



---

**Article :** Una musicología audiotáctil

**Auteur :** Vincenzo Caporaletti, traduction Juan Carlos Franco

**Source :** RJMA – *Revue d'études du Jazz et des Musiques Audiocactiles*, Cahier en français, n° 2, décembre 2020

**Publié par :** Centre de Recherche International sur le Jazz et les Musiques Audiocactiles (CRIJMA),  
Institut de Recherche en Musicologie (IReMus), Sorbonne Université

**Stable URL :**

<https://api.nakala.fr/data/10.34847/nkl.fd033c7u/f2854633a9c3a2d5e865e7d63424351e426b4d35>

---

La *Revue d'études du Jazz et des Musiques Audiocactiles* (RJMA) est une revue en ligne, de parution annuelle. Ce numéro de la RJMA se présente sous la forme de quatre cahiers, contenant chacun tous les articles dans une langue, respectivement français, italien, portugais, anglais. Chaque cahier est identifié par l'acronyme RJMA suivi du nom de la Revue dans la langue correspondante.

Les cahiers sont disponibles en ligne sur : <https://www.iremus.cnrs.fr/fr/collections-revues/revue-detudes-du-jazz-et-des-musiques-audiocactiles>

**Comment citer cet article:**

CAPORALETTI, Vincenzo, « Una musicología audiotáctil », *RJMA – Revue d'études du Jazz et des Musiques Audiocactiles*, Cahier autres langues, n° 2, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, décembre 2020.

Disponible sur :

---

---

# Una musicología audiotáctil

Vincenzo Caporaletti

---

---

Si bien es un factor compartido en el horizonte fragmentado de los subdominios disciplinarios donde el discurso musicológico está representado a principios del siglo 21, es la convicción inquebrantable de la naturaleza inherentemente antropológica y social de todos los repertorios, prácticas, textos, formas, comportamientos, objetos y esferas conceptuales de la fenomenología cultural que se relaciona con la noción de música. Una consecuencia que ahora está arraigada históricamente en esta adquisición – que se remonta a los casos críticos de la primera etnomusicología<sup>1</sup>, y luego de la auto perpetuada antropología musical que se ha extendido con la *New Musicology* de los años 1980 – ha sido la crítica radical un modelo de musicología positivista de inspiración adleriana. Este último tendía a identificar el texto musical de la partitura como un lugar electivo para la negociación del sentido y significados, dentro de una ideología de la obra de arte<sup>2</sup>. Este estatuto fue visto a través de escalas de valor e instituciones de canonización que articularon el campo del conocimiento musical con criterios ahora reconocidos como constitutivos de actos auténticamente políticos<sup>3</sup>. Hay una amplia literatura sobre estos temas producidos durante los últimos treinta años, con contribuciones de los frentes antropológico<sup>4</sup> y sociológico<sup>5</sup> o en el contexto de la musicología crítica<sup>6</sup>.

El cordero sacrificial de todo este fervor iconoclasta fue el análisis musical, por una serie articulada de razones, la principal, aparecía como la expresión electiva de las más importantes emergencias ideológicas de la tradición de pensamiento de la modernidad. Las críticas fundamentales contra una confianza positiva en los valores heurísticos de las diferentes metodologías acreditadas históricamente, de una supuesta objetividad analítica, o incluso el escepticismo hacia esta posibilidad de una *thick description* de la partitura -por no mencionar la crítica del texto en sí mismo y sus llamados hegemonías- se han centrado en el plano técnico-operativo en dos direcciones específicas.

En primer lugar, está el hecho de que el análisis musical es descifrar una partitura, signos inscritos en el papel, es decir, un objeto bidimensional no consubstancial con respecto al objeto musical real, que consiste en ondas sonido y se crea una instancia en el *Lebenswelt*. El trabajo analítico se vería afectado, en este sentido, por una especie de *impotentia caundi*, al no entrar en contacto con una sustancia real, para apoderarse del objeto real. Por otro lado, el análisis, en el proceso de segmentación del texto, revelaría la arbitrariedad de la subjetividad intrínseca e inevitable inherente

---

<sup>1</sup> Alan Merriam, *The Anthropology of Music*, Evanston, Northwestern University, 1964 ; Id.. « Definition of 'Comparative Musicology' and 'Ethnomusicology'. A Theoretical-Historical perspective », *Ethnomusicology*, n° 21, 1977, p. 189-204. Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1973. Steven Feld, « Sound Structure as Social Structure », *Ethnomusicology*, vol. 28, 1984, p. 383-409.

<sup>2</sup> Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1992 (Rev. Ed. 2007).

<sup>3</sup> Philip V. Bohlman, « Musicology as a Political Act », *Journal of Musicology*, n° 11, 1993, p. 411-436.

<sup>4</sup> Georgina Born, « For a Relational Musicology: Music and Interdisciplinarity, Beyond the Practice Turn », *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 135, n° 2, 2010, p. 205-243.

<sup>5</sup> Tia DeNora, *After Adorno: Rethinking Music Sociology*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003; Id., « Musical Practice and Social Structure: A Toolkit », dans Eric Clarke e Nicholas Cook (eds.) *Empirical Musicology*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2004, p. 35-56.

<sup>6</sup> Nicholas Cook & Mark Everist (eds.), *Rethinking Music*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1999.

a la elección partitiva: entonces muestra los síntomas de una *impotentia generandi*, incapaz de extraer, generar significados fiables, revelando solamente fantasías semánticas, resultantes de mezclas apriorísticas, ni motivadas, ni coactivas, en otras palabras, no caracterizadas por la necesidad. Así es como el análisis musical, de hecho, revelaría paradigmáticamente, la naturaleza intrínsecamente errática de cada elección interpretativa, sin estar conectada realmente a un núcleo sólido que pudiera controlar adecuadamente los dispositivos semánticos, e inevitablemente sujeta a los caprichos fortuitos e inconstantes del estro hermenéutico y la facultad constructiva, igualmente polimórfica de la lengua (volveremos a este punto al final de este ensayo). De esto a argumentar que el análisis del material musical podría ser reemplazado *en toto* por un ejercicio hermenéutico puro, liberado de los lazos arrogantes (e innecesarios hasta ahora) de un *control objeto* musical coercitivo y limitante, sólo hay un paso, resultante.

Esta ampliación de lo musical, para identificarlo como un hecho eminente y empíricamente<sup>7</sup> antropológico en sus condiciones políticas, económicas, culturales y sociales, es sin duda un avance en la toma de conciencia musicológica. Pero como acertadamente lo hace remarcar Georgina Born refiriéndose a la musicología histórica, no es sólo una cuestión de un *practice turn*<sup>8</sup>, del descubrimiento de una dimensión performativa. El problema, si hay uno, del que estamos hablando aquí, es que una orientación plenamente culturalista aún no ha expresado plenamente sus propias potencialidades, lo que lleva a las consecuencias coherentes de sus propias premisas<sup>9</sup>. Esta visión debe llevar a cabo un paso adicional garantizando una nueva posibilidad epistemológica para el estudio de los fenómenos musicales, con el fin de no caer de nuevo en los propios móviles esencialistas de la inscripción de los códigos disciplinarios, como lo denuncia Bohlman. En otras palabras, debemos penetrar en el corazón de la encrucijada de la teoría musical. No obstante, para esto, se deben tener en cuenta los avances recientes en la investigación.

Una perspectiva innovadora, para el campo de la investigación y la discusión de la música, puede venir de estudios sobre las tradiciones del jazz y el rock, que han dado lugar a este campo de investigación que, en los últimos años, ha sido identificada como una *Teoría de las músicas audiotáctiles* o *Teoría de la formatividad de audiotáctil*<sup>10</sup>. Este modelo no se limita a enfatizar las mediaciones antropológicas y cognitivas, basadas en adquisiciones recientes de la neurociencia. Este va más allá, teorizando el *principio audiotáctil* (PAT) y cuestionando las bases epistemológicas, que se habían basado en la estructura del pensamiento científico occidental (no sólo en relación con la musicología), (re)introduciendo el tema en el lugar geométrico desde el cual la herencia platónico-cartesiana lo había arrancado, en este caso la teoría musical en sí<sup>11</sup>.

Pero, sintéticamente, vamos a la forma en que ha llegado esta reversión epistemológica, por lo que, probablemente, podría ser posible restablecer nuevas bases para este discurso, que está disciplinariamente fragmentado y poco comunicativo en su interior, que caracteriza el campo musicológico actual.

## 1. Algunas referencias de la Teoría de las músicas audiotáctiles.

Una buena forma de definir este problema es partir de una pregunta: ¿por qué razón histórica la teoría occidental y la práctica musical de matriz de notación como se formalizó no tienen en

<sup>7</sup> Eric Clarke & Nicholas Cook (eds.), *Empirical Musicology*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2004

<sup>8</sup> Cf. G. Born, « For a Relational Musicology ».

<sup>9</sup> Cf. P. Bohlman, « Musicology as a Political Act ».

<sup>10</sup> Cf. Principalmente. Vincenzo Caporaletti, *I processi improvvisativi nella musica*, Lucca, LIM, 2005; Id., *Esperienze di analisi del jazz*, Lucca, LIM, 2007; Id., *Swing e Groove. Sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili*, Lucca, LIM, 2014.

<sup>11</sup> Esta es una condición que, más allá de nuestra aplicación en el campo de la teoría musical, caracteriza muchos aspectos del pensamiento contemporáneo: en la teoría de la complejidad de Edgar Morin – para nombrar un ejemplo – la oposición entre Sujeto y Objeto es disuelto respecto al énfasis de lo inseparable del observador y el sistema observado.

cuenta la particularidad formativa y enérgica de esta dimensión que en el jazz y el rock se llama "Groove"? También un concepto como el del *entrainment*<sup>12</sup> no explica suficientemente las nociones etno-teóricas del jazz como las de "drive" o "feeling" en el sentido de "sentimiento de sonido" en su propia naturaleza existencial que articula el aliento "groovémico".

Esta es una pregunta en la que al menos los términos fundamentales se aclaran con los conceptos histórico-filosóficos<sup>13</sup>. Recordemos que el proceso teórico que condujo al sistema de la teoría de la música occidental, el medio cognitivo dual que encuentra su complemento en el código semiográfico, se ha logrado dentro de una evolución histórica moderna que ha visto al método científico establecer el pensamiento occidental y establecerse en su centro. Dentro del cuadro de esta visión, como ha señalado Jaspers y más particularmente Heidegger<sup>14</sup>, es un modo particular de diseño y estructuración de la realidad basada en el "pensamiento calculador", la pre-incorporación de datos de la provisionalidad proactiva del *ser*, y luego la verificación por evidencia experimental. Con este fin, debe constituir una división fundacional fundamental entre el sujeto y el objeto, de modo que éste pueda darse en su objetividad, no "perturbado" por la subjetividad actuante, para poder resolver en conceptos matemáticos que harán "visible" complicado y diferenciado, simple "invisible". Esta pre-constitución en particular, en el caso de la teoría musical, es de gran importancia: el medio de las condiciones del lenguaje pensado, como se ha demostrado entre otros Wittgenstein y Heidegger (y de otra manera, Saussure). Así, los principios inmanentes de la codificación teórico-musical están relacionados con la práctica creativa, que se convierte en una emanación<sup>15</sup>.

Ahora bien, esta posición objetiva "opuesta" (ob-jectum, en alemán *Gegen-stand*) del Objeto, es congruente con el proceso de secado de la eflorescencia de la experiencia vivida, de la desintegración de inflexiones irreductibles y de variaciones de singularidad creativa, y está profundamente en deuda con la sistematización teórica de las diferentes escuelas y corrientes de la teoría musical occidental<sup>16</sup>. También se ha activado una homología estructural en la muy estricta naturaleza alográfica<sup>17</sup> que la música culta ha asumido con la división entre compositor e intérprete, establecida por la propia tecnología de la escritura musical. El hecho de que estas condiciones sean estrictamente compatibles con el espíritu de la música moderna es un hallazgo básico de la antropología musical.

Las estructuras armónicas y los estándares de conducta de las partes en la música de tono armónico son la comprensión de las objeciones en sí mismos<sup>18</sup>, más precisamente estas "estructuras" son una implementación natural de la racionalidad cartésiana-leibniziana; de hecho, la notación musical contiene, en su propia funcionalidad estructural, esta modalidad particular de

<sup>12</sup> Justin London, *Hearing in Time*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2012, p. 6-7; 12-16.

<sup>13</sup> Para un tratamiento exhaustivo de este problema, cf. Caporaletti, *Swing e Groove*.

<sup>14</sup> Cf. Karl Jaspers, *Psicología delle visioni del mondo*, Roma, Astrolabio, 1950 ; Id., *Allgemeine Psychopathologie*, Berlin-Heidelberg, Springer Verlag, 1973 ; Martin Heidegger, *Sentieri interrotti*, Firenze, La Nuova Italia, 1968 ; Id., *Il principio di ragione* [1957], Milano, Adelphi, 1991.

<sup>15</sup> En cuanto a la dinámica musical entre teoría y práctica, si bien es cierto que la práctica siempre ha precedido a la teoría, también hay que admitir que, una vez solidificada, una fase teórica influye a su vez en la práctica creativa posterior. En cuanto al condicionamiento lingüístico del pensamiento, debe recordarse cómo los desarrollos recientes en la ciencia cognitiva tienden a enfatizar una "zona libre" de cognición independiente de los procesos lingüísticos (por ejemplo, en ciertos aspectos específicos de la categorización).

<sup>16</sup> Gianmario Borio « Free Forms in German Music Theory and the Romantic Conception of Time » in G. Borio and A. Carone (eds.), *Musical Improvisation and Open Forms in the Age of Beethoven*, London, Routledge, 2018, pp. 62-84, traza el esfuerzo que la teoría musical, de la escuela alemana en particular, ha realizado en su intento de reconciliar la subjetividad con los valores que emanan de ella en el proceso improvisado, con una visión enraizada en la objetividad de la textualización compositiva, buscando (en vano, dado el tipo de cognición de "matriz visual", diríamos) un *Zusammenhang* (contexto) sintagmático-lineal (a menos que se encuentre la proporción en los valores suprasegmentales y "autógrafos" en el sentido de Goodman [Los lenguajes del arte, p. 113], como creo que ocurre con el groove).

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> Estas "estructuras" son autofundadas. Son *Gestalten* (forma) que inervan e irradian la matriz visual.

la organización de lo “racional”, con la preconcepción de formas kantianas de espacio y tiempo que formalizan, respectivamente, alturas y duraciones. Se trata de los fundamentos “fuertes”, medibles y objetables, sobre los que se forma el mismo código de notación como modelo cognitivo a través del cual se ha estructurado y adaptado el pensamiento musical, extrayendo los mismos criterios de valor estético en el camino de su implantación gradual, en la fase histórica classico-romántica-modernista<sup>19</sup>. Por otro lado, dejando a la errática processualidad histórica la tarea de calificar performativamente las “cualidades secundarias” dadas por los parámetros de timbre, dinámica, agustérica, generalmente suprasegmental (e identificación de estilos interpretativos-ejecutivos, luego reducidos al sistema lingüístico). Sin mencionar, por último, el eclipse histórico, en este proceso, de la formatividad improvisada, que incluye todas estas cuestiones que implican el mismo concepto de objetificación para el aspecto creativo y la macro-forma.

Pero ¿cómo podemos convertir esta división original y recuperar teóricamente la dimensión dramática y existencial del Sujeto, tan relevante en los repertorios de rock y jazz que nos ocupan aquí? La línea es la que Karl Jaspers indicó cuando se refiere a la “presencia original”. Al transponer esta perspectiva a la música, este último ya no se presentaría, *en su propia representación teórica*, como Un Objeto, como un sujetoreificado, cuantificado y matemático de la teoría musical occidental, sino que recibiría el significado adecuado de una disposición a través de la cual “[...] por observación el objeto ya no es la cosa, sino el Asunto-Objeto-Informe (*Subjekt/Objekt/Verhältnis*) en su conjunto”<sup>20</sup>. Aplicando una forma de conocimiento/experiencia fenoménica a la mediación psicocorporal preeminente de los procesos musicales, por ejemplo, con la afirmación formativa concreta y estética de inductores de energía sensorial-motor-afectivos, incontrolable por una actitud intencional/racional. Estos fenómenos sensoriales-motores sólo son posibles liberando la sensación de tiempo y pulsación que rigen las objetivizantes restricciones exosomáticas<sup>21</sup>, como resultado de la reificación cuantitativa y mecánica del tiempo operado por la geometrización moderna de la sensación, pero vinculando el factor del pulso, en su sustrato muy métrico<sup>22</sup>, a la experiencia fenomenológica del cuerpo, mediante la inserción del orden vital y energético de los ritmos naturales.

Desde esta perspectiva alternativa, todo cambia: el concepto de métrica, los de pulsación y agrupación rítmica, adquieren una resonancia existencial, acústica e incorporada. Una de las consecuencias técnicas más llamativas es que el medidor como concepto abstracto, matemático y monovalente desaparece en favor de la “polisemia” métrica (un caso universalmente notado en el pop, rock, jazz, mundo, etc., es la estratificación de dos 4/4 desplazados por una negra para configurar lo que se llama *backbeat*, en el que, en su forma elemental, el ritmo armónico denota una métrica y el redoblante de la batería marca los acentos fuertes de la otra métrica desplazada, siguiendo un modo primordial de identificación somática de la pulsación a través de las

<sup>19</sup> Siempre razonando por tipo ideal y por categorizaciones amplias. Lo más interesante aquí, más allá de las diferenciaciones lingüísticas macroscópicas y obvias, es el modelo cognitivo que subyace a la experiencia musical identificada en esta periodización historiográfica, en términos de antropología cognitiva.

<sup>20</sup> Ver K. Jaspers, *Psicología delle visioni del mondo*, p. 33.

<sup>21</sup> Este proceso se aplica a la representación teórica o a la práctica ejecutiva resultante, teniendo en cuenta nuestra hipótesis medoológica, mediante la cual la lógica interna de la representación, su lenguaje, engancha y impregna los mensajes generados.

<sup>22</sup> Por supuesto, esta dinámica de proceso en particular (que, como se verá, devuelve a la noción del principio del audiotactil) también está activa en la estructura no métrica, como lo demuestran innumerables ejemplos en las tradiciones musicales (avaz en la música iraní, 'I'p en la tradición hindustani, taqsém en el mundo árabe, si no en la música libre europea y en la música aleatoria). En estos casos está siempre en juego la prerrogativa existencial, en forma de la producción idiosincrásica del sonido, de la inscripción gestual, en la proyección de su intencionalidad actuando en la macro-forma de creación en tiempo real.

orientaciones complementarias de las extremidades superiores e inferiores o la bilateralidad corporal)<sup>23</sup>.

Desde un punto de vista epistemológico, el núcleo de todo el razonamiento es individualizar a nivel de *poetismo*, los valores preeminentes de la *creación y elaboración musical*, no como propiedades extrínsecas y estructurales<sup>24</sup>, al igual que la implementación de los patrones de relación de *esquemas de relación del orden*<sup>25</sup>, según el modelo de la teoría musical occidental, sino en las expresiones y instancias del sujeto existencial, de su experiencia, entendida en su conjunto, con el fenómeno que se busca objetivar, en el propio lenguaje del propio cuerpo en la dimensión temporal de los *esquemas de orden*<sup>26</sup>. Aquí está el factor sensorial-motor, en conjunto con la noción afroamericana de "sentimiento", entendido como la resonancia interna del sentimiento formal, la personalización de los parámetros de sonido, la inflexión idiosincrásica que individual y subjetivamente forma la sustancia fonética, rítmica, tímbrica. Todas las cualidades basadas en el rechazo del diseño nuclear/discreto de la nota/sonido, entendidas como el punto geométrico de un campo cartesiano (tonal) cuya perfección sonora clásica representa la esencia eidética homóloga en la esfera pura de la abstracción.

Pero sigamos explorando el único factor motor sensorial en esta dirección. Hemos visto que el código/modelo cognitivo que emana de la notación y la teoría musical de la que es la expresión que se define como una *matriz viva*<sup>27</sup> - trata matemáticamente las alturas y duraciones del sonido (y esta condición también permanece en el serialismo multiparamétrico y en su asunción del isomorfismo entre altura y duración)<sup>28</sup>. De tal manera que renunciamos a la formalización y legalización de estas cualidades expresivas del sujeto existencial que seguimos tratando, incluidos los valores estéticos que se derivan de ellos, dejándolos epistemológicamente como calidad contingente y "secundaria" (como dice Kant, vino canario, del que no se puede hacer ciencia).

Por el contrario, en la nueva perspectiva, la pulsación ya no es representable<sup>29</sup> como una simple sucesión objetiva en la perspectiva científico-matemática, y de hecho subordinada al despliegue melódico-armónico. En un orden de cosas donde finalmente se redime la "cualidad secundaria" -gracias, como veremos más adelante, a la tecnología de la fijación del sonido-

<sup>23</sup> Cf. Vincenzo Caporaletti, « La fenomenologia del ritmo nella musica audiotattile: il tempo doppio », in V. Caporaletti (bajo la dirección de) *Ring Shout—Rivista di Studi Musicali Afroamericani*, vol. 1, 2002, p. 77-112.

<sup>24</sup> Extrínseca y estructural, porque las estructuras de la teoría musical (armónicos, escalares, modales, etc.) son extrínsecas como - por definición, en la ciencia - separadas del Sujeto, como es el caso, por ejemplo, de las nociones de geometría euclidiana. El tiempo vivido o la identidad del Sujeto -a través de la PAT- no influyen en su sustancia "estructural". Por otro lado, el tiempo afecta a las modalidades de ser como ritmo o *sentimiento* (en el sentido que el argot jazz da a este término) que sin el Sujeto y el tiempo vivido no tienen alivio ontológico, y que en ningún caso se puede reducir a una estructura.

<sup>25</sup> Cf. Michel Imberty, « Langage, musique et cognition : quelques remarques sur l'évolution nécessaire des problématiques psychologiques des vingt dernières années », *Circuit : musiques contemporaines*, vol. 13, n° 2, 2003, p. 93-110, 103 : « Les schèmes de relation d'ordre organisent la logique de la succession dans un temps contenant indépendant des événements contenus. Cada evento, por ejemplo, ve su lugar definido en relación con todos los demás eventos, es decir, por una sintaxis [...] »

<sup>26</sup> *Ibid.* " Los esquemas de orden constituyen el conjunto de intuiciones de que el sujeto tiene sucesiones temporales sin ser consciente de los elementos constitutivos conscience des éléments constitutifs de estas sucesiones. Por lo tanto, se trata de intuiciones de naturaleza sensorial o representacional cuyo contenido es inseparable de las secuencias ordenadas en sí".

<sup>27</sup> V. Caporaletti, *I processi improvvisativi*; Id., *Swing e Groove*.

<sup>28</sup> Este compromiso consagra la completa espacialización del tiempo, consecuencia última de una tendencia inaugurada con la estructuración cartesiana del sistema de notación occidental con referencia simbólica (cf. Ter Ellingson, "Notation", en Helen Myers, (ed.), *Ethnomusicology. Introducción*, Nueva York-Londres, Norton, 1992, p. 153-164), en los dos ejes del espacio-tiempo correspondientes a alturas y duraciones.

<sup>29</sup> Y, por tanto, podríamos decir "ya no perceptible y ejemplificable / realizable como simple sucesión". Si es cierto que el sistema de representación guía y orienta la percepción: como dice Gombrich (*Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Nueva York-Londres, Phaidon, 1960, p. 91), "el artista tiende a ver más lo que retrata que a retratar lo que ve".

convirtiéndose en el terreno fenomenológico en un objeto epistemológico al que se le atribuye un estatus intrínseco y no más derivada, la pulsación aparece como un quid energético con valor propio, intrínsecamente “motivado”, como analogía directa (o modalidad fractal, auto-semejanza) de la temporalidad de la experiencia existencial. Se trascienden así los momentos de la secuencia<sup>30</sup> proyectándolos en un plano posterior, ya no rítmico-métrico (por tanto, ya no es competencia unívoca de teoría musical) sino identificando una respiración sensoriomotora continua que, a partir de entonces, asume un valor estético (pero también diría veraz) en sí mismo.

Cada músico tiene una forma de expresar este fervor enérgico, una forma idiosincrásica de "mantener el tempo" incluso en una simple escansión, o incluso solo sugiriéndolo, mientras lo induce con alusiones académicas, con una realización sonora directamente dependiente. de hábitos corporales adecuados. Es la precondition teórica de una construcción pulsátil que lleva consigo la característica existencial de la experiencia vivida, del Ser del sujeto que se convierte en objeto, de este indisoluble en el mismo nivel teórico, en una representación que confunde en conjunto. - *Objet-Rapport*: llamo a la imagen de esta escansión existencial, fonéticamente implícita o explícita, pulso continuo<sup>31</sup>. Y este nuevo núcleo teórico del pulso continuo (que, nominalmente no es "El" pulso continuo, pero "un" pulso continuo implementado paso a paso por Elvin Jones, o los diversos Elvin Jones en diferentes momentos del día, o por John Bonham o por el arpegio de guitarra de Bob Dylan, o dibujados por el toque de la guitarra rítmica de Keith Richards, etc.) destacan, en la dimensión ejecutiva, los fenómenos sensoriomotores implementados por las neuronas espejo a nivel de agrupamiento, es decir figuración rítmica superficial, y en los intersticios estructurales en los que se explica el juego de las discrepancias participativas<sup>32</sup>. Por supuesto, toda esta charla puede extenderse a otros aspectos del sonido: timbre, dinámica, etc. - Incluir también expresiones en las que no exista una intención pulsante isócrona o interreguladora.

Si no hay pulso continuo, explícito o implícito - si no hay su representación psicológica y cultural (incluso tácita), y en consecuencia el conocimiento poético que resulta de él - sino simplemente la "pulsación" en la teoría musical convencional, los fenómenos sensoriomotores no surgen, o son totalmente diferentes y significativos. Y esta especificidad groovemic debe situarse en el nivel más intangible, dado en el particular "movimiento" interno de un simple arpegio de guitarra a las estratificaciones polirrítmicas de un James Brown o de Sly and the Family Stone o incluso en los discos. Columbia, de Herbie Hancock, de mediados de la década de 1970<sup>33</sup>. Estos últimos ejemplos indudablemente suscitan una respuesta corporal extraordinaria, estableciendo este factor sensorial-motor, central en sí mismo, como el vehículo principal del mensaje. Por otro lado, esto no impide que la cinética groovemic sea detectable en otros contextos: por ejemplo, para el rock progresivo, en el solo de Martin Barre en "Aqualung"<sup>34</sup>, contribuye activamente al desgarrar, en el A nivel semántico, la atmósfera oscura y luminosa de la pieza (iluminando la idea de que el viejo, estúpido y baboso Aqualung es básicamente sólo la otra cara repugnante de la burguesía hipócrita). Y para citar otra pieza grabada al mismo tiempo que la anterior (en el estudio de grabación contiguo), considere la característica universalmente conocida de la entrada de batería de John Bonham en 4'18 de "Stairway to Heaven"<sup>35</sup> en la que el la actitud ligeramente despulsiva<sup>36</sup>, el cambio en el tempo existente, y asertivo con respecto a la línea particular del pulso continuo (si lo notamos correctamente, implementado hasta este momento sin ninguna intervención de

<sup>30</sup> Los "momentos" son los del tacto, del sonido explícito en la secuencia de exploración; la secuencia es la de los pulsos (teóricos). Cf. la discusión entre A.M. Dauer y G. Kubik, en V. Caporaletti, *Swing e Groove*, p. 106 y sq.

<sup>31</sup> En este caso, la formulación en inglés está motivada por el homenaje a David Epstein, quien utilizó el término en David Epstein, *Beyond Orpheus. Studies in Musical Structure*, Cambridge, MIT Press, 1979, aunque en un sentido diferente al mío.

<sup>32</sup> Charles Keil, «Participatory Discrepancies and the Power of Music», *Cultural Anthropology*, n° 3, 1987, p. 275-284.

<sup>33</sup> Cf. por ejemplo, Herbie Hancock, *Headhunters*, LP Col KC32731, 1973.

<sup>34</sup> Jethro Tull, «Aqualung», LP Chrysalis/Island Records, ILPS 9145, 1971.

<sup>35</sup> Led Zeppelin, «Stairway to Heaven», s.t. mais [IV], LP Atlantic 2401012, 1971.

<sup>36</sup> V. Caporaletti, *Swing e Groove...*

instrumentos de percusión) está cerca para restaurar tangiblemente una sensación de fatiga titánica y desilusión, pero imbuida de un imperativo categórico, en el arduo ascetismo a las cumbres de la trascendencia<sup>37</sup>.

En definitiva, lo que en el imaginario colectivo y en gran parte de la literatura científica especializada se ha bautizado como “groove” es sólo un epifenómeno<sup>38</sup>, el caso más aparente de un factor estructural sensoriomotor, endémico y sustancial al nivel más profundo en toda la música tradicional de rock y jazz (pero, por supuesto, también en músicas del mundo), y que manifiesta varios grados y modalidades de intensificación perceptual y finalización estética. Pero si reducimos el fenómeno del groove, en el plano receptivo, al único propósito de la música de baile, es correr el riesgo de comprender sólo una parte, incluso digna de consideración, del problema, en detrimento de todos. una serie de instancias estéticamente reveladoras que caracterizan la naturaleza simbólica de gran parte de la música de la tradición del rock basada en el pulso continuo (al dar el pasaje implícitamente derecho a los detractores de la música “menor”, que reservan para el gran arte occidental la jurisdicción en esta esfera de la mente; pero no me interesa aquí la estrategia o dinámica de la política cultural)<sup>39</sup>.

Las nociones de pulso y ritmo continuos son solo ejemplos, pero son particularmente útiles para introducir finalmente el punto central de nuestra discusión: la posibilidad, a la que nos referimos aquí, de una integración de la teoría musical. ¿Cómo describir esta dimensión existencial que entra directamente en la teoría en lugar de dejarla a un lado? ¿Cómo describir esta modalidad psicofísica concreta, poética o receptiva en la que nos hemos centrado, y sobre todo su calidad como medio cognitivo que induce a una concepción / percepción completamente específica de la música y de la vida, y que caracteriza tan profundamente los lenguajes del mundo? rock, jazz, músicas del mundo, incluso pop?

Lo he llamado el *principio audiotáctil* (PAT), en el sentido simbólico de percepción auditiva o táctil - diferente del arquetipo "visual" - como factores que identifican dos modalidades específicas y relacionadas en las que la experiencia cognitiva musical del sujeto se explica, independientemente de los criterios normocéntricos (activos, por ejemplo, en la concepción de la lengua saussuriana o de la teoría musical occidental)<sup>40</sup> y de los sistemas exosomáticos de codificación textual (como la notación), evocándolos bajo la jurisdicción adecuada " experiencia formativa ". Pero utilicé este neologismo también por otra razón. En su constitución semántica, de hecho, además de la marca de "tactilidad" está la de "audio (tecnología)". De esta manera, estas dos categorías, en las formas “mediológicas” respectivamente de *principio audiotáctil* (PAT) y de *codificación neaurática* (CNA), están llamadas a constituir los pilares de la *Teoría de la formatividad audiotáctil*, un modelo taxonómico que

<sup>37</sup> Hoy podemos documentar esta brecha, este cambio temporal (ver V. Caporaletti, *Swing e Groove*, p. 249 y ss.) Y las características dinámicas-tímbricas anidadas presentes en las manifestaciones sonoras del propio groove: pero si no lo hacemos no encajamos en este horizonte de reflexión, esto equivale a tener solo las imágenes detalladas de una radiografía sin conocer su significado anatómico-patológico.

<sup>38</sup> “Epifenómeno” no en sentido evaluativo, sino topológico (epi = lo que está arriba). Argumentar que el surco es solo la fórmula rítmica reiterada es considerar solo la parte superior de un iceberg (mientras que el surco tiene cualidades más profundas).

<sup>39</sup> Por otra parte, en cuanto a las modalidades técnico-funcionales concretas en las que se implementan los procesos groovemic, este no es el lugar para un tratamiento, ni siquiera de forma introductoria. Para ello, me remito a mis aportaciones (cf. V. Caporaletti, *Swing e Groove* y bibliografía).

<sup>40</sup> Es superfluo destacar que esta distinción debe ser interpretada en un sentido ideal-típico, configurando amplias categorías opuestas. Entre los ejemplos de sistemas que defino como "normocéntricos", también podemos señalar, por ejemplo, el sistema de reglas de etiqueta burguesa ("buenos modales"). Estos sistemas no se oponen a un modo de regulación más libre, a la "negociación contextual" de interacción con el entorno, en la que el significado y la propia práctica comunicativa están regulados por la acción misma de la interacción y indicaciones extraídas poco a poco del contexto mismo y no del marco prescriptivo de una teoría previa. Mediante una aplicación de este principio - que, si lo observamos correctamente, tiene prioridad en la práctica improvisada - en términos de la filosofía del lenguaje (cf. por ejemplo Donald Davidson, "La Segunda Persona", en Id., *Subjetivo Intersubjetivo Objetivo*, Oxford-Nueva York, Oxford University Press, 2001).

identifica la especificidad de las *músicas audiotáctiles*, que es fenomenológicamente distinta de otros sistemas de experiencia musical, como la música tradición escrita del arte occidental<sup>41</sup> y la música tradicional<sup>42</sup>, y trae de vuelta los lenguajes del jazz, el rock, el pop y la música del mundo contemporánea en todas sus expresivas articulaciones. Ofrezco a continuación una síntesis de los conceptos de PAT y CNA, y de cómo podemos constituir los criterios para una taxonomía de experiencias musicales, obviamente refiriéndonos a la bibliografía de referencia para un examen en profundidad

### 1.1 El principio audiotáctil (PAT)

Relacionar la noción de *principio audiotáctil* con su identidad como vector psicósomático de un modo específico de comprender y conocer la música puede parecer a primera vista un poco simplista, en la medida en que su fenomenología está endémicamente diseminada en las culturas del mundo. identificándose así con un *entorno*, un marco cognitivo / experiencial que, como tal, diría McLuhan, es antropológicamente invisible<sup>43</sup>. El hecho es que el PAT, desde el punto de vista diacrónico, asumiendo un sentido conceptual distintivo, se presenta noéticamente como una unidad cultural en el momento en que en la historia de la música occidental se establece el proceso de exteriorización exosomática de sus vivencias y prerrogativas. formativa a través del medio de notación dual / teoría musical<sup>44</sup>, considerada en la lógica interna abstractiva y cartesiana específica que la informa. Por tanto, en sentido estricto, es este último sistema, imbuido de la ideología científica destinada a la omnipresencia de la modernidad, el que “aparece” como un hecho nuevo y un factor disyuntivo de la experiencia integrada de las músicas del mundo, en el mismo modo en que, con la creación cultural de la noción de composición, se forma la de improvisación, impensada y co tematizada en las culturas de tradición tradicional<sup>45</sup>.

Desde el punto de vista sincrónico, el PAT, por tanto, puede entenderse como un agente de interfaz y medio cognitivo psicocorporal que, dentro de un marco interpretativo mediológico, se convierte en inductor de un modo de conocimiento y representación de la música de manera coherente con los presupuestos orgánicos adecuados y, por lo tanto, se identifica con un modelo noético intrínsecamente relacionado con la racionalidad corporal específica<sup>46</sup> proyectada en un "hacer"- en interacción activa con el contexto ambiental. Esta cognitividad audiotáctil se presenta

---

<sup>41</sup> Abogando aquí por una amplia caracterización ideal-típica de la "música artística occidental" o la "tradición escrita", escucharemos primero la música instrumental de la tradición alemana, especialmente en el momento en que la idea de *Werktreue* o *Texttreue* (cf. L. Goehr, *The Imaginary Museum*), con la plena afirmación del estado nomológico de la partitura.

<sup>42</sup> La "música tradicional" se considera aquí en el sentido de su desenvolvimiento histórico cuando de alguna manera se cristaliza y patrimonializa en el momento de su primera documentación fonográfica en el siglo XX (y por tanto en un sentido diferente a la world music contemporánea). Veremos a continuación cómo el esquema conceptual audiotáctil, que implica tener en cuenta la posibilidad de sacar estas experiencias de la transitividad textual en la que habían permanecido durante siglos en estas culturas orales, posibilitando así proyectar una dimensión de fijación tecnológica del texto - ha cambiado drásticamente su genética cultural, haciéndolos pasar a la fenomenología de la música audiotáctil, superespecie de las músicas del mundo.

<sup>43</sup> “Los entornos son invisibles” (Marshall McLuhan y Quentin Fiore, *The Medium is the Massage*, Nueva York, Bantam Books, 1967, p. 84-85). Para examinar la esencia de PAT, como para cualquier otro "entorno" para el resto, incluida la notación musical de parientes aculturados, es necesario practicar el "distanciamiento" teorizado por Víctor Šklovskij (id, "Arte como técnica" [1917], en Julie Rivkin e Michael Ryan (eds.), *Literary Theory. An Anthology*, Malden, Blackwell Publishing, 1998), o incluso el ejercicio de la reducción fenomenológica (cf. Edmund Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, Torino, Einaudi, 1965).

<sup>44</sup> Desde el punto de vista ontogenético, por el contrario, se presenta como un fenómeno relacionado con los procesos individuales de alfabetización musical, como el residuo corporal resultante de la racionalización psicósomática llevada a cabo en la didáctica de las técnicas instrumentales.

<sup>45</sup> Ver V. Caporaletti, *I processi improvvisativi*, p. 92 et sq.

<sup>46</sup> Maurice Merleau-Ponty, *La structure du comportement*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967; Id., *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1976.

desconociendo representaciones de tipo exosomático, normativas y dependientes de la teoría sistemática formalizada (pero también se implementa reduciendo su alcance operacional y estético o incluyéndolas funcionalmente dentro del espacio cognitivo. limpio, como lo demuestra su funcionalidad en las tradiciones musicales surgidas en el siglo XX, el jazz o el rock por ejemplo). Más concretamente, me refiero a modelos teóricos (como la teoría de la música occidental) que utilizan para la producción de textos, sistemas de reglas basados en la combinación de unidades discretas, y caracterizando sus propios criterios axiomáticos, su propio sistema operativo, el lógica interna específica, de acuerdo con las categorías epistémicas de linealidad, segmentación de la experiencia, homogeneización categórica, repetibilidad uniforme, reduccionismo cuantitativo: principios abstractos que subyacen a la tecnología de notación musical occidental (y no, por ejemplo, su Equivalente indio en música carnática) y el sistema teórico al que se vincula, que define, como resultado de la forma simbólica del sentido de la vista, la matriz visual cognitiva.

Por ejemplo, el sistema de notación / teoría musical occidental se presenta como un subsistema dirigido por los medios, en palabras de Jürgen Habermas<sup>47</sup>, que devalúa la particularidad cognitiva endosomática sobre la eficiencia exosomática, racional, clasificatoria, abstractiva, lógica-combinatoria. De esta manera, se induce el carácter alográfico de la música, basando la primacía del texto sobre el gesto, así como la especialización y división funcional entre compositor e intérprete que de él se deriva. Este último encuentra su propia identidad en la adhesión a un sistema, y a sus modos de explicación en la producción musical concreta, de la que no rige las íntimas coordenadas creativas, aunque muestra una auténtica y legítima aspiración de alcanzar un índice de libertad. Se trata de coordenadas que, en cambio, resultan dependientes de funciones normativas y dinámicas superiores de poder<sup>48</sup>, aunque en la práctica artística viva estas dinámicas y estas funciones han sufrido un serio ataque en el último siglo por parte de movimientos artísticos internos a la sociedad. tradición docta occidental. Cabe señalar también que esta ideología preside todos los cuerpos formativos de las agencias educativas y didácticas de la música occidental.

El principio audiotáctil, con su actitud de arriba hacia abajo, por el contrario realiza, en la acción artística comunicativa, la utopía de un sistema cuyas reglas provienen del individuo, a través de su propia mediación endosomática y negociación interaccional contextual. Implementando así una forma de conocimiento / experiencia fenomenal mediada por el cuerpo de procesos musicales (pero no solo), por ejemplo con la afirmación formativa y estética concreta de los inductores morfológicos de energía sensoriomotora, no controlable en la microestructura temporal con una posición intencional / racional (factores aún menos comprensibles noéticamente por la teoría de la música occidental, que llevan nombres variables en la etnoteoría de la música mundial: en jazz, groove, swing, drive, discrepancias participativas, detrás o por delante del ritmo, pero también *lāya* y *laykāri* en la música indostánica, *balanço* en la música afrobrasileña, *repriz* y *lokans* en la música de Guadalupe, *ombak* en la tradición del gamelán indonesio, *flow* en el rap, etc.)<sup>49</sup>. Además, con la mediación vital del PAT, en su proyección en la macro-forma, adquiere relevancia la esencia existencial veraz, con la primacía del valor de la creatividad en la inmediatez de lo vivido, tal como lo proponen los procesos. musicales extemporáneos e improvisados. La naturaleza creativa holística endosomática rechaza aún más la distinción ontológica entre intérprete y compositor, o le da la bienvenida a un nuevo régimen de participación del autor.

Pero además de la mediación físico-gestual, se concede gran importancia a la creación improvisada y / o groovemica, así como a la mediación psíquica a la que psicósomáticamente se le vincula, con la preeminencia constitutiva y el valor que se le atribuye a la creación. la empatía (sentimiento) y la interacción (interacción) como descubrimiento del otro, hasta la intuición

<sup>47</sup> Jürgen Habermas, *Theory of Communicative Action. Life World and System*, Boston, Beacon Press, 1988.

<sup>48</sup> Michel Foucault, *Dits et Écrits* (4 vol.), Paris, Gallimard, 1994.

<sup>49</sup> Para un análisis comparativo en profundidad de estos efectos psicomotores, cf. V. Caporaletti, *Swing e Groove*.

telepática / contextual que preside el desarrollo de la actuación y en general del desarrollo eventual. Es importante tener en cuenta que donde la corporeidad se convierte en un vector cognitivo activo, el autor de este modo escuchar y visualizar música (pero no solo música) se ha vuelto audiotáctil. Si este no es el caso, tal enfoque físico parece simplemente subsumirse en un orden cognitivo visivo y normocéntrico, codificado exosomáticamente, como en las atestaciones históricas de la civilización musical escrita y docta occidental.

## 1.2 La codificación neo aurática (CNA)

En la producción de cierta música basada en el medio formativo audiotáctil, el "procesamiento" de textos operado por la grabación de sonido juega un papel crucial (al escuchar el término "texto" en el sentido antropológico más amplio, es decir, bien como expresión individual de la música<sup>50</sup> en función de una notación -con codificación más o menos "abierta" - o haciendo referencia a prácticas relativas a la dimensión creativa en tiempo real). El resultado es un estado textual definitivo, una fono-fijación, que induce efectos mediológicos en el nivel estético, actuando en un sentido en muchos aspectos homólogo (aunque firmemente anclado en la dimensión evento performativo / audiotáctil) a la cristalización notacional de la proyección a largo plazo, típica de la composición "escrita", con dedicación individualizada, en la tradición culta occidental. La posibilidad de utilizar el medio de grabación sonora como instrumento creativo genera, en la música audiotáctil, consecuencias de orden cognitivo (también activas en la interpretación no sujeta a grabación): tales efectos se reflejan en su imagen. estética como características distintivas en comparación con la música de cultura tradicional / oral.

Los repertorios de tradición oral, que también se basan en el PAT, no se desarrollaron, en su curso histórico, a través del medio formativo de la grabación sonora, que integraron solo a posteriori, como factor documental etnomusicológico (sin perjuicio de los desarrollos contemporáneos en estas tradiciones, que se discutirán más adelante). La música audiotáctil, que incluye los repertorios de jazz, rock, pop, músicas del mundo contemporáneas y sus intersecciones con otros sistemas semióticos, por el contrario, ha estado impregnada, en su propia conceptualización musical y en su desenvolvimiento y desarrollo histórico. formal, a través de la influencia del medio de grabación fonográfica. El complejo teórico y la modalidad cognitiva que se deriva de estas dinámicas se retrotraen a la noción de codificación neoaurática (CNA)<sup>51</sup>, en un sentido opuesto a la concepción de la pérdida del aura por la obra de arte en el era de la reproducción técnica, como teorizó Walter Benjamin en 1936<sup>52</sup>.

Si es indudable que con la replicabilidad tecnológica fue necesario renunciar al *hic et nunc* de la obra, es igualmente cierto que los aspectos renovables del principio audiotáctil encuentran en la grabación sonora los medios de una fijación de los pocos factores significativos de la cualidad procesual / fenoménica que constituye, para estas formaciones musicales, un nuevo modelo de "auracidad" a través del soporte tecnológico. Esta textualización objetivada, que es una forma de "escritura"<sup>53</sup> más que de oralidad (incluso secundaria) al restar la forma musical a la evanescencia

<sup>50</sup> Bruno Nettl lo define como objetivaciones de "unidades de conceptualización musical" (Nettl, *The Study of Ethnomusicology. Thirty-one Issues and Concepts*, Urbana-Chicago, University of Illinois Press, 2005, p. 113)

<sup>51</sup> Cf. V. Caporaletti, « La fenomenología del ritmo », p. 34 ; *Id.*, *I processi improvvisativi*, p. 121 y sq.

<sup>52</sup> Walter Benjamin, « Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit » [1936], in *Id.*, *Gesammelte Schriften*, vol. 1, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1955.

<sup>53</sup> Esta homología entre fono-fijación y escritura es un factor crucial, y creo que en este punto han surgido considerables malentendidos, induciendo más bien a una interpretación de una clave "oralista" para la (re) producción tecnológica de sonido (por ejemplo con la noción de "oral secundaria" de W. Ong). También debe tenerse en cuenta que esta forma de distorsión ha sido aceptada de manera bastante acrítica por la etnomusicología, lo que ha llevado al procesamiento e interpretación de los productos de la fonografía (por ejemplo, jazz o músicas del mundo) a través del paradigma oralista. Pero, ¿qué hay de la base de este malentendido? En primer lugar, es importante considerar qué propiedades se identifican como relevantes en la atribución a una u otra categoría (oral o escrita). En el caso de Ong, consideramos el factor de sonido del área, la dimensión acústica que confiere la grabación fonográfica con la

propia de las culturas orales, pone a disposición de la música audiotáctil el acceso a las categorías del habla. La estética moderna occidental - identidad autorizada, originalidad creativa y movilidad del estándar estético, autonomía de la obra, recepción no funcional - cancelando efectivamente la oposición popular / académica. También es importante subrayar que la noción contemporánea de improvisación se configurará por derecho propio a partir de los valores de autonomía creativa y originalidad estética que transmite la CNA.

Así, la “transcripción” / inscripción tecnológica del PAT, su fijación fonográfica en correlación con los procesos de la CNA - o la conciencia de la posibilidad “inherente” de esta cristalización, en términos de interacción simbólica, como potencialidad fonográfica. -la fijación, incluso en ausencia de una intención de procesamiento fonográfico<sup>54</sup>- circunscribe el marco fenomenológico en el que se proyectan los cuerpos electivos de la música propiamente audiotáctil. El problema al que se enfrenta la etnomusicología contemporánea es que, en la globalización tecnológica informático-electrónica, las tradiciones orales - patrimonializadas y "congeladas" en el mismo momento en que el oralismo fue por primera vez fono-fijo en el contexto etnomusicológico del siglo XX. siglo - desaparecen definitivamente, adquiriendo así las características de la música audiotáctil, en forma de músicas del mundo, estableciendo modelos cognitivos neauráticos y desencadenando así intensos procesos de transformación totalmente nuevos respecto a los del pasado.

## 2. La cuestión de la transcripción musical

Uno de los marcadores más fundamentales de la ideología musicológico-analítica es la transcripción por notación de música no escrita. Esta práctica se ha mantenido como el blanco privilegiado de la conciencia culturalista emergente en el debate musicológico del siglo XX, con argumentos dirigidos a socavar la posibilidad misma de criterios de conocimiento de espesa descripción analítico-musical (y galaxias de significado potencialmente extraíble). La crítica devastadora de la práctica y la teoría de la transcripción de música no escrita a notación musical convencional tiene todas las razones para basarse en criterios mediológicos objetivos bien identificados por TMA. La transcripción de la notación en realidad construye un modelo de *datos* musicales convirtiéndolos en un *hecho musical*, de una manera que es consistente con la lógica inherente al sistema operativo que informa la tecnología de la notación. Esta lógica funcional es dependiente de una ideología cartesiana que ha encontrado su propia implementación privilegiada en el “universo de precisión” occidental<sup>55</sup>, y obviamente se establece como una expresión del “pensamiento calculador” teorizado por Heidegger<sup>56</sup>, induciendo supremacía ajustes de determinados valores, incongruentes con los presupuestos de la alteridad cultural irreductible a la tradición musical occidental escrita.

---

producción del sonido real en la interpretación. Esto lleva a la conclusión bastante rápida de que el sonido vuelve a ser central en el espacio acústico tecnológico, que se ha convertido en un nuevo espacio oral, esta vez de tipo electrónico. Pero Adorno nos recuerda con "la forma del disco" que, al examinar la fenomenología de la fonografía, se parece más a la escritura (señalemos obviamente, una escritura articuladora no digitalizada, pero una codificación densa, analógico: en nuestra perspectiva, una escritura del PAT): “Pero si las notas son los simples signos [de la música], entonces, a través de los surcos del disco, se acercan a los verdaderos y concluyentes caracteres de la escritura. Porque en última instancia, esta escritura, si bien reúne la esencia pura del signo, es identificable como un lenguaje auténtico, eternamente ligado, en forma de promesa, al sonido que se encuentra en este surco del disco y en ningún otro lugar” (en *Adorno, Long Play e altri volteggi della puntina*, Massimo Carboni (bajo la dirección de), Roma, Castelvecchi, 2012, p. 22-27). Es precisamente a través de su lógica interna de escritura que la fonografía genera los valores estético-cognitivos de la codificación neaurática.

<sup>54</sup> Por ejemplo, en música interpretada en directo, la posibilidad de fono-fijación por parte del público con dispositivos grabación digital de uso común.

<sup>55</sup> Alexandre Koyré, *Du monde de l'« à peu près » à l'univers de la précision*, Paris, Librairie Armand Colin, 1961.

<sup>56</sup> M. Heidegger, *Il principio di ragione*.

Los factores inducidos por el TMA, sin embargo, intervinieron en la reformulación de la perspectiva<sup>57</sup> de la que se derivan estas indiscutibles objeciones de facto.

1. En primer lugar, es evidente que existe un factor ideológico. Conciencia de la funcionalidad del DAC para la música audiotáctil - especialmente en jazz, rock, pop y world music - y por tanto las implicaciones cognitivas de la proyección y fijación de la energía del PAT en el texto fonográfico donde se va a inscribir, planteó el requisito de no considerar más los elementos trazados en la cristalización fónica como adiciones ornamentales no sustanciales a un núcleo denso y antropológicamente significativo, en este caso el modelo de memoria subjetiva de carácter tradicional (entendido en esta perspectiva como el factor único que se da como “realidad” en las prácticas musicales no escritas de las tradiciones orales arcaicas)<sup>58</sup>. En la música de John Coltrane o Jimi Hendrix, en su proceso creativo, al que se accede mediante el producto phono-fijo, cualquier golpe del platillo ride de la batería no es una certificación “inesencial” de el Bartókian *Variationstrieb*, pero corresponde, como resultado del formato intencional y la determinación creativa, a la importancia estética del *Tristanakkorde*. Esta orientación diferente, en relación a la tradición etnomusicológica, volvió a colocar, con dramática urgencia, el problema de restaurar estos imperceptibles factores que constituyen la forma de la obra fonográfica y autográfica. En definitiva, volvemos a plantearnos la cuestión de la transcripción integral y totalizadora, de tipo ético, de datos musicales en música audiotáctil, precisamente para poder acceder a detalles minuciosos también desde la perspectiva de la visión de la parametrización digital consciente de micrófonos. - inflexiones, rítmicas, en particular, que resaltan rasgos no accesibles a la percepción auditiva pura.

2. Para ello, quedan disponibles los criterios metodológicos de transcripción<sup>59</sup> basados en los protocolos de notación informática, que siempre utilizan la morfología de la programación sonora a nivel superficial. La posibilidad de programar estos instrumentos informáticos es capaz de superar el umbral de la resolución perceptiva humana, de modo que eludir, a nivel perceptual, la línea que separa lo digital y lo analógico. Por medio de dispositivos de escritura de música por computadora, a través de los cuales se pueden transcribir "sonidos" en lugar de “Notes”, podemos actuar sobre las micro-inflexiones del sonido "notando" el toque del músico e incluso, como he demostrado en muchas ocasiones, el groove. De hecho, desde el punto de vista mediológico, la tecnología electrónica e informática evade la lógica operativa propia de la matriz visual inscrita en la escritura notación bidimensional, al instituir una tridimensionalidad que acerca la codificación de unidades discretas a la síntesis orgánica y la fragancia del fenómeno del sonido energético. El etnomusicólogo italiano Francesco Giannattasio llamó a este protocolo de transcripción *transcripción cinematográfica*, porque la transcripción "anima" sonoramente y pasa por el video junto con el parámetro de tiempo. El objetivo de esta técnica es una recreación del evento sonoro en su conjunto que pretendería constituir un *análogon* del fenómeno-proceso real.

3. Con esta metodología, vamos más allá de la objeción histórica fundamental dirigida a la transcripción ética con codificación notacional extremadamente detallada, de ascendencia bartókiana: una crítica que encuentra su propia afirmación fundamental en la impracticabilidad por parte del ejecutante, que no lo logra. no reproducir la densa acumulación de datos objetivamente congelados en la versión escrita, distorsionándolos mediante una "interpretación" propiamente subjetiva. En el caso de la transcripción cinematográfica, es el *sound controller* del propio ordenador, por el contrario, el que realiza el texto de notación, que se constituye como un *rich data field*, en el que, además de ser una descripción de sonido, se convierte en una prescripción ejecutiva (para la computadora). Con en particular la ventaja nada despreciable de la congruencia tendencialmente

<sup>57</sup> Una perspectiva que, hay que recordar, reconfiguró el marco metodológico y epistemológico de la etnomusicología, con el abandono casi total de la transcripción notacional de la música no escrita en favor de otras formas o criterios de traducción semiótica diferentes (grafías alternativas o sistemas de transcripción en la denominada notación emic, cuyo objetivo es la descripción del patrón general y estructural de modelos o referentes musicales en uso en un lugar determinado de la cultura oral).

<sup>58</sup> Simha Arom, « La trascrizione », in T. Magrini (sous la direction de), *Universi sonori*, Torino, Einaudi 2002.

<sup>59</sup> Cf. V. Caporaletti, *Esperienze di analisi*, p. y sq

objetiva de la partitura visualizada en el monitor con el efecto fenómeno-procesual sonoro, evaluable audiblemente por un grupo de control (según los protocolos del *analysis by synthesis* ampliamente utilizado en psicología experimental). De esta forma saltamos la dicotomía prescriptivo / descriptivo<sup>60</sup> relativa a la práctica transcripcional, reformulando la problemática ético / émica a nivel antropológico: en este sentido, podríamos proponer la definición tipológica de “transcripción *etmica*”. De hecho, con estos dispositivos es posible programar rasgos culturalmente específicos en el algoritmo de notación (por ejemplo en jazz, swing, impacto energético propulsivo o despulsivo<sup>61</sup>, entrenamiento, hasta perfiles microestructurales dinámicos-tímbricos). En cierto sentido, en esta metodología transcritiva computacional, la acumulación “ética” de hechos, en su proliferación paroxística, se transforma en su propio opuesto, en una transcripción verdaderamente emica, culturalmente significativa para los *insiders*, donde se puede disfrutar completamente de dimensiones sonoras y gráficas combinadas.

Esta orientación innovadora de la investigación musicológica en el campo de la transcripción notacional coloca al sistema tradicional frente a la posibilidad de una reformulación significativa del problema.

### 3. El problema del significado y la construcción ideológica

El Sujeto restablecido en el centro del discurso musicológico por el PAT y sus prerrogativas, rehabilitándose el nivel neutro con la transcripción *etmica*, queda por considerar la recepción. ¿Qué pasa con el constructivismo ideológico y lingüístico que se ha posado como un despliegue (des) formado implacable frente a la idea de deducir consistentemente el contenido de una expresión? ¿Qué oponer a la afirmación de la imposibilidad e impracticabilidad de una interpretación objetiva o de un ejercicio hermenéutico que no sea arbitrario en cierta medida? Frente a este escollo, los dos cambios epistemológicos precedentes resultan ineficaces o falaces: de nada sirve encontrar un Sujeto si se dispersa en los torbellinos de la semiosis infinita e ilimitada. También sería inútil e ilusorio restablecer una base de operaciones objetiva para el Texto con la transcripción si solo fuera un trampolín para vuelos líricos que pudieran burlarse de él.

Me limitaré aquí a dos observaciones, para este problema de inmensas implicaciones. El hecho de que cualquier texto sea un objeto del que, en última instancia, el autor real sería el lector, que puede y debe hacer legítimamente lo que cree que es lo mejor<sup>62</sup>, se ha convertido en una especie de lugar común que ha entrado en la conciencia colectiva. Esta adquisición de la sensibilidad posmoderna parece dejar pocas esperanzas para los intentos de renovar la interpretación hacia una razón compartida, un anclaje “fuerte” en los fenómenos culturales. El cambio en el énfasis de los “datos” hacia cuadrículas hermenéuticas, hacia esquemas conceptuales que los registrarían en los diversos códigos de relevancia, es una contribución del propio TMA, que identifica esquemas conceptuales respectivamente audiotáctil y visual como formas a priori de la modo de conocimiento y representación de la realidad. Además, la instancia de libertad de los campos entimemáticos que vinculan esta posición a la expresión del libre albedrío y el derecho reclaman poder hacer lo que se quiera con el texto, hasta discernir su placer intrínseco y su instancia deseante del lector que busca encontrar en la obra algo de sí mismo<sup>63</sup>.

En principio, nada impide el uso de un CD de la *Pasión según San Mateo* de J.-S. Bach como maceta (y no dejaría de estar prohibido: la experiencia de la prohibición escuchar las obras de Bach infligidas a los judíos en la Alemania nazi marcó la sensibilidad del siglo XX en este sentido), o usarlas como música de ascensor. El problema, sin embargo, como ha demostrado Umberto Eco

<sup>60</sup> Charles Seeger, «Prescriptive and Descriptive Music Writing», *The Musical Quarterly*, vol. 44, 1958, p. 184-195.

<sup>61</sup> V. Caporaletti, *Swing e Groove*.

<sup>62</sup> Roland Barthes, *The death of the Author*, in *Id., Image-Music-Text*, London, Fontana Press, 1977, p. 142-148.

<sup>63</sup> No obstante, cabe señalar que este mismo Barthes también distinguió entre obras en las que se cristalizaba el sentido, por así decirlo, y el lector receptor pasivo, coincidiendo así con Greimas.

--quien también ayudó a abrir, por así decirlo, el espacio hasta ahora cerrado y cristalizado de la obra<sup>64</sup>, enfatizando la dimensión de la subjetividad heurística-- es que estas funcionalizaciones particulares caen dentro del círculo de *uso* cultural, pero no de *interpretación*<sup>65</sup>. Esta última es una actividad que, por el contrario, debe tener en cuenta la *intentio operis*, de este particular tornillo interno semántico e interno íntimamente ligado a la obra misma, que sólo una actitud filológica puede sacar a la luz. Esta actitud concierne tanto a lo dicho como a lo no dicho de la obra: Italo Calvino, al final, afirmó que "Escribir es siempre esconder algo para que luego se descubra"<sup>66</sup>. Naturalmente, la naturaleza asemántica de la música intensifica este juego de referencias, en dimensiones intangibles pero no menos imperativas, enriqueciendo aún más la cooperación activa del oyente, invadido con una intención casi psicoanalítica, en el sentido de Lacan<sup>67</sup>, para van más allá de los datos aparentemente e inmediatamente perceptibles. Todo este discurso debe tener también en cuenta la posición de Donald Davidson y sus modelos de teoría interpretativa "transitoria", en la que los factores contextuales y temporales tienen una función relevante en la génesis e incluso en el desarrollo del acto hermenéutico<sup>68</sup>.

Pero en el análisis final, es precisamente la confusión entre uso e interpretación lo que creo que está en la raíz de la "deriva culturalista"<sup>69</sup>, tal como esta actitud fue definida con precisión. Aquí llego a la segunda reflexión, que inscribe y amplía esta observación a un horizonte aún más vasto. Estamos tratando aquí con el pensamiento de Luigi Pareyson y sus nociones de *forma formativa* y *forma formada*, de las cuales las dos instancias cardinales están respaldadas por su concepto de forma. Para comprender su significado, más que a Baruch Spinoza (cuyo dualismo *natura naturans* / *natura naturata* parece resonar aquí) es a Aristóteles a quien conviene referirse. Es bien sabido que éste opone la noción de potencia al acto: ahora, la noción de "acto" se articula posteriormente en dos momentos: la *enérgeia*, como instancia energética que inicia el proceso de actualización, y la *entelecheia*, que representa el producto actualizado (en las artes, la forma concreta del artefacto o, por ejemplo, el contenido sonoro de un archivo informático). Pareyson entiende con la forma formadora precisamente el principio dinámico que subyace a la creación de la forma formada, es decir, la energía poiética que preside la morfología objetivada de la obra, *en la que, además, el proceso formativo. se supone que durará.*

La interpretación de la obra, ya sea la ejecución o su recepción a nivel hermenéutico, está, si es auténtica, precisamente sintonizada con la forma formadora, de la que fluye y en la que se constituye el desarrollo, reconociendo en el forma formada dada la "Éxito" del trabajo. Esta perspectiva es importante en el plano interpretativo, porque norma el acto hermenéutico que debe unir precisamente a través de la forma formativa, la "ley" que guía la obra, hasta que "se realiza por sí sola".

*El artista debe hacer lo que aún no existe y por lo tanto debe inventar mientras interpreta, mientras que el lector debe captar lo que ya existe y por lo tanto debe actuar reconociendo. [...] Tanto el artista como el lector consideran que la obra es formativa y verlo en su carácter dinámico y operativo, el primero en hacerlo en el mismo momento en que lo inventa, el segundo en poder ejecutarlo. [...] Lo que debe ser el estándar de actuación por parte del lector es precisamente lo que fue ley para el artista mientras formaba la obra; y es precisamente*

<sup>64</sup> Umberto Eco, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962.

<sup>65</sup> Umberto Eco, *Lector in fabula, la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano, 1979 ; Id., *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990.

<sup>66</sup> Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979, p. 206.

<sup>67</sup> Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.

<sup>68</sup> Donald Davidson, "A Nice Derangement of Epitaphs", en Id., *Verdad e interpretación. Perspectivas sobre la filosofía de Donald Davidson*, Ernest Lepore (ed.), Oxford, Basil Blackwell, 1986, p. 433-476. Nótese también el esfuerzo de János Sándor Petőfi por llevar la interpretación de regreso a un significado descriptivo objetivo, a través de su Text Struktur Welt Struktur Theorie (Id., *Da un ateneo all'altro, verso una costruzione di una teoria semiótica del testo*, EUM, Macerata, 2007).

<sup>69</sup> Laurent Cugny, «À propos d'une dérive culturaliste dans les études jazzistiques», *Les Cahiers du jazz*, nouvelle série, n° 7, 2010, p. 93-117

*porque la forma formativa ha guiado al artista que todavía puede guiar al lector. Como forma formativa, la obra es ley no sólo para el proceso que la produce, sino también para el proceso que la interpreta*<sup>70</sup>.

Podemos decir que hemos saldado las cuentas con la creación, y también con la recepción, que resulta ser su complemento? La idea de la obra que se hace a sí misma es, en todo caso, algo en lo que he tenido la oportunidad de invertirme en la aventura creativa y que he vivido en momentos de rara trascendencia. ¿No es acaso algo que curiosamente recuerda también los discursos “autóctonos” de la tradición del jazz y el rock en groove, que llega a ser realizado por los músicos, pero para después “flotar” por sí mismo? vida ? Sólo entonces podemos decir que no podemos negar que la subjetividad del PAT, el nivel neutro redescubierto en la transcripción *etmica*, la norma de la obra como forma formativa, ilumina el hacer de la formativa y la interpretación - que el simplemente podemos llamar "análisis musical" a través de un proyecto de extraordinario atractivo, porque ilumina y da sentido, a diferencia de las derivas anómicas y todos los residuos acumulados, por no decir ahora ignominiosamente aburrido de *anything goes*, porque para ser implementado en el signo y en el alegre e inteligente juego de la libertad.

Vincenzo Caporaletti  
vincenzo.caporaletti@unimc.it Università di Macerata, Dipartimento di Studi Umanistici  
Conservatorio di Musica “S. Cecilia” – Roma

*Traducción del francés Juan Carlos Franco*

---

<sup>70</sup> Luigi Pareyson, *Esthétique. Théorie de la formativité*, trad. Gilles Thiberghien, Paris, Éditions rue d’Ulm, 2007 (*Estetica. Teoria della formatività*, Milano, Bompiani, 1988), p. 259-260.

## Bibliografia

- ADORNO, Th. Wiesengrund, *Long Play e altri volteggi della puntina*, Roma, Castelvecchi, 2012.
- AROM, Simha, *La trascrizione*, in T. Magrini (sous la direction de), *Universi sonori*, Torino, Einaudi, 2002.
- BARTHES, Roland, *The death of the Author*, in Id., *Image-Music-Text*, London, Fontana Press, 1977, p. 142-148.
- BENJAMIN, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in *Gesammelte Schriften* 1, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1936.
- BOHLMAN, Philip V., « Musicology as a Political Act », *Journal of Musicology*, n° 11, 1993, p. 411-36.
- BORN, Georgina, « For a Relational Musicology: Music and Interdisciplinarity, Beyond the Practice Turn », *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 135, n° 2, 2010, p. 205-243.
- CALVINO, Italo, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979.
- CAPORALETTI, Vincenzo, « La fenomenologia del ritmo nella musica audiotattile: il tempo doppio », in V. Caporaletti (sous la direction de) *Ring Shout—Rivista di Studi Musicali Afroamericani*, vol. 1200, p. 77-112.
- *I processi improvvisativi nella musica. Un approccio globale*, Lucca, LIM, 2005.
- *Esperienze di analisi del jazz*, Lucca, LIM, 2007.
- *Swing e Groove. Sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili*, Lucca, LIM, 2014.
- CLARKE, Eric & COOK, Nicholas (sous la direction de), *Empirical Musicology*, Oxford-New York, 2004.
- COOK, Nicholas & EVERIST, Mark (sous la direction de), *Rethinking Music*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1999.
- CUGNY, Laurent, « À propos d'une dérive culturaliste dans les études jazzistiques », *Les Cahiers du jazz*, nouvelle série, n° 7, 2010, p. 93-117.
- DAVIDSON, Donald, *The Second Person*, in Id., *Subjective Intersubjective Objective*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2001.
- « A Nice Derangement of Epitaphs », in E. LePore (sous la direction de), *Truth and interpretation. Perspectives on the Philosophy of Donald Davidson*, Oxford, Basil Blackwell, 1986, p. 433-476.
- DENORA, Tia, *After Adorno: Rethinking Music Sociology*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- « Musical Practice and Social Structure: A Toolkit », in E. Clarke e N. Cook (sous la direction de) *Empirical Musicology*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2004, p. 35-56.
- ECO, Umberto, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962.
- *Lector in fabula, la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano, 1979.
- *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990.
- ELLINGSON, Ter, « Notation », in Helen Myers, (ed), *Ethnomusicology. An Introduction*, New York-London, Norton, 1992, pp. 153-164.
- EPSTEIN, David, *Beyond Orpheus. Studies in Musical Structure*, Cambridge, MIT Press, 1979.
- FELD, Steven, « Sound Structure as Social Structure » *Ethnomusicology*, vol. 28, 1984, p. 383-409.
- FOUCAULT, Michel, *Dits et Écrits* (4 vol.), Paris, Gallimard, 1994.
- GOEHR, Lydia, *The Imaginary Museum of Musical Works*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1992 (éd. révisée 2007).
- GOMBRICH, Ernst, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, New York-London, Phaidon, 1960.

- GOODMAN, Nelson, *The Languages of Art*, New York, Bobbs-Merrill, 1968.
- HABERMAS, Jürgen, *Theory of Communicative Action. Life World and System*, Boston, Beacon Press, 1988.
- HEIDEGGER, Martin, *Sentieri interrotti*, Firenze, La Nuova Italia, 1968.  
— *Il principio di ragione*, Milano, Adelphi, (1957) 1991.
- HUSSERL, Edmund, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, Torino, Einaudi, 1965.
- IMBERTY, Michel : « Langage, musique et cognition : quelques remarques sur l'évolution nécessaire des problématiques psychologiques des vingt dernières années », *Circuit : musiques contemporaines*, vol. 13, n° 2, 2003, p. 93-110.
- JASPERS, Karl, *Psicologia delle visioni del mondo*, Roma, Astrolabio, 1950.  
— *Allgemeine Psychopathologie*, Berlin-Heidelberg, Springer Verlag, 1973.
- LACAN, Jacques, *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.
- KEIL, Charles, « Participatory Discrepancies and the Power of Music », *Cultural Anthropology*, n° 3, 1987, p. 275-284.
- KOYRE, Alexandre, *Du monde de l'« à peu près » à l'univers de la précision*, Paris, Librairie Armand Colin, 1961.
- MCLUHAN, Marshall & FIORE, Quentin, *The Medium is the Massage*, New York, Bantam Books, 1967.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *La structure du comportement*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967.  
— *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1976.
- MERRIAM, Alan, *The Anthropology of Music*, Evanston, Northwestern University, 1964.  
— « Definition of 'Comparative Musicology' and 'Ethnomusicology'. A Theoretical-Historical perspective », *Ethnomusicology*, n° 21, 1977, p. 189-204.
- PETÓFI, János Sándor, *Da un ateneo all'altro, verso una costruzione di una teoria semiotica del testo*, EUM, Macerata, 2007.
- SEEGER, Charles, « Prescriptive and Descriptive Music Writing », *The Musical Quarterly*, vol. 44, 1958, p. 184-195.
- ŠKLOVSKIJ, Victor, « Art as Technique », in J. Rivkin, M. Ryan (sous la direction de), *Literary Theory. An Anthology*, Malden, Blackwell Publishing, 1917 (1998).