

Tesina de Grado  
LA MUSICA DEL SIGLO XX.

Jairo Gómez M.

Director de Tesis: Mario Gómez-Vignes

Universidad Pontificia Bolivariana

Facultad de Filosofía y Letras.

Medellín, 1976.

“... el Padre ...

“Somos canales ...

“Artistas y poetas ...

v. página de epígrafes.

## La Introducción

“Siempre se pierde lo esencial. Es una Ley de toda palabra sobre el numen”.

Jorge Luis Borges.

A pesar de la escasa difusión de la música contemporánea en nuestro medio, es innegable el interés de un esbozo de sus permanencias y modificaciones, su inventario de fechas, autores y nombres prominentes, sus posibilidades y tendencias, la importancia de su estética como parte de nuestro universo y de nuestra *Weltanschauung*. Ubicar sus diferentes coyunturas, así sea en forma meramente aproximativa, posibilita una mejor comprensión intelectual y vivencial tanto del fenómeno actual como de la música de los siglos precedentes.

Es preciso, sin embargo, reconocer la indigencia del esfuerzo de pretender aunar, mediante el empleo de parámetros axiológicos (políticos, estéticos, geográficos, sociales, etc.), una totalidad inagotable de sucesos cuyo nombrar solamente implica ya una selección que de por

sí es arbitraria. Por ello, el tema ha debido limitarse a la música occidental preferentemente europea, ya que ha sido Europa el mayor centro de propagación de la creación musical durante los siglos precedentes y, aunque quizás en menor medida, lo ha seguido siendo aún durante el actual. Tal es la música que ha estado llegando hasta nosotros: no se implica aquí que se quiera ignorar (a la manera de un desprecio) otros focos de creación (Oriente y América, por ejemplo), sino que dentro de este trabajo se ha impuesto una creciente delimitación de semejante análisis, debida a la ya mencionada escasez de material. Es de lamentar, ya que si bien es cierto que el siglo XIX penetra en los novecientos por lo menos hasta la primera Guerra Mundial en lo relativo a una cierta estabilidad económica y social y a criterios estéticos derivados de la sensibilidad y de la producción artística de ese siglo, el reconocimiento de tal situación no conlleva de necesidad la ignorancia ni el “respeto” de suyo irreverente hacia la música del presente.

Dentro de una perspectiva muy amplia, entonces, deben entenderse los criterios que permitan la relación de **contemporaneidad** a un determinado fenómeno musical pues fundamentalmente lo que se pretende es un acercamiento y una comunión mayor con esa contemporaneidad del acaecer musical del siglo XX.

Un siglo que ha sido testigo de una asombrosa diversidad de expresiones; de triunfos y de fracasos, de respuestas innovadoras revolucionarias y de respuestas innovadoras dentro de una tradición. Nociones estas —las de tradición y revolución— que han perdido en gran parte su carácter absoluto y como contrapuesto; elementos tradicionales y elementos extraños se conjugan y se descubren en obras de fondo o carácter supuestamente opuesto.

Precisamente y hablando de manera global, la producción de este siglo se podría caracterizar por la gran movilidad de sus elementos.

Diversos factores han contribuido a esta movilidad. Es innegable que el proceso mismo del pensamiento común también en esta cualificación: de Freud a Jung, de Bergson al objetalismo, de Heidegger al estructuralismo, del nacionalismo al influjo de la cultura oriental.

También una nueva y distinta dinamicidad impregna el desenvolvimiento técnico y este hecho tiene una ingerencia directa y profunda sobre la naturaleza de la expresión artística; más notoria quizá en la música que en las otras artes pues aquí hasta los elementos más materiales han resultado modificados: la notación, los instrumentos, los medios de difusión, (radio, T.V.), etc.

Ligados al origen y desarrollo de las posiciones estéticas seculares se hallan además factores sociales, económicos y políticos. Es imposible que vencedores y vencidos compartan un estilo o tendencia después de dos guerras mundiales. La distancia que separa cada vez más a la ciencia del hombre de la calle afecta también su apreciación del producido artístico. A pesar del marxismo, la obra de arte sigue tomando cada vez más el carácter de mercancía: una clase dominante la consume, al igual que durante tanto tiempo ha sostenido su producción y su disfrute. Hasta el mismo redescubrimiento del folclor ha servido para seguir produciendo objetos artísticos comerciales para esa clase. Al fin de cuentas, en general, todo patrimonio sigue sin regresar a sus primitivas manos originales: las de aquellos hombres que con su trabajo han transformado la naturaleza y, al hacerlo, han creado el arte y la ciencia como su expresión más propia.

Dentro del terreno estético propiamente dicho, tal vez sea oportuno mencionar de nuevo el hecho de que la movilidad parezca ser lo único permanente en lo que va del siglo. Esa aparente paradoja se disuelve considerando variados matices. Al interior de la música, no só-

lo se ha abandonado la expresión subjetivista y sensual del Romanticismo y del Impresionismo, sino que también se ha remitido a juicio la mayoría de los cánones establecidos. Se ha buscado —la positividad de los resultados de esta búsqueda es imposible de juzgar por el momento— una expresión secular cuyo desarrollo no ha terminado en modo alguno; pero, en todo caso, la diversidad de las tendencias y, dentro de ellas, su inestabilidad, ha sido característica primordial. En la misma forma es significativa la existencia de valores aislados encarnados en creadores cuyos senderos llevan de principio a fin la marca de su sola individualidad.

La praxis filosófica es igualmente de gran relevancia para la creación. Su égida ha contribuido a la inestabilidad: esta es una característica compartida por ambos fenómenos y que ha generado una conformación de estructura abierta común a los dos. Como resultado, ello nos obliga a plantear el desarrollo y el estado actual de la creación de arte en función de sus potencialidades quizás mejor que en función de los resultados hasta ahora vistos.

La superabundancia de "ismos" y, al mismo tiempo el fin de las escuelas, es problemáticamente una situación que ha obligado a muchos a hablar de crisis en la música del siglo XX. De hecho, amén de los filósofos y de los críticos, los mismos músicos han hablado sobre música. Su elaboración ha servido las más de las veces para defender determinado autor, estilo u obra; pero pocas de ellas han cumplido su verdadero cometido: el de explicar, el de

## LA MUSICA DEL SIGLO XX



orientar objetivamente, el de ayudar a comprender, como un primer momento en el camino hacia la profundización de la intensidad de la vivencia<sup>1</sup>. Por el contrario, se ha emitido una cantidad considerable de juicios falsos o que sólo contribuyen a crear confusión: caso típico es el de la ya aludida crisis en la música del siglo XX. Una cosa —bien saludable por cierto— es la diversidad de propuestas, la renovación, los nuevos estilos, las nuevas formas, etc. y otra, bastante distinta, es una crisis. La crítica, en cambio, sufre verdaderamente de crisis: desorientada y desorientando, su historia es la del continuo rechazo de obras que 10, 20 o 30 años más adelante han sido reconocidos como hitos en la historia de la música: el Segundo Cuarteto de Cuerdas y Soprano, opus 10 de Arnold Schoenberg, para sólo citar un ejemplo. Naturalmente que esto se refiere a los comentarios que se leen, después de un estreno, por ejemplo, en los periódicos o revistas; es decir, no a la teorización estética propiamente dicha. Sería una impertinencia no reconocer el valor y el acierto de autores como Antoine Goléa, René Leibowitz, H. H. Stuckenschmidt, etc., salvo alguna (evitable?) parcialidad. Al mismo tiempo, hay otros frente a quienes, a partir del lenguaje mismo —definitivamente ubicado en lo esotérico—, nos vemos obligados a la suspensión del juicio<sup>2</sup>. Tal vez para concluir podría hablarse mejor de una inestabilidad crítica en la sociedad y de esta "crisis" como generadora de la incompreensión. Con más que suficiente razón apunta Schoenberg que en la valoración de la música se rechazan las obras porque no se comprenden<sup>3</sup>.

La presente tesina comienza con un capítulo sobre historia en el cual se exponen (con una necesaria densidad sintética) los principales com-

positores y tendencias. Se continúa con un somero análisis de los cambios característicos de los elementos de la música a través de este siglo. La conclusión (y en buena parte la introducción) intenta —quizá con mayor esperanza que suerte— una reflexión asaz personal basada sobretodo en la audición de obras allí mencionadas o que guardan relación directamente con lo allí expuesto.

## UNO: EL PANORAMA SECULAR

“Quizás la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas”.

“Quizás la historia universal es la historia de la diversa enunciación de unas cuantas metáforas”.

Jorge Luis Borges.



## A. Generalidades (Primera Parte: Comienzos del Siglo).

Hace dos centurias y media que un francés de nombre Jean Philippe Rameau (1683 - 1764), publicó un tratado de armonía bajo cuya égida fueron escritas la gran mayoría, si no la totalidad, de las composiciones del siglo y medio siguiente. El estatismo de la sociedad estratificada del gran siglo XVIII sólo podía permitir esa expresión en gran parte academicista como la de la armonía rameauniana y la *isorrítmia* del barroco. Si bien Beethoven y Wagner, Berlioz y Chopin y quizá algún otro, en un momento, tomaban distancia de lo establecido, era solo para resolver finalmente cada digresión de nuevo en la más pura tradición clásica. Tal vez, el *ad libitum* romántico pudo jugar también, además de este oficio precursor, un papel preparatorio.

Pero no fue sino hasta otro francés: Claude Achille Debussy (1862 - 1918), que la música vivió un momento definitivamente liberador. Muerto cuando seguramente le quedaba aún mucho más por componer, sus obras comportan una libertad modal y tonal casi inesperada. Y no se trata solamente de sus obras para piano: piénsese más bien en las **Sonatas** y en las **Imágenes** para orquesta. En 1913, había llegado al atonalismo diatónico y, hasta cierto punto, al atematismo: la belleza intrínseca de un acorde o de un sonido *per se* es puesta cada vez más de presente.

Ya se apuntó antes cómo el fenómeno estético está revestido de una enorme correspondencia con el devenir histórico de la sociedad en general. Dentro de esta perspectiva es fácil comprender porqué, para el tema que nos ocupa, se puede afirmar que el siglo XX no se inicia a partir del año 1900. Como bien escribe Claude Samuel: "La contemporaneidad de pensamiento es infinitamente más importante que la coincidencia cronológica".<sup>4</sup> Para

<sup>1</sup>La secuencia de ideas aquí es lógica y método lógico, no axiológica ni temporal.

<sup>2</sup>Véase, por ejemplo: Adorno, Theodor W. **Filosofía de la Nueva Música**.

<sup>3</sup>**El Estilo y la Idea**, p. 32.

<sup>4</sup>**Panorama de la Música Contemporánea**, p. 11

abandonar el criterio de la contemporaneidad temática y encontrar la expresión de la contemporaneidad con el espíritu de la época,<sup>5</sup> es necesario abandonar las fechas y buscar los fenómenos. A comienzos de siglo se destacan los trabajos de Freud, Planck y Einstein, Joyce y Kafka. Marx y Nietzsche alcanzan su difusión y las comunicaciones se agilizan. En pintura, encontramos el Fauvismo, el *Blaue Reiter* y el grupo de la *Bauhaus*. También es importante mencionar los primeros pasos del cine y los variados avances en el campo de la fonología.

Igualmente en la música se da el mismo afán constructor de **nuevos criterios**: el exotismo, la liberación de la tonalidad y del ritmo, la búsqueda de nuevos timbres, etc. El repudio de las ideas y de las formas tradicionales es común a las otras artes y en general a la vida cultural occidental —recuérdense *Tes années folles*, por ejemplo. Europa se abre a la exploración de las músicas primitivas y orientales. La contraparte es también muy importante: el **nacionalismo** y el redescubrimiento y valoración reivindicativa del **folclor**: Bela Bartok (1881 - 1945), Manuel de Falla (1867 - 1946), Heitor Villa-Lobos (1889 - 1959).

Más todo este afán que se diría perseguidor de una nueva fundamentación para la música no se dió de un día para otro. Al mismo tiempo que si bien es imposible dar una fecha exacta para un fenómeno general, sí es interesante anotar que muchos cambios ocurrieron en un lapso muy corto; es decir, la velocidad de esta evolución tuvo una aceleración pronunciada. Quien esté interesado por los datos históricos tratará de disponer de una buena historia de la música. Aquí se ha optado por ser lo más sucinto posible en este respecto y más bien permitir que los compositores hablen por sí mismos a través de sus escritos y de sus composiciones. Ellas proponen por sí mismas el **espacio** musical que les pertenece con

mayor propiedad puesto que cada una de ellas es una expresión cuya genialidad reside en la individualidad y en la calidad que afirma su creación y que, al mismo tiempo, está dando cuerpo a preocupaciones más colectivas; la traducción de un modelo económico, social, superestructural. Los términos coyunturales de este espacio musical deben entenderse como íntimamente impregnados de la ya mencionada aceleración, acentuada ésta por el abandono del criterio del arte como reproducción de la realidad en aras de la investigación de una profundidad esencial.

En general, es en los dominios de la armonía y de la forma en donde se sitúan los avances más significativos de la época de comienzos de siglo. La belleza intrínseca de la música en un sentido vertical y el rompimiento más marcado con los cánones tradicionales de la modulación tienen su expresión, como ya se dijo, en Debussy. También se da cita aquí el Impresionismo como movimiento de grupo: Gabriel Fauré (1845 - 1924) junto con Albert Roussel (1869 - 1937). Maurice Ravel (1875 - 1937) hace su personal contribución en el terreno de los timbres. En Italia, se destaca Ottorino Respighi (1879 - 1936). Más original es el aporte de Erik Satie (1866 - 1925): los títulos de sus obras rotulan verdaderas aventuras en el mundo fantástico de su música: *Gymnopédies*, *Pièces Froides*, *Trois Morceaux en Forme de Poire*, *Embryons Dessechés*. Asociado con Cocteau y Picasso produjo el ballet *Parado*, estrenado en 1916. Sus propias palabras nos ilustrarán mejor:

**“Mis trabajos son de pura fonométrica . . . me gusta más medir un sonido que escucharlo . . . Creo poder decir que la fonética es superior a la música”.**<sup>6</sup>

Más la opinión de Cocteau nos enseñará cómo acercarnos a este compositor sin tomar muy en serio esas palabras:

**“La obra más pequeña de Satie es tan pequeña como el ojo de una cerradura. Todo cambia en cuanto nos acercamos a mirarla”.**<sup>7</sup>

Satie, de otra parte, fue, con Cocteau, el inspirador del efímero pero importantísimo “Grupo de los Seis”. El ambiente musical en Francia ya había afirmado su renacimiento con Paul Dukas (1865 - 1935), Roussel, Ravel, etc. Pero ni Schoenberg había sido escuchado en París, ni Debussy representaba la vanguardia que alentaba a este grupo cuando en él se reunieron: Louis Durey y Germain Tailleferre, que pronto claudicaron; George Auric (1899), Francis Poulenc (1899 - 1963), Darius Milhaud (1892 - 1974) y Arthur Honegger (1892 - 1955).

La expresión del mundo interior propia del **expresionismo** se manifestó doblemente en la música: primero en obras con cierto contenido literario como la ópera, el melodrama y el poema sinfónico (Pierrot Lunaire, de Schoenberg, *Wozzeck*, de Alban Berg, *Mathis der Mahler*, de Hindemith, etc.); segundo, en obras de música pura, a las cuales se les podría encontrar una analogía con el abstraccionismo en la plástica (Mark Rothko, por ejemplo).

En el campo de la sinfonía, Gustav Mahler (1860 - 1911) había aportado, para el año de 1910, una docena de obras entre cuyos atributos, además de la belleza, claro está, suelen citarse la grandiosidad y la masiva orquestación.

En el ámbito del poema sinfónico, Richard Strauss (1864 - 1949) se destaca por sus personales orquestaciones. Su cromatismo expresa de manera versátil los más variados motivos, inspirados muy a menudo por obras de carácter filosófico y literario.

Las revolucionarias proposiciones de Ferruccio Busoni (1866 - 1924) encontraron tierra fértil en la producción de comienzos de siglo: nue-

<sup>5</sup>Worringer, Wilhelm. **Problemática del Arte Contemporáneo**, p. 34.

<sup>6</sup>Samuel, Claude. **Op. cit.**, p. 302.

<sup>7</sup>*Ibid.*, p. 304

vas "máquinas sonoras", el tercio de tono, el agotamiento de las tonalidades mayor y menor, ciertamente fueron enunciados que debían de merecer la atención de sus contemporáneos.<sup>8</sup>

En el período comprendido entre las dos Guerras Mundiales, dos nombres resuenan con especial vibración dentro del concierto de abundantes figuras: Igor Strawinsky (1882 - 1971) y Arnold Schoenberg (1874 - 1951). El fenómeno es perfectamente comprensible a la luz de sus geniales creaciones.



## B. Igor Strawinsky

**"Y cada uno de los seres humanos es uno de aquellos infinitos experimentos con que aquellas razones intentan pasar a la experiencia".**

**Leonardo da Vinci.**

Ruso de nacimiento, vivió en Francia desde 1910, y en los Estados Unidos desde 1939. Considerado por algunos como "acontecimiento" (Claude Samuel),<sup>9</sup> por otros como "epígono" (Antoine Goléa),<sup>10</sup> calificado de "formalista" (Enrico Fubini),<sup>11</sup> o de "restaurador" (Theodor W. Adorno),<sup>12</sup> este genial compositor ha dado al mundo musical obras tan importantes como las que constituyen el sitio de honor que actualmente ocupa. Baste citar: *Sinfonía de los Salmos* (1930), *La Historia del Soldado* (1918), *La Consagración de la Primavera* (1913).

Hay antes de la última obra citada obras tan audaces como *Pierrot Lunaire* de Schoenberg y las *Piezas para Orquesta Opus 6* de Webern; pero el escándalo y el rechazo producidos por el estreno de aquella quizá no fueron causados por la música en sí puesto que al poco tiempo alcanzó un éxito que aseguró su posterior popularidad. Y, sin embargo, las superposiciones tonales y atonales, amén de la rítmica endiablada, eran apenas indicios de los que Strawinsky era capaz de hacer. En ulteriores obras este verdadero artesano de los sonidos recorrería prácticamente todos los caminos pero, eso sí, a su manera más peculiar, hasta incursionar en el Serialismo. Al fin y al cabo, cada técnica de composición es un mero medio para realizar los polos de atracción de cuya organización en el tiempo depende la música.<sup>13</sup>

<sup>9</sup>Op. cit., p. 25.

<sup>10</sup>*La Música de Nuestro Tiempo*, pp. 143-161

<sup>11</sup>*La Estética Musical del siglo XVIII a Nuestros Días*, p. 173.

<sup>12</sup>*Filosofía de la Nueva Música*, p. 109 y siguientes.

<sup>13</sup>Fubini, Ernesto. *Op. cit.*, p. 175.

Strawinsky y sus obras aparecen para Claude Samuel como

**"el lugar de encuentro de algunos de los principales problemas musicales que se plantean al principio de este siglo y como el ejemplo patente de la crisis que suponen".<sup>14</sup>**

Aunque se debe observar que es posible extender su problemática hasta más acá de principios de siglo y poner entre signos de interrogación el sentido de la mencionada crisis como real en lugar de reconocer el inherente carácter laberíntico de la creación musical. De una parte problemas específicos de la expresión a nivel lingüístico siempre han sido los que ha debido resolver todo auténtico creador; y de otra, sí sería verdaderamente crítico si no se encontrara una solución.

"Tenemos un deber con respecto a la música: el de inventarla".<sup>15</sup> Samuel cree que aquí define Strawinsky la esencia de su estética: una estética que permitió el trasegar del músico por mundos aparentemente tan dispares como el del jazz, el clasicismo de Bach, el folclor, el exotismo, las fórmulas italianas y la música dodecafónica. El mecanismo que posibilitó la amplitud de semejante fertilidad fue el puesto en marcha cuando su intención se dirigió a tratar el arreglo de todos los elementos que contribuyen a la elaboración técnica de una obra musical como **lo real**. En esta forma, y restringiendo o guiando su libertad por medio de un método que él mismo se imponía (lo cual profundizaba su libertad), se ocupa de la resolución de un problema específicamente musical. Por eso su música se quiere autónoma, libre de cualquier intención extraña a su propia naturaleza, creación pura. Tal creación pura, sin embargo, contiene elementos que permiten reconocer la nacionalidad de su generador, especialmente en sus obras más tempranas.

<sup>14</sup>Op. cit., p. 25.

<sup>15</sup>*Ibid.*, p. 27 y siguientes.

<sup>8</sup>Honolka, Kurt y otros. *Historia de la Música*, pp. 378-385.

cos quienes, al caer en cuenta que para el logro de las tareas técnicas se había montado una estructura administrativa con funcionarios, oficinas, dotación, no vacilaron en dejarse llevar por una especie de fiebre burocrática, cambiando de unos pocos plumazos el personal clave para cambiarlo por fichas políticas, olvidando por completo que la tarea era técnica, no política y que para un resultado con un mínimo de confiabilidad se necesitaba la estabilidad del grupo de investigación. No es concebible una tarea investigativa manejada con criterio burocrático.



Así se vino abajo todo el proceso con todos sus esfuerzos y con todas sus cuantiosas inversiones. En detrimento de quién? No de las personas



originalmente vinculadas, ni de las instituciones que siguen su vida cotidiana en otros quehaceres. Este tipo de sucesos pasan en detrimento de la ciudad, de sus habitantes, de la posibilidad de solución que pueden tener sus problemas.

## VI. CONCLUSIONES.

Bastante aleccionadora es la experiencia del Plan Metropolitano de Medellín. Haciendo un esfuerzo de síntesis se podría decir que:

A. El acelerado crecimiento de nuestras ciudades origina una serie de problemas del desarrollo urbano, problemas que se caracterizan por su gravedad, complejidad y confusa interacción.

B. Los estudios de carácter general que concluyan en un plan coherente y realista son una herramienta indispensable para poder determinar las acciones presentes y futuras que deban tomarse para llegar a la solución de los problemas mencionados.

C. Para lograr lo anterior es necesario contar con grupos de investigación de gran autoridad y que puedan actuar con estabilidad e independencia.

D. Es indispensable la participación local en la búsqueda de soluciones para garantizar la concordancia con la realidad del municipio y su propia idiosincracia.

E. Dada la inestabilidad de nuestras administraciones es necesario contar con la vinculación de consultores que garanticen una adecuada continuidad e independencia.

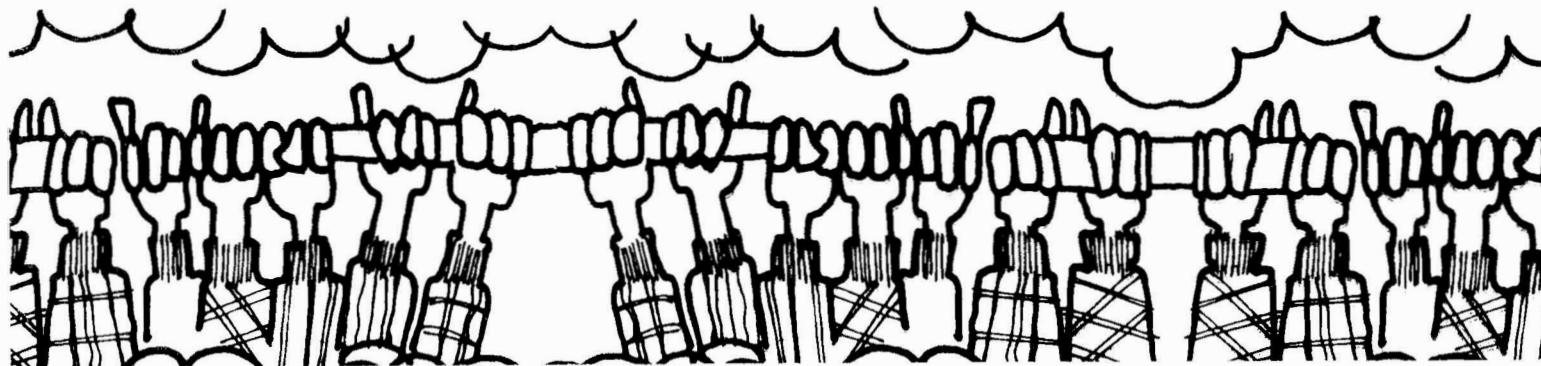
F. Si no se dan los pasos necesarios para la realización de los estudios de planeación, llegará el futuro sin que se tengan herramientas adecuadas para tomar las decisiones con fundamento, y habrá que recurrir entonces de nuevo a la improvisación que nada solucionará y los municipios y sus problemas seguirán allí como si nada.

(1) FERNANDEZ, J. E. et al, Perspectivas para el Transporte Urbano, Revista Universidad de Medellín, num. 23, Medellín, 1977, p. 82.

(2) OVALLE FAVELA, José, La Nueva Legislación sobre el Desarrollo Urbano, Revista Comercio Exterior, vol. 26, num. 10, México, 1976, p. 1157.

(3) TOUPS/AEI, Un Diseño para el Desarrollo Valles de Aburrá y del Rionegro, Departamento Nacional de Planeación, Bogotá, 1975, p. 90.

(4) WIENER, Paul Lester et al, Medellín Futuro, Revista Pórtico, vol. 2, num. 7, Medellín 1950, p. 29.



... estos principios influyen sobre otros componentes de la obra musical: es decir, la orquestación está regida por las nociones de economía y variación. ... El elemento más 'público' de la música; el atractivo de la línea melódica queda ya retirado para el compositor serial. En efecto, la melodía tradicional, con sus desarrollos y sus 'reprises' es incompatible con una obra que pide variaciones constantes; sin embargo, el principio dodecafónico excluye igualmente la idea de un tema o de un motivo clásico. René Leibowitz puede escribir: 'La técnica de los doce sonidos es obligadamente —y por su constitución misma— el instrumento ideal del que puede servirse el atematismo musical. Hasta diría que la técnica de los doce sonidos parece haberse creado expresamente para el atematismo'".<sup>17</sup>

Si se quiere, la equivalencia del tema puede encontrarse en la obra de Schoenberg en lo que él mismo denominara "Klangfarbenmelodie" o melodía de timbres coloreados o de color tímbrico, en la cual cada intervalo no sólo varía de tono sino de timbre, o, sin variar de tono, varía de timbre.

Es difícil exagerar la influencia de Schoenberg cuando se considera el hecho de que además de compositor y teórico, desde 1939, año en que hubo de trasladarse a los Estados Unidos, se vió obligado a dedicarse a la labor pedagógica de una manera continua.

El contenido de algunos aspectos de sus teorías es digno de estudio especialmente a la luz de sus consecuentes repercusiones históricas. Pues gran parte del renombre de Schoenberg se debió, sin duda alguna, a que su teoría de la "Zwölftonkomposition" o composición con doce sonidos dio lugar a la escuela vienesa (de la que se expondrá a continuación) y se extendió como tendencia general, en las décadas siguientes a su formulación, especialmente entre los músicos más jóvenes. He aquí la propia exposición del músico acerca de su método:

"Llamé a este procedimiento, método de composición con doce sonidos, con la sola relación de uno con otro.

Consiste este método, principalmente, en el empleo exclusivo y constante de una serie de doce sonidos diferentes. Esto significa, por supuesto, que ningún sonido ha de repetirse dentro de la serie, en la que estarán comprendidos todos los correspondientes a la escala cromática, aunque en distinta disposición. En ningún aspecto existe identidad con aquella ...

El espacio de dos o más dimensiones en el que se repiten las ideas musicales es una unidad ...

... la unidad del espacio musical exige la percepción absoluta y unitaria ...

De la serie básica se derivan automáticamente tres series adicionales: 1) la inversión; 2) la retrogradación, y 3) la inversión retrógrada".<sup>18</sup>

La capacidad potencial de la disciplina mental y de la fuerza expresiva que supone el método dodecafónico fue en parte la realización del compositor vienés Alban Berg (1885 - 1935). Su expresionismo dramático ha trascendido en obras como *Wozzeck* (ópera empezada en 1914 y estrenada en 1925), *Lulú*, incompleta (estrenada postumamente en 1937) y el *Concierto para Violín* (1935) ya incorporadas al repertorio mundial, siendo menos difundidos sus bellísimos *Lieder*. Y es porque solamente el genio obtiene éxito en la conjugación "alquímica" de la exigencia y la pureza de método con la sensibilidad inspirada. En realidad, Berg no utilizó sino hasta sus obras de madurez<sup>19</sup> el serialismo estricto.

Otro vienés, Anton Webern (1883 - 1945), completa la trilogía de los grandes de la música dodecafónica. Admirador de los clásicos y hombre sencillo cuyo valor y renombre fueron póstumos, es el autor de revolucionarias propuestas personalísimas. Una de ellas consiste en la brevedad, en la extrema corta duración de sus obras,

"... menos ausencia de medios de articulación tradicional que la consecuencia lógica de una voluntad de desligamiento asociada al principio de no repetición, de variación perpetua; ..."<sup>20</sup>

Más aún que Schoenberg y Berg, Webern quizo profundizar en la búsqueda del juego tímbrico que es la *Klangfarbenmelodie*, en él unida esencialmente a la explotación del silencio. Para resumir su genio —tarea que pierde en validez y gratitud lo que gana en necesidad— se puede citar a Claude Samuel:

"... el proceso de Webern puede definirse como una ocupación total del espacio sonoro que constituye el desarrollo clásico de la música tradicional... No estamos aquí solamente en presencia de una innovación 'interesante', sino ante una forma nueva de pensar en la música, ..."<sup>21</sup>

El dodecafonismo ha sido criticado quizá porque su cerebralidad y exigencia casi matemática no son, según parece, los estimulantes ideales de la emotividad. Y, aunque más adelante se mencionarán otros creadores que se le adhirieron, generalmente se opina que ya para luego de mediados de siglo se hallaba agotado y estéril.



<sup>18</sup>Schoenberg, Arnold. *El Estilo y la Idea*, pp. 148-158.

<sup>19</sup>Samuel, Claude. *Op. cit.*, p. 180.

<sup>20</sup>*Ibid.*, p. 189.

<sup>21</sup>*Ibid.*, p. 191.

## D. Generalidades (Segunda Parte: Entre la Primera y la Segunda Guerra Mundial)

“... la civilización es algo que fue impuesto a una mayoría contraria a ella por una minoría que supo apoderarse de los medios de coerción y de poder”.

Sigmund Freud.

La primera parte de estas generalidades quería aludir primordialmente a un cierto rompimiento patente en algunos de los fenómenos de comienzos de siglo. Aún tenida cuenta de que, como se sugirió en la introducción, el mundo moderno se nos aparece como en una siempre mutante manifestación, también parece oportuno fijar algunos otros puntos que hacen más relación a la época posterior a la Primera Guerra Mundial.

El vértigo de la velocidad introducido por el automóvil, la aviación y la radio; la civilización de la imagen y del despilfarro, consecuencia de los nuevos medios de difusión y propaganda; y las nuevas formaciones político-económicas, se diría que sólo podían traer como secuela una intensa evolución desequilibrada y disociante que eventualmente desembocará en una nueva guerra.

Pero mientras llega el año de 1939, otros “fenómenos” musicales de carácter relativamente independiente, —al menos algunos de ellos— además de Strawinsky y el dodecafonismo, pueblan el panorama musical.

Un amplio territorio de experimentación lo constituyó el **microtonalismo**, sistema dentro del cual se compone en base a intervalos menores que el semitono: por esta época se intentan los primeros instrumentos afinados en tercios, cuartos y sextos de tono. Quizás el checo Alois Hába (1893 - ) ha sido el compositor más fecundo y de mayor trascendencia en este campo.

La identificación entre el interés

prete y el creador, el contacto directo con su público, la improvisación individual y colectiva, la síncope y la riqueza percusiva son algunas de las más sobresalientes características de la música de **jazz**. Desde su nacimiento más claramente diferenciado (ca. 1915) a partir del “negro-spiritual” y las *work songs* hasta las últimas manifestaciones de esta música típicamente norteamericana, su riqueza evolutiva ha pasado su influencia por todo el orbe. Piénsese en algunos de los compositores de “música seria” que dejan sentir su impacto abiertamente: Strawinsky, Auric, Satie, Ravel, para no citar los propios norteamericanos. Entre estos últimos, Charles Ives es un precursor revolucionario cuyos procedimientos fueron valorados tardíamente (n. 1874 - m. 1954).

En Inglaterra, la música vive un renacer con Ralph Vaughan-Williams (1872 - 1958), Edward Elgar (1857 - 1934) y Gustav Holst (1874 - 1934). La música de este último se presenta plena de significado para quien tenga “oídos” para “ver”, como en la suite sinfónica Los Planetas o en la descripción de Egdon Heath, el mítico lugar, creación literaria de Thomas Hardy. Benjamin Britten (1913 - ) ha escrito para el cine y la ópera y también con fines pedagógicos obras modernas y muy accesibles.

Edgar Varese (1883 - 1965), francés naturalizado estadounidense en 1926, “construyó” entre otras las siguientes obras: Hyperprism y Octandre (1923), las Integrales (1925), Ionization (1931), Density 25.5, (1936), Etude pour ‘Espace’ (1947), Le Poeme Electronique (1958). Se ha dicho “construyó” y sus propias palabras explicarán mejor porqué:

**“Integrales fue concebida para una proyección espacial. Construí el trabajo para emplear ciertos medios acústicos que no existían todavía, pero que yo sabía que podían ser hechos y que serían usados más tarde o más temprano . . .”<sup>22</sup>**

La cuestión de una música “espacial” le advino como a través de





una experiencia más bien intuitiva.

**"Tuve consciencia de un efecto enteramente nuevo... Me pareció sentir que la música se separaba y proyectaba a sí misma en el espacio. Tuve consciencia de una tercera dimensión en la música. Llamo a este fenómeno 'proyección sonora'... la impresión causada en nosotros por ciertos bloques de sonidos... Para el oído da una sensación de prolongación, de un viaje en el espacio".<sup>22</sup>**

Estas concepciones son el reflejo de una creación visionaria en donde la búsqueda consciente de la tensión sonora y de los recursos menos fáciles rinde los mejores frutos.

"La Joven Francia", movimiento fundado en 1936, tenía como propósitos el logro y la difusión de una música joven y libre, alejada tanto de lo meramente académico como de lo meramente revolucionario. Lo fundaron: Yves Baudrier (1906 - ), Daniel Lesur (1908 - ), André Jolivet (1905 - ) y Olivier Messiaen (1908 - ). El grupo tenía unos ideales de libertad y sinceridad que han sido vehículos muy adecuados para la expresión del ferviente cristianismo de Messiaen.

Por último, en Rusia, Sergei Prokofief (1891 - 1953) y Dimitri Shostakovitch (1906 - ) han debido trajar el camino impuesto por la política oficial.

## E. Generalidades (Tercera Parte: Después de la Segunda Guerra)

**"De dónde venimos? Qué somos? A donde vamos?"**

Paul Gauguin.

Si bien se ha usado la Primera Guerra Mundial como punto de referencia previamente hay que pensar que ahora el terror de una bomba atómica y de los campos de concentración hará alcanzar el momento máximo del "sentimiento trágico de la vida" y que la incongruencia de la existencia será tanto en la filosofía como en el arte la expresión de sus efectos.

Antes de la Guerra y durante ella, muchos artistas debieron abandonar el continente y el nazismo ejerció una censura tal que muchas obras debieron circular clandestinamente. El grito de libertad no pudo escucharse ni al mismo tiempo ni con la misma fuerza con que era emitido. Después de la guerra se siguió trabajando hacia el encuentro de un lenguaje propio en cuyo desarrollo se verán conjugados muchos factores diversos: el advenimiento de la cinta electromagnética, los festivales (Darmstadt y Donaueschingen, entre otros) y centros de música contemporánea (Colonia es uno de los más famosos), la labor de genios como Messiaen y un cierto renacer de los principios del serialismo. Este último (principalmente revivido por Pierre Boulez (1925 - ), alumno de Messiaen), evolucionó hacia formas "puntillistas" en cuanto a que en ellas se evita toda repetición o referencia que facilite algún seguimiento nemotécnico.

Durante el último cuarto de siglo, los movimientos o procedimientos que han hecho escuela o que han tenido una resonancia particularmente notable son: la música concreta, la música electrónica, la música aleatoria, la música estocástica.



<sup>22</sup>Traducción propia de la versión inglesa (s. t.) citado por James, editor, en el disco; "Music of Varese" Angel 36786.

## 1. La Música Concreta.

La reproducción mecánica de la música no era cosa nueva al llegar la quinta década de este siglo; pero la evolución de los nuevos aparatos solo alcanzó por ese entonces un nivel que pudiera realmente ser seductor y aprovechable para los compositores. Precisamente fue en el año de 1950 que se estrenaron en París las primeras obras de música concreta creadas dos años antes por Pierre Schaeffer (1910 - ). En la versión española de su libro *A la Recherche d'une Musique Concrete*, publicado dos años después, puede leerse:

**"A todas luces es evidente que la música concreta se presenta como una 'nueva manera de hacer', que se dirige a un 'nuevo tipo de objeto'. Al menos hemos tenido el mérito de no pretender, de buenas a primeras, la realización perfecta de una obra, sino que nos propusimos construir obras sólo a título de experimentación técnico-estética, de ningún modo como un verdadero 'proyecto' "**<sup>23</sup>

Afirma luego que la palabra "concreta" debe usarse sólo provisoriamente. En efecto, no se trata de obtener como fin una concretización de la música, en el sentido de obtener nuevos instrumentos, por ejemplo. Más bien lo que se pretende es partir de materiales "concretos" para lograr un resultado mediante un cierto formalismo, proceso abstracto, mediante un cierto orden regulado, así sea como mera hipótesis de trabajo. Tal resultado debe provocar una auténtica interiorización en la sensibilidad. La música concreta quiere saltar por encima del obstáculo que presentan al que hacer contemporáneo los medios tradicionales de "hacer música" y de *escribir música*. Schaeffer insiste en aclarar que, por ese entonces al menos, se trataba más de experimentación que de expresión, subrayando la importancia de esa experimentación. El hecho fue el haber llegado a materializar un nuevo "objeto musical" que no es ni sonido musical en el sentido clásico, ni ruido. Además se hace otras reflexiones como

la de la necesidad de tener presente siempre la interacción funcional y adaptable de sujeto-objeto, el abandono del apriorismo y el retorno a la experiencia. Tanto que anuncia su dedicación al estudio de los medios y de los fines para renunciar por el momento a la ejecución de obras musicales propiamente dichas; aunque sin llegar nunca a tratarse de una mera manipulación. En un "Bosquejo de un Vocabulario Concreto"<sup>24</sup> que mal pudiera tomarse como un "manual de Instrucciones" para la composición de obras de música concreta, explícita los elementos del proceso. Este consiste en la impresión grabada de imágenes acústicas tomadas de diversas fuentes "concretas" (máquinas, agua, tráfico, etc.), para someterlas luego a posteriores modificaciones basadas tanto en criterios formales como específicos a cada impresión según el ataque (punteado, percutido, cólico); el mantenimiento del cuerpo de la nota (por choque o por resonancia, frotado, pulsado, artificial por montaje); el aspecto del cuerpo de la nota (estable, cíclico, variado continuo: crescendo o decrescendo, discontinuo); la extinción de la nota (con o sin reverberación y normalmente reverberado); el timbre y la tesitura.

Los objetos de este mundo sonoro fueron incluso tratados también serialmente y, otras veces, buscando quizá una expresión más patética, conservados voluntariamente muy próximos a su origen. Pero da la impresión de que un cuarto de siglo ha sido insuficiente para la difusión exitosa de unos u otros resultados.

<sup>23</sup> *Qué es la Música Concreta?*, p. 8.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 79 y siguientes.



## 2. La Música Electrónica.

Una vez obtenidos los materiales básicos iniciales (grabaciones) el proceso de composición es, de hecho, el mismo para la música concreta y para la música electrónica. La diferencia primordial consiste en que en esta última las impresiones iniciales son producidas por aparatos electrónicos tales como osciladores, generadores, sintetizadores, reverberadores, amplificadores, etc. En realidad, la diferenciación entre las dos *escuelas* fue en gran parte el resultado de un enfrentamiento inicial entre los partidarios de una u otra corriente. Pero lo más destacado de la década de los años cincuenta fue quizá el resurgimiento de los principios del serialismo bajo la inspiración de Anton Webern. Esta corriente fue la que hizo que Pierre Boulez (1925) se uniera al laboratorio electrónico de Colonia fundado por Herbert Eimert (1897) y al cual pertenecía también Karl-Heinz Stockhausen (1928) al tiempo que Pierre Henry (1927) permanecía con Schaeffer. Dos o tres años después de las primeras emisiones de música electrónica en 1954, ambas tendencias se hallaban no solamente mezcladas entre sí sino también utilizadas en conjunción con instrumentos o conjuntos instrumentales tradicionales. Al fin y al cabo,

**“ . . . en la constitución del sonido mismo termina la diferencia entre las posibilidades de empleo de sonidos concretos y de sonidos electrónicos. Las otras ‘dimensiones’ de la música -duración, intensidad y altura- pueden ser tratadas con idéntica precisión en las dos técnicas”<sup>25</sup>**

Sin embargo, el problema de la síntesis seguía preocupando a Stockhausen en 1967:

**“Por el momento, uno de los problemas más interesantes es el de llegar a conciliar material sonoro completamente concreto que puede encontrarse, y un material sonoro que aún no tiene nombre, que**

**se produce artificialmente. El material sonoro producido artificialmente puede obtenerlo en una forma sintética (electrónica) o haciendo abstracción de algo encontrado, derivándolo y transformándolo más o menos.**

**Al asociar los dos materiales sonoros, el conocido se hace más ambiguo en el nuevo contexto, y el desconocido, creado artificialmente, adquiere de pronto una significación fuerte en un contexto en donde aparecen fenómenos sonoros conocidos”<sup>26</sup>**

El método electrónico ha sido atacado pues supone, se dice, más teoría y técnica que inspiración. Stockhausen, contrariamente, expresa así su opinión:

**“No compongo según una teoría. Mientras se trabaja no se tiene consciencia del alcance y de las múltiples significaciones de lo que se hace. El análisis que hago de una obra al cabo de cierto tiempo hace aparecer, la mayoría de las veces, cosas distintas de las que había considerado esenciales mientras trabajaba.**

**. . . trabajo con estos medios, pero no científicamente sino como artista.**

**El documento de nuestro trabajo es la composición. En ella se fija el ámbito en que hemos trabajado. Por esta razón sigue siendo nuestro trabajo ante todo la composición musical; pero no es una ciencia. Cada vez es un proyecto tonal relativo a la manera como podría estar compuesto el mundo”<sup>27</sup>**

Y sin embargo, el ya mencionado resurgimiento del dodecafonismo en esta década, con todo y sus exigencias metodológicas, fue precisamente una extensión de sus reglas a un número mayor de elementos que los que sus fundadores trabajarían inicialmente. En otras palabras, el dodecafonismo, en sus comienzos, iba dirigido a la armonía y a la melodía mientras ahora era aplicado al ritmo, al timbre, a la dinámica, a la forma y siempre a la armonía pero esta vez ya no como consecuencia del tratamiento for-

zosamente atonal de la melodía sino de una manera más estricta e intencionalmente extendida.

La sofisticada evolución de los aparatos electrónicos durante las dos últimas décadas hace pensar en la ampliación de las posibilidades expresivas en este campo. Pero sólo el tiempo dirá qué resultados tienen valor permanente. Baste aquí anotar que la música *pop* se ha apropiado tales medios, los cuales también han sido utilizados en el cine y en pésimas versiones “popularizadas” de obras clásicas.

<sup>25</sup> Goléa, Antoine. **La Música de Nuestro Tiempo**, p. 106.

<sup>26</sup> Sturzbecker, Ursula. “Karlheinz Stockhausen. Un Entrevistado”. p. 77.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 76. Aunque en el penúltimo renglón de esta cita el traductor debió emplear la palabra “sonoro” en lugar de “tonal”.

### 3. La Música Aleatoria.

La palabra *aleatoria* proviene del Latín: *alea* y *aleatorius*; dados y relativo al juego de dados o al juego de azar. Se trata de una música en la cual el azar tiene el *roll* más importante, especialmente en su ejecución, ya que existe una estructura previa.

El Klavierstück XI de Stockhausen fue la primera obra de este tipo escuchada en un concierto, en 1957<sup>28</sup>. Consta de diecinueve secuencias, la primera de las cuales, -que debe escogerse al azar- se interpreta de la manera más neutra posible. Sucesivamente, las otras deben tener la expresividad indicada para la ejecutada en cada lugar precedente. La Tercera Sonata de Pierre Boulez, compuesta con alguna anterioridad al estreno de la que se acaba de citar, también sigue los mismos principios: el intérprete tiene libertad en cuanto al orden en que ejecuta sus trozos dentro de ciertas reglas pre-establecidas.

Posteriormente han sido escritas muchas obras aleatorias o que contienen elementos aleatorios. Desafortunadamente, el papel del azar ha llegado a casos extremos como los de "artistas" que ejecutan en un instrumento en el cual no han recibido ninguna preparación; o el de composiciones cuya "partitura" tiene como sola indicación el que el "intérprete" debe inspirarse . . . e improvisar! .

Sin embargo, debe admitirse que la libertad inherente a la ejecución de obras aleatorias les provee con un carácter de "unicidad e irrepetibilidad" exactas, que da como resultado una refrescante recreación tanto de la obra como para el oyente en cada nueva presentación. Quizá sea esta la razón para que sus principios hayan tenido una acogida tan entusiasta entre la mayoría de los compositores contemporáneos.



### 4. La música Estocástica.

La palabra *estocástica* viene del griego *stochos* y hace referencia, en matemáticas, a la contingencia de cambio o a la teoría del cálculo de probabilidades introducida por Bernoulli en 1713.

El arquitecto griego Iannis Xenakis (1922) es considerado como el padre de esta música. Desde mediados de la década del 50, su preocupación fue la aplicación de procedimientos matemáticos a los materiales de una composición. Tal método fue llamado estocástico o probabilístico. Las transformaciones operacionales calculadas mediante dichos procedimientos son vertidas a términos sonoros convirtiéndose así en el desarrollo de la obra. Aunque inicialmente tales cálculos demandaron un tiempo considerable, esta dificultad fue obviada posteriormente a través del uso de máquinas calculadoras o de cerebros electrónicos. Contra la posible crítica a semejante (supuesto) mecanicismo, Xenakis pone de presente el fin trascendente y "meta-artístico" de la obra de arte y dice:

' "La primera tarea es la de hacer abstracción de todas las convenciones heredadas y de ejercer una crítica fundamental de los actos del pensamiento y de su materialización. ( . . . ) Qué es lo que propone una obra musical en el nivel estricto de la construcción? Propone una colección de sucesos que desea sea causales. ( . . . ) los problemas de la construcción y de la morfología no se habían planteado a consciencia. ( . . . ), lo que contará será la estadística media de los estados aislados de la transformación de los componentes en un momento dado. El efecto macroscópico podrá controlarse por la medida del movimiento de los objetos escogidos por nosotros. Resulta de esto la introducción de la noción de probabilidades que en este caso preciso implica el cálculo de combinaciones"<sup>29</sup>

Según Xenakis, quien publicó unas Reglas Mínimas de Composición en 1956<sup>30</sup>, la estocástica es

<sup>28</sup> Goléa, Antoine. La Música de Nuestro Tiempo, pp. 63-64 y siguientes.

<sup>29</sup> "Elementos acerca de los Procedimientos Probabilísticos (estocásticos) de la Composición Musical" en Samuel, Claude. *Op. cit.*, p. 347-348.

tudia la teoría del cálculo de probabilidades, única capaz de manejar números grandes y que permite al compositor, mediante complejos de leyes, programar un computador para que defina todos los sonidos según una secuencia previamente calculada. Allí estarán todos los factores concurrentes en la secuencia, tales como la recurrencia, la clase tonal (arco, pizzicato, glissando, etc.), el instrumento, la altura, la duración, la dinámica, etc. El resultado final, para instrumentos tradicionales (y voces), es indudablemente un logro de una belleza que se diría griega y clásica en su equilibrio y unidad; piénsese, por ejemplo, en Akrata (1964-65).

El proceso de creación de una obra estocástica tiene como fundamento, en todo caso, la formulación de una hipótesis (que puede ser previa) referente a la naturaleza del sonido y que deviene luego expresada y desarrollada matemáticamente para ser a su vez de nuevo revertida a un estado sonoro. Las más modernas leyes estadísticas, que rigen verdaderamente la aparición del ser y de su devenir se convierten así en excelentes instrumentos de composición. El estudio propiamente técnico de este proceso parece confirmar las inmensas posibilidades que en esta forma quedan abiertas.

## **F. Generalidades (Cuarta Parte: Las Últimas Tendencias).**

**“La música resulta una revelación mejor que toda ciencia y filosofía”.**

**Ludwig van Beethoven.**

La década de los años sesenta contempló el advenimiento del llamado arte *“pop”*. Después del jazz y del auge de la *“chanson”* francesa, personajes como Los Beatles, Bob Dylan, Jimmy Hendrix y festivales como los de Woodstock y Altamont (1969) dieron expresión, con su música violenta y estridente, a la llamada *“contracultura”*. Esta quería criticar la sociedad de consumo y los valores impuestos por ella pero acabó siendo justamente otro objeto comercial más para su consumo; en la música, como ejemplo, en forma de discos. No se trata, claro está, de música *seria*; pero sus repercusiones han alcanzado este campo. Tal vez por eso es posible decir que algunas de las tendencias más importantes en la música de la época actual pueden ser cohesionadas bajo el nombre general de *“mesomúsica”*. La mesomúsica cobija los últimos intentos de síntesis en el camino (regreso o reversión?) hacia una expresión que se encuentre en el punto medio entre la música seria y la popular.

## DOS: QUE HA CAMBIADO?

**“Cuando las disonancias se tornan familiares, dejan de parecer horribles; de modo que cada nueva repetición lleva el reconocimiento de que las disonancias, así como las consonancias, sólo son relativas”.**

**Aaron Copland.**

Naturalmente que al lado del “pop”, de la búsqueda de un “arte total”,<sup>31</sup> del degeneramiento a los llamados happenings<sup>32</sup> se escribe música que una mirada superficial consideraría como tradicional. Pero las unidades métricas, el contrapunto, la armonía, el empleo del timbre y la organización interna nunca volverán a ser iguales después de las profundas rupturas representadas por la “nueva objetividad”<sup>33</sup> y las últimas tendencias; en general, por aquello que en el capítulo anterior fue estudiado a título de nombres, fechas, obras, “ismos y métodos de composición.

El estudio del resultado de esos cambios debe tematizar aquellos “acontecimientos” dentro de la dinámica interna a la estructura de la música por la conveniencia que ello representa para el conocimiento debida a la diferente perspectiva que los refiere ahora a los elementos de la música, a la forma y a la notación.

### A. El Ritmo

**“A Noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles, Je dirai quelque jour vos naissances latentes”.**

**Arthur Rimbaud.**

El ritmo es el elemento de la música encargado de las relaciones temporales por medio de acentos, barras de compás, métrica, duración, etc. Estas relaciones han sufrido profundas modificaciones en cuanto a sus esquemas a partir del siglo pasado. Primero que todo, la simetría de aquel entonces fue abandonada, comenzando por las regularidades binaria y ternaria. También desde fines del siglo XIX se deja sentir en este campo la influencia de las exó-

ticas músicas orientales, cuyos ritmos y esquemas métricos carecen de la característica simetría académica occidental, al igual que de las investigaciones folclorológicas de distintas regiones occidentales.

Ya dentro del presente siglo se puede considerar al jazz como la inyección de sangre nueva en este elemento por medio del ritmo característico de su bajo y especialmente por medio de la síncopa (cambios asimétricos de acento dentro de un metro simétrico).

Pero la innovación más clara fue tal vez el uso extendido y consciente de ritmos compuestos, es decir, de aquellos que combinan sucesivamente dos ritmos diferentes. El siguiente paso estaba a una distancia relativamente corta: ritmos que cambiaban continuamente como consecuencia de una sucesión de acentos siempre mutantes o distribuidos irregularmente dentro de un mismo compás. Se comprende aquí entonces fácilmente cómo fue posibilitada la ruptura de la organización estructural de la frase con la desaparición del fraseo usual en cuatro, ocho, diez y seis compases, etc.

Ya se ha mencionado también la polirritmia o sea la simultaneidad de dos o más ritmos independientes: dentro de ella las figuras rítmicas “se tratan y se desarrollan un tanto separada e independientemente”.<sup>34</sup> En contra de su aparente dificultad, sin embargo, “es bastante posible seguir acontecimientos musicales que tienen lugar en dos o más niveles a la vez y mantener los niveles en sí mismos separados en la mente”.<sup>34</sup> En todo caso, es a todas luces comprensible la significación de estos fenómenos en cuanto hace el carácter expresivo de la música.

No debe ser pasado por alto otro carismático factor cual es el de la nueva valoración del silencio (recuérdese el “puntillismo”) como parte esencial de los nuevos contrastes rítmicos y dinámicos. También

es bueno resaltar la importancia del fenómeno comprobado en composiciones en las cuales el acento propiamente dicho diríase que se encuentra como “diluído” o, como dice Antoine Goléa, en las que se da “una especie de desnudez rítmica, que se traducirá a menudo en la alineación de valores perfectamente iguales”.<sup>35</sup>

Por otro lado, la realización electrónica de sonidos permite la regulación exacta de su longitud y de su dinámica hasta los límites máximos y mínimos de la percepción. Ello ciertamente constituye una garantía en cuanto hace relación al aumento en los matices de las posibilidades rítmicas, dinámicas y de duración.

En general, podría pensarse que, a diferencia del racionalismo estatista del siglo XVIII, que creyó haber alcanzado el punto máximo y culminante de desarrollo de las posibilidades expresivas, la libertad y la irregularidad rítmica de la música contemporánea no pretende tal cosa en modo alguno y más bien propende por un mundo que se presenta siempre bajo cambiantes formas.

### B. La Melodía

**“El Espíritu sopla donde quiere”.**

**Juan; 3, 8.**

También a nivel de la “superficie” de la música se han operado toda suerte de transformaciones, especialmente después de que la reiteración melismática encuentra su disolución alrededor de la segunda y tercera décadas de éste siglo. Ya había, claro, un anticipo en algo de lo escrito durante el siglo pasado (especialmente al final); pero entonces se seguía aún apelando en buena parte a una especie de mecánica nemotécnica musical. Ahora, en cambio, sumado a la ya mencionada asimetría temporal se encuentra, por ejemplo, el atematismo; es decir, aquella tendencia que busca excluir intencionalmente todo lo que pueda entenderse como repetición melódica. Por esa misma época fue-

ron también introducidas las escalas orientales, cuyas variedades de división de la octava son inmensamente más amplias y variadas que la división dodecafónica y la clasificación diatónica en mayor y menor. En todo caso es muy probable que haya un parentesco entre aquellas y el microtonalismo; aunque los resultados de éste no hayan alcanzado una difusión exitosa.

El bicromatismo, que trabajó con cuartos de tono, también tuvo sus adherentes; al igual que la división del tono en tres partes, dando lugar a dos escalas de diez y ocho tonos en un sistema de treinta y seis sonidos de sexto de tono.

Pero definitivamente en el desarrollo horizontal de un trozo musical la influencia más destacada fue la ejercida por el dodecafonismo puesto que aquí el uso obligado de la escala cromática en su totalidad aumenta la libertad de los saltos hasta el punto en que ya no puede reconocerse una atracción que permita hablar de una técnica. También ya se ha asociado al dodecafonismo la técnica conocida como "*Sprechgesang*" cuyo dramatismo expresa de tan soberbia manera su comunidad con el expresionismo.

Más reciente fue el renacimiento del interés de los compositores por la polifonía; apenas natural en concomitancia con la polirritmia y la politonalidad y en donde se corrió el peligro (al igual que en su primera época), de llegar hasta una ambigüedad difuminadora de toda demarcación melódica propiamente dicha e independizable.

El politematismo "conducía a un grado de complejidad estructural que era una dura prueba para el oyente".<sup>36</sup>

Si se considera como tema la serie inicial dodecafónica se tendría, por otra parte, el monotematismo. En términos generales, sin embargo, habría que entenderse aquí un alejamiento total del sentido tradicional. Por el contrario, es posible en-

contrar una ruptura, en la mayor parte de la escritura contemporánea, con la idea tradicional de melodía. Hasta cierto punto, ello significaría algún contrasentido en cuanto a que la "*grande ligne*" tendría que cobijar a la totalidad de los elementos de la obra más a través de su carácter de su *animus*, que a través de la adecuada y claramente demarcada conducción de las líneas melódicas.

### C. La Armonía

**"... ; la ciencia es la que queda vencida por la creación del poeta".**

**Sigmund Freud.**

La liberación tonal de la que ya se ha hablado incumbe con pleno derecho a la dimensión "vertical" de la música, es decir, a su construcción armónica. Quizás la superposición de varias tonalidades, o politonalismo, fue uno de los primeros fenómenos en apuntar a dicho resultado. También el atonalismo, en donde, si acaso pueda a veces hablarse de gravitación alrededor de un centro, ello no ocurre en el sentido de tonalidad, i. e., de referencia a una tónica, su dominante, su sensible, etc.

Ya se ha expuesto cuál fue el significado del dodecafonismo en este terreno. Y en cuanto a las últimas tendencias estudiadas, no es difícil darse cuenta de cómo cada vez ha sido más arduo hablar de armonía en sentido tradicional. Es evidente que en las "escuelas" aleatoria y electrónica la dificultad alcanza ya el grado de lo imposible. Para evitar una innecesaria repetición, la ampliación de este tema se sobreentende como llevada a cabo en otros lugares del presente trabajo. (Cfr. I, A; I, B; I, C; I, E, 2; II.)

### D. El Timbre

**"Many love music, but for music's sake."**

**Walter Savage Landor.**

A pesar de que se sigue escribiendo

do gran cantidad de música para instrumentos tradicionales y para conjuntos de instrumentos tradicionales, también en el terreno del timbre se han producido modificaciones. En primer lugar, no se ha cesado de buscar nuevos recursos en lo relacionado con la expresión, el lenguaje y la utilización de esos medios tradicionales; por ejemplo, una diferente manera de manipular un instrumento para lograr un efecto nuevo a través de él. En segundo lugar, esa recurrencia de la utilización de medios tradicionales muy a menudo se ha visto mezclada o combinada con nuevas fuentes de sonidos como son los instrumentos electroacústicos, o con fuentes de sonidos redescubiertas, como instrumentos exóticos; por ejemplo, el Capriccio para Violín y dos Altosparlantes de Henk Badings (1907- ) o la Sonata para Violín y Cítara Hindú de Yehudi Menuhin (1916- ).

Pero es indudable que el avance más significativo en el campo del timbre proviene del aporte de la técnica, que permitió la invención de muchos nuevos instrumentos; (especialmente de teclado: el piano de ondas Marthenot, el piano eléctrico, el órgano electrónico y toda una serie de instrumentos similares con más o menos variantes, además del eterófono o thereminovox, vara que emite sonidos según la distancia de la mano a ella, el ritmicón, y una amplia gama de instrumentos de cuerda eléctricos). Los factores más destacados son los de la electrónica; en el instrumental electrónico lo más importante es la posibilidad de emitir sonidos sinusoidales que, por su conformación física, carecen de armónicos.

Una nueva valoración del ruido ha traído como consecuencia el enriquecimiento de la sección rítmica; en tal sentido también se ha investigado mucho en miras a producir nuevos instrumentos y a incorporar instrumentos no académicos, buscando cada vez medios y grados más sutiles de expresión. Es obvio, en todo caso, que se tiene una nueva concepción del timbre; recuérdese, si no, la melodía de timbres o

## E. La Forma

“El arte pretende detener la caprichosidad del mundo externo por medio de valores intuitivos de necesidad”.

Wilhelm Worringer.

Mal podría haberse escapado el dominio de la forma de los nuevos criterios de elaboración que han sido estudiados en las páginas precedentes. Primero fue el abandono paulatino de todos los moldes formales clásicos; comienza a ser inútil hablar propiamente de partes, repeticiones, exposición, reexposición, correspondencias formales simétricas, etc. Especialmente notorio es el abandono de las cisuras definidas. Claro que también debe registrarse un renacimiento de la suite; pero se considera más importante la generación de nuevos moldes formales a partir de principios que prácticamente pueden cobijar solamente una obra; es decir, en donde en cada nueva obra es generado su propio esquema formal.

Un caso especial lo constituyó la escritura de música programática, usualmente con motivos literarios, cuya descripción se sale igualmente de los moldes formales conocidos hasta entonces.

El desarrollo de una obra sigue pues un camino cada vez más libre y el cual es cada vez más difícil de encasillar en un molde a la manera de las anteriores distribuciones binaria, ternaria, en ronda, etc.

A partir de la década de los cincuenta la tendencia a obras “amorfas” fué en *crescendo* hasta la obtención de una libertad formal total: obras en las cuales en realidad no es posible encontrar “partes” claramente diferenciados; o en los cuales no hay principio ni fin delimitados específicamente; o en las cuales cualquier punto puede servir de principio y cualquier otro de fin, especialmente en la música aleatoria.

## F. La Notación.

“Le langage est source de malentendus”.

Antoine de Saint-Exupéry.

Las reformas o evoluciones que ha sufrido el arte musical en la forma como han sido descritas en los últimos capítulos trajeron como primera consecuencia la necesidad de extender el “alfabeto” de la música en forma considerable. Gran cantidad de nuevos signos han sido inventados y en algunos casos sistemas completamente nuevos han sido introducidos (como en la música concreta y en la electrónica).<sup>3 7</sup> Algunos de ellos han tenido que apelar a la matemática, utilizándose para la “notación” hojas de papel milimetrado en las cuales se especifican los distintos parámetros que conforman la obra; a veces, la naturaleza misma de la obra no pide una edición de la partitura por haber sido concebida para ser grabada y escuchada como tal, es decir, en grabación: las sutilezas de la expresión quedando así confinadas a la supervisión por parte del compositor en el momento del registro.<sup>3 8</sup>

Otro fenómeno consiste en la creciente utilización de grafías que más que expresar un fenómeno musical real con determinada altura, intensidad, duración, etc., simplemente representan una aproximación de lo que el compositor pretende que siente deba ser la expresión del ejecutante . . . quien improvisa en base a ello. Todo esto ha hecho pensar a algunos que la notación tradicional está a punto de desaparecer.<sup>3 9</sup>

## LA CONCLUSION

“L’essentiel est invisible pour les yeux”.

Antoine de Saint-Exupéry.

Pretender la condición acabada y completa de una definición de la música del Siglo XX es un intento indigente e inevitablemente condenado al fracaso. Por un lado, de nin-

guna manera se puede considerar esa música como algo acabado. Mucho menos a nivel del presente estudio, en el cual meramente se ha intentado una apretada síntesis que posibilite quizá unas cuantas apreciaciones generales, unas cuantas caracterizaciones descriptivas.

Por otro lado, la realidad misma sobrepasa cualquier intento por expresarla de una manera total. Las anotaciones contenidas hasta aquí, grávidas de carencias y omisiones, simplemente ilustran un acercamiento a la música del Siglo XX; un punto de partida —tal vez— en el camino hacia su captación y comprensión.

Al fin y al cabo, se parte de una herramienta —la palabra— que consume y más bien deja como en cenizas el acontecer: el más pequeño trozo musical no cabría ni con una lejana adecuación en su más extensa descripción. Las palabras no definen el fenómeno de la música de la misma forma como la habilidad del ejecutante no llega nunca a explicar el milagro infinito de los sonidos; la relación entre la teoría y la totalidad de los datos de la experiencia es expresada en su máxima cercanía en la matemática pero en su máxima infinitud en el arte. Por eso se clarifica en algo el por qué cualquier capítulo sobre historia sería insuficiente y el por qué cualquier apreciación acerca de los cambios a nivel de los elementos musicales empieza por no ser totalmente cierta . . .

Sin embargo, ya se insinuaron en las páginas introductorias algunas de las caracterizaciones de la música moderna y contemporánea:<sup>4 0</sup> se habló allí de la diversidad de las tendencias y de la libertad de los movimientos tanto dentro de ellas como en el caso de compositores independientes.

En cuanto hace al análisis —naturalmente que no pretendiendo llegar a un tecnicismo exhaustivo— se han expuesto en forma global las modificaciones que manifiestan esa



movilidad y esa diversidad a nivel de los elementos, es decir, de las características de la materia prima con la cual trabaja el compositor.

En ninguno de estos aspectos puede darse por terminada la cuestión: consideréanse el libre uso de la disonancia, la producción de discos y de cintas magnetofónicas, la tendencia teatral. Y ninguno de los fenómenos puede considerarse agotado como asunto fenoménico y de profundas consecuencias. Por el contrario, se sigue buscando siempre una sutileza cada vez mayor en la elaboración, una gama cada vez más amplia de matices con cuya interrelación ha de constituirse el espacio sonoro.

Después del atematismo viene como consecuencia y es camino lógico en la búsqueda de una ausencia de toda posible identificación melódica, el hacer recaer la organización de la composición en otros elementos... y quedan todavía muchas rutas que explorar! Se contempla más bien una gran polifonía —usando esta palabra en un sentido muy amplio— tanto al interior de los elementos mismos de la música como en cuanto al panorama secular actual. Precisamente este carácter acentúa lo problemático del asunto en cuanto a que su exposición debe ser sucesiva, ya que el lenguaje lo es. Pero a nivel del acontecer real de esa exposición debe entenderse una interrelación dinámica y en evolución dialéctica constante. Por ejemplo, es necesario ubicar dentro de esa dinámica perspectiva la consecuencia ya mencionada que tuvo el atematismo. También el timbre, que es quizá en donde el auditor pueda directamente comprobar con mayor facilidad la diferenciación específica de la música contemporánea, ya que éste elemento, se deja sentir diríase que por sí mismo. La música popular (especialmente la llamada *rock*), que se ha incorporado los avances (especialmente los instrumentos nacidos de la investigación llevada a cabo en el terreno de la música seria en las décadas alrededor de la Segunda Guerra Mundial. Piénsese igualmente en

los “clusters” y en el llamado “ruido blanco”<sup>41</sup> Se encuentra aquí también un factor de la diferencia con la música de períodos anteriores, la cual estaba escrita dentro de los límites audibles agradables, es decir, entre algo menos de los mil y algo más de los cuatro mil ciclos por segundo.

Como primordial consecuencia de todo lo anterior, debe destacarse el enorme enriquecimiento de las posibilidades expresivas; si bien lo expuesto ahora deba quizás ser evidenciado a través de un distinto juego de las relaciones auditor-intérprete-compositor. Más que para ser definida, precisamente ahora la música está hecha para ser vivida mediante un intenso proceso de interiorización.

En el proceso de comunicación se siguen dando los mismos factores: emisión, recepción, mensaje y medio. Quizá el mayor distanciamiento se ha ido estableciendo entre el receptor y el mensaje, pues el primero ha permanecido inerte y como adormecido en la agradabilidad de los períodos clásicos y (aunque quizá en menor grado) romántico. De otro lado, el mensaje y los medios (es decir, la expresión) ha evolucionado hasta convertirse en algunos casos en algo de apariencia esotérica, reservada. Aunque tal vez no se trate de la creciente complejidad, ni de la composición en sí, ni de la comprensión a nivel analítico del lenguaje utilizado; poca diferencia hace para mi vivencia de una obra el saber que un tema se devuelve, se repite o se une en relación inversa consigo mismo, con otro o con otros.

Un análisis cuantitativo del fenómeno estético sigue siendo imposible, como lo ha sido siempre. Ese carácter del acontecer de la obra que nos embarga de una manera casi mágica queda más allá del aspecto técnico. No será más bien aquello que se quiere decir, i. e., aquello que la música pone en acto a nivel de comunicación? Porque una vez acabada la manera de componer a través de la organización en moti-

vos, semifrases, períodos, partes, formas, etc., el auditor tiene que estar hecho como para poderse perder, compenetrándose, en el interior de una obra musical; ésta, a su vez, debe poder calar hasta los huesos.

Claro que la sensibilidad va a estar en relación directa con el condicionamiento histórico; lo cual nos lleva de la mano al otro extremo del círculo vicioso: el problema de la escasa difusión ya mencionado antes. Empezando por la comparación con las demás artes (pintura y literatura muy especialmente) pues en nuestro medio no es posible obtener siquiera los registros; para no mencionar las programaciones de los conciertos, las cuales, por el contrario, parecen hechas por una nobleza dieciochesca y empelucada que se diría habita todavía en Versailles. Se hace patente aquí la necesidad de una labor de presión para la reeducación. Justamente lo primero contra lo que se ha de luchar es contra la creencia institucionalizada de que lo ya dicho es infalible, haciendo ver que lo nuevo puede contener logros igualmente importantes.

Naturalmente que no se trata de escuchar música contemporánea porque sí; pero la visión con la cual nos provee su analogía es más que necesaria en el camino hacia la conciencia de nuestro ser actual. Se trata precisamente de esta conciencia la que el artista quiere hacer patente en sus obras: de nuestra “*Weltanschauung*”, no de la de los siglos precedentes.

Muchas veces, de otro lado, al interior de la obra, parte de lo esencialmente dicho permanece impronunciado; es decir, se da en el vacío, en los intersticios por entre los cuales pululan los sonidos, allí en donde y por lo cual, la música “música”, a pesar de la aparente falta de una organización asaz rígida. Allí en donde se enuncian unas posibilidades, se afirma la existencia de infinitas otras y se libera la espontaneidad (como en los trozos de carácter aleatorio) para aprovechar

al máximo las reacciones de intérpretes y auditores. Allí en donde se explota la peculiaridad específica de cada instrumento y de cada instante, en donde el ritmo trata de esclarecer nuestra nueva conciencia del tiempo.

En gran parte, seguramente que será necesario esperar a que el inconsciente asimile los nuevos repuntes expresivos; pero, por lo pronto, no sería más saludable propugnar porque se posibilite esa asimilación?

A partir de un cuestionamiento tal, el artista nos ayuda a encontrar más allá de los nebulosos velos el secreto de los cielos; el pasaje de los sonidos parece dejarnos descubrir una fatal sucesión y, sin embargo, en un momento ocurre una como revelación liberadora. Parece como si la esencia trascendente fluyera a través de la obra y de nosotros y que en la contemplación (aún en la meramente receptiva) se nos entregara como en medio de una íntima comunión. La música deviene así una técnica al servicio de nuestro acercamiento a lo Otro, a aquello que no es uno mismo como evidencia consciente inmediata; a través de las notas el hombre se aproxima a lo eterno. En la obra se lee la inconsciente aparición de lo Otro en lo existente; entonces se alcanza una comprensión que es imposible de alcanzar con la mera inteligencia racional. Oír significa dejar entrar en nosotros algo que está más allá de lo puramente físico (suponiendo que exista algo tal), ponernos en presencia de un despojamiento enriquecedor que une características universales y subjetivas. Al fin y al cabo, el creador se ha decidido en su obra por ciertos lineamientos imposibles de juzgar; sólo nos queda el camino de un acercamiento a ellos de características en gran parte intuitivas y que deja fluir hasta nuestro centro la fuerza concentrada de unos pocos sonidos o la multitud casi infinita de otros. En los mejores momentos, es posible creer que se llega a escapar de lo humano para abandonarse a los demonios o a los dioses. Aquí sobran

las explicaciones; la experiencia habla mejor en y por sí misma, pone de relieve y manifiesta su juego de excesos y excelencias y perfecciones casi imposibles de aislar en el espacio-tiempo. Las cosas adquieren una naturaleza divina, siempre y cuando se intente convivir con las variaciones posibles, con las infinitas modulaciones, con los constantes acercamientos o alejamientos. No se trata de una copia; es más bien una magia que recupera por analogía las subyacentes relaciones entre nosotros y los seres: la esfera de la pureza; pues el sonido va más allá de sí mismo al expresar como contraste lo que no es sino un modo de armonía, al convertir en éxtasis o vértigo lo que podría pasar por mera acumulación acústica.

No se trata pues de comprender ni mucho menos de definir. Tampoco tiene el artista que rebajar el nivel de su producción hasta hacerse acequible al grueso público. En este caso quizá será idealmente el Estado el encargado de colocar a disposición de ese público los instrumentos necesarios. Tampoco, como dice Mao, "debe divulgar el socialismo y no el capitalismo, debe estar de lado de lo nuevo y no de lo viejo"<sup>42</sup>.

Tampoco se trata de juzgar, así como la nota "la" no es superior ni inferior al "fa" o al "do". Fuera de que para un juicio adecuado, finalmente, también es indispensable la perspectiva histórica, con la cual obviamente no podemos contar todavía. Una mayor receptividad, eso sí, se hace necesaria para la vivencia de aquello que en la obra podría describirse como una puesta en evidencia de una armonía (entendida a la manera pitagórica) y como consecuencia de haber dejado "musicar" a la música tanto de parte del compositor como del receptor.

Por lo pronto y para terminar, es conveniente anotar que, al menos aparentemente, la tendencia creadora en los últimos años busca la conciliación de las diversas corrientes en un arte que no está al

servicio, al menos intencionalmente, de un partidismo por tal o cual método o escuela de manera dogmática. Más bien se trabaja en dirección a una **síntesis**, ampliada hasta el punto de incluir elementos teatrales en las obras. En este sentido, se tendría un retomar del significado de la estética, en el sentido de la "sthé-sis" griega. Pero, de nuevo, es necesario en todo caso el interés consciente en la búsqueda de la empatía, de la con-sensibilidad, del abandono de lo que es fácil escuchar para llegar a la vivencia del fenómeno musical contemporáneo en un acto en el que se experimente la unión con ese fenómeno, con el mundo y el reencuentro de uno mismo.