTENSIDAD

La intensidad se asocia a la percepción de la distancia y en esta obra su elaboración se pone de manifiesto tanto en materiales como en sonoridades de conjunto a través de lejanías y aproximaciones, pasajes y fugacidades. Así, entre las fuentes fijas de la intervención, escuchamos sonidos que surgen y desaparecen en el silencio y otros que, como los motivos de alturas o percusivos, decrecen o bien que se presentan sucesivamente con menor fuerza; entre las fuentes móviles, la panoramización y lateralización refuerzan estas percepciones de la intensidad. En cambio, en la interpretación, las intensidades son menos graduales e incluso contrastantes pues gestos muy suaves se intercalan con y dan paso a otros más enérgicos.

En el nivel de los ensambles, el tratamiento de la intensidad en general es gradual y contribuyen los timbres que van conformando tramas de diferente espesor. La primera parte inicia con intensidad media de sonidos que se suceden y se agregan creciendo tanto la densidad como la intensidad para decrecer hacia el silencio. La segunda parte comienza con mayor intensidad que la anterior y disminuye entre las secciones. En cambio, la tercera contiene el segmento más enmarcado por percusiones fuertes, mientras que la cuarta sostiene su intensidad para liberar bruscamente la energía al final.

V.2. VELOCIDAD

La intensidad también interactúa con la velocidad en la orientación de la escucha

hacia diferentes puntos. Percibimos una superposición de tempi diferentes entre la percusión y las fuentes electrónicas y diversos ritmos de presentación de fuentes, espaciadas o en rápida acumulación; además, los agrupamientos rítmicos electrónicos son precisos e imitan pulsaciones en desaceleración.

V.3. TEXTURA

En la textura se dan las superposiciones totales y parciales entre fuentes acústicas, entre sonidos electrónicos y entre ambos. Hemos visto que se produce tanto una especie de fusión por imbricación como diferente grado de acumulación de materiales que mantienen su identidad, capas que se van sumando hasta alcanzar momentos de diversidad tímbrica densa, pero de gran independencia. Tal vez sea más apropiado decir estratificaciones ya que distinguimos diferentes planos rítmicos, fuentes electrónicas e acústicas con su propia evolución, configuraciones cambiantes de material que se enlazan por yuxtaposición o superposición, a veces solapados y otras por contraste.

V.4. ALTURA

El trabajo con las alturas incluye sonidos con diferente grado de tonicidad; si bien predominan las alturas tónicas, también hay escalamiento de ruidos acústicos y electrónicos —por ejemplo, varilla ranurada sobre placas y borde, fuentes rugosas—. El registro de altura es cambiante, a veces muy distante entre las líneas sonoras: la línea de mazo en placas graves carece de un perfil de alturas definido, pero amplía el registro por ubicarse lejana del resto de los eventos; otras veces, por el contrario, se ubican muy cercanas como son las fuentes electrónicas y la percusión en placas colgantes. Los motivos melódicos instrumentales, se caracterizan como conjuntos de sonidos que provienen de una gestualidad sobre los instrumentos afinados. La intervención trabaja con esos motivos de alturas y recupera parte de esa acción en sonidos impulsivos y en el desarrollo de otros más sostenidos; también encontramos pasajes entre interpretación e intervención en los que la altura fija se combina con los motivos alternadamente.

V.5. TIMBRE

Se trata de un atributo que cohesiona los discursos acústico o electrónico, en la concertación y la imbricación, también en la imitación de los ataques y la forma en que se solapan. Los timbres predominantes son metálicos y de maderas y, dentro de estos dos grupos, una variedad de colores es resultado del uso de los mediadores en la interpretación y el trabajo de edición de sonido en la intervención; ambos confluyen en la función expresiva logrando climas de ensoñación, misterio o agitación. La relación entre los timbres en general es de concertación e imbricación —en percusiones sobre el gong y el triángulo y el frotamiento de arcos en las placas—.

VI. A MODO DE CIERRE

Las secciones en que dividimos el análisis de *Intervención sonora...* contienen fuentes móviles y fijas entrelazadas en el diseño de puntos y recorridos y se suma la simulación de movimiento por panoramización que propone a la percepción el seguimiento de diferentes trayectorias; también se aparenta la extensión del espacio por lateralización que remite a la localización en planos de distancia. La obra propone sensación de volumen por la magnitud sonora que logra a través de la amplificación, la configuración

de fragmentos más estáticos o dinámicos con cambios graduales o bruscos.

En los campos electrónico e instrumental encontramos la recurrencia de motivos breves a modo de señalizaciones ocasionales. Una suerte de movimiento cíclico que ofrece bifurcaciones al avance de la obra entre repeticiones y variaciones.

Recuperamos las nociones de intensidad, timbre, textura, altura y velocidad como dimensiones que en esta obra aportan a la construcción perceptiva del espacio. Sostenemos que la idea de espacio guía y subyace en la elaboración, tratamiento y selección de fuentes móviles en su estrecha relación con las fuentes fijas, además, de la riqueza tímbrica y de color del instrumental derivaron, en gran medida, las fuentes electrónicas las que enriquecieron su espacialidad.

El lugar destacado de la gestualidad también nos recuerda la construcción del espacio en tanto el gesto se desarrolla en un tiempo según su velocidad y ocupa un espacio según su direccionalidad o su amplitud. De tal modo, encontramos motivos y secuencias instrumentales resultado sonoro de decisiones interpretativas con atributos de movimiento —implícito— de alturas, velocidad de impulsos, sostén y detención que la intervención rescata, transforma y moldea abriendo un abanico entre la familiaridad y el extrañamiento en relación con el timbre. Los motivos que se presentan y reaparecen en un instrumento inmersos en diferentes contextos, reconfiguran sus relaciones y, en concertación con ellos, las fuentes móviles fortalecen las dimensiones que construyen la idea de un nuevo espacio.

En su artículo *Intervención, apropiación, cita y resignificación*, de Armas (s.f.) sostiene que en sus intervenciones tiene especial cuidado en que «el objeto intervenido [...] no pierda su identidad estética, aunque cambie su nivel de significación original [...]». La idea es agregar, sumar, modificar, pero sin que el material pierda sus propiedades esenciales» (p. 3). Para lograrlo, busca la mejor relación entre material a intervenir y material que la interviene.

Por las consideraciones anteriores, pensamos que *Intervención sonora de la pieza Coeur de Bussotti* da cuenta de esta mirada y entendemos que el espacio sonoro forma parte importante de su estructura en tanto el espacio interno de la propuesta de Bussotti en esta interpretación es proyectado hacia un espacio más amplio y diverso en la intervención de de Armas; en esta, las formas y los conjuntos sonoros son mediados e integrados, articulan procesos de continuidad y discontinuidad, adquieren movilidad y juegan relaciones cambiantes de figura y fondo.

REFERENCIAS

Aguilar, M del C. (2002). *Aprender a escuchar música*. Antonio Machado libros.

Araya, P. (2018). Objetos sonoros y configuraciones texturales dinámicas del sonido en la música instrumental contemporánea. *Perspectiva Interdisciplinaria del Laboratorio de Creación Musical*, 1(2), 97-136.

de Armas, R. (s.f.). Intervención, apropiación, cita y resignificación: ampliando el espectro creativo. <http://www.ricardodearmas.mibvc.com.ar/>

Basso, G. (2006). *Percepción Auditiva*. Universidad Nacional de Quilmes.

Cetta, P. (2009). Integración de la música al espacio virtual. En: G. Basso, O. Di Liscia y J. Pampin, (Comps.), *Música y Espacio: ciencia tecnología y estética* (pp. 271-286). Universidad Nacional de Quilmes.

Delalande, F. (1995). *La Música es un Juego de Niños*. Ricordi.

Di Liscia, O. (2010). Algunas reflexiones sobre la espacialidad del sonido en el marco de la producción discográfica comercial y la música electroacústica. *LIS-Letra imagen sonido-Ciudad mediatizada*, (5), 158-162.

Eguía, M. y Edelstein, O. (2007). The Acoustic Grid [La Grilla Acústica]. En A. Barboza (Ed.), *Insert-zehn Kooperationen zwischen kunst und wissenschaft* (pp. 30-36). Gutleut Verlag.

Fessel, P. (2009). Descentramiento y concreción del espacio en la música del siglo XX. En G. Basso, O. Di Liscia y J. Pampin (Comps.), *Música y Espacio: ciencia tecnología y estética* (pp. 261-269). Universidad Nacional de Quilmes.

Kendall, G. (2009). La interpretación de la espacialización electroacústica: atributos espaciales y esquemas auditivos. En G. Basso, O. Di Liscia y J. Pampin (Comps.), *Música y Espacio: ciencia tecnología y estética* (pp. 241-258). Universidad Nacional de Quilmes.

Minsburg, R. (2010). Percepción de la simultaneidad sonora en música electroacústica. En *el Límite. Escritos sobre arte y tecnología*, (1), 35-43.

Murray Schafer, R. (1998). *Cuando las palabras cantan*. Ricordi Americana.

Saitta, C. (2016). El timbre como factor estructurante. *Espacio Sonoro*, (40), 1-9.

Sigal, R. (2014). *Estrategias compositivas en la música electroacústica*. Universidad Nacional de Quilmes.