

Música, Medios y Sociedad

Music, Media and Society

María de la Cruz Ríos Rondón

Universidad de Los Andes, Escuela de Medios Audiovisuales
maricroix@yahoo.com

RESUMEN: el presente artículo es una aproximación al proceso mixto de conceptualización formal y de transformación que experimentó la música en el siglo XX, resaltando ciertos fenómenos de interés derivados de los múltiples estilos musicales nacientes, muchos de ellos producto de la mezcla de elementos tecnológicos con componentes esenciales de cada cultura. Como tópico relevante, se busca reflexionar sobre el papel que juega la música en diversos contextos debido al gran valor que ésta posee por el hecho de estar sumamente vinculada al desarrollo tecnológico.

PALABRAS CLAVE: Música, academia, siglo XX, Postmodernidad, géneros, estilos, electrónica.

ABSTRACT: This article is an approach to mixed process of formal conceptualization and transformation experienced by the music along the twentieth century, highlighting certain phenomena of interest arising from multiple emerging musical styles, as a result of the mixing of technological elements with essential components of each culture. As a relevant matter, it looks forward to promote thinking over the role of music in diverse cultural contexts due to the great value it has as a result of being highly linked to technological development.

KEYWORDS: Music, Academy, Post-modernity, Music Genre, Style, Electronics.

Este artículo examina particulares impresiones que permiten comprender y justificar la necesidad de ver algunos contextos en los cuales se presenta la música, su concepto, su desarrollo como el lenguaje, su empleo y sus formas de interrelacionarse en las diferentes expresiones

artísticas a lo largo del siglo XX, como muestra de un importante acontecimiento en el impulso actual de la misma motivado y justificado en los avances tecnológicos.

Al hablar en estos términos, es importante enunciar que el planteamiento y desarrollo de este artículo, persigue sondear múltiples posibilidades de comprensión e interpretación de la presencia de la música académica y la popular, en diferentes ámbitos como: en la tecnología, en el sonido, en los medios, en los géneros vanguardistas (rock, punk, electrónica); el papel del artista en su relación con el público, su papel en la sociedad actual, todo esto con la idea de tratar de expresar el grado de participación y transformación en algunas esferas que ha sufrido el arte musical durante el siglo XX.

En primera instancia y para iniciar este planteamiento se ha seleccionado al género que enmarca la música académica, por razones de tipo formal, para desde esta área, transitar hacia otras dimensiones expresivas y estilísticas que nutrirán las ideas que sustentan la investigación que a continuación se presenta en este artículo.

La música culta (o si se quiere llamar académica) del siglo XX, escrita por los grandes compositores occidentales y considerados por los historiadores de la música, ha sido estudiada y pensada por los éstos y por los musicólogos en tres grandes momentos divisibles: a) 1900 hasta 1918: coincide claramente con el final de la primera guerra mundial; b) 1918 y 1945: segundo momento de interés que se puede puntuar entre final de la segunda guerra mundial; y c) inicia posteriormente a la segunda guerra mundial prolongándose hasta finales de siglo.

Al hablar de estos tres puntos de estudio, es importante mirar hacia el primero de ellos por lo que se consolidará como el momento en el cual se puede definir las bases de las técnicas de composición del periodo moderno, e incluso sería prudente definir que la música de antes de los años 1907 y 1908, no había experimentado procesos de revisión, observación y desfragmentación de los preceptos formales ya establecidos como cánones de trabajo que conducían a nuevas pautas estéticas inclusive; pero éste es el momento particular en el cual Arnold Shöenberg dio un giro completamente radical al sistema tonal tradicional, señalando categóricamente el punto de cambio más notable de esta primera etapa de la música del siglo XX.

Toda esta nueva forma de trabajo composicional, involucró ponderadamente una revisión de elementos necesarios que marcaron la pauta al reconsiderar los modelos definidos y modos de aceptación de esta forma de arte musical, en el cual ciertos rasgos estéticos y técnicos que se asociaron con la música del siglo XX, no quedaron en evidencia instantáneamente ya que el proceso por el cual la tonalidad atravesó fuertes cambios, se hizo poco a poco a través de una suerte de transición en la cual se amalgamó el derrumbe de la tonalidad misma, con una clara conciencia de dirigir el horizonte composicional hacia esta nueva mirada de la música encaminada a un innegable despertar progresivo, que sin duda marcó el desarrollo de las nuevas tendencias de la composición moderna.

La música del siglo XIX y por consecuencia la que se gesta en el siglo XX, marca un fuerte cambio del paradigma musical definido anteriormente, ya que en estos tiempos se originaron nuevas tendencias de trabajo totalmente orientadas a influir en las técnicas de composición, generando con ello un pronunciamiento en contra de la armonía tradicional, independizando a la música contemporánea de las funciones armónicas consideradas y ratificadas en anteriores períodos, así como renunciando a la división entre tonos mayores y tonos menores, lo que puede llamar un revolución del pensamiento musical.

Para sustentar este planteamiento es importante asumir que desde el romanticismo tardío, los compositores buscaron nuevos elementos y recursos para su trabajo musical, hecho que les permitió romper con todo el bagaje heredado del siglo XIX en cuanto a estilos y formas de trabajo, esto derivó claramente en un despertar y por ende, en la búsqueda de nuevas sonoridades, planteamiento que posibilitaría plasmar esas ideas de la nueva música que ellos querían, en este sentido Albert (1974) sentencia:

No es de extrañar, pues, que la música del siglo XX sea en su concepción no sólo distinta, sino básicamente opuesta a los principios en que se basaba en los siglos anteriores. Este cambio afectó a casi todos los aspectos en los que trabaja el compositor: formas musicales, elementos melódicos y rítmicos e instrumentación. Pero la mutación más radical y más profunda tuvo lugar en el campo armónico, concretamente en la manifestación de lo que en teoría musical recibe el nombre de tonalidad ¹.

Las ideas planteadas por este autor, nos manifiestan los elementos característicos que transformaron la música académica en una nueva manera de conformar el panorama de composiciones desde el siglo XX en adelante.

Para dar paso a las interpretaciones posteriores es importante mencionar lo que se consideraba como modernismo musical, ya que éste ha sido determinado entre otras cosas no sólo por la importancia que adquirió “por lo nuevo que trajo consigo”, destacando elementos que definen los cambios y patrones estéticos como mecanismo de distracción y nuevos puntos de interés en las composiciones, sino también por eso que musicalmente no tenía antecedente y por lo tanto no había sido considerado por la tradición musical de otros tiempos pasando a ser un fundamento estético con una premisa fundamental: la “pluralidad de lenguaje”.

Los nuevos y arrojados eventos musicales provenientes de ese cambio estructural, son el claro reflejo de las transformaciones sucedidas en la historia musical. Posteriormente a la notoria crisis de la tonalidad, poco a poco se fueron evidenciando las transformaciones en la música y especialmente en el abandono de todo aquello establecido y aceptado desde más de dos siglos atrás, dando paso de esta manera a nuevos géneros composicionales autorizados y enmarcados en este amplio contexto sonoro resultante del abandono tonal, y por esto, se justifica el surgimiento de tendencias musicales como el pronunciamiento de una necesidad y una respuesta ante lo ocurrido social y artísticamente en el mundo del siglo XX, propiciando así una nueva identidad absolutamente original con diferencias fuertes, y cambios decisivos comparados con lo ya existente en el concepto estético de la música.

A lo largo del siglo XX se fundaron algunos géneros en la música académica como: el Atonalismo Libre o Expresionismo, Nacionalismo, Dodecafonismo, Post Romanticismo, Música Concreta, Electroacústica, Música Aleatoria, Minimalismo, la Música Fusión, y el Poliestilismo.

¹ ALBERT, Montserrat, 1973, *La música del siglo XX*. Barcelona, p. 37.

No sería preciso cerrar estas ideas sin antes mencionar, que toda esta innovadora y arriesgada gama musical del siglo XX, en la cual se rompe con el sistema tonal reafirmado desde el período Barroco, y que luego se consolidaría entre los siglos XVII y XVIII, fue la figura que permitió darle la forma a la música académica tonal tal y como la conocemos hasta principios de 1900, y con la cual se cultivó el gusto de varias generaciones del mundo entero.

En segunda instancia, se mencionará someramente el proceso por el cual la música popular cobra relación con los cambios formales de la música del siglo XX, y es por ello que se debe decir que la música académica, es sólo el género representativo de la academia formal por llamarlo de algún modo, pero dentro de las infinitas manifestaciones musicales que se han desarrollado en todo el mundo, cada grupo humano tiene una música que lo representa e identifica, distinguiéndolo particularmente de los demás, y que en definitiva, se conoce como la música popular. Para los teóricos e historiadores ésta ha sido considerada como música y sistemas no occidentales, pero aún bajo estas consideraciones de divisiones y parcelamientos formales, ésta no escapa de las transformaciones universales que el siglo XX vivió y ahora el XXI afronta en su re-interpretación en la fusión experimentada con otros géneros del mundo, lo cual es una muestra muy importante del material maleable y dúctil contenido en el arte musical. En este sentido Cámara (2002) expresa:

En décadas recientes, algunos estudiosos españoles han llevado a cabo investigaciones sobre el uso de la música por parte de intelectuales, artistas y operadores culturales para crear emblemas de identidad nacionales o regionales. El enfoque deconstructivo aplicado a estos temas responde a una de las tendencias posmodernas dirigida en realidad a reconstruir procesos históricos desmantelando las bases ideológicas sobre las que se crearon y consolidaron muchos de los principios, objetos y eventos culturales destinados a crear hechos patrimoniales (es decir, algo con lo que la gente pudiera identificarse para reconocerlo o adoptarlo como algo propio)².

Según lo expresado por el autor, vemos como elementos constitutivos de la cultura forman parte de esa integración en el arte y específicamente en la música popular. Este autor también nos permite ver como esas características han sido objeto de estudio en el presente como un rasgo que permite comprender el complejo proceso musical.

Con base en todo lo anterior, es de interés mencionar que para las distintas épocas que dividen la historia de la música, desde los griegos hasta la música contemporánea, los temas que se han desarrollado dentro de las formas de composición, han sido inspirados en temas populares que se escuchaban en las calles, denominador común en el elemento fomentador del arte musical en el tiempo y el espacio.

Cada compositor utilizó directamente las melodías de su país natal o del lugar donde componía, proyectando el ambiente social donde se desenvolvía, sus experiencias y la historia de sus propias vidas. Con frecuencia, algunas de esas composiciones eran bautizadas con los

² CÁMARA, Enrique, 2003, *Etnomusicología*. Madrid, p. 230.

nombres de estos lugares, dando una particular identidad al trabajo musical presentado y a su vez al entorno que lo había generado. Es por esta razón que no se puede hacer un corte entre la música y el contexto en el cual ha sido producida, ya que como se ha evidenciado en este proceso tan dinámico de transformaciones del arte musical, ésta a su vez ha adoptado diversas funciones en la sociedad, manifestando estos cambios como una alternativa de multiplicidad de uso, reinterpretando estos nuevos alcances como una amplia posibilidad de intercambio a través de las innovaciones tecnológicas, desdibujando antiguas fronteras establecidas y ahora asumidas de una manera más totalizadora por la globalización.

En tercera instancia es imprescindible orientar este análisis a la relación entre la música y el campo tecnológico, hecho que justifica el componente formal de transformación musical a lo largo del siglo XX. Por esta razón es de suma importancia mencionar la forma que ha cobrado los avances de la tecnología del sonido, ya que el arte sonoro se ha convertido en un hecho técnico inseparable de la música, pues éste se sirve de ella y de la palabra, especialmente para exhibir su potencialidad expresiva en cuanto a su avance científico, manifiestos en la electrónica al servicio de ellos, y presente en las novedades de las composiciones así como en los instrumentos musicales a lo largo del tiempo. En este sentido Fubini (1999) apunta:

El largo camino recorrido por la música a lo largo de tantos siglos de historia significó la lenta y laboriosa construcción de un sistema, la transformación de ruido en sonido y la organización del sonido en un lenguaje por medio del cual pudiera expresarse el compositor ³.

Este autor nos expone la evidente relación existente entre la música y el sonido dada a través del tiempo y ratifica la correlación entre estas dos disciplinas.

Buena parte de estos hallazgos se encuentran también en el pensamiento humanístico, visto en el discurso justificado en la literatura formal de la música, del arte y la antropología, a lo largo de los cien años transcurridos en el siglo XX, lo cual hace indiscutible la transformación de ese impulso tecnológico, estético, artístico, práctico, poético y expresivo. Una manera de apoyar y sustentar esta afirmación es a través de la palabra de De los Reyes (1999), quien asevera:

En nuestro tiempo no podemos hablar de alguna expresión del arte que no esté alterada, interpretada, archivada, recogida construida e influida por las técnicas y tecnologías emergentes de los últimos 30 años. Estas son todas las relacionadas con la presencia de la permanente hegemonía del mundo virtual mediático y el desarrollo expresivo que se ha constituido con la galaxia de la electrónica facilitada y alentada por entes corporativos ⁴.

³ FUBINI, Enrico, 1999, *La Estética Musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid, p. 453.

⁴ DE LOS REYES, David, "Del discurso poético a la poética de lo virtual", *Estética - Ponencias del 2do. Simposio Internacional de Estética*, N° 2 (1999), p. 170.

Por lo anteriormente expuesto, es posible confirmar también la presencia de la tecnología y su alcance en este siglo, el cual se ha visto atravesado de manera transversal y directa por estos avances manifiestos en la trascendencia de su presencia.

En continuidad con lo anterior y en un sentido más amplio, la música vista de esta manera pasa a relacionarse junto con muchas otras expresiones contemplando sus transformaciones, en relación con su papel en la sociedad, con su encuentro con el público, en su relación con las demás artes, con la tecnología, y en estrecha conexión con factores intelectuales, científicos, políticos, ideológicos y económicos, incidiendo directamente en el papel del intérprete, del compositor del productor y del público, demostrando con esto su adaptación a una demanda diferente a la de otros tiempos de su evolución histórica. En este sentido Fubini (1999) expresa:

En la sociedad de hoy, en que incluso la actividad intelectual se expone a ser completamente dominada e inundada por las relaciones económico-sociales, en las que el individuo está alienado debido a que la sociedad industrial y capitalista ha sofocado la autonomía y la libre creatividad, produciendo una estandarización en aumento progresivo que ha implicado al mismo arte, hasta degradarlo a la categoría de producto comercial sujeto a las leyes del mercado, en una sociedad como la descrita, la música también corre el peligro de verse convertida en mercancía, de ser profanada, de perder su carácter de verdad para quedar reducida a un simple juego ⁵.

De acuerdo con lo anteriormente expuesto vemos como la vida cotidiana y la expresión del arte en sí mismo, se debate bajo los ritmos de la globalidad y éste no escapa a los efectos de la globalización y al dictamen del mercado que lo reclama.

Ahora bien al orientar hacia otro referente este planteamiento, aquí se busca dar un giro a otro punto de interés para esbozar la representación sobre la función de la música en los medios masivos. Esta idea pretende sólo subrayar la realidad de que toda reproducción musical en los medios, tiene el estigma de ser “un servicio” para “un público” que la reclama y la consume, bien sea el TV- espectador, o el radio-espectador, o el cine-espectador. Esta extraña realidad deja ir el mensaje musical en buena parte de los casos de una manera desapercibida si se quiere, pues los espectadores no siempre se percatan de la calidad musical, (a excepción ejemplos magños como el caso de compositores como J. Williams, entre otros) ya que lo que siempre está en juego es el mensaje narrativo, el cual debe llegar al espectador de manera precisa y directa valiéndose de las propiedades de la música y demás herramientas del sonido, para comunicar de manera enérgica el elemento en cuestión, quedando la música en un plano casi imperceptible conscientemente.

Otro aspecto importante a considerar en este orden de ideas, es la función de la música en los medios de comunicación. La música dentro del Cine y la TV cumple con la función universal que va desde el naturalismo de una fuente que emite un programa casi casual, hasta el falso realismo de un escenario musical; desde el énfasis retórico en escenas llenas de dramatismo, al acompañamiento sutil y discreto de clásicas escenas románticas; puede ir desde el corte

⁵ FUBINI, Enrico, *op. cit.*, p. 421.

brusco, a la fusión entre secuencias; todo ello con la noble pretensión funcional de prolongar sensaciones y emociones, y así destacar o subrayar la palabra del realizador con este poderoso instrumento comunicador y seductor al servicio de la narrativa audiovisual (la música), lo cual la ubica en un plano de interrelación distinto, evidenciando que el objeto no es ella misma, sino que ella es el medio para el logro del mensaje en el discurso cinematográfico.

Esta versatilidad subraya y destaca un rasgo preponderante en el papel que la música puede cumplir en un contexto distinto al de un concierto, pero que ha sido el de las nuevas utilidades artísticas otorgadas por las transformaciones estilísticas nacidas en el siglo XX. En este sentido London (1930) expone:

La música de cine nació, no como resultado de un imperativo artístico, sino de la simple necesidad de algo que ahogase el ruido que hacía el aparato de proyección. Porque en aquella época no había aún tabiques aislantes entre la máquina proyectora y el auditorio. Este molesto ruido estorbaba en gran medida el placer visual. Instintivamente los propietarios de las salas de cine recurrieron a la música y esa era la solución correcta, usar un sonido agradable para neutralizar otro menos agradable ⁶.

Esta reflexión apunta a señalar un elemento curioso en relación al uso y función dados al arte musical dentro del arte cinematográfico en sus orígenes el cual podría llegar a ser un punto de interés en este estudio, visto desde el sentido de una aproximación experimentada producto de las posibilidades generadas en la música del siglo XX, en la cual se ha desarrollado un patrón de usos y funciones al servicio del cine, con la idea de que ésta es un elemento particular dentro de la totalidad de un arte que la reclama.

Otro elemento a destacar de la relación dada en las nuevas maneras de relaciones con la música del siglo XX, es el caso puntal del público - espectador, a quien se le puede reconocer como el melómano se acerca hasta una sala de conciertos, y paga una entrada para escuchar a un grupo, a una banda, o a una orquesta. Ese espectador actualmente en su nueva relación con la música que selecciona para sonarizar su ambiente cotidiano, navega por la web 2.0, baja la música de portales reconocidos y especializados por géneros, ese sujeto no cultiva el hecho de asistir a una inexistente tienda de discos a comprar el objeto en cuestión, “la música” (atrapada en un CD). Con ello se demuestra el elemento característico de democratización, comercialización y estandarización del hecho que refiere particularmente a la relación que hoy se establece entre el público y los artistas en el siglo XX, y que naturalmente incide en la reconceptualización del elemento comunicador y comercializador de la música como arte en el siglo XXI. Esta característica se encuentra manifiesta en las prácticas de uso y consumo del arte musical actual, las cuales develan la transformación de la relación dada entre los artistas y el público de manera netamente comercial.

En concordancia con las ideas anteriormente planteadas, es clave hacer mención también al cambio asumido por la función ejercida desde los interpretes (músicos), ya que desde que se

⁶ LONDON, Kurt, 1930, *Film Music*, London, p. 27.

hace música a través de partituras, los músicos ejecutantes, interpretan lo escrito, ellos tienen la valiosa función de ser los intermediarios entre aquel compositor y estos espectadores.

Esta función de reproducción y vehículo dada en los intérpretes es muy vieja, ha llegado hasta nuestros días gracias a la necesidad de seguir recreando aquellas perfectas melodías escritas desde la antigüedad hasta el presente. Para sustentar esta idea Adorno (2006) comenta: “Tienen los intérpretes musicales, y los directores en primer lugar, una doble tarea en todos los casos: han de dominar el aparato que traduce la partitura en sonido, y descubrir el sentido musical, la conexión entre los acontecimientos” (p. 42). Es por ello importante no dejar de lado este papel que tiene un rasgo muy particular en cuanto a la recreación de la obra en sí misma.

En contradicción con lo anteriormente expuesto, es de observar que con el transcurrir del tiempo y los avances tecnológicos, ha surgido la necesidad de congelar fragmentos de tiempo contenidos en la música tocada en vivo (grabaciones), y quizás el propósito de ese esfuerzo tecnológico de preservar cada instante de la música tocada, tiene la bárbara pretensión sostener en ese lapso y en esos soportes de registro, la fragilidad temporal de este arte, buscando desvanecer esa cualidad efímera de la música. Con ello se busca atraparla en el tiempo, dejar de lado aquel noble ejecutante, quien probablemente vive de tocar. Ese intérprete, es el encargado de hacer aquella traducción, él descifra lo escrito en un código que va desde lo material (partitura escrita), a lo inmaterial en los sonidos emanados del artista en acción.

Con esto se hace referencia al nacimiento de las grabaciones de audio que justamente hizo de la música, un objeto de consumo masivo y de colección para la posteridad, al congelar en un medio físico, todo momento musical, sonoro y expresivo como fiel representación del ser en el compositor, y del yo artista en la ejecución.

En este mismo orden de ideas, la transformación dada en el presente de esta realidad en la que lo virtual magnifica e interviene la presencia del artista (compositor o intérprete), aunque parezca contradictorio, se confirma con la búsqueda de perpetuar en grabaciones la música y sus músicos, pero trasciende de este hecho en sí mismo, ya que no es el único fin, ni manera de hacer la música, ni de difundirla, pues ya estamos enfrentados a la realidad en la cual no es suficiente con grabarla. Luego de grabada es intervenida, re-creada, o reinterpretada por un di-yéi (DJ’). Inclusive muestra de ello es que ya no sólo se compone música con notas, no sólo se puede hacer música a través de sonidos musicales bellos y estilizados. Esto es una característica de mucho interés, y es muestra de que también se ha dado paso a explorar el universo de ruidos que conforman el paisaje sonoro urbano actual, contemplando y validando diversos contextos para transformarlos en música (Ruidos parásitos, sonidos industriales, entre otros). En este sentido Boulez (1992) afirma:

Raramente, en toda la música, se habría asistido a una evolución más radical, al enfrentar el músico una situación inusitada: la elección del material sonoro; no solamente la elección del material con miras a un efecto decorativo o de evidencia –banal transposición de problemas de orquestación o de instrumentación–, sino la elección del material a causa de las calidades de estructura intrínseca que contiene. El compositor se convierte en ejecutante en un ámbito donde la ejecución, la realización adoptan una posición

acrecentada, y como el pintor, actúa directamente sobre la calidad de su realización ⁷.

Esta posibilidad de diálogo que vive el compositor, el intérprete, los medios y hasta el público son muestra de las amplias posibilidades que abre el siglo XX para transformar categóricamente “las reglas del juego”, exigiendo de todas las partes en cuestión, una postura crítica y reflexiva en torno al arte y sus medios y soportes.

Este concepto es aplicado a la música, y se extiende de tal manera, que se busca inclusive suprimir al intérprete en experiencias más novedosas, rotando el papel del intérprete a que sea sustituido posiblemente por un laptop, o una maquina reproductora de sonidos.

Buena parte de estas conquistas relacionadas con el yo (artista músico) y el otro (el público) nacen en el siglo XX, como parte de las nuevos abordajes dados al arte y llenan de innovación su interrelación entre los seres. Estas nuevas características hacen evidente la transformación de esa vieja relación entre músicos y público, que ahora es dada por la informática sonora, y nos evidencian los advenimientos en la forma de entretenimiento, en el cual la obra de arte musical nace en el momento en el cual una persona simplemente se ocupa de programar un computador y preparar un espectáculo que es a su vez, para un público casi inexistente, posiblemente navegadores de Internet; o que será ejecutado ya no por aquella banda de rock, o por tal grupo de cámara u orquesta, sino por un DJ’.

Como se puede fácilmente derivar, todo lo anteriormente descrito tiene un contexto particular y será para mostrar ya no en una sala de conciertos, sino posiblemente en Internet, o en una fiesta masiva, donde además de múltiples actividades que permiten relacionar las sensorialidades con la música a través de proyecciones High-Definition (HD) o Blu Ray (BD), y en el cual, probablemente el único instrumento musical sea un plato de toca disco, con un disco de acetato al que se le mueve hacia delante y hacia atrás contra la aguja de manera rítmica generando una suerte de efecto sonoro bautizado como scratch.

Desde esta perspectiva, esos nuevos instrumentos musicales hay que nutrirlos y alimentarlos con electricidad, no visitan a un Luthier para ser reparados sino una casa electrónica, no se les compran cuerdas ni clavijas, ni zapatillas sino tarjetas de sonido y siempre más memoria representadas en tarjetas Secure Digital (SD), en Gigabyte (GB). Apuntando a esta misma idea, se puede también hacer mención al hecho de la supresión de la notación musical en casos en los cuales la composición es hecha y proyectada como obra de arte desde lo electrónico. En este orden de ideas Adorno (2006) expone:

Con la absoluta realización sonora de algo compuesto, por medios electrónicos, quizá también ya mediante la perfecta grabación en cinta o cable, surgen dudas sobre la escritura en forma notada: como si se pudiera producir música inmediatamente como se pinta un cuadro y omitir el significativo estrato intermedio, la escritura como un formalismo ornamental ⁸.

⁷ BOULEZ, Pierre, 1992, *Hacia una estética musical*. Caracas, p. 220.

⁸ ADORNO, Theodor, 2006, *Escritos musicales I-III Obra completa*, 16. *Figuras sonoras. Quasi una fantasía*. Madrid, p. 237.

En este sentido el autor plantea un elemento capital en la transformación del proceso musical actual en el sentido de la codificación expresa en lo escrito, y su posible desvanecimiento en sintonía con lo electrónico ya que estos nuevos medios son instrumento, intérprete y reproductor, desde la operación de un equipo que sólo necesita de los amplificadores para entregar el producto musical.

Desde el punto de vista epistemológico, la música según los griegos es lo exacto, es número, es ley matemática que rige por igual las relaciones que se dan entre los intervalos musicales. De acuerdo con lo anteriormente expuesto, se puede intentar hacer una relación en la cual se trasponga esa esencia del concepto musical considerado “matemático”, especialmente al comprender la llegada de el audio digital, ya que en él mismo también existe la presencia del número, ya que se está hablando de una serie de valores numéricos, 0's y 1's, en el cual cada cero ó cada uno se conoce como una contracción de números binarios (BIT), con los cuales se puede grabar, editar y convertir a la música de nuevo en señales de sonido con cada variación de voltaje que genera la señal. La música y el audio se convierten en una serie de dígitos binarios y luego son reconvertidos a señales de audio y voltaje. Esta extraña pero particular relación entre los griegos y la era digital, confirma la esencia matemática y logarítmica en la música desde siempre.

De acuerdo con lo anteriormente expuesto, es conveniente aclarar que a través de esta aproximación, en el arte musical existe una gran distancia entre una limpia interpretación de una de las bellas sinfonías de Brahms (que nada tiene que perder ante estas nuevas maneras de entregar la música al público), y la música actual descrita hasta ahorita, pero si se debe determinar que es la sociedad la cual se ha transformado y que además rompe con la sala de conciertos, con la quietud, con el silencio, y exige un despliegue multimedia electrónico para hacerla, para escucharla, para preservarla, para adquirirla, para distribuirla y para evocarla.

Es claro que la función de la música dentro de la sociedad desde sus orígenes hasta nuestros días, ha sido la de exaltación del espíritu, la representante de lo sublime, es la percepción sensible del mundo, es inteligencia, pero la evolución del pensamiento del hombre, cada vez la ubica en un rol distinto y la sitúa en un contexto que la reclama de diversas maneras, sin dejar a un lado que existe una muy inquieta sensibilidad artística que se transforma de la quietud y la contemplación al movimiento puro.

En la misma dirección es importante resaltar que la música de hoy (la música comercial, disponible al sintonizar las estaciones de radio), ha llegado a ser víctima de eso que la tecnología le ha brindado como posibilidad de estandarizar y producir mecánicamente, logrando divorciar los contenidos de desarrollo temático - expositivo, alcanzando una suerte de vacío esencial en el mensaje elaborado y contentivo en este elemento denominado música masiva. Esta nueva música busca ser sublime a gritos, formalmente es una música arrebatadora, vacía, ensordecedora y brutal; una música inacabable, infinita, pero sin melodía en muchos casos (entre tantas, aquella relacionada con lo ambient); una música que pretende ser superior, que no estimula el intelecto, sino que crea una suerte de ambigüedad, como si quisiera hacer entrever cosas, y con ello sugerir experiencias estéticas empacadas con una simulada sensibilidad, dirigidas a un público especial. Hechas casi por encargo.

La música de hoy, es esa que reclama un sector de la sociedad, los seduce, estimula sus sentimientos, los arrebatada y los conduce a una experiencia estética desenfrenada. Por ello es que se evidencia que ya no se estima la melodía clara, porque no es arrebatadora, porque no incendia la pasión; incluso la obra puede estar o no en relación con el público presente y con ello se define o exige la realización en sí del hecho musical. En este particular Fubini (1999) expone:

“La música - si de música se puede continuar hablando – ya no se ofrece al goce como si se estuviera encerrada en una forma bien determinada, sino que comienza a hablarse de forma abierta, apelando al ejecutante y al oyente a fin de que ambos den forma a la obra sin limitarse al goce pasivo transformándose uno y otro en partes activas, en elementos esenciales que conduzcan a la existencia de la obra en cuestión ⁹.

Esta forma tan particular de lograr los elementos inherentes a la celebración del acto musical, son otra muestra de esa transformación explícita en las nuevas caras de la música y su manera de abordarse.

Entonces de lo anteriormente dicho, sería interesante llegar a la reflexión de que esta música comercial es compulsivamente consumida, se encuentra democratizada por los quemadores de Cd's y en los reproductores MP3 de los adolescentes, que está sacralizada por esta generación de jóvenes que encuentran líderes espirituales reflejados en sus intérpretes: Lady Gaga, Marilyn Manson, Madonna, Jackson, Calle 13, entre tantos.

Todo esto genera una nueva forma de buscar la música y así vemos cómo ésta atraviesa una nueva manera de ser. Por ello es que viaja a través de la red mundial de la web 2.0, gracias a los infinitos bancos de música disponibles para ser socializados y descargados gratuitamente, facilitando la posibilidad de ser escuchada por las emisoras de radio virtuales, con los conciertos tele transmitidos para los que no hay que pagar entrada ni reservar asiento, plasmada en todos los elementos de la cotidianidad más doméstica y plana, que marca distancia diametral con la sala de conciertos. Esto que se refleja ante nuestros sentidos, es la muestra más fiel de que la música, experimentó una metamorfosis sustancial evidenciada de la mano con los cambios de pensamiento, con la tecnología y con la sociedad en general. Es aquí donde la música de manera casi anecdótica se banaliza y se consume según parámetros industriales actuales. En este particular Yúdice (2007) expone:

“Hoy en día se ha ampliado el papel que la música- y la sonoridad en general- juega en la sociedad debido a la innovación tecnológica y los cambios en el consumo y la participación cultural. Entre otras cosas, percibimos que la música- y un sinnúmero de nuevos sonidos sintetizados- es cada vez más ubicua; casi no hay espacio donde no se oiga música. Desde el acompañamiento musical en el cine, que data de antes del desarrollo de los Talkies, hasta los iPods de hoy, pasando por la muzakificación de ascensores y los shoppings y la incorporación de chips sonoros a las tarjetas de

⁹ FUBINI, Enrico, *Op. cit.*, p. 453.

cumpleaños y de navidad- o la música a la que nos someten mientras aguardamos en el teléfono para que nos atiendan los que prestan servicios al cliente, nuestro paisaje acústico, asistido tecnológicamente, resuena cada vez más, permeando nuestra experiencia ¹⁰.

Puede el autor acercarse a la idea de que hacer música de esta manera será como definir y vivir una realidad presente y vertiginosa, avasallantemente consumista, e imaginar el mañana casi de manera inmediata sintiendo que vivimos ya en el futuro.

Esta investigación se dirige a los productores y usuarios de esta manera de hacer, trabajar y vivir la música, para con ello hacer una reflexión sobre la transformación del papel de la música, en la búsqueda de evidenciar el cambio de paradigma musical encontrado a lo largo de un siglo.

Esta fase examina diversos elementos que permiten comprender y justificar la necesidad de plantear la música en su relación con la sociedad, la investigadora necesariamente se pasea por distintas preguntas de investigación como lo son: ¿Qué es la música?, ¿Cuál es su origen?, ¿Quiénes hacen la música? ¿Con qué elementos se hace la música? ¿Cómo se escucha la música?, ¿Es un lenguaje la música?, ¿Es popular la música, o académica?, ¿Es la música contemporánea o antigua?, luego de estas ideas en interrogante, y para precisar de mejor manera el sujeto, el resultado encontrado deriva en constituir una sola interrogante en lo referente únicamente a lo formal y es ¿Cómo acercarse a la música del siglo XX en su contexto y entenderla?

Referencias Bibliográficas

ADORNO, Theodor, 2006, *Escritos musicales I-III Obra completa*, 16. *Figuras sonoras. Quasi una fantasía*. Madrid: Ediciones Akal.

ARETZ, Isabel, 1980, *Síntesis de la Etnomusicología en América Latina*. Caracas: Monte Ávila Editores.

ALBERT, Montserrat, 1973, *La música del siglo XX*. Barcelona: Salvat Editores.

AA. VV, 2001, *Historia de la Música*. Barcelona: Espasa Calpe.

BARRIOS YASELLI, M. (Responsable), *Manual de Trabajos de Grado de Especialización y Maestría y Tesis Doctorales*, 2010, Caracas: Fondo Editorial de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador.

BERNAL, César, 2006, *Metodología de la Investigación para administración, economía, humanidades y ciencias sociales*. México: Pearson Educación.

⁹ YÚDICE, George, 2007, *Nuevas Tecnologías, Música y Experiencia*. Barcelona, p. 19.

- BRENNAN, Juan Arturo, 2001, *Cómo acercarse a la Música*. México: Plaza y Valdez.
- BOULEZ, Pierre, 1992, *Hacia una estética musical*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- CÁMARA, Enrique, 2003, *Etnomusicología*. Madrid: ICCMU.
- CIFUENTES, Rosa María, 2011, *Diseño de proyectos de investigación cualitativa*. Buenos Aires: Noveduc.
- CRUCES, Francisco (Comp.), 2001, *Las Culturas Musicales. Lecturas de Etnomusicología*. Madrid: Trotta.
- DE LOS REYES, David, “Del discurso poético a la poética de lo virtual”, *Estética - Ponencias del 2do. Simposio InterNacional de Estética*, n° 2, (1999), pp. 165-172.
- FUBINI, Enrico, 1999, *La Estética Musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- GILLET, Charlie, 2008, *Historia del Rock. El sonido de la Ciudad*. Barcelona: Ediciones Robinbook.
- LYOTARD, Jean-François, 1987, *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, 1986, *Mitológicas. Lo crudo y lo cocido*. México: Fondo de Cultura Económica.
- LONDON, Kurt, 1930, *Film Music*, London: Amo Press.
- MARTÍNEZ, Miguel, 2006, *Ciencia y arte en la metodología cualitativa*. 2ª Edición. México: Trillas.
- ROJAS, Belkys, 2010, *Investigación Cualitativa. Fundamentos y Praxis*. Caracas: Fondo Editorial de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador.
- SANDÍN Ma. Paz, 2003, *Investigación cualitativa en educación. Fundamentos y tradiciones*. Barcelona: McGraw-Hill.
- URIBE, Frida, 2011, *Diccionario de metodología de la investigación científica*. México: Limusa.
- YÚDICE, George, 2007, *Nuevas Tecnologías, Música y Experiencia*. Barcelona: Gedisa.

VAN DEN HOOGEN, Eckhard, 2005, *El ABC de la Música clásica, todo lo que hay que saber*. México: Santillana Ediciones.