
EL MODERNISMO MUSICAL AMERICANO

Jesús ORTIZ MORALES

Introducción

Esporádicamente, podemos encontrarnos referencias al movimiento musical “modernista” o “ultra-moderno”. Teniendo en cuenta que, en Europa, dicha tendencia musical (aproximadamente, desde 1890) está seccionada en corrientes muy específicas y con su denominación particular (impresionismo, expresionismo, dodecafonismo, etc.) que, casi siempre, se suelen utilizar dada su precisión, queda un poco en el aire a quién se refiere la expresión genérica “modernista” dentro del campo musical y, por ende, también la de los músicos post-modernistas (asimismo relativamente fácil de encontrar). Este artículo intenta arrojar algo de luz en ese sentido (en la medida de lo posible, ya que, por ejemplo, algunos autores de la entidad de Dahlhaus hacen llegar el modernismo como estética hasta la primera guerra mundial y otros, de no menos importancia, lo hacen llegar a la segunda, o incluso más tarde).

El modernismo como estética

El modernismo sobreviene a partir de la ruptura voluntaria con la tradición adoptada por parte de ciertos autores (anti-romanticismo exacerbado), frente a la tendencia ultra-romántica, que pretende evolucionar llevando al Romanticismo a sus últimas consecuencias. Muy influida por las nuevas corrientes pictóricas (muchos músicos de esta corriente son, a la vez, pintores) y visuales (irrupción del cine como nueva forma de arte), por las teorías psicoanalíticas de Freud, por el movimiento teosófico y por la devoción al progreso tecnológico e industrial, es acompañada también por una nueva forma de literatura e intelectualidad (Pound, Joyce) y por una clara implicación política, que no es incompatible con un fuerte com-

ponente de individualismo (se espera la llegada inminente de una “nueva sociedad”, y se preparan para diseñar los cánones estéticos que ésta refleje).

Este proceso de ruptura con la práctica común se refleja musicalmente en la importancia de los experimentos vocales (canto/habla/grito), la utilización de las percusiones de forma protagonista, la creación de nuevos instrumentos o la ampliación del campo musical de otros (microtonalismo en cuerdas, cluster en teclados, etc.). El recurso al primitivismo pictórico, por ejemplo, es correspondido por un enorme interés por el folklore y músicas tradicionales pero, sobre todo, étnicas (instrumentos, escalas y formas derivadas de culturas no occidentales). La propia esencia de la construcción musical es también sacudida desde sus cimientos, y desde el punto de partida de nuevos contrapuntos disonantes, se llega a la politonalidad y a la multitemporalidad de los planos sonoros.

En sus últimos estudios, un especialista como Albright (2004) considera que el modernismo musical, en general, se centra en 3 puntos: 1) extensión de elementos y profundidad del material (asimilación y creación a partir de materiales musicales de cualquier parte del mundo); 2) especificidad semántica (sonidos casi onomatopéyicos de animales o máquinas) y densidad sonora y 3) ampliación y, posteriormente, destrucción de la tonalidad; o bien, resumiendo, en un “experimento sobre los límites de la construcción que se pueda considerar todavía estética”. La verdad es que la premisa que siguen se clarifica en un eslogan de Ezra Pound, el novelista modernista por excelencia: “Haced cosas nuevas”.¹

[NB: como es de imaginar, la crítica musical de los ultra-románticos se reflejaba en frases como: “Parece que la única idea o preocupación de los compositores modernos sea el que sus “nuevas” obras de arte no puedan ser comprendidas por nadie”.]

Por otro lado, sabemos que, en Europa, este movimiento se encuentra seccionado en múltiples estilos que se suceden muy velozmente en el tiempo y que, aún perteneciendo a la misma corriente, están a veces radicalmente diferenciados en sus conceptos (cuando no totalmente opues-

¹ POUND, Ezra. *Make It New*. London: Faber & Faber, 1934.

tos). La opción de denominarlos individualmente es, sobre todo, para saber lo más aproximadamente posible a qué tipo de innovaciones nos estamos refiriendo (y no específicamente a autores, ya que algunos, por no decir la mayoría, evolucionan por varias tendencias sucesivamente). Esta realidad consigue difuminar el concepto o calificativo general de “modernista”, y lo hace poco significativo en el terreno europeo (si acaso, puede servir para denotar algún músico inclasificable en tendencias como, por ejemplo, Scriabin o Satie).

En el entorno americano, en cambio, las cosas son muy diferentes; y ahí sí que tiene bastante sentido esta conceptualización (y es en este contexto donde se suele utilizar más a menudo la expresión): durante ese tiempo se forma un núcleo de compositores con unas ciertas características comunes y que no se fragmenta interiormente en tendencias particulares (hasta que, aproximadamente, llegan Schönberg, Bartok y, posteriormente, Stravinsky, a EEUU y comienzan a reinsertar las corrientes europeas en las nuevas generaciones de músicos americanos). Son estos músicos del grupo americano los que, a sí mismos, se denominan modernistas o ultra-modernos y a quienes los textos (también americanos) se suelen referir con ese nombre.

La escuela modernista americana

Más allá del desafío que para la mayoría de compositores de principios de siglo representó el extender el universo musical a partir de donde lo dejó Wagner, los autores americanos tenían además otro reto pendiente: el crear su propia voz y personalidad para intentar romper la hegemonía que hasta entonces correspondía a la música europea. Espoleados por el ejemplo de Dvorak que, en su estancia en EEUU, compone música basada en melodías aborígenes, dicho grupo se centra en 3 objetivos:

- 1) el deseo de mantener la música como lenguaje universal (es decir, sin renunciar a su herencia europea), pero que pueda incluir los conceptos modernistas;
- 2) utilizar todas las fuentes musicales disponibles, desde los pueblos africanos hasta los asiáticos y, por supuesto, los nativos americanos;

3) conseguir una clara identidad y personalidad americana: llevado al plano estructural, se podría sintetizar en la creación de un nuevo lenguaje que privilegiara los intervalos disonantes, la radical independencia de las partes en una textura polifónica; la exploración de nuevos sonidos y, a menudo, nuevas formas de estructurar el ritmo y el timbre. En cada uno de estos aspectos, los ultra-modernos anticiparon y orientaron las conquistas de las generaciones siguientes de compositores americanos.



Cowell y Ives,
en sus últimos momentos.

Este grupo estaba compuesto por personalidades heterogéneas, desde Edward MacDowell y Charles Ives, Carl Ruggles, Dane Rudhyar, Roger Sessions, Aaron Copland, Ruth Crawford Seeger y Henry Cowell, entre otros (e incorporando posteriormente a dos franceses expatriados, Edgar Varése y George Antheil). Y aunque durante el tiempo del modernismo todos estuvieron en parecida tesitura, investigaron concienzudamente las músicas étnicas y aplicaron las teorías compositivas del maestro Seeger, como ahora veremos; a su fin (cuando llegan los europeos emigrados), el grupo comienza su ruptura, ya que los que habían estudiado en Europa, o con profesores europeos (MacDowell, Sessions, Copland, etc.) terminan abrazando el dodecafonismo de Schönberg, y volviendo a la tradición europea (o al populismo), mientras que, por ejemplo, el irreductible Cowell, que se mantiene en sus convicciones, es invitado a dar una gira en Europa para explicar sus “innovaciones americanas”.

Está fuera de lugar el desarrollar aquí la personalidad de los miembros del grupo (Ives, Copland y Varése son, por otro lado, suficientemente conocidos o accesibles), aunque para incidir en algún hecho connotativo de su heterogeneidad, podemos decir que, por ejemplo, Dane Rudhyar fue, sobre todo, astrólogo, teosofista y “medium” (escribió cientos de libros sobre el tema, de gran influencia); y así enfocó su música (su concepto del contrapunto es contrario a los puntos de vista del maestro Seeger, ya que es, ante todo, “mágico y evocador”, totalmente libre); Ruggles, que se anticipó en el uso del contrapunto disonante y otras téc-

nicas innovadoras fue un prolífico pintor (y un racista convencido). Ruth Crawford, posteriormente esposa de Carl Seeger y comunista militante como él, tiene en este momento (especialmente sensibilizado por la igualdad de géneros) cientos de artículos y entradas en la red (incluyendo alguna tesis doctoral), para afirmar su importancia como una de las primeras compositoras reconocidas en plano de igualdad con sus compañeros (aunque algunos de ellos no lo vieran así en aquella época); Roger Sessions fué un músico integral (alumno y asistente de Ernest Bloch; y maestro de Milton Babbitt), con absoluta destreza en el oficio, pero que nunca pudo renunciar a su educación europea (de hecho, estuvo 10 años viajando por Europa, hasta que los tiempos se pusieron muy difíciles). Por otro lado, de Cowell, quien merece un artículo completo, decían sus biógrafos: “la música de Cowell cubre un mayor campo, tanto en expresión como en técnica, que cualquier otro compositor vivo. Sus experimentos durante 3 décadas en el ritmo, la armonía y en las sonoridades instrumentales fueron considerados por muchos como “salvajes”. Todavía hoy se le oye como “avanzado”. Ningún otro compositor de nuestro tiempo ha producido un trabajo tan radical, tan penetrante y comprensivo. Y a su masivo trabajo como compositor hay que añadir su enorme influencia como pedagogo...”²

El contrapunto perdido

Carl Seeger fue el maestro teórico del grupo: musicólogo, compositor y profesor, ejerció durante muchos años diversos cargos directivos y políticos de relevante importancia. Realizó profundas investigaciones en el campo etnomusicológico americano (aglutinando una escuela de investigadores y orientando al grupo de compositores modernistas que “tutelaba” a trabajar con estos materiales) y, como compositor, creó las directrices maestras de la nueva escuela de composición con dos tratados teóricos, ambos dentro del mismo libro (*Tradición y Experimento en la Nueva Música*): el “Tratado de Composición musical” y el “Manual de Contrapunto disonante”.

² THOMSON, Virgil. Citado en “Henry Cowell”. *Wikipedia* (http://en.wikipedia.org/wiki/Henry_Cowell). Acceso 20-12-2005.

[NB: Hoy en día, realmente, como más se le conoce es por ser el padre del cantante Pete Seeger].

El contrapunto disonante fue teóricamente establecido por Seeger (aunque no era el único que practicaba con ellos, ya que Ruggles le había precedido, en cierto modo), según sus propias palabras, con: “la pureza de una asignatura de escuela” y “como medio de purificación”. Consistía, en realidad, en las especies habituales del contrapunto con las normas invertidas (por ejemplo, la primera especie solo admite disonancias), estableciendo la disonancia como norma y, por tanto, las consonancias han de ser resueltas (en este caso, mejor por salto que por grado conjunto). También la repetición de una nota (o su octava) eran “perturbadoras”; y no podían ocurrir hasta transcurridas, como mínimo, 5 notas diferentes (que, a menudo se convertían en densas fluctuaciones cromáticas de 8 o más notas). Otros aspectos de la composición como el ritmo también podrían ser hechos “disonantes”, aplicando el mismo principio (ya que la técnica se volvía especialmente dificultosa a mayor número de voces); ese planteamiento terminaba incidiendo en la no repetición de la misma figura rítmica hasta transcurridas otras varias diferentes.³

No fue la única base teórica que insertó en el grupo ya que parte también de él un nuevo concepto de “heterofonía”, del que hacen sus alumnos un uso habitual: “una polifonía en la que no hay relación entre las partes excepto su mera proximidad en el espacio-tiempo: cada melodía debe tener su propio sistema tonal y rítmico, que pueden ser absolutamente exclusivos”.⁴ Es decir, las melodías se descoordinan voluntariamente entre ellas (también la denominaron hiper-polifonía). Casos especiales son las composiciones a dos voces en las que una representa el espíritu humano (o la libertad, la independencia, en ciertos casos, lo femenino); y la otra parece representar el mundo de las máquinas (o la esclavitud o sujeción, o bien lo masculino); muy habituales en algunos compositores del grupo.

³ SEEGER, Carl. “On Dissonant Counterpoint”, *Modern Music* 7 n° 4 (June-July 1930). 25-31.

⁴ SEEGER, Carl. Citado en NICHOLLS, David. *American Experimental Music: 1890-1940*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

Aunque los trabajos y composiciones de Seeger se perdieron en su mayor parte en el incendio de Berkeley en 1926 y, lo que pudiera quedar, nunca fue publicado; sin embargo, todos sus alumnos recibieron una sólida formación (especialmente, Cowell y Ruth Crawford) así que la mayoría de los miembros del grupo utilizaron estas enseñanzas como base de sus particulares estilos personales y consiguieron que la práctica contrapuntística americana estuviera durante un tiempo en un desarrollo análogo, pero diferente, al del mundo europeo.

Otras innovaciones



Cowell y el Rythmicon.

El dilema central de la música modernista americana (como el de la europea) era el cómo conseguir crear estructuras musicales con sensación de continuidad y resolución, en ausencia del poder organizador de la tonalidad. Y lo solían resolver a partir de esquemas pre-composicionales (por ejemplo, por rotaciones y transposiciones de un obstinato melódico, o haciendo palíndromes, es decir, la misma forma del derecho como del revés, etc.). Normalmente, según los planteamientos teóricos de Seeger y las elucubraciones de Ruggles, las melodías (base de las estructuras) son cuidadosamente diseñadas para evitar la sensación vertical de acorde mayor o menor (disonantes) y la repetición de alguna nota o intervalo particular. Muchas de ellas son repetidas como obstinatos pero siempre variadas en flujos de transformación melódica (técnica casi serial). Otras soluciones, en cambio, terminan dando melodías absolutamente libres y rapsódicas. Por otro lado, además de las continuas evoluciones de los miembros del grupo por los derroteros de la hiper-polifonía y politonalidad, tenemos los aciertos particulares de Cowell, a cual más interesante: entre otras, los clusters (que Bartok solicita permiso para utilizar); la utilización del piano pulsando las cuerdas directamente (eludiendo las teclas) de múltiples formas; la utilización de planos sonoros rítmico-melódicos diferentes entre las voces; su entrega de planos a Theremin (el ingeniero ruso) para la construcción del Rythmicon, la primera máquina de ritmos de la historia, transportable y

capaz de ejecutar 16 ritmos diferentes simultáneamente (y añadiendo armónicos muy sugestivos) y, naturalmente, componer para ella (y orquesta). Y por acabar pronto, múltiples formas de utilización alternativa de los instrumentos, principios de indeterminación formal (algunos fragmentos son “a voluntad del ejecutante” que, en algunas obras, puede alterar también el orden de los movimientos) e introducción directa del sistema tonal japonés o hindú en sus composiciones finales. Pasando además por la publicación de un tratado de gran importancia para la nueva generación (*Nuevos recursos musicales*) y la creación de una “sociedad pan-americana de compositores”, con el mejicano Carlos Chavez, el brasileño Villa-Lobos y los cubanos Caturla y Roldán, que, entre otras cosas, compusieron la primera obra exclusiva para percusión en la tradición occidental (*Rítmica n° 5*, 1930, de Roldán).

El post-modernismo

Aclarado (siquiera sea parcialmente) el campo que suele abarcar el calificativo de “modernista” en las referencias, queda ya algo más nítido la derivación de post-modernista: son los discípulos de dicho movimiento, la nueva generación emergente, entre la que destacan:

Lou Harrison (alumno de Schönberg, pero volcado en las músicas étnicas), Elliot Carter (discípulo de Ives y Piston), Harry Partch (autodidacta interesado en el microtonalismo y nuevos instrumentos), Milton Babbitt (alumno de Sessions y experimentador audaz) y, sobre todo, John Cage (extremadamente brillante alumno y continuador de la visión de su maestro, Cowell, y con quien se suele dar fecha al nuevo movimiento: 1951, el estreno de “*Música del I Ching*”)

Bibliografía:

- ALBRIGHT, Daniel. *Modernism and Music: An Anthology of Sources*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.
- DAHLHAUS, Carl. *Nineteenth-Century Music*. Berkeley: University of California Press, 1989.
- SEEGER, Carl. "On Dissonant Counterpoint", *Modern Music* 7 n° 4 (June-July 1930), pp. 25-31.
- MEAD, Rita H.. *Henry Cowell's New Music, 1925-1936*. UMI Editions, 1981.
- OJA, Carol J. *Modern Times: From World War I to the Present*. Morgan, 1994.

