

## **INTRODUCCIÓN: LOS MOVIMIENTOS PRECURSORES Y LOS PIONEROS.**

El movimiento denominado postromanticismo corresponde a un período de gran convulsión en todos los ámbitos culturales y artísticos europeos. Las grandes óperas de Wagner, sobre todo a partir de *Tristán e Iseo* (1865), abren paso a nuevas posibilidades expresivas con la utilización del cromatismo y la expansión de la tonalidad. Es, principalmente, a los compositores influidos poderosamente por la música de Wagner a los que se refiere la etiqueta de postrománticos, por estar creando obras bajo los cánones del romanticismo en una época en la que conviven muchas manifestaciones culturales y artísticas de carácter innovador, como el impresionismo, el futurismo, el expresionismo, etc. La libertad de escritura se manifiesta en el nuevo tratamiento de la melodía y la armonía en la obra de Debussy, la sensualidad del colorido orquestal en la música de ballet de Stravinsky y en el proceso de desintegración, primero de la tonalidad y, posteriormente, de la melodía, la armonía y la textura que inicia Schönberg a partir de la segunda década de siglo XX. No obstante, las músicas de signo más conservador, al gusto de amplios sectores de la aristocracia y de la burguesía, siguen teniendo sus cultivadores entre compositores como la familia Strauss. Ellos, junto a Brahms, Mahler y Schönberg, hacen que Viena siga siendo uno de los principales centros musicales, a la vez que París registra una alta concentración de músicos, entre los que pueden citarse a Debussy, Massenet y Stravinsky.

Para comprender la música del siglo XX, es importante que nos acerquemos primero a la del siglo XIX, y en especial a una corriente llamada Impresionismo. El impresionismo nace como una auténtica revolución y en él, los artistas van a expresar el mundo según lo ven y no guiados por las convenciones y costumbres del momento. Supone una auténtica liberación.

Se va a luchar por una música más individual y personal, saliéndose para ello de las normas establecidas.

La música impresionista pretende destacar el impacto que provoca la obra al ser escuchada. Para ello, la melodía se va a convertir en algo fragmentario y escondido, va a evocar lo esencial, creando una atmósfera sonora, bastante imprecisa.

Es igualmente destacable la ruptura con las armonías tradicionales. Se aplican nuevos acordes, colores y sonoridades. Uso de escalas no convencionales, como la de tonos enteros, escala acústica, pentatónicas, etc...

En esta música, el sonido va a constituir el alma de la música. Los sonidos independientes y sin personalidad se van a sobreimponer unos con otros creando diversos efectos y colores.

El músico más importante de este movimiento fue Claude Debussy (1862 – 1918). Generó ideas completamente nuevas en la forma, la orquestación, además de una depurada utilización del sonido y del timbre. Fue uno de los renovadores más eficaces y relevantes de la historia de la música en el mundo occidental.

Su obra es original y diversa, recurre a una armonía novedosa para su época. Da un papel completamente nuevo al piano, al que buscó efectos resonantes, tímbricos y sonoros realmente novedosos, usando para ello un juego de pedal esencial y único. Las innovaciones realizadas para el piano no cayeron en el olvido, siendo guía y ejemplo para compositores posteriores. En su obra pianística encontramos diversas formas (baladas, arabescos, suites, preludios, imágenes...)

No fue menos Debussy en lo referente a orquesta. En el *Prélude à l'après-midi d'un faune* se apartó de los esquemas clásicos referentes a exposición y desarrollo, para ofrecernos una especie de forma improvisativa generada a partir de un único tema. La melodía va a ser tocada varias veces por la flauta travesera, con gran sentido cromático y cierto aire oriental, creando un aire de ensoñación y desenfoque. Se nota además una

importante riqueza armónica.

El comienzo del preludio para piano *La catedral sumergida* (*Le chatédrale engloutie*, 1910. Libro I, preludio N° 10), resulta un buen ejemplo de música para piano impresionista. Teniendo en cuenta que se trata de una melodía real, esta no comienza hasta compás 7, donde surge de una forma casi imperceptible fuera de la reminiscencias de los complejos armónicos del comienzo, después de que se hayan sido reducidos a un Mi y su octava. Este fragmento también ilustra alguna de las características del nuevo lenguaje tonal armónico. No aparece ninguna alteración en los primeros compases introductorios; se combinan siete notas blancas para formar un campo armónico estático dentro del cual suenan combinaciones totalmente libres. La quinta abierta, que aparece en la primera parte primer compás, se combina con una serie de acordes paralelos (que son la vez quintas y cuartas abiertas) que ascienden a través una escala pentatónica; las notas, amontonadas por el pedal sustentante (indicada por medio de la ligadura), forman una compleja masa armónica que, aunque disonante según los métodos tradicionales, es tratada como una consonancia fundida.

Alexander Nikolaievitch Scriabin (1872–1915) fue un compositor y pianista ruso. Entre 1882 y 1892 estudió en el Conservatorio de Moscú, e inició después una brillante carrera como pianista, aunque únicamente interpretaba sus propias obras. Realizó giras por Rusia, Suiza, Francia y los Países Bajos. Fue también profesor del Conservatorio moscovita de 1898 a 1903, después residió en el extranjero, primero en Suiza y después en Bélgica, donde se dedicó principalmente a la composición, aunque no dejó de dar conciertos, llegando a hacer una gira por los Estados Unidos de América entre 1906 y 1907. En 1910 regresó a Moscú y dedicó sus últimos años de vida a la elaboración de una obra que reunía la música, la poesía, la danza, los juegos de luces y los perfumes.

Sus comienzos estuvieron influenciados por Chopin, período al que pertenecen las obras para piano hasta el op. 29, las dos primeras *Sinfonías* y el *Concierto para piano*. Pero su búsqueda de una expresión estática y contemplativa, que se corresponde con una concepción religiosa y mística del arte, le fue aislando de la música de sus contemporáneos; compuso entonces la cuarta *Sonata* y la tercera *Sinfonía*. A partir de 1907 prima la idea meisánica de la función redentora de la música y, así, surgen *Poema del éxtasis*, de imponente orquestación, y las seis últimas *Sonatas* y *Prometeo*. Inventó el acorde Prometeo (DO FA# SI b MI LA RE).

Erik Satie (1866 – 1925) Recibió las primeras lecciones musicales de un discípulo de Niedermeyer y, a partir de 1879, ingresó en el Conservatorio de París, donde fue discípulo de Decombes, Taudou y Mathias. En 1891 compuso tres obras importantes: *Sarabandes*, *Gymnopédies* y *Gnossiennes*. En esta época conoció a Debussy, al que le unió una estrecha amistad. Entre 1891 y 1895 compuso música mística sobre textos de Peladan, Mazel, Bois y Contamine de Latour. Entre 1895 y 1905 compuso para cabaret. Esos años su producción se redujo a *Trois Morceaux en forme de poire* (1903), que es una pequeña antología de la música de cabaret en la que incluyó algunos fragmentos de *Gnossiennes* y *Pieces froides* (1897). Entre 1905 y 1915 estudió con d'Indy, Roussel y Serieyx en la Schola Cantorum; durante esos años su producción fue escasa. Compuso en tan sólo tres años la mayor parte de sus obras, entre otras, todas las piezas "humorísticas" para piano. En la década 1915–1925 conoció la popularidad y se convirtió en un símbolo de la vanguardia y en el máximo representante del grupo de los "Seis" y la "Escuela de Arcueil". En estos años compuso el ballet *Parade* (1917) y *Socrates* (1919), entre otras obras. En 1920 empezó a estudiar fuga. Muchos autores contemporáneos a su época, le acusaban de no tener técnica. Sus obras tienen caracteres repetitivos, y usa pocos sonidos, creando un ambiente completamente nuevo.

A partir de la ruptura que supuso el impresionismo, el panorama artístico europeo, lo mismo en arte que en música va a cambiar enormemente; la diferencia se puede resumir en un término que usan los historiadores, la disgregación del fenómeno artístico; es decir, si hasta ahora teníamos grandes periodos como barroco o el romanticismo en lo que se integraban todos los artistas de todas las artes, en adelante no va a ver un movimiento que las integre a todos, sino que van a surgir varios que conviven al mismo tiempo y que por otra parte se suceden con rapidez. Cada músico tiende a crear su arte independiente, además los diversos estilos se iran sucediendo con gran rapidez y eso dificulta enormemente el estudio de la época.

Por otra parte, ya no es posible establecer el paralelismo entre música y arte.

Otras características generales a tener en cuenta son que la música de que se da en ciertas naciones y se internacionaliza, los compositores dejan de lado el carácter nacionalista para hacer un arte universal.

Una de las figuras más importantes del siglo XX va a ser Igor Stravinsky (1882 – 1971). Tocó en su obra los aspectos más variados. Investigó en todos los aspectos de la música, y la hizo evolucionar en el ritmo, sonido, instrumentación, etc...

Tras investigar el folklore de su país, estreno el 29 de Mayo de 1913 en París su obra *La consagración de la Primavera*. Este estreno supuso un gran escándalo por lo agitado de su rítmica y su sonoridad apabullante. Se subió al carro del Neoclasicismo, donde trata de acomodar su música (*Pulcinella*, *Octeto*) a la de finales del Barroco. También investigó con el dodecafonismo al final de su vida musical (*Canticum sacrum*).

Si hay algo que caracteriza al siglo XX es la ruptura con la tonalidad o *Atonalismo*. Esta regla consiste en crear una música completamente distinta, obviando las reglas que rigieron durante siglos de ceñirse a una tonalidad. La sensación auditiva es completamente nueva, los sonidos se liberan. Primero se rompe con la armonía, luego con la melodía y el ritmo, y todo lo establecido.

El austríaco Arnold Schönberg (1874 – 1951) va a ser uno de los precursores de esta corriente, con obras como *Pierrot Lunaire* (1912), o las *Tres piezas para piano Op 11*. Schönberg fue de formación autodidacta en un principio, y estudió violín, violoncello y piano. Estuvo influenciado por Brahms y Wagner, y comenzó componiendo obras totalmente tonales.

El atonalismo va a dar paso a un nuevo sistema inventado por él, el Dodecafonismo, o Música Serial. Consiste este sistema, en componer una música partiendo de 12 sonidos de la escala cromática y colocados en serie. Esta serie sufrirá tres cambios, llamados retrogradación, movimiento contrario y retrogradación de este movimiento contrario. Esto hace crear una música de carácter melódico, pero muy rara al oído. La primera obra que Schönberg compone en esta línea es el *Opus 23 para piano* (1923). Schönberg va a crear a través del expresionismo, que es una corriente artística en la que el hombre europeo grita ante la sociedad que va a correr hacia el caos de la Primera Guerra Mundial. Es un lenguaje desesperado, con el que se distorsiona la realidad para expresar dolor y angustia. Esta corriente está expresada perfectamente por el cuadro *El grito* de Charles Munch.

La escuela de Viena, formada por Schönberg, y sus discípulos Alban Berg (1885 – 1935) y Anton Weber (1883 – 1945) van a seguir el sistema del dodecafonismo. Esta escuela se va a relacionar con pintores y arquitectos, poniendo muchas ideas en común. Schönberg pintará obras de gran valía e inventará algún que otro objeto.

El húngaro Bela Bartok (1881 – 1945), es uno de los músicos que más va a influir en la música del siglo XX. Recorrió junto con Zoltan Kodály diversos países, recogiendo el folklore popular. Como consecuencia de esto, descubrió las escalas pentatónicas y ritmos completamente novedosos. En su obra *Mikrokosmos*, muestra una colección de 156 obras para piano de carácter pedagógico, y vitales en la música del siglo XX. En el *Concierto para instrumentos de cuerda y celesta*, sublima los elementos folklóricos. En definitiva, Bartok consigue unir la música moderna con la tradicional, creando un lenguaje nuevo.

El Neoclasicismo surge hacia 1920 como reacción frente al Romanticismo, incluyendo el Impresionismo y el Expresionismo. La actitud antirromántica rompe con el pasado inmediato y se siente familiarizada con los conceptos anteriores al Romanticismo, especialmente los del siglo XVIII. De nuevo se adoptan modos de interpretación, formas y géneros del Barroco y el Preclasicismo, como suite, concierto, sinfonía y sonata. Los músicos de este movimiento utilizan para sus composiciones toda la historia de la música, con sus diferentes

estilos (incluido todo el siglo XIX, con criterio distanciador, como en el resto de los casos), así como la música de culturas no europeas y el jazz. Al igual que en la literatura, se pretende destruir la rutina tanto en la creación como en la audición, a través de efectos de distanciamiento y parodia. El Neoclasicismo es tonal y, a partir de los años treinta, se acentúa la tendencia hacia un ordenamiento racional de las formas y los géneros. El movimiento finaliza entre 1950 y 1960.

Al mismo tiempo que sucedían estos cambios, promovidos por la Escuela de Viena, en Italia aparecen una serie de músicos que incorporan a su música nuevos objetos sonoros: la incorporación de ruidos. Esta corriente se llamó Futurismo, y afectó tanto a la música como a la literatura y el arte. Este movimiento no es importante por sus obras, sino por lo que supusieron. El futurismo pone como punto de partida el ruido, no el sonido.

Son Russolo y Pratella los que crean esta música, e intentan orquestrar a las multitudes que van atropelladamente, las fábricas, estaciones de ferrocarril, ruidos de la guerra, etc.. En 1913, dan su primer concierto con estas obras: *Reunión de automóviles* y *El despertar de la ciudad*.

Lo importante de esta música es el hecho de haber incorporado un elemento prácticamente nuevo, el ruido, que no había sido usado hasta entonces. Aparecen músicos como Edgar Varese (1885 – 1965), que partiendo del ruido componen obras de gran valor artístico, como *Ionización*, para trece percusionistas, y *Desierto*, que desembocará en otro concepto, la Música Concreta, que nació de manos de Pierre Schaeffer el 5 de Octubre de 1948..

En Francia se dio paralelamente el Bruitismo (del francés *bruit*, ruido) que parte de esta misma premisa. Destacan el mejicano *Carrillo* y el checo *Alois Hába*, que emplea los cuartos de tono.

## **1.CONTEXTO HITÓRICO–CULTURAL:Europa después de la 1ª Guerra Mundial**

Europa se encuentra en esta época destruída y revuelta después de la Guerra (a finales de 1918 ).

Se disuelve el imperio austro–húngaro.

Polonia, Checoslovaquia, Hungría y Yugoslavia se declararon establecidos como estados independientes.

Alemania fue forzada a ceder Alsacia y Lorena a Francia y a pagar al resto de países en concepto de daños.

Rusia se estableció como primer estado comunista del mundo.

En este panorama la cultura se reorienta.

En los primeros momentos de la guerra algunos intelectuales, artistas y músicos creyeron que podrían tener un efecto positivo ya que formaría un nuevo orden social y adoptaron una postura comprometida aunque pronto se decepcionarían.

La primera reacción artística fue el Dadaísmo. Comenzaron a ser conocidos en 1916 y se formó en Suiza. Actuaron con repulsión hacia la guerra y pensaron que el único arte posible era el anti–arte, que promovía el desorden, la irracionalidad y lo antiestético.

En los últimos años de la guerra surge una nueva actitud que domina el campo artístico en las siguientes dos décadas. Sus características son la claridad, la objetividad y el orden, como si se buscara una consolidación. Esta nueva actitud surgió en diferentes grupos:

El primero fue De Stijl y surge en los Países Bajos. Entre sus miembros están Piet Mondrian.

Después surge La Bauhaus, escuela de arte fundada por Walter Gropius en 1919. Cuenta con artistas como Klee y Kandinsky. Propone un acercamiento hacia el arte, incorporando materiales industriales modernos y preocupándose por las necesidades de los habitantes.

Un tercer grupo lo forman los Puristas, que se centró en Francia y lo dirigió el arquitecto Le Corbusier. Dieron importancia a la simplicidad, la utilización de materiales industriales y la importancia de estos materiales a la hora de influir en las decisiones relacionadas con el diseño.

Estos tres movimientos se dieron en las artes plásticas pero influyeron en la música, cuyas características fueron la eficiencia, la claridad en la composición y la economía de medios, después de un período de pronunciada experimentación. Surge un deseo de evitar los excesos del Romanticismo tardío o Postromanticismo.

## 2. EL NEOCLASICISMO.

En 1918 el poeta francés Jean Cocteau sacó a la luz un trabajo muy influyente en el que hablaba de la necesidad de un nuevo arte francés independiente.

De este modo la música debería alejarse de texturas ricas y buscar una música de cada día: sencilla en cuanto a su estructura, que pudiera escribirse en una partitura sencilla y aspirar a poseer la lucidez de los niños.

El primer ejemplo de este tipo de música lo caracteriza E. Satie, quien de ser un compositor sin importancia fue propuesto como modelo de artista.

La música de Satie se caracteriza como llena de vida, informal y alegre, con figuras melódicas repetitivas, humoristas en cuanto a que reclaman el sonido de una rueda, de una máquina de escribir o de un revólver. Su obra Parade define el nuevo espíritu musical. El drama sinfónico Sócrates de 1918 es considerada la mejor composición de Satie.

El ejemplo más extremo que muestra su antipatía hacia la composición es la Música de mobiliario, que compuso junto con Milhaud en 1920. Ideada para ser interpretada durante el intermedio de una obra representa un intento de negar cualquier tipo de ambición artística.

### –LOS SEIS:

Durante los años que duró la guerra, Satie se convirtió en una especie de héroe musical para una serie de compositores franceses. Seis de ellos se hicieron grandes amigos y compartieron intereses. Dichos compositores fueron F. Poulenc, D. Milhaud, A. Honegger, G. Auric, G. Tailleferre y L. Durey.

En 1917 comenzaron a dar conciertos juntos pero las diferencias respecto a sus visiones musicales dismanteló el grupo.

### –STRAVINSKI Y EL NEOCLASICISMO

Los cambios que se estaban produciendo en la música francesa también afectaron a Stravinski, que incluso antes de que estos cambios se produjeran ya se había movido hacia un lenguaje composicional más reducido, sin grandes orquestaciones u ornamentaciones.

En 1920 Stravinski se trasladó a París, donde permaneció por espacio de 20 años. Aquí se da el comienzo de uno de los tres grandes periodos en los que se divide su obra. Este periodo se denomina ruso o neoclásico.

La música de este periodo no sólo se caracteriza por la simplificación de texturas, con cierto sabor folklórico

ruso, sino que después Stravinski se interesó por los principios fundamentales del clasicismo que, reformulados, le sirvieron de base para sus obras. La idea no es volver al pasado, sino revitalizar las concepciones compositivas del pasado con la armonía y rítmica contemporáneas.

Aquí es cuando se comienza a hablar de Neoclasicismo, de la que Stravinski es iniciador, aunque sus precursores fueron Satie y el grupo de los seis.

En Stravinski no se vuelve a los modelos de composición del clasicismo específicamente, no se liga a ningún periodo estilístico dado sino que abarca todos los periodos de la música occidental.

### 3.EL SISTEMA DODECAFÓNICO.

#### **Schönberg:**

Cuando irrumpió la 1ª Guerra Mundial, Schönberg se encontraba en un estado de incertidumbre compositiva. Su producción disminuyó a causa de la guerra, ya que fue llamado a filas.

Sin embargo, la crisis compositiva se debió a su escepticismo ante la música intuitiva que había compuesto hasta entonces, de métodos libres, atonal, nada sistemática... Por lo tanto se propuso establecer unos lazos más fuertes con el pasado. De alguna manera trató de ordenar las melodías disonantes y la armonía que había surgido en la música del siglo XX.

De este modo surge un sistema nuevo de tras siete años de trabajo(1916–1923): el dodecafonismo. Es una manera de controlar la libertad que su música tenía.

Los principios básicos de este método son los siguientes: cada compositor extrae su material melódico de una única secuencia escogida dentro de las doce notas de la escala cromática, lo que se denomina serie. A esta primera serie se añaden tres:

–**Retrógrada:** invierte la sucesión de notas e intervalos.

–**Inversión:** se invierte cada uno de los intervalos originales.

–**Inversión retrógrada:** se invierte la anterior(retrógrada).

Cualquiera de estas 4 series pueden transportarse para comenzar en otra nota. El transporte se indica de forma convencional por medio de números arábigos que siguen la designación de la serie, indicando el número de semitonos ascendentes que aparecen a partir de la forma original. Así, la designación P-O indica que se trata de la serie original; P-5 indica que la forma original está transportada una 4ª justa ascendentemente (o lo que es igual, 5 semitonos); R-1 señala que la forma retrógrada se transporta una 2ª menor ascendente. Las cuatro formas de la serie, multiplicadas por doce transportes posibles dan un total de 48 posibles versiones de la serie original. Normalmente no se utilizan todas las versiones en una misma pieza, sino que según el tipo de obra que se quiera componer se elegirán unas u otras.

Aunque la serie determina la sucesión de notas utilizadas en una obra, no señala ni sus registros, ni sus duraciones. Tampoco señala la disposición de la textura o de la forma de la música.

Este sistema dividió las ideas de los compositores en dos grupos:

Unos que, siguiendo a Stravinski, favorecieron la conservación de algún tipo de tonalidad y aquellos que, como Schönberg, adoptaron el sistema dodecafónico.

Este nuevo método ejerció un fuerte impacto en el pensamiento musical de la época, a pesar de que pocos compositores lo adoptaron como forma de trabajo.

Schönberg continuó evolucionando como compositor y durante su exilio en América (1934 en adelante) desarrolló un interés por la tonalidad y compuso algunas piezas tonales.

La importancia de Schönberg en el desarrollo de la música del siglo XX sólo fue igualada por Stravinski. Sin Schönberg el curso de la música contemporánea hubiera tomado un giro muy distinto.

#### 4. LA INFLUENCIA DE LA POLÍTICA.

##### 4.1. Alemania.

Al terminar la 1ª G. M. En Alemania se vivió una época de grandes cambios, con el fin de la monarquía y el establecimiento de la república, que rejuveneció los ánimos del momento, trayendo consigo nuevos impulsos artísticos e intelectuales. Se produjo un fuerte rechazo al pasado, a lo romántico y una búsqueda de un arte más simple y objetivo.

Berlín era el centro cultural de Alemania, pero el arte no se limitó a esta ciudad sino que otros núcleos, como Frankfurt o Baden–Baden reflejaban a su vez una intensa vida cultural.

Con la llegada de Hitler al poder, este panorama cambió produciéndose un aplastamiento del arte alemán que, junto con el exterminio de los judíos, terminó por romper el gran momento cultural que se vivía en Alemania.

Muchas de las figuras artísticas del momento huyeron y la actividad cultural disminuyó considerablemente, por lo que Alemania quedó aislada de las nuevas corrientes creadoras.

##### **Hindemith**

Fue el primer compositor importante que surgió en Alemania en los años posteriores a la guerra.

Comenzó sus estudios en Frankfurt a la edad de 13 años siendo su faceta más reconocida la de violinista. En 1915 fue nombrado maestro de conciertos de la ópera de Frankfurt

En 1927 lo nombraron profesor de composición de la Academia de música de Berlín. Su dominio de instrumentos como el clarinete, el piano, el violín y la viola le facilitaron el campo de la composición. Sus primeras composiciones tienen un estilo propio del Romanticismo tardío con bastante cromatismo y una armonía triádica.

Durante la década de 1920 rompió con estas raíces tradicionales y se convirtió en uno de los miembros más radicales de la generación de postguerra. Dos de sus óperas basan sus argumentos en tópicos cargados de contenido sexual, y su música comienza a parecerse a la del grupo de los seis.

Pero lo realmente importante es la concepción de Hindemith acerca de la composición: su concepción de la música era que la música debía servir para ser interpretada tanto por profesionales como por amateurs. La música era vista como una actividad social en la que debían participar todos los ciudadanos. La música que Hindemith se dedicó a escribir asociada con esta idea es una música de consumo fácil, sin muchas preocupaciones estéticas. Esta idea que fue compartida por otros compositores más se resume en el término Gebrauchsmusik o música para usar.

Hindemith dedicó la etapa de finales de 1920 y comienzo de la de 1930 a componer piezas para músicos no profesionales y dedicada al cultivo de aficionados.

## **Weill**

El caso de Kurt Weill ( 1900 – 1950 ) es, en muchos aspectos paralelos a Hindemith.

En la década de 1930 comenzó a preocuparse por la situación social que arrastraba Alemania. Decidió utilizar su música como agente de cambio del orden social. En este sentido también podemos hablar de su música como utilitaria pero se plante la utilización de la música en un sentido diferente: mientras Hindemith aspira a renovar la música componiendo obras para intérpretes amateurs, Weill se plantea la música como medio para despertar la conciencia política y para ello hará uso de la ópera.

Su obra más importante en este sentido fue Mahagonny–Songspiel en la que contó con la colaboración del importante poeta y escritor de teatro Bertold Brecht.

### **4.2. Rusia.**

En Rusia la revolución de octubre de 1917 trajo consigo el fin del imperio zarista y condujo a la formación de las repúblicas socialistas soviéticas.

Esta serie de cambios ejercieron influencias sobre todos los aspectos de la vida cultural y cómo no, en la música.

Muchos músicos huyeron del país inmediatamente después de que estallara la revolución, como fue el caso de Stravinski y Rachmaninov y los que se quedaron tuvieron que ajustarse a las imposiciones del nuevo gobierno.

Lenin, principal arquitecto de la revolución, defendía que el arte debía ser popular, accesible a todo el mundo y para que la gente pudiera comprender el arte debía mejorar a su vez la educación. Por lo tanto, en la década de 1920 el gobierno favoreció el desarrollo de la música y el contacto con artistas contemporáneos europeos.

Sin embargo, no existía acuerdo sobre qué tipo de arte era el más adecuado y surgieron dos escuelas de composición distintos: la Asociación para la música contemporánea que defendía que se debían seguir las tendencias musicales más avanzadas y la Asociación rusa de la música del proletariado que creía que la música debía ser sencilla y sin ninguna pretensión artística.

Después de la muerte de Lenin en 1924, Stalin asumió el poder y estas dos asociaciones fueron sustituidas por la Unión de Compositores Soviéticos, que se encargaba de decidir lo que era aceptable musicalmente. Se pretendía que la música tuviera un contenido político, social, que resaltara las virtudes de la nueva sociedad y por lo tanto se restringió aún más el campo de acción de los compositores que nuevamente fueron perseguidos.

Así, la ópera de Shostakovich Lady Macbeth fue censurada y compositores de talla internacional como Prokofiev, Shostakovich o Kachaturian atacados, por lo que tuvieron que amoldarse a las exigencias del gobierno.

### **Prokofiev ( 1891 – 1953 ).**

Estuvo dotado de un gran talento musical y comenzó con sus estudios musicales a la edad de once años , al mismo tiempo que comenzó a escribir sus primeras obras. Pronto fue calificado por los críticos de ultramodernista por su lenguaje musical desarrollado.

Composicionalmente se adhirió al neoclasicismo y muchas de sus composiciones tienen claras referencias al estilo del siglo XVIII y a Haydn. Este estilo aparece claramente definido en su sinfonía Clásica que fue



compuesta en 1917.

Un año después de la Revolución Rusa era un compositor de fama internacional y abandonó el país con la intención de volver en cuanto la situación política del país se calmara. Primero se trasladó a E.E.U.U , donde permaneció hasta 1922 y después se estableció en París. Su contacto con occidente hizo que su música se desarrollara aún más.

Prokofiev volvió a Rusia en 1936 y pronto comenzaron sus problemas con el gobierno de entonces que calificó su obra escrita en el extranjero como indeseable por lo que Prokofiev se volvió más conservador y popular en sus composiciones.

A partir de ese momento y hasta su muerte Prokofiev se dedicó a componer obras que fueran aceptadas oficialmente, tratando de mantener su propio lenguaje revolucionario.

Como hemos visto, Prokofiev es un claro ejemplo de la influencia de la política en la música.

### **Shostakovich ( 1900 – 1975 ).**

El caso de Shostakovich es similar. Comenzó sus estudios musicales después de la revolución rusa, en 1919. Shostakovich concebía la música como un fenómeno social y no dudó de su deber de atraer a la máxima cantidad de público posible y de la función ideológica de la música.

Sin embargo, a pesar de estar comprometido socialmente con el Estado no dejó de tener problemas con el régimen porque discrepaba en cuanto a la idea de qué música era la más adecuada para el pueblo. Por lo tanto siempre estuvo al borde de la censura.

El caso más claro de la censura ocurrió con su ópera Lady Macbeth del distrito Mtesenk (1932). Ésta ópera tuvo un éxito inusual llegando a representarse un total de 97 veces después de las cuales fue inesperadamente censurada y retirada de los escenarios.

Un poco antes de la representación de Lady Macbeth, Shostakovich se movía hacia un lenguaje composicional más sencillo y por lo tanto menos comprometedor, como es fácilmente observable en su 5ª Sinfonía. Sin embargo y a pesar de esto siempre estuvo sometido a constantes presiones propias del régimen dictatorial.

Como hemos podido observar, en Rusia y Alemania la influencia de los regímenes totalitarios en la música se hizo patente aunque también en otros países como Italia y España con sus regímenes fascistas la música y la vida cultural en general se vio afectada por la política del momento. Nunca como en la época descrita la política jugó un papel tan decisivo en la configuración de la música.

## **5. OTROS PAÍSES EUROPEOS.**

### **Alemania : Orff**

Los compositores alemanes que no se vieron forzados a abandonar su país durante el tercer Reich de Hitler ,se encontraron con dos posibilidades : o continuar escribiendo a su gusto, de forma privada, sin ninguna esperanza de que su música llegara a ser conocida por otras personas, o adoptar un estilo musical adecuadamente conservador, que no ofendiera a aquellas personas que se hallaban en el poder.

Carl Orff (1895 – 1982) se decidió por la segunda opción y desarrolló un estilo suficientemente sencillo para complacer a las autoridades a la vez que original.

Su obra más conocida y donde aparece su estilo característico por primera vez es el *Carmina Burana* (1937)

que es un arreglo musical de canciones medievales compuestas en latín y alemán y temas obscenos.

Uno de los aspectos más importantes de la carrera de Orff es su labor como educador infantil. Desarrolló un método propio, el Orff – Schulwerk (método Orff) en el que se permite a niños sin formación musical el participar en conjuntos instrumentales improvisando con modelos armónicos y melódicos sencillos.

Gracias al desarrollo de este método, Orff es conocido internacionalmente, siendo el único compositor que, permaneciendo en su país natal es reconocido en otros países.

### **Polonia : Szymanowski ( 1882 – 1937 )**

Polonia estaba situada bajo la dominación política y cultural rusa hasta el final de la primera guerra mundial y con Chopin monopolizando su herencia musical, por lo que ofrecía pocas posibilidades a compositores nuevos.

A pesar de ello , surge la presencia de Szymanowsky. En sus primeras obras se hacen notar las influencias de Skryabin , Wagner , Strauss y de culturas musicales exóticas como la árabe y la persa.. Su música es muchas veces demasiado complicada, por lo que requiere una gran técnica y virtuosismo por parte de los intérpretes.

A pesar de su talento como compositor, Szymanowski no fue bien acogido en Polonia por su orientación estilística europea. Sin embargo, después de la independencia polaca comienza a plantearse la distancia entre su obra y el público, lo que hace que se reotiente hacia un estilo más nacionalista, con el que prosiguió hasta su muerte.

Entre sus obras destacan el *Concierto para violín nº 1* (1916), *Sonata para piano nº 3* (1917) y *Stabat Mater* (1926).

### **España : Falla (1876 – 1946)**

Durante el siglo XIX, la vida musical española estuvo dominada por la zarzuela, aunque ésto no impidió que en el siglo XX comenzara a desarrollarse otras formas musicales. La tendencia de un nacionalismo musical más cosmopolita, de mano de Álbéniz y Granados, tuvo su máximo exponente en el compositor más importante de la primera mitad del siglo XX español : Falla.

A través de obras tan importantes como *El amor brujo*, *El sombrero de tres picos* o *el Retablo de maese Pedro*, entre otras, Falla liberó al nacionalismo español de sus alusiones específicas y lo reconstituyó como un componente estructural y característico integrado dentro de un todo musical complejo y diferenciado.

Aunque su obra es muy limitada, debido a su delicada salud y su severidad crítica con su propia obra, Falla tuvo gran importancia para la música española de su tiempo y la posterior, comparable a la de Bartok en Hungría o Sibelius en Finlandia.

### **Inglaterra : Britten ( 1913 – 1976 )**

Fue uno de los compositores ingleses con más talento que surgió en la década de 1930.

Britten desarrolló su estilo muy pronto , caracterizado por un eclecticismo claro, con una técnica muy segura y expresiva. El estilo de cada composición parece estar realizado según las demandas de la obra en concreto.

Consiguió notables éxitos, sobre todo con la ópera, donde destacan títulos como *Peter Grimes* (1945), *La violación de Lucrecia* (1946), *La vuelta al tornillo* (1954) y *La muerte en Venecia* (1974) entre otras muchas, si bien su obra más conocida es la llamada guía de orquesta para jóvenes.

## **E.E.U.U.**

En Estados Unidos, los años que siguieron a la 1ª G.M. . fueron testigos de la aparición de la primera generación de compositores nacidos en su país. La mayoría de estos compositores nacieron a principios de siglo y alcanzaron la madurez musical a lo largo de la década de 1920. A pesar de que la mayoría de los compositores americanos recibieron una educación musical europea no dejaron de darle a la música un marcado estilo americano.

Hacia 1930 la gran depresión hace que los compositores comiencen a plantearse su labor social, y empiezan a componer música más accesible, para todos los públicos. Se dará un auge importante a la música popular al jazz, que nació en esos momentos y se introducían fragmentos en las composiciones más serias.

### **Copland.**

Nació en 1900 y está reconocido como el compositor americano más importante de su época.

Comenzó sus estudios musicales en 1917 y pronto se trasladó a Francia, donde estudió composición con Nadia Boulanger.

Las primeras obras de Copland reciben las influencias directas del jazz, siendo las más importantes las *Variaciones para piano* (1930) y la *Sinfonía corta* (1933).

Después de ésta última se replanteó la utilidad de la música y decidió intentar hacer llegar su música a más cantidad de público, por lo que su lenguaje composicional se hizo más claro.

En esta tendencia continuó, destacando obras como *Salón México* (1936) y *Apalachian Spring* (1944).

### **Varese.**

Varese , francés de nacimiento , decidió en 1915 trasladarse por un tiempo a América, para y terminar quedándose en dicho país, del que adquirió la nacionalidad.

Sin embargo, se formó musicalmente en Europa y para cuando llegó a América ya había alcanzado una notable reputación.

Varese se interesó por introducir sonidos nuevos en sus composiciones, por lo que estudió y fabricó numerosos aparatos capaces de producir sonidos sorprendentes. Pidió becas, ayudas y colaboraciones a una considerable cantidad de científicos. Como ejemplo está la obra *Ecuatorial*, donde colaboró con Maurice Martenot y se escuchó por primera vez lo que después serían las ondas Martenot.

En su intento de explorar nuevos timbres subrayó el papel de la percusión en las composiciones.

Entre sus obras más importantes están las *Integrales* (1925), *Ionisation* (1931) y *Ecuatorial* (1934).

### **América latina.**

Al igual que en América, la música latinoamericana estuvo influenciada por la tradición cultural europea. Fue a finales del siglo XIX cuando comienza a aparecer una música latinoamericana por sí misma. Casi todos los compositores latinoamericanos comenzaron como nacionalistas y poco a poco introdujeron en su música las influencias de la música europea.

Entre sus máximos representantes están Villalobos, Chávez y Ginastera.

## 1. Contexto histórico tras la 2ª Guerra Mundial.

La 2ª Guerra Mundial supuso la culminación de un conflicto bélico sin precedentes en el mundo. El desarrollo de una armamentística desconocida hasta el momento, especialmente destinada a la destrucción, cuyo cúlmén llevó a la creación y utilización de la bomba atómica, y el bombardeo aéreo de muchos enclaves civiles, unido a la internacionalización del conflicto y el exterminio racial trajo consigo la devastadora cifra de más de treinta millones de muertos y una Europa –y otras partes del globo– totalmente destruida y con millares de familias sin absolutamente nada y tampoco ningún lugar a donde ir. Otra característica a destacar será la creación de dos bloques internacionales y antagónicos, el comunismo soviético frente al capitalismo de EEUU, que culminará con un largo periodo de continuas tensiones y desarrollo de la armamentística nuclear que se vendrá a conocer como guerra fría.

Este turbulento contexto histórico tendrá gran repercusión en la actividad artística de posguerra; la más inmediata la emigración de muchos e importantes músicos desde Europa hacia EEUU– algo que ya venía ocurriendo desde antes de la guerra– como Stravinski, Schönberg, Milahud y otros, lo que convertirá a este país en el centro de la música y el arte occidental. Otra característica esencial, apoyada enormemente en el gigantesco desarrollo de las comunicaciones a nivel mundial, será la globalización de la cultura– la aldea global– que, especialmente a partir de los años 60, dará lugar a una cultura pluralista y a un gran eclecticismo. Los movimientos culturales y artísticos se reemplazan y superponen de un año para otro o incluso surgen tendencias novedosas y muy distintas a la vez y cada vez más rápidamente; como por ejemplo en la pintura encontramos Pop art, Op art, Minimalismo, Arte conceptual, Earth art, Found, Realismo fotográfico, Neoexpresionismo y así ad finitum. La música experimenta un desarrollo parecido y, si en la década de los 50 predominan sólo dos tendencias– el serialismo y la indeterminación–, en los 60 surgen el minimalismo, la música textural, la étnica, la ambiental, la neotonalidad, y un larguísimo etcétera.

Otra característica destacable es el descontento con la historia por parte de los músicos. El evidente fracaso de las expectativas mundiales y lo negativo del desarrollo histórico de nuestro siglo les llevó a adoptar una ruptura radical con su pasado histórico y cultural, lo que llevó asimismo a una alienación y discontinuidad pretendida en las obras de muchos compositores, y a la adopción de una contracultura o de culturas alternativas fruto de diferentes fuentes étnicas no continentales– como la música hindú o la de la isla de Bali–. Otra consecuencia de este talante será el eclecticismo de muchas composiciones y el acercamiento a la cultura Pop.

Por fin, una característica importante del desarrollo cultural y musical a partir de la 2ª G.M. será la inexistencia de una estética central o aglutinadora, sino la coexistencia de muchas manifestaciones estilísticas muy variadas y hasta antagónicas entre sí. Además, el desarrollo de estas culturas no comunes propiciará un desarrollo individualista de éstas y la desconexión total entre ellas. No existe la unidad estilística que caracterizó a otras épocas de la cultura occidental.

## 2. EL SERIALISMO INTEGRAL.

El espíritu compositivo de la posguerra supondrá un gran aislamiento entre el compositor y el público. La tradición musical se liga a los fracasos políticos y sociales del pasado, por lo que se busca una ruptura total con todos los presupuestos culturales que derivan o surgen de ella.

El neoclasicismo se vio con recelo por estos nuevos compositores, que lo vieron como un intento descarriado de reconciliar revoluciones técnicas de la era postonal con los fundamentos estéticos heredados de un lenguaje musical anterior. Era necesario llevar a cabo una ruptura total con todas las nociones musicales anteriores referentes a cómo se debía componer y cómo debía sonar. Ya los primeros compositores del siglo XX habían fallado en su revolución musical al adherirse a los anteriores presupuestos existentes acerca de la estructura y

la expresión musical en vez de replantearse la música tomando como base los nuevos principios. Según Boulez, se debía realizar un tratamiento consistente de todos los elementos musicales, no sólo de los melódicos, sino también de los rítmicos, los dinámicos, de las texturas y finalmente de los formales, de acuerdo con unos procedimientos estrictamente seriales y que no tuvieran ninguna relación con ningún presupuesto musical anterior. Como comenta Stockhausen, el principio Schenbergiano de la serie temática se ha roto... Lo esencial ha dejado de ser un único Gestalt (un tema o motivo) escogido por el compositor. Ahora todo se basa en una secuencia de proporciones melódicas, de duraciones y sonoridades.

### El serialismo integral. Principales compositores.

Ejemplo 2



Aunque el serialismo integral es exclusivo de compositores de madurez tras la 2ª G.M., comienza con un compositor francés de la anterior generación, O. Messiaen, con el que estudiaron, por ejemplo, Boulez y Stockhausen. Messiaen creó una forma de componer rigurosa y objetiva, que refleja su tendencia a tratar las características individuales del sonido musical (melodía, ritmo, dinámica y timbre) como componentes individuales y, por lo tanto, cada uno de ellos aparece con sus características estructurales propias y específicas en toda forma completamente desarrollada. La idea de Messiaen del ritmo, reemplazando la medida y el compás por un sentido de valor corto, y la libre multiplicación de éste mueve su música hacia una carencia de medida, dando lugar a la idea de valores añadidos, por medio de los cuales los modelos regulares (Ej.1), adquieren mayor flexibilidad rítmica, añadiendo- o suprimiendo- valores (Ej.2). Otra característica de su música es la del ritmo no-retrógrado o de estructuras rítmicas simétricas (Ej.3).

Ejemplo 1



Ejemplo 3



Estos elementos, que empiezan a aparecer en obras como el Cuarteto para el fin de los tiempos o la Sinfonía Turangalila, representan ya estructuras y métodos seriales, y llevarán a la utilización explícita y rigurosa de los métodos seriales en una obra clave para el serialismo: los cuatro estudios de ritmo (1943), y en especial el 3º, llamado Mode de valeurs et d'intensités, en el que se muestran tres series preparadas precomposicionalmente de 12 elementos, donde a cada elemento de la serie se asigna una nota, una octava, un valor, una dinámica y una forma de ataque. Las notas de las 3 series dodecafónicas se disponen descendientemente, añadiendo a cada elemento una figura más de la que configura la serie (en la 1ª, que empieza con una fusa, a cada elemento se añade una fusa; la 2ª empieza con una semicorchea y se van añadiendo semicorcheas, y lo mismo con la 3ª, que empieza con una corchea). Los tipos de ataque y los niveles dinámicos se distribuyen libremente y no en una secuencia determinada. Estas series predeterminadas establecen el contenido de la obra; los elementos aparecen fijos a lo largo de ésta y cuando aparece una nota, lo hace con la misma duración, registro, etc... que tenía en la serie precomposicional. Aunque Messiaen no utiliza una estructuración formal serial en sí, al determinar sólo los elementos musicales, la obra representa una piedra de toque para otros compositores posteriores como P. Boulez y otros.

Boulez desarrolló el procedimiento del estudio de Messiaen hacia un serialismo totalmente integral de forma estricta, como por ejemplo *Structures Y*(1952), donde crea dos tablas de 4 elementos de 12 unidades cada una, que se combinan mediante procedimientos seriales de lectura mecánica de las tablas numéricas, que recaen en la elección composicional como el tempo, el número de exposiciones, el registro de las notas, inversiones de las series, etc... Cuando el rígido esquema precomposicional se pone en marcha, el compositor tiene muy poco control sobre lo que realmente puede ocurrir en cualquier momento. El radicalismo de Boulez disuelve esencialmente todos los aspectos tradicionales de la estructura musical, uno de sus principales objetivos, abriendo el camino hacia una música en la que los detalles individuales son insignificantes en comparación con el efecto global de la obra. Sin embargo, la audición de *Structures Y* resulta, en fin, puntillista y crea un efecto de dispersión irracional y fortuita de los sonidos sobre la extensión total del espectro sonoro(I.Xenakis).

Otro compositor europeo muy influyente es K.Stockhausen quien, como Boulez, realizó una aproximación al serialismo intentando romper los distintos elementos musicales en escalas de relaciones separadas entre sí e individualmente combinadas por medio de operaciones seriales. Sin embargo, Stockhausen intenta alejarse de los detalles puntillistas del serialismo creando un amplio esqueleto estructural y de este modo un sentido de crecimiento y dirección más definido.El compositor, en vez de crear un ritmo aditivo como hace Boulez en *Structures Y*, toma segmentos largos como unidad básica y los divide para lograr valores individuales. Stockhausen crea así, un método basado en operaciones seriales pero más flexible y diferenciado.

Otros compositores importantes dentro de la corriente serialista fueron, por ej., el americano Milton Babbitt, o Igor Stravinski, cuya adopción al serialismo– abriendo así su tercera y última etapa creadora– recalca la centralidad de esta tendencia durante la década de los 50.

### 3.INDETERMINACION

La indeterminación es uno de los desarrollos musicales más significativos que aparecen tras la 2ª G.M., y se basa en la utilización intencionada del azar en la composición y/o interpretación.

En la década de los 50 gozó de gran aceptación por parte de un amplio número de compositores, debido a la influencia de un único compositor, el americano John Cage. En un principio, Cage se vio influenciado por Varese, interesándose por los sonidos no convencionales– por ej. en sus piezas para piano preparado– o por la utilización de una forma musical denominada contenedor vacío, en la que busca estructuras temporales estrictamente medidas que segmentan la música en unidades esquemáticas y se relacionan proporcionalmente entre sí. Sin embargo, ya Cage daba importancia a la arbitrariedad en la elección del material para la estructura temporal establecida, por lo que el método de relleno adquiere un claro matiz improvisatorio.

La idea de Cage de que cada sonido– incluyendo ruido y silencio– era en sí, sin relación alguna con otros, le llevó a la convicción de que la música carecía de propósito; y buscó expresamente este despropósito adoptando de este modo la indeterminación. El compositor llegó a pensar que se debía desechar cualquier intervención humana en el proceso composicional, sacando al compositor de las actividades de los sonidos y haciendo que simplemente fueran ellos mismos.

De este modo Cage introdujo operaciones casuales en sus composiciones, como eligiendo la estructura musical de una pieza utilizando las cartas de navegación del I Ching , lanzando monedas al aire, trazando líneas melódicas según las imperfecciones de una línea de papel, etc...

Cage llegó a suprimir de sus obras los valores de tempo, ritmo, dinámica, número de instrumentos, intérpretes, etc...con lo que daba a sus obras una gran libertad de ejecución en todos los aspectos y de cambio entre una representación y otra, que podían variar absolutamente .

Otros compositores americanos influenciados por la indeterminación y Cage fueron Morton Feldman, Earle Brown o Christian Wolff, que en sus obras presentan grados extremos de indeterminación y de abandono de la

figuración musical normal por figuraciones gráficas y figurativas.

Cage también influyó a compositores serialistas europeos como Boulez o Stockhausen, que de esta manera, viendo la semejanza real de ambas tendencias aparentemente antagónicas, ya que cuanto más precisa era la predeterminación de los elementos musicales más casuales y producto del azar tendían a sonar. Esto les llevó a crear un método serial más abierto y flexible, pero no permitiendo a los sonidos ser ellos mismos como pretendía Cage, sino creando estructuras generales que permanecieran hasta cierto punto variables.

Otro aspecto relacionado con la indeterminación ha sido la adopción de métodos gráficos y visuales, en contra de la notación musical tradicional, muchas veces en busca de un efecto visual, estético en sí mismo y hasta provocativo. Algunas veces, la dificultad de estos juegos visuales hace que sean más orientativas las explicaciones de la partitura que ésta en sí misma.

#### 4. INNOVACIONES EN LA FORMA Y LA TEXTURA.

El s.XX supone el derrumbamiento de la estructura musical tradicional tal y como se había desarrollado durante más de dos siglos de práctica común. Las nociones de melodía, de la frase musical concisa, clara y evidente; de armonía, con sus relaciones tonales en base a una tónica como organización estructural de todo un entramado de relaciones y dependencias; de textura, con la búsqueda de la compactación orquestal y el colorismo y otro aspectos de la realidad sonora caen derrumbados en nuestro siglo en la búsqueda de una nueva y revolucionaria estilística en la creación musical. El cromatismo total, la atonalidad, la asimilación de la disonancia como válido e incluso pretendido son algunas de las innovaciones que intentan desechar el pasado musical por un nuevo lenguaje estético. Sin embargo, no será hasta después de la 2ª G.M. cuando este cambio radical se lleve a cabo en su totalidad y en su máxima expresión con el serialismo integral y la indeterminación. Este cambio radical conlleva la asimilación de los elementos musicales como independientes, autosuficientes, permutables, la saturación cromática, la dispersión de registros, la dispersión del orden métrico en busca de un nuevo lenguaje estético que se basa más que en las relaciones y las individualidades en la búsqueda de una única masa sonora, en concebir la obra en sus atributos globales más que en sus singularidades.

Estas innovaciones en la concepción de la obra musical entre las que pueden destacarse:

##### ***Composición en grupo.***

El puntillismo de las obras seriales que, paradójicamente, producía un efecto de mayor igualdad indiferenciada cuantos más signos musicales distintos se presentaban a cada momento, llevó a algunos compositores a extender el principio serial a categorías formales mayores como las relaciones temporales, las variaciones en la densidad textural transformaciones del registro, etc... buscando los detalles individuales a partir de una concepción del todo estructural que es el punto de partida. Se concedió importancia a segmentos musicales más amplios formados por colecciones complejas y a la forma en la que largos números de notas podían colocarse juntas, más que los intervalos y las relaciones individuales. Un ejemplo es la obra *Gruppen* de Stockhausen, para tres orquestas, en su interés por la textura y la variedad tímbrica, dinámica, rítmica, etc...

##### ***Música textural***

Esta tendencia está representada esencialmente por dos compositores: K. Penderecki y G. Ligeti y parte de la idea anterior de concebir la música como un todo, atendiendo a sus atributos sonoros más amplios, atendiendo especialmente a la textura de la obra musical. El primero se basa en la construcción de sólidos segmentos de intervalos melódicos cromáticos emparejando casi todas las notas con una sola, con lo que se obtiene una masa homogénea de sonidos adyacentes al principal. A este efecto se llama cluster y supone la percepción de estos sonidos que acompañan al principal como una sola masa sonora indiferenciada, con lo que se consigue el efecto de ruido. Una obra que recoge esta tendencia es *Lamentación por las víctimas de Hiroshima*.

Por su parte, Ligeti no se basa tanto en la realización de sólidos clusters, sino en clusters separados y variables. El compositor busca así efectos y texturas originales y que experimentan sutiles transformaciones en sus modelos internos. Un ejemplo es *Atmósferas*, de 1961.

### ***Nuevos recursos instrumentales***

Una importante innovación de la estética musical de nuestro siglo ha sido la aceptación y uso de recursos instrumentales impensables en otras épocas, como los objetos sonoros, productores de sonido o ruido, o el uso de los instrumentos de siempre de nuevas formas.

La incorporación del ruido como elemento musical válido como cualquier otro sonido ha permitido la incorporación en obras de sonoridades extrañas y originales, mediante el uso de cualquier material: cacerolas, pitos, botellas, y cualquier otra cosa, además de sonidos grabados en cinta, etc...

Resulta asimismo característico el uso de instrumentos convencionales de una forma de un modo absolutamente no convencional e inusual. Los ejemplos son innumerables y van desde el uso cluster de los instrumentos de cuerda en la anterior obra de Penderecki hasta el uso de instrumentos de viento-madera multifónicos, a tocar sólo con la boquilla y muchos ejemplos más.

En este aspecto, el italiano L. Berio ha compuesto una serie de obras para un instrumento solista sin acompañamiento, denominadas *Sequenza* en las que explora con nuevas posibilidades tímbricas y sonoras de instrumentos como el piano, el acordeón o el saxofón. Especialmente significativa es la nº 3, para voz sola, donde la cantante, además de cantar, ríe, bosteza o grita en un ejercicio de verdadero virtuosismo y dominio de la voz humana.

### ***Música estocástica***

Otra reacción contra el serialismo la supuso la creación musical basada en el uso del computador electrónico y de la incorporación de la estadística matemática a la hora de realizar la obra sonora.

El compositor clave de esta corriente es I. Xenakis que, interesado pero no de acuerdo tanto con el serialismo como por la indeterminación, unió ambas tendencias basándose en la Ley de los números largos de J. Bernoulli, con lo que concibió una música indeterminada en sus detalles pero que, sin embargo, se dirige hacia un final definido. Un ej. Es *Metástasis*.

Otros compositores interesados por este tipo de música son Ligeti, Bussotti, Kagel, etc...

### ***Desarrollos en la música americana***

Esta tendencia está representada principalmente por dos compositores, E. Carter y R. Shapey y se basa en el cambio en las estructuras métricas de la obra.

El 1º se basa en el concepto denominado modulación métrica que consiste en el cambio gradual del tempo mediante una variación y transformación constante del mismo y del material sonoro.

Por su parte, Shapey se centra más en la combinación de elementos independientes que se transforman constantemente pero sin llegar a perder su reconocimiento como estructura musical en sí.

Aunque las diferencias sobre la concepción del desarrollo formal de la obra son evidentes, ambos comparten el uso de una complejidad métrica extrema y la diferenciación máxima de las partes individuales que conforman la obra.



## 5. EL NUEVO PLURALISMO

Como hemos visto en el apartado anterior, la década de los 60 supone el abandono del serialismo –a esta etapa se conoce también como etapa postserial– y de la indeterminación como aglutinadores de las ideas estéticas y formales de la creación musical. A partir de esta década y hasta nuestros días, el panorama musical mundial va a estar caracterizado por una extraordinaria y abundantísima experimentación en todos los campos y aspectos de la música. También es destacable el uso de nuevas alternativas culturales, como la música africana o la de otros lugares del globo, y el eclecticismo entre éstas y la música occidental.

Esta explosión de material disponible para el compositor ha llevado a muchos a cuestionarse: ¿Se debe volver atrás o seguir adelante en busca de nuevas directrices y realidades musicales? Como veremos, la respuesta es variada, aunque con cierta tendencia a la vuelta atrás o, por lo menos, a dejar las cosas tal y como están.

Entre las muchas y variadas formas de lenguaje musical podemos destacar:

**Citas y collages.** A partir de los años 60 muchos compositores han utilizado para sus obras músicas prestadas de otros compositores de todas las épocas, dándoles normalmente un carácter propio y consecuente con la estética presente y no como meras copias de este material. A veces se usan multitud de fuentes distintas y de muchas épocas, creándose obras collages y de un marcado carácter eclectista.

**Influencia del jazz y el rock.** Muchos compositores han intentado fusionar estas tendencias más cercanas al público con la música culta. En muchas ocasiones, la obra más allá de lo estrictamente musical dando lugar a espectáculos multimedia.

**Exotismo.** Otra tendencia consiste en la utilización ecléctica de fuentes étnicas exóticas, de las que se toman ritmos, modos melódicos, instrumentos, etc... fruto muchas veces claro del gusto por otras culturas y filosofías– sobre todo orientales– del ciudadano de hoy.

**Interconexión** y mezcla de diferentes aspectos de la cultura como música, teatro, espectáculos multimedia, ópera, etc... en un claro intento de unir la cultura con la realidad, con la política o el sentimiento global de la persona como ente social y variado en sus formas y en sus realidades y actividades.

## 6.VUELTA A LA SIMPLICIDAD: MINIMALISMO Y NUEVA TONALIDAD.

Una de las nuevas tendencias que surgen en los años 60 y que resultan más interesantes y aceptadas es el **minimalismo**. Este movimiento apuesta por una música más sencilla y clara, muy directa. Se limita a utilizar un material muy reducido, además de una acusada influencia oriental, una estructura tonal estática y que se limita a uno o muy pocos acordes distintos y repetitivos, la insistencia de ritmos aditivos, la consistencia textural o la constante repetición temática. En fin, el minimalismo es una reacción absoluta a los excesos de las creaciones de la posguerra, y un intento de volver a la claridad y la sencillez de la obra.

Esta tendencia surgió principalmente en EEUU de manos de compositores como La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich o Philip Glass.

El eclecticismo propio de los años 60 favoreció el interés por la **reconsideración de las posibilidades y características de la tonalidad tradicional**. Ésto dio lugar al resurgimiento de la tonalidad clásica, cosa que para algunos no estaba obsoleta y era perfectamente aplicable. Este movimiento muestra el gusto de muchos por las características estilísticas del siglo XIX. Sin embargo, no se debe pensar que se trate sólo de la copia de las características compositivas decimonónicas, sino más bien de una reestructuración de la tonalidad y un lenguaje clásico a partir de los presupuestos que una vez unieron a la totalidad de los compositores europeos. Algunos compositores que se adherieron a esta tendencia fueron David Del Tredici, Penderecki o Henze.

La búsqueda de nuevas tonalidades o afinaciones distintas a la temperada a tenido ejemplos y estudios como la **microtonalidad**, que representa el interés de algunos compositores por la expansión microtonal de la escala cromática– por ejemplo en cuartos de tono e incluso en divisiones más pequeñas– lo que se denomina microtonalidad temperada, y por el empleo de afinaciones puras, basadas en proporciones armónicas naturales. Algunos compositores interesados por estos temas han sido Young y Stockhausen, o J. Easton. La asimilación de fuentes étnicas de otras culturas ha propiciado también el uso de afinaciones alternativas y que nos han brindado la ocasión de oír progresiones interválicas desconocidas y sorprendentes para el oído occidental.

## 7.DESARROLLOS EN LA TECNOLOGÍA:MÚSICA ELECTRÓNICA.

Aunque el desarrollo de la música electrónica es propio de la música posterior a la 2ª G.M., encontramos a lo largo del siglo antecedentes fruto del vertiginoso desarrollo tecnológico y electrónico. Entre estos antecedentes están el Telharmonium, de Thaddeus Cahill, las ondas Martenot, de Maurice Martenot o el Theremin, de Lev Termen. Estos nuevos instrumentos trajeron a las nuevas composiciones unas sonoridades nuevas y muy originales.

La primera manifestación de la música asistida por medios electrónicos es la **música concreta**. Esta música parte del ruido o los sonidos naturales, al igual que el futurismo. Su origen se remonta a 1948, cuando en el Estudio de la Radiodifusión Francesa, P. Schaeffer ofreció sus *Estudios de ruidos*. En estos estudios, el compositor crea la música concreta al grabar sonidos del exterior, de la naturaleza y transformándolos mediante complicadas técnicas de laboratorio –variando la velocidad, invirtiendo la cinta, etc..., hasta que los sonidos no fueran ni un recuerdo de lo que eran. Mediante estas técnicas, el compositor pretendía desnaturalizar la música, crear un mundo sonoro abstracto, surrealista que, acorde al espíritu de posguerra, se alejara lo más posible de la realidad y la historia. Pronto se adherieron otros compositores a esta tendencia como P. Henry, Messiaen, Varese, Boulez, etc... y aparecieron gran cantidad de nuevos estudios.

En 1952 se crea en Darmstadt el primer estudio exclusivo de **música electrónica** a cargo de Herbert Eismert. Esta música está exclusivamente con sonidos producidos electrónicamente y parte de lo que se llama tono sinusoidal, un sonido puro, sin armónicos, que es físicamente desagradable y hay que elaborar con aparatos muy complicados. Además de grabar, en estos estudios se producen sonidos electrónicos mediante osciladores y generadores de ruido. Entre las primeras obras puramente electrónicas encontramos *Study I y II*, de Stockhausen en los que el compositor usa una síntesis aditiva consistente en crear sonidos combinando distintas ondas de forma indefinida– sonidos puros, sin armónicos– y además creó una notación original para poder escribir la obra.

Sin embargo, la música electrónica creó descontento en los compositores desde el principio ya que, aunque permitía un control exacto y una precisión absoluta sobre la obra, ésta resultaba pobre timbricamente, parecía carecer de vida. Por ello, muchos compositores unieron la música concreta y la electrónica para crear un género que gozará de gran popularidad desde entonces y hasta hoy en día, en que sigue plenamente vigente: la **música electroacústica**. La mayoría de los compositores importantes de posguerra se dedicarán a esta música como B. Maderna con *Notturmo*, Berio con *Visage* y una lista incontable.

El vertiginoso desarrollo de la tecnología a partir de la 2ª G.M. traerá como fruto la incorporación de **sintetizadores** y la mezcla de diferentes fuentes sonoras mediante técnicas de laboratorio o del ordenador, que se sirve de sonidos sintetizados y pregrabados y permite componer mediante un programa musical informatizado, dando lugar a la **música por computador o cibernética**.

La música electroacústica ha dado lugar a combinaciones de elementos como unir música en vivo, con intérpretes en directo y cinta grabada, como por ej. El *Synchronism nº 1* de Davidovsky. También se ha creado la música electrónica en directo, creándola con altavoces, etc en la misma sala de conciertos y transformándolas directamente en cabinas de mezclas. En esta tendencia destacan Cage con *Música de*

*cartucho* o las obras de I. Miller.

## 8.EPILOGO.

En nuestros días, el panorama musical mundial se caracteriza por un pluralismo cultural sin precedentes y por la irrupción de las culturas y músicas populares en la vida diaria de todos.

Formalmente se tiende a la sencillez, el eclecticismo y al estancamiento en lo que las generaciones revolucionarias de nuestro más inmediato pasado nos legaron. El abismo entre compositor y público es hoy más acusado que nunca y la música culta parece haberse distanciado irremediabilmente de los gustos y preferencias del público, más versado e interesado por las músicas más populares y cercanas, el rock, el pop, etc... Sin embargo, la rebeldía estilística de la posguerra parece descartada de las mentes de los compositores más jóvenes y no parece probable un cambio de la magnitud que la música viene experimentando a lo largo de todo nuestro siglo y especialmente entre las décadas de los 50, 60 y 70. Para que la música cambie, parece que antes el mundo debe cambiar de nuevo.

Ejemplo 1



Ejemplo 2



Ejemplo 3

