

# MÁS ACÁ DEL LÍMITE

**Por: Sergio Mesa Saldarriaga**

Universidad Javeriana. Santafé de Bogotá

El tema de la autonomía de la música se presenta ante nuestra reflexión en múltiples formas cuyos planteamientos tienen raíces y desarrollos históricos complejos. Es necesario anotar ante todo que, dada la inmensidad del tema, nos circunscribimos en estas consideraciones a la música que se sitúa en la tradición de la que generalmente se llama “clásica” y que algunas personas llaman “artificial”.<sup>1</sup>

Recojamos brevemente las diversas acepciones que el término “autonomía” va asumiendo de acuerdo al contexto particular de la discusión en varias líneas de pensamiento.

Por una parte, “música” designaba en la Grecia antigua a una totalidad artística en la que más tarde se distinguieron diversos elementos: la poesía, la danza y la música en el sentido posterior de la palabra. Con la consideración independiente de cada arte se presenta la pregunta por su propia naturaleza y su posible autonomía con respecto a las otras.

En este orden de ideas se inscribe más adelante la pregunta acerca de qué parámetro musical está a la base de la autonomía de la música. Según Rameau, quien había construido el sistema de la armonía, ésta se concibe siempre de modo autónomo, mientras la melodía es susceptible de entenderse de manera heterónoma en cuanto que —en el canto— depende y está al servicio de la palabra, de la poesía.<sup>2</sup>

A partir del siglo XVIII cobra relevancia la discusión acerca de la diferencia de música funcional y música autónoma. La primera forma parte de un todo con una función externa, por ejemplo, litúrgica o de entretenimiento, mientras la música autónoma se ofrece a la audición independientemente de otra función. Con esto se introduce la discusión acerca del valor estético de esta música que en el curso del tiempo cambia radicalmente: de ser considerada como sólo quizás agradable, pasa a tomar el puesto del paradigma de lo que es realmente música. El enfoque de la obra musical como un organismo en que tanto su estructura armónica como la motivica forman un conjunto cerrado de funciones que se autocontienen fue uno de los argumentos para la validez del principio de autonomía estética, es decir, para

---

1 DANUSER, Hermann. *Die Musik des 20. Jahrhunderts*. Laaber: Laaber, 2 ed., 1992, p. 3.

2 RAMEAU, Jean-Philippe. *Traité de l'harmonie réduite a son principe naturel*. París: 1722.

Generalmente los estilos se diferencian a partir del análisis de las obras. Nos parece necesario destacar el carácter bipolar del estilo y poner atención también en la recepción de esas obras. Hacemos alusión al modo como Husserl distinguió entre las instancias correlativas de noesis y noema. Al hablar de la música, diríamos que a cada estilo de obra musical (noema) corresponde idealmente un estilo de escuchar (noesis), una disposición de escucha. De este modo podríamos distinguir los diferentes estilos musicales por sus elementos noemáticos o por sus correspondientes momentos de noesis.

Al describir un estilo desde el punto de vista de la disposición de escucha (de la noesis), presuponemos una formación previa de la audición respecto a una organización del material sonoro dado por la cultura, de la que probablemente no seríamos conscientes si no nos confrontáramos con la música de otras culturas. En la actitud de escucha va implícito también el deseo y la expectativa de encontrar ciertos elementos en la obra que se va a oír.

Un estilo puede hacer énfasis en uno o varios de los siguientes aspectos: 1) en la sonoridad misma —con su connotación de agrado o desagrado en la audición—, 2) en la estructura musical —incluso descuidando a veces los detalles de la sonoridad concreta por fijar la atención en la relación entre los sonidos que lleva al oyente a una búsqueda de intelección—,<sup>12</sup> 3) en la representación de un carácter o afecto —que corresponde a una posición de “observador” impasible de parte del oyente—, 4) en la evocación de un estado, una atmósfera, o la imitación de algún fenómeno de la naturaleza —que en el oyente va acompañada de un vuelo de su imaginación—, 5) en la intención de inducir en el oyente una emoción particularmente profunda o tratar de involucrarlo en el “drama” que la música está expresando, o 6) en la producción de un cambio en la experiencia de su temporalidad. De acuerdo al estilo de la música, sabrá el oyente qué puede esperar de una obra. No esperará el desarrollo de un drama pasional en un trozo barroco, pero se sentirá decepcionado si no encuentra una determinada atmósfera sonora en una obra impresionista. El oyente (como el buen crítico) aprende a afinar su escucha de acuerdo a la obra con la que se encuentra. A un estilo romántico de escuchar, por ejemplo, correspondía un estilo romántico de componer. Sin embargo se puede dar un desfase entre los polos de noema y noesis. En la historia del arte se observa que a veces se requirió de cierto tiempo para que el público aprendiera a apreciar determinados estilos de pintar. Términos tales como “impresionismo” usados al principio peyorativamente pasaron a recibir una connotación positiva.

Una de las dificultades de la estética musical es querer definir la “música” teniendo en cuenta un estilo o gusto particular, que se erige en la instancia clave para la comprensión y que relegaría a la categoría de pseudomúsica a otras instancias que no encajan en la definición adoptada. (Schopenhauer tuvo que rechazar obras de Haydn porque no correspondían a la definición que el filósofo había dado de la música).<sup>13</sup>

---

12 Comparar los términos alemanes *Wohklang* y *Tonsatz*.

13 SCHOPENHAUER, Arthur. *Op. cit.* Vol 2, p. 261.

Desde el punto de vista noemático, la descripción del estilo se basa en las características “objetivas” de las obras, que permite estudiar su transformación y su relación con otros estilos.

Observemos, por ejemplo, así sea a grandes rasgos, el cambio de estilos que ha tenido la música en el siglo XX. En la práctica tradicional, tanto el material sonoro como los modos de su elaboración estaban de alguna manera preformados por la tradición cultural. El sólo hecho de la construcción y perfeccionamiento de los instrumentos y la técnica de su manejo ya era una manifestación de la forma como se había aprendido a oír y señalaba expectativas culturales de determinada organización sonora. Así, el uso tan difundido de los instrumentos de teclado con su afinación “bien temperada” hacía que los doce semitonos se presentaran como una forma de estructuración obvia y presupuesta del material sonoro. Así mismo, se había aprendido a esperar una cierta organización rítmica y ciertas duraciones de los sonidos de acuerdo a las posibilidades concretas de cantantes e instrumentistas. Se contaba con una “lógica” y una “retórica” musicales que hacían comprensibles las obras con referencias a “géneros” ampliamente conocidos. Se esperaba además la creación de determinadas emociones o la evocación de ciertas atmósferas. Así la audición estaba preformada y el oyente esperaba del compositor y del intérprete una obra completa, comprensible por sí misma y novedosa, en un marco de referencia conocido, que permitiera precisamente el reconocimiento y la fruición de la novedad.

Visto desde este punto de vista, el desarrollo de la música del siglo XX implica un desmantelamiento de estos esquemas para dar paso a una nueva música. Se abandonó la armonía tonal que regía desde hacía varios siglos, se cambió la “retórica” musical, se introdujo la aleatoriedad, se consideró el aspecto espacial como constitutivo esencial de la obra, se transformó la idea misma de “obra” al dar cabida a la “obra abierta”, la “obra en progreso”, se amplió la concepción del proceso de composición para abarcar actividades tales como la experimentación y el uso de sofisticados programas de computación.<sup>14</sup>

Aunque de ninguna manera pretendemos afirmar que el proceso mismo de transformación de los estilos es autónomo y pueda ser deducido a priori, por cuanto depende de factores culturales independientes a él, sin embargo, podemos leer algunos cambios que se han dado en la música del siglo XX a partir de la autonomía como clave interpretativa.

A la luz del principio de la autonomía de cada elemento de la música, el cambio en la concepción armónica se puede entender como originado en la “emancipación” de la disonancia y en la valoración de cada uno de los sonidos independientemente de su subordinación a un sistema tonal. La “retórica” antigua se puede ver reemplazada por un modo libre de organizar los sonidos de acuerdo a una lógica que se afirma autónomamente. Cada parámetro musical se independiza de los demás: la altura del sonido, su duración, su dinámica, su articulación,

---

14 PRITCHETT, James. *The Music of John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

su posición en el espacio pueden ser organizados autónomamente; la cualidad de la sonoridad puede ser definida libremente. La aleatoriedad libera al intérprete del dominio absoluto del compositor y, a un nivel más profundo, libera a la obra musical de los avatares del yo del artista. La obra misma se libera de la constrictión de un límite definido y de la necesidad de ser completa. Por otra parte se ofrece al oyente la posibilidad de que, a diferencia de la experiencia anterior, en que ponía a disposición de la música parte de su temporalidad para que en ella la obra (como un organismo) naciera a partir de su silencio, se desarrollara y terminara para volver al silencio, ahora se sumerja en una obra que ya había empezado a sonar antes de que él le pusiera atención y que podrá seguir sonando después que el oyente se retire: una nueva experiencia de su finitud inscrita en un todo inabarcable. En forma análoga la puede experimentar al oír una obra como *Gruppen* de Stockhausen cuando, a pesar de que las tres orquestas que interpretan la obra la presenten varias veces para que los oyentes puedan cambiar de sitio de escucha, tendrá que reconocer que, dada la estructura de la obra, “lo que escucha” no es la misma instancia que percibió el oyente cuyo puesto ocupa ahora.

Hay que reconocer sin embargo que a medida que se abandonaba la tonalidad, que las formas eran difícilmente comprensibles debido al cambio en la retórica, que se introducía la aleatoriedad y se transformaba el concepto de obra, muchos oyentes se sintieron incapaces de seguir los cambios y siguieron deseosos de encontrar repetidamente la música que estuviera de acuerdo a su modo aprendido de escuchar y que respondiera a sus expectativas. Si a veces se observaban en la historia del arte desfases entre los polos de noesis y noema, tal vez nunca ha sido tan grande el abismo entre el oyente y la música de su tiempo como en el siglo XX.

Los grandes cambios en la composición han coincidido con una perfección interpretativa de la música de diversas épocas que ha llegado a altísimos niveles al tiempo que se han “redescubierto” autores y obras de períodos anteriores que tienen en la actualidad un nuevo proceso de recepción (baste citar como ejemplo el caso de las obras de Monteverdi). Sin precisar en estadísticas, es claro que el gran público de la música clásica no es el de la música contemporánea. Pero así como se da una escisión entre las instancias del oyente y la obra musical, también se da una escisión entre la instancia del compositor y la del intérprete, en el sentido de que determinados grupos de intérpretes se niegan a ejecutar gran parte de la música del siglo XX, que queda sometida a la actividad de especialistas. Los diversos tipos de noema exigieron un cambio en la noesis que muchos oyentes (quizás la mayoría) fueron incapaces de realizar, o que, frustrados por experiencias repetidas de incompreensión, no sintieron deseos de exigirse.

Sería necesario señalar además que la vivencia misma de la audición de la música se ha transformado a causa de la posibilidad de la manipulación electrónica del sonido. En efecto, si comparamos el acceso que un oyente de principios de siglo tenía a la música con el del actual, la diferencia no puede ser exagerada. Si alguien quería acercarse a una obra musical tenía que asistir a su interpretación o intentar (quizás con reducciones para cuatro

manos) leerla él mismo en su instrumento. Todo dependía del material impreso o copiado que estuviera a disposición. Para muchos melómanos actuales, el acceso que han tenido quizás a la mayor parte de la música que conocen es a través de grabaciones. Esto determina la cualidad de la audición de forma más o menos sutil. Por una parte, en cuanto a la cantidad, está a disposición del oyente música de diversos tiempos y culturas, en diversidad de interpretaciones. Por ser repetible a voluntad, la audición carece de la perentoriedad de lo único; por ser desplazable espacialmente, puede ser completamente descontextualizada (se puede escuchar música religiosa en el supermercado, o encontrarse a todas horas con el “ruido ambiental”); por permitir acceso directo y no lineal (después de la digitalización del sonido) se presta a la fragmentación y atomización de la experiencia acorde con períodos cortos de atención; por ser producto de una gran industria, está sometida en gran parte a los intereses y dictámenes del mercado; por su difusión global, permite a todos por igual, independientemente de su posición geográfica, participar de este mismo universo sonoro. Se establece un sistema de mediaciones entre los diversos tipos de audición. La escucha de un concierto en vivo va a estar de alguna manera mediada por las audiciones previas de grabaciones de las obras que se ejecutan o de obras semejantes. La “perfección” de la grabación, en algunos casos artificial, puede ser relativizada por la experiencia de los conciertos en vivo. De todas maneras se trata ya de una audición mediada.

La situación es aún más compleja si consideramos la aparición de la música concreta y el desarrollo de la música electrónica. La ruptura con los parámetros anteriores de la tradición occidental es tan honda que surge de nuevo la pregunta por la esencia de la música. De una u otra manera, en la música tradicional (término que abarcaría ya la música serial, por ejemplo) el material sonoro tiene una estructuración previa, fijada por la cultura. Cuando el sonido puede ser sintetizado a partir de sus componentes físicos básicos y se puede manipular de acuerdo a los diversos parámetros, se impone hablar de un modo de música radicalmente nuevo, que surge a partir del sonido mismo y de sus elementos constitutivos: no de la estructuración previa y culturalmente aceptada sino de los elementos constitutivos del material.

Con esto se someten a nueva prueba los viejos esquemas. Las diferencias, por ejemplo, entre el papel del compositor, del intérprete y del oyente se pueden borrar hasta desaparecer por completo. En algunos casos no hay diferencia entre el compositor y el intérprete porque la obra tiene sólo una realización, sea ésta fijada en una grabación o determinada por un diseño computacional que puede reaccionar a diversas circunstancias; en ocasiones el oyente puede “interactuar” de tal manera que pasa a determinar el curso de la obra.<sup>15</sup>

Pero es claro que esta “nueva” música (concreta y electrónica) y la “tradicional” se combinan e influyen mutuamente. Por eso no es de extrañar que realizaciones de música

---

15 WATERS, Simon. *The Contemporary Cultural Context: From “acousmatics” to “sampling”*. Stockholm: Swedish Section of ICEM, 1997.

instrumental, tales como algunas obras de H. Lachenmann, se puedan comprender como música concreta instrumental, y que se base la composición de obras en los multifónicos que pueden producir determinados instrumentos de viento, entendidos como elementos básicos sonoros derivados de la constitución misma del instrumento.

Surge la pregunta: ¿esta situación se puede analizar como la producción musical a partir de la autonomía del sonido llevada a sus últimas consecuencias, o como una forma de alienación en la que el artista queda privado de la posibilidad de comunicación con los oyentes, al no compartir con estos una estructuración previa de su audición?<sup>16</sup>

Hemos leído la sucesión de algunos estilos en la música del siglo XX con la clave interpretativa de la aplicación del principio de autonomía a cada uno de los parámetros musicales. Vista desde esta perspectiva, parecería que llegamos al final de este proceso y que de aquí en adelante no hay camino señalado. Todo está permitido, incluso el recurso a la sencillez y a la vuelta a modos anteriores de composición, como en el postmodernismo musical a partir de los años 70. La realización de la autonomía ha llevado por lo tanto a una situación —caótica— de anomia, donde diversos sistemas de producción de músicas (noema) conviven, compiten, se combinan, se influyen mutuamente ante un público que en su gran mayoría no ha podido (o no ha querido) adoptar las diversas disposiciones de escucha (noesis) que exigen los diversos estilos musicales.

\* \* \* \* \*

Si a la luz de lo que hemos visto fijamos la atención en nuestra propia historia, saltan a la vista los problemas con que se ha enfrentado una producción musical autónoma en nuestro medio. Al leer, por ejemplo, la clásica *Historia de la música en Colombia* de José Ignacio Perdomo,<sup>17</sup> o la muy completa *Colombia, siglo XX* de Luis Carlos Rodríguez,<sup>18</sup> observamos que se trata más bien de una serie de relatos acerca de músicos e instituciones musicales que de una historia del arte en cuanto tal, no porque los historiadores no la hayan captado por deficiencia metódica, sino porque ésta todavía no se ha dado aún. Por una parte no se encuentra una verdadera historia de la recepción de muchas obras colombianas (que comprendería una historia de su publicación, de sus diversas posibles interpretaciones, de los enfoques de su análisis, de la opinión de la crítica, etc), ni tampoco la identificación de corrientes o escuelas de composición autónomas (con posibles contracorrientes, influencias, relaciones, etc). Por otra parte, los estilos de los compositores en muchos casos deben ser

---

16 LÉVI-STRAUSS, Claude. *Lo crudo y lo cocido*. México: Fondo de Cultura Económica, 1968.

17 PERDOMO, José Ignacio. *Historia de la Música en Colombia*. Bogotá: Plaza y Janés, 1980.

18 RODRÍGUEZ, Luis Carlos. *Colombia, siglo XX*. Medellín: Platea 33, marzo, junio, septiembre y diciembre 1997.

entendidos en términos de corrientes artísticas externas con las que han estado relacionados o por su formación inicial, o en algunos casos, por búsquedas tardías después de años de trabajo.

La autonomía del compositor, como hemos visto, es relativa. Para que su obra tenga vigencia histórica, fuera de su valor intrínseco, requiere de la interpretación y la recepción. Esto explica que durante el tiempo de la colonia se pudieron producir obras, en el estilo importado de España, que tuvieron su vida propia dentro del marco de los oficios religiosos (de la catedral de Bogotá). Esta música “funcional” tuvo un cierto auge limitado. (Afortunadamente en la actualidad se están rescatando y reviviendo esas obras, libres de su marco funcional y tomadas en su aspecto autónomo).

Pero mal podía esperarse que se produjera en el siglo XIX un verdadero movimiento de composición en un país devastado por las guerras y carente de una praxis musical continua que propiciara una tradición de escucha, condición necesaria para la recepción de las nuevas obras musicales. Por eso es comprensible que un compositor formado en Francia, por ejemplo, se encontrara a su regreso al país en un vacío, en el que sus obras, a pesar de estar escritas en un “vocabulario” romántico y estar algunas basadas en danzas populares como el bambuco, el pasillo y el torbellino, no pudieran ser entendidas. Faltaba en el gran público, según lo anota Béhague, el conocimiento básico de los estilos comunes europeos de mitad del siglo XIX.<sup>19</sup> Así, Ponce de León (1846-82) era musicalmente contemporáneo de la cultura europea donde se formó, pero para sus compatriotas era un extraño en su tiempo. Su país, inscrito culturalmente en el ámbito occidental, no hacía parte, sin embargo, de una comunidad artística que compartía los mismos estilos musicales: en el conjunto mundial de esta música, esta tierra era “extraña”, estaba ubicada más allá de sus límites. Esto explica la paradoja de que la música de Ponce de León, teóricamente “autónoma” y que incorporaba elementos nacionales careció de las posibilidades de recepción y de vida propia con que sí contó en su tiempo —muy limitado— la música funcional e importada de los oficios religiosos de la colonia.

Como en otras manifestaciones de la cultura, se produce además un fenómeno de dessincronización entre lo que sucede en el “centro” del desarrollo cultural (en este caso Europa, Estados Unidos y más tarde algunos países asiáticos y latinoamericanos) y lo que sucede “extra muros”. Desde ese centro se puede hablar de ciertas obras escritas en la periferia, contemporáneas según el calendario, como de obras “anacrónicas” y en algunos casos “epigonales”.

Aunque en el siglo XX el conocimiento musical del gran público mejoró debido al trabajo de educación y al acceso a la música en vivo y sobre todo grabada, el proceso de asimilación de las nuevas obras tuvo la dificultad común a la música del siglo XX que

---

19 BÉHAGUE, Gerard. Colombia, *Art music*. En: *The new Grove*, vol. 4, 1995, p. 569.

mencionábamos antes, agravada por la falta de una praxis regular de ejecución de esta clase de obras (a pesar del ingente esfuerzo que realizan con entusiasmo contados intérpretes y organizadores de eventos musicales). Se podría adelantar la hipótesis de que la mayoría de los oyentes de música clásica continúan teniendo lo que se puede llamar una actitud (noesis) “romántica” implícita que choca con una nueva producción (noema) musical.

Es parte constitutiva y premisa de la historia de la música occidental la formación de un “canon” que va consagrando como integrantes esenciales de la historia a determinados artistas que sirven como marco obligado de referencia e inteligibilidad de esa historia.<sup>20</sup> Observamos en otras artes procesos similares, que pueden ser integrados en lo que se llaman las diversas “narrativas” históricas. Ejemplo clásico es la narrativa de la pintura de Vasari. Es comprensible, dentro de determinada narrativa, todo lo que puede ser ordenado, relacionado, analizado en sus términos. Actualmente se desarrolla una discusión acerca del final de las narrativas con respecto a las teorías de Danto y Hegel.<sup>21</sup> Por otra parte, Harold Bloom ha dedicado uno de sus últimos libros al estudio del canon occidental en la literatura.<sup>22</sup>

Hay que señalar el hecho de que desde un punto de vista “central”, la historia de la música del siglo XX, a diferencia de la de otras artes del mismo período, puede ser contada sin tener que nombrar para nada a nuestro país. Véase por ejemplo la obra de Hermann Danuser, *La música del siglo XX*, que corresponde al volumen 7 del *Nuevo Manual de Musicología*, editado por Carl Dahlhaus y continuado por el mismo Danuser.<sup>23</sup> Es claro, por tanto, que, desde ese punto de vista, a pesar de la tan mencionada globalización, no pertenecemos al “canon ecuménico”, que nuestra situación hasta ahora es la de quienes viven más acá de las fronteras de un mundo que se desarrolla y se explica a sí mismo desde un determinado centro.

---

20 DAHLHAUS, Carl. *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa, 1997, p. 114.

21 DOMÍNGUEZ, Javier. *Posiciones filosóficas de Hegel y Danto sobre el “fin del arte”*. En, *Estudios de Filosofía* No 13. Medellín: Universidad de Antioquia, febrero 1996.

22 BLOOM, Harold. *Op. cit.*

23 DANUSER, Hermann. *Op. cit.*

**Resumen.** *El tema de la autonomía de la música se ha debatido al interior del desarrollo de la misma, en términos de géneros musicales por una parte, y de parámetros estructurales por otra. El artículo expone las fases históricas que conducen al concepto de música de la tradición clásica y la reflexión sobre la música instrumental, que consolida la idea de música absoluta. Esta idea tiene a su vez dos acepciones: música libre de textos y afectos, y música como lenguaje absoluto y supremo. Finalmente el artículo se ocupa de la nueva forma como se comprende la autonomía de la música en la actualidad: música surgida de la estructura misma del sonido, sin el recurso inmediato del modelo retórico o de la lógica armónica.*

**Summary.** *The concept of autonomy of music has been discussed in terms of musical genres and of structural parameters. This paper exposes the historical steps leading to the concept of Music, as known by the classical tradition, and the reflection about the instrumental music, that consolidates the idea of absolute music. This idea, on its turn, has two meanings: music as texts and emotions free, and music as absolute and utmost language. The paper finally studies today way of understanding autonomy of music: music arises from the very structure of sounds, without immediately appealing to the rhetoric model or to the harmonic logic.*

**Palabras clave:** *música, autonomía, historia de la música.*

**Key words:** *Music, Autonomy, History of Music.*