

# De la emancipación a la indeterminación en la música del siglo xx (reflexiones para el fin de siglo)

From emancipation to lack of definition in 20th century music (reflections at the end of a century)

García Laborda, José M. \*

BIBLID [0210-962-X(1995); 26; 229-243]

## RESUMEN

La música del siglo xx ha supuesto una revuelta cultural de dimensiones insospechadas, provocada por una fantasía y libertad artística sin límites.

El aspecto más sustancial de esta convulsión artística se manifiesta en la liberación y emancipación a que han estado sometidos parámetros fundamentales del lenguaje musical, que han impulsado una música liberada e informal.

Este carácter de liberalización es analizado aquí desde tres perspectivas: desde las alturas (emancipación de la disonancia), desde el color y el ruido (emancipación del timbre) y desde la sintaxis musical (emancipación de la forma).

**Palabras clave:** Historia de la Música; Lenguaje musical; Teoría de la música; Estructura musical; Análisis musical; Música contemporánea; S. 20.

## ABSTRACT

20th century music has become a cultural phenomenon of surprising importance, brought about by the use of almost unlimited artistic inspiration and freedom. Perhaps the most important feature of this phenomenon is to be found in the emancipation of parameters of musical language hitherto considered fundamental, which has encouraged a liberated and informal type of music. This facet of liberalization is analyzed in the present paper from three points of view: musical intervals (emancipation of dissonance); use of colour and sound (emancipation of timbre and tone); and musical syntax (emancipation of form).

**Key words:** History of music; Language of music; Musical theory; Musical structure; Musical analysis; Contemporary music; 20th century.

«Ita astra sex constituuntur. Praeter haec aliud est astrum,  
imaginatio, quae novum astrum est et novum coelum gignit».  
Paracelsus

La perspectiva histórica del Fin de Siglo, en la que nos encontramos, abre a los investigadores de la música nuevas posibilidades para una reflexión global sobre los hechos y acontecimientos de una centuria que en pocos años se va a convertir en nuestro más reciente pasado.

\* Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. Universidad de Salamanca. 37008 Salamanca.

El siglo xx está listo para el inventario historiográfico. Con él perdemos la capacidad de ser testigos directos de su acontecer histórico, pero al mismo tiempo adquirimos la capacidad de la distancia, necesaria para elaborar con serenidad la síntesis de un periodo completo. No es por casualidad que la obra de grandes compositores de la modernidad y de la vanguardia está ya cerrada. (Recordemos el reciente fallecimiento de M. Feldman (1926-1987), L. Nono (1924-1990), Ernst Krenek (1900-1991), O. Messiaen (1908-1992), John Cage (1912-1992), M. Ohana (1914-1992), W. Lutoslawski (1913-1994), entre otros), mientras que al mismo tiempo otros grandes compositores de la segunda mitad de siglo han alcanzado un grado de madurez que ya no permite aportaciones fundamentales.

Podemos decir, pues, que nos acercamos al momento propicio para la reflexión histórica sobre los grandes acontecimientos que han jalonado la fértil andadura de la música del siglo xx, sobre sus tendencias, estilos, movimientos artísticos, técnicas compositivas y fenómenos sociales.

Nunca la invención artística, alentada por la revolución tecnológica e impulsada por una libertad sin límites, había manifestado tal despliegue de fantasía. Es cierto que los artistas siempre han gozado de la audacia necesaria para desarrollar sus ideas, como decía el viejo Horacio:

*«... pictoribus atque poetis  
quidlibet audendi semper fuit aequa potestas...»*<sup>1</sup>,

pero nunca este hecho se había mostrado tan evidente, hasta tal punto que parece que con el siglo xx el artista músico ha llegado a un límite de sus posibilidades creativas y ha cerrado un capítulo sustancial de la evolución musical<sup>2</sup>.

Podemos decir que el siglo xx ha significado para la Historia de la Música el mayor despliegue del atrevimiento artístico en sus diversas manifestaciones. Un despliegue de fantasía que ha supuesto las mayores innovaciones musicales en el más breve espacio de tiempo y que nos trae a la memoria las palabras que en parecido contexto escribiera nuestro inmortal Gustavo Adolfo Bécquer para referirse a la creación artística: *«El insomnio y la fantasía siguen y siguen procreando en monstruoso maridaje. Sus creaciones apretadas ya como las raquitidas plantas de un vivero, pugnan por dilatar su fantástica existencia, disputándose los átomos de la memoria como el escaso jugo de una tierra estéril»*<sup>3</sup>.

Esta fantasía desbordante se ha puesto al servicio de una liberación de los viejos esquemas formales (hasta el punto de establecer lo informal como paradigma del nuevo arte) y de una emancipación de la antigua lógica y estética musical, hecho que ha propiciado un nuevo concepto de la obra de arte musical.

No pretendemos ahora sintetizar en el breve espacio que nos proporciona este ensayo lo que muchos autores han intentado resumir en los diversos manuales que se han escrito sobre la música del siglo xx y en otros enjundiosos libros referentes al tema<sup>4</sup>. Sólo deseamos esbozar aquí algunos aspectos que han marcado decisivamente la evolución de la música de nuestro siglo desde la perspectiva apuntada de la liberación y emancipación de elementos fundamentales del lenguaje musical.

Esta emancipación la consideramos desde tres perspectivas: desde la altura (la disonancia), desde el timbre (el ruido) y desde la forma (la indeterminación).

1. *La emancipación de la disonancia. (Desde la atonalidad al dodecafonismo y al serialismo integral)*

«Meine Schule, der Männer wie Alban Berg, Anton Webern und andere angehören, strebt nicht nach Herstellung einer Tonalität, schliesst sie aber nicht vollständig aus. Das Vorgehen beruht auf meiner Theorie von der "Emanzipation der Dissonanz"».

(Arnold Schoenberg)

Sin duda, uno de los aspectos más convulsivos de la temprana Historia Musical del siglo xx vino provocado por la aparición de la atonalidad, que desplazó al sistema tonal y, con él, a las estructuras formales que habían estado vigentes en Occidente desde hacía trescientos años y sobre las que descansaban todos los grandes géneros musicales de nuestro glorioso pasado musical.

Este hecho fundamental, aunque no exclusivo del compositor vienés A. Schoenberg (1874-1951) y de su entorno, sí fue sistematizado en su empleo, justificación y análisis por los compositores de la Escuela de Viena (junto al anterior, A. Berg (1885-1935) y A. Webern (1883-1945) durante el periodo llamado expresionista (1908-1923), aunque vino preparado por toda la evolución de la música anterior, desde el *Tristán* de R. Wagner hasta las óperas *Salomé* (1905) y *Elektra* (1909) de R. Strauss (1864-1949), pasando por C. Debussy (1862-1918) y A. Scriabin (1872-1915).

La aparición de la atonalidad, que tan profundas secuelas dejó en la música contemporánea, fue una consecuencia del proceso de *emancipación* a que ha estado sometida la disonancia desde los comienzos de la polifonía. Proceso que culminaría a comienzos de este siglo con la disolución del sistema tonal.

La disonancia representó para la música, como también para todo el arte del siglo xx, el comienzo de la modernidad. No en vano Th. W. Adorno interpreta la disonancia en clave sociológica como catalizador de todos los esfuerzos de renovación y de rebeldía que aportó el arte a comienzos de siglo: «*La disonancia signo de todo lo moderno, conserva un atractivo sensible aun en sus equivalencias ópticas, transfigurando el atractivo en su antítesis, en dolor: es el originario fenómeno estético de la ambivalencia. Llama poderosamente la atención la enorme importancia que ha adquirido para el arte moderno desde Baudelaire y Tristán, de forma que se han convertido en una cierta constante de lo moderno. La razón de esta importancia está en que en la disonancia convergen el juego de fuerzas de la obra de arte y la realidad externa... La disonancia en el interior de la obra de arte es lo que la sociología vulgar llama su alienación social*»<sup>5</sup>.

Adorno eleva la disonancia a concepto artístico, como paradigma de una nueva estética que tiene en la categoría de lo feo su máximo exponente. No es de extrañar que la disonancia tenga su punto focal en aquellas tendencias que desembocan en el expresionismo, movimiento que

busca precisamente acentuar los elementos que rompen con lo bello. Escribía Adorno: «*La Prohibición de lo feo se convierte en prohibición de todo lo no formado hic et nunc, de lo no proporcionado del estado bruto. El término técnico de su recepción por el arte es la disonancia, pero la estética tanto como la actitud ingenua lo llaman sencillamente lo feo*»<sup>6</sup>.

Como otros fenómenos artísticos semejantes, la aparición del proceso de *emancipación de la disonancia* vino motivada en primer lugar por la propia evolución del lenguaje musical y en segundo lugar por la necesidad expresiva del compositor (*die innere Notwendigkeit*) de la que tanto hablan Schoenberg y Kandinsky en este periodo de comienzos de siglo.

La disonancia se convierte en esos momentos en carácter protocolario de la protesta, como dice Adorno: «*Las disonancias surgieron como expresión de tensión, contradicción y dolor. Se han sedimentado y se han convertido en "Material". Ya no van a ser durante más tiempo medios de la expresión subjetiva. Pero ellas no niegan su origen. Se convierten en caracteres de la protesta objetiva*»<sup>7</sup>.

Mientras Adorno, en sus numerosos escritos, hace siempre referencia a las implicaciones estéticas y sociológicas de la disonancia, como expresión del ansia de liberación del artista<sup>8</sup>, A. Schoenberg explica este proceso desde la propia sustancia musical, equiparando la disonancia a la consonancia y explicando su aparición como una consecuencia lógica del grado de comprensión que ambos fenómenos manifiestan en la teoría armónica desde un proceso histórico irreversible.

Consonancia y disonancia sólo manifiestan una diferenciación gradual (por el grado de mayor o menor acercamiento a los armónicos fundamentales) pero no una diferenciación cualitativa, como había propuesto toda la teoría armónica y contrapuntística escolástica, y que había provocado el destierro de la disonancia a la esfera en la que dominaba la discordancia del *diabolus in música*.

Esta equiparación de la disonancia fue tratada por primera vez en su *Tratado de armonía*<sup>9</sup> y ocupó la reflexión de Schoenberg en numerosos escritos posteriores<sup>10</sup>.

Quizás su reflexión más clara y lúcida sobre el tema está expresada en la conferencia que dio en la Universidad de California en 1941, en la que se encuentran estos interesantes párrafos: «*En los últimos cien años el concepto de la armonía cambió enormemente mediante el desarrollo del cromatismo... La armonía de Ricardo Wagner hubo de promover el cambio en la lógica y en la facultad constructiva de la armonía. Una de sus consecuencias fue el llamado empleo impresionista de armonías, practicado especialmente por Debussy. De esta manera, si no en la teoría, la tonalidad fue ya destronada en la práctica. Esto sólo quizá no hubiese causado un cambio radical en la técnica de la composición. Sin embargo, fue preciso tal cambio al sumársele el desarrollo que terminó con lo que yo llamo la "emancipación de la disonancia"... El concepto de "emancipación de la disonancia" se refiere a su comprensión, considerándola equivalente a la comprensión de la consonancia. El estilo basado en esta premisa tratará las disonancias como consonancias y renunciará al centro tonal*»<sup>11</sup>.

El proceso de la *emancipación de la disonancia* generó sus propias leyes internas compositivas y estilísticas. Podemos enumerar aquí dos de ellas:

1.—En primer lugar las obras compuestas por Schoenberg bajo esta nueva premisa a partir de 1908 se caracterizaron por su *brevedad y expresividad*:

«... las características más relevantes de estas piezas “*in statu nascendi*” las constituían su *extremada expresividad y su brevedad extraordinaria*... Más tarde descubrí que nuestro sentido de la forma obró apropiadamente al obligarnos a equilibrar la *emotividad extrema con la extraordinaria brevedad*»<sup>12</sup>.

Esta caracterización estilística del nuevo estilo es lógica, ya que la emancipación de la disonancia provocó un desmarque de la forma tradicional que había motivado los grandes desarrollos temáticos ligados a la armonía funcional. La brevedad ayudó a la concentración de la lacerada emoción del subconsciente del artista y quedó definitivamente codificada como estructura en el aforismo musical del compositor Anton Webern (*Drei kleine Stücke para cello y piano op. 11 (1914)*).

Las obras de Schoenberg de esta época, que marcaron un punto de inflexión fundamental en la historia de la música y que constituyen, según Adorno, el primer testimonio de la modernidad musical por la cargazón de disonancias que conllevan<sup>13</sup>, son: *Las tres piezas para piano op. 11 (1909)*, *Las cinco piezas para orquesta op. 16 (1909)*, el monodrama *Erwartung op. 17 (1909)* y *Pierrot lunaire op. 21 (1912)*, entre otras.

2.—En segundo lugar la *emancipación de la disonancia* impulsó dos nuevos procedimientos compositivos para suplir la organización armónica que está de base en la armonía funcional en tanto no se llegó a la sistematización del dodecafonismo<sup>14</sup>.

Uno de esos procesos, referido a la verticalidad musical fue el de la *complementaridad armónica*: la sucesión de acordes en la época de la atonalidad quedó regulada por el método de hacer seguir a un acorde determinado otro que aportara los sonidos que le faltaban al primero hasta contabilizar un complejo cromático múltiple de hasta doce sonidos.

En su *Tratado de armonía* habla Schoenberg en el último capítulo (*Valoración estética de los acordes de seis y más sonidos*) de esta complementaridad cuando dice: «*La sucesión de acordes parece regulada por la tendencia a hacer comparecer en un segundo acorde los sonidos que faltan en el primero*»<sup>15</sup>.

Un segundo procedimiento consistía en el establecimiento de *centros sonoros disonantes* que eran mantenidos a lo largo de una pieza como estructuras fijas u *ostinatos armónicos*, procedimiento que ya es constatable en C. Debussy y A. Skriabin y que más tarde I. Strawinski (1882-1971) utilizará de forma magistral con el empleo de bloques bitonales y superposiciones armónicas en tratamiento *percusivo* (*La Danza de los Adolescentes*, en la primera parte de la *Consagración de la Primavera* (1913) es un bello ejemplo de este procedimiento).

La necesidad de regular y ordenar las disonancias en procesos análogos a los que se habían establecido para las consonancias y sobre todo el imperativo de una forma más organizada llevó a Schoenberg a sistematizar un nuevo método de estructuración musical, que él llamó *Método de composición con doce sonidos, con la sola relación de uno con otro*<sup>16</sup> y que quedó plenamente establecido a partir de 1923.

Con este sistema de composición dodecafónica el parámetro de las alturas quedó sometido a un férreo control melódico y armónico y configuró nuevas dimensiones contrapuntísticas que permitieron la composición de extensas obras como *Las Variaciones para Orquesta op. 31 (1926-1928)* o la ópera *Moises y Aaron (1930-1932)* de A. Schoenberg y la ópera *Lulu* de Alban Berg.

Este sistema no había de garantizar, como Schoenberg pensaba, el *predominio de la música alemana en cien años*, pero convulsionó toda la historia de la música occidental y obligó a los compositores que vinieron después a confrontarse ineludiblemente con este método <sup>17</sup>.

Lo más decisivo del Dodecafonismo fue la técnica de serialización a la que estaban sometidas las alturas y que provocó, en secuencia lógica, la extensión del sistema a los demás parámetros musicales, como las duraciones, intensidades, timbres, etc.

En este camino de expansión serial fue el compositor vienés Anton Webern el merecedor de los mayores elogios, al constituir un lenguaje musical de máxima concentración, de plena consecuencia atonal y de absoluta lógica en la manipulación de los elementos musicales, lo que motivó el punto de engarce con las generaciones venideras a través de los enclaves constituidos por las obras seriales del primer Messiaen, Boulez y Stockhausen.

Un camino demasiado conocido para que nos detengamos más tiempo en describirlo <sup>18</sup>.

Sólo señalar que este proceso de serialización vino provocado por un único momento de descomposición tonal originado en la *emancipación de la disonancia*.

## 2. *La emancipación del timbre. (Desde la música concreta a la música electrónica)*

«Je rêve les instruments obéissant à la pensée — et qui avec l'apport d'une floraison de timbres insoupçonnées se prêtent aux combinaisons qu'il me plaira de leur imposer et se plient à l'exigence de mon rythme intérieur».

(Edgard Varèse)

Hasta comienzos del siglo xx el concepto de obra de arte musical estuvo basado en la manipulación de los *sonidos*, entendidos como un conjunto fijo de vibraciones regulares por segundo y como estructuras musicales ordenadas en un sistema melódico y armónico muy concreto, que en Occidente llegó a su culminación con la *tonalidad*. Esta regulación melódica condicionó la invención de instrumentos musicales con una determinación tímbrica, sujeta durante muchos siglos a las leyes del ordenamiento tonal, según los principios de la física aplicada a los armónicos naturales <sup>19</sup>.

Es cierto que muchos de estos instrumentos, especialmente los llamados de percusión (idiófonos y membranófonos...) estaban destinados a la producción de sonidos de afinación indeterminada, usados por los compositores para producir efectos concretos en un momento dado. Sin embargo su uso era muy limitado y siempre sujeto a las exigencias formales que las otras dimensiones, no tímbricas, de la música establecían.

La revuelta convulsiva que aportaron las vanguardias artísticas en los primeros años del siglo xx, la revolución industrial y tecnológica y la nueva experimentación que impulsaban los

movimientos estéticos abrió a los oídos de los creadores musicales nuevas fuentes sonoras e impulsaron la creación de nuevos instrumentos y timbres para usar en la composición musical. El uso cada vez más frecuente de múltiples instrumentos de percusión, relegado antes a esporádicas actuaciones en la orquesta y a una ausencia casi total en la música de cámara, fue un reflejo de esta búsqueda tímbrica.

Los compositores, en el deseo de ampliar el espectro tímbrico, buscaron nuevas aproximaciones compositivas al fenómeno sonoro, entre las que podemos destacar las tres siguientes:

### 1. La melodía de timbres

De nuevo fue el compositor A. Schoenberg quien utilizó por primera vez esta palabra (*Klangfarbenmelodie*) en su *Tratado de armonía* para hacer referencia a una sucesión de timbres que habrían de operar con una lógica de cohesión semejante a la melodía de alturas. Aunque el compositor era consciente en este momento (1911) de que se trataba de una *fantasía de futuro*<sup>20</sup>, quiso adelantar una posible hipótesis práctica ya en 1909 cuando compuso sus *Cinco Piezas para Orquesta op. 16*. Por sugerencia de su editor, Schoenberg puso a la tercera de estas piezas el título de *Mañana de verano junto al lago* añadiendo entre paréntesis la palabra *Colores (Farben)*. El momento de especulación tímbrica tiene lugar en los primeros compases de la composición cuando un acorde de cinco sonidos es sometido a un cambio de instrumentación.

Este deseo de operar con timbres de una forma sistematizada fue explotado por los compositores de la Escuela de Viena, especialmente por Anton Webern, quien asimiló las ideas de Schoenberg sobre el timbre en la misma época con sus *Seis piezas para gran orquesta op. 6 (1909)* y *Cinco piezas para orquesta op. 10 (1913)*. En ambas composiciones la *Klangfarbenmelodie* se torna en un parámetro tangible y fundamental, más evidente, cuanto más se han reducido a aforismo las demás estructuras del lenguaje musical. El desarrollo lógico de la idea de Schoenberg sobre la *Klangfarbenmelodie* fue la serialización del timbre, iniciada ya por Webern en estas obras.

También A. Berg nos dejó un ejemplo espléndido de la *Klangfarbenmelodie* en el intermedio de la segunda a la tercera escena del tercer acto de su famosa ópera *Wozzeck (1918-1921)*. Una sola nota (el si natural), que se convierte en tema estructural de toda la segunda escena de este acto, es mantenida durante varios compases y sometida a una rica variación instrumental hasta convertirse en el explosivo unísono final de toda la orquesta en el compás 121 de la partitura (Universal Edition 12100).

### 2. La densificación tímbrica de la armonía

Otra consecuencia de la búsqueda tímbrica y de la emancipación de la disonancia fue el aumento de densidad sonora a que se fue sometiendo la armonía, por acumulación de sonidos múltiples en los acordes, hasta llegar al *Cluster*, agrupación de notas adyacentes sonando simultáneamente. El compositor americano Henry Cowell (1897-1965) fue el primero en

acuñar esta palabra (*tone-cluster*) en su obra *New Musical Resources*, escrita en 1919, aunque publicada en Nueva York en 1930 (trata los clusters en el tercer capítulo de este libro: *Chord-Formation*). Los clusters designan acordes de múltiples sonidos, en racimos de segundas mayores y menores, que se pueden tocar con los dedos, manos o antebrazos sobre el teclado del piano.

Su empleo aparece en una época productiva del compositor marcada por un deseo de experimentación (1911-1936) con numerosas obras que cuentan con variados efectos de clusters diatónicos y cromáticos. La primera composición donde aparecen usados por primera vez es de 1912 (*The Tides of Manaunaun*).

La aportación del cluster apareció luego en obras orquestales de diversos compositores hasta convertirse en una técnica muy peculiar de la modernidad musical, cuya máxima eficacia se ha manifestado en la llamada *Klangkomposition* (*la composición tímbrica*) a la que se han adherido numerosos compositores como K. Penderecki y G. Ligeti a partir de los años cincuenta <sup>21</sup>.

### 3. La experimentación fonética en la composición musical de textos

La aparición de la música serial a comienzos de los años cincuenta con su desintegración de los elementos convencionales y la efervescencia de la composición tímbrica provocaron un nuevo acercamiento al tratamiento compositivo de textos y un nuevo *vocalismo*, al que la música electrónica prestó también sus adquisiciones tecnológicas desde los Estudios y Centros de Fonología surgidos en toda Europa a partir de los años cincuenta.

En el fenómeno de la *Sprechstimme* o *Sprechgesang*, utilizado con regular asiduidad en la Escuela de Viena desde su sistematización en la obra de A. Schoenberg *Pierrot Lunaire op. 21* (1912), tenemos ya el primer documento tímbrico para el estudio de la composición textual.

Sin embargo, es a partir de los años cincuenta cuando aparecen las obras fundamentales del *nuevo vocalismo*, en las que se ensayan los nuevos procedimientos que habían de traer la descomposición de los elementos sintácticos y semánticos del lenguaje, en favor de la potenciación puramente fonética del texto. En definitiva, se trata de explotar los componentes acústicos del lenguaje, aunque para ello haya que segmentar y fragmentar las palabras y las sílabas hasta desconectarlas de todo contenido real.

Las obras de L. Nono (1924-1990) (*Il Canto sospeso, 1955/1956*), K. Stockhausen (1928) (*Canto de los Adolescentes en la hoguera, 1956*) <sup>22</sup> y L. Berio (1925) (*Tema. Omaggio a Joyce, 1958*) marcan un hito histórico en el tratamiento de textos, manipulados y mezclados con material concreto y electrónico hasta producir un resultado sonoro totalmente inédito.

También las obras de M. Kagel y G. Ligeti (*Aventures-Nouvelles Aventures, 1962-1965*) abundan en efectos tímbricos de toda clase, aportando un repertorio de gestos y expresiones mímicas que acercan estas obras al campo del teatro experimental.

No hace falta recordar que este experimentalismo vocal se ha ensayado en todos los países y que en España ha tenido un destacado representante en la obra del compositor navarro Agustín González Acilu <sup>23</sup>.

Por otra parte, el fenómeno sonoro del medio ambiental pidió un lugar en la cada vez más compleja creación artística. El ruido, cada vez más presente en nuestra sociedad industrializada, comenzó a exigir su integración como un material artístico más a tener en cuenta en la composición musical.

Los primeros que intentaron incorporar el ruido a la creación artística fueron los músicos futuristas italianos. Francesco Balilla Pratella escribió en 1910 su *Manifiesto dei musicisti futuristi* siguiendo las directrices literarias del movimiento fundado por F. T. Marinetti en 1909. En este escrito abogaba el músico italiano por la incorporación a la música de todos los ruidos que rodeaban al moderno hombre europeo: ruidos de fábricas, aeroplanos, trenes, barcos y toda clase de máquinas. La incorporación al movimiento del pintor Luigi Russolo permitió inventar un dispositivo especial para crear ruidos, el llamado *intonarumori* que se presentó en conciertos públicos y que generaba seis familias de ruidos distintos, desde explosiones hasta siseos y voces de animales.

Este nuevo *arte bruitista* generó nuevas expectativas, sin embargo la mezcla de sonidos convencionales y ruidos producidos por el *intonarumori* produjo obras que hoy día nos parecen algo naïf y no logró ir más allá de una experimentación efímera, sin lograr repercusiones inmediatas. Las consecuencias de los teoremas que postulaban los futuristas italianos halló un apropiado caldo de cultivo en las obras posteriores del compositor Edgar Varèse y allanó el camino para la difusión posterior de la música concreta y electrónica.

El compositor americano, de origen francés, Edgard Varèse (1883-1965) fue el primero en explorar los valores estructurales de las propiedades tímbricas del sonido. Su contacto en Viena y Berlín con los principales protagonistas de la vanguardia musical (Debussy, Schoenberg, Busoni) y sus estudios de física le impulsaron a temprana edad a interesarse por el fenómeno del sonido y del timbre y a realizar experimentos con sirenas, motivado por los escritos de prestigiosos filósofos y físicos como Helmholtz (recordemos que el famoso tratado de este último: *Teoría de las percepciones sonoras como fundamento fisiológico para la teoría de la música*, impulsó muchas teorías de Schoenberg)<sup>24</sup>.

Las obras que Varèse compuso a partir de su emigración a Estados Unidos (1915) llevan títulos que reflejan el nuevo mundo sonoro de los ruidos, timbres, y atrevidas experimentaciones espaciales, títulos tomados de procesos tecnológicos, como *Hyperprism*, *Integrales*, *Ionisation*, *Density 21,5*, o que aluden a cierto simbolismo mágico de las antiguas ciencias naturales: *Amériques*, *Ecuatorial*, *Octandre*, *Arcana*.

La mayoría de estas composiciones participaron del rechazo social que les está reservado a todos los iconoclastas, impopularidad que, según Adorno, era el barómetro para medir el grado de modernidad de una composición musical.

Varèse fue consciente de la revolución tímbrica que estaba provocando. De hecho, así lo manifestó en alguno de sus escritos: «*Me convertí en una especie de Parsifal endiabrado —escribe Varèse, en una visión retrospectiva— que no buscaba el santo Grial, sino la bomba que pudiera hacer pedazos el universo musical para que resurgieran de sus cenizas todos aquellos sonidos que hasta hoy — se han llamado ruidos*»<sup>25</sup>.

Esta conquista e integración del ruido realizada de forma individualizada por un pionero musical e impulsada por los futuristas italianos tuvo su continuación en la llamada *Música*

*concreta*, una música que operaba con cinta magnetofónica, inaugurada en 1948 por el músico e ingeniero francés Pierre Schaeffer. La *Música concreta* grababa con un micro toda clase de material musical y objetos musicales del mundo que nos rodea para tratar de crear una «*Música de los ruidos*»<sup>26</sup>. Los primeros ensayos de esta música los presentó Schaeffer en los estudios de la Radio de París con el nombre de «*Concert de Bruits*»<sup>27</sup>.

El aspecto experimental y de trabajo de estas obras viene dado por el título de las mismas: *Etude violette*, *Etude aux tourniquets*, *Etude aux chemins de fer*, compuestas todas en 1948. Estas y otras composiciones posteriores de P. Schaeffer y de Pierre Henry buscaban una especie de tejido surrealístico (como en la obra *Sinfonía para un hombre solo*, de 1950, que consta de sonidos del cuerpo humano mezclados con instrumentos preparados y ruidos, o el espectáculo lírico *Orfeo*, que sería más tarde estrenado en los prestigiosos Festivales de Donaueschingen).

Pronto se unieron al grupo de Schaeffer otros compositores del momento, como O. Messiaen y P. Boulez, que se reunían en el «*Club d'Essai*» para discutir las aportaciones sonoras del laboratorio musical.

La ausencia de sistematización y la falta de contenidos concretos prácticos y teóricos echó al traste la continuidad de estas investigaciones del mundo de los ruidos. La aparición de la música electrónica proporcionó más tarde unas mayores posibilidades que la música concreta. En 1958, a una década de distancia, Schaeffer abandona el proyecto y se dedica a otros campos de la investigación.

Si desde París partieron las primeras experimentaciones para la manipulación de los materiales concretos, fue el Estudio de la Radio de Colonia quien prestó el apoyo necesario para llevar a cabo la producción de materiales sonoros a partir de generadores electroacústicos. Decisivo para este desarrollo fue la aparición de fenómenos abstractos generados en el laboratorio, como el sonido *sinusoidal* (desprovisto de armónicos) y el *sonido blanco* (síntesis de todos los ruidos).

La música electrónica significó la realización de la utopía tímbrica con la que había soñado A. Schoenberg al hablar de la *Klangfarbenmelodie* y la posibilidad de un control de los parámetros musicales como nunca anteriormente se había conseguido en la historia de la música. La idea de la serialización de las dimensiones musicales encontró en la música electrónica un campo de sistematización total, ya que con los medios electroacústicos y la manipulación de cintas magnetofónicas se hacía posible una diferenciación absoluta que los instrumentos tradicionales no podían aportar.

A la vez que los problemas de interpretación se simplificaban por la ausencia de mediadores interpretativos y de instrumentos convencionales (el compositor era el propio intérprete y el altavoz su instrumento), *el aspecto comunicativo y emocional* del concierto servido de forma convencional dejó paso a un vacío provocado por la abstracción de la música en cinta realizada en laboratorio. Quedaba así apuntada la problemática de la recepción social y estética de esta música.

También las cuestiones notacionales y de grafía de la música electrónica plantearon nuevos problemas de escritura. La obra electrónica sólo necesitaba para su realización la puesta en

marcha de un magnetófono y la presencia de un ingeniero de sonido, pero éste debía tener a mano una visualización aproximada de los procesos a manipular en un concierto en vivo, sobre todo a la hora de combinar la música electrónica con los instrumentos convencionales y con la voz.

Esta combinación sonora debía paliar, en parte, el vacío comunicativo de la música electroacústica. Todos estos aspectos concurrieron a agudizar la polémica en torno a esta música y configuran un momento fundamental en la historia de la música electrónica.

Herbert Eimert fue el primero en dirigir el Estudio de música electrónica de Colonia, junto con el compositor K. Stockhausen, a quien corresponde el mérito de realizar las primeras composiciones electroacústicas y de esbozar las primeras teorías sobre notación y problemática de la música electrónica<sup>28</sup>. Sus primeras obras en este campo fueron *Studie (1953)* (que trabaja exclusivamente con sonidos sinusoidales) y *Studie II (1954)* (que trabaja con un material sonoro de 193 mixturas). Para esta composición desarrolló Stockhausen una partitura, que debía servir para «indicar al ingeniero de sonido todos los datos necesarios para la realización sonora» y servir al mismo tiempo de *partitura de estudio* a los analistas de esta música. Esta primera partitura electrónica muestra en la parte superior la estructura de las frecuencias, en el medio la duración de las mismas y en la parte inferior la dinámica de los acontecimientos acústicos.

Una obra posterior *El Canto de los adolescentes (1956)* combinó la música electrónica con la nueva experimentación fonética, como hemos visto anteriormente. Sin necesidad de numerar todas las obras que se sumaron a esta experimentación electroacústica desde los diversos Estudios de Electrónica creados en diversos países por estos años, podemos decir que fueron los compositores italianos (B. Maderna, L. Berio y L. Nono) y los americanos (J. Cage y Babbit, entre otros) los que más se destacaron en los años que nos ocupan.

La invención del *Sintetizador* en los años sesenta —una máquina capaz de sintetizar o combinar los sonidos puros electrónicos, unificando en una sola consola los distintos componentes como osciladores, generadores, filtros, etc.— y la aparición de procesos informáticos para la manipulación de los sonidos por medio de ordenadores han potenciado enormemente todo el mundo de los sonidos y de la tímbrica.

### 3. *La emancipación de la forma. (De la música aleatoria a la música abierta)*

«The principle of Form will be our constant connection with the past. Although the great Form of the Future will not be as it was in the past...».

(John Cage)

Si algo caracteriza de manera determinante la innovación que aportó la música del siglo xx con respecto a la tradición, fue el hecho de haberse puesto en entredicho el concepto de obra musical, como forma cerrada en sí misma.

La lógica de la continuidad motivico-temática que había configurado el repertorio clásico-

romántico quedó rota en favor de una emancipación y liberación de los resortes formales a los que estaban sujetos los parámetros musicales.

Este proceso de disolución de la gran forma musical vigente desde el siglo XVIII, tuvo lugar a comienzos de los años cincuenta y vino provocado por uno de los grandes innovadores musicales de este siglo, el compositor americano recientemente fallecido John Cage.

El influjo de E. Varèse y el contacto con artistas como Piet Mondrian y Marcel Duchamp impulsaron a John Cage a la libre manipulación y experimentación de los aspectos tímbricos del sonido sin tener que someterse a las rígidas leyes de la armonía y de la forma. Su pensamiento musical al respecto quedó definitivamente establecido en el credo artístico que escribió en 1937 titulado: *The Future of Music: Credo* (al que pertenece la cita que encabeza este apartado), agrupado más tarde con otros escritos en su famosa publicación *Silence*<sup>29</sup>.

Más tarde, el estudio de la filosofía hindú y del budismo Zen que Cage abordó en 1946 en la Universidad Columbia de Nueva York provocó definitivamente un cambio radical en su creación musical.

De acuerdo con la mística budista John Cage intentó realizar una música libre de toda intencionalidad (*purposeless*), carente de toda expresión subjetivo-emotiva (tan ligada a la música occidental) y de todo contexto referencial, para dejar a los sonidos desplegarse libremente en sucesión abierta, permitiendo al oyente, liberado de cualquier convencionalismo, una escucha pasiva interminable, sin principio ni fin.

Este deseo de dejar a los sonidos desplegar su propia trayectoria implicaba restar cada vez más operatividad al compositor y dejar más campo libre a la improvisación y al azar tanto en el proceso compositivo como en el momento interpretativo, con lo cual la obra de arte musical quedaba cada vez menos consolidada en un principio y daba margen a una rica versatilidad de realizaciones.

Estos procedimientos de azar son utilizados por Cage en una obra titulada *Music of Changes* (1951), una extensa obra para piano, donde los parámetros musicales están sometidos a procesos de azar y de cambio derivados de la utilización de cartas provenientes del libro de oráculos chino *I-Ching* (un libro compuesto de 64 textos que explican dibujos formados por líneas superpuestas). Lo que intentaba Cage era «*to make a musical composition the continuity of which is frei of individual taste and memory (psychology) and also of the literature and traditions of the art*»<sup>30</sup>.

El contacto de John Cage con otros compositores del momento que por los años cincuenta perseguían los mismos objetivos (Earl Brown, Christian Wolff y Morton Feldman) hizo más definitivo el calificativo de innovador y anarquista que se le comenzó a aplicar al compositor americano por estos años.

La categoría de música liberada de todo condicionamiento formal e incluso de su misma razón de ser (la presencia de lo sonoro organizado por una mente humana) quedó sellada en obras como *4' 33''*, cuya partitura sólo consta del siguiente texto:

I   tacet  
II  tacet  
III tacet

con una nota del compositor, que dice: «*El título de esta obra es la longitud total en minutos y segundos de su interpretación. En Woodstock, N. Y. el día 29 de agosto de 1952 su título fue 4' 33" y las tres partes fueron 33", 2,40" y 1,20". Fue interpretada por David Tudor, pianista, quien indicó el comienzo de cada parte cerrando la tapa del piano y el final abriéndola. De todas formas la obra puede ser interpretada por cualquier instrumentista, o combinación de instrumentos, y durar cualquier duración de tiempo*»<sup>31</sup>.

Sin duda una obra clave que marca un punto de inflexión en el proceso disolutivo de la forma musical es el *Concierto para piano y orquesta (1957-1958)*. En esta obra, que no tiene nada que ver con el concepto tradicional del género concertístico, Cage aborda conscientemente una negación de la categoría de obra de arte. No existe una partitura que coordine las voces individuales ni tampoco debe estar presente un director que no cumpla otra función que la mera regulación del transcurso temporal. Como dice Cage: «*Por sus gestos el director representa un cronómetro creando armonía... La parte del pianista es un libro que contiene 84 clases distintas de composición; algunas son como variedades de una misma especie, otras son completamente originales. El pianista es libre de tocar no importa qué elemento a su elección, entero o sólo en parte y según no importa qué orden de sucesión. El acompañamiento orquestal puede comprender no importa qué número de ejecutantes, tocando muchos o pocos instrumentos, y una ejecución puede aumentar o disminuir su longitud. Con todo considero esta obra como estando "in progress" y preveo no considerarla jamás terminada, pero al mismo tiempo doy cada ejecución por definitiva*»<sup>32</sup>.

Esta composición de John Cage es un buen ejemplo del proceso gráfico al que ha sido sometida la música contemporánea, ya que las 84 técnicas pianísticas del solista muestran toda clase de gráficos que el intérprete tiene que descifrar previamente a la ejecución de la obra. En este aspecto también el compositor americano se muestra iconoclasta de los modos tradicionales de escribir música, aportando grafías y gestos múltiples para explicar los desarrollos técnicos del piano.

La obra de John Cage es muy rica y variada, imposible de resumir en pocas líneas. En cada composición se ha fijado metas distintas que aportaban problemas y soluciones nuevos, de modo que su personalidad ha supuesto para la música occidental un incentivo de primera clase. Pero sin duda la principal visión musical de John Cage ha sido la de considerar la obra de arte musical como una obra abierta, libre de dogmas y definiciones, incluyendo todo el mundo ambiental en el que nos movemos, sin estar sometida a la memoria de la historia, esa conciencia heredada que nos marca el camino a seguir de forma a veces demasiado tajante, y que nos impide con frecuencia liberarnos de los falsos gustos musicales marcados por la moda.

Sus aportaciones musicales fueron seguidas y complementadas en Europa por K. Stockhausen y P. Boulez principalmente, que fueron protagonistas de un concepto nuevo de aleatoriedad, más sometida al control de los procesos compositivos tradicionales.

El somero repaso que hemos realizado a algunos procesos de emancipación de los parámetros fundamentales de la música nos ha servido para clarificar un aspecto esencial de la música del siglo XX: el de ser música liberada e informal.

A este proceso de liberalización y emancipación contribuyeron otros músicos destacados del

siglo xx como B. Bartok e I. Strawinski, que crearon un lenguaje musical liberado de los esquemas rítmicos tradicionales, tan ligados a la simetría métrica de la época clásico-romántica, aportando efectos polirrítmicos y esquemas métricos tomados del folklore.

Sin duda la música del siglo xx ha dejado de ser definitivamente lo que había sido durante muchos siglos: una obra cerrada, ligada a una emoción subjetiva, formalmente bien estructurada y tematizada. El proceso de liberalización y emancipación a que han sido sometidas categorías fundamentales del lenguaje musical como las alturas, timbres y esquemas formales, no facilitará una audición marcada por el deseo de una contemplación estética agradable. Pero el que sepa poner su intelecto al servicio de la libertad artística encontrará en la música del siglo xx un goce tan noble y excelso como el que emana de la música de épocas anteriores.

## NOTAS

1. HORATI FLACCI, Q. *Opera: De arte poetica*. Leipzig, 1950, vv. 8-9.
2. ADORNO, Theodor W. *Teoría estética*. Madrid, Taurus, 1980, p. 172. El gran filósofo alemán Th. W. Adorno, uno de los principales exponentes de la estética musical de la Escuela de Viena, escribe en su libro *Disonancias: «Desde hace mucho tiempo la imaginación musical gobierna la producción de sonidos»*. *Disonancias*. Madrid, Rialp, 1966, p. 118.
3. BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Rimas y Leyendas*. Introducción. Madrid, Espasa-Calpe, 1975, p. 10.
4. *Vid.*, a modo de ejemplo, las últimas aportaciones aparecidas, entre ellas: MORGAN, Robert. *Twentieth-Century Music*. London, W. W. Norton, 1991; DANUSER, Hermann. *Die Musik des 20. Jahrhunderts*. Laaber, Laaber, 1992; DIBELIUS, Ulrich. *Moderne Musik II (1965-1985)*. Munich, Piper, 1988.
5. ADORNO, Theodor W. *Teoría...*, p. 27.
6. *Ibidem*, p. 67.
7. ADORNO, Theodor W. *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt, EV, 1958, p. 84. Versión castellana: *Filosofía de la Nueva Música*. Buenos Aires, Sur, 1966.
8. Adorno explica toda la Historia de la Música como un impulso hacia la liberación formal, significada en la emancipación de la disonancia: «Desde el siglo XVI se viene fraguando un ansia de disonancia, como expresión de un sujeto sufriente autónomo y todavía no liberado, un ansia constantemente suprimida hasta los días de la Salomé y Elektra y que la mayoría de las veces sólo se pudo satisfacer enmascarada de parodia y humor, como en la llamada broma musical mozartiana», en ADORNO, Theodor W. *Einleitung in die Musiksoziologie*. Frankfurt, Suhrkamp, 1975, p. 260.
9. *Vid.* SCHOENBERG, Arnold. *Tratado de armonía*. Madrid, Real Musical, 1979, pp. 13-17.
10. SCHOENBERG, Arnold. *Stil und Gedanke. Gesammelte Schriften I*. Reutlingen, S. Fischer, 1976; SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea. Selected Writings*. London, Faber and Faber, 1975. Según el musicólogo alemán Carl Dahlhaus, la equiparación específica que hace Schoenberg entre consonancia y disonancia provendría del libro del físico HELMHOLTZ, H. von. *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* (1863), libro que Schoenberg habría leído antes de redactar su Tratado de Armonía. *Vid.* DAHLHAUS, Carl. *Schoenberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*. Maguncia, Schott, 1978, p. 182.
11. SCHOENBERG, Arnold. *El estilo y la idea*. Madrid, Taurus, 1963, p. 145. La versión original inglesa fue publicada en Londres en 1951.
12. *Ibidem*, p. 146.
13. Dice el filósofo Adorno: «En el *Pierrot Lunaire* de Schoenberg en donde se unen en forma cristalina ser imaginario y totalidad de disonancia, se ha realizado por primera vez este aspecto de lo moderno» (ADORNO, Theodor W. *Teoría...*, p. 61).
14. DAHLHAUS, Carl. *Schoenberg und andere...*, p. 150.
15. SCHOENBERG, Arnold. *Tratado...*, p. 499.

16. El compositor y musicólogo Herbert Eimer nos ha dejado una buena introducción a este método en su escrito: EIMER, Herbert. *Qué es la música dodecafónica*. Buenos Aires, Buena Visión, 1973.
17. Los compositores P. Boulez y K. Stockhausen han reflexionado repetidamente sobre este tema. *Vid.* nota siguiente.
18. BOULEZ, Pierre. *Puntos de referencia*. Barcelona, Gedisa, 1984; STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Texte zur Musik*. Colonia, DuMond, 1971.
19. *Vid.* BONASTRE, Francec. *Música y Parámetros de especulación: I Especulación tímbrica*. Madrid, Alpuerto, 1977, pp. 11-82.
20. SCHOENBERG, Arnold. *Tratado...*, p. 501.
21. Una característica versión de la composición tímbrica aplicada al órgano aparece en la obra *Volumina* del compositor húngaro G. Ligeti. *Vid.* GARCÍA LABORDA, José M. «Didáctica de la Nueva Música». *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 13, 1992, pp. 87-98.
22. STOCKHAUSEN, Karlheinz. «Sprache und Musik». *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, I*, 1958, pp. 57-81.
23. GARCÍA LABORDA, José M. «Las composiciones lingüísticas de Agustín G. Acilu en el contexto de la Música española contemporánea». *Revista de Musicología*, XVII, 1994 (en vías de publicación).
24. *Vid.* VARÈSE, Edgard. *Rückblick auf die Zukunft*. Munich, Text+Kritik, 1978.
25. *Ibidem*, p. 1.
26. *Vid.* SCHAEFFER, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*. Madrid, Alianza, 1984; SCHAEFFER, Pierre. *¿Qué es la música concreta?* Buenos Aires, Nueva Visión, 1959.
27. Fue en la revista francesa *Polyphonie* donde propuso Schäffer en 1949 el nombre de *Musique concrete* para esta música de ruidos. *Vid.* EIMERT, Herbert. *Das Lexikon der elektronischen Musik*. Regensburg, G. Bosse, 1973, pp. 215-216.
28. «El nombre de K. Stockhausen está sustancialmente unido como el de ningún otro prominente compositor de su generación a la invención, desarrollo y — hoy ya se puede decir perfectamente — a la historia de la música electrónica». BLUMROEDER, Christoph von. «Karlheinz Stockhausen — 40 Jahre Elektronische Musik». *Archiv für Musikwissenschaft*, IV, 1993, p. 309.
29. CAGE, John. *Silence. Lectures and Writings by John Cage*. Connecticut, WUP, 1973.
30. *Ibidem*, p. 59.
31. BARBER, Llorenç. *John Cage*. Madrid, Círculo de Lectores, 1985, p. 32.
32. *Ibidem*, p. 52.