



INTELECTUALIDAD Y APRECIACIÓN EMOCIONAL: LAS DOS ESCUCHAS DE LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA

José Manuel Martínez de la Torre



INTELECTUALIDAD Y APRECIACIÓN EMOCIONAL: LAS DOS ESCUCHAS DE LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA

Resumen

Entender la música desde un punto de vista puramente intelectual, o como un hecho físico en el que la escucha emocional es lo relevante, son dos posturas que se han entrecruzado durante toda la historia de la música, si bien es el nivel intelectual el que parece haberse elevado siempre por encima del sensorial en esta jerarquía. En el presente artículo se plantearán vías de reflexión sobre estos dos niveles, sobre sus inconvenientes y ventajas y sobre cómo podemos relacionarlos con el problema del público de la música de nueva creación.

Palabras clave

Música contemporánea, público, escucha, intelectualidad, concierto.

El objetivo principal del presente artículo es describir dos tipos fundamentales de apreciación de la obra musical, uno intelectual y uno emocional o sensorial; y reflexionar sobre cómo se relacionan, cuándo se producen en el proceso de comunicación de la música y cómo se vinculan al complejo problema de la relación entre el público y la música contemporánea.

A través de algunas opiniones y posturas estéticas de aquellos compositores que defendieron, buscaron o se preocuparon por definir sendos tipos de interacción con la obra musical, pretendemos observar cómo, siendo perfectamente válidos los dos puntos de partida, sus diferencias presentan ventajas e inconvenientes en relación a este problema que comentábamos del escaso interés del público.

Es cierto que es un problema muy complejo que no vamos a abordar de manera general. La escasez de atención y comprensión por parte del público respecto a la música contemporánea viene de múltiples factores que aquí hoy no podemos analizar por el amplio espectro que contempla la idea; un espectro que incluye cuestiones sociológicas fuera del contexto del concierto. En este contexto concreto, sin embargo, sí que podemos localizar uno de estos factores: el que atañe directamente a la relación con el objeto sonoro, y que podríamos definir como una falta de identidad que el oyente siente ante la escucha cuando la obra abandona la “gramática musical que nos viene dada por la tradición en la que hemos sido aculturizados”.¹ Este factor, que es el que tiene que ver directamente, como decimos, con la naturaleza sonora de la obra musical, es el que nos interesa de cara a nuestro objetivo, ya que esta naturaleza física del objeto sonoro es la que repercute en una falta evidente de semanticidad, porque los códigos sintácticos del lenguaje musical utilizado no están convencionalizados y no son compartidos entre compositor y oyente.

Aun cuando la música utiliza lenguajes tradicionales, enraizados en nuestro contexto cultural europeo, como la tonalidad, cabe preguntarse si estas estructuras

¹ DEFEZ I MARTÍN, Antoni: “Significado y comprensión en la música” en *Asimov*, Revista de Filosofía, nº 31, 2004, pág. 83.

José Manuel Martínez de la Torre

musicales realmente cuentan con un significado semántico unívoco. Esta pregunta fundamental ya supuso un debate interesante en el contexto del romanticismo entre aquellos autores definidos como “formalistas” y los llamados “expresivistas”. Los primeros creían que la música “no significaba nada o, como mucho, sólo algo musical, es decir, un lenguaje inmanente y opaco que no refiere a nada distinto de sí mismo”²; mientras que los expresivistas defendían que la música era “un lenguaje que se trasciende a sí mismo y cuya significación reside en la vida emocional de los seres humanos”.³

Las dos visiones, sin embargo, parecen contar con ciertos puntos en común. En primer lugar, ambas hablan de la idea de “comprensión” de la música, lo que nos resulta un concepto fundamental de cara a nuestro objetivo. Esta comprensión se puede encontrar por dos vías fundamentales: los formalistas creían que era a través de la asimilación o evidencia de la estructura (que utiliza convenciones y normas intelectuales preestablecidas y un código, por tanto, compartido entre creador y oyente); y los expresivistas relacionaban la comprensión con un significado emocional contenido en el sujeto oyente (no en el lenguaje musical). Estos tipos de comprensión suponen una conexión importante con el ser humano y la manera en que éste entiende y se relaciona con el mundo y su realidad. Para los formalistas, la estructura sonata que evolucionó desde finales del barroco, representaba fielmente un conflicto dramático, una linealidad y un discurso relacionado con la manera en que el hombre occidental entendía y entiende su naturaleza vital. Pero estos mismos autores formalistas, como Hanslick, llegaron también a admitir que a través de las propiedades del sonido se podía alcanzar un nivel metafísico de conocimiento, ya que la obra musical “podía simbolizar la forma dinámica de los procesos psíquicos: no la vida emocional del compositor y de los oyentes, sino ‘la forma’ de la vida emocional”.⁴

Describir cómo se relacionaron y acabaron evolucionando estos pensamientos no es tarea del presente artículo, pues sería largo y complejo y nos alejaría del objetivo

² *Ibíd.* pág. 73.

³ *Ibíd.*

⁴ *Ibíd.*

José Manuel Martínez de la Torre

principal, pero es útil nombrar estas posturas para preguntarse después si realmente son contrarias e irreconciliables o, más bien, describen dos tipos de comprensión de la obra musical distintos pero no opuestos, que se dan en diferentes niveles de relación con el objeto artístico. Hablando ya de música contemporánea, vamos a ir observando cómo se advierte la distinción de estos niveles en los discursos de algunos artistas que se preocuparon especialmente por definirlos. El compositor Karlheinz Stockhausen (1928-2007), por ejemplo, es uno de los que más se preocupó en su contexto por la correcta disposición espacial de público e instrumentistas, defendiendo la escucha directa y el contacto sensorial con el sonido. A la hora de explicar su música nos dice:

Sería interesante decir antes de nada: “por favor, escuche la grabación discográfica de mi obra”. Es decir, la escucha en primer lugar. [...] Cuando en uno de mis conciertos me doy cuenta de que la gente se interesa hasta el punto de querer profundizar en el conocimiento de lo que acaba de percibir, entonces sí, el tema se centra y hablar de música deja de ser exclusivamente un ejercicio intelectual.⁵

Stockhausen aquí no sólo distingue ambos niveles, el sensorial y el intelectual, sino que los pone en jerarquía y en una concreta temporalidad, dando importancia a la intervención inmediata de los sentidos y la emoción en la escucha; y colocando el acercamiento intelectual después. La apreciación emocional de los sonidos fue determinante en la música de Stockhausen, ya que se preocupó enormemente, como decimos, por el concepto espacial, buscando que sus obras pudieran apreciarse sensorialmente de la manera adecuada. Continuando esta idea de poner la importancia en el público y la escucha, el compositor añade:

Considero que el parecer de cualquier persona, incluso el de un niño, es incensurable. ¿Será cuestión de instinto? Con todo, siempre dará en el blanco, misterios inexplicables de la mente humana. Nadie sabe lo que encierra la mente humana. Incluso el más sencillo de los corazones, un corazón carente de educación musical, está poseído por ese instinto.⁶

⁵ TANNENBAUM, Mya: *Stockhausen. Entrevista sobre el genio musical*. Madrid, Turner, 1988, pág. 22.

⁶ *Ibid.* pág. 100.

Otros autores y teóricos también admiten ambos niveles, pero consideran una jerarquía opuesta. Aquellos compositores de las primeras vanguardias, como Arnold Schoenberg (1874-1951), aún empapados de ciertos pensamientos estéticos heredados del romanticismo, comprendían la música, como buenos formalistas, desde los procesos intelectuales, justo en el polo opuesto. Muchas de las primeras vanguardias, en general (no sólo en música), se decantaron por este tipo de relación con la obra. Wassily Kandinsky (1866-1944), pintor expresionista de ideas afines a Schoenberg, describe estos procesos en sus publicaciones de carácter teórico y estético:

Todos los fenómenos se pueden experimentar de dos modos [...] Van ligados al fenómeno y están determinados por la naturaleza del mismo o por dos de sus propiedades: exterioridad-interioridad. La calle puede ser observada a través del cristal de una ventana, de modo que sus ruidos nos lleguen amortiguados, los movimientos se vuelvan fantasmales y toda ella, pese a la transparencia del vidrio rígido y frío, aparezca como un ser latente, del otro lado. O se puede abrir la puerta: se sale del aislamiento, se profundiza en el ser de afuera, se toma parte y sus pulsaciones son vividas en un sentido pleno. [...] Del mismo modo, la obra de arte se refleja en la superficie de la conciencia. Pero permanece más allá de la superficie y, una vez terminado el estímulo, desaparece sin dejar rastro. [...] También aquí existe la posibilidad de penetrar en la obra, participar en ella y vivir sus pulsaciones con sentido pleno.⁷

Podría pensarse que el problema de la no identificación del oyente con el sonido, quizá podría partir de que esta jerarquía descrita por Kandinsky y en la que creían los expresionistas, parece seguir insistiendo aún hoy en el proceso intelectual, en detrimento de la mera estimulación sonora de la emoción:

Sigue existiendo una música que no cuestiona ni se preocupa por su recepción [...], que sólo encuentra formas de legitimación estética en la abstracción científicista, que no dialoga con la contemporaneidad encarnada en las demás manifestaciones artísticas y sociales de su tiempo,

⁷ KANDINSKY, Vasily: *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona, Paidós Estética, 1996, págs. 15-16.

José Manuel Martínez de la Torre

que sustituye con la aparente complejidad de sus partituras y algoritmos la verdadera complejidad propia de las interacciones sociales.⁸

La dinámica que describe Miguel Álvarez-Fernández en la cita anterior podría continuar alejando al público de las músicas contemporáneas cultas, pero además, parece seguir presente en cuanto a la apreciación de las músicas cultas en general, es decir, los repertorios clásico-románticos o de otras épocas. El significado o la semanticidad de la música, parece seguir buscándose en los procesos intelectuales y la historiografía tradicional parece preocuparse por el aparato ideológico, contextual e histórico de la obra musical, declinándose también por este nivel de comprensión:

Ha sido frecuente, en el contexto de la tradición musical occidental, y más particularmente en el ámbito de las músicas tan erróneamente denominadas “cultas” - como si las demás no lo fueran- considerar las prácticas relacionadas con la creación sonora desde una perspectiva que privilegia su dimensión mental, en claro detrimento de los aspectos físicos.⁹

La historiografía tradicional, por tanto, parece tenernos acostumbrados a tener que desentrañar mensajes intelectuales para poder comprender la música. Pero esta jerarquización de ambos tipos de apreciación no se lo debemos solo a la historiografía reciente, ni siquiera a aquellas disputas en el contexto del siglo XIX:

La religiosidad judeocristiana -con su concepción del cuerpo como sede del pecado- está en la base de ese desdén o repudio a las facetas físicas del hecho musical. Un rechazo ideológico que debemos considerar como característico -incluso en la actualidad- de nuestra tradición musical.

Este “rechazo” hacia la parte física del sonar, es una tendencia que parece venir perpetuándose, por tanto, en la historia de la teoría musical desde antes y parece tener una raíz en el dominio de la teología cristiana de la Edad Media y las teorías musicales

⁸ ÁLVAREZ-FERNÁNDEZ, Miguel: “Músicas de acción, músicas sin acción. Genealogía de un cuerpo ausente” en *Casos de estudio. Cuadernos sobre arte y acción*, nº 4, 2017, pág. 41.

⁹ *Ibid.* pág. 16.

José Manuel Martínez de la Torre

que este periodo heredó de los pitagóricos a través de Severino Boecio (480-524).¹⁰

Sobre la dualidad entre el aspecto físico y el teórico de la música, en relación a las teorías de Boecio, el historiador Enrico Fubini nos dice:

En el origen de esta dicotomía [...] se encuentran dos diversas concepciones estéticas: la música como posibilidad de ascesis nos lleva a una estética pitagórica de los números; la música como fluir concreto de sonidos, objeto de placer sensible, nos conduce a una estética de carácter más empirista de trasfondo aristotélico y a una concepción de la música como imitación de las pasiones. Estas dos concepciones estéticas [...] se entrecruzarán y contrapondrán durante muchos siglos, determinando por más de una razón el curso mismo de la historia de la música.¹¹

Avanzando de nuevo en el tiempo hasta el siglo xx, esta dinámica heredada en occidente parece haber perpetuado, por tanto, un tipo de escucha intelectual basada en la interpretación de ciertos códigos preestablecidos o de información apriorística. Esta postura podría provocar, como anunciábamos, que el público rechace aquellas manifestaciones sonoras que no se ajustan a códigos a los que ya está acostumbrado, como los de las músicas tonales, por ejemplo. Hablamos de un público general que, como es lógico, no tiene a su disposición los códigos intelectuales, la información o el conocimiento técnico para acceder a este nivel teórico, conceptual, o extra-musical de la pieza contemporánea.

Al margen de este problema, tanto aquellos autores que defienden el nivel intelectual como los que abogan más por la apreciación sensorial en el momento de la escucha, plantean visiones igualmente lícitas. Estos dos niveles distintos de acercamiento a la obra musical son igualmente necesarios, aunque si es importante añadir que desde cierto punto de vista, según nos dice el filósofo Juan Ramón Búa, hay una relación más inmediata con el sonido en la experiencia musical que conecta con la vida emocional del sujeto oyente y que ofrece otras posibilidades si perseguimos la segunda opción de escucha en lugar de la intelectual:

¹⁰ *Ibíd.* págs. 19-21.

¹¹ FUBINI, citado en ÁLVAREZ-FERNÁNDEZ, Miguel: "Músicas de acción, músicas sin acción...", *op. cit.* pág. 19.

En la música se da esta totalidad que nos viene dada por los sentidos y que no podemos entender como mero lenguaje que relaciona significante con significado, al modo saussureano. [...] Lo que suena musicalmente va acorde con lo que no significa cosa alguna y con lo que simplemente suena y cuando suena [...] Lo propio de la música es que su significante no remite a nada, no significa nada, no objeta nada, simplemente es lo que se escucha, es lo que suena.¹²

Independientemente del debate sobre si hay o no contenido semántico en la música es cierto, por tanto, que la relación inmediata con el oyente en la situación de concierto podría considerarse como el contexto en el que la obra musical (por su carácter temporal y efímero) realmente existe como objeto físico. Según esta idea, pese a contar con un gran peso intelectual o estético, la obra cuenta con una naturaleza sonora concreta, una forma física, que recibe el oyente de manera inmediata y temporal y con la que interacciona emocionalmente; naturaleza sonora por la que muchos compositores (sobre todo en la segunda mitad del siglo xx) estaban realmente preocupados. El propio Stockhausen, cuyas obras cuentan con un apartado intelectual y conceptual con bastante peso, criticaba, sin embargo, el exceso de intelectualidad que observaba en el contexto académico:

¿Sabe decirme usted por qué ha aparecido de repente la manía de saber, la manía verbal, mientras lo que cuenta es sobre todo la intuición? [...] El exceso de raciocinio acabará por destruir la facultad de comprender y conocer las cosas profundamente. [...] Siempre he sostenido y sigo sosteniendo que para describir un pájaro hay que matarlo primero. La práctica de la anatomía requiere que el objeto esté muerto, que haya dejado de moverse.¹³

Otros casos, como el de Pierre Boulez (1925-2016), Luigi Nono (1924-1990) o Iannis Xenakis (1922-2001), son significativos y paradigmáticos en cuanto a la

¹² BÚA SONEIRA, Juan Ramón: "Interrogantes primeros para una ontología de la música" en *Tales*, revista de filosofía, nº 6, 2006, págs. 33.

¹³ TANNENBAUM: *Stockhausen... op. cit.* pág. 21.

José Manuel Martínez de la Torre

exploración del contexto espacial del concierto por la importancia que daban al hecho sonoro en relación a la escucha, tratando de “cambiar radicalmente la actitud del auditorio frente a la experiencia musical con la esperanza de vivificar y, a ser posible, ampliar, el público de la nueva música”.¹⁴

En el lado opuesto, ejemplos de compositores que defendieron el nivel intelectual y el ambiente académico, frente al nivel emocional, son Brian Ferneyhough (1943-), representante de la llamada “nueva complejidad”, o Milton Babbitt (1916-2011). Desde Schoenberg, muchos compositores “han compartido la idea de que probablemente y en el mejor de los casos sólo un número reducido de personas llegará a entender su obra”,¹⁵ no preocupándose en absoluto de la capacidad comunicativa del arte o de su contexto interpretativo:

Babbitt, en un ensayo provocativamente titulado “Who cares if you listen” (a quién le importa si escuchas), sostenía que el compositor contemporáneo serio debería aprovechar las ventajas de trabajar en un contexto enrarecido, académico. [...] Brian Ferneyhough adopta un punto de vista similar. [...] [Creía que] como su obra no tenía ninguna posibilidad de conseguir una audiencia masiva, carecería de sentido escribir pensando en un “oyente” distinto de él mismo o de sus colegas más cercanos.¹⁶

El apartado intelectual, ya descritos algunos de sus problemas, podría considerarse, por otra parte, un elemento educador, una herramienta que facilita la escucha y que, por tanto, tendría que ofrecerse antes que el sonido cambiando el orden del que partía Stockhausen. Los conciertos didácticos, aquellas iniciativas en las que los músicos o los propios compositores presentan las obras, o, simplemente, las notas al programa ofrecen al público una información contextual, teórica, y marcos de referencia que pre-configuran su actitud de escucha.

La contrapartida a esta última idea, que nos permitimos interpretar aquí como una hipótesis a estudiar, podría ser que la explicación del compositor, lo que quiere

¹⁴ HARVEY, Jonathan: *Música e inspiración*. Barcelona, Global Rhythm Press, 2008, pág. 140.

¹⁵ *Ibíd.* pág. 138.

¹⁶ *Ibíd.* pág. 139.

José Manuel Martínez de la Torre

transmitir o lo que entiende subjetivamente a través de su propio intelecto individual, no comparta códigos culturales, emocionales, ideológicos o intelectuales con los oyentes. Cuando la información que se da en unas notas al programa (o la que pueda contar de viva voz el propio compositor) predispone a encontrar ciertos elementos en el sonido, siempre se corre el riesgo de que éstos no aparezcan ante el oyente y, preocupado por la necesidad de encontrarlos, esta tarea le lleve a cierta frustración. La configuración cultural y emocional individual de los sujetos hoy en día es demasiado plural para que a través de la estimulación sonora se pueda transmitir un único mensaje unívoco incluso con la información teórica, contextual a mano, como decimos.

Debemos insistir, sin embargo, en que ambos grupos de compositores generan música necesaria e igualmente válida, ya que en el ámbito académico, los profesionales, intérpretes, compositores, directores o musicólogos, si podemos compartir ciertos códigos que nos aseguran un entendimiento profundo de los elementos para-textuales de la obra. Pero si enfocamos el discurso en el problema del público respecto a la música contemporánea, la preocupación por el contexto del concierto, la propiedad comunicativa de la música, y el nivel emocional y sensorial de relación con la obra cobran especial importancia, de cara a poder estimular de manera positiva el interés y la reacción emocional en sujetos que no pueden acceder al tipo de información del nivel académico.

Como conclusión, hemos planteado todas estas vías de reflexión, contando con problemas en ambos niveles de apreciación de la música, para que en el contexto de la nueva creación, los agentes de estos procesos comiencen a preguntarse por estas cuestiones. Cuando el problema del público (tan complejo de definir) nos aborda, el ámbito cercano, el ámbito de actuación de los propios creadores e intérpretes, puede aportar semillas de cambio si comenzamos a plantear que debemos comunicar no solo a otros profesionales en un ámbito académico, sino a un público que no cuenta con tal información, a través de transformar el arcaico concepto de concierto, en una nueva experiencia donde la complejidad sonora, formal, tímbrica y textural de la nueva música sea verdaderamente estimulante (además de poder contener, cosa que no se niega, un nivel profundo de contenido intelectual al que se pueda acceder a posteriori).

BIBLIOGRAFIA

ÁLVAREZ-FERNÁNDEZ, Miguel: “Músicas de acción, músicas sin acción. Genealogía de un cuerpo ausente” en *Casos de estudio. Cuadernos sobre arte y acción*, nº 4, 2017, pp. 15-41.

BÚA SONEIRA, Juan Ramón: “Interrogantes primeros para una ontología de la música” en *Tales, revista de filosofía*, nº 6, 2006, pp. 31-42.

DEFEZ I MARTÍN, Antoni: “Significado y comprensión en la música” en *Asimov, Revista de Filosofía*, nº 31, 2004, pp. 71-88.

GARCÍA LABORDA, José María (ed.): *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas: una antología de textos comentados*. Madrid, Editorial Doble J, 2015.

HARVEY, Jonathan: *Música e inspiración*. Barcelona, Global Rhythm Press, 2008.

KANDINSKY, Vasily: *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona, Paidós Estética, 1996.

NOTARIO RUÍZ, Antonio: “¿Algo más que música? Reflexiones tras la posmodernidad” en *Brocar. Cuadernos de Investigación Histórica*, nº 37, 2013, pp. 225-246.

RODRIGO ALSINA, Miquel: *Los modelos de la comunicación*. Madrid, Tecnos, 1995.

SCHOENBERG, Arnold: *El estilo y la idea*. Madrid, Idea Books, 2005.

STRAVINSKY, Igor: *Poética musical*. Barcelona, El Acantilado, 2006.

TANNENBAUM, Mya: *Stockhausen. Entrevista sobre el genio musical*. Madrid, Turner, 1988.



JOSÉ MANUEL MARTÍNEZ DE LA TORRE (Jaén, 1987) es compositor y musicólogo titulado por el CSM Manuel Castillo de Sevilla. Como compositor, manifiesta un interés creciente por la

interdisciplinariedad y el concepto del espacio. En 2011 colaboró con los fondos musicales electroacústicos de la pieza teatral **“Ensayo sobre uno mismo”** de Raúl Pérez, seleccionada en el **Festival International et Universitaire des Arts de la Scène de l’Artois**, y para el **26 Festival Interuniversitario del Espectáculo Vivo de Lille**, en Francia; representada con éxito en ambas ciudades. Un año después, de nuevo en el Festival de Artois, compone también un fondo electroacústico para la obra **Nasz Dom** de la polaca **Nana Cwujdzinska** y el francés **Remy Cartier**.

Desde 2012 es el encargado de la producción y soporte electroacústico del ensemble vocal sevillano **ProyectoEle**. Su primer proyecto en colaboración, *“Chansons”*, se estrena el 21 de octubre en Sevilla y le siguen *“Dream”* (dirigido por Michael Thomas), *“Nordavind”*, *“Litany for the soul”*, *“...but listen”*, *“4”*, *“La luz vislumbrada”*, *“De mitos y sortilegios”* y *“Dadá music room”* (en el que estrena dos obras propias para voz y electrónica como B.S.O. para dos cortometrajes dadístas).

En 2017 fue seleccionado para el curso de composición **Cátedra Manuel de Falla**, con Leo Brouwer como profesor invitado y Taller sonoro como ensemble residente, que estrenaron en Cádiz la obra **Sillage, Op. 50** para violín y piano.

Como musicólogo, sus estudios se centran en el estudio del espacio y el ritual de concierto, rompiendo con los paradigmas tradicionales que considera elementos de *distorsión* en el proceso comunicativo del arte. Sus propuestas estéticas consideran que la obra artística existe en el momento de la interacción con el receptor (en la experiencia

José Manuel Martínez de la Torre

sensorial) y que es a éste a quién corresponde completar el significado semántico que el arte por sí mismo en su representación física no tiene por qué tener.

José Manuel Martínez de la Torre (Jaén, 1987) studied composition and musicology at the CSM Manuel Castillo in Seville. As a composer, he manifests a growing interest in interdisciplinarity and the concept of space. In 2011 he collaborated with some electroacoustic musical backgrounds for the theatrical piece "**Ensayo sobre uno mismo**" by Raúl Pérez, selected at the **Festival International et Universitaire des Arts de la Scène de l'Artois**, and for the *26th Interuniversity Festival of Live Show of Lille*, successfully performed in both cities. A year later, again at the Artois Festival, he also composed an electroacoustic background for the work **Nasz Dom** by the polish Nana Cwujdzinska and the french Remy Cartier.

Since 2012 he is in charge of the production and electroacoustic support of the spanish vocal ensemble *ProyectoEle*. He performs his acousmatic pieces in 10 collaborative projects: *Chansons*", "*Dream*" (directed by Michael Thomas), "*Nordavind*", "*Litany for the soul*", "*...but listen*", "*4*", "*La luz vislumbrada*", "*De mitos y sortilegios*", "*Dadá music room*" (in which he premiered two own works for voice and tape as soundtrack for two dadaist short films) and "*Minimal*".

In 2017 he was selected for the composition course Cátedra Manuel de Falla, with Leo Brouwer as guest professor. There, he premiered the work **Sillage, Op. 50** for violin and piano (performed by *Taller Sonoro*).

As a musicologist, his studies focus on the study of space and concert ritual, breaking with traditional paradigms, considering it like elements of distortion in the communicative process of art. Their aesthetic proposals consider that the artistic work exists at the moment of the interaction with the receiver (in the sensorial experience). He believe that the listener is who have to complete the semantic meaning that the art itself in its physical representation does not have.

jmmartinezcompositor@gmail.com

https://www.youtube.com/channel/UCxrxW4RMKY_8wu-gMOBtU2g?view_as=subscriber