

## Capítulo 10

### La música a partir de 1950

La creciente agitación social a partir del fin de la Segunda Guerra Mundial, se vio reflejada en las artes, las cuales comenzaron un proceso de violenta experimentación con nuevos conceptos, materiales, medios y técnicas.

Los cambios y tendencias en el campo musical se sucedieron con gran velocidad; diferentes estilos y lenguajes fueron surgiendo, desarrollándose y desapareciendo, muchas veces en manos de los mismos artistas que iban cambiando de dirección en sus búsquedas. Uno de los centros de estos procesos se constituyó, por primera vez en la historia de la cultura occidental, fuera de Europa, en los Estados Unidos.

Como se señaló en el capítulo “La música en la primera mitad del siglo XX”, fue recién después de 1950 que los músicos adoptaron posturas francamente vanguardistas.

### Hacia un mayor control en la música

Cuando Schoenberg basó su método dodecafónico en las series de doce sonidos, estaba moviéndose hacia una organización cada vez más estricta del material musical. Su discípulo Webern profundizó en esta dirección en el período de entreguerras, y en la década de 1950 fue tomado como punto de partida por la nueva generación de compositores, que extendió el principio del serialismo a otros elementos de la música, tales como las duraciones, dinámicas y timbres, la disposición de registros y densidades, o los tipos de ataques de las

notas. De esta forma, fue posible lograr un tejido sonoro totalmente organizado y controlado a partir del poder generador de las series. Las decisiones más importantes son las que se toman en el proceso pre compositivo, del cual la obra es un resultado casi automático. Este movimiento, conocido como **serialismo integral**, dio como resultado una música extremadamente compleja, ultra racional, de muy difícil ejecución y comprensión. Entre los compositores que adoptaron esta tendencia, se destacaron Pierre Boulez y Karlheinz Stockhausen, en Europa, y Milton Babbitt en los Estados Unidos.

A los pocos años de experimentar en esta dirección, los compositores se dieron cuenta de que algunos de los resultados obtenidos eran inejecutables en la práctica, y de

que habían perdido toda flexibilidad creativa en el momento de la escritura musical. Por eso, aunque el serialismo siguió teniendo una gran influencia como idea en las décadas siguientes, los compositores emprendieron búsquedas radicalmente diferentes.

### **Hacia una mayor libertad en la música**

La tendencia hacia el control total tuvo su contrapartida en el deseo de mayor libertad con respecto a las formas y procedimientos tradicionales, con el énfasis puesto en el elemento anti racional de la experiencia artística. Los compositores interesados en este enfoque comenzaron a utilizar procedimientos basados en el azar (el tiro de un dado, las rugosidades de un papel, etc.) para decidir la selección y ordenamiento de sus materiales.

Esta técnica se conoce como **indeterminación en la composición**.

Otra técnica, conocida como **indeterminación en la ejecución**, consiste en dejar que el intérprete tome decisiones tales como el orden en que se ejecutan diversas secciones, (*forma abierta*), o en indicar el curso general de eventos tales como alturas, duraciones, intensidades, para que el intérprete complete los detalles, en una improvisación controlada. De esta forma, cada pieza es recreada cada vez que se toca, teniendo así infinitas versiones posibles.

Entre los compositores más destacados que adoptaron estas técnicas se encuentran Boulez, Stockhausen, y el estadounidense John Cage.

### **La música de John Cage**

Cage (1912-92) representa el tipo de artista que permanentemente

se plantea nuevas búsquedas, nuevos problemas, nuevas soluciones. Desde muy temprano en su carrera, se interesó por escalas no occidentales, las cuales conoció a través de uno de sus maestros, Henry Cowell. Como discípulo de A. Schoenberg, quien se había radicado en California durante la Segunda Guerra, Cage exploró la composición dodecafónica, pero luego, persuadido de que los futuros avances en la música estarían más relacionados con el ritmo que con las alturas de los sonidos, se dedicó a investigar las posibilidades de los instrumentos de percusión. Así llegó a la conclusión de que la tradicional división entre **consonancia** y **disonancia** daba lugar a una nueva oposición entre **sonido** y **ruido**. En 1937, declaró que *el uso del ruido para hacer música continuará y aumentará hasta que alcancemos*

*una música hecha con la ayuda de instrumentos eléctricos, los cuales permitirán que todo los sonidos audibles estén disponibles para la composición musical.*

En 1938, su interés por el ritmo percusivo lo llevó a inventar el *piano preparado*, que consiste en insertar chinchas, tornillos, tuercas, pedazos de goma, madera o cuero, entre las cuerdas de un piano. El resultado es el de una miríada de efectos sonoros que recuerdan el sonido del *gamelán* javanés. Cage escribió varias obras para piano preparado, como la *Sonatas e Interludios* de 1946-48, en las cuales se refleja su preocupación por la filosofía oriental, especialmente el budismo zen. En estas composiciones, intentó *expresar en música las emociones permanentes de la tradición India: lo heroico, lo erótico, lo maravilloso, lo jubiloso, la*

*pena, el temor, la ira, lo odioso, y su tendencia común hacia la tranquilidad.*

Su interés por la indeterminación lo condujo a componer obras en las cuales las elecciones eran hechas tirando los dados, o por medio del *I Ching*, antiguo método chino de tirar monedas o palillos. En su obra *Fontana Mix*, de 1958, consiguió transferir la indeterminación a la composición en cinta magnetofónica.

Otra de sus preocupaciones fundamentales fue la del rol del **silencio** en relación con el sonido. *En esta nueva música, solamente hay sonidos: aquellos escritos, y aquellos que no lo están.* Estos últimos aparecen en la página impresa como silencios, abriendo los oídos de quien escucha hacia los sonidos que ocurren en su entorno. *No existe el espacio vacío o el tiempo vacío. Siempre hay algo para ver, algo*

*para escuchar. De hecho, aunque intentemos hacer silencio, no podemos lograrlo.*

A partir de estas profundas observaciones, surgió la obra *4'33*, que consiste en cuatro minutos y treinta y tres segundos de silencio, durante los cuales los oyentes deben tomar conciencia de los sonidos ambientales, de los latidos de su corazón, o de los sonidos que flotan en su imaginación. La pieza fue interpretada por primera vez en 1952 por el pianista David Tudor, quien salió al escenario, se sentó al piano, colocó una partitura sobre el atril, y permaneció quieto durante el tiempo estipulado. Luego cerró el piano y se retiró. A pesar de que algunos críticos consideraron que se trataba de una burla, Cage sostuvo que este era uno de sus cuestionamientos más radicales hacia las tradiciones de la música occidental.

### **Nuevas búsquedas sonoras: música textural y técnicas instrumentales extendidas**

Sorprendentemente, serialismo e indeterminación resultaron tener muchos elementos en común a pesar de ubicarse conceptualmente en extremos antagónicos: en ambos los materiales musicales están sometidos a reglas externas, que dependen de sistemas arbitrarios (proceso matemático / azar); ambos llegan a resultados musicales análogos por caminos opuestos; ambos someten a reconsideración el tiempo y la forma musical, ya que disuelven el sentido tradicional de la direccionalidad (sentido de comienzo/fin, puntos de salida/llegada, etc.) y de la estructura rítmica ordenada métricamente. Es decir, la música pierde su lógica lineal y su capacidad narrativa.

En este período surge un nuevo concepto de forma, en el cual nada conecta los segmentos individuales entre sí: un acontecimiento no conduce inexorablemente hacia el siguiente. Las unidades formales son autosuficientes, intercambiables. Stockhausen denomina a esta estructura *Momentform*, (*cada momento es un centro conectado con el resto, que puede mantenerse por sí mismo*).

Otra novedad importante de la segunda posguerra fue la desaparición de elementos jerarquizados en la textura, que fueron reemplazados por el tratamiento de los elementos composicionales como entidades separadas y permutables, lo que disolvió algunos componentes tradicionales tales como la melodía, el contrapunto y la armonía en un único y generalizado

fluir sonoro. Las obras se piensan compositivamente desde atributos globales tales como densidad textural y equilibrio tímbrico.

Esta tendencia a componer música atendiendo a los aspectos más amplios en lugar de a una acumulación de detalles individuales fue el rasgo más característico de las obras de dos compositores de Europa del Este: Krzysztof Penderecki (Polonia, 1933) y György Ligeti (Hungría, 1923-2006).

Penderecki trasladó su atención desde las notas individuales a los *clusters*, bandas homogéneas de notas adyacentes y generalmente cromáticas, tomándolos como punto de partida de sus composiciones. Sometiéndolas a distintos procesos de desarrollo (variación mediante cambios en el registro, en la extensión o en la densidad,

etc.), las notas individuales del *cluster* se subordinan a las masas sonoras dentro de las cuales están encerradas en lugar de ser totalmente imperceptibles. Ejemplo acabado de este método es su obra *Threnody for the Victims of Hiroshima*, (1960), para cincuenta y dos instrumentos de cuerda. En este tipo de obra, en que lo que se percibe no son notas sino bandas cromáticas, el oyente escucha una masa sonora indiferenciada de un cierto nivel dinámico y de extensión, con efecto de ruido. Aunque *Threnody* está compuesta para instrumentos de cuerda convencionales, el autor ha incorporado en la obra un número de técnicas instrumentales especiales para extender el rango de posibilidades sonoras, como por ejemplo tocar entre el puente y el cordal o golpear el cordal con los dedos.

Al igual que Penderecki, Ligeti comenzó a experimentar con los *clusters* a fines de la década de 1950. Mientras Penderecki tendió a tratar los *clusters* como bloques, Ligeti formó los suyos con componentes separados que cambiaban constantemente para producir sutiles transformaciones en los modelos internos, dentro de un complejo textural que permanecía estático. Su obra orquestal *Atmosphères* (1961) fue su composición más reconocida dentro del grupo en el que exploró estas posibilidades sonoras. Las obras de este tipo fueron muy bien recibidas entre el público y ampliamente difundidas e imitadas en la década de 1960. Sin embargo las limitaciones de este tipo de concepción textural, que pone el énfasis sobre los efectos de superficie, motivaron a ambos compositores a tomar nuevas direcciones antes de finalizar la década.

Las composiciones texturales trajeron aparejada la extensión de las técnicas instrumentales tradicionales, es decir, el desarrollo de formas no convencionales de tocar los instrumentos de siempre. Entre ellas podemos mencionar: los multifónicos en los instrumentos de viento-madera (varias notas sonando simultáneamente logradas a través del soplo y las "falsas" digitaciones); soplar los instrumentos de viento-metal sin producir ninguna nota; golpear secamente las llaves de los vientos de madera; tocar con baquetas de percusión las cuerdas de un contrabajo; sumergir un tam-tam en un cubo de agua, frotar un platillo con un arco de violín... Entre los compositores que estuvieron particularmente activos en este campo se destacan el americano George Crumb (n.1929), el argentino Mauricio Kagel (1931-

2008) y el italiano Luciano Berio (1925-2003), que compuso una serie de piezas tituladas *Sequenza*, para un instrumento solista sin acompañamiento (incluida la voz), con el propósito de desplegar estas técnicas vocales e instrumentales en un elevado nivel de virtuosismo.

Más recientemente, las búsquedas sonoras han incluido el uso de instrumentos étnicos y de instrumentos antiguos (medievales, renacentistas, barrocos), combinándolos a veces con los instrumentos modernos y las nuevas tecnologías.

### **Música y tecnología**

Probablemente, el desarrollo musical más importante de las décadas del '50 y '60 fue el surgimiento de la **música electrónica**, de la cual son grandes deudoras las técnicas texturales recién mencionadas. Este desarrollo tecnológico fue pre-



sagiado, durante la primera mitad del siglo XX, por la invención de diversos instrumentos electrónicos de limitado alcance, tales como el órgano eléctrico o las *ondas Martenot*, y por las composiciones pioneras de Edgard Varèse.

La historia de la música electrónica de la segunda mitad del siglo puede dividirse en tres etapas:

La **primera etapa** comenzó con el uso de la cinta magnetofónica, la cual era un medio mucho más flexible para almacenar sonidos que los discos de pasta que se habían usado hasta entonces. Alrededor de 1947, un grupo de técnicos de una estación de radio de París, liderados por Pierre Schaeffer, había comenzado a experimentar con lo que ellos llamaban **música concreta**, música hecha con sonidos naturales grabados en disco y luego alterados cambiando la veloci-

dad de reproducción. Con el uso de la cinta, las posibilidades de modificar los sonidos grabados se multiplicaron, ya que podían hacerle cortes y empalmes, creando nuevas combinaciones.

Pronto surgió la posibilidad de usar, además de los sonidos naturales, otros generados artificialmente. Una amplia variedad de equipos para generar y modificar sonidos comenzó a ser utilizada. En este aspecto, fueron especialmente significativos los experimentos llevados a cabo a partir de 1951 por Otto Luening y Vladimir Ussachevsky en la Universidad de Columbia (EUA) y por Herbert Eimert y K. Stockhausen en Colonia (Alemania). En pocos años, habían surgido estudios para la producción de música en cinta magnetofónica en los principales centros musicales de Europa y América. A partir del so-

MUSICA DESDE 1950

