



Philippe Moënne-Loccoz

Desde muy joven actuó en el escenario en grupos de *jazz* (guitarra, contrabajo, mandolina, composición, improvisación) y música tradicional. Gracias a su exposición a estos estilos musicales y a su afán creativo, se interesó por la exploración tímbrica, lo que lo llevó a trabajar en la composición y a matricularse en un curso de composición electroacústica en el Conservatorio de Ginebra de 1979 a 1982.

Participa en grupos de improvisación instrumental como *FREQUENCE7* (un septeto con repertorio del siglo XX) en Ginebra, luego con el *Trio COLLECTIF* en Annecy/Ginebra (música improvisada, obras de repertorio y composiciones personales), y actualmente con el ensemble electrónico en directo *The Sound Quartet* (Estocolmo). Miembro fundador y director del centro de creación musical *MIA* (*Musiques Inventives de Annecy*, anteriormente *Collectif & Cie*), de 1982 a 2011.

Las obras creadas por Philippe Moënne-Loccoz se inscriben en el movimiento de la música electroacústica: para soporte único, en tiempo real (electrónica en vivo), para diferentes formaciones y temáticas (paisajes sonoros para exposiciones, obras para ensembles y orquesta armónica, para instrumentos con sonidos electrónicos y vídeo, para dispositivos interactivos, videoarte, vídeo de danza, música para teatro...). Sus piezas recientes se inspiran en el trabajo sobre las cualidades intrínsecas del sonido, propias de la músicapectral, desarrollando la idea de una música «espectral concreta».

ORO MOLIDO. - *Hola Philippe, es un placer darte la bienvenida. Me gustaría comenzar esta serie de preguntas con tus inicios musicales. Leí que tus primeros intereses musicales fueron el rock, el jazz y la música tradicional. ¿Qué te llevó a dedicarte a la música electroacústica?*

PHILIPPE MOËNNE-LOCCOZ. - Desde pequeño, siempre quise hacer música. Escuchaba música tradicional y clásica; todos los instrumentos me fascinaban. Tras tomar clases particulares que me llevaron a cantar acompañado de guitarra acústica, rápidamente me sentí atraído por la guitarra eléctrica, adentrándome en la música pop, el *blues*, el *hard rock*... en particular **Jimi Hendrix**, **Eric Clapton**, **BB King**, **The Rolling Stones**...

Estaba convencido de que esta era la música "que había que hacer", de que no había otra, de que la música clásica estaba obsoleta, ¡acabada!. Un día, mientras tocaba con mi banda de *rock* en un festival, asistí a un concierto de *Free Jazz* que me encantó, me atrajo, me fascinó. Me pareció genial (era un grupo regional bastante conocido, cercano a **Art Ensemble Of Chicago**). Esto me llevó a cuestionar mi trabajo con la guitarra eléctrica, las progresiones de acordes y los sistemas rítmicos simples.

Al tener que tomar las riendas de mi vida, toqué en grupos de baile y fundé un grupo de música folk muy presente en los años '70 y '80. Aprendí a tocar la mandolina para tocar esta música, porque se necesitaban músicos solistas; había demasiados guitarristas. La mandolina, la guitarra y el canto me permitieron ganarme la vida y pagar mis estudios, ¡aunque mi familia no estaba de acuerdo con mi plan de vida! Trabajé con músicos de *free jazz* y dejé la guitarra para dedicarme al contrabajo, mucho más interesante porque ofrecía enormes posibilidades sonoras. Siempre he sido un "intérprete de sonidos, de ruidos", y ahí encontré mi camino. Seguí un curso muy interesante de *free jazz* con el saxofonista **Steve Lacy**, que reforzó mi proyecto de tocar música "free" y me inspiró a componer, a "organizar" los sonidos, solo o en grupo, tal como los escuchaba.

Después ingresé en el conservatorio para estudiar seriamente música clásica y contrabajo. Al finalizar mis estudios en este conservatorio (Annecy, Francia), contacté con el Conservatorio de Ginebra (Suiza), una ciudad cercana a Annecy, que me ofreció el curso de composición electroacústica. Fue inaugurado por el músico y compositor **Rainer Boesch**, del *GRM* (alumno de **Pierre Schaeffer**) y del Conservatorio de París (promoción de **Olivier Messiaen**), y colaborador del *IRCAM* de París. Cursé cinco años de composición electroacústica en esta brillante clase, donde compuse mi primera música y trabajé con **Luc Ferrari**,

François Bayle, un poco con **Helmut Lachenmann** (con el *Arditti Quartet*), y, especialmente, conocí a **Tristan Murail**, con quien descubrí la idea de componer la llamada música "espectral". También cursé composición por ordenador en el *IRCAM* de París y en el *GMEB* de Bourges (ya desaparecido). Posteriormente, conocí y trabajé con **Pierre Henry** y Pierre Schaeffer. Durante este período, y hasta 1987-88, participé (al contrabajo) y experimenté con mis primeras obras de escritura mixta en el grupo **Fréquence 7**, creado en el entorno del conservatorio por mis compañeros. Interpretamos nuestras propias creaciones, practicamos la improvisación generativa e interpretamos obras de **Stockhausen, Cage, Kagel...** Con este grupo dimos muchos conciertos, hicimos grabaciones para la RSR (Radio Suisse Romande) y la televisión suiza (programa para público joven).

O.M.- *Tus estudios en el Conservatorio de Ginebra (Suiza) te llevaron a tomar el trabajo muy en serio, a compartir tus primeras composiciones con Guy Reibel, Jean-Pierre Drouet, Luc Ferrari, Christian Clozier o Gérald Bennet, a crear piezas de música electroacústica y composición asistida por ordenador. En este acto de creación musical en tiempo diferido, ¿qué tipo de notación utilizas?*

P.M.-L.- He experimentado con muchas maneras diferentes de componer durante estos años con los músicos que mencionas. He aprendido principalmente en clases o en trabajo colectivo:

- La composición "empírica" específica de la música electroacústica; el comportamiento intrínseco del sonido (o sonidos) que determina la forma de la pieza. He desarrollado la mayor parte de mi obra compositiva sobre este modelo. La mayoría de las veces, compongo sin nada inicial *a priori*, solo con la idea de crear una pieza "concreta" de duración fija, dejándome guiar por las mezclas y transformaciones que intento. Me gusta esta situación de empezar con una "página en blanco" y construirla según los recodos de los caminos, encuentros increíbles que se producen mediante la edición, la mezcla, la extensión y el filtrado. Poco a poco, la pieza va tomando forma.

- La escritura tradicional no me satisface del todo, demasiado restrictiva, y debo decir que... no he continuado este trabajo por falta de interés. Puedo citar algunas de mis obras mixtas: "Inventions" (para violín, contrabajo y sonidos electrónicos), "Jeux Nomades" (para voz y sonidos electrónicos), "L'homme debout" (percusión, para sonidos electrónicos y vídeo), "Étoiles" (para orquesta armónica y sonidos electrónicos), "Limites extrêmes" (flauta, clarinete, violín, violonchelo y sonidos electrónicos), "Miroirs en DUO I" (para viola y transformaciones en tiempo real), "Miroirs en DUO II" (para flauta en sol y transformaciones en tiempo real). Soy muy consciente de que los compositores actuales han desarrollado formas de escritura que les permiten crear música realmente interesante, a través de intérpretes clásicos, dando resultados muy cercanos a la nueva estética que busco producir (**Lachenmann, Murail, Ferneyhough...**). He descubierto un trabajo de escritura muy avanzado con **Tristan Murail**, quien concibe sus obras en la línea de investigación de Pierre Schaeffer (*musique concrète*) y utiliza la escritura armónica en 1/4 y/o 1/8 de tono para obtener los timbres deseados. Escribe sistemas de compases muy complejos que le permiten desarrollar su música con la fluidez deseada según el sonido inicial, evitando efectos de escansión. Escribí música electroacústica de este modo (espectral), trabajando con un solo sonido que proporcionará todo el material y definirá la forma de la pieza (ver más adelante).

- Desarrollo aplicaciones específicas (parches) para Tristan Murail con el software MAX/MSP, de modo que algunas de sus piezas mixtas se interpretan en concierto y otras con vídeo. Los sonidos y las imágenes deben estar sincronizados con el conjunto instrumental, respondiendo a la indicación del director.

Se trata, pues, de escribir una parte orquestal que permita la activación de sonidos e imágenes electrónicos mediante el protocolo MIDI. De esta manera, los sonidos y las imágenes se vinculan perfectamente con el progreso de la obra. Un músico teclista se integra en el grupo instrumental. También creé parches para los compositores **Thierry Blondeau** y **Gérard Zinsstag** (Suiza).

- Escritura esquemática, que proporciona nociones de masa, densidad y timbre, dejando una parte de la interpretación a los músicos (por ejemplo, "Índices", pieza que describe las fluctuaciones de los índices bursátiles, para 4 voces, para cualquier instrumento o voz, o 4 grupos). Recientemente escribí una pieza para smartphones, "Suite Baroque pour Terminaux de Poche", basada en aplicaciones desarrolladas por un centro creativo francés, el *GRAME* (Lyon). Estas aplicaciones permiten el uso de sensores de movimiento (gestos) en teléfonos inteligentes (Android o IOS) para controlar sonidos y efectos de sonido.

- Escritura automática, gracias a aplicaciones que escribo en MAX/ MSP, que intentan describir mi forma de pensar sobre la música. Estas aplicaciones pueden crear sonidos a partir de fragmentos pregrabados y/o sonidos tocados en vivo, frente a un micrófono o capturados por células piezoelectricas. Con una aplicación produzco movimientos "MIDI" que luego son interpretados por diferentes sintetizadores y/o samplers. Este tipo de trabajo también se realiza mediante comandos de gestos, principalmente a través de células infrarrojas. Estos modos de escritura de gestos me brindan eventos sonoros que luego compongo usando software de edición y mezcla.

- Escritura "espectral". He escrito una serie de piezas electroacústicas inspiradas en la idea del desarrollo espectral. Este trabajo consiste en utilizar un solo sonido o un pequeño grupo de sonidos elegidos según su

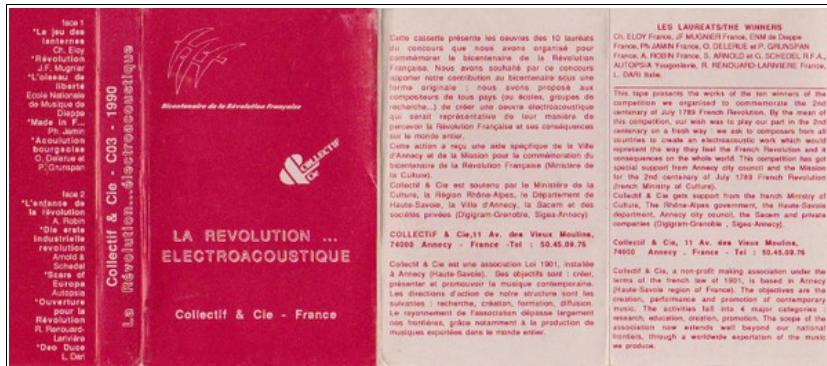
comportamiento y timbre: mandolina, guitarra, gritos de ganso, arpa, Cristal Baschet, didgeridoo, saxofón, clarinete, campana de iglesia... Esta serie, parte de la cual se publicó en dos CDs, se titula *Quelques Intrusions dans le Domaine de l'Unique 1&2*.

Quelques Intrusions.... es un trabajo de composición apasionante para mí, con una limitación (sin transposiciones, aparte de las octavas), pero que es muy fácil de superar para lograr los efectos y transiciones deseados. En mi caso, es música que puede relacionarse con la música minimalista, posiblemente con la llamada música de masas, rara vez con la música repetitiva. Creo que podemos considerar esta música como "concreta-espectral". Esto se opone, de hecho, a la música electroacústica más tradicional, para la cual los compositores utilizan una prolífica cantidad de sonidos, creando "imágenes sonoras", "cine para los oídos". Por supuesto, a menudo también suelo emplear esta forma de componer.

• Escritura "restringida" a instalaciones audiovisuales, a veces interactivas. Continúo estas creaciones, en particular con el creador **Hervé Bailly-Basin**. Hemos producido numerosas obras que han tenido una amplia difusión: Museum National de Taipéi (Taiwán), festival Sonic Art (Bélgica)... Nos conocimos en torno a la idea de establecer una relación "íntima" entre imágenes y sonido, dando lugar a lo que podría ser el sonido de imágenes generadas por ordenador y/o lo que... podrían ser imágenes de sonidos "inventados", por supuesto, integrando la noción del tiempo.

También trabajo con otras artistas visuales: **Annie Clerc** y **Sandra Pollet**, creando música simultáneamente con la obra plástica.

O.M.- *Tras estas primeras experiencias como músico y compositor, iniciaste una etapa importante en tu vida dirigiendo el estudio de la asociación Collectif & Cie (dentro del departamento de música informática, donde impartiste clases de composición en la escuela de música y danza de Annecy). Paralelamente a la dirección de este centro de creación y docencia, tuviste la oportunidad de profundizar en diferentes formaciones y temáticas: desde paisajes sonoros y obras para conjunto y orquesta hasta la interacción con dispositivos mediante interfaces gestuales sensibles a la luz infrarroja, los ultrasonidos y la bioelectricidad. ¿Qué cualidades observas en los estudiantes que asumen el reto de buscar nuevas vías de investigación en el proceso de enseñanza de la creación contemporánea?*



P.M.-L.- *Collectif et Cie (C&C) fue un Centro de Creación Musical que experimentó una auténtica evolución con la llegada de la izquierda al poder en 1981, lo que incrementó significativamente el presupuesto para cultura e implementó una descentralización global, lo que nos proporcionó importantes recursos financieros para nuestro desarrollo. C&C recibió al mismo tiempo ayudas de las autoridades regionales y locales. Estos socios financieros nos animaron a contactar con el Conservatorio de Música de Annecy para formarnos. Como resultado, los cursos de composición electroacústica que habíamos creado se integraron gradualmente en el Conservatorio. Los estudiantes se formaron en composición electroacústica y mixta, y se les ofreció la lutería digital que desarrollamos. La utilizaron, bien para producir elementos sonoros que constituirían su composición final (para algunos la música), o bien para realizar talleres creativos en escuelas y centros para personas con discapacidad.*



Con *Collectif & Cie* y posteriormente con **MIA** [Musiques Inventives d'Annecy], pude invitar a numerosos compositores y grupos musicales mixtos de renombre nacional e internacional, realizar encargos y producir numerosos conciertos en gira por toda Europa.

Con nuestro grupo **Trio Collectif**, fundado junto con **AMEG**, la organización hermana de **C&C** en Ginebra, dimos conciertos en toda Europa, Canadá y Estados Unidos. En residencia en Canadá (Banff Center), con el **Canadian Electronic Ensemble** de Toronto, grabamos el CD *supertrio* y ofrecimos conciertos en Canadá y Europa.

O.M.- *Paralelamente a este periodo de dirección, creaste el sello editorial Collectif & Cie, que publica obras de autores como Jean-Louis Belmonte, Alain Basso, Joseph Raguin, Patrick Rutgé y Pascal Liguoro, entre otros. Todos ellos están vinculados a este centro de estudios musicales de Annecy. Estos compositores trabajan en el desarrollo de un amplio espectro de sonidos mediante procesos de síntesis modular analógica y digital, transformando objetos cotidianos o sonidos del paisaje sonoro mediante procesos informáticos. ¿Qué te aportó poder enseñar a estos talentosos compositores residentes en la ciudad de Annecy? ¿Qué valor le das a esta etapa de tu vida profesional?*



P.M.-L..- Fueron momentos muy importantes en mi vida como compositor; transmitir es algo muy difícil que requiere desarrollar tu pensamiento musical personal y profundizar en el dominio de las técnicas específicas de esta música. Sabiendo que las tecnologías han evolucionado mucho en este periodo, y que las técnicas analógicas se convertirían en digitales, tuve que capacitarme con regularidad, lo que me permitió descubrir nuevas maneras de componer. Por lo tanto, se trataba de un sistema de intercambio de experiencias más que de una formación literal, aunque los ejercicios fueran necesarios para ganar confianza, aprender y comprender las tecnologías. La enseñanza de la composición consiste en escuchar, comparar, resolver, comentar los ejercicios de los estudiantes, dar instrucciones a quienes tengan dificultades y realizarlos. Por supuesto, hay ejercicios técnicos necesarios para aprender técnicas de grabación, procesamiento, mezcla o espacialización de sonido, por ejemplo.

O.M.- *Entre estos compositores, me gustaría mencionar a Alain Basso. Este artista residente en Auvernia, Ródano-Alpes, comenzó su actividad musical en grupos de rock experimental y luego estudió contigo en la Escuela de Música y Danza de Annecy. Además de haber practicado disciplinas como el canto y la danza, dedica parte de su tiempo a la creación de proyectos audiovisuales. ¿Qué opinas de esta forma de creación basada en la transformación de sonidos concretos del paisaje sonoro?*

P.M.-L..- Por supuesto, es una idea muy interesante, un gran número de músicos se apropiaron de este tipo de composiciones escuchando/respetando los sonidos naturales, extrayendo significado de su escucha, dando nuevas obras. Este campo es muy amplio, y la conciencia de la ecología (ecoacústica) tiene mucho que ver con él, casi tanto como la idea del patrimonio sonoro. El trabajo de creación musical basado en secuencias grabadas de paisajes sonoros aún está en sus inicios; es posible utilizarlas literalmente para obtener datos de comportamiento que conduzcan al análisis/resíntesis y, por qué no, a la obtención de imágenes. Aquí encontramos un tipo de "composición asistida por la naturaleza", mediante el comportamiento de movimientos muy complejos creados por los humanos, la naturaleza, la fauna, el clima, etc.

El aspecto ecológico apareció a nivel del sonido, sobre todo en relación al concepto de contaminación acústica ya señalado por **Murray Schafer** en su libro "El paisaje sonoro" (1977).

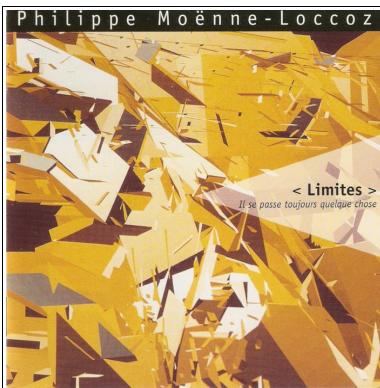


Un ejemplo de una toma de conciencia en este contexto de *Musiques Tracées*: el compositor **Jean-Luc Guionnet**, invitado a crear una obra en el lago de Annecy (Alta Saboya-Alpes) observó una contaminación acústica muy significativa relacionada con la circulación ininterrumpida de barcos a motor y coches por el lago, día y noche. Sin embargo, pensó que obtendría resultados sonoros interesantes gracias a la masa de agua presente, ligeramente en movimiento, y a las montañas que rodeaban el lago. No le era posible crear otros sonidos que un auténtico caos, aún así produjo una pieza electroacústica [*LAC (Lake, Herbal International*, 2015]. La presentación pública casi provocó un escándalo, ya que los funcionarios electos presentes afirmaron que se trataba de una visión "negra" de este magnífico lago de Annecy, tan bello en las postales y que atraía a tantos turistas. No comprendían que el sonido también formaba parte del paisaje... ¡y que semejante oleada de sonido era muy problemática!

O.M..- Otro compositor digno de mención es **Alain Savouret**, quien tuvo la idea de crear una colección de archivos sonoros de la región de Saboya, con la producción de una colección de obras bajo el título *Musiques Tracées de Savoie*, que enriqueció la investigación para dar a conocer los archivos sonoros que abarcan la música tradicional, así como los testimonios de los habitantes de la región a través de la tradición oral. ¿Qué significa para ti que estas grabaciones se hayan convertido en un documento histórico para el estudio y la investigación del patrimonio cultural y social de esta región?

P.M.-L..- Lamentablemente, este trabajo de grabación, titulado "Mémoire Sonore du Département de la Haute-Savoie", se interrumpió después de unos años debido a la cancelación del presupuesto asignado por el Departamento de la Alta Saboya. Este es el problema "político" de las autoridades locales, que no tienen la financiación de la cultura entre sus prerrogativas, ya que esta financiación es competencia del Estado, que a menudo puede ser respaldada por Ayuntamientos y Departamentos pero solo de forma voluntaria. Tuvimos que interrumpir la recopilación de sonidos sin haber alcanzado el objetivo establecido (varios valles bien definidos, varios espacios en la ciudad y en la montaña...). El banco de sonidos generado nos permitió, de hecho, realizar encargos a compositores, dando vida a estos espacios sonoros.

Alain Savouret, al instalarse en nuestra estructura, tuvo la idea de un sello discográfico que permitió la creación de varias músicas que, además de su presentación en concierto, se publicaron en el CD *Musiques Tracées de Savoie*, que luego acortó a "Musiques Tracées", con el objetivo de evitar su consideración y promoción por parte de grupos políticos independentistas, cuyas consideraciones no eran en absoluto artísticas, o incluso contradecían nuestra propia existencia.



O.M..- En tu primera grabación, *Limites*¹ (Collectif & Cie, 2000), seleccionaste seis piezas de música electroacústica basadas en la voz transformada mediante procesos informáticos que utilizan granos en la textura de partículas cada vez más pequeñas. ¿Qué factores tuviste en cuenta para seleccionar estas composiciones?

P.M.-L..- Esta monografía no era estrictamente temática, sino un reflejo de mi trabajo en este período, que de hecho se centró en una importante presencia de la voz.

Integro voces con mucha frecuencia en mis composiciones, aunque es difícil ir más allá de su tratamiento mediante procesos electroacústicos —para no caer en lo anecdótico—, las utilizo como si fueran un objeto sonoro. Me gusta la presencia humana en mi música; creo que eso le da fuerza a mi historia. En este caso, la historia era un poco agresiva; para mí, era una forma de "contar" momentos difíciles, de intentar superar la vida "desde cero" hecha de placeres, de dificultades en las relaciones humanas, discursos políticos absurdos, opuestos a la vida interior, la mía en todo caso. Y también mientras busco en cada giro el "momento favorable" (ver **François Nicolas**: *Le monde – Musique. I - L'œuvre musicale et son écoute*. Edition Aedam Musicae, Paris, 2014).

O.M..- Lo que no pasa desapercibido al escuchar el álbum es la gran variedad de texturas tímbricas y frecuencias dinámicas en las que las partes instrumentales se destacan en relación con los procesos vocales, estructurados aleatoriamente. ¿Cuánta importancia le das al azar al componer una pieza?

P.M.-L..- Le doy mucha importancia al azar al construir mi música. Considerando que todos los elementos sonoros, sean los que sean, son inestables, no están totalmente dominados —en la música concreta los sonidos son ricos en movimientos y resonancias—, utilizo o incluso acentúo estos comportamientos median-

¹ Rogelio Pereira reseñó este álbum, <*Limites*>. (*Il se passe toujours quelque chose*), así como un artículo acerca de *Collectif & Compagnie* en *Oro Molido* nº 2, junio 2001, pp. 71-74.

te transformaciones que me resulten satisfactorias. Esto puede parecer arriesgado: experimento varias veces con herramientas que conozco, obteniendo muchos fragmentos; solo conservo unos pocos, aquellos que me ofrecen un paso adelante, un nuevo camino. Realizo transformaciones preservando al máximo el comportamiento inicial de los sonidos iniciales. Aparecen muchos callejones sin salida, y tengo que reiniciar la investigación con frecuencia antes de encontrar el elemento que me parezca posible y que constituya un avance para la pieza.

O.M.- *Otras piezas del álbum aluden, a través de instrumentos electrónicos, a una visión antropológica y visceral del ser humano, así como a las contradicciones a las que se ven sometidos nuestros oídos en la transformación de texturas. ¿Qué relaciones estableces entre composición e improvisación en esta superposición sonora?*

P.M.-L.- En mi opinión, no hay diferencia entre improvisación y composición cuando trabajo "à la table"; componer es inventar, es la posibilidad de volver a la pieza a voluntad, de cambiarlo todo si es necesario. Aquí se trata, de hecho, de una forma de improvisación, ya que la música nace progresivamente, sin partitura, guiada únicamente por mi proyecto y mi voluntad. Mi proyecto puede ser, por ejemplo, trabajar solo a partir de un sonido, de un grupo de sonidos o de una idea de investigación específica. Por ejemplo, actualmente trabajo en mi estudio personal, equipado con una cúpula de 16 canales, en la composición de música creada con un dispositivo de improvisación basado en sonidos preparados y proponiendo una escritura espacial: el "Game Master". Para esta herramienta, preparo colecciones de sonidos, "familias de sonido", que se interpretarán y pueden integrarse o ser el origen de una nueva pieza electroacústica. También utilizo habitualmente un "parche" en MAX/MSP que creé para improvisación en tiempo real (en particular con *Sound Quartet*) para generar eventos que integro en mis composiciones.



O.M.- *Creaste el programa IRISIS, que permite transformar imágenes de vídeo en sonido en tiempo real. Se trata de una interfaz para la relación entre imagen y sonido por ordenador, de forma simultánea y en tiempo real, que controla gestos para crear sonidos en el campo de visión de una cámara. ¿Qué relación estableces entre sonidos e imágenes configuradas por procesos informáticos?*

P.M.-L.- La idea básica de IRISIS era crear sonidos sin contacto físico con un instrumento u objeto, para captar sonoridades únicamente mediante su "descripción" en el espacio, frente a una cámara de vídeo. El dispositivo evolucionó, partiendo de un análisis global de la imagen hacia un análisis por 4 zonas, cada una de las cuales ocupaba 1/4 de la imagen, y posteriormente analizada por 16 zonas determinadas y posicionadas deliberadamente. Posteriormente, trabajé con un creativo de vídeos, Hervé Baily-Basin, un artista visual cuya investigación consistió en pasar de la pintura en el caballete a la pintura en el ordenador.

Descubrimos similitudes en nuestros enfoques: yo trabajaba con sonidos grabados (concretos), a veces un solo sonido, para desarrollar mi música, y él tomaba una foto que transformaba para obtener algo completamente diferente; su puesta en movimiento ofrecía un despliegue temporal. Esto nos llevó a pensar en el uso de IRISIS para sonorizar materiales de vídeo. Las imágenes en movimiento evolucionaban de forma irregular en la superficie de la imagen, proporcionando información a IRISIS, donde había integrado sonidos potencialmente provenientes de los materiales imaginarios, en cada una de las 16 zonas analizadas. También implementé esta herramienta con fines pedagógicos, pidiendo a grupos de estudiantes que realizaran grabaciones de sonido que luego controlaran con la cámara. El trabajo fue interesante porque reveló la musicalidad de algunos de ellos, quienes lograron realizar eventos muy musicales: no podían imitar un instrumento como lo hacían con una guitarra, percusión o cualquier otro instrumento de la orquesta porque, en realidad, ¡no existía ningún instrumento!. Sus gestos se guiaban únicamente por la retroalimentación sonora que provocaban.

O.M.- *Últimamente, has estado investigando las cualidades intrínsecas del sonido, propias de la música espectral. ¿Qué resultados has obtenido hasta ahora?*



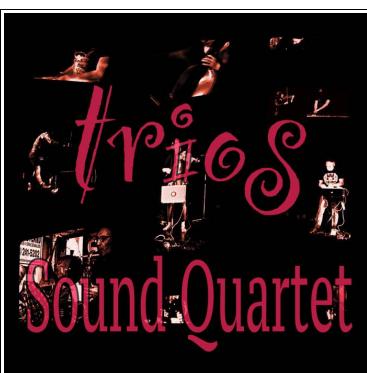
P.M.-L... He realizado experimentos basados en la idea de implementar el material sonoro explorado y recompuesto según los llamados principios "espectrales". Para mí, se trata de trabajar con sonidos explorando sus peculiaridades internas, aplicando únicamente transposiciones de octava y, a veces, de cuarta aumentada (por ejemplo, para *Mutations, pour un seul son de mandoline*). A partir del sonido determinado, creo pequeños fragmentos mediante cortes. Cada uno será analizado, diseccionado y transformado mediante análisis/resíntesis, estiramiento y filtrado, lo que me proporcionará hechos que luego se mezclarán y asociarán para dar lugar a la pieza final. El sonido —el material sonoro— guiará la estructura y la forma de la obra. Intervengo en la conservación, en la medida de lo posible, de la dinámica formal inicial del/de los sonido(s) elegido(s), en la selección de los fragmentos analizados y resintetizados, en la organización de las extensiones de

densidad (mezcla, asociaciones de timbres) y en la organización de la suite que conduce a la obra final. Este interesante trabajo es similar al de los llamados compositores "espectrales", pero aquí, sin músicos y utilizando la escritura, todo es electroacústico (o acusmático para algunos; estos dos términos definen, para mí, una obra musical idéntica).



O.M..- Me gustaría que nos hablaras de la serie de obras *Quelques Intrusions dans le Domaine de l'Unique*. Hasta el momento, has publicado dos volúmenes en los que seleccionas una serie de piezas electroacústicas obtenidas de un solo sonido, procesadas y transformadas mediante técnicas digitales. ¿Cuáles son los objetivos de esta serie, además de dar a conocer la magnífica calidad de las composiciones?

P.M.-L..- Como expliqué antes, mis experiencias aplicando las ideas de la corriente espectral me llevaron a escribir una amplia serie de piezas. Adentrarme en los sonidos y transcribirlos, su "replantamiento", es una experiencia personal extraordinaria. Para ello, creo fragmentos de sonidos para obtener materiales de la acometida, la amortiguación (*decay*), el mantenimiento (*sustain*) y la caída (*release*). Persigo aquí mi necesidad de intervenir sobre los sonidos, no de dejarme llevar por su continuidad. Rara vez me conformo con la simple retrasmisión de grabaciones; no considero que una obra pueda derivar únicamente de la captura que mis oídos (mis micrófonos) han captado. En este caso, se trata de transmisión de tipo radiofónico, no de creación. Existe un gran debate en el mundo de la música electroacústica sobre este tema; he escuchado obras interesantes que parten de estos principios. ¡El debate está abierto! Luc Ferrari abrió esta puerta. Generó mucho debate dentro del GRM en su momento (década de 1960).



O.M..- En el proyecto **Sound Quartet**, creas música electroacústica espectral improvisada. Estoy viendo el disco de grabaciones en trío. Por cierto, me gustaría decir que la formación en trío es generalmente común en las reuniones de improvisación libre. Más específicamente, en estas cinco piezas, has creado formaciones que combinan instrumentos electrónicos creados a partir de procesos informáticos con instrumentos acústicos. De esta manera, se sientan las bases para mantener un viaje sonoro y visual donde el tiempo y el espacio aparecen en un proceso de mutaciones constantes que albergan una rica paleta de colores. ¿Qué importancia das a los instrumentos funcionales en la forma de producir sonidos?

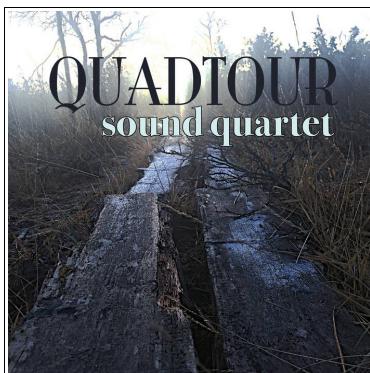
P.M.-L..- El CD *trios* se trata de improvisaciones que **Thomas Bjelkeborn** propuso a diferentes músicos con los que habíamos tocado recientemente y que él produjo durante la COVID. No nos preocupa realmente el desarrollo espectral; se trata más de improvisación generativa "no idiomática". Trabajar con instrumentistas nos permite tener una amplia gama de timbres y experimentar con nuestros ordenadores y diversos controles en el

mismo contexto de "movimiento que crea sonidos". Thomas y yo somos instrumentistas desde el principio, y esto sigue siendo así con los ordenadores.

O.M..- Paralelamente a la formación de este cuarteto, continúas enseñando composición, adaptando las nuevas tecnologías al desarrollo de la música espectral concreta. Supongo que, con los medios tecnológicos a tu disposición, estás lo suficientemente motivado para explorar y enseñar nuevas técnicas de composición. ¿Cuál es el principal reto para un compositor de música electroacústica en cuanto al estudio de la tecnología de los nuevos dispositivos?

P.M.-L..- De hecho, volví a la docencia en 2011 tras tener que cerrar el centro de creación MIA.

La dirección del Conservatoire de Rayonnement Départemental de l'Isère me ofreció la oportunidad de crear una clase de composición electroacústica. Lo logré y completé en 2019, habiendo alcanzado la edad límite para trabajar como funcionario en una comunidad. No enseñé específicamente música espectral. Es una idea personal que compartí voluntariamente, pero no podía ser la única forma de abordar la música electroacústica. Enseñé composición electroacústica concreta, síntesis de sonido e improvisación generativa, vinculando instrumentos y transformación electrónica. Todos los estudiantes eran instrumentistas. Por supuesto, se estudió la Historia y el repertorio internacional de la música electroacústica.



O.M..- En el momento de esta entrevista acabo de escuchar el quinto álbum del Sound Quartet. En Quadtour, grabado y mezclado en Studio84 en Estocolmo, tres sesiones muestran tres piezas en las que podemos apreciar la fluidez de las técnicas de interpretación en todo el espectro sonoro en tiempo real. ¿Qué parámetros hay que tener en cuenta cuando el proceso de grabación se realiza en tiempo real?

P.M.-L..- De hecho, grabamos muchas sesiones y luego elegimos cada una de las partes. Encontramos momentos de encuentro muy intensos durante este trabajo en Estocolmo, lo que nos animó a producir este CD. ¡Fueron estos "momentos favorables" los que nos dieron las ganas y la energía para no parar! Dimos conciertos en Estocolmo, Grenoble (Francia) y Bilbao (España) en la evolución de este Quadtuor.

O.M..- Para concluir esta entrevista, me gustaría que me hablaras de tus proyectos futuros. ¿Tendremos la oportunidad de volver a ver al Sound Quartet en España?



P.M.-L..- Sí, tenemos un proyecto en Bilbao, en la Universidad EUNEIZ, con el Laboratorio Klem. Las fechas están pendientes; debería ser a finales de octubre o principios de noviembre.

Tenemos un nuevo proyecto para 2026: Thomas y yo, con dos nuevos músicos: **Alessandro de Cecco** (violonchelo y electrónica) y **Laurence White-Bouckaert** (Karlax y varios encargos). El próximo concierto será en Estocolmo el 20 de septiembre.

Personalmente, compongo piezas electroacústicas en mi estudio (en estéreo, octofónicas y/o domo de 16 canales). Para crear versiones estereofónicas de estas piezas en multicanal utilizo una conversión binaural.

Hoy (25 de mayo) estoy finalizando una pieza para una creación audiovisual que se presentará en noviembre de 2025: "Ektara", en una cúpula de 16 canales, con un instrumento muy primitivo que traje de la India (la ektara). El artista visual Hervé Bailly-Basin me sugirió crear un vídeo a partir de esta pieza.

ROGELIO PEREIRA. Traducción de **Chema Chacón**.

ORO MOLIDO no comparte necesariamente la opinión expresada en los artículos firmados, que son responsabilidad exclusiva de sus autores.

Rogelio Pereira. *Philippe Moënne-Locoz*. **ORO MOLIDO** nº 66, octubre 2025, pp. 6-22.

Depósito Legal: M-35495-2002 – ISSN 1579-976X.
ISSN edición internet 1989-9297.

Aunque no vamos a poner objeción a cualquier tipo de reproducción, total o parcial de cualquier elemento gráfico o escrito de esta publicación, sí estaremos agradecidos si se citan el nombre del autor y el número correspondiente de **ORO MOLIDO**.

Contacto: Chema Chacón/**ORO MOLIDO**. Pl. Cañada Real, 5. 2º C. 28523 Rivas Vaciamadrid (Madrid)-España.



VISITA NUESTRA PÁGINA www.oromolido.com

