

SECCIÓN “DOCUMENTA”

Música y realidad: la representación de la escucha desde la música programática hasta el experimentalismo

Tomás Cabado

Universidad Nacional de las Artes

tcabado@gmail.com

Resumen

Frente a la idea formalista de una música “por sí misma”, distintas posiciones estéticas han dado cuenta de intentos y esfuerzos para representar lo extramusical en el propio discurso musical. En música, sin embargo, el problema de la enunciación de ese discurso (y su diferencia con su enunciado) permanece opaco a un análisis de la representación y sus formas de operar en un discurso. En el presente artículo exploramos la idea de la *representación de una escucha* en el seno de la obra musical, como un posible ángulo de análisis de esa enunciación, desde su disimulada formulación en el ideario programático del S. XIX hasta sus impensadas elaboraciones en la música experimental y concreta. Este trabajo es la continuación de un ensayo anterior publicado en esta misma Revista (“Música y Realidad hasta el concepto de música absoluta”).

Palabras clave: música programática; experimentalismo; representación; escucha.

Abstract

Music and Reality: The Representation of Listening from Programmatic Music to Experimentalism

Faced with the formalist idea of music "by itself", different aesthetic positions have accounted for attempts and efforts to represent the extramusical in the musical discourse itself. In music, however, the problem of the enunciation of that discourse (and its difference with the enunciated) remains opaque to an analysis of the representation and its ways of operating in a discourse. In this article we explore the idea of the representation of a listening within the musical work, as a possible angle of analysis of that enunciation, from its concealed formulation in the programmatic ideology of the 19th century to its unforeseen elaborations in experimental and concrete music.

This work is the continuation of a previous essay published in this same journal ('Music and Reality up to the concept of absolute music').

Keywords: programmatic music; experimentalism; representation; listening.

Recibido: 31/05/2021

Aceptado: 23/12/2021

Cita recomendada: Cabado T. (2021). Música y realidad: la representación de la escucha desde la música programática hasta el experimentalismo. *Revista 4'33". XIII (21)*, pp. 160-169.

I

Como hemos mostrado en un trabajo anterior (Cabado, 2020), la idea de la música como representación en occidente, o de modo más amplio, la relación entre la música y lo que es externo a ella (a sus sistemas y sus materiales) es compleja y está presente explícita o implícitamente en las discusiones estéticas durante toda la historia. Hacia el Siglo XIX, consolidada la noción de obra musical autónoma, la figura de la música absoluta, y su circulación en el ámbito cultural burgués,¹ la presencia de un lenguaje musical cerrado sobre sí mismo, ve emerger como contraparte a lo *extramusical* en el seno de la propia música instrumental, ligada a la categoría de música programática. En tanto la música absoluta no admite una exterioridad (ya que lo absoluto no tiene partes externas), la música programática remite a o evoca un afuera: las obras incluidas en esa categoría representarían escenas, “ilustrarían” paisajes, plasmarían estados de ánimo.² Dicha exterioridad es mediada por un programa o *paratexto* (el título de la obra, un texto explicativo sobre la misma, etc.).³

Como toda la estética musical romántica, el concepto de música programática tiene referencias en Beethoven, en las interpretaciones que hicieron sobre sus obras los románticos posteriores. Al escribir sobre la 6ta sinfonía de Beethoven, “Pastoral”, Hector Berlioz detalla:

El título dado por el compositor a su primer movimiento es Sentimientos gentiles despertados por la vista de un hermoso paisaje. Los pastores empiezan a moverse despreocupadamente por los campos; sus flautas pueden ser oídas a la distancia y cercanamente. Sonidos exquisitos nos acarician como la brisa perfumada de la mañana. Un vuelo o, más bien, el de una bandada de pájaros gorjeando pasan por encima nuestro, y la atmósfera ocasionalmente se siente cargada de nieblas. Pesadas nubes vienen a ocultar el sol, para disiparse repentinamente y dejar que la luz deslumbrante inunde los campos y los bosques. Estas son las imágenes que vienen a la mente al escuchar esta pieza y, a pesar de la vaguedad del lenguaje instrumental, supongo que muchos oyentes han reaccionado de la misma manera. (Berlioz, 1862)

¹ Para una discusión detallada sobre la categoría de obra musical clásico-romántica y su proyección hasta el presente, ver Goehr, 2004.

² Si bien dentro de la historia de la música ya había habido intentos de describir fenómenos naturales o sucesos, por ejemplo, en *La Batalla* de Andrea Gabrieli o *Las historias bíblicas* de Kuhnau, la discusión sobre la naturaleza referencial o bien puramente formal de los contenidos de la música no se da hasta el romanticismo, con la oposición entre la corriente formalista de Eduard Hanslik y los defensores de la música programática: Schumann, Liszt, Mendelssohn y Wagner (Fubini, 2002).

³ En semiótica, el paratexto es todo aquello que es orientativo de la actividad hermenéutica del destinatario, le ofrece “una inducción guiada y limitada a un campo de asociaciones posibles” (Spagnuolo Nanni, 2019).

Sin entrar de lleno en una discusión compleja sobre la arbitrariedad de la representación en este caso (que el mismo Berlioz tiene que admitir hasta cierto punto como vaguedad), lo que contrasta con la idea absoluta de música es la aparición de una *situación*. En la música absoluta, la idea de un punto de vista, la diferenciación entre un sujeto y un objeto de determinada narración en el discurso musical, es difícilmente localizable, más allá de metáforas entre “tema” y “personaje”, por ejemplo, o paralelismos formales entre “comienzo, nudo y desenlace” y “exposición, desarrollo y re-exposición”. Si el “sujeto” de la música absoluta es no-situado, porque es absoluto y no admite afuera alguno,⁴ la representación de una instancia extramusical implica de algún modo una perspectiva, un punto de vista, o mejor dicho un “punto de escucha”. Sin embargo, estas “representaciones” –solo literalmente señaladas por el título, el paratexto- se realizan con las mismas herramientas que las piezas de música absoluta, responden a la misma sintaxis, a las mismas reglas de construcción y, sobre todo, a la misma materialidad: la de los instrumentos musicales. Lo extramusical marca la (im)posibilidad de ingreso de un elemento obturado en la música: *la representación de una escucha*. Estas son las líneas de Berlioz que siguen inmediatamente:

A continuación, está la Escena junto al arroyo. Contemplación... El compositor probablemente creó este maravilloso adagio recostado sobre la hierba, sus ojos vueltos al paraíso, sus oídos oyendo el viento, fascinado por los infinitos reflejos de sonido y luz, observando y escuchando a la vez las blancas ondas del río mientras rompen gentilmente en las piedras de la orilla. (Berlioz, 1862)

De más está aclarar que estas descripciones son inconstatables en la escucha de la pieza: nadie escucha en la 6ta Sinfonía lo que Beethoven escucharía en tal situación, nada similar a lo que ocurriría como *estímulo acústico para él* en la situación que Berlioz describe. Lo que se sugiere es que esta música es la representación de algo así como una “experiencia interna” inspirada en una situación similar. La misma ambigüedad del lenguaje instrumental es la que eleva esta representación a un plano *más allá* de las palabras, aún más allá de la representación misma del programa. No tiene sentido preguntarse por cómo o si los procedimientos técnicos o las singularidades musicales de la obra producen esto, pues “para esto uno debería pensar racionalmente,

⁴ En un trabajo anterior presentamos la idea de que la música absoluta obstruye la noción de un sujeto del relato, pero que en la base de su narrativa está el compositor y la expresión de su interioridad subjetiva como proyección de una determinación subjetiva universal (noción de sujeto romántica y alemana). Ese es el sujeto del relato de la música absoluta: una subjetividad universal, que según Hegel tiene en común con la música el discurrir temporal más allá de sus contenidos.

y ¿cómo podría uno evitar intoxicarse al contacto de semejante música?” (Berlioz, 1862). Para Berlioz y los románticos en general, esta “música moderna” toma el lugar de la poesía, la operación de Beethoven sería la operación sublimada del poeta mediante el sonido musical.⁵

En la música programática icónica del romanticismo, y en los casos precedentes también, es raro encontrar un discurso musical que descansa únicamente en la representación musical de un sonido no-musical. En cambio, sobre todo en el romanticismo, el punto de partida es la intencionalidad expresiva, la interioridad del compositor, y en esto no es distinta que la música absoluta, salvo que los presupuestos que se le adhieren al material musical con la idea de programa exceden a los formales que vienen dados en la música absoluta (Fubini, 2002). Es que el problema de la aparición del sonido no-musical en el seno de la obra está directamente relacionado con la idea de una perspectiva auditiva respecto de una situación. Con la música programática parece latente la posibilidad de *situar un oído* en la situación musical internamente, por más que la propia materialidad autoproducida de la música niegue casi toda posibilidad de realismo. Con *situar un oído* no nos referimos al del oyente de la música, un espectador más o menos pasivo en su recepción, sino a una perspectiva de escucha *en el interior de la pieza*. Durante el siglo XX, en la medida en que el “sonido del mundo” es tomado como posibilidad material de la música,⁶ se revela un tipo de *realismo pragmático* (So, 2016) que piensa nuevos materiales no como surgidos a partir de un sistema o matriz musical generadora (como la tonalidad o el dodecafonismo), sino que los concibe como *sonidos escuchados*, poniendo en juego una perspectiva de escucha.⁷ Es el caso de *Central Park in the Dark* (1906) del compositor norteamericano Charles Ives. La pieza es también programática, según detalla Ives:

Esta pieza se propone ser una imagen-con-sonidos de los sonidos de la naturaleza y de los eventos que un hombre podría haber escuchado hace unos treinta años (antes de que el motor a combustión y la radio monopolicen la tierra y el aire), sentado en un banco del Central Park en una calurosa noche de verano. (...) Las cuerdas representan los sonidos nocturnos y la oscuridad silenciosa –

⁵ Es el *músico-poeta*, figurado por Liszt, el que puede realizar esta operación, en la que “la inspiración poética se trasvasa sin dejar residuos y se transforma en el elemento revolucionario capaz de renovar la forma tradicional”. (Fubini, 2002)

⁶ Podríamos citar sin ánimo exhaustivo todo el espectro que va desde la producción ruidista de los futuristas italianos, en particular Luigi Russolo, hasta el experimentalismo de John Cage, pasando por la *mousique concrète* de Pierre Schaeffer, y por otras corrientes híbridas como la ecología acústica, la grabación de campo, etc.

⁷ La noción de una situación sonora que aparece en la descripción anterior de Berlioz parece plantear al compositor más como un oyente omnisciente de un entorno sonoro que él mismo imagina, que como oyente situado de un estímulo acústico concreto. Pero existen ya en otras prácticas musicales populares, ocasiones en las que el entorno mismo de los cantores, los sonidos situados de sus localidades, ingresan como elementos concretos en la propia matriz musical. Por ejemplo, en el canto iso-polifónico de Albania, una de las voces del coro que realiza el acompañamiento “emula” el sonido de las cabras y sus campanas de la campiña albanesa (Zafiropoulos, 2018).

interrumpidas por sonidos del casino sobre el estanque, cantantes callejeros (...) cantando, desde distintos sitios, las canciones de esos días, (...) una banda de desfile, (...) pianolas en una guerra de ragtimes, un auto y una banda que toca en la calle que se unen al tumulto, un camión de bomberos, un carruaje que se escapa, (...) los paseantes que gritan- y nuevamente se oye la oscuridad; un eco sobre el estanque; y volvemos a casa. (Ives, 1978)

La tradición programática es la misma que en los románticos posteriores a Beethoven, con una diferencia. Si bien hay por un lado elementos musicales que están puestos en función de una analogía vaga (el plano estático de las cuerdas de la orquesta *representa* la oscuridad de la noche y sus sonidos “naturales”, sin emularlos en lo más mínimo), otros aparecen de un modo mucho más concreto: a partir de cierto punto de la pieza, Ives comienza a superponer gradualmente planos independientes, no sincrónicos, de fragmentos musicales (melodías populares, ragtimes, etc.), que se acumulan en tanto “se aproximan” a un individuo-oyente imaginado (pero no menos situado como perspectiva de escucha): alguien sentado en un banco del Central Park a fines del siglo XIX. Estos fragmentos sí son musicales, pero podríamos decir que tienen una “segunda naturaleza”, pues son sonidos musicales *compuestos como si fueran escuchados*, como si vinieran de una situación extramusical. Dos características vienen, ahora sí, a emular una situación acústica que contrasta con el orden establecido de la narrativa tonal para la música absoluta (de la que la música programática también dependía): el “movimiento” de las fuentes sonoras, y lo “caótico” de su superposición. Dichos parámetros dan cuenta de una situación de escucha extremadamente diversa para la situación musical como fue concebida hasta el momento, y fuerzan la aparición de este personaje-oyente virtual en el seno de la narrativa que, aunque artificial, contrasta con el *sujeto absoluto* del romanticismo.⁸

Las corrientes experimentalistas del siglo XX, de las que Ives es precursor, no pondrían su interés tanto en esta especie de escucha situada en el seno de la pieza, sino en la des-jerarquización de los sonidos, en el borramiento de las fronteras entre sonido musical y ruido. La consecuencia es que la categoría de material musical se mantiene conceptualmente estable respecto

⁸ Los teóricos literarios se han ocupado de la problemática análoga en el seno de la novela, sobre todo desde la teoría crítica marxista, identificando recursos formales con posiciones subjetivas respecto de lo narrado y su relación ideológica con la realidad (por ejemplo, la discusión sobre el uso del Estilo Indirecto Libre y la conciencia de clase del autor) (Lukács, 1966). Esta discusión no se ha mantenido aislada de otras disciplinas, como lo demuestra la importancia que da el director Pier Paolo Pasolini a esta discusión y la trasposición que hace de la misma al lenguaje cinematográfico con el concepto de Plano Subjetivo Indirecto (Pasolini, 2006), y la propia relevancia de todo el problema en el Neo-realismo italiano y los estilos cinematográficos contemporáneos a éste.

del romanticismo y el clasicismo: material musical es todo aquel que *la música puede producir*. Lo que se amplía son los medios de (re)producción de lo acústico. En este sentido, todos los sonidos vienen a “ser iguales”, y parecería haber una exigencia de la música de extirparlos de sus posibilidades semióticas referenciales. Esta “escucha expandida” de la música contemporánea y experimental occidentales mantiene así una pretensión de absoluto: los “sonidos por sí mismos” del experimentalismo de John Cage, los “objetos sonoros” de la *musique concrète* de Pierre Schaeffer, se sostienen y pertenecen a la música en tanto no dependen de otras relaciones externas a ella. En el mismo movimiento en que se intenta darles a los sonidos del mundo un derecho a la existencia por fuera del marco narrativo musical, la estructura de éste último se ve obligada a ensancharse hasta recapturar el mundo y desligarlo de sí. Aun cuando eso parece implicar que en sus últimas consecuencias la estructura musical se desintegra, en verdad ese es su momento de mayor evidencia.⁹

II

Una de las técnicas que durante el siglo XX “modifican” a la música en relación a lo acústico o lo “aural” en general, es la grabación. No es nuestro objetivo aquí hacer un análisis exhaustivo de la relación entre lugar y sonido, de las condiciones de aparición de la música en los espacios a partir de los distintos dispositivos técnicos de reproducción, si bien esto tiene un interés y un impacto en la forma de producir y consumir música socialmente.¹⁰ Lo que nos interesa aquí es continuar problematizando lo “inaudible” de la enunciación en música, cuestionar la supuesta imposibilidad de la música de *transmitir* algo que no esté contenido en su propia legalidad o ubicado más allá de ella y de todo, metafísicamente. En este sentido, la grabación como dispositivo de captura implica la aparición de *lo otro*,¹¹ en tanto constituye la posibilidad de una reproducción mecánica de un evento sonoro ya ocurrido, la separación de su fuente original.¹² En general, el hecho sonoro que la grabación de campo captura es ajeno al micrófono, en tanto este se

⁹ El espacio de este trabajo no nos permite indagar de lleno en esto, pero quedaría por analizar desde esta perspectiva un *realismo radical* que continúa o se ramifica de aquel pragmático, por ejemplo, en el hilo de obras silentes que inaugura 4'33" de John Cage (So, 2016).

¹⁰ Para una discusión profunda sobre la relación entre dispositivos de grabación y reproducción y la “auralidad”, ver Sterne, 2003.

¹¹ Nos referimos especialmente a la *grabación de campo*, en la que se captura un entorno, un hecho acústico con pretensiones de fidelidad. Si bien toda grabación tiene un carácter “otrificante” respecto de la fuente original, la grabación de campo trae aparejada una historia como herramienta antropológica y científica, sobre todo para la etnomusicología y la ecología acústica. Para una revisión de las miradas metodológicas sobre la tensión del documento grabado con el fenómeno acústico o musical en el marco de la musicología, ver García, 2019.

¹² R. Murray Schafer denomina a esto *esquizofonía* (Schafer, 2013).

muestra como un operador pasivo, una especie de *oreja sin cuerpo*. Pero como técnica, la grabación de campo se diferencia de la grabación “de estudio” al estar situada, es decir, al ser permeable al entorno, que es contingente y no controlado.

La *musique concrète* que inventa Pierre Schaeffer a mediados del siglo XX hace uso de la grabación como materialidad central de su discurso: la captura de cualquier sonido en cinta magnética y su posterior manipulación en el estudio permite virtualmente cualquier encadenamiento sonoro. Pero el *objeto sonoro*, la materia de la *musique concrète*, depende exclusivamente de sus cualidades acústicas y está separada de asociaciones a sus fuentes (Schaeffer, 2012). Es por eso que la *musique concrète* según la concibe Schaeffer es *acusmática*, está separada de cualquier identificación visual con las fuentes sonoras y de cualquier orden extramusical. Las propiedades de un sonido dependen de la psicoacústica (los procesos psicológicos de recepción y decodificación de los estímulos acústicos), en tanto son sus reglas las que delimitan, por ejemplo, lo que es *un* sonido con varios componentes de *dos* sonidos distintos. La *musique concrète* es, así, altamente aislacionista, monádica. En cambio, la utilización en música de la grabación de campo como sonido concreto (es decir, no “musicalmente producido” sino como “captura objetiva” de los fenómenos acústicos indiferentemente de su fuente) resitúa al sonido individual junto a otros sonidos (su entorno). Así, replantea el problema de la perspectiva de escucha, ya que la implicancia de un determinado entorno del sonido, de una aparición específica del hecho acústico, es decir, de todo lo que está implicado en la palabra *campo*, da una información más compleja que la de un sonido aislado, información que remite a una *situación*.

Cabe preguntar, ¿es posible, a través de la grabación de campo, desarrollar una narrativa musical que desenvuelva la realidad de un entorno a través de sus sonidos? ¿Puede así una música grabada *in situ* dar cuenta no solo de un lugar sino de la(s) comunidad(es) que lo habita(n), de sus historias, desde adentro de su propia narrativa? En el disco *The Green Way*, Graham Lambkin y Aine O'Dwyer trabajan exclusivamente con grabaciones de campo de performances en vivo durante un mismo viaje por distintos lugares de Irlanda (O'Dwyer & Lambkin, 2018). En ellas aparecen sus voces, sus instrumentos, sus sonidos corporales, pero también los de los habitantes y personajes locales. En el primer track (*One and one is one*) escuchamos a dos personas hacer sonidos sincrónicamente con su voz y luego con sus palmas, como una improvisación en espejo. La cualidad de estos sonidos es claramente *de campo*: se percibe que los sonidos están a cierta distancia del micrófono, porque puede oírse en ellos la reverberancia corta del entorno

(un lugar cerrado), y sonidos muy discretos de otras presencias. Hacia el final del track, a las palmas de los dos intérpretes se suman una multitud de otras palmas en un aplauso colectivo. Al finalizar este aplauso, luego de una pausa, hay otro aplauso.

Es difícil definir en qué medida estamos frente a un documento o a una obra musical. Ciertamente, la materialidad de esta grabación no responde plenamente a lo codificable por un sistema musical restrictivo de señal y ruido (como el que se pone en juego al escuchar la grabación en vivo de una sinfonía de Beethoven, donde los sonidos de la orquesta son claramente diferenciables en su sentido de los de la sala y el público), porque todos los sonidos parecen darnos una información relevante sobre lo que estamos escuchando. Pero esta grabación tampoco se cierra sobre sí misma como un mero documento de una situación, por varias razones. Por un lado, algo *del orden de lo musical* está siendo “performado” por unos participantes, lo que en principio no excluiría la posibilidad de un documento de esa performance. Pero por el otro, los últimos dos aplausos colectivos nos indican que algo de toda la situación estuvo planificado *para la grabación*: la aparición del primer aplauso es así *un material musical* planeado en la situación, y el segundo aplauso es, quizás, el aplauso genuino del final de una interpretación (aunque aquí no es un público aplaudiendo a unos intérpretes sino los intérpretes aplaudiéndose entre sí). Así, hay una comunidad participando de este documento activamente, quizás formando así una música dentro del documento, o un documento dentro de la música.

Aún si la hipótesis de la planificación fuera dudosa, la imbricación de la música con el realismo de la situación no descansa meramente allí. El *oído que está situado* en esta grabación está ligado directamente a la narrativa, del mismo modo que en una música tradicional, pero la información que esta narrativa otorga no es tanto musical sino *situacional*. La información que recibimos al principio es que hay dos personas (quizás una escucha atenta puede deducir que hay una o dos personas más, al escuchar la voz de un niño) y que es un espacio acústico situado, no artificial (es decir, un *lugar* distinto de la artificialidad acústica de un estudio de grabación moderno, que podría ser acústicamente un *no-lugar*). Pero la información completa sobre el espacio y los participantes no la recibimos sino hasta el final de la pieza, donde escuchamos los aplausos de aquella multitud y se revela algo del espacio (el tamaño que tiene para albergar a esas personas) y de la situación en la que toda la grabación fue realizada (una cantidad de gente en silencio hasta antes de terminar la performance).

Sería posible citar otros ejemplos de obras donde la materialidad musical autodeterminada y la realidad del fenómeno acústico como algo externo se confunden o se complican. Me conformaré con haber dejado planteado el problema de la autonomía del lenguaje musical respecto de un afuera, y con mostrar la posibilidad de un tipo de *realismo musical* que denominamos *pragmático* por estar ligado a los problemas materiales del sonido, a su proveniencia de un “afuera” de la música, y su posible condición tanto de “música” como de “sonido concreto”.

Bibliografía

- Berlioz, H. (1862). *A travers chants*. París: Michel Lévi Frères.
- Fubini, E. (2002). La música y la fusión de las artes. En *Estética de la música desde la antigüedad hasta el siglo XX* (págs. 313-341). Madrid: Alianza Editorial.
- García, M. A. (2019). El registro y el archivo sonoros bajo las miradas de la etnomusicología. *Revista General de Información y Documentación*, 107-125.
- Goehr, L. (2004). *The imaginary museum of musical works*. Oxford: Oxford Scholarship Online.
- Ives, C. (1978). *Central Park in the Dark*. Nueva York: Mobart Music Publications.
- Lukács, G. (1966). *Problemas del realismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- O'Dwyer, A., & Lambkin, G. (2018). *The Green Way*. [CD]. Nueva Jersey: Erstwhile.
- Pasolini, P. P. (2006). *Empirismo Herético*. Córdoba: Editorial Brujas.
- Schaeffer, P. (2012). *In search of a concrete music*. California: University of California Press.
- Schafer, R. M. (2013). *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Madrid: Intermedio Editores.
- So, M. (2016). Texto | composición - partituras y estructura después de 4'33". Recuperado el 16 de diciembre de 2020, de Et Música: <https://et-musica.cl/mark-so-texto-composicion-%e2%80%95-partituras-y-estructura-despues-de-433/>
- Spagnuolo Nanni, A. (2019). La significación musical como desafío. En *La relación entre literatura y música -a la luz de la semiótica de Peirce- en Trois Chansons de Bilitis*. (pág. 37). Madrid: Universidad Complutense.
- Sterne, J. (2003). *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham: Duke University Press.

Zafiroopoulos, H. (5 de septiembre de 2018). Raise your voice: meet the Albanian singers carrying on an ancient choral tradition. Obtenido de The Calvert Journal: <https://www.calvertjournal.com/features/show/10628/albania-ancient-polyphonic-music-mixtape-dan-shutt>

TOMÁS CABADO es Licenciado en Artes Musicales con orientación en Composición por el DAMUs (UNA), defendiendo su tesina “Música y contingencia” en 2016 sobre indeterminación en la composición musical. Se encuentra realizando la Maestría en Estéticas Contemporáneas Latinoamericanas en la Universidad de Avellaneda.