

Wade Matthews

El instrumento musical

Evolución, gestos y reflexiones



T

TURNER MÚSICA

Wade Matthews

El instrumento musical

Evolución, gestos y reflexiones

Índice

PREFACIO	11
INTRODUCCIÓN	15
1. El propósito de este libro	15
2. Cómo está construido y qué cuenta	17
ORÍGENES I	19
1. Perspectivas arqueológicas y fisiológicas	19
2. Perspectivas mitológicas	40
3. Perspectivas antropológicas y etnomusicológicas	58
4. La voz	68
5. Recapitulando	70
EL INSTRUMENTO I	75
1. Teorizar una definición del instrumento musical	75
2. El instrumento y sus circunstancias	79
3. La situación musical del instrumento	79
4. La situación social del instrumento	86
5. La situación conceptual del instrumento	100
6. Recapitulando	112
EL GESTO I	117
1. El gesto operativo	118
2. El gesto expresivo	147

3. Los gestos organizativos, canalizantes o rituales	158
4. los gestos virtuales	165
5. Una última observación	169
6. Recapitulando	170
ORÍGENES II	179
1. De la transmisión de energía a la transmisión de información	179
2. La música por ordenador	198
3. El 'hardware'	206
4. El 'software'	209
5. Las relaciones recíprocas	212
6. La 'democratización' y la fuerza de mercado	214
7. 'Turntablism', 'sampling' y 'musique concrète'	224
8. 'Repurposing', 'do it yourself', 'cybersonics' y más allá	233
9. Recapitulando	249
DE LO RELATIVO A LO EXACTO	259
1. Las limitaciones de lo simbólico	259
2. Lo real o la conciencia de la acústica en la música	265
3. La acústica de las ondas y su terminología	267
4. La síntesis analógica	271
5. La síntesis digital	282
6. Recapitulando	295
EL INSTRUMENTO II	303
1. El instrumento tripartito	306
2. Otros modelos, otras consideraciones	332
3. El instrumento interactivo y la "máquina creativa"	337
4. La instrumentalidad	349
5. Recapitulando	359
EL GESTO II	365
1. Modelos de investigación	365
2. El 'liveness'	374
3. El gesto interior	384

4. La obra... ¿terminada?	386
5. Oír sin ver	389
6. El tiempo plegable y el lugar como actor	397
7. El gesto analógico en la era digital	401
8. Recapitulando	407
CONCLUSIONES	413
BIBLIOGRAFÍA	415
ÍNDICE TEMÁTICO Y ONOMÁSTICO	437
AGRADECIMIENTOS	447

Prefacio

De maquetas y kutuchones

Cuando mi hijo era pequeño había en casa un gran cubo de plástico lleno de *kutuchones*, palabra derivada de *construcciones* que designaba innumerables elementos de plástico que se conectaban unos con otros para hacer cosas. Lo que no había, en cambio, eran las típicas maquetas de aviones, tanques, etcétera, cada una en su propia caja de cartón, con una imagen en la tapa que servía, en la mayoría de los casos, para fomentar la decepción cuando la maqueta ya ensamblada no alcanzaba el nivel de excitante dinamismo que prometía.

Las maquetas consistían en piezas de plástico gris que solo podían conectarse de una forma: la que especificaban las instrucciones que también venían en la caja. Se ensamblaban con un pegamento especial, transparente y hediondo, el cual, durante años, se incluía en la caja con las piezas. Luego descubrieron que unos cuantos adolescentes disfrutaban más con el olor del pegamento que con la dudosa satisfacción de haber terminado la maqueta y comenzaron a vender el pegamento aparte. Una vez pegada una pieza a otra, no había marcha atrás.

Las *kutuchones*, en cambio, se ensamblaban a presión y permitían todo tipo de combinaciones. Además, se desmontaban con igual facilidad. Venían en cantidades y colores variados, todas juntas en el antes mencionado cubo, y, menos las que acababan debajo de la cama, de la nevera o del sofá, la

mayoría se volvían a guardar en el cubo terminada la aventura de jugar con ellas.

Y es que *era* una aventura. Tirabas todas las *kutuchones* al suelo para verlas bien y luego comenzabas a hacer algo con ellas. No había instrucciones, no había ninguna pieza que solo funcionara de una manera, no había ningún pegamento que hiciera irreversibles las decisiones o que limitara las piezas a un solo uso. El fabricante aportaba las piezas; todo lo demás venía de la imaginación, la paciencia y la pericia de los usuarios, normalmente el niño y uno u otro de sus progenitores.

Dispuestos a ver los juguetes como elementos didácticos, podríamos atribuir a las maquetas la capacidad de ayudar al niño a adquirir destreza, paciencia y cierta habilidad para pensar el orden de las cosas. Ante todo, parece que sirven para enseñar al niño a seguir instrucciones, a seguirlas para alcanzar una meta predefinida por alguien que no es él. Y si falta algo en la caja, será una explicación consoladora de por qué el resultado de los escrupulosos esfuerzos del niño no se acerca, ni de lejos, a la promesa plasmada en la imagen de la tapa.

Las *kutuchones* no vienen con instrucciones. No vienen con instrucciones porque no hay más plan que el de propiciar para el usuario la oportunidad de hacer con ellas lo que le dicte su propia imaginación, de utilizarlas de la forma que más le apetezca o convenga en el juego que él mismo haya elegido y diseñado. No hay ninguna imagen en la tapa –perdida hace años– del cubo. No hay pegamento ni necesidad de comparar lo ensamblado con algo más allá de lo deseado por el usuario. Y si no le convence, puede desmantelarlo y hacer otra cosa para otro juego, reutilizando las mismas piezas para hacer y descubrir algo nuevo, una y otra vez.

A medida que lee este libro, el lector podrá constatar que ni tiene ni defiende una tesis, que no ofrece las piezas necesarias para realizar una maqueta prediseñada, única e irreversible. Su contenido no está pensado para producir un resultado previamente determinado con independencia de las necesidades o los intereses del lector. Este libro no pretende ser otra cosa que un cubo de

kutuchones. Tiene tres tipos de piezas e invita al lector a coger las que le convenga para hacer con ellas exactamente lo que le pueda ser de utilidad en pos de sus propios fines. Hay datos, hay conceptos y hay reflexiones y preguntas, cada uno digno de utilizar, dejar o abandonar debajo del sofá. Es de esperar que, como las *kutuchones*, este libro tenga una función didáctica, pero que esta sea la de facilitar descubrimientos personales en función de lo que cada lector quiera construir con sus contenidos.

Por último, si hemos esbozado esta metáfora de maquetas y *kutuchones* para proponer una relación entre el lector y este libro, no podemos menos que invitarle a aplicar la misma idea a su relación con su instrumento y con la música.

Introducción

*I hear not the volumes of sound
merely, I am moved by the
exquisite meanings,
I listen to the different voices
winding in and out, striving,
contending with fiery vehemence
to excel each other in emotion;
I do not think the performers know
themselves—but now I think
I begin to know them.*

WALT WHITMAN, *THAT MUSIC ALWAYS ROUND ME*

1. EL PROPÓSITO DE ESTE LIBRO

En 1966, el psicólogo Abraham Maslow escribió: “Supongo que, si la única herramienta que tienes es un martillo, resultará tentador tratar a todo como si fuera un clavo”¹ (Maslow, 2002, p. 15). Suponemos que quiere decir que no debemos identificar los problemas con arreglo a la herramienta que tenemos para resolverlos,² pero aquí queremos plantear otra lectura, comenzando con la siguiente pregunta: ¿sería posible que el problema no sea que solo tienes un martillo, sino que nunca te has preguntado qué más puede hacer un martillo, además de golpear clavos? Maslow nos previene contra una concepción excesivamente estrecha del problema, pero no nos anima a cuestionar la exigüidad de nuestra concepción de la herramienta o, en nuestro caso, el instrumento.

Para muchos músicos, instrumentistas, intérpretes, improvisadores o compositores, la creación musical constituye un proceso de investigación, exploración y descubrimiento vertebrado por el

- 1 Esta traducción y, salvo que se especifique lo contrario, el resto de las que aparecen en este libro son del propio autor.
- 2 Así lo confirma cuando añade: “Si defines ‘ciencia’ en términos de lo que es capaz de hacer, entonces lo que no consigue hacer se convierte en ‘no ciencia’, es decir, en no científico”.

instrumento. Profundamente imbricado en este proceso, cobra una importancia aumentada, incluso, por su reciprocidad. Durante toda la historia hemos visto y oído cómo, en cada época, los cambios de lenguaje musical han provocado cambios técnicos y conceptuales en los instrumentos, y cómo, por otra parte, los avances en la tecnología instrumental han favorecido nuevos planteamientos musicales.

Justamente por eso nos parece imprescindible en nuestras investigaciones, exploraciones y descubrimientos partir de una concepción tan amplia como proteica del instrumento musical. No menos importante, por otra parte, es entender que, en la música, como en las demás artes, estos procesos son íntimamente individuales. En las ciencias exactas un paradigma compartido es consustancial al avance, como bien explica Thomas S. Kuhn en su análisis de las dinámicas provocadas por un conflicto paradigmático.³ Pero en las artes no hay manera de separar el trabajo de investigación artística del desarrollo individual. Los descubrimientos se ven u oyen en la obra plástica o musical, pero el compás y el timón se encuentran dentro del artista. Nadie escapa de su historicidad, pero esta es más elástica en algunos oficios que en otros.

Es por eso por lo que este libro no pretende plantear un paradigma instrumental. No creemos en la utilidad de una concepción de “talla única” y tampoco en la postura dirigista que significaría proponer una. A los exploradores que ponen las botas sobre el terreno no se les puede exigir que lleven todos la misma talla de calzado. Nuestro propósito, pues, es ofrecer ingredientes a quienes quieran servirse de ellos para constituir, cada cual a su manera, su propia concepción, su propio paradigma instrumental, y así emprender su propio proceso musical. Con este propósito ofrecemos información, ideas, preguntas y dudas e intentamos evitar recetas, certezas o verdades absolutas. No se trata de convencer a nadie, sino de provocar reflexiones y de proveer a quienes reflexionan de materiales con los que hacerlo. En una ocasión, y sin que sirva de precedente, Pierre Boulez escribió algo con lo que parece

3 Véase Kuhn, 1996.

posible estar totalmente de acuerdo: “Los compositores aprenden su oficio analizando el trabajo de anteriores compositores. Poco importa que sus análisis sean incorrectos si dan como resultado buena música”. Animamos, pues, a nuestros lectores a analizar, combinar, cuestionar, contrastar, ampliar o descartar todo lo que encuentren en estas páginas. ¿Serán incorrectas sus conclusiones al respecto? Esperemos que sí. Si existe algo capaz de debilitar la música es el exceso de corrección.

2. CÓMO ESTÁ CONSTRUIDO Y QUÉ CUENTA

Este libro plantea una mirada a los elementos que definen el instrumento y la instrumentalidad en nuestros tiempos, sobre todo a partir del desarrollo de la informática. Para hacerlo, divide las materias en dos grandes partes.

La primera, cuya función es establecer una base de comparación, considera el *statu quo* instrumental anterior a la Segunda Guerra Mundial, cuando casi todos los instrumentos eran todavía acústicos y el lenguaje musical se concebía mayoritariamente en función de las posibilidades que ofrecían. Para hacerlo, plantea el instrumento acústico desde la perspectiva de sus orígenes arqueológicos, mitológicos y etnomusicológicos. A continuación, lo considera en términos teóricos, como objeto musical, cultural y conceptualmente situado. Esto abarca cuestiones de uso (incluidas sus posibles funciones simbólicas) identitarias y de género, además de sus funciones icónicas, sus ofrecimientos (*affordances*) y la idea del instrumento compuesto. En el tercer capítulo se analizan las distintas categorías de gestos instrumentales en términos de sus funciones y usos operativos, expresivos, organizativos o virtuales. Igualmente, se distinguen las formas de aprender y aplicarlos en distintas prácticas musicales.

La segunda parte, que comienza con el capítulo IV, considera cómo han cambiado los instrumentos musicales tras la Segunda Guerra Mundial, empezando por sus orígenes en los instrumentos eléctricos de preguerra para rastrear su desarrollo hasta alcanzar

el instrumento digital tripartito como ejemplo más común, pero ni mucho menos exclusivo, en la actualidad. Para hacerlo, parte de los orígenes de la electroacústica, del código binario y de la teoría de la información para llegar a la síntesis digital de sonido. El capítulo v considera los cambios de lenguaje y concepción musicales desde la inmediata posguerra hasta la plena entrada de lo digital. Plantea el paso del lenguaje simbólico de la notación musical tradicional hacia una concepción más concreta derivada de la acústica y explica algunos términos claves para entender las distintas formas de síntesis y sus orígenes. El capítulo vi estudia la naturaleza de los instrumentos digitales, cómo han cambiado nuestro entendimiento de lo que es un instrumento y la creciente vigencia del concepto de la instrumentalidad. Por último, el capítulo vii vuelve a mirar los gestos instrumentales, esta vez desde el punto de vista de los enormes cambios que se han producido con el advenimiento de la era de la información. Plantea modelos como la teoría de las redes de actores (*actor network theory*) y conceptos como la agencia (tanto humana como no humana) para racionalizar estos cambios. Considera también la cuestión de la visibilidad o invisibilidad del gesto instrumental desde la perspectiva de la interpretación de la intencionalidad del intérprete, un tema debatido desde los primeros años de la radio con la idea de la *escucha ciega* de Rudolf Arnheim y recuperado en años recientes con el cuestionamiento del *liveness* por parte de musicólogos como Julio D'Escriván y músicos como Kim Cascone o Kaffe Matthews.

El capítulo vii cierra con una consideración de las actuales prácticas analógicas en la música, sus diferencias con el uso de esa tecnología cuando no había otra y las formas que toman hoy.

Cada capítulo termina con una breve recapitulación que resume los temas principales tratados en él.

Título:

El instrumento musical. Evolución, gestos y reflexiones

© Wade Matthews, 2022

De esta edición:

© Turner Publicaciones SL, 2022

Diego de León, 30

28006 Madrid

www.turnerlibros.com

Primera edición: septiembre de 2022

Ilustraciones y diseño de cubierta: José Duarte / iStock_
Noctiliux

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 45).

ISBN: 978-84-18895-58-6

DL: M-11349-2022

Impreso en España

La editorial agradece todos los comentarios y observaciones:
turner@turnerlibros.com