

La música microtonal como fenómeno periférico en el siglo XX

Sebastián Sorrentino. Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires, Facultad de Artes y Ciencias Musicales | sebastiansorrentino@uca.edu.ar | ORCID: 0009-0005-4978-4058

DOI: <https://doi.org/10.46553/riim.2026.7440>

Resumen

Este artículo analiza el fenómeno de la música microtonal occidental en el siglo XX, centrándose en la posición periférica que ha ocupado frente a otros desarrollos compositivos de aquel momento. A partir de diversos ejemplos que ilustran la recepción de esta música a lo largo del siglo pasado, se argumenta que dicho posicionamiento ha generado una serie de consecuencias que continúan influyendo en las investigaciones y concepciones actuales sobre esta temática.

Palabras clave: música microtonal, siglo XX, microtonalidad, cuartos de tono, entonación justa.

Microtonal Music as Peripheral Phenomenon in the Twentieth Century

Abstract

This article analyzes the phenomenon of western microtonal music in the twentieth century, focusing on the peripheral position it has occupied in relation to other compositional developments of the period. Drawing on several examples that illustrate the reception of this music throughout the past century, the article argues that this positioning has generated a series of consequences that continue to influence current research and conception of this topic.

Keywords: microtonal music, twentieth century, microtonality, quarter tone, just intonation.

* * *

Introducción

En las *Primeras Jornadas Interuniversitarias de Investigación Musical* que se realizaron organizadas por la UCA y la UNTREF, en junio de 2025, se abordaron dos temáticas centrales: el timbre y la microinterválica en la música de vanguardia. Mi intervención en particular lidió con este segundo eje, en un análisis del concepto mismo de microtonalidad en Occidente.¹ Al final de mi exposición, surgió de entre los presentes una pregunta que, casualmente, ya me había sido realizada por uno de los coordinadores del evento, justo antes de comenzar. Se me consultó si a mi parecer la microtonalidad es una temática que está atrayendo una gran cantidad de interés en la actualidad. En ambos casos se utilizó la palabra ‘moda’ para formular la pregunta.

¹ Esta ponencia, presentada el lunes 23 de junio de 2025 en la Pontificia Universidad Católica Argentina, tuvo como título “Sobre el concepto de microtonalidad en la composición occidental”.

Si la microtonalidad es un tema que está en auge en la musicología en un sentido global no es algo que pueda responder. La existencia de jornadas como aquella en la cual el tema es discutido sería una posible realidad de que este sea el caso. Además, es evidente que la facilidad de acceso que existe actualmente a información sobre estos repertorios y técnicas para aquellos interesados es algo que hace factible más que en ningún momento del pasado que esta temática sea examinada. Sin embargo, entiendo que esta pregunta revela algo aún más importante acerca del lugar que la microtonalidad ocupa en la conciencia musical de Occidente. En efecto, referir a la música microtonal como una moda admite su estatus como una curiosidad o proyecto musical inconcluso. La microintervalica y los sistemas de afinación alternativos son temáticas que han entrado y salido de foco en la historia occidental, pero que nunca han terminado de integrarse definitivamente a su tradición musical. Esto da lugar a la posibilidad de que la microtonalidad sea malinterpretada como una propuesta novedosa cada vez que es discutida.

Intervalos menores al semitono han existido desde la antigüedad, pero la microtonalidad en sí es una categoría originada en el siglo XX. Esta refiere a una propuesta musical con las mismas pretensiones revolucionarias que aquellas otras que surgieron a comienzos del siglo pasado, en busca de un reemplazo del supuestamente agotado sistema tonal. Aunque, a diferencia de otros movimientos, la música microtonal no fue una de las propuestas centrales de aquel momento al quedar esta relegada a un lugar periférico. Como afirma Lidia Ader: “existiendo en paralelo con las principales tendencias artísticas del siglo XX, la música microtonal no pudo unirse a estas tendencias ni a las nuevas técnicas de composición”.²

En consecuencia, la microtonalidad ha sido un fenómeno poco estudiado en comparación con otras técnicas y repertorios. “Hoy en día, se han publicado numerosos trabajos sobre la música del siglo XX, pero pocos se han interesado en los microintervalos y la microintervalidad”.³ Es mi opinión que esta ausencia de interés ha dado a lugar a que esta música sea percibida aun como excéntrica —inclusive para los estándares de la vanguardia—, sujeta a mitos y a ser entendida como un capricho de modas cíclicas y no parte real de la tradición musical occidental. A su vez, al menos desde mi experiencia, esto resulta en que sea una temática dificultosa y a veces frustrante para investigar.

Entiendo que es necesario comprender este posicionamiento secundario que se la ha dado a la microtonalidad en el pasado, y los efectos que esto ha tenido, para poder generar acercamientos apropiados de discusión que superen estas problemáticas. Lo que se intenta aquí es ilustrar este estatus periférico, sus consecuencias y proponer herramientas para un tratamiento actualizado de la temática.

Precursores: el género enarmónico y el debate de la afinación en Occidente

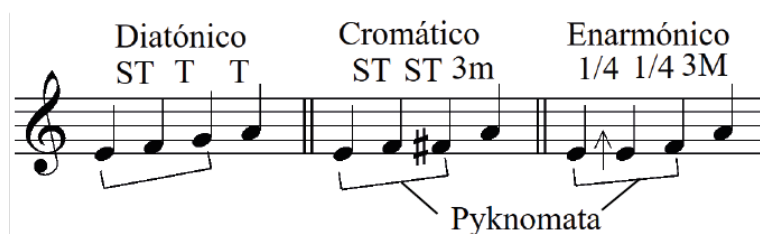
Considero adecuado para esta discusión vincular la microtonalidad del siglo XX con sus precursores en el pasado de Occidente, no solo en tanto antecedente técnico sino también para ilustrar cómo estas prácticas y teorías siempre han sido acompañadas de escepticismo y misterio. Desde la antigüedad, han existido debates acerca del tamaño de los intervalos musicales admisibles

² Lidia Ader, “Introduction to Microtonal Music”, en *Microtonal Music in Central and Eastern Europe: Historical outlines and Current Practices*, Rūta Stanevičiūtė y Leon Stefanija (Liubliana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2020), 39. Todas las traducciones me pertenecen.

³ Franck Jedrzejewski, *Dictionnaire des musiques microtonales* (París: Editions L’Harmattan, 2014), 7.

en un sistema, como también acusaciones cruzadas entre aquellos que buscaban dar relevancia a estas pequeñas diferencias y detractores de estas prácticas.

En *La República*, Platón ridiculiza a través de la boca de Sócrates y Glaucón, a aquellos músicos que “pretenden que entre dos sonidos perciben todavía uno” y “atormentan a las cuerdas” en la búsqueda de intervalos cada vez más pequeños.⁴ En este pasaje, el personaje de Glaucón utiliza el término “condensaciones” (*pyknomata*), el cual refiere a la acumulación de pequeñas distancias interválticas en sucesión.⁵ En el sistema griego de alturas, el cual divide la octava en tetracordios, este término es utilizado en particular para describir la reunión de pequeñas distancias interválticas en la parte inferior de estos segmentos. Según la descripción de Aristoxeno de Tarento en su *Elementa harmonica* (c. IV a.C.),⁶ estos tetracordios se configuraban de tres formas distintas conocidas como géneros: diatónico, cromático y enarmónico. [Ejemplo 1]. Los denominados *pyknomata* pueden encontrarse en estos dos últimos. En el cromático este posee semitonos mientras que el enarmónico introduce el intervalo de la *diesis enarmónica*, referido también usualmente como *cuarto de tono*.



Ejemplo 1. Los tres géneros tetracordiales griegos y su estructura interváltica. La flecha hacia arriba representa un 1/4 de tono ascendente

El género enarmónico en particular era usualmente considerado como dificultoso y especialmente efectivo para el drama, como comenta Aristoxeno en su tratado. A pesar de defender las virtudes de este género frente a los demás, el mismo Aristoxeno critica a aquellos “armonicistas” que solo se han interesado en este y han ignorado los otros. De manera aún más severa sobre el interés en este género, Henry Macran, traductor del tratado de Aristoxeno al inglés, afirma que “mucho asombro y admiración ha sido malgastado en la escala enarmónica [...]”.⁷

Efectivamente, este género ha sido fuente de gran fascinación y especulación teórica durante siglos en Occidente, inclusive desde antes de este tratado, como se deduce los comentarios de Aristoxeno. Más allá de ser una particularidad del sistema griego antiguo, el interés en este tipo de interváltica persistiría a través de diferentes teóricos y en algunos casos a través de la práctica.

⁴ Platón, *República* (Buenos Aires: Eudeba, 2023), 469.

⁵ No necesariamente Platón está utilizando este término en su sentido técnico. Para una explicación del sistema de tetracordios, véase Andrew Barber, *The Science of Harmonics in Classical Greece* (Nueva York: Cambridge University Press, 2007).

⁶ Aristoxeno, *The Harmonic of Aristoxenus* (Oxford: Clarendon Press, 1902).

⁷ Macran en Aristoxeno, *The Harmonic of Aristoxenus*, 7.

Algunos autores afirman que ese fue el caso en la Edad Media, como Loos,⁸ Ferreira⁹ y Lousberg,¹⁰ aunque en el Renacimiento es cuando la enarmonía se encontraría explícitamente como una posibilidad compositiva nuevamente. El más famoso de estos casos es el de Nicola Vicentino y su archicémbalo enarmónico.¹¹

Sin embargo, este renovado interés no existió sin sus detractores. Un representante de este escepticismo es Gioseffo Zarlino quien en el tercer libro de *Le Istitutioni Harmoniche* (1558), declararía a la diesis enarmónica como incompatible con el arte del contrapunto: “[...] su proporción es totalmente extraña a aquellas utilizadas en el contrapunto, al no parecerse a ninguna de ellas [...]”.¹² En el cuarto libro, el cual atiende a la problemática de los modos, su apreciación sobre el género enarmónico y sus proponentes es aún más agresiva: “[...] espero que aun si persisten en analizar este asunto, se encontrarán sin ninguna duda, después de haber sacudido sus mentes con mucho esfuerzo y dificultad, que han desperdiciado tiempo, una cosa más preciosa que ninguna otra”.¹³

En siglos posteriores existen testimonios de la persistencia de la enarmonía no solo como concepto sino también como práctica. Como refleja el Fray Benito Jerónimo Feijoo en uno de los discursos de su *Teatro crítico universal* (1726), en el cual denuesta las “modas” compositivas del cromatismo y la enarmonía en la música de los templos.¹⁴ También encontramos ejemplos puramente pedagógicos como las composiciones enarmónicas de Francisco Valls presentes en su *Mapa armónico práctico* (1724).¹⁵ Como señala Patrizio Barbieri, aunque cierto interés en el “estilo enarmónico” persistiría anecdóticamente, particularmente en Italia, hacia el siglo XVIII estas prácticas caerían casi totalmente en desuso.¹⁶

Esto coincide con el progresivo establecimiento de nuestro actual sistema de afinación, en reemplazo de temperamentos como el mesotónico y los temperamentos irregulares barrocos. Las antiguas categorías griegas de diatonismo y cromatismo se verían completamente moldeadas a imagen de un nuevo sistema de afinación encontrado en el temperamento igual de doce alturas. Eso pondría fin no solo a la inclusión de estos pequeños intervalos sino también de siglos de discusiones prácticas sobre afinación llevando a Occidente hacia una práctica y pensamiento estandarizado. Mientras que este sistema pueda tener sus detractores,¹⁷ el temperamento igual es frecuentemente considerado como el estadio ideal para la música occidental: “[...] la victoria del

⁸ Ike de Loos, “Duitse en Nederlandse muzieknotaties in de 12 en 13e eeuw” (Tesis Doctoral, Universiteit Utrecht, 1996).

⁹ Manuel Pedro Ramalho Ferreira, “Music at Cluny: The Tradition of Gregorian Chant for the Proper of the Mass. Melodic Variants and Microtonal Nuances” (Tesis Doctoral, Princeton University, 1997).

¹⁰ Leo Lousberg, *Neumes, Semiotics and Rhetoric in Romano-Frankish Liturgical Chant* (Tesis Doctoral, Universiteit Utrecht, 2018).

¹¹ Karol Berger, *Theories of Chromatic and Enharmonic Music in Late 16th Century Italy* (Michigan: UMI Research Press, 1980).

¹² Gioseffo Zarlino, *The Art of Counterpoint: part three of Le Istitutioni Harmoniche* (Nueva York: W.W. Norton Company, Inc.1976), 284.

¹³ Gioseffo Zarlino, *On the Modes: Part four of Le Istitutioni Harmoniche* (New Haven: Yale University Press, 1983), 17.

¹⁴ Benito Jerónimo Feijoo, *Teatro crítico universal ó discursos varios en todo género de materias, para desengaño de errores comunes* Tomo 1 (Madrid: Real Compañía de Impresores y Libreros, 1769).

¹⁵ Francesc Valls, *Mapa armónico práctico*, transc. Mariano Lambea (Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2017).

¹⁶ Patrizio Barbieri, *Enharmonic Instruments and Music, 1470-1900* (Roma: Istituto dell’Organo Storico Italiano, 2008).

¹⁷ Para argumentos históricos en contra de este sistema, véase Ross W. Duffin, *How Equal Temperament Ruined Harmony (and Why You Should Care)* (Nueva York: W. W. Norton, 2007).

temperamento igual no fue un accidente de la historia: al contrario, era la meta a la cual tendía inevitablemente el pensamiento musical, tan pronto que la tonalidad emergió”.¹⁸

El retorno de la microinterválica en el siglo XX: revolucionarios y escépticos

Para algunos, podría ser posible considerar la aparición de la música microtonal en el siglo XX como una continuidad o un simple retorno de ideas presentes en la tradición occidental. A pesar de que esto no sería incorrecto, en un sentido técnico resulta necesario entender cómo estas músicas que buscaban oponerse a la hegemonía del temperamento estandarizado se configuraban desde las necesidades del panorama artístico de comienzos de aquel siglo. La utilización de divisiones inferiores al semitono emergía como una posibilidad de superar la problemática estética y técnica de aquel momento. Aunque la existencia de intervalos microtonales en el pasado pudo haber sido un fundamento para algunos en el siglo XX, la pretensión de reemplazo del sistema de afinación —un pilar de la música occidental junto con el mismo sistema tonal, como señala el citado Scruton— se ve informada por ideales de progreso típicos de aquella época. El concepto mismo de ‘microtonalidad’ encuentra su origen al mismo tiempo que esta crisis artística se origina. Aparece inicialmente asociado a músicas fuera de la tradición occidental como puede observarse en publicaciones de comienzos del siglo, haciendo referencias a músicas de la India o el mundo árabe.¹⁹ Eventualmente, pasaría también a describir la nueva tendencia occidental.

Las inspiraciones para el salto a la microinterválica son varias. Mientras que algunos compositores podían estar al tanto del pasado enarmónico en Occidente, otros tomaron inspiración de músicas no occidentales o del folclore europeo. También la microtonalidad ha sido observada como una continuidad y expansión del cromatismo romántico, ganándose así de parte de ciertos autores, el rotulo de “ultracromatismo”.²⁰ La combinación de estas influencias, junto con la posibilidad de aplicar nuevas tecnologías a la construcción de instrumentos y un ambiente artístico interesado en la innovación, convirtieron a la búsqueda de nuevos sistemas interválicos en una atractiva alternativa para muchos teóricos y compositores.

El interés en este tipo de acercamientos puede observarse junto con una revolucionaria retórica, en diferentes escritos de comienzos de siglo. Un gran ejemplo es del pianista y compositor Ferruccio Busoni, quien en 1907 publicó su manifiesto estético en el que reclamaba la expansión del sistema de alturas a través de mayores divisiones del semitono. Su argumento se basa en ejercer la libertad que, según él, caracteriza a la música misma: “La Música nació libre; y ganar su libertad es su destino. Será el más completo de todos los reflejos de la Naturaleza por razón de su inescapable inmaterialidad”.²¹ La idea de liberación presente aquí no se limita al uso libre de los doce tonos de la escala cromática, sino que plantea un eventual empleo irrestricto de la altura. La expansión del sonido como material —inclusive mediante la incorporación del ruido— hacia una libertad total constituiría uno de los pilares ideológicos de las propuestas microtonales de varios compositores, mientras que el avance tecnológico sería un aspecto central para materializar dicha pretensión.

¹⁸ Roger Scruton, *The Aesthetics of Music* (Oxford: Oxford University Press, 1997), 242.

¹⁹ Algunos autores han sugerido que el primer uso de este término ocurre en McCarthy (1912). Sin embargo, en Mason (1910) puede encontrarse un uso anterior. Sin duda el origen y diseminación del término debe investigarse aún más.

²⁰ Por ejemplo, en Leonid Sabaneev, “The Possibility of Quarter-Tone and Other New Scales”, *The Musical Times* 70 N° 1036, (1929): 501-504; y en Adolfo Salazar, *La música moderna* (Buenos Aires: Losada, 1944).

²¹ Ferruccio Busoni, *Sketch of a New Esthetic of Music* (Nueva York: G. Schirmer, 1911), 5.

En el tratado *L'Arte dei Rumori*, de 1916, el futurista Luigi Russolo imaginó máquinas capaces de producir cualquier tipo de sonido, incluyendo cualquier semitono y cuarto de tono.²² La creación de instrumentos con tales capacidades no tardaría en llegar. Las primeras décadas del siglo XX presenciaron la aparición de instrumentos eléctricos capaces de generar todo tipo de intervalos, desarrollados por inventores como Jörg Mager, Léon Theremin y Maurice Martenot.

Más allá del entusiasmo a veces profético que puede encontrarse en diferentes escritos de la época, la microtonalidad pasó rápidamente a la práctica, a través de compositores de diferentes partes de Europa y América. Esto fue principalmente en el desarrollo de temperamentos ampliados, con frecuencia a través de cuartos de tono, aunque también en algunos casos en otros tipos de divisiones de la octava como en octavos, sextos, dieciseisavos, etc. Composiciones pioneras en el uso de microtonos que pueden nombrarse son: *Zwei Konzertstücke* Op. 26 (1906), del alemán Richard H. Stein; el preludio para piano en cuartos de tono, de Arthur Lourié (1915); y las *Three Quarter-Tone Pieces* (1925), de Charles Ives. Otros compositores de la primera mitad del siglo también incursionaron en la inclusión de microtonos de forma ornamental como es el caso de Ernst Bloch y su *Quinteto para piano y cuerdas* (1923). [Ejemplo 2].

Ejemplo 2. Primer compás del *Quinteto para piano y cuerdas* (1923), de Ernst Bloch. Las líneas ascendentes ubicadas al costado izquierdo de las notas (señala el compositor) indican un cuarto de tono ascendente

Además de algunas composiciones aisladas y experimentos perdidos en el tiempo, los principales compositores asociados a esta primera oleada de música microtonal son el ruso Ivan Wyschnegradsky (1893-1979), el checo Alois Hába (1893-1973) y Julián Carrillo (1875-1965), de México. Estos compositores destacan frente a sus contemporáneos por la cantidad de obras basadas exclusivamente en estas técnicas, como así también por extensos escritos teóricos al

²² Luigi Russolo, *L'arte dei rumori* (Milán: Edizioni Futuriste di "Poesia", 1916).

respecto. De Wyschnegradsky podemos destacar sus *24 Preludios* Op. 22 (1934), para piano.²³ Hába compuso una ópera entera, *Matka* (1929), utilizando el sistema de cuartos de tono. En el caso de Carrillo, su famoso *Preludio a Cristóbal Colón* (1925) representa una de las composiciones microtonales más ambiciosas de la primera mitad del siglo con su utilización de dieciseisavos de tono. [Ejemplo 3].

A pesar de que estos compositores microtonales de comienzos del siglo XX tuvieran motivaciones distintas, así como también estéticas radicalmente diferentes entre sí, otro aspecto que los unifica además del uso de intervalos inferiores al semitono es el hecho de que todos ellos se vieron obligados a desarrollar instrumentos capaces de producir estos intervalos como también modos de escritura apropiados.

Ejemplo 3. Primeros tres compases del *Preludio a Cristóbal Colón*, de Julián Carrillo, utilizando su sistema de notación numérico.²⁴

A su vez, como mencioné, expresaron sus ideas a través de tratados y generaron espacios de experimentación y difusión de nuevas músicas. Carrillo llevó adelante su propio movimiento bajo el título del “Sonido 13”, en México. Hába fundó el primer departamento de música microtonal en el Conservatorio de Praga en 1924.²⁵ Al mismo tiempo, algo similar ocurría en Rusia, de la mano de Georgy Rimsky-Korsakov —nieto de Nikolai— y el círculo de compositores de cuartos de tono en el Conservatorio de Leningrado.²⁶ Los tratados que aparecieron en esa época como los de Wyschnegradsky, Hába y de Möllendorff reflejan sofisticadas teorías armónicas en base a estas nuevas técnicas.²⁷

De toda esta producción artística, teórica y técnica podemos considerar a la microtonalidad como una tendencia real y considerable de aquella incipiente modernidad musical. En este amplio campo de nuevas posibilidades musicales, aquello que denominamos música microtonal fue una

²³ Estos preludios de 1934, revisados en 1979, existen en dos versiones. Una para piano en cuartos de tono y otra para dos pianos afinados a distancia de cuarto de tono.

²⁴ Julián Carrillo, *Preludio a Cristóbal Colón*, *New Music: a Quarterly of Modern Compositions*. Abril (1944), 3.

²⁵ Kyle Gann, *The Arithmetic of Listening: Tuning Theory and History for the Impractical Musician* (Urbana: University of Illinois Press, 2019).

²⁶ Lidia Ader, “Microtonal Storm and Stress: Georgy Rimsky-Korsakov and Quarter Tone Music in 1920’s Soviet Russia”, *Tempo Vol. 63*, (2009): 27-44.

²⁷ Ivan Wyschnegradsky, *Manual of Quarter-Tone Harmony* (Los Angeles: Underwolf Press, 2017). Suzette Mary Battan, “Alois Hába’s Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, Viertel-, Drittel-, Sechstel- und Zwölftel-Tonsystems” (Tesis Doctoral, Eastman School of Music, 1980). Willi von Möllendorff, *Musik mit Vierteltönen* (Leipzig: Verlag von F. E. C. Leuckart, 1917).

opción relevante como un nuevo camino de la música occidental en reemplazo de un sistema de afinación normalizado acompañado de nuevas posibilidades compositivas. El inventor de instrumentos Jorg Mager opinó que estas músicas representaban una nueva realidad de opciones a explorar no solo para los compositores de aquel momento sino también para generaciones futuras. “Ahora cuentan de nuevo con terreno virgen, que muchas generaciones podrán cultivar antes de que se produzca otro agotamiento de los recursos compositivos, como el que sin duda estamos experimentando hoy”.²⁸

Sin embargo, además del marcado optimismo e intriga que estas nuevas posibilidades provocaban entre algunos compositores y teóricos, otros se presentaban más cautelosos sobre la utilización de microtonos. Por ejemplo, Arnold Schoenberg, a pesar de no haber realizado composiciones con microtonos, declara en su tratado de armonía escrito en 1911 que el sistema musical se encuentra destinado a expandirse.²⁹ Su argumento es que simplemente el oído así lo dispone, aunque es escéptico acerca de si la división del semitono temperado será la manera de superar la escala cromática. En su lugar, este apela a la serie de armónicos como la forma de llegar a nuevas relaciones interválicas. Otros, como Leonid Sabaneev, asumen que esta música debe buscar hacerse accesible al público a través de la simplicidad compositiva. “La música ultracromática debe convertirse en monódica, o casi, con un mínimo de acompañamiento; solo así puede entonces gradualmente entrar en la comprensión de las masas musicales”.³⁰ También podemos encontrar opiniones que consideraban a la música microtonal no como un error sino como algo cuyo tiempo aún no había llegado, como afirmó Anton Webern en una conferencia: “[...] no hay nada en contra de los intentos de la música de cuartos de tono y similares; la única pregunta es si el tiempo presente es aún propicio para ellos”.³¹

La música microtonal, al igual que el género enarmónico en el pasado, fue receptora de críticas y burlas no solo del público sino también de los propios músicos. El musicólogo español Adolfo Salazar cuenta anecdóticamente cómo muchos intérpretes le habrían confesado que habían sabido engañar a compositores y directores de orquesta simplemente desafinando notas y haciéndolas pasar por sutiles variaciones microtonales.³² John Foulds, compositor inglés que experimentó con microtonos, cuenta similarmente sobre las burlas de amigos que comparaban las desafinaciones de sus colegas cantantes y cuerdistas con el uso compositivo de cuartos de tono.³³ Esta actitud escéptica acerca de los intervalos “desafinados” de esta música se representa también en la visión de estos sistemas como inferiores al cromático temperado que se había estandarizado en Occidente. Un artículo escrito por Artur Holde, titulado “¿Existe un futuro para la música de cuartos de tono?”, ejemplifica ese escepticismo sobre una propuesta tan radical. Aunque reconoce cierto valor musical en el uso de cuartos de tono para representar “aspectos de la naturaleza”, el autor presenta reservas en si el sistema temperado convencional se vería superado por estas técnicas.

“No parece probable que todo lo que puede ser producido por este tipo de estructura sonora sea suficiente para amenazar seriamente un sistema en el cual la música de la humanidad hasta

²⁸ Jörg Mager, “Wie steht es um die Viertelton-Musik?”, *Kunstwart und Kulturwart* N° 37, (2), (1924): 60.

²⁹ Arnold Schoenberg, *Theory of Harmony* (Berkeley: University of California Press, 1983).

³⁰ Sabaneev, “The Possibility of Quarter-Tone...”, 504.

³¹ Anton Webern, *The Path to the New Music* (Pennsylvania: Universal Edition, 1975), 15.

³² Salazar, *La música moderna...*

³³ John Foulds, “Quarter-Tones: Aural Possibilities and Vagaries”, en *John Foulds and His Music*, Malcolm MacDonald, 115-117 (Portland, Oregon: Pro/Am Music Resources, 1989). Publicado originalmente en 1934.

ahora ha llegado a su más alta y pura expresión. La acusación de que las posibilidades del sistema temperado hayan sido agotadas puede ser refutada solo por nuestros compositores”.³⁴

Actitudes de este tipo son tan comunes en la bibliografía de aquel momento como aquellas donde la música microtonal es tenida en estima. Para aquellos de posturas conservadoras frente a las tendencias novedosas del siglo XX, la microinterválica sería un artificio demasiado extremo para el buen gusto y ajeno a la verdadera inspiración compositiva. Por ejemplo, Albert Wellek afirmó lo siguiente: “el discurso de los entusiastas de los cuartos de tono [...] no es uno de artistas sino de diletantes —de aquellos que, careciendo de la capacidad de expresión individual, buscan incluir forzosamente una agencia externa”.³⁵

Su alcance no sería el esperado por aquellos revolucionarios de comienzos del siglo. A pesar de un enorme optimismo, en las primeras décadas del siglo XX el rumbo de la música microtonal sería uno de desplazamiento frente a otras tendencias y de poca aceptación general. El prospecto de una música microinterválica sería, inclusive, demasiado aterrador para algunos.

“Hasta ahora pareciera que nadie ha sido lo suficientemente ingenioso como para popularizar un piano de cuartos de tono, quizás porque el Creador — en misericordia por aquellos que queremos mantener nuestra sanidad— prevendrá que tal instrumento sea dispuesto a la producción en masa [...]”.³⁶

La microtonalidad en la segunda mitad del siglo XX: de sistema a efecto

La segunda mitad del siglo no marcaría solamente un cambio importante de tendencias musicales en general sino también dentro del propio ámbito de la música microtonal. En 1949 el compositor estadounidense Harry Partch (1901-1974) publicó la primera edición de su tratado *Genesis of a Music*, en el cual presenta una historia de la música desde el punto de vista de la afinación y, principalmente, sus propias teorías compositivas basadas armónicamente en el principio de la entonación justa (*just intonation*).³⁷ Esta es una concepción de la interválica basada en relaciones simples de números enteros como pueden encontrarse en la serie de armónicos.³⁸ Algo que al mismo tiempo el físico y músico holandés Adriaan Fokker (1887-1972) también describiría en su tratado *Just Intonation and the Combination of Harmonic Diatonic Melodic Groups* (1949).³⁹ La entonación justa en sí misma describe una práctica de afinación presente desde el comienzo de la teoría musical, anterior a la irracionalidad de los temperamentos, cuyos proponentes del siglo XX no solo quisieron recuperar sino también expandir a relaciones antes no consideradas como prácticas. La utilización del 7mo, 11avo, 13avo y armónicos superiores a estos representan el rasgo distintivo de estos nuevos sistemas.⁴⁰

A diferencia de las composiciones microtonales de comienzos del siglo XX, mayormente interesadas en la expansión del sistema temperado, la entonación justa parte desde premisas

³⁴ Artur Holde, “Is There a Future for Quarter-Tone Music?”, *The Musical Quarterly* 24, N° 4, (1938): 533.

³⁵ Albert Wellek, “Quarter-Tones and Progress”, *The Musical Quarterly* Vol. 12, N° 2, (1926): 237.

³⁶ Cecil Whitaker-Wilson, *How to Enjoy Music* (Surrey: The World’s Work LTD. 1956), 78.

³⁷ Harry Partch, *Genesis of a Music: An Account of a Creative Work, Its Roots, and Its Fulfillments* (Nueva York: Da Capo Press, 1974).

³⁸ Por ejemplo, en la serie de armónicos, el intervalo de la quinta justa puede representarse como una fracción ($3/2$) mientras que en el temperamento igual la proporción de este intervalo sería irracional ($\sqrt[12]{27}$).

³⁹ Adriaan Fokker, *Just Intonation and the Combination of Harmonic Diatonic Melodic Groups* (La Haya: Martinus Nijhoff, 1949).

⁴⁰ Es por eso que, a veces, esta lleva el rótulo de ‘entonación justa extendida’.

distintas. Sin embargo, tanto la música basada en divisiones del tono y la entonación justa son usualmente agrupadas bajo el rótulo de “microtonal”.⁴¹ Inclusive, la entonación justa pasaría a convertirse en el método dominante.

La compositora Julia Werntz describe a la entonación justa como la sistematización más popular de composición microtonal hasta entrado el siglo XXI y a Partch en particular como el padre de esta corriente, la cual tuvo gran adhesión en Estados Unidos por parte de compositores como Lou Harrison (1917-2003), James Tenney (1934-2006) y Ben Johnston (1926-2019).⁴² Esto no quiere decir que la utilización de divisiones del tono dejara de existir, sino que podemos señalar ejemplos de su uso sistemático en la segunda mitad del siglo como Easley Blackwood (1933-2023) y sus *Twelve Microtonal Etudes for Electronic Music Media* (1980), que se plantea como una experimentación con una presentación cuasi pedagógica de las posibilidades estéticas de diferentes divisiones de la octava, comenzando desde una división en 13 partes hasta llegar a 24. Otro ejemplo importante es el de Ezra Sims (1928-2015) y su sistema de 72 alturas por octava, a partir de la cual trabaja en diferentes subconjuntos como ocurre en sus cuartetos de cuerda. [Ejemplo 4].



Ejemplo 4. Compases 6 y 7 del *Cuarteto de cuerdas Nro. 5* (2001), de Ezra Sims. Las alteraciones se corresponden con el sistema de notación Sagital.⁴³

Aunque la producción teórica y compositiva de música estrictamente microtonal continuó existiendo a través de la segunda mitad del siglo, la actitud por parte del ambiente musical en general —el cual inclusive ya habría sepultado simbólicamente a figuras de décadas anteriores como hizo Boulez con Schoenberg— pasó, definitivamente, de cauteloso optimismo a la de proyecto fallido. “Hasta la fecha, a pesar de una cantidad extensa de composiciones, no se ha establecido una tradición continua de significancia”.⁴⁴ Aunque las producciones de música microtonal continuaran existiendo, esta no terminó de impresionar del todo en un sentido artístico a gran parte de la comunidad musical, la cual ya había trasladado su interés a otras soluciones técnicas y estéticas. Esto se ve reflejado en un escrito de Pierre Boulez: “Uno ya ha sentido la

⁴¹ Robert P. Morgan, *Twentieth-Century Music* (Nueva York: W. W. Norton, 1991).

⁴² Julia Werntz, “Adding Pitches: Some New Thoughts, Ten Years after Perspectives of New Music’s Forum ‘Microtonality Today’”, *Perspectives of New Music* 39, N° 2, (2001): 159-210.

⁴³ Adaptado de Gann, *The Arithmetic of Listening...*

⁴⁴ Robert Wilder, *Twentieth-Century Music* (Dubuque, IA: Wm. C. Brown, 1969), 125.

necesidad de intervalos más pequeños que el semitono [...] Sin embargo, la experimentación con microintervalos no ha producido obras de gran interés”.⁴⁵

En ese cambiante siglo XX, el poco alcance de la música con microtonos fue explicado de diferentes maneras. Stuckenschmidt (1970) afirmó que simplemente el oído del público general no era lo suficientemente sutil para captar estas relaciones y por lo tanto “[...] los compositores tendrán que estar contentos con el uso de cuartos de tono e intervalos más pequeños como meros enriquecimiento de ideas melódicas y armónicas, no como medios de construcción”.⁴⁶ Además de la escucha, la practicidad instrumental fue considerada otra razón por la cual la microtonalidad no se estableció como un sistema compositivo viable. Paul Griffiths pensó esto como una causa del supuesto desinterés en la microtonalidad en la segunda mitad del siglo:

“Posiblemente por esa razón, el interés en sistemas musicales de cuarto y sexto de tono ha decaído desde los años cincuenta, para ser reemplazado por usos que parecen menos artificiales: el uso decorativo de cuartos de tono en la monodía [...] y el uso libre del espectro de alturas en la música electrónica”.⁴⁷

Aunque la microtonalidad en sí misma, en la pretensión revolucionaria de quienes la proponían, no tuvo éxito como sistema de facto de la música occidental, los microtonos sí pasarían a convertirse en un recurso relativamente común en el repertorio. A pesar de las objeciones relativas a su practicidad, los microtonos comenzaron a estar más disponibles tanto gracias al uso de medios electrónicos como a la proliferación de técnicas extendidas. De este modo, los microtonos no se convertirían en el fundamento de nuevos sistemas, pero sí en un recurso efectivo puesto al servicio de nuevas búsquedas estéticas.

Un caso de esto es la obra de Giacinto Scelsi (1905-1988), en la que la cercanía interválica del material tonal es utilizada en función de generar diferentes batidos y rugosidades. Similarmente, el compositor Phil Niblock (1933-2024) describió su propio uso de microtonos en su música como un medio para la generación de “nuevos tonos” en la superposición de alturas estrechamente cercanas.⁴⁸ También, la escritura de clústeres, los cuales pueden realizarse con tonos o semitonos, adquiere otro color en la inclusión de intervalos inferiores. Esto ocurre en el tercer movimiento del *Concierto para cuerdas Op. 33* (1966), de Alberto Ginastera (1916-1983), donde un clúster con cuartos de tono funciona como fondo para un solo de violín, el cual solo presenta alteraciones cromáticas.

El uso de microtonos, principalmente cuartos de tono u otras divisiones, puede aparecer a modo de efecto al igual que glissandos o vibratos. En muchos casos, el efecto tiene un perfil tímbrico o textural más que armónico. En las obras de György Ligeti (1923-2006), encontramos utilidades de la microtonalidad a modo de distorsión como en su obra *Ramifications* (1968), la cual requiere dos orquestas de cuerdas afinadas a distancia de cuarto de tono entre sí. El mismo Ligeti ha declarado que el uso de microtonos en contextos orquestales solo puede resultar en sonidos distorsionados.⁴⁹

Estos intervalos también se encuentran incorporados a planteos compositivos sistemáticos, aunque aún en algunos casos podría argumentarse cierta superficialidad en el uso de estos recursos.

⁴⁵ Pierre Boulez, *Notes of an Apprenticeship* (Nueva York: Alfred A. Knopf, 1968), 208.

⁴⁶ Heinz Stuckenschmidt, *Twentieth Century Music* (Nueva York / Toronto: McGraw-Hill Book Company, 1969), 45.

⁴⁷ Paul Griffiths, *The Thames and Hudson Encyclopaedia of the 20th Century Music* (Londres: Thames and Hudson, 1986), 120.

⁴⁸ Hans Ulrich Obrist, *A Brief History of New Music* (Zurich: JRP, 2013).

⁴⁹ György Ligeti, Péter Várnai, Josef Häusler y Claude Samuel, *Ligeti in Conversation* (Londres: Eulenburg Books, 1983).

Por ejemplo, la obra *Le Visage Nuptial*, de Pierre Boulez, fue compuesta originalmente con el uso serializado de cuarto de tonos en mente, pero fueron después eliminados en la versión final de 1989 por razones interpretativas.⁵⁰ Casos como estos, donde los microtonos pueden obviarse interpretativamente, dan lugar a preguntarse sobre su relevancia estructural.⁵¹ También esto ocurre en acercamientos altamente especulativos como es el caso de obras de la llamada *New Complexity*, donde la complejidad textural y cambiante dinámica dan lugar a lo que Richard Taruskin refiere como “microtonos virtualmente impalpables”.⁵²

Dentro de las tendencias dominantes de la segunda mitad del siglo, el espectralismo es aquella donde el uso frecuente de microtono se ha preservado. Estos son utilizados como formas de expresar componentes armónicos o inarmónicos presentes en un espectro sonoro. Mientras que los microtonos son de gran relevancia técnica para esta música, no necesariamente son esenciales para los planteos compositivos. Joshua Fineberg describe a los microtonos como medios de aproximación más que elementos de una escala, como ocurre en la concepción de los compositores microtonales.⁵³ Inclusive en algunos casos, las aproximaciones cromáticas serían tan válidas como las microtonales, como señala Cagney en su análisis de la obra *Partiels* (1975), de Gerard Grisey.⁵⁴

La microtonalidad como periferia en el siglo XX

Mientras que la presencia de microtonos en la segunda mitad del siglo XX pueda considerarse una especie de ‘victoria’ para su integración a la música occidental, es evidente que el lugar que tendría en las técnicas dominantes no sería el esperado por los entusiastas de la música microtonal de la primera mitad. En este breve panorama histórico se ha querido ilustrar cómo, a pesar de un lugar como propuesta destacada a resolver la crisis del siglo XX, las actitudes y opiniones acerca de ella han sido cambiantes. Su lugar, como se intentará argumentar a continuación, es uno de importancia secundaria desde el punto de vista en el cual usualmente ese siglo es analizado incluso en la actualidad.

La premisa de la música microtonal como periferia implica, evidentemente, la existencia de un centro. A pesar de que es posible entender el momento de transición entre los siglos XIX y XX como un período de apertura y crítica al canon establecido de la tonalidad, un nuevo discurso hegemónico comenzaría a crearse a partir de ciertas tendencias específicas. Estas son, por un lado, la atonalidad dodecafónica, expresada a través de los integrantes de la Segunda Escuela de Viena y, por otro, las propuestas de aquellos compositores que intentaron encontrar soluciones en la expansión de la tonalidad. Hermann Danuser afirma esta misma polaridad, cuando dice:

⁵⁰ Gavin Thomas, “Work Not in Progress”, *The Musical Times*, Vol 136, N° 1827, (1995): 225-226.

⁵¹ Algo similar a esto sucedió con la *Sonata para violín* Sz. 117 (1944), de Béla Bartók, la cual utiliza cuartos de tono en algunos pasajes. El compositor otorgó la opción a Yehudi Menuhin de interpretarla con o sin esos intervalos, frente a lo cual el intérprete eligió la segunda opción.

⁵² Richard Taruskin, *Music in the Late Twentieth Century* (Nueva York: Oxford University Press, 2010).

⁵³ Joshua Fineberg, “Guide to basic concepts and techniques of spectral music”, *Contemporary Music Review*, Vol 19, N° 2, (2000): 81-113.

⁵⁴ Liam Cagney, *Gerard Grisey and Spectral Music: Composition in the Information Age* (Cambridge y Nueva York: Cambridge University Press, 2024).

“En estética y técnicas composicionales, emergió una polarización entre la dodecafonía atonal sirviendo a principios románticos de expresividad, por un lado, y por el otro la neotonalidad apuntando a la objetivación y renuncia a toda subjetividad”.⁵⁵

Precisamente esta es la dialéctica propuesta por Theodor Adorno en su *Filosofía de la nueva música*, en la que postula a Arnold Schoenberg e Igor Stravinsky como ejemplificaciones de estas tendencias.⁵⁶ Además de establecer esta dualidad en el centro de la música occidental, Adorno declara al primero de ellos como figura del progreso y al segundo como exponente reaccionario del conformismo. Esta visión se ve replicada en gran parte de la bibliografía surgida en el mismo siglo XX. Por ejemplo, una postura similar respecto del progreso es adoptada por Juan Carlos Paz en su *Introducción a la música de nuestro tiempo*, donde de manera preliminar se establece a la música dodecafónica como el “plano de realidad musical efectiva del medio siglo”.⁵⁷ Otras músicas, incluida la “microtónica”, son consideradas como posibles proyectos a futuro.

Por lo tanto, no solo se establecía una dialéctica en particular, en la que la música microtonal no tendría un lugar definido, sino que también emergía la dodecafonía como la respuesta frente a la crisis de época y como camino a futuro. En las propias palabras de Schoenberg: “me aventuro a acreditarme a mí mismo el hecho de haber escrito nueva música de verdad la cual, estando basada en la tradición, está destinada a convertirse en tradición”.⁵⁸ La dodecafonía se planteaba no como una ruptura absoluta de la tradición sino como un reemplazo de esta. Esto sería algo ampliamente aceptado, señalando al dodecafonismo como un principio o sistema prometededor de composición.

Mientras el dodecafonismo se establecía como una especie de nuevo lenguaje, la microtonalidad —como tantas otras posibles propuestas— se veía medida frente a esta técnica. La existencia de un nuevo sistema de composición basado en la afinación predominante servía como otro argumento del escepticismo contra la música microtonal.

“Es cuestionable si la técnica de tales sistemas multitonales es apropiada para la presentación de ideas musicales, al menos hoy, cuando aún no hemos llegado al final de la era de la atonalidad dodecafónica —de hecho, cuando recién hemos empezado a acceder a sus recursos—”.⁵⁹

Resulta evidente que la música microtonal se ve técnicamente opuesta al sistema dodecafónico.⁶⁰ Mientras que una se fundamenta en la ruptura o ampliación del sistema temperado, otra busca afirmarlo por completo creando un sistema de composición basado en la misma isometría cerrada que esta ofrece. A pesar de que la música microtonal —sea la de cuartos de tono o la de entonación justa— ofrece en un sentido estrictamente técnico una infinita variedad de nuevas posibilidades de combinación y sutilezas interválicas, esta sería vista por algunos como

⁵⁵ Hermann Danuser, “Rewriting the Past: Classicisms of the Inter-War Period”, en *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, Nicholas Cook y Anthony Pople (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 264-265.

⁵⁶ Theodor Adorno, *Filosofía de la nueva música* (Madrid: Akal, 2003).

⁵⁷ Juan Carlos Paz, *Introducción a la música de nuestro tiempo* (Buenos Aires: Sudamericana, 1971), 10.

⁵⁸ Arnold Schoenberg, “National Music (2)”, en *Style and Idea* (Berkeley: University of California Press, 2010), 174.

⁵⁹ Ernst Krenek, *Music Here and Now* (Nueva York: W.W. Norton & Company, Inc., 1939), 164.

⁶⁰ Esto es, por un lado, por el hecho de que la modificación del temperamento convencional atentaría en contra de la cantidad de elementos que por definición se manipulan en el dodecafonismo. Por otro, la microtonalidad resultante de la búsqueda de pureza interválica se distingue de la isometría estructural de esta música. La microtonalidad, en principio, no sería incompatible con el serialismo ni con la atonalidad en general ya que esta no propone por sí misma una estructuración sintáctica. Inclusive, Adolfo Salazar (1936) consideró que la microtonalidad sería la forma de producir una “atonalidad absoluta”. Sin embargo, atonalidad y microtonalidad son términos utilizados para distinguir dos tendencias diferentes de la música moderna.

musicalmente inferior al atonalismo dodecafónico. “Si la politonalidad y los microtonos ofrecieron extensiones limitadas a posibilidades musicales, la atonalidad abrió nuevas vastas realidades”.⁶¹

El discurso típico que podemos encontrar sobre el siglo XX declara como ‘ganador’ de este periodo de crisis a la atonalidad en general y al dodecafonismo en particular; la nueva música de tonalidad extendida obtiene su lugar principalmente como antagonista a este supuesto progreso. Todo lo que quede por fuera de esta dialéctica se ve considerado como accesorio; no solo en términos estéticos, sino también como objetos de estudio. Christopher Williams reconoce que este es un problema prevalente en gran parte de la bibliografía que analiza las grandes tendencias del siglo XX: “Los estilos de aquellos comúnmente reconocidos como líderes del Avant Garde — Schoenberg, Stravinsky, Bartók, Boulez— son analizados, definidos y distinguidos, mientras que otras figuras son agrupadas juntas en una masa indiferenciada”.⁶²

Los pioneros de la música microtonal del siglo XX se encuentran en esa “masa indiferenciada”. Inclusive con la proliferación de microtonos en la segunda mitad de siglo, estos quedan relegados al estatus de recurso ornamental o técnica extendida puesta al servicio de otras visiones. Como escribió Georg Friedrich Haas, pareciera que aun hacia finales del siglo XX los microtonos eran vistos como algo inusual y cuya utilización aún debía justificarse.⁶³

Otra forma en la cual podemos ilustrar a la música microtonal como un fenómeno periférico es en su escaso tratamiento en la bibliografía histórica y técnica. Pocos son los casos donde posea una sección extensa dedicada, como los textos de Juan Carlos Paz, Adolfo Salazar y Leon Dallin.⁶⁴ En la mayoría de los casos esta es tratada de forma breve o frecuentemente con relación a solo a algunos compositores. Quizás no es sorpresivo que la microtonalidad no posea un lugar relevante en trabajos dedicados en la música occidental en general. En *History of Western Music*, el término ‘microtonalidad’ es solo utilizado una vez como una tendencia emergente del siglo XX, pero sin referir a ningún compositor u obra.⁶⁵ Los estadounidenses Harry Partch y Lou Harrison son mencionados brevemente en calidad de compositores influidos por músicas no occidentales. En el cuarto de los seis volúmenes de la *Oxford History of Western Music*, dedicado a la primera mitad de siglo XX, Richard Taruskin ofrece un capítulo titulado *Containing Multitudes*, con el subtítulo de “microtonality”, en la cual lidia extensamente con la música de Charles Ives (microtonal o no), refiere a Ivan Wyschnegradsky como figura “marginal” y menciona algunas obras de Julián Carrillo.⁶⁶ En el volumen siguiente, dedicado a la segunda mitad del siglo, la microtonalidad pasa a ser mencionada casi exclusivamente como un recurso técnico presente en la *New Complexity* y el espectralismo.⁶⁷

Lo mismo ocurre en bibliografía focalizada específicamente en el siglo XX. En *Twentieth-Century Music*, de Robert Morgan, una breve sección de microtonalidad apenas supera las dos páginas.⁶⁸ Joan Peyser, en *The New Music*, menciona solamente a Ferruccio Busoni, quien solo teorizó sobre

⁶¹ Paul Griffiths, *Modern Music: A Concise History from Debussy to Boulez* (Norwich: Thames y Hudson, 1978), 40.

⁶² Christopher Williams, “Of Canons & Context: Towards a Historiography of Twentieth-Century Music”, *Repercussions* 2, N° 1, (1993): 33.

⁶³ Georg Friedrich Haas, “Mikrotonalitäten”, *Österreichische Musikzeitschrift*, 54, N° 6, (1999): 09-15.

⁶⁴ Paz, *Introducción a la música...* Salazar, *La música moderna...* Leon Dallin, *Techniques of Twentieth Century Composition: A Guide to the Materials of Modern Music* (Dubuque: WM. C. Brown Company Publishers, 1957).

⁶⁵ Peter Burkholder, Donald Jay Grout y Claude Palisca, *History of Western Music* (Londres: Folio Society, 2008).

⁶⁶ Richard Taruskin, *Music in the Early Twentieth Century* (Nueva York: Oxford University Press, 2010).

⁶⁷ Taruskin, *Music in the Late Twentieth Century...*

⁶⁸ Morgan, *Twentieth-Century Music...*

la posibilidad de utilizar microtonos, y a Charles Ives.⁶⁹ En otros casos, el foco es reservado a un solo compositor en particular, como Krenek, quien elige exclusivamente ejemplificar la composición con cuartos de tono a través de Alois Hába.⁷⁰ También André Hodeir, quien solo refiere a obras de Pierre Boulez como casos de uso de microtonos.⁷¹ Otros cuentan la historia del siglo XX omitiendo completamente esta música, como hace Aaron Copland en *New Music 1900-1960*.⁷²

Libros de texto dedicados a aspectos técnicos de la música del siglo XX revelan que aquello que se entiende como las técnicas de aquel momento —en términos de la altura al menos— se entiende exclusivamente dentro los límites del sistema temperado de doce alturas. Lo que puede referirse como “armonía del siglo XX”, como por ejemplo en Persichetti,⁷³ se basa en el sistema temperado convencional. Inclusive dentro de un concepto más amplio, como “técnicas del siglo XX” en general, como ocurre en textos de autores como Hanson, Wittlich, Lester, de Leeuw y Pearsall, la composición y análisis de música microtonal se encuentran totalmente ausentes.⁷⁴

Con esto no se quiere acusar a estos autores de falencias en sus trabajos, sino ilustrar cómo la música microtonal y la microtonalidad como conceptos técnicos son temáticas secundarias —y hasta completamente omisibles— dentro de la historiografía y de la teoría musical occidental, aun en la discusión de aspectos de la modernidad.

Tres hipótesis sobre el “fracaso” de la música microtonal

Hablar de fracaso es claramente una exageración; aunque si observamos el lugar que la microtonalidad ha tenido en el desarrollo de la música occidental posterior, podemos decir que este no fue el impacto esperado por los pioneros de esta música. Además, si consideramos las actitudes con respecto a la música microtonal a comienzos del siglo XX con respecto a la segunda mitad, puede visualizarse un claro desplazamiento del optimismo hacia la indiferencia. Frente a esto, se proponen tres hipótesis.

La primera hipotética causa refiere a las dificultades en términos de *practicidad*. Esta se deriva directamente de algunos autores ya citados, aunque posiblemente sea la más superficial. Con frecuencia se ha señalado este aspecto como un factor que debilita el caso del proyecto microtonal. Entre estos argumentos se incluyen la incapacidad de los instrumentos convencionales para generar estos intervalos, las dificultades relativas a su ejecución, notación y escucha, así como la aparente incapacidad de la microtonalidad para generar sistemas de composición atractivos. Este argumento no carece de mérito, ya que no sería posible negar los desafíos que la música microtonal presenta tanto para músicos como para oyentes. Sin embargo, resulta más importante considerar no la supuesta impracticidad de la música microtonal, sino la disponibilidad de músicas basadas en sistemas de afinación y notación ya presentes en la tradición, lo cual convierte a las prácticas

⁶⁹ Joan Peyser, *The New Music* (Nueva York: Delta, 1971).

⁷⁰ Krenek, *Music Here and Now*...

⁷¹ André Hodeir, *Since Debussy: A View of Contemporary Music* (Nueva York: Grove Press Inc., 1961).

⁷² Aaron Copland, *The New Music: 1900-1960* (Nueva York: W.W. Norton & Company Inc., 1968).

⁷³ Vincent Persichetti, *Twentieth-Century Harmony: Creative Aspects and Practice* (Nueva York / Londres: W.W. Norton & Company, 1961).

⁷⁴ Howard Hanson, *Harmonic Materials of Modern Music: Resources of the Tempered Scale* (Nueva York: Appleton-Century-Crofts, Inc., 1960). Gary Wittlich, *Aspects of Twentieth-Century Music* (Englewood Cliffs: Prentice-Hall Inc., 1975). Joel Lester, *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music* (Nueva York: W. W. Norton, 1989). Ton de Leeuw, *Music of Twentieth Century: A Study of Its Elements and Structure* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011). Edward Pearsall, *Twentieth-Century Music Theory and Practice* (Nueva York: Routledge, 2012).

compatibles con el temperamento convencional —como el dodecafonismo— en opciones enormemente accesibles en comparación. Si bien este aspecto es relevante para comprender la recepción de esta música, otras hipótesis deben proponerse para explicar esta situación.

La siguiente es la *atomización del fenómeno*. La microtonalidad del siglo XX surgió de manera espontánea en diferentes puntos de Occidente: México, Estados Unidos, Checoslovaquia, Rusia, Alemania, entre otros países. Aunque esto podría haber sido una ventaja para asentarse como un fenómeno global, esta fragmentación geográfica fue amplificada por la actitud intransigente de los compositores. Como señala G. F. Haas, cada compositor de música microtonal se vio obligado a empezar de cero con sistemas armónicos, notaciones e instrumentos propios.⁷⁵

Ciertos intentos por unificar las prácticas no fueron exitosos. Un interesante ejemplo es relatado por Lidia Ader, quien comenta un testimonio por parte de Richard Stein acerca de un congreso de música de cuartos de tono llevado a cabo en su propio domicilio, que contó con la presencia de Alois Hába, Ivan Wyschnegradsky, Julián Carrillo, Willie Möllendorf y Arthur Loulié. En este, luego de horas de discusión, los presentes no fueron capaces de llegar a un acuerdo a la hora discutir sistemas de notación ideales para estos intervalos debido a las preferencias de cada uno.⁷⁶

En ese sentido, la atomización de las técnicas que emergieron en este periodo resulta en una gran dificultad para su discusión. Al existir pocos puntos de unión entre los compositores de música microtonal, resulta difícil discutirla en términos generales, ya que todo queda sujeto a las particularidades de cada teórico o compositor. Sobre esto, Mosco Carner realizó la aguda observación de que en lo que refiere al desarrollo de escalas microtonales estas no han sido difundidas como técnicas para la comunidad de compositores sino más bien que continuaron siendo propiedad personal y privada de sus inventores.⁷⁷

Inclusive yendo más allá de los primeros compositores de música microtonal, el uso de microtonos aún continuó siendo altamente idiosincrático hacia fines del siglo XX. Esto resulta en un panorama altamente fragmentado. Como sintetiza Lukas Haselböck:

“Si bien pueden rastrearse a lo largo de las décadas fragmentos de enfoques, influencias y tradiciones de composición microtonal, un examen más detenido revela, sin embargo, que se trata de líneas de desarrollo fragmentadas, frecuentemente interrumpidas y de carácter mosaico”.⁷⁸

La tercera hipótesis que me interesa proponer es el efecto que tuvo *el abandono de la altura como principal atributo del sonido musical* en la percepción del fenómeno de la música microtonal. Makis Solomos señala muy acertadamente que en la segunda mitad del siglo pasado se consolidó un desplazamiento de la altura hacia el timbre como “categoría central” de la estructuración musical. En términos de este autor, la altura pasa en muchos casos a estar al servicio del timbre.⁷⁹ Esto coincide con lo que aquí ya se ha propuesto como un factor en el posicionamiento periférico de la microtonalidad en la segunda mitad del siglo, cuando esta es discutida mayormente como un recurso accesorio a otras tendencias de mayor impacto. La microtonalidad, que en la primera mitad

⁷⁵ Haas, “Mikrotonalitäten...”

⁷⁶ Ader, “Microtonal Storm and Stress...”

⁷⁷ Mosco Carner, *A Study of Twentieth-Century Harmony: A Treatise and Guide for The Student-Composer of today*. Volume Two (Londres: Joseph Williams Limited, 1944).

⁷⁸ Lukas Haselböck, “Zwischenklänge, Teiltöne, Innenwelten: Mikrotonales und spektrales Komponieren”, en *Lexikon Neue Musik*, Jörn Peter Hiekel y Christian Utz (Kassel: Metzler y Bärenreiter, 2016), 113.

⁷⁹ Makis Solomos, *From Music to Sound: The Emergence of Sound in 20th- and 21st- Century Music* (Londres y Nueva York: Routledge, 2020).

del siglo estuvo en diálogo con propuestas basadas en la altura como el dodecafonismo y la tonalidad extendida, se vio reinterpretada como un fenómeno al servicio del timbre, e inclusive del ruido, en la segunda mitad del siglo XX.

Frente a esta hipótesis, podría surgir la objeción de que la microinterválica se ve potenciada por esta transición a un concepto más material del sonido musical en vez de disminuida. Mi respuesta sería que entender la microtonalidad como un fenómeno resultante de una visión más ligada a la materialidad da lugar a un oscurecimiento de su faceta como sistema armónico. En vez de ser un soporte para el timbre o una experimentación con el sonido material, no resulta correcto desprender a la microtonalidad de las intenciones de los compositores de principios del siglo. El interés en establecer escalas, acordes y relaciones sintácticas para estos, como se revela tanto en las obras como en los tratados, revela una faceta relativamente conservadora por parte de estos compositores y teóricos, en la cual altura posee primacía como elemento estructurador. Esto también ilustra una paradoja interna de esta música: mientras que esta pareciera estar apuntando hacia un futuro de posibilidades sonoras ilimitadas, su concepción inicial centrada en el parámetro de la altura parece intrínsecamente ligada al pasado.

Consecuencias y desafíos para la investigación

El propósito de señalar el posicionamiento que aquí he denominado *periférico* de la música microtonal solo se vuelve claro al considerar las consecuencias que esto ha tenido y aún se presenta en la manera en que esta música es entendida, estudiada e investigada. El reconocimiento de esta situación permite examinar ciertas dificultades que surgen en la discusión actual y que serán enumeradas a continuación.

Se propone la existencia de seis consecuencias reconocibles. La primera es la *escasez de bibliografía* académica específica sobre esta temática. Esto ya es evidente a partir del repaso bibliográfico presentado, donde la música microtonal es frecuentemente mencionada solo de manera breve o incluso completamente omitida. Entonces ¿de qué manera podría uno introducirse en su estudio?

Una posible solución sería acudir directamente a las fuentes primarias. Los tratados producidos por los compositores de comienzos del siglo XX, como Wyschnegradsky, Hába o von Möllendorff, constituyen fuentes de enorme importancia para comprender las técnicas y motivaciones de estos pioneros. Sin embargo, debido a la heterogeneidad de esos creadores, sus teorías solo pueden ofrecer visiones parciales del fenómeno. A esto se suma que muchos de esos tratados no se encuentran ampliamente disponibles y que algunos permanecen sin traducir más allá de su idioma original.

Frente al poco interés y escasez de bibliografía de referencia se han formulado espacios alternativos para la difusión de esta música. En consecuencia, los grandes avances teóricos de la segunda mitad del siglo han tenido lugar por fuera de círculos académicos; han circulado a través de revistas informales de divulgación o comunicaciones epistolares entre teóricos y compositores. El principal exponente de esto es la revista *Xenharmonikon*, fundada por John Chalmers, con su primera publicación en 1974 y la última en 2006.⁸⁰ Esta fue una publicación informal, en la que los costos eran cubiertos por sus propios escritores, gozando también de absoluta libertad editorial, cuyo fin era el intercambio de información entre entusiastas de la microtonalidad y los sistemas de

⁸⁰ El nombre de esta revista proviene del tratado musical de Ptolomeo, *Harmonikon*, combinado con el término *Xenharmony* acuñado por el compositor Ivor Darreg para referirse a toda música que no se corresponda con el temperamento igual convencional.

afinación.⁸¹ En ella se destacan aportes como la primera traducción al inglés del tratado de Ivan Wyschnegradsky, realizada por Ivor Darreg,⁸² y la primera mención pública sobre la teoría de *Moment of Symmetry*, de Erv Wilson.⁸³ Además de estas publicaciones informales, algunos interesantes aportes se han realizado a través de comunicaciones personales como es el caso del mencionado Wilson, cuya producción consta en gran parte de apuntes compuestos por diagramas y gráficos sin textos explicativos, muchos de ellos aún sin descifrar.⁸⁴

En las últimas décadas, muchas discusiones anteriormente restringidas a círculos cerrados de teóricos y compositores, primariamente estadounidenses, se han trasladado a espacios virtuales. Esto incluye enciclopedias en línea como XenharmonicWiki⁸⁵ y Tonalsoft,⁸⁶ como también foros y grupos de redes sociales donde incluso muchos de aquellos que aportaron en las mencionadas publicaciones informales continúan activos.

Aunque estos espacios de discusión sean de gran utilidad y de fácil acceso gracias a internet, esto no significa que sean del todo accesibles. En principio, la totalidad de esta producción está en inglés, lo cual puede ser un gran obstáculo para algunos. Y, por otro lado, la gran cantidad de información que puede encontrarse a través de estos espacios es enormemente amplia, lo que puede ser abrumador para los no iniciados. Mientras que ciertos aportes de los últimos años pueden destacarse como fuentes académicas valiosas, existe aún mucho trabajo por hacer, en términos de generar una bibliografía sólida y academizada. Además de la escasez, las siguientes consecuencias caracterizan otras problemáticas presentes en este estado de la cuestión.

La siguiente consecuencia es *la idealización de la música microtonal*. Al igual que el desaparecido género enarmónico de la antigüedad, el cual posee un estatus mítico —como aquel género perdido reservado para afectos fuertes y grandes cantantes—, la música microtonal también es a veces discutida en términos altamente idealizados. Esto es común dentro de los tratados de comienzos del siglo XX escritos por los propios pioneros de la microintervállica, en los cuales estas músicas pueden ser descritas en términos futurísticos y teleológicos y asumidas inevitablemente como el próximo estadio de la música occidental. El principal exponente de esto son los escritos de Julián Carrillo. “La Revolución Musical del Sonido 13 por mí iniciada, viene abriendo rutas ni soñadas, no digamos ya por las generaciones de los siglos idos, sino ni sospechadas por la presente generación”.⁸⁷ Carrillo frecuentemente utiliza una retórica revolucionaria y refiere a las expansiones microtonales del sistema de alturas como “conquistas”, de las cuales nunca olvida adjudicarse la primacía. Inclusive, llega a la comparación de su propio movimiento del Sonido 13 con otros de tipo religioso.⁸⁸

Esta retórica, que podría simplemente considerarse aceptable en el contexto en el que fue utilizada, continúa aún hoy a través de quienes defienden estas ideas. Como señala Alejandro

⁸¹ John Chalmers, “Editorial and Prospectus”, *Xenharmonikon: An Informal Journal of Experimental Music*, Vol 1, N° 2, (1974): 1-2.

⁸² Ivan Wyschnegradsky, “Manual of Quartertone Harmony”, en *Xenharmonikon: An Informal Journal of Experimental Music*, Vol. 3, N° 2, (1977): 4-42.

⁸³ John Chalmers, “Cyclic Scales”, *Xenharmonikon: An Informal Journal of Experimental Music*, Vol. 2, N° 2, (1975): 45-54.

⁸⁴ Esta teoría es de gran difusión entre teóricos y compositores que participan de estos círculos. La producción de Wilson, y la carta a través la cual explica a Chalmers este concepto, puede encontrarse en los *Wilson Archives*. <https://www.anaphoria.com/wilson.html>

⁸⁵ https://en.xen.wiki/w/Main_Page

⁸⁶ <http://www.tonalsoft.com>

⁸⁷ Julián Carrillo, *Dos leyes de física musical* (México: Ediciones Sonido 13, 1950), 5.

⁸⁸ Brian McLaren, “A Brief History of Microtonality in The Twentieth Century”, *Xenharmonikon: An Informal Journal of Experimental Music*, N° 17, (1998): 57-110.

Madrid: “[...] el carácter utópico, idealista e intransigente del estilo de Carrillo es uno de los aspectos centrales que hacen el Sonido 13 significativo casi cincuenta años después de la muerte del compositor”.⁸⁹ La falta de un tratamiento crítico ha permitido que este tipo de discursos sobre la microtonalidad continúe proliferando y que todavía se le atribuya un estatus de novedad, revolución o misterio.

De la mano de esta idealización y mitificación se desprende la existencia de una tercera consecuencia que aquí se denominará como la existencia de una *actitud marginal* que permea los discursos de numerosos compositores y autores. La retórica revolucionaria implica la existencia de un *status quo* que debe ser superado y, en algunos casos, de un antagonista que debe ser derrotado. Ivan Wyschnegradsky, por ejemplo, comenta en una entrevista de 1976 su desinterés por la opinión de los músicos conocidos como “vanguardistas”, prefiriendo distanciarse ideológicamente de ellos. El compositor se define a sí mismo como revolucionario y no como vanguardista y, mediante un juego de palabras, llega incluso a describirse como “un ejército entero”.⁹⁰

Lo mismo ocurre con el mencionado Carrillo, quien supo enfrentarse a críticas por parte de contemporáneos que plantearon cuestionamientos a sus teorías y que conformaron el llamado Grupo de los Nueve. La idea de un antagonismo establecido al proyecto microtonal del Sonido 13 persiste en la actualidad. En la página web Sonido13.com, fundada por “descendientes directos artísticos de Julián Carrillo” se encuentra una sección titulada “La represión continúa”, en la cual se enumeran casos de conciertos cancelados y supuestas censuras de carácter político en contra del Sonido 13.⁹¹ También en otro apartado titulado “¿Por qué no se difunde el Sonido 13?”, se presenta una anécdota contada por el propio Carrillo en la cual se adjudica como razón de esta situación a un rencor de juventud sostenido por el compositor Carlos Chávez hacia él.⁹²

Discursos de corte conspirativo con tintes de revancha también existen en otros autores de la actualidad, especialmente cuando se debate el sistema estandarizado de afinación en Occidente, el temperamento igual de doce alturas, frente a otras configuraciones posibles. Como aparece en la página oficial de *Microtonal University*,⁹³ el sistema de afinación convencional es solo uno de tantos, pero este posee un “poder hegemónico” que acapara la atención del mundo musical. Según Kyle Gann, este sistema es intencionalmente ponderado por encima de alternativas de afinación históricas y microtonales para mantener el *statu quo*. Dice:

“Tienen miedo de que, si los instrumentos cambian, o si las personas se enteran de lo que las afinaciones alternativas pueden lograr, la práctica musical cambiará y sus medios de subsistencia — o peor, ¡sus prestigios! — se vean amenazados”.⁹⁴

De la misma manera en que la idealización de la música microtonal la ubica en un estatus de perpetua revolución, que no permite un análisis objetivo del fenómeno, las posturas desafiantes alimentan al menos implícitamente una noción de que la microtonalidad es algo separado de la tradición musical o inclusive ocultado.

La cuarta consecuencia para señalar es la *falta de convenciones*. La fragmentación y atomización de la teorización microtonal en el siglo XX lleva a un estado de la cuestión en el que no existen, por

⁸⁹ Alejandro L. Madrid. *In Search of Julián Carrillo and Sonido 13* (Nueva York: Oxford University Press, 2015).

⁹⁰ https://archive.org/details/AM_1976_06_04

⁹¹ <https://sonido13.com/index.php/anecdotas/>

⁹² <https://sonido13.com/index.php/por-que-no-se-difunde-el-sonido-13/>

⁹³ <https://microtonaluniversity.org/index.html>

⁹⁴ Gann, *The Arithmetic of Listening...*, 2.

ejemplo, sistemas convencionales de escritura microtonal ni nomenclaturas para los intervalos. Además de estas falencias, que pueden dificultar la accesibilidad a esta música incluso para músicos entrenados, tampoco existen demasiadas convenciones en términos de herramientas de análisis que permitan un entendimiento sofisticado de estas músicas ni generalizaciones teóricas que faciliten su estudio.

La siguiente consecuencia es la *ausencia de un repertorio*. No la inexistencia de obras, ya que evidentemente las hay, sino de un canon convencional que ofrezca casos de estudios relevantes. Creo que esto también se evidencia desde la bibliografía, en la que los nombres de Carrillo, Hába, Partch y otros figuran con frecuencia, pero solo en ciertos casos se mencionan sus obras. La música microtonal, en su estatus de curiosidad secundaria, muchas veces es considerada como una tendencia experimental. Es decir, se hace referencia a “experimentos” sin darles entidad de obra y a veces sin siquiera mencionarlos. Henry Cowell escribió lo siguiente en *The Musical Quarterly* refiriendo precisamente a estos compositores: “tienden a apresurarse a incorporar sus nuevos sonidos prematuramente en piezas que difícilmente constituyen un trabajo creativo en el sentido generalmente aceptado [...]”.⁹⁵ Otros autores críticos como Boulez y Krenek han referido a la poca importancia, según ellos, de las obras que habrían resultado de estos experimentos microtonales.⁹⁶ La pregunta que queda abierta con respecto a la consideración de un repertorio canónico es ¿bajo qué criterio? Si la música microtonal del siglo pasado no supo impresionar a los críticos de aquel momento ¿De qué manera podríamos considerarla hoy?

Aunque quizás uno podría argumentar que la falta de “grandes obras maestras” sería una razón para el fracaso microtonal y no una consecuencia, creo que es la poca visibilidad de esta música la que perpetúa el no reconocimiento de obras de gran potencial estético. Más allá de juicios de valor, considero que esto es un problema debido a cómo esto impacta en la divulgación y pedagogía. La música microtonal no cuenta con puntos célebres que estén en la posteridad musical. Dicho de otra manera, no ha habido un ‘acorde de Tristán’ con microtonos, un pasaje elegido como punto de inflexión del lenguaje y que ejemplifique el desarrollo de estas técnicas.

Por último, la combinación de estas diferentes problemáticas resulta también en lo que considero una *falta de articulación en el conocimiento* sobre esta temática. La microtonalidad se ha planteado aquí como un fenómeno del siglo XX e inclusive se ha señalado que la propia categoría pertenece a aquel momento histórico. A su vez, se ha mencionado que esto ha tenido antecedentes antiguos como es en el género enarmónico griego. Sin embargo, entre el sistema griego, origen de la teoría musical occidental y la microtonalidad del siglo pasado existieron infinitudes de sistemas de afinación y acercamientos a la interválica, lo cual podría llevar a uno a preguntarse: ¿Acaso será que la especulación en términos de afinación y estructuración del sistema de alturas es en realidad parte de la tradición compositiva occidental? Esta pregunta no será del todo novedosa para aquellos que ya hayan indagado algo en esta música, ya que es una postura presente en la bibliografía: “[...] la microtonalidad es tan antigua como la música misma.”⁹⁷ La desarticulación aquí sería entre aquello que llamamos microtonalidad y el desarrollo histórico de la música de Occidente.

⁹⁵ Henry Cowell, Karl Worner, Everett Helm, Peter Gradenwitz, Claudio Satori, “Current Chronicle”, *The Musical Quarterly*, Vol. 38, N° 4, (1952): 599.

⁹⁶ Krenek afirma que la obra de Hába, al menos a ese momento, era la única digna de ser mencionada.

⁹⁷ Johannes Kotschy, “Mikrotonalität – Eine Zeiterscheinung?” *Österreichische Musikzeitschrift*, vol. 62, N° 6, (2013): 8.

Al mismo tiempo, tampoco existe un consenso acerca de qué es lo que se quiere decir cuando se habla de microtonalidad o música microtonal. Evidentemente, la propia historia de la práctica musical revela una enorme cantidad de matices con respecto a la interválica. Como observa Margo Schulter: “la interpretación estandarizada de «más pequeño que un semitono» deja considerable espacio para el debate y la ambigüedad”.⁹⁸ El mismo semitono es una categoría cambiante históricamente y fluida en la práctica musical real. Además, las motivaciones detrás de la microtonalidad moderna superan la simple intención de dividir el semitono, como observamos en la práctica de la entonación justa y sus búsquedas armónicas. Es por eso que, trazar distinciones definitivas entre lo que es la música microtonal y la práctica normativa de Occidente, no resulta una tarea simple al analizar esta problemática de cerca.

Entender el fenómeno microtonal en un sentido general implica reconocer estas prácticas no exclusivamente como desviaciones de la norma sino como una parte de la práctica musical. Esto involucra también analizar aquello que consideramos normativo.

Propuestas para su investigación y discusión actual

En base a estas problemáticas, considero apropiado mencionar cinco propuestas generales para el abordaje de esta temática. En primer lugar, resulta evidente que cualquier tratamiento académico sobre esta música requiere *desprenderse de los discursos idealistas* del siglo XX. Aunque aquí he querido plantear la microtonalidad como periferia, no es en función de denunciar conspiraciones ni declarar una revolución en torno a esta temática. En su lugar, creo que lo que es necesario es un acercamiento que reconozca esta situación para poder lograr un abordaje moderno y desmitificado. Esto implica no copiar la retórica del pasado, ni tampoco asumir acríticamente afirmaciones de ningún tipo, ni técnicas ni ideológicas por parte de fuentes primarias. La microtonalidad no es un futuro inevitable para la música occidental sino una posibilidad de exploración y juego musical como tantas otras.

En segundo lugar, además de no reproducir discursos obsoletos, resulta necesaria una *reexaminación conceptual* acerca de qué entendemos por microtonalidad, microtonalismo, microinterválica, etc. El primer paso es comprender que todas estas son categorías construidas y equívocas. Esto puede generar confusión sobre qué es lo que se está discutiendo cuando se usan estos términos, como también ocultar una gran heterogeneidad estética, conceptual y técnica, que son nombradas bajo estos rótulos.

La desmitificación y la crítica conceptual abren el camino a la tercera propuesta, que es la *integración de la música microtonal a la pedagogía*. No solo integrarla en lo que respecta a una inclusión de estos repertorios en libros de texto y planes de estudio sobre música del siglo XX, lo cual sería también necesario, sino incorporar un pensamiento de mayor elasticidad en cuanto a la dimensión de la altura musical. La pedagogía convencional musical se centra principalmente en una concepción de la altura estática y modelada bajo el temperamento igual de doce alturas. Otorgar un mayor lugar a la enorme tradición occidental existente sobre la afinación, sus debates y experimentaciones instrumentales del pasado, así como también músicas fuera del canon occidental, puede contextualizar la concepción ampliada de la altura que es presentada a través de la llamada música microtonal.

⁹⁸ Margo Schulter, “Huh? Microtonal Music? A Guide for the Perplexed”, *UnTwelve* (2011). <https://untwelve.org/what>

Finalmente, lo que queda es simplemente continuar en el camino de una *discusión sobre esta temática y buscar formas de darle difusión*. Analizar obras, crear materiales y convenciones que permitan obtener perspectivas plurales sobre esta música dándole un lugar apropiado en el discurso musicológico en general.

Conclusiones

La intención de exponer esta idea sobre la música microtonal ha sido intentar lidiar con lo que personalmente creo es un obstáculo sobre cualquier discusión sobre este tema. En ningún momento se ha intentado argumentar sobre la importancia de esta música desde un valor estético ni se ha considerado que este es un repertorio a rescatar. En su lugar, se ha querido exponer el lugar que la música microtonal ha tenido en Occidente como una posibilidad más dentro de un panorama saturado de posibles respuestas a una crisis de época. Tampoco se ha argumentado por la existencia de una conspiración o una negligencia comunitaria en torno al tratamiento musicológico de la música microtonal. En su lugar, se propone que las problemáticas enumeradas solo pueden resolverse reconociendo su estatus como fenómeno periférico al resto de las propuestas composicionales del siglo XX.

Retomando el disparador inicial, quiero reiterar que no sería posible dar una respuesta definitiva al interrogante acerca de si la microtonalidad es una temática que esté de moda. Sin embargo, creo que, si este fuera el caso, nos encontramos frente a una gran oportunidad; y esta es la de nuevamente abordar esta música con una actitud crítica y actualizada. Sugiero que esa es la única manera de cortar con un ciclo continuo de redescubrimiento.

Referencias bibliográficas

- Ader, Lidia. "Microtonal Storm and Stress: Georgy Rimsky-Korsakov and quarter tone music in 1920's Soviet Russia", *Tempo* Vol. 63, (2009): 27-44.
- Ader, Lidia. "Introduction to Microtonal Music". En *Microtonal Music in Central and Eastern Europe: Historical Outlines and Current Practices*. Compilado por Rūta Stanevičiūtė y Leon Stefanija, 11-44. Liubliana: Znanstvena založba Filozofske Fakultete, 2020.
- Adorno, Theodor W. *Filosofía de la nueva música*. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2003 [1949].
- Aristoxeno. *The Harmonic of Aristoxenus*. Traducción de Henry Macran. Oxford: Clarendon Press, 1902.
- Barbieri, Patrizio. *Enharmonic Instruments and Music, 1470-1900*. Roma: Istituto dell'Organo Storico Italiano, 2008.
- Barker, Andrew. *The Science of Harmonics in Classical Greece*. Nueva York: Cambridge University Press, 2007.
- Battan, Suzette Mary. Alois Hába's Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, Viertel-, Drittel-, Sechstel- und Zwölftel-Tonsystems. Tesis doctoral, Eastman School of Music, 1980.
- Berger, Karol. *Theories of Chromatic and Enharmonic Music in Late 16th Century Italy*. Michigan: UMI Research Press, 1980.
- Boulez, Pierre. *Notes of an Apprenticeship*. Editado por Paule Thévenin. Traducción de Herbert Weinstock. Nueva York: Alfred A. Knopf, 1968.

- Burkholder, Peter; Grout, Donald Jay y Claude Palisca. *History of Western Music*. Londres: Folio Society, 2008.
- Busoni, Ferruccio. *Sketch of a New Esthetic of Music*. Traducción de Theodore Baker. Nueva York: G. Schirmer, 1911 [1907].
- Cagney, Liam. *Gerard Grisey and Spectral Music: Composition in the Information Age*. Cambridge y Nueva York: Cambridge University Press, 2024.
- Carner, Mosco. *A Study of Twentieth-Century Harmony: A Treatise and Guide for the Student-Composer of Today: Vol. 2*. Londres: Joseph Williams Limited, 1944.
- Carrillo, Julián. *Dos leyes de física musical*. México: Ediciones Sonido 13, 1950.
- Chalmers, John. “Editorial and Prospectus”, *Xenharmonikon: An Informal Journal of Experimental Music* Vol 1, N° 2, (1974): 1-2.
- Chalmers, John. “Cyclic Scales”, *Xenharmonikon: An Informal Journal of Experimental Music* Vol. 2, N° 2, (1975): 45-54.
- Copland, Aaron. *The New Music: 1900-1960*. Nueva York: W.W. Norton & Company Inc., 1968.
- Cowell, Henry; Worner, Karl; Helm, Everett; Gradenwitz, Peter y Claudio Satori. “Current Chronicle”, *The Musical Quarterly* Vol. 38, N° 4, (1952): 595-620.
- Dallin, Leon. *Techniques of Twentieth Century Composition: A Guide to the Materials of Modern Music*. Dubuque: W.M. C. Brown Company Publishers, 1957.
- Danuser, Hermann. “Rewriting the Past: Classicisms of the Inter-War Period”. En *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, editado por Nicholas Cook y Anthony Pople, 260-275. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- de Leeuw, Ton. *Music of the Twentieth Century: A Study of its Elements and Structure*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011.
- de Loos, Ike. *Duitse en Nederlandse muzieknotaties in de 12 en 13e eeuw*. Tesis Doctoral, Utrecht University, 1996.
- Duffin, Ross W. *How Equal Temperament Ruined Harmony (and Why You Should Care)*. Nueva York: W. W. Norton, 2007.
- Feijoo, Benito Jerónimo. *Teatro Critico Universal ó Discursos varios en todo género de materias, para desengaño de errores communes*. Tomo 1. Madrid: Real Compañía de Impresores y Libreros, 1769 [1726].
- Feinberg, Joshua. “Guide to Basic Concepts and Techniques of Spectral Music”, *Contemporary Music Review* 19 (2), (2000): 81-113.
- Ferreira, Manuel Pedro Ramalho. *Music at Cluny: The Tradition of Gregorian Chant for the Proper of the Mass. Melodic Variants and Microtonal Nuances*. Tesis Doctoral, Princeton University, 1997.
- Fokker, Adriaan. *Just Intonation and the Combination of Harmonic Diatonic Melodic Groups*. La Haya: Martinus Nijhoff, 1949.
- Foulds, John. “Quarter-Tones: Aural Possibilities and Vagaries”. En *John Foulds and His Music*, editado por Malcolm MacDonald, 115-117. Portland, Oregon: Pro/Am Music Resources, 1989 [1934].
- Gann, Kyle. *The Arithmetic of Listening: Tuning Theory and History for the Impractical Musician*. Urbana: University of Illinois Press, 2019.
- Griffiths, Paul. *Modern Music: A Concise History from Debussy to Boulez*. Norwich: Thames and Hudson, 1978.

- Griffiths, Paul. *The Thames and Hudson Encyclopaedia of 20th Century Music*. Londres: Thames and Hudson, 1986.
- Haas, Georg Friedrich. “Mikrotonalitäten”, *Österreichische Musikzeitschrift* 54, N° 6, (1999): 9-15.
- Hanson, Howard. *Harmonic Materials of Modern Music: Resources of the Tempered Scale*. Nueva York: Appleton-Century-Crofts Inc., 1960.
- Haselböck, Lukas. “Zwischenklänge, Teiltöne, Innenwelten: Mikrotonales und spektrales Komponieren”. En *Lexikon Neue Musik*, compilado por Jörn Peter Hiekel y Christian Utz, 103-115. Kassel: Metzler y Bärenreiter, 2016.
- Hodeir, André. *Since Debussy: A View of Contemporary Music*. Traducción de Noel Burch. Nueva York: Grove Press Inc., 1961.
- Holde, Artur. “Is There a Future for Quarter-Tone Music?”, *The Musical Quarterly* 24, N° 4, (1938): 528-533.
- Jedrzejewski, Franck. *Dictionnaire des musiques microtonales*. París: Editions L’Harmattan, 2014.
- Kotschy, Johannes. “Mikrotonalität – Eine Zeiterscheinung?”, *Österreichische Musikzeitschrift*, Vol 62, N° 6, (2013): 08-15.
- Krenek, Ernst. *Music Here and Now*. Traducción de Barthold Fles. Nueva York: W.W. Norton & Company Inc., 1939.
- Lester, Joel. *Analytic Approaches to Twentieth-century Music*. Nueva York: W. W. Norton, 1989.
- Ligeti, György, Péter Várnai, Josef Häusler y Claude Samuel. *Ligeti in Conversation*. Londres: Eulenburg Books, 1983.
- Madrid, Alejandro L. *In Search of Julián Carrillo and Sonido 13*. Nueva York: Oxford University Press, 2015.
- Mager, Jörg. “Wie steht es um die Viertelton-Musik?”, *Kunstwart und Kulturwart*, N° 37, 2, (1924): 58-61.
- Mason, Redford. “Modernism in Music”, *Atlantic Monthly*, 105, (1910): 42-51.
- MacCarthy, Maud. “Some Indian Conceptions of Music”, *Proceedings of the Musical Association*, 38, (1912): 41-65.
- McLaren, Brian. “A Brief History of Microtonality in The Twentieth Century”, *Xenharmonikon: An Informal Journal of Experimental Music*, N° 17 (1998): 57-110.
- Morgan, Robert P. *Twentieth-Century Music*. Nueva York: W. W. Norton, 1991.
- Möllendorff, Willi von. *Musik mit Vierteltonen*. Leipzig: Verlag von F. E. C. Leuckart, 1917.
- Narushima, Terumi. *Microtonality and the Tuning Systems of Erv Wilson*. Nueva York: Routledge, 2017.
- Obrist, Hans Ulrich. *A Brief History of New Music*. Zurich: JRP, 2013.
- Partch, Harry. *Genesis of a Music: An Account of a Creative Work, its Roots, and its Fulfillments*. 2a. ed. Nueva York: Da Capo Press, 1974 [1949].
- Paz, Juan Carlos. *Introducción a la música de nuestro tiempo*. 2a. ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1971 [1955].
- Pearsall, Edward. *Twentieth-Century Music Theory and Practice*. Nueva York: Routledge, 2012.
- Persichetti, Vincent. *Twentieth-Century Harmony: Creative Aspects and Practice*. Nueva York / Londres: W.W. Norton & Company, 1961.
- Peyser, Joan. *The New Music*. Nueva York: Delta, 1971.

- Platon. *República*. Traducción de Antonio Camarero. Buenos Aires: Eudeba, 2023.
- Russolo, Luigi. *L'arte dei rumori*. Milán: Edizioni Futuriste di "Poesia", 1916.
- Sabaneev, Leonid. "The Possibility of Quarter-Tone and Other New Scales", *The Musical Times*, 70, N° 1036, (1929): 501-504.
- Salazar, Adolfo. *Música y sociedad en el siglo XX*. México: La Casa de España en México, 1936.
- Salazar, Adolfo. *La música moderna*. Buenos Aires: Losada, 1944.
- Schoenberg, Arnold. *Theory of Harmony*. Traducción de Roy E. Carter. Berkeley: University of California Press, 1983 [1911].
- Schoenberg, Arnold. "National Music (2)". En *Style and Idea*, editado por Leonard Stein, traducido por Leo Black, 172-174. Berkeley: University of California Press, 2010 [1931].
- Scruton, Roger. *The Aesthetics of Music*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Schulter, Margo. "Huh? Microtonal Music?: A Guide for the Perplexed", *UnTwelve*, (2011). <https://untwelve.org/what>.
- Solomos, Makis. *From Music to Sound: The Emergence of Sound in 20th - and 21st - Century Music*. Londres y Nueva York: Routledge, 2020.
- Stuckenschmidt, Hans Heinz. *Twentieth Century Music*. Traducción de Richard Deveson. Nueva York / Toronto: McGraw-Hill Book Company, 1969.
- Taruskin, Richard. *Music in the Early Twentieth Century*. Nueva York: Oxford University Press, 2010.
- Taruskin, Richard. *Music in the Late Twentieth Century*. Nueva York: Oxford University Press, 2010.
- Thomas, Gavin. "Work Not in Progress", *The Musical Times*, vol. 136, N° 1827, (1995): 225-226.
- Valls, Francesc. *Mapa armónico práctico*. Transcripción de Mariano Lambea. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2017 [1742].
- Webern, Anton. *The Path to the New Music*. Editado por Willi Reich. Pennsylvania: Universal Edition, 1960.
- Wellek, Albert. "Quarter-Tones and Progress". Traducción de Theodore Baker, *The Musical Quarterly*, vol. 12, N° 2, (1926): 231-237.
- Werntz, Julia. "Adding Pitches: Some New Thoughts, Ten Years after *Perspectives of New Music's* Forum 'Microtonality Today'", *Perspectives of New Music*, 39, N° 2, (2001): 159-210.
- Whitaker-Wilson, Cecil. *How to Enjoy Music*. Surrey: The World's Work LTD, 1956.
- Wilder, Robert. *Twentieth-Century Music*. Dubuque, IA: Wm. C. Brown, 1969.
- Williams, Christopher. "Of Canons & Context: Towards a Historiography of Twentieth-Century Music", *Repercussions*, 2, N° 1, (1993): 31-74.
- Wittlich, Gary. *Aspects of Twentieth-Century Music*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall Inc., 1975.
- Wyschnegradsky, Ivan. "Manual of Quartertone Harmony". Traducción de Ivor Darreg, *Xenharmonikon: An Informal Journal of Experimental Music*, vol. 3, N° 2, (1977): 04-42.
- Wyschnegradsky, Ivan. *Manual of Quarter-Tone Harmony*. Traducción de Rosalie Kaplan. Los Angeles: Underwolf Press, 2017 [1932].
- Zarlino, Gioseffo. *The Art of Counterpoint: part three of 'Le Istitutioni Harmoniche'*. Traducción de Guy A. Marco y Claude Palisca. Nueva York: W.W. Norton Company Inc, 1976 [1558].

Zarlino, Gioseffo. *On the Modes: Part four of 'Le Istitutioni Harmoniche'*. Traducción de Vered Cohen. New Haven y Londres: Yale University Press, 1983 [1558].

Partituras

Bloch, Ernst. *Quintet for Piano and Strings*. G. Schirmer, Inc., 1924.

Carrillo, Julián. *Preludio a Cristóbal Colón*. *New Music: A Quarterly of Modern Compositions*. Abril, 1944.

* * *

Sebastián Sorrentino. Compositor y docente argentino. Licenciado en Composición, por la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Pontificia Universidad Católica Argentina, donde también ejerce como docente en las asignaturas Armonía I y II. Se especializó en composición con nuevas tecnologías en la Diplomatura Superior en Música Contemporánea del Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla y se formó como docente en la Universidad de la Ciudad de Buenos Aires. Actualmente, cursa el programa de Doctorado en Música de la UCA, en el área musicología, con una tesis bajo la dirección del Dr. Federico Wiman. Es investigador invitado del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega (UCA).

Fecha de recepción: 10 de marzo de 2026

Fecha de aceptación: 06 de julio de 2026