

EDITORIAL

MEDIO SIGLO DE CRITICA MUSICAL

Cada época de la historia de la Música ha considerado siempre sus problemas como los más complejos en los anales de la Humanidad. Se ha afirmado con frecuencia que el poco más de medio siglo que lleva transcurrido desde 1900, constituye el más violento desafío a la existencia de una unidad de estilos en la música y a la estabilidad de una expresión que pueda definirse como característica de nuestra época contemporánea.

Nuestros oídos aún no se habían habituado a los extremismos de la armonía diatónica recomendada por los franceses, a la audición simultánea de dos o tres tonalidades diferentes, cuando apareció Schoenberg arrasando con nuestro sistema tonal e inició un enfoque estético absolutamente nuevo para la Música. Esto, que podría haber dado motivos para considerar definitivamente enterrada la tradición formalista del siglo XVIII, se vio prontamente negado por el Stravinski neoclasicista que apadrinó la resurrección de Pergolosi y de Bach y que al cabo de pocos años volvió las espaldas a sus propios postulados para apoyarse en Anton Webern, en la escritura serial y aún, en las incursiones sonoras de Pierre Boulez.

Todos estos cambios, el vaivén entre uno y otro postulado, el constante ir y venir de los diferentes "ismo" concentró la atención de la crítica fundamentalmente en las diversas teorías en lucha, y de la música en general se olvidaron.

Sin embargo, una situación similar había acontecido un siglo antes. A Wagner se le juzgó de acuerdo con los bien difundidos principios estéticos de la "Opera versus Drama" y conforme a ello se calificó al "Tannhauser" y a "Lohengrin" como "caóticos, débiles y venenosos".

Aún más, un crítico francés, después de escuchar "La Walkiria" dijo:

"Wagner cree alcanzar grandezas a través de la complejidad. El estreno del Sábado constituyó un cúmulo de armonías sin resolución ni lógica, de música que una y otra vez caía en episodios conclusivos simi-

lares. A cada uno de los noventa instrumentos de la Orquesta se le daba algo diferente que tocar sin que existiese conexión alguna entre estos. El efecto mental era grotesco”.

Curioso resulta tal juicio, para el lector contemporáneo, a quien posiblemente podría parecerle perfectamente natural que las mismas soluciones armónicas empleadas por Wagner en “La Walkiria” aparecieran firmadas por Carl María von Weber.

Beecham cuenta en sus memorias que un destacado compositor británico, en 1910, después de escuchar el estreno de “Electra” de Strauss, en Londres, expresó lo siguiente: “necesito correr a casa para tocar por lo menos veinte veces el acorde de Do Mayor y no olvidarme que éste todavía existe”, juicio que no deja de ser pintoresco si se considera que este mismo acorde se escucha reiteradamente, y en diferentes matices en las dos páginas finales de la partitura de esta ópera. Hoy día se le escucha con tanta evidencia como el mismo acorde empleado en cualquiera Sinfonía de Bethoven, pero en 1910 el oído y el entendimiento estaban orientados a interpretarlo en otra forma, que de faltar, su presencia pasaba desapercibida.

Entre los más encarnizados críticos con que Wagner contó estuvo Debussy, y aunque el insigne impresionista nunca dejó de reconocer el genio del músico germano, hizo los más mordaces comentarios de sus principios estéticos y teoría dramática.

Entre esta posición debussyana hubo más que “chauvinismo”. puesto que no sólo significó condenación al aparato estético y doctrinario de Wagner, sino que definió una posición histórica; la misma expresada una generación antes por Verdi. Tanto una como otra posición frente al genio de Bayreuth, puede verse sintetizada además, en quienes con posterioridad a sus días se han proclamado voceros del “neoclasicismo” en la ópera y en la música en general.

Ni el propio Debussy se vio libre de la incomprensión de su época, o más bien, de observaciones que provenían de oídos que difícilmente podían apreciar las sutilezas de su paleta armónica, por cuanto ellas se apartaban de lo hasta entonces convencionalmente aceptado como únicos recursos en el terreno de las encadenaciones de acordes entre sí. La poesía que hoy se aprecia en su lenguaje de tenues matices orquestales, de sonoridades siempre envueltas en una atmósfera sugerente, debieron sorprender a quienes esperaban combinaciones de claro corte cadencial o exigían una sintaxis desprendida del tonalismo siempre afirmativo de Beethoven.

Seguramente, mucho de esto debió influir en el subconsciente del redactor inglés que tradujo el título de "L'Après-midi d'un faune" en el programa de su estreno en Londres, presentándola como "The afternoon of a young gazelle" ("La siesta de una joven gacela").

El musicógrafo Charles Stuart cita un diálogo que en 1903 el profesor Percy Buck sostuvo con Sir Henry Hadow, en circunstancias que este último regresaba de París después de escuchar el estreno de "Pelleas et Mélisande":

—"Quisiera mostrarle esta partitura que compré en París, dijo Hadow, que a Ud. seguramente le parecerá obra de un lunático".

—"Un lunático absoluto", replicó Buck después de mirar la partitura.

—"Estoy de acuerdo, agregó Hadow, pero déjeme contarle que tuve la suerte de escuchar esta obra y me pareció hermosísima; no me lo puedo explicar por qué".

Algo parecido sucedió con Alexander Scriabin, quien con todos los conceptos teosóficos que orientaron su música, logró llegar al público, mientras la crítica lo juzgó como "un portento social con ideas musicales absurdas". Sin embargo, la posteridad deparó un fenómeno ciertamente paradójico al músico ruso; mientras más ganaba en apoyo de los críticos, sus obras más manifiestamente desaparecían de los programas, hasta llegarlo a transformar hoy día en un ídolo de ciertas "élites" y un desconocido para el gran público.

Para Richard Strauss, la crítica fue abiertamente condenatoria.

Apenas iniciado el siglo XX "Till Eulenspiegel" y aún "Muerte y Transfiguración" —pese a su sentimental programa literario—, movieron a escándalo a una gran mayoría de los críticos. Uno llegó a decir de que el músico alemán imaginaba tal vez "Que nuestros tímpanos estaban hechos de cuero de buey".

En 1908 Ernest Newman, con cierta nostalgia deploró "la constante y agotadora polifonía" que contribuía a desfigurar la "Sinfonía Doméstica" y describió "Ein Heldenleben" como "una obra rugiente y deforme" y refiriéndose a las sucesiones de acordes de séptima, que pocos años después resultaron ser jugarretas de niños en el terreno de la armonía dijo que eran "desagradables y extravagantes".

Por otro lado, en 1923, la "Sinfonía Alpina" pareció conquistar al público de Alemania e Inglaterra, quienes creyeron justificar su apoyo a la obra en base a la original idea de que se hubiese inventado una música que se ciñese a un programa literario, en circunstancias que tales procedimientos eran ya viejos en la Historia, si recordamos el Nomo

Pítico de la Antigua Grecia o las "Sonatas Bíblicas" de Kuhnau en la Era Barroca.

Sin embargo, la protección que entonces creyó prestarse a Strauss, no constituyó la resurrección del músico sino que más bien la muerte de su "Sinfonía Alpina", que poco o nada figura en nuestros programas, mientras las obras que entonces fueron condenadas han defendido con honor su prestigio.

Pero tal vez la mayor tormenta de la crítica en este siglo, se registró con el estreno del "Sacre du Printemps" de Stravinsky.

"La música escapa a toda descripción verbal por su absurda concepción y resultados" fue la frase con que la recibió el crítico de "The Musical Times" con motivo de su estreno en 1913.

"Prácticamente no hay relación alguna entre esta obra y lo que cualquier individuo normal entiende por música" agregó el crítico de "Le Fígaro".

Pocos críticos repararon al comentar "Le Sacre", en los valores rítmicos que constituyen en fundamento de la obra. Posiblemente la multiplicidad de planos rítmicos empleados por Stravinsky contribuyeron a confundir a los críticos, pese a que en ello no había más que un transplante de los más viejos cánones polifónicos. Una vez más quedó probado que el "schok" de la nueva experiencia impidió la apreciación de lo más obvio en la obra.

Mientras los enemigos de Stravinsky vociferaban en contra del músico, sus partidarios proclamaban el año del estreno de "Le Sacre" como "el año primero de la música", y la prensa se vio envuelta en ataques y defensas encarnizadas. En el intertanto, el compositor había evolucionado y había escrito sus "Sinfonías para instrumentos de Viento" dedicadas a la memoria de Debussy, las que en un terreno distante de "Le Sacre" planteaban otros problemas destinados a desafiar a la Humanidad de manera muy diversa.

Una vez más se le atacó, y muy a menudo protegiéndose en el propio "Sacre", que en un estudio comparativo Newman definió como "por lo menos original, mientras ahora el músico en sus Sinfonías para Vientos parece primitivo".

Y así fue transcurriendo la vida de Stravinsky; cada paso hacia adelante era juzgado con ferocidad y por lo general, escudándose en la indulgencia con que se contemplaba el inmediatamente precedente.

Otro tanto sucedió con Schoenberg, a quién pocos años después de habersele condenado por la "nefasta influencia wagneriana" de

su "Noche Transfigurada", se le cobijó bajo el alero de esta misma obra diciéndose que por lo menos ella "se movía dentro de una lógica armónica normal al oído humano" para atacarlo por sus "Cinco Piezas para Orquesta" que se las describió como "sollozos de un alma torturada", "confusas novedades del delirio", "deformes, incoherentes y fragmentarias". Se especuló con la sinceridad del compositor y se puso en duda si éste sería capaz de percibir un error de ejecución en su partitura. Es decir, se hizo uso de viejos recursos conocidos ya en los fenecidos comentarios de Alois Weber sobre Beethoven.

Tampoco podrá sorprender, si se sigue el curso de los acontecimientos, el informe de Calvocoressi acerca del estreno del "Wozzek" de Alban Berg, quien dijo comprobar una "manifiesta atmósfera donde se mezclaba la indignación y el cansancio del público", en circunstancias que pocos años después su "Concierto para Violín y Orquesta" era descrito como el resultado de "caricaturas de valsés y corales luteranos sobre un decorado de ruinas y árboles secos, ambiente surrealista que en una obra dramática como "Wozzek" resulta aceptable, pero de ninguna manera en una creación de música pura".

Y así ha seguido la evolución de este siglo y de los anteriores, con todas sus altas y bajas de la crítica, con sus fundamentales contradicciones y renunciamientos; y mientras la música se sigue produciendo, el crítico se agarra la cabeza a dos manos tratando de determinar si el sistema dodecafónico es válido o no, si las experiencias electrónicas tienen futuro o constituyen un aporte de validez sólo temporal, si el neoclasicismo resulta retrógrado, o expresa el único procedimiento sincero de la composición actual. Se siguen detectando influencias e interinfluencias, denunciando academismos, pronosticando futuros esplendores o muertes prematuras y se olvidan de la música; se olvidan de la ilimitada capacidad de goce estético con que hemos sido dotados por regalo divino; que es posible despertar si nos situamos con humildad y falta de prejuicios frente a la creación.

J. O. S.