

Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla

Historia de la Música II

Profesor Rubén Traverso

## Entrevista al compositor Luciano Azzigotti

Liber Galloso

### Introducción

La metodología que he aplicado en el siguiente trabajo consiste en una entrevista personal y el análisis de partituras, audición de obras del pianista y compositor Luciano Azzigotti. Se formó como compositor en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Ha realizado y ejecutado obras instrumentales, obras electroacústicas y la música de obras teatrales, cine y performances y de distintos colectivos artísticos en Buenos Aires, La Plata, Londres y New York. Su trabajo musical y sonoro abarca diferentes medios y formatos de escucha, sonido, gesto, escritura, datos e imagen. Se centra en la premisa de que nuestra generación tiene a su disposición formas de escritura (registro en una memoria) que abarcan múltiples planos vibracionales. Así, algunas de sus obras en proceso trabajan con una noción sistémica, autopoietica, y caótica<sup>1</sup> estableciendo una organización desde sistemas dinámicos que cambian según las condiciones iniciales. Esta visión impregna algunas de sus obras y su búsqueda musical por caminos disímiles pero con un patrón bastante claro que iremos desarrollando a lo largo de este trabajo.

---

<sup>1</sup> Reynoso, Carlos (2006) *Complejidad y caos: una exploración antropológica*. Editorial SB, Buenos Aires

En el presente trabajo exploraré a partir de sus antecedentes y composiciones cuáles son los diversos elementos que lo enmarcan dentro de las corrientes de música contemporánea. En primera instancia presentaré brevemente sus antecedentes musicales y su formación académica, para luego ahondar en las características particulares de su obra.

## **Antecedentes**

Luciano Azzigotti se acerca a la música desde su infancia, comienza a tomar clases de piano a los 7 años de edad. Su formación se abocó durante muchos años a la música clásica y desde los 13 años al jazz y el tango.

Su padre, músico, electrónico, amante de los circuitos de radios, computadoras, ópera y música clásica por igual, fué determinante en su vinculación entre arte y tecnología, creicendo en un hogar donde era imposible trazar una clara diferencia entre tocar el piano y jugar al desensamblaje de máquinas. Estos dos elementos aparecen como constantemente relacionados en su obra. Además su afán por la investigación y la búsqueda de respuestas e innovación podemos definir marcadamente un perfil artístico y técnico en constante intercambio con una intuición poética e intelectual.

En cuanto a su formación como compositor, cursó la carrera de composición en la Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata contándose entre sus maestros a Santiago Santero, Mariano Etkin y Carlos Mastropietro. Paralelamente, realizó s estudios en la Escuela de Música Popular de Avellaneda centrándose en el tango. En ese momento relata un suceso que ha sido determinante para su carrera como compositor:

*“En 1994 el compositor David Horta, (por ese tiempo profesor de historia del jazz en la EMPA) nos invitó a un grupo de alumnos a conocer el LIPM (Laboratorio de Informática y Producción Musical del Centro Cultural Recoleta) centro en el cual conocimos a los compositores Julio Viera, Javier Leichman y Miguel Calzón. Ese fue el primer contacto que tuve con un ámbito profesional en donde se trabajase la relación música-tecnología”<sup>2</sup>*

---

<sup>2</sup> Fragmento de la entrevista realizada a Luciano Azzigotti

Además de sus estudios formales, Azzigotti se ha interesado por cuestiones filosóficas y antropológicas de la música que lo han llevado a la investigación y experimentación en diferentes comunidades culturales. Muchos de estos aspectos se hallan presentes en su obra como una constante búsqueda de respuesta a cuestiones tales como la distinción de emergencia, uso y relación creador/oyente de la música en diferentes estratos culturales de intercambio que coexisten en nuestra sociedad. Estas cuestiones han sido eje de diversas discusiones en el seno del surgimiento de algunas corrientes de la música del siglo XX<sup>3</sup>. Como ejemplo, podemos citar su participación en los movimientos que hicieron resurgir la tradición del candombe en Buenos Aires a fines del siglo XX, modelando un imaginario ritmo predecesor del candombe uruguayo a partir de la experimentación sonora y la creación de instrumentos primigenios.<sup>4</sup> Así en su investigación se proponía ver:

*“...como funcionaba la creación musical dentro de diferentes comunidades que comparten cierta tradición e información. Pienso que vivimos en comunidades politemporales y geófagas, que están unidas por un repertorio cultural común más allá de las geografías, que luego se cruzan reconocen a sí mismas por compartir determinados ritos, determinados tiempos y determinado cuerpo histórico, determinado canon.”*<sup>5</sup>

Algunos de los compositores que menciona como referencia y/o escuchas actuales son Claude Debussy, J.S. Bach, A. Berg, I. Stravinsky, György Ligeti, Malin Bång y Mariano Etkin.

---

<sup>3</sup> Stuckenschmidt (1960). *La música del siglo XX*. Ediciones Guadarrama, Madrid

<sup>4</sup> “Dos Orillas y Kalan-güé fueron las primeras comparsas porteñas en participar en un desfile de llamadas montevidéano (Enero 1998)” Fragmento de entrevista a Luciano Azzigotti

<sup>5</sup> Fragmento de entrevista a Luciano Azzigotti

## Experiencias dentro de la música contemporánea

Ya adentrado al mundo de la composición existió otro suceso en su carrera que determinó el rumbo hacia el cual se dirigiría.

*“...en el año 2000 estuve en el festival Gaudeamus, Holanda, dedicado a la producción de compositores jóvenes . Allí pude adentrarme por primera vez obras que usaban procesos en tiempo real , por ejemplo una cantante que a través de los movimientos de su cuerpo podía controlar el discurso musical o diferentes efectos en su voz a través de su cuerpo esto me fascinó muchísimo”.<sup>6</sup>*

A partir del año 2002 comienza a estudiar Max/MSP con Francisco Colosanto , lenguaje de programación visual creado por Miller Puckett en el IRCAM durante la década de 1980<sup>7</sup>.

*“...es un lenguaje por flujos, con una interface inspirada en la forma que un ingeniero de audio utiliza para diseñar circuitos. La conexión de código encapsulado como si fuera un periférico de audio , simula dentro de un paradigma computacional la forma de funcionamiento de los circuitos. Si bien no es un lenguaje de código, sino gráfico, puede llegar a ser muy complejo. Max me dió la posibilidad de unir el pensamiento sonoro con el pensamiento lógico y espacial en una sola forma de escritura”*

Si bien ha compuesto obras para piano desde corta edad , él mismo se reconoce como un compositor incipiente. Así al preguntar cuál puede mencionar como su primera composición remite a una obra creada en el año 2006 llamada Ovital, estrenada con grupo del cual formaba parte denominado MAGMA. Sin embargo en su curriculum aparecen

---

<sup>6</sup> Fragmento de entrevista a Luciano Azzigotti

<sup>7</sup> Wikipedia: [http://en.wikipedia.org/wiki/Max\\_\(software\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Max_(software)) (acceso noviembre 2010)

composiciones vinculadas a la música contemporánea desde 1996<sup>8</sup>. A partir de esto vemos que Luciano Azzigotti relaciona fuertemente su idea de composición con la idea de recepción de la obra por un público:

*“...la obra tiene dos formas de reconocerse, a interior cuando uno dice bueno yo hice una obra, o la obra termina acá (en los mejores casos) . La otra forma es cuando una obra se recibe dentro de una sociedad x”<sup>9</sup>*

Sus obras pueden dividirse en dos grandes grupos (aunque siempre en constante retroalimentación), aquellas que se presentan como instalaciones y/o obras electroacústicas y aquellas que se presentan como obras escritas para diversas formaciones musicales convencionales. En ambos tipos lo que podemos observar es la constante relación entre el sonido, el movimiento y la interacción como elementos fundamentales en el proceso de creación y ejecución. Por ejemplo “OSMOS Memoria del lugar” se configuro como un proyecto de instalación sonora interactiva<sup>10</sup>. La generación de sonidos sinusoidales<sup>11</sup> se llevaron a cabo a partir de diversos dispositivos (parlantes satelitales, subwoofer y computadora) que permitieron la interacción de los sonidos, un dispositivo tecnológico y una creación constante en tiempo real a través de la interacción entre el visitante y la obra misma.

*“Cuando los visitantes se acercan a la vasija y comienzan a hablar, el primer estado del sistema interactivo se detiene. Entonces, la vasija se ilumina en respuesta al volumen de la voz y la registra en su memoria. Cuando esta calla, el sistema comienza a procesar esta información para dar lugar al segundo estado”<sup>12</sup>*

Como antes he mencionado la tecnología comienza a formar parte fundamental de la producción del autor lo que le permite jugar con diversos factores como el sonido, la

---

<sup>8</sup> Ver anexo

<sup>9</sup> Fragmento de entrevista a Luciano Azzigotti

<sup>10</sup> Ver Anexo

<sup>11</sup> Stuckenschmidt (1960). *La música del siglo XX*. Ediciones Guadarrama, Madrid.

<sup>12</sup> Azzigotti Luciano (2008). OSMOS Memorias del Lugar. Presentado en *Estados del Agua*, Curadora Graciela Taquini, Objeto A, Buenos Aires <http://zztt.org/sound-installation/osmos/> (acceso noviembre 2010) <http://zztt.org/es/work/torrentes-extenderse/>

imagen, el movimiento y la producción dinámica. La Obra Torrentes Extenderse “... es una obra realizada con un instrumento interactivo que consta de generadores de video y de un transductor de imágenes dinámicas a sonido cuadrafónico en tiempo real”<sup>13</sup>

En la fundamentación de esta obra se deja bien en claro el perfil e influencias teóricas-prácticas de Azzigotti vinculadas al lenguaje de programación de sistemas, al lenguaje matemático y la generación de flujos logarítmicos. Frente a la utilización de las matemáticas en la música se ha dado un extenso debate acerca del lugar de la razón y el lugar de la emoción en la composición<sup>14</sup>. En este mismo sentido la experimentación como parte de la composición llevado a cabo por el movimiento de la escuela de New York y sus popes (Cage, Brown, Feldman) han introducido el debate de temas como la utilización del azar y los patrones construidos para la creación musical<sup>15</sup>. En cuanto a su postura frente a esto Azzigotti plantea lo siguiente al hacer referencia a su obra SPAM<sup>16</sup>:

*“La idea del proyecto Spam es poner en juego esta dinámica histórica entre escritura musical e interpretación en un sistema que aprovecha la capacidad (aun muy básica) de escucha y análisis de los sistemas matemáticos en tiempo real. Descreemos que una máquina pueda componer, no se trata de eso. Creemos también en la finitud de los materiales y procedimientos. No es una obra autoreproductiva, sino mas bien, un constructo mas complejo de decisiones establecidas y otras, muchas compuestas en capas de procedimientos a disposición. Estos procedimientos ordenan los materiales dados por el ingreso de datos, estudiando sus gestos concomitantes para generar desde dentro de estos, nuevas posibilidades. Pero éstas se dan a través de un ‘improvisación de la escritura en tiempo real’, y por ende, surge la posibilidad de que la escritura también sea un parámetro a ser compuesto y visualizado en sincronía con la ejecución. Otra especificidad del proyecto es que estas partituras, están pensadas para ser proyectadas en una escala suficientemente grande como para ser compartidas con el oyente. Es decir que tanto músicos como escuchas, pueden observar al mismo tiempo cómo la música va siendo organizada y que roles van tomando cada músico”.*

---

<sup>13</sup> Azzigotti Luciano (2007) Torrentes extenderse: <http://zztt.org/es/work/torrentes-extenderse/> (acceso noviembre 2010)

<sup>14</sup> Stuckenschmidt (1960). *La música del siglo XX*. Ediciones Guadarrama, Madrid.

<sup>15</sup> Stuckenschmidt (1960). *La música del siglo XX*. Ediciones Guadarrama, Madrid

<sup>16</sup> Azzigotti Luciano (2009) SPAM: <http://spam.zztt.org/> (acceso noviembre 2010)

En cuanto a las obras escritas en partituras para instrumentos convencionales podemos presentar el caso de “*Yantra*”<sup>17</sup> escrita para violín, violoncello y campana circular. La notación musical utilizado para esta obra es del tipo no convencional ya que agrega a los símbolos tradicionales una serie de indicaciones particulares que representan técnicas de ejecución, silencios, ruidos, etc. La música contemporánea del siglo XX hizo necesario buscar una forma de representación gráfica de los nuevos horizontes sonoros y técnicas de ejecución. Así se generó una ruptura frente a los sistemas notacionales heredados del siglo XVIII y XIX. No existe una gran sistematicidad en cuanto a las representaciones simbólicas de las nuevos sonidos, aunque algunos músicos como Villa-Rojo han intentando sistematizar las grafías utilizadas generando glosarios (García 2007<sup>18</sup>). En el caso de Luciano Azzigotti, este utiliza en la presentación de la obra escrita un glosario de términos y grafos que se vinculan a las necesidades particulares de cada ejecución. Según el autor existe una serie de símbolos tradicionales que se mantienen y otros que deben homologarse para representar en las partituras<sup>19</sup>. En el caso de *Yantra* se presenta: la disposición espacial de los instrumentistas, el tipo de golpe de arco, el tipo de ejecución con cuerda, el tipo de golpe percusivo sobre la campana, los silencios, las alturas extremadamente graves o agudas y los movimientos sutiles. En otras obras como “*Estudio 1 para piano y bandoneón*”<sup>20</sup> se indican los movimientos del fuelle, los movimientos del pedal y las ejecuciones sobre las cuerdas del piano. En “*El tiempo y el otro*”<sup>21</sup> en la cual intervienen instrumentos de viento es indicado mediante grafos particulares como el instrumentista debe manejar la columna de aire.

Alguna de las perspectivas que está desarrollando actualmente se relaciona la inclusión de sonidos y elementos de la naturaleza a sus composiciones. Al referirse al vuelo de los pájaros y la sincronidad de movimiento:

---

<sup>17</sup> Azzigotti Luciano (1998) *Yantra*. MS (ver anexo).

<sup>18</sup> García, Isaac Diego (2007) El grafismo musical en la frontera de los lenguajes artísticos. *Opus Musica* <http://www.opusmusica.com/020/grafismo.html> (acceso noviembre 2010).

<sup>19</sup> Azzigotti, Luciano (2010). Proyecto KIMI: enlazador de Mundos. Sistema interactivo de generación de partituras musicales dinámicas. *Primer Informe de la beca del Fondo nacional de las Artes*. MS

<sup>20</sup> Azzigotti, Luciano (2009). *Estudio I para bandoneón y piano*. MS

<sup>21</sup> Azzigotti, Luciano (2010). *El tiempo y el otro*. MS

*“En ese tipo de mecánicas y organizaciones la naturaleza es una gran componente en determinadas músicas que estoy haciendo, la simetrías de los metales ciertas materias que me brindan puras metáforas nada mas... me ayudan generar organizaciones rítmicas o de alturas”.*<sup>22</sup>

Así vemos que la experimentación constante se incluye dentro del proceso creativo como un modo de generar patrones musicales. Uno de los proyectos que está llevando a cabo se denomina “KIMI Enlazador de Mundos” y se trata de la creación de partituras interactivas a partir de la relación entre los datos que provienen de las artes visuales, el movimiento, la danza y los instrumentos acústicos que leen partituras. Así se producen partituras dinámicas que se generan a partir de datos de entrada. Esos sistemas dentro del caos son predictibles y para ello se han desarrollado diversos software y metodologías que apuntan a comprender ese dinamismo. Su idea en esta obra es transportarla a sitios de ejecución y audición no convencionales más vinculado a la realidad del siglo XXI rompiendo con los cánones impuestos por la música de los siglos XVIII y XIX.

*“...el proyecto de las partituras interactivas va un poco por ahí, por expandir el ámbito del concierto al espacio público, al espacio móvil, y que las partituras estén en los edificios que estén proyectadas desde una bicicleta o desde una auto. Me parece que hay un montón de cosas de nuestra cultura que todavía no han sido actualizadas a los instrumentos que tenemos, que responden más realidades del siglo XVIII y XIX que las del siglo XXI”*<sup>23</sup>

En este sentido, a partir de este proyecto Azzigotti intenta integrar la formación musical tradicional con nuevas perspectivas tecnológicas en la ejecución y la audición de música. Lejos de ser algo muy remoto el autor cree que en nuestro mundo actual repleto de medidores e indicadores, de tableros de automóviles y controles, la alteración e incorporación de la visualización de música escrita del modo que plantea en SPAM o con el proyecto KIMI, no será de esta forma del todo extraña.

---

<sup>22</sup> Fragmento de entrevista a Luciano Azzigotti

<sup>23</sup> Fragmento de entrevista a Luciano Azzigotti.



## Reflexiones

A partir del análisis de la obra de Luciano Azzigotti observamos a un compositor abocado a la constante experimentación e innovación en búsqueda de adaptar a la realidad de las sociedades del siglo XXI lo que significa acercarse a la música desde un punto de vista más participativo y dinámico. La utilización de sistemas tecnológicos se vincula a su necesidad de generar un sonido vinculado al movimiento, a la espontaneidad y a la interacción en tiempo real. Componer para músicos como si estos fuesen información de la materia musical. Y desde el punto de vista del compositor continua en búsqueda de su sonido propio y que ese camino que existe desde la imaginación a la interpretación tenga menos trabas y sea cada vez mas fluida.

Detrás de todo esto sigue vigente sus preguntas filosóficas en torno al origen de la música y la relación con el oyente.

## BECAS Y SELECCIONES

2010 Beca Melos-Gandini con el compositor Gerardo Gandini.  
2010 Fondo Nacional de Las artes. Beca Nacional Especialidad Música  
2008, The Conseil des arts et des lettres du Québec, junto con el armonicista Levy Bourbonnais  
2007 Fundación Telefónica, Taller de Arte Interactivo.

## CONCIERTOS y EXHIBICIONES GRUPALES

2011 Ita y los Cristales (para mezzosoprano y ensamble).  
2010 Qualia Beca Melos Gandini Biblioteca Nacional Compañía Oblica Dir. Marcelo Delgado  
2010 El tiempo y el otro (para 5 instrumentos). Tesis de graduación Dir: Natalia Salinas.  
Conservatorio Manuel de Falla.  
2009 SPAM, thinNY ensemble, Ney York, USA.  
2009 A place called equilibrio , cheLA-UCLA, Buenos Aires Argentina  
2008 Estados del Agua, Curadora Graciela Taquini, Objeto A, Buenos Aires Argentina.  
2008, Mantis, Objeto A.  
2007 Festival VIVA Música. Música contemporanea. La Plata, Argentina.  
2006 Maga Música de concierto. Ovital.

## SELECCION DE OBRA

2010 Qualia, para septeto.

2010 Ita y los cristales (para mezzosoprano y 10 instrumentos)  
2009 Estudios para Bandoneón y Piano.  
2009 El Tiempo y el Otro para quinteto mixto.  
2009 SPAM, Partitura generativa para 6 músicos.  
2009 Eccomi, Instalacion robótica y partituras interactivas  
2009 Canta Para Mi, Instalación sonora interactiva.  
2008 Azul Contar Hasta 88 Contar. Sonificación por video/Instalación  
2008 OSMOS. Instalación sonora interactiva.  
2008 DIGLO. Sistema de Recuperación de Información Musical. UBACyT- CoNICET.  
2007 Torrentes Extenderse. Sonificación por video.  
2007 Expandiendo Divergente. Para Orquesta Sinfónica.  
2007 Blanco. Instalación interactiva. (Proyectual).  
2007 Máquina Pignatari. Video generativo.  
2007 Serie RAW. Sonificación por video.  
2007 Los tres signos del porteño Zronio Puyi. Orquesta de Cámara.  
2006 Ovital. Para piano, violoncello y flauta.  
2006 3 Portadoras del azar y 4 o 5 modulantes. Electroacústica.  
1998 Yantra. Para trio de violín, viola, violoncello y campana tubular.  
1996 Quidam. Para orquesta de cámara.

#### COLABORACIONES

2008 Sympathetic Twins de Todd Shalom. Issue Project Room . New York  
2009 Humus, La piel no calla. de Teresa Pereda. This is not a gallery. Buenos Aires  
2010 Flores para un desierto, Teresa Pereda. (octofonía) Centro Cultural Recoleta. Sala Cronopios. Buenos Aires  
2010 Tiempo del agua, Teresa Pereda. (octofonía) Centro Cultural Recoleta. Sala Cronopios.  
2010 Zumbido de Silvia Rivas. (cuadrafonía) MALBA. Buenos Aires

#### MENCIÓN EN PUBLICACIONES

Image-Schemas in Parental Performance. Isabel Martínez, Silvia Español in Proceedings of the *7th Triennial Conference of European Society for the Cognitive Sciences of Music (ESCOM 2009)*. Jyväskylä, Finland Jukka Louhivuori, Tuomas Eerola, Suvi Saarikallio, Tommi Himberg, Päivi-Sisko Eerola (Editors)  
Movement and the Practice of Meaning in Song  
Favio Shifres,

Proceedings of the 7th Triennial Conference of European Society for the Cognitive Sciences of Music (ESCOM 2009) Jyväskylä, Finland Jukka Louhivuori, Tuomas Eerola, Suvi Saarikallio, Tommi Himberg, Päivi-Sisko Eerola (Editors)