

PAPELES DEL FESTIVAL  
de música española  
DE CÁDIZ

Nº 3      Año 2007 - 2008

Homenaje a Francisco Guerrero

**Director**  
**REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO**

**Consejo de Redacción**  
**ALFREDO ARACIL**  
**MARTA CARRASCO**  
**EMILIO CASARES RODICIO**  
**MANUELA CORTÉS**  
**MARTA CURESES**  
**MARCELINO DÍEZ MARTÍNEZ**  
**JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD**  
**MARISA MANCHADO**  
**ANTONIO MARTÍN MORENO**  
**MARÍA ISABEL MORALES SÁNCHEZ**  
**DIANA PÉREZ CUSTODIO**  
**JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ VERDÚ**  
**DOLORES SERRANO CUETO**  
**OMEIMA SHEIK ELDIN**

**Secretaría**  
**M<sup>a</sup>. JOSÉ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ**

**Depósito Legal: GR 1934 - 2008**  
**I.S.S.N.: 1886-4023**

**Edita: JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.**

**© de la edición: JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.**

**Coordina**  
**CENTRO DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL DE ANDALUCÍA**

# LA RUPTURA ENTRE MÚSICA DE VANGUARDIA Y PÚBLICO EN EL SIGLO XX

*María de Arco*

*(Compositora. Conservatorio Profesional de Música Joaquín Villatoro)*

**Abstract:**

## **The rift between avant garde music and the public in the 20<sup>th</sup> century**

During the romantic period, musical language became decidedly more complicated. Composers broke the rules and introduced exceptions in their language, and in time these ceased to be considered as anomalies. The balance between tension and distension that was characteristic of the classical style pointed towards tension or tonal instability. All of these developments meant a radical transformation of musical language and the emergence of atonality.

Consequently there was a negative effect on the dialogue with the public, who showed a certain distrust and even antagonism towards the new musical trends, and this attitude has persisted up to the present. This article studies the reasons for the rift between 20<sup>th</sup> century music and the majority of the public (deficiencies in aural education, an excess of information, ambiguous expressiveness, political influence, etc.), due to the characteristics of the new music.

El siglo XX ha sido testigo desde sus inicios de una profunda transformación en el área de la música, una transición de vastas implicaciones que atañen no sólo a su evolución estética, sino a múltiples factores de rango social, económico, político o filosófico, entre otros. Los cambios originados, fruto de la herencia recibida del período romántico, afectaron sustancialmente a la estructura armónica del lenguaje musical, al desestabilizar el sistema funcional clásico que había permanecido vigente durante doscientos años. La tonalidad, hasta entonces predominante en cualquier producción musical, se adentró en una aguda crisis que desembocó en el ejercicio de obras atonales de carácter libre. El historiador y musicólogo Robert Morgan comenta que ya “a finales de siglo (XIX) muchas veces resultaba difícil, si no imposible, determinar en qué tonalidad se hallaba una composición musical”<sup>46</sup>.

---

<sup>46</sup> La música del siglo XX, 1994: 22.

Todo ello influyó en la comunicación con el público, que se resintió profundamente. Aún hoy día, en los foros especializados de música, puede observarse un cierto recelo ante los diversos caminos emprendidos por la música del siglo XX. ¿Cuáles son en realidad las razones de tal distanciamiento? Existen múltiples factores concomitantes a considerar, al estudiar el rechazo al atonalismo por parte del público mayoritario. Éstos pueden ser, como advertiremos a continuación, de índole psicológica, sociológica, estética o histórica.

## **PÉRDIDA DEL CENTRO DE GRAVEDAD**

El oyente occidental, acostumbrado a escuchar una música estructurada tonalmente, experimenta un desequilibrio ante la desaparición del eje gravitatorio defendido por la tónica, lo que le produce recelo e incomodidad.

*El pensamiento tonal clásico se funda en un universo definido por la gravitación y la atracción (...); en el caso de estar ausente (el punto de apoyo o de gravitación), el anclaje natural es precario<sup>47</sup>.*

El desamparo originado por la supresión de referentes tonales le hace optar por rechazar lo desconocido. Esto mismo le podría ocurrir, incluso, en el caso de escuchar una pieza sobradamente difundida (por citar un ejemplo, la *Marcha Nupcial* de Mendelssohn) que algún compositor se hubiera encargado de rearmonizar en clave atonal: la deformación de algo familiar le originaría, si cabe, mayor resistencia.

Alfred Tomatis, otorrinolaringólogo y director en París de un centro de reeducación psicosensorial que investiga las relaciones entre el oído, el lenguaje y la comunicación<sup>48</sup>, opina que la disonancia puede generar automáticamente angustia y que vivimos bajo la influencia de “ritmos psicológicos”. Tomatis especula con la música de Mozart, que según él posee un efecto (beneficioso) enorme porque está escrita conforme a los ritmos corporales: latidos del corazón, respiración. Ahora bien, afirma que si se nos hiciera escuchar tan sólo música sincopada, estaríamos en un estado de estrés permanente. Si esto ocurriese así, influiría gravemente en la percepción de la música atonal, ya que a diferencia de la tonal aquí se cuenta con escasos asideros: el compositor que trabaja dentro del sistema tonal dispone de una escala de doce notas, una estructura armónica triádica, centros tonales, etc.; el

---

<sup>47</sup> BOULEZ, Pierre cit. por Fubini en *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, 2001: 459.

<sup>48</sup> Es el autor del conocido *Método Tomatis* de estimulación sensorial a través de la escucha de música.

compositor atonal “no puede dar nada por descontado salvo la existencia de un mundo de sonidos limitado, la escala semitonal”<sup>49</sup>.

## CARENCIAS EN LA EDUCACIÓN AUDITIVA

A diferencia de la mera percepción auditiva, la *escucha* supone prestar atención a lo que se oye. Escuchar no es un proceso natural, y en nuestra formación educativa aprendemos a hablar, leer, escribir, etc.; pero no a escuchar de forma inteligente. Este aspecto de la representación musical no ha sido valorado en toda su enjundia (inclusive por parte del creador):

*Con frecuencia el autor no es quien más ni mejor ha escuchado ni conocido su obra, como tampoco es quien mejor podría interpretarla o programarla para que llegue a culminar como experiencia. (...) Pero la obra es sólo el principio. Es en la escucha de la obra donde ésta aumenta o reajusta realmente su tamaño, donde sus límites se expanden por derroteros insospechados para el autor*<sup>50</sup>.

Aun partiendo de la importancia de la escucha, los progresos auditivos dependerán en gran medida de la disposición del oyente. Como dice Clemens Kühns, “tanto en solitario como en un grupo, cualquier tarea de audición exige una atención total, indivisa, concentrada solamente en ese objeto. Y, para empezar, la voluntad de concentrarse es difícilísima para la mayoría. No resulta extraño en una época de inundación de estímulos tanto ópticos como acústicos de proporciones desmedidas”<sup>51</sup>. En relación a este aspecto, Adorno y Eisler tachan al oyente de una perezosa pasividad:

*El ojo ha sido siempre un órgano de esfuerzo, trabajo, concentración; percibe una cosa determinada de una forma unívoca. Comparándolo con él, el oído carece de concentración y resulta más bien pasivo. No hay que abrirlo de par en par, como los ojos. Por el contrario, tiene algo de somnoliento y apático. Pero sobre esta somnolencia pesa el tabú que la sociedad ha unido a la pereza*<sup>52</sup>.

---

<sup>49</sup> PERLE, Georges. Composición serial y atonalidad, 1999: 15.

<sup>50</sup> MARSET, Juan Carlos. Música y conspiración. La inspiración en la música contemporánea. 2002: 297.

<sup>51</sup> La formación musical del oído, 1988: 10.

<sup>52</sup> El cine y la música, 1981: 39-40.

Es preciso, no obstante, recapacitar sobre el complicado mecanismo que comporta la percepción auditiva: “Incluso la más básica de estas estrategias -la identificación de un pulso o ritmo- implica una serie de complejas operaciones que incluyen el establecimiento de un tipo de jerarquía métrica, la división de una frase o sección en trozos o grupos cada vez más pequeños, y la identificación del nivel medio de esa jerarquía que provee la base de la organización métrica de la pieza”<sup>53</sup>. Adorno describe, en su *Introducción a la sociología de la música*, el modelo de oyente ideal, un oyente totalmente consciente cuya atención lo capta todo tendencialmente y que, al mismo tiempo, almacena todo lo que ha oído. El problema es que este oyente ni siquiera encajaría con el prototipo de músico profesional, e incluso puede mostrar dificultades de comprensión. Pierre Schaeffer, al reflexionar sobre la escucha de la música contemporánea y centrarse en la atención de los oyentes especializados (entre los que se incluye), comenta que aún pudiendo descifrarla, “tenemos un malestar: nuestras razones para apreciar esas composiciones tan bien calculadas no son las mismas que las de sus autores y constatamos un divorcio entre lo que se quiso escribir y lo que hemos sabido oír”<sup>54</sup>. De todos modos, por encima de la pasividad del oyente antes descrito es necesario señalar las trabas que a éste le vienen impuestas al escuchar una pieza musical de características atonales:

*Sería una simplificación indebida contemplar el dominio de un ejercicio de oído como un mero acto de audición pura. La audición sin ciencia, por expresarlo en una fórmula fácil, es inconcebible. La relación con determinados conocimientos, y en parte, incluso la dependencia de ellos, no sólo supone un gran alivio para la audición, sino que constituye, a veces, un requisito ineludible*<sup>55</sup>.

Caso de existir realmente pereza, podría justificarse con el escollo que le supone al oyente medio los parámetros culturales. Incluso entre los propios músicos, al no existir una preparación previa, la música del siglo XX ha provocado reacciones como la que relata el compositor Goffredo Petrassi:

---

<sup>53</sup> SMITH, Jeff. *The Sounds of Comerse: Popular Film Music from 1966 to 1973*. 1995: 51. Sobre este tema, véase la concepción de “ralentí sonoro” planteada por Jean Epstein (en su manuscrito inédito *Sound in Slow Motion*). Naturalmente, “al igual que una persona que habla no es normalmente consciente de las reglas gramaticales que estructuran su lenguaje, un oyente no es consciente de la gramática que configura su proceso de percepción musical” (Smith, 1995: 58; véase la interesante analogía que el autor realiza entre la escucha de música durante el visionado de un film y la procedente de una radio mientras se conduce, en págs. 59-60).

<sup>54</sup> Tratado de los objetos musicales, 1996: 305.

<sup>55</sup> KÜHNS, Clemens 1988: 10.

*En 1936, Casella nos trajo una grabación de Ionisations de Varèse, y nos la hizo escuchar a los jóvenes. A nosotros nos dio por reír hasta la exasperación. No entendíamos nada. ¿Por qué no entendíamos nada? Porque no estábamos preparados.*

Para comprender un lenguaje es preciso conocerlo. Y la música, al contrario de otras artes como la pintura o la literatura, adolece de un ínfimo conocimiento por parte del público común en lo que se refiere a los últimos cien años.

## **ASIMETRÍA, DISCONTINUIDAD, INDETERMINACIÓN**

La música del siglo XX se caracteriza por la manifestación de extremos opuestos en cuanto a la ordenación de sus elementos, lo que Diego Fischerman denomina "la ilusión del control total" y "la ilusión del descontrol total"<sup>56</sup>. Si bien el sistema tonal clásico gozaba de una simetría y periodicidad extremas, las tendencias atonales expresionistas y dodecafónicas trataron al igual de adoptar un orden simétrico para sus obras, en pro de una mayor comprensibilidad. Pero, irónicamente, el resultado obtenido no colmó sus expectativas en este sentido. Larry Solomon, en sus investigaciones sobre la simetría como factor determinante en la composición, expone:

*La simetría de diversos elementos de la composición sirve para fundir o relacionar estos elementos. La mente puede obtener satisfacción y placer de la realización. (...) Si la fusión no da resultado tras una difícil tentativa, es muy probable que aparezca la frustración. Esto podría ser la razón por la que hay tan duras opiniones sobre la "dificultad" de la música contemporánea<sup>57</sup>.*

La asimetría, finalmente, es lo que prevalece en la escucha de música atonal, así como la discontinuidad del discurso, que confiere al oyente una incertidumbre respecto a lo que espera de la obra durante el desarrollo lineal de ésta. Por otra parte, la repetición como procedimiento organizativo en la composición es importante, ya que el oyente logra asimilar con mayor facilidad una pieza musical al adaptarse auditivamente a ella. Pero en una composición serial, por ejemplo, los elementos están organizados de manera irregular, sin periodicidad perceptible alguna, lo que dificulta cualquier tipo de memorización por parte del auditor. Por tanto,

---

<sup>56</sup> La música del siglo XX, 1998: 79/89.

<sup>57</sup> Symmetry as a Compositional Determinant, 1973, IX: 1-2.

*No se puede imputar exclusivamente a la falta de cultura o simplemente de costumbres adecuadas el hecho de que no se comprendieran por completo las ordenaciones seriales utilizadas. Efectivamente, existe una divergencia entre éstas y el resultado perceptivo deseado. El propio Boulez afirma su intención de manifestar la irreversibilidad esencial del tiempo y en ello existe, de forma evidente, una negación de toda periodicidad, de toda repetición, por muy variada que ésta sea*<sup>58</sup>.

Por otra parte, el aspecto de la determinación de los parámetros musicales hasta la exhaustividad alterna con el de la anárquica indeterminación, extremos ambos que conducen, según Pousseur, a un "desorden patológico" producido por el "acento desorbitado sobre el yo". El compositor Ramón Barce estima, así mismo, que el supercontrol al interpretar una obra "choca con dos obstáculos primarios: el ejecutante y el oyente, cuyas variabilidades respectivas son imposibles de reducir a unidad, además de ser imprevisibles y múltiples"<sup>59</sup>. Por mucho que suprimamos al intérprete (hecho consumado en la música electrónica y concreta) no podemos prescindir del público, y ante esta realidad se estrella toda intención de supercontrol, ya que -como afirma Barce- el oyente "no puede ser *dirigido* por el compositor, y sí sólo excitado o invitado". Más adelante, el autor refuerza aún más la trascendencia del oyente: "La obra de arte (...) no pertenece al artista sólo. Para ser completa debe ser elaborada en colaboración con el público. Sólo así cumplirá su función social". Entramos finalmente en un terreno pantanoso, dado que en el oyente medio suele haber una tendencia a la resolución de problemas y estabilización:

*En el oyente domina la tendencia a resolver la crisis en el reposo, la perturbación en la paz, la desviación en la vuelta a una polaridad definida por el hábito musical de una civilización. La crisis es válida en vista a una solución, pero la tendencia del oyente es tendencia a la solución, no a la crisis por la crisis*<sup>60</sup>.

---

<sup>58</sup> POUSSEUR, Henri. *Música, semántica, sociedad*. 1984: 67.

<sup>59</sup> Fronteras de la música, 1985: 20.

<sup>60</sup> ECO, Humberto. *Obra abierta*, 1992: 178. De la misma manera opina Leonard B. Meyer: "La mente, gobernada por la ley de Prägnanz, tiende continuamente hacia lo completo, la estabilidad y el reposo" (*La emoción y el significado en la música*, 2001: 143); así como Lewis Rowell: "La mente busca instintivamente reducir la complejidad percibida, centrándose en un hilo único, imponiendo esquemas y jerarquías a los datos sensibles o fusionando esos datos en una superficie unificada. Pero cada persona tiene sus propios límites, más allá de los cuales no irá voluntariamente. Una vez superados esos límites, se piensa que lo complejo es caótico" (*Introducción a la filosofía de la música*, 1999: 156).

De cualquier modo, los mismos compositores han advertido la imposibilidad de este control absoluto, contemplado con el tiempo como utopía. Así lo testimonia Pierre Boulez:

*Sobre la base de mi experiencia, es imposible prever todos los meandros y las virtualidades contenidos en el material con que se comienza... Uno intenta desesperadamente dominar el material mediante un esfuerzo arduo, sostenido, vigilante; y desesperadamente persiste el azar, infiltrándose a través de millares de agujeros imposibles de tapar<sup>61</sup>.*

## **METAMORFOSIS DE LA MELODÍA Y AUSENCIA DE DIRECCIONALIDAD**

Según Copland, la distinción de la melodía es llave fundamental para la comprensión inteligente de la música ("El reconocer una melodía quiere decir que se sabe donde se está y que se tienen muchas probabilidades de saber adonde se va"<sup>62</sup>). Pero la melodía en el sentido tradicional ya no es una preocupación dominante en la nueva música, aunque el oído común sea un oído habituado a la direccionalidad y a un prefijado esquema melódico:

*Nuestras preferencias melódicas, como las rítmicas, se forman en la temprana infancia y, más que cualquier otro valor musical, son productos del condicionamiento cultural. Es difícil escapar a las experiencias tempranas que nos enseñan que la melodía "debería ser" más lírica, como una canción, claramente tonal, no ambigua, periódica y con contornos graciosos<sup>63</sup>.*

El público del siglo XX, consumidor de música ligera y comercial, encuentra en la "nueva melodía" (asimétrica, independiente de estructuras armónicas o formales, desprovista de cantabilidad alguna) la piedra de choque frontal más indigerible. Surgirá el concepto de *prosa musical*, impronta del estilo atonal schönbergiano para designar la forma libre no periódica de la dicción musical. Unido a esta noción se halla el término *melos*:

---

<sup>61</sup> Cit. por Pierre Small en *Música, sociedad, educación*, 1989: 126.

<sup>62</sup> Cómo escuchar la música, 1992: 15.

<sup>63</sup> Rowell, 1999: 173.

*Melos designa el proceso de reducción que experimentó la línea melódica clásico-romántica llevada por Wagner a una melodía infinita y continuada por Strauss hasta el límite de sus posibilidades horizontales. Con Schönberg la melodía quedó fracturada, descoyuntada, desligada de toda periodicidad y funcionalidad tonal. La melodía se convierte con Schönberg en melos, en esa flexibilidad de movimiento, libre de compás (...) reducida a la mínima expresión, que llegó a plasmarse de forma perfecta en el grito traumático del artista expresionista<sup>64</sup>.*

Por extensión, cabe hablar también de *atematismo*, entendiéndose por tema un elemento melódico con un papel significativo en la forma musical. Refiriéndose a las *Piezas para piano* op. 19 de Schönberg, comenta Copland:

*Hay veces que no se puede hablar de tema (...). Cuando hay melodía, ni ésta es fácil de comprender, ni se detiene nunca para volver sobre lo andado. No es extraño, pues, que los auditores encuentren que Schönberg es difícil de tragar<sup>65</sup>.*

Los nuevos criterios compositivos otorgan, por el contrario, una mayor importancia a elementos como el timbre y la textura (la actual “reina del proceso compositivo”, como la denomina Tomás Marco) y, relacionada con ésta última, la *densidad* (“concepto que implica la consideración de la cantidad de sonido por unidad de tiempo”). Existe, así mismo, una inusitada libertad rítmica. Todas estas características provocan una ausencia de direccionalidad, aspecto fundamental para el receptor medio, cuya comprensión es de tipo estructural. Pierre Schaeffer lo ejemplifica de la siguiente manera:

*Si hacemos oír "Il pleut bergère" a un niño o un oyente inculto (que pertenezca a nuestra civilización musical, si no, no sirve de nada) al piano y luego al violín, probablemente contestarán: "Es lo mismo", antes de pensar: "Primero era un piano y después un violín". Sólo en segundo lugar evocarán la diferencia instrumental. Y además pensarán en el instrumento, no en el carácter de los objetos<sup>66</sup>.*

---

<sup>64</sup> GARCÍA LABORDA, El expresionismo musical de Arnold Schönberg, 1989: 38-39.

<sup>65</sup> 1992: 157.

<sup>66</sup> 1996:177.

## AMBIGUA EXPRESIVIDAD, FALTA DE ASOCIACIÓN CON SENSACIONES CONCRETAS

A tenor de las características expuestas (*amelodismo, atematismo, ausencia de direccionalidad*), el oyente, habituado a realizar asociaciones de tipo expresivo durante la audición musical, se halla bloqueado. Incluso el título de la obra – elemento muy orientador- deja de poseer la acostumbrada codificación semántica con respecto a la música, durante largos años tácitamente aprobada: por ejemplo, la pieza nº 4 de las *Seis piezas para orquesta* op. 6 de Anton Webern se denomina *Marcha fúnebre*, a pesar de lo cual no ostenta un carácter lúgubre, melancólico o triste (naturalmente, esta apreciación es muy subjetiva). Copland comenta que, en una ocasión, le "confesó una dama pusilánime su sospecha de que debía de haber algún grave defecto en su comprensión de la música, ya que era incapaz de asociar ésta con nada preciso". En efecto, compositores de la talla de Stravinsky han negado la existencia de expresividad en la música y ciertas tendencias del siglo XX han optado por este contundente objetivismo, aunque la eterna polemicización en este tema quizá haya estado afectada por una simple confusión de términos:

*Semanticidad y expresividad son dos problemas completa-mente diferentes, aun cuando a menudo se los confunde: la música puede perfectamente ser asemántica y, al mismo tiempo, expresiva*<sup>67</sup>.

Con todo, habría que situarse quizá en el entorno de Darmstadt para indagar acerca del enunciado que tratamos. Francisco Ramos localiza allí una clave fundamental del divorcio entre público y compositor, argumentando que “con la necesidad histórica del cambio como fondo, los músicos de Darmstadt optan por un lenguaje que se quiere neutro, inexpressivo, sintetizan la escritura weberniana y extraen de ella los elementos de serialización de los parámetros del sonido hasta convertir el discurso en un diagrama dominado por números y signos, por cálculo”<sup>68</sup>, lo que guarda una estrecha afinidad con el factor a continuación. Por esta razón el oyente, incapacitado en general para detenerse en el plano puramente musical de la audición, siente un árido hueco allá donde espera una comunicación de tipo anímico por parte de la obra contemporánea. Ya Hegel en su *Estética*, publicada en 1831, adelantaba estos acontecimientos:

*Hoy, sobre todo la música desligada de un contenido claro, ha entrado en su elemento propio y le ha hecho perder buena parte de su fuerza sobre la interioridad, pues el placer que se supone puede dar es sólo parcial, al*

---

<sup>67</sup> FUBINI, Enrico. *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, 1994: 73.

<sup>68</sup> *Guía de la Música Grabada. Siglo XX (Volumen 4)*. 1994: 142.

*proceder del aspecto puramente musical y técnico de la composición, aspecto que sólo los entendidos pueden apreciar, suscitando en menor grado el interés artístico de la mayoría.*

Y aunando con el pensamiento de Ortega y Gasset, que considera el arte como causante directo de una escisión de la sociedad en dos grupos antagónicos (los que *entienden* y los que *no entienden*), “cuando a uno no le gusta una obra de arte, pero la ha comprendido, se siente superior a ella y no ha lugar a la irritación. Mas cuando el disgusto que la obra causa nace de que no se la ha entendido, queda el hombre como humillado, con una oscura conciencia de su inferioridad que necesita compensar mediante la indignada afirmación de sí mismo frente a la obra”<sup>69</sup>.

## MÚSICA DE LABORATORIO

Existe una tendencia generalizada en la música contemporánea a intelectualizar su proceso compositivo, de manera que se juzga a veces la obra musical como fruto de una excesiva especulación. Este hecho se intensifica, sobre todo, desde los años cincuenta:

*A partir de la música serial, cuyas reglas ya se formulaban como un álgebra, se han elaborado “músicas a priori” en las que la preocupación dominante parece ser el rigor intelectual, con un total dominio de la inteligencia abstracta sobre la subjetividad del autor y sobre el material sonoro*<sup>70</sup>.

Esta inclinación ha llevado a diversos compositores vanguardistas a servirse de las matemáticas o la física, dando lugar, por ejemplo, a la *música estocástica* o al empleo de fractales en sus obras. Los avances tecnológicos también han influido, particularmente en el campo de la música electrónica<sup>71</sup>. El empleo de estos medios no trata en realidad de racionalizar la escucha, sino de obtener un resultado paradójicamente abstracto y expresivo. Ni una obra intensamente expresiva significa necesariamente que su autor se haya abandonado en ella a las exigencias de la

---

<sup>69</sup> La deshumanización del arte, 2000: 14.

<sup>70</sup> Schaeffer, 1996: 22.

<sup>71</sup> Prueba de ello es el IRCAM (*Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique*), fundado en 1976 en París y dirigido por Pierre Boulez. Este organismo, financiado por el gobierno francés, se dedica a la investigación científica del fenómeno musical, concediendo especial importancia al uso de la tecnología informática en la composición.

afectividad, ni una obra cuidadosamente calculada hasta sus mínimos detalles, sin ninguna emoción, ha de ser inevitablemente seca e inexpresiva. El problema radica, por el contrario, en *la forma de comunicar el mensaje*, si atendemos a la música desde un punto de vista lingüístico:

*El compositor reclama la participación o -mejor que esto- la identificación absoluta con el mundo creado por él, como única condición para una comprensión eventual, y renuncia a esas estructuras generales (...) que permiten, por ser comunes, "la codificación y la descodificación de los mensajes"<sup>72</sup>.*

Hay que señalar, ciertamente, que los avances en semiología musical han sido más fecundos en el estudio de la música popular y de consumo masivo, concebida sobre una sólida tradición tonal. La aplicación de los mismos códigos a la música contemporánea ha proporcionado problemas, hasta el punto de poner en duda la condición de la música como lenguaje. A pesar de que empleamos corrientemente el término "lenguaje musical", hay bastantes filósofos que durante el último siglo han negado a la música las atribuciones propias de un lenguaje. El lingüista y musicólogo Nicolas Ruwet, sin embargo, declara:

*La música es un lenguaje; es, entre otros posibles, uno de los sistemas de comunicación mediante los cuales los hombres intercambian significados y valores. Para que exista y para que tenga una eficacia, la música deberá obedecer a aquellas reglas que hagan viable, en líneas generales, el funcionamiento de cualquier sistema de comunicación<sup>73</sup>.*

Naturalmente, las reglas a las que Ruwet se refiere son las que conforman la estructura tonal funcional. De la misma manera piensan otros teóricos, como Claude Lévi-Strauss, en cuya obra *Lo crudo y lo cocido* (1964) niega toda validez lingüística a la vanguardia, ya que piensa que ésta no respeta las normas básicas por las cuales puede considerarse un lenguaje comunicativo. Así mismo, las teorías analíticas de Heinrich Schenker y Rudolph Reti se remiten siempre a ejemplos extraídos de la música tonal, obviando posibilidades de aplicación a toda aquella música atonal. Pierre Schaeffer tampoco tiene una perspectiva muy optimista: "Una música rigurosamente construida *debe* ser inteligible. Sólo se oponen a ello nuestros hábitos y nuestra obstinación en conducirla a un lenguaje tradicional. (...) Si estas obras intelectual y acústicamente irreprochables no se dirigiesen en realidad más que

---

<sup>72</sup> Fubini, 2001: 460.

<sup>73</sup> Langage, musique et poésie, 1972: 8.

a un oído teórico que jamás será el nuestro, entonces ¿no resultaría absurda la apuesta?<sup>74</sup>.

Lo cierto es que la pluralidad de la música contemporánea ha puesto en controversia la validez de un análisis estrictamente semiológico de la música, cuyos resultados tan sólo podrían ser aptos, en opinión de algunos teóricos, en el área de la música clásica tonal occidental.

## ORIGINALIDAD A CUALQUIER PRECIO

En un siglo de grandes cambios a todos los niveles, la música no ha quedado atrás. La búsqueda incesante de un lenguaje que traduzca la contemporaneidad del hombre occidental ha llevado al compositor a veces, como lo denomina Ramón Barce, a una "patología de la originalidad":

*Tal patología se manifiesta en nuestro siglo, y cada vez bajo formas más exasperadas, en el terreno de la música. En el último cuarto de siglo, el compositor, atacado por esta enfermedad en su fase más virulenta, busca la originalidad aun a costa de ignorar o destruir el sentido mismo del trabajo musical<sup>75</sup>.*

El resultado de esta individualidad exacerbada no es otro que un manierismo estéril, fruto de una evolución forzada y artificiosa; lo que no fomenta, precisamente, la comunicación entre compositor y público. Independientemente se da el caso de compositores sobre todo jóvenes, cuyo afán progresista (muchas veces infundado, ávido de complacer a ciertas corrientes destacadas) y desconocimiento de la materia les empuja a la elaboración de partituras mediocres y sin fundamento. Pero como sentenciaba Schönberg, "el camino de en medio es el único que no conduce a Roma", y sus espurios intentos acaban por traicionarles:

*Cuando un compositor joven escribe música "sin preocuparse por la armonía", el resultado –aparentemente paradójico– es que esa armonía preterida se toma su venganza reapareciendo con más virtualidad que nunca, y en muchos casos bajo formas tradicionales, destruyendo una fallida libertad revolucionaria mal planteada<sup>76</sup>.*

---

<sup>74</sup> 1996: 22.

<sup>75</sup> Fronteras de la música, 1985: 111.

<sup>76</sup> Op. cit., 79-80.

En el presente punto hay que destacar también la gran influencia de los cursos de verano de Darmstadt, en concreto de ciertas figuras clave encargadas de dictar el estilo compositivo del momento:

*Entidades como los fenecidos cursos de verano de Darmstadt han sido, durante diez años, una especie de funesta pasarela de la moda musical a la que había que asomarse para saber “qué es lo que se debía hacer”. Al comienzo de la década de los cincuenta, su dictamen tajante fue que había que proseguir el serialismo tras las huellas de Webern y Schönberg (...); cinco años después, los mandarines aseguraron apocalípticamente que la música instrumental y vocal había terminado y que era obligado lanzarse a la composición electrónica y concreta. Hacia 1965, resultó claro como la luz del día que la verdadera vanguardia la constituían el happening y el teatro musical.(...) La triste sustitución de lo consistente por lo novedoso marca una gran parte de la producción musical contemporánea. (...) Durante veinte años los compositores hemos sido ocurrentes e ingeniosos. Ahora tendremos que escribir música<sup>77</sup>.*

Barce no escatima en su acerba valoración de estos dirigentes musicales<sup>78</sup>, y concluye diciendo que “para recobrar su capacidad de creación –en gran parte perdida-, la música de hoy debe salvar estos tres escollos patológicos: la angustiada búsqueda de la originalidad, la agónica dialéctica con el pasado y las predicciones del historicismo agorero”. La nueva música, en sus múltiples facetas, testimonia la ausencia de armonía entre el hombre y la naturaleza e intenta traducir las convulsiones internas del individuo que se enfrenta a un mundo entre guerras. Pero el resultado sonoro, para su frustración, parece no alcanzar a identificarse plenamente con el hombre de la modernidad.

## **EXCESO DE INFORMACIÓN**

Como ya hemos observado, los avances tecnológicos en el campo del sonido propiciaron, sobre todo a partir de los años cincuenta, una difusión de la música

---

<sup>77</sup> Op. cit., 116-117.

<sup>78</sup> Respecto a la “tiranía” de Darmstadt, añado aquí otra significativa cita de Enrico Fubini: “Con el definitivo debilitamiento de la escuela de Darmstadt, se ha sentido por todas partes entre los músicos una sensación de alivio, de liberación, ¡algo así como si se saliera al fin de un túnel negro y se volviera a la luz, al gozo reencontrado, a la alegría, al placer de hacer música!” (1994: 193).

autónoma sin precedentes. Esto supone la potencialidad de un público universal en vez del círculo reducido que, en cada lugar y en cada ocasión, tenía acceso a las obras musicales. Pero el problema, como aclara Umberto Eco, radica en lo siguiente: aunque “la percepción del mundo circundante es fundamental para la formación del individuo y para la orientación de su conducta”, esta percepción “tiende a hacerse hipertrófica, masiva, superior a las posibilidades de asimilación; e *idéntica* inicialmente para todos los habitantes del globo”<sup>79</sup>. Y afinando más en el tema que nos concierne, Stravinsky observa: “Sobresaturados de sonidos, las gentes caen en una suerte de embrutecimiento que les quita toda facultad de discernimiento y les vuelve indiferentes a la calidad misma de la música que se les sirve. Es más que probable que tal sobresaturación desordenada les hará más bien perder el apetito y el gusto por la música”<sup>80</sup>.

Partituras de siglos anteriores que habían quedado relegadas al olvido tras la muerte de sus autores, salen de nuevo a la luz. El oyente medio, acústicamente abotargado, se halla en un difícil dilema: qué música escuchar ante tan voluminosa y heterogénea oferta. La música del siglo XX representa para él una opción más, con el agravante de que le plantea problemas de comprensibilidad, al menos en un primer contacto. Además, esta música se ve en la engorrosa situación de competir con la literatura musical de al menos tres siglos, lo que no sucede en absoluto con otras artes:

*Mientras el teatro se nutre primordialmente de obras de su tiempo con unos locales específicamente dedicados al pasado; o las exposiciones de pintura, al margen de los museos, son exclusivamente actuales, la música nueva debe coexistir en el mismo medio de difusión (sea orquesta, teatro de ópera o incluso radio) con toda la del pasado.*

*Picasso, Kandinsky o Mondrian no tenían por qué competir a diario con Velázquez, Rubens o Tiziano; en cambio Stravinsky, Bartók o Schönberg sí debían hacerlo con Bach, Beethoven o Brahms*<sup>81</sup>.

Y aunque *Las señoritas de Avignon* de Picasso es considerado por muchos como el análogo visual del *Segundo Cuarteto para cuerdas* op. 10 de Schönberg, advertiremos fácilmente que la popularidad del primero sobrepasa con creces la del segundo, ya que el nivel de apreciación de esta rama de la cultura –la música– suele ser muy reducido (“Mientras que la clientela es enorme para las manifestaciones más avanzadas de las estéticas y técnicas nuevas de la pintura, el arte decorativo, la

---

<sup>79</sup> Apocalípticos e integrados, 2001: 333.

<sup>80</sup> Crónicas de mi vida, 1985: 161.

<sup>81</sup> MARCO, Tomás. Historia general de la Música, Vol.IV. El siglo XX. 156-157.

arquitectura, la poesía, la danza, el teatro y el cine, es evidente que la mayoría sigue a la música de lejos y renqueando”<sup>82</sup>).

La música del pasado, que parece responder mejor a las expectativas de un oyente sobresaturado de información a todos los niveles, desbancará de esta manera a la nueva música. La tradición es contemplada como el ideal de *confort sonoro* y el oyente conducido a un falaz segregacionismo:

*Se diría que al haber alcanzado un cierto estadio de la comprensión musical, determinado por la educación, el esfuerzo de sobrepasar ese estadio parece demasiado grande en relación con el camino recorrido y con la recompensa del descubrimiento. Se quiere ignorar entonces lo que hay de actual, e incluso de menos reticente, encerrándose obstinadamente en la ilusión de una edad de oro cuyos prestigios y confort se añoran amargamente – confort y prestigio que no son, a fin de cuentas, sino ilusiones retrospectivas-<sup>83</sup>.*

Más allá de estas circunstancias, existe otro aspecto a considerar: el *envejecimiento* de la música clásica y su discriminación por parte de un público que, volcado en su gran mayoría hacia las músicas ligeras o populares de consumo, prefiere en muchos casos recibir una versión trivializada de la “música seria”. Como dato anecdótico, la emisora privada española *Sinfo Radio* (desaparecida en el año 2001) arrancaba sus emisiones con el siguiente lema publicitario: “¡Los *números uno* de los últimos quinientos años!”. Los mismos intérpretes clásicos realizan a veces incursiones en el campo *pop*, como es el caso de la violinista británica Vanessa Mae, que situó en el nº 1 de la lista de éxitos bailables de la revista estadounidense *Billboard* su arreglo en versión *remix* de la *Tocata y Fuga* de J. S. Bach. Naturalmente, en estos casos - como bien observa Umberto Eco-, “la utilización del producto culto tiene por finalidad un consumo que nada tiene que ver con la presunción de una experiencia estética”<sup>84</sup>.

## CONCEPTO DE GUETTO

A results del hecho anterior, la música contemporánea se erige a sí misma, despechada por la incompreensión que le rodea, en alimento espiritual de una élite reducida. Anteriormente había hecho intentos (como la *Gebrauchsmusik* o “música utilitaria”) para tratar de ganarse a un público general. Pero el fracaso obtenido y la

---

<sup>82</sup> H.H. Stuckenschmidt, *Arnold Schönberg*, 1964: 19-20.

<sup>83</sup> BOULEZ, Pierre. *Puntos de referencia*, 2001: 448.

<sup>84</sup> 2001: 94.

paulatina conformación de una especie de *ghetto* acabaron condenándola al ostracismo:

*En un principio, el músico contemporáneo (...) trató de convencer al oyente, de pasarlo a sus filas. Visto el resultado negativo del intento de captación, el revolucionario se encastilló en una actitud que pudo ser en ocasiones resentida, en otras dolorida y digna, pero nunca predispuesta a la comunicación y al entendimiento*<sup>85</sup>.

Schönberg y su escuela mantuvieron varios años en Viena una Sociedad Privada de Audiciones Musicales, destinada a un público restringido entre el que se excluía la crítica musical. Se trataba de la *Verein für musikalische Privataufführungen*, fundada en 1918, cuya autoridad máxima era su presidente a perpetuidad, Arnold Schönberg. Los estatutos de la sociedad, redactados por Alban Berg, prohibían los aplausos, el acceso a quienes no eran socios, el anuncio por anticipado de los programas y los informes públicos de sus reuniones. Se ejecutaba música nueva proveniente de toda Europa, ensayándose previa y minuciosamente para conseguir una buena interpretación, y cualquier forma de éxito o fracaso les resultaba indiferente. De toda la cuestión se podría deducir un manifiesto desprecio del público por parte, sobre todo, de Arnold Schönberg (y recuerdo aquí, de manera simbólica, su *Autorretrato* pintado en 1911, en que aparece caminando *de espaldas*, distanciándose de cualquier observador). En cierta manera, la idea ya había sido esbozada por Debussy, de quien se dice que componía para unos cuantos oyentes sensibles. En una carta de 1893 que le escribió a su amigo Chausson, el compositor francés decía: “En vez de espaciar el arte entre el público, yo sugeriría la fundación de una Sociedad de Esoterismo Musical”. Ante la monopolización del progreso musical por parte de una minoría, el público se siente rechazado y rechaza en consecuencia.

Por último, un aspecto derivado de este “concepto de ghetto” que promueve el alejamiento público-música contemporánea es la repulsa, por parte de muchos de los que ostentan la batuta de la vanguardia, a la *prostitución* o vulgarización de ésta, a su difusión en masa o concepción como producto de consumo cotidiano:

---

<sup>85</sup> COMELLAS, José Luis. *Nueva historia de la música*. 1995: 496. Como botón de muestra, he aquí la visión del compositor norteamericano Milton Babbitt: “Me atrevo a sugerir que el compositor debería prestarse a sí mismo y a su música un servicio inmediato y definitivo mediante la total, resuelta y voluntaria renuncia a la vida pública a favor de la interpretación privada y los medios electrónicos, con la posibilidad muy real de eliminar completamente el público y los aspectos sociales de la composición musical” (*Who Cares if You Listen?* , artículo publicado en febrero de 1958 en la revista *High Fidelity*).

*No hace mucho, un director teatral de vanguardia señaló con desagrado que “hoy por hoy, los públicos de clase media consumen Brecht como si fuera un nuevo cereal para el desayuno”. Uno tras otro, los grandes revolucionarios van siendo absorbidos por el torrente principal del repertorio de concierto, y su revuelta queda así neutralizada. En nuestra propia época hemos presenciado la domesticación de Debussy, de Satie y de Stravinsky. Schönberg (o por lo menos parte de su música) y Webern están teniendo cierta aceptación entre el público de concierto de clase media, Ives va perdiendo buena parte de su poder de inquietar, y en cuanto a Mahler y Berg, se convierten poco a poco en favoritos de las salas de concierto y de ópera<sup>86</sup>.*

## **UNA NUEVA ESTRELLA: EL DIRECTOR DE ORQUESTA**

Una de las razones que justifican el escaso conocimiento de música contemporánea por parte del público es la exigua aparición de ésta en los programas de concierto. El hecho no se debe tan sólo a la reticencia por parte de gerentes y programadores, sino a las exigencias del director de orquesta, figura de creciente cotización en nuestra época:

La aparición de estos magos de la batuta, perseguidos a disparatados *cachets* por todas las orquestas, ha empobrecido necesariamente el repertorio e imposibilitado, por razones prácticas y hasta de éxito personal, la admisión de nuevas músicas de nuestro tiempo. Éstas van accediendo a los públicos "normales" muy de tarde en tarde y sin la suficiente continuidad y amplitud como para que puedan ser asimiladas con naturalidad<sup>87</sup>.

---

<sup>86</sup> SMALL, Christopher. 1989: 107-108.

<sup>87</sup> MARCO, Tomás. 1993: 305-306. Modelo de ello es el célebre director –y *militante* tonal– Ernest Ansermet, cuyas declaraciones en contra de la música contemporánea están recogidas en sus *Escritos sobre la música* (1963). Respecto a él escribió Arnold Schönberg en una carta a su alumno Max Deutsch: “En circunstancias normales me habría admirado que la primera *Sinfonía de Cámara* y las *Cinco piezas para orquesta* todavía causen dificultades a un público. Pero que una orquesta se irrite con ellas y no comprenda la evidencia de esta música, eso sólo se explica por la existencia de este Ansermet” (carta del 3.1.1949). Por su parte, Ansermet declara: “En lo que a mí concierne, jamás he hecho nada para impedir que se toque la música serial, pero, sabiendo lo que vale, mi deber es evitar a mis oyentes experiencias desconcertantes e inútiles, digan lo que digan los papanatas... y los periodistas”.

Según Guido Salvetti, a la formación de estas figuras concurren “tanto factores prácticos (como la cada vez mayor dificultad de ejecución de las partituras sinfónicas y operísticas) como factores ideológicos propios de la época: el culto del individuo *excepcional*, del *jefe carismático* e incluso del *superhombre* de Nietzsche”. El autor sitúa el germen principal de estos personajes en el entorno germánico: “Fundamentalmente es en el mundo alemán –y en contacto con la música de Wagner– donde emergen las grandes figuras de Hans von Bülow, Hans Richter y Arthur Nikisch. Gustav Mahler tuvo como director una fama mundial que ensombreció la de compositor”<sup>88</sup>.

El divismo de estos *jeques* de la alta sociedad musical se encuentra, además, respaldado por los propios integrantes de la orquesta, quienes rechazan a menudo los programas contemporáneos por la dificultad técnica que éstos entrañan, así como por las limitadas horas de ensayo de que disponen. Generalmente esta actitud de los músicos de orquesta comporta grandes dosis de prejuicio contra todo aquello que no conocen ni entienden. Y si extendemos esta repulsa al resto de profesionales de la música, mayormente pedagogos, advertiremos que a menudo están dominados por la inmutabilidad de las reglas establecidas (que ellos enseñan):

*Para esas gentes (...) un acorde será bueno, es decir, admisible, si antes lo han visto clasificado en su tratado de armonía; una sonata será aceptable si conserva el andamiaje beethoveniano o franckiano, etc. Es natural que esas personas, cuando escuchan en la música contemporánea de carácter avanzado o renovador armonías y disposiciones temáticas a las que aún no se ha concedido -¡afortunadamente!- documentación legal para circular, comenten con el invariable, fastidioso y consabido “eso no es música”<sup>89</sup>.*

Otro aspecto añadido es el de las nuevas grafías analógicas de las modernas partituras. La visión de estas complejas -y artísticas- notaciones suele suscitar el desánimo del intérprete, habituado a la grafía clásica convencional:

*Habiéndose demostrado que el pentagrama, junto con la notación tradicional, era algo totalmente inadecuado al fin propuesto, se ha recurrido a infinidad de signos integrables al objeto de fijar la nueva realidad sonora. (...) Mientras la música habló mediante un lenguaje armónico-tonal, durante su lenta y secular evolución, el problema fue de índole más abstracta o –si se prefiere- más académica.*

---

<sup>88</sup> SALVETTI, Guido. Historia de la música, 10. El siglo XX. Primera parte. 1986: 17.

<sup>89</sup> PAZ, Juan Carlos. Arnold Schönberg o el fin de la era tonal. 1958: 118.

*Sin embargo, hoy, (...) cuando a través de mil experimentos y vacilaciones se va en busca de una nueva base lingüística y expresiva, el problema, incluso en sus aspectos filosóficos y estéticos, se ha vuelto realmente apremiante*<sup>90</sup>.

De todas formas, al margen de las dificultades impuestas por las nuevas grafías, las reticencias no sólo se dan entre intérpretes y público frente a las obras nuevas, sino incluso frente a una interpretación *no tradicional*. En suma, la música tonal ha sido erigida en las últimas décadas como icono de una raza social que Umberto Eco describe con precisión (“No es por azar que la música tonal se haya afirmado en la época moderna como música de una comunidad ocasional fundamentada en el ritual del concierto, que ejerce su sensibilidad estética a horas fijas, con una indumentaria apropiada, y en el que hay que pagar una entrada para gozar de unas crisis y una pacificación que permitan salir del templo con el ánimo debidamente catartizado y con las tensiones resueltas”<sup>91</sup>). Verdaderamente, la significación del acto concertístico ha variado mucho durante el último siglo.

## INFLUENCIAS POLÍTICAS

La censura ejercida a partir de 1930 por parte de países de régimen totalitario como Rusia y Alemania se esforzó en impedir la difusión de la nueva música. En el caso de Rusia, esta música fue condenada como producto de la decadencia burguesa y apartada del proletariado, con idea de "protegerlo":

*Las inteligentes aunque superficiales óperas de Schostakovich La nariz (1929) y Lady Macbeth del distrito de Mzensk (1934) fueron alabadas al principio y luego vistas con disgusto, mientras que Tranquilo fluye el Don (1935), de Dzerzhinsky, aburrida y técnicamente poco competente, fue tomada como modelo. Para conseguir publicar y estrenar su obra, el compositor soviético, a menos que sea un autor realmente domesticado, debe comprometer su integridad artística y escribir música aceptable para las autoridades; debe, de hecho, escribir Gebrauchsmusik y Gemeinschaftsmusik, lo quiera o no*<sup>92</sup>.

---

<sup>90</sup> FUBINI, Enrico 2001: 454-455.

<sup>91</sup> Obra abierta, 1992: 302.

<sup>92</sup> ABRAHAM, Gerald. *Cien años de música*, 1985: 243.

En Alemania, la extrema derecha denunciaba ya en los años veinte un *bolchevismo cultural* en la obra de los nuevos artistas que desembocaría, con la llegada de Hitler al poder, en la etiquetación de *arte degenerado* (“Tanto Schönberg como Hindemith fueron silenciados a favor de nulidades conservadoras, aburridas y de un romanticismo tardío como Pfitzner”; *ibíd*).

En ambos casos el arte preconizado debía ser directo, comprensible y, sobre todo, tradicional; debía versar sobre algo y -a ser posible- tener un contenido social y conveniente al régimen. Por supuesto, la tonalidad era su vía de expresión, como dogma intangible para los funcionarios encargados de velar por la pureza ideológica. Todas aquellas obras que escaparan a esta doctrina eran tachadas de *formalistas*:

*Puesto que interesa cargar de contenido ideológico a la obra de arte, para que sirva de propaganda a un régimen autoritario, se condena todo lo que no esté ligado a un contenido emocional o patriótico por medios musicales de simplificación. El formalismo, como absolutización de la forma pura frente al contenido, es condenado por estéril, y sus protagonistas anatematizados. Por este camino se prohibió la autonomía de la obra musical y la libertad del artista<sup>93</sup>.*

En definitiva, esta atmósfera represiva repercutió de manera fatal en la formación cultural del pueblo, en cuyo imaginario musical general no constaban las principales corrientes creadoras de la época.

## LA PESADA LOSA DE LA TRADICIÓN

Como reconoce Pierre Boulez, paradigma de la vanguardia, “pese a la amplitud de miras que hayamos logrado respecto de otras tradiciones, pese al conocimiento profundizado que hayamos podido adquirir, nunca impediremos que la música occidental esté íntimamente ligada a nuestro ser, a nuestra experiencia, pues su sistema de convenciones establecidas ha suscitado nuestra adhesión tanto como provocado nuestras reacciones”<sup>94</sup>. El musicólogo Gino Stefani insiste en que todos entendemos el *lenguaje* musical tradicional aunque no hayamos estudiado la teoría que trata de traducirlo y sistematizarlo; por lo que “todos nosotros estamos *cultivados* para la música tradicional aunque no estemos *alfabetizados*, es decir, no sepamos leer ni escribir música”<sup>95</sup>. Partiendo de este punto, si el público de la civilización occidental -heredero forzoso de un lenguaje musical estructurado en la

---

<sup>93</sup> GARCÍA LABORDA, Forma y estructura en la música del siglo XX, 1996: 21.

<sup>94</sup> 2001: 26.

<sup>95</sup> Comprender la música, 1987: 56.

tonalidad- se lanza a lo *desconocido*, es muy posible que acabe aferrándose atávicamente a sus orígenes. Como asegura Umberto Eco, cada ser humano vive en el interior de un *modelo cultural* dado e interpreta la experiencia basándose en el mundo de formas asuntivas que ha adquirido. Condicionado como está por el pasado, no podrá sustraerse nunca a él, aunque adopte una actitud de aprendizaje voluntario. A veces contrarresta este anacronismo emocional disfrazándolo de modernidad:

*La gente, bajo el instinto de supervivencia, va donde  
algún arquitecto sepa componer con los pedazos del pasado  
fascinantes moradas del presente*<sup>96</sup>.

Sin embargo, el compositor y teórico belga Henri Pousseur considera que las convenciones musicales no existen como tales, y afirma estar persuadido de que todo lo que sustenta nuestra armonía tradicional, como las fuerzas de *atracción* en torno a una tónica y los poderes expresivos que de ello emanan, está lejos de ser pura elaboración convencional y radica en mecanismos de percepción muy imperativos. Admite, sin embargo, que "se precisa una cierta educación para captar todo esto (...) y por otra parte, la cultura no deja ni ha dejado nunca de reforzar, de acentuar de un modo sin duda considerable, estas potencialidades originales" que, según el autor, *preexistían*<sup>97</sup>. Para Pousseur, el sujeto-oyente se *autoidentifica* en el acorde perfecto, eje de la realidad tonal, y la resolución de la disonancia supone la trascendencia del acto musical y culminación de las expectativas del oyente. El autor estima todo ello como hipotética indicación para justificar por qué se ha perpetuado hasta nuestros días el gusto por la tonalidad.

Dignas de consideración son así mismo las implicaciones de carácter ético derivadas del rechazo a la tonalidad, como causa colateral del distanciamiento aquí tratado, ya que como indica Umberto Eco, "el músico" (¡y el oyente!) "se niega a aceptar el sistema tonal porque en él no se siente alienado sólo en una estructura convencional; se siente alienado en toda una moral, una ética social, una visión teórica de la

---

<sup>96</sup> BARICCO, Alessandro. El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin, 2000: 65.

<sup>97</sup> 1984: 19. En cuanto a este punto, es cierto que en ocasiones se ha llegado a falsear nuestra educación auditiva en pro de la tradición. Guy Maneveau relata con disgusto un experimento llevado a cabo por Arlette Zènatti en *Le développement génétique de la perception musicale* (C.N.R.S., 1969), para el cual se pide a niños de la escuela maternal que distingan entre música "divertida" (tonal) y música "fea" (atonal), proponiendo concatenamientos de acordes consonantes para el primer caso y disonantes para el segundo (especifiquemos: consonantes y disonantes según el criterio de la autora). Como subraya Maneveau, "los sujetos de la experiencia, ¿no están inducidos a confusión?, ¿no son encaminados a juzgar (¿) como feos acordes que efectivamente no lo son, que no se distinguen de los otros sino por el sistema armónico al que pertenecen (...)?" Las propuestas que se hacen encierran, sobreentendidas, opciones estéticas del experimentador que se anuncian como valores que pueden servir de criterios (...)" (*Música y educación*, 1993: 134).

manera como se expresa aquel sistema”<sup>98</sup>, y la elección consciente de *la otra vía* puede suponer un escalón de sospechosas ramificaciones transgresoras.

Existen, por otra parte, ciertos aditamentos de carácter general que influyen en el tema que estamos tratando, como el abandono e indefensión del sujeto (integrante de un público cada vez más pasivo) ante todos aquellos mensajes de los que, de forma indiscriminada, la sociedad moderna pretende hacerle partícipe. Eco lo expresa así en su *Obra abierta*:

*Enfermedades sociales como el conformismo o la heterodirección, el gregarismo y la masificación, son precisamente fruto de una adquisición pasiva de normas de comprensión y juicio que se identifican con la “buena forma” tanto en moral como en política, en dietética como en el campo de la moda, a nivel de gustos estéticos o de principios pedagógicos. Las persuasiones ocultas y las excitaciones subliminares de todo género, desde la política a la publicidad comercial, hacen palanca sobre la pacífica y pasiva adquisición de “buenas formas” en cuya redundancia, sin esfuerzo alguno, se apoya el hombre medio*<sup>99</sup>.

Frente a estas circunstancias, la individualidad propugnada por el pensamiento vanguardista –no ya musical, sino a nivel de todas las artes- se convierte en una peliaguda alternativa, reservada tan sólo a casos confinados e inmunizados a la ola de manipulación social. Desde una perspectiva adorniana, este enconado hermetismo está sobradamente justificado, ya que la música conserva su verdad social gracias al aislamiento, por lo que está condenada, de por vida, a ser “un mensaje en una botella”. Para Adorno, las obras modernas son tanto más auténticas cuanto más se cierran a la comunicación: “La estética no ha de entender las obras de arte como objetos hermenéuticos; tendría que entender más bien, en el estado actual, su imposibilidad de ser entendidas”<sup>100</sup>.

La ruptura del público mayoritario con la música autónoma contemporánea es un hecho incontestable, evidenciado a lo largo del último siglo. Hay quien se atreve, incluso, a fechar este evento: 1908, momento en que Schönberg edita sus atonales *Klavierstücke op. 11*<sup>101</sup>. El anhelo del genio vienés y sus contemporáneos de que

---

<sup>98</sup> 1992: 302-303.

<sup>99</sup> Op. cit., 187.

<sup>100</sup> *Teoría estética*, 1980: 159.

<sup>101</sup> BARICCO, Alessandro. en su ensayo *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin* (pág. 47), desde donde el autor parece justificar más bien su aversión personal por la música

llegaría un día en que los hijos de los tenderos silbaran en sus corros música serial nunca llegó a insinuarse, ni siquiera su idea de que el dominio de la técnica dodecafónica fuera, en el futuro, requisito indispensable para conseguir la admisión en las clases de composición del conservatorio. En un experimento relativamente reciente realizado por el musicólogo Gino Stefani, en el que daba a conocer la obra maestra de Schönberg *Pierrot Lunaire* a un grupo de estudiantes, las reacciones eran así descritas:

*A medida que se desarrollaba este ciclo de poemas para voces y cinco instrumentos, se leía en los rostros una expresión de disgusto, sorpresa y terror, miradas fijas y vidriosas de quien está en estado de shock; alguno decía abiertamente: ¿qué clase de música es ésta? Aquí no hay nada que entender, es un parloteo, un desvarío sin sentido, sin una lógica...<sup>102</sup>.*

El propio Schönberg declaraba al respecto: “El público musical de hoy comprende cuando mucho los textos; fuera de eso, es completamente sordo a la música, y suceso alguno podrá hacer que yo mude de opinión al respecto”. En fin, con el tiempo ciertos compositores han optado por el retorno a la tonalidad, si bien ese retorno ha podido ser debido tanto a la intención de conseguir un mayor acercamiento con el público, como a otros factores de tipo voluntario y no determinante (es el caso, por ejemplo, del movimiento minimalista a partir de los años sesenta). Hay que indicar que los ecos de la ruptura se extienden también, lamentablemente, a círculos culturizados:

*Podría imaginarse que un oyente potencial, buen lector de Kafka y García Márquez, capaz de disfrutar con una puesta teatral de Tadeusz Kantor o con una película de Godard o de Tarkovski, en el momento de escuchar música elige obras del pasado o expresiones de música popular de autor con cierto grado de estilización en su lenguaje<sup>103</sup>.*

Para concluir, puede que el público sea, como dice David del Tredici, “un gigante dormido”, pero nunca hay que olvidar que la audición musical conlleva,

---

contemporánea antes que plantear, de una manera objetiva, las razones de su *aparente gratuidad*.

<sup>102</sup> 1987: 100.

<sup>103</sup> Fischerman, 1998: 132. Posiblemente el tipo de oyente que, según Miceli, “no soportaría ni un solo acto del *Moses und Aron* de Schönberg y que se siente orgulloso de no aceptar nada que haya sido compuesto con posterioridad a Puccini” (*Morricone, la música, el cine*. 1997: 258).

conscientemente o no, una elección voluntaria por parte del que escucha, hecha en función de sus gustos estéticos y destinada supuestamente al placer.

## BIBLIOGRAFÍA

ABRAHAM, Gerald: *Cien años de música (A Hundred Years of Music)*, Gerald Duckworth & Co. Ltd., Londres, 1964). Alianza Música, Madrid, 1985.

ADORNO, Theodor W.: *Teoría Estética (Aesthetische Theorie)*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970). Taurus, Madrid, 1980.

ADORNO, Theodor W. / EISLER, Hanns: *El cine y la música (Composing for the Films)*, Oxford University Press, New York, 1947). Fundamentos, Madrid, 1981.

ANSERMET, Ernest: *Escritos sobre la música*. Colección de artículos seleccionados por J. Claude Piguet (Éditions La Baconnière Boudry/Neuchâtel, Paris, 1983). Idea Books (Idea Música), Barcelona, 2000.

BARCE, Ramón: *Fronteras de la música*. Ed. Real Musical, Madrid, 1985.

BARICCO, Alessandro: *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin (L'anima di Hegel e la mucche del Wisconsin. Una riflessione su musica colta e modernità)*, Garzanti Editore, 1992). Biblioteca de Ensayo Siruela, Madrid 2000.

BOULEZ, Pierre: *Puntos de referencia (Points de repère)*, textos seleccionados y recopilados por Jean Jacques Nattiez y Sophie Galaise, Éd. Christian Bourgeois, Collection Musique-passé-présent, Paris, 1981). Editorial Gedisa, Barcelona, 2001.

COMELLAS, José Luis: *Nueva historia de la música*. Ediciones Internacionales Universitarias, Barcelona, 1995.

COPLAND, Aaron: *Cómo escuchar la música (What to listen for in Music)*, McGraw-Hill Book Company, New York, 1939). Breviarios Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1992.

ECO, Umberto: *Apocalípticos e integrados (Apocalittici e integrati)*, Ed. Valentino Bompiani, Milán, 1965). Edit. Lumen, Barcelona, 2001.

*Obra abierta (Opera aperta)*, Ed. Valentino Bompiani & C.S.p.a., Milán, 1962). Ed. Planeta -De Agostini, Barcelona, 1992.

FISCHERMAN, Diego: *La Música del Siglo XX*. Ed. Paidós (Postales), Buenos Aires / Barcelona / México, 1998.

FUBINI, Enrico: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX (L'estetica musicale dall'antichità al Settecento y L'estetica musicale dal Settecento a oggi)*, Giulio Einaudi Editore s.p.a., Torino, 1976). Alianza Música, Madrid, 2001.

*Música y lenguaje en la estética contemporánea (Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea)*, Giulio Einaudi Editore, s.p.a., Torino, 1973). Alianza Música, Madrid, 1994.

GARCÍA LABORDA, José María: *El expresionismo musical de Arnold Schönberg*. Edic. Universidad de Murcia, Murcia, 1989.

*Forma y estructura en la música del siglo XX. (Una aproximación analítica)*. Editorial Alpuerto, Madrid, 1996.

KÜHNNS, Clemens: *La formación musical del oído. (Gehörbildung im Selbststudium, Bärenreiter-Verlag Kassel, London, 1983)*. Editorial Labor, Barcelona, 1988.

MANEVEAU, Guy: *Música y educación (Musique et Education. Essai d'analyse phénoménologique de la musique et des fondements de sa pédagogie)*. Edisud, Aix-en-Provence, 1975). Ediciones Rialp, Madrid, 1993.

MARCO, Tomás: *Historia General de la Música*, Vol. IV. El siglo XX. Ediciones Istmo, Madrid, 1993.

*Pensamiento musical y siglo XX*. Ed. Fundación Autor (SGAE), Madrid, 2002.

MARSET, Juan Carlos: *Música y conspiración. La inspiración en la música contemporánea* (ensayo dentro del libro *Estéticas del arte contemporáneo*). Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2002.

MEYER, Leonard B.: *La emoción y el significado en la música (Emotion and Meaning in Music)*, University of Chicago, 1956). Alianza Música, Madrid, 2001.

MORGAN, Robert P.: *La música del siglo XX (Twentieth-Century Music)*, W.W. Norton & Company, New York, 1991). Akal Ediciones, Madrid, 1994.

ORTEGA Y GASSET, José: *La deshumanización del arte*. Alianza Editorial, Madrid, 2000 (1ª edic. Revista de Occidente, Madrid, 1925).

PAZ, Juan Carlos: *Arnold Schönberg o el fin de la era tonal*. Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1958.

PERLE, George: *Composición serial y atonalidad. (Serial Composition and Atonality)*, University of California Press, 1991). Idea Books, Barcelona, 1999.

POUSSEUR, Henri: *Música, semántica, sociedad (Musique, sémantique, société)*. Ed. Casterman, Paris/ Tournai, 1971). Alianza Música, Madrid, 1984.

RAMOS, Francisco: *Guía de la Música Grabada. Siglo XX (Volumen 4)*. Diputación de Sevilla. Área de Cultura y Medio Ambiente, Sevilla, 1994.

ROWELL, Lewis: *Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes históricos y problemas estéticos (Thinking about Music)*. The University of Massachusetts Press, Amherst, 1983). Ed. Gedisa, Barcelona, 1999.

RUWET, Nicolas: *Langage, musique et poésie*. Éd. du Seuil, París, 1972.

SALVETTI, Guido: *Historia de la música, 10. El siglo XX. Primera parte (Storia della musica. Vol. IX: Il novecento)*. Edizioni di Torino, 1977). Turner Música, Madrid, 1986.

SCHAEFFER, Pierre: *Tratado de los objetos musicales. (Traité des Objets Musicaux)*, Éditions du Seuil, Paris, 1966). Alianza Música, Madrid, 1996.

SMALL, Christopher: *Música, sociedad, educación (Music, Society, Education)*. Ed. John Calder, Londres, 1980). Alianza Música, Madrid, 1989.

SMITH, Jeff: *The Sounds of Commerce: Popular Film Music from 1966 to 1973*. Tesis Doctoral. University of Wisconsin, Madison, 1995.

SOLOMON, Larry J.: *Symmetry as a Compositional Determinant*. Tesis Doctoral. West Virginia University, 1973.

STEFANI, Gino: *Comprender la música (Capire la musica)*, Ed. Fabbri, Milan, 1985). Ed. Paidós /3, Barcelona, 1987.

STRAWINSKY, Igor: *Crónicas de mi vida (Chronique de ma vie)*. Éditions Denoel, Paris, 1936). Ed. De Nuevo Arte Thor, Barcelona, 1985.

STUCKENSCHMIDT, H. H.: *Arnold Schönberg* (Atlantis Verlag A.G., Zürich, 1951). Ed. Rialp, Madrid, 1964.