

LA OBRA DE ALFRED SCHNITTKE Y LA PROBLEMÁTICA EN TORNO AL POSMODERNISMO EN LA MÚSICA RUSA

LUISA VILAR PAYÁ Y EMILIA ISMAEL SIMENTAL

Resumen

En torno a la figura de Alfred Schnittke se analizan los problemas que aparecen cuando se intenta promover el posmodernismo como un movimiento internacional, o como la confluencia de ciertas características que habrían de oponerse al modernismo de la primera mitad del siglo XX. La yuxtaposición de estilos musicales de origen histórico y social muy diverso ciertamente promueve la producción de Schnittke a partir de los 70s como arquetipo de multiplicidad y heterogeneidad. Asimismo Schnittke recurre tanto a la ironía, como a las referencias a estilos históricos que el modernismo consideraba totalmente superados y por ello superfluos. A pesar de ello, resulta ingenuo e irresponsable utilizar calificativos más específicos sin considerar el significado de esta producción dentro del contexto soviético. A esto deben sumarse las vicisitudes por las que ha atravesado la definición misma de posmodernismo.

Desde la generalización de su uso en los años setenta, existen desacuerdos profundos sobre la capacidad que tiene el término posmodernismo para englobar algo más allá del eclecticismo con el que los artistas de la segunda mitad del siglo veinte reaccionan ante las ideas de pureza, autonomía, y progreso. Con frecuencia artistas como John Cage figuran como protagonistas tanto de la vanguardia, como del posmodernismo en ciernes. La recepción de Cage ilustra, además, las diferencias entre la conceptualización europea y la norteamericana. Por ejemplo, Joakim Tillman observa que Danuser lo considera posmoderno aunque se muestra consciente de que en Alemania esta forma de ver a Cage no es generalizada. En el mismo sentido, Tillman también menciona cómo el musicólogo alemán Siegfried Mauser opina que en USA “el posmodernismo se identificó con la vanguardia” y reporta que en Europa a Cage simplemente se le ve como vanguardista (Tillman, 2002, p.81). Para algunos estudiosos hechos como este tienden a corroborar que no se trata de una oposición entre dos paradigmas, sino más bien de diferencias en la recepción de intereses artísticos no del todo opuestos. En este terreno se señala también la relativa inutilidad de los muchos intentos que pretenden contrastar en dos listas diferentes las características del postmodernismo y las del modernismo.

A lo largo del artículo, y alrededor de la figura de Alfred Schnittke, analizaremos los problemas que aparecen cuando se intenta promover el posmodernismo como un movimiento internacional, o como la simple confluencia de ciertas características que habrían de oponerse al modernismo de la primera mitad del siglo XX. Además del interés general relacionado con la definición de corrientes artísticas recientes, la reflexión sobre las ideas y la obra de este compositor soviético —conocedor de los movimientos artísticos de la Europa central, pero inmerso en una realidad sociocultural distinta— nos ofrece la oportunidad de meditar sobre problemas metodológicos que no deben serle ajenos a la musicología mexicana. Al contrario, la música de concierto en nuestro país siempre ha tenido que administrar sus diferencias con corrientes de pensamiento provenientes de otras latitudes y, por lo mismo, más aptas para interpretar el entorno cultural que les da origen y con el que guardan una relación simbiótica. Por ello resulta siempre fructífero ampliar el horizonte y ver cómo Schnittke ilustra la típica asimetría que surge cuando se inserta la teoría general dentro de un contexto nacional que termina articulándose de manera diferente. La yuxtaposición de estilos musicales de origen histórico y social muy diverso ciertamente promueve su obra como arquetipo de multiplicidad y heterogeneidad y esto la hace fácilmente clasificable como posmoderna. No obstante, resulta ingenuo e irresponsable colocar un calificativo sin considerar el significado de esta producción dentro del contexto soviético. Particularmente porque en la URSS en la que vive Schnittke se invierten muchos de los valores característicos del eje de oposición entre modernismo y posmodernismo, y porque sería incorrecto ignorar el papel que jugó la división entre capitalismo y comunismo en la creación artística y en el desarrollo de la teoría cultural de la época. Como lo han sugerido T. J. Clark y A. Huyssen “el período de Hitler, Stalin y la guerra fría produjo valoraciones específicas del modernismo, tales como las de Clement Greenberg y Adorno” (Huyssen, 1988, p.212). Entonces, cuándo se dice que una obra o repertorio es posmoderno cabe preguntarnos ¿a cuál modernismo se hace referencia?

La idea de “el fin de la historia” que caracteriza la ideología de las últimas décadas del siglo veinte refleja considerablemente la sensación que predominó al surgimiento del discurso posmodernista, sentimiento de que no existió un nuevo comienzo ni expectativas de un futuro después del fracaso de ‘la tradición de lo nuevo’. En efecto, desde el inicio de la era moderna, hasta mediados del siglo

veinte, los ideales de progreso continuo y autonomía impregnan casi toda teoría del descubrimiento científico o de la creación artística. Esta búsqueda de autonomía, generada por la ilusión de un avance incesante como aspiración primordial, planteó la necesidad de marcar una distancia con la cultura de masas para impulsar el *status* preponderante del nuevo arte, lo que Huysen ha llamado 'The Great Divide' (Huysen, 1986).¹

Desde la perspectiva sociológica, la dicotomía entre el arte 'culto' y la cultura de las masas se forma durante el siglo diecinueve con el dominio de la burguesía sobre la vida cultural y política. Después de haber luchado contra la monarquía y una vez establecida como autoridad, esta nueva clase civil redefine sus objetivos e inicia un proceso de contrarrevolución. Para evitar la reacción de la clase obrera ante la nueva clase gobernante, se comienzan a idear instituciones y procesos que ayudan a mantener el contenido social. Así se crea una cultura de las masas, una industria que se ajusta a los parámetros capitalistas de comercialización y desde entonces surge una industria musical basada en la producción de fácil acceso. El crecimiento de esta industria cultural admite otras explicaciones, pero es innegable que a raíz del crecimiento de esta industria cultural, el aura de superioridad y autonomía de la música de concierto se acrecentó progresivamente, aunque el intercambio de ideas entre ambas esferas de creación es constante a lo largo del tiempo.

El proceso aquí mencionado no es continuo, o rectilíneo como a veces se le describe. Primero, la producción artística identificada con el modernismo no siempre se dedica a innovar, en ocasiones también restablece elementos del pasado. Segundo, el mismo proceso de definición de la autonomía y la soberanía de cada campo artístico se alimenta de oscilaciones dialécticas en donde la pintura, la música y la literatura intercambian ideas y momentos de liderazgo. Tercero, como lo señala Huysen, lejos de evolucionar, las formas establecidas para la creación, difusión y recepción artística quedan intactas hasta entrado el siglo veinte. Además, las posturas identificadas con el posmodernismo no son las primeras en revelarse contra la legitimación totalmente basada en las nociones de innovación, pureza e independencia. "El vanguardismo de las tres primeras décadas de este siglo intentó subvertir la autonomía del arte, su artificial separación de la vida, y su institucionalización

como 'arte culto'." (Huysen, 1986, p.145). No obstante, a pesar de estos intentos, la industria cultural terminó por absorber la disidencia vanguardista. La música de concierto, particularmente el discurso que circunscribe su creación y recepción hasta principios de los setenta, continuó postulando la autonomía y la pureza como valores máximos y promoviendo la separación de lo culto y lo popular.

La heterogeneidad de estilos aludidos en las obras de Alfred Schnittke y su manifiesto interés en "unir la brecha entre la música seria y la música para el entretenimiento, aunque me rompa el cuello en el proceso" (Ivashkin, 2002, p.45), revelan una evidente confrontación y un cambio de dirección en el ámbito de la creación artística. Un cambio que hoy identificamos con la posmodernidad. A pesar de ello, otras intervenciones del compositor promueven ideas francamente modernistas. Por ejemplo, en la siguiente respuesta a la pregunta formulada por su biógrafo Alexander Ivashkin, Schnittke defiende la autonomía de la obra musical y niega la importancia de su contextualización con fines de interpretación:

Ivashkin: ¿Y que pasa con tu propia música? Frecuentemente surgen temas o motivos similares que parecen "pasearse" por varias de tus obras. ¿Ocurre inconscientemente, o estos temas representan para ti un símbolo en particular, algún punto de concentración?

Schnittke: En el caso específico de mi música, no los defino con palabras [...] cada momento en la música sucede porque tengo la sensación de que tiene que aparecer ahí, y por eso lo escribo. Pero el hecho de que tenga que aparecer no responde a ningún tipo de discurso verbal. Es el hecho de que cada sonido está ligado al sonido que le antecede o precede. Así que la obra musical completa es algo en donde todos los sonidos están relacionados, y una cosa lleva a otra. Pero sería fatal tratar de explicar todo esto con palabras (Ivashkin, 2002, p.10).

En esta intervención Schnittke se aleja del talante posmodernista al negar la importancia de los factores de asociación e intertextualidad. Más bien llama la atención la manera como Schnittke sostiene ideas específicamente modernistas. Por un lado defiende la unidad absoluta basada en la correspondencia estructural al interior de la obra 'todos los sonidos están relacionados' y por el otro, la autonomía 'sería fatal tratar de explicar esto con palabras'. Siguiendo la misma línea de

pensamiento, en otro momento de su diálogo Schnittke incluso nos conduce al comienzo del siglo diecinueve, al momento en donde se dividen las veredas que conducen a posturas antagónicas que dos siglos después vuelven a enfrentarse con los nombres de modernidad y posmodernidad. Me refiero el paradigma que da relevancia al contenido extramusical, *versus* el paradigma del que parten los distintos modelos de creación y percepción en donde la obra se define como un todo autónomo, indivisible e irrepetible:

Cada intento que hago de explicar mi música esta inevitablemente destinado a fracasar, porque cuando los seres humanos tienen que hablar acerca de algo, se encuentran encadenados. ¿Están expresando lo que quieren? Todo lo que puedo decir, y que será lo suficientemente convincente, es que yo nunca he tenido ninguna idea preconcebida como aquellas de Beethoven en su Sinfonía Pastoral (Ivashkin, 2002, p.11).

Curiosamente la interpretación contemporánea de Schnittke se basa en una lectura simbólica de obras como el Concierto Grosso, es decir, en una postura contraria a la expresada por el compositor. De esta manera Richard Taruskin expresa:

Independientemente de ser fuerte, agresiva e incluso desgarradora, la música nunca desorienta porque nunca es abstracta. La desavenencia, percibida siempre como lo opuesto, o como la ausencia de consonancia, funciona como un signo, igual que todas las innumerables referencias estilísticas. Estas no están simplemente presentes, sino que apuntan. Es este aspecto semiótico o de señalización, una característica tradicional de la música rusa (especialmente de Shostakovich, el obvio modelo de Schnittke), lo que hace que la última música de Schnittke se pueda 'leer' tan fácilmente—o más bien, que sea tan fácil de parafrasear en cualquiera de los términos (éticos, espirituales, autobiográficos, políticos) que el escucha pueda preferir. Tampoco dejó Schnittke de utilizar otras formas más tradicionales de señalamiento como lo son el *leitmotive*, los acordes y los sonidos que recurren en forma simbólica (Taruskin, 2005 p. 466).

Resulta también interesante observar que el aspecto referencial de la música de Beethoven aparece, no como algo opuesto en el sentido en que lo menciona Schnittke, sino como un antecedente de alguna manera emulado:

‘El bien’ en el universo moral de Schnittke se asoció con el diatonicismo ingenuo ejemplificado por el final del primer concierto para cello (1986), un ‘Himno de Gracias’ a la Beethoven, compuesto poco después de la recuperación del primero de una serie de infartos que eventualmente tomaron la vida del compositor. ‘El mal’ aparece de dos maneras. El mal absoluto se representa por la referencias a una música popular estridente: su apoteosis aparece en el tercer movimiento de la Tercera Sinfonía (comisionada y estrenada en 1981 por la Orquesta Gewandhaus de Leipzig), en donde un destacamento de anárquicas guitarras rockeras ataca con distorsión amplificada una selección de clásicos Alemanes—un tributo a los intérpretes de Leipzig y a su distinguida tradición (Taruskin, 2005 p. 467).

Sin duda la manera como Schnittke ejecuta musicalmente sus ideas no es modernista ya que obliga a que la obra se desborde, rompiendo de manera franca y abierta los parámetros que en otro universo estético habrían de contenerla. No obstante, ¿es realmente posible hablar de posmodernismo cuando en la Unión Soviética las ideas de pureza y autonomía juegan un papel distinto al que, en otras latitudes, justifica la reacción antimodernista? En otras palabras, si el posmodernismo es una reacción a valores culturales específicos: ¿qué posición toma la obra musical de Schnittke ante estos valores? ¿Difiere el sentido de la música de las ideas expresadas en las entrevistas?

Como se conoce ampliamente, para el gobierno de la URSS el arte era considerado un medio de comunicación que integraba a los distintos núcleos sociales bajo los preceptos de la política socialista. Toda manifestación artística que no cumpliera con esta tarea era calificada como burguesa. Así, cualquier música que pretendiera solamente ser ‘arte’ y que utilizara técnicas vanguardistas occidentales, pasaba a ser denominada formalista y políticamente reprobada por no mostrar una misión social clara y congruente con los valores divulgados. Bajo estas condiciones el clima que rodeó la creación musical en la Unión Soviética se caracterizó por marcados acentos de censura; el estado

requería a los compositores ciertos criterios de creación, como apearse a técnicas conservadoras o emplear temas y recursos específicos. Lógicamente, se generó un ambiente de tensión y en repetidas ocasiones compositores como Prokofiev, Shostakovich, Schnittke y otros menos conocidos como Volkonsky (1933) Hrabovsky (1935) y Silvestrov (1937), imprimieron en su música valores artísticos y estéticos no aprobados por el estado, aunque este proceder les causara fuertes conflictos. A la vez, estos mismos choques con la autoridad suscitaron que la sociedad comenzara a leer las obras acusadas de formalismo como documentos de resistencia que a veces era real, otras imaginada, pero que de todas formas ayudó a crear una fuerte esfera de influencia sobre la creación y recepción de cierto repertorio. Esta actitud del público hacia el arte no era nueva en la cultura rusa. En una sociedad que ha experimentado constantemente la represión por parte de gobiernos oligárquicos, el arte siempre ha fungido como un importante medio de expresión. Desde el régimen zarista, donde el músico se situaba en la base del escalafón social y donde el artista se involucraba en una constante búsqueda de reconocimiento oficial, pasando por el camino a la revolución y la llegada del socialismo, hasta la guerra fría y la desaparición de la Unión Soviética, la relación de la música Rusa con su contexto social y político ha sido a la vez compleja y esencial.

La muerte de Stalin (1953) dio como resultado una cierta apertura en donde se logró la entrada de ideas anteriormente prohibidas. En el campo de la literatura, por ejemplo:

La liberación del legado de Stalin, los intentos por exhibir las raíces del pasado infeliz, y el deseo de llegar a un entendimiento claro de la sociedad soviética contemporánea, crearon un tipo de literatura enteramente nuevo. Khrushchev estaba ansioso por utilizar las actitudes anti-Stalinistas de los escritores más talentosos en la lucha contra sus enemigos del Presidium del Comité Central. Esto fue lo que hizo posible que se imprimiera en Pravda el famoso poema de Evtushenko 'Los Herederos de Stalin', el cual prevenía en contra del peligro de un resurgimiento del Stalinismo (Heller & Nekrich, 1982, p 587).

Los primeros años de Krushev—los años de formación de Schnittke— coinciden con un período en el que se construye la base de la dirección estética que tomaría la cultura rusa en las siguientes décadas. Este proceso histórico incluye la experimentación con fórmulas occidentales y la aplicación de sistemas y procesos modernistas, destinados a la creación de una música absoluta altamente intelectualizada. En este tiempo Schnittke estudia partituras de Schoenberg, Webern, Berg, Stravinsky, Kodaly, Hindemith y Orff que por primera vez se consiguen en la USSR (Ivashkin, 1996, p.62). Esto no debe dar la idea de que había libertad para usar estos estilos. Al contrario, las restricciones marcan el destino de Schnittke. En 1958 la Unión de Compositores califica negativamente como modernista la obra con la que se gradúa del Conservatorio de Moscú: el oratorio “Nagasaki”. Una vez terminados sus estudios de posgrado, el compositor recibe otro revés cuando, en 1962, el Ministerio de Cultura prohíbe el estreno de “El onceavo mandamiento”, obra comisionada por el mismo Ministerio (Ivashkin, 2002, p XIX-XX)

El 14 de octubre de 1964, el partido pide la renuncia a Khrushchev, un Stalinista ‘arrepentido’ percibido por occidente como liberal. En realidad se trataba de un comunista de corazón que supo adaptarse a los nuevos tiempos pero que también “aplastó la revolución húngara, asumió riesgos enormes en la crisis cubana e intentó liquidar definitivamente la religión” (Meyer, 1997, p.433). Las cosas no mejoran para Schnittke quien sobrevivía escribiendo música para cine al tiempo que componía obras prohibidas en Rusia. De esta etapa creativa emanan en su mayoría obras de cámara, por lo que Ivashkin supone la búsqueda de un medio más íntimo, una especie de microcosmos, donde el compositor ponía a prueba las técnicas recién adquiridas (Ivashkin 1996, p. 89). Un resultado paralelo y nada desdeñable del vanguardismo de Schnittke fue el aumento en su fama internacional. Como lo señala Taruskin, Schnittke llama la atención en 1968 cuando el gobierno de Brehzniev no le permite asistir al estreno de *Pianíssimo*, una pieza de buena factura aunque nada innovadora dentro de la ideología característica del festival Alemán en donde se presentaba. La obra fue bien acogida por considerarse osadamente vanguardista dentro del contexto soviético y por la obvia represión en la que vivía su autor. El hecho, no obstante, pone de manifiesto la inversión de valores entre Occidente

y la Unión Soviética, donde el vanguardismo más rancio todavía ostentaba visos de contracultura (Taruskin, 2005, p.463-64).

Pronto los modelos de composición europeos le resultarían igualmente constrictivos a Schnittke. La reacción se observa, tres años más tarde, en la Sinfonía No. 1, una obra que regresa al nihilismo ruso ‘a la Dostoyevski’ pero expresado en la forma más exagerada posible (p. 465). Después de su estreno en 1972 la obra fue retirada y no volvió a tocarse en la URSS sino hasta los tiempos de apertura de Gorbachev conocidos con el término ruso ‘glasnost’. Por incluir, y por colocar en franca posición de choque, una variedad antes inimaginable de estilos musicales, esta primera sinfonía se considera una obra posmoderna en el más extremo de los sentidos. En relación a su propia temporalidad histórica, la obra también es un parteaguas, con ella Schnittke dejaba atrás todas las vanguardias posibles: las occidentales y las rusas.

Las características básicas de la Sinfonía No. 1 aparecen en la producción posterior. Schnittke llama “poliestilismo” a esta escritura marcada por la utilización de distintos estilos musicales, los cuales terminan dialogando —o combatiendo entre sí— en una forma que hasta el mismo compositor reconoce como narrativa. Para Schnittke esta música “ya no es más un verso sino prosa” (Ivashkin, 2002, p. 19) y sobre el mismo tema Ivashkin establece: “él quería que su música fuera la clase de prosa que la gente puede entender y pensar sobre ella” (Ivashkin, 1996, p. 92). En efecto, una música que cuenta su propia historia y que fluye sin límites predeterminados, un devenir que para Schnittke también resulta tan impredecible como la naturaleza, y tan universal que podía ser asimilable por todo público (p.92).

La contradicción entre esta posición y las palabras del compositor anteriormente citadas no deja de ser problemática. Sobre todo porque todas esas afirmaciones se dieron en pláticas realizadas entre 1985 y 1994, esto es, después de la consolidación de su escritura poliestilística. Reiterando, estamos frente a afirmaciones que no sólo entran en conflicto unas con otras, sino que tampoco corresponden con lo que la mayoría de los críticos y estudiosos escuchan en la obra de Schnittke.

El discurso teórico y estético de cualquier autor constituye un elemento importante del entorno que rodea la creación y la recepción de su obra. No obstante, las diferencias entre discurso y producción artística ocurren con frecuencia. En este sentido, no es extraño que ciertas obras de Schnittke reciban comentarios que difieren de las metas y las ideas del compositor, él mismo parece no objetar cuando expresa: “componer es un acto moral completamente independiente de las intenciones del autor”. (Weitzman, 1996, p.5) Por otro lado, tanto su producción poliestilística considerada en sí misma, como la disparidad entre su discurso y su obra, ilustran la problemática propia de una época que sigue dando visos de querer plantear un cambio de paradigma radical. Un giro que ya lleva algunas décadas y que nadie sabe cómo acabará por solidificarse. Ciertamente, el nuevo paradigma ha tardado en definirse y asimilarse debido a la magnitud y a la cantidad de prácticas sociales con las que se relaciona.

Otro punto a considerar es el momento en el que Schnittke trabaja. La década en la que se empieza a popularizar la idea de una producción artística posmoderna coincide con los tiempos en que Schnittke pareciera iniciar una búsqueda en un terreno análogo. Es precisamente en los setenta cuando Venturi, Kroll, Scott Brown y los hermanos León y Robert Krier, entre otros, plantean una arquitectura profesional y artística que al mismo tiempo no se aleja, ni de la historia de la ciudad, ni de las preferencias y necesidades del usuario (Jencks, 1987, 282). Se trata de una arquitectura que recurre al pluralismo estilístico combinado con un sentido de ironía que sirve para desestabilizar la poderosa maquinaria teórica imbricada con el desarrollo del modernismo. La obra de Schnittke recurre tanto a la ironía, como a las referencias a estilos históricos que el modernismo consideraba totalmente superados y por ello superfluos. A pesar de las coincidencias aquí mencionadas, no hay que olvidar que se trata de elementos comunes en la producción musical rusa y que en ese sentido no figuran como parte de una reacción explícita al modernismo. Cabe entonces preguntar si se trata de una producción posmoderna, o de un fenómeno cultural distinto. La ironía y la referencia musical—“el aspecto semiótico o de señalización” como lo llama Taruskin en un texto anteriormente citado— nunca podrán separarse del entorno soviético. Estos elementos tampoco son nuevos en el repertorio occidental.

Gran parte de la problemática hasta aquí descrita tiene que ver con el término posmodernismo y radica, evidentemente, en lo que entendemos por 'post' y lo que entendemos por 'modernismo'. Como señala Tillman, para Danuser se trata de un concepto absolutamente relacional y en un breve lapso Danuser mismo modificó varias veces su postura. En 1988 sostiene que los componentes tradicionales y el pluralismo estilístico constituyen una figura central tanto en el posmodernismo, como en cierto modernismo y en el *avant garde* histórico. El pluralismo modernista se observa en el *collage* y *montage* y para Danuser se hace evidente en la discontinuidad estética y la percepción temporal tipo *stream of consciousness* de L. Berio. La diferencia con el pluralismo posmodernista se da porque éste último persigue la integración de los estilos en un tipo de composición que permite tener una experiencia de unidad ante la obra (Tillman, 2002 p. 77 y 78). Posteriormente, al empaparse de los textos más recientes de Lyotard y Jencks, Danuser cambia de parecer, identifica el factor de unidad con el ideal modernista, y deja para el posmodernismo la no-unidad del pluralismo estilístico. Tillman detalla como el mismo Danuser se enreda en su definición del concepto de unidad principalmente porque nunca define qué entiende por unidad o no-unidad. Para Tillman la validez del argumento recae más bien en la distancia o continuidad con el modernismo que plantea para resolver la configuración del estilo postmoderno (p. 79).

En los noventa Danuser se desentiende de la problemática de unidad y retoma parte de su argumento anterior explicando que el entramado de citas y alusiones en obras de las últimas décadas del siglo veinte rehabilitan el ideal de la vanguardia histórica de eliminar la división entre lo popular y el arte culto, *sin revivir el paradigma de innovación*. De este modo las obras abandonan toda pretensión de subjetividad y complejidad modernista, y se convierten en el nuevo espíritu posmodernista. En el tema aquí tratado Tillman aclara, "Danuser también ve a Alfred Schnittke como un compositor que, por romper con el ideal de la innovación en el desarrollo del material musical, puede considerarse posmoderno" (p. 80). Partiendo de esta idea Danuser detalla dos características importantes en este postmodernismo; primero, un pluralismo fundamental, y segundo, la concepción de un aparato de *double coding* (doble codificación) en la técnica composicional. Con esto Danuser recurre a un

concepto que primero aparece en la discusión sobre postmodernismo de Charles Jencks en *What is Postmodernism?* (1986) y donde él mismo traza su uso a la década de los setenta para describir una nueva arquitectura híbrida distanciada de Le Corbusier. En dicho texto Jencks define la doble codificación como una estrategia de comunicación a varios niveles en la obra arquitectónica (p. 14).

De este modo el pluralismo fundamental parece ser una alternativa teórica al problema de unidad, ya que no se concentra en la intención estética de integrar estilos, sino en el interés ideológico de cerrar la brecha del arte culto y popular. La unidad puede estar presente o no. Por ejemplo, el regreso de la tonalidad como cita en un contexto post-tonal no tiene fines restaurativos, de manera que la noción de unidad moderna como un todo orgánico, integral y en operación no tiene que estar presente. La diversidad de lenguajes, lo tonal y atonal, pueden presentarse como partes de una estructura no cohesionada.

Finalmente, en el mismo artículo aquí citado Tillman termina poniendo en duda los argumentos tanto de Mauser como de Danuser recordándonos que un tercer autor, Wolfgang Gratzer—a quién ellos mismos recurren para sostener algunos de sus argumentos—considera tanto al Schnittke como al Pärt de los años sesentas como formas específicas de un postmodernismo ruso, lo cual evidentemente abre toda una serie de vacíos teóricos que ninguno de los dos llena (84). Aunque Tillman no ahonda más en esta acotación sobre un postmodernismo ruso, ya que Schnittke no es su punto de partida en este artículo, sí le sirve para resaltar la imposibilidad de establecer los criterios de una práctica musical posmodernista. Lo que Tillman nos brinda en esta reflexión teórica es primordial para el estudio del repertorio de compositores como Schnittke. El asunto de la unidad ó no-unidad y el contenido extramusical no sólo reside en la integración de estilos, sino en la búsqueda misma, por parte de la crítica, de criterios que definan y unifiquen una práctica composicional. Es por esto que el término 'poliestilismo' como designación de un estilo está ausente a lo largo del texto de Tillman, subrayando en su lugar la noción de pluralismo fundamental, que aunque no resuelve un problema de técnica y forma, si enfatiza un criterio de actitud.

A Schnittke, como a muchos otros autores se les podrá ver como posmodernistas siempre que se recurra a la enumeración de características tales como la incorporación de varios estilos musicales, el uso de la ironía, o el rompimiento de la brecha entre lo popular y lo culto. Estos enfoques ciertamente pueden guiar una aproximación inicial a una obra o repertorio, pero nuestro propósito en esta reflexión es señalar los problemas que surgen cuando, en el interés taxonómico, se pierde de vista lo que podría ser un contenido real, o por lo menos una aproximación responsable a la relación que guarda la obra con su entorno social, económico y político. No hay que olvidar que el postmodernismo es un discurso engendrado en un contexto occidental, y sobretodo Estadounidense, y aunque ha ambicionado desarticular las grandes narrativas, conserva la pretensión totalizadora y globalizadora de explicar la lógica cultural de cualquier lugar. Autores como Schnittke hacen evidentes en su producción artística los retos y replanteamientos necesarios para enriquecer y actualizar un discurso que se revele contra los paradigmas de la historia moderna pero que, al mismo tiempo, reconozca la especificidad del fenómeno cultural que aborda.

Notas:

¹El libro recoge y revisa varios ensayos anteriormente publicados en diversas revistas entre 1975 y 1986. Varios de ellos, como los dos que citamos en este artículo, han sido traducidos al español.

REFERENCIAS

- Heller, Mikhail & Nekrich, Aleksandr. (1982). *Utopia in Power. The History of the Soviet Union from 1917 to the present*. Nueva York: Summit Books.
- Huyssen, A. (1986). *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press.
- _____ (1988). Cartografía del postmodernismo. En J. Picó (comp.), *Modernidad y Postmodernidad* (p.189-248). Madrid: Alianza Editorial.
- _____ (1988). En busca de la tradición: vanguardia y postmodernismo en los años 70." En Picó, J. (comp.), *Modernidad y Postmodernidad* (p.141-164), Madrid: Alianza Editorial.
- Ivashkin, A. (1996). *Alfred Schnittke*, Londres: Phaidon Press Limited.
- _____ (Ed.). (2002). *A Schnittke Reader*. Bloomington: Indiana University Press.
- Jencks, Charles. (1986). Charles Jencks. *What is Postmodernism?* New York St Martin's Press.
- _____ (1987). *Post-Modernism: the new classicism in art and architecture*. New York: Rizzoli.
- Meyer, J. (1997). *Rusia y sus imperios, 1894-1991*. México D.F.; Fondo de Cultura Económica.
- Taruskin, R. (2005). After everything. En *The Oxford history of western music, Vol 5, The late twentieth century* (pp.411-472). Londres: Oxford University Press.
- Tillman, J. (2002). Postmodernism and Art Music in the German Debate. En J. Lockhead y J. Auner (Eds.), *Postmodern Music. Postmodern Thought*. (pp. 75-91) Nueva York: Routledge.
- Weitzman, R. (1996) "Alfred Schnittke: Symphony No. 1". En *Schnittke. Symphony No. 1*. (p.4-6) [Notas al CD]. Essex: Chandos Rec. Ltd.

LUISA VILAR PAYÁ (México). Doctora en Music and Letters por la Universidad de California en Berkeley (1999). Estudió también la Maestría en Teoría y Musicología en Columbia University (1988) y la Licenciatura en Filosofía en la Universidad Iberoamericana (1981) compartiendo este tiempo con sus estudios de piano en el Conservatorio Nacional de Música. Su trabajo de investigación sobre Arnold Schoenberg obtuvo los premios Ingolf Dahl y Paul Pisk (American Musicological Society 1991 y 92) y Mabelle McLeod Lewis (Stanford University 1994-95). Ha participado como conferencista invitado en varias universidades mexicanas y norteamericanas y como ponente en numerosos congresos internacionales. Sus publicaciones se concentran en el estudio de la música del siglo veinte con especial énfasis en el análisis musical, la teoría del arte y la historiografía. Fue electa Consejero de la American Musicological Society por el período 2000-2003. Desde 2000 colabora como Decano de Artes y Humanidades en la Universidad de las Américas, Puebla y desde 2004 es miembro del Sistema Nacional de Investigadores.

EMILIA ISMAEL SIMENTAL (México). Es candidato al grado de Doctor por la Universidad de las Américas, Puebla en el programa de Creación y Teorías de la Cultura. Su tesis doctoral aborda las interrogantes sobre apropiación de géneros populares en la obra de Alfred Schnittke. En 2006 recibió el grado de Maestría con Distinción en Estudios de Música Rusa en el Goldsmiths College de Londres, Inglaterra. Su trabajo de investigación en dicha institución, dirigida por Alexander Ivashkin, abordó la relación de los cantos de la Iglesia Ortodoxa Rusa en la obra de Schnittke. Recientemente. Ha impartido los cursos de Musicología, Teoría de la Música, Música Medieval y Renacentista e Historia de la Música del siglo XX en la UDLAP. Sus artículos “Alfred Schnittke y la Tradición Cristiano-Ortodoxa” y “Alfred Schnittke and the Znamenny Chant” han sido aceptados para publicación en *Discanto III* y *Schnittke Studies* publicados por la Universidad Veracruzana y de la editorial Ashgate respectivamente.

luisa.vilar@udlap.mx

emilyys@yahoo.com

Cómo citar el texto:

VILAR PAYÁ, Luisa e ISMAEL SIMENTAL, Emilia : “La obra de Alfred Schnittke y la problemática en torno al posmodernismo en la música rusa” en *Revista redes música: música y musicología desde Baja California*; Enero - Junio de 2008, Vol. 3, No. 1. [Documento electrónico disponible en: www.redesmusica.org/no3] consultado el ??/??/ 200?