



Artículo / Artigo / Article

“Musicología musical”: la música y el sonido como medios de investigación crítica

Jorge David García Castilla, Universidad Nacional Autónoma de México,
Ciudad de México, México
jorge.croma@gmail.com

Resumen

La musicología es un campo de investigación diverso. A partir de la llamada Nueva Musicología, esta diversidad se vio amplificada ante a los cuestionamientos que el pensamiento posmoderno trajo consigo sobre la subjetividad y la percepción humana. Sin embargo, a pesar de la diversidad de perspectivas musicológicas que surgieron en las últimas décadas del siglo pasado, los fundamentos científicos y logocéntricos de la musicología no se vieron cuestionados: la palabra siguió siendo el principal medio de expresión de esta disciplina, y sus preguntas y metodologías siguieron respondiendo a la lógica epistemológica que domina en las ciencias sociales.

En este artículo exploraremos tres campos de investigación que conciben la música no sólo como un objeto de estudio, sino también como una forma de conocimiento distinta de la palabra. A partir de ello, al final del artículo propondremos una noción propia de “musicología musical”.

Palabras clave: musicología crítica, antropología de la música, investigación artística, paisaje sonoro

“Musicologia musical”: música e som como um meio de investigação crítica

Resumo

A Musicologia é um campo diversificado de pesquisa. A partir da chamada Nova Musicologia, essa diversidade foi amplificado face aos questionamentos que o pensamento pós-moderno trouxe sobre a subjetividade e percepção humana. No entanto, apesar das diversas perspectivas musicológicas que surgiram nas últimas décadas do século passado, os fundamentos científicos e logocêntricos da musicologia não foram questionados: a palavra permaneceu o principal meio de expressão desta disciplina, e a suas perguntas e metodologias continuaram a responder à lógica epistemológica que domina as ciências sociais.



Los trabajos publicados en esta revista están bajo la licencia Creative Commons Atribución- NoComercial 2.5 Argentina

Este artigo irá explorar três áreas de investigação que veem a música não só como um objeto de estudo, mas também como uma forma distinta de conhecimento distinta da palavra. No final do artigo proponho uma noção própria de “musicologia musical”.

Palavras-chave: musicologia crítica, antropologia da música, pesquisa artística, paisagem sonora

“Musical Musicology”: Music and Sound as Means of Critical Research

Abstract

Musicology is a diverse field of research. From the so-called New Musicology, this diversity was amplified from the questions that postmodern thought brought on subjectivity and human perception. However, despite the diversity of musicological perspectives that emerged in the last decades of the 20th century, scientists and logocentric principles of musicology were not questioned: the word remained the main means of expression of this discipline, and questions and methodologies of the field continued to respond to the epistemological logic that dominates in the social sciences.

This article will explore three areas of research that conceive music not only as a research object, but also as a different form of knowledge. At the end of the article we will propose a specific notion of "musical musicology."

Keywords: Critical musicology, anthropology of music, artistic research, soundscape studies

Fecha de recepción / Data de recepção / Received: septiembre 2016

Fecha de aceptación / Data de aceitação / Acceptance date: diciembre 2016

Fecha de publicación / Data de publicação / Release date: febrero 2017



La musicología es un campo que se constituye de una amplia diversidad de perspectivas sobre la definición del objeto de su estudio y sobre las metodologías y enfoques de investigación que se consideran válidos para dicha disciplina. Entendida a grandes rasgos como *la ciencia que estudia los fenómenos relacionados con la música*, la musicología es tratada por algunos autores como una disciplina humanista que se vincula a la antropología, a la sociología y a los estudios culturales, mientras que otros la conciben como una rama de la historiografía, y hay también quienes defienden que debería enfocarse primordialmente a la teoría musical y al estudio de obras musicales.

Para ilustrar las diferencias que se suelen encontrar entre las posturas de algunos de los estudiosos más reconocidos de este campo, podemos comparar la visión de Jacques Chailley, quien alguna vez afirmara que “no es musicología lo que no aporta *trabajo nuevo y de primera mano a partir de fuentes*” (1991: 25), contra la noción más humanista de Joseph Kerman, quien llegó a decir que “una obra de arte difiere en su naturaleza de un documento de archivo”, y que “tratar a la música como algo distinto al arte es deshumanizarla e incluso deshumanizarnos a nosotros mismos” (1965: 69). Diferencias como estas son las que llevaron a Claude Palisca a aseverar que “el estudio de la música es, entre todas las artes, el más difícil de circunscribir en una disciplina”, de modo que “es más fácil identificar a los musicólogos que definir a la musicología” (1982: 15).

Si entre autores como Chailley, Kerman y Palisca, quienes escribieron sus textos más conocidos entre las décadas de 1960 y 1980, había ya bastantes controversias sobre el significado, la función y el enfoque metodológico de la musicología, hacia mediados de la década de 1980 la situación se hizo aún más compleja. En resonancia con el movimiento intelectual que desde la filosofía y la crítica cultural se asoció con el concepto de *posmodernidad*, varios autores se dedicaron en aquella época a replantear los fundamentos del trabajo musicológico. Con la intención de deconstruir una serie de nociones que durante siglos habían sido asumidas como incuestionables –por ejemplo la que considera que las mujeres no figuran en la historia de la música, la que da por sentado que los “grandes” compositores son figuras excepcionales cuya fama es resultado de su genialidad, o la que sólo concibe el análisis musical a partir de la estructura, y acaso de la contextualización histórica de las “obras maestras”–, la llamada *Nueva Musicología* logró sacudir algunas de las premisas sobre las que se sustentaba hasta entonces la investigación musicológica. Los trabajos de Susan McClary (1991), Phillip Brett (1983) y Jonathan Kramer (1988), entre muchos otros, dan cuenta de ello.

No obstante, aunque la Nueva Musicología dio lugar a discusiones que removieron las bases de un modelo estructuralista y positivista de la academia musical, los aspectos que en general no se pusieron en tela de juicio son el enfoque científico y el tipo de lenguaje que este campo disciplinar utiliza en sus pesquisas. Incluso en la actualidad, en un momento en el que la disciplina musicológica se ha diversificado considerablemente y ha profundizado en las preguntas que se hiciera a lo largo del siglo pasado, todavía no parece haber mayor intención de que sus fundamentos más centrales, aquellos que pretenden hacer de la musicología una “ciencia

en su justo derecho”, sean en el fondo cuestionados. Esto tiene que ver con el señalamiento que el sociólogo portugués Boaventura de Sousa Santos hace sobre la teoría crítica posmoderna, cuando nos dice que dicha teoría no ha sido aún capaz de dar solución a los problemas que denuncia: “las condiciones que provocaron la crisis de la teoría crítica moderna”, plantea Santos, “aún no se han convertido en las condiciones para superar la crisis” (1998: 221). Volviendo al campo musicológico, para que esta superación fuera posible sería necesario no sólo cambiar el eje de la discusión sobre cómo entendemos la música, sino también los criterios y principios científicos desde los cuales entablamos dicha discusión.

De acuerdo con Boaventura de Sousa, “no podemos permanecer satisfechos con el mero hecho de pensar alternativas. Necesitamos un pensamiento alternativo de alternativas” (1998: 221). En respuesta a tales provocaciones, este artículo pretende contribuir al ejercicio de *imaginar un pensamiento alternativo sobre las alternativas musicológicas*. Concretamente, nos centraremos en reflexionar sobre los alcances epistemológicos que tendría el hecho de reconocer a la música misma, en su calidad de expresión sonora distinta de la verbal, como un lenguaje desde el cual es posible pensar y postular discursos críticos. Concebir la música como un medio para la investigación en el mismo derecho –aunque no con la misma naturaleza– que la palabra implicaría, según lo que argumentaremos en las páginas siguientes, un giro radical en la propia definición de los estudios musicales: la música pasaría de ser el *objeto* a investigar, para convertirse en el *medio* a través del cual es posible estudiar tanto la música misma como también otro tipo de objetos y fenómenos.

Aunque el objetivo que nos motiva es ambicioso, y aunque dijimos ya que todavía falta remover algunos de los fundamentos más centrales de la musicología, no estamos solos en esta tarea. Por el contrario, hoy en día existen diversas iniciativas que defienden, desde distintos enfoques pero con objetivos hasta cierto punto similares, la idea de que la música (y, como veremos, también el sonido en general) puede ser un espacio *desde el cual* comprender aspectos relevantes de nuestro mundo. De modo que en los siguientes tres apartados hablaremos de algunos campos de investigación que en las últimas décadas han explorado asuntos similares a los que nos interesan, para terminar, en el último apartado, proponiendo una serie de apuntes preliminares sobre lo que podríamos caracterizar como una “musicología musical” que considere la música y el sonido como medios de investigación crítica.

Del objeto al evento... del sonido a su efecto

Comenzaremos aludiendo a dos perspectivas que fueron pioneras en el estudio del sonido, la escucha y la música como aspectos centrales de la experiencia humana. Hablaremos primeramente de la *música concreta* que Pierre Schaeffer inaugurara hacia la década de 1950, y en segundo lugar nos referiremos a la tradición del *paisaje sonoro* que Murray Schafer propulsara hacia la década de 1970. En los siguientes párrafos destacaremos los conceptos y problemáticas que cada una de estas perspectivas plantea para nuestra discusión, y posteriormente revisaremos algunas propuestas que, haciendo una síntesis de aquellas, nos ofrecen herramientas potentes para valorar la música y el sonido como medios de generación y transmisión de conocimiento.

Fue en 1948 cuando el compositor francés Pierre Schaeffer acuñó el concepto de *música concreta*, con el que hacía referencia a un nuevo tipo de composición que no se basa más en partituras, instrumentos tradicionales y demás elementos del lenguaje musical occidental, sino en sonidos provenientes de cualquier clase de fuente. Lo que esta nueva concepción compositiva pretendía, de acuerdo con el mismo Schaeffer, era “recoger el concreto sonoro de dondequiera que procediera y abstraer de él los valores musicales que contenía en potencia” (2003: 23). En otras palabras, de lo que se trataba era de crear música a partir de los sonidos que existían en el mundo y que a través de la tecnología podían ser grabados, manipulados, reproducidos e incluso sintetizados¹, y no de una hoja en blanco y un código musical preestablecido. Aunque debemos señalar que el propio compositor abandonó este término una década después de haberlo concebido, la noción de música concreta tuvo un fuerte impacto entre los compositores de aquella época², al punto de que se considera como el punto de partida de un nuevo paradigma musical que se caracteriza, entre muchas otras cosas, por hacer uso de herramientas tecnológicas y por componer a partir de los sonidos en general, y no exclusivamente a partir de aquéllos que convencionalmente se asumen como “musicales”.

¿Por qué es importante hablar de la música concreta en el contexto del presente artículo? Porque en su afán por generar una nueva concepción compositiva, dio lugar a una forma novedosa de comprender la relación del ser humano con el sonido. Esto es algo que se entiende mejor cuando se revisa el famoso *Traite des objets musicaux* (*Tratado de los objetos musicales*), publicado por Schaeffer en 1966, en el que se sintetizan y actualizan las investigaciones que él y sus colegas desarrollaron desde hacía cerca de dos décadas. A grandes rasgos, el tratado gira en torno al concepto de *objeto sonoro*, entendido como un sonido que se escucha a partir de sus características intrínsecas (timbre, duración, frecuencia, etc.), y no de las remisiones que este pueda generar hacia fenómenos u objetos externos (Schaeffer 2003: 164). Si bien el mismo Schaeffer confiesa que su propuesta “es más fácil de enunciar que de poner en práctica” (2003: 164), lo importante a destacar es el debate que plantea respecto al papel que tiene la escucha como un medio para conocer y dar sentido al mundo. Concretamente, en dicho texto se analizan cuatro niveles de escucha (oír, escuchar, entender y comprender), los cuales parten del estímulo meramente perceptivo (oír) hasta llegar a una dimensión en la que el acto de escuchar da lugar a complejos procesos interpretativos (comprender). No es el espacio para ahondar en las ideas que Schaeffer desarrolla en el tratado mencionado, pero conviene subrayar dos aspectos del mismo: en primer lugar, las discusiones psicológica, filosófica y acústica que ofrece sobre la dimensión

¹ Es común que se contraponga la música concreta con la música electrónica, asignando a la primera el trabajo con sonidos grabados y a la segunda la generación de sonidos sintéticos. Aunque esta distinción corresponde a un nivel con las consideraciones del propio Schaeffer, existe otro nivel discursivo en el que la música concreta ya no se refiere solamente a la técnica de composición a partir de registros sonoros, sino en general a un nuevo paradigma compositivo que abarca a todo tipo de música acusmática.

² A este respecto, conviene recordar que en 1951 Schaeffer echó a andar, junto con el ingeniero Jacques Poullin y el compositor Pierre Henry, el Grupo de Investigación de Música Concreta (GRMC, por sus siglas en francés), al que se acercaron compositores como Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez y Iannis Xenakis, entre muchos otros, quienes años después serían protagonistas de la experimentación musical con medios electrónicos. Cabe agregar que este grupo se disolvió en 1958, a partir de una serie de diferencias entre sus miembros, y que a partir de entonces Schaeffer conformó el conocido Grupo de Investigaciones musicales (GRM).

cognitiva de la escucha, y en segundo lugar el hecho de que la teoría que plantea es en buena medida resultado, y pretende además ser propulsora, de investigaciones propiamente musicales que se desarrollan a través del sonido.

Esta intención de hacer dialogar las discusiones teóricas con la exploración artística fue compartida por el compositor e investigador canadiense Murray Schafer, quien hacia 1977 publicó un libro que constituyó una nueva apuesta por transformar la manera en la que nos relacionamos con lo sonoro. *The Tuning of the World* era el título de aquel texto, y su argumento principal se puede resumir en la siguiente pregunta: “¿cuál es la relación del hombre con los sonidos de su entorno, y qué sucede cuando dichos sonidos cambian?” (Schafer 1993-94: 3-4)³. Con el objetivo de responder a dicha interrogante, este libro ofrece una serie de categorías que permiten ubicar las distintas funciones que el sonido tiene en la sociedad. Esto se evidencia en los conceptos de *tonalidad*, *señal* y *marca sonora*, con los que se distinguen los sonidos “de fondo” respecto a aquéllos que destacan captando nuestra atención, así como de aquéllos que dotan de identidad a un entorno sonoro determinado. De manera muy general, podemos decir que el propósito de Schafer era generar una herramienta para combatir la contaminación auditiva y fomentar la ecología acústica, sobre todo en un contexto profundamente marcado por los ruidos del desarrollo tecnológico, mismos que el canadiense consideraba nocivos por atentar contra el “sonido afinado” de la naturaleza.

¿Qué propuestas concretas plantea Schafer para el ambicioso objetivo de “afinar mundo”? Generar obras artísticas, proyectos de investigación, metodologías pedagógicas e iniciativas legislativas que sirvan al propósito común de generar una consciencia acústica. En sus palabras, “los estudios de paisaje sonoro se sitúan en las fronteras entre la ciencia, la sociedad y las artes” (1993-94: 20), y sólo en ese triunvirato es posible comprender el objetivo íntegro de los mismos. Si bien es cierto que este aspecto interdisciplinario no es necesariamente retomado por quienes ven en el paisaje sonoro un asunto meramente compositivo, también es verdad que tal concepto ha sido retomado por investigadores, activistas y profesionales de distintos campos. El urbanismo, por ejemplo, ha sido un terreno especialmente fértil tanto para la aplicación como para el desarrollo teórico de los estudios schafarianos⁴. Otras disciplinas que también han tomado provecho de aquéllos son la psicología, las ciencias ambientales, la medicina y la pedagogía, solo por mencionar algunas⁵. ¿Qué nos dice todo esto? Que las investigaciones

³ Esta y todas las citas que aparecen en un idioma diferente del de la referencia bibliográfica, fueron traducidas por el autor. En los casos en los que se está citando una referencia que es en sí misma traducción de otra, esto queda claro en el apartado bibliográfico.

⁴ Un centro de investigación que ha sido particularmente fértil en la aplicación de los principios del paisaje sonoro al urbanismo es el Centro de Investigación sobre el Espacio Sonoro y el Entorno Urbano (CRESSON), perteneciente a la Escuela Nacional de Arquitectura de Grenoble, Francia. Desde 1979 hasta la fecha, este centro ha generado una cantidad sumamente significativa de trabajos sobre el entorno sonoro. Aunque el trabajo del CRESSON no se inscribe dentro de la misma tradición académica que liderara Murray Schafer, es evidente el impacto que las aportaciones del compositor canadiense tienen para dicho centro. No es fortuito que éste haya sido creado un par de años después de que se publicara *La afinación del mundo*.

⁵ Para tener una idea de la diversidad de aplicaciones que los estudios del paisaje sonoro tienen, basta mirar los contenidos de los catorce números publicados de la revista *Soundscape: The Journal of Acoustic Ecology* (el contenido de todos los números puede consultarse en la siguiente página: <http://wfae.net/journal>).

acústicas iniciadas por Schafer han sido un intento contundente por concebir el sonido, tanto aquel que se escucha directamente en el entorno como el que producimos con fines estéticos, como una vía para generar distintas clases de conocimiento. Esto se entiende mejor con la siguiente cita de Agostino Di Scipio:

Algunas veces decimos simplemente que la música es una “forma de conocimiento”. Yo prefiero replantear esa afirmación de la siguiente manera: tanto la producción sonora como la escucha creativas implican aspectos de comprensión y de sensibilidad humanas que son únicos en un contexto social amplio, y que contribuyen, desde su propia y peculiar manera, al potencial social que compartimos (2013-14: 10).

Tanto las investigaciones de Schaeffer sobre el objeto sonoro, como las que Schafer desarrollara a propósito del paisaje sonoro, coinciden en abrir espacios de diálogo entre los estudios musicales y otros campos del saber humano, bajo la idea de que la escucha y la producción de sonido son aspectos fundamentales de la experiencia humana. Asimismo, comparten la idea de que la escucha es una práctica cultural que implica procesos cognitivos de distinta índole. No obstante, así como comparten estas y otras afinidades, se distinguen también en su postura respecto a cómo concebir el fenómeno sonoro en tanto objeto de experiencia, de creatividad y de conocimiento, además de chocar en la forma en que se relaciona cada cual con el desarrollo tecnológico y particularmente con las tecnologías sonoras. Quizás el ejemplo más claro de estas diferencias se observa en el rechazo de Murray Schafer hacia el concepto de objeto sonoro, mismo que sustituye por el término de *evento sonoro*. Pues mientras la noción schaefferina de *objeto* explora lo sonoro abstrayéndolo del contexto en el que fue originalmente producido, el interés del canadiense es precisamente analizar el sonido en tanto *evento* que acontece en un espacio-tiempo determinado. Para este último, la escisión del fenómeno acústico respecto de su fuente da lugar a un estado de *esquizofonía* que nos impide comprender sus efectos sociales; para el primero, en cambio, es en dicha separación donde reside el principio de la *acusmática*, con todas las potencialidades creativas y cognitivas conlleva. Estas diferencias dan también lugar a una postura contrastante respecto al papel que se otorga a las tecnologías de grabación y edición de audio: Murray Schafer las utiliza como herramienta de documentación incapaz de sustituir al evento mismo, mientras que Pierre Schaeffer concibe las grabaciones y la edición de sonido como el objeto central de su trabajo investigativo.

Hasta aquí hemos hecho una breve caracterización de las posturas que Schaeffer y Schafer tenían a propósito de la relación entre el sonido, la tecnología y el conocimiento. Haría falta, sin embargo, hablar de las distintas posiciones de los artistas y/o teóricos que en las últimas décadas han dado continuidad a cada una de aquellas perspectivas. En el campo de los estudios y prácticas de la música concreta y el objeto sonoro, podríamos mencionar a Michel Chion (1999), Francois Bayle (2003) y Denis Smalley (1997), entre muchos otros que trabajaron de cerca con el autor del *Tratado de los objetos musicales*. Por su parte, en el ámbito de los estudios de ecología acústica y paisaje sonoro nombraremos a Hildegard Westerkamp (2007), Barry Truax (2008), Gary Ferrington (2001) y Henrik Karlsson (2000), quienes representan algunas de las vertientes en las que *La afinación del mundo* ha desembocado. Frente a la enorme de diversidad de propuestas que constituyen hoy en día cada uno de aquellos ámbitos, es evidente que no

podemos hablar de campos unificados, ni mucho menos de visiones consensuadas sobre la dimensión epistemológica del sonido. No obstante, aquello no impide valorar las discusiones que al respecto se han abierto en cada caso, y más aún las que han surgido ya no como continuidad del pensamiento particular de Pierre o de Murray, sino como síntesis y desarrollo de ambos.

Entre los varios casos que podríamos barajar a este último respecto, destacaré el trabajo del urbanista y musicólogo Jean François Augoyard, por considerarlo un puente particularmente útil para conducir nuestra discusión hacia el apartado siguiente. Específicamente me interesa traer a colación su manera de utilizar el concepto de *efecto sonoro*, mismo que fue propuesto, hacia la década de 1980, por el propio Augoyard junto con varios colaboradores del CRESSON (ver nota 3). En sus palabras, el concepto de efecto sonoro sirve para describir la “interacción entre el entorno sonoro físico, la dimensión socio-cultural del ambiente sonoro de una comunidad particular, y el ‘paisaje sonoro interno’ de cada individuo” (Augoyard y Torgue 2005: 9). Bajo la idea de que “tan pronto como un sonido es percibido de manera contextual, éste es inseparable de un efecto, por muy sutil que sea, e inseparable de una coloración particular que es consecuencia de actitudes y representaciones colectivas, así como de tratos individuales (11)”, el efecto sonoro se plantea como una herramienta analítica que puede ser utilizada para hacer mediciones acústicas, para estudiar situaciones sociales en las que el sonido tiene un rol preponderante, para diseñar sistemas de cartografía sonora, hacer intervenciones urbanas, crear instrumentos pedagógicos, entre otras muchas funciones. ¿Cómo funciona dicha herramienta? Haciendo analogías entre una larga serie de efectos de procesamiento sonoro (reverberación, *delay*, distorsión, etc.) y situaciones sociales específicas. A partir de crear pistas de audio y preguntarnos cómo se manifestaría una reverberación, una distorsión o un retraso en términos de comunicación o de política, es posible detectar aspectos de la sociedad que pasan desapercibidos para otros mecanismos de análisis.

“¿Qué resulta de un lugar cuando es percibido por el oído?” (Augoyard 1997: 207). Con esta interrogante, Augoyard invita a investigar a través de la escucha los distintos efectos que se generan en el contacto del ser humano con el espacio que habita. Pero su propuesta no es únicamente de orden teórico, sino que explora también el orden acústico que la composición sonora constituye. Un caso ilustrativo de ello es el proyecto titulado *Entorno sonoro y comunicación interpersonal* (Augoyard 1985), en el que se realiza una compleja estrategia etnográfica que combina la escucha, la grabación sonora y un análisis sociocultural basado en la noción de efecto sonoro, para investigar la relación entre la comunicación entre personas y el ambiente acústico del lugar en el que estas se encuentran. Escuchando las pistas de audio y revisando el análisis que de estas se hace en los reportes de investigación del proyecto⁶, nos damos cuenta de que efectivamente existe una estrecha vinculación entre el proceso de escucha, grabación y edición de audio, y las conclusiones que se redactan en los reportes. La composición sonora sirve entonces como una vía para vislumbrar relaciones sociales, para comprender la

⁶ Tanto los reportes de investigación como las pistas sonoras se encuentran disponibles en la siguiente página: <http://aau.archi.fr/contrat-de-recherche/environnement-sonore-et-communication-interpersonnelle/> [Consulta: 12 de noviembre de 2016].

realidad y resolver problemas concretos, y en ese sentido constituye un proceso epistemológico tan complejo y efectivo como el discurso verbal.

El trabajo de Augoyard no es un caso aislado. Basta revisar la planta de investigadores del mismo CRESSON para darnos cuenta de que existen decenas de proyectos similares al que describimos en el párrafo precedente (por ejemplo Atienza 2004; Chelkoff y Thibaud 1997; Amphoux 1996). Y existen, por supuesto, otros centros de investigación que trabajan generando teoría social a partir de la composición sonora⁷. Todo ello es una muestra de que los estudios del objeto y del paisaje sonoro tienen un amplio potencial de aplicación para los fines de construir conocimiento a través del sonido. Ciertamente, a la par de las propuestas que hemos comentado existe una amplísima producción artística que no necesariamente sigue propósitos como los que hemos señalado. Por razones de acotación no hemos hablado de asuntos tan relevantes como la *soundscape composition*, la *musique concrète instrumentale*, o los debates acalorados entre quienes defienden el potencial científico de tales perspectivas y quienes ven en ellas un terreno de interés estético. Si bien es importante decir que también en la producción artística cabría hablar de procesos epistemológicos que fueran de interés para nuestro objetivo, por ahora he preferido no abordar dicho terreno, pues éste constituye el tema central de nuestro tercer apartado. Por ahora, sin embargo, nos mantendremos en el terreno de las ciencias sociales al que los estudios de urbanismo nos han conducido, y pasaremos a revisar lo que los estudios antropológicos tienen por decir respecto a las preguntas y problemáticas que hemos abierto.

El oído etnográfico: de la antropología musical a la acustemología

La antropología y la música tienen una larga historia de convivencia. Desde finales del siglo XIX, cuando la musicología comparada sentaba las bases de lo que posteriormente sería la etnomusicología, antropólogos como Franz Boas impactaron el campo de los estudios musicales. Esto dio lugar a un importante desarrollo de líneas de investigación que analizan la relación de la música con la cultura. Ahora bien, aunque hace medio siglo que los etnomusicólogos o antropólogos de la música⁸ han venido repitiendo que las prácticas musicales manifiestan las estructuras sociales, y por ende son un medio para estudiar el comportamiento humano, es hasta fechas relativamente tempranas que se han puesto en cuestión algunas de las premisas de la antropología musical, concretamente aquella que considera relevantes solamente los sonidos que la cultura concibe como música, y la que asume que el análisis antropológico, independientemente de que verse sobre temas sonoros, únicamente puede producirse a través del

⁷ El caso más emblemático es el del *World Soundscape Project*, fundado por el propio Murray Schafer en 1975. Otro caso que me parece especialmente interesante para el tema que estamos tratando, es el del *Observatorio de Transformación Urbana del Sonido*, dirigido por el escultor español Josep Cerdà (ver Cerdà 2012).

⁸ Al día de hoy, no existe consenso sobre cuál es la diferencia entre la antropología de la música y la etnomusicología. Es común que estos términos se utilicen como sinónimos. El ejemplo más claro de ello es el libro de Alan Merriam, *Anthropology of Music* (1964), que utiliza ambos términos refiriéndose a lo mismo. En fechas más recientes, Carlos Reynoso da el mismo título de *Antropología de la Música* a un libro en dos volúmenes que revisa el desarrollo histórico de la etnomusicología (Reynoso 2007). Estos son sólo dos de los casos más conocidos que demuestran la ambigüedad existente entre ambos conceptos. Es por esa razón, y porque no considero que sea relevante generar distinciones tajantes al respecto, que seguiré la tradición de considerar la etnomusicología y la antropología de la música como términos intercambiables.

discurso verbal. Frente a estos supuestos, hablaremos a continuación de algunas líneas antropológicas que ofrecen alternativas conceptuales y metodológicas a las limitantes que hemos referido.

Hacia las décadas de 1960 y 1970, en los mismos años en los que personajes como Claude Lévi-Strauss (1978) y Clifford Geertz (1973) estaban transformando el marco general de la antropología, surgió una nueva generación de etnomusicólogos que replantearon los fundamentos de su disciplina. De especial relevancia es el trabajo de Alan Merriam, quien en 1964 publicó su *Anthropology of Music*, libro que defendía la necesidad de abandonar la concepción meramente formalista de los estudios musicales. Otro libro fundamental que se publicó en aquella época es el de John Blacking, *How Musical is Man?*, que se suele resumir en la multicitada frase que dice que “la música es sonido humanamente organizado” (Blacking 1973: 10). A los nombres de Blacking y Merriam podríamos sumar los de Bruno Nettl (1960), Alan Lomax (1968) y Mantle Hood (1971), todos ellos comprometidos con el desarrollo de una etnomusicología más comprensiva respecto al papel que la música juega al interior de las sociedades.

Si la generación de Merriam y Blacking había abierto una ventana hacia la comprensión de la música como una práctica cultural de gran relevancia para comprender los fenómenos sociales, las generaciones siguientes profundizarían en las ideas que sus antecesores formularon. Entre los rasgos novedosos de la antropología musical de las últimas décadas, se encuentra el de concebir la música ya no sólo como un fenómeno a estudiar, sino también como una *forma de conocimiento* capaz de nutrir a los estudios antropológicos desde una dimensión epistemológica distinta a la verbal. Ruth Finnegan, por ejemplo, considera que “el estudio de la música desemboca en problemas fundamentales dentro del pensamiento y la práctica de la antropología”, al punto de que existen casos en los que la música puede ser considerada como “la principal dimensión en la que formular el universo y ‘experimentar la realidad’: por así decirlo, una ‘epistemología musical’ en vez de lingüística” (2002: s/p). Otro aspecto relativamente novedoso de la antropología musical contemporánea es el de abandonar el estudio exclusivo de las prácticas musicales, para en cambio abarcar otro tipo de fenómenos sonoros que, sin ser concebidos como música, son igualmente significativos en términos culturales. Esto se ilustra en las palabras del etnomusicólogo mexicano Arturo Chamorro, quien hablando de la “nueva etnomusicología” nos dice que ésta escucha “la música socialmente organizada”, pero también “otros parámetros de consideración, incluyendo todo el universo audible no musical en donde se involucra la cultura y la sociedad” (2013: 12). Vemos entonces que la antropología musical se encuentra dando un giro que coincide en buena medida con lo que discutimos a propósito del objeto y el paisaje sonoros: se está generando una consciencia sobre el impacto que lo sonoro tiene en la cultura, así como sobre la posibilidad de hacer del sonido una herramienta de investigación y no sólo un objeto de estudio.

Hay que observar, sin embargo, que a pesar del reconocimiento que antropólogos como aquéllos hacen sobre la dimensión epistemológica de la música y el sonido, sus análisis siguen estando, en la mayoría de los casos, anclados en un discurso construido sobre palabras y sostenido por marcos teóricos igualmente verbales. A este respecto, un caso particularmente

interesante para nuestro análisis es el del antropólogo estadounidense Steven Feld, quien se reconoce como uno de los primeros académicos en utilizar el concepto de *antropología del sonido*⁹, así como por haber acuñado un concepto adicional que resulta de suma utilidad para la presente discusión. A raíz de su trabajo etnográfico con las comunidades Kaluli en la selva tropical de Papúa Nueva Guinea, desarrolló la noción de *acustemología*, con la que se refiere a una conjunción de la acústica con la epistemología que sirve para “teorizar el sonido como una forma de conocimiento” (2015: 12). Para entender mejor la propuesta de este antropólogo, veamos a continuación una explicación más desarrollada de dicho término:

La acustemología une la acústica a la epistemología para investigar el sonido y la escucha como un conocimiento-en-acción: un conocimiento-con y conocimiento-a-través de lo audible. La acustemología, por ende, no invoca una noción de epistemología en el sentido formal de construir proposiciones metafísicas o trascendentales alrededor de nociones de “verdad” [...]. En vez de ello, involucra los aspectos relacionales de la producción de conocimiento” (2015:12).

La cita precedente nos deja ver que para Feld la acustemología implica no sólo un énfasis en el nivel cognitivo de la escucha, sino también una intención de cuestionar los fundamentos generales del proceso epistemológico. Con base en la ontología relacional, Feld propone que “uno no ‘adquiere’ simplemente conocimiento, sino que uno llega a conocer a través de un proceso acumulativo e interactivo de participación y reflexión” (2015: 13-14). Es así que, a partir de desarrollar una herramienta analítica que ponga la música, el sonido y la escucha al centro del debate cultural, busca replantear la manera en la que generamos conocimiento de cualquier otra índole. Esto resulta de suma importancia para el tema que nos atañe, pues sugiere que la pregunta por las “epistemologías acústicas” no sólo es de relevancia para los estudios musicales, sino para las ciencias sociales y el conocimiento humano en general.

No obstante, pese a que ya ha quedado clara la pertinencia que la acustemología tiene para nuestra discusión, no hemos resuelto todavía qué propone Feld para abolir en la práctica, y no solamente en la teoría, la exclusividad discursiva de la palabra. Necesitamos, para ello, considerar un aspecto adicional de su trabajo, que es el hecho de que además de escribir textos antropológicos, Steven Feld es un artista/investigador que utiliza el sonido como un medio para profundizar en sus reflexiones. De hecho, una influencia crucial para su trabajo son los estudios del paisaje sonoro. Veamos lo que al respecto nos dice el antropólogo:

La obra de Schafer y sus colegas es extensa y estimulante, y alentó el escrutinio antropológico y etnomusicológico mediante estudios de campo bien documentados.

Con esto en mente, durante mi primera investigación de los *bosavi* en los años setenta, elaboré la idea de una etnografía del sonido, o estudio del sonido como un sistema simbólico acultural, para poder relacionar la importancia de la ecología acústica y, en

⁹ En una entrevista realizada por Donald Brenneis para la revista *American Ethnologist*, Feld comenta que, siendo alumno de Alan Merriam, escribió un texto para su clase en la utilizó por primera vez el término referido: “el primer artículo que escribí para él en 1972 fue una respuesta a ese libro [se refiere a *The Anthropology of Music*]; el artículo se llamaba ‘The Anthropology of Sound’, y comenzaba con dos enunciados retóricos: ¿Qué podemos decir acerca de una antropología del sonido?; ¿Qué podríamos decir sobre la idea de concebir etnografías que sean grabaciones de audio?” (Feld y Brenneis 2004: 463).

particular, el estudio del paisaje sonoro de la selva húmeda tropical con la musicalidad y la poética de los lamentos y las canciones vocales bosavi (Feld 2013: 220-221).

Debemos aclarar que la relación de Feld con los estudios de paisaje sonoro es en parte conflictiva. Como él mismo señala, “la acustemología escribe acompañada, pero al mismo tiempo en contra de la ‘ecología acústica’” (2015: 14). Esto debido a que considera que las investigaciones schafferianas “separan artificialmente los entornos sónicos de la omnipresencia de la invención humana” (2013: 221); mientras que a Murray Schafer le preocupa la contaminación acústica que las acciones humanas generan en el entorno, Steven Feld afirma que dicho entorno es resultado de nuestras acciones y no puede ser pensado aparte de ellas: “los paisajes sonoros, en no menor medida que los paisajes visuales, no son tan solo exteriores físicos que rodean la actividad humana en el espacio o que están aparte de ésta”, sino que “son percibidos e interpretados por actores humanos que les prestan atención para forjar su lugar en el mundo y a través de éste” (2013: 221). Pero a pesar de las diferencias existentes entre ambas perspectivas, lo que tenemos aquí, lejos de ser un obstáculo argumentativo, es un ejemplo de diálogo interdisciplinar que muestra la expansión que los asuntos sonoros están teniendo en distintos campos: una asimilación crítica del trabajo de unos por parte de otros, una muestra del intercambio fructífero que ha permitido que los estudios sonoros se fortalezcan.

A lo largo de su carrera, Steven Feld ha grabado diversos discos, varios de los cuales fueron concebidos como investigaciones etnográficas de orden sonoro (por ejemplo, Feld 1991 y 2001, Feld y Scaldaferrri 2013). Esto lo ha llevado a experimentar con diversos formatos, estrategias de grabación, circuitos de distribución y estéticas musicales, además de haberlo impulsado a crear su propia compañía discográfica (Voxlox). Tanta es la importancia que Feld asigna al trabajo de etnografía sonora, que ha llegado a afirmar que “mientras la grabadora de sonido no sea presentada y enseñada como un medio tecnológico con potenciales creativos y analíticos, que requiere de procesos artesanales de edición y articulación análogos a los que se realizan en el trabajo escrito, poco ocurrirá que sea de interés para la antropología del sonido” (Feld y Brenneis 2004: 471).

No es difícil suponer que el trabajo de Feld ha tenido resonancia en otros investigadores (Levack Drever 2002, Meintjes 2009 y Hirschkind 2006)¹⁰. Asimismo, es un importante precedente para algunos campos de estudio de reciente surgimiento, como es el caso de los *Sound Studies* (Stern 2012, Pinch y Bijsterveld 2011). Dentro de los investigadores vinculados a esta última línea, merece una mención especial el etnomusicólogo Veit Erlmann, quien escribe, en la introducción de un libro que se ha vuelto una referencia bastante conocida sobre asuntos similares a los que estamos tratando (*Hearing Cultures*, Erlmann 2004), dos preguntas que resumen el legado antropológico de Feld: “¿cómo sería un oído etnográfico y cómo sonaría?”; “¿existen métodos para documentar, analizar e interpretar los sonidos en el momento mismo en el que surgen, desaparecen y rebotan como ecos en un abismo?” (Erlmann 2004: 16). A partir de desentrañar cuestiones como estas, Erlmann sugiere que la antropología debería dejar de

¹⁰ Para una revisión panorámica sobre el impacto que las ideas de Feld han tenido en la antropología, se recomienda el artículo *Soundscape: Toward a Sounded Anthropology* (Samuels et al. 2010).

aproximarse a los sentidos –particularmente al de la escucha– “únicamente como un ‘texto’ más que puede ser leído” (2004: 2), para pasar a entenderlos como un medio para acceder a “nuevas formas de conocer una cultura y de adquirir una comprensión más profunda de cómo los miembros de una sociedad se relacionan unos con otros” (2004: 3). La música, y en general las diferentes manifestaciones culturales del sonido, representan para él un espacio desde el cual cuestionar la primacía que la visión y la palabra tienen en la sociedad, y en ese sentido no hace más que reforzar el argumento de que el sonido puede ser pensado como un medio capaz de generar conocimiento.

Llegados a este punto, es momento de dar un paso atrás en nuestra discusión para virar nuestra mirada hacia una dirección diferente. Si bien el hecho de que disciplinas como la etnomusicología dejen de atender el problema exclusivo de la música, para, en cambio, ampliar su espectro hacia otros tipos de sonido, es un avance fundamental que requiere seguirse fomentando, no por ello deja de ser necesario atender los asuntos propiamente musicales. Es por ello que en el siguiente apartado abordaremos el tema de la investigación artística, mismo que ofrecerá una mirada complementaria respecto a lo que hasta aquí hemos venido exponiendo.

Aportaciones epistemológicas de la investigación artística

La *investigación artística* es un campo relativamente joven, cuya característica principal, según algunos de sus teóricos más conocidos en habla hispana, “es el papel de la práctica artística en la formulación y solución de problemas de investigación” (López Cano y San Cristóbal 2014: 32). A diferencia de las perspectivas que comentamos en los apartados previos, la investigación artística se interesa no tanto por el sonido en general, como por la música entendida como práctica de arte, y más específicamente por los trabajos de investigación musical que se desarrollan en entornos académicos. Es por ello que la considero un elemento sustancial para completar el rompecabezas que habrá de llevarnos, si es que tenemos éxito, a la concepción y caracterización de una musicología que conciba el arte musical como medio investigativo.

Una idea que subyace a la investigación artística es que “los artistas poseen un conocimiento altamente especializado” (Coessens *et al.* 2009: 170), es decir, que las prácticas de arte no sólo requieren del desarrollo de habilidades psicomotrices y de una alta sensibilidad y capacidad intuitiva, sino que también implican procesos cognitivos que pueden ser equiparables, al menos en términos de complejidad, con los que ocurren en el ámbito de la ciencia. De modo que los procesos de indagación, estudio y creación que normalmente ocurren en el arte pueden ser pensados como formas de investigación en su propio derecho, sin que necesariamente tengan que ser sistematizados o transmitidos verbalmente. Si estamos de acuerdo, habría que preguntarnos cuál es el sentido de hablar de investigación artística, siendo que todo arte puede ser pensado como un proceso investigativo sin necesidad de que existan conceptos que le otorguen dicha cualidad. Responderemos a ello señalando que el conocimiento artístico, por muy complejo que sea, no necesariamente puede ser transmitido como tal, sino que se proyecta en expresiones, obras y acciones que los receptores valoran como productos estéticos, y no como fenómenos cognitivos que contribuyan a la generación de saberes compartidos. De ahí que algunos consideren que la función primordial de la investigación artística es “explicitar este

enorme tesoro de conocimientos y habilidades que se encuentran implícitos en el arte, abriendo así la posibilidad de mejorar su comprensión y fomentar que sea utilizado por otras personas” (Coessens *et al.* 2009: 171).

¿Qué implica explicitar un conocimiento que se encuentra implícito en el arte? ¿En qué se distingue una investigación que se concibe como artística respecto a cualquier otro tipo de trabajo académico capaz de describir, analizar y reflexionar sobre obras y prácticas creativas? ¿Cuál es, en el fondo, la necesidad de transmitir los saberes artísticos en tanto tales, cuando podríamos contentarnos con asumir su función de producir experiencias estéticas? A todas estas interrogantes podríamos contestar, si se quiere de manera evasiva, que carecemos de respuestas consensuadas: la verdadera aportación de este campo investigativo es todavía la de generar cuestionamientos, sin que tengamos aún maneras convincentes de resolver los problemas que plantea. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que la investigación artística no nació como una disciplina filosófica enfocada en resolver problemas de teoría epistemológica, sino como reacción a necesidades concretas que se viven en las escuelas de arte. Tal como señalan López Cano y San Cristóbal, esta se planteó, al menos en Europa, como “un nuevo paradigma de investigación-creación llamado a transformar profundamente los modos de enseñanza superior en arte”, como un modelo educativo en el que “la práctica artística encuentra su tono y voz dentro de los sistemas institucionales de educación y gestión del conocimiento, así como también dentro de los planes y programas de estudio a nivel superior” (2014: 26). Esto corresponde con la aseveración de Henk Borgdorff de que “la investigación artística incorpora los intereses de la práctica y de la academia” (2010: 54), pero de un modo particular, a saber, cuidando que la práctica “no sea únicamente el producto de la investigación, sino también su vehículo metodológico” (Borgdorff 2010: 46). Tenemos entonces que, pese a la falta de consensos y de respuestas convincentes, existe un cierto acuerdo en considerar la investigación artística como un campo académico que tiene por prioridad generar alternativas metodológicas para las investigaciones que se generan en las escuelas de arte, específicamente para aquéllas en las que los artistas pretenden hacer de su práctica el medio para generar conocimiento.

Son varias las condiciones que favorecen el desarrollo de este tipo de enfoques. Por un lado está la apertura que las artes y ciencias en general están teniendo hacia la interdisciplina. Otra condición altamente favorable es el abanico de posibilidades discursivas y comunicativas que el desarrollo tecnológico ha traído consigo; no es fortuito que los proyectos de investigación artística suelen utilizar herramientas multimedia y hacer uso de los recursos informativos que ofrece el internet, además de aprovechar esta misma red global para difundir sus trabajos a lo largo del planeta. Aunado a ello, otra causa del crecimiento que la investigación-creación ha tenido en los últimos años es la homologación que los criterios de evaluación académica están teniendo en muchos países. En México, por ejemplo, las escuelas de arte están teniendo que adaptar sus sistemas evaluativos a las exigencias que instituciones como la Secretaría de Educación Pública o el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología determinan, muchas veces sin hacer distinción entre las necesidades inherentes de las prácticas creativas y las que rigen en otro tipo de ámbitos. Esto puede ser, ciertamente, problemático, tal como señala John Croft a propósito de la investigación musical: “al reducir la cualidad y originalidad musical a

mecanismos de innovación que se sometan al lenguaje de la investigación, perdemos completamente de vista a las primeras” (2015: 10). Problemáticas similares podríamos desprender del uso exacerbado de medios tecnológicos, así como de la pérdida de identidad discursiva que la interdisciplina puede provocar. Es evidente que no estamos en un terreno fácil, y por ello es importante no limitarnos a los discursos celebratorios que suelen surgir a propósito del tema que nos ocupa (por ejemplo Haseman 2006; Schacher 2013).

Pero a pesar de tales advertencias, debemos admitir que en las últimas décadas han surgido diversos congresos, revistas, instituciones y bases de datos que hoy en día nos permiten hablar de una comunidad internacional de artistas-investigadores. Del *Orpheus Instituut* al *Research Catalog*, del *Journal for Artistic Research* al *SHARE Academic Network*, son varios los proyectos dirigidos a producir herramientas metodológicas, a generar espacios de difusión y a consolidar un campo interdisciplinar que reúne artistas, docentes e investigadores de diversas áreas y de distintos lugares del mundo. Igualmente importante es el hecho de que varios conservatorios y escuelas de arte se encuentran explorando las potencialidades de esta propuesta, y de que existe ya un cuerpo de trabajos de titulación que aplican, cada cual a su manera, la idea de hacer de la práctica artística un medio para realizar investigación académica (sólo a manera de ejemplos, ver Magraner 2013; Östersjö 2008; Smith 2009). Asimismo, tenemos ya un conjunto de textos y/o compendios que, sin llegar a constituir un canon bibliográfico, se han vuelto referencias comunes cuando se habla de estos asuntos (López Cano y San Cristóbal 2014; Biggs y Karlsson 2010; Wilson y Ruiten 2013). Todo ello me lleva a sugerir que, aunque es verdad que “la investigación-creación dista mucho de ser ese novedoso paradigma prometido” y que “por el momento se trata de una serie de prácticas muy disímiles” (López Cano 2015: s/p), no por ello deja de ser un terreno altamente productivo que parece tener una larga historia por delante.

Pero detengámonos un momento y preguntémosnos de qué manera se relaciona todo aquello con los fines que motivan el artículo que estamos leyendo. Pues aunque resulta evidente que existe un fuerte vínculo entre la investigación artística y el objetivo principal de nuestro texto, hay también una diferencia fundamental que no debemos perder de vista: mientras que la llamada investigación-creación está dirigida, al menos de manera prioritaria, a diseñar herramientas metodológicas que sirvan a los artistas para hacer de su práctica un medio para crear conocimiento que retroalmente a la propia práctica, el interés de este escrito radica en concebir la música como un vehículo para crear argumentos musicológicos, es decir, no para producir *discurso* musical del que puedan desprenderse saberes determinados, sino para generar *metadiscurso* que explique, problematice y discuta críticamente asuntos que trascienden su propia naturaleza discursiva. Aunque no pretendemos hacer distinciones tajantes respecto a estos dos niveles de discurso, sí es importante reconocer la diferencia de enfoques que existe, en este caso, entre los músicos teóricos y los prácticos. No es lo mismo concebir el discurso musical como un medio para generar teoría musicológica, que concebir la práctica musical como un acto creativo que, aunque es capaz de generar distintos tipos de conocimiento, no por ello deja de asumir sus atributos estéticos con todo lo que éstos implican a nivel epistemológico.

¿Qué es exactamente lo que los atributos estéticos implican en términos epistemológicos, y qué implicaría en esos mismos términos hablar de una “musicología musical” que respondiera a otra clase de criterios? Si bien dijimos antes que la investigación artística no necesariamente requiere explicarse a sí misma a través de teorías del conocimiento, los objetivos que nos mueven nos exigen revisar un par de consideraciones sobre el tipo de saberes que esta genera.

La primera consideración tiene que ver con la naturaleza de los contenidos artísticos. A este respecto traeremos a colación las ideas del filósofo John Rajchman, quien propone que “existe un pensamiento visual, o un pensamiento espacial”, a través del cual el artista “piensa a través del acto de dibujar” (en Wilson y Ruiten 2013: 128). Si coincidimos con Rajchman, hemos de suponer que el “pensamiento visual” es cualitativamente distinto del que corresponde a los procesos racionales. Es, en palabras de Borgdorff, “un componente experiencial que no puede ser expresado lingüísticamente de manera eficiente” (Borgdorff 2010: 47). De ahí que este último autor considere a la investigación artística como “la articulación de contenidos irreflexivos y no-conceptuales que se insertan en experiencias estéticas, que se activan en prácticas creativas y se materializan en productos artísticos” (Borgdorff 2010: 59). Aunque está de más decir que este tipo de experiencias no excluye los contenidos conceptuales y reflexivos, y aunque en el contexto de una investigación determinada los “pensamientos visuales” puedan articularse con conocimiento de naturaleza científica, hay en el arte una dimensión que desborda el pensamiento racional, dimensión que para autores como Borgdorff es necesario priorizar para que podamos hablar de una nueva propuesta investigativa: “cuando hablamos de integrar la investigación en el dominio del arte, deberíamos pensar no tanto en incorporar nuevas prácticas a dicho dominio, como en impulsar y canalizar las energías que de entrada residen en éste” (Borgdorff y Schuijjer 2010: 15).

Por otra parte, nuestra segunda consideración está enfocada en una particularidad de la música, a saber, el hecho de que esta constituye un “arte temporal” cuya naturaleza es netamente performativa. No discutiremos ahora si los soportes de representación y registro (partituras, discos compactos, etc.) pueden ser en sí mismos considerados como música, sino que nos conformaremos con decir que la experiencia musical, incluso cuando se basa en la lectura de partituras o en la escucha de productos fonográficos, se despliega en una línea temporal y sólo en ésta es posible su existencia. Henrik Frisk y Henrik Karlsson aseveran que “el hecho de que en la música la *acción* tenga lugar en y a través del tiempo real [...], la convierte en un candidato interesante, si bien difícil para la investigación artística” (Frisk y Karlsson 2011: 278). Así pues, el investigador que responda a este enfoque requiere, “para tener acceso a cualquier información que pueda estar oculta en sus propiedades temporales”, “resistir a la tentación de investigar representaciones atemporales de la obra tales como partituras, manuscritos, transcripciones, etc.” (Frisk y Karlsson 2011: 278). De ahí que perspectiva epistemológica que subyace a este tipo de investigación, al enfatizar los aspectos performativos de la música, contrasta con los enfoques musicológicos que priorizan el estudio de partituras y documentos históricos. Por supuesto que existen también otras formas de abordar la musicología, tal como los estudios de performance han venido a demostrar (ver Auslander 2006; Small 1999), pero no por ello deja de haber un

fuerte contraste entre lo que la investigación artística subraya como objeto relevante de análisis y lo que ocurre con frecuencia en los estudios musicológicos.

Finalmente, un tercer aspecto a considerar es el contexto en el que conocimiento se comparte, es decir, la comunidad específica en la que los saberes musicales circulan. Un mismo contenido musical puede ser leído en cierto contexto como objeto de arte, y por ende detonar procesos epistemológicos irreflexivos y no-conceptuales, y en otro contexto puede ser interpretado como objeto discursivo que desemboca en conocimientos científicos. Por evidente que parezca, no debemos obviar el hecho de que los contenidos musicales no son inherentes a un determinado material sonoro, sino que se definen a partir de procesos relacionales. Esto significa que la diferencia entre la investigación artística y la musicología no sólo radica en una divergencia metodológica ni en una diferenciación de objetivos, sino también en los códigos particulares de los circuitos en los que cada una se desenvuelve. De ahí que la pregunta de si puede existir una *musicología musical* no depende sólo de cuestiones semióticas como la que distingue niveles discursivos; depende también de la disposición que los musicólogos tengamos, como parte que somos de una comunidad académica, para integrar en nuestra agenda esta clase de debates.

Apuntes preliminares para una musicología musical

Después de haber pasado por los tres apartados anteriores, en los que revisamos lo que los estudios del objeto y del paisaje sonoros, la antropología musical y la investigación artística tienen por decir al respecto de la comprensión de la música y el sonido como medios para generar conocimiento, es momento de abordar nuestra pregunta central: ¿cómo imaginar un pensamiento alternativo sobre las alternativas musicológicas, uno que conciba la música misma, en su calidad de expresión sonora distinta de la verbal, como un lenguaje desde el cual pensar y postular discursos críticos? Antes de contestar, debo advertir a los lectores que mi respuesta se limitará, tal como sugiere el título de este apartado, a una serie de apuntes preliminares que lejos estarán de tener un carácter desarrollado. De manera que nuestro propósito es más el de provocar e invitar a la reflexión, que el de ofrecer soluciones vastas a los problemas que hemos ido señalando.

Habiendo hecho tal aclaración, responderé finalmente a la cuestión que nos ocupa. Con ese fin, plantearé a continuación una serie de premisas que en su conjunto constituirán mi argumento resolutivo:

- La primera premisa es que la musicología ha venido trabajando con la música, asumiéndola como un medio discursivo capaz de generar conocimiento, desde hace varias décadas. La interpretación históricamente informada es un claro ejemplo de ello: ¿quién diría que el acto de transcribir e interpretar obras “antiguas”, de probar instrumentos históricos o de experimentar con distintos sistemas de ornamentación no son actividades que producen conocimiento musicológico? Sin embargo, pese a que ejercicios como los mencionados dan cuenta de un círculo virtuoso entre la práctica musical y la teoría, lo más común es que éstas se consideren como ámbitos claramente diferenciados. Incluso en los casos en los que intérprete y musicólogo encarnan a una

misma persona, ambos oficios siguen pensándose como momentos diferenciados del hacer musical. Los estudios musicológicos siguen concentrándose en la producción de libros, artículos y partituras, mientras la práctica musical sigue pensándose como independiente de la teoría. Lo que falta, por ende, no es tanto generar una consciencia musicológica sobre el nivel cognitivo de la práctica artística, sino generar herramientas metodológicas que favorezcan la integración de saberes diversos.

- La segunda premisa es que hoy en día resulta insostenible una definición meramente estructuralista de la música, siendo por ello necesario abrir la musicología hacia definiciones más comprensivas sobre el papel que la *performance* y el contexto sociocultural juegan en aquélla. Al mismo tiempo, resulta cada vez más inviable sostener oposiciones binarias como las que distinguen la música del sonido o del ruido; aunque es verdad que existen distintas formas de relacionarse con lo-que-suena, y aunque no todas presentan intenciones estéticas, en la medida en la que hablemos de escucha y significación cultural de fenómenos sonoros nos encontramos en un terreno relevante para nuestro campo. Basta considerar las propuestas analíticas de autores como Feld, Schaeffer y Augoyard, para darnos cuenta de que las categorías y problemáticas de la música y el sonido son mucho menos estables de lo que el discurso musicológico ha venido profesando: los *objetos musicales* pueden devenir en *efectos sonoros*, y el sonido de los entornos urbanos puede dar lugar a composiciones musicales.
- En este mismo tenor, colocaré como tercera premisa la idea de que resulta impertinente preguntarnos por el sentido o conocimiento que la música genera “por ella misma”, siendo que convenimos en que ésta significa únicamente a partir de contextos específicos. Es así que la cuestión de si el conocimiento musical tendría que ser “únicamente musical” para ser de interés musicológico, resulta sobrada cuando partimos de perspectivas que consideran que no hay experiencia humana, ni en el arte ni en otros ámbitos, que no se encuentre atravesada por muchos tipos de conocimiento que fenomenológicamente son indisociables. Esto me lleva a aclarar lo siguiente: aunque defiendo el argumento de que la musicología, a diferencia de la práctica musical, tiene una intención metadiscursiva y una pretensión de generar conocimiento crítico (es decir, que trascienda la descripción, que confronte posiciones y evalúe críticamente sus propias proposiciones), no considero que esto excluya otro tipo de niveles discursivos u otra clase de experiencias no-discursivas. La intención científica de la investigación musical puede perfectamente convivir con las intenciones estéticas, mientras que el sonido musical puede interactuar con expresiones visuales, corporales, verbales o de cualquier otro tipo.
- Como cuarta premisa, tenemos que las tecnologías digitales ofrecen una gran variedad de posibilidades discursivas, así como una gama igualmente variada de instrumentos para grabar, editar, producir y analizar música y sonido. Desde el papel que las grabadoras de audio juegan para la música concreta y el paisaje sonoro, hasta las plataformas multimedia que son usuales en los proyectos de investigación artística, podríamos enumerar un sinnúmero de situaciones en las que el desarrollo tecnológico ha servido para

contribuir a nuestra problemática. De ahí que la llamada “musicología musical” tiene un terreno fértil para explorar en lo que atañe a este tipo de herramientas.

- Una quinta proposición es la que colocábamos hacia el final del tercer apartado, a saber, que el trabajo musicológico sólo puede ser reconocido como tal en la medida en la que exista un contexto que le otorgue dicha calidad y una comunidad que lo interprete de esa manera. Por esa razón, la investigación que se pretenda plantear bajo estos términos, tendría que interpelar, dialogar y confrontar sus ideas con quienes constituyen este campo disciplinar.
- Finalmente, cerraremos esta lista de premisas con la que debería ser la más obvia de todas: para hablar de “musicología musical” habría que explorar el potencial discursivo de la música, aunque entendiéndola en el amplio sentido que hemos sugerido. El hecho es que no basta con generar discusiones teóricas acerca del sentido y cualidades comunicativas de la expresión sonora; es necesario confrontar dichas discusiones con la exploración de estrategias metodológicas que hagan de la música, del sonido y de la escucha medios efectivos para investigar problemas concretos.

Con estas seis proposiciones queda delineado un perfil musicológico que corresponde con lo que en este escrito defiendo. No obstante, queda pendiente la cuestión de si existen hoy en día proyectos de investigación que coincidan con los criterios señalados. De no haber casos ilustrativos, estaríamos construyendo castillos en el aire; pero de haberlos, estaríamos mostrando que es posible transformar la manera en la que se suele concebir la musicología como ejercicio discursivo meramente verbal. Como puede suponerse, no he llegado hasta este punto para irnos con las manos vacías. De modo que cerraré con dos ejemplos representativos de la perspectiva musicológica que he venido caracterizando.

Comienzo señalando el trabajo del musicólogo británico Philip Tagg, particularmente su proyecto audiovisual titulado *Musematic Edutainment Productions*. Este consiste en una larga serie de videos didácticos en los que analiza asuntos vinculados con la música popular y/o la cultura de entretenimiento. Como el propio Tagg comenta a propósito de uno de estos videos, en el que se hace un análisis semiótico de la rúbrica musical de la compañía Intel (Tagg 2007-8), por este medio “es posible ‘explicar’ en cuatro minutos lo que tomaría media hora explicar verbalmente y muchos días escribir de manera seria” (Tagg 2006: 3); pero más allá del ahorro de tiempo, este tipo de videos permite mezclar distintas clases de discurso (verbal, musical, visual), escuchar al mismo tiempo en que se están planteando los problemas de investigación y, sobre todo, argumentar a partir de elementos no verbales. Esto de manera que los discursos audiovisuales, lejos de ser recursos meramente complementarios de la investigación musicológica, son aspectos medulares de la misma:

De hecho, las aburridas partes de texto serían virtualmente incomprensibles sin las diversas sustituciones y yuxtaposiciones de música e imagen [...]. Me atrevería incluso a sostener que la presentación de análisis sobre el uso de la música en los modernos medios de comunicación debería, especialmente en contextos pedagógicos, partir de metatextos contradictorios y complementarios que utilicen los sistemas simbólicos intrínsecos al

objeto de análisis (Tagg 2006: 5).

Aunque no nos detendremos por ahora en analizar con detalle la propuesta metodológica que estamos comentando, quisiera destacar la idea, implícita en la cita anterior, de que la musicología debería generar contextos pedagógicos que utilicen sistemas simbólicos intrínsecos al objeto de análisis. Esto se relaciona estrechamente con la intención recurrente de Tagg de generar conocimiento musicológico que sea útil, comprensible e interesante para personas que no se dedican profesionalmente a la música (ver Tagg 2013). Paradójicamente, en el esfuerzo por crear mecanismos de comunicación con personas no-músicas (*non-musos*, en terminología taggiana), este investigador ha requerido integrar la-música-misma (junto con el video y otros recursos multimedia) como elemento central de su discurso. Pero al mismo tiempo, esta necesidad pedagógica lo ha llevado a implementar metodologías de investigación que trascienden el objetivo de comunicarse con el otro, para adentrarse en el propósito de construir argumentos, problemas y estrategias analíticas que sólo desde el entramado audiovisual pueden ser concebidas.

Como segundo caso mencionaré un proyecto de investigación titulado *Music Experiment 21* (ME21), mismo que está siendo actualmente desarrollado bajo la coordinación del pianista y musicólogo Paulo de Assis. A grandes rasgos, este proyecto consiste en un laboratorio interdisciplinario en el que se exploran nuevos modelos de performance musical, bajo la idea de que el término *interpretación* debería ser sustituido por el de *experimentación*, con todo lo que dicha sustitución implica en términos epistemológicos, metodológicos e incluso ontológicos. Es importante decir que el ME21 se inscribe explícitamente dentro del marco de la investigación artística: está adscrito al *Orpheus Instituut* (que, como dijimos antes, es una de las instituciones representativas de la investigación artística a nivel internacional), además de que varios de los colaboradores del proyecto han publicado textos relacionados con la investigación-creación (De Assis 2015; Schwab 2013); de hecho, en la propia descripción que aparece en su sitio de internet se dice explícitamente que el ME21 constituye un “proyecto de investigación artística que investiga nuevos modos de interpretación de obras musicales”¹¹.

Ahora bien, pese a que dijimos ya que la investigación artística, al menos desde la definición que de ella hacen autores como Borgdorff y López Cano, se distingue de la “musicología musical” por no tener un objetivo prioritariamente teórico o metadiscursivo, el ME21 tiene ciertas peculiaridades que me llevan a considerarlo un caso ejemplar de mi propuesta. Por una parte, no es una investigación individual que se inscriba en un contexto estudiantil; es más bien una suerte de “matriz investigativa” de la que han surgido decenas de textos académicos, grabaciones musicales, programas de concierto, páginas de internet y laboratorios de experimentación performática. Por otra parte, el ME21 no tiene por objetivo resolver problemas específicos vinculados a la práctica musical de un único compositor o instrumentista, sino que tiene por propósito contribuir a los estudios *sobre* la música,

¹¹ Esto se lee en la siguiente página: <https://musicexperiment21.eu/about/> [Consulta: 12 de noviembre de 2016]. Cabe decir que un rasgo fundamental del ME21 es que tiene un riguroso sistema de documentación, y que mucha de ésta se encuentra disponible en Internet.

ciertamente *a través de la música misma*, pero sin perder por ello la dimensión metadiscursiva que implica la generación de teorías y metodologías aplicables a casos diversos. Por último, si dijimos ya que un criterio determinante para considerar a un proyecto como musicológico es la pertenencia a una comunidad, es relevante tener en cuenta que el *Music Experiment 21* se ha presentado en foros académicos de orden musicológico y tiene entre sus miembros a musicólogos activos, comenzando por su propio coordinador.

Con estas dos propuestas musicológicas queda ejemplificado el perfil investigativo que caracterizamos en párrafos previos. Obviamente, estos casos resultan todavía excepcionales frente a la norma de nuestro campo, pero no por ello dejan de ser sintomáticos de una creciente atención hacia las posibilidades discursivas que la música y el sonido están teniendo en los últimos años. Si miramos la cantidad de programas académicos, líneas de investigación, congresos, publicaciones e incluso disciplinas nuevas que recientemente han surgido, tanto en el ámbito de las ciencias como en el de las artes y las humanidades, en torno a temas afines a los que discutimos en este texto, no es exagerado suponer que lo-que-suena ha despertado un interés de magnitudes crecientes, lo que entre otras cosas ha traído por consecuencia que se analicen y debatan sus efectos cognitivos y su capacidad para generar vínculos sociales. Así las cosas, no debería sorprendernos que musicólogos como Philip Tagg y Paolo de Assis estén explorando lo concerniente a la participación de la musicología en dicho debate. Y sin querer caer en discursos celebratorios ni mucho menos en afanes proféticos, debo decir que tampoco me sorprendería que en el futuro cercano aumenten considerablemente este tipo de aproximaciones.

El reto, a mi parecer, es saber aprovechar las coyunturas académicas y las discusiones colegiadas para extraer de ellas herramientas epistemológicas, tanto teóricas como metodológicas, que sean útiles a la construcción de una sociedad más “afinada”: una que genere no sólo “pensamiento alternativo de alternativas”, sino también una sensibilidad, un sentido de percepción y una capacidad discursiva alternativas a las que dominan en la actualidad. He aquí un propósito para el cual la musicología, de saber escuchar, dialogar y adaptarse a los cambios culturales, tendría mucho que aportar en los años siguientes.

Bibliografía

- Amphoux, Pascal. 1996. *Au seuil de l'audible*. Grenoble: CRESSON. Disponible: <http://aau.archi.fr/contrat-de-recherche/au-seuil-de-laudible/> [Consulta: 12 de noviembre de 2016].
- Atienza, Ricardo. 2004. *L'identité sonore de Madrid*. Grenoble: CRESSON. Disponible en: <http://aau.archi.fr/cresson/cres-s-o-u-n-d/lidentite-sonore-de-madrid-audio/> [Consulta: 24 de enero de 2017].
- Augoyard, Jean François. 1985. *Environnement sonore et communication interpersonnelle*. Grenoble: CRESSON. Disponible en: <http://aau.archi.fr/contrat-de-recherche/environnement-sonore-et-communication-interpersonnelle/> [Consulta: 12 de noviembre de 2016].
- _____. 1997. “La sonorización antropológica del lugar”. En Amerlinck, M. J. (comp.), *Hacia*

- una antropología arquitectónica*, 205-219. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Augoyard, Jean Francois y Henry Torgue. 2005. *Sonic Experience. A Guide to Everyday Sounds*. McGill: Queen's University Press.
- Auslander, Philip. 2006. "Musical Personae". *The Drama Review* 50 (1): 100-119. Universidad de Nueva York e Instituto Tecnológico de Massachusetts.
- Bayle, François. 2003. "Principes d'acousmatique". Disponible en: <http://www.magison.org/recherche.html> [Consulta: 24 de enero de 2017].
- Biggs, Michael y Henrik Karlsson (eds.). 2010. *The Routledge Companion to Research in the Arts*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Blacking, John. 1973. *How Musical is Man?* Washington: University of Washington Press.
- Borgdorff, Henk. 2010. "The Production of Knowledge in Artistic Research". En Biggs, Michael and Henrik Karlsson (eds.), *The Routledge Companion to Research in the Arts*, pp. 44-63. Londres y Nueva York: Routledge.
- Borgdorff, Henk y Michiel Schuijjer. 2010. "Research in the Conservatoire. Exploring the Middle Ground". *Dissonance* 110: 14-19. Disponible en: http://www.dissonance.ch/en/archive/main_articles/1/abstract/en [Consulta: 24 de enero de 2017].
- Brett, Philip (comp.). 1983. *Benjamin Britten: Peter Grimes*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cerdà, Josep. 2012. "Observatorio de la transformación urbana del sonido: La ciudad como texto, derivas, mapas y cartografía sonora". *Arte y políticas de identidad* 7: 143-162. Disponible en: <http://revistas.um.es/api/article/view/174011/147861> [Consulta: 24 de enero de 2017].
- Chailley, Jacques. 1991. *Compendio de Musicología*. Madrid: Alianza Música.
- Chamorro Escalante, Jorge Arturo. 2013. "La nueva etnomusicología: el estudio del entorno sonoro y los sustitutos del lenguaje verbal". En de la Garza, María Luisa y Cicerón Aguilar (coords.), *La música como diálogo intercultural. Actas del Primer Encuentro de Etnomusicología*, pp. 11-31. Tuxtla Gutiérrez: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
- Chelkoff, Grégoire y Jean-Paul Thibaud. 1997. *Ambiances sus la ville*. Grenoble: CRESSON. Disponible en: <http://aau.archi.fr/cresson/cres-s-o-u-n-d/ambiances-sous-la-ville-audio/> [Consulta: 24 de enero de 2017].
- Chion, Michel. 1999. *El sonido: cine, música, literatura*. Barcelona: Paidós.
- Coessens, Kathleen, Darla Crispin, and Anne Douglas. 2009. *The Artistic Turn: a Manifesto*. Ghent: Colofon.
- Croft, John. 2015. "Composition is Not Research". *Tempo* 69: 6-11.
- De Assis, Paulo (ed.). 2015. *Experimental Affinities in Music. Orpheus Institute Series*. Leuven: Leuven University Press.
- Di Scipio, Agostino. 2013-14. "Sound Object? Sound Event! Ideologies of Sound and the Biopolitics of Music". *Soundscape. The Journal of Acoustic Ecology* 13 (1): 10-14.
- Erlmann, Veit. 2004. "But What of the Ethnographic Ear? Anthropology, Sound and the Senses".

- En *Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening and Modernity*, pp. 1-20. Oxford: Berg.
- Feld, Steven. 2013. "Una acustemología de la selva tropical". *Revista colombiana de antropología* 49 (1): 217-239.
- _____. 2015. "Acoustemology". En Novak, David y Matt Sakakeeny (eds.), *Keywords in Sound*, pp. 12-21. EUA: Duke University Press.
- Feld Steven y Donald Brenneis. 2004. "Doing Anthropology in Sound". *American Ethnologist* 41 (4): 461-74.
- Ferrington, Gary. 2001. "Teaching Acoustic Ecology: An International Overview". *Soundscape. The Journal of Acoustic Ecology* 2 (2): 21-24.
- Finnegan, Ruth. 2002. "¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo". *Revista Transcultural de Música* 6. Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/224/por-que-estudiar-la-musica-reflexiones-de-una-antropologa-desde-el-campo> [Consulta: 24 de enero de 2017].
- Frisk, Henrik y Henrik Karlsson. 2011. "Time and Interaction: Research Through Non-visual Arts and Media". En Biggs, Michael and Henrik Karlsson (eds.), *The Routledge Companion to Research in the Arts*, pp. 277-292. Londres y Nueva York: Routledge.
- Geertz, Clifford. 1973. *The Interpretation of Cultures*. Nueva York: Basic Books.
- Haseman, Brad. 2006. "A Manifesto for Performative Research." *Media International Australia Incorporating Culture and Policy* 118: 98-106.
- Hirschkind, Charles. 2006. *The Ethical Soundscape: Cassette Sermons and Islamic Counterpublics*. New York: Columbia University Press.
- Hood, Mantle. 1971. *The Ethnomusicologist*. Nueva York : McGraw-Hill.
- Karlsson, Henrik. 2000. "The Acoustic Environment as a Public Domain". *Soundscape. The Journal of Acoustic Ecology* 1 (2): 10-13.
- Kerman, Joseph. 1965. "A Profile for American Musicology". *Journal of the American Musicological Society* 18 (1): 61-69.
- Kramer, Jonathan. 1988. *The Time of Music*. Nueva York: Schirmer Books.
- Levack Drever 2002. "Soundscape Composition: the Convergence of Ethnography and Acousmatic Music". *Organised Sound* 7 (1): 21-27.
- Lévi-Strauss, Claude. 1978. *Myth and Meaning*. Londres: Routledge.
- Lomax, Alan. 1968. *Folk Song Style and Culture*. New Brunswick: Transaction Publishers.
- López Cano, Rubén. 2015. "Educar para la investigación-creación: áreas de trabajo, tipos de conocimiento y problemas de implementación". *A Contratiempo* 25. Disponible en: <http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-25/articulos/educar-para-la-investigacin-creacin-reas-de-trabajo-tipos-de-conocimiento-y-problemas-de-implementac.html> [Consulta: 24 de enero de 2017].
- López Cano, Rubén y Úrsula San Cristóbal. 2014. *Investigación artística en música: problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: ed. Independiente.
- Magraner, Carles. 2013. "Método procesal y coherencias entre la experiencia y la nueva propuesta interpretativa: una investigación artística (auto)etnográfica en torno a un programa de concierto y grabación discográfica de ensaladas de Mateo Flecha y Bartolomé

- Cárceles”. Tesis doctoral. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia. Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/29752> [Consulta: 12 de noviembre de 2016].
- McClary, Susan. 1991. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. University of Minnesota Press.
- Meintjes, Louise. 2009. “The Politics of the Recording Studio: A Case Study from South Africa”. Cook, Nicholas *et al.* (eds.), *The Cambridge Companion to Recorded Music*, pp. 84-97. Cambridge: Cambridge University Press.
- Merriam, Alan. 1964. *The Anthropology of Music*. Illinois: Northwestern University Press.
- Nettl, Bruno. 1960. *An Introduction to Folk Music in the United States*. Detroit: Wayne State University Press.
- Östersjö, Stefan. 2008. “Shut up ‘n’ Play!: Negotiating the Musical Work”. Malmö: Malmö Academy of Music. Disponible en: <http://www.lu.se/lup/publication/759bb8db-ccf3-4e9c-8d7d-dea74fcc3f28>. [Consulta: 12 de noviembre de 2012].
- Palisca, Claude. 1982. “Reflections on Musical Scholarship in the 1960s”. En Kern Holoman, D. y Claude Palisca, *Musicology in the 1980s*, pp. 15-30. Nueva York: Da Capo Press.
- Pinch, Trevor y Karin Bijsterveld. 2011. *The Oxford Handbook of Sound Studies*. Nueva York: Oxford University Press.
- Reynoso, Carlos. 2007. *Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización. Vol.1: Teorías de la simplicidad*. Buenos Aires: SB.
- Samuels, David W. *et al.* 2010. “Soundscapes: Toward a Sounded Anthropology”. *Annual Review of Anthropology* 39: 329–45.
- Santos, Boaventura de Sousa. 1998. “¿Por qué es tan difícil construir una teoría crítica?”. *Zona Abierta* 82-83: 219-229.
- Schacher, Jan. 2013. “An Exercise in Freedom. Researching Bodily Performance in Electronic Music”. *L’ESMuC digital. Revista de L’Escola Superior de Música de Catalunya* 21. http://www.esmuc.eu/esmuc_digital/Esmuc-digital/Revistes/Numero-21-octubre-2013/Espai-de-recerca. [Consulta: 24 de enero de 2017].
- Schaeffer, Pierre. 2003 [1966]. *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Música.
- Schafer, Murray. 1993-94 [1977]. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester: Destiny Books.
- Schwab, Michael (ed.). 2013. *Experimental Systems. Future Knowledge in Artistic Research*. Orpheus Institute Series. Leuven: Leuven University Press.
- Small, Christopher. 1999. “El musicar: un ritual en el espacio social”. *Revista transcultural de música* 4. <http://www.sibetrans.com/trans/article/252/el-muscar-un-ritual-en-el-espacio-social>. [Consulta: 24 de enero de 2017].
- Smalley, Denis. 1997. “Spectromorphology: Explaining Sound-shapes”. *Organized Sound* 2 (2): 107-126.
- Smith, Robert. 2009. “Basso Continuo Realization on the Cello and Viol”. Proyecto de Master, Amsterdam: Conservatorio de Amsterdam. Disponible en: http://baroquebass.com/index.php?option=com_content&view=article&id=21. [Consulta: 12 de noviembre de 2016].

- Sterne, Jonathan. 2012. "Sonic Imaginations". *The Sound Studies Reader*, pp. 1-17. Oxon: Routledge.
- Tagg, Philip. 2006. "La película del libro de la música. Sobre la necesidad de repensar las maneras de explicar el significado musical". Ponencia durante el *Séptimo congreso de la IASPM-AL*, La Habana. Disponible en: <http://www.tagg.org/xpdfs/Habana06v1.pdf> [Consulta: 12 de noviembre de 2016].
- Tagg, Philip. 2007-8. *Intel Inside Analysis*. Musematic Edutainment Pictures. Disponible en: http://tagg.org/Clips/HTML5/IntelInside0811_VP8.webm [Consulta: 12 de noviembre de 2016].
- Tagg, Philip. 2013. *Music's Meanings. A Modern Musicology for Non-Musos*. Nueva York y Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press.
- Truax, Barry. 2008. "Soundscape Composition as Global Music: Electroacoustic Music as Soundscape". *Organised Sound* 13 (2): 103-109.
- Westerkamp, Hildegard. 2007. "Soundwalking". Disponible en: <https://www.sfu.ca/~westerka/writings%20page/articles%20pages/soundwalking.html> [Consulta: 24 de enero de 2017].
- Wilson, Mick y Schelte van Ruiten (eds). 2013. *SHARE. Handbook for Artistic Research Education*. Amsterdam, Dublin, Gottenburg: SHARE Network.

Discografía

- Feld, Steven. 1991. *Voices of the Rainforest: A Day in the Life of the Kaluli People*. CD. The World series, Mickey Hart (ed). Boston: Rykodisc.
- _____. 2001. *Rainforest Soundwalks: Ambiences of Bosavi, Papua New Guinea*. CD. Santa Fe, NM: Earhear.
- _____. 2012. "I Suoni dell'Albero". Composición de paisaje sonoro en CD, contenida en: Scaldaferrri, Nicola y Steven Feld (eds.), *I Suoni dell'albero: il Maggio di San Giuliano ad Accettura*. Udine: Nota/GEOS.

Páginas de internet

- Centre de Recherche sur l'Espace Sonore et l'environnement urbain: <http://aau.archi.fr/cresson/>.
- Music Experiment 21: <https://musicexperiment21.eu/>
- Soundscape: The Journal of Acoustic Ecology: <http://wfae.net/journal/>.



Biografía / Biografia / Biography

Jorge David García Castilla es licenciado en Composición Musical por el Conservatorio de las Rosas, maestro y doctor en Musicología por el Posgrado en Música de la UNAM. Su trabajo musicológico está enfocado en el estudio de las nuevas corrientes de investigación musical,

particularmente aquellas que exploran el potencial de la música como un lenguaje generador de sentido. Esto ha derivado en la incursión en diversos enfoques musicológicos y etnomusicológicos interdisciplinarios, como son la semiología musical, la sociología de la música y la investigación artística. Además de sus actividades como investigador, mantiene una constante actividad docente. Actualmente imparte seminarios en la Universidad Nacional Autónoma de México y en la Escuela Nacional de Antropología e Historia, además de realizar talleres y cursos en instituciones independientes. Aunado a ello, mantiene también una frecuente actividad como compositor y, como tal, ha colaborado en diversos proyectos de teatro, danza y cine.

Cómo citar / Como citar / How to cite

García Castilla, Jorge David. 2017. ““Musicología musical”: la música y el sonido como medios de investigación crítica”. *El oído pensante* 5 (1). <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [Consulta: FECHA].