

Foll.
372.878
2



AAK55



MINISTERIO DE CULTURA Y EDUCACION
BUENOS AIRES

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 constituían un modo diferente. De todos esos modos -lidio, 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.