

América y la música del siglo XX

Cultura, anti-cultura, nueva cultura

Dos reflexiones

1. Las vanguardias

A principios del siglo XX las manifestaciones de música erudita más estimulantes en América gravitaron alrededor de principios muy distintos, en buena parte opuestos, al de las vanguardias europeas. En realidad, se podría decir que las primeras aplicaciones consistentes del concepto de vanguardia en música fueron americanas.

Cuando empezó el siglo XX, se hacía mucha música novedosa en Europa, despertando la incompreensión de los comentaristas y de los oyentes conservadores. Ello ya había ocurrido en muchas épocas anteriores: la historia fue una sucesión de “modernismos” con algunos interregnos para sedimentación de las innovaciones previas. Compositores que hoy día son apreciados sobre todo por su serenidad y equilibrio inspiraron en sus momentos comentarios que hoy día cuesta imaginar: se habló de los “*impulsos violentos y temperamento indómito*” del renacentista Josquin Desprez y de la dificultad extravagante de Mozart, y ni que hablar de Beethoven o Wagner. La situación hacia el 1900 era especialmente acalorada, como lo señala la frecuencia con que se armaban trifulcas en los conciertos de música moderna: espectadores con los ojos morados y narices goteando sangre iban a parar a la jefatura por haber peleado en pro o en contra de determinado joven compositor. Pero a la larga, Gustav Mahler (1860-1911) o Arnold Schoenberg (1874-1951), que motivaban dichas piñatas, se amparaban en una cadena de ilustres antecesores para seguir por sus respectivos rumbos con la total convicción de que un futuro no tan lejano traería la comprensión y la aprobación del público “culto”.

Para la mayoría de sus contemporáneos europeos, Schoenberg representó el caso más extremo y consistente de modernismo musical. Sus adeptos vieron en él todo el futuro y sus enemigos la más peligrosa amenaza. Contrariamente al estereotipo del vanguardista, Schoenberg nunca se sintió otra cosa que un compositor más en el noble linaje cuyos pilares fueron Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Wagner, Brahms, Mahler, Strauss y Reger. Si en su música dejó de haber centro tonal fue como consecuencia natural de un proceso paulatino, lógico e inevitable, cuya semilla estaba en el propio estilo clásico y cuyos síntomas ya son claros en Wagner. Para Schoenberg el atonalismo (palabra que él rechazaba) no era la destrucción del sistema tonal, sino una versión híper-compleja, desarrollada, expandida, emancipada, de la sensibilidad anterior. El oído del siglo XX estaba capacitado para oír música atonal porque había sido educado por siglos de música tonal cada vez más compleja. Como pedagogo y teórico Schoenberg siempre insistió en partir de los fundamentos de la armonía y del contrapunto tonales. Schoenberg inventó la técnica dodecafónica para lidiar con la música sin centro tonal y tener un apoyo para volver a hacer obras largas y complejas. El proceso de génesis de ese inteligentísimo y fértil método fue largo, trabajoso, pautado por cautelas, dudas, pruebas. Le valió a Schoenberg seis años de silencio preparatorio (1917-1923). Sintiendo la más profunda veneración y respeto por sus antecesores de los dos siglos anteriores, Schoenberg componía en tirones de furor inspirado, y sentía la confianza de que era gracias a que estaba familiarizado con los ejemplos del pasado, entrenado en sus técnicas, que podía confiar en la intuición creadora. Luego disfrutaba analizar sus propias piezas y descubrir en ellas interrelaciones motivicas profundas que su inconsciente le había dictado.

Los dioses de Schoenberg eran todos germanos. Esa continuidad absoluta en la que un genio le fue pasando el bastón a otro y pautando lo más importante de cada momento histórico es la envidia de los demás pueblos europeos. Francia, que quiso disputar ese lugar y perdió por goleada, terminó generando un modernismo distinto. A Claude Debussy (1860-1918) le quedaban las opciones extremas de intentar ser un servil seguidor periférico de la tradición germana (como Vincent D’Indy) o construir un sistema alternativo de jerarquías, que fue lo que hizo. Los intentos suyos y de sus contemporáneos de dar un estatus heroico a los antecedentes barrocos de François Couperin o de Jean-Philippe Rameau, frente al peso inamovible de un Bach o un Handel, son síntoma de complejo de inferioridad. Pero la faceta más importante no es la del complejo, sino la de liberación. Schoenberg no necesitaba, pero además no podía, encontrar virtudes en las músicas extra-occidentales, y sus apreciaciones de compositores no germanos son siempre tibias, para cumplir. Debussy sintió entusiasmo y derivó ideas concretas del gamelán indonesio, de la Kuchka de los rusos y del folclore español, y trataba a Beethoven y a Wagner con irreverencia.

La situación de América era un caso extremo de la de Francia. Su música erudita había sido insignificante: no había ni siquiera Couperin o Rameau a quienes acudir. Las vanguardias americanas tuvieron que construir un patrón propio. En la primera mitad del siglo XX actuaron sobre todo en

Estados Unidos (en un tiempo en que la oposición Europa-América parecía más importante que la oposición entre Primero y Tercer Mundos, Estados Unidos estaba para sus vecinos del sur como Nueva York para Oklahoma). Charles Ives (1874-1954) adoptó un enfoque de tipo infantil (en el sentido de la apertura destructora de prejuicios). Disfrutaba, por ejemplo, ponerse en el centro de una plaza en un día festivo a apreciar la combinación de las músicas de dos bandas que estaban actuando simultáneamente, con la consiguiente superposición aleatoria de tonalidades y de ritmos; más tarde trasladó ese tipo de impresiones a sus piezas sinfónicas. Las increíbles innovaciones de Ives y de otros estadounidenses de su época (Carl Ruggles, Henry Cowell) parecen derivar de inquietudes inocentes: “¿Qué pasa si hago tal o cual cosa?”, “¿Por qué no?”, sin el peso de la responsabilidad que sentía Schoenberg ante la tradición de la que derivaba.

También había irreverencia en Europa, en el seno de tendencias vanguardistas como el Dadá y el futurismo. Pero en Erik Satie o Luigi Russolo predominan la tomadura de pelo o la agresión hacia lo establecido, más que la construcción de un mundo propiamente independiente. Edgar Varèse (1883-1965) es un caso especial. Francés de nacimiento, adquirió fama y respeto por su personalidad y sus ideas sin tener una sola obra importante concluida. Migró a Nueva York, en 1915 y se sintió inmediatamente cómodo en ese ambiente de rascacielos y tiempos veloces —el mismo ambiente en que Mahler y Schoenberg consideraron depresivamente provinciano—. Recién allí Varèse pudo concretar obras que consideró dignas. La primera se llamó justamente **Amériques** (1921), título “*simbólico de descubrimientos —nuevos mundos en la tierra, en el cielo y en las mentes de los hombres—*”. El mayor sufrimiento de Varèse consistió en vislumbrar un mundo sonoro que suponía medios técnicos que todavía no se habían inventado: soñaba con la música electroacústica. Pensaba que el violín ya no se adecuaba a su tiempo. Si tenía que citar antecedentes, remitía casi siempre a la música “antigua” (Pérotin, Adam de la Halle, Charpentier), con la que ya era imposible establecer cualquier tipo de continuidad. Rehusaba las asociaciones (bastante evidentes, sin perjuicio de originalidad) de su música con Stravinsky. Dijo que “*La falta de respeto por la obra establecida es la base de toda obra creadora*”. No le importaba que dijeran que lo que hacía no era “música”, e incluso prefería el nombre de “sonido organizado”. Sus obras cantadas tuvieron textos de Vicente Huidobro, Juan José Tablada y el **Popol Vuh** (ningún europeo). Consideraba que los intérpretes ideales de su **Ecuatorial** (1934) serían españoles, negros o rusos —es decir, sensibilidades “exóticas”.

Los puntos de vista de Varèse estaban basados en algo que era simultáneamente hiper-inteligencia y falta de comprensión. Detestaba Mozart (se peleó con Einstein al respecto) porque consideraba que no había hecho más que amplificar las reglas admitidas en su tiempo. Es decir, fue incapaz de constatar el peso titánico de las invenciones mozartianas y pensaba en términos de “reglas”, sin atender a los principios orgánicos que regían las estructuras clásicas. De la misma manera rechazaba el dodecafonismo porque se rehusaba a ser “*el prisionero de un sistema*”, sin contemplar que para Schoenberg, Berg o Webern el dodecafonismo había sido una ampliación de posibilidades, no una jaula. Al ver llamar “reglas” a las reglas, es decir, al enfatizar su componente arbitrario, escolar, Varèse perdió la capacidad de entender, apreciar o aprender de Mozart, pero ganó inocencia, y con ella la posibilidad de plantarse en un paradigma distinto, lo cual resultó útil (a él y a la humanidad, ya que ayudó a generar la obra y las visiones de Varèse). Schoenberg sí comprendió a Mozart, y es cierto que su música estuvo más atada a la tradición que Varèse (aunque hay que ser obtuso para desconsiderar el peso enorme de las innovaciones schoenberguianas).

Es difícil despegarse de los presupuestos culturales. Cuando Varèse finalmente accedió a los instrumentos electrónicos con los que soñaba realizó un *collage* pueril (su **Poème électronique**, de 1958), evidenciando cuánta importancia expresiva había tenido la angustia claustrofóbica por superar ciertos confines tradicionales (lo cual implica que actuó dentro de dichos confines).

Ambos enfoques se fertilizaron mutuamente. Schoenberg fue el núcleo de la Nueva Escuela de Viena y el papá o abuelo de la generación de Darmstadt. Varèse fue una de las influencias más importantes en John Cage (1912-1992), que encarnó en forma aun más neta y radical el espíritu de “borrón y cuenta nueva” en el arte de los sonidos. La historia está llena de encuentros y desencuentros curiosos. Cage fue uno de los alumnos importantes de Schoenberg, pero éste ni siquiera lo nombró cuando hizo una lista de sus pocos alumnos que se tornaron realmente compositores. En 1951 Pierre Boulez (del grupo de Darmstadt) compuso **Structures** y Cage **Music of Changes**. La primera fue uno de los intentos más severos de profundizar en el serialismo integral —extrapolación del dodecafonismo—; mientras que la segunda, compuesta al azar (literalmente, tirando los dados) se pretendió la prevención contra cualquier sistema. Suenan muy parecidas.

La música aleatoria de Cage incidió sobre los de Darmstadt, quienes sin embargo cuidaron de

mantenerse a distancia razonable. La persistencia del “principio europeo” como elemento dominador fue nuevamente puesta en duda en los sesentas por los minimistas estadounidenses –influidos por Cage–, movimiento que terminó degenerando en la música neotonal, que restableció un vínculo con la tradición europea de la que Varèse había huido asfixiado. En los setentas les tocó a los latinoamericanos poner en cuestión el estado de cosas tanto de Estados Unidos como de Europa, pero ello fue posible en buena parte gracias a los antecedentes “civilizadores” de dodecafonistas como el argentino Juan Carlos Paz o el alemán naturalizado brasileño Hans-Joachim Koellreutter, y bajo la influencia (matizada por crítica) de los minimistas.

Tanto el principio “civilizado” encarnado por Schoenberg como el principio anticultural de Ives, Varèse y Cage, dieron origen a linajes ricos y autosuficientes. Pero fue la interacción conflictiva y complementaria entre ellos la que conformó el torbellino que fue la música erudita progresista del siglo XX.

2. Eruditos y populares

Es difícil definir si la música popular, tal como la entendemos, fue un invento americano. En todo caso, la expansión de ese sector que condicionó el paisaje sonoro de Occidente en el siglo XX coincidió con la coyuntura que permitió a los países americanos producir una música original y dominante.

El surgimiento de la música popular puede verse bajo dos ángulos. El primero nos muestra a la música erudita a partir de Wagner asumiendo un aspecto tan complejo y demandante, tan apartado del impulso corpóreoailable y de la melodía silbable, que se genera un vacío que va a ser ocupado por la música popular. El segundo ángulo nos muestra el desarrollo tecnológico que permite el abaratamiento y masificación de la música (partituras en formato hoja de álbum, pianos mecánicos, radio, gramófonos, etcétera) siendo aprovechados por el sistema capitalista para vender una música consumible por un público amplio; sin competencia posible con ese nuevo rumbo, la música más elaborada se refugió en ese formato elitista incompatible con el entretenimiento. Tal vez ambos espacios se modelaron mutuamente.

Antes de que empezara la lenta bifurcación, compositores del siglo XVIII como Handel o Haydn pertenecieron simultáneamente a la categoría de los músicos más refinados de sus respectivas generaciones, y la de los más amados por las masas. Para Mozart componer intrincados quintetos o ligeras serenatas y piezasailables eran sólo distintas facetas de un mismo oficio: su orgullo profesional exigía lucirse en ambas.

Tras la Revolución Francesa los acercamientos dignos al “pueblo” se van a referir a un campesino idealizado, portador de las intuiciones que encarnan la esencia más pura del Estado-Nación. Se admite el folclore como inspiración para el compositor decimonónico, pero la música urbana ligera se empieza a oponer al “arte”. Aun cuando está justificada por un componente anecdótico se constituye en provocación a las normas aceptadas del buen gusto (el vals de la **Symphonie fantastique** de Berlioz, 1830; la “banda callejera” de la 1ª Sinfonía de Mahler, 1888).

Las músicas populares (no folclóricas) europeas en ese período de conformación tendían a ser versiones simplificadas, mal hechas y retrógradas de la música erudita. El músico popular era menos capaz, menos moderno que el músico erudito: era alguien que hablaba el mismo idioma pero con menos vocabulario, desprolijidades gramaticales y contando historias burdas. Las operetas de Offenbach, Sullivan y Suppé eran óperas ligeras, menos nobles que las de Wagner o Verdi. En una orquesta de baile podría figurar un músico de elite necesitado de plata, pero también había músicos que bajo ningún concepto hubieran podido leer, tocar o comprender a Richard Strauss o Mahler.

Todo cambió con el jazz. El mejor músico sinfónico no podía tocar jazz sin pasar vergüenza. Hacía decenios que el trombón, la corneta, la trompeta con pistones y los saxos estaban incorporados a las formaciones sinfónicas, pero nadie había tenido el desarrollo técnico de los músicos de jazz que tocaban esos instrumentos. Y si los pianistas, contrabajistas, clarinetistas, violinistas y guitarristas de jazz no tenían propiamente más técnica que sus colegas de música erudita, se podía contar como un mérito enorme el que hubiesen desarrollado formas completamente novedosas de tocar (aparte de haber desarrollado la más refinada escuela de improvisación melódica específica del siglo XX), que terminaron influyendo sobre la elite de la música erudita. La sarabanda, género caribeño de tiempos coloniales, sobrevive gracias a la dignificación aportada por los compositores barrocos franceses que la civilizaron. Por el contrario, nadie puede decir que el “Golliwogg’s Cake Walk” de Debussy, **l’Histoire du soldat** de Stravinsky o el 3er. Concierto de Ravel contribuyeron a dignificar el jazz, que preserva su importancia cultural y su interés intrínseco en forma completamente independiente de esas

bonitas e interesantes incursiones de músicos eruditos en ámbitos jazzísticos.

En las primeras décadas del siglo XX, el jazz colonizó Europa. Tras suyo vinieron otros géneros, en su mayoría americanos. Es curioso observar cómo Europa, con sus riquísimas tradiciones folclóricas y de música erudita, aportó relativamente poco a la música popular. El rock británico a partir de los Beatles fue el ejemplo más notable, pero se trataba en buena medida de una devolución del rocanrol estadounidense, y hay que observar que proviene de Inglaterra, que desde el siglo XVII no aportaba un solo compositor relevante en la música erudita.

Quizá haya un factor repulsivo entre el peso de la civilización y la música popular tal como la entendemos hoy. India, China, Indonesia o Japón sólo en casos aislados llegaron a generar algo más que versiones bastardas de sus propias tradiciones o imitaciones serviles de la música transnacional. En América los agujeros más notorios en términos de una música popular interesante coinciden con las regiones de las civilizaciones inca y maya. México es una excepción relativa, indicando que quizá la riqueza de la música popular tenga que ver con la presencia de megalópolis (México, Río de Janeiro, Buenos Aires), pero ello no explicaría fenómenos como Montevideo y Santo Domingo. Quizá tenga que ver con la presencia de esclavos africanos y sus descendientes, pero ello no explica Santiago de Chile. Una compleja interacción de todos esos factores, tal vez. Se puede observar que en Europa son las ollas podridas poblacionales y la situación periférica con respecto a las tradiciones dominantes las que generaron las músicas populares originales más importantes (en Andalucía, por ejemplo, donde se mezclaron gitanos, árabes, europeos y el contacto fluido con las colonias americanas; y en Portugal, con un perfil similar y el aporte de las colonias africanas). Cuando África se independizó y sus naciones empezaron a madurar, empezó a producir también una música popular relevante, muy ayudada en la tarea por el espejo que le proporcionaba América, de donde extrajo buena parte de las recetas sobre cómo adaptar su folclore al ámbito popular.

La música popular americana reacondicionó completamente los oídos del mundo occidental. En el mundo de la músicaailable y de la canción se impusieron nuevos modos de comportamiento y nuevas expectativas. Por ejemplo, la necesidad de un *set* de percusión explicitando todo el tiempo el pulso (siendo éste casi siempre completamente regular), una especie de sobre-explicación que permitió aflojar la atención de quienes oyen o bailan (la música se ató para liberar a los receptores). Vinculado a ello está la disminución del lugar otorgado al pensamiento de largo plazo: casi no hay juegos complejos de conexiones motívicadas, ni planos de modulaciones mínimamente elaborados (éstos subsisten, por ejemplo, en las bandas de sonido de películas, pero casi siempre en ámbitos que remiten a la música erudita posromántica). Otro aun tiene que ver con una cantidad de nuevos timbres y articulaciones instrumentales, proceso acelerado con el desarrollo tecnológico electrónico (pero que ya estaba presente en las maneras muy novedosas de arreglar los ensambles de jazz, de tango o de música caribeña en la primera mitad del siglo). A través de la música popular América aportó ya no una anti-cultura (como en el caso de las vanguardias) sino una reformulación práctica de la sensibilidad musical de Occidente y, por ende, del planeta.

Guilherme de Alencar Pinto