

... e inteligibilidad / *and intelligibility*

MÚSICA E INTELIGIBILIDAD

Edson Zampronha¹
www.zampronha.com

RESUMEN: Música es el resultado de una *inteligibilidad* que transforma una experiencia sonora en una experiencia musical. Explico esta afirmación enfocando la experiencia de la escucha; el modo como el oyente construye aquello que escucha, y la resistencia que impide que el oyente produzca construcciones completamente arbitrarias. A continuación establezco qué es el sentido musical y hago consideraciones sobre la influencia determinante del contexto en la definición de lo musical. Concluyo presentando brevemente cuatro indicios de cómo esta forma de ver la música está presente en el arte musical actual.

Palabras clave: Música, inteligibilidad, sentido musical, contexto sonoro, percepción y composición.

MUSIC AND INTELLIGIBILITY

ABSTRACT: Music is the result of an *intelligibility* that transforms a sound experience into a musical experience. I explain this statement in detail focusing the listening experience; the way listeners construct what they listen to, and the resistance that prevents listeners from producing fully arbitrary constructions.

1. Compositor y doctor en Comunicación y Semiótica-Música por la Pontificia Universidade Católica de São Paulo (Brasil) con Pos-doctorado en la Universidad de Helsinki (Finlandia). Es Profesor Consultor en la Universidad Internacional Valenciana. Ha sido galardonado con diversos premios, incluyendo dos de la Asociación de Críticos de Arte de São Paulo y el 6º Premio Sergio Motta, el más destacado en Arte y Tecnología de Brasil. Es autor del libro *Notação, Representação e Composição*, y organizó con a Profesora Dra. Maria de Lourdes Sekeff la serie de libros *Arte e Cultura – Estudos Interdisciplinares* (5 volúmenes). www.zampronha.com / edson@zampronha.com.

Afterwards, I explain what music meaning is, and I make some observations on the context and its striking influence on the definition of what music is. I conclude by briefly presenting four signs of how this way of viewing music is present in the current musical art.

Keywords: Music, intelligibility, musical meaning, sound context, perception and composition.

Introducción

Música es algo que somos capaces de entender como música. Esta afirmación puede, quizás, parecer sorprendente. Sin embargo, hay algo ahí que merece toda nuestra atención, ya que está implícita la idea de que la diferencia entre música y no-música podría existir dentro de ciertos contextos, y si es el caso, esta diferencia estaría esencialmente relacionada con la capacidad que tenemos de hacer que aquello que escuchamos sea *inteligible* como música. La inteligibilidad es el punto central, una inteligibilidad que resulta de una *práctica de escucha*, una práctica que refuerza (por reincidencia) ciertas formas de inteligibilidad más que otras, y termina por construir una especie de hábitos de escucha que nos permiten reconocer algo como musical. Por lo tanto, además de las dimensiones acústicas del sonido y biológicas humanas, las dimensiones individuales y sociales (y históricas) son también importantes. Sin embargo todo recae sobre un mismo punto: sea con más peso o menos peso de una u otra dimensión, es la inteligibilidad lo que al final cuenta para definir algo como musical. Por esto la frase de apertura de este párrafo, aunque en cierto modo tautológica, no deja de decirnos algo importante, y que será el gran guión que oriente este texto: lo que hace que algo sea música es esta *inteligibilidad* que transforma una experiencia sonora en una experiencia musical.

A continuación, haré consideraciones sobre el destacado giro de la autonomía de la obra musical hacia el oyente en las últimas décadas. Si es la inteligibilidad lo que al final cuenta, no se puede nunca dejar de considerar al oyente, aunque el oyente pueda ser el mismo compositor. Después, profundizaré sobre un conjunto de consideraciones que desarrollan la comprensión de la idea central del texto bajo tres focos distintos que se complementan: la experiencia de la escucha y los elementos mínimos de la música; el oyente y la construcción de aquello que escucha, y la resistencia de aquello que es escuchado. Continuaré haciendo consideraciones sobre el sentido musical, la influencia del contexto en este proceso, y sobre signos de la emergencia de esta visión sobre la música en ciertos campos del arte musical actual.

La matriz teórica que fundamenta mis consideraciones en este texto es la semiótica de Charles S. Peirce (1934-5), uno de los pensadores que considero más fértiles dentro del pensamiento occidental. Sin embargo, este es un texto sobre

música y, por esta razón, aplicaré la semiótica directamente a la música a través de una terminología y conceptos esencialmente musicales. Si el lector tiene interés en una explicación teórica sobre la semiótica que fundamenta este texto, sugiero que consulte la bibliografía incluida en la siguiente nota a pie de página².

El giro de la obra musical hacia el oyente

Uno de los giros más espectaculares en las últimas décadas consiste en dejar de considerar la obra musical como algo autónomo e independiente del contexto y del oyente, algo auto-contenido como si fuera un objeto, una cosa, y pasar a considerarla como el resultado de una práctica de escucha desarrollada dentro de un contexto cultural específico. La música como realidad práctica, su relación con un contexto cultural y los efectos que produce en los oyentes son más importantes de lo que antes se pensaba, hasta el punto de poder guiar y hasta condicionar la práctica de la composición musical. El sentido de una obra pasa a ser entendido a partir de su realización concreta para un cierto conjunto de oyentes dentro de un contexto específico (es decir *el sentido musical tras pasa la obra hacia afuera*), y un conjunto considerable de nuevas prácticas artísticas empieza a surgir de forma imparable en función de estos cambios.

En la década de 1950 se puede observar en diferentes contextos que la música es tratada como un objeto autónomo y autosuficiente. Los métodos de análisis que surgen en esta época, por ejemplo, lo dejan evidente (ver una compilación en Bent 1987). Algunas terminologías se tornan muy conocidas y hasta hoy son utilizadas (quizás de forma un tanto obsoleta) para hablar de la música como algo concreto y autónomo. Ruwet (1972), por ejemplo, lanza la idea del análisis musical a partir de un nivel *neutro* (relacionado con el material de la obra, con la obra en sí). El nivel *neutro* es justamente la obra entendida como realidad objetiva, como si estuviera delante de nosotros y fuera independiente de nosotros. La elección del nombre *neutro* para este nivel revela que la independencia de la obra respecto a su entorno (el oyente incluido) es algo asumido.

En algunos casos, la objetividad de la obra está claramente asociada a la materialidad de la partitura, y no a interpretaciones en directo o a grabaciones de la obra. Esto puede ser interpretado como un reflejo de que, a mediados del s. XX, la práctica podría en algunos casos ser considerada inferior al sistema que estructura la obra: el ideal de la obra, su esencia, estaría plasmada en la partitura. La interpretación en directo o la grabación deberían acercarse lo más posi-

2. Sobre la semiótica teórica de Peirce, además de Peirce (1974), las referencias que actualmente considero más oportunas por su solidez, son Nöth (1990, 1995), Santaella (1992, 1995) y Merrell (1998). Sobre la semiótica de Peirce aplicada a la música, sugiero trabajos de referencia como Tarasti (1994) y Martínez (1996). Consultar Zamprónha (2001) para una visión general de la semiótica aplicada a la música con diversas referencias bibliográficas.

ble a este ideal. La primera música electrónica (en los inicios de la década de 1950) es un caso especial, donde la presencia del intérprete se justifica en aquellos campos en los que la máquina no puede estar (Stockhausen 1988, p. 75). Sin embargo, la presencia del intérprete en estos casos no elimina la búsqueda por una obra como objeto autónomo e independiente de su contexto:

(...) la música electrónica alcanza su plena significación como tal, es decir, como música que contiene solamente sonidos o relaciones sonoras únicas y libres de todo poder asociativo, dando al oyente la impresión de total novedad. (Stockhausen 1988, p. 70).

La voz divergente en esta época podría ser la de John Cage y todo el movimiento de música indeterminada que definitivamente ocupará la escena en la década de 1960. Sin embargo, como afirma Fubini (2004, p. 54), para Cage “la música de la vanguardia debería caracterizarse por una cierta pasividad receptiva del músico frente al mundo del sonido”. En este sentido, el uso del azar en la música de Cage no busca “la ampliación de la posibilidad de intervención creativa del intérprete, sino el intento de recoger la estructura, o mejor, la no-estructura del real” (Fubini 2004, p. 55). El caso más extremo de las partituras indeterminadas son las notaciones grafistas de la década de 1960. Son ejemplos paradigmáticos de la indeterminación, en los que se podría pensar que la partitura está completamente ausente y todo está abierto. Sin embargo, en el contexto de la época, la partitura grafista parece un intento de liberar el sonido, un sonido en sí mismo visto como un evento singular, único e irreplicable en su objetividad concreta (ver Zampronha 2000). De hecho, una partitura tradicional no podría representar adecuadamente este tipo de sonido porque lo que una partitura tradicional escribe es un objeto general, no un objeto singular. Una nota no es un sonido sino una propiedad general que se quiere destacar y percibir en un sonido: “la percepción del sonido musical está dotada de un cierto poder de abstracción y generalización. El sonido musical es una “nota”, es decir, un concepto que comprende valores físicos poco rigurosos (...)” (Francès 1984, p. 23). El grafismo es una puerta que busca entrar en esta singularidad del sonido y de la música. Hoy sabemos que no es la única puerta, quizás no sea incluso la más eficiente, pero ésta fue la puerta utilizada en la década de 1960. Sin embargo, el grafismo de alguna forma es también general, y por eso las músicas que buscan singularidades de este tipo han buscado otros medios para realizarlas (como, por ejemplo, algunas obras para instrumento y electrónica en vivo *–live electronics–* que alteran imprevisiblemente el resultado, aunque el intérprete toque una partitura escrita de forma tradicional). Estas obras, sin embargo, van a surgir en mayor cantidad algunas décadas más tarde.

Dentro del contexto de la música concreta Pierre Schaeffer tiene clara conciencia de que la objetividad del sonido y de la partitura es ilusoria, y no deja de advertirnos de este problema (Schaeffer 1966, p. 670; ver también Zampronha 2011a). Sin embargo, aunque vea el problema, tampoco deja de ser una

persona de su tiempo. Uno de los puntos centrales de su propuesta musical es exactamente lo que denomina *objeto sonoro*: el sonido es ahora un objeto, algo que puede ser fijado en un soporte y manipulado como algo material. Con una cinta magnética, que podemos coger, cortar y girar, casi tenemos la impresión de tener el sonido mismo en nuestras manos. Y aunque Schaeffer haga diversas consideraciones en su libro que matice sustancialmente este concepto, que insista en que la realidad del objeto sonoro solamente ocurre en el acto de escuchar, su metodología (el solfeo de los objetos sonoros) incluye la búsqueda por esta autonomía incluso dentro de la escucha. La palabra *objeto* es, de hecho, la firma de su tiempo. Es interesante que Schaeffer elimine completamente la partitura de su investigación musical, ya que quiere partir de objetos singulares, únicos (y por lo tanto no reducibles a la notación tradicional). Esta es una alternativa muy inteligente, sin embargo la notación parece estar sustituida por el objeto sonoro o su soporte, y la conversión de un objeto sonoro en objeto musical es el punto más delicado que Schaeffer no consigue realmente resolver. Además, eliminar la partitura no es suficiente porque es posible que el pensamiento musical, aunque sin la partitura, esté habituado a pensar la música a partir de este referente. Aunque no la escribamos pensamos a través de ella (Zampronha 2000), como de hecho ocurre con Schaeffer cuando, en ciertos fragmentos de algunas sus obras (como es el caso de *Objets étendus*, segundo movimiento de *Étude aux objets*), observamos que los objetos sonoros están ordenados según referentes diatónicos (ver Zampronha 2011a).

La experiencia de la escucha y los elementos mínimos de la música

¿Cuáles son las unidades mínimas a partir de las cuales se estructura la música? ¿Las notas? ¿Los intervalos? ¿Los acordes? ¿Los ritmos? ¿Los timbres o espectros? ¿Quizás la morfología de los sonidos? O quizás ¿Podría ser algo más amplio como los neumas? Las unidades mínimas de la música no están establecidas y pueden variar sustancialmente. Es el oyente quién al final las configura o las selecciona en el acto de escuchar la obra, a partir de sus hábitos de escucha (su experiencia, su repertorio, y los valores musicales que más o menos comparte con otros oyentes de su época) en relación a las posibilidades que la obra ofrece. Los elementos mínimos (y también la estructura que los relaciona entre sí) no son entidades objetivas que determinan la forma como será (o debería ser) escuchada la música. Lo máximo que los elementos mínimos y la estructura pueden hacer, y de forma poco precisa, es sugerir o circunscribir la escucha dentro de ciertos límites razonablemente amplios dentro de los cuales el oyente actúa. Es decir, la estructura de la obra no determina (en el sentido de causalidad) cómo es escuchada la música. Tampoco determina y mucho menos se identifica con el sentido de la música. ¡Es lo contrario! Es el oyente quién, buscando comprender la obra, intentando dar sentido a lo que escucha, determina cuáles son las unidades mínimas para que pueda hacerla inteligible según ciertos hábitos de

escucha. Técnicamente hablando, las unidades mínimas son constructos mentales *ad hoc*, es decir, realizados para cada experiencia musical específica³.

Parece claro que no hay una única forma posible de escuchar una obra (siempre considerando que hay límites dados por la obra, por la naturaleza de nuestra escucha y por el contexto en que nos encontramos). Un ejemplo cercano a la música clásica es el uso del vibrato, que en la época del Barroco era posiblemente una ornamentación mucho más que un recurso expresivo, y que en el s. XX pasa definitivamente a ser un signo de expresión y no de ornamentación⁴ (Johnson 2002). En otras palabras, para el oyente actual el vibrato es parte del sonido, es una modificación en el sonido que es entendida como expresión, y para el Barroco el vibrato es un ornamento que se pega al sonido para embellecerlo. Es el oyente quien, por sus hábitos de escucha, por los códigos que comparte con su tiempo y por la forma como es utilizado en la obra y en su interpretación efectiva, termina por interpretar el vibrato como signo de expresión o de ornamentación, como un sonido que oscila porque es expresivo, o como una oscilación que se añade al sonido (¡una cosa no es lo mismo que la otra ya que sus efectos son distintos!). Este ejemplo sencillo ilustra que será el oyente, en función de sus hábitos de escucha, quien, al buscar dar sentido a lo que escucha, definirá las unidades que están en juego.

Si comparamos dos culturas distintas podemos observar enormes diferencias en el modo de escuchar música. El concepto de nota no es uniforme entre diferentes culturas y el de afinación mucho menos. Si una música tradicional de Bali suena desafinada para un oyente occidental, pero no para un músico de Bali, es porque no compartimos los mismos hábitos de escucha (evidentemente estoy considerando un músico de Bali no educado en la cultura occidental y viceversa). Además, cuando un occidental quiera escuchar una música de otra cultura como *otra* afinación, como *otro* sistema en sí mismo, independiente del sistema en el que ha entrenado su escucha durante años, posiblemente lo hará contrastando con sus hábitos (por lo menos durante un cierto tiempo), lo que demuestra que algunos hábitos de escucha están tan encarnados en nosotros que es difícil cambiarlos⁵. El contacto con otras matrices culturales nos revela exactamente que la naturaleza del sonido puede ganar formas muy distintas, llegando hasta el punto en que alguna propiedad del sonido sea clave para cierta cultura, y no sea siquiera percibida por oyentes de otras culturas. Nuestros hábi-

3. Evidentemente el oyente no puede establecer como unidades mínimas algo que la obra no posea, como comentaré más adelante.

4. Algunas obras contemporáneas, a su vez, tratan el vibrato como una morfología del objeto sonoro, produciendo otra forma de escucha.

5. La afinación temperada en el occidente tardó casi 100 años para que fuera realmente aceptada. Para una comparación entre afinaciones y sus relaciones con el lenguaje musical, ver Zampronha (2011b).

tos de escucha (que resultan de una práctica de escucha desarrollada en cierto contexto) nos dirigen a ciertas lecturas más que a otras. Cuando una cierta forma de organización musical no es reconocible por cierta cultura, es posible que el contacto con esta nueva forma de organización produzca una expansión de sus formas de escucha, o es posible que sea interpretada como una versión divergente de los valores que esta cultura defiende, o puede que no signifique absolutamente nada. El valor del objeto musical no está en sí mismo sino en la relación entre el oyente (como miembro de una cultura) y el objeto.

La seguridad en la obra, ese firme punto de apoyo en un objeto autónomo y auto-contenido, termina por disminuir sustancialmente en la década de 1980, y lo que surge a continuación es el descubrimiento de que el objeto musical no es estable, que cambia según el contexto, y se define en gran parte por una cierta práctica de escucha por parte de los oyentes. Además, lo que viene a continuación no es un colapso general sino ¡la apertura para perspectivas y posibilidades antes no imaginadas! Entramos en un mundo musical nuevo, casi inexplorado, que propone desafíos muy estimulantes sobre los que podemos actuar de forma original y novedosa. Surgen campos nuevos tanto para la creación/interpretación, como para los estudios musicales, y para la manera como la música gana forma entre nosotros en los tiempos actuales.

El oyente y la construcción de aquello que escucha

A diferencia de la lengua, que separa de forma clara las unidades mínimas y aquello que significan (separa con claridad el nivel sintáctico y el semántico, como por ejemplo una palabra y su significado), en la música estos dos niveles no están ni claramente codificados ni claramente separados. Están muy cercanos uno del otro y frecuentemente se solapan. Por esta razón, y todavía utilizando una terminología prestada de la lingüística, no se trata solamente de reconocer significados sino de también construir los significantes. Partimos, por lo tanto, de hábitos de escucha que hemos desarrollado en la práctica efectiva de escuchar música (en otras palabras, partimos de ciertos conceptos) para entonces aplicarlos sobre lo que escuchamos. Luego, y ahí viene lo más interesante: una vez que nuestros hábitos de escucha definen o construyen las unidades mínimas de la música que escuchamos, estas unidades ahora pasan a remitir (o pasan a referirse) a nuestros hábitos de escucha de tal forma que tenemos la impresión de que son estas unidades mínimas las que producen nuestros hábitos de escucha, nuestros conceptos. Utilizando una vez más la terminología de la lingüística, podríamos decir que las unidades mínimas se convierten en significantes cuyos significados no son otros sino nuestros mismos hábitos de escucha (nuestros conceptos). Diseñamos aquello que escuchamos según nuestros hábitos de escucha de tal forma que el resultado de este diseño se refiera a nuestros mismos hábitos. O, diciéndolo aún de otra forma: *partiendo de los hábitos de escucha (o conceptos) que hemos desarrollado, construimos las unidades mínimas de aquello*

que escuchamos para que tengamos la impresión (o la ilusión) de que son estas unidades mínimas las que producen nuestros conceptos. Esto es lo que da a la música esta característica de referirse a ella misma.

Podríamos, entonces, preguntar cuál es la importancia de la estructura de la obra. Dentro del contexto de la composición musical, en diversos casos la estructura tiene la forma de una exteriorización de un concepto que el compositor ya tiene. En muchos casos hay una búsqueda por una coordinación entre un concepto interno y su plasmación en la obra, y el trabajo de componer y escuchar el resultado es una práctica de aproximación sucesiva, que puede ser por intento y error, en la que el compositor busca que la estructura de la obra coincida con la estructuración de la escucha⁶. Es decir, la estructura plasma en la obra la construcción que es realizada en la experiencia de la escucha, aunque pueda considerarse que, en algunos casos, esa escucha es ideal. El trabajo compositivo sobre la estructura es por lo tanto tautológico, y solamente deja de serlo cuando la estructura está hecha de tal modo que lleva al oyente a un cierto descubrimiento. Es decir, la estructura deja de ser tautológica exactamente cuando es capaz de llevar la escucha a un descubrimiento que resulta de inducirla a desarrollar una nueva forma de organización de aquello que escucha. La novedad no está en la estructura sino en algo nuevo que puede desencadenarse. Lo que cuenta no es si la estructura es lógica ni si es coherente, sino sus efectos en la práctica de la escucha, alterando ciertos hábitos y conceptos de ciertos oyentes en ciertos contextos. Si la estructura induce el oyente a construir aquello que escucha de forma original, la obra expande las formas de construcción de la inteligibilidad musical. Ésta es efectivamente una expansión de las fronteras de lo musical hacia experiencias que antes no eran necesariamente musicales.

El límite de las construcciones del oyente

¿Puede el oyente construir cualquier cosa en su escucha? ¿No habrá límites para estas construcciones? ¿Por qué, en ciertos casos, me sigo resistiendo a escuchar como música un sonido que insisten en decirme que es música? El resultado de esta explicación no es una respuesta final sino la apertura para una serie de preguntas que diseñan un nuevo horizonte para la práctica de la composición, interpretación y escucha musicales que, al final, es lo que está diseñando la música más avanzada de nuestro tiempo. No parece ser posible escuchar un canto gregoriano como si fuera una polifonía serial; ni un sonido

6. En otros casos (muy comunes en las vanguardias de la década de 1950 y aún presentes todavía hoy) la estructura es creada en abstracto y validada por procedimientos lógicos más que por procedimientos experimentales hacia la escucha. Esta posición supone claramente la autonomía de la estructura de la obra respecto al oyente y al contexto en que se inserta, y puede ocurrir de diferentes formas. Consultar Coradini y Zampronha (2009) para ver diferentes alternativas que surgen a partir de 1980 para la superación de esta forma abstracta de estructurar la música.

agudo como si fuera grave, ni reconocer el motivo de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven dentro del sonido de una ola que se rompe en la playa. Nuestros constructos mentales resbalan en ciertos límites.

No he encontrado en el constructivismo radical (o total) una respuesta convincente al hecho de que hay algo que no sabemos exactamente qué es, y que impide que ciertas construcciones mentales puedan ser realizables. Sencillamente no podemos construir y confirmar en la experiencia todo lo que imaginamos. Hay algún *¡no!* que aparece en cierto momento y nos impide realizar nuestras construcciones. Hay algo que resiste, y esta resistencia es lo que impide una construcción ilimitada. Parece que creamos constructos mentales, proyectamos estos constructos sobre lo que escuchamos y verificamos si alguna resistencia aparece. Si aparece, debemos reformular nuestros constructos mentales. Si no aparece, es porque nuestra construcción es viable pero esto no significa que sea ni la mejor construcción, ni que sea capaz de capturar la naturaleza misma de la música (si es que esta naturaleza existe). Podríamos cerrar los ojos y oídos para estas resistencias y seguir adelante como si no existieran. Sin embargo, es mucho más productivo admitir que nuestra construcción no es verdadera ni completa sino un acercamiento posible que puede dar resultados más o menos eficientes. Además, si algún constructo se presenta más eficiente que el que tenemos para una cierta situación, lo adecuado sería cambiar de un constructo a otro. Lo que importa es la *eficiencia* de las ideas, no las ideas en sí mismas.

En términos más filosóficos, la realidad es nuestro mundo semiótico, y lo *real* se puede suponer que es algo que actúa sobre nuestro mundo semiótico pero que no es representable. Es decir, este algo que resiste podría ser denominado lo *real*, y la *realidad* a su vez sería una hipótesis sobre lo real que busca responder a cómo debe ser aquello que suponemos que existe más allá de nuestras construcciones mentales para que nos aparezca de cierta forma. La expansión del conocimiento (y evidentemente también del arte) implica en ser capaz de ampliar esta frontera entre el supuesto real y la realidad, haciendo que la realidad invada cada vez más lo real, transformando cada vez más este real en entidades semióticas, hasta que en un punto indeterminado en el futuro puedan coincidir completamente (algo que quizás sea irrealizable)⁷.

La forma de explicar qué es una disonancia es un ejemplo claro en la música, y que hasta hoy está en constante modificación pasando por los pitagóricos, por G. Tartini, por H. Helmholtz, y teorías más recientes como en Fichet (1996, p. 91-96) y Tramo (2005, p. 127-151) entre otras. Dependiendo del con-

7. Presento aquí, de forma personal, uno de los temas fundamentales de la semiótica de Peirce, especialmente la relación entre lo que denomina *interpretante final* y *objeto dinámico*. Para profundizar este tema, recomiendo consultar Merrell (1998, pp. 91-109) y Santaella (1995, no indico páginas porque el libro en su conjunto es fundamental para una correcta comprensión de esta cuestión).

texto, una teoría puede ser más eficiente que otra, y *esta eficiencia es lo que da sentido a la teoría*. Es la aplicación y la eficiencia práctica lo que validan la teoría, no su lógica. La experiencia y la experimentación son la clave (un ejemplo claro es la brevísima existencia del Serialismo Integral, que ya en 1954 es reemplazado), y revelan los límites de nuestros constructos mentales. Como ya se ha dicho, no es porque algo no es lógico que no ocurre, y no es porque algo es lógico que deba necesariamente ocurrir. Es la aplicación práctica y los efectos que produce lo que da sentido a las cosas y que, a la vez, impide que el oyente pueda construir cualquier cosa. Por otro lado, si la construcción mental no es rechazada en la práctica de la escucha, aunque la construcción mental pueda parecer descabellada, es porque algo clave se presenta y debería ser considerado con detenimiento.

El sentido musical también es construido

En un trabajo anterior definí el sentido musical como “el resultado de una síntesis que la mente realiza con el objetivo de tornar inteligible aquello que escucha.” (Zampronha 2004, p. 78). Además, mencioné que esta síntesis es realizada a través de conexiones específicas para que nuestra experiencia de escucha se transforme en *inteligible*. Volvemos a caer en el mismo proceso ya descrito: la inteligibilidad es una construcción realizada por el oyente en la que, al conectar aquello que escucha de una cierta forma, construye simultáneamente el referente y el sentido. Es decir, “Sentido y referente se determinan recíprocamente, sin que uno venga antes que el otro. A la vez que se construye el entendimiento de algo, se construye aquello que es entendido.” (Zampronha 2004, p. 78). *Construir aquello que se escucha* se solapa con *darle sentido*, y la síntesis que construimos en nuestra mente para representar aquello que escuchamos es su sentido. Además, tal como es mencionado antes, esta síntesis es realizada de tal forma que tenemos la impresión de que la construcción que realizamos es la causa de aquello que denominamos el sentido, y pasamos a tener la impresión de que la música nos dice algo. De hecho, el único momento en que una experiencia nos dice algo es cuando nuestras construcciones son rechazadas en la práctica de la escucha. Es decir, cuando algún *jno!* aparece. Solamente ahí es que, por una vía negativa, la obra efectivamente nos da alguna información. Este *jno!* se convierte en una importante fuente de información sobre la obra.

Es importante insistir en que las resistencias mencionadas en el apartado anterior enseñan que no es posible conectar aquello que se escucha de cualquier manera, y que el contexto tiene ahí una importancia decisiva. Sin embargo, podemos ser más precisos y podemos estudiar estas conexiones para descubrir qué conexiones existen y de qué forma pueden relacionarse. La confirmación de que hay conexiones que no se pueden realizar, o que solamente pueden ser realizadas de un cierto modo para que puedan ser inteligibles, revela que no todas las construcciones son posibles. Si tenemos un sonido de libe-

ración súbita de energía y otro que es de disolución progresiva de energía, y si uno sigue al otro sin interrupción, es posible que escuchemos la sucesión de los dos sonidos como un único evento sonoro del tipo ataque-resonancia (causa-efecto). El sonido del piano está compuesto por dos sonidos: el martillo que ataca la cuerda, y la resonancia de la cuerda. Son dos sonidos diferentes. Sin embargo, si les separamos temporalmente uno del otro, esta conexión claramente se pierde y posiblemente dejamos de escuchar que se trata de un piano. Además, si cambiamos uno de los dos sonidos por otro que respete la relación de ataque-resonancia (evidentemente debemos realizar esta operación con todo cuidado), es posible seguir escuchando un evento único, bastante creíble, aunque dejemos de escuchar que se trate de un piano y que no exista un instrumento real que produzca estos sonidos. Es decir, no es la existencia real del sonido lo que cuenta, sino su inteligibilidad según nuestros hábitos de escucha.

La destacada influencia del contexto

La influencia del contexto es determinante. La escucha musical no es un hecho sino una práctica que es desarrollada en cierto contexto. Escuchamos músicas dentro de un cierto entorno, hablamos sobre estas músicas, puede incluso que las cantemos o las toquemos. Esta práctica ejercita, refuerza y reincide sobre ciertas formas de escucha, concentrada en ciertas propiedades más que otras, y hasta cierto punto pasamos a compartir con un cierto grupo de oyentes (que puede llegar a ser toda una cultura) ciertos conceptos que pueden recibir nombres como notas, melodía, ritmo y otros. Estos conceptos, aunque puedan estar presentes en diferentes culturas, no son necesariamente coincidentes. La polifonía vocal de los pigmeos Aka en África, la melodía de un Gagaku japonés, un canto difónico (o armónico) de Mongolia, un raga en un sitar indio, o un *Capriccio* para violín de Paganini no comparten de la misma forma los mismos conceptos de nota, melodía y otros más.

Para ciertas culturas de África Central, música es *“toda secuencia sonora que pueda dar lugar a una segmentación temporal que abarca unidades isócronas*. En otros términos, no puede existir sino música *medida*, ‘bailable’.” [cursivas y comillas en el original] (Arom 1989, p. 181). Esto quiere decir que, para estas culturas, el *Lamento de Ariadne*, de Claudio Monteverdi estarían dentro del dominio del habla más que dentro del dominio de la música. Inversamente, un oyente occidental podría escuchar ritmos tocados en un Nkúl (que es un enorme Log Drum) en la cultura tradicional Beti (Camerún, África), como si fuera música (sobre el Nkúl en la cultura Beti, ver Mbarga 2004) . Sin embargo, aunque pueda ser realmente música en ciertos casos, en otros no lo es ya que este instrumento también es utilizado para comunicación y para realizar rituales de iniciación. Un oyente occidental podría, quizás, no reconocer la diferencia entre una música, una medicina y una conversación tocadas en un Nkúl. Será puro prejuicio (o un rechazo a lo diferente) considerar que las músicas de otras

culturas son inferiores a las occidentales. No son ni inferiores ni superiores. Los conceptos que las conforman son distintos, resultado de desarrollos histórico-contextuales distintos, y un contacto con diferentes culturas puede producir una gran revelación, un gran descubrimiento de otras formas de abarcar la experiencia musical. La misma música occidental está sumamente influenciada por este tipo de contacto fructífero, como fue el caso de Claude Debussy en la Exposición Universal de París en 1889. Años después Debussy llega a afirmar:

Hubo y todavía hay (...) pequeños pueblos encantadores que aprenden música tan sencillamente como se aprende a respirar. Su conservatorio es el ritmo eterno del mar, el viento de las hojas, y los innumerables pequeños ruidos que ellos escuchan con detenimiento sin jamás consultar los arbitrarios tratados [de música]. (...) *Sin embargo, la música Javanesa presenta un contrapunto respecto al cual el de Palestrina no es más que un juego de niños. Y si escuchamos el encanto de su "percusión" sin la parcialidad europea, estamos obligados a constatar que la nuestra no es sino un ruido bárbaro de un circo itinerante* [cursivas mías]. (Debussy 1913, p. 48).

Hay que añadir que, si por un lado los conceptos son contextuales y comparados por una cultura, por otro lado son contruidos individualmente por cada uno de nosotros. No son de ninguna manera uniformes dentro de una misma cultura. Son desarrollados a través de una práctica individual, y son compartidos en cierta medida por individuos del mismo grupo. Además, no son estáticos. Evolucionan históricamente, y el contacto con otras culturas puede enriquecer estos conceptos. Sin embargo puede ocurrir que ciertos contextos repriman este crecimiento imponiendo ciertas características, prohibiendo otras, o sencillamente rechazando visiones diferentes de una que quiere ser la dominante. Esta imposición de lo social, de lo contextual sobre la diferencia que constituye algunos individuos termina por reflejarse en la composición musical. Pero también es cierto que una construcción individual, por la fuerza de su lenguaje, puesta en el momento histórico adecuado, puede cambiar los conceptos musicales de un cierto grupo de oyentes. Los años alrededor de 1913 son un claro ejemplo de esto. Todo un mundo sonoro nuevo surge en esta época, incluyendo el ballet *Jeux*, de Claude Debussy, que fue estrenado en 1913, el *Pierrot Lunaire* de Arnold Schoenberg, de 1912, *A Symphony: New England Holidays* de Charles Ives, concluida en 1913, y el ballet *La Consagración de la Primavera*, de Igor Stravinsky. Esta obra de Stravinsky claramente cambia la música occidental al expandir y transformar algunos de sus valores más centrales, y quizás pudiera ser utilizada como una ilustración histórica de cambios notables de este tipo.

A modo de conclusión: signos de estos cambios en la música actual

En la música actual vemos diversos indicios importantes que confirman estos cambios de visión sobre la música. O, si uno prefiere, este cambio de visión

sobre la música se expresa de diferentes formas en la acción musical. Destaco aquí cuatro indicios que considero especialmente importantes, sin que de ninguna forma sean los únicos. Estos ámbitos que menciono presentan un gran potencial de crecimiento, y definen algunos aspectos clave de la música actual:

- *Interactividad* – el enfoque cambia de ser sobre la obra a ser sobre el oyente, y se refleja en una importante valoración de distintas formas de interactividad. Puede ser una interactividad con el intérprete o directamente con el público. En relación al intérprete, las experiencias de electrónica en vivo más interesantes son aquellas en que, en diferentes grados, la electrónica altera el sonido del intérprete tanto como el intérprete puede cambiar el flujo y el diseño de la obra. Sin embargo, hay casos en que es el público que, de forma directa, interactúa dando forma a la obra. Un ejemplo de este caso es la instalación visual-sonora *Atractor Poético*, creada por el Grupo SCIArts y Edson Zampronha (ver Zampronha 2009b y 2012). Uno de los retos de esta obra es la conciliación de la interactividad del público que produce sonidos con la posibilidad de escuchar los resultados sonoros de forma narrativa, esto es, no se escuchan sonidos que suenan al azar sino un flujo musical continuo, que se desarrolla, produciendo una forma de participación del oyente muy destacada y original.
- *Nueva retórica* – la creación de estructuras musicales que lleven el oyente a un cierto descubrimiento es lo que estimula la búsqueda por nuevas formas de organización del discurso musical que pasa a utilizar recursos que aquí denomino nueva retórica. Retóricas basadas en esta búsqueda suelen estar centradas en un cambio de sentido. Un modo de hacerlo es a través de la presentación de un material sonoro inteligible (S1) que luego se transforma y gana una segunda inteligibilidad más compleja y desarrollada (S2). S1 y S2 se superponen produciendo un conflicto que finalmente gira el sentido a S2, cuando finalmente estructuras más complejas pueden establecerse. Este giro de S1 a S2, donde S2 expande las formas usuales de construcción del sentido musical, es uno de los recursos más potentes de la música de nuestro tiempo. La novedad no está en los sonidos utilizados (que pueden incluso ser tradicionales) sino en este giro y en la naturaleza de S2, y pueden estar acompañados de otros recursos para realizar transformaciones similares (ver Zampronha 2006).
- *Simultaneidad de referentes culturales* – Si el post-modernismo mezcló con gran habilidad lenguajes musicales distintos (ver Zampronha 2009a), hoy existe la posibilidad de mezclar diferentes referentes culturales, que nos lleva a una confrontación de conceptos sobre música. La utilización de flautas de Bororo (indígenas de la región de Mato Grosso, Brasil) tocando en conjunto con flautas occidentales en la obra *Trilogía Bororo*, de Roberto Victório, es uno de los ejemplos posibles de mezcla de diferentes conceptos sobre lo musical. Las flautas occidentales están construidas para valorar ciertas pro-

piedades de la música occidental, y de forma equivalente las flautas Bororo están construidas para valorar ciertas propiedades de la cultura Bororo. Este choque de conceptos a través de lo sonoro puede crear una fuerte tensión dramática que expande la inteligibilidad sobre lo musical, con consecuencias importantes en la forma de escuchar música. Diversas mezclas de este tipo se han realizado (por ejemplo, a través de la mezcla de instrumentos occidentales y chinos por el Nieuw Ensemble en Ámsterdam), incluyendo también mezclas entre instrumentos y electroacústica en vivo, especialmente cuando la electrónica en vivo, más que alterar la materialidad de los sonidos, busca una alteración fundada en nuevos conceptos musicales.

- *La música en el contexto* – Los medios condicionan y des-condicionan la práctica de la música. Un piano de juguete en un consagrado teatro de música clásica ofrece un des-condicionamiento tan grande de la escucha que permite que el oyente pueda acceder a nuevas fronteras de lo musical sin las expectativas que el escenario tradicional sugiere. En casos como este, estamos manipulando directamente el contexto en que se realiza la práctica de la música. Otros proyectos, como música en ambientes públicos, o conciertos en zonas sociales degradadas o inusitadas como en una estación de tren, o un escenario tan pequeño que quepa solamente una persona. Todas estas posibilidades revelan que es posible la construcción de nuevas experiencias musicales solamente a través de una alteración en el contexto. El contexto diseña la música, pero también diseña la escucha. Y es en el sentido de diseñar la experiencia de la escucha que el contexto puede asumir un rol muy original, con ricas posibilidades de construcción musical.

Estos cuatro indicios son campos con potenciales nuevos para la composición, para la interpretación y para los estudios sobre música. Son la entrada en un mundo musical lleno de originalidad, que estimula una actuación novedosa y creativa, y que nos lleva a vivir la música bajo perspectivas muy estimulantes y prometedoras.

Bibliografía

- AROM, S., “Les musiques traditionnelles d’Afrique centrale: conception/perception”, en *Composition et perception*, Colección Contrechamps, v. 10, 1989, pp. 177-195.
- BENT, I., *Analysis*. London, MacMillan, 1987.
- CORADINI, L. P. y ZAMPRONHA, E., “Um mapa das tendências de composição pós-1980 que utilizam recursos tecnológicos”, en *Música em perspectiva*, v. 2, n. 2, 2009, pp. 64-77. Disponible en: <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/musica/article/viewFile/19529/12756>>, acceso el 22/02/2013.
- DEBUSSY, C., “Concerts Colonne: du goût”, en *Revue S.I.M.*, v. 2, 1913, pp. 47-49.
- FICHET, L., *Les théories scientifiques de la musique*. Paris, VRIN, 1996.

- FRANCÈS, R., *La perception de la musique*, 10^a ed. Paris, VRIN, 1984.
- FUBINI, E., *La musica: natura e storia*. Torino, Einaudi, 2004.
- JOHNSON, P., "The legacy of recordings", en John Rink (ed.), *Musical performance: a guide to understanding*. Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 197-212.
- MARTÍNEZ, J. L., "Icons in music: a peircean rationale", en *Semiótica*, v. 110, 1/2, 1996, pp. 57-86.
- MBARGA, J.-C., "Sociosemiótica del Nkúl en la cultura tradicional Beti (Camerún)", en Miguel Ángel Muro Munilla (coord.), *Arte y nuevas tecnologías: X Congreso de la Asociación Española de Semiótica*. Logroño, Asociación Española de Semiótica, 2004, pp. 791-807.
- MERRELL, F., *Introducción a la semiótica de C. S. Peirce*. Maracaibo, Universidad del Zulia y Asociación Venezolana de Semiótica, 1998.
- NÖTH, W., *Handbook of semiotics*. Bloomington, Indiana University Press, 1990.
- , *Panorama da semiótica: de Platão a Peirce*. São Paulo, Annablume, 1995.
- PEIRCE, C. S., *Collected papers*, (C. Hartshorne, P. Weiss, A.W. Burks, eds.). Cambridge, Harvard University Press, 1934-5.
- RUWET, N., *Langage, musique, poésie*. Paris, Le Seuil, 1972.
- SANTAELLA, L., *A assinatura das coisas*. Rio de Janeiro, Imago, 1992.
- , *A teoria geral dos signos*. São Paulo, Ática, 1995.
- SCHAEFFER, P., *Traité des objets musicaux* [nouvelle édition]. Paris, Éditions du Seuil, 1966.
- STOCKHAUSEN, K., "Musique électronique", en *Contrechamps* (Editions L'Age d'Homme), n. 9, 1988, pp. 66-77.
- TARASTI, E., *A theory of musical semiotics*, Bloomington, Indiana 1994.
- TRAMO, M. et al., "Neurobiology of harmony perception", en I. Peretz y R. Zatorre (eds.), *The cognitive neuroscience of music*. Oxford, Oxford University Press, 2005, pp. 127-151.
- ZAMPRONHA, E., *Notação, representação, composição: um novo paradigma da escrita musical*. São Paulo, Annablume, 2000.
- , "Arte e cultura: música e semiótica", en Maria de Lourdes Sekeff, *Arte e cultura: estudos interdisciplinares*. São Paulo, Annablume, 2001, pp. 21-35.
- , "A construção do sentido musical", en Maria de Lourdes Sekeff y Edson Zampronha, *Arte e cultura III: estudos interdisciplinares*. São Paulo, Annablume, 2004, pp. 75-84.
- , "Três exemplos de retórica en el discurso musical", en *Claves*, n. 2, 2006, pp. 46-59. Disponible en: <http://www.ccta.ufpb.br/claves/pdf/claves02/claves_2_tres_exemplos.pdf>, acceso el 22/02/2013.
- , "Usando citações na música pós-moderna", en Maria de Lourdes Sekeff y Edson Zampronha, *Arte e cultura V: estudos interdisciplinares*. São Paulo, Annablume, 2009a, pp. 154-172.

- ZAMPRONHA, E., "Interactividad y organización musical", en *Ideas sónicas / sonic ideas*. Morelia (México), CMMAS, v. II, n. 1, 2009b, pp. 63-71.
- , "Da escuta do objeto sonoro à composição musical? - Um estudo sobre a irreversibilidade da escuta em composição", en *OuvirOuVer*, v. 7, n. 1, 2011a, pp. 66-80.
- , "Los lenguajes musicales y sus sistemas de afinación", en *Particella*. Oviedo, Conservatório Profesional de Música de Oviedo, n. 6, 2011b, pp. 105-9.
- , "Música desplegada en el espacio", en *Espacio sonoro – revista de música actual*, nº 27, 2012. Disponible en <<http://espaciosonoro.tallersonoro.com/wp-content/uploads/2012/06/Música-Desplegada.pdf>>, acceso el 22/02/2013.