

Semiótica musical.
Tópicos del Seminario, 19.
Enero-Junio 2008, pp. 177-213.

Desde el altavoz: escuchas y análisis de la música electroacústica

Antonio Alcázar Aranda
Universidad de Castilla-La Mancha

Una precisión inicial

La audición de las músicas electroacústicas genera un nuevo marco de relación sonido-oyente propiciado por una serie de características inherentes a la propia música que, a su vez, condicionan ineludiblemente el propio acto de la escucha. Trataremos de describir estas particularidades, si bien, antes de continuar, estimamos oportuna una precisión del contorno técnico y estético de la música a la que nos estamos refiriendo.

Así es descrito el término *electroacústica* en el GRM de París:¹

Actualmente, la expresión engloba todas las músicas cuyos sonidos, provengan de origen acústico o de síntesis, están tratados y mezclados, durante el concierto o en el estudio, y difundidos mediante alta-

¹ Groupe de Recherches Musicales, *La musique électroacoustique* [CD-ROM], nº 1 “Musiques Tangibles”, Paris: Hyptique.net, 2000.

El GRM es uno de los principales centros internacionales de investigación y creación musicales. Fue fundado en 1958 por Pierre Schaeffer en la radio parisina, coincidiendo con las primeras experiencias de la *musique concrète*, y en la actualidad está integrado en el Instituto Nacional del Audiovisual francés.

voces. Sin embargo, el uso de esta denominación queda limitado al campo de la música culta, aunque se empleen las mismas técnicas en el ámbito de las músicas populares.

Centrados, por tanto, en el campo de la *música culta* —quedan al margen las músicas *rock* o *pop*, que también emplean medios electroacústicos—, los géneros contenidos dentro de la música electroacústica pueden aglutinarse en dos grandes categorías: música electroacústica *fijada* sobre un soporte o *música concreta* o *música acusmática* y música electroacústica instrumental (que incluye la música mixta: obras que superponen una parte ejecutada en vivo con una música sobre soporte, y las musicales con transformación o interacción del sonido en directo). El género o tipo de música al que nos referiremos en adelante será el primero: música electroacústica sobre soporte, también llamada música concreta o música acusmática; un género de composición musical realizada en el estudio (mediante micrófonos, sintetizadores, ordenadores y aparatos de tratamiento y mezcla de sonido), *fijada* o *inscrita* sobre un soporte material (disco de vinilo, cinta magnética, cd, dvd, memoria de ordenador...) y destinada a ser espacializada mediante un sistema de altavoces.

Su origen, en el París de los años cincuenta del pasado siglo y con la denominación de música concreta, está enlazado al ambiente artístico efervescente de la época. Andrea Lanza² condensa de manera insuperable el clima de aquel momento:

Ciudad natal de la poética *dadá*, del *objet trouvé*, y patria del bruitismo y del caótico pionerismo futurista de principios de siglo, París se convirtió en la posguerra en el centro natural e indiscutido de la música concreta, que representaba la directa continuación de tales antecedentes.

² Andrea Lanza, *Historia de la música, 12, El siglo XX* —tercera parte—, Madrid: Turner, 1986, pp. 118-119 (trad. del original: Carlos Alonso, *Storia della musica*, vol. X: *Il novecento II* —parte seconda—, Ed. di Torino, 1980).

Basada en la reutilización de materiales fónicos preexistentes, la “*musique concrète*” se inscribe, desde este punto de vista, en el proceso de revalorización de la materia en su fisicidad, que constituye una tendencia general del arte contemporáneo, de la pintura *informel* al *pop art*, del *collage* al *arte povera*, de la poesía concreta al *junk art* [*junk*: sobras, restos], de la *experimental music* de Cage al materismo informal posweberniano. Los pitidos de cafetera y los enjuagues de la música concreta, los objetos *ready-made* de Marcel Duchamp, su célebre urinario de 1917, las latas de sopas en conserva de Andy Warhol o las gigantografías en *comics* de Roy Lichtenstein, los adoquinados en las telas de Dubuffet o la telas remendadas de Burri, el enorme carmín de labios de Oldenburg o los maniquíes *man-size* de Kienholz son manifestaciones de un arte antiidealista que ha descubierto la materia, no sólo como instrumento y cuerpo de la idea, sino como objeto y fin de la obra misma.

Tal comienzo se halla íntimamente ligado al medio radiofónico y a la aparición de los primeros sistemas de grabación y reproducción del sonido. Pierre Schaeffer, ingeniero y músico, trabaja en los estudios de la Radiodifusión francesa e investiga sobre las nuevas posibilidades del sonido con los medios y procedimientos que la radio proporciona; los medios de captación del sonido mediante micrófonos, su retransmisión y su reproducción mediante altavoces ponen a su alcance unas prácticas que provocan una relación distinta con el sonido. La radio permitirá, no sólo el acceso a un equipamiento técnico novedoso, sino, lo que es más importante, estimulará una nueva forma de escuchar que se convertirá en signo de identidad de esta corriente del arte sonoro. En tal atmósfera de investigación y de búsqueda se produce un incidente técnico: un disco *rayado* repite insistente el contenido de un surco cerrado sobre sí mismo. El efecto provocado por el fragmento repetido resulta sorprendente e imprevisible, indudablemente distinto del fragmento en su contexto original, y Schaeffer se dedica a realizar numerosos ejemplos del mismo tipo:³ grabaciones de locomoto-

³ En Pierre Schaeffer, *A la recherche d'une musique concrète*, Paris: Ed. du Seuil, 1952 están contenidos los diarios de Schaeffer de 1948 a 1951; en ellos

ras, cacerolas, instrumentos acústicos..., deteniéndose en su escucha, en la transformación que se operaba en ellos como material sonoro. Simultáneamente comienza a recortar las cintas magnéticas en las que se encuentran grabados estos sonidos, a modificar sus ataques, su duración, a invertir su lectura en el magnetófono, a alterar su transcurso dinámico, a cambiar su velocidad de reproducción...

Nace una nueva música de ruidos, hecha con sonidos diferentes de los instrumentos tradicionales. Una nueva materia sonora compuesta por sonidos *concretos*, recogidos mediante la grabación y montados, mezclados y manipulados mediante técnicas de estudio. Su notación resulta imposible, sólo la *escucha* permite valorar y organizar este ingente universo sonoro.

1. Rasgos clave de la música electroacústica

En la música electroacústica sobre soporte resaltan algunas características propias que afectan a su *producción* y que influyen decisivamente en su *recepción* o escucha.

La actitud del compositor y el propio proceso compositivo es diferente del seguido habitualmente por los que componen escribiendo sobre la partitura. Schaeffer lo explica⁴ calificando de *abstracta* a la música habitual porque, primero, es concebida por la mente, después notada teóricamente y finalmente materializada a través de la ejecución instrumental. La música concreta, sin embargo, se constituye a partir de elementos preexistentes, extraídos de cualquier tipo de material sonoro, ruido o sonido musical; con ellos se compone después experimentalmente mediante un montaje directo, resultado de aproximaciones sucesivas.

expone con interés y minuciosidad los hallazgos, las dudas y, en general, el planteamiento teórico y práctico de su investigación en estos primeros años.

⁴ Pierre Schaeffer, *A la recherche..., op. cit.*, p. 35.

Se propone, por tanto, una inversión del proceso seguido usualmente por la música culta; mientras ésta va de la abstracción mental a la concreción sonora, la música concreta o música electroacústica sobre soporte pasaría de la concreción sonora a la abstracción mental, a través de la exploración, grabación, manipulación y escucha de cuerpos sonoros en su más amplia acepción. La desaparición de lo melódico en su sentido tradicional, así como de los ritmos basados en divisiones métricas, junto al empleo de todo tipo de material, hacen aflorar valores musicales ligados a otros caracteres de lo sonoro, a sus morfologías, a la exploración de las estructuras internas del sonido, a su relación con el gesto.

Frente a las músicas que comportan una interpretación, en la música electroacústica el sonido está *fijado*. Con su fijación o grabación en un soporte material, el sonido cambia en cuanto que se convierte en un objeto estable, estabilizado, “no efímero”, repetible, y además potencialmente válido como punto de partida para la creación. De alguna manera, la grabación, el soporte, permiten la *existencia* del objeto aislado como tal, posibilitando a su vez que éste se despegue de su fuente causal y que se manifieste ante nuestra percepción cargado de un nuevo valor y de un nuevo sentido. Su trascendencia ha sido particularmente puesta de manifiesto por Chion,⁵ quien denomina este género como *l'art des sons fixés* y sitúa este hecho como foco central de su interés. Por otra parte, la grabación o fijación permite al compositor presentar su obra terminada. Manifiesta Dhomont:⁶

El giro genial consiste en haber hecho de un medio de reproducción sonora una herramienta de producción artística. A diferencia de la

⁵ Michel Chion, *L'art des sons fixés ou La Musique Concrètement*, Fontaine: Metamkine/Nota-Bene/Sono-Concept, 1991 (trad. español: Carmen Pardo, *El arte de los sonidos fijados*, Cuenca: Centro de Creación Experimental. Facultad de Bellas Artes, 2001).

⁶ Francis Dhomont, “Petite apologie de l'art des sons fixés”, *Revue Circuit*, vol. 4, nº 1/2, 1993, pp. 55-56.

música instrumental, que realiza una lectura hermenéutica de notaciones simbólicas, la acusmática no ofrece a la escucha algo que se *parece*, incluso de cerca, a lo que ha querido el compositor, *es* lo que él ha querido.

La materialidad del soporte enfatiza su vinculación con otras prácticas artísticas cuyo producto también queda recogido sobre algún tipo de soporte. Así expresa Denis Dufour⁷ esta relación:

Este soporte es para el músico acusmático lo que la piedra es para el escultor, la tela para el pintor, el negativo para el fotógrafo, la película para el cineasta. Como el escultor con su material, el músico talla la materia de los sonidos, construye, a menudo se aparta [toma distancia con relación al trabajo]. Como el pintor con sus colores, el músico también yuxtapone, mezcla, transforma, compone. Como el fotógrafo, separa, encuadra, ilumina, sobreexpone. Como el cineasta, gestiona el tiempo, crea el movimiento, realiza el montaje, opone, jugando con la repetición y la espera, la continuidad y la ruptura, la fluidez y el choque.

El oyente “escucha sin ver”, recibe el sonido a través de altavoces. La expresión *acusmática* alude precisamente a una situación de escucha en donde la fuente sonora no es visible.⁸ Después de su empleo en una emisión radiofónica en 1955 por el escritor y poeta Jérôme Peignot⁹ relacionándola con la música

⁷ D. Dufour; T. Brando, “Qu'est-ce qu'une oeuvre acousmatique?” [en línea] [consulta: 18 julio 2006] <<http://perso.orange.fr/futura/acousmatique.html>>

⁸ En su origen se denominaba *acusmáticos* a los discípulos noveles de Pitágoras, quienes seguían las enseñanzas del maestro escuchándolo desde detrás de una cortina, sin verlo y observando el silencio más riguroso, con el fin de no distraerse con su presencia física y poder concentrar así su atención en el contenido de su mensaje.

⁹ Jérôme Peignot, “Musique animé”, emisión Paris-Inter, octubre 1955; citado en M. Chion et F. Delalande (sous la dir. de), *Recherche Musicale au G.R.M.*, La Revue Musicale, cuadruple numero 394-397, Paris: Richard-Masse, 1986, p. 107.

concreta, el término *acusmática* fue retomado por Schaeffer en el *Traité des objets musicaux*¹⁰ para apoyar su propuesta de escucha y restituir al oído la responsabilidad de una percepción apoyada de ordinario sobre otros testimonios sensibles. Más tarde, en el contexto tecnológico de los setenta, François Bayle reintroduce la expresión *música acusmática* tratando declarificar la confusión existente entre las distintas manifestaciones de la música electroacústica y proponiendo esta denominación “para calificar el trabajo de composición sobre el sonido en el estudio con el objetivo de su proyección posterior en concierto”.¹¹

La privación de imágenes visibles estimula y enriquece el campo de nuestra percepción auditiva, promueve la emergencia y la apreciación de nuevos valores ligados a morfologías, energías, espacios, velocidades, gestos, e induce con frecuencia a liberar imágenes mentales y formas creativas del imaginario del oyente a partir de lo que escucha.

Las condiciones de escucha expresadas y la propia factura de la música favorecen en el oyente una actitud particular de escucha y de búsqueda de un sentido que conecta dicha experiencia con nuestras propias vivencias y experiencias personales. Algunos califican tal experiencia como *cine imaginario*, como Chion,¹² o *cine para los oídos*, según Dhomont.¹³

La acusmática es el arte de las representaciones mentales —figurativas o abstractas— suscitadas por el sonido.¹⁴

¹⁰ Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*. 2^a ed., Paris: Ed. du Seuil, 1977 (1^a ed. 1966) (Versión abreviada en español de Araceli Cabezón, *Tratado de los objetos musicales*, Madrid: Alianza Música, 1988).

¹¹ François Bayle, *Musique acousmatique. Propositions... Positions*, Paris: INA-GRM/Buchet-Chastel, 1993, p. 19.

¹² M. Chion et G. Reibel, *Les musiques électroacoustiques*, Aix-en-Provence: INA-GRM/Edisud, 1976, p. 94.

¹³ Francis Dhomont, “Navigation à l’ouïe: la projection acousmatique” en Dhomont, F. (sous la dir. de), *L’espace du son I*, Ohain: Musiques et Recherches/Lien, 1988, p. 17.

¹⁴ Francis Dhomont, “Petite apologie...”, *op. cit.*, p. 60.

La música, explica Bayle,¹⁵ “tiene un sentido” que responde a las leyes propias de los sistemas regulados y abiertos; por otra parte, continúa, desde que un fenómeno se presenta ante nuestras ventanas perceptivas, nosotros creamos “sentido” mediante nuestras facultades de representación, de sustitución, de selección, de imaginación; es de la interrelación de estos dos niveles de sentido de donde puede nacer la experiencia significativa de la que hablamos. En esta situación, las experiencias que el oyente aporta a la música son tan importantes como las aportadas por la música al oyente y ello confiere a este género musical un rasgo distintivo. La energía acústica proyectada por los altavoces ayuda al enmascaramiento de las fuentes y potencia la libertad perceptiva.

Cuando oímos músicas electroacústicas, el oyente tiende a construir una representación mental en la que tal experiencia sonora pueda habitar.

La habitual lógica asociativa entre los sonidos no existe más; cuando escuchamos una música para piano, no esperamos oír otros sonidos que los del piano y concentraremos nuestra percepción en la manera en que se combinan esos sonidos. Frente a las músicas electroacústicas, nos encontramos en una situación en la cual debemos construir el ámbito de nuestra audición. Los sonidos sugieren orígenes, espacios, formas, y nuestra percepción construye un marco auditivo posible para todos esos acontecimientos.¹⁶

Para terminar, la proyección del sonido mediante altavoces confiere una importancia destacada a la dimensión espacial. El sonido vive siempre en un tiempo y en un espacio, pero las particulares condiciones electroacústicas de producción y re-producción le permiten una existencia que multiplica sus posibili-

¹⁵ François Bayle, *Musique Acousmatique...*, op. cit., pp. 37-38.

¹⁶ Daniel Teruggi, “Aprendiendo a oír”, en Espinosa, S. (compiladora), *Escritos sobre audiovisión. Lenguajes, tecnologías, producciones*, Libro 1, Universidad Nacional de Lanús, 2005, p. 28.

dades. La *espacialización* del sonido, el juego con su localización, sus desplazamientos, su cinética, su inercia, aportan a la presencia espacial una función determinante en la construcción de las imágenes mentales a las que nos hemos referido; unas imágenes en las que el espacio queda integrado de manera esencial e inseparable.

La gestión de los fenómenos sonoros en el espacio comporta un buen número de variables: su localización, su presencia, sus movimientos o trayectorias, su limpieza, el reparto de sus densidades, la precisión en su color, el ajuste de sus volúmenes, el equilibrio general; todo ello ha favorecido la aparición de un discurso teórico al respecto.¹⁷ Tecnología y creación han avanzado en paralelo y se han beneficiado y retroalimentado mutuamente, facilitando en la actualidad dispositivos con decenas de altavoces de distintas potencias y *colores* sonoros diseminados por la sala de conciertos que permiten una difusión o proyección adecuada de esta música.

2. ¿Cómo se puede analizar esta música? Perspectivas analíticas a partir de la escucha

Como vemos, la música electroacústica sobre soporte —música concreta o música acusmática— posee unos rasgos propios en su producción y en su re-producción que afectan en su recepción o escucha por parte del oyente.

Por otro lado, otra característica que particulariza esta música es la ausencia de partitura. La mayor parte de las metodologías que abordan el análisis musical se apoyan generalmente en un

¹⁷ Michel Chion, *L'art des sons fixés...*, op. cit., pp. 50-54. Denis Smalley, “Spatial experience in electro-acoustic music” en Dhomont, F. (sous la dir. de), *L'espace du son II*, Ohain: Musiques et Recherches/LIEN, 1991, pp. 121. Francis Dhomont, “Parlez-moi d'espace”, en Dhomont (sous la dir. de) *L'espace du son I*, Ohain: Musiques et Recherches/LIEN, 1988, pp. 37-39. François Bayle, *Musique acousmatique...*, op.cit., pp. 102-107 y 184.

objeto material, la partitura en cuanto soporte gráfico, como punto de partida o referencia tangible para desarrollar los distintos procesos inherentes al análisis: descripciones de elementos, segmentaciones, evoluciones, alusiones estructurales, formales, constructivas. Sin embargo, la música de tradición oral, las músicas improvisadas o una buena parte de la producción musical contemporánea carecen de partitura; en este caso estamos ante obras realizadas en el estudio electroacústico, *fijadas* sobre un soporte material sólo audible y destinadas a ser espacializadas mediante un sistema de altavoces, en cuyo proceso compositivo no hay una partitura previa que después haya de ser interpretada o sonorizada; precisamente, una de las cualidades esenciales de su producción es justamente la contraria: el compositor construye su obra en una interacción constante con el propio material sonoro. No hay una construcción previa —aunque a menudo los compositores dispongan de esquemas o de materiales preexistentes— sino que la obra se va generando de manera experimental en un contacto directo con el sonido. Tampoco se realiza partitura una vez terminada la composición; a lo sumo, y por motivos prácticos, los compositores realizan algún esquema gráfico para uso privado de cara a la difusión de la obra en concierto. Tal carencia de partitura nos obliga a replantear las estrategias analíticas por emplear.

Nuestra posición teórica se apoya en dos paradigmas: uno proveniente de la semiología de la música; el otro, procedente de la psicología de la música. Dos perspectivas que, en nuestra opinión, pueden resultar complementarias.

En el primero nos situamos junto a las tesis defendidas por los semiólogos Jean Molino y Jean-Jacques Nattiez. Su punto de partida es la consideración del *hecho musical* en su sentido más amplio y universal, esto es, como un fenómeno complejo que engloba las músicas de todos los tiempos y lugares, así como sus diferentes realidades, las cuales reenvían, a su vez, a diferentes experiencias. Una posición asentada en el concepto dinámico de signo enunciado por Peirce y que subraya su particular capacidad de reenvío, de representación, de evocación. El *hecho*

musical constituye en este sentido una *forma simbólica* que da lugar a una red amplia y compleja de interpretaciones.

Un fenómeno de esta naturaleza, expone Molino,¹⁸ presenta tres dimensiones: la dimensión *poiética*, resultante de un proceso creador; la dimensión *estésica*, mediante la cual los receptores asignan una o más significaciones a la forma simbólica percibida; y la dimensión material o *nivel neutro*, esto es, el rastro o huella tangible mediante el cual la forma simbólica se manifiesta físicamente. Es la *teoría de la tripartición*, extensamente desarrollada y difundida por Nattiez.¹⁹

El triple modo de existencia del objeto: como objeto aislado, como objeto producido o creado por alguien y como objeto percibido por alguien abre una triple perspectiva analítica, los análisis *neutro*, *poiético* y *estésico*. El *análisis neutro* se asienta en el estudio de las propiedades inmanentes del objeto material aislado; un análisis que en nuestro caso no es posible dada la inexistencia de partitura. El *análisis poiético* se basa en recoger información desde el ángulo de la producción: cómo y en qué contexto ha sido concebida tal obra por el compositor, y se apoyará en esos datos para analizar la obra. Y finalmente, el *análisis estésico* se fundamenta en la recepción de la obra por los oyentes y emplea sus testimonios para efectuar su estudio. Nuestra línea de trabajo se orientará en esta última dirección.

El segundo paradigma teórico en el que nos alineamos procede de la psicología de la música y se basa en particular en los trabajos experimentales de Robert Francés²⁰ y la semántica psicológica de Michel Imberty.²¹ Estos autores conceden a la

¹⁸ Jean Molino, “Fait musical et sémiologie de la musique”, *Musique en jeu*, nº 17, 1975, pp. 37-62.

¹⁹ Jean-Jacques Nattiez, *Musicologie générale et sémiologie*, “Musique/Passé/Présent”, Paris: Christian Bourgois, 1987.

²⁰ Robert Francés, *La perception de la musique*, Paris: Vrin, reimpresión, 1985 (1^a ed. 1958).

²¹ Michel Imberty, *Entendre la musique. Sémantique psychologique de la musique*, “Psychismes”, Paris: Dunod, 1979.

música la capacidad de significar, es decir, atribuyen *significación* al hecho musical, y se interesan por el desarrollo de metodologías adecuadas para recoger y analizar los múltiples significados que la música promueve en los sujetos.

Centrándonos en el enfoque estésico, que es el que nos interesa en particular, queremos mencionar cuatro líneas de trabajo que en nuestra opinión constituyen las más notables aportaciones actuales relativas a este campo. Todas ellas coinciden en abordar el análisis de la música electroacústica desde el punto de vista estésico, sin descartar la posibilidad de emprender el análisis de repertorios no electroacústicos con las mismas herramientas analíticas; hablamos de la *espectromorfología* de Denis Smalley, el *análisis funcional* de Stéphane Roy, las *unidades semióticas temporales* (UST), resultado de las investigaciones en curso en el *Laboratoire Musique et Informatique* (MIM) de Marseille y las *conductas de recepción* o *conductas de escucha* planteadas por François Delalande.

Entre estas cuatro direcciones analíticas encontramos problemáticas comunes.

Una cuestión que atraviesa todas ellas es la del establecimiento de unidades en la obra, esto es, su segmentación de cara al análisis. En este sentido, y aunque todas ellas se basan, en primera instancia, en la percepción —de ahí el atributo de análisis *estésico*—, la información al respecto no proviene siempre de una misma categoría de sujetos: en el caso de los análisis publicados por Denis Smalley y Stéphane Roy es el propio analista quien se atribuye este cometido —*estésica inductiva*—, mientras que, en los análisis de François Delalande —y en los realizados por nosotros en su misma línea—, son un grupo de sujetos externos quienes ofrecen un testimonio del que después podrá inferirse esta segmentación —*estésica externa*—. En la investigación del MIM (Laboratoire Musique et Informatique de Marseille) la segmentación y la descripción de UST (*unidades semióticas temporales*) está realizada por un grupo de compositores, si bien se manifiesta la necesidad de una verificación ex-

perimental posterior extendiendo la recepción de las UST a un número más amplio de personas. Por otra parte, Smalley y Roy basan su segmentación de unidades en criterios de origen gestáltico fundamentalmente, mientras que Delalande vincula cualquier posible segmentación a los datos expresados por los oyentes acerca de su recepción: *conductas de recepción*.

Las cuatro tesis manifiestan también, de manera más o menos explícita, que los objetos o unidades contenidos en una obra pueden adquirir diferentes funciones, es decir, que un mismo evento o configuración sonora puede ser observado y descrito de manera distinta; no obstante, el término función no es aplicado por todos de la misma manera. La diferencia fundamental estriba en la razón o el criterio para definir tal funcionalidad; para unos —Smalley, Roy—, la función atribuida al objeto dependerá del contexto, lo que conduce a una funcionalidad de tipo más bien sintáctico: las unidades u objetos, presegmentados gestálticamente, adquieren diferentes funciones según su posición en la obra. Para otros —Delalande—, esa funcionalidad vendrá originada por el enfoque perceptivo del oyente, por la conducta de escucha en la que éste se instala y que es la que confiere realmente al objeto su función. En cuanto al MIM, sus UST contienen una “significación” al margen del contexto en el que se encuentren.

Por último, las cuatro orientaciones analíticas aluden a la conveniencia, o más bien necesidad, de utilizar un lenguaje metafórico. Es común la recurrencia a una íntima interrelación entre lo intrínseco a la música y lo extrínseco a ella; en este sentido, la utilización de marcos y expresiones metafóricas es quizás la única vía que permite la transferencia y la interconexión entre el mundo interno de la obra y el mundo externo de la experiencia.

Ofrecemos una brevísima reseña de cada una de estas perspectivas según los diversos autores.

Denis Smalley aporta la noción de *espectromorfología*, una herramienta analítica basada en la percepción auditiva cuyo

cometido es servir de ayuda para la escucha y para la explicación de lo escuchado.

El análisis es la búsqueda de un sentido y el sentido se encuentra en el cruce de procesos que se producen entre el sonido de la música y las personas, más que en los propios sonidos de la música. [...] Por suerte, la ausencia de una partitura que pretendiese representar los valores inherentes de la música bajo una forma visual nos ha forzado a interrogarnos sobre aquello que oímos y sobre aquello que nos hace reaccionar en relación a la música.²²

Las dos partes de la palabra, explica el autor,²³ reenvían a la interacción entre los eventos o espectros sonoros (*espectro*) y la manera en que éstos se configuran y se transforman a través del tiempo (*morfología*). La *espectro* no puede vivir sin la *morfología* y viceversa: la materia sonora adquiere una forma temporal y esta forma alberga un contenido sonoro. Sin embargo, continúa, aunque el contenido espectral y la forma temporal estén indisolublemente ligados, conceptualmente necesitamos separarlos en el discurso: no podemos describir al tiempo las propias formas y aquello de lo que están formadas —un discurso ligado a los planteamientos de Pierre Schaeffer.

Su programa teórico integra inseparablemente el análisis del acto de escuchar y el análisis de la música: el análisis musical se alimenta de los datos reconocidos como pertinentes a partir de la escucha. Para la descripción spectromorfológica el autor propone un vocabulario y unos modelos y procesos espetrales y morfológicos que pueden permitir la comprensión de las relaciones y los comportamientos estructurales percibidos en el flujo

²² Denis Smalley, “Établissements de cadres relationnels pour l’analyse de la musique postschaefférienne”, en Thomas, Jean Christophe [et. al.], *Ouïr, entendre, écouter, comprendre après Schaeffer*, “Bibliothèque de Recherche Musicale”, Paris: Buchet/Chastel-INA, 1999, p. 178.

²³ Denis Smalley, “La spectromorphologie. Une explication des formes du son”, en Poissant, Louise (sous la dir. de), *Esthétique des arts médiatiques*, tome 2, Presses de l’Université du Québec, 1995, p. 126.

temporal de la música y su explicitación posterior. Se trata de un conjunto de cuadros y esquemas donde se definen o acotan funciones, procesos, relaciones, propias de las espectromorfologías: referidas a su estructura (principios, mantenimientos, extinciones), a sus procesos de movimiento y crecimiento, al componente textural, a las relaciones entre sonidos que actúan juntos, al espacio y densidad espectrales, a la *espaciomorfología*.

La aproximación a los eventos sonoros a través de las espectromorfologías se apoya en aspectos internos y externos a la obra.

La espectromorfología se focaliza en las características *intrínsecas* [...]. Sin embargo, una pieza musical no es un artefacto autónomo y cerrado: no se reenvía sólo a ella misma sino que cuenta con un registro de experiencias en el exterior del contexto de la obra. La música es una construcción cultural y su fundamento *extrínseco* en la cultura resulta necesario para que lo intrínseco tenga sentido. Intrínseco y extrínseco interactúan.²⁴

Noción clave es su conceptualización alrededor del gesto; el gesto vocal o instrumental ha acompañado la producción sonora hasta la llegada de la música electroacústica y esa evocación generadora de sonido ha quedado íntimamente impresa en nuestra experiencia: “la producción de sonido está relacionada de manera global con la experiencia psicológica y sensoriomotriz”.²⁵ Esta relación sirve a Smalley para explicar cómo espectromorfologías que en la música acusmática parecen muy alejadas de la realidad, sin embargo, pueden estar ligadas a lo gestual.

El establecimiento de todos los conceptos y categorías se realiza con base en la percepción, a la escucha —punto de vista estético—, atendiendo a la experiencia que sobre fenómenos sonoros y no sonoros —arquetipos— todos poseemos; en este

²⁴ Denis Smalley, “La spectromorphologie...”, *op. cit.*, p. 132.

²⁵ D. Smalley, “La spectromorphologie...”, *op. cit.*, p. 136.

sentido, el autor indaga en una base común y compartida que sirva de marco de referencia y de fundamento natural para la escucha de esta música.

Stéphane Roy, mediante el *análisis funcional*, trata de buscar el sentido escondido en la obra, considerando que el discurso musical está organizado como una sintaxis en la que se articulan objetos con diferentes funciones según el contexto. Para ello se dota de un repertorio de categorías funcionales, cada una de las cuales agrupa un conjunto de funciones concretas.²⁶

Para llevar a cabo su proyecto, propone un esquema-marco o índice descriptivo de funciones que contiene, según su última formulación²⁷ (ya que éstas pueden verse ampliadas), un repertorio de cuarenta y cinco funciones repartidas en cuatro grandes categorías: de *orientación*, de *estratificación*, de *desarrollo* y de *retórica*. Cada categoría aborda una dimensión particular de la obra, por lo que una misma unidad sonora puede cumplir diversas funciones pertenecientes a categorías diferentes. Los análisis publicados por Roy²⁸ representan las funciones de cada categoría mediante símbolos gráficos y colores diferentes sobre *partituras de escucha*²⁹ realizadas por los propios compositores.

La *categoría de orientación* agrupa un conjunto de funciones cuyo objetivo es iniciar, estirar, contraer, interrumpir, sus-

²⁶ Stéphane Roy, “Analyse des œuvres acousmatiques: quelques fondements et proposition d’une méthode”, en *Revue Circuit*, 1993, nº 1-2, p. 72.

²⁷ Stéphane Roy, *L’analyse des musiques électroacoustiques: Modèles et propositions*, Paris: L’Harmattan, 2003, pp. 340-365.

²⁸ Stéphane Roy, “Analyse des œuvres acousmatiques...”, *op. cit.*, p. 86-90. Contiene el análisis de *Accidents/ harmoniques*, segunda parte de la obra *De Natura Sonorum* (1975) de Bernard Parmegiani. S. Roy, “Analyse fonctionnelle et implicative d’*Ombres blanches*”, *LIEN: Revue d'esthétique musicale*, Vol. extra: *François Bayle, Parcours d'un compositeur*, Ohain-Belgium, 1994, pp. 134-139. S. Roy, “Analyse fonctionnelle de *Points de fuite*” en *L’analyse des musiques électroacoustiques: Modèles et propositions*, Paris: L’Harmattan, 2003, pp. 365-384.

²⁹ Estas *partituras* consisten en un material gráfico, cuya información es bastante sucinta, habitualmente destinado a servir de ayuda a los propios compositores a la hora de difundir sus obras en concierto.

pender, agitar, prolongar, etc., provocando, de manera a menudo inesperada, unas progresiones en el tejido musical local. Contribuyen a la creación de trayectos musicales discursivos y mantienen una estrecha relación causal con los cambios morfológicos, de los que son responsables en el flujo musical.

La categoría de *estratificación* incluye unidades funcionales que se corresponden con otra dimensión de la estructura musical: las relaciones de simultaneidad; tratan de plasmar la organización del eje de relaciones verticales existente en la obra. Raramente son estáticas, a menudo se transforman en el tiempo y presentan metamorfosis morfológicas importantes que pueden modificar la atribución funcional. Durante la percepción de las texturas estratificadas, los estratos más en relieve en el campo auditivo tienen tendencia a relegar a un segundo plano otros estratos de relieve menos acusado; es el fenómeno de figura y fondo.

La categoría de *proceso* contiene aquellas unidades dotadas de un movimiento orientado hacia un fin, alcance o no su punto de desenlace. Quedan incluidas aquí las funciones de acumulación y de dispersión, de aceleración y deceleración, de intensificación y de atenuación y de progresión espacial.

Finalmente, la categoría *retórica* que, según reconoce Roy, contiene funciones retóricas que dependen, más que ninguna otra función, de la capacidad interpretativa del analista. Se divide en dos grandes familias; una, que concierne a los fenómenos relacionales; (funciones de pregunta, respuesta, llamada, anuncio, recuerdo, reiteración, etc.) y otra, que comprende esencialmente los fenómenos de ruptura (funciones de desviación, paréntesis, indicio, articulación, retención, etc.).

Desde el MIM (*Laboratoire Musique et Informatique de Marseille*³⁰) se proponen como instrumento para el análisis las

³⁰ El equipo de investigación está integrado por los compositores Marcel Formosa, Marcel Frémiot, Pascal Gobin y Pierre Malbosc y por el artista plástico Jacques Mandelbrojt, los cuales han confiado la dirección científica a François Delalande.

unidades semióticas temporales (UST), configuraciones o segmentos musicales que por su organización morfológica poseen una cierta “significación”. El punto de partida ha sido la constatación de que en el repertorio electroacústico existen configuraciones sonoras que parecen producir un “efecto” o que, de alguna manera, son portadoras de una “significación”; en ocasiones sólo se encuentran en una obra, pero otras veces podemos encontrarlas en contextos diversos y bajo formas ligeramente diferentes aunque produciendo siempre un efecto parecido o una misma significación temporal.

[La UST] Es un segmento musical que, incluso fuera de contexto, posee una significación temporal precisa debida a su organización morfológica.³¹

Para su segmentación temporal se establecen dos grandes clases de UST, las de duración limitada (inferiores a 5-10'') y las de duración ilimitada (procesos continuos que podrían extenderse indefinidamente en el tiempo).

Hasta el momento se han descrito diecinueve UST,³² denominadas de manera metafórica o mediante un calificativo que hace referencia a algo extramusical. Cada una queda definida por una serie de características morfológicas: duración (delimitable o no en el tiempo), reiteración, fases, materia (estable o en evolución), aceleración (positiva o negativa) y desarrollo temporal (rápido, medio, lento), y por unas características semánticas: dirección (con o sin evolución de una variable), movimiento (sensación o

³¹ Laboratoire Musique et Informatique de Marseille (MIM), *Les Unités Sémiotiques Temporelles. Éléments nouveaux d'analyse musicale* [+CD]. Marsella: MIM, 1996, pp. 18-19.

³² Además de la referencia anterior, puede consultarse: Laboratoire Musique et Informatique de Marseille (MIM), *Les Unités Sémiotiques Temporelles. Nouvelles clés pour l'écoute. Outil d'analyse musicale* [CD-ROM], Marsella: MIM, 2002. En ambas se encuentran numerosos fragmentos musicales de diferentes repertorios que ejemplifican cada unidad semiótica temporal; el CD-ROM contiene, asimismo, cuatro obras segmentadas en UST.

no de movilidad) y energía (mantenida, convertida, acumulada o disminuida).

Las unidades semióticas temporales detalladas hasta el momento son: *caída, estiramiento, frenado, en oleadas, que quiere arrancar, trayectoria inexorable, sin dirección por exceso de información, contraído-extendido, en flotación, pesadez, que avanza, por inercia, suspensión-interrogación, sin dirección por divergencia de información, impulso, en suspensión, obsesivo, que gira y estacionario.*

Finalmente, François Delalande, autor en cuya línea de investigación nos situamos, organiza su formulación analítica en torno a las *conductas de recepción* o *conductas de escucha*. Cada oyente se sitúa de manera particular ante la obra musical y durante su escucha consciente pone en juego procesos cognitivos, motores y afectivos que determinan enfoques perceptivos particulares de la obra en cuestión, los cuales acentúan rasgos distintos de una misma obra.

Cuando se escucha atentamente una música, uno se pone más o menos conscientemente un objetivo: se espera algo de ese momento de escucha (que se concreta a lo largo de la escucha), lo que determina una estrategia, observaciones particulares sobre esto más que sobre aquello, y contribuye no sólo en formar una imagen perceptiva de la obra, con sus simbolizaciones, su sentido, sino también en provocar sensaciones, eventualmente emociones, que a su vez reforzarán y reorientarán las expectativas. Es este acto en el cual finalidad, estrategia, construcción perceptiva, simbolizaciones, emociones, están en una relación de dependencia mutua y de adaptación progresiva al objeto el que llamamos “conducta de escucha”.³³

³³ François Delalande, “La construction d’une représentation de l’espace dans les conduites d’écoute” en Stefani, G.; Tarasti, E.; Marconi, L. (eds.), *Musical Signification Between Rhetoric and Pragmatics. Proceedings of the 5th International Congress on Musical Signification*, Bologna: CLUEB, 1998, pp. 127-128.

La obra musical está cargada de aspectos potencialmente analizables; sin embargo, sólo cuando éstos resultan apreciados por los oyentes, o al menos por alguno de ellos, tales aspectos pueden ser tenidos en cuenta. Es la recepción por parte del sujeto la que permite extraer del objeto —obra musical— los criterios *pertinentes* para su análisis: *análisis estésico externo*.

En las manifestaciones recogidas, ciertamente tan variadas y tan variables, pueden encontrarse regularidades que permiten agruparlas en lo que Delalande denomina *conductas-tipo*; cada conducta-tipo recogería estrategias perceptivas enlazadas por una misma o parecida *función*.

Las conductas de escucha descritas por Delalande³⁴ —confirmadas en nuestra investigación³⁵ mediante un acopio de información más amplia y variada que las realizadas hasta el momento— han sido establecidas a partir de entrevistas mantenidas con varios sujetos después de escuchar varias veces una determinada obra.

Tres han sido las conductas-tipo definidas: la *escucha taxonómica*, la *escucha empática* y la *figurativización*; cada una de ellas obedece a un punto de vista diferente sobre lo que se escucha y, una vez recogidos y analizados los datos, permite una exploración analítica de la obra desde ángulos también distintos, aunque relacionables entre ellos.

³⁴ François Delalande, “*La terrasse des audiences du clair de lune: essai d’analyse esthésique*”, *Analyse Musicale*, nº 16, 3º trim. 1989, pp. 75-84. F. Delalande, “Music Analysis and reception behaviours: *Sommeil* by P. Henry”, *Journal of new music research*, vol. 27, nº 1-2, 1998, pp. 13-66.

³⁵ Antonio Alcázar, *Análisis de la música electroacústica —género acusmático— a partir de su escucha*. Tesis doctoral leída en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Castilla-La Mancha (España), 2004.

3. Las conductas de escucha, punto de partida para el análisis de *Points de fuite* (frag.) de F. Dhomont

Un fragmento inicial, de un minuto y medio de duración, de la obra electroacústica *Points de Fuite* (1982)³⁶ del compositor canadiense Francis Dhomont, ha sido escuchado tres veces por veinticuatro sujetos clasificados en tres grupos: un primer grupo, *alfa*, formado por ocho “músicos electroacústicos”, casi todos compositores de música electroacústica y dedicados profesionalmente a la música, aunque con perfiles y trayectorias diferentes; un segundo grupo, *beta*, constituido por ocho “músicos”: compositores, instrumentistas, profesores, también dedicados profesionalmente a la música, aunque sin una vinculación con la música electroacústica; y un tercer grupo, *gamma*, compuesto por ocho “no músicos”; un grupo más variado que integra desde profesores de distintos niveles educativos con diversas especialidades, hasta personas dedicadas a otros ámbitos artísticos como la pintura, la fotografía o el teatro.

Como instrumentos de recogida de datos, buscando una mayor validez y una posibilidad de contraste, hemos empleado dos técnicas o procedimientos: uno directo o interactivo, la *entrevista*, en su modalidad *semiestructurada* o *focalizada*, y otro indirecto y no interactivo, el *informe escrito*. En las dos primeras fases de la investigación se han utilizado ambos instrumentos; sin embargo, dado que los informes escritos no han aportado, por lo general, tanta información como las entrevistas y dado que no permiten la misma interacción con el informante y la flexibilidad y riqueza que ello comporta —aspecto particularmente relevante en un trabajo de esta naturaleza—, hemos decidido, durante la tercera fase, recoger el testimonio de los oyentes únicamente mediante entrevistas, si bien duplicando el número de las mismas. Por tanto, de los veinti-

³⁶ Francis Dhomont, *Cycle de l'errance* [CD], Canada, *Empreintes DIGITALes*, IMED 9607.

cuatro sujetos, seis han expresado su testimonio mediante informe escrito y dieciocho lo han hecho mediante una conversación o entrevista abierta.

Ante la pregunta: *¿qué has escuchado y cómo lo has escuchado?*, planteada a cada oyente después de cada una de las tres escuchas, estos son algunos fragmentos textuales de los testimonios recogidos.

[*Beta7. 1^a audición.³⁷ IE³⁸*] “Han aparecido 4 elementos sonoros similares, dentro de un juego con panorámicas [...]; [a continuación] aparece de forma creciente un elemento contrastante como fondo, sobre el que se presentan tres elementos similares a los primeros [...], los cuales nos conducen a un proceso final que se caracteriza por una especie de “pulverización” de elementos muy breves.

[*Alfa3. 1^a audición. E³⁹*] “Hay tres tipos de sonidos [...] un espectro armónico muy grande, armónicos inmensos que dan una sonoridad como metálica, como cortante, como que atraviesa. [...]. Luego hay un sonido muy profundo, muy grave, también muy rico [...] y sobre el que de pronto aparece un tercer sonido que es cristalino, límpido, fragmentado, como en gotas, que también se descompone en algo más complejo”.

[*Alfa5. 1^a audición. E*] “Lo primero que hemos escuchado, según lo he oído yo, ha sido una especie de introducción que ha estado durante casi todo el tiempo con tres, cuatro *glissandos* [después rectificará esta denominación] que iban de dcha. a izda. y de izda. a dcha. hasta que después comienza un grave [...], del que después puede que haya salido el material de la cascada final como si hubiese sido tratado algorítmicamente o fragmentado”.

Como podemos observar, hay sujetos que desde la primera audición tratan de establecer una visión sinóptica de la totalidad,

³⁷ El fragmento ha sido escuchado tres veces por cada oyente; esta indicación informa de cuándo ha sido emitido el testimonio.

³⁸ IE significa que el testimonio ha sido obtenido a través de un *informe escrito* realizado por el informante.

³⁹ E significa que el testimonio ha sido obtenido mediante una *entrevista* con el informante.

esforzándose por memorizar y configurar un primer boceto estructural. Esa totalidad es segmentada y agrupada en bloques o cadenas de similares características espectromorfológicas con el fin de permitir su descripción. Tanto el esqueleto inicial como los elementos que lo integran irán progresivamente detallándose en las sucesivas audiciones. En este caso los oyentes identifican tres unidades.

Así se refieren a la primera unidad:

[*Alfa6*. 1^a audición. IE] “[Son] pequeñas unidades que contienen en su interior una curva dinámica ascendente y descendente. Dichas unidades están separadas por silencios y sus repetidas apariciones son distintas.”
“[...] un sonido denso, continuo, algo metálico, pero a la vez dulce. Al estar desprovisto de contenido métrico o rítmico, la percepción se enfoca hacia la dinámica y el timbre.”

[*Alfa2*. 2^a audición. E] “Encuentro tres “instrumentos”. Uno sería este sonido tipo instrumento metálico de percusión frotado, que es trabajado [modificado].”

[3^a audición] “... me ha parecido como surgido de una especie de gong o de un metal frotado y manipulado, en el que la presentación de esta idea se realiza de manera muy estereofónica, buscando el movimiento.”

De esta manera comentan la segunda unidad:

[*Alfa6*. 1^a audición] “Arranca desde una dinámica débil y una posición más alejada y, aunque su presencia crece, se mantiene siempre como fondo o segundo plano con respecto al primero descrito.”
“Yo lo identifico con algo que rota y tiene contenido rítmico y es más grave. Un ritmo de superficie regular, con ataques en rápida sucesión que funcionan como un motor.”

[*Alfa4*. 3^a audición. E] “En el fondo se empieza a escuchar una cierta coloración de orquesta... O casi coros también, algo un poco vocal...”.

Y finalmente mencionan una tercera unidad:

[*Alfa6*. 1^a audición] “El juego entre estos dos elementos se ve interrumpido por un tercer sonido que, al contrario de los otros dos, irrumppe con fuerza y nos lleva al final con una curva de dinámica ascendente.”



“El tercer sonido también es muy diferenciado de los otros dos. Se compone de sonidos cortos que forman una nube en el espectro de las frecuencias.”

[2^a audición] “La cascada hacia el final tiene algo también característico. Es una cualidad del sonido: mientras los anteriores sonidos tienen su caída o *delay* en proporción a como habían sonado, éstos se ensordecen, como si cada ataque fuera inmediatamente seguido del correspondiente apagador, creando una impresión de vacío, de sonido irreal.”

[Alfa7. 2^a audición. IE] “Cuando llegamos a lo que llamaríamos el clímax aparecen unos nuevos sonidos pequeños, brillantes, ágiles, que se transforman en mate y se desvanecen con el final de la pieza.”

Como puede apreciarse, las manifestaciones de estas personas tienen algo en común; todas ellas parecen instalarse de una manera similar ante el objeto dado a percibir, aunque sea indudable que existen diferencias individuales. Su conducta de escucha parece dominada por un intento de abarcar globalmente la obra, tratando posteriormente de la identificación de las unidades que consideran significativas; el oyente realiza un esfuerzo por explicarse y explicarnos la estructura y para ello va progresando hacia una aprehensión cada vez más detallada y consciente de las partes que la constituyen. Este proceso comporta un doble enfoque constante que las obliga a mantener una atención hacia la totalidad —en cuanto compuesta de diferentes elementos— y una atención a cada uno de esos elementos —con cuya identificación e interrelación se construye la totalidad.

Todos ellos son rasgos que responden a una de las conductas de recepción o conductas de escucha descritas por François Delalande. En este caso se trata de la conducta taxonómica.

En el fragmento escuchado, los informantes destacan casi unánimemente la presencia de tres elementos sonoros:

· Un primer elemento, que se presenta varias veces, en el que destacan su *presencia metálica* mencionando términos que apuntan a su procedencia tímbrica (*timbres metálicos, platos frotados, sonoridad metálica...*).

· Un segundo elemento, al que se refieren como *un sonido grave que actúa como fondo*, aludiendo al registro del sonido y a su función (*fondo grave, sonido profundo, pedal grave, fondo sonoro...*).

· Un tercer elemento, en donde las etiquetas empleadas apuntan la idea de *fragmentación*, mediante alusiones causales y al comportamiento del sonido (*cristalitos, granulación, pulverización, cascada...*).

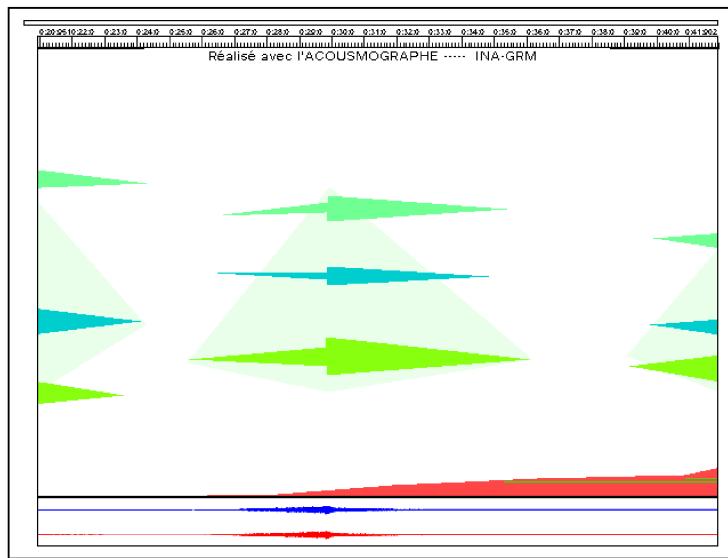
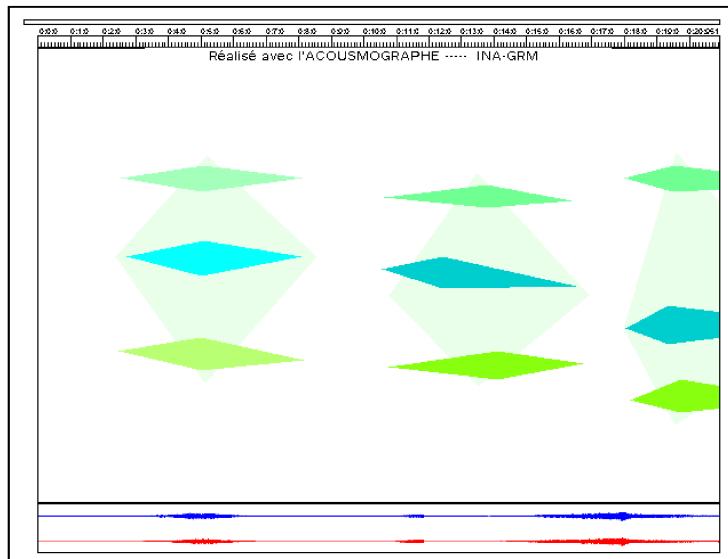
Otras características encontradas, relativas al enfoque taxonómico son: la calificación o el “etiquetado” de cada una de las unidades con frecuente uso de metáforas; el interés por la causalidad del sonido, por reconocer su procedencia tímbrica, por su morfología, por su espacialización.

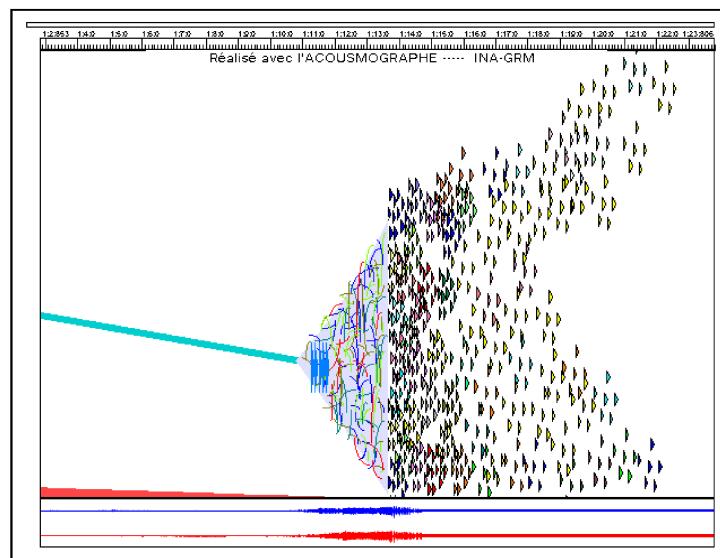
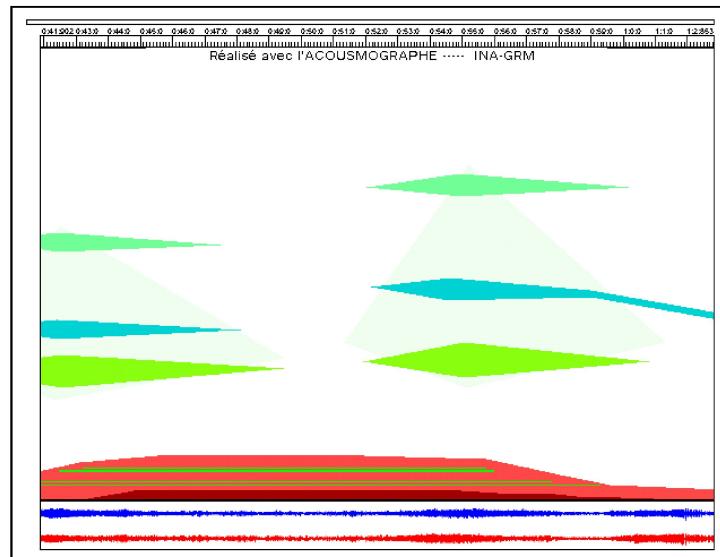
[Alfa3. 1^a audición] “El primer sonido es tan aéreo que realmente va y viene desde atrás hacia delante y de delante hacia atrás; es un sonido muy móvil. El segundo es un sonido más estático aunque también está muy presente. Pero yo creo que el que está en primera persona es el sonido cristalino [...], el fragmentado.”

Existe un interés por la forma, por la estructura; también por encontrar criterios constructivos. En este fragmento, los oyentes observan un fuerte contraste entre los dos primeros elementos que se presentan y también una tensión progresiva, motivada por la reiteración del primer elemento y por el crecimiento dinámico del segundo; todo ello confiere al tercer elemento una doble función de clímax y de pulverización de la energía acumulada.

Mostramos a continuación una transcripción gráfica de este fragmento en la que destacamos los elementos y unidades subrayados por los oyentes desde un enfoque taxonómico.⁴⁰

⁴⁰ La transcripción ha sido realizada con el *Acousmographe*, programa informático desarrollado en el INA-GRM de París para la escucha y el análisis de un fragmento sonoro. El programa realiza un análisis espectral del sonido —sonograma— y dispone de herramientas para la realización de transcripciones gráficas, de gran utilidad desde el punto de vista analítico.





Continuemos con los testimonios.

[*Gamma4. 1^a audición. E*] “Los sonidos del principio eran unos sonidos brillantes, claramente brillantes... La imagen era de púlsares del espacio, como nebulosas que salían... pero de colores blancos.”

“Tenían un movimiento lineal, no eran estáticos y se perdían de una manera afilada.”

“Luego ha venido una nave, una gran nave, que iba pasando a través de estos púlsares, de estos lugares; de hecho era una nave tan grande que no he llegado a ver la nave entera, he visto sólo un trozo de nave que iba pasando...”.

[*2^a audición*] “La nave la sigo viendo, totalmente oscura, negra, con metal gastado, negro, de película de los años ochenta. Tenía la misma forma que los púlsares: la punta afilada, luego se iba haciendo grande en triángulo y luego se perdía en un juego de formas... Se veía la punta, era como un *iceberg*, pero [no se veía] todo lo demás. Yo sé que había más nave pero no llegaba a ver el final.”

[*Gamma4. 1^a audición*] “...justo de uno de esos púlsares ha salido una nave, una nave más pequeña, y, de repente ¡toda la imagen se ha pixelado! Ha sido como si la estela de esa nave hubiera pixelado toda la imagen: los púlsares, la nave grande... y, claro, se ha deshecho de repente y ese ha sido el final.”

En este caso, las manifestaciones reflejan claramente un punto de vista diferente. La impresión de la música es traducida por el oyente en términos de imágenes y éstas se exponen con la fuerza y la precisión de lo que “realmente se ha visto”.

[*Gamma4. 3^a audición*] “...todas la imágenes que me ha evocado el sonido las veía fuera, como fuera de mí, en una pantalla de cine, de una manera plana, donde yo estaba de observador y no era partícipe de ese espacio; yo no estaba dentro de ese espacio sino que me encontraba fuera observando.”

Bajo este ángulo de escucha, la audición motiva en el oyente la construcción mental de un ámbito imaginario, a modo de “escenario”, dotado de unas características espacio-temporales propias. Incluso, como en el testimonio citado, puede dar origen a

una narración imaginaria en la que se articulan distintos planos en el espacio, ubicando allí algún elemento móvil que, en ocasiones, puede adquirir características de ser vivo. Es frecuente el uso de términos metafóricos para describir las piezas o los componentes que conforman tal construcción mental.

Es *la figurativización como conducta de escucha* o, si se quiere, la *conducta de escucha figurativizadora*, también descrita por Delalande entre sus *conductas-tipo*.

En el ejemplo anterior, la descripción es absolutamente concreta, llena de detalles; una auténtica “película” proyectada por la mente a partir del fragmento sonoro escuchado que en cada nueva audición se aviva de manera más pormenorizada y con una mayor precisión.

La aparición de los diferentes elementos de la narración coincide exactamente con las unidades descritas en la escucha taxonómica. “Los púlsares” tienen un paralelismo con el primer elemento “de presencia metálica” que aparecía seis veces en la descripción taxonómica; “la nave grande” aparece justamente en el mismo momento que el segundo elemento: el sonido grave que actuaba como fondo; “la nave pequeña” se sitúa en un puente o nexo indicado allí y, por último, el desenlace de su narración contiene también dos momentos que concuerdan exactamente con los indicados en la fragmentación final de la escucha taxonómica.

Sin embargo, queremos precisar que el hecho de que se manifieste sobre elementos sonoros que coinciden con los descritos taxonómicamente no quiere decir que *perciba lo mismo* y que sólo lo exprese de manera distinta. El oyente “figurativizador” adopta en este sentido una conducta de escucha que otorga una *función* a los distintos elementos que es producto de una construcción perceptiva propia, basada en unos rasgos de los objetos que probablemente no son los mismos rasgos subrayados en el enfoque taxonómico, o, si lo son, alimentan en este caso una postura perceptiva claramente diferente.

Prosigamos con otra serie de testimonios recogidos.

Así comentan otros oyentes la aparición del primer elemento de *presencia metálica* al que ya hemos aludido:

[*Gamma3. 2^a audición. E*] “Cuando suceden esos golpes de ruido intenso que baja, sube de nuevo... es como esperar un elemento más catastrófico... Estás esperando que “algo gordo va a pasar”...”.

[*3^a audición*] “Sientes una... [amenaza]; luego baja de nuevo y algo que se te venía encima parece que se aleja...”

Es una sensación de algo que se te viene encima, que te amenaza. La repetición es como un aviso.”

[*Gamma5. 1^a audición. IE*] “He pinchado el *play* y he corrido velozmente hacia mi sillón de escucha... pero la primera puñalada me ha pillado por el camino.

¡Yo que esperaba un largo silencio provocador de proyecciones... He sido alcanzada por el metálico rasgado del espacio, por el timbre afilado y fulminante de las primeras ondas sonoras!

Pero he llegado a caer sentada y aplastada por el impacto... antes de la segunda lanzada... Y así me han ido llegando las sucesivas “tajadas”... Me imaginaba que eran como si una espada mágica, potente y enorme recorriera el espacio, desde mi izda. a mi dcha. partiendo el espacio en dos, horizontalmente.

Las pasadas eran fulminantes. Ceteras y rápidas. Viajaban a alta velocidad desde mi izda. a mi dcha. Yo estaba literalmente caída en el sillón “sin levantar cabeza”...

¡Era impactante... Paralizaba cualquier deseo de sentarse mejor!”

Como podemos ver, el enfoque perceptivo ha cambiado. La escucha está dominada ahora por la experimentación de sensaciones recibidas por el oyente durante el transcurso de la audición; unas sensaciones provocadas por la impresión interior que le produce el propio sonido. Se trata de efectos sentidos en primera persona, por lo general vivenciados de manera vívida y profunda y, por ello, no siempre fáciles de compartir y de expresar a través del vehículo lingüístico.

En la mayoría de las informaciones recogidas, las sensaciones se aglutinan en torno a tres momentos con relación a la música;

podemos encontrar, así, un paralelismo bastante claro entre estas zonas y los elementos o unidades descritos en la escucha taxonómica, no obstante, su ubicación resulta aquí más inestable, sus límites más borrosos.

Así se refieren al segundo momento:

[*Gamma1*. 3^a audición. E] “Empieza ya a mezclarse el sonido de fondo con la fase de relajación como un primer aviso... Ahora es cuando, de fondo, este sonido [se refiere al continuo grave] viene como a decir: “Cuidado, que existe algo más”, “No te confies, no te relajes tanto porque vas a llevar una decepción final”.

[*Beta1*. 1^a audición] “Y luego llega un momento [...] y es como si estuvieras en el espacio, con un bajo muy fuerte. Y eso crea una sensación como de que estás ante una fuerza muy grande, como que estás ante algo realmente poderoso o algo así....”.

Y así, al tercer momento:

[*Gamma1*. 1^a audición] “Y ya, en la parte final, en el tercio final, ha sido como ese sobresalto más brusco que me ha sacado de esa especie de relajación o de adormecimiento que tenía.”

[2^a audición] “...me suena en relación con algo que se rompe, con algo que tiene una unidad y se dispersa o se evapora, con un todo que se fracciona, y entonces me sentía un poco incómodo con ese fraccionamiento porque estaba yo muy a gusto con ese todo que estaba disfrutando.”

Estamos ante una nueva conducta de escucha, la *escucha empática del material sonoro*, también especificada entre las categorías expresadas por Delalande. No se manifiesta aquí interés por la producción, la morfología o el comportamiento de los sonidos; el oyente está sumergido en sus propias vivencias y expresa los contrastes que contiene el material sonoro como sensaciones que a menudo comportan emociones opuestas.

La escucha empática puede también adquirir una dimensión narrativa. En ella los distintos eventos que conforman el flujo sonoro son recibidos por el oyente como sensaciones que des-

piertan en él imágenes y vivencias que “realmente siente” y que, interrelacionadas en un determinado contexto, adquieren el carácter de un relato auténticamente vivenciado. Extraemos algunos fragmentos del testimonio de *gamma 7*, en donde podemos distinguir también tres momentos:

Primer momento

[*Gamma7. 1^a audición. E*] “Cuando he oído la primera parte del fragmento me he sentido exactamente como un robot que estaba en Marte andando por el planeta rojo. Me podría sentir allí, me podía sentir robot.”

[*2^a audición*] “Ahora he sentido más. En las primeras pulsiones he sentido como fogonazos de luz roja y, según miraba siendo robot, esos fogonazos me asustaban porque era una luz diferente, a la que no estaba yo acostumbrado.”

Segundo momento

[*Gamma7. 2^a audición*] “... luego he sentido cómo ya he bajado [de la nave] y he empezado el paseo espacial.”

Tercer momento

[*Gamma7. 2^a audición*] “He oido el viento y, justamente cuando estaba viendo ese amanecer rojo en Marte..., me han llegado las órdenes de la Tierra y me han disturbado.”

Conclusiones

De manera muy resumida hemos condensado el análisis de este fragmento musical a la luz de la triple perspectiva que las actitudes de escucha nos proporcionan.

Como ya hemos apuntado, nuestro trabajo confirma, con distintas obras, distintos grupos de sujetos y distintos instrumentos, el valor teórico de las conductas de recepción o conductas de escucha formuladas por François Delalande. Las tres categorías:

taxonómica, figurativizadora y empática se comportan como auténticos “imanes” conceptuales capaces de acoger y explicar la práctica totalidad de los testimonios recogidos.

En las tres escuchas del fragmento que cada individuo ha realizado, se ha mantenido un mismo enfoque perceptivo. Cada sujeto, de manera general, se sitúa en una determinada perspectiva de escucha y permanece en ella, completando y enriqueciendo el sentido atribuido a lo escuchado en función de los rasgos pertinentes por él considerados. Los informantes del grupo *alfa*, “músicos electroacústicos”, se instalan mayoritariamente en una conducta de escucha taxonómica; su experiencia analítica junto al hábito de escuchar y hablar sobre este tipo de música parece orientarlos en una dirección de escucha que subraya aspectos analíticos, técnicos o formales. En el grupo *beta*, “músicos”, también predomina claramente una orientación taxonómica, aunque menos consolidada que en el grupo anterior, ya que aparecen otras conductas. El grupo *gamma*, “no músicos”, representa la mayor variedad de conductas de escucha, manifestando una mayor riqueza y diversidad de perspectivas; entre ellos han predominado las conductas de escucha empáticas, aunque también encontramos posiciones taxonómicas y figurativizadoras.

Cada uno de los tres enfoques o conductas de escucha detallados comporta una selección particular de rasgos de entre los innumerables que potencialmente encierra el material sonoro. En este sentido, cada estrategia perceptiva pone en juego dimensiones cognitivas, afectivas, emocionales y motrices, expectativas y experiencias, cuya gestión y coordinación por parte del sujeto constituye el núcleo en el que se asientan los diferentes enfoques o conductas de escucha expresadas.

El volumen y la diversidad de la información recogida —en nuestra investigación de referencia analizamos tres fragmentos de música electroacústica— nos permite atestiguar cómo el fenómeno musical es capaz de generar en las personas sentidos o significaciones que responden a la estrategia o a la perspectiva en la que se sitúa cada uno. Este hecho demuestra, por una par-

 |

te, la potencialidad expresiva de la música para desencadenar diferentes respuestas en los individuos y, por otra parte, evidencia la variedad de rasgos que el sujeto puede seleccionar para configurar su propia postura perceptiva.

Tal pluralidad nos afianza aún más en nuestra opción analítica estésica dado que, sólo a partir de una suficiente información *externa*, parece posible acercarse a la multidimensionalidad del fenómeno sonoro. Somos conscientes, en este sentido, de las limitaciones de la palabra para recoger una realidad tan rica y tan plural; sin embargo, y a pesar de la imposibilidad para agotar la multiplicidad de significados que puede adquirir cualquier hecho que incorpora la dimensión humana, sólo gracias a la palabra podemos al menos aproximarnos al conocimiento de fenómenos o actividades cargados de significación, cuya observación no resulta posible de manera directa.

Referencias

- ALCÁZAR, Antonio (2004). Análisis de la música electroacústica —género acusmático— a partir de su escucha, Tesis doctoral, España: Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- BAYLE, François (1993). *Musique acousmatique. Propositions... Positions*, Paris: INA-GRM/Buchet-Chastel.
- CHION, Michel (1991 [2001]). *L'art des sons fixés ou La musique concrètement*, Fontaine : Metamkine/Nota-Bene/Sono-Concept [Versión en español: *El arte de los sonidos fijados*, trad. de Carmen Pardo Cuenca, Centro de Creación Experimental, Facultad de Bellas Artes].
- CHION, M. et REIBEL, G. (1976). *Les musiques électroacoustiques*, Aix-en-Provence: INA-GRM/Edisud.
- DELALANDE, François (1989). “*La terrasse des audiences du clair de lune: essai d’analyse esthésique*”, *Analyse Musicale*, núm. 16, 3er. trim.

- _____ (1998). “La construction d'une représentation de l'espace dans les conduites d'écoute”, in STEFANI, G.; TARASTI, E.; MARCONI, L. (eds.), *Musical Signification Between Rhetoric and Pragmatics. Proceedings of the 5th International Congress on Musical Signification*, Bologna: CLUEB.
- _____ (1998). “Music Analysis and Reception Behaviours: *Sommeil* by P. Henry”, *Journal of New Music Research*, vol. 27, núm. 1-2.
- DHOMONT, Francis (1993). “Petite apologie de l'art des sons fixés”, *Revue Circuit*, vol. 4, núm. 1/2.
- _____ (1988). “Navigation à l'ouïe: la projection acousmatique”, in DHOMONT, F. (dir.), *L'espace du son I*, Ohain: Musiques et Recherches/Lien.
- _____ (1988). “Parlez-moi d'espace”, in DHOMONT (dir.) *L'espace du son I*, Ohain: Musiques et Recherches/LIEN.
- _____ *Cycle de l'errance* [CD], Canada, *Empreintes DIGITALes*, IMED 9607.
- DUFOUR, D. et BRANDO, T. “Qu'est-ce qu'une oeuvre acousmatique?” [Artículo disponible en línea: <http://perso.orange.fr/futura/acousmatique.html>, consultado el 18 de julio del 2006].
- FRANCÈS, Robert (1958 [1985]). *La perception de la musique*, Paris: Vrin, reimpresión.
- GROUPE DE RECHERCHES MUSICALES (2000). “Musiques Tangibles”, *La musique électroacoustique* [CD-ROM], núm. 1, Paris : Hyptique.net.
- IMBERTY, Michel (1979). “Psychismes”, *Entendre la musique. Sémantique psychologique de la musique*, Paris: Dunod.
- _____ (1981). “Psychismes”, *Les écritures du temps. Sémantique psychologique de la musique*, vol. 2, Paris: Dunod.
- LABORATOIRE MUSIQUE ET INFORMATIQUE DE MARSEILLE (MIM) (1996). *Les Unités Sémiotiques Temporelles. Éléments nouveaux d'analyse musicale* [+CD]. Marsella: MIM.

- _____ (2002). *Les Unités Sémiotiques Temporelles. Nouvelles clés por l'écoute. Outil d'analyse musicale* [CD-ROM], Marsella : MIM.
- LANZA, Andrea (1980 [1986]). *Storia della musica*, vol. X, *Il novecento —parte seconda—*, Italia: di Torino [Versión en español: *Historia de la música*, 12, *El siglo XX —tercera parte—*, trad. de Carlos Alonso, Madrid: Turner].
- MOLINO, Jean (1975). “Fait musical et sémiologie de la musique”, *Musique en Jeu*, núm. 17.
- NATTIEZ, Jean Jacques (1987). “Musique/Passé/Présent”, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris: Christian Bourgois.
- PEIGNOT, Jérôme (octubre 1955 [1986]). “Musique animé”, emisión Paris-Inter, in CHION, M. et F. DELALANDE (dirs.), *Recherche Musicale au G.R.M.*, La Revue Musicale, cuaduple numero 394-397, Paris : Richard-Masse, p. 107.
- ROY, Stéphane [1975]. “Analyse des oeuvres acousmatiques”. Contiene el análisis de *Accidents/ harmoniques*, segunda parte de la obra *De Natura Sonorum* de Bernard Parmegiani.
- _____ (1993). “Analyse des oeuvres acousmatiques : quelques fondements et proposition d'une méthode”, *Revue Circuit*, núm. 1-2.
- _____ (1994). “Analyse fonctionnelle et implicative d'*Ombres blanches*”, *LIEN : Revue d'esthétique musicale*, vol. extra, *François Bayle, Parcours d'un compositeur*, Ohain-Belgium.
- _____ (2003). “Analyse fonctionnelle de *points de fuite*”, in *L'analyse des musiques électroacoustiques : modèles et propositions*, Paris: L'Harmattan.
- SCHAEFFER, Pierre (1952). *A la recherche d'une musique concrète*, Paris : Ed. du Seuil.
- SMALLEY, Denis (1999). “Établissements de cadres relationnels pour l'analyse de la musique postschaefférienne”, in THOMAS, Jean Christophe *et. al.*, *Ouïr, entendre, écouter, comprendre après*

Schaeffer, “Bibliothèque de Recherche Musicale”, Paris : Buchet/Chastel-INA.

_____. (1977 [1988]). *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*. 2^a ed., Paris : Ed. du Seuil. [Versión abreviada en español: *Tratado de los objetos musicales*, trad. de Araceli Ca-bezón, Madrid: Alianza Música].

_____. (1995). “La spectromorphologie. Une explication des formes du son”, in POISSANT, Louise (dir.), *Esthétique des arts médiatiques*, t. 2, Presses de l’Université du Québec.

TERUGGI, Daniel (2005). “Aprendiendo a oír”, en ESPINOSA, S. (comp.), *Escritos sobre audiovisión. Lenguajes, tecnologías, producciones*, Libro 1, Universidad Nacional de Lanús.