# MÚSICA Y EDUCACIÓN

REVISTA TRIMESTRAL DE PEDAGOGÍA MUSICAL

AÑO XVI, 1 NÚM. 53 MARZO 2003



MADRID 2003

ESTHER SESTELO LONGUEIRA

# EL CREADOR MUSICAL: HISTORIA, COMUNICACION Y BUSQUEDA

*Separata de la Revista*

*MUSICA Y EDUCACION*

*Año XVI, 1 - Núm. 53 - Marzo 2003*

*Madrid, 2003*

# EL CREADOR MUSICAL: HISTORIA, COMUNICACIÓN Y BÚSQUEDA

ESTHER SESTELO LONGUEIRA[1]

RESUMEN: En culturas desarrolladas la música se dividió en dos entidades: una no utilitaria y progresivamente más intelectualizada, y otra más sencilla y repetitiva, unida a la danza y a la canción de tipo popular. Tal ha sido la evolución de estas dos facciones en direcciones diferentes, que a lo largo de todo el siglo XX el único común denominador entre las dos ha sido el sonido: la filosofía, el vocabulario, la forma, la intención y el propósito de ambas ha sido tan distinto, que las dos se encuentran en polos opuestos. El creador musical de la llamada "música culta", en todo este proceso y en la actualidad, y muchas veces aislado e incomprendido dentro del propio mundo de la intelectualidad, ha seguido muchos caminos y, a veces, opciones antagónicas...

ABSTRACT: Music has developed in two types: a non-utilitarian and progressively more intellectualized one and another easier and repetitive one, related with dance and popular music. Both types have gone in opposite direction through the times, so that in XX$^{th}$ century their last link is sound. In fact, their aim, their vocabulary, their form and their nature are absolutely opposite. The composer, which is frequently isolated and not well-understood has followed different ways, sometimes even antagonic ones.

PALABRAS CLAVE: Estética musical, creación, historia de la música, siglo XX.

KEYWORDS: Music aesthetics, creation, music history, XXth century.

## EL VALOR DEL CREADOR MUSICAL EN EL PROCESO HISTÓRICO DE SU TIEMPO: ¿STRAVINSKY-SCHOENBERG, SCHOENBERG-STRAVINSKY?

El advenimiento del mundo schoenbergiano marcó en la música la aparición de un nuevo concepto. Las creaciones de compositores como

1 Musicóloga y Profesora Superior de Piano, Música de Cámara, y Solfeo, Acompañamiento y Transposición. Esther Sestelo es Prof. Titular de Piano en el Conservatorio Profesional de Música "Marcos Redondo" de Ciudad Real. Ha realizado un doctorado combinado en Ciencias de la Educación y Musicología en las Universidades de Cádiz y Granada, respectivamente. Licenciada en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad Complutense de Madrid, está realizando, en la mencionada Universidad, la Tesis Doctoral sobre el maestro Antón García Abril, dirigida por el musicólogo y catedrático Emilio Casares.

Satie y sus herederos del Grupo de los Seis –quienes elogiaban las glorias de la Torre Eiffel, y el ir y venir de marineros, le Moline Rouge y las locomotoras–, se vieron en corto tiempo alteradas por el regreso de la hegemonía de la música alemana –un edificio granítico donde Debussy, Ravel, Falla y Milhaud esculpieron escasamente unas pocas líneas–. Otro grupo de compositores –el triángulo Stravinsky-Bartók-Prokofieff–, estableció por un tiempo impresionantes pancartas que en los años veinte y treinta parecieron ganar el primer puesto. Pero cuando terminó el paréntesis de la II Guerra Mundial, se vio claramente que el trío vienés Schoenberg-Berg-Webern había obtenido un completo triunfo, llegando a penetrar y a conquistar Francia, Italia, Inglaterra, España y las Américas. Estos compositores ejercieron una poderosa influencia sobre los compositores más jóvenes. En poco tiempo la creatividad musical se volvió, en cierto modo, neurótica o numerológica. La caja de Pandora, que el binomio Schoenberg-Freud había abierto, fue de lo fisiológico a lo técnico, y el lenguaje musical desechó no sólo las formaciones tonales sino toda una serie de fórmulas estéticas.

Con la aparición de la no-repetición desapareció toda idea direccional y los estados de ánimo expresionistas suplantaron a la estructura; el color –en lo instrumental y en los conglomerados sonoros verticales– y el texto –en las obras vocales– vinieron a ser los únicos nexos entre el compositor y el oyente. Inmediatamente aparecieron el ruido y la atomización microtonal y, por vez primera en la historia de la música, lo intrínsecamente "no-bello" –esencialmente considerado dramático o narrativo– fue elevado a categoría estética. El abandono de tantos parámetros técnico-estéticos vino a limitar el fin comunicativo de todo lenguaje musical, con la subsiguiente deserción del espectador de la sala de conciertos.

Si retomamos la época de la atonalidad, veremos que lo que al principio pareció ser una liberación y una nueva frontera, muy pronto se convirtió en un panorama monocolor donde un constante cromatismo liquidó todo punto de referencia. Los textos expresionistas vinieron a darle al extremadamente difícil y, a veces, tortuoso lenguaje sonoro, la única posibilidad de mantener la atención del oyente por un período de tiempo más allá de unos pocos minutos. Pero con estos textos, esta supuesta angustia auditiva no desapareció. Un cierto rechazo a la alegría, a la simplicidad, al esparcimiento, al humor, a la comedia, a la ligereza y a lo reconocible impregnó el panorama. El resultado final fue la sensación de una música que se estaba transformando en un fenómeno creativo, no concebido para ser gozado sino para ser analizado y, algunas veces, para ser sufrido; no para identificarse con él sino para alienarse de él.

Años más tarde, con la aparición del culto weberniano y las subsiguientes codificaciones de la Escuela de Darmstadt, la espontaneidad fue criticada y escribir una pieza de música se convirtió en un fidedigno teorema, incluyendo toda clase de implicaciones filosóficas, matemáticas y extra-musicales. Incluso una mente brillante como la de Boulez –curiosamente con rasgos camaleónicos "a lo Picasso" tratará más tarde, en su libro *Jalons* (Bourgois, Christian. París, 1989), de demostrar el sin sentido del sistema serial– se volvió creativamente casi paralizada, puesto que la próxima obra a ser compuesta tenía que ser, *a priori*, tan perfecta en todos sus aspectos y ángulos artísticos –poéticos, filosóficos, científicos y a menudo hasta políticos–, que el compositor se quedó más de una vez anonadado frente al pentagrama.

Seguidamente aparecieron, como por arte de magia, colecciones completas de obras musicales que eran prologadas por tres hojas de explicaciones para cada página de música –fenómeno éste que, seguramente, constituirá un documento fascinante para que las generaciones futuras continúen evaluando y estudiando este tiempo–.

Finalmente, Webern vio el peligro de la neurosis de la estética schoenbergiana y optó por trabajar con las derivaciones puras del sistema de los doces tonos. Mientras Schoenberg sintió, a mediados de los años veinte, la necesidad de resucitar las viejas formas –la repetición y las estructuras rítmicas–, Webern evitó la trampa siguiendo el principio de variación constante enmarcado por los doce semitonos serializados, abandonando toda otra consideración metafísica. Los procedimientos de Webern dejaron de lado la angustiosa paleta expresionista, pero abrieron de par en par las puertas a innumerables epígonos de menor categoría quienes, ajenos al fino lirismo de Webern, a menudo produjeron tristes caricaturas basadas en el constante repetir de aburridas y secas fórmulas seriales.

Stravinsky fue el último converso al serialismo –siguiendo la visión de Webern y no el paroxismo de Schoenberg– y, debido a su poder creativo y natural intuición musical, fue capaz de componer obras estructuradas serialmente y en su mayoría comunicativas, sin sucumbir jamás a la tentación de inventar constantes explicaciones de sus composiciones o de dedicarse a la caza de prosélitos. Su música de los años sesenta y setenta, única en su clase, cierra en muchas formas una era de la música del siglo XX. Stravinsky mismo pensaba que *The Rake's Progress* era el final de un largo proceso estilístico en la historia de la música occidental, y se sintió lleno de nueva vida al adoptar el serialismo. Tal vez él es, hasta ahora, el único compositor que ha tenido el honor de cerrar dos eras musicales dentro de un cortísimo período.

A través de la perspectiva del tiempo, podemos comprobar que fue Stravinsky, y no Schoenberg, el compositor de la época moderna que, incluso en sus obras más extremadamente intelectuales, nunca perdió el sentido de la otra realidad: la habilidad de comunicarse con su audiencia. Para este fin, combina secciones de gran sonoridad vertical, procedimientos seriales y su tan individual estilo rítmico, nunca desprovisto de inteligibilidad.

## EL VALOR DE LA COMUNICACIÓN EN EL CREADOR MUSICAL

Siendo la música la más abstracta de todas las artes es, quizá, la más emocional de todas. Aunque en realidad la música no puede crear imágenes concretas, es innegable que es capaz de evocar fuertes emociones, haciendo vibrar el sistema nervioso y produciendo misteriosas asociaciones simbólicas, que se transforman en sensaciones relacionadas con imágenes que se antojan reales para el oyente. Cuando estas imágenes logran comunicar emociones a través de la recreación de memorias y de la repetición de las mismas –bien sean éstas trasmitidas por líneas melódicas, por actividad rítmica, por conglomerados de tonos verticales o por el color instrumental y vocal manejado inteligentemente–, el ser humano que las recibe goza plenamente la experiencia. Aunque la música es posiblemente la forma más antigua de expresión –algunos antropólogos han apuntado que el hombre cantó primero antes de pintar o esculpir–, la misma demoró milenios en transformarse en una expresión artística abstracta e independiente, capaz de crear sus propias leyes ordenadas de arquitectura y concepción formal.

En cierto momento, en las culturas desarrolladas, la música se dividió en dos entidades: una no utilitaria y progresivamente más intelectualizada, y otra más sencilla y repetitiva unida a la danza y a la canción de tipo popular. Tal ha sido la evolución de estas dos facciones en direcciones diferentes, que a lo largo de todo el siglo XX el único común denominador entre las dos ha sido el sonido: la filosofía, el vocabulario, la forma, la intención y el propósito de ambas es tan distinto, que las dos se encuentran en polos opuestos.

Desde un punto de vista lógico, el inevitable desarrollo intelectual de la llamada "música culta" dio por resultado la total atomización del ritmo, la melodía, la relación vertical y la forma. Pero la lógica y la expresión artística necesariamente no van juntas. En un momento dado del siglo XX, la música cayó bajo el encantamiento del expresionismo centroeuropeo –un intenso movimiento estético, emocional y político

que llegó a fascinantes consecuencias–. Con la destrucción final de los únicos eslabones que podían hacerla comprensible al público en general –básicamente la eliminación de patrones melódicos y rítmicos, y la desaparición de estructuras reconocibles y del desarrollo repetitivo–, la música atonal perdió el contacto con los oyentes.

Es significativo observar que hasta los años de la Primera Guerra Mundial, un educado amante de las artes gozaba la pintura de vanguardia de su tiempo, lo conmovían los poetas de su época histórica, y estaba al tanto del teatro de su momento: era la misma persona que viajaba muchos kilómetros para oír la última ópera de Richard Strauss... Ochenta años después, ese mismo ser humano, sensible a diversas clases de expresiones artísticas, que cuelga en sus paredes serigrafías de Miró o Kandisky –u otros pintores semejantes que requieren inversiones más modestas–, que va al teatro para ver obras de Sartre o de Albee, que conoce las novelas de Faulkner o de García Márquez, cuando se le pregunta qué música le gusta, contesta expresando su amor por los compositores barrocos o por las manifestaciones de música rock. ¿Qué ha ocurrido? Sencillamente, el susodicho amante de las artes, no puede apreciar la música de arte de su época en el mismo nivel emocinal e inteligible en el que digiere las otras expresiones artísticas, aun cuando jamás antes había sido bombardeado con tal número de explicaciones, con tal variedad de intensa propaganda, y con argumentos que se suponen convincentes para hacerle entender la denominada "expresión musical culta" de su día.

Muchas soluciones se han propuesto para resolver este curioso y dramático crucigrama, desde un regreso a la tonalidad –como se escucha en las obras más recientes de Penderecki-, a una radical simplificación del vocabulario musical -como aparece en las obras de los minimalistas–.

Lo que es evidente es que el compositor de hoy, y de este tipo de música, debe mantener su integridad estética al mismo tiempo que necesita encontrar un lenguaje musical que, sin llevarlo al pasado, produzca nuevamente una renovación del proceso de comunicaciόm auditiva entre el creador y el oyente. Esta obsesión por crear una música que sea a la vez impactante emocionalmente y asimismo exponente de un alto nivel artístico –y que por tanto sea capaz de transformar el mero material sonoro de expresión simplista en una verdadera, decantada y refinada inventiva creadora–, es la máxima preocupación de algunos compositores de la "música de arte" de hoy.

La crisis de la "música culta" del siglo XX es la crisis del hombre moderno. La proclamación de una lógica artística interna, distinta a la

lógica de la realidad, constituyó una proclama novedosa y encubridora que en un momento dado parecía ser revolucionaria y refrescante. Pero los continuos extremismos subsiguientes transformaron este desarrollo en una simple revuelta autogratificadora. El completo divorcio de la realidad musical milenaria –exacta altura reconocible de sonidos, actividad motívica, desarrollo de ideas, complejos verticales funcionales, estructuras perceptibles–, llevó al compositor de "música culta" a un páramo donde de pronto se encontró solo, totalmente aislado del público para el cual él creía que estaba creando desconocidos y excitantes sonidos. Destruida la forma, el *tema* (aquella sucesión organizada y accesible de sonidos que siempre había comunicado ideas por estar concebida dentro de cánones estructurados) se convertía en una sucesión amorfa de sonidos e intervalos cuyo sentido, el oído, era ahora incapaz de detectar. Si la labor del compositor había consistido siempre en ordenar los materiales sonoros para conformarlos en una idea capaz de establecer comunicación entre él y el auditorio, a mediados del siglo XX, el creador musical –convertido en demiurgo– pretendía hacerse presente sin tomar en cuenta el límite de lo perceptivo, lo cual producía un caos no ya creativo sino *hiperestético.*

La "música culta" del siglo XX, tan obsesivamente preocupada con la técnica, perdió el elevado y singular lugar que había ocupado previamente durante los siglos en que actuó como una expresión sofisticada de culturas sucesivas. Los llamados compositores de vanguardia de los años cincuenta y sesenta, en su inquieta y ciega búsqueda de lo nuevo a ultranza, propusieron una nueva definición de la música que ignoraba profunda e intensamente cualquier intento de explicación estructurada de la misma. Pero esta definición –que se convirtió en cierto aislamiento y enajenación cuando los compositores escribieron para otros compositores– era un tanto egoísta y egocéntrica, y casi nunca tuvo alguna unión sustancial con la más elemental, posible y lógica percepción auditivo-estructural.

Eventualmente, el dadaísmo, el serialismo integral, los procedimientos aleatorios totales, acabarán pasando de moda en proporción inversa al crecimiento de una nueva música que tendrá su base en un renovado lenguaje plenamente estructurado. El compositor de música de hoy, a partir de ahora, tiene que dar un nuevo contenido al término *música contemporánea,* para que ésta vuelva a ser un gesto libre y creativo donde la forma no tenga que ser ajena a la idea –hecho que ha producido la erosión del respeto y admiración que la llamada "música culta" había tenido siempre–. Entonces, los compositores de esta música revigorizada podrán recuperar un lugar en la sociedad de su momen-

to y encontrarán otra vez, sin repetir las experiencias pasadas, el eslabón perdido que mantuvo siempre a la música –no importa qué cambios estilísticos la modificaran–, maravillosamente vital, generadora de emoción y, a la vez, de comprensible intelectualidad; es decir: este renovado creador, volverá a recuperar el valor de la comunicación musical dentro de la cultura a la que pertenece.

## EL CREADOR MUSICAL Y EL VALOR DE LA "BÚSQUEDA" EN UNA HISTORIA DE DESENCUENTROS

Desde hace algunos años, se habla de que lo más difícil de lograr para un compositor no es la maestría de formas e instrumentos, sino el descubrimiento y control de estilo y vocabulario. En pocas palabras, la *conquista de una voz propia*. Aplicado a un escenario mayor, la búsqueda y el hallazgo de una estética que represente históricamente a un grupo cultural amplio, de geografía determinada, se transforma en un objetivo necesario y fundamental.

En muchas sociedades, frente al auge de la música popular y comercial –nacida de un rico folklore sonoro–, la música culta permanece casi ignorada por la población en general, y por la intelectualidad en particular. Esto último es quizá lo más dramático.

Históricamente en toda cultura, la música, como expresión artística más allá de lo utilitario, aparece siempre tardíamente. Sólo cuando un grupo humano logra grandes avances sociales, históricos y económicos, ésta se manifiesta como expresión artística a nivel autosuficiente. Recuérdese que la música es un fenómeno eminentemente abstracto dentro del espacio-tiempo. Para que el sonido en sí mismo produzca reacción inteligible y establezca comunicación, es necesaria la organización del mismo en fragmentos repetitivos, en líneas temáticas basadas en células rítmicas o en otras series de reglas compositivas que ayuden al creador y al público a encontrarse.

Las culturas, en sus fases primitivas, usan la música como expresión utilitaria o como mero entretenimiento. Hay siempre un folklore anónimo que crea danzas y canciones, pero cuando éste, por motivos cronológicos de unión de etnias y culturas, se produce con riqueza y variedad, la aparición de una música más abstracta, más espiritual, no utilitaria, se hace más lenta y difícil. La historia prueba que pueblos y culturas con un folklore no muy rico, desarrollan una música culta de increíble vuelo y transcendencia; tal es el caso de Alemania, Francia o Italia. Pueblos y culturas con floklore musical riquísimo y variado, por

el contrario, permanecen como absorbidos por éste, y su música culta es mucho menos importante y menos desarrollada; tal es el ejemplo de España, Brasil, Cuba...

Que hay pueblos musicales (como el alemán, el italiano, o el francés), pictóricos (como el español o el francés) o literarios (como el inglés, el español, o el francés) es evidente. Pero más fascinante aún es constatar cómo pueblos que han desarrollado un alto nivel filosófico y especulativo, como lo son por ejemplo Alemania y Francia, son los mismos que producen abundantes ejemplos de música erudita, que viene a ser la expresión más decantada y espiritual del hombre como ente culto.

Analizado todo este panorama, hay además "un fondo común de sordera musical en el intelectual español, sordera que para nuestra desgracia se transmite", apuntó con certeza el musicólogo Federico Sopeña. Es cierto, esta sordera la hereda el español de su propio pasado. Durante años, el intelectual español fue espectador pero no oyente. Se pusieron barreras a muchas cosas que Europa quería enviarle a España. Así, se creó un modo de hacer cultural español donde, entre otras cosas, la incomunicación con la gran música europea de entonces era total. En este estado de cosas, algunos de nuestros músicos lucharon denodadamente por universalizar musicalmente lo español, hasta que la figura de Falla lo logra definitivamente.

Como ejemplos claves de esta sordera intelectual española, recuérdense las palabras que un hombre de la talla de Ortega y Gasset escribió sobre Debussy en la *Revista de Occidente*, las sentencias de un gran dramaturgo como Valle-Inclán al hablar de Wagner, y la ignorancia musical de ese gran pensador que fue Unamuno cuando, asistiendo a regañadientes a un recital del guitarrista Regino Sainz de la Maza en Madrid, se marchó de la sala de conciertos al terminar el instrumentista un *Estudio* de Tárrega. Al encontrar al concertista al día siguiente en el Ateneo, Unamuno le increpó: "Muy bien Regino, pero ¿cómo se ha atrevido a poner un *Estudio* en su concierto? A estudiar, hombre, a casa". Este hecho no está alejado del caso de muchos intelectuales españoles de todas las épocas –incluída la actual–, quienes pese a entender de pintura y gozar del teatro, se confiesan incapaces de oír si una línea melódica sube o baja en su configuración sonora.

En España, tenemos que esperar a la Generación del 27 para encontrarnos a poetas –Lorca a la cabeza– acercándose a la gran música de sus días, y a un ensayista –Adolfo Salazar– convirtiéndose en discreto compositor y brillante musicólogo de fama internacional. Ellos han sido seguidos por otros escritores, pintores y dramaturgos, quienes, tras ilustrarse un poco, han comentado con lucidez acerca de la importancia de

la generación de compositores españoles de música culta que, a partir de la II Guerra Mundial, lograron finalmente introducir a España en el panorama musical internacional.

Es evidente que aunque en la actualidad las cosas han mejorado, siguen existiendo "sorderas" incomprensibles y "búsquedas" sin encuentros. Por todo esto, es de vital importancia que recordemos bien este pasado, para no darle cabida en el presente, y sentirlo totalmente alejado y superado en el futuro.

Ojalá que el tronco común que es la cultura, se sienta orgulloso y enriquecido por llegar a reconocer conocer bien sus ramas; que la intelectualidad se perciba unida y obligada a conocerse y respetarse. Sólo así las "sorderas" desaparecerán y las "búsquedas" hallarán, definitivamente, su propio espacio, su propia voz.