



Más allá del Modernismo: La Problemática de la Creación Musical Contemporánea

Por: William Ortiz

“En realidad el verdadero artista no puede ser adiestrado. Si se enseña cómo debe hacerlo, con referencia de que otros también lo hicieron así, será una lección sobre arte pero no la enseñanza para un artista”

Arnold Schoenberg

“The aim of music is not to express feelings but to express music. It is not a vessel into which the composer distills his soul drop by drop, but a labyrinth with no beginning and no end, full of new paths to discover.”

Pierre Boulez

Para comenzar esta reflexión sobre la problemática de la creación musical contemporánea se deben exponer tres inexistencias íntimamente ligadas entre sí.

Primero, la inexistencia de un marco regular, habitual de audición y divulgación de la música clásica contemporánea. Segundo, la inexistencia de una política cultural o un estímulo coordinado y permanente de las instituciones culturales y educativas en cuanto a la comisión, presentación y preservación de la música culta. Y tercero, la inexistencia de un público amplio, activo y diverso, interesado en escuchar tal música.

Hace tiempo que estamos viviendo el desmoronamiento de la música de concierto en nuestra sociedad. Los recortes en los programas de educación musical han creado un bajón en el buen gusto y curiosidad por la buena música. La asistencia a conciertos clásicos, especialmente conciertos de música de cámara, es pobre. La percepción general es que la música presentada es irrelevante, obsoleta; piezas de museo. Ninguna orquesta

sinfónica o conjunto de cámara puede subsistir sin subsidios gubernamentales y/o el apoyo económico de la industria privada. A su vez, estas mismas ayudas, de fondos públicos para las artes, siguen mermando. Las casas editoras de música son prácticamente inoperantes. La era de la prestigiosa casa editora de música es cosa del pasado. Las fotocopiadoras y el Internet se han encargado de eso. Las emisoras de radio y televisión pública, para atraer audiencia, cada día más, están programando música clásica “light”, “pops” o de cine. La industria discográfica sigue reportando pérdidas en la ventas de música clásica, obviamente afectada por la piratería, entre otras cosas.

Todos sabemos de la precaria situación económica en que vivimos y peor aún es la precaria situación de valores en nuestra sociedad. La institucionalización de la corrupción en la política y en la sociedad es meramente un reflejo de este síndrome. Estamos en medio de un zarandeo social, económico, cultural e ideológico. Las instituciones tradicionales bajo las cuales fuimos formados - familia, nación, gobierno, cultura, religión y educación - todo está bajo la lupa.

¿Se puede revitalizar o rescatar un verdadero interés en la música de concierto en el presente contexto histórico?

La historia de Occidente registra períodos durante los cuales el arte de la música se cuestiona y por tanto se transforma. Se trata de períodos donde se ha puesto en entredicho la función y significado de la misma. La música y el arte, a lo largo de la historia, siempre han tenido que lidiar con los requisitos, condiciones y gustos impuestos por patrones, empresarios y gobiernos. Valores largamente establecidos como estética, teoría y sintaxis musical pierden la vitalidad que alguna vez poseyeron.

Es posible observar este tipo de circunstancia en los inicios del siglo XIV, cuando las estructuras rítmicas y la notación musical experimentaron alteraciones radicales: de neumas a notación mensural.ⁱ Con el advenimiento de la polifonía surge el ocaso de la Edad Media y la era de una autoridad, una voz, una verdad.ⁱⁱ Nace el paradigma del renacimiento y el concepto del pluralismo en la música.

La música de toda época es importante, en cuanto que pueda comunicar una cierta necesidad y sea un reflejo de esa sociedad. El proceso de individualización en el arte y su contraparte social y económico, el capitalismo, encontró una continua expresión en la música desde el barroco hasta el romanticismo. Una composición del período clásico es una estructura que consiste de múltiples niveles de progresiones armónicas moviéndose adelante y apuntando hacia una cadencia.ⁱⁱⁱ La oposición de temas y la preparación y resolución de disonancias, eran las herramientas principales de continuidad musical.^{iv} La sociedad quería estructura, pero esa estructura tenía que ser ganada a través de la lucha. La concepción lineal, dirigida a una meta, la característica de la música de Occidente desde el Renacimiento, se convierte en el *modus operandi* de cualquier obra exitosa en los siglos XVIII y XIX.^v Desde la relativa falta de perfil dinámico en la música medieval, siguió la dinámica escalonada del barroco, alcanzando un punto cumbre en la época romántica, donde cambios dramáticos de tempo y dinámica se convierten en

la *lingua franca* de la comunicación musical. La orquesta crece en tamaño y volumen para celebrar así los ideales de la revolución industrial. Instrumentos de mayor potencia sonora fueron inventados para satisfacer a los oídos acostumbrados a la fuerte intensidad del mecanismo industrial. A partir de la ópera *Tristán e Isolda* de Richard Wagner, completada en 1859, el lenguaje clásico comienza a sufrir una serie de transformaciones que minarán este sistema de manera irremediable. La lógica que gobierna la sintaxis armónica de esta obra no puede ser ya explicada y analizada en base a criterios tradicionales.^{vi} Las estructuras armónicas de índole cromática del “Tristán” dan origen a un universo en perpetua transición y en el que se derrumba el orden jerárquico aceptado hasta entonces.

El sensualismo en la música de Claude Debussy, el primer compositor que se abre a la modernidad, consistió en valorar la sonoridad y su resonancia por encima de la funcionalidad armónica. La utilización de simetrías o paralelismos de acordes basados en intervalos de cuartas en sus obras da por resultado una sonoridad fluctuante, inestable y flotante. Logra Debussy, de este modo, que la sonoridad se libere de la escala.

El estreno de “*La Consagración de la Primavera*” de Stravinsky, en 1913, revelaría otro impacto liberador: la prominencia que el ritmo podía ejercer sobre los demás parámetros de la composición musical. La frecuencia de patrones rítmicos con acentos cambiantes se alejaban totalmente de la cuadratura de la frase tradicional.

En 1909, con sus “*Three Piano Pieces*”, *Op. 11*, Schoenberg introduce la música atonal.^{vii} El sistema jerárquico que mantenía intacto la sociedad y la música por siglos, fue completamente abandonado y relegado como irrelevante. Se formula un nuevo método de ordenar las notas, reflejando así la sociedad post-industrial y su tendencia hacia lo automático y científico. El serialismo desplaza al sistema tonal en los círculos académicos y se convierte en un sistema riguroso e inflexible de estructuración musical, lo que resulta en una peculiar forma

de castración espiritual y emocional. Irónicamente, para el público en general, este sistema de control total, suena totalmente fortuito.^{viii}

Como antídoto al serialismo total aplicado a todos los parámetros musicales en una composición, por los compositores post-webernianos,^{ix} John Cage y sus seguidores postulan lo contrario: la abdicación organizativa; la liberación del ego en el proceso de composición. Entre 1950 y la década del 1960, la llamada música aleatoria de Cage lleva el discurso musical a un estado de máxima entropía.^x

A partir de la Segunda Guerra Mundial surge el inusitado mundo de la música electrónica con todas sus ramificaciones. Ésta amplía de forma considerable el universo sonoro y permite al compositor trabajar directamente con el sonido. Los compositores ya no están limitados por los intérpretes humanos. La cinta magnetofónica, digital, CD o diskette es la composición. Sin embargo, la música electroacústica no ha podido crear un interés más allá de las aulas académicas y los estudios experimentales. No existe todavía un verdadero público de música electroacústica. Para el público de conciertos, en general, la música electroacústica es todavía un producto de laboratorio, incomprensible y difícil de soportar.

El siglo veinte también fue testigo de la aparición de un nuevo género en el campo de la música de cámara: los conjuntos de percusión, y de la consecuente creación de un amplísimo e importante repertorio para estos instrumentos “hacedores de ruido”. Augurando los postulados de los “futuristas” italianos de principios del siglo veinte, que preconizaban el empleo del ruido como elemento musical. Fue un movimiento de intransigente radicalismo y de poco tiempo de vigencia. Nadie hubiera sospechado, en ese entonces, que, con el correr del tiempo, el desarrollo de las percusiones solistas y la aparición de la música electroacústica harían del ruido un elemento incorporado al quehacer musical.

La pregunta que surge es: ¿qué posibilidades tiene el

ruido para crear una experiencia estética y musical en el oyente? Nuestros oídos están expuestos como nunca a la variedad sonora, a la saturación y a la imposición de lo que no queremos escuchar, ya sea viniendo de vecinos, de un auto, en el supermercado u otro lugar que no permite la opción del silencio. Estamos ante una problemática mucho más amplia que la de la música. Hoy día estamos bombardeados de información, que genera una sobrecarga similar a la contaminación ambiental que causó la revolución industrial. Hay una gran competencia por nuestra atención entre los proveedores de información- la televisión, la radio, teléfono, el internet, fax, celulares y los anuncios en las carreteras y transportación pública. Esta saturación produce una medida de autodefensa en el sistema humano, una filtración o rechazo completo de información que no queremos ver o escuchar. Deconstruimos esta información a un costo psicológico e inconsciente. Bajo tales condiciones nuestras antenas no pueden quedarse sintonizadas a los tenues suspiros de nuestras almas.

La música de Occidente, desde la Edad Media hasta aproximadamente a mediados del siglo XX, ha seguido, más o menos, una trayectoria de transformación continua, técnicamente descrita como un proceso hacia la emancipación de los aspectos melódicos, armónicos, rítmicos y estructurales de la composición musical. El sistema musical que había unificado a Occidente durante aproximadamente 300 años - el sistema tonal - se puso en tela de juicio y surge de inmediato la incertidumbre en el lenguaje. Deja entonces de tener vigencia esa especie de contrato social unánime y homogéneo que rigió la actividad musical en épocas pasadas, y cuyos compositores, intérpretes y oyentes hablaban y se comunicaban a través de un mismo idioma.

El paradigma modernista se convirtió en una amarga ilusión. Intransigente, de frialdad emocional y espiritual, se tornó tan conservador como aquella música tonal que criticaba. La música se convirtió en una actividad

primordialmente cerebral, aunque, valga la salvedad, hay obras del modernismo importantísimas y de gran trascendencia histórica. El lenguaje musical se hizo más esotérico y complejo. Se olvidó y se separó completamente de la sociedad civil. Llegó a su etapa final; ya no había de que emanciparse.

Ante este cuadro histórico, no debemos sorprendernos de las inexistencias que agobian la creación musical contemporánea. Inexistencias formuladas por la crisis endógena que estalla en la música moderna. Inexistencias producto de la falta de comunicación e identificación con tal música y su ideología. ¿Cómo hacemos para que el público escuche de nuevo?

Como compositor, principalmente de música de concierto, me pregunto a menudo sobre la viabilidad de lo que yo hago. No me cuestiono el acto de componer en sí, más bien si el tipo de música que me interesa engendrar es lo suficientemente significativo para que merezca escucharse. Pertenezco a una generación de compositores que fuimos educados en la tradición modernista/vanguardista. Durante los '70, siendo un estudiante de composición, esta tradición ya se estaba cuestionando, pero continuó siendo la ideología prevaleciente en los ámbitos y círculos académicos y de alta cultura. El creciente clima de incertidumbre causado por el desinterés y abandono de apoyo al arte, dio lugar al cinismo en ambos lados de la disputa. La necesidad por un nuevo paradigma musical fue aumentando: un modelo que uniera, que comunicara, que llenara el vacío espiritual y emocional. ¿Qué hacer para que la música de concierto vuelva a ser relevante?

La intención de dar respuesta a esta interrogante hace posible el posmodernismo, con su proliferación de conceptos no-occidentales, minimalismo, su capacidad de no excluir o restringir ideas. El posmodernismo diversificó el lenguaje musical para admitir toda necesidad estética.^{xi} Las categorías se fundieron y las fronteras establecidas fueron empañadas o borradas. Comenzó un proceso de

sanación entre compositores conscientes de la necesidad de conectar con el público de una manera directa y profunda. Por ejemplo, la tonalidad revisitada o revestida, o la disonancia y la abstracción pueden revitalizarse interactuando con principios de las músicas étnicas, populares, las tecnologías, recursos multimedia, “whatever, you name it”. Lo único necesario es la excelencia artística, ser genuino, honesto.

La apropiación de la música popular como un recurso más dentro de la música de concierto confirma este postulado. La integración y legitimización del idioma cotidiano engendra un proceso de salubridad y catarsis necesario para la divulgación y entendimiento de esta música. Además, esta actitud democrática, esta integración justa, sirve para borrar la etiqueta de elitista que siempre ha perjudicado la música culta. Como cualquier lenguaje, lo primero que uno aprende es el vocabulario, no la sintaxis. Pues es el vocabulario lo que realmente interesa y no la sintaxis de la música popular.

Estamos en una nueva era musical en donde el foco se ha trasladado del compositor al oyente; es decir, el rol del compositor es ser útil a la sociedad produciendo para una audiencia y no la caducada mística modernista del artista enajenado. A esta “cadena de comunicación” habría que agregarle un nuevo elemento: ¿para qué? Es decir, el significado específico del trabajo creador, función de la obra de arte, papel del propio creador en la sociedad. Hay un nuevo y profundo despertar que reconoce, consciente o inconscientemente, la existencia de una función metafísica en la obra de arte. Una función y apertura que le habla a todos sin pretensiones intelectuales ni de clase social. A mi entender, la raíz de la música, su fuerza creativa y emocional, es la religión, el ritual, el mito, la espiritualidad. Esa base es la que ha transformado la música de una herencia monofónica al complejo organismo polifónico que es hoy día. Cómo en la parábola del hijo pródigo, metafóricamente la música de arte se alejó de su casa y ha regresado a sus raíces espirituales y cotidianas. Nueva

música aplicada en este espíritu de comunión llega directamente al corazón del ser mortal. Tan pronto el público siente que ellos y el compositor hablan un mismo idioma, que puedan sentir la esencia espiritual eterna de la música, entonces se interesará, se escuchará, se comisionará tal vez, y existirá ese público invisible, inexistente de quién se derive la música, para quién y por quién se produce, y sin el cual la misma no puede existir.

ⁱ Neumas - signos de notación de la Edad Media empleados para escribir canto gregoriano. Notación mensural - sistema de notación musical donde comienza a medirse valores rítmicos. Establecido aprox. en 1250 por Franco de Colonia y otros y que se empleó hasta 1600.

ⁱⁱ Polifonía - música que combina simultáneamente dos o más líneas melódicas manteniendo cada línea su individualidad. En contraste a la música monofónica de una sola línea melódica.

ⁱⁱⁱ Cadencia - punto de reposo en el discurso musical.

^{iv} Disonancia, consonancia - sonidos, respectivamente, desagradables o agradables. Tales términos son completamente subjetivos dado los cambios en los gustos durante el transcurso de la historia de la música. La disonancia crea tensión, inestabilidad y movimiento. La consonancia propicia calma, estabilidad y quietud.

^v Más aún por el advenimiento del sistema tonal - el uso de escalas mayores y menores, cuyas notas están relacionadas con una nota central llamada tónica - a fines del siglo XVII.

^{vi} La ciencia o teoría de la armonía fue plasmada por primera vez por el tratadista y compositor francés Jean-Philippe Rameau (1683-1764) en su "Traité de l'harmonie" publicado en 1722. Su teoría se basa en que los acordes están

sometidos a ciertas leyes de enlace y movimiento de voces en busca de una forma de conexión lo más natural posible.

^{vii} El término se aplica a música en la cual los tonos no se manejan de acuerdo a los principios jerárquicos del sistema tonal. Cada tono o nota es independiente y se relaciona libremente con otros, empleando toda clase de disonancia.

^{viii} Arnold Schoenberg (1874-1951) desarrolla este sistema en el cual la organización de tonos se basa en un determinado ordenamiento llamado "serie" o "fila". La técnica dodecafónica es construida a base de una "serie" de doce diferentes tonos que continúan recurriendo. Fue empleado por primera vez en el 1920.

El serialismo total o integral organiza en series todos los parámetros de un sonido, tales como la duración (ritmo), dinámica (volumen), articulaciones, etc. El compositor francés Olivier Messiaen (1908-1992) y el norteamericano Milton Babbitt (1916) inician los principios de esta práctica.

^{ix} Anton Webern (1883-1945), discípulo de Schoenberg que llevó a extremos el sistema dodecafónico. También heredó de Schoenberg la técnica de "klangfarbenmelodie" (melodía de timbres). Influye a los compositores Pierre Boulez (1925), M. Babbitt (1916), Karlheinz Stockhausen (1928), y otros.

^x Una descripción de los métodos o procesos de composición de Cage se encuentran en su libro "Silence" (1961). Wesleyan University Press.

^{xi} En cuanto a que el postmodernismo incorpora todos los lenguajes del pasado, también incorpora el modernismo. En ese sentido el modernismo es un lenguaje viable, pero solo como un pedazo del collage y no como el lenguaje exclusivo o superior como todavía postulan sus adherentes.

Bibliografía

- Attali, J. (1995). *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música*. México, D.F. Siglo Veintiuno Editores, S.A.
- Cage, J. (1961). *Silence*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Chadabe, J. (1997). *Electronic Sound: The past and promise of electronic music*. New Jersey: Prentice Hall, Inc.
- Grout, D.J. (2005) *A History of Western Music* (7th Ed.) New York: W.W. Norton & Co.
- Lang, P.H. (1998). *Musicology and Performance*. New Haven: University of Yale.
- Leibowitz, R. (1975). *Schoenberg and his school: The contemporary stage of the language of music*. New York: Da Capo Press, Inc.
- Liotard, J.F. (1984). *The Postmodern Condition*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Raynor, H. (1986). *Una historia social de la música*. México, D.F. Siglo Veintiuno Editores, S.A.
- Small, C. (1989). *Música. Sociedad. Educación*. Madrid: Alianza Editorial.
- Smith Brindle, R. (1977). *The New Music*. Oxford: Oxford University Press.