

UNHA REFLEXIÓN SOBRE A MÚSICA DO SÉCULO XX

*Roberto Relova Quinteiro**
 Conservatorio Superior de Música
 Vigo

INTRODUCCIÓN

O século XX comeza de forma case espectacular en case todo o que se refire ó mundo das artes. A música vese implicada nun torrente de acontecementos que van marca-las diferentes sensibilidades dos compositores e do público en xeral, e por suposto a eterna busca dunha comunicación entre obra de arte, creador e receptor. O público asistirá asombrado a cambios de actitudes, de linguaxes, de conceptos que aínda hoxe rompen os esquemas do oínte do ano 2000. Esta idea relaciónase perfectamente con outra: os consumidores de música 'clásica' (prefiro a denominación de culta) do noso século oíron case con exclusividade a produción do XIX e como moito, dos inicios do XX. É moi rechamante que compositores como Alban Berg, Arnold Schoenberg, etc., se consideren autores 'contemporáneos', con todo o que leva consigo de pexorativo.

Outra idea fundamental para reflexionar sobre a nosa época pasada

é, sen dúbida ningunha, que as músicas que tiveron un impacto social sobre a poboación son as denominadas populares: jazz, pop, rock, etc. Os esforzos feitos polos dirixentes culturais e compositores para achegárense ó gran público son, en diferentes casos e momentos, desmesurados e case fallidos, xa que o erro é de base e inamovible: separa-lo concepto de cultura do de educación. Nesta dirección e coa implantación na última década da reforma educativa no Estado español (LOXSE), a música entra por primeira vez no sistema educativo, e non queda á marxe como historicamente viña sucedendo, e materias como Jazz ou Flamenco aparecen dentro das ensinanzas do novo Grao Superior nos conservatorios superiores de música. E xa no plano da auténtica necesidade formativa do alumnado, a nova lei articula o seu obxectivo arredor da orquestra e propón un 'freo' ós conservatorios, que se converteran en centros de ensino musical case dirixido ó piano, a guitarra e en moi menor medida á corda, tan necesaria nas nosas orquestras.

* Catedrático de Estética e Historia da Música.

Non ocorría así en Europa, onde se desenvolveu verbo da música unha tradición histórica envexable e que actualmente vive dese pasado que marcou definitivamente a dinámica das ensinanzas musicais e a súa respectiva cultura. Países como Francia, Alemaña, Italia ou Inglaterra consideraron a música como un elemento técnico dentro da educación e non estético como ocorreu en España. Por iso, en gran parte destes estados a música céntrase na educación do neno e separa a formación de futuros músicos dos non profesionais que só desexan achegarse á música como unha forma máis de vivi-lo ocio.

En España, ata a entrada da LOXSE, calquera persoa podía estudar música sen tela como un obxecto claro do seu futuro, ou simplemente por entretemento; o curioso é que só os conservatorios recibían toda esta po-boación de estudantes, co cal o fracaso foi estrepitoso. Aínda hoxe, a práctica instrumental está separada das ensinanzas universitarias; é comprensible que a Universidade, logo de observa-lo lamentable estado dos conservatorios nos anos setenta e oitenta, non desexase integrar nos seus mapas de titulacións este tipo de ensinanzas. Só o Estado e as cuestións políticas, creo, deben considerarse responsables desta situación de atraso na educación e cultura musical na sociedade española, pois países cunha escasa tradición —Noruega por exemplo—, en pouquí-simo tempo están a unha altura realmente envexable. Ata 1972 a educación

musical en Noruega estivera en mans de conservatorios privados nas grandes cidades, sen intervención estatal e sen ningún tipo de bolsas ou axudas ós estudantes de música. Os grandes talentos estaban destinados a marchar ó estranxeiro para formarse. Os propietarios do conservatorio de música de Oslo doaron os edificios, incluídos tódolos instrumentos e equipamento, ó Estado noruegués. Iniciouse así un enorme labor para crear un plan de estudos, e o Estado preocupouse de adquirir conservatorios privados rexionais. Estes centros están ou ben dentro do sistema de escolas universitarias rexionais, ou ben forman parte da Universidade; os estudos máis avanzados realízanse na Escola Superior de Oslo, que ofrece unha licenciatura. Hoxe en día, co aproveitamento dos recursos que ofrecía o propio pobo e mais con vontade política, conseguiu ser un dos países máis importantes do mundo en cuestións musicais, tanto que a Orquestra da Radio Nacional de Noruega se converteu nunha das mellores dentro do actual panorama interpretativo.

É un exemplo que invita á reflexión. E non só é Noruega: Portugal, desde a incorporación á Comunidade Europea, coñeceu un crecente desenvolvemento da educación musical e posiblemente estea nun nivel superior ó do noso Estado. Portugal preocupouse de desenvolve-la música en tódolos ámbitos e mesmo se arriscou coa posta en funcionamento dos centros integrados, nos cales unha persoa nova pode

realiza-los seus estudos obrigatorios e compaxinalos á vez cos de música no mesmo centro, co cal, o ensino ten uns rendementos excepcionais e chega a ser de notable calidade.

As perspectivas en España son realmente boas, sempre que se potencien as escolas de música, os centros integrados e se desenvolva por parte das administracións educativas unha especial sensibilidade cara a este tipo de ensinanzas. Os conservatorios de grao medio e superiores loitan pola profesionalización dos músicos, nunhas condicións, ás veces, lamentables.

Orquestras, coros, discos, intérpretes, publicidade, concertos, bandas sonoras, crítica, etc., serían temas merecentes dun tratamento pormenorizado, pero resulta aquí imposible reflexionar sobre todo isto.

1. ¿CANDO COMEZA O NOSO SÉCULO MUSICAL?

O ano 1600 é a data máis cómoda para iniciar-lo estudio do principio do Barroco musical europeo. Arredor desta data comezan a aparecer síntomas importantes dun novo cambio na estruturación da linguaxe musical, pois tanto antes coma despois de 1600 se consolida lentamente o que van ser as novas formas musicais, teatrais, etc. O ano 1900 é unha data con moitas posibilidades. É evidente que hai que marcar un territorio espacial e cronolóxico, pero resulta difícil. O paso é gradual, e a herdanza do XIX, espectacu-

lar, por iso se moveu aparentemente con certa lentitude. É importante sinalar que a nova música se basea en supostos técnicos e estéticos moi diferentes.

Creo que é fundamental nos cambios, e como punto de partida, o que marca Arnold Schoenberg (1874-1951) contra 1907, cando decide romper co sistema tonal tradicional. Tamén podería ser considerada como a figura clave para pecha-lo ciclo creativo da música do século XIX, aínda que eu, e desde o punto de vista estético, o compartiría con Richard Strauss (1864-1949) ou polo menos con certa parte da súa obra que se desenvolve na primeira década do século XX. Os grandes compositores que van ter unha influencia determinante nos acontecementos do novo século nacen no anterior: C. Debussy (1862-1918), M. Ravel (1875-1937), B. Bartok (1881-1945), I. Stravinsky (1882-1971), A. Webern (1883-1945) e A. Berg (1885-1935).

2. DO XIX Ó XX: A TRANSICIÓN

Xa case desde os inicios do establecemento do sistema tonal, moitos compositores tiñan dúbidas sobre a súa validez; cuestionábase, aínda que parecía existir un relativo acordo para que as cousas seguisen un camiño fácil para o oído humano. Pero a gran construción tonal non se derrubaba. É certo e moi importante que existían desexos de cambios relacionados coa tonalidade e a estética da composición, e

en obras dunha singular transcendencia para o devir dos acontecementos musicais. Desde a *Isolda e Brunilda* de Richard Wagner ata a *Lulú* de Alban Berg, a atención dos compositores e libretistas céntrase na poderosa forza creativa e poliédrica que ten a alma feminina. É evidente que a traxedia grega e as teorías de Freud teñen moito que ver con isto e cunha sociedade que acepta na arte a determinación do ser humano.

Strauss e o seu libretista Hugo von Hofmannsthal non son alleos ó pasado proposto por Wagner. A importancia vocal, musical e dramática que a muller ten (escenas finais de *Tristán e Isolda* e *O ocaso dos deuses*) marcan unha serie de condicionantes que á hora da representación nos estremecen.

Salomé obsesiónase de xeito enfermizo polo desexo sexual de posuí-lo amor de Juan. Unha expresionista escena final co monólogo de Salomé diante da cabeza de Juan (a obra baséase na do propio Oscar Wilde) susténtase cunha música na que a tonalidade, aínda controlada, se arreda a límites extremos. A sucesión progresiva dos acordes (igual que en *Electra*) condúcese cara ós momentos coloristas, sen que sexa unha preocupación o discurso lóxico e definitorio da propia tonalidade.

As disonancias e o cromatismo extremo non facilitan a claridade das bases harmónicas triádicas. *Electra*, o mito do desexo da vinganza, artículase baixo estas compulsivas obsesións e

sanguentos momentos que nos envolven nun estado de violencia psicolóxica, case imposible de sosteer: a orquestra ruxe coma un animal, o mesmo que *Electra*, que non atopa repouso en ningún momento: o seu sufrimento lévaa a desfalecer.

O nivel de saturación cromática e fluctuación tonal destas dúas óperas abre —¿ou pecha?— un camiño no que se ten que decidir se se continúa ou non nel, pois é imposible seguir sen romper algunhas das bases do sistema tonal, xa debilitado abondo. Strauss decide non seguir e moitos criticaron esta actitude por considerala un claro retroceso. Público e crítica non souberon valorar na súa xusta medida o que estaba a ocorrer coas emocións que suscitaba na escena, acostumados a un repertorio lírico e con personaxes moito máis humanos (*Traviata*, de Verdi, *Norma*, de Bellini, etc.); atopáronse ante unha nova dimensión da alma. Os perfís psicolóxicos de Salomé e *Electra* marcan non só a nova sensibilidade do público, tamén dos futuros personaxes. Se comparamos unha personaxe de Puccini, *Mimí* (*La Bohème*), antes da chegada das heroínas straussianas, con outra do mesmo autor, posterior, *Turandot*, observaremos que converte a soprano dramática nunha nova enferma mental obsesionada con vingala morte da súa avoa. *Turandot* permanece aparentemente fría coma o xeo ante os crimes que ela mesma desencadea. Aínda que é certo que xa con *Tosca*, Puccini perfilaba un tipo de personaxe conflictivo desde o seu máis profundo interior.

Pero a innovación straussiana ficaba agochada baixo as aparencias dos monstros femininos. Algo semellante lle ocorreu a Stravinsky: a súa música case pasa inadvertida en *A consagración da primavera* pola espectacularidade do ballet mais pola provocadora coreografía de Nijinsky. Debussy (1862-1918) favorece, polo seu mundo musical (medieval e outras culturas), unha sonoridade sen precedentes, xa non só no plano da orquestra como tal, tamén noutros instrumentos, como é o caso do piano, á vez que hai unha evocación poética dos sentimentos, entre as impresións e as atmosferas. Debussy dá creado un novo concepto de melodía, que se basea no que el mesmo denominou arabescas: curvas naturais, melodía libre, son algunhas das definicións posibles para unha música que se conduce desde o 'exterior'.

Dentro desa transición é posible non mencionar a Busoni, Reger, Satie ou Scriabin.

3. A MÚSICA ATONAL E O CAMIÑO CARA Ó SISTEMA DODECAFÓNICO

Schoenberg (1871-1951) probablemente é unha figura que continúa por un camiño de necesaria lóxica; o seu impacto na creación musical do XX é de máxima importancia. Establecer en qué punto o compositor se despoxa do concepto tradicional da tonalidade é un pouco arriscado, xa que nalgunhas obras encontramos fronteiras ou límites difíciles de determinar. Entre 1907-

-1908 ocorren feitos que marcan o proceso atonal. Os tons non harmónicos levarán o oínte a non detecta-lo contexto triádico existente, xa que se perde o seu movemento cara á resolución tonal. Hai logo unha emancipación da disonancia: os conxuntos harmónicos disonantes son series libres, así, estes acordes xa non se relacionan cos fundamentos triádicos consonantes máis sinxelos.

Outro aspecto importantísimo dentro da proposta de Schoenberg é que xa non existe unha referencia funcional que se sosteña para o resto dos tons: créase un novo e libre espacio. Logo dun proceso creativo, de reflexión e experimentación, Schoenberg chega a un período no que desenvolve propostas tan interesantes como *Erwartung* (*A espera*), un monodrama de vinte minutos para soprano e orquestra, atonal e atemático. A historia céntrase nunha muller que agarda encontrarse nun bosque co seu amante. No transcurso da obra, a protagonista parece tolear ó non se reunir con el, por fin topa o seu cadáver. A música dinamízase desde unha formulación libre de ideas?, e cun carácter mutante. Non sabemos qué vai ocorrer, o noso oído está en continua tensión.

Entre Schoenberg e o pintor W. Kandinsky estableceuse unha relación na que observamos un interesante paralelismo das súas obras e ideas.

Webern (1883-1945) é outra das personalidades clave no proceso da música atonal. O compositor, herdeiro

dunha tradición, igual ca Schoenberg, abandónaa despois dun proceso de reflexión e experimentación. Sempre se fala na súa obra da tendencia á brevidade, a concisión e a transparencia musical. Obras importantes son as *Seis pezas para orquestra, Op. 6, Cinco lieder, Op. 3*, etc.

En canto a Alban Berg (1885-1935), a súa obra, tanto instrumental coma vocal, marca, posiblemente, 'un' dos finais de dúas tradicións: a moderna e a tardo romántica. Para esta reflexión do XX interesa incidir nas súas óperas *Wozzeck* e *Lulú*. Xa comentaba máis arriba a importancia que tiña a presenza da muller na ópera de finais do século XIX e inicios do XX. Ademais, creo que son dúas obras que resultan verdadeiramente apaixonantes dentro da produción do noso tempo. O rigor, a percepción formal e o equilibrio de Alban Berg na súa música son impecables.

A orquestra en *Wozzeck* é empregada en poucas ocasións na súa totalidade. Berg ten moi presentes as ensinanzas do mestre Schoenberg e o seu selo camerístico, por exemplo do *Pierrot lunaire* ou a sinfonía de cámara *Op. 9*. En *Wozzeck* atopamos unha escritura orquestral fragmentada e con refinamento tímbrico espectacular; recorre a elementos moi concretos e mesmo non dubida en introducir instrumentos pouco tradicionais na orquestra como son o piano desafinado, a guitarra, o acordeón e a celesta. En *Lulú* chegamos a unha nova consideración do amor: fuxir do inferno do amor, busca-la libe-

ración do amor. Lulú é unha personaxe que nos envolve na súa desesperación e no concepto do demo do amor e do anxo da morte. A fatalidade e maila morte son a esencia desta ópera que marca todo un fito no XX. Dunha riqueza orquestral e un desenvolvemento de máximo equilibrio, Berg introdúcenos no seu mundo sonoro que vén marcado pola propia realidade expresionista e a tradición do seu mestre, pero que non renuncia á función dos elementos técnico-creativos e estéticos da súa concepción. Lulú é a grande e última personaxe feminina musical do noso século, con ela péchase un ciclo musical e estético que, coído, aínda non produciu tódalas súas consecuencias. Berg entrará no século XXI como un dos máis grandes 'clásicos'. De feito, as representacións de *Lulú*, o seu concerto para violín e orquestra ou a súa obra para piano son cada vez máis interpretados.

Arredor destes tres compositores, Schoenberg, Webern e Berg, desenvólvese o expresionismo como un camiño de lóxica evolución desde as bases e presupostos da música de finais do século pasado. Dalgunha forma, foi decisiva a amizade que Arnold Schoenberg mantivo cos pintores expresionistas alemáns, especialmente cos compoñentes do grupo *Der Blaue Reiter* (O xinete azul). En 1911, expóñense traballos deste grupo en Múnic e o propio Schoenberg incluíu os seus cadros. Músicos e pintores interrelacionáronse nunha busca da expresión na que achan solucións verdadeiramente

transcendentais. As obras deste período manifestan unha tendencia a reduci-lo son á súa esencia máis pura. A música atonal abrirá as portas á abstracción, que a conducirá cara á codificación dodecafónica da linguaxe musical.

4. OS OUTROS CAMIÑOS

A obra de Stravinsky (1882-1971) escapa a un ríxido esquema de encaдрamento; a súa produción pasa polo século recollendo tódalas posibilidades que a el lle interesan. Desde logo que a división da súa obra en períodos resulta moi cómoda, pero pouco crible a estas alturas. *A consagración da primavera* (1913) pasa a ser un exemplo desa espectacular relación que viviron as artes nos primeiros anos do XX. *A consagración* é unha obra que se basea na acentuación e en breves fragmentos melódicos e simples que evocan as cancións folclóricas, e que chegan a producir unidades máis extensas e complicadas. O trazo rítmico nesta obra é unha cuestión altamente significativa, pasaxes nas cales se muda case arreo de medida. Debe recordarse aquí a última parte de obra, a "Danza do sacrificio", onde se suceden de forma extrema os ditos cambios. O son desa partitura, unha das máis célebres do noso século, radica no tratamento que ten a orquestra: un xigantesco instrumento de percusión. O concepto e a propia definición que lle dá Stravinsky ó seu traballo dentro da tonalidade, áchase no sentido da centralidade tonal e no

principio básico da atracción polar, sustentado por un conxunto referencial de notas que serven como centro do material que o forman e que xiran arredor deles, incluso o crean. Diatonismo, cromatismo, son cuestións tamén de máxima importancia que nos axudan a coñecer-la formulación creativa e estética deste xenio do XX.

Compositores como Bartok, Rachmaninov, os futuristas, Janacek, Kodaly, Sibelius, Nielsen ou Ravel, axudan a compoñer-lo marco creativo e xeográfico da produción musical do século XX. É difícil en poucas liñas realizar unha reflexión sobre a súa importancia.

Moitos destes autores ós que nos referimos mostran ó longo da súa vida diferentes transformacións lóxicas como ocorre co dodecafonomismo (por exemplo, Schoenberg, Berg) ou posturas máis radicais ou conservadoras. Neste sentido, sería necesario volver consideralas novas actitudes que se toman dentro de obras xa comentadas (*Lulú*, *Wozzeck*).

5. ESPAÑA

En España, a produción musical céntrase en gran medida na zarzuelística. Cumpriría un profundo estudio xa que actualmente, gracias ó desenvolvemento musicolóxico dos últimos vinte anos, pódense ter criterios e elementos novos para desenvolver unha nova observación dos acontecementos que marcan a fin de século.



Manuel de Falla, de Vázquez Díaz; Teatro Real de Madrid.

Sen dúbida os tres músicos máis importantes desta época son Isaac Albéniz (1860-1909), Enrique Granados (1867-1916) e Manuel de Falla (1876-1946). Este último é considerado como o máis importante da primeira metade do XX e nada alleo á máis pura tradición da riqueza folclórica do seu país e das tendencias que vivía a música europea a comezos do século. Obras como *Noches en los Jardines de España* (1915) ou as *Siete canciones populares españolas para voz y piano* (1915), demostran unha destreza compositiva na que se unen tradición, modernidade e orixinalidade. O seu coñecemento da músi-

ca antiga española e o seu xeito de integralo nas súas obras (*Concierto para clave*, 1926) é asombroso. A súa obra *Atlántida*, unha gran cantata escénica —rematada polo seu alumno Ernesto Halffter baseándose no material que deixou o propio Falla— demostra o gran sentido dramático e lírico que tiña o seu autor.

Joaquín Turina (1882-1949) sucede, *a priori*, en importancia a Falla, pero hai que destacar compositores como Roberto Gerhard (1896-1970) que ofrece un traballo de enorme interese para a cultura europea: o seu mundo sinfónico, operístico e obras como *La peste*, poñen de manifesto un dos creadores máis importantes que España ofreceu nesta segunda xeración.

Xa no plano de máxima actualidade destacan compositores como Joaquín Rodrigo, Luis de Pablo, Carmelo Bernaola, Cristobal Halffter, Tomás Marco, Xavier Montsalvatge, Antón García Abril..., que se ven altamente implicados co seu mundo: os dereitos humanos, o pacifismo, etc., e a medida que discorre o tempo desde a chegada da democracia a España, diferentes obsesións que se enmarcan dentro dunha tradición culta.

6. A CREACIÓN CONTEMPORÁNEA EN GALICIA

Coido que é moi importante resaltar os actuais creadores galegos, xa que son un exemplo do dinamismo que leva vivindo Galicia desde 1980. É ben certo que compositores como Rogelio

Groba ou Juan Trillo tiveron unha relevante importancia nos diferentes campos da música galega. Pero considero moi apaixonante poder mencionar autores galegos que demostran o enorme interese que teñen pola comunicación e a creación nesta fin de século.

Enrique Macías (Vigo, 1958-1995), autor autodidacta, consegue situarse con éxito na vangarda europea. O seu catálogo esténdese por unha estética complexa que abrangue obras electroacústicas, conxuntos instrumentais, instrumentos sós e orquestra. *Clamores y alegorías* (1995), obra póstuma, foi encargada para ser estreada no Festival Internacional de Canarias o 24 de xaneiro de 1996.

Manel Rodeiro, un dos máis novos expoñentes, tende a creacións camerísticas e conxuntos instrumentais onde tamén desenvolve unha técnica autodidacta, de grande emoción intimista, recorre á expresión máis fermosa na procura da beleza. O seu labor céntrase outrosí no eido da investigación e da educación. Como responsable do Departamento de Música no Centro de Arte Contemporánea Galega (CEGAC) en Santiago de Compostela, desenvolveu unha intensa actividade sen precedentes en Galicia, que se caracterizou pola difusión da música contemporánea a través de interesantísimos seminarios, *master class*, concertos e as Xornadas de Música Contemporánea que situaron Santiago nun nivel europeo no traballo de divulga-

ción e investigación da música do noso tempo.

Manuel Balboa (A Coruña, 1958) é un músico considerado como artesán dentro do seu propio tempo; creador de óperas, música sinfónica, instrumental, bandas sonoras..., obtivo o recoñecemento do público. Músico culto, admirador da tradición wagneriana e straussiana, foxe de etiquetas e sofre as influencias dos músicos máis importantes do XX. Así como outros mozos que triunfan ante o público de concerto: Xavier de Paz, Juan Vara, Juan Durán. Interesantes propostas son as que desenvolven Antón Pulido (1971), Paulino Pereiro (1957), Xavier Arias Bal (1964), Xesús González (1965), Canco López (1964) ou Eligio Vila.

Un capítulo á parte merece, como homenaxe póstuma, o desaparecido prematuramente Xan Viaño (1960-1991). Desde 1985 e 1986 participa nos campos internacionais de Villafranca del Bierzo, onde procura novos vehículos de expresión. Coñece a Cristóbal Halffter, Bernaola e Tomás Marco, que lle encarga máis adiante unha composición para estrear nos festivais de música de Alacante. Os diferentes premios e recoñecementos que obtén e as súas viaxes, case sempre productoras dun efecto máxico (Bayreuth, Granada, Cuenca, etc.), situaban a Xan nun lugar de privilexio e respecto. Nas súas obras hai un inquietante mundo de intimidadas e atmosferas, introdúcense diferentes campos experimentais da man de Vaggione e de D. Teruggi. As súas últi-

mas composicións caracterízanse polo expresionismo e a admiración pola obra de A. Schoenberg: *Nubes blancas* é densa, dramática, cun tema utilizado na súa obra para piano *Visións serias* (editada pola Universidade de Santiago). Por fin encontraba o camiño. No manuscrito de *Nubes blancas* continúa a segunda parte que titula *Nubes grises*; a súa escritura é de cor vermella, as grafías están nalgún momento moi debilitadas, semellan case dun neno que desesperadamente quere expresarse antes dun inesperado final.

Galicia vive, non só no eido da creación, un aparente ascenso: tres orquestras de importancia, festivais de música, conservatorios estatais, sociedades filharmónicas, etc., que prometen novos tempos para o acontecer musical.

7. INGLATERRA E A MÚSICA ANGLOAMERICANA

Walton, Britten e Tippett abren un renacemento musical no seu país que conecta con compositores anteriores como por exemplo G. Holst.

É Benjamin Britten (1913-1976) unha das personalidades máis poderosas deste século e que domina xunto con Tippett a escena musical inglesa nos anos posteriores á Segunda Guerra Mundial. Britten é un grande amante e coñecedor da tradición e a historia do seu país, que plasma nas súas obras dunha forma realmente asombrosa, como

ocorre en *Gloriana*, *Soño dunha noite de verán*, etc. Da súa produción creativa destaca *Peter Grimes*, ópera complexa que segue aparentemente unha tradición conservadorista. O personaxe, gracias a un tratamento musical innovador, consegue emocionalo público malia a ser un sádico. Moitos historiadores ven nesta ópera claras influencias de Alban Berg pola atmosfera que se crea arredor dela e o pesimismo que nos inspira a trama. En 1961, compón o seu famoso *Réquiem de guerra*.

Dentro dos Estados Unidos de América, destacan Copland e a presenza do francés Varés.

Villa-Lobos representa a xeración de músicos de América Latina, que consegue fama internacional baseando a súa música nos elementos nacionais. Este músico brasileiro defínese como autodidacta e defensor da cultura popular, e combina a aprendizaxe da música tradicional brasileira cos elementos máis innovadores que chegan de Europa, por iso o converten nun músico con certo carácter ecléctico. Entre 1930 e 1945 compón as *Bachianas brasileiras* onde mestura o carácter popular da música brasileira con aspectos estilísticos da obra de Bach. Chávez e Ginastera forman xunto con Villa-Lobos o conxunto de autores máis importante e destacado e conseguiron que a súa música se escoite en Europa.



Messiaen entre os seus alumnos de París.

8. A CREACIÓN MUSICAL DESPOIS DA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL (A MÚSICA SERIAL)

Posiblemente nos atopemos nunha etapa de nova creatividade. Os acontecementos políticos e sociais que se viviron no século marcan de vez unha estraña ruptura, crítica, con todo o anterior, sen poder desligarse das cuestións máis candentes que Schoenberg, Webern e Debussy desenvolveran. Francia, dentro do serialismo, ocupa un lugar de relevo na dinámica

das posicións na segunda metade do XX.

Oliver Messiaen, figura clave do noso pasado máis inmediato, é considerado como un profesional dun rigor extraordinario na súa obra. A súa tendencia asenta en trata-las características individuais do son musical: timbre, dinámica, melodía e ritmo, potenciándoas e desenvolvéndoas. É fundamental a súa idea do cambio no concepto —inusual— do ritmo, que nos conduce a unha música sen medida. En 1935 utiliza a súa particular visión en *A Natividade do Señor*, onde desenvolve un grupo de sucesións rítmicas moi complexas. Outra achega de Messiaen é o que se denomina o ritmo non retrógrado, é dicir, un ritmo no que as sucesións de duracións permanecerán iguais se se len desde o principio ou se se comeza polo final. O autor encontra unha fonte destacada na música hindú e as súas características rítmicas e unha admiración profunda polos sons da natureza. A todo isto engadirémo-lo seu interese polo canto gregoriano. Pero, sen dúbida, un traballo de investigación como base creativa é o que leva a cabo co estudio dos cantos dos paxaros, que transforma dotándoos dun material musical (*O espertar dos paxaros*, 1953). Obras como *O cuarteto para a fin dos tempos* (1940) e a sinfonía *Turangalila* (1948) pasan a se converter nos piares dunha nova estética creativa e indispensables na historia do século XX.

Pierre Boulez (1925) busca na súa música poder expresa-lo seu contido

poético e sensual por medio dunha rigorosa organización dos elementos sonoros. A súa sorprendente obra, *O martelo sen dono* (1954) desenvólvese a partir do determinismo matemático. Xa en obras como *Polifonía X* (1951) ou *Estructuras* (1952), Boulez aplicou o concepto de serie xeneralizada.

En Alemaña, a figura máis destacada do serialismo é Stockhausen (1928), en América, Milton Babbitt (1916); o propio Stravinsky amosa un grande interese pola evolución da música serial, que intenta plasmar nalgúns momentos das súas obras.

9. AS NOVAS PAISAXES SONORAS

A partir de 1948 iníciase unha das grandes revolucións do século. Despois de trescentos anos dunha lóxica continuidade nos instrumentos musicais, unha nova perspectiva na utilización das fontes sonoras cambia a produción musical revolucionando o modo no que o compositor desenvolve e experimenta a súa propia concepción. O músico abandona a súa mesa de traballo e o seu piano para se instalar nun novo espazo: primeiro, o estudio radiofónico e, máis tarde, segundo a evolución, o estudio electroacústico. Observaremos cómo de forma gradual os instrumentos tradicionais sofren un intento de renovación á vez que se introduce a electricidade para xerar son, desde os futuristas italianos, ondas martenot, a ondolina, que inciden na posible asociación dos instru-

mentos e a nova xénese de sons. Importante é o desenvolvemento tecnolóxico que se asocia á reprodución sonora e a acumulación de material electrónico e mecánico de reprodución e xeración de son nas emisoras de radio, onde se podían experimentar novos procedementos por parte de persoas sumamente arriscadas no futuro da creación.

Establécense dúas liñas mestras: a concreta, representada por Pierre Schaeffer e Pierre Henry, en París, na Radio Francesa, a partir de 1948; e a electrónica, que ten como principais representantes a Herbert Eimert e Karlheinz Stockhausen na Radio de Colonia a partir de 1950.

Schaeffer concibiu o son como unha fonte abstracta de creación; un ruído ou unha fonte instrumental podían servir en tanto que obxecto de comunicación utilizando a particularidade de separar o son da súa orixe. A proposta de Stockhausen baseábase principalmente na cuestión instrumental, buscando unha extensión do mundo instrumental a novos procedementos de produción sonora. As dúas correntes compartían a ausencia do instrumentista como xerador sonoro e a dependencia dunha tecnoloxía que co tempo e as necesidades melloraba substancialmente.

Diferentes países demostrarán un crecente interese polos acontecementos desenvolvidos en Alemaña e Francia que, pola súa vez, actuaban como puntos de especial reunión de persoas

interesadas en experimenta-las novas correntes, e que ven nacer obras xa clásicas dentro do repertorio do século XX, como o *Gesang der Jünglinge* de Stockhausen ou o *Voile d'Orphée* de Henry. Os avances e a difusión desta música emprenden, ademais, un camiño cara á investigación musical, por iso Schaeffer creará o Groupe de Recherche en Musique Concrète en 1955 e o Groupe de Recherches Musicales en 1958, nos que se traballa a integración de actividades relacionadas como a creación contemporánea, a investigación tecnolóxica e o pensamento músico-teórico.

A principios dos anos setenta comeza a seguinte xeración que se implica directamente co desenvolvemento dos ordenadores e a aparición dos convertedores dixital analóxicos, que permiten a descrición dos sons numericamente, co cal se afonda aínda máis no proceso sonoro e no control dos sons e as súas posibles combinacións. O ordenador dos oitenta facilitou aínda máis o labor do compositor, que tiña tamén ó seu alcance os sintetizadores dixitais, que permitían o principio da modulación de frecuencia e a simulación de sons acústicos instrumentais. O uso do *sampling*, procedemento de gravación de pequenas mostras sonoras de sons acústicos reais en memorias rápidas que poden ser lidas e traspostas a partir dun teclado, terá unha difusión importantísima neste proceso. A chegada do MIDI (código común de comunicación entre os distintos fabricantes de sintetizadores, *samplers* e

outros aparellos) permite unha libre comunicación de informacións entre distintos sistemas e garante unha descrición común da información. Os anos noventa continúan cun aumento da capacidade das técnicas dos sistemas e do tratamento do son e da modificación do son en tempo real. Xa desde os comezos dos medios electroacústicos se desenvolveron dúas tendencias: primeiro a que utiliza os medios tecnolóxicos, en vista da expansión do mundo instrumental, xa como xeración de novos sons que mesturarán con outros producidos por instrumentos tradicionais, ou ben como elemento que interactúa co accionar dos instrumentistas, analizando e reaccionando en función dos que estes executan; e segundo, a escola que utiliza a tecnoloxía coa finalidade de traballa-lo son co fin de realizar músicas nas cales a construción sonora constitúe o elemento motor, organizado segundo unha concepción morfolóxica do son na cal as características estruturais e espectrais son máis importantes cós parámetros clásicos de altura e duración.

Contra 1972 aparece un novo termo relacionado coa música electroacústica, música *acusmática*, que permite agrupar aquelas músicas que voluntariamente fan abstracción do intérprete. Nesta situación asistimos a un cambio total de situación auditiva: o concerto perde o intérprete como elemento motor e o auditor atópase somerxido dentro do fenómeno sonoro percibindo imaxes complexas de sons articulados conformadores do fenómeno musical

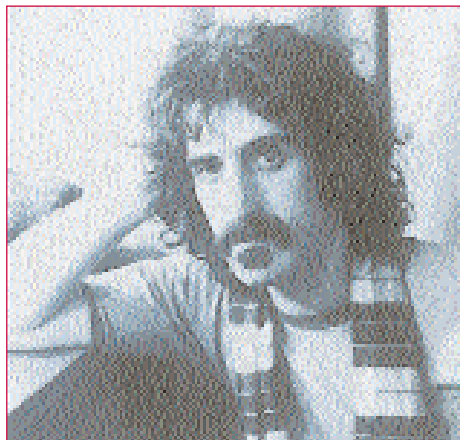
(Daniel Teruggi: *Poética electrónica*). Edgar Varèse (1885-1965) vai influír directamente en todo o proceso creativo a partir de 1945, vinculado ó mundo da música concreta e electroacústica. John Cage, músico californiano, é obxecto dun crecente recoñecemento como creador e como pensador do feito musical do noso tempo. Nas súas obras, a indeterminación é moi significativa e quizais a liberdade do compositor se ve reducida. Existen composicións nas que se observan as superposicións sonoras que se realizan durante a manifestación da obra. É importante sinalala influencia da filosofía budista na súa vida e creación musical. Outras das grandes obsesións son as intervencións nos instrumentos tradicionais (piano preparado) ou o silencio dentro da música. O seu cuestionamento do material sonoro clásico debía conducilo a desbotar igualmente os aspectos discursivos da herdanza musical. Existen propostas, por exemplo, varios instrumentos poden ter que toca-la súa parte sen se preocupar un do doutro, mentres que certas accións, non medidas, confiren a esta parte unha variabilidade considerable. Esta maneira de facer demostra un optimismo moi estendido, unha confianza case cega nas virtualidades significativas do real.

Luigi Nono é posiblemente un dos compositores máis emblemáticos da segunda metade do século XX; italiano nado en 1924 e morto en 1990, inicia unha etapa de afondamento persoal nas técnicas serialistas. Compón *Il*

canto sopeso, a obra máis importante do seu catálogo dos anos cincuenta. Interesado na música electroacústica, comeza a frecuenta-lo estudio de fonoloxía da RAI para manter ó cabo unha relación co estudio de música electrónica da Fundación Heinrich Ströbel de Friburgo.

Iannis Xenakis é un claro expoñente da relación entre música, ciencia e arquitectura. Matemático e arquitecto, colaborou con Le Corbusier e intereseouse por encaixar tipos de cálculos matemáticos a deseños visuais para os seus proxectos arquitectónicos. As súas teorías e experiencias relaciónanse directamente coa teoría da probabilidade que reflicte en obras como *Duel* (1959) e *Stratégie* (1962), nas que se establece unha especie de competición entre dous grupos instrumentais.

A fin de século caracterízase por unha crecente admiración e posibles combinacións entre os achados dos grandes compositores. Innovación, reacción, crise da modernidade, etc., son algunhas das posturas que indican a fin e o comezo dun espacio cronolóxico difícil de limitar e mesmo de comprender. A experiencia aconsella realizar unha construción positiva do momento que actualmente vivimos, a creación contemporánea é menos contemporánea ca na época de Bach ou Mozart, e isto abre o debate sobre o afastamento dos nosos compositores actuais (un exceso de intelectualidade neles) do público que foxe de escoitar música actual, e que, é ben certo, está cheo de prexuízos á hora de se enfron-



Os Beatles e Frank Zappa, dúas importantes tendencias da música rock.

tar cunha audición de Boulez ou de Luis de Pablo.

Unha das posturas creativas máis interesantes que viviu o século XX é a xeración de compositores que se enmarcan na chamada música espectral (Murail, Grisey) e que é definida por Anne Sedes da seguinte forma:

La aportación espectral revelaría más bien una síntesis de los conocimientos todavía sumarios en los años setenta, relativos a los datos acústicos y su vinculación con la música, alimentados por otra parte por la experiencia del estudio electroacústico y por la informática balbuciente. Esta síntesis será después aplicada a la escritura y al instrumentarium del momento, gracias a una aproximación más fina al dato sonoro, haciéndose eco de las vías previamente esbozadas, entre otros por Varese, Ligeti, Xenakis o Stockhausen ("Generaciones espectrales... porvenires...", *Revista de Música Doce Notas*, 1997).

10. REFLEXIÓN E FINAL

O jazz, o rock, o pop e as manifestacións musicais denominadas populares son sen dúbida as que tiveron o impacto social de primeira orde na dinámica dos acontecementos culturais do século XX. O que moitos amantes da música clásica descoñecen é que bastantes autores dos que falamos se relacionaron con estas formas de expresión, desde a tradición máis culta no ámbito do popular, ata a visión particular do jazz dalgúns destes compositores que o incorporaron ás súas obras.

En 1967, o compositor Luciano Berio escribía nun artigo a súa admiración polas tendencias progresistas dos grupos rockeiros como os Beatles. Pero a música contemporánea tamén influíu en autores ou figuras do rock tan importantes como Frank Zappa; o pro-

pio Boulez dirixiu e gravou obras deste músico moderno, e non só iso, os avances da música electroacústica deixáronse sentir na proxección da de consumo habitual. Son moitas as tendencias que se imbricaron co son dunha sinfónica; o rock sinfónico, a música minimalista, a propia banda sonora, etc. Pero tamén é certo que cada vez existe unha maior demanda dos instrumentos tradicionais da orquestra, por exemplo na música folk, o violín, o piano, a frauta son case sempre invitados de honra nos concertos dos grupos folk e de música étnica. O século XX péchase coa desesperada busca da autenticidade.

Se realmente hai que falar dunha revolución no que se refire ó consumo de música, esta é a que se levou a cabo desde os anos setenta, coa nova perspectiva da investigación musicolóxica: o descubrimento das sonoridades de etapas anteriores. Xa antes da década dos setenta, existía a preocupación por interpreta-la música barroca: Monteverdi, Haendel, Bach, Mozart, desde unha perspectiva historicista, é dicir, coas formulacións interpretativas dela e instrumentos conservados ou copias destes. Buscábase a sonoridade do XVII e do XVIII coa maior fidelidade posible. Esta postura chocaba coas vellas escolas de instrumentistas, directores de orquestra e do público que non estaba afeito a escoitar estas músicas con diferentes afinacións e con instrumentos orixinais, e incluso a cantantes que rescataban do pasado técnicas antigas para o canto e novas voces, como a do contrateno. Britten sabía moito

diso. Os anos oitenta foron de asentamento e xa contra a fin dos noventa é impensable non contar con estas orquestras ou solistas nas programacións dos grandes auditorios, que romperon cos esquemas dos máis conservadores. Pódese falar, pois, dunha nova sensibilidade auditiva que se afianzará de forma espectacular no século XXI.

Dentro do marco deste número especial da REVISTA GALEGA DO ENSINO, o século XX é obxecto dun balance. Preferín a reflexión ante máis de cen anos de intensa creatividade, que os converten nun dos períodos máis arripiantes da época moderna en Occidente. Instaleime no que considere, nun primeiro momento, os detonantes dunha etapa e despois nos que consolidan, e posiblemente deseñan, os diferentes camiños desde finais dos setenta ata os primeiros anos do século XXI.

Son anos de axitación e dispersión creativa. Un compositor da nosa época, non só ten problemas estéticos e comunicativos, senón que se enfrenta a unha sociedade de agresivo consumo, onde triunfa a música de escasa calidade e, o que é máis perigoso, a unha verdadeira crise de público da que calquera dirixente cultural europeo é consciente. A música 'cult' encamiñouse cara ó doado e falso brillo cultural daqueles que a utilizan como un éxito de prestixio social. Por iso, entre outras cousas, a ópera triunfa como espectáculo, ou se fundan orquestras que non teñen un claro futuro nin

definido obxecto. As xerencias de orquestras en toda Europa e América programan cada vez máis concertos didácticos para escolares ou os chamados en familia, para ir preparando un público que encha os seus auditorios e escoite no futuro as súas orquestras. É aquí precisamente onde entra de cheo a articulación da música dentro da educación, desde os inicios ata a formación do adulto. Se é certo que hai crise, dubido que sexa de creación, pero si de comunicación co receptor. A responsabilidade está na propia educación da nosa sociedade.

BIBLIOGRAFÍA RECOMENDADA

- Adorno, T., *Introduction à la sociologie de la musique*, Xenebra, Contre-champs Éditions, 1994.
- Arias, J., e outros, *Máis alá. Panorama da música galega*. X Xornadas de Música Contemporánea, V Centenario da Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, Servicio de Publicación da Universidade, 1995.
- Carreira, X. M., e M. Balboa, *150 anos de música galega*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Gabinete Técnico de Presidencia, Servicio de Publicacións, 1979.
- Lanza, A., *El Siglo XX. Tercera parte*, en *Historia de la Música*, Madrid, Ediciones Turner, Col. Turner Música, vol. 12, 1986.
- López, J., *La música de la modernidad*, Barcelona, Anthropos, 1984.
- _____, *La música de la posmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 1988.
- Salveti, G., *El siglo XX. Primera parte*, en *Historia de la Música*, Madrid, Ediciones Turner, Col. Turner Música, vol. 10, 1984.
- VV. AA., "La música en nuestros días", *Revista de Occidente*, núm. 151, Madrid, 1993.
- VV. AA., *Poética Electrónica*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións do Centro Galego de Arte Contemporánea, 1995.
- VV. AA., "La encrucijada del soporte en la creación musical", *Revista Doce Notas*, Preliminares núm. 2, Madrid, 1998.
- VV. AA., *O centro integrado de música*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 1999.

