

jeta a la particular concepción de sus sucesivos directores, como es el caso del despacho de Gropius en los cuales hicieron prácticas muchos estudiantes, y en el cual, también, se gestaron proyectos tan importantes como el del suburbio Dessau-Torten — 1926 a 1928—, y tal vez la obra más destacada de Gropius como arquitecto: el edificio para la sede de la institución de Dessau, considerado como una obra arquitectónica que plasma de manera magistral los principios clásicos del movimiento moderno.

El balance de la producción práctica de la Bauhaus se condensa en una fecunda labor encaminada a la creación de modelos y tipologías que van a representar un sentido de modernidad en el diseño durante gran parte del siglo XX. La didáctica de la Bauhaus significó el proceso más claro y consciente a través del cual el naturalismo formal de la tradición, que expira con el Art Nouveau, se disuelve en el llamado arte abstracto; la independencia de la forma hacia toda determinante empírica será el principio común que permea entonces en todos sus diseños de mobiliario, metalistería, pintura mural, fotografía, diseño gráfico y publicitario, escultura y cerámica o la producción del taller de tejidos, sin olvidar que aún el teatro implicó una severa búsqueda de experimentaciones coreográficas y visuales sobre espacios escenográficos abstractos.

Pero la importancia histórica de esta experiencia no reside solamente en la suma de sus contribuciones prácticas. Cualquier aproximación objetiva al conjunto de aportaciones de la escuela debe tamizarse a través del contexto de una situación política, que como la de Alemania de entreguerras, signó notablemente los programas académicos y la producción misma de los diversos talleres; así mismo, es preciso tener muy presentes los intercambios culturales que tienen lugar en la Europa de tales años, de los cuales la Bauhaus extrajo gran provecho ya que desarrolló experiencias en proceso de conformación y aún aplicó teorías ya consolidadas por otros grupos e instituciones, como es el caso de las realizadas por el constructivismo Ruso y el neoplas-ticismo Holandés.

En la extinción de la Bauhaus, por último, no sólo jugó un papel decisivo la incompatibilidad de sus programas con las concepciones racistas y clásico-heróicas de los nacional-socialistas, sino también, lo iluso y ahistórico de muchos de sus postulados programáticos que pretendieron construir una alternativa racionalista genérica, al margen de las contradicciones materiales y culturales que vive el artista al interior de cualquier sociedad.

ALTERNATIVAS MUSICALES 1900 - 1924

Prof. Ellie Anne Duque
Instituto de Investigaciones Estéticas
Universidad Nacional.

Hacer mención de la música en un ciclo de conferencias destinadas a conmemorar la obra de un arquitecto y su escuela tiene como primordial objeto completar una visión momentánea de un fenómeno cultural histórico. Sin embargo, más allá de complementar esta visión, pensé que tendría validez también el esforzarse por comparar los dos lenguajes, aunque resulta más difícil señalar sus diferencias que sus convergencias, sobre todo, si se tiene en cuenta que por definición las preocupaciones de Gropius y de la Bauhaus giran en torno a la tridimensionalidad y que por lo tanto, la música los afecta tangencialmente. Pero la música en realidad no afecta tangencialmente al hombre del siglo XX y la música en Alemania, durante las tres primeras décadas del siglo merece serias reflexiones sin tener que apelar a una conmemoración en especial.

Hablar acerca de la música en Alemania a comienzos de nuestra era, es hablar acerca del fascinante tránsito de Wagner al dodecafonismo - o de la expresión idealizada a la expresión racional -, es hablar también de la creciente brecha entre lo académico y lo popular - representada por el abismo que se abre entre el dodecafonismo y el jazz - y tocar así algunos de los puntos neurálgicos del modernismo musical.

Los cambios de estilo en la música austro-alemana moderna, aún los más drásticos, tuvieron una firme raigambre histórica. Los compositores austríacos y alemanes no pudieron, ni quisieron escapar a la influencia de Wagner, quien a su vez, claramente representa el ápice del gran desarrollo musical iniciado por esas culturas en el siglo XVIII. Para ellos, cuestionar a Wagner sería cuestionar la música. La mayoría de ellos desdeñó la obra de Debussy y la tildó peyorativamente de nacionalista, porque éste gran compositor francés, profundo conocedor de la música de Wagner, no quiso emularlo ni sintió la urgencia cultural de desarrollar sus pautas. Mahler, Strauss y Schoenberg, todos ellos activos durante los comienzos de siglo, partieron de un sinfonismo gigante, un colorido armónico excesivo y una preocupación constante por la unión entre la música y el texto, la cual no siempre se tradujo en la ópera.

En relación con las obras del romanticismo tardío, las primeras obras de carácter expresionista cambian radicalmente de contenido, pero viran lentamente en la utilización de la técnica. Con éste criterio pueden ser examinadas las obras expresionistas de R. Strauss (1864 - 1949) *Feuersnot* (1901), *Salomé* (1905) y *Electra* (1909) y de Schoenberg (1874 - 1951) *Noche transfigurada* (1899), *Gurrelieder* (1900), *Erwartung* (1909) y las *Cinco Piezas para Orquesta Op. 6* (1909). En estas obras se conserva la esencia descriptiva de la música romántica (descripciones que van más allá del mundo de los afectos y pretenden cubrir el campo de la realidad y de la literatura), pero cambia el objeto que va a ser descrito. El discurso expresionista se aleja de lo simbólico y lo ideal para penetrar en el mundo real de lo tangible y en el mundo de los sentimientos del hombre, sin dejar de lado la crudeza y el sufrimiento de seres alucinados por su propia verdad.

La temática de los expresionistas va alterando lentamente su lenguaje de trabajo hasta llevarlos, paradójicamente, a la abstracción. El término expresionismo en la música se aplica continuamente desde 1899 (año de la Noche Transfigurada de Schoenberg), hasta mediados de los años treinta y cobija por igual a Strauss, Hindemith (1895-1963), Schoenberg, Webern (1883-1945) y Berg (1885-1936). Estos tres últimos compositores trabajaron conjuntamente en Viena en el desarrollo de un lenguaje musical abstracto y se les conoce como los integrantes de la Escuela de Viena.

De por sí, el idioma de la música es de naturaleza abstracta, ya que el mundo sonoro tiende a definirse en términos relativos. Por lo tanto, cuando hablamos de una racionalización o de una abstracción musical lo estamos haciendo en una forma un tanto tautológica y para explicar la paradoja que se crea en torno al nacimiento del dodecafonismo como vía para alcanzar una mayor expresión, deben tenerse en cuenta las anotaciones anteriores. La abstracción musical de los expresionistas consiste en llegar a la esencia del sentir, evadiendo asociaciones ancestrales (consideradas durante mucho tiempo como naturales), como por ejemplo, aquella según la cual las piezas rápidas en tonalidades mayores serían alegres y las lentas y menores, tristes.

En piezas como *Erwartung* (1899) o *Pierrot Lunaire* (1912), Schoenberg comienza a buscar nuevas técnicas que traduzcan convincentemente sus textos. La voz humana, portadora de sus mensajes más conmovedores, ha sido seriamente transformada. En *Erwartung*, la soprano oscila entre el drama hablado y el cantado. En *Pierrot Lunaire* se ha codificado una nueva técnica que reconcilia las dos anteriores el *Sprechgesang*, de difícil ejecución, pero inmensa lógica. Inclusive con una nueva notación, el *Sprechgesang* guía al cantante por entre pasajes en los cuales, para lograr una mayor claridad textual, no debe cantar ni hablar, sino hablar cantando.

Otro paso importante en estas primeras abstracciones, es el de la independencia del colorido instrumental, o del timbre. Schoenberg hablaba de la *Klangfarbenmelodie*, la melodía por sonidos de diversos colores, en la cual el interés de la línea melódica no radicaba ya en su calidad de tonada, sino en las cualidades tímbricas de cada una de sus notas componentes. Aún en sus instrumentaciones de obras de Bach (como en el caso de la *Fuga de Santa Ana*), Schoenberg está aplicando sus teorías del colorido. En sus miniaturas, Webern nos habla sistemáticamente sobre el color y en general gran cantidad de saltos que caracterizan sus melodías, intensifican su esencia independiente. Dentro del repertorio expresionista hay obras maestras sobre el color instrumental. El ruso, A. Scriabin (1872-1915), quien colaborara con un artículo en el catálogo de *die Blaue Reiter* de 1912, clasificaba sonoridades armónicas según colores visuales; los diversos movimientos de las *Cinco Piezas para Orquesta* de Schoenberg de 1909 combinan el refinamiento del timbre sonoro con el aislamiento de sentimientos específicos, el resultado, por ejemplo, del movimiento *Premoniciones*, es asombroso; la última escena del *Wozzeck* de Berg, literalmente bañada en sangre, logra sus espeluznantes efectos, gracias al magistral apoyo y ambientación de la orquesta.

Pero el cambio más radical dentro del viraje hacia la abstracción, es el operado por la aceptación de la disonancia como vehículo válido para la expresión. Dentro de este contexto, la disonancia ya no es el polo opuesto de la consonancia, sino una sonoridad más, rica en tensiones que no requieren solución alguna para lograr su independencia.

Después de éstos y muchos más experimentos, los compositores de la Escuela de Viena desembocan en una práctica objetiva absoluta: la ordenación, sin jerarquías de los doce sonidos de la escala cromática temperada. Emancipados todos los tonos y desprovistos de sus antiguas funciones, se puede empezar a componer con un nuevo sistema que, teóricamente deberá dar mayor libertad de expresión al compositor. Dicho ordenamiento de los doce tonos recibió el nombre de dodecafonismo y en forma metafórica, era la disposición de una paleta de doce colores de los cuales el compositor disponía libremente para sus composiciones, cuidándose de no darle preponderancia a ninguno de ellos para evitar así caer en la noción tradicional de centros tonales y los comportamientos de los mismos. Schoenberg y Webern inician la aplicación sistemática del dodecafonismo a partir de 1924. El dodecafonismo es la columna vertebral del abstraccionismo musical y su vigencia se ha prolongado a través de todo sistema que aisle y ordene tonos (u otros elementos musicales) en series matemáticas diferentes a las establecidas por la Europa Central entre el siglo XV y el siglo XIX.

El público, empero, mostró gran reticencia hacia el sistema dodecafónico y continuó conservando sus antiguas asociaciones anímicas. Estas hallaron aún más fuerza el jazz, que había irrumpido arrasadoramente en el panorama europeo y que hasta los años sesenta no entraría en la "onda" de la abstracción. Contradictoriamente, los expresionistas manifestaban que el viejo sistema se había agotado pero el jazz comprobaba todo lo contrario. Por su parte, y fuera de Australia y Alemania, el jazz creaba su propio modernismo, sobre todo en lo referente al ritmo y a la instrumentación y a la revitalización de la improvisación que tanta influencia habría de ejercer sobre la práctica de la aleatoriedad de los años sesenta.

De repente, el abismo entre la música llamada clásica - en el sentido más genérico posible - y la música popular pareció insalvable. De hecho, la música de academia quedó heraladicamente marcada por el sello de la abstracción, con lo que implica en sus niveles de disonancia y la complejidad de su contrapunto libre. El mismo Schoenberg conoció el abismo, pues en sus años más difíciles se ganó la vida haciendo arreglos musicales para cabarets berlineses, dentro del estilo jazzístico de los mismos. Sin embargo, sus composiciones numeradas no hacen uso directo de los rasgos característicos del jazz de la época. En *Wozzeck*, la ópera de Berg, se da un importante gesto hacia el floreciente lenguaje popular: la escena del último acto en el cabaret.

Hindemith se esforzó en un inicio por hacer confluír los dos lenguajes, según se puede apreciar en su sketch, *Hin und Zurück* pero, abandonó esta empresa y eligió, finalmente, una abstracción temperada de gran aplicación pedagógica y variedad. Lo que la crítica elogia en los productos de la Bauhaus (diseño para la industria de objetos de uso común), es precisamente lo que condena en Hindemith: la *Gebrauchsmusik*. Una música útil, un repertorio adecuado para cualquier combinación de instrumentos, un intento de acercamiento con el aficionado, el músico intuitivo. Aún hay quienes consideran imperdonable que Hindemith haya sacrificado, en ocasiones, su genio personal por componer música de carácter práctico.

Por su parte Weill (1900-1950) y Eisler, de formación académica, eligieron la senda del jazz, Weill desembocó finalmente en Broadway y se hizo famoso por sus melodías inolvidables de majstral sencillez y de gran diseminación. Schonberg nunca perdió las esperanzas de que el público aprendiera a silbar sus melodías... Y nosotros, el público, todavía estamos dudando, aunque día a día la abstracción nos extraña menos y su riqueza nos convence más.

En cierta forma, los postulados básicos de la Bauhaus en torno a la forma y el racionalismo coinciden con los logros más abstractos de los músicos. Buscar las formas fundamentales, la proporcionalidad, las relaciones matemáticas, tienen su paralelo en el ordenamiento de los tonos y la búsqueda de sentimientos primarios a través de estos tonos. Los dos intentos desembocan en un racionalismo que lleva a la abstracción, la cual implica una cierta sencillez formal, que en la música se escucha en las melodías concisas de Webern y se conocen en lo escueto y directo de sus formas. Lo curioso es que se puede llegar a un "estilo moderno", fácilmente identificable, por caminos tan diversos como los escogidos por los músicos y los seguidos por maestros y alumnos de la Bauhaus.

Como señalé en el primer párrafo, es obvio que los caminos hayan sido diferentes. Los arquitectos, diseñadores y artistas se preocupan por la materia y su dimensión espacial; los músicos por el sonido y su dimensión temporal. El que la Bauhaus no haya tenido músicos residentes, no constituye una crítica, sino una delimitación clara de sus actividades y objetivos. Inclusive, cuando se hizo imperiosa la presencia de la música, como en el caso de los ballets de Schlemmer, ésta sufrió un proceso de "materialización" en la danza.

Por otra parte, no hubo en la Alemania de entonces una escuela de música de carácter experimental y de objetivos pedagógicos similares a los de la Bauhaus. Hubo una sociedad de conciertos presidida por Schoenberg, la Sociedad Privada para Interpretaciones Musicales, que operó en Viena entre 1918 y 1921, cuyos reglamentos le dieron más bien el carácter de asilo del público que de escuela. Se prohibieron los aplausos, la entrada a los no-miembros, anuncios de los programas o comentarios públicos sobre el resultado de los mismos. Aunque Schoenberg, Webern y Berg trabajaron juntos y estuvieron en permanente contacto, no crearon obras colectivas y no integraron un frente pedagógico unido. Por separado, cada uno de ellos investigó en el campo de la teoría y la pedagogía musical. En 1911 Schoenberg editó su tratado de armonía, *Harmonielehre*, una obra en donde se consignan nuevas actitudes armónicas. Los tratados teóricos de Hindemith, aún figuran como textos de enseñanza superior en diversas escuelas de música del mundo.

Aunque absurdo, lo más cercano a una escuela similar a la Bauhaus, en el campo de la música europea moderna, fué una institución, que no funcionó en Alemania, que no fué de carácter exclusivamente musical y que de hecho nunca fué escuela: los Ballets Rusos de Diaghilev, con sede inicial en París.

Mientras que la Bauhaus se acercaba al hombre común y corriente, preocupándose por el diseño de objetos de uso diario, o por el diseño de edificaciones, el músico de academia, como señalé anteriormente, se separó, aparentemente, del hombre común y de la musicalidad diaria, representada por la música folklórica y popular. Esta separación no es necesariamente negativa, ya que la solidez de los postulados que rigieron las decisiones del racionalismo musical obedecieron a un trabajo tosudo y de amplio carácter experimental y que aún se están cimentando.

Todos y cada uno de los músicos mencionados, reconocieron en sus esfuerzos una misión histórica. De alguna manera vieron en su obra un eslabón entre el pasado y el futuro. Muchos no sólo conocieron bien la música de Wagner, sino que hubo quienes, como Webern se remontaron al estudio de músicos del siglo XVI, a veces por simple gusto o buscando claves para su misteriosa misión. Mientras que en la Bauhaus se pensó que la enseñanza de la historia podría llegar a ser freno para la creación intuitiva, los músicos no concibieron la creación sin el conocimiento de sus antecedentes.