

CIBERMÚSICA: ¿ARS NOVA O SEGUNDA MODERNIDAD?

Cibermusic: Ars Nova or Second Modernity?

Antonio NOTARIO RUIZ
Universidad de Salamanca

BIBLID [(0213-356)9,2007,123-132]

Fecha de aceptación definitiva: 13 de diciembre de 2006

RESUMEN

Este artículo analiza la estética musical en el contexto de las nuevas tecnologías, así como la peculiaridad que ha marcado su desarrollo frente al resto de las artes, anticipando muchos de los rasgos que han aparecido como nuevos en el último tercio del siglo XX. En este contexto, la cuestión sometida a investigación consiste en dilucidar si nos hallamos ante una reedición más de la dialéctica entre un *Ars nova* y un *Ars antiqua* o si, por el contrario, se trata sólo de una segunda modernidad.

Palabras clave: Cibermúsica, creación sonora, electroacústica, estética digital, estética musical, teoría de la escucha.

ABSTRACT

This paper investigates the place of musical aesthetics in the context of new technologies as well as the special nature of its historical development as compared to other arts, anticipating many traits that appeared as new in late twentieth century aesthetics. Is it a new version of the dialectical relationship between *Ars nova* and *Ars antiqua* or is it only a kind of second modernity?

Key words: Cibermusic, art sound, electroacoustic, digital aesthetics, musical aesthetics, hearing theory.

La mayor parte de la estética se ha realizado desde la visualidad, desde el impacto de las imágenes visuales. La visibilidad ha sido preferida y priorizada como punto de partida. Por el contrario, el «pensar desde el oído» que ha planteado Adorno sigue siendo minoritario y sin influencia perceptible en la mayoría de las estéticas. Esta situación de distanciamiento se ha radicalizado en relación con las nuevas tecnologías, como queda patente en el siguiente texto de Wim Wenders mencionado por Molinuevo en un capítulo de su *Humanismo y nuevas tecnologías* titulado, precisamente, «Sobredosis de imágenes»:

Estamos viviendo bajo el efecto de una sobredosis de imágenes permanente. Cuando uno se expone al efecto de la televisión, y en ocasiones al del cine, lo vive como una enfermedad que por su propia saturación está al borde del vacío. El único mecanismo de control que tenemos somos nosotros mismos y debemos ser muy conscientes de ello. No existe ninguna institución en el mundo que tenga la intención de plantear una ecología de las imágenes¹.

Sin embargo esas imágenes van acompañadas en la mayor parte de los casos de música, pseudomúsica y ruidos diversos, pretendidos o azarosos. Sólo que no se analiza en igual medida esa sobredosis sonora que la sobredosis eidética. Las imágenes sonoras, efímeras de suyo, parecen menos perjudiciales o menos dignas de ser tenidas en cuenta. Y esto a pesar de que Hegel, Nietzsche o Husserl entre otros, hayan tenido muy en cuenta la música y el sonido. Pero, en la actualidad, el impacto de lo sonoro sobre la consideración global de la cultura no ha sido paralelo al de la cultura visual digital. Darley o Giannetti², por citar sólo dos casos diferentes y recientes, no mencionan el sonido ni la música en sus obras. Esto es así a pesar de que a lo largo del siglo XX se ha ido tornando más difícil seguir hablando de arte sin tener en cuenta el sonido. La reciente tendencia a hablar de estudios visuales tal vez debería pasar a denominarse como estudios audiovisuales si quiere hacer justicia al presente artístico y cultural.

En los últimos años del siglo XX se hizo popular el prefijo «ciber» en relación con aspectos diversos de la vida social: desde el espacio virtual hasta el entretenimiento, desde la literatura hasta el cuerpo humano mismo, asistimos a la floración de ensayos y monografías, pero también de cotidianidades: cibercafé, ciberespacio, ciber mundo, ciberpunk, cyborg... Fue el momento de la cibercultura. Una parte del trabajo intelectual de esos años se centró en desentrañar las claves de esa etapa que parecía abrir nuevos horizontes. Una etapa que parecía poder cerrar el posmodernismo, para algunos, o ser un rasgo más del mismo, para otros.

En el caso de la música, sin embargo, no se ha producido un movimiento similar, ni en relación con las nuevas tecnologías ni en relación con el posmodernismo.

¹ MOLINUEVO, J. L., *Humanismo y nuevas tecnologías*, Madrid, Alianza, 2004, p. 118.

² Cfr. DARLEY, A., *Cultura visual digital. Espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación*, Barcelona, Paidós, 2002, y GIANNETTI, C., *Estética digital*, Barcelona, L'Angelot, 2002.

Al contrario, se puede hablar de una ausencia de estudios específicos sobre el impacto de las nuevas tecnologías en la música, si exceptuamos los estrictamente técnicos de centros como el IRCAM o el MIT. También la recepción del debate pos-modernista ha sido tardía en los diversos ámbitos musicales. Y esas ausencias, íntimamente relacionadas, forman parte de la peculiaridad tanto de la música misma como de la estética musical. Ésta última no ha acuñado siquiera el término ciber-música, que es utilizado en este contexto por primera vez en este ensayo. El retraso acumulado por la estética musical en su nacimiento, prácticamente de un siglo, frente a la disciplina inaugurada por Baumgarten ha marcado una peculiaridad permanente. Peculiaridad que se afianza cuando todo un Kant destierra a la música del ámbito de la cultura y la deja en mero goce. Con pros y contras, la estética musical no va a comenzar a definirse hasta mediados del siglo XIX, y, curiosamente, ya desde el comienzo, va a recibir la influencia de la ciencia y de la técnica.

Así pues, nos encontramos con un arte, la música, cuyo estatuto estético ha sido objeto de discusión, por una parte. Pero además, con un arte que ha mantenido una relación preferente con la ciencia y con las tecnologías, nuevas o viejas. Esa interrelación ha restado impacto a las conquistas tecnológicas que en otros ámbitos han deslumbrado a filósofos y pensadores, por una parte y a los consumidores, «elevados» a la categoría de usuarios, por otra. Si tenemos en cuenta, por ejemplo, que los avances en relación con la electricidad se traducían inmediatamente en avances musicales en forma de nuevos instrumentos, es más fácil comprender esa «peculiaridad tecnológica» de la música. El *Telharmonium* de Cahill en 1900, o, un poco más tarde, las ondas Martenot, avanzaban –y no recorro casualmente de nuevo al término– en la dirección que estéticas muy diversas pensaban como necesaria: la ampliación de las posibilidades sonoras frente a la inevitable esclerotización del lenguaje musical convencional que había agotado las posibilidades del tonalismo. Al menos tres son las estéticas que, desde premisas muy diferentes, abogan por la ampliación de las fronteras de la música: Claude Debussy, los ruidistas y Busoni. El primero afirmaba:

Yo no revoluciono nada; no destruyo nada. Sigo tranquilamente mi camino [...] Todos los sonidos que oímos a nuestro alrededor pueden ser expresados. Se puede representar musicalmente todo lo que puede percibir un oído fino en el ritmo del mundo que nos rodea³.

La música como representación del mundo que pueda captar un oído fino es justamente lo contrario de lo que Hanslick había establecido en 1854 –fecha del nacimiento de la estética musical– como paradigma de la composición: una investigación en el interior del compositor, en el mundo interno del compositor, sin relación alguna con la naturaleza. Debussy entiende la música en la dirección contraria

³ Artículo de Claude Debussy en *Revue musicale* de Lyon del 8 de enero de 1911, recogido en DEBUSSY, C., *El Sr. Corchea y otros escritos*, Madrid, Alianza, 1987, p. 271.

precisamente como única posibilidad de esa revolución que, astutamente, comienza negando. Y la clave de esa revolución es precisamente *todo lo que puede percibir* un oído fino. No ya, por tanto, las normas, ni tampoco lo que hasta ese momento se había representado musicalmente, sino un mundo diferente. Él creyó reconocerlo en Stravinski, que inventó de hecho un instrumento nuevo: la orquesta moderna. Pero por las mismas fechas se estaban creando otros instrumentos nuevos y un pensamiento adecuado a los mismos por parte de los ruidistas italianos.

Es preciso ampliar y enriquecer cada vez más el campo de los sonidos. Ello responde a una necesidad de nuestra sensibilidad. Observamos que realmente todos los compositores contemporáneos geniales tienden hacia las disonancias más complicadas. Es preciso reemplazar la restringida variedad de timbres de los instrumentos que posee la orquesta por la variedad infinita de timbres de los ruidos obtenidos a través de mecanismos especiales⁴.

Los *mecanismos especiales* que cita Russolo mencionan la misma necesidad que Debussy, a pesar de que los ruidistas acertaron más en el plano teórico que en el de la construcción de esos nuevos mecanismos que, según los testimonios, distaban de poder convertirse en fundamento de una nueva organología y, desde ahí, en una nueva vía musical. Pero los manifiestos ruidistas establecen ya la paridad del ruido frente a lo que hasta ese momento había sido el concepto convencional de sonido musical. Y ese paso desde el pequeño territorio sonoro que había sido colonizado a lo largo de la historia de la música hacia el que los ruidistas no iba a colonizar pero sí a avistar, es básico en la revolución que vengo comentando.

El tercer punto que nos permite definir el plano de dicha revolución lo estableció el compositor y teórico Ferruccio Busoni.

¡Qué bellas esperanzas y concepciones de ensueño despiertan para ella! ¿Quién no ha «flotado» alguna vez en sueños y ha creído firmemente que realmente vive ese sueño? Propongámonos llevar la música a su esencia original. Liberémosla de sus dogmas arquitectónicos, acústicos y estéticos; dejémosla ser pura invención y sensación, en armonías, formas y timbres (puesto que invención y sensación no son únicamente prerrogativa de la melodía); dejémosla seguir la línea del arcoiris y, en concurso con las nubes, refractar los rayos del sol, ella sería tan sólo Naturaleza reflejada en el alma histórica e irradiada desde ella; ella es aire sonante que se extiende a través del aire; tan universal y completa en el hombre mismo como en el espacio; ya que ella puede concentrarse y disiparse sin ceder en intensidad⁵.

Este amplio comentario de Busoni de 1906 se refiere al *Dynamophone* que se conocía desde 1900 y que había sido inventado por el Dr. Thadeus Cahill (1867-1934). Se trataba de un primitivo sintetizador en el que doce generadores

⁴ RUSSOLO, L., *El arte de los ruidos*, Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha, 1998 [1913], p. 14.

⁵ BUSONI, F., *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig, Insel, 1916, p. 53.

de electricidad, accionados a vapor, producían vibraciones sinusoidales que, combinadas convenientemente, generaban sonidos electrónicos. Se utilizó en varias ocasiones y los conciertos se transmitieron a través de la línea telefónica. En esa misma dirección, las ya citadas ondas Martenot o el Theremin de Lev Sergeievich Termen de 1921, sentaron las bases de una forma de componer y de una posibilidad diferente de pensar la música y el sonido. Si de lo que se trataba según Busoni era de *llevar la música a su esencia original*, la novedad consistía precisamente en la emancipación de los dogmas que impedían a la música dirigirse a un territorio más libre, menos constreñido por normas y cortapisas. Un territorio en el que los sonidos ya no eran sólo 12 –los que forman el total cromático–, ni tan siquiera tomados en series multiplicables, como pretendían los atonalistas vieneses. Ahora se trataba del sonido generado eléctricamente y sometido a leyes ajenas a la dialéctica consonancia-disonancia. De ahí que la vanguardia ascética de Schönberg y Webern –el caso de Berg merece atención aparte– representa más un epílogo que una auténtica obertura, un pórtico para una nueva vía creativa. No cabe duda de que Igor Stravinski y Edgar Varèse, con un concepto espacial y volumétrico, casi ya matérico, de la música, estuvieran más cerca de la gran revolución que se estaba produciendo en torno a las, entonces, nuevas tecnologías. Es decir, más que en una investigación gramatical, *La consagración de la primavera* o *Ionisation* bucean en un concepto que nada tiene que ver con lo que ha sido la música hasta ese momento. Y ese concepto, incluso con instrumentos musicales convencionales, es ya un concepto adecuado a las nuevas tecnologías. Por lo tanto, desde el punto de vista de la composición ya se estaba pensando en un ámbito creativo diferente y nuevo.

Si todo lo que llevo presentado hasta ahora tiene que ver preferentemente con la creación y la composición, no hay que perder de vista que también se estaba modificando otro ámbito básico de la música: la recepción. Y esa modificación estaba llegando de la mano del cinematógrafo, del gramófono y de la radiodifusión.

No se puede perder de vista que a comienzos del siglo XX había un ámbito nuevo con pretensiones artísticas plenamente utópicas en aquel momento: el ámbito del cine, en el que también se estaba trabajando en la fusión de imagen y sonido, con avances y logros que la tecnología estandarizada a partir de 1927 ha oscurecido. Desde 1905, sistemas como el «Fono-Cine-Teatro», el «Tonbild» o el «Biofonógrafo» permitían ofrecer una escena de teatro por Sarah Bernhardt o una ópera. Y, a pesar de que estos sistemas no funcionaban correctamente en obras largas, mostraban ya un desarrollo posible que era desechado por razones estéticas más que por razones técnicas. El «Manifiesto de los Tres»⁶ o las declaraciones de Chaplin triunfaron momentáneamente frente a los que creyeron, como Canudo, desde el primer momento en el cine como arte y como heredero del concepto de *Gesamtkunstwerk* de Wagner. Algunos de los planteamientos de aquel momento

⁶ Grigory Alexandrov, Sergei Eisenstein y Vsevolod Pudovkin.

fueron retomados por los artistas que comenzaron a experimentar con el vídeo en los años sesenta con Paik a la cabeza, con lo que también en ese ámbito asistimos a la continuidad de principios y tendencias entre las vanguardias históricas –muy tecnológicas como voy mostrando en el campo de la música– y las vanguardias de la segunda mitad del siglo XX.

Algo similar ocurre con el gramófono y la radio. El hábito burgués de «hacer» música doméstica iba a ir dejando paso a otras formas de recepción de la música, no centradas ya en la alfabetización musical, sino en la escucha pasiva. En ese contexto hay que leer lo que afirmaba en julio de 1930 el compositor Arnold Schönberg en sintonía con lo que pensaban otros compositores como Béla Bartók, al responder a un cuestionario sobre los nuevos medios diciendo: «No hay duda de que la radio es una enemiga, de la misma forma que el gramófono y el film sonoro»⁷. Ese mismo contexto está en el punto de partida de algunos artículos de Theodor W. Adorno, tanto en relación con la nostalgia por las formas perdidas de música en el hogar, como por la necesidad de llevar a cabo una teoría de la escucha acorde con los nuevos medios.

En su reflexión sobre el impacto de la técnica, Adorno descubre una doble vertiente. Por una parte la difusión a través de la radio y de la venta de discos que crea una situación nueva por lo que se refiere a los hábitos de audición y, al mismo tiempo, desplaza los viejos cauces de acercamiento a la música a través de la ejecución doméstica, una de cuyas formas era la lectura a cuatro manos de reducciones para piano de obras orquestales⁸. Las posibilidades de democratización de la música pagan inmediatamente el precio de la calidad y, sobre todo, el de las posibilidades del dirigismo cultural a través del control económico de las ondas. La escucha pasiva y atomizada son el objetivo:

[...] escuchan de un modo atomizado, y disocian lo oído, pero en la disociación desarrollan precisamente ciertas capacidades que resultan harto más difíciles de captar con los conceptos estético-tradicionales que con los del fútbol o la conducción de automóviles⁹.

Y a ese modelo de escucha conviene un tipo de música que se va a configurar como un subproducto de corte neorromántico, limitado en posibilidades artísticas y con todas las características de un producto comercial. Se trata de una música en la que el concepto melódico se ha esclerotizado en una *melodía en el registro medio-agudo con simetría de ocho compases*¹⁰ al mismo tiempo que las gamas dinámicas

⁷ SCHÖNBERG, A., *El estilo y la idea*, Madrid, Guadarrama, 1964, pp. 122-123.

⁸ Cfr. ADORNO, Th. W., «A cuatro manos una vez más», en: ADORNO, Th. W., *Impromptus. Serie de artículos musicales impresos de nuevo*, Barcelona, Laia, 1985 [1933], pp. 165-168 y «El carácter fetichista de la música y la regresión del oído», en: ADORNO, Th. W., *Disonancias*, Madrid, Rialp, 1966 [1938], pp. 17-70.

⁹ *Ibid.*, p. 46.

¹⁰ *Ibid.*, p. 28.

se han simplificado de manera que no existan tensiones¹¹. Por otra parte, Adorno señala la aparición, con mucha fuerza, de la figura del arreglista, mucho más importante que la del propio compositor. El arreglista facilita la interpretación reduciendo la plantilla instrumental –es decir, abaratando los costes de las orquestas– y maqui-llando los colores orquestales al pretendido gusto del público¹².

La música, que se había librado hasta la fecha de pertenecer al mobiliario bur- gués en virtud de su inaprehensibilidad, pasa a formar parte del paisaje del hom- bre masa que discute sobre intérpretes como lo hace sobre deportistas o estrellas de cine, y que, además, puede coleccionar las grabaciones de sus ídolos e incluso convertirse en un «entendido». Porque el fetichismo da lugar al surgimiento de nue- vos valores vinculados a la voz, a la dirección de orquesta y a la interpretación vir- tuosística. Y Adorno no deja de señalar de qué manera esos valores son un paso en la dirección de la comicidad con la que se desprestigia a la música¹³. Pero tam- bién señala, ya en la dirección de *Dialéctica de la Ilustración*, cómo los mismos elementos que en algún momento condujeron a la proscripción de la música son ahora los que forman parte de los nuevos fenómenos. Se establece un estereotipo que homogeneiza los productos musicales mercantiles: la música ligera y la música clásica. La nueva mercancía, de la que queda excluido el goce, bajo la apariencia de juego, sólo es susceptible de la identificación con el fetiche¹⁴.

Es, en definitiva, un episodio más de la pérdida de terreno del individuo:

La liquidación del individuo constituye la signatura típica y característica de la nueva situación musical¹⁵.

Adorno comienza a constatar en los años treinta que la socialización de la música va a pivotar sobre un eje, por tanto, diferente del que se había configurado desde finales del siglo XVIII. La ejecución privada, tan apreciada por la literatura decadentista, por los Proust, los Mann, etc., iba a dejar paso a la creación de públi- cos más homogéneos y también más numerosos. Esto es especialmente claro para él en los trabajos que lleva a cabo en el exilio, en el marco del *Radio Research Pro- ject* neoyorquino. La alarma ante la posibilidad de un dirigismo de los oyentes, o de la mimetización en la música de los comportamientos generados por el *star sys- tem* van a cristalizar en los artículos adornianos hasta llegar a la *Introducción a la sociología de la música* y la tipología de oyentes que allí presenta¹⁶.

¹¹ *Ibid.*, p. 42.

¹² *Ibid.*, pp. 38-41.

¹³ *Ibid.*, p. 67.

¹⁴ *Ibid.*, p. 49.

¹⁵ *Ibid.*, p. 34.

¹⁶ ADORNO, Theodor W., *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 2003, *Gesam- melte Schriften* 12, pp. 179 ss.; ADORNO, Theodor W., *Einleitung in die Musiksoziologie*, Frank- furt/M., Suhrkamp, 1975, *Gesammelte Schriften* 14, pp. 174 ss.

TIPOS DE ESCUCHA	GRUPO SOCIAL
El especialista: escucha estructuras, comprensión consciente de la lógica musical.	Músico profesional.
El buen oyente: escucha estructural, conocimiento inconsciente de la lógica musical.	Medio que presenta restos de la antigua aristocracia.
El consumidor de cultura: escucha atomizada: la música es consumida, actitud fetichista frente a la música; ama los detalles interesantes, respeta los méritos de los intérpretes; gusto reificado.	Burguesía media.
El oyente emotivo: la música como medio de liberar sus pulsiones; la estructura le permanece oculta detrás de la proyección de sus emociones.	Hombre de negocios fatigado.
El oyente por resentimiento: huye de la música anterior a Bach; le gusta que la música sea interpretada según la manera original; la música de los conciertos es para él la expresión de la estabilidad social.	Capa superior de la pequeña burguesía.
El especialista de jazz: contestación contra la vida musical oficial, expresión de vanguardismo, finalidad técnico-deportiva de la música.	La juventud.
El oyente como distracción.	Heterogéneo.
El oyente indiferente no musical o anti-musical	Heterogéneo: inhibiciones psíquicas.

Esta clasificación de Adorno, que requeriría una adecuación terminológica y una revisión de algunos conceptos, ilustra la diversificación no sólo social, sino también técnica en el sentido musical y se puede aplicar a la nueva escucha atomizada en cada reproductor de mp3 o cada iPod. Incluso aunque hoy el jazz, por ejemplo, haya pasado a formar parte de la vida musical oficial, esta clasificación se corresponde con la escucha en la nueva época tecnológica.

En las antípodas de las consideraciones de Adorno, el pianista Glenn Gould, que decidió abandonar la ejecución y los conciertos en directo para concentrarse exclusivamente en la grabación discográfica y la radio como medios de transmisión musical, cree que estas nuevas formas de escucha permiten una mayor y mejor participación en la experiencia musical, incluyendo la manipulación del dial radiofónico entre los gestos musicales:

En el centro del debate tecnológico, así pues, está un nuevo tipo de oyente, un oyente que participa más en la experiencia musical. El surgimiento de este fenómeno de mediados del siglo XX es el mayor logro de la industria discográfica. El oyente ya no es pasivamente analítico; es un cómplice cuyos gustos, preferencias e inclinaciones alteran periféricamente incluso ahora las experiencias a las que presta su atención, y cuya participación más amplia espera el futuro del arte de la música. [...]

La palabra clave aquí es «público»... Las experiencias a través de las cuales el oyente se enfrenta a la música transmitida electrónicamente no entran en la esfera de lo público. Un práctico axioma aplicable a todas las experiencias en las que está implicada la transmisión electrónica puede expresarse en esa paradoja en la que la capacidad de obtener en teoría una audiencia en un número sin precedentes obtiene, de hecho, un número sin límite de audiciones privadas. Debido a las circunstancias que define esta paradoja, el oyente puede dar rienda suelta a sus preferencias y, a través de las modificaciones electrónicas que confiere a la experiencia auditiva, impone su personalidad a la obra; al hacerlo, transforma esa obra, y su relación con ella, convirtiéndola de una experiencia artística en una ambiental.

Girar el dial es, en su forma limitada, un acto interpretativo. Hace cuarenta años, el oyente tenía la opción de darle a un interruptor que ponía «on» y «off». Hoy, la variedad de controles puestos a su disposición exige un juicio analítico. Y estos controles no son más que unos artilugios de regulación primitivos en comparación con las posibilidades participativas de que podrá disfrutar el oyente una vez que los aparatos de reproducción en el hogar se hayan apropiado de las actuales técnicas de laboratorio¹⁷.

Gould, como Cage unos años antes, tienen una visión completamente positiva e incluso profética de las nuevas tecnologías que había merecido comentarios contrapuestos de Adorno o Schönberg. Pero, de nuevo, se puede afirmar la posibilidad de una continuidad entre el instrumento musical como interfaz, el dial radiofónico o el teclado del ordenador.

En definitiva, nos encontramos con que la llegada de las nuevas tecnologías últimas, especialmente la informática y el desarrollo que implica Internet, no habrían hecho, en el caso de la música, más que afianzar y ampliar las conquistas que ya se venían realizando desde el comienzo mismo del siglo XX e incluso desde antes. No es extraño, por lo tanto, que la recepción en la estética musical de esas «novedades» haya sido más serena, acompasada con las innovaciones tecnológicas. Sí, no cabe duda de que el sonido digital, la compresión de archivos en formato MP3, el protocolo MIDI y la posibilidad de instrumentos virtuales, o el concepto de *music maker* –nombre de una de las aplicaciones informáticas más baratas y famosas– frente al de compositor, marcan ya los comportamientos musicales mucho más que el papel pautado, los instrumentos convencionales o la escucha «analógica». Pero ninguno de esos elementos es radicalmente nuevo, sino que se encuentran enlazados a una larga cadena que, sin exagerar, nace ya en el manicordio pitagórico y la imperiosa necesidad musical de una mediación instrumental. El cinematógrafo, el fonógrafo y la radiodifusión ya ocuparon, como hemos visto, la primera mitad del siglo XX. Y en la segunda no tardaron en aparecer intentos de continuar con la fusión entre imagen y sonido y en generar sonidos electrónicamente.

¹⁷ GOULD, G., «Las perspectivas de la grabación», en: GOULD, G., *Escritos críticos*, Madrid, Turner, 1989, pp. 424-425.

Es decir: tanto el material musical, como la creación y la recepción han estado en permanente transformación al hilo de los avances de las nuevas tecnologías.

¿Estamos, por lo tanto, en presencia de una novedad estrictamente hablando o estamos en presencia de una modernidad perfeccionada, de una segunda modernidad, como pretende Azúa? La respuesta es, inevitablemente compleja. Porque al hilo de las nuevas tecnologías asistimos al mismo impulso moderno que se encontraba ya en Scriabin o en los vanguardistas históricos, y en ese sentido no se ha producido una transformación radical del ámbito musical. Pero sí que ha habido comportamientos artísticos individuales que podemos considerar como posmodernos y que han querido comprenderse y ser percibidos como una alternativa: un nuevo *ars nova*. Así, aunque en el ámbito musical no se ha comenzado a hablar de posmodernidad hasta los años noventa del siglo XX, sí que se han producido comportamientos posmodernos incluso con anterioridad a los que se comentan habitualmente en los textos ya clásicos de Jameson o Foster¹⁸. La posibilidad de la gran ruptura tecnológica tiene lugar en la música en los años cincuenta del siglo XX, justo cuando Pierre Boulez intenta «instaurar» el final de la modernidad coincidiendo con el fallecimiento de Schönberg. El apropiacionismo que permitía la grabación magnetofónica, el procesamiento de los ruidos grabados y la síntesis de sonido hacen de la música concreta y de la música electroacústica los dos movimientos más avanzados del arte contemporáneo, a pesar de que las perspectivas historiográficas del arte al uso no tomen en cuenta esas tendencias, y sólo muy tímidamente las de John Cage en los Estados Unidos. Cuando la arquitectura quiere romper con el modernismo a comienzos de los setenta, los compositores ya han comenzado a volver de las nuevas tecnologías, o a leerlas en clave neo-moderna. Nuevos instrumentos para viejas funciones: componer, escuchar e interpretar.

¹⁸ Cfr. JAMESON, F., *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*, Barcelona, Paidós, 1991, y FOSTER, H. (ed.), *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 2002.