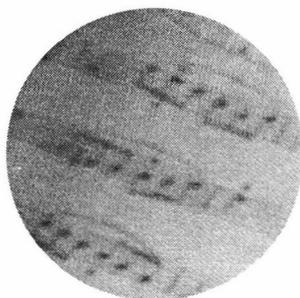


# POÉTICAS MUSICALES EN EL SIGLO XX

FERNANDO GIL ARAQUE



*“La música está gobernada por la ley de la eterna evolución,  
del eterno desarrollo, de la misma forma que el mundo,  
incluso en el mismo lugar, está siempre cambiando,  
eternamente reciente y nuevo”*

***Gustav Mahler***

En cada período, la música se ha caracterizado por tejer un *continuum* de relaciones con la sociedad que la genera, definiendo así el gusto de cada época, la forma de su experiencia y el ámbito de la creación que le imprime ampliaciones y rupturas. La historia de la música se ha definido desde el análisis de sus estructuras, las exigencias técnicas y creativas del intérprete y la significación de sus contenidos en un encuentro con la sensibilidad. Al abordar de esta forma el recorrido por la música académica del siglo XX, es necesario analizar sus rupturas, la aparición de nuevos códigos estéticos que han provocado, con la experimentación, la presencia de nuevos lenguajes, la adaptación, reelaboración y transformación de sus trayectos de sentido; dinámicas que finalmente son las que definen para este artículo el objeto de su elaboración.

La herencia musical del siglo XIX para la música del siglo XX es innegable. En la última década del siglo anterior se iniciaron una serie de situaciones favorables, que cada vez son más aceleradas y contribuyen a la aparición de una nueva estética musical. El individualis-

mo que caracteriza a los compositores del siglo XIX será uno de los principales factores de transformación del lenguaje musical. Este espíritu de exploración individual continúa en los compositores del siglo XX, posibilitando la búsqueda melódica, armónica, rítmica, tímbrica y formal.

La aparición de los nacionalismos a finales del siglo XIX en Europa, extiende el sistema tonal a otros sistemas y relaciones armónicas, incrementando el uso del cromatismo, ofreciendo además una amplia gama de escalas modales y la posibilidad de utilizar otros sistemas melódicos, a los cuales se les dio el nombre de "exóticos". A finales del siglo XIX resultaba difícil ubicar dónde se encontraba tonalmente la obra musical, debido a la ambigüedad armónica que ésta generaba. En las obras de Debussy, Mahler o Strauss se encuentran pasajes donde conviven dos tonalidades en términos de igual importancia. A su vez, la música programática posibilitó la escritura de pasajes audaces, que de otra manera hubiese sido imposible justificarlos, adquiriendo la estructura formal un carácter más abierto en comparación con la estructura clásica. El aparente equilibrio entre la estabilidad y la inestabilidad tonal se inclinará hacia esta última. Finalmente, la aparente independencia que tuvieron los compositores y la música en relación con las otras artes, los lleva a actuar con una libertad que se manifestó en la ampliación de la exploración sonora.

Hacia finales de siglo XIX, la búsqueda de un nuevo lenguaje musical estaba enfocado en tres direcciones. La posición

*Es difícil precisar cuándo comienza la música del siglo XX como un fenómeno estilístico y estético. La herencia tonal de los siglos anteriores no se derrumbó de una sola vez; este desvanecimiento fue paulatino tras una herencia de casi tres siglos.*

abanderada por Debussy (1862 – 1918, compositor impresionista) se apartaba de la función tonal constructiva y sustituía la tonalidad armónica por otra de carácter melódico, creando un nuevo concepto de tonalidad, en donde los acordes son independientes de las funciones tonales. Anton Bruckner (1824 – 1896) y Gustav Mahler (1860 – 1911) expandirán la tonalidad, explorando nuevas regiones armónicas, sin llegar a perder el control de la concepción tonal. Otra tendencia, y tal vez la más audaz, la planteará Arnold Schoenberg con su propuesta dodecafónica, que se construye a partir de los 12 semitonos de la escala cromática, en la que "emancipará la disonancia".

Es difícil precisar cuándo comienza la música del siglo XX como un fenómeno estilístico y estético. La herencia tonal de los siglos anteriores no se derrumbó de una sola vez; este desvanecimiento fue paulatino tras una herencia de casi tres siglos.

Es difícil precisar cuándo comienza la música del siglo XX como un fenómeno estilístico y estético. La herencia tonal de los siglos anteriores no se derrumbó de una sola vez; este desvanecimiento fue paulatino tras una herencia de casi tres siglos.

### **Réquiem por la música romántica**

Todas estas situaciones contribuirán a la aparición de las más disímiles tendencias musicales, pero la más natural será la de «continuar el lenguaje romántico»; a esta tendencia se le dio el nombre de **Postromanticismo**. Los compositores enmarcados en esta corriente continuaron cultivando la música de corte romántico, aunque sus composiciones ya no correspondían con las ideas estéticas y aportes hechos a la música en el siglo XX. Este movimiento fue transitorio, mientras se consolidaban las nuevas poéticas musicales. En esta persistencia continuaron

no pocos compositores, entre los que se destacan: Richard Strauss (1864–1949), Jean Sibelius, Carl Nielsen (1865–1931), Serguei Rachmaninoff (1873–1943) Alexander Scriabin (1872–1915), Ferruccio Busoni (1866–1924, compositor que debe su impopularidad al hecho de mantener un lenguaje romántico con formas antirrománticas), Giacomo Puccini (1858–1924), Leos Janacek (1854–1928). Compositores que pertenecen sólo a este siglo por su larga vida, ya que su estilo musical se puede ubicar entre los compositores románticos de finales del siglo XIX; por ello resulta lógico que la muerte de la composición romántica fuese lenta y por ese motivo sus composiciones deban clasificarse como románticas tardías.

El compositor más importante que continuó con esta tendencia musical fue Richard Strauss; su obra constituye un rico ejemplo de complejas relaciones armónicas y tímbricas. Strauss introduce en el siglo XX las corrientes románticas. Sus primeras obras, en un estilo clasicista, serán influenciadas por Mozart y Haydn. En 1882 descubre a Wagner, Berlioz y Liszt, entrando en un proceso de creación musical con un lenguaje moderno. La plenitud de su poética musical se encuentra en *Salomé* (1905) y *Electra* (1908).

La música alemana al principio de siglo conserva una orientación tradicional de tipo romántico, que se desenvolverá en oposición a las corrientes innovadoras.

### Poéticas de la experimentación y rechazo

En el comienzo del siglo XX y en los años anteriores a la Primera Guerra Mundial se generan propuestas musicales que corren paralelas a la quiebra del equilibrio europeo.

En la época moderna se produjo un cambio de eje en el pensamiento estético, que concebía el arte “basado en la creencia de un ideal de belleza transcendente e inalterable, a una estética de la inminencia y la transitoriedad, cuyos valores centrales son el cambio y la novedad”.<sup>1</sup>

El surgimiento de las vanguardias propiciará modos diferentes en la conceptualización de las manifestaciones artísticas. Los diversos «ismos» y «Neos» serán puntos de experimentación y de rechazo hacia una técnica y una estética que había agotado las posibilidades de representación en la literatura, pintura, música y teatro.

Con las vanguardias, la ruptura se impone como una necesidad, donde “*el propio acto de romper es ya en sí mismo una creación*”<sup>2</sup>. Los desafueros, las novedades y la experimentación de estos movimientos propiciaron pensar y concebir el arte desde otras posibilidades negadas hasta entonces. El quiebre de códigos, de conceptos y de reglas mostraron una gama de posibilidades y la necesidad de buscar espacios de experimentación. Los materiales temáticos y sonoros, como ruidos, expansión de la tonalidad, atonalidad, series, nuevas tímbricas y sonoridades, desencadenarán propuestas tan disímiles, donde lo único común era la experimentación.

<sup>1</sup> CALINESCU, Matei. *Cinco caras de la modernidad*. Madrid: Tecnos, 1991. P. 15.

<sup>2</sup> SALABER SOLE, Pere. *El infinito en un instante*. En: *Revista Ciencias Humanas*, Universidad Nacional de Colombia, 1993. P. 262.

El espíritu y la disciplina de la modernidad estética asumieron perfiles definidos en la obra de Baudelaire. Después, la modernidad se desplegó en varios movimientos de vanguardia y finalmente alcanzó su clímax en el Café Voltaire de los dadaístas y el surrealismo. La modernidad estética se caracteriza por actitudes que encuentran un rasgo común en una conciencia transformada del tiempo. Esta conciencia del tiempo se expresa en la metáfora de la vanguardia. La vanguardia se considera a sí misma como invadiendo un territorio desconocido, como exponiéndose a los peligros de encuentros repentinos y sorprendentes, como conquistando un futuro todavía no ocupado. La vanguardia debe encontrar una dirección en un paisaje en el que nadie parece haberse aventurado todavía.

Pero este avanzar a tientas, esta anticipación de un futuro indefinido y el culto de lo nuevo significan, de hecho, la exaltación del presente. La nueva conciencia

*La nueva conciencia del tiempo, que entra en la filosofía con los escritos de Bergson, hace algo más que expresar la experiencia de la movilidad en la sociedad, la aceleración en la historia o la discontinuidad en la vida cotidiana.*

del tiempo, que entra en la filosofía con los escritos de Bergson, hace algo más que expresar la experiencia de la movilidad en la sociedad, la aceleración en la historia o la discontinuidad en la vida cotidiana. El

nuevo valor atribuido a lo transitorio, lo esquivo, lo efímero, la propia celebración del dinamismo, revela los anhelos de un presente puro, inmaculado y estable.<sup>3</sup>

Esa búsqueda llevó a los compositores y artistas de la época a explorar y reflexionar sobre su historicidad, en donde una nueva conciencia estética, basada en la indagación, en el presente, en lo anárquico, llevó a múltiples tendencias, muchas de las cuales fueron tan efímeras como su aparición.

París fue un centro de experimentación para el arte y la música. La presencia de los Ballets Rusos de Sergei Diaghilev (1872 – 1929) no sólo sirvió para mostrarle al mundo la rica gama de tradiciones y el acervo cultural y musical ruso, sino también para generar en los compositores jóvenes una simpatía hacia otros tipos de músicas, volviendo al folclore, ya no como el dato popular autóctono, sino ahondando en él y transformando su rico material melódico, rítmico y armónico bajo una nueva estructuración en el lenguaje musical. Estos compositores, a diferencia de la primera escuela nacionalista, que pretendía afirmar una personalidad musical particular frente a la música francesa, alemana e italiana, utilizando elementos temáticos propios de cada región, presentaron una autoafirmación de la individualidad y una emancipación e independencia de los lenguajes nacionalistas del siglo anterior.

Con la *Sacre du Printemps*, de Igor Stravinsky (1882 – 1971), y su estreno en

<sup>3</sup> HABERMAS, Jürgen. *Colombia el despertar de la modernidad*. Compilación, Fernando Viviescas y otros, Foro. Santafé de Bogotá, 1991. p 19.

1913 se abre todo un abanico de posibilidades sonoras. El aporte rítmico será punto de partida hacia nuevas búsquedas en el campo estructural; las heterometrías (cambios sucesivos de compás) y polimetrías (superposición de metros) dibujarán un ritmo sin la tiranía de la barra de compás. La utilización de células rítmicas contrapuestas genera tensiones y distensiones en las que se desarrollará la obra. En el campo armónico, la utilización de la politonalidad, centros tonales ambiguos, escalas octatónicas, empleo de terceras mayores y menores en un mismo acorde, serán el punto de partida hacia una nueva sonoridad. La riqueza tímbrica, la utilización de los instrumentos en registros poco explorados hasta entonces, plantean otra posibilidad que será una constante en el siglo XX. El impacto que generó esta obra en el público y compositores de la época marcó aún más la brecha entre la música nueva y la forma de componer música hasta ese momento.

La incursión del jazz aportará a la música académica nuevas armonías y giros melódicos; los Blues, de carácter profano, y los Spiritual, de carácter religioso, se incorporarán en la música sinfónica y académica; la utilización de escalas Blues, armonías agregadas, esquemas rítmicos y polirritmias acercarán más este tipo de música a la experiencia popular. El compositor más representativo en este género es George Gershwin (1898 – 1937), al que seguirán otros.

El aire de optimismo que se respiraba en Europa en los primeros años después de la Primera Guerra Mundial hacía mirar a la música con un sentido más frí-

vo. Géneros como el music-hall harían carrera; y a su vez la música se convertiría en un espectáculo con menor transcendencia. Después de la Primera Guerra Mundial se montaron tantos espectáculos como temas triviales hubo.

Ante la muerte de Debussy y el fin del impresionismo, el panorama musical se tornaba incierto; la renovación venía por parte de compositores extranjeros, como Stravinsky, Prokofiev, Manuel de Falla y otros compositores que residían en París. La recuperación del liderazgo por parte de los franceses recayó en Erik Satie (1866 - 1925), músico que había sido ridiculizado y dejado en lugar poco relevante en el panorama de principio de siglo; éste no se consideraba fundador de una escuela, ni líder. Sin embargo, un joven grupo de entusiastas compositores lo pondrán como paradigma. Éste sería el llamado grupo de los Seis, quienes se marginarán por voluntad propia, tratando de integrar un mundo interior y otro exterior, proponiendo una poética íntima y particular. Los títulos de las composiciones de Satie dejan entrever lo particular y lo singular de su obra: Tres Sarabandas, Tres Gimnopedias, Los Gnosiens, Música para hacer ovillos, Sesenta descripciones automáticas, Deportes y diversiones, Parade, ballet para la compañía de Diaghilev con decorados de Pablo Picasso, donde se incorporan inventos modernos, como es la máquina de escribir. Estas obras muestran una fina ironía que describen una época y su estilo de vida.

Estas obras muestran una fina ironía que describen una época y su estilo de vida.

El interés marcado por estos compositores en establecer conscientemente estructuras modernas se dio en contrapo-

*La riqueza tímbrica, la utilización de los instrumentos en registros poco explorados hasta entonces, plantean otra posibilidad que será una constante en el siglo XX.*

sición al espíritu romántico encarnado en la música de Wagner, al sistema tonal y a los refinamientos debussistas. Esa nueva estética, por la cual los músicos franceses de principios de siglo adoptaran posiciones que ellos mismos llamarían modernas, girará en torno a Erik Satie:

*«La música no debe ser considerada como un símbolo sino como una auténtica realidad sonora; todo subjetivismo sonoro es banal, el músico debe buscar la esencia de la música en sus propios elementos, y la actitud del compositor debe estar dirigida a la meditación y hacia una actitud crítica; las convenciones artísticas heredadas no deben ser consideradas como valores absolutos».*<sup>4</sup>

El 18 de mayo de 1917 se estrena en el teatro Chatelet, de París, el ballet Parade, con el cual Satie lanza el manifiesto de una nueva época y una nueva estética. La obra tenía como fin hacer una expresión del espíritu moderno de la danza. La reacción del público y la de la crítica fue parecida al estreno de La consagración de la primavera, de Stravinsky, en 1913, en donde hubo posiciones extremas que llevaron al encarcelamiento del compositor. Sin embargo, para Satie era un triunfo ser encarcelado por su música, aunque la causa real de esto fueron sus afirmaciones.

Como innovación en el estilo musical, Satie propone acordes de novena con resoluciones excepcionales; suprime la barra del compás y las “vueltas a”, generando una simplicidad en la escritura

musical, contrarias a la retórica armónica y melódica de la escuela alemana y debussista.

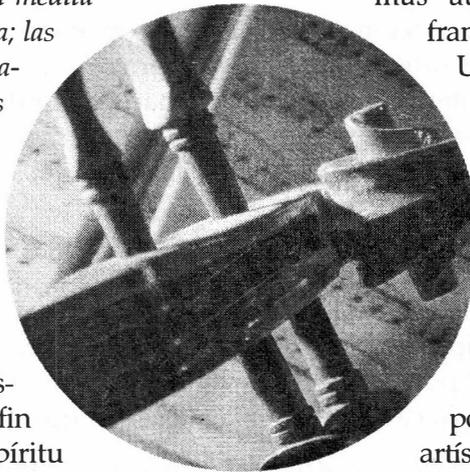
### La poética de lo no común

El llamado “Grupo de los Seis», conformado por Darius Milhaud (1894 – 1974), Francis Poulenc (1890 – 1963), Arthur Honegger (1892 – 1955), Georges Auric (1899 – 1983), Louis Durey (1888 – 1979) y Germaine Tailleferre (1892 – 1983), se caracterizaba por una rebelión contra la música alemana y, más aún, contra el impresionismo francés propuesto por Debussy.

Un marcado refinamiento e inclinación hacia la música humorística, el music-hall, y a incluir en sus composiciones las sonoridades de los ruidos de los inventos modernos; paradójicamente poseían temperamentos contrastantes, no los unificaba una estética musical y tampoco compartían el mismo ideal artístico.

Los manifiestos vanguardistas de Jean Cocteau tuvieron gran repercusión en este grupo de compositores. Le coq et l'Arlequin (El gallo y el Arlequín) fue el manifiesto que atacó la estética romántica e impresionista y cualquier manifestación sería de la época. Entre los proyectos importantes de Cocteau se encuentra «Los casados de la torre Eiffel», en el cual manifiesta:

*«Se trata de eliminar la hipertrofia de las formas existentes... hay que desterrar todo espíritu romántico con el objeto de lograr ese equilibrio entre sentimiento y razón que caracteriza el clasicismo francés..... la armonía diatónica*



<sup>4</sup> ARMENGAUD, Jean Pierre. Erik Satie. Barcelona: Parsifal Ediciones, 1991. P. 19.



*debe ser restablecida, renunciando al cromatismo como forma característica de la expresión romántica».*<sup>5</sup>

El Grupo de los Seis se disolvió de «muerte natural», como diría Satie, y será sustituido por la escuela de Arcueil, que continuarían Sauguet y Jacob.

### El retorno a las fuentes populares

Otro movimiento importante en la música del siglo XX es el llamado «Nacionalismo Progresivo», inspirado en el primer nacionalismo. Las actividades nacionalistas de comienzo de siglo XX difieren de las propuestas en el siglo anterior. El estudio del material folclórico se asume con una mayor rigurosidad y se emprende en su análisis un academicismo mucho más racional. La aparición del fonógrafo y el magnetófono, la aplicación de las leyes del método científico, el análisis de las muestras a partir de una disciplina reciente, «La etnomusicología», proponen nuevos criterios para el estudio, la catalogación y la reelaboración de la música folclórica. Compositores como Béla Bartók (1881 – 1945) y Zoltán Kodály (1882 – 1967) renuevan una visión de observar, comprender y reelaborar la música tradicional. Los logros de este movimiento fueron la renovación lingüística, la recuperación del canto popular, y quizás, lo más importante a nivel de la estética, la utilización del motivo folklórico diferente a la concepción romántica.

*El estudio del material folclórico se asume con una mayor rigurosidad y se emprende en su análisis un academicismo mucho más racional.*

En Hungría se generaron inquietudes y

condiciones que hicieron posible el estudio de la música folclórica. En esa nueva línea de sensibilidad y de comprensión de la obra de arte se instalan también otras manifestaciones artísticas de la época, pues la búsqueda de lo popular por medio del arte será uno de los legados de Bartók. Podríamos tal vez llegar a concluir que éste constituye una respuesta amplia a los interrogantes que el arte en general comenzaba a plantearse en la construcción de una nueva sensibilidad. La comprensión de este dilema le permitirá al compositor moverse entre distintas opciones y soluciones, pues siempre permaneció fiel a su poética, cuya afirmación significaría también la concreción de un carácter, más que nacional, popular del arte.

### El retorno a lo clásico

Quizá uno de los movimientos que más influencia va a tener en los años posteriores será el neoclasicismo. Este movimiento, que va de 1918 a 1939, se caracterizó por retomar formas antiguas, especialmente del Barroco, trabajando “formas abstractas”.

El neoclasicismo fue tal vez la posición más clara adoptada después del Dodecafonismo. Constituyó otra tentativa de solución al problema de cómo enfrentar la creación musical; este movimiento buscaba rescatar la forma considerándola como objetivo de la composición, a la cual deberían obedecer todos los materiales sonoros, retornando a la llamada música clásica,

<sup>5</sup> MARCO, Tomás. La música del siglo XX. Madrid: Ediciones Istmo, 1978. p. 67

mas no para repetir sus concepciones armónicas y melódicas, sino para reinter-pretar contenidos como un objeto que se acomoda a las nuevas interpretaciones de la estructura. El Neoclasicismo fue un movimiento que se interesó por el estilo, el acento en el pasado musical a través de las estructuras barrocas y el cuestionamiento al romanticismo.

El denominador común de las obras neoclásicas es siempre un modelo musical ya existente. El verdadero valor de esta posición se encuentra en el rejuvenecimiento del concepto de melodía y en la posibilidad de enriquecer el vocabulario sonoro a partir de la creación de obras realmente nuevas.

Para muchos compositores, esta relación con el pasado no fue más que un rejuvenecimiento ficticio, un movimiento estéril, que desembocó en un academismo que se expresaba en un lenguaje repleto de falsas audacias. El éxito de este movimiento reside, en gran parte, en la fácil comprensión de las obras, puesto que exigen escaso esfuerzo por parte del público, lo que explica que sus principales cultivadores llegasen a la fama antes de la Segunda Guerra Mundial. El neoclasicismo era un movimiento que tranquilizaba al oyente, cansado de las inquietudes y sobresaltos que le provocaba en gran parte el serialismo. En este movimiento encontramos a Igor Stravinsky y Paul Hindemith (1895 – 1963).

### Un proyecto anticipado

Otro movimiento vanguardista es el «Futurismo», donde los compositores emprenderán búsquedas tímbricas e in-

cluso crearán instrumentos para buscar nuevas sonoridades. El «*Intona Rumori*», del pintor y músico Luigi Russolo (1885 - 1947), se anticipará a lo que más tarde se llamará la **música concreta**. Aunque los aparatos de Russolo eran arcaicos por los adelantos técnicos, el fracaso de este movimiento radicó en que la música no había logrado la transformación necesaria para ser comprendida por los músicos y público de la época. Russolo incorpora el ruido a los sonidos musicales, los cuales eran producidos por el «*Intonarumori*». En 1913 lanza su «*Manifiesto dell'arte dei rumori*» (Manifiesto de los ruidos). La música de Russolo es influida por la poesía de Marinetti.

Su aporte a la estructura de la composición será el análisis de los elementos utilizados y la necesidad de la investigación de los ruidos. Russolo clasificó el ruido en 6 familias: a) tonos, estrépitos, explosiones, etc.; b) silbidos y siseos; c) murmullos, gorgoteos y susurros; d) estridores y crepitaciones; e) sonidos obtenidos por percusión sobre metales, maderas, pieles y piedras; f) voces de animales y de hombres, gritos, gemidos y risas.

Con este mismo espíritu, algunos compositores continuaron en esta búsqueda sonora creando otros instrumentos como: la ondolina, el theremin y las Ondas Martenot. Otros compositores explorarán la subdivisión del tono, como Haba Alois, basando su producción en escalas del Folklore y creando lo que llamaría el piano de cuartos de tono.

«La disonancia actual de la pintura y la música no es otra cosa que la consonancia del mañana».

W. Kandinsky.

### Expresionismo y dodecafonismo

Entre los movimientos renovadores de principio de siglo se encuentra el Expresionismo. Su estética reunió en un fin común a músicos, pintores, dramaturgos, escritores, etc, que construyeron una nueva relación del mundo interior con la experiencia.

El expresionismo pretendía “la liberación absoluta del modelo de la naturaleza y de las sugerencias que pueden inspirar las imágenes exteriores”<sup>6</sup>. El arte es proclamado como “expresión absoluta de una interioridad, mediante la cual el espíritu se despliega en su eficiencia total”<sup>7</sup>. En este movimiento se “rechaza como una ilusión la verdad de la naturaleza. En el arte, lo material sólo se considera como una especie de combustible para inflamar la interioridad dinámica del artista”<sup>8</sup>.

Kandinsky explora en la pintura la relación de la gama cromática con sonoridades pictóricas. Pintores como Óscar Kokoscha y Franz Marc buscaban en la obra de arte un máximo de expresión. En la literatura, Georg Trakl, Stefan George, Georges Heim se destacarán por la búsqueda de nuevos tiempos narrativos. Este movimiento marca-

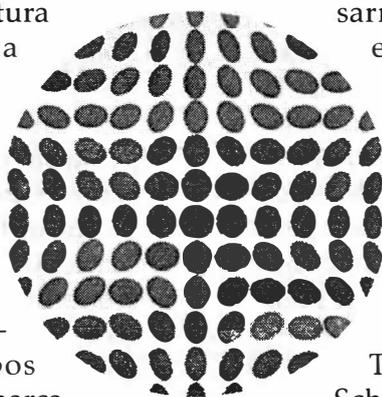
rá la ruptura de códigos y convenciones que serán importantes en el arte del siglo XX.

«La estética expresionista fue la última utopía moderna de la cultura artística. Sobre la base de este conflicto fraguó su ideario estético: a través de un arte de raíces simbólicas»<sup>9</sup>.

El expresionismo se manifestó primero en las artes plásticas y posteriormente en la música, entre 1907 y la Primera Guerra Mundial. La relación de Kandinsky con Schoenberg llevará al compositor a reevaluar sus conceptos acerca de la tonalidad tradicional y a liberarse del recurso de la regla exterior.

Viena retoma un papel importante en la historia de la música de nuestro siglo, con la aparición de un grupo de jóvenes compositores que no estaban satisfechos con la estética musical que se proponía hasta el momento. Con la aparición de la atonalidad se reevalúan muchos de los conceptos armónicos y melódicos desarrollados hasta comienzos de este siglo, donde ya no es una sola tónica sino que son doce tónicas móviles. Con la publicación, en 1909, de tres piezas para piano Op. 11, de Arnold Schoenberg, se introduce la atonalidad en el lenguaje musical.

Tras un largo debate teórico, Schoenberg propone el dode-



<sup>6</sup> DELLA CORTE-PANNAIN. Historia de la música. III. 2ª. edic. Barcelona: Editorial Labor, 1965. pgs 1.671 - 1.673.

<sup>7</sup> Idem

<sup>8</sup> Idem

<sup>9</sup> SUBIRATS, Eduardo. Metamorfosis de la cultura moderna. Barcelona: Anthropos,. 1991. p.82.

cafonismo, destacando esta técnica como un problema de la lógica, es decir, de la coherencia interna del material, haciéndose secundario el tema de la verdad de la obra de arte.

La escuela dodecafónica propuesta por Schoenberg tiene sus antecedentes en el cromatismo wagneriano. La utilización de los doce tonos no fue una idea original de Schoenberg, pero sí fue él quien desarrolló la técnica de composición. Este sistema se basa en la utilización de series de doce sonidos distintos procedentes de la escala cromática; cada serie no puede comenzar hasta no haber sido escuchados los doce sonidos de la serie anterior, los cuales son escogidos libremente según las intenciones del compositor; la serie puede aparecer en posición horizontal o vertical; se puede utilizar en forma original o en espejo (inversa, retrógrada o en la inversión de la retrógrada) y también transpuesta; éstas pueden desarrollarse contrapuntística o armónicamente.

El verdadero valor de la técnica dodecafónica radica en reemplazar una fuerza estructural, la tonalidad, por otra, la atonalidad.

Si bien, en un principio, la técnica dodecafónica fue una liberación de la armonía ante la tonalidad, en el período posterior a la II Guerra Mundial el método dodecafónico se convierte en una especie de rebelión contra un mundo violento.

Schoenberg en principio no fue comprendido por el público, como excelente pedagogo fue seguido por sus discípulos Alban Berg (1885 – 1935) y Anton Weber (1883 – 1945), quienes adoptan la

técnica dodecafónica como método de composición. Berg continuaría buscando la perfección formal sobre un lirismo romántico, y Weber, por lo contrario, se caracterizó por componer obras en extremo breves.

### La protección del público hacia la nueva música

*El verdadero valor de la técnica dodecafónica radica en reemplazar una fuerza estructural, la tonalidad, por otra, la atonalidad.*

Entre 1935 y 1950, la brecha entre la música «nueva y vieja» parecía irse cerrando, mientras grupos de compositores trataban de hallar una síntesis entre los dos estilos. A la par, regímenes totalitarios (Rusia, Alemania, Italia) trataban de emprender la empresa de proteger al público de la nueva música. En la Unión Soviética se trataba de proteger al público de los gustos de la «decadencia burguesa», y en Alemania, del «bolcheviquismo cultural»; así, en la antigua Unión Soviética, a estos compositores se les denominó como “formalistas”, y en Alemania, de “degenerados”. En ambos casos se hacía referencia a las composiciones que tenían un carácter abstracto, sin poseer contenidos programáticos de índole ideológico o propagandístico.

En 1920 se dictan las «Directrices fundamentales en el campo de las artes», con las cuales se afirma el principio de control del Estado y del partido sobre la producción

artística. Estas directrices fueron un accidente en la producción musical de muchos compositores; esta fue su camisa de fuerza y algunos lograron superarla.

Serguei Prokofiev y Dimitri Shostakovich son los representantes más importantes del sinfonismo soviético. A Prokofiev, conocido como *enfant terrible* de la música Rusa, y quien inicialmente escribió obras deliberadamente escandalosas, le tocó afrontar en un principio el régimen de censura bolchevique. Posteriormente, a su regreso a la Unión Soviética, contó con el beneplácito oficial. Otros representantes de la música soviética en este período son: Nikolai Miaskowski (1881 – 1950), Visarion Shebalin (1902 – 1963), Aram Khachaturian (1903 – 1978), Gavriil Popov (1904 – 1972) y Dimitri Kabalevski (1904 – 1987)

En noviembre de 1953 se publica un artículo de Khachaturian, *Música Soviética*, en el que afirma que los compositores deben realizar una mayor producción artística y no tanta burocracia. Si bien en los primeros años después de la revolución se realizaron debates amplios sobre la función del arte, la fiscalización y las directrices del partido se hicieron cada día más severas e inapelables frente a la creación musical.

### **Latinoamérica, continente de las mil culturas**

El desarrollo musical latinoamericano ha estado influenciado en el siglo XX por la música europea y la norteamericana. Esto

*El desarrollo musical latinoamericano ha estado influenciado en el siglo XX por la música europea y la norteamericana. Esto ha generado una hibridación en las propuestas sonoras de los diferentes países americanos.*

ha generado una hibridación en las propuestas sonoras de los diferentes países americanos. La diversidad de tendencias que han surgido durante este siglo han atravesado la música latinoamericana, reflejándose en una pluralidad de movimientos similares a los existentes en el panorama mundial. Así, encontraremos una gran cantidad de compositores nacionalistas, y otros, que han incorporado otras técnicas acordes con los desarrollos académicos de la música. Los primeros han recorrido el camino de la revaloración de las músicas étnicas, y los segundos, el de la exploración sonora con elementos de las culturas urbanas.

Entre los compositores latinoamericanos de la primera parte del siglo XX se encuentran: en México: Carlos Chávez (1899 – 1978), Amadeo Roldán (1900 – 1939), Silvestre Revueltas (1899 – 1940); en Cuba: Alejandro García Caturla (1906 – 1940); en Argentina: Astor Piazzolla (1921 – 1992), Alberto Ginastera (1916 – 1983); en Brasil: Heitor Villalobos (1887 – 1959); en Colombia: Gonzalo Vidal (1863 – 1943), Andrés Martínez Montoya (1869 – 1933), Santos Cifuentes (1870 – 1932), Guillermo Uribe Holguín (1880 – 1971), Antonio Calvo Luis (1882 – 1945), Jesús Bermúdez Silva (1884 – 1969), Guillermo Quevedo Zornoza (1886 – 1964), Daniel Zamudio (1887 – 1953), Gustavo Escobar Larazabal (1890 – 1968), José Roza Contreras (1894 – 1976), Luis D. Zulátegui (1898 – 1970), Carlos Vieco Ortiz (1900 – 1979), Antonio María Valencia (1902 – 1952), Pedro Biava (1902 – 1973), Adolfo Mejía

(1905 – 1973), Santiago Velasco Llano (1915) y Carlos Posada Amador (1908 – 1996). \*

### La música de la postguerra

La Segunda Guerra Mundial parte en dos la historia del siglo XX. La ciencia, la economía, la tecnología, la política, las ideologías, las culturas y las artes en general afrontarán cambios radicales en sus estructuras; igualmente, la consolidación y diferenciación de sistemas internacionales y la globalización de las economías serán una constante hasta principios de los años ochenta.

En Alemania se desarrollan las primeras vanguardias de Postguerra y sus ideas estéticas serán retomadas por compositores franceses e italianos. Entre estos compositores encontramos los siguientes: Karl-Amadeus Hartmann, Wolfgang Fortner, Boris Blacher, Bernd-Aloys Zimmermann, Olivier Messiaen, René Leibowitz, Luigi Dallapiccola, Godofredo Petrassi, Xavier Montsalvatge, Gerardo Gombau. Muchos de ellos se plantearon de nuevo la pregunta por el hombre, en contraposición y rechazo a lo ocurrido en, durante y antes de la Segunda Guerra Mundial.

### Un nuevo dogmatismo

En los primeros años de la postguerra, un grupo de jóvenes compositores adoptó el serialismo, en especial el practicado por Anton Webern como método de composición. Es tal la fuerza de este movi-

miento, que se convierte en un dogma para la creación musical. Esta técnica representaba para los jóvenes de postguerra una renovación en el lenguaje sonoro y en la concepción de la música. El culto hacia Schoenberg de la generación anterior contrastaba con la actitud de los jóvenes compositores, que consideraban a Webern y a Berg más importantes que Schoenberg, hacia el cual existió más respeto que afecto.

Con el serialismo se pretendía crear un lenguaje accesible e inmediato. Con esta técnica se quería establecer un nivel cero, del cual se podía partir en la búsqueda de nuevas experiencias sonoras, experimentado y tratando de reinventar un nuevo lenguaje musical. La crisis del dodecafonismo como lenguaje-comunicación y, en consecuencia, en la relación arte-público, le planteará al lenguaje serialista constituirse en el método a seguir; con la condición de que no se entendiera como meta, sino como punto de partida, después de haber hecho caso omiso de otra técnica de composición. El serialismo no sólo busca recuperar el lenguaje musical como capacidad de expresión, sino la liquidación del mismo en la búsqueda de un lenguaje objetivo y pre-determinado. Así la imagen de Webern en la nueva vanguardia se presenta como “la utopía de un lenguaje no contaminado con las exigencias del sujeto”.<sup>10</sup>

Los escritos de Pierre Boulez (1925) reflejan un cambio en la concepción del que-

\* Ver cuadro de compositores en Colombia en el siglo XX.

<sup>10</sup>LANZA, Andrea. Historia de la música. El siglo XX, tercera parte, Madrid: Turner música, 1980. p.98.



hacer musical. Con su manifiesto, "Schoenberg ha muerto", publicado en 1952, va a liderar un nuevo movimiento.

"El rechazo de los jóvenes compositores después de la II Guerra hacia las formas de composición precedentes, se convirtió más en una forma «moral» de hacer música, y en tratar de elaborar una nueva semántica musical que en abordar el material sonoro desde un plano ético, la técnica llamada serialismo integral, consistía «en la marcha desde el dodecafonismo melódico - armónico hacia la utilización de series aplicables a todos los componentes».<sup>11</sup>

El serialismo integral será el punto de partida para la exploración de los movimientos siguientes. Este grupo de compositores, que inicialmente bebían en una fuente común e ideas similares, tomaron rumbos diferentes, pero el serialismo fue el hilo que los continuó uniendo.

### **Hacia una nueva conciencia**

Otro ejemplo es el caso Stockhausen (1928), compositor que hacia el período de la Segunda Guerra Mundial manifiesta un completo rechazo a la política nazi:

"La Alemania nazi, que había renegado de muchos de sus mejores músicos, se encontró en el más absoluto vacío. A partir de entonces sentí la necesidad de apagar mi hambre de valores artísticos llevando a cabo una nueva fórmula musical europea, fórmula vinculada a la revolución de nuestras conciencias".<sup>12</sup>

Esta "nueva conciencia" está reflejada en la obra de compositores como Pierre Boulez (1925), John Cage (1912) y Karlheinz Stockhausen (1928), que buscaron reflejar en la música, a partir del pensamiento de las músicas orientales, un nuevo estado de conciencia. Luigi Nono (1924 - 1990), Bruno Maderna y Henry Pousseur intentarán construirla a partir de una música con sentido social y político; Olivier Messiaen la expondrá en una música con sentido místico. Así, casi todos los compositores de este período tomarán bandera por otras alternativas, bien sea espirituales, esotéricas, sociales, políticas o morales como rechazo a la barbarie y discriminación de los años anteriores.

Stockhausen plantea que esta nueva "conciencia musical y científica"<sup>13</sup> corresponde también al descubrimiento de las nuevas leyes del sonido, conociéndose hoy todo lo relacionado con el microcosmos de las vibraciones y sirviendo para crear una nueva forma de escuchar música, tanto al "interior del sonido y al interior del hombre".<sup>14</sup>

Uno de los principales desarrollos de post-guerra fue el Serialismo Integral, que sería una extensión del principio de Serie de Schoenberg. Esta técnica inicialmente se refería a la altura y al orden de los doce sonidos, pero posteriormente se extendió a la duración, la intensidad y el timbre, tomando las cualidades del hecho sonoro. A partir de esta experimentación se descubrieron nuevas combinaciones definidas por las series de altura, timbre e in-

---

<sup>11</sup> MARCO, Tomás, Op cit, p. 190

<sup>12</sup> MYA TANNENBAUM, Stockhausen. Entrevista sobre el genio musical. Madrid: Turner, 1985. p. 25.

<sup>13</sup> MYA TANNENBAUM, Op cit., p. 29.

<sup>14</sup> Idem.

*Luigi Nono plantea que el "auténtico concepto de libertad creativa es aquel que se entiende como capacidad conscientemente alcanzada de tomar decisiones necesarias en el propio tiempo y para el propio tiempo"<sup>16</sup>.*

tensidad, ejemplo de ello es la propuesta de Messiaen ((1908 – 1992) en "Modos - Valores e intensidades": define la composición articulada en tres episodios, que son: la dimensión espacial ("Polifónica"), la relación melódico-temporal ("Monodía") y la métrico-rítmica, proyecto musical que es posible escuchar en las obras de Nono, Boulez y Stockhausen. Igualmente, la textura ocuparía una posición importante en la música de la postguerra.

La sensibilidad sonora de este siglo ha estado encaminada más a la exploración que al gusto de los grandes públicos; esa sensibilidad se acerca más al individuo, en una búsqueda de lo sublime.

La rigidez del sistema serial se comenzó a fragmentar, generando otras formas de conceptualización de la música. Pierre Boulez toma el camino del racionalismo de tipo matemático; Stockhausen, un constructivismo empírico enfocado hacia sutilezas estructurales, y una tercera línea la propondrá Luigi Nono, quien busca un diseño global comunicativo, donde la concepción ético-civil articule la forma de la composición.

Boulez, con *Le Marteau sans maître* (El martillo sin dueño), propondrá una for-

ma sutil de abordar la composición, que se relacionará con el puntillismo musical, tal como propuso Schoenberg en el *Pierrot Lunaire*. Con *El martillo sin dueño* se logra una liberación de los timbres a partir de mezclas insospechadas y atrevidas. Boulez musicalizó un ciclo de poesías surrealistas de René Char, donde mezclaba comentarios instrumentales, en nueve movimientos breves.

### **El sacrificio de la forma**

Hacia 1960, Luigi Nono (1924) rompe con Darmstadt, proponiendo la necesidad de sacrificar la forma para incursionar en otro universo en el cual se debe evitar toda continuidad discursiva, esto se refleja en *Intolleranza*. Para Nono, cada instante se da ahora como absoluto; cada gesto musical es una intensa iluminación que emerge del silencio.

Nono plantea en su artículo *Presencia histórica en la música de hoy*, leído en Darmstadt durante el "Internationale Ferienkurse für Neue Musik", en 1959, que el acto creativo es crítico-analítico y debe integrarse en un fenómeno artístico-cultural del contexto histórico. "La creación debe relacionarse con sus orígenes y con los elementos que lo han conformado".<sup>15</sup>

Las primeras composiciones de Nono no surgen en un contexto definido, sino que dependen de él en cuanto estímulo generador. También los contenidos extramusicales hacen parte vital de su obra; las estructuras del contenido logran influir en la organización del material musical y determinan su forma.

<sup>15</sup> NONO, Luigi. *Presencia histórica en la música de hoy*. En: *Punto Crítico*, Barcelona. p 63.

En el mismo artículo plantea su posición más radical con respecto a la improvisación, generando para este momento una ruptura con la escuela de Darmstadt y las técnicas propuestas por John Cage en sus conferencias dadas en años anteriores. Luigi Nono plantea que el "auténtico concepto de libertad creativa es aquel que se entiende como capacidad conscientemente alcanzada de tomar decisiones necesarias en el propio tiempo y para el propio tiempo"<sup>16</sup>. Esto no es otra cosa que la descripción de la conciencia histórica en los aspectos más esenciales de la ejecución y el desarrollo de una obra.

#### La organización y construcción del sonido

En la exploración sonora del siglo XX, la música «Electroacústica» ha jugado un papel importante. El serialismo introdujo un elemento ordenador en la música que le dio cierto rigor al material sonoro, en donde los timbres pueden tratarse unitariamente y no empíricamente desde el avance de los instrumentos.

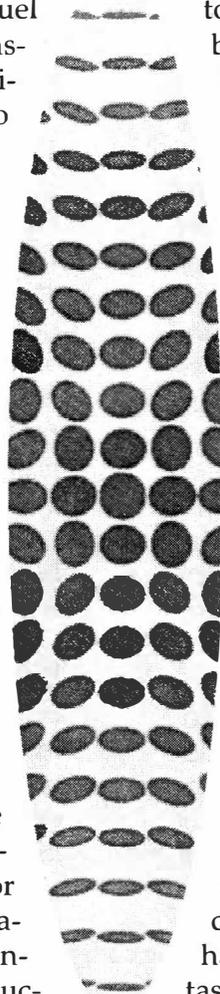
El serialismo rebasa la experiencia de ejecución que es posible en los instrumentos musicales tradicionales; es por eso que sus principios fueron aplicados a la música electroacústica buscando abordar nuevas formas de construcción de los elementos melódicos, armónicos y rítmicos, sin despreciar los del orden sociológico: tensión, relajación, concentración y disolución.

La *música concreta*, aparecida en la década del cincuenta, propone que no sólo son música los sonidos musicales, sino que es posible transformar el ruido en música; esta experiencia recogía la idea de los futuristas, que había sido expuesta a principios de siglo. Con el perfeccionamiento al que habían llegado los aparatos grabadores y reproductores de sonido en los años cincuenta, fue posible descubrir el papel de la cinta magnetofónica, los sonidos de la radio, las improvisaciones y los pregrabados.

La denominación de *música concreta* se dio debido a que el material sonoro utilizado tiene origen en la realidad concreta de fenómenos sonoros ya existentes. Las fuentes sonoras eran los sonidos provenientes de instrumentos tradicionales y exóticos, la voz humana, los ruidos de la vida diaria y la naturaleza. Estos sonidos son transformados, manipulados y reproducidos posteriormente por medios electro-acústicos.

En este período se llegó a establecer bases de sonidos, que morfológicamente facilitaron a los músicos componer con diferentes clases de elementos sonoros. Así, la *música concreta* demostró su adaptabilidad, al hacer posible a los músicos de distintas tendencias la materialización sonora de sus investigaciones.

La fuente principal de la *música electroacústica* son los sonidos producidos por los generadores electrónicos,



<sup>16</sup> Idem.

ondas sinusoidales y de ruido blanco. Lo interesante de esta posibilidad musical es que el compositor puede actuar discretamente sobre la producción de la materia prima, componiendo obras muy rigurosas desde el punto de vista de la organización musical.

Una de las causas que originaron la aparición de la música electrónica fue la necesidad de nuevos sonidos que reclamaba la aplicación generalizada de la serie y la precisión para su ejecución. Entre las búsquedas se establecían nuevas relaciones entre el material y la forma, comprobando que ello era imposible con los instrumentos tradicionales. A partir de estas encrucijadas, los compositores deciden fabricar ellos mismos los sonidos que necesitaban para cada composición. Centros como Milán y Colonia serán de gran importancia para la investigación y creación, generándose allí nuevas poéticas en torno a estas posibilidades.

Otra ayuda que el computador presta al compositor es la de realizar los complicados cálculos que hacen posible la creación de una obra y que, si se verificaran a mano, exigirían muchas horas de trabajo mecánico. El computador se limita a cumplir las órdenes que el compositor le comunica, donde la calidad de la obra creada depende en gran parte de los parámetros establecidos por el músico.

“El elemento más revolucionario de la música electrónica y concreta no es haber descubierto nuevos aparatos y nuevos sonidos, sino el haber descubierto al

oído musical posibilidades potenciales, a menudo evidentes, de las que no había tomado conciencia, y mucho menos había pensado en utilizar”.<sup>17</sup>

### La poética del azar y el regreso al misticismo

En los años cincuenta, el universo sonoro se fracciona cada vez más. Jóvenes compositores comienzan a explorar el azar en la composición, como complemento de las técnicas dodecafónicas, la cual había puesto a disposición de los músicos un lenguaje coherente.

Los compositores europeos descubren nuevas tendencias en la música norteamericana. John Cage (1912) participa en 1958 en el festival de Darmstadt, acelerando el proceso de descomposición del serialismo integral. Entre 1948 y 1949, Cage incursiona en nuevas propuestas sonoras: la utilización de ruidos y una nueva concepción de estructura, método, tiempo y material, aborda la composición desde otra lógica. Así, el material y el método podían ser organizados o improvisados.

El serialismo se había convertido en una manera de hacer música (manierismo) y a su vez en un nuevo escolasticismo practicado por numerosos músicos. Como se anotaba, un inconveniente que presentó esta técnica fue la exigencia hacia los intérpretes, quienes debían ser unos virtuosos; y aún así, las obras presentaban problemas para un buen ejecutante.

A finales de la década del cincuenta aparecen nuevas tendencias que proponen

<sup>17</sup> MARCO, Tomas, op cit, p. 240

cierto grado de libertad en la composición; esta técnica será **la aleatoriedad**, la cual entrará a jugar un papel importante en la composición de la música del siglo XX. Las artes visuales, el “happening” y el “performance” habían mostrado otros rumbos en la manera de pensar el arte. La aleatoriedad permitía al intérprete ciertas licencias en el interior de la composición con algunos parámetros dados por el compositor. El factor de indeterminación empezó a formar parte de la composición musical, donde cada ejecución de la obra se convierte en una versión única e irrepetible. La obra aleatoria permite estar entre la libertad más absoluta y una libertad menor; el compositor decide en la partitura el grado de licencia que posee el ejecutante.

La estética propuesta por John Cage es una mezcla de tendencias, las cuales se manifiestan en diversos momentos de su obra. En sus inicios fue influenciado por su maestro Arnold Schoenberg, del cual le impresionó su concepción de estructura musical y la utilización de la atonalidad como el medio de llegar a una estructura, siendo esa estructura la división de una obra en partes. Entre 1948 y 1949, estimó que “de los cuatro elementos de composición de la música tres podían improvisarse: La forma, el material y el método; y tres podían organizarse: la estructura, el método y el material. Y los dos del centro, es decir el material y el método, podían ser ya organizados, ya improvisados”.<sup>18</sup>

*Nuevas grafías se incorporarán en la partitura, generando propuestas diferentes en la manera de plasmar los símbolos musicales, así la partitura será una nueva pintura del hecho sonoro.*

En los años cincuenta, Cage comienza el interés por la filosofía zen, bajo las directrices de Suzuki y los procedimientos del libro clásico chino I Ching. En la primera fase, esta tendencia tomará atmósferas orientales, pero posteriormente sólo será la actitud mental cercana a ese pensamiento. Así mismo construirá una música totalmente aleatoria en donde el proceso de realización será su interés y no la composición. Este método influenciará a otros creadores.

Compositores como Stockhausen comenzaron a practicar rápidamente la aleatoriedad, mientras Boulez continuaría en el terreno de la composición estructural. Otro compositor importante es el polaco Witold Lutoslawski (1913-1992), quien trabaja la técnica aleatoria pero desde un punto de vista controlado y mesurado, logrando en su música una gran flexibilidad.

Todos estos nuevos elementos generarán la necesidad de graficar la música de una manera diferente. Nuevas grafías se incorporarán en la partitura, generando propuestas diferentes en la manera de plasmar los símbolos musicales,

así la partitura será una nueva pintura del hecho sonoro.

### **El alma matemática**

En la década del sesenta, Susana Langer publica *A set of postulates for the logical structure of music*, donde presenta una

---

<sup>18</sup> CAGE, John. Para los pájaros. Caracas: Monte Ávila Editores, 1981. p. 32 - 33.

serie de postulados para la música a partir de la lógica, postulados que parten de la reforma de los axiomas de la lógica de Boole.

Langer plantea 15 postulados, en los cuales se pueden deducir todas las relaciones esenciales entre los elementos musicales, como son: «el carácter repetitivo del orden de los sonidos dentro de la octava, la equivalencia de los valores de consonancia de cualquier intervalo y de cualquier repetición, la recurrencia de un intervalo de relativa altura dada en las octavas siguientes».

Estos postulados serán de gran importancia para la aparición de la música estocástica. Esta nueva álgebra servirá de puente en la formulación de la teoría planteada por Iannis Xenakis, buscando una nueva estructuración en las formas y sonoridades en la música, partiendo de la reformulación de la lógica de Peano - Boole.

Xenakis, arquitecto griego, nacido en 1922, colaborador de Le Corbusier en el pabellón Phillips en 1958, propone la composición musical como un universo sonoro, una Pléyade de galaxias y conjunciones de puntos, los cuales pueden generar sonoridades a partir de planteamientos matemáticos, método de composición que recibió el nombre de estocástico.

### **La poética de lo mínimo como posibilidad de lo máximo**

Otra posición interesante, y que va a generar múltiples propuestas a partir de los años setenta y se consolida en la década del ochenta, será el minimalismo.

Audiciones de músicas de Asia, en particular de la India e Indonesia, muy comunes en los Estados Unidos de Norteamérica en la década del sesenta, llevaron a los compositores a proponer un estilo que explotara las sutilezas de la melodía y el ritmo.

“La improvisación controlada de las ragas, con sus intervalos microtonales y sus alteraciones fijadas de unidades rítmicas, bordones y figuraciones repetitiva y contemplativa de los gamelanes de Java y Bali le otorgó a los compositores el modelo de estructuras complejas que dependen de la reiteración de pautas sencillas tanto de ritmos como de motivos melódicos. Los sintetizadores proporcionaron un medio fácil para improvisar ritmos y pautas melódicas “enlatadas”. La música de rock, con su absorción de elementos del jazz, el Blues, el folk, la música electrónica y los idiomas orientales, fue común a muchos compositores que nacieron en las décadas de 1930 y 1940; estos se sintieron atraídos por su claridad, ritmos hipnóticos, armonías consonantes, frases repetidas y ostinatos.

La búsqueda de la sencillez, o la reacción a la complejidad de la música serial, hizo que un grupo de compositores se dirigiese hacia una meta llamada minimalismo, ya que su vocabulario, bien rítmico, melódico, armónico o instrumental, era limitado de manera intencionada. El término, así como la meta o dirección, puede que le deba algo al grupo de artistas plásticos o visuales de Nueva York que crearon estructuras cíclicas y repetitivas de elementos sencillos como líneas y puntos. Por otra parte, los límites de tiempo de las composiciones musicales o improvisaciones,



así como las acciones de gestos o acciones particulares - en contraste con la condensación y el cambio constante de gran parte de la música serial - eran cualquier cosa menos mínimos.”<sup>19</sup>

El minimalismo surgió en los Estados Unidos de América, hacia 1965, en las artes plásticas. Este movimiento estaba en contra del lirismo, el expresionismo abstracto y la figuración del Pop-art. La simplificación y la austeridad formal caracterizan las estructuras primarias, y su principio será la forma geométrica simple, o su repetición.

En cuanto a los materiales generalmente industriales, eran elegidos por su rigor. El trabajo del artista era más a nivel de la concepción que de la realización del objeto. La escultura perdió su significado en sí, para integrarse en el espacio y transformarlo. La preocupación relativa al objeto en sí mismo deja su lugar al análisis de su función y da paso a las tendencias conceptuales.

En la música, compositores como La Monte Young (1935), Terry Riley (1935), Steve Reich (1936) y Phillip Glass (1937) serán los que marcarán el camino en este sentido, tomando estructuras mínimas y potencializándolas, creando sonoridades muy transparentes y reivindicando culturas y músicas ajenas al panorama europeo y estadounidense.

### EL RETORNO A LO CLÁSICO

En las últimas tendencias de la música contemporánea existe una línea, cada vez

mayor, en volver a valores estructurales con parámetros clásicos. Después de la “inestabilidad” y “exploración” que sufrió la música en el siglo XX, se percibe un estado de decantación y asimilación de todos estos movimientos exploratorios, retornando a parámetros de la estética clásica, donde se buscan modelos más estables, ordenados y regulares en la composición musical.

Este nuevo clasicismo no es un retorno simple al pasado, sino una nueva forma de orden, una sensibilidad que viste con un nuevo ropaje las sonoridades de fin del milenio. Con esta concepción hay que mirar la aparición de algunas tendencias musicales donde el retorno a la tonalidad como base de la composición, la utilización de formas clásicas, la presencia de sonoridades y texturas más transparentes hacen pensar que la música ha entrado en un proceso de decantación y estabilidad momentánea, después de la avalancha de tendencias musicales en el siglo XX.

La estética musical en el siglo XX ha sido una estética de la posibilidad, de presentar un universo sonoro amplio con toda una gama de realizaciones, donde el único límite ha sido el acto creativo. Así la música se ha pensando desde una óptica abierta, y en esta perspectiva puede ser leída de la misma forma.

### Entre el pluralismo y el eclecticismo

En las décadas del 70 – 80 y 90, la música se abrirá en un abanico de tendencias, con deslizamientos que ocurren entre el rock

<sup>19</sup> GROUT, J y PALISCA, Claude V, op cit. p. 874

y el pop, el folk y el jazz, para encontrarse con diversas formas de composición que encuentran nuevas fuentes de creación en la improvisación musical y vocal; todas las manifestaciones musicales de estas décadas hallarán amplios escenarios en la radio, el cine y la televisión, con soportes igualmente masivos como el acetato, la cinta magnética, el CD, el VHS, el Video Láser y el DVD.

Veremos finalizar este siglo en una constelación de opciones sonoras que quizás en los años sesenta eran insospechadas aún y que a su vez les abren a diversas culturas un campo en el ámbito de sus expresiones; socialmente, grupos aislados o autónomos ingresan también con sus propuestas sonoras, y la música comienza a construirse un camino entre el objeto de consumo y las expresiones locales, entre lo que se compone y se publica y entre lo que se difunde y se escucha. Es el encuentro de una nueva forma de la experiencia estética musical y es la búsqueda de una música por sus propios oyentes.

“El extremo pluralismo de la música actual parece sugerir que el presente período no tiene realmente una cultura musical propia, al menos no el sentido convencional de un conjunto de creencias y actitudes conectadas entre sí que, mientras que posiblemente diversas e incluso opuestas en algún sentido, están suficientemente enraizadas en una base común como para asegurar un grado significativo de cohesión general y entendimiento. En lugar de esto, tenemos una

*El retorno a la tonalidad es una tendencia marcada en el fin del milenio, volviendo a estructuras y desarrollos más simples en comparación a los movimientos de décadas anteriores.*

enorme extensión de subculturas que interactúan y se fluyen mutuamente de diferentes maneras pero que, sin embargo, permanecen lo suficientemente autónomas como para permitir un desarrollo independiente. Cada una de estas subculturas tiene su propio y especial público a que abastece y del que depende su existencia y crecimiento continuo y cada una tiene también su propio sistema de comunicaciones, que abarca unas publicaciones impresas especializadas, conciertos, programas de radio, etc. Algunas asociadas con la furia más reciente del pop, pueden ser efímeras y disfrutan de un breve período de intensa revelación para después caer en el anonimato; otras como varias formas del Jazz, Rock y músicas de concierto moderna pueden llegar a disfrutar de extensos períodos de vida sin mostrar ningún signo de debilidad. Algunas son relativamente pequeñas, interesando a grupos muy especializados, mientras que otras abarcan a grandes segmentos de la población. Pero el hecho más sorprendente es que todas ellas parecen capaces de coexistir, generalmente de una forma más o menos pacífica, sin que exista ningún grupo que represente un consenso verdadero y sin que el influjo de uno ellos, en un momento dado, afecte necesariamente a la salud de los otros.”<sup>20</sup>

En la década del noventa, el concepto de música universal y unitaria se ha disuelto, entrando un nuevo concepto: el de “cultura global” – “música global”, con un al-

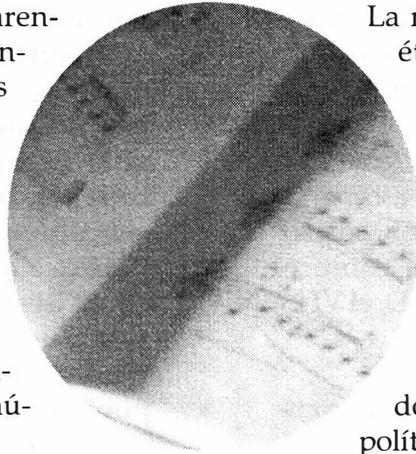
<sup>20</sup> MORGAN, Robert P. La música del siglo XX. Madrid: Akal, 1994, p 508

cance espacial y temporal aparentemente ilimitado, posibilitando y reuniendo diferentes manifestaciones estilísticas y técnicas, donde la combinación de diversos elementos es tomada para realizar mezclas. Así, se ha llegado a un eclecticismo, caracterizado por la revalorización de nuevas etnias sonoras que han influido decisivamente en la música académica y popular.

Con los avances de la tecnología a finales de siglo se llega a ámbitos insospechados, donde la exploración con nuevas técnicas, abren a la música del siglo XXI su continuo proceso de transformación y adaptación a las nuevas tendencias culturales.

El retorno a la tonalidad es una tendencia marcada en el fin del milenio, volviendo a estructuras y desarrollos más simples en comparación a los movimientos de décadas anteriores. Esto es quizás una reacción a la complejidad que había tomado la música.

La música de masa marcará una especial influencia en las músicas populares; éstas han retomado conceptos trabajados por la música académica en las décadas del sesenta y setenta, reelaborándolos y adaptándolos en una música para ser consumida y generando un continuo aparecer de tendencias, que en algunos casos, dada su breve vida, las lleva a transformarse y en otros simplemente a desaparecer.



La revalorización de las músicas étnicas y su hibridación han dado como resultado un eclecticismo, que se ha visto reflejado en la música académica y como en la popular.

Finalmente, el desarrollo de la música en las últimas décadas es un reflejo del convulsionado mundo en que vivimos, donde no existe una unidad ni política, ni religiosa, ni económica, y mucho menos cultural.

La actividad de composición en Colombia, en las postrimerías del siglo XX, ha tomado un auge que períodos anteriores no alcanzan a superarlo. Nuevos compositores se compenentran con las sonoridades de finales de milenio, logrando plasmar en éstas sentimientos, imágenes, formas, simbolismos que reflejan un cambio en la sensibilidad, y la necesidad de expresarse de una forma diferente, donde lo urbano, lo cotidiano, lo simbólico, la violencia y hasta lo caótico, entran a jugar parte del universo creativo y expresivo.

La estética musical de nuestro siglo ha marcado puntos disímiles en la composición e interpretación de la música. Sería utópico pensar que existe una unidad en el lenguaje musical o una sola escuela en nuestro país; por el contrario, se encuentran múltiples tendencias, estilos y propuestas.

El autor agradece a todas las personas que con su lectura, opiniones y aportes valiosos colaboraron en la elaboración de este artículo

## COMPOSITORES DESTACADOS EN EL SIGLO XX EN COLOMBIA

1. Párraga Manuel María (1826 – 1895) \*
2. Quevedo Arvelo Julio (1829 – 1896) \*
3. Ponce de León José María (1846 – 1882) \*
4. Vidal Gonzalo (1863 – 1943)
5. Martínez Montoya Andrés (1869 – 1933)
6. Cifuentes Santos (1870 – 1932)
7. Uribe Holguín Guillermo (1880 – 1971)
8. Calvo Luis Antonio (1882 – 1945)
9. Bermúdez Silva Jesús (1884 – 1969)
10. Quevedo Zornoza Guillermo (1886 – 1964)
11. Zamudio Daniel (1887 – 1953)
12. Escobar Larazabal Gustavo (1890 – 1968)
13. Rozo Contreras José (1894 – 1976)
14. Zulátegui Luis D. (1898 – 1970)]
15. Vieco Ortiz Carlos (1900 – 1979)
16. Valencia Antonio María (1902 – 1952)
17. Biava Pedro (1902 – 1973)
18. Mejía Adolfo (1905 – 1973)
19. Velasco Llano Santiago (1915)
20. Uribe Bueno Luis (1916)
21. Posada Amador Carlos (1908 – 1996)
22. Simar León J. (1909 – 1983)
23. Pineda Duque Roberto (1910 – 1977)
24. Tovar Alejandro (1913 – 1975)
25. Espinosa Luis Carlos (1918 – 1990)
26. González Zuleta Fabio (1920)
27. León Jaime (1921)
28. Cardona García Ramón (1922 – 1959)
29. Figueroa Luis Carlos (1923)
30. Escobar Luis Antonio (1925)
31. Mojica Raúl (1928 – 1991)
32. Pinzón Urrea Jesús (1928)
33. Pérez González Rodolfo (1930)
34. Benavídez Manuel (1930)
35. Ramírez Sierra Álvaro (1932)
36. Rendón Guillermo (1935)
37. Cardona León (1936)
38. Gómez Vignez Mario (1936)
39. Aragón Guerrero Alfredo (1936)
40. Nova Jaqueline (1936 – 1975)
41. Torres Zuleta Luis (1941)
42. Pérez Álvarez Elkin (1942)
43. Atehortúa Blas Emilio (1943)
44. Montaña Gentil (1945)
45. Zumaqué Francisco (1945)
46. Nasi Mauricio (1949)
47. Carrizosa Eduardo (1953)
48. Restrepo Jairo (1953)
49. Fuentes Fabio (1943)
50. Gaviria Guillermo (1954)
51. Posada Andrés (1954)
52. Torres Jaime (1955)
53. Lara Gustavo (1955)
54. Mejía Mauricio (1957)
55. Lozano Mauricio (1958)
56. Pulido Luis (1958)
57. Franco Luis Fernando (1961)
58. Rayes Juan (1962)
59. Peralta Catalina (1963)
60. Parra Gustavo (1963)
61. Cuéllar Juan Antonio (1966)
62. Zambrano César Augusto (1966)
63. Quijano Luis Guillermo (1970)

\* Por su importancia para los compositores del siglo XX en Colombia se incluyen en esta lista.

## BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor W. Teoría Estética. Madrid: Taurus, 1971.
- .....Filosofía de nueva música. Buenos Aires: Sur, 1966.
- ANÓNIMO. Sobre lo sublime. Traducción: José Alsina Clota. Barcelona: Bosch, 1977,
- ARMENGAUDM, Jean Pierre. Erik Satie. Barcelona: Parsifal Ediciones, 1991.
- BOULEZ, Pierre. Puntos de referencia. Barcelona: Gedisa, 1981.
- .....Hacia una estética musical. Caracas: Monte Ávila, 1992.
- BURKE, Edmundo. Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello. Traducción: José Antonio López Férez. Madrid: Tecnos, 1987,
- CAGE, John. Para los pájaros. Monte Ávila Editores, 1981.
- CALABRESE, Ómar, La era neobarroca, Madrid: Cátedra, 1994.
- .....El lenguaje del arte. Instrumentos. Barcelona: Paidós, 1987.
- CALINESCU, Matei. Cinco caras de la modernidad. Madrid: Tecnos, 1991.
- CALVINO, Ítalo. Seis propuestas para el próximo milenio. Madrid: Ediciones Siruela, 1989.
- CIRLOT, Lourdes. Historia universal de arte, últimas tendencias. Barcelona: Planeta, 1994.
- .....Primeras vanguardias artísticas. Barcelona: Labor, 1993.
- DELLA CORTE, A. Historia de la música. Madrid: Labor, 1965.
- DE MICHELI, Mario, Las vanguardias artísticas del siglo XX. Madrid: Alianza Forma, 1992.
- DE SCHOLOEZER, Boris – SCRIABINE, Marina. Problemas de la música moderna. Barcelona: Seix Barral, 1973.
- DESCARTES, René. Compendio de música. Madrid: Tecnos, 1992.
- DORFLES, Guido. El intervalo perdido. Barcelona: Lumen, 1984.
- ECO, Umberto. Apocalípticos e integrado. Barcelona: Tusquets, 1995.
- .....Obra Abierta. Barcelona: Ariel, 1979
- EIMERT, Herbert. ¿Qué es la música dodecafónica? Buenos Aires: Nueva Visión, 1959.
- ESTRADA HERRERO, David. Estética. Barcelona: Herder, 1988.
- GADAMER, Hans-George. Verdad y método. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1977.
- .....La actualidad de lo bello. Barcelona: Ediciones Paidós, 1990.

- GARCÍA BACCA, Juan David. Filosofía de la música. Barcelona: Anthropos, 1990.
- GAUTHIER, André. Wagner. Madrid: Espasa-Calpe, 1975.
- GIANFRANCO, Vinay. Historia de la música - El siglo XX. Madrid: Turner Música, 1980.
- GIL ARAQUE, Fernando Antonio. «La música como lenguaje». Monografía, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia. Sede Medellín.
- .....«Nuevas poéticas musicales en los albores del siglo XXI». Tesis, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia. Sede Medellín.
- GINO, Stefani. Comprender la música, Instrumentos. Barcelona: Paidós, 1987.
- GREGOR, Dellin Martin. Richard Wagner. Madrid: Alianza Música, 1980.
- GROUT, J. y PALISCA, Claude V. Historia de la música occidental. Tomo 2. Madrid: Alianza Música, 1992.
- HAHL-KOCH, jelena. Arnold Schoenberg - Wassily Kandisky Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario. Alianza Editorial, 1986.
- HANSLICK, Eduard. De lo bello en la música. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1969.
- HEGEL, George W. F. Lecciones de estética. La forma del arte simbólico. Buenos Aires: Ediciones Siglo XX, 1983.
- JÄHNIG, Dieter. Historia del mundo: Historia del arte. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- KANT, Emmanuel. Crítica del juicio. Madrid: Espasa Calpe, 1981.
- ..... Crítica del juicio. Buenos Aires: Porrúa, 1978
- ..... Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime. Buenos Aires: Porrúa, 1978.
- KURT, Stone. Music Notation in the Twentieth Century. New York: W.W Norton & Company, 1979.
- LAHUERTA, Juan José. La abstracción necesaria en el arte y la arquitectura europeos de entre guerras. Barcelona: Anthropos, 1989.
- LANZA, Andrea, Historia de la Música - El siglo XX. Madrid: Turner Música, 1980.
- LYOTARD, Jean-Francois. La postmodernidad, (explicada a los niños). Barcelona: Gedisa, 1986.
- ..... La condición postmoderna. Madrid: Cátedra, 1984.
- LÓPEZ, Julio. La música de la postmodernidad. Barcelona: Anthropos, 1988.
- ..... La música de la modernidad. Barcelona: Anthropos, 1988.
- MANN, Thomas, Richard Wagner y la música. Barcelona: Plaza y Janez, 1986.
- MARCO, Tomas. Historia general de la música. Madrid: Ediciones Istmo, 1978.
- MITCHELL, Donald. El lenguaje de la música moderna. Barcelona: Editorial Lumen, 1972.



- MORGAN, Robert P. La música del siglo XX. Madrid: Akal, 1994.
- NEIGHBOUR, O. y otros. La segunda escuela vienesa, Schoenberg, Webern, Berg. Barcelona: Muchnik Editores, 1986.
- NIETZSCHE, Federico. El origen de la tragedia. Madrid: Espasa-Calpe, 1980.
- PIERCE, Charles S. El hombre, un signo. Barcelona: Editorial Crítica, 1988.
- POUSSEUR, Henry. Música, semántica y sociedad. Madrid: Alianza Música, 1984.
- RETI, Rudolpf. Tonalidad, atonalidad, pantonalidad. Madrid: Editorial Rialp, 1989.
- ROWELL, Lewis. Introducción a la filosofía de la música. Barcelona: Gedisa, 1990.
- RUSSO, Freddy. Análisis histórico del jazz. Santafé de Bogotá, Ediciones Ecoe, 1991.
- SALABERT, Pere, Declives éticos - Apogeo estético. Universidad Nacional de Medellín - Universidad del Valle, Cali, 1995.
- SALVETTI, Guido. Historia de la música, El siglo XX. Madrid: Turner Música, 1982.
- Enciclopedia Salvat de la música. Barcelona: Salvat, 1967.
- SÁNCHEZ VÁSQUEZ, Adolfo. Invitación a la estética. México: Grijalbo, 1992.
- SARDUY, Severo. La simulación. Caracas: Monte Ávila Editores, 1982.
- SCHAFFER, Pierre. ¿Qué es la música concreta? Buenos Aires: Nueva Visión, 1959.
- SCHLOAZER, Boris De. Introducción a Juan Sebastian Bach., Ensayo de estética musical. Buenos Aires: Eudeba, 1961.
- SHÖNBERG, Arnold. Funciones estructurales de la armonía. Barcelona: Labor, 1990.
- SCHORSKE, Carl E. Viena - Fin - de - Siècle, Política y Cultura. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1981.
- SCRUTON, Roger. La experiencia estética. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- SHNEERSON, Grigori. Artículos sobre música contemporánea. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1988.
- SUBIRATS, Eduardo. Metamorfosis de la cultura moderna. Barcelona: Anthropos, 1991.
- TALENS, Jenaro y otros. Elementos para una semiótica del texto artístico. Madrid: Cátedra, 1988.
- TANNENBAUM, Mya S. Historia de la música - El siglo XX. Madrid: Turner Música, 1987.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw. Historia de seis ideas. Madrid: Tecnos, 1992.
- TENNENBAUM, Mya, STOCKAUSEN, entrevista con el genio musical. Madrid: Turner, 1985.
- TRÍAS, Eugenio. Lo bello y lo siniestro. Barcelona: Ariel, 1992.
- TODOROV, Tzvetan. Teorías del símbolo. Caracas: Monte Ávila Editores, 1977.

VATTIMO, Gianni. El fin de la modernidad. Barcelona: Gedisa, 1986.

..... En torno a la Postmodernidad. Barcelona: Anthropos, 1990.

VINAY, Gianfranco. Historia de la música, El siglo XX. Segunda parte. Madrid: Turner Música, 1979.

VIVIESCAS, Fernando y otros (compilación). Colombia el despertar de la modernidad. Bogotá: Carvajal - Foro, 1991.

XIBILLE MUNTANER, Jaime. La situación postmoderna del arte urbano. Medellín: Fondo Editorial Universidad Nacional de Colombia, 1995

---

### REVISTAS

SCHOPENHAUER, Artur. Documentos. Barcelona: Anthropos, octubre 1993.

GAVIRIA DÍAZ, Carlos. Kar Krauss - El lenguaje de la moral. Separata, Conferencia dictada el 17 de octubre de 1993 en la Biblioteca Pública Piloto, en el ciclo Literatura del Siglo XX.

SALABERT, Pere. El infinito en un instante. Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, agosto de 1993.

.....Lo moderno y sus postrimerías, figuras conceptuales de la estética moderna. Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Revista 16.

SCHERZO, Madrid. Revista 96, 1995.