

Kröpfl, Francisco (julio 2005). *Ante la irrupción de la tecnología del sonido : La situación del oyente*. En: Encrucijadas, no. 33. Universidad de Buenos Aires. Disponible en el Repositorio Digital Institucional de la Universidad de Buenos Aires: <<http://repositorioubasibbi.uba.ar>>

Ante la irrupción de la tecnología del sonido

La situación del oyente

El sonido procesado a través de un medio de captación y reproducción tecnológica condujo a cambios profundos en los modos de escucharlo y percibirlo y, además, dio lugar a nuevas modalidades artísticas y nuevas poéticas sonoras impensables anteriormente. En la actualidad, estos cambios, en parte producto del crecimiento de la música pop de los '60 y '70, impulsaron la proliferación de los sistemas de ampliación y difusión, el crecimiento de la noción de espectáculo e impusieron un ritual que atrapó a los públicos jóvenes.

FRANCISCO KRÖPFL

Fundó el primer laboratorio de música electrónica en América Latina, en 1958 en la UBA. Fue docente de la UBA entre 1965 y 1997. Es presidente de la Federación Argentina de Música Electroacústica.

El registro visual y el registro sonoro introdujeron no sólo dos factores de memoria fundamentales en todos los órdenes del quehacer humano sino que también influyeron de modo sustancial en nuestra experiencia sensible; en nuestro modo de ver y oír. En cuanto a la audición –escuchar a través de una grilla tecnológica– condujo a una experiencia totalmente nueva de relacionarnos con el sonido.

La materia del ámbito sonoro procesado a través de un medio de captación y reproducción tecnológica: micrófono, amplificador, parlantes, condujo a un cambio profundo en los modos de escuchar y percibir el sonido, y además dio lugar a nuevas modalidades artísticas; nuevas poéticas sonoras impensables anteriormente.

Es interesante examinar las consecuencias de esos cambios en la actualidad. Una anécdota referida a un joven músico popular que tomó clases conmigo en algún momento, ilustra de modo significativo un aspecto de esas consecuencias. Como el joven nunca había asistido a un concierto de música sinfónica le regalé una entrada para escuchar una orquesta internacional que se presentaba en Buenos Aires con una sinfonía de Mahler.

Días más tarde nos encontramos y le pregunté cómo le había ido. “Quedé perplejo–me dijo–, fue como escuchar ochenta parlantes distribuidos en el escenario. Los sonidos venían de tantos puntos que me costó seguir la música.”

El chico estaba acostumbrado a escuchar el sonido a través de amplificadores y por vía de dos canales estéreo y esa multiplicidad de fuentes sonoras constituidas por cada uno de los instrumentos acústicos– la riqueza de múltiples fuentes sonoras– lo desconcertó. Imaginemos el asombro, la extrañeza y el entusiasmo de los oyentes que accedieron a las primeras grabaciones de sonido a fines del siglo XIX.

Pero vendría un impacto mayor al introducirse la amplificación y la transmisión a través de

parlantes. Un cambio importante se manifiesta aquí respecto a la sensación sonora. En ciertas grabaciones se escucha el frote mismo de la cerda del arco sobre la cuerda del violín. Es como ampliar la cualidad del frote mediante un microscopio: el “grano” del sonido se escucha como en una foto ampliada donde se destaca de manera exagerada la textura de la piel de un rostro.

En un principio la grabación sonora se entendió como modo de documentar hechos de la realidad; registrar la historia a través del sonido. Es más tarde que se la aplica a la difusión y comercialización de músicas de todas las épocas y todos los géneros. A la experiencia social del concierto sinfónico, de cámara y a la práctica comunitaria de la danza o del espectáculo de música popular se agrega la escucha casi siempre solitaria del disco. Al ritual del intérprete en vivo en concierto se suma la escucha individual. Y sin duda eventualmente el afán de posesión del disco, característica de la sociedad de consumo.

Esta modalidad de escucha individual crea el hábito de relacionarse con la música mediante un sistema intermediario. Ello sin duda significa la pérdida de relación con la riqueza de la materia acústica su percepción directa. Pero a la vez –sobre todo en la experiencia del oyente de música clásica– se tiende a prestar una atención mayor al detalle del discurso musical. En el caso del oyente especializado las particularidades o la perfección de cada instrumentista–intérprete, se hacen más evidentes, también la posibilidad de la escucha reiterada permite una mayor aproximación al detalle formal de una obra particular.

Con el tiempo y ya recientemente la tecnología del sonido avanzó de manera notable. La grabación a múltiples canales, que en la sala cinematográfica el oyente ya experimenta inconscientemente, se proyecta al living de nuestras casas a través de sofisticados sistemas de reproducción multicanal.

La amplificación del sonido por otro lado condujo poco a poco en los espectáculos populares a un descontrol de los volúmenes de reproducción. Mediciones auditivas recientes permiten constatar que un gran número de gente joven padece una disminución de la audición, anormal para su edad.

Hasta aquí alguna de las consecuencias buenas y malas de la tecnología del sonido en sí y de su impacto en la cultura musical general.

Paso ahora a referirme a los aportes del desarrollo tecnológico del sonido, registro y procesamiento a la creación artística. Me referiré, pues, a las nuevas poéticas sonoras y su presencia en el ámbito cultural.

Pierre Schaeffer escucha una de las últimas performances de los “ruidistas” futuristas en París.

Schaeffer es un ingeniero con inclinaciones musicales de la Radio Televisión Francesa. Es la segunda posguerra. Se trata de un curioso concierto: grandes cajas acústicas, unas 15, amplifican pequeños generadores electromecánicos que producen toda clase de ruiditos. Los generadores son pequeños resortes, laminillas de metal, etcétera, excitadas

eléctricamente. Estos pequeños ruidos adquieren volumen y relieve gracias a esas grandes cajas. Estos dispositivos son ejecutados por “instrumentistas” inusuales. Un director, el compositor futurista Luigi Russolo, dirige su “Concierto de Ruidos”. Es sin duda un concierto, pero muy extraño. Se produce sin duda una silbatina. Tiempo después Schaeffer visita el estudio de efectos sonoros para radioteatro en la Radio Francesa. Allí ve y escucha a un operador manipulando varias bandejas reproductoras de discos. ¿Ese operador ya viejito no le habrá ido con el chisme a algún disc jockey, dándole la idea?

El operador necesitaba que un sonido se repitiera muchas veces e inventa el surco cerrado, un surco que en vez de continuar avanzando en espiral se cierra sobre sí mismo, y el sonido grabado se repetirá al infinito.

El ruidismo futurista y el ingenio del operador disparan la idea: Schaeffer, un experimentador por vocación, inventa en 1948 lo que llamará “Música Concreta”. Su poder en la Radio Francesa le permite fundar el Grupo de Investigación Musical de París: el GRM, que hoy aun existe y tiene prestigio mundial.

Schaeffer junto con un joven compositor recién egresado del Conservatorio, Pierre Henry, hoy famoso, comienzan a realizar montajes sonoros (entre ellos la famosa “Sinfonía para un hombre solo”). Mientras estos montajes se hagan oír en la radio no se plantearán problemas. Grabaciones de trenes, voces, vasos que se rompen, quejidos eróticos, etc. Procedimientos simples aplicados a éstos como el pasar al revés los sonidos, por ejemplo, son montados en sucesión o superpuestos, y no causan escándalo hasta que los autores deciden que esta nueva poética sonora, esta música como la llaman, puede invadir la sala de conciertos. ¿El Dadaísmo no había hecho cosas peores?

Imaginamos ese primer concierto lleno de público curioso. La sala es el tradicional espacio rectangular; un escenario al frente y fila de espectadores.

Dije espectadores; gente mirando. ¿Qué miraban? Parlantes dispuestos en el escenario reproduciendo, en sonido monofónico, ruidos del más variado origen tomados por micrófono.

Una explicación inicial de los autores sirve como introducción, y mientras la “música concreta” se oye, ninguna presencia humana en el escenario. Imaginemos la reacción de la concurrencia.

Esto ocurría en 1949. La esencia de esta nueva poética sonora era la referencialidad. Más allá de la eficacia de la formalización de los materiales, estos se remitían inevitablemente a su origen: el ruido de puerta a la puerta, un ladrido al perro. Una dura lucha entre forma y contenido; y el intérprete—oficiante, ausente.

Schaeffer ideó poco después un dispositivo que supuestamente podía suplir esa ausencia agregando además otra dimensión expresiva: la localización y el desplazamiento del sonido en el espacio. Este proceso lo realizaban Schaeffer y Henry distribuyendo parlantes alrededor del público y moviendo mediante un dispositivo especial los sonidos del montaje de diversas maneras en torno al público, trazando los itinerarios sonoros más variados.

Poco después en Alemania nace la Música Electrónica. Esta sólo recurre a sonidos de origen electrónico e inicialmente en ningún caso incluye materiales tomados de la realidad cotidiana.

La experiencia inicial de Schaeffer de suplir la ausencia del intérprete por la especialización sonora fue ingeniosa.

El compositor Karlheinz Stockhausen, figura central de la música electrónica, dice años más tarde con visión certera que la modulación del sonido en un espacio múltiple es un factor esencial para “animar” el sonido; darle vida y, consecuentemente, llegar sensiblemente al oyente-espectador.

Imagina una sala a oscuras, de forma semiesférica, dentro de la cual el público sentado en cualquier dirección experimenta formas sonoras “volumétricas” que se desplazan e interactúan de maneras múltiples. Una especie de holografía sonora donde, por la naturaleza corporal y textural de la materia sonora misma, y de la posibilidad de su registro y manipulación espacial, se experimentarían sensaciones inauditas cuya formalización eficaz daría lugar a un nuevo arte; una nueva poética.

El sueño de Stockhausen tuvo visos de realidad sólo por una vez, ya que se le construyó para la Exposición Internacional de Osaka un espacio semiesférico con un gran número de parlantes cubriendo las paredes. Esto ocurrió alrededor de 1972.

Señalemos que los artistas enrolados en la música llamada electrónica, a diferencia de Schaeffer, eran compositores profesionales que venían de la tradición de la vanguardia musical instrumental de posguerra, por ello rechazaron inicialmente todo sonido referencial, la drástica innovación que introdujo el ingeniero francés.

Pasaron los años. La tecnología del sonido avanzó vertiginosamente gracias, en parte, por el crecimiento de la música pop de los '60 y '70.

Los sistemas de amplificación y difusión proliferaron, y también creció la noción de espectáculo.

El volumen sonoro, la periodicidad y un apoyo audiovisual espectacular impusieron un ritual que atrajo a los públicos jóvenes y la globalización contribuyó a su proliferación. Las poéticas sonoras que surgieron en la segunda posguerra, después de la curiosidad inicial del público, tuvieron sus momentos difíciles. Un espacio de presentación ideal era de construcción costosa.

Mientras tanto las tendencias se multiplicaron. La llamada acusmática, que se difunde inicialmente en Francia profundiza la reproducción mediante baterías de parlantes y múltiples canales rodeando al público y, frente a una consola de mezcla y regulación espacial, el compositor u otro músico realizan una especie de interpretación. Están además las composiciones en las que un ejecutante de instrumento acústico toca en vivo y se funde con una parte electroacústica pregrabada. También gana terreno, con el advenimiento de computadoras portátiles poderosas, la composición y procesamiento en

tiempo real. Los sonidos son generados ante el público y los intérpretes de instrumentos acústicos o electrónicos están en condiciones de procesar sus propios sonidos o alterar a través de la computadora estructuras musicales predeterminadas.

Todo ello ha generado nuevos públicos. Pero admitamos que ello a ocurrido, también, porque –más allá de nuevos materiales sonoros y procedimientos– la concepción tradicional del concierto, en cierta medida, se impuso nuevamente.

El extrañamiento del oyente ante materiales sonoros y medios tecnológicos inusuales.

Es común que una experiencia sensible inusual sea captada con dificultad.

La música de vanguardia para instrumentos tradicionales ha generado rechazo en el público en general e incluso en más de una ocasión no es aceptada como manifestación musical.

El origen en sí y la naturaleza de los materiales sonoros generados y procesados electrónicamente –tan alejados de la experiencia del oyente– y un devenir formal inusual para el hábito formado a la ejecución del intérprete de instrumentos tradicionales, plantean aún mayores dificultades.

Por lo general se crea una barrera entre las nuevas poéticas sonoras y el público musical común. En ciertos casos es el conflicto que el oyente percibe entre los gestos que caracterizan al intérprete de un instrumento; gestos que disparan y dan lugar a través de procesamientos electrónicos a magnitudes sonoras y nuevos gestos desproporcionados, resultantes de esos procesamientos.

Pero también descubrimos con frecuencia oyentes no especializados en música contemporánea instrumental que encuentran una fuente de placer estético en las nuevas poéticas debido, en gran parte, a que la naturaleza de los materiales sonoros y su comportamiento favorecen asociaciones extramusicales que facilitan la asimilación de estas nuevas experiencias sensibles.