

Música y cultura auditiva. Repercusiones del giro auditivo en la investigación musicológica

Diana Brenscheidt genannt Jost
diana.brenscheidt@unison.mx

Leonel De Gunther Delgado
leodegunther@gmail.com
Universidad de Sonora

En las últimas décadas, la musicología ha experimentado cambios que han afectado a la pregunta esencial sobre su objeto de investigación; a saber, la música misma. Influida por las repercusiones que trajo el giro cultural, y sus diferentes sub-giros, como por ejemplo, el giro performativo (véase Madrid 2009, Cook 2013), se dio pie a un debate sobre la ampliación del material que sirve de información al enfoque de la investigación musicológica. Es por ello que estudiosos como Carl Dahlhaus (2003), musicólogo e historiador alemán de la música, sostuvo a finales del siglo XX, que sentía personalmente la necesidad de defender la primacía del concepto de obra musical en “letra escrita” como “categoría central de la música”, para no arriesgar con ello, lo que advertía como el proceso de su “disolución”; con lo anterior, deseaba advertir que de suceder ello, “las consecuencias para la historiografía serían imprevisibles” (p. 14). En ese sentido, Dahlhaus, manteniéndose en estrecha relación con el enfoque centrado en las obras musicales, reafirmó el interés musicológico en el compositor: “El concepto de obra y no el de acontecimiento constituye”, según su punto de vista, “la categoría central de la historia de la música, cuyo objeto –para expresarlo en términos aristotélicos – es la *poiesis*, la creación de obras, y no la *praxis*, la acción social.” (p. 13)

Sin embargo, desde inicios del tercer siglo, han aparecido voces que proclaman un “giro auditivo” o “giro acústico” (Meyer 2008) en las humanidades, ciencias sociales y artes, tanto con el propósito de balancear como de desafiar el enfoque textual y visual de mucha de la investigación que se realiza en el ámbito del mundo musical y auditivo. En ese orden de ideas, Sabine Sanio (2010) reclama complementar el enfoque cultural en la musicología con “el aspecto central del sonido y de lo auditivo. Para eso se tiene que extraer y hacer consciente la especificidad de lo auditivo, de la experiencia oyente y de la dimensión creativa de los fenómenos acústicos de nuestra cultura.” (p. 2). Por otro lado, es también desde una perspectiva histórica cultural que la musicología, según Sanio, debe acercarse al tema, con la finalidad de darse cuenta del “desarrollo de las formaciones específicas de la experiencia

auditiva en cada cultura en un tiempo específico” (p. 4). Siguiendo esa línea argumentativa, y como destaca además Jonathan Sterne (2012), quien busca delimitar el área interdisciplinaria de los *Sound Studies* (literalmente llamados “estudios del sonido”), la investigación de lo auditivo se hace en relación estrecha con las instituciones (culturales y políticas) y sus discursos acerca de lo auditivo. Por ello afirma:

Sound studies is a name for the interdisciplinary ferment in the human sciences that takes sound as its analytical point of departure or arrival. By analyzing both sonic practices and the discourses and institutions that describe them, it redescribes what sound does in the human world, and what humans do in the sonic world. (p. 2)

A partir de los autores mencionados y sus precursores (Schafer 1993, Attali 1995, Corbin 1998), la presente contribución pone de manifiesto, tanto las suposiciones centrales del enfoque en lo auditivo como las repercusiones que éste ha tenido en la musicología desde inicios del siglo XXI. Empezando con la discusión de los términos centrales, que permiten destacar la relevancia de este enfoque, como la denominada cultura auditiva, lo auditivo y la separación conceptual entre la música, el sonido y el ruido, se buscará finalmente en nuestra contribución, mostrar los cambios conceptuales y retos metodológicos que dicho enfoque ha traído para el enriquecimiento de la investigación musicológica.

Cultura auditiva: de la música al sonido y ruido

La propuesta de investigar, dentro de un mismo concepto, a todos los fenómenos sonoros –tanto sonidos musicales como ruidos cotidianos–, y de ubicar esos fenómenos en relación con la experiencia cultural del oyente, tiene profundas raíces. Una corriente se encuentra directamente en el mundo musical, en la discusión, ante todo suscitada entre compositores, sobre el material musical mismo y su justificación estética y epistemológica. Se puede decir por ello que, en paralelo a la proclamación de una democratización de todos los doce sonidos cromáticos en la técnica compositiva dodecafónica, introducida por Arnold Schönberg en la década de los 1920s, técnica misma que abandona el sistema tonal y niega la existencia de un centro tonal, este mismo afán por la democratización empezó a aplicarse también al material musical, a la naturaleza de los sonidos que se permiten dentro de una obra musical.

Como sabemos, ya en 1913, en su manifiesto moderno, intitulado *El arte de los ruidos*, Luigi Russolo propuso una música futurista la cual reflejaba la vida sonora de las ciudades

modernas de su época. Pintaba una evolución que iba desde el arte musical al sonido-ruido, según el cambio de las condiciones de la vida del hombre; lo cual hacía necesaria una música con nuevos timbres: “Hay que romper este círculo restringido de sonidos puros y conquistar la variedad infinita de los sonidos-ruídos.” (Russolo, 1996, p. 9)

Con el fin de llevar esa música a un escenario específico, Russolo inventó los *intonarumori*, una orquesta de generadores de ruido (Chessa, 2012, p. 4). Influidos por las ideas de la vanguardia, el compositor francés Edgar Varèse, conocido después como el ‘padre de la música electroacústica’, compuso en la década de los treinta, la obra intitulada *Ionización*, para percusión sola y, de esa manera, realizó un primer paso para experimentar con una gama más amplia de sonidos, fuera del canon de los instrumentos preexistentes y comúnmente usados. Como indicó Varèse mismo, el compositor estaba en la búsqueda de un nuevo alfabeto musical y de nuevos instrumentos musicales: “Me opongo a someterme a la exclusiva utilización de sonidos que ya han sido escuchados con anterioridad. Lo que estoy buscando son nuevos medios técnicos que puedan adaptarse a cualquier expresión del pensamiento y que puedan, a su vez, mantener ese pensamiento.” (citado en Morgan, 1999, p. 327) Siguiendo la propuesta de Varèse, el compositor estadounidense John Cage, discípulo también de Arnold Schönberg, realizó un paso importante para reconocer, a un lado de los sonidos de instrumentos musicales tradicionales, también a los sonidos electroacústicos, los ruidos cotidianos y, no por último menos importantes, los silencios como material válido para incluirlos en una composición musical. De esa manera, como describe Sanio (2010), Cage logró direccionar el enfoque de la música al objetivo del escuchar, a la manera de cómo percibimos los diferentes fenómenos y procesos acústicos (p. 6). Este giro, que constituyó basar una composición en la experiencia misma del acto de escuchar - experiencia que se ubica en un contexto cultural distinto-, en lugar de entender la composición musical sola y predominantemente como un objeto al cual un oyente escucha después (p. 7), abre la puerta al concepto más amplio, más extensivo de cultura auditiva. Como explica Sanio (2010): “El concepto de la cultura auditiva se relaciona con la intención, de considerar al mundo de los sonidos y ruidos, del escuchar y de la experiencia musical en toda su variedad, como una esfera cultural propia.” (p. 4)

Uno de los compositores y teóricos más importantes en la tarea de dar continuación y empuje a un enfoque centrado en la cultura auditiva o sonora ha sido sin duda Murray Schafer. Este compositor canadiense se le conoce por acuñar el término *soundscape* – traducido regularmente en el español como ‘paisaje sonoro’-. En sus publicaciones *The New Soundscape* (1969) y *The Tuning of the World* (1977), Schafer, a su manera, se preocupa

también por los cambios en el entorno acústico en la Modernidad, como lo han detectado los futuristas y otros compositores anteriores a él. En su caso, lamenta una contaminación acústica, específicamente por la variedad y cantidad de ruidos, mismos que nos afectan en la vida cotidiana (Schafer, en Sterne, 2012, p. 95). Aunque su concepción descalifica al menos una parte de los ruidos por ser asociados con la contaminación acústica, su comparación del sonido con un paisaje, un paisaje sonoro, ha dado pie a una concepción del sonido con referencia al espacio.

Esa relación entre sonido y espacio está retomada también por Alain Corbin (1998). En su trabajo sobre la vida campestre en la Francia del siglo XIX, el historiador francés investiga cómo el sonido de las campanas de las iglesias rurales impactó en la construcción y demarcación del espacio organizado del pueblo, tanto en lo sacro como en lo político. Acuña en ese contexto el término de espacio sonoro (*auditory space*) el cual usa en relación con el territorio que circunscribe el replicar sonoro de las campanas. Corbin da cuenta además de la fragilidad de dicho espacio, de la consciencia omnipresente de sus límites o fronteras, lo cual hace necesario su constante reforzamiento o afirmación sonora (pp. 95-97).

La relación entre sonido y espacio está retomado también por Richard Leppert en su concepto de *Sonoric Landscape*. Leppert añade además al cuerpo en esa constelación: “Los paisajes sonoros son tanto audibles como visibles. Existen en referencia a la experiencia humana y la consciencia humana”. “La música [...]”, afirma, “conecta con el cuerpo humano visible, no solamente como receptor de un sonido sino también como su agente o productor (Leppert, en Sterne, 2012, p. 409) Con la propuesta de Leppert, se plantea entonces una perspectiva mucho más completa, la cual conecta lo visible con lo audible y propone al humano, específicamente al cuerpo, como centro convergente, en el cual se reúnen todas esas experiencias.

Volviendo de nuevo al tema del ruido, aunque Christoph Haffter confirma que acústicamente no existe ningún criterio objetivo para distinguir entre ruido y sonido musical, discusiones y polémicas han mostrado con el paso del tiempo, que predomina la necesidad humana de discriminar entre ambos fenómenos y que ambas categorías se relacionan con la dimensión del espacio. Una definición de ruido como un ‘sonido fuera de lugar’, un sonido que se halla en un lugar equivocado, “significa más bien que la respuesta a la pregunta por el lugar correcto de un sonido distinto está condicionada social e históricamente”, y se puede añadir, por consiguiente, que también culturalmente. Por último, Haffter sostiene que si “la diferencia entre sonido y ruido es una pregunta acerca de la costumbre, es en correspondencia

también una pregunta de poder” (Haffter, 2014, p. 14). Esa idea se encuentra desarrollada primordialmente en la obra de Jacques Attali, a la que a continuación haré mención.

Actores e instituciones

La idea de la clasificación del mundo de los sonidos o de la cultura auditiva atendiendo a los actores e instituciones de poder, es una idea que sin duda rememora a Foucault (1978). Su influencia también prevalece en la visión de Jacques Attali (1995/2017). Según este autor, la base de toda experiencia auditiva forma al ruido; el ruido por su parte, entendido como “el sonido más bien no musical”, es en ese sentido lo que se halla en primera línea; el material previo al cual las instancias de poder, la ciencia, las instituciones, clasifican cómo música o descalifican como no-música. En sus propias palabras, la ciencia occidental – entre ellas la Musicología– “siempre ha querido supervisar, contar, abstraer y castrar los sentidos, olvidando que la vida es ruidosa y que sólo la muerte es silenciosa: ruidos del trabajo, ruidos de los hombres y ruidos de las bestias. Ruidos comprados, vendidos o prohibidos”. Para Attali “no ocurre nada esencial en donde el ruido no esté presente.” (2017, p. 1) El ruido, según este autor, se asocia entonces con la libertad, con el desorden, con lo incontrolable, con la creatividad; mientras la música, por el contrario, al menos desde que se imparte académicamente, a partir del siglo XVIII, representa el orden y el poder institucional.

Attali ubica entonces al ruido como un antes, como lo primitivo o primordial de la música; por consiguiente, el ruido se asocia con la naturaleza, con los animales, con el caos. De esta suerte “la música, sonido organizado, se distingue de lo impalpable, lo innumerable y desmedido del sonido primordial” (Halffter, 2014, p. 7). Esa separación entre música – o sonido organizado, un sonido autorizado, símbolo de poder –y ruido–, los sonidos desorganizados, incontrolables y no autorizados, abre el camino también a la subversión. Según Attali (2017), con el establecimiento de un código musical como discurso de poder, siempre se implica también el peligro de la subversión del mismo, subversión que se asocia con el ruido mismo (p. 15). Como lo explica Michael Bourdaghs: “Eso es porque el código que distingue la música como forma sin intención crea su opuesto, da paso al ruido siendo éste lo que está fuera de la música, fuera del control autoritario. La creación de la norma, después de todo, siempre crea también la posibilidad de su violación” (2012, p. 119).

Siguiendo ese mismo enfoque, en su investigación sobre el espacio sonoro en la región de Baviera durante la época de la Contrarreforma, Alexander Fisher (2014) describe la intención e imposibilidad de las autoridades regionales, de lograr una clara distinción entre el espacio sacro y el secular. Por medio de la imposición de una disciplina social y religiosa se

pretendió separar los sonidos que eran reconocidos oficialmente como ‘música’ (música sacra) del ‘ruido’, de los sonidos profanos o heréticos; es decir, de los sonidos no calificados como música y que ponían en riesgo el espacio sacro (musical) aspirado. Como describe Fisher, “si el espacio sagrado podría ser generado mediante estrategias oficiales, podría ser violado o complicado también fácilmente” por medio del sonido (p. 12). En ese contexto, la distinción entre sonido musical y ruido es crucial y se desenmascara como categoría social e histórica.

Podríamos suponer, de la misma manera, un discurso de poder dentro del discurso musicológico; o en la separación entre un enfoque historiográfico musical y el interés por la investigación de lo auditivo. Cuando Carl Dahlhaus a finales del siglo XX se preocupa por la disolución de la concepción histórica de la obra musical, la cual encuentra su primer referente en la partitura, detecta también, entre otras amenazas a la historiografía musical, el hecho de que “no sólo las ‘grandes obras’—que se destacan entre la multitud de lo producido— sino también las inabarcables masas de ‘música trivial’—por las cuales está constituida gran parte de la realidad musical cotidiana—, pertenecen a la ‘historia’ en un sentido total, en lugar de formar la escoria que resta al constituirse la historia.” (2003, p. 17) Encontramos en esa preocupación de Dahlhaus un paralelismo a la discusión en torno al sonido y al ruido, desarrollado por compositores de diferentes nacionalidades a partir del siglo XX. En ese sentido propongo preguntarnos a nosotros mismos: ¿Cuáles retos establece la concepción de cultura auditiva para la investigación musicológica? De manera análoga, en que los estudios visuales han sido percibidos como una amenaza para la disciplina de la historia del arte, ¿puede el surgimiento de los estudios en torno a la cultura auditiva (or *sound studies*) resultar en la percepción de la música, “como una más entre otras numerosas prácticas de representación sonora”, tal como lo advierte Matthew Rampley (2005, p. 42)? ¿De qué manera puede el concepto de cultura auditiva enriquecer a las investigaciones de corte musicológico?

Conclusiones

Como indica el mismo desarrollo en la historia musical del siglo XX, la pregunta sobre qué entendemos como música y qué no, en un nivel teórico y estético musical, se responde cada vez con más dificultad. Se puede decir más bien que varios de los compositores del siglo XX, entre los que destacan Schönberg, Varèse, Cage y Schafer, han basado sus propuestas composicionales exactamente en esa pregunta. Ejemplos como los citados nos dejan con la duda, en torno a si el campo de la musicología, con su enfoque todavía

predominante en la historiografía musical y relacionada con la cultura musical occidental, alcanza a abarcar a todos los fenómenos musicales y/o sonoros que nos rodean en la actualidad. Además, hay que agregar, que existe ya en ese momento toda una historia de la grabación, reproducción y perfeccionamiento de los sonidos musicales, la cual –mientras tiene una gran presencia e importancia en la vida musical actual y en su mercado correspondiente– hasta ahora ha sido muy poco considerada por los musicólogos (véase Sterne, 2003). Por otro lado, la idea del *Soundscape*, específicamente referente a los *Soundscapes* del pasado, ya ha entrado a la investigación musicológica; eso, ante todo en el contexto de la interpretación históricamente informada de la música de la Edad Media y del Renacimiento, la cual busca restaurar una sonoridad pasada auténtica. Lo anterior, a partir muchas veces de la reactivación de espacios e instrumentos musicales del pasado.

Según Sabine Sanio (2010), y con esto desemos concluir, la cultura auditiva puede fungir entonces como una “musicología ampliada”, una musicología, la cual se propone como reto tematizar en sus investigaciones a todas las experiencias de nuestro entorno de vida, las cuales se presentan y reflejan en la música y en el trato de cómo separamos entre sonido (musical), ruido y silencio. De esa manera, siguiendo a Leppert (1993), el estudio del sonido, y por lo tanto del ruido, nos puede ayudar a entender una cultura auditiva en un entorno social y cultural específico y ubicarlo de esta forma en un horizonte temporal (p. 17); estableciendo posiblemente con ello, el fundamento para una historiografía musical-auditiva.

Bibliografía

- Attali, J. (1995/2017). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. México: Siglo XXI.
- Bourdagh, M. (2012). *Sayonara Amerika, Sayonara Nippon: A Geopolitical Prehistory of J-Pop*. Nueva York, Columbia University Press.
- Chessa, L. (2012). *Luigi Russolo, Futurist: Noise, Visual Arts, and the Occult*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.
- Cook, N. (2013). *Beyond the Score. Music as Performance*. Oxford: Oxford University Press.
- Corbin, A. (1998). *Village Bells. Sound and Meaning in the 19th-Century French Countryside*. New York: Columbia University Press.
- Dahlhaus, C. (2003). *Fundamentos de la Historia de la Música*. Trad. Nélide Machain. Barcelona: Gedisa.
- Fisher, A. F. (2014). *Music, Piety, and Propaganda. The Soundscape of Counter-*

- Reformation Bavaria*. Oxford y Nueva York: Oxford University Press.
- Foucault, M. (1978). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Trad. A. Garzón del Camino. México: Siglo XXI.
- Haffter, C. (2014). “Das Andere der Musik. Weißes Rauschen, Ur-Geräusch”. En: C. Hongler; C. Haffter; y S. Moosmüller (eds.). *Geräusch—das Andere der Musik. Untersuchungen an den Grenzen des Musikalischen*. Bielefeld: transcript.
- Leppert, R. (1993). *The Sight of Sound. Music, Representation, and the History of the Body*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press.
- Madrid, A. L. (2009). ¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier. *Revista Transcultural de Música*, 13, s.p.
- Meyer, P.M. (ed.) (2008). *Acoustic Turn*. Munich: Wilhelm Fink.
- Morgan, R.P. (1994). *La música del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Rampley, M. (2005). “La amenaza fantasma. ¿La cultura visual como fin de la historia del arte?”. En: J.L. Brea (ed.). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, pp. 39-57.
- Russolo, Luigi (1913/1996). “El arte de los ruidos. Manifiesto futurista”. *SIN TITULO*, 3, pp. 8-15.
- Sanio, S. (2010). “Aspekte einer Theorie der Auditiven Kultur. Ästhetische Praxis zwischen Kunst und Wissenschaft.” En: *kunsttexte.de. Auditive Perspektiven*, núm. 1, pp. 1-14.
- Schafer, M. (1993). *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester: Destiny Books.
- Sterne, J. (2003). *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham y London: Duke University Press.
- Sterne, J. (ed.) (2012). *The Sound Studies Reader*. Nueva York: Routledge.