

## memoria de la amplificación

### Grupo de trabajo: sin aspavientos<sup>23</sup>

El fichero de citas que sigue a continuación propone una historia de la amplificación.

Pensada de manera convencional, la amplificación se refiere al aumento del volumen de una señal de audio, lo que permite que el sonido sea escuchado con mayor claridad y a mayores distancias. Es decir, no es exactamente el sonido el que es amplificado, sino su analogía o representación eléctrica, la señal de audio. Desde este punto de vista, no podría haber una historia de la amplificación anterior al surgimiento de las condiciones técnicas para la producción, manipulación y transmisión de la señal de audio, esto es, no antes de que finalice el siglo XIX.

El primer grupo de citas reunidas en el fichero muestra que el deseo por aumentar la potencia del sonido precede a la invención de los medios técnicos para la señal de audio. Aquel deseo está inextricablemente unido a la transformación de la práctica musical en general en una producción industrial de mercancías. La amplificación, como se propone en nuestra investigación, es el conjunto de medios técnicos para hacer trabajar el sonido, quitarle su investidura ociosa feudal (eclesiástica y aristócrata) para que se ponga a producir y a circular, para que deje de ser un súbdito tonal atado a un feudo y pase a ser un trabajador que libremente vende su trabajo.

La escena originaria de este cambio de investidura de lo musical fue la institución del concierto público pagado inaugurada en el siglo XVIII. Fue ahí que la proyección de lo sonoro centrado en un punto central soberano se volvió insostenible, ya que en esta situación musical inédita, *por un monto pagado, cualquiera tenía el derecho a acceder* y a exigir que el producto musical llegara hasta a él, como a cada uno de los clientes y contratantes del servicio, en buena calidad (la noción misma de una “buena calidad” del sonido surge en este momento).

El deseo por una difusión más fiel y más potente trastocó todos los elementos de lo musical: la práctica social, la construcción de instrumentos, la forma de las obras, la notación de estas, y lanzó una serie de potencias inéditas: la acústica arquitectónica, el estudio empírico de la difusión, la reverberación y el reflejo de las vibraciones; la conceptualización y la crítica musical sobre la interpretación musical, la elaboración estética sobre las obras y la audición. Finalmente, la sanción definitiva del cambio de investidura de lo musical fue el paso de un compositor artesano súbdito, autor de una forma tonal, pero no propietario de la obra musical (que era propiedad exclusiva de un soberano noble o clerical), a un sujeto musical autónomo y expresivo, ya no sostenido por alguna tradición ni por un cuerpo institucional, sino capaz de vender libremente los productos de su trabajo, los cuales serán valoradas según su grado de originalidad.

Un segundo momento de la historia de la amplificación tal como se propone en este fichero quiere exhibir cómo la amplificación pasa de su primera definición (la maximización de la difusión sonora) a una segunda: el deseo por un medio que

<sup>23</sup> Conjunto interesado en la notación musical no convencional y otras formas de asociatividad y realización musicales, lo que incluye la investigación conceptual. Tres de sus integrantes han trabajado en la elaboración de este fichero: Martín Lagos, Brian Vásquez y Nicolás Carrasco. Agradecemos a Manfred Werder la cita de D. Ricardo que abre este archivo sobre la noción de amplificación.

oculte sistemáticamente las condiciones fabriles de producción del sonido en el mismo momento en que es producido. Aquí la figura ineludible es Richard Wagner, quien, como se verá, manifiesta una tendencia que precede a su obra y que, finalmente, va a materializarse del todo con las tecnologías de sonido mecánico (fonógrafo, gramófono) y, más tarde, con la radiodifusión.

En este trayecto, la amplificación es un modo de comprender lo musical; es lo que, de hecho, en aproximadamente dos siglos, ha transformado lo musical en un *arte sonoro*.

Sobre el hecho de que en el modo de producción industrial capitalista burgués lo musical es explotado tal como toda otra área de lo existente ya se han realizado investigaciones exitosas que han logrado circunscribir el objeto investigado, aportándole la densidad del estudio de caso y dibujando su especificidad como fenómeno histórico materialmente determinable. Nuestra propuesta se interesa por otro aspecto del proceso de producción: explorar cómo las obras musicales se constituyen en medios de explotación de un “material auditor”. En el modo de producción musical burgués la forma sonora, la técnica de composición, las condiciones tecnológicas de presentación, los argumentos estéticos y expresivos que explican o encuadran una obra, se disponen a extraer un valor de la audición; cuando esta descifra o sondea —si seguimos a R. Barthes— una obra musical, cuando un sujeto se inclina hacia una obra musical, esta, a su vez, incauta y acumula aquel trabajo.

Por supuesto, no somos los primeros en interesarnos por este fenómeno. Tal aproximación ya había sido explorada por Theodor Adorno en su *Ensayo sobre Wagner*, en el que analiza cómo los dramas musicales wagnerianos tienen que producir técnicamente un colectivo (“público auditor”) en un modo de producción que destruye sistemáticamente toda socialización.

La propuesta de que las obras musicales son medios de explotación, de apariencia poco intuitiva, dado la convención cultural explícita de que lo musical es ante todo *benéfico*, por no decir directamente *bondadoso y salvífico*, no está explícita en ninguna de las citas presentadas en nuestro fichero. Dicho esto, en las citas que tratan sobre la atención como objeto de estudio de la psicología experimental, del narcótico, de la hipnosis y de lo fantasmagórico, están las primeras pistas de que la ocultación sistemática del trabajo de producción de lo musical es, a la vez, el medio por el cual la música convierte la audición (siempre subjetiva) en una faena de explotación.

Ciertamente, no todos estos aspectos son recogidos por las citas contenidas en el fichero. Lo que hemos querido mostrar son los nodos o articulaciones de una trama que está a la espera de su tejido.

La amplificación es un proceso en curso. Las últimas citas que cierran el fichero buscan exponer cómo los rasgos de la amplificación han expandido su vigencia en las últimas décadas. Que nos hayamos concentrado en cierto tipo de música —“electrónica”— ha sido solo por comodidad: eran aquellas que teníamos más a la mano. Sin embargo, la continuación de nuestra investigación a la larga espera indagar en la mayor variedad de expresiones musicales y sonoras recientes.

## FICHERO

Si el aire, el agua, la elasticidad del vapor y la presión de la atmósfera pudiera tener cualidades variables y limitadas; si uno pudiera, además, apropiárselas, todos esos agentes proporcionarían una renta, que se desarrollaría a medida que se utilizaran sus diferentes cualidades.

David Ricardo. *On the principles of political economy and taxation*, third edition, 1821, p. 45. Citado en G. Deleuze & F. Guattari, *Mil Mesetas*, “Aparatos de captura”, p. 479, nota 27 («Si l’air, l’eau, l’élasticité de la vapeur et la pression de l’atmosphère pouvait avoir des qualités variables et limitées; si l’on pouvait, de plus, se les approprier, tous ces agents donneraient une rente, qui se développerait à mesure que l’on utiliserait leurs différentes qualités».) *Principes de l’économie politique et de l’impôt*. Traduit de l’Anglais en 1847 par Francisco Solano Constancio et Alcide Fonteyraud, à partir de la 3e édition anglaise de 1821; Chapitre II De la rente de la terre, p. 42)

La producción produce, pues, el consumo, 1] creando el material para éste; 2] determinando el modo de consumo; 3] provocando en el consumidor la necesidad de productos que ella ha creado originalmente como objetos; en consecuencia, el objeto de consumo, el modo de consumo y el impulso al consumo. Del mismo modo el consumo produce la disposición del productor, solicitándolo como necesidad que determina la finalidad de la producción.

K. Marx, *Introducción general a la crítica de la economía política / 1857*. Siglo Veintiuno Editores, 2009, p. 42

A principios del siglo XVIII, los conciertos se celebraban en espacios diseñados para albergar diversas actividades, principalmente reuniones y bailes, y normalmente no tenían capacidad para más de 300 personas. A mediados de siglo, comenzaron a construirse salas diseñadas específicamente para conciertos, generalmente con mayor capacidad. La Holywell Music Room, construida en Oxford en 1748, estaba diseñada para conciertos, aunque todavía tenía un tamaño tradicional; las Hanover Square Rooms de Londres, construidas en 1775, podían albergar a 600 personas, al igual que la Concertsaal des Junghofes construida en Frankfurt en 1756. En Berlín, la Concertsaal de la logia masónica Royal York, construida en 1803, tenía capacidad para 1000 personas, y la sala de la Sing-Akademie, construida en 1826, podía albergar a 1200.

W. Weber. “Concert” (ii), §4: The 19th and early 20th centuries (v) Concert halls. Grove Music Online, Oxford University Press.

(...) la institución del concierto, desarrollada en el siglo XVIII a partir de prefiguraciones como el *collegium musicum*, se ha percibido siempre como institución representativa de la cultura musical burguesa. En el concierto público, accesible a todo el mundo a cambio de cierto pago y que es además objeto de descripción y crítica en la prensa como medio central de la dimensión pública burguesa, se afirmó una burguesía emancipada como «capa portadora del gusto» musical.

Carl Dahlhaus, *La música del siglo XIX*. Ediciones Akal, 2014, p. 50

La dirección del [Ciclo de Conciertos] Pantheon no se quedó de brazos cruzados. Se decidió reformar la sala de conciertos con vistas a mejorar la calidad del sonido, que había suscitado persistentes críticas. Un comentarista opinaba que el edificio «no estaba diseñado para la música» y que lo ideal sería una banda de al menos 300 intérpretes. Las mejoras realizadas en 1788 incluyeron una «nueva galería sobre la orquesta», «un techo temporal en la cúpula» y unos «veinte palcos alrededor de la sala», todo ello destinado a «limitar el sonido». Como resultado de todas estas modificaciones, se esperaba con seguridad que el Pantheon fuera «la primera sala de conciertos de Europa».

Ian Woodfield. *Salomon and the Burneys: private patronage and a public career*. Las citas fueron tomadas del Morning Post, 19 de noviembre de 1785 y 30 de octubre de 1788. El ciclo Pantheon, ubicado en la Oxford Street de Londres, realizó 167 conciertos entre 1774 y 1790.

En los años anteriores, los pensadores alemanes habían comenzado a alejarse de los métodos acústicos franceses, con sus sistemas idealizados para la gestión de las sensaciones, hacia modelos espacialmente más complejos del entorno auditivo. Sus innovaciones no pasaron inadvertidas para [Carl Ferdinand] Langhans. En lugar del antiguo objetivo de concentrar o enfocar el sonido, un principio heredado de las teorías barrocas, [su libro publicado en 1810] *Über Theater [oder Bemerkungen über Katakustik in Bezug auf Theater]* instruía a los arquitectos a difundir el sonido para crear un efecto ambiental. Además, rechazaba la confusión tradicional de reverberación con resonancia, un fenómeno que tenía fuertes asociaciones tanto con las creencias neoplatónicas sobre el orden cósmico expresado en las longitudes proporcionales de las cuerdas consonantes como, en teorías más recientes, con la vibración simpática como figura del afecto. Sin embargo, la obra de Langhans no descuidó los significados y sentimientos asociados con los efectos sonoros. En la medida en que su teoría de la reverberación desafiaba las técnicas de representación existentes y desafiaba la imaginación espacial de los arquitectos, registraba las ambiciones de los arquitectos románticos alemanes de gestionar la sensación utilizando la tecnología y su nueva imagen asociada del sujeto arquitectónico como un individuo de clase media para quien la experiencia espacial y sonora podía ser un medio hacia el cultivo.

Joseph L. Clarke. "Catacoustic Enchantment: The Romantic Conception of Reverberation". Grey Room 60, Summer 2015, pp. 38-39

A principios del siglo XVIII, la acústica arquitectónica se había discutido sólo esporádicamente en Alemania. Sin embargo, a partir de la década de 1780, el discurso entre los arquitectos de salas de espectáculos comenzó a desplazarse de la preocupación primordial por garantizar un buen acceso visual al escenario al problema de la audición. Cada vez más salas de espectáculos e iglesias eran construidas y evaluadas por ciudadanos de clase media, que se quejaban ya sea de la inaudibilidad de los intérpretes o, cada vez más, del ruido extraño cuando el sonido resonaba de manera desafortunada. La propagación arquitectónica del sonido expresaba un problema político fundamental: ¿cómo se debía distribuir equitativamente un recurso limitado entre los miembros de un público? (Como escribiría más tarde el joven Langhans, señalando un diagrama acústico de un teatro: "¿Por qué el punto c debería recibir todos los rayos sonoros, si esto sucede a expensas

de los otros puntos, que, en lo que respecta a los oídos de los espectadores, todos tienen el mismo derecho a recibirlos?”) Esas preguntas eran importantes para una clase media que no siempre podía producir espectáculos visualmente más impresionantes que la aristocracia, pero que valoraba aún más la apreciación de los aspectos sutiles y no visuales de una producción. A medida que un público burgués, recientemente sensible, comenzó a observar un silencio cortés durante las producciones, los matices se volvieron esenciales para el buen teatro, y uno podía captar las sutiles gradaciones emocionales de la voz de un actor solo en un auditorio calibrado acústicamente.

Joseph L. Clarke, “Catacoustic Enchantment: The Romantic Conception of Reverberation”. pp. 39-40

La búsqueda de asesoramiento científico por parte de Pierre Patte a finales del siglo XVIII fue impulsada por condiciones que recientemente habían hecho que la necesidad de controlar el sonido se volviera particularmente urgente. La comercialización del teatro en Europa creó nuevas condiciones sociales y acústicas que se percibían como una demanda de experiencia que no estaba fácilmente disponible. Los teatros construidos en ese momento eran mucho más grandes que sus predecesores patrocinados por la realeza, y su tamaño presentaba desafíos acústicos sin precedentes. Además, la naturaleza comercial de las actuaciones que se llevaban a cabo en ellos aumentó la importancia de ofrecer un buen sonido, ya que esta comodidad ahora se consideraba un derecho de un público que había pagado por la entrada. La Ópera del Margrave en Bayreuth ejemplificaba la tradición real más antigua en el diseño de teatros. Construida en 1748, sus 5,500 metros cúbicos de espacio se llenaban con solo 450 asistentes cortesanos. En contraste, La Scala de Milán, construida treinta años después, llenaba sus 11,250 metros cúbicos con casi 2,300 espectadores que accedían no por invitación real, sino comprando entradas.

Emily Thompson. *The soundscape of modernity: architectural acoustics and the culture of listening in America, 1900-1933*. The MIT Press., 2002, pp. 20

(...) el programa del Romanticismo temprano es, desde Tieck, que se remonta a Wackenroder, musical, y Jean Paul [es] impensable sin el ideal musical. La concepción romántica de la conversión de la subjetividad en sonido inmediato, no obstruido por nada cósmico, objetual, se logró por la experiencia musical de la generación de en torno a 1800; hermanada con ella está la de lo trascendente, lo que no se adhiere rígidamente a ninguna determinación individual, lo flotante; en última instancia, el ideal mismo de irracionalidad que el Romanticismo opuso al siglo XVIII. (...) Antes de toda especificación del estilo, en la música hay algo que luego el Romanticismo reclamó como específico suyo, sin que en sí tuviera nada que ver con aquella elección que todo concepto de estilo requiere; (...) El mismo sonido ya tiene (...) un momento de lo temporal, dinámico en sí, algo de la no-identidad de la identidad, como diría la filosofía (...).

T. W. Adorno. “Clasicismo, Romanticismo, nueva música” [1959]. En *Escritos musicales I-III*, 2006, pp. 138-140

Del mismo modo que los ejecutantes y los directores, a las audiencias se les solicitaba estar literal y metafóricamente en silencio, para que la verdad o la belleza de la obra fuera escuchada por sí misma. Pero tal atención era posible solo si la música era ejecutada en un marco físico apropiado. ¿Cómo uno podría escuchar atentamente y en silencio si es que había elementos distractores a nuestro alrededor? Las ejecuciones no solo debían convertirse en asuntos de primer plano, sino que debían sustraerse completamente de toda actividad extra-musical. Con este tipo de ideas en mente es que se comenzaron a erigir las salas de concierto como monumentos y establecimientos consagrados a la ejecución de obras musicales.

En estos edificios, así como en los ‘museos’ y sociedades privadas, las audiencias comenzaron a aprender cómo escuchar no solo música sino cada obra musical por sí misma. Una ejecución de una obra dada ya no era interrumpida por largos intervalos entre movimientos, y las audiencias gradualmente dejaron de participar de la manera que lo habían hecho antes. El deseo general de una audiencia más silenciosa, más considerada y más atenta era parte integrante del creciente respeto ante un evento musical nuevo y ‘civilizado’.

Lydia Goehr. *The imaginary museum of musical works. An Essay in the Philosophy of Music.* Oxford: Clarendon Press, 1992, pp. 236-237

El concepto de obra de la estética se funda, por un lado, en el pensamiento formal elevado a conciencia por Karl Philipp Moritz (...) y, por otro lado, en la noción de originalidad, cuya pretensión enfática de ser condición de autenticidad en arte se impuso a la conciencia pública con sorprendente rapidez a finales del siglo XVIII. Los rasgos de originalidad o novedad no siempre coinciden con una subjetividad que se expresa en la obra (...). Pero su coincidencia legitimaba lo sustancial del arte en una época que trataba todavía de aunar progreso y subjetividad, en lugar de disociarlos (...)

C. Dahlhaus, “El concepto de música y la tradición europea”, en Carl Dahlhaus & Hans Heinrich Eggebrecht, ¿Qué es la música? Acanalado, 2012, pp. 47-48

La originalidad, la esencia específica de la obra determinada (...) que presupone algo así como el sujeto emancipado (...). El concepto de originalidad, de lo originario, no se refiere a algo antiquísimo, sino a algo que todavía no ha sido en las obras, a la huella utópica en ellas. Lo original puede ser el nombre objetivo de cada obra. Pero si la originalidad ha surgido históricamente, también está enredada con la injusticia histórica: con la prevalencia burguesa de los bienes de consumo en el mercado, que siendo siempre iguales fingen ser siempre nuevos para conseguir clientes. Pero con la creciente autonomía del arte la originalidad se ha vuelto contra el mercado, en el que nunca debería sobrepasar un valor umbral. La originalidad se ha retirado a las obras, a la inclemencia de su elaboración. Está afectada por el destino histórico de la categoría de individuo, de la que se derivaba.

Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, Ediciones Akal, 2004, pp. 230-231

Todo el proceso de producción de la música es muy diferente del de la representación, en la que el músico sigue siendo el amo relativo de lo que propone al auditorio. Él es el único en tomar la decisión de hacerla o no. Es verdad que,

cuando la técnica sonora viene a representar un papel importante en su representación, ya no está solo. Pero hoy día, en la repetición, el ingeniero de sonido determina la calidad de la grabación, y gran número de técnicos constituye y conforma el producto entregado al público. Así, la decisión de retomar una grabación para perfeccionarla o para concluirarla, pertenece, al menos en responsabilidad conjunta, a los técnicos de sonido cuyos criterios de decisión son evidentemente muy distintos de los de los ejecutantes y de los autores. El intérprete no es más que un elemento de la calidad del conjunto; lo que cuenta es la pureza clínica de lo acústico. De ahí se desprende una mutación profunda en los criterios estéticos en relación con los de la representación. El oyente del disco, condicionado por esos criterios de producción, viene, por su parte, a exigir una forma más abstracta de la estética. Ante su equipo de sonido, se comporta como un ingeniero, juez de ruidos.

Poco a poco, cambia la naturaleza misma de la música: lo imprevisto y el riesgo de la representación desaparecen en la repetición. La nueva estética de la interpretación excluye el error, el titubeo, el ruido. Fija la obra fuera de la fiesta y del espectáculo, y la reconstruye y la manipula, formalmente, con una perfección abstracta. Esta visión hace olvidar poco a poco que la música era ruido de fondo y forma de vida, duda y balbuceo. La representación comunica una energía; la repetición produce una información sin ruido. La producción de la repetición exige intérpretes nuevos, virtuosos de frases breves, capaces de rehacer al infinito tomas perfectibles mediante trucajes sonoros. Los ejemplos de esta dicotomía se multiplican hoy hasta el extremo: grandes intérpretes firmando discos que no han grabado y grandes técnicos incapaces de conmover en la escena a ese público que compra sus discos.

Jacques Attali, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. México: Siglo XXI Editores, 1995, pp. 156-157

El descubrimiento de que la música y precisamente la instrumental, sin objeto ni concepto, sea un lenguaje «más allá» del lenguaje, ocurre, bastante paradójicamente, «en» el lenguaje: en la poesía. Nada autoriza la suposición de que Jean Paul haya expresado en palabras una estética ya existente en la conciencia de sus coetáneos cultos; más bien, al formularla, realmente la ha creado. En otras palabras: la literatura sobre música no es un mero reflejo de lo que ocurre en la práctica musical de la composición, interpretación y recepción, sino que en cierto sentido constituye uno de los elementos constitutivos de ella misma. Pues en la medida en que la música no se agota en el substrato acústico que la sustenta, sino que sólo surge a través de la formulación categorial de lo percibido, cualquier cambio del sistema de categorías de la recepción repercute inmediatamente sobre el estado mismo de la música. Y el cambio en la consideración de la música instrumental que tuvo lugar en la década de 1790, el interpretar la «indeterminación» como «elevación» en vez de cómo «vaciedad», puede tildarse de fundamental. El perturbador asombro pasó a ser algo pleno de premoniciones, la «mecánica» de la música instrumental se convirtió en «magia». (...) el pathos con el que se gloriaba a la música instrumental estaba inspirado literariamente: sin el topos de lo inefable, a la conversión de lo musicalmente desordenado o vacío en elevado y maravilloso le hubieran faltado las palabras.

Carl Dahlhaus. *La idea de la música absoluta*. Barcelona: Idea Books, p. 64

A grandes pinceladas, cabe decir que, tras un largo período de evolución gradual durante el siglo XVIII, en el segundo y tercer cuarto del XIX se produjo una transformación acelerada. Como en el caso del piano, no es posible decir si antes fue el huevo o la gallina. ¿Propició el cambio en el carácter de la música la invención de nuevos instrumentos musicales o sucedió lo contrario? ¿Fomentaron los nuevos instrumentos el uso de espacios más grandes o exigió la ampliación de los espacios innovaciones en los instrumentos? ¿Fue la necesidad la madre de la invención o fue la invención la que creó la necesidad?

Tim Blanning, *El triunfo de la música. Los compositores, los intérpretes y el público desde 1700 hasta la actualidad*. Barcelona, Acanalado, 2011, pp. 296-297

Entre los numerosos cambios introducidos [en el piano] a lo largo del siglo [XIX], los más importantes fueron el mecanismo de doble escape inventado por los hermanos Erard en 1822, que permitía repetir la misma nota con mucha rapidez; la construcción de marcos de hierro desde 1825, que permitieron dotar de mayor tensión a las cuerdas y, por tanto, producir un mayor volumen sonoro; la encordadura cruzada, introducida en 1835, que también contribuía a aumentar la tensión de las cuerdas; y la expansión del ámbito hasta abarcar siete octavas más un tercera menor, que se ha convertido en habitual (...).

Lógicamente, los compositores aprovecharon las posibilidades brindadas por unos instrumentos más grandes, más sonoros, más fuertes y más ágiles. (...) Sin duda, Liszt encontraba preferible tocar un instrumento cuyo sonido pudiera llenar una sala entera, que le permitiera exhibir su fabulosa técnica en todo su esplendor y no se desvenjada al ser aporreado por «el Atila del piano» (como lo llamó François Danjou en [la Revue de la musique religieuse, populaire et classique, I, de] 1845). [n. 52 (Danjou) También llamó a Liszt el «el Alejandro, el Napoleón, el César de los pianistas»]

Tim Blanning, *El triunfo de la música*, pp. 294-295

El siglo diecinueve estaba lleno de imágenes que constituían la verdadera razón de las grandes reconstrucciones mitológicas de Wagner, que trataban de cambiarlas y ocultarlas (...) Ese mundo de imágenes del siglo diecinueve que Bakunin probablemente compartía con Marx, Dickens, Julio Verne, Böcklin, con los arquitectos de las casas y fábricas burguesas y con los ilustradores de libros para niños y los agentes del antisemitismo.

Michel Foucault, "Nineteenth century imaginations", citado en Jonathan Crary (2008: 246). Crary cita desde la publicación en inglés en *Semiotext(e)* 4, 2 (1982), pp. 182-190. El texto apareció originalmente como un artículo en el diario *Corriere della sera* 105, p. 223, 30 de septiembre de 1980, como comentario a la producción del *Götterdämmerung* de Wagner in Bayreuth, a cargo de Pierre Boulez y Patrice Chereau.

Un momento comprensible a partir de la situación histórica que puede decirse que Beethoven compartió con Rossini, fue el grado de reflexión que mostró en los métodos compositivos y en la relación con el material musical. Es como si una inmediatez en la relación con la música, todavía inquebrantable hacia 1800, se

hubiese perdido en la época posrevolucionaria. Rossini, como el Beethoven tardío, escribía, expresado enfáticamente, música sobre música: música en segundo grado.

Carl Dahlhaus, *La música del siglo XIX*, Ediciones Akal, 2014, p.59

El romanticismo es la historia de la descomposición del lenguaje musical y su sustitución por el «material».

T. W. Adorno. Fragmento 141 [1939]. En *Beethoven. Filosofía de la música. Fragmentos y textos*. Ediciones Akal, 2003, p. 60

En la cultura popular, como la requerida por [Johann Heinrich] Pestalozzi, la música, a diferencia de las escuelas latinas de los siglos XVI al XVIII, no está unida socialmente a una capa privilegiada ni funcionalmente al oficio eclesiástico, sino que aparece como medio de una cultura que ha de repartirse entre todas las capas sociales, a saber, de una cultura del ánimo. A partir de la pedagogía filantrópica, cuyo diferenciado programa fue alterado en el siglo XIX en una burda realidad, nació el carácter masivo de la adopción de música y la puesta en relieve de efectos sentimentales que tienen su origen en fenómenos sonoros, incluso cuando el carácter artístico está débilmente definido o es cuestionable. Lo que estaba en la mente de Pestalozzi no era la formación en una música como arte, sino una educación para la humanidad a través de la música. (...) Las tendencias filantrópicas del siglo XVIII no se pervirtieron, por lo demás, como condiciones previas de la música trivial hasta que en el siglo XIX cayeron en una comercialización o industrialización que se impuso en casi todos los ámbitos sociales como coacción condicionada por el sistema de producción y distribución en masa de mercancías. La producción de música trivial puede definirse desde un punto de vista objetivo ilustrado de una formación intelectual musical que abarcara todas las capas de la población -por el hecho de «conmover» y «amenizar»- con los medios de la producción en masa de mercancías, donde los medios acabaron por suplir gradualmente a los fines.

Carl Dalhhaus, *La música del siglo XIX*, Ediciones Akal, 2014, p.302-303

El piano se había convertido ya en el siglo XIX en artículo de comercio y se producían grandes cantidades de existencias para la venta. El perfeccionamiento técnico del instrumento (...) fue posible por la competencia desenfrenada entre los fabricantes, quienes recurrieron a los medios modernos como la prensa, las exposiciones, y finalmente (a la manera de la técnica de ventas de la cerveza), la creación de salas de concierto propias.

Max Weber. *Los fundamentos racionales y sociológicos de la música*. Tecnos, 2015, p. 182

(A) toda producción capitalista le es común el hecho de que el obrero no maneja la que es la condición de su trabajo, sino a la inversa: la condición de su trabajo maneja ahí al obrero, aunque tan sólo con la maquinaria sobre esta inversión su realidad tangible técnicamente.

Karl Marx. *El Capital. Crítica de la economía política*. Tomo 1, citado por Walter Benjamin "Sobre algunos motivos en Baudelaire". En *Baudelaire*, Abada, 2014, p. 181

## PARÁFRASIS

(A) toda [música bajo la] producción capitalista le es común el hecho de que el [auditor] no maneja la que es la condición de su trabajo [su audición, su no coincidencia con el “sujeto interno” de la obra], sino a la inversa: la condición de su trabajo maneja ahí al [auditor] aunque tan sólo con la [sala de conciertos] sobre esta inversión su realidad tangible técnicamente.

La explotación debe ser entendida aquí como categoría cognitiva, no como categoría económica: el sistema fabril, dañando cada uno de los sentidos, paraliza la imaginación del trabajador. Su trabajo “(...) se hace impermeable a la experiencia (...)”; la memoria es reemplazada por respuestas condicionadas, el aprendizaje por el “adiestramiento”, la destreza por la repetición: “El ejercicio pierde (...) su derecho”.

S. Buck-Morss. *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Interzona. 2005, p. 189. Los pasajes entrecorriados provienen de “Sobre algunos motivos en Baudelaire” de W. Benjamin.

Reconocemos inmediatamente el estado onírico en el que nos colocan los efectos antes mencionados a través de la audición simpática y en el que, por consiguiente, aparece ese otro mundo desde el que nos habla el músico; lo reconocemos por la experiencia, accesible a todos, de que el efecto de la música sobre nosotros debilita nuestra capacidad visual de tal manera que con los ojos abiertos ya no podemos ver con intensidad. Experimentamos esto en cualquier sala de conciertos, cuando escuchamos una pieza musical realmente absorbente, donde algo extremadamente molesto y feo está sucediendo ante nuestros ojos. Si prestáramos demasiada atención a esto, seguramente nos distraeríamos de la música e incluso podríamos reírnos; porque además de la apariencia trivial del público, están los movimientos de los músicos y la parafernalia extraña y maravillosa asociada a la mecánica de la interpretación orquestal. Esta escena, que sólo interesa a quienes no están absortos en la música y que no es en absoluto perturbadora para quienes sí lo están, nos muestra claramente que ya no somos conscientes de nuestro entorno, sino que ahora, con los ojos abiertos, alcanzamos un estado que se asemeja en esencia a la clarividencia de un sonámbulo. Y es verdaderamente sólo en este estado que nos involucramos directamente en el mundo del músico. Desde este mundo, que no se puede representar de ninguna otra manera, el músico teje su sonido y, por así decirlo, nos tiende su red o nutre nuestras facultades de percepción con el elixir milagroso de su sonido de modo que, como por arte de magia, nos incapacita para percibir algo que no sea nuestro propio mundo interior.

Richard Wagner, “Beethoven”. En *Richard Wagner’s Beethoven (1870). A New Translation*. The Boydell Press, 2014, pp. 69-71

(I) la ley formal de Richard Wagner consiste en ocultar la producción bajo la apariencia del producto. El producto se presenta como productor de sí mismo (...). Puesto que el fenómeno estético no deja ya percibir las fuerzas y condiciones de su producción real, su apariencia, en cuanto exenta de resquicios, aspira al ser.

Theodor W. Adorno. *Ensayo sobre Wagner*. En *Monografías musicales, obra completa*, 13. Madrid, Ediciones Akal, 2008, p. 82

Si en su época el compositor y la audiencia ya se oponen líricamente alienados entre sí, la música de Wagner tiende a paliar esta alienación implicando al público en la obra como elemento del «efecto» de ésta. Abogado del efecto, el director de orquesta es abogado del público en la obra. Pero en cuanto el que marca el compás, el compositor director de orquesta otorga a las exigencias del público una fuerza terrorista. (...) En [Wagner] desde el principio la alienación del público se alía con el cálculo del efecto sobre el público; sólo una audiencia cuyo a priori social y estético se halle tan disociado del del artista como en el altocapitalismo, deviene, reificada, objeto de cálculo del tratamiento artístico.

Theodor W. Adorno. *Ensayo sobre Wagner*. En *Monografías musicales, obra completa*, 13. Madrid, Akal, 2008, p. 31

Este punto de vista es el que aquí resalto: el arte de Wagner es enfermo. Y los problemas que lleva a escena, pura histeria todos: sus afectos convulsivos, su hipersensibilidad, su gusto que exige especias cada vez más fuertes, su inestabilidad disfrazada de de principios, así como la elección de sus héroes y heroínas considerados en cuanto tipos fisiológicos (¡toda una galería de enfermos!), en conjunto ofrecen un cuadro patológico que no admite duda. «Wagner est une névrose.» Nada es hoy más conocido, o en todo caso más estudiado, que el carácter proteico de la degeneración, metamorfoseada aquí en crisálida de arte o de artista. Nuestros médicos y fisiólogos tienen en Wagner su caso más interesante, o al menos uno muy completo. Precisamente porque nada es tan moderno como esa enfermedad general, ese retardo e hiperexcitabilidad de la maquinaria nerviosa, Wagner es el *artista moderno par excellence*, el Cagliostro de la modernidad. En su arte se mezcla de la manera más seductora lo que más necesita hoy todo el mundo, los tres grandes estimulantes de los exhaustos: *brutalidad, artificio e inocencia* (idiocia).

Wagner es una corrupción grande para la música. Ha adivinado en ella el medio para excitar nervios cansados, y con ello ha hecho de la música una enferma. No es pequeña su inventiva en el arte de espolear de nuevo a los más agotados, de convocar a la vida a los mediomuertos. Maestro en atrapar presas hipnotizadas, hace humillar como al toro aun a los más fuertes. El éxito de Wagner con los nervios, y en consecuencia con las mujeres, ha hecho del entero mundo de los músicos ávidos de medro otros tantos novicios de sus artes ocultas. Y no sólo de éstos, también de los *astutos*... Hoy sólo se hace dinero con música enferma; nuestros grandes teatros viven de Wagner.

Friedrich Nietzsche, «El caso Wagner», en F. Nietzsche. *El caso Wagner*. Siruela, 2005, p. 31

La fantasmagoría debe de tomar su lugar en el rango de las artes como una de las artes más sugestivas. Con cuánta frecuencia, al escuchar música, aparecen imágenes ante nuestros ojos como objetos de contemplación, pero son imágenes ligeras, móviles y casi inmateriales, ya que sólo poseen una sombra de realidad, como si se tratase de una proyección lumínica de las ensoñaciones que nos produce la música. Quizá un nuevo Wagner escriba pronto una ópera para linterna mágica -una ópera llena de música de sueños y de cuadros fantásticos y virtualmente imaginarios.

Paul Souriau, *La suggestion dans l'art*, Paris, Felix Alcan, 1893, pp. 176-177. Citado en J. Cray, *Suspensiones de la percepción*, p. 244

Teniendo también en cuenta la laxitud del burgués en su tiempo libre, al público de espectáculos monstruosos de varias horas de duración se lo imagina desconcentrado y mientras se deja llevar por la corriente de la música, en cuanto su propio empresario, se le va metiendo dentro a martillazos por obra del estrépito y las incontables repeticiones. Es capaz de esto debido a su concepción desde el ángulo de escucha del director de orquesta.

Theodor W. Adorno. *Ensayo sobre Wagner*, p. 32

Para Wagner la orquesta es un organismo sonoro cósmico. Los gérmenes, los impulsos de vida están ahí, encerrados, pero aun informes, invisibles, solo como emociones. La orquesta es naturaleza en sí misma en su etapa primitiva. (...) La orquesta es el órgano de la armonía. Por consiguiente el silogismo: la orquesta equivale a la armonía, la armonía equivale a la naturaleza, la orquesta equivale a la naturaleza o-en opinión de Wagner, la misma cosa- el cosmos.

Paul Bekker, (1936). *The story of the orchestra*. W. W. Norton & Company, p. 180

A pesar de los cambios posteriores y ciertas aparentes reducciones, los bronces desde el inicio representan la fundación y la parte más característica de la orquesta de Wagner. (...) La primera versión de *Der fliegende Holländer* está orquestada con tal exceso de bronces, que incluso Wagner en Zürich los redujo, tal como hizo con su obertura "Fausto". Él comentó que "en tales ocasiones uno ve cuáles crudezas me he ido quitando con el tiempo". Sin embargo, muchos buenos músicos gustan de la primera orquestación de *Höllander* por su carácter salvaje más que la versión posterior domesticada.

También *Tannhäuser*, con su sonoridad dominada por la trompa y el trombón, a primera escucha produce la impresión de un arrollador grupo de bronces, cuyo uso nos está restringido a los clímax sino que atraviesa toda la obra, de modo que los bronces, antiguamente a cargo de ciertos puntos altos, ahora rigen toda la imagen-sonido.

Paul Bekker, (1936). *The story of the orchestra*. W. W. Norton & Company, p. 186

Si bien la interpretación de «God save the Queen» fue completamente indescriptible, debemos intentar dar aunque sólo sea una pálida idea de la impresión que produjo en el público. Imagine el lector una gran orquesta de cien músicos; añádale cuatro bandas militares, con sus cajas y otros accesorios estruendosos; agréguele un coro de doscientas cantantes; imagine a todos ellos rugiendo y bramando en fortissimo con sus voces e instrumentos, como si fueran el espíritu mismo de la lealtad al Himno Nacional, y ni aun así podrá formarse una idea del efecto producido por el arreglo de "God save the Queen" realizado por Jullien. Una vez interpretada, el resultado inevitable fue la repetición de la pieza; del público parecía apoderarse poco a poco un frenesí que desafía toda descripción."

Reseña en *The Musical World*, 4 de noviembre de 1848, citada en Tim Blanning, 2011, p. 250

Jullien es el gran coloso de los conciertos públicos. Sus concepciones son universales, y sus especulaciones, gigantescas. Parece que la época esté hecha para Jullien y que Jullien esté hecho para la época. Es el gran lacayo de los tiempos y sabe aprovechar cuantas ocasiones se presentan. [...] Vivimos en una época de exageración y extravagancia, una época agotada, que requiere estimulantes fuertes para que no decaiga la animación.

Reseña en *The Musical World*, 2 de junio de 1849, sobre un concierto producido por Louis Jullien con una orquesta de 400 músicos, tres bandas militares y tres coros, citada en Tim Blanning, 2011, pp. 248-249

El concierto promenade se asemejaba al concierto pago en varios sentidos fundamentales. En primer lugar, como empresa comercial llevada a cabo por un “director-empresario” (...) dependía de la capacidad de éste de atraer con regularidad audiencias cuyo tamaño le permitiera llegar a un balance equilibrado. Por otra parte, los programas estaban impregnados de la cultura musical de la ópera: oberturas, selecciones y popurrís. Los empresarios musicales combinaron aspectos de los jardines públicos del siglo XVIII con los bailes públicos y los palacios de exposiciones industriales, para formar una síntesis cultural enteramente propia. Los conciertos promenade se diferenciaban de los conciertos orquestales por su construcción como espectáculo visual tanto como musical. El objetivo de los organizadores era atraer la mirada de los oyentes tanto como sus oídos. A diferencia del severo neoclasicismo imperante en las nuevas salas de concierto, los lugares preparados para conciertos promenade eran espacios decorados lujosamente, con una ornamentación vistosa y brillante iluminación. El anuncio de un concierto de Jullien en 1841 prometía “una profusión de plantas de invernadero, fuentes de agua real, grupos escultóricos” y se jactaba de ofrecer iluminación a gasolina. Los directores a menudo elegían un tema para una pieza o para el concierto en su totalidad, con el fin de darle al público un instrumento para visualizar la música. Podían destacar un lugar atractivo (Venecia o los Alpes), una tecnología moderna (el viaje en tren) o un acontecimiento (la coronación del emperador de Austria). Los espacios para conciertos ofrecían por lo general áreas o senderos para que la audiencia pudiera pasear libremente. (...) Los directores, muy estimados por el alto nivel de ejecutantes que reunían, tenían un hábil sentido de lo que era conveniente en la programación de conciertos. El director de una serie de estas características llevaba a cabo un proceso complejo de elaboración de arreglos de diversas piezas de música para su programa; habilidad proveniente del teatro musical, presagio de la composición de música para películas. Así como el director de los espectáculos teatrales estaba a cargo de los arreglos de canciones y música para los intervalos, el director de los conciertos *promenade* componía popurrís de temas de ópera o cuadros vivos sobre temas recientes. El tono de sus composiciones definía la atmósfera musical y social reinante en el lugar.

William Weber, *La gran transformación del gusto musical. La programación de conciertos de Haydn a Brahms*. Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2011 pp. 304-305

[la forma mercancía] (...) les presenta a los hombres, como reflejados en un espejo, los caracteres sociales de su propio trabajo como caracteres objetivos de los productos mismos del trabajo, o como unas propiedades sociales inherentes a la naturaleza de las cosas (...)

Lo que hay de misterioso en la forma mercancía reside, por tanto, simplemente en que refleja ante los hombres el carácter social de su propio trabajo como si se tratara del carácter objetivo de los mismo productos del trabajo, como cualidades sociales nacidas de la naturaleza de estas mismas cosas, haciendo con ellos, consiguiendo, que también la relación social entre los productores y el trabajo de todos aparezca como una relación entre objetos existente fuera de aquéllos.

Karl Marx. *El capital. Crítica de la economía política*, tomo 1. Fondo de Cultura Económica, 2021, p. 73

Cuanto más elevado el sueño, más próxima la mercancía. La fantasmagoría tiende al sueño no meramente en cuanto cumplimiento engañoso del deseo del comprador, sino precisamente por mor de la ocultación del trabajo: refleja la subjetividad al poner ante los ojos de ésta el producto del propio trabajo, sin que el trabajo sea identificable. El soñador se encuentra impotente con la imagen de sí mismo como un milagro y se queda en el inevitable círculo de su propio trabajo, como si este círculo fuese eterno; la cosa, de la que se ha olvidado que él es el autor, aparece ante él como un fenómeno absoluto.

Theodor W. Adorno. *Ensayo sobre Wagner*, p. 87

En cuanto tal, al margen de las distintas clases sociales que la componen, la masa no tiene significado social primario alguno. Su significado secundario depende de las relaciones de las que en cada caso se encuentre formando parte. El público de un teatro(,) un ejército, o los habitantes de una ciudad, (forman) masas que no pertenecen en cuanto tal a ninguna clase social. El mercado libre aumenta estas masas rápidamente y en proporciones descomunales, en la medida en que a partir de ahora cada mercancía reúne en torno a sí a la masa de sus compradores.

Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes*, J 81 a, I. Ediciones Akal, 2016, p. 377

Lo que he seguido, partiendo con Debussy en 1889, es una erosión de las categorías, un descascararse de los sistemas para hacer espacio a estímulos, nuevas ideas, nuevas influencias, desde un ambiente rápidamente cambiante. Entonces, como hoy, este ambiente incluía sonidos del mundo -músicas previamente inauditas y sonidos ambientales de todos los tipos, el ruido urbano y las señales bioacústicas- así como experimentos en rituales de presentación, innovaciones tecnológicas, sistemas de afinación y principios de estructuración no familiares, improvisación y azar.

El objeto sonoro, representado más enfáticamente por las sinfonías románticas del siglo XIX, ha sido fracturado y reconstruido como un entramado abierto y cambiante en el cual nuevas ideas pueden colgarse, o a través del cual pueden pasar o entretejerse. Esta es una metáfora. El paisaje es otra -un lugar conjurado a través de la cual la música se mueve y en el cual el auditor puede vagar.

David Toop. *Ocean of sound. Aether talk, ambient sound and imaginary worlds*. Serpent's tail/ Profile books, 2001, p. XI

El *Ocaso de los dioses*, cuya desmesurada duración arrastra hasta cierto punto al oyente a un viaje marítimo, parece inundar todo el mundo de música (...)

Theodor W. Adorno. *Ensayo sobre Wagner*. p. 95

[La] utilización universal [del piano] descansa en su capacidad para la apropiación de casi todos los tesoros de la música en el ámbito doméstico, en la inmensa profusión de su literatura propia y, finalmente, en su peculiaridad como instrumento universal de acompañamiento y enseñanza. (...) Nuestra educación exclusiva en la música armónica moderna se basa esencialmente en él.

(...) La idea de construir pianos de 24 teclas en cada octava, como propuso, por ejemplo, [Hermann von] Helmholtz, tiene por el momento [1911] pocas posibilidades de éxito. Frente al cómodo teclado de 12 teclas por octava, éstos no hallarían mercado alguno entre los aficionados, viéndose destinados a convertirse en instrumentos para concertistas virtuosos. Sin embargo, la construcción de pianos depende de la venta en gran escala, pues, pese a sus virtudes musicales, es un instrumento doméstico esencialmente burgués.

Max Weber. *Los fundamentos racionales y sociológicos de la música*. Tecnos, 2015, pp. 183-185

En los interiores burgueses del siglo XIX, los amoblamientos proveían una fantasmagoría de texturas, tonos y placer sensual que sumergía al habitante del hogar en un ambiente total, un mundo de ensueño privatizado que funcionaba como escudo protector para los sentidos y las sensibilidades de la clase dominante. (...) Las fantasmagorías son una tecnoestética. Las percepciones que suministran son lo suficientemente “reales”; su impacto sobre los sentidos y los nervios es todavía “natural” desde un punto de vista neurofísico. Pero su función social es, en cada uno de los casos, compensatoria. Su objetivo es la manipulación del sistema sinestésico por medio del control de los estímulos ambientales. Tiene el efecto de anestesiar el organismo, no a través del adormecimiento, sino a través de una inundación de los sentidos. Estos sensoria estimulados alteran la conciencia, casi como una droga, pero lo hacen por medio de la distracción sensorial antes que de la alteración química y, muy significativamente, sus efectos son experimentados de manera colectiva más que individual. Todos ven el mismo mundo alterado, experimentan el mismo ambiente total. Como resultado, a diferencia de lo que sucede con las drogas, la fantasmagoría asume la posición de dato objetivo.

Susan Buck-Morss, *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Interzona, 2005, pp. 196-197

La *ininterrumpida continuidad* del proceso, la transición libre y fluida en que el valor pasa de una forma a la otra, o de una fase del proceso a la otra, aparece como condición fundamental de la producción basada en el capital, y ello en un grado enteramente diferente del de todas las formas anteriores de la producción.

Karl Marx, *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (Grundrisse) 1857-1858*, 2. Siglo Veintiuno Editores, 2011, p. 25

La atención no sólo fue uno de los muchos temas sobre los que experimentó la psicología de finales del diecinueve, sino que constituyó la condición fundamen-

tal de su saber. (...) el problema de la atención no trataba de una actividad neutral y atemporal -como respirar y dormir-, sino de la aparición de un modelo específico de conducta dentro de una estructura histórica, una conducta articulada en base a normas socialmente determinadas que formaba parte de la configuración de un ambiente tecnológico moderno. (...) Este problema tomó forma dentro de un sistema económico emergente que demandaba la atención del sujeto en toda una serie de tareas productivas y espectaculares, pero cuyo movimiento interno continuamente erosionaba los cimientos de cualquier atención disciplinaria. La lógica cultural del capitalismo nos fuerza a aceptar que desplazar nuestra atención rápidamente desde una cosa a otra es algo natural. El capital, entendido como un proceso de aceleración del intercambio y la circulación, produjo inevitablemente este tipo de adaptabilidad perceptiva humana convirtiéndose en un régimen de atención y distracción recíprocas. (...) A diferencia de lo que ocurría en modelos de visión anteriores, la movilidad, la novedad y la distracción se identificaban como elementos constitutivos de la experiencia perceptiva. (...) la modernización no consistía en un conjunto de cambios que se produjeran de una sola vez, sino un proceso continuado, que se modula constantemente y que jamás se detiene a esperar que la subjetividad individual lo asimile o «se ponga al día». (...) quiero sugerir que la aparición de la atención como forma de describir o explicar al sujeto perceptor es un síntoma de esta misma crisis epistemológica, del final de varios análisis de la conciencia y la importancia cada vez menor de los modelos dualísticos en los que había operado la epistemología clásica. (...) La atención presupone que la cognición ya no se podía concebir en base a datos sensoriales dados e inmediatos. (...) la atención convirtió el anterior sistema diádico entre objeto y sujeto en uno triádico, en el que el tercer elemento estaba constituido por una «comunidad de interpretación»: un espacio cambiante y activo, de funciones fisiológicas socialmente articuladas, imperativos institucionales y toda una serie de técnicas, usos y discursos relativos a la experiencia del sujeto en el tiempo. En este punto, la atención ya no puede reducirse a la atención a algo. Es decir, la atención en la modernidad está constituida por estas formas de exterioridad, no por la intencionalidad del sujeto autónomo. Más que la facultad de un sujeto previamente formado, la atención es un signo no ya de la desaparición del sujeto, sino de su precariedad, contingencia e insustancialidad.

Jonathan Crary. *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*. Ediciones Akal, 2008, pp. 34, 37-39 y 51-52

El trabajador independiente (*selfemploying labourer*), a modo de ejemplo es su propio asalariado, sus propios medios de producción se le enfrentan en su imaginación como capital. En su condición de capitalista de sí mismo, se auto-emplea como asalariado.

K. Marx. *El capital. Libro I Capítulo VI (inédito). Resultados del proceso inmediato de producción*. Siglo XII, 2009, p. 82

Pues en la contingente experiencia de la existencia burguesa individual los órganos sensibles aislados no procuran una totalidad, un mundo en sí armónico, con una sustancia garantizada; es cuestionable que jamás haya existido una tal unidad del mundo sensible, a la cual sin embargo se ve remitido el estado de conciencia desilusionado de Wagner. Disparejos en su evolución, al final los

órganos quedan sumamente alejados entre sí como consecuencia de la creciente objetualización de la realidad tanto como del principio de la división del trabajo, el cual no solamente separa a los hombres entre sí, sino que una vez más divide a cada individuo en sí.

T. W. Adorno. *Ensayo sobre Wagner*, p. 97

(...) la atención y la distracción no eran estados esencialmente diferentes, sino que existían en un continuo. (...) la atención era un proceso dinámico: que se intensificaba y disminuía, aumentaba y menguaba, se estancaba y fluía según un conjunto indeterminado de variables.

Jonathan Crary. *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*. Ediciones Akal, 2008, p. 54

(...) Ante todo, quiero decirle que le debo el mayor gozo musical que jamás haya experimentado. (...) Lo que experimenté es indescriptible y, si me hace el favor de contener la risa, intentaré transmitírselo. Al principio me pareció que conocía aquella música, y, al reflexionar más tarde, comprendí de dónde provenía este espejismo; me parecía que aquella música era la mía y la reconocía como todo hombre reconoce las cosas que está destinado a amar. (...) El carácter que, a continuación, me impactó principalmente en su música, fue su grandeza, aquello representaba algo grande e impulsaba a la grandeza. Después he vuelto a encontrar por doquier sus obras, la solemnidad de los sonidos grandiosos, de los aspectos grandiosos de la naturaleza, y la solemnidad de las grandes pasiones del hombre. Y uno se siente al instante arrebatado y subyugado. (...) Sentí toda la majestuosidad de una vida más amplia que la nuestra. Aún algo más: experimenté con frecuencia un sentimiento de una naturaleza harto singular, el orgullo y el gozo de comprender, de dejarme penetrar e invadir, voluptuosidad realmente sensual, que se asemeja a la de ascender por los aires o rodar por el mar. Y la música, al mismo tiempo, respiraba orgullo por la vida. Por regla general, estas profundas armonías me parecían semejantes a esos excitantes que aceleran el pulso de la imaginación. (...) De modo que podría continuar esta carta interminablemente. (...) Desde el día en que escuché su música me digo sin cesar, sobre todo en los momentos bajos: ¡Si, al menos, pudiera escuchar esta tarde un poco de Wagner! (...)

Charles Baudelaire, carta dirigida a Richard Wagner, 17 de febrero de 1860. En Ch. Baudelaire, *El arte romántico*, Ediciones Felmar, 1977, pp. 225-227. Tomado de P. Lacoue-Labarthe, *Musica ficta. Figuras de Wagner*. La Cebra, 2022, pp. 34-36

La adicción a las drogas es característica de la modernidad. (...) La experiencia de la intoxicación no se limita a las transformaciones bioquímicas inducidas por las drogas. En el siglo XIX se hace de la realidad misma un narcótico.

Susan Buck-Morss, *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, p. 195

Por supuesto, la práctica de compartir tubos auriculares era bastante común en las salas de fonógrafos de finales del siglo XIX: cada persona podía colocarse un tubo en un oído. Pero incluso este compartir se basaba en una individualización

previa. Como cualquier mercancía, dos o más personas podían participar, comprarla y compartir su uso. Décadas más tarde, una empresa de acústica que vendía sus talentos a diseñadores de salas de cine resumiría esta mentalidad emergente: “El sonido es como otras mercancías en el sentido de que tiene diferentes cualidades, y por lo tanto diferentes valores. El sonido para fines de venta... cuesta dinero producirlo. Debe venderse con ganancias. Si el comerciante de sonido no sabe cómo medirlo y pesarlo, no tiene suerte y sus cifras de ganancias y pérdidas aparecerán en números rojos”. La privatización física, práctica y metafórica del espacio acústico y la experiencia auditiva permitió que el sonido —la cosa en ese espacio— se convirtiera en una mercancía.

Jonathan Sterne. *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*. Duke University Press, 2003, pp. 163

La importancia de Edison no reside en ningún invento o aparato en particular, sino en el papel que desempeñó desde la década de 1870 en la aparición de un nuevo sistema de cuantificación y distribución. (...) para Edison el cine no tenía ningún significado en sí mismo, sólo se trataba de una más de las múltiples formas —dentro de un caudal potencialmente infinito— en las que era posible dinamizar o activar un espacio de consumo y circulación. Edison entendía el mercado en términos de la reconversión de imágenes, sonidos, energía o información en mercancía que podía ser cuantificada y distribuida, y de la organización de un campo social de sujetos individuales en unidades de consumo cada vez más separadas y especializadas.

Jonathan Crary. *Suspensiones de la percepción*, pp. 39-40

La estética del detalle (siguiendo Horkheimer y Adorno) reina en la descripción del [aparato de radio] Federal-Brandes: el cultivo de la técnica auditiva se convierte en un modo de distinción personal (y de consumismo consciente) a través de la percepción del detalle y la diferencia en una emisión de radio. La técnica auditiva depende de la complementación de la escucha mediante la técnica y la tecnología, de modo que los oyentes puedan escuchar a los músicos más destacados en sus propios hogares. La noción de fidelidad del sonido es necesaria para que el medio funcione como un mediador evanescente y, de ese modo, construya una relación de correspondencia social entre los sonidos que emanan del instrumento de un músico y los sonidos que emanan de las radios en los hogares de los oyentes.

Jonathan Sterne. *The Audible Past*, pp. 282

A pesar de todos los elementos de ficción que se encuentran dispersos en la música, su realidad básica ha sido abolida por primera vez por el carácter de imagen de la «voz radial», pero en un sentido sumamente paradójico. Porque la imagen presentada por la voz radial, por la música que sale del altavoz, no es una imagen del mundo exterior. Esta música suena como una imagen de música. Pierde su propia «realidad» (...). Creemos que este cambio corresponde estrechamente a cambios en la actitud del oyente de radio, independientemente de lo que consideremos como causa o efecto. Lo que Benjamin llamó «pérdida del aura»

probablemente en la música se puede reducir a la pérdida de esa realidad. Todos los antiguos efectos mágicos de la música en los que la gente creía estaban ligados a una concepción de la música como un poder real. No importa cuán alejada de las necesidades prácticas pudiera haber estado, la música seguía siendo algo en sí misma y no una imagen de algo. Era del orden de la oración y el juego, no de la pintura y la escritura. La pérdida de esta «realidad» implica necesariamente la pérdida de la «seriedad» en el sentido antiguo y tradicional. Ya no se puede esperar que la música que suena como una imagen de la música en lugar de ser una especie de realidad espiritual alivie y humanice. Esta pérdida de realidad, no de la «música en sí», «rompe el hechizo». A medida que aumentan las cualidades ilusorias, el poder «irracional», considerado anteriormente la esencia de la música, amenaza con desaparecer. La «irracionalidad» de las reacciones emocionales actuales a la música está ligada a esta pérdida de realidad. En este sentido, este tipo de irracionalidad se opone estrictamente a los antiguos efectos irracionales de la música, por muy similares que puedan parecer bajo otras categorías. Incluso términos como «emocional», «irracional», «mágico», solo se pueden entender en una perspectiva histórica y pueden tener significados completamente diferentes en diferentes períodos. Sólo cuando se comprende plenamente que el carácter de imagen de la «voz radiofónica» destruye sin piedad los restos de magia musical, se pueden apreciar las falacias de todos los intentos por mantener características mágicas en la radio, aunque sólo sea la obra de arte sagrada, la personalidad creativa y el artista. La herramienta denuncia como engaño todo lo que la radio presenta en términos mágicos, ya que la herramienta liquida la realidad de la música como una fuerza espiritual, la base de todos sus efectos «mágicos».

T. W. Adorno. "Radio physiognomics" [1939]. En *Current of music. Elements of a Radio Theory*. Polity press, 2009, pp. 119-120

Sin embargo, el totalitarismo rara vez ha encontrado que la tecnología se le oponga. Si, en el ámbito del sonido, un artilugio fue un tábano para el Behemoth, otro se convirtió rápidamente en su aliado. «No habríamos podido conquistar Alemania sin el altavoz», dijo Adolf Hitler, no sólo el altavoz de megafonía que propagaba sus palabras por el Kurfurstendamm, sino también el altavoz de radio que las transmitía a hogares remotos y cervecerías. Y no sólo eran palabras, pues los nazis eran grandes amantes y explotadores de la música. Tenía que ser aria, por supuesto: la música «judeo-negra» fue barrida de las ondas, lo que no era poca cosa en una época de swing global. (...) El principio era simple. La radio pone a sus oyentes dispersos bajo el hechizo de un acontecimiento compartido. El aura ritual de la actuación en directo —retórica, musical, lo que sea— se transmite. Esto no tiene nada que ver con las ondas de radio o las ondas cerebrales; es una simple cuestión de simultaneidad. La conciencia de que en este preciso momento la banda está tocando, el Líder está subiendo al estrado, la multitud se eriza con saludos de navaja y millones de tus compatriotas están como tú ante la radio, esta conciencia es suficiente para convertir a toda la nación en una arena.

Evan Eisenberg. *The Recording Angel*. Yale University Press, 2005, p. 25.

Leo Beranek, uno de los principales expertos en acústica contemporánea, y su colega Takayuki Hidaka han cuantificado el efecto acústico de los miembros de la audiencia comparando las cualidades de absorción de los seres humanos con las

de sillas con tapizados variados. Incluso se tiene en cuenta la influencia diferencial de la ropa de temporada, ya que el público en invierno tiende a usar más ropa que en verano. Las mediciones mostraron que el coeficiente de absorción para un público lleno sentado en sillas con tapizado medio es bastante cercano al de un auditorio vacío con sillas completamente tapizadas.

Lewis Kaye, "The Silenced Listener: Architectural Acoustics, the Concert Hall and the Conditions of Audience". *Leonardo Music Journal*, Vol. 22, 2012, p. 64. Kaye está referenciando el artículo Leo L. Beranek y Takayuki Hidaka, "Sound Absorption in Concert Halls by Seats, Occupied and Unoccupied, and by the Hall's Interior Surfaces," *Journal of the Acoustical Society of America* 104, No. 6, pp. 3169–3177, 1998.

La distribución estereofónica de los transmisores de sonido es un elemento adicional en la forma de la música electrónica. Los diversos sistemas de altavoces alrededor de la sala son los instrumentos concertantes, una concepción similar a la distribución de las fuerzas orquestales y corales en una iglesia o sala de conciertos. Esta dimensión especial se incorpora en el mismo plano de la composición. La transmisión multicanal sólo puede realizarse con grabadoras de cinta de múltiples pistas. En la actualidad, la transmisión de radio es solo de un solo canal (existen versiones tanto de un solo canal como multicanal de piezas electrónicas según el propósito para el que están destinadas). Esta proyección espacial en la sala de conciertos se considera una dimensión totalmente nueva de la composición.

Herbert Eimert. "What is Electronic Music?". *Die Reihe*, vol. 1, 1957, p. 3.

No nos llamemos a engaño: hay dos maneras distintas de reaccionar ante los fenómenos electroacústicos. En el primer momento, se asombra uno como oyente ante un medio tan radical de producción, de transformación y deformación del sonido, o bien provoca ese asombro como compositor, mediante lo inaudito en el sentido más exacto de la palabra. En conjunto, los procedimientos electroacústicos nos ofrecen la posibilidad de crear lo inaudito de manera sencilla. Condiciones desacostumbradas, simples manipulaciones mecánicas —como aceleración, retardo, corte de cinta— ya son suficientes, y nos encontramos en pleno clima futurista. Pero es posible predecir inmediatamente lo efímero de tales recursos.

(...) El problema de la continuidad entre la obra y su proyección en el espacio evidencia una última dificultad que se relaciona con la "interpretación"; en contra de lo que antes se dijo, quedan aquí confirmados ciertos límites infranqueables: el incentivo de la obra "objetiva" desaparece pronto, porque no se puede hacer que las reacciones psíquicas de un círculo de oyentes dependan de una música proveniente de un único parlante, de una música que no posee ya la virtud de unir un gesto con un sonido. La reproducción espacial-estereofónica no es, pues, una puesta en escena para alcanzar efectos teatrales, sino que se vuelve una necesidad estructural. Mientras tanto, esta idea de la estereofonía, si bien vulgarizada por el cine o la propaganda, ha sido ampliamente difundida con medios no siempre discretos; aunque reina sin duda gran confusión en este terreno, las mejores intenciones se vieron desalentadas por incidentes anecdóticos similares. ¿Será aún necesaria la sala de conciertos, allí donde no existe ya el intérprete? Esa sala de conciertos, ¿no está indisolublemente unida al instrumento? ¿No será preciso proponer nuevos medios de audición? ¿O deberá pensarse, implacablemente, en la doble faz de una música "artificial"?

Pierre Boulez. "En las fronteras de la tierra fértil". En *¿Qué es la música electrónica?* Nueva Visión, 1959. pp. 92 y 94

(...) ambas se inscriben como efectos de superficie de un vasto trastorno subterráneo que atacaba (y aún lo hace) a las capas de apoyo del edificio social y cultural occidental. Pues lo que se cuestiona a partir de los años 1880 a través de las sacudidas escalonadas según la naturaleza del campo interesado, es la propia *posición del deseo* del Occidente moderno, es la manera que tienen los objetos, palabras, imágenes, bienes, pensamientos, trabajos [, sonidos], mujeres y hombres, nacimientos y muertes, enfermedades, guerras, de entrar en circulación en la sociedad y de intercambiarse en ella. Si hubiese que situar con pocas palabras esta transposición del deseo anónimo que sostiene la institución en general y la hace aceptable, se diría a grosso modo que antes ese deseo se realizaba en un régimen de los intercambios que imponía al objeto un valor *simbólico* así como el inconsciente del *neurótico* produce y pone en relación representantes del objeto reprimido conforme a una organización simbólica de origen edípico; en tanto que a partir de la mutación a que nos referimos (y cuyo efecto mejor estudiado lo ha sido por Marx en el campo económico), la producción y la circulación de los objetos dejan de regirse por referencia a valores simbólicos, así como de ser imputadas a un Donante misterioso, y obedecen únicamente a la “lógica” interna del sistema, un poco como las formaciones de la *esquizofrenia* parecen escapar a la regularización que debe la neurosis a la estructura edípica, y no obedecer ya más que a la efervescencia “libre” de la energía síquica. (...)

(...) Es que si el objeto que se pinta sufre la mutación que hemos señalado, dejando de ser un objeto referenciado y representado para convertirse en el lugar de operaciones libidinales que engendran una polimorfía inagotable, habría quizás que plantear la hipótesis de que lo mismo ocurre con otros objetos: objeto que se produce y se consume, objeto que se canta y escucha, objeto que se ama. Pues tenemos derecho a sugerir que la verdadera transformación que el capitalismo, especialmente en sus formas más recientes, digamos con respecto a Europa occidental desde hace una quincena de años, imprime a los objetos que circulan en la sociedad, a todos los objetos, tarde o temprano, y no sólo como lo cree un economicismo algo demasiado confiado en la impermeabilidad de sus fronteras, únicamente a los objetos económicos, no es su “crecimiento” o el “desarrollo” de las sociedades, sino el aniquilamiento de los objetos en tanto que valores simbólicos referenciados al deseo y a la cultura, y su constitución en términos indiferenciados de un sistema que ya no tiene fuera de sí ninguna instancia en la que esos objetos que circulan en su seno puedan ser anclados: ni Dios ni la naturaleza ni la necesidad, ni siquiera el deseo de los supuestos “sujetos” del intercambio. El objeto pictórico de Cézanne y de sus sucesores en la medida en que lleva las huellas de la psicosis o de la perversión es mucho más análogo de lo que parece al objeto económico analizado por Marx en *El Capital* o por ejemplo, también, al objeto lingüístico construido por la lingüística estructural. Vemos cómo al extender así el alcance de una estética centrada en la economía libidinal, llegaríamos a la vez a poder situar el objeto cézariano en su verdadero lugar, a explicar quizás la ceguera estética de un Freud demasiado adicto a descubrir una posición de objeto neurótico, y a tomar en cuenta ese acontecimiento en el que estamos sumergidos desde el comienzo del presente siglo: el trastorno general de la posición misma de los distintos objetos sociales, la mutación del deseo subyacente a las instituciones.

Lyotard. “Freud según Cézanne” [1971]. En *Dispositivos libidinales*, Editorial Fundamentos, 1981, pp. 72, 86-87

Imagínense una sala en la que, en primer lugar, la orquesta con sus músicos e instrumentos queda oculta a la vista del público por una cortina de luz; esto pondría grilletas a toda una multitud de demonios destructores, por no hablar de lo **mucho más atmosférica** que resulta la música cuando resuena sin ser vista. Imagínense además que en lugar de las numerosas velas encendidas hay una única lámpara colgante, que sólo emite la tenue luz que exige la miserable decencia... ¿No calmaría la luz tenue, llena de aprensiones, las almas de los que entran, purificando la escoria de la vida cotidiana y poniéndolos en ese estado de ánimo que es el único apropiado para el disfrute del arte? ¿No iluminarían los sonidos primaverales, que vienen como de otro mundo, a estos pobres gusanos terrenales, que nadan en el lodo del mundo cotidiano, al menos por un momento, en las regiones luminosas y celestiales de un mundo más hermoso?

Anónimo, "Unsere Konzerte", *Musikalische Eilpost* 4 (marzo de 1826). En *Critical Reception of Beethoven's Compositions by his Contemporaries*, vol. 2, ed. Wayne Senner y William Meredith, University of Nebraska Press, 2001, p. 127.

The Dream House consiste en una gran sala rectangular, en una de cuyas mitades se desarrolla la mayor parte de la actividad. Hay altavoces montados en cajas y luces colgadas del techo. Los altavoces emiten un sonido fuerte y constante, y las luces cambian lentamente. El cambio se produce principalmente a través de la actividad del perceptor. A medida que uno se desplaza por la sala, se hacen evidentes diferentes armónicos, lo que provoca que se perciban diferentes sonidos. Lo mismo ocurre con las luces. Algunos sonidos son casi dolorosos, otros más tranquilizadores y relajantes. De un modo casi indefinible, el sonido y la luz se complementan para crear un efecto global que trasciende cada medio.

El objetivo de Young era liberar al sonido del tiempo. Si un sonido no tiene principio ni fin, no tiene duración. La naturaleza ofrece ejemplos: las olas del océano, el silbido del viento, el sonido grave de la sangre al moverse por el cuerpo y el tono más agudo del sistema nervioso. En realidad, estos sonidos pueden empezar y terminar, pero para el observador existen a perpetuidad.

Michael Broyles, "Minimalism and Strange Bedfellows". En *Mavericks and Other Traditions in American Music*, Yale University, 2004, pp. 246-247

El carácter inmersivo del sonido, su tridimensionalidad, sentó un precedente para la evacuación del aparato tecnológico en la producción de audio, apoyando la creencia de que la tridimensionalidad anula el hecho de la mediación y, por lo tanto, crea un espacio que está más allá de la tecnología y la cultura. Como el tubo parlante de la transmisión deífica, ha sido necesario construir y luego negar un mecanismo que canaliza, delimita, transduce y sana la materialidad que transporta. Estas interfaces son a la vez técnicas y conceptuales: consisten en cables, circuitos, relevos, etc. y espacios trascendentes, como el éter, el cosmos o la vibración irreductible, a los que se unen conceptualmente las infraestructuras técnicas y a través de los cuales se enmascara la presencia de la tecnología.

Frances Dyson. *Sounding New Media*. Berkeley: University of California Press, 2009, p. 47.

Socialmente, la imbricación de lo viejo y lo nuevo quiere que se ofrezcan sin cesar estímulos nuevos, sin nunca violentar los hábitos de escucha rutinarios. (...)

Cuanto más progresan la tecnificación de la obra de arte, la planificación racional del procedimiento y, por tanto, el efecto, tanto más ansiosamente [la música de Wagner] medita cómo parecer espontánea, inmediata, natural, y cómo disimular la voluntad de estructuración.

Theodor W. Adorno. *Ensayo sobre Wagner*, p. 49

Algunos de los comentarios hechos por Karlheinz Stockhausen en la revista *The Wire*, sobre varios artistas, incluidos Scanner, Aphex Twin y Plastikman, son de interés en este sentido. Stockhausen afirma que la música debería ser pura y no estar atada a un propósito específico; no debería ser usada como una droga. Describe la repetición en las obras de los artistas seleccionados como un tartamudeo y se muestra en desacuerdo con su falta de desarrollo. (...) Stockhausen también parece aludir a la cualidad hipnótica de gran parte del minimalismo musical en su referencia a la música como una droga, relacionando la repetición con la concepción de estados alterados de conciencia. En respuesta a Stockhausen, Scanner sostiene que lo inusual necesita ser escuchado más de una vez dentro de una composición para ser asimilado, y de hecho, esto podría argumentarse en varias obras bajo la categoría de IDM. (...) El consejo específico de Stockhausen a Aphex Twin es directo: necesita buscar ritmos y tempos cambiantes, “no permitiría repetir ningún ritmo si no se variara de alguna manera y si no tuviera una dirección en su secuencia de variaciones”.

Coryn Smethurst. “Movement as Perception: Bergson, Deleuze, and Hybridity Between Electroacoustic and Intelligent Dance Music”, *Contemporary Music Review*, 2016, Vol. 35, No. 2. pp. 283. Las citas provienen del artículo “Stockhausen vs. the «Technocrats» incluido en la colección *Audio Culture. Reading in modern music*, editado por Christoph Cox y Daniel Warner, 2007.

La fascinación permanente de Atom<sup>TM</sup> por la simulación y su impacto psicológico en la percepción de la música ha llevado a la acumulación de una amplia gama de réplicas sonoras en su catálogo. A través del intrincado proceso de análisis y síntesis, se han reunido, deconstruido y reconstruido repetidamente diversos géneros, territorios, épocas y mentalidades culturales. El objetivo general ha sido siempre desafiar la noción misma de autenticidad, con el objetivo final de exponer su falsedad inherente. Con “Ethnic Studies”, [el sello discográfico] NN presenta una pequeña colección de las Entretenidas Excentricidades Eclécticas de Atom<sup>TM</sup>.

Texto promocional para el fonograma de Atom<sup>TM</sup> *Ethnic Studies*, NN-audio, Ontario, octubre 2024, correo electrónico.

(...) No obstante, la música deconstructiva de Arca convierte la plantilla técnica del IDM en algo fluido, escurridizo, intangible. Exagera la plasticidad de la instrumentación sintetizada mediante el uso de dos texturas distintivas: un énfasis en el ruido mecánico industrial y una estética global de color vívido que gotea y se derrama como pintura, en lugar de brillar como metal. Como Philip Sherburne señala agudamente: “los bombos tartamudean y tropiezan; los patrones rítmicos se desmoronan a mitad de la canción [y] se han desprendido completamente de la cuadrícula rígida que generalmente gobierna la sincronización en la música electrónica” (2014). La precisión exacta del IDM se licúa, como si Arca se hubiera

inspirado en el esquema del estilo musical pero eligiera reimaginarlo lúdicamente usando pinturas fluorescentes DayGlo. Esta fórmula genera una sensación tanto de tiempo en flujo (musicalmente) como de identidad maleable (representacionalmente), evocando la negativa a la categorización que informa la teoría queer.

Marcus O'Dair. *Mute Records: Artists, Business, History*. Zuleika Beaven y Richard Osborne (eds.), Bloomsbury Academic, 2019, pp. 213-214

Sin embargo, las tecnologías a menudo resultaron menos importantes que las actividades ritualísticas que rodean su difusión y uso. De hecho, es motivo de asombro cuánto la música electrónica de baile (EDM), a pesar de sus adornos futuristas, recrea los rituales de trance extático de los orígenes más antiguos de la música. Las fiestas rave y las escenas de club donde cobra vida se destacan como la última demostración del poder de la música como una puerta de entrada a la trascendencia y los estados mentales alterados. No es una coincidencia que la droga ilegal más asociada con la escena EDM lleve el nombre callejero de “Éxtasis”, el mismo término que se usa para describir el estado mental del místico tradicional y el estado hipnótico del participante en una antigua bacanal. Cuando Mircea Eliade publicó su estudio seminal *El chamanismo* en 1951, incluso subtitula su libro *Técnicas arcaicas del éxtasis*. El rave es la alternativa moderna. Por otro lado, cada género musical importante hoy en día refleja, al menos en parte, algunos de los imperativos de la canción prehistórica. La estrella de rock evoca al chivo expiatorio de los antiguos rituales de violencia simbólica. El artista de música country recrea los tonos pastorales de los pastores, que dependían de la música para calmar a los animales domesticados, y celebra la vida estable del hogar. El rapero vuelve al canto monofónico que sirvió para unir a las primeras comunidades humanas, los primeros “barrios”. La estrella pop atrae al público con estilizaciones eróticas y movimientos de baile que nos recuerdan a los rituales de fertilidad que dieron origen a la canción de amor. Un encuentro EDM, en este contexto, es la aplicación moderna de la música al dilema humano más persistente: cómo salir de la rutina del aquí y el ahora para alcanzar la dicha, o al menos su equivalente a corto plazo, inspirado por la música y asistido químicamente.

Ted Gioia. *Music: a subversive story*. Basic Books, 2019, p. 410

(...) Tal vez no deberíamos haber pasado por alto esos focos de «poder» donde se dispensan premios, galardones y comisiones, donde la música es declarada culpable, no sólo sin derecho a ser confrontada por su acusador, sino sin derecho a ser confrontada por las acusaciones. O esas almas bienintencionadas que exhortan al público a «escuchar música más contemporánea», aparentemente con la teoría de que la familiaridad genera aceptación pasiva. O aquellas, a menudo las mismas almas bienintencionadas, que recuerdan al compositor su «obligación para con el público», mientras que la obligación del público para con el compositor se cumple, manifiestamente, con la mera presencia física en la sala de conciertos o ante un altavoz o -más autoritariamente- memorizando los números de los discos fonográficos y los modelos de amplificadores. O el intrincado mundo social dentro de este mundo musical, donde el salón se convierte en bazar, y la propia música en ingrediente de canapés verbales para la conversación de cóctel.

Milton Babbitt. “The Composer as Specialist” [1959], en *The Collected Essays of Milton Babbitt*. Princeton University Press, 2003, pp. 52-53.

Por ejemplo, el volumen fue privilegiado en ciertos estilos de interpretación de guitarra eléctrica ya en la década de 1930; en el discurso de alta fidelidad en la década de 1950, el volumen adquirió un cierto papel en la redefinición del espacio doméstico, sin mencionar el papel del volumen en el sonido en vivo y en los conciertos. Además, existen muchos ejemplos de la subordinación de la calidad del sonido a otras preocupaciones, desde la moda de las bocinas ocultas hasta la portabilidad de los archivos MP3, desde la inteligibilidad en el sonido del cine hasta el fascinante pero poco investigado caso del sonido en televisión. Más que la historia de una búsqueda continua del sonido “perfecto”, y más que enunciar una crítica constructivista de esa categoría, estos estudios atestiguan la importancia de la imperfección. Por supuesto, el “sonido perfecto para siempre” y “perfeccionar el sonido para siempre” han sido y deben seguir siendo hilos significativos en la erudición sobre la reproducción del sonido. Pero los compromisos entre ideales de sonido y prácticas de audición, entre formas de mediación y modos de escucha —es decir, las lógicas de las formaciones de escucha exhibidas por las guerras de volumen— señalan la necesidad de historias y teorías de la reproducción del sonido que orbiten menos exclusivamente en el espacio problemático de la fidelidad, y que sean más atentas a la pragmática y al pluralismo ontológico irreducible del pasado audible.

Kyle Devine. “Imperfect Sound Forever: Loudness Wars, Listening Formations and the History of Sound Reproduction.” *Popular Music*, 32, no. 2, 2013, p. 167

Aunque los amantes inexpertos de la ópera suelen decir que lo que más les gusta son las notas altas y el volumen extraordinariamente alto, hay otra razón para la búsqueda de volumen en otros recintos que no sean el del Colón. Comparado con los teatros europeos, el Colón es una sala de ópera realmente enorme, y se caracteriza por un repertorio que necesita grandes voces. La famosa soprano española Teresa Berganza una vez se quejó del tamaño y lo comparó con una plaza de toros. Por eso, Julio dice que la gente se impresiona porque “los cantantes tiran paredes con la voz”. El hecho de que en otras salas menores se aprecien las voces fuertes se debe a lo que ocurre en el Colón. Así, cuando el tenor Antonio Grieco interpretó a Manrico en *Trovatore* en mayo de 2005, en el teatro de Avellaneda, una sala con capacidad para sólo seiscientas personas, los fanáticos del circuito off Colón lo aplaudieron y se sintieron profundamente conmovidos porque, en aquel espacio tan pequeño, como dijo Bela entonces, “las voces te hacen sangrar los oídos”.

Claudio Benzecry. *El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión*. Siglo XXI, 2012, pp. 132-133

Tan inescapable como parece ser el sonido en general, muchos sonidos específicos se consideran inaudibles; pero su audibilidad puede simplemente necesitar ser accesible de una manera innovadora. La elección o construcción de micrófonos, las decisiones sobre qué y cómo grabar, y las decisiones posteriores relacionadas con la amplificación, la velocidad de reproducción y la narrativa visual o textual tienen el potencial de proporcionar acceso a sonidos que no se han imaginado previamente, y mucho menos escuchado.

Jennie Gottschalk. *Experimental Music Since 1970*. Bloomsbury, 2016, p. 64.