

Matr. C: 66763

D8122
2014



**Universidad
de Valparaíso**
CHILE

UNIVERSIDAD DE VALPARAISO
FACULTAD DE HUMANIDADES
INSTITUTO DE FILOSOFÍA
CARRERA DE MÚSICA

El ser Primitivo y su mundo verde

Obra para uno o más saxofones



Proyecto de título para optar al grado de
Licenciado en arte, tecnología y gestión musical
y al título profesional
de Músico con mención en ejecución instrumental o
canto

Jorge Elias Duamante Matamala

Profesor Guía: Cristián López

Valparaíso, Chile 2014

Saxofon
- tuba
- oboe
Composición
Jorge Elias Duamante Matamala

Índice	pág. 3
Introducción	pág. 4
Objetivos	pág. 5
Fundamento	pág. 5
Metodología investigativa	pág. 5-6
Sobre el marco teórico	pág. 6
Descripción del trabajo	pág. 7
Marco teórico	pág. 8
1.- la mimesis como enfoque teórico una poética musical	pág. 8
1.1 Sobre los postulados aristotélicos y sus aristas en la música	pág. 8-13
1.2. Enfoque mimético de la música desde la “metafísica de la presencia”	pág. 13-15
II. Las vanguardias musicales desde su perspectiva en la historia	pág. 15
2.1 La tradición de lo moderno	pág. 15-18
2.2 El papel de las vanguardias	pág. 18-22
2.3 “Una nueva forma de mirar”: primeras aproximaciones a las vanguardias musicales	pág. 22-27
2.4 Radicalización de las vanguardia	pág. 27-33
Desarrollo	pág. 33
III. La obra en busca de otro lenguaje	pág. 33-34
3.1 Sobre 4'33'' de John Cage	pág. 34-36
3.2 Elementos de <i>El ser primitivo y su mundo verde</i> en relación al silencio	pág. 36-37
3.3 Acerca del procedimiento de <i>El ser primitivo y su mundo verde</i>	pág. 37-40
3.4 Los elementos o sistemas	pág. 40-52
Conclusiones	pág. 52-54
Bibliografía	pág. 54-55
Documentos, Artículos y Enlaces	pág. 55
“El ser primitivo y su mundo verde”	
Anexo de audio en la contratapa	

INTRODUCCIÓN

Boulez ha formulado en repetidas ocasiones que la partitura es comparable al plano de una ciudad “que se puede recorrer de infinitas maneras”¹ y con esta cita podemos introducir la reflexión a un proceso compositivo que pone en relación la creación de una obra con un sinnúmero de referencias y líneas de pensamiento, al margen de su estructura formal. Todo esto, bajo la premisa que el hombre es un ser cultural y en función de aquello su poética se ve influida tanto por su espacio físico –o la búsqueda de otro nuevo referente – como por diversas propuestas estéticas e influencias artísticas. De esta manera, daremos una mirada a la obra *El ser primitivo y su mundo verde*, desde la óptica de su discurso consecuente con la naturaleza del instrumento escogido, es decir, el saxofón; pero también desde su carácter en función de estilos musicales, pues ésta no se basa en modelos rígidamente definidos y recoge elementos variados dentro de lo que podríamos ver en propuestas estéticas a lo largo de un eje temporal acotado al desarrollo de la música contemporánea, cuyo accionar en la música se fue tornando cada vez más radical. En esta propuesta, la elección está basada en acuñar elementos discutidos o más bien llevados a un plano dialéctico – específicamente desde propuestas miméticas hasta la valoración del silencio, pero bajo la convicción que referidas a esta obra, no son excluyentes entre sí y aportan a una reflexión más profunda del hecho artístico, la vida y los métodos de ejecución de un instrumento.

- Objetivos:

¹cf www.fbbva.es/TLFU/dat/NdP_boulez_esp.doc

- Generar una obra en la cual se pueda encontrar un discurso propio de la naturaleza del sonido del instrumento, separándolo de estilos en los que ya tiene una personalidad característica.
- Problematizar a partir de ella, diversos enfoques estéticos en torno a la mimesis musical y desprender de aquello su resonancia en la obra presentada.
- Fundamentos:

La propuesta a desarrollar surge de una necesidad no tanto compositiva, sino que a la intención e búsqueda de recursos de sonidos propios de un instrumento como el saxofón, pero sacándolo de estilos musicales donde ya posee un determinado sonido.

Para esto, se desarrolló como planteamiento la posibilidad de creación de una obra en base a elementos que fueran extraídos de un modelo natural, cuya característica es la de un entorno de condición y riqueza de no haber sido intervenida por el ser humano; que al ponerla en relación con la búsqueda de formas propia del instrumento, utilizando recursos netamente enfocados a la mimesis del modelo, pero además con recursos que ponen en juego otros elementos, tales como el silencio; considerando esta forma como un medio interesante para el logro los objetivos.

- Metodología de investigativa:

Dado que el punto de reflexión de esta investigación se basa en un proceso de composición el enfoque metodológico escogido es de carácter explorativo, es decir, en base a las características que constituyen la obra, fueron investigados marcos de teóricos y de referencia histórica pertinentes a la reflexión a la que apunta el proceso en general.

- Marco Teórico:

El marco conceptual escogido pone énfasis en la mimesis como propuesta estética, precisamente porque uno de los elementos a destacar de *“El ser primitivo y su mundo verde”* es la búsqueda de la representación de un entorno natural a través de sus sonidos.

Ahora bien como enfoque estético resulta interesante, pues desde la Antigüedad Clásica ha sido sumamente dificultoso poner límites al alcance que pueda tener en el fenómeno musical, siendo –para las tendencias o períodos que defendían la mimesis como método de creación artística – necesario valerse de un sinfín de argumentos o respaldos teóricos. Nos valemos de esta manera de la problemática planteada por J.J Rousseau en su búsqueda de la presencia original en la escritura –que la pone en relación con el mismo principio en la melodía – pues la noción de lenguaje esencial podría caber dentro de la posibilidad de representación de los sonidos naturales de un bosque.

Como segunda arista, interesante respecto al conflicto que puede presentar la reflexión sobre este recurso, tiene relación con su posición en torno a la historia del arte y particularmente de la música, pues durante siglos fue el modelo imperante y la negación de aquél abrió tantas posibilidades como lenguajes y visiones; por lo que se agrega como segundo marco –contextual- una breve descripción histórica de los procesos que influenciaron las artes del siglo XX.

- Descripción del trabajo

La presente investigación podríamos segmentarla en dos o tres partes: en

la primera se aborda la mimesis como principio estético desde Aristóteles y el problema que conlleva delimitar su naturaleza en función a la música. En otras palabras, la interrogante de qué es lo que busca reproducir en torno al fenómeno y de qué manera. Para luego plantear las ideas de Rousseau en torno al lenguaje esencial y la mimesis en su intento por reproducirlo.

Como segunda parte o capítulo se hablará de los principios fundamentales del arte moderno, de la influencia de las vanguardias y la elisión de la propuesta mimética que trae como consecuencia primera, el fin de la denominada "época tonal" y la vertiginosa apertura semántica y pluralidad alcanzada en la música, de las cuales recogemos dentro de la Poética de John Cage, la valoración del silencio dentro del espacio de la composición musical.

El marco persigue hacer una descripción lineal de la historia de la música contemporánea, sin profundizar mayormente en estructuras teóricas, pues la intención es mirar los fenómenos desde sus causas y consecuencias, por lo que el énfasis apunta a enumerar ciertos cambios de visión en su contexto a personajes influyentes de aquellos cambios, dejando de lado tanto el catastro de artistas, como alusiones biográficas que desvían de los objetivos centrales.

El desarrollo de la investigación es el análisis del *Ser Primitivo y su mundo verde* en relación y su procedimiento de composición y la significación de sus elementos, tanto en partitura como al modelo que busca natural imitar. Para la lectura de esta obra, se hace indispensable la comparación con 4'33" de Cage por la relación existente en virtud del silencio como elemento, además del alcance de éste. Así se dará una breve lectura a la obra del norteamericano yuxtaponiendo los elementos análogos y disímiles que pudiera haber en ambas propuestas tras la revisión.

MARCO TEÓRICO

I.- LA MÍMESIS COMO ENFOQUE TEÓRICO UNA POÉTICA MUSICAL

1.1 Sobre los postulados aristotélicos y sus aristas en la música.

Como nuestro tema es la poética nos proponemos hablar no sólo de la poética misma sino también de sus especies y sus respectivas características, de la trama requerida para componer un bello poema, del número y la naturaleza de las partes constitutivas de un poema y también de los restantes aspectos que atañen a la misma investigación. Hemos de seguir, pues el orden natural y comenzar con los primeros hechos.²

La poética de Aristóteles propone una reflexión sobre el objeto artístico, trama y carácter en función de su naturaleza expresiva y en base a aquello, señala que las artes en su mayoría y considerándolas desde un marco general, se fundan en la imitación, pero que difieren entre sí en tres formas: por la diferencia de clase en sus medios, en los objetos o de la manera en que son imitados; en función de lo anterior, establece como categorías la epopeya, la poesía trágica, la comedia y el ditirambo, para ser reproducidas a través de la voz, el lenguaje y la armonía como medio; el color y la forma en la pintura y el uso sólo de la armonía y el ritmo en el arte de “tocar la flauta y la lira”³. De esta manera reflexiona acerca de los

² Véase Aristóteles. *Poética*, p2 en www.Philosophia.cl

³Ibid

diferentes recursos a la hora de imitar la naturaleza y en función de aquello clasifica las artes de acuerdo a los medios posibles, con lo que podemos concluir que la representación de la realidad en un objeto "imitado", es una variación o quizás una forma secundaria de su condición natural.

En virtud de aquella taxonomía aristotélica, se establece dentro de la tradición occidental a la mimesis – o *imitatio* - como principio básico de representación en objeto artístico que, a la larga, significa "*comunicar un acto de reconocimiento, de descubrimiento, cuando el que percibe toma conciencia de las semejanzas entre la obra de arte y su modelo (o modelos) de la naturaleza*"⁴.

La mimesis para Aristóteles se fundamenta o justifica en dos principios básicos que son la capacidad, o mejor dicho, la inclinación congénita del hombre a imitar desde la niñez, por una parte; y por otra, como acto o fuente de placer, pues se puede alcanzar el goce estético en la pintura, la escultura o la poesía mediante una eficaz copia, incluso si el referente natural provoca desagrado o displacer y con respecto al fenómeno musical, establecer aquellos principios, tanto en la antigüedad clásica como en el desarrollo posterior del mencionado arte, no deja de tener sus particularidades.

Nietzsche para referirse al arte, o más bien a los impulsos centrales de la antigua Grecia, acuñó los calificativos de *apolíneo y dionisiaco*⁵. El primero versa de aquellas expresiones de vida ordenadas, moderadas, racionales o, en resumidas cuentas, dotadas de estructura; el segundo, por el contrario, simboliza el éxtasis, lo maníaco e irracional, lo emocional, lo instintivo; vale decir, todo aquello que representa la personalidad individual. Si nos refiriéramos a los conceptos aludidos por filósofo alemán, desde una lectura personal, la música es portadora de ambos valores y uno de los primeros enfoques de acercamiento – como el de todas las artes – ha sido el de la concepción mimética y su intento de

⁴ Lewis Rowell. *Introducción a la filosofía de la música; antecedentes históricos y problemas estéticos*. (Buenos Aires: 1985) p 55.

⁵ Cf Lewis Rowell. Cap 4 "Dionisio y Apolo", en *Introducción...*)ibidpp 46-64.

validarla como postura a lo largo de los siglos a partir las leyes armónicas hasta el punto de su ruptura a comienzos del siglo XX.

Ahora bien, la mimesis en la música presenta ciertos planteos: qué es lo que busca reproducir o imitar, si se trata de búsqueda individual o características generales; si se trata de modelos realistas o esenciales. Por otra parte, desde dónde se evalúa el objeto representado que, según Rowell, sería para los griegos desde el conocimiento del modelo original y posteriormente del que se tenga de la copia, finalizando con el conocimiento de la excelencia con que se ejecute aquélla.

Sobre aquello nos enfrentamos a ciertos vacíos en torno al pensamiento aristotélico⁶ en cuanto al lugar que le confiere a nuestro objeto de estudio, pues:

No es difícil aceptar la idea de que un pintor, un escultor, un dramaturgo o un actor imitan un paisaje, un cuerpo humano o una personalidad destacable, ¿pero qué imita la música? ¿y cómo? Los griegos deban varias respuestas, algunas más convincentes que otras.⁷

Presumiblemente la mimesis en la música se formula desde el fundamento ritual o culto sacerdotal y en virtud de lo mismo, hubo una noción temprana. Sobre esto, Marius Schneider⁸, haciendo una revisión acerca de la música de las civilizaciones no europeas, concluye, a partir de la investigación de mitología de diversos grupos étnicos; que *"toda vez que la génesis del mundo es descrita con la precisión deseada, un elemento acústico interviene en el momento decisivo de la acción"*. Y desde aquellas afirmaciones se podría establecer un vínculo entre el hombre primitivo y lo que podríamos considerar un sonido original. La relación del hombre con éste se fundaría en un elemento de veneración divino:

⁶ Sobre ese punto Rowell plantea que hubo cierta omisión respecto a la música: le confirió un lugar especial, sin especificar mayormente. Ibid

⁷ Ibid p, 56.

⁸ Cf Jaime Donoso Arellano. "El Sonido original. El canto y el encanto", en *Introducción a la música en veinte lecturas*. (Santiago de Chile: Ediciones UC, 1997) pp 13-17.

Si imaginamos la vida del hombre primitivo, no será difícil entender que su asombro frente a una naturaleza incomprensible, bella y pavorosa, cruel y generosa, lo lleve a “deificar” todo su entorno. La naturaleza entera es un conjunto de divinidades de la tierra, del aire, del fuego, del agua. Vincularse con esos dioses, para agradecer o suplicar con algún tipo de lenguaje, será un asunto de supervivencia.⁹

En este contexto los primeros acercamientos a la música, vienen de la articulación primaria del lenguaje, de sonidos guturales o animalizados. Ahora bien, se diferencia el origen del lenguaje del canto en que en el caso del primero, podríamos suponer una necesidad de comunicación en relación con la supervivencia – expresar una necesidad, en otras palabras – en cambio la segunda, podría conformarse a partir de la articulación de uno o más sonidos, pero a partir del éxtasis provocado por su contacto sobrenatural y en ese contexto, los sonidos no estaban al servicio de una funcionalidad cotidiana y rápida, sino que constituían una forma de sublimación a lo distinto. Podríamos reconocer allí un origen sacral en el canto y se desprende de aquellas formulaciones, que en un primer momento, el principio fundamental de la música no era imitar el entorno, sino maravillarse o conectarse con él debido a su carácter sobrenatural.

A partir de allí, si el lenguaje humano evoluciona hacia una forma artificial y la música también; la idea de mimesis musical también podría enfocarse como un proceso evolutivo (además de un planteo estético). Tomando como referencia una cita a Tatarkiewicz¹⁰, es posible establecer cuatro pasos en la evolución del concepto a nivel musical:

⁹ Jaime Donoso Arellano. Ibid, p 14

¹⁰Rowellopcit, p. 56

- 1.- Expresión de realidad interna en virtud de acciones rituales, no persiguiendo una realización o reproducción de la naturaleza como la tendrían las artes visuales.
- 2.- Reproducción del modo en que funciona la naturaleza, como e podría representar el sonido de un grillo, por ejemplo.
- 3.- Copia de la apariencia de las cosas.
- 4.- Creación de una obra en función de elementos generales o esenciales seleccionados por un artista.

Ahora bien, la música en sí misma tiene el poder de sugerir o evocar asociaciones, imágenes o manifestaciones anímicas y es una de las dificultades de acuñar o defender la mimesis como principio teórico, debido a la exigencia de una semejanza entre el referente y el objeto plasmado. Es por eso que las líneas de pensamiento que tienden a defender dicho enfoque, buscan justificarlo desde diversos ángulos: movimientos, estados mentales, sonidos naturales y mecánicos o números abstractos, etc.

Si abordamos el tema desde un eje que considere una línea temporal, la música tal como la concebimos, podría decirse que nace con el inicio de las sociedades occidentales y con eso, deja de ver en la naturaleza una conexión divina y su principio mimético se funda en copiar esta vez el modelo natural en lugar de la búsqueda de un estado de conexión y separado de este el elemento, la mimesis como principio estético ha rondado la reflexión en torno a la música de manera permanente hasta llegar al punto de lo que se denomina “crisis el sistema tonal”, que aborda el problema desde la negación del mencionado elemento e incluso se sigue debatiendo si es un enfoque válido a la hora de establecer una poética, en términos que hoy en día se ha diversificado la música a tal punto que

el distanciamiento estético del principio imitativo es tan válido como el de su recuperación.¹¹

1.2.- Enfoque mimético de la música desde la “Metafísica de la presencia.”¹²

Rousseau intenta en su discurso la búsqueda de lo esencial en el lenguaje y para ello debe acotar desde dónde se enfoca la escritura como sistema comunicacional. En ella ve una construcción derivada del habla y consecuente a esto, impura o secundaria en relación a la palabra, la cual sería considerada como la *“presencia del alma consigo misma en su plenitud”*. En la dificultad que se encuentra distinguir la línea divisoria entre lo que se considera esencial o secundario, Rousseau plantea que el límite evolutivo sería la articulación, que vendría a ser subsidiaria a la plena acentuación de la misma como sistema primario y al respecto, podríamos deducir una analogía -pero a la inversa- del carácter poético de una obra literaria que según los formalistas rusos, estaría establecido por un sistema de equivalencias orientado hacia un lenguaje secundario.¹³

Y en cuanto a la música, se utiliza para poder establecer una relación de similitudes en las pesquisas de la metafísica de la presencia en la escritura, pero con esto, se cae en la trampa de derribar el postulado, pues como argumento por analogía, contiene: *“todos los elementos de distancia y de negación que impiden al lenguaje escrito alcanzar una condición de presencia inmediata”*¹⁴.

¹¹ Al respecto cf, Jaime Donoso Arellano. Opcit, pp 147-154

¹² El texto de Cristóbal Duran. “Rousseau y la presencia vaciada. El impasse musical de la mimesis”. *Revista de Humanidades n°22*(Santiago de Chile, Academia de Humanismo Cristiano), plantea una lectura hecha por Paul de Man a lo que Derridá denomina *“Época Rousseau”* en la que a la larga expone y argumenta en base a una discusión en torno a planteamientos hechos por Rousseau en relación con la búsqueda del elemento esencial de la palabra (y la música en función de la mimesis como apoyo a sus postulados). Ahora bien, la controversia expuesta nace a partir de más de algún vacío en el pensamiento rousseano; por lo que para efectos de este trabajo, me parece más pertinente enfocarlo desde la idea primitiva del autor más que desde los problemas que podría acarrear ésta.

¹³ Función poética en virtud de la construcción de un lenguaje artificial, lleno de figuras que sería la condición propiamente literaria de un texto.

¹⁴ Duran. Ibid, p. 67

La expresión vocal en este sentido tendría el estatus de presencia inmediata y el análisis de Derridá en torno al sitio que Rousseau confiere a la música en relación de su semejanza con la palabra, apunta a que la armonía sería el aspecto subsidiario de la melodía y que esta última imita el acento de la lengua ya perdida de forma natural y con esto volvemos a la mimesis como la forma de representación de un lenguaje esencial. Ahora bien, para conseguir la imitación de dicho acento, se hace necesaria la articulación armónica, permitiendo escuchar una línea melódica, vale decir, la forma de llegar a la presencia se hace en relación de subordinación a la armonía que constituiría un lenguaje subrogado¹⁵ y de allí nace el postulado enunciado anteriormente en función de la negación de la presencia inmediata en la música.

De acuerdo a lo planteado, Rousseau sería portador de una tradición de pensamiento que en las artes que aún persiste la tesis de la mimesis como eje esencial y en función de aquello, la representación sería un intento de recuperación o restitución de la presencia, pero, consecuente a lo expuesto recientemente, cabría una contradicción debido a que *“La imitación redobla la presencia, se agrega a ella supliéndola. Ella hace pasar al presente por su afuera”*.¹⁶En lugar de recuperar el elemento natural y primario.

II. LAS VANGUARDIAS MUSICALES DESDE SU PERSPECTIVA EN LA HISTORIA

2.1 La tradición de lo moderno.

¹⁵ Así, no resulta casual la referencia a la doble articulación del lenguaje literario, pues la condición de la música como de objeto artístico, al igual que en la literatura, se produciría a partir de una doble articulación y la mimesis en sí misma como un artificio de reproducción.

¹⁶ Durán op. cit, p 69.

Para dar una mirada panorámica al desarrollo del arte moderno, sea quizás necesario preguntarse primeramente, qué se entiende por *moderno* o desde dónde lo vamos a enfocar. Desde allí, es posible acercarse desde una perspectiva histórica.

La forma tradicional para enfocar la mencionada línea, en virtud de las artes y fundamentalmente la música, es a partir de lo que se entiende por periodización que, en estricto rigor, constituye una convención que ayuda a ordenar la investigación histórica desde ejes temporales y de esta forma, podemos secuenciar la historia desde la prehistoria hasta la época contemporánea. Por otra parte, si de investigaciones en torno al objeto artístico se trata, pese a que podrían abarcarse al margen de la historia, las teorías estéticas están marcadas por la época en que se desenvuelven¹⁷ y en ese caso, dado que una obra está inmersa en un contexto y alude a ciertas referencias culturales, cabe la posibilidad de insertarla dentro de cánones de desarrollo histórico, y visto desde música, se ha puesto énfasis cada período en la *“creación de artefactos reconocibles e identificables con la especial manera de su autor directo o de una época en particular”*¹⁸

De acuerdo a lo expuesto y basados en ejes temporales, se precisa hacer una distinción: no se entiende de la misma manera la Edad moderna y el arte modernoy, en función de la música, bajo qué parámetros fijamos la música aleatoria; sin dejar de mencionar al concepto de *lo* moderno como una actitud crítica frente al presente y pasado. A mí parecer, el hito o movimiento clave a la hora de aclarar un poco la situación y establecer el límite y el radical cambio de mirar, además de establecer líneas de pensamiento en torno al arte, lo

¹⁷ PetterBürguer Teoría de las vanguardias (Barcelona: Ediciones Península 1996) p 51

¹⁸ Jaime Donoso Arellano. *Introducción a la música en veinte lecturas*. (Santiago de Chile: Ed Pontificia Universidad Católica de Chile, 1997) p 93.

constituye el surgimiento de las *vanguardias*, las que resultan fundamentales para los cimientos de la contemporaneidad musical.

Para desarrollar lo anterior, tomaremos como punto de referencia las acotaciones de Octavio Paz en *Los hijos del limo*¹⁹ que, si bien su objeto de estudio es definir dicha situación en poesía, cabe utilizarla de manera holística en torno al fenómeno. Si nos ceñimos a preceptos históricos, debiéramos intentar delimitar dónde están la frontera entre la edad moderna y la contemporánea. Según una periodización clásica, el hito divisorio sería la Revolución Francesa o los albores del siglo XIX; pero lo cierto es que lo que nos interesa en términos de desarrollo artístico es básicamente el que se establece entre los siglos XIX y comienzos del XX, que comprenden desde el Romanticismo a las Vanguardias y donde la modernidad se pone en conflicto con su época. La modernidad como fenómeno de la historia, a la larga es la toma de conciencia de una nueva era, otras líneas de pensamiento y la configuración de un hombre bajo aquellas premisas. Ahora bien, ¿qué sería *lo moderno* en tanto? En base a una definición simple sería lo nuevo o algo que rompe con cánones tradicionales.

Considero que podríamos partir de lo que es más evidente: la modernidad es la característica determinante de un conjunto de comportamientos que aparecen desde hace ya varios siglos por todas partes en la vida social y que el entendimiento común reconoce como discontinuos e incluso contrapuestos -esa es su percepción- a la constitución tradicional de esa vida, comportamientos a los que precisamente llama "modernos". Se trata además de un conjunto de comportamientos que estaría en proceso de sustituir esa constitución tradicional, después de ponerla en evidencia como obsoleta, es decir, como inconsistente e ineficaz. Puede ser vista también, desde otro ángulo, como un conjunto de hechos objetivos que resultan tajantemente incompatibles con la configuración establecida del mundo de la vida y que se afirman como innovaciones substanciales llamadas a satisfacer una necesidad de transformación surgida en el propio seno de ese mundo²⁰.

¹⁹Octavio Paz, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia* (Barcelona: ed, Seix Barral, 1998) p. 9.

²⁰ Véase Bolívar Echeverría. El concepto de Modernidad, en <http://www.bolivare.unam.mx/ensayos/>

Ahí es donde cabe la ambigüedad y se hace necesario este alcance para lograr concebir los principios artísticos mencionados, pues lo que entendemos como modernidad histórica constituiría algo que es acotado a un segmento de una línea temporal, mientras que lo segundo, es evolutivo y siempre va a estar en una relación dialéctica con su época, y en definitiva, con lo que se denomina tradicional. En otras palabras, lo que entendemos por modernidad fue el concepto de la novedad que termina estancándose en una tradición y entra en confrontación con lo que viene, constituyéndose en una visión de mundo distinta y rupturista conforme lo anterior.

A modo de ejemplo, Paz señala que la poesía moderna²¹ -que podría comprender desde el romanticismo alemán hasta el surgimiento de las vanguardias-, precisamente pone en crisis y cuestiona los mismos cánones de su etapa de vigencia y es ahí donde entran en una contradicción profunda en relación con lo que llamamos modernidad.

En tanto, el autor califica el concepto desde una paradoja: *lo moderno es una tradición que a la larga es lo que busca quebrar, definiendo tradición como la transmisión de una generación a otra de noticias, leyendas, historias, creencias, costumbres, formas literarias y artísticas, ideas, estilos*". A su vez, cualquier interrupción de ese traspaso de experiencia cultural, equivale a romperla. Ahora bien, ¿cómo es que sostiene esta paradoja? Simplemente porque lo *moderno* por definición es la destrucción del vínculo con el pasado o en el traspaso generacional, es decir, la lógica de traspaso continúa pero desde la negación. Es hablar a la larga de la *otra tradición*, la de la polémica que desaloja a la imperante, cualquiera sea.

La modernidad nunca es ella misma, siempre es *otra*. Lo moderno no se caracteriza únicamente por su novedad, sino por su heterogeneidad. La tradición

²¹ Y se hace alusión a esta, pues tiene su equivalencia en la música en cuanto a periodización artística

heterogénea o de lo heterogéneo, la modernidad está condenada a la pluralidad: la antigua tradición era siempre la misma, la moderna es siempre distinta.²²

2.2 El papel de las Vanguardias

Continuando con la lógica de los períodos, algunas visiones – y sobre todo en torno a los movimientos de vanguardia, sitúan como clave de la contemporaneidad la Primera Guerra Mundial, pues influye directamente en el ordenamiento político, económico, social y cultural de todo el territorio, pero principal y notoriamente en Europa. He ahí que nos enfrentamos nuevamente a la conciencia de cambio y a la tradición de lo *moderno* y en aquello, las *Vanguardias Históricas* –concepto que se aclarará a reglón seguido – juegan un rol decisivo al hablar de arte y fundamentalmente música contemporánea.

La noción de *vanguardia* nace en la edad media y es un vocablo de origen militar –*avantgarde* – y comienza a acuñarse dicha idea durante el siglo XIX, no precisando ser en primera instancia una expresión artística en particular, sino que la referencia se utilizaba en función de una postura ante la vida, la industria, la política, ect. Las primeras alusiones a la vanguardia vienen de textos socialistas utópicos y se vincula básicamente a actitudes progresistas. Con la aparición del Primer Manifiesto Comunista en 1848, grupos de artistas de avanzada, comienzan a incorporar este tipo de textos programáticos para hacer explícita sus concepciones de las artes que, bajo la negación de los principios de la edad moderna y lo que consideraban arte burgués.

También hay en el concepto de vanguardia concomitancia con el vocabulario político, como el activismo, voluntad de ruptura, idea de revolución artística y, sobretodo la aparición de un documento literario como pieza clave en

²² Octavio Paz .opcit pp. 17- 18

muchos movimientos de vanguardia " El Manifiesto". Con la aparición del "Manifiesto Comunista de 1848 ", surgieron también manifiestos artísticos, que a modo de declaración pública recogía los propósitos de actuación, en ocasiones con términos y lenguaje contundente, al igual que los documentos políticos. En este sentido el "Futurismo" será el más paradigmático, redactando manifiestos dedicados a la literatura, pintura, escultura, arquitectura, música, cine. El Manifiesto de los pintores futuristas – Milán, 11- 2- 1910 da una buena plasmación del carácter más típico vanguardista en general, pero también claramente explícitos la euforia, el desafío la provocación y, frente a los valores establecidos , la originalidad y la innovación, así como una significativa fe en el progreso, fe en el avance y transformación de la Humanidad hacia una situación, supuestamente, mejor, está en la base del concepto de vanguardia, con su dinámica sucesión de " ISMOS".²³

Helio Piñón²⁴, postula que no es del todo fácil situar el lugar de importancia de las vanguardias, pues al teorizar respecto a ellas, se parte de supuestos que a en definitiva, no siempre concuerdan con otorgar un rol decisivo dentro del desarrollo del arte moderno, puesto que se le atribuye al término condiciones y virtudes dispares, argumentando: "*algunos han de ver en ello el germen del arte moderno, mientras otros lo celebran como condición de su imposibilidad*"²⁵, puesto que o se le considera como un fenómeno puntual, de características endógenas o el punto de partida para ver en perspectiva para reflexión sobre proyectos artísticos de mayor envergadura en la historia. Con todo aquello, volvemos a lo expuesto sobre el diálogo entre la tradición y lo moderno:

Quienes la entienden como un fenómeno interior al proceso del arte, acostumbran a identificarla con un episodio concreto y localizable en el tiempo, y los que la describen como el reflejo de la práctica artística de la conciencia crítica ante una situación límite, tienden a identificarlas con una actitud capaz de generar distintos episodios con desigual virulencia. Los otros dos cuadrantes son transitados por interpretaciones que por más discutibles gozan de menor parroquia: la idea de

²³ Véase <http://www.um.es/aulasenor/saavedrafajardo/trabajos/vanguardias.pdf>

²⁴ Cf Helio Piñon. "perfiles encontrados" en PetterBürgeropcit, pp 5-31

²⁵ *ibid* p 5

Es por esta dualidad conceptual que tiende a entenderse la primera visión desde lo que se denomina vanguardias artísticas o vanguardias históricas, que corresponde a los llamados “ismos” y, que a la larga, constituyen una serie de movimientos que agrupan diversas manifestaciones del arte que, aglutinados tienen características comunes – una muy marcada y clara se funda en romper con premisas del arte en función de sus instituciones y por un intento de enfatizar el carácter social del arte, cuya pretensión es identificarlo con la vida – y que terminaron, paradójicamente, institucionalizándose como un modelo o “paradigma de revoluciones formales que constituyen nuestra modernidad” .

En una reflexión que apunta a caracterizar y establecer término de rango de influencia de los mencionados movimientos, Eduardo Subirats²⁷ formula cinco tesis respecto rasgos propios de las vanguardias: el primer postulado nos señala que las vanguardias, en sus primeras manifestaciones, estaban dotadas de una formación artística de choque y ruptura y una nueva concepción de la sociedad a partir de contenidos político-revolucionarios que, con el correr del tiempo figuraron como prácticas institucionales, académicas y burocráticas; es decir, lo que ayer fue revolucionario, se constituyó posteriormente en manifestaciones de un *stablishment* conservador.

La segunda formulación se relaciona con la visión apocalíptica de las vanguardias quienes plasmaron un sentimiento de explosión devastadora, consecuente con el desarrollo industrial. Esta visión apocalíptica de destrucción de formas y desintegración cultural estaba estrechamente ligada a un proceso de regeneración que debía comenzar a partir de las formas artísticas. *De la*

²⁶Ibid p 6

²⁷ Eduardo Subirats. *El final de las vanguardias*. (Barcelona: Ed. Anthropos, 1989) pp 174 – 175. De las cinco tesis de rasgos característicos de los movimientos, solo formularemos las 3 o quizás 4, puesto que se relacionan de mejor manera con los postulados que nos interesan en relación al panorama musical.

*constelación apocalíptica nace asimismo la moderna identidad del artista: su nuevo papel mesiánico, su estilización como agente normativo de la regeneración de la cultura.*²⁸

La tercera tesis la llama arte como producción, señalando que las vanguardias definieron tempranamente sus programas estéticos en virtud de la superación de la mimesis, entendida como un simulacro o réplica de la realidad, así *“el nuevo arte no reproduce los datos de la percepción sensible (...), sino que produce los elementos formales de la composición plástica a partir de sí mismo e independientemente de los datos de la percepción sensible”*.²⁹ La negación de la mimesis implica una forma de creación autónoma o independiente y la concepción de lo real en las manifestaciones artísticas son ajenas a la realidad de cualquier experiencia.

La cuarta tesis se vincula a la racionalidad, en la que las vanguardias disuelven las formas tradicionales, instaurando un principio formal. En ese contexto se identifican con un principio racional del orden.

La quinta tesis nos plantea el arte no como mimesis, sino como agente productor de realidades, teniendo un papel socialmente transformador en tanto se debe extender la producción artística al conjunto de formas de vida, las instituciones sociales y la política.

La segunda de las posturas que identifica Piñón, en tanto, podría leerse el concepto de vanguardias como un proceso evolutivo intrínseco del arte moderno y es este enfoque es el que nos interesa pues, a partir de los parámetros descritos, la sociedad no pudo seguir el ritmo violento de este cambio de visiones y es precisamente en la música donde se hizo más notorio: desde la unidad tonal imperante desde el Barroco hasta el siglo XIX, el espectro se fue ampliando hacia

²⁸ Ibid p 174
²⁹ Ibid p 175.

una pluralidad de lenguajes desconocida hasta el momento y desde ese punto de partida que podríamos atribuirle al nacimiento de la vanguardias artísticas o a sus movimientos precedentes -el impresionismo y expresionismo- comienza una apertura en la que se puede dar cabida a un sinnúmero de puntos de vista estéticos cuyas teorías podrían funcionar de manera dialéctica o de manera complementaria, sin que una forma predomine sobre la otra.

2.3. “una nueva forma de mirar”: primeras aproximaciones a las vanguardias musicales.

Como ya se señalara, si la estética cabe dentro de categorías historicistas, los fenómenos en torno a los cambios de visión obedecen a cierto contexto y podemos también advertir antecedentes previos en ellos. Alicia Díaz de la Fuente plantea el fin de la época tonal desde factores diversos ángulos o factores: el primero obedece al desarrollo del lenguaje desde el Barroco hasta el siglo XIX; éste pretendía ser mimético e imitar el mundo natural según la organización de principios armónicos, en cuya defensa su solidez se basaba en la derivación de las leyes acústicas, pero que pese a esto jamás hubo un ajuste estricto a aquéllas, las que desembocaron progresivamente en los siglos XVIII y XIX en sistemas cada vez más complejos en cuanto a lenguaje y alejados de la acústica del sonido³⁰. Relacionado quizás con lo expuesto, Donoso Arellano habla de la música del romanticismo en relación quizás más que de una mimesis directa, de un diálogo intertextual con la poesía romántica. Tópicos recurrentes de los cuales la música se hace parte, se relacionan con lo que en literatura se denomina “el lugar ameno”, pero cuyo carácter en esta oportunidad estaba orientado -de acuerdo a las palabras del autor- hacia la búsqueda o “exilo” interior más que a una representación mimética de la realidad externa y la resonancia musical de esta nueva perspectiva, según la describe, tendría como características la búsqueda de

³⁰ Alicia Díaz de la Fuente. “estructura y significado de la música serial y aleatoria”. Tesis para optar a grado de Doctor. (Departamento de Filosofía y Política, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2005) p 44

un amplio gesto melódico, la grandilocuencia, pero en contrapartida, una exploración íntima.³¹

Otra arista, que marca el fin de la época tonal, se podría relacionar con los acontecimientos contingentes de fin de siglo y la anticipación de algunos artistas al clima de preocupación sobre el devenir, lo que trae como consecuencia una actitud quizás más reflexiva a la hora de plasmar un objeto artístico.³² Ligado a esto, un tercer factor se atribuye a referentes poéticos del siglo XIX que propiciaron una apertura semántica a la hora de plasmar la realidad tanto en la poesía, la pintura y la música, como es el caso de Mallarmé, Verlaine o Rimbaud. Para Mallarmé, por ejemplo, el objeto no se centraba en la realidad, sino en el efecto que provocaba y junto a este principio, se sientan las bases del planteamiento artístico impresionista, que comienza a distanciarse del énfasis mimético, para centrarse en un nuevo producto que sería el resultando de la óptica del artista en virtud de su referente.

Si en el ámbito de la pintura, Monet se basaba en la instantaneidad, la búsqueda de Claude Debussy iba direccionada hacia lo mismo, rompiendo lo que se denomina funcionalidad armónica, la que tiende a conducirse de modo concreto

³¹ Cf Jaime Donoso Arellano. Opcot, pp 131-134.

³² Contextualiza esta sensación de inquietud progresiva vivida desde la estabilidad relativa de Europa: "Los últimos años del s. XIX son, en general, años de paz y prosperidad para Europa. Desde que en 1871 finalizara la última guerra franco-prusiana, el continente europeo vivió una época de cierta estabilidad política acompañada de grandes avances científicos y técnicos que generaron en la sociedad un sentimiento de tranquilidad y optimismo. Sin embargo, y paralelamente a estos acontecimientos, tuvieron lugar circunstancias que favorecieron el inicio de un vivir más desasosegado. (...) las teorías psicoanalíticas de Freud (que fundara la Sociedad Psicoanalítica de Viena en 1908) pusieron de relieve la presencia de un aspecto "inconsciente" en el ser humano que podía, en ocasiones, controlar la actividad consciente. La visión de un universo y una colectividad humana sobre la que planeaba la sombra de lo irracional condujo a muchos individuos, entre ellos un gran número de artistas, a alejarse de las alegres expectativas con las que parecía haber querido terminar el siglo XIX. Además, la proximidad de la primera guerra mundial fue presagiada por muchos artistas (recordemos los gritos de Munch) que comenzaron a plasmar en sus obras un hondo sentimiento de preocupación y pesimismo (...)" Díaz de la Fuente opcit, p 45

a una progresión del discurso. De esta manera, el compositor provoca un quiebre en la obligatoriedad del lenguaje armónico, tratando acordes como unidades independientes³³ y así, comienza a primar la instantaneidad en el sonido:

Claude Debussy huyó continuamente de los formulismos del lenguaje tonal, ya que para la gramática de la tonalidad los acordes poseen, en muchas circunstancias, un significado unívoco. Debussy empleó, con frecuencia, la técnica de repetir una misma melodía armonizándola de modos diferentes, como si la luz incidiera cada vez de un modo distinto sobre ella, como si también el sonido fuese "morada". Buen ejemplo es el famoso Preludio a la siesta de un fauno, donde la melodía inicial de la flauta, presentada al comienzo de la obra, se repite literalmente ocho veces a lo largo de la pieza, pero siempre con armonización e instrumentación distintas.³⁴

Ahora bien, si el resultado de las ideas impresionistas confluían a un distanciamiento de la concepción mimética, el expresionismo provoca un quiebre completo, pues el primer movimiento mantiene todavía el centro de su atención en la reflexión del objeto, como contrapartida, el expresionismo se vuelca completamente hacia el sujeto. Paul Klee intenta explicar la comparación entre ambos movimientos, indicando que el impresionismo se fundamentaba en el momento en que el artista captaba la naturaleza, es decir, instante de recepción, mientras que el expresionismo se basaba en el que el receptor devolvía en objeto artístico, es decir; el referente natural restituido bajo una nueva combinación

En el caso del expresionismo, pueden correr años y años entre la recepción y la restitución productiva, y fragmentos de diversas impresiones pueden ser devueltos en una combinación nueva, o bien, incluso gracias a impresiones más recientes, pueden reactivarse, después de años de latencia, antiguas impresiones³⁵.

³³ Alicia Díaz de la Fuente, *ibid*, p 49

³⁴ *ibid* p 51.

³⁵ Paul Klee *Teoría del arte moderno*. (Buenos Aires: ed Cactus, 2007) p 26

El expresionismo en términos generales está marcado por el distanciamiento y la fragmentariedad. Se explica, según la cita a Simón Marchán de Díaz de la Fuente comoun *“nuevo juego de la reflexión poética, multiplicada como en una serie infinita de espejos, genera refracciones que pueden utilizarse muy bien como metáforas premonitorias de un repliegue de las artes sobre sí mismas*³⁶, pues la búsqueda de nuevos medios de expresión se traduce en la apertura a nuevas gramáticas si hablamos de fragmentariedad. Como forma de distanciamiento, podemos notarla que en los compositores se ve presente aquello que PetterBürguer autocrítica, materializada en el apartamiento frente al público como modelo o parte integral de la institucionalidad burguesa: Se impone el arte desde la lógica de la incomprensión generalizada hacia nuevos espectros sonoros, propiciando a su vez, el desprecio, bajo las banderas de la negación, a la música cuyo propósito busca cumplir con sus expectativas del auditor. A modo de ejemplo, citar ideas de Schoenberg, podría ser clarificador:

(...) Ningún artista, ningún poeta, ningún filósofo y ningún músico, cuyo pensamiento se desenvuelve en la más alta esfera, habrán de descender a la vulgaridad para mostrarse complacientes con un ‘slogan’ tal como ‘Arte para todos’. Porque si es arte no será para todos, y si es para todos no será arte.

De acuerdo al compositor, el verdadero artista es portador y aporta y un nuevo modo de ver el mundo y en ese contexto, no puede ser comprendido por un público mayoritario, sino al contrario.

En la etapa siguiente del compositor mencionado, tras años de “silencio compositivo”; se volcó hacia la teorización sobre nuevos principios de la construcción sonora, con el objeto de sentar bases científicas en un nuevo modo compositivo y producto de aquellas reflexiones, se asientan los cimientos del

³⁶ Alicia Díaz de la Fuente. Op. cit, p 54

dodecafonismo, sintetizado por él mismo en una conferencia ofrecida en la Universidad de California en 1941 de la siguiente manera:

La composición con doce sonidos no tiene otra finalidad que la comprensión. (...) Surge de una necesidad: (...) la emancipación de la disonancia. (...) En la mente de todo artista surgirá el deseo de vigilar de manera consciente los nuevos sistemas y las nuevas formas, y también conscientemente querrá conocer las leyes y reglas que rigen esas formas que él concibió 'como en sueños' (...) Debe encontrarse, si no con leyes o reglas, por lo menos con sistemas que justifiquen el carácter disonante de esas armonías y sus correspondientes sucesiones. Después de muchos intentos infructuosos durante un periodo de doce años aproximadamente, senté la base de un nuevo procedimiento de construcción musical, el cual me pareció apropiado para reemplazar esas diferenciaciones estructurales que anteriormente estaban determinadas por las armonías tonales. Llamé a este procedimiento, Método de composición con doce sonidos, con la sola relación de uno con otro. Consiste este método, principalmente, en el empleo exclusivo y constante de una serie de doce sonidos diferentes. Esto significa, por supuesto, que ningún sonido ha de repetirse dentro de la serie, en la que estarán comprendidos todos los correspondientes a la escala cromática, aunque en distinta disposición. En ningún aspecto existe identidad con aquélla..³⁷

Con aquel nuevo modelo, Schoenberg toma distancia de su concepción anterior – la expresionista – en relación a dejar de lado los procedimientos intuitivos en la creación.

2.4 Radicalización de las vanguardias.

³⁷ *Ibid* p. 78

Como ya señaláramos, para efectos de entender el fenómeno musical de los años XX, más que entender la vanguardia desde un estatuto que obedece a un movimiento sumergido en una etapa puntual, es de mayor interés su acepción evolutiva, pues desde esta lectura lineal o temporal, tras los años de la Segunda Guerra y las consecuencias de aquélla, se hacen evidentes los efectos en la música y fue uno de los factores que posibilitaría una toma de postura más radical. Como punto a favor de lo anterior, se puede destacar la apertura de los Cursos Internacionales de Darmstadt. A partir del desconocimiento imperante en Alemania de la música contemporánea, censurada por el nazismo, Wolfgang Steinecke, organizó encuentros anuales para propiciar la interpretación y la creación musical. Lo acontecido allí no tuvo ningún tipo de planificación previa, sino que fue el reflejo de la evolución de la composición, cuya dirección fue establecida por los propios creadores y sus obras. De esta suerte, *“planificación y azar, organización e improvisación confluyeron y actuaron conjuntamente”*³⁸. Otro factor de relevancia hacia el nacimiento de nuevos lenguajes sonoros fue el inicio de la música concreta y electrónica. Sus primeros registros en 1948 de la mano de Pierre Schaeffer, con lo que él denominó *musique concrète* “reservándose posteriormente el de música electrónica para la creación sonora a partir de sonidos generados por medios puramente electrónicos”³⁹. De esta suerte, la música electrónica cuyo principal exponente fue Stockhausen, nace en laboratorios para ser manipulados hasta dar como resultado una cinta grabada y como síntesis de ambas –concreta y electrónica tenemos lo que conocemos como electroacústica.

De esta manera, los laboratorios operaron como caldo de cultivo para las llamadas segundas vanguardias.

Paulatinamente, se irán creando laboratorios destinados al estudio de la música concreta electrónica, como el de la Radio de Colonia, fundado en 1952 por Herbert Eimert y que acogió a músicos como Karlheinz Stockhausen y György Ligeti, o el Estudio de Fonología de la Radio de Milán, fundado en 1955 y en el que Henri Pousseur, Luciano Berio y Luigi Nono desarrollaron sus investigaciones sonoras.

³⁸ *Ibid*, p. 88

³⁹ *Ibid*, p. 89

También Cage realizará algunos de sus estudios al amparo de los recién inaugurados laboratorios musicales. Así, en 1952 compondrá sus obras *ImaginaryLandscape* nº 5 y *Williams Mix* en el laboratorio de Nueva York. Por su parte, Pierre Boulez encontrará en el IRCAM de París el Centro idóneo para sus experimentaciones electrónicas.⁴⁰

Serialismomusical, por otra parte nace como consecuencia de la sistematización de elementos que con cierta libertad constituían el lenguaje expresionista y de esta manera, lo transformaron en un nuevo dogma: *“Nació así un lenguaje musical que planteaba un modo nuevo de organizar el “total cromático”⁴¹ con el fin de garantizar, en base a esa organización, la coherencia de la pieza”*. Lo anterior apuntaba a la creación de leyes estrictas en la que el sonido se veía sometido a exigencias de estructuración en la que muchas veces el compositor se veía impedido de la libre decisión.

Y en base a estas ideas de Messiaen, Pierre Boulez, transformó la naciente propuesta de su mentor, acuñó preceptos musicales de alta rigurosidad, adoptando en sus procesos de composición técnicas provenientes de las matemáticas: *“En este sentido, la música serial se basa, desde un punto de vista epistemológico, en el concepto de “estructura”, entendida como un conjunto de elementos (sonidos, duraciones, etc.) ordenados según una ley (combinatoria serial) que determina sus relaciones.”⁴²*

Quizás las posturas adoptadas por Boulez durante los años 50', constituyeron principios un tanto rígidos en los cuales advirtió cierto riesgo en años posteriores, declarando que: *“No es solamente la espontaneidad la que corre el riesgo de sufrir, sino la misma fuerza vital de la invención, sometida a coacciones excesivamente conscientes.”⁴³*

⁴⁰ *Ibid*

⁴¹ *Ibid*, p 121

⁴² *Ibid*, p 122

⁴³ Cita aludida por Alicia Díaz de la Fuente, *ibid*, p, 124 a Pierre. Boulez, *Le système et l'idée, Jalons*.

Volviendo al plano contextual, una de las secuelas principales de la Gran Guerra es la inmigración masiva de artistas europeos al "nuevo mundo" e impulsaron nuevos preceptos. Comienza a florecer cierta preocupación por el medio, lo que confluye en la yuxtaposición del arte visto en función de su autonomía en comunión con problemáticas sociales, no obstante, sin abandonar lo primero como foco central de sus preceptivas. Uno de los efectos que provocan aquellos cambios es el giro de enfoque en el que comienzan a acercarse creador-objeto y receptor artístico y desde ese eje, el arte y la vida borran sus límites.

Arte y vida borran sus fronteras; la vida cotidiana se estetiza al tiempo que el arte sufre un proceso de desestetización. A partir de estas nuevas propuestas, se pretende que no sólo el artista, como en el "actionpainting", sino el espectador mismo pase a formar parte de la obra. Sin embargo, se trata de una problemática que no se puede resolver precipitadamente, pues a pesar de haber enarbolado con frecuencia la bandera de "anti-arte", estas manifestaciones "deben examinarse a la luz de las categorías históricas del arte y de los objetos artísticos (...) De hecho, se trata menos de una supresión del arte que de una ampliación del mismo"⁴⁴

Los nuevos cánones estéticos, tal como hace referencia la cita anterior, giran hacia un concepto de "anti-arte", herederos de una óptica marxista que asume de manera crítica la propensión de las sociedades capitalistas a la alienación y dentro de esta línea, podríamos situar el pensamiento de John Cage, quien invita al espectador apartarse de su "mirar burgués" con el propósito de transformar su manera de acercarse al arte. Uno de los elementos de valor en estas ideas lo constituye la importancia del inconsciente, tanto en la forma de crear del artista como en la recepción del público. Desde allí, Cage se acerca bastante o integra principios comunes con otras artes con vías similares de expresión; las referencias a Pollock o Marcell Duchamp se hacen necesarias al respecto, pues el azar como factor es patente y la concepción de fusionar el arte y la vida. El objeto artístico en tanto pasa a un segundo plano respecto a la idea o concepto a desarrollar, que se vuelve de carácter central. de ahí que podamos

⁴⁴ *Ibid.*, p 85

asociar su figura a acciones performáticas como el *happening*⁴⁵ y muchos de sus postulados también se vinculan a la doctrina Zen de la cual celebra el ejercicio de la espontaneidad. De esta forma, su poética apunta a una *estética de lo natural*, para lo cual otorga un sin número de libertades interpretativas al modo en que serían ejecutadas sus partituras.

Su interés en la búsqueda de nuevos valores se relacionaba con la creencia en que la música de occidente había perdido algo y que estaba limitada a una óptica del concepto sonido musical lineal y uniforme que deja al margen posibilidades sonoras que son comúnmente consideradas "ruidos" y dando valoración al silencio⁴⁶. Cage postulaba que cualquier fuente sonora podía ser portadora de sonidos y que debía escuchárseles como tal:

Entonces se pronunció a favor de emprender la búsqueda «de sonidos más novedosos». Inspirándose en Luigi Russolo y los futuristas de los inicios del siglo xx, Cage se entregó con entusiasmo al uso de los instrumentos de percusión entendiéndolos como forma adecuada para expandir el territorio de la música, de tal modo que incluyera sonidos que reflejaran con mayor fidelidad la naturaleza de la cultura industrial que observaba a su alrededor.⁴⁷

Yendo más lejos aún, decide romper sus propios prejuicios, aceptando la validez de cualquier elemento potencialmente musical, rechazando incluso los sonidos musicales poniendo por sobre ellos la aceptación al ruido y como

⁴⁵ tipo de espectáculo, por lo general planeado cuidadosamente, aunque con cierto grado de espontaneidad, en el que un artista representa o dirige una función, combinando elementos del teatro y de las artes visuales. El término fue acuñado por Allan Kaprow en 1959, y su uso abarca una diversidad de fenómenos artísticos inventados. El concepto de happening estaba estrechamente ligado al rechazo deliberado por parte de Kaprow de los principios tradicionales de perfección artesanal y permanencia en las artes. Véase en <http://www.arts4x.com/spa/d/happening/happening.htm>

⁴⁶ De ahí que postulara, de acuerdo a lo planteado por Díaz de la Fuente, que la música europea exigía ser reformulada. Op. cit, p

⁴⁷ Cf James Pritchett. "Lo que el silencio enseñó a John Cage :la historia de 4'33", en http://www.macba.cat/PDFs/jamespritchett_cage_cas.pdf

consecuencia se formula un nuevo modo de percepción constituyendo una revolución en los antiguos principios del lenguaje musical. De esta forma, el ruido comienza a convertirse en un eje importante de una propuesta estética.

De ahí que desde muy temprano sus obras fueran objeto de polémica, como su *Living Room Music*, para percusión y cuarteto de hablantes, donde los únicos instrumentos que se precisan durante la pieza son todos los objetos de un salón susceptibles de ser percutidos (como, por ejemplo, un mueble, una ventana, una pared, un libro o un periódico).⁴⁸

Visto en ese contexto, podría haber resultado difícil proyectar la situación posterior en cuanto a la valoración que el compositor hace del silencio. Alrededor de 1948 comienza a incorporar este concepto antes ignorado y a partir de allí, comenzó a concederle importancia en cuanto a su captación desde la composición, además de su carácter y connotación. A partir de ese entonces, para él *“sonido y silencio eran análogos en la música y que la estructura musical debería basarse en la duración, puesto que era la única característica común a ambos”*.⁴⁹

La concepción del compositor en torno al silencio, se fundaba en ejes temporales utilizados durante sus diez años anteriores, sosteniendo la idea de que se trataba de un lapso de tiempo que estaba vacío⁵⁰ y que éste tenía una

⁴⁸ Alicia Díaz de la Fuente. Op, cit, p. 99

⁴⁹ James Prichett, op cit, p 171.

significación estructural, cuya duración era de importancia en la pauta general de frases y secciones, independientemente de que en su interior se produjeran unos

sonidos u otros. En otras palabras, *“La música estaba construida con bloques que podían contener tanto sonido como silencio”*.⁵¹

La concepción de Jonh Cage entorno al silencio podría, a mi modo de ver, tener una doble consideración dentro de la propuesta de este marco contextual, además de lo que revisaremos posteriormente dentro del desarrollo de este trabajo, dado que, constituye una forma de revolucionar parámetros estructurales y significativos dentro de la evolución de la historia de la música contemporánea; además de aportar un elemento para la reflexión en torno a la importancia del silencio en sociedades industrializadas cada vez más alienadas en torno al ruido. Es allí donde se propone un rescate de su significación, además de la valoración de otras propuestas estéticas desarrolladas durante el siglo anterior en la composición de *“El ser primitivo y su mundo verde”*, bajo la premisa de que aquél vértigo creativo que posibilitó la apertura y la pluralidad de lenguajes en la música, nos permite en la actualidad reubicar y dar un nuevo carácter a antiguos preceptos, sin caer necesariamente en una contradicción. Así es como, por ejemplo, la ya muy debatida propuesta mimética se pone al servicio de un concepto musical propio de un parámetro estético contemporáneo y de esta manera continuar aquel diálogo dinámico en la historia del arte conocido como *la tradición de lo moderno*.

DESARROLLO

⁵¹ James Prichett, op cit.

III.- La obra en busca de otro lenguaje

De acuerdo a las formulaciones, tanto teóricas como históricas expuestas en apartados anteriores y desde la base que una obra no es sólo un sistema autónomo, sino que podemos darle lectura en relación con parámetros o modelos culturales, ambientales y perspectivas de diversa índole, resulta posible un acercamiento a *“El ser primitivo y su mundo verde”* desde un margen comparativo y ante esto, la propuesta de aproximación se sostendrá desde una óptica de vinculación referencial con la obra - quizás más emblemática debido a sus implicancias- de John Cage, conocida como *4'33”*; a modo de correlacionar la forma de ésta e insertarla dentro de un contexto entendido como música aleatoria y en donde el silencio toma un rol importante en el desarrollo temporal. Más que ahondar en una lectura profunda y crítica, nos centraremos en la concepción de que la música puede valerse de un lenguaje muy poco convencional y a la vez reafirmar la sencillez de partitura, generando resultados inesperados e interesantes para el desarrollo de la música.

3.1 Sobre *4'33”* de John Cage.

La característica esencial de esta obra, escrita para un instrumento o un conjunto de ellos, es que cuenta con la particularidad de una partitura escrita y construida sobre la en solamente de silencios, teniendo una duración de 4 minutos y 33 segundos distribuidos en tres movimientos. Tal planteo, constituyó quizás a esta *“pieza insonora”* una o la más célebre de sus creaciones:

No es de extrañar que esta pieza haya traído tanta cola. De entrada, es un gesto dramático sumamente cautivador. En la interpretación con que se estrenó, el virtuoso pianista David Tudor se sentó al piano, abrió la tapa del teclado y permaneció sentado durante treinta segundos. Luego cerró la tapa. Volvió a abrirla para permanecer sentado y en silencio por espacio de otros dos minutos y veintitrés segundos. Al cabo, cerró y volvió a abrir la tapa una vez más, permaneciendo en ese tercer «movimiento» sentado durante un minuto y cuarenta segundos. Por último, cerró la tapa y salió del escenario. Eso fue todo. Si se cuenta con el tipo de intérprete

adecuado, un acto como este puede resultar fascinante, y Tudor realmente dio la talla del tipo de intérprete idóneo, puesto que poseía una maestría indiscutible en su dominio del instrumento, y una gravedad de propósito que era palpable para todo el público.⁵²

La idea de esta obra que ponemos en relación con *“El ser primitivo y su mundo verde”*, con respecto a los aspectos relacionados a la construcción fundada en torno a silencios, tiene como finalidad generar una pieza con sonidos naturales del entorno, captando así la sonoridad del público, sumando el contexto o al receptor a la pieza a partir de los sonidos que este puede provocar tras enfrentarse a un intervalo de silencios prolongados por parte del intérprete. A modo de ejemplo, el sonar de una silla de alguien al levantarse o las vibraciones rebotando en los muros por ejemplo. Del mismo modo, en *“El ser primitivo y su mundo verde”* si en la sala a realizarse cuenta con una gran aislación acústica, cabría la posibilidad de poder escuchar nuestro propio latir e interior fisiológico.

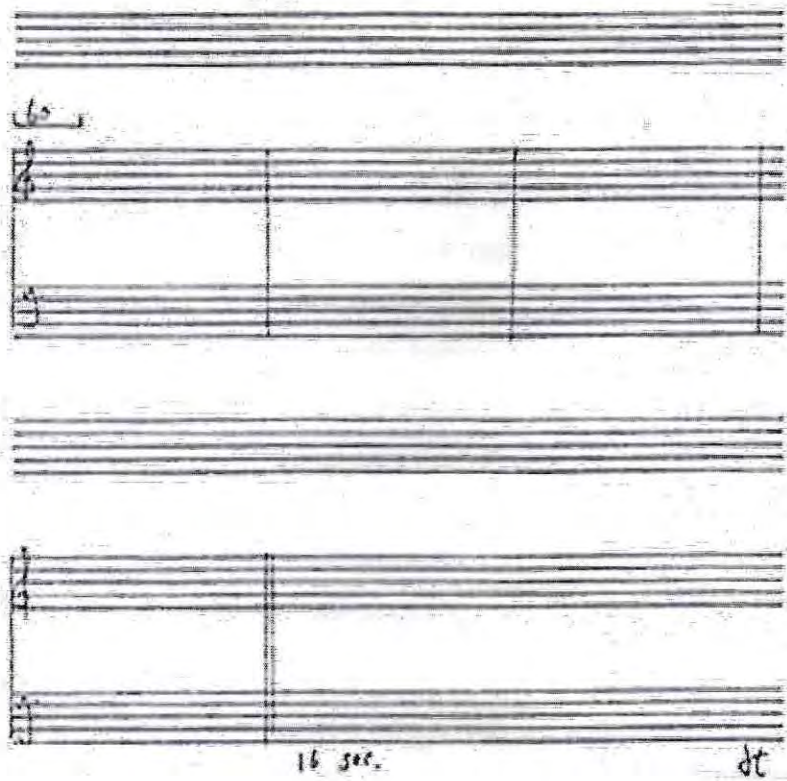
En cuanto a las lecturas posibles de este gesto por parte del público, Prichett formula dos formas de enfrentarse a la obra. Por una parte la toma de conciencia respecto a la cantidad de sonidos que conforman nuestro entorno y el interés por la captación de ellos en el lapso temporal de de cuatro minutos y treinta y tres segundos o, por otra parte, cuestionar la existencia del silencio como principio filosófico⁵³.

A continuación podemos ver un extracto de la obra *4`33``* y algunos elementos de *“El ser primitivo y su mundo verde”* con el objeto de relacionarlos en base a los recursos que asignan un valor de gran importancia a la búsqueda de un nevolenguaje a partir de este parámetro que denominamos silencio.

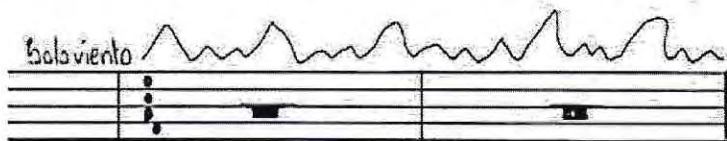
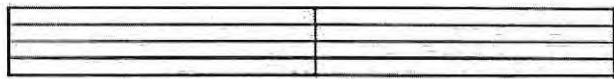
Extracto de 4`33``

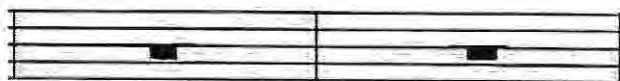
⁵² James Prichett. Op, cit, p 167

⁵³ Ibid, p 175.



3.2 Elementos del ser primitivo y su mundo verde en relación al silencio





A pesar de que la última se diferencia de 4'33'', a través de elementos extraídos de un entorno en virtud de una representación mimética; de modo común se pone en relación al silencio del bosque contrastado con sonidos que podrían tener un significado determinado. Urge así la necesidad del silencio como intención de escucha por parte del oyente, lo que y esto. Esto es lo que 4'33'' una referencia obligada a la obra a exhibir, ya que el silencio nace de una intención de ocupar recursos y vibraciones fuera del control de un director o del intérprete.

3.3 Acerca del procedimiento de El ser primitivo y su mundo verde

El procedimiento de la obra fue elaborado en función de acoger elementos audibles a modo contextual y de representación mimética, extraídos al escuchar el entorno de un espacio llamado "Sendero bosque encantado"⁵⁴, el cual carece de la intervención humana y en donde podemos encontrarnos a cabalidad con un paisaje natural en estado primitivo e ideal para poder escuchar el sonido de la naturaleza en su óptima frecuencia. Dos de estos elementos constitutivos, a modo ejemplo, son el viento y los pájaros.

Ejemplo:



⁵⁴ ubicado En el parque nacional Queulat a un costado de la carretera austral, en la XI Region de Aysen. Chile



Ahora bien, es aquí entonces dónde cabe formularnos el por qué de la utilización de la mimesis como recurso conductor para la creación de una obra, siendo que dentro de la estética concebida actualmente y desde ya casi un siglo; es un tema ya acabado y más aún dentro la esfera de lo musical.

Por posible respuesta se podría afirmar que *"El ser primitivo y su mundo verde"* es una propuesta donde la mimesis renació como recurso para poder engendrar una obra con parámetros que fueran sacados de la naturaleza misma, cuyo elemento evocativo de búsqueda podría asociarse a la idea Roussiana de la presencia de un sonido virgen, pero dando paso a la indeterminación y al azar con el fin de reproducir sucesos sonoros de un determinado lugar, generando así un banco de sonidos con el fin de disponerlos de forma aleatoria.

Volviendo al plano de la conjetura: ¿por qué la mimesis, siendo que dentro de la estética del arte es un proceso ya realizado con un sinfín de apelaciones y demandas? Simple y sencillamente, desde mi perspectiva; el hecho de no menospreciar cualquier punto de referencia en el proceso creativo, sea cual fuere; éste puede ponerse a babor de generar situaciones interesantes para el arte sonoro, dependiendo de cómo y dónde se utilice.

El total de los elementos recolectados de aquel entorno consiste en 8 sistemas pentagramados, en los cuales se utilizó como modelo, la notación tradicional y contemporánea extraída del trabajo de Ana María Locatelli de Pergamo: *"La notación de la música contemporánea"*⁵⁵; fórmula elegida para

⁵⁵ Cf Ana María Locatelli de Pergamo *La notación de la música contemporánea*. (Buenos Aires: Ed, Ricordi Americana, 1973)

entregar aleatoriedad a la obra dejándola dentro de un contexto, cuyo papel preponderante lo desempeñarían la improvisación y el azar en el desarrollo transitivo, encontrando así la conjugación entre la naturaleza, modelo del cual han sido extraídos los elementos; y manera de llevar a cabo el proceso compositivo y de montaje.

Luego de contar con estos elementos hubo que resolver la siguiente pregunta, ¿Con qué o cuales instrumentos es necesario contar para la obtener resultados significativos mediante la utilización de dichos recursos? La respuesta fue el saxofón, ya que los elementos miméticos requerían de sonidos de pájaros y de vientos, recursos que un instrumento como éste puede aportar en óptima expresión; además de encontrar en él, un instrumento ideal para ahondar en una búsqueda sonora por varias razones, tales como; ser un instrumento prácticamente nuevo, por lo que existe aún la posibilidad de abordarlo desde un lenguaje poco recurrente, tiene un sistema de llaves que puede resolver sin dificultad situaciones de manera natural y espontánea, y por tratarse de un instrumento de viento, que comienza a vibrar mediante una caña o lengüeta y desde allí, pueden encontrarse variadas sonoridades como como multifónicos⁵⁶, micro tonalidades, además de extraños sonidos mediante el estudio y por sobre todo, la experimentación como estudio del saxofón.

De acuerdo a las particularidades interpretativas de la obra, no fue necesario escribir en un código puramente para saxofón, encontrado en estudios contemporáneos para éste y donde su escritura está determinada para sonidos específicos como multifónicos, frullatos⁵⁷, notas mudas y otras variantes como las que hoy en día son denominadas "técnicas extendidas"⁵⁸; y no lo fue, debido a

⁵⁶ Multiphonics is an extended technique in instrumental music in which a monophonic instrument (one which generally produces only one note at a time) is made to produce several notes at once

⁵⁷ O flutter-tonguing, que significa en español aleteo de lengua: Esto se ocupa en la interpretación musical al emitir un sonido con las consonantes ff y rrr, fffffrrrr al mismo tiempo en el cual se ejecuta una nota

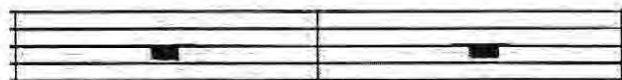
⁵⁸ Un ejemplo a estos estudios es el libro Preliminary Exercises & Etudes In Contemporary Techniques for Saxophone Escrito por Ronald L. Caravan editado en 1980.

que los elementos⁵⁹ exigían sonidos de una sencillez casi *naïf* a la hora de enfrentar el instrumento con elementos. Por aquellas razones, resultó más pertinente la notación elegida en relación a los resultados esperados para la partitura.

Para entregar una mayor claridad de lo expuesto, veremos los elementos uno por uno con el propósito de comprender su ejecución y significado. Para un entendimiento rápido y fácil por parte del intérprete se añadió la simbología antes de la partitura.

3.4 Los elementos o sistemas

1.- Silencio



Ejecución

Este silencio es para el intérprete la disposición a escuchar, sin tocar, con la intención de percibir lo que sucede en el exterior.

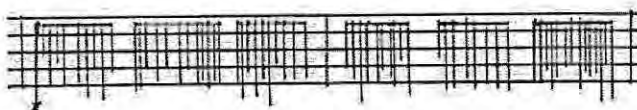
⁵⁹ De los cuales algunos también pueden ser entendidos como técnica extendida, como por ejemplo; el sistema que sólo utiliza llaves

Significado

Representa el silencio, en cuanto a la tranquilidad del bosque, como elemento mimético; que en realidad no apunta a una copia externa del modelo, sino que es una representación imaginaria de ello, cuyo valor es más de carácter evocativo que explícito; ya que no podremos escuchar lo que en el "*Sendero bosque encantado*" podríamos apreciar⁶⁰. Por otra parte, a modo de reflexión en torno a parámetros culturales, la connotación del silencio, además se puede entender en virtud de que éste, en la vida cotidiana, es prácticamente inexistente.

Con el sistema o elemento propuesto, estamos dando la posibilidad de que no sólo el instrumentista forme parte de la obra, sino que también todas las vibraciones sonoras audibles en nuestro entorno.

2.- Lluvia (Llaves)



Ejecución

La ejecución de este sistema consiste en ocupar sólo las llaves del saxofón, en un recorrido aleatorio en toda su amplitud, donde queda en manos del intérprete la temporalidad, la cual puede cambiar dentro de un mismo compás si éste así lo desea. Las intensidades que se puedan adoptar mediante

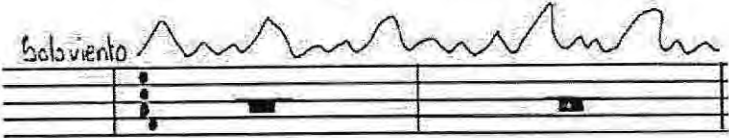
⁶⁰ En este contexto, ciñéndonos a los planteos formulados en el marco teórico, la mimesis en esta propuesta tendría una doble lectura: la de reproducir el modo con que funciona la naturaleza y a su vez, como la selección de un elemento esencial o interno dentro de la selección propuesta.

el tránsito por aquel sistema, también queda a su disposición, al igual que todos los tengan una duración máxima de 45 segundos.

Significado

Representa la lluvia, que se manifiesta con sus variadas intensidades y ritmos, pudiendo llegar a ser muy intenso o muy tranquilo.

3.- Viento



Ejecución

La manera de tocar este sistema es muy simple, debido a la notación que podemos encontrar en él. Lo primero que debemos tener en cuenta, es que el saxofón no suena como es común con notas definidas, sino que más bien, debe

soplarse sin hacerlo sonar; de manera que sólo escuchemos el viento que pasa por él. Éste cambia de intensidad según la notación superior del sistema. La otra notación que debemos tener en cuenta, es la que aparece en el principio del sistema, significado que podemos encontrar en la simbología de la partitura, referida a tener hasta la llave más grave del instrumento tapada, de esta manera, se ocupará todo el instrumento para el pasar del viento o aire emitido por el ejecutor.

Significado

Simplemente evoca al viento perceptible en un lugar o bosque, que “pueden gozar” de la ausencia humana.

4.- Pájaros



Ejecución

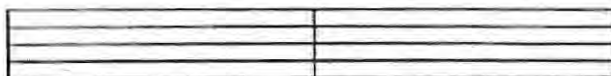
Lo primero en tener en cuenta es que la elección de las nota es en forma aleatoria. Fuera de la aleatoriedad de las notas, es uno de los sistemas con más indicaciones: que encontramos es una ráfaga de notas las cuales van de lento a

rápido y *de piano a forte*, *in crescendo*, para luego de un silencio, dar espacio a dos saltillos separados también por silencios. Este sistema también cuenta con una duración máxima de 45 segundos e igual puede variar en el pulso dentro de él mismo.

Significado

Dicho elemento tiene correlación con los pájaros que podemos escuchar en un bosque, específicamente al Chucao, pájaro característico de la región, “gordito y que no vuela”; con un cantar que llena el tranquilo del bosque.

5.- Silencio con elementos incidentales



Ejecución

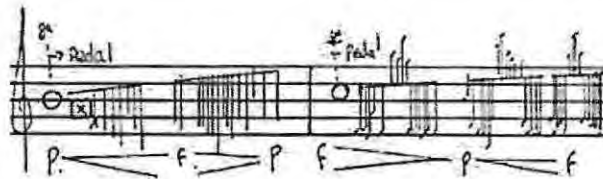
El silencio es uno de los elementos más importantes de la obra, entendido no como la ausencia de sonido, sino más bien, como la representación de la tranquilidad de un lugar, con incidentales vibraciones provenientes desde todas

direcciones. La ejecución es a elección del intérprete, el cual puede representar el silencio a voluntad pudiendo hacer sonidos incidentales si éste lo pondera como algo necesario.

Significado

La representación de la quietud del bosque que antecede a la intervención de la lluvia, o antes de cualquier hecho que pueda transformar esta tranquilidad.

6.- Notas pedal



Ejecución

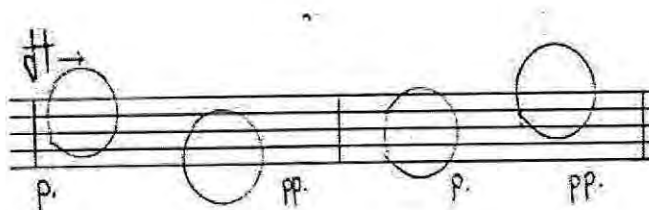
En principio este sistema es el único que posee llave de sol, por lo que es un llamado a tener en cuenta las notas pedal. La primera nota pedal que encontramos es de carácter permanente, debido a la notación que podemos encontrar bajo la línea del pentagrama concerniente al si, podemos notar una x dentro de un cuadrado que niega la posibilidad de tocar la nota la por lo que el pedal solo cambiara de afinación.

La segunda nota pedal es más bien para tener en cuenta que esta nota es la más notoria dentro de esta ráfaga aleatoria. Siguiendo las dinámicas por debajo del sistema agrandamos la amplitud de sonoridad que estos elementos pueden aportar.

Significado

Es el momento más agitado del bosque y de la obra, pues se trastoca la calma del lugar, transformada toda en continuo movimiento.

7.- Notas largas



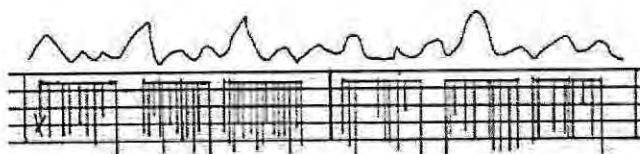
Ejecución

Constan de una delicada interpretación, ya que su intensidad va de *piano* a *pianissimo*. Este sistema además, en su parte superior, posee una figura que indica que la nota sea tocada destemplando, vale decir, con cambios de cuarto de tono ascendentes y descendentes. La forma circular de estas notas permiten dar atisbo al intérprete sobre qué registro puede usar; si medio, grave o más agudo.

Significado

Estas notas también son la representación de un tipo de silencio del *Bosque encantado*, y es la analogía de cuando el viento se cuele de cierta manera entre los árboles, dejando una vibración oscilante y de muy baja frecuencia, casi inaudible para el oído humano.

8.-Viento con lluvia



Ejecución

En este sistema se suman dos de los elementos ya mencionados; la emisión de viento sin que suenen las notas del instrumento, adhiriendo las llaves tocadas de manera aleatoria. De la misma manera que en sistema anterior - de sólo viento - esta emisión de sonido mediante el soplo, está descrito con variaciones de intensidad dibujadas en la parte superior del sistema.

Significado

Representa viento y la lluvia cuando presentan al unísono. La suma de ambos posibilitan la generación de movimientos y sonidos.

Luego de contar con estos 8 elementos fue necesario encontrar la manera más adecuada de distribuirlos, de forma que apelara de manera consecuente a la libertad y naturaleza que provoca el lugar de donde fueron encontrados, extraídos y miméticamente trasladados a una partitura. Dado que la naturaleza se presenta de manera espontánea y sin órdenes secuenciales, la mejor opción para esto fue disponerlos de tal manera que puedan ser tocados aleatoriamente; es decir, entregar al interprete la libertad de poder utilizarlos libremente, dando de esta forma la autonomía de poder comenzar con cualquiera de estos, ya sea, la lluvia, los diferentes tipos de silencios, los pájaros, etc. Siguiendo con este parámetro, se otorga también la posibilidad de continuar con cualquiera de ellos sin apelar a un orden lógico impuesto, sino más bien invitar al músico a la espontaneidad que, en este caso, sería un intérprete del saxofón.

Ahora bien, para que esto no se fuera de las manos, hubo que poner ciertos límites de tiempo para cada sistema y para la obra en su conjunto, con la posibilidad de repetir estos elementos. Las acotaciones temporales para cada sistema son de 45 segundos y para la obra en su totalidad, 5 a 6 minutos; y con esto, se agotaría ni redundaría el discurso, provocando, de manera contraria al propósito de su creación, una sobresaturación de éste.

Otra cosa importante a señalar, se pone en relación con la naturaleza del contexto escogido; y se refiere al cómo darle lectura. Para continuar con la esencia de lo espontáneo, recurrimos a la temporalidad relativa, es decir, a que un sistema o elemento puede tener el *tempo* que el intérprete encuentre adecuado para el propósito, además de poder hacer variaciones dentro del mismo; por ejemplo, si este comienza con el que busca representar a los pájaros, se puede comenzar con un *tempo* de negra 90, relentarlo a negra 40, y seguir así con esta variación temporal libre.

La música se desarrolla en el tiempo y es, a su vez, la experiencia que tenemos durante ese tiempo la que nos permite significarla. En otras palabras, la dimensión temporal constituye una cualidad esencial de la música que es experimentada y organizada por el oyente, de acuerdo a características tipo reloj o narrativas (Epstein, 1995; Shifres, 2006). De este modo, podemos pensar en un sentido tipo reloj de la experiencia temporal, como forma medida del tiempo vivido, por ejemplo, cuando marcamos un pulso y contamos sus unidades para estimar cuánto dura; y en un sentido narrativo de la experiencia del tiempo que nos remite a la propia configuración del tiempo musical o al establecimiento y caracterización de sucesiones de eventos musicales, por ejemplo, al describir aquello que escuchamos en términos de cómo sentimos el transcurso temporal en relación a la tensión y distensión, qué aconteció antes y qué ocurrió después.”⁶¹

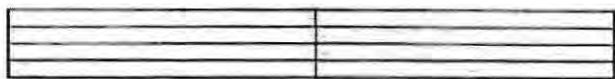
⁶¹ Véase María de la Paz Jacquier María Inés Burcet. “La Temporalidad de la Música”, en <http://www.fba.unlp.edu.ar/educacionauditiva/libro/capitulo3.pdf>

Como pudimos ver en el apartado relativo a “*Los elementos o sistemas*” y logramos observar en la simbología antepuesta a los elementos, la mayoría de las notas no están definidas, a excepción de los pedales, que fueron dispuestos de dicho modo para generar un efecto en específico, cuyo efecto tiene relación con la no congruencia de la afinación entre notas, logrando así un sonido especial que representa e intenta imitar el bosque en su totalidad, pese a muy difícil encontrar igualar los sonidos que encontramos en el bosque. Es por esto, que la propuesta constituye un intento de representar cierto caos microcósmico inmerso plenamente en la naturaleza. También así en las notas no definidas de los otros pentagramas esta relacionadas con la libertad y espontaneidad de la naturaleza ya mencionada.

Ahora nos cabe hablar de uno de los elementos esenciales de la obra que también fue encontrado mediante un trabajo de mimesis; el silencio. Podemos llamar silencio al espacio sonoro inmerso en un bosque el cual carece de la presencia humana. Aquel silencio está lleno de sonidos, por lo que podríamos acercarnos a la reflexión de Pritchett función de que el silencio como tal, sólo sería posible de encontrar escrito o simbolizado, más bien en una partitura, ya que en la vida natural es imposible contar con la ausencia de cualquier vibración a la cuales llamamos sonidos. A la larga la representación grafica conforme a lo anterior podría connotar más que silencio propiamente tal a la actitud que debe tener ejecutante respecto a la partitura:



Sin embargo, aunque este no toque el instrumento, estaremos escuchando vibraciones que vienen de todas partes. Bajo esta premisa, podemos llevar al imaginario artístico las representaciones propuestas del modelo natural y el latir del corazón, por ejemplo, son una alegoría de la esencia de un espacio sonoro en Otros sistemas también pertenecen a esta premisa:



Este sistema por ejemplo fue hecho para que el interprete pudiera aportar en su visión sobre la representación de el silencio de este ecosistema, para bien poder agregar sonidos de manera incidental pertenecientes a los otros sistemas o bien recursos que este mismo haya experimentado en su vivir cotidiano o artístico con relación al instrumento.

Otro elemento que también podemos enmarcar dentro de este concepto entendido por silencio es el viento:



Bien el sonido que encontramos es la emisión de aire también podemos relacionarlo con la ausencia de sonidos fuertes y que ocupan gran parte del espectro de un lugar.

Conclusiones

En base tanto a la composición, como a la lectura analítica – o enfoque que

se ha dado a ella a modo de marco conceptual- podemos establecer conclusiones desde la perspectiva de su proceso e intención en la creación, además de hacer una proyección posible en torno a planteos estéticos que giran alrededor de su condición de modelo mimético de representación artística. Por lo que de esta manera se puede establecer:

1.- La aleatoriedad en la obra nace como una necesidad, ya que para representar la naturaleza de un lugar de manera espontánea y con el libre albedrío en relación con el intérprete y su conexión con los elementos de la obra.

En este sentido, al comparar 4'33" y *El ser primitivo y su mundo verde*, damos cuenta de que una obra puede contener elementos fuera del control de un director o intérprete si nos valemos del silencio como una herramienta que aporta a la espontaneidad del ambiente, entendiendo que éste de forma natural no existe, o tal vez no es patente ni accesible en el transcurrir de lo cotidiano. En la música, en tanto, puede corresponder a la intención de escucha, tanto del emisor como del receptor de la obra, ya que aun cuando éste y el público guarden silencio, estaremos ante la presencia vibraciones sonoras provenientes del ambiente; elementos tan delicados y de bajos decibeles como lo puede ser la respiración de las personas.

Por otra parte, el dar cuenta de que se pueden generar diferentes respuestas al añadir más saxofones, la convierte en una obra con diferentes expectativas, otorgando versatilidad de interpretación y montaje de la misma, sin perder su esencia si ésta fuera interpretada solo por un saxofón.

2.- En cuanto a su relación con la mimesis como propuesta estética y su discusión a lo largo del siglo XX en torno al fenómeno musical, acogemos o más bien reorientamos los planteamientos formulados por Rousseau en relación con utilizar como modelo un entorno carente de la presencia del hombre en relación con explorar un lenguaje orientado a la sencillez, más no así en torno a la

búsqueda de la presencia o de algún elemento original; pues partimos de la base de entender la mimesis como una forma de lenguaje secundario o artificial, pues no resulta posible la imitación de dicho modelo de manera cabal. Así sostenemos que las referencias sonoras al *sendero bosque encantado* pretenden más que reproducir propiamente tal, evocar y enfatizar que fuera de todo plano estructural, la música no pierde su valor en relación a las sensaciones o afectividad que pueda producir en el público y es ahí donde también cabe una reflexión sobre el valor del silencio.

Para finalizar, acogemos y nos hacemos parte de una reflexión de Jaime Donoso Arellano en torno la puesta en relación de la música y la sociedad actual y el derecho “al silencio y la sociedad actual” en la que los vertiginosos cambios producidos en la época , quizás fueron insospechados en su momento, que abrieron riquísimas posibilidades, pero a su vez, como todo lo acontecido en un mundo donde el consumo un valor principal, la música ha caído en categorías de aquel tipo o dogmatismos que se volvieron parte de la institucionalidad o aportando una sobrecarga sonora excesiva.

Es por eso que se apela al silencio y su valor social en términos de la reflexión por lo que esperamos una pequeña contribución al rescate de lo esencial con esta propuesta sencilla.

BIBLOGRAFÍA

- Arellano Donoso, Jaime *Introducción a la música en veinte lecturas.* (Santiago de Chile: Ediciones UC, 1997) pp.
- Boulez, Pierre *A musicahoje.* (Sao Paulo: Editora Perspectiva, 1972)

- Bürguer ,Petter *Teoría de las vanguardias* (Barcelona: Ediciones Península 1996)
- Gerou, Tom y Lask, Linda. *Diccionario esencial de la notación musical.* (Ediciones Robinbook, 2004)
- Klee ,Paul *Teoría del arte moderno.* (Buenos Aires: ed. Cactus 2007)
- Locatelli de Pregamo, A.María *La notación de la música contemporánea.* (Buenos Aires: Ricordi Americana, 1973)
- Paz, Octavio, *Los hijos del limo. Del Romanticismo a la Vanguardia*(Barcelona: Ed. Seix Barral), 2008
- Rowel, Lewis *Introducción a la filosofía musical; antecedentes históricos y problemas estéticos.* (Buenos Aires: Editorial Gedisa, 1985)
- Proust ,Antoine *Doce lecciones sobre la historia* (Valencia: Ed Frónesis, 1996)
- Smith Brindle, Reginald . *Nueva Música: El movimiento avant-garde a partir de 1945.* (Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C, 1996)
- Subirats, Eduardo. *El final de las vanguardias.* (Barcelona: Ed. Anthropos, 1989)

Aristóteles.

“Poética”. www.philosophia.cl

Duran R, Cristobal

“Rousseau y la presencia vaciada.
El impasse musical de la mimesis”.
Revista de Humanidades n°22 (Santiago
de Chile: Academia de Humanismo
Cristiano, 2010) 25 pp

Diaz de la Fuente, Alicia

“Estructura y significado en la música
serial y aleatoria”. Tesis para optar a grado
de Doctor. (Departamento de Filosofía y
Política, Universidad Nacional de Educación a
Distancia, 2005)

Echeverría, Bolívar.

“El concepto de
Modernidad”, [http://www.bolivare.unam.mx/
ensayos/](http://www.bolivare.unam.mx/ensayos/)

Pritchett, James “Lo que el silencio enseñó a John Cage: la historia de 4’33””.
http://www.macba.cat/PDFs/jamespritchett_cage_cas.pdf

<http://www.um.es/aulasenor/saavedrafajardo/trabajos/vanguardias.pdf>

“El ser primitivo y su mundo verde”

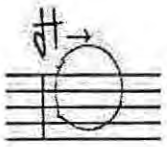
Obra para uno o mas saxofones

Jorge Duamante 2013

Simbología

Observaciones generales: Tocar los 8 sistemas de forma aleatoria, comenzar con cualquiera, repetirlos de manera libre y no pasar de 45 segundos por cada uno, con una duración máxima de la obra de 6 minutos.

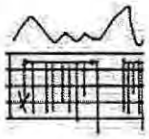
Las agrupaciones de notas son todas de carácter aleatorias, salvo las notas pedales que se encuentran en los sistemas con llaves.



: Notas largas destemplando en la afinación, de cuarto de tono ascendente y descendente. Las notas son a elección del interprete, respetando el rango de altura denotado por el círculo.



: Tocar solo las llaves del instrumento de forma aleatoria.



: Tocar llaves de forma aleatoria y añadir viento sin llegar a hacer sonar las notas del instrumento.



: Este cuadro con una "x", siempre y cuando aparezca una llave de sol, indica que no se debe tocar la nota en la que se encuentra.



: Nota octavada pedal con variación en la afinación las que se encuentran al tocar otras llaves sin cambiar el tono de la nota.



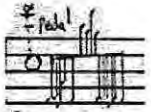
: Solo viento con variaciones de intensidad, sin llegar a hacer sonar las notas del instrumento. La intensidad esta dada por el constante cambio de onda ubicada sobre la partitura.



: configuración de notas que se tocan en crescendo y en acelerando las cuales terminan en staccato.



: Todas las llaves del saxofón apretadas, hasta el Si bemol bajo.



: Esta configuración de notas tiene como nota predominante un do, nota la cual predomina haciendo como una especie de pedal sin la limitación de poder tocar todo el registro del instrumento.



: La mayoría de los sistemas comienzan sin llaves para dar al ejecutante mayor libertad en la elección de notas.



: Tocar estas plicas sin terminación de manera aleatoria con respecto a las notas, pero siguiendo la rítmica descrita.



: Este sistema en particular representa el

silencio de un bosque, el intérprete puede valerse de su espontaneidad para representarlo.

“ Obra basada en el “Bosque encantado” ubicado en la XI Región de Aysén, Chile, en la reserva nacional Parque Queulat con los elementos que en él se encuentra”

De 5 a 6'

A musical staff with a treble clef and a sharp sign on the first line. Four large circles are drawn on the staff, each with a dynamic marking below it: p, pp, p, pp. An arrow points to the first circle.

An empty musical staff with five lines.

A musical staff with a treble clef and a sharp sign on the first line. It contains dense, rapid notes. Dynamic markings p, f, p, f, p, f are written below the staff with arrows indicating the dynamic changes.

A musical staff with five lines, containing two black rectangular blocks on the second and fourth lines.

A musical staff with a treble clef and a sharp sign on the first line. It contains notes with accents and dynamic markings p, f, ff, p, f, p, p, f, p below the staff.

A musical staff with a treble clef and a sharp sign on the first line. A wavy line is drawn above the staff, and dense notes are written below it.

A musical staff with a treble clef and a sharp sign on the first line, containing dense notes.

A musical staff with a treble clef and a sharp sign on the first line. A wavy line is drawn above the staff, and notes are written below it. The word "sobviento" is written above the staff.

Informe de Tesis

Carrera de Música
Facultad de Humanidades
Universidad de Valparaíso

Título: “EL SER PRIMITIVO Y SU MUNDO VERDE”, OBRA PARA UNO O MAS SAXOFONES

Autor: Jorge Elías Duamante Matamala

Si convenimos en que el arte es una *idea* en potencia, que tiende a desarrollarse y encontrar su “propia materialidad”, forjarse una posible estructura y generar un relato, estaremos también de acuerdo en que es el trabajo del artista, con toda su capacidad técnica y estética, el que guiará esa idea y la hará posible.

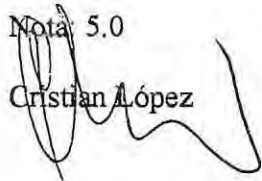
El presente trabajo de tesis plantea una idea en potencia muy interesante, con objetivos principales, ciertos lineamientos de investigación y descripción de los procedimientos y posibles resultados sonoros.

La experiencia como lector es la de un periplo en donde el autor nos va mostrando, a manera de flash back, pensamientos de diversos artistas, que estarían de una u otra manera relacionados con las problemáticas de esta tesis y articulados por comentarios analíticos del autor, que intentan crear conexiones con la propuesta.

Si bien por una parte, esta manera narrativa del marco teórico nos permite entender los derroteros elegidos, por otra nos niega por omisión, la posibilidad de acceder al pensamiento del autor sobre su obra; problemáticas, hallazgos, contradicciones, aciertos y crisis, cuestiones esenciales de todo proceso creativo y que en este texto lamentablemente no encontramos. Digo esto, por que el autor Jorge Duamante, siendo estudiante de la Carrera de Música, siempre se destacó por su gran creatividad e inquietud por la experimentación. De ninguna manera lo anterior, pone en duda el buen resultado que debería alcanzar la obra al momento de ser montada y ejecutada.

Nota: 5.0

Cristian López



INFORME DE EVALUACIÓN DE TESIS DE GRADO

Carrera de Música,
Facultad de Humanidades,
Universidad de Valparaíso.

Título: **"EL SER PRIMITIVO Y SU MUNDO VERDE" OBRA PARA UNO O MAS SAXOFONES**
Autor: **JORGE ELIAS DUAMANTE MATAMALA**

La presente Tesis de Grado muestra una clara y adecuada estructura de presentación del tema, un completo marco teórico y coherencia entre sus partes. El autor logra sustentar su propuesta creativa a partir de un marco conceptual que si bien es adecuado, se centra no tanto en los antecedentes teóricos del trabajo de tesis como tal, sino más bien en el marco teórico de la propuesta creativa. En este sentido, resulta difícil para el lector poder diferenciar entre *tesis* y *obra*, y por ende observar nitidamente los elementos constituyentes de cada una. De ahí que se perciba que ciertos contenidos del texto pueden ser innecesarios vistos desde el punto de vista de la obra, y al mismo tiempo necesarios desde el punto de vista de la revisión histórica. Surge entonces la siguiente pregunta: ¿Sería pertinente para lograr establecer el marco teórico o ideológico de una propuesta creativa la mera revisión ordenada de los antecedentes estéticos-históricos del o los paradigmas que el autor considera relevantes para su propia obra?

Si bien se observa un incipiente trabajo de observación y descripción musical del trabajo propio, de tipo analítico, enfocado sobre el proceso creativo y el resultado final, se observa también que este trabajo es aún insuficiente y que las propuestas analíticas se presentan en estado germinal, dejando pendiente la profundización de las ideas expuestas y sus interrelaciones a modo de corpus teórico. Se insta al autor, en este mismo sentido, a continuar profundizando en el marco conceptual propio de su disciplina y poner en movimiento estos conceptos aplicándolos a la observación de su trabajo musical.

Un trabajo de estas características demanda del autor demostrar su capacidad de relacionar conocimientos, técnicas y herramientas diversas en función de un proceso creativo concreto y, simultáneamente, demostrar capacidad de explicar este proceso creativo analíticamente de manera sintética, clara y precisa. En este sentido, se observa que el presente texto se ubica en una etapa inicial de desarrollo y que potencialmente puede ser profundizado y elaborado en varias de sus líneas de trabajo.

Nota: 6.0



Cristian Galarce López,
Profesor informante.