

TRAITÉ DES OBJETS MUSICAUX DE PIERRE SCHAEFFER:  
BREVE GUÍA CONCEPTUAL PARA HACER Y OÍR,  
INCITAR A LA ESCUCHA DE LOS SONIDOS

BOHDAN SYROYID SYROYID

Universidad de Castilla-La Mancha

[bohdan.syroyid@uclm.es](mailto:bohdan.syroyid@uclm.es)

**Resumen**

El *Tratado de los Objetos Musicales* de Pierre Schaeffer (1966/2008) es una obra que ha moldeado la estética del arte sonoro actual mediante un nuevo paradigma para concebir la música a través del prisma del objeto sonoro. Schaeffer fue un hombre muy polifacético, recordado en las esferas de música electroacústica como fundador de la *musique concrète* [música concreta]. Una de sus obras musicales más emblemáticas en este género es *Cinq études de bruits* [Cinco estudios de ruido] (1948), obra compuesta en el Studio d'Essai de la Radiodiffusion Nationale de Paris. El principal objetivo del presente artículo es proporcionar una guía orientativa a modo de recorrido sintético sobre las ideas más relevantes del primer libro “Hacer y oír. Incitar a la escucha de los sonidos” del *Tratado de Objetos Sonoros* de Pierre Schaeffer.

**Palabras clave:** Schaeffer, Acusmática, Objeto Sonoro.

El monumental Tratado de los Objetos Musicales de Schaeffer ha recibido diversas relecturas, en gran parte debido a la riqueza y complejidad de sus ideas. Una referencia bibliográfica clave en este ámbito es el diccionario razonado de Michel Chion (1983/2009) “Guide to Sound Objects” (Guía para Objetos Sonoros). La finalidad de dicha guía es proporcionar un índice comprensivo del tratado de Schaeffer, así como una definición de cien conceptos clave y la propuesta de una serie de recomendaciones para la lectura del tratado.



**Vídeo 1.** Pierre Schaeffer. Études de bruits (1948). Recuperado de <https://youtu.be/CTf0yE15zzi>

A pesar del paso del tiempo, el tratado de Schaeffer sigue resonando como texto relevante, significativo y actual para entender la música electroacústica. Recientemente, diversos autores han publicado investigaciones sobre aspectos más concretos de este tratado, particularmente en el ámbito de la audición (De Melo, 2007; Reyner, 2011; Valiquet, 2017; Ferreira, 2018). Uno de los autores activos en este campo es Claudio Eiriz (2012), que escribió un artículo en *Cuadernos*

del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación analizando más en profundidad el aspecto de la tipología y la morfología de los objetos sonoros de Schaeffer. Asimismo, Eiriz (2016) publicó una monografía titulada *En busca de lo audible* que consta de una recopilación de varios ensayos críticos acerca del Tratado de Schaeffer. En el número pasado de Sul Ponticello, Eiriz (2020) presentó una breve reseña y sinopsis de su libro.

El principal objetivo del presente artículo es proporcionar una guía orientativa a modo de recorrido sintético sobre las ideas más relevantes del primer libro “Hacer y oír. Incitar a la escucha de los sonidos” del Tratado de Objetos Sonoros de Pierre Schaeffer. Con ello, se procede a concretar los cuatro capítulos que integran dicho libro.

### **1. El prolegómeno instrumental**

El hilo conductor de este capítulo es trazar un *recorrido histórico de la evolución instrumental y musical, desde la prehistoria hasta el instrumento electroacústico*. Se parte del supuesto de que en la prehistoria la práctica instintiva (*homo faber*) ha precedido y anticipado a la actividad razonada (*homo sapiens*). En este contexto, se presencia una doble orientación: (1) acciones que responden a estímulos exteriores y (2) ejercicios desinteresados de inspiración autónoma. La *repetición* del mismo fenómeno casual transforma el *utensilio* en un *instrumento*. En otro orden, la *variación* produce un nuevo interés, estableciendo un acontecimiento musical.

La obra es un hecho, tan neto como el instrumento, al que está ligada. Asimismo, la obra musical precede a lo que postula (un lenguaje) y de lo que está hecha (objetos), conduciendo a la diversidad musical. Con la actividad instrumental surge de forma explícita la *altura* y el *ritmo*; y de forma implícita el *timbre* y la *intensidad*. Un músico occidental, con la tendencia de reducir el fenómeno musical a la notación, descuidaría una aproximación global a los *objetos musicales* o *elementos dados* de expresión diferente a la suya.

El fenómeno musical presenta dos tendencias: la abstracción y la adherencia a lo concreto. La abstracción se manifiesta en la medida que se desprenden estructuras musicales, en cambio la adherencia a lo concreto se rige por las posibilidades y limitaciones de los instrumentos musicales. Esta última, marca el grado de libertad que tiene el intérprete, aunque puede resultar poco adecuado hablar de una *imprecisión instrumental* que haga indispensable esperar el

perfeccionamiento técnico de las máquinas. Sin embargo, los oyentes pueden reconocer si una ejecución está *lograda* o *fracasada*, gracias a la musicalidad y sonoridad obtenida.

La clasificación tradicional de los instrumentos no realza las posibilidades inherentes a las propias fuentes sonoras, y sobre todo a la variedad y libertad de las interpretaciones. Schaeffer propone clasificar los instrumentos, en base a tres elementos: vibrador (entrar en oscilación), excitador (prolongar el sonido) y resonador (añadir efectos). El parentesco de los *objetos sonoros* emitidos por fuentes diferentes se confirma mediante las confusiones que puede causar una mera desigualdad en las intensidades.

Un instrumento es *simple* cuando utiliza una única fuente que varía para conseguir diferentes sonidos (p. ej.: la voz). Según Schaeffer dichos instrumentos no admiten de una relación entre las cualidades del sonido al producirse una deformación de la fuente sonora. Por otro lado, un instrumento es *múltiple* cuando repite y multiplica la misma fuente en distintos tamaños (p. ej.: el piano). No obstante, cada nota tiene un timbre diferente debido a que la multiplicación no está exenta de alteraciones. En base a esto, Schaeffer propone tres definiciones de timbre:

1. El timbre como elemento de permanencia y reconocimiento instrumental.
2. El timbre como elemento de variación gracias al cambio de registro (alturas).
3. El timbre como estilo propio del instrumentista, su sonido característico.

Toda una generación de compositores ha sido atraída por la posibilidad de representar cualquier sonido en una tríada de referencias: tiempo, frecuencia e intensidad; y el timbre como coloración de la masa sonora. No obstante, se eludió la verdadera fase de experimentación: las *correlaciones* entre *percepciones musicales* y los *stimuli*.

La música concreta tenía la misma pretensión que la música electrónica, obtener cualquier sonido preexistente gracias a la síntesis (que es el error común), con la diferenciación de que esta pasaba por una previa fase de análisis. En palabras de Schaeffer (1966/2008) “Unos trabajábamos en construir robots y los otros en disecar cadáveres. La música viva estaba en otra parte” (p. 43). Tanto los concretos como los electrónicos obtuvieron resultados sonoros parecidos, alcanzando un fracaso común.

El instrumento electrónico (teóricamente apto de crear cualquier timbre) no es neutro, sino que es reconocido por su timbre. La música concreta que no revela instrumento alguno puede traicionarse por su procedimiento, como son los transportes a diferentes alturas de un sonido en su totalidad. El acceso electrónico parece estar abierto a la manipulación y el registro, mientras que la música concreta no permite analizar y reestructurar los sonidos, salvo el montaje.

La confusión entre parámetros y valores conlleva la vuelta al empirismo de lo sonoro. Enmascara cualquier juego vivo y no preserva ninguna musicalidad voluntaria. El propio exceso de posibilidades de la música electroacústica escapa al equilibrio. Sin una ejecución viva gracias a un instrumento creíble, la crisis electrónica y concreta no tiene salida.

Schaeffer insiste en que el error de los *electrónicos* es dotarse de un instrumento que no garantiza en absoluto el interés del registro, por fijar simplemente relaciones paramétricas; mientras que el error de los *concretos* es confundir un cuerpo sonoro con la presencia de un instrumento. No parece que sea posible encontrar fuera de la tradición el placer y el deseo de *hacer y escuchar*. En un tono más crítico, Schaeffer concluye que no hacemos otra cosa que perturbar groseramente el espacio que nos rodea.

## **2. Captar los sonidos: la acusmática**

El objetivo de este capítulo es *paliar la laguna de las consecuencias de la grabación*. En este sentido, Schaeffer destaca dos corrientes de investigación sonora: la reproducción integral del campo acústico en tres dimensiones (estereofonía) y la toma de sonido, la primera en llegar (monofonía). Ninguna aportó renovación en las ideas musicales, ni claridad sobre su doctrina o actividad.

Hay que diferenciar entre objeto y fuente tanto en lo sonoro como en lo visual. Los objetos visuales no son fuentes de luz, sino simplemente objetos plausibles a otros sentidos. En cambio, en el fenómeno sonoro se insiste en que estos provienen de fuentes (instrumentos), hasta el punto de confundirse con ellos. Habitualmente, se descuida el hecho de que contamos con *objetos sonoros*, que pueden ser separados de sus fuentes. La materialización de la grabación paradójicamente no condujo a los especialistas en acústica a esclarecer estos términos. El

concepto *señal* aclara bien el contenido de lo vinculado al sonido, el verdadero objeto físico expuesto al oído antes de su percepción.

En el proceso de grabación existen dos transformaciones importantes del campo sonoro: (1) el espacio acústico y (2) el ambiente. En el espacio acústico se produce una reducción de dimensiones, de 4 (3 espaciales e intensidad) se pasa a 1 (mono) o 2 (estéreo). Esto conlleva la condensación de los puntos espaciales en una membrana. Al reproducir el sonido, se procede a una nueva repartición y distribución sonora, con las diferencias espaciales manifestadas en divergencias en las intensidades. Por otro lado, la deformación del ambiente se manifiesta físicamente a través de la reverberación. El oído es selectivo, y presenta una escucha inteligente que se adapta al contexto. Este proceso selectivo no lo posee un micrófono. Al mismo tiempo, el ambiente desde el punto de vista psicológico es clave, dado que se produce un cambio de contexto y se procede a la escucha de objetos a los que uno no prestaría atención en directo.

El sonido grabado presenta dos propiedades:

1. Encuadre. En la fotografía se dispone de un marco que oculta felizmente el resto. La grabación da importancia a la fuente sonora, pero altera sus planos sonoros.
2. Aumento. Aporta detalles inapreciables que se nos escapan en una escucha directa.

Del mismo modo, la *fidelidad* puede ser cuestionada por el *timbre* o *sonoridad* propia de cada aparato de grabación y reproducción. Lo verdaderamente sorprendente es el grado de tolerancia que tiene el oído. Siendo tan exigente en ciertos casos, llega a aceptar en el caso de la grabación, transformaciones tan colosales en los sonidos.

Schaeffer distingue entre el papel del técnico (tomador de sonido) y el músico. El tomador de sonido, como intérprete, se ve obligado a plantear una escucha sensible y debe poseer un juicio musical, independientemente de sus conocimientos técnicos. El oído del técnico busca las causas de un problema determinado para plantear soluciones. Hace una continua comparación entre la realidad sonora original y la de la cadena electroacústica. En cambio, el músico puro está únicamente entrenado para la música y está habituado a emitir juicios estéticos, pero carece de un juicio musical ante una grabación. El músico parte de nociones y signos familiares, para

desembocar, por medio de una ejecución, en una traducción sonora que tendrá que ser nuevamente traducida por el técnico.

Una idea central del Tratado de Objetos Musicales es la *acusmática*: la escucha sin la realidad visual. La acusmática se ha hecho posible con la reproducción gracias a altavoces. La acusmática es una escucha pura. Habitualmente, las personas explican muchas diferencias tímbricas con la vista, pero no con el oído. La acusmática es una escucha de formas sonoras que permite la descripción, el análisis, el agotamiento de la curiosidad y el aumento de la atención con el proceso de repetición. Asimismo, la acusmática favorece la capacidad de manipulación para transformar y trabajar con la señal. Finalmente, la acusmática es una variación de la escucha habitual, fruto de la subjetividad.

Otro concepto clave es el *objeto sonoro*. El objeto sonoro no es una fuente sonora, ni un instrumento, ni un soporte de almacenamiento, ni una realidad subjetiva. El objeto sonoro es únicamente parte de nuestra escucha. Las manipulaciones que hagamos sobre la cinta crean otros objetos sonoros. Para entender el objeto sonoro hay que pensar en la situación musical más general posible. El objeto sonoro implica la negación del instrumento, así como la negación del condicionamiento cultural, poniendo al frente lo *sonoro* y lo *musical*. Este hecho, encamina un paso del *hacer* al *oír*, a través de una renovación del *oír* por el *hacer*.

### 3. Las cuatro escuchas

En este capítulo Schaeffer establece los cuatro ejes de la audición musical:

- [1] Escuchar (prestar oído, interesarse por algo)
- [2] Oír (percibir con el oído)
- [3] Entender (tener una intención o propósito)
- [4] Comprender (tomar consigo mismo, interiorizar)

Schaeffer comenta que nunca dejamos de oír, como relación directa con el sonido. No obstante, aclara que escuchar implica, además de interesarse por el sonido, obedecer o confiar en el sonido con el objetivo de entenderlo mejor. La escucha es parte de la naturaleza auditiva y se da en el conjunto de la percepción. En este respecto, dos puntos de intersección claves son oír-



entender y escuchar-entender. Oír-entender implica un proceso selectivo, un cambio de interés de un sonido a otro, de forma inconsciente. Por otro lado, escuchar-entender consiste en presentar interés por la cualificación y evaluación de un aspecto concreto de la audición. La similitud entre las palabras comprender y entender realzan el hecho de que la obtención de información no es algo inmediato, sino que es fruto de la deducción y de un itinerario analítico.

Un paralelismo con la vista implica que escuchar puede ser comparado con mirar, oír con ver, y entender con percibir. Comprender sería común a ambos, requiriendo del uso de experiencias y conocimientos previos. El mecanismo personal perceptivo no ha de ser alterado para seguir este orden. El esquema que Schaeffer presenta tiene únicamente fines pedagógicos. No implica una sensación temporal. Las cuatro escuchas se producen de forma intrínseca y simultánea. La disposición de *entender* es complementaria con el acontecimiento de *escuchar*, los valores de *comprender* y el objeto sonoro bruto de *oír*. Schaeffer traza un dualismo entre lo abstracto (valoración, comparativa) y concreto (realidad objetiva, casual), así como lo subjetivo (posibilidad individual) y objetivo (tradición y cultura) para caracterizar las cuatro escuchas:

- [1] Escuchar: concreto y objetivo
- [2] Oír: concreto y subjetivo
- [3] Entender: abstracto y subjetivo
- [4] Comprender: abstracto y objetivo

Cada persona acentúa los cuatro polos de forma diferente. Todo especialista recorre varias veces las cuatro escuchas, reconociendo sus limitaciones. Al mismo tiempo, Schaeffer presenta una serie de cuatro escuchas adicionales que son fruto de las interrelaciones entre las anteriores:

- [1] Natural (escuchar + oír), tendencia de priorizar un acontecimiento sonoro
- [2] Cultural (entender + comprender), cuenta con una menor cantidad de aplicaciones
- [3] Vulgar (escuchar + comprender), como oyente sin curiosidad: mundo sonoro habitual
- [4] Especializada (oír + entender), escucha vulgar que se concretiza en un aspecto del sonido



#### 4. La intención de oír

Este capítulo emprende una diferenciación entre dos escalas: la física y la sensorial. Con ello, se presenta la aparición de una disciplina y su vecina, resaltando la importancia de los vínculos interdisciplinarios. La música tiene una tendencia innata a inclinarse por el lado matemático. La escala musical está basada en percepciones cualitativas del objeto sonoro, mientras que la escala física busca una lectura, medición y valoración cuantitativa de una señal. El físico mide los parámetros del sonido que son independientes de la percepción. El diccionario de la física a la música ha sido trabajado históricamente, pero no en el sentido contrario (de la música a la física).

Cada escucha práctica resulta diferente debido a la elección del objetivo de escucha (intención de oír, incluso entre músicos), así como la convivencia de la escucha con otras actividades. Schaeffer establece tres situaciones musicales: la acusmática, la instrumentista y la audición normal. La acusmática implica una desvinculación del complejo audiovisual a través de una actitud pasiva, mientras que la instrumentista se centra en la fabricación del sonido mediante una actitud activa. Por otro lado, la audición normal no comprende al otro más que simulando implícitamente su actividad a través de una mayor desconexión.

Schaeffer defiende que la experimentación no ha de ser sometida a restricciones en la incitación de señales exteriores o en las limitaciones de conciencia en el significado musical. Cada escucha práctica no debe concebirse como un mecanismo de adiestramiento, sino más bien como una propiedad de la percepción. Se oye aquel objeto del que se tiene intención de oír. Del mismo modo, Schaeffer define tres grandes objetos musicales: indicios, efectos y sonidos. Los indicios nos informan sobre el origen del sonido, los efectos son propios de los intérpretes y del lenguaje musical, mientras que el sonido es una emisión musical que impulsa una valoración artística.

En este sentido, Schaeffer define dos tipos de escucha: la escucha reducida y la escucha ordinaria. La escucha reducida se concibe como un acercamiento al objeto sonoro, gracias al voluntario descuido de la procedencia del sonido. En cambio, la escucha ordinaria puede centrarse en lo abstracto (valores, sentido y lenguaje para comprender el mensaje) o en lo concreto (indicios, causas y acontecimientos para aprehender el mensaje).

## Referencias

- Chion, M. (2009). *Guide to sound objects* (J. Dack y C. North, Trad.). Paris: Éditions Buchet/Chastel (Obra original publicada en francés en 1983).
- De Melo, F. A. C. (2007). *De Introduction à La musique Concrète ao Traité des Objets Musicaux: gênese do solfeijo dos objetos musicais de Pierre Schaeffer* (Trabajo Fin de Máster). Belo Horizonte: Escola de Música Universidade Federal de Minas Gerais.
- Eiriz, C. G. (2012). Una guía comentada acerca de la tipología y la morfología de Pierre Schaeffer. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, (39), 39-56.
- Eiriz, C. G. (2016). *En busca de lo audible. Ensayos críticos acerca del Tratado de los Objetos Musicales de Pierre Schaeffer*. Argetina: Ugerman
- Eiriz, C. G. (2020). Apostillas al libro En busca de lo audible: Ensayos críticos acerca del Tratado de los objetos musicales de Pierre Schaeffer. *Sul Ponticello, Revista online de música y arte sonoro* 69(3). <https://sulponticello.com/iii-epoca/apostillas-al-libro-en-busca-de-lo-audible-ensayos-criticos-acerca-del-tratado-de-los-objetos-musicales-de-pierre-schaeffer/>
- Ferreira, M. A. (2018). Acercamiento al objeto sonoro. *XVI Congreso Argentino de Acústica*, 1-6 <http://www.adaa.org.ar/adaa2018/AdAA2018-009.pdf>
- Reyner, I. R. (2011). Pierre Schaeffer e sua teoria da escuta. *Opus Revista Eletrônica da ANPPOM*, 17(2), 77-106.
- Schaeffer, P. (2008). *Tratado de los objetivos musicales* (A. Cabezón de Diego, Trad.). Madrid: Alianza Editorial (Obra original publicada en francés en 1966).
- Valiquet, P. (2017). Hearing the Music of Others: Pierre Schaeffer's Humanist Interdiscipline, *Music and Letters*, 98(2), 255–280, <https://doi.org/10.1093/ml/gcx052>