

LA EJECUCIÓN MUSICAL Y LA HIPÓTESIS DEL SINTETIZADOR TÍMBRICO PERFECTO

Pablo F. Rojas
Conservatorio Superior de Música de Málaga

Resumen:

Este trabajo comienza con la consideración de la música como arte escénica para explorar su fin como arte. Para ello se expone la postura filosófica de ontología de la obra musical desarrollada por Julian Dodd denominada *sonicismo tímbrico*. Los compromisos del sonicismo tímbrico se explican con el empleo de una herramienta teórica: el Sintetizador Tímbrico Perfecto (PTS). Se explora la gama de posibilidades del PTS con objeto de identificar cuáles de sus posibles usos son compatibles con la ejecución musical, y cuáles pueden ser vistos como una evolución de los medios de los instrumentistas en las ejecuciones musicales de un futuro tecnológico hipotético.

Palabras clave: Ejecución musical, artes escénicas, fin del arte, ontología musical, sonicismo tímbrico.

Recepción: 27-02-2019
Aceptación: 04-03-2019

*Porque sólo a través del ejecutante puede el
oyente ponerse en contacto con la obra musical.*

Ígor Stravinski¹

LA EJECUCIÓN MUSICAL Y LA MÚSICA COMO ARTE ESCÉNICA

Ejecución musical

La música de la tradición clásica occidental es un arte escénica, como la danza, el teatro, los títeres o el circo. Las obras de arte musicales se interpretan ejecutándose. Partamos aquí de esta premisa.

¹ Ígor Stravinski, *Poética musical*, Barcelona, Acantilado, 2008, p. 119.

La práctica musical, en cuanto acción, es ejecución de algo. La partitura o la grabación, sin embargo, son el resultado de dejar constancia de algo. En la tradición clásica occidental, la interpretación musical se produce mediante un uso de la partitura que está vinculado directamente con la ejecución de un conjunto de elementos que se identifica como obra de arte musical –ya sea en ensayo o en concierto. Así, la ejecución se distingue de la reproducción de una grabación, o del audio extraíble de programas informáticos de edición musical, entre otras cosas, en que es un acto comunicativo en el que se está haciendo algo en ese momento y se están adquiriendo una serie de compromisos en la ejecución (en relación con la obra, con el público, con la comunidad ejecutante, etc.). Por eso, siguiendo una línea austiniana², la ejecución musical contiene una fuerza ilocutiva pese a no ser su contenido propiamente proposicional. Como cuando se ejecuta una promesa, cuando un conjunto instrumental ejecuta música, todos los miembros del conjunto serán responsables del resultado musical, de la acción conjunta, del éxito o fracaso de la ejecución. Es un compromiso que se adquiere en cuanto que el hecho musical puede analizarse en expresiones ejecutivas.

Una ejecución musical de música instrumental no tiene como resultado un contenido semánticamente evaluable, o lo que es lo mismo, no tiene valor de verdad. La ejecución musical, sea certera o no, no es un acto de habla. En el caso en el que se consideren las *frases musicales*, *temas*, etc. como enunciados, lo correcto es entenderlas como eventos sucedidos en un contexto característico. Como dice Frápolli³:

La palabra «enunciado» es ambigua en castellano, como lo es su homóloga «*statement*», y admite al menos dos acepciones: puede denominarse “enunciado” al acto de *enunciar*, esto es, al acto de proferir sonidos, y también al resultado de un acto tal. En el primer caso, un enunciado es un evento, en el segundo una entidad abstracta.

El hecho que es la ejecución musical, pues, no es una aserción, sino una producción musical, una entidad física en la que se emiten sonidos.

No obstante, eso no significa que la música instrumental carezca de contenido en el proceso de su ejecución, pues en cuanto acto de comunicación humana, adquiere

² John Langshaw Austin, *How to Do Things with Words*, Oxford, Clarendon Press, 1962.

³ María José Frápolli Sanz, «Enunciado», Madrid, Trotta, 2011, pp. 228-229.

contenido gracias a las circunstancias contextuales en las que se da. Aunque la música instrumental en sí misma prescindiera de soporte textual con contenidos proposicionales, no puede haber realidades que no signifiquen nada; un contexto (sea el que sea) implica un proceso de significación. Eso no implica que el estudio del contexto en el que se compuso una obra sea imprescindible para su interpretación (puede ser irrelevante la economía de Finlandia para interpretar *Finlandia* de Sibelius cuando para interpretar a Platón sí es importante tener en cuenta la realidad política de Atenas en prácticamente cualquiera de sus escritos). Es decir, mientras que la dimensión puramente musical de una realidad sinfónica se puede considerar asignificativa o absoluta, la dimensión contextual de la ejecución forma parte de lo que significa tal realidad musical.

Proceder a la descripción filosófica del hecho que es la ejecución musical implica pensar un nivel preteórico, extranoético y primario de la realidad⁴. Esto es, un nivel radical. No se trata de analizar la objetividad, subjetividad, idealidad, etc. del hecho musical, sino de pensar la ejecutividad de la realidad musical. Así las cosas, la ejecución musical es el proceso mediante el cual los componentes de la práctica interpretativa musical están implantados en la realidad musical. Y, parafraseando a Ortega⁵, una filosofía de la realidad musical centrada en el carácter ejecutivo *supone que el acto musical es para sí, pero, a la vez, que este ser para sí no significa objetivación o conciencia sensu stricto de sí mismo*. Como hemos visto más arriba, claramente puede no significar objetivación porque el contenido del acto comunicativo no es semánticamente evaluable en su dimensión ejecutiva, en su radicalidad, en su fuerza expresiva.

La música como arte escénica

La naturaleza de la música como una de las artes escénicas consta de dos aspectos subyugados siempre a la atenta escucha que son la composición y la ejecución. Estos se corresponden con los tipos de acciones creadoras que pueden realizar los músicos:

⁴ Jesús Marcial Conill Sancho, «¿Filosofía práctica como filosofía primera?», Madrid, Diálogo filosófico, 2012, pp. 53-65.

⁵ José Ortega y Gasset, «Vida como ejecución (el ser ejecutivo)», Madrid: Taurus, 2008, p. 201.

componer, ejecutar, o improvisar (una combinación de las dos anteriores). A su vez, al público le corresponde una pasividad activa, esto es, su percepción no es solo pasiva respecto al quehacer de los músicos, sino que además el público se involucra sintiendo, entendiendo, interpretando, etc. Componer, interpretar o ser público son experiencias distintas de la música que se deben considerar a la hora de hacer una ontología de la obra musical.

En tanto arte escénica, la música es ejecución; existe como ejecutada, comienza y finaliza su existencia con la acción de su ejecución en el presente. La ejecución de una obra musical se lleva a cabo por unos intérpretes que producen físicamente el conjunto de elementos que forman parte del proceso de individuación de la obra. El hecho de llevar a cabo una idea, como el pintar, también se puede considerar ejecución de algo; empero, aquí se considera ejecución a la acción que se realiza *cada vez que la obra existe*, a la reunión de músicos que tiene como objeto crear la obra musical.

Vienen al caso las palabras del violagambista Jordi Savall⁶ a propósito de la actualidad de la música antigua para entender qué se quiere decir «*cada vez que la obra existe*»:

La música antigua no existe, porque la música sólo existe cuando es cantada o cuando es tocada. Siempre es un acto contemporáneo. La partitura de un manuscrito del siglo XVII todavía no es música, es un proyecto que hay que descifrar. En el momento en que lo cantamos y lo tocamos deja de ser música antigua. [...] La música que nosotros hacemos es música actual que utiliza los recursos de distintas épocas, porque nos parece esencial escuchar las obras con los instrumentos para los que se escribieron. Lo que sí se puede decir es que el instrumento que toco es antiguo, porque se construyó en el 1500, pero el acto musical no lo es.

Así pues, la idea de que la música exista como ejecutada, que la obra de arte musical sea (físicamente) cuando es ejecutada, es un caso parecido al de los últimos elementos químicos de la tabla periódica. Por ejemplo, fijémonos en el peculiar caso del elemento 117 de la tabla periódica. Apenas ha habido una veintena de casos en los que tal elemento existiese. Tal elemento, creado en laboratorio, ha durado x tiempo antes de desintegrarse. La última vez que existió, fue un material cumpliente con condiciones que los científicos habían establecido como necesarias y suficientes para clasificarlo como elemento 117⁷.

⁶ «Entrevista a Jordi Savall», *XLSEMANAL*, julio de 2007, p. 48.

⁷ Robert Dunn, «Nuevas fronteras de la materia», *National Geographic España*, mayo de 2013, p. 61.

Este elemento ha existido y existirá tantas veces como haya sido físicamente. La Quinta Sinfonía de Beethoven, per sé, también, siendo un conjunto de sonidos cumplientes con las condiciones fijadas en su partitura. Si no se está tocando en este momento, ¿cómo se puede decir que existe?

Pese a que el establecimiento de condiciones necesarias y suficientes no parece posible respecto de un acto de comunicación humana como la ejecución musical, sí que se pueden plantear condiciones necesarias. Correia de Jesus propone cuatro condiciones necesarias respecto de la construcción del concepto de la ejecución de una obra musical⁸. La primera es que quien la ejecute lo haga intencionadamente. La segunda es que dicha intención se realiza siguiendo efectivamente la partitura de la obra. La tercera es que la realización de la intención de quien ejecuta la obra sea continua, que no haya impedimentos en el proceso ni en la apropiada percepción del público. La última es que debe cumplirse un cierto nivel de corrección en la ejecución, es decir, se debe cumplir con ciertos parámetros⁹ que comprenden la estructura de la obra musical.

Luego, el ejecutante que hace el sonido por el que la obra es, la persona, es un parámetro específico de la música como arte escénica, como los bailarines para la danza, los actores para el teatro, etc. Empero, la obra musical existente, al ser producida por músicos, nunca es exactamente igual, de forma análoga a cuando un panadero hace tortas y ninguna es idéntica a otra pero todas son tortas. Una serie de reproducciones de un objeto produce objetos iguales, mientras que en el caso de la ejecución musical se producen objetos que son de la misma clase (son la obra musical si la interpretación es apropiada), pero que son diferentes entre sí respecto de algunos parámetros (como el fraseo, el balance o la instrumentación exacta, entre otros). Esto es, en las ejecuciones musicales se producen ejemplares diferentes de la obra.

Tales ejemplares son lo que existe, los eventos sonoros que realizan la música, mientras que lo que apunta la partitura es su idea. No es que sean ejemplares de la partitura

⁸ António Manuel Correia de Jesus Lopes, *O valor de um Bach autêntico. Um estudo sobre o conceito de autenticidade na execução de obras musicais*, Lisboa, Tesis doctoral, 2008, pp. 46-47.

⁹ Actualmente, la determinación de tales parámetros es un tema de abundantes discusiones en filosofía de la música. Se recomienda la consulta del apartado segundo de: Andrew Kania, «The Philosophy of Music», <<http://plato.stanford.edu/entries/music>> (Consultado 17-2-2019).

–la cual es un medio que completa el compositor; no es la obra incompleta– sino que el *resultado definitivo* del proceso de creación musical es la ejecución de los intérpretes. Hay partitura sin ejecución, pero no hay música sin ejecución, sin músicos. Los músicos ejecutantes son, en términos aristotélicos, la causa material de la obra.

¿Qué significa que el *resultado definitivo* de la obra es la ejecución? Sirvámonos de las dos distinciones de Nelson Goodman¹⁰ entre artes autográficas y artes alográficas, por un lado, y las etapas de las que consta un arte en la producción de una obra, por otro. Las artes autográficas dan un acceso al original, por lo que «ni siquiera la duplicación más exacta puede considerarse genuina»¹¹. El compositor en cuanto autor de una sinfonía finaliza la partitura y no la música. A diferencia del compositor, el pintor sí finaliza su pintura en cuanto autor de la misma. En este caso (sin contar la recepción del público), la pintura es un arte de una etapa y la música de dos etapas. La segunda etapa de la música es la ejecución de la partitura mediante el trabajo de otros. Según Goodman, una partitura, como caso de un sistema de notación, da pie a distintas interpretaciones, por lo que en la segunda etapa de la música habrá creaciones sonoras (ejecuciones), hechos diferentes entre sí. Ello no entra en conflicto con que unas sean más auténticas que otras (eso es otro debate distinto). Esas ejecuciones de la partitura son el modo en que es posible la realidad musical. La ejecución involucra un trabajo, una manualidad en el momento en que existe; esto es, no es ejecución musical la reproducción de una grabación ni algún medio de producción sonora ajeno al trabajo de los músicos. Así, el fin de la música considerada como arte escénica y el fin de la ejecución musical son lo mismo, ya que es esencial para la existencia de la música considerada como arte escénica esta característica que es la ejecución.

No obstante, es preciso matizar estas aplicaciones de las distinciones de Goodman. La ejecución no es un fenómeno exclusivo de las artes escénicas, sino que se da también en las artes plásticas. Rafael (por ejemplo) tenía un séquito de trabajadores, artesanos y artistas por los que él firmaba después todo su trabajo; en la corriente minimalista actual, como es el caso de los *Wall Drawing* de Sol LeWitt, una serie de indicaciones (que

¹⁰ Nelson Goodman, *Los lenguajes del arte...*, Paidós Estética, 2010, pp. 99-119.

¹¹ *Ibid.* Pág. 110.

podrían conformar la primera etapa que describe Goodman) se completan mediante el trabajo de otros en una obra de arte tridimensional. Eso sí, la segunda etapa es definitiva, a diferencia de las interpretaciones musicales, pero es otro caso de arte plástica de dos etapas. Por contra, también hay música de una etapa, como la música concreta desarrollada por Pierre Schaeffer.

Aunque hay otra caracterización que mencionar. Que la música exista como ejecutada lleva naturalmente a interrogarnos si la ejecución es un acontecimiento único. Respóndase a Arnold Hauser cuando dice que

Toda nueva obra de arte es un acontecimiento único, un caso sin precedente. [...] Ninguna tiene antecesores o sucesores estrictos; cada una de ellas es única histórica y estéticamente, está vinculada al momento de su origen y separada de cualquier otro producto de un género por su particularidad artística. Si se identifica con un modelo, se elimina entonces como obra de arte¹²

Resulta que el caso de la ejecución musical de una partitura es un acontecimiento único, pero a su vez es un caso con claros precedentes –cuando no es un estreno absoluto–, de manera similar a cuando el elemento 117 existió por decimoquinta vez. Y no es *menos* obra de arte (si se puede hablar en esos términos) una ejecución de una obra de arte musical que otra especie de arte en la que se tenga acceso directo al original. Sin embargo, como las ejecuciones musicales son casos irrepetibles, están distinguidas histórica y estéticamente aunque a su vez estén vinculadas con su origen. Una cosa no estorba en absoluto a la otra. Sí es cierto que una ejecución en sí misma no es una obra de arte, sino que es ejecución *de* una obra de arte: hay una correspondencia entre los eventos que constituyen la ejecución y la serie de parámetros fundamentales establecidos por la partitura, etc. Los músicos ejecutantes están preservando, actualizando, con su acción, una obra escrita en otro momento. Pero el acto musical siempre es actual, valga la redundancia, y con ello entendemos que sus características históricas y estéticas pertenecen a su realidad ejecutiva. La ejecución musical es transversal a horizontes pasados.

¹² Arnold Hauser, *Sociología del arte*, Barcelona, Labor/Punto Omega, 1977, p. 910.

SONICISMO TÍMBRICO VERSUS EJECUCIONISMO

El sonicismo tímbrico como formalismo estético

En contraposición con la propuesta de entender que una obra musical existe cuando se ejecuta, también se puede definir una obra de arte musical platónicamente, como un tipo normativo, esto es, como una entidad genérica por la que se determina cuándo sus ejemplares, las ejecuciones musicales, están bien formadas o no, o en qué medida, respecto de lo que sea dicha obra. Así la entiende Julian Dodd en la postura de ontología de la música llamada *sonicismo tímbrico*: el proceso de individuación de la obra musical pende exclusivamente de conjuntos de eventos sonoros; estos tienen que ser los ejemplares de un tipo para considerarlos ontológicamente como interpretaciones de obras musicales. Dodd establece un patrón por el que se mide si un conjunto de sonidos es o no una interpretación de una obra musical; tal patrón es un conjunto de propiedades que individualizan el tipo normativo, rasgos del proceso de individuación de la obra musical. Así como los tipos normativos (las obras) tienen ejemplares (las ejecuciones), las propiedades se instancian en los conjuntos de eventos sonoros que conforman los ejemplares.

Entendida así, la obra musical con la que se compromete el sonicismo tímbrico no está necesariamente relacionada con la música entendida como arte escénica: si se tuviesen dos conjuntos de eventos sonoros idénticos en cuanto a propiedades puramente acústicas pero una fuese ejecutada y la otra no, el sonicismo tímbrico las consideraría la misma obra, con las mismas propiedades estéticas, siendo ambas producciones sonoras indiscernibles a todos los efectos respecto de la tipología de cognición musical relevante. La experiencia de tal conjunto de eventos sonoros, desde donde se elabora una ontología de la obra musical, es la que podemos llamar *escucha pura*, esto es, la cual remite única y exclusivamente a las propiedades sónicas que el sonicismo tímbrico considera propiedades del tipo normativo. Estas propiedades se expresan a través de parámetros propiamente considerados como formalistas. No por atender a cuestiones relativas a la forma musical en cuanto a la estructura que delimita diferentes secciones y/o grupos temáticos, sino por atender a términos propios del contenido de la creación artística en cuanto objeto, independientes del contexto: cuestiones de alturas e interválica (melodía, contrapunto, armonía, etc.), ritmos y tempi, timbres, expresiones dinámicas y agógicas.

Para comprender mejor lo que implica la escucha pura, es aclaratorio acudir al pensamiento de Pierre Schaeffer:

Si existe el objeto sonoro es en tanto existe la escucha ciega de los efectos y del contenido sonoro: el objeto sonoro nunca se revela tan bien, como en la experiencia acusmática que responde negativamente a las normas precedentes de una pura escucha¹³.

Schaeffer identifica cuatro maneras en las que se puede presentar un sonido¹⁴: a) como un acontecimiento: un indicio en el que el sujeto perceptor intenta automáticamente identificar la fuente sonora para «advertir un peligro» o «guiar una acción»; b) como un «objeto sonoro bruto»: donde el sujeto perceptor trata lo sonoro como objeto al margen de todo lo que no es lo sonoro (acusmaticismo); c) como algo que causa distintas calificaciones de sí mismo según sea el sujeto que lo percibe, pero que es el mismo pese a las distintas apreciaciones de él; y d) como un signo semántico de una «escucha musical». La tesis del sonicismo tímbrico es que la cuarta de estas maneras se corresponde con la segunda, es decir, que la ontología de la obra musical debe construirse desde una única clase de experiencia musical. El ejecucionismo está en contra de esa simplificación en la que se anula el rol procesual.

Asimismo, el sonicista tímbrico responde directamente al instrumentalista Stephen Davies¹⁵ cómo debe escucharse la música respecto a su entendimiento¹⁶:

[...] una parte importante de la motivación del sonicismo tímbrico es el acusmaticismo modificado sobre la experiencia musical: la tesis de que nuestra experiencia musical consiste en atender únicamente a la naturaleza cualitativa de los sonidos que son presentados, y que no nos involucran en la identificación de las verdaderas causas de esos sonidos.

¿Pero por qué ese énfasis en separar lo musical de lo extramusical? ¿Acaso hay confusiones entre las identidades de obras musicales? El siguiente fragmento¹⁷ de la

¹³ Pierre Shaeffer, *Tratado de los objetos musicales*, Madrid, Alianza Música, 1988, p. 58.

¹⁴ *Ibid.* Pág. 67-69.

¹⁵ Stephen Davies «Musical works and orchestral color». *British Journal of Aesthetics*, 48, 2008, pp. 363-375.

¹⁶ Traducción del autor de este trabajo de un fragmento de: Julian Dodd, «Confessions of an Unrepentant Timbral Sonicist», *British Journal of Aesthetics*, 50, 2010, p. 38.

¹⁷ Carlos-José Costas, *FALLA: Cincuenta años del «Retablo»*, Cádiz, Ediciones de la Caja de Ahorros de Cádiz, 1973, pp. 37-38.

literatura de la crítica musical puede ayudar a comprender la importancia de la cuestión en la práctica musical habitual:

El temor a las malas interpretaciones se acentúa en Strawinsky, que tiene conciencia de que está rompiendo los lazos que amenazan con envolver el siglo XX con el romanticismo del XIX. Y procura ser aséptico. Nada de detalles personales, nada de gustos al margen de la música. [...] No olvidemos que está luchando porque su música sea juzgada sólo como música, sin aditamentos, sin sombras de su propia existencia. Porque si bien esa existencia es la que conforma la obra, al que escucha no debe preocuparle. Cuando nos comemos una manzana no pensamos en la altura del árbol, en el campo en el que estaba situado, en las tormentas que pudo soportar. Nos interesa la manzana por sí misma, y después del primer bocado decidiremos si nos gusta o no, sin más consideraciones.

Desde esta perspectiva, el sonicismo tímbrico está enmarcado en lo que podemos denominar estética formalista. Podemos establecer un paralelismo con la propuesta de Ad Reinhardt respecto a la contemplación del arte visual en «Doce reglas para una Nueva Academia»¹⁸. En este manifiesto, el formalista postpictórico propone una deontología para el artista según la cual no se debe crear atendiendo a experiencias de la vida, ni se puede mezclar nunca lo extraplástico o extrapictórico con el puro arte; donde el arte debe ser libre y no estar ligado a nada ajeno a él (representación, simbolismo o alusión biográfica), sino que es pura abstracción¹⁹. El formalista lucha con su propio medio de trabajo en lugar de obviarlo por mor de un afán de detallismo; pretende que la experiencia estética hacia su obra sea directa, y sea una, en lugar de transmitir una multiplicidad de sentimientos estéticos complejos; no se emplean elementos inexistentes en el objeto artístico; se trata de la autonomía, la nitidez y la definición contra la dependencia, la borrosidad y la indiferencia; libertad frente a profundidad.

¹⁸ Leopoldo La Rubia, «El nihilismo de las *Doce reglas para una Nueva Academia* (1957) de Ad Reinhardt y la clausura de la representación. La transición de la Abstracción pictórica (Expresionismo abstracto) a la Abstracción postpictórica y al Minimalismo»: <https://abstraccionygeometria.files.wordpress.com/2009/04/doce-reglas-para-una-nueva-academia-versic3b3n-corregida2.pdf> (Consultado 7-3-2019).

¹⁹ Ni siquiera puede haber *brillo* en el arte; brillo que refleje luz que no emita el objeto. El objeto artístico no puede referir a algo ajeno a él mismo, pues *no sería libre*. Quizás una extrapolación en materia musical sería que ni siquiera puede haber reverberación.

La aceptación de las reglas de Reinhardt²⁰ implica también unas reglas para los sujetos que perciben la obra, de acuerdo con las cuales no se debe examinar la historia, el estilo, o la vida del autor (ni el autor mismo), sino la obra en cuanto tal. Todo lo que no sea contemplar la obra en sí misma es incorrecto. Este carácter urgentemente objetual que evidencia la necesidad de que la experiencia estética se centre exclusivamente en un contenido puro es una consecuencia de la escucha pura requerida para la categorización ontológica de la obra musical en el sonicismo tímbrico.

La defensa que llevan a cabo los autores del arte minimalista²¹ completa muy bien la noción que el formalismo musical pretende proclamar. La obra es *un* objeto, y la figura o la estructura es *el* objeto. De la misma forma que los *Wall Drawing* de Sol LeWitt son la obra, y no los planos que llevaron a ellos, o las formas unitarias de Robert Morris son los objetos construidos físicamente y no su diseño solo, cuando el formalismo musical refiere a estructura, a figura o a forma, se hace refiriéndose a conjuntos específicos de eventos sonoros que cumplen con las exigencias fundamentales para identificar obras musicales, y cuando se enfatiza en la estructura *interna* es por alejar del estudio todo lo que no es el objeto específico, puramente musical.

En definitiva, la escucha pura es una tipología de cognición de la obra musical en la cual la obra es definida en cuanto su carácter de objetividad, esto es, está definida en los parámetros del formalismo estético. Esta exigencia del sonicismo tímbrico para todo aquel que pretenda escuchar música con entendimiento adquiere su sentido ante la posible malversación de la obra musical por determinaciones extramusicales. Por ejemplo, ¿es cierto que para entender musicalmente las obras de música programática hay que estudiar los programas literarios/cinematográficos/etc. asociados?

²⁰ La asimilación de sus reglas conlleva irremediamente las *black paintings*, por lo que para el objeto del presente escrito, tomaremos las indicaciones en el sentido del formalismo sin alusiones concretas a usos de color, forma, técnica o diseño.

²¹ Refiriéndonos a lo que en general se conoce como minimalismo en artes visuales de tres dimensiones espaciales, no al minimalismo en música. Véase: Michael Fried, «Arte y Objetualidad», Madrid, Visor/La balsa de la medusa, 2004, pp. 173-194.

Empero, ¿realmente son las propiedades puramente acústicas de la obra musical las únicas ontológicamente relevantes? ¿Estudiar el procedimiento de elección de arcos para con el *Allegretto* de la Séptima Sinfonía de Beethoven no es ontológicamente relevante? ¿Estar presente en la espontaneidad del concierto no es parte sustancial de la experiencia musical? ¿Cómo conservar la ejecución musical para la ontología?

El sintetizador tímbrico perfecto integrado en el ejecucionismo

¿Existe una lógica en la historia de la música respecto de la evolución de los instrumentos musicales que permita prever las ejecuciones musicales del futuro? ¿Podemos pensar el futuro de los medios de los instrumentistas? Resulta preciso pensar en materia de ontología de la obra musical la cuestión de los medios empleados en ejecuciones de obras musicales. ¿Qué opciones tienen los músicos para ejecutar obras musicales?

Consideremos dos realidades musicales indistinguibles acústicamente pero ejecutadas de diferente manera: una ha sido ejecutada al modo convencional (por ejemplo, por una orquesta sinfónica), y la otra por una máquina capaz de producir las mismas propiedades acústicas que una orquesta sinfónica llamada Sintetizador Tímbrico Perfecto (PTS^{22 23}), un aparato hipotético capacitado para producir los mismos sonidos que una formación musical cualquiera. Teóricamente, tal producción es indistinguible a la percepción auditiva y a cualquier análisis físico del sonido, y la música hecha con tales sonidos conservaría, según Dodd, las mismas propiedades estéticas que una música producida en una formación musical. Puede facilitar nuestra tarea pensarlo como un sintetizador «de la era espacial»²⁴.

Así formulada, esta herramienta teórica puede usarse de varias maneras: i) como una máquina programada previamente para producir sonidos; ii) como una combinación

²² PTS es el acrónimo de Perfect Timbral Synthesizer (Sintetizador Tímbrico Perfecto).

²³ Julian Dodd, *Works of Music: An Essay in Ontology*, Oxford: Oxford University Press, 2007, pp. 201-241; Julian Dodd, «Confessions of an Unrepentant Timbral Sonicist», *British Journal of Aesthetics*, 50, 2010, pp. 33-52.

²⁴ Julian. Dodd, «Musical Works as eternal types», *British Journal of Aesthetics*, 40, 2000, p. 426.

entre ejecutantes de PTS y ejecutantes de instrumentos estándar; iii) como una especie de sintetizador tocado por un músico; ó iv) como un grupo de músicos tocando sintetizadores de la misma forma que funcionaría una formación musical estándar (sustituyendo cada instrumento estándar por un PTS). Sopesemos las cuatro opciones:

i) En cuanto una máquina programada, el PTS involucra consideraciones fundamentalmente diferentes a la reproducción de una grabación musical. Se podría programar toda una sinfonía sin necesidad de interacción entre personas; se carecería de ejecución musical. Por ello, si no cambia la programación, la producción sonora que llevara a cabo el PTS sería siempre la misma interpretación musical (en el supuesto de que se considere *interpretación* a ese tipo de producción sonora), suponiendo el fin del arte musical como una de las artes escénicas. Además, obviamente no cabría ningún tipo de relación entre público y ejecutantes, al carecer de estos últimos. Quizás esta sea una forma de argumentar que mientras no exista una máquina así, solo los músicos son las condiciones imprescindibles para la existencia de obras musicales en tanto realidades artísticas. La irremediable consecuencia es que tal conjunto de eventos sonoros resultante transformaría la música en un arte de una etapa, sustituyendo la ejecución por la reproducción.

Utilizando una idea de Saul Kripke²⁵, suponiendo que esta máquina fuese de «autoridad definitiva»²⁶ respecto de las intenciones del programador debemos interrogarnos a propósito de lo que ocurriría en un estreno. Puede estar más o menos claro que el programador usase reproducciones de interpretaciones anteriores para estudiar la producción de determinados fraseos correspondientes con las peculiaridades organológicas que puede dificultar ciertos fragmentos y condicionar sonoridades. Empero, si se estrenara una obra en el PTS pensada originalmente para ser interpretada con una orquesta sinfónica, ¿cómo sería? ¿Podría de la nada el programador producir una interpretación sinfónica en toda regla? ¿Puede haber una interpretación producida

²⁵ Saul Aaron Kripke, *Wittgenstein a propósito de reglas y lenguaje privado. Una exposición elemental*, Madrid, Tecnos, 1982, p. 47.

²⁶ La máquina y el programador tienen una relación privilegiada, sin intermediarios, y la producción sonora resultante es completamente adecuada a las decisiones del programador.

acusmáticamente sin ejecución²⁷? ¿Y si en la obra se introdujesen nuevas técnicas extendidas en los instrumentos?

ii) Imaginemos a un músico interpretando música de cámara con esta máquina programada. Pongamos que está tocando una obra para quinteto de viento, que la máquina produce los conjuntos de eventos sonoros correspondientes con las partes de flauta, oboe, fagot, y trompa, y que el músico ejecutante es un clarinetista. ¿Cómo crea el clarinetista las expectativas sobre lo que va a sonar? ¿Cómo piensa la música que está haciendo? ¿Puede efectivamente *hacer* música? Quizás sí pueda hacerla en el caso de que la máquina esté siendo ejecutada por otra persona con quien interactuar.

iii) El PTS como un *superinstrumento musical* que es tocado por un músico²⁸ (por ejemplo, mediante un teclado y una serie de accesorios de tipo *launchpad*) tampoco es un concepto fácil de imaginar. El PTS tendrá una técnica propia, y por ello, elementos como el fraseo, el cual tiene una íntima relación con los rudimentos técnicos del instrumento, no está claro que sean producibles originalmente o extrapolables realmente en el PTS. Aunque en el uso teórico que Dodd hace del PTS no haya problema para la discusión ontológica, epistemológicamente es preciso cuestionar ciertas condiciones de la hipótesis. Existe una relación determinante entre el diseño de instrumentos musicales y el desarrollo de la ejecución musical que aún no se debe dar por supuesta respecto de la concepción del PTS en una práctica real.

Por otro lado, habría que establecer también el modo de proyección del sonido producido para poder equiparar la sensación sonora del PTS con la de un conjunto musical. Es decir, habría que cuestionarse la plausibilidad de que dos conjuntos de eventos sonoros producidos en circunstancias diferentes lleguen a ser idénticos físicamente, pues, ¿cómo se haría la medición para realizar la comparación? ¿La sonorización de dos producciones sonoras tan diferentes puede llegar a ser la idónea?

²⁷ Dice Stravinski: Todo intérprete es al mismo tiempo y necesariamente un ejecutante. En: Ígor Stravinski, *Poética musical*, Barcelona, Acantilado, 2008, p. 110.

²⁸ J. Dodd, «Confessions of an Unrepentant Timbral Sonicist», p. 49.

¿Tiene sentido realmente este requisito? ¿Puede efectivamente la discusión ontológica obviar estas cuestiones exitosamente?

iv) En caso de seguir aceptando tal posibilidad, parece que un conjunto instrumental sinfónico formado por instrumentistas de PTS y conducida por un director de conjuntos musicales podría perfectamente ejecutar una sinfonía y considerarse ejemplar apropiadamente formado de una obra de arte musical. Así contemplado el PTS, se aprecia la necesidad básica de que sean las personas las que hacen la música, sea con los instrumentos que sea, para seguir considerando la música como una de las artes escénicas, tanto ahora como en el futuro.

Ahora, siguiendo la línea desarrollada por Goodman en el tercer capítulo de *Los lenguajes del arte*, afrontemos las diferencias, si las hay, entre dos producciones sonoras, una producida en un PTS y otra al modo habitual de ejecución musical. ¿Puede haber alguna diferencia estética entre ellas? ¿Cómo diferenciar entre sonidos provenientes de PTS o de instrumentos tradicionales en relación con lo que sea ontológicamente una obra musical? Si una producción sonora del PTS cumple perfectamente ante los requerimientos que pudieran exigirse, entonces ¿sobre qué se fundan las consideraciones de obras musicales? ¿No es posible que si alguien en algún momento histórico no pueda distinguir dos objetos en su escucha, pero exista algo que los diferencie de alguna manera (como la producción sonora), constituya una diferencia estética para tal sujeto perceptor?

En el caso de que el perceptor obtuviese información acerca de las diferencias entre susodichas producciones sonoras que no fuesen estéticas (como el valor de mercado de tal conjunto de eventos sonoros, o documentación histórica), parece que no tendría lugar esta problemática. Se trata entonces de preguntarnos acerca del tipo de escucha a mantener ante las diversas producciones sonoras. Pero bajo el supuesto de que nadie, ni siquiera el más experto, distinguiera entre esos dos conjuntos de sonidos, ¿podemos hablar de diferencias estéticas? Si no es posible la distinción, entonces tiene que haber algo que constituya una propiedad estética y que esté más allá de la escucha de tipo puro defendida por Dodd, y, por ello, que sea una propiedad de esos conjuntos de eventos

sonoros, que determine el tipo normativo y no sea traducible a propiedades puramente acústicas: el proceso de ejecución.

Asimismo, podría ser el caso de que alguien percibiese en algún momento una diferencia estética entre ambos objetos artísticos «a simple vista». De ser así, aceptar tal hipótesis supondría una diferencia estética respecto de dos conjuntos de eventos sonoros idénticos (al menos idénticos a la escucha pura). En este aspecto hay que diferenciar entre lo que el perceptor de una producción sonora *puede hacer* y lo que *puede aprender a hacer*. En el estudio de la experiencia musical también hay que distinguir entre los sujetos que escuchan: se puede educar o entrenar la escucha, y dependiendo del caso, tal escucha revelará una u otra información. Esta posibilidad constituye una diferencia estética para el sujeto perceptor; y aunque no se tenga la información suficiente para diferenciar dos tipos de conjuntos de eventos sonoros, tanto el saber que existe alguna diferencia entre ellos como el saber que no existe ninguna diferencia acústica en el caso del PTS potencia el entrenamiento requerido para averiguarlo en un futuro, evidencia la posibilidad de poder aprender a diferenciar dichos objetos y afecta a la escucha, aún siendo lo más pura posible. Podemos concluir aquí, parafraseando a Goodman²⁹, que *gracias a una información que no proviene de ninguna escucha actual o pasada de unos conjuntos de eventos sonoros, la escucha actual puede tener, sobre escuchas futuras, una influencia distinta de la que tendría si careciera de dicha información*. Pues como declara Goodman: «disponer de mejor información nos permite discriminar mejor»³⁰.

Pero demos por hecho que todo este planteamiento del PTS, asumido en la hipótesis ontológica de Dodd, es efectivamente posible. El uso del PTS como superinstrumento musical sigue requiriendo la ejecución musical, por lo que parece dar menos problemas a la práctica musical tradicional. Se podría pensar la sustitución de instrumentos estándar (o su combinación) por sintetizadores tímbricos perfectos como una evolución de los instrumentos musicales, como los medios de los instrumentistas del futuro. De esta manera, el PTS no supondría *el fin del arte musical* en cuanto una de las artes escénicas. En el caso en que fueran posibles los fraseos tal y como la técnica original

²⁹ N. Goodman, *Los lenguajes del arte...*, p. 103.

³⁰ *Ibid.*, p. 108.

requeriría, y la producción y proyección sonoras fuesen las adecuadas, parece que aún no hay motivos convincentes para no considerar una interpretación musical apropiada a una ejecución en un PTS o conjunto de ellos. Por ende, la herramienta teórica principal del sonicismo tímbrico no tiene que considerarse incompatible necesariamente con las exigencias del ejecucionismo.

REFLEXIÓN FINAL

El PTS y la ejecución musical son compatibles, pero demos un último paso más. Pongamos por caso que desde un estudio musical se realiza una ejecución que puede ser retransmitida holográficamente y que tal retransmisión, además, es indistinguible de la percepción que se tendría en el recinto donde propiamente se realiza la ejecución. Denominemos a este evento «holoconcierto»³¹. Pensemos que en esta situación, un grupo de amigos desea escuchar música en directo y uno de los componentes recomienda asistir al holoconcierto, sucediendo que otro componente se queja de que no es, en efecto, *música en directo*. ¿Cuál es el problema? ¿Qué motiva su queja? El hecho de que la ejecución no se produce en ese lugar, la imposibilidad de interacción real, la intersubjetividad intangible, la irrelevancia del contexto y de los límites significativos para con la ejecución, incluso puede que la diferencia de temperatura y de humedad, etc., en el que se encuentra el público respecto de la ejecución musical que en parte se está escuchando y viendo, etc. Esto es: no están implantados en la realidad ejecutiva musical. Nuevamente descubrimos que la ejecutividad de la música es un componente ontológico de la realidad musical.

³¹ Michael Austin Stackpole; Darko Macan, «El Proyecto Fantasma», Barcelona, Planeta DeAgostini, 2001, p. 25.

BIBLIOGRAFÍA

AUSTIN, John Langshaw. *How to Do Things with Words*. Oxford: Clarendon Press, 1962.

CONILL SANCHO, Jesús Marcial. «¿Filosofía práctica como filosofía primera?». En *La Filosofía primera*. Ildefonso Murillo (editor). Madrid: Diálogo filosófico, 2012, pp. 53-65.

CORREIA DE JESUS LOPES, António Manuel. *O valor de um Bach autêntico. Um estudo sobre o conceito de autenticidade na execução de obras musicais*. Lisboa: Tesis doctoral presentada en la Facultad de Letras de la Universidad de Lisboa. 2008.

COSTAS, Carlos-José. *FALLA: Cincuenta años del «Retablo»*. Cádiz: Ediciones de la Caja de Ahorros de Cádiz, 1973.

DAVIES, Stephen. «Musical works and orchestral color». *British Journal of Aesthetics*. 48 (2008), pp. 363-375.

DODD, Julian. «Musical Works as eternal types». *British Journal of Aesthetics*. 40 (2000), pp. 424-440.

DODD, Julian. *Works of Music: An Essay in Ontology*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

DODD, Julian. «Confessions of an Unrepentant Timbral Sonicist». *British Journal of Aesthetics*. 50 (2010), pp. 33-52.

DUNN, Robert. «Nuevas fronteras de la materia». *National Geographic España*, (mayo 2013), pp. 58-67.

«Entrevista a Jordi Savall». *XLSEMANAL* (julio de 2007).

FRÁPOLLI, María José. «Enunciado». En: *Compendio de lógica, argumentación y retórica*. Luis Vega y Paula Olmos (editores). Madrid: Trotta. 2011.

FRIED, Michael. «Arte y Objetualidad». Madrid: Visor/La balsa de la medusa. 2004.

GOODMAN, Nelson. *Los lenguajes del arte. Una aproximación a la teoría de los símbolos*. Madrid: Paidós Estética, 2010.

- HAUSER, Arnold. *Sociología del arte*. Barcelona: Labor/Punto Omega, 1977.
- KANIA, Andrew. «The Philosophy of Music». En: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Edward N. Zalta (editor principal). Disponible en la URL: <http://plato.stanford.edu/entries/music> (último acceso: febrero de 2019). 2012.
- KRIPKE, Saul Aaron. *Wittgenstein a propósito de reglas y lenguaje privado. Una exposición elemental*. Madrid: Tecnos, 1982.
- LA RUBIA, Leopoldo. «El nihilismo de las *Doce reglas para una Nueva Academia* (1957) de Ad Reinhardt y la clausura de la representación. La transición de la Abstracción pictórica (Expresionismo abstracto) a la Abstracción postpictórica y al Minimalismo» (en prensa). Disponible en la URL: <https://abstraccionygeometria.files.wordpress.com/2009/04/doce-reglas-para-una-nueva-academia-versic3b3n-corregida2.pdf> (último acceso: marzo de 2019). 2013.
- ORTEGA Y GASSET, José. «Vida como ejecución (el ser ejecutivo)». En: *Obras completas*. Madrid: Taurus, 2008.
- SCHAEFFER, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Música, 1988.
- STACKPOLE, Michael Austin; MACAN, Darko. «El Proyecto Fantasma». En: *Ala X El escuadrón rebelde*. Randy Stradley (editor). Barcelona: Planeta DeAgostini. 2001.
- STRAVINSKI, Ígor. *Poética musical*. Barcelona: Acantilado, 2008.