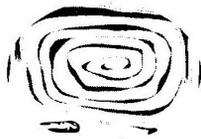


# POÉTICAS MUSICALES, EN LOS ALBORES DEL SIGLO XXI



FERNANDO GIL ARAQUE



El presente artículo hace parte de la tesis de grado de la maestría en Estética en la Universidad Nacional de Colombia. Tesis con mención Meritoria. El presente artículo es la segunda parte del primer capítulo. Por razones de extensión sólo se presenta un fragmento.

**“La disonancia actual de la pintura y la música  
no es otra cosa que la consonancia del mañana”.**

**W. Kandinsky**

## **POÉTICAS MUSICALES, EN LOS ALBORES DEL SIGLO XXI**

### **LA MÚSICA DE LA POSTGUERRA.**

La segunda guerra mundial parte en dos la historia del siglo XX, la música no se quedará atrás, la economía, la tecnología, la política, las artes en general, las ideologías, las culturas afrontarán cambios radicales en sus estructuras. Las problemáticas planteadas abordarán otros sistemas acordes a los nuevos cambios, y las nuevas necesidades. La consolidación y diferenciación de sistemas internacionales y la globalización de las economías y políticas de acuerdo a estos sistemas, serán una constante hasta principios de los años 80.

La aparición de una nueva vanguardia musical será el resultado de un rechazo y transformación al lenguaje utilizado hasta antes de la segunda guerra mundial. Después de la postguerra, se mantiene por parte de un grupo grande de compositores una estética musical que continuará la existente antes de la guerra.

En Alemania se desarrollan las primeras vanguardias de postguerra y sus ideas estéticas serán retomadas por compositores franceses e italianos. Entre estos compositores encontramos: Karl - Amadeus Hartmann, Wolfgang Fortner, Boris Blacher, Bernd Aloys Zimmermann, Olivier Messiaen, René Leibowitz, Luigi Dallapiccola, Godofredo Petrassi, Xavier Montsalvatge, Gerardo Gombau, muchos de estos compositores se vieron influenciados en su música por contenidos humanísticos: volver a la pregunta por el hombre en contraposición y rechazo a lo ocurrido en, durante y antes de la segunda guerra mundial.

Lourdes Cirlot describe así la evolución a nivel político y el nuevo orden mundial después de postguerra:

**“LA DÉCADA DE LA POSTGUERRA:** El nuevo orden mundial surgido en 1945 se basó en la hegemonía de EE.UU. y de la Unión Soviética. La emergencia de estas dos superpotencias, unida a la derrota de Alemania y en definitiva a la quiebra del poderío de los viejos estados nacionales europeos, fue la consecuencia más visible de la segunda guerra mundial. En tanto que formas de organización que superaban los límites nacionales, las superpotencias, estaban llamadas a protagonizar los destinos de la nueva era que estaba naciendo, y su aparición está relacionada con la misma tendencia que llevó a fundar la ONU,

a depositar en ella la esperanza de un futuro gobierno planetario. Las fuerzas que en 1945 sepultaron en el pasado las estructuras políticas de la vieja Europa se hicieron extensibles, en su efecto, a los dominios imperiales europeos y, así, la postguerra vio también cómo surgía la descolonización, ese gigantesco proceso de emancipación de todos los pueblos llamados del tercer mundo.

Pero esta nueva civilización, cuyo carácter planetario era ya tan elocuente en 1945, estaba aún lejos de su unificación y, en la época de la postguerra, lo que dio comienzo fue la guerra fría como expresión de la rivalidad entre ambas potencias en su aspiración por la conquista de la supremacía mundial.

La división de Alemania en dos estados (1949), la R.F.A. y la R.D.A. fue el primer resultado de la guerra fría, que muy pronto extendió sus frentes a otras partes del mundo. La guerra de Corea (1950-1953) y la intervención de los EE.UU. en el sudeste asiático, después de la derrota de Francia, antigua potencia colonial de Indochina, en Diên Biên Phu (1954), fueron consecuencias de la estrategia de contención practicada por la superpotencia occidental en el continente asiático. El bloque soviético, por su parte, notablemente reforzado por el triunfo de la revolución comunista liderada por Mao Tse Tung (1949), presentó fisuras en el corazón de la vieja Europa: 1956, Moscú tuvo que intervenir militar-

mente para sofocar una rebelión en Hungría, y cinco años más tarde, auspició la construcción del muro de Berlín para evitar la emigración de los alemanes del Este a la zona occidental.

### **TERCER MUNDO: UNA NUEVA CONCIENCIA NACIONALISTA**

La emancipación de los dominios coloniales que las grandes potencias europeas habían establecido desde 1873 se inició en Asia, donde, en la inmediata postguerra, alcanzaron la independencia países como Indonesia, Pakistán, India y Birmania. En los años cincuenta, la descolonización se extendió al mundo árabe, para afectar después a los países del África negra, hasta completar su ciclo en nuestros días, cuando la palabra colonia no designa ya ninguna figura del derecho internacional.

La descolonización topó a menudo con resistencias y se convirtió en graves conflictos allí donde la vieja potencia colonialista se resistía a satisfacer las exigencias de los movimientos de liberación nacional. Este es el caso de Indochina y de Argelia, en los años cincuenta. Pero el proceso descolonizador era irreversible. En 1956, Francia y el Reino Unido reaccionaron de forma prepotente cuando Nasser nacionalizó el canal del Suez, y, sin embargo, su intervención militar en Egipto fue bloqueada por las superpotencias: un signo de cuanto

había cambiado el mundo en relación al periodo de entreguerras. El certificado de defunción del colonialismo, con todo, no se firmó en Suez, sino en Bandung, donde, el año anterior, veintinueve países afroasiáticos se habían reunido para dar fe del nacimiento del tercer mundo, algunos de los líderes que se dieron a conocer en Bandung (Sukarno, Nasser, Nehru y Zhuo-Enlai) promovieron a partir de entonces un movimiento de países no alineados en la creencia de que era posible encontrar una tercera vía de desarrollo, más allá de la opción capitalista del mundo occidental y más allá de la vía socialista soviética.

### **EL ARTE EN LA VÍA DE LAS POSIBILIDADES**

La segunda guerra mundial significó, para el mundo de la cultura europea, una catástrofe todavía peor que la acontecida en 1914-18, al final de la guerra el artista occidental aún pudo oponer su vanguardismo a los valores burgueses del pasado. Pero en 1945 esto ya no fue posible porque lo que se dirimía entonces era si valía la pena el hecho mismo de escribir, de pintar, de crear frente a la barbarie, y si el arte y la literatura podían subsistir aun en el seno de una cultura que, después de 1939-45, sólo se podía calificar de nihilista. Esta atmósfera angustiosa es la que se persigue en la literatura de la postguerra y forma parte de la filosofía existencialista que Sartre propagó en esos años en París.

La pintura fijó de modo mucho más palpable este clima exasperante a través del informalismo y del expresionismo abstracto; rompiendo con toda la estructura preconcebida y racional, esta pintura fue, en sí misma una traducción del caos y de la zozobra de la postguerra, aunque al mismo tiempo y por sus esfuerzos constructivos y su sentido de la innovación, constituyó una respuesta creativa al nihilismo imperante. El informalismo apareció en Francia con la obra de Jean de Buffet y Jean Foutrier y fue teorizado en 1951 por el crítico de arte Michel Tapié. Una modalidad del informalismo fue el espacialismo, desarrollado en la Italia de esos años por artistas como Lucio Fontana. En Holanda, Bélgica y Dinamarca tuvo especial relevancia el desgarrado expresionismo del grupo Cobra.

Pero sin duda la gran revelación artística de la postguerra se produjo en EE.UU. con la pintura de Jackson Pollock. Principal representante del expresionismo abstracto norteamericano, Pollock, mediante técnicas como el *Dripping*, suprimió cualquier vestigio figurativo de sus cuadros, plasmando así su aspiración a crear un arte universal en el que se fundieran las características de Oriente y Occidente. Pollock fue una figura singular del



vanguardismo norteamericano, y junto a él, hay que citar a otros pioneros como Mark Rothko, Willem de Kooning, Robert Motherwell y Ad Reinhardt, artistas que contribuyeron de manera fundamental para que el arte de vanguardia en EE.UU. alcanzara en aquellos años su propia identidad.

Si se tiene en cuenta que, al mismo tiempo que el expresionismo abstracto se universalizó, también la literatura norteamericana, a través de la narrativa de Ernest Hemingway, William Faulkner y Francis Scott Fitzgerald, se verá que, en realidad, fue toda la cultura de E.E.U.U. la que

pasó a ocupar un primer plano mundial, en correspondencia con la hegemonía político-militar y economía que la joven potencia alcanzó en 1945. Y un ejemplo de ello se encuentra en el Pop-Art que irrumpió a mediados de los años cincuenta para extenderse de inmediato a todo el mundo occidental como un genuino arte de masas. Robert Rauschenberg, Jaspers Johns y Andy Warhol fueron

protagonistas principales de la pintura Pop norteamericana y, junto a ellos, deben figurar los escultores Claes Oldenburg y Georges Segal.

La estética del Pop-Art tuvo una particular incidencia en el Reino Unido, donde fue cultivada por artistas como

Richar Hamilton Eduardo Paolozzi. En algunos aspectos similares al Pop, aunque en modo alguno incidente, resultó ser la plástica del nuevo Realismo francés, que giró en torno a la magnética personalidad de Yves Klein. Junto a estas tendencias, en los años cincuenta adquirió importancia la plástica cinética, cuya tipología más cultivada fue el Op-Art. El húngaro Victor Vasarely está considerado como el padre del arte cinético, y otros pintores destacados de este movimiento fueron el venezolano Jesús Rafael Soto, Yaacov Agam y los artistas del *Groupe del Recherche de l'Art Visuel* de París y del grupo *Zero* de Dusseldorf.

El espacio de las innovaciones en el informalismo mediterráneo se dio en la pintura de Tápies, Cuixart y Tharrats. En Madrid el grupo el *Paso* aglutinó en 1957 a Saura, Canogar, Millares y otros artistas que rompieron con la figuración tradicional y se acercaron a la estética del expresionismo abstracto norteamericano".<sup>1</sup>

### 1.1 Un nuevo dogmatismo.

En los primeros años de la postguerra se adopta el serialismo, en especial el practicado por Anton Webern, como método por los jóvenes compositores, convirtiéndose en un nuevo dogma. El panorama hacia el serialismo en este período es bien diferente al de principio de siglo: las doctrinas seria-

les eran tomadas dogmáticamente, y los compositores las adoptaban como esto; el serialismo representaba para los jóvenes una renovación en el lenguaje sonoro y en la concepción de la música. El culto hacia Schönberg de la generación anterior contrastaba con los jóvenes compositores quienes consideraban a Weber o Berg más importante para ellos que el mismo Schönberg, hacia el cual existía más "respeto que afecto".

Con el serialismo se pretendía crear un lenguaje accesible e inmediato para las nuevas generaciones. Con esta nueva técnica se pretendía establecer un nivel cero del cual se podía partir en búsqueda de nuevas experiencias sonoras, experimentado y tratando de crear y reinventar un nuevo lenguaje musical. La crisis del dodecafonismo como lenguaje-comunicación y en consecuencia la relación arte-público, le planteará al lenguaje serialista constituirse en el método a seguir con la condición de que no se entienda como meta sino como punto de partida después de haber hecho caso omiso de otra técnica compositiva. En el serialismo no se trata de recuperar el lenguaje como capacidad de expresión sino la liquidación del mismo en la búsqueda de un lenguaje objetivo y predeterminado, en el cual se libera al sujeto de toda responsabilidad, así Webern en la nueva vanguardia se

presenta como “la utopía de un lenguaje no contaminado con las exigencias del sujeto”.<sup>2</sup>

Escritos como los de Pierre Boulez, reflejan un cambio en la concepción del quehacer musical, en su casi manifiesto “*Schönberg ha muerto*”, toma posición respecto a éste. Allí plantea que:

Cuidémonos de considerar a Schönberg como una especie de Moisés que muere frente a la Tierra Prometida, luego de haber aportado las Tablas de la Ley de un Sinaí que algunos quisieran obstinadamente confundir con el Walhalla. (Durante este tiempo, el baile por el Becerro de Oro está en su apogeo.) Nosotros le debemos probablemente Pierrot Lunar... y algunas otras obras algo más que envidiables. Mal que le pese a la mediocridad circundante que, muy tramposamente, quisiera limitar los daños a <<Europa Central>>.

Sin embargo se hace indispensable que se anule un malentendido lleno de ambigüedad y de contradicción; es hora de que el fracaso sea neutralizado. En esta puntualización no toman parte una fanfarronada gratuita como tampoco una bendita fatuidad, sino un rigor exento de debilidad o de compromiso. Por lo tanto no vacilaremos

en escribir, sin ninguna voluntad de escándalo estúpido, pero también sin hipocresía púdica o inútil melancolía:

### SCHÖNBERG HA MUERTO<sup>3</sup>

Con esta posición queda instaurado en 1952 un nuevo movimiento en el cual Boulez será su líder.

“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, 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 serie aplicables a todos los componentes (que recibirán el pomposo nombre de parámetros)». <sup>4</sup>

**1.2. Hacia una nueva conciencia.** Otro ejemplo es el caso Stockhausen, plantea su surgimiento como compositor hacia la Segunda Guerra Mundial y 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 ne-

2 Historia de la música, El siglo XX, tercera parte, Andrea Lanza, Turner música, Madrid, 1.980 p. 98.

3 Boulez Pierre, Hacia una Estética Musical, Monte Ávila Editores, Caracas, 1991, pg 261

4 Marco Tomás, op cit, pg 190

cesidad de apagar mi hambre de valores artísticos llevando a cabo una nueva fórmula musical europea, fórmula vinculada a la revolución de nuestras conciencias”.<sup>5</sup>

Esta “*Nueva conciencia*” está reflejada en la obra de compositores como: Pierre Boulez, John Cage; Karheinz Stockhausen que buscarán en la música oriental reflejar un nuevo estado de conciencia; Luigi Nono, Bruno Maderna, Henry Pousseur quienes incursionarán en la música con sentido social y político, Olivier Messiaen, quien expondrá una música con sentido espiritual. Así casi todos los compositores de este período tomarán bandera en una búsqueda hacia otras alternativas, bien fueran espirituales, esotéricas, sociales, políticas o morales como un rechazo a toda una barbarie y discriminación de los años anteriores.

Stockhausen plantea que esta nueva “*Conciencia musical y científica*”, corresponde también al descubrimiento de las “*nuevas leyes del sonido*”, conociéndose hoy “*todo lo relacionado con el microcosmos de las vibraciones*”, sirviendo todas estas nuevas leyes “*para crear una nueva forma de escuchar música*”, tanto en el “*Interior del sonido y en el interior del hombre*”.

Uno de los principales desarrollos de postguerra fue el del Serialismo Tonal, el cual sería una extensión del

principio de Serie de Schönberg, el cual se refería a la altura y orden de los doce sonidos, las series se extendieron a la duración, la intensidad, el timbre trabajando las cualidades del hecho sonoro como principios de composición, la textura también tomaría un papel primordial en el desarrollo de música de la postguerra; en la práctica podían combinarse series de altura, con series de timbre o intensidad, como lo propuso Messiaen en *Modos - Valores e intensidades*.

Las diferentes series podían concebirse de forma independiente, o bien derivarse todas de un modo u otro a partir de una única serie aritmética; en ambos casos las diversas series podían cruzarse entre sí, avanzando todas de manera simultánea hacia un punto de <<control total>> sobre todos los detalles de la composición. Por supuesto que esto no podía hacerse simplemente por medio de una selección arbitraria o mecánica de las diversas series y de sus combinaciones. Su relación debía ser musicalmente racional, no sólo técnica, de lo contrario la aplicación del control total en este sentido produciría una música que habría de causar el efecto de aleatoriedad total. Sobre todo para los oídos no habituados, esta impresión no podía evitarse con facilidad, ni siquiera en el caso de las obras construidas por los compositores

---

5 Mya Tannenbaum, Stockhausen: Entrevista sobre el genio musical, Turner, Madrid 1.985, p. 25.

musicalmente más lógicos que trabajasen con esta técnica.<sup>6</sup>

El proceso de composición se articulaba en tres episodios en los que se observa la disociación fónica, respectivamente, en la dimensión espacial ("Polifónica"), melódico-temporal ("Monodía") y Métrico-rítmica. Pudiéndose observar en las obras de Nono, Boulez, Stockhausen.

A la música del siglo XX, algunos críticos y gran parte del público, la han establecido ciertos fetiches en forma de crítica, los cuales han sido implacables, Pierre Boulez los enuncia en forma concisa:

1. Demasiada ciencia, falta de sensibilidad (demasiado arte, falta de corazón).
2. Búsqueda de la originalidad a toda costa, y por ende evolución artificial, forzada.
3. Ruptura del contacto con el público por un individualismo exacerbado.
4. Rechazo de la historia y de la perspectiva histórica.
5. Falta de respeto hacia un orden natural de las cosas.<sup>7</sup>

La música de nuestro siglo debe tomarse desde otro panorama diferente al de satisfacer gustos: ésta refleja una sensibilidad diferente, que está enca-

minada a una exploración sonora que no va de la mano del gusto de los grandes públicos, pero se acerca más al individuo y al concepto de lo sublime más como un estado interior en el que oyente y compositor sintetizan o aprehenden el mundo.

La impresión generada por la falta de temas melódicos, armónicos o rítmicos generó lo que conocemos como música atemática.

La rigidez del sistema serial se comenzó a fragmentar y a ser cada vez menos rígido 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 proponía Luigi Nono que enfocaría la música hacia un diseño global comunicativo, donde la concepción ético civil será prioritaria en este tipo de composición.

Boulez con *Le Marteau sans maître* (El martillo sin dueño) propondrá una forma sutil de abordar la composición la cual se relacionará con el puntillismo musical, tal como propuso Schönberg en el *Pierrot Lunaire*. Con *El martillo sin dueño* se llega a una liberación de los timbres a partir de mezclas insospechadas y atrevidas.

<sup>6</sup> Andrea Lanza op. cit p 104.

<sup>7</sup> Boulez Pierre, op cit. pg...19



Boulez musicalizó un ciclo de poesías surrealistas de René Char, donde mezclaba comentarios instrumentales, en nueve movimientos breves.

### 1.3. El sacrificio de la forma.

Hacia 1960 Luigi Nono 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 intensísima iluminación que emerge del silencio.

Este continuado proceso de interrogación de la materia sonora se ve acompañado de una creciente desconfianza de la escritura. Es preciso inventar otro orden cuya lógica se vea sólo azarosamente afirmada. Nacen así los silencios de Nono, *verdaderos momentos suspendidos*. Desde el "*canto sospeso*" en adelante -confiesa a Restagno- este es un sentimiento que continuamente me asalta, la suspensión produce algo así como un Augenblick rilkiano que deriva, anticipa, sueña.

Surge de esta forma una escritura fragmentaria, hecha de condensaciones, dilataciones o disoluciones de franjas sonoras, apta para expresar la experiencia que en ella se confronta, el potencial de utopía del individuo, su complejidad, su racionalidad, su libertad. No se trata de reconocer a través de la escucha un significado o una for-

ma, sino de intentar hacerlo aparecer. Es la tarea y el drama de la escucha. La voz del Prometeo es plural. Cada sonido, en su necesidad, refleja -representa el universo de los sonidos, se transforma en ellos, y al mismo tiempo hace posible aquel orden oscuro de la experiencia. Es la tesis de Musil, que tanto gustaba citar a Nono: si existe un significado de la realidad, debe existir un significado de la posibilidad y expresarlo es la tarea de la composición musical. Y si la música invita a la contemplación del sonido, a recorrer los ecos, las reverberaciones, las rupturas imprevistas, los contrastes sonoros, es en tanto se siente organizada bajo el signo de una experiencia dolorosa, de una tensión problemática que excluye de su expresión toda concepción consolatoria, pero no el descubrimiento de lo posible para no decir adiós a la esperanza como dirá Hölderlin, citado por Nono.

En sus últimas composiciones una y otra vez cita Nono fragmentariamente aquellas palabras escritas sobre el muro de un claustro toledano del siglo XIV: "Caminantes no hay camino, hay que caminar..." Para el caminante, dice Nono, no hay sendero seguro incierto, recorridos previstos, metas fijas. "Es el Wanderer de Nietzsche, de la continua búsqueda, del Prometeo de Cacciari. Es el mar sobre el que se va inventando, descubriendo el camino. Es también Nono este caminante y su *motto*, el que guió su vida y su obra,

las palabras todavía escritas sobre el muro de Toledo.<sup>8</sup>

Nono plantea en su artículo *“Presencia histórica en la música de hoy”*, texto leído en Darmstadt durante el *“Internationale Ferienkurse für Neue Musik”* en 1959, que el fenómeno creativo como el crítico-analítico debe integrarse en un fenómeno artístico-cultural en su contexto histórico, “a su vez debe relacionarse con sus orígenes y con los elementos que lo han conformado, en participación en la realidad presente y a su eficacia sobre ella, a su capacidad de proyección de futuro; sino a considerarlo exclusivamente en sí y para sí, como un fin en sí mismo y únicamente en relación al preciso instante en que se manifiesta”.<sup>9</sup>

Las primeras composiciones de Nono no surgieron en un contexto definido sino que dependen de él en cuanto estímulo generador, 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.

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 y el auge que

tenía entre grupos de jóvenes compositores. Además plantea que el “auténtico concepto de libertad creativa, entendida como capacidad, conscientemente alcanzada, de conocer y de tomar decisiones necesarias en el propio tiempo y para el propio tiempo”.

Hoy día se quiere hacer pasar la improvisación como liberación, como garantía de la libertad del yo. Y por tanto, la determinación como constricción, como cadena del yo. Esta alternativa, planteada por John Cage y su grupo aquí en Darmstadt, no es sólo un confuso jugueteo con los conceptos, sino que esconde, sobre todo para los jóvenes principiantes, la tentación de cambiar la composición por la especulación. Los intentos, además de comparar los métodos de composición llamados “totalmente determinados” (¿pero de verdad conocemos estos arrebatos lo que es la composición?) con una inclinación a sistemas políticos totalitarios, presentes o pasados, son en su grosería un piadoso intento de influir en la inteligencia, que entiende por libertad todo lo contrario a la renuncia a la propia voluntad. La introducción retórica de los conceptos de libertad y no libertad en el proceso artístico-creativo no es otra cosa que una nueva, y muy barata, destreza propagandística para tratar de intimidar al prójimo.

8 Revista Punto crítico, Barcelona, 1992 p 62.

9 Revista Punto crítico, “Presencia histórica en la música de hoy”, Luigi Nono, Barcelona, p 63.

De este modo se siembra desconfianza hacia conceptos como orden espiritual, disciplina artística, claridad de conciencia, pureza; desconfianza que sólo puede explicarse con el odio de quienes saben separar el concepto de orden del de opresión política y militar; confundiendo así los conceptos, ponen de manifiesto una vez más que no están en condiciones de separarse, ni interior ni exteriormente, del pasado.

Su libertad es la opresión que ejerce la razón sobre el instinto, es un suicidio espiritual. Pero en realidad, también en la Edad Media la Inquisición creía estar "Liberando" al hombre presa del diablo cuando lo quemaba en la hoguera.

Del auténtico concepto de libertad creativa, entendida como capacidad, conscientemente alcanzada, de conocer y de tomar decisiones necesarias en el propio tiempo y para el propio tiempo, nada saben nuestros "estetas de la libertad". Están muertos.

Sobre panacea universal, el azar, puede siempre discutirse entre compositores, siempre que se quiera entender y utilizar como parte del momento empírico en el estudio, como un medio para experimentar posibilidades antes inéditas. Pero querer hacer automáticamente del azar y de sus efectos acústicos un conocimiento

que ocupe el puesto de las propias decisiones puede ser un método sólo para aquellos que tienen miedo de tomar decisiones y de la libertad que ello implica.

La historia no tiene necesidad de juzgar estos esfuerzos, porque los estafadores se han juzgado ya a sí mismos. Se consideran libres y su ebriedad les impide ver las rejas que cierran el cielo de su libertad.

La música será siempre una presencia histórica, un testimonio de los hombres que afrontan conscientemente el proceso histórico, y que en cada instante de dicho proceso deciden con plena claridad de su intuición y de su conciencia lógica, y actúan para abrir nuevas estructuras.

El arte vive y continúa cumpliendo su tarea. Hay todavía un enorme y maravilloso trabajo por hacer.<sup>10</sup>

Para Nono, la conciencia histórica es parte integrante de las continuidades más esenciales en la producción y desarrollo de la obra.

#### **1.4. 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 la cual sería de

gran ayuda para organizar con cierto rigor el material sonoro, así los timbres podrían tratarse unitariamente y no empíricamente desde el avance de los instrumentos.

El serialismo encontró grandes dificultades en las limitaciones de los instrumentos musicales tradicionales. Era necesario hallar nuevas técnicas y nuevos instrumentos. Los principios de la serie fueron aplicados a la música concreta y la música electrónica aparecida en 1950.

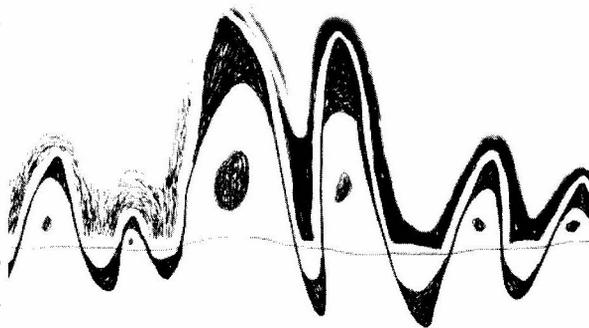
Los antecedentes de esta experiencia se basaban en experimentaciones que buscaban abordar nuevas formas de construcción de los elementos melódicos, armónicos y rítmicos, buscando nuevos principios, sin despreciar los del orden psicológico: Tensión, relajación, concentración y disolución.

Alrededor de los años 50s llegamos a lo que algunos críticos y compositores denominaron más tarde música concreta en donde se encarnan conceptos como: no sólo son música los sonidos musicales, es posible transformar el ruido en música, en donde la finalidad era enriquecer la música con las nuevas posibilidades técnicas de la época, estos postulados ya habían sido expuestos por los futuristas. Esta experiencia fue posi-

ble gracias al perfeccionamiento a que habían llegado los aparatos grabadores y reproductores de sonido, entre los que destaca la cinta magnetofónica. La denominación de concreta, proviene del hecho de que el material sonoro utilizado tenía como origen la realidad concreta de fenómenos sonoros ya existentes. Las fuentes sonoras son 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, más tarde por medios electroacústicos.

Se llegan a establecer incluso las bases de sonidos que morfológicamente facilite a los músicos las posibilidades de componer con elementos. Así la música concreta ha demostrado su adaptabilidad al hacer posible a los músicos de distintas tendencias la materialización de sus investigaciones.

Sin embargo existen otras tendencias en música Electroacústica en las que además de los elementos comunes en las búsquedas iniciadas se abordan parámetros de estudio en la supresión del intérprete, el hecho de que ambas son el resultado de un proyecto de investigación, exploración y asimilación de las realidades sonoras



conseguidas por los músicos. La fuente principal de la música electroacústica son los sonidos producidos por los generadores eléctricos, ondas sinusoidales, ruido blanco. Lo interesante de esta corriente musical es que el compositor puede actuar discretamente sobre la producción de la materia prima, con este material los músicos componen obras muy rigurosas desde el punto de vista de la organización musical.

Otra posibilidad de la música electrónica, aunque mucho menos importante y no exenta de ambigüedad es la de reproducir los sonidos de los instrumentos tradicionales a través de instrumentos eléctricos. Una de las causas que originaron la aparición de la música electrónica fue la necesidad de precisión y de nuevos sonidos que reclamaba a la aplicación generalizada de la serie. Entre las búsquedas se establecían nuevas relaciones entre material y 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.

Entre la música concreta y la electrónica existe una relación que ha permitido crear obras que utilicen las dos

técnicas, como el canto y los sonidos sintetizados de las voces. Otras, sin embargo, tienen una parte electrónica grabada en cinta, y algunas utilizando instrumentos tradicionales. Se trata en realidad de un mundo con un extraordinario atractivo que tuvo unos comienzos totalmente racionales, pero que por contraste ha creado obras de altos grados de indeterminación. Hacia 1950 aparece otro estilo de componer música en la que un papel más o menos importante es confiado a máquinas electrónicas, las cuales son utilizadas con varias finalidades.

No se trata de una tendencia estética sino de un modo de composición. La introducción del pensamiento matemático y los métodos que de él derivan en la composición musical ha permitido la prospección de nuevas formas musicales basadas en estructuras matemáticas (Música estocástica).

Más adelante el computador ha permitido establecer un control de las estructuras sonoras y penetrar mejor la naturaleza de las creaciones musicales. 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 del compositor muchas horas de trabajo mecánico. El computador se limita a cumplir las órdenes que el compositor le comunica. La calidad de la obra así creada, depende en parte del programa establecido por el músico. Este

tipo de música deriva en cierto modo de unas tendencias vivas en la música contemporánea:

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>11</sup>

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

En los años cincuenta el universo sonoro se fraccionaba aún más, jóvenes compositores comienzan a explorar el azar en la composición, como complemento a las técnicas dodecafónicas, el cual había puesto a disposición de los músicos un lenguaje coherente que le permitía organizar los sonidos en la obra musical, la escuela de Anton Webern planteaba en el dodecafonismo una organización sonora que generaría las melodías de timbres. El planteamiento del desarrollo temático propuesto por Oliver Messiaen había generado propuestas estructurales en la forma de componer que se traducían en la obra. Los compositores europeos descubren nuevas tendencias en la música nor-



teamericana, John Cage 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, proporcionan abordar la composición desde otra lógica, 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 siguiendo dogmas de esta escuela; otro inconveniente presentado era la exigencia hacia los intérpretes, los cuales debían ser unos virtuosos, y aún así las obras presentaban problemas para un buen ejecutante.

Aparecen para esta época nuevas tendencias que proponían cierto grado de libertad en la composición; la **aleatoriedad** entrará a jugar un papel importante en la composición de la música del siglo 20, en las artes visuales el "happening", y el "performance" habían mostrado otros rumbos en la manera de pensar el arte, la

<sup>11</sup> Marco Tomás, op cit, p. 240

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 donde 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 Schönberg, del cual le impresionó su concepción de estructura musical y la utilización de la tonalidad como el medio de llegar a una estructura, siendo esa estructura la división de una obra en partes. Dependiendo de la cadencia, ya que ésta permite delimitar las partes de una obra musical. Como plantea en *"Para los pájaros"*, no se atiene a esa concepción de estructura, pero comienza a aceptarla. Con la condición de no estructurar la tonalidad sino el tiempo ya que quería incorporar el "mundo de los ruidos" a la obra musical, rechazando en conjunto el sistema tonal, ya que los ruidos no hacían parte de las cadencias. Cage creía que era posible organizar el material pero no la forma. Entre 1948 y 1949, no creyó más en parte de

los postulados anteriores y a no interesarse por ellos, 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>12</sup>

En los años 50 comienza a interesarse por la filosofía zen, bajo las directrices de Suzuki, y los procedimientos del libro clásico chino I Ching, en la primera fase de 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 quien trabaja la técnica aleatoria pero desde un punto de vista controlado y medido, logrando en su música una gran flexibilidad.

Todos estos nuevos elementos generarán necesidades nuevas, una nue-

---

12 Cage John, *Para los pájaros*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1.981, p. 32 - 33.

va forma de graficar la música, así nuevas grafías se incorporarán en la partitura, se generarán nuevas propuestas en la manera de plasmar los símbolos musicales; generando nuevas sonoridades, así la partitura será una nueva pintura del hecho sonoro.

### 1.6. El alma matemática.

La matemática ha estado íntimamente ligada a la música durante miles de años. Los chinos, hindúes, mayas, griegos, proponían sistemas musicales basados en las matemáticas, así Pitágoras pensaba la música como la «música de las esferas», según Motto, «Es la música un ejercicio de aritmética hecho por un alma que sabe que está tratando con números» (*Musica est exercitium arithmeticae se numerare nescientis animi*), Zarlino propone en el Renacimiento una nueva relación de la escala musical basado en procedimientos matemáticos, acústicos y filosóficos, validando un nuevo uso en las relaciones entre los sonidos. Estos esfuerzos son postulados en sus *Instituzioni Harminiche* (1.558), *Dimostrazioni Harmoniche* (1.571) y *Sopplimenti musicali* (1.588), en estos tres ensayos plantea por primera vez las bases racionales de una nueva gramática de música apartada de los viejos modelos de Boecio. Retomando las doctrinas musicales de la antigüedad propone una relación entre la matemática y la práctica musical, extrayendo conclusiones filosóficas sobre esté-

tica y propone un conjunto organizado de ideas referente a la teoría musical que serán la base de la música hasta la ilustración. El sistema de Zarlino era un sistema que trataba de explicar la explicación del mundo.

En el *Compendio de Música*, René Descartes reconoce la necesidad de determinar con mayor precisión la influencia de la música sobre las pasiones, el 31 de diciembre de 1618 escribe *Compendio de Música*, allí expone la relación entre los diferentes intervalos donde la finalidad del sonido es “deleitar y provocar en nosotros pasiones diversas”.<sup>13</sup>

En la Ilustración Bach comprendía, sin ser matemático, las relaciones de la música con la aritmética,

Susana Langer en “*A Set of postulates for the logical Structure of Music*”, presenta una 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, estos postulados serán de gran importancia para la aparición de la música estocástica.

«La lógica moderna, muchísimo más compleja que la aristotélica, ha encontrado un conjunto de propiedades más fundamentales que las aristotélicas para caracterizar la esencia de lo lógico. Son el álgebra y las

13 Descartes René, *Compendio de Música*, Tecnos, Madrid, 1.992, p. 55.

álgebras de tipo Boole. Tales álgebras contienen un conjunto de pocos postulados que tienen la ventaja de su generalidad para poder ser aplicados con pocas modificaciones a sistemas de objetos no lógicos o matemáticos especiales. Un buen ejemplo de ello es reformar el álgebra de Boole para declarar la esencia de la música. [.....]

Nuestra interpretación de la nueva álgebra puede ya exponerse en términos de la estructura formal de la música. No es fácil para personas no acostumbradas a los conceptos empleados de ordinario en teoría musical, los cuales son de formas abstractas, entender vgr. que el <<elemento musical>> incluya todos los sonos, intervalos, progresiones y silencios; no lo es el concebir el contrapunto como intervalo de varias progresiones o bien una progresión de varios intervalos; no lo es tratar como intervalos a aquellos en que haya alguno o algunos silencios...<sup>14</sup>

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».

Esta nueva álgebra servirá de puente para la formulación de la teoría planteada por Iannis Xenakis hacia una nueva estructuración de buscar formas y sonoridades en la música a partir de la reformulación de la Lógica de Peano - Boole.

«El artículo 'La crisis de la música serial' sirve de puente a mi introducción de matemáticas en música. Porque si, gracias a tal complejidad, la causalidad estricta, determinista, postulada por los neoserialistas, resulta perdida, será necesario reemplazarla por una causalidad más general: por una lógica probabilística que incluya la causalidad serial estricta como un caso especial. Tal es la función de la ciencia estocástica. « La Estocástica estudia y formula la ley de los grandes números que se acaba de mencionar, las leyes de sucesos raros, los diferentes procedimientos aleatorios, etc. Como resultado de este atasco en la música serial, aparte de otras causas, propuse en 1954 un tipo original de música construido con base en el principio del indeterminismo; al que, dos años más tarde, denominé «música estocástica». [.....] Toda teoría y solución obtenida en un nivel puede emplearse en la solución de problemas de otro nivel. Así, las soluciones en macrocomposición en el nivel de familias (mecanismos estocásticos programados) pueden engendrar en la producción de microsonidos perspectivas más sencillas».

llas y potentes que lo que engendran las funciones trigonométricas (periódicas). Por esto, al considerar nubes de puntos y su distribución sobre el plano de presión-tiempo, podemos pasar de largo los pesados análisis y síntesis armónicos, y crear sonidos que no existieron nunca anteriormente. Solamente entonces la síntesis mediante computadoras y convertidores digital-a-analógico encontrará su propio lugar; libertada de la tradición enraizada, aunque ineficiente de música electrónica, concreta e instrumental, que se sirve de la síntesis de Fourier, a pesar del fracaso de esta teoría. Por ello, en esta obra las cuestiones que en ella se tratan, sobre todo con sonidos orquestales (que están más diversificados y son más manejables), hallan una aplicación rica e inmediata tan pronto como se las transfiere al nivel de microsonidos en el estadio presión-tiempo. Así toda clase de música resulta automáticamente homogeneizada y unificada». (Xenakis f.M p. VII).<sup>15</sup>

Xenakis, arquitecto griego, nacido en 1.922, colaborador de Le Corbusier, en el pabellón Phillips, propone la composición musical como un universo sonoro, una pléyade, galaxias y conjunción de puntos los cuales pueden generar sonoridades.

«El músico compositor establece un

esquema o modelo que el director de orquesta y los instrumentistas han de seguir más o menos rigurosamente. Desde los detalles finales - ataques, notas, intensidades, timbres, maneras de ejecución- hasta la obra íntegra toda está virtualmente prescrita en la partitura. Y aun en el caso en que el compositor deje un margen de improvisación al director, a los instrumentistas, a las máquinas o a todos los tres a la vez, la manera como se desarrolla el decurso sónico sigue una línea lisa, sin rizos. El modelo de partitura que a ellos se les presenta de una vez y para siempre no da origen a otro conflicto que al de este «buena» ejecución en sentido técnico y su «expresión musical» tal cual la desea o sugiere el escritor de la partitura. A esta oposición entre la realización sónica y el esquema simbólico que determina su curso se pudiera llamar conflicto interno. Y el oficio de los directores, de los instrumentistas y sus máquinas consiste en regular el resultado mediante reajuste y comparación con las señales de entrada, oficio análogo al de los verbomecanismos [...]. En general podemos afirmar que la naturaleza de las oposiciones técnicas (instrumental y directorial), y aun de las relacionadas con la lógica estética del discurso musical, es interna a las obras escritas hasta ahora.<sup>16</sup>

La música, dice Xenakis, es una ma-

<sup>15</sup> Xenakis, citado por García Bacca, op cit. p 767

<sup>16</sup> García Bacca, opus cit. P. 767



nera de comportamiento, de estarse, siendo. Necesidad de tipo ético: de costumbre, hábito, comportamiento que se adquiere pensando-y-haciendo música.

«El arte, y sobre todo la música, tiene una fundamental función: la de catalizar la sublimación que puede producirse mediante todos los otros modos de expresión. Ha de tender como meta, mediante fijación de ciertos mojones, hacia una total exaltación en la que el individuo se confunde, perdiendo su conciencia, con una verdad inmediata, rara, enorme y perfecta. Si una obra de arte tiene éxito en esta empresa, aunque no sea sino por un solo momento, ha conseguido su finalidad. Esta decisiva verdad no está hecha por objetos, emociones o sensaciones, está más allá de ellas, como la Séptima sinfonía de Beethoven más allá de la música. Esta es la manera como el arte puede conducir a dominios que, para algunas personas, ocupa aún la religión.

Empero esta transmutación del material artístico cotidiano, que transforma productos triviales en meta-arte, es un secreto. El 'proceso' lo alcanza sin conocer sus «Mecanismos». Los demás luchan contra la corriente principal ideológica y técnica de su época, que constituye el 'clima' perecible y la moda estilística. Manteniendo fijos nuestros ojos en esta meta, suprema

y meta-artística, hay que intentar definir de manera más modesta los caminos que pueden conducir a ella desde nuestro punto de partida que es el magma de contradicciones presente en la música de hoy»<sup>17</sup>

### **1.7. 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 70 y se consolida en la década de los 80s será el minimalismo.

A partir de audiciones de músicas de Asia, en particular de la India e Indonesia, muy comunes en los Estados Unidos de Norteamérica en la década de los 60s, 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 de 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; éstos 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>18</sup>

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

petición, en cuanto a los materiales, generalmente industriales, son elegidos por su rigor siendo el trabajo del artista más a nivel de la concepción que la 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 Steve Reich y Phillip Glass 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.

Philip Glass nace en 1937; compositor minimalista, precozmente publica 20 obras antes de terminar sus estudios en la Universidad de Chicago, la Julliard Scholl y Nadia Boulanger, se apartó de todos ellos al estudiar con Ravi Shankar en París; en años anteriores reaccionó de manera negativa a la música contemporánea que escuchó en la capital francesa, en la serie *Domaine Musical*, de Pierre Boulez. A partir de 1960 la música de Philip Glass se ve muy influenciada por la organización rítmica de la música india; en ella se realizan la melodiosidad, la consonancia, así como las progresiones armónicas y la fuerte ampliación co-

<sup>18</sup> Grout J y Palisca Claude V, op cit. P. 874

munes a la música rock. Funda en 1968 el Ensamble Glass para explorar su nuevo idioma musical, ha escrito música para escena como *Einstein en la playa*, *El fotógrafo*, *El viajero*, ópera comisionada para la celebración del descubrimiento de América, música para las películas *Koyaanisqatsi*, *Powaqqatsi*, *Mishima* y para la danza como *Twyla Tharp*, *Laura Dean*, *Lucinda Childs* y *Melissa Fenley*.

### 1.8. Hacia una nueva pintura musical.

Otro de los puntos de quiebre en el lenguaje musical ha sido en el campo de la notación musical, los nuevos abordajes en la composición después de la postguerra exigen formas diferentes, en la codificación y grafismo musical. En un principio cada compositor proponía grafismos según la estructura de su obra. En la actualidad, aunque todavía no existe una grafía universal, sí existen unos puntos de partida comunes, los cuales han sido codificados, sistematizados y utilizados por la mayoría de los compositores contemporáneos.

En los años 50 se efectúa la primera publicación por *Associated Music Publisher, Inc*, de Nueva York en el que se condesaban los nuevos grafismos propuestos por jóvenes compositores entre los que se encontraban Luciano Berio, Pierre Boulez, Sylvano Bussotti, Roman Haubenstock - Ramati, Karlheinz Stockhausen, Early Brown y John Cage. En 1974 se tenían codifi-

cados alrededor de 400 grafismos para la *International Conference on New Musical Notation*, la cual fue organizada por *The Belgian State University at Ghent*.

Los primeros síntomas de quiebre se habían empezado a presentar desde el dodecafonismo vienés ya que este sistema suponía una importancia igual entre todas las notas; con el sistema de notación tradicional se estaba condicionando a los accidentes: sostenidos, bemoles y naturales.

Los nuevos métodos de notación daban cuenta de los procesos del pensamiento musical y la forma de plasmar gráficamente los signos en el papel para su formalización sonora.

La nueva forma de pensar el espacio sonoro y el tiempo dimensionaron y posibilitaron la creación de nuevas formas de escritura, la división del tiempo en partes infinitesimales proporcionaron problemas tanto técnicos para la ejecución como para la escritura y grafías. La aleatoriedad y las aproximaciones en la ejecución abrieron un abanico de posibilidades para las obras, los intérpretes y los compositores. Stockhausen plantea en *Aus de siben tagen*, obra de 1968:

*"Toca un sonido,  
tócalo  
hasta que sientas  
que debes detenerte,  
sigue tocando un sonido....."*

## BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor W. *Teoría Estética*. Madrid, Taurus, 1971.
- .....*Filosofía de nueva música*, Buenos Aires, Sur 1966.
- ANÓNIMO, *Sobre lo sublime*, Bosch, Barcelona, 1977, traducción: José Alsina Clota.
- ARMENGAUDM, Jean Pierre, *Erik Satie*, Barcelona, Parsifal Ediciones, 1.991.
- BOULEZ, Pierre, *Puntos de Referencia*, Gedisa, Barcelona, 1981.
- .....*Hacia una estética musical*, Monte Ávila, Caracas, 1992.
- BURKE, Edmundo, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Tecnos, Madrid, 1987, Traducción; José Antonio López Férez.
- CAGE Jhon, *Para los Pájaros*, Monte Ávila Editores, 1.981.
- CALABRESE, Omar, *La era neobarroca*, Cátedra, Madrid, 1994.
- .....*El lenguaje del Arte, Instrumentos Paidos, Barcelona, 1987*.
- CALINESCU, Matei, *Cinco Caras de la modernidad*, Tecnos, Madrid, 1991.
- CALVINO, Italo, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Ediciones Siruela, Madrid, 1989.
- CIRLOT, Lourdes, *Historia universal de arte, últimas tendencias*, Planeta, Barcelona, 1994
- .....*Primeras Vanguardias Artísticas*, Labor, Barcelona, 1993.
- DELLA CORTE, A, *Historia de la música*, Labor, Madrid, 1965.
- DE MICHELI, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Forma, Madrid 1.992.
- DE SCHOLOEZER, Boris - Scriabine Marina, *Problemas de la Música Moderna*, Seix Barral, Barcelona, 1.973.
- DESCARTES, René, *Compendio de música*, Tecnos, Madrid, 1992.
- DORFLES, Guido, *El intervalo perdido*, Lumen, Barcelona, 1984.
- ECCO, Umberto, *Apocalípticos e integrado*, Tusquets, Barcelona 1995.
- .....*Obra Abierta*, Ariel, Barcelona, 1979
- EIMERT Herbert, *¿Qué es la Música dodecafónica?*, Nueva Visión, Buenos Aires 1.959.
- ESTRADA Herrero David, *Estética*, Herder, Barcelona, 1.988.

- 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*, Anthropos, Barcelona, 1990.
- GAUTHIER, André, *Wagner*, Espasa-Calpe, Madrid, 1975.
- GIANFRANCO Vinay, *Historia de la Música - El siglo XX*, Turner Música, Madrid, 1980.
- GIL, Araque Fernando Antonio, «*La música como lenguaje*», Monografía, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia.
- GINO, Stefani, *Comprender la música*, Instrumentos Paidós, Barcelona, 1987.
- GREGOR, Dellin Martin, *Richard Wagner*, Alianza Música, Madrid, 1980.
- GROUT J. y Palisca Claude V, *Historia de la música occidental*, tomo 2, Alianza Música, Madrid . 1.992.
- HAHL-KOCH jelena, Arnold Schoenberg - Wassily Kandisky *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*. Alianza Editorial, 1.986.
- HANSLICK, Eduard, *De lo Bello en la música*, Ricordi Americana, Buenos Aires, 1969.
- HEGEL, George W. F. *Lecciones de Estética. La forma del arte simbólico*, Ediciones Siglo XX, Buenos Aires, 1983
- HERRERO, Estrada David, *Estética*, Herder, Barcelona, 1988.
- JÄHNIG, Dieter, *Historia del Mundo: Historia del Arte*, Fondo de la Cultura Económica, México, 1982
- KANT, Enmanuel, *Crítica del Juicio*, Madrid, Espasa Calpe, S.A. Madrid, 1981.
- ..... *Crítica del Juicio Porrua*, Buenos Aires. 1.978
- ..... *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, Porrua, Buenos Aires, 1.978
- KURT Stone, *Music Notation in the Twentieth Century*, W.W Norton & Company, New York, 1979
- LAHUERTA, Juan José, *La abstracción necesaria en el arte y la arquitectura europeos de entre guerras*, Anthropos, Barcelona, 1.989.
- LANZA, Andrea, *Historia de la Música - El siglo XX*, Turner Música, Madrid, 1.980.
- LYOTARD, Jean-Francois, *La postmodernidad, (explicada a los niños)*, Gedisa, Barcelona, 1986
- ..... *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1984
- LOPEZ, Julio, *La música de la postmodernidad*, Anthropos, Barcelona, 1.988

- ..... *La música de la modernidad*, Anthropos, Barcelona, 1.988.
- MANN, Thomas, *Richard Wagner y la música*, Plaza y Janés, Barcelona, 1986.
- MARCO, Tomas, *Historia General de la Música*, Madrid, Ediciones Istmo, 1.978.
- MITCHELL Donald, *El lenguaje de la Música Moderna*, Editorial Lumen, Barcelona, 1.972.
- NEIGHBOUR, O y otros, *La Segunda Escuela Vienesa, Schoenberg, Webern, Berg*, Barcelona, Muchnik Editores, 1.986.
- NIETZSCHE, Federico, *El origen de la Tragedia*, Madrid, Espasa-Calpe, Madrid, 1.980.
- PIERCE, Charles S, *El Hombre, un Signo*, Editorial Crítica, Bcelona, 1.988.
- POUSSEUR, Henry, *Música, semántica y sociedad*, Alianza Música, Madrid, 1.984.
- RETI Rudolpf, *Tonalidad, atonalidad, pantonalidad*, Editorial Rialp, Madrid, 1.989.
- ROWELL, Lewis, *Introducción a la filosofía de la música*, Gedisa, Barcelona, 1990
- RUSSO Freddy, *Análisis histórico del Jazz*, Ediciones Ecoe, Santa Fé de Bogotá, 1.991.
- SALABERT, Pere, *Declives éticos - Apogeo estético*, Universidad Nacional de Medellín - Universidad del Valle, Cali, 1995
- SALVETTI, Guido, *Historia de la música, El siglo XX*, Turner música, Madrid, 1982.
- Enciclopedia Salvat de la música*, Salvat, Barcelona 1967.
- SÁNCHEZ, Vásquez Adolfo, *Invitación a la estética*, Grijalbo, México, 1.992.
- SARDUY, Severo, *La simulación*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1.982.
- SCHAFFER Pierre, *Que es la Música Concreta?*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1.959.
- SCHLOAZER, Boris De, *Introducción a Juan Sebastian Bach*, Ensayo de Estética Musical, Eudeba, 1.961, Buenos Aires
- SHÖNBERG, Arnold, *Funciones Estructurales de la Armonía*. Labor, Barcelona, 1990
- SCHORSKE, Carl E. *Viena - Fin - de - Siècle, Política y Cultura*, Editorial Gustavo Gilli S.A. Barcelona, 1.981.
- SCRUTON Roger, *La experiencia Estética*, Fondo de la Cultura Económica, México, 1.987.
- SHNEERSON, Grigori, *Artículos sobre música contemporánea*, Editorial Arte y Literatura, Habana, 1.988.
- SUBIRATS, Eduardo, *Metamorfosis de la cultura moderna*, Anthropos, Barcelona, 1991

- TALENS, Jenaro y otros, *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Cátedra, Madrid, 1.988
- TANNENBAUM Mya, S. *Historia de la Música - El siglo XX*, Turner Música, Madrid, 1.987.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *Historia de seis ideas*, Tecnos, Madrid 1992.
- TENNENBAUM, Mya, STOCKAUSEN, entrevista con el genio musical, Turner, Madrid, 1,985
- TRIAS, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, Ariel, Barcelona, 1.992.
- TODOROV, Tzvetta, *Teorías del símbolo*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1977.
- VATTIMO, Gianni, *El fin de la modernidad*, Gedisa, Barcelona, 1986.
- ..... *En torno a la Postmodernidad*, Anthropos, Barcelona, 1.990.
- VINAY, Gianfranco, *Historia de la música, El siglo XX, segunda parte*, Turner música, Madrid, 1979.
- VIVIESCAS, Fernando y otros, (compilación), *Colombia el despertar de la modernidad*, Carvajal - Foro, Bogotá, 1991.
- XIBILLE, Muntaner Jaime, *La situación postmoderna del arte urbano*, Fondo Editorial Universidad Nacional de Colombia, Medellín, 1.995

#### REVISTAS.

- Artur Schopenhauer, Documentos Anthropos, Barcelona, Octubre 1.993.
- GAVIRIA Díaz Carlos, Kar Krauss - *El lenguaje de la Moral, Separata*, Conferencia dictada en 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, 1.995.
- La música siglo XX, Salvat Editores, Barcelona, 1.973.