

ESTETICA Y TECNICA DE LA MUSICA CONTEMPORANEA

P O R

Gustavo Pittaluga

I

LO que dificulta los intentos de racionalización en materia de Estética es el carácter «germinal» del fenómeno de la creación artística. El paso de Mozart, y el de Rafael, por el mundo de los vivos, no tiene «racionalización» posible. Ni existe síntesis más luminosa del «fenómeno» mismo que la de Juan Ramón Jiménez: «... Así es, como la rosa, y no hay que tocarla más...».

Y, sin embargo, del hecho así propuesto nace de inmediato la necesidad de precisar un dato. Porque *la rosa* resulta ser un punto de referencia que recibe carácter de valor absoluto de la propia afirmación. ¿Qué rosa?, ¿qué es esa rosa?, ¿cómo es *esa* rosa?, ¿cómo se sabe cuando una obra es como ella y cuando no, si su esencia, a cuyas características referimos por comparación las de la obra, no nos es conocida?

La Física contemporánea ha determinado el principio de la singularidad e identidad de la materia. En un orden de ideas puramente especulativo pudiera servir de punto de partida para tratar de precisar el valor de la incógnita.

Por de pronto, si la materia es una e idéntica, se puede afirmar que todas las cosas *están* «a priori» —tal, la rosa— y que el problema, en términos de estética «activa», es que *sean* —como la rosa— y también suponer que, como la materia, es igualmente singular e idéntica la materia «inmaterial» —tal la intuición.

Así, si elefante y pizarra *están*, «a priori», con «anterioridad» a la composición molecular que los singulariza, razonamiento y fenómeno artístico podrían, a su vez, ser la misma cosa.

Sustantivamente, propósito científico y propósito artístico son idénticos: ambos buscan el alcance de la «verdad intuída». En lo calificativo, el primero lleva implícita la obligación de demostrar, empíricamente, que la verdad intuída es la verdad: el otro, no. Científicamente, la incógnita es igual al resultado de una operación destinada precisamente a establecer y demostrar su valor concreto. Estéticamente, la verdad intuída tiene que permanecer incógnita; sin cuya condición el fenómeno artístico mismo —o sea, el intento permanente de alcanzarla— dejaría de tener motivación.

La prueba evidente de la existencia de la verdad «superior», por decirlo así, está en la clasificación «inmanente», categórica, de las obras de arte que se hallan al alcance de nuestro conocimiento.

En buena disciplina, habría que demostrar «científicamente» y, si fuera posible, matemáticamente, primero: que hay una verdad artística de carácter y valor absolutos hacia cuyo alcance se dirige el creador mediante la intuición; segundo, que sus términos son incógnitos, es decir, que constituyen la incógnita; tercero, que, despejada, debe permanecer incógnita y que constituye en definitiva el fin esencial de la creación artística y la medida, relativa, de sus logros y méritos.

Como es sabido, existe un hallazgo por demás atrayente que, sin aspirar —como debe ser, en términos «científicos»— a otra pretensión que la de comprobar un hecho, determina matemáticamente la presencia simultánea de una característica, de valor idéntico, en los principios del equilibrio sideral, en los de las leyes de cristalización, en las de la acústica (musicalmente, en la consonancia del intervalo de quinta y en su inversión, la cuarta, y en la tríada del acorde mayor de tónica). Se halla, en la llamada por Leonardo «divina proporción» y se encuentra, como ejemplo de otras obras maestras, en el Partenón. Matemáticamente, se formula mediante una proporción y se llama la «áurea dimensión».

De reunir las dos condiciones requeridas, nos encontraríamos con un valor corpóreo, físico, absoluto que, especulativamente, podría representar en cifras el concepto de la «pura verdad». Es decir, con un procedimiento empírico de referencia estética. Por de pronto, con la existencia de un valor. Con una incógnita despejada. Y, en seguida, con la sorpresa de que, por su propia esencia, satisface —impone— el cumplimiento de la segunda condición. En efecto, la proporción que expresa la «áurea dimensión» es *incommensurable*, porque *φ*, el «número áureo», es un «integral». De tal manera que el valor obtenido para la incógnita se mantiene, en permanencia, fuera de nuestro alcance (1).

(1) Se determina geoméricamente (mediante un procedimiento relativamente sencillo, pero que no tendría aquí lugar) gracias a la identificación del «punto áureo» y sus términos, obtenidos con la identificación de la «integral» designada por el signo *φ* del alfabeto griego y con el nombre de «número áureo»:

$$(\psi = \frac{\sqrt{5} + 1}{2} = \frac{\sqrt{6}}{2} = 1,2247 \dots \text{etc.}).$$

Su enunciación y representación más sencilla consiste en el trazado de una línea recta entre dos puntos. Dividida en dos segmentos, la «dimensión áurea»

Pero todavía ofrece tan sugestiva ideación un motivo más de sutileza en sus probabilidades representativas de «patrón áureo». La «áurea dimensión» se puede hallar donde se encuentre si tiene existencia en virtud del mágico alcance de un creador «bien intuitivo» y *únicamente de esa manera*. Porque es *absolutamente* imposible realizar la operación inversa. El más simple de los ejemplos (el hallazgo de la «dimensión» en una recta) ofrece la prueba. Si alguien se propone dar existencia física a esa recta, digamos en la forma de un listón de madera, como para determinar en ella el «punto áureo», divisoria de los segmentos proporcionales, no podrá servirse del cálculo integral, sino de las unidades convenidas en un sistema cualquiera de pesas y medidas (2), sólo se hallará en condiciones de aspirar a la aproximación. Que en Arte —y no diga-

ocurre si el segmento *menor* es al segmento *mayor* lo que éste a la longitud total de la recta.



En valores temáticos, la proporción $AC : CB : CB : AB$, es la siguiente:

$$\frac{2}{3} : \frac{3}{5} : \frac{5}{8} : \frac{8}{13} : \frac{13}{21} : \frac{21}{34}, \text{ etc.}$$

El «punto áureo» (C), o sea, la «divisoria» de los dos fragmentos, se determina geoméricamente mediante un procedimiento relativamente sencillo, pero cuya descripción no tendría lugar aquí. (Por lo demás, y a los fines concretos de la referencia, habría que considerarlo en términos de Geometría no euclidiana).

El «número áureo», o sea, la *integral* determinante, tiene por representación la letra *φ* del alfabeto griego y por expresión matemática, la siguiente:

$$\psi = \frac{\sqrt{5+1}}{2} = \frac{\sqrt{6}}{2} = 1.2247 \dots \text{ etc.}$$

Y la operación se plantea así:

$$\psi = \frac{\sqrt{5+1}}{2} = \frac{\sqrt{6}}{2} = 1.2247 \dots \dots \frac{CB}{AB}$$

(2) Le Corbusier ha creado recientemente un sistema de medidas, basado, precisamente, en la «áurea dimensión» o «proporción áurea».

mos en Arte «con falsilla», con «diccionario de la rima», con «preceptiva», con «patrón áureo»— es el fracaso inapelable: la imitación, o el «pastiche».

Así podría ser *la rosa*.

Porque su «intuición» es permanente, está en proceso constante de metamorfosis. Ultimamente, contemporáneamente, parece como si hubiera adoptado los siguientes puntos de vista.

II

Música «contemporánea» vale aquí por la que los compositores determinantes del carácter de ese período han venido escribiendo desde la aparición de Claudio Debussy.

Para buscar las «causas motivadoras de la música contemporánea» hay que retroceder siglo y medio y encontrarse con Beethoven. Porque, aunque parezca mentira, la causa inmediata de la música «contemporánea» es la necesidad de poner «orden» en la música, sin adjetivos, de devolverla a su cauce legítimo, al que le es propio. Y el responsable de que el fluir normal de la música desborde sus cauces, destrozando sus márgenes y asolando las praderas de sus orillas, es Beethoven. (NB. La magnitud del «desastre» es proporcional a la gigantesca estatura del causante, y la del «desorden», a la voluntad imperativa, irresistible, de su «orden» propio. Del «orden» a su escala, a su imagen). Tan fenomenal es lo ocurrido que los que llegan inmediatamente después de su paso, los destinados a tomar su sucesión, se encuentran en la imposibilidad de tener una noción clara de lo que eran aquellos parajes antes de la inundación. (No se olvide que la Pasión según San Mateo es un «descubrimiento» de Mendelssohn). Puestos a sus faenas de compositores, trabajarán en el desorden sin saberlo. Pero como achicar las aguas desbordadas en un acto instintivo, en la necesidad de establecer un orden en el caos organizado por su terrible predecesor, convienen, tácitamente, en reducir el nivel de las aguas a los términos del romanticismo. De la pasión olímpica, a la pasión humana.

Si los románticos se «achican» hasta las pasiones humanas, los que les siguen cronológica y lógicamente, se reducen al manejo de las pasiones burguesas. En una sucesión, que es la sucesión alemana, llegan, en virtud de la tergiversación operada por Ricardo Wagner en los términos y conceptos románticos en función de sus necesidades personales, y por la vía de Bruckner y Mahler, por una parte, hasta Ricardo Strauss —y la «Sinfonía doméstica»— y, por

la otra, hasta Arnold Schoenberg —con, o sin atonalismo, que es lo accesorio; siendo lo sustantivo la consumación de la decadencia alemana. Es, pues, a Ricardo Wagner a quien le es debido en último término, a fuerza de acumular el tesoro de cartón piedra que le «delató» ante Nietzsche, el nacimiento de la música «contemporánea» (3). ¿En qué consiste la «tergiversación» wagneriana de los términos románticos? En puridad, tan sólo en esto: en la transposición del valor emocional de la música, que en los románticos toma pie en «sentimientos» de otra naturaleza, pero conserva, sin embargo, su carácter de fin sustantivo, transformándolo en medio de provocar, o expresar y, sobre todo, extraverter emociones extra-musicales que ni siquiera son ya el *motor* del compositor, sino las que éste le atribuye a sus propias criaturas, creadas precisamente para emprender el «monólogo».

En este punto llegamos a uno de los factores que se han opuesto con mayor tenacidad a la «sincronía» entre los compositores «contemporáneos» y su mundo circundante. Teóricamente, su mundo receptivo «contemporáneo».

En efecto, al hacer en la música limpieza de equívocos, llega un momento —el de la «Pieza en forma de pera» y los «Movimientos perpetuos»— durante el cual aparece aquella tan resueltamente desprovista de color, y calor, de olor y sabor, que parece carente de la dimensión de profundidad.

Su fluir ha vuelto a un cauce. Pero a un cauce que parece carecer de sustento físico, como la mujer levitante del prestidigitador. Lo cual —y prescindiendo de la alegre sorpresa del «truco», o del «fenómeno» (lo que sea)— tampoco es verdad. Porque el fluir del Arte requiere de lecho. Y de un lecho que no sea de invención del fakirismo, sino de un lecho auténtico, con sus guijarros, sus enseñadas, sus meandros y, naturalmente, sus torrentes. Incluso sus torrentes impetuosos.

El valor emocional es un elemento «permanente» en la Música. Lo que varía es la intención con que el compositor de cada época lo ha venido y lo viene empleando, que depende del punto de vista desde el cual se enfrenta con el problema general de la Música. Pero los elementos emocionales, como los medios de ponerlos en valor, son permanentes y, por el momento, inmutables.

(3) «Pelleas», nuncio de la música «contemporánea», nacido del «horror» del Anticristo, es la prueba más fehaciente. Tan grande es la pasión que lo motiva, que el Anticristo —Ricardo Wagner en persona— está allí presente con igual vehemencia que la puesta en el exorcismo por el Apóstol Claudio.

En nuestros días, se afronta, como en la tauromaquia, por medio del complejísimo arte de «escurrir el bulto»; como en la balística, «tirando por elevación», calculando la parábola y usando, además, de la sutileza de fingir el blanco; cuidando de no confesar la vena cordial, y ocultando el espasmo. Es decir, con elegancia.

Para la invención de ese artificio ha sido precisa la redención del compositor de música y su ascensión a la categoría, muy alta —y muy rara— de «persona» en toda su integridad. De persona capaz de no exteriorizar escandalosamente sus «interioridades». De persona «en su sitio». De ser susceptible de calibrar, afinar y encaminar sus emociones, clasificándolas con la más delicada y precisa estimativa. De ir en busca de la «pura verdad» —de la pura emoción— para rebotarla envuelta en un misterio —en una mistificación— de su invención personal.

Por eso el espectador ideal de la obra de arte de nuestro tiempo será el que, bien envuelto en su tupida capa de «antecedentes», sea capaz de despojarse de ella a su entrada en contacto con el producto artístico ofrecido a su vista —a su oído—, poniendo en tensión todos sus medios receptivos «sensibles» para percibirlo, y torne a envolverse en ella, sirviéndose de sus «conocimientos» y de sus medios intelectuales, para «entenderlo». Porque ninguna obra de arte «contemporánea» sería posible sin lo preexistente, en lo cual se apoya para lanzarse al espacio.

Lo cual no quiere decir —ni mucho menos— que el propósito de recuperación de la pista del camino perdido lleve implícita la intención de *volverse* por él, sino todo lo contrario. Porque este camino de la música no lo es, realmente, sino en virtud de una serie encadenada de otros tantos *actos* subjetivos, a cuyos resultados otorgamos más beligerancia que a otros. No tiene sino pasado. Termina, siempre, en la última nota del último compositor que haya tenido la fortuna de bien intuir; por delante, no hay más que campo abierto y desierto, ante cuya inmensidad hay que orientarse y *avanzar* con los ojos vendados, sin otra referencia que la de los hitos que registran su historia. Cuando, al considerar el rumbo de su trazado, el que va a partir de allí, intuye el abismo, o el «dead end», se produce, como hace cincuenta años, la «crisis». Y la «crisis» toma proporciones nunca antes igualadas cuando la música se anteprovoca esa crisis de la que va a renacer con el hombre —con el contenido— de «contemporánea».

En efecto, la criba de impurezas que constituye el primer acto de la operación es tan tupida que, a su término, no ha pasado por el tamiz sino el espectro de la música. Porque junto a los residuos

yacen también la mayor parte de los elementos de la música. Las crecientes necesidades de la presentación y representación de las pasiones extramusicales habían terminado por teñir a la melodía, la armonía, la agógica, la dinámica e, incluso, a las formas teóricamente «incontaminables», de significados emotivos o alusivos. Hasta tal punto, que su valor autónomo había llegado a desaparecer, convirtiéndose literalmente en «equivalencias», cuya traducción tenía su clave, su cifra y su diccionario.

El compositor de ese momento, se encuentra, pues, por un lado, con la impalpable verdad teórica de la música y, por el otro, sin elementos físicos ni espirituales para dotarla de verdad real — para realizarla. Por eso se salva. Obligado, por razones providenciales, a escribir música y, por la realidad de las circunstancias, a tomar una resolución, decide hacer tabla rasa e inventarla otra vez.

Esa actitud, ese «permiso general» sin precedentes para inventar, que la música, como todas las artes, se otorga a partir de ese momento es, a mi modo de ver, la idea fundamentalmente fertilizante de nuestro tiempo. Porque transforma en obligatoria la novedad absoluta de las ideas de cada cual. Y la prueba es la riqueza, la variedad, la incesante modificación y el altísimo rango de la música «contemporánea».

Bien entendido que las «nuevas ideas» no lo son «voluntariamente». Como en todos los procesos, hay ósmosis y endósmosis. La necesidad de restablecer el «orden» es tanto un concepto intelectual como una necesidad biológica. La música, desorbitada, iba a morir en un callejón sin salida. Pero bien claro está que, sin la previa existencia de la presencia latente de las nuevas ideas, la crisis no hubiera tenido lugar o hubiera sido puramente académica.

El hecho de que el punto de partida tenga un significado intelectual no impone la condición de que la actitud adoptada tenga exclusivamente ese carácter. Lo que hace es poner de manifiesto otro hecho importante. El de que, por vez primera, el compositor —el artista— pone a contribución su inteligencia para afrontar un problema imaginativo y restaurar su función esencial. Cuando lo ha conseguido, se encuentra por añadidura con un nuevo elemento. Propiamente, con el «elemento de juicio» y, naturalmente, se va a servir de él. Por ejemplo: en el momento en que una de sus ideas —digamos, una idea melódica— iba a caer en pecado de confusión, a tropezar con la posibilidad de entrársele por el corazón, al que la oyera, recortará su vuelo, desviándolo por un paraje insólito y, si es preciso, arbitrario, canalizándola así derechamente al oído y, por el nervio auditivo, a la cabeza. Es decir, la «intelectualizará».

Del mismo modo, cuando se sirve de un idioma «nuevo», busca un medio de expresión del que necesita, pero, además, devuelve todo su prestigio al caído en desuso mediante la búsqueda inteligente, y el hallazgo, intuído, de la multiplicidad latente de sus probabilidades.

En rigor, no hay un idioma musical «contemporáneo»: hay una gran diversidad. Tanta, que se puede contar por la de las «personalidades». Y aún por la de los «períodos» o sucesivas actitudes adoptadas ante el problema general de la música, por alguna de las más altas: tal, Manuel de Falla. Por eso son lógicamente posibles, compatibles a título de contemporáneos entre sí, Béla Bartók y Francis Poulenc, Kurt Weill y Arnold Schoenberg. O bien, «El Amor Brujo» y el «Concierto» para clavecín; y «L'Histoire du Soldat» y el «Scherzo a la Russe».

El idioma «contemporáneo» puede ser duro, agresivo, incisivo, violento, agrio; pero puede no serlo. Habiendo operado su liberación, el compositor actual se encuentra en plenitud de derechos para usar de la disonancia y del acorde perfecto (una de las más considerables conquistas de la acústica, en general y del «Clavecín bien temperado», en particular) según sus necesidades.

Otra cosa muy distinta es la intención de permutar por otra la convención de los siete sonidos y sus catorce alteraciones. Que ello es físicamente posible, ya se sabe. Sólo que la escala «temperada» no es una invención, ni siquiera un descubrimiento: es un prodigioso subterfugio, un aprisionar, o canalizar, el serpenteo de un sentir lógico por el cual viene abriéndose camino la música desde sus orígenes. Abstracción hecha de que los armónicos constituyen realmente —físicamente— una serie acústica inconmensurable y la escala resulta, por consecuencia, subdivisible en otros tantos comas y microcomas. La escala «temperada» está destinada a todo lo contrario: a acusar los contrastes, a evitar la confusión, a proveer al compositor de un medio de expresión claro y terminante que no le ofrezca posibilidad de duda, ni de escapatoria por un fluir divagante.

La variedad de lenguajes tiene, sin embargo, un punto de referencia común: el carácter del punto de vista estético general de su tiempo. Del cual nace un peligro. Como la penetración de los propósitos esenciales de una obra suele ofrecer unas dificultades ausentes, por definición, del acento en que venga envuelta, la vigencia del lenguaje «contemporáneo», más fácil de captar que la del «espíritu» contemporáneo, puede permitir que la «apariencia» del idioma encubra el error en el concepto.

Cuando la pintura realizó su revolución, tropezó con la resistencia —con la «reacción»— por razones de fondo: habiendo abandonado la reproducción de lo preexistente para obligarse a ser arte de creación pura, o bien, habiendo decidido prestar a la reproducción de lo preexistente una significación diametralmente opuesta a la convenida, el cambio de postura era tan evidente, estaba tan a la vista —de eso se trataba— que no ofrecía lugar a dudas. La música, en cambio, topó con lo que aparentaba ser la tradición por vía del idioma, de la novedad del idioma.

Y es natural. Cuando en lugar del retrato de un caballero, o del retrato de un pedazo del mar, lo que aparece retratado es una composición de imágenes que nadie ha podido contemplar previamente porque sólo han tenido lugar dentro de la cabeza del propio retratista, se pone en evidencia que un caballero y un paisaje han cesado de ser motivo de exaltación estética, pictórica y que, de ahí en adelante, habrá que hacer el esfuerzo para contemplar un cuadro de tomar como punto de referencia, como término de comprensión, lo desconocido.

Cuando la música —que, después de todo, había venido siendo siempre una pura abstracción,— presentó en público sus nuevas concepciones, lo verdaderamente chocante era el idioma de que se valía. ¡Qué proporciones no hubieran tomado las protestas si los protestantes se aperciben de que, además de atentar contra sus hábitos auditivos, la música había tomado la decisión de no buscar nunca más el camino de sus corazones, sino el de su sensibilidad específica de receptores de emoción musical, y no visceral!

El oído humano —el ser humano, en general— tiene una tendencia espontánea a rechazar los intentos de penetración que no tengan precedentes. «No hay peor sordo que el que no quiere oír». No hay peor sordo que el que no quiere oír más que lo que ha elegido y clasificado de antemano. No lo hay peor para la música actual que el que haya establecido su clasificación mediante la de un idioma determinado. Porque corre el riesgo de engañarse en su estimativa sobre la real «novedad» de un producto. La novedad está por debajo del idioma; o por encima del idioma, si se prefiere.

Por ejemplo: hasta la fecha de la «crisis», la música —la creación artística, toda —era, no más, y no menos, que el producto de un misterio de origen providencial: el don, la facultad de crear belleza en virtud de una momentánea delegación de poderes otorgada por la divinidad.

A partir de la crisis, queda establecido el control sobre los «estados de gracia» —sin indagación alguna sobre sus orígenes—

e implantado el concepto de que el «trance» de la creación es susceptible de «corrección», obligando con ello al artista a no conformarse, como antes, con la esperanza de una perfección casual, colocada, por decirlo así, fuera del alcance de sus propios elementos de juicio, sino a presentar un producto perfecto, terminado según su leal entender.

Hasta ese momento, el creador de arte venía tirando al blanco con los ojos vendados. Desde entonces, viene haciéndolo con los ojos abiertos y puestos en el blanco. A primera vista, parece más difícil el primer ejercicio. Si se piensa bien, lo es mucho más el segundo: la venda en los ojos, excusa los yerros; la facultad de ver, de corregir la puntería, impone, reduciendo el azar, anulándolo, la obligación de dar siempre en el blanco, de no errar el tiro. Bien entendido, que el blanco es muy aleatorio, puesto que sus dimensiones y la distancia de su colocación las fija, en virtud de la conquista de su libertad de estimativa, el propio tirador. Los mejores lo achican y lo alejan en cada nuevo intento. Los peores, lo agrandan y lo acercan.

Esa misma «libertad coercitiva» de propósito y de estimativa, junto a la aparición del proceso intelectual en el de la creación y el cambio radical que, con ello, se opera en su concepto, abre ante el artista toda una inmensidad de puntos de vista de los que antes carecía, gracias a los cuales se levanta el incesante inconformismo, el incesante esfuerzo de superación de las ideas de nuestro tiempo. La «libertad coercitiva» lo es tanto que el debate tiene lugar incluso en el seno mismo de las personas —de los compositores— en diálogo y conflicto «consigo mismos». No digamos con qué alegría obedecen a la «coerción» los estímulos por la curiosidad insaciable. Así es como un arte sometido «in vivo» a autopsia encuentra el nuevo contenido de sus venas, exangües, la fórmula de su nueva sangre, y el calor perdido.

Y ahí está todavía, por fortuna, a mano el viejo Satie, para explicar, sin aparentarlo —según su costumbre— y, lo que es más, por sí mismo, lo sucedido.

Satie, que a pesar de los años transcurridos, a pesar de la densidad y el volumen de la obra escrita desde su desaparición, continúa, como «Jack in the box», dispuesto a hacer valer su pintoresca vigencia y la nerviosa elasticidad de su resorte que le permite, aún, levantar alegremente la tapa de su caja de cartón, de juguete, a pesar del peso, en materia musical, que el curso de los años ha acumulado sobre ella.

Erik Satie sigue siendo el autor de la paternidad de muchísimas

más cosas, musicalmente hablando, de lo que por ahí se cree. Es, por de pronto, el «colmo» de la aplicación de la razón crítica a la invención musical. No digamos en la del uso de la «libertad obligatoria». Es una de las personas (en términos cronológicos, la primera persona) que se ha acercado a la música usando para ello de la inteligencia con más agudeza, sensibilidad, talento, respeto y valor. Y una de las que ha dado con sus esencias más puras, poniendo de manifiesto cuál es la manera mejor de entrar en contacto con ellas. Siempre, como antes se dice, con la elegancia de no apartarlo. Es uno de los mayores contribuyentes a la salvación de la idea de la música, de la «teoría» de la música y, no digamos, a la del compositor, dotándole, mediante el estímulo de la suya, de conciencia pensante.

El análisis espectroscópico más penetrante, la interpretación más aguda del *fondo* de la crisis y la contribución más fina —y más finamente expresada— a su resolución, le son debidos a él. Que su capacidad de invención musical, su vena de creador de música, fuera más o menos rica, es cosa discutible. Y, aunque no en absoluto (porque «Sócrates» y «Parade» son dos obras que tienen su lugar entre las más representativas de su tiempo), yo estoy dispuesto a aceptar que era, en todo caso, un compositor de orden menor. Mejor para el razonamiento. Porque si Satie lleva la intervención de la razón hasta los límites máximos que la elasticidad de la música le tiene reservados, demostrando y estableciendo la necesidad de su aplicación, pone, al propio tiempo, de manifiesto, por medio de sus fríos y pragmáticos productos, la de la dosificación de su empleo, de tal modo que su presencia excesiva no ciegue por completo la salida natural de los elementos imaginativos, en lugar de canalizar y preveer su curso. Es decir, provocando, por el frío, la restitución del calor.

Satie materializa la idea de la crisis, evidencia la crisis, aporta soluciones a la crisis y es causa de que la música vuelva a llenar su cuerpo de sangre. De él para acá, el compositor piensa y enjuicia gracias a la aplicación severa de sus aparentemente extravagantes e irónicos preceptos y la dura lección contenida en sus aparentemente arbitrarios y pintorescos enunciados, mientras se pone en busca de materia emotiva con la que llenar el vacío perfecto de las «Gymnopédies» y con la que devolver a la vida el intelectualizado y esquelético fantasma que Satie ha dejado entre sus manos.

Bien claro está que los nombres —y las obras— que califican la «Música Contemporánea» son, con el suyo, otros muchos; y

otros, pocos, los que la encarnan. Pero él parece sintetizar los aspectos del proceso aludido (4).

III

Quiérase o no, reseñar un período conduce forzosamente a la síntesis histórica. Y ésta, en buena ley, no es otra cosa que la de las expresiones subjetivas que le prestan carácter. En el caso contrario, su valor sería el de una colección de efemérides. Y una hoja de calendario no sería sino un trozo de papel impreso, si no fuera porque la fecha está determinada, firmada y rubricada por los que se toman la molestia de imprimir carácter al tiempo —de dotarle de medida— con sus iniciativas. En nuestro caso, por los compositores.

Pero, para llegar hasta ellos, todavía parece necesario determinar y fijar algunos conceptos y circunstancias.

El fenómeno artístico es muy complejo y, por consecuencia, muy raro. La lentitud histórica de su concreción, lo prueba: la pintura no adquiere conciencia de tal hasta el Renacimiento; y la música, anda todavía «a tientos» en el siglo XV y, en realidad, no se autodetermina hasta el XVIII. El contraste entre tan largo plazo de «intuición» y la velocidad adquirida en cuanto aquélla se torna «noción» demuestran que la dificultad está en formular o, al menos, reconocer su «condición». Esa *condición*, determinante, esencial, es la de la «voluntad» del acto de la creación. En otras palabras, no hay fenómeno artístico mientras no existe conciencia de su propósito, mientras no existe la «voluntad» de realización artística, de alcance de un fin. Por ejemplo: la pintura rupestre y Matisse son la misma cosa, de acuerdo con la definición cuartelera de la media vuelta a la derecha, que «es lo mismo que a la izquierda, sólo que todo lo contrario». Por ejemplo: la melodía popular es igual que la que resulta de la invención de Mozart, salvo en sus fines respectivos. En la primera hay motor biológico o, cuando más, psico-biológico: euforia o dolor, nostalgia o ímpetu amoroso, o dionisiaco, magia o devoción, *automáticamente* extravertidos. En la segunda, «voluntad» esencial y formal de un «fin». «Le tambour des nègres n'est, quand même, pas encore de la musique», según lo afirma Debussy.

Esa «voluntad» aparece tres veces: en Grecia (y nunca antes),

(4) Posteriormente a la redacción de este ensayo (Mayo de 1952), «La Revue Musicale» ha dedicado un número en homenaje a Erik Satie.

en el Renacimiento, y hace cincuenta años. En las tres ocasiones en las que se *piensa*. En cada una de ellas, el paso es gigantesco. Entre cada paso, el camino recorrido es mayor y el tiempo transcurrido, más corto.

En Grecia, la música se organiza en «modos». La Edad Media la «refugia» en Constantinopla y los españoles, conocen, o reconocen, su esencia a partir del siglo XII, en el Canto Gregoriano. Hasta que, a tientas, mediante los «tientos», la buscan y la encuentran. Y desde Alfonso el Sabio y el «Misterio de Elche» hasta Morales, la guardan durante cuatro siglos. De Morales (y con Morales) marcha a Italia, donde permanece hasta pasar, de manos de Vivaldi, a las de Juan Sebastián Bach; con ellos se entroniza en el mundo germánico, donde queda para su mayor gloria hasta la «crisis».

Las circunstancias en las que van a hacer su aparición los compositores a cuyo encuentro vamos son, pues, las siguientes:

En su nuevo desplazamiento, la música se instala en París. La hegemonía alemana ha terminado. El rigor lógico y estético y la claridad de su nuevo concepto son franceses. Y rigor y claridad, que van a ser dos de las características calificativas de su significación de «contemporánea», tienen expresión francesa por la obra de Debussy y Ravel, de Satie y «los seis» del «Boeuf sur le toit» y, también, por la de Dukas y Roussel. Mientras que, por primera vez, sólo adquieren domicilio en el lugar de su resurrección, porque éste tiene, en su tiempo, valor de síntesis, las dos figuras que van a dar a ese tiempo el rango de período clásico, ejemplar, y que proceden de lejos: Igor Strawinsky y Manuel de Falla.

* * *

Igor Strawinsky gusta de hacer dos afirmaciones: Una, que el problema fundamental de la música es el de determinar su «tiempo», que la facultad de hacerlo reside en el «pulso» y que sus dimensiones se establecen «apresándole» mediante la impronta de la «pulsación». El «tiempo» no es una realidad física, sino una «permanencia» —probablemente, la permanencia esencial— que sólo adquiere realidad espiritual en virtud de la operación de otorgársela. Lo cual viene a significar que la música no existe en «sucesión», sino en «simultaneidad».

Otra: que el vehículo expresivo de su dimensión en profundidad —o sea, el «valor emocional» —es el fenómeno melódico y que, por consecuencia, éste tiene, para serlo, que inscribirse, con rigor

inexorable, concebido en construcción, igualmente, simultánea, en el tiempo «apresado», materializado, por la «pulsación».

Es decir, que la obra de la creación musical concebida en «sucesión», no puede serlo. Es «improvisación».

No es posible enunciar un concepto con mayor claridad ni menos palabras. Ni situar el problema de la composición de un modo más preciso. Ni iluminar la esencia de los propósitos propios con luz más clara.

Ni —viceversa— demostrar su validez con pruebas más fehacientes que las propias obras. Que se llamen «La consagración de la Primavera», «Apolo Musageta», «Pulcinella», o «The Rake's Progress».

* * *

Manuel de Falla cierra, termina, agota el período «nacionalista» (en rigor, regionalista), la estética «nacionalista» y el idioma musical «nacionalista». Que el punto de partida sea el de inventar una música melódica, rítmica, emotiva y expresivamente parecida a la música de invención popular, de invención colectiva, de un determinado lugar o, al revés, que por medio de un tratamiento artístico, la melodía y el ritmo populares, el material folklórico legítimo sean transmutados en obra individual, ambos caminos van a dar a Roma. Escrita la palabra fin al cabo de El Amor Brujo, es inútil que nadie se tome la molestia de buscar un cantar en la Sierra de Granada —ni en el Tibet— para devolvérselo envuelto en ropas de confección personal, ni que emplee los diez minutos, o los diez años, que pueda llevarle la elaboración de una melodía de «color», o «carácter», o «espíritu» popular, o folklórico, o local, porque pierde su tiempo. Manuel de Falla, llevando hasta sus últimas consecuencias la intuición de Barbieri y la sistematización de Pedrell, determina la música «nacionalista» y termina con ella sin dejar sugestión por realizar ni perfección por conseguir.

Al emprender —y concluir— la segunda parte de su obra, Manuel de Falla pierde el superlativo —dejando de ser «el más importante»— y el adjetivo —dejando de ser «nacionalista»— para elevarse a la categoría sustantiva de compositor, sin más calificativo que el muy alto con que hay que referirse a la calidad de su obra.

El conflicto que manda sobre el proceso que va a conducirle hasta su propia reencarnación está patente en las angustias de la Fantasía Bética, en donde la impotencia del esfuerzo estriba, evidentemente, en la inadecuación del material con el propósito. La

Fantasia Bética es, en efecto, un ensayo patético de elevación del idioma «nacionalista» al terreno de la composición pura. (Y, dicho sea de paso, es, junto con el muy tierno de Psyché, uno de los dos únicos intentos que hizo en público; porque tuvo el exquisito recato de no enseñar nunca los demás—). El reconocimiento tácito del fracaso está implícito en la modestia del género de «fantasía» con el que se conforma una obra notoriamente ambiciosa. La Fantasía Bética es el único dato que nos queda para presumir que el conflicto data de una fecha muy lejana de aquella en la que va a quedar resuelto. El anuncio de su resolución aparece, en mi opinión, en la brevedad del Soneto a Córdoba. La gran operación de abandonar las andaderas para pasar, sin transición, a andar por el alambre, tiene lugar en El Retablo de Maese Pedro, en el cual hay, todavía, asideros, puntos de apoyo y de referencia: uno, el de la música medieval (incluso documentalmente); y otro, el factor «teatro». Aún así y todo, el Retablo presenta —a pesar del doble servicio que tiene que prestar a la prosa cantada y a los propósitos escénicos— una especie de segunda dimensión, rigurosamente musical, que se proyecta por encima de sus intenciones inmediatas de música de teatro. Falla está ya en posesión de la inmaterial materia que busca, desde hace tantos años, para resolver el problema de la música española. Y, consecuentemente, emprende la composición de una obra abstracta, su única obra abstracta: el Concierto para clavecín.

Pero también hay en esta obra, se dirá, un punto de partida, un motivo: el de entroncar la música, en abstracto, con la música española, en concreto. Y, en efecto, hay esa voluntad. Ahora bien, nótese que este punto de partida es ya, por decirlo así, de orden superior. Y que, de todas maneras, se trata en último término de atacar el problema de la creación pura en función de un «estilo», y ya no de un idioma; en virtud de una «manera de pensar» y no en función de un lugar. Hasta aquí, y a partir del siglo XVIII, el compositor español tenía que presentarse, para ser reconocido en su doble calificación de español y de compositor, vestido de lagarterano o de alcarreño, de andaluz, de gitano o de torero; desde aquí, será reconocido por su porte, por su manera peculiar de tomar parte en la conversación general. Por el «estilo».

El concepto de la música, en general, y el del problema de esta obra, en particular, la escritura, el punto de vista armónico adoptado, el material seleccionado y su tratamiento, el tipo de invención aplicado tanto al instrumento solista como a los que le acompañan y tanto en su autonomía como en su disposición funcional y, sobre todo, la composición propiamente dicha (planteada sobre la elimi-

nación de todos los antecedentes, de todo lo sistemático —como no pertenezca al sistema que el compositor está creando en ese preciso instante, en esa obra precisa y precisamente para esa obra—, la «ferocidad» antiacadémica, la voluntad de encontrarse a solas consigo mismo, en virtud de la cual se obliga nada menos que a volver a nacer, con desprecio, inclusive, de sus propias cenizas, como si nunca hubiera existido Manuel de Falla y como si nunca antes hubiera habido música —y sin perder ni un momento de vista que sí la ha habido, cuál es su pura esencia, y atacando el problema de alcanzarla mediante un esfuerzo enteramente distinto (y, por ende, esencialmente idéntico) al descubierto por cada uno de los demás (y, no digamos, al aplicado por cada cual)—; en una palabra, la novedad, la originalidad, para usar de términos precisos, son tan grandes y tan consustanciales con el propósito que el compositor busca, encuentra y ofrece a quien quiera —y pueda— oírlo, que el remoto punto de partida, el remoto motivo sobre el que ha tomado pie desaparece de nuestra vista por virtud de la altura a que nos ha remontado.

En los dos primeros tiempos.

En el tercero, no. El antecedente, el punto de apoyo, están presentes insistentemente, persistentemente, y el propósito es el de recordárnoslo, el de referir hacia él nuestra atención e impedir que su imagen corpórea desaparezca de nuestra vista ni un sólo instante. El propósito de abstracción termina el día del Corpus en que está fechado el tiempo Lento, jubilante y enérgico. A partir de ahí, Manuel de Falla se obstina en recordarnos la existencia del instrumento solista; en recortar su silueta y poner de manifiesto su perfil, por medio de un desfile de elementos que van, desde la alusión directa a Domenico Scarlatti hasta el pañuelo de encaje que Wanda Landowska no olvidará de colocar sobre el testero izquierdo de la tapa, junto al atril, con su gesto ñoño, «sobremanejado» (alla polacca), pasando por la Corte del Madrid Carolino, y sin olvidar ni una sola fórmula melódica, rítmica ni expresiva que pueda servir para delimitar, con la precisión de un marco de dorada moldura, la imagen que nos propone, la concreción de su propósito «estilizador».

Ninguna de las circunstancias en que la composición del Concierto está planteada y resuelta está ausente de este tercer tiempo: concepto, escritura, punto de vista armónico, tratamiento material, concepto del instrumento solista, de los que le acompañan y del conjunto, composición, riesgo, novedad, originalidad, invención, imaginación, disciplina, maestría... Y, sin embargo, el ter-

cer tiempo no es sino el fragmento destinado a jugar el papel de «divertimento», de elemento distensor de la ansiedad sobre la que están mantenidos los otros dos —sobre todo después de los límites alcanzados en el segundo—. Lo que le permite al compositor alcanzar en él unas dimensiones ausentes, por definición, sin por ello deteriorarla, es precisamente la inversión de los términos del problema musical, del fenómeno artístico mismo. Mientras que el sujeto de la oración es, en los dos primeros tiempos, la música, aquí lo es la música del siglo XVIII. De lo abstracto, a lo concreto. Allí, «voluntad de estilo» en la creación pura; aquí, voluntad de «estilizar» un estilo (el del siglo XVIII).

Ahora bien, «estilizar» (en esta segunda acepción) no es lo mismo que ir en busca de la verdad abstracta al universo incógnito. Y, muchísimo menos, «evocar», que es el paso fatídico que acecha detrás de la puerta entornada de la «estilización».

No valdría la pena de haber acabado con las facilidades de que disfrutaban los compositores españoles gracias a la muletilla del idioma «nacionalista» para dotarles de otra. Ni a nadie le está permitido pensar que esa sea la «herencia» de Manuel de Falla. Pero esa es la tentadora y falaz oferta de evasión que el tercer tiempo del Concierto mantiene tendida a los espíritus necesitados de «puntos de apoyo» y, lo que es más grave, a los que pudiendo prescindir de ellos, optasen por ahorrarse el esfuerzo y seguir nadando con salvavidas. Por eso «el muchísimo daño que ha hecho por ahí» este —por su parte admirable— tercer tiempo del Concierto para clavecín.

El significado de la «herencia» de Manuel de Falla está en su actitud: en la acción de partir en persecución de la perfección para alcanzar la suya propia. Acudir en su busca «allí donde está de manifiesto en sus condiciones más duras», vale tanto como colocar, a su vez, el problema del compositor «allí donde se plantea en sus condiciones más duras». *Nobleza, obliga.*

* * *

Bela Bartok presenta con Manuel de Falla tantos aspectos de paralelismo como de divergencia. Como éste último, su primer acto de compositor tiene lugar en lengua nacional y en solidaridad con el espíritu popular del que aquella es vehículo. Lo que en Falla es fatalidad ineludible —la de nacer en pleno período «nacionalista» y tener por maestro a uno de los dos «padres» del nacionalismo español, Felipe Pedrell, (el otro es Barbieri)— y, actitud «entra-

ñable», en Bartok es hasta cierto punto consecuencia lógica de su formación profesional. (Bartok, como es sabido, se dedicó durante mucho tiempo a las investigaciones folklóricas). Bartok valoriza la materia musical de origen colectivo en términos de estimativa rítmica y melódica, mucho más que en los de su poetización o su valor expresivo y emotivo. Mientras que Falla es «exhaustivo», Bartok parece proceder por «elección» y cuando, lo mismo que aquél, entabla la composición en términos abstractos, «opta» entre el compositor que es y el folklorista que ha sido. Bartok ha definido con precisión el concepto del idioma musical «nacional». Falla lo ha logrado, y lo ha agotado. En sus respectivas «crisis», Falla se encuentra, por lo español, en lo universal. Bartok ataca el alcance de lo universal en función de la materia de invención abstracta y del concepto formal.

Ambos elementos —materia y forma— determinantes de la obra del segundo período de Bartok, lo son en tales términos que, en ciertos momentos, los resultados bordean el «preciosismo» e, inclusive, el «virtuosismo».

Sus alusiones al «desconocimiento de sus materiales», del que acusa a los compositores en general, contienen el germen de lo que va a ser uno de los puntos de vista más atractivos de su imaginación de compositor: el del «potencial activo» (autogénico) de la célula temática (5). Los factores que frecuentemente se oponen a la manifestación del valor «emocional» en Bartok son, justamente, esos: la deliberación en la *reconocimiento* de la materia —de la propia materia— y en la estructuración del camino que, intuitivamente, se le supone y adjudica (6).

Quien escuche el sexto y último «Cuarteto» se encontrará, sin embargo, y sin lugar a error, ante el caso del «valor emocional» de la música en una de sus más altas expresiones.

(5) Que, después de todo, no puede ser —salvando las consecuencias formales que Bártok alcanza mediante la «explotación» de esa fuerza latente— más semejante al «desarrollo potencial» implícito en los elementos constitutivos de las formas sinfónicas, en cuyas dimensiones y equilibrio parecen «mandar» cuando el resultado alcanza la categoría de «ejemplar».

(6) En algunas ocasiones, otro también: el de la explotación de los valores instrumentales y orquestales que, en determinados casos, V. G. el «Cuarteto» N.º 4, la «Música para cuerda, percusión y celesta» y el «Concierto» para orquesta —bordeando a su vez el «virtuosismo»—, añaden, con un nuevo elemento de riqueza e imaginación «sistemática», otro de distracción.

IV

El caso de Arnold Schoenberg es muy complejo. Y probablemente por ello, obsesivo, desconcertante; en cierto modo, patético y, desde luego, contradictorio.

Que ha sido uno de los compositores más atractivos de los últimos cincuenta años, lo prueba el número de sus prosélitos —es el único que los ha hecho—, el de sus discípulos, la personalidad, por lo menos, de uno de ellos y la «escuela» que deja. Su poder de penetración y síntesis en la ideación de los problemas armónicos es la contribución más importante de cuantas puedan atribuírsele a la determinación del concepto actual de esas cuestiones y la sistematización de su estudio. La aparición de «Pierrot Lunaire», uno de los acontecimientos que «hacen época».

Y, sin embargo, es posible que la instintiva inquietud con la que uno —al menos, yo— le considera, tenga sus explicaciones en una paradójica: en la de que no sea un contemporáneo.

«Verklarte Nacht» no es una obra «contemporánea». Es una obra típicamente post-romántica. ¿Puede decirse otro tanto de la «Oda a Napoleón»? El presentimiento responde por la afirmativa. El análisis crítico, acaso también. Y, desde luego, el concepto, tal como se nos ofrece en la obra, tal como se desprende de ella. No digamos cuanto se nos confirma si interrogamos a Schoenberg mismo. Oigamos su opinión sobre la música —literalmente traducida— en «Style and Idea» (pág. 194): «Mi sentir personal es que la música porta un mensaje profético de una forma de vida más elevada hacia la cual evoluciona la humanidad».

Los hechos, por su parte —de aceptarse el punto de vista aquí adoptado en un principio— son los siguientes:

Las ideas estéticas de Ricardo Wagner determinan el ciclo de decadencia del post-romanticismo germánico que da fin, por una parte, en la singularidad de Ricardo Strauss y, por otra, en la plural sucesión Brückner, Mahler, Schoenberg, con que se cierra el período histórico de la hegemonía musical alemana. La música reaparece en París, en manos de Claudio Debussy. Y la reconocemos, desde entonces, con el nombre de «contemporánea».

Ahora bien, el motivo de «Pelléas» está en Wagner —es Wagner. O sea, que es *previo* a los *sucesores* de Wagner. Por consecuencia, cuando el ciclo cerrado por ellos termina —en Schoenberg, como en Strauss —la música *está ya* en manos de Debussy. Más todavía: la «Oda a Napoleón»— y «Style and Idea» aparecen treinta años después de la muerte de Debussy.

En 1938, aparece en Berlín una de las obras contemporáneas más «contemporáneas» del teatro lírico: «Dreigroschenoper». Su autor, Kurt Weill, es un discípulo de Schoenberg, de antecedentes enteramente ortodoxos por referencia al maestro. «Dreigroschenoper» o la «heterodoxia», cuya desbordante alegría reside en el abandono del «sentir personal», de que «la música porta un mensaje profético, etc., etc., hacia la cual evoluciona la humanidad» por el trato diario con la inmejorable humanidad de «Mackeeth», rey de los bandidos, «Peakoeck», rey de los mendigos, «Brown», rey de los policías, y su maravilloso mundo de prostitutas, «constabularios», malhechores y Heraldos de la Corona; por el triunfo del vicio sobre la virtud, el crimen sobre el castigo y el hampa sobre la sociedad; más el apoteosis del acordeón.

Por la misma época, poco más o menos, Alban Berg o la ortodoxia, presenta la «resolución» del «caso» Schoenberg —del caso del maestro. Presentida desde la «Lyrische Suite», consta en toda su evidencia en «Wozzeck», «Lulú» y el Concerto para violín.

* * *

«Uno de los métodos más seguros de llamar la atención es el de hacer algo que difiera de lo usual, y pocos artistas tienen el valor de escapar a esa tentación. Tengo que confesar que he pertenecido a los que no han tenido mucha preocupación por la originalidad. Solía yo decir así: «Siempre intenté producir algo enteramente convencional, pero fracasé, y siempre, en contra de mi voluntad, se transformó en algo fuera de lo usual» (7).

Dejando de lado la significación implícita de la primera parte de la frase transcrita —la creencia de que la originalidad es un propósito— la segunda, en cambio («Siempre intenté producir algo enteramente convencional...») se puede interpretar como una declaración de indiferencia estética.

¿Cómo compaginar esa indiferencia con la actitud —y resultados— de «metodizar» los puntos de vista personales, otorgándoles valor de «escuela»?

¿A qué se alude en la frase transcrita cuando se declara la intención de ser «convencional»? ¿No podría ser a los conceptos existentes, establecidos, *prestigiosos*, a la llegada de quien no tiene otro propósito que el de respetarlos?

Ambas preguntas, ¿no tienen respuesta en sí mismas?

(7) Schoenberg: *Style and Idea*, pág. 181.

Un artista que se declara estéticamente carente de intención —la «voluntad» de ser convencional indica respeto pasivo y excluye el propósito activo— y musicalmente obseso por sistematizar sus ideas sobre el medio expresivo propio de su arte ¿no sustituye los valores y pretende resolver su problema de creación mediante el procedimiento de modificar lo que, por el contrario, reputa «convenciones» del medio de expresión mismo?

Y, Kurt Weill y Alban Berg ¿no lo prueban?

El uno, huyendo, abandonando el mundo hermético de la «convención» —método o sistema— creada por el maestro en sustitución de las «convenciones» superadas. El otro, apresándola y devolviéndole su propia esencia —subsidiaria—, poniéndola al servicio de su intuición de creador, restableciendo la jerarquía de los valores, planteando el problema en sus verdaderos términos y, en definitiva, resolviéndolo.

* * *

«... Sus armonías —dice, refiriéndose a las de Debussy— carentes de significación constructiva, sirvieron frecuentemente el propósito colorístico de expresar estados de ánimo (*moods*, en el original) y estampas» (8).

Las armonías de Debussy tienen por significado constructivo nada menos que el de sustentar el fin creador de Claudio Debussy. Y son como son porque, en su opinión, reúnen las condiciones más apropiadas al propósito. La frase le atribuye a la armonía una significación constructiva que, de acuerdo con su redacción, *no tiene por qué servir* a «propósitos colorísticos, etc. . . .». Pero es que los propósitos de Debussy son, precisamente, esos. Sus propósitos deliberados, su *fin* artístico. Es decir, que se juzgan secundarios los propósitos sustantivos; los propósitos *inales* y determinantes, los que, por definición, no tienen más significación constructiva que la que les otorgue quien se sirva de un elemento de la música —la armonía— para alcanzar sus *ines*. De acuerdo con lo cual, el fenómeno artístico de la creación musical ocupa el segundo plano, en subordinación al «significado constructivo» de la armonía. Siendo así que la armonía no tiene, ni puede tener, más significación constructiva que la armónica. En cuyo caso, al dar nacimiento a una construcción musical propiamente dicha, estamos con toda evidencia ante el ejemplo típico de una realización musical nacida

(8) Schoenberg: *Style and Idea*, pág. 104.

de la «sucesión» de un proceso armónico. Es decir, en la «improvisación».

La función «tonal» opera por virtud de la *angustia* que llegue a acumular la *dominante* (que por eso se llama así) en sí misma y por sí misma, y mediante sus dos auxiliares —la *subdominante*, con sus resonancias de la vieja angustia modal, y el dardo de la *sensible*, que prolonga el juego dándole el aspecto del anhelo —hasta alcanzar la «tónica». Con la entrada en el mundo cromático, hemos perdido pie en el tonal, porque la función cromática es, esencialmente, modulante. Poner fin a un proceso cromático mediante la aparición de un acorde que semeja conclusivo es una ficción formal, porque pudiendo ser cualquiera carece de autoridad de «tónica». En efecto, la multiplicidad de probabilidades modulantes del proceso mismo (que son tantas como las que tenga de resolver sobre una tríada consonante) le dan, en definitiva, un carácter potencialmente «multitonal». O sea, «antitonal». O si se prefiere, «tonalmente neutro». Es decir, carente de *fin*.

Lo que Schoenberg llama la «emancipación de la disonancia» no es más que la supresión de la función conductora, de la *función de dominante*, implícita en la disonancia, por la angustia de la consonancia, cuya expresión definitiva es la «tónica». Con la «emancipación de la disonancia» lo que se plantea fundamentalmente es el problema del *fin* de una construcción sonora que, carente de punto de referencia, lo está también por ello de *finalidad*. En la necesidad de recurrir a otra «convención», tan carente de autenticidad como la de atribuirle autoridad conclusiva a la tónica que, antes de Schoenberg, daba por concluso el proceso cromático.

El «método de la composición con doce sonidos» no es, en definitiva, otra cosa. Hasta tal punto que, reducido a los términos de un esquema, parece más bien un «sistema». Organizados en grupos, los doce sonidos son sometidos a un tratamiento de transformación o de transformaciones *sucesivas*, que adoptan la apariencia de *finalidad* y le dan a la construcción sonora así elaborada la de una forma.

V

De la mano de Arnold Schoenberg, queda establecido un primer contacto con las técnicas. Al menos, con la técnica armónica. No es éste el lugar de intentar su examen en detalle. Contentémonos, pues, con tratar de establecer una de las características —que parece esencial— del concepto «contemporáneo» adoptado por ellos.

Por de pronto, sabemos a ciencia cierta que —en términos superiores— la técnica es plural y no singular. Que no existe una, sino que cada cual crea la suya propia, a su imagen y semejanza, en función de su «estilo» y en subordinación de sus propósitos superiores; o si se prefiere, de sus propósitos «inevitables». En otras palabras: que todos los compositores son, por definición, autodidactas. O sea: que la técnica, como concepto, y la técnica, como instrumento, es también creación. Es más, que no hay «estilo» propio sin técnica apropiada. Sin creación técnica. No es poco saber.

Porque, si el hecho en sí mismo no tiene la menor novedad —sino todo lo contrario— sí la tiene, y mucha, el descubrimiento. La aparente crueldad del reproche dirigido por Beethoven a sus contemporáneos italianos (en particular a Rossini) de «*desconocimiento de la ciencia musical*», resulta en el fondo humildad; puesto que suponiéndole a la *ciencia* —a la técnica— un «nivel» o «patrón» alemán, Beethoven da por ignorado que su *ciencia* es suya, y sí resulta germánica es por serlo él.

La creación musical es «oficio»; y oficio de «maestranza». Esa es la tradición. La gran tradición que, al pasar del «taller» a la «enseñanza oficial», de cultivo germinal se convierte —se petrifica— en la Academia y el Conservatorio —con su nombre delator. Académicos y «conservadores» son quienes sirviéndose de ella como de un cristal de aumento destinado a magnificar su propia imagen, disfrazan la técnica con esa apariencia gigantesca que a todos —a mí, por lo menos— nos ha producido verdadero terror inhibitorio, antes de descubrir el subterfugio.

A fines del siglo XIX, la simulación alcanzó tales proporciones y apariencias que llegó, literalmente, a suplantar a la verdad legítima: al problema del fenómeno artístico. Los compositores resultaban calificados por su «ciencia técnica». Sobre todo si era monumental y tenía por punto de apoyo un «sentir personal de que la música porta un mensaje profético de una forma de vida más elevada, hacia la cual evoluciona la humanidad».

A mí no me disgusta la idea de argumentar «nominatim». Ni, por consecuencia, la polémica beligerante. Después de todo, es la única forma activa de la crítica. Y, por lo demás, se trata de «nuestro tiempo». En puridad, del de cada cual; si quiere que «su tiempo» sea suyo, está en la obligación de defenderlo vehementemente. De perderlo, no se lo va a devolver nadie. En la vida real, no hay milagros proustianos. «En mi hambre, mando yo», dijo el mísero al corruptor. Pues bien, en mi tiempo, mando yo. Como cada cual. No más que cada cual. Pero tampoco menos. Musicalmente ha-

blando ocurre que la corrupción —o sea, la adopción del camino más fácil— hace prosélitos. Tantos, que amenazan con hacernos perder el tiempo. Y un tiempo precioso, ganado, cobrado, en cincuenta años de triunfo.

«Nominatim», la escuela —casi crítica— nacida de las «facilidades» de «estilo» e «ideas» de Arnold Schönberg y sus éxitos proselitistas —tanto en el campo de la producción como en el del consumo— constituyen uno de los ejemplos más evidentes y demostrativos de lo que está ya dando carácter a estos años últimos —los de la postguerra— y podría llamarse la «neocrisis». Porque, no conociéndose otras, sus creencias estéticas no pueden ser sino las del «sentir personal» del fundador de la secta. En cuanto a las técnicas, sabemos dónde se originaron.

Uno de los ejemplos. Porque hay otros. Para buscar los factores determinantes de la situación actual, inmediata, conviene ampliar el punto de vista, musicalmente hablando y generalmente hablando. De toda evidencia, lo que sucede —todo lo que sucede— obedece —o es causa de ellas, si así se prefiere— a las circunstancias históricas que han dado en ser llamadas por el nombre de «crisis de nuestro tiempo». (Con la insana intención de atribuirle la crisis al «tiempo». Como si «nuestro tiempo» no fuera lo que nosotros hemos hecho de él: en términos de creación, un tiempo prodigioso. Es decir, como si «nuestro tiempo» fuera lo que, consecuentes con su estimativa, han hecho de él los que lo han hecho, en otros órdenes humanos). La «crisis de nuestro tiempo» se formula en estas palabras: «Lo característico del momento es que el alma vulgar, sabiéndose vulgar, tiene el denuedo de afirmar el derecho de la vulgaridad y lo impone donde quiera» (9). Desde nuestro punto de vista, Arturo Honegger lo ha descrito no hace mucho en una forma tan pintoresca como gráfica: «El compositor de música de la actualidad viene a ser un anacronismo tan inverosímil como el fabricante de «ballenas» para «corset». Ambos ponen a la disposición del mercado un producto igualmente carente de demanda» (10).

Ese aspecto de la crisis —que hemos de examinar en seguida— no es, sin embargo, más que eso; uno de sus aspectos. Porque no se trata de usar de subterfugios. Si el panorama que se nos ofrece es —como lo es— inquietante (si no asfixiante), los compositores no son excepción por el hecho de que uno de ellos descubra «un as-

(9) José Ortega y Gasset: *La Rebelión de las Masas*.

(10) cf. El artículo de Honegger que se publica en este número de *Revista Musical Chilena*.

pecto» de la crisis, en los términos de la definición de Ortega. Ni siquiera en la piadosa hipótesis de que se hayan dejado arrebatar «su tiempo» por las circunstancias —o, peor todavía, por los «circunstancias».

El ejemplo más demostrativo de esa afirmación ocurre en el mundo musical soviético. Quienes pretenden explicar la debilidad de alguno de los compositores rusos de la actualidad mediante la esgrima de la «mediatización» estético-estatal, olvidan —voluntaria, o involuntariamente— que Serge Prokofieff continúa siendo, con «mediatización» y todo, uno de los más grandes compositores contemporáneos; y que la «mediatización» soviética, por recusable que sea, es «morirse de risa» comparada con la que ha sufrido tradicionalmente —y continúa sufriendo— el «occidental», como se dice ahora —ahora que hay «crisis de nuestro tiempo». Mozart se murió «mediatizado» por el hambre. Y si determinados compositores norteamericanos gozan de «un buen pasar», es porque se someten a la «mediatización» de Hollywood. Mientras que los insumisos, son enterrados, también en Hollywood, mediante la caridad, como Bela Bartok. Y, ejemplo estupendo, Igor Strawinsky, que no ha puesto la lanza del telar en movimiento, en toda su vida y en toda su obra, sino en función de la realidad circundante —o sea, de la «mediatización» circundante (o sea, del «encargo» de un «empresario»; llámese Diaghileff o Koussevitzky, Billie Rose o el Circo Barnum, Walt Disney, «La Fenice» o «Covent Garden») es, no uno, sino el más grande de los compositores contemporáneos, y uno de los pocos de su magnitud habidos en la música desde que la hay. La «mediatización» —a la que, empezando por la adecuación, branqueal o traqueal, del aparato respiratorio al medio, según los casos, todos estamos sometidos— de probar algo, prueba la ley natural de la selectividad: los fuertes, la vencen; los débiles, escudan en ella sus excusas.

La observación de Honegger no implica en la responsabilidad de la crisis, a los compositores «leales» a las reglas del juego, crisis que, según Honegger, la producen por entero las *circunstancias*. Y, sin embargo, para considerarla desde ese ángulo, no hay más remedio que adoptar el punto de vista del «enemigo»: el presunto y furtivo consumidor. En materia de «ballenas» para «corset» tiene a todas luces razón. En la que nos preocupa, por el contrario, lo que hace es elegir, por iguales motivos de comodidad, entre dos calidades del producto en cuyo consumo persiste. Y, por consecuencia, pudiera errar. Por de pronto, yerra en el concepto. Porque

la música no tiene como fin ni el del «confort», ni el de las apariencias indumentarias, ni anatómicas del cliente.

Pero en la frase de Honegger hay un término «piloto»: la palabra «anacronismo» que adquiere el valor de una clave reveladora de su propia relatividad. Porque el hecho que ilustra podría quedar explicado en los términos opuestos: «El consumidor de música de la actualidad viene a ser un anacronismo tan inverosímil como el de «ballenas» para el «corset». Ambos exigen del mercado un producto del que está carente». Es decir, que el fenómeno es, realmente, de «asincronía».

La corte de Enrique VIII leía, a primera vista, un madrigal. La totalidad de un auditorio de Mozart sabía qué cosa era en su tiempo una sinfonía. De la «Heroica» en adelante, ni uno solo de los asistentes a un concierto sinfónico está seguro de ello. En realidad, nadie, ni en uno ni en otro campo, va a volver a saberlo hasta que Brahms lo entienda y lo explique con sus cuatro ejemplos propios.

Pero es demasiado tarde. Su demostración tiene lugar en el crítico instante de ir a producirse el restablecimiento del equilibrio a la inversa. Entre su mano tendida y las que, al contrario, buscan su apoyo, el consumidor prefiere por razones de comodidad estrechar con calor de bienvenida las que Mahler y Brückner le ofrecen, nivelándose por su rasero. El primero, involucrado el signo del «lied» que preside la invención temática brahmsiana. Ambos —singularmente el segundo— el de la construcción. Y, no digamos, el del motor emocional, reducido a propósito emotivo.

A partir de «Pelleas», la velocidad de explotación de las ideas y el radical de su potencia de aceleración son tan altos que el consumidor, recién entrado psicológicamente en la convicción de «sincronía» que acaban de proporcionarle desde Alemania, incapaz de aplicarse el precepto de Hegel de «comprender como tal lo ininteligible», queda estupefacto, en pasmo, en la actitud del «hombre que veía pasar los trenes».

Cuando, cincuenta años más tarde, iba a recuperarse, a adquirir velocidad arrastrado por la fuerza irresistible en la que se veía envuelto, todo parece indicar que la «neocrisis» le devuelva a la tranquilizadora y privilegiada situación anterior (de la que, por otra parte, no había llegado a salir del todo).

El Armisticio y la Paz de Versalles se vieron iluminados por la plétora espléndida de un arte viviente —el arte contemporáneo— que le dió su «pulso» y apresó y determinó su «tiempo».

Su «motto» parecía ser el de afirmar, demostrándolo, que sólo

es posible penetrar los caminos del arte mediante la violencia que únicamente alcanza quien disponga del vigor necesario para vencer el miedo de lo desconocido. Lo que vale por restituir la tradición a su verdadera y permanente realidad: la obligación de partir en busca de lo inexplorado. Así entró en lid Francis Poulenc con una obra que encarna esa afirmación en el título: «Los Movimientos perpetuos». La perpetua tradición, perpetuo «devenir».

Voy a permitirme reproducir aquí, fragmentariamente, unas palabras escritas con ocasión del centenario de la muerte de Chopin que me parecen precisar otro aspecto de la cuestión. Por lo demás, fueron leídas en uno de los actos conmemorativos y permanecen inéditas.

«La vida de Chopin está todavía tan cerca que entre su arte «romántico» y el nuestro «contemporáneo» no hay más solución de continuidad que lo acontecido con aquél durante los cincuenta primeros años de estos cien transcurridos después de su muerte. Por si lo ocurrido tuviera alguna semejanza con lo que parecen síntomas de un proceso en actual iniciación, y porque su tiempo lo fué, como el nuestro, de fe, actitud y afirmación, el tenerle presente me ha llevado a pensar en nuestros términos de hoy. En arte, volver la vista atrás es devoción. La obligación consiste —y ese es su ejemplo— en mirar, escrutar y avanzar, en primera persona, en el presente.

«Hace algún tiempo, la revista «LIFE» publicó una información titulada, poco más o menos, «El arte contemporáneo septuagenario». A mayor abundamiento, la galería de *ancianos* iba presidida por un octogenario: Henri Matisse. Y presentaba a Pablo Picasso, Georges Bracque, Marc Chagall, Fernad Léger y Cocteau. No recuerdo —y no tengo el número a la vista— si incluía a alguien más. Para el caso, es lo mismo, porque lo importante no es la enumeración (que, una vez iniciada, podría ser muy larga) sino el *descubrimiento*.

«De haberse referido a la música y publicarse hoy, «Life» hubiera tenido que presentar una orla de desaparecidos, cuya única excepción sería la de Igor Stravinsky.

«En nuestros términos, la terrible revelación de «Life» quiere decir lo siguiente: la generación a la que yo pertenezco, nacida en plena exaltación del triunfo de las ideas y los acontecimientos liberadores, se queda sin maestros, ni tutores, a merced de los textos, carente de su presencia y del rigor de su palabra viva, con que «su tiempo» va a ser enteramente suyo; con que va a sonar el toque de relevo. Y eso, cuando ha sufrido de tres altos irrecuperables en el

camino: la guerra (en nuestro caso, el de los españoles, las dos guerras: la peninsular y la general), la trasplatación (y readaptación) y ésta, tercera, de la *guerra fría*.

«Pues bien, el recuento de los sucesos ocurridos durante esas paradas —interminables— arroja el siguiente balance: el arte contemporáneo ha cumplido setenta años: los *detenidos* han sufrido del deterioro natural, más el inherente a la condición del «sujeto expectante» y su propio «ser» en trance de metamorfosis. Mientras que cuando esperan al fin partir, en lugar de terreno firme y generoso, encuentran un mundo en crisis.

«Todavía más. Se hallan en completa ignorancia de lo que piensa o intuye la generación sucesiva que, nacida en plena oscuridad, durante esos años paralizantes, no ha dicho todavía «esta boca es mía». Mientras descubre, en cambio, que las voces aparentemente resonantes y aparentemente nuevas que polarizan la atención «consumidora» les son en realidad familiares, conocidas. No son ni mucho menos inéditas. Cuando las reconocen en definitiva comprueban que la única novedad es que, ahora, son escuchadas. Que —igual que antes— lo que proclaman es el respeto de «lo prestigioso», con la humildad petulante del que aborrece de pretender «ser original» y hasta de «ser» otra cosa que criatura del milagro, para servirle».

«Pero todo eso —y más— se dice «nadando y guardando la ropa». Se dice en un aparente y falaz idioma «contemporáneo». Unas veces, por *el* «sistema». Y otras, en ejecución de un sistema, conducente a la creación de la cortina de humo».

«Si el post-romanticismo es una transgresión deformante del romanticismo, existen motivos para sospechar que el fenómeno pudiera llevar camino de repetirse y el arte contemporáneo entrase en un proceso semejante».

«Es natural que, cien años después, la generación llegada, poco más o menos, a la edad que él tenía al morir, en pleno esplendor del arte que fué su arte contemporáneo —el romántico— sienta síntomas de angustia por el suyo, propio».

Como si vengara su inferioridad, oponiéndola denodadamente frente al de la anterior, el signo de esta postguerra es oscuro, amedrentador. Nauseabundo. Tanto, que no puede serlo más. Es la única esperanza.

Luis Esteban Giarda

En Noviembre de 1952 falleció en Viña del Mar, a la edad de ochenta y cuatro años, el violoncellista, profesor y compositor italiano, Luis Esteban Giarda, radicado entre nosotros desde comienzos del siglo.

Formado en el Conservatorio de Milán en la práctica de su instrumento y en la composición, obtuvo al término de sus estudios un valioso primer premio. Desde su llegada a Chile desempeñó las cátedras de Teoría, Canto, Armonía, Contrapunto, Historia de la Música y Composición en el Conservatorio Nacional, del cual fué Subdirector. Fundó el Trío Giarda, uno de los primeros conjuntos de cámara que dieron a conocer obras chilenas alrededor de 1910. Su intensa labor le permitió, no obstante, escribir tres obras de carácter didáctico: un Estudio de las Formas Musicales, una Historia de la Música y un Tratado de Armonía.

En homenaje a su memoria, el Instituto de Extensión Musical incluyó en el Tercer Concierto de la Temporada Oficial, dirigido por el maestro Víctor Tevah, su Poema para orquesta «Loreley».

Luis Esteban Giarda obtuvo como violoncellista y como compositor grandes triunfos en Europa y América. Su producción musical es vasta. Comprende dos óperas: «Rejeto» y «Lord Byron», esta última estrenada en el Teatro Municipal de Santiago en 1911; los poemas sinfónicos «Loreley», «La vida» y «Más allá de la Muerte»; una «Obertura Romántica», el «Tríptico» (La Civilización, la Guerra y la Paz) para tres voces y orquesta, la escena dramática «Sobre el Mar» para solos, coros y orquesta, un Concierto para violoncello y orquesta y varias obras más para voces solistas y orquestas; entre sus composiciones para conjuntos de cámara se cuentan un Cuarteto de cuerdas, dos Sonatas para violoncello y piano, Sonatas para piano solo, lieder para canto y piano, etc.

El maestro Giarda fué académico honorario de la Academia de Florencia y miembro académico de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Recibió numerosos premios y distinciones en su vida artística, entre los que citaremos el Diploma de Honor concedido por la I. Municipalidad de Santiago en 1910, el título de Caballero de la Corona de Italia que le otorgó el último rey de este país, y Primer Premio de Composición en los concursos de la Exposición Universal de París de 1900.