

Reflexiones sobre el análisis de música electroacústica

Ananay Aguilar
Universidad de los Andes
e-mail: ananayaguilar@yahoo.com
web: <http://sussurro.musica.ufrj.br>

Resumen:

Esta investigación partió de una necesidad por recoger herramientas que permitieran el análisis de música electroacústica, ésta considerada bajo la perspectiva de la música concreta como planteada en 1948 por Pierre Schaeffer. A partir de algunas reflexiones constructoras de ese imaginario musical, el artículo discute el alcance que tiene el uso de los procesos de estructuración sobre la manera como abordamos de manera analítica la música electroacústica.

Palabras clave: música electroacústica, análisis, procesos de estructuración

Introducción

En *The idea of absolute music* (trad. 1989), Carl Dahlhaus escribe acerca de cómo se llegó al concepto de música absoluta que rige nuestra forma de relacionarnos con la música hasta el día de hoy. La tesis que subyace bajo su exposición es que la aproximación que hacemos a la música cambia según la concepción estética del momento. Así, relata una historia a través de la cual vemos cómo los ideales estéticos –desde corrientes divergentes como la filosofía, la teología y la historia– de principios de siglo XIX van transformándose poco a poco hasta moldear el concepto de música absoluta, nuestro actual paradigma, por usar la terminología de Thomas Kuhn. Entender la manera a través de la cual nos acercamos a la música como un paradigma implica, por un lado, relativizarla en relación con el tiempo y las culturas, pero por otro, nos permite, como teorizadores de la música, encontrar un terreno firme, que si no justifica, por lo menos explica ciertos comportamientos y actitudes ligados a ella.

Puesto de una manera bastante simplista, el concepto de música absoluta está asociado a la música instrumental autónoma y a una forma de abordarla a través de la contemplación. Esta contemplación tiene visos de devoción, pero también de una escucha activa, concentrada en los detalles formales de este tipo de expresión sonora. Está relacionada a la música instrumental, porque la música acompañada de palabras disloca la atención hacia el contenido de tales palabras, es decir, hacia un campo diferente de la música misma. Lo mismo vale para otras expresiones artísticas que cuentan con la música como un mero vehículo de expresión, como por ejemplo la ópera o el ballet.

En ese sentido, la música instrumental sería la consumación de todas las artes, pues es la única expresión artística que se vale por sí misma, que no es imitativa, ni se construye a partir de ningún significado extrínseco que le dé un soporte. En últimas, es la forma en su estado más puro, por lo cual la contemplación musical se traslada con el tiempo –sobre todo desde Hanslick y su *De lo bello musical* (1854)- hacia la exaltación y el culto por la forma en el sentido gestáltico, basado en la dualidad entre objeto y estructura. Esto es evidente en obras más recientes, digamos que de mediados del siglo pasado, auge del serialismo integral encabezado por Stockhausen, Boulez y Cage, pero también comienzo de la música concreta, ésta más comprometida con el manejo de la propia materia sonora a partir de su percepción en el estado más puro.

La música concreta, presenta sin embargo un reto interesante, pues a diferencia de las músicas que dieron nacimiento a este paradigma, surgió en un medio que por su esencia, prescindió

desde siempre de la existencia del intérprete como mediador entre el compositor y el público. Su punto de partida es la existencia de un soporte en el que se fija el proceso compositivo y por eso en principio no estaba mediado por ningún sistema de abstracción, como sería un sistema de notación u otro tipo de codificación que le revele al oyente algo diferente a su propia existencia sonora. Por eso, al abordar este tipo de música no hay más opción que confiar en la escucha, ésta resaltada por la situación acusmática, es decir, una escucha ciega, sin el soporte visual de las causas sonoras.

En este artículo se pretende reflexionar un poco alrededor de la manera cómo el paradigma de la música absoluta no sólo influenció la manera de pensar y construir el imaginario asociado a la música concreta, sino sobre todo, cuál es el alcance que ese imaginario tiene sobre la manera como abordamos musicológicamente, es decir, de manera analítica, la música electroacústica asociada al mundo creado y desarrollado por Pierre Schaeffer.

Los procesos de estructuración en la escucha de música electroacústica

Para reflexionar acerca de la manera como abordamos analíticamente una obra, resulta útil considerar la escucha musicológica como planteada por Nicholas Cook en su libro *Music, imagination and culture* (1990). En oposición a la escucha musical, que, de acuerdo con el autor, persigue una experiencia estética directa, la escucha musicológica tiene como propósito reconocer los hechos que permiten formular teorías en los términos de un sistema de representación compartido por el gremio de los músicos. Esos términos serían los de la notación musical, que según el autor es un tipo de representación del sonido que lo limita a una serie de reglas que en sí constituye el imaginario musicológico de una cultura determinada, en este caso, la cultura musical instrumental de Occidente. En ese contexto, la música sería imaginada a partir de notas, unidades discretas que posibilitan la representación del tiempo de manera espacial. La notación musical permitiría de esa manera racionalizar el proceso musical, tanto del lado compositivo, como del lado perceptivo. Se concluye entonces, que la notación no sería simplemente una tecnología para comunicar sonidos o ideas musicales, sino que los sonidos y las ideas musicales existen como tal en función de un tipo de cognición que opera precisamente a través de los términos planteados por esa notación específica.

Resumiendo, la escucha musicológica sería un tipo de escucha que procesaría el sonido en los términos que plantea la notación musical, ésta entendida como un medio a través del cual se comunican los profesionales de una determinada cultura musical. Así, los procesos de estructuración, procesos de escucha dirigidos hacia la interacción de los elementos que constituyen una obra, operan de acuerdo con la escucha musicológica dentro del paradigma creado a partir de la notación musical tradicional de Occidente. En este sentido, los procesos de estructuración podrían ser definidos como procesos de racionalización dirigidos a los elementos de la estructura a través del conocimiento del funcionamiento técnico-musical asociado a la notación musical, apuntando en últimas hacia el descubrimiento del proceso compositivo.

Las reflexiones hechas en el contexto de este artículo alrededor de los procesos de estructuración se remontan al trabajo de dos autores que han cumplido un papel fundamental en la construcción del imaginario relacionado a la música electroacústica. El propio Schaeffer, en su *Traité des objets musicaux* (1966), desarrolló el dualismo entre objeto y estructura a través del uso de pares de opuestos -conceptos definidos como vectores bipolares- como lo son los de continuidad/discontinuidad, permanencia/variación y valor/carácter. Continuando esa línea, Denis Smalley, en *Spectro-morphology and structuring processes* (1986) y posteriormente en *Spectromorphology: explaining sound shapes* (1997), desarrolla la noción de los procesos de estructuración basado en el dualismo entre gesto y textura. A través del abordaje a las terminologías asociadas a esos procesos, se revela una fuerte influencia de la tradición instrumental basada en la nota –una representación discontinua del sonido- y en el gesto –éste fundado sobre los códigos visuales asociados a la interpretación instrumental.

En los términos de la tradición musical instrumental de Occidente, los dualismos basados en la representación discreta (i.e. discontinua) del sonido, como lo son los de objeto y estructura, valor y carácter o polifonía y polimorfismo, revelan todo su sentido. Sin embargo, es la esencia de la música electroacústica no sólo no basar su creación en un sistema representacional como lo es el notacional, sino justamente, al no hacer uso de tal sistema, lidiar con la continuidad de lo sonoro. La construcción de un imaginario que emplearía los términos basados en la dualidad entre objeto y estructura, se explicaría entonces solamente por la hegemonía del paradigma asociado a la música tradicional instrumental.

Así las cosas, los procesos de estructuración, como procesos heredados de la escucha de música instrumental tradicional en términos musicológicos, al ser trasladados al contexto de la música electroacústica, plantean un dilema interesante. Mientras que en el contexto tradicional se busca, a través de los procesos de estructuración, reproducir la obra en los mismos términos usados en el proceso compositivo, en la música electroacústica como abordada a través de Schaeffer y de Smalley, ese no es el caso. Al traducir la escucha musicológica en relación con los procesos de estructuración para la música electroacústica, no estamos haciéndolo con una intención que tenga como fin la comprensión de la obra en los términos empleados en la práctica del proceso compositivo. Se trata aquí de procesos de abstracción que corresponden a una escucha musicológica asociada a los esquemas de representación tradicionales basados en la unidad discreta de la nota. Este juego de abstracción no se relaciona de ninguna manera con una escucha musical, y sí con una escucha altamente profesional y condicionada por una tradición que creó y elaboró los términos bajo los cuales esa música debía ser pensada, creada y escuchada –tradición construida como vimos, por autores como Schaeffer y Smalley a partir de la tradición musical instrumental.

En otras palabras, en el lugar en el cual la escucha musicológica de la música instrumental tradicional crea un puente comunicacional, en la escucha de música electroacústica existe una ruptura, que sólo puede ser enmendada en términos abstractos. En estos términos, sin embargo, no queda más vestigio que el concreto sonoro, vestigio que en el otro caso es representado por la partitura. Si, por un lado, esa ruptura puede representar la originalidad de la música electroacústica, por la invitación a imaginar una versión libre de las ataduras impuestas por un sistema representacional pautado, por otro, es esa misma ruptura la que no permite superar la distancia entre la práctica compositiva y la analítica, si limitada a estos términos. De hecho, es este abordaje el que ayuda a oscurecer los procedimientos técnicos para los desconocedores del área tecnológica.

Vale notar además que tal ruptura no se limita solamente al sistema de representación escrito, sino también a los códigos visuales de la interpretación instrumental. El concepto de gesto como principio formador en el contexto electroacústico sólo adquiere sentido cuando es referido a nuestros condicionamientos visuales en relación con la interpretación de música instrumental. Es verdad que la situación acusmática es un caso extremo para la exploración del imaginario musical-musicológico, pero si pensamos en conciertos de *live-electronics*, inmediatamente entendemos la cuestión: es posible tocar una única tecla para escuchar cómo se despliegan inúmeros gestos sonoros. La relación entre causa visual y efecto sonoro es en este contexto mediado por un sistema electrónico que permite ser programado a la disposición del compositor o del intérprete. Así, al pensar las formas musicales en términos gestuales, nos topamos nuevamente con una forma de abstracción que no revela nada sobre la práctica compositiva.

Si lo que queremos encontrar entonces es un equivalente a la escucha musicológica tradicional, debe tenerse en cuenta que el proceso compositivo de la música electroacústica no sólo no es mediado por un sistema de representación unitario, sino que a él corresponden hoy en día inúmeros sistemas de mediación que traen consigo diferentes propuestas de elaboración. Son sistemas analógicos o digitales y programas con diferentes lógicas operacionales que pueden ser combinados o no según los intereses y las necesidades de cada proceso compositivo particular. Por lo tanto, una posible solución sería continuar elaborando ese imaginario musicológico, pero al mismo tiempo buscar en los vestigios del proceso compositivo, ya sean grabaciones,

manipulaciones o productos de la síntesis sonora, en soportes magnéticos o digitales, pero sobre todo en los propios lenguajes operacionales, aquello que sustente y al mismo tiempo formule ese imaginario en términos prácticos. En otras palabras, tendríamos que encontrar la manera de penetrar en la reciprocidad de la relación entre el imaginario musical-musicológico y las herramientas compositivas: por un lado, en la forma como los procedimientos técnicos y los lenguajes operacionales concretizan y al mismo tiempo sugieren el desarrollo de tal imaginario; por otro, en el modo en que ese imaginario plantea los propios desafíos técnicos. A partir del involucramiento con los mecanismos que nutren la composición, sería entonces posible formular teorías más pertinentes en relación con las invenciones y los descubrimientos implícitos en el proceso compositivo – teorías que le permitirían al musicólogo participar más activamente de la construcción del imaginario musical contemporáneo.

Referencias Bibliográficas

- Aguilar, Ananay (2005). *Processos de estruturação na escuta de música eletroacústica*. Dissertação de Mestrado em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas-UNICAMP, <http://sussuro.musica.ufrj.br/~sussuro>
- Cook, Nicholas (1990). *Music, imagination and culture*. Oxford: Oxford University Press
- Dahlhaus, Carl (1989). *The idea of absolute music*. Chicago: The University of Chicago Press (Trans. by Roger Lustig from *Die Idee der absoluten Musik* (1978), Kassel, Bärenreiterverlag)
- Schaeffer, Pierre (1966): *Traité des objets musicaux*. Paris: Éditions du Soleil
- Smalley, Denis (1986). *Spectro-morphology and structuring processes*. In: Emmerson, Simon (ed.): *The language of electroacoustic music*. London: MacMillan Press
- Smalley, Denis (1997). *Spectromorphology: explainig sound-shapes*. In: *Organised Sound* 2(2): 107-126, London: Cambridge University Press.