

Ottó Károlyi

Introducción a la música del siglo XX



Alianza editorial
El libro de bolsillo

Título original: *Introducing Modern Music*

Esta obra fue publicada por primera vez en inglés
por Penguin Books Ltd, London

Traducción de Pedro Sarmiento

Primera edición: 2000

Segunda edición: 2018

Diseño de colección: Estudio de Manuel Estrada con la colaboración de Roberto Turégano y Lynda Bozarth

Diseño de cubierta: Manuel Estrada

Ilustración de cubierta: Krzysztof Penderecki durante los ensayos con la Orquesta Sinfónica de Varsovia antes del Festival de Música de Otoño de Varsovia, 1993. (Colección particular.) © ACI / Bridgeman

Selección de imagen: Carlos Caranci Sáez

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© Text copyright © Ottó Károlyi 1995
The author has asserted his moral rights
All rights reserved

© de la traducción: Pedro Sarmiento, 2000

© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2000, 2018
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15
28027 Madrid

ISBN: 978-84-9104-977-7

Depósito legal: M. 29.978-2017

Printed in Spain

Si quiere recibir información periódica sobre las novedades de Alianza Editorial,
envíe un correo electrónico a la dirección: alianzaeditorial@anaya.es

Índice

11	Introducción
15	Agradecimientos
17	Permisos editoriales
21	1. De la tonalidad a la atonalidad
107	2. La notación de nuevos sonidos
160	3. Formas y patrones
215	4. Nuevas ideas musicales, nuevas formas de utilizar los instrumentos
286	5. La combinación de fuentes musicales diversas
342	6. Ismos y estilos
387	Epílogo
389	Bibliografía
395	Índice analítico

A Benedikte y Julian

Introducción

Para la mayor parte de los aficionados a la música, la música del siglo XX es un hueso duro de roer. A menudo se mezclan la confusión o el rechazo con la sensación de provocación, o incluso de burla. Cuando la música es complicada, se la tacha de elitista o de innecesariamente intelectual. Si está basada en una idea sencilla, se la considera superficial y burda, y la reacción más habitual es la de decir: «Eso lo sabría hacer yo». Se podría argumentar que la diferencia entre el artista y el hombre de la calle es que el primero hace lo que el segundo cree que podría hacer, pero no hace. También está la constante preocupación acerca del «ruido», la «disonancia», la «tensión» y otros conceptos, que desanima a tantos oyentes. Buscar exclusivamente diversión y descanso en la música o en cualquier arte significa no entender en absoluto su naturaleza compleja. Por eso Santayana, en su libro *Reason in Art*, escribió: «Para emitir juicios musicales es necesario

recibir una educación musical. Lo que gusta a la mayoría de la gente apenas puede considerarse música; más bien se trata de un estado de embriaguez somnolienta aderezada de impulsos nerviosos». La relajación es tan solo uno de los múltiples efectos al alcance de aquellos que dominan el arte de manipular o, como dijo Varèse, «organizar» sonidos de forma coherente. Empleamos el término «manipular» para acentuar lo que hay de artificial en la música, tanto si es moderna como si no lo es. En la composición de una sinfonía hay poco de «natural». Es más bien una actividad extremadamente artificial, que requiere unos conocimientos técnicos considerables. De ahí que se diga que «componer es un diez por ciento de inspiración y un noventa por ciento de transpiración».

Durante mucho tiempo he creído que la adquisición de ciertos conocimientos técnicos facilita un interés informado y comprensivo de lo que el artista intenta hacer y expresar con su estilo. Además, cuando una obra de arte no nos gusta, nuestra respuesta no suele depender de una opinión o un gusto bien informados, sino más bien del miedo a lo nuevo, que produce un bloqueo mental y emocional. En lo que se refiere al arte, mejor que decir: «Sé lo que me gusta», sería decir: «No sé lo que podría gustarme».

Este libro, al igual que *Introducción a la música**, del que es continuación, ofrece las herramientas para una comprensión básica de la música moderna más que de la tradicional. Intenta proporcionar al lector cierta con-

* Publicado en esta misma colección: *Introducción a la música*, Alianza Editorial, Madrid, 2012 (N. del E.).

ciencia técnica de lo que está ocurriendo cuando se interpreta una pieza del siglo XX. En cualquier caso, debe recordarse que ninguna lectura puede sustituir a la experiencia real, la música en directo. Merece la pena hacer un pequeño trabajo antes y después de un concierto. La familiaridad ahuyenta la ansiedad. Los tecnicismos musicales se pueden asimilar igual que los de la informática, el fútbol, el cricket, el ajedrez, los juegos de cartas y muchos otros. Todo artista busca la comunicación y nuestra tarea como oyentes es la de tomar parte en el proceso creativo descifrando los signos, los medios y los métodos de lo que se nos está comunicando. Recuerda, lector, lo que dijo Gershwin: «Mucha gente dice que un exceso de estudio anula la espontaneidad para la música, pero si bien es cierto que el estudio puede anular un pequeño talento, también lo es que puede desarrollar uno grande».

Agradecimientos

Quiero dar las gracias a todos los que, con sus buenos consejos y críticas constructivas, han contribuido notablemente a la realización de este libro. Debo mencionar especialmente la ayuda profesional de Stefan McGrath, Ravi Mirchandani, Andrew Barker y Andrew Cameron, de Penguin Books, y de Helen Jeffrey.

También quisiera expresar mi agradecimiento a Elspeth Gillespie y Susan Sinclair de la Universidad de Stirling por su infinita paciencia para teclear el manuscrito.

Mi más cálida gratitud, cómo no, es para mi mujer Benedikte y mi hijo Julian, cuyo amoroso apoyo es mi pan de cada día. A ellos va dedicado este libro.

Ottó Károlyi

Permisos editoriales

El autor y el editor agradecen a las editoriales que han concedido los permisos de reproducción del material con copyright:

Maurice Ravel: *Daphnis et Chloé*, copyright 1934, *Maman l'oye*, copyright 1925, *Cuarteto de cuerda en Fa mayor*, copyright 1910: reproducido con permiso de Arima Ltd & Editions Durand SA, París/United Music Publishers Ltd.

Earle Brown: *December*, Elliot Carter: *Cuarteto de cuerda n.º 2*, copyright 1951 (renovado) por Associated Publishers, Inc. (BMI); Henry Cowell: *The Hero Sun*, copyright 1928 (renovado) por Associated Music Publishers, Inc. (BMI); Charles Ives: *Sonata Concord*, copyright 1947 (renovado) por Arrow Music Press, Inc., *Salmo 67*, copyright 1939 (renovado) por Arrow Music Press, Inc.; Maurice Ravel: *Pavana para una infanta difunta*: reproducida con permiso de Associated Music Publishers,

Inc. (BMI). Copyright internacional asegurado. Reservados todos los derechos.

Béla Bartók: *Concierto para orquesta, Divertimento, Mikrokosmos* (libro IV, n.º 100, 102, 107, 109, 115; libro V, n.º 127, 132; libro VI, n.º 140, 146), *Concierto para piano n.º 3, Diez piezas fáciles* («Evening in the country»); Benjamin Britten: *Passacaglia de Peter Grimes, The Young Person's Guide to the Orchestra*; Aaron Copland: *Billy the Kid, El salón México*; Peter Maxwell Davies: *Sinfonía n.º 3*; Zoltán Kodály: *Variaciones sobre una canción popular húngara* («El pavo»); Sergei Prokofiev, *Sinfonía Clásica op. 25*; Richard Strauss: *Elektra, Salomé*; Igor Stravinsky: *Agon, In memoriam Dylan Thomas, Petrushka, The Rake's Progress, La consagración de la primavera, Sinfonías de instrumentos de viento, Sinfonía de los salmos*: reproducidas con permiso de Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.

Krzysztof Penderecki: *Trenodia a las víctimas de Hiroshima*: reproducida con permiso de CPP/Belwin Europe.

Claude Debussy: *Pelléas et Mélisande*, copyright 1904; Olivier Messiaen: *Cuarteto para el fin de los tiempos*, copyright 1942; reproducidas con permiso de Editions Durand SA, París/United Music Publishers Ltd.

George Gershwin: «Summertime»: reproducida con permiso de International Music Publishing.

Luigi Dallapiccola: «Die Sonne kommt!»: copyright 1953 por Edizioni Suvini Zerboni, Milán.

William Walton: *Façade*, copyright 1938 Oxford University Press: reproducido con el amable permiso de Oxford University Press.

John Cage: *A Room*, copyright 1968 por Henmar Press Inc., Nueva York; Morton Feldman: *Last Pieces*, copyright 1963 por C. F. Peters Corporation, Nueva York; Richard Strauss: *Así habló Zaratustra*: reproducida con permiso de Peters Edition Ltd, Londres.

Maurice Ravel: *Jeux d'eau*, copyright 1944 (renovado) por G. Schirmer, Inc. (ASCAP); Arnold Schoenberg: *Cuarteto de cuerda op. 37 n.º 4*, copyright 1939 (renovado) por G. Schirmer, Inc. (ASCAP); *Un superviviente de Varsovia*: reproducida con permiso de G. Schirmer, Inc. (ASCAP). Copyright internacional asegurado. Reservados todos los derechos.

Peter Maxwell Davies: *O magnum mysterium*; Paul Hindemith: *Ludus tonalis*; Michael Tippett: *Concierto para doble orquesta de cuerda*: reproducida con permiso de Schott & Co. Ltd, Londres.

Béla Bartók: *Allegro barbaro*, *Música para cuerdas, percusión y celesta*, «Música nocturna»; Alban Berg: *Lulu*, *Suite lírica*, *Concierto para violín*; Pierre Boulez: *Structures I*; Mauricio Kagel: «Translación-Rotación»; Zoltán Kodály: *Háry János*; Darius Milhaud: *Scaramouche*; Arnold Schoenberg: *Sinfonía de cámara op. 9 n.º 1*, *Suite para piano op. 25*, *Pierrot lunaire*, *Seis pequeñas piezas para piano op. 19 n.º 2, 3, 6*, *Variaciones para orquesta op. 31*; Karlheinz Stockhausen: *Klavierstück X*, *Kreuzspiel*, *Studie II*; Richard Strauss: «Für funfzehn Pfennige» op. 36; Anton Webern: *Concierto para nueve instrumentos op. 24*, *Cinco piezas para orquesta op. 10 n.º 1*, *Klavierstück op. post., op. 17 n.º 1*, *Passacaglia op. 1*, *Seis bagatelas para cuarteto de cuerda op. 3 n.º 1*, *Seis canciones op. 14 n.º 1*, *Cuarteto de cuerda op. 28*, *Sinfonía op. 21*, *Variaciones*

para piano op. 27: reproducidas con permiso de Universal Edition.

Igor Stravinsky: *Ebony Concerto*: reproducido con permiso de Warner/Chappell Music.

Se ha realizado el mayor esfuerzo posible para contactar a los titulares del copyright. El autor y el editor desearían poder corregir cualquier error u omisión en ediciones futuras y piden disculpas de antemano si estos se han producido.

1. De la tonalidad a la atonalidad:

tonalidad, atonalidad, escalas, melodía, armonía, serialismo, contrapunto (textura)

La formación de escalas y del entramado armónico es el producto de la invención artística y en ningún caso de estructuras naturales o de la conducta natural de nuestro oído, tal y como se ha afirmado generalmente hasta hoy.

Hermann von Helmholtz

La pérdida de la tonalidad, la pérdida de lo habitual, es uno de los factores que más molestan a la mayoría de los oyentes. El cambio de la música tonal a la música atonal es probablemente la característica más destacada de la música del siglo xx. Por ello, conviene que comencemos por hablar de tonalidad y atonalidad.

Tonalidad

En la música tonal todas las notas de la escala gravitan sobre la tónica o nota principal. En *do* mayor, por ejemplo, notas como *fa* (subdominante), *sol* (dominante) y *si* (sensible) funcionan jerárquicamente con relación a la fuerza de la nota fundamental, la tónica o nota principal (Figura 1).

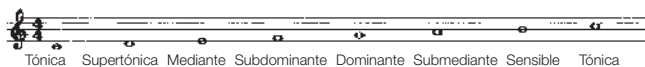


Figura 1

El círculo de quintas

Nuestro sistema de escalas está basado en los cálculos del temperamento igual (véase pág. 145). El círculo de quintas demuestra el carácter práctico de esos cálculos

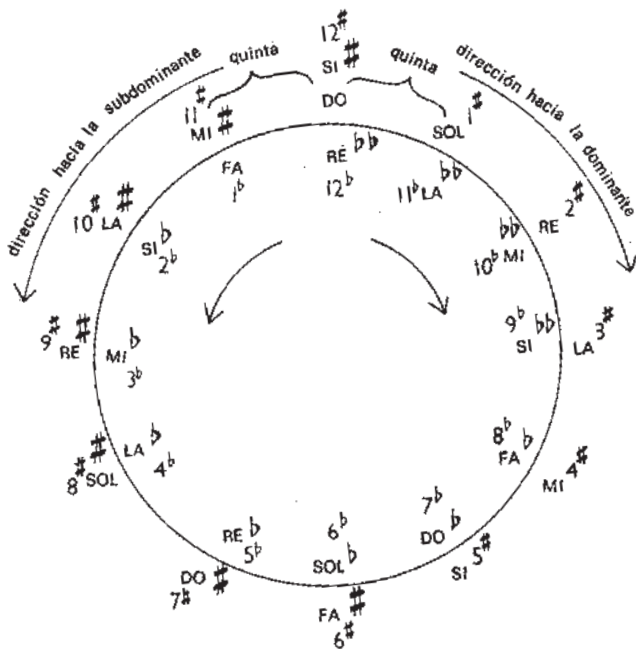


Figura 2

organizan evitando la mayoría de las funciones propias de la música tonal, tales como tónica, octava, dominante o sensible. En la música tonal hay una clara jerarquía de los sonidos, con la tónica en el centro. En la música atonal todas las notas son iguales, y por ello no se puede hablar de centro tonal. Se alcanza una gran libertad, pero pagando el precio de la seguridad. Los oyentes no habituados pueden por ello sentirse perdidos e incómodos al escuchar música como la que aparece en la Figura 4, de las *Canciones para voz, violín, viola, clarinete y clarinete bajo* de Webern.



Figura 4

Schoenberg, que fue uno de los principales exponentes de la atonalidad, no se encontraba a gusto con el término «atonalidad», ya que pensaba que podría interpretarse como la mera ausencia de la tonalidad. Él prefería llamar a su estilo pantonal; de ahí la pantonalidad. En general, el término que parece haberse establecido es el de atonalidad.

Escalas

Ya hemos visto que una serie de sonidos con distintas alturas musicales pueden organizarse en forma de escala, es decir, una sucesión de notas que comienza en cual-

quier nota y termina en su correspondiente octava. En la música tonal, la escala de *do* mayor es Do^tRe^tMi^sFa^tSol^tLa^tSi^sDo. Esta escala está formada por dos tonos + un semitono + tres tonos + un semitono, patrón que repiten todos las escalas mayores diatónicas. El término «diatónico» (del griego *dia tonos* = avanzar por tonos, es decir, la combinación de cinco tonos y dos semitonos dentro de una octava) tiene que ver con el hecho de que la escala de *do* mayor puede tocarse solo con las notas blancas del piano, sin notas cromáticas. Si el modelo de tonos y semitonos se mantiene intacto, las escalas correspondientes a cada nota seguirán siendo escalas mayores diatónicas (Figura 5).

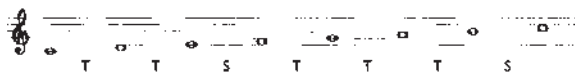


Figura 5a

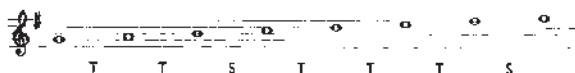


Figura 5b

Las escalas menores también se estructuran siguiendo patrones determinados, de los cuales hay tres tipos: la escala menor natural (Figura 6a), la menor melódica (Figura 6b) y la menor armónica (Figura 6c).

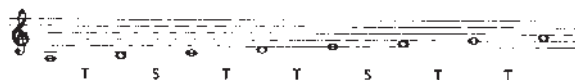


Figura 6a