Estética musical en la Música contemporánea

Mª del Carmen Coronado Almena

Mª del Carmen Coronado Almena

Estética musical en la Música contemporánea.

Resumen

Con este artículo pretendo investigar la transformación de la idea sobre qué es música dentro de la música contemporánea para así tratar de entender cuál es su significado y en qué forma ha transformado o no nuestra percepción actual.

Introducción

Después de profundizar en la lectura de varias fuentes escritas y reflexionar sobre mi propia experiencia, me sigue inquietando el significado actual que una sociedad desarrollada como la nuestra -y en la que coexisten tantas corrientes estéticas y musicales- pueda considerar sobre "Qué es música". Concretamente me preocupa el ámbito de la música contemporánea, en el que tengo centrados mi proyección profesional y mi trabajo de investigación musical.

Estética y pensamiento musical

La ruptura que se produce a comienzos del siglo XX con el lenguaje musical –concretamente con la llegada de la atonalidad, a partir de 1907- alcanza su momento cumbre con la nueva reconstrucción social, cultural y política que tiene lugar a partir de 1945, cuando se abre la puerta de la nueva música y las neo-vanguardias de los años cincuenta y sesenta, que nos conducirá hacia la época de la posmodernidad. Esta "nueva era" rechaza el concepto de tradición propiamente dicho así como el de historia e inicia su andadura al margen de los principios estéticos considerados hasta

ahora. Esta radicalidad espiritual basada en la innovación es lo que se ha denominado "partir de cero". Aunque ya hemos visto que estas nuevas propuestas están directamente relacionadas con las vanguardias de la primera mitad del siglo.

Es evidente que el cambio más significativo dentro de la estética musical tuvo lugar en el s. XIX y fue la nueva valoración artística que se le dio a la música instrumental, relegada hasta entonces a un papel muy secundario y que condicionaría no solo una concepción moderna de la música, sino una nueva significación de la percepción sonora. Este hecho marcaba una consecuente autonomía de la forma musical que desvincularía a la música de las determinaciones del lenguaje y la convertiría en un lenguaje propio. En esta posición se sitúa el pensamiento del formalista Eduard Hanslick (*Du beau dans la musique*, 1854), en el que la obra musical es autónoma de cualquier otra premisa estética y de toda apreciación subjetiva.

Ya hemos visto cómo, históricamente, el valor de la música y su sentido ha sido una constante que se ha analizado desde parámetros estéticos-filosóficos, otros puramente físicos (sonido, ruido, silencio), y, más recientemente, desde aspectos psicológicos y sociológicos relacionados con la percepción subjetiva. Los antecedentes los encontramos ya en el siglo XIX (psicoanálisis freudiano) pero alcanza su momento clave en el siglo XX, con la teoría de la Gelstat (estudio de la percepción de la forma, visual y sonora). Así pues, la figura del receptor adquiere una relevancia imprescindible que va más allá de la propia significación del objeto, ya que su visión creativa aporta, sobre todo, posibilidades estéticas. Así, lo vemos en la estética de la recepción que defiende H. R. Jauss:

> *"Se rebasa así –y provocativamente- la función poética asignada al lector en la historia más reciente de la aisthesis: la de provocar, en él, una imaginación y reflexión personal propia"*[1].

Esta valoración, más abierta, confiere a la obra un carácter potencial que sólo la recepción del oyente puede convertir en obra de arte. Por tanto, las significaciones

[1] JAUSS, Hans Robert, *Experiencia estética y hermeneútica literaria, p 151*

serán infinitas, tantas como receptores tenga la obra musical, y el papel del artista queda completamente socializado. Una nueva transformación ha ocurrido, el paradigma del receptor como último eslabón del proceso comunicativo. De nuevo, estamos ante otro cambio que marcará otro importante avance en la significación de la obra de arte o, en nuestro caso, del hecho musical.

Pero, ¿qué es lo que da sentido al lenguaje contemporáneo?, ¿podemos considerarlo como tal todavía, como un lenguaje? Esta cuestión, la semanticidad del lenguaje musical, ha sido ampliamente debatida en el campo estético-filosófico y, aún hoy, apenas se mueven los viejos preceptos enfrentados de los formalistas absolutistas y contenidistas referencialistas: Hanslick y Wagner, Stravinski y Schönberg[2].

Desde el prisma más actual de Nattiez, "*hay significación mientras que un objeto sea puesto en relación con un horizonte*"[3], es decir, de una contextualización relativa que acoge una infinidad de significados. Y en el otro extremo sostiene Tarasti, cercano a la postura de Lévi-Strauss y otros como Lisov y Barthes, que "la música es lenguaje sin significado"[4]. Esta postura aleja el signo musical del campo semiológico y lo conduce a una contemplación psicológica.

No obstante, la renovación del signo dentro del lenguaje musical de la música contemporánea viene como respuesta de una serie de transformaciones estético-filosóficas que actúan como portadores de una nueva visión de la realidad. Desde una postura abierta, estipular y limitar el significado del signo, supondría circunscribir y vaciar su sentido, mientras que aceptar su multiplicidad significativa supone ampliar los horizontes de expresión artística. Esto plantea, a su vez, problemas de interpretación que habría que analizar en los distintos movimientos musicales.

Lo que es indudable es que hay un elemento emergente a tener muy en cuenta, tanto en los procesos compositivos como en los procesos de recepción, resultado de los nuevos recursos técnicos: el Sonido. La interrelación entre el sonido, las diversas

[2] FUBINI, Enrico. *Música y lenguaje en la estética contemporánea, p 53*
[3] NATTIEZ, J.J. "De la sémiologíe a la semantique musicales", artículo *en Musique en Jeu* v 17, enero 1975, p 3-9.
[4] TARASTI, Eero. *Myth and Music*, Mouton Publisher, La Haya, 1979.

cualidades del lenguaje musical y las características del compositor, oyente y entorno social de ambos ha generado una multiplicidad de corrientes analíticas. Carlos Villar-Taboada explica su visión de esta forma:

> *"en música podemos distinguir una morfoestructura que organiza la construcción formal (la relación de la música consigo misma), una logoestructura que regula la relación inmediata con la subjetividad del oyente (la relación de la música con el hombre) y una semioestructura mediante la cual se vincula con la tradición y la historia (la relación de la música con la cultura)*[5].

La emergencia del sonido en la música contemporánea se inicia teóricamente con la "emancipación de la disonancia":

> *"Emancipación de la disonancia significa eliminar la base misma de la armonía que se sustentaba precisamente en el hecho de que el oído estaba habituado a advertir ciertos acordes como disonantes y a pretender la resolución de los mismos con una consonancia. Consonancia y disonancia son, pues, conceptos históricos, perecederos, producidos por cierta práctica y costumbre musical que el desenvolvimiento de la armonía de los últimos cien años ha transformado radicalmente. El oído, habituado a un número de disonancias cada vez mayor, había perdido el temor de su efecto incoherente"*[6].

Teniendo en cuenta esto, podemos decir que el ruido es una percepción sensorial que el oído escucha históricamente y cuyo resultado es el sonido. Los conceptos de consonancia y disonancia aparecen no tanto como características "objetivas" del sonido ("tonal" y "atonal") sino como la manera en que se manifiesta el sonido a un oído conformado históricamente. Por ello, cabe considerar que el estudio de la música contemporánea comporta el estudio tanto del sonido en sí como del oído histórico.

---

[5] VILLAR-TABOADA, Carlos. "Lenguaje y significado en músicas actuales", en *Música lenguaje y significado*, p 104.
[6] FUBINI, E. *La Estética musical del siglo XVII a nuestros días*, Barcelona, Barral editores, 1971.

Desde mi punto de vista, para llegar a entender el significado de la música contemporánea, es imprescindible reflexionar sobre el binomio música-sociedad y contemplar los distintos elementos que conforman el nuevo lenguaje desde un punto de vista semiótico-lingüístico-social. También en el terreno de la musicología observamos pensamientos que no creen en la escisión de la música fuera de su contexto social. Así lo manifiesta Klaus Blaukopf:

> *"se puede demostrar que Sancta Santorum de la música, que plasma e influencia a los materiales, que concurre a la construcción del sistema tonal, determina la modalidad técnica de su utilización, formas y conceptos de consonancia y disonancia [...] La separación ideal de la historia del estilo de la historia universal de la música deja incomprensibles las transformaciones estilísticas, la historia del concepto de armonía se convierte en un enigma si se hace abstracción de lo que es el uso concreto de los sonidos, y la mutación del juicio estético permanece sin explicación si no se consideran los factores políticos, sociales y económicos"*[7].

El sentido de todo objeto artístico pasa por una función epistemológica, ya que transmiten conocimientos y experiencias del mundo y el sujeto individual, creador-transmisor-receptor, se constituye a través de lo que lee, ve y oye, mediante un lenguaje propio. Así, el sentido de cualquier discurso artístico pasa por una compleja relación discursiva y semiótica que engloba su dimensión social, subjetiva e ideológica.

Las reacciones ante la escucha de música contemporánea son, por tanto, guiadas por consideraciones sociales, subjetivas e ideológicas, como hemos apuntado. De entrada, nuestra tendencia irá encaminada al análisis, la segmentación,- entramos ya en una "interpretación"-, buscando referencias en otra músicas conocidas por nuestro intelecto o por nuestra capacidad subjetiva, sin las que el discurso musical no podría ser inteligible.

[7] LAMANNA, M. *Linguaggio musicale e comunicazione sociale*. 1986. Bari: Edizioni dal Sud.

Es inevitable percibir, de todo lo expuesto, un manifiesto halo elitista que rodea a modo de fiel armadura toda esta estética reaccionaria que traza una línea diacrónica, Schönberg, Webern, Cage, Boulez, Stockhausen…, indefinida siempre en su final y abierta a nuevas experiencias, que irá dibujando su propia "historia".

Estos adjetivos, "elitista", "sectario", "música para iniciados"… forman parte del concepto generalizado que hoy en día tenemos de la música contemporánea y son, aunque innegables, el resultado de una profesionalización de este sector musical que no se ve reforzado suficientemente a modo institucional. A pesar de que existen esfuerzos aislados por defender este lenguaje plurilingüe y pluridimensional, tanto a nivel institucional (CNDM, Centro de Documentación Musical de Andalucía…) como a nivel individual - a través de un nutrido grupo de ensembles y agrupaciones musicales especializados en la música más actual-, uno de los problemas fundamentales es la escasa repercusión que la estética contemporánea tiene a nivel educativo.

El desarrollo social y económico que ha vivido España en los últimos años ha influido en el logro de avances muy importantes en la educación musical, aunque nunca han sido equiparables. Evidentemente, la actual crisis económica que atravesamos está aumentando de forma dramática el ya pronunciado distanciamiento entre educación musical y actividad económica del último siglo. Ejemplo de ello es el rechazo habitual que manifiestan alumnos de conservatorio y músicos profesionales ante la "música contemporánea" o "música actual", derivado de un aprendizaje limitado que basa sus fundamentos estéticos y filosóficos en unos valores "clásicos", rechazando cualquier otro género o estilo musical. Esta situación se agrava si analizamos la situación actual de algunos conservatorios superiores de nuestro país, en los que apenas sí tiene cabida el estudio instrumental en profundidad de música que supere el nacionalismo español, especialmente en instrumentos de larga tradición.

Considero, ya para concluir, que la comprensión de la música contemporánea o actual requiere, ante todo, de una actitud abierta, sin prejuicios y permeable de tendencias multisignificativas basadas en pensamientos profundos y reflexionados que buscan nuevos horizontes sobre los que proyectar un canal de comunicación entre la parte

creadora, la intermediaria y la receptora subjetiva. Las viejas premisas siguen teniendo vigencia… en un panorama móvil en constante transformación.

BIBILIOGRAFÍA

ADORNO, Th. *Escritos sociológicos I*, Ed. Akal, 2005.

DÍAZ DE LA FUENTE, Alicia. Tesis doctoral *Estructura y significado en la música serial y aleatoria*, UNED Facultad de Filosofía, 2005.

FUBINI, Enrico. *La Estética Musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, 1988.

_____ *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, Alianza Editorial, Madrid 1994.

GARCÍA LABORDA, Jose Mª. *La Música Moderna y Contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas*, Sevilla, Ed. Doble J.

JAUSS, H. R. *Experiencia estética y hermeneútica literaria,* Ed. Taurus. Madrid, 1986.

ZAMPRONHA, Edson. Temario Asignatura 10MMU "*La Estética en la recreación del hecho musical*", Universidad Internacional Valenciana, 2011