



ÍNDICE

La Música en el s. XX

Impresionismo. Debussy

Stravinsky. Aportación a la música del siglo XX

Expresionismo: Schönberg. La música otoñal y dodecafónica.

Corrientes de la 2ª mitad del s. XX

Bibliografía:

Enciclopedia Multimedia Interactiva `99

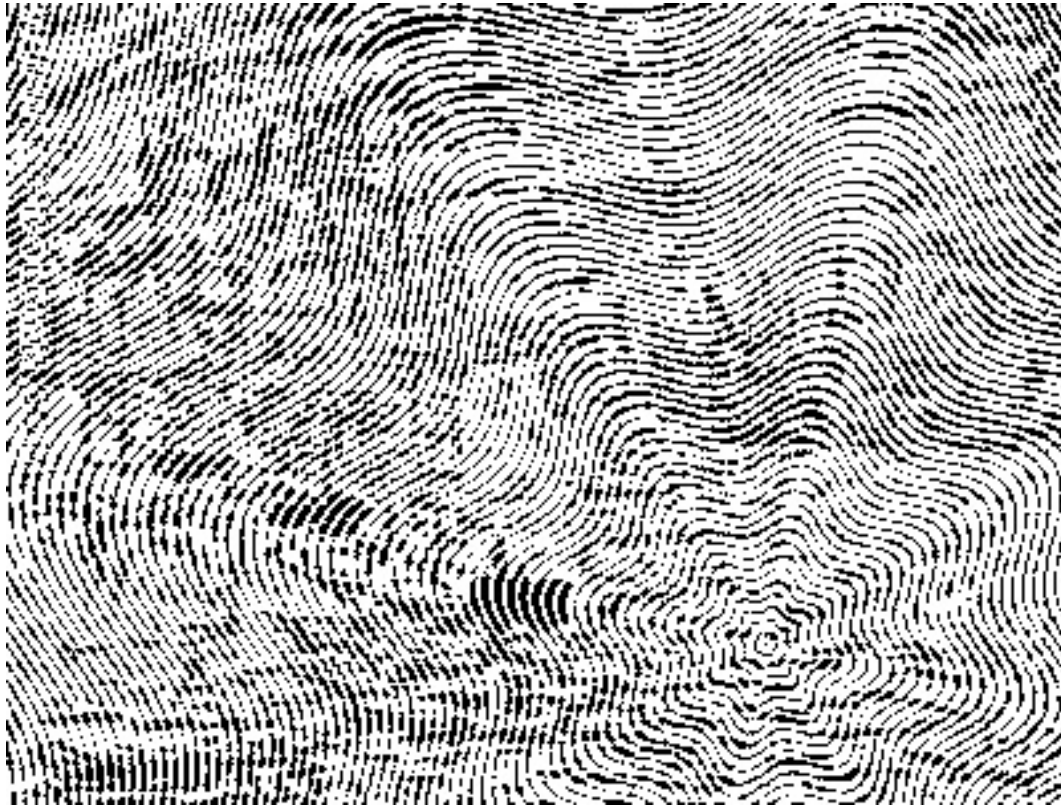
Creación Editorial: Planeta deAgostini

EL IMPRESIONISMO

El impresionismo, tanto en música como en pintura, muchos lo consideran por ello como iniciador del arte contemporáneo. Comienza siendo un movimiento pictórico creado por un grupo de amigos: Monet, Manet, Pissarro, Sisley, Degas, Renoir y Cézanne, que comienzan a pintar en la década de 1860 dando importancia suma a la luz y al color e inspirándose directamente de la realidad, es decir, renunciando al taller, pintan sobre todo paisajes.

El nombre de impresionistas se les dará en son de burla por una obra de Monet titulada, "Impresión, sol naciente" que expone en la primera exposición del grupo de 1874, que les valdrá la burla y la crítica de todos, tanto pueblo como críticos.

El impresionismo pictórico nace, pues, como una auténtica revolución en que los artistas van a expresar el mundo, según ellos lo ven y no guiados por todas las convenciones y costumbres del momento, supone en este sentido la liberación del artista y el comienzo del arte contemporáneo.



Sol Naciente (Monet, 1872)

Inmediatamente, en música sucede algo igual por influencia sin duda de la pintura y así surge un compositor revolucionario Claude Debussy que llevará a la música la misma innovación. El nombre de Impresionismo aplicado a la música es posterior y comienza precisamente en 1887, pero las metas son muy parecidas en ambas partes.

Lo que va a hacer el impresionismo es rescatar la música de la influencia del Romanticismo, especialmente de Wagner, que había impuesto sus sistemas incluso en Francia. La lucha de Debussy por otra parte, será igual que la de sus pintores colegas, pues a medida que la música se convierte en algo más personal e individual y se sale de las normas establecidas, la ruptura aumenta y el público se aparta de estos compositores.

Cualidades:

La naturaleza como punto de partida. El pintor pintará lo que ve en un golpe de vista, "su impresión", el compositor tiende a suscitar con su música una imagen visual tan fuerte como pueda, por ejemplo en *La Mer* o en *Nubes* de Debussy.

Ø No se pretende destacar un objeto, sino la impresión o impacto que produce en nosotros ese objeto.

Ø Desaparecen las líneas melódicas y se hacen imprecisas. La melodía se convierte en algo fragmentario, algo que evoca lo esencial, lo que contribuye a crear más que otra cosa una atmósfera sonora, imprecisa, tan imprecisa como la línea en pintura.

Ø Se suprimen las armonías tradicionales y se sustituyen por otras no basadas en tonos mayores o menores, sino en escalas raras y no usadas, como la pentatónica, etc, superponiendo varios sonidos que dan una belleza sensual. Por ello el sonido constituirá el alma de su música como el color la de la pintura impresionista. Con esto la pintura impresionista tiende a un colorismo sensualista muy fuerte, la música hace lo mismo, además de por el sistema armónico que acabamos de ver, por el colorido de la instrumentación; Debussy rompe con la tonalidad tradicional.

Ø Se valora el sonido en sí mismo, como objeto de placer y sin ninguna finalidad, es una concepción

esteticista del arte.

Claudio Debussy

Debussy no fue niño prodigio ni joven pródigo. Hasta sus 30 años, prácticamente no había compuesto obras que le hubieran permitido acceder a cierto renombre. Apenas si era considerado como un compositor de talento dentro de los círculos de compositores académicos franceses. *L'Éfant prodigue*, *Cinq poèmes de Baudelaire*, *Ariettes oubliées* o *La Damoiselle élue* no habrían hecho famoso a nadie. Sólo una miniatura para piano de 1891, el *Claro de luna*, fue algo así como un caramelo que no era sólo azúcar y agua.



Con sus dudas a cuestas, Debussy había preparado algunos buenos platos con las proporciones justas a los que, sin embargo, faltaban los sabores. Por cierto que sus dilemas –ni más ni menos que encontrar un lenguaje musical propio– eran pertinentes a toda una generación de jóvenes franceses que habían comenzado a componer apenas terminada la guerra franco–prusiana y que no encontraban modelos novedosos ni basamentos profundos como para oponerse consistentemente al poderoso influjo Wagneriano. Sólo el talento de Gabriel Fauré, el único compositor que enarbolaba la tradición francesa, (aristocrática, refinada y delicadamente equilibrada al decir de Roger Nichols) ofrecía un punto de partida.

Cuando nada lo hacía presumir, Debussy encontró un sendero personal. Tras los escauceos amenazantes y originales del *Cuarteto de cuerdas* (1893), estrenó en diciembre de 1894 el *Preludio a la siesta de un fauno*, una obra orquestal de poco menos de 10 minutos, en la que invirtió más de 2 años de trabajo. Debussy había decidido componer un tríptico orquestal sobre el poema homónimo de Mallarmé, pero tras el prelude, nunca aparecieron el interludio y la paráfrasis imaginados. Aún cuando habría que esperar los *Nocturnos*, *El mar* e *Imágenes* para llegar a la cima del impresionismo orquestal, el *Preludio* es la primer obra de la historia en la que el nuevo estilo se deja entrever con claridad, a la vez que es también un verdadero prelude a la obra destacable de Debussy. Además transformó a su autor en un conocido compositor del cual se podía esperar, por fin, que encabezara un resurgimiento francés de alcance internacional.

Debussy nunca aceptó el término *impresionismo* para su estilo musical. Todas las denominaciones referidas a períodos o estilos tienen sus costados certeros y sus puntos oscuros. El barroco engloba a compositores tan disímiles como Fescolbaldi y Haendel en tanto que pueden ser consideradas románticas obras tan alejadas entre sí como un nocturno de Chopin o *Parsifal* sin incurrir en ningún error. En el *Preludio* están presentes las características principales del impresionismo musical, muchas de las cuales tienen conexiones no únicamente analógicas con la pintura homónima: texturas difusas, climas que sugieren u ocultan más de lo que establecen, pasajes vagos e intangibles como los cambios de luz durante el día y títulos emparentados tanto con los cuadros de Manet, Monet o Renoir como con la poesía de Boudelaire y de los simbolistas como Rimbaud o Verlaine.

Claro que para lograr estos efectos, Debussy aplicó recursos novedosísimos de su propia cosecha que nada

tienen que ver con la descomposición del color ni con las imágenes de la lengua y cuya enumeración demuestra la imaginación de Debussy y la complejidad que el estilo implica: relajamiento de la pulsación métrica (¿quién puede marcar el pulso en una obra de Debussy?) sistemas modales y escalas hexatónicas, melodías onduladas o en zig-zag (insinuados por los diseños del *art nouveau*), acordes disonantes en movimientos paralelos (prohibidísimos por el academicismo musical) y el tratamiento del color orquestal en un rango dinámico que va generalmente desde el *pianissimo* hasta apenas un *mezzoforte* como elemento primordial del discurso.

Cuando se estreno el *Preludio*, Saint-Saëns destacó que la obra tenía un sonido agradable pero que no contenía la más mínima idea musical en el verdadero sentido del vocablo, algo que es absolutamente correcto en el sentido tradicional del concepto "idea musical". El tema presentado por la flauta en la apertura no es un sujeto musical a desarrollar sino un punto de partida para transformaciones, reelaboraciones, segundas formulaciones, variaciones o cambios de color para evolucionar hacia territorios o *momentos* que nunca son iguales a los transcurridos por más que se basen en el mismo material. En el caso del *Preludio* podría afirmarse que Debussy no se propuso ni descubrir ni pintar las imágenes bucólicas, lánguidas o evasivas del poeta Mallarmé, sino que trató de decorarlo libremente.

El influjo Debussyano se extendió irrefrenable hacia sus contemporáneos franceses, rusos, españoles, algunos italianos y años después a los nacionalistas americanos. Sólo los alemanes y austríacos permanecieron incólumes con (y fieles) Wagner y su legado.

El *Preludio* también llegó al ballet en 1912 de la mano, de los pies y del alma de Nijinsky, cuyo traje (o quizás la falta de traje) espantó a la sociedad parisina de entonces, ciertamente muchos años antes de que fuera transformado en un clown de Dios.

Y también llegarían merecidamente las decenas y decenas de registros desde Toscanini a Karajan o de Monteux a Boulez, porque todos han querido perpetuar esta maravilla musical que aún continúa estremeciendo con su sonoridad concreta e inasible. Porque 100 años después, es imposible no emocionarse al contemplar las imágenes de un fauno que fue preludio y cuyos 100 minutos conmovieron al mundo.

Stravinsky

En el siglo XX la expansión de los horizontes culturales hacia otras tradiciones ajenas a occidente ha permitido una visión menos egocéntrica de la realidad musical, propiciando un cambio total de la perspectiva. En concreto la aportación de otras culturas ha provocado que uno de los mayores avances instrumentales acaecidos durante este siglo se haya producido en la percusión. A su vez un nuevo tratamiento del ritmo resultó ser el ingrediente idóneo para este florecimiento instrumental.

Tradicionalmente el papel ejercido por el percusionista en una orquesta había estado delimitado por el discurso musical de cada época, con una función eminentemente rítmica y claramente dominada por otras familias instrumentales (la cuerda y el viento). El interés de los compositores y el virtuosismo de los intérpretes permitió a estas otras familias, por ejemplo, consolidar un amplio repertorio camerístico. Finalmente la preocupación del compositor del siglo XX por incorporar nuevos sonidos ha convertido a la percusión en un elemento de primer orden, gracias a las enormes posibilidades expresivas que puede desarrollar tanto dentro de la orquesta como en agrupaciones de cámara. Incluso se ha llegado, en mayor o menor medida y en diferentes géneros musicales (música clásica, jazz, rock, etc.), a ofrecer al percusionista la posibilidad de mostrar sus habilidades como solista.

Gradualmente el percusionista ha ido añadiendo más instrumentos y nuevos métodos de producción sonora, resultando difícil en la actualidad delimitar exactamente qué es la percusión. Se pueden contabilizar aproximadamente más de 3000 instrumentos diferentes, de los cuales cerca de 300 se utilizan normalmente, o encontrarnos con 100 elementos de percusión en una orquesta sinfónica. El percusionista puede percudir un

timbal, golpear con la mano una conga, raspar un güiro, accionar una sirena, frotar una lámina del vibráfono con un arco, agitar una maraca, entrechocar unos platillos,...

El hecho de golpear algo para producir un sonido y la técnica empleada para ello significa que entran en funcionamiento numerosas variables acústicas que permiten articular el sonido. Al mismo tiempo las características físicas de los elementos que se accionan son fundamentales: el objeto utilizado para percutir (maza, baquetas, manos, etc.), el objeto percutido (madera, metal, parches, etc.), el resonador acoplado al sistema (tubos, cajas, etc.). El compositor tiene a su alcance multitud de sonidos realmente complejos, materiales heterogéneos que es necesario analizar para posteriormente elaborar nuevas construcciones sonoras. Es un auténtico reto explorar tal cantidad de timbres, ordenar con coherencia temporal y espacial nuevos colores instrumentales.

Para comprender la importancia de la percusión en la música actual podemos realizar un itinerario a través de un buen número de obras que ya forman parte imprescindible del repertorio contemporáneo. Son obras que implican formaciones instrumentales muy variadas y que van dar respuesta a la complejidad, tanto rítmica como tímbrica, ideada por el compositor. Podemos encontrar desde un solista hasta grupos de cámara formados exclusivamente por percusionistas; la presencia constante compartiendo protagonismo con otras familias instrumentales de la orquesta; la percusión y la electrónica; etc. Un buen comienzo, en lugares poco frecuentados, podría ser el siguiente:

- Igor Stravinsky: Les Noces (1917) – Historia de un soldado (1918)
- Edgar Varèse: Ionisation (1931)
- Bela Bartók: Sonata para dos pianos y percusión (1937)
- John Cage: First Construction in Metal (1939) – Imaginary landscapes nº3 (1942)
- Carlos Chávez: Toccata para percusión (1942)
- Karlheinz Stockhausen: Zyklus (1959)
- Iannis Xenakis: Persephassa (1969) – Pléiades (1979) – Rebonds (1988)
- Hugues Dufourt: Sombre journée (1976–77)
- Gérard Grisey: Tempus ex Machina (1979)
- Luigi Nono: Post preludio (1987)

Expresionismo

Movimiento estético que floreció en Europa, en especial en el área alemana, en el primer cuarto del s. XX (entre 1905 y 1925) y que se caracterizó por la expresividad anímica y

subjetiva del arte, como reacción frente a la sensorialidad del impresionismo y el positivismo de fines del s. XIX. Carácter de una obra de arte, independientemente de la época en que se produzca, que antepone la expresividad al código formal. La música expresionista se caracteriza por el intenso empleo del cromatismo y por la tensión expresiva, a menudo teñida de pesimismo. Sus compositores más representativos son los miembros de la llamada escuela de Viena (Schönberg, Berg y Webern).

Mientras esto ocurría en el área cultural que reconocía a París como su epicentro, en el seno del Imperio Austro-Húngaro se produce una inexorable transición: la que partiendo del posromanticismo va a desembocar en el expresionismo. La arquitectura tuvo su representación en el expresionismo principalmente a través de la obra de Hans Poelzig, Erich Mendelsohn, Max Berg y Bruno Taut, entre otros. En las obras de estos autores están presentes algunas de las constantes más características del expresionismo. Ello se evidencia tanto en el movimiento y la deformación expresiva de la materia en la Torre Einstein, en Potsdam, de Mendelsohn, como en la escala cuasi pesadillesca y las columnas "óseas" del Jarhunderthalle de Max Berg, tan similar en su clima a las amenazantes escenografías del cine expresionista. Similitud que no es de extrañar, pues muchos de estos arquitectos fueron los autores de esas escenografías, antes de poder concretar sus obras construidas. Quizás en ninguna otra expresión esta transición se pueda seguir en forma tan patente como en la

música. El posromanticismo de los grandes dramas wagnerianos había entronizado un mundo musical complejo, cada vez más alejado de la claridad y simplicidad del clasicismo. Una orquesta sobredimensionada y una escritura cada vez más matizada y cromática estaban al servicio de la descripción de los grandes dramas históricos y/o de los sentimientos personales del compositor. El romanticismo tardío de compositores como Bruckner siguió en esta línea. Gustav Mahler continuó por este mismo camino con sus enormes sinfonías pero en sus obras posteriores se aventura a una expansión de la tonalidad desconocida hasta entonces, aunque sin llegar a perder el control sobre ella. Esto es especialmente notable en su Novena Sinfonía de 1909 y en *Das Lied der Erde* (La canción de la Tierra, 1908). En ambas obras se hallan atisbos característicos del expresionismo musical, marcando claramente el camino que habrían de recorrer por sus seguidores. Otro tanto cabe decir de Richard Strauss. Las primeras obras de este autor, básicamente sus poemas sinfónicos, rinden tributo a la herencia wagneriana. Pero en algunas óperas compuestas a partir de 1905 –basadas más en la forma sinfónica que en el drama musical wagneriano– lleva a sus últimas consecuencias el lenguaje cromático entronizado a partir de *Tristán e Isolda*. Esto ocurre tanto en *Salomé*, con texto de Oscar Wilde –una obra violentamente dramática, llena de tensiones armónicas, de carácter ya abiertamente expresionista– como en *Elektra*, sobre libro de Hugh von Hofmannsthal. La escritura armónica de estas obras está llena de disonancias agrestes que superan los límites de la tonalidad: incluso la voz es tratada con violencia y a menudo no es otra cosa que un simple grito. Con estas obras que pueden ser calificadas ya de expresionistas se llega a una situación límite en el campo de lo tonal. Dicho límite va a ser finalmente franqueado en la siguiente generación por Schoenberg, tributario de ambos autores. La misma sensibilidad mórbida y exasperada que impera en las citadas obras de Strauss se puede encontrar en la obra de los primeros pintores expresionistas. Ello es visible tanto en *Salomé* de Gustav Klimt, inspirada en la obra de Strauss, como en el célebre *Grito*, de Eduard Munch. Contemporáneamente a estos fenómenos tiene lugar en Austria el movimiento de la Secesión Vienesa. La reacción que la Secesión propone contra la arquitectura académica admite una gradación de matices. En su fundador Otto Wagner, muy comprometido aún con el monumentalismo de la arquitectura oficial del imperio, se manifiesta básicamente como una simplificación y estilización de la iconografía clásica, mientras que en su discípulo Josef Hofmann aparece una sensibilidad más libre –como se hace evidente en su magnífico *Palacio Stoclett*–. Esta libertad se acentúa más aun en la obra de Josef María Olbrich, particularmente en el diseño de obras como la *Colonia de Artistas en Darmstadt*. Finalmente, la corriente expresionista hace su completa eclosión en vísperas de la Primera Guerra Mundial, alrededor de 1911. En ese año tiene lugar la primera exposición del grupo *Der blaue Reiter* (El jinete azul). Los pintores más destacados del grupo fueron Vassily Kandinsky, Oscar Kokoschka y Franz Marc. En torno de ellos y afines a su estética se nuclearon los escritores Georg Trakl, Stefan George, Georges Heim, y los músicos **Arnold Schoenberg**, Alban Berg y Anton Webern. La estética exasperada del expresionismo se extendió como pocos otros movimientos a todas las esferas de la actividad artística, debido a su coherencia y su evidente identificación con ciertos rasgos propios de la sensibilidad germánica. Tuvo un importante desarrollo en el naciente cine alemán, a través de creadores como Murnau y Fritz Lang, y dio lugar a la creación de la danza expresionista, una de las vertientes más significativas de la danza contemporánea, con creadores como Rudolf von Laban, Dore Hoyer, Kurt Joos y cuya huella puede rastrearse hasta nuestros días en la obra de coreógrafas como Pina Bausch y Suzanne Linke. El ballet *La mesa verde* de K. Joos se considera la obra precursora de la tendencia expresionista. Es de notar, a propósito de la mencionada coherencia interna del movimiento, los múltiples contactos y la multiplicidad de expresiones de sus integrantes. En la publicación del catálogo de la exposición de 1911, titulado también *Der blaue Reiter* y publicado al año siguiente, encontramos dos obras dramáticas del pintor Kandinsky, así como pinturas del músico Schoenberg, un artículo suyo sobre la relación con el texto, y reproducciones en facsímil de obras musicales suyas y de sus discípulos Berg y Webern. Kandinsky y **Schoenberg**, por otra parte, hablaban frecuentemente de sus problemas artísticos y no en vano fueron los que llevaron más lejos la revuelta expresionista en el sentido de ruptura con las reglas tradicionales del arte. Kandinsky, en efecto, supera rápidamente la estética expresionista y abre las puertas de la abstracción. Ya en 1908 consignaba, después de haber descubierto la sorpresa maravillada que le proporcionaba una de sus obras puesta al revés y despojada así de toda significación fuera de la pictórica: "Una cosa me resultó muy clara: la objetividad, la descripción de los objetos no había tenido ningún lugar en mis lienzos e incluso les era perjudicial". Algo similar ocurre en el ámbito de la música, en la cuál, bajo el común denominador estético del expresionismo, se lleva la tonalidad hasta sus límites extremos para desembocar finalmente en el atonalismo.

La trayectoria de Arnold Schoenberg es ilustrativa al respecto. Si una obra como como Noche transfigurada reconoce aún una filiación claramente posromántica, los Gurre Lieder avanzan decididamente hacia una expansión de la tonalidad, manteniéndose aún dentro de ella, mientras que Erwartung (La espera, 1909), Pierrot Lunaire (Pierrot Lunar, 1912) y Die gluckliche Hand (La mano feliz, 1913) son ya plenamente atonales. Lo mismo se puede decir de su discípulo Alban Berg. Mientras que sus primeras obras como la Sonata op. 1 (1908) y los Lieder, op. 2 (1909) fueron escritas dentro del marco de la tonalidad, la ópera Wozzek basada en la obra del poeta Georges Buchner ya es plenamente atonal, al mismo tiempo que una de las cumbres artísticas del movimiento.

Corrientes de la segunda mitad del s. XX

Música concreta, música electroacústica, música electrónica, microtonalismo, música aleatoria, improvisaciones colectivas.

Asimismo conviene tener en cuenta que esta enumeración consigna simplemente tendencias generales, sin registrar, como es obvio, las variables que son propias de cada autor ni el hecho de que, como ocurre siempre, existen individualidades poderosas que resisten cualquier intento de adscripción sistemática a alguna tendencia.

Por otra parte, la creciente intercomunicación y globalización tiende inexorablemente a borrar las diferencias culturales, de modo que ya no parece posible la existencia de corrientes artísticas cuya coherencia está condicionada –e incluso garantizada– por su pertenencia a determinado ámbito nacional o geográfico. La coherencia que hemos visto entre las diversas manifestaciones artísticas en las primeras décadas de este siglo dentro de cada ámbito geográfico específico, tanto en Francia como en Italia o en el Imperio Austro–Húngaro son cada vez más un recuerdo del pasado.

Un arquitecto, pintor o músico argentino está hoy tan enterado –o quizá más– de lo que hacen sus colegas en cualquier lugar del mundo como de lo que ocurre a su alrededor.

Esta suerte de simbiosis contemporánea entre una gran dispersión de tendencias y manifestaciones, por un lado, y la posibilidad de intercomunicación en tiempo real de todas ellas, por otro lado, hace que resulte ocioso intentar descubrir relaciones forzadas entre distintas manifestaciones. No resulta posible hoy marcar identidades o siquiera relaciones entre la obra de Bota, Meier, Siza o Ghery y cualquier manifestación actual en el terreno de la plástica, de la música o de cualquier otra actividad artística.

Por *J.M. García*.

Este artículo tratará, como su nombre indica, sobre la creación pianística en el siglo XX (piano sólo, piano a cuatro manos y dos pianos). Se comentarán las diversas escuelas que surgieron a partir de finales del siglo XIX así como aquellos compositores que influyeron en la composición pianística.