

Makis Solomos

De la música al sonido. La emergencia del sonido en la música de los siglos XX y XXI

Madrid: Akal, 2025, 342 páginas.

ISBN: 978 844 605 66 76



En abril de 2025 hace su aparición en lengua española el libro de Makis Solomos titulado *De la música al sonido. La emergencia del sonido en la música de los siglos XX y XXI*. Esta obra fue publicada por primera vez en francés en 2013 y luego reelaborada y publicada en inglés en 2020. Esta versión española cuenta además con el prefacio de Carmen Pardo Salgado, quien lo sitúa de manera contextual en el mapa de la producción musicológica hispanoparlante. El autor se propone “una síntesis, una de las primeras de este tipo, ya que pretende delimitar la emergencia del sonido de



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

forma sistemática y global” (22). De este modo, el objetivo perseguido por Solomos es el de analizar cómo la categoría de *sonido* se hace su lugar en el discurso musicológico. Es, sin dudas, una categoría compleja que, por momentos, parece desdibujarse o, como el mismo autor menciona en sus conclusiones, se queda vacía, como cáscara fetichizada.

Lo que le interesa al autor, tal como lo expone en la introducción, es la categoría de *sonido*. Partiendo de la supuesta autonomía que tal categoría reviste en la actualidad, el sonido aparece, sin embargo, analizado desde diversas perspectivas: el sonido puede ser algo que envuelve y en el que nos encontramos inmersos; a veces, el sonido es solo un resultado; el sonido es entendido en su oposición a la tradición musical; el sonido como objeto de estudio de los ya consolidados *Sound Studies*; la escucha como categoría que adquiere relevancia una vez que la noción de sonido se desdibuja en lo relacional, entre otras. En este panorama tan diverso, el propósito del libro es el análisis del sonido como parte de un problema de la música a partir de una reconfiguración dentro de ella misma: “este cambio de paradigma tiene lugar en el interior de la música misma, es decir, según una evolución que le es propia en su escritura, sus cuestiones técnicas, su contenido estético y su recepción” (15). Es aquí como se detalla la ubicación histórica para pensar el *sonido*: como una progresiva autonomización de los dominios de lo musical (lo que nos hace preguntar por cierta noción evolutiva como supuesto histórico-filosófico de este trabajo).

El trazado de este libro, entonces, recorre las nociones del timbre, el ruido, la escucha, la inmersión sonora, la composición del sonido y la idea del espacio-sonido. De este modo, Solomos arma su investigación apoyándose en el devenir histórico, que contextualiza de manera clara; asimismo, no es necesariamente cronológico: vemos cómo vuelve a recurrirse a las mismas obras o acontecimientos desde la perspectiva que introduce cada capítulo. De este modo, la mencionada autonomización podría estudiarse desde los inicios de la noción de *timbre*, tarea que el musicólogo griego elabora en el primer capítulo. El tema a lo largo del capítulo será examinar el timbre en su emergencia durante el siglo XX hasta su pérdida de vigencia por su matiz causalista, esto es, por haber quedado reducida a designar su fuente sonora. El capítulo inicia con una investigación terminológica: interesa destacar cómo en otros idiomas, sean el alemán, griego o chino, el vocablo para designar el timbre contiene una referencia a la idea de *color*, a diferencia del español, ruso, inglés o italiano que comparten la misma raíz de timbre. En especial en francés, le interesa a Solomos dar cuenta que la noción de timbre tiene algo relativo a la *sensación*: “el timbre debe tener una causa que se debe buscar en el cuerpo sonoro” (27). El análisis

en torno al concepto de timbre también abarca a los tratadistas de la orquestación. Si bien el vocablo *timbre* aparece mencionado en correspondencias epistolares entre músicos decimonónicos (Schumann, Berlioz), no es sino hasta el siglo XX en que los tratadistas incluirán el estudio tímbrico como tal, como en el tratado de Charles Koechlin. Asimismo, desde la perspectiva positivista de finales del siglo XIX, el concepto de timbre es estudiado de una manera fiscalista, dejando de lado el enfoque de la percepción que se encontraba en los músicos y tratadistas decimonónicos. Cabe destacar el hecho de que Helmholtz desterrará del timbre toda noción de ruido, reforzando la noción noble de material sonoro decimonónico que será posteriormente criticado. La homogeneización de la orquesta hacia finales del siglo XIX parece dar inicio a un trabajo sobre el timbre, con las combinaciones instrumentales inéditas, que se conectará con la noción de la *Klangfarbenmelodie* [melodía de timbres], pasando por las investigaciones del serialismo en eco con el trabajo de Webern, hasta convertirse en una categoría central en la música electrónica, electroacústica o el espectralismo. Solomos parece entender que el timbre como categoría central gana lugar en el trabajo compositivo cuando la altura parece no bastar (47). En ese sentido, interesa destacar el modo en que muestra tres puntos clave de tal *historia del timbre*: 1. el desarrollo en tanto investigación marca su progresiva autonomización; 2. su consolidación como categoría central de la composición musical; 3. sus diversos intentos por estructurarlo. Cabe señalar el modo en que Solomos establece una relación entre la armonía y el timbre: ambos son resultado de la superposición de voces/instrumentos, que conduce a una progresiva composición del timbre.

En el capítulo segundo, Solomos se dedica a la historización del concepto de ruido, que propone como la otra historia del timbre. El ruido es primeramente aquello externo a la altura que encuentra gradualmente su inocuidad dentro de la obra autónoma: desde la categorización y rechazo en la estética medieval hasta estar presente como parte de la obra (como es el caso de *Obertura 1812* de Chaikovsky). La disonancia vigesimonónica aparece también en la historia del ruido en paralelo con las investigaciones ruidistas: la disonancia, gana su lugar como lo extraño a la lógica de la altura, mientras que el ruidismo (como el movimiento futurista italiano) intenta salirse de la música. La idea de musicalizar el ruido se asocia en este trabajo con la empresa de Schaeffer y su *Tratado de los objetos musicales*. Nuevamente, surge la percepción como herramienta metodológica para independizar el sonido de su fuente sonora y trabajarlo como material musical. El ruido, o sonido mientras no se refiera a la altura musical tradicional, se expande por el free jazz, el rock, la música

electrónica de los 60, hasta la música instrumental de los años 80 (Lachenmann). Este capítulo se muestra sumamente rico en cuanto reconstrucción del modo de recepción y trabajo con el ruido en las diferentes propuestas estilísticas hasta nuestros días (música industrial, metal, *noise*, rap, *New York Noise*, constructivismo, entre otros).

Frente a un panorama tan diverso entre la autonomización e investigación en torno al timbre, la progresiva introducción del ruido y, finalmente, una diversificación sonora en el campo artístico-musical, Solomos no puede sino acudir en su tercer capítulo a una investigación en torno a la escucha, como manera de enfrentarse al ya extendido concepto de *sonido*. Luego de introducirnos en este capítulo con Cage y su búsqueda por una escucha desinteresada, y con Schaeffer y la investigación en torno a una fenomenología de la escucha, cabe resaltar la propuesta de Solomos para una revisión de diversas escuchas a lo largo de la historia sonora del siglo XX. Así, recupera a la acusmática, en donde destaca el *i-sonido* de François Bayle, aquella noción que apunta a separar el sonido de su fuente para quedarse con una escucha, una reflexión sobre esta o una “escucha de la escucha” (123, citando a Bayle). Solomos da cuenta también de la influencia de la psicoacústica a partir de los años setenta, en la medida en que se aspira a componer para que “el oyente pueda entender los procesos” (126), utilizando leyes de la percepción que desarrollaba esta ciencia. El juego con los límites de la escucha es contrastado por Solomos en obras de Grisey o Ikeda, hasta incluso el mismo Ligeti. En relación a estos límites, se profundiza sobre la relación entre la escucha y el tiempo, con mención a los estadounidenses La Monte Young y Feldman. En un contrapunto interesante entre textos de Lyotard y de Nono, emerge una escucha que Solomos cataloga como auténtica, en consonancia con la propuesta del autor francés de intentar criticar a una razón instrumental escondida presuntamente en la escucha tradicional y devolverle a esta última un carácter de pasividad, de sumisión para con lo escuchado (con fuertes ecos a una tradición religiosa, aunque solo queda mencionado sin una profundización). La escucha amplificada, otro tipo de escucha en este mapa que dibuja Solomos, está constituida justamente con los ecos que genera la habitación donde está sentado Lucier, una investigación desde la misma escucha para la percepción sonora del espacio. Finalmente, desde el gramófono a los medios tecnológicos de reproducción individual merece, para el musicólogo griego, una mención en esta historia sonora la configuración de un oyente que practica una escucha equipada: un oyente que interviene en el modo de escuchar, gracias a la tecnología que dispone.

El cuarto capítulo está dedicado a una forma más expandida de la escucha, aquella que da lugar a noción de inmersión sonora. Como primer momento, se detiene en las exploraciones en torno a la textura en tanto vida interior de los sonidos. Xenakis, Stockhausen y Ligeti vuelven a aparecer en escena junto con Pierre Harvey, con obras que ofrecen un trabajo en la particularidad del sonido, en referencia a la idea de Pierre Francastel, para quien “en el arte moderno se produce una ‘ampliación casi alucinatoria de los detalles’” (146). La noción de inmersión induce a pensar, por un lado, en las exploraciones en torno al espacio como medio para el trabajo con el sonido; por otro lado, aparece el *ambient*, la propuesta de Brian Eno hacia fines de los 70. Llama la atención la apreciación que Solomos recupera del compositor *ambient* en tanto *aniquilación* progresiva del sujeto oyente: parece desdibujarse el lugar de la experiencia de la escucha en favor de una idea de sonido permanente, con reminiscencias al desarrollo wagneriano y la progresión onírica de una armonía que se pliega a sí misma (157). La noción de inmersión sonora oscila, entonces, entre un trabajo con un espacio sonoro (algo que el autor no detalla sino hasta su último capítulo) y la *profundidad* misma del sonido, incluso rozando por momentos reflexiones de corte esotérico o ancestral. A fin de cuentas, en este capítulo, el autor se propone reflexionar más sobre el lugar de la experiencia que —fruto de la construcción sonora desde obras de Scelsi, del espectralismo francés o de la misma corriente *new age*—, parece desvanecerse en el devenir sonoro.

Introduciéndonos muy someramente en las discusiones respecto al material a lo largo del siglo XX, Solomos pretende resaltar cómo su dominio técnico condujo necesariamente a un reenfoque de su concepción, tendiendo a desdibujar los límites con la noción de forma o de lenguaje. El aporte de este capítulo radica en analizar el trabajo de la composición del sonido en tres claves: como *resonancias compuestas*, como *sonoridades compuestas* y, por último, el caso de la *microcomposición*. Las *resonancias compuestas* se encuentran germinadas en las obras de Webern o Debussy, a partir del resultado sonoro de secciones enteras que enfatizan un estado sonoro global, al trabajar específicamente en un reenfoque en el sonido como tal. En este marco, emerge el análisis de obras de Arvo Pärt (*Tabula rasa*), Boulez (*Éclats* o *Le Marteau sans maître*) o Feldmann (*Coptic Light*), hasta obras electroacústicas, como Nono (...*sofferte onde serene*...), pasando por los estudios de grabación, para finalmente terminar en obras entre los años 1980-2000 para medios mixtos, donde el instrumento acústico y el computador trabajan en conjunto construyendo extensiones o amplificaciones del sonido en tanto *aura sonora*. Se debe hacer notar que la idea de *resonancia compuesta* refiere a todo un conjunto o sección, y no parte

del trabajo lógico interválico o sobre una misma nota, como sí puede esperarse de la noción de *sonoridades compuestas*, el segundo concepto clave del musicólogo griego para pensar la composición del sonido: “designa una entidad global íntegramente construida y compuesta desde el interior, que surge de la disolución de las dimensiones clásicas del sonido (altura, ritmo, timbre...)” (205). Tanto *Ionisation* (como antecedente de obra no trabajada desde la lógica de la altura) como *...who holds the strings...* (Clara Maïda, 2002), son obras que para Solomos se corresponden con un trabajo desde una perspectiva de lo global, con una atención al detalle que apunta hacia un estado general de la obra. En este marco, se cuentan obras que apelan al trabajo con texturas lisas hasta procesos compuestos, como las investigaciones del minimalismo de Reich, o, nuevamente, la música espectral, en donde “la forma de la obra es sólo el despliegue de la estructura del sonido” (229). Finalmente, la *microcomposición* no representa solo la composición del detalle, sino que, para Solomos, constituye una especie de paradigma compositivo en el que el total de la obra se ve afectada por la creación del sonido mismo.

El caso paradigmático lo asume la música electrónica, con los procesos de síntesis del sonido. Schaeffer en la Radio de París, Stockhausen en la NWDR, Berio y Nono en la RAI, Babbitt en la estadounidense RCA, entre otros, aparecen mencionados como los centros precursores de la síntesis sonora y los personajes destacados de una historia de la música electrónica que Solomos desarrolla en estas últimas páginas del capítulo. Los hitos que destacan son la primera síntesis totalmente digital del sonido hacia fines de los 50; la aparición de los sintetizadores analógicos al mercado a mediados de los 60, como así también los inicios de la síntesis FM; los primeros microordenadores a principios de los 80. La tesis que interesa destacar es, que a pesar de la gran riqueza que presenta la historia de la música electrónica, parece emerger para Solomos un paradigma que afecta a toda composición, sea o no electrónica, pero que procede de ella y es que la *sensibilidad granular* se configura como paradigma. Si los sonidos que componen una obra son cúmulos de granos que, reproducidos a velocidad, dan diversas resultantes, se vuelve aún más patente la estrecha relación entre las nociones de material y forma: “del sonido en sentido físico a la obra entera surge un continuo” (244). En este contexto aparece la mención a Vaggione para cerrar el capítulo, con su propuesta de pensar la *pluralidad*, ligada a la singularidad de los granos, con la *identidad* o el sonido resultante. Vaggione es, para Solomos, un compositor cuya obra está estrictamente ligada a la sensibilidad granular.

Este libro finaliza con la relación propiamente dicha de un sonido ya independizado de los dominios de la música de tradición escrita y su modo de habitar

el espacio. Sin dudas, es uno de los aportes más sustanciales a la musicología contemporánea y a los estudios sonoros en lengua hispana, dada la carencia de este tipo de reflexiones en un campo de investigación en construcción. Por el carácter de entrelazamiento de este libro, fiel a una historia de la música del siglo XX y XXI, la categoría de espacio fue apareciendo en el transcurso de estas páginas de diversas maneras. Desde el espacio físico como parámetro a serializar con el serialismo integral —con Nono, siendo involucrado en la composición instrumental—, hasta el espacio como parte del sonido mismo en Vaggione, pasando por el espacio citado por las resonancias con Lucier o el espacio sonoro que emerge en la inmersión sonora. El espacio en relación con el sonido adquiere un color especial para la apuesta de Solomos, en la medida en que finaliza un recorrido de progresiva emergencia del sonido para el cual el espacio juega un rol asimismo crucial. La decisión metodológica del autor de diferenciar el espacio físico del espacio de representación permite abordar congruentemente el modo de relación con el sonido (cuyo despliegue es temporal) con una dimensión espacial siempre presente. Para Solomos, el espacio puede resultar bastante útil como categoría operativa.

Si bien la diferencia fue planteada inicialmente, el giro del autor radica en demostrar cómo el espacio no solo es un parámetro del sonido ni algo externo a él, sino indisoluble, por lo que Solomos propone su estudio como *espacio-sonido* (279). Se debe mencionar que este capítulo trata las estrechas relaciones entre música y arquitectura, que dan lugar a la *arquitectura aural*; asimismo, interesan las instalaciones sonoras y los ecosistemas audibles, para desembocar en la categoría de *ecología sonora*, como aquellos sonidos que están estrechamente ligados al entorno específico. Parece, poco a poco, acercarse a aristas tan diversas como las ecológicas, éticas, económicas, sociales, políticas o filosóficas, que tienden a articularse en el sonido de un espacio singular: “la escucha implica una no separación entre el sonido y el sujeto que lo percibe” (298). La relación entre sonido y espacio denota una *coexistencia ontológica* entre un sujeto y un objeto interrelacionados. Para concluir, *De la música al sonido* se presenta como un gran aporte para la musicología de habla hispana, especialmente para las investigaciones en torno a la música contemporánea, experimental y el arte sonoro. Hacia el final de este trabajo figuran incluso puntos de encuentro con los estudios sonoros y la posible articulación con la disciplina musicológica. Con ilustraciones y fragmentos de partituras, el autor estudia el repertorio del siglo XX, muchas veces recurriendo a los mismos compositores, pero con enfoques diversos, lo que permite observar la complejidad del desarrollo histórico; asimismo también involucra nombres de artistas y obras que

han entrado en escena en los últimos cuarenta años. Esto redundará por momentos en un mayor énfasis en el análisis de dichos casos que en un desarrollo argumentativo de la propuesta teórica, la que debe ser rastreada por el lector en tales abordajes. La bibliografía actualizada y los temas desarrollados hacen de este libro un significativo aporte introductorio al problema del sonido en relación con la historia de la música.

Francisco César Eduardo Taboada
Universidad Nacional de Córdoba / Universität der Künste Berlin
francisco.taborda@mi.unc.edu.ar