

INTRODUCCIÓN

Antes de empezar a hablar de los modelos sonoros que han constituido la música del periodo en cuestión, debemos situar el contexto en que se mueve este ensayo. Para ello, habrá que dejar sentado que nuestra forma de trabajo, en lo que sigue, se encuentra en el entorno de la estética, y más concretamente en lo que esta se refiere a la filosofía del arte; de manera que podemos afirmar, desde este momento, que no ha sido nuestra intención hacer un estudio de carácter histórico sobre la música del siglo pasado.

Una vez establecido que el propósito de este ensayo es de orden filosófico, habrá que determinar qué es lo que queremos saber, concretar qué es aquello que aquí y ahora queremos averiguar pues, como dice Aristóteles en el inicio de su *Metafísica*: “Todos los hombres desean por naturaleza saber”. Nótese que el estagirita se refiere a “todos los hombres”, no sólo a los filósofos, a los sabios o a los ilustrados que han recibido una educación especial. En ese sentido, este ensayo está redactado para cualquier persona que quiera encontrar respuestas a una situación particular que aparece a lo largo del siglo pasado en el mundo de las artes y, de manera especial, en el de la música y que podríamos decir que constituye la pregunta que subyace a este estudio, según veremos. Trascurridas ya varias décadas del siglo XXI, podemos volver la vista atrás para observar en qué medida los conflictos que pudieron producirse en el mundo de la música culta del siglo XX han sido superados, (seguramente en muchos aspectos) y cuáles permanecen vigentes (también en muchos otros). Según nuestro parecer, en el pasado siglo se produjo una frecuente disyuntiva entre, por un lado, la renovación estética de la música, que ha llevado en muchos casos a la extremada innovación de sus estructuras teóricas y prácticas; y por otro, a una cierta tendencia al estancamiento, producido por el éxito de los innegables aciertos que se habían alcanzado con anterioridad, (en el Romanticismo y antes), tanto a nivel estructural como a nivel artístico, aciertos que originaron un desmedido empeño en la continuación de estéticas ya caducas, propias de sociedades anteriores, que no coinciden con las modernas sociedades industriales del *fordismo* (en los primeros años del siglo XX) o del capitalismo avanzado (a partir de la II Guerra Mundial). Entonces, nuestra pregunta habrá de ser: ¿qué formas de evolución estética son aceptables para admitir que las músicas implicadas puedan ser consideradas como creaciones artísticas y cuáles no?

Se nos ha preguntado por qué no se han comentado con más interés las músicas que han continuado las innovaciones realizadas por Debussy, que como se verá siguió una línea de integración ante el dilema tradición-vanguardia. La respuesta es sencilla: no forman parte de la señalada discusión, por lo que no se plantea en esas músicas el problema estudiado. Tan sólo se ha hecho una mención más extensa a uno de estos desarrollos musicales, concretamente a la música española del periodo conocido como “la Edad de Plata”, uno de los que podríamos encuadrar en la “vanguardia inclusiva”, como ejemplo de superación de contradicciones en una síntesis sugestiva y acertada. Junto a ésta, podríamos haber incluido muchas otras músicas, pero pensamos que el caso español es muy significativo por las circunstancias históricas que soportó el país y las eventualidades a que estuvo sometido. En el presente ensayo traeremos a colación principalmente aquellas músicas, estilos musicales y compositores que sean relevantes a los efectos de esta investigación.

Cuando se observa el universo musical del pasado siglo, se estudian muchos de los estilos que se desarrollaron y sus autores más importantes, aparece con más claridad aún la distancia existente entre el enorme desarrollo de las estructuras que están en la base de la música creada y la escasa recepción de la misma por el público. Al mismo tiempo, nos preguntamos si tal cosa se debe al excesivo empeño de los compositores por construir nuevos caminos para el arte musical en el campo de la experimentación, o si se debe al poco interés del público por conocer y hacer suyos los avances producidos en la música contemporánea como parte de su propio paisaje estético. La disyuntiva, así planteada, se resume en la dicotomía con la que hemos bautizado al presente ensayo: tradición y vanguardia.

Las distintas actitudes teóricas y prácticas de los músicos implicados en este periodo han supuesto, en muchos casos, la aparición de dos formas de entender la composición de la música, según domine en su estilo la adhesión a uno u otro polo estético. Esta dificultad para abordar la correcta articulación entre tradición y vanguardia a menudo ha tenido como consecuencia que se haya optado, en la práctica, por elegir el disfrute generalizado de la música anterior al año 1900 por encima de la propia música del siglo XX. Tal situación no se había dado en periodos musicales anteriores: en ninguna época se ha utilizado la música de los siglos pasados en detrimento de la creación propia del momento. Si el disfrute estético de la música queda reducido a lo que podríamos denominar como un “museo de la creación musical”, en el cual se disfruta sólo de la escucha de música anterior al siglo XX, estaríamos acep-

tando que la creación artística en la música clásica habría terminado. La muerte del arte ya fue prevista por Hegel, para quien la filosofía acabaría suprimiendo la necesidad del arte por medio de la superación de las contradicciones y los conflictos que están en su propia base. También en el siglo XX, fue Arthur C. Danto quien mencionó que las artes plásticas habían muerto en los años sesenta del pasado siglo. Por tanto, es verdad que esta clamorosa incoherencia ha sucedido de forma similar en el desarrollo de las demás artes, tanto en las plásticas como en las literarias, la danza, etc., pero el caso de la música es especialmente significativo. Volviendo a ella, tenemos que decir que el hecho de que la música compuesta en el siglo XX se escuche menos de lo esperado en las salas de conciertos está poniendo de manifiesto un problema persistente que afecta al propio sistema musical, siendo inevitable definir tal situación como un gran fracaso. Y cuando hay un fracaso lo inmediato es dedicarse a buscar la causa, el culpable de tal situación.

Por ello, hay que destacar que en el mundo de la música culta, también llamada música clásica, se ha producido en nuestra opinión una evolución que presenta algunas características especiales. Este trabajo pretende una indagación de las causas y consecuencias de tal situación y realiza un estudio crítico de todo ello, según una triple investigación:

- 1º) Una revisión de los textos sobre pensamiento musical que más influencia tuvieron en la época.
- 2º) Un somero estudio de los distintos estilos musicales que han adoptado diferentes formas de evolución, según cada caso.
- 3º) Un estudio de los problemas estéticos vistos desde una perspectiva y una metodología basada en la estética modal.

Pasamos a comentar someramente el contenido de los capítulos en que se ha dividido el presente ensayo.

Capítulo 1º.- Desde una posición de observador imparcial, se llega enseguida a la conclusión de que ambas partes (la tradición y la vanguardia) tienen razones que apoyan su posición y, como es natural, cada parte culpa a la otra del fracaso producido. Por eso el primer capítulo se refiere a las razones de la tradición, por un lado y de la vanguardia, por otro, en lo que respecta a la música del siglo XX y, como no podía ser de otra manera, está dividido en dos partes.

Capítulo 2º.- Puestos a encontrar las razones que vienen al caso de nuestro problema, tenemos que buscar ayuda, (ya que la empresa lo requiere) y, para ello, recurriremos, en el segundo capítulo, a los pensadores que se han

esforzado en observar el desarrollo de la música del siglo XX, que han participado activa o pasivamente de ella y que han realizado una reflexión sobre sus problemas y sobre las causas de estos. Estaremos, pues, en el campo de la filosofía del arte o de la estética y para ello contaremos con las reflexiones realizadas por algunos de estos expertos.

Entre estos expertos en teoría de la estética, en general, y de la música, en particular, recurriremos en primer lugar al filósofo húngaro György Lukács, que intentó ya en su juventud elaborar un sistema estético universalista sin alcanzar a realizarlo hasta sus últimos años, entrada la década de los años 60 del pasado siglo. Su inacabada *Estética*, en cuatro extensos tomos, (según la traducción al español de Manuel Sacristán, de 1966), es una reflexión sobre el arte sobre la base del materialismo dialéctico, con antecedentes en Hegel y Marx. Nos ha parecido una base interesante para avanzar en el estudio del arte, en general, y de la música en particular, porque el arte musical ha sufrido desde sus orígenes una constante contaminación idealista a lo largo del tiempo, hasta la llegada de la crítica materialista de la realidad humana y social que se produce a partir del pensamiento de Carl Marx.

En segundo lugar, es casi obligado acudir a los textos de Theodor Wiesengrund Adorno. Filósofo fundamental de la escuela de Frankfurt y al mismo tiempo músico profesional, que fue alumno de Alban Berg, y que, además, compuso algunas obras dodecafónicas que todavía se pueden encontrar publicadas y editadas en disco, pero que, pese a que centró su trabajo en la filosofía social, escribió mucho sobre teoría del arte, en general y de la música, en particular. El pensamiento de Adorno ha sido la base de la interpretación de las vanguardias musicales del siglo XX y de la línea dominante del pensamiento musical basado en la evolución de las estructuras compositivas en el área de Centroeuropa.

Por último, resulta muy interesante contraponer las tesis de Adorno, con las de un filósofo y musicólogo ajeno al mundo germánico y que, desde nuestros días, realiza una crítica a sus posiciones; se trata de Enrico Fubini que ha sido profesor en Italia (Cagliari y Turín), también en Vermont (EE.UU.), Madrid y Valencia. Su crítica se basa en señalar el hecho de que las tesis de Adorno estuvieron centradas, casi en exclusiva, en la música dodecafónica germánica de entreguerras y en el serialismo integral de la posguerra, olvidando otras músicas importantes. Fubini se ha erigido en un crítico de la musicología alemana, y de manera especial de Adorno, quien en sus trabajos sobre estética había dejado en el olvido otras músicas occidentales, así como otras formas de entender la música. Fubini le reprocha ese olvido y propone

una línea evolutiva que vaya de Debussy a Stravinski y de ahí a Webern para terminar en la figura clave de Boulez. Fubini ha querido hacer una historia de la estética musical (*La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, publicada en 1976), en la que ya realizaba aportaciones interesantes al pensamiento musical del siglo XX, pero su obra posterior, *El siglo XX: entre música y filosofía*, de 2004, es la que más nos interesa por la forma en que plantea el enfrentamiento entre el sistema musical centroeuropeo y las varias periferias que han quedado marginadas del reconocimiento general, siendo esta una visión mucho más próxima a concepciones actuales sobre esta temática.

Capítulo 3º.- Al enfrentarnos al hecho de que, en la música del siglo XX, se haya producido una evolución tal que, en muchos de los casos, ha originado una música que ha roto con el binomio creación-recepción, propio de cualquier situación estética, habremos de señalar que esa evolución se ha producido por distintos canales que han llevado a diferentes lugares dentro del universo de la música del siglo. Por ello, en el tercer capítulo nos tendremos a considerar cuáles han sido los distintos estilos y sus formas de evolución, reuniendo estos en grupos que no dejan de ser formas convencionales de clasificación de una actividad que, en la práctica, es inclasificable desde el momento en el que, en la mayoría de los casos, cada compositor ha seguido las directrices que su propia interpretación de la teoría le indicaba en cada momento.

Esta clasificación comprendería los siguientes estilos musicales:

- Música dodecafónica
- Música serial y derivados
- Música espectral
- Música experimental y minimalista
- Músicas impresionistas y simbolistas

Realizaremos un somero repaso a las músicas indicadas y señalaremos las características principales de sus estructuras musicales desde una visión modal, poniendo nuestra atención en los distintos estratos desde los que observamos la música, así como en las categorías en las que se centran sus modos de relación: *mimesis*, *poiesis*, *apate* y *catarsis*, y en los valores que las identifican.

Capítulo 4º.- Llegados a este punto, pretendemos asumir en el capítulo cuarto la tarea de hacer un análisis, desde el punto de vista de la estética modal, de las distintas músicas o estilos musicales que hemos mencionado en el anterior capítulo. Haremos una sucinta presentación de los distintos modos

que establece la estética modal, con lo que pretendemos superar el dualismo analítico que supone la contraposición “tradición-vanguardia”, desde una perspectiva que se acerca más a la propia complejidad de la realidad observada, ampliando el campo de posibilidades de evolución. Antes de ello, es necesario subrayar que, en toda nuestra investigación, venimos utilizando, tanto metodológica como analíticamente, el sistema estético seguido por el profesor Jordi Claramonte de la Universidad de Educación a Distancia de España (UNED), sistema que denomina *estética modal*, basado en la Ontología de Nicolai Hartmann, quien a su vez lo recupera de la escuela filosófica de Megara, que aspira a superar los dualismos platónico/aristotélicos. Esta estética modal que creemos recoge algunas de las teorías más interesantes en el ámbito de la estética y de la filosofía del arte, las desarrolla en aras de la comprensión de los importantes retos que tal disciplina plantea en el siglo XXI.

Por otro lado, se analizan las distintas situaciones según su progreso en el tiempo, por cuanto que la estética modal nos sirve de ayuda también en este terreno, marcando los posibles desarrollos y las salidas que las distintas soluciones estéticas conllevan, según su grado de evolución. Llevando el análisis de estas estructuras organizativas o estos modos de relación hasta los casos concretos que aparecen en la música del siglo XX, podremos estudiar sus procesos evolutivos, lo que nos dará pistas sobre las distintas tendencias que siguen cada uno de ellos. Veremos así la gran cantidad de situaciones modales que se han producido en estos procesos y cómo la previsión que realiza Claramonte sobre los mismos se ve cumplida en el caso de la música del periodo y sus antecedentes de manera clara y variada.

Capítulo 5º.- De todo lo anterior, obtendremos una estimación de la evolución musical del periodo estudiado. El que una estética camine en una dirección o en otra, en principio, no tiene relevancia. De hecho los modos de relación, los medios homogéneos de la estética tienen trayectorias fluctuantes en las que en ocasiones domina la *mimesis* y en otras, la *poiesis*; en todo caso, el arte nos tiene que sorprender (*apate*) y afectar a nuestras convicciones cotidianas para abrirnos a nuevas experiencias y sensaciones estéticas (*catharsis*). Pero como veremos en el capítulo primero de este trabajo, las decisiones tomadas por los creadores musicales en el siglo XX han tenido consecuencias que han dificultado la recepción de esas músicas, lo que ha ocasionado alguna disfunción en el medio musical. Hemos evaluado críticamente los resultados a los que han llegado algunos estilos musicales, algunas formas de hacer

música, pero reconociendo siempre puntos positivos y soluciones interesantes en todos los casos, especialmente entre los autores con más talento.

Las disfunciones detectadas en el desarrollo del arte musical analizado tienen un origen y se circunscriben a un ámbito delimitado. Durante los siglos XIX y XX triunfa la música de la clase burguesa que se ha convertido en la clase dominante de las sociedades modernas del capitalismo industrial y, posteriormente, monopolista. Por razones que no vienen al caso, la cultura germánica no se centra en las artes visuales como han hecho sus vecinos del área mediterránea. Tal vez a consecuencia de ello, se puede constatar que el dominio musical alemán excede al de cualquier otro país europeo, tanto en el plano artístico como en el institucional y organizativo. Sin embargo, el desarrollo de las estructuras musicales presenta dificultades, en especial la que hemos señalado como base de este estudio: la contraposición radical entre tradición y vanguardia en la música culta del periodo. Puesto que los desarrollos musicales que consiguen alcanzar un nivel interesante en el siglo XX son variados, nos detendremos en el caso español por la proximidad cultural que supone. Hemos citado ya músicas que están al margen de la llamada música culta, (popularmente *música clásica*), que han dado muestras de una importante renovación, al tiempo que concitaban el aplauso del público, que las ha recibido con interés y que, podríamos decir, han cumplido un papel artístico de primer orden.

La música española alcanza, durante el primer tercio del siglo XX, unas altas cotas de desarrollo desconocidas desde el final del renacimiento. Esta música está ligada al ámbito de la música francesa que, por entonces se postula como el único competidor capacitado para equipararse con los avances de la música alemana. En este contexto, aparece lo que se ha venido en llamar la Edad de Plata de la música española, que comparte el éxito con las demás artes de esa época, tanto las plásticas como las literarias. Pensamos que esta Edad de Plata, que abarca varias generaciones musicales, supone un proceso artístico interesante. Por tanto, trataremos de escrutar en este quinto capítulo, los pros y los contras de este proceso, un escrutinio, en general, pertinente, dadas las circunstancias.

Capítulo 6º.- Acabamos nuestra indagación con unas consideraciones de la música del siglo XX, en la que tratamos de situar algunas circunstancias y modos de actuación con problemas de recepción por parte del público que han pervivido en la música del siglo XXI, frente a otras que, por el contrario, han sido superadas más recientemente.