

Fol. 1
372.878
2



AN/MS5



STERIO DE CULTURA Y EDUCACION
RO COLON

ORGANIZACION DE LOS ESTADOS AMERICANOS
SECRETARIA GENERAL
DEPARTAMENTO DE ASUNTOS EDUCATIVOS

PROYECTO MULTINACIONAL DE PERFECCIONAMIENTO DOCENTE EN EDUCACION MUSICAL

**Introducción a la
música contemporánea
para
profesores de
nivel secundario**

por

Gerardo Gandini



Buenos Aires

1978

REPUBLICA ARGENTINA

INTRODUCCION

El propósito de estas páginas es formular una exposición sencilla, ilustrada con ejemplos pertinentes, sobre las líneas principales de evolución de la música contemporánea. Desearíamos ofrecer a quienes no estén suficientemente familiarizados con estos temas, en especial si tienen responsabilidades docentes en las escuelas de enseñanza media, un esquema conceptual básico. Creemos, en efecto, que la música contemporánea está perfectamente al alcance de quien se aproxime a ella sin prejuicios y animado por el deseo de comprender en qué se basa la actividad de los compositores y a qué motivaciones históricas responde. Si bien para el disfrute estético de la música, o de cualquier otro arte, no es imprescindible un conocimiento histórico pormenorizado, en cambio sí conviene, a los efectos de la reflexión personal y de la actividad explicativa o docente, entender la dinámica de estos movimientos.

La relativa brevedad temporal dentro de la cual se desarrolla la música contemporánea hace especialmente necesaria esta discriminación de tendencias y momentos. En menos de un siglo coexisten numerosos compositores, todos ellos "contemporáneos" en algún sentido, pero cuya música se desarrolla según distintos criterios estéticos. A ciertas discriminaciones básicas en este orden de reflexiones se dirigen las páginas que siguen.

Los orígenes de la música moderna

El proceso general de la música contemporánea puede explicarse tomando como punto de partida una fecha precisa: el estreno de Tristán e Isolda (1865), de Richard Wagner (1813-1883). Esa fecha se puede ver como un punto límite de toda la música de los períodos clásico y romántico, considerados conjuntamente: fin de una época y comienzo de otra.

En el Tristán, el sistema armónico imperante hasta ese momento llega a una especie de crisis: su constante cromatismo, su permanente modulación, hacen que en ciertos momentos se pierda un tanto el hilo tonal; es decir el conjunto de relaciones sobre las cuales estaba basado todo ese sistema armónico.

Evidentemente, una obra como esa provoca diferentes actitudes en los compositores que siguen. Y esas actitudes son de dos tipos: una es de reacción contra lo que el Tristán anuncia; la otra, en cambio, lo continúa y desarrolla en busca de nuevos límites. La propuesta de Tristán no podía sino tener tales consecuencias, puesto que se trata nada menos que de la disolución de todo un sistema que había regido el desarrollo de la música occidental durante un período sumamente sustancial de su historia. La ópera Wagneriana planteaba la disolución de un sistema tonal: la continuación lógica de eso sería una música en la cual el sistema tonal no existiera; es decir, la atonalidad.

Reacción

A partir de ese momento, es como si la música se dividiera en dos corrientes: una corriente es la de aquellos que reaccionan en contra de ese aparente fin de la música tonal, y tratan de mantener de alguna manera los pilares de la música tonal o modal. Los que siguen esta tendencia son, en general, compositores de ascendencia latina, comenzando por Debussy: luego vienen Stravinsky, Bartók, Hindemith, etc.: toda la música contemporánea que podríamos llamar "clásica". O sea: si la música del Tristán era ultracromática, la música de Debussy va a ser más bien diatónica: si en la música del Tristán las funciones tonales, si no habían desaparecido, al menos existían en una forma enmascarada, Debussy tampoco va a destruirlas pero va a haber un resurgimiento de algo de lo cual la tonalidad es una parte, a saber, la modalidad. La tendencia general de la música de Debussy es la de ser modal.

(En los comienzos de la música occidental, la música era monódica y era cantada. Se usaban los siete sonidos de la escala diatónica. Pero, de acuerdo con cuál fuera el sonido principal, esos siete sonidos constituyan un modo diferente. De todos esos modos -ludio, mixolidio, etc.-, con el tiempo, la música occidental solamente tomó aquellos que presentaban la particularidad de que el séptimo grado, o sensible, estaba a distancia de un semitono de la nota principal. Así se llegó al modo mayor; luego, asimilaron el modo menor al mismo sistema. Por eso decimos que la tonalidad no es sino una parcialización o una parte de un sistema mucho más amplio, que es el sistema modal).

En Debussy, ocurre que generalmente la escala mayor es la que menos usa, pero sí usa muchos modos antiguos -y algunos inventados por él, o bien usados antes pero que él adopta, como es el caso de la escala por tonos-. Stravinsky usa más o menos los mismos recursos que Debussy, pero además usa muy especialmente otro recurso, que es la politonalidad, es decir, la superposición de tonalidades diferentes. Al superponer estas tonalidades, no está haciendo otra cosa que afirmar la existencia de la tonalidad.

Bartók, por su parte, usa los mismos recursos que Stravinsky, pero alrededor de melodías tomadas del folklore húngaro o rumano, que por lo general son modales. Lo mismo Hindemith, quien trabaja con un sistema elaborado en base a intervalos de cuarta justa o quinta justa, que son intervalos esencialmente diatónicos. Es decir, -en resumen- que toda esta corriente de alguna manera parte del Tristán, pero reacciona contra ese modelo y trata de hacer otra cosa.

Atonalismo

En cambio existe otra corriente, que es tal vez la que más derivaciones ha tenido, y la que en algún momento fue la menos conocida. En esta tendencia, se parte también del Tristán, pero se continúa la propuesta de Wagner y se comienza a crear obras dentro de lo que se llamó el atonalismo.

Esta corriente está representada ante todo por Arnold Schoenberg (1874-1951), así como por sus discípulos Alban Berg (1885-1935) y Anton Webern (1883-1945): juntos constituyen lo que se llamó "Escuela de Viena".

Esto ocurre poco antes de 1910, alrededor de 1906. Las primeras obras de Schoenberg son derivaciones directas del Tristán, y todavía no son atonales: por ejemplo, "Noche transfigurada" (*Verklärte Nacht*), que a pesar de cierto elemento de extrañeza es muy tonal (como que termina en mi mayor). La primera obra verdaderamente atonal de Schoenberg son las "Tres piezas para piano", op. 11.

¿Qué es lo que caracterizaba, entonces, al atonalismo? Para contestar esta pregunta hay que advertir que existen dos tipos o clases de atonalismo; el primero, que era todavía libre, y el segundo, que ya aparece en las últimas obras atonales de Schoenberg, por ejemplo en las piezas del op. 23, al que se llama generalmente "atonalismo organizado".

De acuerdo con su nombre, caracterizado por el prefijo "a" -ausencia de- el atonalismo es un tipo de música en el que no existe la tonalidad. Pero con eso no basta: hay muchos tipos de música en los que la tonalidad no existe, y sin embargo no son composiciones atonales, como ocurre en ciertas obras de Debussy construidas en base a escalas por tonos: éstas no son tonales, pero tampoco atonales.

Esa ausencia de tonalidad indicaba una cantidad de cosas. Para empezar: toda la estructura formal de las obras de la música occidental hasta ese momento estaba basada en el sistema tonal: en la relación entre diferentes tonalidades. Entre las jerarquías que se establecían inclusive dentro de una misma tonalidad, pues ésta implicaba una serie de funciones -la tónica, la dominante, etc.. Un sistema atonal implica la igualdad de todos los sonidos, de modo que esa jerarquía ya no existe. La forma sonata, por ejemplo, está basada totalmente en las tonalidades: un primer tema está en una tonalidad determinada, el segundo en la dominante, luego hay un desarrollo modulante, etc. Acá, al no existir ya ese tipo de cosas, ellas deben ser reemplazadas por otras. Si no existen las jerarquías recién mencionadas, si no hay grados de la escala de mayor importancia que otros, algo así como un sistema de enlaces de acordes, ¿qué es lo que queda para organizar un sistema de relaciones entre sonidos? . ¿Qué es lo que queda entre dos sonidos? . Lo que queda es la relación más simple entre ellos, a saber, el intervalo. O sea: el atonalismo va a basar la organización de sus obras, no en una cosa totalmente anárquica, como se creyó en un primer momento, sino en la recurrencia continua a ciertos intervalos: ellos son los que van a caracterizar la obra en la cual aparecen.

En el atonalismo organizado, esa recurrencia va a ser bastante más "organizada", con perdón de la redundancia; por ejemplo, en las piezas del op. 23 de Schoenberg, la primera pieza está construida toda ella sobre la base de una relación de dos o tres intervalos (segunda menor y tercera menor). Las obras del atonalismo organizado están basadas en un grupo de intervalos formulados previamente a la composición de la obra, del cual deriva todo. Esa recurrencia a intervalos existía en obras anteriores, pero no de una manera tan sistemática y fija. Hay un material interválico pensado como para que la obra esté organizada sobre sus intervalos constitutivos.

(La distinción entre atonalismo libre y organizado no es privativa de Schoenberg: se puede establecer también en las obras de Alban Berg, por ejemplo. Pero, desde el punto de vista técnico, tanto Berg como Webern fueron siguiendo los pasos de Schoenberg, de quienes fueron discípulos).

El atonalismo trata de reemplazar ciertas cosas de la música tonal por otras: por ejemplo, la sucesión "tensión/reposo", que en la música tonal se daba por medio de ciertos grados tensos por oposición a otros que no lo son (la dominante y su reemplazo por la tónica, por

ejemplo), se da ahora de otra manera: así un acorde más disonante representa la tensión y es seguido por otro menos disonante.

Desde el punto de vista de la forma, hay que hacer resaltar otra cosa: el atonalismo, además de ser atonal, llega también a ser atemático. Las obras atonales serán atemáticas, no en el sentido de que no hubiera temas, sino que estos temas no se reponían. O sea: nada se repetía, era la variación constante.

Además, es curiosa que la aparición de estas primeras obras atonales coincidió con la aparición de los primeros cuadros abstractos de Kandinsky, o sea que hay como un paralelo entre figuración y tonalidad; tampoco es de descontar, como coincidencia cultural, la presencia de Sigmund Freud en esta época de la vida europea.

Es importante destacar, como conclusión que el atonalismo no era un sistema caótico, en el que pudiera ocurrir cualquier cosa, sino que había una base de organización muy importante.

Dodecafonismo

Desde entonces, se puede entender el paso siguiente de esta corriente, que es el dodecafonismo, como una consecuencia directa de este atonalismo organizado. El atonalismo organizado trabajaba con grupos de intervalos -dos, tres o cuatro intervalos-. El dodecafonismo va a ser simplemente una ampliación de esto: va a trabajar con una serie de doce sonidos, pero al mismo tiempo con la serie de intervalos que estos doce sonidos generan. Con otras reglas, por supuesto, pues el dodecafonismo va a traer aparejada una serie de transformaciones y cambios que no existían antes. En las últimas obras atonales se nota muy claramente el pasaje hacia este nuevo tipo de organización: en las mismas piezas del op. 23 de Schoenberg, las primeras piezas están dentro del sistema atonal organizado, mientras que la última de esas piezas es la primera obra dodecafónica que se haya escrito; y eso pasa dentro de la misma obra, que paradójicamente -por ser vienesa- es un vals.

Shoenberg y sus discípulos, Berg y Webern, siguen siendo las figuras más representativas de toda esta corriente, hasta los años de la segunda guerra mundial.

Una serie de doce sonidos es un ordenamiento de los doce sonidos de la escala cromática, hecho a voluntad del compositor. Ese ordenamiento se va a mantener a través de toda la obra que se componga con esa serie. De acuerdo a los intervalos que esa serie tenga, eso va a caracterizar la obra que se componga con esa serie. En toda serie están presentes los doce sonidos. Por ejemplo, la serie del "Concierto para violín" de Alban Berg: está basada en intervalos de tercera, lo que le da características muy "tonales"; es un concierto que se podría describir como "romántico". En cambio hay otras series, por ejemplo de Webern, que producen una impresión muy distinta. La serie, además de un ordenamiento de esos doce sonidos en forma de intervalos, da un orden de sucesión a seguir durante la pieza; es decir, al sonido 1 le va a seguir siempre el 2 y luego el 3, etc.; pero si se llega al final de la serie se volverá al principio. Además, hay otras posibilidades: por ejemplo, la serie se puede transportar (como es una serie de intervalos, se puede transportar sobre cualquier sonido: ya de por sí tiene, pues, doce posibilidades). Al mismo tiempo, se puede realizar también de atrás para adelante, es decir, con movimiento retrógrado, lo cual da doce posibilidades más. Se puede hacer inversión de los intervalos -otras doce posibilidades más- y el retrógrado de la inversión de los intervalos, o sea otras doce. Y así sucesivamente.

Lo importante, en definitiva, es que el dodecafonismo representa una igualación de los doce sonidos, y a la vez da todo un orden de sucesión.

Hasta finales de la segunda guerra mundial, una vez establecido todo este sistema, con algunas pequeñas variantes, puede decirse que no sucede mayormente nada que represente una desviación con respecto a la labor de estos tres compositores: Schoenberg, Berg y Webern. Tres compositores muy diferentes entre sí: Berg, por ejemplo, es un compositor interesado por la ópera, básicamente de temperamento romántico; en cambio Webern es un compositor mucho más

ascético, de tipo clásico, que trabaja de una manera más pura el material; además, hace presentir cosas que van a suceder más adelante. Muchas veces, en las obras de Webern, los acontecimientos se ven de una manera más aislada: cada sonido tiene importancia de por sí, tiene un matiz diferente, un registro determinado; son rasgos que, con posterioridad a la composición de estas obras, han permitido hablar de las mismas con referencia a una técnica "puntillista". Es decir, una técnica que podría también definirse como de "sonido por sonido".

Otros compositores

Bien: sucede la segunda guerra mundial, y aquí conviene hablar, al margen de las dos corrientes de composición bosquejadas anteriormente, de ciertas personalidades que no se pueden afiliar muy fácilmente a ninguna de las dos corrientes. Y son importantes, porque también ejercen una influencia. Por ejemplo: volviendo un poco atrás, tendríamos el caso de Erik Satie (1866-1926), un compositor bastante *sui generis*, que se adelantó a ciertas cosas de Debussy y Ravel, luego reaccionó en contra de ellos, ejerció una influencia sobre el grupo francés llamado "Grupo de los seis", etc.

Otra personalidad similar quizá a Satie en el rasgo de adelantarse a una serie de rasgos de su época, y en forma sumamente llamativa y ostensible, es el norteamericano Charles Ives (1874-1954), precursor de numerosos desarrollos posteriores, que trabajó en considerable aislamiento, en la Nueva Inglaterra de principios de este siglo.

También puede contarse a Edgar Varèse (1885-) en este grupo, así como a Olivier Messiaen (nacido en 1908). Terminada la segunda guerra mundial, hubo un grupo numeroso de compositores que estudiaron con Messiaen, para quien se había creado una suerte de cátedra especial en el Conservatorio de París. Entre ellos había dos que estaban destinados a ser muy importantes: uno era el francés Pierre Boulez (nacido en 1925), y el otro, el alemán Karlheinz Stockhausen (nacido en 1928). Messiaen no fue un compositor dodecafónico ni atonal, sino, según él, un compositor "modal": trabaja con modos que él mismo ha inventado, y ha estudiado muchísimo la música hindú, la música griega, etc.; algunas de sus modalidades rítmicas están basadas también en fuentes hindúes.

Una obra importante de Messiaen, para piano, se titula "Modo de valores e intensidad" (*Mode de valeurs et d'intensité*, 1949). En esa obra Messiaen, además de usar un "modo de altura", es decir un modo para la organización de la altura, usó "modos" diferentes para las duraciones, los ataques y la intensidad. Hasta ese momento -y es eso lo que hemos visto en este rápido resumen, a partir sobre todo de Berg- las distintas innovaciones no eran sino maneras de organizar las alturas (es decir el nombre de las notas: cómo va el "la" con el "si", el "si" con el "mi"; las frecuencias). Pero ocurre que el sonido tiene otras características, además de la altura; y esas características, si bien eran tomadas en cuenta por los compositores de la primera mitad del siglo, no estaban organizadas. Esas características, o parámetros del sonido, son: 1) la altura, 2) la intensidad, 3) la duración, 4) el timbre, 5) el registro (en que escala aparece). Una nota cualquiera, un "do" por ejemplo, no es solamente eso: dura en forma determinada, por ejemplo el equivalente de una blanca, y además está tocado "forte", está tocado por un piano, y está en el registro central; y el "do" en cuestión es simultáneamente todas esas cosas, y no sólo algunas de ellas. Pues bien: en esta obra, Messiaen plantea un modo de organizar todas esas cosas.

Serialismo integral

Entonces, Boulez y Stockhausen, que estaban estudiando simultáneamente con Messiaen y con otro compositor, René Leibowitz (nacido en Varsovia en 1913), que había sido alumno de Schoenberg y enseñaba la técnica dodecafónica, también simultáneamente conciben la idea de aplicar el concepto de serie no solamente a las alturas, sino también a otros parámetros.

Así se cumple una etapa muy efímera, que se llamó "serialismo integral".

El sistema serial integral está bien representado en la obra de Boulez "Estructuras", para dos pianos (1952), primer libro. (El segundo libro no tiene nada que ver con esta corriente). Y acá es donde se empieza a producir la crisis del sistema.

La crisis comienza a producirse por lo siguiente: esta música, serial integral (muy trabajada: una serie para las alturas, otra serie para los registros, otra para las intensidades, otra para las duraciones, etc.: material muy trabajado en cada uno de los parámetros, y luego combinado), como pensamiento, estaba basada en una concepción puntual. Estaba pensada cosa por cosa, punto por punto. Pero no fue ni es posible escucharla también cosa por cosa: la percepción de esa música es necesariamente global, y en ello radica la disparidad fundamental que da origen a la crisis. Hay una contradicción evidente entre la manera de concebir la composición y la manera en que esa composición es escuchada.

Por otra parte, aproximadamente por los mismos años aparece otra manera de hacer música: aparecen los primeros laboratorios de la música que hoy llamamos "electroacústica", y que entonces se llamaba de dos maneras: "música concreta" y "música electrónica". Los dos tipos tienen características comunes, aunque se diferenciaran en el hecho de que la música concreta partía de sonidos grabados de la realidad, mientras que la música electrónica partía de sonidos producidos por elementos electrónicos.

(Dos compositores cuyos nombres generalmente se asocian con la "música concreta" son Pierre Schaeffer y Pierre Henry; otros dos que pasan por la etapa de la "música electrónica" son el ya nombrado Stockhausen y Herbert Eimert). En ambas, estos sonidos eran procesados en un laboratorio, y luego "montados", a la manera de una película; el montaje final consistía en la obra. El trabajo en el laboratorio hizo aparecer ciertos sonidos sumamente nuevos; pero sobre todo, lo más novedoso es que todas estas concepciones electroacústicas de la música hacían desaparecer a alguien que, a través de todas las transformaciones estéticas, había estado siempre presente: el intérprete.

Al producirse la crisis ya mencionada -entre una música planeada en forma puntual, pero percibida necesariamente en forma global- surgen varias corrientes, distintas entre sí pero que tienen un elemento básico común: el hecho de pensar la música como una sucesión de masas; se pasa a componer con masas de sonidos.

Dentro de esto, podemos distinguir como tres corrientes diferentes. Una sería la representada por el compositor griego Xenakis, nacido en 1922. Otra, por el compositor húngaro György Ligeti, de 1923. Y la tercera, por los compositores polacos: hay varios, de los cuales los más conocidos son Krzysztof Penderecki (1933) y Witold Lutoslawski (1913). Lo que tienen de común todos estos compositores -en las tres direcciones que hemos indicado- es que trabajan con grandes masas de sonido, así como con contrastes muy elementales.

El primero que formula las primeras obras dentro de esta corriente, aunque trabajando de manera independiente, es Iannis Xenakis, especialmente en dos obras, una de las cuales se llama "Metástasis" y la otra "Pithoprakta". En el caso de Ligeti, las obras representativas de esta corriente son "Atmósferas" y una anterior, llamada "Apariciones". Y en el caso de Penderecki, el famoso "Treno para las víctimas de Hiroshima". En este contexto, convendría también citar el antecedente de Varèse, quien tenía un pensamiento un tanto parecido, puesto que también trabajaba con grandes masas de sonidos.

Música aleatoria

Aquí se produce otra cosa. La música concreta y la música electrónica habían hecho desaparecer el intérprete. En las obras instrumentales que siguen escribiéndose, se trata de valorizar el intérprete de una manera diferente a como se lo valorizaba antes. Se trata ahora de

hacerlo participar, en muchos casos de una manera activa: es lo que se llamó -y también tiene varios grados y variantes- "música aleatoria".

La definición de lo aleatorio, desde luego, es "aquélllo en lo que interviene el azar". Pero en la mayoría de los casos esto no ocurre: simplemente, se dan ciertas libertades, en este caso a los ejecutantes. Hay dos tipos de música aleatoria: la música puede ser aleatoria con respecto a la ejecución, y también puede serlo en el proceso de la composición. Este segundo caso es el representado, por ejemplo, por John Cage (americano, nacido en 1912) en algunas de sus obras: bien organizando los materiales mediante un juego de azar, como el "I Ching"; o bien decidiendo la colocación de las notas de acuerdo con las características del papel utilizado, antes de trazar sobre él un pentagrama. Todo eso forma parte de una filosofía que no ha tenido mayores consecuencias, aun cuando se puede citar un antecedente clásico de todo esto, que es Mozart, quien había creado -y publicado en forma de libro- un sistema para componer minués mediante el juego de dados.

La forma más corriente en que puede aparecer lo aleatorio es en la ejecución de la obra. Y acá puede haber también dos tipos: uno, la música puede ser aleatoria en cuanto a la forma total de la obra; el otro, la música puede ser aleatoria en cuanto al detalle. Por ejemplo, la Tercera sonata de Boulez, para piano: hay un movimiento que tiene cinco partes. De esas cinco partes, el intérprete puede elegir el orden: es decir, que allí lo aleatorio es la forma total. Pero existe también otro caso: el de las obras en las cuales, en un punto dado de su desarrollo, el intérprete puede ejecutar un sonido u otro, o bien puede allí - si esa es la indicación- improvisar un trozo de un número determinado de compases. A esto último es lo que llamamos música aleatoria en cuanto al detalle.

Corresponde anotar también que lo aleatorio en la música dista mucho de ser un fenómeno nuevo. Por ejemplo: una obra donde no está determinado para qué instrumento es; ni está determinada la velocidad a que debe tocarse; ni está determinado con qué intensidad debe ser ejecutada, tiene obviamente tres parámetros aleatorios: y esa descripción corresponde a El arte de la fuga o a la Ofrenda musical de Juan Sebastián Bach.

Teatro musical

Otra cosa que también se puede considerar como provocada por la aparición de la música electroacústica, precisamente en relación con la ya apuntada desaparición del intérprete (tanto desde el punto de vista musical como desde el punto de vista físico: en lugar de un intérprete, en un concierto de esta música hay un aparato productor de sonido): como reacción ante esta ausencia, surgen diversas obras que podríamos englobar dentro de la categoría general de "teatro musical".

Esta tendencia tiene varios representantes, e inclusive varias maneras de manifestarse. Entre los más importantes se cuenta un argentino, Mauricio Kagel, quien cultiva una especie de "teatro instrumental"; de él se puede citar una obra llamada "Match", para dos cellistas y un percusionista. También está en una tendencia similar el compositor italiano Sylvano Bussotti, nacido en 1931, autor de "La Passion selon Sade". En la primera de las obras citadas, los cellistas están sentados en los extremos del escenario y el percusionista en el medio, como una especie de árbitro; la segunda puede considerarse análoga a una ópera, aunque sean grandes las diferencias con las manifestaciones tradicionales del género.

Como dijimos, el desarrollo de la música electroacústica había hecho aparecer una serie de sonidos -producidos en el laboratorio- no escuchados antes. En las obras instrumentales, se comienza también a experimentar con los instrumentos convencionales, tratando de conseguir de éstos nuevas posibilidades. Esa es una tendencia común a todas las direcciones que hemos venido reseñando (además, en muchos casos se dan juntas, en la obra de un compositor, muchas de estas características que a los fines de la exposición es necesario considerar por separado:

fácilmente se da el caso de una obra de teatro musical que trabaja con masas de sonidos y que incluye elementos aleatorios). Todas estas tendencias participan de lo que podríamos llamar experimentación instrumental: experimentación que también existió siempre, pero que quizás se acentúa a partir de 1955 más o menos. Ya antes, en el trabajo de músicos tales como Cowell, hay elementos de experimentación (en este caso, el tocar directamente las cuerdas del piano); esta experimentación continúa en la obra de John Cage (su "Sonatas e Interludios para piano preparado" es de 1942, bastante antes que todo este movimiento). El auge de la experimentación instrumental coincide aproximadamente con el desarrollo de la música aleatoria y la técnica de la composición mediante masas de sonido.

Al mismo tiempo aparecen, en varios lugares del mundo, grupos de compositores que se reúnen para improvisar: grupos de improvisación. Aquí ocurre que el resultado, como es natural, es un producto grupal, es decir, música compuesta en grupo. De esta manera, los compositores tenían nuevamente la posibilidad de eliminar el intermediario, ya que ellos mismos, los que experimentaban, eran los que tocaban. Hubo varios grupos de este tipo: algunos en los Estados Unidos, también en Italia donde se llamó "Nuova consonanza", en Gran Bretaña, etc. Esta fue una cosa bastante positiva, sobre todo porque las innovaciones instrumentales que fueron surgiendo en el trabajo de esos grupos, fueron aplicadas luego por algunos de sus integrantes en su propia tarea individual. O sea que la técnica de trabajo grupal fue una especie de laboratorio, en donde se experimentaba con elementos destinados a una posterior aplicación.

Llegados ya casi al final de este proceso, puede advertirse que ciertos compositores parecen comenzar a sentir algo así como una "nostalgia de la tonalidad". En algunos casos, se componen obras en las que se hace referencia a materiales de música del pasado. Tal ocurre en el caso de algunas composiciones del italiano Luciano Berio (nacido en 1925), como su "Sinfonía", uno de cuyos movimientos está basado en el scherzo de la segunda sinfonía de Mahler: de ese scherzo de Mahler surgen ramificaciones que permiten una serie de citas de prácticamente toda la música sinfónica. Este procedimiento, de la "cita" o "collage", tiene su antecedente en uno de los compositores de la corriente central que hemos definido anteriormente: en Charles Ives; y también, aunque sea de manera lejana, se puede vincular este procedimiento con el clima del llamado "período neoclásico" de Stravinsky, en el que este compositor ruso tomaba elementos de Pergolesi, Tschaikowsky, etc.

Al mismo tiempo ciertos compositores, como por ejemplo Stockhausen, han dado una vuelta de otro tipo: en este momento, el mencionado músico alemán se siente influido por la música oriental, específicamente la hindú, y compone obras de un tipo que se llama "música intuitiva", es decir, de un tipo muy reconcentrado, contemplativo.

En los Estados Unidos, también dentro de una tendencia que podemos considerar derivada de la corriente central que hemos tratado de definir más arriba, hay un grupo de compositores cuyos representantes más conocidos son Terry Riley y Steve Reich, que hacen una especie de música primitiva, muy repetitiva; se los ha dado en llamar los "primitivos americanos" y se puede considerar que, desde el punto de vista estético, esta corriente está relacionada con tendencia pictórica llamada del "minimal art".

De ahí en adelante, no sabemos cuál pueda ser el desarrollo definitivo de la música contemporánea. Hemos intentado trazar un panorama básico de las tendencias y direcciones que nos parecen fundamentales, introduciendo un cierto orden externo en lo que intrínsecamente escapa a una clasificación absolutamente racional y estática.

La notación musical

Como un aspecto subsidiario del problema general, también se debería agregar que la manera de anotar la música también ha cambiado: vale decir, la notación musical tradicional, al

resultar insuficiente para registrar estas nuevas realidades sonoras, ha debido ceder el paso a otros sistemas. Los nuevos sistemas de notación tienen de común el que son analógicos: es decir hay una analogía entre lo visual y lo sonoro. Casi todos usan un sistema de dos coordenadas, en el que la coordenada vertical representa la altura y la coordenada horizontal el tiempo. Lo que está más arriba es más agudo, y lo que está más lejos ocurre más tarde: tal sería la analogía básica en que se fundamentan estos nuevos sistemas de notación.

¿Por qué aparecen estos nuevos sistemas de notación? Sobre todo, porque hay ciertas cosas que son diferentes en la música contemporánea, si se la compara con la música tradicional. Y una de las cosas más diferentes es la concepción del tiempo. En la música tradicional, el tiempo tiene subdivisiones; es decir, funciona como un tiempo estriado. En cambio, el tiempo en que se desarrolla gran parte de la música contemporánea no es estriado, sino liso; es como el tiempo de la conversación, en el que no se oyen "rayas" o "estrías" a determinados intervalos. Lo mismo ocurre en materia de la altura de los sonidos. El teclado del piano es un campo estriado, en donde cada tecla es una estría; la tastiera del violín es un campo liso. La oposición que se establece -lo estriado y lo liso, lo discreto y lo continuo- está en la raíz de muchas de las más notorias innovaciones, o experimentaciones, de la música contemporánea.

DISCOGRAFIA MINIMA

BARTOK, Bela (1881-1945)

Concierto Nro. 1 para piano (1926)

*Barenboim, Boulez, New Philharmonia
(Angel S-36605)*

Concierto para orquesta (1943)

*Boulez, New York Philharmonic
(Columbia M-32132)*

Música para cuerdas, percusión y celesta (1936)

*Haitink, Orquesta del Concertgebouw
(Philips 6500015)*

BERG, Alban (1885-1935)

Concierto para violín y orquesta (1935)

*Grumiaux, Markevitch, Orquesta del Concertgebouw
(Philips 802785)*

Cuarteto, op. 3 (1910)

*Cuarteto Berg
(Telefunken 22549)*

Sonata para piano, op. 1 (1908)

*Webster
(Dover 7285)*

Tres piezas para orquesta, op. 6 (1913-1914)

*Abbado, London Symphony
(Deutsche Gramm. 2530146)*

BERIO, Luciano (1925-)

Cinque Variazioni para piano

*Bucquet
(Philips 6500101)*

Differences (1958-60)

*Berio, Conjunto Juilliard
(Philips 6500631)*

Sequenza VI (1970); Chemins II (1968); Chemins III (1968)

*Trampler, Berio, London Symphony, Conjunto Juilliard
(RCA LSC-3168)*

BOULEZ, Pierre (1925-)

Livre pour Cordes

*Boulez, New Philharmonia Orchestra
(Columbia M-32160)*

Pli selon pli, para voz y orquesta (1960)

*Lukomska, Stingl, D'Alton, Bergman, Boulez y la Orquesta Sinfónica de la B.B.C.
(Columbia M-30296)*

Tres sonatas para piano (1946, 1948, 1957)

*Rosen
(Columbia M-32161)*

CAGE, John (1912-)

Conciertos para piano preparado y orquesta de cámara (1951)

*Takahashi, Foss, Buffalo Philharmonic
(Nonesuch 71202)*

Variations III (1963)

*Zacher, Allende-Blin, Percusión, Instrumentos de viento
(Deutsche Gramm. 139442)*

Solo para voz 2 (1966)

*Lucier, Coro de Cámara Brandeis
(Odyssey 32160156)*

DEBUSSY, Claude (1862-1918)

Suite "El rincón de los niños" (1906-08)

*Entremont
(Columbia MS-6567)*

Obras orquestales

*Froment, Orquesta de Radio Luxemburgo
(Vox SVBX 5127 y 5128)*

Sonata Nro. 3, en sol, para violín y piano (1916-17)

*Silverstein, Thomas
(Deutsche Gramm. 2530049)*

IVES, Charles (1874-1954)

Music of Ives

*Varios directores e intérpretes (álbum de 4 discos en conmemoración del centenario del nacimiento de Ives)
(Columbia M4-32504)*

Cuartetos Nro. 1 (1896) y 2 (1913)

*Cuarteto Concord
(Nonesuch 71306)*

Sinfonía "Holidays" (completa) (1904-13)

*Bernstein, New York Philharmonic
(Columbia MS-7147)*

LIGETI, György (1923-)

Atmosphères (1961)

*Bernstein, New York Philharmonic
(Columbia MS-6733)*

Cuarteto Nro. 2 (1967-1968)

*Cuarteto LaSalle
(Deutsche Gramm. 2543002)*

MESSIAEN, Olivier (1908-)

L'Ascension (4 Meditations) (1934)

*Preston
(Argo 5339)*

Coulers de la cité céleste; Et exspecto resurrectionem mortuorum

*Boulez, Orquesta Domaine Musicale
(Columbia MS-7356)*

Quatuor pour la fin du temps

*DePeyer, Gruenberg, Pleeth, Beroff
(Angel S-36587)*

PENDERECKI, Krzysztof (1933-)

Capricho Nro. 2 para violín y orquesta (1967)

*Zukofsky, Foss, Buffalo Philharmonic
(Nonesuch 71201)*

Threnody for the victims of Hiroshima (1960)

*Maderna, Miembros de la Sinfónica de Roma
(RCA VICS-1239)*

Kosmogonia (1970); De Natura Sonoris II; Anaklasis (1960); Fluorescences (1962)

*Markowski, Filarmónica Nacional de Varsovia y coros
(Philips 6500683)*

SATIE, Erik (1866-1925)

Música para piano

*Ciccolini (6 vols.)
(Angel S-36482, S-36459, S-36485, S-36714, S-36774, S-36811)*

SCHOENBERG, Arnold (1874-1951)

Verklärte Nacht, op. 4 (1899)

*Karajan, Filarmónica de Berlín
(Deutsche Gramm. 2711014)*

Tres piezas para pequeña orquesta (1910)

*Craft, CBS Symphony Orch.
(Columbia M2S- 694)*

Música para piano: Op. 11, 19, 23, 25, 33 a/b

*Bucquet
(Philips 6500510)*

STOCKHAUSEN, Karlheinz (1928-)

Es; Aufwärts (1968)

*Stockhausen, Conjunto instrumental
(Deutsche Gramm. 2530255)*

Mantra

*Alfons y Aloys Kontarsky (pianos)
(Deutsche Gramm. 2530208)*

Momente (1963; rev. 1965)

*Arroyo, Alfons y Aloys Kontarsky, Stockhausen; Orquesta de Cámara
de Colonia, coros.
(Nonesuch 71157)*

STRAVINSKY, Igor (1882-1971)

El pájaro de fuego (1910) (ballet completo)

*Ansermet, Orch. de la Suisse Romande
(London STS-15139)*

La historia del soldado, suite (1918)

*Stokowski
(Vanguard 707/8)*

Música para piano

*Bucquet
(Philips 6500385)*

VARESE, Edgard (1883-1965)

Déserts (1954); Arcana (1927); Offrandes (1921)

*Craft, Columbia Symphony
(Columbia MS-6362)*

Intégrales

*Mehta, Los Angeles Symphony
(London 6752)*

Poème électronique (1958); Hyperprism (1923)

*Cinta magnética; Craft, conjunto instrumental
(Columbia MS-6146)*

WAGNER, Richard (1813-1883)

Tristan und Isolde (1865) (obra completa)

Dernesch, Ludwig, Vickers, Berry, Ridderbusch; Karajan, Filarmónica de Berlín, Coro de la Deutsche Oper.
(5 discos, Angel S-3777)

WEBERN, Anton (1883-1945)

Cinco movimientos para cuarteto de cuerdas, op. 5 (1909)

Cuarteto Italiano
(Philips 6500105)

Cinco piezas para orquesta, op. 10 (1913)

Bertini, English Chamber Orchestra
(Angel S- 36480)

Cuarteto (1905)

Cuarteto LaSalle
(Deutsche Gramm. 2530284)

XENAKIS, Iannis (1922-)

Pithoprakta, para orquesta de cuerdas (1955-56)

Foss, Buffalo Philharmonic
(Nonesuch 71201)

**Impreso con equipos del
Proyecto Multinacional de Investigación Educativa
- O.E.A. - ARGENTINA -**

**BUENOS AIRES
Noviembre de 1978**

Tirada: 500 ejemplares