

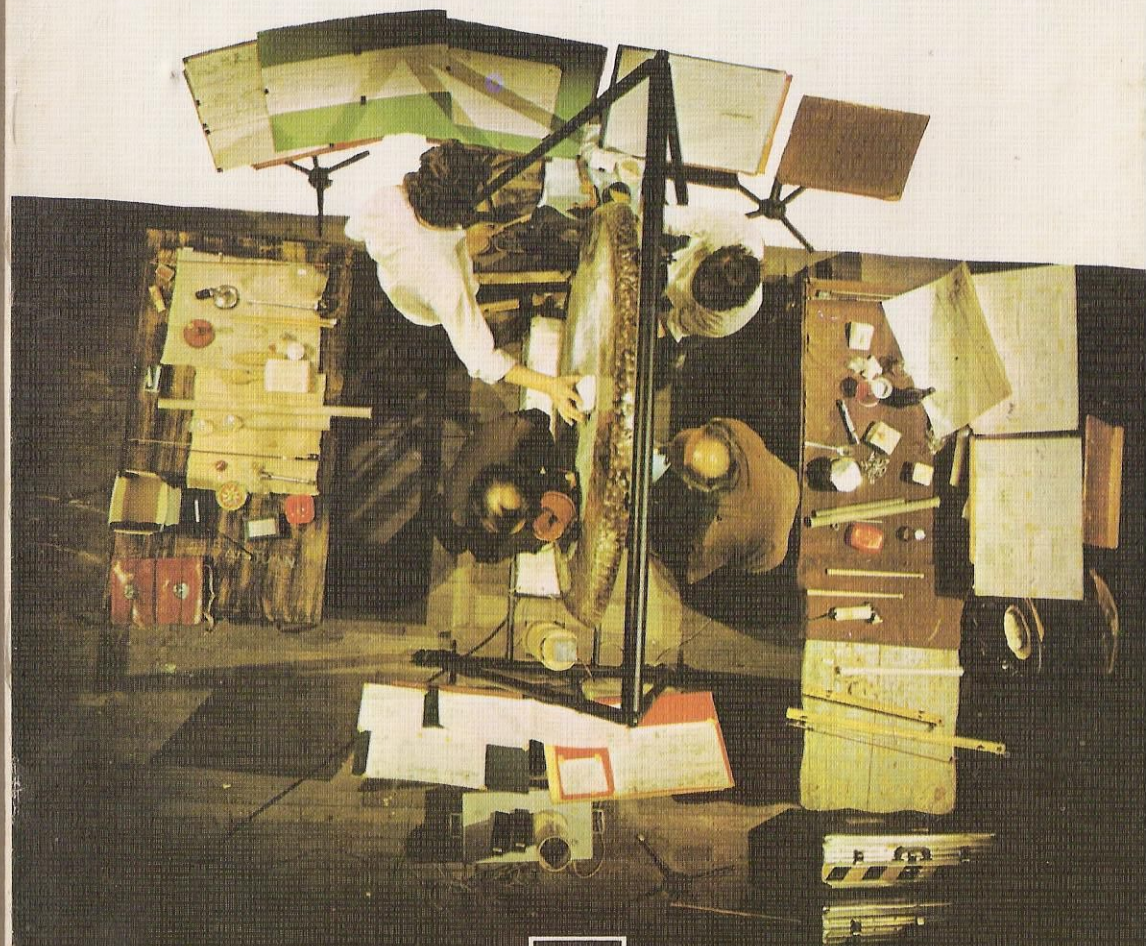
gt

22

la música contemporánea

SALVAT

# la música contemporánea



BIBLIOTECA SALVAT

gt

DE GRANDES TEMAS









BIBLIOTECA SALVAT DE GRANDES TEMAS  
la música contemporánea



# la música contemporánea



salvat editores, s.a.



# BIBLIOTECA SALVAT DE GRANDES TEMAS • LIBROS GT

La problemática del hombre actual en un conjunto estructurado, unitario y coherente.

Dirección: Manuel Salvat

Consejo de Redacción para la edición en lengua española: Ignacio Burk, Alvaro Gálvez y Fuentes, Pedro Lain Entralgo, Jacques Masui, Ernesto Mayz Vallenilla, Antonio Prevosti, Jorge Rojas, Emilio Teixidor

Dirección editorial: Joaquín Marco

## LA MUSICA CONTEMPORANEA

### Colaboradores:

Personalidad entrevistada: **Karlheinz Stockhausen**

Texto: **Montserrat Albet**

Coordinación editorial: J. Mañé, A. Montoto, B. Muniesa, J. Senent, M. A. Ballabriga

Realización de la entrevista: Pierre Kister

Ilustración: Carmen Llopis, Jaime Pisonero

Compaginación: Edistudio

Fotografías: *F. A. Ackermans Kunstverlag*, München. *Archiv für Kunst und Geschichte*, Berlin. *Bavaria Verlag*, München. *Bernard*, Paris. *Camera Press*, London. *A. Catany*, Barcelona. *C.I.R.I.*, Paris. *Edistudio*, Barcelona. *F.P.G.-Zardoya*, Barcelona. *Fratelli Fabbri Editori*, Milano. *Fotogram*, Paris. *Gamma*, Paris. *Serge Lido*, Paris. *G. Lolivier* (documentación), Paris. *Magnum*, Paris. *Colette Masson*, Paris. *Bernard Perrine*, Paris. *Photo Researchers, Inc.*, New York. *Picture Point*, London. *Portada disco Mahler-EMI: La voix de son maître*, Paris. *Mauro Pucciarelli*, Roma. *Rapho*, Paris. *M. Roger Viollet*, Paris. *Len Sirman Press*, Genève. *G. Sirot*, Paris. *Snark International*, Paris. *Titus*, Torino. *Zefa*, Düsseldorf (Oberkassel). *J. P. Ziolo*, Paris.

Dibujos: Edistudio, Estudio Fonollosa.

© SALVAT EDITORES, S. A. - Barcelona, 1973

© EDITIONS GRAMMONT, S. A. - Lausanne, 1973

All rights reserved

Impresión Gráficas Estella. Estella (Navarra), 1974

Depósito Legal: NA. 349 - 1974

ISBN 84-345-7358-X (obra completa)

ISBN 84-345-7380-6

Printed in Spain

Impreso en España

## índice

	Págs.
Los precedentes de la música actual .....	7
Entrevista con Karlheinz Stockhausen .....	8
La música en 1900 .....	37
Gustav Mahler .....	43
Claude Debussy .....	46
Richard Strauss .....	49
Alexandr Scriabin .....	53
Un pionero del lenguaje sonoro actual: Charles Yves .....	54
Movimientos renovadores .....	56
Expresionismo .....	56
Futurismo .....	60
El primer estilo musical moderno .....	63
Nueva objetividad .....	68
Los logros de la música actual .....	73
Tres respuestas .....	75
Descubrimiento del folklore .....	75
Neoclasicismo .....	84
El método dodecafónico .....	91
Más allá del núcleo europeo .....	98
Dos compositores independientes: Stravinsky y Prokofiev .....	98
Música dirigida .....	106
Influencia del jazz .....	111
Incorporación de los instrumentos de percusión .....	112
Técnicas y métodos nuevos .....	116
Serialismo .....	116
Música concreta y música electrónica .....	120
Música y máquinas .....	126
El azar y la composición .....	128



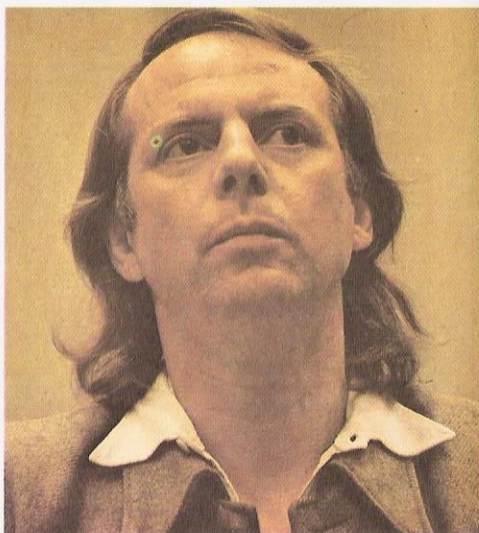
## los precedentes de la música actual

	Págs.
Del pasado al futuro .....	132
¿Hacia dónde va la música? .....	136
Lecturas recomendadas .....	141
Vocabulario .....	142



## Karlheinz Stockhausen

Karlheinz Stockhausen nació el 22 de agosto de 1928 en Mödrath, cerca de Colonia. De 1947 a 1951, estudió en la Escuela Superior de Música de Colonia (piano, pedagogía musical) y en la Universidad de esta misma ciudad (germánicas, filosofía, musicología). En 1952 realizó un curso de rítmica y estética musical con Olivier Messiaen en París. Este mismo año, participó en las investigaciones del grupo *Musique Concrète* de Radio Française, también en París, y realizó la primera síntesis de espectros sonoros sinusoidales producidos electrónicamente. Desde mayo de 1953 es colaborador permanente del Estudio de música electrónica de Radio Colonia (WDR), y desde 1963, es su director artístico. De 1953 a 1956, paralelamente a los trabajos de composición e investigación en el Estudio, hizo un seminario sobre fonética y teoría de la comunicación con el profesor Werner Meyer-Eppeler, en la Universidad de Bonn. Desde 1958 ha realizado cada año numerosas giras por diversos países, como conferenciante o bien como director de orquesta (desde 1959 con reducidos grupos de solistas muy seleccionados). Desde 1963, enseña en los "Cursos Internacionales de Verano de música nueva", en Darmstadt. Entre 1963 y 1968 fundó y fue el director artístico de los cursos de "música nueva" en Colonia. En 1965, la Universidad de Pennsylvania lo invitó como profesor de composición en Filadelfia. En 1966, en Tokio, realizó dos encargos para la NHK.



En 1966-1967 fue profesor invitado en la Universidad de California, en Davies. Desde 1964 es director de un grupo que interpreta música electrónica viviente. En 1970 interpretó, en la Exposición Universal de Osaka, durante 183 días y a razón de 5 horas y media diarias, sus propias obras con veinte solistas provenientes de cinco países distintos, en el auditorio del pabellón alemán. En 1971 fue profesor de composición en la Escuela Superior de Música de Colonia. Hasta hoy, ha compuesto cincuenta obras y editado más de cincuenta discos con ellas. Tres volúmenes con sus escritos (Textos I, II y III) han sido publicados por DuMont Schauberg, de Colonia. De 1954 a 1959 fue coeditor de los cuadernos de música serial *Die Reihe* (Universal Edition/Theodore Presser Company, Bryn Mawr, Pennsylvania).

La música contemporánea, como suele suceder con las artes en general, es reflejo de las condiciones en que se desarrolla nuestra sociedad. Al margen de la llamada música *pop*, básicamente reflejo de los movimientos juveniles, la música actual, que podríamos considerar el equivalente en nuestros días de lo que históricamente es la llamada música clásica, nos da también una imagen de nuestra realidad circundante. El hecho de incluir en su composición las reglas de la matemática moderna, los avances de la microfísica, de la electrónica, el azar, el ruido y el silencio e, incluso, las actuales corrientes filosóficas del pensamiento oriental, a la vez que refleja la confusión y crisis de nuestros tiempos cuestiona la misma razón de ser de la composición musical, la de la organización de conciertos musicales e, incluso, la de qué puede considerarse como música.

En este campo de la música contemporánea y de sus más modernas concepciones, una de las figuras más relevantes, tanto en el campo del conocimiento como en el de la experimentación musicales, es Stockhausen, quien, desde hace ya muchos años, es una de las principales cabezas visibles del movimiento musical actual, y a quien entrevistamos para conocer sus últimas impresiones —ciertamente muy personales— respecto al tema de este libro.

### ¿Cuáles son los orígenes de la música? ¿Se puede hablar de músicas distintas?

Cuando nos preguntamos sobre el origen de la música, antes hemos de saber cuál es el origen del hombre. Desde que el hombre existe ha habido música. Pero también los animales hacen música, y los átomos, y las estrellas; todo cuanto vibra hace música. La música que perciben los hombres es una música humana; la música de los átomos, de las estrellas, de los animales, para que los hombres puedan percibirla, debe ser transformada.



Los orígenes del hombre han sido descritos en numerosos mitos. Desde hace algunos años ha empezado una nueva era en el mundo, y la historia del hombre empieza a adquirir sentido.

Estoy persuadido de que la sustancia bruta de que el hombre está hecho proviene de la tierra, de los reinos mineral, vegetal y animal. Pero, al mismo tiempo, estoy convencido de que, hace 400.000 ó 450.000 años, unos seres venidos de otro punto del Universo han traído al hombre la cultura, y también la música. Desde mi infancia he tenido la intuición de que no soy de aquí, de este planeta, y de que lo esencial de mi misión en la Tierra consiste en establecer, a través de la música, unos lazos entre los terrestres y los extraterrestres.

Existen descripciones más exactas de los orígenes de la humanidad y de la música. Me he enterado de ellas sólo en el transcurso de estos últimos años. Hazrat Inayat Khan, que en los años veinte enseñó el canto y la música de la vina en Occidente, describió en un libro titulado *Music* los orígenes de la música de una manera mucho más inteligente de lo que yo puedo hacerlo aquí. Es un libro de apenas cien páginas que todo el mundo debería leer. Creo que es lo más hermoso que se ha escrito sobre música. Por otra parte, he descubierto en estos últimos tiempos un libro que deberían leer todos los que quieran comprender lo que voy a decir. Se titula *Urantia* (este es el nombre dado a la Tierra) y está editado por la Fundación Urantia de Chicago. Describe rigurosamente la historia de nuestro planeta y la instauración de la cultura en él por los extraterrestres.



Stockhausen no sólo ha impulsado la música instrumental y la música electrónica, sino que ha revalorizado algunos instrumentos de percusión.

Habla incluso de la caída de estos seres, de su decadencia respecto al espíritu central del Universo y también del papel exacto de la música y de los músicos.

Con frecuencia he dicho que, en tanto que compositor, tengo la impresión de ser un mensajero que lleva las noticias sin saber qué contienen en realidad: capto la música como un receptor de radio y la transmito.

Con seguridad, hay tantas clases de música como de hombres distintos. Hay una música que ante todo hace vibrar el cuerpo, ciertas partes y ciertos centros corporales. Pero hay una música que pone al hombre en relación con el ser supremo del Universo, con el espíritu



supremo, con el espíritu divino. Existe toda una serie de variantes que van desde una música completamente elemental, que todavía hallamos en ciertas tribus, en las que el cuerpo llega al éxtasis, a una música en que el hombre es liberado de su cuerpo y establece contacto, gracias a las vibraciones musicales, con sus orígenes y con su destino final. No debemos, pues, pensar que todas las músicas vienen a ser lo mismo.

**¿Cuál ha sido la importancia de movimientos como el impresionismo, el expresionismo, el futurismo, en relación con la música?**

Como en todas las nuevas corrientes del pensamiento, los tres movimientos que acaba de mencionar son desarrollos que se refieren a materiales y medios de que ya disponía el músico antes; por ejemplo, el impresionismo integra las vibraciones de la Naturaleza. Está bien claro en otros terrenos, como el óptico o el literario. Siempre que el hombre intenta captar vibraciones nuevas que antes no podía dominar, intenta también devolverlas de alguna manera.

Así, por ejemplo, era extraordinariamente fascinante para los impresionistas captar en ondas sonoras las ondulaciones del agua. Los compositores futuristas están por regla general olvidados. Estoy pensando en Russolo (y en la escuela italiana de Marinetti) que, entre 1913 y 1929, construyó grandes máquinas de hacer ruido que asombraron muchísimo a las gentes de su época. Nunca habían sido usados los sonidos en una proporción semejante en la música occidental. Son los pre-

cursores de la música actual, en la cual todos los sonidos pueden ser modelados y en la que apenas existen tabúes en lo referente al material sonoro.

Todo material susceptible de vibrar puede convertirse hoy en material musical, incluso las vibraciones de partículas de materias de las que hasta ahora no hemos oído hablar. Tomemos como ejemplo el gran tam-tam que hay en esta sala (esta entrevista se ha realizado después de un ensayo de *Ceylon*, en la que se utiliza el mismo gran tam-tam que en *Mikrophonie I*): su técnica de construcción se conoce en China desde hace varios miles de años y desde allí llegó a Europa. Pero si alguien produjera sobre este tam-tam ruidos totalmente extraños, rascándolo o frotándolo, y captase esos ruidos con un micrófono situado muy cerca de la superficie, se harían audibles unas vibraciones que todavía ningún hombre ha escuchado. Sería un método totalmente nuevo nacido de una técnica también nueva para nosotros.

Pienso también en una serie de piezas en las que, en definitiva, se utilizan como material musical las vibraciones moleculares amplificadas de unos materiales que hasta hoy no habíamos oído nunca. Uno de mis antiguos alumnos, pongamos por caso, ha utilizado por primera vez el canto de las ballenas, que nunca habíamos oído por no disponer de un micrófono submarino. Es sensacional lo que hemos descubierto en estos nuevos mundos sonoros, y aún más sensacional lo que se descubrirá en la medida en que nuestras posibilidades técnicas nos permitan captar y transmitir vibraciones que hasta hoy nos resultaban imperceptibles.

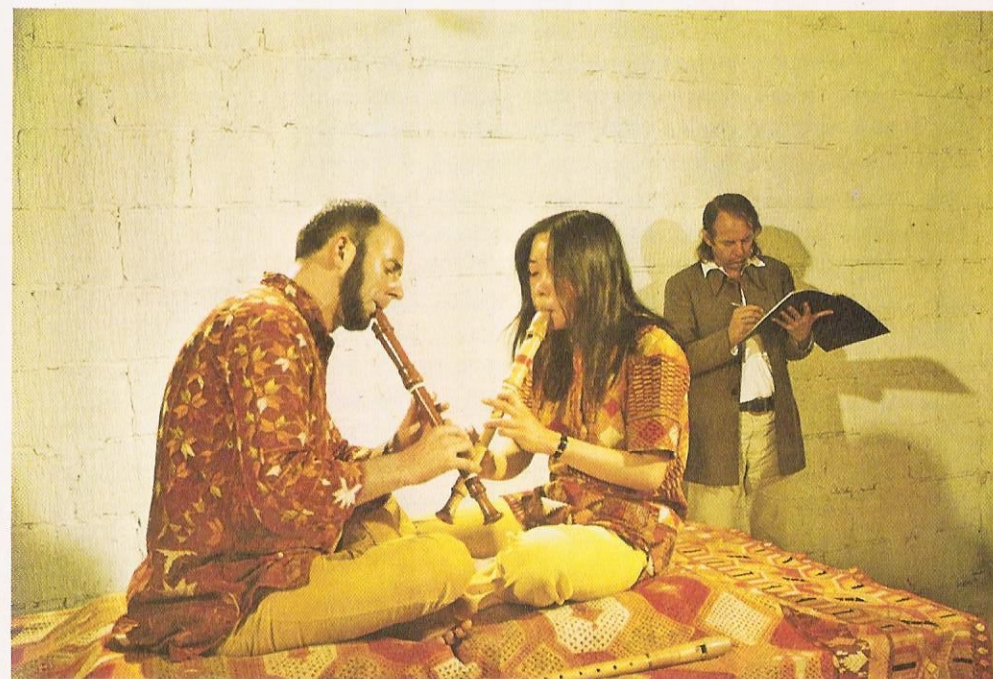


En realidad, no existe nada inútil. A veces quieren hacernos creer que hemos equivocado el camino y que existen caminos secundarios. El hombre avanzaría como en la Naturaleza, ciegamente, en diferentes direcciones a la vez. Cada vez estoy más convencido de que todo lo que pasa acaba por contribuir de una manera positiva a ampliar nuestra conciencia y a hacer que la música vaya siendo más universal.

**¿Qué opina usted de la evolución de las estructuras musicales? Siempre ha habido una cierta organización del material musical. ¿Cuál ha sido su evolución? ¿En qué estado se halla actualmente?**

Dice usted acertadamente: siempre ha habido una cierta organización. El hombre que hace música aporta su personalidad propia al interior del material sonoro. Cuanto más elevado es su nivel de conciencia, más reflejará su música lo que piensa y siente. Entre las músicas primitivas conocemos música india, persa o china de una estructura altamente desarrollada y, paralelamente a lo que he dicho de los orígenes de la humanidad, podemos decir que estas elevadas culturas musicales primitivas también se han debilitado. El hombre ha perdido incluso en gran parte lo que conocía anteriormente. Esto corresponde totalmente a lo que describe el libro sobre Urantia, a saber, que los hombres han perdido su alto grado de cultura musical como consecuencia de una terrible catástrofe espiritual, el hundimiento del centro del Universo.

Usted sabe que en Europa, especialmente después



Stockhausen (al fondo) utiliza a menudo los solos de instrumentos de viento. En primer plano, dos flautistas.

del Renacimiento, las facultades puramente intelectuales se han vuelto cada vez más importantes, y al final lo han sido tanto que las capacidades síquicas, y lo que actualmente llamamos las facultades sobrenaturales (la telepatía, todo cuanto se llama caracteres “psi”, la transmisión de pensamiento, la comunicación sin palabras, es decir, a través de vibraciones), todo ello no se ha tenido en cuenta. El hecho intelectual era tan importante que, naturalmente, la música lo reflejaba también.



Y cuando usted habla de estructuras, tengo que preguntarle: ¿Qué estructuras? ¿Se trata de las estructuras de la Naturaleza, de los caracteres "psi", como acabo de decir, o bien se trata de las estructuras mentales, es decir, de aquellas que reflejan las posibilidades de nuestro cerebro?

Actualmente, hemos ido tan lejos que mucha gente, a la que hay que tomar en serio, tiene grandes esperanzas en lo que se llama música de los ordenadores: el hombre ha construido una máquina de pensar que puede incluso, como se dice a menudo, pensar más de prisa y establecer cadenas lógicas más complejas que el cerebro humano; ahora puede también componer estructuras musicales. El resultado será una música que reproducirá las capacidades intelectuales, pero no las facultades intuitivas. Es, pues, totalmente necesario determinar qué se entiende por estructura.

Hay también estructuras que provienen de la intuición; hace un rato hemos hablado de lo que yo llamo música intuitiva. Un buen ejemplo de ella lo constituye la obra titulada *Ceylon*. Hay muy pocas indicaciones en la partitura; en cambio, tenemos marcado el ritmo. Hay fragmentos para los que solamente se da un reducido texto. Debemos ponernos de acuerdo los unos con los otros para que a través de nuestra común interpretación nazca, de forma intuitiva, una música nueva, que nunca se había interpretado.

El objetivo consiste en dejar a un lado, en la medida de lo posible, todo lo que conocíamos. Son estructuras totalmente distintas. Creo que es absolutamente

imposible evitar las estructuras. Pero es importante saber quién hace la música. Por ejemplo, si vamos a Africa a buscar un músico, tendremos una estructura que se ha desarrollado allí de una manera convencional desde hace mucho tiempo y que se ha fijado de modo determinado, y casi siempre, la música emanará de aquella estructura convencional.

### **¿Cómo se ha introducido la música "pop" en la música del siglo XX? ¿Cuál es su significado y su función?**

La música *pop* es ante todo una reacción de la generación joven contra dos fenómenos: uno es la música ligera europea, los éxitos de los años treinta, cuarenta y cincuenta, que todavía oímos por la radio; el otro es la música de jazz americana, una mezcla de música de iglesia y de música popular europea para instrumentos de viento (por ejemplo las bandas de música folklórica bávara y las bandas inglesas del Ejército de Salvación) y del folklore africano. Es una mezcla muy interesante. La armonización y los instrumentos son en gran parte europeos, incluso en el estilo New Orleans original: clarinetes, piano, trompeta, batería; pero una batería europea utilizada con unos caracteres rítmicos primarios, como la forma sincopada acentuada, que proviene de la tradición negra.

Reacción, por tanto, de la música *pop*, que se formó al principio en Gran Bretaña, contra o sobre estas dos corrientes. La música *pop* intentó en principio incorporar las posibilidades técnicas que había difundido la



música nueva, llamada de vanguardia, o sea la electrónica, la técnica de los amplificadores, del micrófono, de la formación de sonidos sintéticos.

En lo que respecta a la melodía, los primeros grupos británicos se inspiraron en los materiales de principios del Renacimiento e incluso de la Edad Media, cosa muy poco habitual en Europa en aquella época. Se sirvieron de sistemas de medición asimétricos y de modos eclesiásticos que no corresponden al sistema simple de modos mayor o menor. Fue como un soplo de aire fresco. En cuanto a los textos, a veces eran críticos, a veces bastante libres en las descripciones, digamos, de las relaciones eróticas o en la exposición de las relaciones entre jóvenes y viejos. La revalorización del conflicto generacional también ha aportado un nuevo espíritu y sobre todo ha suprimido muchos sentimentalismos. Estos son sus aspectos positivos.

Sin embargo ha habido una influencia muy lamentable en la música *pop*. Tal como yo la veo, y como a menudo lo he expresado, es uniformadora. Y en el mundo actual creo que no hay nada peor que la uniformidad. La humanidad se está convirtiendo en una sola humanidad; y este es un estadio casi conseguido. En estos momentos, a todos nos concierne la guerra de Oriente Medio o cualquier problema que surja en no importa qué parte del mundo. Nos hemos convertido en una familia. El turismo y los intercambios aceleran este proceso. Haría falta un movimiento contrario o un movimiento paralelo que sostuviera una formación totalmente individual, no uniformadora. Seguramente se produ-

ciría muy pronto como reacción contra este horrible proceso de uniformidad en virtud del cual todo el mundo debería hablar —y mal por otra parte— la misma lengua, llevar el mismo peinado, los mismos vestidos, ver los mismos programas de televisión, oír la misma música *pop*, o sea, estar totalmente condicionado. Las consecuencias son, naturalmente, lamentables para la humanidad. Porque lo más hermoso de esta Tierra y del Universo entero ha sido siempre la diversidad, la individualidad, lo Único. Por todo ello, me sentiría muy contento si sólo se tratara de un estado intermedio. Sin duda alguna, es muy hermoso que la juventud del mundo se comprenda, esté donde esté. Es un factor positivo; pero sería deseable una próxima etapa que hiciera nacer estilos individuales muy diversos, para que se abriera un futuro más digno del hombre.

### **¿Cuál es el papel del azar en la composición musical?**

El mismo que desempeña en la teoría de la relatividad o en la estadística. Creo que las palabras “predeterminado” y “azar” no son más que dos aspectos de la misma cosa. En general, todo el Universo está determinado. No podríamos verlo de otra forma y nos asombraríamos si, por casualidad, mañana no se levantara el Sol, o si la Tierra se parara, o si el Sistema Solar se dislocara, o si todas las estrellas se volvieran locas. Del mismo modo, si por casualidad mis miembros no se movieran más, o si no pudiéramos pensar más aunque sólo fuera durante unos minutos: esto sería el ma-

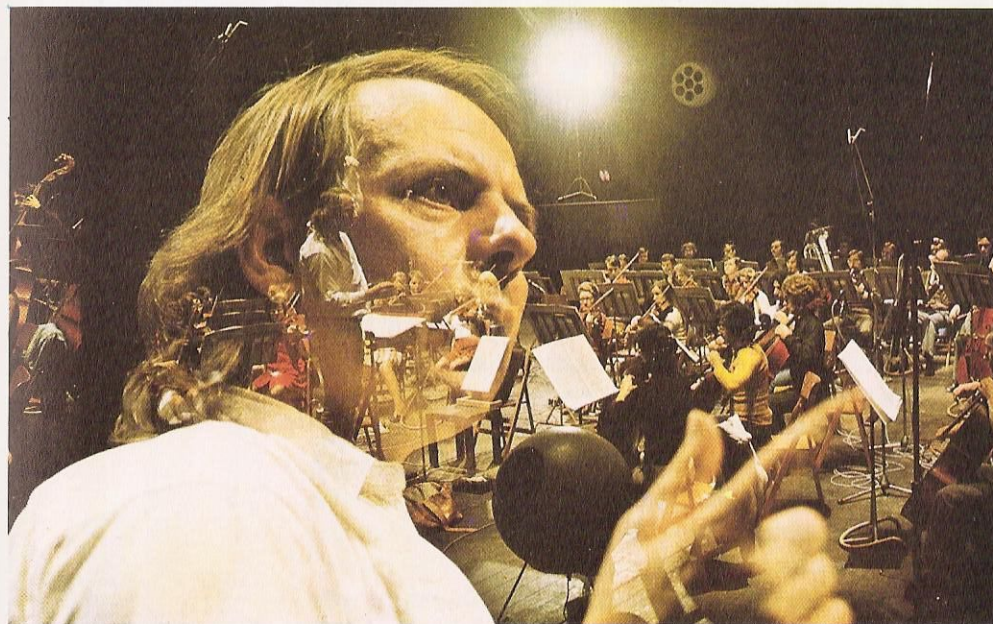


yor *shock* de nuestra vida. Nos atenemos a lo previsible, a la ley, al cálculo de probabilidades. En el detalle, por el contrario, nos atenemos al azar, esperamos que la vida ofrezca un cierto juego, que llueva hoy y no mañana, que frente a la permanencia de los días haya cada día algo distinto. El lado aleatorio, lo indeterminado se esconde en nuestra naturaleza.

La pregunta que usted me hace demuestra que está sorprendido por el hecho de que pueda ser hecha. En realidad, ¿por qué me la hace? Parece ser que en la música, y durante mucho tiempo, se ha excluido el azar; sería muy natural. Esto se debe al hecho de que la música occidental, ya dije por qué, fue construida a partir del Renacimiento de forma cada vez más racional, más intelectual, y que el azar ha sido progresivamente excluido de ella.

Ha habido épocas en que la música se improvisaba, se componía un fragmento de música sobre un modelo melódico dado, en que la música no estaba totalmente escrita. Siempre había algunas convenciones sobre la manera de proceder, pero en el detalle, había plena libertad. Después, la música se ha ido fijando, determinando cada vez más, como la vida en Occidente, cada vez más planificada. Estamos todavía lejos de aquel método espantoso de la humanidad que consiste en fijarlo todo por adelantado, en dejar el mínimo espacio posible al azar, es decir, a la irrupción de la intuición.

Veremos surgir, tal como se describe de manera inquietante en las novelas de ciencia-ficción, comunidades



Stockhausen y su orquesta, un universo musical en el que lo previsible y el azar forman una feliz combinación estética.

comparables a colonias de hormigas que nos dan la impresión de que nada se deja al azar, de que todo está controlado y fijado de antemano. El hecho de que, al comenzar los años cincuenta, el azar haya empezado a jugar un papel muy importante en el arte, por ejemplo, y en la música sobre todo, deriva directamente de la influencia que la teoría de la relatividad ejerció en otros campos científicos: por ejemplo en la lingüística, en la fonética o en la teoría de la información. Tuve ocasión de estudiar los procesos aleatorios entre 1953 y 1956 en la Universidad de Bonn, en un seminario sobre la teoría



de la comunicación con mi maestro Meyer-Eppler. Estudiamos estadística, y no sólo la estadística aplicada, como las estadísticas sociales, las investigaciones sobre los grandes números, las tendencias, sino también la parte puramente matemática. (Al principio de los años cincuenta, algunos matemáticos como Shannon y Markow se hicieron muy populares.) Estudiamos los criterios aleatorios en fonética, primero en lingüística, en que las consonantes sordas son ruidos, después, y de modo semejante, en la música. La naturaleza de los ruidos reside en la distribución aleatoria de las vibraciones en el marco de ciertos límites estadísticos. Cuando se adapta esto a la forma general de una pieza musical, con una duración pongamos de diez minutos, a la que se ha dado una estructura interna comparable a la de estos ruidos, se obtiene una distribución aleatoria de las partes y de los elementos en esta forma.

En los años cincuenta, tanto yo como otros compositores, introdujimos el azar, el azar dirigido, controlado, en la música, como una prolongación del concepto clásico de una música determinada. Esto repercutió en muchos dominios de la música. Hoy se admite con toda naturalidad que, en las escuelas, los niños hagan música, que la creen sobre la marcha, sin haber preparado casi nada de antemano, para que puedan desplegar libremente los sonidos y se abra al azar un tiempo y un espacio determinados.

Actualmente no existe ninguna contradicción entre lo aleatorio y lo no aleatorio: tanto lo uno como lo otro son naturales.

### ¿Cuál es la finalidad de una obra musical?

La disputa entre finalismo y no-finalismo es tan superflua en música como en los demás campos. Ya sabe usted que hubo un período en que un fin bien definido se consideraba como un anacronismo; en los años cincuenta y a principios de los sesenta, las nociones de principio y fin se hicieron completamente relativas. En cualquier dominio, y especialmente en música, se pensaba en obras que, desde un principio, estuvieran “en pleno centro”, que no se pudiera hablar con propiedad de principio y que sonaran como si hubieran empezado desde siempre, mucho antes de que alguien llegara al concierto. He presentado muchas obras de este tipo; empezábamos a tocar mucho antes de que la gente llegara a la sala. Hemos llenado de música casas enteras en que, tocando en varias habitaciones a la vez, empezábamos a tocar a las 6 ó a las 7, cuando a la gente se la había avisado para las 8. Incluso hemos dado representaciones al aire libre: en Saint-Paul-de-Vence, en el sur de Francia, en un bosque. Y alargamos tanto el final que todavía tocábamos cuando la gente ya se iba. En Saint-Paul-de-Vence, los músicos se fueron poco a poco, unos después de otros, y continuaron tocando desde el patio interior del museo hasta el bosque, durante muchísimo tiempo, hasta las 2 de la madrugada, de manera que el público no sabía realmente si había un final o no.

En una representación que di en Darmstadt, con una obra titulada *Musik für ein Haus* (*Música para una casa*), invadimos de música toda una casa, como ya



he dicho. Durante el concierto, grabábamos en cintas magnéticas lo que tocábamos y lo transmitíamos en seguida por los altavoces; al final nos fuimos unos después de otros. Durante toda la sesión, los músicos cambiaban de habitación, se reunían siempre de manera distinta en piezas distintas, y habíamos convenido que, alrededor de medianoche, no cambiaríamos ya de habitación, sino que saldríamos poco a poco de la casa, unos después de otros. El público se quedó todavía mucho tiempo, ignorante de que ya no había músicos. Las grabaciones pasaban continuamente por los altavoces y, por decirlo así, no había fin. Al final, la gente se dijo: "Bueno, vámonos a casa".

Hace un tiempo usaba mucho este sistema en mis composiciones. En los años cincuenta publiqué textos teóricos en los que postulaba que se evitara en lo posible un final determinado, porque el concepto de la vida se hacía infinito, siempre infinito.

Durante mucho tiempo la música ha reflejado un sentimiento de la vida según el cual la muerte es el fin. La expresión dramática también ha reflejado este concepto, en particular el teatro griego. Primero se presentaba a los personajes: era un verdadero principio; se aprendía a conocerlos personalmente, en seguida se producía un enredo tremendo, se asesinaban unos a otros en mayor o menor grado, por lo que el drama más perfecto era aquel en que al final no quedaba nadie vivo. Ya no se podía continuar representando, o bien había que apelar a un *Deus ex machina* para reintroducir a los personajes. Durante siglos, toda la música euro-

Stockhausen no cree en el método único. Cada una de sus creaciones implica una metodología distinta. En *Inori*, obra en la que trabaja actualmente, se propone coordinar sonido y "mimo".



pea ha seguido un camino análogo. Los temas eran expuestos, presentados, tratados de todas las maneras hasta que, al final, volvía el tema, muy optimista, incluso después de los pasajes más desgarradores, recomenzando el todo, como si todo fuera perfecto en este mundo. El acorde final por lo menos era atacado unas diez veces (sé que exagero un poco) y ya se podía aplaudir.

Muchos se rebelaron contra esto. En literatura, por ejemplo, sabemos que Proust, Joyce y Musil, para mencionar solamente estos tres casos, compusieron obras realmente muy abiertas. En música, yo mismo he escrito muchas composiciones totalmente abiertas, en las que los giros finales estaban hechos como si fuera a empezar una nueva pieza. Pero ahora quisiera decir que esto sólo ha representado una nueva etapa de transición histórica. Para el hombre es tan poco satisfactorio pensar que esto va a continuar eternamente de la misma manera, como pensar que la muerte es el fin. Hay un fin y no lo hay. Hay una finalidad y hay un infi-



nito. Hay muchos límites en el infinito y precisamente esto reconcilia, de golpe, estos dualismos clásicos. Pasa igual en la concepción cósmica. La explicación que prefiero es la que dice que cada ochenta y tres mil millones de años el Universo explota (teoría del Big Bang) y que la expansión y la contracción, la limpieza por el fuego y la formación de universos totalmente nuevos, es un proceso a la vez finito e infinito.

La escatología cristiana define claramente un fin; la escatología asiática budista lo define también, pero de otra manera. En la religión cristiana, se trata de la unión perfecta con el ser divino, es decir, que el hombre, por muy pequeño que sea cada individuo considerado separadamente, verá y comprenderá el todo, conocerá la felicidad inefable de comprender el Universo entero en toda su riqueza. En las religiones asiáticas, el individuo se confundirá con el todo como una gota de agua que cae al mar y todos sus problemas e incapacidades se verán resueltos. Debo decir que, a fin de cuentas, el finalismo de la concepción cristiana me parece más genial, porque representa una cima en la conciencia de las diferentes soluciones que los hombres han formulado hasta ahora; es una ascensión constante. Esto quiere decir que la vida, la ostentación de vida, no cesa, sino que a cada partícula del Universo le ha sido concedido crecer siempre en conciencia, moviéndose hacia este fin imaginario. No es esencial saber cuándo se va a llegar, porque lo más maravilloso será poder llegar a comprender y conocer mejor esta conciencia, este todo.

El finalismo y el no-finalismo van mucho más allá de la música, que, como ya he dicho antes, no es más que un terreno particular en el que todas las categorías de la conciencia son perceptibles a nuestros oídos.

### **¿Qué método de trabajo sigue usted actualmente?**

No existe *un* método. Depende del material y de la específica concepción de cada obra. He tenido que acostumbrarme, durante estos últimos veinte años, a emplear un método nuevo para cada obra. Por descontado, existen unos criterios generales que siempre son válidos. Por ejemplo, hay que establecer un equilibrio entre los materiales que uno ha escogido, para que un aspecto determinado no domine sobre los demás. Son unos principios básicos que siempre son válidos. Pero los métodos específicos son muy diversos. Cuando trabajo en el estudio y me ocupo solamente de sonidos sintéticos, los métodos naturalmente son muy diferentes de los utilizados cuando interpretamos música intuitiva, con músicos especialmente elegidos. En unos fragmentos determinados seguimos un método inductivo, o sea, derivamos el resultado de unos principios constructivos inicialmente dados. En este momento, estoy haciendo una obra de este tipo: se llama *Inori*, que en español quiere decir "adoraciones". Es una obra en la que empleo un mimo que está sentado en un podio en el centro de la orquesta. Por primera vez me he propuesto como meta sincronizar unos gestos (de las manos y de la cabeza del mimo) con los sonidos producidos por una orquesta. Son gestos de oración estilizados, sacados



de todas las culturas de la tierra, además de algunos que he añadido que no existen en ninguna de las religiones que conocemos. En total son quince, reunidos en una fórmula fundamental. He empezado por hacer esta fórmula fundamental con todas sus características y con todas sus proporciones bien definidas. De esta forma básica, que dura unos 55 segundos, he derivado toda la obra, que dura una hora: he agrandado mi fórmula fundamental representando exactamente las mismas proporciones hasta llegar a una hora y esto me da la gran forma. Todo lo que pasa en estas subdivisiones está relacionado con la fórmula fundamental, sus quince gestos, sus trece elevaciones de sonido, sus trece tiempos y sus trece grados dinámicos, todo tiende a la gran forma. Toda una obra deriva, por tanto, de una fórmula original.

Por primera vez me he propuesto medir cada gesto con precisión, es decir que en cada movimiento el tiempo esté exactamente definido. He tenido que inventar una anotación totalmente específica para describir los movimientos. Ha sido preciso, después, expresar esto por medio de notas, porque hay que mantener una sincronía perfecta con la orquesta. Como ve, es un método que he tenido que derivar enteramente del mismo proceso, no tenía ninguna referencia. Una cosa así no existe en ninguna parte.

La obra que hemos ensayado hoy será una *première* que daremos en Metz en noviembre. Esta obra se llama *Ceylon*. La escribí en Ceilán mientras iba en coche, y consiste en un texto corto y un ritmo. Voy a leerle

el texto: "*Ceylon*, para un conjunto reducido; por ejemplo, tambor de Kandy, un par de címbalos antiguos, dos oboes o cornos ingleses y eventualmente una voz". (En nuestra orquesta no hemos escogido esto: Aloys Kontarsky toca el piano, yo toco el tambor de Kandy, Peter Eötvös toca las campanas persas, diversos instrumentos de percusión y el "sintetizador" electrónico, Joachim Krist toca el gran tam-tam, y Harald Bojé toca el órgano electrónico.) El texto de la composición dice: "Todo está separado en dos y algunas minorías. Para los tiempos festivos, un ritmo". Después viene un ritmo escrito a lo largo de toda una página que utilizamos en los "tiempos festivos" en el transcurso de una ejecución. Es una pieza que consiste tan sólo en una frase y que se limita a sugerir una organización formal general. En cambio, para *Inori*, de la que ya le he hablado, me pasé cinco meses trabajando en ella para anotarla.

Por esto me resulta casi imposible responder a su pregunta. No existe un método, excepción hecha de los criterios generales de que ya he hablado: equilibrio de materiales, de los diferentes parámetros musicales.

**¿Tiene todavía sentido para usted dar un concierto actualmente, si exceptuamos la grabación? ¿No puede anotarlo todo, tal como hacía anteriormente?**

No, muchos trozos están totalmente anotados; otros, como el que acabamos de citar, extraído de un ciclo de diecisiete textos de música intuitiva (el ciclo se llama *Für kommende Zeiten*, *Para los tiempos futuros*), apenas



está anotado. Existen las dos cosas. Creo que siempre tendrían que existir las dos cosas, no únicamente una u otra.

**¿Quizá podrían escribirse después de ser interpretadas?**

Me gustaría mucho. He pasado varios meses para transcribir uno de mis fragmentos que habíamos producido en el estudio: se titula *Hymnen (Himnos)* y dura 13 minutos. Se trata de una composición puramente electrónica y la he transcrito al papel utilizando auriculares y diversos instrumentos de medición, como cronómetros que miden una décima de segundo, aparatos para medir las frecuencias y aparatos para medir las intensidades. De este modo, este documento estará dispuesto para fines de estudio.

Se trata solamente de un trabajo de aplicación, no he estado muy creativo durante este período. Pero, por otra parte, debo subrayar que he educado de manera extraordinaria mi oído y mi atención; imagine que se pasa de 8 a 10 horas diarias transcribiendo: llegará a tener un oído extremadamente fino y preciso. Puesto que tenía la ambición de hacer mi trabajo lo más preciso que fuera posible, éste ha sido un maravilloso ejercicio de concentración.

Por descontado, igualmente podría transcribir lo que tocamos intuitivamente. Es interesante que me haya hablado precisamente de esto: justo ayer tarde recibí un disco, extraído de un ciclo titulado *Aus den sieben Tagen (Venido de siete días)*. Se trataba de siete discos

que grabamos en una sola semana, siete horas de música que va a editar Polydor International (la antigua Deutsche Grammophon Gesellschaft). He escuchado la prueba que se llama *Goldstaub (Polvo de oro)*. Es un disco tan extraordinariamente espontáneo que me cuesta imaginar que lo he compuesto en mi mesa de trabajo. Es una música totalmente nueva, inhabitual y que sobrecoge profundamente. Esta tarde, cuando venía al ensayo, pensaba que si una persona tuviese el suficiente amor y al mismo tiempo la facultad de transcribir esto al papel, sería algo de un valor inestimable. Se podría reinterpretar y no veo ningún inconveniente en tocar a menudo una obra tan lograda. Es muy rara y todos las que la escucharían tendrían un gran placer.

**Del mismo modo que el lenguaje escrito sólo cubre de forma imperfecta la realidad, ¿el lenguaje musical es suficiente?**

La notación musical es totalmente limitada. Sin una tradición, que diga cómo hay que leer los signos, la música no podría ser interpretada: es necesaria una convención. Unas personas de Estocolmo tomaron una de mis partituras, *Elektronische Studie II*, que es ya música electrónica y que yo mismo compuse en estudio. La han copiado con un aparato de síntesis musical automática: el resultado es horrible. Suena como un péndulo mecánico de carillón; toda la vida de mi *Elektronische Studie II* queda destruida. Y, sin embargo, han seguido exactamente mi partitura, no hay ninguna diferencia con lo que he anotado yo. Pero está muerto.



Se necesita una tradición bien implantada, una tradición de escucha, de audición, para poder decir “debes hacerlo de otro modo”, “mi maestro lo ha tocado así...” Esto es lo que insufla la vida. Es igual que con las palabras. Incluso más, ya que para las palabras por lo menos podemos buscar su sentido en el diccionario: esto no existe en música.

**Cuando una música está escrita puede ser interpretada por otras personas, puede representar una nueva creación; en la interpretación hay una parte de creación. ¿No sería interesante encontrar también en sus composiciones una expresión escrita que permitiera una posible recreación?**

Sí, pero mucho más que en la música antigua. Por eso se ha ampliado el sistema musical, se ha permitido la integración del azar controlado y de todas las relaciones indeterminadas. Gracias a esta nueva notación tan abierta, una obra musical puede desarrollarse como un ser vivo, como un hijo que en un momento dado se me aparece como algo que no reconozco. La primera obra que escribí en mi vida compuesta como un ser vivo se llama *Plus-minus* (1963). Incluso le pedí al intérprete que hizo una versión de ella que le comunicara al editor el estado final, para que el editor pudiera proporcionar estas informaciones a otros que quisieran volver a hacer otras versiones a partir de aquel estado final.

Es esencial que cada vez más se considere la obra artística como un proceso. Creo que una de mis contri-

buciones esenciales para el desarrollo del arte de nuestra época reside en la toma de conciencia de que el proceso es tan importante, y en muchos casos más importante, que el objeto final. Trasladando esto al hombre: el paso del hombre a través de su forma humana es más esencial que el hecho de que sea un hombre; hay que concentrarse cada vez más en el devenir del hombre, y en lo que ha sido más que en lo que es ahora. Lo que es ahora sólo interesa en la medida en que es un instante en la historia del Universo, que debe ser considerado de manera relativa, a fin de concentrarse mejor respecto a las próximas etapas del hombre. Lo mismo ocurrirá con la música, ya que el proceso de una obra será cada vez más el objeto de la composición. El hecho de exponer, escribir y experimentar procesos de la representación musical, será cada vez más el tema de la composición y no el objeto cristalizado.

**Por lo tanto, ¿es más una invención de métodos que una interpretación de las distintas posibilidades de una misma forma?**

No, es la representación de la voluntad creadora. Es la manifestación de la personalidad creadora, del yo creador. Se realiza el experimento vivo del yo creador; no se trata sólo del resultado, de las cosas. Lo que hoy en día es decisivo es que el creador se comunica con una fuerza inspiradora, a fin de que otros espíritus utilicen de otro modo sus facultades intuitivas, se vuelvan creadores y no se limiten a la contemplación de simples objetos.



**¿Cómo considera usted su música: útil para su realización personal o para la sociedad en general?**

Ambas cosas, naturalmente, ya que no puedo separarme de la sociedad. Ya he dicho que me consideraba como un criado enviado de Dios, que debe detenerse aquí durante muy poco tiempo para componer música. No debo dispersarme haciendo otras cosas, ya que es mi mejor talento. Pero cuanto más utilizo la música para ganar en conciencia, para elevarme y escapar poco a poco a la insuficiencia humana, tanto más lo que hago es propiedad de todos. Nada me pertenece y sólo soy útil en la medida en que soy útil a los demás.

Lo peor que puede hacer un ser es no existir más que para sí mismo, egoístamente. Se condenaría. Es un infierno propiamente hablando.

No creo a las personas que dicen: "Hago esto por propio placer"; son inconscientes. No hay ningún hombre que no esté encantado cuando otro le aplaude o le dice "está bien esto que has hecho", o "me gusta lo que haces, lo que eres". Todos formamos parte de un solo cuerpo síquico. Pero esto no quiere decir que cada una de las personas que existen en este planeta y que tienen el aspecto de un hombre deban encontrar que mi música es buena o tan sólo que puedan percibirla. Hay un gigantesco malentendido que actualmente surge muy a menudo; las personas piensan: "Aquello que yo no comprendo no debería existir". Es una concepción general que viene de la uniformidad. Se multiplica en las capas inconscientes de la sociedad. Y estas capas inconscientes tienen en este momento un miedo

atroz. El miedo es lo más extendido en la humanidad; es el miedo de no tener la fuerza necesaria para subir más arriba, hacia la toma de conciencia, para liberarse. El miedo de que exista la música, por ejemplo, a la que admiran algunas personas, respetan, aman, mientras que los demás se sienten excluidos y dicen: "No comprendo esta música, no debe existir, no hay que gastar dinero en esto".

Es una tendencia horrible la que existe en nuestros días y que pretende que todo esté al nivel más bajo. Por "bajo" entiendo lo más simple, lo más inconsciente, lo más primitivo, aquello que sólo excita lo corporal: tiene que divertir a la gente cuando son perezosos o están fatigados y nada más. Esta tendencia tiende a ampliarse actualmente. Pero creo que es un estadio intermedio; en todo caso así lo espero.

Yo hago música para todos y espero que a través mío otros hombres se realicen en el espejo de mi música; pero también sé que para muchos no es posible.

**¿Cuál es la misión más importante de la música?**

Lo esencial, creo yo, es que la música es un médium del espíritu, el médium más sutil, ya que penetra hasta los átomos del hombre, a través de toda la piel, a través del cuerpo entero, no sólo a través de sus oídos, y puede hacerlo vibrar. Es el medio más importante para poner al hombre en contacto con su procreador, su creador. Esto es lo que, a mi entender, han olvidado la mayoría de las personas, o no quieren admitirlo. Pero estoy íntimamente convencido de ello, y creo que debe decirse.





*Acuarela de C. Moyaux representando una audición de La Pasión según San Mateo, de Johann Sebastian Bach. Aunque la música contemporánea tiene un carácter muy distinto que la de épocas pasadas, sigue alimentando su espíritu creador en las obras maestras de todos los tiempos.*

## La música en 1900

La sociedad europea del siglo XIX había vivido una época de cambios económicos, sociales, políticos e ideológicos. El arte musical no podía ser ajeno a este mundo en movimiento, y el conjunto de reglas, que, de manera clara, había dominado la música de las épocas barroca, clásica y romántica se resquebrajó en la práctica durante el decenio 1880-1890. No es de extrañar, pues, que la música del siglo XX sea en su concepción no sólo distinta, sino básicamente opuesta a los principios en que se basaba la música de los siglos anteriores. Este cambio afectó a casi todos los aspectos en los que trabaja el compositor: formas musicales, elementos melódicos y rítmicos e instrumentación. Pero la mutación más radical y más profunda tuvo lugar en el campo armónico, concretamente en la manifestación de lo que en teoría musical recibe el nombre de tonalidad\*.

La tonalidad había regido la música occidental durante más de tres siglos y era considerada por los músicos como un principio inmutable, poco menos que eterno, siendo la armonía\* tonal su formación más perfecta.

A fines del siglo XIX este viejo edificio pareció derrumbarse. Ante la crisis de lenguaje, los músicos europeos reaccionaron de diferente manera, según su genio pecu-

liar, su herencia musical e incluso su nacionalidad. Sin embargo, la diversidad de sus respuestas tenía un denominador común: sobrepasar los límites del sistema armónico y rechazar las exigencias de la tonalidad con constantes violaciones de las leyes armónicas tradicionales. Fue como un estallido de libertad. El abandono de la tonalidad causó en sus primeras manifestaciones un fuerte sentimiento de inseguridad en muchos creadores, sentimiento que se transmitió también al público.

Puede afirmarse que a fines del siglo pasado empezó un período de profunda crisis del lenguaje musical que en cierta manera no ha terminado todavía.

Con anterioridad se hablaba del lenguaje musical como de algo ya adquirido; durante el período que nos ocupa esta noción entra en crisis. La desmitificación del sistema tradicional se deberá en parte al descubrimiento de las músicas antiguas y medievales y de la de los países no europeos. A partir de este conocimiento ya no podía continuar afirmándose que el sistema armónico tradicional estaba basado en principios naturales y que era inmutable. Así se daba entrada al relativismo musical.

La búsqueda del nuevo lenguaje puede resumirse en dos principales direcciones, opuestas entre sí. La primera se apartaba de la función tonal constructiva y sustituía la tonalidad armónica por otra de carácter



melódico. Fue obra, principalmente, de Debussy. La otra se orientaba hacia la tendencia atonal gracias a la emancipación de la disonancia. Esta nueva dirección, superficial al principio, fue acentuándose progresivamente. Su principal cultivador fue Schönberg. El desarrollo de estas dos tendencias dio lugar, por una parte, a numerosos dialectos musicales, y, por otra, a la desaparición de la unidad de lenguaje de los siglos precedentes. En poco tiempo se pasó de la unidad al pluralismo, lo cual, de algún modo, traslucía la evolución de la época: diversidad de modos de querer organizar la sociedad, pluralismo en las corrientes de pensamiento.

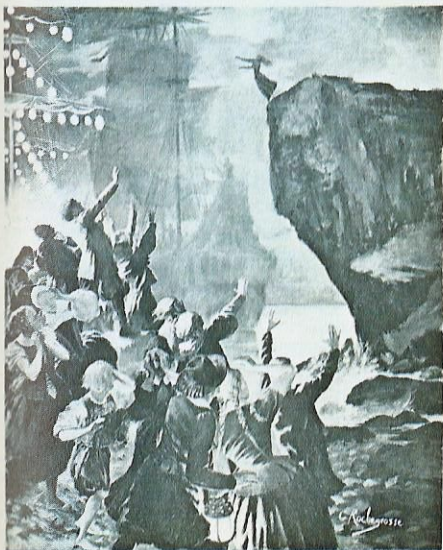
En su estilo, la música del siglo XX fue en gran parte una violenta reacción contra la música romántica, aunque muchos de sus autores continuaron con buena parte de las atribuciones del músico romántico. La finalidad de la música del romanticismo fue la de expresar las emociones subjetivas del compositor o la de describir los acontecimientos. La mayoría de las obras tenían como base un argumento literario o pictórico. Era más importante la parte subjetiva que la materia sonora, y con ello se desvalorizaba lo auténticamente musical. Los poemas sinfónicos y la música de programa servían para presentar momentos autobiográficos o circunstancias que habían impresionado al compositor.





A la izquierda, cartel anunciador de la ópera de Wagner  
El buque fantasma que, estrenada en Dresde  
en 1842, causó auténtica emoción en el público.  
A la derecha, portada del libreto de Tristán e Isolda.

## Le Vaisseau Fantôme



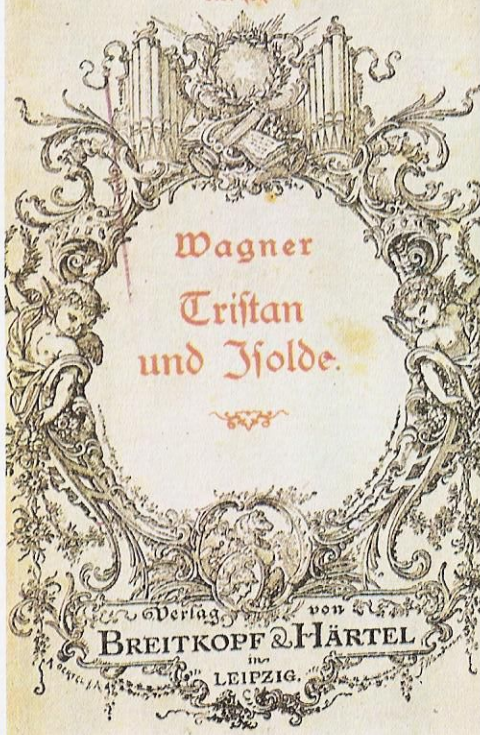
Ópera de  
RICHARD WAGNER

*“La música más significativa del siglo XX es ante todo una rebelión contra la armonía tradicional.”*

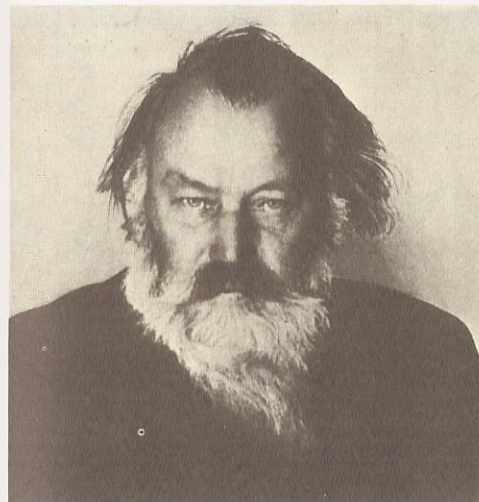
H. H. STUCKENSCHMIDT

Breitkopf & Härtel's Textbibliothek.

Nr. 151.

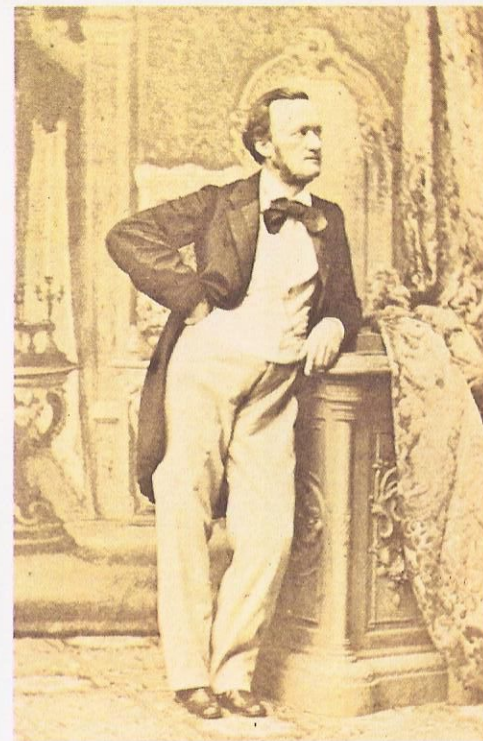


La música de Brahms (izquierda)  
es una síntesis de clasicismo y romanticismo;  
la de Wagner (derecha) es toda una épica  
en la que se aprovechan al máximo  
las posibilidades de la armonía.



Para transmitir esas emociones, el músico se servía de una armonía compleja y de una orquesta sinfónica muy nutrida. Medios, ambos, que, si bien eran útiles para exteriorizar la expresión, habían llegado por su excesiva complejidad a un callejón sin salida. La música de Wagner resume perfectamente esta situación.

Los mejores músicos consideraban que la orquesta era desproporcionada y que debía ser reducida para obtener líneas musicales de mayor transparencia. El compositor advirtió que la única finalidad de la obra artística no era expresar su propia subjetividad, sino que dicha obra debía organizarse según sus propias exigencias.



Durante el período que va de 1880 a 1900 aparecieron una serie de compositores decididos a encontrar nuevas formas de expresión y abrir perspectivas de futuro. Sus primeras obras estaban escritas bajo la influencia de Wagner y de Brahms. En su actividad destaca la ruptura con el romanticismo tardío y su deseo de crear un concepto musical nuevo y positivo. El primero de estos compositores es el austríaco Gustav Mahler, en cuyas obras la tonalidad se expansionará aunque sin llegar a perder el control de la misma. El músico francés Claude Debussy, además de renovar en el campo melódico y rítmico, creará un concepto nuevo de tonalidad al con-



*La música ha sido, y es muchas veces, un complemento amable y formativo en las reuniones familiares. Grabado del siglo XIX.*

siderar los acordes\* musicales desvinculados de toda función. En su música, los acordes aparecen como fenómenos sonoros autónomos. El tercer precursor es cronológicamente el vienés Richard Strauss, cuya

escritura armónica en alguna de sus obras no tiene cohesión tonal. Strauss redujo la orquesta de algunas de sus obras y consiguió sustituir el volumen sonoro por una mayor claridad expositiva de las diferentes



*Isolda, grabado de Aubrey Beardsley.*

voces. Esta tendencia a la simplicidad propia de la música de cámara perdurará durante décadas. Hay cierto paralelismo entre el arte de esos tres músicos y algunos movimientos plásticos de la época, como el francés *Art Nouveau* o el germánico *Jugendstil*\*.

La solitaria aportación del ruso Alexandr Scriabin se tradujo en fórmulas sonoras audaces, fruto de su constante investigación. Su importancia como precursor del arte musical moderno ha sido poco estudiada.

Otras figuras precursoras son el checo Leo Janacek, cuya concepción musical se opone al romanticismo y a la concepción metafísica de los músicos germánicos y eslavos, y el norteamericano Charles Ives, autor de una música rica en intuiciones anticipadoras. En todos ellos, aunque no en todas sus obras, existe una ruptura con lo que representó musicalmente el siglo XIX y una contribución eficaz a concretar un concepto inédito de la creación musical. La aventura del siglo XX había comenzado.

### Gustav Mahler

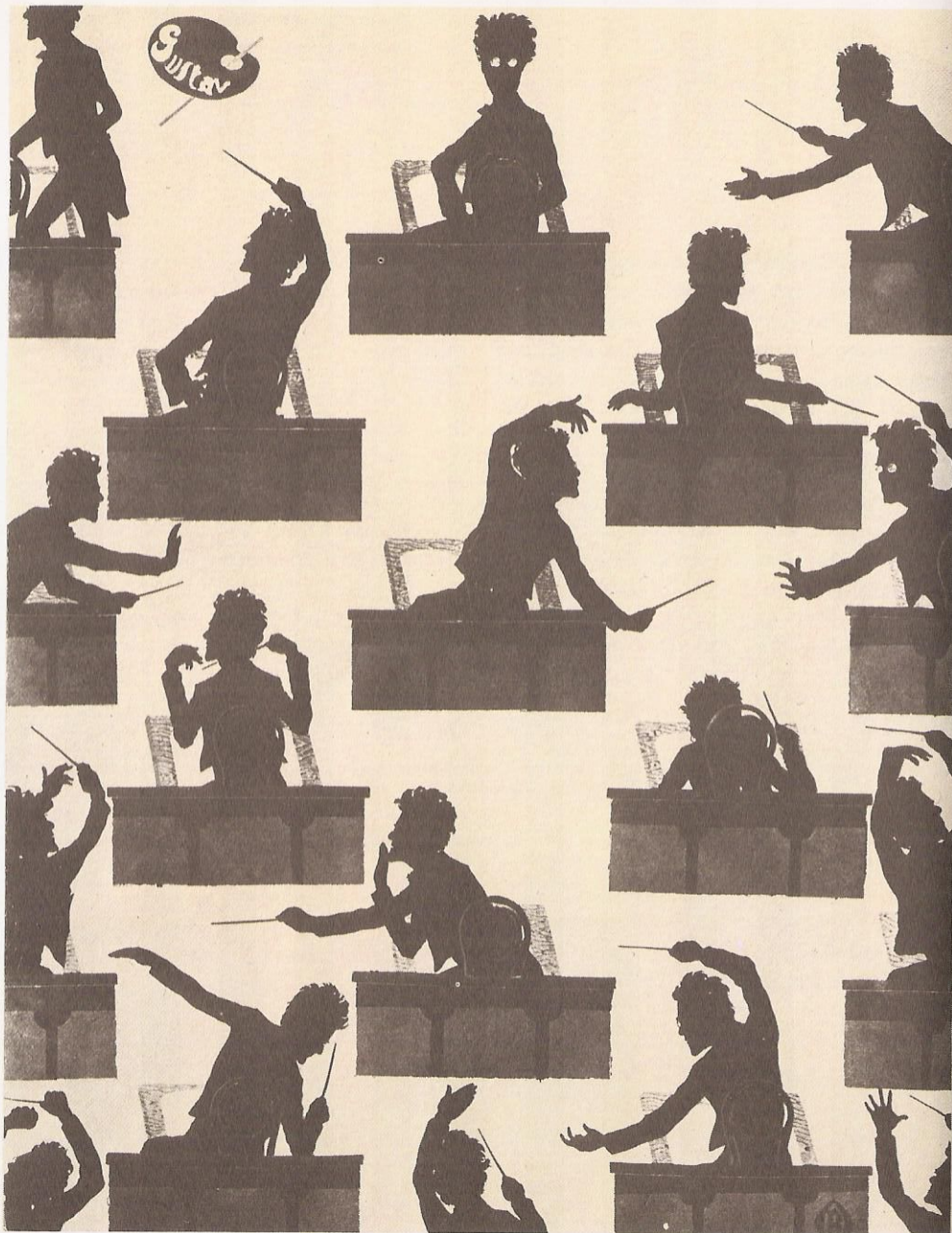
Mahler (1860-1911), por la manera genial de expresar sus vivencias personales, abrirá la puerta a la experiencia expresionista de la generación posterior.



La producción de Mahler es a la vez vocal y sinfónica. En toda su obra se advierte el conflicto entre el arte poswagneriano y la nueva música que luchaba por nacer.

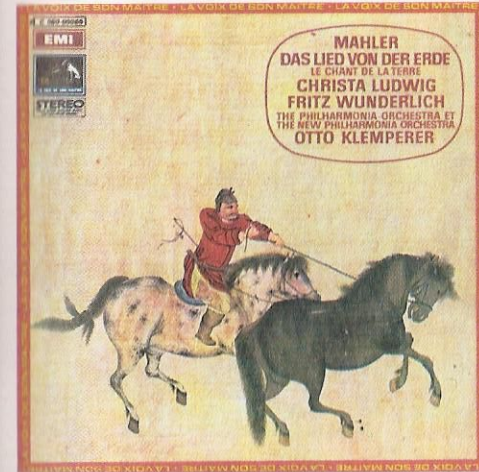
En su primera etapa el músico austríaco sintió el atractivo del canto popular presen-





La música de Gustav Mahler va imponiéndose en sectores cada vez más amplios. Siluetas del maestro realizadas por Otto Böhler.

Arriba, cubierta de un disco que contiene la obra de Gustav Mahler Das Lied von der Erde (El canto de la Tierra). Abajo, Teatro de la Opera de Viena, escenario de acontecimientos históricos para el mundo de la música.



te en el ciclo *Lieder eines fahrenden Gesellen* (Canciones del compañero errante, 1884), canciones de gran valor lírico que están vinculadas con el tema de la *Primera Sinfonía* (1888). Más tarde, en cambio, compuso obras musicales muy complejas y torturadas y de valor desigual. A menudo se encuentran en ellas fragmentos grandiosos, en los que expresó sus sentimientos más profundos, mezclados con pasajes de carácter superficial. La vivencia religiosa desempeñó un papel muy importante en la obra de Mahler y está expresada indistintamente por medio de acentos alegres o tristes.





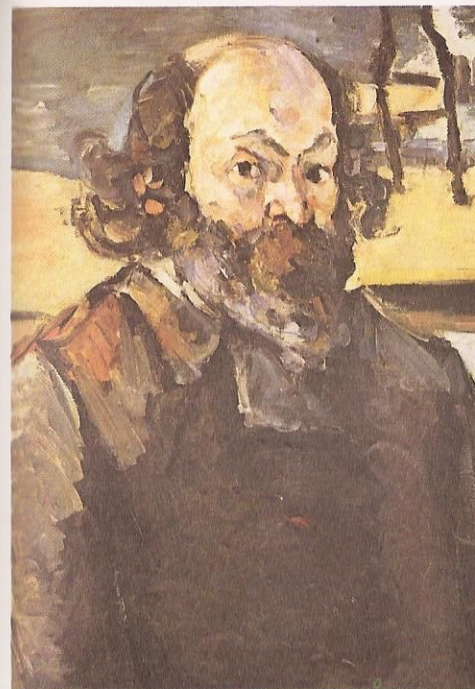
Claude Debussy con su segunda esposa,  
la cantante Emma Bardac.



Su romanticismo tardío lo llevó a escribir sinfonías de enormes dimensiones, más amplias incluso que las de Bruckner. En varias de ellas intervienen, además de una amplia orquesta, solistas y coro. En este aspecto la *Octava Sinfonía* (1907), basada en el texto del himno litúrgico medieval *Veni creator Spiritus* (*Ven Espíritu creador*) y en la escena final del *Fausto* de Goethe, supera por su duración de hora y media todas sus restantes obras. Por sus extraordinarias dimensiones recibió el nombre de *Sinfonía de los mil*. El significado de Mahler en la música moderna se manifiesta especialmente en la *Novena Sinfonía* (1909), escrita con intervalos melódicos que unen notas muy distantes entre sí y con verdaderos edificios sonoros de diez o doce sonidos simultáneos. En *Das Lied von der Erde* (*La canción de la Tierra*, 1908), compuesta sobre poemas chinos y versos del propio Mahler, se hallan atisbos característicos del expresionismo musical. En ambas obras se indica claramente cuál será el camino que deberán recorrer sus seguidores. Su influencia sobre Schönberg será decisiva.

### Claude Debussy

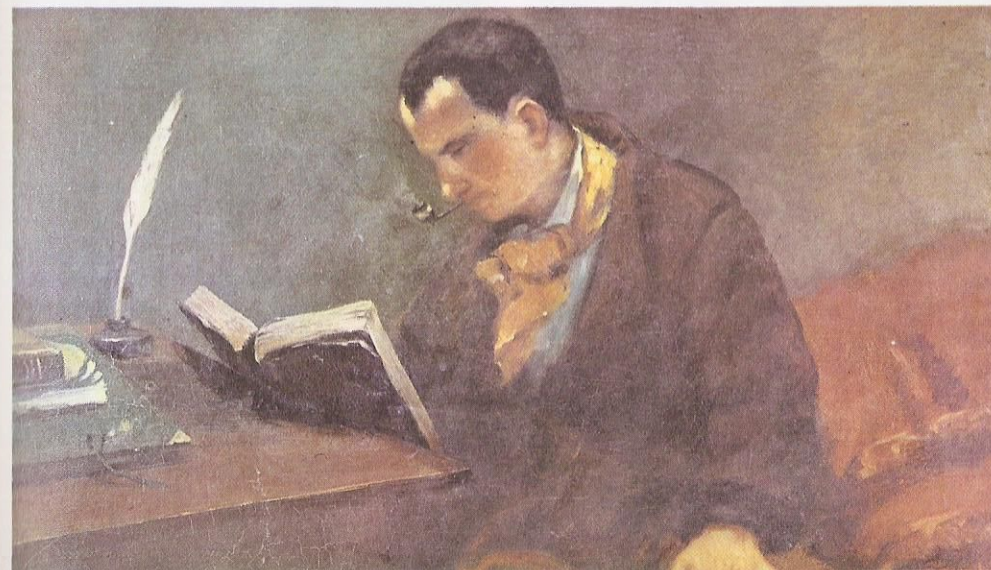
La personalidad de Debussy (1862-1918) se afirmó por su contacto con los pintores impresionistas y los poetas sim-



El impresionismo pictórico y el simbolismo literario influyeron notablemente en la técnica musical de Claude Debussy. Arriba, Autorretrato, de Cézanne, el impresionista francés que más influyó en Debussy. Abajo, Ch. Baudelaire, por Courbet.

bolistas. Esta doble influencia es visible a partir de *La damoiselle élue* (*La señorita elegida*, 1888) en toda su obra musical. El estreno de la ópera *Pelléas et Mélisande* (*Peleas y Melisande*, 1902) fue un fracaso. El público no comprendió el uso constante del recitativo que sustituía a la melodía continua wagneriana a la que estaba habituado. Debussy vivió siempre dedicado exclusivamente a la composición.

Por su libertad formal y su deseo de escapar a los moldes académicos de la música tradicional, Debussy puede considerarse como un impresionista, aunque él siem-





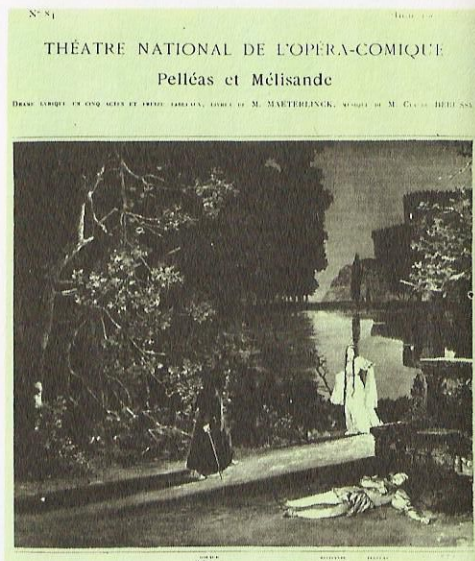
## La damoiselle élue



pre rechazó esta etiqueta que lo vinculaba a la escuela pictórica. En realidad, su técnica tenía cierto parentesco con la de los pintores Cézanne y Seurat y estuvo muy vinculado con la poesía y la persona de Mallarmé. Alrededor de 1890, el compositor descubrió la música javanesa en la Exposición Universal de París; este descubrimiento lo ayudó a superar los límites y tabúes de la música occidental, de modo parecido a lo que sucedió en la pintura de Van Gogh, influido por el arte japonés.

Con sus *Poemas de Baudelaire* (1880), a los que se sumó el preludio *L'après midi*

*A partir de La señorita elegida, de Claude Debussy, empiezan a advertirse las fuentes de inspiración del autor. A la izquierda, dibujo de Denis Maurice para esta obra. A la derecha, dibujo de M. C. Jusseaume para la ópera de Debussy Pelléas et Mélisande.*



*d'un faune* (La siesta de un fauno, 1892), las obras sinfónicas *Tres nocturnos*, *La mer* (El mar) e *Images* (Imágenes), y el misterioso *Le martyre de Saint Sébastien* (El martirio de San Sebastián, 1911), Debussy supo dar forma en cada uno de los diferentes géneros musicales, a su original concepto de la obra de arte. Mención aparte merece su obra maestra el ballet *Jeux* (Juegos, 1913), compendio de todas sus adquisiciones técnicas y estilísticas. La influencia de esta obra en la música contemporánea, en especial después de la II Guerra Mundial, ha sido enorme.



Debussy aprovechó con habilidad los sonidos armónicos más alejados y enriqueció la paleta sonora con el uso frecuente de los acordes de cuatro y más sonidos y de la escala\* de tonos enteros.

En su arte, hecho de interioridad y de matices, juegan más las afinidades entre los acordes que sus contrastes. Esto influye en la sensación de moderación y de suavidad armónicas que se desprende de su música. En muchas de sus composiciones la función tonal se sustituye por el timbre, alrededor del cual se construye a menudo toda la obra. El primero en intuir que

*A la izquierda, página de una partitura de Debussy. Abajo, Richard Strauss que, aunque no fue un innovador como otros compositores coetáneos, dejó un genial legado en polifonía y orquestación.*



Debussy escribía una música totalmente nueva fue el filósofo español Ortega y Gasset en *Musicalia*.

## Richard Strauss

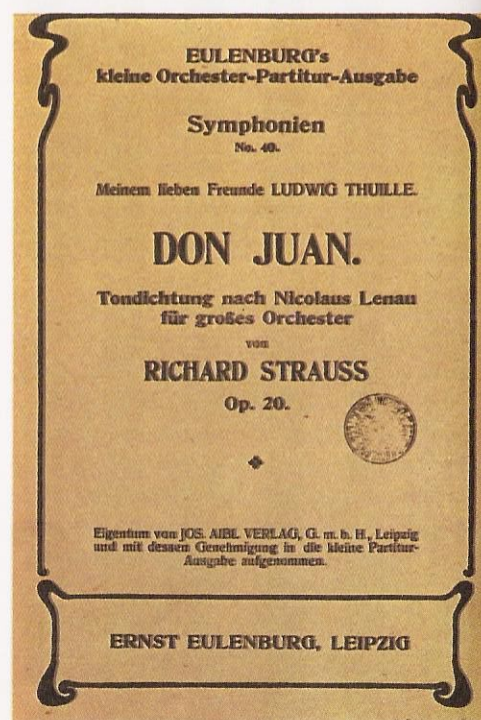
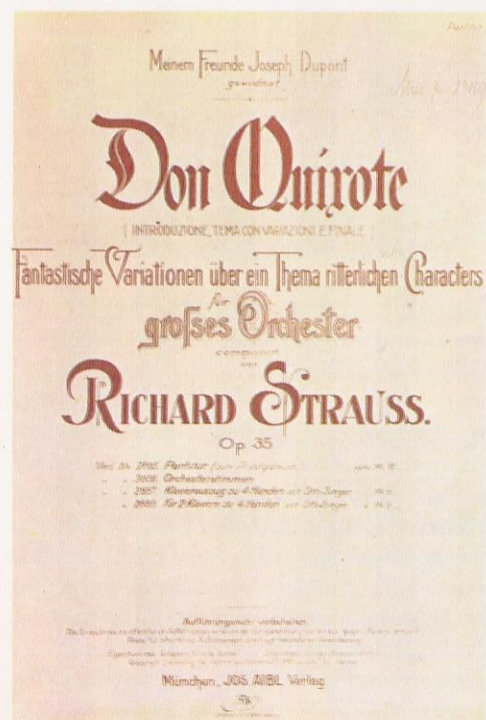
En su primera época el compositor alemán Strauss (1864-1949) buscó dar forma al concepto de la perfección en una serie de poemas sinfónicos derivados de la música de programa. A la fantasía sinfónica *Aus Italien* (Desde Italia, 1886), de carácter descriptivo, le siguen *Don Juan* (1889), que demuestra su vitalidad



A la izquierda, cubierta de la partitura de Don Quijote, de Richard Strauss.  
A la derecha, portada del libreto de Don Juan, obra en la que Strauss, al igual que en Don Quijote, demostraría una gran vitalidad y dominio de la técnica.

y dominio del oficio, y el wagneriano *Tod und Verklärung* (Muerte y transfiguración, 1899). Su amplia producción para orquesta abarca el sarcástico *Till Eulenspiegel* (1895), el nietzscheano *Also sprach Zarathustra* (Así habló Zarathustra, 1896), *Don Quijote* (1897), en forma de tema y variaciones, el pesimista *Ein Heldenleben* (Vida de héroe, 1898), la auto-

biográfica *Sinfonía doméstica* (1904) y la descriptiva *Eine Alpensinfonie* (Sinfonía de los Alpes, 1915). Strauss muestra en estas obras su maestría como orquestador. Durante tres décadas hizo de la música de programa\* la parte más extensa de su producción, siempre escrita en lenguaje tonal. Sus audacias armónicas hay que buscarlas en su producción teatral a partir



A la izquierda, portada del libreto de Electra, de Richard Strauss.  
A la derecha, Salomé, pintura de Gustav Klimt inspirada en la obra de Strauss. Con estas dos composiciones el maestro superó sus inicios románticos para adentrarse en el expresionismo.

de 1905. En sus óperas, Strauss se basó más en la forma sinfónica que en la del drama musical wagneriano. En *Salomé* (1905), con texto de Oscar Wilde, llevó a sus últimas consecuencias el lenguaje cromático de *Tristán e Isolda*. Se trata de una obra violentamente dramática, llena de tensiones armónicas, de carácter expresionista, como *Elektra* (1908), con la que se







*Alexandr Scriabin. La obra del compositor ruso produjo un gran impacto en el mundo de la época. Su intento de asociar música y color fascinó a los impresionistas. Fue un pionero del "arte total".*



**Alexandr Scriabin**

inició la colaboración de Strauss con el escritor austriaco Hugo von Hofmannsthal. Ambos autores crearon juntos seis óperas más. La escritura armónica de estas obras está llena de disonancias\* agrestes que superan los límites de la tonalidad; la voz es tratada con violencia y a menudo no es otra cosa que un simple grito. Al año siguiente Strauss rompió definitivamente con esta etapa de su producción y volvió la vista al pasado, a Mozart y a Gluck. Su vuelta al lenguaje tonal se encarnó en la comedia *Rosenkavalier* (*El caballero de la rosa*, 1911) y en la obra barroca *Ariadne auf Naxos* (*Ariana en Naxos*, 1912). En esta última ópera el compositor utilizó como orquesta una formación de cámara.

Los inicios de su carrera fueron propios de un compositor romántico; pronto superó esta estética con sus óperas *Salomé* y *Elektra*, que pueden ser ya calificadas de expresionistas. Convencido de que había llegado a una situación límite en el campo de la disolución tonal, retrocedió a un lenguaje sin inquietudes y a una estética galante, desinteresándose de la evolución y del progreso musicales. Una serie de obras maestras culminará con las románticas *Vier letzte Lieder* (*Cuatro últimas canciones*, 1948), para soprano y orquesta, con las que el compositor universalmente famoso se aleja definitivamente del mundo musical un año antes de fallecer.

La fuerza convulsiva de la música del ruso Scriabin (1872-1915) vivificó el arte musical de su época.

Una de sus respuestas a la disgregación de la tonalidad consistió en el hallazgo de un acorde sintético al que el músico concedía valor de símbolo. Este acorde calificado de místico estaba formado por seis notas de la serie de los sonidos armónicos\*. El uso de este acorde constituido por cuartas superpuestas desempeña un papel muy importante en sus obras. El catálogo de Scriabin comprende unas setenta obras, la mayoría de las cuales están escritas para piano; son obras de gran belleza y fuerza que no han sido suficientemente valoradas. Destacan la *Tercera Sonata* (1897), por su



complejidad rítmica y el carácter violentamente expresivo de su melodía, y la *Cuarta Sonata* (1903), en la que presenta un único tema, caso insólito en la forma sonata desde hacía más de un siglo. En el campo sinfónico las obras más características son el *Poema divino* o *Tercera Sinfonía* (1904), el *Poema del éxtasis* (1907) y *Prometeo*, llamado también *Poema del fuego* (1910) ó *Quinta Sinfonía*. Esta última obra se ejecuta por una orquesta con piano y órgano con teclado de colores y coros. La ambición del compositor era relacionar los tonos con el espectro del color; así, a la nota *do* le correspondía el rojo, al *re* el amarillo, al *sol* el naranja, etc. Este ensayo de unir los dos sentidos, oído y vista, era un intento de realizar una obra de arte total, muy alejada de la concepción wagneriana. Durante la ejecución de la *Quinta Sinfonía* se proyectan en una pantalla luces de colores correspondientes a determinados acordes. El intento de Scriabin de asociar música y color fascinó a los artistas expresionistas. Influyó en ellos a través de su discípulo, el poeta y compositor Thomas von Hartmann, colaborador de la revista *Der blaue Reiter* (*El jinete azul*), en donde publicó un artículo sobre el músico ruso. La obra dramática del pintor ruso Vassily Kandinsky *Der gelbe Klang* (*El sonido amarillo*) quizá no hubiera sido realizada sin los precedentes musicales de Scriabin.

Poco antes de su muerte Scriabin escribía un *Misterio* del que únicamente acabó el prólogo. En esta obra debían intervenir los sentidos corporales. De haberla terminado hubiera sido la apoteosis del romanticismo. Debían intervenir en ella, a la manera de la *Sinfonía de los mil*, de Mahler, gran cantidad de intérpretes.

La tragedia de Scriabin fue su dualidad como creador: no pudo superar el romanticismo ni en sus últimas obras; por otra parte, en algunas de sus composiciones abrió el camino hacia la atonalidad y hacia la abstracción, vía que seguiría, entre otros, Arnold Schönberg.

### Un pionero del lenguaje sonoro actual: Charles Yves

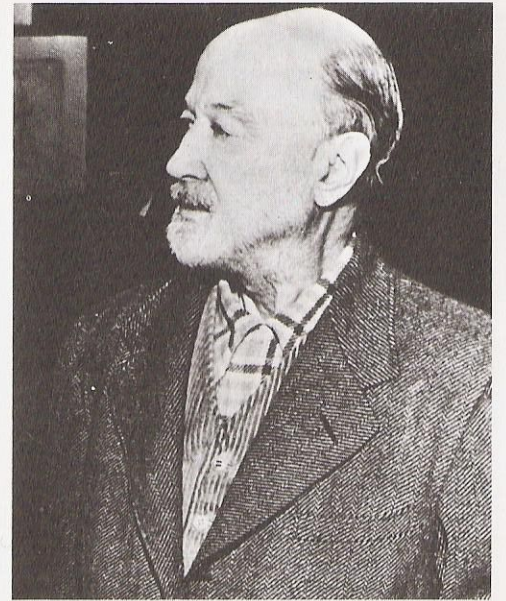
El censo de las personalidades que han colaborado a la creación de la música contemporánea no sería completo si no se incluyera al norteamericano Charles Yves (1874-1954), uno de los músicos más originales de su época. De formación autodidacta, estuvo desvinculado totalmente de los movimientos musicales europeos de principios de siglo. Ello hace más sorprendente el paralelismo de su estética con la del "nuevo espíritu" de Satie. Su profesión de director de una compañía de seguros le permitió mantener su indepen-

*El compositor estadounidense Charles Yves, uno de los más originales de su época.*

dencia económica respecto al mundo comercializado de Broadway y así pudo realizar su carrera revolucionaria como renovador del lenguaje sonoro. Su indiferencia al éxito perjudicó la ejecución de sus obras, algunas de las cuales fueron estrenadas en Estados Unidos un cuarto de siglo e incluso medio siglo después de haber sido escritas. El éxito de su magistral *Concord-Sonata* (1915), para piano, estrenada en 1939, constituyó una revelación para el mundo musical de su época. Cuando se retiró en 1930, riquísimo, hacía ya cinco años que había dejado de componer. Su longevidad (murió a los 80 años) le permitió asistir al reconocimiento de su obra y pudo oír, a partir de 1950, gran parte de su producción. Su tercera sinfonía recibió el premio Pulitzer en 1947.

Sus innovaciones lingüísticas se realizaron en todos los géneros musicales. En 1900 compuso obras totalmente atonales, diez años antes que las de Schönberg; cultivó la politonalidad\* unos 20 años antes que la música europea. En algunas de sus composiciones se encuentran simultáneamente varios ritmos, compases diferentes o distintos cambios de acento en un mismo compás. Algunas de esas realizaciones fueron hechas muchos años antes que en la música europea.

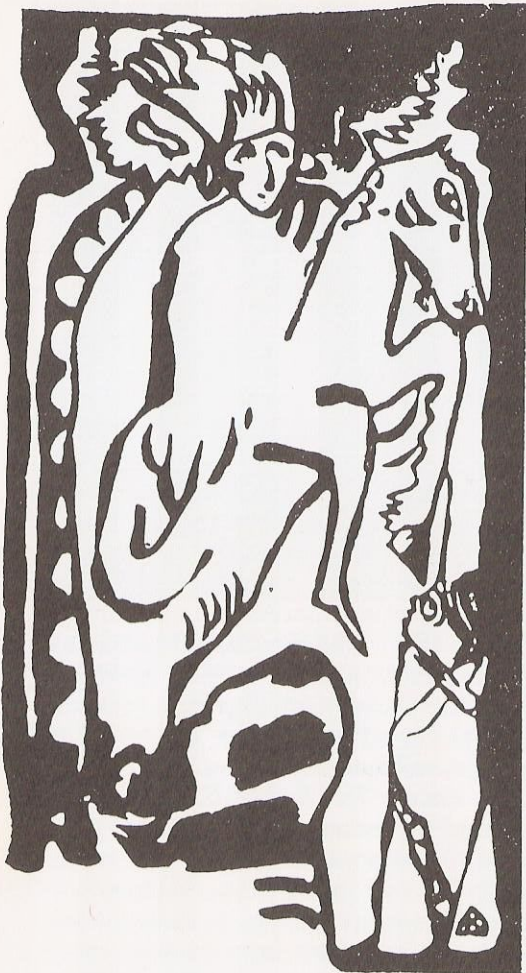
Sus intuiciones más radicales tomaron forma durante el período de 1903 a 1916.



Ya en 1904 compuso una pieza en la que se superponen dos marchas ejecutadas con distinta velocidad. También en la magistral *Three places in New England* (*Tres lugares en Nueva Inglaterra*, 1914) la trompeta ejecuta *The British Grenadiers* (*Los granaderos británicos*), pieza del siglo XVIII, mientras la percusión y los demás instrumentos tocan otra marcha. En otras obras abolió el compás o realizó ensayos en cuarto de tono, y es fácil encontrar en su obra antecedentes de la música aleatoria, de los *collages* y de la música espacial.

Por otra parte, en función de ampliar zonas de su producción aparece como un músico romántico, un poco banal e ingenuo, que no desdeñó utilizar muchas veces literalmente cantos populares y danzas rústicas americanas (*barndances*) o escribir himnos religiosos de gran simplicidad propios de Nueva Inglaterra.





De sus numerosas composiciones, las más perfectas son quizá las piezas sueltas, como *Central Park in the Dark* (*Central Park en la oscuridad*, 1907) y *The Unanswered Question* (*La pregunta sin respuesta*, 1908); en ellas se encuentra con plenitud la asombrosa calidad musical de Yves, mezcla de poesía, de audacia y de genialidad.

Der blaue Reiter (El jinete-azul), grupo de pintores expresionistas alemanes. La amistad de Schönberg con los componentes de este grupo fue decisiva para el surgimiento del expresionismo musical.

Amarillo, rojo y azul, pintura de Kandinsky inspirada en la obra de Scriabin.

## Movimientos renovadores

En las primeras décadas, especialmente en el período que va de 1910 a 1925, nacieron una serie de movimientos estéticos renovadores que dieron a la música del siglo XX su orientación propia. Estas nuevas corrientes habían sido iniciadas ya por aquellos músicos impresionistas y posrománticos que anunciaban en sus obras el advenimiento de su arte nuevo.

## Expresionismo

El expresionismo fue un movimiento estético que reunió en una empresa común a un amplio sector de artistas germánicos de principios de siglo. Entre sus componentes destacaron Georg Trakl, Stefan George, Georges Heim, en literatura; Wassily Kandinsky, Oscar Kokoschka y Franz Marc, en pintura, y Arnold Schönberg, Alban Berg y Anton Webern, en música. Los precedentes del expresionismo son todos aquellos artistas que, en cierta manera en contra de la forma, hayan buscado en la obra de arte un máximo de expresión. En este aspecto, para algunos, el expresionismo es el último reducto del romanticismo alemán, olvidando que también, y quizás ante todo, fue un movimiento vanguardista y consecuentemente de ruptura. Es de notar que esta tendencia artística se



manifestó de manera colectiva precisamente en la Alemania de comienzos de siglo, convulsa por las luchas sociales y por graves problemas espirituales e ideológicos.

En el surgimiento del expresionismo musical fue decisiva la amistad personal de Arnold Schönberg con los pintores expresionistas alemanes, en especial con los componentes del grupo *Der blaue Reiter* (*El jinete azul*). El punto de partida de este grupo fue una exposición de cuadros celebrada en Munich en 1911, en la que el propio Schönberg expuso como pintor. En la publicación del catálogo, titulado también *Der blaue Reiter*, y publicado en 1912, encontramos dos obras dramáticas del pintor Kandinsky, entre ellas *El sonido amarillo*, un artículo sobre el *Prometeo* de Scriabin, otro sobre *La relación con el texto*, de Schönberg,

y reproducciones en facsímil de obras musicales de Schönberg, de Berg y de Webern. El hecho de que una revista editada por pintores concediera tanta importancia a la música suscitó muchas críticas en los ambientes tradicionales.

Para los artistas este intercambio fue muy fértil. Ellos buscaban en la superación de sus propios medios expresivos una representación lo más absoluta y total posible de su mundo interior. Kandinsky y Schönberg hablaban frecuentemente de sus problemas artísticos. En esta época, Schönberg trabajaba con combinaciones sonoras sin color individual. Lo que le interesaba era la expresión y el gesto. Kandinsky se entusiasmaba con esta idea, ya que era exactamente la suya y la de otros pintores como Rouault, Braque y Picasso. La intensa preocupación musical de Kan-



dinsky le ayudó a resolver muchos problemas de ritmo, de construcción y de movimiento.

Schönberg había renunciado ya en esa época, aproximadamente de 1908 a 1913, a la tonalidad como principio constructivo. La nueva concepción se expresó en obras en las que el lenguaje musical liberado de las antiguas reglas tradicionales llegaba a límites externos de alucinación sonora. Para ayudar a la coherencia de estas obras escritas en lenguaje totalmente atonal muchas de ellas están vinculadas a un texto dramático. Destacan: *Elektra*, de Strauss; *Erwartung* (*La espera*, 1909), *Pierrot lunaire* (*Pierrot lunar*, 1912) y *Die glückliche Hand* (*La mano feliz*, 1913), de Arnold Schönberg; *Der ferne Klang* (*El sonido lejano*, 1912), de F. Shrecker, y *Wozzeck* (1917-1925), de Alban Berg.

En la actualidad el término expresionista sirve para calificar una música llena de color, violencia y dramatismo, no siempre escrita en lenguaje atonal, y que es obra de compositores tan distintos como Strauss, Schönberg, Berg, Bartok y Shostakovich.

Las obras musicales expresionistas están escritas en un lenguaje desprovisto de tonalidad. Fueron los años en que se desarrolló la música atonal, expresión que desagrada a Schönberg por el contenido negativo que encierra. Se trató no de una génesis sino de un desarrollo, ya que, como

se ha visto, este lenguaje se encontraba potencialmente en muchas obras anteriores. En las obras del período expresionista aparecen ya de forma independiente los doce grados o notas de la escala cromática. El cromatismo dominó totalmente la escritura en su aspecto vertical o armónico y en el aspecto horizontal y contrapuntístico. A partir de este hecho, la suspensión de la función tonal fue ya absoluta. Para encontrar nuevos principios de construcción, el compositor sólo podía confiar en su intuición. El propio Schönberg afirmó en esta época: "Cuando escribo decido sólo según el sentimiento de la forma. Cada acorde que escribo corresponde a una necesidad de mi exigencia expresiva, pero es posible que responda también a una lógica inexorable, aunque inconsciente, de la construcción armónica". Esta situación no podía satisfacer a los compositores. La atonalidad carecía de la coherencia necesaria para dar vida a un mundo sonoro no tonal.

Durante los años del movimiento expresionista la música atonal se enriqueció con nuevas aportaciones. Apareció por primera vez la *Klangfarbenmelodie* (*Melodía de timbres*), en la que los instrumentos son utilizados solamente en función del propio color, del propio timbre. Esta búsqueda del color creaba en cierto modo un clima parecido al de la música de Debussy. Otra



característica de la música atonal fue la renuncia a los medios de articulación del tema usados en la música anterior; en estas obras atemáticas cada compás de la partitura supone una continua renovación.

Las obras de este período manifiestan una tendencia a reducir el sonido a su esencia más pura. La música atonal abrirá el camino a la abstracción, que desembocará, como se verá más tarde, en la codificación dodecafónica del lenguaje musical. La música atonal fue el vehículo que utilizaron los músicos que serían conocidos con el nombre de Escuela de Viena, de la que la Europa musical tuvo noticias hacia 1919. La escuela estaba centrada en Arnold Schönberg y sus dos discípulos Alban Berg y Anton Webern. Estos tres músicos

actuaron en Viena como representantes del vanguardismo musical en un ambiente hostil a cualquier renovación. Eran los años del silencio creador de Schönberg, durante los cuales se dedicó a la reflexión, a la enseñanza y a dar a conocer públicamente las obras europeas más avanzadas. Su atractiva personalidad influyó de manera decisiva en los músicos que entraron en contacto con él. En este aspecto son excepcionales las relaciones que existían entre los componentes de la trilogía vienesa. Los tres miembros eran creadores auténticos y originales, de estilo diferente, aunque de orientación idéntica. Su denominador común fue el perfeccionamiento del lenguaje y de los hallazgos de Schönberg, que para Berg y Webern era el maestro indis-



*“La música atonal de Schönberg reúne por sí sola todas las cualidades de los ismos pictóricos.”*

V. KANDINSKY

cutido. La gran categoría artística de sus dos discípulos convirtió el magisterio de Schönberg en un intercambio fructífero para los tres; son muchos los descubrimientos de Schönberg que llegaron a su máximo desarrollo por haber sido asimilados y planteados nuevamente por las mentes de Berg y de Webern.

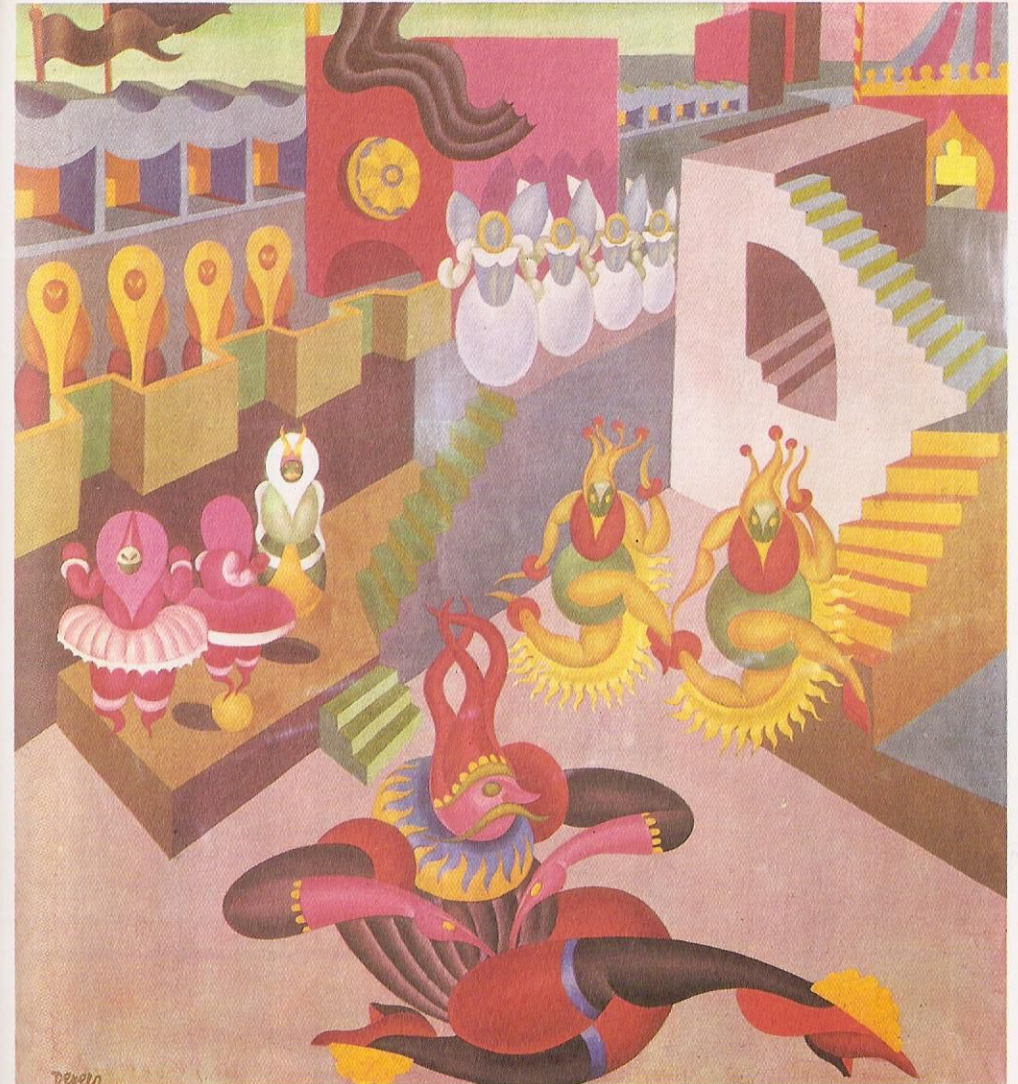
La Escuela de Viena expresó algunas de sus exigencias en el manifiesto de la “Sociedad vienesa de ejecuciones musicales”, redactado por Alban Berg en 1919; entre ellas:

- 1) Preparación cuidada y fidelidad absoluta de las interpretaciones.
- 2) Audiciones repetidas de la misma obra.
- 3) Sustracción de los conciertos (que ellos organizaban) a la influencia corruptora de la vida musical oficial, rechazo de la competición comercial e indiferencia hacia cualquier forma de fracaso o de éxito.

La Escuela de Viena se disolvió físicamente en 1925 al trasladarse Schönberg a Berlín, lo cual no impidió que Berg y Webern, a pesar de su propia personalidad, siguieran siendo fieles a las enseñanzas de su maestro.

### Futurismo

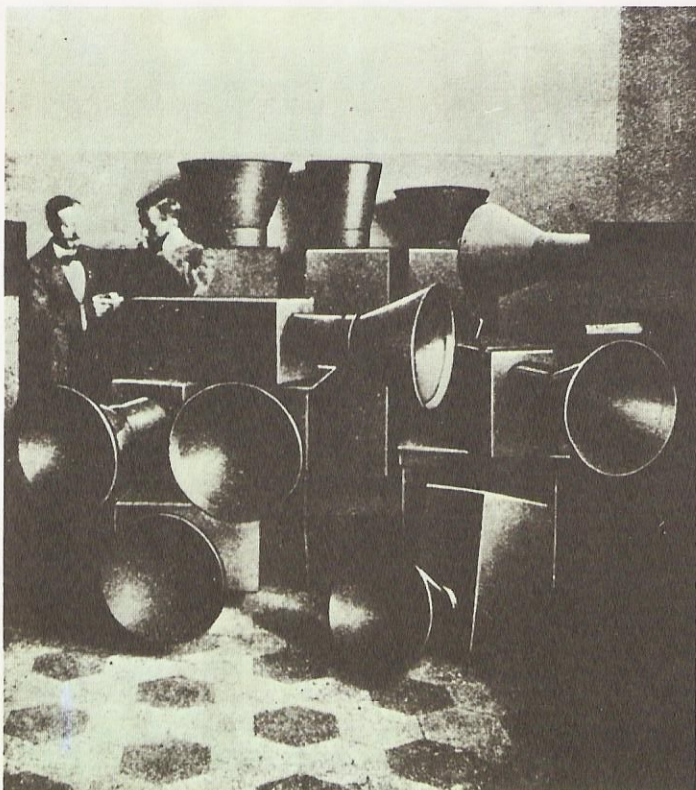
Contemporáneamente a la eclosión del expresionismo apareció en Italia el movimiento futurista, que tendría grandes consecuencias en el campo musical en los años posteriores. Hasta principios del siglo XX los músicos utilizaban sólo una parte muy reducida de las posibilidades del mundo sonoro. En casi todas las civilizaciones evolucionadas los ruidos presentaban una posición muy baja en la escala de valores musicales, y ello a pesar de que no existe ninguna diferencia física básica entre sonido y ruido. Esta fue la intuición musical más importante del movimiento futurista italiano, que no dudó en incorporar el ruido a la creación musical. Vinculado al futurismo literario y pictórico, fundado por F. T. Marinetti en 1909, Francesco Balilla Pratella (1880-1955), autor del *Manifiesto dei musicisti futuristi* (*Manifiesto de los músicos futuristas*, 1910), impulsó su aspecto musical. Al año siguiente, en *La música futurista*, Balilla Pratella afirmaba que incluso los músicos más vanguardistas de la época, como Debussy, Strauss y Stravinsky, se hallaban tan lejos de la música



futurista como los clásicos. Sus teorías se basaban en que la música es un universo sonoro de movilidad incesante y que había que conceder mayor importancia a los ruidos de las fábricas, de los

aeroplanos, de los trenes y de los transatlánticos. Según él, la obra musical había de estar dominada por la máquina y por la electricidad. Sus ideas eran destructoras y técnicamente muy confusas. En realidad





exaltaba la revolución industrial, identificando la máquina con el progreso humano. Curiosamente, la ideología futurista se comprometió más tarde con el fascismo italiano.

Balilla Pratella escribió varias obras musicales, entre las que destacan *Inno alla vita* (*Himno a la vida*, 1913), música futurista para orquesta, y el poema trágico en tres actos *El aviador Dro* (1915), obra muy influida por Debussy y con ciertas semejanzas con *El castillo de Barba Azul*, de Bela Bartok, y futurista sólo por sus intenciones. La incorporación del ruido a los sonidos musicales tradicionales fue reali-

zada por el pintor Luigi Russolo con sus instrumentos para producir ruidos: los *intonarumori*. En su *Manifesto dell'arte dei rumori* (*Manifiesto de los ruidos*, 1913) preconiza una música muy influida por la poesía de Marinetti.

El *ruidismo* de Russolo exigía que los sonidos fueran investigados sistemáticamente y los clasificaba en grupos. Hasta el momento, la música occidental sólo había admitido algunos instrumentos de percusión.

Las seis familias de ruidos de Russolo eran las siguientes:

1) Tonos, estrépitos, explosiones, etc.

## TEATRO DAL VERME

Martedì 21 Aprile - Ore 21

### GRAN CONCERTO FUTURISTA D'INTONARUMORI

Precederà  
un discorso di MARINETTI

Esecuzione  
dello 3 spirali di rumori intonati  
composti e diretti da

**LUIGI RUSSOLO**

inventore dell'Arte dei Rumori:

1. Ruvaglio di una città.
2. Si passa sulla terrazza del Kursaal.
3. Carrozza d'aeroplani e d'automobili.

#### Orchestra di 18 Intonarumori

- |               |                 |
|---------------|-----------------|
| 3 rumoriatori | 1 gorgogliatore |
| 3 aeroplani   | 3 ululanti      |
| 3 aeroplani   | 1 aerostatore   |
| 3 aeroplani   | 1 sibillatore   |
| 1 rumore      |                 |

Questi nuovi strumenti elettrici  
sono inventati e costruiti

da **LUIGI RUSSOLO - UGO PIATTI**

Invitiamo il pubblico milanese ad ascoltare  
serenamente, senza ostilità preconcetta,  
questo Concerto d'Intonarumori (nuova ve-

L'intonarumori, strumento productor de ruidos. A la izquierda, sus inventores, los pintores Russolo y Piatti, muy influidos por la poesía de Marinetti. A la derecha, cartel anunciador del "Gran concerto futurista d'intonarumori" de Luigi Russolo.

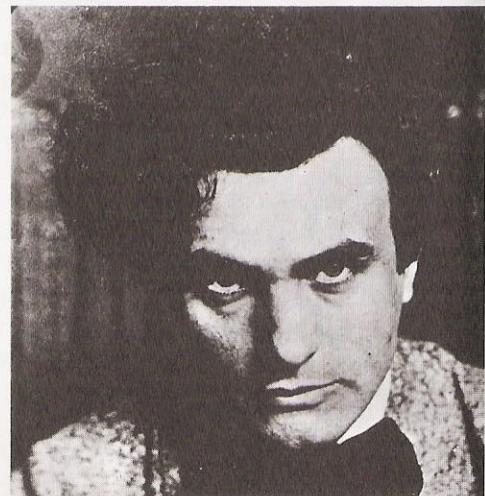
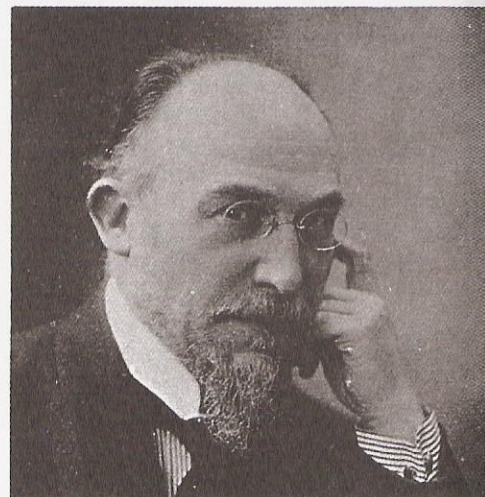
- 2) Silbidos y siseos.
- 3) Murmullos, gorgoteos y susurros.
- 4) Estridores y crepitaciones.
- 5) Sonidos obtenidos por percusión sobre metales, maderas, pieles y piedras.
- 6) Voces de animales y de hombres, gritos, gemidos y risas.

Russolo inventó también un instrumento parecido al órgano, capaz de producir intervalos pequeños y numerosos ruidos: el *rumorarmorio*. Aunque es difícil establecer los puntos de contacto entre los futuristas y las realizaciones posteriores, ya que los futuristas se dedicaron a elaborar declaraciones y manifiestos más que a crear obras artísticas, sería injusto no reconocer la influencia que este movimiento ejerció en el francés, nacionalizado norteamericano, Edgar Varèse, especialmente en su obra *Ionisation* (*Ionización*, 1931), y en general en las recientes músicas concreta y electrónica.

### El primer estilo musical moderno

En oposición a la herencia wagneriana, a la música atonal y a los refinamientos debussystas se desarrolló en Francia, hacia 1910, una nueva estética musical alrededor de Erik Satie. Su objetivo era liberar a la música de los hechizos posrománticos y debussystas, y devolverla a sí misma. El punto de partida para ello era que el so-

Arriba, Erik Satie, compositor francés que aglutinó hacia 1910 un grupo que se oponía a la música de Wagner y Debussy. Abajo, Edgar Varèse, uno de los compositores estadounidenses en los que es más patente la influencia de los futuristas.





nido no debía ser considerado como un símbolo, sino como una auténtica realidad sonora. Había que rechazar totalmente el subjetivismo y buscar únicamente la esencia de la música. El creador se encontraba ante un cambio notable: ya no eran válidas las efusiones sentimentales. A partir de este momento la espontaneidad creadora no bastaba; la creación debía ser considerada como un problema que exigía al músico meditación y actitud crítica. Antes de crear era necesaria la duda previa, sistemática. La creación musical debía regirse por unas normas estéticas a las que el músico se sometía voluntariamente. Las convenciones artísticas heredadas no se consideraban como valores absolutos: podían cambiar o desaparecer.

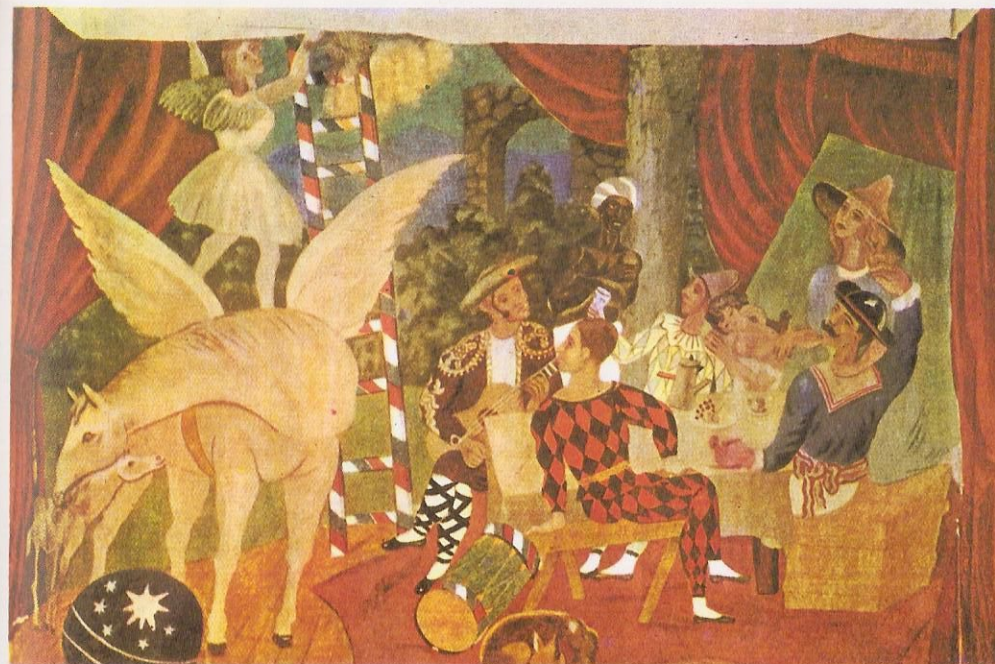
Los compositores que adoptaron esta estética en algunas de sus obras fueron: Satie, Ravel, Stravinski y Falla. Uno de los medios que utilizaron para conseguir sus propósitos estéticos fue el uso frecuente de la ironía. Gracias a ella liberaron a la música de una excesiva carga literaria y de la retórica. Con su acción, la ironía destruía los simbolismos que mantenían a la música prisionera y la convertían en un arte libre, regido por sus propias leyes. El humor y la ironía fueron considerados por estos músicos como una modalidad del pudor.

Otras características que integraban este "espíritu nuevo", según definición

del compositor francés Erik Satie (1866-1925), fueron la claridad y la simplicidad del lenguaje, o sea el laconismo, las formas musicales definidas sin desarrollos inútiles y las sonoridades penetrantes. La influencia de Satie sobre las jóvenes generaciones se ha ejercido más a través de conceptos estéticos que de ejemplos musicales.

Erik Satie fue poco conocido hasta los últimos años de su vida. Su valor fue reconocido por Debussy, que se consideraba en cierto modo deudor suyo, y por Ravel, que lo calificó de "precursor benéfico".

En una primera etapa musical escribió obras revolucionarias desde el punto de vista armónico: *Zarabandas* (1887), *Gymnopédies* (*Gimnopedias*, 1888), *Trois gnosiennes* (*Tres gnosianas*, 1890), etc. Esta última obra, cuyo título es de por sí enigmático, presenta una particularidad: para escribir un tipo de música que dé la impresión de no avanzar en el tiempo, o sea estática, el compositor suprimió las barras de compás. En 1895 compuso la *Misa de los pobres*, para órgano, obra escrita en un lenguaje armónico, basado en los modos, lleno de soluciones técnicas imprevistas. Alrededor de 1900 escribió algunas canciones de estilo café-concierto y una serie de obras pianísticas de títulos insólitos que escandalizaban a algunos de sus admiradores.

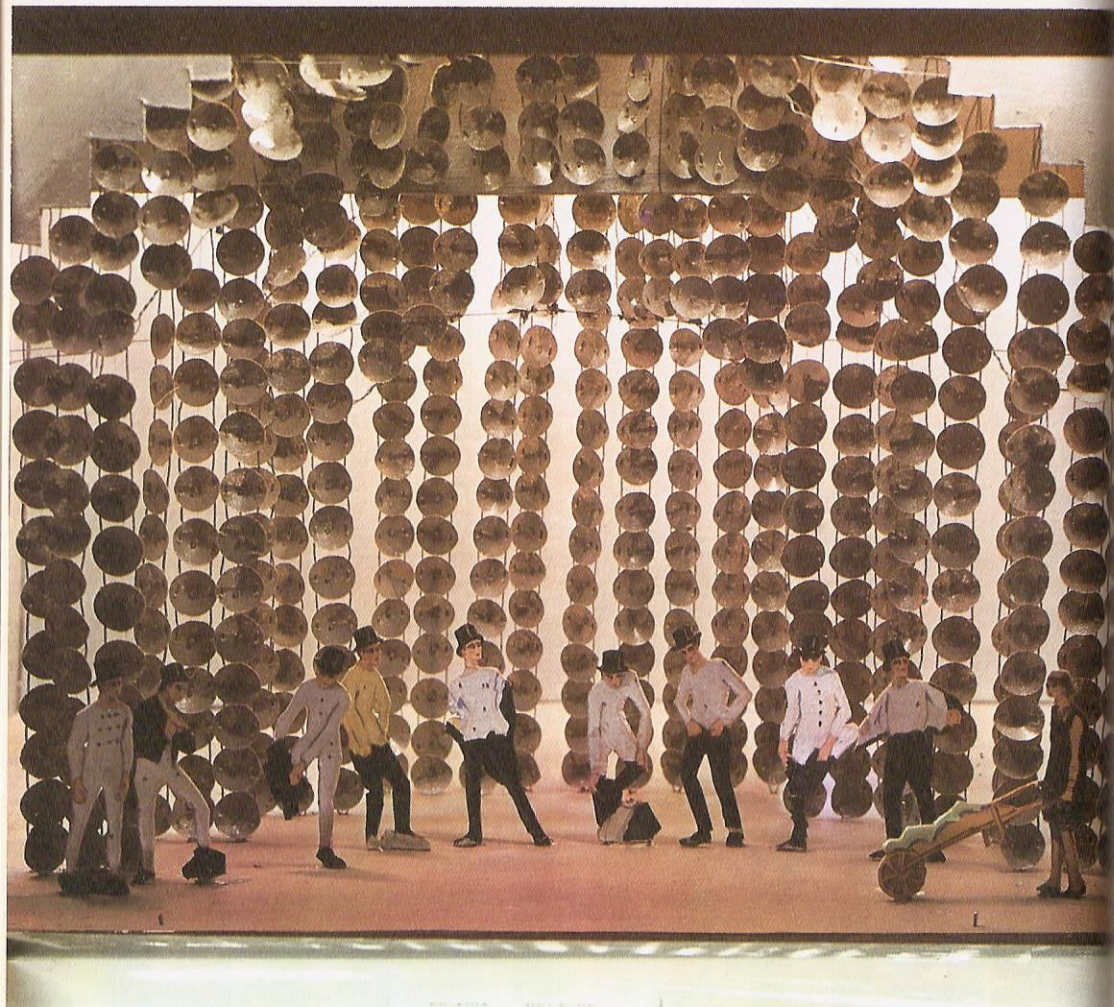


En su segunda etapa, mucho más sobria, destaca el drama sinfónico en tres actos *Sócrates* (1918), ejemplo perfecto de música objetiva que encarna su estética contraria al romanticismo y al debussismo. Es el período en que Satie escribe sus obras para la escena y el ballet. Después de la comedia lírica en un acto *Le piège de Méduse* (*La trampa de Medusa*, 1913) y de la pantomima *Jack in the Box* (*Jacobo en la caja*, 1917) escribió, por encargo de Serguei Diaghilev, el ballet *Parade* (*Parada*, 1917) en el que utilizó sirenas y máquinas de escribir. Con texto de Cocteau, decorados de Picasso y coreografía de Massine, *Parade* constituyó uno de los escándalos más famosos de la historia del ballet. Diaghilev, con esta obra, atacaba el estilo de los ballets rusos que él mismo

había impuesto al público parisiense. El decorado cubista y los ritmos de jazz ejecutados por una orquesta tradicional junto a los movimientos coreográficos extravagantes contribuyeron al desconcierto general.

Un año antes de morir, Satie estrenó *Relâche* (*Descanso*), ballet con vestuario y decorados del pintor surrealista Francis Picabia. Una de las originalidades de esta obra es que en ella se intercala una película de René Clair, *Entrée* (*Entreacto*) con la notable partitura musical de Satie. La música de esta obra ha sido denominada *musique d'ameublement* (música de mueblaje). Es una música aplicada, funcional, que debe ser oída y no necesariamente escuchada. Su principal mérito está en conseguir una verdadera adaptación





entre la imagen y el sonido. Es un nuevo tipo de música que el cine perpetuará.

Otros músicos que adoptaron este espíritu nuevo en la mayoría de sus obras fueron los componentes del *Groupe des Six* (*Grupo de los Seis*), inspirado por Satie. Esta pléyade de compositores estaba formada, un poco al azar, por Darius Milhaud,

Arthur Honegger, Francis Poulenc, Georges Auric, Louis Durey y Germaine Tailleferre. Estos músicos querían huir de la sacralización wagneriana y buscaban la sencillez y la precisión antirrománticas. La ironía, heredada de Satie, los protegió de las efusiones sentimentales y de la aspiración a lo sublime y lo metafísico. El gru-

*Maqueta de un decorado realizado por el pintor francés Picabia para una obra de Satie.*

El Grupo de los Seis, *pintura realizada por Jacques Emile Blanche.*  
De izquierda a derecha, Tailleferre, Milhaud, Honegger, Poulenc, Auric y Cocteau.

*“Basta de nubes, de olas, de acuarios, de ondinas y de perfumes de la noche. Necesitamos una música sobre la tierra, una música de cada día.”*

JEAN COCTEAU

po hizo ostentación de frivolidad e incorporó a sus obras un aire de café-concierto y de *music-hall*, elementos de jazz y de *fox-trot*. La única manifestación colectiva del *Grupo de los Seis*, con excepción del ausente Louis Durey, fue el estreno de *Les mariés de la Tour Eiffel* (*Los recién casados de la Torre Eiffel*, 1921).

El *Grupo de los Seis* pretendía constituirse en una prolongación del arte musical francés, negando la estética no sólo de Wagner y de sus seguidores, sino también la del propio Debussy, al que consideraban confuso. En el manifiesto artístico del grupo *Le coq et l'Arlequin* (*El gallo y el Arlequín*), redactado por el poeta Cocteau, se puede leer: “Se trata de eliminar la hipertrofia de las formas existentes... hay que desterrar todo espíritu romántico con objeto de lograr ese equilibrio entre sentimiento y razón que caracteriza el clasicismo francés... la armonía diatónica debe ser restablecida, renunciando al cromatismo como forma característica de la expresión romántica”. Los principios estéticos de *Le coq et l'Arlequin* llevaron a cada uno de los componentes del grupo a obtener resultados artísticos diferentes.





La única manifestación del Grupo de los Seis fue Les mariés de la Tour Eiffel. Cocteau escribió el texto y Tailleferre, Poulenc, Honegger, Auric y Milhaud compusieron la música. Maqueta de Irene Lagut para los decorados.



Los puntos comunes fueron la intensificación de la tradición francesa, la fidelidad al antiguo lenguaje modal, nacido de los modos eclesiásticos, la primacía de la melodía y el gusto por la actualidad en su forma más directa y vivaz.

Las cuatro personalidades más notables de esta corriente musical son: Milhaud, el representante de las tendencias más avanzadas de su tiempo en los países latinos; Honegger, que en esta época daba muestras de una agresividad que después abandonó; Auric, el más parecido a Satie por su pudor y su impertinencia, y su hermano espiritual Poulenc, fiel durante toda su vida a la estética de la simplicidad. El

Grupo de los Seis tuvo una vida efímera: se disolvió de muerte natural, según expresión de Satie, y fue sustituido en el campo de batalla por la Escuela de Arcueil, con Sauguet y Jacob, que continuaron el espíritu sobrio y conciso en la música francesa.

### Nueva objetividad

Paralelamente al Grupo de los Seis en Francia, se desarrolló en Alemania, hacia 1920, el movimiento *Neue Sachlichkeit* (Nueva objetividad), que encontró su concreción en la arquitectura de Walter Gropius, en el teatro y poesía de Bertold Brecht y en la música principalmente de Ernst Krenek y de Paul Hindemith. Alemania tuvo durante la República de Weimar un dinamismo intelectual y artístico excepcional; Berlín se convirtió en el centro del vanguardismo europeo. El deseo común de los artistas de la nueva objetividad era el de obtener para su arte una amplia repercusión social y política. Gropius afirmó en 1919 que no constataba ninguna diferencia esencial entre el artesano y el artista, y la nueva objetividad comenzó a preconizar un arte en el que se identificaba la creación artística con el oficio. En el campo musical significó un retorno a la simplificación del lenguaje y de la forma, después de las experiencias atonales. La música debía rechazar cualquier intelectualismo y refina-

miento, tenía que integrarse en la vida al igual que la lectura cotidiana de un periódico. Así nació la *Gebrauchsmusik*, o sea la música utilitaria, que debía tener como primera cualidad la de ser agradable. No debía alejarse de la realidad de la época ni formal ni socialmente.

Uno de los compositores que se convirtió rápidamente en una de las figuras más descolantes de este movimiento fue Ernst Krenek (1900). Hasta aquel momento había escrito una música difícil, escuchada sólo por minorías; ahora buscaba el causar impresión en un público más numeroso, lo que consiguió con su ópera *Jonny spielt auf* (Jonny empieza a tocar, 1925). Se trata de una *Zeitoper*, ópera de actualidad, que produjo gran impresión y que se representó numerosas veces en Europa, la Unión Soviética y Estados Unidos. Su lenguaje tonal y voluntariamente sencillo alternaba con elementos de jazz y con pasajes cantables, a la manera de Puccini. Krenek, que había tenido contactos con el Grupo de los Seis y que quedó subyugado por su arte, creía, en esta época de su carrera, que la música había de ser escrita para el placer de la comunidad.

Otro músico que pretendió ampliar el marco de recepción de la música contemporánea fue Paul Hindemith (1895-1963), personalidad muy activa en los centros del vanguardismo musical de aquella época: Do-

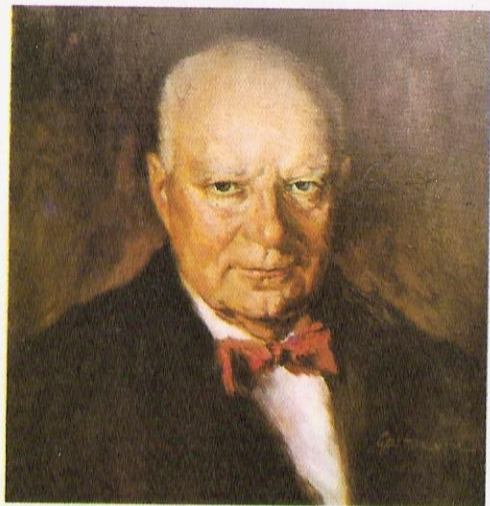
Ernst Krenek, uno de los principales impulsores del movimiento Nueva objetividad en el campo de la música.



naueschingen y Baden Baden. Con su obra *Mörder, Hoffnung der Frauen* (Asesinos, esperanza de las mujeres, 1921), cuyo libreto era del pintor expresionista Oscar Kokoschka, provocó la indignación del público, que se trastocó en desorientación absoluta con el ballet para marionetas *Nusch-Nuschi* (1921). En esta última obra intercaló una parodia del tema *Tristán e Isolda*, verdadero mito musical alemán. Los mayores éxitos teatrales los consiguió



Paul Hindemith que, como Krenek, se convertiría en una de las figuras más importantes del panorama musical de principios de siglo. A la derecha, caricatura del maestro.



Hindemith con el corto *Hin und zurück* (Ida y vuelta, 1927) y con la ópera *Neues vom Tage* (Noticias del día, 1929), en la que la protagonista canta un himno a los calentadores de gas.

Durante una década Hindemith se mantuvo en este papel de músico artesano sin grandes preocupaciones estéticas. Escribió composiciones didácticas vocales e instrumentales destinadas a aficionados y a escolares. Esta música, de lenguaje muy simple, es el prototipo de la música funcional totalmente adaptada a las necesidades musicales de sus usuarios.

Ni Krenek ni Hindemith continuaron por este camino. Sus obras de este período



eran demasiado vulgares para satisfacer a los músicos exigentes y excesivamente intelectualizadas para ser apreciadas en todo su dimensión por el gran público. Acabaron alejándose de este arte que quería aproximarse al público.

Dentro del movimiento *Neue Sachlichkeit* destaca la actividad teatral del dramaturgo Bertold Brecht, íntimamente asociada a la música en muchas de sus obras. Brecht buscó la colaboración de varios compositores en los que influyó desviándolos a menudo de las búsquedas lingüísticas para que escribieran de manera más simple y asequible. Uno de los músicos que realizó un viraje más violento fue el

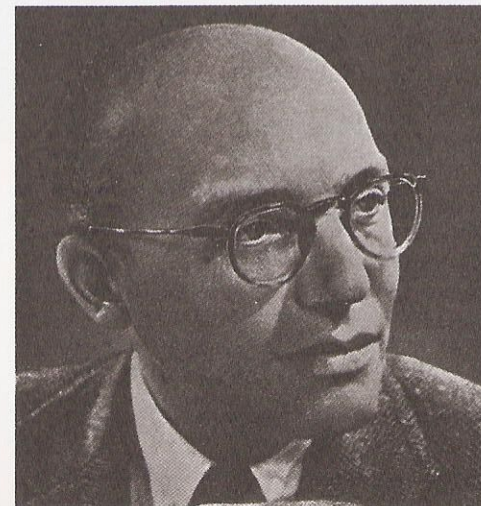
Kurt Weill. Siguió en principio a Mahler, pero después se aventuró por la senda de la "antimúsica".

alemán Kurt Weill (1900-1950), muy vinculado en sus obras anteriores a Mahler y a Schönberg. Al conocer a Brecht, Weill abandonó la compleja música atonal y se lanzó a componer en un estilo sencillo, realista y violento. A la antipoesía de Brecht correspondió la antimúsica de Weill: la *Misuk*, como la llamaba Brecht en la intimidad, invirtiendo sus vocales como previamente había invertido su concepto de música teatral. La música de Weill y su gran talento para las canciones se adaptaba exactamente al texto dramático de Brecht. Cada palabra y cada concepto era traducido musicalmente, lo que ayudaba al oyente a participar de modo más activo en la acción escénica.

Las dos obras más importantes del binomio Brecht-Weill son: *Die Dreigroschenoper* (La ópera de tres centavos, 1929) y *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (Auge y decadencia de la ciudad de Mahagonny, 1929). La primera es una adaptación moderna de la ópera inglesa *The Beggar's Opera* (La ópera del mendigo, 1728), con texto de Gay y música de Christopher Pepusch. La obra comprende melodías de gran atractivo, algunas quizá debidas al propio Brecht, y su sencillez las hace aptas para ser cantadas por actores y no necesariamente por profesionales del canto. En *Auge y decadencia de la ciudad de Mahagonny* la música lo invade todo;

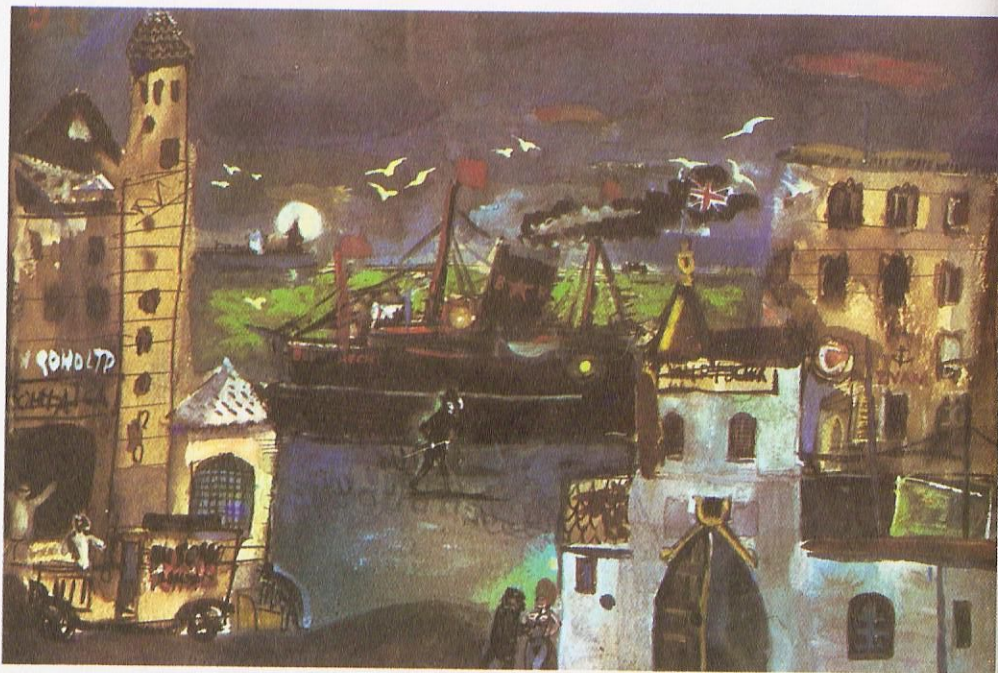
puede afirmarse que se trata de una verdadera ópera. Kurt Weill supo hacer de ella una sátira moral sin que perdiera su carácter de auténtica creación artística. Las canciones de esta ópera están basadas en las más bellas poesías de Brecht. El texto, la melodía y el lenguaje armónico que las envuelven poseen un carácter dramático de gran violencia. Durante los siete años de colaboración con Brecht, Weill escribió la música de *Happy End* (Final feliz, 1929), *El vuelo de Lindberg*, *Der Jasager* (El que dijo sí, 1930) y el ballet *Los siete pecados capitales* (1933).

Casi en la misma época Hindemith escribió para Brecht *Lehrstück* (Pieza didáctica).





Boceto de Gunter Strupp para el libreto  
de Brecht de La ópera de tres centavos.



tica, 1929), violenta crítica social de la Alemania de la época, que desembocaría en el nazismo. La amistad con Brecht fue decisiva para Hans Eisler (1898-1962): discípulo de Schönberg y de Webern, renunció a la música atonal hacia 1925. La obra más importante que escribió en colaboración con Brecht fue el oratorio *Regel* (*La regla*, 1930). Escrita para coro mixto,

sección de metal, sección de percusión y piano, constituye un ejemplo difícilmente superable de música didáctica.

De los tres músicos ligados a Brecht, sólo Eisler continuó escribiendo música comprometida con sus convicciones políticas. Weill acabó escribiendo obras banales para el Broadway neoyorquino y Hindemith se dedicó a elaborar obras neoclásicas.

los logros de la música actual





*Escenas de un ballet ruso.  
La música folklórica ha servido  
muchas veces de fuente de inspiración  
a la música culta del siglo XIX.*

La mayoría de los músicos importantes de la primera mitad del siglo han participado por lo menos en una de estas tres tendencias.

### Descubrimiento del folklore

La primera de las respuestas a que nos referimos fue la búsqueda de nuevos caminos relacionados con la música popular de diferentes países europeos y americanos. El conocimiento y la revalorización de la música folklórica tuvo gran importancia para la producción de la música culta durante la primera mitad del siglo XX. Iniciaron el camino del redescubrimiento folklórico Debussy y Ravel, seguidos por Stravinsky y Falla, y de manera más sistemática por el checoslovaco Janacek y los húngaros Kodály y Bartok.

Debussy y Ravel buscaron su inspiración en el rico folklore hispano. El primero escribió, muy influido por el andalucismo visto a través del espíritu francés, *Noche en Granada* (1903), *La puerta del vino* (1913) y la suite sinfónica *Iberia* (1906-

### Tres respuestas

La rápida sucesión de numerosas corrientes estéticas de vanguardia había desorientado a los compositores que se enfrentaban con el problema de continuar escribiendo obras válidas con un lenguaje musical agotado y sin estructurar. Uno de los intentos de renovación del lenguaje fue el descubrimiento del folklore. Otras tentativas fueron el neoclasicismo y el método dodecafónico.

*“Creo que llegará un momento en que todo arte saldrá de una fuente folklórica común, en el cual todos nos reuniremos a través de los trabajos creados por la experiencia compartida de la canción folklórica.”*

L. JANACEK







1908); Ravel, en 1907, compuso dos obras inspiradas en el folklore español: la ópera bufa *L'heure espagnole* (*La hora española*) y la obra sinfónica *Rapsodia española*. Más que cultivar el folklore, tanto Debussy como Ravel ceden al atractivo de la música exótica, en este caso la española, al igual que antes se habían inspirado en música del Extremo Oriente. Ravel escribió más tarde armonizaciones de melodías de distintos países.

Stravinsky, en su llamada época rusa, incorporó fórmulas y esquemas de composición extraídos de los cantos y danzas de su vasto país. Inició las obras de espíritu ruso con *El pájaro de fuego* (1900), al que siguieron *Petrushka* (1911), *La consagración de la primavera* (1913), en la que el elemento ruso es uno entre otros varios, *Pribautki* (1914) y *Las bodas* (1923).

Las danzas populares y ballets rusos han influido mucho en el gusto musical contemporáneo. A la izquierda, arriba, escena de *Petrushka*, de Igor Stravinsky. Abajo, cubierta de un programa de mano de los ballets rusos realizada por Picasso.

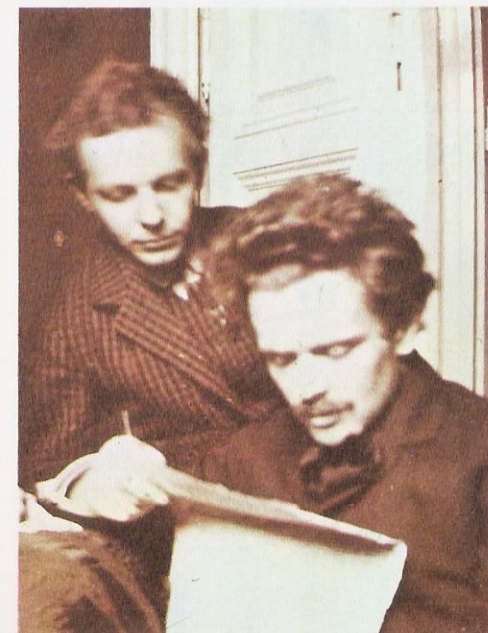
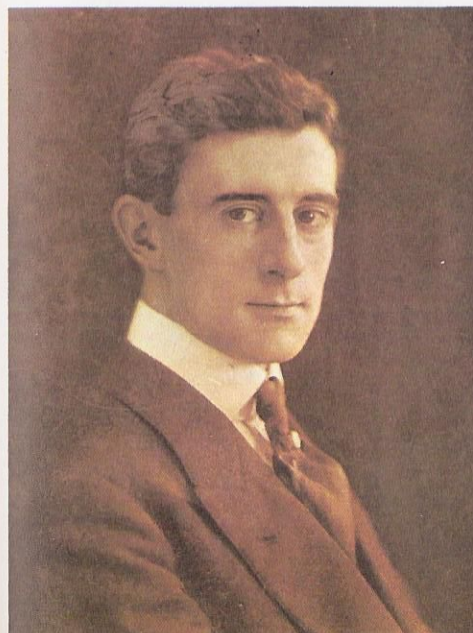
Abajo, a la izquierda, Ravel, que compuso varias obras inspirándose en temas hispanos. A la derecha, Bela Bartok y Zoltan Kodály que, además de grandes músicos, fueron notables estudiosos del folklore.

La aportación más notable en esta tendencia fue la de dos compositores que a la vez eran folkloristas: Kodály y Bartok. Antes de hablar de ellos es preciso detenerse un momento en su predecesor, el checoslovaco Leo Janacek (1854-1928), quien con sus obras *El pequeño zorro astuto* (1921-1923), *Sinfonietta* (1925) y *La casa de los muertos* (1928), inspiradas en el canto moravo, influyó en ambos.

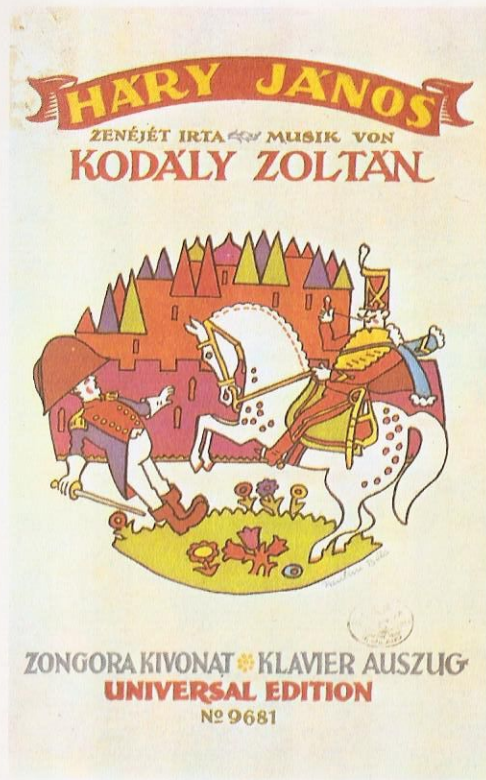
Zoltan Kodály (1882-1967), que había realizado numerosos estudios acerca del

folklore, utilizó el material recogido como fuente de inspiración de sus obras, entre las que destaca *Variaciones sobre una canción popular húngara* (1939). Anteriormente, con *Psalmus hungaricus* (*Salmo húngaro*, 1923), Kodály había escrito una obra dedicada al pueblo húngaro, del que provenía el material sonoro que sirvió para su composición.

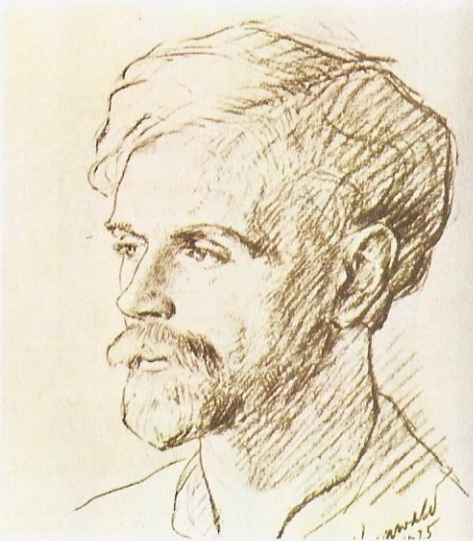
El interés por la música popular y por incorporarla a las composiciones actuales ha contribuido a la creación de obras muy







El compositor húngaro Zoltan Kodály no se limitó a crear, sino que basó su creación en serios análisis de la armonía, de la melodía y del ritmo. A la izquierda, portada de un libreto para Háry János.



notables también en América. Algunos de los compositores han alternado el lenguaje popular con la experimentación lingüística tan propia de nuestro siglo. Otros han realizado una síntesis entre el folklore y las técnicas de la música culta. Cabe destacar a Aaron Copland (1900) y Henry Cowell (1897) en Estados Unidos; Silvestre Revueltas (1899-1940) y Carlos Chávez (1899) en México; Heitor Villa-Lobos (1887-1959) en Brasil, y Alberto Ginastera (1916) en Argentina.

Manuel de Falla (1876-1946), cuyas primeras obras son exponente del renacimiento musical español iniciado por Pedrell,

estaba convencido de que la música nacional de un pueblo se encontraba no sólo en la canción popular y en las intuiciones artísticas de las épocas pretéritas, sino también en las obras maestras del pasado musical culto. A diferencia de Bartok, Falla daba más importancia a una música nacionalista que a la búsqueda y estudio científico del documento folklórico.

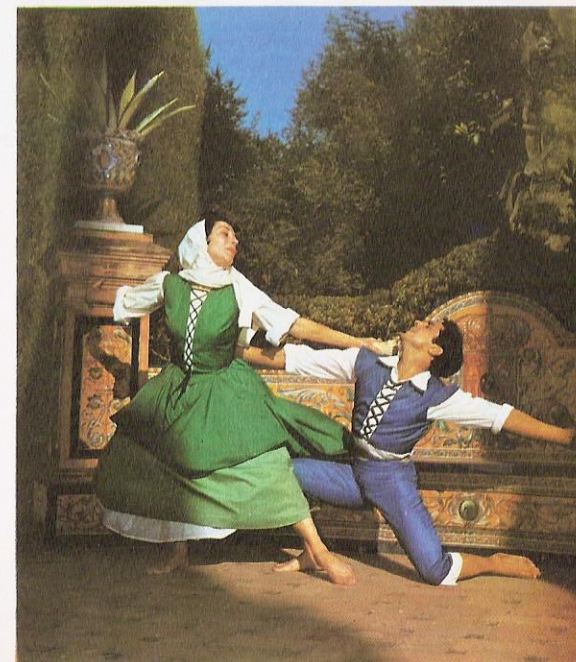
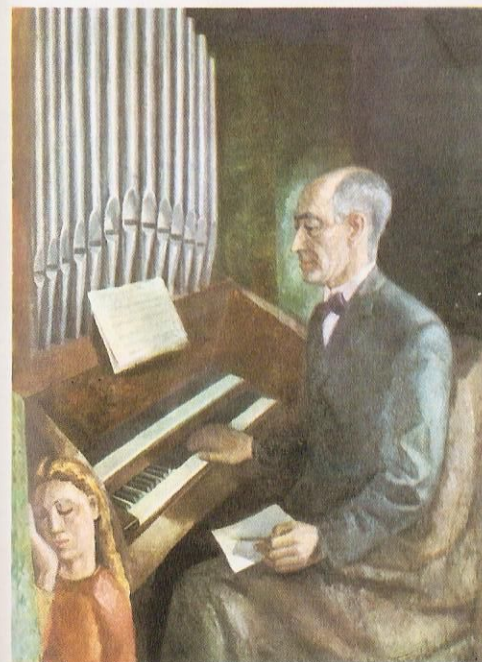
El compositor se dio a conocer con la ópera *La vida breve* (1913), representada por primera vez en Niza; se trata de una composición muy personal, llena de sensualismo. En *Siete canciones populares españolas* (1915) la transmutación sonora

Escena de *El amor brujo*, de Manuel de Falla. A la izquierda, retrato del maestro pintado por Vázquez Díaz.

que Falla consigue del elemento popular es evidente. También en 1915 escribió el ballet *El amor brujo*, con texto de Gregorio Martínez Sierra, y *Noches en los jardines de España*, impresiones sinfónicas para piano y orquesta. Los elementos populares son utilizados por Falla con un gran refinamiento de lenguaje y están influidos en parte por el impresionismo francés, en especial en el campo armónico y en la instrumentación. La parte más original es la melo-

día y el ritmo. En 1919 se estrenó en Londres su ballet titulado *El sombrero de tres picos*, interpretado por la compañía de Serguei Diaghilev, con decorados y vestuario de Pablo Picasso.

En cada una de esas obras la calidad de Falla va en constante progresión. En el segundo período de su producción aparece una crisis de lenguaje. Falla se vincula a las corrientes partidarias de la simplicidad y de la concisión propias de la música eu-







A la izquierda, bocetos de Picasso para el decorado y el vestuario del ballet *El sombrero de tres picos*, de Falla. A la derecha, boceto de Enrico Prampolini para *El mandarín maravilloso*, de Bela Bartok.



ropea de la época. Después de escribir la *Fantasia Bética* (1919), en la que se encuentran fragmentos politonales y un espíritu afín a la estética del *Grupo de los Seis* francés, Falla compuso *El retablo de Maese Pedro* (1922), pantomima escrita en homenaje a Miguel de Cervantes. Destinado a un teatro de marionetas, la obra, basada en una parte del Quijote, tiene únicamente tres personajes: *Don Quijote*, *Maese Pedro* y *Trujamán*, cuya voz ha de ser recitada por un niño, y a falta de éste por una mujer con voz de soprano. La formación de la orquesta es muy original: instrumentos de viento, instrumentos de percusión, clave, arpa e instrumentos de cuerda. Con esta obra Falla se incorporó al movimiento neoclásico, tendencia en la que el pasado era tratado con una sensibilidad nueva, entroncando con la mejor tradición musical hispánica.

La última obra maestra de Falla es el *Concierto para clave y cinco instrumentos* (1926), en la que el nacionalismo es superado. Se trata de una obra de gran perfección formal ejecutada por un conjunto instrumental a base de clave, flauta, oboe, clarinete, violín y violonchelo, de gran riqueza tímbrica. Su lenguaje austero, a menudo modal o politonal, tiene una gran fuerza rítmica. En el primer tiempo, basado en la canción medieval española *De los álamos vengo, madre*, se produce una fu-



sión perfecta entre el elemento antiguo y el lenguaje musical contemporáneo. En el segundo tiempo, Falla alcanza un grado de rigor y de perfección formal que se encuentra en muy pocas obras de la música de cámara universal del siglo XX. La obra, informada por el espíritu de austeridad, trasciende el nacionalismo musical.

Después de esta obra, exceptuando alguna composición menor, Falla no estrenó nada más. Trabajó durante casi veinte años en el oratorio o cantata escénica *La Atlántida*, con texto de Verdaguer, la cual dejó sin terminar y fue completada por Ernesto Halffter, estrenándose en versión de concierto en 1961. Fueron años de si-

lencio y de lucha para buscar un nuevo camino de creación que no llegó a plasmarse en ninguna obra acabada.

Falla, que trabajó siempre a partir de la música popular de su país, supo crear obras de validez universal, integradas en las corrientes estéticas de su época.

Bela Bartok (1881-1945) recorrió un camino similar al de Falla, pero empleó sus conocimientos científicos sobre la canción y la danza popular. Este compositor húngaro superó la crisis del lenguaje tonal al utilizar los elementos folklóricos como base de sus experiencias sonoras. Junto con Zoltan Kodály, Bartok recorrió el país en busca de la esencia de la música hún-





gara, contrarrestando la influencia germánica y cingara. Gracias a los elementos de la música popular este compositor rejuveneció su propio vocabulario musical. Las escalas modales húngaras que se encuentran vivas en las canciones y las danzas populares le ayudaron a encontrar nuevos caminos melódicos. Bartok amplió con ellas el ya caduco sistema tonal. En sus apuntes científicos escribía: "El estudio de la música popular tuvo para mí un significado decisivo porque me permitió liberarme del dominio del sistema de tonos mayor y menor". La misma tonalidad fue en la obra de Bartok renovada e incluso ampliada gracias a las formas insólitas del folklore. Es buen ejemplo de ello la *Suite para piano* (1916). En el campo rítmico asimiló la asimetría de los ritmos arcaicos con sus constantes cambios de compás.

*Bela Bartok asimiló la asimetría de los ritmos arcaicos a sus composiciones musicales.*

*Heitor Villa-Lobos, compositor brasileño en el que se advierte la influencia de Zoltan Kodály, se ha inspirado a menudo en el folklore de su país, del que el carnaval de Rio ofrece una abigarrada muestra.*

Sus obras totalmente personales datan del período que va de 1919 a 1933. En ellas se fusionan las innovaciones técnicas de la música culta con la inspiración popular. Son los años de *El mandarín maravilloso* (1919), de *La suite de danzas* (1923), del *Primer concierto para piano y orquesta* (1926) y de los *Cuartetos de cuerda*; el *Segundo* (1917), el *Tercero* (1927) y el *Cuarto* (1928).

El segundo período de madurez va de 1934 a 1938 y se caracteriza por una serie de obras muy avanzadas, lingüísticamente próximas a las realizadas por Hindemith y por los miembros de la Escuela de Viena. La diferencia estaba en que, a pesar de considerar los doce grados de la escala cromática como libres e independientes, Bartok rechazó siempre los nuevos métodos y técnicas creados para su empleo sistemático. En cambio, tiene en común con la Escuela de Viena la predilección por los intervalos amplios y expresivos. En este período se suceden una serie de obras maestras: el *Quinto cuarteto para cuerda* (1934), dos *Sonatas para violín y piano* (1921-1923), la *Música para cuerdas, percusión y celesta* (1936) y la *Sonata para dos pianos y percusión* (1937). En esta última obra el timbre desempeña ya el papel predominante que tendrá en años posteriores. En 1939 produce una de sus obras maestras: su *Sexto cuarteto de*



*cuerda*. Es interesante seguir la evolución del compositor a través de la serie de sus *Seis cuartetos*, serie que puede ser considerada como un todo perfecto a pesar de las diferencias que hay entre ellos. A través de esta forma musical tan difícil, Bartok encontró la manera de expresar la esencia de su arte. Una audición atenta de los mismos permite captar que el material folklórico del compositor se reduce, mientras que el lenguaje creado es cada vez más universal.

A partir de 1940 se trasladó por motivos políticos a Estados Unidos, donde fue nombrado doctor *honoris causa* de la Universidad de Columbia. Falleció, en circunstancias materiales muy difíciles, en Nueva York. Durante esta última etapa de su vida escribió obras de gran calidad, pero menos audaces que las de los períodos anteriores.

La actuación de Heitor Villa-Lobos



(1887-1959) al incorporar los elementos musicales del arte de su país es significativa. Difícilmente el músico brasileño hubiera sido un gran creador sin la originalidad de la aportación popular que le permitió formarse un lenguaje musical propio. Sus mejores éxitos están siempre ligados





*Ferruccio Busoni, que abogó por la solidez y la belleza de la forma musical.*

bio, la manera de instrumentar es totalmente europea.

No se puede negar a Villa-Lobos su habilidad para tratar las diferentes voces instrumentales y su intuición para escoger los elementos folklóricos brasileños que mejor se adaptan a sus intuiciones estéticas. El compositor brasileño se benefició de la síntesis entre la tradición posromántica e impresionista europea y el encanto exótico de la música de su país.

La opción folklórica ha sido muy criticada por los vanguardistas de cada período, especialmente por aquellos que identificaban el progreso con la técnica propia de las sociedades industrializadas y despreciaban todo lo proveniente del mundo rural. En la actualidad no está de moda buscar la inspiración o la sustancia sonora en la música popular, pero hay que reconocer que ha sido un camino rico para la creación de obras maestras.

### Neoclasicismo

El movimiento neoclásico constituye la segunda tentativa de solución al problema de cómo continuar la creación musical. Desarrollado durante el período que va de 1918 a 1939, consistió en un retorno a la llamada música clásica, en especial a la barroca. El neoclasicismo, más interesado por el estilo que por el lenguaje, se encuen-

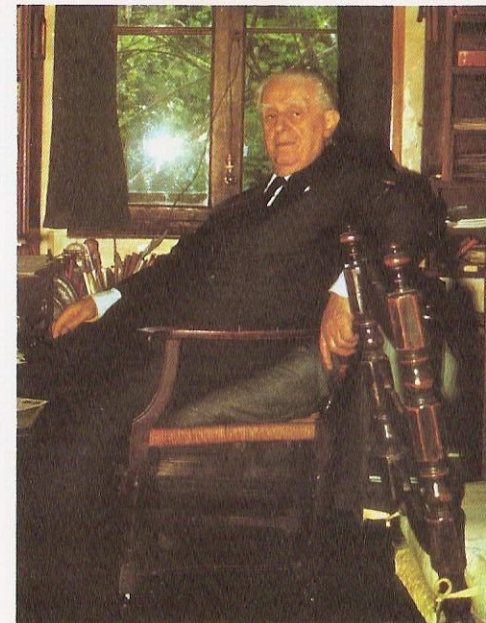
*Gian Francesco Malipiero, que junto con Alfredo Casella, constituye el máximo exponente del neoclasicismo musical italiano.*

*Abajo, portada del libreto de Pupazzetti, de Alfredo Casella.*

tra estéticamente vinculado con el deseo de concisión y de objetividad de otros movimientos artísticos contemporáneos. Al igual que en la revitalización del folklore, el acento estaba más en lo que afirmaba, en este caso el pasado musical, que en el propósito de negación y ruptura con la tradición, que fueron características esenciales de los movimientos vanguardistas precedentes. Para muchos compositores esta relación con el pasado no fue más que un rejuvenecimiento más artificioso que real. El denominador común de las obras neoclásicas era partir siempre de un modelo musical ya existente, identificable o no por parte del oyente. Los precedentes del neoclasicismo se encuentran en la *Séptima sinfonía* (1905) de Mahler, en el *Concierto en el estilo antiguo* (1911) de Max Reger y en *Ariana en Naxos* (1912) de Richard Strauss (1917).

El neoclasicismo tiene como punto de partida la *Sinfonía clásica* (1917) de Serguei Prokofiev, aunque su personalidad independiente no permite encasillarlo en él. En Francia lo cultivó Debussy en sus *Sonatas* (1915-1917), Ravel en su música de cámara y en sus obras concertantes y varios miembros del *Grupo de los Seis*. Falla, Bartok y Milhaud fusionaron en algunas de sus obras las formas neoclásicas con elementos folklóricos.

En Alemania, Ferruccio Busoni (1866-



al uso de un ritmo o de un conjunto instrumental brasileño.

Villa-Lobos estaba más interesado en hacer un arte musical personal a partir de las aportaciones folklóricas que en realizar obras de arte provenientes directamente del pueblo brasileño.

A partir de 1930 inició una nueva escritura que consistía en la fusión del material musical brasileño con la escritura contrapuntística de Bach. El resultado fueron los célebres nueve *Bachianas brasileiras*, en las que son visibles las influencias de Bartok, de Ravel y de Milhaud. Una forma popular brasileña, el *chôro*, dio ocasión a Villa-Lobos para crear obras de gran originalidad con el mismo título. Su melodía proviene de escalas populares insólitas y el ritmo se funda en la repetición de fórmulas de carácter casi mágico. En cam-



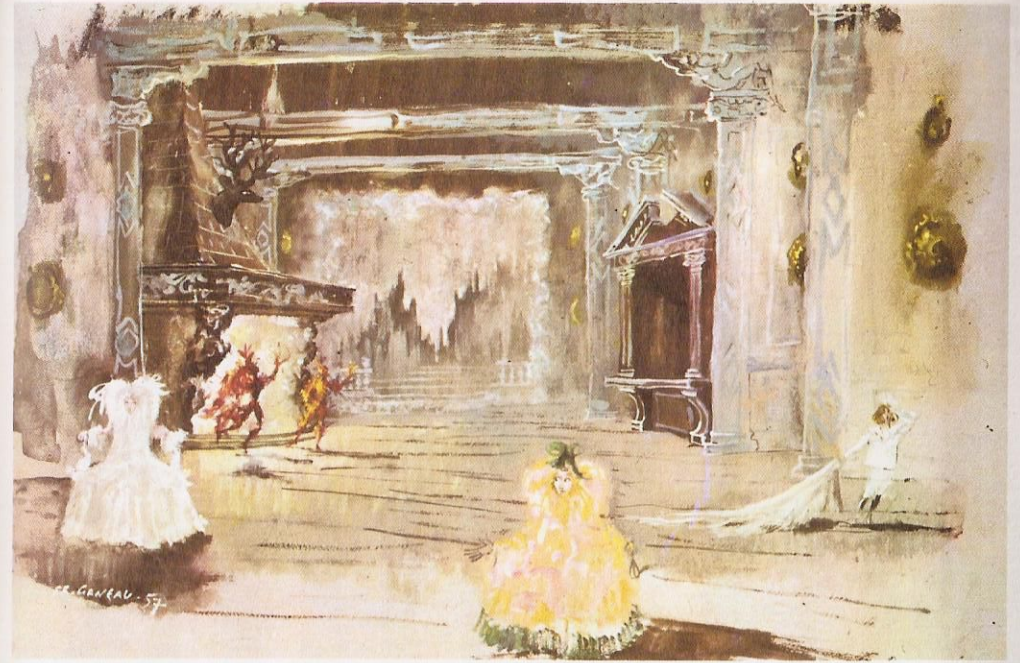
1924) dirigió a partir de 1920 una llamada a los músicos para que cultivasen un clasicismo joven hecho de "dominio, encuadramiento y explotación de las conquistas adquiridas por medio de experimentos anteriores y su inclusión, en fin, en la solidez y belleza de la forma". Hindemith colaboró escribiendo obras de estructura similar a las barrocas, destinadas a toda clase de formaciones instrumentales. Entre ellas destacan el *Concierto para orquesta* (1925) y la *Música de concierto* para instrumentos de cuerda y de metal (1931). La simplicidad de la forma será la principal característica del neoclasicismo italiano representado por Gian Francesco Malipiero (1882-1973) y Alfredo Casella (1883-1947). De la Escuela de Viena sólo se mantuvo al margen de este movimiento Anton Webern, ya que tanto Schönberg, con su *Serenata*, op. 24 (1924), y la *Suite para piano*, op. 25 (1924), como Berg en su *Kammerkonzert* (*Concierto de cámara*, 1925), vinculado formalmente con el concierto grosso, escribieron obras próximas al neoclasicismo.

El representante más significativo e influyente del movimiento fue Igor Stravinsky. Su enlace con la tradición le ofreció nuevas posibilidades de enriquecer el vocabulario, especialmente melódico, que ya le resultaba insuficiente. Es necesario decir que Stravinsky no se limitaba

como tantos otros a ser un conservador del pasado, sino que creaba obras radicalmente nuevas en las que continuaba siendo él mismo a través del modelo escogido. Este período de Stravinsky se inicia con *Pulcinella* (1919), evocación de Pergolesi, y continúa con el *Octeto de viento* (1923) claro retorno a Bach, y *Le baiser de la fée* (*El beso del hada*, 1928) inspirado en Chaikovski. Otras obras notables fueron *Oedipus Rex* (*Edipo Rey*, 1927) y la *Sinfonía de los Salmos* (1930), en la que se encuentra una doble fuga llena de disonancias. Uno de los atractivos de las obras neoclásicas de Stravinsky lo constituye las relaciones recíprocas de las dos personalidades que han contribuido a la construcción de la obra. La época neoclásica de Stravinsky concluye con *The Rake's Progress* (*Las aventuras de un libertino*, 1948-1951).

Para muchos compositores el neoclasicismo fue un movimiento estéril que desembocó en un academicismo que se expresaba en un lenguaje repleto de falsas audacias. Así aparecieron gran número de obras frías, impersonales, de notable pobreza expresiva. Se introducían elementos aparentemente avanzados que no tenían relación con la estructura de la obra.

Musicalmente el neoclasicismo sustituyó las grandes formas como la sinfonía o la sonata clásicas por formas barrocas



más simples: suite, toccata y concierto grosso. El éxito del movimiento residió en parte en la fácil comprensión de las obras, puesto que exigían escaso esfuerzo por parte del público, lo que explica que sus principales cultivadores llegasen a la fama antes de la II Guerra Mundial. Era un movimiento que tranquilizaba al oyente, cansado de las inquietudes y sobresaltos que le provocaba gran parte de la música europea de las últimas décadas.

Uno de los músicos más notables de entre los vinculados con el neoclasicismo fue el francés Maurice Ravel (1875-1937). Sus formas musicales arcaicas, su escritura, a menudo contrapuntística, y su rítmica inspirada en las danzas del pasado lo convierten en un compositor neoclásico en sentido amplio.

En sus primeras obras se encuentra un vocabulario, que si bien es original, recuerda a Scarlatti, Mozart, Chopin, Johann Strauss, Chabrier, Satie, Borodin y Stravinsky. Integró el lenguaje de muchos de ellos e incorporó elementos de músicas exóticas. Esto último es notorio en *Scheherazade* (1903), *Chansons madécasses* (*Canciones de Madagascar*, 1926) y en *La habanera* (1895). En las obras pianísticas *Jeux d'eaux* (*Juegos de agua*, 1901), *Miroirs* (*Espejos*, 1905) y *Gaspard de la Nuit*, 1908, Ravel se expresa con un estilo impresionista próximo al de Debussy. Su virtuosismo pianístico lo iguala con Liszt y Saint-Saëns. De la complejidad de esas obras Ravel evolucionó hasta la sencillez de *Sonatina* (1905) y la de la suite a cuatro manos *Ma mère l'oye* (*Mi madre la*





oca, 1908), una de sus obras más notables; en estas composiciones el impresionismo cede el paso a una mayor claridad sonora y a fórmulas muy personales. Su composición más destacada, escrita en estilo neoclásico, es *Le tombeau de Couperin* (*La tumba de Couperin*, 1917), obra melancólica en la que se exaltan las viejas formas arcaicas francesas. En el campo vocal su dominio de la prosodia lo llevó a crear las magistrales *Historias naturales* (1906), con texto de Jules Renard, y *Tres poemas* (1913), con texto de Stéphane Mallarmé. Por otra parte, adoptó en varias ocasiones melodías de distintos países realizando en este dominio una auténtica creación.

Para la escena escribió dos obras maestras: *L'heure espagnole* (*La hora es-*

*pañola*, 1907), y la fantasía lírica *L'enfant et les sortilèges* (*El niño y los sortilegios*, 1925); esta última, con texto de Colette, es sin duda una obra única en su género por el gran poder de evocación del mundo infantil. Ravel supo realizar esas dos obras completamente al margen del teatro musical germánico de Wagner y de Strauss, que tanto había influido en la mayoría de las obras escritas para la escena. En la música concertante es donde Ravel se muestra más vinculado al neoclasicismo, de modo especial en su *Concierto en sol mayor* (1931), inspirado en Mozart y en Fauré, en el que la voluntad constructiva del compositor se presenta como una de sus características básicas. Su gran talento de orquestador lo llevó a realizar suntuosas trans-

*El virtuosismo orquestal que muestra Ravel en Daphnis et Chloé fue magistralmente captado por Chagall en las pinturas que realizó para los decorados de esta obra.*

*Boceto de Helmut Jürgens para la ópera lírica de Paul Hindemith Mathis der Mafer.*

cripciones orquestales de algunas de sus propias obras pianísticas y de la obra del compositor ruso Musorgski titulada *Cuadros de una exposición*, en las que hace un alarde en el empleo de los timbres instrumentales. Destacan por su virtuosismo orquestal la *Rapsodia española* (1907), el

ballet con coros *Daphnis et Chloé* (*Dafnis y Cloe*, 1909), *La valse* (*El vals*, 1920) y el conocido *Bolero* (1927). El arte musical de Ravel, hecho de inteligencia, de voluntad y de investigación, ha sido comparado a la pintura de Degas.

Otro compositor que se adscribió al







movimiento neoclásico después de pasar por una época de actividad experimental, como ya hemos descrito antes, fue el alemán Paul Hindemith (1895-1963).

Su producción es considerable y en ella se encuentran representados todos los géneros. Sus primeras obras fueron realizadas bajo la influencia del posromanticismo alemán, en especial de Brahms y de Reger. Muy pronto se convirtió en el compositor más vanguardista y destacado de la Alemania de entre-guerras, y sus obras de este período pertenecen en parte al movimiento de la Nueva objetividad.

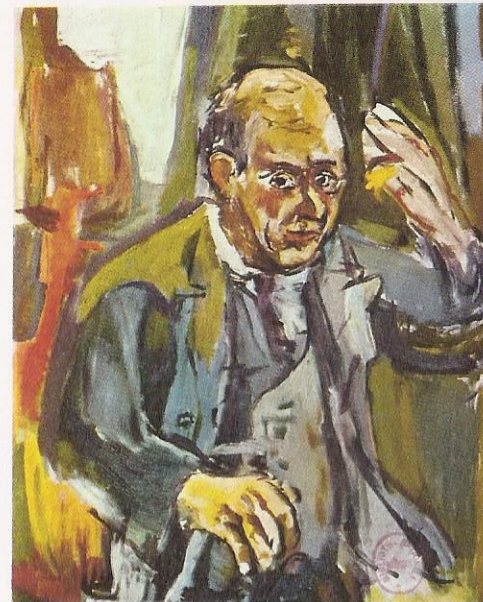
Merece destacarse el ciclo de canciones *Das Marienleben* (La vida de María, 1922-1923) con textos de R. M. Rilke. Lentamente inició Hindemith el retorno a Bach y a las formas musicales propias del barroco, con lo que se vinculó al neoclasicismo, pero no de una manera sistemática.

La técnica e industria del disco han acercado a un público cada vez más numeroso las obras de los grandes músicos. Cubierta de un disco que contiene composiciones de Schönberg, Webern y Berg.

ca. Son características de esta etapa la serie de conciertos de cámara a través de la cual se puede seguir la evolución del compositor. En las obras creadas a partir de 1931, como el bello *Concierto para orquesta de cuerda y metal* (1930), llamado también *Sinfonía de Boston*, el *Concierto filarmónico* (1932) y las *Danzas sinfónicas* (1937), se simplifican la forma y el lenguaje. La limitadas posibilidades de la tonalidad, ya muy agotada, inclinaron a Hindemith a una concepción rígida de la música que presentaba el peligro de un exceso de academicismo formal.

El gusto por el pasado musical es muy notable en el oratorio *Das Unaufhörliche* (Lo infinito, 1931) y en la ópera *Mathis der Maler* (Matías el pintor, 1934-1935). En esta última obra el lenguaje predominantemente tonal busca nuevos caminos en la inspiración del canto llano y en el canto popular religioso antiguo. *Matías el pintor* fue el principio de otro estilo de Hindemith, el de la aproximación a la música posromántica que había de afirmarse en obras posteriores. Siguen en su producción una serie de sonatas, de conciertos y de sinfonías en las que el compositor se aleja no sólo de la estética de su juventud, sino también de la neoclásica y se convierte en el conservador de la tradición germánica. Esta dirección culmina en la sinfonía *Die Harmonie der Welt* (La armonía del

Retrato de Arnold Schönberg realizado por Oskar Kokoschka.



mundo, 1951), obra muy ambiciosa y de gran maestría de escritura. En su tratado sobre la armonía titulado *Unterweisung im Tonsatz* (Enseñanza de composición, 1937-1939) declaró su fidelidad al sistema tonal. Según Hindemith, no podía existir una música que rechazara las leyes fundamentales de la tonalidad, basadas en leyes físicas tan naturales como la ley de la gravedad. Esta nueva postura le ofreció todavía algunas posibilidades gracias a su dominio del oficio; pero no pudo salvar a muchas de sus obras escritas en Estados Unidos de una regresión al lenguaje posromántico.

### El método dodecafónico

El método dodecafónico fue la tercera de las respuestas que, junto con el descubrimiento del folklóre y el neoclasicismo, intentó dar una solución al problema de continuar escribiendo música ante la desorientación producida por la crisis de la tonalidad. A diferencia de las otras dos, el método dodecafónico proporcionaba

una base para la renovación del lenguaje en sí, y, en cambio, no afectaba la manera de expresarse, ya que con él se han escrito obras de muy distintas orientaciones estéticas.

La creación del método dodecafónico fue obra de Schönberg (1874-1951) y cristalizó alrededor de 1923. Previamente, el compositor austriaco Joseph Matthias Hauer había desarrollado un sistema musical parecido al de aquél. Resulta evidente que ambos habían partido de una necesidad musical común a los compositores de la época, pero fue Schönberg

*“Cualquier músico que no haya sentido—no decimos comprendido, sino sentido—la exigencia del lenguaje dodecafónico es un inútil. Toda su obra irá a remolque de las necesidades de su época.”*

PIERRE BOULEZ



quien lo desarrolló a fondo y lo codificó, estableciendo así un verdadero vocabulario musical, y lo que es más importante, una posibilidad de organización coherente de toda la composición musical. Ya se ha visto que la música atonal llegó a una situación caótica al haber prescindido de la función ordenadora que anteriormente había ejercido la tonalidad. Era necesario encontrar un nuevo principio ordenador y esto es lo que realizó Schönberg después de largos años de reflexión sobre la práctica de la composición musical.

El resultado fue un instrumento de trabajo. Técnicamente el método dodecafónico consistía en utilizar los doce grados de la escala cromática sin ninguna relación jerárquica entre ellos. Se prescindía de las relaciones del sistema tonal. Los doce grados eran presentados en forma de una serie de doce sonidos, dodecafónica, que constituía un esquema formal básico, que actuaba como principio organizador del tema. Las doce notas de la escala cromática aparecían en la serie melódicamente y en un determinado orden que permanecía inalterable a lo largo de la obra. Para evitar que uno de los grados tuviera primacía sobre los demás ninguno podía ser repetido hasta que la serie se hubiera presentado en su totalidad. La serie de doce sonidos podía servir indistintamente de base a una obra

corta y a una de enormes dimensiones, y podía también ser utilizada en una misma obra de diferentes maneras: en su forma fundamental y en tres formas derivadas de la misma. A su vez, como cada una de estas formas podía ser transportada a los restantes once sonidos de la serie, resultaba que el compositor podía servirse hasta de cuarenta y ocho permutaciones de la serie empleada.

Las nuevas técnicas fueron aplicadas por Schönberg con gran rigidez ya que había de demostrar que el método podía servir de nuevo principio ordenador; así, son características de este período la *Suite*, op. 25 (1921-1923), y el *Quinteto de viento*, op. 26 (1924), obras clásicas de la técnica de los doce sonidos. Lo decisivo del método dodecafónico fueron las variadas posibilidades de desarrollo del lenguaje que ofrecía al compositor. Al principio la serie afectó únicamente a la altura de los sonidos, pero más tarde se extendió a otros elementos musicales. La complejidad de la organización serial, no mayor que la de la música tonal tradicional, no es ningún obstáculo para que el oyente perciba la impresión de la obra musical.

A partir de la época de la codificación del método, Schönberg y sus discípulos más próximos escribieron obras dodecafónicas, en un ambiente de incompreensión general,

Página de la partitura de la obra  
de Schönberg Variaciones, op. 31,  
una de las composiciones  
en las que más destaca  
la personalidad musical del autor.

pero al acabar la II Guerra Mundial el método se extendió notablemente y se reveló como la vía que facilitaba escribir la música más significativa de la primera mitad del siglo.

Schönberg demostró asimismo capacidad para escribir una música estructurada y a la vez muy expresiva en obras como las *Variaciones*, op. 31 (1926-1928), y la primera composición serial para teatro, la ópera bufa *Von Heute auf Morgen* (De hoy a mañana, op. 32, 1929), y la inacabada ópera *Moisés y Aarón* (1930-1932). Durante su época americana Schönberg produjo obras muy notables, en algunas de las cuales aplicó el método dodecafónico con fragmentos que presentan un centro tonal. Sus últimas obras fueron vocales y con textos religiosos: *De profundis* (1950) y *Salmos modernos* (1951).

Al igual que la evolución lingüística de Bartok, la evolución de Schönberg se puede seguir perfectamente a través de una audición integral de los cuatro cuartetos. A cada uno de ellos le corresponde un período bien determinado de la producción de Schönberg. El *Primer cuarteto*, op. 7 (1905), es un retorno al estilo de la música de cámara posromántica como reacción a las obras sinfónicas de tipo wagneriano que Schönberg había escrito antes. En este cuarteto adquiere una gran importancia el timbre instrumental, visible ya en las com-

VARIATIONEN FÜR ORCHESTER

Aufführungsrecht vorbehalten  
Deutscher Musikverlag

INTRODUKTION ARNOLD SCHÖNBERG Op. 31

Mäßig, ruhig 4/4 (ca. 120) poco rit. ....

Kl. I. 2/4  
Kl. II. 2/4  
Fg. I. 2/4  
Fg. II. 2/4  
Hr. I. 2/4  
Hr. II. 2/4  
Kb. 2/4

Mäßig, ruhig 4/4 (ca. 120) poco rit. ....

I. Ge. 2/4  
II. Ge. 2/4  
Kb. 2/4

Tempo 7/8

Kl. I. 7/8  
Kl. II. 7/8  
Fg. I. 7/8  
Fg. II. 7/8  
Hr. I. 7/8  
Hr. II. 7/8  
Kb. 7/8

Tempo 7/8

I. Ge. 7/8  
II. Ge. 7/8  
Kb. 7/8

Copyright 1929 by Universal-Edition  
Universal-Edition No. 9033

posiciones posteriores de los miembros de la Escuela de Viena. El *segundo cuarteto*, op. 10 (1908), tiene un gran valor, tanto estético como histórico; se trata de la última obra de Schönberg de tonalidad determinada, por lo menos en su conjunto, y de la primera en la que el sistema tonal aparece suspendido transitoriamente. En esta obra claramente expresionista, Schönberg no se preocupó demasiado, al menos aparentemente, por los problemas formales. El *Tercer cuarteto*, op. 30 (1927), compuesto tres años después de la sistematización del método dodecafónico, está escrito con rigidez e inhibición. El genio musical de





Alban Berg, que siguió el dodecafonismo creado por Schönberg sin por ello renunciar a su fuerza lírica.

Su catálogo oficial de obras se inicia con la *Sonata*, op. 1 (1908) y los *Lieder*, op. 2 (1909) ambas obras escritas dentro del marco de la tonalidad. El escándalo suscitado por el estreno de las *Canciones* para orquesta, op. 4 (1912), sobre poemas de Peter Altenberg, obstaculizó su audición íntegra, y la obra no fue conocida en su totalidad hasta 1953. Este período de Berg se cierra con la creación de *Tres fragmentos* para orquesta, op. 6 (1914), de estética expresionista, cuya complejidad dificultó su programación, y no se estrenó hasta 1930.

El segundo período de este compositor se inicia con la ópera *Wozzeck*, op. 7 (1917-1921), basada en la obra del poeta lírico alemán Georges Büchner, y que convirtió a Berg en el compositor dramático más importante de la música actual. El propio compositor redujo las veintisiete escenas de la obra de Büchner a quince y dividió la obra en tres actos de cinco escenas cada uno. El paso de una escena a otra se realiza mediante interludios que, por su función, recuerdan los de *Pelléas et Mélisande*, de Debussy. Muchas de las escenas están escritas sobre esquemas de música pura: suite, rapsodia, rondó, *passacaglia*, etc. La obra, de estructura clásica, o sea, con exposición, desarrollo y catastrófe, tiene un ritmo rápido, insólito en el campo de la ópera. Es una de las carac-

Aspecto de un cuadro de la ópera de Berg, *Wozzeck*, inspirada en la obra del poeta alemán Büchner.

terísticas que han hecho que se considerase a *Wozzeck* como el prototipo de la ópera contemporánea. Vocalmente la obra utiliza la mayoría de las técnicas tradicionales más el *Sprechgesang* (melodía hablada o recitada), modalidad vocal que posee más sustancia musical que los recitativos clásicos. Se trata de una innovación aportada por Schönberg, utilizada ya, aunque asistemáticamente, en su ópera *Die glückliche Hand* (*La mano feliz*, 1908-1913) y sistemáticamente en *Pierrot lunaire*. Con una emoción lírica extraordinaria,

la música de Berg encarna los temas de Büchner, incisivos y violentos, en defensa del hombre como individualidad.

Otra faceta importante de la ópera *Wozzeck* es que en ella Berg consiguió una verdadera obra de arte basada en la realidad humana, en un campo, como el del teatro lírico, en el que abundan de modo abrumador el convencionalismo y la retórica.

El lenguaje de la obra es atonal y está adscrito plenamente a la estética expresionista. Si hay en ella algunos atisbos seriales, cuando todavía el método dodecafó-





*Página de la partitura  
del Concierto de cámara, op. 10,  
de Alban Berg, considerado por la crítica  
como un modelo de expresividad.*

*A la izquierda, Anton von Webern, que llevó  
al extremo los principios estéticos  
del dodecafonismo.*

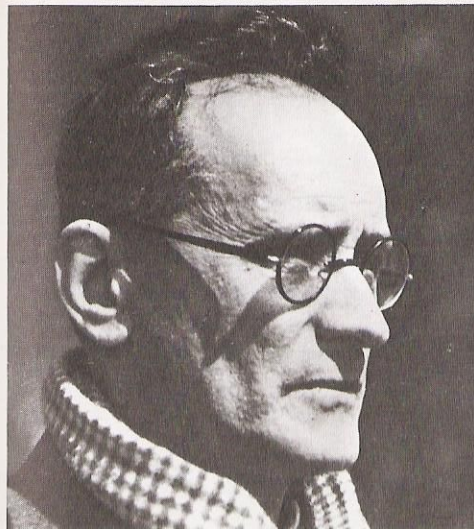
*A la derecha, cartel anunciador  
de la ópera de Berg Lulú, obra inconclusa  
en la que el autor explota  
con gran maestría las técnicas vocales.*

nico no había sido codificado, esto indica, además de la genialidad de Berg, la necesidad absoluta que tenía la música de aquel momento de esa nueva forma de organización. A continuación Berg escribió una de sus obras más penetrantes, el *Kammerkonzert* (Concierto de cámara, op. 10, 1923-1925), para piano, violín y trece instrumentos de viento, modélico de forma y de expresión, al que siguió la *Lyrische Suite* (Suite lírica, 1926) para cuarteto de cuerda, escrito en parte en un lenguaje dodecafónico riguroso, que no le impide expresar su temperamento dramático.

En el tercer período (1928-1935), Berg escribió la ópera *Lulú*, que no llegó a terminar, cuyo libreto es una fusión de dos

dramas de Frank Wedekind; en ella, el compositor explotó al máximo las posibilidades técnicas de la voz humana. *Lulú* tiene una gran fuerza dramática, pero quizá le falta la perfección formal de *Wozzeck*. Del tema de esta ópera, Berg extrajo la *Lulú-Symphonie* o *Lulú Suite* (1935). Su última obra fue *Concierto*, para violín y orquesta (1935), escrito “a la memoria de un ángel”, la hija del arquitecto Walter Gropius y de Alma María Mahler, fallecida a los dieciocho años. En esta obra, estrenada en Barcelona en 1936, Berg intentó conciliar la tonalidad con el lenguaje serial.

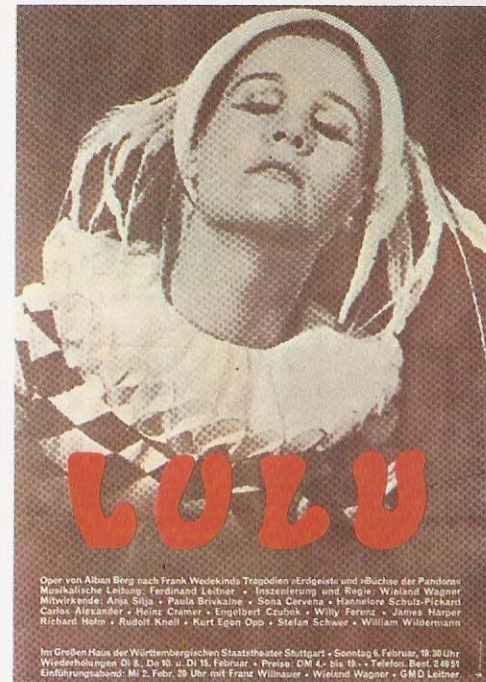
Artista complejo, sus obras son el fruto de un equilibrio entre una elaboración



mental muy refinada, una gran fuerza expresiva y un oficio perfecto.

El tercer miembro de la Escuela de Viena, Anton Webern (1883-1945), no sólo adoptó el método dodecafónico, sino que lo llevó a extremos que asustaban a veces al propio Schönberg.

Webern rompió muy pronto con la estética del expresionismo y construyó un arte personal hecho de contención y austeridad. Algunas de sus obras son de una brevedad extrema, ya que están basadas en el principio de la no repetición preconizado por Schönberg, aunque esa concisión no era obstáculo para conseguir una amplia gama expresiva. Schönberg dijo a propósito de esta característica: “Webern es capaz de expresar una novela en un único suspiro”. Por otra parte, Webern concedió gran importancia al papel del timbre vocal o instrumental, que representa una nueva e importante dimensión musical en su obra. La melodía de timbres —*Klangfarbenme-*



*lodie*—, heredada de Schönberg, se desarrolla en la obra de Webern hasta convertirse en una serie de carácter tímbrico.

Dos preocupaciones alejaban a Webern del mundo musical tradicional: el problema de la ocupación total del espacio sonoro, concepto que en cierto modo creó, y el uso funcional del silencio, del que Pierre Boulez dirá que es el único, pero emocionante descubrimiento rítmico de Webern. Ambas cosas contribuyeron a que la música escrita por Webern fuera una música difícil y a que, paradójicamente, el músico que dijo que “el principio esencial de la creación de una idea musical es la claridad” haya sido acusado de hermetismo. La música de este compositor ha sido aceptada muy lentamente a causa



*Stravinsky fue, además de gran compositor, un excelente director de orquesta.*

de su radicalismo; a pesar de ello sus obras no fueron combatidas durante su vida, ya que a diferencia de los otros miembros de la Escuela de Viena, Webern no fue nunca un hombre polémico. La única publicidad que tuvieron sus obras fue la que le hicieron los nazis al prohibirlas y acusarle de escribir música subversiva. Webern nunca se consideró a sí mismo como un iconoclasta musical, sino como el continuador de una tradición centroeuropea que incluye los nombres de Schubert, Brahms, Wolf, Mahler y Schönberg.

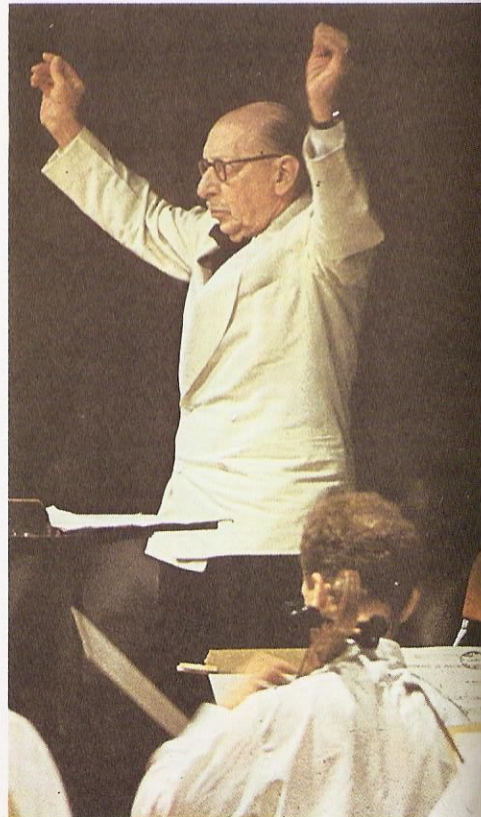
Sus principales obras son: los *Cinco movimientos*, op. 5 (1909), para cuarteto de cuerdas; las *Seis piezas para orquesta*, op. 6 (1910); el *Concierto para nueve instrumentos*, op. 24 (1934); las *Variaciones para piano*, op. 27 (1936); el *Cuarteto para cuerdas*, op. 28 (1938), y las *Variaciones para orquesta*, op. 30 (1940).

## Más allá del núcleo europeo

La música culta occidental del siglo XX ha recibido aportaciones de compositores y culturas musicales exteriores al núcleo europeo. Entre ellas cabe destacar la influencia del jazz, de raíces africanas, y la utilización en la música de concierto de los instrumentos de percusión pertenecientes a las músicas consideradas exóticas, africanas, asiáticas y americanas.

## Dos compositores independientes: Stravinsky y Prokofiev.

El afán clasificatorio lleva, a veces, a colocar una etiqueta forzada al compositor que por su personalidad inquieta, y en oca-



siones versátil, no se ha afiliado a ninguno de los movimientos estéticos.

Para evitar estos abusos es necesario estudiar detenidamente cada compositor no adscrito claramente a una corriente determinada, y esto es lo que debemos hacer



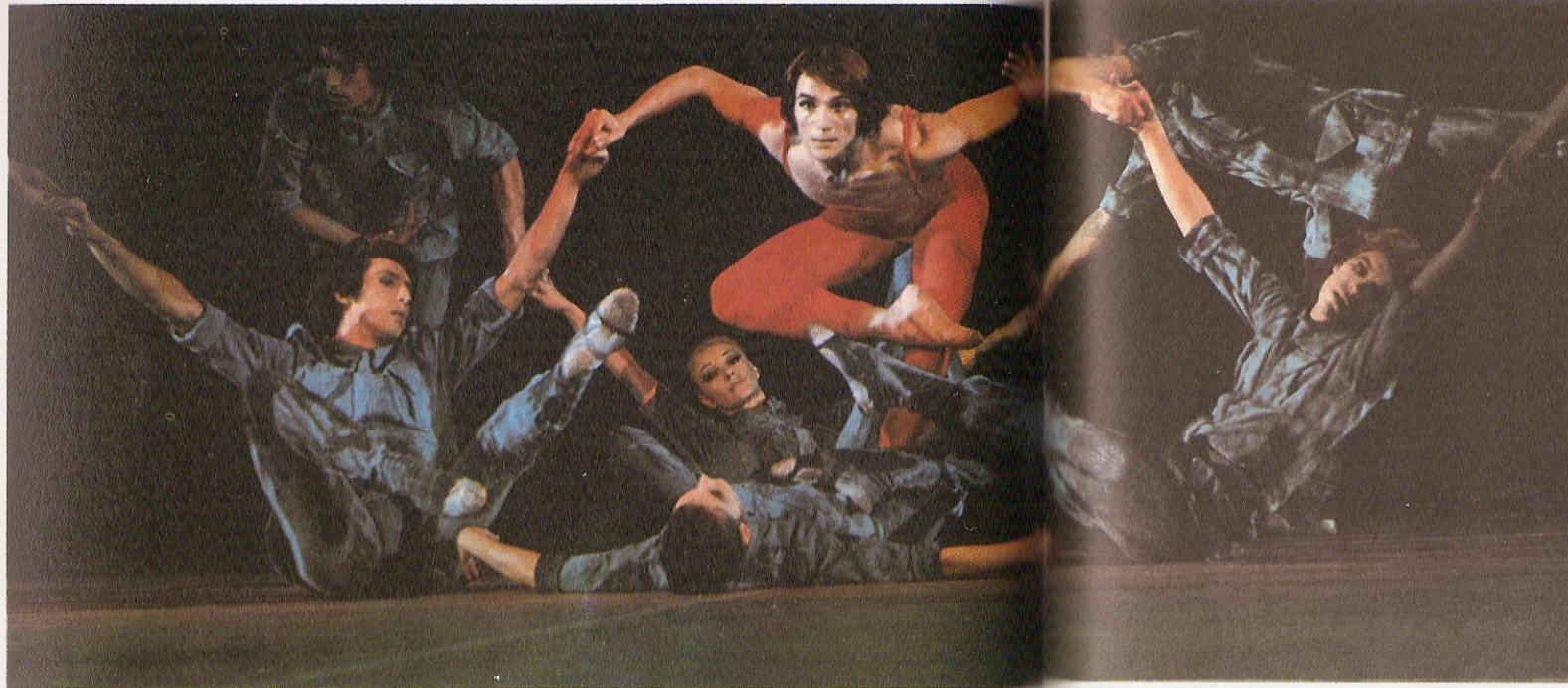
*En La consagración de la primavera, considerada como una de las mejores partituras sinfónicas de todos los tiempos, Stravinsky consigue bellísimos contrastes. Abajo, dibujos de Renato Guttuso para esta obra.*

ante dos personalidades muy significativas de nuestra época: Stravinsky y Prokofiev.

Es un hecho que la producción de Igor Stravinsky (1882-1971) rechaza cualquier encasillamiento definitivo; es una produc-







*“Stravinsky ha adoptado una postura severa, clásica y objetiva, que sólo puede parecer fría a aquel que se obstina en ver en la música un medio de expresión personal.”*

HEINRICH STROBEL

ción que recoge todas las posibilidades que su época le ha ofrecido.

La extensa producción de Stravinsky comprende un centenar de obras que se podrían dividir en tres grandes períodos: el ruso, el neoclásico y el serial. Se trata de divisiones cómodas, que no siempre coinciden con el carácter de las obras realizadas. Por ejemplo, la época calificada de “rusa” comprende obras tan distintas como el ballet titulado *El pájaro de fuego*

(1910), que depende todavía de la estética del *Grupo de los Cinco* ruso; *Petruschka* (1911), obra que primero atrajo la atención de la Europa musical sobre su joven autor, y la revolucionaria *Le sacre du printemps* (*La consagración de la primavera*, 1913), una de las mejores partituras sinfónicas de todos los tiempos, que colocó a su autor en la difícil posición de haber escrito una obra maestra a los treinta años y de tener toda la vida por delante, es decir, si no con-

*Escenas del ballet El pájaro de fuego, perteneciente a la “época rusa” de Igor Stravinsky.*

seguía liberarse de la estética de esa sinfonía, podía convertirse en el típico autor de una sola obra. Quizá para escapar de ese peligro Stravinsky inició una etapa experimental. A lo largo de este período, que va desde 1913 a 1920, compuso obras de gran rigor y austeridad. Son los años de las *Tres poesías de la lírica japonesa* (1913), de *Pribautki* (1914), de *La historia del soldado* (1918), etc. A partir de 1920, con la excepción de *Noces* (*Bodas*, 1923), Stravinsky renunció a sus propias innovaciones e inició la época neoclásica, la de los célebres retornos. El mismo afirmó que





Abajo, dibujo para un decorado de La historia del soldado, obra en la que Stravinsky mostró una faceta caracterizada por el rigor y la austeridad

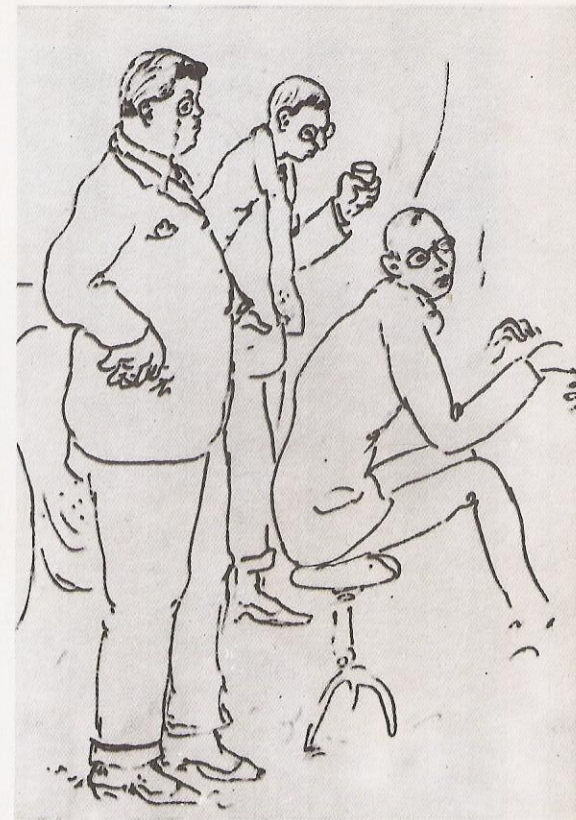


A la izquierda, figurines de Ebe Colciaghi para Las aventuras de un libertino, en las que el maestro utiliza a fondo las técnicas vocales de la ópera italiana. A la derecha, Stravinsky al piano entre Diaghilev y Prokofiev (dibujo de Larianov).

“uno enlaza con la tradición para realizar algo nuevo”. La tradición asegura de esta manera la continuidad de aquello que es creador.

Stravinsky emigró a Estados Unidos y allí escribió una serie de obras que todavía pertenecen al período neoclásico, que finalizó con *The rake's progress* (*Las aventuras de un libertino*, 1951), obra muy influida por el *bel canto* italiano. A partir de ese momento Stravinsky se aproximó progresivamente al lenguaje de la Escuela de Viena. De manera personal adoptó la escritura serial en el *Septeto* (1953), al que siguieron obras cada vez más densas y rigurosas. Entre las producciones de este tercer período destacan: *Canticum sacrum* (*Canto sagrado*, 1956), el ballet *Agon* (1957), *Threni* (1958), *The Flood* (*El Diluvio*, 1962), *Abraham e Isaac* (1964), *Requiem* (1966), etc.

Seguramente, la admiración que sentía Stravinsky por Anton Webern —“el tallador de diamantes”, como lo había calificado— le indujo a adoptar la técnica serial, que fue para él un medio para profundizar en su propia obra. En su libro *Poética musical* (1942), Stravinsky se inclinó por el arte objetivo, equilibrado; para él la creación musical era algo así como una ordenación impuesta al tiempo. A la música como expresión humana, opuso la música como organización del tiempo, y proclamó



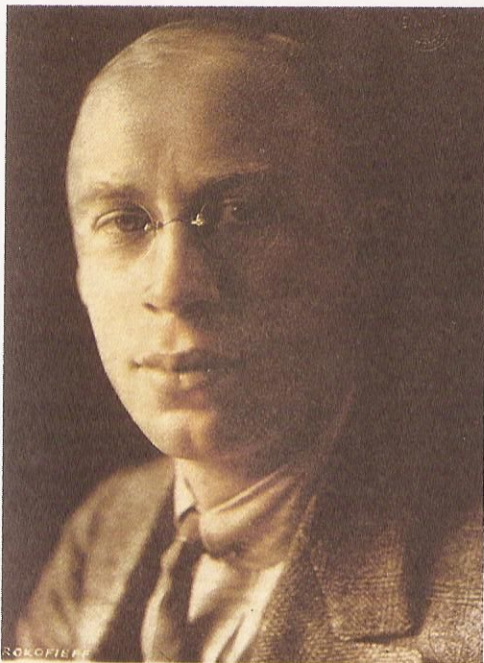
con convicción: “Considero a la música, por su misma esencia, impotente para expresar nada, ni un sentimiento, ni una actitud, ni un estado psicológico”. Stravinsky fue un gran innovador en el campo rítmico; llevó a cabo su producción creadora independientemente de lo que hacían los otros, fiel a sí mismo, siguiendo el imperativo que resume su actuación: “Tenemos un deber respecto a la música: inventarla”.

El otro compositor sin filiación posible a ninguna escuela en particular es Serguei Prokofiev (1891-1953), autor dotado de

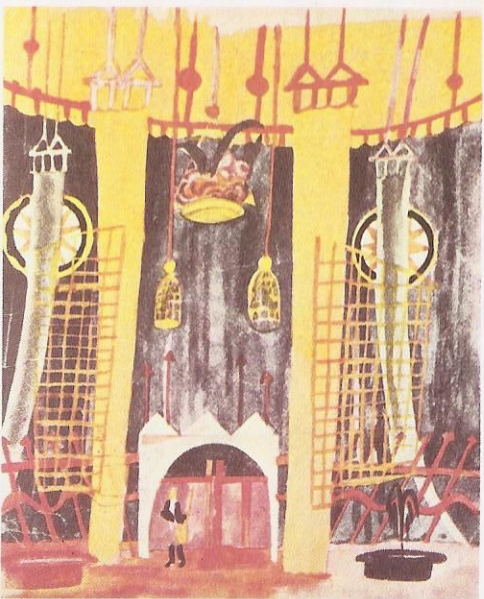
una vitalidad artística que le ha permitido seguir su propio camino, aunque en diversas etapas de su producción ha participado en más de un movimiento renovador.

Prokofiev es en el panorama musical contemporáneo una figura ecléctica. En cierto modo representa el tipo del compositor contemporáneo que recoge las múltiples posibilidades ofrecidas al músico por una época de constantes mutaciones. Su reacción brutal ante el refinamiento de la escritura impresionista le hizo representar el papel de *enfant terrible* de la música





Serguei Prokofiev, enfant terrible de la música rusa.  
Abajo, boceto de V. Dmitriev para uno de los cuadros de la ópera cómica de Prokofiev *El amor de las tres naranjas*.

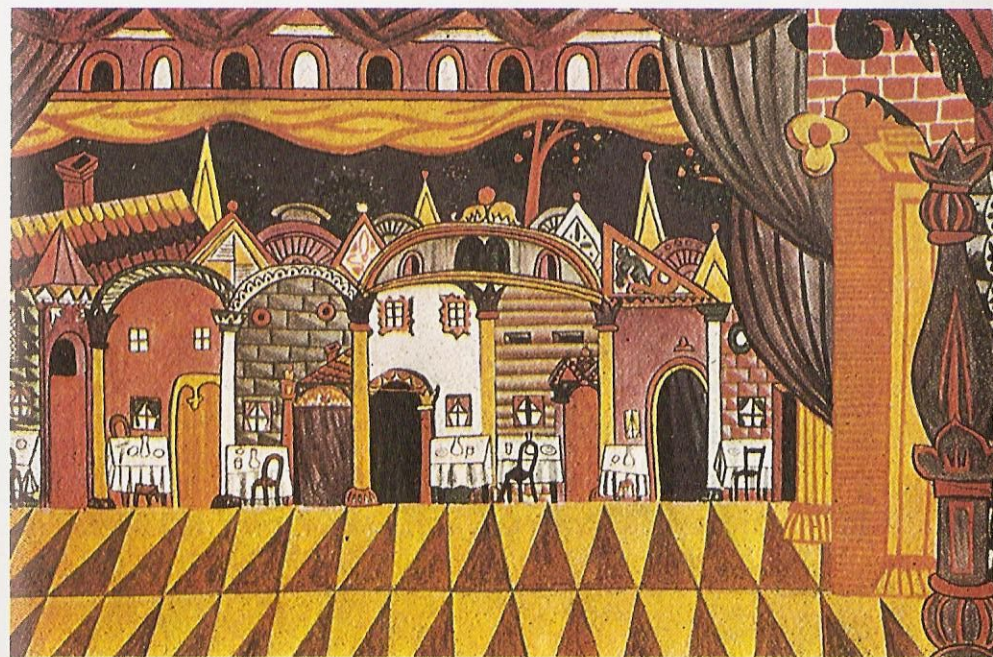


rusa; así, su carrera se inició con una serie de obras agresivas, entre las que destacan sus dos *Conciertos* para piano y orquesta (1912, 1913) y el ballet *la Suite escita* (1914) encargado por Diaghilev. La audacia de estas obras escandalizó cuando fueron estrenadas y su autor fue calificado de músico futurista.

También en colaboración con Diaghilev estrenó *Chout* (1921), *Le pas d'acier* (*Paso de acero*, 1928) y *El hijo pródigo* (1929).

En 1917 escribió la célebre *Sinfonía clásica*, obra precursora del neoclasicismo, que pone de relieve un gran talento y un extraordinario equilibrio formal. Después, y por encargo de la Ópera de Chicago, escribió la ópera cómica *El amor de las tres naranjas* (1921). Siguió unos años de gran fecundidad, durante los que compuso los *Conciertos tercero, cuarto y quinto* para piano y orquesta (1921-1932), las *Sinfonías tercera y cuarta* (1924-1932), numerosas obras sueltas para piano y las óperas *El jugador* (1915-1927) y *L'ange du feu* (*El ángel del fuego*, 1927). La originalidad del lenguaje de estas obras no se encuentra ya en las composiciones que escribió Prokofiev al regresar a la Unión Soviética, en donde fue considerado como un auténtico genio musical. En este período se sometió a los nuevos criterios estéticos imperantes en el país, por lo que

Escena del segundo cuadro de *Chout*, que Prokofiev realizó en colaboración con Diaghilev.



algunas de sus obras adolecen de academicismo.

Las obras más destacadas de ese período son el cuento musical *Pedro y el lobo* (1936), el ballet *Romeo y Julieta* (1936), la cantata *Alexandr Nevski* (1939), el ballet *Cenicienta* (1944), la ópera *Guerra y Paz* (1941-1952), basada en la obra de Tolstói, y las *Sinfonías quinta, sexta y séptima* (1944-1952). Algunas de estas obras fueron escritas en estilo neorromántico, en

un lenguaje simple, de fácil comunicación. Su deseo en esos años era, según sus mismas palabras, escribir en "un lenguaje musical claro que pueda ser comprendido y amado por mi pueblo". En 1948 hizo pública una confesión de culpabilidad: "Indudablemente he sido culpable de atonalidad, aunque debo decir que desde el principio ha habido en mis obras indicios de un deseo de tonalidad".

Este retroceso lingüístico y estético no





debe hacer olvidar la gran personalidad artística de Prokofiev, pero sí lamentar que se mantuviera al margen, en su última época, de los problemas que le habían interesado y que se alejara de la evolución del lenguaje musical hasta el punto de retocar algunas de sus obras anteriores para adaptarlas a las exigencias estéticas del realismo socialista.

### Música dirigida

Fue en la Unión Soviética donde nació y se desarrolló una tendencia que afectaría al arte en general y a la música en particular. Las obras artísticas y los problemas estéticos que éstas plantean son objeto de deliberaciones y de planificación. El arte es considerado como arma política a utilizar conscientemente. En los primeros años después de la Revolución Rusa (1917) los compositores se pusieron en contacto con las corrientes musicales europeas y adoptaron las técnicas vanguar-

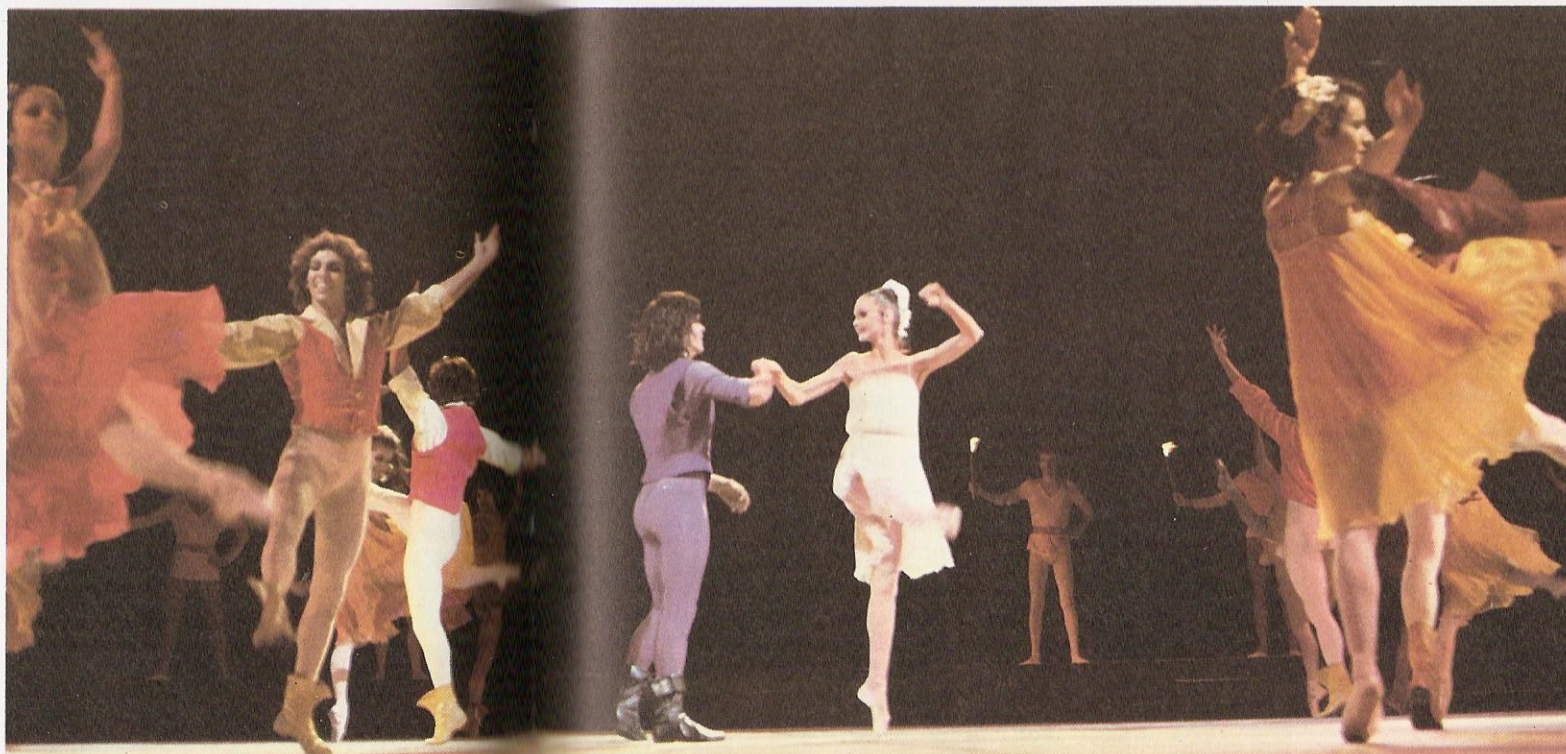
*Escenas del ballet de Serguei Prokofiev Romeo y Julieta, caracterizado por un cierto neorromanticismo. Prokofiev intentó conseguir en la partitura "un lenguaje musical claro que pueda ser comprendido y amado por mi pueblo".*

distas, entre ellas el lenguaje atonal. Las últimas obras de Stravinsky, de Schönberg, de Berg y de Hindemith eran interpretadas en la Unión Soviética poco después de su estreno en Occidente. Alrededor de 1926 esta situación empezó a cambiar, debido a la aparición del llamado "realismo socialista", y fueron muchos los composi-

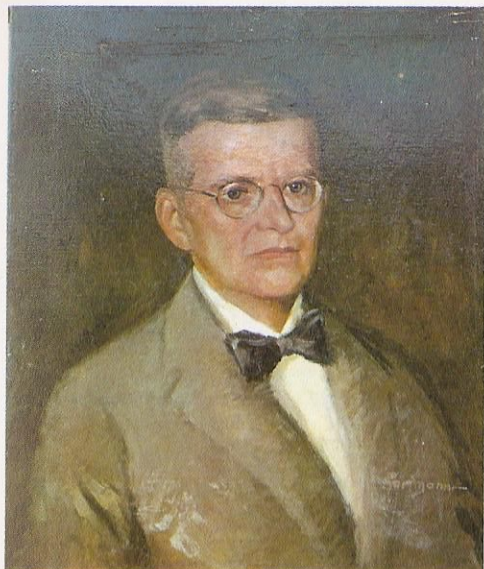
tores que abandonaron la investigación y la experimentación, volviendo a un lenguaje tonal simple y a una estética posromántica.

El compositor que más ilustra este cambio fue Dmitri Shostakovich.

Su *Primera sinfonía* (1926) lo proyectó internacionalmente; más tarde, este compo-







Dimitri Shostakovich, que se destacó por el cultivo de una estética posromántica.

obras cuya principal finalidad era vincular al oyente con los acontecimientos sociales e históricos que la nación protagonizaba. El mejor ejemplo de esta tendencia fue la extraordinaria *Séptima sinfonía* (1942), de Shostakovich, que canta la epopeya del sitio de Leningrado.

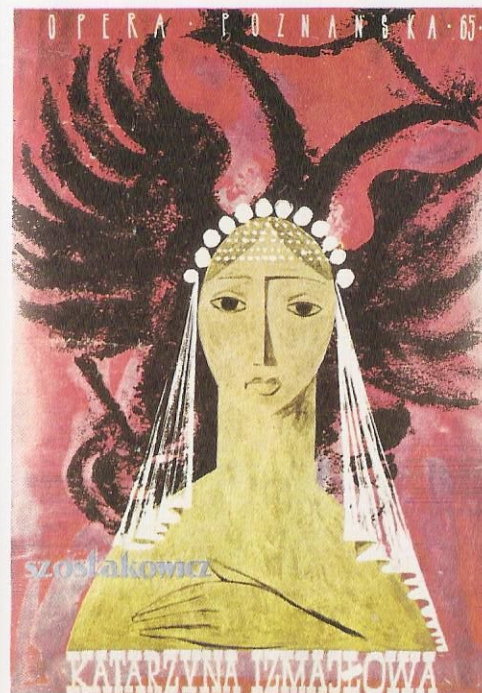
Otras composiciones basadas en la guerra, los acontecimientos sociales y las figuras políticas son: el *Poema sinfónico sobre Stalin* (1938), de Aram Katchaturian (1904); *La suite para orquesta* (1941), de Prokofiev, y las cantatas *Gran Patria* y *Los vengadores del pueblo*, de Dmitri Kabalevsky. Durante los primeros años de la posguerra los músicos soviéticos abandonan estos temas y se dedican a cultivar la música de cámara o concertante. Las tesis mantenidas por Zhdanov en la reunión del Comité Central del Partido comunista en 1948 puso fin a esta situación. En ellas se recordaba a los compositores la obligación de reflejar en sus obras la realidad soviética en sus aspectos más positivos. Para ello habían de utilizar un lenguaje fácil y melódico, resultado del

sitor conoció las obras de Hindemith, de Schönberg y de Berg, y la influencia que ejercieron en él se reflejan en sus óperas *La nariz* (1928) y *Lady Macbeth de Minsk* (1934), llamada más tarde *Katerina Ismailova*. Esta última, que había sido estrenada en la Unión Soviética y en los principales teatros de ópera occidentales, fue objeto de violentas críticas en *Pravda* dos años después de su estreno. Shostakovich se vio forzado a abandonar las búsquedas formales y escribió su *Quinta sinfonía* (1937).

Durante la II Guerra Mundial se escribieron en la Unión Soviética una serie de

*"No hay música sin ideología. También los compositores de antaño —consciente o inconscientemente— tenían una idea política... La buena música eleva a los hombres y los anima en el trabajo... No tiene un fin en sí misma, sino que constituye un medio importante y vivo para la lucha."*

D. SHOSTAKOVICH



encuentro entre las tradiciones clásicas y las peculiaridades folklóricas de cada nación. Con ello se exaltaba el nacionalismo ruso y se condenaba cualquier cosmo-politismo.

Como resultado de esta orientación nacieron obras como: la cantata *La canción de los bosques* (1949), de Shostakovich, un tema acerca de la repoblación forestal, y que fue considerada tan ortodoxa

Carteles anunciadores de la ópera Katerina Ismailova, de Shostakovich.



que consiguió para su autor el premio Stalin, y el oratorio *La guardia de la paz* (1950) y la ópera *Los Decembristas* (1951), de Yuri Chaporin (1887).

Esa imposición de componer música a base de consignas y de fórmulas comportó la parálisis de la evolución del lenguaje y técnicas musicales en la Unión Soviética y en la mayoría de las repúblicas populares.



*El jazz, que empezó teniendo un carácter popular, acabaría convirtiéndose en "música culta". A la derecha, grupo de jazz en el interior de una iglesia.*



### Influencia del jazz

El jazz fue descubierto por los músicos europeos después de la I Guerra Mundial. Lo que más interesó a los compo-

sitores fue su riqueza rítmica, su explotación de la materia sonora y el modo como los virtuosos de jazz tocaban los instrumentos de viento clásicos, cual si quisieran imitar con ello las inflexiones de la voz



humana, es decir, la manera africana de tocar los instrumentos europeos.

Anteriormente, ya Debussy había utilizado ritmos y elementos del jazz en su *Children's Corner* (*El rincón de los niños*, 1908) y en el final de su *Sonata* para violín y piano (1917). Este ejemplo fue seguido por Satie, que escribió un *rang-time* para su ballet *Parade* (1917), interpretado por una orquesta sinfónica, y por Stravinsky, que se sirvió varias veces del jazz para sus propósitos estéticos y que escribió el *Rang-time* (1918) para once instrumentos solistas, seguido el año siguiente por *Piano-rag Music* (1919); años más tarde compuso una recreación del jazz titulada *Ebony Concerto* (1945), en donde explotó las extraordinarias posibilidades del clarinete. Merecen también especial atención varias obras de Ravel, sobre todo la *Sonata* para violín y piano (1927) y *El niño y los sortilegios* (1925), así como el ballet de Darius Milhaud *La création du Monde* (*La creación del mundo*, 1925). Otros compositores franceses y centroeuropeos del período entre 1920 y 1930 se inspiraron en el jazz, más para expresar estados anímicos que para incorporar nuevas técnicas. Destacan Hindemith, Krenek, Weill y Auric.

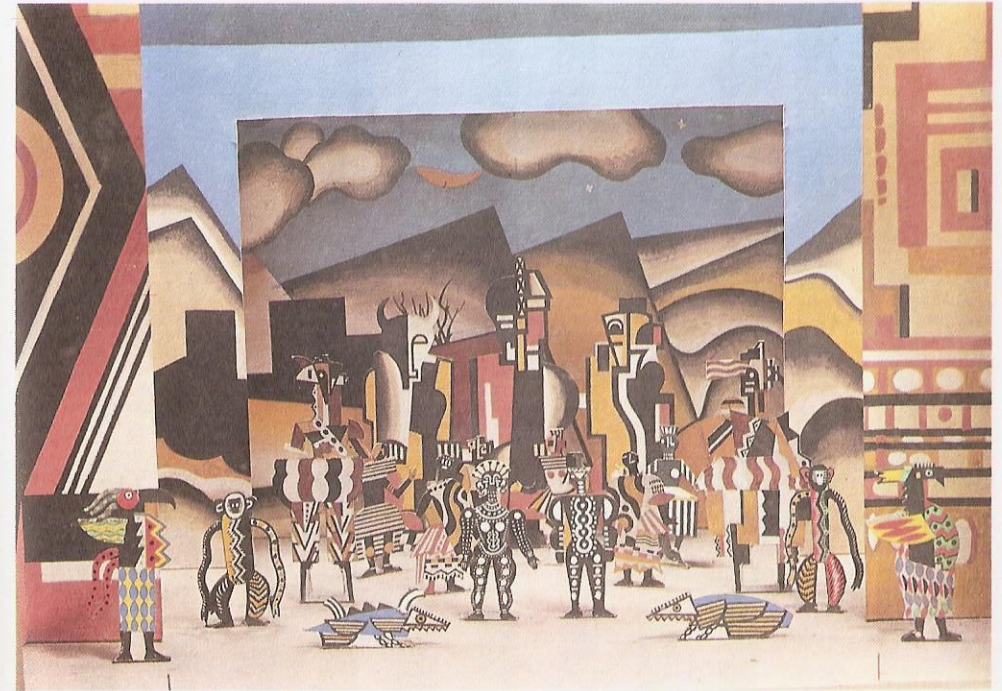
Además de haber suscitado nuevas maneras de tocar los instrumentos clásicos, de los que los músicos de jazz extraen tim-

bres muy refinados, el jazz ha creado instrumentos nuevos, como el *flexaton*, utilizado entre otros por Schönberg en las *Variaciones* op. 31 y en sus dos últimas óperas: *De hoy a mañana* y *Moisés y Aarón*. El saxófono ha sido incorporado a obras de Berg y de Webern gracias al desarrollo que tenía en el repertorio del jazz.

La relación entre el jazz y la música moderna ha sido, salvo excepciones, más superficial que profunda, a causa del poco conocimiento que se tenía en la Europa de esos años del verdadero jazz. A menudo las obras modernas en las que se encuentran elementos de jazz tienen estéticamente un valor similar a los arreglos que los especialistas en jazz han hecho de obras barrocas y clásicas. Si bien es verdad que la música académica ha influido en la evolución de ciertas formas de jazz, como el *progressive jazz* y el *cool*, hay que reconocer que el intercambio ha sido forzosamente anecdótico por las diferencias esenciales que existen entre el jazz y la música contemporánea.

### Incorporación de los instrumentos de percusión

Las posibilidades que ofrecen los progresos técnicos tenían que traducirse en un mejor conocimiento y difusión del arte de los países occidentales, y ello debía



tener consecuencias en el ámbito de la música.

El descubrimiento de las músicas exóticas ha enriquecido a la música occidental en los campos rítmico, formal y tímbrico. En el aspecto instrumental esto se ha concretado en la incorporación de gran cantidad de instrumentos de percusión provenientes de diferentes países asiáticos, africanos y americanos. Se trata de instru-

mentos o de objetos que producen sonidos al ser percutidos, al ser golpeados entre ellos, al ser sacudidos o rasgados; sus nuevas sonoridades han ampliado las posibilidades colorísticas de la música de Occidente.

Aunque con anterioridad unos pocos instrumentos de percusión habían desempeñado ya papeles secundarios en la orquesta europea, no es hasta principios del



*El descubrimiento de las músicas exóticas  
ha revalorizado los instrumentos de percusión.  
Abajo, orquesta percusionista.  
A la derecha, el percusionista Sylvio Gualda.*



siglo XX cuando la percusión es utilizada cada vez con un papel más importante en la formación orquestal. Su primitiva formación, limitada al aspecto rítmico, fue ampliada más tarde al campo melódico y al tímbrico. Instrumentos como la celesta, el xilófono y el vibráfono fueron utilizados por Debussy, Mahler, Strauss y Ravel, y más tarde por la Escuela de Viena, Stravinsky, Messiaen, Boulez y Stockhausen. La primera orquesta formada por percusionistas acompañantes de una voz que declamaba fragmentos de *La Orestíada*

de Esquilo fue empleada por Milhaud, en *Las Coéforas* (1915). Stravinsky concedió una notable importancia a la percusión en *Noces* (Bodas, 1923). Con *Ionización* (1924) de Varèse, la percusión llegó a un grado de madurez artística que fue consolidada por el *Ballet mécanique* (1924), del norteamericano George Antheil (1900-1959), y por la *Sonata para dos pianos y percusión* (1937), de Bela Bartok. El piano fue considerado por la música moderna como instrumento de percusión por varios compositores, entre ellos Stravinsky, Hin-





*Página de la partitura de Ionización, de Varèse, que con esta obra consiguió enriquecer el percusionismo con una música de gran madurez artística.*

## Técnicas y métodos nuevos

El período entre 1948 y 1953 es una etapa de especial fermentación para la música contemporánea, durante la cual se suceden una serie de técnicas y métodos. A la aparición del serialismo y de la música concreta y electrónica siguieron nuevas maneras de desarrollar el discurso musical, basadas en el azar y en el uso más o menos amplio de las máquinas en el proceso mismo de composición. La música ha renovado no sólo su material, sino que ha encontrado nuevas formas de organización.

El fraccionamiento de los lenguajes sonoros junto con los nuevos medios de reproducción y difusión, y las técnicas de captación y manipulación del sonido, han transformado en poco tiempo no sólo la función de la obra musical, sino también su naturaleza.

## Serialismo

El método dodecafónico había abierto a los compositores un camino que suplía el vacío dejado por el agotamiento de la tonalidad. Los músicos tenían a su disposición un lenguaje coherente que les permitía organizar los sonidos a lo largo de una obra musical. Webern aplicó el principio de la serie no sólo a la altura de los

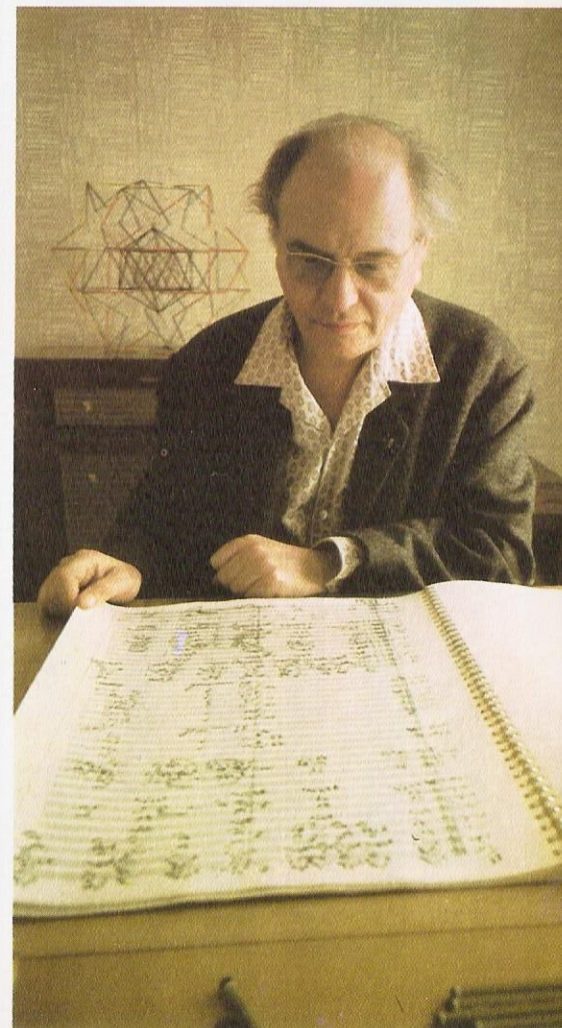
sonidos sino también a su duración (más o menos largos), a su intensidad (más o menos fuertes) y al timbre (diferente según cada tipo de instrumento).

Después de la II Guerra Mundial el método dodecafónico, y cada vez más el modo como lo había empleado Webern, fue objeto de enseñanza y de difusión. No hay que olvidar el silencio que rodeó las obras de estos compositores desde los años treinta. La Europa musical se interesó vivamente por el método dodecafónico y por su principio verificador, la serie, y se asistió a una reacción notable contra el neoclasicismo que había triunfado durante el período de entreguerras.

El teórico René Leibowitz inició a los jóvenes músicos europeos en las técnicas seriales\*.

Olivier Messiaen (1908) ha sido una figura decisiva en el desarrollo de estas técnicas. El músico francés utilizó la técnica serial, aplicándola no sólo a la altura de los sonidos, sino también a otros parámetros\*, como son la duración, la intensidad y el ataque del sonido. En su *Mode de valeur et d'intensité* (Modo de valor y de intensidad, 1949-1950) había organizado sistemáticamente las duraciones. Esta obra se dio a conocer en Darmstadt, ciudad que se convirtió en el primer centro difusor del serialismo. Messiaen ha tenido dos fuentes de inspiración muy destacadas: la de la

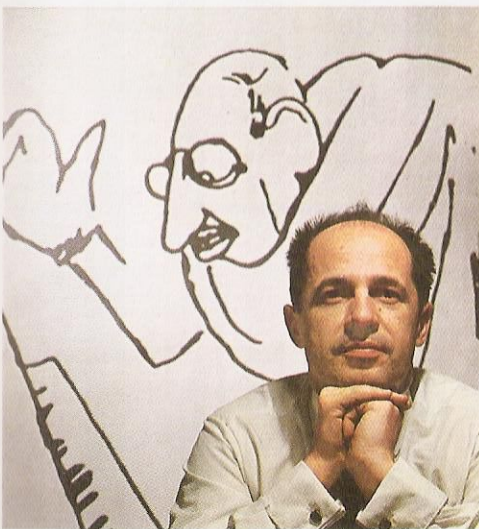
*Olivier Messiaen. Este compositor francés llegaría a convertirse en la gran figura del serialismo.*



demith y Henry Cowell. Este último introdujo los *tone-clusters*, grupos o racimos de unas diez notas tocados simultáneamente por medio de los puños, el codo y el antebrazo.

A partir de mediados del siglo XX los instrumentos de percusión se emanciparon y fueron tratados como solistas; paralelamente, constituyeron dentro de la orquesta un grupo instrumental tan importante como los demás. En la actualidad se han formado conjuntos dedicados a los instrumentos de percusión, y esta familia instrumental ha tenido un desarrollo enorme con la aportación de más de cien instrumentos provenientes de la música exótica de numerosos países.





música hindú en el campo rítmico y la vuelta a los ruidos o sonoridades naturales que ha escuchado y transcrito de manera cada vez más exacta. El ritmo tiene en su producción, refinada y original, un papel constructivo esencial a base de estructuras o individualidades rítmicas tratadas con procedimientos semejantes a los del contrapunto. Profesor de armonía, de análisis y de composición en el Conservatorio de París, en sus cursos se ha formado la generación de compositores seriales de la posguerra.

Otro de los artífices de la generalización de la serie o serialismo ha sido Pierre Boulez (1925). La principal finalidad de su música era la de expresar su contenido poéti-

*La música hindú fue una de las principales fuentes de inspiración de Messiaen.*

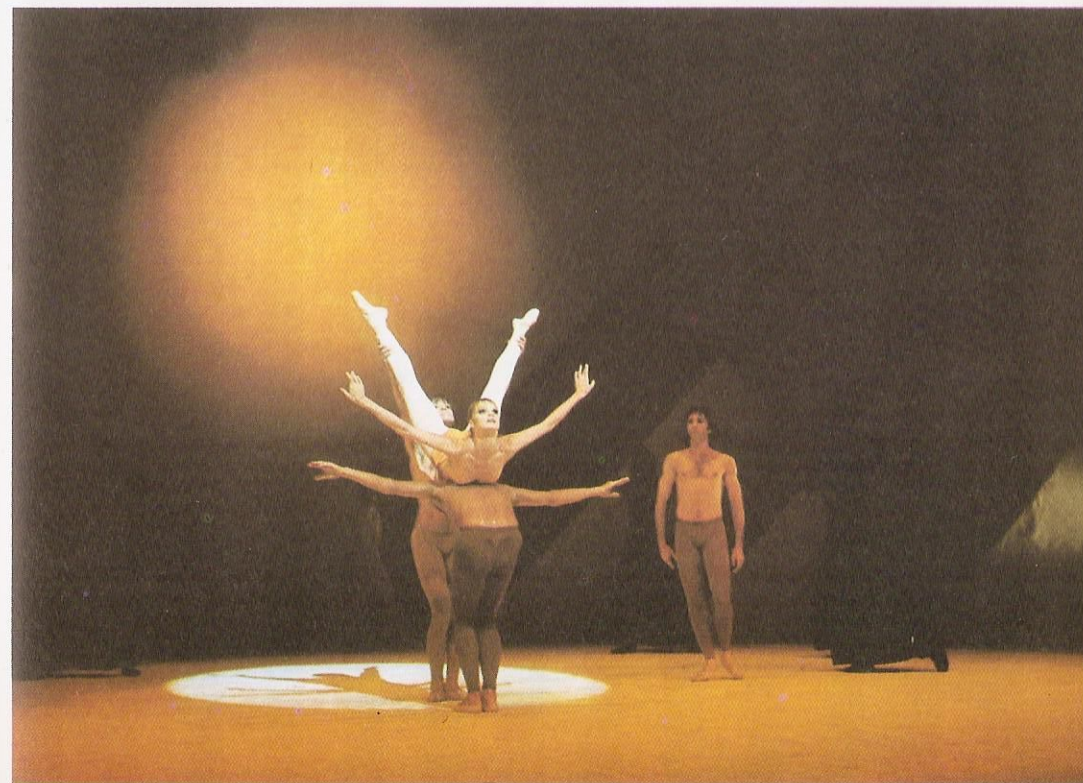
*Arriba, trío con instrumentos musicales.*

*Abajo, a la izquierda, fotografía y caricatura de Pierre Boulez, gran figura del serialismo que en 1954 estrenó su obra maestra El martillo sin dueño.*

*Escena de la obra maestra de Boulez  
El martillo sin dueño.*

co y sensual por medio de una rigurosa organización de los elementos sonoros. La evolución de Boulez se identifica con la de la escritura serial. Avanza lentamente en su propósito de organización total del espacio sonoro. Su obra maestra *Le marteau sans maître* (El martillo sin dueño, 1954)

se basa en un determinismo matemático que causó estupor. Previamente, Boulez había aplicado el concepto de serie generalizada en *Polifonía X* (1951) y *Estructuras* (1952) para dos pianos. Sus obras han sido muy imitadas y han desembocado en un academicismo epigonal y estéril.





Los instrumentos electrónicos han potenciado extraordinariamente la expresión musical.

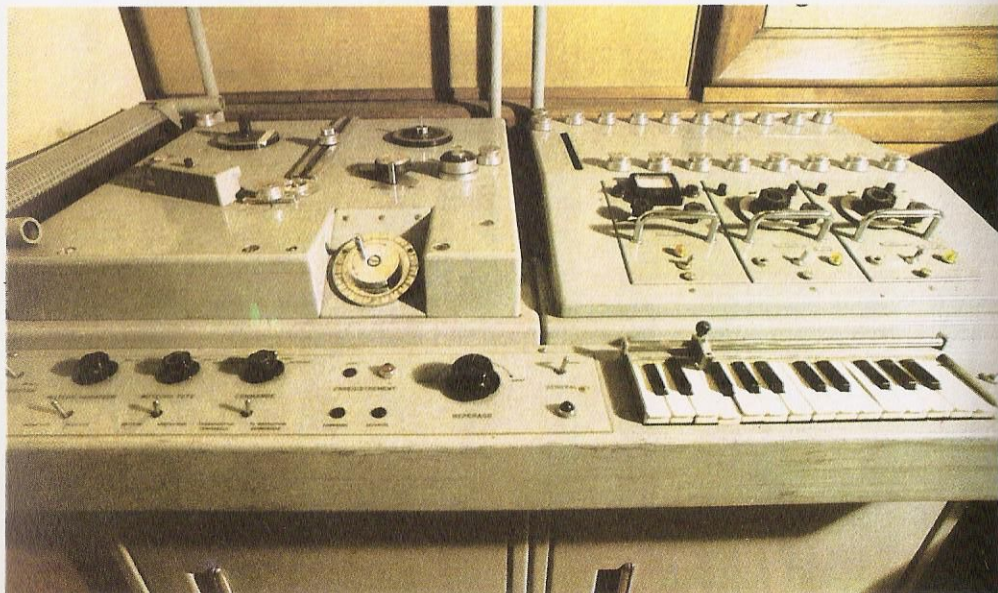
## Música concreta y música electrónica

El serialismo encontró grandes dificultades en las limitaciones de los instrumentos musicales tradicionales. Era necesario hallar nuevas técnicas y nuevos instrumentos. Los principios de la serie fueron aplicados a la música concreta y a la música electrónica aparecidas en 1950.

Anteriormente, el compositor francoamericano Edgar Varèse (1885-1965) se

Gilbert Any dirigiendo Le domaine musical.

había dedicado con medios muy modestos al estudio de los principios científicos de la música y había experimentado con diferentes instrumentos eléctricos. Convencido de que la música era algo más que la melodía, armonía y ritmo, quería buscar nuevos principios sin despreciar los de orden sicológico: tensión y relajación, concentración y disolución. Al crear *Integrales* (1926) con el concepto de espacio musical, años antes de la invención de la estereofonía, Varèse afirmó: “Yo he construido *Integrales* para unos medios acús-



ticos que todavía no existen, pero que pueden ser realidad, y lo serán tarde o temprano”. La música de Varèse, vinculada a la vida actual, es una música que está impregnada por la técnica, pero no por ello deja de ser libre y misteriosa. La obra de Varèse anuncia las músicas concreta y electrónica y su influencia ha sido decisiva en la evolución de la música a partir de 1945.

La música concreta encarnó el concepto de que no sólo son música los sonidos musicales y de que es posible transformar el ruido en música. El principal propósito de sus creadores, Pierre Schaeffer y Pierre Henry, cuando dieron a conocer sus experiencias sonoras en París, en 1950, fue enriquecer la música con las nuevas posibilidades técnicas de la época. Esta expe-

riencia fue posible gracias al perfeccionamiento a que habían llegado los aparatos grabadores y reproductores del sonido, entre los que destaca la cinta magnetofónica. La denominación de “concreta” proviene del hecho de que el material sonoro utilizado tenía como origen la realidad concreta de fenómenos sonoros ya existentes. Las fuentes sonoras son los sonidos provenientes de instrumentos tradicionales y exóticos, la voz humana y los ruidos de la vida diaria y de la Naturaleza. Estos sonidos son transformados, manipulados y reproducidos más tarde por medios electroacústicos. El equipo del estudio de la ORTF (Radiodifusión y Televisión Francesa), bajo la dirección de su fundador Pierre Schaeffer, ha trabajado en la confección de un catálogo de nuevos sonidos



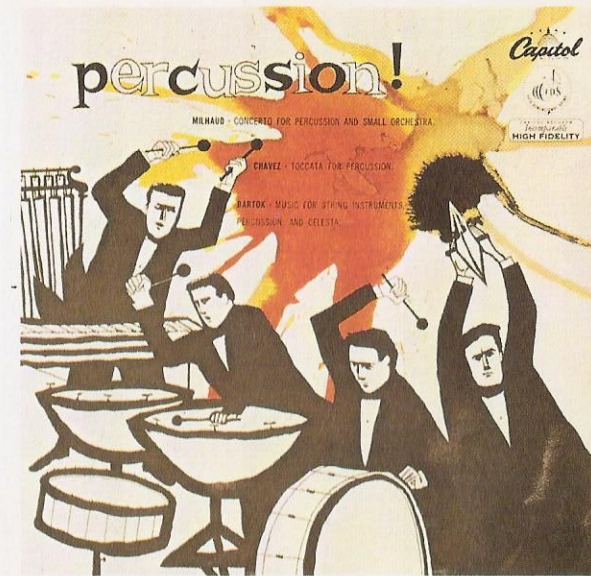


Arriba, Pierre Henry y Pierre Schaeffer, que compusieron conjuntamente las primeras obras notables de música concreta. Abajo, instrumentos electrónicos de la orquesta de la televisión francesa. A la derecha, cubierta del disco de Darius Milhaud Percussion.



y ha establecido las bases de un estudio morfológico del sonido que facilita a los músicos las posibilidades de componer con estos elementos. Las primeras composiciones notables de música concreta son: *Etudes de bruits* (*Estudios de ruidos*, 1948) y la *Sinfonía para un hombre sólo* (1950), de Pierre Schaeffer y Pierre Henry respectivamente, y *Le voile d'Orphée* (*El velo de Orfeo*, 1953) y *Orphée* (*Orfeo*, 1958), ambas de Pierre Henry. La música concreta ha demostrado su adaptabilidad al hacer posible a músicos de distintas tendencias la materialización de sus investigaciones. Entre ellos destacan, además de los citados, los franceses Milhaud, Messaien, Boulez, Philippot, los italianos Berio y Maderna, los polacos Patkovski y Penderecki, y los japoneses Mayuzumi y Mujoshi.

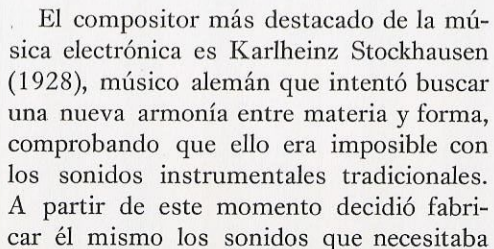
La segunda manifestación de las llamadas músicas electroacústicas fue la música electrónica, iniciada en Colonia en 1950, contemporánea de la música concreta parisiense. Tiene en común con ésta, además de la supresión del intérprete, el hecho de que ambas son el resultado de un trabajo de exploración y de asimilación de las realidades sonoras conseguidas por los músicos. La fuente sonora primordial de la música electrónica son los sonidos producidos por los generadores eléctricos; ondas sinusoidales, ruido



blanco, etc. Lo más interesante de esta corriente musical es que el compositor puede actuar discretamente sobre la producción de su materia prima. Con este material los músicos componen obras muy rigurosas desde el punto de vista de la organización musical.

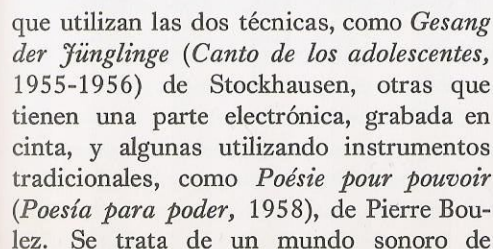
Otra posibilidad de la música electrónica, aunque mucho menos importante y no exenta de ambigüedad, es la de reproducir los sonidos de los instrumentos tradicionales a través de instrumentos eléctricos. Una de las causas que originaron la aparición de la música electrónica fue la necesidad de precisión y de nuevos sonidos que reclamaba la aplicación generalizada de la serie. El creador fue Herbert Eimert (1897), fundador en 1951 del Estudio de música electrónica de Colonia. Más tarde trabajaron con él, entre otros, Ernst Krenek, Henri Pousseur, Pierre Boulez y Bruno Maderna.





Entre las músicas experimentales, o sea la concreta y la electrónica, existe una relación que ha permitido crear unas obras

*Arriba, cubierta del disco*  
Música para piano de Karlheinz Stockhausen,  
*que en 1968 obtuvo el gran premio del disco.*  
*Abajo, Stockhausen y Messiaen;*  
*discípulo y maestro darían un gran impulso*  
*a la moderna música culta.*





*"Es preciso que nuestro alfabeto musical se enriquezca. Tenemos una terrible necesidad de nuevos instrumentos."*

E. VARÈSE

extraordinario atractivo, que tuvo unos comienzos totalmente racionales, pero que por contraste ha creado obras en las que se halla un alto grado de indeterminación.

Los instrumentos electrónicos han contribuido a enriquecer las posibilidades sonoras de toda clase de música. Destacan el trautionio\* (1928) y las ondas Martenot\* (1932) entre otras. A partir de 1954 han sido fundados numerosos estudios electrónicos en Europa, América y Asia.

Vinculada con la música electrónica apareció en Estados Unidos la *tape-music* o música sobre cinta, en la que el *tape-recorder*, registrador de cinta magnetofónica, es un verdadero instrumento que graba en la cinta los signos electrónicos producidos por los sonidos. Es una experiencia interesante y ambiciosa en la que han colaborado John Cage, Earl Brown, Otto Luening y Ussachevski. La primera audición de *tape-music* se celebró en 1952.

### Música y máquinas

Hacia 1950 apareció otro estilo de componer música en la que un papel más o menos importante es confiado a máquinas electrónicas, las cuales son utilizadas con varias finalidades.

No se trata de una tendencia estética, sino de un modo de composición. La in-

troducción del pensamiento matemático y los métodos que de él derivan en la composición musical ha permitido la prospección de nuevas formas musicales basadas en leyes matemáticas.

El promotor de la música cibernética, o más exactamente algorítmica, es el compositor francés Pierre Barbaud (1911), que ha trabajado en varias direcciones. El ordenador le ha permitido establecer un control de las estructuras sonoras y penetrar mejor la naturaleza de la creación musical. Otra ayuda que el ordenador presta al compositor es la de realizar los complicados cálculos que hacen posible la creación de una obra y que si se verificaran "a mano" exigirían del compositor muchas horas de trabajo mecánico. El ordenador se limita a cumplir las órdenes que el compositor le comunica. La calidad de la obra así creada depende del programa establecido por el músico. Este tipo de música deriva en cierto modo de unas tendencias vivas en la música contemporánea: conceder gran importancia al papel del análisis en la composición y la convicción de que el arte musical no es otra cosa que una combinación algebraica.

Este modo de composición musical, evoluciona lentamente, y hasta el momento no ha dado ninguna composición de carácter inédito. La composición automática se ha materializado en músicas-robot,

*Productor de "ondas Martenot", uno de los instrumentos más importantes para la música electrónica.*



*"El elemento más revolucionario de la música concreta no es haber descubierto nuevos aparatos y nuevos sonidos, sino el haber descubierto al oído musical posibilidades potenciales, a menudo evidentes, de las que no había tomado conciencia, y mucho menos había pensado en utilizar."*

PIERRE SCHAEFFER



Arriba, página de una partitura de Iannis Xenakis.  
Abajo, fotografía del maestro, cuya producción musical  
se ha basado en la investigación del tiempo  
y el espacio sonoros en función de la matemática.

“Nunca una máquina, por perfecta que sea, remplazará a un hombre genial.”

ANDRÉ JOLIVET

muy poco interesantes. Cabe destacar la *Computer Cantata* (*Cantata de la computadora*, 1963), realizada en colaboración por Robert Baker y Lejaren Hiller, con la ayuda de una computadora de gran potencia.

Iannis Xenakis (1922) ha empleado máquinas electrónicas en la composición de algunas de sus obras. Su aventura artística ha consistido en investigar el tiempo musical y el espacio sonoro en función de la matemática, en especial del cálculo de probabilidades. Xenakis creyó que el método serial había entrado en una crisis definitiva debido a su excesiva complejidad. Su modelo de referencia fue Edgar Varèse por el uso que hacía de las aglomeraciones sonoras en sus composiciones.

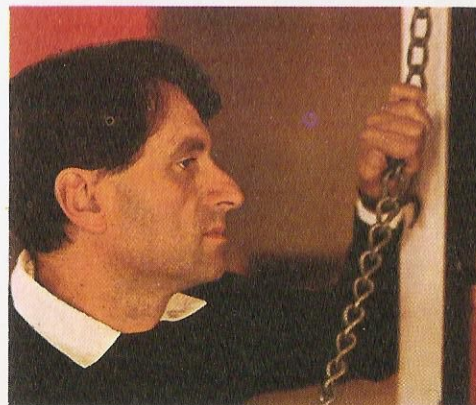
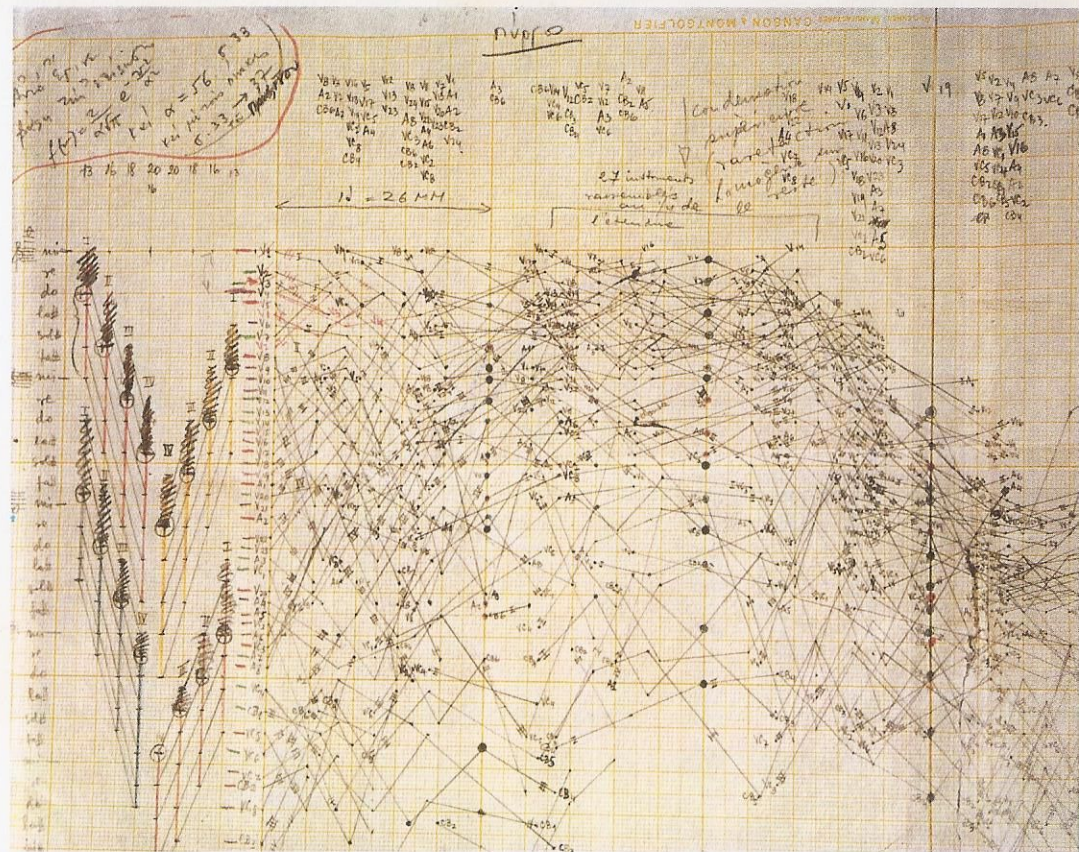
Inventor de la música estocástica, basada en los acontecimientos en serie, de la música simbólica, fundamentada en la teoría de los conjuntos y en la lógica matemática, Xenakis introdujo en su obra el azar científico, resultado de profundas reflexiones y capaz por sí solo de constituir un principio constructivo. Es una de las personalidades más interesantes de la música

actual y ha ejercido gran influencia en las jóvenes escuelas polaca y japonesa. Su producción comprende obras en las que las masas y los bloques sonoros contrastan con el aspecto lineal de las composiciones seriales. El hecho de que Xenakis utilice la matemática como factor de coherencia no es obstáculo para que su música llegue al oyente como portadora de una gran fuerza dramática, sin trazas de cerebralismo. Su música se dirige a la sensibilidad y es bien acogida por el público, que reacciona favorablemente al *shock* sensorial producido por las galaxias sonoras.

### El azar y la composición

Otro método de composición que nace también hacia 1950 es el que utiliza el azar como principio constructivo. Es significativo que este factor de indeterminación aparezca en una época tan preocupada por la racionalización de las técnicas musicales.

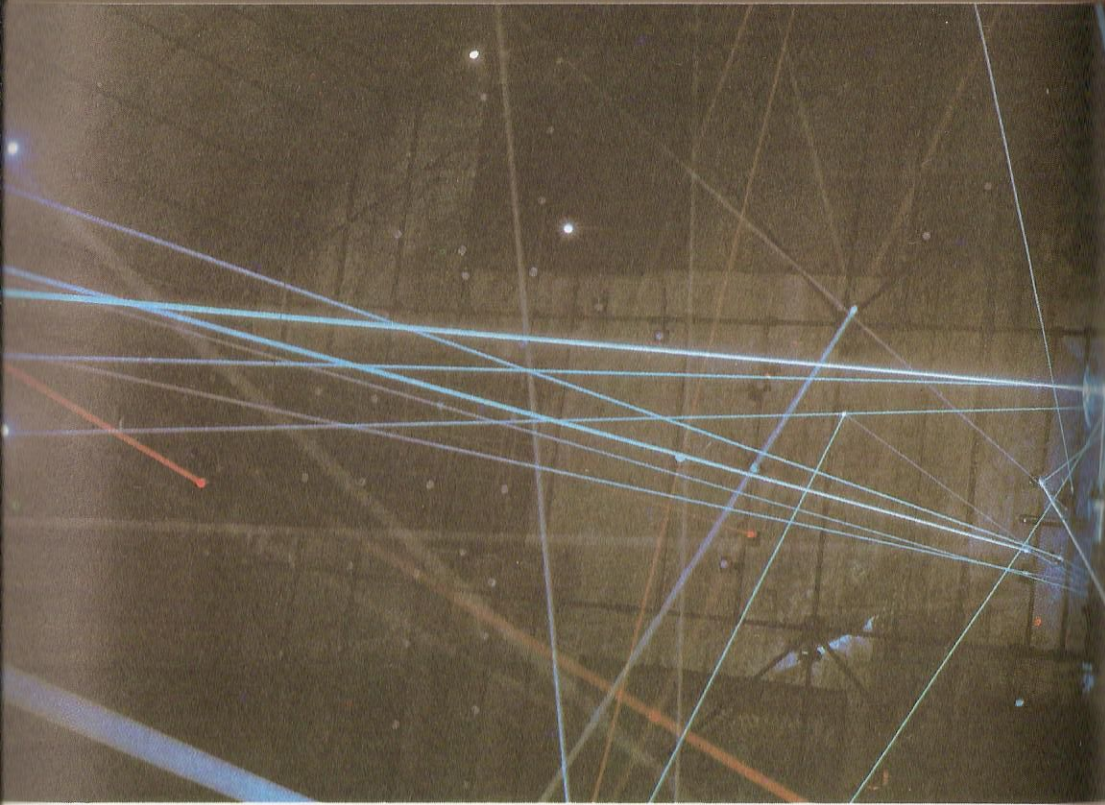
La música a la que el compositor ha incorporado el azar recibió el nombre de



música aleatoria, del latín *alea* (dado). Esta designación es ambigua, ya que parece indicar que la obra sea fruto de una simple jugada de dados, donde el azar lo decide todo. Afortunadamente, en la realidad esto no es así, ya que las únicas manifestaciones musicales en las que el azar manda totalmente son los *happenings* o espectáculos musicales, la mayoría de los cuales no alcanzan gran calidad.

El azar en una obra puede estar incorporado a nivel de compositor o a nivel de intérprete. Parte de la obra puede depender





de la ejecución del intérprete, y así conseguir formas abiertas de la música aleatoria en las que cada interpretación es diferente. En las obras de Stockhausen y de Boulez se encuentra una indeterminación controlada de manera que el intérprete puede elegir su propio camino entre las posibilidades que el autor le ofrece.

Otros compositores, como el español Luis de Pablo, dejan sin fijar ciertos detalles de la partitura, o no determinan

la altura de los sonidos, su duración o la manera de atacarlos.

En algunas de las obras aleatorias ciertos fragmentos se confían a la improvisación personal o colectiva de los intérpretes. También en estos casos se exige del intérprete una aportación y participación en la creación. Existen obras en las que se encuentran simultáneamente una expresión que nace de un impulso interior y unas estructuras racionales. Xenakis

*“Nunca un hombre genial, por excepcional que sea, podrá remplazar a una máquina electrónica.”*

PIERRE BARBAUD

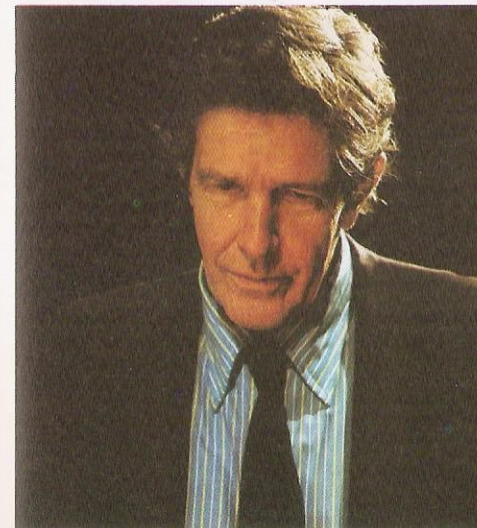
*La combinación de luz y sonido ofrece bellísimas posibilidades artísticas. A la izquierda, aspecto de una de las figuras realizadas en un festival celebrado en París en 1973.*

*Abajo, a la izquierda, John Cage. Muchos vanguardistas están contemplando con una nueva óptica las realidades de la religiosidad. La obra de este músico estadounidense está muy influida por las ideas del budismo Zen. A la derecha, cubierta del disco Concierto para instrumentos de percusión, de John Cage.*

critica este tipo de azar, al que califica de cara o cruz y de simple improvisación, e introduce en sus obras el azar científico, vinculado con el pensamiento matemático.

El compositor más significativo de las obras en las que interviene el azar es el norteamericano John Cage (1912), una de las personalidades más fascinantes del vanguardismo musical y la más admirable, junto con Charles Yves, de la historia musical norteamericana. En sus obras la indeterminación es aún mayor y la libertad del compositor muy reducida. En algunas de sus preparaciones musicales las eleccio-

nes sonoras son decididas mediante el juego de los dados u otros factores. En las obras de Cage no están excluidas las superposiciones sonoras realizadas durante la ejecución, lo que comporta resultados sonoros insospechados. Su actividad vital ha sido comparada a la de Eric Satie por su humorismo ante los acontecimientos cotidianos. A Cage no le han interesado nunca las formas artísticas tradicionales, sino que busca una comunicación sonora de tipo directo. En la génesis de sus obras desempeña un papel determinante su actitud filosófica, influida por el budismo Zen. Más que soluciones teóricas aptas





En los últimos años, no sólo ha cambiado la técnica musical, sino también los auditorios. En la fotografía, el Kleinhaus Music Hall (Buffalo).

para ser aplicadas universalmente, Cage prefiere ponerse en contacto con la vida, en su caso concreto con la realidad sonora. No teme incorporar a sus obras aquello que se presenta de modo casual, y en alguna de ellas incluso sintoniza con la radio cualquier onda, convencido de que toda realidad tiene su propio valor. Una de las características del arte de Cage son los larguísimos silencios, limitados por los momentos sonoros que llegan con gran exactitud. Este procedimiento está relacionado con el arte *Nô* del teatro musical japonés.

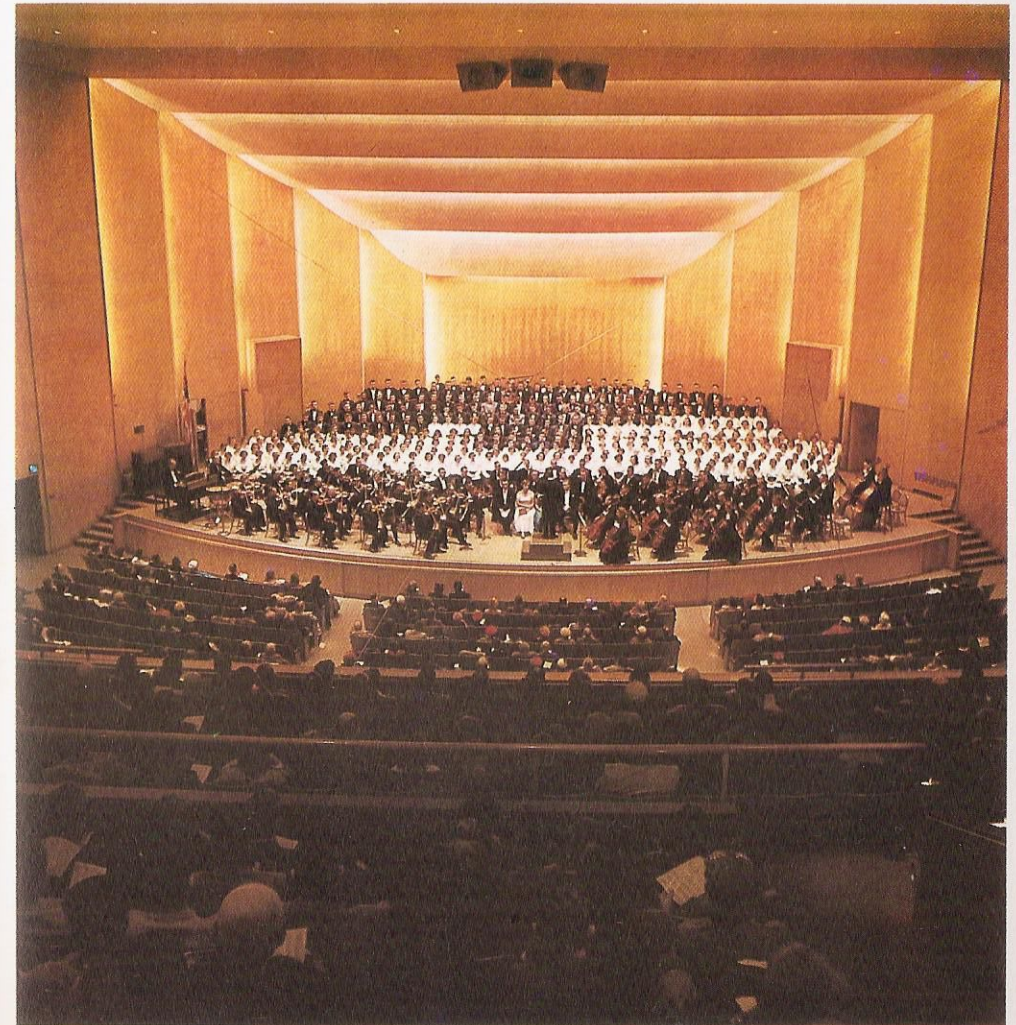
Su actitud antiintelectual ha tenido mejor acogida en Estados Unidos que en Europa, donde todavía prevalece entre los músicos la mentalidad cartesiana. La popularidad de Cage en los medios musicales europeos se debe a su *piano preparado*: un piano normal que mediante la introducción de diferentes accesorios es capaz de producir una amplia y atractiva gama de sonidos. Pero quizá su aportación más importante reside en el papel decisivo que el azar desempeña en la preparación y ejecución de su música. Cage ofrece al intérprete un conjunto de realidades sonoras en el contexto de múltiples organizaciones sucesivas. Al disminuir en sus obras la intervención de la voluntad consciente, abrió vías a la indeterminación en el arte musical. En cierta ocasión afirmó

“que le gustaría que sus obras abiertas no se considerasen nunca acabadas, aunque cada ejecución tenga naturalmente carácter definitivo”. La actitud estética de Cage ha sido calificada de neodadaísmo, de ruptura, y sus métodos han servido de base para la creación de una serie de *happenings* celebrados en salas de concierto y en teatros.

### Del pasado al futuro

Las numerosas tentativas que se han realizado para renovar el lenguaje musical no han sido las únicas transformaciones que ha experimentado la música del siglo XX, sino que han sido igualmente importantes los cambios del papel del músico en la sociedad y en relación con el oyente.

Estas mutaciones han sido producto, en definitiva, de las habidas en la sociedad moderna cuyo dinamismo no podía dejar de transmitirse en el mundo musical. En la actualidad, y gracias a los modernos medios de comunicación social, la música llega a oyentes que pertenecen a distintas clases y sectores, muchos de los cuales apenas podían tener acceso anteriormente a la música culta. El moderno proceso de democratización de la cultura ha llegado también a la música contemporánea, y esto a pesar de su complejidad





*Las audaces formas del Teatro de la Opera de Sidney  
no responden sólo a un gusto arquitectónico.  
sino a necesidades acústicas.*

técnica, de sus profundas y continuas mutaciones.

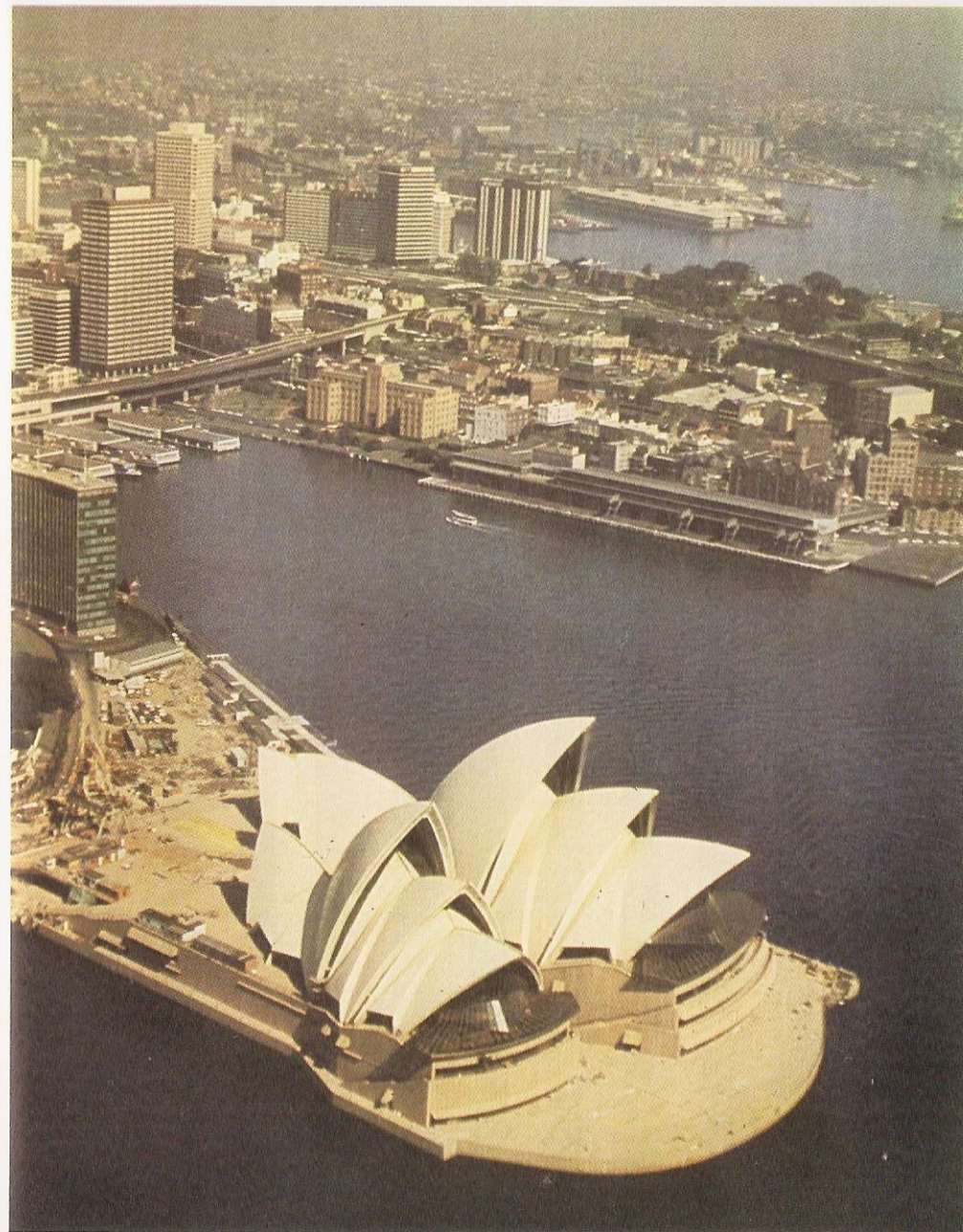
Las primeras aplicaciones de la era industrial en el campo de la música se desarrollaron desde comienzos del siglo XX. Las posibilidades de conservar la música una vez interpretada gracias a los procedimientos de grabación (rollos, discos, cintas magnetofónicas, *cassettes*, etc.) y a los de transmisión (radio, estereofonía, modulación de frecuencia, televisión, etc.), hicieron que la música llegara a su época de mayor expansión y alcanzara un auditorio de grandes proporciones. A diferencia del concepto de concierto que sólo podía hacer llegar la música a un número muy limitado de oyentes, los *mass-media* (medios de comunicación social) permiten alcanzar con facilidad un público oyente de un millón de personas que, teóricamente, podría transformarse en un auditorio formado por todos los habitantes de la Tierra.

La industrialización de la música y la transformación y el aumento progresivo del ámbito de los actuales medios de comunicación social, han determinado que la música se haya convertido de un arte de consumo de una minoría en un arte de consumo corriente y, paradójicamente, para un público que en su gran mayoría es totalmente profano.

El nivel de horas de música escuchada

por habitante ha crecido de un modo insospechado. A pesar de que gran parte de la música que difunden los medios de comunicación social pertenezca al repertorio de la música llamada clásica, existe hoy una extensa clase media con formación e inquietudes culturales que no solamente puede asegurar una base de oyentes para la música contemporánea, sino que tiene cierta influencia en la creación musical al funcionar de algún modo las leyes de mercado con su oferta y demanda. Este auditorio, capaz de seguir la evolución musical de su tiempo, puede ser de gran ayuda al estimular con su atención la experimentación musical contemporánea.

Los cambios sociales de las últimas décadas no sólo han afectado a la difusión de la música, sino que han incidido en el papel del músico en la sociedad. El músico pasó de su condición de asalariado del promotor de música, civil o eclesiástico, a un estadio de mayor independencia y dignidad. A pesar de ello, los compositores dependían económicamente del editor, que les cedía parte de sus ganancias, o de un admirador que ejercía de mecenas. La aparición de los derechos de autor determinó un cambio en las condiciones sociales de éste, las cuales se fortalecieron al aparecer los medios de comunicación social. Todo ello ha significado para los





*Danzas de la India. El mejor conocimiento de la música y danzas orientales está ejerciendo una considerable influencia en la música europea y estadounidense.*

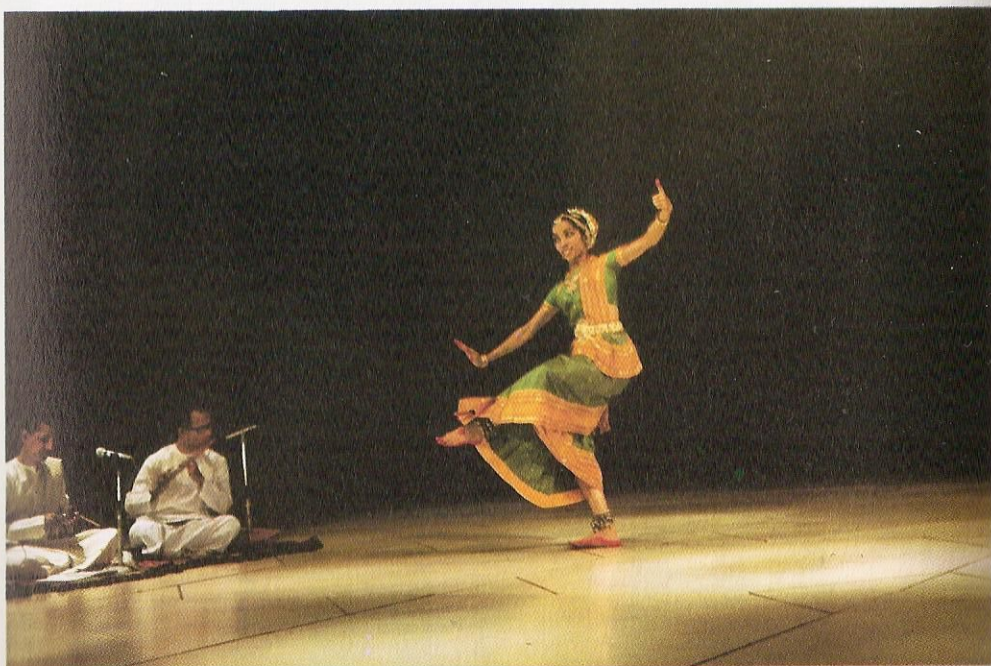
compositores poder contar con nuevas fuentes de ingresos. Como consecuencia, el compositor progresa hacia una independencia que no tenía ayer, aun cuando no pocas veces su inserción social sea todavía precaria.

### ¿Hacia dónde va la música?

Es difícil decir con un mínimo de probabilidades de acertar hacia dónde se dirige

la creación musical después de esta vertiginosa serie de cambios estéticos y técnicos que se han sucedido a lo largo del siglo XX. Quizá se podría aventurar, sin temor a equivocarse demasiado, que la música no volverá a una simplificación del lenguaje, ni a un retorno al pasado a la manera del neoclasicismo del período de entreguerras, y que si lo hace será de manera superficial y anecdótica.

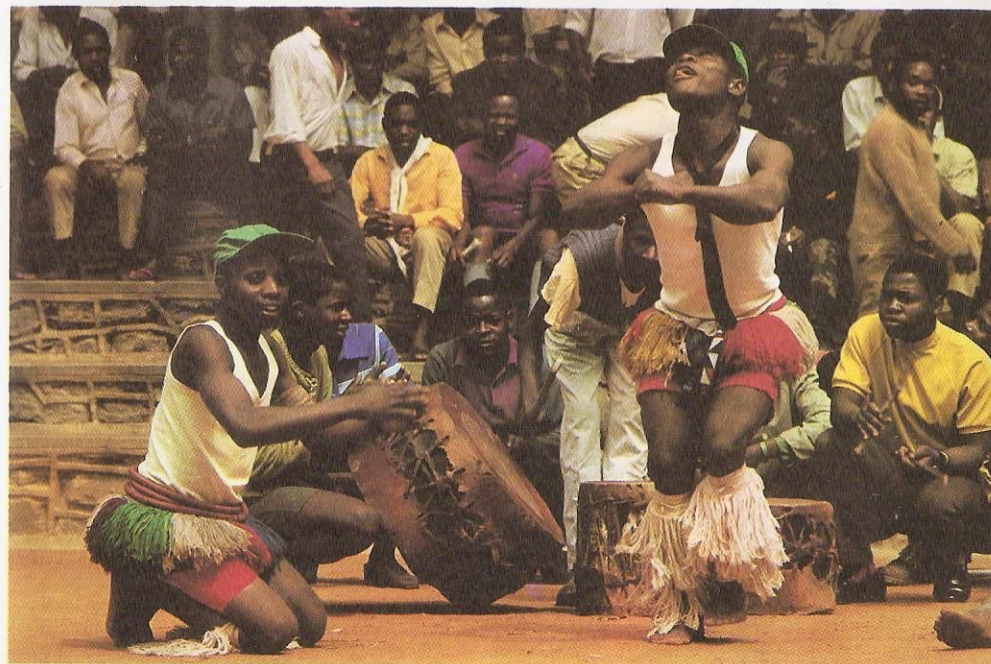
El compositor se encontrará ante pro-



*El rico y variado folklore africano ofrece una gama rítmica que es aprovechada por los grandes creadores de nuestro tiempo. En la fotografía, "danza de las minas".*

blemas de todo orden, mucho más difíciles que los que habían de resolver sus antecesores. Estos problemas le obligarán a adquirir una sólida formación profesional sea cual sea el material sonoro y la organización formal elegida. Simultáneamente deberá optar por una orientación estética que le permita adecuar su intención y las posibilidades musicales del momento. En este aspecto parece que todavía durante un tiempo la técnica prevalecerá sobre la

estética. Otro aspecto que el compositor del futuro no podrá olvidar es el de escribir en función de uno de los fenómenos más actuales, el de los medios de comunicación social, y renunciar a escribir dentro de un *ghetto* que prescinde del oyente y cultiva un lenguaje esotérico. En este aspecto es interesante observar que las últimas obras de compositores actuales como Stockhausen y Xenakis causan un gran impacto en públicos no preparados





*La explosión de música pop y folk  
sin duda condicionará e influenciará  
la música culta de las  
nuevas generaciones de compositores.*



técnicamente, y ello a pesar de la novedad de sus procedimientos.

Una incógnita que puede resolverse en un mañana próximo es la influencia de la música no europea, en especial la asiática y la africana, cada día mejor conocidas por el compositor occidental gracias a los documentos sonoros grabados en inmejorables condiciones y con criterio científico. La profundización en el conocimiento de las músicas exóticas y de los pueblos primitivos puede ayudar a la música occidental a encontrar un lenguaje colectivo perdido desde hace largo tiempo. Tampoco puede ser ignorada la posible influencia que puede tener la explosión de la música *folk* y de la música *pop* que ha impregnado la generación de la que saldrán los nuevos compositores.

Otras tendencias que no parecen haber agotado sus posibilidades son la llamada música abierta, basada en la delegación parcial del compositor al intérprete, y el teatro musical. Este continúa presentando a los jóvenes creadores un campo lleno de perspectivas capaz de volver a aproximar la obra musical a la vida cotidiana.

Las nuevas técnicas con su tarea de clasificación, codificación y manipulación de los sonidos, ofrecen al compositor un enriquecimiento de su vocabulario, sin que deba asustar el fantasma de un arte deshumanizado que no deje percibir

a su creador. El músico del futuro continuará sirviéndose de su imaginación y no descartará el lirismo capaz de expresar su verdad interior, y que es totalmente compatible con las búsquedas científicas y las aplicaciones de la tecnología. El ordenador y los aparatos electroacústicos se limitarán a ser en arte un auxiliar al servicio del hombre que le ayudarán a prolongar su acción.

Algunos compositores han iniciado ya el camino que parece ser tendrá una continuidad en el futuro próximo: modificar las relaciones entre el compositor, el intérprete y el público con el fin de lograr una cierta reciprocidad entre sus funciones. Hasta hace muy poco, en algunos aspectos sus papeles se mantenían excesivamente diferenciados. No hay que olvidar que en épocas lejanas el compositor y el intérprete eran siempre la misma persona. El perfeccionamiento de la escritura musical permitió desdoblarse la función del compositor de la del intérprete: otro músico que no fuera el compositor podía transformar la obra escrita en sonidos musicales. Esta diversificación de funciones ha empezado a ser revisada y ha germinado la idea de volver a reunirlos de alguna manera.

Otra vía posible para la música del futuro próximo será la de comunicar una atmósfera a un grupo de personas reunidas



por una misma fe, función que la música occidental había abandonado durante siglos. Esta nueva manifestación de compromiso musical buscará otros campos, en particular el campo teatral, con la creación de obras comprometidas políticamente con modalidades que favorezcan la búsqueda de soluciones concretas sobre las realidades que nos rodean. En este aspecto quizá se asista a una revalorización de la música con texto, en perjuicio, por lo menos temporal, de la música instrumental.

Para finalizar con esta serie de hipótesis habría que dejar indicado que es posible que la música del futuro se manifieste no sólo al margen del concierto tradicional, sino prescindiendo en cierto modo del factor tiempo. Gracias a los medios electroacústicos se podrán crear ámbitos mu-

sicales que permanezcan activos continuamente durante días y semanas. El oyente podrá entrar y salir en el momento que decida.

Se ha intentado con esta serie de predicciones saber hacia dónde se dirigirá la música del siglo XXI y adivinar su evolución. Sea ésta u otra muy distinta, es de desear que la música encuentre medios y lugares para vivir su apasionante aventura en toda su plenitud hasta llegar a tener una verdadera influencia en la vida humana y realizar el ideal propuesto por Xenakis: "La música del mañana, al proceder por una estructuración inédita, particular, del espacio y del tiempo, podría convertirse en una herramienta de transformación del hombre, al influir sobre su estructura mental".

## Lecturas recomendadas

Adorno, Th. W.: *Philosophie der neuen Musik*. Tübingen, 1949. (*Filosofía de la nueva música*. Buenos Aires, 1966.)

Boulez, P.: *Penser la musique aujourd'hui*. Paris, 1963.

Golea, A.: *L'Aventure de la musique au xx<sup>ème</sup> siècle*. Souillac, 1961.

Leibowitz, R.: *Introduction à la musique de douze sons*. Paris, 1949.

Rostand, C.: *Dictionnaire de la musique contemporaine*. Paris, 1970.

Stickenschmidt, H. H.: *Musik der 20. Jahrhunderts*. Frankfurt, 1958. (*La música del siglo xx*. Madrid, 1960.)



## Vocabulario

**ACORDE.** Conjunto de sonidos simultáneos.

**ARMONÍA.** Leyes que rigen la formación de los acordes y sus enlaces.

**ARMÓNICO, SONIDO.** Cada uno de los sonidos parciales que constituyen un sonido musical.

**ATAQUE DE UN SONIDO.** Manera de producir un sonido que afecta el carácter de éste.

**ATONALIDAD.** Rechazo de la tonalidad tradicional o falta de referencia a una tonalidad dominante.

**BITONALIDAD.** Superposición de dos tonalidades diferentes.

**COMPÁS.** División de una frase musical en fragmentos de igual duración.

**CONTRAPUNTO.** Leyes que rigen la superposición de líneas melódicas independientes.

**CROMATISMO.** Sistema que emplea los doce semitonos en los que puede dividirse la escala diatónica.

**DIATÓNICO.** Conjunto de sonidos que se inscriben en la octava, dividida en cinco tonos enteros y dos semitonos.

**DISONANCIA.** Efecto sonoro producido cuando en un acorde los sonidos que lo forman pertenecen a armonías diferentes.

**DODECAFONISMO.** Método de composición basado en una serie de doce tonos que sólo tienen relación entre ellos.

**ESCALA.** Serie ascendente o

descendente de notas que tienen entre sí determinadas relaciones numéricas de frecuencia.

**INTERVALO.** Distancia que separa dos notas musicales.

**JUGENDSTIL.** Término derivado de la revista alemana *Jugend*, fundada en 1896. Equivale al inglés *modern style*, al francés *art nouveau*, al español *modernismo*, o, de modo general, a *estilo 1900*.

**MODO.** Disposición de los grados de una escala según el esquema fijado por sus intervalos.

**ONDAS MARTENOT.** Instrumento creado por el músico francés Maurice Martenot, cuyos sonidos son producidos por tubos electrónicos que el intérprete acciona manipulando un condensador variable.

**PARÁMETRO MUSICAL.** Factor que determina un sonido: duración, frecuencia, intensidad, ataque.

**POLIRRITMIA.** Superposición de ritmos diferentes.

**POLITONALIDAD.** Simultaneidad de diferentes tonalidades.

**PROGRAMA, MÚSICA DE.** Música instrumental que se inspira en elementos ajenos a la música.

**RECITATIVO.** Estilo de canto que se somete a una prosodia natural.

**RUIDO BLANCO.** Mezcla indistinta de la totalidad de frecuencias audibles.

**SERIE.** Principio de coherencia que permite organizar los sonidos de la escala cromática a lo largo de una obra.

**TIMBRE.** Calidad del sonido que varía según cada ins-

trumento y cada voz. Color de un sonido.

**TONALIDAD.** Conjunto de cualidades que llevan a un fragmento musical a referirse constantemente a una tónica, o sea, al primer grado de una determinada escala.

**TRAUTONIO O TRAUTÓN- NIUM.** Instrumento electrónico debido a F. Trautwein, de quien toma el nombre. Produce sonidos controlables transmitidos por un altavoz.



## BIBLIOTECA SALVAT DE GRANDES TEMAS (GT)

### Relación de títulos aparecidos

1. – La contaminación.
2. – Historia Mundial desde 1939.
3. – La formación de la Tierra.
4. – El nacimiento de un niño.
5. – El cine, arte e industria.
6. – Los átomos.
7. – Arte abstracto y arte figurativo.
8. – El origen del hombre.
9. – Las noticias y la información.
10. – El sistema solar.
11. – La pobreza en las grandes ciudades.
12. – Nuevos rumbos del teatro.
13. – Lingüística y significación.
14. – La televisión.
15. – La explosión demográfica.
16. – La liberación de la mujer.
17. – El origen de la vida.
18. – Los satélites artificiales.
19. – La crisis de la institución familiar.
20. – El sistema monetario internacional.
21. – Ocio y turismo.



