

CAPÍTULO I

ALFRED SCHNITKKE Y LA POSIBILIDAD DE EXPRESIÓN EN LA MÚSICA

1.1 Música y expresión: antecedentes, el concepto de música absoluta.

El concepto de la música absoluta afecta de manera directa cualquier idea que pueda tenerse sobre la manera como la música expresa. La idea de música absoluta o pura surgió a principios del siglo XIX, como respuesta al discurso estético desarrollado en el siglo XVIII. Como lo hace notar Carl Dalhaus en su libro “La idea de la Música Absoluta”¹, durante el periodo clásico la actividad artística estaba regida por la sociedad burguesa empapada por una filosofía moral que veía en el arte un medio para transmitir mensajes de corte ético e imágenes de comportamiento social. El primer concepto en emplearse fue el de música instrumental autónoma y sería hasta casi medio siglo después que se emplearía el término de música absoluta. Estos primeros intentos fueron apartar la música de la imposición de parámetros filosóficos y morales y llegar por medio de la pura contemplación a la liberación del arte de cualquier función utilitaria, como lo expone Karl Philip Moritz en “l’art pour l’art”².

La teoría autónoma de la música pretende transportarnos a la verdadera esencia de la música. Rechaza cualquier asociación de la música con un lenguaje sentimental, programa o mensaje. Es precisamente esta falta de objeto y de razón lo que convirtió a la música instrumental, que hasta entonces se le había situado por debajo de la música vocal, como un paradigma estético. El concepto de la música absoluta según C. Dahlhaus “consiste en la

convicción de que la música instrumental, precisamente porque carece de concepto, objeto y objetivo, expresa pura y limpiamente el ser de la música.” Así mismo, la música para ser pura tendría que prescindir de cualquier asociación o inter relación con cualquier otra disciplina artística ³.

Una de las primeras barreras a las que tuvo que enfrentarse la nueva idea de la música absoluta, fue el concepto de que la música tenía que constar de armonía, ritmo y logos, como la habría definido Platón entendiendo al logos como lenguaje de la razón humana. Si bien en el siglo XVIII la música absoluta no gozaba de una plena aceptación, ya que se dudaba de su valor por su supuesta falta de razón, en el siglo XIX se convirtió en el paradigma estético del romanticismo. Primero con el fundamento de lo poético en la música, entendido como “la sustancia común en las diferentes artes”, y después con la premisa de la música como “expresión del ser”, lo que dominó el drama musical hacia finales del siglo XIX ⁴.

En un principio, el concepto de la música absoluta tomo la sinfonía como campo de acción, ya que era considerada el mejor exponente de la música instrumental; como lo manifiesta E.T.A. Hoffman en su prólogo de la reseña de la quinta sinfonía de Beethoven: “No es un simple estrépito de voces... es un todo musical, cuyas partes, como una emanación del espíritu, forman de nuevo un todo”⁵. Hoffman, como lo cita Dahlhaus, consideraba que la sinfonía correspondía en la música instrumental lo que la ópera en lo vocal, es decir un “drama musical”⁶. A partir de esta analogía con el drama musical, Hoffman nos conduce a la idea de una historia expuesta con sonidos donde cada instrumento se expresa de forma individual y al mismo tiempo forma parte de una unidad

superior. La sinfonía era abordada por los absolutistas como el reflejo de un proceso donde la música, partiendo de un estado donde refleja sentimientos y emociones indeterminadas, asciende a un estado donde se expone lo determinado. Es aquí donde la estética de la música absoluta encuentra en la metafísica romántica una de sus bases. Los afectos puros y superiores son determinados en el mundo espiritual, de otro modo, al pretender racionalizarlos y expresarlos en el mundo sensible, nunca podrán ser mostrados con claridad, y se quedarán en el plano de sentimientos indeterminados. Tratar de cristalizar el espíritu mediante un lenguaje es reducirlo a expresar lo indefinido, a convertirlo en un mero reflejo refractado e inorgánico de los hechos psicológicos internos. El término “arte” sufre, durante este proceso de desarrollo de la música absoluta, una transformación, según Carl Dahlhaus, camina de una recepción basada en el sentido de la “esencia de lo técnico”, a un concepto sobre la esencia en el sentido del ser estético ⁷.

Durante este proceso el cuarteto de cuerdas comenzaba a adquirir fuerza dentro de la música instrumental como el pensamiento puro, ó como lo define Dahlhaus “lo pensante” ⁸. Al desarrollarse el concepto de la música absoluta bajo la idea Hegeliana del arte como “expresión pura de la apariencia de la idea”, una estética, según Hanslick, de lo “específico musical”, junto con la premisa de que la forma es el espíritu y el espíritu es la forma, el cuarteto de cuerdas finalmente se colocó como el estereotipo del “arte musical puro y absoluto” ⁹.

Sin embargo la historia del término música absoluta no ha sido siempre tan clara. Richard Wagner es un personaje clave en este proceso, inclusive se le atribuye el origen del término “música absoluta” ¹⁰, ya que su doble discurso estético marcó la pauta para el

desarrollo de la música absoluta hasta el siglo XX. La dialéctica de Wagner, basada por un lado en la metafísica romántica, señala que la esencia de la música consiste en poder explicar con sonidos afectos puros que no pueden ser expresados con palabras, es decir, expresión de lo infinito e indeterminado, pero que por otro lado, requiere del lenguaje para llegar a una verdadera profundidad y auténtica determinación ¹¹. Wagner considera que la “música absoluta” es aquella ajena al concepto de la “obra de arte total”. La música instrumental esta apartada de su origen en el lenguaje y la danza, lo que la convierte en un “mal arte abstracto” ¹². El compositor ve en el drama musical el ejercicio del arte auténtico, solamente por medio de la “obra de arte total” la música, junto con el texto poético y la acción escénica, puede llegar a la plenitud. La indeterminación a la que se refería Wagner, es la de la metafísica romántica que sugiere la expresión de lo infinito, es decir lo elevado; sin embargo, la reduce en el mismo discurso al rango de indefinida e imprecisa, para subyugar su éxito al lenguaje. La música absoluta es pues, en este caso, cualquier música que ya no está relacionada con sus orígenes, el lenguaje y la danza, lo cual también incluye música vocal sin ninguna “base lingüístico-poética”. Lo que nos sugiere que el concepto de la música absoluta es un estado intermedio y mediocre en el que la música ha perdido sus orígenes y no ha alcanzado la plenitud de la obra de arte elevada.

Simultáneamente Eduard Hanslick, acuñó una teoría de la música absoluta relacionada a la idea de lo específicamente musical y formal. La música instrumental obtiene empíricamente el motivo formal que la constituye; “Lo que la música instrumental no puede, no puede decirlo jamás la música; así pues, sólo ella representa el arte musical puro, absoluto” ¹³. De aquí se desprende la premisa de que “la forma es el espíritu y el espíritu es la forma”. Esta posición puede parecer muy rígida y totalmente desprendida de

la metafísica romántica, pero no es así. En esta teoría permanece la función de un simbolismo fundamental; “La música no actúa pura y simplemente por su belleza más propia, sino al mismo tiempo como reproducción sonora de los grandes movimientos del universo”¹⁴. Esta interpretación platónica nos deja ver la teoría de que el contenido del arte está íntimamente relacionado con la naturaleza y el infinito, ya que los elementos constitutivos de la música: sonido, ritmo, timbre, tensión y relajación, son elementos fundamentales del universo. Por lo tanto el hombre redescubre en la música su propia naturaleza y la del universo.

También Schopenhauer desarrolla una tesis donde habla de una música “que refleja la esencia del mundo” y donde lo importante es el sentimiento y no la forma. Para él la música es la “expresión del ser de las cosas”, la “más íntima esencia del mundo”. Aquí el drama musical, ejemplifica lo que la música sugiere y no, como en el discurso wagneriano, la música al discurso poético; por lo tanto la “melodía orquestal” del drama musical es la esencia misma de las acciones representadas en escena. La desvalorización de lo escénico y de la palabra está basada en el concepto de que la música no refleja el fenómeno, sino solamente la “esencia íntima”, el “en-sí” de todo fenómeno, por lo que el texto no debe caracterizar a la música como un simple medio de expresión. Esto conlleva a la concepción de un “mundo de los espíritus”; donde se encuentra lo invisible, animado y verdadero, disfrazado aquí con la experiencia del mundo físico. Entonces, Schopenhauer nos da finalmente, el objeto de la música que sería la “encarnación suprema de los afectos” y en el impulso (de la música) se encuentra “la cosa en sí” debajo de las apariencias físicas. Para Schopenhauer la abstracción garantiza que los sentimientos expuestos musicalmente, no

están basados en los fenómenos empíricos del mundo, sino que manifiestan auténticamente sus raíces metafísicas ¹⁵.

El surgimiento del concepto de un arte puro y autónomo, que comenzó a gestarse a finales del clasicismo y evolucionó fuertemente durante el siglo XIX, marcó un importante precedente para el desarrollo de la estética en el siglo XX. Hasta aquí podemos concluir que finalmente en el romanticismo reconocemos dos concepciones de la “música absoluta”, una que se refiere al arte puro técnicamente liberado del canto y la palabra, y la idea de la metafísica que la libera del mismo ser humano. Así por un lado tenemos la búsqueda de una música autónoma, que funcione sin la ayuda de cualquier otra actividad artística, para expresar la esencia pura del arte, y por otro lado tenemos una música que liberada de los límites del lenguaje se eleva al infinito. De aquí se reconoce que la esencia del romanticismo haya sido el anhelo por lo infinito, con lo cual podemos unificar el concepto de la música pura en una música abstracta que sugiere lo más íntimo, la esencia pura, y esta abstracción es el reflejo de un orden superior, universal que finalmente conforma el espíritu de una época. Sin embargo, con esto no podemos determinar que exista un único arte musical puro, sino que por medio de la contemplación individual se nos presenta la alternativa de una música autónoma.

1.2 La Atmósfera intelectual durante la Guerra fría.

La dura rivalidad entre la democracia y el socialismo durante el periodo de la Guerra Fría, marcó el desarrollo estético en todas las áreas del arte en ambos mundos. Mientras el territorio occidental y democrático impulsaba el desarrollo tecnológico y la vanguardia artística, en la Unión Soviética el cultivar la tradición y el arte popular era el proyecto del estado. Fuera de la U.R.S.S., el arte vivió un periodo de revolución intelectual, que se había gestado desde el final de la primera guerra mundial, cuando los creadores comenzaron a buscar intensamente la superioridad de un arte “elevado”. La constante búsqueda de una nueva imagen y el desarrollo técnico eran la motivación de toda actividad artística. Durante los años 50s y 60s en el fondo, el deseo de innovar, era una actitud adoptada para resistir el cambio, como lo sugiere Richard Taruskin en su artículo “A Myth of the Twentieth Century: The Rite of Spring , the Tradition of the New, and “The Music Itself”¹. Asimismo, Taruskin advierte que la intención en esta etapa ideológica de casar una revolución continua con la tradición, propició la proliferación de nuevos discursos y pensamientos duales. Y es que el progreso era concebido por los intelectuales de estas generaciones como el surgimiento de una nueva tradición. Sin embargo, señala Taruskin en este mismo artículo, la historiografía de esta nueva perspectiva considera las innovaciones técnicas como la base del progreso, y no como un nuevo sistema que rompe con el pasado y se establece a manera de una nueva tradición, lo que convierte a esta ideología en una tendencia hermética, formalista, individualista y asocial. Es decir, lo importante es el como esta hecho, la originalidad y su autonomía².

El resurgimiento de esta ideología de corte romántico rechazaba la contextualización histórica y social, o cualquier tendencia a asociar las circunstancias personales o sociales del compositor a la obra. La música, en este caso, era independiente y autosuficiente, al asignarle cualquier significado se podía correr el riesgo de convertirla en un mera herramienta de ejemplificación. Tratar de asociarla a un discurso literario o crear una narrativa análoga a la experiencia empírica, sin indicación expresa del autor, era devaluarla a la categoría de un simple medio de expresión inerte. Cuando la música esta ligada a algún tipo de programa o texto, esta determinada a ser el simple reflejo de lo que otros medios como la literatura, la plástica o las arte escénicas exponen. La música como arte autónomo tiene la cualidad de ser por si misma, sin cumplir ningún objetivo, sin tener un objeto. Así mismo el hecho de que la música no refleje nada y no provoque recuerdos de ningún tipo, deriva también, en el concepto de la originalidad. Esto es, que otro de los intereses de los compositores era crear obras únicas que nadie hubiera escuchado antes, que no evocaran algo creado antes. El concepto de la Música Absoluta se convierte pues, en una de las piedras angulares de la estética musical en el periodo de la guerra fría.

Desde años previos a la guerra fría, el discurso sobre la música absoluta llega a niveles críticos que cada vez le da más importancia al papel del compositor. Los autores toman posturas radicales para defenderse de cualquier intento por relacionar sus obras con algún tipo de mensaje o significado. Aquí lo que importa es el proceso, la forma y la técnica. El pensamiento y el proceso es, o por lo menos pretende ser, totalmente racionalizado hasta llegar a lo sistemático en algunos casos, y en otros la concepción y desarrollo fluyen naturalmente, la música aparece porque ella misma lo pide, sin enmarcarla en ningún contexto, “la música en si misma”³. La siguiente cita de Igor

Stravinsky, en una entrevista por Robert Craft, ilustra los conceptos de la ideología modernista:

“La música absoluta es definida por no ser el resultado de una reflexión, no es evocativa, no tiene una correspondencia; esta por debajo de las generalizaciones de Auden 4, (así que tampoco es eso), y esta por encima de cosas tan particulares como paisajes y nubes (...) la música absoluta es aquello que no es extra musical; lo extra musical es aquello que no es la música” 5.

En este texto Stravinsky manifiesta su rechazo a cualquier asociación extra musical. La música no es más que música pura, sin ningún objeto ni objetivo. Sin embargo, el radical Stravinsky de la guerra fría no siempre manejó estas ideas extremistas como se ve a continuación, el compositor en su autobiografía “Chroniques de ma Vie” hace un intento por definir la música:

“La Música es el único dominio en el cual el hombre puede percibir el presente. Por la imperfección de su naturaleza, el hombre esta destinado a someterse al paso del tiempo- a sus categorías del pasado y futuro- sin ni siquiera tener la oportunidad de percibirlo sustancialmente, y por lo tanto estabilizar la categoría del presente. El fenómeno de la música es dado a nosotros con el único propósito de establecer un orden en las cosas, incluyendo particularmente la coordinación del hombre con el tiempo (...) la música es la mejor manera que tenemos de digerir el tiempo” 6.

Stravinsky manejaba, durante el periodo de la entre-guerra y hasta finales de la segunda guerra mundial, una postura proveniente de la metafísica romántica donde la música era todavía concebida como una metáfora sobre conceptos esenciales y universales, no concebidos por el ser humano, sino infinitos. En este caso el sugiere que la música es el único “medio” con el que cuenta el hombre para cristalizar el tiempo y poder vivirlo en el espacio homogéneo Bergsoniano ⁷. Este espacio donde sólo una mente racional puede exteriorizar los elementos que lo componen y alinearlos unos junto a otros, como seres completos e individuales, distinguiendo cada parte del proceso. Un espacio que corresponde a un tiempo homogéneo y a una postura romántica que Stravinsky modifica y olvida más adelante durante el transcurso de la guerra fría, donde se vuelve mas radical y apoya sólo la postura formalista de la música absoluta, la música valorada solamente por su proceso y e innovación técnica:

“...cuando uno demanda de la música emociones de algún tipo-alegría, melancolía, tristeza, algún tema para soñar, se devalúa la música al asignarle un fin utilitario” ⁸

He aquí otro aspecto que es importante discutir respecto a las manifestaciones verbales de los compositores: la tendencia a manejar un doble discurso. Como es común en todas las épocas proliferó significativamente el que los compositores hicieran declaraciones tendientes a encajar ya fuese a su contexto social y/o político, o a su círculo intelectual. Ser revolucionario era una necesidad primaria para sobrevivir profesionalmente, así que muchos hablaban de lo que querían que se pensara de ellos y de su trabajo para estar a la vanguardia. En la Unión Soviética el deber era promover una estética tradicionalista por lo que lo más conveniente era expresarse en este mismo sentido o mantenerse callado. Sin

embargo, tanto en el occidente como en el mundo socialista, el discurso verbal de los compositores no siempre correspondía al “discurso”, o proceder, musical.

Específicamente en la Unión Soviética, durante la guerra fría, la situación se proyectaba más compleja; por un lado tenemos el pensamiento vanguardista que algunos querían manifestar musicalmente y escasamente verbal, otro el político, que tenían que mantener ante el estado, y finalmente el que el público ansioso de libertad ideológica, quería percibir. Cuando hablamos del arte en la Unión Soviética del siglo XX, se nos vienen a la cabeza ideas de represión, censura, y marginación. En la música, nombres como Sergei Prokofiev, Dimitri Shostakovich y finalmente en las últimas décadas Alfred Schnittke, se han convertido en grandes figuras que se desarrollaron dentro de este clima de censura y que sobrevivieron artísticamente a la cruda realidad socialista. En una época en la que el estado dictaba estrictamente la dirección que debía de tomar toda actividad artística, muchos creadores se veían envueltos en un devenir entre sus convicciones estéticas y lo que era políticamente correcto, el discurso modernista vs el discurso político. Es por esto que su trabajo era recibido como un medio de expresión moral, un instrumento para desahogar la inconformidad con las políticas de estado y una puerta de escape de la realidad. Durante el dominio del régimen socialista se generó un hermetismo que repelía cualquier ideología o síntoma de su antítesis capitalista. Esto se acentuó durante este periodo de la guerra fría y cualquier relación con el mundo occidental, y por ende capitalista, era sancionada. Esto provocó que la imagen del occidente se viera rodeada de un especial misticismo atractivo para todos en la sociedad soviética y que a su vez, derivó en una sed insaciable por conocer y participar del mismo 9.

Para el mundo capitalista occidental el arte era, al igual que la ciencia, parte de la carrera por el progreso y la vanguardia. Para el público el arte nuevo y moderno era el icono de la libertad y desarrollo, mientras que el arte tradicionalista era signo de opresión y rezago cultural. Para los gobiernos socialistas el arte era un termómetro de la realidad social y las innovaciones elitistas desarrolladas en el mundo occidental se convirtieron en la antítesis de los ideales de igualdad social. Mientras ahí las expectativas partidistas eran crear obras con melodías sencillas, armonías correctas, formas convencionales e imágenes de los ideales socialistas, todo esto en los medios y formas que se describían como el lenguaje del proletariado. Para la sociedad soviética las formas modernas, innovaciones técnicas y los nuevos lenguajes eran el fruto prohibido, dentro de un clima político donde era difícil o imposible manifestarse en contra del estado.

La ambigüedad del discurso musical se prestaba para expresar- o para pensar que se expresaban- las inconformidades y esperanzas de toda una sociedad. El arte se volvió una especie de documento social, que además de reflejar su contexto social, le abría las puertas a su escucha a una realidad en la que todo era posible. En este contexto, para el público cada nota tenía un significado, cada frase podía indicar una sentencia y las obras se convertían en manifiestos políticos vivos. Sin embargo, como introduje anteriormente, ¿eran estos los objetivos de los autores?, ¿realmente estaban siguiendo un programa? La certidumbre de esta respuesta es difícil de lograr, como ya expuse, cuando los compositores no manifiestan abiertamente el seguimiento de un programa específico, se vuelve delicado afirmar lo contrario. Además aquí nos situamos en la intersección entre el objetivo artístico del autor y la recepción del público, lo cual dificulta más la interpretación y análisis de una obra. En una atmósfera tan estricta, son comprensibles tanto las necesidades culturales de

la sociedad, como las intenciones y aspiraciones artísticas de los creadores, como expresa Taruskin en su artículo Musorgsky in the Age of Glasnost:

“Nadie puede esperar neutralidad de artistas quienes hasta ahora están provando la libertad de leer a Pushkin, Karamzin, Mussorgsky fuera de los rígidos parámetros de una dictadura ideológica. El extremismo debe ser esperado”¹⁰

En el caso de los compositores, como ya explicaba, el reconocerse como vanguardista era el espíritu de la época, mientras que el protegerse de la mano dura del estado era una necesidad. Ya fuese por el camino formalista radical o el de la metafísica romántica, la música absoluta fue el eje del desarrollo musical durante la guerra fría.

Entonces ¿podemos decir que el discurso de los compositores debe ser considerado un parámetro importante de investigación? Como ya nos hemos dado cuenta las manifestaciones verbales de los artistas muchas veces responden a las exigencias intelectuales o sociales. De modo que partir del discurso de los compositores para el estudio de una obra musical no es, la mayoría de las veces, una metodología confiable ya que nos podemos enfrentar con la soberbia artística y con la censura política o social. Sin embargo, estas manifestaciones de los autores pueden servirnos para apoyar el concepto de que las creaciones artísticas pueden estar de alguna u otra forma y en mayor o menor grado, afectadas por el contexto social e histórico del creador. Invariablemente si el discurso del artista esta influenciado por su entorno, ¿no esta su obra sujeta a las mismas influencias? O en palabras de Alfred Schnittke:

“El compositor trabaja bajo la influencia de una realidad espiritual o un campo de fuerza, bajo el efecto de una esfera de influencia, (...) y refleja pues la manifestación de cierta fuerza universal, o una fuente de energía común a todos en una época” ¹¹.

Por lo que fijar el objeto del análisis de una obra sólo en su proceso de formación e innovación técnica, tal como lo requiere el concepto de música absoluta, es difícil de imaginar. Si, como manifiesta Stravinsky, *“demandar algún tipo de emoción de la música, la devalúa a un fin utilitario”*, definir la música como algo que *“...no es una reflexión, que no evoca, no corresponde y que no es nada extra musical”* ¹², ¿no es devaluarla a un simple progreso técnico?

1.3 El discurso estético de Schnittke

Alfred Schnittke, como se mencionó anteriormente, fue una de las figuras artísticas más importantes en la última etapa de la Unión soviética. Su música era considerada como el estandarte del modernismo en Rusia, cosa que se veía atractiva para unos y peligrosa para otros. En la primera mitad de los años 60, durante el periodo de Nikita Khrushchev en el poder, se vivió en Rusia un corto periodo de libertad social, donde se gozó de una apertura cultural que mostró a esta sociedad aislada los avances y objetivos propuestos en el quehacer artístico del occidente. Esta etapa fundó las bases para la dirección estética que tomaría la cultura en la Unión Soviética.

Durante este periodo Schnittke comenzó a experimentar con fórmulas occidentales y se contagio de los sistemas y procesos modernistas destinados a la creación de una música absoluta. En el repertorio correspondiente a esta época se pueden encontrar en su mayoría obras para música de cámara, lo que hace suponer se encontraba experimentando en un microcosmos, como asegura Alexander Ivashkin en su libro *Alfred Schnittke* ¹. Sin embargo para finales de esa década, y tras haber asimilado tales lenguajes y técnicas, el compositor empezó una etapa que marcaría de manera importante su obra completa.

A partir de ese momento, Schnittke redefinió su concepto de la música revalorando el concepto del absolutismo formalista como una estética estéril. Para él los sistemas modernistas no brindan una de las características que debía contener la música, el ser orgánica y natural. Los sistemas limitan el crecimiento del pensamiento, la sistematización

es una manera de cristalizar lo natural, lo que parece imposible ya que “los ritmos de la naturaleza son irregulares”². La música totalmente racional y estructurada no cumple con lo que la música debía ser, un organismo vivo. En esta dirección surge el poli estilismo, elemento tan peculiar en la obra del compositor. Dentro de esta nueva concepción orgánica de la música Schnittke manifiesta que la música no puede desprenderse de su pasado ni su presente musical. Los estilos precedentes están presentes en todo momento y forman parte de nuestra conciencia musical, por lo que el poli estilismo responde a un proceso natural de creación. El poli estilismo es pues reflejo de la naturaleza de la conciencia y de la humanidad.

Es por eso que desde sus inicios Alfred Schnittke fue catalogado por el entonces régimen soviético como un compositor formalista, su música era expuesta como un arte modernista aristócrata y por tanto en contra de los ideales socialistas. Dentro del poli-estilismo, encontramos el uso de citas directas de otros autores, alusiones y anagramas, y es quizá el uso de estos elementos, lo que ha contribuido también a la interpretación en su obra de valores simbólicos y analogías metafóricas. En una época en la que el arte era concebido como un poderoso medio para transmitir valores políticos y sociales de igualdad, la práctica de técnicas e ideas revolucionarias era traducido por un lado en un discurso pretencioso y burgués, y por otro como un estandarte de progreso y libertad ideológica. De manera que la música de Schnittke no podía ser la excepción, y sus obras eran constantemente censuradas por el gobierno socialista por conducto de la Unión de compositores. De la misma manera, se le prohibía viajar a los estrenos de sus obras fuera de Rusia, y la Unión de Compositores controlaba el envío de partituras al extranjero. Así

mismo, constante-mente se publicaban artículos criticando severamente su trabajo y los permisos para los intérpretes de incluir sus obras en los programas para conciertos en el extranjero eran escasos. 3

Por otro lado la recepción que tenía la música de Schnittke era, como ya mencionaba, símbolo de protesta social y libertad ideológica. Cada elemento presente en sus obras tenía un significado, y los instrumentos llevaban la voz del pueblo. Como ejemplo esta el siguiente comentario del violonchelista y amigo cercano de Schnittke, Alexander Ivashkin, en su trabajo biográfico sobre el compositor:

“Sus numerosos conciertos y conciertos grosso representan simbólicamente la típica idea Schnittkeana de conflicto entre el individuo (el solista) y la colectividad (la orquesta), un conflicto que la mayoría de las veces termina en desastre, con la muerte del héroe. Este tipo de drama esta también oculto en la música de Schostakovich, lo que en muchos aspectos refleja el drama de la vida soviética bajo la dura presión política del régimen socialista. En la música de Schnittke también, siempre hay algo extra musical que necesita ser descifrado, explicado o resuelto. Aunque su música es más variada y amplia, en términos de su orientación histórica y multicultural, aún así se refiere, mas o menos, al mismo tipo de relación directa entre el arte y la realidad, entre la organización mental del individuo, personalidad espiritual y entropía social” 4

Esta cita nos da una clara imagen del clima en que la música de Schnittke era concebida y recibida. Desde la orquestación, pasando por los estilos y técnicas, hasta la forma, eran elementos convertidos en símbolos. Por esta razón la música de Schnittke ha

sido muy atractiva para la investigación en muchos aspectos y uno de ellos el de encontrar, si es que existe, el misterio dentro de su retórica musical.

Sin embargo, a pesar de la recepción, de la que era objeto su obra, como un manifiesto vivo de la sociedad, Schnittke afirma en una serie de entrevistas realizadas por Alexander Ivashkin entre 1985 y 1994, que en el caso específico de su música no existen ideas preconcebidas, ni imágenes, símbolos o cualquier elemento que pueda ser traducido en palabras. El compositor además reflexiona sobre el significado y objetivo de la música en general y en su propia música, así como del uso de símbolos y analogías retóricas en la música:

A.I.: ¿Existe para ti una conexión entre el arte y el mundo físico, y como se manifiesta? ¿En el lenguaje musical (asumiendo que la música es un lenguaje) hay una dimensión simbólica, y en que consiste? ¿Los sonidos utilizados en música son símbolos por si mismos, o se convierten en símbolos solamente dentro de un contexto estilístico en particular?

A.S.: Yo creo que existe una conexión entre el arte y el mundo físico. Cuando escucho música, tengo la impresión de que algo me oprime, no como un simple peso sino como una especie de masa invisible. Tengo la sensación de que algún tipo de influencia física esta actuando sobre mí. Cuando digo física, no me refiero a algo que puede ser medido o pesado, sino de algo que aunque invisible puede tener un efecto físico sobre nosotros. Además con cierta música uno puede percibir formas mas refinadas de este efecto físico. (...)La música es, desde luego, una realidad física, porque el volumen y el

tono son medibles. Pero también es, incuestionablemente, un lenguaje. No uno que pueda ser traducido a su equivalente en palabras. La música es un lenguaje que lleva un mensaje, pero no uno que pueda ser re escrito en palabras. 5

Hasta aquí, Schnittke define la música como un tipo de lenguaje, que aunque no tendría una sintaxis equivalente en nuestro lenguaje común, sí lleva un mensaje y afirma también, que la música tiene un efecto físico en nosotros. Después continúa hablando al respecto del simbolismo en la música:

(...) la dimensión simbólica de la música tiene dos orígenes: un simbolismo relativo, el cual adhiere distintos significados a una misma cosa. Por ejemplo, lo que en una tradición puede significar algo en otra puede representar lo opuesto, como las percepciones europeas y chinas del blanco y el negro. Y existe otro tipo de simbolismo el cual parece dar unidad a diversas relaciones. Este simbolismo está predeterminado por el carácter del sonido y sus fenómenos naturales. Por ejemplo, un sonido fuerte y estrepitoso es un fenómeno natural elemental, algo que crea temor en el escucha. Lo mismo aplica a otra clase de sonido que te “enciende” de alguna manera, eleva tu espíritu, o simplemente te relaja. Aun más allá, una interpretación simbólica del sonido es todavía más evidente en la música religiosa o en la que esta conectada con los sonidos, como campanas o el sonido de martillos. O los increíblemente místicos sonidos en la música Budista (...) Por otro lado creo que puede haber toda una categoría de música totalmente ajena a tal simbolismo. Pero esto no significa que no exista. 6

En esta parte de la entrevista Schnittke manifiesta creer que existe un cierto tipo de simbolismo en la música, aunque este pueda ser relativo en distintos contextos, lo que en algunas culturas pueda representar “blanco” en algunas otras puede ser “negro”. Pero expresa también que hay ciertas relaciones físicas naturales de los sonidos que nos hacen asociarlos a imágenes, sensaciones y recuerdos. Sin embargo al referirse a su propia música Schnittke rechaza que su obra esté dotada de algún tipo de símbolos o imágenes:

A.I.: ¿Y que pasa con tu propia música? Frecuentemente aparecen temas o motivos similares que parecen “pasearse” por varias de tus obras. ¿Es esto hecho inconscientemente, o estos temas representan para ti un símbolo en particular y puntos de concentración?

A.S.: En el caso específico de mi música, no los defino con palabras y no estoy consiente de puntos de concentración, sino que 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, ligados, y una cosa conlleva a otra. Pero sería fatal tratar de explicar todo esto con palabras. 7

En este fragmento Schnittke se apega a una estética modernista en la que rechaza que su música lleve un mensaje determinado, o se desprenda de algún tipo de discurso

verbal, sino que cada elemento que aparece en su obra esta dictado por la música misma. Mas adelante continúa esta discusión donde va más allá en esta postura modernista respecto a su música, y donde se deslinda de cualquier tipo de expresión:

A.I.: ¿...es la música en si misma, tu propia música, la reflexión de cierto fenómeno que existe en la naturaleza, en el sentido estricto de la palabra, o de lo que proviene de la cultura, esto es, de lo que se relaciona con la conciencia humana? ¿Tu música refleja la naturaleza, o te refleja a ti?

A.S.: Cada intento que hago de explicar mi música esta inevitablemente destinado a fracasar, porque cuando los seres humanos tienen que hablar a cerca 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. (...) nunca he tenido la intención de reflejar una tormenta en el mar, un terremoto, o risas y lágrimas. 8

Entonces, como ya vimos, Schnittke acepta que la música contiene algún tipo de mensaje, y para ser más exactos, que la música es un tipo de lenguaje. Admite también que hay ciertos elementos musicales que pueden provocar un efecto físico en nosotros y pueden evocar sensaciones. Pero entonces, ¿a que nivel de simbolismo se está refiriendo Schnittke cuando asegura que no hay ningún tipo de expresión, ni tampoco ideas preconcebidas en su música? ¿Qué clase de mensaje puede entonces contener su obra?

El nivel de simbolismo que Schnittke esta expresando aquí, puede definirse por las ideas Bergsonianas de la expresión en la música. Schnittke se ha defendido de la asociación de ideas programáticas en su obra y de la expresión de sentimientos o sensaciones en su propia música. En este caso la expresión a la que aquí me refiero, es la expresión que expone Henri Bergson en su Ensayo sobre Los Datos Inmediatos de la Conciencia 9, al proponer que “*La música no expresa, sino que sugiere*”. Esto es, que la expresión es una propiedad de la naturaleza, ya que esta puede demostrar estados emocionales, pero no puede provocar que los interioricemos. Por el contrario, la música *sugiere*, es decir, que tiene la capacidad de transportar al escucha al estado anímico y afectivo implícito en la obra. Entonces la música no retrata un sentimiento o un pensamiento, sino que mas aún, nos lo sugiere de manera tal que podamos, no verlo sino sentirlo y comprenderlo desde el interior. Por medio de la armonía y el ritmo, la música puede transportarnos a un estado de hipnosis en el cual podemos asimilar las sensaciones significadas en ella misma. Como lo expone Bergson en el siguiente fragmento:

“...el artista trata de introducirnos en esta emoción tan rica, tan personal, tan nueva y en haceros experimentar lo que él no sabría hacernos comprender” 10

Ahora será necesario aclarar que es esto que la música sugiere. Las sensaciones a las que se refiere Bergson, son los estados de conciencia, sentimientos, afectos e ideas que se encuentran sólo en nuestra alma. Estas emociones a su vez están constituidas por miles de sensaciones, sentimientos e ideas que están en constante movimiento. Esto nos habla de

que lo que la música sugiere no son “cosas” inanimadas sino organismos complejos y en constante metamorfosis. Por lo tanto podemos sugerir que la música es un medio efectivo para sugerir estos fenómenos, ya que esta es también dinámica. De tal manera que el arte de los sonidos tiene la virtud de poder significar estados afectivos, sensibles e ideas por su cualidad temporal y dinámica. Ahora bien, son estas características orgánicas de las emociones lo que provoca que la razón se cree la necesidad de una representación simbólica en el espacio para su plena comprensión. Es decir la razón tiene la necesidad de reflejar estos fenómenos en imágenes extensas para poder entenderlos. Pero como asegura Bergson, si tratamos de captarlos en el espacio homogéneo para explicarlos o definirlos los convertimos en cosas u objetos inanimados. ¹¹ No estamos hablando pues de “cosas”, como objeto del discurso musical, sino de ideas superiores, desde conceptos de orden básico en cada hombre, hasta valores inherentes a toda la humanidad. Donde la música por sus cualidades dinámicas puede sugerir precisamente todo el ser del fenómeno sensible o afectivo sin cristalizarlo en el espacio donde pierde toda cualidad.

De manera que podemos entender el simbolismo de Schnittke como la cualidad de la música para significar afectos e ideas de un orden elevado, pertenecientes a la naturaleza del hombre. Lo que podemos encontrar aquí es una postura influida por el absolutismo de la metafísica romántica donde la música es un tipo de reflejo de un orden superior y del universo. La música no debe pretender ser la representación simbólica de una cosa en el espacio, sino de ideas de un orden superior. Para Schnittke, la música proviene de un sentimiento inicial, de lo irracional generado en la esfera elevada de tu persona, y es la esfera inferior de la persona el instrumento por el cual se manifiesta. Esta esfera superior

es como alguien más quien te dicta y predetermina que hacer y que forma de expresión utilizar:

“Tu no eres el que prescribe, tu estas haciendo algo prescrito para ti por “alguien más” (...) Así que la forma ideal de expresión que te esfuerzas en alcanzar está predeterminada por esta sensación inicial, y todo tu trabajo es un intento por entonarte precisamente con lo que es, lo que siempre ha sido y lo que será.”¹²

Esta concepción neoplatónica de la composición nos deja ver ya en una primera instancia, lo que Schnittke considera como objeto en la música, una sensación proveniente de un estado superior. Por lo tanto la forma y estructura de la música esta determinada por el orden natural del universo, de manera que la música es pues de origen natural y orgánico. Esta premisa de la música orgánica es el siguiente concepto que nos da una clara visión de la estética Schnittkeana. Después de haber experimentado en su periodo temprano como compositor, el uso de sistemas y técnicas modernistas como el serialismo, Schnittke llegó a la conclusión de que la música tendría que ser orgánica al estar determinada por la naturaleza universal.¹³ De manera que los sistemas y formas altamente racionales limitan el desarrollo de este proceso natural en la música, convirtiéndola en un arte estéril. En la perspectiva del compositor si la música proviene de la naturaleza, entonces tendrá que ser tan irregular como esta, y el uso de sistemas racionales resulta artificial e insuficiente.

La naturaleza es impredecible y fluye constantemente en la dirección que ella misma se marca a cada momento y para Alfred Schnittke así era su nueva perspectiva la

musical, idea que nos manifiesta en la siguiente frase: *“la música ya no es más un verso sino prosa”*, a la cual Ivashkin agrega: *“él quería que su música fuera la clase de prosa que la gente puede entender y pensar sobre ella”*.¹⁴ De esto podemos inferir que en Schnittke está siempre presente la idea de una música narrativa, una música que cuenta su propia historia y que fluye sin límites predeterminados, tan impredecible como la naturaleza, y tan universal que sea asimilable por todo público.

Schnittke consideraba entonces que los sistemas y estructuras altamente racionales son un intento de digerir la vida por medio de la cristalización. La cristalización es en términos de Henri Bergson la necesidad de la representación simbólica.¹⁵ Sin embargo esta cristalización es un proceso que corroe la verdad, ya que cuando le quitamos la vida a tales fenómenos afectivos o ideas, dejan de ser. Así sería imposible tratar de reducir un evento sensible o idea viva en una cosa inerte que no provocaría al espectador ninguna reacción o empatía. Al respecto Bergson lo explicaba ya en su Ensayo sobre los Datos Inmediatos de la Conciencia:

*“...a medida que una sensación pierde su carácter afectivo para pasar al estado de representación, los movimientos de reacción que provoca en nosotros tienden a desaparecer”*¹⁶

La necesidad de la razón por detener el tiempo y los fenómenos que en el suceden para su entendimiento distorsiona la realidad de estos estados sensibles. Al igual que en Bergson, Schnittke manifiesta que cuando se pretende cristalizar algo para explicarlo, no se logra nunca expresarlo correctamente.¹⁷ Los sentimientos e ideas son limitados ya que el

hombre nunca logra expresar de manera correcta y en su totalidad lo que se manifiesta en el plano espiritual. Esto se debe a que los medios representativos de los que el hombre se vale para expresarse no cuentan con los elementos suficientes para transmitir precisamente lo que no tiene presencia física.

Dentro de esta figuración simbólica de la razón encontramos al lenguaje. Aunque la teoría metafísica de corte romántico conserva ciertos intereses simbólicos, esta junto con la vertiente absolutista formal, rechaza el uso de otro medio, especialmente el lenguaje, para describir la música. Aquí el lenguaje resulta limitado para poder reflejar completamente lo que sólo con música se puede sugerir. No hay palabras que describan con precisión lo que sucede en el mundo de los sonidos. Mas allá, las palabras congelan los fenómenos afectivos y los sentimientos, ambas emociones vivas que mientras se generan y desarrollan, se mueven, varían en intensidad y se transforman en otras emociones. Por lo que al intentar proyectarlos en palabras, es necesario congelarlos, detenerlos en el dicho “espacio homogéneo”, como propone Bergson, para poder discernir entre este fenómeno y otros, y así mismo reconocer sus partes constituyentes.¹⁸ Según Bergson esto implica desprender las emociones de una de sus virtudes más importantes, el movimiento orgánico, y cuando esto sucede se convierte en un fenómeno limitado y muerto.¹⁹

Si los sentimientos son infinitamente móviles e inexpressables, imprecisos por su constante evolución; el lenguaje sólo puede referirse a estos por medio de la cristalización. Desde el momento en que se les asigna un nombre, explica Bergson, las emociones e ideas se convierten en cosas, sin vida, sin intensidad y sin color. Las palabras son determinantes,

duras, concretas y por lo tanto no tienen la capacidad de reinterpretar lo orgánico, lo indeterminado, lo infinito.²⁰

Con esta teoría sobre la relación del lenguaje con las emociones, la tesis de la música absoluta se defiende de la palabra que trata de solidificar aquello que vive en el arte de los sonidos. Sin embargo, esta teoría de los sentimientos, emociones y el lenguaje por otro lado, dejan ver de manera mas precisa un simbolismo invisible que subsiste debajo de la música absoluta, ya que, acepta que aunque no sea explicable o descriptible, existe “algo” en la música. Ese “algo” que vive dentro de la composición voluntaria de los sonidos, al ser reconocible de manera consiente o inconsciente, ¿está implícito en una organización de sonidos?, lo que nos sugiere entonces que si hay un mensaje implícito en toda música.

Tanto en el absolutismo formalista, como en la metafísica romántica la forma esta ligada a “algo” infinito, elevado, indescriptible, algo de origen universal que está por arriba del ser humano y cuya existencia esta fuera de su alcance. Las fuerzas y leyes naturales y universales que rigen nuestra vida, se proyectan inevitablemente en nuestra creación, y el hombre es el medio por el cual estas fuerzas se manifiestan. Es por esto que Schnittke también considera la existencia de un espíritu común en cada época:

A.I. ¿Existe tal cosa como un “espíritu de la época”?

A.S. Si, si hay, y es la manifestación de una cierta fuerza universal. Paradójicamente existe una relación entre el trabajo de Bach y Brahms. Esto es porque ambos están en el terreno de una fuente de energía poderosa, un tipo de corriente similar (...) Siempre que una técnica nueva o un grupo de ideas nuevas aparecen, no es algo que se viene a la mente a un solo individuo, sino algo que permea el aire”.²¹

El espíritu de la época, puede entenderse como corriente estética, es por esto que existen similitudes entre artistas dentro de una misma época y también de diferentes épocas. De manera que esta corriente estética sería una energía común que fluye entre todos los hombres, lo cual nos permitiría comprobar la existencia de este orden superior universal que se manifiesta a través de la creación artística.

El discurso estético que Schnittke está manejando es una corriente modernista basada en la corriente absolutista de corte metafísico del romanticismo. La música es reflejo de un orden superior, sentimientos que el hombre no podría explicar plenamente con palabras. La representación simbólica o imagen extensa, en donde se incluye al lenguaje, que crea la razón como un recurso para poder entender las ideas y afectos, no tienen dentro de esta teoría, la capacidad para definir con absoluta precisión estos fenómenos. Es por esto que Alfred Schnittke niega cualquier explicación del discurso musical en su propia obra. Como el mismo lo expresó, cualquier intento que hace por expresar su música fracasa.²² Así mismo el ha manifestado no tener ninguna idea preconcebida e el sentido de una narrativa delineada u objeto en su trabajo, sin embargo sí nos habla de un sentimiento inicial del cual brota todo el desarrollo musical. Y es debido a la complejidad de este sentimiento inicial que es imposible explicarlo plenamente sin corroborarlo con las palabras o

analogías simbólicas, para Schnittke incluso las notas corrompen este sentimiento en alguna medida.²³

Hasta aquí nos hemos estado enfrentando al discurso estético del compositor, el cual nunca permitiría que su obra sea totalmente desnudada por el análisis y la crítica. Esto se debe probablemente a que el misterio es siempre más interesante que la cruda verdad, el mito que encierra cada pieza de música es aquello que la hace surgir y le da vida en el interés de el público. La naturaleza abstracta de la música es lo que permite dar este aire de misticismo a cada obra. Por lo que es el trabajo del compositor mantener este mito vivo en su discurso personal. Schnittke manifiesta este interés acerca del mito en el siguiente fragmento:

“Soy incapaz de nombra cualquier sistema formalmente organizado que pueda ser importante para mí, uno que dicte mi forma de vida, o mi forma de trabajar. Desde luego muchas veces me he influenciado por lo que estoy leyendo y lo he encontrado fascinante en ese momento en particular. Pero ahora he perdido mi capacidad de fascinarme al leer un libro o estudiar filosofía. Esto lo he perdido porque parece que siempre estoy consciente de todas las inadecuaciones de las ideas filosóficas. Aún de la manera más sutil, siempre se revelan sus debilidades permanentes. Es por esta razón que todas estas inexpertas corrientes místicas que no se han inclinado por sistematizar y limitar su conocimiento, sino simplemente exponerlo, son más importantes para mí ahora, que aquellos que edificaron un sistema estructurado de conocimiento. Si uno empieza con Jesucristo y toma el evangelio según San Juan, los escritos de San Agustín, Maestro Eckhart, o San Francisco, en todos los casos estamos tratando con un misterio que siempre permanecerá como un

misterio, aún cuando se manifieste por la inexperta y alegre disposición de San Francisco. Es un misterio que no puedes explicar. Esto, para mí, es la forma más alta de literatura.”²⁴

Es por esto que el discurso del compositor, no es una fuente confiable para la apreciación musical. La ideología modernista se resiste a la relación directa de la obra con su entorno, su historia y con el autor mismo. Sin embargo, esto debe crearnos grandes dudas, ya que la información histórica y el medio social en que se desarrolla el compositor son factores que afectan directamente la formación del artista. Henri Bergson lo expone dentro de su tesis sobre la música como arte sugestivo:

“El mérito de una obra de arte no se mide tanto por la fuerza con la que el sentimiento sugerido se apodera de nosotros como por la riqueza de este mismo sentimiento (...) al analizar este último concepto se verá que los sentimientos y los pensamientos que el artista nos sugiere, expresan y resumen una parte más o menos considerable de su historia.”²⁵

Así mismo, la recepción e interpretación de una obra siempre estará afectada por el escenario en que surge y se produce. El contexto de un público y la disposición de este mismo para asimilar una obra afectan directamente la apreciación, ya que entre más elementos en común encuentre entre lo que la obra sugiere y su estado afectivo. El escucha busca siempre una identidad o adecuación de lo que escucha con lo que necesita o experimenta personalmente. Lo que en el contexto neoplatónico en el cual se sitúa Schnittke sería una entonación con lo que ya se ha escuchado antes en un plano metafísico.

Richard Taruskin en su artículo sobre la recepción de Boris Gudonov en la era del Glasnot nos da cuenta de esto:

“... la audiencia ha interpretado esta producción de múltiples maneras, de acuerdo a su perspicacia, sus predisposiciones y sus intereses, en la manera que todas las audiencias reaccionan a todas las producciones”. 26

Hablar de una descontextualización total en la que la obra pierde toda relación con su entorno es prácticamente una ilusión. Esta teoría en la que se sustenta la ideología modernista es el concepto de un espacio utópico donde se genera y se desarrolla el arte en su forma más pura. Una realidad estéril donde la obra de arte pueda ser apreciada totalmente por su desarrollo creativo. Como lo define R. Taruskin, *“un espacio purificado en el cual la música puede ser creada, ejecutada y escuchada en un vacío cultural e histórico, esto es, en perfecta esterilidad”.*²⁷ Sin embargo este espacio no existe en realidad, porque es imposible aislar una obra de arte de su propio creador y su receptor.

Finalmente podemos concluir que existe un mensaje detrás de la obra de arte, un mensaje del cual probablemente ni siquiera el autor este consiente, ya que puede ser esta fuerza universal la que esta predeterminando su trabajo. Este mensaje es parte de la obra misma, no es un elemento, en este caso, extra musical ya que nace y se desarrolla dentro de la misma música. De manera que dentro de la crítica de una obra, es parte también del estudio darle importancia a este misterio que nos puede ayudar a un mejor entendimiento del compositor y su época.

Citas 1.1

1. Dahlhaus, Carl. La Idea de la Música Absoluta. Barcelona: Idea Books S.A., 1999, pag.8.
2. Dahlhaus, Carl. op. cit. pag. 8.
3. Dahlhaus, Carl. op. cit. pag. 10
4. Dahlhaus, Carl. op. cit. pag. 13
5. Dahlhaus, Carl. op. cit. pag. 13
6. Dahlhaus, Carl. op. cit. pag. 14
7. Dahlhaus, Carl. op. cit. pag. 18
8. Dahlhaus, Carl. op. cit. pag. 18
9. Dahlhaus, Carl. op. cit. pag. 18-19
10. Dahlhaus, Carl. op. cit. pag. 22
11. Dahlhaus, Carl. op. cit. pag. 23
12. Dahlhaus, Carl. op. cit. pag. 23
13. Dahlhaus, Carl. op. cit. pag. 30
14. Dahlhaus, Carl. op. cit. pag. 30
15. Dahlhaus, Carl. op. cit. pag. 34-36, 72-73

Citas 1.2

1. Taruskin, Richard. "A Myth of the Twentieth Century: The Rite of Spring, the Tradition of the New, and "The music itself"". Modernism/ Modernity 2 (1995):1-26.
2. Taruskin, Richard. op. cit. pag. 1-2
3. Taruskin, Richard. op. cit. pag. 4
4. Auden: "...*music is a virtual image of our experience of living as temporal, with its double aspect of recurrence and becoming*". Taruskin, Richard. op. cit. pag. 4.
5. Taruskin, Richard. op. cit. pag. 6
6. Taruskin, Richard. op. cit. pag. 4-5
7. Bergson, Henri. Obras Escogidas. "Ensayos sobre los Datos Inmediatos de la Conciencia" 1889. Trans. Jose A. Miguez. Aguilar: Madrid, 1963. pag. 135.
8. Taruskin, Richard. op. cit. pag. 5
9. Ivashkin, Alexander. Alfred Schnittke. 20th-Century Composer. Londres: PHAIDON, 1996. pag. 95-96.
10. Taruskin, Richard. Epilogue. Mussorgsky: Eight Essays and an Epilogue. By Taruskin. Princeton University Press: Estados Unidos, 1993. pag 402.
11. Schnittke, Alfred. A Schnittke Reader. Trad. John Goodliffe. Ed. Alexander Ivashkin. Bloomington: Indiana University Press, 2002. pag. 11,13.
12. Taruskin, Richard. op. cit. pag. 6

Citas 1.3

1. Ivashkin, Alexander. Alfred Schnittke. 20Th-Century Composer. Londres:
PHAIDON, 1996. pag. 89.
2. Ivashkin, Alexander. op. cit. pag. 92.
3. Ivashkin, Alexander. op. cit. pag. 95-96.
4. Ivashkin, Alexander. op. cit. pag. 61.
5. Schnittke, Alfred. A Schnittke Reader. Trad. John Goodliffe. Ed. Alexander Ivashkin.
Bloomington: Indiana University Press, 2002. pag. 8-9.
6. Schnittke, Alfred. op. cit. pag. 10.
7. Schnittke , Alfred. op. cit. pag. 10.
8. Schnittke , Alfred. op. cit. pag. 11.
9. Bergson, Henri. Obras Escogidas. “Ensayos sobre los Datos Inmediatos de la Conciencia”
1889. Trans. Jose A. Miguez. Aguilar: Madrid, 1963. pag.61.
10. Bergson, Henri. op. cit. pag. 63.
11. Bergson, Henri. op. cit. pag. 110.
12. Schnittke, Alfred. op. cit. pag. 12.
13. Ivashkin, Alexander. op. cit. pag. 92.
14. Ivashkin, Alexander. op. cit. pag. 92.
15. Bergson, Henri. op. cit. pag. 140.
16. Bergson, Henri. op. cit. pag. 79.
17. Schnittke, Alfred. op. cit. pag. 6-11.

18. Bergson, Henri. op. cit. pag. 106-114.
19. Bergson, Henri. op. cit. pag. 141-142.
20. Bergson, Henri. op. cit. pag. 143.
21. Schnittke, Alfred. op. cit. pag. 13.
22. Schnittke, Alfred. op. cit. pag. 11.
23. Schnittke, Alfred. op. cit. pag. 13.
24. Schnittke, Alfred. op. cit. pag. 7.
25. Bergson, Henri. op. cit. pag. 62.
26. Taruskin, Richard. Epilogue. Mussorgsky: Eight Essays and an Epilogue. By Taruskin. Princeton University Press: Estados Unidos, 1993. pag 402.
27. Taruskin, Richard. "A Myth of the Twentieth Century: The Rite of Spring, the Tradition of the New, and "The music itself" ". Modernism/ Modernity 2 (1995):1-26. pag.6-7.