



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

DESDE EL PRE HASTA EL POST. ¿QUÉ ES LA ESTÉTICA  
POSTMODERNA?

-UNA PROPUESTA CONCEPTUAL. -

TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN MÚSICA –  
COMPOSICIÓN

PRESENTA

GERMÁN PÉREZ TORT

Dra. Berenice Guadalupe Caro Cocotle    Lic. Jorge Vidales Goddard

Asesora de Tesis

Asesor de Repertorio

Ciudad de México, 2022



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradezco a...

Corina Tort y Mauricio Pérez, mis papás, por siempre apoyarme en mi carrera desde chico.

César Tort y Silvia Ortega de Tort, mis abuelos, por enseñarme música desde chico y encaminarme.

Leonardo Coral y Jorge Vidales, mis maestros de composición, por ser pilares en mi formación y hacerme musicalmente la persona que soy hoy.

Guadalupe Caro Cocotle, mi asesora de tesis, por acompañarme y guiarme en todo el proceso de mi trabajo escrito.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	I
A) PRIMERAS CONSIDERACIONES .....	I
B) POSTMODERNISMO Y SU CONTEXTO.....	I
C) POSTMODERNISMO COMO UNA ESTÉTICA INCLUSIVA.....	III
D) POSTMODERNISMO EN LA ARQUITECTURA .....	III
E) CONCLUSIÓN.....	V
1.1. INTRODUCCIÓN .....	1
1.2. INICIOS Y CONTEXTUALIZACIÓN .....	1
1.3. PREMODERNISMO Y LA INFLUENCIA DEL CRISTIANISMO .....	4
1.4. ARMONÍA PREMODERNISTA Y EL SISTEMA BIEN TEMPERADO .....	6
1.5. EL SISTEMA BIEN TEMPERADO COMO INFLUENCIA EN LA CREACIÓN DE INSTRUMENTOS Y ENSAMBLES .....	8
1.6. PREMODERNISMO Y LA REVOLUCIÓN FRANCESA .....	11
1.7. DEFINIENDO EL PREMODERNISMO .....	13
1.8. CONCLUSIÓN.....	15
2.1. INTRODUCCIÓN .....	17
2.2 INICIOS Y CONTEXTUALIZACIÓN: NUEVO ARTE FRANCÉS INDEPENDIENTE DE LA DOMINACIÓN ALEMANA.....	18
2.3. SCHOENBERG COMO PILAR DEL MODERNISMO .....	20
2.4. SERIALISMO INTEGRAL .....	23

2.5. DEL SERIALISMO INTEGRAL A LA MÚSICA DODECAFÓNICA LIBRE .....	25
2.6. MÚSICA DODECAFÓNICA LIBRE (FREE TWELVE-NOTE MUSIC) .....	26
2.7. JOHN CAGE, PROMOTOR DEL ALEATORISMO Y CLÍMAX DEL MODERNISMO .....	29
2.8. DEFINIENDO EL MODERNISMO .....	30
2.9. EL MODERNISMO PERCIBIDO DESDE LA SOCIEDAD .....	34
2.10. CONCLUSIÓN .....	36
3.1. INTRODUCCIÓN .....	38
3.2. INICIOS Y CONTEXTUALIZACIÓN: PRIMEROS ACERCAMIENTOS AL TERMINO POSTMODERNO .....	38
3.3. DEFINIENDO EL POSTMODERNISMO.....	40
3.4. PROPUESTAS DE ANÁLISIS .....	43
3.5. TRES DEFINICIONES COMUNES DEL POSTMODERNISMO .....	54
A) POSTMODERNISMO TRADICIONAL O <i>PLUNDERPHONICS</i> QUITANDO LOS "ISMOS" POR UN MOMENTO .....	54
B) TRADICIONALISMO ANTIMODERNISMO .....	64
C). POSTMODERNISMO DE VANGUARDIA O SURREALISMO MUSICAL .....	66
3.6. REBEL, BIBER Y EL POSTMODERNISMO ENTENDIDO COMO ESTÉTICA ATEMPORAL .....	71
3.7. STRAVINSKY Y REVUELTAS.....	74
3.8. POSTMODERNISMO COMO RECREACIÓN HISTÓRICA.....	79
3.9. POSTMODERNISMO PARA NIÑOS. CÉSAR TORT .....	80
3.10. CONTEXTO DE LOS COMPOSITORES POSTMODERNOS .....	82
3.11. POSTMODERNISMO COMO REACCIÓN.....	84
CONCLUSIÓN.....	87



## Introducción

### a) Primeras consideraciones

Este trabajo toma el papel de comentario y propuesta conceptual sobre la situación musical postmoderna y no deberá ser interpretado a manera de afirmación. Asimismo, esta tesis deberá tomarse bajo la premisa de que en ningún momento pretende posicionar la estética postmoderna sobre las demás. Solamente se pretende incentivar la discusión sobre la estética postmoderna.

### b) Postmodernismo y su contexto

Tesis, antítesis, y síntesis: Premodernismo, modernismo y postmodernismo.

¿Qué entendemos por el postmodernismo musical?

“La mayoría de las discusiones sobre el postmodernismo y la música se enfocan solamente sobre los sonidos. (...) Muchos comentaristas musicales se enfocan primordialmente en cuestiones de estilo.”<sup>1</sup>

Este trabajo toma la idea de Timothy Taylor en enfocarse sobre los sonidos y, por consiguiente, se buscará explicar el postmodernismo a través de la teoría musical y no a través de cómo se percibe, de la época que se compuso y/o de los conceptos sobre la cual se creó. Esto facilitará delimitar una clara diferencia entre músicas postmodernas y músicas que no lo son. Dudas como: ¿Toda la música contemporánea se deberá considerar postmoderna? ¿Cómo se puede identificar una obra post? se pretenden resolver analizando la música desde un enfoque teórico y práctico. Asimismo, este trabajo pone en materia de cuestión, de estudio y reflexión, la música académica de occidente.

---

<sup>1</sup> Timothy Taylor D, “Music and musical practices in postmodernity”, *Postmodern music/Postmodern thought* editado por Judy Lochhead Joseph y Aunder, Routledge, New York, 2002. p 102 [Traducción hecha por el autor de la tesis]

El postmodernismo es la liberación de la música como ente universal en el que el microtonalismo convive a lado de melodías folclóricas, en el que una textura arrítmica, sin pulso estable, cohabita de la mano de un compás tradicional. Dando la impresión de una gran libertad compositiva, sin límites aparentes, con la capacidad de alcanzar una música verdaderamente diversa. El postmodernismo rompe las barreras creadas por nuestros contextos permitiéndonos alcanzar una pluralidad cultural que no teníamos antes. Reginald Smith escribe:

“Existe un malentendido común sobre la libertad de los artistas relacionada con su expresión propia. Ningún artista es verdaderamente libre. Es sometido a las influencias de sus alrededores inmediatos. (...) El artista habla únicamente el lenguaje de sus fronteras inmediatas geográficas e históricas. No hay artista nacido en París que pueda expresarse espontáneamente con un lenguaje de China en el siglo IV a.d.”<sup>2</sup>

Esto, en efecto, era imposible hasta la llegada de la globalización, la cual te permite auto-percibirte de la manera que gustes, sin importar tu origen y/o contexto histórico-geográfico. Esta cualidad de apropiación de estilos propia del postmodernismo promueve una diversidad y unificación de las músicas. En esta época, un nativo de París sí se puede identificar y asociar con música china del siglo IV y puede adueñarse de ese lenguaje. Lash y Urry escriben que:

“la cultura postmoderna solo podría suceder en esta época y está fuertemente relacionada con el capitalismo desorganizado. (...) esto es natural y es la manera en la que las cosas son.”<sup>3</sup>

Se puede asociar esta época a una cultura social postmoderna<sup>4</sup> –Como afirman Lash y Urry- en la que la gente crece en una sociedad postmoderna y se acostumbran a vivir así. El contexto sociocultural camina hacia una producción de consumibles nuevos. Timothy Taylor escribe que la producción y las formas culturales muestran lo viejo y lo nuevo en maneras que solo podrían suceder en

---

<sup>2</sup> Reginal Smith Brindle, *The new Music: The Avant-garde since 1945*, England, Oxford university press, 1987, p.22 [Traducción hecha por el autor de la tesis]

<sup>3</sup> Timothy Taylor D. Op. cit. p.101

<sup>4</sup> Sin embargo, en este trabajo se propone que la estética musical postmoderna es atemporal. Véase el capítulo 3-6.

un contexto contemporáneo en el que todo es permisible y accesible de fácil manera como nunca. Lo 'viejo' y 'nuevo' serán la bandera de la estética postmoderna. Sin embargo, existe una ambigüedad en la definición de la estética postmodernista, la cual, será el problema principal por abordar en este trabajo.

### **c) Postmodernismo como una estética inclusiva**

Discursos que se escuchan hoy en día. Discursos sobre la diversidad, la equidad, la inclusión. Discursos en contra de la discriminación, de la exclusión, elitismo y racismo. Todos estos discursos provienen de una sociedad postmoderna acostumbrada a la diversidad. Cabe destacar que en este trabajo no se inclina a favor ni en contra de ningún tipo de discurso político. Este no es un discurso político ni pretende serlo. No favorece ninguna postura.

La diversidad e inclusión son características fundamentales y muy propias de esta época, características que definen a la estética postmoderna. El arte absorbió todas estas ideologías y las tradujeron en procedimientos y elementos de creación artística resultando en un panorama de inclusión de estéticas. Se borra la barrera entre el high y low art y no se discrimina al momento de elegir material musical para una composición, la estética postmoderna es una estética inclusiva.

¿Por qué es un arte inclusivo? ¿Qué significa que rompe la barrera entre el high y low art? El postmodernismo al estar compuesto de varios estilos musicales logra evocar muchos significados paralelos. Al mismo tiempo, cada escucha puede tener una experiencia muy diferente, personas más cercanas al premodernismo podrán entenderlo de manera premoderna. Del otro lado, personas más cercanas al modernismo buscarán elementos modernistas para disfrutarla. Habrá diferentes elementos del low y high art fusionados en uno solo que hacen que el punto de vista e interpretación ya no sea limitado. Ya no será solo un punto de vista.

### **d) Postmodernismo en la arquitectura**

Existe un acercamiento entre el postmodernismo musical y arquitectónico gracias a la similitud en interpretación de la definición postmoderna en ambas disciplinas. El postmodernismo en la arquitectura surge como una antítesis del modernismo de acuerdo con Jane Piper Clendinning, la arquitectura postmoderna

empieza dando a todas las expresiones artísticas equidad de valor. Técnicas, procedimientos y elementos de diferentes naturalezas conviviendo unos con otros. Jane Piper escribe refiriéndose al *Public service building* de Michael Graver:

“Las paredes color crema, las ventanas pequeñas y cuadradas y los vidrios espejo son elementos del modernismo, mientras los pilares, capiteles, guirnaldas y piedra angular evocan un estilo arquitectónico mucho más antiguo sin copiarlo de manera literal. (...) Básicamente, recobró los ornamentos y motivos decorativos a los edificios, a menudo en colores llamativos y yuxtaposiciones ilógicas.”<sup>5</sup>

Sin copiar de manera literal, sin imitar textualmente, aporta enfoques y giros personales. La idea de basarse en algo previamente existente y llevarlos a sus últimas consecuencias llega a su cúspide en el pensamiento postmoderno. En la arquitectura, el postmodernismo regresa elementos olvidados por el modernismo. Al igual que en la música, la arquitectura postmoderna amplía su gamma de herramientas que se puedan usar para crear una obra de arte. Tanto en la música como en la arquitectura, tenemos ejemplos de postmodernismo fusionado versus ejemplos de un postmodernismo surreal en el que los elementos están impuestos a manera de yuxtaposición. Si bien, el alcance de dicha comparación podría abarcarse fácilmente en la longitud de un libro, restringiré mi investigación a unas pocas muestras y ejemplos tomados de la música representativa, así como de compositores, y piezas musicales para ilustrar los beneficios de este enfoque y su alcance. Se hablará de compositores que han llegado a mi conocimiento, mas, no son los únicos que podrían pertenecer a esta estética. Los compositores en este trabajo/tesis son una referencia enunciativa mas no limitativa.

Cómo último ejemplo arquitectónico, hablaré de una de las obras que considero dentro de los más grandes aciertos de la humanidad. El postmodernismo surgido en Catalunya a partir de uno de sus artistas más representativos. El autor Antonio Gaudí pasó de ser un modernista a un

---

<sup>5</sup> Jane Piper Clendinning, “Postmodern architecture/Postmodern music”, *Postmodern music/Postmodern thought* editado por Judy Lochhead y Joseph Aunder, Routeldge, New York, 2002. p 126

postmodernista en su trayectoria. Podemos distinguir obras de características modernistas como la casa *Batlló* o el *Parque Güell* para posteriormente compararla con su mayor y más dedicada creación: *La Sagrada Familia*. Esta obra es una verdadera proeza arquitectónica postmoderna, en la que mezcla el pasado con el futuro de una manera bellísima, con mucho gusto y destreza.

Gaudí admiraba mucho la arquitectura gótica, pero él siempre la consideró imperfecta. Fue entonces cuando se dio a la tarea, a través de *La Sagrada Familia*, de actualizar la corriente gótica. Algunos describen a la obra en cuestión como neogótica pero ese nombre se queda muy corto para delinear y explicar la estética de esta obra. *La Sagrada Familia*, es un trabajo muy adelantado a su época en la que Gaudí mezcla de manera muy acertada la tradición con el modernismo. Ornamentos góticos coexisten a lado de músculos en tensión y costillas humanas recreadas dentro de una óptica modernista para representar la Pasión de Cristo. El interior asemeja un bosque modernista y minimalista conviviendo con vitrales góticos y de características muy tradicionales. Una verdadera fusión postmoderna.

#### **e) Conclusión**

Lo que refleja la obra de Gaudí y de Graver, es una convivencia de muchos elementos de origen muy diferente. El postmodernismo se ve reflejado en la sociedad actual, la cual puede pensarse como un surrealismo globalizado. Nuestro pensamiento deja de ser exclusivo a una región o cultura y se inmersa en una vasta cantidad de influencias. Todo esto moldea y prepara nuestra mente para poder asimilar el comer en un restaurante chino con una música norteamericana de fondo, seguido de un reggaetón de Latinoamérica, tomando una cerveza alemana y vestidos de ropa diseñada en Italia hecha en Egipto. Entendido desde nuestra época como normal y común.

Por consecuencia, nuestra mente está preparada para el postmodernismo en el arte. Ahora vienen las preguntas obvias al empezar a debatir este tema: ¿Cómo el arte puede incluir las influencias premodernistas y modernistas? ¿Cómo se traduciría el postmodernismo a un contexto musical? ¿De qué manera el postmodernismo musical pretende reusar diferentes influencias para crear algo nuevo?

# CAPÍTULO 1: Premodernismo

---

## 1.1. Introducción

El término *premodernismo* fue utilizado por Joakim Tillman en el libro de *Postmodern music/postmodern thought*<sup>6</sup> como referencia para la tradición tonal de occidente. La pregunta más obvia sería: ¿Cuándo empezó el premodernismo? El nacimiento del premodernismo tiene una fuerte relación con el surgimiento de la escritura musical. Por surgimiento de la escritura musical se refiere al proceso de codificación del sonido en occidente que se consolidó entre el siglo XVII y XVIII. La escritura de la música simplifica, generaliza y adapta las ideas musicales para poderse codificar. Mutila muchos aspectos musicales para que se adapten dentro de la técnica de escritura del momento. El premodernismo se definirá como una música con pulso estable, formas articuladas, compás, melodía tonal, armonía tradicional, sistema bien temperado e instrumentos compuestos para funcionar dentro de estos parámetros. Todas las características musicales fuera de estas, serán excluidas a la hora de la creación musical. La escritura, por ende, inclinará la música compuesta hacia una estética premodernista. A continuación, se hará una muy breve síntesis de la estética premoderna para poder proponer una definición del premodernismo. Dicha definición servirá para llevar a cabo la discusión del capítulo tres.

## 1.2. Inicios y contextualización

Empiécese por rastrear el surgimiento de la escritura del mundo occidental antes de ser consolidada. Según R.J. Stove hay registros de las primeras escrituras al rededor del siglo IX aproximadamente. A partir de ahí la escritura pasa por un proceso largo hasta culminar con el pentagrama, del cual Stove escribe lo siguiente:

---

<sup>6</sup> Judy Lochhead y Joseph Aunder, Routeldge, *Postmodern music/Postmodern thought* Op. cit. pp.75

“El pentagrama con el que estamos tan familiarizados es una invención del siglo xiii. Cuatro años antes de eso, el uso del tetragrama era la práctica estandarizada. Fue hasta 1536 cuando apareció la primera indicación de tempo, en una colección de piezas españolas para laúd.”<sup>7</sup>

La música medieval aporta la notación rítmica, aunque fue resuelta de manera progresiva y con sucesivas reformas. El *Ars cantus mensurabilis* de Franco de Colonia en 1280 ca. Definió los antecedentes de nuestras figuras rítmicas: *longa, brevis y semibrevis*. Más adelante perfeccionado por Phillipe de Vitry en el *Ars Nova* hacia el S. XIV en el que se muestran figuras rítmicas utilizadas hoy en día.<sup>8</sup> El compás provino del perfeccionamiento de los motetes isorrítmicos y de los tratados comentados anteriormente. En el desarrollo de los motetes isorrítmicos:

“Fue imprescindible perfeccionar dos elementos; la notación y la investigación entorno al ritmo. La notación mensural, resultantes de tales investigaciones, se convirtió en un componente central del método de isorrítmia, en primera instancia, porque la música y su ritmo se independizaron de la poesía, es decir, que se abandonan los nodos rítmicos derivados de los versos que utilizaban en el organum y el motete politextual del S. XIII. Y, en segundo lugar, porque es una música que nace en el papel, es decir, la notación es [se convierte en] parte fundamental de la técnica compositiva.”<sup>9</sup>

Posteriormente, la escritura siguió desarrollándose hasta afianzarse junto con el Barroco y se concreta con Monteverdi-Bach.<sup>10</sup> A partir de esta idea, Nikolaus Harnoncourt nos advierte que:

“Hacia el año 1600 aproximadamente, es decir, hacia la mitad de la vida de Monteverdi, más o menos, se produjo en la música occidental – como nunca antes y tampoco nunca después– un giro decisivo. Hasta entonces, la música era principalmente poesía convertida en música.”<sup>11</sup>

---

<sup>7</sup> R. J. Stove, *A student's Guide to Music History*, Open Road Integrated Media, Willington, Delaware, 2014. P.14

<sup>8</sup> Rafael Fernández de Larrinoa, *La Sombra de Pitágoras*, Dossier, revista Audio Clásica, 2013, s.l. p.61

<sup>9</sup> Daniel Jorge Sánchez y Martín Eckmeyer (coordinadores), *Historia del Arte, la música medieval, nuevas perspectivas y enfoques*, Universidad Nacional de la Plata EDULP, Argentina, 2019 p.137-138

<sup>10</sup> A partir de lo argumentado se podría considerar que con J.S. Bach se consolidó el sistema bien temperado. Monteverdi será considerado como un primer promotor del premodernismo mientras que con Bach se consolida formalmente.

<sup>11</sup> Nikolaus Harnoncourt, *La música como discurso sonoro*, Traducción Juan Luis Milán, Acantilado, Quaderus Crema, S.A.V. Barcelona, 2006, p.218

En 1600, el premodernismo empieza a consolidarse, fue un momento importante después de una larga exploración que culminaría con la creación del sistema bien temperado. Se pudiera hacer una separación sobre las etapas de la consolidación del premodernismo proponiendo a Monteverdi como una primera etapa. Con él empezó una fase en la que la música tomo un papel de música de concierto, su aportación con *Orfeo (1607)* mostró el camino que estaba tomando los ensambles musicales. Ahí logramos ver los comienzos de la orquesta, un uso de la tonalidad hibrida entre Palestrina y J.S. Bach, aunque no tan elaborada como después llega a ser con Bach. Se concretaron varios aspectos del premodernismo como el pulso estable, compás, armonía tonal, ensambles de cámara y desarrollo melódico. No obstante, no se considerará como la consolidación del premodernismo por la ausencia de un factor importantísimo del premodernismo, que es, el sistema bien temperado. Con Bach, sería la última fase de la consolidación, una segunda etapa. Para establecer una fecha exacta se usará 1722; año en que J.S. Bach compuso el *Clave bien temperado (1722)*. He aquí el nacimiento del premodernismo como se conoce. Bach se considerará como la segunda etapa por su uso completo de la armonía funcional en el que él predice la armonía que será usada durante todo el premodernismo, así como sus alcances. Aunque Bach no fue el creador del sistema bien temperado, sí fue un gran promotor y punto de partida en el que se puede observar como este sistema toma gran impacto y lugar en el pensamiento musical. Para establecer un punto de partida o comparación, se planteará el premodernismo desde Bach hasta Wagner.

El teórico musical Walter Piston reafirma esta suposición de la siguiente manera: "La música tonal, que incluye la mayor parte de la música escrita entre 1700 y 1900, se basa en las escalas diatónicas." <sup>12</sup> Evidentemente el premodernismo -la música tonal- no se basa solamente en las escalas diatónicas, pero son un factor muy característico y determinante de ellas. Sin embargo, la idea de que el premodernismo sucede aproximadamente de 1700 a 1900 es la conjetura que interesa en este texto. Conclúyase este subcapítulo catalogando el pulso estable, compás y sistema bien temperado como características del

---

<sup>12</sup> Walter Piston, *Armonía*, Idea books, s.a. Barcelona 2001, P.4

premodernismo y definiendo desde siglo XVIII hasta el siglo XX como la temporalidad del mismo.

### 1.3. Premodernismo y la influencia del cristianismo

El cristianismo tomó un papel muy importante en el desarrollo musical, como cristianismo se entenderá a las instituciones derivadas del pensamiento cristiano como la iglesia católica y luterana. La música tomó la función de evangelización, propaganda y veneración en la que se ahondó en ella trabajando y direccionado su camino en el medio social. La iglesia desde sus mismos inicios ha incluido la música como parte fundamental de su culto. Cabe mencionar la participación de la Iglesia Católica en el surgimiento del premodernismo. Empiécese hablando un poco de los primeros acercamientos a la conformación de los intervalos musicales. Antes de la tríada existió la llamada *Trina harmoniae* propuesta por Johannes de Grocheio en el S. XIV ca. el cual era un acorde consonante por antonomasia en la teoría medieval formado por los sonidos 2:3:4 de la serie armónica; es decir, Do-Sol-Do. Posteriormente, Johannes Lippius propone en 1612 ca. la *Trias harmonica* conformada por los sonidos 4:5:6. Es decir, Do-Mi-Sol.<sup>13</sup> Con relación a la tríada, Harnoncourt comenta lo siguiente:

“Los intervalos armónicos representan a las teorías de las proporciones en un orden creado por Dios; todas las consecuencias corresponden a proporciones sencillas (2:3 = la quinta, 3:4 = la cuarta, 4:5 = la tercera mayor, etc.)”<sup>14</sup>

En este momento, se buscaba delimitar o establecer las características de la música a partir de conceptos y lógicas religiosas. Sígase con Harnoncourt:

“la relación 4:5:6 se consideraba perfecta, se busca en el sonido fundamental (do3), sus números son consecutivos y producen tres sonidos diferentes en consecuencia armónica (do –mi – sol), un acorde

---

<sup>13</sup> Fernández de Larrinoa, Op.cit. p.58

<sup>14</sup> Harnoncourt, Op. cit. p.102

mayor: armonía perfecta y la más noble consonancia (Trías música). Este era el símbolo musical de la Santa Trinidad. ”<sup>15</sup>

La tríada fue un elemento pilar en el premodernismo que delimitó su lenguaje armónico. Por consecuencia, se puede apreciar el papel del cristianismo como componente importante que acompañó su consolidación desde los principios de la escritura hasta la concepción de la música barroca a la hora de crear el sistema tonal. Se instituyó “a las prácticas polifónicas en el canto cristiano medieval como génesis de una técnica que irá complejizándose hacia el mayor punto de desarrollo del lenguaje armónico tonal hasta finales del siglo XIX.”<sup>16</sup> En dicho proceso de consolidación, los monasterios fueron grandes impulsores de la escritura musical. Sobre su participación en la escritura musical se cita el texto *La música en el culto de cuatro iglesias del Valle de Aburrá ¿incluyente o excluyente?* En el que se postula lo siguiente:

“La edad media se caracterizó porque los monjes le dieron su propio estilo al canto. Sin embargo, aunque en un principio el canto era de un coro al unísono, finalizando esta era, la entrada del polifonismo [sic] y obras grandes y majestuosas que desplazaron al canto sencillo y lograron llevarlo a la congregación a tener rol pasivo y de espectador.” <sup>17</sup>

El cristianismo fue un parteaguas muy importante en el desarrollo de la música monódica a polifónica. Su postura hermética sobre el conocimiento musical desembocó en dos situaciones: la primera es que no había fácil acceso al estudio formal de la música y sus nuevos descubrimientos si no se perteneciese a la comunidad cristiana y la segunda es que todos los logros musicales innovadores o importantes se dieron dentro de la iglesia. Podemos ejemplificar a Palestrina y su *Missa Papae Marcelli (1562?)*, Dieterich Buxtehude y sus cantatas *Membra Jesu Nostri (1680)* o Vivaldi –quien era sacerdote- y sus *Cuatro Estaciones (1721)*.<sup>18</sup> Federico Galeano agrega:

---

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> Daniel Jorge Sánchez y Martín Eckmeyer, Op. cit. p.76

<sup>17</sup> Federico Galeano, Jair Grisales, Keymar Paniza, Armando Verbel, Jhohan Centeno, Mag. *La Música en el Culto de Cuatro Iglesias del Valle de Aburrá. ¿incluyente o excluyente?*, Fundación Universitaria Seminario Bíblico de Colombia, Facultad de Teología, Medellín, 2014, p.9

<sup>18</sup> *Membra Jesu Nostri* es considerado el primer oratorio Luterano.

“La reforma fue un estadillo musical para la congregación. Lutero se encargó de darle vida a la comunidad. La música litúrgica en la iglesia católica se caracterizó, por ser de alta musicalidad y obras complejas, que requerían más la labor de músicos profesionales que la de los laicos.”<sup>19</sup>

Otra característica vital del impacto de la Iglesia en el desarrollo de la música es su postura hacia el tritono. “En este tiempo se decía que el diablo existía en un intervalo musical particular. Por siglos fue llamado el “intervalo del diablo” o en latín, *diabolus in música*.”<sup>20</sup> Así como se ejemplifica anteriormente con Harnoncourt sobre el establecimiento de la tríada, es decir de que sonoridades usar, la iglesia también determinó que sonoridades no usar. La complejidad musical derivada del cristianismo –de la Reforma y contra Reforma- desemboca en el barroco. En función de esta idea, Harnoncourt señala que: “La idea barroca de que la música es el reflejo de la imagen divina tiene validez en esa época para toda la música, incluida la profana.”<sup>21</sup> La evolución de la música de occidente estuvo fuertemente relacionada con la Iglesia católica. La relación de la música con lo divino fue muy cercana durante la creación del premodernismo. El pensamiento triádico, la polifonía y el repudio a la cuarta aumentada serán características aportadas por el cristianismo al premodernismo.

#### 1.4. Armonía premodernista y el sistema bien temperado

El sistema bien temperado, como sistema que se asentó y afianzó entre la música de concierto occidental, determinó las posibles corrientes y estilos musicales del porvenir. Corrientes y estilos sujetos a esta afinación temperada, que, gracias a ella, forzaron al compositor a una exploración armónica para compensar la pérdida de color proporcionado a la diferente afinación entre acordes de una escala. Debemos tener en cuenta que, hasta principios del siglo XVIII, los anteriores sistemas de afinación solo permitían moverse a regiones

---

<sup>19</sup> Federico Galano, Op. cit. p. 9

<sup>20</sup> Judith Kigan, *The unsettling sound of tritones, the Devil's interval*, artículo de NPR, 2017, <https://www.scribd.com/article/363113225/The-Unsettling-Sound-Of-Tritones-The-Devil-s-Interval> [Traducción hecha por el autor de la tesis] Se puede apreciar las primeras apariciones del término “Diabolus in música” en Johan Joseph Fux en el S. XVII.

<sup>21</sup> Harnoncourt, Op. cit. p.101

tonales cercanas a la tónica, puesto que más allá la afinación variaba mucho. Antes del sistema bien temperado, se lograban contrastes musicales a partir de la diferente afinación de los acordes en la tonalidad. Un **VI** grado o un **II** grado se volvían regiones interesantes porque su afinación variaba de la afinación de la tónica. No necesitaban una complejidad armónica elevada dentro de sus obras porque ya obtenían los contrastes que necesitaban a partir de las variantes en la afinación. Durante la jerarquía del sistema bien temperado, la música se desarrolló de manera lineal y predecible gracias a que el único camino que tenían era la exploración de la armonía tonal y no de la afinación. En su *Breve Historia de la Música* Javier María López argumenta:

“Uno de los más grandes logros al final del período barroco fue la codificación definitiva de la armonía tonal, aspecto que seguramente se utilizaba en el plano práctico desde finales del siglo xvii en lugares como Bolonia. En este sistema, un centro tonal, el acorde principal –el que realiza sobre la primera nota de la escala– sirve para establecer diferentes graduaciones entre los distintos acordes.”<sup>22</sup>

La tonalidad como el pilar central del premodernismo dictará la música académica de occidente por los siguientes dos siglos aproximadamente. Con la venida del sistema bien temperado, se perdió la particularidad de ciertos acordes y tuvieron que compensar el interés que proporcionaba la afinación con una armonía más compleja.<sup>23</sup> La afinación común en occidente, se percibe de manera “natural” cuando en realidad es la más alejada de la naturaleza. Es decir, es una afinación que se separa de la columna de armónicos y como están afinados cada intervalo. En este aspecto, Harnoncourt escribe:

“La pureza de la entonación es sólo cuestionable dentro de un sistema. Cuando estoy bien afinado dentro de un sistema, entonces una afinación es perfecta, aunque para oídos formados en otro sistema de afinación suene impuro”<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> Javier María López, *Breve historia de la música*, Ediciones Nowtilus, Madrid, 2011. p.154

<sup>23</sup> Como dato interesante, López señala que Bartolomé Ramos de Pareja, teórico musical y compositor español nacido en 1440, sugirió el sistema bien temperado antes de su consolidación. También cabe señalar que otras varias personalidades importantes promovieron el sistema bien temperado como, por ejemplo: Mersene, Werckmeister, Neidhardt, Rameau y Marpug entre otros.

<sup>24</sup> Harnoncourt, Op. cit. p.100

El sistema bien temperado será establecido como una limitante del premodernismo. Es un sistema creado por una necesidad artística; funciona para cierto fin específico y aporta ciertos elementos musicales muy particulares y determinados. Este sistema va en contra de la progresión natural de los armónicos. En la serie de armónicos tenemos la tonalidad y la atonalidad, empezamos con intervalos grandes hasta llegar a intervalos tan pequeños que se vuelven microtonales. En relación con este tema Reginal Smith comenta:

“No todas las notas de la serie armónica están afinadas de acuerdo a las escalas modernas; de hecho, algunas se separan considerablemente. En muchos casos, la escala equi-temperada [sic] es un verdadero conflicto.”<sup>25</sup>

Esto indica que la propia naturaleza del sonido es tonal y atonal al mismo tiempo. El sistema bien temperado fue el sistema creado por la necesidad de compositores de modular, tan sencillo como eso, surgió la necesidad de moverse armónicamente y el temperamento anterior no permitía la modulación. Fue súper efectivo para el conglomerado de compositores que se encontraban en esa necesidad de modular. El sistema bien temperado y la armonía desarrollada para ese sistema serán otras características claves para el premodernismo.

## **1.5. El sistema bien temperado como influencia en la creación de instrumentos y ensambles**

### **Influencia en los instrumentos**

¿Cómo se puede saber los alcances del impacto del sistema bien temperado? Pues bien, fue una bola de nieve que terminó apoyándose y afianzándose a si misma. Un sistema que dictó la manera de componer, de tocar y de pensar la música. Los propios instrumentos implementan o invocan a la tonalidad de manera muy fuerte. Su diseño tiene ciertos límites por su propia construcción y fraccionamiento de las frecuencias. Por ende, su naturaleza no permite una completa exploración del modernismo. O si lo permiten, la técnica desarrollada para el instrumento no facilita una ejecución de una estética

---

<sup>25</sup> Smith, Op. cit. p.43

moderna. Asimismo, se puede concluir que la construcción de los instrumentos se basa en el sistema tonal. Hay muchos ejemplos que refuerzan esta declaración:

- La flauta y su mecanismo.
- En los instrumentos de cuerda, las cuerdas al aire.
- La configuración del arpa y el piano.
- El propio nombre del clarinete en Sib nos remite a la tonalidad.
- Los tratados de técnica instrumental basados en la tonalidad.

El premodernismo se auto-promueve y auto-impulsa. Si comparamos estos instrumentos con instrumentos de culturas fuera de occidente podemos ver que el pensamiento premodernista está ausente. Por ejemplo, el *Vichitra Vina* proveniente de la familia de los Vina.<sup>26</sup> Vichitra Vina es un instrumento de cuerda tensada en la que no existe una sistematización del temperamento igual o una inclinación para reproducir elementos premodernistas. Los instrumentos indios buscan imitar las habilidades microtonales de la voz humana; los microtonos se convierten en parte importante de sus melodías.<sup>27</sup>

### **Influencia en los ensambles**

Regresando al argumento anterior, se puede ver el impacto del sistema bien temperado en la conformación de ensambles diseñados para funcionar de acuerdo con músicas de carácter premodernistas. Compositores de renombre se percatan de este fenómeno. Witold Lutoslawski se refiere a este tema de la siguiente manera:

“Encuentro que la orquesta sinfónica esta conectada en gran medida con el pasado a comparación con el futuro. En su forma actual, la orquesta no es una verdadera expresión de nuestro tiempo. Es un anacronismo.”<sup>28</sup>

La orquesta como el ensamble más consolidado y preponderante es un claro ejemplo de un gran trabajo de organización para promover la música

---

<sup>26</sup> Dr. J. Mark Ammons, *Musical Instruments of the World*, Mark Twain Media Inc. 2003, p.20 [También puede aparecer escrito como Veena]

<sup>27</sup> *Ibidem*

<sup>28</sup> Zbigniew Skowron, *Lutoslawski on Music*, The Scarecrow Press, inc. Lanhan, Maryland. Toronto UK 2007. p.133 [Traducción hecha por el autor de la tesis]

premodernista. La creación del concierto público como industria cultural empieza con *Orfeo* de Monteverdi en donde podemos ver el uso de la música como entretenimiento para evolucionar a los conciertos de piano de Franz Liszt en los que:

“Gracias a la revolución industrial, la mejora de los medios de transporte ayudó especialmente a que todos los artistas, y también los pianistas que nos ocupan, a realizar sus desplazamientos: por ejemplo, Liszt hizo una gran gira de conciertos por toda Gran Bretaña viajando en ferrocarril.”<sup>29</sup>

La mejora de los medios de transporte no solo ayudó a los pianistas. La facilidad de producción y transportación de los instrumentos de la orquesta facilitó una promoción de esta. Se normalizaron los conciertos de orquesta y música premoderna obteniendo un lugar estable en la sociedad. La orquesta se consolidó como ente y personaje importante en las salas de concierto que perduró con sus características premodernistas por muchos años. La orquesta fungió como instrumento para los compositores en el que todas las concepciones y convenciones premodernas convergían en este ente. Cada diseño de instrumento, desarrollo de técnica, evolución de la partitura y más fueron amplificados en este gran ensamble. Sobre los ensambles premodernistas Lutoslawski considera: “En la música tradicional hay una interdependencia completa entre todas las partes, según el orden de los eventos de sonido en los planos de los tiempos.”<sup>30</sup> Concepción musical propia del premodernismo, todas las partes se vuelven dependientes entre ellas. En otras palabras, la consolidación de la orquesta trajo consigo la convención o el estándar de como debían funcionar los ensambles premodernos. En efecto, una gran interdependencia existía entre ellos, todos eran súbditos de la partitura aunados con una dependencia milimétrica entre ellos, sin margen de error o improvisación. En atención a lo cual, el diseño de los instrumentos, los ensambles y sus características y la técnica de ejecución serán características añadidas al premodernismo.

---

<sup>29</sup> María Luisa Monzón Gallardo, *Chopin y Liszt: Pianistas románticos. Análisis técnico-intepretativo comparado de una selección de sus obras*, Facultad de educación.UNED, 2013 p.22-23

<sup>30</sup> Skowron, Op. cit. p.119

## 1.6. Premodernismo y la revolución francesa

La Revolución Francesa fue otro acervo importante en el desarrollo del premodernismo, el cual, determinó su camino y evolución. El sistema de educación musical se generalizó y propagó tratando de encasillar y generalizar todo su alrededor. En relación con el tema, el teórico musical y director Harnoncourt comenta:

“No es casual que la reducción de la música a lo bello, y con ello a lo que todo el mundo puede comprender, sucediera en la época de la Revolución francesa. En la historia siempre hubo períodos en los que se ha intentado simplificar la música”.<sup>31</sup>

Se buscaba formar a muchos músicos, pero para poder hacerlo, se simplificó el conocimiento musical con un sistema que fuera apto para todos. Redujeron el campo de conocimiento, y así, los conservatorios podían generar la cantidad de músicos esperados. Así dio inicio la educación musical profesional como la conocemos. Fue el conservatorio de París, –consecuencia de la revolución francesa– el que influenció a las academias de música profesional para que siguieran su plan del cual se tiene rezagos en nuestros sistemas educativos. Del mismo modo, la Revolución Francesa fue un movimiento importante del premodernismo que impulsó su sistematización y enseñanza –desvinculadas del poder económico y de la Iglesia Católica y Luterana– que se vio reflejada en los conservatorios musicales, por ejemplo, en el conservatorio de París mencionado anteriormente. Siguiendo la idea de que el premodernismo se puede caracterizar por la simplificación y generalización de los elementos que conforman la música, Nikolaus Harnoncourt señala lo siguiente:

“El intento de simplificar la música y convertirla en algo generalmente comprensible que tuvo mayores consecuencias se produjo, pues, como secuela de la revolución francesa. (...) A partir de aquellos métodos, [métodos del conservatorio de París] se forman todavía hoy los músicos de todo el mundo en la música europea.”<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Harnoncourt Op. cit. p.10

<sup>32</sup> Ibid p.11

Schoenberg hace una crítica muy acertada en su libro *Fundamentos de la composición musical (1938)*: “El fin principal de este libro de texto es en primer lugar, proveer al estudiante medio de las universidades que no tiene talento para la composición o en general para la música.”<sup>33</sup> *Fundamentos de la composición musical* es consecuencia de la tarea docente de Schoenberg en los Estados Unidos y aclara que éste fue pensado para “el estudiante medio de las universidades” así como para los estudiantes que podrían convertirse en compositores. En su libro sugiere que todo lo discutido se aborde solamente como una guía o sugerencia para los compositores de talento. Explica que lo abarcado en el libro son fórmulas compositivas para resolver problemas de realización de obras, que los alumnos de talento no tendrían que recurrir a ellos. Este libro contiene la información necesaria, así como la academia, para que un alumno medio logre componer formas grandes tales como sonatas o sinfonías de excelente calidad estructural y de organización, aunque su sustancia musical sea muy pobre o que sus aptitudes dejen mucho que desear. Por otra parte, el compositor Luca Belcastro en su texto *Reflexiones latinoamericanas* también establece unas breves consideraciones sobre el tema:

“Da tristeza cuando se escucha a los estudiantes repetir de manera automática fórmulas de rechazo escuchadas de boca de sus profesores. ¿Qué les están enseñando? ¿Cuál es su futuro si no tienen la oportunidad de darse cuenta de que ese mecanismo perverso los utiliza para bloquear aun más espacios de poder que no pertenecen a ellos?”<sup>34</sup>

¿Será el premodernismo un aprisionamiento/limitación de la expresión de la imaginación musical? Continúese con Luca Belcastro:

“Una teoría prefabricada, con su respectiva definición de reglas estándar a seguir, es funcional a un objetivo y se direcciona a un “público” específico, más o menos numeroso. Aunque aparezca profunda y útil, seguirla al pie de la letra es como vivir en el pasado de quien la propuso. Y como a menudo sigue finalidades que no coinciden con nuestras necesidades, la relación con ese pasado ajeno termina alejándonos de nosotros mismos.”<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> Arnold Schoenberg. *Fundamentos de la composición*. Real Musical. 1989. pp261

<sup>34</sup> Luca Belcastro, *Reflexiones latinoamericanas*, versión octubre del 2017. [Este texto proporcionado por el autor del mismo.]

<sup>35</sup> *Ibidem*.

Claras limitantes de estudiar bajo un sistema con muchas reglas, sin margen de experimentar elementos fuera del mismo. En otras palabras, Belcastro trata de decir que la técnica debe estar a la merced de la música, no al revés. La imaginación musical no debería moldearse a la técnica que le fue enseñada al estudiante. Componer únicamente bajo la óptica del premodernismo puede limitar y mutilar el imaginario musical. Este sistema de educación es un sistema elaborado y promovido por la revolución francesa que ha caducado y los músicos lo perciben. La revolución francesa trajo al premodernismo muchas limitantes y reglas. Asimismo, estableció el sistema tonal como el único válido para la enseñanza y composición. Definió las formulas compositivas, estructuras musicales y procesos de desarrollo temático que se convirtieron en características del premodernismo.

### **1.7. Definiendo el premodernismo**

A continuación, una síntesis de las características citadas en cada subcapítulo:

- Compás
- Pulso estable
- Pensamiento tríadico
- Polifonía
- Repudio a la cuarta aumentada como centro, reposo y/o color independiente de su resolución
- Sistema bien temperado
- Armonía tonal
- Diseño de los instrumentos
- Ensamblés y su conformación
- Técnica de ejecución
- Formulas compositivas
- Estructuras musicales
- Procesos de desarrollo temático

Tomando en cuenta todas las características anteriores mencionadas se puede proponer una definición musical del premodernismo. La tonalidad (el premodernismo) fue un sistema que estaba destinado a agotarse. Dio muchas herramientas para usarse, pero la limitación propia del lenguaje sería muy evidente al agotar las posibilidades otorgadas por las normas. El premodernismo mutila toda expresión musical que esté afuera del canon de la tradición tonal.<sup>36</sup> Prosígase a definir el *sonido* como foco de atención en el premodernismo. Para ilustrar se toman en consideración a tres teóricos musicales importantes. En el tratado del compositor y teórico francés, contemporáneo de Bach, Jean-Philippe Rameau, se describe el estudio de la música en su capítulo uno de la siguiente manera: "La música es la ciencia del sonido; por ende, el sonido es el principal sujeto de la música."<sup>37</sup> O en palabras del compositor, teórico y profesor norteamericano de la universidad de Harvard y contemporáneo de Schoenberg, Walter Piston se define así: "En el estudio de la teoría musical nos interesa aquello de lo que está hecha la música: qué cosas hay en una pieza de música y cómo están unidas."<sup>38</sup> Por último el compositor polaco contemporáneo de John Cage, Witold Lutoslawski, se refiere al premodernismo de la siguiente manera: "Una creación extremadamente sólida y una compatibilidad básica con las leyes acústicas, la psicología del escucha y la psicología de la percepción."<sup>39</sup> Esta es una gran diferencia entre el premodernismo y el modernismo ya que el modernismo se inclinó en varias ocasiones a darle prioridad al concepto sobre el sonido. La música del postmodernismo retoma del premodernismo la idea de que la música es sonido y que debemos enfocarnos en el sonido. Esto no significa que deberá enfocarse únicamente en el sonido, puede ir de la mano con enfocarse en el concepto creativo creando una hermandad entre concepciones musicales que invitan a componer una música con una equidad de intuición y raciocinio.

---

<sup>36</sup> Esta limitación empujó a compositores modernistas a buscar romper con la tradición en busca de encontrar sonidos olvidados por el premodernismo. Músicas que estuviesen fuera de las convenciones establecidas.

<sup>37</sup> Jean-Philippe Rameau, *Treatise on Harmony*, Traducción al inglés por Philip Gosset y al, Dover publications inc. Nueva York 1971, first published in Paris 1722. P.81[Traducción hecha por el autor de la tesis]

<sup>38</sup> Piston, Op. cit. p.3

<sup>39</sup> Skowron, Op. cit. p.71

Se pueden observar ciertos objetos de estudio o intereses en la tonalidad como sería la armonía, contrapunto, melodía, desarrollo de estos, formas articuladas entre otros sobre los cuales Rameau escribe:

“La música es generalmente dividida en armonía y melodía, pero nosotros demostraremos posteriormente que la melodía es meramente una parte de la armonía y que el conocimiento de la armonía es suficiente para un completo entendimiento de las propiedades de la música.”<sup>40</sup>

Rameau menciona las características más importantes y fundamentales del premodernismo. En esta cita, queda muy claro los intereses del mundo premodernista y lo que lo conforma. Dejan de lado muchas propiedades y elementos que abraza el modernismo. La forma de ver la música en el premodernismo va completamente de la mano del entendimiento de la armonía derivada del sistema bien temperado; sistema que es una limitación de las propiedades musicales.

## 1.8. Conclusión

Las características debatidas anteriormente conforman lo que llamamos premodernismo. Asimismo, concluimos: El pre-modernismo (tesis) se compone de armonía/contrapunto, melodía, rítmica estable y medida, desarrollo de melodías, pensamiento de acordes funcionales, sistema bien temperado, pulso y formas articuladas por decir algunos. El pre-modernismo puede caer en el aprisionamiento del sistema bien temperado, caer en un discurso muy manoseado, en la cursilería, en la predictibilidad negativa, en la superficialidad y por supuesto también puede caer en discursos planos. En el libro *La Composición de México en el siglo XX*, Julio Estrada comenta:

“Una de las características de este siglo es estar cuestionando las tradiciones musicales, esto suele ocurrir porque no funcionan como deberían.”<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> Rameau, Op. cit. p.81

<sup>41</sup> Yolanda Moreno Rivas. *La Composición en México en el siglo XX*. México, D.F. D.R. Consejo Nacional para La Cultura y las Artes. 1994, p. 124

El pentagrama y el compás traen consigo una limitación que define fuertemente cómo será la música compuesta en ese sistema. Música que sin ser escuchada es bastante predecible porque hay una serie de reglas y limitantes que son filtros desde el proceso creativo e imaginativo mismo; filtros que rechazan o adecuan cualquier idea musical que estuviera fuera del sistema. Javier María López concluye:

“Este sistema [refiriéndose al premodernismo] ha fundamentado la música occidental hasta los cambios propuestos por las vanguardias del siglo xx, y aún después como corriente paralela; músicas como el jazz o el rock se cimientan en la armonía tonal.”<sup>42</sup>

El impacto del premodernismo se impregnó en la música para masas donde hubo una gran separación con la música de vanguardias. Mientras la música modernista exploraba afinaciones olvidadas, la música Pop/Rock surgió y sigue siendo creada bajo el sistema premodernista, establecido como el legítimo. Cabe mencionar que el Jazz y la música electrónica han volteado su mirada a afinaciones fuera del sistema bien temperado y a procedimientos, como la improvisación, es decir, elementos modernistas. Sin embargo, aunque haya algunas excepciones, el premodernismo sigue siendo hoy en día el que rige la estética musical para las masas. En la música académica, gracias al postmodernismo, el premodernismo viene de vuelta.

---

<sup>42</sup> López, Op. cit. p.156

---

## 2. Modernismo

---

## 2.1. Introducción

La era de lo “nuevo” de lo “innovador”. El modernismo tomó el concepto de Revolución como la búsqueda implacable y casi sublime. Una *Revolución permanente* lo llamará Lutoslawski y continúa diciendo:

“El rasgo esencial fue la negación de todo lo que ha sido usado en el pasado en el área del lenguaje musical, la técnica de composición, el estilo y los modos de expresión.”<sup>43</sup>

Para el modernismo era más importante la acción de la búsqueda mas no lo que se llegaba a encontrar, puesto que al ser descubierto ya no era nuevo. En palabras de Lutoslawski: “Lo que fue valioso ayer, hoy no lo es y lo que es valioso hoy, ya no lo será mañana.”<sup>44</sup> Por consiguiente, se puede sintetizar que la característica más fuerte del modernismo es la ruptura con el pasado. Pierre Boulez, por ejemplo, expresó un punto de vista en el que argumenta que la música del pasado debería ser destruida para poder crear las condiciones necesarias en la que la música de hoy pudiera desarrollarse. El modernismo no podía coexistir con el pensamiento premoderno, necesitó de un espacio nuevo para darle forma a la sensibilidad y gusto del hoy y mañana en una forma que en la modernidad sería natural.<sup>45</sup> Se buscaba revolucionar y cada compositor lo hacía dentro de sus capacidades, por consecuencia, se crearon múltiples corrientes derivadas del modernismo. El lugar de la música en la sociedad evolucionó gracias a los desarrollos tecnológicos y al cambiante entendimiento de las artes, la música sufrió de un cambio de percepción y de una permanente:

“revolución. Aparecieron nuevos instrumentos. Brotaron nuevos conceptos, se materializaron nuevas emociones y surgieron formas musicales que se apartaban del sistema tradicional, como la música dodecafónica y la música concreta y electrónica. Fue un desastre.”<sup>46</sup>

---

<sup>43</sup> Skowron Op. cit. p.152

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> *Ibid*, p.153

<sup>46</sup> Jorge Maronna y Daniel Samper, *Cantando Bajo la Ducha*, Ediciones Temas de Hoy. S.A. España, 1994 p.19

Cómo desastre podemos entender que la dirección musical de la era moderna fue incierta e impredecible. Existían demasiadas corrientes, ideales y percepciones musicales habitando en el mismo espacio-tiempo. La energía anti tradicionalista se convierte en un torbellino devorador que solo deja un desastre a su paso resultando en una modernidad siempre en contra del espíritu de la época dominante. El arte moderno es tan abstracto como han llegado a ser las relaciones entre los seres humanos.<sup>47</sup> A continuación, se hará una muy breve síntesis sobre la estética moderna para proponer una definición del modernismo. Dicha definición servirá para llevar a cabo la discusión del capítulo tres.

## **2.2 Inicios y contextualización: Nuevo arte francés independiente de la dominación alemana.**

El modernismo es la antítesis del premodernismo (en el capítulo siguiente se profundizará tal discusión) y está en su esencia contradecir toda la tradición tonal. La música tonal llegó a sus últimas capacidades con Richard Wagner. Tras varias décadas de búsqueda, el final del siglo XIX asistió finalmente a la síntesis de una identidad musical francesa capaz de rivalizar en prestigio y modernidad con la tradición germánica post-wagneriana sin imitarla; los límites tonales que se lograron alcanzar con Wagner y Franz Liszt dejaron a los compositores en una encrucijada de hacia donde podrían encaminar la música. Esta síntesis –a la que se bautizará *Impresionismo* por analogía con el movimiento pictórico- pondrá en entredichos a algunas de las bases conceptuales –armonía, textura, forma musical, etc.- más firmes de la música occidental y asimismo, advierte una vertiente por donde la música se podría desarrollar.<sup>48</sup> Los compositores impresionistas empezaron a usar armonías dentro de su música que no tuviera ninguna función tonal.<sup>49</sup> La concepción de la armonía tuvo un gran cambio en el que el valor de los

---

<sup>47</sup> Th. W. Adorno, *Teoría estética*, Akal, edición 2004 p.47 y P.61

<sup>48</sup> María Victoria Píriz, *Siglo XX y su música*, s.e. s.a. p. 3

<sup>49</sup> De la mano de estos compositores se puede hacer una comparación con la escuela rusa y por mencionar un ejemplo: Sergei Prokofiev. Compositor Ruso que empleaba la técnica llamada “the wrong note”. Ambos movimientos buscaban la exploración armónica. Sin embargo, se ubican a los impresionistas como los preconizadores por sus avances anteriores a la escuela rusa siendo estos a finales del siglo XIX.

acordes no dependía de su función o papel dentro de una progresión armónica. Su valía consistía únicamente en su color propio, era un elemento individual que podía valerse por si mismo. Esta fue la primera desviación de la tonalidad, que con la idea de que no todas las notas tienen que ser parte de una armonía funcional, dio cabida a un desarrollo fuera de la tonalidad.

Dentro del nuevo arte francés se puede remitir al personaje de Erik Satie para hablar del modernismo. Satie fue un compositor reconocido por varios de sus contemporáneos.<sup>50</sup> Se tienen registro de ser bautizado por Debussy como el precursor del modernismo por sus tempranas innovaciones armónicas.<sup>51</sup> Satie era consiente del camino que la música estaba tomando lo cual lo llevó en sus últimos años a escribir cartas en las que criticaba a la academia a través de un catecismo del conservatorio como una sátira hacia la academia:

“Catecismo del conservatorio

1. Adorarás y copiaras perfectamente a Dieubussy. [sic]
2. Nunca serás o consentirás lo melodioso
3. Desde la planeación de la obra, siempre te abstendrás de componer música fácil o sencilla.
4. Con mucho cuidado se deberá violar las reglas rudimentarias anticuadas.
5. Quintas paralelas deberán crearse, así como octavas en su defecto.
6. Nunca deberás resolver disonancias de cualquier tipo.
7. Ninguna pieza deberá terminar con un acorde consonante.
8. Acumularás novenas sin el menor discernimiento.
9. No desearás armonía perfecta a menos que se trate del matrimonio.

Ad gloriam tuam  
ERIT SATIS  
Amen.”<sup>52</sup>

Erik Satie alcanzó a percibir los ideales del modernismo; ideales que iban a perdurar por un siglo. John Cage lo declaró como indispensable para el desarrollo de la música contemporánea.<sup>53</sup> De los cuestionamientos del impresionismo resultará, en primer lugar, una revolución estilística de la que derivará una

---

<sup>50</sup> Personaje controversial considerado impresionista por algunos autores y post-impresionista por otros pero en esta texto será considerado impresionista por su uso armónico similar al de la corriente impresionista de Debussy y Ravel.

<sup>51</sup> Robert Orledge, “Erik Satie”, Stanley Sadie (ed), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Inglaterra, Mcmillan Publishers 2001, p. 313 - 321

<sup>52</sup> Nigel Wilkins, *The writings of Erik Satie*, Eulenburg books, 1980 p.81

<sup>53</sup> Robert Orledge, Op. Cit. p.313-321

profusión de tendencias y líneas de experimentación musical cuyos ecos resonarán a lo largo de todo el siglo xx y serán los principales impulsores del modernismo. De igual modo, provocarán un cambio profundo de actitud ante la creación musical de la que serán impregnadas todas las vanguardias musicales del nuevo siglo, y que dicho cambio consistirá precisamente en el cuestionamiento de las premisas –las reglas escritas y no escritas- que sustentan la creación musical, como paso previo y necesario para el mismo. Se empieza a cuestionar el pasado.<sup>54</sup> Con respecto a lo señalado Jonathan D. Kramer comenta:

“Los vanguardistas del modernismo temprano (tales como Luigi Russolo, Satie, Cowel y Varése) buscaron escapar la historia, pero fueron atrapados irremediabilmente por la continuidad del desarrollo histórico.”<sup>55</sup>

Satie, aunque anunció un mundo nuevo junto con sus contemporáneos Ravel y Debussy, estaba sujeto a su contexto histórico-geográfico de una manera que no le permitió ahondar más en el modernismo. Sin embargo, se puede ver una tendencia fuerte al modernismo en su pieza *Vexations (1893)*; Pieza que se asemeja mucho en su concepción ideológica a la música de John Cage. Si Satie tuvo algún impacto en Schoenberg no se sabe, lo que se puede concluir de los pensamientos de Satie es que ya había en el aire una tendencia de ruptura hacia la tradición. Unos primeros acercamientos a la atonalidad.<sup>56</sup> Tendencia llevada a cabo por Arnold Schoenberg quién abrió un mundo nuevo que Satie ya había reconocido y criticado

### 2.3. Schoenberg como pilar del modernismo

En este trabajo se establecerá el modernismo en una temporalidad desde Schoenberg hasta John Cage. La búsqueda del modernismo comenzó con la segunda escuela Vienesa y con el fin de la tonalidad. El movimiento impresionista

---

<sup>54</sup> Píríz, Op. cit. p.3

<sup>55</sup> Jonathan D. Kramer, “The nature and origins of musical postmodernism”, *Postmodern music/Postmodern thought* editado por Judy Lochhead y Joseph Auner, p.18

<sup>56</sup> Se consideran a los impresionistas como los introductores del modernismo, habitando entre el premodernismo y el modernismo. Aunque todavía existía en ellos una fuerte inclinación hacia el premodernismo.

a la par del movimiento germánico wagneriano fueron los personajes que lograron estirar el premodernismo hasta su fin. Al llegar al límite de la tonalidad, Schoenberg, junto con sus discípulos Alban Berg y Anton Webern, lucharon por librarse de la hegemonía del pasado, por librarse de las corrientes premodernistas siendo una reacción o consecuencia vislumbrada en el arte a causa de la segunda guerra mundial. La segunda escuela vienesa nació en una época de constante conflicto bélico, ruptura y falta de predictibilidad que llevaron al arte a ser un reflejo del sufrimiento social y sinónimo de la ruptura a la estabilidad que vivieron. Fue una época caracterizada por la búsqueda insaciable de la ruptura, de lo revolucionario, de la innovación y del concepto. La corriente vanguardista del siglo XX priorizó la concepción de la obra, su estructura y su complejidad sobre el sonido y resultado musical. Se usará la voz de un de los autores que han estado sumergidos en la discusión para ejemplificar el punto. Lutoslawski dice que el objetivo de Schoenberg fue crear un sistema que lo liberara de la tonalidad. Esa es una característica clave del modernismo. Lutoslawski se refiere al modernismo de la siguiente manera: "Para los modernistas, existe un conflicto con sus antecedentes."<sup>57</sup> El aporte más grande de Schoenberg no fue en si la creación de su sistema, sino poner sobre la mesa la exploración fuera de la tonalidad. Abrió la puerta a explorar todas las posibilidades y recursos que nos daba la atonalidad. Fue un compositor que se hizo preguntas que nadie se hacía. Su innovación consistía en que un pensamiento musical fuera de la tonalidad era posible. Por consiguiente, fue el primero en destruir el concepto de la tonalidad al cien por ciento. Se establecerá el inicio del modernismo con la *Suite para piano Op.25 (1921-1923)* de Schoenberg. Su primera pieza serial, en la que rompe el sistema tonal por completo. De la mano de las fórmulas (mandamientos) citadas arriba por Satie, Schoenberg emplea y ejerce en su teoría del dodecafonismo la idea de romper con la tonalidad. Robert P. Morgan se refiere a este tema de la siguiente manera:

"En su forma más extrema, ésta trajo consigo la absoluta prohibición en la temprana formulación de Schoenberg de la teoría dodecafónica, de las tríadas y octavas dobles, en el sentido de que este tipo de alusiones tonales podrían descarriar y elevar esperanzas contradictorias respecto a las propiedades inherentes del nuevo método

---

<sup>57</sup> Kramer, Op. cit. p.18

composicional que debería tener sus propias “leyes”, bastante distintas e independientes de la tonalidad.”<sup>58</sup>

Schoenberg fue el pilar del modernismo y no solo desde el aspecto armónico. Su orquestación presentada en sus *5 Piezas para orquesta op.16 (1909)* es una forma de usar la orquesta completamente vigente al canon contemporáneo, el uso de la voz en su *Pierrot Lunaire op.21 (1912)* es un uso nada convencional a la época que se compuso, preconizando las técnicas extendidas que se usaran con tanto ímpetu en la música posterior a él. Adorno agrega:

“Lo cortante se convierte en un estímulo; y este estímulo conduce al arte moderno a una tierra de nadie que sustituye a la Tierra por primera vez en el *Pierrot Lunaire* de Schönberg, donde se unen la esencia cristalinamente imaginaria y la totalidad de la disonancia.”<sup>59</sup>

Con el modernismo y la “totalidad de la disonancia” vino una serie de consensos nuevos en los que lo frío e impersonal se convirtió en una característica propia del modernismo. El modernismo buscaba alejarse de la tonalidad lo más posible, no usar acordes tonales, no usar consonancias, evitar las quintas, octavas y las terceras con cierta moderación sin usar más de una tercera seguida, las melodías ya no eran por grados conjuntos sino saltos, evitar toda remembranza al lenguaje tonal, usar los instrumentos de manera inusual, rítmica y cambio de compás complejo, música determinada por ecuaciones o patrones intelectuales apuntando siempre a la “totalidad de la disonancia”. Clendinning escribe:

“Muchas de las composiciones ahora consideradas clásicos de la primera parte del siglo xx están vinculadas, en cierta medida, a las máquinas, cuidadosamente planificadas, y (para los oídos de algunos escuchas) a lo frío e impersonal.”<sup>60</sup>

Durante este periodo se elaboraron sistemas de creación musical en el que el compositor ya no toma las últimas decisiones sobre el resultado sonoro, el resultado depende de ecuaciones, sistemas (por ejemplo, el serialismo o el serialismo integral), reglas o la necesidad de innovar yendo en contra de todo lo

---

<sup>58</sup> Robert P. Morgan, *La Música del Siglo XX*, Madrid, España, Ediciones Akal 1999, p. 456

<sup>59</sup> Adorno, Op. cit. p.77

<sup>60</sup> Clendinning, Op. cit. p.129

previo establecido por el premodernismo. “Ha habido una tendencia hacia lo racional, incluso un acercamiento matemático a las artes por cierto tiempo”<sup>61</sup> Toda esta ruptura fue encaminada gracias a la aportación ideológica de Schoenberg sobre la concepción musical en la que se entendió que la música puede tomar vertientes que antes se pensaba imposibles. En este momento (situándose en la segunda mitad del siglo XX y un poco antes) la música modernista toma dos caminos. El camino del serialismo integral y el de la libre atonalidad. El serialismo integral trata a la música como el medio para llegar a un fin, el fin siendo una ecuación matemática y la música solo el medio para llevarla a cabo. El otro tratamiento busca las resultantes sonoras proveídas por el serialismo integral pero logradas de una manera mucho más sencilla tanto para el compositor como para el ejecutante.

#### 2.4. Serialismo integral

El serialismo integral es una vertiente del modernismo que nace como una continuación del serialismo de Schoenberg y del pensamiento de occidente de que las notas y la armonía tiene que cumplir una función específica elevado a la décima potencia, convirtiéndose en un promotor de la separación de las corrientes contemporáneas con el premodernismo. R. Smith agrega:

“Nuestras mentes crean solo lo que la memoria sugiere... pensando subjetivamente, tendemos a re-ensamblar patrones musicales familiares. Para evitar esto, necesitamos deliberadamente un razonamiento objetivo y el uso del proceso de pensamiento en el que la memoria no puede obstruir. Esta es la razón principal por la que floreció el serialismo integral. Esto era, en teoría al menos, un sistema de composición que obligaba a los compositores a pensar objetivamente y eliminar la memoria para que la herencia musical del pasado fuera borrada y música completamente nueva fuera creada.”<sup>62</sup>

De nuevo, la inclinación del modernismo de reusar el pasado está presente en todo pensamiento. El serialismo integral, con promotores importantes como Pierre Boulez y su *Martillo sin maestro (1955)* o Milton Babbitt y su *Composición para cuatro instrumentos (1948)*, logra sistematizar todos los elementos musicales

---

<sup>61</sup> Smith, Op. cit. p.22

<sup>62</sup> Ibid, p.23

posibles y el resultado sonoro se aleja totalmente del control del compositor. Es una extensión del pensamiento de Schoenberg llevado hasta su límite. El serialismo integral niega al premodernismo en la creación musical y se inclina a una música en la que la característica más importante es la innovación. Integra en toda su concepción la idea de la sistematización y deshumanización. No obstante, aunque el crear música a través de procesos intelectuales suena en teoría muy lógico y efectivo, trajo consigo varios problemas musicales tanto de composición como interpretación. Fue una música que en la obsesión de alcanzar una complejidad robótica descuidó el aspecto humano de la música. Smith argumenta que: "Ningún intérprete podría realmente tocar todas las contorciones diabólicas de las frases matemáticamente estructuradas."<sup>63</sup> Y, además, todo este trabajo sin resultar en una experiencia satisfactoria para el intérprete. En tal sentido, Lutoslawski señala: "La debilidad de muchas obras compuestas en las últimas décadas [refiriéndose a la segunda mitad del siglo XX] es su dificultad de ejecución que enajena a los intérpretes de los compositores".<sup>64</sup> Por tanto, el serialismo fue un sistema como subcorriente del modernismo que buscó llevar el pensamiento de la segunda escuela de Viena a su última conclusión. Pero el alejarse de todo premodernismo fue una limitante musical grande. Incluso Schoenberg se arrepintió de su propio sistema y en sus últimos años regresó a la consonancia.

"Posteriormente Schoenberg cambió de opinión respecto a esta cuestión; decidió que tales prohibiciones se habían hecho innecesarias y comenzó a utilizar triadas y octavas dobles en su música dodecafónica e incluso regresó a la escritura tonal en las décadas de 1930 y 1940"<sup>65</sup>

Schoenberg se percató de que era un sistema finito. El serialismo integral solo potencializó los problemas del serialismo; complejidades de interpretación muy extremas sin tener un resultado satisfactorio y una monotonía en las texturas de los discursos musicales. Smith considera que: "El serialismo integral traía consigo las semillas de su propia destrucción."<sup>66</sup> La música en busca de la *Revolución Permanente*, en busca de evitar la repetición y lo familiar tienden a caer

---

<sup>63</sup> Ibid, p.52

<sup>64</sup> Skowron, Op. cit. p.99

<sup>65</sup> Morgan, Op.cit p.456

<sup>66</sup> Smith, Op. cit. p.60

en lo evitado. Lo constantemente impredecible se convierte predecible, la inconstancia rítmica se vuelve constante y la rehuida de contrastes armónicos crean un color armónico estático. Reginal Smith también establece unas breves consideraciones sobre el tema: "La principal característica armónica de dicha música es que una vez que fue establecido cierto grado de una atmosfera atonal, usualmente es mantenida por el resto de la obra."<sup>67</sup> La música dodecafónica trajo consigo sus nuevas complicaciones y problemas compositivos. Falta de contraste en los recursos armónicos, una perpetua disonancia que pierde su propiedad de tensión.. El modernismo se convierte en una estética polarizada hacia un extremo ontológico musical.

## 2.5. Del serialismo integral a la música dodecafónica libre

Un personaje de fuerte impacto en contra de la tradición serialista será Ligeti. Descrito por Jonathan W. Bernard: "Ligeti es conocido actualmente como uno de los relativamente pocos compositores que en los 1950's buscaron alternativas al serialismo post-Weberniano."<sup>68</sup> Ligeti encontró problemática la organización de todos los elementos musicales porque creía que no funcionaban igual para todos los elementos musicales. Para él, la unidad y coherencia musical existía solo en la descripción de las obras. Ligeti se percata de que la música serialista les trae a los compositores una gran dificultad para encontrar contrastes musicales, sufriendo de composiciones extremadamente planas. Sin embargo, aplaude a compositores como Boulez y Stockhausen por haber ideado salidas y soluciones a estos problemas fuera de la tonalidad (aunque él cree que no fueron cien por ciento efectivas). Posteriormente, decide usar procedimientos inventados por el serialismo para resolver problemas musicales pero aplicados a un material musical no serial. "El facto decisivo es crear un efecto directamente en el nivel

---

<sup>67</sup> Ibid, p.58

<sup>68</sup> Jonathan W. Bernard, "Inaudible Structures, Audible Music: Ligeti's Problem, and His Souldution", *Music Analysis Vol. 6, no.3*, 1987, Wiley, p. 207 [Traducción hecha por el autor de la tesis]

sensorial de la precepción musical. “<sup>69</sup> Tomar herramientas de ambos lados para crear un nuevo mundo en el que habiten los procedimientos seriales y la intuición musical. Las sonoridades del serialismo integral son, sin duda, un descubrimiento sobre el tipo de músicas que pueden existir que antes no eran concebidas posibles. Asimismo, Ligeti toma estas estructuras canónicas inaudibles evadiendo los procedimientos endiablados que critica y las usa para crear varias de sus obras como *Atmosferas (1961)* y *Lontano (1967)* pero sin alejarse de la preocupación de una escrita funcional en sus partes. La escuela norteamericana y un par de compositores de Europa –dentro de ellos Lutoslawski- comparten el pensamiento de Ligeti y su búsqueda de una complejidad sonora pero siempre en contra de la complejidad endiablada que trae el serialismo integral. Simplificando procedimientos para conseguir un resultado sonoro muy similar al serialismo integral, pero a través de procedimientos diferentes.

## **2.6. Música dodecafónica libre (Free Twelve-note music)**

La otra vertiente del modernismo (contraparte del serialismo integral) será la de la música dodecafónica libre. La armonía en la música académica tomó un giro revolucionario al disipar la consonancia de las obras musicales. El serialismo y atonalismo de Schoenberg desató una serie de corrientes basadas en sus propios entendimientos de la negación de la tonalidad y de una utilización completa de la escala cromática. Póngase de ejemplo Krzysztof Penderecki y su *Treno por las Víctimas de Hiroshima (1960)* en la que crea un total cromático dividiendo todas las cuerdas para elaborar un clúster monumental. La idea de usar las doce notas como ente armónico prevalece en esta música, pero la sistematización del orden en que deben presentarse se abandona por completo. Es decir, deja de existir una serie de notas para completar la escala cromática, pero se mantiene la idea de usar el total cromático. Existen más ejemplos de compositores que desarrollaron un total cromático separado del serialismo como por ejemplo Luigi Nono, Iannis Xenakis y Morton Feldman por nombrar algunos. Entre estos compositores destaca Lutoslawski quien reconoce el impacto

---

<sup>69</sup> Bernard, Op. cit. p.209

proveniente de Schoenberg y su técnica dodecafónica, que a su vez continúa de desde su propia perspectiva:

“La organización de alturas ha perdido conexión con la tradición vienesa que consiste en usar de vez en cuando un patrón de doce varios sonidos. (...) Las consecuencias, sin embargo, son diferentes de lo que provee la técnica dodecafónica.”<sup>70</sup>

Lutoslawski trabaja bajo la concepción de una armonía de doce notas y está consiente de su cercanía o parentesco con el sistema establecido por Schoenberg. Aunque Lutoslawski en un momento adoptó el serialismo, la diferencia consiste en que Lutoslawski no se limitó de manera tan cerrada a un orden establecido de notas para toda su carrera de compositor. El dodecafonismo fue meramente una etapa compositiva en la vida de Lutoslawski. De hecho, fue un sistema que abandonó de manera relativamente rápida. En su música posterior al concierto para orquesta, Lutoslawski desarrolla un sistema en el que constantemente estén sonando las doce notas de la escala, pero dejando cierta libertad para delinear sus contornos melódicos. Sin embargo, las ideas de ruptura de la tonalidad siguen muy presentes. En relación con la música dodecafónica libre Reginal Smith comenta:

“Armónicamente, la música dodecafónica libre en general sigue los principios de evitar asociaciones tonales, -de la que Webern ya había explorado antes de la primera guerra mundial- de emplear el total cromático y de evitar cualquier sugerencia de las formaciones tríadicas y la contradicción (usualmente por intervalos de semitono) de sugerencias tonales dentro de un grupo de notas.”<sup>71</sup>

Lutoslawski es un claro ejemplo de la música dodecafónica libre y de la repercusión de Schoenberg en la música posterior. El tomó la idea de una música de doce notas, pero la organizó a su manera personal. Al igual que Penderecki, Lutoslawski conserva la idea del total cromático como color armónico, sin embargo, lo usa a través del aleatorismo y atonalismo libre y no a través de una sistematización de alturas. Bajo la noción de una música libre de las reglas del sistema tonal, surgen nuevos procesos compositivos influenciados por la segunda escuela vienesa. El aleatorismo fue la alternativa de varios compositores

---

<sup>70</sup> Skowron, Op. cit. p.170

<sup>71</sup> Smith, Op. cit. p.57

modernistas para conseguir una complejidad rítmica y texturas sin pulso establecido. *Juegos Vieneses (1961)* de Witold Luostlaski junto con sus sinfonías dos, tres y cuatro nos muestran un momento clave en la historia en donde el aleatorismo cobra mucha fuerza en la corriente compositiva. Cabe señalar que: "Los compositores europeos se tomaron mucho tiempo en aceptar el hecho de que una grande masa de instrumentos puede tocar sonidos aleatoriamente de cualquier altura con un resultado que puede considerarse 'música'." <sup>72</sup> Dicha ruptura de la interdependencia entre instrumentos es un aporte único del modernismo en el cual se cambia la percepción de los ensambles musicales. Por ende, los instrumentos musicales ya no están regidos por una lógica premodernista, la conformación musical cambia y la técnica de los instrumentos con ella. El modernismo trae consigo muchas interrogantes sobre lo ontológico de la música. Elementos que nunca se podrían haber considerado 'música' surgen como los únicos elementos propios de esta era para representarse. El cambio con el aleatorismo radica en que antes, una gran masa sonora de sonidos indeterminados no era considerada música, sino ruido. Así como *La fuente (1917)* –conocido también como el mingitorio- de Marcel Duchamp creó muchas interrogantes sobre qué es el arte, la música modernista trajo consigo las mismas interrogantes sobre la naturaleza de la música. ¿Por qué la atonalidad o aleatorismo no eran considerados como música? ¿Qué se puede considerar música? ¿Qué es arte? Abrió el espectro de lo que se entendía como arte y música. Esta diferencia de concepción del arte fue muy notoria comparando las escuelas norteamericanas y europeas.

"Para el compositor europeo, la música deberá tener dirección, moviéndose en olas hacia la consumación emotiva. Para el americano [ejemplificado por Cage o Feldman y sus seguidores], la música puede existir sin su faceta emotiva; idealmente calma al oyente llevándolo a un estado de retraimiento mental." <sup>73</sup>

Esto muestra que, aunque Schoenberg fue el padre del modernismo, el ideal de la eterna ruptura contra la tradición siguió fuertemente en la escuela norteamericana para llegar a su cúspide con John Cage.

---

<sup>72</sup> Ibid, p.67-68

<sup>73</sup> Ibid, p.68

## 2.7. John Cage, promotor del aleatorismo y clímax del modernismo

John Cage fue la antítesis del premodernismo situándose en la segunda mitad del siglo XX. La escuela norteamericana fue un grado más extremista que la escuela europea modernista. Desde el juicio de Lutoslawski: "John Cage y sus discípulos han creado y explorado nuevas perspectivas en relación con la organización del tiempo en la música, y con el posible nacimiento de un nuevo estilo de creación musical."<sup>74</sup> La idea de la eterna ruptura continúa y se desemboca en la escuela norteamericana. Bajo el pensamiento de John Cage podemos sintetizar toda la escuela norteamericana: "Es posible hacer una composición musical de una continuidad libre de gusto y memoria –psicología- individual, así como también libre de la literatura y tradiciones del arte."<sup>75</sup> Al alejarse de todas las tradiciones del arte, Cage llega un poco más lejos que el serialismo integral del modernismo europeo. Los músicos del modernismo europeo -hablándose de representantes como Boulez- tenían un pie fuertemente en la tradición. Hacían uso de la partitura convencional con instrumentos convencionales y en muchas veces el empleo del sistema bien temperado. Todo esto dentro de una escritura con el sistema tradicional con pentagrama y compás. Aunque el resultado del serialismo integral y el aleatorismo logran resultados similares, la concepción y el proceso varían en gran medida. John Cage trajo con su pensamiento, una nueva manera de apreciar la música. Diferentes perspectivas que tener ante un encuentro musical. John Cage plantea:

"Juicios de valor no forman parte en la naturaleza de este trabajo en respecto a composiciones, presentaciones y/o escuchas. El concepto de relación estando ausente conlleva a que cualquier cosa pueda pasar. Un error esta totalmente fuera del punto, por una vez, cualquier cosa que pase es lo que auténticamente debería pasar."<sup>76</sup>

Según Reginal Smith la indeterminación es una característica principal de Cage. Cabe destacar que la indeterminación de John Cage y el complejísimo serialismo integral de la escuela europea tienen mucha similitud en cuanto al resultado musical. Sin embargo, fue gracias a su desdén de la corriente serialista

---

<sup>74</sup> Skowron, Op. cit. p.84

<sup>75</sup> Smith, Op. cit. p.75

<sup>76</sup> *Ibidem*.

que se dio a la tarea de crear su sistema de aleatorismo para conseguir el mismo resultado sonoro, pero de una manera mucho más accesible para el ejecutante. Podemos encontrar ejemplos muy evidentes del acercamiento de Cage hacia la indeterminación como el *Concierto para Piano*(1958) o *4'33"* (1952), en los que Cage busca crear una música sin un resultado sonoro específico o predecible. La completa ruptura con el premodernismo se verá con *4'33"* en la que todos, absolutamente todas las características del premodernismo son evadidas. John Cage escribe en las notas de *4'33"*: "Este trabajo puede ser interpretado en cualquier instrumento o combinación de instrumentos y puede tener la duración que sea."<sup>77</sup> En relación con esta idea leamos las notas del *Concierto para Piano*: "Para ser presentado en completo o un extracto, cualquier duración, cualquier número de intérpretes, como pieza para solista, ensamble de cámara, sinfonía, concierto para piano y orquesta, aria, etc."<sup>78</sup> Semejantes instrucciones dejan al compositor completamente fuera del resultado sonoro y de la toma de decisiones en la obra. Cage juega con los timbres, alturas, colores instrumentales, tiempo, ritmo e incluso la espacialidad. Todo lo que existía en el premodernismo, incluso lo que se tomaba en cuenta como extra musical -como el acomodo de los intérpretes- él lo contraría.<sup>79</sup>

## 2.8. Definiendo el modernismo

Más razón y menos intuición; esa fue la meta del modernismo. El compositor cada vez se alejaba más de la participación personal de las obras y prefería tener menos control sobre el resultado sonoro. Luciano Berio argumenta: "Es desconcertante ver como la posibilidad de escribir música sin ser involucrado personalmente se ha convertido en una parte de la "historia" de la música."<sup>80</sup> Los compositores buscan borrar la memoria olvidando el pasado. Al no estar

---

<sup>77</sup> Moma, *John Cage 4'33"*, Moma, 11 de febrero del 2020, <https://www.moma.org/collection/works/163616>

<sup>78</sup> Peters Edition, *Concert for Piano and Orchestra by John Cage*, John cage, 11 de febrero del 2020, [https://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work\\_ID=48](https://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=48)

<sup>79</sup> Consúltase al compositor checoslovaco, Petr Valek, como otro ejemplo de modernismo radical.

<sup>80</sup> Luciano Berio, Apud, Smith, Op. cit. p.41

involucrados en la música, estos compositores aseguraban que descubrirían la música del futuro. La corriente modernista creía que: “La organización total, fue en su tiempo, la única manera de crear una tabula rasa en la que podrían construir edificaciones musicales completamente nuevas.”<sup>81</sup> ¿El modernismo será interpretado como una búsqueda de edificaciones musicales completamente nuevas? ¿Cómo se puede definir el modernismo y la vanguardia? Mario Lavista define la vanguardia como la absoluta ruptura con el pasado y nos explica su conclusión<sup>82</sup>:

“La vanguardia como yo la entendí era un movimiento de absoluta ruptura con el pasado. Se trataba de olvidar, de comenzar no solamente de cero sino poner en tela de juicio la definición misma de la música. El punto que me parecía más significativo en ese momento era la importancia que se le daba al concepto más que a la realización de la obra.”<sup>83</sup>

La concepción de la música, como afirma Lavista, cambió tanto para llegar al punto en que las notas al programa pudieran ser más interesantes que la obra musical en sí. Por otra parte, Joakim Tillman define el modernismo de la siguiente manera:

“El modernismo es una música nueva orientada al trabajo, racionalmente organizado y (a pesar de su ruptura con la tradición) latentemente<sup>84</sup> basada en la tradición. Por el otro lado, la vanguardia es una nueva música experimental para una situación de vida cambiada y está dirigida contra la obra de arte y sus establecidas instituciones.”<sup>85</sup>

Desde el juicio de Robert Morgan, define al modernismo así:

“El modernismo musical ha sido definido más a través de la importancia que adquirió lo nuevo, o hacia aquello que musicalmente no tenía precedente y por lo tanto era distinto que la tradición.”<sup>86</sup>

---

<sup>81</sup> Ibid, p.25

<sup>82</sup> En este texto se considerará la *Vanguardia* como sinónimo del modernismo.

<sup>83</sup> Mario Lavista, Apud, Moreno Rivas, Op. cit. pp.118

<sup>84</sup> Proveniente del verbo “latente”. Sinónimo de oculto, escondido o aparentemente inactivo de acuerdo con la RAE.

<sup>85</sup> Joakim Tillman, “Postmodernism and Art Music in the German Debate”, *Postmodern music/Postmodern thought* editado por Judy Lochhead y Joseph Auner p.77

<sup>86</sup> Morgan, Op. cit. p. 12

Mostremos un cuadro comparativo de las definiciones de los diferentes autores citados:

<b>Autor</b>	<b>Definición</b>
Lutoslawski	Refiriéndose al modernismo: Revolución permanente, El rasgo esencial fue la negación de todo lo que ha sido utilizado en el pasado.
Lavista	Refiriéndose a la vanguardia: Movimiento de absoluta ruptura con el pasado.
Tillman	Refiriéndose al modernismo: Basada en la tradición.
Morgan	Refiriéndose al modernismo: La importancia que adquirió lo nuevo, sin precedente y alejado de la tradición.

Mientras Lutoslawski define el modernismo como la *Revolución Permanente* en negación constante con el pasado, Tillman lo describe como “latenamente basada en la tradición” y Lavista define la Vanguardia de la misma manera que Lutoslawski define el modernismo. La ambigüedad en la definición de la estética postmoderna es un problema heredado de la estética moderna a causa de que el modernismo trae consigo variadas definiciones y una gran ambigüedad en su concepción que, por ende, transmite al postmodernismo.

Dicha problemática en la definición del concepto postmoderno se logra vislumbrar en la definición del modernismo del New Grove escrito por Leon Botstein:

“Término usado en la música para denotar una tradición multifacética, distinta pero continua dentro de la composición del siglo xx. (...) La palabra ‘Modernismo’ ha funcionado a través del siglo de manera

polémica y analítica; aunque sea aplicada vagamente a estilos musicales disparatados, lo que une muchas posturas es la deuda común que tienen con su contexto histórico donde nació”<sup>87</sup>

De igual manera, Beverly, Aronna y Oviedo en su libro, *The postmodernism debate in latin America*, agregan:

“El compromiso con el postmodernismo en América Latina no tiene lugar en torno al tema del fin de la modernidad que es tan prominente en sus manifestaciones anglo-europeas; se trata, más bien, de la complejidad de la propia “modernidad desigual” de América Latina y a los nuevos desarrollos de sus culturas modernas híbridas (pre y post).”<sup>88</sup>

En palabras de Judy Lockhead:

“El modernismo, otro termino que ha tomado una variedad de significados diferentes<sup>89</sup>

Llámesese estilos musicales disparatados o modernidades híbridas, la complejidad en la definición del modernismo desigual es reconocida por varios autores. En este trabajo se definirá el modernismo como la completa ruptura con el premodernismo. La corriente compositiva de la época estaba enfatizada con romper la tradición tonal resultando una característica del siglo XX; Robert Morgan define el siglo así:

“La música del siglo XX se caracteriza por el intento llevado a cabo por la mayor parte de los compositores más importantes, de evitar los principios musicales, especialmente las progresiones armónicas funcionales.”<sup>90</sup>

---

<sup>87</sup> Leon Botstein, “Modernism”, *Grove Music Online*, 11 de septiembre del 2021, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040625#omo-9781561592630-e-0000040625-div1-0000040625.1>

<sup>88</sup> John Beverly, Michael Aronna y José Oviedo, *The Postmodernism Debate in Latin America*, Duke University Press Durham and London, 1995 intro p.4 [Traducción hecha por el autor de la tesis]

<sup>89</sup> Judy Lochhead, Joseph Auner, (2002) *Postmodern music/Postmodern thought*, New York, Routledge p.5

<sup>90</sup> Morgan, Op. cit. p.446-447

El rechazo del compositor hacia la tradición se puede ver empujado de varias maneras. Una muy importante es el abandono del trabajo melódico tonal al principio del siglo XX. El abuso de la melodía durante el periodo romántico ocasionó que los compositores la traten con desdén.<sup>91</sup> Claro, una obra no se deberá considerar modernista solamente por la disipación de la melodía. Es un cúmulo de características en contra de la tradición que la definen como tal. El hecho es que nos encontramos en una situación diferente a la de los compositores que estuvieron activos en el siglo XX. En ese momento, una de las más grandes tareas tomadas por los pioneros fue liberarse de toda ley tonal, de ir en contra de toda convención premodernista y abandonarlas.<sup>92</sup> El modernismo estaba en una lucha desenfrenada de olvidar el pasado, de negar el premodernismo. Trachtenberg y Hyman consideran: "Nos dimos cuenta de que el camino al futuro no era a través del pasado. El pasado había acabado – un vacío casi intransitable fue creado entre el presente y el pasado."<sup>93</sup>

¿Qué consecuencias surgieron gracias al vacío creado entre el presente y el pasado? La ruptura con la tradición dio inicio a una característica muy fuerte del modernismo que es la separación del compositor con el público, música más apreciada por su construcción o concepto que por su resultado musical. Se fractura la unión entre el compositor y el intérprete. "Pareciera que, en su punto más extremo, los compositores escribían solamente para ellos y no les preocupaba o importaba si alguien escuchara."<sup>94</sup> En efecto, la separación del compositor se extiende también hacia el público. Este pensamiento existe entre varios compositores modernistas. Música para el papel solamente. Música para músicos y no cualquier músico. Un músico con entrenamiento especial en las corrientes vanguardistas.

## 2.9. El modernismo percibido desde la sociedad

---

<sup>91</sup> Zkowron, Op. cit. p.99

<sup>92</sup> Ibid, p.71

<sup>93</sup> Trachtenberg y Hyman, Apud, Clendinning, Op. cit. p.128

<sup>94</sup> Ibid, p.130

El arte no encaminado hacia las masas crea desdén de ambas partes hacia el otro. El arte modernista se volvió un arte elitista, discriminador y excluyente. Desde el juicio de Clendinning:

“Las manos de los maestros modernistas produjeron trabajos de un tipo especial de belleza elogiado por un pequeño grupo de expertos, pero que alejó a las masas que no se sentían cómodos en la presencia de la “música nueva”.<sup>95</sup>

Las “masas” como se refiere el autor, no tenían una educación musical suficientemente profunda para entender la estética modernista. Siendo la estética moderna elitista, se separa de la cultura popular. Y, para bien o para mal, al compositor no le importó. El compositor dejó de hacer música pensando en el público en general. La imagen del compositor se convirtió en una especie de profesionista que trabaja un oficio muy específico y elitista que no es apto para los que no fueran especialistas en el tema. Clendinning menciona: “Como resultado, el estilo modernista en la música, como en la arquitectura, mientras era apreciado por pocos, no satisfacía la imaginación del público.” O de las “masas” como se refiere anteriormente. La mala reputación creada hacia la música modernista ha alejado a los compositores del público. Esto ha resultado en remover el filtro natural del tiempo -llevado a cabo por los escuchas- para dictar cual arte es el que les gusta a las masas y perdura en el público y cual no. El compositor compone para compositores recibiendo solo las opiniones y críticas de otros compositores y no sabe en realidad que piensa el público general. Con el modernismo vino un gran cambio de la percepción y valoración del arte y mientras

“la música de nuestro tiempo sigue en ese proceso de cambio, sus méritos son constantemente oscurecidos por la gran vasta cantidad de obras mediocres que no tienen posibilidad de sobrevivir. Estos trabajos contribuyen a la mala reputación que los compositores contemporáneos han adquirido entre la mayoría del público de las temporadas de conciertos en el mundo.”<sup>96</sup>

---

<sup>95</sup> *Ibíd.*

<sup>96</sup> Skowron, *Op. cit.* p.154

El público venía de una larga tradición del premodernismo y no estaba listo para un mundo modernista sin una pizca de premodernismo. Luotslawski comenta:

“En los Estados Unidos, no hay aún una verdadera obra maestra producida por los modernistas. Es, tal vez gracias al hecho de que un gran número de compositores se preocupan por los medios y procedimientos de expresión en lugar de la expresión misma; la técnica de componer en lugar de el propósito que debe cumplir dicha técnica.”<sup>97</sup>

Póngase de ejemplo *Wozzeck* de Alban Berg. Dicho compositor comenta en la revista *Modern Music* que el estreno de su obra no fue exitoso y trata de justificar el disgusto del público por la falta de entendimiento hacia las estructuras complejas que emplea en su obra. Esta separación fue un fenómeno que se autoalimentó durante años, compositores que no les importaba el público y público que no querían escuchar su música. En una entrevista al doctor Julio Estrada se le pregunta: ¿Qué piensa al componer? Y él responde: “Por lo general intento pensar que el público no existe”<sup>98</sup>

## 2.10. Conclusión

Cabe recordar que las conclusiones hechas en este texto no son afirmaciones, sino propuestas. De mismo modo, la definición del modernismo en este texto está basada específicamente en la postura de los autores citados en el texto: Lutoslawski, Robert Morgan, Clendinning y Zkowron. Todos estos autores encasillan al modernismo con características como "pelea contra la tradición" y "ausencia de la melodía" entre otras similares. Sin embargo, hay otros autores como Tillman que dicen lo opuesto argumentando que el modernismo "está basado en la tradición" pero esa definición no se usará en este texto.

De acuerdo con los autores mencionados, se puede concluir que las características que conforman al modernismo son:

- disipación de la armonía/contrapunto,

---

<sup>97</sup> Ibid, p.xx

<sup>98</sup> Moreno Rivas, Op. cit. p.124

- ausencia de melodía,
- rítmica inestable y sin medida,
- indeterminación,
- aleatorismo,
- microtonalismo,
- ausencia del compositor en la toma de decisiones sonoras,
- ruptura total del sistema bien temperado,
- ausencia de una narrativa musical, y
- técnicas extendidas o usos no comunes de los instrumentos.

El modernismo será entendido en este texto como la antítesis del premodernismo, su contraparte. Dicho argumento se puede vislumbrar en la postura conceptual de los mismos; el premodernismo pondrá como objeto de importancia el "sonido" mientras el modernismo al "concepto". Desde el punto de vista musical también se pueden hacer comparativas con la resultante sonora de el 4'33" (1952) de John Cage contra el Clave Bien Temperado (1722) de J. S. Bach. Ambas obras para piano, pero abordando al instrumento desde estéticas totalmente diferentes. Por último, este texto no pretende posicionar la definición del modernismo usada sobre las demás definiciones, para fines prácticos para poder desarrollar el capítulo 3 se escogió la definición de los autores mencionados en este párrafo como punto de partida.

### 3. Postmodernismo

Premodernismo (tesis), modernismo (antítesis) y postmodernismo (síntesis).

---

### 3.1. Introducción

la tríada *Tesis, antítesis y síntesis* será la propuesta principal de este texto para poder definir la estética postmoderna. No existe una noción común postmoderna en la música académica, lo que nos deja con un concepto impreciso y ambiguo. Este trabajo busca proponer una definición precisa y sin ambigüedad sobre el tema en cuestión. Cabe destacar que el postmodernismo no es una estética que comenzó a la par de su teoría y definición. El postmodernismo se tratará en este texto como una definición basada en parámetros musicales y no temporales. El enfoque de este texto será primordialmente en concretar las características musicales del postmodernismo.

### 3.2. Inicios y contextualización: Primeros acercamientos al termino postmoderno

De acuerdo con Joakim Tillman:

“Inicialmente el termino “postmodern” fue usado consistentemente como etiqueta por la generación alemana de compositores nacida en 1950 (Wolfgang Rihm, Manfred Trojahn, Hans-Jürgen von Bose y otros), quienes hicieron su debut a mediados de 1970s con música y estética dirigida contra el modernismo. El uso de este término fue inspirado por Habermas quien vio el postmodernismo como un movimiento neo-conservativo y tradicionalista. Consecuentemente, la palabra “postmodern” fue usada en un sentido polémico y negativo cuando fue aplicada a la música. Cuando el debate -recurrente e internacional- sobre lo postmoderno llegó a Alemania, el significado del término se volvió más confuso refiriéndose a su sentido musical.”<sup>99</sup>

Esta confusión generada alrededor del tema es provocada por varios factores, entre ellos es la misma naturaleza de la palabra. Al respecto Welsch señala que el uso del término postmoderno ha estado mal empleado desde que sugiere que el postmodernismo es lo mismo que anti-modernismo.<sup>100</sup> Más bien, él argumenta que el postmodernismo transforma el modernismo en lugar de

---

<sup>99</sup> Joakim Tillman, (2002) “Postmodernism and Art Music in the German Debate.”, Judy Lochhead, Joseph Auner, Op. cit. p.75

<sup>100</sup> Wolfgang Welsch es un filósofo y escritor alemán nacido en 1946.

terminarlo. Por otro lado, Tillman señala que el postmodernismo, aplicado a la música, es una palabra ambigua con dos posibles significados. Un concepto toma el postmodernismo como equivalente del premodernismo, es decir, como el antónimo del modernismo mientras el otro como la continuación del modernismo. Hermann Danuser los señala de la siguiente manera:<sup>101</sup>

“El primer significado es el retorno a los 70s, a las tradiciones premodernistas de la música europea de concierto. El segundo significado es un flujo de revitalización de la vanguardia americana, especialmente en la música de John Cage.”<sup>102</sup>

En palabras de Jean Angelus Pichardo:

“Existen dos acepciones al respecto. La primera que considera al posmodernismo como una oposición a la música del modernismo, y la segunda, que es la que comparto, que no refiere a un estilo en particular, sino a una música que sea híbrida, incluyente y diferente, que pueda partir de cualquier referente musical sin importar si surge del ámbito académico o no.”<sup>103</sup>

La ambigüedad sobre el término postmoderno se ve reflejada en las diferentes percepciones de este. Dicha ambigüedad está en la boca de la comunidad compositiva y musical. Sobre los dos posibles significados Thomas Schäfer escribió:

“El primero entiende el post-modernismo como una especie de “nuevo arte de fachada” en la época de “rigidez cultural,” y consecuentemente, como un signo de una época incompatible con el modernismo; la otra posición, sin embargo, entiende el post-modernismo como una continuación radicalizada del modernismo, libre del dogma.”<sup>104</sup>

Teniendo en cuenta estas definiciones, se tomará el entendimiento del postmodernismo como una síntesis del modernismo y premodernismo y no lo contrario del modernismo. Por consecuente, se libera al modernismo del dogma y se puede continuar sin negarlo ni caer en una estética puramente premodernista. “Para Dauser, ni la negación total, ni una menor modificación del modernismo

---

<sup>101</sup> Musicólogo alemán nacido en 1946

<sup>102</sup> Joakim Tillman, Op. cit. p.76

<sup>103</sup> Entrevista virtual a Jean Angelus Pichardo realizada el 12 de diciembre del 2019

<sup>104</sup> Schäfer, Apud, Tillman, Op.cit p.76

será calificado como postmodernismo.”<sup>105</sup> Y, por ende, ni la negación total ni una menor modificación del premodernismo tampoco. Danuser entiende el postmodernismo como: “Un concepto iridiscente, una palabra cuyo significado se ha vuelto aún más oscuro cuanto más tiempo ha durado el debate de su significado.”<sup>106</sup> La proposición de una definición del postmodernismo será una de las principales metas de este texto. Basándonos en las similitudes entre las propuestas de diferentes autores y descartando las definiciones no comprobables objetivamente. Los elementos musicales serán los que definan la estética postmoderna y no los factores extra musicales que rodean su composición.

### 3.3. Definiendo el postmodernismo

Se usará la voz de tres teóricos musicales -Hermann Danuser, Siegfried Mauser y Jonathan D. Kramer- para definir el concepto postmoderno y así poder llevar a cabo análisis y clasificaciones prácticas.<sup>107</sup>

Danuser	“Hacer accesibles elementos históricos en un contexto de doble significación.”
Mauser	“Citación de estilos históricos. Regreso a las formas y géneros tradicionales.”
Kramer	“No respeta las barreras entre sonoridades y procedimientos del pasado y presente. Incluye citas o referencias de música de muchas tradiciones y culturas.”

Es decir, reusar el pasado de manera que contenga el significado del momento de su creación más nuevos significados o percepciones añadidas. Citar o parafrasear estilos pasados dentro de un contexto no habitual al original. Regresar a formas y géneros tradicionales, pero de la mano de un uso inusitado.

---

<sup>105</sup> Ibid, p78

<sup>106</sup> Ibid, p.87

<sup>107</sup> Véase Judy Lohead, Op. cit. p.16, 81 y 82

Rompe con prohibiciones musicales establecidas por las corrientes que mezcla; la naturaleza del postmodernismo es abarcar diferentes mundos o escenarios.

Danuser	"Borrando barreras entre el high y low art."
Kramer	"Desafía las barreras entre los estilos "high" y "low". Cuestiona la exclusividad mutua de los valores populistas y elitistas."

El postmodernismo no discrimina músicas, toma música tanto popular, académica y folclórica por igual. El resultado es una creación universal en la que no existe barrera entre el high y low art. Timothy D. Taylor aporta: "Considero que la división entre la cultura high y low se está cruzando ahorita. (...) Por consiguiente, considero que es una señal de que vivimos en un mundo cambiado y cambiante."<sup>108</sup> Los modelos de producción se han vuelto más flexibles sobre lo que producen, la ruptura entre el high y low art ya existe. Se mezclan y sitúan en el mismo nivel convirtiendo a la música académica accesible al público general y viceversa.

Danuser	"Rehabilitar la vanguardia a través del postmodernismo."
Mauser	"Uso extremo y excesivo de los parámetros secundarios de tempo, dinámicas y articulación que nos garantizan el efecto buscado de expresividad histórica."
Kramer	"No es simplemente un repudio del modernismo o su contradicción, más bien contiene aspectos tantos de ruptura como extensión. Evita totalizar formas. (ej. No se buscan piezas que sean tonales o seriales en su totalidad provenientes de un molde formal prescrito. Abraza la contradicción. Abarca el pluralismo y eclecticismo. Presenta múltiples significados y temporalidades."

Convierte el modernismo de un arte elitista a un arte universal. Merma el conflicto entre el premodernismo y modernismo, combinándolos, para dar fruto

---

<sup>108</sup> Ibid, p.103

al postmodernismo. Ruptura y extensión significan una continuación del modernismo pero desde una perspectiva de innovación, es decir, ver el modernismo desde el premodernismo. La naturaleza del postmodernismo es abarcar diferentes mundos o escenarios. Abarcar, sin discriminación, una gamma muy amplia de elementos. Múltiples significados y temporalidades juntas para la obtención de nuevos sentidos.

Los tres autores citados coinciden en que el postmodernismo deberá ser una estética plural, diversa, y universal. El uso del pasado es imprescindible, ya sea de manera de cita textual, cita con comentarios o parafraseada. La pluralidad será la máxima de esta estética en la que busca darle el mismo valor a todo imaginario musical. Se podría sintetizar el concepto del postmodernismo con la definición de Hebert Vazqu ez:

“La música postmoderna es la que exhibe un discurso abierto, que promueve la interacción estilística, incluso la contradicción, así como las referencias multiculturales. Es también el producto de contextos culturales, sociales y políticos específicos, y no un ente autónomo que sufre de la imaginación del compositor. Por lo tanto, su valor y vigencia descansa más en el receptor (oyente) que en el emisor (compositor e interprete).”<sup>109</sup>

El postmodernismo será un escape a un callejón sin salida, escape a un pensamiento musical caducado que llegó a sus últimas consecuencias. El postmodernismo considera que los “Bienes que han caducado o han pasado de moda (..) disfrutaron de una segunda vida provechosa”<sup>110</sup> Reusar el pasado es una característica clave en la que coinciden estos señores con Danuser. Algunas características mencionadas por Charles Jencks’s son: Cambio rápido, ambiente cíclico, localidad, multinacionalidad, pluralidad, eclecticismo e inclusión. Danuser considera la falta de extrema complejidad resultando en un acercamiento al público general como una de las aportaciones más importantes del postmodernismo en la que se aleja de la música de concepto y busca regresar al público no especializado y rompiendo la barrera que hay entre público-compositor. Problema que tanto está en boca de compositores estos días.

---

<sup>109</sup> Entrevista llevada a cabo por correo electrónico con Hebert Vázquez el 28 de julio del 2019

<sup>110</sup> John Beverly, Op. cit. p.1

### 3.4. Propuestas de análisis

A partir de todo lo discutido y como consecuencia se propone la siguiente tríada analítica: Vertical, diagonal y horizontal.

**a) El postmodernismo vertical** es cuando dos o más elementos de estéticas y caracteres diferentes, es decir de carácter premodernista y modernista, son posicionadas el uno con el otro sin ninguna interacción entre ellos ni comunicación. Danuser no considera la superposición de diferentes estéticas como postmodernismo, pero al ser una unión del premodernismo y modernismo en este texto sí se considerará postmoderno. Si los elementos yuxtapuestos fuesen todos provenientes de una estética, la obra musical dejaría de considerarse postmoderna. Es decir: Si una obra tiene varios elementos yuxtapuestos provenientes de la estética modernista a forma de collage, sería considerada una obra modernista, no postmodernista. Para ejemplificar se mostrará un pasaje de mi cuarteto de cuerdas *Mosaicos (2020)* en el que conviven elementos modernistas microtonales a lado de melodías tonales premodernistas:

Premodernismo  
(pulso estable,  
consonancia,  
sistema bien  
temperado)

6  
78 sul pont. *f* *p* *ff* *fp*<  
nat. *ff*  
Rápido  
nat.  
*mf*  
Rápido, nat.  
*mf*  
nat.  
*ff* *fp*< *ff*  
84 *ff* *fp*< *ff*  
89 *ff* *fp*< *ff*

Modernismo  
(Disipación de  
pulso, tonalidad y  
sistema bien  
temperado)

Ej. 1

111

En el ej.1 se pueden apreciar la combinación de un discurso premodernista con melodías tonales en el violín 1 y el cello mientras conversan con una textura aleatoria, sin pulso y tonalidad en la viola y violín 2. Estos dos elementos conversan de manera aparentemente incoherente y sin unidad entre ellos. Posteriormente, podemos ver como resuelven en un nodo premodernista. Para después seguir en un discurso con pulso. El momento postmoderno vertical que buscamos resaltar es del compás 80 al 98.

111 Ej. 1.- Germán Pérez Tort, *Mosaicos*, p.6

94

7

99

sul pont.

nat.

f

p

f

nat.

f

fp

f

p

f

nat.

f

nat.

f

fp

Ej. 2

112

Como siguiente ejemplo tenemos un fragmento de mi obra *Memorias* (2018) en la que podemos apreciar un juego melódico premodernista con la mano derecha mientras se crea una textura atonal y sin pulso con la mano izquierda en la cejuela de la guitarra.

Ej. 3

**Libre, s.m.** 3<sup>a</sup> aprox.

**Andante cantabile** ♩ = 72 ca.

34

m.d.

p

f

p

mf

m.d.

mf m.i.

gliss.

113

112 Ej.2.- Ibid p.7

113 Ej.3.- Germán Pérez Tort, *Memorias*, p.7

Más adelante, un fragmento del *Offertorium* (1980) de Gubaidulina en el que se observa una conversación entre un discurso premodernista en los metales y un dialogo modernista en las maderas y cuerdas. El postmodernismo requiere un alto conocimiento de notación en Gubaidulina para poder escribir las ideas en la ortografía musical adecuada. De la mano de notación canónica; notación gráfica.

The image shows a page of a musical score for the *Offertorium* (1980) by Gubaidulina, page 114. The score is for a full orchestra and includes parts for Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (CL.B), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr-be), Trombone (Trei), Tuba, Violin II (VnII), Violin III (VnIII), Viola (Vle), Violoncello (Vc.), and Contrabass (C.b.). The score is in 3/4 time and features a complex rhythmic structure with many sixteenth and thirty-second notes. The woodwinds and strings play a modernist, rhythmic pattern, while the brass instruments play a more premodernist, melodic line. The score includes dynamic markings such as *mf*, *f*, and *cresc.* (crescendo). The page number 114 is visible in the bottom right corner.

**b) El postmodernismo diagonal** es cuando es dos o más elementos premodernistas o modernistas son mezclados de tal manera que conversen el uno con el otro y se influyen de los dos creando un nuevo sujeto musical proveniente de las dos estéticas. A continuación, una sección del *Nebenstück* de Gérard Pesson:

Ej. 4

114 Ej.4.- Gubaidulina (a) p.88

Ej. 5

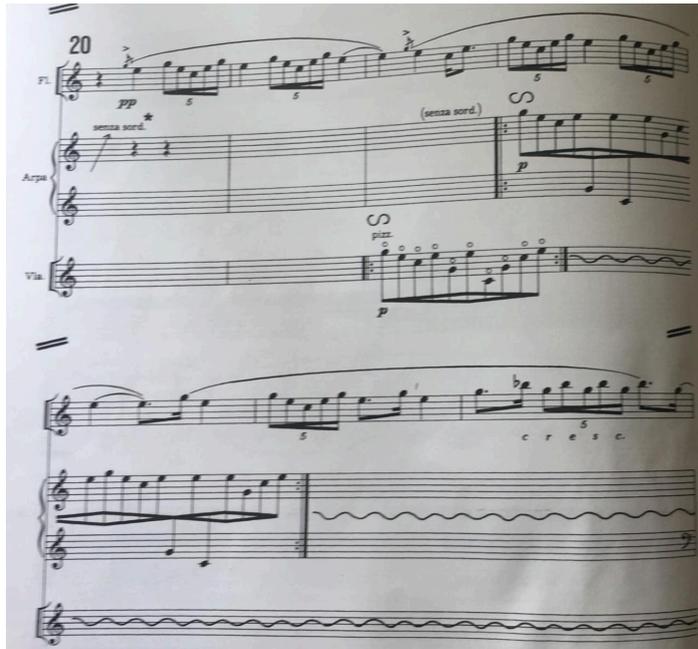
115

En esta partitura podemos apreciar la balada op.10 no.4 de Johannes Brahms filtrada desde una óptica postmoderna. En ella se encuentra una mezcla de compás, afinación definida vs. Afinación indefinida y elementos sin pulso.

Seguidamente, tenemos un extracto de el trio para flauta, viola y arpa *Garten von Freuden und Traurigkeiten* (sin año) de la misma compositora.

---

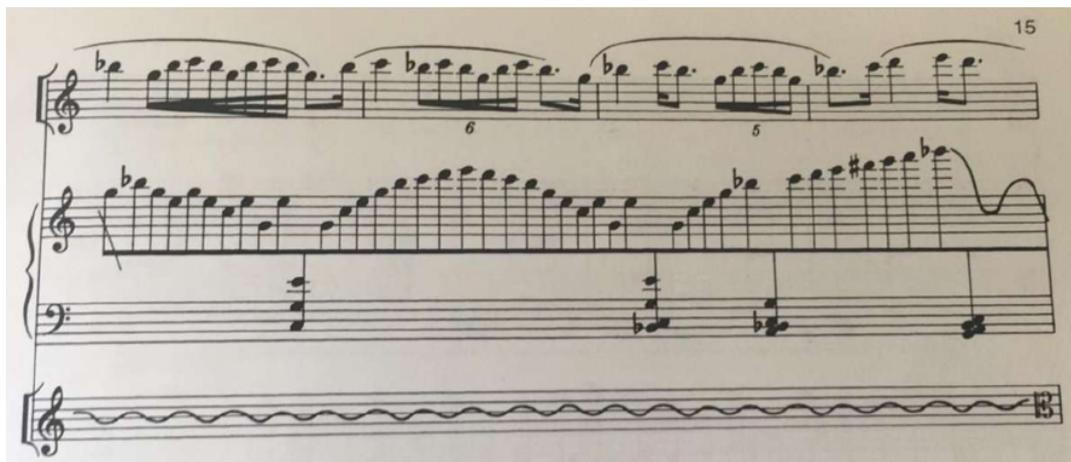
115 Ej. 5.- Gérard Pesson, *Nebenstück*, 1998, fecha de consulta: 2020, [https://www.youtube.com/watch?v=XbdRWjJFSr4&list=PL4g-NdgGQ28bD2l7gzGKtpXPxvgab1P\\_I&index=4](https://www.youtube.com/watch?v=XbdRWjJFSr4&list=PL4g-NdgGQ28bD2l7gzGKtpXPxvgab1P_I&index=4), 0:42



116

Ej. 6

En el ej. 6 podemos apreciar una mezcla de do mayor con aleatorismo y las técnicas extendidas de la viola. Tonalidad más disipación de pulso establecido.



117

Ej. 7

En este pasaje se observa que la unidad radica en el do mayor pero cada instrumento tiene un discurso diferente, sin aparente comunicación con los demás.

<sup>116</sup> Ej. 6.- Sofia Gubaidulina (b), *Garten von Freuden und Traurigkeiten*, Sikorski 845, s.a. p.14

<sup>117</sup> Ej. 7.- Ibid, p.15

En el *Cuarteto no. 2* (1987) de la misma autora podemos ver una fusión de la consonancia con la indeterminación:

Ej. 8

Musical score for Example 8, measures 22-25. The score is for a string quartet and includes the following performance instructions: *Solo*, *arco*, *espr.*, *pizz.*, and *sul* (with notes G, A, C, D, E). Dynamics include *pp*, *p*, and *mf*.

118

Posteriormente, podemos apreciar un uso de la consonancia en un contexto modernista:

Ej. 9

Musical score for Example 9, measures 26-30. The score is for a string quartet and includes the following performance instructions: *arco*, *espr.*, *vibr.*, and *sul* (with notes G, A, C, D, E). Dynamics include *p*, *mf*, and *f*.

119

118 Ej. 8.- Sofia Gubaidulina (c), *Cuarteto de cuerdas no.2*, Sikorski, 1993, p.10  
 119 Ej. 9.- Ibid, p.11

Por último, el cuarteto de cuerda *Brota al fondo del silencio* (2017) de Hebert Vázquez, en el que podemos ver un uso combinado de técnicas extendidas y microtonalidad combinado con ritmos establecidos en un compás de 4/4.

The image shows a musical score for a string quartet, measures 157 to 160. The instruments are Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like *ff* and *f*. It also features extended techniques like glissandos and vibrato, and microtonality (m.o.).

Ej. 10

120

Como ejemplos adicionales se puede buscar *Vox Balaenae* (1971) de George Crumb o *Aria* (2018) para piano de Aquiles Lázaro.<sup>121</sup>

**c) El postmodernismo horizontal**, termino que también identificaremos como postmodernismo surreal, ocurre cuando dos o más elementos premodernistas y modernistas, son intercambiados sin unidad o coherencia alguna entre ellos. Este tratamiento evoca la característica más propia del surrealismo; o sea... el collage. Si el tratamiento de collage se emplea netamente sobre material premodernista o modernista no deberá considerarse postmodernista; solo podrá considerarse surreal. Para ejemplificar podemos ver las variaciones capricho de Geroge Rochberg en las que trabaja de manera muy acertada un discurso en el que se presentan tantas variaciones premodernistas, modernistas y postmodernistas. A continuación, Danuser habla del compositor

<sup>120</sup> Ej. 10.- Hebert Vázquez, *Brota al fondo del silencio*, p.46

<sup>121</sup> Nota de la obra de Aquiles Lázaro facilitada por el autor de manera personal a través de correo electrónico el 12 de octubre del 2018: "En otro plano, la obra plantea la evocación de una forma antigua –el aria renacentista y barroca– desde un universo sonoro distorsionado y antagónico."

George Rochberg, el cuál logra continuar ambos mundos en su lenguaje personal.<sup>122</sup>

“El aspecto postmoderno de Rochberg depende de la integración del pluralismo estilístico hacia una concepción compositiva unificada que permite la unidad experimental.”<sup>123</sup>

Cabe destacar que para Danuser el postmodernismo es la unión de manera experimental entre estas dos. Danuser habla de unidad dentro de un contexto postmoderno, separándonos de la idea de que el postmodernismo debe ser un *quasi* collage desunificado. Danuser no toma la discontinuidad o falta de unidad como característica del postmodernismo. En la obra de Rochberg podemos apreciar el comienzo del discurso con un lenguaje premodernista (tonalidad, pulso establecido, sistema bien temperado, uso del instrumento de forma tradicional)

2

for Daniel Kobialka

### CAPRICE VARIATIONS

For Solo Violin

edited by Lewis Kaplan

GEORGE ROCHBERG

1 Allegro energico  
(♩=88-92)

sempre *f-ff*

(IV) V V(simile)

Ej. 11

124

para irse ensuciando poco a poco en variaciones postmodernas en las que convive el premodernismo con el modernismo

<sup>122</sup> Rochberg es un compositor norteamericano nacido en 1918.

<sup>123</sup> Joakim Tillman, Op. cit. p.78

<sup>124</sup> Ej. 11.- George Rochberg, *Caprice variations*, 1970, fecha de consulta: 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=66oj02Qtg1U>, 0:06

46 Bravura; sempre recitando; in the "grand manner" *senza sord.*

Ej. 12

125

hasta llegar a variaciones totalmente modernistas (microtonalismo, disipación del compás, atonalismo, técnicas extendidas)

42 Nocturnal; slow *con sord.*

Ej. 13

126

para acabar la pieza con el Tema original de Paganini.

51 Quasi Presto; robusto Paganini's Theme (Caprice XXIV, Bk. II)

Ej. 14

127

- 125 Ej. 12.- Ibid, 52:27  
 126 Ej. 13.- Ibid, 51:19  
 127 Ej. 14.- Ibid, 1:03:14

Esta obra es una verdadera oda al postmodernismo en el que el compositor nos lleva de la mano por todas las posibles situaciones musicales que nos ofrece el premodernismo y modernismo. Una obra que une al público modernista especializado en un discurso modernista con un público general que entienden y asimila la tonalidad fácilmente. El uso del tema original de Paganini al final de su obra es un verdadero ejemplo de cómo el postmodernismo reivindica y actualiza músicas ya conocidas para nosotros. Nunca se ha escuchado el tema de Paganini con tanta frescura o sorpresa como al final de esta obra de Rochberg. Como otro ejemplo se mostrará un fragmento de *Tres Poemas de Nezahualcóyotl* (2019) de la autoría del postulante en el que se puede observar como de una textura premodernista se transforma en un caos aleatorio modernista.

110

so? un mo - men-to en la Tie - rra.---

113

**Libre, s.m.**

*p* 15" ca.

¡Ah!

*fp*

Tocar aleatoriamente, con el puño cerrado, el área de teclas blancas y negras especificadas por el cluster.

Ej. 15

128

A la par de estos temas se puede escuchar el cuarteto de cuerdas *The Forbidden Fruit* por John Zorn, América de Hugo Rosales o la sinfonía no.4 de Witold Lutoslawski.

<sup>128</sup> Ej. 15.- Germán Pérez Tort, *Tres poemas de Nezahualcóyotl*, p.34

### 3.5. Tres definiciones comunes del postmodernismo

Sobre los diferentes tipos de postmodernismo conceptualizados, Danuser los divide en tres: Postmodernismo tradicional <sup>129</sup>, tradicionalismo antimoderno<sup>130</sup> y postmodernismo de vanguardia. Postmodernismo tradicional será entendido como el postmodernismo discutido en este texto y sinónimo de *plunderphonics*. El tradicionalismo antimoderno será considerado como premodernismo. Y, por último, el postmodernismo de vanguardia será un sinónimo de modernismo (bajo esta definición de postmodernismo han encasillado a John Cage). Estas tres concepciones -contradictorias entre ellas- del postmodernismo pueden compararse con las tres estéticas que hablamos en este texto. Tradicionalismo antimoderno (tesis), postmodernismo de vanguardia (antítesis) y postmodernismo tradicional (síntesis).

#### a) Postmodernismo tradicional o *Plunderphonics*

Quitando los "ismos" por un momento

En busca de una síntesis entre la estética premoderna y moderna, los compositores se dieron a la tarea de crear sus propios conceptos para poder teorizar su pensamiento postmoderno, de los cuales, hablaremos de uno llamado *plunderphonics* (o *plunderfónicos*). Se puede empezar citando al autor y creador del termino, John Oswald:

"Plunderfónicos es un término que he acuñado para cubrir el mundo de la contracubierta del sonido convertido y la música adaptada, donde recuerdos de melodías colectivas de lo familiar son de-construidas y rehabilitadas para una nueva vida."<sup>131</sup>

En otras palabras, la re-significación de elementos del pasado para tener nuevas vidas útiles. Oswald postula cinco maneras de re-significación de

---

<sup>129</sup> Otro nombre dado por el compositor Mikel Rouse al postmodernismo tradicional es *Totalismo*. Rouse buscaba, a través del *totalismo*, unir el high y low art. La Falta de definición del termino postmodernismo llevó a crear muchas otras palabras para definir el mismo pensamiento musical.

<sup>130</sup> Jonathan D. Kramer llama al Tradicionalismo antimoderno como Antimodernismo.

<sup>131</sup> John Oswald, Apud, LeBaron, Op. cit. p.49

elementos los cuales dividiremos en dos secciones. En primer lugar, tenemos a los que toman aportaciones del pasado para construir un discurso siendo fieles de cierta manera a la fuente primaria y reivindicando la importación del pasado. En segundo lugar, están los procedimientos en los que a través de una importación "X" se logró un discurso completamente nuevo en el que las cualidades de la aportación inicial se pierden por completo.

**Primera sección:**

"1.- **Ahí esta:** materiales obtenidos al azar de grabaciones son manipulados.

2.- **Importaciones parciales de una fuente primaria:** grabaciones están construidas alrededor de música étnica, vocalizaciones animales y efectos de sonidos.

3.- **Importación total de una fuente primaria:** grabaciones existentes se convierten en el sujeto y objeto simultaneo de la creación de un trabajo, planteando la cuestión de originalidad en la re-contextualización de grabaciones preexistentes."<sup>132</sup>

A lo que Oswald se refiere como *grabaciones* se traducirá a *ente sonoro*. Estos tres puntos pretenden tomar *entes sonoros* externos de la obra que estaría en cuestión para incluirlos y construir un discurso nuevo en el que los materiales preexistentes pueden o no ser protagonistas. Remárquese el contraste con la importación parcial de un Do Mayor dentro de *Petrushka (1911)* de Stravinsky contra el trío *Garten von Freuden und Traurigkeiten (1980)* de Sofia Gubaidulina y comparado con el Do Mayor utilizado en la famosa *Sonata No. 16 en Do mayor, K.545 (1788)* de Mozart. La estética se definirá por el tratamiento que se le de a un *ente sonoro* importado. Las importaciones pueden ser tanto elementos específicos como una melodía o un acorde. Como ejemplo usaremos la *Ofrenda (2017)* de Hebert Vázquez en la que existen importaciones totales de prácticas tradicionales musicales mexicanas a la par de un discurso contrastante atonal.

---

<sup>132</sup> Chris Cutler, Apud, Ibid, p. 51

Ej. 16

Musical score for Ej. 16, featuring Violin 1 (Vn. 1), Violin 2 (Vn. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The score is in 4/4 time and includes dynamic markings such as *unis.*, *cresc.*, *ff*, *p*, and *rit.o.*.

133

Musical score for Ej. 17, featuring multiple staves with dynamic markings such as *ff*, *f*, and *rit.o.*. The score includes a section marked *a. 2*.

134

Ej. 17

133 Ej. 16.- Herbert Vázquez, *Ofrenda para orquesta y violín solista*, p26 c.195-199  
134 Ej. 17.- *Ibid*, p.36 c.261-271

## **Segunda sección:**

“4.- **Fuentes irrelevantes:** *sampleo* de sonidos genéricos donde no hay auto-reflexividad involucrada y el reconocimiento de partes plundereadas no es importante.

5.- **Fuentes imposibles de rastrear:** sonidos plundereados están tan alterados de sus fuentes originales que no puedan ser comprobados.”<sup>135</sup>

Los *entes sonoros* pueden pertenecer a diferentes estéticas. Una importación “X” toma el mismo papel de un violín dentro de una obra cualquiera. Puede usarse tanto en un contexto premodernista, modernista o postmoderno. La verdadera importancia radica en cómo se usen esos *entes sonoros* y no en el hecho de usarlos. Primero habría que preguntarse hasta qué punto en la transformación de un *ente sonoro* se podría considerar que éste sigue siendo la fuente primaria. Si no se considera como la fuente primaria se podría considerar como un elemento nuevo, sin relación musical con el pasado excepto la de ser engendrado inicialmente por aquel. ¿Cuál sería la percepción de la escucha relacionada con esa fuente primaria, si se modificara a tal punto que se convierte en algo totalmente diferente? Al estar fuertemente alterada, no habría relación con la fuente primaria. Para crear relación con la fuente primaria, se deberá mostrar en la música el proceso de alteración de esta. Tomando como modelo a los compositores del siglo XXI para ejemplificar, están las *Variaciones sobre un Tema de Mozart* (2017) de Rafael Juventino. Esta obra es un proceso gradual de modificación y modernización del tema a un punto de alejarse totalmente de su fuente primaria.

---

<sup>135</sup> Chris Cutler, Apud, Judy Lochhead, Joseph Auner, (2002) *Postmodern music/Postmodern thought*, Anne LeBaron “Reflections of Surrealism in Postmodern Musics” New York, Routledge p.51

Tema:

2017

Tema **Andante** ♩.=42 ca.

Ej. 18

136

Transformación alejada de la fuente primaria:

29 Var XIII **Allegro** ♩.=82 ca. (♩.=246)

Ej. 19

137

En esta obra el escucha es llevado de la mano, paso a paso, a través del proceso en el que se muestra cómo se ensucia el tema para llegar a un total cromático.

136 Ej. 18.- Rafael Juventino, *Variaciones sobre un tema de Mozart*, p1 c.1-8

137 Ej. 19.- Ibid, p29 c.288-293

La última variación es una oda al postmodernismo en el que se presenta el tema de Mozart actualizado.

33 Var XIV  
Andante  $\text{♩} = 42 \text{ ca.}$

Ej. 20

138

Se reutiliza el pasado para darle un sentido nuevo y fresco. Nunca se había escuchado el tema de Mozart de esta manera. ¿Acaso cuando un sonido pierde su reconocimiento se obtiene originalidad? No necesariamente. ¿Puede una música obtener rejuvenecimiento y originalidad sin perder toda conexión con su forma original? Según la definición propuesta en este texto sí. Mientras los elementos que acompañen a ese material musical sean cambiados a como se presentan originalmente, sí se puede. Como siguiente ejemplo tenemos el *Offertorium* de Sofia Gubaidulina. ¿Hasta que punto la melodía usada por Bach puede ser reconocida en su música? Empieza la pieza de Gubaidulina con la presentación del tema con una orquestación modernista:

$\text{♩} = 54$

Ej. 21

139

138 Ej. 20.- Ibide, p33 c.327-333

139 Ej. 21.- Sofia Gubaidulina (a), *Offertorium*, Sovetsky kompozitor publishers, 1990, p.3

Para después ser transformado así:

Ej. 22

Violin I  
 Violin II  
 Viola  
 Violoncello  
 Double Bass

140

Y luego así:

Ej. 23

141

141

El tema sigue evolucionando hasta perder toda reminiscencia con el original, posteriormente hace una cadenza y después hace una tercera sección en la que regresa al tema. Gubaidulina dice que en esta última sección el tema regresa, pero nadie puede reconocerlo.<sup>142</sup> Cabe hacer notar el desarrollo particular que Gubaidulina le da al *ente sonoro*. La importación total del tema es variada tanto que termina siendo una fuente irreconocible. Gubaidulina usa procedimientos seriales provenientes del modernismo para desarrollar un tema premoderno. Toma las características interválicas del final del tema –una segunda menor– para

<sup>140</sup> Ej. 22.- Ibid, p.14 [Recreación de la partitura hecha por el autor de la tesis por encontrarse en mala calidad]

<sup>141</sup> Ej. 23.- Ibid, p.24 [Recreación de la partitura hecha por el autor de la tesis por encontrarse en mala calidad]

<sup>142</sup> Ivana Medic, “Gubaidulina misunderstood”, The Open University, United Kingdom, 2012 p.116

desarrollar un dialogo orquestal resaltando ese intervalo en una conversación entre el violinista y la orquesta. El violinista empieza desarrollándose -como una extensión del adorno del tema original- convirtiendo así una importación total en una importación parcial:

Ej. 24

Musical score for Ej. 24, featuring Cor., Tr-be, and V-no solo parts. The tempo is marked 'Poco piu mosso' with a quarter note equal to 69 (♩ = 69). The score includes dynamic markings such as *mf*, *p*, *f*, and *mf*. The V-no solo part includes the instruction 'sotto voce non. vibr.'.

143

Posteriormente, el juego interválico característico de segunda menor aparece en la orquesta en diversas presentaciones propias de la segunda escuela vienesa.

Ej. 25

Musical score for Ej. 25, featuring Arpa I, Arpa II, P-no, and V-no solo parts. The score includes dynamic markings such as *pp* and *f*. The V-no solo part includes the instruction 'I solo'.

144

143 Ej. 24.- Gubaidulina. (a) Op. cit. P.3

144 Ej. 25.- Ibid, p.8

Semejante instrumentación de una sucesión de notas por segunda menor aparece como respuesta en el violín solista en el que una línea cromática de Db hasta F# está representada –resaltando el intervalo de segunda menor- con procedimientos seriales en los que se busca borrar los movimientos conjuntos de una línea melódica:

Ej. 26



145

Aquí se puede apreciar un elemento premodernista tratado con procedimientos modernistas. En un principio el *ente sonoro* (importación total) funcionó como generador musical para la construcción de la obra, pero dicho sujeto sufre de transformaciones para convertirse en un tema variado (importación parcial) que lo separan totalmente de la presentación original y terminar siendo un tema totalmente diferente (fuente imposible de rastrear). El *ente sonoro* se descompone gradualmente removiendo notas del tema hasta desaparecerlo para posteriormente retomarlo en el final de maneras tan variadas que son irreconocibles. El sostén de esta obra es un tema tonal tratado con procedimientos atonales hasta desaparecer. Proveyendo así, un entendimiento del tema usado por Bach a través de una versión inusitada para el original. Sofia Gubaidulina logra revindicar el pasado a través de diferentes herramientas y procedimientos.

---

<sup>145</sup> Ej.26.- Ibid, p.9

Al respecto Caroline M. Askew comenta:

“Su catálogo dice que su maestría en composición le permite hacer uso de técnicas contemporáneas desarrolladas por la vanguardia americana y europea, aunque de una manera totalmente individual. Gubaidulina abarca una variedad de técnicas incluyendo aspectos del serialismo, improvisación estructural, notación visual y gráfica, sonido sintetizado, melodías folclóricas, cualidades de los cantos y recitaciones religiosas ortodoxas. El cromatismo puede ser encontrado junto a diatonismo y reminiscencias de tradiciones pasadas (a menudo en forma de citas) son combinadas con lo exótico y lo nuevo. Sin embargo, el diverso rango de influencias y técnicas que Gubaidulina usa en su música no están meramente mezclados en una jungla estilística, sino están integrados perfectamente y absorbidos dentro de su único y personal lenguaje musical.”<sup>146</sup>

En la obra de Gubaidulina se encuentran melodías premodernas acompañadas de texturas completamente modernistas. Dicha presentación de su material melódico ejemplifica un momento en el que la escucha del oyente empieza a de-construir su conocimiento o impresión previa de una melodía tradicional. Posteriormente, empieza a agregarle otras asociaciones a ese *ente sonoro* que no poseía previamente. Se entiende la melodía desde una perspectiva diferente a la de las ideas premodernistas expresivas pre-hechas sobre ella. El postmodernismo -a través de la deconstrucción de músicas- pretende reconfigurar la estructura mental del escucha y así abrir su panorama. Al usar procedimientos del postmodernismo, se de-construyen los *entes sonoros* del premodernismo y modernismo –es decir, las fuentes primarias- de manera que queden susceptibles a modificaciones de cualquier tipo. Modificaciones que pretenden de-construir la manera de asimilación musical del público para presentarle nuevas experiencias musicales.

La concepción de los plunderfónicos se ve fuertemente asociada a la de la estética postmoderna. Se refieren a los plunderfónicos como los que “ofrecen no solo nuevos medios sino nuevos significados. Este carácter dual confunde los molestos debates sobre originalidad.” De igual modo concluimos que los plunderfónicos son el mismo concepto para la definición postmoderna propuesta anteriormente por Danuser. La estética postmoderna, es un pensamiento musical

---

<sup>146</sup> Caroline M. Askew, *Sources of Inspiration in the Music of Sofia Gubaidulina; compositional aesthetics and procedures*, University of Huddersfield, United Kingdom, 2002 p.73

recurrente entre los músicos contemporáneos que, afectada por una ausencia de convención y teorización, provoca la creación de nuevos términos para teorizar el concepto postmoderno. La definición de *postmodernismo tradicional* será equivalente a la definición de *postmodernismo* en este trabajo.

## **b) Tradicionalismo Antimodernismo**

Dado que el prefijo “post” no solo significa después cronológicamente sino también significa continuación parcial de los principios estéticos del modernismo, no deberá confundirse la estética postmoderna como sinónimo de antimodernismo. Deberá considerarse como característica del postmodernismo el desarrollo de la modernidad en la que renace el premodernismo dentro de un mundo moderno. Danuser define la estética postmoderna como la reacción y continuación del modernismo. Judy Lokhead agrega:

“El prefijo “post” implica un vínculo con el modernismo, otro término que ha tomado una variedad de significados diferentes. (...) ¿Cómo el postmodernismo responde al modernismo? Hal Foster argumenta que existen dos tipos de respuestas: un postmodernismo de resistencia que busca de-construir el modernismo y resistir el status quo y por otro lado un postmodernismo de reacción que repudia el modernismo para celebrar el status quo.”<sup>147</sup>

El premodernismo y modernismo son componentes de igual importancia que se deberán de tomar sin repudio. “Danuser entiende que la negación del modernismo lo descalifica como postmoderno”<sup>148</sup> por lo que el postmodernismo será entendido como la resultante que proviene de la evolución de esos dos componentes.

Jonathan D. Kramer pregunta: ¿Y simplemente qué es el postmodernismo? Algunos teóricos y críticos musicales creen que es el intento deliberado de alcanzar mediante el uso de procedimientos y audiencias materiales: el

---

<sup>147</sup> Judy Lochhead, Op. cit. p.5

<sup>148</sup> Joakim Tillman, Op. cit. p.78

diatonismo, las melodías cantables, la regularidad métrica, ritmos de cuatro toques, tonalidad y armonías consonantes. Esto no podrá ser considerado postmodernismo sino antimodernismo.<sup>149</sup> Lo que Kramer se refiere como *antimodernismo* en este texto se entenderá como *premodernismo*. Kramer identifica tres tipos de estéticas musicales con las cuales se difumina el concepto postmoderno: "El postmodernismo entendido como una actitud más que como un periodo histórico. (...) obscureciendo la distinción entre el modernismo, postmodernismo y antimodernismo."<sup>150</sup>

Este texto toma la premisa de que una obra musical no cambia de estética dependiendo de la fecha de su composición. Tilman menciona que el regreso a las estructuras tonales en un contexto y momento histórico post-tonal es insuficiente para clasificar un trabajo como postmoderno dado que esto solo es uno de los varios aspectos que conforman la estética postmoderna y no el único. Hay series de características muy específicas netamente musicales que diferencian la estética de Mozart a la de Stravinsky sin tomar en cuenta el año al que pertenecen. Elementos tales como el uso del ritmo, de la armonía, contrapunto, etc. Elementos de este carácter hacen y definen una estética. Los compositores contemporáneos que escriban con todas las cualidades del premodernismo no los convierte en compositores postmodernistas sino compositores anti-modernistas. Explíquese así: Es el caso de una interpretación histórica de un concierto de Vivaldi con instrumentos de la época y técnica. Esta interpretación de cualquier concierto de Vivaldi no es postmoderna, ciertamente sí antimoderna.

Un punto interesante para discutir -a la par de demostrar- será como el postmodernismo ofrece una nueva utilidad y una amplia gama de nuevas posibilidades de expresión para el modernismo. El modernismo, desde su principio, logró muchos descubrimientos e invenciones muy creativas como resultado de la necesidad de resolver problemas musicales que surgieron con la estética moderna. Más, pocas veces se usan estos elementos para tratar música premoderna. Por poner un ejemplo, generalmente se ve un uso de técnicas extendidas avanzadas envueltas en un discurso armónico modernista en lugar de verse en un discurso con una armonía premodernista. En este trabajo se propone

---

<sup>149</sup> Kramer, Op. cit. p.13

<sup>150</sup> Ibid, p.16

la tesis de que el postmodernismo no es antimodernismo sino promodernismo. Irónicamente lo que propone el postmodernismo es hacer al modernismo, de nuevo, moderno. La definición de *tradicionalismo antimoderno* será equivalente a la definición de *premodernismo* en este trabajo.

### **c). Postmodernismo de vanguardia o Surrealismo musical**

El postmodernismo de vanguardia es catalogado frecuentemente como una estética sin integridad musical donde los componentes musicales no muestren una unidad aparente. Cabe destacar que la falta de unidad es un elemento solamente asociado con el postmodernismo de vanguardia. El compositor no siempre busca el sentido musical, pero está claro que “la unidad es un prerequisite para el sentido musical. Para algunos músicos postmodernos, unidad es una opción.”<sup>151</sup> La falta de unidad es una característica propia del surrealismo relacionada con el postmodernismo de forma errónea. En este subcapítulo se tratará solamente el surrealismo musical y no el surrealismo entendido desde las demás artes. El postmodernismo no tiene como característica la falta de unidad, elementos inesperados y un tratamiento estilo collage. El postmodernismo y el surrealismo comparten características, pero no son sinónimo. Para el postmodernismo: Los fundamentos que lo construyen son la pluralidad y la reutilización. Para el surrealismo: la automatización y el collage.

Al hacer un “examen minucioso de la historia de surrealismo, nos revela que sus principales componentes son el automatismo y el collage.”<sup>152</sup> Según la RAE, automatización es convertir ciertos movimientos en movimientos automático o indeliberados.<sup>153</sup> Aplicar la automática a un proceso dispositivo. Deshumanizar ciertos elementos para alejarnos de nuestra naturaleza/realidad con el fin de convertirlos surreales. LeBaron menciona: “El automatismo fue central para la filosofía del surrealismo, en sus primeros días en los que los

---

<sup>151</sup> Kramer, Op. cit. p.14

<sup>152</sup> LeBaron, Op. cit. p.27

<sup>153</sup> Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española, <https://dle.rae.es/automatizar?m=form>, (año de consulta 2020)

términos “escritura surreal” y “automatismo” eran usados indistintamente.”<sup>154</sup> El automatismo habla de la separación del compositor en el involucramiento de la pieza. Característica propia del modernismo discutida anteriormente. Un ejemplo claro de la automatización propia del surrealismo es esta dinámica llamada el *cadáver exquisito* en el que consiste en hacer una historia entre varias personas. Cada uno deberá escribir en un pedazo de papel un fragmento de la historia, sin tener contexto de lo escrito anteriormente, y al final juntaran todos los pedazos para crear una historia.<sup>155</sup> Este proceso de automatización artístico es un elemento fuerte del surrealismo.

Por otro lado, tenemos el collage como característica importante del surrealismo. LeBaron argumenta que la presencia de los elementos de collage en la corriente surrealista fue icónica y poderosa.<sup>156</sup> Elementos clave para definir y componer el surrealismo. Según el criterio de LeBaron, el collage es el corte y ensamblaje de cortes dispares. En otras palabras, *copy & paste*. Estos dos elementos son importantes y esenciales en la creación de un producto surreal en el que se busca la exploración de un lenguaje irracional y sin unidad. Cabe señalar que en el discurso surrealista no hay lugar preponderante para el tratamiento del pasado.

Siguiendo la lógica de estas dos características se puede hacer un collage de reggaetón, alguna obra de Julio Estrada y un corrido norteño para obtener un collage y tendríamos una pieza realmente surreal o incluso un collage entre canciones comerciales de los años 2000 de diferentes estilos también. He aquí la diferencia entre el surrealismo y el postmodernismo. El surrealismo no requiere del premodernismo y modernismo para existir. Solo requiere de la automatización y del collage. Si los elementos empleados por el collage son todos de carácter modernista, la pieza será surreal modernista. LeBaron destaca que “el surrealismo, como movimiento, es frecuentemente mucho más asociado con el modernismo.”<sup>157</sup> Esto se puede vincular por la falta de unidad del modernismo

---

<sup>154</sup> LeBaron, Op. cit. p.27

<sup>155</sup> La falta de involucramiento es una característica del surrealismo discutida por LeBaron

<sup>156</sup> LeBaron, Op. cit. p.28

<sup>157</sup> Ibid, p.47

heredada al surrealismo.<sup>158</sup> Pero... ¿El surrealismo es una corriente modernista? Grandes promotores del surrealismo son considerados modernistas como Pierre Schaeffer con su *copy & paste* análogo, siendo de las primeras personas en desarrollar un collage de grabaciones. *Williams mix (1951)* de John Cage es otro ejemplo claro de una obra hecha con procesos surreales. Aquí entramos a un terreno espinoso, el surrealismo es una corriente que puede pertenecer tanto al premodernismo como al modernismo dependiendo de los elementos usados en el collage. A diferencia del postmodernismo, el surrealismo puede permanecer dentro de una estética solamente. El surrealismo no será determinado por la combinación del pasado con el futuro.

El surrealismo ha sido sinónimo de postmodernismo para muchos teóricos musicales -como Kramer y LeBaron- porque comparte el uso del pluralismo con el postmodernismo. Uno a partir del collage y otro a partir de ver el pasado desde una óptica del presente. El surrealismo puede contener citas del pasado (o no) pero al hacerlas de forma de collage, las citas están textualmente sin alguna interpretación. Jontahan D. Kramer argumenta que:

“las citas y referencias en la música postmoderna son presentadas generalmente sin alguna distorsión, sin algún comentario y sin distanciamiento, los compositores tratan las citas como si estuvieran citando al presente. Un estilo musical de hace 200 años es empelado en la misma manera y el mismo grado de autenticidad”<sup>159</sup>

El postmodernismo necesita de invocación y actualización del pasado por lo que consideraremos lo anterior establecido por Kramer como la definición del surrealismo y no del postmodernismo. Esta definición del postmodernismo y del uso del collage van de la mano con la definición del surrealismo postulada por LeBaron. Desde una concepción contemporánea, utilizar un estilo anterior para reinterpretarlo no puede suceder cuando el estilo anterior es utilizado textualmente. Posteriormente, Kramer postula: “postmodernistas buscan dejar la música como es, ofrecida sin ninguna distorsión ni comentario musical.”<sup>160</sup> Esta característica, erróneamente asociada con el postmodernismo, está más asociada

---

<sup>158</sup> Para Hermann Danuser la falta de unidad es un elemento del modernismo.

<sup>159</sup> Kramer, Op. cit. p.17

<sup>160</sup> *Ibíd.*

con el surrealismo. Recordemos que las características del surrealismo son el automatismo y el collage. Presentar las citas sin ninguna distorsión ni comentario va de la mano con el procedimiento de collage. No con el postmodernismo. Kramer continúa afirmando que:

"Por lo tanto la música postmoderna acepta fácilmente la diversidad musical en el mundo. Cita -se apropia de- muchas otras músicas incluyendo la modernista en un sentido que reta el entendimiento y noción del pasado."<sup>161</sup>

Reta la noción del pasado y también la del modernismo. Esto sí es una característica establecida por Danuser. Aquí encontramos otra discrepancia con las definiciones de Kramer. ¿Cómo el postmodernismo puede retar la noción de otras músicas si las cita "sin ninguna distorsión ni comentario musical"? Para darles nuevos significados no pueden usarse textualmente. Así no se incluyan en la música, sino se yuxtapongan, mientras suene el extracto citado tal como era nos generará la misma reacción que en su presentación original. Kramer habla del postmodernismo como un *postmodernismo horizontal*, fuertemente relacionándolo con el surrealismo, definiéndolo como la única manera de que el postmodernismo pudiera existir.<sup>162</sup> El postmodernismo sí reta la noción del pasado, pero a través de una distorsión de las citas y del empleo del pasado. Un postmodernismo que no ofrezca ninguna distorsión o comentario del pasado es lo mismo que el premodernismo.

Joakim Tillman argumenta que en un trabajo como la *Sinfonia (1969)* de Berio se pueden encontrar tendencias postmodernas y modernistas. Postmoderna por la pluralidad de elementos musicales en la obra y modernista por los procedimientos surreales para presentarlos. Esta obra reúne varios estilos muy diferentes, pero no necesariamente de una manera que rompa la brecha entre estéticas. Tomando la "falta de unidad" como un elemento del surrealismo, esa presentación tan textual sin interpretación ni comentario resulta más cercana al surrealismo que al postmodernismo. Sin embargo, esta obra también incluye

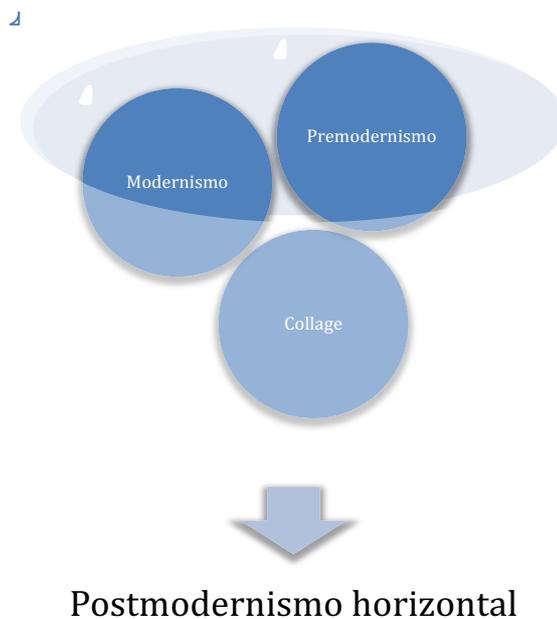
---

<sup>161</sup> Ibid, p.15

<sup>162</sup> Para más información sobre el postmodernismo horizontal, véase el subcapítulo "Propuestas de análisis".

elementos premodernistas y modernistas por lo que la convierte en una obra postmodernista. En el tercer movimiento se puede apreciar importaciones totales y parciales de Mahler, Debussy, Ravel, Stravinsky y varios más. Todo esto yuxtapuesto con un discurso en el coro que no tienen ninguna unidad o coherencia con las citas que presenta. Es decir, expuesto a través de procedimientos de collage. Muchas de las citas que hace Berio son de carácter premodernista mezcladas con un trato de la voz semejante al *Pierrot Lunaire*. El tratamiento de Berio ante este movimiento es hacer un mega collage tanto de forma vertical como de forma horizontal. De manera horizontal tenemos todas las citas de otros autores mientras de manera vertical tiene todas estas características superpuestas a un discurso con la voz que no está conversando con el desarrollo orquestal. La sinfonía de Berio es un gran ejemplo para demostrar lo que sería una obra surreal y postmoderna.

Tomemos otra obra similar discutida por LeBaron. *Forbidden Fruit (1987)* de John Zorn es una obra que catalogaremos como postmodernismo horizontal por la falta de distorsión o comentario de manera vertical sobre las citas que emplea. Es una obra que efectivamente usa elementos premodernistas y modernistas, pero de una manera que están expuestos como collage. Las partes citadas están presentadas de manera de cortes en las que hay cambios drásticos entre cada cita sin una unidad o integridad aparente.



Otra característica que se puede apreciar en varios trabajos surreales es la inclusión de la parodia o comedia. LeBaron se refiere a varias obras como “hilarantes e inquietantes”. El surrealismo, por su tratamiento de collage, nos remite la incoherencia que muchas veces va asociada con la comedia. LeBaron comenta: “Los surrealistas frecuentemente importan fragmentos ordinarios y pre-hechos en contextos previos sin relación alguna en forma de collage.”<sup>163</sup> El juntar fragmentos en contextos sin relación alguna, es decir, la incoherencia, puede ser un factor por el que se asocie el surrealismo con el humor e ironía. LeBaron destaca que los compositores surrealistas citan elementos musicales sin distorsionarlos o comentarlos “convirtiéndolos en una especie de parodia que se cierne entre homenaje y sátira”.<sup>164</sup> En el comentario ejemplificado de LeBaron, explica que el empleo de la técnica de collage a diferentes elementos musicales termina siendo un procedimiento impuesto e incoherente. El tipo de efecto que genera nos remite al humor. La incoherencia y la falta de unidad son características propias del surrealismo que lo diferencian del postmodernismo. La definición de *postmodernismo de vanguardia* será equivalente a la definición de *surrealismo* en este trabajo.

### 3.6. Rebel, Biber y el postmodernismo entendido como estética atemporal

Las características del postmodernismo son netamente musicales y no temporales. El postmodernismo cobró mucho impacto artístico cuando los compositores cobraron acceso a diferentes músicas. Efecto lógico del desarrollo social que experimentamos al estar viviendo la globalización y por consecuencia el arte respondió a los cambios sociales. Sin embargo, se logra ver tratamientos similares con compositores mucho más antiguos del modernismo. Problemas al conceptualizar el postmodernismo surgen al no poder identificar con claridad las obras postmodernas, pero “surge una comprensión del postmodernismo más sutil y matizada cuando lo consideramos no como un periodo histórico sino como una actitud.”<sup>165</sup> Afirmación hecha por Kramer y Humberto Eco.

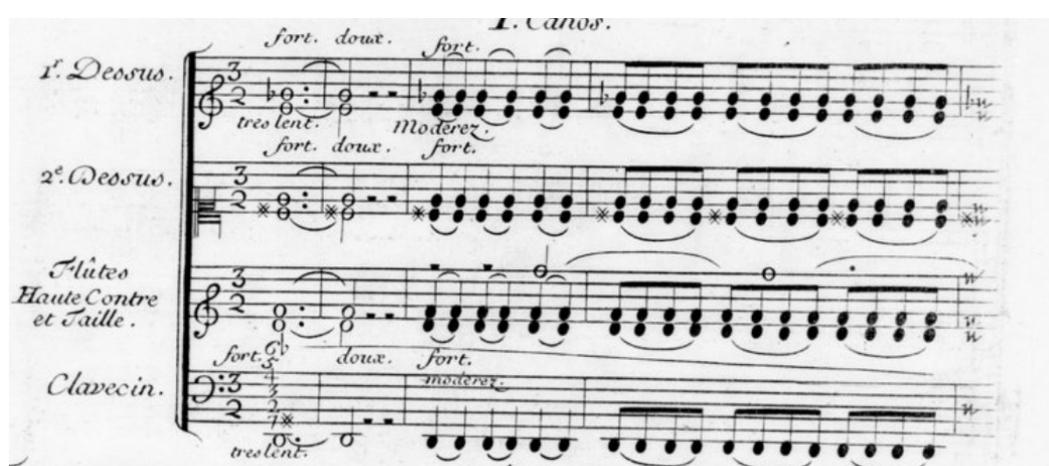
---

<sup>163</sup> LeBaron, Op. cit. p.54

<sup>164</sup> Ibid, p.56

<sup>165</sup> Kramer, Op. cit. p.14

Los compositores Jean-Féry Rebel y Heinrich Ignaz Franz von Biber abrazaron la idea de mezclar dos mundos opuestos en uno solo. Estos personajes empleaban elementos de la tradición a lado de elementos que no eran propios del canon en una manera de conversación entre los unos y los otros. Su visión era lograr fundir estos elementos en un discurso integro, alejándose de tratamientos surrealistas. Empecemos por el caso de Rebel: En el movimiento “Caos” de su obra *Los elementos* (1737) mezcla clusters con un discurso tonal creando una textura de conversación entre el modernismo -clusters atonales- y premodernismo -compás y pulso establecido-. Aquí se puede observar un postmodernismo diagonal en el que se mezclan las dos estéticas en una sola.



Ej. 27

166

Los clusters aquí están empleados a manera de efecto para resaltar características ligadas al caos y el desorden. Rebel no tenía miedo a emplear procedimientos o técnicas que fuesen ajenas al canon para poder expresar de mejor manera su entendimiento del caos. Rebel tiene un pensamiento (adelantado a su época) de apertura mental hacia las diferentes características musicales que se puedan necesitar para expresar imaginarios musicales diferentes.

Por otro lado, Biber tiene en su obra *Sonata Representativa* (1669), una gama muy vasta de elementos modernistas conviviendo con elementos premodernistas. En su movimiento “Nachtigal” -aunque el movimiento esté escrito en 4/4- podemos apreciar en interpretaciones históricamente informadas

---

<sup>166</sup> Ej. 27.- Jean-Féry Rebel, *Los elementos*, sin editor, International Music Score Library Project, [https://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/dd/IMSLP315907-PMLP510323-les\\_%C3%A9l%C3%A9ments.pdf](https://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/dd/IMSLP315907-PMLP510323-les_%C3%A9l%C3%A9ments.pdf), s.a. p.6, (año de consulta 2020)

una disipación del tiempo. Una ausencia de un pulso fijo coexistiendo con un discurso enteramente tonal. Sobre disipación del pulso, los escritores del libro *The historical performance of music*, Colin Lawson y Robin Stowel comentan:

“La elasticidad en el tiempo fue un elemento vital en las practicas interpretativas del periodo barroco y clásico. (...) Permitiendo cierta libertad expresiva que afectara los contornos del pulso.”<sup>167</sup>

En “Frosch” se percibe un postmodernismo horizontal. Se encuentran elementos modernistas como melodías con glissando (microtonalidad), presión extrema del arco y un color recurrente de segunda menor intercalándose con un adagio y allegro totalmente premodernistas. De igual manera dichos elementos no se logran observar en la partitura, pero sí se encuentran en interpretaciones históricas de la obra. Podemos corroborar dichas afirmaciones con el pensamiento del músico Andrew Manze<sup>168</sup>:

“La música Barroca tal como está escrita e impresa, está vacía de instrucciones cruciales sobre tempo, dinámica, expresión y de caracterización en general; toda una tradición de ornamentación e improvisación se ha perdido a causa de que no se acostumbraba a escribirse y especificarse.”<sup>169</sup>

Ej.28

95 *Frosch*

99

102

170

---

<sup>167</sup> Colin Lawson y Robin Stowell, *The historical performance of music; an introduction*, Cambridge University press, New York, 1999. P.61 [Traducción hecha por el autor de la tesis]

<sup>168</sup> Andrew Manze es un director y violinista inglés especializado en la música barroca.

<sup>169</sup> Andrew Manze, “Strings”, *A Performers’s Guide to music of the Baroque period*, editado por Anthony Burton, The Associated Board of The Royal Schools of Music, London, UK, 2007. p80 [Traducción hecha por el autor de la tesis]

<sup>170</sup> Ej. 28.- Heinrich Ignaz Franz von Biber, *Sonata representativa*, Johan Tufvesson, s.a. p.5

Posteriormente tenemos “Der Hahn” en el que, a manera de imitar el gallo, el violín primero toca su melodía desafinada. Seguimos con “Die Katz” en el que a manera de glissando se busca imitar el maullido del gato. Aquí se introduce otra vez una melodía con líneas microtonales a lado de un contexto totalmente premodernista.<sup>171</sup>

El postmodernismo es la liberación de la música en la que cada componente, sujeto y procedimiento musical tienen un rol muy específico, un fin particular. Autores como Rebel y Biber empezaron con la liberación de la música empleando las técnicas que se necesitaban sin discriminar. Cabe destacar que, en coincidencia con el postmodernismo surreal de los años cincuenta en adelante, la sonata representativa tiene un carácter humorístico. Tal vez la rigidez con la que se veía la música, impedía -para bien o para mal- un uso completo de los recursos musicales limitando el espectro musical.

### 3.7. Stravinsky y Revueltas

A continuación, se hablará de dos compositores que tuvieron cercanía con los ideales del postmodernismo, su meta fue reutilizar el pasado para reivindicarlo en la música contemporánea canónica de su época. Localícese un momento clave en la historia con *La Consagración de la Primavera* (1913) de Igor Stravinsky en la que se usó el pasado para decir algo nuevo. M. Lavaniegos comenta:

“Sin duda la consagración constituye uno de los hitos más significativos del vector “primitivista” como potencia ultra afirmativa de las vanguardias del arte, que persiguen negar el opresivo y decadente presente, imperante en los centros urbanos más desarrollados de los tiempos modernos para, de modo paradójico, ir más allá de ellos y cruzar la barrera hacia las culturas “no occidentales” en la persecución de otro provenir.”<sup>172</sup>

---

<sup>171</sup> Para tener una referencia auditiva de interpretaciones históricas con dicha obra referirse a las siguientes grabaciones: Andrew Manze en el violín - <https://www.youtube.com/watch?v=3VXcuaHwpac&t=352s> y Sarah Darling en el violín - [https://www.youtube.com/watch?v=UbS\\_miHG1aw](https://www.youtube.com/watch?v=UbS_miHG1aw)

<sup>172</sup> Blanca Solares, *Imaginarios musicales: Mitos y música Volumen 1*, M. Lavaniegos, “La Consagración de la Primavera de Igor Stravinsky”, CRIM-UNAM, 2016 p.119-120

El vector “primitivista” mencionado consiste en regresar a ideas musicales consideradas arcaicas y pasadas en lugar de buscar nuevas ideas revolucionarias. Alrededor de 1913 ya se empezaba a hablar de la *Permanente Revolución* tan promovida por el modernismo. Sin embargo, La Consagración iba en contra de los ideales de la *Permanente Revolución*. Tanto así, que a Stravinsky le desagradaba la idea de ser llamado revolucionario. Creía que era una manera muy poca acertada de referirse a la originalidad. La diferencia de Stravinsky y los modernistas radica en la búsqueda de lo innovador como meta musical. Él buscaba una liberación de las prohibiciones musicales que le llevaron a modificar la técnica de los procedimientos para poder expresar su imaginario musical. *La Consagración de la Primavera* es una obra que resultó tan escandalosa por el uso inusitado de las prácticas musicales tradicionales consistiendo en mezclar melodías tonales con acordes de carácter atonal. Dicho procedimiento provocaba una pelea interna en el oído. ¿Mundo tonal o un mundo atonal? La música de Stravinsky no podrá ser considerada postmoderna por la falta de modernismo, pero se podría considerar como un antecedente. Pierre Boulez destaca:

“La “sobre oferta” saturada hasta el agotamiento de los modelos clásico-románticos, en búsqueda de una música “perfecta”, propia del dodecafonismo, opuesta al juego irónico “simplificador” stravinskiano, que se sirve de citas del pasado musical (al modo de collage) evadiendo su cristalización en “estilo”; ambas direcciones contrapuestas ante el exagerado peso de la conciencia histórica, característicamente moderna, ante el inmenso acervo músico-cultural del pasado.”<sup>173</sup>

Esta alusión al “modo de collage” que puede contener la música de Stravinsky proviene de una observación, muy acertada, de que en la música de Stravinsky hay diferentes capas musicales de diferentes estéticas mezcladas. Anunciando el postmodernismo, pero sin alcanzarlo, al citar el pasado musical, pero de una manera en que no lo habían empleado. La fuerza de la música de la consagración no fue nada más su aporte revolucionario y original, sino fue también su uso de un pasado muy manoseado, su uso del folclor ruso, pero de una

---

<sup>173</sup> Pierre Boulez, Apud, Ibid, p.131

forma en que lo revitalizó, lo renovó a su época convirtiéndolo en prácticas musicales tradicionales actuales. Asimismo:

“hasta su propio nombre “La Consagración de la Primavera”, expresa el deseo de una radical renovación o revitalización del arte. (...) Revitalización artística que, paradójicamente, se colocaba bajo la advocación de los gestos más arcaicos de la ritualidad.”<sup>174</sup>

Una revitalización gracias a la reutilización de melodías arcaicas y folclóricas pero cubiertas por un manto inusual al que normalmente se asocia. El aporte revolucionario e “innovador de Stravinsky tiene su contraparte en el pasado.”<sup>175</sup> Agregando el factor modernista a la percepción de las melodías, pero prevaleciendo ingredientes y métodos premodernistas. Aquí podemos encontrar dos vertientes que nacen para tomar fuerza con los años. La de Schoenberg que conlleva al modernismo y la de Stravinsky que conlleva al postmodernismo. Aunque los dos tomaron mucho del pasado, la diferencia entre ellos radica en que mientras Schoenberg sí le interesaba negar las convenciones premodernistas de la manera que podía -o se le ocurría- para conseguir una *permanente revolución*, a Stravinsky no le importaba ser revolucionario argumentando que no buscaba ser revolucionario o innovador. Otro punto importante es que Stravinsky no tenía miedo a reutilizar el pasado. Del otro lado, Schoenberg empieza una cruzada con un estandarte de antítesis a la tonalidad mirando siempre al futuro y cerrando los ojos al pasado.

Ahora bien. ¿Por qué la consagración no puede ser considerada postmoderna? *La Consagración de la Primavera*, aunque es una obra con una rítmica compleja y armonía atonal, tiene muchas características premodernistas. Tiene compás predeterminado, pulso, melodía, sistema bien temperado, escritura muy definida sin cabida al aleatorismo. El elemento más modernista que tiene *La Consagración de la Primavera* es la armonía atonal y eso sin tener en cuenta que la obra contiene un esqueleto tonal de fondo. Si se fuera a quitar ese elemento de esta obra quedaría una pieza fácilmente encasillada en la corriente romántica; encasillada en la estética premodernista.

---

<sup>174</sup> Ibid, p. 119

<sup>175</sup> Skowron, Op. cit. p.31

Lutoslawski argumenta que el término neoclasicismo está asociado a Stravinsky.<sup>176</sup> -Esta connotación también la podemos encontrar con Prokofiev- Neoclasicismo es otro nombre que le adjudicaron a la estética postmoderna para no llamarle modernista o tonal. En palabras de Morgan se define como la práctica de: “revitalizar algunas de las concepciones composicionales básicas en relación con la práctica contemporánea tanto armónica como rítmica.”<sup>177</sup> Este tipo de tratamiento en el que se avanza del premodernismo y modernismo fue novedoso entre su generación e inmediatamente se separó de las corrientes modernistas y premodernistas. Lutoslawski marca la diferencia de la música de Stravinsky con la música premodernista de la siguiente manera: “El supuesto neoclasicismo de Stravinsky apenas podría ser percibido como una referencia al pasado en un sentido literal.”<sup>178</sup> Aquí Lutoslawski nos habla de una característica preponderante del postmodernismo: Renovar y Revitalizar el pasado a una óptica contemporánea alejándolo de su sentido literal.

Hágase una comparación entre el compositor Silvestre Revueltas e Igor Stravinsky con la intención de demostrar los inicios del postmodernismo. Póngase como ejemplo *Sensemaya* (1937). Su impulso y efervescencia ritualista y anciana nos recuerdan a un México prehispánico y precolombino el cual nos remite al concepto de primitivismo ya asociado anteriormente con la estética postmoderna. También podemos hacer notar la cercanía que tiene *Sensemaya* con mantras musicales relacionados al “primitivismo”. ¿Qué fenómeno comparte Revueltas y Stravinsky? Ambos compositores reivindicaron las prácticas musicales tradicionales de su país y tuvieron mucho éxito en ello. Jean Angelus Pichardo comenta:

“Revueltas alcanza un gran manejo de timbres sonoros contrastantes y de temas aparentemente populares, aunque en realidad originales. En su lenguaje emplea ritmos vigorosos como elemento constructivo predominante con la capacidad para superponer materiales sonoros de muy diversas características e integrarlos con gran coherencia en un todo.”<sup>179</sup>

---

<sup>176</sup> Ibid, p.195

<sup>177</sup> Morgan, Op. cit. p. 192

<sup>178</sup> Skowron, Op. cit. p.195

<sup>179</sup> Angelus Pichardo, Op. cit. Sin página

Este “Todo” del que habla Pichardo es el lenguaje plural que Stravinsky y Revueltas ahondaron y profundizaron con la Consagración de la Primavera y Sensemayá. Estos dos compositores tienen la capacidad para concebir las estéticas premodernista y modernista (de su época) como una sola en la que no discriminan ideas musicales. Su éxito no deberá considerarse obra del azar. Hay una fuerte relación entre el tipo de materia musical que usan y su éxito en todos los públicos. “Gilbert Durand sostiene que el reto de comprender un “obra maestra” del arte reside en que su forma de experiencia consiga llegar a ser *universalizable* en virtud de la aproximación a su singularidad u originalidad.”<sup>180</sup> Tal vez lo que se puede llamar “obras maestras” termina siendo una obra de gran éxito gracias a su capacidad de ser diversa y disfrutable para las grandes audiencias. Reúnen procedimientos y componentes de la tradición de la escuela de occidente (componentes asociados tanto con el premodernismo y el modernismo) con elementos tradicionales regionales. El folclor y populismo “low art” mezclados con procedimientos de occidente “high art” preconizan la ruptura entre ellos y anuncian una estética en la que la diversidad e igualdad son de suma importancia. Revivir el pasado de manera que se actualice fue la clave de su éxito.

El tratamiento del folclor en su música es un tratamiento inédito para la música mexicana y rusa de su tiempo situando su folclor en un panorama contemporáneo lleno de innovación y reivindicación social. Las prácticas musicales tradicionales de hoy no pueden ser entendidas como el folclor de hace cien años. Hebert Vázquez refiriéndose a Revueltas argumenta que: “ “lo mexicano” fluye en él de manera espontánea y profunda, más allá de su estética o lenguaje musical.”<sup>181</sup> El folclor en la música de Revueltas no va más allá de su estética o lenguaje musical; el folclor es parte de su estética y lenguaje musical. Un folclor que necesitó de una readaptación para que funcionase en su contexto. Tanto Stravinsky como Revueltas, ignoraron toda prohibición irreal implementada por el canon. Precursores de un pensamiento de reutilización y renovación con una inclinación fuerte a un pensamiento de inclusión y diversidad.

---

<sup>180</sup> Lavaniegos, Op. cit. p.124

<sup>181</sup> Vázquez, Op. cit. Sin página

### 3.8. Postmodernismo como recreación histórica

Tilman afirma que la estética postmoderna no deberá reducirse a una recreación histórica o tendencias restaurativas. La estética postmoderna, siendo una estética atemporal, proviene de las circunstancias de un acceso a diferentes mundos y culturas musicales en contraste con músicas que están limitadas fuertemente por las circunstancias en las que nacieron. Caer en una recreación histórica es un evidente peligro a la hora de trabajar buscando una estética postmoderna. El postmodernismo no busca ser una recreación, busca reusar con el fin de innovar el pasado; no con el fin de rehacer el pasado textualmente. Tilman se pregunta si usando el pasado, la música puede ser en verdad auténtica. Danuser respondería que cuando el pasado está visto desde una óptica moderna sí se podría. La pregunta: ¿La música puede ser auténtica? resuena. Las músicas y las corrientes siempre son parte de la evolución de la influencia de algo diferente, de algo anterior pero siempre con la búsqueda de innovarlo.

Hablemos del *Offertorium* de Sofía Gubaidulina. En esta obra, la compositora Gubaidulina utiliza el tema dado a Bach por Federico II en un contexto atonal, microtonal, que hace sonar al tema desde una óptica ajena a su tiempo. Sin embargo, el discurso tonal y la narrativa premodernista es muy asimilable y fuerte. Tanto... que esta obra existe e impacta por el discurso musical tonal visto desde una nueva perspectiva. Las herramientas disponibles en la época de Bach determinaron muchas características de su música. Sofía nos dispone la oportunidad de una nueva escucha para el tema usado por Bach que por su contexto histórico-geográfico no pudo existir. De cierta manera, Gubaidulina le da el espacio al imaginario musical de esa época para poder expresarse en un contexto actual. Revindica y renace la música de la época de Bach. El *Offertorium* de Gubaidulina no fue una recreación histórica sino una reinterpretación modernizada.

### 3.9. Postmodernismo para niños. César Tort

César Tort fue un compositor y pedagogo mexicano nacido en 1923 que dedicó cuarenta años de su vida a la pedagogía y creación de un método de educación musical para niños desde tres meses hasta catorce años basado en el -como él mismo señala- folclor nacional.<sup>182</sup> Dentro de ese método se dio la tarea de experimentar con la estética postmoderna en algunas de sus obras para los niños más avanzados. A continuación, se presentará algunos ejemplos de obras para niños dentro de la estética postmoderna. En primer lugar, *Pasos* (1976) - Cantata para coro de niños y conjunto de instrumentos sobre el poema de Francisco Alday- en la que se utiliza el postmodernismo horizontal.<sup>183</sup> En este ejemplo podemos observar una textura modernista, microtonal, sin pulso o ritmo establecido:

Cluster  
microtonal sin  
pulso.

The image shows a musical score for 'Pasos' by César Tort. It is a score for a children's choir and instrumental ensemble. The score is divided into two systems, labeled 17 and 18. The first system includes parts for Solista (Soloist), Altoes (Altoes, parts 2, 3, 4), Timbales (Drums), and Platillo (Cymbal). The second system includes parts for Soprano (Sopr.) and Alto (Alto). The score features microtonal clusters and dynamic markings such as pp (pianissimo), f (forte), and p (piano). The lyrics are in Spanish and include phrases like 'Tierra sin agua y sin flor' and 'y lo arido retembla'. The score is marked with a double bar line and a repeat sign at the beginning of the second system.

184

Ej. 29

<sup>182</sup> Para buscar más información sobre César Tort referirse a su biografía en los archivos de la UNAM:

[http://biblioweb.tic.unam.mx/diccionario/htm/biografias/bio\\_t/tort.htm](http://biblioweb.tic.unam.mx/diccionario/htm/biografias/bio_t/tort.htm),

Milenio: <https://www.milenio.com/opinion/rodolfo-esparza-cardenas/tiempo-vivido/cesar-tort>, El Universal entre otros:

<https://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/musica/2015/09/24/muere-cesar-tort-impulsor-de-la-educacion-musical-en-mexico>

<sup>183</sup> Poeta mexicano nacido en Querétaro en el año de 1908.

<sup>184</sup> Ej. 29.- César Tort, (a) "Pasos", *El niño y la música*, Instituto Artene, 1976, p.69

Para resolver después en una textura premodernista:

Compás,  
sistema bien  
temperado,  
armonía tonal

Musical score for Ej. 30, featuring vocal parts and various instruments. The score includes parts for Contr. I, Contr. II, Timp., Met. I, Met. II, Xilo. I, Xilo. II, Arpa, and Trian. The lyrics are: "O - ye si Dios se te a - cer - ca pon o - i - do, pon o - i - do al co - ra -".

185

Ej. 30

Como siguiente ejemplo tenemos *El Bosque Indiano (1970)* –Fantasía para instrumentos precolombinos de México, instrumentos de percusión tradicional y coro de niños- en la que se utiliza un postmodernismo vertical. En las siguientes imágenes veremos un discurso premodernista en la orquesta superpuesto por un discurso modernista en las voces:

Musical score for Ej. 31, featuring a large ensemble of instruments and a children's choir. The score includes parts for Atos. 1-5, Snjs., Pdros., Timp., Gong, T. A. T. G., Cbels., Xlno. I, Cln. II, Hhtls., and Coro. The lyrics are: "cho che cho che cho che cho che cho che cha".

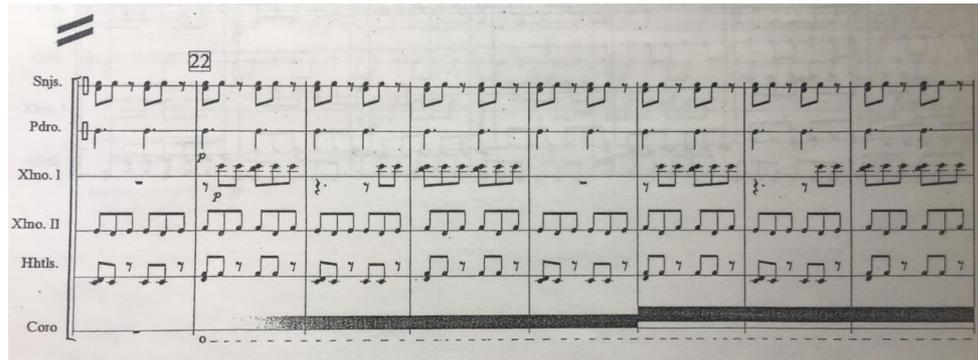
Ej. 31

186

185 Ej. 30.- Ibid, p.70

186 Ej. 31.- César Tort, (b) "El Bosque indiano", *El niño y la música*, Instituto Artene, 1970 p.45

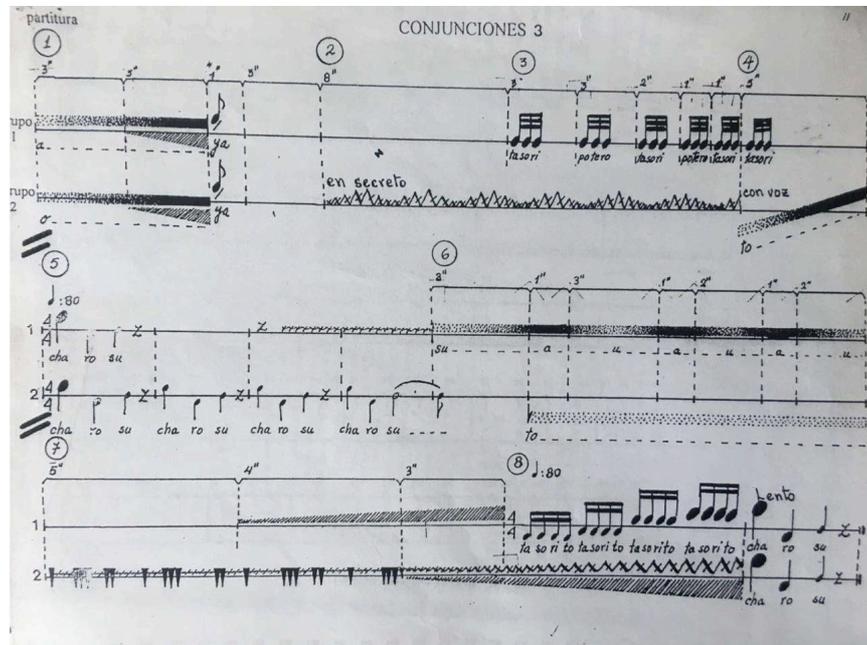
Ej. 32



187

Y en último lugar tenemos la pieza *Concordancias* (1976) en la que observaremos un postmodernismo diagonal en el que elementos del premodernismo y modernismo están mezclados en uno solo.

Obsérvese la fusión entre un compás con pulso establecido versus microtonalidad



Ej. 33

188

### 3.10. Contexto de los compositores postmodernos

El proceso de un compositor de mediados del siglo XX para adelante tiende a ser más variado que el de un compositor de principios del siglo XX o XIX. Podría ser que el desarrollo en el lenguaje de un compositor del siglo XXI o finales del XX varía desde romántico, barroco, serialismo, pop para llegar a un espectralismo, y

187 Ej. 32.- Ibid, p.50

188 Ej. 33.- César Tort, (c) "Conjunciones 3", *La música moderna y el niño*, Instituto Artene, 1978, p.11

dentro de la percepción de estos compositores, es normal recorrer todos estos estilos. De cierta manera esta variedad musical enriquece los conocimientos del compositor. Sobre el tema Mikel Rouse escribe:

“Se ha dicho con regularidad que mi música podría ser mejor entendida si yo trabajara las vertientes más convencionales de la tradición clásica pero el mejor legado que he recibido es la intuición recibida de la música americana y de la experiencia de tocar en mi propio grupo que yo no creía posible recibir de otra manera.”<sup>189</sup>

La experiencia que obtienen los compositores no solo proviene de la música comercial o de tocar en grupos. Experiencia obtenida por una necesidad laboral sustentada en la música comercial. La cantidad de corrientes y estilos académicos llevan al compositor a nadar en terrenos inusitados para él y a veces contradictorios. La rapidez con la que se obtiene información ha acelerado el proceso de evolución de las corrientes musicales. No termina una corriente de explotarse cuando ya hay otras dos corrientes empujándola fuera. Por ejemplo, Federico Ibarra a lado de Mario Lavista, Julio Estrada a lado de Arturo Márquez y María Granillo a lado de Víctor Ibarra entre otros. Sin embargo, las siguientes generaciones de jóvenes compositores permanecieron inquietos hacia la búsqueda de nuevos caminos. Podemos poner de ejemplo a Aquiles Lázaro, Eduardo Aguilar y Diego Sánchez-villa por mencionar algunos. Esto nos deja con una gama de corrientes muy extensas y heterogéneas. Jorge Vidales escribe sobre el tema: “Estamos en la era post-moderna, donde las estéticas más disímolas conviven lado a lado, en una vorágine que hubiera sido impensable cincuenta años atrás y totalmente insólita en épocas pasadas.”<sup>190</sup> Podría resultar increíble el pensar que un compositor como Mikel Rouse obtenga la experiencia e intuición que necesitaba de tocar en grupo de rock. Con tantas posibilidades y tanto flujo de información. ¿Para dónde se podrá dirigir el compositor postmoderno? Jorge Vidales comenta:

---

<sup>189</sup> Mikel Rouse, Apud, Judy Lochhead, Joseph Auner, (2002) *Postmodern music/Postmodern thought*, Timothy D. Taylor “Music and Musical Practices in Postmodernity” New York, Routledge p.108

<sup>190</sup> Jorge Vidales, “Modernismo vs Post-modernismo”, revista *L’Orfeo* (2009) Ciudad de México

“La música actual ostenta una gama inmensa de estilos y una riqueza inédita de medios. Para los compositores se abren dos posibilidades: Seguir la carrera, cada vez más desenfadada, hacia lo nuevo (con resultados cada vez más efímeros); o tratar de organizar, sistematizar y encontrar sentido a la herencia que recibimos del siglo XX, Y a través de esto, dar la posibilidad al público de familiarizarse con ella. Del post-modernismo, me parece un valor positivo el intento de reconciliarse con la tradición; o mejor dicho, con las tradiciones. En vez de anular el pasado, el post-modernismo busca que todos los tiempos convivan en el presente.”<sup>191</sup>

La convivencia de tiempos es la máxima postmoderna. Este es un pensamiento común en el compositor postmoderno que resulta en alejamiento de barreras y prohibiciones creadas por el modernismo. Preocupados por el mundo musical heredado del modernismo, los compositores postmodernos reaccionan ante el modernismo. María Granillo escribe:

“Una de las mayores preocupaciones de los artistas postmodernos es alcanzar audiencias mayores que las de los devotos profesionales de la “alta cultura”. La búsqueda de una audiencia más extensa distingue a los artistas postmodernos de sus colegas modernos.(...) ¿Son estas, reacciones normales al hecho de haberse alejado demasiado del oyente común? Es interesante que después de los periodos más herméticos o experimentales en los desarrollos musicales del siglo XX, la reacción haya sido la misma: regresar a algún tipo de tonalidad y acercarse a la música étnica popular.”<sup>192</sup>

Al seguir la discusión de María Granillo, se podría decir que la estética postmoderna es una propuesta que apunta hacia la reconciliación del público con la música académica como resultante de una reacción de las limitaciones que trajo el modernismo.

### **3.11. Postmodernismo como reacción**

Los compositores postmodernos entienden la música diferente que sus predecesores del modernismo. Se dan cuenta de que el modernismo es una estética con muchas limitantes; una estética que merma la expresión musical.

---

<sup>191</sup> *Ibidem.*

<sup>192</sup> María Granillo, “*Música y Postmodernismo*”, revista *Pauta* 101 Enero-Marzo 2007. Ciudad de México.

Como reacción al autoritarismo del modernismo, deciden voltear hacia la estética prohibida, es decir, al premodernismo.

**Pasamos de:**

Prohibir la cuarta aumentada	Abrazar la consonancia
------------------------------	------------------------

**para después:**

Abrazar la cuarta aumentada	Prohibir la consonancia
-----------------------------	-------------------------

**para concluir:**

Abrazar la cuarta aumentada	Abrazar la consonancia
-----------------------------	------------------------

Estamos en la era de la contra-consonancia. Inician una búsqueda hacia un nuevo tipo de coherencia en la que el pasado tiene cabida en la música contemporánea. El movimiento postmoderno es una respuesta social al modernismo caduco. Compositores contemporáneos entienden que pueden usar el pasado sin tratar de demostrar una superioridad sobre él. El pasado deja de ser algo negativo y se busca ir en contra de los estandartes anti-tradición del modernismo. A continuación, se presentarán reflexiones del autor Kramer acompañadas por comentarios del postulante:

1. "Algunos compositores reaccionan ante los estilos modernistas y sus valores, los cuales se habrán convertido opresivos para ellos."<sup>193</sup>

Tanto el premodernismo como el modernismo se convierten en estéticas muy opresoras. Son blanco y negro; Apolo y Dionisos. Es natural que los compositores se vean estancados si solo usan una corriente fielmente. Al final ninguna corriente es natural, las dos son pensamientos artificiales diseñados por el hombre y por eso crea varias limitantes.

2. "Otros compositores reaccionan ante el institucionalismo del modernismo, en otras palabras, en contra de la posición de innovación dentro del establecimiento musical particularmente en EUA, Alemania, Francia, Inglaterra e Italia."

---

<sup>193</sup> Kramer, Op. cit. p.22

Es importante explicar que el modernismo se auto-justifica, sus conciertos no tienen demanda fuera del público musical especializado. Resultando en un público generalmente de músicos modernistas escuchando conciertos de compositores modernistas. Aquiles Lázaro –compositor mexicano contemporáneo- argumenta: “son los marginados de los marginados.”<sup>194</sup> Se convierten en círculos muy cerrados.

3. “Otros compositores Antimodernos así como postmodernos, están motivados por un deseo de cerrar la brecha entre el compositor y la audiencia. Creado –ellos creen– por el elitismo del modernismo.”<sup>195</sup>

La separación entre público-audiencia es un síntoma de la estética modernista comentado en el capítulo dos.

4. “Algunos otros compositores de hoy conocen y disfrutan música popular. Mientras ellos siempre fueron compositores “clásicos” que les gustaba la música pop, hoy en día algunos compositores que la aprecian (como Steve Martland y Michael Daugherty) no ven razón alguna para excluirla de su propia gama estilística - Otro ejemplo de que componen lo que aman sin importar que tan respetable es.”<sup>196</sup>

Compositores toman sin prejuicios todos tipos de música. Borran la línea entre el high y low art.

5. “Otros compositores están muy consientes de que la música es una comodidad, que es consumible y que los compositores son inevitablemente parte del sistema social materialista.”<sup>197</sup>

Es decir: Se preocupan por el impacto social de su música y por consiguiente se preocupan por el público de su música.

6. “Algunos otros compositores como sus predecesores en eras antiguas quieren crear música que sea nueva y diferente. No obstante, se han desilusionados con la búsqueda de la vanguardia por sonidos novedosos, estrategias compositivas y procedimientos formales y con su postura de confrontación con respecto a la tradición. Más bien, ellos buscan

---

<sup>194</sup> Entrevista virtual Aquiles Lázaro realizada el 2018 vía medios electrónicos.

<sup>195</sup> Kramer, Op. cit. p.22

<sup>196</sup> *Ibíd*em

<sup>197</sup> *Ibíd*em

originalidad en la aceptación postmoderna del pasado como parte del presente, en una fragmentación des-unificadora, en el pluralismo y en la multiplicidad.”<sup>198</sup>

Actualizan el pasado y crean algo nuevo pero un “nuevo” diferente que el del modernismo. Buscan la novedad y ruptura, pero no cómo único fin y propósito. La novedad proviene de la antigüedad. Y, por último:

7. “Otros compositores viven en un mundo multicultural. Mientras algunos escogen mantener las músicas ubicuas de las partes del globo fuera de sus composiciones, otros están fascinados por entrar en contacto con músicas de tradiciones muy diferentes para aceptarlas en sus lenguajes personales.”<sup>199</sup>

Los compositores se abren a la posibilidad de encontrar diferentes músicas a las ya que conocen y están familiarizados a tal grado que se apropian de ellas como suyas. El postmodernismo, al romper las barreras histórico-geográficas, nos enseña que la música *per se* no es elitista, nosotros la volvemos así. Nos enseña que los compositores pueden identificarse y apropiarse de músicas del otro lado del hemisferio gracias a la globalización, acceso a información y facilidad de comunicación que vivimos hoy.

## Conclusión

La producción musical de hoy está caracterizada por una variedad sin precedente de estilos y tendencias artísticas. Esto significa que no podemos sintetizar una estrategia estilística duradera, un sistema duradero y uniforme o una organización del sonido. Pareciera que gracias a la aparente falta de unidad en estilos y corrientes fuese imposible intuir la dirección musical de la sociedad. Sin embargo, la variedad será el estilo característico que definirá el lenguaje musical de nuestra sociedad. La globalización de información ha hecho accesible todo tipo de conocimiento y corrientes musicales. Es obvio que entre más facilidad de acercamiento a diferentes músicas habrá más influencias variadas. ¿Por qué el periodo Barroco alemán, el clásico austriaco, el romántico ruso o el impresionista

---

<sup>198</sup> *Ibíd*em

<sup>199</sup> *Ibíd*em

francés son corrientes muy fuertes con una línea artística seguida por la mayoría de los compositores de los contextos histórico-geográficos donde se emplearon? Los compositores no estaban empapados constantemente por influencias de contextos diferentes a los suyos. En esos tiempos, si tuvieras interés por conocer la música India tendrías que ir a ese país para tener un verdadero aprendizaje de esa música. La saturación de información ha facilitado la apropiación de diferentes músicas para tomarlas como propias sin la limitante del contexto histórico-geográfico. Vivimos en una era que está caracterizada por la pluralidad y saturación que se desemboca en el

“Postmodernismo, el cuál está caracterizado por la “saturación social”. Gergen se refiere por “saturación social” a la condición en que continuamente recibimos mensajes de todo tipo, provenientes (frecuentemente de manera electrónica) de muchas esquinas del globo, todo compitiendo por nuestra atención e involucramiento. El bombardeo constante de información desembocó en una sensibilidad fragmentada asociada con actitudes postmodernas.”<sup>200</sup>

El bombardeo constante de información provoca cualquier tipo de combinaciones de músicas. Somos una sociedad postmoderna y nuestra música es un resultado de cómo operamos, de nuestros gustos por varias cosas simultáneas. Por consiguiente, se podría asumir que el oído se acostumbró a percibir músicas de diferentes orígenes de la misma manera y aceptación, a tal grado, que podemos llegar a entendernos e identificarnos mejor con música de otros países y contextos que con la nuestra. Es decir, estamos acostumbrados a escuchar música pop de los ochentas, el *Claro de Luna (1890)* de Debussy, son jarocho, etc. por decir algunos y aceptarlos como parte de nuestra cultura de día a día. El oído moderno entiende la pluralidad y la abraza sin sorprenderse de la diferencia.

Una sociedad postmoderna exige una estética postmoderna resultante del constante bombardeo. La pluriculturalidad –o llámese el constante bombardeo- se convierte en una necesidad importante de la sociedad. Asimismo, la sociedad necesita de un arte que la represente. Que represente frescura y tradición. Que

---

<sup>200</sup> Ibid, p.19

represente un pensamiento influenciado por ideas de diferentes naturalezas superpuestas. Y, que represente una sociedad donde nuestra ropa, comida, música y todo lo que consumimos tiene múltiples orígenes e influencias. Esta apertura mental de las personas ha dado pie a un nuevo arte. Hijo de una era plural. La era del *Capitalismo multinacional* hace que todo esté disponible para todos. Toda esta pluralidad y pensamiento postmoderno es algo natural para las generaciones de la segunda mitad del siglo xx para adelante. Gracias a los medios masivos, se asimila como natural el pensamiento postmoderno de vivir en una pluralidad de culturas.

Al buscar expresar materia creativa de carácter Apolíneo (premodernista) pero tratada a través de procedimientos Dionisiacos (modernistas), se mermaría parte de la intención y de la naturaleza de la idea. La mejor manera para expresar una idea Apolínea es a través del premodernismo para así ser presentada en su estado más fiel y puro. Así, haciendo uso de todas las herramientas que nos provee el postmodernismo podemos pretender acercarnos a su verdadero origen ontológico. Ampliamos las posibilidades de lo que puede ser música y lo usamos dependiendo su necesidad. Evitando a toda costa los posibles filtros y limitantes que nos pudiéramos enfrentar al percibir la música solamente como apolíneo o dionisiaca. La técnica debe estar a la merced de la música y no al revés. Sacrificar material e ideas musicales para que embonen en una técnica o corriente musical, no es lo que aspira el postmodernismo, todo lo contrario, moldear la técnica a favor de las necesidades del postmodernismo. Por consiguiente, rompiendo barreras o filtros que no sabíamos existían. La técnica debe estar a la merced de la música y no al contrario.

## Bibliografía

Ammons Dr. J. Mark, *Musical Instruments of the World*, Mark Twain Media Inc. 2003.

Askew Caroline M., *Sources of inspiration in the music of Sofia Gubaidulina; compositional aesthetics and procedures*, University of Huddersfield, United Kingdom, 2002.

Aquiles Lázaro, Entrevista por mensajería electrónica en el 2019

Belcastro Luca, *Reflexiones latinoamericanas*, versión octubre del 2017. Este texto fue proporcionado por el autor del mismo

Bernard Jonathan W., *Inaudible Structures, Audible Music: Ligeti's Problem, and His Solution*, Music Analysis Vol. 6, no.3, 1987, Wiley, <http://www.jstor.org/stable/854203> p. 207. pp. 230-240.

Beverly John, Michael aronna y José Oviedo, *The postmodernism debate in latin America*, Duke University Press Durham and London, 1995.

Biber, Heinrich Ignaz Franz von, *Sonata representativa*, <http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/f/f3/IMSLP184169-WIMA.9650-bibrepr2.pdf>

Burton Anthony, *A Performer's guide to music of the Baroque period*, The Associated Board of The Royal Schools of Music, London, UK, 2007.

Cage, John, 4'33" Moma,, <https://www.moma.org/collection/works/163616> el 11 de febrero del 2020

Cage, John, *Concert for Piano and Orchestra*, Peters Edition, [https://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work\\_ID=48](https://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=48) el 11 de febrero del 2020

Fernández de Larrinoa Rafael, *La Sombra de Pitágoras*, Dossier, revista Audio Clásica, 2013, s.l.

Gaspa, Catalina, *Escritos "En arte, estética y cultura"*, Escuela de Artes. Facultad de humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, Venezuela, s.a.

Granillo María, "Música y Postmodernismo", revista *Pauta* 101 Enero-Marzo 2007. Ciudad de México.

Gubaidulina, Sofia (a), *Offertorium*, <https://es.scribd.com/document/289645769/Sofia-Gubaidulina-Offertorium>

Gubaidulina, Sofia (b), *Garten von Freuden und Traurigkeiten*, edición sikorski 845

Gubaidulina, Sofia (c), *Cuarteto de cuerdas no. 2*, <https://es.scribd.com/document/402230942/Gubaidulina-String-Quartet-No-2-2002-pdf>

Harnoncourt Nikolaus, *La música como discurso sonoro*, Traducción Juan Luis Milán, Acantilado, Quaderus Crema, S.A.V. Barcelona, 2006,

Maronna Jorge y Daniel Samper, *Cantando Bajo la Ducha*, Ediciones Temas de Hoy. S.A. España, 1994

Medic Ivana, *Gubaidulina misunderstood*, Article the open university, United Kingdom, 2012

Moreno Rivas Yolanda, *La Composición en México en el siglo XX*. México, D.F. D.R. Consejo Nacional para La Cultura y las Artes. 1994

Morgan Robert P., *La Música del Siglo XX*, Madrid, España, Ediciones Akal 1999

Orledge Robert, "Erik Satie", Stanley Sadie (ed), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Inglaterra, Mcmillan Publishers 2001

Pichardo, Jean Angelus, Entrevista realizada por correo electrónico en el 12 de diciembre del 2019

Lawson Colin y Robin Stowell, *The historical performance of music; an introduction*, Cambridge Univeristy press, New York, 1999

Lochhead Judy y Aunder, Joseph, *Postmodern music/Postmodern thought* Routledge, New York, 2002.

López Javier María, *Breve historia de la música*, Ediciones Nowtilus, Madrid, 2011.

Lyotard, Jean-François, *La condición postmoderna*, Cátedra, España, 2014

Piston Walter, *Armonía*, Idea books, s.a. Barcelona 2001, primera edición, 1987

Rameau Jean-Philippe, *Treatise on Harmony*, Traducción al inglés por Philip Gosset, Dover publications inc. Nueva York 1971, first published in Paris 1722

Rebel, Jean-Féry, *Los elementos*,  
[http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/dd/IMSLP315907-PMLP510323-les\\_%C3%A9l%C3%A9ments.pdf](http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/dd/IMSLP315907-PMLP510323-les_%C3%A9l%C3%A9ments.pdf)

Riemann, Hugo, *Composición musical*, Editorial Labor, España, 1950

Rochberg, George, *Caprice Variations*,  
<https://www.youtube.com/watch?v=66oj02Qtg1U>

Sadie Stanley, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers Limited, London, 2001 (versión impresa y virtual)

Sánchez Daniel Jorge y Martín Eckmeyer (coordinadores), *Historia del Arte, la música medieval, nuevas perspectivas y enfoques*, Universidad Nacional de la Plata EDULP, Argentina, 2019

Skowron Zbigniew, *Lutoslawski on Music*, The Scarecrow Press, inc. Lanhan, Maryland. Toronto UK 2007

Schoenberg Arnold, *Fundamentos de la composición*, Real Musical, Madrid, 1989

Smith Reginal Brindle, *The new Music: The Avant-garde since 1945*, England, Oxford university press, 1987

Solares Blanca, *Imaginarios musicales: Mitos y música Volumen 1*, M. Lavaniegos, "La Consagración de la Primavera de Igor Stravinsky", CRIM-UNAM, 2016

Stove R. J., *A student's Guide to Music History*, Open Road Integrated Media, Willington, Delaware, 2014.

Tort, César, *El niño y la música*, Instituto Artene, 1970, México

Tort, César, *La música moderna y el niño*, Instituto Artene, 1976, México

Vázquez, Hebert, Entrevista virtual el 28 de julio del 2019

Vidales Jorge, "Modernismo vs Post-modernismo", revista *L'Orfeo* (2009) Ciudad de México