UNIVERSIDAD DE VALPARAISO
FACULTAD DE HUMANIDADES
CARRERA DE MÚSICA

“INDAGACIONES SOBRE LA MUSICA POSTMODERNA.”

Proyecto de tesis para optar al título profesional de músico con mención en ejecución instrumental o canto y al grado de licenciado en arte, tecnología y gestión musical.

RENATO JAIME ORTIZ SANDIVARI
Profesor Guía: PAUL HERNANDEZ MENDOZA

Valparaíso, Chile
2013.

INDICE

Resumen. 3
Introducción. 4
Marco referencial. 5
Objetivo General. 7
Objetivos Específicos. 7
Justificación. 8
Marco Teórico. 9
Características históricas de la Modernidad. 10
Características Estéticas de la Modernidad. 13
Características Musicales y Sonoras de la Modernidad. 15
El Atonalismo. 16
Dodecafonismo. 17
Técnica Dodecafónica: Referencia básica I. 18
Técnica dodecafónica Referencia básica II. 19
Técnica dodecafónica Referencia básica III. 19
Técnica dodecafónica Referencia básica IV. 20
Serialismo Integral. 21
Claude Debussy. 25
Pierre Boulez. 27
Características Históricas de la Postmodernidad. 28
Características Estéticas de la Posmodernidad. 30
El Dadaísmo y Futurismo Italiano. 31
Características Musicales y Sonoras de la Posmodernidad. 35
La Aleatoriedad Musical. 36
La Música Concreta. 41
La Música Electrónica. 44
John Cage. 47
Kristoff Penderecki. 51
Conclusión. 52
Bibliografía. 55

Resumen.

La siguiente tesis versa en su totalidad sobre las indagaciones un pos de formar una visión que nos muestre donde esta situado el fenómeno de la posmodernidad, en ámbitos que van desde las características históricas, estéticas, sonoras y musicales, junto con la revisión a modo biográfico de dos de los principales autores de estas corrientes (modernidad-posmodernidad). También diremos que para entender este periodo de la sociedad en necesario aplicar esta misma investigación en el periodo moderno, así también tendremos las características históricas, estéticas, sonoras y musicales de la modernidad.

Junto con esto también se responde la pregunta de investigación que se plantea al abordar estos paradigmas que es: ¿Cuales son las características históricas, estéticas y sonoras en el paradigma de la música posmoderna? Así damos forma a la presente tesis.

Introducción.

La presente tesis se enfocará, en realizar una investigación sobre las características históricas, estéticas, musicales y sonoras en el paradigma posmoderno, tiene por objeto el realizar el ejercicio de construir una reflexión acerca de lo que constituye el pensamiento posmoderno y sus elementos constitutivos, de modo de comprender como la música se ve influenciada por esta corriente de pensamiento .

Ahora bien considerando las transformaciones tanto de las obras musicales como culturales, y teniendo en cuenta que cualquier obra que se crea ,así como su creador están situados en un contexto social y cultural los que contienen en su base no solo componentes estéticos sino también del pensamiento, tal es así, que el pensamiento posmoderno no solo construye una crítica y revisión a los componentes del paradigma de la posmodernidad, sino que, también desarrolla productos culturales que se materializan en los diversos campos de la creación estética, en este sentido nos adentraremos en algunos rasgos de la posmodernidad en lo que se refiere a la música contemporánea.

También es importante mencionar que la investigación realizada de las corrientes musicales que comenzaron su existencia en este periodo, es base fundamental para la concepción de la presente tesis.

El material de investigación, abarco directrices en el ámbito musical e histórico para comprender con exactitud el concepto ideológico de la modernidad y el cambio a la posmodernidad.
En el ámbito performatico, se cita a los principales iconos de este arte, lo que se hace fundamental para comprender la conjugación de las diferentes ramas del posmodernismo, para esto haremos una reseña de los músicos como John Cage, y corrientes asociadas a la vanguardia ,como el futurismo, y el Dadaísmo, de esta manera tendremos un marco en el cual se podrá diferenciar con mayor propiedad la iniciativa puesta en esta tesis. También se darán a conocer, de una manera un tanto superficial las nuevas corrientes como el video arte, etc.

Marco referencial.

-Concepto de modernidad y características históricas.

-Concepto de posmodernidad y características históricas.

-Características estéticas.

-Características sonoras y musicales.

-Principales exponentes de ambas corrientes musicales.

-Conclusiones, limitaciones e implicancias.

-Bibliografía.

De todo lo anterior surge la siguiente pregunta investigativa:

¿Cuales son las características históricas, esteticas y sonoras en el paradigma de la música posmoderna?

Esta pregunta investigativa surge de la motivación del autor de la presente tesis por conocer en profundidad la corriente posmoderna y las implicancias que tiene en la música contemporánea.

La presente investigación se centrara preferentemente en la recopilación bibliográfica y literatura referente al tema investigativo, para esto se recurrirá a diferentes fuentes de información .encontradas a través del tiempo dedicado a este estudio.

Finalmente, se pretende tener un amplio concepto sobre las características de la época posmoderna de modo de transmitir estos conocimientos a través de esta tesis, las que

servirán para valorar el resultado de la conjugación de los elementos de la posmodernidad, como son los procesos históricos, las características estéticas, musicales, sonoras, que hacen que autores como John Cage, plasmen en su obra.

Objetivo General.

"Investigar sobre las características históricas, estéticas, musicales y sonoras, en el contexto del paradigma postmoderno"

Objetivos Específicos.

Describir las características históricas de la época moderna

Describir las características estéticas de la época moderna

Describir las características musicales y sonoras de la época moderna

Describir las características históricas de la época posmoderna.

Describir las características estéticas de la época posmoderna

Describir las características musicales y sonoras de la época posmoderna.

Justificación.

La música en su sonido propio y el en contexto social además de los distintos soportes estéticos y conceptuales, proponen una interpretación del mundo, una forma de hacer, en el aquí y en el ahora, de tal modo que la música se nos aparece como un lenguaje que ha atravesado distintas edades, distintos tiempos. Pudiendo elaborar discursos estéticos, politicos, científicos, etc. los que responden al movimiento o la quietud, ya sea social, política, cultural o estilística, que a la larga nos llevan a una interpretación del mundo y de las formas de producción, que se traducen en lo que althusser denomino "La industria musical". De este modo a través del lenguaje musical y sus distintas posibilidades en el marco de la música moderna o posmoderna, permite abrir un espacio para la reflexión de las formas estéticas y artísticas y su función dentro de un sistema lleno de dominios y concentración de poder, es así, como el músico nunca esta ajeno al contexto social que lo rodea., siendo su obra siempre influenciada por los fenómenos que afectan al mundo.

En tal sentido, creemos necesario investigar sobre los elementos reflexivos de las nuevas formas de producción musical influenciadas por los medios de producción y el avance tecnológico y político de los diversos sistemas sociales. Todo lo anterior nos permite no solo descubrir de manera acotada un campo de creación artística, como lo es la música, sino que también podemos establecer una reflexión de la sociedad en la cual estamos inmersos, no solo los músicos, sino, como consumidores de cultura en una sociedad globalizada.

Marco Teórico.

El presente marco teórico pretende, estructurar una matriz conceptual, que nos permita reflexionar acerca de los elementos filosóficos y cronológicos que contiene la creación artística en general y la creación musical en particular, dado que toda obra se plantea desde una vereda, tanto filosófica como política, nos enfocaremos, en las dos corrientes de pensamiento ,que marcan históricamente la realidad contemporánea.

La modernidad y la post modernidad, estas dimensiones nos permiten comprender la naturaleza de las obras artísticas y musicales, tanto en su contenido, como en su forma. Esto porque el arte en si , y la música han pasado por procesos de transformación que afectan a los mismos músicos, lo cual se constata en las múltiples posibilidades de creación, que escapan de los canones clásicos y academicistas desde un punto de vista pre moderno. Esto quiere decir, que el contexto social, y material de las sociedades, determinan en parte las temáticas y las formas en que el arte y la música se desarrollan.

En definitiva, nos importa descubrir sobre la música en la época contemporánea, explicando claramente los procesos de las épocas modernas y posmodernas y las distintas características que la sustentan.

En esta lógica pasaremos ha revisar el concepto de modernidad y posmodernidad junto a las características históricas que la envolvieron.

Características históricas de la Modernidad.

Este es un concepto complejo, dado que en él se dan ciertas luchas ideológicas, también alude a una época que no tiene fecha exacta de inicio ni final, aunque si existen algunos acontecimientos que marcan históricamente aquello que se entiende por modernidad, los dos grandes acontecimientos revolución francesa y revolución industrial son elementos fundadores de la modernidad y determinan la nuevas formas y relaciones de producción por un lado, y la configuración político económica por el otro. De este modo la modernidad se va configurando como un proceso complejo impulsado por occidente. Donde además emergen nuevas formas culturales que determinan la realidad tanto objetiva como subjetiva.

El caso de la revolución francesa representa la constitución política de la modernidad en la que se proclamaba la derrota de la monarquía y la inminente universalización del Estado, donde se proclamaban los principios de libertad e igualdad entre los ciudadanos. Después de la revolución francesa hubo una serie de conquistas que promovían la extensión de la ciudadanía, principalmente el término de la esclavitud y el comercio de esclavos, extensión del derecho a voto de trabajadores y mujeres

La idea de modernidad se puede tomar desde muchas enfoques, pero desde todos ellos se llega siempre a un mismo punto: la racionalización. Esta última es una categoría que para Max Weber esta en el centro del proceso constructor de modernidad ya que opera existencial como materialmente, es decir, son los sujetos y las sociedades que a través del conocimiento y la ciencia ya no solo comprenden la naturaleza sino que la dominan.
Y en el sentido cultural la humanidad desarrollo una serie de instituciones que marcarían bajo la legalidad como mecanismo los patrones de conducta y de comportamientos compartidos, a este proceso Weber lo denomino como burocratización.

Además la modernidad como tiempo histórico atraviesa todas las áreas del conocimiento y disciplinas. Tocando la arquitectura, el existencialismo filosófico y la música, plantean diversas formas de entender y proyectar el mundo objetivando en

movimientos estilísticos y estéticos. De esta forma la modernidad se convierte en un paradigma sistémico cultural.

En relación a la modernidad en la música existen dos hecho claves que marcan el abandono de lo tradicional y el paso hacia lo moderno: la tecnología de la escritura y el régimen de producción y distribución del mercado[1]. En el primer caso se trata del abandono del traspaso de la música a través de la oralidad enfocado en la fijación que permite la escritura. Aquí se pueden nombrar algunos hitos importantes a través de la historia, uno de estos es la invención de la notación musical en el siglo IX; la invención de la imprenta y la creación de las primeras ediciones musicales a cargo de la librería petruccion en Venecia(1501), en 1877 Edison crea el fonograma o la manera de registrar gráficamente el sonido en un soporte, para poder luego reproducirlo: este último invento se desarrollara a través de la creación en distintos soportes (discos de cera, vinilo, bandas magnéticas) [2]. En este sentido, es muy importante el quiebre que se produce desde la fijación de la música en un soporte escrito, que permite su liberación respecto de la necesaria transmisión a través de la oralidad. Es aquí donde la música comienza a presentar rasgos de la modernidad, en el cual la escritura se presenta como un elemento de racionalización y sistematización tan presentes en las distintas áreas del saber occidental. Este proceso de racionalización cada vez fue mayor, incrementando su capacidad de detalle y exactitud en los parámetros musicales.

En definitiva, es la notación la que permite ir fijando y sistematizando cada parámetro, y nos conduce a una composición en la que se piensa la música antes de realizarla, se calcula y se proyecta, más que reproducir lo que dicta la *memoria*[3]. En este momento se produce una transformación en el sujeto que en el ejercicio de la música va hacia el futuro y ya no al pasado, nace entonces un nuevo sujeto. De aquí en adelante se inicia en la representación de la música se inicia un proceso de reflexión y racionalización que la aparta de la simple reproducción de los ***hábitos*** asimilados a través de la tradición como naturales, y emerge entonces el proceso de composición que trae consigo la transformación a un *sistema* más abstracto desde el cual el compositor proyecta su

[1]Kaiero, Ainhoa: Creacion Musical e Ideologías: la Estetica de la Postmodernidad frente a la Estética Moderna. pag24
[2] Ibid pág. 25

[3] Ibídem pág. 25

creación. Ya en este momento la música, en tanto arte se ha desvinculado completamente de su función teológica y mágica, tal como planteo Hegel la muerte del arte, no diciendo que no se produciría más arte sino que el arte había quedado relegado a un papel limitado y secundario en la modernidad[4]

[4] Casas, Rosario. Hegel y la muerte del arte. Pág. 273

Características Estéticas de la Modernidad.

Como hemos dicho con anterioridad el proceso llamado modernidad se construye desde la emancipación del pensamiento hacia una racionalización de este. Este proceso que se demuestra en la racionalización también afecta a la esfera artística en todas sus ramas. Así la estética moderna se constituye en sus bases desde el paradigma de la razón. Esta premisa le entrega a las obras de arte una autonomía que antes no se tenia en el sentido de convertirse en una ideología que se basa en dos pensamientos alemanes que son: la filosofía idealista (con Kant como primer pilar), y el romanticismo.

"Kant a concedido a lo estético un puesto privilegiado entre la razón y los sentidos, y a definido el juicio del gusto como libre y desinteresado. Schiller parte de estas reflexiones de Kant para ocuparse de algo así como una determinación de la función social de lo estético. El intento parece paradójico porque Kant había puesto de relieve el desinterés del juicio estético, lo cual implica también, la carencia de la función del arte. Lo que Schiller intentara ahora probar es que el arte, precisamente en base a su autonomía, a su desvinculación de fines inmediatos, es capaz de cumplir una misión que no podría cumplirse con ningún otro medio: la elevación de la humanidad" (BURGER, TEORIA DE LA VANGUARDIA. P 96)

La aparición de tendencias modernas que se oponen a lo establecido ocurre en el arte occidental al menos desde la Baja Edad Media y en la música está escenificada por la verdadera batalla que el Ars Nova mantuvo con el Ars Antiqua . Combate largo, cruento y no sin una defensa acérrima por parte de los inmovilistas que, como siempre, vaticinaban el fin de la música misma. Y es que lo que se estaba jugando no sólo eran nuevos conceptos técnicos, que por su puesto es la manifestación más externa de la modernidad, sino modos de pensamiento tanto musical como artístico y general, es decir, una nueva estética aunque ese concepto no estuviera aún definido.
También la aparición de la melodía acompañada y de la teoría de los "affetti" frente a la polifonía tradicional fue un de los grandes caballos de batalla en el paso del Renacimiento al Barroco que en pintura se suela llamar manierismo y que haríamos bien en denominar a así a la música que realiza el paso desde el madrigal al madrigal representativo y finalmente a la ópera. Monteverdi tuvo que sufrir por su modernidad no

sólo los improperios de Artusi sino de todo un pensamiento musical numeroso. Pero, como no podemos analizar los movimientos modernos en toda la historia musical nos limitaremos a señalar que nuestra historia cercana arranca de la modernidad que suponen las vanguardias históricas de principios del
siglo XX, con la batalla armónica en torno al fin de la tonalidad funcional pero también con la liberación del timbre y del ritmo y las primeras insinuaciones sobre la liberación de la escala. De todas formas, la modernidad más cercana será la de la vanguardia estructural de después de la Segunda Guerra Mundial con el advenimiento del serialismo y la conquista del total sonoro como materia de la música.

La modernidad del siglo XX implica una serie de creencias no sólo artísticas como es la fe en la democracia (incluida la variante de las democracias populares una vez consumada la revolución soviética), la creencia en la validez del método científico y de la objetividad frente a la sentimentalidad del arte anterior, la solidaridad universalista y un pensamiento civil laico. Después, en la modernidad de la segunda mitad del siglo XX aparecerá el serialismo como un pensamiento estructuralista que incluso implica al postserialismo y a las formas abiertas o aleatoriedad. No hay una contradicción entre ciencia y tecnología, que se tienen como valores de progreso y la creencia en ese mismo progreso, liderada por un estado del bienestar de pensamiento socialdemocrático (que incluye a lo liberales y demócrata cristianos de la época) asegura también para el arte un progreso real constante.

No cabe duda de que todo eso hace quiebra en la postmodernidad pero si la modernidad se define por sus características la postmodernidad es más difícil de caracterizar hasta el punto de que se ha dicho que se define más por lo que no es que por lo que es. Hasta resulta difícil precisar su comienzo pues algunos lo cifran en los acontecimientos parisinos del Mayo del 68 que para muchos es el comienzo de la postmodernidad mientras para otros es el último clamor de la modernidad.

Características Musicales y Sonoras de la Modernidad.

Musicalidades y sonoridades ávidas de un mayor desenvolvimiento conceptual, aprontándose a otros mundos de distinta índole, forman parte medular en la concepción de la identidad moderna. Una sociedad en cambio constante influye de igual manera en estas primeras corrientes de quiebre ante formas y fondos de raíz mas estructurada como son el barroco y el neoclasicismo. El atonalismo, el dodecafonismo y el serialismo integral se abre paso irrumpiendo en la corriente reinantes para indagar en nuevas formas compositivas que harán cambiar los aspectos clásicos de los modos de creación. Estas nuevas estructuras se erigen para dar paso a una amplitud en las formas compositivas que llegaran más adelante en el tiempo. Así compositores como Schoemberg, Debussy, Satie, Boulez serán de las figuras más icónicas y representativas de estos tiempos de cambios y experimentación.

Estas nuevas estructuras se regirían por marcos estrictos pero provenientes de nuevos lugares, es decir, las series de 12 sonidos es sonoramente innovador pero también sumamente estructurado. Y desde aquí aparecen nuevas técnicas compositivas como la retrogradación, inversión, etc.

El Atonalismo.

Hemos de señalar un hecho clave para el desarrollo de la Atonalidad como estética de la música: a fines del siglo XIX y principios del XX, los compositores de una forma cada vez mayor, pudieron realizar su trabajo guiados únicamente por los dictados de su propia conciencia; al tener que rendir cuentas sólo a su imaginación creativa, el compositor progresista pudo dedicarse a experimentar, siguiendo la inclinación de la época de perseguir lo original e inusual a expensas de lo convencional y aceptado. Como resultado de esta tendencia, la música alcanzó una posición totalmente distinta a la que ocupaba al comienzo del siglo XIX. El lenguaje musical que estaba dominado por un estilo internacional que estaba sólidamente basado en principios estéticos comunes y en concepciones composicionales compartidas por todos, se veía ahora fragmentado en distintas tendencias de composición, todas ellas divergentes entre sí. El siglo XX heredó un sistema tonal agitado en sus bases y encaminado ya a su total destrucción. La ruptura final era inevitable, y fueron los logros y las imposiciones del nuevo siglo las que dieron el toque de gracia y las que cargaron con las consecuencias. Aunque muchos siguieron escribiendo tonalmente, el rasgo más importante que rodeó a la música del siglo XX ha sido, el movimiento que se dio más allá de la tonalidad funcional y, en menor medida, más allá de las formas musicales tradicionales asociadas a ella.

Uno de los protagonistas indiscutibles de este movimiento «más allá de la tonalidad» fue Arnold Schoenberg, quien junto a sus discípulos más destacados Anton Webern y Alban Berg, conformaron lo que se denominará más tarde « la Segunda Escuela de Viena.

Dodecafonismo.

El dodecafonismo es un método desarrollado por Arnold Schoenberg entre finales de la década de 1910 y principios de la década de 1920, con el propósito de facilitar al compositor la estructuración de música atonal proveyendo una serie de principios y procesos que le servirían de guía.

Schoenberg no fue el único compositor en desarrollar un método dodecafónico; otros compositores, como Josef Matthias Hauer y Charles Ives desarrollaron usos sistemáticos similares de la escala cromática, pero el de Schoenberg es el de más significado histórico.

La música tonal se basa en principios tradicionales como las cadencias, modulaciones, escalas diatónicas, funciones jerárquicas de los grados de la escala (tónica, dominante, subdominante, etc.) entre otros. Al escribir música atonal, el compositor debe prescindir de muchos, sino de todos los principios tradicionales de la tonalidad y no puede contar con ellos para servir de guía y estructura a su obra musical. Como resultado, la escritura de música atonal se torna difícil e incierta.

Schoenberg trabajó durante muchos años buscando una solución a este dilema y eventualmente se decidió por un método de organización de sonidos que pudiese garantizar la disolución de la tonalidad en una obra musical y que simultáneamente proveyera métodos para el desarrollo musical, temático y estructural de una composición atonal. De esta forma, la técnica dodecafónica puede sustituir en la música atonal los principios fundamentales de la tonalidad.

El uso estricto de la técnica dodecafónica es bastante sencillo:
Primeramente, el compositor debe “inventar” una serie dodecafónica. Esta serie contiene las doce notas de la escala cromática, organizadas de acuerdo al deseo del compositor. Esta serie servirá de semilla generadora de la composición.

Técnica Dodecafónica: Referencia básica I.

La serie será usada como material de base para melodías o acordes a través de la pieza siguiendo una regla fundamental: cuando una nota haya sido usada, no podrá volver a usarse hasta que todas las demás notas de la serie sean usadas. Esta regla establece la igualdad en importancia entre todas las notas de la escala cromática y elimina la posibilidad del establecimiento de un centro tonal.

Componer una obra usando una serie dodecafónica en particular tiene el potencial de ser limitante y restrictivo. Para expandir las posibilidades composicionales el compositor puede manipular la serie de varias formas: transformarla por movimiento retrógrado, contrario o inversión interválica, transportarla y dividirla en grupos. Estas formas de manipulación serán explicadas en las páginas a seguir.

El compositor puede usar estas manipulaciones de la serie dodecafónica de forma separada o simultánea. Además, puede introducir nuevas series y manipularlas a través de la obra.

Como se puede apreciar, la técnica dodecafónica ofrece una infinidad de posibilidades composicionales estableciendo al mismo tiempo principios para la creación de música atonal. Es importante señalar que la técnica de Schoenberg no tiene que ser usada de forma restrictiva. Algunos compositores, incluyendo a Schoenberg mismo, han sido bastante liberales en su uso; otros incluso la usan como una herramienta creativa simultáneamente con otras técnicas composicionales.

A continuación presentamos una serie dodecafónica. Cada nota es precedida de la alteración correspondiente. Aunque esto no es necesario, a menudo se hace para propósitos de claridad: Tomamos la primera nota de la serie como punto de partida y la asociamos con el número 0. Partiendo de la primera nota, construimos una escala cromática y numeramos ascendentemente sus notas. Usando de guía la escala anterior, numeramos las notas de nuestra serie.

Técnica dodecafónica Referencia básica II.

Podemos transformar la serie de forma similar a si pusiéramos un espejo debajo de la serie original: se invierte la dirección de los intervalos de forma que, por ejemplo, una tercera menor descendente se convierte en una tercera menor ascendente.
Este procedimiento se conoce por inversión de la serie, o simplemente I: Claro está, podemos también transformar la serie usando el retrógrado de la inversión (RI) leyendo la serie invertida por movimiento retrógrado.

En estos dos ejemplos hemos mantenido la numeración de la serie original. La serie, en cualquiera de sus formas, puede ser transportada. Para señalar el transporte que estamos aplicando, usamos un número que representa la cantidad de semitonos ascendentes por los que estamos transportando la serie. Por ejemplo, si transportamos la serie una quinta justa, ascendente, el número de nuestro transporte (o valor) será 7. Sería 7 también si la transportamos una cuarta descendente porque siempre contamos el número de semitonos de manera ascendente.

Un transporte de tercera mayor ascendente produciría un transporte de valor 4, mientras que un transporte de tercera mayor descendente correspondería al valor 8 (una tercera mayor descendente invierte en una sexta menor ascendente).

Técnica dodecafónica Referencia básica III.

De forma similar, cada nota puede ser presentada en cualquier octava sin alterar la serie:
A continuación presentamos nuevamente nuestra serie. La forma original de la serie se llama serie prima o simplemente P.
Podemos transformar la serie leyéndola en sentido inverso (comenzando con la última nota). Esta forma se llama retrógrada o R.

Técnica dodecafónica Referencia básica IV.

Podemos transportar las formas retrógradas (R), invertidas (I) y retrógrados de las inversiones (RI). Por ejemplo:

El retrógrado de una serie transportado una quinta ascendente es R7

La inversión de una serie transportada una segunda mayor es I2

El retrógrado de la inversión de una serie transportado tritono ascendente o descendente sería R16

Se recomienda su indizar el número de la serie, pero no es absolutamente necesario. Por ejemplo, P8 puede ser escrito P8.

Una serie así como cualquiera de sus variantes (P, R, I, RI y cualquier transporte) puede fragmentarse en secciones, de forma que cada sección pueda ser usada de manera individual o en combinación con otras secciones. En teoría, las posibilidades de subdivisión son infinitas; sin embargo, el mantener la identidad de la serie es un factor importante.

La forma más simple de subdividir la serie es en partes iguales; en otras palabras el mismo número de notas en cada grupo. Por otro lado, normalmente mantenemos el mismo orden de notas en cada grupo, sin saltos o modificaciones del orden original. Nuestra serie dividida en dos grupos teniendo el mismo número de notas.

Por tener cada grupo seis notas, reciben el nombre de hexacordos. Nuestra serie subdividida en tres grupos teniendo el mismo número de notas.

Por tener cada grupo cuatro notas, reciben el nombre de tetracordos.
Nuestra serie subdividida en cuatro grupos teniendo el mismo número de notas.

Por tener cada grupo tres notas, reciben el nombre de tricordos.

Serialismo Integral.

La música serial es uno de los avances más radicales de la música del Siglo XX. Parte del Atonalismo pero es un sistema ordenado. Vale decir que es un tipo de composición en la que no sólo la altura del sonido se organizaba en series, sino también otros aspectos musicales como el ritmo y las dinámicas y hasta los modos de ataque. Al extender el método dodecafónico a otros parámetros de una obra musical, los compositores podían prácticamente predeterminar el orden de cualquier evento.

En los hechos, el efecto tendía a combatir fuertemente la idea de direccionalidad. A un sonido fortísimo podía seguir una casi inaudible y luego uno de intensidad regular; la sucesión de notas largas y cortas, cuyas duraciones estaban lejos de obedecer a patrones rítmicos asimilables a un metro regular, o la contigüidad en el discurso de modos de ataque contrastantes daban la sensación de que se estaba empezando de nuevo. Se estaba haciendo música desde un punto totalmente diferenciado del pasado, ya que el acento creativo estaba puesto, justamente en la abolición de la memoria.

Como punto de partida se toma la obra Modo de valores e intensidades de Olivier Messiaen, escrita en 1942. Si bien esta composición no es serial en el sentido schoenbergiano, ya que no está estructurada sobre una sola serie de doce notas, sino en lo que Messiaen denomina un modo, allí aparece por primera vez un sistema en el que los registros de octava, la duración, los matices y el modo de ataque están predeterminados para cada sonido.

En la introducción de la partitura aparecen reflejadas las tres series o modos de doce elementos en las que se basa la composición. A cada miembro de la serie se le asigna una nota, en una octava dada, un valor, una dinámica y una forma de ataque. Las notas comprenden tres series dodecafónicas distintas dispuestas descendentemente.

En la primera serie que comienza con una fusa, los valores se determinan al añadir sucesivamente una fusa a cada nota. La segunda serie comienza con una semicorchea, y los valores se determinan al añadir una semicorchea a cada nota de manera sucesiva.

La tercera serie comienza con una corchea, y los valores se determinan añadiendo una corchea a cada nota.

Los tipos de ataque (de entre los doce que existen, uno de ellos se caracteriza por carecer de cualquier tipo de indicación; y los niveles dinámicos que son siete, se distribuyen libremente en vez de tratarse de una secuencia determinada.

Estas series preparadas pre-composicionalmente, es decir antes de realizar la composición real de la pieza, determinan todo su contenido. Los cuatro elementos musicales permanecen absolutamente fijos respecto a la relación entre ellos; toda nota dada en una octava determinada mantiene la duración, la dinámica y el tipo de ataque que se le ha asignado en la serie. Sin embargo hay que comprender que la composición en sí misma no está estructurada de una forma serial: las series no están transportadas o invertidas, de la misma forma que sus contenidos no se presentan siguiendo el orden pre-composicional dado. Solamente los elementos musicales en sí mismos, lo cual no implica a sus sucesiones, están determinados.

Lo que en realidad atrajo a los jóvenes compositores, fue el aspecto estrictamente constructivista de su obra, el hecho de que los cuatro elementos: melodía, ritmo, dinámica y ataque, estuvieran solamente predefinidos por la misma pieza y todos ellos se manipularan composicionalmente por medio de idénticas operaciones.

El siguiente paso decisivo en la conformación del Serialismo Integral lo daría el compositor Pierre Boulez, quien comenzó a encaminarse hacia un serialismo totalmente integral en el cual las características rítmicas, dinámicas y de ataque estuvieron determinadas de una forma estricta. Su influencia directa fue la obra anteriormente mencionada de Messiaen. Lo que a Boulez le interesaba de esta obra era su rechazo hacia las categorías musicales tales como la melodía, el acompañamiento, la forma direccional y el tratamiento de todos los elementos musicales sobre unas bases idénticas.

En su obra Structures pour deux piano I escrita en el año 1952, Boulez utilizó como material básico para la primera sección extensa de la pieza las primeras doce notas y valores del material pre-composicional del "Modo de valores e intensidades", así como sus doce ataques y sus siete tipos de dinámica, más cinco nuevos niveles, quedando entonces doce para cada uno de los cuatro elementos musicales. Todo este material lo ordenó en cuatro "escalas" de doce unidades cada una, una por cada elemento musical, asignando números ordenados a cada uno.

Boulez construyó dos tablas de números, una que proporcionaba los números ordenados de los doce transportes realizados sobre la forma original y otra los números ordenados de los doce transportes de la forma invertida utilizando las series de notas invertidas para determinar esta última. Estos números ordenados permanecen unidos a los mismos cuatro elementos con los que estaban asociados en las series originales. El transporte de las series melódicas un semitono ascendente, por ejemplo, produce las series que aparecen en la segunda tabla.

Una vez que se estableció este método la música pudo, hasta cierto punto, escribirse automáticamente, y, por lo tanto, comenzó a ser el resultado de una lectura mecánica de tablas numéricas que asignaban consecuentemente todos los valores musicales, hasta el punto de que una serie "de mayor orden" podía determinar la secuencia que se seguía para leer las series numéricas. Sin embargo, algunos aspectos importantes de la pieza se dejan en manos de la elección composicional del autor, como son el tempo y el número de exposiciones que deben utilizarse en cada momento y que varían de sección en sección y que por supuesto influyen en el carácter global de la música.

Junto con Pierre Boulez, el otro compositor más influyente en el desarrollo del Serialismo Integral fue el alemán Karlheinz Stockhausen, quien compuso su primera obra serial en 1951 llamada Kreuzspiel (juego de cruz) para oboe, clarinete bajo, piano y tres instrumentos de percusión.

Otras obras serialistas de este compositor fueron Kontra-Punkte para orquesta de cámara y las Klavierstucke 1 a 4, finalizadas en 1953. En cierto sentido, su aproximación a la música serial fue parecida a la que realizó Pierre Boulez, los distintos elementos musicales se rompen en escalas de relaciones separadas entre sí e individualmente cambiadas por medio de operaciones seriales. El punto de partida es la unidad que se combina con otras unidades para formar texturas que consisten en resultados individuales y muy separados entre sí.

Claude Debussy.

Compositor francés cuyas innovaciones armónicas abrieron el camino de los radicales cambios musicales del siglo XX. Fue el fundador de la denominada escuela impresionista de la música. Nació en Saint-Germain-en-Laye el 22 de agosto de 1862 y se educó en el conservatorio de París, donde comenzó a estudiar a los diez años. En 1879 viajó a Florencia, Venecia, Viena y Moscú como músico privado de Nadejda von Meck, mecenas del compositor ruso Peter Ilich Tchaikovski. Durante su estancia en Rusia conoció la música de compositores como Tchaikovski, Aleksandr Borodín, Mili Balakirev y Modest Musorgski, así como el folclore ruso y gitano. Debussy ganó en 1884 el codiciado Grand Prix de Roma por su cantata El hijo pródigo. De acuerdo con los requisitos del premio, estudió en Roma donde se instaló en la Villa Médici durante dos años y presentó de modo regular, aunque sin demasiada fortuna, nuevas composiciones al comité del Grand Prix. Entre estas obras se encuentran la suite sinfónica Printemps y una cantata, La señorita elegida, basada en el poema The Blessed Damozel del escritor británico Dante Gabriel Rossetti.

Durante la década de 1880, las obras de Debussy se interpretaron con frecuencia, y a pesar de su por entonces, naturaleza controvertida, se le empezó a valorar como compositor. Entre sus obras más importantes cabe destacar el cuarteto en sol menor (1893) y el Preludio a la siesta de un fauno (1894), su primera composición orquestal madura escrita a los 32 años basada en un poema del escritor simbolista Stéphane Mallarmé. El músico fue un lector de Pierra Bandelaire, Paul Verlaine y otros; con el arte de estos maestros de la literatura, así como con los pintores llamados impresionistas la música que Debussy componía tenía una afinidad esencial. Por eso era asiduo visitante de Mallarmé. Su ópera Peleas y Melisande, basada en la obra teatral del mismo nombre del poeta belga Maurice de Maeterlinck, data de 1902 y le otorgó a Debussy el reconocimiento como músico de prestigio. La forma en que la partitura realzó el abstracismo y ensueño de la obra original de Maeterlinck fue extraordinaria, así como el tratamiento de la melodía, que, en manos del compositor, se convirtió en una extensión o duplicación del ritmo. Considerada por los críticos como una fusión perfecta entre la música y el drama, se ha llevado a escena en numerosas ocasiones. Entre 1902 y 1920 Debussy compuso casi de forma exclusiva obras para piano. De su producción de este

periodo destacan Estampas (1903), L'île joyeuse (1904), Imágenes (dos series, 1905 y 1907) y varios preludios. Se alejó del tratamiento tradicional del piano como instrumento de percusión y le dio más importancia a sus cualidades expresivas. En 1909 le diagnosticaron un cáncer del que murió el 25 de marzo de 1918 durante los acontecimientos de la I Guerra Mundial. La mayoría de sus composiciones de este periodo son para música de cámara. Entre ellas tenemos el extraordinario grupo de sonatas (para violín y piano, violonchelo y piano, y flauta, viola y arpa), en las que la esencia de su música se destila en estructuras más sencillas, próximas al estilo neoclásico.

La música de Debussy, en su fase de plena madurez, fue la precursora de la mayor parte de la música moderna y lo convirtió en uno de los compositores más importantes de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Sus innovaciones fueron, por encima de todo, armónicas. Aunque no fue él quien inventó la escala tonal completa, sí fue el primero que la utilizó con éxito. Su tratamiento de los acordes fue revolucionario en su tiempo; los utilizaba de una manera colorista y efectista, sin recurrir a ellos como soporte de ninguna tonalidad concreta ni progresión tradicional.
Esta falta de tonalidad estricta producía un carácter vago y ensoñador que algunos críticos contemporáneos calificaron de impresionismo musical, dada la semejanza entre el efecto que producía esta clase de música y los cuadros de la escuela impresionista. Aún hoy se sigue empleando este término para describir su música. Debussy no creó una escuela de composición, pero sí liberó a la música de las limitaciones armónicas tradicionales. Además, con sus obras demostró la validez de la experimentación como método para conseguir nuevas ideas y técnicas. Entre otras obras importantes destacan la música para escena de El martirio de San Sebastián (1911) de Gabriele d'Anninzio, la música para ballet Juegos (1912), el poema orquestal La mer (1905) y las canciones Cinq poèmes de Baudelaire (1889).

Pierre Boulez.

El compositor y músico Pierre Boulez nació en Montbrison Francia. De pequeño estudio matemáticas en Lyon antes de estudiar música en el conservatorio de parís con Oliver Messiane y Andre Vaurabourg. Estudio la técnica de los 12 tonos con René Leibowits y luego comenzó a escribir música atonal en un estilo post weberiano.

Los primeros frutos de su estudio fueron las cantatas Le Visage y Le Soleil des Eaux para voces femeninas y orquesta (ambas compuestas en los años 40 y revisadas muchas veces antes de ser publicadas) también la segunda sonata para piano en 1948. Después de esto Pierre fue influenciado por Messiaen para extender la técnica de los doce tonos (dodecafónica) mas allá de la organización, la duración de la serializacion, la dinámica, el acento, y otros elementos. Esta técnica se conoció como serialismo integral. Boulez se convirtió en uno de los principales exponentes en el movimiento pos-guerra que jugaba entre lo abstracto y la experimentación.

Varios de los compositores contemporáneos a Boulez enseñaron en la Internationale Ferienkurse fur Neuen Musik en Darmstadt. Los compositores se instruían para crear un estilo que por un tiempo, existía como antídoto para la música nacionalista, incluso el estilo cosmopolita, un estilo que no podría haber sido captado como propaganda para que la usen los nazis.

También indago en la dirección siendo un director renombrado, habiendo dirigido la mayoría de las orquestas y conjuntos desde fines de los 50. Fue director principal de la orquesta de la BBC desde 1971 hasta 1975, y director musical de la filarmónica de Nueva York desde 1971 hasta 1977.

Características Históricas de la Postmodernidad.

La postmodernidad es un eje conceptual muy amplio que se erige como un paradigma rupturista, y que tiende a plantearse principalmente como una crítica y revisión a las categorías paradigmáticas de la modernidad, algunas de estas son: la razón, el progreso, la libertad y la igualdad, entre otras. De esta forma la postmodernidad emerge como un fenómeno global enfocado desde diferentes disciplinas del pensar. De modo tal, que la postmodernidad como núcleo categórico pretende dar cuenta de las presuntas transformaciones acontecidas desde la segunda mitad del siglo XX, tanto en el terreno socioeconómico, como en el plano cultural y artístico. Dentro del campo artístico lo postmoderno plantea que se diluye la frontera entre la alta cultura y la cultura de masas. Se adapta a una lógica de la fragmentación de discursos contenidos en pequeños relatos, lo que representa la crisis de los meta relatos planteados por el pensamiento filosófico moderno. En este sentido, lo que existe es una crisis en los relatos históricos que vertebraron la evolución del arte moderno y la aparición de un nuevo espacio post histórico en el que los conceptos definitorios del arte, tal como fue entendida en la era moderna, dejan de ser operativos[5] (relacionar) Estado, Naciones, los partidos, las instituciones y las tradiciones históricas pierden fuerza. Este punto tiene relación con el proceso de globalización que afecta la naturaleza de los Estados

Dentro de los fundadores del pensamiento posmoderno tenemos a Jean Francoise Lyotard quien plantea que la cultura occidental ha hecho fracasar al proyecto moderno.
Por otro lado aparece Francis Fukuyama quien nos plantea el fin de la historia, pero ¿Qué quiere decir esto? En primer lugar lo que está en juego es el triunfo del capitalismo, y el punto final de la evolución ideológica de la humanidad y la universalización de la democracia liberal occidental como la forma final de gobierno humano[6]. Todo este proceso se da en el marco de la lucha entre el liberalismo primero contra el absolutismo, luego con el Bolchevismo y el Fascismo, y finalmente con el Marxismo.

[5] http://www.sibetrans.com/trans/a103/la-de-construccion-de-la-historia-de-la-musica-y-de-la-autonomia-del-arte-en-la-estetica-postmoderna
[6] Fukuyama, Francis. ¿El Fin de la Historia?. Pag

Por su parte Frederick Jameson también observa que la crisis de la modernidad plantea un final, ya sea de la ideología, del arte o de las clases sociales, la crisis del leninismo, de la socialdemocracia configuran lo que sería la posmodernidad, la que se levanta como una ruptura y como el declive del movimiento moderno, más bien hay un rechazo al contenido ideológico y estético de la modernidad. Todo el movimiento modernista expresado en los Beatles, Jonh Cage, los rollins, en el cine Godard proponen una manifestación estética. Tal ruptura se expresa, en el campo propiamente artístico en la revelación hacia la posición social del viejo modernismo en la mitad del siglo XX, donde se produjo una canonización e institucionalización académica del movimiento moderno en general, que se expresaba en autores como Picasso y Joyce en la pintura. En tal sentido, el postmodernismo se erige como una oposición a este movimiento como si tales autores fueran un conjunto de clásicos muertos.

Sin embargo esta ruptura no se expresa solamente en el campo cultural artístico, sino que abarca un plano que refiere a la "totalidad" y que expresada en términos sociológicos propone lo que llamamos sociedad "postindustrial", sociedad de consumo, sociedad de la información, sociedad de los media. Esto plantea que la nueva formación social emergente ya no responde a las leyes del capitalismo clásico, esto es, la primacía de la producción industrial y la omnipresencia de la lucha de clases[7].

Por otro lado es necesario comprender que toda postura ante la postmodernidad en la cultura es también, a la vez y necesariamente, una toma de postura implícita o explícitamente política ante la naturaleza del actual capitalismo multinacional[8], a esto Lyotard le llama la disolución del lazo social y el paso de las colectividades sociales al estado de una masa compuesta de átomos individuales lanzados a un absurdo movimiento Browniano

Ante esto la postmodernidad no es concebida como un estilo, sino más bien como una dominante cultural, la que permite la presencia y coexistencia de una gama de rasgos muy diferentes pero subordinados entre sí.

---

[7] Jameson, Frederic. La Lógica Cultural del Capitalismo Tardío. Pág. 1 en: http://www.caesasociacion.org/area_pensamiento/estetica_postmaterialismo_negri/logica_cultural_capitalismo_tardio_solo_texto.pdf

[8] idem

Características Estéticas de la Posmodernidad.

La música "postmoderna" es una categoría epistemológica creada con objeto de aglutinar y describir diversas tendencias contemporáneas que desmienten las premisas estéticas que sustentaban el moderno[9]. En este sentido la postmodernidad se puede comprender como un paradigma estético con sus propios elementos tanto conceptuales como operativos. De este modo al igual que en las ciencias sociales y la filosofía, en la música aparece la crisis de los relatos históricos que marcaron la evolución del arte moderno. En tal sentido, se plantea una fragmentación y deconstrucción de aquellos discursos paradigmáticos que marcaron al pensamiento moderno, dejan de tener vigencia para que emerjan los microrelatos.

.

[9] Kaiero Claver, Ainhoa. La **deconstrucción** de la historia, de la música y de la autonomía del arte en la estética Postmoderna. Revista transcultural de Música. 2008. En http://www.sibetrans.com/trans/a103/la-de-construccion-de-la-historia-de-la-musica-y-de-la-autonomia-del-arte-en-la-estetica-postmoderna

El Dadaísmo y Futurismo Italiano.

El continente europeo asolado por la cruenta guerra desde la invasión a Polonia y la caída de Berlín tiene una innumerable cantidad de novedades en el terreno de las artes y una de ellas es el Dadaísmo. El grupo dadaísta se gesto en suiza curiosamente en un estado neutral entre cañones que rugían en diferentes ciudades como: Verdun, el Marne, etc. Artistas de diversas nacionalidades se congregaron en dicho país entre los años 1916 y 1921 direccionando el camino de las artes post-guerra. En Zurich en rumano Tristan Tzara era la cabeza generadora acompañado de diversos personajes de distintos lugares de Europa como: Huelsenbeck de Alemania, Ennings y Hodis de Suiza, etc. La publicación oficial de este grupo era la revista Dadá que servia de soporte para la expansión de sus ideales. Tzara y su ideología tiene como discurso la espontaneidad instintiva, sencilla, que se resuelve para ver nacer un estado de completa virginidad sin una finalidad estética de fondo, de esta manera el auditor o espectador será el re-creador. Además de recalcar la importancia del espectador el dadaísmo hace hincapié en la destrucción de toda lógica y de todo razonamiento que encadene al espíritu. Dadá es el nihilismo exacerbado y llevado al extremo. El Dadaísmo nos muestra en su máxima plenitud el infantilismo artístico europeo, que ya había aparecido como resultado de la influencia africana y asiática. Negándose a imitar los conciertos *Bruitistes* de Boccioni, el movimiento dadaísta especulo acerca de la introducción de sonidos nuevos durante sus sesiones de tertulias en Zurich, integrando los sonidos callejeros a en las escenas y obras. Erick Satie participa en Francia del movimiento dadaísta, podemos especular una tendencia de algunas de sus obras inclinadas a este movimiento o también el uso de estas, denominándolas “música mobiliario” lo que parece una muestra completamente dadaísta.

El ser dada es ser anti: antiliteratura, antiarte, etc. Este movimiento es el fiel reflejo de su entorno social post-guerra, que genero un negativismo cuya manifestaciones públicas fueron los numerosos anti-algo que reafirmaban la vida como un fluir rápido y voraz.

Por otro lado Martinetti está en el comienzo del futurismo como impulso creador y espíritu proclamador para que este movimiento fuera lo que el quisiese. La figura de Martinetti quedara en los anales de la historia como uno de los hombres que ha creado nuevas posiciones espirituales en el mundo, la vida y las cosas. La particularidad de este italiano es su visión poderosa para llegar a nuevas realizaciones y la capacidad para presentar nuevos valores de lucha y renovación en el ámbito de las artes, en tiempos en que Italia estaba sumida en una estética post-romántica de un tono extemporáneo. Martinetti cansado de la esterilidad del medio ambiente y lleno de un espíritu francés abierto a las nuevas corrientes (debido a sus años de estudio en Paris) decide reunir a un grupo de partidarios de una nueva estética vuelta hacia el porvenir, como resultado de estas aventuras juveniles presenta en febrero de 1909 el *Primer Manifiesto Futurista*, que contiene los siguiente:

1º-Queremos cantar el amor al peligro, el habito de las energía y la temeridad.

2º-Los elementos esenciales de nuestra poesía serán el valor la audacia y la religión.

3º-Frente al éxtasis, al sueño y a la inmovilidad pensativa de las artes actuales, hay que exaltar el movimiento agresivo el insomnio febril, el puñetazo y la bofetada.

4º-Una nueva belleza ha aparecido: la belleza de la velocidad.

5º-Queremos cantar al hombre que domina el volante cuya espiga ideal atraviesa la tierra, lanzada en el circulo de su orbita.

6º-Es necesario que el hombre se desarrolle con calor, energía y Prodigalidad.

7º-Ya no hay belleza más que en la lucha ni obras maestras que que no tengan un carácter agresivo

8º-Vivimos en el absoluto ya que hemos creado la eterna velocidad omnipresente.

9º-Queremos glorificar la guerra, el militarismo, el patriotismo.

10º-Deseamos demoler los museos, combatir la moralidad y todas las cobardías utilitarias.

11º-Cantaremos a las multitudes agitadas por el trabajo, el placer o la rebeldía.

Para Martinetti este manifiesto se justificaba debido a que querían librar a Italia de los arquetipos anticuados, acabar con el pasado. Los museos y bibliotecas no son más que cementerios de esfuerzos perdidos es una de las proclamas de la concepción futurista que tiene como concepto principal la estética viva repudiadora del pasado. Martinetti ha creado una poética basada en la "diosa velocidad" que enriquece nuestros tiempos y es contenedora de una movilidad y dinamismo característicamente esencial de la corriente futurista.

La posición futurista no solo desea acabar con un pasado artístico, sino que también con una visión de mundo y de vida, involucrando una posición ético-social y política a su nuevo concepto creando una axiología del futurismo.

Refiriéndonos al contexto musical el mundo de Russolo y Martinetti es un acercamiento sustancial al desarrollo de la percusión y los instrumentos generadores de ruido propio del movimiento manifiesto futurista del año 1913 en que aparece una de las primeras carta/manifiesto hecha por Luigi Russolo dirigida a Balilla Pratella. A sido editada con el nombre de *Art des bruits* (arte de los ruidos). El autor de este manifiesto declara sin titubeos el reemplazo de los timbres restringidos a la orquesta sinfónica por una variedad infinita de timbres producidos por los ruidos generados por mecanismos especiales. Estos en una constante multiplicación serán ruidos que no solamente tendremos que imitar sino que mezclar a nuestro propio gusto fantástico, y sugiere una división de los ruidos en 6 categorías:

-Estruendos, estallidos…
-Murmullos, glugluteos…
-Percusiones…
-Silbidos, Ronquidos...
-Estridencias, zumbidos…
-Voces de hombres y de animales.

La época futurista fue de gran intensidad, sus principales instigadores sentenciaban que el arte del ruido no debe estar limitado a una reproducción imitativa, sino debería ir más allá en una búsqueda por la innovación. Hubo conciertos de gran relevancia como el de Milán en que Russolo frente a una orquesta de ruidos compuesta por: Tres zumbadores, dos instrumentistas para estallidos, un tronador, tres silbadores, dos ruidos,

dos glugluteadores, un estridente y un resoplador causo gran expectación por parte de los oyentes.

El futurismo instauro con sus ideas y con sus luchas teatrales una nueva sensibilidad: el placer de ser silbado. En esa grandilocuencia existía una extraña dimensión del más puro hedoni

Características Musicales y Sonoras de la Posmodernidad.

Buscando una apertura aun mayor la época posmoderna se exhibe como una realidad influenciada por el abrumador avance tecnológico, que contribuye a nuevos rangos de experimentación. Así podemos identificar los primeros laboratorios investigativos sonoros. En los cuales se destacan figuras como Stockhausen, Shaeffer, Cage, etc. Personajes que se dedicaron a la exploración musical o más bien sonora, que produjo una serie de nuevas corrientes que en definitiva provocaron un quiebre en el lenguaje musical a modo teórico y estético.

Corrientes como la música concreta, aleatoria, electrónica, florecen en este periodo de real emancipación a nivel sonoro y estético. Esta desvinculación sonora produce cambios en las formas compositivas y por ende en el lenguaje ocupado para dar vida a dichas empresas musicales. Los compositores con sus iniciativas comienzan a experimentar en la forma del hacer, llevando a los extremos estas mismas, produciendo un echo de mucha relevancia que es un mayor protagonismo del concepto de una obra *(fondo)* por sobre una sonoridad ya no tan requerida. En este sentido la concepción filosófica de una obra pasa a primer plano como se puede apreciar por ejemplo en los trabajos de John Cage, en la que las sonoridades pueden ser de la mas variada índole.

En otros ámbitos músicos como Stockhausen experimentan en laboratorios y consiguen trabajar con las ondas sonoras y la creación de estas, creando nuevas sonoridades propias de la música electrónica, la cual es una corriente asociada al avance tecnológico en su totalidad. Lo que consigue ampliar los espectros de creación y de puesta en escena de una obra musical llevando esta emancipación de la que hablábamos a niveles totales en el sentido de la creación y exposición de una obra de este carácter.

La Aleatoriedad Musical.

Podemos decir que durante la evolución reciente de la música el azar ha jugado un papel preponderante en la transmutación estilística musical, desde la época en que apareció el dadaísmo (1919) que incluye lo perecedero, lo inconveniente, en una obra de arte. En adelante las nuevas corrientes (futurismo, música electrónica, etc.) adoptaron trabajar con esta técnica en mayor medida unas que otras.

La libertad exhibida en la historia contemporánea de la música desde las obras coloristicas de Claude Debussy hasta la total espiritualidad musical propuesta por John Cage, nos demuestran un acercamiento hacia la raíz primitiva de la música, es decir, al llamado concepto de música de las esferas[10], todo este concepto anterior ahora bajo una espiritualidad y libertad propia de una búsqueda renovada por las nuevas tendencias musicales, que surgen a raíz del quiebre en la forma y estructura musical tradicional que se conecta con la ruptura posmoderna. La nueva formalidad propuesta por las corrientes como la música concreta, la música electrónica (que vieron su nacimiento en los años posteriores a 1950) y que comenzaron a adquirir una gran trascendencia debido a la manipulación de sonidos y a la liberación en cuanto a la dependencia por parte del compositor hacia el ejecutante, dando una personalidad mas cercana a la racionalidad dejando ver una real reestructuración, y un desapego propio de una individualidad en la forma y el fondo por parte del compositor. También debemos decir que esta llamada invasión tecnológica no sustituyo a los timbres clásicos de la orquesta, sino que ayudo a la exploración de estos instrumentos en pos de un enriquecimiento timbristico por parte de los instrumentos tradicionales de una orquesta tradicional, un ejemplo patente es el *Threnody for the Victims of Hiroshima* (1960) de Krzysztof Penderecky (n. 1933) en que su escritura le da al interprete la posibilidad de tocar distintas alturas relativas dentro de la timbristica del instrumento, que en instantes pareciese no pertenecer al instrumento en ejecución, sino que a una modificación de ondas o a algo indeterminado.

A partir de esto podemos situarnos en un contexto musical propicio para encontrar el camino hacia la aleatoriedad, y para esto nos detendremos en el concepto de la indeterminación, el cual tiene su base musical en la relación entre el compositor y el intérprete en la que se ve cierta libertad de ejecución. En la antigüedad, un ejemplo de

[10] Boecio llama música de las esferas a la musicalidad producida por el movimiento de las constelaciones

esto es la instrumentación optativa del siglo XVII, y la ornamentación de trompetas y timbales no especificada en la orquesta sinfónica del siglo XVIII, que nos muestra ciertos rasgos de una "improvisación" basada en la precariedad del lenguaje musical de la época para expresar ciertos motivos, quizás esta precariedad ahora mas ilustrada hacia la improvisación. Esta nueva claridad en el lenguaje musical con respecto a un lenguaje ya establecido por años nos hace caer en la aleatoriedad musical, la que basa su contenido en este concepto de la indeterminación, "o bien, presentarse como una serie de acontecimientos musicales diferentes, cada uno de los cuales aparece especificado con mayor o menor exactitud por el compositor…lo que a veces se denomina como forma abierta"[11]

La aleatoriedad musical surge luego de la irrupción de distintas corrientes musicales propias de la segunda post guerra mundial en la que un grupo de personas comenzaron a experimentar con nuevas tecnologías llevando la música hacia terrenos totalmente nuevos en el campo de la escritura y la sonorización de obras, nuevos timbres se hacen presentes y acompañaran a nuevas estructuras, las cuales también se fusionaran con formas mas atrevidas de presentar una obra. Esto será el comienzo de la corriente aleatoria la que funda sus principios bajo los parámetros de la individualización del individuo en cuanto a la presentación de una obra y a la recepción de esta, es decir, se trabajará desde lo particular de cada cual, hasta lo particular de cada uno, afectando todas las capas de recepción y emisión. También debemos decir que la corriente aleatoria va más allá de un simple hecho musical, la búsqueda de una trascendencia espiritual y de una conexión con los sentimientos es parte fundamental de esta corriente musical. Así podemos constatarlo en la figura de John Cage el principal exponente de esta corriente musical, personaje que abrió pasajes que no se habían transitado en lo referido a la relación entre obra y compositor, relación que marcara una clara tendencia hacia una recepción azarosa por parte del auditor y se dará vida a una nueva forma de abordar un concepto musical mucho mas participativo.

A partir de la segunda mitad del siglo XX comienza a generarse las primeras corrientes aleatorias. Debemos decir que a finales del siglo XIX también se vivía cierta aleatoriedad, pero esta estaba subyugada a una notación inapropiada en lo referido a la dinámica, los símbolos aun eran aproximaciones relativas de una música que mostraba

[11] Jay, D. Jalisca, C. Historia de la Música Occidental, 2. Alianza editorial, Madrid 2006. Pág.969 y970

rasgos de una mayor amplitud sonora. En este tiempo muchos de los recursos técnicos debían ser tocados a propio juicio del ejecutante, ya que ciertos compositores compartían su visión con los intérpretes de las obras creadas

Por otra parte el variado espectro de notaciones e indicaciones que los compositores dan a conocer en el siglo XX no es más que un modo de ejercer total control sobre la obra escrita, este control se hace patente cuando el ejecutante ya no es prescindible en la obra.

Penderecky hace gala de una sonoridad exquisita en su obra *Threnody for the victims of Hiroshima* obra en la cual utiliza recursos coloristicos para la timbristica ocupada por la orquesta, la cual se encarga de sumergirnos en un ambiente de pesadumbre y dolor. La temporalidad con la que se trabaja esta medida por minutos y segundos que dan la entrada a los bloques sonoros, puntillismo, stacattos, y otros recursos de exploración instrumental. La grafía utilizada está concebida para esta obra, pero de igual manera es adaptable a otras iniciativas.

Los elementos aleatorios surgen a partir de una indeterminación seccionada a modo de improvisación dentro de una obra, sucesos sonoros que están denotados con una exactitud totalmente dependiente del compositor en la que este puede escribir con mayor o menor claridad el orden de estos sucesos, y la forma que estos tengan. Por parte del ejecutante, el orden que este le dé a los símbolos o indicaciones de la obra dependerán de él, de procedimientos que pueden estar a modo de guía o sendero dentro de un orden azaroso, o de respuestas a reacciones producidas por otros integrantes de una agrupación. Las posibilidades son infinitas en lo referido a la interpretación de una obra o pasaje aleatorio.

El europeo Karlheinz Stockhausen (n 1928-2007) ha sido uno de los compositores más influyentes en el ámbito de la aleatoriedad junto con el norteamericano John Cage, formando los pilares más importantes en lo referido la creación de una escuela ligada a la azarocidad musical. Un ejemplo es la partitura de la obra *Klavierstuck XI (pieza para piano num., 11; 1956)* de Stockhausen que tiene nueve pequeñas partes de notación desplegados en una gran pagina, estas pequeñas partes pueden ser tocadas según la vista del ejecutante que debe posarse de uno en uno, (existen indicaciones que nos guían en la manera de juntar estas pequeñas partes). Si durante la ejecución de la obra el ejecutante se da cuenta de haber repetido dos veces un segmento este será el fin de la obra.

A comienzos del siglo XIX Hegel había planteado la muerte del arte y su desplazamiento hacia la filosofía, este planteamiento se acopla de manera perfecta a los estilos musicales (música electrónica, aleatoria, concreta, etc.) de finales de la segunda guerra mundial. Así estos estilos han sido acompañados por principios filosóficos que en su mayor parte tienen forma de escritos de gran profundidad, que sirven de guía para establecer el contexto en el cual se desenvuelve una obra propia o de otro compositor. Esto se ve reflejado en la diversidad de escritos publicados por los principales compositores de los estilos vanguardistas como, Boulez, Cage, Stockhausen, en que sus escritos son más numerosos que las obras compuestas, y en las que estos forman una unidad con las obras y con el juicio que se emite sobre ellas. Esto nos sitúa en una forma completamente nueva de presentar una obra musical fuera de las estéticas del juicio tradicionales. Se trata de un proceso de investigación que deviene en dos directrices diferentes: por un lado la experimentación por parte de un material sonoro y por otro lado la expansión de este sobre un juicio crítico y filosófico. La renuncia al concepto de obra de arte y la ruptura total con el pasado son pilares fundamentales en esta nueva forma de cimentar una obra.

En las obras vanguardistas el fenómeno del tiempo se puede identificar con el instante, el presente, un presente que no tiene que ver con el momento que le antecede o sucede, sino que con sí mismo. El tiempo adquiere un titulo “sagrado” asumiéndose como un reflejo de la vida misma en su grandiosidad. En esta visión mística, estética de vida y arte son uno solo, al escuchar las sonoridades de una obra sin un tiempo de duración, sin una intensidad, el hombre se vuelve un contenedor pasivo, alcanzando la libertad absoluta. Transformando a la música de aleatoria en pura inmediatez, misticismo, etc.

El fenómeno del tiempo nos lleva al concepto de estructura en el sentido tradicional en el que este es un freno a la libertad exigida por una nueva arquitectura sonora. La negación de una estructura tradicional como lenguaje es la afirmación del sonido y de su disponibilidad, es decir, el sonido se ofrece para ser explorado, experimentado y vivido, acabando con la concepción de creación artística. Estas dos visiones de tiempo y estructura nos muestran por un lado la ruptura del material lingüística tradicional.

La música aleatoria es una multiplicidad de nuevos tipos de notación, en que se abarca un gran ámbito que incluye sugerencias graficas, curvas sonoras, partituras convencionales, dinámicas fluctuantes, grafías impresionistas, etc. Un resultado de la

música aleatoria es que no hay dos versiones iguales de una misma obra. De esta forma una composición dista bastante del significado tradicional que esta tenia y esta solo existen como ejecución o como una suma de muchas interpretaciones.

La Música Concreta.

A finales de 1940 la irrupción tecnológica que tendría como consecuencia un potencial cambio estructural en el universo musical y el empleo de nuevas sonoridades producidas y manipuladas electrónicamente, devendrían en la corriente llamada *Musique Concrète (música concreta)* la cual tiene como uno de sus principales expositores al francés Pierre Shaeffer en 1948. La Fundamentación de esta corriente se basa en la no interpretación formal de la música a favor del ruidismo, todo sonido sirve para la creación de una obra, los sonidos se obtendrán por medio de grabaciones en cinta magnética, la cual puede ser manipulada. También Shaeffer innovo en la creación del tratado de objetos sonoros

En la mirada del universo sonoro no instrumental Francia se ha convertido en un camino alternativo, el camino de la música concreta, la que tiene un importante suceso a su favor, y es que es anterior a los procedimientos electrónicos aparecidos con posterioridad a esta corriente. Años después de la Segunda Guerra mundial, Pierre Shaeffer reinicio en Paris las primeras indagaciones echas por los futuristas italianos que buscaban en la posibilidad de incluir en sus composiciones los ruidos mecánicos y de la vida cotidiana. La idea de Shaeffer es y era la de grabar ruidos de diversa índole producidos por diferentes medios como: El arranque de una locomotora, el movimiento de una placa, etc. En este punto la música concreta y la electrónica pueden tener cierta semejanza ya que ambas corrientes manipulan los sonidos eléctricos. En la música concreta la fase última del trabajo es igual pero el material primario difiere en la estructura de la obra, la que no responde a las exigencias del sistema serial y que no ha podido encontrar algún sistema de referencia específico para los medios utilizados. Shaeffer utilizo e hizo una gran variedad de discos de gramófono con una cantidad apreciable de ruidos y sonidos que fueron manipulados en forma transversal hasta hacerlos irreconocibles a su forma básica. Estos discos utilizados en formas desfasadas podían generar cánones polifónicos.

Desde las primeras grabaciones se descubrió un mundo lleno de posibilidades sonoras de una enorme riqueza, que arrojaron las primeras de las problemáticas para los compositores de este estilo, ¿es posible pasar del ruido a la música? y es que la empresa por liberarse del “ruido” y hacerlo música es un intento por despersonalizar el ruido de

su fuente primaria de origen, y hacerlo una forma que no recuerda su unidad original. Algunos compositores sentencian la imposibilidad de una organización sin un respaldo, refiriéndose a las exigencias propias de la música en el sentido de la coherencia entre lenguaje y forma, y en no dejarse ir, ni caer en el azar; la organización consiente sigue siendo hasta ahora el criterio más seguro en la música.

Este descubrimiento musical nos muestra una individualidad entregada por la tecnología, que es premonitoria en el sentido sociológico, aplicada al músico actual el cual no necesita de otros músicos para llevar a cabo sus obras musicales, las que pueden ser fácilmente compuestas en un ordenador portátil y distribuidas por internet. Por otro lado también entregó al compositor la capacidad de encontrar nuevos timbres y liberarse de la partitura y su simbología, la que muchas veces no permitía la real interpretación por parte del ejecutante de los símbolos que estaban en ella plasmados, este fenómeno de total despojo y desapego con la tradición es una muestra del compromiso y la renovación en un mundo estricto y lleno de tradiciones. Este fenómeno nos traslada a la disciplina del estudio de grabación en el que todo el proceso compositivo podía grabarse con una exactitud matemática llevando al límite rítmicas y timbristicas muchas veces fuera del alcance de los músicos, también mencionaremos la capacidad para obtener en el estudio diferentes efectos acústicos que enriquecían y daban cuenta de una autenticidad propia a cada autor. Estos sucesos sonoros solo se podían concretar en estudios que aparecieron a principios de los años cincuenta, los que contaban con generadores de sonido y maquinaria para mezclar y modificar estos sonidos.

Pierre Shaeffer publico un libro llamado *A la recherche d'une musique concrete* (1952) acerca de la música concreta, en el que señala los resultados de sus experimentos a modo de bitácora. Las sonoridades con la que Shaeffer trabaja pueden estar en cualquier lugar, puede ser humana o mecánica y estos sonidos pueden combinarse unos con otros. En su madures Shaeffer abandona las técnicas comunes de distorsión y promulga una cercanía mas espiritual, lo que converge en una serie de *Etudes* llamando mas a la atención el llamado *Etude aux allures* (1958) que esta basado en campanas hemisféricas chinas.

El camino de la música concreta parece estar terminado, pero con un término lleno de utilidades, en el sentido de el aporte de Shaeffer y sus discípulos como Pierre Henry y otros, a la apertura de nuevos horizontes en el plano de la exploración sonora. También

diremos que la renovación en la que Shaeffer tuvo parte importante es quizás una de las mas trascendentes en el sentido de la experimentación sonora(que fue una innovación en esa época) y sus consecuencias a posteriori dejando una senda para los próximos músicos que se abrían paso con ideas aun mas renovadas.

La música concreta se abre paso como la música de la realidad o de las realidades que se juntan y se experimentan, haciendo patente una búsqueda por el encuentro entre la persona y la sociedad por medio de reminiscencias de su cotidianidad, y estas a su ves desformadas para crear una realidad propia del autor de una obra, que convive entre la experimentación y la realidad que avanza de manera veloz debido a los procesos tecnológicos, dejando inscritas realidades propias y generales.

La Música Electrónica.

El avanzar de la búsqueda musical nos lleva hacia un mundo en que las complejidades técnicas en el plano de la ejecución superan al hacer del instrumentista, el cual esta sujeto a los requerimientos técnicos impuestos por el autor de una obra, complejidad que muchas veces era imposible de reproducir por el ejecutante de una pieza musical, de aquí se desprende la posibilidad que entregan los medios electrónicos para la ejecución de una obra en particular. Este descubrimiento aporto muchas posibilidades como la liberación del compositor de la dependencia con el ejecutante, dejando al compositor con el completo control de la obra creada. Como hemos dicho antes la mayoría de las obras exigían una gran capacidad técnica en la ejecución y notación produciendo un nuevo obstáculo para la concreción de una obra, sin embargo en un estudio todos estos problemas podían calcularse y grabarse con una completa exactitud. También los compositores contaban con una exquisita gama de sonidos algunos imposibles de producir por medios naturales.

De esta manera la música electrónica se transforma en un punto concluyente de una serie de caminos que se encuentran pero al mismo tiempo arrojan una serie de problemáticas. Su orientación no es solo hacia el descubrimiento de un nuevo sonido y al ensanchamiento del efecto instrumental, sino que aporta una solución a la problemática surgida como consecuencia del mundo serial. El sistema serial -utilización del serialismo integral, serialismo parcial y el dodecafonismo- se opone a los excesos haciendo necesario que los elementos utilizados confluyan hacia una coherencia rigurosa y como hemos dicho con anterioridad el creador tiene total conciencia de los caracteres que rodean a una sonoridad, que para este permanecerán siendo teóricos hasta que estos caracteres no puedan representarse fielmente en una partitura o mientras la representación dependa del factor humano del ejecutante. En el empleo del lenguaje serial el material sonoro encuentra su forma y su clímax en la producción sonora que permite el orden más riguroso y preciso. El compositor electrónico perfecciona su obra y la unifica en el sentido de la mixtura entre material sonoro y la forma de su obra.

La música electrónica no tiene como finalidad el reemplazo de un instrumento tradicional por uno eléctrico, el compositor de música electrónica es creador y ejecutante a la vez, estas etapas de la creación se empastan una con otra.

En el estudio el músico dispone de generadores de sonidos que son transmitidos por altavoces, estas sonoridades son tratados por diferentes filtros como: variación de velocidad, modulaciones, paso a la cámara de eco, etc. Para luego ser gravados en una cinta magnética, ordenadores, etc. Esta etapa es presentada como un montaje que permite dar un efecto de espacialización.

La célula primaria es producida por el generador eléctrico y esta primera unidad puede ser un sonido sinusoidal o ruido blanco. El creador toma dos métodos el sintético y el analítico, dependiendo del material a ocupar. Por ejemplo varias ondas sinusoidales pueden formar una organización sonora nueva. Con anterioridad al proceso de experimentación eléctrico, el creador traza un esquema de su obra con la mayor precisión posible, como es el caso del alemán Karlheinz Stockhausen que ha logrado establecer anotaciones concretas.

La llegada de la música electrónica en su momento fue reciente y arrojo una serie de problemáticas como el saber si las propuestas de compositores como Stockhausen puedan ser generalizadas, o si el músico podrá construir su música sin entrar al estudio.

El estudio de Colonia fundado por el doctor Herbert Eimet ofreció sus recursos a numerosos músicos como: Bruno Maderna, Pierre Boulez, Ernst Krenek, etc.; entre estos personajes el de mayor importancia es el anteriormente nombrado Karlheinz Stockhausen discípulo de Webern que llevaba sus enseñanzas al limite mas extremo y que desemboco hacia el trabajo en el estudio. La obra mas lograda de este compositor es *Gesang der Junglinge* (El canto de los adolescentes) que mezcla recursos electrónicos de diversa índole desde fragmentos de cantos hasta los trabajos propios de el estudio de grabación de esta corriente. No existe un alejamiento entre factor humano y los recursos electrónicos, dejando entrever estos tratamientos en función de su valor auditivo.

Podemos decir que el mejor aliado en la evolución musical ha sido el avance tecnológico a través de los años, de esta manera el sintetizador aparece como un facilitador para el compositor, ya que este puede elegir, controlar y seleccionar diferentes formas sonoras. Esta evolución musical amplió el espectro casi elitista de la música de vanguardia permitiendo en la década de 1980, que los compositores pudieran salir de los grandes estudios otorgando una mayor accesibilidad al propio control por medio de teclados electrónicos y ordenadores de la época.

La búsqueda incansable de nuevas sonoridades por parte de los compositores de esta época nos muestra una vocación y una madures, en pos de la innovación y a favor de una adaptación a tiempos de cambio, y a una consecuencia adyacente con los momentos históricos vividos en los cuales la evolución tecnológica se hace parte importante de la historia mundial, la que no deja de afectar al estrato artístico de la época.

En la música electrónica las innovaciones se suceden rápidamente mostrando la juventud de este movimiento. En casi diez años han nacido gran cantidad de composiciones musicales y los compositores intentan asociar los sonidos electrónicos y los instrumentos tradicionales (obras mixtas) en una misma obra en pos de una espacialización diferente que ofrece en este ámbito una nueva dimensión musical.

John Cage.

La conectividad alcanzada por la evolución tecnológica permite el conocimiento de actividades de individuos en otros lugares del planeta en forma casi inmediata, ejerciendo influencias en diferentes ámbitos de la vida humana, y uno de estos ámbitos es la música. En la música se orienta hacia una nueva estética la que ve incluidos nuevas gamas de instrumentos, ritmos, motivos y estructuras exóticas y también los procesos creativos de compositores orientales. La poética también se vio afectada por esta nueva conectividad influenciando a nuevos compositores en la asimilación de conceptos estéticos filosóficos, la obra y su rol en la sociedad. En este sentido John Cage siendo el heredero de la tradición en constante cambio y alumno de Shoenberg fue un revolucionario desde sus comienzos en el campo de la forma composicional y del estructuralismo formal, como también en la inclusión de nuevos timbres. En el plano estético su aporte parece igual o más importante en el sentido de vivir el silencio como célula creadora principal de una obra, concepto sustraído de la filosofía oriental del Budismo Zen.

John Cage nace en California el 5 de septiembre de 1912 y fallece el 12 de agosto de 1992. Deja el colegio (1930-31) para viajar a Europa para luego estudiar con Cowell en Nueva York (1933-34) y con Shoenberg en 1934.Sus primeras obras fueron (compuestas) echas en un sistema atonal de su propia invención. En 1937 viaja a Seattle para trabajar como músico acompañante en obras de danza, para luego fundar una orquesta de percusiones, que basa su musicalidad en indicaciones que consisten en llenar unidades temporales con indicaciones como ostinatos como en su obra *First Construction (in metal)* de 1939. Utiliza medios sonoros electrónicos como en su obra *Imaginari Landscape nº1* de 1939, inventa el piano preparado con la finalidad de producir el efecto de una orquesta de percusión interpretada por un solo interprete. Comienza un peregrinar por diferentes ciudades de Estados Unidos como San Francisco, Chicago y Nueva York entre 1939-1942 componiendo música para danza en especial para Merce Cunningham, también escribe dos conciertos para piano preparado, *A Book of Music* (1944), *Three Dances* (1945) y las *Sonatas e interludios* (1948) para el mismo instrumento. Es en este periodo en el que John Cage se interesa por la filosofía budista Zen y comienza a trabajar con la no intencionalidad y en la responsabilidad del compositor desde el punto de vista de cuáles pueden ser los desarrollos para una idea.

Esto da pie para la utilización del azar por parte de Cage y se ve reflejado en varias de su obra como *Music of Changes* de (1951) en el que se ocupa el proceso de utilización de monedas I-Ching, también en *Imaginari Landscape nº4* en que incluye 12 radios. Otras formas de azar son las ocupadas en 4.33 en que el silencio se hace parte del ambiente en el que se interpreta la obra y su concierto de piano y orquesta en que la partitura es una especie de enciclopedia de notas sin alguna determinación. También se intereso por el teatro y la performance musical como en la obra *Water Music* de (1952) para piano y otros timbres alternos, su trabajo se extiende a la música de medios electrónicos como en *Catridge Music* de (1960) para sonidos amplificados. Su última etapa de producción es variada resaltando su música para recursos naturales (plantas, conchas, etc.)

La búsqueda de una sonoridad nueva se hace patente en la obra de John Cage en especial en sus sonatas para piano preparado en la que el piano se ve intervenido alterando su típica sonoridad con la utilización de tornillos y gomas. Esta innovación en la timbristica del instrumento nos demuestra la incansable búsqueda en pos de una diversificación conceptual.

En su totalidad el trabajo efectuado por John Cage en las sonatas tiene una importancia no menor al trazar una nueva arista que es la de la modificación de un instrumento para generar nuevas sonoridades y nuevas intenciones en el carácter de una obra.

La espacializacion lograda en la pieza Cheap Imitation es una evidencia de la claridad compositiva y una limpieza en lo formal de la construcción de la obra demostrando una simplificación en el hacer, sin dejar de lado los requerimientos propios de una obra contemporánea en lo referido a tonos, cromatismos, formas de la estructuración todo esto bajo la reglamentación del *I Ching*[12]. Estas técnicas de composición se hacen parte del hacer en John Cage entregando una identidad en la forma, en la sonoridad y en el enfoque de una creación.

En los 40's mientras escribía obras para piano preparado su, preocupación como músico tomo otra dirección y otros cuestionamientos, la música como real medio de comunicación no era patente en ese momento, entonces dejo de escribir hasta encontrar

[12] Libro basado en la técnica de adivinación en el ámbito de las predicciones de hace mas de 5000 años a.c. el cual se adjudica al emperador chino Fu Hsi (2953-2838 a.c.)

una razón mas potente que la propia expresión personal. Entonces ¿Cuál era el propósito de esta? En 1946 un estudiante hindú llamado Gita Sarabhai es alumno de contrapunto occidental de Cage, y es en esta instancia en la que encuentra respuesta a sus predicamentos, entendiendo que la música oriental basa sus principios en serenar la mente para hacerla susceptible a las influencias divinas. Lou Harrison encuentra un concepto similar en el tratado del siglo XVIII de música inglesa de Thomas Mace. De esta manera Cage se da cuenta de que antes del renacimiento oriente y occidente compartían una base por decir más espiritual pero en el renacimiento se hace patente la tendencia hacia una expresión individual. Así John Cage profundizo en si mismo durante 18 meses estudiando filosofías de oriente y occidente y se hizo alumno de Daisetz en el budismo Zen. Todas estas nuevas visiones aportadas por el estudio de estas filosofías se ven reflejadas en sus obras y en su modo de vida, que apuntan al encuentro con la paz interior y la completa conexión con el entorno en el cual se vive.

La vanguardia ve en John Cage un profeta y un maestro con mucha razón, ya que supo llevar a un buen lugar la música contemporánea abarcando esta arista de dos puntos diferentes como son la ruptura con todo nexo lingüístico tradicional, y la fundación de un nuevo mundo sonoro. En la obra de Cage se encuentra de todo: provocación, la ironía, el misticismo oriental, el neodadaismo, etc. Conceptos claves se dejan ver en la figura de John Cage como la negación del concepto de estructura de un tono radical, la carencia de expresión, la inmediatez, que pone el arte al nivel de la vida. Cage indaga y hace su material creador fundante la casualidad, en la que el azar es la no-estructura de lo real y el juego es el método creador carente de toda regla y lleno de una aventura sin un fin conocido. El último quiebre con la tradición esta generado por Cage y su escuela, para los cuales el mito de la creación ya no es absoluto sino una recepción mística y pasiva del supremo ideal al que se debe aspirar y esto ha transformado a John Cage en un compositor capaz de conseguir y encontrar la inocencia original.

Es la forma espiritual la mas evidente en John Cage que profundiza en esta haciéndola parte de su estética y su poética, quedando en evidencia en piezas claves de su repertorio como en 4`33``, y esto es parte de una evolución real de la música y el cambio en su concepción mas pura y entrañable. La música mirada desde un plano extramusical quizás mucho mas filosófico y de cuestionamientos propios del ser humano, aquí es donde la música se transforma en un ente portador de un mensaje pero su sonoridad se ve totalmente transformada por una visión contrastante a la estética

clásica, es decir, se expone a una total correspondencia entre el mensaje y el sonido, haciendo de este ultimo algo mucho más personalizado y alejado de conceptos tradicionales. Así John Cage surge como un pilar musical, la mirada de la expresión espíritu/persona.

Kristoff Penderecki.

Inicia su formación musical estudiando composición con Franciscek Skolyszewski. En 1958 finalizó sus estudios en el Conservatorio de Cracovia, al que continuó ligado en los siguientes años como profesor y del que llegó a ser director en 1972. En el periodo comprendido entre 1966 y 1968 también impartió clases en el Volkwang Hochschule für Musik de Essen (Alemania) y entre 1972 y 1978 en la Universidad de Yale.

En 1972 inició su carrera como director, y desde entonces se pone al frente de las más importantes orquestas de todo el mundo. Las composiciones de Penderecki se aprecian por su humanidad, usa técnicas vanguardistas, como la música aleatoria, armonías de medio semitono. Su Treno por las víctimas de Hiroshima (1961) para 52 instrumentos de cuerda, el título original de esta última fue 8´37´´, que corresponde a la duración del bombardeo sobre Hiroshima el 6 de agosto de 1945. La cuerda aguda produce unas superficies sonoras estridentes; hay superposiciones de cuartos de tono a modo de cluster, diferentes formas simultáneas de interpretación, aleatoriamente delimitadas en grupos, escritas en casillas con indicación de tempo, en parte debe su gran fuerza a efectos tales como inquietantes notas agudas o glissandos de grupos de semitonos. Para estas obras y para la Sinfonia Nº 1 (1973) inventó nuevas modalidades de notación musical.

También sobresalen Dies Irae (1967), escrita en memoria de los caídos en Auschwitz, y La Pasión según San Lucas (1966). La continuación de La pasión según san Lucas, Utrenia (o Misa rusa 1970-1971), está basada en el ritual ortodoxo. Entre sus óperas destacan Los demonios de Loudun (1968), El Paraíso Perdido (1978), La Mascara Negra (1987), y el Réquiem Polaco (1980-84).
Doctor honoris causa por distintas universidades, fue objeto de numerosos reconocimientos entre los que se encuentran varios premios Grammy y el premio al mejor compositor en el Midem Classique de Cannes (2000). El compositor fue galardonado con el Premio Principe de Asturias de las Artes 2001 y con el Praemium Imperiale en 2004 y desde 2006 es doctor honorario de la Universidad de Münster.

Conclusión.

En la siguiente tesis se planteo en un comienzo una pregunta investigativa acorde al tema de esta misma donde se respondió con indagaciones de la época posmoderna. Para exponer los resultados de esta investigación se busco material para explicar el fenómeno musical de esta época (posmodernidad), este material abarca desde la época moderna (para entender la posmodernidad), y sus características musicales, sonoras estética, históricas y sus principales exponentes. Luego de expuestas estas características que forman la base para entender el periodo posmoderno, se expone este periodo de la misma forma en que se entrego la información del periodo moderno, es decir, sus características musicales, sonora, estética, histórica y sus principales exponentes.

En lo referente a los objetivos de la presente tesis, podemos decir que se lograron a cabalidad al investigar sobre estas características expuestas en los dos periodos mencionados con anterioridad (modernidad y posmodernidad), cumpliendo con el objetivo general de esta tesis. En lo referente a los objetivos específicos podemos decir que también se cumplieron al describir estas características individualmente por medio de esta investigación.

¿Cuáles son las características Históricas, Estéticas y Sonoras en el paradigma de la Música Posmoderna?

En lo referido a esta pregunta de investigación, me enfoque en partir esta tesis recabando la información referente a la modernidad, y comprender el sentido histórico en el que esta se desarrolla. Puntos de inflexión claves son la revolución francesa que se instaura como símbolo de la apertura de una monarquía decadente, y permite la expansión del conocimiento y de los recursos a toda la masa social. Y por otro lado tenemos la revolución industrial que permite la proliferación de medios masivos de comunicación, como lo es la imprenta y su capacidad de poder llegar a la sociedad en sentidos de instrucción, y de expansión de diferentes ideas o ideologías. Con esto la sociedad comienza con una apertura intelectual en pañales, que más adelante provocara cambios profundos en la búsqueda de la razón pura. Esta “explosión” intelectual permite que se erijan cambios a nivel artístico y estéticos, a nivel musical que es lo que

acota a esta tesis. Estéticamente diremos que la música se encuentra a un nivel de quiebre de estructuras en forma general y particularmente diremos que las capacidades de distintos personajes aporta a la diversificación y expansión de nuevas corrientes, como son el atonalismo, dodecafonismo y, posteriormente el serialismo integral, que abarcan temas en el rango musical que se explayan entre las principales corrientes generadoras de pensamiento que tienen como sus principales exponentes a Boulez, Debussy entre otros.

En el otro lado de esta tesis tenemos la posmodernidad que naciendo desde el pensamiento moderno explora una nueva arista dentro de esta ideología, la de emitir un cuestionamiento a estas mismas bases que sostienen al pensamiento moderno, como son la razón, la libertad, entre otras. Esta parte de la investigación se sostiene en el devenir histórico de la sociedad protagonista de estos pensamientos, que instauran la emancipación de los pequeños relatos por sobre los mega-relatos, y en los que una globalización avasalladora resta potencial a los estados, naciones y partidos, etc. La posmodernidad es incubadora de una sociedad capital que nos rige en la actualidad y que nos presenta una dirección obligada.

Desde el punto de vista estético la posmodernidad se muestra desde un punto rupturista de extremo, es decir, las iniciativas de esta época son las más desatadas y experimentales en el sentido estético y artístico, formando escuelas e instaurando iconos. Desde esta perspectiva podemos señalar movimientos que surgieron a partir de 1920 y quizás antes. El fenómeno del dadaísmo nos entrega un punto de partida junto con el futurismo italiano de estas nuevas iniciativas, y formas de plantear el arte y su estética. Con precursores como Tristan Tzara por el lado del dadaísmo, y Martinetti por parte del futurismo, estos movimientos surgen y se hacen protagonistas de una época conceptual y experimental de las nuevas sonoridades. Un ejemplo de agrupación es el concepto FLUXUX que nace en 1963 de la mano de George Maciunas y Joseph Beuys quienes organizaron en Dusseldorf (Alemania) el primer concierto Fluxus llamado “FESTUM FLUXORUM FLUXUS” en el que participaron figuras como: Emmett Williams, Dick Higgins, Alison Knowles, etc. Estas mismas iniciativas se prolongaron hacia Paris, Copenhague y Wiesbaden. Este último festival Fluxus fue el más ambicioso en lo referido a los tiempos de duración de las piezas y del mismo festival un ejemplo es la interpretación de la ópera alemana de Emmett Williams llamada "Ja, es war noch da"

(Si, aun estaba ahí), que consistía en sacudir un sartén a ritmo irregular y a lapsos prescritos.

Ya en el plano sonoro de la época posmoderna hemos citado corrientes importantes como la música concreta, la aleatoria, la electrónica. Estas corriente nombradas reúnen la mayor gama de exploraciones a nivel científico y sensitivo, que se condicen con la ideología posmoderna de cuestionamientos a parámetros establecidos por la modernidad. En esta época tenemos también a grandes expositores de los cuales hicimos hincapié en figuras como John Cage y Kristoff Penderecki a forma de biografía de estos compositores.

Entonces podemos concluir que las características del paradigma posmoderno se subyacen a una búsqueda histórica-social, y sonora-estética de las principales corrientes, y hechos que influenciaron a toda una generación de artistas que buscaron en la exploración las respuestas a sus inquietudes desarrolladas en la época moderna. Por otro lado podemos aportar al tema con más material, y nuevas apreciaciones del fenómeno posmoderno, quizás desde un plano más social-estético que nos hace enfrentar de otra manera y con otra perspectiva la posmodernidad, es decir, desde un punto más completo y global en el sentido de las experiencias vividas en esos momentos por los protagonistas de estas épocas.

Por otro lado debemos decir que la necesidad de plasmar en esta investigación, o en otra posterior las repercusiones de este fenómeno en nuestro país son de suma importancia, para así tener una visión más acabada de la posmodernidad, y como afecto esta en nuestro país y cuáles fueron sus consecuencias en el ámbito del arte, y la performance en estas latitudes. Así queda esta interrogante para ser abordada con posterioridad en próximos trabajos.

Bibliografía.

-Henry Behar, Michel Carassou. Edit. Península. 1996 Barcelona.
Dada (Historia de una Subversión).

-Eugenio Araya. Edit. Del Pacifico 1953 Santiago.
Poesía y Pintura de Nuestro Tiempo.

-Donald J. Grout, Claude V. Palisca. Alianza editorial. 2006 Madrid.
Historia de la música occidental.

-Otto Karolyi. Alianza Editorial. 2000 Madrid.
Introducción a la música del siglo XX.

-Enrico Fubini. Alianza editorial. 2005 Madrid.
La Estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX.

-Hugo Solís García. UNAM 1998 México.
El espacio físico como variable estructural de la música.

-Ana María Locatelli. Ricordi Editorial 1973. Buenos Aires.
La notación de la música contemporánea.

-H.H. Stuckenschmidt. Editorial Guadarrama 1960 Madrid.
Música del siglo XX.

-Claude Samuel. Editorial Guadarrama 1965 Madrid.
Panorama de la música contemporánea.

-Sergio Rojas. Editorial ARCIS 2003 Santiago. Imaginar la Materia.

- Kaiero, Ainhoa: Creación Musical e Ideologías: la Estética de la Postmodernidad frente a la Estética Moderna.

- Casas, Rosario. Hegel y la muerte del arte.