

Tomás Marco

«El pensamiento musical del siglo XX» (I)

Del 9 de enero al 1 de febrero pasados el compositor y académico Tomás Marco impartió en la Fundación Juan March un «Aula abierta» sobre «El pensamiento musical del siglo XX». La idea básica del curso fue realizar un recorrido por las principales corrientes ideológicas de la música en el siglo XX, resaltando la profunda imbricación de las novedades técnicas con el pensamiento estético, a menudo tan filosófico como artístico, que las sustenta. En las clases prácticas se analizaron ejemplos concretos con partituras, grabaciones o textos importantes. Tomás Marco enfocó el fenómeno musical no como un mundo aparte, sino dentro del contexto general del pensamiento artístico de su momento.

Los títulos de las conferencias públicas fueron los siguientes:

«Nacionalismo y vanguardia», «Atonalidad y expresionismo», «El neoclasicismo como fenómeno», «La utopía dodecafónica», «Realismo socialista y sinfonismo americano», «La ruptura de la escala», «Serialismo integral y aleatoriedad» y «Postmodernismos musicales».

Se ofrece a continuación un extracto auténtico de las cuatro primeras conferencias. El de las restantes se incluirá en el próximo *Boletín Informativo*.

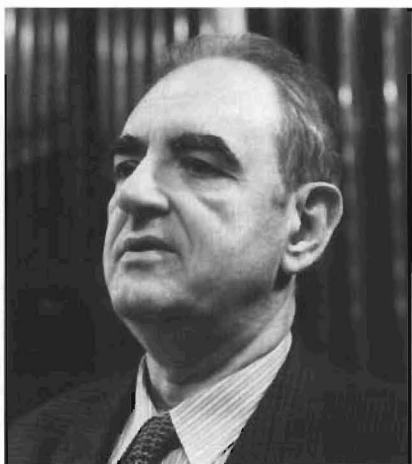
Nacionalismo y vanguardia

Movido por una constante diacronía en materia artística, el pensamiento del siglo XX es mayoritariamente una idea de progreso o, cuando menos, de evolución, y ya sus primeros años suponen una transformación continua. Si nos fijamos en el área parisina, aún un foco universal de cultura, el triunfo del impresionismo pictórico y musical y del simbolismo en poesía van a facilitar la irrupción de la vanguardia que, en música, paradójicamente, va a explotar algunas fuentes que, en esencia, son de raíz nacionalista.

El primer nacionalismo musical, en la segunda mitad del siglo XIX, surgía como derivación del romanticismo, con su exotismo popularista y pintoresquista, hacia las culturas periféricas que creían diferenciarse a través del empleo musical de la lengua (óperas nacionales) y el uso de melodías o rit-

mos populares a los que se envolvía con los ropajes de las formas centroeuropeas. Sin olvidar que ello no contemplaba el hecho de hasta qué punto otro nacionalismo no declarado impregnaba las fuentes del pensamiento musical fuerte en la época, el franco-italogermánico, el movimiento era suficientemente ingenuo como para no afectar ni siquiera epidérmicamente a la evolución de los lenguajes sonoros.

Pero el segundo nacionalismo se adentra en la articulación rítmica y armónica de lo étnico para convulsionar el entramado de la música culta. Un ejemplo de cómo se encarnan ambas posibilidades podrían ser las dos etapas de la obra de Albéniz o las consecuencias de largo alcance que tiene la presentación parisina de la compañía de Diaghilev. Llevan música rusa del primer nacionalismo y, a través de su éxito, se adentran en el segundo gracias a un músico de la recia personalidad de Strawinsky. Si *El pájaro de fue-*



Tomás Marco nació en Madrid, en 1942. Su actividad como compositor, escritor y organizador ha sido múltiples veces galardonada: Premio Nacional de Música 1969, de la Fundación Gaudeamus de Holanda (1969 y 1971), de la VI Bienal de París o Tribuna de Compositores de la UNESCO, entre otros. Fue profesor de Nuevas Técnicas del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y profesor de Historia de la Música de la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Ha ejercido la crítica musical en diversos medios y ha publicado varios libros. Es miembro numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Ha sido director general del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música, del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, y director del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea.

go representa aún la transición desde Rimsky, *Petruchka* es ya la explosión de lo ruso hacia la vanguardia y *La consagración de la primavera*, que no es sino una elucubración inventada sobre lo que se suponía era la Rusia primigenia y prehistórica, es lo que renueva los conceptos de ritmo occidental, de uso de bloques sonoros y de liberación de ciertos enlaces armónicos y de la utilización expresiva y constructiva del timbre. Algo que era lo

más parecido que la música podía hacer al concepto del cubismo que estaba removiendo la pintura parisina por la misma época.

Desde el arsenal técnico que le daba el impresionismo, Falla aprenderá la lección strawinskyana y el nacionalismo cobrará en él una dimensión vanguardista que nunca había tenido en España salvo en el último Albéniz. Otros compositores aprenderán la lección y en Europa habrá un momento en que el nacionalismo se hace progresista.

Tampoco es ajeno al proceso el esfuerzo de un Bartók que sabe delimitar sus trabajos sobre música étnica, realizados en Hungría, otros países balcánicos y norte de África, de una música culta avanzada que explora recursos que nacen del nacionalismo pero en el plano de un «folklore imaginario» (en expresión de Serge Moreux) y no de la simple cita folklórica. Desde ahí puede explorar los mundos modales y llevarlos hasta la atonalidad, la fuerza desarrolladora del ritmo o el empleo de la percusión. De los cuartetos a la *Sonata para dos pianos y percusión*, de la furia surreal de *El Mandarín maravilloso* al pozo inagotable de novedades de la *Música para cuerda*, percusión y celesta, Bartók representará el progreso de una música investigadora que es capaz de surgir del nacionalismo para ser no sólo universal sino además plenamente vanguardista.

Está claro que el segundo nacionalismo influyó en el desarrollo del pensamiento y la técnica musical. También que eso es un momento concreto que luego verá un florecer de nacionalismos regionalistas claramente más regresivos que los del primer nacionalismo. Pero eso ya pertenece a la periferia anacrónica y no a la principal corriente del siglo.

Atonalidad y expresionismo

Pero, mientras en el área parisina ocurrían estas cosas, otras similares convergían desde el ámbito germánico

con un doble eje Viena-Berlín. Aquí, el impresionismo se sustituirá en pintura y música por un expresionismo que también tiene su correspondencia en el teatro y la poesía así como en la naciente cinematografía.

No hay que olvidar que un nombre crucial en la música del momento, el de Arnold Schönberg, se dedica también (y con cierta altura como demuestra su gran exposición de 1910) a la pintura y tiene una interesantísima correspondencia con Kandinsky. Y si en el cubismo (y luego el neoclasicismo) se unen los nombres de Strawinsky y Picasso, los de Schönberg y Kandinsky se ven enlazados por la atonalidad y la pintura abstracta.

El problema en el mundo germánico se presenta como esencialmente armónico ante la disolución que el sistema tonal funcional muestra tras la acción de Wagner y algunos continuadores. No hay un progresismo a priori, pues Schönberg es un clasicista brahmsiano que incluso descubre los rasgos progresivos de Brahms en un célebre artículo, sino una necesidad lingüística absoluta. Tanto que Schönberg, en pleno cambio atonal, llegará a escribir un tratado de armonía tradicional y a dar cima a una obra plenamente postromántica como son los monumentales *Gurre Lieder*.

Schönberg explora primero la posibilidad de una armonía de cuartas (frente a la anterior de terceras) en obras como la *Sinfonía de cámara nº 1*, obra brahmsiana cuya principal aportación no es tanto armónica sino el concepto de orquesta de solistas tan fructífera a lo largo de todo el siglo, para luego pasar al empleo libre de la atonalidad que abole las jerarquías entre notas y, por tanto, la dicotomía consonancia-disonancia. Ello casa muy bien con la estética expresionista y va a dar muy buenos frutos en él y sus principales discípulos, Berg y Webern. Además le permite otras innovaciones como la que con aparente modestia introduce la tercera de sus piezas de las 5 *piezas para orquesta op. 16* en la que

hay un único acorde cuya orquestación es la que cambia. Se descubre así la llamada melodía de timbres (que es también una armonía de timbres) de larguísima consecuencias.

Y el influjo del cabaret (más tarde tan importante en dadá) y de la poesía expresionista le lleva al mundo tan particular de *Pierrot Lunaire* y al desarrollo de una forma de canto tan especial como el «Sprechgesang» o canto hablado.

Hasta después de la I Guerra Mundial el atonalismo muestra su filiación expresionista y su adaptación a muchas realidades sonoras diferentes. A Schönberg le sirve para una obra tan expresivamente erizada como el melodrama *Erwartung* (La espera), mientras que Berg muestra sus posibilidades con la macroorquesta postromántica en las *Tres piezas para orquesta op. 6*, al tiempo que, *sensu contrario*, Webern puede empezar a desarrollar en la misma estética y con la misma atonalidad algo tan diferente como su música concentrada, casi de sonidos individuales, que brilla ya en las *Cinco piezas para orquesta op. 10*.

Si la llamada Escuela de Viena representa la punta de lanza de estas tendencias, apenas si hay un autor centroeuropeo que se sustraiga a ellas. Renuente a dar el salto a la atonalidad, Hindemith será, no obstante, influenciado por ella al igual que le ocurre a Bartók que, por su posición de húngaro, conoce tanto las experiencias parisinas como las germanas. Y en cierta medida estos autores sirven para dar la alarma sobre lo que le espera a la atonalidad una vez que el expresionismo deje de ser la tendencia estética dominante. Y eso no será otra cosa que un problema de forma, acentuado por el hecho de que la estética de la primera postguerra se va a decantar hacia posiciones constructivistas.

Las novedades de la postguerra son para todos. Desde su refugio suizo y una economía de guerra, Strawinsky dará un viraje que le lleva desde las grandes orquestas a la concisión de *La*

Historia del soldado y, a la vuelta de la contienda, será mirado como el responsable de la corriente neoclásica.

El neoclasicismo como fenómeno

Apenas si hay una tendencia peor entendida que la del neoclasicismo, empezando por su nombre, ya que hubiera sido más justo llamarlo neobarroquismo. Con esa denominación se conocen, al menos, dos fenómenos diferentes que se suelen mezclar: una corriente estética y técnica que desarrollan con talante investigador una serie de compositores capitaneados por Strawinsky y que se define como un cierto retorno a compositores del pasado (y en la que participan de alguna manera Hindemith, Bartók y otros muchos) y, por otro lado, una tendencia a recuperar una técnica y estilística propia del barroco y del clasicismo que se da en la música de entreguerras y que afecta sin excepción a todos los autores europeos.

El pistoletazo de salida lo da un nuevo encargo de Diaghilev a Strawinsky, el ballet con voces *Pulcinella*, que se basa en temas de Pergolesi (poco importa que luego resultara que la mayoría eran de otros compositores barrocos) e inmediatamente el compositor dará el paso hacia Bach en su *Sonata para piano* o el *Concierto para dos pianos*. A Strawinsky esas incorporaciones de lenguaje le venían muy bien para su concepción antiexpresiva de la música, ya que se trataba de recuperar una visión de orden formal y constructivo. Pero no creo que le diera demasiada importancia inicial por cuanto la obra más disolvente, nueva y pegada a lo ruso de su nacionalismo, *Las bodas*, es posterior a *Pulcinella*. Luego vendrán todos los retornos posibles, a Tchaikowsky, a Gluck, a Haydn, incluso a Mozart en el ya tardío *The rake's progress*. Pero es que la conversión final de Strawinsky al dodecafonismo podría entenderse tam-

bién como un retorno más (el primero sería incluso el nacionalismo), el retorno a Webern que, por cierto, ya había muerto hacía unos años cuando tal conversión se produce.

La realidad es que Strawinsky no renuncia nunca a ser él mismo. Un tipo de compositor, como Bach, capaz de absorber todas las influencias, deglutirlas y convertirlas en él mismo. En él y en otros casos mayores el neoclasicismo no es una tendencia regresiva sino muy fructífera. Por ejemplo, en España, donde la Generación del 27, que debe aunar el expreso magisterio de Falla con la renovación, adopta una recuperación del espíritu scarlattiano y de las músicas históricas con la mirada hacia delante. O en la oleada antiimpresionista teñida de desenfado pero también de neoclasicismo francés del Grupo de los Seis parisino, básicamente de avanzada. Eso no implica que, al abrigo de Strawinsky y usando su nombre en vano, muchos otros compositores no vieran en el neoclasicismo una auténtica fuente de restauración y de enfrentamiento con las corrientes progresivas del siglo. Hay, desde luego, un neoclasicismo conservador y hasta reaccionario, pero casi siempre fue epigonal y a sus cultivadores se los ha llevado el viento de la Historia como al «Angelus Novus» con que lo encarnaba el filósofo Walter Benjamin.

La utopía dodecafónica

No tiene, sin embargo, hoy ningún sentido el enfrentamiento que en 1947 alguien, por otro lado tan inteligente como Adorno, hace en su *Filosofía de la nueva música* entre el demonizado Strawinsky y el ensalzado Schönberg. Porque, en mi opinión, la Escuela de Viena tampoco se sustrajo al neoclasicismo. La razón está en su necesidad de generar otras formas que las que derivaban del sistema tonal funcional que la atonalidad había enterrado. Y será precisamente la etapa dodecafónica la que muestre rasgos neoclásicos en

obras como la *Serenata* (por cierto, con texto de Petrarca) o la *Suite* de Schönberg, el *Concierto de cámara*, máxima expresión serial de Berg, o incluso obras como los *op. 16 y 17* de Webern.

Todo ello les ocurría a los vieneses porque el panorama estético había cambiado notablemente después de la I Guerra Mundial. La atonalidad libre había sido un hallazgo espléndido para el expresionismo, pero ahora el arte aspiraba hacia la construcción abstracta e incluso el utilitarismo, que en música proclamaba Hindemith sintonizando con esa y con otras inquietudes de la Bauhaus.

Schönberg mismo deseaba sistematizar el atonalismo en una maquinaria ideológica que realmente sustituyera a la tonalidad funcional. Tras sus *Canciones op. 22* de 1914, Schönberg cae en un mutismo rarísimo en la Historia de la Música para compositores de primera línea. Casi ocho años sin componer nada, pensando lo que será su sistema de doce sonidos o dodecafónico consistente en el establecimiento de una serie principal (que tiene cuatro formas esenciales: directa, retrogradada, invertida y retrogradación de la inversión) para toda obra de que se trate. Sistema que le fue disputado por Josef Mathias Hauer, aunque el examen de ambas propuestas revela notorias diferencias de posición musical y de talento.

La técnica dodecafónica es bastante compleja y sería sistematizada por Schönberg pero también por otros autores coetáneos y posteriores como Krenek, Eimert, Leibowitz o Jelinek. La serie no equivale al tema, que se construye con ella, sino al campo armónico (es como el tono en el sistema anterior) y de por sí no genera formas aunque se adapta a mentalidades compositivas muy variadas. La propia construcción de la misma condiciona muchas cosas porque pueden ser simétricas o asimétricas. Con la última de las *5 piezas para piano op. 23* Schönberg inaugura el dodecafonismo que inmediatamente se va a revelar capaz

de obras largas y de envergadura como su dilatado *Quinteto de Viento op. 26* o la obra dodecafónica por excelencia de su autor, las *Variaciones para orquesta op. 31*, una poderosa obra en una introducción, tema y 9 variaciones con un finale que dimana tanto del concepto de variación brahmsiano como del contrapunto bachiano. Por cierto, el nombre de Bach está escondido incluso en la serie original de la obra.

El dodecafonismo, que pronto se convertirá en una ortodoxia molesta, es al principio maleable para muy diversas personalidades. En Berg es capaz de ser vehículo de una expresividad de fondo romántico y en Webern servirá para una música concentrada, despojada y potencialmente fuente de un futuro serialismo generalizado. Se puede latinizar como lo hace en la soberbia obra de un Dallapiccola, llega a España tempranamente con la fusión de ritmos hispanos y técnica dodecafónica que Gerhard realiza en su *Quinteto de Viento* de 1930 y acabará siendo adoptado por Strawinsky bajo la advocación de Webern. Eso fue más de lo que muchos podían soportar (Ansermet rompería violentamente con él), ya que involuntariamente Strawinsky funcionaba como bandera frente a los excesos dodecafonistas. Pero visto desde hoy, ese dodecafonismo strawinskyano, con frutos excelentes como el *Canticum Sacrum* o *In memoriam Aldous Huxley*, es sólo un retorno más que se convierte en pura música de su autor.

La aspiración universalista y duradera que Schönberg expresa en una carta en el momento de sistematizar su hallazgo fue una utopía. El dodecafonismo no duró tanto. Ni como sistema ni como fundamento armónico fue mucho más allá de la generación que lo creó. Pero el concepto de serie llegará mucho más lejos de lo que Schönberg previera y va a impregnar la música de toda la generación de músicos de la segunda postguerra. Y como idea estructural, sigue muy viva en el acervo general de la composición. □

Tomás Marco

«El pensamiento musical del siglo XX» (y II)

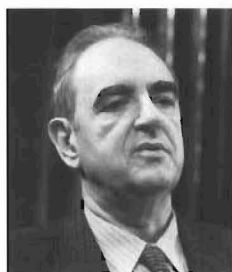
Del 9 de enero al 1 de febrero pasados el compositor y académico Tomás Marco impartió en la Fundación Juan March un «Aula abierta» sobre «El pensamiento musical del siglo XX». Los títulos de las conferencias públicas fueron: «Nacionalismo y vanguardia», «Atonalidad y expresionismo», «El neoclasicismo como fenómeno», «La utopía dodecafónica», «Realismo socialista y sinfonismo americano», «La ruptura de la escala», «Serialismo integral y aleatoriedad» y «Postmodernismos musicales».

En el número anterior de este *Boletín Informativo* se publicó un extracto auténtico de las cuatro primeras conferencias. A continuación se ofrece el de las restantes.

Tomás Marco nació en Madrid, en 1942. Su actividad como compositor, escritor y organizador ha sido múltiples veces galardonada: Premio Nacional de Música 1969, de la Fundación Gaudeamus de Holanda (1969 y 1971), de la VI Bienal de París o Tribuna de Compositores de la UNESCO, entre otros. Fue profesor de Nuevas Técnicas del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y profesor de Historia de la Música de la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Ha ejercido la crítica musical en diversos medios y ha publicado varios libros. Es miembro numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Ha sido director general del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música, del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, y director del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea.

Realismo socialista y sinfonismo americano

Ciertamente, la evolución musical del pasado siglo no es rectilínea ni siempre progrediente, sino progresiva. Hay determinadas bolsas de permanencia de otras épocas cuando no una evolución determinada por circunstancias sociales o políticas. Una avanzada en el XX del sinfonismo del XIX la representan autores como Rachmaninov o Sibelius. El primero, trasterrado de su Rusia natal y con una cierta tendencia a ir perdiendo empuje a lo largo de sus composiciones occidentales. El segundo, una verdadera continuidad del XIX, con un nacionalismo de primera genera-



ción y una conciencia de desplazamiento en la nueva época, que le hace abandonar la composición tras *Tapíola*, en 1926, aunque no morirá hasta 1957 y romperá los intentos de una *Octava Sinfonía*.

Pero la evolución particular más notoria es la de la Unión Soviética que en el albor de la Revolución ve morir a los principales artífices de la etapa anterior (Rimsky, Scriabin, Liadov...) y luego exiliarse a Stravinsky y a Prokofiev. Pero los primeros años de la Revolución son muy distintos a los posteriores con una eclosión de vanguardias pictóricas y literarias, también musicales, a través del maquinismo o la energética de la industria. Probable-

mente influyó la personalidad abierta del primer comisario para la Cultura, Anatol Lunacharsky, protector de Maiakowski y admirador del Scriabin esotérico. Pero, tras el primer Plan Quinquenal y luego la muerte de Lenin, se impone en las artes la doctrina del realismo socialista. Aunque eso no es tan fácil de describir en música como en otros aspectos, supone el cultivo del ballet y ópera de temática proletaria, la construcción de grandes sinfonías conmemorativas, el uso del folklore y, en general, un lenguaje cercano al de la música burguesa decimonónica que ideológicamente se detesta.

Ya para entonces se ha revelado jovencísimo un sinfonista de raza como es Shostakovich, que, alternativamente, será el modelo de la música soviética y el blanco de las iras del pensamiento oficial.

Con graves momentos de crisis, será sin embargo el más importante músico del régimen y reconocido como tal. Alternativas que se reflejan en la desigualdad de su música cuando tiene que reciclarse y que, al final, hace que no sea tan homogéneo en las sinfonías como en la música de cámara, con los magníficos cuartetos, o en óperas maestras como *La nariz* o *Lady Macbeth*.

Ni el regreso de un Prokofiev defraudado de su carrera occidental ni obras de autores como Khatchaturian, Kabalevsky o Miaskowski desbancan a Shostakovich de un primer lugar a través del que se refleja en su discípula Ulstvol'skaya, no sin mencionar los intentos vanguardistas de Denisov y otros autores que acabarán, tras la caída del régimen, con el realismo socialista.

Entretanto, Estados Unidos conoce un sinfonismo larvadamente nacionalista, que parte de un Ives tardíamente conocido a través de autores como Harris, Thomson o Barber, para llegar a un compendio sinfónico de éxito como es el de Copland. La influencia de la música popular en Gershwin y

después en Bernstein no impedirá que, frente a un sinfonismo comercial curiosamente concomitante en lenguaje con el soviético, los Estados Unidos, que receptionan pronto el dodecafonismo con Wallingford Riegger, no desarrollen su propia vanguardia a través de otras lecturas de la obra de Ives y de la acción de otros pioneros como el formidable Edgar Varèse.

Esos fenómenos, a los que hay que dar la debida atención y que en ocasiones producen obras notorias, no impiden que haya una línea de evolución principal en los lenguajes técnicos, y en la estética, de la música del siglo XX. La revolución principal de la primera mitad del siglo se refería a la armonía o a la intervállica, es decir, afectaba sobre todo a las notas. Justo es decir que, además, se habían introducido notables cambios en lo métrico y rítmico así como en la construcción de formas abstractas y en la creciente importancia del timbre como elemento independiente y capaz de participar activamente en la estructuración musical.

La ruptura de la escala

Pero el mismo dodecafonismo no atacaba directamente la existencia de la escala usada en Occidente. Una escala presupone la determinación de los sonidos que se emplean en música y el hecho de que haya sonidos musicales y otros que no lo son (y se suelen llamar ruidos). La escala que se usa en la música de Occidente dimana de las experiencias de Pitágoras y de los diversos entendimientos de los armónicos que producen los cuerpos vibrantes. Claro que éstos tienen una molesta tendencia a la irregularidad y se ha recurrido a diversas soluciones para evitar disparidades en las diversas octavas. La última y más rotunda fue la de establecer la escala temperada que unificaba los sostenidos y los bemoles, facilitaba la música de te-

clado y era la base ideal para sustituir un sistema de modos por otro de tonos, la armonía tonal funcional que se sistematiza por completo a fines del siglo XVII y sobrevive hasta el XX.

Pero si la armonía no era intocable, la escala tampoco lo era y se advirtieron varios movimientos para superarla. Uno de ellos es el de los microtonalismos, es decir, dividir el espacio entre dos notas en intervalos menores al semitono que es el mínimo en nuestra escala. Se menciona una temprana obra para dos pianos a distancia de cuartos de tono de Ives y en Europa fueron conocidos los intentos del checo Aloys Haba que compuso obras en cuartos, quintos, tercios y sextos de tono. Pero el verdadero pionero es el mexicano Julián Carrillo, que ya en 1897 hablaba del «armónico trece» (doce son los oficiales de la escala) y desarrolló sistemas en microtonos (cuartos, sextos y hasta dieciseisavos) que exigían no sólo una técnica peculiar en la voz o la cuerda capaces de tocar así, sino desarrollar instrumentos en ese sistema. Carrillo, como Haba, construyó pianos, arpas y otros instrumentos en microtonos para la ejecución de su música que ofrece frutos interesantes como el *Preludio a Colón*.

De otro lado, y con el precedente de Strawinsky y Bártok, la percusión, poco cuidada en Occidente, conoce un crecimiento espectacular con nuevos instrumentos y técnicas hasta que se compone la primera obra occidental enteramente para ella como es (con un antecedente parcial del cubano Roldán) *Ionisation*, de Varèse. Otras obras de este autor liberan la materia sonora y preconizan expresamente la futura electrónica que su larga vida le permitirá conocer y practicar en obras como *Déserts*.

Otros músicos como el futurista Russolo o el americano Partch construyen instrumentos acústicos nuevos y también hay intentos de instrumentos eléctricos, de los que sólo sobrevivirán las Ondas Martenot, por usarlos

compositores de la talla de Messiaen. Pero será el invento de la cinta magnetofónica lo que permita una música electroacústica inmediatamente después de la II Guerra Mundial con un sentido surreal y empírico al elaborar sonidos externos como en la música concreta, que en París hacen Schaeffer y Henry, o cientifista con generación del sonido en laboratorio, como la electrónica que en Colonia emprenden Eimert y Stockhausen. Ambas confluirían en una electroacústica general que se extiende por el mundo, se funde también con la música instrumental y, desde la creación del sintetizador, se populariza en la música comercial y se libera del proceso previo y la grabación hasta llegar al uso de los ordenadores. Todo ello en un proceso rápido que aún dura y que definitivamente ha superado la escala y la división del sonido en musical y no musical. Hoy el compositor tiene a su disposición cualquier fuente de sonido posible. El problema, como siempre, es saber manejar esos medios para crear.

Serialismo integral y aleatoriedad

Entretanto, la segunda postguerra significa la desaparición de la mayor parte de los protagonistas de la revolución musical de la primera parte de siglo y una sociedad que apuesta por el progreso científico, la democracia, la sociedad del bienestar y lo que se ha llamado la modernidad. Los jóvenes músicos europeos aprenden, con el aglutinante que significó el Festival de Darmstadt, dodecafonismo, y se decantan por la obra de Webern. Y, a través de algunas experiencias de Messiaen, el concepto de serie no se aplica ya sólo a las alturas de las notas sino a todos los elementos del sonido como ritmos, dinámicas, timbres, densidades, etc. Música compleja y muy elaborada que recibe el nombre de serialismo integral y que

se universaliza y uniformiza hasta bien entrados los años sesenta a través de la sutileza tímbrica de un Boulez en obras como *Le marteau sans maître* o *Pli selon pli*, en las grandes construcciones de Stockhausen que serializa los grupos en *Gruppen*, la posición política de Nono con *Il canto sospeso*, la musicalidad de un Berio o la artesanía poética de un Maderna.

También en América se desarrolla una vanguardia propia con nuevos impulsos electrónicos como en Milton Babitt o un cierto expresionismo abstracto como el de Elliot Carter. Y en el resto del mundo triunfa un serialismo que en España da origen a la generación del 51 con la temprana aportación de Hidalgo y luego de Cristóbal Halffter, De Pablo, Mestres, Barce, Bernaola, Soler, Guinjoan, etc. Un lenguaje universal que permite, no obstante, el acento personal aunque produzca una de las ortodoxias más férreas de toda la historia musical.

El serialismo integral será roto por las diversas corrientes aleatorias. Unas, que vienen desde dentro, como la imposibilidad práctica (fuera de la electrónica) de ejecutar exactamente las complejas partituras que introducen ya un elemento de indeterminación.

Otras afines, como la extraordinaria complejidad de la música estocástica de Xenakis o la estadística de Ligeti. Sin olvidar la irrupción de vanguardias que no han pasado por la experiencia serial, como el primer Penderecki, el de *Threni* o *Anaklasis*, que desarrollará un grafismo propio que, a la vez, libera el elemento aleatorio de las nuevas grafías.

Pero es la irrup-

ción de John Cage y su postura de aleatoriedad absoluta la que cambia el panorama. No todas las consecuencias son tan radicales como las de Cage, pero hay una corriente momentánea que experimenta en las formas móviles a partir del *Klavierstück XI* de Stockhausen o la *Sonata 3* de Boulez. Formas móviles que no son la única respuesta y que también están presentes en algunos autores americanos como Earle Brown con *Available forms II* o en experiencias españolas como los *Módulos* de Luis de Pablo. Otra corriente fructífera es la que, sin necesidad de recurrir a permutaciones formales, flexibiliza el interior del discurso musical como ocurre con Lutoslawski en *Jeux Vénitiens* o *Tres poemas de Henry Michaux*.

Con todo, la aleatoriedad absoluta o no intervención en los procesos sonoros, que deben ser lo más espontáneos posible de Cage, tuvo una influencia grande sobre fenómenos artísticos no sólo musicales como el *fluxus*, el *happening*, la pintura informal o la electrónica antitecnológica. Incluso hoy día se reclaman de él movimientos tan lejanos a su pensamiento como los repetitivos americanos.

Hoy en día la aleatoriedad está superada como problema aunque difusamente muchos de sus elementos han permanecido en el acervo general de los compositores.

Postmodernismos musicales

Si la aleatoriedad supuso la crisis del serialismo integral no es menos cierto que, tras el Mayo del 68, Occidente entra en una crisis que cuestiona los valores de la modernidad, el progreso y la

Fundación Juan March

EL PENSAMIENTO MUSICAL DEL SIGLO XX

TOMAS MARCO

AULA ABIERTA 2000-2001

A a

ENERO 2001

Marzo 8
Nacionalismo y vanguardia
Junio 11
Atonalidad y serialismo
Marzo 16
El movimiento como fenómeno
Junio 18
La música aleatoria
Marzo 23
Pensamiento aleatorio y postmoderno
Junio 25
La música del siglo XXI
Marzo 28
Serialismo integral y aleatoriedad

FEBRERO 2001

Junio 7
Pensamiento musical

Editor de Aula de la Fundación Juan March, Cervantes, 77. 28004 Madrid. <http://www.march.es>
Tlf: 91 435 42 40 - Fax: 91 576 54 20 - E-mail: aula@ccff.fund.march.es

ciencia. Entre las tendencias señaladas a un haz de posiciones que se llaman postmodernas está un nuevo individualismo, una espiritualidad no específicamente ligada a la religión positiva, el hedonismo, la desconfianza hacia la ciencia y otra serie de factores que colisionan directamente con los valores de la modernidad. La caída de los regímenes tutelados por la Unión Soviética y de ella misma cambian radicalmente un mundo, y ello, naturalmente, afecta también a las corrientes musicales.

Si los elementos seriales y aleatorios configuran un lenguaje general, hay algunas contradicciones como las tendencias de la nueva complejidad que incorporan complicados elementos lingüísticos, aunque nieguen la comunicación, como en Brian Ferneyhough o utilizan un amplio aparato matemático al borde de la inejecutabilidad pero desde posiciones plenamente románticas que creen en el genio o la misión mesiánica del artista, algo que no es incompatible con los fractales como en algunos compositores punteros.

También se trabaja, una vez generalizada la electrónica y rota la escala, con la desnaturalización consciente del sonido acústico como en el caso de Helmuth Lachenmann, que fue precedido en la época serial por Dieter Schnebel, o la búsqueda del intrasonido impalpable de un Sciarrino. Pero, en un extremo contrario, asistimos a toda clase de propuestas de nueva simplicidad, neorromanticismo, neotonalismo y comercialidad que a mi juicio aportan poco al panorama.

No se puede minimizar el impacto de ciertas músicas misticistas que proceden del ámbito de la extinta Unión Soviética y que han cimentado la fama de la tártara Sofía Gubaidulina (*Offertorium*), el estonio Arvo Pärt (*Fratres*) entre repetitivo y medievalista, el eclecticismo agudo de un Schnittke o el éxito inexplicable de obras como la *Sinfonía de las can-*

ciones tristes del polaco Gorecki. Pero quizá las tendencias más fructíferas son las que se plantean una cierta fusión. Fusión de síntesis más allá del collage como la que proponía Berio en su *Sinfonía* o fusión de la vanguardia y la tradición como la que está presente en el alemán Wolfgang Rihm, los nórdicos Magnus Lindberg o Katia Saariaho, o en España en la obra notoria de José Luis Turina o Zulema de la Cruz.

Esa fusión puede intentarse en el terreno de la interculturalidad con elementos de varias culturas. Algo que se ha hecho por yuxtaposición sin más en la música comercial y en ese fenómeno, a veces penoso, que se conoce como World Music. Pero también ha sido intentado, con éxito diverso, en obras más creativas y avanzadas como la prospección que realiza sobre las relaciones entre flamenco y vanguardia Mauricio Sotelo o la sutil investigación sonora ligada a lo árabe de José María Sánchez Verdú.

Sin duda los movimientos minimalistas se han dado mucho en la postmodernidad y, aunque no son los únicos en música, los más conocidos son los de la música repetitiva, bien venga como una consecuencia del sinfonismo en John Adams, del estudio de las músicas africanas o asiáticas como Steve Reich o Terry Riley, o del mecanismo comercial pop-rock como Phillip Glass. En todo caso se reclaman de un cierto nacionalismo americano y, si no son muy valiosas a mi juicio, reintroducen el elemento repetición que barrió el serialismo y que puede ser reutilizable.

Músicas alternativas, instalaciones sonoras y espacios no convencionales son territorios por donde se mueven otras músicas de ahora mismo en una diversidad fructífera que tal vez anuncie (o no) una futura síntesis. En todo caso, el siglo XX ha dejado mucho y muy importante en la evolución de la técnica y el pensamiento musicales. Y también un patrimonio de obras que responde a ello. □