

La materialidad de la práctica musical y sus efectos en el conocimiento musical

José Miguel Ordóñez Gómez

Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen

La música se crea dentro de un espacio concreto y constreñido, constituido entre otros factores por las condiciones materiales de su práctica. Estas condiciones son fundamentales para determinar la articulación del contenido artístico y establecer aquello que de hecho es posible realizar. Generalmente, se ha planteado una relación de oposición y enfrentamiento entre música y tecnología, donde la primera corre el riesgo de ser subyugada por la lógica instrumental de la segunda. Pero la tecnología es también una actividad cultural guiada por fines y valores, dedicada a producir objetos y procesos que expanden las posibilidades de las prácticas humanas. En la música, la tecnología es una fuerza causal en doble sentido que produce nuevos conocimientos tácitos y teóricos, que dinamizan valores y fines del proceso creativo. El objetivo es mostrar como los artefactos musicales condicionan la ontología y la epistemología de la música. Para ello contrastaremos dos artefactos tecnológicos que encarnan condiciones de normatividad y autoridad respecto a cómo pensar o cómo debe ser la música: la notación y la grabación. Ambos artefactos forman conceptos diferentes sobre lo que es la música y sobre lo que se puede conocer de ella.

Palabras Clave: Materialidad, tecnología, ontología musical

Este escrito busca hacer evidente el diálogo que se establece entre el componente material de la música con el tipo de elementos y conocimientos que se deriva de su práctica. Para ello nos basaremos en dos artefactos tecnológicos que dan origen a conocimientos y prácticas musicales distintas: por una parte, la notación y su relación con la música clásica y por otra, la grabación como instrumento creativo del rock.

Porqué estudiar la música desde la perspectiva de la filosofía de la tecnología

El motivo para considerar la música desde una perspectiva que reflexiona en torno a la tecnología, es indagar sobre el papel que juegan los instrumentos, técnicas y artefactos en la práctica musical. De una manera más amplia, trata de descubrir la compleja relación

entre la música y su realidad material. Mi objetivo es develar el papel que juega la tecnología en la elaboración de los conocimientos necesarios para las diversas prácticas musicales y la relación que se establece entre los elementos que hay en una cierta tradición musical como obra, ejecución, composición, interpretación, repertorio, etc.

Para ello nos basaremos en dos campos de conocimiento que reflexionan en la relación entre la tecnología y la sociedad, entre las cosas y los sujetos. La filosofía de la tecnología y el concepto de cultura material, profundizan en torno a la capacidad que tienen las cosas para moldear la experiencia y las acciones humanas. Admiten la posibilidad de que “las cosas crean a las personas tanto cuanto las personas hacen a las cosas” (Giminiani, Varela, Risor, 2015:15).

En este sentido, considero la tecnología musical, no como un simple medio para llevar a cabo las intenciones de los músicos, sino como un elemento que juega un papel primordial en la construcción del pensamiento, la creación, y los conocimientos teóricos y prácticos de la música.

La relación entre tecnología y cultura

Usualmente, se considera que la tecnología sólo tiene que ver con la mera satisfacción de necesidades materiales o resolución de necesidades de orden práctico. Lo técnico es visto como un hacer mecánico que no tiene nada que ver con la experiencia humana, con la sensibilidad ni con las particularidades de cada individuo. Por ello se ve a la tecnología como enemiga de la arte, un elemento que empobrece y corrompe los frutos de la cultura y en última instancia lleva a los seres humanos a estar al servicio de ella. Todo esto, justifica una interpretación que cree que la relación entre tecnología y cultura es unidireccional, donde lo social queda subordinado por lo tecnológico.

Pero la tecnología no es independiente de la cultura, sino que recibe una enorme influencia de los valores culturales y sociales. Así, el éxito de las innovaciones y su proceso de mejoras graduales, se encuentra vinculado con las prácticas de grupos de usuarios, sus valores, objetivos, ideas, aspiraciones, circunstancias e intereses. En este

sentido, existe un proceso de mutua influencia y condicionamiento entre lo tecnológico y lo social.

La notación como artefacto y paradigma tecnológico

Considero que la notación es una técnica y además puede ser considerada una tecnología. Para ello definiré desde la perspectiva de la filosofía de la tecnología conceptos como artefacto, técnica y tecnología.

La técnica refiere a acciones y habilidades que puede ser de dos tipos: operacional, que sirve para ejecutar acciones, y representacional, que elabora reglas, manuales, métodos y recetas. Por otro lado, la tecnología refiere a un sistema que tiene como objetivo la obtención de productos artificiales, sean objetos o procesos, a partir de las necesidades o deseos de la gente (intencionalidad), bajo una cierta proyección o diseño. Este sistema más amplio incluye además de los artefactos, y el conocimiento práctico y teórico (técnica), otros elementos como el contexto productivo y social, sistema de valores, habilidades, producción, distribución, operación y mantenimiento (Carvajal 2014:147).

Así, cuando hablamos de la técnica nos referimos a las acciones y conocimientos prácticos, que pueden ser o no verbalizados. Mientras que la tecnología implica un marco mucho más amplio donde tienen lugar las técnicas y los artefactos pero también incluye al contexto y los sujetos.

Desde la perspectiva de la filosofía de la tecnología podemos considerar a la notación como un artefacto técnico porque es un objeto que tiene una cierta estructura producto de la intención humana para cumplir un fin determinado. Con base en ello se deriva un tipo de conocimiento que permite su uso. Pero además podemos caracterizarla como una tecnología, en el sentido de que transformó una manera de hacer música a partir de generar un sistema artificial que funciona bajo ciertas normas. Normas de las que se desprende un conocimiento encaminado al hacer musical y que se puede resumir en habilidades y reglas pero además produce modelos y teorías para la creación musical.

Por ello, considero que la notación es un paradigma tecnológico que ha permitido un patrón de soluciones técnicas y de conocimiento que ordenan la creación, ejecución y escucha musical, produciendo una serie de elementos y relaciones que dan forma a la música clásica.

La notación y la música clásica

Sobre la notación como instrumento técnico y paradigma tecnológico, se erigió la tradición de la música clásica. Entre los diversos elementos que la conforman están los siguientes: una tradición escrita que fija la obra en forma tangible, distinción entre compositor e interprete, fidelidad a la partitura, énfasis en los parámetros de tono y duración, el compositor como genio creador y autoridad máxima, el interprete como simple medio que reproduce la composición y el escucha como actor pasivo que debe percibir los aspectos formales de la música (Roholt 2014:436).

Todos estos elementos (que son una ontología musical) se articulan con base en el conocimiento de la musicología científica que surgió a la sombra de las ideas del positivismo (finales del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX) y que basó su conocimiento principalmente en partituras y manuscritos. Para esta musicología, la obra musical fue el objeto que le permitió garantizar que sus afirmaciones sobre la música son objetivamente verificables. A través de la notación se determinó el objeto musical, la estructura formal y los medios de ejecución (Dubiel 2014:801).

El concepto de obra musical establece la idea de que la música puede explicarse a sí misma – en su estructura y significado- mediante el estudio exclusivo de los eventos codificados en la partitura y en su conexión con la experiencia (London 2014:762). Así se da forma a un conocimiento musical que postula estar más allá de significados externos y contextos sociales e históricos.

Por otra parte, se fomenta una visión que considera la composición como una actividad intelectual, que se encarga de la articulación de las ideas y estructuras musicales (Cook 1998:74)., mientras que la ejecución se ve como una simple habilidad, limitada al

conocimiento práctico (Thebèrge, 1997:289). Como consecuencia el papel del interprete se limita a ser un reproductor de la obra sin injerencia en su estructura formal. En este sentido la notación adquiere un carácter prescriptivo y normativo que reglamenta tanto las acciones del ejecutante, como el conocimiento y significado musical. Deja de ser un simple medio para convertirse en el campo donde se determina, concibe, produce y se comprende la música (Cooch 1998:51).

Así, el entendimiento musical queda ligado a un artefacto tecnológico que además de conservarla y comunicarla, articula los materiales de la obra y es depositaria del significado musical. Con base en ello podemos concluir que la verdadera importancia de la notación reside en permitir reconfigurar las posibilidades de acción y creación musical.

Paul Theberge hace una correspondencia entre artefacto tecnológico y creación musical. Para él, el perfeccionamiento de la notación en el siglo XVI, favorece un cierto tipo de práctica: el desarrollo del contrapunto. Por ejemplo, la composición de un canon a cuatro voces basada en una imitación estricta, resulta casi imposible de imaginar y crear sin la notación. La notación como artefacto, es el medio técnico que permite realizar las formas imitativas. No quiero decir que sea el único elemento que participa en la configuración del propósito del autor, pero es claro que sin la notación difícilmente el canon o la fuga alcanzarían su realización a los niveles que todos conocemos. Así la notación no es sólo el medio para realizar las ideas del compositor, sino que ella misma es parte de lo que da forma a su propia imaginación. En este sentido es que se establece un bucle donde el artefacto estimula un cierto tipo de creación musical, que una vez aceptado social y estéticamente, estimula el perfeccionamiento técnico de la notación.

Como afirma Fernando Broncano, el artefacto abre la posibilidad de realidad que no estaría ahí sin la existencia del artefacto (notación). Entre los conceptos y la acción mediada por los artefactos hay una conexión: “en ambos casos el sujeto se involucra en una realidad que es transformada por su imaginación y pensamiento, pero a la vez esta interacción transforma su manera de pensar y sentir” (Broncano 2014:12).

Por otra parte, la partitura se volvió gradualmente el vehículo para los derechos de propiedad tanto económicos como autorales. De acuerdo con Jaques Attali, el editor de música fue el primero en explotar el derecho de autor como medio para fomentar la producción capitalista de la música y mejorar el control sobre ella (Attali 1977). Así, la fundación de la primera industria musical, es resultado de la interacción entre el negocio de las editoras de música y la cultura emergente de los conciertos públicos en el siglo XVIII (Tschmuck 2006). Promotores y editores eran quienes decidían qué música llegaba al público y al mismo tiempo determinaban los parámetros para la creatividad.

De igual forma el incremento en la producción de instrumentos, especialmente pianos, sería inimaginable sin el crecimiento exponencial de un repertorio disponible en partituras (Tschmuck 2006). Así, la codificación del sonido pasa a ser el centro de la organización social y económica de la práctica musical, una verdadera tecnología.

En síntesis, la partitura como artefacto tecnológico tiene un rol central, no sólo en la forma como una sociedad conserva, transmite y consume la música sino también en la manera de imaginarla. Concebir los sonidos de cierta manera en particular, delimitar ciertos elementos y patrones que se creen como válidos y apropiados conformados por la notación, “tiene implicaciones mucho más profundas en el acto de componer que cualquier otra explicación sobre el proceso de composición” (Coock 1998:63). Así, la notación es el artefacto que abre la posibilidad a una realidad que no estaría ahí sin la existencia de la notación. Es el artefacto técnico un elemento fundamental en la configuración de los propósitos creativos musicales.

Un cambio de paradigma tecnológico: la grabación

En este apartado voy a exponer como la grabación produjo un cambio dramático en la manera de comprender y experimentar la música, con el surgimiento de una nueva relación entre tecnología, práctica musical y mercado.

Grabación y notación tienen varias similitudes: están hechas para preservar y reproducir el sonido, separan la música de su ejecución, compilan y la hacen portátil. Sin embargo la

grabación tuvo efectos más allá de los fines inmediatos para la que fue creada. Al igual que la notación -que permitió una racionalidad, planeación y conceptualización- la grabación desarrolló obras que reflejan un nuevo pensamiento a partir de las posibilidades que el nuevo medio tecnológico ofrece. Obras más complejas en torno aquellos elementos que la notación no puede capturar como timbre, textura, espacialización, etc. Ello representó un verdadero cambio de paradigma tecnológico y artístico, una transformación radical en la manera de producir, percibir, pensar y vender la música.

Desde principios del siglo XX, existía la idea de ampliar el lenguaje musical más allá de los límites del sonido temperado. A la par de estas ideas se fue gestando en conjunto de nuevas tecnologías del sonido que permitieron surgir múltiples corrientes de composición con diferentes visiones estéticas. Las técnicas de manipulación sonora gradualmente fueron trasladadas a la música popular contemporánea donde fueron aprovechadas pero sin los ideales artísticos ni valores de la vanguardia. Me referiré a la música creada a partir de medios electrónicos independientemente de la perspectiva estética.

La creación musical a través de la grabación permite trabajar directamente con un panorama sonoro ilimitado, al manipular todos los parámetros del sonido -altura, timbre, dinámica, duración, espacialización, etc. Así, el sonido mismo es la materia de la composición, lo cual demandó una nueva forma de pensar la música, que se ajustase a la nueva dimensión de lo sonoro (Holmes 2002:112),

Un ejemplo de las nuevas maneras de proceder en la composición se encuentra en la música concreta. En ella es usual comenzar con la creación del material sonoro, antes que un esquema o planeación de la composición. Así, se invierte el proceso de composición tradicional, haciendo que el material preceda a la estructura, donde lo sonoro condiciona la forma musical. Otro ejemplo, es el uso de los instrumentos acústicos como “bloques” de masa sonora de calidad, densidad y volumen variado en contraste con su rol tradicional de líneas contrapuntísticas. Este imaginario musical no es el que propicia la notación, sino más bien se desprende de una forma de controlar y pensar el sonido a

partir de las posibilidades tanto de la tecnología electrónica del sonido como de nuevos conocimientos científicos que describen la complejidad del sonido (acústica, física, electrónica, entre otras).

Los nuevos recursos que posibilita la cinta magnética como la edición, degeneración de la señal, eco, delay, reverberación, entre otros, se convirtieron en elementos estructurales fundamentales que entraron a formar parte del imaginario artístico y la composición musical. Estas posibilidades no son simples efectos intrascendentes y superfluos como lo consideraba Adorno (1903-1969), sino elementos estructurales de la música. En este sentido, Adorno da más valor a la estructura musical representada en la notación, sobre cualquier otro elemento musical y reclama que todo lo expresivo sea juzgado a partir de una lógica composicional basada en la “estructura musical pura” que se expresa en la notación. Este es un ejemplo de cómo se contraponen dos lógicas que entienden la música a partir de los artefactos que se utilizan para crear música y que finalmente refieren a dos ontologías distintas.

En la música popular contemporánea un caso representativo de la producción sonora como elemento fundamental de la composición es el rock, donde se realiza una verdadera escultura sonora a partir de la ejecución y el procesamiento del sonido grabado (Kania 2008:12).

Una ontología distinta: Rock

En el rock la grabación refiere a algo completamente distinto a como se piensa en la tradición de la música clásica porque no es resultado de la documentación de una ejecución sino más bien una construcción sonora que está vinculada íntimamente con la creación musical. Como consecuencia, no sigue el orden de la música clásica donde primero existe la obra, posteriormente su ejecución y finalmente la grabación. Ello modifica el concepto de obra y pone de manifiesto que en el rock existe una ontología musical muy distinta.

Para Theodore Gracyk los músicos de rock lo que hacen principalmente, son grabación de canciones y estas grabaciones o track son el corazón de esta tradición. En el rock la canción están pensadas para su producción en el estudio y es la producción de la canción, el track como resultado final lo que importa, inclusive más que la canción (Gracyk 2008:61). La canción en el rock es una estructura débil y variable en el sentido que no domina la ejecución, sino que es más bien algo flexible que puede tener o no ciertas partes. En este sentido es que se dice que la canción no es ontológicamente robusta como sucede con la de obra de música clásica. Así, la grabación no es la documentación de la obra sino un proceso complejo de construcción y creación sonora.

Por otra parte, el papel del compositor como la figura dominante es menor. En el rock, el compositor usualmente es el intérprete, aunque muchas veces la canción es una contribución colectiva, que incluye al productor o incluso al propio ingeniero de grabación. Es justamente esta construcción sonora la que domina la ejecución, sobre todo porque el sonido de la grabación se ha convertido en un elemento distintivo y particular del artista.

Así, en el rock la grabación no es secundaria, un evento posterior de la creación musical sino un medio naturalizado y primordial de expresión musical (Echard 2008:24), en donde se crea y se objetiva la obra de arte. Como señala Theodoro Gracyk, “El medio de la creación y reproducción del rock es la tecnología de la grabación... en el rock la obra musical no se caracteriza tanto por la canción sino por un arreglo de sonidos grabados” (Gracyk 1996:11), De esta manera queda claro que la grabación es la obra de arte porque es el centro de la crítica y aprecio musical en esta tradición.

En el caso hipotético de que desaparecieran la grabación, no habría gran daño a las practicas de la música clásica, en el peor de los casos se regresaría a los viejos días donde toda la música se hacía en vivo. Pero en el rock las cosas serían muy diferentes, porque afectaría la manera de crear nuevas piezas musicales, debido a que el centro de producción musical es el track (Kania 2008:13). En resumen, no hay en la música clásica una dependencia entre grabación y ejecución como sucede en el rock. Pero lo más

importante es reconocer que la grabación y el concepto de obra en estas dos tradiciones musicales representa algo completamente distinto. En la música clásica la grabación es la documentación de la ejecución de una obra, mientras que en el rock la grabación es la obra de arte, una escultura sonora más que una ejecución.

Conclusión

La reflexión sobre la música se ha enfocado principalmente en la música clásica y se asume que todas las tradiciones musicales tienen los mismos elementos y las mismas relaciones, es decir que son ontológicamente iguales, lo cual es un error. Si en la música clásica hay obra, es porque el medio material de la notación lo permite. Pero además, la idea de obra implica la acción intencional individual, que se atribuye a un individuo en particular, fuera de la acción colaborativa y despojada de cualquier carácter improvisatorio (compositor como genio creador). Ello sugiere la reivindicación de la acción individual como centro de la acción humana, supuestamente libre de cualquier atadura o condicionamiento.

Por otra parte la música popular contemporánea y su estrecha relación con la grabación en lugar de la notación como medio de creación, pone de manifiesto que la acción individual planificada, no es el único principio que estructura la acción humana. Es la acción colaborativa la que está más cerca de la cultura material, la acción técnica y la producción. Este tipo de acción es más abierta a la improvisación y la apropiación creativa donde el ejecutante o usuario tiene la libertad de participar en la estructura musical misma.

Creo que las especificidades de las tradiciones musicales son conformadas de manera fundamental por la cultura material en la que se desarrollan sus prácticas. De igual manera los elementos que la conforman y los conocimientos que se derivan de ellas son producto en gran medida de los instrumentos, técnicas y artefactos que las hacen posibles. En este sentido los artefactos e instrumentos de la música son un elemento primario para generar y entender la importancia de la conformación de las ontologías y conocimientos musicales.

Bibliografía

Attali; Jaques (1977) *Ruidos. Ensayos sobre la Economía Política de la Música*. Editorial Siglo XXI. México.

Broncano, Fernando (2009) *La Melancolía del Cyborg*. Herder Editorial, S.L., Barcelona

Carvajal, Álvaro (2014) *Las Convergencias entre Ciencia, Tecnología y Desarrollo*. Editorial Guayacán. San José, Costa Rica.

Cook, Nicholas (1998) *Music: A Very Short Introduction*. Oxford Press UK.

Di Giminiani, González Valera, Murray, Risor (2015). *Introducción: Tecnologías y Culturas Materiales en la Sociedad Latinoamericana Contemporánea*. Di Giminiani, Piergiorgio González Valera, Sergio y Risor, Helen (Ed.), *Tecnologías en los Márgenes: Antropología, Mundos Materiales y Técnicas en América Latina*. (pp.11-40). Bonilla Artiga Editores, S.A. de C.V. México D.F.

Dubiel, Joseph (2011). *Analysis*. Gracyk, Theodore and Kania, Andrew (Ed.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music*. (pp.801-808). 270 Madison Ave, New York, NY.,

Echard, William (2008). *Subject to a Trace: The Virtuality of Recorded Music*. Dogantan-Dack, Mine (Ed.), *Recorded Music. Philosophical and Critical Reflections*. (22-40). Middlesex University Press. UK

Gracyk, Theodore (2008). *Documentation and Transformation in Musical Recordings*. Dogantan-Dack, Mine (Ed.), *Recorded Music. Philosophical and Critical Reflections*. (pp.61-81). Middlesex University Press. UK

Holmes, Thom (2002). *Electronic and Experimental Music: Pioneers in Technology and Composition*. Published by Routledge, UK.

Kania, Andrew (2008). *Works, Recordings, Performance: Classical, Rock, Jazz*.
Dogantan-Dack, Mine (Ed.), Recorded Music. Philosophical and Critical Reflections.
(pp.2-21) Middlesex University Press. UK

Roholt, Tiger C. (2008). *Continental Philosophy and Music*. Theodore and Kania,
Andrew (Ed.), The Routledge Companion to Philosophy and Music. (pp.436-451). 270
Madison Ave, New York, NY.

Thebèrge, Paul (1997). *Any Sound You Can Imagine: Making Music/Consuming Technology*. Wesleyan University Press Hannover & London.

Tschmuk, Peter (2006). *Creativity and Innovation in the Music Industry*. Springer,
Printed in the Netherlands.