

DONALD MITCHELL

EL LENGUAJE
DE LA MÚSICA
MODERNA

INTRODUCCIÓN DE EDWARD W. SAID

TRADUCCIÓN DEL INGLÉS
DE JUAN LUCAS

BARCELONA 2021



A C A N T I L A D O

TÍTULO ORIGINAL *The Language of Modern Music*

Publicado por
A C A N T I L A D O
Quaderns Crema, S.A.

Muntaner, 462 - 08006 Barcelona
Tel. 934 144 906 - Fax. 934 636 956
correo@acantilado.es
www.acantilado.es

© 1963, 1966, 1976, 1993 by Donald Mitchell
© de la introducción, 1993 by Edward W. Said
© de la traducción, 2021 by Juan Lucas Romaní
© de esta edición, 2021 by Quaderns Crema, S.A.

Derechos exclusivos de edición en lengua castellana:
Quaderns Crema, S.A.

Este libro se ha publicado con la ayuda de la Fundación Privada
Paper de Música de Capellades (Barcelona)
Consejo asesor: Màrius Bernadó y Benet Casablanca

En la cubierta, *Sin título* (c. 1916), de Amadeo de Souza-Cardoso

ISBN: 978-84-18370-27-4
DEPÓSITO LEGAL: B. 6153-2021

AIGUADEVIDRE *Gràfica*
QUADERNS CREMA *Composició*
ROMANYÀ-VALLS *Impresió y encuadernación*

PRIMERA EDICIÓN *mayo de 2021*

Bajo las sanciones establecidas por las leyes,
quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización
por escrito de los titulares del copyright, la reproducción total
o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento mecánico o
electrónico, actual o futuro—incluyendo las fotocopias y la difusión
a través de Internet—, y la distribución de ejemplares de esta
edición mediante alquiler o préstamo públicos.

CONTENIDO

<i>Nota a la edición revisada (1969)</i>	7
<i>Prefacio a la nueva edición (1993)</i>	9
<i>Introducción</i> , por EDWARD W. SAID	15
I. Schoenberg: el principio susceptible de servir como norma	27
II. Intersecciones con el cubismo	89
III. Stravinski: el pasado hecho accesible al nuevo sentimiento	129
IV. Postdata (1963)	163
V. Intersecciones con el expresionismo	177
VI. Postludio (1965)	199
VII. ¿Música o «Música»? (1968)	207
<i>Índice</i>	227

El artista no puede empezar de cero
pero puede criticar a sus predecesores.

E. H. GOMBRICH

NOTA A LA EDICIÓN REVISADA

Dos citas pueden servir en lugar de un prefacio; creo que ambas son relevantes para este ensayo. La primera procede del libro de E. H. Carr *¿Qué es la historia?*:

Hablamos a veces del curso histórico diciendo que es un «desfile en marcha». La metáfora no es mala, siempre y cuando el historiador no caiga en la tentación de imaginarse águila espectadora desde una cumbre solitaria, o personaje importante en la tribuna presidencial. ¡Nada de eso! El historiador no es sino un oscuro personaje más, que marcha en otro punto del desfile. Y conforme pasa el desfile, fluctuando ya a la derecha ya a la izquierda, y hasta doblándose a veces sobre sí mismo, las posiciones relativas de las diversas partes de la comitiva cambian de continuo [...] Nuevas perspectivas, nuevos enfoques van surgiendo constantemente a medida que el desfile—y con él el historiador—sigue su curso. El historiador es parte de la historia. Su posición en el desfile determina su punto de vista sobre el pasado.¹

La segunda procede de la obra del crítico estadounidense Harold Rosenberg *La tradición de lo nuevo*:

Lo que hace dudosa cualquier definición de un movimiento artístico es que nunca se adecúa a los artistas más profundos del movimiento—al menos no tan bien como a los demás, si es buena—. Pero sin la definición habrá de perderse algo esencial de los mejores. La tentativa de definir es como un juego en que no es posible alcanzar una meta desde el punto de partida sino que

¹ Trad. Horacio Vázquez Rial, Barcelona, Ariel, 1984, p. 47.

hay que acercarse partiendo cada vez del lugar donde fue a dar el jugador anterior.²

El señor Rosenberg toca con perspicacia un asunto importante. No obstante, nada de lo que se ha escrito sobre la primera edición de este libro me ha hecho lamentar mi decisión de jugar la partida. He aprovechado la oportunidad que me brinda esta tercera edición para añadir un nuevo capítulo, «¿Música o “Música”?», que apareció por primera vez en *The Times Literary Supplement* (4 de enero de 1968).

Londres, 1969

² Trad. Celsio Fasio, Caracas, Monte Ávila, 1969, p. 27.

PREFACIO A LA NUEVA EDICIÓN

Recuerdo que Britten, después de una interpretación en Aldeburgh de una de sus obras de principios de los cuarenta—una obra escasamente interpretada en aquella época, la *Scottish Ballad*, para dos pianos y orquesta—, me comentó que para él volver a esa pieza era como mirar «una fotografía muy antigua». Tenía una intensa sensación de que el tiempo había pasado, desvaneciendo los bordes; y debo confesar que un sentimiento en cierta medida similar es el que he experimentado al volver sobre algunas páginas de este libro, escrito en su mayor parte—me cuesta creerlo— en 1963: ¡hace treinta años! Todavía no es un rival de Alan Bennett, pero lo será pronto.

Y el libro debe haber tenido sus lectores; de lo contrario, ¿por qué tantas reimpressiones y revisiones de revisiones? No sólo lectores del texto original en inglés, sino también de las diversas traducciones que se han llevado a cabo. ¿Podría haber una lista más excéntrica que ésta? Japonés, griego, serbocroata, español, además de una traducción al ruso realizada por una brillante alumna de postgrado en Moscú, que lo necesitaba para su tesis. Su posterior publicación fue planeada, pero las turbulencias de la Perestroika frustraron el empeño. Me pregunto qué conclusiones se podrían extraer de esta pequeña torre de Babel.

Que me refiera, de la manera más concisa posible, a detalles de la publicación puede resultar útil, porque de hecho representan no tanto modificaciones internas del texto original—sorprendentemente, se han realizado muy pocas— como añadidos en forma de nuevos capítulos.

La primera edición, publicada en 1963, comprendía los tres primeros capítulos, más una Postdata no numerada. En 1966 apareció una nueva edición y el primero de los añadidos: la Postdata (1963) recibió un número de capítulo, al que siguieron dos nuevos capítulos, el quinto y el sexto, este último un Postludio (1965). En 1966 se publicó una nueva edición, a la que se añadió un nuevo capítulo, «¿Música o “Música”?». Creo que nada se cambió en las reimpresiones de 1976 (salvo que en esta ocasión el retrato de Stravinski de Picasso y el de Schoenberg de Schiele ilustraban la contraportada de la primera edición en rústica) y 1983; lo que nos trae a ésta de 1993, donde no hay—por fortuna—ninguna otra adición o ampliación por mi parte: en todo caso, ¿cómo podría haber titulado una nueva adición tras haber empleado los términos *Postdata* y *Postludio*? Lo que sí he añadido es algo que no figuraba antes, un preludio en forma de fascinante introducción firmada por Edward Said, mucho más gratificante de lo que podría haber soñado, aunque sin duda demasiado generosa en su evaluación de mi viejo texto (¡y demasiado benévola con Strauss!). A mi modo de ver, Said da en el clavo desde el comienzo de su texto: «La modernidad se realiza, no se otorga, y los grandes artistas (como los grandes críticos) dotan esa creación de un perfil reconocible, un perfil que nunca es estático, sino siempre una continua negociación tanto con el pasado como con el presente».

Se trata de algo en lo que no se insiste lo suficiente, y muy rara vez con la elegancia y concisión del profesor Said (me pregunto por qué no escribió *él* este libro). Habría contado sin duda con la aprobación entusiasta de Britten, de haber tenido el compositor la oportunidad de leer la introducción del profesor Said. Como sabemos, Britten nunca mostró un especial entusiasmo por los libros sobre música.

ca, por lo que me resultó del todo sorprendente cuando me dijo, mucho tiempo después de que este ensayo se hubiese publicado, que lo había leído no una, sino *dos veces*. Si eso era cierto, y no tengo razones para ponerlo en duda, entonces seguramente debe ser el único libro escrito por un crítico musical que ha recibido tanta atención por parte del gran compositor. Y me apresuro a decir que no realizó un educado elogio, sólo hizo dos comentarios, ambos interesantes. El primero fue que, incluso tras la segunda lectura, le resultaba inconcebible que nadie pudiese plantear o discutir que la tonalidad pudiese llegar a ser reemplazada por cualquier otro 'sistema'; tan fundamental era para su propia creatividad. Para él, la tonalidad *era* el lenguaje de la música. El segundo comentario, sin embargo, fue que le «encantaban» (ésa fue la palabra que empleó) los últimos capítulos y mi escepticismo sobre la nueva «música», prácticamente igual que el suyo.

A veces me han preguntado—y otras yo mismo me lo pregunto—si hay algo que deba lamentar en este libro, es decir, si siento alguna inquietud por el hecho de que la idea de un lenguaje unificador, una búsqueda común entre las bellas artes y las artes aplicadas en las diferentes etapas del período sobre el que estaba escribiendo, no se haya terminado imponiendo. En absoluto. Era así como se veía en la época en la que el libro fue escrito; y, sin duda, si tuviera que atribuirle un valor, creo que sería la inmediatez de buena parte del texto, que refleja, de forma tan imperfecta y personal como se quiera, lo que se pensaba y escribía sobre música a finales de la década de 1950 y principios de la de 1960. De ahí no sólo la imposibilidad, sino también la inutilidad de revisar el texto. La propia Historia lo ha hecho por mí.

En todo caso, y hasta cierto punto, tal idea sí se impuso,

aunque quizá no del modo como Schoenberg había imaginado. Es difícil encontrar un compositor cuya técnica no se haya visto afectada de manera significativa por su pensamiento. Incluso en el caso de Britten, en cuya música, especialmente la de sus años finales, las propuestas dodecafónicas adquirieron una importancia y una complejidad crecientes. En este punto sí hay algo que lamento, y es que Britten no se halle entre nosotros para participar en un debate—o en todo caso para un intento de debate—acerca de los nuevos caminos que estaba explorando en sus últimas obras y que recibieron—me doy cuenta ahora, retrospectivamente—un tratamiento bastante superficial en el texto que él había leído. También es superficial—y este fallo es mucho más serio—la escasa atención—apenas unas bonitas palabras—que el libro presta a Debussy, quizá el único aspecto de mi ensayo sobre el que me sigo considerando culpable. En todo caso, me gustaría creer que hoy soy menos ignorante que entonces, y seguiré procurando subsanar este fallo en otros lugares. Estuve muy tentado de incluir en esta nueva edición un largo estudio, titulado «Cradles of the New: Paris and Vienna at the turn of the Century» [‘Cunas de lo Nuevo: París y Viena a principios del siglo xx’], una contribución que realicé para el Tokyo Summer Festival en 1986, que desde mi punto de vista hacía algo más que justicia al genio innovador de Debussy. Pero esto habría supuesto embarcarme en aquello a lo que precisamente me resistía, un proceso de nuevas revisiones y—en este caso—el complicado factor de la expiación. He decidido seguir conviviendo con mi culpa, al menos en lo que a este libro se refiere.

Finalmente, y para volver a Britten (él mismo un gran admirador de Debussy), siento mucho no poder felicitarle por lo correcto de sus convicciones y de su instinto. Por-

PREFACIO A LA NUEVA EDICIÓN

que, en su conjunto, y bajo cualquier forma cualificada o alterada, parece muy probable que la tonalidad, a medida que nos aproximamos al siglo XXI, no sólo siga con nosotros, sino que continúe desempeñando un vigoroso y fructífero papel en los diversos lenguajes con los que la música nos habla.

D. M.

Londres, diciembre de 1992

INTRODUCCIÓN

por EDWARD W. SAID

El título, así como buena parte del contenido de este extraordinario libro, hace hincapié en que la música moderna posee, o quizá en el fondo es, un lenguaje. Para un lector distraído, esto puede parecer bastante plausible, pero no sólo se trata de un punto de vista poco habitual, sino que hasta ahora no se había señalado con tanta perspicacia y brillantez. Las palabras clave de Donald Mitchell son *comunicación, comprensibilidad, discurso, dirección, entendimiento* y demás. Sobre estos términos se apoya la rigurosa inteligencia crítica que opera en este libro, así como una actitud hacia la música (y también hacia otras cosas) implacablemente opuesta a la ofuscación, el hermetismo, el provincialismo, la jerga y demás. De este modo, y aun cuando *El lenguaje de la música moderna* es la obra de un musicólogo absolutamente profesional, profundamente instruido y provisto de una gran experiencia, sin duda no está concebido como un tratado dirigido a otros acreditados musicólogos, o a un grupo de iniciados; por el contrario, incluso aunque tenga mucho que decirles a estos últimos, se trata ante todo de un libro sobre la manera en que la música moderna ha adquirido, y por ende posee, un lenguaje, y sobre cómo esta música es un socio de pleno derecho en la empresa del modernismo cultural de Occidente.

Hay en este razonamiento una conmovedora franqueza, incluso una sencillez, que casi contradice su enorme complejidad y su destreza retórica. Porque la modernidad no es simplemente el *ahora*, como tampoco la historia es (contra

lo que sostiene la jerga estadounidense) lo que ha pasado y concluido. En Estados Unidos, «eres historia» equivale a decir que el destino de alguien es el agujero de la memoria; en el contexto de este libro, la historia es aquello que es preciso entender, capturar y recomponer. Incorporando dos epígrafes sagazmente elegidos de E. H. Carr y Harold Rosenberg, Mitchell acepta, por una parte, el papel del historiador como parte integrante de la historia, actuando, escribiendo y juzgando en paralelo a la misma, interpretando el papel de un actor cuyas palabras expresan «nuevos ángulos de visión»; y, por la otra, reconoce al mismo tiempo que ninguna definición es capaz de representar totalmente la obra de los mejores artistas de un movimiento, aun cuando, sin tales definiciones, se perderían aún más cosas. De hecho, la modernidad se realiza, no se otorga, y los grandes artistas (como los grandes críticos) dotan esa creación de un perfil reconocible, un perfil que nunca es estático, sino siempre una continua negociación tanto con el pasado como con el presente. «El artista no puede empezar de cero, pero puede criticar a sus predecesores», afirma E. H. Gombrich en una frase que ayuda a clarificar aún más el punto de vista de Mitchell sobre la modernidad como un compromiso crítico—es decir, atento, razonado, a menudo polémico—con el pasado.

De este debate surge el modernismo europeo, el cual, como Mitchell muestra concienzudamente, se formó en un frente muy amplio en el que la música, la literatura, la pintura, la escultura o el diseño contribuyeron con elementos diferentes, aunque relacionados entre sí. Sin embargo, Mitchell señala correctamente que las artes modernistas no avanzan todas juntas, en sincronía y de acuerdo con un programa ordenado:

... las escalas temporales sobre las que operan la música y las artes visuales no son idénticas. La pintura, por decirlo así, vive su historia, sus innovaciones y sus estilos con mayor velocidad que la música. Sin duda existen buenas razones que explican por qué el ojo es capaz de asimilar nuevos modos de expresión con más rapidez y facilidad que el oído. En cualquier caso, la perspectiva pudo abandonarse y, en el espacio de unos pocos años, fue posible organizar un nuevo lenguaje visual. La música, sin embargo, tardó mucho más en abandonar la tonalidad, y aún más en implementar nuevos modos de organización; lo que indica la relativa lentitud con la que se desarrollan en la música las innovaciones más básicas [p. 121].

La afirmación más amplia y fascinante de Mitchell es que Arnold Schoenberg—en muchos sentidos el héroe de *El lenguaje de la música moderna*—e Ígor Stravinski revelaron «nuevos ámbitos de sentimiento» a través de su arte, no simplemente expresándose y exhibiéndose ellos mismos, sino (y esto es crucial) mediante una rigurosa combinación de técnica, construcción formal y disciplina constante *en el interior* de su arte.

Este último punto es, a mi modo de ver, el quid de la cuestión. Es relativamente fácil hablar de, por ejemplo, innovaciones literarias y nuevos vocabularios a un público general: por ejemplo, los experimentos técnicos de T. S. Eliot en los largos versos llenos de citas de *La tierra baldía* se vuelven de inmediato evidentes, sobre todo porque los versos de escritores antiguos como Dante o Baudelaire que Eliot inserta y utiliza son citados respetuosamente, o al menos con cariño. Hay mucha nostalgia en la utilización de Homero que hace Joyce en su *Ulises*. Pero el rechazo total de Schoenberg del sistema tonal es, tal como señala Mitchell, mucho más radical y carente de sentimentalismo; es un acto

de total abjuración, un rechazo frontal de aquello que resulta «natural» a nuestros oídos. Lo experimentamos como un acto de violencia, y los primeros públicos de Schoenberg se opusieron violentamente a ello. «Eso no es música», y «no vale la pena escucharla» fueron las expresiones más comunes de rechazo, y sus resultados fueron la ignorancia, el resentimiento e incluso la indignación que impidieron muchas interpretaciones hasta bien entrada la década de 1930. A pesar de ello, sostiene Mitchell, el método de Schoenberg venció a sus oponentes y estableció un nuevo vocabulario—derivado de la serie dodecafónica—para la música, precisamente porque el logro resumía genuinamente—para luego trascenderlo—el gran logro de la música alemana del siglo XIX que culminó en el cromatismo wagneriano y la inestabilidad tonal.

Se trata de algo paradójico: Schoenberg hubiera sido incapaz de recrear «un lenguaje para la música en el siglo XX de no haber nacido en el seno de la gran tradición que había decidido abandonar». Mitchell analiza no sólo, por decirlo así, la asunción de Schoenberg de la música tonal tradicional, sino su abandono de la misma, y muestra que ambas hicieron posible la consecución de un nuevo lenguaje. Más aún, y de forma todavía más impactante, Mitchell nos ayuda a apreciar el alcance completo de ese abandono a través de las resistencias psicológicas que alimentó, como miedos inconscientes, en públicos que dependen de forma muy natural del hábito, y de lo que Conrad llamó en *El corazón de las tinieblas* el mundo de los «hechos sencillos y claros». De esa forma, la impresionante y agotadora tarea de superar la tonalidad, la resistencia al modernismo y las complejidades de un nuevo método de composición musical son los fundamentos de la gran innovación llevada a cabo por Schoenberg, y del triunfo de un lenguaje genui-

namente moderno que Mitchell presenta con gran habilidad para nuestra atenta consideración.

Aunque Mitchell no la menciona, hay una obra de análisis filosófico y musical que se parece a *El lenguaje de la música moderna* y que al mismo tiempo difiere de ella de modo muy interesante. Se trata del libro de Theodor Adorno *Philosophy of Modern Music*, como ha sido titulado en su única traducción inglesa (el título original en alemán se refiere específicamente, no a la moderna, sino a la «nueva» música).¹ Publicada por primera vez en 1948, la obra maestra de Adorno emerge de las ruinas de la tradición hegeliana, dando cuenta de los esfuerzos heroicos y casi suicidas de Schoenberg—que fue maestro de Adorno—para desarrollar la «nueva» música a partir de antecedentes tan importantes como el estilo final de Beethoven, las divagaciones del Romanticismo alemán, Wagner y el triunfo del capitalismo. A semejanza de la obra de Georg Lukács *Historia y conciencia de clase, Filosofía de la nueva música* explora las antinomias filosóficas, esos irreconciliables opuestos inherentes a la sociedad moderna (por ejemplo en la relación entre sujeto y objeto), defendiendo con más intensidad que nadie antes de Adorno que la música y el orden social contemporáneo no pueden reconciliarse, y que la intransigencia de Schoenberg, su severo y autoimpuesto sistema, su método inhumano, no significaban otra cosa que el hecho de que la música había aceptado su destino, «en el borde mismo de la locura», para permanecer en una «aporía» de la que no hay salida. La peculiaridad, por no decir lo repulsivo de tal música (que Adorno admira sin reser-

¹ El título de la traducción española es fiel al alemán (*Philosophie der neuen Musik*): *Filosofía de la nueva música*, trad. Alfredo Brotons, Madrid, Akal, 2003. (N. del T.).

vas), es que no puede ser escuchada adecuadamente, ni en última instancia se le presta demasiada atención, precisamente porque se piensa que es un símbolo de la propia degradación de la sociedad moderna:

A esto se sacrifica la nueva música. Ha tomado sobre sí todas las tinieblas y culpas del mundo. Toda su felicidad estriba en reconocer la infelicidad; toda su belleza, en negarse a la apariencia de lo bello. Nadie quiere tener nada que ver con ella, ni los individuos ni los colectivos. Ella expira sin que se la oiga, sin eco. Si en torno a la música oída el tiempo forma un cristal radiante, la no oída se precipita en el tiempo vacío como un montón de escombros. A esta última experiencia por la que la música mecánica pasa a cada hora tiende espontáneamente la nueva música, al olvido absoluto. Ella es el verdadero mensaje en la botella.²

Apocalíptico y recargado (algunos dirían «sobrecargado»), este pasaje contrasta inmediatamente con la visión de Mitchell, creo que más realista y humana, de lo que en realidad es el mismo fenómeno.

Dejando de lado la enorme diferencia de tono entre la siniestra y oscura repugnancia metafísica de Adorno y el discurso enérgico e informalmente comprometido de Mitchell, hay que señalar tres diferencias radicales entre estos dos importantes argumentos. Una, por supuesto, es que Mitchell supone correctamente que la música de Schoenberg, si no es agradable en el sentido convencional, es al menos disfrutable y escuchable, y logrará sobrevivir, e incluso más que sobrevivir, al haber cambiado las normas de escucha y de composición en todo el ámbito de la música moderna. Quizá la diferencia también refleja la diver-

² Adorno, *Filosofía de la nueva música*, op. cit., p. 119.

gencia de generación histórica entre Adorno y Mitchell, por no hablar de la diferencia entre las tradiciones filosóficas, metafísica y dialéctica la una, y más empírica, abierta y optimista la otra.

La segunda diferencia estriba en que, desde el punto de vista de Adorno, la música moderna fue únicamente obra de Schoenberg, dejando en sus márgenes a Stravinski y a Bartók, el primero como un artista prestidigitador y profascista, y el segundo como un folclorista y populista menor. El Schoenberg que pinta Adorno parece al mismo tiempo un profeta del Antiguo Testamento y una especie de monopolista, cuyo interés por la totalidad, el rigor y la renuncia le permitió no sólo asimilar la tradición al completo, sino también excluir a cualquier otro en el proceso de renuncia a esa misma tradición. El retrato de Mitchell es más atractivo. Aunque no oculta la irascible y obstinada insistencia del hombre por imponer su propia visión, sin importar el costo, el compositor vienés que emerge de la prosa de Mitchell es un ser humano que los oyentes, los demás compositores y otros artistas reconocerían como alguien cuyo interés, igual que el de todos ellos, era utilizar su arte para comunicar.

En tercer lugar, Mitchell piensa que para comprender a Schoenberg hay que entender y apreciar también a Stravinski, la gran figura gemela que forjó el lenguaje de la música moderna. Adorno se muestra inflexible en su rechazo a conceder una importancia similar al compositor ruso. «El *fabula docet* de Stravinski—dice mordazmente—es adaptabilidad versátil y obediencia tenaz, el modelo del carácter autoritario que hoy se está formando por todas partes».³

En un pasaje de extraordinaria y atractiva claridad,

³ *Ibid.*, p. 174.

Mitchell vincula a Schoenberg con Stravinski de la siguiente manera: «A pesar de la riqueza del novedoso y fértil territorio explorado en cada caso, ambos tuvieron que empezar de cero en cierto sentido; Schoenberg para implementar el Método, Stravinski para desarrollar una relación particular con el pasado. Y así se desarrollaron simultáneamente las dos corrientes principales de lo Nuevo en la música» (pp. 130-131).

Más adelante Mitchell aclara con respecto a Stravinski que, si el método de doce notas de Schoenberg era un lenguaje, entonces el neoclasicismo de Stravinski era un estilo cuya consecución lo vincularía con un pasado no inmediato, sino distante. A diferencia de sus predecesores, que reaccionaban, musicalmente hablando, ante sus inmediatos ancestros, el viaje en el tiempo de Stravinski hacia el pasado distante fue un empeño emprendido (una vez más, paradójicamente) para afirmar su propio desapego de la tradición y hacer luego de este pasado el sujeto o tema de su música. Cito una vez más a Mitchell; «La parte “nueva” del mundo (musical) que Stravinski ha hecho accesible al sentimiento creativo activo no es otra cosa que el propio pasado» (p. 137). Hallamos por lo tanto a los dos creadores musicales más distinguidos del siglo xx exponiendo nuevas áreas de la experiencia humana al impulso musical, posibilitando de ese modo un lenguaje con un alcance mayor y más profundo para los objetivos de la comunicación por medios musicales.

En general, Mitchell está en lo cierto cuando ve en ambos compositores no sólo el comienzo, sino también el final del período musical—el del propio modernismo—al que le suceden una serie de estilos bastante menos interesantes. A veces se refiere a ellos como «música» (las comillas delimitan una imagen, más que la cosa real) o como no-músi-

ca, quizá el «ruido», al cual Jacques Attali, en una obra tan poco convincente como efímera, ha concedido tanta atención (aunque tan recargada y afectadamente).⁴ De forma parecida, Adorno escribe un otoñal ensayo cuyo tema es «el envejecimiento de la nueva música», una música que ha perdido la fuerza creativa original y se ha convertido en predecible, falsa y epigonal. No obstante, si tuviera que aventurarme a plantear un mínimo punto de desacuerdo con el esquema de Mitchell, diría que, a pesar de su indiscutible fuerza, al menos para mí resulta como Adorno en este sentido: un punto rígido, quizá incluso determinista, que adolece de la flexibilidad necesaria para admitir poderosas alternativas que se sitúan fuera de la corriente principal que tal esquema tan inteligentemente bosqueja.

Tomemos el caso de Richard Strauss, despachado por Mitchell con bastante brusquedad tras *Elektra* (1909) como un compositor de poco interés. Glenn Gould ha sostenido (exagerando, sin duda) que Strauss es *la* figura más interesante de la música del siglo xx; según Gould, Strauss es un modelo de «infalibilidad armónica», además de un extraordinario ejemplo de gran competencia técnica. Dado que Gould es también un eximio schoenbergiano, su defensa de Strauss no parece motivada por la estrechez de miras, ya que en él ve Gould también una trayectoria de un interés susceptible de escandalizar cualquier esquema evolutivo como los defendidos por Adorno o Mitchell. Tiendo a estar de acuerdo con esta visión de Strauss, cuyas obras finales no deben entenderse como una negación del neoclasicismo ni del método dodecafónico, ni tampoco como una atávica regresión a una época anterior y menos com-

⁴ Jacques Attali, *Noise: The Political Economy of Music*, Mineápolis, University of Minnesota Press, 1985.

pleja, sino como una alternativa contrapuntística a las mismas. Lejos de erigirse en ejemplos de cobardía o de indiferencia, el *Concierto para oboe* o las *Metamorfosis*, e incluso *Capriccio*, se antojan obras más complejas cuando las escuchamos, por ejemplo, junto a las *Variaciones* de Webern o *La carrera del libertino* de Stravinski, brillantes e ingeniosas alternativas a las revisiones de Webern o de Stravinski de las formas del siglo XVIII, a las que unge de tonalidad y de una ironía innegable y a menudo corrosiva.

Tengo la impresión de que la justificada admiración de Mitchell por el modernismo lo compromete con un esquema meliorativo y ligeramente excluyente que impone innecesarios rechazos y reprobaciones. Pensemos en el Strauss posterior a *Elektra* como si hubiera creado deliberadamente una relación independiente con la tonalidad, a menudo con un éxito notable (sobre todo cuando su libretista era Von Hofmannsthal). En tal caso, el propio *aperçu* de Mitchell—acerca del papel que desempeñaron los textos literarios en la conformación del modernismo musical—podría aplicarse a la incomparable inventiva de Strauss en *su* empleo de textos de primer nivel. Podríamos decir entonces que, después de Wagner y Debussy, con la tonalidad amenazada o al menos revisada, cualquier compositor, Strauss incluido, estaba en efecto utilizando esquemas y lenguajes armónicos como una segunda naturaleza, no de manera inocente ni exenta de cierto enfoque ideológico. En consecuencia, podemos escuchar a Strauss como una tercera revisión del sistema tonal, tras la primera de Wagner y la segunda de Schoenberg.

Parte del problema reside en que a Mitchell le preocupa que una atención indebida a neorrománticos como Strauss pueda desviar la atención o menoscabar la modernidad del innovador mensaje del modernismo. Mitchell lo expresa de

la siguiente manera: «... nuestra situación histórica actual es confusa porque vivimos en un período de transición en el que nuestra implicación emocional con el pasado tiende a alterar nuestra percepción» (p. 102). Esta censura contra la «implicación emocional con el pasado» resulta excesivamente severa, y juega un poco en contra de la generosidad de la escritura de Mitchell. En sí misma, la modernidad no es garantía de buena música, como tampoco «el pasado» deviene *ipso facto* en algo negativo para la música moderna. Parte de lo que el propio Mitchell percibe en Schoenberg y en Stravinski es lo que han heredado del pasado. Además, nadie sabe mejor que Mitchell que, en grandes artistas modernistas como Proust, cuyas técnicas formales novelísticas son tan revolucionarias, el pasado, la memoria y el recuerdo constituyen el auténtico corazón de su logro literario.

Mi intención al señalar esto no es poner en cuestión las líneas principales de la argumentación de Mitchell, sino más bien liberarla de sus propios confinamientos y desplegarla en formas que me parecen perfectamente compatibles con sus propias preferencias interpretativas. La música en el siglo xx (me refiero a la música, no a la «música», en el encapsulamiento devastadoramente preciso que hace Mitchell de la música mediocre) es cambio y exploración. Sin embargo, incluso en los períodos finales de Schoenberg y Stravinski, los dos titanes del modernismo, es posible detectar cierto endurecimiento de las arterias, cierta inflexibilidad, cierto dogmatismo a veces poco inspirado. Es verdad que no hay que tirar al niño junto con el agua del baño, pero ¿hay que conservar cada espuma de jabón, cada burbuja? El visionario entusiasmo por la modernidad que guía a Mitchell de forma tan convincente a través de las recurrentes arideces de Henze, por ejemplo, o de los logros menores de un Joseph Haas o de un Gerald Finzi, nos obliga

INTRODUCCIÓN

a nosotros, sus re-lectores de 1992, a aprovechar su tonificante escritura para considerar de nuevo el caso de compositores como Strauss, Boulez, Messiaen, quizá incluso Stockhausen—y también Berio, Weill, Busoni, Carter, Ives, Cage, Bolcom, y muchísimos otros—cuyos logros y reputaciones son todavía fluctuantes y precisan todavía una re-evaluación y, sobre todo, una re-escucha.

Sin embargo, precisamente podemos intentar tales revaluaciones gracias a que Donald Mitchell nos ha presentado con gran detalle no sólo un estudio, sino un relato de cautivadora inteligencia y gran sensibilidad acerca del lenguaje de la música moderna. Treinta años después de su primera edición, *El lenguaje de la música moderna* sigue siendo una piedra angular en la literatura sobre la música moderna. Si al leerlo hoy subrayamos especialmente su apasionada e infatigable energía, su firme creencia en la comunicación y en la sociedad, su profundo amor y su gran preocupación por la música como práctica estética y social, lo hacemos con una admirada conciencia de cuán raro y útil sigue resultando. La total ausencia en sus páginas de huera palabrería y de lúgubres posturas basta para elevarlo al estatus de un clásico no sólo en el campo de la musicología, sino también en el de los estudios culturales.