

AKademias



## LA LIBERACIÓN DEL SONIDO\*

Alfredo del Monaco

Universidad Central de Venezuela

### RESUMEN

El punto de partida de la conferencia es la idea de la liberación del sonido, planteada por Edgar Varèse para referirse a la nueva estética musical que se impuso a todo lo largo del siglo XX. Con base en esa idea, se cuestiona la práctica de la composición musical en la actualidad, poniendo en tela de juicio la capacidad autocrítica que preconizaba la modernidad, pero también la complacencia vacua del postmodernismo. Las vanguardias, con todas sus novedades y originalidades, fueron perdiendo su capacidad revulsiva, y las aportaciones técnicas y estéticas que creadores como Debussy, Stravinsky, Schoenberg, o el propio Varèse, hicieron en su momento se convirtieron paulatinamente en elementos formales del *status quo*, y ya hoy en día no son motivo de sorpresa. Estamos, por lo tanto, frente a la triple encrucijada del creador de nuestro tiempo: seguir la tradición (incluyendo en ella los recalitrantes academicismos que surgieron de la propia música de vanguardia durante el siglo XX); crear nuevas formas de expresión a partir de la propia tradición; o negar radicalmente la tradición y buscar a toda costa un lenguaje novedoso. Pareciera que la vía más ecuánime es la posición intermedia, que toma el pasado como base de sustentación para crear un lenguaje propio.

*Palabras clave:* música contemporánea, modernidad, postmodernidad, vanguardia, tradición.

### ABSTRACTS

#### THE LIBERATION OF SOUND

On the basis of the idea of liberation of sound proposed by Edgar Varèse to refer to the new musical aesthetics of the XXth century, this lecture questions the current practice of musical composition. The issue of both the self-critical capacity of modernity and the vacuous complacency of post-modernism is raised. The vanguard, with its innovations and originalities, was losing its revolutionizing capacity. Also, the technical and aesthetics contributions that creators such as Debussy, Stravinsky, Schoenberg, or even Varèse, made in the past became formal elements of the *status quo*. Nowadays, those elements are no longer seen as a surprise. Therefore, we are facing a

---

\* Con este título el autor alude a la conferencia dictada por el músico Edgard Varèse en su visita del año 1959 a la Universidad de Princeton. En esa conferencia, Varèse habló de la liberación del sonido: "My fight for the liberation of sound and for my right to make music with any sound and all sounds has sometimes been construed as a desire to disparage and even to discard the great music of the past. But that is where my roots are. No matter how original, how different a composer may seem, he has only grafted a little bit of himself on the old plant. But this he should be allowed to do without being accused of wanting to kill the plant. He only wants to produce a new flower. It does not matter if at first it seems to some people more like a cactus than a rose" (Varèse, 2000). Existe un texto en español titulado "Varèse por Varèse" que recoge una versión de la cita anterior, ver Varèse (1984).

triple dilemma from the creator of our times: following the tradition (including the recalcitrant academicisms that came from the vanguard music during the 20th century); creating new forms of expression derived from such tradition; or radically denying the tradition and finding a new language. The intermediate position seems to be the most balanced: taking the past as the foundation for creating a new language.

*Key words:* contemporary music, modernity, post-modernity, vanguard, tradition.

## RESUMÉ

### LA LIBÉRATION DU SON

Le point de départ de cette conférence est l'idée de la libération du son, posée par Edgar Varèse afin de faire référence à la nouvelle esthétique musicale qui s'est imposée tout au long du XXe siècle. A partir de cette idée, la pratique de la composition musicale dans l'actualité est questionnée, et l'on met en doute la capacité d'autocritique que la modernité préconisait ainsi que la complaisance superficielle du postmodernisme. Les avant-gardes, avec leurs nouveautés et originalités, ont perdu leur capacité de réaction ; et les apports techniques et esthétiques que certains créateurs comme Debussy, Stravinsky, Schoenberg, ou Varèse, ont fait dans le passé sont devenus peu à peu des éléments formels du *status quo* qui ne surprennent personne à l'heure actuelle. Par conséquent, nous faisons face au triple dilemme du créateur de nos temps : continuer la tradition (et inclure dans celle-ci les académismes qui ont surgi de la musique d'avant-garde pendant le XXe siècle); créer de nouvelles formes d'expression à partir de la tradition elle-même ; ou nier radicalement la tradition et chercher un langage innovateur à tout prix. Il semblerait que la position intermédiaire est la plus équitable, car elle prend le passé comme fondement pour la création d'un langage propre.

*Mots-clé:* musique contemporaine, modernité, postmodernité, avant-garde, tradition.

## RESUMO

### A LIBERAÇÃO DO SOM

A conferência parte da idéia da liberação do som, proposta por Edgar Varèse, para se referir à nova estética musical imposta ao longo do século XX. Com base em essa idéia, a prática de composição musical na atualidade é questionada, duvidando da capacidade autocrítica que preconizava a modernidade, mas também a complacência vácuca do pós-modernismo. As vanguardas, com todas suas novidades e originalidades, foram perdendo sua capacidade de inovação e mudança, e as contribuições técnicas e estéticas que criadores como Debussy, Stravinsky, Schoenberg, ou o mesmo Varèse, fizeram no seu momento, pouco a pouco passaram a ser elementos formais do *status quo*, e já hoje não causam surpresa nenhuma. Encontramo-nos, portanto, em frente da tripla encruzilhada do criador de nosso tempo: continuar a tradição (incluindo em ela os recalcitrantes academicismos que surgiram música de vanguarda durante o século XX; criar novas formas de expressão a partir da própria tradição; ou negar radicalmente a tradição e procurar de qualquer maneira uma linguagem inovadora. Parece que a via mais imparcial é a posição intermédia, que toma o passado como a base da sustentação para criar uma linguagem própria.

*Palavras chave:* música contemporânea, modernidade, pós-modernidade, vanguarda, tradição.

1. Introducción\*\*

Al entrar en la materia que hoy me ocupa, la liberación del sonido, es preciso señalar que no se trata de un tema aislado. Similar a la liberación del color en las artes plásticas, nuestro tema está vinculado a todas las artes, las ciencias y demás acciones del hombre hasta donde haya llegado el fenómeno de la modernidad. Y ello se debe a que, independientemente del enfoque que tengamos de nuestra época, el legado principal que nos deja la modernidad está en el *concepto crítico* de la verdad. Esto es, la capacidad auto-cuestionante de todo aquello que hemos tenido por cierto y que, en consecuencia, pueda ser re-examinado. En este último sentido podemos hablar, válidamente, de una mentalidad moderna que ha permeado no solo las artes sino también la cultura en sus múltiples manifestaciones, las formas sociales de vida, la familia, la ciencia y las humanidades.

La modernidad tampoco ocurre como un hecho aislado. Sabemos bien que surgen elementos de renovación desde años anteriores a la Primera Guerra Mundial, los cuales coinciden con la primera crisis de la sociedad industrial; esto también está muy unido a la crisis de las ciencias, cuando también irrumpen nuevos conceptos en la física, en las matemáticas y en otras disciplinas. Ello explica que la obra de prominentes figuras como Albert Einstein, Sigmund Freud y algunos otros intelectuales de entonces, tenga lugar en épocas muy cercanas a la aparición del cubismo, del expresionismo, así como también del futurismo o del dadaísmo. La presencia de Ígor Stravinsky, Pablo Picasso, James Joyce y otros artistas de la época, nos revela la magnitud de la crisis y la necesidad de ruptura con los viejos cánones, que ya no representaban a la nueva sociedad insurgente.

Esta misma condición auto-cuestionante de la verdad, sin embargo, produce, como consecuencia, muy diversas posturas del espíritu moderno, las cuales se reflejan en las artes y en la música de nuestro tiempo. Releía en días pasados el interesante artículo del compositor y teórico George Rochberg (1984), titulado “Can arts survive modernism?”, en donde el autor describe con lucidez varias actitudes del espíritu moderno propias de la música de nuestro tiempo. Para algunos, señala Rochberg (1984), la modernidad es un estado de

---

\*\* Texto de la conferencia inaugural del segundo semestre del año 2006, dictada el día 18 de octubre de ese mismo año en la sede del Postgrado de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela.

revolución crónica, especialmente contra el pasado y la tradición. Otros, en cambio, encuentran en la modernidad un condicionamiento psicológico del individuo hacia un apetito voraz de innovación, un afán de ser original a toda costa. Un tercer grupo, orientado por la ciencia, ha encontrado en la modernidad un enfoque más racional, una mejor explicación de ciertas formas del ser y del hacer de los humanos. Mediante un discurso estructurado se han llegado a racionalizar, incluso, áreas que están más allá de lo racional. Esta posición coincide, en mucho, con los constructivismos artísticos que, a pesar de sus logros, desarrollaron un olvido de los aspectos metafísicos del hombre. Otros autores solo han querido ver en la modernidad su aspecto vanguardista. Sobre todo en las artes. En ellas, se valora únicamente aquella posición que, frente a la encrucijada presente-futuro, siempre está dispuesta a dar el paso hacia el futuro, pues los pasos anteriores, una vez ya realizados, carecen de interés. La posición vanguardista coincide con el vitalismo biológico –sin serlo, realmente– pues se piensa que, si la vida es transformación perpetua, así debe marchar todo lo demás.

Y cabrían otras posiciones. Pero lo interesante que debo destacar es que estos puntos de vista no son excluyentes; al contrario, son todas integrables en una concepción más global de la modernidad. Y ello se debe –como dije– a que la concepción moderna de la verdad, al ser esencialmente autocrítica, condicionó a su vez una nueva mentalidad. En consecuencia, las diferencias que hubiere entre estas posiciones sobre la modernidad no deben verse en sus postulados sino en el balance de sus proyecciones, en el acento que esas posiciones tengan hacia el presente o hacia el futuro, y la relación de estos últimos con el pasado. Quiero decir que debemos establecer una continuidad del presente y del futuro con el pasado o bien una negación del pasado. En otras palabras, preservar una memoria o desarrollar, en su lugar, una anti-memoria, ya que estos dos postulados se han proyectado, igualmente, en la música del siglo XX de las siguientes tres maneras:

- i) hacer música conforme a la tradición;
- ii) crear música no conforme a la tradición, pero sí recordando esa tradición, evocándola, aunque la música pertenezca al tiempo en el que se inscribe;
- iii) inventar una música en contra de la tradición, enfatizando un futurismo a ultranza, pero, mayormente, vacío e hipotético.

Y aquí cabría la pregunta inicial, que es en realidad el tema de mi conferencia de hoy: ¿cómo, dentro de estas tres posiciones, se fue desarrollando la libertad del sonido, al punto de que hoy nos parece tan cotidiano como la independencia del color?

Como sabemos bien, salvo algunas páginas anticipatorias de Franz Liszt, Modeste Moussorgsky y otros músicos finiseculares que ya anuncian el siglo XX, el primer compositor que se abre a la modernidad, por la totalidad de una obra, es Claude Debussy. No es esta la oportunidad de exponer las teorías de Debussy deducibles desde su obra, lo cual ya he hecho en mis cursos de la Maestría en Musicología Latinoamericana; pero sí de mencionar, en síntesis, aspectos muy relevantes del tema que nos ocupa. Bastaría mencionar, entre muchos, el llamado *sensualismo debussista*, bastante malentendido en su época, que en realidad consistió en valorar la sonoridad y su resonancia en sumo grado, logrando de este modo la liberación de ese aspecto del sonido, muchas veces descuidado por las generaciones anteriores y de gran importancia para el siglo XX. Igual diríamos de la *independencia de la disonancia*, cuando esta es tratada, muchas veces, como si fuese consonancia. También cabría mencionar la *independencia de la melodía* que a menudo se presenta respecto de la armonía. Y hay otros aspectos de consecuencias más profundas; pero, como he dicho, no es esta la oportunidad. Solo deseaba destacar, a los investigadores humanistas que hoy me acompañan, que se necesitaron varias décadas después de la muerte de Debussy para que la teoría moderna, dotada de mejores instrumentos para el análisis musical profundo, descubriera que en la obra tardía de Debussy ya se anunciaban todas las tendencias que tendrían lugar a lo largo del siglo XX. Allí se evidencia la presencia de elementos atonales, politonales y hasta de cierta inclinación serialista que se anticiparon, proféticamente, a todas las escuelas y movimientos que vendrían décadas más tarde. Y Debussy, como todos sabemos, fue un compositor esencialmente asentado en la tradición.

Durante la última década de la vida de Debussy, hacia el año 1910 aproximadamente, el movimiento futurista tuvo el mérito, rico en ocurrencias de apertura, de ser un movimiento artístico múltiple y orientado hacia lo que denominé *un vanguardismo anti-memoria*. Sabemos que fue de intransigente radicalismo y de poco tiempo de vigencia. La música fue, entre todas las artes, el menor de sus intereses. Sin embargo, Luigi Russolo tuvo el mérito de construir la *Macchina intonarumori*, aunque con una proclamación excesiva y extravagante, y tuvo el acierto de introducir el “ruidismo” como elemento

musical. Nadie sospecharía, a comienzos de siglo, que el desarrollo de los instrumentos solistas de percusión, la aparición de la música electroacústica, así como ciertas características tímbricas de algunas obras de John Cage harían del ruido un elemento incorporado a la cotidianidad musical.

También, por esos años primeros años del siglo XX, el estreno de *La consagración de la primavera* revelaría otro elemento liberador del sonido, en este caso, la prominencia que el ritmo podía ejercer sobre todos los demás elementos de la composición. Esta obra utiliza patrones rítmicos con acentos cambiantes, que se alejan totalmente de la cuadratura de la frase tradicional. De este modo, el ritmo, ya liberado y como un eje central, parece convertirse en ductor de todos los demás elementos de la música. A un segundo plano parecía reducirse la discusión sobre los aspectos tonales o los agregados armónicos extraños, pues el pulso rítmico, ya libre, se constituía en columna vertebral del discurso musical. Curiosamente, esta obra de Stravinsky –pese a los elementos de la tradición rusa y de su fuerte proyección al futuro– ha permanecido, en cambio, como obra única. En una oportunidad, le escuché decir con acierto a Pierre Boulez que la *Consagración* es una obra sin descendencia.

Influido por su maestro, Ferruccio Busoni –quien en 1908 profetizó, entre otras cosas, la posibilidad de la música electroacústica–, Edgard Varèse mostró, desde muy temprana edad, el deseo de escribir una música que fuese más allá del sistema temperado, del cual se hallaba desencantado. Varèse pensaba que si la ciencia siempre presupone la existencia de algo nuevo por descubrir, entonces, ¿por qué no presuponer lo mismo de los instrumentos musicales y de sus ilimitadas posibilidades tímbricas, en lugar de pensar que ya se ha llegado a un estado final de desarrollo musical?

Sabemos que desde muy joven Varèse obtuvo mayores influencias de la arquitectura, la literatura y las ciencias, que de los músicos de su tiempo. Decía Varèse que la idea de superponer grandes masas de sonidos, tan frecuentes en sus obras, le fue inspirada por las magníficas construcciones románicas de Burgundy, su región natal. También, la proyección espacial del sonido, de manera itinerante, que le preocupó hacer a lo largo de su vida, provino de estos mismos grandes espacios. Igual que su maestro Busoni antes, también Varèse soñó con las posibilidades electroacústicas. De una conferencia suya de 1936, que trata precisamente de la independencia del sonido, he traducido para ustedes algunas partes del texto en inglés. Escribía Varèse (2000):



“La liberación del sonido”

Estoy seguro, vendrá una época para el compositor, cuando, después de haber realizado su partitura gráficamente, verá su obra automáticamente ejecutada a través de una máquina que fielmente transmitirá el sonido musical al oyente [...]. Aun más, el nuevo aparato musical, como yo lo avizoro, capaz de emitir sonidos de cualquier número de frecuencias, extendería los límites de los registros más bajos y de los más agudos [...]. Como las nuevas frecuencias y los nuevos ritmos tendrán que ser indicados en la partitura para la máquina, nuestra notación musical actual será inadecuada. La nueva notación será, probablemente, sismográfica [...].<sup>1</sup>

Este último párrafo, escrito proféticamente en 1936, esperará muchos años el advenimiento de los estudios de París, Colonia y Nueva York, donde el sonido electrónico, ya nacido libre, será tratado, o mejor dicho, será tallado en su propio cuerpo físico hasta lograr la expresión deseada, tal y como el escultor ya lo venía haciendo con sus materiales. Sobre estas sonoridades, que ya han nacido libres de todo sistema temperado, se aplicarán los nuevos criterios de alturas, densidades, volumen, y formas. Nuevos conceptos de manejo sofisticado, ciertamente, pero guiados por los criterios que el compositor persiga y con reproducción sonora inmediata.

Otro enfoque moderno de la liberación del sonido, pero muy apartado de los planteamientos acústicos de Edgard Varèse, lo constituyó a su modo la Escuela de Viena. El método dodecafónico de Arnold Schoenberg –y el de sus alumnos Alban Berg y Anton Webern– pretendía liberar el sonido de todas las jerarquías de la tonalidad a las que estaba obligado. De este modo, todos los sonidos obtendrían igual jerarquía. Pero, como dije anteriormente, no es el caso entrar ahora en tecnicismos reservados a los cursos de teoría, sino mostrar cómo todas estas corrientes musicales han avanzado paralelamente con las inquietudes humanísticas del siglo XX. Esta vinculación es aún más estrecha en la Escuela de Viena, cuyos miembros mantuvieron nexos de amistad con algunos humanistas de su tiempo. De este modo, el expresionismo, el positivismo lógico, el naturalismo, así como ciertos aspectos de la liberación del inconsciente por las vías del arte, están presentes en la Escuela de Viena. Si Schoenberg prolongó el romanticismo tardío hacia un expresionismo musical logrado, su alumno Alban Berg los llevaría ambos al máximo grado. Amigo de Freud, Berg mostró en sus óperas los sórdidos demonios del inconsciente. Así, *Wozzeck*, basada en el

---

<sup>1</sup> Aunque igualmente en inglés, algunos fragmentos de esta misma conferencia de 1936, dictada por Varèse en Mary Austin House, Santa Fe, CA, también están disponibles en Josiah Fisk (1997) [nota de las editoras].

drama homónimo de Georg Büchner, de un naturalismo desnudo, cruel, y tomado de la vida real, es una ópera del horror. Si la novela de fondo trágico narra una historia que nunca existió, entonces, el drama real es una novela sin narración. Y lo más importante: tampoco tiene autor. De allí, el inmenso provecho que algunas corrientes literarias han sabido obtener de esas situaciones. En consecuencia, esta ópera no es solo la tragedia del humilde y humillado soldado *Wozzeck*. El asunto principal es el horror: todos los personajes son histéricos, a excepción del médico, que es sádico. Él inyecta drogas a *Wozzeck* para inducirle una esquizofrenia paranoica y así estudiar mejor esa enfermedad. Y la paranoia, resultado de los efectos de la droga, desata la tragedia a satisfacción del doctor: *Wozzeck* asesina a su compañera y luego se suicida.

Otra faceta muy diferente de la Escuela de Viena la presenta Anton Webern. Su música no tiene drama. La construcción musical de Webern es siempre objetiva, meticulosa y vinculada, en buena parte, a las corrientes del constructivismo artístico, también vigente en aquella época. Su música está constituida por pequeñas células muy compactadas, que contienen en sí mismas una lógica formal plena de información para su propio desarrollo. La célula weberniana opera, casi, como un silogismo musical. Por ello, la obra de Webern también podría entenderse, dentro de un acercamiento al humanismo, como una respuesta musical al positivismo lógico de la época. Tendencia esta que ya flotaba en el ambiente intelectual de Viena integrado, como sabemos, por filósofos, matemáticos, y escritores, algunos conocidos de Webern, y todos contemporáneos suyos.

En síntesis, y ya próximo a concluir, coincido con George Rochberg (1984) al afirmar que, tanto en las artes como en las disciplinas humanísticas, el comienzo de la modernidad fue apocalíptico. Y como todo apocalipsis, también fue profético. Pero, cuando los excesos del positivismo moderno declararon inexistentes las dudas metafísicas del hombre, se creyó posible liberar a este del peso de la historia, del pasado, de la tradición, y de la memoria. Y hoy nos llega otro clamor con los signos invertidos: después de cien años constatamos que la modernidad solo logró destruir los pocos puentes de comunicación que existían sobre la brecha metafísica y nos dejó, en cambio, un legado más ancho y más vacío que aquel que anteriormente teníamos. En alguna parte de *El libro de la risa y del olvido*, Milan Kundera (1978) nos dice que “la lucha del hombre contra el poder es la lucha de la memoria contra el olvido”. Esta cita viene a

colación, pues la modernidad, al desechar la duda metafísica, nos ha dejado, mayormente, un hombre anti-memoria.

Y sobre ese punto cabría hacernos dos preguntas paralelas: ¿qué clase de obra puede hacerse a partir de una anti-memoria?, y ¿cómo aprovechar los logros que la música moderna nos ha legado, que van desde el ensanche de la tonalidad hasta la liberación del sonido? Responderíamos con ejemplos de acuerdo con lo ya mencionado en esta charla, y diríamos que, si bien es cierto que Igor Stravinsky, Arnold Schoenberg, Béla Bartók, y otros, no escribieron música conforme a la tradición, sí escribieron en cambio su música evocando esa tradición, recordándola, no solo por los medios instrumentales, géneros o formas, sino también por algo más importante que muchos estetas aún no han considerado, esto es, la búsqueda de la perfección tal y como también lo hicieron los grandes maestros del pasado.

Ese primer periodo de la modernidad, representado por los autores mencionados, fue muy rico por sus invenciones y se caracterizó por mantener, precisamente, una lucha de la memoria contra el olvido. Lo mejor de esta originalidad transcurre desde finales del siglo XIX hasta la segunda década, poco más o menos, del siglo XX. Y es muy diferenciable del periodo siguiente, cuando aquella ocurrencia artística devino en preceptiva; todo ello producto del reduccionismo, tan apreciado en nuestra época, que redujo la creatividad a un manual de instrucciones básicas. De este modo, el sonido, aunque ya moderno e independiente, se volvió académico, con clisés de tendencias y repeticiones de gestos, por una parte; este mismo enjaulamiento preceptivo –al aplicar secuelas de aquel positivismo, proveniente de los análisis constructivistas del arte, por vía de los del lenguaje– terminó dañando todo lo espontáneo y ocurrente, esto es, todo lo lúdico del arte, por la otra.

La última novedad nos informa que la modernidad ha terminado y que ahora se trata de re-negociar con el pasado. Sin embargo, en la lucha por rescatar aquellos rechazos que la modernidad dejó de lado, paradójicamente, se producen nuevos pluralismos que también son propios de la modernidad, dada su capacidad de cuestionar todo lo que tenemos por cierto. En efecto, los elementos de estilo, cualesquiera que ellos sean, son a su vez autocuestionantes y también están sujetos a una evolución futura. Con esto quiero decirles a ustedes que hoy nos hallamos, en buena medida, ante una carencia común de medios analíticos, a fin de evaluar los que considero los tres pilares de la creación contemporánea: el estilo, la substancia, y el significado. En otras palabras, así como la verdad, siendo

auto-crítica, se volvió relativa, hoy por hoy es el relativismo el que se ha convertido en un nuevo dogma. Y esto es, ya, la sensibilidad postmoderna. Se prescinde de todo amarre conceptual, pues las viejas certezas ya se han desintegrado. Surge entonces un arte donde todo es recombinable y yuxtaponible de manera indiferenciada. Se celebran la repetición y el plagio; así como también se borra la diferencia entre la exigencia y el facilismo. Al substituir en la obra de arte su valor de disfrute libre solamente por valores de cambio, entonces, la música publicitaria adquiere mayor valía que una partitura musical exigente, con la que antaño se buscaba la perfección.

Se tiene, pues, la sensación de que ya todo ha sido dicho y de que se vive bajo el lema de lograr el máximo de inactividad con el mínimo esfuerzo, pero de entregarlo con bella presentación. Vivimos, pues, lo que denomino la *era del envase*. Y todo ello agravado por estar unido a nuevos nihilismos sociales, conceptualmente blandos, neorrománticos y nostálgicos, que tratan de revivir, curiosamente, un mundo que nunca existió.

¿Qué clase de música, entonces, representaría a nuestro tiempo? Urge, hoy más que nunca, elaborar nuevos criterios. Si está claro que el atonalismo, más que un lenguaje, ofreció un nuevo orden sintáctico, bien pueden por tanto conjugarse aspectos tonales y atonales; esto es, la conciliación entre el pasado remoto y el pasado reciente, legado de la modernidad. Pero esta conjugación no debe olvidar los estados de conciencia explorados por el hombre de nuestra época, los cuales constituyeron una parte de la expresión moderna. Traer, pues, a conciliación la dicotomía entre lo apolíneo, que una parte del modernismo relegó por considerarlo de un pasado clásico, y lo dionisiaco, donde otra parte del modernismo hizo mayor énfasis, por considerarlo más reflejable en el espejo del hombre de nuestra época: su angustia, su anomia y su descentramiento.

Son estas dudas las que me han hecho plantear el tema de nuestra charla en interrogantes. Y, finalmente, haber compartido con ustedes mis inquietudes.

Muchas gracias.

“La liberación del sonido”

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FISK, J. (ed.) (1997). Edgard Varèse (1885-1965). En *Composers on music. Eight centuries of writings*, (299-301). Boston, MA: Northeastern University Press.
- KUNDERA, M. 1978. *El libro de la risa y del olvido*. Barcelona: Seix Barral.
- ROCHBERG, G. (1984). Can the arts survive modernism? (A discussion of the characteristics, history, and legacy of modernism). *Critical Inquiry* 11 (2), 317-340.
- VARÈSE, E. (1984). Varèse por Varèse. *Realidad musical argentina*, 4. Disponible en <http://presencias.net/indpdm.html?http://presencias.net/educar/ht1036.html>
- VARÈSE, E. (2000). The liberation of sound. *Index of /-hacu123/papers*. Disponible en [http://helios.hampshire.edu/~hacu123/papers/Varese\\_Liberation.doc](http://helios.hampshire.edu/~hacu123/papers/Varese_Liberation.doc)  
<http://helios.hampshire.edu/~hacu123/papers/varese.html>