

Entre música y músicas: la cita en la acusmática.

Raúl Minsburg

Este trabajo aborda un fenómeno cada vez más recurrente en la música hecha con tecnología: la cita. Un procedimiento que consiste en la presencia de fragmentos de obras preexistentes en una composición nueva y que expande las posibilidades de hacer música mediante el uso o apropiación de música ya grabada. Luego de plantear una breve referencia histórica sobre el vínculo entre sonido y tecnología, desarrollo el impacto perceptivo que produce la cita para ver cómo la utilización de un sonido preexistente cumple una función discursiva determinada en el interior de la obra y genera referencialidad en el oyente.

El sonido en la música

Muy diferente sería el panorama musical y sonoro en la actualidad sin los diferentes dispositivos que fueron surgiendo a partir de la generalización del uso de la electricidad a comienzos del siglo XX. El micrófono, el parlante o la posibilidad de grabar el sonido transformaron radicalmente el campo de la música, su manera de hacerse, su forma de transmitirse y de ser conservada, y en relación con esto, también las construcciones teóricas y nociones desarrolladas para analizar y conceptualizar las diferentes propuestas sonoras y musicales surgidas el siglo pasado.

Una de esas nociones, cada vez más utilizada no solo en ámbitos académicos, sino también en diferentes medios especializados, es la de *acusmática*. El origen de la palabra se remonta a la antigua Grecia cuando los discípulos de Pitágoras escuchaban sus lecciones sin verlo mientras él permanecía escondido detrás de una cortina: la idea era que se concentraran en su voz y no en su imagen. Se los llamaba los *acusmáticos*.

Esto dio lugar, siglos después, a la utilización de la palabra *acusmática* para referirse a aquellas situaciones en las que se escucha un sonido sin que se vea o se pueda reconocer la fuente que lo genera. Y posibilitó así, entre otras cosas, la expresión "música *acusmática*". Un tipo de música que se caracteriza por utilizar sonidos, en un sentido amplio del término, en lugar de notas emitidas por instrumentos musicales, de modo que su existencia depende fundamentalmente de la posibilidad de ser grabada en un soporte analógico o digital. Es decir, es una música que no utiliza como materiales de composición exclusivamente las notas, que pueden ser entonadas o cantadas y que tienen una duración acotada, sino toda clase de sonidos que son creados o diseñados por el compositor, o grabados y después transformados en mayor o menor medida. Este rasgo, la posibilidad de incluir cualquier tipo de sonido en una obra musical mediante su grabación y posterior transformación, abrió una serie de problemáticas específicas en relación con este tipo de música. Por ejemplo, el problema de la referencialidad del sonido. Es decir, la potencialidad que tiene el sonido de generar imágenes o asociaciones en el oyente, se reconozca o no su fuente. Esta problemática es tan profunda que, de alguna manera, replanteó, en los comienzos de la música *acusmática*, el concepto mismo de música ya que componer con sonidos no musicales (todos aquellos que no son generados por las formas de ejecución tradicionales de los instrumentos musicales) es ir al límite mismo de la tradición musical occidental. ¹

La música como sonido

En lo que sigue me voy a detener en la *cita*, un procedimiento cada vez más extendido en la música *acusmática*. La cita es un recurso que implica la presencia más o menos explícita y más o menos extensa de obras preexistentes, estilos –contemporáneos o clásicos– o géneros –populares o folklóricos– en una composición nueva. ² En otras palabras, es el uso de música preexistente como un sonido más, disponible en la paleta sonora del compositor.

La cita está presente en todo tipo de música. ³ Basta pensar en Alban Berg cuando cita a Bach en su *Concierto para violín*; en Gustav Mahler, quien se cita a sí mismo o toma fragmentos de melodías populares; en Arnold Schoenberg, que cita la canción vienesa *Au du lieber Augustin* en su segundo *Cuarteto de cuerdas*, o también en Luciano Berio, cuando, en el III movimiento, "In Ruhig Flissender Bewegung", de su *Sinfonía* cita rápidamente una serie de fragmentos de Mahler, Bach, Schoenberg, Strauss, Berg, Ravel, Debussy, Beethoven, Stravinsky, entre otros compositores. Todos estos ejemplos constatan que la cita no es un fenómeno esporádico.

En el caso de la música *acusmática*, este procedimiento no fue muy utilizado en sus comienzos por, al menos, dos razones. En primer lugar, la generación electrónica de sonidos estaba fundamentalmente abocada a la creación de sonidos nuevos, de modo que el hecho de citar era en cierta manera un contrasentido. En segundo lugar, si bien los primeros trabajos buscaban crear música con todos los sonidos posibles, especialmente aquellos que no eran considerados musicales o de procedencia instrumental, pasó un cierto tiempo hasta que se comenzó a considerar *la música* como un sonido más dentro de la paleta sonora que utilizaba el compositor. Por otro lado, también fue necesario que transcurriera cierto tiempo para que se ampliara la perspectiva teórica postulada por Pierre Schaeffer en su *Tratado de los objetos musicales* (1966) acerca de lo que llamó *escucha reducida*, entendida como aquella que busca focalizar la atención en las propiedades específicamente sonoras de lo que se escucha independientemente de la causa que lo genera, y sin considerar, compositivamente, la potencial referencialidad del sonido. Una perspectiva que el compositor Luc Ferrari dejó de lado sobre todo a partir de su obra *Hétérozygote* compuesta entre 1963 y 1964, que incluye una serie de escenas o anécdotas y que dio lugar a la denominada *música anecdótica*. En palabras del propio Luc Ferrari:

Yo era consciente de que no estaba componiendo exactamente música concreta. Era necesario encontrar un nombre, un método de reconocimiento y tuve la idea de una música anecdótica. [...] Para mí, la música anecdótica era más que la afirmación de las fuentes sonoras, también era la premisa de otra idea que se cristalizará posteriormente entre mis preocupaciones, la cuestión de la narración (2007: 29, traducción propia).

Este tipo de música dio lugar a una escucha diferente, la *escucha expandida*, que, según puntualiza Jean-Louis Di Santo (2012: 2), también considera y toma en cuenta las dimensiones simbólicas del sonido con sus ambigüedades e interpretaciones posibles.

En cuanto a las obras con citas, *Telemusik* (1966) de Karlheinz Stockhausen es una de las primeras en recurrir a este procedimiento al citar cantos de diferentes regiones del mundo que se fusionan y/o contrastan con sonidos electrónicos. Al año siguiente, en 1967, Alcides Lanza compone *Two times too*, que incluye una cita realizada con un sonido electrónico modulado, en el cual se reconoce claramente la melodía y el ritmo característicos del tango. ⁴ Pocos años después, en 1970, se edita y estrena un ejemplo extremo e innovador para la época: Mauricio Kagel compone la obra *Ludwig van: Hommage von Beethoven*, compuesta íntegramente a partir de fragmentos de más de veinte obras de Beethoven y que, además, deja a los intérpretes la libertad de modificar los fragmentos a su voluntad. Este procedimiento fue denominado por Kagel *metacollage* ya que todos los fragmentos utilizados provienen de la misma fuente con el objetivo de lograr una coherencia entre los diferentes fragmentos, aunque no pertenezcan a la misma pieza. ⁵ "Quise ensamblar de la manera más coherente posible un montaje por medio de una meticulosa endogamia de piezas más o menos familiares, sin la introducción de cuerpos extraños", afirmó Kagel el año en el que compuso la pieza [citado por Stavlas, 2012: 102, traducción propia]. En la década siguiente, y nuevamente con Beethoven como material sonoro, Luc Ferrari compuso *Strathoven* (1985), hecha en este caso a partir de dos obras: la *Quinta sinfonía* de Beethoven y la *Consagración de la primavera* de Igor Stravinsky. En el caso de obras compuestas en nuestro país, uno de los primeros ejemplos se encuentra en *Here, there and everywhere* (1984), compuesta por Jorge Rapp, quien trabajó exclusivamente con fragmentos de canciones de The Beatles siguiendo, de alguna manera, el mismo concepto de *metacollage*.

En la actualidad, especialmente durante los últimos 30 años, se ha compuesto una gran cantidad de obras musicales que utilizan diferentes procedimientos de citación. En el artículo al que me referí anteriormente, "La cita en la música electroacústica", hemos descrito y analizado algunos de esos procedimientos distinguiendo dos categorías básicas inspiradas en los modos de citación de la lingüística: el estilo directo, que reconstruye un discurso manteniéndolo aparentemente idéntico a como fue producido, y el estilo indirecto, que realiza una paráfrasis, es decir, adapta el discurso original y no lo reproduce textualmente. En un caso, se cita un fragmento de una determinada obra en particular conservando su identidad sin modificaciones ni transformaciones. En el otro, la cita tiene un carácter menos preciso y no remite a una obra puntual, sino más bien a un género o estilo determinado, con lo cual es posible reconocer cierto timbre, color o gestualidad aun cuando no se asocia la cita a una obra en particular.

La participación del oyente

Una cita es un procedimiento o recurso compositivo que, por un lado, puede ser más o menos justificado formalmente de acuerdo con la estética de la obra en la que se inserta. Por otro lado, la presencia de un fragmento musical, con sus correspondientes rasgos estilísticos [armónicos, tímbricos, rítmicos o texturales], dentro de un discurso con otras características produce un determinado impacto en el oyente. Siguiendo a la investigadora Tatjana Böhme-Mehner, "el hecho de re-escuchar, como base de remezclar, aporta una gran contribución a la discusión de cómo abordar el significado interno y externo del sonido preexistente en el arte sonoro" (2012: 1, traducción propia). En otras palabras, la utilización de un sonido preexistente y más o menos reconocible, sea un fragmento musical o el sonido del agua, tiene una función discursiva y formal determinada en una obra de acuerdo con las intenciones del compositor y además produce un significado en quien escucha. Esto último involucra la percepción y recepción del sonido como otra perspectiva para considerar. El estudio de esta temática en particular es muy amplio y tiene distintas proyecciones y derivaciones, entre las cuales quisiera detenerme aquí en algunos puntos relevantes en relación con el tema de este trabajo.

Según Gary Kendall, la escucha está permanentemente determinando significado, tanto sea en la vida cotidiana como a la hora de escuchar música: "Tratamos de comprender y entender nuestro contexto interpretando lo que experimentamos, reconociendo patrones, estableciendo relaciones, haciendo conexiones, etcétera" (2009: 63, traducción propia). Es decir, el significado surge en un determinado contexto. Para el oyente no experto, escuchar un fragmento musical con rasgos reconocibles en medio de las estructuras, texturas y timbres característicos de la música acusmática, produce ciertas asociaciones y relaciones que le otorgan un significado a lo que está oyendo. Incluso puede reconocer estos rasgos como pertenecientes a un determinado género o estilo, aun cuando no reconozca la obra, canción o tema en particular. En todo caso habría que preguntarse, como hace Karen Sunabacka, "¿Cuánto se pierde cuando alguien no reconoce la cita? ¿Podría haber un mayor disfrute, o una mejor experiencia, de un trabajo si la referencia es dada?" (2009). Creo que la presencia de un fragmento que responda a patrones musicales cuyas características sean reconocidas por el oyente proporciona lo que Leigh Landy explica como "ofrecer a los oyentes algo a que aferrarse" (1994: 53). Según Landy, un oyente, sobre todo aquel que ha tenido poca experiencia con obras acusmáticas, puede verse beneficiado al tener algo a que aferrarse en las obras en las que no hay elementos musicales tradicionales. Hace unos pocos años, en el marco del proyecto Intención/Recepción, Landy y Rob Weale llevaron adelante un estudio estadístico basado en la escucha de obras que tuvieran referencias sonoras del mundo real con el propósito de investigar hasta qué punto la familiarización con determinados sonidos contribuye al acceso y a la apreciación de estas obras. El resultado fue elocuente: "Dos tercios de las ciento cincuenta y un respuestas que se recogieron de los oyentes observaron que tuvieron una experiencia positiva al escuchar el material [...] y la mayoría de los oyentes expresaron que, en el futuro, deseaban escuchar más obras similares a estos tipos de composiciones" (2010: 25).

Es decir, muchos oyentes "inexpertos" pudieron apreciar y, algo que es todavía más importante, tuvieron una experiencia de escucha placentera. Parece, entonces, que el significado que encuentra un oyente al escuchar un rasgo reconocible o familiar en una obra acusmática se traduce en una audición más llevadera.

Sin embargo, no hay que olvidar que ese significado es, dada la característica del material que estamos tratando, necesariamente ambiguo y no direccional. Más aún cuando en una misma obra pueden convivir diferentes tipos de citas, en cuanto a estilos, géneros y épocas, así como sonidos referenciales de diferentes procedencias, imposibles de encontrar juntos en el mundo real. Las palabras del compositor Ricardo de Armas ilustran muy bien esta situación:

Toda obra musical [...] deja espacio a la ambigüedad, a la polivalencia y a la adaptación de los receptores de otros contextos y de otras épocas. [...] Esta posibilidad de generar distintos niveles de significación se la debemos a la participación del oyente, quien, mediante su propia percepción, realiza un proceso de recepción e interpretación significativa de toda la información recibida (2013: 1).

En ese sentido, la cita es un procedimiento eficaz para potenciar el trabajo de escucha.

La Argentina y muchos países de Latinoamérica, como Chile, Brasil o México, tienen una larga historia y tradición en este tipo de música que comienza casi en simultáneo a fines de los años cincuenta. Hoy en día se desarrolla una gran actividad, que se puede constatar en las numerosas obras compuestas así como también en los festivales realizados, en el número creciente de publicaciones y en la cantidad cada vez mayor de instituciones artísticas y académicas afines. Sin embargo, este interés y desarrollo en aumento no está acompañado de una incidencia social acorde las posibilidades de la música acusmática en cuanto a su conocimiento y acceso. Esto se debe a múltiples causas, desde factores externos, como su presencia o ausencia en los medios de difusión masiva o en los planes de enseñanza de algunas instituciones educativas, hasta factores internos, como su lenguaje, que tiene una relativa complejidad. Muchos compositores sostienen que la música está hecha para ser escuchada antes que analizada o "entendida", una afirmación que comparto. Lo cual implica, para quienes trabajamos con este tipo de lenguaje, una necesidad de tener presente al oyente –o mejor, a *los oyentes*– para buscar, no con fines de mera complacencia sino en términos de investigación formal o de experimentación, formas de acercar la música acusmática a un público más diverso, no necesariamente especializado. En la *cita* hay un recurso potente para realizar este acercamiento.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Beltramino, Fabián y Minsburg, Raúl (2006). "La cita en la música electroacústica", *Revista Argentina de Musicología*, n° 5-6, pp. 45-60.
- Böhme-Mehner, Tatjana (2012). "Between Meaning and Meaningfulness – 'Understanding' Anecdotal Music", *Electroacoustic Music Studies 2012 Proceedings*. Disponible en: http://www.ems-network.org/IMG/pdf_EMS12_Bohme_Mehner.pdf (consultado el 24/11/16).
- Cage, John (1966). "The future of music: credo". En *Silence. Lectures and writings*. Londres: MIT Press.
- De Armas, Ricardo (2013). "Intervención, apropiación, cita y resignificación: ampliando el espectro creativo". Ponencia inédita presentada en el Festival Visiones Sonoras, Morelia, México.
- Di Santo, Jean-Louis (2012). "Referential Sounds, Symbolism and Semiotics". Ponencia presentada en el simposio Electroacoustic Music Studies Network. *Electroacoustic Music Studies 2012 Proceedings*. Disponible en: http://www.ems-network.org/IMG/pdf_EMS12_disanto.pdf (consultado el 24/11/16).
- Ferrari, Luc (2009). Texto del CD *L'oeuvre électronique*. París: INA-GRM.
- (2007). Entrevista a Luc Ferrari realizada por Evelyn Gayou en febrero de 2001; publicada en Teruggi, Daniel (dir.), *Portrait Polychromes: Luc Ferrari*. París: INA.
- Kendall, Gary (2016). "Listening and Meaning: How a Model of Mental Layers Informs Electroacoustic Analysis", en Emmerson, Simon y Landy, Leigh (eds.), *Expanding the Horizon of Electroacoustic Music Analysis*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (2010). "Meaning in Electroacoustic Music and the Everyday Mind", *Organised Sound*, n° 15, pp. 63-74. Disponible en: <http://www.garykendall.net/papers/EverydayMindKendall.pdf> (consultado el 3/3/17).
- Landy, Leigh (1994). "The 'something to hold on to factor' in timbral composition", *Contemporary Music Review*, vol. 10 (2), pp. 49-60.
- Landy, Leigh y Weale, Rob (2010). "El proyecto Intención / Recepción y su relevancia en el campo de la producción y en el de la educación musical", en Minsburg, Raúl y Leigh Landy (comps.), *En el límite. Escritos sobre arte y tecnología*. Remedios de Escalada: Ediciones de la UNLa.
- Reyes, Graciela (1995). *Los procedimientos de cita: estilo directo y estilo indirecto*. Madrid: Arco.
- Stavlas, Nikolaos (2012). *Reconstructing Beethoven: Mauricio Kagel's Ludwig van*. Tesis doctoral. Goldsmiths, University of London, Goldsmiths Research Online. Disponible en: <http://research.gold.ac.uk/7151/> (consultado el 3/7/16).

1.

Consciente de esta problemática, John Cage, en una conferencia dictada en 1937 y publicada muchos años más tarde, dijo: "Si la palabra música está sacralizada y reservada para los instrumentos de los siglos XVIII y XIX, podemos sustituirla por un término más significativo: organización del sonido" (1966: 3, traducción propia).

2.

En el artículo "La cita en la música electroacústica", que escribí con Fabián Beltramino, se realiza un estudio detallado sobre la cita como procedimiento, con atención a su definición y a sus modalidades (Beltramino y Minsburg 2006).

3.

Aunque es menos frecuente, hay casos de citas también en la música popular. A modo de ejemplos, puedo mencionar la canción *All you need is love* de The Beatles, en la cual se escucha la melodía del himno nacional francés *La marseillesa*; la canción de Luis Alberto Spinetta *Astarosta el idiota*, que cita un fragmento de *She loves you* de The Beatles, o a Caetano Veloso que se cita a sí mismo en la canción *Giuletta Massina*, en la que inserta un fragmento de su canción *Cajuina*.

4.

La obra se puede escuchar en la página web: Fondation Langlois (consultada el 20/2/17).

5.

Para un análisis detallado de la obra y los recursos empleados por Kagel, ver el exhaustivo trabajo de Stavlas, 2012.

Link a la nota: http://untref.edu.ar/rec/num6_dossier_4.php