

# METODO PARA EL ANALISIS DE LA MUSICA CONTEMPORANEA

p o r

*Hans Mersmann*

Las consideraciones siguientes dan por sentado que existe un método seguro para el análisis. Buscamos este método a través de una investigación de la obra de arte que separe las relaciones técnico-formales y lo subjetivo-asociativo puro. Partimos de los elementos primarios (melodía, armonía, ritmo), cuyo conjunto constituye la substancia misma de la música y nos lleva al conocimiento de la forma y la estructura (Gestalt). Para el análisis formal suponemos un cierto dualismo entre el encadenamiento (formas cerradas) y desarrollo (formas abiertas). Los conceptos configurativos, el motivo y el tema, representan la fuente generadora de la obra entre sus partes; entre los diferentes valores estructurales, especialmente dentro de los movimientos de una forma cíclica, actúa a menudo un fondo de substancia común. El aspecto formal de la música de los últimos siglos no responde a clasificaciones rigurosas y debe ser considerado a la luz de sus impulsos constructivos (substancia-período-motivo-tema). Estas denominaciones indican un método que esencialmente sirve para estudiar la música occidental entre 1600 y 1900<sup>1</sup>.

Si la música contemporánea no fuese más que una renovación estilística, algo así como la continuación de los períodos clásico y romántico, entonces no sería necesaria una nueva metodología. Pero la historia de la música nos enseña que entre los grandes períodos, que podemos llamar épocas, existen diferenciaciones fundamentales que llegan hasta la raíz misma del lenguaje sonoro. Estos pasos de una época a otra, caracterizados por la coexistencia de creaciones musicales de extrema diferenciación estilística, ya los conocimos en 1200 y 1600. También en nuestro siglo nos enfrentamos a cambios semejantes, que alcanzan hasta la propia gramática de la música.

Las consecuencias de estos cambios han sido tan rotundos que es imposible comparar la música del siglo xx con la de los siglos xviii y xix, lo que también vale para el análisis. La música de los siglos ante-

<sup>1</sup>Hans Mersmann, *Angewandte Musikästhetik* (1926) und *Musikhören* (1938/1953).

riores se puede comprender desde el punto de vista de una tipología empírica. Experiencias logradas por Haydn, que en él adquirieron una significación propia, también valen, si bien transformadas, para Mozart, Beethoven o Schubert. Aunque existen contrastes, estos no fueron profundos.

La posibilidad de una clasificación tipológica es, con respecto a la música contemporánea, limitada o nula. Los conocimientos que logramos analizando a Schönberg, prácticamente no pueden ser aplicables a Bartok, Strawinsky o Hindemith. Incluso, dentro de la evolución de un mismo compositor encontramos verdaderas rupturas. La evolución de Strawinsky se desarrolla dentro de un ritmo personal, similar al de Picasso. Ella se desarrolla a través de una serie de obras de carácter semejante para después transplantar su centro de gravedad a otra región estilística. El análisis de la *Sonata para piano* se basa en las mismas premisas que el *Octeto*, ¿pero de qué nos valdrá este método cuando se trate de *Petrouschka* o del *Canticum Sacrum*? Cada obra de arte posee un distinto grado de trascendencia y esto vale tanto para la obra completa de un compositor como para una fase de la música nueva. En el caso de aquellos compositores cuya producción es relativamente pequeña, como por ejemplo Schönberg, cada obra encierra un significado de extrema importancia, en tanto que observamos que en Hindemith predominan las obras de tipología similar. Es así como en el estudio analítico de una obra contemporánea nos enfrentamos inmediatamente a la tarea de deducir una metodología de su organización material, de su forma y de sus relaciones estilísticas.

Continuando con las consideraciones generales, analicemos la distinta relación existente entre el auditor y la obra. En el pasado ambos estaban unidos por una estrecha tensión interna. La armonía funcional tiene una motivación psicológica que lleva hasta los refinamientos del romanticismo; el cromatismo de Wagner es una extrema intensificación de las funciones cíclicas de la dominante. Análogamente, las leyes de la forma sonata tradicional se basan en fundamentos psicológicos; la antítesis de los temas, su desarrollo y la coda que se enclava al final de la obra. Ellas crecen en cierto modo hacia el interior, buscando la percepción, y a través de ella, la plenitud de los fenómenos musicales. Todas estas relaciones quedan por principio disueltas o destruidas en la música contemporánea. En el impresionismo estos elementos se concentran en la valoración del colorido. Más tarde, en lugar de las relaciones vigen-

tes, van adquiriendo importancia los elementos en cuanto a valores absolutos.

Conjuntamente se presenta otra característica que diferencia fundamentalmente la nueva música del clasicismo y el romanticismo: la supresión del principio de evolución. Evolución significa el transcurrir de una continuidad de tiempo en un orden lógico, conseguido a través de asociaciones orgánicas o causales, las que aparecen en la forma de un movimiento ondulatorio creciente o decreciente. Estrictamente considerado, Haydn es el creador del sentir evolutivo de la música instrumental a través del cual un movimiento sinfónico puede compararse con el acto de un Drama. En Bach o Mozart los fundamentos del transcurrir temporal radican en otros planos, los que se basan principalmente en la regularidad arquitectónica.

El tema es, principalmente en la música instrumental, el portador de la evolución. La renuncia al tema como forma existente a priori y su reemplazo por un continuo musical, deducido del crecimiento directo de los elementos, significa un paso decisivo dentro de la historia de la música. Si bien Bartok en sus últimas obras (por la época del *Concierto para violín*) concibe nuevamente auténticos temas, éstos no constituyen una evolución en sí, sino que están incluidos dentro de un proceso de transformaciones. La supresión de estas relaciones significa tanto para el oído como para el análisis una nueva tarea. Ellas requieren de otra actitud espiritual que las de Beethoven: enfrentamos otra concepción musical.

Las tensiones sociales a las que la música no se puede substraer, actúan en nuestro siglo de manera muy diversa y con variable intensidad. El punto de partida de obras escénicas como el *Oedipus Rex* de Strawinsky, el *Cardillac* de Hindemith (en su primera versión) y la *Opera de Tres Centavos* de Brecht-Weill, tienen determinantes sociológicos. El estreno de la *Opera de Tres Centavos* en 1928, introduce una total nueva orientación en las relaciones entre obra, intérprete y auditor. Un indicio es la abundancia de literatura didáctica: *Piezas fáciles*, trozos didácticos, coros para aficionados, la que es mayormente conocida a través de obras maestras de algunos compositores (*Microcosmos* de Bartok, *Piezas fáciles para Piano* de Strawinsky, el *Schulwerk* (piezas escolares) para conjunto instrumental de Hindemith, más tarde el de Orff) y que con el tiempo se ha nivelado dentro de la música funcional. Aquí estamos frente no sólo a nuevas tareas que se le presentarán al

educador musical, sino que a las problemáticas que involucran las obras mismas.

Finalmente, el problema del "medio" al cual pertenece debe tenerse en consideración; especialmente si se trata de obras religiosas. ¿Cómo podríamos estudiar un motete de Distler sin preocuparnos de la atmósfera de las ceremonias protestantes? ¿Cómo aislar, por ejemplo, una obra de Strawinsky de la Basílica que se la inspiró? Pensemos en el *Canticum Sacrum* y en San Marcos de Venecia. Aquí se introduce profundamente su espacio vital en el ámbito visible de la obra.

El término usado de espacio vital de la obra de arte corresponde, en cierta medida, al lugar de su existencia espiritual. Determinarlo pertenece a las consideraciones de la obra, principalmente cuando se trata de composiciones dentro del marco de la música dodecafónica o serial. También es conveniente apoyarse en el paralelismo con otras manifestaciones artísticas, principalmente en la investigación de las formas propias de la pintura abstracta y también en la evolución de la lírica contemporánea (Como podría ser en base al detallado estudio de Hugo Friedrich, que ordena tipológicamente la evolución desde Baudelaire hasta el presente) <sup>2</sup>.

No se trata tanto de la relación diagonal entre las artes, sino que de una comunidad de enfoque espiritual y de una visión del mundo que se manifiesta con similar penetración en la ciencia y filosofía actuales.

Era necesario esclarecer todos estos preliminares antes de abordar el problema esencial: ¿cómo debe el análisis musical enfrentarse a la obra contemporánea? Nos parece que ha llegado la hora, después de medio siglo, de tratar de clasificar los elementos, materiales, formas y estructuras, y también las particularidades estilísticas e históricas. Como en la evolución contemporánea no existe una etapa única sino tres por lo menos, nuestras clasificaciones no pueden ser absolutamente rigurosas. Es por eso que es necesario basarnos en un plan sistemático como el del gráfico adjunto. Debe considerarse este esquema como fundamento para una orientación cronológica del desarrollo musical y no como base para el análisis de una obra específica, de una escuela determinada o de la obra de un solo compositor.

Con fines de simplificación se ha dado al gráfico una organización horizontal que abarca periodos de veinte años cada uno, los que por

<sup>2</sup> Die Struktur der modernen Lyrik (Rowohlts Deutsche Enzyklopädie).

	1	2	3	4		
	ARMONIA SONORIDAD	MELODIA	METRICA RITMICA	POLIFONIA		
A 1905 - 1925	<p style="text-align: center;"><b>R U P T U R A</b></p> <p>de las funciones armónicas</p> <p style="text-align: center;"><b>A T O N A L I D A D</b></p> <p>Primacía de la sonoridad</p>			<p>de las melodías de carácter tonal</p> <p>Desplazamiento de la función gravitacional del intervalo</p>	<p>de las unidades métricas</p> <p>POLIMÉTRICA AMÉTRICA Primordialidad del ritmo</p>	<p>POLIFONÍA FUNCIONAL (Contrapunto)</p> <p>POLIFONÍA MELÓDICA ACONDICIONADA (LINEAL)</p>
B 1925 - 1945	<p>BI-POLY- } TONALIDAD</p> <p>Nuevas relaciones tonales Tono central Armónicos Construcciones de las sonoridades como producto de los</p> <p style="text-align: center;"><b>D O C E T O N O S</b></p>	<p>Nueva organización del DIATONISMO Y CROMATISMO</p>	<p>RITMOS MECÁNICOS</p> <p>Series métricas (de metro variable)</p>	<p>POLIFONÍA POR ETAPAS</p> <p>Polifonía tectónica primaria</p> <p>POLIFONÍA</p>		
C 1945 - 1960	<p>Construcción absoluta de las sonoridades</p> <p>ESTALLIDO DEL SONIDO</p> <p>MUSICA</p>	<p>Dodecafonismo en evolución</p> <p>PRIMORDIALIDAD ABSOLUTA DEL SONIDO INDIVIDUALIZADO Música serial</p> <p>ELECTRONICA</p>	<p>ORDEN RÍTMICO ABSOLUTO</p> <p>Series rítmicas</p>	<p>LINEAL HETEROFONÍA</p>		

5	6	7	8	9
FORMA	ESTRUTURAS	COLOR	ESTILO	CLASIFICACION HISTORICA
<p>FORMAS TRADICIONALES (Estructuras formales del siglo XIX)</p> <p>CONCENTRACION DE LA FORMA</p> <p>EXPANSION DE LA FORMA</p>	<p>Tema/Motivo</p> <p>MÚSICA BASADA EN RAÍCES COMUNES</p> <p>(música substantiva)</p> <p>Variación</p>	<p>DESAPARICIÓN de la sonoridad impresionista</p> <p>VALOR ABSOLUTO DEL COLOR ("valeurs")</p>	<p>Desaparición de lo Romántico e Impresionista</p> <p>EXPRESIONISMO</p> <p>Música Folklórica/Jazz</p>	<p>HERENCIA DEL SIGLO XIX</p> <p>APROXIMACION A LAS CULTURAS EXÓTICAS</p>
<p>TRANSICION</p>				
<p>FORMAS HISTÓRICAS (Estructuras formales del siglo XVIII)</p> <p>Neo-barroco</p> <p>FORMAS ESTÁTICAS</p>	<p>ECONOMÍA DEL MATERIAL</p> <p>Restauración del Tema (Transformación)</p>	<p>Nuevo valor expresivo de los instrumentos</p> <p>VALOR ORGANIZATIVO DE LA INSTRUMENTACIÓN</p> <p>(Voces principales y subordinadas)</p> <p>Valorización sonora de la música antigua (Organo-Clave)</p>	<p>NUEVA OBJETIVIDAD</p> <p>CLASICISMO</p>	<p>EL SIGLO XVIII en la</p> <p>1. Música alemana</p> <p>2. Música romancesca</p> <p>ACERCAMIENTO A LOS SIGLOS XVI-XVIII</p> <p>FUSIÓN CON EL SIGLO XIX</p>
<p>ESTRUTURAS</p> <p>FORMAS ABSOLUTAS (Series)</p>	<p>Leyes matemáticas de la forma (Variación y permutación)</p> <p>"Montage"</p>	<p>EL COLOR COMO VALOR ABSOLUTO</p>	<p>ABSTRACCION</p>	<p>EXISTENCIA NO HISTÓRICA DE LA MÚSICA</p>

supuesto no deben ser considerados de estrictez absoluta. El período 1925-1945, tiene un significado muy especial para la música alemana en particular, pero las líneas de demarcación y transición son flexibles. Hacia ellas fluyen influencias de otros factores que aquí no se incluyen: los cambios de raíz sociológica hacen su aparición entre los años 1928 y 1930; el desarrollo de un maestro que marca rumbos (un Schönberg, un Hindemith, un Bartok o un Strawinsky) se hace decisivo entre 1936 y 1938 e impulsa hacia la evolución de un estilo posterior por rutas que se distinguen muy claramente. Los términos musicales son usados en cuanto a clasificaciones amplias. Por lo tanto, cada una de las divisiones de este gráfico no es más que una sugerencia de demarcación para facilitar la orientación dentro de todo el campo del desarrollo musical.

Es así como los denominadores comunes de cada clasificación muestran las diferentes características de estos tres períodos en el tiempo. El elemento que controla el primer período (1905-1925), sigue siendo la herencia del siglo pasado, romanticismo e impresionismo, del que surgen los primeros valores peculiares de una nueva forma de expresión tonal. Estos se afirman y objetivizan en el segundo período (1925-1945) y sobrepasan la etapa de experimentación. En el tercer período (1945-1960), el desarrollo de la última década y media surge claramente. Esto lo demuestra abiertamente el rechazo de las obras de las dos generaciones anteriores y la tendencia hacia una renovación radical del material sonoro, que desde todas direcciones se encamina hacia lo absoluto y la abstracción. La única veta clara de desarrollo, desde los comienzos de la música nueva, va de Schönberg, a través de Webern, hacia la música electrónica. Daremos algunas breves interpretaciones sobre la organización de este gráfico.

### 1. *Armonía y Sonoridad.*

Nos parece más razonable hablar primero de la armonía y la sonoridad y luego de la melodía, puesto que los cambios estilísticos fundamentales se realizaron en la armonía y sólo después se hicieron evidentes en la melodía. Las raíces de este trastrueque de las relaciones entre ambos elementos data del siglo XIX. Desde mediados de él se expande el elemento armónico hasta una hipertrófica diferenciación, pero la melodía permanece incapaz de un desarrollo independiente. La disolución de la tonalidad se consumó previamente dentro de la esfera de acción de la armonía. En un principio esto se presentó como una am-

pliación, pero muy pronto destruyó las relaciones funcionales, como ocurrió en Francia con Debussy y en Alemania, especialmente, con las primeras obras de Schönberg. Fue así como se descubrió el valor intrínseco de la sonoridad (sonoridad y función son polaridades opuestas), cuya importancia creciente llevó al concepto de cacofonía en las obras de Richard Strauss. La relatividad de este concepto ha sido muchas veces demostrada a nuestro oído, continuamente cambiante con el desarrollo de la sonoridad.

Atonalidad no significa capricho ni anarquía. El trabajo creador siempre busca ordenaciones inmanentes. Una de estas leyes es la politonalidad (por lo general, bitonalidad), tan importante durante las primeras décadas de este siglo. Tiene dos fuentes. La primera surge del área de las tensiones sonoras e involucra todos los grados desde el cromatismo resuelto hasta las disonancias más severas. En la relación del espacio de quintas, nos hace recordar el antiguo "mixtura" de la música primitiva. La segunda fuente de la politonalidad es la más significativa para el desarrollo de este principio. Primordialmente es de tendencia constructiva y en el fondo es polifónica. Se inicia a menudo en forma bifuncional, liberando las funciones una de las otras. Semejantes tensiones se encuentran en la obra de Bach, por ejemplo, en la *Invencción a Tres Voces en Mi menor*. Las obras de Strawinsky, desde 1925 hasta 1930, o sea desde la *Sonata para Piano* hasta la *Sinfonía de los Salmos*, son ejemplos sobresalientes de este tipo de construcción politonal, mientras que en sus primeros ballets se refleja principalmente la seducción por la sonoridad.

Es así como hemos llegado a la nueva organización tonal (1925-1945), ampliamente reconocida en todas partes desde 1925 en adelante. El desarrollo no es retrógrado, sino que asistimos a una ascensión en espiral. La lógica de la función armónica no se restablece y la melodía es nuevamente el determinante primario en las relaciones sonoras. Strawinsky usa el concepto de un tono central sobre el que gravita el acontecer sonoro. En los *Fundamentos de la Composición*, Hindemith parte del intervalo. Enfoca las relaciones entre los distintos sonidos, apoyándose en las bases acústicas y deduce un orden nuevo basado en la serie de los sonidos armónicos. Estas y otras organizaciones similares del material se basan en el principio de que crean "un sistema de valores absolutos" (Hindemith) en reemplazo de los valores relativos. Este principio inmovible es el resultado del abandono definitivo de las antiguas tensiones tonales reemplazadas por valores absolutos. Esta es, sin

lugar a dudas, la revolución decisiva experimentada por la música de nuestra época contra la antigua organización del material tonal, revolución que se ha hecho sentir y ha determinado la de todos los demás elementos. El resultado último de esta evolución ha sido la descomposición del sonido, aislando sus cualidades particulares a través de la música electrónica.

## 2. *Melodía.*

La melodía atonal abandona su centro de gravedad de la tríada y busca otros intervalos (1905-1925). Los intervalos de cuarta, de séptima, de segunda y de cuarta aumentada se transforman en intervalos de valor idéntico y cada uno de ellos podrá servir de base a una línea melódica. Los intervalos adquieren un valor absoluto y no un valor que se deduzca de sus leyes verticales. Es así como la construcción melódica adquiere una mayor sencillez, pero también un mayor poder de diferenciación, como lo demuestran claramente las obras instrumentales de Schönberg y Bartok.

Al cambiar de centro de gravedad, la serie se impone lentamente. Su desarrollo natural es fácilmente perceptible en la obra de Schönberg. No obstante, la construcción melódica de Schönberg es la que más claramente demuestra que no existen leyes estilísticas que determinen el principio dodecafónico. La fuerza de este principio se basa en la superación de sí mismo, tal como ocurre en otro sentido en la chaconne. La serie dodecafónica es interesante para el análisis como elemento de técnica. Su comprensión total sólo comienza después.

No obstante, la dodecafonía ha tenido una influencia decisiva como vehículo hacia un nuevo desarrollo. Como el complejo de los 12 tonos significó la disolución de los procesos que controló el oído, entonces el alejamiento definitivo del concepto del intervalo, base de nuestro pensamiento melódico, es la consecuencia natural. El sonido, como valor absoluto, reemplaza al intervalo. La expansión de este principio en ambas dimensiones de la música lleva en el stratum vertical hacia la disolución de todas las relaciones anteriores: como el tono fundamental o la posición del acorde, por ejemplo. Esto origina en música una correspondencia con respecto a la pintura abstracta, que no sólo se sobrepone a una orientación axial (horizontal y vertical), sino que también al

concepto de profundidad y de cualquiera organización estática o de perspectiva<sup>1</sup>.

### 3. Métrica-Rítmica.

Al dejar la melodía de tener carácter tonal, las leyes rítmicas simultáneamente se transforman o desaparecen por completo. La diferenciación de los otros elementos se manifiesta en las sucesiones polimétricas que se subdividen en breves unidades rítmicas e inclusive, a veces, en una notación amétrica de la música. La necesidad de una expansión ilimitada también se reemplaza por una métrica reguladora. Estas reglas comenzaron a aplicarse con relativa tardanza y nacieron del deseo de equilibrar la organización material de los demás elementos. Fue así como Messiaen estableció en su música las reglas de esta organización métrica y Blacher desarrolló su teoría de la métrica variable, arguyendo que "el ritmo y la forma se influyen mutuamente más estrechamente que en el pasado". La obstinada repetición de ciertas series métricas, que en su unidad aumentan o decrecen periódicamente, engendran automáticamente una forma musical y al mismo tiempo reglas de organización matemática.

Contrastando con este tratamiento, existe también la tendencia hacia la absoluta independencia del ritmo que se manifiesta en el uso exclusivo de instrumentos de percusión, usados ya sea aisladamente, como instrumento solista, o a través de innumerables combinaciones de instrumentos percutivos (1945-1960). Otra tendencia es la que se aproxima a la música medieval, en la que existe una comparación rítmica con la música exótica. Esta no es mera coincidencia. La teoría musical en general ha experimentado una importante expansión interna a través de la inclusión de la musicología comparada (Wiora). El resultado de este desarrollo ha sido que los elementos musicales se han convertido en valores absolutos. Al igual que en el caso del tono individual, la pulsación rítmica se hace absoluta, con un valor que sólo se deriva de sí mismo. Esta es la posición extrema con respecto al carácter original del ritmo en las leyes tonales.

<sup>1</sup> La dodecafonía ha producido una importante literatura y hasta tiene su historiador (Reich), numerosos teóricos (el más importante de todos es Ruffert, quien ha extraído sus ideas de Schönberg), Je-

linck, quien ha simplificado el original sistema de los doce tonos y compositores como Fortner y especialmente Kreneck, quienes han emitido opiniones detalladas de gran penetración pedagógica.

Dentro de este desarrollo el efecto de la acentuación agógica se hace a veces evidente. Los tempi de la música de nuestra época no son básicamente distintos de aquellos de los períodos anteriores. No obstante, en el primer período, existe una marcada preferencia por los movimientos incisivamente rápidos. Este impulso maquinal relaja, a través de su propia velocidad, la tensión de los demás elementos musicales y muy específicamente el de la melodía. Desde ese preciso instante el movimiento se transforma en una de las funciones de la música, como reflejo de la precisión de la máquina, del impulso motorizado, en el fondo se transforma en motor. Este impulso maquinal también sufre transformaciones, pasando desde los tempi veloces usados por el joven Hindemith hasta la objetividad inexorable. La asociación entre las series melódicas y rítmicas es lo que impulsa a la música serial más allá del dodecafonismo.

#### 4. Polifonía.

En un principio la música contemporánea basó su técnica en la polifonía del siglo XVIII. Pero, debido a la creciente independencia de las líneas melódicas, conjuntamente con la indiferencia cada día mayor por las relaciones tonales, que en un principio siguen siendo funcionales y luego son sólo sonoras, las estructuras contrapuntísticas pierden todo su vigor. En las últimas obras de Mahler, nos encontramos con largas secuencias escritas a dos voces polifónicas, dos partes idénticas, pero independientes la una de la otra. Es así como surge la contrapartida de la construcción polifónica que tiene sus raíces en Bach y que podríamos llamar polifonía lineal. Este tipo de polifonía, que nos hace pensar en el contrapunto neomedieval, surgió en muchos períodos de la música contemporánea, en un principio como ruptura frente a las restricciones melódicas y rítmicas y, luego, como afirmación de los valores absolutos, de los cuales ya hemos hablado. En su última faceta la polifonía se intensifica en una especie de heterofonía, en un proceso simultáneo, aunque no relacionado con el proceso melódico-rítmico. Existen, además, otras facetas de desarrollo difíciles de describir. Una de éstas podría ser descrita como pensamiento polifónico en capas o estratificaciones. En las relaciones polifónicas no es una voz, sino que complejos de voces los que se unen. Strawinsky es un maestro de estas estratificaciones polifónicas tanto en sus primeros ballets como en *Les Noces*. El concepto de superposición (que sugiere la película de multiexposición) y que pertenece al campo de las formas, se conecta con esta estratificación. Esto

es fácil de observar, no en el cambio de una fase individual a otra, sino que en sus múltiples traslajos.

Como contraste de este fenómeno, nos encontramos con la renovación de una polifonía arquitectónica específica que no fluye linealmente, sino que está construida en el estilo del "punctus contra punctus". Esta fórmula también evolucionó hacia la construcción estratificada, pero se mantuvo dentro de las estrictas reglas de construcción derivadas de la estructura antigua. Es tal la interrelación entre estas fórmulas, que será necesario establecer una clara diferenciación en su desarrollo histórico.

No es éste el momento, sin embargo, para estudiar el desarrollo desconocido de las posibilidades técnicas o estilísticas, sino que de determinar cuáles son las mutaciones de sus bases o raíces. La verdadera polifonía jamás fue un estilo, sino que más bien una fórmula de apoyo para la obra de arte, tanto en arquitectura como en música. Nuestro oído ha aprendido de manera increíble a no sólo escuchar dos veces simultáneamente, como ocurría en el pasado, sino que a distinguir tres y cuatro voces claramente independientes las unas de las otras.

##### 5. Forma.

Entre las contradicciones a que tuvo que enfrentarse la música contemporánea, esta es, quizá, la mayor de todas: un lenguaje musical totalmente renovado se enfrenta a un mundo de la forma en el que toda relación con el siglo XIX ha sido rota (1905-1925). Los compositores escriben sonatas, conciertos, adoptan la forma-lied o la forma-danza y éstas no pasan de ser etiquetas, porque ya no se rigen por las leyes de ese contenido musical.

Y es así como en las primeras décadas de este siglo nos encontramos con obras que escapan a todo análisis, porque no pasan de ser formas seccionadas, variaciones libres de tipo sencillo o contrastado. Simultáneamente, debido a la voluntad de crear una forma, surge una música nueva, un tipo de manifestación epigramática, comprimida, llamada forma concentrada. Esto es fácilmente discernible en las primeras piezas para piano de Schönberg, desde el Op. 19 en adelante. Estas formas concentradas son el polo opuesto de la tendencia hacia la expansión de la forma que esconde su estructura. Ambas tendencias poseen una unidad interior con la forma que han creado.

Más tarde (1925-1945), las formas del siglo XVIII se manifiestan en la música nueva, no como curiosidad histórica, por lo tanto no se trata de un "neobarroco", sino que como auténtica herencia de la creación de un ideal de la forma estática o arquitectónica y que se hace visible en la segunda etapa de la música contemporánea. Esto significa un conflicto con las formas polifónicas o concertantes de Bach y Händel: la toccata, el concierto grosso y la fuga. La capacidad expresiva de las distintas formas es diferente, pero mucho más decisiva cuando se trata de las polifónicas; fuga, invención, passacaglia y chacona. Aquí surge a menudo una tensión polar entre la fórmula objetiva de la forma y la extrema subjetividad de la expresión. No obstante, todas estas condiciones típicas de las actitudes del siglo XVIII están en concordancia con nuestra época.

Mientras más poderosa es la obra más personal es la descarga creadora individual. El análisis de las dos Toccatas, aquella con que Hindemith inicia su *Primer Trio de Cuerdas* y la del *Concierto para Violín* de Strawinsky, demuestran: la primera, una estructura eminentemente dinámica y, por el contrario, lo que hace tan valioso el segundo ejemplo, es la perfección estática. Esto también es aplicable a la fuga, la que, en su construcción formal, será tomada muy en serio por aquellos compositores que hacen uso del lenguaje ultramoderno. La fuga, la más antigua de las formas, y por largo tiempo la única forma "a priori", comenzó a ser un medio expresivo para el compositor a través de la heterogeneidad de sus transformaciones. La diferencia de las relaciones entre expresión y forma se aclara en la comparación de las siguientes fugas: la fuga de la escena de la Biblia del *Wozzeck*, de Berg; la doble fuga de la *Sinfonía de los Salmos*, de Strawinsky; la definición de la fuga en la *Sonata para Violín Solo*, de Bartok, o en el *Ludus Tonalis*, de Hindemith. Una estratificación similar y múltiple se observa en los conciertos, entre los cuales los ejemplos más sobresalientes se liberan del virtuosismo y se convierten en la más sublime expresión personal, como en los *Conciertos para Violín*, de Berg, de Strawinsky, de Bartok y de Schönberg.

En el último período (1945-1960) de su desarrollo, el concepto de la forma pierde su significado primitivo. Puede ser reemplazado por un nuevo concepto de la estructura, si por esto entendemos las formas pequeñas y repetidas de los elementos musicales que no se cristalizan en un nuevo molde formal. Las partituras de Orff ilustran este tipo de

estructuras. En el dodecafonismo la forma desaparece en cuanto a entidad con valor propio<sup>1</sup>.

### 6. Estructura.

En nuestro gráfico hemos separado las dos nociones de forma y estructura las que, no obstante, tienen raíces comunes. La música de nuestro siglo legitima esta distinción desde muchos puntos de vista. La música contemporánea se liberó muy pronto de los conceptos básicos de los motivos y temas. Se consideró un progreso el repudio del uso temático en la música instrumental, y el proceso creador ya no necesitó del tema; en cambio, mantuvo en todo momento, la animada posibilidad de variación, gracias a la estratificación de los elementos musicales. Estos elementos musicales tienen un significado directamente estructural, porque en el fondo no necesitan de esta efímera relación con los motivos.

Esta adaptación corresponde al cambio de relación entre los elementos musicales. Una música en la que la sonoridad y el ritmo han logrado convertirse en elementos primordiales y en la que la melodía se ha restringido a las pequeñas unidades repetidas, es una música que ha abolido el tema (1915-1925). La música de Strawinsky y principalmente la de Bartok, reflejan estos procedimientos. La música que se basa en las raíces comunes tiene otras reglas de continuidad. Las transformaciones continuas a veces se condensan en un nuevo tipo de variación (en el sentido en que Schönberg describe la serie como "variación permanente"). No obstante, aquí también se impone una distinción. De pronto nos encontramos con obras catalogadas como variaciones que ignoran por completo los principios de esta forma. Paralelamente, especialmente en la música oriental, nos encontramos con un nuevo tipo de variación para la que se necesitaría una descripción nueva. Esta se basa en un tipo de variación de continua metamorfosis en la que los elementos sonoros son casi imperceptibles. Estas variaciones casi no parecen expresiones creadoras, sino que son más bien autocreaciones que fluyen; son varian-

<sup>1</sup> Las nuevas técnicas seriales de composición poseen una organización completa similar a un mapa musical. Su cristalización pura es la serie completa que hasta la fecha (debido al concepto erróneo de que la técnica de los doce tonos podía

perpetuar las formas tradicionales) representa el único elemento real que nuestro siglo ha creado (Prefacio al Vol. I de la revista "Die Reihe", publicada por H. Eimert en colaboración con K. H. Stockhausen).

tes del material tonal en las que las pequeñísimas partículas individuales, como en un calidoscopio, cambian lugar pero sin alterar su esencia. Su carácter ornamental hace recordar fenómenos similares del arte Bizantino, del arte del Extremo Oriente y del árabe. Estos artificios pueden percibirse en la música de Strawinsky y muy a menudo en la de Bartok.

Una música (1925-1945) que se nutre de su propia substancia (estilo que surgió en el siglo XVIII), crea grandes responsabilidades para el compositor. Tanto en el caso de Schönberg como en el de Bartok, impulsa a una economía del material musical hasta en sus más ínfimas relaciones, al igual que en las invenciones y fugas de Bach. Los cuartetos de cuerda de Bartok, desde la introducción lenta del *Primer Cuarteto*, hasta el *Sexto Cuarteto*, son fuentes inextinguibles de las más sutiles relaciones y conexiones con las raíces comunes. En la música de Bartok la reexposición del tema logra un significado primordial. El tema, por cierto, ya no engendra desarrollos y tampoco crea conflicto con otros temas, sino que crea metamorfosis de infinitas sutilezas. Su *Concierto para Violín* o la *Música para Cuerdas, Celesta y Percusión* proporcionan innumerables ejemplos de estas relaciones aparentemente periféricas.

Finalmente (1945-1960), los recursos de la organización formal se identifican con la serie, o sea por fin se convierten en valor absoluto. El parentesco que antes ligaba los elementos entre sí, había desaparecido tan radicalmente que de pronto se tenía la impresión de que la continuidad del discurso musical sólo se basaba en el tiempo. La ordenación de las partes se convierte en un "montage" (término que Thomas Mann aplicaba a las formas literarias). La música electrónica legitimó este concepto posteriormente.

## 7. Color.

El color se ha convertido, no como accesorio, sino que por derecho propio, en elemento estructural de la música contemporánea. A raíz de la supremacía que le dio el impresionismo (1905-1925) mantuvo su autonomía. Sus raíces parten de las conquistas logradas por las grandes partituras, cuya base fue la agrupación instrumental de distintos colores. Más tarde, en lugar de esta agrupación, se le da mayor importancia a la individualización de cada color instrumental, y la percusión logra una importancia de primera magnitud. Conjuntamente, se inicia la

tendencia hacia la exploración de las máximas posibilidades instrumentales y a cada instrumento se le exigen sonoridades jamás escuchadas antes. Este tratamiento no se le aplica solamente a un instrumento que antes se mantenía en la periferia, como el trombón, sino que también al violín. Si estudiamos el *Trio para Cuerdas*, de Schönberg, escrito hacia el final de su vida, desde el punto de vista del colorido, se nos abre un panorama hacia una atmósfera trascendental y esta obra altamente individualista nos impulsa hacia un mundo mágico jamás conocido antes.

Paralelamente (1925-1945), la música contemporánea revela una tendencia simultánea de desarrollo opuesto, una ordenación de los instrumentos, que se basa en la claridad del diseño y de la estructura de la sonoridad de conjunto. Schönberg, en un principio dividió sus partituras en voces principales y secundarias, creando así dos categorías de comprensión distinta. Esto nos hace pensar en Picasso, quien, en una etapa de su evolución, dejó de usar el color como expresión para usarlo como unificador de espacio. En otras palabras, el color logró un significado de gran importancia constructiva (algo semejante a la variedad de grises en su famoso "Guernica"). Así, también la instrumentación se convierte en principio estructural en música. El pequeño conjunto se presta magníficamente para esta finalidad, y también la pequeña combinación de instrumentos de la orquesta de cámara e inclusive la voz humana se convierte en instrumento. El cultivo de la pureza de estilo en la ejecución de la música antigua ha servido para agudizar la sensibilidad con respecto a los instrumentos antiguos, y ahora se reconoce el valor del clave, tan rico en armónicos.

#### 8. Estilo.

Sólo con ciertas reservas podemos hablar de una evolución estilística de la música de nuestro siglo. En sus comienzos (1905-1925) la herencia romántica e impresionista es muy fuerte. Schönberg parte del *Tristán*, de Wagner, y Hindemith sigue un camino trazado por Brahms y Reger, que representaba el más sólido puente entre los innumerables estilos. El impresionismo, que en Debussy encontró su más pura expresión, siguió siendo en Francia un poderoso polo de atracción y una base independiente para la música oriental. La gran escena del carnaval en *Petrouschka*, de Strawinsky, es la más pura realización de la sonoridad impresionista, muchísimo más que en el *Pájaro de Fuego*,

ballet escrito anteriormente. En la segunda escena de *Petrouschka* nos enfrentamos a un estilo expresionista muy personal que sólo puede encontrarse en algunas de las primeras obras de Schönberg, por ejemplo, en *Jardines Suspendidos*. Es evidente que similares contrastes de estilo no constituyen para la música una fuerza primaria de expresión, como ocurre con los conceptos estilísticos tomados de las artes plásticas. En cambio, una segunda fase anterior, impregnada por la acción del folklore, es eminentemente musical. Esta música desarrolla un nuevo uso básico de los elementos musicales, inclusive allí donde la influencia de la música folklórica (tan importante en Bartok) no es evidente. La importancia del Jazz es otro ejemplo significativo (*La historia de un Soldado*, de Strawinsky, es uno de estos primeros ejemplos).

El tan mentado año de 1925 es una fecha muy significativa para el desarrollo musical. De allí partió el "nuevo clacisismo" de Busoni y el "Rappel a l'ordre" de Cocteau. Una de las manifestaciones más evidentes de este objetivismo de las artes, es la ópera, con su concepto "épico" o "estático" entre drama y música. Pero la música recobra su independencia (como en las obras de Händel) de las formas cerradas en oposición al drama. Después de *La Historia de un Soldado*, de Strawinsky, tenemos el *Wozzeck*, de Berg, y *Cardillac*, de Hindemith (en su primera versión), y, por fin, *Oedipus Rex*, de Strawinsky, los más fuertes manifiestos de este nuevo estilo. En su último período (1945-1960), el objetivismo cae en la abstracción y se aparta de todas aquellas condiciones que anteriormente prometían lograr un estilo independiente. Lo que queda no es más que una atmósfera pura, alejada de la vida, un vacío, que quizá un nuevo desarrollo llenará de formas vivas.

### 9. Clasificación histórica.

En la última sección del gráfico aparecen las relaciones históricas de la música contemporánea. Esto puede parecer anacronismo, pero no lo es. Hacia fines del romanticismo (aproximadamente después de Brahms), se buscaba el arcaísmo, una conexión consciente con el pasado: Reger-Bach; Strauss-ópera cortesana del siglo XVIII; Mahler-folklore. Como cada época reacciona contra su pasado inmediato, así también la nueva música excluye al siglo XIX. Los lazos con el siglo XVIII se estrechan: en la música alemana hacia Bach y Händel (Hindemith), pero también hacia Rameau y Couperin (Egk) y Strawinsky, demuestra predilección por el clacisismo italiano de Pergolesi. Gradualmente, y ba-

sándose en la capacidad de asimilación de cada músico para transformar la herencia de los siglos, se establece la conexión con la música polifónica del siglo xvi: Hindemith, Distler. El Concierto de los Angeles de la ópera *Matias el Pintor*, de Hindemith, es una proyección de la polifonía coral de la época de la Reforma en nuestro presente. Otras de las modalidades que se hace presente es la que busca inspiración en los comienzos de la polifonía.

El intercambio entre las nuevas y las antiguas modalidades (1925-1945), se presenta, en cada caso individual, de maneras tan distintas como los grados de transformación de los modelos históricos. El siglo xix fue el último en lograr relación vital frente a los grandes compositores contemporáneos; la *Sonata para Piano*, de Hindemith (1936), y algunos ballets del último período strawinskyano. Pero cuando Bartok pretende tomar a Beethoven por modelo en sus cuartetos de cuerda, no se trata sino que de una afinidad espiritual. Por el contrario, cuando Strawinsky compone *Pulcinella*, basándose en modelos de Pergolesi, como cuando Picasso hace una adaptación gráfica del Baltazar de Cranach, ambos se aproximan lo más posible a su modelo, vinculando el respeto al homenaje, en una magistral y libre transformación creadora.

Si en esta evocación panorámica, la última faceta (1945-1960), aparentemente ya no histórica de la música nueva, es porque entramos a reintegrarnos al punto de vista general de nuestra época. Insistimos en que no nos hemos propuesto hacer ninguna evaluación, porque vivimos una época de transformaciones audaces y de incursiones en campos antes desconocidos, lo que en toda época ha sido recibido con alegría. Aquí sólo nos hemos preocupado de establecer un método que nos ayude a analizar la obra de arte. El análisis no tiene punto de contacto alguno con el fenómeno de la última producción musical. Por el momento sus relaciones deben ser determinadas por las matemáticas o bien por instrumentos estrictamente científicos. Esperemos que llegue el momento de clasificar las producciones de este género o de destacar sus dimensiones y poder juzgarlas, dentro de las normas legadas por los siglos, para aquilatar la obra de arte.