

# La música: un océano de sonidos

## Prefacio a la edición española

CARMEN PARDO SALGADO

En su escrito *La conquête de l'ubiquité* (1928), Paul Valéry evoca un espectáculo maravilloso al que asistió siendo un niño y en el que todos los muebles hablaban y cantaban. Ya de adulto, y lamentándose de que se ha hecho imposible comer o beber en un café sin ser perturbado por un concierto (recuérdese que el telarmonio aparece en 1906), espera que no llegemos a ese exceso de magia sonora que tanto le cautivó de niño (Valéry, 1965: 1285-1286). No es preciso añadir que las tecnologías de reproducción sonora expandieron esa magia por doquier y que nos encontramos en lo que Makis Solomos denomina una cultura audio. Todos los intersticios de la vida social e individual en los países industrializados fueron ocupados, primero, por el fragor de las ondas y los masajes/mensajes sonoros. Más tarde, la ubicuidad de lo sonoro en sus múltiples formas supuso una transformación de nuestra sensibilidad, y particularmente de la escucha, que se ejerce en continuidad.

La cultura audio, como explica el autor en la introducción a este libro, invierte el paradigma de «la escucha estructural» establecida anteriormente por Theodor W. Adorno en su texto *Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión en la escucha* (1938). Se podría pensar entonces que el desarrollo de las tecnologías de reproducción sonora se halla en el origen de la cultura audio; sin embargo, y sin desestimar el papel fundamental que estas tecnologías tienen, el libro que aquí se presenta asume otro objetivo primordial: mostrar que es la propia música la que ha contribuido esencialmente a este cambio de paradigma, que supone el paso de una cultura antes centrada en la tonalidad a una cultura del sonido. Este recentramiento en el sonido se produce siguiendo una evolución propia a la música que se evidencia en su escritura, en las cuestiones técnicas que suscita, en el planteamiento estético y en su recepción. Para dar cuenta de esta complejidad, el autor establece de un modo magistral lo que aquí denominamos seis personajes sonoros, distribuidos en sendos capítulos en los que se narra este cambio de paradigma: el timbre, el ruido, escuchar (los sonidos), la inmersión sonora, componer el sonido y el espacio-sonido.

Situándose principalmente en la música denominada culta, desde los inicios del siglo xx hasta el xxi (pero sin olvidar, cuando así se requiere, la música popular), asistimos a las narraciones que estos seis personajes proponen, y a través de sus historias se traza un mapa sonoro que permite comprender que la emergencia de los *Sound Studies*, las prácticas artísticas que tienen como elemento fundamental el sonido, así

como la funcionalidad del sonido en los *gadgets* que usamos a diario, va ligada a la evolución de la música misma.

La primera escena de esta obra imprescindible se abre con un personaje multidimensional, el timbre, que, como explicaba Jean-Claude Risset en 1978, es de hecho un atributo de la percepción. Solomos modula con maestría este personaje y establece dos paradigmas complementarios: la sustitución del tono por el timbre (timbre-objeto) y la prolongación de la armonía en el timbre (timbre-espectro o timbre-armonía). Desde el primero, encontramos la emancipación del timbre, la *Klangfarbenmelodie* teorizada por Arnold Schoenberg en su *Tratado de armonía* (1911, revisado en 1921), y llegamos hasta la utopía de un lenguaje de timbres. Desde el segundo paradigma, nos situamos principalmente en la composición de timbres y en los umbrales de la percepción explorados por la música espectral.

En la segunda escena, el ruido (un personaje que a veces ha sido tachado de incómodo) recuerda que su presencia puede rastrearse a lo largo de la historia de la música, aunque ciertamente no sea hasta principios del siglo xx, con las propuestas futuristas o las obras de Edgard Varèse, cuando su autoridad se deje sentir. Esta entrada importante del ruido hace decir al mismo Luigi Russolo que «la evolución de la música es paralela al multiplicarse de las máquinas» (1998: 8). Este paralelismo, que puede recorrerse hasta nuestros días, se orienta con Russolo hacia la búsqueda del sonido-ruido (Russolo, 1998: 12). El ruido debe ser entonado y trabajado armónica y rítmicamente. Estos sonidos-ruídos son los propios de la vida contemporánea, tal como el mismo Russolo evidencia en su obra para *entonarruidos* (ululadores, rugidores, crepitadores, estalladores, zumbadores, silbadores, gorgoteadores y chirriadores) *El despertar de una ciudad* (1914).

Los nexos que el sonido-ruido establece con las máquinas y la ciudad, han hecho que el ruido sea un elemento central de la investigación desde la segunda mitad del siglo xx, tanto en el ámbito musicológico como en el de la comunicación. La complejidad que esto supone se resuelve de un modo ejemplar en este libro, en el que el autor hace transitar a este personaje por los ruidismos de las músicas de principios del siglo xx y atravesar las músicas concretas (que siguen musicalizando el ruido), para situarse, finalmente, junto a las potencialidades del ruido como «revuelta, contestación y crítica social»:

En los años sesenta y setenta, la progresión del ruido se vuelve también palpable en otras prácticas musicales. Además de en la electroacústica, en el free jazz, el rock y las músicas instrumentales de vanguardia. Durante este periodo surgieron algunas transgresiones de fronteras que se creían sólidas, como entre el rock y el jazz, o entre músicas de vanguardia y el jazz y/o el rock. Esta progresión del ruido en prácticas musicales tan variadas se puede relacionar en las sociedades occidentales de estas décadas con la multiplicación de varias formas de revuelta, contestación o crítica política, social o cultural en las sociedades occidentales durante esas dos décadas (p. 88 del presente libro).

Después de haber escuchado las crónicas que los personajes timbre y ruido han narrado, es la propia escucha la que viene a sacudirnos los oídos para que se preste atención a los principales desplazamientos que sobre ella se han operado. Para ello, Solomos se centra particularmente en John Cage y Pierre Schaeffer. El primero nos encauza con su propuesta de una liberación de la escucha. Con Cage, se recuerda que

la escucha que este músico pone en práctica, parte de una distensión del ámbito musical que requiere, a su vez, destensar el espacio en el que se tiende el oído. Esta música perturba de un modo radical el lugar en el que la música se vuelve representación, al impugnar el modo en el que se hizo del sonido una nota, de la articulación entre sonidos una melodía y de la escucha una tendencia a sentir las articulaciones y no el sonido por sí mismo. Con el segundo músico convocado, Schaeffer, nos situamos en una fenomenología de la escucha (que tanto éxito ha cosechado después en las aproximaciones teóricas al arte sonoro), que conduce hasta la escucha reducida y el objeto sonoro. Con un fino análisis de las cuatro escuchas desarrolladas por el compositor en su *Tratado de los objetos musicales*, se llega hasta la escucha reducida y el objeto sonoro, marcando de modo preciso lo que hay de fenomenología en esa escucha y lo que ya carece de ella en la concepción del objeto sonoro. Estos desplazamientos desembocan en la convivencia de una pluralidad de escuchas en connivencia con distintas músicas. Así, la música acusmática de los herederos de Schaeffer, como François Bayle o Michel Chion; la música minimalista, que trabaja de otro modo el tiempo, o la música rock de los años 60 y 70 con sus «grandes capas y las pistas interminables» que nos sitúan, como diría Daniel Charles, en desterritorializaciones incesantes.

La sacudida que produce la historia de la escucha (de las escuchas, debiéramos decir mejor), no podía por menos que dejarnos ante el cuarto personaje: la inmersión sonora. Como lectores-oyentes estamos sumergidos en un océano de sonidos. En este océano comprendemos, con Varèse, que la base de la música no son esas notas escritas en la partitura sino la materia sonora vibrante en el espacio. Para este compositor, que definió el dodecafonismo como un «endurecimiento de las arterias» (Varèse, 1983: 183), se trata de acercarse «lo máximo posible a una especie de vida interior» del sonido (Varèse, 1983: 184). Tomando esta metáfora y con el precedente de Varèse, el autor conduce al lector-oyente a través de obras de música instrumental como *Pitboprakta* (1955-1956) de Iannis Xenakis, *Punkte* (1952) o *Kontakte* (1958-1960) de Karlheinz Stockhausen, *Apparitions* (1958-1959) y *Atmosphères* (1961) de Ligeti, o, de Alberto Posadas, *Oscuro de llanto y de ternura* (2005). Y seguimos buceando con la música electroacústica, donde, como afirma Solomos, es «quizá más intensa la impresión de sumergirse en el sonido para inspeccionar su vida interior» (Solomos, 2023).

Si la música es, como decíamos a propósito de Varèse, materia sonora vibrante en el espacio, esta inmersión obliga, desde un punto de vista teórico, a marcar los nexos entre sonido y espacio. Este personaje mixto, que será objeto del último capítulo, cuenta aquí con una intervención pequeña pero necesaria en relación con la inmersión sonora en la que nos encontramos. Con esta intervención, se entra primero en el Auditorio de la Exposición Universal de Osaka (1970), realizado por el arquitecto Fritz Bornemann y con la inestimable contribución de Stockhausen. Después, llevados por la corriente, entramos en el *Diatope* (1978) de Xenakis expuesto durante unos meses en el Centro Georges Pompidou de París.

En esta inmersión no podía faltar la música *ambient*, que conduce al autor a realizar un valiente paralelismo entre esta música y el *Parsifal* (1882) de Richard Wagner, un músico que ciertamente también podríamos calificar por momentos de oceánico. Finalmente, descendiendo a las profundidades sonoras y espirituales del *Cuarteto de cuerdas n.º 4* (1964) de Giacinto Scelsi, la inmersión nos deja en el «abismo» del sonido. Al borde de este abismo reconocemos la teosofía que impregna *Prometeo. El poema de fuego, Op. 60* (1908-1910) de Alexander Scriabin; el giro místico de Stockhausen; el esoterismo

musical de La Monte Young, o el espiritualismo *new age* de los años 80 y 90, con compositores como Arvo Pärt, Philip Glass, John Taverner o Glenn Branca.

Al borde de este abismo, la cuestión sigue siendo cómo «componer el sonido», ahora entendido como material sonoro. Con este quinto personaje, la narración parte de la concepción historicista del material para constatar que el trazo principal de la modernidad musical consiste en el recentramiento en el nivel del material sobre los niveles del lenguaje y de la forma. A lo largo del siglo xx, el material sonoro se caracteriza por su extrema fluidez: material «licuado» en Debussy, nubes de sonido en Xenakis o devenir puro con la música espectral. Esta «desmaterialización» del material sonoro encuentra su explicación, para Solomos, en la *Teoría estética* de Adorno. El material sonoro pasa a ser «integralmente compuesto, construido». Para dar cuenta de esta cuestión, Solomos analiza la *Sinfonía, Op. 21* (1928) de Anton Webern, obra que se presenta como una bisagra entre dos concepciones de la música: el arte de componer con los sonidos y el arte de componer el sonido, siendo el sonido aquí lo que el autor califica con la expresión «resonancias compuestas». Resulta especialmente pertinente situar a Webern en esta función de bisagra porque permite explicar el paso del modelo organicista al constructivismo musical. Como se recordará, la historia de la música es concebida por Webern como un progresivo descubrimiento y perfeccionamiento de las leyes naturales. Esto hace que su referencia al sonido tome como modelo el *Esbozo de una teoría de los colores* (1810), y que su explicación de la serie parta de *La metamorfosis de las plantas* (1789-1790), ambas obras de Johann Wolfgang von Goethe (Webern, 1982: conferencia del 10 de abril de 1933, p. 60).

Al estudio de la obra de Webern le sigue todo un abanico de ejemplos que permiten dar cuenta de esas «resonancias compuestas», desde el inicio de *Tabula rasa* (1977) de Arvo Pärt hasta la historia del rock con *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) de los Beatles, pasando por *Le Marteau sans maître* (1953-1955) de Pierre Boulez o ... *sofferte onde serene...* de Luigi Nono (1976), para piano y cinta magnética.

Así, la composición del sonido nos lleva a la emergencia de la sonoridad:

En la música instrumental (y mixta) del siglo xx, la idea de resonancia compuesta no es la única manera de materializar la tendencia para componer el material. Por dar un nombre al caso más general, hablaré de *sonoridad*. Esta noción designa una entidad global integralmente construida y compuesta desde el interior, que surge de la disolución de las dimensiones clásicas del sonido (altura, ritmo, timbre...), es decir, de la pérdida de su autonomía. La recomposición y la fusión de estas dimensiones generan la sonoridad en tanto que excedente, una cualidad emergente. Esta resulta también de la fusión de la forma y del material (p. 204 del presente libro).

La emergencia de la sonoridad (uno de los conceptos clave de este libro) se explora, primero, a través de la concepción de la música como organización de sonidos con Varèse; después, a través del continuo sonoro teorizado, tempranamente, con el ultracromatismo de Ivan Wyschnegradsky, y de los conceptos de «textura, masa y superficie» en la obra de Xenakis. La composición de procesos en el minimalismo norteamericano de los años 60 toma el relevo para llegar hasta la síntesis de sonido (poniendo el foco en la creación de los distintos estudios musicales a nivel europeo y norteamericano) y señalando las principales innovaciones al respecto, como la modulación de frecuencia para la síntesis sonora de John Chowning (patentada en 1975). Todavía in-

mersos en el constructivismo sonoro, el paradigma granular cierra un capítulo que bien podría ser todo un libro, con la obra y el pensamiento del gran compositor Horacio Vaggione.

A esta polifonía que se ha ido tejiendo, se suma finalmente el último personaje compuesto: el espacio-sonido. La composición de este personaje permite al lector-oyente situarse en una actitud de escucha que comprende, por un lado, que el sonido siempre requiere del espacio para su difusión o, lo que es lo mismo, que el espacio es una dimensión inmanente a la música. Por otro lado, el espacio-sonido permite entender el modo en el que espacio se diversifica al entrar en relación con lo sonoro. Para dar cuenta de ello, Solomos guía el oído, primero, acompañando a los pioneros que en los años 50 y 60 del siglo xx componían teniendo en cuenta el espacio como un parámetro más de la composición, hasta llegar a los años 90. De este modo, el autor (que ya en 1997 había organizado en París el coloquio internacional «L'espace: musique-philosophie» junto al musicólogo y compositor Jean-Marc Chouvel para abordar esta temática) da buena cuenta de lo que es el corpus de textos y principales obras de los que se dispone para tratar la cuestión. De entre ellas, destacan el *Poème électronique* (1958) que compusiera Varèse para la Exposición Universal de Bruselas, o el *Prometeo* (1981-1984, revisado en 1985) de Nono, pasando, entre otras, por *Gruppen* (1955-1957) de Stockhausen. Entretanto, y con mucha sutileza, el autor acota lo que él denomina un espacio-sonido compuesto, y ofrece una tipología que permite penetrar en la complejidad de los nexos que unen el espacio y el sonido:

La emergencia del sonido pone de relieve las cualidades espaciotemporales del sonido, en lugar de su poder evocador –aunque sin renunciar a este–, su relación con el espacio circundante y su interacción con el cuerpo. Se invita al oyente a una escucha encarnada, el cuerpo no se concibe ya –a la manera de la *Tonkunst*– como un simple intermediario entre la materia y la mente (p. 304 del presente libro).

Después, el oído viaja con las instalaciones sonoras y los «ecosistemas audibles», donde destaca el trabajo del compositor italiano Agostino di Scipio. Con este viaje, el lector-oyente se encuentra a las puertas de una ecología del sonido que parte de la noción de paisaje sonoro y llega hasta la actualidad, prestando el oído a los trabajos de Hildegard Westerkamp o a los conciertos de campanas de Llorenç Barber. De este modo, el autor nos deja a las puertas de lo que ha constituido su última línea de investigación hasta la actualidad:

En términos generales, se plantea aquí la cuestión de la relación entre arte y naturaleza, un debate tan antiguo como el propio arte. Siempre ha habido músicos que piensan que la naturaleza es musical, que los pájaros o las ballenas cantan. En su famoso *Mil mesetas*, Deleuze y Guattari evocaron el «devenir-animal» de la música que, igual que el «devenir-mujer» o el «devenir-niño», constituiría su contenido. Al desterritorializarse, la música nos hace entrar en resonancia con estos devenires (p. 298 del presente libro).

Y con estos devenires que los distintos personajes nos han ido cantando, podemos afirmar que la polifonía que Makis Solomos ha sido capaz de componer nos deja maravillados, como si todavía fuéramos ese niño que un día asistió, con Paul Valéry, a una función en la que los muebles hablaban y cantaban.

*De la música al sonido* es, por todo ello, un sabio ejercicio capaz de encantar los oídos sumergidos en un océano de sonidos que su autor ha entonado de un modo soberbio e impecable.

Damos la bienvenida a la traducción de este libro indispensable.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- RISSET, J.-C. (1978), «Hauteur et timbre des sons», *RapportIrcam* 11, 78 (1978) [<http://articles.ircam.fr/textes/Risset78a/index.html>].
- RUSSOLO, L. (1998), *El arte de los ruidos*, Cuenca, Centro de Creación Experimental.
- VALÉRY, P. (1962), «La conquête de l'ubiquité», en *Pièces sur l'art, Œuvres*, vol. II, París, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- WEBERN, A., (1982), *El camí cap a la nova música*, Barcelona, Antoni Bosch.