

Una teoría para el análisis de la percepción de la música

Ismael Peñaranda Gómez
(Universidad de La Rioja)

1. INTRODUCCIÓN

En 1990, los musicólogos alemanes Klaus-Ernst Behne y Clemens Wöllner publicaron los resultados de un curioso y comprometido experimento (2011: 324-342). Un pianista fue grabado en video y audio interpretando el *Vals en la bemol mayor* (Op. 69, n.º 1) de Chopin y el *Capriccio* (Op. 116, n.º 7) de Brahms. Extrajeron los audios y luego montaron vídeos de varios estudiantes de piano que hacían *playback* sobre las grabaciones originales. Todos los videos (incluido el de la música original) fueron proyectados a un público formado por noventa y tres oyentes, entre los que se encontraban cuarenta y tres estudiantes de música, treinta profesores profesionales de música y veinte no músicos, quienes debían decidir qué versión les gustaba más. Tan sólo una oyente supo darse cuenta de la argucia. Este experimento vino a demostrar que la escucha de música es una mezcla de sensaciones en las que el aspecto visual del intérprete modifica notablemente la percepción. El atractivo, la kinésica, la vestimenta, el género y la raza son algunos elementos subjetivos capaces de influir en la experiencia de la escucha. ¿Qué otros factores influyen en la percepción de la música?

Los estudios sobre la escucha, o lo que viene llamándose recientemente el «giro auditivo», tienen una corta existencia de tan solo treinta años. Suele tomarse *Listening in Paris* de James H. Johnson (1995) como uno de los primeros intentos de historiografía de la escucha, cuya pregunta focal gira en torno al porqué las audiencias se volvieron silenciosas en el transcurso del *Ancien Régime* a la era romántica. No obstante, existen interesantes antecedentes al de Johnson, como el tratado *Das musikalische hören der neuzeit* de Heinrich Bessler (1959), en el que intentaba establecer diferentes paradigmas de escucha desde el siglo XVI hasta el XIX.¹ Aunque Bessler dice proponer un método basado en el análisis de la psicología y la memoria de los oyentes de aquellos siglos, en realidad no hace otra cosa que seguir legitimando un modelo de escucha estructural y formalista cuyas raíces teóricas y estéticas se explotaron en el siglo XIX burgués. Es decir, continúa reforzando la

¹ En su tratado, Bessler partía de la disertación «Über das musikalische Hören» que el musicólogo turingio Hugo Riemann había publicado en 1873, junto a las teorías sobre la psicología de la escucha de Carl Stumpf (1848-1936) y la crítica que el mismo Bessler dirige a los escritos sobre acústica del positivista Hermann Helmholtz (1821-1894).

idea de que el mejor oyente es aquel capaz de escuchar la estructura interna de una obra y sus elementos. Estas propuestas que enfatizan la percepción intelectual de la estructura tuvieron suma importancia en investigadores posteriores, sobre todo en los pertenecientes a la Teoría Crítica de la Escuela de Frankfurt de los años treinta y cuarenta del siglo XX. Y la relevancia de las ideas de esta Escuela continuó viva durante la segunda mitad del siglo XX gracias, sobre todo, a los escritos de Theodor L. W. Adorno. Así es como el oyente estructural ha tenido la mejor prensa a lo largo de los últimos dos siglos.

A este apasionante propósito de historiar la escucha se han sumado investigadores con perspectivas y métodos muy dispares. El concepto de «musicking» de Christopher Small (1998), la definición de la escucha como hábito de Judith Becker (2010), el enfoque de la «ecología de la escucha» de Eric Clarke (2005), la escucha entendida como sociología de lo cotidiano de Tia DeNora (2000) o la escucha como comunicación de Steve Goodman (2010), son solo algunos ejemplos del reciente interés suscitado por la percepción de la música. No puedo dejar de citar *The Soundscape of the Modernity* de Emily Thompson (2004) y los trabajos de Jonathan Sterne (2003, 2012a, 2012b), pioneros en el campo de los *sound studies*. Ya en el año 2019, Christian Thorau y Hansjakob Ziemer editan *The Oxford Handbook of Listening Music in the 19th and 20th Centuries*, único volumen hasta la fecha dedicado en exclusiva a elaborar una historiografía de la escucha. Apuntan Thorau y Ziemer en la introducción de su libro que las experiencias de escucha deben ser entendidas como reacciones cognitivas y emocionales que se originan en un complejo sistema de ideas y comportamientos, y que definen lo que significa la música, a qué propósito sirve y cómo se percibe (2019: 21).²

Que la musicología de carácter más tradicional y positivista haya concedido mayor importancia al estudio de las obras y las biografías de los compositores ha lastrado en cierto modo la inclusión de nuevas propuestas epistemológicas. La historia de la recepción (aunque no se centrara en los oyentes en sí), la historia de la ciencia, el análisis de la música como proceso y no como texto cerrado (R. Taruskin, 1995), el tímido acercamiento a los estudios culturales, el surgimiento de los *sound studies*, la psicología auditiva, los estudios sobre comunicación, el análisis literario y la etnomusicología, han contribuido a dar forma a una especialidad de estudio que todavía no tiene disciplina propia. Es innegable que la ausencia de un marco y una teoría comunes para el análisis de la escucha dificulta su estudio; hasta el punto de que hay quien piensa equivocadamente que no se puede «exhumar del fondo de la historia una presunta e imposible escucha musical histórica» (López Cano, 2022)³. Veremos en qué se equivocan quienes niegan la posibilidad de construir una historia de la escucha.

² La definición que ofrecen Thorau y Ziemer no atiende a la perspectiva psicológica que subraya el elemento subjetivo e individual, pero hay que indicar que los comportamientos individuales surgen de elementos de enculturación y aculturación que conforman convenciones, rituales, estéticas, etc., y que transforman las reacciones y las escuchas de los públicos en general.

³ Véase: <https://www.satmus.org/es/node/834> [última consulta, 2 de diciembre de 2023]

2. Marco teórico para el análisis de la escucha

En cada desarrollo teórico es esencial establecer un marco metodológico y empírico capaz de dar salida a las hipótesis planteadas y el análisis de los resultados obtenidos. Es por ello por lo que considero necesario hablar sucintamente de la metodología empleada en este trabajo.⁴

Ante el impulso adoptado recientemente por las nuevas tecnologías de la comunicación, es evidente que estas han cambiado nuestros modelos de percepción y acceso a los contenidos culturales⁵. Una vez superado el dogma del peligroso determinismo tecnológico⁶, cabe advertir que la escucha forma parte de un proceso que integra un cúmulo variado de factores culturales⁷, políticos⁸, filosóficos⁹, comerciales y legislativos¹⁰. Tras comprobar que el empleo de las nuevas tecnologías se desarrollaba en la década de 1980 al amparo de una rápida asimilación del abrasador modelo neoliberal de carácter globalizado que estaba cambiando nuestras estructuras cognitivas en los procesos de asimilación y percepción de la música —con internet como eje vertebrador de ese proceso—, no queda más remedio que intentar reconocer cómo son los modelos de escucha previos a la llegada de esa tecnología digital. En ese viaje al pasado hallé investigaciones centradas en la escucha de diferentes épocas y lugares. Lo más sustancial fue observar cómo cada autor debía de fuentes dispares destacando sus propios elementos distintivos: la tecnología de la grabación; la asimilación de la cultura dominante; las representaciones gráficas de los públicos que abre el camino a interpretaciones sobre el carácter fenoménico, estético o acústico de la escucha; el análisis de escritos filosóficos que nos hablan veladamente de los comportamientos públicos; los rituales y los cambios en las formas de pensamiento; los libros de etiqueta que delimitan las conductas; la crítica musical, etc.

En la historia de la escucha podemos descubrir una fuerte ruptura en torno al año 1800 (Evan Bonds, 2014; Kivy, 2011). Es en el tránsito del siglo XVIII al XIX cuando se vertebran los hábitos, costumbres, creencias e imposiciones que acabarán conformando el paradigma de escucha consolidado a lo largo de todo el siglo XIX y que, no sin algunas significativas crisis, llegó hasta la década de 1970, década en la que la tecnología digital comienza un rápido proceso de deconstrucción de la escucha atenta.

El siguiente paso consistía en hallar todas aquellas clasificaciones relativas a la escucha o las categorías de oyentes. Johan Nikolaus Forkel (1777), Friedrich Rochlitz (1799), el ya citado Bessler, Theodor Adorno (1973), el trabajo de Walter van Dyke Bingham (1919) para

⁴ Para un conocimiento más profundo del marco teórico del que parte este artículo, véase PEÑARANDA GÓMEZ, Ismael: *De la escucha atenta a la escucha visual. Aproximación teórica a los modelos de percepción de la música*, Tesis de doctorado, Universidad de La Rioja, 2022, pp. 29-55. Publicado en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=308725>

⁵ La bibliografía al respecto es muy amplia. Véanse como ejemplos: COOK, Nicholas, Monique M. INGALLS y David TRIPETT (eds.): *The Cambridge Companion Music in Digital Culture*, Cambridge: Cambridge University Press, 2019; BORIO, Giannario: *Musical Listening in the Age of Technological Reproduction*, New York, Routledge, 2016; BIKSTERVELD, Karin: *Mechanical Sound. Technology, Culture, and Public Problems of Noise in the Twentieth Century*, Massachusetts: MIT Press, 2008.

⁶ BECK, Ulrich y Elisabeth BECK-GERNSHEIM: *La individualización. El individualismo institucionalizado y sus consecuencias sociales y políticas*, Barcelona: Paidós, 2016, p. 247.

⁷ CLAYTON, M., Trevor HERBERT y Richard MIDDLETON (eds.): *The Cultural Study of Music*, London, Routledge, 2003.

⁸ LOVE, Nancy: *Musical Democracy*, New York, State University of New York, 2006.

⁹ YOUNG, James O: *Filosofía de la música. Respuestas a Peter Kivy*, Logroño, Calanda Ediciones Musicales, 2017; SZENDY, Peter: *En lo profundo de un oído. Una estética de la escucha*, Santiago de Chile: Merales Pesados, 2015; PARDO, Carmen: *La escucha oblicua. Una invitación a John Cage*, Madrid: Sexto Piso, 2014.

¹⁰ RAMOS TOLEDANO, Joan: *Propiedad digital. La cultura en internet como objeto de cambio*, Madrid: Editorial Trotta, 2018.

la Edison Phonograph, el compositor francés Pierre Henri Schaeffer (1988), el compositor de música concreta y especialista en música cinematográfica Michel Chion (1997), el pedagogo musical François Delalande (2013), el profesor de la Northumbria University, William Gaver (1993), las compositoras Kate Crawford (2012) y Pauline Oliveros (2005) y el filósofo Peter Sloterdijk (2016), son algunos de los investigadores que se han centrado en la escucha.¹¹ Del exhaustivo examen de estas clasificaciones extraje sus elementos comunes. Observé que aquellas clasificaciones tomaban algunos elementos de análisis compartidos y que estos factores tienen cierto carácter generalizado en la música occidental. Así es como pude extraer los factores que, a mi parecer, mejor pueden incidir y modificar los patrones de escucha de música. Estos factores son: fisiológicos; psicológicos; los propios del entorno y del espacio físico (el factor espacial o ecología acústica); los factores tecnológicos; y los que más me llamaron la atención por su fuerte capacidad para inducir cambios y establecer nuevas conductas, aquellos pertenecientes al contexto cultural, histórico, social, sociotécnico, estético y filosófico. Todos estos factores no tienen carácter excluyente, sino que actúan como un todo en la conformación de estéticas, rituales y conductas. Dicho de otro modo, no podemos emplear un único factor para analizar la escucha.

En base a estos factores, y con los elementos compartidos por las diferentes clasificaciones, pude resolver que existen diferentes perspectivas de análisis para el estudio de la escucha:

- 1) la perspectiva fisiológica se ampara en la neurociencia y el entorno para resolver cuestiones físicas relativas a la mera audición (Levitin, 2018);
- 2) la perspectiva social toma los elementos comunes de las culturas, a saber, los rituales, el *habitus*, la democratización en el acceso, etc.
- 3) la perspectiva tecnológica: tómense como ejemplos los timbres de los instrumentos, las alteraciones en los modelos de percepción a partir de la era fonográfica, la portabilidad de los aparatos de reproducción del sonido, el flujo de los *mass media*, el carácter omnívoro en el consumo, la importancia de lo visual en la escucha posmoderna (Katz, 2010; Mackenzie y Wajcman, 1999);
- 4) la triple perspectiva sintáctica-semántica-estructural: nos capacita para concluir que la historia de la estética aural ha tendido a privilegiar a los oyentes estructurales capaces de vislumbrar los elementos básicos del lenguaje, su significado, y las grandes estructuras de la arquitectura compositiva, así como los vínculos que se establecen entre esas estructuras;
- 5) por último, la perspectiva subjetiva: nos planta ante el análisis del oyente individual y autónomo, bien sea para reflejar los estados emocionales de la escucha, bien para comprender pequeñas estructuras formales que le acaban moviendo a la emoción intelectual que supone reconocer y entender.

Así es como entiendo que —una vez establecida la metodología, extraído los factores que inciden en la escucha, y elaborado las diferentes perspectivas de análisis—podemos aplicar nuestro marco teórico al estudio de cualquier periodo histórico con el objeto de canalizar las diferencias estéticas aurales en base a las transformaciones culturales, sociales, tecnológicas y políticas.

¹¹ El estudio de van Dyke Bingham puede consultarse en MILNER, GREG: *El sonido y la perfección*, España: Léeme Libros, 2015, p. 49.

3. PERIODOS ESTÉTICOS DE LA ESCUCHA: BREVE HISTORIA

Aplicando estos factores y los elementos comunes hallados en las diferentes clasificaciones, podemos comenzar a analizar la historia de la escucha desde la confianza que supone amarrarse a un marco teórico. Sin dejar de advertir que la escucha está en constante proceso de cambio (evolutivo e involutivo), es como llego a la conclusión de que desde mediados del siglo XVIII hasta el presente hemos experimentado seis etapas estéticas que pueden concentrarse en dos grandes paradigmas de escucha que llamo escucha atenta y escucha distraída. Antes de describir cada una de las etapas debo advertir que la aparición de nuevas estéticas perceptivas no implica la desaparición de las antiguas. Además, tanto el espacio geográfico como el temporal imposibilitan una historiografía de la escucha que tenga un carácter lineal, sino que, por el contrario, los modelos de escucha no son más que la fusión de diversos horizontes temporales.

La primera de estas etapas ocupa toda la segunda mitad del siglo XVIII. Aunque durante las dos últimas terceras partes de siglo se anticiparon en algunos autores las teorías del idealismo, este periodo se define por la estandarización del concierto público, la mimesis de la naturaleza en el proceso compositivo, la supremacía del texto y el lenguaje sobre lo puramente musical, así como la teoría que imposibilita plasmar la subjetividad del compositor en su propia obra. Un periodo que bien podríamos llamar etapa de la escucha retórico-objetiva. La imitación de lo real y lo natural prevalece sobre lo subjetivo y lo contemplativo. El producto musical es considerado el fruto de un trabajo, no de una inspiración divina ni sobrenatural. Este suele ser visto como un periodo frío en la escucha, una escucha distante y pasiva, completamente física y aparente.¹² La obligación de que el oyente adopte una actitud atenta recae en la capacidad del compositor a la hora de usar estrategias vinculadas con la retórica.

La segunda etapa comprende las tres primeras décadas del siglo XIX. Es un periodo de transición marcado por la nueva subjetividad y el auge de la individualidad como consecuencia de las revoluciones sociales, filosóficas y políticas del momento. La responsabilidad de que el oyente escuche recae ahora en el propio oyente, no en el compositor.¹³ Se asimilan las obras de Beethoven como eje fundamental para hallar lo absoluto que hay en el arte, y se establece la hegemonía de la música instrumental alemana. Aunque esta actitud se predispone tímidamente a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII, es en torno al año 1800 cuando se produce una gran fisura, cincelada por la aparición de las Bellas Artes y la Estética, entendida esta como la rama de la filosofía que se pregunta por la belleza del arte. Alimentado a su vez por la filosofía kantiana y el idealismo, por la transformación sufrida en la partitura —reconceptualizada en este periodo en obra única y auténtica— además de por la transfiguración que sufre el compositor venido a genio, surgirán nuevos métodos para entender y apreciar la música. Este modelo de percepción acabará transformando los modelos de escucha hasta el presente. Dicho de otro modo, nuestras actitudes contemporáneas de escucha son herederas de esta construcción romántica que vivió la Europa del periodo 1790-1830.

¹² El mejor ejemplo de esta perspectiva es JOHNSON, JAMES H.: *Listening in Paris. A cultural history*, California: University of California Press, 1995. La principal oposición a esta tesis está reflejada en WEBER, WILLIAM: "Did people listen in the 18th century?", *Early Music*, vol. 25, n.º 4, (1997), 678-691.

¹³ La responsabilidad de qué escuchar y cómo debía hacerse, recaerá a partir de 1830 exclusivamente en el público oyente. Es la primera vez en mucho tiempo que al oyente se le hace responsable de la escucha, exigiéndole invertir cierto esfuerzo en esa empresa.

La escucha se convierte en un arte en sí mismo en esta época, no solo arropada por los escritos estéticos, filosóficos y los artículos procedentes de la crítica periodística, sino, además, como consecuencia de otros elementos relacionados con la atención. Así es como la invención del estetoscopio, la normalización de los inéditos ruidos provenientes de la industrialización, los adelantos en la investigación acústica o la necesidad de escuchar que exigían inventos como el telégrafo o el teléfono, animaron a un tipo de escucha atenta, primero en las salas de concierto (música instrumental) y ya a finales del siglo XIX también en los teatros de ópera. A comienzos del siglo XIX, y como consecuencia de todo este afán por atender al sonido, quienes eran considerados mejor dotados para la escucha fueron tildados de *listeners* en el mundo anglosajón, mientras que los estadios inferiores quedaban reservados para el reprobado *amateur* y el *connoisseur*.

En la adopción de este segundo periodo de escucha estuvo implicada la estética prerromántica del *Empfindsamer Still*, pero también algo tan pragmático y aparentemente trivial como las leyes de protección intelectual aprobadas en Francia en 1791 y 1793, dentro del nuevo marco abierto por la Revolución Francesa en cuanto al concepto de autonomía y emancipación del individuo. En parte, estas leyes alimentaron la metamorfosis del compositor en un artista autónomo y original, un genio tocado por la mano divina.

Forjar la idea de que la escucha de música debía ser concebida como un arte a comienzos del siglo XIX, conllevaba la implícita asunción de que la escucha requería de un aprendizaje y una cierta refinación y conocimientos previos. En consecuencia, considerar la escucha estética o artística como la mejor de las posturas frente a otras, implícita la asunción de determinados sesgos políticos e ideológicos burgueses. Convertir la escucha en un arte formó parte de un discurso asociado no solo a la percepción estética de la escucha, sino a una construcción meditada con claros fines sociales y políticos. Sólo quienes controlaran su cuerpo y su conducta en público, sólo quienes dispusieran del tiempo que la escucha requería, eran dignos de escuchar artísticamente. Las consignas aprobadas por la creciente burguesía en el recién estrenado idealismo romántico eran: cuerpo inerte, silencio, control público de las emociones, aplauso contenido solo al final de la performance, en suma, mostrarse en la justa medida y un renacido buen gusto.

Era inevitable que la autenticidad de la obra de arte anhelante de autonomía plena, que el valor que la obra debía poseer en sí misma, junto a la nueva concepción del compositor, creador y genio cuyo texto es motivo de veneración casi religiosa, era inevitable, decía, un nuevo e incondicional oyente postrado, abatido, exhausto, en actitud mística y contemplativa. El respeto al genio y su obra instaban a un oyente cuya devoción convirtiese la interpretación en una ceremonia ritualizada. Esta actitud estética quedó validada durante las primeras décadas del siglo XIX frente a otras posturas. Si la obra es el texto divino, el compositor es el Dios creador que da forma a su obra, bien al estar poseído por la divinidad, aunque siguiendo las reglas (Mozart), bien por ser poseedor de atributos naturales y legitimado para infringir las normas (Beethoven). Y si la sala de concierto es el lugar sagrado que congrega a los acólitos, la nueva figura del director de orquesta no será más que el oficiante de dicha ceremonia. Y si seguimos con el símil litúrgico tomado de Christopher Small (1998), entonces la crítica periodística debía adoptar el papel de juez encargado de la vigilancia al máximo respeto de la palabra divina (la obra) y de mantener viva la última voluntad del compositor. El público, subsumido por la obra y el genio divino, no tendrá más remedio que afrontar el único papel por asignar en semejante acto de dramatización, el de congregación silente, inerte y anónima que acude a adorar y rendir pleitesía al creador y su obra. La tarea burguesa de educar al público europeo y norteamericano dominaría todo el siglo XIX.

De comienzos del siglo hasta alrededor de 1840 se instaura esta escucha atenta, dirigida a un público que muestra abiertamente una actitud mística y contemplativa plenamente romántica. Este segundo periodo coincide con la implantación progresiva y desigual de esta conducta respetuosa y silente. Primero en las salas de conciertos y los salones privados de la burguesía continental y británica, y ya en la segunda mitad del siglo en los teatros de ópera, con mayor énfasis a partir de la inauguración del Bayreuther Festpielhaus de Wagner en 1876.

Aunque no ocurre en todos los países por igual, alrededor de 1830 y 1840 surgen nuevas formas de entender y percibir las obras, dividiendo el siglo XIX en tres fases en cuanto a la construcción discursiva de la escucha. De 1830 a 1850 se da lo que llamo la escucha romántica-subjetiva. Las obras instrumentales adquieren plena autonomía, a la vez que se entienden como el reflejo de la vida azarosa del compositor. El oyente continúa siendo el único responsable de los modelos de percepción. Es la época de las grandes sinfonías beethovenianas y la construcción de un ideario emocional, que en algunos casos es ascético y místico.

Desde la década de 1850 se atisba un nuevo modo de escucha. Por influjo de los escritos de Eduard Hanslick, así como por un cambio en el rumbo de la filosofía y la crítica periodística, la estética de escucha romántica dejará paso a un modo de escucha que privilegia la percepción intelectual de la estructura y la forma en las obras. La autonomía de las obras alcanza su culmen con lo que se ha dado en llamar música absoluta. Una vez consolidada la estructura del concierto burgués —gracias al empleo de los programas de mano, los libros de etiqueta, los diarios, la crítica especializada, etc.—, Hanslick y Schopenhauer remarcan la importancia de un oyente que escucha, ya no con la actitud mística y contemplativa, sino que será juzgado ahora por su capacidad para comprender la forma de la obra a través de su estructura interna, una idea formalista que podemos rastrear ya en algunos escritos kantianos. Este es el cuarto periodo que podríamos llamar la escucha estructural, que ocupa la segunda mitad del siglo XIX y se prolonga hasta los escritos de Theodor Adorno y buena parte del siglo XX. La emoción paroxística como fin de la escucha deja paso a la comprensión narrativa como medio imprescindible para alcanzar el placer. Si antes de 1840, los momentos de atención podían ser más o menos laxos y combinados con momentos de cierta dispersión emocional, además de sentarse las bases para el respeto y el control del cuerpo, desde mediados del siglo XX, las exigencias requeridas por la escucha estructural obligan al oyente a adoptar lo que Katharine Ellis llamó «the gold standard of attentive listening» (Thorau y Ziemer, 2019: 37-54). Una escucha intensa, que no concluye hasta acabada la interpretación y con la ardua finalidad de observar un todo unitario y coherente. Así es como la escucha subjetiva y mística transfiguró en estructural, al menos en los centros culturales germanos. Y a pesar de que el modelo de escucha cambie de forma desigual en toda Europa, el canon de obras y el respeto a la ceremonia seguían legitimando sólo a las clases de acomodo. Los dos modos de escucha, la del oyente estructural y la del romántico subjetivo, convivieron durante la segunda mitad del siglo XIX. Ambas requerían de un oyente serio, atento y responsable de aquello que escucha, y la memoria jugaba un papel esencial dada su función conectora entre pasado y presente.

Una vez consolidada esta escucha en el mundo occidental a finales del siglo XIX, la música grabada vendrá para modificar, aunque sea tímidamente, algunas premisas y convenciones, pese a que la grabación solo pudo tomar como referente el único modelo disponible, el proveniente de la música clásica en las salas de concierto y los teatros de ópera. Tal vez fuese por esta razón por lo que la música grabada salía siempre perdiendo frente a los conceptos de original y auténtico en los debates académicos. Al ser la grabación un intermediario que intercede entre el intérprete y el oyente, a este quinto periodo de

percepción me gusta llamarlo escucha mediada tecnológicamente. Comprende el periodo que va de alrededor de 1900 hasta la década de 1970. Es el segundo gran periodo en la construcción de la escucha atenta, sedimentado por su definitiva implantación a finales del siglo XIX y por los primeros escritos de Benjamin y Adorno a comienzos del XX. La presunción de que la escucha atenta es superior se sigue consolidando en los circuitos musicales burgueses, solo que ahora emplea, además, a la música reproducida en fonógrafo, gramófono y radio. Aunque parecía abrirse nuevos modelos aurales, las actitudes atentas se mantuvieron más o menos intactas hasta bien entrado el siglo XX, máxime en lo que a la música clásica se refiere. Las actitudes de las salas y los teatros cruzaron al siglo XX merced, en parte, a su adopción en salones y casa privados de una burguesía que llegaba a vestirse de etiqueta para escuchar su colección de discos en su reluciente y maciza Victrola.

Al mismo tiempo, desde la academia se reforzaba el carácter aurático de la música en directo polarizando la distinción entre el arte natural y el artificial reproducido mecánicamente. Solo a partir de la década de 1920 es cuando la grabación, pero sobre todo la radio, comienza a modificar algunos de los patrones tradicionales de escucha atenta. La producción en masa no solo llegaría a cuestionar las convenciones asumidas por el periodo anterior, sino los distintos modos de aproximación al arte y la cultura, así como su distribución y acceso: un acceso antes reservado a unas pocas élites, pero abierto cada vez con mayor frecuencia a las clases humildes. Incluso se cuestionó el estatus asimilado por la alta cultura, disfrutada en exclusiva desde hacía siglos por una minoría.

Con todo, el periodo 1920-1950 experimentó la defensa vehemente del carácter aurático que rodeaba la música en vivo de la alta cultura burguesa. Parte del método de esta defensa consistió en el ataque a los nuevos sistemas de producción de masas, sobre todo al gramófono y la radio, aparatos que conducían, según ellos, a la decadencia del arte. La música de carácter más popular (sobre todo el jazz) y los aparatos de reproducción empleados para su escucha, serán el blanco de las ácidas críticas firmadas desde la Escuela de Frankfurt, en concreto, la Teoría Crítica iniciada por Max Horkheimer y continuada por Theodor Adorno. La vehemencia de sus escritos transfirió la consideración de que este fue un periodo de crisis de la atención de la escucha dentro del mundo de la academia germana. Un periodo en el que se proponían nuevas actitudes aurales fuera de la música clásica, pero que eran fuertemente desprestigiados desde Frankfurt, donde se abogaba por la recuperación de las actitudes silentes y atentas decimonónicas que reforzaban la escucha estructural. En este sentido, es necesario salir en defensa de Walter Benjamin, proponiendo entender su concepto de aura, no como una pérdida de la originalidad, unicidad y autenticidad, no como una especie de epifanía, sino como un signo de liberación del carácter aurático concedido durante el siglo XIX a un ritual exclusivamente burgués. También es necesario entender esta sensación de crisis de la escucha atenta como parte del inestable marco histórico-político del periodo de entreguerras. A pesar de todo ello, las convenciones que privilegiaban el patrón oro de la escucha se mantuvieron vivas en forma de aforismos merced a las ideas procedentes de Frankfurt y absorbidas por la musicología alemana de las décadas posteriores.

En definitiva, se consideraba necesaria una vuelta a la escucha atenta según el modelo burgués, pues creían que supuestamente había salido perjudicado con la llegada de los medios de masas. Desde Frankfurt se alegaba una pérdida en el espacio unificador y cohesionador de las salas de conciertos del siglo XIX, aunque en realidad, podemos interpretarlo como cierto miedo subyacente a la competencia que suponían los nuevos medios de expresión artística y los recién llegados sistemas tecnológicos que daban acceso a ella. Después de la Segunda Guerra Mundial y hasta finales de la década de 1970 se consolidan las teorías adornianas en

el musculado mundo germano de la musicología.¹⁴ Es la época de la formación de los grandes Estados del bienestar, de los derechos sociales y sindicales, de la bonanza y el *baby-boom*, de la defensa por la igualdad de género y raza, de los movimientos pacifistas. Si a comienzos de siglo se vislumbró la posibilidad de que la cultura llegase a las masas, fue en este periodo cuando —al amparo del LP, la radio FM, la cinta magnética, el cine y la televisión, la música popular (sobre todo el jazz, que comenzaba a conquistar los estratos burgueses)— se cuestionan los modelos aurales previos, reclamando para sí el mismo estatus alcanzado por la música clásica. Al tiempo que una sección de la musicología de tinte tradicionalista y positivista renunciaba, *sottovoce*, al proyecto igualador de la cultura, la música popular abría una brecha cultural que, para algunos estudiosos sociales y culturales, todavía no ha cicatrizado. El entorno conservador que rodea la música clásica continuó aplaudiendo la jerárquica distribución del oyente, cuya cumbre estaba ocupada por el «experto», al mismo tiempo que la etnomusicología, la sociología y los estudios culturales aunaban esfuerzos por difuminar esos espacios de distinción; en algunos ejemplos relevantes desde posturas neomarxistas (o tal vez antiliberales).

A finales de la década de 1970 rebrotan conceptos liberales abanderados por la recuperación económica después de la guerra, pero cuyo objeto no era otro que desregular todo aquello que el Estado había centralizado en las tres décadas anteriores. Es ahora cuando considero comienza el sexto y último periodo de la escucha que llamo posmoderna. El Estado del bienestar se descompone paulatinamente a la vez que el individuo se cultiva en la búsqueda de su propia cobertura personal y hedonista de unas necesidades inventadas por el mercado y que lo alejan de los compromisos sociales propios del sentido de *communitas*. Se celebra el consumo paroxístico desde un capitalismo exacerbado. La tecnología de reproducción del sonido, que había dado lugar a un mercado de masas a comienzos del siglo XX, junto a los sistemas personales de escucha como el Walkman y la digitalización de la música, anidan en este proceso individualizador en el que el oyente actúa para sí mismo fortalecido por las “tecnologías del yo”.

La escucha posmoderna de nuestras cuatro últimas décadas ha tendido progresivamente a esa individualización y al abandonando de la escucha familiar y grupal (Ulrich Beck, 2016). Objetivo, aislar al individuo y personalizar sus contenidos de consumo cultural por una industria que tiene que ceder parte de sus ganancias con plataformas de distribución online. Por si esto fuera poco, las últimas cuatro décadas experimentan un mundo rebosante de paradojas: una escucha del *low hi-fi* en un mundo altamente tecnologizado; la omnipresencia de una música que convive con sociedades dispersas y desatentas (Patino, 2020); vivir constantemente conectados a la vez que anegados por el sentimiento de soledad; la necesidad de la industria de reorganizar su modelo de negocio justo en el momento de la historia en el que más música se dispone y se escucha; la paradoja que supone el surgimiento de un ciberespacio como lugar y foro de encuentro que acaba reforzando las conductas individualistas, la personalización y la destradicionalización; o la gran paradoja de llevar suministro y acceso a internet a lugares en donde escasea la comida o se violan los derechos humanos fundamentales. Una modernidad líquida en la que la expresión metafísica, la meditación y la contemplación están en claro retroceso (Bauman, 2002); en donde la escucha atenta ya no es posible dada la vorágine de nuestras vidas fluidas y de una velocidad acelerada que exige el cambio permanente

¹⁴ Teorías que incluso pasarán a la música grabada tamizadas a través del concepto de alta definición, merced a la labor de revistas especializadas en tecnología del sonido grabado tales como *High Fidelity* (1951), *Stereo Review* (1958) o *Stereo Sound* (1966).

(Rosa, 2016); un mundo lleno de música que no se escucha, donde triunfa la economía de una atención que muchas veces queda disipada por el ruido de fondo, la exageración y la sobreabundancia; una música transformada en ruido en los espacios públicos compartidos que queda bajo el control del capital; un mundo en donde el arte devaluado es convertido en ocio y en donde se acentúa el consumo omnívoro, dados el afán de glotonería de las nuevas culturas globalizadas; una época que comercializa con el tiempo destinado a la escucha de una música grabada que ya no se escucha. Tiempo de ocio convertido en dinero por la gran industria del algoritmo y la clase vectorialista (Wark, 2021).¹⁵ Un tiempo escaso, por cierto, en la vida acelerada posmoderna.

Tabla 1: Paradigmas de escucha históricos (elaboración propia)

1750-1800	1800-1830	1830 y 1850	1850-1900	1900-1970	1970-hoy
Escucha retórico-objetiva	Construcción de la escucha atenta	Escucha subjetiva-romántica	Escucha estructural	Escucha mediada	Escucha posmoderna
<ul style="list-style-type: none"> • Aristocracia • Ruidos en la ópera • Parterre ruidoso • Acontecimiento social • Música como imitación de la naturaleza= imágenes • Texto VS sonido • Melodía VS armonía • Gluck (París) • Revolución (música patriótica) • 1793: vuelta atrás 	<ul style="list-style-type: none"> • Proceso de asimilación del silencio. • Burguesía. • Individualización. • Escucha estética per se. • Música instrumental y ópera. • Autonomía de la música=libre de asociaciones pictóricas, textuales o programáticas. • Actitud mística • Kant. • Idealismo. • Subjetividad. • Hegemonía de la música instrumental alemana. • De partitura a obra y de compositor a genio. • “El arte de escuchar”. • <i>Listeners VS Amateurs</i>. • Misticismo. • Silencio. 	<ul style="list-style-type: none"> • Reverencia • Escucha silente • Música instrumental • Respeto religioso • Éxtasis • Instrumentistas gana público propio • Música de cámara (salones privados) • Artista=genio • Escuchar no depende el estado de ánimo • Los elementos programáticos de la música de Haydn dejan de ser relevantes • Beethoven • Autonomía de la música: significado al margen de imágenes • Música absoluta. • Música instrumental 	<ul style="list-style-type: none"> • Escucha atenta. • Música instrumental • Rituales de escucha • Socialización • Burguesía • Industrialización • Ruidos. • Telégrafo y teléfono • Consolidación escucha atenta en Occidente 	<ul style="list-style-type: none"> • Grabación • Diferido=Descorporeización • Aura (Benjamin) • Radio y gramófono • Cultura de masas • Nuevos Lenguajes (Schönberg) • Crisis en la década de 1920 	<ul style="list-style-type: none"> • Individualización • Escucha atomizada • Democratizada • Omnívora • Lineal • Hiperrealista • Visual Multimedia • La “no escucha”

¹⁵ En este libro Wark introduce la tesis de que existe una nueva clase social en nuestro tiempo que posee y controla la información a la que llama clase vectorialista.

La escucha atenta se devalúa irremediabilmente en la postmodernidad. El pensamiento profundo vive un apagón (Baricco, 2022).¹⁶ Se consolida una percepción superficial combinada con la multitarea y la necesidad de cambio continuo, junto a la desmaterialización del mundo que supone la digitalización en el que desaparecen los recuerdos y los rituales. El soporte físico, único reducto material que le quedaba a la música, también se ha volatilizado. Ello provoca la desmaterialización de la escucha, convertida ahora en exceso, en ausencia de verdad y de compromiso hacia la atención de la música. Lo hiperreal convierte la realidad en meros simulacros. No importan los hechos, sino el efecto, la apariencia y la eficiencia. Así es como el neoliberalismo parasita a unas sociedades que renuevan su hedonismo navegando por la red, consumiendo a espaldas y dispersando su atención, buscando la sencillez vacua y huyendo de la exigente profundidad de un pensamiento coherente.

CONCLUSIONES

Desde alrededor de 1800 hasta la década de 1970 la burguesía vivió afanada en facultar al oyente para que escuchara con atención (bien a través de una vehemente expresión romántica, bien a través del análisis estructural). Solo con la descomposición del sentido de *comunidades*, y el creciente y acelerado individualismo, fue cuando la escucha forjó un nuevo tipo de oyente disperso. No olvidemos que el arte de escuchar, o lo que hoy entendemos por escucha atenta, no es más que un constructo burgués que se remonta a la segunda mitad del siglo XVIII, se consolida en los siglos XIX y XX, y comienza su disolución a comienzos del siglo XXI.

He pretendido demostrar que el análisis de la escucha desde una perspectiva imparcial y holística ofrece múltiples e interesantes resultados sobre los modelos de percepción histórica, útiles para la historia cultural y los estudios sobre el sonido. En suma, una variante historiográfica que complementa los estudios biográficos y los análisis formales, estructurales y armónicos de las obras, para poner el foco en las prácticas aurales de los oyentes.

Aunque los objetos de estudio de los diferentes acercamientos al estudio de la escucha han sido dispares, hemos visto que todos ellos comparten algunos elementos comunes que me sirven para extraer unos factores que, a mi juicio, son imprescindibles cada vez que analicemos la escucha. Dicho de otro modo, es posible una sistematización y una teoría que facilite el estudio de la escucha. Lo que propongo es un modelo que puede ser aplicado desde el ámbito de la musicología, la etnomusicología y la sociología, pues la percepción depende de un amplio contexto conformado por un marco social, cultural, tecnológico y político, en el que se consolidan actitudes, hábitos, rituales y conductas que canalizan estéticas aurales susceptibles de modificación y cambio.

Los diferentes periodos estéticos que he propuesto no legitiman unos elementos de análisis por encima de otros. Con todo, podemos reducirlos a dos grandes paradigmas, con una clara tendencia idealizadora: así tenemos la escucha atenta y la escucha dispersa o distraída.

Seguro que existen otras metodologías y otros factores que no he sido capaz de reconocer y que tal vez puedan dar lugar a un marco conceptual diferente. Ahora bien, al haber establecido un punto de referencia para el análisis de la percepción de la música, tal vez puedan surgir sendos caminos de estudio en este apasionante mundo de la escucha, los

¹⁶ Dice Baricco: «Elegimos la velocidad, a costa de la profundización; el cruce de estos efectos genera una técnica de la percepción de la realidad que busca de forma sistemática la simultaneidad y la superposición de los estímulos; es lo que nosotros denominamos adquirir experiencia», p. 389.

sentidos y la percepción de la música. Ahora podemos preguntarnos si queremos seguir imbuidos en el ruido de nuestras aceleradas vidas líquidas y posmodernas o si, por el contrario, debemos reaprender el arte de escuchar. Por el momento, lo que sí podemos hacer es seguir escuchando a quien escucha.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCÁZAR ARANDA, Antonio Jesús, Josep GUSTEMS CARNICER y Diego CALDERÓN GARRIDO: «Los modos de escucha como generadores de pensamiento musical: a propósito de François Delalande», *Observar*, 8 (2014), pp. 86-108.
- BARICCO, Alessandro: *El nuevo Barnum*, Barcelona, Anagrama, 2022, pp. 385-402.
- BAUMAN, Zygmunt: *Modernidad Líquida*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- BECK, Ulrich y Elisabeth BECK-GERNSHEIM: *La individualización. El individualismo institucionalizado y sus consecuencias sociales y políticas*, Barcelona: Paidós, 2016, 2002.
- BECKER, Judith: «Exploring the Habitus of Listening. Anthropological Perspectives». En: JUSLIN P.N. y J.A. SLOBODA (eds.) *Music and Emotion: Theory, Research, Applications*: Oxford: Oxford University Press, 2010, pp. 127-157.
- BESSELER, Heinrich: *Das musikalische hören der neuzeit*, Berlin: Akademie-Verlag, 1959.
- BIJSTERVELD, Karin: *Mechanical Sound. Technology, Culture, and Public Problems of Noise in the Twentieth Century*, Massachusetts: MIT Press, 2008.
- BONDS, Mark Evan: *La música como pensamiento. El público y la música instrumental en la época de Beethoven*, Barcelona: Acantilado, 2014.
- BORIO, Gianmario (ed.): *Musical Listening in the Age of Tehcnological Reproduction*, New York: Routledge, 2016.
- CHION, Michel: *La música de cine*, Barcelona: Paidós, 1997.
- CHION, Michel: *El sonido*, Buenos Aires: La Marca Editora, 2019.
- CLARKE, Eric F.: *Ways of Listening: An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*, Oxford: Oxford University Press, 2005.
- COOK, Nicholas, Monique M. Ingalls y David Trippett (eds.): *The Cambridge Companion Music in Digital Culture*, Cambridge: Cambridge University Press, 2019.
- CRAWFORD, Kate. «Following you: disciplines of listening in social media», *The sound studies reader*: New York: Routledge, 2012, pp. 79-90.
- DELALANDE, François: *Las conductas musicales*, Santander: Editorial de la Universidad de Cantabria, 2013.
- DENORA, Tia: *Music in Everyday Life*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- DIBBEN, Nicola: «Musical materials, perception, and listening». En: CLAYTON Martin, Trevor HERBERT y Richard MIDDLETON (eds.). *The Cultural Study of Music*: Londres: Routledge, 2003, pp. 193-203.
- ELLIS, Katherine: «Researching Audience Behaviors in Nineteenth-Century Paris: Who Cares if You Listen?». En: THORAU, Christian y Hansjakob ZIEMER (eds.). *The Oxford Handbook of Music Listening in the 19th and 20th Centuries*, Oxford: Oxford University Press, 2019, pp. 37-54.
- FORKEL, Nikolaus: *Ueber die Theorie der Musik, insofern sie Liebhabern und Kennern northwendig und natzlich ist: Eine Einladungsschrift zu musikalischen Vorlesungen*, Göttingen, 1777.
- GOODMAN, Steve: *Sonic Warfar: Sound, Effect and the Ecology of Fear*, Cambridge: MIT Press, 2010.

- HUI, Alexandra: «First re-creations. Psychology, phonographs, and new cultures of listening at the beginning of the twentieth century». En: THORAU, Christian y Hansjakob ZIEMER H. (eds.). *The Oxford Handbook of Music Listening in the 19th and 20th Centuries*. Oxford: Oxford University Press, 2019, pp. 373-393.
- JOHNSON, James H.: *Listening in Paris. A cultural history*, California-Londres: University of California Press, 1995.
- KATZ, Mark: *Capturing sound: how technology has changed music*, California: University of California Press, 2010.
- KIVY, Peter: *El poseedor y el poseído. Handel, Mozart, Beethoven y el concepto de genio musical*, Madrid: Machado, 2011.
- LEVITIN, Daniel J.: *Tu cerebro y la música. El estudio científico de una obsesión humana*, Barcelona: RBA Libros, 2018.
- LÓPEZ-CANO, Rubén: «Semiótica, hermenéutica y análisis musical», Resumen del Webinar de SATMUS, 29 de abril de 2022.
- LOVE, Nancy: *Musical Democracy*, New York, State University of New York Press, 2006.
- MACKENZIE, Donald y Judy WAJCMAN: *The social shaping of technology*, Buckingham, Reino Unido: Open University Press, 1999.
- MILNER, Greg: *El sonido y la perfección*, España: Léeme Libros, 2015
- OLIVEROS, Pauline: *Deep listening. A composer's sound practice*, Nueva York: iUniverse, 2005.
- PATINO, Bruno: *La civilización de la memoria de pez. Pequeño tratado sobre el mercado de la atención*, Madrid: Alianza, 2020.
- PARDO, Carmen: *La escucha oblicua. Una invitación a John Cage*, Madrid: Sexto Piso, 2014.
- PEÑARANDA GÓMEZ, Ismael: *De la escucha atenta a la escucha visual. Aproximación teórica a los modelos de percepción de la música*, Tesis de doctorado, Universidad de La Rioja, 2022. Publicada en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=308725>
- RAMOS TOLEDANO, Joan: *Propiedad digital. La cultura en internet como objeto de cambio*, Madrid: Editorial Trotta, 2018.
- ROSA, Hartmut: *Alienación y aceleración. Hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad tardía*, Madrid: Katz Editores, 2016.
- SLOTERDIJK, Peter: *Extrañamiento del mundo*, Valencia: Pre-Textos, 2016, pp. 285-297.
- SCHAEFFER, Pierre: *Tratado de los objetos musicales*, Madrid: Alianza, 1988.
- SMALL, Christopher: *Musicking. The meanings of performance and listening*, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1998.
- SMALLEY, Denis: «Spectromorphology: Explaining Sound-shapes», *Organized Sound*, 2 (2) (1997), pp. 107-126.
- STERNE, Jonathan: *The audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham-London: Duke University Press, 2003.
- STERNE, Jonathan: *MP3: The Meaning of a Format*, Durham-London: Duke University Press, 2012.
- STERNE, Jonathan (ed.): *The Sound Studies Reader*, New York: Routledge, 2012.
- SZENDY, Peter: *En lo profundo de un oído. Una estética de la escucha*, Santiago de Chile: Metales Pesados, 2015.
- THOMPSON, Emily: *The Soundscape of Modernity. Architectural acoustics and the C-ulture os Listening in America, 1900-1933*, Massachusetts: MIT Press, 2004.
- THORAU, Christian y Hansjakob Ziemer (eds.): *The Oxford Handbook of Music Listening in the 19th and 20th Centuries*, Oxford: Oxford University Press, 2019.

- WARK, McKenzie: *El capitalismo ha muerto. El ascenso de la clase vectorialista*, Barcelona: Holobionte, 2021.
- WEBER, William: «Did people listen in the 18th century?», *Early Music*, vol. 25, n.º 4, (1997), 678-691.
- YOUNG, James O: *Filosofía de la música. Respuestas a Peter Kivy*. Daniel Sáez (ed.), Logroño, Calanda Ediciones Musicales, 2017.