
Musicología

Tendencias actuales de la música

ALBERTO GINASTERA

ALBERTO GINASTERA nació en Buenos Aires en el Conservatorio Nacional de Música en 1916. Se graduó en el Conservatorio en 1939. Miembro del Consejo Internacional de la Música de Unesco y de la Sociedad Internacional de Educadores de Música. Miembro honorario de la facultad de Artes y Ciencias Musicales de Chile. Profesor titular de instrumentación y orquestación en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad de La Plata. En 1953 integró el jurado para el concurso internacional de música por el IV centenario de la ciudad de San Pablo (Brasil). Desde 1937, en que fuera estrenada en el Teatro Colón de Buenos Aires su *Suite sinfónica del ballet Panambi*, ha desarrollado intensa labor de compositor en el país y en el extranjero. Sus obras sinfónicas han sido escuchadas en las principales ciudades de América y Europa. Obtuvo el Premio Nacional de Música en 1938 - 40 y 43.

LA obra de arte es la expresión más auténtica y permanente de la vida de un pueblo. Las condiciones de vida prosperan, los procesos sociales mejoran y los descubrimientos técnicos se superan, pero los movimientos artísticos no progresan ni decaen, sino que evolucionan; la creación de un artista es insuperable porque es única. Muchas obras fueron creadas y continuarán creándose en el futuro, pero siempre admiraremos con igual fervor la "Anunciación" de Fra Angelico, la catedral de Chartres, las sinfonías de Beethoven o el "Quijote" de Cervantes, porque cada una de estas obras maestras, que son producto del genio humano, tiene cualidades permanentes que la harán perdurar a través de los siglos.

Hoy en día juzgamos a las civilizaciones del pasado principalmente por la labor de los artistas y así sabemos que un determinado período fué brillante o decadente por las obras de arte que nos legó. También nuestra civilización será juzgada por las producciones

de los creadores actuales ya que el arte contemporáneo no es más que la representación de nuestra vida, de nuestros problemas, de las angustias que padecemos o de las alegrías que sentimos. No debemos pues alejarnos de un arte que está irremediabilmente ligado a nuestro destino; no tenemos que renunciar a comprender lo que a primera vista nos parece incomprensible, ni desistir de penetrar lo que consideramos impenetrable, porque si el arte moderno continúa siendo hermético para muchas personas es porque aún no ha sido divulgado suficientemente como para que su mensaje llegue hasta todos claro e intelegible.

El artista es un ser humano y por lo tanto es parte de la naturaleza. Sus instintos, sus sentimientos y su estructura anímica, han sido, son y serán siempre iguales, pero los conceptos de la inteligencia se modifican constantemente y el arte, como toda manifestación del pensamiento, ha evolucionado en el curso de los siglos. La música también ha sufrido múltiples variantes, tanto en el aspecto técnico como en el estético. En realidad, ambos tienen estrecha relación entre sí, ya que toda búsqueda en el terreno de los procedimientos ha sido siempre provocada por una necesidad espiritual que lleva al artista a modificar sus medios de expresión.

En el pasado sin embargo la evolución técnica se producía muy lentamente y un sistema de escritura servía para varias generaciones de músicos que sólo introducían pequeños cambios, pero manteniendo siempre ciertos principios inmutables de dichas bases teóricas. Así ocurrió por ejemplo con la gran transformación que se produce en el sistema armónico en el siglo XVII; esta evolución comenzó en realidad desde el siglo anterior y alcanzó su culminación en las magníficas producciones de los compositores de los siglos subsiguientes: XVIII y XIX, es decir que este sistema de escritura musical duró, con pocas variantes, más de dos siglos.

En nuestros días en cambio, las búsquedas son constantes y se suceden rápidamente, al punto que en cuanto un compositor incorpora un nuevo procedimiento técnico, muchos otros músicos están ya dispuestos a transformar y reformar estos procedimientos para obtener nuevos resultados. Y es que el ansia de originalidad que acosa al creador contemporáneo es tan intensa que lo obliga a renovarse constantemente. De esta manera se pierde a veces el verdadero sentido del

MUSICOLOGÍA

arte, pues toda evolución lógica se transforma en un imperioso deseo de novedad. ¿Pero es que todo lo nuevo tiene valor intrínseco? No lo creo así. En el medio siglo que ya tiene nuestro arte moderno han habido muchos innovadores que han desaparecido sin dejar huellas, muchos artistas considerados revolucionarios en su hora pero cuyas obras provocarían hoy una irónica sonrisa, muchas teorías renovadoras que no renovaron nada. Y es que el arte moderno ha servido, en muchos casos, de pretexto para ocultar la ausencia de un auténtico poder creador, para escamotear la falta de dominio técnico o para disimular profundos defectos de realización. Por eso creo que las personas que justifican todo en nombre de lo nuevo, están equivocadas.

Dos de los más grandes genios del arte actual Paul Klee y Arnold Schoenberg nos confirman con sus palabras que el arte no es nuevo ni viejo y que para ser un gran artista es necesario haber bebido en las fuentes del pasado y de la tradición.

Paul Klee dice en su "Confesión creadora": "No debemos disminuir la alegría que nos produce el descubrimiento de nuevas rutas, pero en cambio el amplio conocimiento del pasado debe impedir al artista la búsqueda convulsa de la novedad en detrimento de lo natural".

Arnold Schoenberg por su parte era extremadamente exigente con sus alumnos en cuanto a la adquisición de un sólido bagaje técnico y según relata Milhaud, insistía con toda energía en que un joven compositor no debía utilizar la técnica dodecafónica sin tener antes a su disposición una formidable técnica tradicional y como prueba de ello Darius Milhaud transcribe una carta de Schoenberg en la cual sostiene que "hay que poner en guardia a los principiantes para que no comiencen con esta técnica, que es de una inmensa dificultad, antes de haber adquirido la posibilidad de tratar todas las formas musicales con lógica y coherencia, en todas las variedades de géneros".

Después de las opiniones tan claramente expuestas por estos dos grandes maestros del siglo XX, podemos afirmar que el arte sigue siendo una larga paciencia y que si en algún momento nos sorprenden las audacias de ciertos creadores debemos confiar solamente en aquellos auténticos artistas que tienen sus raíces sólidamente enclavadas en el pasado y su espíritu tendido hacia las posibilidades del porvenir.

DESINTEGRACIÓN DEL SISTEMA TONAL

Para penetrar en el intrincado mundo de la música contemporánea y comprender la evolución que ha sufrido el arte de los sonidos en los últimos cincuenta años, es necesario advertir que los conceptos tradicionales de armonía, melodía, ritmo y timbre han cambiado fundamentalmente. La reforma que se inicia a comienzos del siglo XX, no es parcial sino total. No se trata de pequeñas modificaciones en uno u otro aspecto de la música sino en un cambio en la manera de sentir y de expresarse.

Las leyes de la escritura musical estuvieron desde el año 1600 hasta fines del 1800 basadas en dos escalas: mayor y menor, y en sus funciones armónicas de acuerdo a los conceptos de tónica y dominante. A partir del siglo XX el sistema tonal pierde su preponderancia y los compositores seguirán desde entonces por otros derroteros que los conducirán hacia las insospechadas regiones de la atonalidad, del dodecafonismo y de todos los sistemas que plantea la técnica contemporánea, inclusive las tendencias experimentales de la música electrónica y concreta.

Debussy es el primero que intenta la liberación del sistema tonal. Basándose en las escalas griegas y orientales que no confieren prioridad a ninguna de las notas, Debussy elimina el concepto tradicional de la tonalidad y abre las puertas al atonalismo.

Casi paralelamente a Debussy, o mejor dicho inmediatamente después de haber alcanzado el gran genio de Francia la cumbre de su arte, aparecen dos figuras que son los verdaderos pilares de la música contemporánea: Arnold Schoenberg e Igor Stravinsky. Ambos inician alrededor de 1910, y por sendas completamente distintas, una verdadera revolución en el arte musical que conduce a la desintegración consciente y definitiva del sistema tonal.

En la primera etapa de su evolución Schoenberg emplea la tendencia del post-romanticismo wagneriano, con sus amplios desarrollos, constantes repeticiones de frases, cromatismo, ampulosidad orquestal. Cuando escuchamos los "Gurre-Lieder", la "Noche Transfigurada" o el "Pélleas et Mélisande" de Schoenberg, encontramos en estas obras

MUSICOLOGÍA

las mismas características que se observan en las composiciones de Mahler, Reger, Bruckner o Strauss. Sin embargo es evidente que estas primeras composiciones de Schoenberg tienen ya ciertos elementos que las diferencian de las obras de sus contemporáneos: mayor desenvoltura y audacia en el desarrollo del lenguaje armónico y melódico y una exaltación expresiva que sobrepasa a todo lo que la música post-wagneriana había podido alcanzar. Y es que Schoenberg fué desde sus comienzos un músico de vanguardia y sobre todo un artista expresionista. El pintor Van Gogh dijo cierta vez que “existen colores que siendo falsos, según el criterio de los realistas, pueden engañar al ojo, pero que poseen una sugestión capaz de expresar un impulso de ardoroso sentimiento”. Estas palabras pueden aplicarse a todo el arte expresionista y muy particularmente a la música de Schoenberg.

Ya en sus primeros opus se manifiesta la tendencia schoenbergiana por liberar a la armonía de sus funciones tonales, por conferir gran dinamismo a la escritura polifónica así como también por exaltar un tipo de lirismo alucinante y sombrío. Pero si las condiciones esenciales del futuro Schoenberg se encontraban en germen en sus primeras composiciones, éstas, en líneas generales, poco diferían de las obras post-románticas. Pronto comprendió Schoenberg que este camino estaba agotado e inició entonces una nueva etapa que se caracterizó por la condensación del material sonoro, por la yuxtaposición de las frases musicales y por la completa liberación de las leyes tradicionales de la tonalidad. Schoenberg había dado así el gran paso hacia el atonalismo.

Stravinsky por su parte al emplear el politonalismo contribuye en no poca medida a terminar con el sistema tonal tradicional. Difícil es juzgar y catalogar la personalidad multifacética de Stravinsky; tanto en el terreno de la técnica como en el aspecto estético, el aporte renovador de Stravinsky es incalculable. Pero creo que su mayor contribución, o por lo menos la que ha tenido una influencia más definitiva en la evolución de estos últimos años, es su preocupación por enriquecer el dominio rítmico. En ese sentido la “Consagración de la Primavera” sigue siendo la obra maestra de nuestro siglo, y todos aquellos que se interesen en los problemas rítmicos no podrán ignorar esta composición.

Desde 1910 y después de las experiencias realizadas primero por Debussy y luego por Stravinsky y Schoenberg, los compositores no se

sienten ya más ligados a las leyes tonales que habían regido a la composición musical durante varios siglos. La tonalidad, en el sentido tradicional que tuvo en la música occidental, queda pues abolida. Más adelante los compositores se esforzarán por buscar nuevas leyes que organicen el caos provocado por las obras de los atonalistas y de los politonalistas.

DODECAFONISMO

Existe entre los críticos y musicólogos la costumbre de definir a las distintas tendencias de la música contemporánea por medio de "ismos". Es así como surgen las definiciones de: impresionismo, atonalismo, expresionismo, neo-clasicismo, dodecafonismo. No soy partidario de encasillar a los compositores dentro de determinadas tendencias pues con este sistema podemos juzgar demasiado ligeramente a un creador clasificándolo en una sola escuela, cuando en realidad puede participar o haber participado de distintas posiciones estéticas. Sin embargo en el siglo XX se han manifestado casi simultáneamente tantos movimientos musicales diferentes, que es necesario recurrir a las habituales definiciones para poder conocerlos y reconocerlos.

El dodecafonismo, o música serial como también se le llama comúnmente, es uno de los movimientos que más aceptación ha tenido entre los compositores de este siglo. Fué creado por Arnold Schoenberg quien lo transmitió a sus discípulos Alban Berg, Anton Webern y Ernst Krenek.

Desde 1915 hasta 1923 Schoenberg permanece aparentemente inactivo como compositor, pero en realidad fué en esos años que realizó los estudios e investigaciones que lo llevarían a la creación del dodecafonismo. Schoenberg describe en una carta el camino recorrido hasta llegar al sistema dodecafónico:

" El método de composición con doce sonidos tuvo varios pasos. " El primero de ellos ocurrió en el año 14 o comienzos del 15 cuando " esboqué una Sinfonía cuya última parte se transformó luego en "La Escala de Jacob", pero que nunca fué terminada. El scherzo de esta Sinfonía estaba basado en un tema formado por doce notas. Pero " éste era uno solo de los temas. Yo estaba aún muy lejos de la idea " de emplear este tema básico como medio unificador de toda la obra.

MUSICOLOGÍA

“ Desde entonces me preocupó el propósito de fundar conscientemente la estructura de mi música sobre una idea unificadora, que no sólo produjera todas las otras ideas sino que regulara también su acompañamiento, los acordes y las armonías. Hice muchos intentos para llegar a esto pero pocos de ellos fueron terminados o publicados. Como un ejemplo de estas búsquedas debo mencionar las “Piezas para piano” op. 23. Aquí logré una técnica que llamé (para mí mismo) composición por tonos, término muy vago pero que poseía un significado para mí. Es decir, en contraposición con la forma común de emplear un motivo, yo lo usaba ya casi a la manera de una serie básica de doce notas. Construía otros motivos y temas con él, pero el tema no estaba formado por doce notas.

“ Otro ejemplo de este propósito de unidad es mi “Serenata”. En esta obra se pueden encontrar muchos ejemplos de este tipo, pero el mejor de ellos es el tercer movimiento llamado “Variaciones”. El tema está formado por una sucesión de 14 sonidos, pero sólo 11 de ellos son diferentes y estos 14 sonidos se emplean continuamente en todo el movimiento. Con menos rigidez aún uso las notas de los dos primeros compases de “Tanzscene”. El cuarto movimiento “Soneto”, es una verdadera composición en los doce tonos. La técnica es aquí relativamente primitiva pues es ésta una de las primeras obras estrictamente en armonía con este método, aunque no fué la primera, pues existían ya algunos movimientos de la “Suite” para piano que compuse en el otoño de 1921. Aquí adquirí súbitamente conciencia del sentido real de mi propósito de unidad y regularidad, que inconscientemente me había conducido por este camino”.

De esta manera y con palabras del propio Schoenberg vemos como el compositor trató de formular un sistema de composición que organizara los elementos sonoros de acuerdo a una lógica estructura que reemplazaría al antiguo sistema tonal. Con la aparición del sistema dodecafónico, la era del atonalismo intuitivo había terminado.

El sistema de los doce tonos fué, como dije anteriormente, adoptado y difundido en primer lugar por dos geniales discípulos de Schoenberg: Anton Webern y Alban Berg, y más tarde por una gran cantidad de compositores europeos y americanos. Sin embargo las diferentes personalidades de Schoenberg, Webern y Berg, hicieron que el sistema dodecafónico adquiriera en manos de ellos distintos mati-

ces. Como dijo un crítico francés: “De los tres grandes compositores de la escuela de Viena, Webern es sin duda el que resulta más impenetrable. Mientras que el intelectualismo matemático de Schoenberg puede actuar de una manera muy seductora sobre nuestra mente y mientras Berg golpea con fuerza sobre nuestros sentidos por su expresión directa. Webern en cambio despliega ante nosotros un universo de objetos insólitos, infinitamente netos y precisos, que nos recuerdan a la sorprendente pintura de Tanguy, por lo que ésta tiene de extraño”.

Es así como los tres iniciadores del dodecafonismo abren sendas diferentes que conducirán a la música por regiones insospechadas. Schoenberg encabeza a los dodecafónicos estrictos, los que siguen rigurosamente las leyes establecidas por el Maestro: Alban Berg, de temperamento más exaltado, encarna la tendencia más liberal de la escuela dodecafónica es decir aquella en que los compositores se sirven del sistema serial como un medio para alcanzar sus propósitos expresivos; Webern por el contrario más intelectual y hermético que los anteriores crea con sus hallazgos tímbricos, sus contrastes de valores dinámicos e intensidades expresivas y su original construcción formal, un mundo nuevo lleno de posibilidades futuras.

La posición de Schoenberg es seguida de manera dogmática por su alumno Ernst Krenek y por gran cantidad de compositores que han creado, en todo el mundo, verdaderas escuelas de música dodecafónica. Al grupo más liberal de dodecafonistas, que emplean el sistema sólo como un procedimiento técnico, pertenecen algunos compositores de talento entre los que se destaca el italiano Luigi Dallapiccola. En cuanto a la tendencia de Webern podemos decir que es la que hoy en día ha logrado más amplio apoyo, ya que su música es el punto de partida para las búsquedas que un importante grupo de compositores ha iniciado en el campo experimental.

STRAVINSKY Y EL NEO-CLASICISMO

Después del impresionismo comienza en Francia hacia el final de la primera guerra mundial, una reacción hacia el arte de Debussy. La encarnan un grupo de seis compositores: Darius Milhaud, Arthur Honegger, Louis Durey, George Auric, Francis Poulenc y Germaine

MUSICOLOGÍA

Tagliaferre quienes bajo la égida del escritor Jean Cocteau, lanzan una manifestación de principios. Estos se hallan magníficamente expresados por Cocteau en su artículo "El Gallo y el Arlequín" en el que condena a la música llamada seria, sublime, la que se escucha con la cabeza entre las manos y sobre todo a Beethoven y a Wagner; acusa al simbolismo musical, al impresionismo y especialmente a Debussy, inculpa al pedal ruso y en particular a la música de Moussorgsky y de Rimsky-Korsokoff; preconiza la simplicidad lineal de Juan Sebastián Bach, la violencia primitiva de Stravinsky, el desprendimiento de Erik Satie, el retorno a la estética del circo, del music-hall, de la feria y del café-concert. El artículo, lleno de astucia y de ironía, puede parecernos hoy simplemente un alarde de ingenio, una hábil "boutade", pero en realidad reflejaba el estado de espíritu del medio artístico de post-guerra. Más tarde cada uno de estos compositores siguió su propio camino, separándose de las teorías enunciadas por Cocteau, pero en ese momento existía una especie de deseo de romper con todo arte medular y volcarse en cambio hacia una especie de simplicidad y de espontaneidad. Pero si estas teorías pasaron rápidamente, su influencia en cambio fué beneficiosa, pues esa reacción provocó uno de los movimientos más interesantes del siglo XX: el neo-clasicismo.

Igor Stravinsky fué quien inició el neo-clasicismo o retorno a Bach, como se le llamó en un principio, con la creación de "Pulcinella" en el año 1919. Inspirándose en las formas y estilo de los compositores de los siglos XVII y XVIII, Stravinsky crea un estilo nuevo que participa de la frescura y concisión de las obras antiguas junto a los más audaces hallazgos de la música moderna. Durante más de treinta años Stravinsky escribe dentro de esta concepción neo-clásica, una cantidad de obras maestras como "Apollon-Musagete", la "Sinfonía de los Salmos", la "Sinfonía en tres movimientos", "Oedipus-Rex", "Orfeo". Este retorno a los ideales estéticos clásicos: forma constructiva, equilibrio, procedimientos instrumentales escuetos y emoción contenida, encontró muchos adeptos en todo el mundo. Además de Stravinsky, otros célebres compositores como Hindemith, Prokofieff, Casella, Malipiero y Honegger, han desarrollado con fisonomía propia, las posibilidades del neo-clasicismo.

NACIONALISMO TRASCENDENTE

Otra tendencia que ha dado brillantes y variados frutos es la nacionalista, es decir la que se basa en las características particulares de un país. Algunos compositores se han servido para ello del folclore de su patria, recreándolo en sus obras de manera que el elemento primitivo desaparece para transformarse en el lenguaje mismo del compositor.

Algunos músicos como Manuel de Falla o Béla Bartok por ejemplo, comienzan en sus primeras obras por tomar directamente las melodías y ritmos populares de España y Hungría respectivamente; pero en sus obras de madurez, abandonan este nacionalismo concreto y objetivo, para alcanzar un nacionalismo trascendente o subjetivo, es decir que está basado no en elementos racionales, sino abstractos, no en un mundo real sino en un mundo ideal.

Este movimiento que ha tenido gran repercusión en todo el mundo, ha dado al arte musical contemporáneo algunas de sus más bellas composiciones como por ejemplo: el "Retablo de Maese Pedro" de Manuel de Falla, la "Cantata Profana" de Béla Bartok, el "Sacre du Printemps" o "Bodas" de Stravinsky. Además de los compositores citados, militan dentro de esta tendencia algunos músicos ilustres como Prokofieff, Villa-Lobos, Janaceck, Kodaly, así como también de manera esporádica, Hindemith, Milhaud y Malipiero.

Dentro de la tendencia nacionalista o folklórica podemos también incluir a aquellos compositores que han sido influenciados por el jazz. Efectivamente el jazz, es un tipo de música popular regional que ha dado en muchos casos grandes posibilidades de inspiración a los compositores actuales, entre ellos Maurice Ravel en su "Concierto para piano y orquesta", Stravinsky en su "Octeto" o en su "Historia del Soldado" y Aaron Copland en su "Sonata" para piano. También algunos músicos norteamericanos pudieron beber fácilmente de la fuente misma del jazz, y explotaron sus posibilidades rítmicas y melódicas en obras de gran envergadura.

MUSICOLOGÍA

MÚSICA PARA EL PUEBLO

Con el término de "Gebrauchsmusik", se designó en Alemania a un tipo de música que algunos compositores entre los que se encontraba Hindemith, escribieron con el propósito de llegar fácilmente al pueblo. Este deseo de llevar el arte a la masa, haciéndolo comprensible y claro para cualquier mentalidad poco desarrollada musicalmente, ha provocado un movimiento que se radicó casi exclusivamente en la Unión Soviética y que se llama "música para el pueblo".

Los compositores soviéticos preconizan el retorno a los ideales románticos del siglo 19, a la melodía, a la naturalidad y a la riqueza instrumental. Por estas razones este estilo se ha denominado neo-romántico, y sus partidarios ignoran voluntariamente toda la evolución que ha sufrido la música en los últimos cincuenta años. Shostakovich, Katchaturian, y toda la última producción de Prokofieff, pertenecen a esta tendencia.

Aunque con mayor inquietud espiritual, también algunos compositores de centro-europa, se han dedicado al neo-romanticismo. Entre ellos debemos destacar a Frank Martín por sus condiciones excepcionales de músico.

TENDENCIAS EXPERIMENTALES

Entre las tendencias más evanzadas que nos ofrece el arte musical contemporáneo podemos citar a las de la música experimental: es decir el sistema microtonal, la música concreta y la música electrónica. Las llamamos tendencias experimentales porque se hallan aún en la etapa primaria de la experimentación, pero no por ello dejan de ser interesantes sus resplandores iniciales pues cualquiera de ellas puede llegar a ser la música del porvenir.

El *microtonalismo* es el que tiene en realidad más raíces en la música tradicional ya que procede directamente de la música oriental. Las escalas orientales poseen intervalos más pequeños que los de tonos o semitonos que subdividen las escalas occidentales. También en algunos países centroeuropeos la música popular, que tiene indudable

influencia asiática, emplea estos intervalos que son fácilmente perceptibles por nuestro oído y que dan a la música un carácter exótico y novedoso.

La música popular eslovaca fué la que dió al compositor checo Alois Haba la primera idea para realizar ensayos con cuartos y sextos de tonos y de estos trabajos nació un sistema basado en escalas microtonales que aparecían por primera vez en la música culta occidental. En realidad otros compositores como el alemán Stein y el italiano Busoni ya habían tenido esta idea pero sin concretarla, como Haba, en obras que alcanzaron gran difusión.

Entre los más destacados cultores del microtonalismo podemos nombrar a Ivan Wischnegradsky, Julián Carrillo y Slavko Osterc, que han escrito muchas composiciones de indudable valor. Algunos músicos como Bartok usan el microtonalismo ocasionalmente en algunas composiciones, como medio para enriquecer su propio lenguaje.

La *música concreta* nace del principio básico que no admite diferencia entre el sonido y el ruido. Todo lo que afecta a nuestro órgano auditivo puede ser considerado "objeto musical" y por lo tanto constituye un medio de expresión artística. La música tradicional emplea a veces el ruido, pero lo hace siempre como oposición al sonido, pues desde tiempo inmemorial se ha establecido que los dos elementos, ruido-sonido, pertenecen a distintas categorías. La música concreta elimina este concepto diferencial, se sirve de los dos elementos e introduce además gran cantidad de recursos nuevos que no son sonidos musicales ni ruidos propiamente dichos. Logra de esta manera una gama inagotable de posibilidades al incorporar dentro del campo sonoro a todos los elementos que afectan al oído humano, ya se trate de palabras, suspiros, risas, llantos o de deformaciones de sonidos y ruidos ya conocidos.

A pesar de toda su novedad la música concreta proviene de las experiencias iniciadas hace ya algunos años por distintos compositores. Uno de estos precursores es Edgar Varese, quien, impulsado por el deseo de renovar la técnica tradicional inventó algunos procedimientos basados en el interés expresivo que tiene el sonido en sí mismo. Otro precursor fué Anton Webern, cuyas originales exploraciones en el dominio del timbre han sido aprovechadas por los cultores de los movimientos experimentales. Pierre Schaeffer está considerado hoy en

MUSICOLOGÍA

día como el fundador de esta escuela y en el Centro de Investigaciones de la Música Concreta de París ha reunido a su alrededor a un grupo de jóvenes que trabajan con entusiasmo y fe en este sentido. Entre los que han producido ya obras de interés mencionaré a: Pierre Henry, Phyllipe Arthuys y Jacques Poulin. Además muchos son los músicos que incidentalmente trabajaron en la música concreta en Francia: Pierre Boulez, Maurice Le Roux y hasta Olivier Messiaen y Darius Milhaud. Todos ellos no se dedican de una manera constante y definitiva a este tipo de música sino que lo han hecho esporádicamente y con un sentido de experimentación.

La *música electrónica* es una de las más interesantes y también más discutidas de las tendencias experimentales, porque rompe no solamente con los principios mismos de la técnica musical por sus procedimientos de creación, sino también con todos los elementos que han servido hasta ahora para la emisión de la música, es decir los instrumentos tradicionales y por lo tanto el intérprete musical.

La música electrónica es la que incorpora la electricidad al arte musical, pues la producción de sonidos, la composición y la reproducción se realiza por medio de aparatos eléctricos. Hasta este momento los compositores se han servido siempre de instrumentos como el violín, el piano o el clarinete, cuyos sonidos pueden ser regulados en su duración, intensidad y altura por el intérprete. En la música electrónica los sonidos emanan directamente de un aparato conocido con el nombre de "generador de frecuencias" que registra todo sonido que pueda percibir el oído humano cualquiera sea la cantidad de vibraciones que posea. Los instrumentos electrónicos empleados actualmente son: el monocordio, el melocordio, el trautionio y el orgatron. El procedimiento de composición es el siguiente: el compositor graba en bandas sonoras separadas los sonidos que utilizará en su obra; luego los compagina en una segunda banda, sobreimprimiéndoles otros sonidos y asignándoles la duración y la intensidad deseadas, de acuerdo a una partitura previamente preparada. Esta partitura tiene el aspecto de un gráfico diagramado, pues las notas no existen y son reemplazadas por puntos y rayas.

El compositor electrónico es, en realidad, su propio intérprete y no necesita de otro ser que dé vida a lo que él ha concebido. Una vez que la obra ha sido realizada y grabada ya no sufrirá modifica-

ciones pues los deseos del creador han quedado definitivamente fijados en la banda sonora que será desde entonces su fiel e incommovible intérprete.

Los compositores que ya han realizado experiencias electrónicas con bastante éxito son: los alemanes Stockhausen y Herbert Eimert, el suizo Paul Gredinger, el belga Henri Pousseur y el francés Pierre Boulez.

LA MÚSICA DEL FUTURO

Para un compositor de nuestro tiempo que se detiene a observar los múltiples cambios operados en el campo de la música durante los últimos 50 años, que se siente estimulado por las infinitas posibilidades que le presenta hoy el mundo sonoro, que vibra ante la rica variedad de ritmos nuevos, que se deslumbra por la gama infinita de matices tímbricos y se conmueve por el profundo desequilibrio operado en las severas leyes musicales que hasta hace poco fueron los fundamentos de nuestro arte; para el creador musical que se busca a sí mismo en el confuso e inquieto panorama de ideas y valores, el mundo de la música puede parecerle, en cierto modo, una especie de caos dentro del cual cada artista trata de hallar su más auténtica expresión. Sin embargo todo observador atento y estudioso de la hora actual, no dejará de advertir que en el fondo la mayoría de las escuelas contemporáneas, aún las más avanzadas, tienen una razón de ser pues entroncan en las más puras tradiciones de nuestro arte y gozarán probablemente más adelante de una completa comprensión.

Sin embargo no es posible predecir cómo será la música del futuro. Yo no podría afirmar que esta o aquella tendencia está en el camino de la verdad y que dentro de cincuenta años prevalecerán sus conceptos. Creo sin embargo que todas las tendencias de la música contemporánea tendrán su influencia en el desarrollo musical de los próximos años. Las escuelas de compositores electrónicos, concretos o microtonales, aunque se encuentran aún en su etapa experimental, han obtenido resultados que los compositores no podrán ignorar. La evolución posterior que sufrirá la música es difícil de imaginar, pero es indudable que los aportes técnicos de las tendencias actuales serán incorporados a la música por los creadores del futuro.