



methaodos.revista de ciencias sociales

E-ISSN: 2340-8413

coordinador@methaodos.org

Universidad Rey Juan Carlos
España

Tanaka, Rieko

Las experiencias del sonido: la visión de los músicos experimentales sobre la música
folclórica en la sociedad moderna

methaodos.revista de ciencias sociales, vol. 4, núm. 2, 2016, pp. 291-302

Universidad Rey Juan Carlos
Madrid, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=441548188007>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Las experiencias del sonido: la visión de los músicos experimentales sobre la música folclórica en la sociedad moderna

Sound experiences: the vision of experimental musician on the folkloric music in modern society

Rieko Tanaka

Waseda University, Tokio, Japón
tanaka.rieko@aoni.waseda.jp

Recibido: 04-7-2016

Aceptado: 22-09-2016



Resumen

Este trabajo inicia su desarrollo teórico en la influencia de la música folclórica en los compositores de la música clásica. Para este propósito tomamos como ejemplo a los compositores y músicos de origen húngaro Béla Bartók, Zoltán Kodály. Éstos músicos son considerados en este trabajo como los antepasados más inmediatos de los músicos experimentales norteamericanos. Sobre todo, por la pasión e influencia de la música folclórica. En el presente texto se toman como exponentes de la música experimental norteamericana a los músicos John Cage, Lou Harrison y Carl Ruggles. Las obras de estos músicos serán consideradas en este trabajo como experiencias del sonido. En estos compositores analizaremos el concepto de música como experiencia, sensación, emoción, tiempo y origen. Rasgos que son compartidos por la música folclórica y por la música experimental. Sin olvidar en este trabajo, y en sus consideraciones finales, la relación entre el músico, la creación, la sociedad y el arte.

Palabras clave: música folclórica, música experimental, sonido, experiencia, arte.

Abstract

This work begins narrating how folk music has always been a remnant in the influence on classical composers. It makes special mention of origin Hungarian musicians Bela Bartok, Zoltan Kodaly. This Musicians are considerate in this work as the most immediate ancestors of an experimental musicians northamericans, because both are influenced by their passion for folk music. We select as musicians principals exponents of American experimental music to John Cage, Lou Harrison and Carl Ruggles. Their works will be considered and analyzed in this text as the sounds as the experiences. Composers that will analyze the sound as experience, as feeling, as emotion, as time and origin. related traits in folk music and experimental music. Not forgetting in this work, and in his final considerations, the relationship between the musician, creation, society and art.

Key words: Folk Music, Experimental Music, Sound, Experience, Art.

Sumario

1. Introducción | 1.1. Entrecruzamiento de las dos artes contrarias | 1.2. La experiencia de los músicos | 1.3. Folclórica/experimental, para la experiencia directa | 2. La experiencia de la música experimental | 2.1. "Experimentar la representación de sonido" | 2.2. Disonancia que puede resistir el paso del tiempo | 2.3. La experiencia del sonido ecológico | 3. Conclusión: experiencia, espíritu y sonido | Referencias bibliográficas

Cómo citar este artículo

Tanaka, R. (2016): "Las experiencias del sonido: la visión de los músicos experimentales sobre la música folclórica en la sociedad moderna", *methaodos.revista de ciencias sociales*, 4 (2): 291-302. <http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v4i2.130>

1. Introducción

1.1. Entrecruzamiento de las dos artes contrarias

La música primitiva es demasiado complicada para nuestros oídos modernos... La melodía, que está en la canción popular es supremamente bella (Grainger, 1991). Descubrirá la realidad y quizás el último florecimiento de la orquesta de percusión en Gamelan en la isla de Java y la isla de Bali (McPhee, 1949). Viajando por Asia del Este, he encontrado la tradición que adorna y vive todavía (Harrison 1993).

La influencia entre la música folclórica y la música clásica es un común denominador. Multitud de compositores clásicos se inspiraban y tomaban como referencias el folclore, la cultura y, sobre todo, la experiencia del sonido folclórico.

Entre la multitud de músicos, compositores e intérpretes de música clásica apasionados por la música folclórica vamos a escoger para comenzar el trabajo a Béla Bartók. Estudioso, conocedor y admirador de las músicas folklóricas Magyales (Morgan, 1994). Bartók nacido en 1881 en Nagyszentmiklós, localidad ubicada en el Banato austrohúngaro, localidad muy influenciada por las culturas húngaras, eslovaca y rumana, dando lugar a una mezcla intercultural que posiblemente marcó su pasión por la música popular y folclórica. Una pasión que influenció de manera directa en su obra (Stevens y Gillies, 1993). El hecho de mencionar a Béla Bartók en este trabajo responde a la experiencia de la música folclórica en los clásicos, al igual que las referencias que hacemos a Zoltán Kodály.

Zoltán Kodály, coetáneo de Béla Bartók, no sólo compartió tiempo y espacio -Kodály procedía de una localidad húngara ubicada en la región central de Hungría y próxima a la de Bartók- sino que también compartían las influencias musicales de Claude Debussy y una marcada pasión por la música folclórica, pasión que se veía reflejada en sus composiciones.

Curiosamente esta comparación nos reafirma en la permeabilidad entre música, experiencia, folclore y sociedad. Lo folclórico, aquello que está en las raíces de una sociedad concreta, forma parte de la construcción del imaginario social colectivo tal y como expone Castoriadis (2013) y que marcará lo que le es evocado en la mente -imagen social- de un conjunto de personas en una sociedad determinada. El imaginario social colectivo, el cual se nutre entre otras cosas de las creencias populares, sociales y del folclore, permea en las partituras, haciendo que en la música clásica se cuele la influencia de la música popular folclórica (Johnson, 2002). La música folclórica interactúa con otras músicas que no son sólo la clásica europea. Como ejemplo no podemos ignorar la relación que existe entre los músicos cubanos y sus composiciones y la música folclórica o música popular cubana.

A mediados del siglo XVIII y durante todo el siglo XIX la música clásica cubana se fue formalizando, profesionalizando y adquiriendo un peso notable en la sociedad cubana. Aunque no es hasta las décadas de los años 20 y 30 del siglo XX cuando la música cubana pasa a ser conocida y reconocida internacionalmente. En todo este proceso de desarrollo musical debemos resaltar un marcado sincretismo cultural y social, a considerar: la música colonial europea -y concretamente la española-, la música africana -traída a Cuba por los esclavos negros de África- y la música propia y autóctona de los indios que moraban en la isla antes de la colonización. Este sincretismo ha hecho que la música cubana tenga dos vertientes muy claras en relación a su influencia. Por un lado, nos encontramos con una vertiente más folclórica, mientras que por otro lado existe una vertiente musical más abstracta, experimental y compleja (Roy, 2003).

El presente trabajo pretenderá mostrar a grandes rasgos que el interés por la música folclórica no se ha perdido en el tiempo, ni se ha quedado en un reducto comercial turístico o en rituales temporales. Pretende mostrar cómo el interés que los músicos y compositores clásicos -desde sus orígenes antes del Barroco- tenían por la música popular o folclórica es similar en influencia. A grandes rasgos, se pretende reafirmar cómo la música folclórica no se ha perdido en el tiempo ni se ha quedado estática en su lugar de origen. Pretende mostrar cómo, al igual que en los músicos y compositores clásicos -desde antes del Barroco en adelante- la música folclórica era una fuente de inspiración y lo sigue siendo es en los músicos experimentales de América del Norte.

A principios del siglo XX, el arte popular y folclórico estaban infravalorados, no solo por la sociedad, sino por las artes formales e institucionales, o lo que es lo mismo, el ámbito artístico academista. La sociedad occidental en general fué olvidando el influjo de lo folclórico, considerándolo como algo menor y

de tiempos pasados, algo premoderno. Esta infravaloración era fruto de las relaciones que se hacía de lo folclórico y popular con lo subdesarrollado, lo falto de modernidad o lo alejado de desarrollo urbano.

Una vision muy extendida en una sociedad que comenzaba a sumergirse en una cultura masiva, comercial, que huía de aquello que se alejaba de los circuitos academistas, los cuales también habían dejado a la suerte de las ciencias sociales -antropología y la sociología- al folklore y las tradiciones. El circuito artístico dejo a un lado la influencia que desde tiempos lejanos se mantuvo: la influencia de lo folclórico.

Aun así, existían resistencias al abandono y desdén por lo folclórico. Algunos músicos seguían considerando la música folclórica como fuente de inspiración y base de sus composiciones. Esta continuidad derivaba de la consideración que éstos tenían de la música folclórica pues para los músicos experimentales norteamericanos, al igual que lo fue para otros muchos músicos, esta música, la folclórica, era "compleja, real y vital" (Bartók, 2006).

El interés por lo popular y folclórico era una particularidad que aportaba valor e importancia a los músicos experimentales en el campo de la música. Una importancia y valor que va más allá de la partitura o de la grabación, pues se adentra en la experiencia que van a tener y tienen con la música, con el sonido y la melodía.

La visión y las ideas que éstos músicos tienen respecto a la música folclórica la ubican en su lugar de origen. Lo convierten en un "sentir" la experiencia del sonido que se ha ido perdiendo en la sociedad contemporánea, pues la modernidad fue borrando de la mente de los sujetos sociales, tal y como hemos dejado entrever, la pasión y la curiosidad por lo folclórico y popular. Lo folclórico para esa sociedad era aquello que estaba ubicado fuera de la urbanidad. Toda esta visión anti folclórica y popular no es más que una herencia contemporánea que se ha ido manteniendo a lo largo del siglo XX. Curiosamente y de manera paralela, surge un movimiento de mestizaje y sincretismo musical que no deja lugar a ese desdén por lo folclórico y popular, abriendo paso a un renacer del interés por ella, así como su revalorización en todos los espacios de lo artístico y social.

Con este trabajo pretendemos abrir una línea de investigación futura sobre las raíces del arte actual, tomando como ejemplo la forma en la que los músicos experimentales perciben el folclore, así como las influencias que la música folclórica y popular tiene en sus creaciones. Para ello partimos de una serie de cuestiones fundamentales para adentrarnos en nuestro propósito, considerando como no la construcción del imaginario social colectivo que tanta importancia tiene en la música y su percepción (Castoriadis, 2013).

Una de las cuestiones que planteamos se centra en cómo los músicos experimentales de Norteamérica no abandonan tan fácilmente sus raíces culturales, puesto que ellos siempre hacen mención al origen, a la procedencia de ese sonido -procedencia territorial, social y cultural-. Un origen popular, folclórico y cotidiano, situado en un tiempo y espacio pero que puede ser interpretado fuera de ese "origen" referenciando a ese origen.

La siguiente cuestión se centra en comprender la relación de éstos músicos con una música tan antigua, en desuso y en ocasiones basada en vestigios que se pierden en el tiempo, y que es clave para componer "nuevas" creaciones musicales.

Otra de los aspectos a considerar en el trabajo concierne a la experiencia que tienen estos músicos con la música folclórica, en resumidas cuentas: cómo experimentan ellos y ellas la música folclórica y popular.

No podemos obviar ciertas realidades al respecto de la música folclórica en la sociedad contemporánea y que han alterado a la misma. Cambios y modificaciones que son fruto de la sociedad actual y las tecnologías que se mueven en el mundo de la música. Pues la música folclórica se ha dejado influenciar por los modernos sistemas de producción y reproducción, propios del sistema comercial capitalista. Esto ha hecho que la música folclórica haya entrado en el mercado de las reproducciones comerciales, la difusión y comercialización en los actuales formatos (CD e internet) y la dimensión publicitaria entre otros cambios propios del sistema contemporáneo de la producción artística. Vemos pues la necesidad de buscar nuevas fórmulas para estudiar y analizar la música folclórica, pues uno de los principales problemas a los que nos enfrentamos es el del "etiquetado" de los estilos de música, propios de este sistema de producción musical contemporánea. La música folclórica la experimentamos hoy de manera etiquetada y por ello restringida por ese mismo sistema de etiquetado. Es cierto que necesitamos investigar la abundancia de este tipo de música pero partiendo de la eliminación de la "etiqueta. Un ejemplo de este tipo de forma de analizar la música folclórica sin etiquetas lo encontramos en el trabajo de

Bartók, Grainger, Macphee y Harrison, quienes dan mayor importancia a la música que a la etiqueta que le ha sido impuesta. Para estos músicos el trabajo de "hacer música" es un trabajo corpóreo además de considerar que la música es mucho más importante que el concepto mismo de música.

En definitiva, este trabajo incorpora una doble perspectiva: la música folclórica y la música experimental. Ambos enfoques nos sitúan frente al término "arte", haciendo que éste nos parezca insuficiente, pues percibimos a la música experimental como algo moderno, incapaz de acaparar el sentido que tenía la música para las comunidades antiguas (Tanaka, 2013).

El siguiente apartado de este trabajo se centra en las prácticas de John Cage, Carl Ruggles y Lou Harrison, músicos experimentales norteamericanos y en sus obras. Músicos y música que nos permiten ahondar en los conceptos de "representación del sonido", "disonancia que resiste al tiempo" y "la experiencia del sonido ecológico". Todo ello con el objetivo de poder entrecruzar estos conceptos con las experiencias musicales, pudiendo ver cuál es la raíz del arte contemporáneo.

1.2. La experiencia de los músicos

Si reflexionamos sobre el problema de la música folclórica en la actualidad tenemos que remitirnos de manera casi obligatoria a la música "Pungmul". Una de las músicas folclóricas de Corea del Sur cuyas influencias van más allá de la música (Tanaka, 2009). Esta música que por su significado social, artístico, folclórico y cultural ha sido ampliamente estudiada por antropólogos, sociólogos y musicólogos. (Hesselinh, 1999, 2000, 2004, 2007 y 2009; Kwon, 2001; Tanaka 2009; Olali, 2005).

La música "Pungmul" siempre va acompañada de danzas que representan las tareas agrícolas de antaño. Esta representación precisa de un gran número de personas para llevarse a cabo, las cuales han de estar en continuo movimiento. Vista la puesta en escena y las necesidades para poder representar la música "Pungmul" nos damos cuenta cómo traspasa los límites de la propia musicalidad, llegando a convertirse en una experiencia corporal y social. Actualmente esta música es utilizada y representada con otros fines que van más allá de una mera demostración folclórica de una sociedad temporalmente ubicada -tiempo pasado ubicado en un espacio concreto-. El Pungmul se ha convertido en una manera de protesta social, su puesta en escena es usada en las manifestaciones de protesta social y política. Pero también es convertida en una expresión artística en escena. (Olali, 2015; Rieko, 2009).

Tal y como hemos mencionado anteriormente el Pungmul proviene del folclore que rodeaba el ejercicio de las labores agrarias de los aldeanos en una sociedad pre-moderna. Durante un tiempo cayó en el olvido, coincidiendo con la eclosión de la modernización e industrialización del país -algo a lo que hemos hecho referencia al respecto del olvido del folclore y su música en el anterior apartado-. No es hasta la década de los años 70 del siglo XX cuando se inicia un proceso de restauración del "Pungmul", proceso que sigue vigente hasta nuestros días (Hesselink, 1999, 2004, 2006, 2007, 2009).

La representación que se hace del "Pungmul" contemporáneo es muy diferente en cuanto al sonido original que interpretaban los aldeanos en el pasado. Aún así, el Pungmul actual tiene la categoría/etiqueta de "música tradicional coreana", "música folclórica", "música popular" e incluso como "música primitiva". Categorías y etiquetas que en el fondo esconden un eurocentrismo y una ideología nacionalista forzada. Es la tradición inventada, la lucha entre el arte folclórico y el arte académico, donde se ha de señalar entre otras cosas la comercialización capitalista (Tanaka, 2009).

Hoy en día la música folclórica no tiene mucho que ver con su origen, con sus raíces socio-culturales. Que en ocasiones son hasta místicas, religiosas y ritualísticas. De idéntica forma que ha sucedido con la sociedad, donde se han ido construyendo etiquetas y categorías sociales para establecer las diferencias entre unos sujetos sociales y otros. En la música ha sucedido lo mismo haciendo que sólo pueda ser experimentada bajo las "etiquetas" creadas a ese propósito.

Para poder acercarnos al problema de las etiquetas y la música como experiencia, vemos oportuno tomar como base la trayectoria de los artistas anteriormente mencionados, y que son casi en su totalidad de influencia cultural y folclórica húngara. Esto último nos permite hacer una aproximación centrada en una música folclórica específica de una cultura en particular, haciendo referencia a una demostración artística unida a una sociedad concreta ya que "a través del trabajo de la recopilación de la música folclórica, pude ser testigo directo de una manifestación artística de una sociedad bien unificada todavía

en sí misma, aunque está desapareciendo... Qué belleza todo lo que pude oír y ver allá" (Bartók, 1976: 29-32).

Esta cita de Bartók nos descubre su admiración por la música folclórica, pues a través de ella le permite acceder al sentir social y cultural artístico. Para él es una experiencia de una belleza indescriptible y una experiencia socialmente artística en sí. La música folclórica para estos músicos y artistas de origen húngaro iba más allá de la propia sonoridad y musicalidad, se adentraba en la experiencia con la sociedad, con las raíces socio-históricas y con la experiencia artística. "El contacto humano con los campesinos es indispensable para un compositor, si quiere extraer todo lo posible de la fuente, excitando la creación. Debe entrar al campo. Observar sus vidas y debe descubrir la esencia de su arte y música, viviendo junto con los campesinos" (Bartók, 1976: 33-34). Con estas palabras Bartók quería dejar claro cómo la riqueza de la música folklórica sólo puede ser experimentada en su origen, en el lugar donde nace y se desarrolla, en el sitio en el que sus moradores la representan, el lugar "original". Original que se pierde en el tiempo. Tanto que hoy en día, y sobre todo tras los procesos de cambios sociales y los éxodos poblacionales del mundo rural al urbano, han hecho que el "original" se haya diluido o en el peor de los casos perdido. Es un "original" que ya no existe, sobre todo es algo que se deja entrever en las culturas asiáticas. Muchos folcloristas de Asia se quejan de la situación de devastación y olvido de la cultura y las raíces del folclore original.

Un problema al que hay que sumarle la pérdida del sentimiento de "experiencia" aludido por Bartók y demás músicos de influencia folclórica. Esta experiencia que se pierde en el proceso del nacimiento y la creación de las "etiquetas" en la música, sobre todo en lo que concierne a este trabajo. Una solución a corto plazo sería la de contactar con los músicos que aún conservan la experiencia de la música folclórica, pues sus experiencias nos serían de gran valía para comprender que la música es algo más que la totalidad de sus componentes a considerar: ritmo, melodía y armonía. Los músicos folclóricos, mejor que nadie, conocen la transmisión artística de la música a través del cuerpo y de sus sentimientos. Es por ello por lo que reiteramos la importancia que suponen los testimonios de estos músicos. Sus testimonios nos serán útiles como medio para poder investigar la riqueza de la música folclórica. Además, consideramos que con su trabajo pueden llegar a eliminar la estructura de la música indirecta e interpersonal.

1.3. Folklórica/experimental, para la experiencia directa

La música folclórica y la música experimental se han situado en una situación de confrontación en cuanto al dualismo antagónico entre "tradición" y "contemporaneidad". Lo mismo acontecía -y acontece- entre la música académica occidental y la música académica oriental. Un acercamiento a la ruptura de estas confrontaciones, tradición/contemporaneidad y occidental/oriental, sobre todo haciendo especial énfasis en la primera, lo podemos ver en la obra de C. Aives. Éste músico realiza una aproximación a la música folklórica norteamericana desde la ruptura de estos dualismos y sobre todo desde la experiencia del origen de la música. Ejemplo que lo tomamos como un antecedente claro de lo que en un pasado aconteció y sigue sucediendo. Son muchos los músicos que a lo largo de la historia de la música -desde los orígenes de la música clásica hasta la contemporánea- se han aproximado al folclore a modo de inspiración, esto es algo en lo que hemos abundado demasiado en este trabajo. Pero en ocasiones esta aproximación no la han realizado desde la raíz de la música folclórica sino dejando a un lado la "experiencia" misma de la música en su "origen".

Las experiencias de los artistas hasta ahora mencionados abren un camino útil en el desarrollo de un ejercicio de liberación de la música en cuanto a su etiquetado y contraposición binaria (clásica/experimental, academista/folclórica). Pretendemos hacer este trabajo, el de "liberación", no de manera superficial sino como una manera de experimentar el sonido desde los estímulos e impulsos propios del arte. Todo ello desprovisto de estructuras o "etiquetas"

Para poder llegar a este proceso de liberación podríamos apropiarnos del término "directa" de H. Bergson (Bergson, 1900) y aplicarlo a la experiencia "directa"-immédiat- del sonido y de la música experimental. Esta teoría, en vigor y uso hoy en día en el arte contemporáneo, serviría sobre todo para la recuperación de los sentimientos "directos". Éstos se han ido perdiendo en el mundo del arte en general y en particular en la música según ha ido avanzando la sociedad capitalista contemporánea (Tanaka, 2013).

En este trabajo queremos investigar cómo es la “experiencia más directa” del sonido. Esto nos ubica frente a los estímulos e impulsos del sonido, generando una resistencia a concebir la música como si ésta fuese una estructura carente de sentimientos y experiencias. O lo que es lo mismo negándonos a concebirla bajo la comprensión unitaria y estructurada del sonido. Por ejemplo, frente al sonido, pararse, reaccionar y recibir son experiencias que chocan con la corporalidad del músico cuando está interpretando. Los músicos en el momento en el que escuchan el sonido identifican, comprenden, de-codifican y entienden las notas musicales “Do, Re” como si fuesen únicamente sonidos musicales. No obstante, nuestras preguntas ante este hecho se resumen en ¿qué es lo que cree un músico que es Do, Re..? y ¿Cómo experimentan y sienten esos sonidos, como reciben sus cuerpos esas vibraciones? Preguntas más que necesarias en el proceso de “liberación” al que nos queremos adentrar.

Como hipótesis de este trabajo subrayamos que mediante la investigación sobre las “experiencias” derivadas del sincretismo musical entre la música tradicional y la contemporánea -consideradas ambas como expresiones artísticas, aunque desde una perspectiva academista, en muchas ocasiones, se la haya considerado no artística y antagónica a la clásica. (Tanaka, 2013)-, se nos puede ofrecer la posibilidad de sentir y experimentar la riqueza, representación e influencia de la música folclórica en la música contemporánea. Tras centrarnos en esta hipótesis, analizaremos cómo los músicos experimentales perciben las experiencias “directas”. Todo ello con el fin de poder hablar de un retorno a la música como “experiencia”.

2. La experiencia de la música experimental

2.1. "Experimentar la representación de sonido"

Para abordar este apartado vamos a trabajar sobre las obras, prácticas musicales y testimonios de los compositores John Cage, Carl Ruggles y Lou Harrison. Como músico, John Cage, es uno de los que más impacto tiene para este trabajo. El hecho de relacionar el sentido de la música y el “oír”, es decir, escuchar/oír el sonido, como una experiencia, nos lleva a percibir su trabajo como una forma de “experimentar la música”. En el video de Peter Greenaway (2006), John Cage comenta:

"Si la música no es una cosa para mejorar la "capacidad del oído", no tiene sentido. Pero muchos músicos no pueden oír sólo un sonido. Ellos sólo tienen talento de oír la relación de sonido con sonido. Por lo tanto, ellos no reconocen el llanto del bebé o el timbre del teléfono como la música. Una persona que realmente tiene interés sobre "oír el sonido" se fascina con el silencio. Ellos preguntan así "¿puedes oír esto?" (...sin sonido...)" (Greenaway, 1983).

Además, afirma que "El sonido es el sonido. Si quieres experimentar eso, tenemos que suspender el estudio de la música." (Greenaway, 1983). Tras su experiencia con el “oír” y el silencio y, vistas sus afirmaciones vemos como John Cage cambió la forma de oír o escuchar -sonar- el sonido, innovando con ello el sentido de la música.

La obra de John Cage brindó a la sociedad lo que podemos denominar una “nueva experiencia del sonido” diferente a la comprensión estructurada del mismo. Un ejemplo de esta nueva visión o perspectiva la encontramos en varias de sus piezas. Por ejemplo, en “4’33 Cuatro minutos y treinta y tres segundos” - una de sus obras más conocida-, y en “0’00 o cero minutos y cero segundos”. En sendas obras se puede constatar lo que para Cage era el sonido: éste aparece aunque exista el silencio, puesto que el silencio también permite “experimentar la representación del sonido”.

Una visión del silencio y el sonido que choca frontalmente con la comprensión estructural y tradicional del entorno academista musical, el cual considera al silencio como un espacio sin sonido. John Cage experimento parte de su obra en una cámara anecoica. Este hecho marcó por completo casi toda su obra musical (Shultis, 1995)

La cámara anecoica interrumpe todo el sonido o vibración, es una sala diseñada con el fin de adsorber totalmente las reflexiones generadas por ondas acústicas o electromagnéticas y que se puedan dar en cualquiera de las superficies que la conforma -techo, paredes y suelo-. Además de todo esto la cámara anecoica está aislada de cualquier fuente de ruido externo. Todo ello hace que la cámara anecoica

imite las condiciones acústicas y de sonido que serían propias de un campo libre o espacio ajeno a la influencia de las ondas acústicas y las electromagnéticas (Shultis, 1995).

John Cage cuando trabajaba en la cámara anecoica, donde se elimina por completo cualquier vibración que pueda proceder del exterior, era capaz de distinguir y "oír" dos tipos de sonidos, el sonido alto y el sonido bajo. Esta distinción posteriormente se relacionó con que la "experiencia" corporal del sonido. El sonido bajo procedía del sonido corporal de la circulación de la sangre y el sonido era el emitido por la función del sistema nervioso (Kahn, 1997).

"La experiencia en la cámara anecoica trajo una bifurcación para mí. A saber, el método tradicional que organiza con conciencia o el método completamente nuevo que renuncia la conciencia al sonido.....los dos sonidos que estoy haciendo no son con conciencia. Es decir, puesto que soy humano, fundamentalmente no puedo controlar yo mismo" (Greenaway 1983). El silencio no es un mundo sin sonido, pues construimos el silencio dándole el nombre de "silencio" (Cage, 1966).

Es a través de su obra como somos capaces de experimentar el silencio como sonido, un sonido que no podemos construir nosotros mismos. Su obra nos permite experimentar un nuevo sonido sin que tengamos la protección de la consciencia, es decir sin que seamos conscientes de escucharlo. Ese sonido es el "silencio". La experiencia que Cage aportó con el método de la cámara anecoica y el sonido del silencio es utilizada por los músicos experimentales con el fin de contactar de manera directa con la representación del sonido.

2.2. Disonancia que puede resistir el paso del tiempo

Para desarrollar este apartado vamos a revisar y analizar la obra de Carl Ruggles. Este músico y compositor, a diferencia de todos los que han sido nombrados en el presente trabajo, no se deja influir por la música folclórica, de echo en ningún momento hace referencia alguna a ella. A diferencia de Cage, sus composiciones nunca se alejaron del sonido estructural y musical. A pesar de este matiz -de gran importancia en el trabajo que venimos desarrollando- su obra fue un claro ejemplo de cómo la sonoridad-disonancia era admitida por el público a modo de experiencia, pues una de las marcas características de su obra es la de haber trabajado el contrapunto disonante (Seeger, 1932; Mailyn, 1994).

El contrapunto disonante quizás sea una de las experiencias más influyente en la música experimental. Constaba de la unión de la disonancia -conjunto de sonidos que son percibidos con tensión y rechazo, por lo que suelen ser identificados como sonidos desagradables para el oído- y la melodía sin métrica alguna. Unión que generaba una inmensa variedad de dinamismo y colorido, compleja hasta el punto que el propio Ruggles llegaba a utilizar rotuladores de colores para poder identificar cada una de las líneas durante la creación de las melodías (Orrego, 1945).

Lo que podía haber quedado como anécdota es lo que, junto con la sonoridad-disonancia desarrollada por él como técnica, hizo que su obra fuera clave en la música experimental. La anécdota narra cómo Ruggles estando ensayando sentado al piano tocando durante una hora y de manera reiterada una composición fue interrumpido por Henry Cowell, compositor y músico como él, el cual le preguntó que qué era lo que estaba haciendo, a lo que Ruggles respondió que lo único que estaba haciendo era comprobar si la melodía seguía siendo igual de buena al principio que después de haber sido interpretada durante un tiempo de manera repetida y tras haber sido escuchada muchas veces. Cowell ante esta respuesta le comentó que creía que estaba dedicándole demasiado tiempo a una misma melodía, pero que si esa melodía tras haber sido interpretada más de mil veces y por ello escuchada más de mil veces, gustaba y seguía teniendo la misma calidad, eso significaba que dicha melodía podría sobrevivir al paso del tiempo y perdurar (Harrison, 1946).

Una anécdota que trasciende de la cotidianeidad de la vida de un músico y las relaciones que tiene con sus colegas, pues nos muestra cual es el verdadero pensamiento que Ruggles tenía sobre la armonía, así como creaba la sonoridad-disonancia.

El hecho de continuar tocando la misma melodía, le permitía descubrir una nueva experiencia sobre la propia música, averiguando si todos esos sonidos podrían resistir al paso del tiempo y, con ello, trascender. Una forma diferente de experimentar la representación del sonido. Utilizando un método distinto al de John Cage y convirtiendo a la experiencia musical en algo insólito.

Si tomamos como ejemplo una de sus obras, concretamente "Evocacions (evocation)" n.4, -obra compuesta por cuatro pequeñas piezas-. En la partitura, debajo de la indicación del "Molto Appassionato, plangently" del principio, podemos ver la densidad en la segunda menor (o primera aumentada. Aunque no son exactamente iguales, en el caso del piano a diferencia de otros instrumentos, podemos decir que llegan a ser casi iguales). Este hecho es muy importante sobre todo cuando escuchamos esta pieza representada sólo en piano, pues en el segundo menor es mínima la relación del sonido musical. En otras palabras, la distancia es mínima respecto a lo que podemos escribir en el pentagrama. Especialmente en el caso del piano, (excepto el piano preparado), está claro que no se puede crear menos sonidos materialmente que en la segunda menor.

Ruggles no estaba convencido de que la armonía establecida ni el ruido eran parte del sonido musical. Es por ello por lo que eligió los estímulos e impulsos que procedían del sonido de la segunda menor. De todo ello podemos llegar a pensar que Ruggles es el compositor que trabajó y descubrió la disonancia como experiencia musical que puede resistir el paso del tiempo. Lo cual la permitió experimentar el límite del sonido musical.

Cuando se experimenta una de sus obras se "renuncia a la consciencia sobre el sonido", esta experiencia permite que los cuerpos entren en contacto con el sonido de manera directa, sin métrica impuesta, sin etiquetas y jugando con el contrapunto disonante, logrando que los cuerpos entren en contacto con el sonido de manera directa, permitiendo experimentar la representación del nuevo sonido (Cage, 1966).

La hasta entonces desconocida experiencia de la musicalidad disonante y el progreso del sonido no previsible, son representados frente a los cuerpos de los sujetos de manera fortuita, generando únicamente movimientos y flujos, sin que por ello se realice una diferencia clara entre música y sonido. Innovaciones que en el escenario social y artístico de la música representan un cambio en el sonido en cuanto a cómo se ven afectados los estímulos e impulsos.

En el caso de Ruggles, cuando la melodía se repite y ésta es reconocida, la reiteración fluida de esa melodía es reconocida y conocida -se perpetúa en el tiempo- y va convirtiéndose en una unidad cíclica mayor. Este es un momento en el que los estímulos e impulsos del sonido comienzan a dirigirse hacia una estabilidad gradual. Cuando la melodía es escuchada de manera reiterada -una y otra vez- el sonido o los sonidos se convierten en una experiencia diferente cada vez que se escucha la misma melodía. Con Ruggles llegamos a escuchar un progreso de la disonancia de la música puesto que efectúa una relación entre sonidos, haciendo cambios de bloque a golpe de sonido, de esta manera pasa de un sonido condensado a un sonido denso. Todo esto le permitió experimentar lo que se denomina sonido "directo" (Bergson, 1900). Que no es otra cosa que la permeabilidad del sonido en los estímulos e impulsos del sujeto.

Ruggles a diferencia de los demás compositores y músicos no llegó a estar influenciado por la música folclórica. Aun así, la visión que Ruggles tenía de la música era muy similar al que tenían el resto de los autores ya mencionados en este trabajo. La música en Ruggles podía perdurar en el tiempo al igual que la música folclórica, aun con matices, pues la música folclórica si se ha visto alterada por factores contextuales que ya hemos mencionado con anterioridad como son las innovaciones sociales que han hecho que la música folclórica se desligue del "lugar" y del "origen", representándose fuera de esos "orígenes y lugares" y mercantilizándose o capitalizándose. Vicisitudes que no han frenado la perdurabilidad de la música folclórica en el tiempo.

2.3. La experiencia del sonido ecológico

En este apartado vamos a trabajar sobre la visión que Harrison tenía sobre el modo musical y el paso del tiempo en la música, así como la visión ecológica de la música derivado de su visión ecológica de la música.

"El tiempo da flores de un sonido eterno y de las melodías que llegan al interior a la vez. Es como una canción de cuna.....aparece suave o como un baile extraño y nostálgico desde interior del cantante. o ¿es la entonación la que poco a poco crea la melodía? La escala musical claramente no está creada así. La escala música se refiere a un sistema propio y que es estático. Creo que el modo vino desde la melodía fundiéndose en sí misma" (Harrison, 1993:24).

La escala musical inmóvil va sintetizándose mediante una relación entre unos sonidos con otros sonidos, y el modo en el que esto cambia. Cambios que han ido modificando a la escala musical a lo largo de la historia. Esto da pie al trabajo de Harrison quien analiza mediante la escala musical y el cambio de esta a lo largo del tiempo las relaciones entre los sonidos, comparándolas con la linealidad de la misma escala musical. Para Harrison el modo en que se está condensando el tiempo, es el elemento principal en la música folclórica. Puesto que Harrison era un músico regionalista, lo que lo convertía en un músico muy interesado por la historia, el pasado social, cultural y artístico de los "lugares" y el "origen" de la música (Harrison, 1993). Podemos decir que su interés por la música folclórica influyó en sus estudios de tal manera que sitúa a la música en su origen físico.

Harrison se trasladaba a los "lugares" de la música, estudiándolos de manera situada, es decir en su origen. Sus estudios sobre la música de Indonesia, de China, de Corea y de Japón fueron hechos sobre el terreno no desde la distancia y el pentagrama. Él viajó hasta esos lugares, imaginó el origen de la música folclórica en esos sitios, comparando lo que imaginaba con los vestigios socio-históricos de esos "lugares" en el transcurso del tiempo y la vida cotidiana. Prestó mucha atención al lugar y a la situación de la música folclórica, pues el "origen" para él era uno de los puntos más importantes a considerar. Vista esta importancia él situaba la música accediendo a lo que quedaba de los "lugares" originales a considerar: la comunidad aldeana donde se originaba esa música, la cultura que aún se mantenía y cómo se mantenía, los rituales que acompañaban a la música y los instrumentos utilizados en la representación musical. Por todo ello -por el acercamiento directo y situacional de la música en "lugar" y "origen" es por lo que Harrison pudo experimentar la riqueza de la música folclórica.

Su pasión por la música folclórica, sobre todo de origen oriental, fue tal que intentó difundir en los Estados Unidos de América a Gamelan -agrupación musical tradicional de Indonesia-, así como, reformó los instrumentos musicales para tocar lo occidental como si fuese oriental. Su trabajo musical fue una práctica vista como exótica y orientalista, pero también fue un indicador de que la música propia y autóctona de lugares lejanos puede tender puentes y generar relaciones entre diferentes culturas. Y todo ello gracias a la experiencia del sonido. Toda su obra fue considerada como una obra útil a la hora de generar "lugares sociales de la música" a través de la música folclórica. Esta labor hizo ver cómo con la música se podía establecer relaciones interculturales y sociales, eso sí, utilizando como herramienta la experiencia musical en un contexto determinado.

Una vez revisadas estas prácticas sociales y culturales de la "experiencia de la música" los músicos folcloristas -aquellos que incluían en sus composiciones e interpretaciones ciertos influjos de la música tradicional, popular folclórica- fueron conscientes de los problemas que sus intentos por acercarse al "lugar" y situar la música folclórica generaban para con sus obras, problemas entre los que tenemos que destacar: los intereses de las personas que habitaban el "lugar", la perdurabilidad y originalidad de la música -pues muchas composiciones del folclore se habían perdido en el tiempo por la inestabilidad que suponía formato oral como formato de transmisión del conocimiento-.

Pero a pesar de estas vicisitudes los músicos folcloristas siguieron apostando por dar "lugar", "tiempo" y "forma" a la música de influencia folclórica. Permitiendo que los problemas y las restricciones de la estructura academicista y de la propia sociedad folclórica quedaran a un margen. Cage en su obra "Circo mundial" -una obra muy influenciada por la música folclórica- confiere "lugar", "tiempo" y "forma" a la música comparando esta experiencia musical con la naturaleza, puesto que "lugar", "tiempo" y "forma" en la música cooperan al igual que lo hace el agua, el aire y la tierra en la naturaleza. Esta comparación va dando forma a un sentir ecológico de la música: "La naturaleza no puede ser dividida como agua, aire y tierra, sino que estos elementos "cooperan juntos" o " se representan juntos"... (como) la música, eso es precisamente ecología" (Cage, 1981:22).

El sonido que representa al "lugar" en de la música es lo que se denomina música ecológica (Cage, 1981). Concretando en este sentido podríamos decir que Cage contempla cómo los sonidos son interpretados en otro "lugar" que no es el suyo, sonidos que se dan por casualidad y que hacen que esa eventualidad genere en el público una experiencia nueva y original. Estas experiencias musicales se fueron considerando como prácticas que muestran la totalidad del "lugar" identificando este tipo de música como música ecológica. Desde esta perspectiva, la de Cage y los músicos folcloristas o de influencia folclórica, no es difícil comprender que la música folclórica es ecológica, ya que ésta es comprendida como una totalidad de un lugar, aun siendo representada en otro lugar diferente a su origen. También la

consideramos ecológica en cuanto a que incluye -al igual que lo hace la naturaleza- todos los elementos que confluyen en la sociedad y en la cultura que representa.

3. Conclusión: experiencia, espíritu y sonido

La música folclórica que hoy en día escuchamos se ha ido distanciando notablemente de la música folclórica en su origen, una de las causas de este distanciamiento deriva del uso de las "etiquetas" que se están utilizando en los contextos contemporáneos de la música y la sociedad. De ahí que optemos por una mezcla y sincretismo entre la música experimental y la folclórica, como una nueva forma de investigar la música.

Es cierto que la música experimental es más conocida por el público general como un proceso artístico. Además de ser considerada un proceso artístico, deberíamos resaltar cómo la música experimental ofrece la oportunidad y posibilita al público y a los músicos a experimentar desde las emociones y los sentidos, el cuerpo, el sonido. También la música experimental nos ha permitido constatar la confrontación entre la ausencia del tiempo y del lugar.

Todos los compositores mencionados en este trabajo se acercaron a la música folclórica de manera "situada", o en un "lugar" y por ello característica de una época determinada. Por este motivo las influencias folclóricas son diferentes entre ellos a excepción de los músicos de origen húngaros, quienes compartían "lugar" y "origen". Todos trabajaban con una influencia musical que estaba ubicada en un "tiempo" y en un "lugar". Tiempo y lugar al que sólo se puede acceder a través de las interpretaciones que dichos músicos realizaron gracias a su imaginación, experimentación y creatividad. Desde esta perspectiva podemos afirmar que el "lugar" musical puede ofrecer una gran oportunidad para experimentar y sentir, tanto la pérdida como la riqueza de la música folclórica.

Finalmente quisiéramos realizar una serie de sugerencias para futuras investigaciones centradas en el "lugar" y el "tiempo" en la música en la sociedad actual.

Tanto los trabajos de Ruggles sobre la disonancia y los de Harrison enfatizan el problema del "lugar" y del "tiempo" en la música. Aunque ambos compositores eran completamente diferentes en cuanto a estilo, ambos convergen en cuanto a que se aproximan a la música folclórica contemporánea. Aunque sus trabajos son de hace más de 50 años las innovaciones que ambos compositores incluyen en el mundo de la música, así como el énfasis que pusieron en los conceptos de "lugar" y "tiempo", siguen manteniéndose en la música actual. Al igual que aún se sigue manteniendo la influencia de la música folclórica en la música experimental.

Gracias a sus estudios sabemos cómo se puede experimentar la música folclórica desde el "lugar" y el "tiempo" y también podemos conocer cómo la música folclórica se sincretiza y entremezcla con otros géneros musicales tales como son el Jazz, entre muchos otros, produciéndose una situación original y con ello ofreciéndose la posibilidad de innovar y experimentar de múltiples maneras. Pensamos que las experiencias que nos ofrece la música experimental y la folclórica deben seguir siendo analizadas social, cultural y corporalmente. Es necesario pararnos a investigar más sobre los impulsos y los estímulos básicos y directos que provoca la experiencia del sonido.

Ya Bartók comentó en su día que, aunque la experiencia de la música era algo que no podía tener materialmente en sus manos, existía. A dicha experiencia la denominó "espíritu de la música". Este espíritu de la música -o la experiencia- es algo propio del común de la sociedad, un sentir que no lo podemos identificar con lo arcaico ni con lo nostálgico, sino que es fijo, una forma más de la política cultural contemporánea.

Antes la música estaba formada por unas experiencias con estímulos, apoyadas en una compleja tradición oral. Algo muy diferente a lo que hoy en día creemos sobre cómo se forma la música, pues la comprendemos como algo que se construye en base a estructuras fijas y materializadas en pentagramas ya definidos, estáticos y preestablecidos.

Freud dijo que el estímulo está continuamente defendiendo la consciencia y en ocasiones llega a unificar varias interpretaciones (Rieko, 2013). Esta definición de Freud refuerza la tesis sobre la existencia de los estímulos en la música folclórica y en el arte, pues en ambos se viven los estímulos fuera de lo consciente.

Por otro lado, nos encontramos con la postura de Batenson, para quien el arte estaba relacionado con una unificación de las diferentes partes del espíritu, unificando los diferentes y múltiples niveles que existen entre la consciencia y la inconsciencia (Batenson, 2000). Señala que la experiencia del arte se relaciona con algunas cosas anteriores a la consciencia, tales como el espíritu, el cual aún no está dividido entre consciencia e inconsciencia.

La perspectiva que Batenson tiene acerca del arte, muestra cómo el problema de la experiencia del sonido nace en el espíritu, pero también nace en la forma en la que se analiza e investiga el estímulo del sonido. Desde el punto de vista del arte esto llamaría la atención de los sujetos sociales por la experiencia original del sonido.

Todo ello nos lleva a la conclusión de, cómo las investigaciones sobre el arte, están relacionadas con el origen del ser humano y la sociedad en la que habitaba. Las aportaciones que la música experimental puede hacer, según Bartók pueden llegar a funcionar de manera correcta a la hora de eliminar las interpretaciones que el romanticismo de su época realizó sobre la música. Además, puede servir para erradicar las “etiquetas” que se ponen a la música folclórica contemporánea. Este trabajo no es más que una aproximación al estudio de la relación que existe entre la música y el arte en la sociedad.

Referencias bibliográficas

- Bartók, B. (2006): Escritos sobre música popular. México: Siglo XXI.
- Bartók, B; ed. (1976): *Benjamin Suchoff. Béla Bartók Essays*. Nebraska: Lincoln. University of Nebraska Press.
- Bateson, G. (1976): *Style, Grace and Information in Primitive art. In Steps to an Ecology of Mind*. New York: Ballantine.
- Bergson, L. (1900): *Henri. Le rire*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Cage, J. (1981): *For the Birds John Cage in conversation with Daniel Charles*. London: Marion Boyars Publishers Ltd.
- Castoriadis, C. (2013): *La institución imaginaria de la sociedad*. Barcelona: Tusquets.
- Greenaway, P. (2006): DVD John Cage; Robert Ashley: 4 American composers, produced by Trans Atlantic Films for Channel Four Television IMAGICA TV.
- Grainger, A. (1991): "Percy. The Impress of Personality in Unwritten Music", *The Musical Quarterly*, 75(4): 1-18
- Harrison, L. (1946): *About Carl Ruggles*. Yonkers: New York. <http://dx.doi.org/10.1093/mq/75.4.1>
- (ed.) (1993): Toshie Kakinuma and Mamoru. Fujieda. Music primer. Tokyo: Jesuku Ongaku Bunka Shinkokai.
- Hesselink, N. (1999): "Kim Inu's "P'ungmulgut and Communal Spirit": Edited and Translated with an Introduction and Commentary", *Asian Music (Society for Asian Music)*, 31 (1): 1-34. <http://dx.doi.org/10.2307/834278>
- (2004): "Samul nori as Traditional: Preservation and Innovation in a South Korean Contemporary Percussion Genre", *Ethnomusicology (Society for Ethnomusicology)*, 48 (3): 405-439.
- (2006): *Pungmul: South Korean Drumming and Dance*. Chicago: University of Chicago Press. <http://dx.doi.org/10.1017/S0021911808002155>
- (2007): "Taking Culture Seriously: Democratic Music and Its Transformative Potential in South Korea", *The World of Music*, 49 (3): 75-106.
- (2009), "Yöngdong Nongak: Mountains, Music, and the Samulnori Canon", *Acta Koreana Keimyung University*, 12 (1): 1-26. <http://dx.doi.org/10.18399/acta.2009.12.1.001>
- Johnson, J. (2002): "Who Needs Classical Music?: Cultural Choice and Musical Value", *Popular Music*, 23 (2): 227-229. <http://dx.doi.org/10.1017/S0261143004230112>
- Kahn, D. (1997): "John Cage: Silence and Silencing", *The Musical Quarterly*, 81. (4): 556-598. <http://dx.doi.org/10.1093/mq/81.4.556>
- Kwon, D. L. (2001): "The Roots and Routes of Pungmul in the United States", *Music and Culture (Korean Society for World Music)*, 5: 39-65.
- McPhee, C. (1949): "The Five-Tone Gamelan Music of Bali", *The Musical Quarterly*, 35(2): 250-281. <http://dx.doi.org/10.1093/mq/XXXV.2.250>
- Morgan, R. (1994): *La música del Siglo XX*. Madrid: Ed. Akal.

- Olali, T. (2015): "Performing the Swahili Hamziyyah and the pyeongtaek Nongak: A comparative Analysis of Community Dance and Ritual", *American Research Journal of Humanities and Social Sciences*, 1(2): 41-48.
- Orrego, J. (1945): "La creación musical contemporánea en los Estados Unidos. Algunas consideraciones sobre sus principales tendencias", *Revista Musical Chilena*, 1 (4). 14-27.
- Roy, M. (2003): *Músicas cubanas*. Madrid: AKAL.
- Seeger, C. (1932): "Carl Ruggles", *The Musical Quarterly*, 18(4): 578-592.
<http://dx.doi.org/10.1093/mq/XVIII.4.578>
- Stevens, H. y Gillies, M. (1993). *The life and Music of Béla Bartók*. London: Oxford University Press.
- Tanaka, R. (2009): "Nonverbal Communication with Respect to "Performing Art Value": A Case Study in the Meaning of "NONGAK" in South Korea. Next Generation", *Social Sciences and Humanities Research*, (5): 296-315. (in japanes).
- (2013): "Tradition/Modern, Convergence of Arts: An Anthropological Perspective on Experiencing Sound", *Culture and Representation*, (9): 22-49. (in japanes).

Breve CV de la autora

Rieko Tanaka es investigadora asociada en la Universidad de Waseda (Tokio-Japón) en la Facultad de Educación y Artes y Ciencias Integradas. Departamento de Antropología. Es Doctora en Antropología y experta en Antropología de la Música. Ha realizado diversos trabajos de investigación en colaboración con músicos folcloristas. Cuenta con múltiples artículos científicos y comunicaciones en congresos internacionales relacionados con el cuerpo, la música y la experiencia.