

# LA LIBERTAD CREADORA

LOS LENGUAJES MUSICALES DEL SIGLO XX

POR: LEONARDO VELÁZQUEZ

Quiero aprovechar la presente ocasión para referirme someramente a las inquietudes y preocupaciones artísticas que han motivado el quehacer musical de este vertiginoso siglo XX.

*La libertad creadora* he intitulado esta breve disertación, la que hoy pongo a su amable consideración, en razón de las necesidades creativas que han motivado la incesante búsqueda de un lenguaje y una grafía musicales que reflejen fielmente, y con gran libertad, el pensamiento musical de los compositores de todas las épocas y en especial de los compositores de la presente centuria.

Como todas las artes del mundo occidental, la música se encuentra en constante transformación. Este fenómeno se acentúa sobre todo en este dinámico y convulso siglo XX; en él se han sucedido diversas tendencias y escuelas sin precedente en épocas anteriores, si tenemos en cuenta que a partir de los inicios de la Era Cristiana, con la que se presentan los primeros balbuceos de lo que con el tiempo vendrá a conformar el gran arte musical de Occidente, cuyos frutos primigenios, los cantos gregoriano y ambrosiano que, del estilo monódico, “tímido” al comienzo, se irían transformando poco a poco en cantos de una gran belleza expresiva, propiciando, a partir del siglo VIII, el surgimiento de la polifonía, cuyo desarrollo, paralelo al gran movimiento del Renacimiento feudal, se manifestaría en todo su esplendor en el gran arte polifónico de Bach y Haendel.

A partir de la segunda mitad del siglo XVIII, presenciamos el florecimiento del clasicismo, después de la fulgurante y rica producción de la escuela barroca y la implantación definitiva del sistema tonal, el cual posibilitará tanto el desarrollo de la escuela clásica como el advenimiento y supremacía del romanticismo decimonónico, que propugnará una mayor libertad y una expresión más intensa, en contraposición del equilibrio intelectual y la sobriedad del clasicismo del siglo anterior.

Es poco probable que en el futuro se considere que la música del primer tercio del presente siglo haya vivido en paz y tranquilidad; desde Schönberg, Debussy, Bartok y Stravinsky, vive en constante cambio y, en especial en lo que va de la segunda mitad del siglo, se distingue por la violencia telúrica y la aparente anarquía.

Pero, retrocedamos un poco y veamos qué sucedía a principios de 1900. La era tonal surgida en la primera mitad siglo XVIII llegaba a su apogeo en las postrimerías del siglo XIX y a su aparente ocaso a principios del presente siglo. En 1908 se publicó la primera obra no tonal, el *Opus 15* del austriaco Arnold Schönberg, titulada *El libro de los jardines colgantes* (quince canciones sobre poemas de Stefan George); este acontecimiento marca el fin de toda una época de oro en la historia de la música occidental, época que se iniciara con Bach, y caracterizada por el desarrollo de grandes formas musicales basadas en el principio de la tonalidad, fundamento que regía, en absoluto, todo lo referente a la interdependencia recíproca de las notas de la escala diatónica. Este desarrollo fue lento e inevitable, ampliándose cada vez más con las aportaciones armónicas que cada escuela iba procurando de acuerdo con sus necesidades creativas, mismas que propiciaron un uso más audaz de la armonía y del concepto de modulación; y, si bien, enriquecieron el discurso musical, crearon una ambigüedad tonal que, como en los ca-

sos de Wagner y sus seguidores Bruckner y Mahler, amenazaba con derribar la estructura armónica tradicional.

Hay que hacer notar que toda esta inquietud de fines del siglo pasado surge, por un lado, de una profunda necesidad expresiva y, por otro, de que los elementos armónicos surgidos de la tonalidad fueron explotados hasta el límite.

Es este el momento en que hace su aparición en la escena musical Arnold Schönberg quien, junto con Debussy y Stravinsky, se echaron auestas la tarea de renovar el viejo lenguaje musical, a punto de zozobrar en el proceloso mar de las caducas tradiciones románticas. Cada uno de esos maestros abordará el problema de diferente manera: Debussy, llevado por su asombrosa intuición y por un inusitado oído armónico, abrevará en las exóticas culturas orientales y en los modos antiguos, lo que le permitirá encaminarse hacia un mundo de "sensaciones musicales", a base de extrañas sonoridades producidas por el juego muy peculiar de los timbres instrumentales.

Stravinsky, por su parte, prefiere "inventar". Para él, *"Música es, en su estado puro, una especulación libre"* y *"componer significa ordenar cierta cantidad de sonidos según ciertos intervalos relacionados"*. Estos conceptos nos revelan a una personalidad inquieta, incapaz de someterse a los cánones establecidos. Por el contrario, él buscó en el pasado remoto los elementos que sirvieran para vertebrar su lenguaje musical; y fue en el ritmo donde encontró el factor unificador de su obra.

Pero será Schönberg, finalmente, quien logre una síntesis de las preocupaciones latentes y provoque el choque frontal con las viejas tradiciones, al publicar en 1922 su *Método de composición por medio de doce sonidos*, también conocido como Técnica *dodecafónica*, que vendría a cambiar el concepto de tonalidad y a abrir, con ello, un nuevo campo a la creación musical del siglo veinte.

Muchos y muy importantes músicos fueron los continuadores de este novedoso sistema que, en síntesis, proponía un nuevo ordenamiento de los doce tonos que componen la escala temperada. Este ordenamiento sería con base en series de doce sonidos, a juicio de cada compositor, y que generarían todos los elementos compositivos tales como: motivos-temas, frases, agrupamientos armónicos, etcétera, y aún se haría extensivo a la métrica, a la dinámica, a los timbres instrumentales y hasta la organización total de la estructura formal de la obra. Pierre Boulez para el caso, pensaba: *"el principio serial podrá justificar absolutamente toda organización sonora, desde el más ínfimo componente hasta la totalidad de la estructura"*.

Dicho "panserialismo" llegaría hasta los límites de su desarrollo en escasas tres décadas y abriría la brecha que conducirá a nuevas especulaciones sonoras, encaminadas hacia la "música del ruido".

Aquí habrá que volver nuevamente sobre nuestros pasos para fijar la atención en un fenómeno que venía sucediendo paralelamente al desarrollo del serialismo dodecafónico. Me refiero a un inédito movimiento musical propiciado por el "maquinismo" de principios de siglo. Este movimiento llamado "futurista" pretendía hacer una música inspirada en las máquinas, cuyas características, apunta Fred Prieberg,

*"eran una detallada rítmica hasta llegar a un afebrado motorismo, efectos de percusión y emancipación del ruido. Gracias a ello obtuvo un aspecto juvenil y robusto. Esta música se acercaba a la naturaleza elemental. Su latido golpeaba sincrónicamente con el sonoro pulso de un mundo joven y calenturiento, que sentía con desazón a sus espaldas, como una deformidad, las masas sinfónicas de Reger, Bruckner o Mahler. De todos modos –concluye Prieberg–, la máquina había despertado, repentinamente, un impulso en lo inconsciente del compositor"*.

En el ínterin de las dos contiendas mundiales se escribieron una gran cantidad de obras musicales que se inspiraban de algún modo en las máquinas, circunstancia que también

registró la literatura y la pintura de entonces. Surgieron así, obras con nombres sugestivos como: *La máquina*, para piano y orquesta de cámara, de Fritz Klein (1921); *Pacific 231*, de Honegger (1924); el *Ballet mecánico*, de George Antheil; *La fundición de acero*, de Mosolof (1932); *Mekhano*, del argentino Juan José Castro (1937), y *El surtidor de gasolina*, del norteamericano Virgil Thompson (1938), por citar algunos ejemplos de las múltiples obras dentro de esa corriente. “Aquí se produce la catarsis entre el supuesto mecanismo sin alma y la composición musical, presuntamente anímica”, según hace notar al respecto el anteriormente citado Prieberg.

En este punto confluyen curiosamente las dos tendencias que hemos venido examinando: la dodecafónica y la futurista de las máquinas, las cuales agotaron exhaustivamente los recursos instrumentales, tal como lo predijo Ferruccio Busoni en su libro *Basquejo de una nueva estética del arte musical*, de 1907: “que el instrumental de la orquesta clásico-romántica parecía insuficiente”. Ya en algunas partituras de Schönberg, Stravinsky, Albin Berg y Bartok se agotaban todas las posibilidades instrumentales. La perfección virtuosista sobrepasó los límites a tal grado que en los últimos tiempos se atenta contra la naturaleza de los mismos instrumentos, frotándolos, rescándolos y hasta golpeándolos con el fin de extraerles sonidos inauditos, llegando al extremo, como en el caso del norteamericano) John Cage con su piano “preparado”, de colocar sobre el arpa del piano múltiples objetos como: cadenas, trozos de metal o madera, etcétera, para lograr efectos extraños y distorsionadores.

Toda esta inquietud rebelde no es más que el reflejo del trepidante y estruendoso mundo contemporáneo. Ya a principios de 1913 Luigi Russolo, alma del movimiento futurista, escribía en una carta a su amigo el compositor Pratella, entre otras cosas lo siguiente:

*“Nosotros, los futuristas, hemos amado siempre la música de los grandes maestros. Beethoven y Wagner conmovieron, por espacio de años, nuestros corazones. Pero ahora nos hemos hartado de ellos. A nosotros nos depara mayor satisfacción la combinación ideal de los ruidos de tranvías, motores a explosión, automóviles y multitudes que se deslizan o atropellan, de estaciones ferroviarias rumorosas, de fundiciones, fábricas, imprentas y trenes subterráneos. Tampoco deben ser olvidados los nuevos ruidos de la guerra moderna.”*

A partir de 1945 resurge la corriente futurista, aprovechando los medios electrónicos a su alcance. La deformación electroacústica, y el montaje de ruidos y sonidos tanto naturales como artificiales, sirvieron entonces para producir música; fueron estos los elementos compositivos de esta corriente neofuturista. El *Intonarumore* de Luigi Russolo había renacido.

*“Estamos interesados –decía John Cage, refiriéndose a sus montajes sonoros–, en no atarnos a la memoria. En el mundo hay seres humanos y cosas; los ruidos son algunas de esas cosas. Queremos ser nosotros mismos y permitir que los ruidos también conserven su independencia. Simplemente, creamos una situación en la que se encuentran libres”.*

Y agregaba:

*“Si no se quiere llamar a esto música, para nosotros no hay inconveniente. Ni siquiera será imprescindible llamarlo arte”, concluye Cage.*

A principios de 1950 se efectuó en la Escuela Normal de Música de París, uno de los conciertos más sorprendentes de la postguerra. Sorprendente, ya que en el escenario no había “intérprete” alguno, en el sentido habitual del término ni tampoco instrumentos musicales sino solamente altoparlantes conectados a una grabadora. Se trataba del primer concierto de Música Concreta, con obras de Pierre Schaffer y su grupo de la Ra-

diodifusión Francesa. La particularidad de su música era la de estar estructurada a base de ruidos y "objetos sonoros" del medioambiente; Estos objetos sonoros se encuentran en todos los elementos del mundo susceptibles de ser escuchados. No obstante el escándalo suscitado por este género de música, se ha comprobado una y otra vez que, más que para concierto, es solicitada con mayor frecuencia para fondos musicales de películas, teatro y radioteatro.

Paralelamente a esas experiencias sonoras de la escuela de París, en Colonia, Alemania, surgía otro experimento notable, la Música Electrónica, distinta de la Concreta sólo en la procedencia del sonido estructurador, ya que para ésta el sonido se produce a través de generadores electrónicos, que posteriormente cederían lugar a los actuales sintetizadores.

Según los compositores de esta corriente, "los sonidos obtenidos electrónicamente son sonidos regulares y puros, sonidos musicales que pueden definirse exactamente, según los armónicos que contienen". Algunos son idénticos a los sonidos de los instrumentos tradicionales, otros, son sonidos nuevos por el número de sus armónicos y por la pureza de su timbre.

Habría que reconocer que esta corriente musical ha corrido con mejor suerte que su gemela, la música concreta. Pues la tecnología electrónica de nuestros días ha propiciado la creación de estudios dotados de aparatos asombrosos, de tal forma que ha llegado a atentar contra la existencia de los intérpretes, los copistas, los editores y hasta los mismos compositores; ya que con sólo saber programarlas, estas increíbles máquinas procesan la obra por sí mismas, las imprimen y reproducen las copias que se requieran.

Esta "tenebrosa" tendencia ya se venía gestando desde los años sesenta en que hizo su aparición formal el fenómeno "aleatorio", la música del "azar", de lo fortuito. Género que para su ejecución exige de una muy estrecha colaboración entre el compositor y sus intérpretes, consistente en que dichos intérpretes deberán improvisar la música ante una partitura peculiar con una simbología más cercana a la plástica que a la música. Muchas de ellas son más bien para la vista que para el oído y no siempre se corre con la suerte de que los músicos puedan descifrar correctamente esa extraña simbología y estén en vena para lograr interesantes improvisaciones o se acerquen tan sólo un poco a las ideas musicales del compositor.

En la *Notación de la música contemporánea*, Ana María Locatelli –su autora–, apunta:

*"La historia de la notación musical presenta una curva que se inicia con una gran imprecisión representativa, alcanza un máximo de precisión con la polifonía y retorna con la música aleatoria a la imprecisión original, a una serie de libertades controladas que ahora tratamos de atrapar".*

Todas las inquietudes compositivas surgidas del ruido, para su desarrollo estructural echaron mano del serialismo en sus distintas manifestaciones, realizando a través de la amalgama de los montajes electrónicos y los instrumentos de la orquesta sinfónica tradicional, obras de inusitadas atmósferas sonoras que, según Percy Grainger,

*"no estén sujetas a la esclavitud de escalas, intervalos, ritmo o armonía, sino una música en la que los tonos se deslizan y vibran como pájaros en el aire, como peces en el mar y en que las transformaciones de altura e intensidad se producen tan suaves y gradualmente como ocurre en la naturaleza".*

En conclusión, se puede decir que las inquietudes y los desvelos que han motivado la búsqueda de sonoridades inauditas, de novedosas grafías musicales y nuevas fuentes generadoras de sonido, hacen realidad los sueños futuristas de Busoni, cuando vislumbraba una especie de "panarmonía" libre de cualquier sistema y para la cual era necesario inventar nuevos instrumentos. Y con la fusión de todas las tendencias musicales con

las artes escénicas y literarias en la llamada "Multimedia", de los últimos tiempos, los sueños de Wagner por un arte "íntegro" de carácter sagrado.

Nuestro medio musical mexicano no ha sido ajeno a todo este trascendental desarrollo de la cultura musical de Occidente. Por el contrario, se ha involucrado aunque en determinadas ocasiones un poco tardíamente, aún así, ha participado activamente dentro de las distintas corrientes musicales que se han venido sucediendo: Impresionismo, Neoclasicismo, Expresionismo, música concreta, electrónica, magnetofónica y aleatoria. Por mi parte, en lo que concierne a mi creación personal, considero que ninguna época como la nuestra, ha sido tan prolífica en tendencias, escuelas y técnicas compositivas; que nunca compositor alguno contó con generadores de sonido como el sintetizador y los modernos aparatos electrónicos; sin embargo, creo que esta época debe ser de síntesis, de simplificación, de ir a lo fundamental, a la esencia de la creación artística, a la expresión. De ahí que no debe preocuparnos tanto ser novedosos, andar siempre a la búsqueda de sonoridades inauditas. Creo que es más importante que nuestras ideas musicales encuentren el lenguaje adecuado para su libre expresión. Soy de los compositores que todavía piensan que el arte es una forma de comunicación y, por tal motivo, debe uno ser responsable único de lo que se consigna en el partituro, nota por nota, signo por signo.

Gracias por su atención.

**POR: LEONARDO VELÁZQUEZ**

18 de Agosto de 1988