

DEL COLAPSO TONAL AL ARTE SONORO

UN RECORRIDO POR LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA

JAVIER MARÍA LÓPEZ RODRÍGUEZ



Javier María López Rodríguez

Del colapso tonal al arte sonoro

«Bookwire»

Rodríguez J.

Del colapso tonal al arte sonoro / J. Rodríguez — «Bookwire»,

La música es un cosmos multidimensional al que el etnomusicólogo Timothy Rice, a la hora de reformular los principios de su disciplina, intenta acercarse a través de la pregunta: «¿Cómo construyen históricamente, mantienen socialmente y experimentan individualmente la música los seres humanos?». El autor, Javier María López Rodríguez, profesor de música y compositor, expone los principales hechos que han constituido la historia de la música occidental de concierto a lo largo del siglo pasado, haciendo especial hincapié en las corrientes más significativas y en el diálogo entre la música de concierto y las músicas populares. También aborda con profundidad propuestas más recientes y desconocidas a nivel de divulgación como el espectralismo, el poliestilismo, la nueva complejidad, el neorromanticismo, el quehacer de los grandes nombres del siglo en su última etapa y el panorama actual que ofrece una amplia variedad de opciones estéticas en muchas ocasiones de difícil observación. «Ante el aluvión musical de la centuria, el profesor Robert Fink decidió prescindir de la nomenclatura „Historia de la música en el siglo xx“ y acogerse a la de „Música en la historia del siglo xx“. Nosotros nos centraremos en una de esas músicas en el siglo xx, aquella que se ha amparado bajo denominaciones como música contemporánea, música artística, música de concierto o de tradición clásica».

© Rodríguez J.

© Bookwire

Содержание

Introducción	10
Inicio, inicios o, quizá, ninguno	13
La música se destiñe	14
Los errores armónicos son los más tolerables	18
La bella pesadilla	20
En el interior y alrededor del triángulo	21
Конец ознакомительного фрагмента.	26

DEL COLAPSO TONAL AL ARTE SONORO

DEL COLAPSO TONAL AL ARTE SONORO

UN RECORRIDO POR LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA

JAVIER MARÍA LÓPEZ RODRÍGUEZ



PUNTO
DE VISTA
EDITORES

© Javier María López Rodríguez, 2018
© De esta edición, Punto de Vista Editores, S. L., 2018
Todos los derechos reservados.

Publicado por Punto de Vista Editores

info@puntodevistaeditores.com

puntodevistaeditores.com

@puntodevistaed

Diseño de cubierta: Joaquín Gallego

Corrección: Gabriela Torregrosa

Coordinación editorial: Miguel Salas

ISBN: 978-84-16876-47-1

IBIC: AV, AVGC6

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser efectuada con la autorización de los titulares, con excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. www.conlicencia.com

Sumario

[Introducción. Multidimensión, acumulación, desintegración, organización, recepción: repensar la contemporaneidad musical](#)

[1. Inicio, inicios o, quizá, ninguno](#)

[La música se destiñe](#)

[Los errores armónicos son los más tolerables](#)

[La bella pesadilla](#)

[En el interior y alrededor del triángulo](#)

[2. La música de entreguerras](#)

[Una epifanía musical o los ilimitados límites](#)

[La música que surgió de una necesidad](#)

[Un laboratorio de condiciones prometedoras](#)

[La distinta experiencia musical](#)

[En retrospectiva](#)

[3. Tras el desastre: vanguardia, utopía y la eterna aventura](#)

[Neovanguardia: compositor desconocido erige una escuela](#)

[Deshacerse del pegamento o la imprescindible necesidad](#)

[La poesía del sonido: «¿conoce usted música que sólo se escucha por altavoces?»](#)

[La eterna aventura](#)

[Sin poesía tras la barbarie \(o tal vez sí\)](#)

[4. Del fin de la vanguardia al fin de la historia](#)

[Existir en diferentes niveles de tiempo y experiencia](#)

[Una transparente impenetrabilidad](#)

[Lo que nunca sucedió](#)

[El timbre como metáfora de la composición](#)

[Una rigurosa continuidad contextual](#)

[Más allá de sistemas para fines momentáneos](#)

[Posmodernidad: ¿el fin de la historia?](#)

[5. Después de resquebrajarse por los espacios volcados por la historia: ¿abandonar o estratificar la posmodernidad?](#)

[Sumergidos en el rumor](#)

[Cazar olas](#)

[Primera ola: posespectralismo, microtonalidad](#)

[Segunda ola: posminimalismo, totalismo, pulsación](#)

[Tercera ola: concrète instrumentale, objetualización del sonido, saturación, silencio, fragmentación](#)

Cuarta ola: tecnología, informática, electrónica, escucha

Quinta ola: ópera, teatro musical, escena

Sexta ola: innovar desde la tradición...

Séptima ola: ...o innovar desde la «otra» tradición

Octava ola: música sobre músicas, cita, reciclaje, palimpsesto

Novena ola: improvisación

Las borrosas barreras

Redescubrir el mundo

Epílogo. Una tarea posible: una exploración sobre nosotros mismos

Lista de obras

Bibliografía

A Sabela

Introducción

Multidimensión, acumulación, desintegración, organización, recepción: repensar la contemporaneidad musical

«El cosmos no es una máquina perfecta, sino un proceso en vías de desintegración y, al mismo tiempo, de organización», señala el filósofo francés Edgar Morin, el cual así mismo apela al «carácter multidimensional de toda realidad». La música también es un cosmos multidimensional, un cosmos al que el etnomusicólogo Timothy Rice, a la hora de reformular los principios de su disciplina, intenta acercarse a través de la pregunta: «¿Cómo construyen históricamente, mantienen socialmente y experimentan individualmente la música los seres humanos?». En cualquiera de las posibles respuestas que intentemos encontrar, nos topamos con la máquina imperfecta que se desintegra al paso que se reorganiza. La música de los seres humanos del siglo XX es un artefacto sensiblemente multidimensional, desintegrado, reorganizado y, más que nada, complejo.

Sin embargo, la complejidad a la que nos enfrentamos a la hora de abordar la música de la centuria y de sus aledaños cronológicos no atañe simplemente a las enormes y múltiples ramificaciones estilísticas, o a la inusitada presencia de tradiciones de diversa procedencia o relacionadas con el ámbito denominado popular, sean de sello urbano o folclórico, en contraposición, convivencia, complementariedad o negociación con la corriente concertística clásica occidental. Amén de todo su aparato productivo, la forma que adquiere el receptáculo de dicha producción condiciona también nuestra percepción de esa complejidad.

La aparición de la posibilidad de almacenar cualquier sonido, y por ende cualquier música, mediante las diversas técnicas de grabación, desarrolladas principalmente a partir de principios del siglo XX, nos ha conducido hacia lo que cabría denominar una «fonoteca global». La música de la contemporaneidad se desenvuelve a la vez que se abre la puerta a su almacenamiento a gran escala, fenómeno que se expande al pasado, pues todas las ejecuciones de obras históricas pueden ser asimismo registradas, pasando a ser actuales en la medida en que su presencia en el mundo contemporáneo se vuelve activa. Esta «acumulación» de la historia en un puro presente se ejemplifica bien con la corriente de la llamada «música antigua», centrada principalmente en la recuperación de la música de época tanto barroca como anterior. Iniciada por pioneros como Wanda Landowska o Arnold Dolmetsch a principios del siglo, sufrió un fuerte estímulo principalmente después de la Segunda Guerra Mundial. Pero, como señala el oboísta y estudioso Bruce Haynes, no deja de ser un estilo del siglo XX, con todos los condicionantes que ello implica.

Continuando con la idea de recepción compleja, echemos la mirada un poco más atrás. Si efectivamente la integración en un solo discurso de la variedad musical del siglo XX se antoja una tarea complicada, nos podemos interrogar acerca de qué ocurriría si abordásemos los aparentemente más lineales siglos anteriores con las herramientas y con —más importante— el enfoque de los estudios modernos. Observemos el ejemplo de la música *alla turca* en la Europa del siglo XVIII, que ha estudiado Mary Hunter en su obra general sobre lo exótico en la música occidental. La presencia de las bandas jenízaras del Ejército turco en diferentes cortes europeas actuó como agente de intercambio cultural y provocó un fuerte impacto en la música de la época, creando un característico topos musical alrededor de determinados elementos armónicos, tímbricos, rítmicos o melódicos que influyó de una manera notable en las manifestaciones musicales del periodo.

Así pues, tradiciones musicales de diversa naturaleza han coexistido con la tradición clásica, objeto principal de estudio de la musicología histórica, estableciéndose en más de una ocasión vasos comunicantes entre ellas de carácter multidireccional. En este sentido, si un investigador moderno pudiese viajar en el tiempo con su grabadora o su papel pautado, la narración alrededor de nuestro pasado no es que fuese diametralmente diferente, pero sí por lo menos más rica en términos de producción absoluta. Es por eso que la etnomusicología siempre nos da pistas cuando busca

precedentes a su labor en aquellos que se aproximaron a otras culturas con miradas sin prejuicios jerárquicos en cuanto a la superioridad de la tradición occidental. Citemos los casos del fraile franciscano Bernardino de Sahagún en el siglo XVI, con su acercamiento a la cultura azteca, o del francés Guillaume Villoteau, que a principios del siglo XIX se adelantó a su época al aceptar ser alumno de un músico egipcio para poder entender de la mejor manera posible los mecanismos de la música de esa cultura.

También podemos buscar valoraciones de la multidimensionalidad musical en la musicología histórica al uso. Giuseppe Fiorentino ha rastreado la existencia de una polifonía de tradición oral en la España del Renacimiento. En el imposible caso de que se hubiesen conservado documentos sonoros de ella, el imaginario musical del siglo XV y XVI hispano podría cambiar notablemente, de la misma manera que, por ejemplo, el siglo XIX adquiriría otra dimensión si pensásemos que las disputas intergeneracionales que provocaba la música de Richard Wagner poseían un aire similar a los desencuentros que produjo el rock and roll o el hip-hop en la segunda mitad del XX.

Quizá, la tarea complicada a la cual nos referíamos más arriba sea simplemente innecesaria, por lo que, de alguna manera, la única posible sea la de las tareas parciales. Así —y volviendo a nuestro objeto de discurso— parecen expresarse trabajos recientes como *The Cambridge History of Twentieth-Century Music* (*Historia de la música del siglo XX de la Universidad de Cambridge*), editada en 2004, en cuyo capítulo introductorio los profesores Nicholas Cook y Anthony Pople ya advierten al lector que, al tratarse de una serie de artículos a cargo de especialistas en diversos campos, probablemente se encontrará con no pocas tensiones, cuando no directamente posiciones enfrentadas, con respecto a determinados hechos. Asimismo, en la *La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*, editada por Consuelo Carredano y Victoria Eli, aflora la producción musical de todo un continente que ha permanecido en sombra para las historias decimonónicas occidentales. Y lo hace, como señala la propia Carredano, desde su especificidad, «enmarcada en los complejos procesos sociales, culturales e históricos». Esta óptica podría parecer más fácilmente aplicable a un espacio como el latinoamericano, alejado, en principio, de los centros de gravedad donde la musicología histórica ha elaborado su propio discurso. Sin embargo, para darnos cuenta de las lagunas que puede haber en dicho discurso, las más de las veces por una legítima necesidad de cohesión y articulación, no es necesario tan siquiera alejarse del etnocéntrico espacio europeo. Recordemos simplemente, como bien señala el musicólogo Richard Taruskin, la gran cantidad de sinfonistas de mediados del siglo XIX —Anton Rubinstein, Max Bruch o Robert Wolkman, entre otros— que han pasado al olvido, incapaces de competir en su momento con el creciente prestigio reverencial de los clásicos vieneses Haydn, Mozart, Beethoven y su consecuente «musealización» ante la audiencia del momento.

Llegados pues a este punto, parece que hemos hablado más de tiempos pretéritos al siglo XX que de sus propios días. El único propósito ha sido traer a primer plano la idea de que la complejidad en cuanto a ramificaciones y entrecruzamientos del fenómeno musical, más allá de la jerarquización con la cual se hayan mostrado en el redactar histórico de cada momento, siempre ha existido de una u otra manera, en un determinado grado u otro. Por eso, en un primer acercamiento a la música contemporánea, ya sea como fenómeno cultural, ya desde un punto de vista puramente estilístico, deberíamos tener en cuenta los siguientes factores: la relevancia de los materiales «externos», tanto históricos como exóticos, y sus modos de integración en el discurso musical, desde la pura apelación a la cita o el reciclaje; la difícil taxonomía de la continuidad o discontinuidad de los estilos, así como de muchos creadores puntuales; la presencia de música más allá del canon académico y del desinterés por parte de ciertas tradiciones musicológicas dominantes; la dinámica vital de los compositores en un contexto de cambio rápido y de amplias opciones a la hora de elegir estilo; la relevancia o ubicación social de los estilos; los factores pedagógicos y de transmisión de la música en general; el ensemble contemporáneo musical como herramienta característica del periodo; la valoración del sonido como material «musicable» en sí mismo; la vanguardia como referente principal desde el punto de vista cualitativo.

Ante el aluvión musical de la centuria, y para evitar posturas dogmáticas totalizantes, el profesor Robert Fink decidió en uno de sus cursos prescindir de la nomenclatura «Historia de la música en el siglo XX» y acogerse a la de «Música en la historia del siglo XX». Nosotros nos centraremos en «una de esas músicas en el siglo XX», aquella que se ha amparado bajo denominaciones como música contemporánea, música artística, música de concierto o de tradición clásica, o incluso en la más que rebatible nomenclatura de música culta, sin perder de vista que la singladura podrá ser errática, recalando en más de una ocasión en puertos aparentemente ajenos a esta tradición.

Asimismo, tampoco queremos perder de vista la revisión actual de ciertos presupuestos epistemológicos, en especial, aquellos que intentan superar las visiones posestructuralistas o posmodernas que desde los años setenta han condicionado el estudio de los objetos por sospechar que todo estudio sobre estos dependía más de su relación con el observador que de la existencia de los objetos en sí. Javier Campos Calvo-Sotelo aboga por que «el eje del discurso científico musical debería siempre girar preferentemente en torno a la materia primera de estudio, no acerca de su intrasignificado y nivel de percepción, por más que estos factores interesen asimismo para la comprensión global del fenómeno». Así pues, consideremos que el objeto, en este caso el fenómeno musical, existe independientemente de que la mirada sobre este pueda sufrir modulaciones en uno u otro sentido. Por ejemplo, no se podría poner en tela de juicio la existencia del tango, cualesquiera que hayan sido sus vicisitudes a lo largo del siglo, sólo por su mayor o menor relevancia según los contextos geográficos o temporales, tal y como señala el estudioso Ramón Pelinski. De la misma manera, la llamada música clásica contemporánea, más allá de haber pasado por ser referente de parte de la clase burguesa, por arte sustentado privada o públicamente, o por un fenómeno en crisis por parecer insostenible dentro de los parámetros de producción finiseculares, ha existido y existe como tradición; tradición bajo la cual se cobijan desde la revocación desarraigada que de lo romántico hizo Gustav Mahler en su música hasta la exploración de un nuevo territorio que para un compositor como Giorgio Netti supone el estudio instrumental; tradición multidimensional en desintegración y reconstrucción, como el cosmos del pensador Morin con el que comenzábamos esta sección.

Por eso, esta introducción es solamente *preventiva*: nos asomamos a la historia de la música de la modernidad y pedimos disculpas, porque con toda probabilidad vayamos a caer en aquello que el ya citado Taruskin recrimina al discurso excesivamente hegeliano, esto es, el detenerse sólo en los logros estéticos o estilísticos. Tiene una explicación. El profesor Leon Botstein señala que la normativización del repertorio musical occidental de los siglos XVIII y XIX ha dejado el legado a las siguientes generaciones en forma de un constante acercamiento, redefinición o conocimiento de este. De una manera análoga se puede interpretar la aparición de los grandes museos y pinacotecas, donde las grandes obras del pasado se conservan e interpretan constantemente. La ruptura histórica que supusieron las vanguardias del siglo XX obligó de alguna manera a asumir nuevos presupuestos, consiguiendo ser introducidos dentro de los conocidos como museos de arte moderno o contemporáneo. Paralelamente, la música contemporánea no ha encontrado un sitio canónico para su fractura cultural: un compositor como Arnold Schoenberg todavía se programa e interpreta en ciclos de música moderna junto a creaciones más recientes. Es por ello que, tal vez, deseemos que la producción musical contemporánea llegue a descubrir su propio museo de la modernidad acorde con su posición fundamental en la historia de la cultura. En suma, encontrar su lugar en nosotros mismos, sujetos también multidimensionales en desintegración y reorganización constante.

Inicio, inicios o, quizá, ninguno

La música nació libre y su destino es conquistar la libertad.
Ferruccio Busoni

La música se destiñe

Si bemol-La bemol-Mi bemol-Sol bemol-Do-Mi bemol. Aunque un lector avezado quizá pudiese identificar qué es lo que se esconde detrás de este grupo de notas, muy probablemente a la mayoría no le dirá nada en concreto. Sin embargo, este conjunto de sonidos tocados como acorde, esto es, simultáneamente, puede ayudar a comprender cómo suceden en muchas ocasiones los acontecimientos dentro de la música contemporánea, y cómo, a su vez, son valorados tanto desde la perspectiva sincrónica como con la perspectiva del tiempo. Vayamos por partes.

El acorde en cuestión es el que aparece en el compás número cuarenta y dos de la obra *La noche transfigurada* (*Verklärte Nacht*), escrita para sexteto de cuerda, que un joven Arnold Schoenberg (1871-1951) presentaba en 1899 al Tonkünstlerverein, sociedad musical que articulaba parte de la vida concertística en la Viena de las postrimerías del siglo XIX. Si su anterior *Cuarteto en re mayor* había tenido una favorable acogida, esta vez el jurado observó a disgusto lo que para este era un error de técnica compositiva. La sentencia de uno de los miembros resulta reveladora: «Es como si se hubiese cogido la partitura del *Tristán* aún húmeda y se hubiese desteñido». Con el término «Tristán», hacía alusión evidentemente a la ópera de Richard Wagner *Tristán e Isolda*, cuyos pasajes, especialmente los acordes iniciales, dieron lugar a una extensa literatura interpretativa. Años después, en 1911, Schoenberg aborda el tema en su *Tratado de armonía*, en el capítulo dedicado a los acordes de novena:

En mi sexteto de cuerda *Verklärte Nacht* escribí, sin saberlo desde un punto de vista teórico, y dejándome guiar solo por mi oído, la inversión de un acorde de novena. Se trata desgraciadamente de una inversión de lo más inaceptable por los teóricos, ya que la novena se encuentra en el bajo [...]. Yo comprendo hoy la indignación, incomprensible para mí en ese momento, de cierta sociedad de conciertos que rechazó tocar mi sexteto por causa de este acorde. Naturalmente: la inversión del acorde de novena no existe, pero una vez creado, no se puede creer que no exista.

Parece así que la colocación de una nota fuera de su lugar normativo fue asumida años más tarde por el propio autor como un momento importante en cuanto a la transgresión del estilo musical.

La obra fue estrenada en 1901. Años después, el propio compositor aludiría a este momento como un auténtico punto de inflexión, donde la reacción del público se dividía entre aplausos y silbidos. Curiosamente, Schoenberg no se encontraba en el lugar. Al mismo tiempo, la prensa vienesa, tan afecta a la crítica de conciertos, apenas hizo mención del estreno. ¿Era el descontento del Tonkünstlerverein y de un sector del mundo musical vienes producto únicamente del «acorde erróneo»?

Los ideales estéticos de esta sociedad vienesa de conciertos se apoyaban en la tradición musical no programática, esto es, en la corriente musical del siglo XIX que abogaba por una creación musical pura y sin alusiones externas, en línea con autores como Johannes Brahms, polo opuesto a compositores como Franz Liszt o Richard Wagner. Schoenberg presentaba su obra en la pura tradición camerística de los sextetos de Brahms, pero, para perturbación de la sociedad, lo hacía aludiendo al poema homónimo y de alto contenido erótico del escritor alemán Richard Dehmel. En este contexto, se entiende que en el día de su estreno suscitase gran extrañeza la ausencia de un programa escrito con los versos y una explicación de las correspondencias entre música y texto, algo que por otra parte era habitual en los conciertos de música concebida programáticamente.

Esta manera de sintetizar dos tradiciones pudo desconcertar a muchos de los coetáneos de Schoenberg, pero además nos pone en guardia en relación a las transformaciones tanto estilísticas como de lenguaje que en la creación musical se estaban operando en un periodo aproximadamente comprendido entre 1890 y 1914. La música probablemente «se desteñía», como señalaba el miembro del jurado del Tonkünstlerverein, pero, de ser así, se hacía no tanto por una desintegración de sus elementos constitutivos como por una intensificación de los procedimientos heredados, tanto en lo

que atañía a medios expresivos como a los puramente sonoros y temporales. Compositores posteriores a Wagner, Bruckner, Verdi, Franck o Brahms, entre otros, bien podrían haberse planteado que aquella era la única manera de superar, o al menos llevar hacia otro estadio, los logros de sus predecesores.

Uno de ellos fue Gustav Mahler (1860-1911), figura central en la Viena del cambio de siglo, afamado director orquestal y las más de las veces incomprendido compositor. Su actividad se centró principalmente en dos géneros: la sinfonía y la canción con acompañamiento orquestal. Desde el punto de vista de los procesos de intensificación, Mahler culmina de alguna forma la unión de lo vocal y de lo sinfónico que ya se había apuntado con Haydn en algunas de sus últimas obras, como *La creación* (1798), y que cristalizó definitivamente Beethoven con el movimiento final de su Novena sinfonía (1824). En ciclos como *Canciones de un caminante* (1885) o *El cuerno mágico del niño*, compuesto entre 1884 y 1893, las imágenes e ideas literarias juegan un importante papel en el desarrollo de la imaginería musical. Esta imbricación de lo literario y de lo musical, enraizada de alguna manera en el ideal romántico, se conduce sin embargo por el particular universo sonoro mahleriano, donde un pesar irónico y amargo subyace en el tratamiento que hace de los temas musicales utilizados.

Mahler compuso diez sinfonías, dejando la última de ellas inacabada, a las que se suele sumar su ciclo sinfónico conocido como *La canción de la tierra*. Característica de muchas de sus páginas de este género es la amplia plantilla instrumental para la que están escritas, algo que por otra parte lo conecta con mucha de la música de las postrimerías del siglo XIX. Sin embargo, Mahler recoge estas enormes fuerzas orquestales legadas por sus predecesores románticos no para conseguir algo multitudinario, sino que las concibe como una especie de almacén instrumental para llevar a cabo combinaciones más pequeñas, como de cámara, donde desplegar sutiles contrapuntos y transformaciones tímbricas. De esta forma, Mahler no construye efectos abrumadores, sino un concierto entre complejidad y simplicidad, donde coherentemente se integran marchas, temas populares o incluso instrumentos no orquestales como la mandolina y la guitarra, como ocurre en la «Serenata» de su *Séptima sinfonía* (1905), materiales que sufren una especie de extrañamiento en su proceso de transformación. Resulta curioso que esta radical manera de proceder, donde se yuxtapone la espiritualidad más sublime a lo banal y cercano, resultase confusa para muchos de sus coetáneos.

Más al norte, el muniqués Richard Strauss (1864-1951) habitualmente es presentado en binomio con Mahler por sus trayectorias paralelas como reconocidos directores y compositores con altas capacidades orquestadoras, si bien en este segundo aspecto conseguirá un mayor predicamento social que el vienés, especialmente en su extensión de las fuerzas musicales heredadas del Romanticismo ligado a las figuras de Wagner y Liszt, esto es, el poema sinfónico y la ópera que caracterizarán su producción. Los primeros, rebautizados por el autor como «poemas tonales», tales como *Muerte y transfiguración* (1889) o *Una vida de héroe* (1898), lejos de las dudas y pesimismo mahlerianos, adoptan un vitalismo y optimismo culminado en muchas ocasiones por finales apoteósicos cuyo signo es la consumación y la glorificación. En la música de Strauss, se dan ciertos rasgos que pueden considerarse piedras angulares para el desarrollo de mucha música del siglo XX, como en el caso de las figuras melódicas basadas en rápidas alternancias y combinaciones móviles. En lo que se refiere a lo orquestal y armónico, las texturas se vuelven especialmente complejas, con grandes variaciones y un alto cromatismo. De esta manera, tanto en poemas tonales tales que *Así habló Zaratustra* (1896) como en sus óperas *Salomé* (1905) o *Elektra* (1908), se percibe la tensión de mucha música de la época en cuanto al uso del sistema tonal. Este había sido el soporte sobre el que se había cimentado la música occidental desde aproximadamente mediados del siglo XVIII. Esta manera de componer consistía en privilegiar un tono (do mayor, re menor, etc.) por encima de otros que orbitaban a su alrededor. La consecuencia principal era que el oyente tenía una clara referencia acerca de hacia dónde orientar su escucha dentro de lo que se denomina armonía, o arte de combinar las notas que suenan simultáneamente. Así, Strauss es un claro ejemplo de un proceso que había comenzado decenios antes, quedando invadida, por intensificación del

propio sistema tonal, de sonidos ajenos al principal, y dando lugar a lo que se conoce como intenso cromatismo, típico de la obra del alemán en estos momentos. Por otra parte, la disonancia, y otros medios así utilizados por el autor, se sitúa al servicio de una exploración de las obsesiones y perversiones de la psique humana, especialmente en *Salomé*, basada en la obra homónima del dramaturgo y escritor Oscar Wilde. No en vano, estamos en la época en la que comienzan a ser reconocidos los trabajos del padre del psicoanálisis, Sigmund Freud.

Volvamos precisamente a la Viena de Freud, del arquitecto Gropius, del pintor Kokoschka, del filósofo Wittgenstein y, por supuesto, de Arnold Schoenberg, cuya música se halla plenamente en el contexto posromántico de Mahler o Strauss, culminando un periodo personal con la fusión de la herencia de Brahms y de lo wagneriano. Su escritura se basa ya en este periodo en el uso de una característica variación constantemente desarrollada, como en el caso de su *Cuarteto de cuerda n.º 1* (1905) o la *Sinfonía de Cámara* (1907), constituida en un movimiento único e ininterrumpido, ambas coetáneas a *Elektra* y *Salomé* de Strauss. A partir de aquí, el estilo de Schoenberg caminará hacia la atonalidad, en un proceso de acelerada experimentación, pasando a lo que en años posteriores el compositor denominará «la emancipación de la disonancia», esto es, la utilización con naturalidad de notas extrañas y lejanas al centro tonal, que en último término suponían para el propio Schoenberg «las más distantes consonancias». De esta forma, solamente en 1909 compone *El libro de los jardines colgantes*, *Erwartung* (*La espera*) o la tercera de las composiciones para piano de su *Op. 11*, la primera obra sin armadura de clave, esto es, sin ninguna indicación al principio de la partitura de qué notas alteradas forman el tono de la obra. Cualquier apelación a un tema melódico aparece sustituida por una suerte de correspondencias basadas en una célula o grupo de sonidos ordenado en torno a determinados intervalos de altura, es decir, distancias entre distintas notas que terminan por convertirse en factores seminales y, a su vez, estructurales. Por ejemplo, en «Nacht» («La noche»), de su *Pierrot Lunaire* (1912), la célula que da coherencia a todo el pasaje se compone de tres notas con saltos de terceras. «Con una obra de arte pasa lo mismo que lo que con cualquier organismo perfecto. Es tan homogéneo en su constitución que revela en cada detalle su esencia más verdadera e íntima», afirmó el propio autor. Esta idea tendrá fuertes implicaciones para el futuro desarrollo de la música.

Schoenberg había iniciado así su periplo por la atonalidad, o por la «pantonalidad», como él prefería denominarla, en su anhelo por trascender más allá de una simple tonalidad. Pero no se trataba puramente de una cuestión de producción musical. En la más pura tradición decimonónica, Schoenberg fue también un prolífico escritor, recuérdese el ya mencionado *Tratado de armonía*, dedicado a la memoria del «santo Mahler», así como docente de diversos alumnos, entre ellos importantes compositores como el alemán Hanns Eisler o el español Robert Gerhard. Pero la relación que estableció con los también vieneses Anton Webern (1883-1945) y Alban Berg (1885-1935) fue más allá de la simple relación alumno-profesor, creándose un núcleo generador de ideas de especial trascendencia para el devenir de la música. Su estrecha asociación llegó a denominarse como Segunda Escuela de Viena, para distinguirla de una más bien historiográfica primera escuela formada por Haydn, Mozart, Beethoven y Schubert.

Una de las características de este fértil núcleo durante estos años previos al inicio de la Primera Guerra Mundial fue la tendencia hacia la miniaturización de la producción compositiva tanto en cuestión de dimensiones, caso del cuarto movimiento de las *Cinco piezas orquestales*, *op. 10* (1913) de Webern, articulado únicamente en seis compases, como en el uso de los recursos instrumentales. Esta música de tipo aforístico, pero donde a la par brota una enorme riqueza de elementos sonoros fragmentados, desemboca en una saturación de recursos, donde cada instrumento desarrolla abundantes detalles de técnica y color, como el trémolo, el uso de la sordina, diferentes tipos de articulaciones y de dinámicas. Algunos de sus paradigmas son las *Seis bagatelas para cuarteto de cuerda*, *op. 16* (1913) de Webern, o las *Cinco piezas orquestales*, *op. 16* (1909) de Schoenberg. Esta última ofrece en su tercer movimiento una disposición que el autor denominó *Klangfarbenmelodie*, melodía de colores o melodía de timbres, donde las notas del acorde permanecen

casi inalterables, cambiando sólo los instrumentos que las interpretan, haciendo que la música no se mueva por elementos interválicos o melódicos, sino por el cambio de color que se produce al variar sucesivamente la instrumentación del acorde.

Tales medios hacen emerger en el discurso musical una expresividad muy particular de la segunda escuela vienesa de este instante, poniéndola en relación con el movimiento plástico expresionista coetáneo en un análogo recorrido de quiebre con la herencia de las normas artísticas heredadas y en la búsqueda de una expresión subjetiva y exploradora del interior del individuo. Es célebre el intercambio de ideas entre el pintor Vasili Kandinski (1866-1944) y Schoenberg, habiéndose adentrado este a su vez en actividades pictóricas. La ruptura con lo figurativo de los pintores expresionistas parecía tener su correlato en el quebranto de la tonalidad. De ahí que la denominación «periodo expresionista» haya sido utilizada para referirse a la música de estos creadores durante esta etapa. Algunos elementos estilísticos resultan especialmente significativos, como el *Sprechgesang* o «canto hablado», que Schoenberg utiliza en su ya mencionado *Pierrot Lunaire*, donde las notas indicadas deben cantarse e inmediatamente cambiar a expresión hablada. Esta técnica que combina lo declamado y lo entonado ya había sido explorada sumariamente por Engelbert Humperdinck (1854-1921), discípulo de Wagner.

Cerremos este apartado con una pincelada sobre la recepción de esta nueva música. «Sólo el tiempo podrá mostrarnos si nuestro sentido armónico piensa demasiado despacio, o si el sentido armónico de Schoenberg piensa un poco más rápido que el resto del mundo». Este era el juicio con el cual se cerraba la crítica de Ernest Newman aparecida en *Birmingham Daily Post* en 1914 a propósito de las *Cinco piezas orquestales* de Schoenberg. Era evidente que afrontar lo nuevo no era privativo del ambiente vienés y retaba a la Europa de las primeras décadas del siglo XX. Sin embargo, tampoco se trataba de la única vía exploratoria.

Los errores armónicos son los más tolerables

Simultáneamente a la Viena de Mahler, Strauss o Schoenberg, París había llegado a convertirse en una piedra miliar de la geografía cultural de la época, lugar en donde el arte moderno se consolidaba al calor de los pintores posimpresionistas o de los poetas simbolistas. Paralelamente, surgían instituciones musicales como la Société Nationale de Musique, que buscaban incidir en el desarrollo de un lenguaje musical propio y liberado entre otros del omnipresente influjo de lo wagneriano, sombra habitual en el debate cultural de la época. Cabe decir que, como en el caso del mencionado Tonkünstlerverein vienés, esta sociedad también vivió tensiones internas, deserciones y disputas debido a los distintos criterios de sus miembros. Mientras en el entorno germano la desintegración del sistema musical tradicional se debía a procesos internos en donde el mismo lenguaje de la música era erosionado al ser sometido a procesos de tensión interna, la música francesa también evolucionaba, pero más ligada a lo que sería la apropiación de elementos externos. El que quizá pase por ser la figura clave del París del cambio de siglo, Claude Debussy (1862-1918), puede ser un ejemplo paradigmático de ello.

Por un lado, se hallaría la alusión a la distancia temporal en referencias a la música medieval, véanse los compases iniciales de su preludio para piano *La catedral sumergida* (1910). El uso de escalas características, llamadas modos, y el habitual perfil ondulado de la melodía del compositor francés se explicarían también en su mirada histórica al canto gregoriano. La primera de las *Trois Chansons de Charles d'Orléans* (1898) es una buena muestra de ambos principios. No se debe olvidar que en 1894 se fundaba en París la Schola Cantorum, institución que buscaba profundizar en el estudio de temas histórico-musicales, lejos de la parca formación que el conservatorio parisino ofrecía en dicho campo. El renovado interés por la música medieval y renacentista era algo palpable en muchos ambientes, superándose la idea que se había tenido hasta la fecha, que calificaba todo lo compuesto en ambos periodos como puro atraso, cuando no barbarie, respecto del ideal clásico. Así, no resulta extraño que una de las aficiones del eterno personaje de Arthur Conan Doyle, el detective Sherlock Holmes, fuese la música de la Edad Media. En su relato corto «Los planos del Bruce-Partington», de 1908, se nos cuenta que el investigador, una vez resuelto el caso, finaliza su estudio sobre los motetes del compositor renacentista Orlando de Lasso (1532-1594). Durante su estancia en Roma, Debussy comentaba, después de haber escuchado una misa de este autor interpretada con otra de Palestrina, que era la única música religiosa que admitía, y no la de sus predecesores, entre ellos, Charles Gounod (1818-1893), que se le antojaban «productos de un misticismo histérico» con efecto de «farsa siniestra».

Un segundo capítulo en cuanto a referencia externa ubicaría sus coordenadas en la distancia geográfica. En París, durante la Exposición Universal de 1889, tuvieron un protagonismo sobresaliente los músicos javaneses, con su particular estilo ejecutado por medio de su formación musical típica, el gamelán. Se ha dicho que, en un intento por traducir el tipo de ordenamiento sonoro que estas músicas exóticas utilizaban, Debussy echó mano de escalas pentatónicas o de cinco notas, y hexátonas o de tonos enteros, escalas con seis sonidos con la misma distancia de un tono entre ellos. Es cierto que no se trataba del primer músico que empleaba este tipo de recursos. Escalas de tonos enteros aparecen en la música de Franz Liszt o de compositores rusos del siglo XIX, pero gracias al autor francés llegan a adquirir un completo valor estructural a la hora de determinar episodios enteros dentro de sus obras. El preludio *Voiles* (*Velos*, 1909) está dispuesto en buena parte a través de escalas hexátonas.

El tercer pie en el que se apoya esta relación debussiana con lo externo a modo de factor transformador lo podemos hallar en un hecho capital para el futuro de la música: su concepción de la armonía. Su despliegue es diatónico, es decir, no suelen aparecer las tensiones cromáticas del ámbito germano, que desembocaban en la atonalidad. Se trata aquí de una idea que podría calificarse

de aditiva: se crea un marco estático, por ejemplo, por medio del uso de una serie de notas de una determinada escala, y se priman los efectos sonoros y de color, haciendo que se pierda la funcionalidad del acorde. Ello implica que los factores habitualmente *externos* de la música, como la orquestación, la textura o densidad de la masa sonora o la dinámica, pasen a ser los que modulan y *mueven* la música, creando en el oyente la sensación de avance. Por ejemplo, durante los primeros treinta compases —aproximadamente minuto y medio— de sus esbozos sinfónicos titulados *El mar* (1905), la utilización de una serie de cuatro notas en contraste con un pequeño motivo se convierte en materia suficiente para hacer caminar a la música a través de la orquestación y la dinámica que emergen para realizar un clímax hacia un motivo basado en las arriba mencionadas escalas pentatónicas.

Es comprensible, y siempre dentro de cierta actitud de *enfant terrible* que escondía su carácter, que Debussy contestase a un periodista británico en 1889 que las faltas que más toleraba eran las armónicas. Asimismo, también es conocida su ambivalente relación con lo wagneriano. En la misma entrevista, aseguraba que sus compositores favoritos eran Palestrina, Bach y el mismo Wagner. Años después, no dudó en satirizar sobre el famoso preludio de la ópera *Tristán e Isolda* —al que nos referimos a propósito del «acorde desteñido» de Schoenberg—, colocando su introducción melódica en el contexto de un *cakewalk*, danza afroamericana precedente del estilo ragtime, en su pianística «Golliwogg's Cakewalk», de su suite *Children's Corner* (1908). Otra cuestión es la denominación de «impresionista» a la que ha quedado ligada tanto su música como toda una órbita estilística desarrollada a su alrededor. A pesar de su clara relación con el simbolismo literario —así se entiende su única ópera, *Pelléas et Mélisande* (1902)—, la asociación con la estética del impresionismo pictórico, aun a pesar de la distancia temporal, se estableció debido en buena parte a textos como este del propio Debussy en las notas de un programa de 1901 en donde se interpretaban sus *Nocturnos* para orquesta:

No se trata, pues, de la forma habitual de nocturno, sino de todo lo que esta palabra contiene de impresiones y efectos de luz. *Nuages* [Nubes] es el aspecto inmutable del cielo con la evolución lenta y melancólica de las nubes perdiéndose en una agonía gris dulcemente teñida de blanco.

Sea como fuere, y aun a riesgo de que a estas alturas pueda parecer un tanto desconcertante, quedémonos con el binomio Debussy-Webern como un espejo en el que se mirará buena parte de la música posterior a 1945. Evidentemente, no será el único. Por el mismo París de la segunda década del siglo XX ya ha hecho acto de presencia «un caballero ruso que besaba las manos de las mujeres mientras les pisaba los pies», tal y como lo describía el propio Debussy.

La bella pesadilla

Ese caballero en cuestión es un joven Igor Stravinsky (1882-1971), que ya ha iniciado su colaboración con Serguei Diaghilev (1872-1929), el empresario y director de la compañía de los Ballets Rusos, a resultas de lo cual crea la música para la puesta en escena de tres ballets que supondrán un cambio determinante en su estilo compositivo: *El pájaro de fuego* (1910), con una clara influencia de su maestro Rimsky Korsakov (1844-1908); *Petrushka* (1911) y *La consagración de la primavera* (1913), esta última coreografiada por Vaslav Nijinsky (1890-1950).

El impacto de *La consagración* es uno de los topos recurrentes de la historia de la música moderna aun a más de un siglo vista. Debussy, en frecuente contacto con Stravinsky, interpretó con el ruso la versión para piano a cuatro manos, experiencia que calificó de «bella pesadilla». Concebida para una enorme orquesta, *La consagración* ha sido ubicada frecuentemente dentro de un «primitivismo musical» tanto por su temática como por su estilo, algo no del todo ajeno a la fuerza primigenia de experiencias plásticas como la del fauvismo o al interés por culturas antiguas o lejanas que manifestaron algunos creadores cubistas. La desafiante temática del ballet sobre las festividades de la Rusia pagana, cuyo culmen es el sacrificio de una joven virgen en una devastadora danza final, se despliega musicalmente a través de impulsivas unidades rítmicas, con constantes alteraciones métricas e irregulares pulsaciones, en un contexto armónico tendente a la politonalidad, generando una poderosa y enérgica creación. Este fluir rítmico dentro de yuxtaposiciones constantes en lo que a su trama polifónica se refiere, unido a la temática del ballet, no dejó indiferente a la audiencia en el día de su estreno.

Pero, tras el tumulto y el escándalo de aquel 29 de mayo de 1913, del que se hicieron eco testigos como Marie Rambert, bailarina ayudante de Nijinsky, o el pintor Valentine Hugo, el lacónico comentario de Diaghilev —«es exactamente lo que quería»— anunciaba, seguramente sin intención profética alguna, el progresivo éxito de la obra. A la sazón, el empresario estaba acostumbrado a batallar con la controversia que sus espectáculos suscitaban entre un sector de la audiencia, como en el caso de la coreografía que el mismo Nijinsky creó en 1912 para *L'après-midi d'un faune* (*La siesta de un fauno*, 1894) de Debussy. Un año después, en 1914, Diaghilev encargaba a un joven Serguéi Prokófiev (1891-1953) varios proyectos de ballet, de los cuales, y con diversas transformaciones, surgiría la conocida como *Suite escita*, obra de enorme orquestación, de aire también primitivista y que, según la revista rusa *Música*, dejaba al ballet de Stravinsky en «una obra simplemente exótica escrita por un europeo refinado y afeminado».

Puede resultar llamativo que, casi cuarenta años después, el mismo Stravinsky expresase al profesor Claudio Spies durante una conversación en auto su malestar por la manera en que los diversos trozos de *La consagración* estaban conectados, pareciéndole tan arbitrarios como los tejidos musicales de dichas uniones. Deseaba reescribir la obra, como ya había hecho con *Petrushka* en 1946, magna tarea que nunca llegó a realizar. Veremos que tales apreciaciones eran totalmente coherentes con los años posteriores al estreno del ballet. Además, este inconformismo nos pone en alerta frente un fenómeno no exclusivo, pero sí muy característico, de la modernidad musical: los rápidos cambios en los diferentes entornos estilísticos hacen que los creadores transiten por diversos y variados contextos creativos.

En el interior y alrededor del triángulo

En los años setenta del siglo pasado, el musicólogo Gerald Abraham calificaba el tránsito del siglo XIX al XX como «el fin de una época» en la que el compositor «todavía podía usar la música como un lenguaje para el cual podía contar con la comprensión de los oyentes implicados en el estilo del siglo anterior», mientras que el auténtico innovador «debía estar preparado para enfrentarse no sólo a una mera incompreensión, sino a la acusación de que su música carecía de sentido». ¿Sólo existían estas dos opciones? Posiblemente nos hallamos ante una situación de mayor complejidad, donde los matices pasan a ser un factor relevante.

Los cambios que hemos tratado se estaban produciendo en un ámbito geográfico de área triangular, cuyos vértices podrían ser las ciudades de París, Berlín y Budapest. Impresionismo, intensificación posromántica o atonalidad son tendencias que aparecen dentro de un contexto más amplio, en el que una vasta producción se dinamiza en un estado de acumulación y reorganización propio ya de la modernidad musical. Dicha producción evoluciona de tal suerte que ni siquiera aquella más firmemente ligada al mundo tardorromántico o tonal permanece inmune a la novedad. Por ejemplo, en una compositora tan sujeta al mundo decimonónico —especialmente a Brahms— como fue la norteamericana Amy Beach (1867-1944), surgen, especialmente en sus últimas obras, elementos del lenguaje escalístico o armónico impresionista. Así pues, podríamos establecer tres tendencias dentro y alrededor del anteriormente citado triángulo geográfico. No se trata en absoluto de departamentos estancos, sino de flujos en estado de constante intercambio, donde el mayor o menor grado de afectación de las nuevas estéticas modernas se convierte en una constante, bien sea por asimilación de ciertos rasgos, bien por una evolución de las propias posibilidades de cada autor y su entorno creativo.

En primer lugar, algunos compositores muestran una evolución muy particular, que los hace un tanto inclasificables. Partiendo de los presupuestos y de la estética del lenguaje heredado del siglo XIX, transitan por caminos avanzados y a su vez muy personales. El italiano Ferruccio Busoni (1866-1924), cuya carrera musical tuvo lugar en buena parte en suelo germano, incorporó en su faceta como director a muchos compositores de su época, entre ellos a Bartók (1881-1945) o al mismo Schoenberg. En 1907, publicó lo que puede considerarse uno de los primeros escritos donde se busca una exposición de las bases estéticas y técnicas de la modernidad musical. Su *Apuntes sobre una nueva estética musical* supuso un cambio de rumbo para el autor desde su tardía y ampulosa escritura tardorromántica hacia trabajos como sus *Seis sonatinas* (1910-1920), de corta duración y en las cuales aúna un contrapunto heredado de su querencia por Johann Sebastian Bach con un avanzado lenguaje politonal. De una manera un tanto análoga, el ruso Alexander Scriabin (1872-1915) partió de formas heredadas del siglo XIX, como lo demuestran sus sonatas para piano o sus poemas sinfónicos, como *El poema del éxtasis* (1908) o *Prometeo* (1910), para incluir en ellas innovaciones armónicas basadas en escalas sintéticas o artificiales.

Una segunda corriente estaría marcada por la aparición de una arquitectura musical ligada al impresionismo o a la influencia francesa en general, entendida como alternativa a la dominante escuela germana del siglo XIX. En este último sentido puede entenderse la obra de Gabriel Fauré (1845-1924), un poco anterior generacionalmente hablando. Compositor de ciclos de canciones bajo la antigua y genérica denominación de *mélodie*, especialmente ligado a la poesía de autores simbolistas como Paul Verlaine, Fauré es especialmente recordado por su particular *Réquiem*, finalmente terminado en 1900 tras un largo proceso compositivo. Esta versión de la misa de réquiem huye de los tradicionales terrores del juicio final, prescindiendo de la secuencia del *dies irae*, en una reescritura de la forma que, como afirmó el crítico Émile Vuillermoz, «mira hacia el cielo y no hacia el infierno».

Asociados muy directamente a Claude Debussy, tanto en lo musical como en lo personal, aparecen Erik Satie (1866-1925) y Maurice Ravel (1875-1937). Alrededor del binomio Ravel-Debussy, la historia ha creado otro sistema basado en la convivencia estilística y vital. Sus obras suelen interpretarse o grabarse conjuntamente, como acontece con sus únicos cuartetos de cuerda o con las obras para arpa que las casas Pleyel y Érard encargaron a ambos, en clara competencia para demostrar cuál de los dos nuevos modelos del instrumento se mostraba más versátil. Ciertamente, la asociación entre ambos autores resulta clara en aspectos como la textura, el vocabulario armónico, o la preferencia por ideas melódicas breves. Pero, frente al flujo debussiano, que parece interrumpido, lo raveliano exhibe una clara articulación formal, en donde la idea de empuje tonal es más fuerte y los modelos rítmicos están claramente marcados. Entiéndase que Ravel se declaraba partidario de ideas nuevas, pero a su vez defendía no ser «un compositor moderno que tenga el afán de escribir armonías radicales ni contrapunto fragmentado porque nunca [fue] de determinado estilo de composición». No obstante, y entendido dentro de la manera de hacer en la Francia de la época, demuestra una gran capacidad para juntar materiales de diversa procedencia en un todo personal y coherente, como en su *Rapsodia española* (1908), *La valse* (1920) o el *Concierto para piano* (1932), este último con ecos del mundo del jazz ya en un periodo más avanzado situado entre ambas contiendas mundiales.

Un segundo actor fuertemente ligado también en lo personal a Claude Debussy es el autor de una famosa instantánea en la que aparecen juntos el compositor de *La mar* y Stravinsky: este fotógrafo ocasional es Erik Satie, músico con facetas casi visionarias cuyo contraste entre su desbordante creatividad y sus limitaciones técnicas ha sido destacado en numerosas ocasiones. Así, para asombro de la sociedad musical parisina, con cuarenta años, y una carrera musical más que establecida, Satie ingresa en la Schola Cantorum con la intención de aprender contrapunto y otras disciplinas teóricas. Afortunadamente rescatado para la música de su propio anecdotario, su figura ha sido reivindicada desde los años veinte del siglo pasado. Obras como *Gymnopédies* (1888), auténticas profecías de sencillez dentro de un marco armónico austero, repetitivo y de carácter circular, y de reminiscencias claramente impresionistas, como mucha de su música, han ocupado publicidad dinámica, cine, versiones jazzísticas o incluso listas de música *new age* en la década de los noventa de la pasada centuria. Satie ejemplifica la negación de cualquier tipo de retórica, con frecuentes guiños humorísticos, como en sus *Vexations*, obra de poco más de un minuto que debe interpretarse ochocientas cuarenta veces, y que no fue publicada por John Cage (1912-1992) hasta 1949. Antirretórica resulta también su idea de «música mueble», donde se niega cualquier tipo de intención expresiva o ambición artística del hecho musical, avanzando estéticas como la «no intencionalidad» o la música ambiental de la segunda mitad del siglo XX. Hijo de su tiempo, acogió el interés por el medievalismo al componer música para la hermandad de los Rosacruces, a la cual perteneció, y creó asimismo una serie de obras basadas en las formas propias del *music-hall* como *Jack in the box* (1899). Cabe señalar que uno de sus recursos económicos habituales consistió en componer y ejecutar canciones y música para espectáculos de *cabaret*.

Más allá de la tríada Fauré-Ravel-Satie, la sombra del impresionismo es ciertamente alargada. La escuela francesa impregnará muchos de los acordes de la música occidental en años sucesivos. La melodía modal de Fauré aparecerá en la malograda Lili Boulanger (1893-1918), primera mujer a la que se le permitió participar en el prestigioso Prix de Roma de composición, o en la también francesa Cécile Chaminade (1857-1944). Los colores impresionistas están presentes en las tres virtuosas piezas para piano y orquesta conocidas como *Noches en los jardines de España* (1915) de Manuel de Falla, o en el poema tonal *Fontane di Roma* (1916) del italiano Ottorino Respighi (1879-1936). Los primeros minutos de *Brigg Fair* (1907), del inglés Frederick Delius (1862-1924), bien podrían haber sido escritos al alimón por Debussy y Ravel. El estilo penetra en contextos cinematográficos, incluso con citas literales para confeccionar bandas sonoras como la que el ruso Dimitri Tiomkim (1894-1979) hizo para *El retrato de Jennie* (1948) de William Dieterle.

Es cierto que, en comparación con la música de la Segunda Escuela de Viena, el repertorio de corte impresionista todavía enraizaba con nitidez en procedimientos de la música tonal. En este sentido, existe una tercera corriente que claramente parte de mantener dichos principios elaborativos, aunque, lejos de cualquier tipo de homogeneidad, ofrece perfiles variados.

Una primera opción consiste en aferrarse nítidamente a la tradición romántica heredada del siglo XIX. No debe sorprendernos que el historiador Arnold Whittall, en su volumen dedicado a la música romántica, dedique su colofón al siglo XX, aunque sí puede resultar inesperado que se adentre hasta tiempos bien recientes, con autores como el estadounidense Samuel Barber (1910-1981) o el británico William Walton (1902-1983). Ello tiene una explicación —sobre la que volveremos más adelante—, si bien ya nos advierte de que la pervivencia de ciertos estilos se ha mantenido escondida más allá de su interés para ciertos relatos. Lo cierto es que ya coetáneamente a las novedades de la modernidad autores como el alemán Hans Pfitzner (1869-1949) o el ruso Serguéi Rachmaninov (1873-1943) demuestran que el nervio decimonónico no había agotado todavía su capacidad de generar obras. El primero se muestra conscientemente como contrapeso a cualquier tipo de innovación, polemizando con el propio Busoni en ensayos como *La nueva estética de la impotencia musical*. Su ópera *Palestrina* (1915) es una muestra de su obediencia a formas y temáticas del siglo anterior, entiéndase lo último en la reverencia al compositor renacentista. En Rachmaninov, por su parte, se observan tanto en sus conciertos para piano como en su producción sinfónica, como en el caso de su poema *La isla de los muertos* (1908), arquetipos ligados a la figura de Chaikovsky y de la escuela rusa más entroncada con el Romanticismo occidental. Desde luego, Pfitzner o Rachmaninov no son los únicos que beben de la centuria anterior y se adentran en el siglo XX. El propio Richard Strauss es un ejemplo de ello a partir del giro estilístico que escogió desde su poema tonal *El caballero de la rosa* (1910). Podríamos citar al danés Carl Nielsen (1865-1931) y su extenso sinfonismo con cierta dulcificación del cromatismo germano; al británico Edward Elgar (1857-1934) y sus singulares *Variaciones enigma*, de 1899; a la también británica Ethel Smyth (1858-1944), compositora cuya ligazón al estilo de Brahms y al género operístico no le impidió ser una activa sufragista; o al alemán Richard Wetz (1875-1935), con una apreciable obra coral y sinfónica. Asimismo, otro apartado dentro de la escritura con atavismos claramente decimonónicos nos conduciría hacia el «verismo» italiano, cuyos autores, principalmente Giacomo Puccini (1858-1924) con obras como *La bohème* (1896), *Madama Butterfly* (1904) o *La fanciulla del West* (1910), parten de la gran ópera italiana del siglo XIX, manteniendo una posición propia, alejada de la tradición alemana, en una reinvención del género hacia una estética menos ampulosa en lo vocal y más ligada a un tratamiento naturalista de las tramas.

La segunda opción, partiendo del sistema tonal heredado, juega en el campo donde concurren la música tradicional de cada país —o al menos la abstracción que las corrientes artísticas hacían de ella en ciertas ocasiones—, la herencia posromántica —que, como hemos visto, puede oscilar entre lo wagneriano y lo brahmsiano— y el impacto de las más recientes exploraciones. Este cóctel, en diversos porcentajes, servirá en muchas ocasiones como una forma de oposición a la dominante corriente germana, al intentar recoger alternativas a partir de tradiciones propias, en lo que conformarán las llamadas escuelas nacionales o nacionalismo musical, el cual ya había tenido su pistoletazo de salida en la obra de los llamados «Cinco Rusos» de las postrimerías del siglo XIX. Europa se puebla de personalidades que apelan a lo propio, dibujando un retrato que cuantitativa y cualitativamente va más allá de un foco simplemente centrado en la terna impresionismo, atonalidad o posromanticismo. No deja de ser paradójico que haya sido el propio Romanticismo, con su exaltación de los hechos nacionales, el que sembrase la semilla para que, musicalmente hablando, los sonidos artísticos se poblasen de nuevos recursos. En España, Felipe Pedrell (1841-1922), musicólogo e investigador del acervo folclórico hispánico, así como de su pasado musical, sentó las bases para entender la obra de autores posteriores que se adentran en la tradición como elemento constitutivo de muchas de sus obras. Véase el andalucismo de *La vida breve* (1905) de Manuel de Falla o de *La*

procesión del Rocío (1919) de Joaquín Turina (1882-1949); el diverso influjo dentro de una escuela wagneriana en la ópera *El final de don Álvaro* (1911) de Conrado del Campo (1878-1953), o la música patrimonial galaica en la *Segunda sinfonía* (1917) de Andrés Gaos (1874-1959). Más al norte, el longevo finlandés Jean Sibelius (1865-1957) ha sido asociado, y con razón, a la emancipación de su país de las influencias rusa y sueca, llegando a convertirse en un auténtico emblema nacional. Sibelius no cita directamente el folclore, pero sí recurre al uso del diatonismo y de un atemperamiento del lenguaje posromántico, como en el final de su *Quinta sinfonía* (1915), que es absolutamente anticlimático. Dicho atemperamiento ha sido asociado a la frialdad de los helados paisajes de su nación, aunque en realidad debemos mirar hacia sus referencias a la literatura épica nacional del *Kalevala* para buscar el fundamento de la arquitectura nacionalista de su música, como en el caso de sus poemas sinfónicos *Finlandia* (1899) o el ya tardío *Tapiola* (1926). Orientándonos hacia el oeste, el británico Ralph Vaughan Williams (1872-1958) se preguntaba: «¿No tenemos en absoluto formas propias de expresión musical las cuales podamos purificar y elevar a la categoría de gran arte?». Y efectivamente, este compositor recogió alrededor de ochocientas melodías a lo largo de las islas británicas, lo que calificó de «aroma común», aroma que se observa en creaciones como *Sinfonía marina* (1903) o *El vuelo de la alondra* (1914). Mas también miró al pasado, lo que, como estamos viendo, empieza a ser una actitud muy propia de los tiempos modernos. En este caso, es el pasado nacional en su *Fantasia sobre un tema de Thomas Tallis* (1910), compositor inglés del siglo XVI de la capilla real del rey Enrique VIII. Regresando a las inmediaciones del triángulo, el moravo Leoš Janáček (1854-1928) se adentró en el género operístico con *Jenůfa* (1904) o en el orquestal con *Taras Bulba* (1918), aplicando su documentado conocimiento de la canción folclórica y su ideal de encarnar la inflexión rítmica y de entonación del lenguaje checo en la escritura musical.

Reconsideremos la situación en el arranque de lo que terminará siendo la música contemporánea. A esta época le ocurre algo lejanamente parecido a lo que al repertorio del Barroco: los progresivos estudios y reactualizaciones de diversos autores hacen que el mosaico de la modernidad musical se esté reorganizando constantemente por la aparición de nuevas teselas. Muchas de ellas adquieren un personal sello que las hace inclasificables. El polaco Karol Szymanowski (1882-1937), el británico Gustav Holst (1874-1934) o el francés Charles Koechlin (1867-1950) aúnan una variedad de influencias de corte estilístico y cosmopolita que los hace realmente modernos desde el foco de la multidimensión y recepción que a día de hoy sostiene nuestro imaginario musical. Hay que tener en cuenta que el grado de transcendencia o conocimiento de un autor viene dado por factores en ocasiones altamente contradictorios. A veces, es el radicalismo e innovación de la propuesta: *Erwartung* de Schoenberg tardó veinticinco años en ser estrenado. Otras, el ser considerado demasiado conservador o retardatorio, como en el caso de Rachmaninov o Sibelius: para este último su *Cuarta sinfonía* (1911) era «una protesta contra la música del presente». En último caso, el eterno problema del veredicto del público: Debussy empezó a ser aceptado en España a partir aproximadamente de 1915, contando entre sus abanderados al musicólogo Adolfo Salazar y al filósofo Ortega y Gasset. Sin embargo, semejante panorama no invalida el hecho de que estas obras surgen en un determinado instante, conformando así dicho mosaico, donde se dibuja el total de la historia del estilo y de la creación sonora.

Quizá, la historiografía haya incidido, no sin razón, en aspectos como la atonalidad para remarcar cuáles eran las principales innovaciones de los músicos de principio de siglo. Aun así, incluso esta música colocada a la vanguardia de la creación conserva claras servidumbres del pasado. Miremos al *Pierrot* de Schoenberg. No sólo la «emancipación de la disonancia» podría considerarse en la lógica del desarrollo de la tonalidad posromántica, sino que diferentes números de la obra fueron compuestos a partir de formas y técnicas tradicionales como el canon, la fuga, el rondó, el pasacalle o el contrapunto. Si además atendemos a la idea de *negociación* entre alta cultura y cultura popular, el *Pierrot* tiene más de *cabaret* que de recital lírico. Así, como otra cara de la misma moneda, deberíamos tener presente lo que el lingüista Christopher Butler considera como la capacidad de innovar desde

la tradición. Este punto de vista, auténtico contrapeso del anterior, nos recuerda que músicos ligados a los cánones heredados pueden modificar el lenguaje sustancialmente. Holst, Vaughan Williams, Sibelius, Falla en sus primeras obras, todos ellos conectados con la tradición tonal o tardorromántica, no pueden confundirse con autores del siglo precedente como Chaikovsky, Brahms o Wagner. Tal vez, cuando a muchos se les consideró como epígonos dentro de una nueva página en blanco que la vanguardia debería escribir, debió pensarse que eran notas al pie con un peso específico.

A estas alturas, nos podemos preguntar por qué Budapest es el tercer ángulo de este triángulo de innovaciones y transiciones. Desde 1907, Béla Bartók es profesor de piano en la Real Academia de la ciudad. En 1931, escribiría que la música campesina «con un alto grado de primitivismo, pero nunca de simpleza, forma el punto de partida ideal real para un renacer musical». Ya en su obra pianística, como las *Catorce bagatelas* (1908) o el *Allegro barbaro* (1911), ya en su obra escénica, como el ballet *El príncipe de madera* (1917) o la ópera *El castillo de Barba Azul* (1918), el folclore rumano y húngaro, sobre el cual él mismo había realizado trabajo de campo, pasa a proveerlo de un armazón muy particular, auténticamente diferenciado de las pinceladas del nacionalismo musical de otras zonas. En una entrevista concedida en 1937, aseguraba en relación a Schoenberg: «Mi sistema armónico es totalmente extraño al suyo». No se refería a las obras atonales. Para entonces, ¿qué había inventado el vienés?

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.