

LA MUSICA DEL SIGLO XX Y UNA NUEVA ACTITUD HUMANA

ENRIQUE GERARDI

NACIDO EN LA PLATA en 1926. Realizó estudios en la Universidad Nacional de La Plata. Actualmente enseña fundamentos auditivos en el curso superior de música en la Escuela Superior de Bellas Artes de La Plata y ejerce la vicedirección del Conservatorio Provincial "Gilaro Gilardi". En 1966 realizó un curso de composición y experimentación en medios electroacústicos en la Radio-Televisión Francesa bajo la dirección de Pierre Schaeffer. Volvió a viajar a París con fines de estudio en 1970. Este año participó en el Primer Festival Internacional de Música Contemporánea llevado a cabo en Buenos Aires, en el que dirigió obras suyas ("El tercer canto") y de otros compositores. PRINCIPALES OBRAS: 5 piezas para clarinete y piano; 3 canciones; Passacaglia; Cuartetos I y II; Movimiento sinfónico; Cantata; Figura y fondo; Sobre texturas y gesto; El tercer canto; y, además, músicas para films y obras de teatro.

CUANDO el hombre culto contemporáneo quiere aproximarse, honesta y desprejuiciadamente, al conocimiento de la música de nuestro siglo cobra conciencia de lo difícil de su empeño. En particular, si compara sus posibilidades con las que le ofrecen las aperturas de las otras artes. Por ejemplo, puede leer las obras literarias más importantes de la producción contemporánea. O en el mundo de la plástica tiene a su disposición excelentes libros con reproducciones aún más excelentes. Pero si quiere informarse sobre música descubre que el material es muy escaso. Aún suponiendo que sea capaz de leer una partitura, tanto la música impresa nueva como los libros sobre esa nueva música son raros. En verdad, la información sobre música no se obtiene leyendo libros o partituras, sino oyendo música. Pero entonces, qué posibilidades tiene el oyente medio para frecuentar la música contemporánea. Realmente, muy pocas. Esa música nueva no aparece en el repertorio corriente de los conciertos. Si recorremos el catálogo de discos difícilmente

encontramos grabaciones de la nueva producción. En el campo de la enseñanza, un dominio profesional donde el estudio y la investigación deberían comprender todos los estilos de todas las épocas, los programas se integran y se reducen a obras de los siglos XVIII y XIX. De esta manera el círculo se cierra: los intérpretes sólo tocan la música que conocen y los oyentes sólo aceptan y piden, también, la música que conocen. En descargo del oyente podemos señalar que es la única música que tiene a su disposición. Como primera conclusión parecería que la curiosidad y el espíritu de aventura que caracterizan al hombre del siglo XX están ausentes del universo musical. El intérprete y el oyente tradicionales parecen haber dado la espalda al mundo sonoro actual y dan la sensación de vivir sordos al canto de sus contemporáneos.

A pesar de esta indiferencia los creadores musicales participan y viven en ese estado de ebullición y búsqueda que es el signo de nuestro mundo intelectual. Y producen y están produciendo obras que por su misma fuerza, por su mismo carácter testimonial poco a poco desbordan los ámbitos de las élites y comienzan a llegar a las nuevas generaciones, no prejuiciadas y hambrientas de un canto nuevo.

La música del siglo XX se ha desarrollado en tres estratos o capas simultáneas: tradicionalista, de renovación del lenguaje y de renovación del material sonoro.

El estrato *tradicionalista* comprende a las obras y autores que por su forma de expresión y por las técnicas empleadas pueden entroncarse con el pasado.

El estrato de *renovación del lenguaje* comprende principalmente a los músicos de la escuela de Viena: Schoenberg, Berg y Webern y sus seguidores. Se habla de una renovación del lenguaje porque la organización sonora se amplía a nuevos parámetros. Es como si del viejo universo euclidiano de tres dimensiones hubiéramos pasado a los mundos de Hilbert de seis, siete o más dimensiones. El compositor ya no trabaja con una línea melódica o con armonías de dos dimensiones. En su lugar organiza estructuras, confeccionadas a priori con la técnica serial; de un mundo chato ha pasado a un complejo espacio-tiempo.

Finalmente, en el estrato de *renovación del material sonoro* van incluidos los compositores para quienes ya no son suficientes las 120 notas de la música tradicional. Estos músicos necesitan utilizar todos los

sonidos audibles, esa cantidad infinita de complejos tímbricos comprendida entre el umbral y la cima de las sensaciones de intensidad y altura.

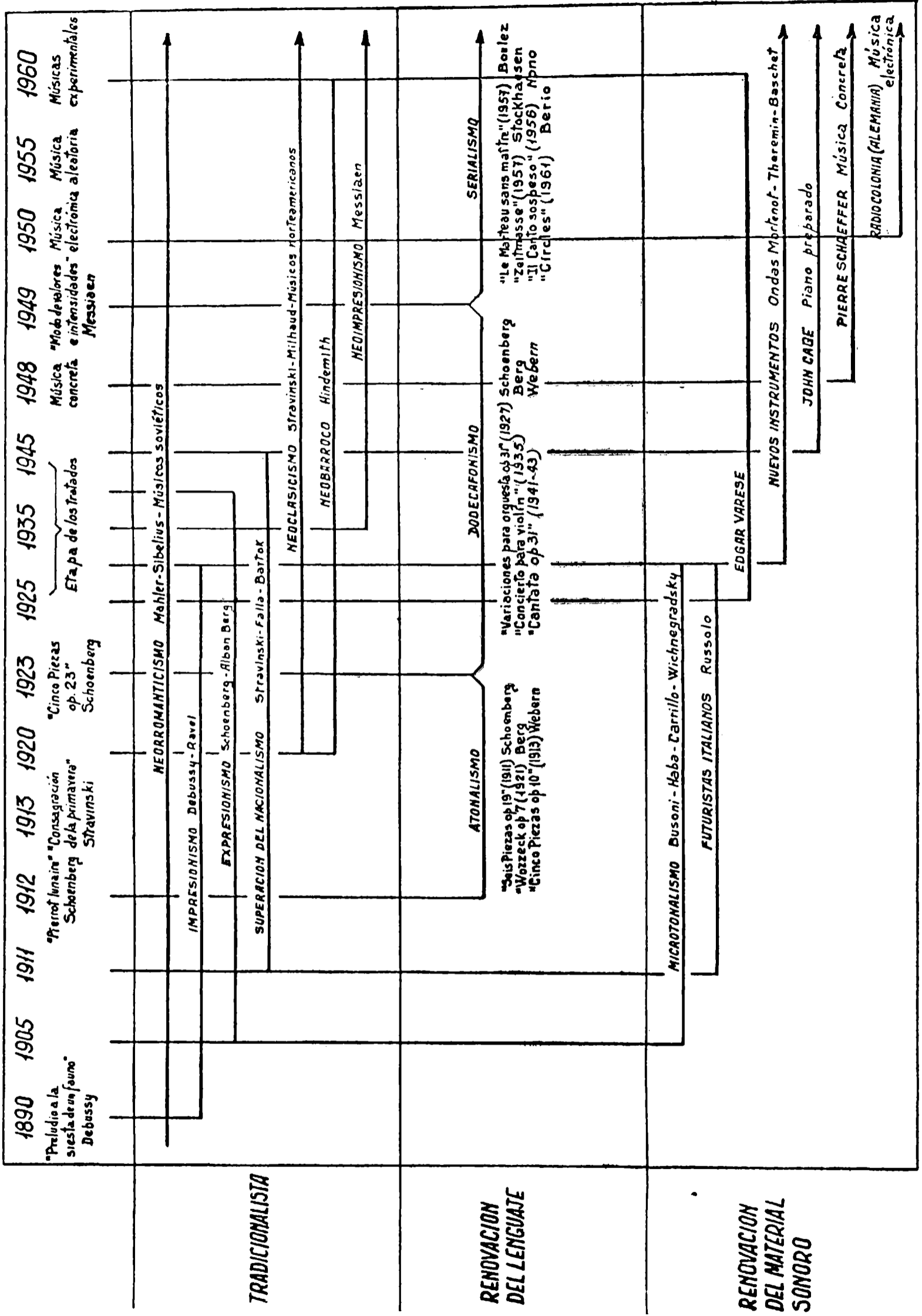
A partir de este breve esbozo podemos empezar a comprender por qué nuestra época es una de las etapas más ricas de toda la historia de la música. Nunca, hasta nuestro siglo, esa expresión del mundo sensible que llamamos música había tenido tantos medios a su disposición. Esos medios, esas nuevas posibilidades de realización son ofertadas tanto por la nueva tecnología como por *una nueva actitud humana* requerida por las necesidades expresivas del compositor.

El siglo XX musical no comienza con el siglo cronológico sino más tarde. Es alrededor de 1912-1913, precisamente. En esos años se estrenan dos obras claves que prácticamente inauguran nuestro tiempo musical. "Pierrot lunaire" de Arnold Schoenberg y "La consagración de la primavera" de Igor Stravinski son obras de equivalente importancia, tanto por su calidad como por la profunda influencia que ejercen en obras posteriores. El espíritu de libertad con que Schoenberg y Stravinski enfrentaron su tarea creadora es la consecuencia del nuevo espíritu musical aportado por Claudio Debussy. Es Debussy precisamente quien libera la música tanto del sentimentalismo barato en que había degenerado el romanticismo como del envaramiento académico elucubrado por franceses y alemanes a fines del siglo XIX. Por eso la figura de Debussy llena toda esa etapa de transición que comprende desde 1890, fecha de estreno de "La siesta de un fauno", hasta los años claves 1912-13. Tanto Debussy como Beethoven parten de un mundo viejo y abren las puertas de un mundo nuevo. Y ambos poseen como rasgo común, como actitud poderosa, un mismo estado de libertad.

EL ESTRATO TRADICIONALISTA

El estrato tradicionalista comprende diferentes ramas y movimientos cuyo factor común es crear en el siglo XX, pero con la mirada puesta en el pasado. El peso de la tradición es tan grande que en ciertos aspectos, como el de la forma por ejemplo, las obras del estrato tradicionalista no alcanzan a innovar las obras de un Mozart o un Beethoven. Tenemos movimientos que son simplemente sobrevivencias como el *neorromanticismo* que llega hasta nuestros días: Mahler, Sibelius, Rachmaninoff, los músicos soviéticos, las músicas "nacionalistas" (o nacionalizantes)

LA MUSICA DEL SIGLO XX



de nuestra América latina, pueden ser citados como ejemplos. Otras corrientes también heredadas del romanticismo son el *impresionismo* en los países latinos y el *expresionismo*, que es su contraparte, en los países de habla germana. La primera se inicia con Debussy y es agotada prácticamente por Mauricio Ravel, a pesar de sus imitadores italianos (Cassella, Respighi) o latinoamericanos. El expresionismo queda confinado a compositores centroeuropeos y su obra maestra es el "Pierrot lunaire", ya citada. Una corriente muy importante, por la difusión alcanzada por sus obras, es *la superación del nacionalismo*. El nacionalismo musical de la segunda mitad del siglo XIX es uno de los aspectos del romanticismo donde el compositor incorpora a obras cultas o con formas elaboradas, materiales rítmicos y melódicos de origen popular comúnmente llamados folklóricos. En la etapa de superación del nacionalismo el compositor se halla ya tan enraizado con su medio que todo lo que compone, aunque original y personal, siempre suena a popular. Citemos la anécdota de Villalobos que, cuando le pidieron que definiera el folklore brasileño, contestó "el folklore soy yo". De la misma manera la música de Bela Bartok y la de Manuel de Falla, aún en sus momentos más abstractos, siempre suena a música húngara o a música española. Y lo mismo pasa con la música del período ruso de Stravinski o con la música del mexicano Carlos Chávez o con la del argentino Alberto Ginastera.

Alrededor de 1920 aparecen en música los "retorno a...", es decir, las nostálgicas vueltas a estilos y técnicas del pasado con su delgado barniz modernista, suficiente para encubrir cualquier acusación de plagio. Todavía la estética y la sociología de la música están por estudiar las razones de la curiosa y contradictoria actitud que adoptaron los principales compositores en la década 1920-30. En un momento en que surgía el surrealismo en pintura y literatura y la tecnología aportaba los primeros logros en electrónica, muchos músicos y muy importantes prefirieron mirar hacia el pasado en lugar de proyectarse hacia el futuro. El *neoclasicismo*, encabezado por Stravinski y tal vez resumido por su "Octeto" de 1923, dio origen a una serie de obras en las que se copiaban las formas de Mozart y Haydn y, muy tímidamente, se ensayaban nuevas formaciones melódicas y armónicas. La actuación personal de Stravinski, Milhaud, Hindemith y otros dio origen a un fuerte movimiento neoclásico en los Estados Unidos, que ha terminado por convertirse en un nuevo academicismo o "música-compuesta-por-compositores-formados-en-la-universidad". El fervor de Hindemith por los barrocos alemanes y en

especial por Bach, dio origen a la corriente *neobarroca* que inundó de concertos, fugas y passacaglias los años que van de 1920 a 1950. También dentro del estrato tradicionalista debemos incluir el *neoimpresionismo*, surgido dentro del seno de la Joven Francia, grupo creado alrededor de 1935 por los compositores Olivier Messiaen, André Jolivet, Ives Baudrier y Daniel Lesur. Del grupo sólo sobrevive como figura expectable y fecundante, Olivier Messiaen; mientras su mundo expresivo se mueve en un sentimentalismo muy particular, sus búsquedas técnicas han tenido la virtud de abrir los ojos (y en especial los oídos) de multitud de jóvenes compositores. Así ha familiarizado a Occidente con las músicas exóticas, ha propuesto nuevos modos de organización de las alturas y de los ritmos y ha contribuido, desde su curso de Morfología en el Conservatorio de París, para que los nuevos compositores puedan encontrar su propio camino, al margen de toda imposición o academismo trasnochado.

RENOVACIÓN DEL LENGUAJE MUSICAL

El estrato de *renovación del lenguaje* contiene verdaderamente el primer aporte original de la música del siglo XX a la historia de la música. Comprende tres etapas, bien definidas estilística y cronológicamente: atonalismo, dodecafonismo y serialismo.

La etapa *atonal* comprende, aproximadamente, desde 1905 hasta 1923 e incluye obras elaboradas en base al principio de la microestructura. O sea, el punto de partida es una pequeña célula (fragmento melódico, rítmico o armónico) que da origen a los elementos simples restantes. Los resultados, naturalmente, son obras breves, altamente concentradas y difíciles de apreciar en una primera audición. Pero una vez que se ha aprendido a gustar de la impecable poesía de un Anton Webern, en sus breves pero intensísimas obras líricas, gran parte de la producción musical parece inútilmente verborrágica o aburridoramente repetitiva. En 1923 Schoenberg escribe su primera obra dodecafónica: se trata de la última de las "Cinco piezas para piano op 23", donde la microestructura es reemplazada por una macroestructura de 12 sonidos. Posteriormente Ernst Krenek y Herbert Eimert legislan la nueva manera de componer y el *dodecafonismo* se convierte en un procedimiento de composición sin antecedentes en la historia de la música. La escuela de Viena, integrada por Schoenberg, Berg y Webern, produce una

serie de obras maestras: "Variaciones op 31" y "Un sobreviviente de Varsovia" op 46 de Schoenberg, "Wozzeck op 7" y "Suite lírica" de Berg y "Sinfonía de cámara op 21", "Concierto op 24" y las "Cantatas op 29 y op 31" de Webern. En 1949 el dodecafonismo se desprende de su concepción de pura ordenación de alturas y la idea de serie cobra una nueva dimensión. Precisamente ese año Olivier Messiaen escribe sus "Cuatro estudios de ritmo" para piano. Uno de ellos, titulado "Modo de valores e intensidades", es el origen de la llamada música *serial*. Hasta entonces, con Schoenberg y sus seguidores, el punto de partida de una obra eran series de 12 nombres de notas en tanto que los restantes parámetros musicales eran manejados de manera intuitiva. En "Modo de valores e intensidades" Messiaen utiliza serie de sonidos y además elabora series de duraciones, de matices y de modos de ataque o maneras de pulsar la tecla. Messiaen no hizo más experiencias en esta dirección pero un grupo de jóvenes compositores avizoró rápidamente las fecundas posibilidades de la técnica serial. En particular, tomaron conciencia del control absoluto que permitía sobre todos los elementos del discurso musical. Las "Structures" (1955) para dos pianos de Pierre Boulez (1925) y "Kontrapunkte" (1953) para diez instrumentos de Karlheinz Stockhausen (1928) son dos claves para la comprensión y conocimiento del serialismo riguroso. Pero al mismo tiempo ponen de relieve su principal peligro. Estas obras, tan escrupulosamente anotadas que dejaban muy poco a la iniciativa del intérprete, provocaban un resultado musical de extremada rigidez.

La reacción al austero intelectualismo de la técnica serial provocó, a partir de 1955, numerosos movimientos cuyo rasgo común es un gran desenfado y comodidad en el manejo del material sonoro. Así resurge un antiguo mecanismo: la improvisación, casi abandonada desde mediados del barroco. Esta actitud se llamó música *aleatoria*, es decir, una música que admite la introducción del azar durante la interpretación. Tal azar se hace presente desde una extrema libertad en que la obra prácticamente no existe como estímulo previo (todo es dejado en manos del ejecutante) hasta casos de azar dirigido, dentro de vías o canales direccionales. Así la música aleatoria oscila de meros signos visuales, no necesariamente musicales, hasta estructuras bien delimitadas que pueden organizarse de diferentes maneras.

La técnica serial estricta condujo a la creación de obras cerradas o rigurosas en tanto que la introducción del azar permite la creación de obras abiertas o libres. Esa libertad ha continuado invadiendo otros as-

pectos de la música. Los últimos años han visto surgir la “música gestual” o “teatro musical” donde la acción escénica es tan importante como lo que ejecutan los intérpretes-actores. Por otro lado los “grupos de improvisación” permiten la creación de obras colectivas: son conjuntos de compositores que manejan instrumentos tradicionales y no tradicionales y cuya técnica de ejecución tradicional no conocen. Es decir, retoman los instrumentos musicales con su intención primigenia: aparatos o fuentes para producir sonido, usados con una intención musical y sin tener en cuenta la artesanía de producción elaborada y estereotipada a lo largo de muchos siglos. El resultado es una sonoridad extraña, pero muy vital. Los Grupos de Improvisación encierran un cambio mucho más profundo. Son el primer signo de la desaparición del artista-creador-individuo para dar lugar a una tarea de creación de equipo.

RENOVACIÓN DEL MATERIAL SONORO

El material sonoro, es decir, los sonidos que utiliza la música fueron desde siempre un punto de especulación y preocupaciones para los músicos. Es oportuno señalar que todo el material musical es absolutamente artificial, es decir, no existe en la naturaleza y por lo tanto es un *producto puramente humano culturizado*. La banda de frecuencias que abarca la percepción humana comprende unos 1200 sonidos diferentes. Sin embargo, el hombre siempre seleccionó un número mucho menor, desde los veintitantos sonidos usados en la Edad Media hasta los 120 sonidos que tiene a su disposición una orquesta sinfónica contemporánea. A fines del Renacimiento el material sonoro había quedado bastante bien definido y durante los siglos XVII, XVIII y XIX el temperamento igual normalizó la música europea occidental. Pero a comienzos del siglo XX la cuestión volvió a agitarse. Se planteó así el comienzo de una *renovación del material sonoro*. La escuela *microtonalista* propuso duplicar el número de sonidos con la adopción del cuarto de tono; eso significaba dividir en dos cada tecla negra del piano e intercalar una teclita blanca entre los semitonos MI-FA y SI-DO. Otros propusieron dividir el tono en tercios o en sextos u octavos de tono. Podemos citar a Julián Carrillo, Alois Haba, Ivan Wichnegradsky y Ferruccio Busoni como los pioneros que hasta 1920 ensayaron de ampliar nuestro material sonoro. Pero más revolucionarios fueron los *futuristas* que con Marinetti a la cabeza y Luigi Russolo con la voz cantante declararon el derrumbe definitivo de la

La música del siglo XX

música tradicional y proclamaron la irrupción de los ruidos de la era industrial; incluso inventaron nuevos productores de sonido como los “intonatori” con los cuáles brindaron conciertos de “ruidismo” ya en 1911. La década del 20 y el fascismo italiano dirigieron al ruidismo, del cual no quedó más recuerdo hasta el surgimiento de la música concreta en el París de 1948. Pero esa década del 20 vio surgir a *Edgar Varese* que produjo obras como “Ionisation” (1931), “Octandre” (1924) e “Integrale” (1926). En esas obras junto a un número insólito de instrumentos de percusión los restantes instrumentos eran usados de una manera nada tradicional y profundamente original. Al mismo tiempo surgían *nuevos instrumentos* como las Ondas Martenot y el Theremin (que aprovechaban la válvula electrónica) y los instrumentos Baschet, basados en nuevos principios sonoros. Finalmente, a partir de 1940, el norteamericano *John Cage* (1912), tal vez uno de los músicos más geniales de nuestro siglo, inventa el “piano preparado” que es un simple piano de cola pero cuya sonoridad es modificada con el agregado de distintos materiales, en los martillos, en los apagadores, entre las cuerdas, etc. La búsqueda de nuevos materiales sonoros obtiene un impulso decisivo con la divulgación del grabador de cinta magnética. En Francia surge la *música concreta*, inventada por Pierre Schaeffer en los laboratorios de la Radiodifusión-Televisión Francesa, alrededor de 1948. En Alemania Occidental, en los laboratorios de la Radio de Colonia en 1950, se hacen los primeros ensayos de *música electrónica* en el seno de un grupo de compositores encabezado por Herbert Eimert. Tanto la música electrónica como la concreta tienen muchos puntos en común: son el producto de montajes sonoros, prescinden del intérprete porque sólo existen en forma de grabaciones y, por primera vez en la historia de la música, permiten que el compositor maneje el material sonoro como si fuese un objeto. Se diferencian en un punto fundamental: la fuente sonora u origen del sonido. Mientras que la música electrónica tiene como punto de partida los sonidos producidos por un generador de audiofrecuencia, que produce sonidos puros o senoidales, la música concreta utiliza los sonidos de nuestra realidad cotidiana, los ruidos de una habitación, la caída del agua, el canto de un pájaro, los ruidos de una estación de ferrocarril. Desde 1960 estas diferencias han terminado por diluirse. La adopción de conocimientos aportados por la acústica, la psicología de la audición, la lingüística y las teorías de la comunicación han ampliado el dominio de estas músicas y actualmente se engloban bajo el título genérico de *músicas experimentales*.

MÚSICA EN ESTADO DE LIBERTAD

Cualquier reflexión sobre el papel o tarea que incumbe al arte en nuestro mundo tecnificado nos remite a una visión nada optimista: vivimos en un medio que trata de condicionarnos de todas las maneras posibles. Así la televisión y el cine nos incitan para que nos comportemos de tal o cual manera, para que adoptemos tal o cual actitud e incluso tratan de persuadirnos de que otros pueden pensar por nosotros mismos. Es decir, el mundo contemporáneo ha ido reduciendo nuestras posibilidades de elegir, quitándonos la libertad de trazar nuestro propio camino. En contraposición, el arte contemporáneo flamea como una de las escasas posibilidades de opción que todavía subsisten. Ante la obra de arte el espectador, el lector, el oyente, pueden en principio aceptarla o rechazarla. Luego, si se establece el diálogo, puede surgir una relación amistosa o una polémica agria. Finalmente, y si la obra de arte ha cumplido su misión, podemos sentir que después de esa experiencia el mundo ha cambiado y que nosotros mismos nos hemos transformado. Porque, permanentemente, la experiencia artística nos conserva la conciencia de nuestra libertad, la conciencia de haberla ejercido en ese preciso momento. No sólo nos permite despojarnos de esa mísera tarea de engranaje a que nos somete el mundo contemporáneo sino que la experiencia artística *nos hace sentirnos plenamente humanos*.

Debussy marcó el camino de la música del siglo XX designándola como una música en estado de libertad. Esa libertad es el rasgo predominante de todos los compositores de la vanguardia: la fantasía más desencadenada, el libre juego de todas las posibilidades sensibles e intelectuales. Estos compositores, estos creadores, nuestros contemporáneos, están lanzados a un mundo de aventura en el universo de lo sensible. Y es a través de sus obras que nos invitan a compartir su estado de libertad y nos tienden su mano.