

plishment in the area of the teaching, the creativity and the art, being the Theatre, the Poetry and the Plastic arts, the universe where my work takes form; the teaching is the place of transmission and learning.

Key words: axioms – processes of study – training – creativity – art – teaching.

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo, fazer chegar estes axiomas que escrevi durante vários anos. São o efeito de meus processos de estudo, treinamento, ensaio e realização no terreno da docencia, a criatividade e a arte. Sendo o Teatro, a

Poesia e a Plástica, o universo em onde minha obra se plasma. E a docencia, o lugar de transmissão e aprendizagem.

Palavras chave: axiomas – processos de estudo – formação – criatividade – arte – ensino.

(*) **Adriana Grinberg.** Directora de teatro y actriz. Docente especializada en Teatro y recursos expresivos para el desarrollo personal. Profesora de la Universidad de Palermo en el Departamento de Investigación y Producción de la Facultad de Diseño y Comunicación.

La música de nuestra actualidad

Griselda Labbate (*)

Fecha de recepción: agosto 2011
Fecha de aceptación: octubre 2011
Versión final: diciembre 2011

Resumen: Luego de tomar conciencia de sí mismo, el ser humano fue concientizando infinidad de nociones de los objetos que lo rodeaban.

En este escrito se recorrerá ese camino en lo que respecta al sonido, dentro y fuera del contexto musical y se comentarán las consecuencias de estos sucesos.

Palabras clave: música – sonido – decodificación – instrumental – vocal – sonoridad – tecnología – *track* – audio.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 116]

Introducción. Tomar conciencia

Luego de que el hombre occidental desarrollara plena conciencia de sí mismo se volvió hacia el mundo con otra mirada, ya que, al tomar distancia de los objetos que lo rodeaban, dejó de necesitarlos para reconocerse en ellos.

Con respecto a la música, la paulatina toma de distancia que se iría logrando desde el hacer musical hasta el análisis de lo realizado, permitiría que el ser humano fuera concientizando todas las nociones de los parámetros musicales que la componen. La noción de ritmo y dinámica musical, la noción de altura, se fueron construyendo a través del paso de cientos de años¹. Lo mismo ocurrirá con la noción de instrumento musical, del sonido del instrumento separado de su fuente (en este caso, la voz humana será el que más tiempo le tomará concientizar, ya que la fuente sonora está dentro de nuestro cuerpo) y la noción de sonido separado de la música (propia del siglo XX), entre otras tantas.

Esto no significa que durante los años previos se cantara sin matices dinámicos, sin variar las alturas de las notas o sin instrumentos musicales. Todo se realizaba del mismo modo que en la actualidad, lo que no se tenía era una completa conciencia de lo que se estaba haciendo. La noción de ritmo musical comienza su historia con los antiguos griegos y termina su recorrido recién en el siglo XVI, cuando se empiezan a graficar en las partituras los reguladores de intensidad. Se relacionan el ritmo –duración de los valores– con la intensidad por que la

velocidad con que se acciona una fuente sonora es la que determina la intensidad del sonido producido, que a su vez, determinará la duración del mismo, por este motivo se la denomina *velocity* en programas de edición de audio como el Sibelius, el Reason, entre otros².

De estos modos, los parámetros intensidad y duración no están tan separados como creemos. Para que el primer movimiento de la Sonata Op.27, N° 2 de Ludwig van Beethoven –sonata más bien conocida como “Claro de Luna”–, se produzca “delicadísimo y pianísimo” como lo requiere la partitura³, hay que aplicar poca cantidad de energía al presionar las teclas del piano para que, de este modo, se obtenga la suavidad y el tipo de expresión requerida. La reverberación necesaria se la otorga el uso del pedal. En el último movimiento se pide un tempo general “rapidísimo y agitado en el carácter”⁴ para lo cual hay que lograr sonidos rápidos y fuertes. Por supuesto que se pueden interpretar arpeggios a gran velocidad y con suavidad, pero porque estas dos nociones ya fueron concientizadas, por lo tanto separadas, pudiéndoselas manipular a gusto.

Otro aspecto relacionado con la concientización de las nociones musicales, es el hecho de otorgarles un nombre una vez diferenciadas. Con el transcurrir de las investigaciones, debieron comenzar a crearse palabras para denominar cualidades musicales y sonoras que recién ahora podemos ver: “gesto musical”, “grano del sonido”, “textura musical”, estas dos últimas denominaciones surgidas a mediados del siglo XX y, la primera,

todavía investigándose y ramificándose en “gesto melódico”, “gesto armónico”, etc.

Tomar conciencia significa darse cuenta de algo que ya estamos haciendo desde hace tiempo. No se trata de inventar nada nuevo, sino de ver y verse a uno mismo desde afuera. Y así como para que el ser humano encontrara la molécula tuvo que ver primero la sustancia, para que percibiera un sonido en sí mismo tuvo que identificarlo, primeramente, indiferenciado de un sistema global.

Para tomar conciencia de tantas nociones musicales debimos realizar un viaje hacia el interior de dicha materia sonora. De todas las nociones musicales de las que se ha tomado conciencia, la de “sonido”, separado del contexto musical, parece ser una de las últimas. Nos re-encontramos con propiedades sonoras que van más allá de las musicales que, una vez re-incorporadas a este quehacer artístico enriquecieron el material utilizado para producirlo.

A continuación se explicarán, brevemente, las diversas formas en que el sonido fue concebido durante el desarrollo de los diferentes sistemas musicales, antes de llegar a desplegarse, en el siglo XX, este nuevo concepto.

1. Los sistemas musicales

Los elementos de un sistema musical están determinados, acordados y acotados por el tópico correspondiente. De él se podrán extraer las tono-modalidades, las posibles expresiones de carácter, dinámica y tempo, las características y propiedades de los sonidos, las fuentes sonoras con las cuales producirlos, etc.

Los sistemas musicales, llámense Modal, Tonal y Atonal⁵, se conformaban con sonidos cuyas propiedades variaron de unos a otros de acuerdo al sitio de anclaje donde se afirmó cada uno. En cada caso en particular, las propiedades del sonido fueron recortadas según el lado hacia el cual se inclinaba la balanza musical. Los sonidos fueron vistos, de este modo, con diferentes ojos a lo largo de esta sucesión histórica de sistemas de ordenamiento sonoro.

La historia del surgimiento de cada modo se imbrica una con la otra, es decir que, hacia el final de un sistema –que comienza en su momento cumbre– comienza a gestarse el subsiguiente, tomando como referente las bases del anterior, para conservar algunas características y modificar o romper con otras.

- El sistema modal. Se considera el primero de la historia de la música de Occidente. Se continuó con el uso de los modos griegos durante los comienzos de la era cristiana y se basó en la conformación interválica de estos modos, en el carácter implícito de cada uno y en las características de los géneros musicales utilizados⁶, así como en el carácter que debía imprimirse a cada sonido o conjunto de sonidos (neumas)⁷. Las propiedades de cada uno de ellos permitían que, las características mencionadas de los Modos, se lograran. De esta manera, los sonidos en sí mismos, quedaban absorbidos en la instancia superadora del contexto modal.

Cada grupo de sonidos, en el canto gregoriano, poseía características propias, determinadas dialécticamente por su posición en el discurso musical. No se concebían los sonidos como “notas” con “valores rítmicos” –dife-

renciaciones propias del sistema tonal– sino que, la música, se comprendía desde gestos sonoros, formados por varios sonidos que conformaban un solo evento. Cada gesto variaba según el contexto unificador del sistema. Variaba en la cantidad de eventos de cuartos de tono, en la duración global del mismo y de cada uno de sus componentes, en su dinámica interna, en su textura, en su carácter, en su brillo, en su vibrato, etc. Cada gesto sonoro se representaría a partir del siglo IX con un dibujo acorde al que se producía vocalmente. Este tipo de escritura pasaría a la historia con el nombre de escritura neumática. Diversas fueron sus variantes, dependiendo de su lugar de origen: Loan, Saint Gall, etc. En estos signos se perdían, como sucede con toda escritura gran cantidad de características en pos de la preservación de algunos rasgos. Estos trazos irían delineando una forma de escritura que ya comenzaría a dejar afuera algunas de las propiedades del sonido que más lo enriquecían. De este modo, al no quedar selladas en el papel, resultaría más difícil aún tomar conciencia de ellas, ya que continuarían transmitiéndose en forma oral hasta nuestros días y a lo largo de toda la sucesión de los subsiguientes sistemas musicales.

- El sistema tonal. Este sistema comenzaría a desarrollarse a principios del siglo XVII durante el Período Barroco y se consolidaría durante el Período Clásico. En el sistema tonal un sonido –si lo descontextualizamos por un momento–, era tomado como la suma de su altura y su duración, pudiendo identificarlo desde cualquiera de estos parámetros. Actualmente, se le ha otorgado otra propiedad a estos sonidos de las obras tonales que continúan interpretándose hoy en día, que es la de una dinámica interna, pero la concientización de esta noción es propia de mediados del siglo XX. Nociones como ésta fueron siempre parte de la interpretación musical de los sonidos, aunque de manera inconsciente. La diferencia radica en que, al concientizarla, se puede hablar de ella, manipularla de acuerdo a las necesidades y gusto de los intérpretes, en síntesis, trabajarla desde un ángulo más enriquecido.

Como mencioné anteriormente, la escritura neumática del canto gregoriano que no estableció como base de su sistema la altura y duración de los sonidos sino que se situó en otras propiedades de los mismos –como los cuartos de tono, “la marcha, el perfil dinámico, el timbre armónico”⁸ entre otras– incluía propiedades que recién en el siglo XX, con las investigaciones de Pierre Schaeffer, serían concientizadas. El sistema tonal, cuyo comienzo se imbrica con el final de la modalidad, se constituyó sobre la base de la altura y duración de los sonidos, razón por la cual las demás propiedades fueron recortadas y dejadas de lado como “no musicales”⁹. Este sistema ubicó a todos los sonidos en un mismo nivel constituido por estos dos parámetros: altura y duración. “Que los sonidos sean “iguales” debe entenderse como sonidos que comparten un mismo género, que comparten un mismo carácter. Y que las otras variables han quedado suprimidas, conservadas y superadas (Aufgehoben) en el contexto de un sistema.” (Eiriz; 2010). Las demás propiedades resultarán, en este momento, irrelevantes al momento de “pensar” la música¹⁰.

“Toda música implica un género de objetos musicales, esto es, objetos que comparten características comunes y en virtud de ello, hacen posible la emergencia de cierto valor.

La música de la tradición occidental se ha constituido confrontando objetos cuyo carácter fundamental es su alto grado de tonicidad. Esto ha posibilitado la percepción de las diferencias de altura y en consecuencia la construcción de un determinado tipo de sistema de referencia. Si esto es así, el acto de reconocer una determinada “altura” significa haber “mandado al fondo” todas las otras posibles cualidades de la materia sonora. De este modo una cualidad en particular se ha constituido en rasgo distintivo (o “trazo”), pese a que las otras cualidades materiales siguen existiendo y son su soporte.” (Eiriz; 2010)

Y, la escritura, se volvería aún más acotada que la que se utilizaba para el Sistema Modal, ya que se reduciría a puntos en un espacio delimitado por cinco líneas y sus adicionales. De esta manera, terminarían por ser confinadas en el olvido todo el resto de posibilidades sonoras.

- El atonalismo. En el siglo XX, comenzará una exploración sonora que romperá con los cánones que se venían conservando desde hacía siglos. Ya con el atonalismo comenzarán a verse los primeros intentos de ir más allá no sólo del sistema de relaciones de alturas y duraciones sino, principalmente, de la materia tímbrica, a través de una búsqueda de sonoridades nuevas tanto instrumentales como vocales. Se irán agregando a la lista, recursos que habían quedado fuera de la categoría de la instrumentación, ahora rescatados y revalorizados, además de comenzar a otorgarle a los sonidos propiedades nuevas a las ya establecidas por el sistema tonal. Aparecerán los criterios de Masa, Timbre Armónico, Grano, Marcha, perfil dinámico, mantenimiento y factura del sonido, entre otros.¹¹

“El programa de investigación acerca del objeto sonoro, llevado a cabo por Pierre Schaeffer, puede ser entendido como un intento de construir un aparato de categorías destinado a clasificar y describir la totalidad de los sonidos. Para ello fue necesario, en principio, la consecución de tres objetivos: el primero referido a la necesidad de identificación de las unidades sonoras fundamentales; el segundo, a la clasificación de esas unidades en tipos; y el tercero, a una permanente búsqueda de criterios, cada vez más sutiles, de descripción.” (Eiriz; 2011:41).

El grado de detalle en la descripción de los sonidos permitirá, de este modo, concientizar gran cantidad de propiedades sonoras, repercutiendo en el aumento de sutileza en el momento de su producción.

El gran paso adelante de esta búsqueda es la aparición de la noción de sonido, es decir, de un objeto con entidad propia. El sonido, es separado de los sistemas musicales para formar parte de un nuevo contexto. Esta noción de “sonido”, sólo será posible al escucharlo de manera nueva, reducida, es decir, hacia sus propiedades internas exclusivamente. Así surgirán a nuestra escucha propiedades que deberán ser bautizadas como nuevas, por no haber sido concientizadas con anterioridad. Se

desarrollará una extensa lista de denominaciones para estas nuevas nociones, lista necesaria porque sin palabras para explicar no hay posibilidad de comprender.

El detallismo podrá observarse ahora también en la escritura. La complejidad de las partituras de las obras contemporáneas a veces será tan novedosa como apabullante. Los compositores confluyeron en la invención de infinitud de signos y métodos para poder escribir sus obras. Encontramos innumerables ejemplos en las obras de Luciano Berio, Georgy Kurtak, Earl Brown, Krzysztof Penderecki, entre tantos. Tal será la diversidad de estilos que deberán adjuntarse, a cada partitura, un glosario explicativo de cada signo, de cada indicación.

Un dato interesante es el hecho que, en el comienzo de los tiempos occidentales, los sonidos respondían a una gran variedad de propiedades, de forma similar a la de la música del siglo XX en adelante. Podría decirse que el comienzo y el final de estos dos momentos musicales se tocan, en lo que respecta a la posesión –en un caso inconsciente y, en el otro, independizada– de una gran variedad de propiedades sonoras.

En lo que respecta a nuestros días, el espectro de música de nuestra contemporaneidad abarca una gran cantidad de géneros tanto académicos como populares. Pero, para llegar a este punto hubo que haber concientizado toda esta gran cantidad de nociones sonoras y musicales que luego pudieron ser manipuladas con la libertad que se ofrece implícita en la toma de conciencia de una situación determinada.

2. La decodificación

Si codificar significa reglamentar y/o sistematizar, el término “de-codificar” se aplicaría no sólo al análisis de ese código sino todo lo que contribuyó a constituirlo.

Yendo hacia atrás en el tiempo, encontraremos que, desde el Renacimiento y hasta finales del siglo XIX, las propiedades que se le atribuían a los sonidos eran muy pocas, como ya se estableció, no porque no tuvieran más, sino porque un gran resto había quedado fuera del sistema. Propiedades como la complejidad del sonido –vulgarmente denominada ruido– eran consideradas como “no musicales” y, por lo tanto, sin cabida en el sistema de la tonicidad.

Pero, para llegar al punto de identificación e independencia sonora que se menciona en el punto anterior, hubo que haber decodificado todo un sistema de sistemas. Redescubrir aquello que había quedado reprimido o “en el fondo” –como figura en la cita del texto del Lic. C. Eiriz–, o sea, todas las otras cualidades que hacen a la materia sonora y no sólo su altura tónica. Recuperar, entonces, todas estas propiedades que habían sido relegadas pero que seguían existiendo y formando parte del sonido y siendo su soporte, aunque no se tuviera conciencia de ello.¹²

Una forma de decodificar ese camino puede verse en el modo en que el ser humano aprende a hablar. Aproximadamente a los cinco meses de edad, un bebé de nuestra cultura occidental, produce sonidos con su voz que tienden a ser consonánticos, razón por la cual se pueden percibir, mayormente, células rítmicas, ya que los sonidos son entrecortados y breves. Poco tiempo después, los sonidos se vuelven tonadas que, fácilmente

podrían escribirse con las grafías analógicas del Método de enseñanza musical de Martenot. Estos sonidos son vocálicos y ascienden y descienden en glisandos. Utilizan las vocales “a” y “e”, en general, por su facilidad de pronunciación ya que son las más abiertas. En estos momentos, es decir, alrededor de los siete meses, se perciben intentos de unión entre consonantes como la “m” y la “p” –las más requeridas por nuestra cultura– con las vocales antes mencionadas.

Existe, en este sentido, una exploración, por supuesto inconsciente, de los sonidos vocales que, poco a poco, llevarán al niño a pronunciar sus primeras palabras. Pero, para ello deberá dejar de realizar estos juegos sonoros y recortar su producción vocal a la requerida por la sociedad. Una vez pasada esta etapa, este individuo se recordará para siempre hablando perfectamente su lengua materna. Todos los años de exploración sonora previos a la aparición del lenguaje serán superados, suprimidos y conservados en pos de adaptarse a un sistema. Una gran cantidad de sonidos vocales serán olvidados y nunca más pronunciados ya que no le serán necesarios.

Con los sonidos musicales ocurrió algo semejante. Pero, así como para construir el sistema tonal se dejaron de lado gran cantidad de características sonoras, para volver a recuperar todo aquello que había sido reprimido, fue fundamental poner de telón de fondo las nociones musicales ya conocidas.

Todas las propiedades del sonido –excepto la altura y la duración–, que habían sido relegadas durante siglos, en los primitivos comienzos, el ser humano las producía, sin tener conciencia de lo que estaba haciendo. La prueba fehaciente es el canto gregoriano del siglo IV al siglo XIII¹³. Para darse cuenta de la existencia de todo ese acervo sonoro, se necesitó llegar a mediados del siglo XX¹⁴. Pero fue, en este aspecto, fundamental el aporte de la tecnología, sin la cual estos re-descubrimientos no hubieran sido posibles.

3. La influencia de la tecnología

La invención del fonógrafo por Edison en 1877 y del gramófono por Berliner once años después, serían factores fundamentales que conducirían a la concepción del sonido en sí mismo. Las grabaciones que se realizarían, permitirían escucharlos separados de sus fuentes de origen¹⁵. Ahora podría escucharse una cantidad de veces al infinito, una obra que había sido interpretada sólo una vez¹⁶. Durante la época barroca, cuando la música era utilizada para provocar efectos terapéuticos en pacientes con determinados padecimientos –depresión, angustia, melancolía– se acostumbraba alojar a los músicos de una orquesta de cámara en un salón contiguo al del enfermo. Este no podía verlos, sólo escucharlos. ¿Podría ser este un antecesor de la grabación ya que ambos son fenómenos acústicos?

La voz de un cantante, el sonido del violín de un violinista quedaban grabados y separados del cuerpo de los intérpretes o de los instrumentos utilizados.

“El ejecutante, ya haya sido primitivo o moderno, estuvo siempre identificado con su instrumento, que es una prolongación de su cuerpo y transforma en sonido sus impulsos psicomotores y los libera.” (Alvin; 1984: 28).

Pero el sonido ya no provendrá de un individuo sino de un aparato tecnológico. La huella dejada por ese sonido –no casualmente, en inglés, llamada *track*– es la que le dará entidad. Más adelante, con el advenimiento de la música concreta, a partir de 1948¹⁷, los sonidos serán manipulados luego de ser grabados. Serán sacados de su contexto y llevados a uno totalmente nuevo: el sonido por el sonido en sí mismo, separado de su fuente, medios y modos de ejecución, de los materiales con que se produjeron y reducido a un objeto de estudio con características propias. De este modo, ya no podremos reconocer e identificar la voz de un cantante o una persona en particular, ya no podremos identificar a la persona utilizando como sinónimo de su identidad, su voz. ¿Quién será la mujer que dice las tres palabras en *looping* en el “Etude Patétique” de Pierre Schaeffer? ¿Y qué dice exactamente? Este, podría ser, entonces, el último escalón de concientización de un sonido separado de su fuente y el sistema musical vigente.

A partir de ahora habrá que ir descubriendo este nuevo mundo de posibilidades: la voz separada de su “soporte fonético”, diferenciada del sujeto como homónimo de su identidad; los sonidos de los demás instrumentos musicales, separados de ellos, olvidada la fuente productora, cobrando entidad como “objetos sonoros”¹⁸ en sí mismos, que, para no confundir nuevamente con fuentes sonoras podrían ser denominados “objetos auditivos”. El sonido finalmente aislado de un contexto musical pasando a constituir la semilla de uno nuevo. Además, debemos recordar el caso de las audiciones de música electroacústica o experimental, donde no se utilizan músicos en el escenario sino sólo parlantes para escuchar las obras que ya están totalmente producidas. A veces, podremos encontrar a algún compositor operando una computadora o consola de sonido detrás del público presente en el concierto. Esta nueva modalidad de escucha, sin ayuda de elementos visuales vuelve más compleja la escucha, aunque resulte paradójico. Estamos en la búsqueda de una toma de conciencia del sonido en sí mismo, separada de todo otro objeto que no sea sonoro. Pero, en este punto, tal vez, falte completar de concientizar la noción de escucha.

De todos modos, el advenimiento de las grabaciones permitió sistematizar un camino de decodificación sonora que nos llevaría al redescubrimiento de más propiedades sonoras y la posibilidad de tomar conciencia de ellas. Desde las investigaciones de Pierre Schaeffer hasta la utilización de modernos programas de edición de audio se desplegó una gama de investigaciones sonoras que aún no se agota.

4. La expansión culturo-musical

El haber desarrollado el concepto de “sonido” separado del contexto musical, permitirá que éste vuelva a la música desde un pensamiento y “oído” renovados.

La música, al ser analizada desde su simiente, permitirá un viaje de regreso hacia las grandes formas y géneros desde un foco nuevo, que actualizará y expandirá conceptos musicales que parecían haber cristalizado en un momento de su travesía histórica.

La música, o mejor expresado, la “sonoridad”, alcanzará ahora horizontes inimaginados poco tiempo atrás. Se

producirá una búsqueda tímbrica que expandirá toda frontera y que, aún hoy, no tiene horizonte. Desde los ordenadores que modifican los sonidos previamente grabados hasta la creación de sonidos sintetizados vía M.I.D.I., las numerosas investigaciones en lo que respecta a diferentes disciplinas sonoras y musicales hasta la creación de innumerables variantes de géneros, estilos y métodos en materia compositiva¹⁹.

Los mismos programas de edición de audio permitirán crear, actualmente, sonidos que, en muchos casos, nos sería imposible imaginar previamente. La música, sin la participación de la tecnología, ya no podrá ser concebida. Cualquier compositor, hoy en día, utiliza programas de edición de audio tales como el Audition, Cubase, Nuendo, Reason, Pure Data, entre otros tantos, cualquiera sea el tipo de música que realice.

Esta búsqueda no dejará afuera a los instrumentos convencionales y no convencionales. Se explorarán nuevos modos y medios de accionar las fuentes sonoras conocidas, se agregarán nuevas fuentes –incluyendo todo tipo de objetos de uso cotidiano, ahora enmarcados en este nuevo contexto como “materiales sonoros”–, siempre en la búsqueda de nuevas expresiones sonoras.²⁰

Surgirán así, diversidad de músicas, géneros, estilos, maneras de producirlos, que convivirán unos con otros en un mismo tiempo y lugar. La concientización de tantas nociones sonoras y, luego, musicales permite que, hoy en día, aquí en Argentina solamente, podamos encontrar expresiones tales como el *raeggeton*, *pop*, *hip hop* hermanadas con la cumbia, la salsa, las músicas “orientales” (árabes, hebreas, hindúes, etc.), que a su vez, conviven con géneros ya consagrados como el tango, el folklore nacional y, por supuesto, la música académica, en sus versiones “clásica”²¹, contemporánea y experimental. No olvidemos, incluso, las versiones con cambios de género de una obra: todos conocemos la pieza en bolero del tango “Nostalgias; los temas de Sandro en ritmo de salsa; obras de Mozart y de Vivaldi con un fondo de batería o patrón tecno, etc. Y, todos estos géneros extraídos, además, de otros tiempos y otras culturas o generados a través de fusiones entre ellas, intercambio que existió desde siempre.

5. El intercambio musical

Continuando con nuestro viaje de retorno desde un sonido hasta las grandes manifestaciones musicales, no podemos dejar de recordar que, tanto el tango como el folklore surgieron como expresiones populares y llegaron, con el paso del tiempo, a la categoría de “géneros clásicos” donde se encuentra la música académica. Si vamos más atrás en el tiempo, al siglo XIX por ejemplo, descubriremos que las sinfonías, los conciertos que hoy también se denominan música erudita eran las expresiones musicales populares de la época²². La subdivisión entre música popular y música erudita hoy en día es muy discutida. Basta con dejar que el tiempo siga su curso para que obras tan populares como las canciones de Los Beatles, sean consideradas, en la actualidad, clásicas a estudiar por los académicos más renombrados. Se trata de las músicas pasando de una categoría a otra sin otro mediador que el tiempo.

Pero los intercambios culturales también fueron siem-

pre más allá de todo género. Los villancicos que nacieron en España llegaron a toda Europa occidental; los madrigales que nacieron en Italia– al igual que el *concerto grosso*–, hicieron el mismo recorrido, enriqueciéndose en cada región con maneras propias. Los motetes, misas y cantatas se originaron en los cantos gregorianos interpretados desde el año 300 al 1300 y fueron modificándose en su recorrido de tiempo y espacio.

Volviendo más acá en la escala temporal, el reinado de la forma sonata –infaltable en algún movimiento de cualquier sinfonía– se originó en Alemania, con Emanuel Bach, quien a su vez, se inspiró en formas anteriores a ésta.²³

Así mismo, encontraremos dos clases de música conviviendo: la música sacra y la música popular. Entre los siglos IV y XVI, los villancicos, villanelas, madrigales, e infinidad de especies convivían con motetes, misas y cantatas. Este hecho no llama la atención cuando descubrimos que ambas clases de música eran compuestas por los mismos músicos. Para mencionar a algunos de ellos nombraremos a Orlando de Lassus y Claudio Monteverdi, expertos compositores, cualquiera fuera el género musical que abordaran.

Si ahondamos en este sentido, encontraremos que esta subdivisión entre música sacralizada y no sacralizada es relativa. Para un individuo, la música que predica tiene muchos componentes que la acercan a las prácticas de un culto religioso: de sus intérpretes, del género, del grupo social del que es manifestación. Un intérprete, incluso, al momento de una audición se siente parte de un rito que no dista mucho de ser considerado místico. No hace falta que idolatre a un dios en el cielo, es ícono de idolatría en sí misma y hacia sus componentes. “Cuando el hombre creó la música suponía todavía, que tenía origen sobrenatural y que no era su obra... en todas las civilizaciones conocidas, la música ha sido tenida por producto de origen divino. En todas partes fue considerada no como una creación del hombre sino como la obra de un ser sobrenatural. No hay nada similar en la historia del arte o el dibujo. Naturalmente, el hombre ha dado a la música los poderes que atribuía a los dioses.”(...)“el empleo de cantos mágicos es uno de los hechos más antiguos en la historia del hombre y tiene una importancia única en la historia de la civilización”. (Alvin; 1984:19)

Si observamos a la multitud en un concierto de *rock* o de *pop*, no hay mayor manifestación de una ceremonia que ésta. La emoción como motor de toda actividad humana, nos puede llevar a sacralizar cualquier tipo de eventos. Y, además, si recordamos el significado etimológico de la palabra religión es “religarse”, es decir volver a unirse. Impera una necesidad de conectarnos, de comunicarnos tácitamente. Cuanta magia sigue entretejiéndose en la trama musical, cuántos siglos de misticismo que, todavía hoy no desaparecen y que, aún en la actualidad, y después de desgranar hasta la última semilla sonora nos sumergen en ese estético mar de lo intangible:

“No se sabe de dónde la música se hace, se nutre y crece, hueco inmenso que se llena de una materia móvil; ningún indicio explica cómo ni cuándo pudo, tanta belleza, haber sido.

Es y se escapa y vuelve y ya no es la misma. Mi monódico camino le pertenece.”²⁴

La música no termina de ser pensada sacramente. La música sigue siendo objeto de culto y rito. El ser humano necesitó otorgarle desde el principio de los tiempos, a veces, propiedades mágicas, otras, propiedades místicas. Por siglos permaneció en el perfil inconsciente de nuestra humanidad, hasta que estuvimos preparados para escucharla despojada de todo objeto intermediario que la explique, que la excuse o que la esconda.

“La música y todas las artes habían llegado a ser proyecciones de las experiencias emocionales del hombre, y medio de comunicación entre un hombre y otro...” (Alvin; 1984:64)

Para dejar de ser un medio y volverse un fin en sí misma el ser humano tuvo que tomar conciencia de ella separada de los cultos religiosos. Más adelante, esta historia se repetirá, como hemos observado, entre la música y el sonido.

Religamos, entonces, desde otro plano, la música de nuestros días con sus orígenes primitivos y mágicos. Este circuito, esta recurrencia aparecerá, cada vez, enriquecida, renovada, del mismo modo en que el re-descubrimiento del sonido nos devolvió una nueva-vieja musicalidad.

Conclusión

Nuestra contemporaneidad nos provee de tantas manifestaciones musicales como las mencionadas en este escrito y muchas más. En dos emisoras de radio diferentes podremos encontrar que, al mismo tiempo, se están escuchando una sinfonía de Mozart y un tema de pop latino. Incluso, podremos observar los intercambios culturales dentro de las mismas obras: canto gregoriano en un *raegeton*, marcha tecno pulsando un *concerto grosso*, etc.

Según el dicho “lo que abunda no daña” y, lo que abunda en materia artística, si es realizado con un mínimo componente estético, de autenticidad personal o comunal, puede ser un aporte muy enriquecedor.

Por haber llegado a concientizar tantos aspectos que hacen al sonido y volvieron a la música es que existen tanta diversidad de corrientes musicales, además de las ramificaciones cada vez mayores de las disciplinas especializadas que giran en torno de lo musical: como la didáctica de la música, la psicopedagogía de la música; la musicología y etnomusicología; la investigación sonora y musical y disciplinas que utilizan la música como recurso, como la Musicoterapia o que la procesan, como las Técnicas sonoras.

Si todo este mundo musical es posible se debe a la enorme conciencia que se ha logrado de los componentes sonoro-musicales. De otro modo, no se los podría manipular con tan exitosos resultados.

Notas

¹ Recordemos que el canto gregoriano no se escribía en pentagramas ni tetragramas - éstos últimos inventados junto con la notación cuadrada en pleno siglo XIX-, sino que, al comenzar a escribirse, se valía de jeroglíficos derivados de los gestos manuales realizados por los directores de las scholas, pero no se fijaban una altura ni una

duración específicas en esta forma de escritura.

² Este tema se puede observar claramente en cómo producen música niños de no más de 6 años de edad. Ellos no pueden separar el parámetro intensidad del parámetro duración, por no poder deslindarse del gesto que los realiza. Para que un sonido se escuche suave, lo interpretarán también, lentamente. Para que un sonido se escuche fuerte lo producirán rápido. No hay una concientización de estos parámetros por separado, para los niños de estas edades se trata de uno sólo. Ver *La música es un juego de niños* de François Delalande.

³ “Si debe suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordino”, “adagio sostenuto”, el pulso de negra a 60 por minuto y “sempre pp”.

⁴ “Presto agitato” y el pulso de blanca a 92 por minuto.

⁵ En la actualidad la Música contemporánea está compuesta por expresiones como la música académica, la música electroacústica, la música para medios mixtos y la música experimental, además de que permanecen vigentes los sistemas mencionados. No se puede hablar entonces de un Sistema Contemporáneo ya que la diversidad de corrientes es muy amplia.

⁶ Cada modo le era otorgado, en general, a un subgénero musical. Por ejemplo, el modo lidio se utilizaba para los Graduales; el modo dórico para musicalizar salmos relacionados a la muerte. En el Renacimiento se tomará algo de esta forma de componer: modos mayores para los textos “alegres” y modos menores para los textos “tristes”. En el Barroco surgirá la Teoría de los afectos, que clasificará cada modo término a término con cada estado de ánimo. Esta forma de pensar la música llegará, en mucha menor medida, al Romanticismo, donde, por ejemplo, los Requiem todavía se componían en re menor que, siguiendo la ruta de la teoría de los afectos mencionada se trataba de una tonalidad de los asuntos de la Iglesia y tranquilidad del alma, según Mattheson.

⁷ No se puede hablar de un sólo tono sino de conjuntos de sonidos o neumas ya que, la idea de una sola altura tonal separada del resto de las alturas será propia del sistema subsiguiente.

⁸ Ver Eiriz, Claudio (2010). Título de la ponencia: “Los cuatro conceptos fundamentales de Tratado de los objetos musicales de Pierre Schaeffer”. Trabajo presentado en el marco del “Coloquio Pierre Schaeffer” realizado el 10 de septiembre, en el Laboratorio de investigación y Producción Musical. Centro Cultural Recoleta. Buenos Aires. No publicado.

⁹ Estas propiedades seguirían existiendo pero sin que el ser humano tomara, todavía, conciencia de ellas.

¹⁰ Como ya se ha explicado, que no “se las pensara” no significa que no existan.

¹¹ Ver Eiriz, Claudio (2011) “Una guía comentada acerca de la tipología y la morfología de Pierre Schaeffer”, Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación. Está indicado: Volumen 39, pp 39 a 56. Disponible en http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=346&id_articulo=7822, pp 44.

¹² El “ruido” siempre fue parte de la música. No puede interpretarse un instrumento sin que aparezcan esas “imperfecciones” sonoras o materiales no deseados por el sistema tonal.

¹³ Lo que se escucha actualmente como canto gregoriano se produce bajo los códigos del bel canto italiano del siglo XIX. Para tener una idea de cómo sonaba originalmente hay que tener presente los cantos hebreos y árabes folklóricos que aún se interpretan.

¹⁴ Cabe aclarar que, el hecho de concientizar todas las nociones sonoras y musicales que se mencionan no conllevan a desarrollar una “definición” de qué es el sonido o qué es la música. Estos interrogantes seguirán abiertos y siendo motivo de discusión y modificación según las épocas. Este escrito señala, más bien, todo aquello que puede hacerse

sonoramente y musicalmente a partir de darnos cuenta de la mayor cantidad de propiedades que encierran los mismos.

¹⁵ El mismo Pierre Schaeffer comenzó sus investigaciones tras haber escuchado un disco, rayado en una de sus pistas, con lo cual se centró en ese fragmento sonoro aislándolo del resto.

¹⁶ La música electroacústica germinará desde esta semilla.

¹⁷ Se toma como referente la composición de Pierre Schaeffer, “Etude patétique”.

¹⁸ Ver Schaeffer, Pierre (1996) “Tratado de los objetos musicales”, versión reducida al español. Madrid: Alianza. Se sugiere consultar también el original en francés Schaeffer, P. (1966) “Traité des objets musicaux”, París: Seuil.

¹⁹ Algunos compositores crean un método para componer una obra que luego no utilizarían nunca más en la composición de las subsiguientes, para las cuales aplicarán nuevos métodos.

²⁰ Un ejemplo de ello son las “técnicas extendidas”, utilización de nuevos o modificados medios y modos de actuar sobre una fuente sonora (el ejemplo clásico es el del piano preparado).

²¹ Se enmarca entre comillas este término ya que denominar “clásica” a una expresión musical se debe a que ha pasado varias etapas de aprobación. No debe confundirse con la música del Período clásico o Clasicismo.

²² Existían también músicas “del pueblo” -dejo el término de músicas populares para aquellas que eran más distribuidas entre los ciudadanos-. Se trataba de melodías o canciones de época -algunas de ellas actualmente utilizadas como canciones infantiles- que habían pasado de generación en generación o que contaban acontecimientos del momento como “Aserrín, aserrán”, propia de la época de la Revolución francesa.

²³ Y, no olvidemos, además, que, todas estas manifestaciones musicales se siguen interpretando en la actualidad.

²⁴ Eiriz, Claudio, comentario enviado a www.myspace.com

Referencias bibliográficas

- Alvin, Juliette (1984). *Musicoterapia*. Barcelona: Paidós, colección Paidós Educador.
- Delalande, François (1995). *La música es un juego de niños*. Buenos Aires: Ricordi.

- Eiriz, Claudio (2010). Título de la ponencia: “Los cuatro conceptos fundamentales de Tratado de los objetos musicales de Pierre Schaeffer”. Trabajo presentado en el marco del “Coloquio Pierre Schaeffer” realizado el 10 de septiembre, en el *Laboratorio de investigación y Producción Musical. Centro Cultural Recoleta*. Buenos Aires. No publicado.

- Eiriz, Claudio (2011) *Una guía comentada acerca de la tipología y la morfología de Pierre Schaeffer, Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*. Está indicado: Volumen 39, pp 39 a 56. Disponible en http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=346&id_articulo=7822

- Gadamer, Hans-Georg (2003) *La actualidad de lo bello*. Buenos Aires: Paidós.

- Grout, Donald Jay y Claude Palisca (1996) *Historia de la música occidental*. Madrid: Alianza.

- Hargreaves, David (1986). *Música y desarrollo psicológico*, traducción del inglés Ana Lucía Frega. Barcelona: Graó 1998. Título original *The developmental psychology of music*, Cambridge University Press,

- Suarez Urtubey, Pola (1994). *Breve historia de la música*. Buenos Aires: Claridad.

- Schaeffer, Pierre (1996). *Tratado de los objetos musicales*, versión reducida al español. Madrid: Alianza.

- Willems, Edgar (1976) *La preparación musical de los niños pequeños*. Buenos Aires: Eudeba, 4ta edición.

- Zadoff, Néstor (2007) *Análisis de obras corales renacentistas*. Buenos Aires: Editorial GCC serie escritos corales.

Abstract: After being aware he himself the human being was conscious of an infinity of notions of the objects that were surrounding him.

In this writing this way regarding the sound will be crossed, inside and out of the musical context and they will comment on the consequences of these events.

Key words: music – sound – set of instruments – member – sonority – technology – track – audio

Resumo: Depois de tomar consciência de se mesmo, o ser humano foi concientizando muitas noções dos objetos que o rodeavam.

Neste escrito percorrer-se-á esse caminho no que respecta ao som, dentro e fora do contexto musical e comentar-se-ão as conseqüências destes acontecimentos.

Palavras chave: música – som – decodificação – instrumental – vocal – sonoridad – tecnologia – track – áudio.

(*) **Griselda Labbate.** Profesora Superior de Educación Musical. Estudios de canto, piano y composición. Obras electroacústicas premiadas y estrenadas en el exterior. Postgraduada en Semiología Musical (UBA), en “Retórica musical” y en Dirección Coral (IUNA).