

**CAETANO VELOSO. ENTRE LA MESOMÚSICA
Y LA MÚSICA ERUDITA DEL SIGLO XX. ***

POR lo general, los libros o artículos que se escriben sobre grupos o solistas de música popular (1) plantean ciertos tácitos o elementos comunes pre-establecidos entre el escritor y el lector. Muchas veces, este elemento tácito resulta ser un determinado tipo de música popular, como el rock o el pop (2), que paradójicamente sirve como continente. A modo de ejemplo se podrían citar los libros de Jordi Sierra i Fabra sobre los grupos Pink Floyd, The Rolling Stones, The Who y The Beatles (3). Algo similar ocurre con, por ejemplo, el libro dedicado a Luis de Pablo (4), conocido compositor español, individualizado dentro de un circuito más o menos grande (o más o menos pequeño si se lo compara con el anterior) de oyentes/lectores de/sobre música “seria” (sic) (5), entre los cuales se podrá detectar un alto porcentaje de estudiantes institucionales de música. En este caso, el piso sobre el cual estarán parados en términos musicales el escritor y el lector será otro, lo “serio”, lo “culto”, lo “erudito”, que no se pone de manifiesto explícitamente pero que subyace a través de sus páginas. Se hace referencia aquí, a la música erudita del siglo XX.

En ambos ejemplos se deja de lado toda referencia de la música que produce el músico o grupo musical en cuestión con las “otras músicas”, estableciéndose así, campos de entendimiento escritor-lector donde ambos parecen saber exactamente cuál es la ubicación

(*) Trabajo realizado en el marco de una Cientibeca otorgada por la U.N.L., dirigida por el Dr. Omar Corrado.

de estos músicos en el amplísimo espectro musical de la actualidad. Esto no hace más que favorecer una tendencia histórica a la separación entre las diferentes músicas, no dejando ver (escuchar) esas "otras músicas" que están alrededor, aunque inexorablemente todas ellas hagan a la historia de la música de este tiempo. Esta situación conviene a (y lógicamente profundizan) quienes se encargan de la comercialización de los hechos musicales (6). ¿Qué mejor para un comerciante que tener su mercado bien dividido y ordenado para poder satisfacer las necesidades de todos los consumidores, también (tan bien!!) divididos y ordenados?

A esta altura lo hasta aquí escrito tampoco escapa de la presencia de táticos. Será conveniente entonces, definir con la mayor claridad posible, o al menos con la menor opacidad posible, el amplio panorama de la música occidental actual.

En base a lo anteriormente expuesto, una primera separación que se suele realizar es entre la "música popular" y "la otra" o desde "el otro" punto de vista, entre la música "contemporánea", "cultura" o "erudita" y "la otra". Por lo general se ve la intención de los escritores a quitar peso a estos términos a través del empleo de comillas. No poco se ha escrito sobre los mismos y no poco se ha discutido y se sigue discutiendo al respecto. Si bien se ha intentado definir más de una vez lo que es "música popular", también muchos teóricos han reconocido que "Todos saben lo que significa y todavía nadie ha podido definirla con precisión" (?). Esta afirmación corrobora el hecho de que el establecimiento de límites es sumamente difícil, pero el obviar esta problemática puede traer aparejado el manejo de táticos con la correspondiente pérdida de visión (audición) del amplísimo contexto sonoro que influye sobre cualquier hecho musical particular.

* * *

II

Para la clasificación de las músicas (de la cultura occidental), los musicólogos Lauro Ayestarán (Uruguay) y Carlos Vega (Argen-

tina) aplicaban en su labor un esquema de cuatro estratos, todos ellos difíciles de delimitar con exactitud, a saber: música primitiva (o étnica), música folklórica, mesomúsica⁽⁸⁾ y música culta (o histórica), los que suelen ordenarse en forma vertical interactuando como vecinos de la siguiente manera:

- * Música culta
- * Mesomúsica
- * Música folklórica
- * Música primitiva o étnica

La música étnica es aquella primitiva o primigenia música de los pueblos o grupos humanos. Actualmente se la asocia a la música de los pueblos cuya cultura ha permanecido prácticamente invariable ante el avance de otras culturas que imponen sus valores pretendidamente "modernos" o "civilizados".

El estrato de la música folklórica está conformado por "la suma de supervivencias musicales de patrimonios desintegrados que conviven con los patrimonios vigentes"⁽⁹⁾. La supervivencia posee ciertas características, como el hecho de ser tradicional, de transmisión oral, funcional, colectiva, anónima, por lo que la falta de algunos de estos elementos provoca cierta ambigüedad en la exacta delimitación de un hecho musical dentro de este estrato.

La música culta, llamada también histórica, erudita, seria, etc., posee dos características fundamentales: el hecho de que su historia ha sido fijada en documentos y el carácter institucional de su aprendizaje. Una tercera puede ser "su calidad de «arte», al menos en la acepción burguesa (siglo XVI - XX) de este término. De ahí el predicamento de las palabras "música artística" ("art music", "fine art. music") entre los músicos de habla inglesa. Esta es la música que escribimos (escriben) con mayúscula. Y que pensamos, todavía, con mayúscula"⁽¹⁰⁾.

Si bien las definiciones o las delimitaciones de estos estratos han sido siempre bastante ambiguas, o al menos han dejado espacio a interminables discusiones sobre las posibles clasificaciones de los

hechos musicales, el estrato de la música popular o mesomúsica lleva la delantera en este sentido.

Lo "popular" puede interpretarse de varias maneras. Una de ellas, como aquello que pertenece a un pueblo. En este caso habrá que delimitar a qué pueblo es inmanente la música a que se alude. Suelen tomarse como puntos de referencia en este aspecto rasgos pintoresquistas o aquéllos que devienen del estrato folklórico. Así también, si se toma alguna característica que hace a la cultura de un pueblo y se la traslada a lo sonoro sin pintoresquismos (y a lo textual en el caso de la canción), se estaría ante un producto popular, pero como estos procedimientos no son sólo utilizados por músicos referenciales a este estrato y con resultados muy diversos, se determina una gran ambigüedad del término "música popular" en esta acepción.

Otra interpretación es lo "popular" como la tendencia de un hecho (en este caso musical) de ser comprendido, aceptado, interpretado por la mayor cantidad de gente posible. En este sentido, lo "popular" se manifestará en términos comparativos o de "popularidad".

El papel de los medios de comunicación es de fundamental importancia en este tipo de evaluaciones. La gran maquinaria industrial-comercial montada, necesita y crea hechos musicales que responden a las necesidades cotidianas de quienes la consumen. En este caso se tendría que hablar de lo popular-comercial. Por otro lado, los hechos musicales que no respetan las convenciones del mercado, que huyen de posibles factores alienantes buscando una cierta identificación con el pueblo y logran una aceptación más o menos masiva, dan lugar a hablar de lo popular en su sentido más puro. Muchas veces en un hecho musical con o sin referencias al estrato folklórico, estos caracteres se encuentran, el hecho musical perdura haciéndose parte del pueblo o de parte de él; éstos son los casos en que la delimitación se hace más o menos clara.

Como se podrá observar, "(...) el término "popular" es muy poco claro y demasiado poco exacto. El propio neologismo mesomúsica es discutible y sensiblemente imperfecto pero conviene adop-

tarlo (siguiendo el ejemplo de numerosos musicólogos) hasta tanto se acuñe uno mejor" (11).

La mesomúsica, entonces, es la amplísima franja de música comprendida entre los estratos folklórico y culto. La mesomúsica "contiene" a la música popular. Se podrá discutir, por ejemplo, si una música es más o menos popular que otra, pero se podrá estar de acuerdo en que ambas son mesomúsicas.

Lo que es indiscutible de la mesomúsica es que es el estrato al que más tiene en cuenta la industria discográfica, la música que mayor convocatoria posee a la hora de los conciertos o "recitales", la que se baila en forma masiva, la que más se difunde por los medios de comunicación, etc. y en cada uno de estos aspectos la diferencia con el resto de los estratos es cuantitativamente abismal, por lo tanto, su incidencia en la cultura de un pueblo es sumamente fuerte desde todo punto de vista. De ahí, y aunque como todo "cuerpo vivo (...) es rebelde a un conocimiento total" (12), su estudio en profundidad se hace cada vez más urgente.

* * *

III

Entre otros, se pueden tomar los siguientes aspectos como factores que determinan una posibilidad mayor de "popularidad" de cualquier tipo de música, es decir de su tendencia a ser aceptada, interpretada (o consumida) por la mayor cantidad de gente posible.

1. **Enfasis en el intérprete más que en el compositor.** Esto se da cuando el factor convocante no es una "obra" o un "tema", sino más bien la figura del intérprete, no importando demasiado a quien pertenecen los hechos musicales que se escuchan. En realidad, lo más importante es el factor comunicante, la "obra" y el "compositor" tomados aisladamente pasan a segundo plano.
2. **Grado de variabilidad.** Este punto está íntimamente ligado con el anterior dada la recurrencia de los intérpretes a los arreglos y re-arreglos de los "temas originales" concebidos generalmente a sabiendas de las posibles mutaciones a las que pueden estar su-

jetos a posteriori, generándose así, nuevas y muy disímiles versiones. En este aspecto, la improvisación juega un rol preponderante como así también un tipo de transmisión oral más que visual.

3. **Potencialidad del hecho musical para ser bailado.** En la actualidad, y a escala santafesina, tanto las radios AM como FM, alrededor del 70 % de la música que difunden es la misma que se escucha en las confiterías bailables o en los clubes de baile de la ciudad⁽¹³⁾, dejando a las otras músicas pequeños espacios en programas especializados, volviendo a cerrar los círculos (circuitos o circuititos) a los que se hacía referencia al comienzo de este trabajo. En este sentido, tendrán mucha importancia las características temporales del hecho musical, entre ellas, la básica presencia de un pulso y métrica fija.

El cuarto y prácticamente más importante aspecto, es la manipulación del hecho musical y de su intérprete en el mercado, pero esto entraría en un tipo de análisis o evaluación que excedería los límites de este trabajo.

* * *

IV

EL ordenamiento vertical de los estratos a que se hizo referencia en el Capítulo II puede también realizarse de manera horizontal, removiendo así la tendencia, aunque sea sólo visual, a atribuir valores de superior o inferior, mejor o peor, a cada uno de ellos en relación con los otros.

“(...) Todavía este ordenamiento lineal se rompe cuando uno es confrontado con el criterio acorde con el cual los miembros extremos, folklórico y culto, parecen más cercanos entre sí que a la música popular, por ejemplo, en su proximidad a funciones rituales y en sus relativamente pequeñas audiencias. Los bordes extremos de la continuidad lineal deben curvarse para formar un patrón circular en el cual la música folklórica y culta están más cerca entre ellas de lo que lo están con la música popular”⁽¹⁴⁾.

“...cuando logramos reunir en una síntesis caracteres los bastante homogéneos, decimos que aquéllo es un núcleo. En gran medida, pues, la unidad la ponemos nosotros” (15). De esta manera, los hechos musicales “tenderán” al núcleo de su estrato cuanto más características particulares del mismo posean.

“No hay núcleos “naturales” esenciales. Sólo hay conjuntos (en el sentido matemático) más o menos arbitrariamente reunidos. Que pueden ser muy coherentes, si, pero que han llegado a ser y que dejarán de ser. En la génesis de todo núcleo hay un proceso de incorporación, síntesis y rechazo de ingredientes” (15).

“Entendemos por “natural” un conjunto surgido, sin intención humana intencionada, de las fuerzas de la naturaleza o del fluir de la historia (...)” (16).

Se podría definir entonces “aquí y ahora” que tal o cual música se encuentra en el núcleo de la mesomúsica y que tal otra en el de la erudita, pero puede ser posible que en unos años no se pueda afirmar lo mismo “...toda reflexión ulterior modifica la historia regresivamente” (17). Estamos ante entidades vivas, en constante cambio.

Con el transcurso de la historia, un hecho musical que hoy es considerado culto, mañana puede ser considerado folklórico o mesomusical. Puede ocurrir también que hechos mesomusicales de hoy cambien de estrato el día de mañana. Pero en ningún caso alcanzarán el estrato étnico. Si los estratos folklórico, mesomusical o erudito pueden influir sobre éste de varias maneras, entre otras, por la simple incorporación de instrumentos propios de aquéllos.

Para delimitar el núcleo de cualquiera de los estratos habrá que expresarse en términos de tendencia. En el caso de la mesomúsica, por ejemplo, un hecho musical que no es étnico, folklórico ni erudito y por lo tanto mesomusical, tenderá al núcleo cuanto más características de popularidad reúna (ver Capítulo III), y de acuerdo al empleo del hecho sonoro, el tiempo y el espacio que los caracterizan aunque más no sea por contraposición a las otras músicas, especialmente a la erudita.

En cuanto al núcleo de la música erudita, tenderán al mismo aquellas músicas que reúnan fundamentalmente las características ci-

tadas en el Capítulo II pero además, quizás como consecuencia de su estudio institucional, cabe agregar el empleo de lo que se suele denominar “técnicas de composición”, especialmente la armonía y el contrapunto de los siglos XVII a XIX y en el mejor de los casos, la aplicación de las “técnicas de composición contemporáneas”, es decir métodos o posibles manejos (codificados, enumerados o simplemente extractados del análisis de diferentes composiciones) del hecho sonoro, tiempo y espacio, aparentemente exclusivos de dicha música recopilados en diversas publicaciones (19), y cuya enumeración podría ser ampliada con frecuencia. Esta característica es propia de la música erudita, aunque pueda citarse como excepción el abundante material sobre la improvisación en el jazz, único género bastante codificado de la mesomúsica.

A su vez, el “(...) núcleo exhala de sí esa conciencia de unidad que es la irradiación ... si bien toda frontera entendida como tal supone un elemento diferencial, el esfuerzo de lo fronterizo procede de una irradiación (...) La irradiación es una impregnación homogénea que procura llegar —como en una justificación a posteriori de toda delimitación— hasta la raya misma de la frontera (...) en la zona fronteriza hay una debilitación de la organicidad unitaria del territorio, debilitación que se compensa funcionalmente con la irradiación” (20).

(Ver Gráfico I en Cuadernillo adjunto).

La problemática de la delimitación de los núcleos, los factores de irradiación y la frontera entre la mesomúsica y la música erudita es sumamente compleja.

Si bien el problema de la comunicación, o el simple hecho de tener en cuenta la receptividad que pueda tener el hecho musical en el oyente es innato a los músicos populares o mesomúsicos, no lo es para los músicos eruditos (20). Esta es una diferencia fundamental, una actitud que influirá en mayor o menor medida aunque inexorablemente sobre los distintos aspectos del hecho musical.

Cuando los músicos eruditos se preocupan por la problemática aludida suele ocurrir una cierta irradiación hacia la mesomúsica. Esto puede darse de varias maneras, entre ellas, la utilización de

recursos (aunque concebidos dentro del hecho musical mismo) extra-hecho sonoro, por ejemplo, una cierta teatralidad mediante el empleo de luces, del espacio real, la participación del público como generador de sonidos, etc. Así también, la música erudita "aplicada", si es aplicada a un mesoarte (21), podría ser interpretada como mesomúsica

Otro camino puede originarse mediante el empleo de la redundancia, esto es cierto grado de previsibilidad- obviedad para lo cual habrá que tener en cuenta las pautas culturales del que escucha (22).

Si por determinadas circunstancias un hecho musical que reúna aquellas características propias del núcleo de la música culta, es difundido a gran escala y entra en circuitos de consumo propios de ciertas mesomúsicas, podría considerarse irradiado. Si se acepta este razonamiento, la "popularidad" también es un factor de irradiación hacia la mesomúsica.

Estos últimos dos aspectos seguramente irán de la mano de un relativamente alto grado de tonicidad, discursividad y pulsación y métrica fija.

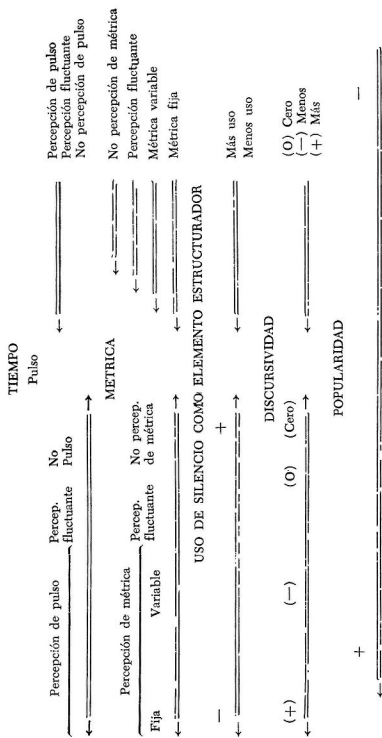
El empleo de lo étnico en cuanto al uso exacerbado del pulso por ejemplo, aporta elementos que según sus características pueden vincularse directamente a la mesomúsica, en la que los elementos étnicos, incorporados como supervivencias a través del estrato folklórico o en forma consciente, también pueden ser factores de irradiación hacia la música erudita, esta vez por el empleo de giros microtonales, por cierta aridez tímbrica o por aspectos ligados a lo formal o al discurso (en todo caso al no discurso).

Desde el punto de vista de la mesomúsica son varios los factores de irradiación hacia la música culta, pero aquéllos sistemáticamente más demostrables son los que tienen que ver con los empleos conscientes o inconscientes de la altura (tonalidad, microtonalidad, atonalidad, etc.), el tiempo (presencia o no de pulso o métrica), la forma, el discurso, el silencio (como elemento estructurador), de manera referenciable a cómo son usados en la música erudita o

The diagram illustrates the relationship between different musical systems and the perception of pitch (altura). It is structured as follows:

- Top Level:** A horizontal line with three segments labeled from left to right: **MESOMUSICA**, **MUSICA ERUDITA**, and **MUSICA ERUDITA**.
- Second Level:** A horizontal line labeled **ZONA FRONTERIZA** spans the width of the diagram.
- Third Level:** Two horizontal lines represent **Irradiación** (Irradiation). One line starts from the left and points right towards the **NUCLEO**. The other line starts from the right and points left towards the **NUCLEO**.
- Fourth Level:** The **NUCLEO** (Nucleus) is positioned at the center, with arrows pointing outwards towards the **Irradiación** lines.
- Fifth Level:** A horizontal line labeled **Frontera** (Frontier) is positioned below the **NUCLEO**.
- Sixth Level:** A horizontal line labeled **ALTURA** (Pitch) is positioned below the **Frontera**.
- Seventh Level:** A horizontal line labeled **Percepción de altura** (Perception of pitch) is positioned below the **ALTURA**.
- Eighth Level:** A horizontal line labeled **Sistema tonal** (Tonal system) is positioned below the **Percepción de altura**.
- Ninth Level:** A horizontal line labeled **Modali-dad** (Modality) is positioned below the **Sistema tonal**.
- Tenth Level:** A horizontal line labeled **Por aseve-ración** (By association) is positioned below the **Modali-dad**.
- Eleventh Level:** A horizontal line labeled **Micro-tona-lidad** (Microtonality) is positioned below the **Por aseve-ración**.
- Twelfth Level:** A horizontal line labeled **No ton-a-lidad** (No tonality) is positioned below the **Micro-tona-lidad**.
- Thirteenth Level:** A horizontal line labeled **No percep-ción de altura** (No perception of pitch) is positioned below the **No ton-a-lidad**.
- Fourteenth Level:** A horizontal line labeled **Tonicidad** (Tonality) is positioned below the **No percep-ción de altura**.
- Fifteenth Level:** A horizontal line labeled **Microtonalidad no tonalidad atonalidad** (Microtonality, no tonality, atonality) is positioned below the **Tonicidad**.
- Sixteenth Level:** A horizontal line labeled **no percepción de altura** (no perception of pitch) is positioned below the **Microtonalidad no tonalidad atonalidad**.

Percepción de una tónica
(tonicidad)



NOTA: Las flechas horizontales con doble línea (←→) ilustran gráficamente la incidencia de algunos de los posibles aspectos de analizar para la caracterización del núcleo de cada estrato. De esta manera se verá que según cual variante de cada aspecto se utilice, se tenderá más hacia la frontera (irradiación) o hacia el núcleo.

como contrapartida, a medida que se alejan de los usos más estereotipados de los mismos dentro de la mesomúsica. (Ver Gráfico Nº 2).

La teatralidad de alguna forma, también es factor de irradiación de la mesomúsica a la música erudita, ya sea por el uso de la voz hablada o cantada-hablada asumiendo el/los intérpretes uno o varios personajes, o por el empleo de recursos teatrales no convencionales (24).

Por ejemplo, y dado "que la medida la ponemos nosotros", un hecho mesomusical tenderá a su núcleo cuando sume en sí mismo los caracteres del empleo del sistema tonal, pulso y métrica fija, no uso del silencio como elemento estructurador, discursividad obvia, esto es preparación y resolución de las expectativas del oyente en uno o varios clímax (como los "estribillos" en el caso de muchas canciones, festival de San Remo, Italia, de por medio), etc. Caracteres éstos, que están íntimamente ligados con los diferentes aspectos que hacen a la "popularidad" (Ver Capítulo III). Como contrapartida, los hechos musicales que no cumplen con uno o varios de estos requisitos, tenderán a alejarse del núcleo, es decir, a irradiarse.

La inclusión de sonidos concretos también puede ser un factor de irradiación. El concebir "objetos sonoros" como elementos estructuradores de un hecho musical es propio de la música erudita de los últimos cuarenta o cincuenta años, no así de la mesomúsica, en que este concepto es raramente aplicado. Ocurre lo mismo con el recurso del enmascaramiento tímbrico, o en el terreno de lo espacial o textual, con el empleo de dos o más estratos o planos que actúan en forma independiente o contrastante con los demás. Por lo general, las mesomúsicas se limitan a un solo estrato que suele ser la línea melódica con su acompañamiento.

De esta manera, los elementos caracterizadores del núcleo de la mesomúsica actúan como factores de irradiación de la música erudita y viceversa.

Existen hechos musicales con un acentuado énfasis en el objeto estético que reúnen en mayor o menor medida los elementos caracterizadores del núcleo de la mesomúsica y después de un par de décadas siguen en posesión de un alto índice de popularidad. En estos casos estamos en presencia de un elemento que puede ser común

a ambos estratos, la “contemporaneidad”, entendiendo ésta como la acumulación y síntesis de características (sonoras) de un tiempo y espacio que a largo plazo es tomado como punto de referencia (artístico) de ese tiempo y espacio. Mozart en su momesto fue contemporáneo, ocurre lo mismo con Ives o con Los Beatles. Este razonamiento va de la mano con la “historicidad”. La mesomúsica siempre tuvo historia, a veces más, a veces menos alejada de la evolución histórica de la música erudita, pero es a partir de la aparición de los registros magnetofónicos que está suficientemente bien documentada para construir su propia historia más allá de la anécdota de la vida de sus hacedores. El desarrollar criterios de análisis que contemplen a todos los géneros para poder apreciarla en toda su dimensión, contribuiría enormemente a acercar “las otras” historias para construir una sola que abarque a toda la realidad sonora que nos envuelve.

En este trabajo se tomará la canción como punto de referencia de la mesomúsica (y no por esto como factor de consolidación del núcleo) dadas las características que adquiere en este estrato en oposición a la música erudita ya sea por su importancia cuantitativa dado que aproximadamente un 80 % de la música que se difunde por radio son canciones mesomusicales (la mesomúsica instrumental goza en este sentido de una mayor impopularidad) (25), o por el particular fenómeno en el que a la dupla compositor-autor se le agregan dos factores de fundamental importancia: el arreglador y el intérprete (26), quienes en este estrato ocupan un lugar tan importante en el proceso creativo de la canción como los primeros (27). En definitiva, el hecho canción es el factor aglutinador. Si bien de un registro fonográfico a otro de la misma canción pueden variar alguno de los últimos miembros de la cadena con la consecuente creación de “otro” hecho musical, la misma es realizada, sigue siendo “esa canción”.

V

En este capítulo se enumerarán algunos ejemplos de canciones mesomusicales de compositores brasileños, uruguayos y argentinos,

reconocidos (con mayor o menor popularidad) como importantes músicos populares de sus respectivos países, que utilizan diferentes elementos compositivos (28), que por sus características hacen que el hecho musical posea rasgos de irradiación a la música erudita aunque se mantengan dentro de los circuitos de difusión de la mesomúsica.

Sería conveniente aclarar (siempre en función de los próximos ejemplos) algunos términos que no han sido expuestos en el capítulo anterior:

Reiteratividad: será empleado aquí en el sentido de utilización de estructuras sonoras (por lo general breves) que se reiteran, y que mediante la introducción imprevisible de leves variantes (aparición o desaparición de estructuras menores, cambios dinámicos, silencios tensionantes, etc.) crean en el oyente expectativas que por lo general no son resueltas, generando así la tensión (no hipnótica) que hace mantener la atención sobre el hecho musical durante todo su transcurso. Este recurso está ligado a la no obviedad, como así también a lo no discursivo o adiscursivo.

Discursividad-adiscursividad: el discurso tanto de la música erudita como de la mesomúsica occidental, está ligado a pautas histórico-culturales generadas a partir de un epicentro europeo-occidental. Durante los siglos XVIII, XIX y parte del XX, las alturas han sido las rectoras del discurso musical, organizadas jerárquicamente mediante el sistema tonal a través de relaciones causá-efecto (tensión-reposo o viceversa) con las que se establecen polaridades o direccionalidades bastante previsibles desde o hacia los centros tonales o de reposo, tanto en las micro como en las macroestructuras.

Si esto a su vez se transpola al plano de lo formal, se observa la prevalencia de esquemas antecedente-consecuente; un enunciado con su comentario y su conclusión-afirmación. El tiempo, por ejemplo, queda supeditado al empleo "equilibrado" de estos aspectos. Al igual que el timbre, no ha sido un elemento estructurador en sí mismo. En la música erudita, este hilo conductor del discurso comienza a romperse conjuntamente con la paulatina disolución del sistema tonal

sobre fines del siglo XIX y principios del XX, generándose nuevos discursos o bien músicas no discursivas al desaparecer totalmente los “desarrollos”, los “clímax”, los procesos modulatorios u otros recursos característicos del sistema tonal, ya sea por el propio agotamiento del mismo, por el uso de elementos estructuradores fuera del campo de las alturas o, muy especialmente, como ocurrió en el caso de compositores como Claude Debussy o Erik Satie ya sea a través del empleo de nuevas concepciones del tiempo y del espacio (tomando éstos como ejes estructuradores), como de elementos que se reconocen como influencias extra-europeas, entre ellas de Africa, Oceanía y Asia (29).

En la mesomúsica, la búsqueda de nuevos tipos de discursos o la no discursividad se da con posterioridad, junto con el ánimo de ciertos compositores que intentaron (intentan) romper con el “orden establecido” por la propia historia de la mesomúsica, historia con características propias en cada país o región pero que a nivel de difusión masiva en todo el mundo, especialmente en occidente, ha sido escrita en su mayor medida por los países dominantes de turno (Estados Unidos y Europa, especialmente Inglaterra) mediante el inteligente manejo de los medios de comunicación y la industria discográfica. Los recursos utilizados hasta el momento para tal fin pueden ser muy variados, algunos de ellos podrán encontrarse en los ejemplos detallados a continuación: .