
Posromanticismo y siglo xx

PID_00258048

Anna Cazorra

Tiempo mínimo de dedicación recomendado: 4 horas





Los textos e imágenes publicados en esta obra están sujetos –excepto que se indique lo contrario– a una licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada (BY-NC-ND) v.3.0 España de Creative Commons. Podéis copiarlos, distribuirlos y transmitirlos públicamente siempre que citéis el autor y la fuente (FUOC. Fundació para la Universitat Oberta de Catalunya), no hagáis de ellos un uso comercial y ni obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/legalcode.es>

Índice

Introducción	5
Objetivos	7
1. El Posromanticismo	9
1.1. Bruckner y Mahler	10
1.2. Richard Strauss. Otros músicos posrománticos	12
2. El eclecticismo de la música francesa	14
2.1. Debussy y el Impresionismo musical	14
2.2. Recuperación de lenguajes musicales anteriores. Ravel	15
3. Los nacionalismos musicales	18
3.1. La escuela nacionalista rusa	19
3.2. Europa oriental. Bartók	21
3.3. Los países escandinavos	23
3.4. El lenguaje nacionalista en Gran Bretaña	24
3.5. El nacionalismo en el continente americano	25
3.6. El nacionalismo en la península Ibérica	28
3.6.1. Albéniz y Granados	29
3.6.2. Manuel de Falla	30
3.6.3. Otros compositores hispánicos	31
4. Las nuevas tendencias de la primera mitad del siglo xx	33
4.1. La Segunda Escuela de Viena	33
4.1.1. El expresionismo de Schönberg	35
4.1.2. Berg y Webern	36
4.2. El Neoclasicismo	37
4.2.1. El Grupo de los Seis	38
4.2.2. El método compositivo de Hindemith	40
4.2.3. El eclecticismo de Stravinsky	41
4.2.4. La Rusia postsoviética. Prokofiev y Shostakóvich	42
5. La música a partir de 1945	44
5.1. El serialismo integral	45
5.2. De la indeterminación a la aplicación de las nuevas tecnologías	46
5.3. Nuevas concepciones de los parámetros sonoros	48
5.4. Las últimas décadas del siglo xx.....	49
5.5. La música española de la segunda mitad del siglo xx.....	50

Resumen	54
Actividades	57
Ejercicios de autoevaluación	58
Solucionario	60
Glosario	61
Bibliografía	62

Introducción

El estreno, en 1882, de la ópera *Parsifal* de Wagner confirma el alejamiento progresivo del sistema tonal tradicional que ya había quedado anunciado en la anterior ópera del compositor alemán, *Tristán e Isolda*. El año en que muere Wagner, en 1883, nace Webern, quien asumirá el legado de Schönberg y agotará todas las posibilidades del lenguaje dodecafónico, cosa que se producirá durante la primera mitad del siglo xx.

Al mismo tiempo, una serie de acontecimientos históricos que se dieron durante este periodo influyen en el panorama cultural y artístico de finales del siglo xix y comienzos del xx. Las guerras de la primera mitad del siglo xx suponen una tensión que se deja sentir de una manera especial en Rusia, Italia y Alemania. Todo esto, sumado a una fuerte crisis económica en un ámbito mundial, llevará a un replanteamiento de una serie de principios éticos y cuestiones de carácter político, social y económico.

Por su carácter radical, la música creada durante el periodo comprendido entre 1910 y 1930 ha sido denominada por algunos estudiosos *la nueva música*, puesto que en cierto modo remite a dos precedentes históricos importantes: el del *ars nova* del siglo xvi y el de las *Nuove musiche* del *stile moderno* de principios del xvii. En las dos ocasiones, se cuestionaron los principios formales y estéticos que se habían instaurado anteriormente y se propuso, en su lugar, una renovación del arte musical, abriendo paso a una nueva etapa de la historia de la música.



Edición veneciana de *Orfeo* dedicada al príncipe de Mantua, Francesco Gonzaga.



Edición veneciana de *Orfeo* dedicada al príncipe de Mantua, Francesco Gonzaga.

Objetivos

Los objetivos de aprendizaje son los siguientes:

1. Saber identificar las principales corrientes musicales del periodo conocido como Posromanticismo y conocer las principales características estilísticas y estéticas de cada una de ellas.
2. Entender el concepto de sinfonismo y apreciar las contribuciones de Mahler, Bruckner y Strauss a la sinfonía posromántica.
3. Captar el significado de Impresionismo y su plasmación dentro del ámbito musical. Distinguir las principales características de esta corriente y conocer lo más destacado de la obra del máximo exponente, Debussy.
4. Conocer el significado de expresionismo y dodecafonismo. Valorar la contribución de Schönberg y sus discípulos Berg y Webern al progresivo desmantelamiento del lenguaje tonal clásico, y también las diferentes soluciones artísticas propuestas por estos autores.
5. Comprender el concepto de *nacionalismo* y conocer su articulación en las diferentes modalidades idiomáticas de las principales escuelas nacionalistas europeas.
6. Distinguir las aportaciones hechas por los principales compositores de la escuela nacionalista rusa, en especial las de Chaikovski, Mussorgski y Rimski-Korsakov.
7. Conocer cuál fue la principal contribución de Bartók al nacionalismo de los países de la Europa oriental.
8. Captar cuáles son las principales figuras del nacionalismo hispánico, y también su producción musical.
9. Demostrar un conocimiento de las diferentes contribuciones hechas por los principales compositores adscritos al movimiento neoclásico, en especial, la tarea creadora de Stravinsky y Hindemith.
10. Saber cuáles son las principales contribuciones de los integrantes del Grupo de los Seis francés.

- 11.** Conocer las soluciones artísticas más importantes de la música contemporánea y distinguir sus principales características.

1. El Posromanticismo

A manos de Haydn y Mozart, el género sinfónico había logrado un equilibrio perfecto entre el contenido y la forma. Después, la producción sinfónica de Beethoven anunció el nacimiento de la sinfonía romántica. Los compositores del Romanticismo contribuyeron a la evolución estilística del género sinfónico ampliando las dimensiones formales, explotando todos los recursos y posibilidades tímbricas de la orquesta e introduciendo la voz humana. Destacan, en este aspecto y además de la tarea de Beethoven, las contribuciones de Brahms, Berlioz, Liszt y Wagner. A finales del siglo XIX, la sinfonía había ampliado su arquitectura formal y sonora. Bruckner y Mahler se encargarán de llevar el género sinfónico al límite de sus posibilidades, tanto formales como estilísticas, cuestionando los principios clásicos de la forma sonata que Brahms se empeñaba en mantener, asimilando el legado de Beethoven y continuando la tarea evolutiva formal de una manera magistral. Por otro lado, los compositores del Posromanticismo tendrán que asumir las innovaciones de la orquestación wagneriana, así como el carácter descriptivo del poema sinfónico.

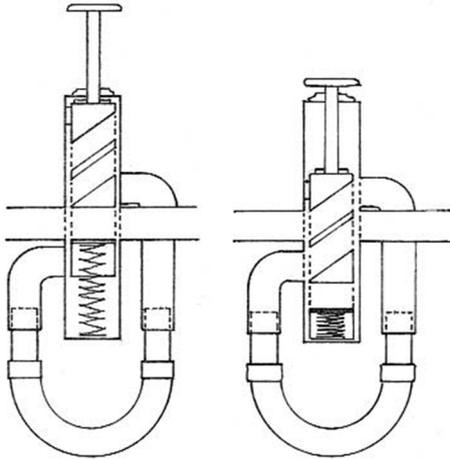
A estas alturas, la orquesta ya poseía la sonoridad que ha mantenido hasta hoy día. Con el Romanticismo llegó el proceso de crecimiento de la orquesta, iniciado especialmente por los cambios operados en los instrumentos de metal, que se consolidaron a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Con la ayuda de las válvulas y los pistones, los instrumentos de metal podían hacer sonar todas las notas de su ámbito, cosa que hasta el momento hacían los trombones, con el procedimiento de alargar la colisa telescópica. Wagner es quien realmente inaugura el proceso de crecimiento de la orquesta, sobre todo a partir de la introducción de las llamadas *tubas wagnerianas*, es decir, las tubas tenor y baja que completarían la extensión sonora del metal en el registro grave. Esto dio al metal un nuevo poder y, en consecuencia, se tuvieron que reordenar las funciones orquestales de los instrumentos. La sección de metal de la orquesta irá evolucionando hasta consolidarse en una plantilla que comprende cuatro trompas, tres trompetas, tres trombones (alto, tenor y bajo) y una tuba baja. A las innovaciones hechas por Wagner en la orquesta se tienen que sumar las novedades llevadas a cabo por Berlioz, quien, entre otras cosas, amplió la sección de percusión con la introducción de nuevos instrumentos. Bruckner, Mahler y R. Strauss serán los que lograrán esta continuidad evolutiva de la música sinfónica, como veremos a continuación.



Tuba wagneriana

Una trompa o una trompeta natural, es decir, sin ningún artificio, solo podía producir, con la diferente presión de los labios sobre la boca o boquilla, los sonidos llamados *armónicos*. La cantidad de sonidos que podían hacer controlando la afinación era muy reducida. La solución fue aplicar unos pistones y las válvulas, para poder hacer todos los sonidos de la escala cromática. Un **pistón** es un cilindro agujereado por dos lados que puede comunicar o aislar un fragmento de tubo mediante la presión del dedo; por lo tanto, pulsar un pistón equivale a alargar o acortar el tubo, con lo que se puede variar la escala de armónicos y hacer sonar más notas. Las **válvulas** llevan a cabo una función

similar por movimiento lateral, con un disco de dos agujeros que actúa por presión de la válvula, abriendo y cerrando fragmentos del tubo.



1.1. Bruckner y Mahler

El compositor austriaco **Anton Bruckner (1824-1896)** consagró la mayor parte de su tarea creativa a la producción de música para el oficio litúrgico católico. Fiel a la tradición clásica, con la excepción de un cuarteto de cuerda, y las obras para órgano, que fue su instrumento por antonomasia, su producción orquestal se concentra en las nueve sinfonías, la última de las cuales dejó inacabada. Pese a todo, si bien las sinfonías tienen los cuatro movimientos convencionales y la escritura empleada es totalmente coherente con su concepción clásica del género, a manos de Bruckner las dimensiones formales han aumentado considerablemente. Además, el pensamiento musical del Bruckner organista se manifiesta en la manera de orquestar, por el predominio en la utilización de los colores primarios de las diferentes familias de la orquesta. Es decir, utiliza las distintas familias de la orquesta como si fueran los diferentes registros de un órgano, creando grandes bloques sonoros que se oponen entre sí. Las sinfonías más destacadas son la núm. 4, «Romántica», la núm. 5, la núm. 7, la núm. 8 y la núm. 9, inacabada. En las tres últimas sinfonías introduce las cuatro tubas wagnerianas. El *adagio* de la *Sinfonía núm. 7*, en *Mi mayor*, es una de las páginas más deliciosas de la producción sinfónica de Bruckner. El impacto de la muerte de su admirado maestro, Wagner, dejó su huella en la coda de este movimiento, y dio lugar a un pasaje de gran emotividad en el que las conexiones temáticas con el *Te Deum* del mismo Bruckner son evidentes.

Bruckner concebía las sinfonías como formas de grandes dimensiones, con un lenguaje de una complejidad armónica claramente heredada de Wagner. La especial atención otorgada a los movimientos lentos (los famosos *adagios* brucknerianos), la utilización de unas armonías que evolucionan lentamente y el mismo tratamiento organístico de la orquesta dan a sus sinfonías una cierta sensación de estatismo, lo cual ha llevado a algunos estudiosos a definir la posición estética de este compositor como un tipo de misticismo naturalista, plasmado sobre todo en los tiempos lentos de las sinfonías núm. 7, 8 y 9, además de su *Te Deum*, para coro y orquesta (1885).



Retrato de Anton Bruckner por Ferry Peratoner, 1889

La predilección por los movimientos lentos fue igualmente característica del compositor también austriaco **Gustav Mahler (1860-1911)**. Y, del mismo modo que Bruckner, Mahler consagró su actividad creadora casi exclusivamente a la composición de las diez sinfonías y a una serie de *lieder* con orquesta. El carácter esencialmente lírico de su música es uno de los rasgos distintivos de este compositor. La otra es la tendencia a aumentar las dimensiones formales de sus sinfonías y la exigencia de una plantilla instrumental –y en ocasiones vocal– considerable. El ejemplo más ilustrativo es la *Sinfonía núm. 8* (1906), conocida como la «Sinfonía de los mil», puesto que en su estreno intervinieron dos coros de voces mixtas, con un total de 500 voces; un coro de niños de 350 voces; 7 solistas vocales y una orquesta de 146 instrumentos. La inclinación de Mahler por ampliar las dimensiones de la estructura clásica de la forma sonata se evidencia de una manera especial en los tiempos lentos, como sucedía con Bruckner, un recurso genuinamente llamado *adagismo* simfonista. La música de Mahler combina influencias románticas, por el tratamiento programático de las obras y por la utilización de citas procedentes del folclore austriaco popular vienés y del arte contrapuntístico, por influencia de J. S. Bach, que adapta al lenguaje orquestal. Con una inspiración tímbrica excepcional, y un dominio de la orquestación magistral, Mahler supo destinar a cada una de sus ideas musicales unos determinados timbres instrumentales, según el estado de ánimo que pretendía transmitir. Las cuatro obras fundamentales de Mahler, escritas entre los años 1906 y 1910, son las sinfonías núm. 8, 9, 10 y *Das Lied von der Erde* ('La canción de la tierra', 1908). *Das Lied von der Erde* está basada en el ciclo de poemas traducidos del chino por Hans Bethge *La Flauta China*, es la obra más conocida de Mahler y un magnífico ejemplo de escritura de un romanticismo tardío, con un clima de resignación y de melancolía ante el inevitable alejamiento de las alegrías de la vida, el pesimismo y la desesperación por la pérdida reciente de su hija.



Escultura de Gustav Mahler, por August Rodin, 1911

La obra de Mahler revela la dicotomía de su pensamiento musical: la búsqueda constante de la belleza trascendente y la vinculación a la realidad terrenal, que se hace evidente con la presencia de motivos procedentes de la canción folclórica austriaca y referencias programáticas o descriptivas, a menudo en forma de parodia o de caricatura. Las melodías, dotadas de un intenso lirismo, las modulaciones osadas, la utilización de acordes disonantes en los puntos

climáticos, transgrediendo, en ocasiones, las reglas del contrapunto clásico son algunos de los rasgos que anuncian la llegada de la atonalidad. Mahler representa la transición del Romanticismo al siglo xx: por un lado, recoge los frutos del legado romántico que evoluciona desde Beethoven hasta Wagner; por otro, su lenguaje anuncia el estilo expresionista que desarrollarán Schönberg, Berg y Webern.

1.2. Richard Strauss. Otros músicos posrománticos

Si Mahler se sentía heredero de la tradición sinfónica clásica iniciada por Beethoven, el compositor alemán **Richard Strauss (1864-1949)** opta por la tendencia más pura de la música programática, siguiendo el camino de Berlioz y Liszt. El elevado número de poemas sinfónicos y de óperas demuestra que era un compositor que se sentía especialmente cómodo creando música descriptiva y dramática. Orquestador dotado de grandes recursos y de un profundo conocimiento de las combinaciones tímbricas, Strauss consigue sacar todo el partido de la orquesta explotando las posibilidades expresivas. Hizo una revisión del *Traité d'instrumentation* de Berlioz para actualizarlo, con la intención de dar a conocer su concepto moderno de la técnica instrumental. De su extensa producción orquestal destacan, siempre dentro del concepto de música programática: *Macbeth* (1889-1891), *Don Juan* (1889), *Tod und Verklärung* ('Muerte y transfiguración', 1889), *Also sprach Zarathustra* ('Así habló Zarathustra', 1896), a partir de la obra de Nietzsche (y que se ha hecho famosa a partir de su utilización como banda sonora del filme de Stanley Kubrick *2001: una odisea del espacio*), *Till Eulenspiegels lustige Streiche* ('Las aventuras de Till Eulenspiege', 1895), y *Don Quixote* (1897), basado en la obra de Cervantes. En *Ein Heldenleben* ('Una vida de héroe', 1898) y en la *Sinfonía doméstica* (1903), desarrolla un programa de tipo autobiográfico. En la primera obra se representa a sí mismo luchando y triunfando sobre aquellos críticos que manifestaban una incompreensión total por su obra, sobre todo porque rechazaban su concepción osada del tratamiento de la disonancia. La segunda obra es un retrato inspirado en la vida familiar del compositor.

Como compositor de óperas, Strauss pronto logró un reconocimiento internacional, sobre todo a partir del estreno de *Salomé* (1905), basado en la obra de Oscar Wilde. El estreno de la ópera, en el Metropolitan de Nueva York, provocó una reacción tan apasionada y radical que se tuvieron que suspender las representaciones posteriores. Le criticaron, más que la elección del tema, la escritura compleja y disonante, demasiado innovadora para los oídos del público neoyorquino de aquel momento. Para la composición de las siguientes óperas, *Elektra* (1909) y *Frau ohne Schatten* ('La mujer sin sombra', 1919), Strauss moderó sutilmente el tratamiento de las disonancias en su música, en cambio, se concentró en hacer un retrato psicológico de los personajes que devienen el hilo argumental de la acción dramática. Su sentido del humor innato se evidencia en la ópera *Der Rosenkavalier* ('El Caballero de la rosa', 1911), en la cual hace un retrato irónico del ambiente de la Viena del siglo XVIII. La etapa neoclásica del compositor se inicia con *Ariadne auf Naxos* ('Ariadna en



2001: A Space Odyssey
 Póster de la película que popularizó en todo el mundo la música de Richard Strauss.

Naxos', 1916). En esta obra, abandona la concepción wagneriana de obra de arte total que había caracterizado las anteriores producciones para recuperar el concepto de ópera *seria* en la tradición belcantista. Los *Cuatro últimos lieder* (1848), la obra póstuma del compositor, es una de las páginas más sublimes del género *liederístico* dentro de la tradición romántica alemana con acompañamiento orquestal.

Además de Bruckner, Mahler y Strauss, otros compositores que destacan por su aportación a la música posromántica en tierras germánicas son Hugo Wolf y Max Reger. **Hugo Wolf (1860-1903)** fue uno de los principales continuadores de la tradición romántica del *lied* con acompañamiento pianístico, género al cual se dedicó casi exclusivamente. La armonía cromática de su lenguaje evidencia la influencia de Wagner, mientras que el concepto del género, donde la voz y el piano comparten un protagonismo equilibrado, proviene del modelo schubertiano. Wolf compuso varios ciclos de *lieder* basados en textos de Goethe, Eichendorff y Mörike, entre otros. De estos ciclos, que no siguen ningún hilo narrativo, sino que son independientes, destacan la serie *Italienisches Liederbuch* (1892), a partir de poemas de P. von Heyse, y la colección *Spanisches Liederbuch* (1900). **Max Reger (1873-1916)**, por su parte, optó por una estética neoclásica, adscribiéndose a la tradición musical alemana más contrapuntística. Gran admirador de J. S. Bach y al mismo tiempo de Wagner, su escritura es el resultado de una combinación ejemplar de procedimientos compositivos clásicos y barrocos, y un lenguaje posromántico de armonías cromáticas elaboradas. Las *Variaciones y fuga sobre un tema de A. Hiller, para orquesta* (1907) es un ejemplo ilustrativo: utiliza un lenguaje cromático de influencia wagneriana para la composición de una obra sinfónica construida a partir de procedimientos compositivos del Barroco, como es la fuga y el tema con variaciones.

2. El eclecticismo de la música francesa

Durante el periodo comprendido entre la muerte de Berlioz, en 1869, y el estreno en París de la obra sinfónica *Prélude à l'après-midi d'un faune* ('Preludio a la siesta de un fauno', 1894), de Debussy, la música orquestal en Francia experimenta una gran transformación y una producción en constante actividad. Debussy asume un papel revolucionario con una propuesta estética innovadora que pretende rechazar la atmósfera musical propia de un romanticismo retórico y demasiado explícito, para favorecer las tonalidades más difuminadas y sutiles del Impresionismo. París, en tanto que centro musical y cultural de primer orden durante esta época, acoge las corrientes más conservadoras y recibe las propuestas más innovadoras al mismo tiempo: por un lado, los compositores que han llegado a la capital gala procedentes de diferentes países europeos favorecen la entrada de elementos procedentes de culturas de Oriente y otras manifestaciones artísticas, como por ejemplo la pintura y la poesía. Al mismo tiempo, sin embargo, surgía un interés por poder recuperar procedimientos musicales y formas de hacer anteriores al Romanticismo.

2.1. Debussy y el Impresionismo musical

La reacción contra la estética romántica germánica propició el nacimiento de nuevas propuestas estéticas; unas procuraban innovar; otras intentaban recuperar lenguajes anteriores al Romanticismo. De todas las posturas estéticas que convivían en este periodo ecléctico de finales de siglo, el que tuvo una mayor proyección e influencia, conjuntamente con los nacionalismos musicales, fue una nueva forma de entender la creación musical donde la naturaleza evanescente, sutil y sugerente de la música hace que sea calificada de «impresionista», por sus conexiones con la tendencia pictórica que en aquel momento cultivaban artistas de moda como Monet y Renoir. El término, de hecho, procedía del título de una obra de Claude Monet, *Impression, soleil levant* (1874), y fue aplicado al movimiento pictórico que proponía la plasmación del «momento» en la observación de un objeto, la impresión que el artista experimenta, más que el objeto mismo. La imagen plasmada tiene que ofrecer una sensación de espontaneidad. A pesar de que Debussy rechazó esta etiqueta aplicada a su obra, sí se observan conexiones con el movimiento pictórico en la manera de plasmar las imágenes sonoras como el punteo de una guitarra, o las campanadas de una catedral, o la misma sensación de movimiento, como las olas del mar, o el viento. La técnica musical impresionista se basa en la confección de un discurso musical a partir del tratamiento libre de la armonía, rehuyendo los principios clásicos de los encadenamientos de acordes, y de un material temático constituido por motivos melódicos breves que aparecen y desaparecen. Se evitan las líneas perfiladas en las melodías y se da importancia al matiz, con lo cual la obra obtiene una estructura formal difuminada.



Impression, soleil levant, de Claude Monet, 1874

Si bien se considera a **Claude Debussy (1862-1918)** como el creador del estilo impresionista, lo cierto es que el compositor francés se sentía más identificado con determinados rasgos de la poesía simbolista francesa, especialmente con Baudelaire y Verlaine, que utilizaban la poesía de una manera particularmente musical, esforzándose en encontrar una musicalidad perfecta en sus ritmos, dejando en un segundo término la belleza intrínseca del verso. Los simbolistas creían que el arte tenía que intentar captar las verdades más absolutas, y esto solo se podía obtener mediante metáforas y/o sugerencias. Para la composición de *Prélude à l'après-midi d'un faune*, Debussy utilizó muy libremente un poema del simbolista Stéphane Mallarmé, y para la descripción de un ambiente onírico y sugerente aplicó técnicas del Impresionismo pictórico adaptadas al arte musical, como juegos cromáticos y de combinaciones tímbricas orquestales.

Después del *Prélude à l'après-midi d'un faune*, que tuvo un gran impacto en el momento de su estreno, Debussy compuso *Nocturnes* orquestales (1899) y *La Mer* ('El Mar', 1905), para orquesta, considerada por muchos la obra maestra de la escritura impresionista y en la cual se esfuerza por sugerir las sensaciones que provocan en el compositor la contemplación y la audición del mar en movimiento, así como el juego de chispazos de los rayos de sol jugando con las olas. Las composiciones para piano más destacadas de su etapa impresionista son las colecciones editadas con los títulos *Estampes* (1903), *Images (Ibéria)*, 1908; *Rondes de Printemps*, 1909, y *Gigues*, 1913) y *Préludes* (1913). Con la ópera *Pélleas et Mélisande* (1902), basada en un drama de Maeterlinck, Debussy se aproxima al concepto de obra de arte total: las voces cantan en un recitativo continuo, mientras la orquesta proporciona la unidad musical y dramática. Con la obra coral y orquestal *Le martyre de Saint Sébastien* ('El martirio de san Sebastián', 1911), basada en un texto de Gabriele d'Annunzio, se inicia la última etapa compositiva de Debussy, en la cual se aproxima al Neoclasicismo, pero utilizando recursos impresionistas en la descripción de las escenas de la muerte de san Sebastián. Las últimas composiciones de Debussy, como el ballet *Jeux* ('Juegos', 1912) o las *Sonates pour divers instruments* (1917), son obras de estilo netamente neoclásico.

2.2. Recuperación de lenguajes musicales anteriores. Ravel

Como alternativa al Impresionismo, habían surgido otras posturas estéticas más o menos conservadoras. En general, estas tendencias defendían la transparencia de las melodías, la construcción de esquemas formales bien definidos y un discurso musical que favoreciese el lirismo por encima del elemento dramático. Se concede más importancia a la forma que a la expresión. Quizá la figura que mejor ilustra esta visión creativa es el organista y compositor **Camille Saint-Saëns (1835-1921)**, adscrito a la estética del clasicismo vienés, pero este conservadurismo no le impide adoptar novedades como por ejemplo elementos de sistemas musicales orientales, como se puede ver en su ópera *Samson et Dalila* (1877). Esta es, junto con la tercera de sus cinco sinfonías, la *Sinfonía para órgano* (1886), el poema sinfónico *Danza macabra*, y la *suite* humorística *Le Carnaval des animaux* ('El Carnaval de los animales', publicada en el año de



Retrato de Camille Saint-Saëns

su muerte, 1922), su obra más conocida e interpretada. Su música, vinculada a la tradición clásica, es elegante y cuidadosa en el detalle y la forma. Su obra pianística es menos profunda y emotiva que la de la mayor parte de sus contemporáneos, pero constituye la continuidad estilística entre Liszt y Ravel.

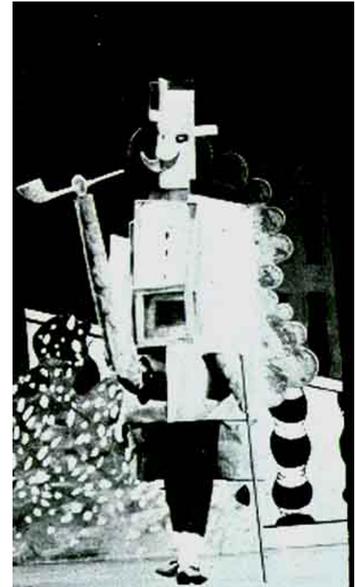
Dentro de la misma línea conservadora encontramos a Fauré, Lalo y Massenet. **Gabriel Fauré (1845-1924)** se destaca por sus *mélodies* o canciones francesas, con un lenguaje armónico avanzado y con una escritura de carácter refinado y elegante. Las más conocidas pertenecen al ciclo que lleva por título *La bonne chanson* (1894), a partir de nueve poemas de Paul Verlaine. Las obras más conocidas de Fauré son el *Réquiem* (1900) y el poema sinfónico *Pelléas et Mélisande* (1898) a partir de una obra de Maurice Maeterlinck. **Édouard Lalo (1823-1892)** es conocido sobre todo por la *Symphonie espagnole*, para violín y orquesta (1873), *Concerto pour violoncelle* (1876) y *Rhapsodie norvégienne* (1881). De las dos primeras obras, destaca el tratamiento virtuosístico de los instrumentos solistas. Su obra *Le roi de Ys* ('El rey de Ys', 1888) demuestra una gran influencia del lenguaje wagneriano. De **Jules Massenet (1842-1912)** hay que destacar las óperas *Manon* (1884) y *Werther* (1892), que ilustran la habilidad del compositor en la utilización de formas clásicas.

Herederero del legado musical de Fauré fue **Vincent d'Indy (1851-1931)**, quien adoptó el recurso del principio cíclico empleado por el primero. Algunas de las mejores obras de Vincent d'Indy son la *Symphonie sur un chant montagnard français* ('Sinfonía sobre una canción montañosa francesa'), para piano y orquesta (1886), y la ópera *Fervaal* (1897). Enmarcado en la escuela de d'Indy encontramos la obra de **Paul Dukas (1865-1935)**, autor del poema sinfónico *L'apprenti sorcier* ('El aprendiz de brujo', 1897), obra maestra del nuevo poema sinfónico francés. Dukas incorpora a su estilo personal recursos impresionistas, sobre todo en la armonía.

De carácter más cosmopolita, a pesar de estar vinculado a la tendencia conservadora, es la obra del organista y compositor **César-Auguste Franck (1822-1890)**. Adapta a las formas tradicionales del esquema sonata un lenguaje de estética romántica muy llena de repercusiones wagnerianas. Las obras de Franck destacan más por la intensidad emocional que por el lirismo. En las *Variaciones sinfónicas*, para piano y orquesta (1885), utiliza magistralmente el recurso de transformación temática, ya empleado antes por Liszt y Berlioz, es decir, la alteración melódica, armónica o rítmica que puede cambiar el carácter emocional de un tema pero sin perder su identidad y que sea fácilmente reconocible. El cromatismo tan característico del lenguaje de Franck se manifiesta sobre todo en sus composiciones organísticas, como los tres *Corales* (1890), que son ciclos de variaciones sobre melodías de su creación, no himnos religiosos, y en el poema sinfónico *Les Éolides* (1876). Otras obras destacadas de Franck son el oratorio *Les Béatitudes* (1879), el *Quinteto con piano* (1879) y el poema sinfónico *Psyché* (1888).

Dentro de una postura más radical y marcadamente antiimpresionista, encontramos a **Erik Satie (1866-1925)**, conocido sobre todo por sus composiciones para piano con títulos de carácter surrealista que esconden un espíritu irónico e ingenioso, como *Trois morceaux en forme de poire* ('Tres fragmentos en forma de pera', 1903) o *Embryons desséchés* ('Embriones desecados', 1913), o *Véritables préludes flasques (pour un chien)*, 'Genuinos preludios flácidos (para un perro)'. En las partituras de estas obras, aparecen comentarios dignos de mencionar, que satirizan la costumbre que tenía Debussy de introducir en sus obras indicaciones de matices y formas de tocar. Así, podemos leer: *ralentir avec politesse* ('retrasar con cortesía') o *de manière à obtenir un creux* ('de forma que se obtenga un agujero'). Pese a todo, Satie también asumió ciertas influencias de la técnica impresionista, como se observa en *Trois gymnopédies* (1888), para piano, en el drama sinfónico *Socrate* (1920), para cuatro sopranos y orquesta de cámara, basado en la obra de Platón. El carácter antisentimental de la obra musical de Satie y la marcada tendencia a una escritura sobria y rigurosa son rasgos que anuncian el lenguaje del Grupo de los Seis, del cual hablaremos más adelante.

Maurice Ravel (1875-1937) compartió con Debussy una cierta visión emocional y sensual de la corriente impresionista, en el sentido del gusto por la expresión musical exótica, una gran afinidad con el piano y la utilización de determinadas armonías. Sin embargo, a diferencia de Debussy, Ravel posee un tipo de escritura pianística brillante y virtuosística. Ya es significativo el hecho de que Ravel escribiese dos conciertos para piano (uno de ellos para la mano izquierda), y Debussy no. Ravel experimentaba con el piano nuevos recursos armónicos, que después utilizaba en la composición de obras sinfónicas. Curiosamente, muchas de sus obras orquestales de más éxito eran originariamente pianísticas, como *Ma mère l'oye* (1912), *Le tombeau de Couperin* ('La tumba de Couperin', 1917) o *La valse* ('El vals', 1920). Para el ballet *Daphnis et Chloé* (1909-1911), Ravel confecciona una orquestación con procedimientos impresionistas y consigue un clima de sensualidad y una voluptuosidad únicas. Las obras para piano más vinculadas al estilo impresionista son *Pavane pour une infante défunte* ('Pavana por una infanta difunta', 1899), *Jeux d'eau* ('Juegos de agua', 1901) o *Gaspard de la nuit* ('Gaspar de la noche', 1908). Pero Ravel no es del todo impresionista, más bien tendremos que decir que utilizó técnicas impresionistas pero con un lenguaje muy personal puesto que, a diferencia de Debussy, sí tiende a marcar los perfiles de sus melodías y a dar importancia a la estructura formal de la obra. Por otro lado, a pesar de que su obra se inspira a menudo en otras músicas –en *La Valse* utiliza ritmos vieneses y en el *Bolero* (1929) introduce ritmos del folclore hispánico–, no podemos decir que sea del todo un músico neoclásico. Ravel es también autor de dos óperas, *L'heure espagnole* (1907) y *L'enfant et les sortilèges* (1925).



Ballet Parade

Personaje surrealista del ballet *Parade*, de Erik Satie y Jean Cocteau, con decorados de Pablo Ruiz Picasso.



La Horca

Grabado de Rembrandt en la edición de *Gaspard de la Nuit* de Aloysius Bertrand.

3. Los nacionalismos musicales

Durante la segunda mitad del siglo XIX, en los países de la periferia europea que durante mucho tiempo habían estado al margen de la evolución musical, en parte por la lejanía, en parte por la influencia tan profunda que había ejercido la música italiana en el caso de la península Ibérica, y la música francesa en el caso de la Rusia zarista, fueron aflorando sentimientos nacionalistas. El nacionalismo permite a los países liberarse de la colonización artística de los países que lideran las novedades musicales y expresar su identidad musical a partir de la trasposición de material de la propia tradición folclórica a la música culta, como canciones populares, estructuras rítmicas de danzas populares o tradicionales, y sistemas tonales característicos de un folclore concreto. En el momento de tomar este material folclórico, el compositor de alguna manera busca la expresión de la colectividad a través del canto popular. Por otro lado, los movimientos revolucionarios del segundo tercio del siglo XIX proporcionaron la motivación suficiente para el surgimiento de los nacionalismos musicales.

Podemos distinguir dos etapas diferentes del nacionalismo musical: la primera, que se desarrolla durante la segunda mitad del siglo XIX, con rasgos de carácter romántico, y la segunda, que toma fuerza durante la primera mitad del siglo XX y que implica una renovación del lenguaje musical, gracias a la inclusión de nuevos elementos propios del folclore de cada país. En la primera etapa, fueron los rusos los que tomaron la iniciativa, dado que el lenguaje nacionalista les permitía cumplir un doble objetivo: por un lado, buscaban una afirmación de su identidad ante la influencia de la música francesa; por otro, el lenguaje nacionalista empleado en la música era una poderosa herramienta de denuncia a determinadas autocracias políticas que abusaban de las clases sociales bajas y las tenían esclavizadas, especialmente los campesinos.

A partir de 1900, los lenguajes nacionalistas adoptaron una dimensión más universal con la asunción de técnicas y recursos procedentes de otras tendencias estilísticas. Ya no se trataba únicamente de recoger tonadas populares o de imitar determinados giros melódicos o rítmicos, sino de introducir diferentes sistemas musicales en la música culta, lo cual enriqueció enormemente el lenguaje armónico tradicional. Especialmente en esta época triunfan los lenguajes y las posturas estéticas de músicos como Falla en España y Bartók en Hungría.

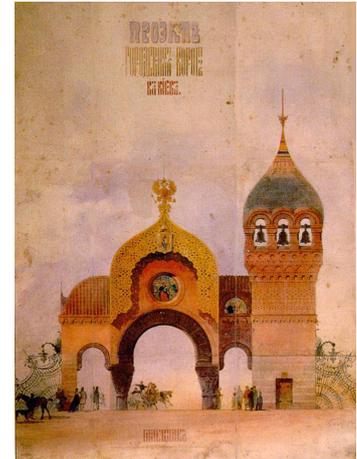
Los lenguajes nacionalistas encontraron en el género operístico la formulación plena de su expresión. En la ópera tenían cabida toda clase de temas y leyendas de carácter nacional, no solo musical sino también literario. Además, durante la segunda mitad del siglo XIX, el género operístico era un espectáculo que atraía a un gran número de gente, lo cual favorecía la difusión rápida de los

mensajes de cariz ideológico o propagandístico. Con el tiempo, sin embargo, esta transformación del género operístico fue aplicada a la música sinfónica y camarística. La introducción de estructuras tonales de otros sistemas musicales contribuirá a la disolución del lenguaje tonal según la concepción clásica. Sin embargo, esto se producirá durante el siglo XX, como veremos más adelante.

3.1. La escuela nacionalista rusa

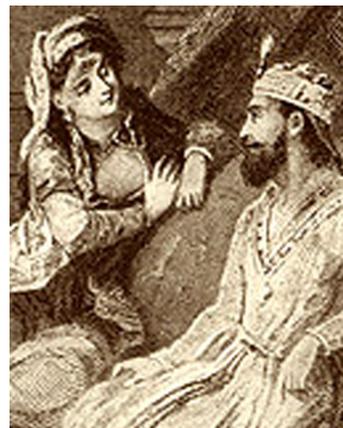
Mikhail Glinka (1804-1857) fue el primer compositor ruso que se aventuró en la experiencia nacionalista. Auténtico creador de un lenguaje nacionalista, Glinka fue el primer compositor ruso que recibió un reconocimiento en el ámbito internacional, y su tarea ejerció una gran influencia en las generaciones siguientes de compositores de su país. Sus obras más conocidas son *La vida por el Zar* (1836), que tiene el honor de ser la primera ópera nacionalista rusa –y europea– y *Ruslan y Liudmila* (1842), basada en la obra de Aleksandr Pushkin. El sucesor de Glinka, **Alexander Dargomijski (1813-1869)**, recogió estos postulados románticos de carácter nacionalista pero con una marcada tendencia hacia el realismo, una tendencia que consideraba que las obras tenían que presentar unos argumentos centrados en la vida real y cotidiana de la manera más directa posible. La obra más conocida de Dargomijski es *El invitado de piedra* (1872). Sin embargo, será el denominado Grupo de los Cinco, impulsado por Glinka e integrado por los compositores **Mily Balakirev (1837-1910)**, **César K'ui (1835-1918)**, **Modest Mussorgsky (1839-1881)**, **Alexander Borodin (1833-1887)** y **Rimsky-Korsakov (1844-1908)**, el que consolidó la escuela nacionalista rusa y le dio una proyección internacional. Todos ellos partían de unos presupuestos culturales e ideológicos comunes e iban en busca del mismo objetivo: la creación de una música popular de esencia rusa. Pese a todo, cada uno de ellos elegirá una solución estética diferente. De todos estos, Mussorgsky, Borodin y Rimsky-Korsakov son los más destacados.

Dotado de una gran inventiva, Modest Mussorgsky creó para sus óperas un lenguaje armónico con unas disonancias y unos encadenamientos de acordes no convencionales para adaptarlas a las citaciones folclóricas y a las inflexiones del lenguaje ruso y, de paso, favorecer una orquestación innovadora. Del mismo modo, Mussorgsky utilizó una técnica pianística atrevidamente heterodoxa para la composición de los *Cuadros de una exposición* (1874), una obra que hoy día es más conocida por la versión orquestal de Ravel que por el original para piano. Influenciado por el Realismo, Mussorgsky confecciona unos frescos a partir de impresiones sonoras que, mediante asociaciones mentales, evocaban los ambientes de la vida campesina en Rusia. Las óperas más importantes son *Borís Godunov* (1869), basada en un texto de Pushkin, y *Jovánschina* (1872-1880), basada en un cuento ucraniano de Gogol. En estas obras, el compositor ruso se esfuerza por hacer caracterización psicológica de los personajes principales. Otras obras destacadas son el poema sinfónico *Una noche en el Monte Pelado* (1867) y *Canciones y danzas de la muerte* (1875).



La Gran Puerta de Kiev
La Gran Puerta de Kiev, vista por el arquitecto Viktor Alexandrovich Hartmann, en cuyo honor Mussorgsky compuso los *Cuadros de una exposición*.

Siguiendo la misma línea, encontramos a Borodin y Rimsky-Korsakov. En el año 1890, Borodin dio a conocer su obra *El príncipe Igor*, una ópera en la que escenifica de manera espléndida una serie de paisajes rusos. La recreación que hace Borodin de una atmósfera exótica oriental queda ilustrada magníficamente en las «Danzas polovtsianas», del segundo acto de la misma ópera. Borodin no pudo acabar la ópera y esta fue completada por Rimsky-Korsakov y Glasunov. Rimsky-Korsakov, el compositor más joven del grupo, fue sobre todo conocido por *El gallo de oro* (1907), de carácter netamente folclórico ruso, por la oposición previa de la censura debido a su sátira política. Dotado de una habilidad magistral para la orquestación, la influencia de Belioz y Liszt se hace notable en la *suite* sinfónica *Sheherezade* (1888) y en el *Capricho español*, (1889), en las cuales introduce acertadamente melodías y ritmos del folclore ruso y español, respectivamente. Las melodías de sus obras rezuman un perfume oriental y desarrollan un papel decisivo en la recreación de ambientes fantásticos para describir antiguas leyendas rusas. Otras obras destacadas del compositor son las óperas *Sadko* (1896), *La leyenda del zar Saltan* (1900) y *La ciudad invisible de Kitege* (1905).



Sheherezade

Contándole los cuentos de las mil y una noches al rey Shahriar, tema de la composición de Rimsky-Korsakov.

Decidido a unir los ideales que compartía con el Grupo de los Cinco con un lenguaje musical internacional que pudiera satisfacer las exigencias de la Europa occidental, **Piotr Ilich Chaikovski (1840-1893)** tomó un camino propio. Si bien su música revela una intencionalidad nacionalista y una gran afinidad con el folclore ruso, su formación es esencialmente clásica y evidencia una gran influencia del arte vocal italiano. El estilo ecléctico de Chaikovski va de una escritura occidental al estilismo de canciones populares e incluso a la misma cita folclórica fiel. La manera de construir el discurso musical demuestra una predilección por el procedimiento secuencial occidental, con melodías extensas y de una expresividad emotiva muy intensa. Una de las páginas más brillantes de Chaikovski es *Ieugueni Oneguín* (1879), una ópera inspirada en la novela de Pushkin que evidencia el sentido dramático del compositor. Además de esta ópera, las obras más conocidas de Chaikovski son las seis sinfonías, el *Concierto para piano núm. 1, en si bemol menor* (1875), el *Concierto para violín* (1878), la ópera *La dama de picas* (1890) y los ballets *El lago de los cisnes* (1876), *La bella durmiente del bosque* (1890) y *El Cascanueces* (1892). Dado que la mayor parte de la producción musical de Chaikovski es para orquesta, no podía evitar condicionar las texturas musicales de las obras a los timbres orquestales, cada vez más influenciados por las prácticas orquestales de la música occidental. Y es precisamente en sus sinfonías donde potencia al máximo su habilidad de orquestador, en especial en la núm. 4, en fa menor (1877), la núm. 5, en mi menor (1888), y la núm. 6, en si menor, «Patética» (1893). En estas obras, adapta al lenguaje sinfónico melodías y ritmos del folclore ruso con un gran desparpajo.



El Cascanueces

Vaudémont jurando su amor a Yolanda, la protagonista ciega de *El Cascanueces*, pintura de William-Adolphe Bouguereau.

Adscritos también a la escuela rusa, encontramos a los compositores de las generaciones posteriores al Grupo de los Cinco, como son los casos de Rakhmáninov y Scriabin. La obra de **Serguei Rakhmáninov (1873-1943)**, de estética posromántica, retoma el camino evolutivo del lenguaje pianístico de Liszt, so-

bre todo en sus conciertos para piano y orquesta. Injustamente subestimado, el tiempo y la popularidad de su música han demostrado que el carácter posromántico de inspiración rusa en la línea de Chaikovski que él heredó es una propuesta estética apreciada por el público de hoy día. Las mejores obras de este compositor son aquellas en las que el piano tiene un protagonismo destacado, como son las composiciones para este instrumento (preludios, sonatas, estudios), los cuatro conciertos para piano y orquesta y la *Rapsodia sobre un tema de Paganini* (1934), también para piano y orquesta. El estilo de **Alexandr Scriabin (1872-1915)**, en cambio, es uno de los más difíciles de definir, muy personal y con un vocabulario armónico complejo y con una tendencia cada vez más marcada hacia la disolución de la tonalidad. Su escritura evidencia una gran influencia del lenguaje armónico de Liszt y de Wagner, pero también asume procedimientos del Impresionismo. Fruto de su pensamiento esotérico fue la creación del denominado por él mismo *acorde místico*, basado en la superposición de cuartas y con posibles alteraciones cromáticas, que presentó por primera vez con la obra *Prometheus o el poema del fuego* (1910). Para la interpretación de esta obra, Scriabin exigía un «teclado luminoso», con la intención de proyectar una serie de luces de colores y de formas en una gran pantalla. Otra obra destacada del compositor es *Poema del éxtasis* (1908), para orquesta.

3.2. Europa oriental. Bartók

La consolidación de la escuela nacionalista rusa sirvió de ejemplo para compositores de otras naciones que de una manera u otra participaban de este sentimiento nacionalista. Además, a través de la recuperación del propio folclore y la utilización de este material en la producción de música culta, los compositores conseguían un sello de identidad que les permitía competir dentro del panorama musical europeo. Paralelamente, nacía la etnomusicología, una ciencia que llevaba a cabo un estudio sistemático del material folclórico con una metodología científica y rigurosa.

El compositor y pianista húngaro **Bala Bartók (1881-1945)** fue, junto con su compatriota Zoltán Kodály, uno de los principales precursores de la etnomusicología. Con la ayuda de Kodály, Bartók se dedicó a ir pueblo por pueblo recogiendo la música folclórica de su país con un fonógrafo rudimentario y un papel pautado como únicas herramientas. No solo le interesaba el folclore húngaro, también el eslovaco, el rumano o el turco atraían su atención. Es decir, descubrió que la música folclórica era una fuente inagotable de inspiración que le permitía desarrollar un lenguaje original, y también le permitía, por un lado, desvincularse del legado de la tradición romántica anterior, sobre todo de Liszt, Brahms y Richard Strauss, cuya influencia se evidencia en sus primeros trabajos creativos, como por ejemplo el poema sinfónico *Kossuth*. Por otro lado, representaba una oportunidad magnífica para desmarcarse de las grandes corrientes del momento que dominaban la creación musical de la primera

mitad del siglo xx, como el Expresionismo o el Neoclasicismo, sin renunciar del todo a hacer uso de determinados procedimientos de estas tendencias para la composición de obras nuevas.

Además de ser una figura clave del nacionalismo de los países de la Europa oriental y el compositor más importante de la historia de la música húngara, Béla Bartók representa, junto con la del finés Jan Sibelius y la del español Manuel de Falla, la postura nacionalista más abstracta, puesto que utiliza el material folclórico con un lenguaje muy personal, y evita la reproducción literal de una melodía o un ritmo populares. Los tres, cada uno dentro de su dialecto, consiguieron fusionar la música folclórica y la escritura moderna de la música culta. Bartók hacía un uso muy libre del material folclórico que recogía (melodías y ritmos húngaros, eslavos, rumanos) para componer música, y llegó a consolidar un lenguaje muy personal, predominantemente melódico y con una utilización de las armonías y la orquestación muy efectista y brillante. También hizo una destacada aportación a la pedagogía del piano con la obra *Mikrokosmos* (1936), concebida originariamente para introducir a su hijo en el aprendizaje de este instrumento. Esta obra consta de seis volúmenes de piezas para piano inspiradas en el folclore húngaro y rumano, ordenadas según su dificultad técnica.

Las obras más destacadas del primer periodo compositivo de Bartók son dos cuartetos de cuerda (1908 y 1917), la ópera en un acto *El castillo de Barba Azul* (1918), la pantomima *El mandarín maravilloso* (1919), la *Suite de danzas para orquesta* (1923) y *Allegro Barbaro*, para piano. De la producción musical del segundo periodo destacan la *Cantata profana* (1930), para solistas, doble coro y orquesta; los tres conciertos para piano y orquesta (1926-1931); cuatro cuartetos de cuerda (1927-1939); la *Música para cuerdas, percusión y celesta* (1936) y la *Sonata para dos pianos y percusión* (1937). Sin llegar a ser un gran revolucionario, la experimentación con la armonía y los ritmos asimétricos y llenos de contratiempos permitió al compositor húngaro desarrollar un estilo propio de gran fuerza y originalidad. Figura progresista y comprometida con su pueblo, Bartók tuvo que huir a Estados Unidos, como tantos otros artistas e intelectuales europeos, por culpa del nazismo que desde Alemania amenazaba a los países del Este. Murió en Nueva York en la más absoluta incompreensión, sin haber saboreado el reconocimiento y el éxito que sus obras tienen en la actualidad.

Otros compositores destacados de Europa del Este contemporáneos a Bartók son Kodály, Smetana, Dvorák y Janáček. De **Zoltán Kodály (1882-1967)** hay que destacar su aportación al nacionalismo húngaro, sobre todo en el campo de la etnomusicología y en el de la pedagogía musical. Las composiciones más conocidas de Kodály son la ópera *Háry János* (1926) y el *Psalmus hungaricus* (1923), para solista, coro y orquesta. **Bedrich Smetana (1824-1884)** es uno de los mejores representantes del nacionalismo checo en Bohemia. Adscrito dentro de la línea del poema sinfónico de Liszt, Smetana explota su capacidad descriptiva para plasmar paisajes de su tierra, como es el caso del ciclo sinfónico *Má Vlast* ('Mi patria', 1874-1879) o en la ópera cómica *La novia vendida*



Bartók grabando cantos populares con un fonógrafo

(1866). Smetana utiliza canciones y danzas folclóricas con un estilo melódico muy inspirado. Además de las dos óperas mencionadas, escribió siete más, numerosos poemas sinfónicos, música para piano y canciones con acompañamiento. **Antonin Dvorák (1841-1904)**, en cambio, se acerca más a la concepción clásica brahmsiana de la forma pero introduciendo elementos del folclore checo, como se puede ver, entre otros, en su *Concierto para violonchelo* (1895). La obra más conocida de Dvorák es la última de sus nueve sinfonías, escrita en mi menor, la *New World Symphony* ('Sinfonía del Nuevo Mundo', 1895), que compuso durante su estancia en Estados Unidos. El que apostó por un nacionalismo checo pero en una vertiente más occidental fue el moraviano **Leos Janáček (1854-1928)**, gracias al cual obtuvo un rápido reconocimiento en un ámbito europeo, sobre todo a partir del estreno de su *Jenufa* (1902). Janáček es también autor de las óperas *Katya Kabanova* (1921) y *De la Casa de la Muerte* (1930), dentro de un estilo realista con influencias de la escritura de Mussorgski.

3.3. Los países escandinavos

Otra de las primeras escuelas nacionalistas más destacadas surgidas siguiendo el modelo ruso fue la escandinava. Países como Dinamarca, Noruega y Suecia, que habían estado vinculados al imperio ruso durante mucho tiempo, quisieron reafirmar su personalidad política a través de la música. De esta región nórdica europea destacan muy por encima de otras las contribuciones del noruego Edvard Grieg y el finés Jan Sibelius. Con un estilo de carácter nostálgico e intimista, **Edvard Grieg (1843-1907)** se adscribe a una estética romántica para la confección de sus *lieder* y las transcripciones de canciones populares y danzas campesinas del folclore noruego para piano. Sus obras tienen un intenso contenido poético y talante netamente popular. Una de sus creaciones más importantes es la obra escénica *Peer Gynt*, una música destinada al drama de Ibsen (1876). De esta obra hizo, más tarde, dos *suites* para orquesta. El reconocimiento internacional de Grieg se produjo sobre todo a partir del estreno de su *Concierto para piano y orquesta, en la menor* (1868).

La posición estética de Jan Sibelius fue muy distinta. A pesar de no emplear material folclórico de la música de su país, sí se dejó inspirar por leyendas de la literatura popular finesa. Las primeras composiciones evidencian una influencia wagneriana, sobre todo por el uso del *leitmotiv*, y que progresivamente irá desapareciendo, lo que le permitió una mayor libertad para crear melodías evolutivas y formas musicales orgánicas. Sibelius se alejó de las tendencias musicales europeas del momento y, de manera progresiva, su música tendió hacia la depuración y la concentración, como se puede ver en las últimas obras, la sinfonía núm. 7 (1924) y el poema sinfónico *Tapiola* (1926), un retrato de los bosques y los lagos de su país. Otros poemas sinfónicos conocidos del compositor son la popular *Finlandia* (1899), *En saga* (1893, revisado en 1901) y *La hija de Pohjola* (1906).



Peter Gynt en la cueva del rey de la montaña
Ilustración de Arthur Rackman.

3.4. El lenguaje nacionalista en Gran Bretaña

Desde que murió Händel, compositor alemán adoptado por los ingleses, Gran Bretaña vivió un largo periodo en el que la creación musical dentro del ámbito culto (es decir, no folclórico) se ceñía a un tipo de música funcional vinculada a la Iglesia. Para el compositor inglés era casi impensable intentar estrenar una obra que no fuera un oratorio, una cantata de conmemoración o, en todo caso, música de salón para consumo de la nobleza. La composición sinfónica y la operística eran consideradas actividades esporádicas, era muy difícil crear nuevas tendencias, de modo que los compositores ingleses no fueron más allá de importar modelos foráneos del Romanticismo, como Mendelssohn y Brahms. El nacimiento de escuelas musicales nacionalistas en el continente europeo despertó la necesidad de hacer resurgir la música inglesa para poder competir con el continente. Los primeros compositores que se aventuraron en la tarea de conseguir situar la música inglesa al mismo nivel que los otros países europeos fueron Elgar y Delius. Los inicios de **Edward Elgar (1857-1934)** no iban más allá de la composición de piezas de salón, o pequeñas obras de cámara para consumo burgués. Progresivamente se adscribiría a un romanticismo tardío para la creación de obras de más ambición, como las conocidas *Variations on an Original Theme «Enigma»* (1899), o las dos sinfonías (en la bemol mayor, de 1908, y en mi bemol mayor, de 1911). De estética vinculada al postimpresionismo, en cambio, es la obra de **Frederick Delius (1862-1934)**. El estilo de Delius se caracteriza por el cromatismo dentro de una atmósfera tonal, con un uso bastante frecuente del *leitmotiv* y melodías en constante transformación. Algunas de sus obras más conocidas son *A Village Romeo and Juliet* ('Un Romeo y Julieta de pueblo', 1899-1901) y *Requiem* (1914-16).

A la segunda generación de compositores ingleses pertenecen Williams y Holst. Vaughan Williams (1872-1958) fue un compositor de gran popularidad en su país, sobre todo a partir del estreno de su *Fantasia sobre un tema de Thomas Tallis* (1910, rev. 1919), para cuarteto y doble orquesta de cuerda. Utilizaba canciones populares inglesas intentando sublimarlas y llegando a crear un vocabulario propio y un lenguaje muy personal, en el que predominan los intervalos diatónicos. También recibió influencias del misticismo hindú, que se refleja en la *Misa en sol menor* o la cantata *Dona Nobis Pacem*. Su música exuda un romanticismo nostálgico y lírico, con influencias de la orquestación de Debussy y Ravel. Sus nueve sinfonías son lo más exitoso de su producción, de entre las cuales destacan la segunda, *London Symphony* (1913, con revisiones posteriores), en la que recrea el ambiente de la capital inglesa, y la tercera, *Pastoral Symphony* (1922), en la cual utiliza material folclórico con una escritura polifónica libre. Gustav Holst (1874-1934) compartía con Williams una inclinación hacia el misticismo, como se evidencia en la colección de sus *Choral Hymns from the Rig Veda* (1908-1912). Para la conocida *suite* orquestal *The planets* ('Los planetas', 1916), se inspiró en su propio horóscopo. Las principales influencias de su música son, además del misticismo hindú, el folclore inglés y un tipo de orquestación raveliana.

A la última generación de compositores ingleses pertenecen Britten y Walton. **Benjamin Britten (1913-1976)**. El eclecticismo de Britten parece obedecer a las demandas de cada obra en concreto, demostrando una técnica segura y una gran facilidad para asimilar una gran variedad de recursos compositivos. Recibió un gran reconocimiento en vida, sobre todo a partir del estreno de su ópera *Peter Grimes* (1945), después de la cual vinieron otras producciones notables como *La violación de Lucrecia* (1946) y *La muerte en Venecia* (1974). Uno de los trabajos más conocidos de Britten es la *Guía de orquesta para jóvenes* (1946), creado para el filme británico con finalidades educativas titulado *Instrumentos de la orquesta*. Otras obras conocidas del compositor son el *Himno a santa Cecilia* y el *War Requiem* ('Réquiem de Guerra', 1961). **William Walton (1902-1983)** pertenece plenamente al siglo xx y, por lo tanto, su lenguaje se aleja de las influencias románticas o posrománticas de los otros compositores ingleses. Una de las obras más conocidas de Walton es la *Façade* (1922, revisada en 1942), un entretenimiento musical para recitador y conjunto de cámara basado en poemas de Edith Sitwell. Su inclinación por los lenguajes populares y por el jazz se manifiesta claramente en sus conciertos para violín, viola y violonchelo y en su primera sinfonía (1935). Walton es también autor del oratorio *Belshazzar's Feast* ('El festín de Baltasar', 1931) y la ópera *Troilus and Cressida* (1954).

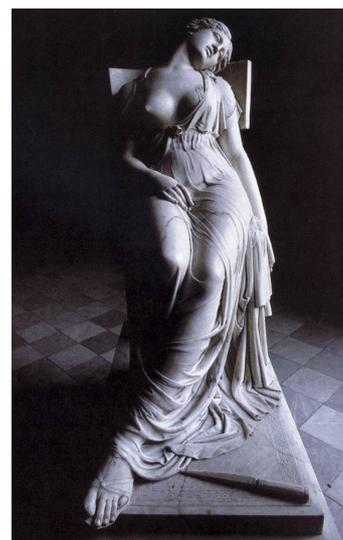


Figura de Lucrecia
Escultura en bronce de Damia Campeny
(1771-1855).

3.5. El nacionalismo en el continente americano

La noción de *americanismo* se utiliza en algunos sectores del mundo artístico actual para referirse a las tendencias vinculadas a la recuperación de los diferentes folclores anteriores a la conquista del continente americano y a las tendencias surgidas de tradiciones populares procedentes de Europa y África, y que tomaron un camino propio dentro del ámbito geográfico del Nuevo Mundo. Elementos de estos folclores son recogidos por músicos europeos convertidos en ciudadanos americanos o bien nacidos en algunos de los países del continente americano, pero que han recibido una educación y una formación musical en la tradición culta europea. Estos compositores han dado lugar a varios lenguajes que evidencian influencias de la música que llevaron los esclavos negros durante la conquista, elementos de la música indígena y formas de la música importada del continente europeo. La cultura de la posmodernidad apuesta por un tipo de fusión o síntesis de las diferentes culturas musicales existentes en el continente americano, intentando encontrar un tipo de internacionalismo artístico de estas culturas. De este modo, el compositor se siente libre de elegir los elementos de distintas culturas folclóricas para mezclarlas, transformarlas, etc.

El lenguaje musical nacionalista de Estados Unidos de la primera mitad del siglo cc es el resultado de la fusión del legado musical europeo, especialmente la ópera italiana, la música sinfónica alemana y la música sacra inglesa, y elementos procedentes de las melodías de las comunidades indígenas y del folclore negro. Charles Ives (1874-1954) es uno de los compositores más destacados de esta escuela. Intentó instaurar un idioma nacional americano, pero con

un trasfondo estético universal. Encontró la unidad a través de la utilización y la exposición de una manera ordenada del material folclórico y religioso, sirviéndose de unos recursos propios de la rapsodia. Este estilo influyó mucho en las generaciones americanas posteriores y fue decisivo en el nacimiento del jazz, una música resultante de la combinación de elementos folclóricos y religiosos tradicionales procedentes de la comunidad negra. Estas obras anticipan experiencias polirrítmicas, microtonales y aleatorias de nuestros días. Algunas de las obras más interesantes de la producción sinfónica de Ives son la *Sinfonía núm. 4* (1916) y las *Orchestral Sets* (1914-1915). Estas obras exigen un nivel virtuosístico excepcional y requieren la participación de grandes formaciones orquestales.

El pianista y compositor **George Gershwin (1898-1937)** es una de las principales figuras adscritas al denominado popularismo del siglo xx. La obra maestra de Gershwin es, sin duda, *Rhapsody in Blue* (1924), un claro ejemplo de la fusión perfecta de jazz y el género sinfónico. Incorporó a los moldes sinfónicos tradicionales la esencia rítmica, tímbrica y expresiva del lenguaje jazzístico. Otras obras destacadas de este compositor son el *Concierto para piano* (1925), el poema sinfónico *An American in Paris* ('Un americano en París', 1931) y la popular ópera de jazz *Porgy and Bess* (1935).



An American in Paris
Una escena de la película *An American in Paris* (1951), con Gene Kelly y Leslie Caron, inspirada en el poema sinfónico de Gershwin.

Compositor de estilo incisivo y brillante orquestador, **Aaron Copland (1900-1990)** ha heredado los frutos del antiguo nacionalismo musical, en la línea de un nuevo popularismo. Su lenguaje musical se ha orientado hacia una sencillez formal y armónica, y ha introducido elementos procedentes de la canción folclórica mexicana en obras como por ejemplo la *suite* orquestal *El salón México* (1936) o tonadas de vaqueros en el ballet *Billy the Kid* ('Billy el Niño', 1942). Para la composición de la obra orquestal *Inscape* (1967), Copland adopta determinados recursos procedentes del dodecafonismo. Otro compositor destacado que se puede vincular a los nacionalismos americanos es Leonard Bernstein (1918-1990), que posee, entre otros, el honor de ser el primer director de orquesta nacido en Estados Unidos y que obtuvo un reconocimiento en un ámbito mundial, debido a su larga permanencia como director titular de la Orquesta Filarmónica de Nueva York, desde el año 1944. Su música evidencia influencias del jazz y cultivó también la atonalidad y el dodecafonismo. Es autor de tres sinfonías, dos óperas y cinco musicales, entre los cuales destaca por su popularidad *West Side Story* (1961), y obras orquestales programáticas, como *Three Dance Episodes from «On the Town»* (traducida con el título *Un día en Nueva York*, 1949).

Durante la segunda mitad del siglo XIX, la música predominante en América Latina era la denominada «música de salón», la música de baile (polcas, mazurcas), acompañada por el piano. Paralelamente, y procedentes del mundo popular, emergen ritmos de danza como el de la contradanza en México, la *modinha* en Brasil, la habanera y el danzón en Cuba, la zamba en Argentina y el vals criollo en Venezuela. Conviene remarcar, sin embargo, que el nacionalismo en América Latina se destaca por la heterogeneidad de culturas, que

ha provocado la coexistencia de estas con otras culturas procedentes de Europa, de modo que es difícil establecer una delimitación geográfica clara y unas etapas temporales de su proceso evolutivo.

En Brasil, el nacionalismo encuentra su más alta expresión de la mano de **Heitor Villa-Lobos (1887-1959)**. De su extensa producción musical destacan las *Bachianas Brasileiras* (1930-1945), en las cuales, siguiendo el modelo de Bartók, fusiona el lenguaje contrapuntístico de Bach con materiales procedentes del folclore brasileño. Es autor de un concierto para guitarra y orquesta, cinco óperas y siete sinfonías, entre otras. Con una conciencia más comprometida en el momento de utilizar el material folclórico encontramos la postura estética de **Silvestre Revueltas (1898-1940)** y **Carlos Chávez (1899-1978)**, los dos en tierras mexicanas. La vertiente nacionalista de Revueltas está imbuida de una estética muy personal, intenta plasmar la realidad cotidiana del pueblo mexicano en las obras de su tiempo, tal y como podemos observar en sus poemas sinfónicos *Sensemaya* (1938) y *Cuauhnáhuac* (1932). También compuso música para cine, parte de la cual en la actualidad forma parte del repertorio sinfónico, como es el caso de *La noche de los mayas* (1939), para orquesta. La postura de Chávez siguió otro camino. Comprometido, en un inicio, con el nacionalismo mexicano, con el tiempo se apartó conscientemente del mexicanismo de orientación popular como sería el de Revueltas. A su primera etapa creativa pertenecen las obras más conocidas del compositor, como el ballet *El fuego nuevo* (1921) y la *Sinfonía india* (1935), donde utiliza ritmos y melodías e incluso percusión de la música tradicional mexicana, pero evita utilizar la citación de fuentes folclóricas de una manera directa. El alejamiento del nacionalismo se hace patente en sus obras tardías, como la ópera *Pánfilo y Lauretta* (1956).

En Argentina, el nacionalismo está representado sobre todo por la figura de **Alberto Ginastera (1916-1983)**, que evolucionó progresivamente hacia una posición más cercana a tendencias de la música, en especial el dodecafonismo. Esta evolución queda claramente ejemplificada en la diferencia de los lenguajes empleados para la composición de los *Doce Preludios Americanos* (1944) y *Cantata para una América Mágica* (1960). Aun así, aunque asimiló técnicas compositivas más avanzadas, nunca dejó de utilizar elementos de la tradición folclórica argentina. Su *Concierto para piano núm. 1* (1961) forma parte hoy día del repertorio habitual de los pianistas. De entre sus discípulos, hay que mencionar a una figura de gran renombre, como es la de **Astor Piazzolla (1921-1992)**, autor de obras conocidas, como *Adiós nonino* (1969), *Balada para un loco* (1969) y la ópera *María de Buenos Aires* (1967), entre otras. También compuso el *Concierto de Nacar, para nueve tanguistas y orquesta filarmónica* (1972), primer antecedente de concierto para bandoneón y orquesta. Piazzolla revolucionó el mundo del tango argentino con su concepto de «nuevo tango».



Villa-Lobos practicando el billar
Con un sombrero de jipijapa y un cigarro habano, tan populares en aquella época.



Figura de baile típica del tango

3.6. El nacionalismo en la península Ibérica

El panorama musical en la península Ibérica durante el siglo XIX era un poco desesperanzador; la llegada de la música italiana que tantos beneficios aportó en un principio derivó en una falta de iniciativa para buscar nuevas propuestas estéticas por parte de los compositores hispánicos para poder competir con los del resto de Europa. La apertura a este tipo de callejón sin salida vino de la mano de los nacionalismos europeos; el surgimiento de las distintas escuelas nacionalistas en Europa estimuló a los compositores del Estado español a buscar un lenguaje que les permitiera ocupar un lugar en el panorama musical europeo. La creación de un lenguaje nacional, además, les facilitaría la deseada actualización estética e ideológica, como propuesta alternativa a la tendencia italianizante. Uno de los principales impulsores del nacionalismo fue el compositor y musicólogo **Felip Pedrell (1841-1922)**, quién intentó proporcionar unas bases estéticas al nacionalismo musical hispánico en coherencia con los criterios adoptados por otras escuelas nacionalistas europeas. La adaptación a la idiosincrasia hispánica del concepto del arte musical del pensamiento wagneriano, por un lado, y la recuperación de la tradición musical hispánica anterior al siglo XVIII y la canción popular, por otro, fueron los fundamentos de la concepción nacionalista de Pedrell. La concepción operística wagneriana servía de modelo para la creación de una escuela lírica nacional que sirviera de alternativa a la ópera italiana o italianizante y a la zarzuela moderna, los dos únicos géneros escénicos que acaparaban las carteleras de los teatros españoles durante el siglo XIX. Pedrell daría a conocer su ideario estético en 1891, con la publicación del libro *Por nuestra música*. Antes de la publicación de este opúsculo, Pedrell había compuesto la trilogía *Los Pirineos* (1891), integrada por *Lo comte de Foix*, *Raig de lluna* y *La jornada de Panissars*, basada en poemas de Víctor Balaguer e inspirada en la tetralogía wagneriana. Esta obra no se estrenaría hasta el año 1902, en la ópera del Liceo de Barcelona, y se hizo en una versión del texto en italiano. Otras obras de Pedrell que iban en la línea de crear una escuela operística nacional son la ópera *La Celestina* (1903), una adaptación libre de la novela de Francisco de Rojas, y *El comte Arnau* (1904), basada en un poema de Joan Maragall. Pedrell fue una figura muy polifacética, su amor por la música lo llevó, además de producir música cultivando una gran cantidad de géneros, a desarrollar una intensa actividad como musicólogo, pedagogo y crítico musical. Una de las principales tareas fue la creación de la musicología moderna en España y fue uno de los primeros músicos que recuperó el patrimonio musical hispánico culto anterior al siglo XIX y el primero en estudiar la música folclórica española de una manera sistemática y rigurosa. Gracias a la publicación y difusión de este patrimonio culto y folclórico recuperado y estudiado, los compositores hispánicos se concienciaron de la valía de la propia tradición musical ibérica y empezaron a abandonar la composición de bailes de salón y mazurcas para pasar a renovar la propia escritura musical gracias a la inclusión de ritmos y canciones de los diferentes folclores de la península. Pedrell había contribuido a la consolidación del nacionalismo español. De su tarea pedagógica solo hay que mencionar la labor de concienciación que hizo a sus discípulos, entre los cuales se encontraban futuras figu-



Catedral de Tortosa (claustro gótico)
Donde Felip Pedrell se inició musicalmente.

ras del mundo musical como Albéniz, Granados, Falla y Turina. El concepto nacionalista de Pedrell no se enmarca dentro de una visión regionalista, sino que logra plenamente una dimensión panhispanista, por el interés que tuvo en recuperar la tradición hispánica tanto culta como folclórica, con el mismo respeto para cada uno de los dialectos, ya fueran el andaluz, el castellano, el catalán, el vasco o el gallego.

Podemos distinguir dos etapas del nacionalismo musical hispánico. La primera, con Albéniz y Granados como principales representantes, en la que hay un proceso de asimilación del material musical tradicional con ciertas concesiones a la citación folclórica, y una segunda etapa de madurez, con Falla como principal exponente y que pertenece plenamente al siglo xx. En la segunda etapa, los compositores tendrán que afrontar muchas dificultades para poder desarrollar su propuesta estética y competir con otras corrientes vanguardistas.

3.6.1. Albéniz y Granados

Albéniz y Granados, pese a ser catalanes, sintetizan un nacionalismo hispánico que aglutina la música popular de diferentes regiones, con un claro predominio del carácter andaluz, en el caso de Albéniz, y del madrileño, en el caso de Granados.

La gran contribución del pianista y compositor Isaac Albéniz (1860-1909) al nacionalismo español está constituida sobre todo por su música para piano solo. Aun así, dedicó una gran parte de su trayectoria creativa a la composición de música escénica, y también compuso canciones, música de cámara y algunas piezas orquestales. De su extensa producción pianística, destacan la *Suite española* (1886), *Cantos de España* (1896) y, de manera especial, su obra maestra, la *suite Iberia* (1906-1909). La *Suite española* supone una primera aproximación a la variedad de folclores de la península Ibérica de una manera original, pero con la *suite Iberia* logra su ideal de crear una «música nacional de acento universal». Esta obra representa el nivel más alto de la literatura pianística española, así como una de las cúspides de la música para piano de todos los tiempos. De gran dificultad técnica y con un concepto de la tonalidad muy avanzado, *Iberia* contiene recreaciones de canciones y bailes populares de diferentes regiones de la geografía española. En estas obras, Albéniz no esconde su debilidad por el folclore andaluz y su amor por la ciudad de Granada. Al morir, Albéniz dejó inacabadas dos obras más para piano: *Navarra* y *Azulejos*. A pesar de que compuso música escénica y sinfónica, Albéniz se sentía más cómodo escribiendo para piano, para el cual su imaginación intuitiva y espontánea tomaba un gran vuelo. Pese a todo, las composiciones más notables de su producción musical escénica son la zarzuela *San Antonio de la Florida* (1894) y, de una manera especial, las óperas *Henry Clifford* (1895) y *Pepita Jiménez* (1896). La mejor composición sinfónica de Albéniz es la rapsodia *Catalonia* (1899).



Isaac Albéniz interpretando al piano

De estética más cercana a un neorromanticismo y con una tendencia al sentimiento contenido y una escritura elegante y expresiva pero sin afectaciones, es la obra del compositor y pianista **Enric Granados (1867-1916)**. Como en el caso de Albéniz, la música de Granados está estrechamente vinculada al piano, a través del cual desarrolló un lenguaje inspirado en elementos tradicionales hispánicos, de carácter fundamentalmente espontáneo y original. La obra maestra de Granados, y la más conocida, es la suite *Goyescas*, para piano (1911), inspirada en una serie de pinturas de Francisco de Goya. Otras obras destacadas del compositor, llenas de referencias a tonadas tradicionales del folclore español, son las *Danzas españolas*, para piano, y la serie de canciones con acompañamiento pianístico *Tonadillas en estilo antiguo*. De su producción para orquesta hay que destacar el poema sinfónico *Divina commedia* (1908), inspirada en la obra de Dante. Las obras más interesantes de la producción musical escénica de Granados son *Miel de la Alcarria* (1895) y *María del Carmen* (1898), las dos con texto de Josep Feliu y Codina, y la versión operística de *Goyescas* (1916).

3.6.2. Manuel de Falla

La escritura musical de **Manuel de Falla (1876-1946)**, el máximo exponente del nacionalismo español, hay que enmarcarla dentro de un nacionalismo de dimensiones universales. Creó un lenguaje original que fue renovando a lo largo de su trayectoria. Cada nueva composición representaba un nuevo universo sonoro que, unido a su voluntad de perfección técnica y de concisión de la expresión, le permitió crear una música española conectada con las corrientes musicales de su tiempo y liberada del pintoresquismo fácil. Su experiencia parisiense lo llevó a perfeccionar su dominio de la orquestación y consiguió, como ningún otro compositor hispánico de su tiempo, fusionar la música de raíces folclóricas pero muy estilizada con las técnicas del Impresionismo asimiladas durante su estancia en la capital gala (1907-1914), gracias a sus contactos con Debussy, Ravel y Dukas. Con el tiempo, sin embargo, evolucionaría hacia una estética neoclásica. Hombre de gran autoexigencia, la producción musical de Falla es relativamente reducida, dado que trabajaba con grandes dificultades. La primera obra destacada que compuso fue la ópera *La vida breve* (1905). Después de su estancia en París y de regreso a Cádiz, su ciudad natal, compuso, en 1915, *Noches en los jardines de España*, una serie de impresiones para piano y orquesta, inspirada en el folclore musical andaluz. Ese mismo año Falla escribió *Siete canciones populares españolas*, para voz y piano, y el ballet *El amor brujo*. Después de finalizar *El sombrero de tres picos* y la *Fantasia bética*, para piano, los dos del año 1919, su lenguaje musical fue evolucionando del nacionalismo folclorista inspirado en temas, melodías, ritmos y giros andaluces o castellanos, hacia un lenguaje neoclásico que buscaba su inspiración en la tradición musical culta, sobre todo el Renacimiento y el Barroco. Las características más destacadas de su nuevo estilo fueron la tendencia a una economía de medios y a una estructuración formal rigurosa, como se ilustra con la ópera de marionetas *El retablo de Maese Pedro* (1922) para pequeño conjunto instrumental, inspirada en un texto de Cervantes, y el *Concierto para clavicémbalo*



Pastora Imperio, para quien Falla compuso *El Amor Brujo*
Interpretando a Candelas (la protagonista de la obra), en el teatro Lara de Madrid, en abril de 1915.

y *cinco instrumentos* (1926). A partir de entonces se interesaría por la música hispánica anterior, desde la edad media, pasando por el Renacimiento, hasta el Barroco (con una clara preferencia por la obra de Domenico Scarlatti). En estas obras, el sentimiento nacionalista de Falla deja paso a una estética de recuperación de la tradición musical hispánica, con una escritura de influencia neoclásica. En el año 1927, empezó a componer una cantata escénica que no llegaría a acabar, la *Atlántida*, basada en un poema de Jacint Verdaguer cuya lectura lo había impactado desde su niñez, y en el cual creía ver reflejado el pensamiento filosófico del mismo compositor. La partitura de esta composición sería completada por un discípulo de Falla, Ernesto Halffter.

3.6.3. Otros compositores hispánicos

El violinista y compositor navarro **Pablo de Sarasate (1844-1908)** fue el primero que consiguió un reconocimiento europeo en el campo de la música instrumental entre los músicos nacionalistas españoles. Compuso una gran cantidad de obras para violín, entre las cuales destacan *Danzas españolas*. Algunas de las obras de Sarasate, además de ser obras de repertorio violinístico, han sido arregladas para orquesta, como es el caso del *Zapateado* y los *Aires gitanos*.

De entre todos los compositores que cultivaron un tipo de nacionalismo más vinculado a una región concreta de la península Ibérica destaca **Joaquín Turina (1882-1949)**, un claro exponente del andalucismo por su preferencia por el folclore andaluz. Turina fue un compositor muy prolífico y dotado de una notable imaginación creativa. Sus obras más conocidas son *La procesión del Rocío* (1913), *Sinfonía sevillana* (1920) y *Danzas fantásticas* (1920). Junto con Falla, Óscar Esplà y Julio Gómez, fue el creador del sinfonismo contemporáneo español. **Julio Gómez (1886-1973)**, por su parte, se adscribe a un nacionalismo de tipo castellano, y con una estética cercana al romanticismo. Dos de sus obras más conocidas son la *Suite en la* (1917) y el *Concierto lírico* (1945). **Óscar Esplà (1886-1976)**, en cambio, pese a ser valenciano, se sintió vinculado a la tendencia nacionalista de dimensión más universal. Esplà llevó a cabo una interesante aportación al género sinfónico con el poema sinfónico *El sueño de Eros* (1912) y con la *Sinfonía Aitana* (1964). De su producción pianística sobresale la obra *Impresiones musicales* (1905). Otros compositores destacados con una visión nacionalista de cariz localista son el gallego **Xoán Montes (1840-1899)**, autor de la *Fantasia sobre temas populares gallegos*, para orquesta de cuerda, el vasco **Jesús Guridi (1886-1962)**, quien compuso la ópera *Las golondrinas* (1913) y el también vasco **José María Usandizaga (1887-1915)**, autor de *Diez melodías vascas* (1914).

En tierras catalanas se desarrolló la música modernista, caracterizada por sus conexiones ideológicas con la tendencia artística del mismo nombre y desde el punto de vista propiamente musical, por el predominio del wagnerismo promovido por Pedrell y el interés por la recuperación del folclore musical catalán. La figura más destacada de esta tendencia es la de Enric Morera (1865-1942), autor de música escénica. Su obra más conocida es *La fada* (1897), basada en un texto de Jaume Massó i Torrents, pero también es autor de las óperas *Empòrium* (1906) y *Bruniselda* (1908), y numerosas canciones y sardanas. A una tendencia de tipo posmodernista pertenecen dos grandes figuras del mundo de la interpretación que produjeron música, el director de orquesta **Joan Lamote de Grignon (1872-1949)** y el violonchelista **Pau Casals (1876-1973)**. Lamote de Grignon es autor de una gran cantidad de *lieder*, además del oratorio *La nit de Nadal* (1906). De Pau Casals es el oratorio *El pessebre* (1943-60) y *El himno de las Naciones Unidas* (1972).



Pau Casals y su violonchelo

4. Las nuevas tendencias de la primera mitad del siglo XX

La música de principios del siglo XX se caracteriza por la convivencia de diferentes tendencias que surgen con la intención de actualizar el lenguaje musical y darle nuevas herramientas de expresión. Después de todas las experiencias llevadas a cabo por Liszt, Wagner y Debussy con la voluntad de ampliar la concepción clásica de la tonalidad que había predominado desde los tiempos de Bach, Mozart y Beethoven, entre los años 1910 y 1930, se llega al punto culminante de una etapa en la cual los compositores se cuestionan los principios armónicos tradicionales, en un intento de querer ser innovadores. Paralelamente, a partir de la década de los años treinta, y sin abandonar del todo la tonalidad, algunos compositores intentarían un retorno a la música anterior en el siglo XX, buscando una síntesis entre los recursos formales de la *música vieja* y las innovaciones estilísticas de la música contemporánea. Con el paso del tiempo se ha demostrado que, a pesar de las innovaciones, las obras creadas por estos compositores no están desvinculadas de la tradición musical del pasado y del mismo lenguaje tonal clásico. La tendencia de los estudiosos de la música es la de englobar a estos compositores que optan por la recuperación de lenguajes o sistemas musicales dentro del movimiento denominado Neoclasicismo.

4.1. La Segunda Escuela de Viena

Segunda Escuela de Viena es el nombre con el que se conoce al grupo de compositores formado por Arnold Schönberg y sus discípulos Alban Berg y Anton Webern, los tres vieneses y con fuertes vinculaciones con el movimiento cultural que se denomina *expresionismo*.

El trío de compositores recibió el nombre por su comparación con la Primera Escuela de Viena, formada por Haydn, Mozart y Beethoven, y que desarrollaron su actividad artística, como en el caso de aquellos, en la capital austriaca. El expresionismo fue un movimiento artístico surgido durante el primer cuarto del siglo XX, conectado con el último Romanticismo alemán, y que se caracteriza por una visión subjetiva y emocional del mundo. A partir de la creación del grupo *Der Blaue Reiter*, en Múnich, en 1911 y la intensa actividad de sus miembros, como los artistas Kandinsky, Macke, Nolde y, más tarde, Klee, la influencia sobre la música fue más evidente. A diferencia del compositor impresionista que proyecta en su obra las impresiones que le causa la contemplación del mundo exterior, el compositor expresionista busca plasmar en su música los propios sentimientos y emociones, es decir, su mundo interior. En lo que respecta a la técnica empleada, esta se aproxima a la del arte pictórico:

del mismo modo que el pintor expresionista prescinde de los principios pictóricos tradicionales y se orienta hacia un arte abstracto, el compositor expresionista rechaza las normas del sistema armónico tradicional y tiende hacia un lenguaje atonal. El **lenguaje atonal** o **atonalismo** no tiene en cuenta las funciones tonales clásicas y utiliza los doce semitonos de la escala cromática de manera libre y considerándolos por igual, fundamentándose en *la emancipación de la disonancia*, es decir, prescindiendo de aquellos preceptos de la armonía tradicional que obligaban a preparar y resolver los acordes disonantes. El compositor vienés Arnold Schönberg fue el principal exponente del expresionismo musical. Consideraba que el compositor tenía que transmitir la experiencia del mundo interior del hombre, angustiado por sus tensiones y por las ansiedades, que se rebela contra las normas y desafía las convenciones sociales y culturales. Los rasgos característicos de este lenguaje eran: la utilización del cromatismo con finalidades expresivas, la ausencia de un tema con un perfil melódico y estructural claros y la tendencia a la atonalidad.

El cuarteto de cuerda núm. 2 (1908) de Schönberg inicia oficialmente el atonalismo. Después del periodo en el que Schönberg y sus discípulos Alban Berg y Anton Webern habían empleado un lenguaje atonal libre, de estética expresionista, Schönberg se propendría sistematizar un lenguaje atonal a partir de la técnica de combinar libremente los doce sonidos de la escala cromática. Este método surgió como una consecuencia lógica de la misma evolución de la tonalidad hacia la atonalidad. Uno de los antecedentes más conocidos de temas confeccionados a partir de combinaciones de las doce notas de la escala cromática es la *Musikalisches Opfer* ('Ofrenda musical'), de Bach, aunque su uso sea dentro de un contexto tonal. Intentos aproximativos dentro de un contexto ya atonal aparecen por primera vez en *Las Canciones de Altenberg* (1912), de Alban Berg, y en la misma obra de Schönberg *Die Jacobsleiter* ('La escalera de Jacob', empezada en 1917). Pero Schönberg no sería consciente del camino que emprendía hasta unos años más tarde, cuando concibió *Zwölftontechnik*, técnica de los doce sonidos o dodecafonismo. La técnica del método, tal y como la concibió Schönberg, consistía en combinar los doce sonidos de la escala cromática según el orden que deseaba para construir una melodía. No se podía repetir ninguna nota, hasta que no se hubieran agotado todas las notas de la serie, y entonces podía repetirse la serie o introducir otra combinatoria. Hay que tener en cuenta que el dodecafonismo es un método compositivo, mientras que el expresionismo musical es una tendencia estética, una postura artística y, por lo tanto, pueden ser compatibles. Tampoco se tiene que confundir el dodecafonismo con la atonalidad: mientras que el dodecafonismo se fundamenta en unos principios seriales o de combinación de notas, la atonalidad significa simplemente prescindir del concepto tradicional de tonalidad. El dodecafonismo puede utilizarse dentro de un concepto tonal o atonal indistintamente, siempre y cuando se respeten los principios seriales.

4.1.1. El expresionismo de Schönberg

Hereder de la expresividad romántica wagneriana, **Arnold Schönberg (1874-1951)** quiso continuar esta línea iniciada por el compositor alemán y que conduciría al desmantelamiento de la tonalidad, a través de un lenguaje expresionista que dio a conocer con el estreno de *Verklärte Nacht* ('La noche transfigurada', 1899), para sexteto de cuerda y que consolidaría con las obras siguientes, el poema sinfónico *Pelleas und Melisande* ('Peleas y Melisande', 1903) y el oratorio *Gurrelieder* ('Canciones de Gurre', 1901-1911), para solistas, narrador, cuatro coros y gran orquesta. Estas primeras obras tienen todavía unos vínculos con la tonalidad. La adopción de una atonalidad fundamentada en el cromatismo se evidencia de una manera clara en el *Cuarteto para cuerda núm. 2* (1908), el ciclo de canciones *Das Buch der hängenden Gärten* ('El libro de los jardines colgantes', 1909) y las *Cinco piezas para orquesta, op. 31* (1909). Dos años después publica su *Tratado de armonía*, y un año más tarde, en 1912, escribe su obra *Pierrot Lunaire*, un ciclo de canciones para voz y conjunto instrumental, basadas en unos poemas de Albert Giraud, en las que se libera del cromatismo como recurso alternativo de la tonalidad, para utilizar el atonalismo. Después, Schönberg pasó seis años concentrado en la creación de un nuevo método que diera unas pautas compositivas sin que comportase una ruptura definitiva con la tradición tonal de la música occidental. En el año 1923, da a conocer la técnica dodecafónica.

Las *Cinco piezas para piano, op. 23* (1923) son las primeras en las que Schönberg aplica el dodecafonismo. Después vendrían otras creaciones basadas en el mismo método compositivo, como el *Quinteto de viento, op. 26* (1928) y las *Variaciones para orquesta, op. 31* (1928) y la ópera cómica en un acto *Von Heute auf Morgen* ('De hoy para mañana', 1930). Entre el año 1931 y 1932, escribió dos actos de los tres de una ópera que no llegaría a acabar: *Moses und Aron* ('Moisés y Aarón'). Esta obra es una reflexión filosófica sobre el poder expresivo de la música. Schönberg se daba cuenta de la necesidad de renovar el lenguaje musical, pero al mismo tiempo admite que el reciente y consolidado método dodecafónico no es el más adecuado, puesto que resulta demasiado artificioso y racional, y limita la espontaneidad en la creatividad y hace difícil la inteligibilidad correcta del mensaje que se quiere transmitir. De hecho, la misma evolución artística de Schönberg hace evidente la crisis que el lenguaje musical experimentaba durante el primer cuarto de siglo, y la desorientación de los compositores, preocupados por la problemática de la comunicación musical. Después de otro periodo sin componer, Schönberg sintió la necesidad de recuperar la fuerza emotiva del lenguaje expresionista, pero tonal, de sus primeras obras con la composición de la obra *A survivor from Warsaw* ('Un superviviente de Varsovia', 1947).



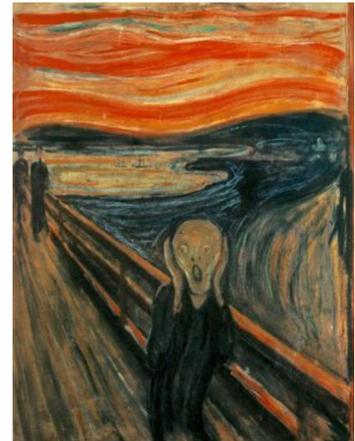
Pierrot danzando, por Edouard Manet

4.1.2. Berg y Webern

En el periodo en que Schönberg ya había adoptado un lenguaje atonal pero todavía fundamentado en el cromatismo, conoció a quienes serían sus discípulos, Anton Webern y Alban Berg. Empezó a trabajar a partir de 1912, el mismo año en el que había publicado su *Tratado*. Berg heredó la vertiente expresionista posromántica del dodecafonismo, mientras que Webern se alejó del espíritu romántico tardío alemán y desarrolló una escritura rigurosa, austera y de gran dificultad interpretativa.

Alban Berg (1885-1935) utilizó el método dodecafónico de una manera muy libre en sus obras, y consiguió conjugar los procedimientos formales de la técnica serial con el lenguaje expresionista. Por este motivo, Berg es quizá el compositor dodecafónico de su época que mejor supo conectar con el público, su lenguaje no llega a alejarse del todo de la tonalidad clásica a pesar de emplear procedimientos serialistas. El lenguaje expresionista de Berg está ya consolidado en una de sus primeras obras, los cinco *lieder* para orquesta, *op. 4* (1912), sobre textos de Peter Altenberg, en los que revela su habilidad como orquestador, pero es en *Kammerkonzert*, para violín, piano y trece instrumentos (1925), donde aplica por primera vez la técnica serial. Después vendrían algunas de las mejores creaciones del compositor, como la *Suite lírica*, para cuarteto de cuerda (1926), el *Concierto para violín* (1935) y las óperas *Wozzeck* y *Lulu*. La ópera *Wozzeck* (1917-1921), basada en un drama de Georg Büchner, está escrita con un lenguaje menos complejo y elaborado que *Lulu* (1928-1935), una obra basada en una síntesis de dos obras del dramaturgo alemán Frank Wedekind. Las dos obras poseen un gran contenido dramático y un lirismo muy expresivo. *Wozzeck* simboliza la tragedia de las clases sociales más humildes, mientras que *Lulu* es la tragedia de la alta burguesía. Mientras que Schönberg y Webern habían optado por sumergirse totalmente en un universo serialista, Berg buscó el equilibrio entre la escritura polifónica y la utilización de la atonalidad de manera libre con ciertas implicaciones tonales que consiguió combinar con una gran habilidad. Sin renunciar a los procedimientos nuevos, pudo mantener la expresividad emotiva y dramática de la estética expresionista.

El lenguaje de **Anton Webern (1883-1945)** antes de adoptar definitivamente el método dodecafónico era de estética posromántica, con influencias brahmasianas y mahlerianas, como se evidencia en *Passacaglia para orquesta op. 1* (1908). A partir de este momento, su escritura fue experimentando una evolución hacia un atonalismo libre para la composición de obras de duración corta, con una textura muy densa y sin desarrollo temático. Las *Cinco piezas para cuarteto de cuerda, op. 5* (1909) y las *Seis piezas para orquesta, op. 6* (1910), son ejemplos de este lenguaje. Para la composición de las *Seis caprichos para cuarteto de cuerda, op. 9* (1913), y las *Cinco piezas para orquesta, op. 10* (1913), utiliza procedimientos serialistas, pero todavía no aplica el método dodecafónico en la concepción schönbergiana. También utiliza la técnica de la *Klangfarbenmelodie* o 'melodía de timbres', basada en la creación de líneas melódicas a partir de la combinación de timbres de los instrumentos que van tocando



El grito, de Edvard Munch
Ilustra perfectamente la subjetividad expresionista de las óperas de Alban Berg.

las diferentes notas, de modo que se obtiene una secuencia de puntos multicolores de manera sucesiva. La aplicación por primera vez del método dodecafónico vendría con las *Tres canciones, op. 17* (1924). Las principales obras de la última etapa de Webern son la *Sinfonía op. 21* (1924), las *Variaciones para piano, op. 27* (1936), el *Cuarteto de cuerda, op. 28* (1938), y las *Variaciones para orquesta, op. 30* (1940).

Berg practicó la atonalidad y después el dodecafonismo, escribiendo obras vinculadas a la estética expresionista, pero su música posee una sonoridad que siempre recuerda la tonalidad, un carácter romántico con momento de intenso dramatismo. Webern, en cambio, representa la vertiente más radical del dodecafonismo de cariz más intelectual. Sin embargo, para él el método dodecafónico no era más que la extensión o ampliación de la tonalidad clásica, y por eso no quería ser etiquetado como un compositor vanguardista. Pese a todo, el reconocimiento de la obra de Webern vino a partir de la segunda mitad del siglo xx y su lenguaje ha ejercido una gran influencia sobre muchos de los compositores contemporáneos.

4.2. El Neoclasicismo

El movimiento neoclásico tuvo la etapa de mayor vigencia entre los años 1918 y 1939. Consistía en la recuperación de formas, sistemas musicales y procedimientos compositivos anteriores al siglo XIX, sobre todo de la época barroca y clásica. Su estética da más importancia a la objetividad y a la concisión de ideas musicales. El Neoclasicismo surgió como alternativa al subjetivismo del posromanticismo musical, hacia finales del siglo XIX, pero no se consolidaría hasta principios del siglo XX. El compositor neoclásico tendía a la recuperación de lenguajes del pasado, más sencillos, eclécticos y, sobre todo, más cercanos al gran público. Algunos de los primeros exponentes de esta estética fueron Ravel y Satie. Ya en pleno siglo XX, los compositores que hacen esta mirada al pasado son Hindemith, Stravinsky, Britten y algunos de los integrantes del Grupo de los Seis. También hay que mencionar la tarea creadora de los compositores alemanes vinculados de alguna manera con el Neoclasicismo, con propuestas muy diferentes, como es el caso de **Kurt Weill (1900-1950)** y **Karl Orff (1895-1982)**. Weill utilizó la ópera y las músicas de cabaret como reacción contra las doctrinas integrales de Wagner. En colaboración con Bertold Brecht, produjo *La ópera de tres reales* (1928) y *Surgimiento y caída de la ciudad de Mahagonny* (1930), una sátira feroz de la moral capitalista. Orff, por su parte, es autor de la conocida cantata *Carmina Burana* (1927), una versión libre de canciones alemanas y latinas inspiradas en la figura de los goliardos de la Alemania medieval. Construida a partir de bloques sonoros densos, ritmos insistentes y repetitivos y armonías sencillas, esta obra está muy conectada con su concepto pedagógico de la educación musical infantil en la escuela y que le daría la fama internacional. Otros compositores italianos que participaron de esta voluntad de recuperación de lenguajes y técnicas del pasado fueron **Alfredo Casella (1883-1947)**, autor del *Concierto romano para órgano y orquesta* (1926), **Gian Francesco Malipiero (1882-1973)**, que compuso la ópera *Siete*



Retrato de Anton Webern, por Egon Schiele

Canciones (1920), en un acto, con un concepto totalmente opuesto a las ideas dramáticas de Puccini, **Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968)** y **Luigi Dallapiccola (1904-1975)**. En una posición alejada de las formas simples y preocupado por el color orquestal y un emocionalismo operístico, a pesar de inspirarse en temas clásicos, encontramos la figura del italiano **Ottorino Respighi (1879-1836)**, que obtuvo su fama como compositor a partir de una serie de cuadros sinfónicos con una orquestación brillante, en la línea de Mussorgski, para la composición de *Los Pinos de Roma* (1924) y *Tríptico Botticelliano* (1927), en la primera de las cuales incluye el canto de un pájaro grabado.

4.2.1. El Grupo de los Seis

Bajo la denominación de Grupo de los Seis (*Les Six*, en francés) se conoce el grupo formado por los compositores **Louis Durey (1888-1979)**, **Arthur Honegger (1892-1955)**, **Darius Milhaud (1892-1974)**, **Francis Poulenc (1899-1963)**, **Georges Auric (1899-1983)** y la compositora **Germaine Tailleferre (1892-1983)**. Estos compositores formaban parte de un grupo que se conocía con el nombre de *Nouveaux Jeunes* ('Los Nuevos Jóvenes'), impulsado por Eric Satie, que en un principio formaba parte del mismo. Los integrantes del grupo fueron muy influidos por Satie y por el poeta y dramaturgo francés **Jean Cocteau (1889-1963)**, quien hizo de mentor de los compositores. Cocteau proponía una simplificación del lenguaje musical, la utilización de una instrumentación que favoreciese los timbres puros, el uso de formas breves pero innovadoras y todo aquello que se alejara del expresionismo alemán.

En el año 1915, Cocteau entró en contacto con Satie y trabajó en la música para la puesta en escena de *Cinq Grimaces*, una versión del *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare. Después volvieron a colaborar juntos en el ballet *Parade*, que estrenaron en 1917 los ballets rusos de Serguei Diàguilev, con decorados y vestuarios de Pablo Picasso y coreografía de Léonide Massine. Ese mismo año, Satie formó el grupo *Nouveaux Jeunes* junto con Auric, Durey, Honegger y Tailleferre, y más tarde se unieron al grupo Poulenc y Milhaud. En el año 1918, Satie abandonó el grupo y Cocteau reunió a los seis miembros restantes. Estos hicieron una audición en casa de Milhaud, a la cual asistió el crítico francés Henri Collet. Entusiasmado por las interpretaciones que hicieron cada uno de los seis de sus propias obras, los consagró en dos artículos publicados en una revista cultural, refiriéndose a ellos como el Grupo de los Seis. A partir de aquel momento, el grupo adoptó esta denominación. A pesar de que estos compositores mantuvieron contactos, cada uno de ellos siguió caminos diferentes y únicamente la obra de Honegger, Milhaud y Poulenc ha tenido una verdadera proyección internacional.

Arthur Honegger consiguió un reconocimiento internacional a partir del estreno de la versión en concierto de su oratorio *Roi David* ('Rey David', 1921), en el cual utiliza todavía un lenguaje tonal de carácter diatónico y basado en modelos formales tradicionales. La innovación de Honegger fue sobre todo la introducción de un nuevo concepto de género dramático, a medio camino entre la ópera y el oratorio. Posteriormente, volvería a utilizar el mismo procedimiento en *Jeanne d'Arc au bûcher* ('Juana de Arco en la hoguera', 1935), pero con un lenguaje mucho más disonante y atrevido y con finalidades descriptivas. Las obras más interpretadas de Honegger son las obras orquestales que encajan perfectamente dentro del concepto moderno de música descriptiva, *Mouvements symphonique núm. 2*, «Rugby» (1928), en la que describe la impresión visual de una locomotora que va a gran velocidad, y *Pacific 231* (1923), en la cual imita el sonido de una locomotora de vapor.

El más prolífico del grupo francés fue Darius Milhaud, que cultivó una gran variedad de géneros musicales, incluida la música para el cine y para la radio. Milhaud consiguió atraer la atención del público hacia su música a partir del estreno de dos obras: *Le boeuf sur le toit* ('El buey sobre el tejado', 1919) y *Le Train Bleu* ('El tren azul', 1924). El carácter osado de estas obras provocó controversias en su época. De lenguaje con fuertes implicaciones con la tonalidad clásica, Milhaud demuestra una preferencia especial por la politonalidad, es decir, la utilización simultánea de dos o más tonalidades diferentes. Por otro lado, tenía una especial facilidad para asimilar ideas y conceptos de su entorno y aprovecharlas para la creación de nuevas obras. Por ejemplo, para la composición de la *suite* para piano *Saudades do Brasil* ('Nostalgias de Brasil', 1921) utiliza melodías del folclore brasileño, o para el ballet *La Création du monde* ('La creación del mundo', 1924) introduce ritmos sincopados del *ragtime*. Las obras más interesantes de Milhaud son las que compuso en colaboración con Paul Claudel, entre las cuales destaca la ópera *Christophe Colomb* ('Cristóbal Colón', 1918), en la cual se revela su talento dramático.

Francis Poulenc es, de todos los integrantes del grupo francés, el compositor que siguió más fielmente los ideales estéticos de Cocteau. Su gran contribución se dio, por un lado, en el campo de la *mélodie* (canción), donde es considerado el heredero más directo de Fauré, puesto que utiliza una escritura que se caracteriza porque fluye libre de afectaciones. Sin embargo, también hay que mencionar su otra gran contribución al repertorio de música religiosa francesa, donde llega a rivalizar con el mismo Messiaen por la calidad de sus composiciones. Poulenc proponía un regreso a la tonalidad tradicional, a la recuperación de la melodía, del contrapunto y de las formas clásicas. Algunas de sus composiciones revelan un sentido del humor muy fino, como la ópera *Les mamelles de Tirésias*, ('Los pechos de Tiresias', 1940), basada en la obra surrealista de Apollinaire, en la cual mezcla el carácter frívolo y el serio. El *Concert champêtre* ('Concierto pastoral', 1918), para clavicémbalo o piano y pequeña orquesta, en cambio, está escrito en un lenguaje que recuerda el estilo clásico de Rameau. Hacia el final de su vida, el redescubrimiento de la



La locomotora de vapor Pacific 231
Imitando sus sonidos, Honegger compuso el movimiento sinfónico del mismo nombre.

fe católica lo llevó a componer obras religiosas con un carácter más grave y un tono más austero, como se evidencia en *Stabat Mater* (1950), para soprano, coro mixto y orquesta.

4.2.2. El método compositivo de Hindemith

Si bien en sus inicios el compositor alemán **Paul Hindemith (1895-1963)** se adscribió a la tendencia expresionista, pronto optó por crear su propio método compositivo, fundamentado en la tonalidad clásica. Las obras más destacadas de la etapa temprana vinculada con el expresionismo son el ciclo de canciones *Das Marienleben* ('La vida de María', 1923, revisada en 1948), para voz y piano, sobre poemas de R. M. Rilke, la ópera *Cardillac* (1926, revisada en 1953), basada en un texto de E. T. A. Hoffmann, y la ópera cómica *Neues vom Tage* ('Novedades del día', 1929). El montaje escénico de la última obra desagradó al Gobierno nazi, a pesar de que en su momento tuvo un gran éxito. Su estilo cercano al jazz en determinados momentos, y a la comedia musical o al cabaret en otros, influyó en la ópera *Von heute auf Morgen*, de Schönberg, y *Lulu*, de Alban Berg. Su escritura tendería a un neoclasicismo que recuerda el estilo contrapuntístico de Bach. A partir de la década de los años treinta, empezó a escribir cada vez más para grandes conjuntos orquestales, como el *Concierto Filarmónico* (1932). Entre 1933 y 1935 escribe su mejor ópera, *Mathis der Maler* ('Matías el pintor', 1934), de la cual hizo una versión sinfónica. Para la composición de esta ópera, basada en la vida del pintor renacentista alemán Matthias Grünewald, él mismo escribió el libro y empleó un lenguaje de estilo expresionista. Hindemith hace una reflexión sobre el papel del artista en la búsqueda de la plena autonomía de la creación y sobre su compromiso con el entorno histórico o social. El compositor identificaba de este modo dos momentos históricos diferentes: la guerra de los campesinos del año 1525, vivida por Grünewald, y la opresión del Gobierno nazi durante la década de 1930, experimentada por el mismo compositor.

La escritura de Hindemith evidencia los fundamentos del sistema clásico; y el autor se sintió vinculado a la tradición europea. El compositor se esforzó por crear un método compositivo propio y por defender la validez de la tonalidad clásica. Expuso sus ideas en el libro teórico *Unterweisung im Tonsatz* ('Lecciones de composición', 1937), donde argumentaba que la tonalidad no podía ser objeto de discusión. Solo de este modo sería posible el entendimiento entre las formas musicales tradicionales y las técnicas compositivas del siglo xx. Hindemith puso en práctica sus teorías en *Ludus tonalis* ('Juego de tonalidades', 1942), para piano, una obra inspirada en el *Clavecín bien temperado*, de Bach, y en la ópera *Die Harmonie der Welt* ('La armonía del mundo', 1957), basada en la vida de Kepler, en la cual compara la fuerza de la tonalidad clásica con las fuerzas de atracción del universo.



Supuesto autorretrato de Mathis Gothardt
En Mathis Gothardt, pintor del siglo xv, se inspiró Hindemith para su ópera *Mathis der Maler*.

4.2.3. El eclecticismo de Stravinsky

La extraordinaria habilidad para asimilar estilos y técnicas compositivas variadas sumadas en el momento histórico que le tocó vivir, y que le permitió conocer una gran cantidad de tendencias musicales muy diferentes, hacen del compositor ruso **Igor Stravinsky (1882-1971)** uno de los creadores más influyentes de la música del siglo xx. Compuso una gran cantidad de obras en diferentes géneros y adoptó distintos estilos, como el primitivismo (una tendencia que buscaba expresar lo más instintivo y cercano a los aspectos básicos de la existencia humana, como la libertad o la espiritualidad), la música tradicional rusa, el jazz, el neoclasicismo, la atonalidad y el serialismo. Stravinsky se consagró como músico de fama internacional a partir del estreno en París de tres ballets representados por la compañía de Diaghilev: *L'Oiseau de feu* ('El pájaro de fuego', 1910), *Petrushka* (1911) y *Le sacre du printemps* ('La consagración de la primavera', 1913). Estos tres ballets clásicos, atrevidos e innovadores para la época, representaron un nuevo concepto de obra artística aglutinadora, de la cual la música es una parte integrante, junto con el teatro, la danza, la escenificación y los decorados. Stravinsky definió la obra como unos «cuadros de la Rusia pagana», y añadió: «En *La consagración* he querido representar el pánico de la naturaleza ante la eterna belleza». Es una de las obras más revolucionarias e importantes de la historia de la música clásica por sus innovaciones en la armonía, el ritmo y la orquestación. Su estreno, en París, provocó un gran escándalo entre el público.

La escritura de Stravinsky pronto evolucionó del primitivismo ruso al neoclasicismo, etapa que se inicia con el ballet *Pulcinella* (1919), en el que adopta el lenguaje clásico del siglo xviii, fluctuando entre Bach y Mozart. Esta tendencia a recuperar lenguajes del pasado ya se aprecia anteriormente en los ballets *L'Histoire du soldat* ('Historia del soldado', 1918) y *Las Bodas* (1917-1923). Esta evolución comporta el abandono de las formas pensadas para grandes conjuntos orquestales que requerían los ballets, y utiliza mayoritariamente conjuntos de cámara, piano y coros para la composición de obras como la *Sinfonía de Instrumentos de Viento* (1920) y la *Sinfonía de los Salmos* (1930) para coro mixto y orquesta, sobre unos textos de la Biblia latina. Más tarde experimentó con lenguajes anteriores al siglo xviii para componer la *Missa* (1944) y la *Cantata* (1951), Stravinsky utilizó recursos técnicos procedentes del *ars nova* y del Renacimiento, respectivamente. Paralelamente, se interesaría por los temas clásicos, en especial de la mitología griega. Las obras más destacadas son el ballet *Le baiser de la fée* ('El beso del hada', 1928), inspirado en temas de Chaikovski, *Apollon musagète* ('Apolo y las musas', 1928), y el ballet melodrama *Perséphone* (1934). Su mejor obra de esta etapa es la ópera oratorio *Cedipus Rex* ('Edipo rey', 1927), para solistas, narrador, coro masculino y orquesta, basada en la obra de Sófocles y escrita con el lenguaje musical de Händel. *The Rake's Progress* ('La carrera del libertino', 1951), basada en las pinturas y grabados de William Hogarth, marca el final de la etapa neoclásica. A partir de entonces, Stravinsky adoptó una escritura serialista de gran austeridad, por influencia de las técnicas dodecafonistas de la Escuela de Viena. Algunas de las obras más destacadas

de este periodo son *Threni* (1958), para voces y orquesta, a partir textos de las *Lamentaciones del profeta Jeremías*, *Mouvements* (1959), para piano y orquesta, y *Variations*, para orquesta (1964).

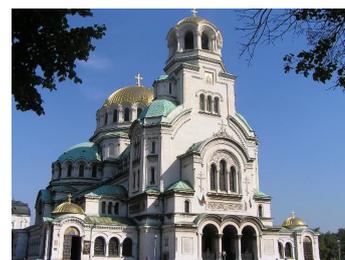
Stravinsky también recibió un gran reconocimiento como pianista y director. Y dejó algunos escritos donde plasma sus pensamientos. Entre sus escritos, destaca el trabajo teórico *Poetics of Music* ('Poética musical'), en el cual aparece una frase que se hizo famosa: «Considero la música, por su esencia, incapaz de expresar algo: un sentimiento, una actitud, un estado psicológico, un fenómeno de la naturaleza, etc. La expresión no ha sido nunca una propiedad inmanente de la música». Pese a esta opinión desconsiderada de la tarea de los compositores, su producción musical ejerció una gran influencia sobre los compositores de su tiempo y sobre las generaciones posteriores.

4.2.4. La Rusia postsoviética. Prokofiev y Shostakóvich

A principios del siglo xx, la generación de compositores rusos entre los cuales estaban Stravinsky, Scriabin, Prokofiev y Shostakóvich se caracterizó por la tendencia a innovar procedimientos compositivos. Algunos acabarían emigrando debido a la Revolución Rusa, pero otros preferirían quedarse en el país y contribuir a la música soviética. Durante las primeras décadas del siglo, llegaron las músicas de vanguardia que los compositores utilizarían para componer obras inspiradas en el espíritu revolucionario de aquel tiempo. La Revolución de Octubre de 1917 significó el final del viejo imperio ruso y el nacimiento de las repúblicas socialistas soviéticas y, a partir de aquel momento, la música se centró en temas relacionados con el proletariado. Pero a partir de 1930, el Estado y el Partido iniciaron un control exhaustivo de toda la producción artística soviética, con el fin de no permitir la difusión de aquellas obras que no sirvieran los intereses del Estado soviético. Un ejemplo significativo fue la recepción de la ópera *Lady Macbeth*, de Shostakóvich, que en un inicio fue bien recibida tanto en un ámbito nacional como internacional pero que pronto fue criticada por Stalin en el diario *Pravda*, en 1936, con estas palabras: «es una obra burguesa, formalista e ininteligible para el pueblo». Esta crítica afectaría gravemente al prestigio del compositor, que decidió asumir la acusación y adaptarse a las directrices que el Partido imponía para la creación artística. Este control ejercido por el Partido en general significó la negación de cualquiera de los principios nacidos de la ideología nacionalista de origen romántico. Por otro lado, se cerraron las puertas a las novedades de procedencia europea. A partir de aquel momento, los compositores asumieron que solo se podían abordar los temas políticamente correctos, de modo que los compositores preferirían buscar la fuente de inspiración en las tradiciones y elementos del folclore musical. En este clima represivo, únicamente figuras como Prokofiev y Shostakóvich consiguieron continuar produciendo obras de relieve.

Las obras que dieron a **Serguei Prokofiev (1891-1953)** un reconocimiento como músico nacionalista fueron el *Concierto para piano num. 1* (1911) y la *Suite Escita* (1916), para orquesta. Entre los años 1918 y 1934, Prokofiev se dedicó a hacer giras por Europa dando a conocer sus obras. La producción musical de esta etapa se aleja del folclore ruso, por influencia de las corrientes estéticas de la música occidental de fuera de Rusia. Son de esta época la ópera *El amor de las tres naranjas* (1919) y el *Concierto núm. 3 para piano* (1921). Los ballets *El Paso de Acero* (1927) y *El hijo pródigo* (1929), que compuso para la compañía de Diaghilev, evidencian una clara tendencia a una escritura sencilla, clara y refinada, con un carácter definitivamente antirromántico. Prokofiev conservó este lenguaje cuando volvió a la Unión Soviética, pese a la presión impuesta por el dogma soviético del realismo socialista. Algunas de las producciones más destacadas de esta etapa son *Pedro y el lobo* (1934), para narrador y orquesta, la ópera *Guerra y paz* (1946) y la *Sinfonía núm. 5* (1945). De la colaboración con el director de cine ruso Serguei Eisenstein surgieron dos trabajos musicales: la cantata *Alexandr Nevsky* (1938) e *Iván el Terrible* (1942-1945). En el año 1948, algunas de sus obras fueron censuradas porque se consideraban fuera de los parámetros del socialismo. Tuvo que abandonar la utilización de ciertas armonías que eran enjuiciadas como «cacofónicas». Cuatro años más tarde, recibiría el premio Stalin por la composición de su *Sinfonía núm. 7* (1952). Después de su muerte, en 1955, se estrenó en Venecia su ópera *El ángel de fuego* (1919-1927).

Las relaciones tensas que **Dimitri Shostakóvich (1906-1976)** tuvo con el Partido entre los años 1936 y 1960 hicieron que el compositor finalmente mostrara su fidelidad a los postulados ideológicos del Estado soviético, y llegara a aceptar ser miembro del Sóviet Supremo en 1960. Solo de manera muy tímida reivindica en sus obras la necesidad de recuperar libertad creativa, como se ve en los quince cuartetos de cuerda (1938-1974) y algunas de sus quince sinfonías. Después de un periodo inicial en el que se adscribió a tendencias vanguardistas, la escritura de Shostakóvich tendió hacia un romanticismo tardío de influencia mahleriana pero con elementos de la tradición musical rusa en la línea de Mussorgski. A pesar de haber recibido una formación musical dentro del sistema soviético, Shostakóvich supo fusionar el legado de la escuela rusa con la tradición musical europea, creando un estilo muy personal que en ocasiones derivaba hacia la atonalidad y con determinados elementos de cariz grotesco. Dos de sus obras más personales, la ópera *Lady Macbeth* (1934) y la *Sinfonía núm. 4* (1936), fueron duramente criticadas por el régimen soviético por su modernidad. Él, incapaz de enfrentarse con el Estado soviético, decidió buscar una reconciliación con el Régimen con su *Sinfonía núm. 5* (1937), que subtítulo «Respuesta de un artista soviético a una justa crítica». Shostakóvich revisaría más tarde la ópera *Lady Macbeth* y le cambiaría el título por el de *Katerina Izmailova*. Además de las óperas y una gran cantidad de obras de cámara, Shostakóvich es autor de quince sinfonías, seis conciertos (para piano, para violín y para violonchelo) y música para cine.



La Catedral de Sofía (Bulgaria)
 Construida en honor de Alexandr Nevsky, libertador de los turcos en el siglo XIX, y sobre el que Stravinsky escribió la cantata.

5. La música a partir de 1945

A partir de la segunda mitad del siglo xx, la sensación de muchos compositores es de una cierta desorientación, causada por la rápida evolución que la música había experimentado desde finales del siglo xix y durante la primera mitad del siglo xx y el nacimiento de varias tendencias opuestas, algunas forzando la novedad y otras intentando recuperar lenguajes del pasado. En este lapso de tiempo, parecía que se agotaban los recursos estilísticos de un lenguaje que, desde los tiempos de Bach, era considerado un idioma universal, cuya validez resultaba incuestionable. La progresiva emancipación de la disonancia, ya anunciada por Liszt y Wagner y consolidada por Schönberg, lleva a la inevitable precipitación del concepto clásico de tonalidad, que entonces sería gravemente cuestionado. En el año 1952, el compositor francés Pierre Boulez pronunció una frase significativa y que utilizaría más tarde como título de un ensayo: «¡Schönberg está muerto!», refiriéndose al hecho de que el creador del método dodecafónico, el que había concebido la última formulación del lenguaje tonal, al mismo tiempo había proporcionado un punto de partida para comenzar una nueva etapa de la historia de la música. Boulez presenta la figura de Webern como el precursor de esta nueva era –a pesar de que el mismo Webern había rechazado la etiqueta de vanguardista, considerándose él mismo como continuador de la tradición–, porque al cuestionar la absoluta supremacía de la melodía y la armonía, parámetros básicos para la confección del discurso musical de una composición escrita en el lenguaje tonal, propone un nuevo parámetro para la creación de obras, la *Klangfarbenmelodie* o ‘melodía de timbres’, es decir, la dimensión sonora del arte musical. El compositor alemán Karlheinz Stockhausen añade: «A partir de ahora, todo se basa en una secuencia de proporciones melódicas, de duraciones y de sonoridades». Lo que sucedería a partir de aquel momento es que los compositores, en la investigación de una sintaxis musical que les permitiera seguir creando obras en coherencia con el momento histórico que estaban viviendo, llegaron a mundos sonoros tan distantes y opuestos como el serialismo integrado de Pierre Boulez; la música concreta de Pierre Schaeffer; la predominancia de la simple tríada armónica del minimalismo, representada por Steve Reich y Philipp Glass; la música microtonal, empleada por Harry Partch o Alois Hába; la experimentación sonora de Edgar Varèse; la música aleatoria de John Cage; y la propuesta estilizada y popular de György Ligeti. De todos estos, el serialismo llegó a ser una de las primeras soluciones artísticas que tuvieron más aceptación entre los compositores.

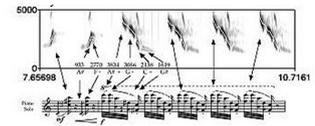
5.1. El serialismo integral

El serialismo integral es una extensión del concepto de serialismo (del cual el dodecafonismo es una variante) a cada uno de los parámetros principales del sonido, es decir, la melodía, el ritmo, la dinámica y el timbre. Los compositores más destacados que han utilizado este procedimiento son Messiaen y dos de sus discípulos, Boulez y Stockhausen.

El francés **Olivier Messiaen (1908-1992)** desarrolló un lenguaje ecléctico muy particular. Su método compositivo está expuesto en el libro *Technique de mon langage musical* ('Técnica de mi lenguaje musical', 1944), donde explica los procedimientos seriales en los elementos del sonido (la altura, la duración, el matiz y el ataque) a través de fórmulas racionales. Continuamente investigaba sonoridades nuevas y adoptaba sistemas musicales alejados de la tradición culta occidental, como la música hindú o los sonidos procedentes de la naturaleza, para adaptarlos a este material, transformado en su lenguaje. Ejemplos ilustrativos son sus composiciones *Réveil des oiseaux* ('El despertar de los pájaros', 1953) y *Oiseaux exotiques* ('Pájaros exóticos', 1956), las dos para piano y orquesta. Además de una extensa producción para piano y para órgano, la producción musical de Messiaen incluye: *Quatuor pour la fin du temps* ('Cuarteto para el final de los tiempos'), estrenado en 1941 en un campo militar de prisioneros alemanes; *Turangalila symphonie* (1948); *Méditations sur le mystère de la Sainte-Trinité* (1969), para órgano, y la ópera *Saint François d'Assise* ('San Francisco de Asís', 1983). Messiaen confiere a su obra un sello propio, como resultado de una mezcla de misticismo y religiosidad. Messiaen consideraba la música como un medio de expresión objetivo, resultado de la fusión entre la perfección espiritual del reino sobrenatural y la belleza tangible del reino natural.

El principal representante, sin embargo, del serialismo integral es **Pierre Boulez (1925)**, que ha practicado esta técnica de manera rigurosa en obras como la *Sonata para piano núm. 2* (1948), la cantata *El sol de las aguas* (1948), y en *Structures I y II* (1952 y 1961, respectivamente), para dos pianos. Su mejor obra, y la más conocida, es *Le marteau sans maître* ('El martillo sin amo', 1954, revisada en 1957), para voz y seis instrumentos, basada en un ciclo de poesías surrealistas de René Char. **Karlheinz Stockhausen (1928-2007)**, por su parte, fusionó el serialismo integral y los recursos contrapuntísticos en *Kontrapunkte* (1953), una obra para diez instrumentos, mientras que en *Gruppen* (1956), para tres orquestas, desarrolló un tipo de serialismo de grupos. Otras composiciones de Stockhausen son *Hymnen* (1967), para cinta magnetofónica, y *Musik im Brauch* ('Música para la barriga', 1975), para seis percusionistas.

Antes de que Messiaen, Boulez y Stockhausen, el americano **Milton Babbitt (1916)** ya había aplicado los principios del serialismo integral para escribir las *Tres composiciones para piano* (1947), estructurando en series, además de la melodía, los otros elementos del sonido. Babbitt aprovechó las posibilidades que le ofrecían las nuevas tecnologías para la composición de nuevas obras; asisti-



Interpretación musical del espectro sonoro de los pájaros que tanto gustaba a Olivier Messiaen

do por el ordenador, se aseguraba de que todos los parámetros de la música quedaban bajo su control y la obra adquiriría un carácter intelectual. *Composition for Synthesizer* (1961) fue la primera partitura del compositor confeccionada totalmente con la ayuda de un ordenador. Babbitt alternó la composición asistida por ordenador con la creación de obras para instrumentos orquestales. *Ars combinatoria* (1981), por ejemplo, es para conjunto instrumental. Otros compositores que han empleado técnicas seriales en sus obras son los italianos **Luigi Nono (1924-1990)**, autor de la cantata *Il canto sospeso* (1956), **Luciano Berio (1925-2003)**, que compuso en 1967 su *Sinfonía*, para ocho voces y orquesta, y **Bruno Maderna (1920-1973)**.

5.2. De la indeterminación a la aplicación de las nuevas tecnologías

A partir de la década de los años cincuenta, los compositores hicieron surgir nuevas técnicas o métodos compositivos con el fin de renovar el lenguaje musical y que a la vez estuviera en coherencia con las transformaciones que se daban en el ámbito de las artes y la cultura. Algunos músicos tomaron parte en los cursos internacionales de verano en la escuela de Darmstadt, en Alemania, que se dedicaba a promover la música de vanguardia, y otros asistían a los conciertos de música viva que tenían lugar en Múnich. También hay que mencionar la tarea pedagógica de figuras como las de la compositora **Nadia Boulanger (1887-1979)** en París, que tuvo en sus aulas personalidades de la talla de los americanos **Aaron Copland (1900-1990)** y **Walter Piston (1894-1976)**, por citar algunas otras manifestaciones culturales y artísticas. Además, debemos tener en cuenta el impacto que empezaban a ejercer las nuevas tecnologías al servicio de la creación (ordenadores, etc.) y también la creación que estaba al servicio de los nuevos medios tecnológicos, como la radio, la televisión o el cine. También influyó la mejora constante de las grabaciones sonoras, que han favorecido la difusión y la popularización de la música

Los avances tecnológicos del siglo xx permitieron que muchos compositores emplearan medios electrónicos para la producción de sonidos que incorporaron a sus composiciones. La manera en que los compositores sacaron partido de los medios electrónicos es muy variada: algunos compositores simplemente incorporaron instrumentos electrónicos dentro de un contexto convencional, es decir, junto con otros instrumentos orquestales, como es el caso de Messiaen, que utilizó las **ondas Martenot** (instrumento cuyos sonidos son originados electrónicamente). Otros compositores, como Stockhausen, utilizaron medios electrónicos puros para crear obras. Esta técnica recibe el nombre de **música electrónica**, y es la que se obtiene a partir de la elaboración de sonidos en un laboratorio con aparatos electrónicos, como por ejemplo los sintetizadores. Estos sonidos se manipulan para obtener una gran variedad de timbres y combinaciones sonoras. Otra obra conocida creada con aparatos electrónicos es *Poème électronique* (1958), de Edgar Varèse.

A partir del año 1951, muchos de los compositores que hacían música electrónica empezaron a cultivar la música y la **música concreta**, sustituyendo los instrumentos convencionales directamente por cintas magnéticas para crear sonidos, grabar sonidos procedentes del ambiente y manipularlos en laboratorios, como es el caso de Schaeffer. *Gesang des Jünglinge* ('Canto de los tres Niños Santos' 1956), de Stockhausen, es un ejemplo de sonido concreto combinado con el generado electrónicamente. El francés **Pierre Schaeffer (1910-1995)** fue uno de los primeros compositores que emplearon la música concreta a través de la manipulación de ruidos procedentes del ambiente. Algunas de las obras más destacadas de este compositor son *4 études* (1948) y *Le Microphone bien temperé* ('El micrófono bien temperado', 1951), una obra que toma como referencia *El clavicémbalo bien temperado*, de Bach. Otros compositores que han creado música concreta son Boulez, autor de *Études* (1952), y el francés Edgar Varèse (1883-1965), autor de *Déserts* (1950-1954). De la combinación de las dos técnicas, la música electrónica y la concreta, surgió la **música electroacústica**. El compositor francés **Pierre Henry (1927)** ha aplicado este método a *Variations pour une porte et un soupir* ('Variaciones para una puerta y un suspiro', 1963) y en *Messe électronique* ('Misa electrónica', 1967).

Una propuesta personal es la que hace el compositor y arquitecto griego **Iannis Xenakis (1922-2001)**, quien aplica las teorías matemáticas de las probabilidades o la lógica matemática al proceso compositivo, con la intención de confeccionar un vocabulario musical que le permita crear conjuntos de grandes masas sonoras a partir de procedimientos racionales. Un ejemplo ilustrativo es su obra *Metastasis* (1954), para orquesta: unos cálculos matemáticos dan lugar a unos gráficos y estos se transcriben en notación musical. Este procedimiento recibe el nombre de **música estocástica**. Un precedente del procedimiento de Xenakis fue el *Cuarteto de cuerda núm. 4, Illiac suite* (1957), de **Lejaren Hiller (1924)**, donde se combina por primera vez la matemática y la electrónica.

La **música aleatoria** es otro experimento, que recibe el nombre de **música del azar** o **indeterminación**, y consiste en hacer música a partir de la ejecución libre y de manera improvisada y espontánea de una composición mediante unas indicaciones gráficas o de la combinación de signos gráficos y notación musical. Algunas de las composiciones más conocidas que utilizan este método son *Imaginary Landscape number 1* (1951), para doce aparatos de radio que suenan al azar, e *Imaginary landscape number 5* (1952), para 42 fonógrafos, los dos del americano **John Cage (1912-1992)**. La influencia de Cage ha ido creciendo entre las generaciones de compositores posteriores. Cage cuestionó la misma definición de música, defendiendo la idea de que «todos los sonidos» son esencialmente música, no hay «música» o «ruido», sino solo «sonido». Un ejemplo es la obra *4'33"* (1952), cuya partitura no especifica ningún sonido que tenga que ser producido durante los 4 minutos y 33 segundos de duración de la obra. En su *Concierto para piano y orquesta* (1958), la indeterminación afecta ya no tan solo a la interpretación de la partitura, sino también

al número y el tipo de instrumentos utilizados. Cage también destacó por la investigación de sonoridades tímbricas mediante instrumentos tradicionales previamente preparados (manipulados).

5.3. Nuevas concepciones de los parámetros sonoros

Además de la propia manipulación del sonido por medios electrónicos a través de ordenadores, las nuevas tecnologías aplicadas a la música han dado lugar a la creación de nuevos instrumentos, como el piano eléctrico o la guitarra eléctrica. También se han ampliado los recursos técnicos de los instrumentos tradicionales, como los *tone clusters* o grupos de sonidos, introducidos por el compositor norteamericano Henry Cowell (1897-1965), y el *frullato* o *flutterzunge* (que se obtiene con una flauta travesera, dando un golpe de lengua mientras se pronuncia la letra R). Ocasionalmente se introducen objetos domésticos, como herramientas de cocina, o mecanismos, como por ejemplo una máquina de escribir o un ventilador, para incorporar nuevos timbres. Varèse impulsó la utilización eventual de objetos mezclados con instrumentos tradicionales. En *Ionisation* (1933), por ejemplo, introduce cadenas y sirenas que mezcla con los instrumentos tradicionales. El norteamericano George Crumb (1928) ha sido uno de los compositores más imaginativos a la hora de utilizar sonoridades nuevas. En la serie de canciones *Ancient Voices of Children* ('Antiguas voces de niños', 1970) utiliza, entre otros, un piano de juguete y una armónica.



Piano de juguete
Los pianos de juguete entraron en el mundo de la música de concierto de la mano de Crumb.

Los procedimientos que hemos ido mencionando hasta ahora han sido empleados por una gran cantidad de compositores contemporáneos, en ocasiones combinando varias técnicas en una misma obra. Sin abandonar el lirismo, el lenguaje del estadounidense **Elliot Carter (1908)**, que en sus inicios era neoclásico, ha evolucionado hacia el atonalismo y la polirritmia. Es autor de obras como el *Doble concierto para clavicordio y piano* (1961) y la *Sinfonía de tres orquestas* (1977). Dentro de esta línea, destaca de una manera especial la obra del rumano **György Ligeti (1923-2006)** *Atmosphères* (1961), para gran orquesta sin percusión. En esta obra el compositor ya plantea nuevas propuestas, como por ejemplo, el hecho de prescindir de parámetros tan básicos como la melodía, la armonía y el ritmo, para concentrarse únicamente en el timbre del sonido. Esta técnica se conoce con el nombre de **masa de sonido**. La música de Ligeti logró una proyección internacional cuando su obra *Atmosphères* y fragmentos de su *Requiem* para solistas, dos coros y orquesta (1964) fueron utilizados en la banda sonora del filme de Stanley Kubrick *2001: una odisea del espacio*. Para la composición de su obra *San Francisco Polyphony* (1972), el compositor utiliza una textura densa y puntillista. Procedentes también de países del Este europeo y que presentan propuestas originales son los dos compositores polacos **Witold Lutoslawski (1913-1994)** y **Krzysztof Penderecki (1933)**. El lenguaje de Lutoslawski evoluciona de una escritura de influencia bartokiana, por el uso del folclore, hacia métodos más experimentalistas, como la música aleatoria. Es autor de una impresionante *Pasión según san Lucas* (1965) y un *Concierto para oboe, arpa y cuerda* (1980). Penderecki creó un nuevo expresionismo musical en el cual centra el interés en la exploración de las posibilidades de la

voz humana y de los instrumentos de cuerda. Es autor de la obra *Víctimas de Hiroshima* (1959-1961), en la que crea superposiciones de cuartos de tono a modo de clúster y diferentes formas de interpretación simultáneas, y de la ópera *El paraíso perdido* (1978).

Dentro del ámbito de la música escénica, además de las óperas que hemos ido mencionando, hay que destacar algunas aportaciones como las del compositor alemán **Hans Werner Henze** (1926), autor de la ópera *Die bassariden* (1966). En Inglaterra, se cultivaba durante esta época una variante escénica de gran popularidad, el **teatro musical**. Una de las creaciones más interesantes en este género es la obra *Midsummer Marriage* ('Boda de verano', 1956), del británico **Michael Kemp Tippett** (1905-1998). Tippett es también autor de la gran obra coral *The Mask of the Time* ('La máscara del tiempo', 1984). **Peter Maxwell Davies** (1934), por su parte, ofrece un nuevo tipo de teatro musical experimental con la obra *Eight Songs for a Mad King* ('Ocho canciones para un rey loco', 1969). Del mismo modo que en Gran Bretaña el teatro musical ha experimentado un desarrollo importante, en Estados Unidos el género teatral que se ha popularizado más es la **comedia musical americana**. Algunas de las producciones más exitosas a partir de la segunda mitad del siglo xx han sido *West Side Story* (1957), de **Leonard Bernstein** (1918-1990), *My Fair Lady* (1956), de **Frederick Loewe** (1904) y *Jesus Christ Superstar* (1970), de **Andrew Lloyd Webber** (1948).

5.4. Las últimas décadas del siglo xx

A partir de la década de los años sesenta y hasta los años noventa, los estilos desarrollados se caracterizan por una tendencia a las estructuras musicales sencillas y a un lenguaje que busca la complicidad del público, como es el caso del minimalismo. La influencia de elementos procedentes de la música tradicional oriental, sobre todo de India e Indonesia, han favorecido la ampliación del abanico de posibilidades en la utilización de esquemas melódicos y rítmicos. Además, la música pop, el jazz y el folk también han ejercido una influencia destacada sobre las generaciones más jóvenes de compositores. Muchos de estos elementos, como la música oriental, la música pop o la variación improvisada por el **minimalismo**, son una tendencia hasta cierto punto surgida como reacción a la complejidad de la música serial y también contra el indeterminismo, y que proponen un lenguaje sencillo, confeccionado a partir de motivos melódicos breves que desarrollan una estructura cíclica repetitiva y que favorece las armonías consonantes. Los norteamericanos **Terry Riley** (1935), **Steve Reich** (1936) y **Philip Glass** (1937) son los máximos exponentes de la música minimalista. Otros compositores, como el estonio **Arvo Pärt** (1935), el británico **John Tavener** (1944) y el polaco **Henryk Górecki** (1933) han utilizado técnicas del minimalismo en sus obras. El nivel de popularidad que ha adquirido la música minimalista queda ilustrado en el éxito de ventas que supuso la *Sinfonía núm. 3*, de Górecki, incluida en un disco que fue el álbum

clásico más vendido en la década de los años noventa. La propuesta estética de Górecki para la composición de esta obra es lo que se denomina *minimalismo feliz*, que incluye un carácter religioso profundo.

Hay que reconocer los vínculos del minimalismo con el posmodernismo o la denominada *música de la modernidad*. El posmodernismo es una reacción al modernismo que proponía los productos de la actividad humana, sobre todo los manufacturados o artificiales, como centro de interés del arte. El modernismo intentaba focalizar la atención del público en un objeto creado por el hombre, para su contemplación. El posmodernismo asimila del modernismo el interés por la mecánica y por la experimentación pero apuesta, en cambio, por la sencillez y la pureza y, sobre todo, vuelve a recuperar el interés por los lenguajes folclóricos, además de la música pop, el rock y el jazz.

A partir de la década de los años noventa, y sobre todo a lo largo de la primera década del siglo XXI, sobresale una postura estética llamada *poliestilismo*, que consiste en la utilización de muchos estilos y técnicas musicales pero no como una actitud ecléctica de quien recoge elementos de diferentes fuentes de manera pasiva, sino con la intención de fusionar las fuentes de manera selectiva y buscando un lenguaje personal. El compositor estilista no crea necesariamente una metodología de trabajo concreto basada en unas fuentes determinadas, sino que a lo largo de su trayectoria puede utilizar indiscriminadamente diferentes estilos o técnicas. De hecho, esta actitud se deriva de la tendencia a unificar elementos del folk y del jazz que ya se había dado durante las décadas de los años sesenta y sobre todo los setenta. Ahora, además, entran en juego otros estilos, ampliando los recursos de una manera notable. Ejemplos de compositores estilistas son Hans Werner Henze y la rusa **Sofia Gubaidulina (1931)**, por citar a algunos.

5.5. La música española de la segunda mitad del siglo xx

Los compositores españoles de este periodo se inclinan hacia la tendencia nacionalista, con determinadas influencias del Neoclasicismo y del Impresionismo, o bien cultivan alguno de los lenguajes vanguardistas, con una mentalidad más o menos experimental. Destaca de manera especial la influencia que el lenguaje expresionista y el dodecafonismo ejercen sobre las primeras generaciones de compositores del siglo xx.

Un compositor que destaca por su significación artística y su originalidad es el catalán **Frederic Mompou (1893-1987)**. Mompou desarrolló un lenguaje muy personal, de carácter íntimo, refinado, discreto, espontáneo y sencillo. Totalmente al margen de las tendencias experimentalistas de su época, su propuesta estética no se adscribe totalmente al nacionalismo pero sí se inspira en fuentes del folclore hispánico, sobre todo catalán. También asimiló elementos del lenguaje impresionista pero de una manera muy selectiva y sutil. Llevó a cabo una contribución importante a la literatura pianística del siglo xx. De su producción pianística destacan: *Cants màgics* (1919), *Cançons i danses*

(1927-1962), inspiradas en tonadas populares, y la colección *Música callada* (1959-1967). La composición vocal más importante de Mompou es el ciclo *Combat del somni* (1942-51), para voz y piano. Es también autor de la *Suite compostel·lana* (1962), para guitarra, y la cantata *Improperia* (1963).

Contemporáneos de Mompou son los compositores **Eduard Toldrà (1895-1962)** y **Manuel Blancafort (1895-1987)**. El lenguaje de Toldrà se adscribe a un romanticismo tardío con implicaciones de carácter nacionalista y determinadas influencias de la escritura impresionista. Las aportaciones más notables de Toldrà a la música catalana son *Vistes al mar* (1920), para cuarteto de cuerda, y la ópera cómica *El giravolt de maig* (1929). De estética esencialmente nacionalista, la música de Blancafort evolucionó de un lenguaje postimpresionista hacia una escritura neoclásica. Algunas de las obras más destacadas de este compositor son la colección *El parc d'atraccions* (1924), para piano, y los dos conciertos para piano y orquesta.



Frederic Mompou ante el piano

El catalán **Robert Gerhard (1896-1970)** fue el único compositor del Estado español discípulo directo de Schönberg. También es uno de los pocos que obtuvo un reconocimiento internacional en vida. Aplicó por primera vez la técnica serial a lo obra *Quintet de vent* (1928). De su etapa inglesa destacan el ballet *Don Quijote* (1942) y la *Pedrelliana* (1941). En estas obras se fusionan técnicas serialistas, elementos nacionalistas y determinados procedimientos de lenguajes neoclasicistas. Dos de sus mejores composiciones son el *Concert per a violí i orquestra* (1949) y *Simfonia núm. 4, «Nova York»* (1965), donde su tendencia al neoclasicismo se evidencia de una manera más clara.

Algunos compositores de las primeras generaciones del siglo xx cuya obra hay que destacar son: **Joaquín Rodrigo (1901-1999)**, **Ernesto Halffter (1905)** y **Rodolfo Halffter (1900)**. La obra más famosa de Rodrigo es el *Concierto de Aranjuez* (1939), para guitarra y orquesta, de estética neonacionalista y con fuertes implicaciones neoclasicistas. Hay que mencionar también su composición guitarrística *Fantasia para un gentilhomme* (1955). La escritura de Ernesto Halffter (1905) tendía, en un principio, al neoclasicismo. Después, este lenguaje fue asumiendo rasgos nacionalistas, como se puede ver en *Sonatas del Escorial* (1930) o la *Rapsodia portuguesa para piano y orquesta* (1938) y *Concierto para guitarra y orquesta* (1970). En algunas obras posteriores, ha adoptado un lenguaje serialista muy personal, como se evidencia en *Laberinto para piano* (1976).

Después de un periodo de desorientación y de pérdida de la identidad en el que muchos músicos se exiliaron y se detuvo la recepción de novedades estilísticas y estéticas, hacia los años cincuenta surgieron las primeras tentativas de renovación artística con la fundación de agrupaciones musicales. La finalidad de estas agrupaciones era dar a conocer no tan solo la música que se hacía en el resto de los países europeos, sino también la producción de los compositores autóctonos que intentaban abrirse camino, con conciertos, adaptándose de alguna manera al panorama musical europeo. Dentro del área catalana,

destacan las producciones de autores como Homs, Montsalvatge y Benguerel. **Joaquim Homs (1906-2006)**, que fue discípulo de Gerhard, ha hecho evolucionar su lenguaje desde la escritura atonal al dodecafonismo y, finalmente, al serialismo, y ha adoptado un estilo muy personal. Tiene una producción considerable de música de cámara, de la cual hay que destacar sus cuartetos de cuerda, que ilustran la evolución estilística del compositor. De su producción sinfónica hay que mencionar *Presències* (1967), *Dos soliloquis* (1973) y *Díptic* (1973).

La obra de **Xavier Montsalvatge (1911-2002)** se adscribe a un tipo de nacionalismo de carácter ecléctico, que alterna con otras propuestas estéticas, como por ejemplo el antillanismo, es decir, adoptando elementos del folclore de las Antillas, en *Cinco canciones negras* (1946), para voz y piano; el Impresionismo, en el *Concierto breve* (1955), para piano y orquesta; y el Neoclasicismo, en *Desintegración morfológica de la chacona de Bach* (1963-1970). El compositor **Xavier Benguerel (1931)**, primero adscrito a la Segunda Escuela de Viena y después a la escuela polaca contemporánea, es autor de la glosa operística *El llibre vermell de Montserrat* (1988).

A la denominada Generación del 51 pertenecen, entre otros, **Cristóbal Halffter (1930)**, sobrino de Ernesto Halffter, y **Luis de Pablo (1930)**. Halffter se adscribió en un principio a la línea neoclásica nacionalista, pero pronto adoptaría un tipo de escritura atonal y serial muy avanzada. Es autor, entre otras, de la obra *Gaudium et Spes* (1973) y de un *Concierto para violonchelo y orquesta*. Un compositor con una gran iniciativa es Luis de Pablo, que ha experimentado con varias tendencias, desde el serialismo integral hasta la música aleatoria, pasando por la música electroacústica. Después ha compuesto algunas óperas dentro de un concepto original de arte totalizador, como *El viajero indiscreto* o *La madre invita a comer* (1993).

Dentro de una línea más moderada, encontramos a **Ramón Barce (1928)**, **Manuel Castillo (1931)** y **Antón García Abril (1933)**. Barce ha probado varias maneras de dividir la orquesta para la composición de su producción sinfónica. Castillo, como Barce, es autor de varias sinfonías, además de tres conciertos para piano. Una de las obras más recientes de Antón García Abril es la ópera *Divinas palabras* (1993), basada en la obra de Valle-Inclán. Otros compositores destacados que han contribuido a la literatura musical hispánica contemporánea dentro del área de influencia de la capital madrileña son **Carmelo Bernaola (1929)**, **Jesús Villa Rojo (1940)** y **Tomás Marco (1942)**, por citar a algunos.

Los compositores **Josep Casanovas (1924)**, **Josep Cercós (1925-1989)**, **Jaume Padrós (1926)** y **Josep Maria Mestres Quadreny (1929)** han promovido varias actividades para dar a conocer el panorama musical del momento. Bajo la maestría de **Cristòfor Taltabull (1888-1964)**, se han formado algunos de los compositores más destacados del panorama actual de la música catalana. Tiene una significación especial la obra de **Josep Soler (1935)**. De manera pro-



La soprano Victòria dels Àngels interpretando *Canción de cuna para dormir a un negro*, de Xavier Montsalvatge.

gresiva, Soler confecciona su propio método compositivo, sin dejar de lado la línea marcada ya desde el inicio de su producción musical y que parte de la tradición de la Segunda Escuela de Viena. Son obras especialmente ilustrativas la ópera *Edipo y Yocasta* (1972), el *Requiem für Schlagzeug und Orchester* (1975) y el *Cuarteto de cuerdas núm. 3* (1979). La obra *Tres piezas para el ritual de la Trinidad* (1998) comienza una nueva etapa creativa del compositor, en la que adopta un lenguaje agresivo, dentro de una estructura armónica basada en el acorde del *Tristán* y el *acorde místico* de Scriabin.

Las generaciones posteriores de compositores son de formaciones muy diversas y se adscriben a tendencias estéticas muy heterogéneas. Hay que esperar un tiempo para poder valorar la huella y la validez artística que habrán supuesto las propuestas de cada uno de estos creadores.

Resumen

Durante la década de 1880 a 1890, fue creciendo cada vez con más fuerza el deseo de ruptura con la estética romántica, que daría lugar al establecimiento de soluciones artísticas como el descriptivismo del poema sinfónico y la orquestación wagneriana. El *Parsifal* de Wagner, estrenado en 1882, anuncia el dismantelamiento definitivo de la concepción formal y tonal del lenguaje musical tradicional.

Durante las dos últimas décadas del siglo XIX, tuvieron lugar una serie de acontecimientos musicales que cuestionaron los fundamentos y los principios de aquel idioma musical que tan brillantemente habían consolidado los clásicos vieneses. La escritura musical clásica, que durante casi dos siglos fue plenamente aceptada como idioma internacional en Occidente, empieza a desintegrarse para dar paso a un conjunto de soluciones artísticas divergentes que convivirán durante décadas. Las principales soluciones artísticas propuestas durante el Posromanticismo fueron: el descriptivismo del poema sinfónico, cuyo máximo exponente fue Richard Strauss; el sinfonismo centroeuropeo, con Bruckner y Mahler como principales representantes; la estética operística de finales del XIX; y la corriente conservadora de carácter ecléctico o cosmopolita de figuras como Camille Saint-Saëns o César Franck.

Las orientaciones y tendencias que desembocan en una crisis de la música tonal del siglo XX son tres:

- 1) la evolución de la estética posromántica que da lugar al expresionismo;
- 2) la articulación artística del sentimiento nacionalista; y
- 3) una corriente estética universal, que consiste en un eclecticismo plástico adaptado al arte sonoro, el impresionismo musical.

La concepción clásica de la tonalidad, consolidada desde los tiempos de J. S. Bach y de los clásicos vieneses, fue experimentando a lo largo del siglo XX una crisis de grandes consecuencias. Con la denominada «emancipación de la disonancia», llevada a cabo por Schönberg, Berg y Webern, el progresivo abandono del sistema tradicional será ya una realidad. El concepto de «emancipación de la disonancia» significa que el compositor puede prescindir de aquellos preceptos de la armonía clásica que obligan a preparar y resolver los acordes disonantes.

Hacia mediados del siglo xx, los compositores habían asimilado ya los principios generales del sistema dodecafónico y empezaban a desarrollar diferentes modalidades. A partir de 1950, han ido intentando encontrar un lenguaje válido, a través de nuevas técnicas, con la voluntad de renovar la expresión musical del momento.

Paralelamente, se han ido desarrollando unos lenguajes vinculados de manera directa o indirecta con los nacionalismos musicales, como es el caso de Prokófiev, Shostakóvich, Bartók o Kodály. También han tenido cabida las propuestas estéticas de Messiaen, Boulez y Stockhausen. Los principios del serialismo han sido aplicados a la música concreta y a la música electrónica, a partir de sus inicios en Francia y Alemania, respectivamente. Otras tendencias posteriores han sido la música de azar y la música estocástica.

Actividades

Audición

«El Corpus Christi» de la *suite Iberia*, para piano, de Isaac Albéniz.

La gran contribución del pianista y compositor Isaac Albéniz (1860-1909) a la música española es sin ningún tipo de duda su producción para piano, que logra el punto culminante con la *suite Iberia* (1906-1909), su obra maestra. La *suite Iberia* se compone de doce poemas líricos sobre canciones y bailes populares de diferentes regiones de la geografía española. Albéniz introduce en su música muchos elementos procedentes del sur de la península Ibérica, básicamente de Andalucía, en sus composiciones. Transporta al piano el idioma de la guitarra. Para la construcción formal de cada una de las piezas, alterna las formas de la sonata con las de la copla y esta con interludios y danzas. Con *Iberia*, *suite* de una extraordinaria complejidad técnica, Albéniz mezcla el folclore hispánico con las sonoridades del Impresionismo francés más refinado, y consigue crear un lenguaje musical muy personal.



Escuchad las versiones de «El Corpus Christi» del primer cuaderno de la *suite Iberia* por los pianistas Alicia de Larrocha y Esteban Sánchez. Albéniz se inspira en la canción popular castellana *La Tarara*, pero la transforma y la enriquece con la superposición de otros elementos y de unas sonoridades procedentes del Impresionismo francés.

Escuchad también *La cathédrale engloutie* ('La catedral sumergida') de Debussy, y observad las similitudes entre la coda de «El Corpus Christi» y el preludio de la obra que Debussy compuso cinco años después de que Albéniz hubiera muerto.

La versión de Alicia de Larrocha, considerada una de las mejores hechas de la obra de Albéniz.

La versión de Esteban Sánchez, que se sitúa en un nivel cualitativo equiparable al anterior.

Escuchad ahora *La cathédrale engloutie* de Debussy, en versión del pianista Arturo Michelangeli.



Fragmento de «El Corpus Christi», del segundo cuaderno de la *suite Iberia* de Isaac Albéniz.

Ejercicios de autoevaluación

1. Responded si son verdaderas o falsas las afirmaciones siguientes.

- El poema sinfónico es un género musical que parte del concepto de música programática, no del de la música pura.
- El máximo exponente del Impresionismo musical francés es Ravel.
- Bruckner y Mahler contribuyeron a aumentar las proporciones formales del género sinfónico.
- El Grupo de los Cinco de la escuela nacionalista rusa estaba formado por Balakirev, Cui, Rimski-Korsakov, Chaikovski y Shostakóvich.
- Felip Pedrell fue el principal precursor de la creación de una escuela operística hispánica.
- Falla, Albéniz y Granados son los tres máximos representantes del nacionalismo hispánico.
- Los integrantes de la denominada Segunda Escuela de Viena eran Schönberg, Berg y Hindemith.
- Satie, mentor del Grupo de los Seis francés, propuso un nuevo lenguaje antirretórico como alternativa a la estética del Impresionismo musical.
- Las primeras obras de Webern se enmarcan dentro de un expresionismo radical, mientras que las posteriores tienden a una estética neoclásica.
- Béla Bartók fue uno de los compositores más originales del Neoclasicismo, y evitó en todo momento la adopción de elementos de la música folclórica dentro de la culta.

2. Richard Strauss es autor de...

- Les Éolides*.
- Don Quijote*.
- Tasso, lamento e trionfo*.
- Mi Patria*.

3. Algunos de los compositores que contribuyeron a la ópera posromanticista francesa son...

- Camille Saint-Saëns y Édouard Lalo.
- Jules Massenet y Camille Saint-Saëns.
- Giacomo Puccini y Camille Saint-Saëns.
- Édouard Lalo y César Franck.

4. El autor de la ópera *Salomé* es:

- Richard Strauss.

- b) Giacomo Puccini.
- c) Jules Massenet.
- d) Camille Saint-Saëns.

5. Los compositores más destacados de la escuela nacionalista rusa de las primeras generaciones fueron:

- a) Borodín, Pushkin y Chaikovski.
- b) Rimski-Korsakov, Dargomijki y Borodín.
- c) Mussorgski, Rimski-Korsakov y Chaikovski.
- d) Balakírev, Godunov y Glinka.

6. La tendencia musical que pretende evocar o aludir con sugerencias una atmósfera o un clima determinados se denomina...

- a) expresionismo.
- b) posromanticismo.
- c) impresionismo.
- d) neoclasicismo.

7. Uno de los principales representantes de la música nacionalista de Estados Unidos es...

- a) Pierre Boulez.
- b) Paul Hindemith.
- c) George Gershwin.
- d) Benjamin Britten.

8. De entre los compositores más innovadores de la segunda mitad del siglo xx, destacan:

- a) Boulez y Stockhausen.
- b) Hindemith y Webern.
- c) Boulez y Delius.
- d) Stockhausen y Hindemith.

9. El autor de *Pierrot Lunaire* es...

- a) Gustav Holst.
- b) Arnold Schönberg.
- c) Alban Berg.
- d) Paul Hindemith.

10. El principal representante de la escuela nacionalista brasileña es...

- a) William Walton.
- b) Joaquín Rodrigo.
- c) Luigi Nono.
- d) Héitor Villa-Lobos.

Solucionario

Ejercicios de autoevaluación

1.

a (V); b (V); c (V); d (F); e (V); f (V); g (F); h (V); i (F); j (F)

2. b

3. b

4. a

5. b

6. c

7. c

8. c

9. b

10. d

Glosario

atonalidad *f* Indeterminación de una tonalidad. La música atonal prescinde de las funciones del sistema tonal y utiliza el total cromático de la escala de doce semitonos de manera libre, fundamentándose en *la emancipación de la disonancia*, es decir, prescindiendo de aquellos preceptos de la armonía tradicional que obligaban a preparar y a resolver las disonancias. Es preciso no confundir la música *dodecafónica* con la música atonal: mientras que la primera se fundamenta en unos principios *seriales*, como resultado de la aplicación del método de los doce semitonos, la segunda hace referencia a aquella música que prescinde del concepto clásico de tonalidad de una manera deliberada.

dodecafonismo *m* Método de composición creado por Schönberg entre 1908 y 1923 (*Komposition mit zwölf Tönen*, 'Composición con 12 sonidos'), basado en la utilización de los doce semitonos de la escala cromática (por eso denominado también *dodecatonismo*), y tratados con la misma importancia. Este término se aplica principalmente a la música serial que sigue los principios establecidos por Schönberg.

instrumento transpositor *m* Instrumento en el que la digitación y la notación, o el sonido real y el sonido escrito, no coinciden por razones históricas y de organología, es decir, de cómo están contruidos. En un instrumento no transpositor, como por ejemplo la flauta travesera, la posición de los dedos en la que todos los agujeros están tapados corresponde al do, la nota base de la escala natural: escriben un do, digitan un do, y suena un do. En cambio, en los instrumentos transpositores no: para la misma posición base descrita, la flauta de pico contralto, por ejemplo, escribe igualmente un do, los dedos también lo tocan (tapan todos los agujeros) y el instrumentista piensa do, pero el sonido resultante es un fa. Decimos que la flauta de pico contralto, pues, «está en fa». También están en fa la trompa y el cuerno inglés. El clarinete y la trompeta más corrientes, y también los saxos soprano y tenor «están en si b», por dar algunos ejemplos más.

música serial *f* Música basada en una serie u orden secuencial de los doce semitonos de la escala cromática. Esta serie será empleada como punto de partida e idea principal de una composición. El serialismo, en tanto que técnica musical, significó un paso adelante hacia la *atonalidad*. El primer intento de construcción de un lenguaje atonal basado en una serie fue llevado a cabo por Schönberg cuando, a principios de los años veinte, estableció los fundamentos del *Zwölftechnik* o técnica de los doce sonidos, un método compositivo que sería posteriormente bautizado por René Leibowitz con el nombre de *dodecafonismo* o música basada en los doce semitonos de la escala cromática.

politonalidad *f* Utilización simultánea de dos o más tonalidades diferentes en una misma composición.

tema *m* Idea musical que se utiliza como base para el desarrollo del discurso musical. Según se utilicen uno o dos temas para la elaboración del discurso musical, la composición será *monotemática* (por ejemplo, la fuga) o *bitemática* (por ejemplo, la sonata bitemática).

Bibliografía

- Abraham, G.** (1985). *Cien años de música*. Madrid: Alianza.
- Adorno, Th. W.** (1987). *Mahler*. Barcelona: Ediciones Península.
- Austin, W.** (1985). *La música del siglo* (2 vols.). Madrid: Taurus.
- Berg, A.** (1957). *Écrits*. Mònaco: Editions du Rocher.
- Boulez, P.** (1971). *Boulez in music today*. Cambridge: Harvard University Press.
- Casals, J.** (1982). *El expresionismo*. Barcelona: Montesinos.
- Eimert, H.** (1959). *¿Qué es la música dodecafónica?* Buenos Aires: Nueva Visión.
- Falla, M.** (1972). *Escritos sobre música y músicos*. Madrid: Austral.
- Fernández, A.** (1973). *La música española en el siglo*. Madrid: Fundación Juan March.
- Ives, Ch.** (1973). *Tres ensayos para una sonata*. Buenos Aires: Rodolfo Alonso.
- Herzfeld, F.** (1964). *La música del siglo*. Barcelona: Labor.
- Lanza, A.** (1986). *Historia de la música. Siglo*. Madrid: Turner.
- Longyear, R. M.** (1969). *La música del siglo. El romanticismo*. Buenos Aires: Víctor Leru.
- López, J.** (1984). *La música de la modernidad (de Beethoven a Xenakis)*. Barcelona: Anthropos.
- Mahler, G.** (1978). *Gustav Mahler. Recuerdos y cartas*. Madrid: Taurus.
- Marco, T.** (1984). *Historia de la música española. Siglo*. Madrid: Alianza.
- Mitchell, D.** (1972). *El lenguaje de la música moderna*. Barcelona: Lumen.
- Morgan, R. P.** (1992). *La música del siglo*. Madrid: Akal.
- Salzman, E.** (1967). *La música del siglo*. Buenos Aires: Víctor Leru.
- Schloezer, B.; Scriabine, M.** (1973). *Problemas de la música moderna*. Barcelona: Seix Barral.
- Stuckenschmidt, H.** (1980). *La música del siglo*. Madrid: Guadarrama.