

SOBRE LA CRISIS DE LA MUSICA

p o r

León Schidlowsky

No es la primera vez ni será seguramente la última en que se enuncia una supuesta crisis de la música. Hace ya un buen número de años que oímos la misma afirmación. Los argumentos son variados y abarcan diferentes tópicos en cuanto a función, estructura y fines del arte musical.

“La música actual se dirige hacia un abismo insondable, las técnicas seriales y dodecafónicas han conducido a este arte ante un callejón sin salida. La música ha dejado de ser humana y se ha convertido en un mecanismo arbitrario y frío”. Estos y muchos otros, son los epítetos dados por los defensores de la llamada música humana en contra del serialismo. En diferentes países esta campaña antiserial tiene sus facetas características, dependiendo, naturalmente, de la aparición y el vigor con que esta música antihumana se hace presente. Musicólogos, directores de orquesta, compositores, intérpretes e intelectuales han hecho en más de una ocasión amagos de profesión de fe antiserialista con el fin de poner atajo a este arte incomprensible, de dudosa procedencia y cuyas consecuencias no pueden preverse, pero sí intuirse.

En realidad, pretenderemos, aunque sea una tarea ambiciosa, explicar en este artículo algunos de los problemas básicos de la creación musical de nuestro siglo y su solución a través de las manifestaciones creadoras de los más importantes músicos de nuestro tiempo. Nuestra pretensión no es la de buscar adeptos ni entregar recetas, pero sí explicar las razones que han llevado a los compositores de avanzada a llegar a estas orillas de playas desconocidas, llenas de misterio y que tanta inquietud han causado en algunos espíritus. La crisis del romanticismo es aceptada como una de las fases primordiales de la aparición de la música de hoy. Los puntos que resumen esta situación son: a) la situación producida por el cromatismo melódico disolvente; b) la evolución de la armonía tonal hacia progresiones que no podían ser explicadas de acuerdo a los principios jerárquicos de la tonalidad; c) la postergación del contrapunto, quedando convertido sólo en un proyecto dadas las consideraciones de control armónico que lo determinaban; d) el problema de la forma, que constituyó uno de los principios fundamentales del arte tonal, se presenta cada vez en forma más compleja y asimétrica a medida que evolucionaba la función creadora y e) la concepción de la disonancia, que cambia constantemente durante el desarrollo de la historia de la música, llegando con Wagner a la osadía de poder prácticamente utilizar cualquier agregación armónica a partir de la gama cromática.

Todos estos elementos conducen a sobrepasar el sistema tonal y a su vez marcan la necesidad de solución que Schoenberg y sus discípulos pretendieron. El aporte de Schoenberg, Berg y Webern puede sintetizarse en sus rasgos fundamentales. Para ellos la mayor preocupación está en la frecuencia, la intensidad y el timbre. Las frecuencias, es decir, las alturas sonoras, son los elementos más importantes en las obras de la Escuela de Viena. Son los únicos organizados, traduciéndose en la serie lineal de doce sonidos. La melodía y la armonía forman una unidad deducida de la serie generadora. La intensidad y el timbre son la inquietud de Anton Webern, pero no llegan aún a la organización absoluta. El contrapunto es restablecido en las formas olvidadas del Renacimiento, excluyendo ahora el control armónico que las tiranizaba durante el período tonal. En Webern llega la polifonía a determinar la forma de acuerdo a los diferentes usos de la series, aunque no de manera absoluta, pues este genio vislumbró nuevas posibilidades estructurales. Las duraciones carecen de toda organización y constituyen el aspecto menos estudiado siendo su característica la continuación del período anterior; en este sentido la tradición triunfa. Finalmente, la toma de conciencia del valor del silencio, especialmente en Webern, es una de las características más importantes.

Schoenberg quiso responder a las inquietudes inmediatas de un compositor que vivió la etapa postrera del postromanticismo, igualmente Berg; Webern tiene miras hacia el futuro y en este sentido es, sin duda, el que gracias a los pasos dados por Schoenberg, puede lanzarse ante interrogantes que dieran a su arte el sello de la originalidad más absoluta.

El dodecafonismo pudo solucionar los problemas más vitales que el sistema tonal ya no podía realizar por su origen mismo. La polifonía implica una complejidad creciente y el cromatismo necesitaba de otro sistema de organización que abarcara la totalidad del mundo sonoro. Pero la semilla que Schoenberg y sus discípulos sembraron fructificó en la necesidad de organizar el resto del mundo sonoro. ¿Por qué las duraciones, las intensidades y el timbre no habrían de encontrar también un sistema organizado?

El ritmo, para el dodecafonismo, no era más que la articulación de las figuras sonoras en el tiempo. El ritmo en sí, como búsqueda, no cabía siquiera como interrogante. Es lógico que así sucediera y así pensara Schoenberg. En este sentido es valedero enunciar que Berg, sin embargo, poseía una gran inquietud en este aspecto, su *Hauptthrytmus*, concepción que no logró desarrollar totalmente, es un ejemplo.

Pero a la historia no le corresponde sólo mantener las adquisiciones de una época como verdades absolutas y eternas. Nada en la vida o en arte es eterno e inmutable, todo cambia, todo evoluciona y se transforma y lo que en un momento nos parece como único pasa, con el correr del tiempo, a constituir una parte de la verdad, y otra nueva, impensada, se sintetiza con la anterior.

Fue necesaria la aparición en el horizonte musical de otro de los genios que ha producido mayor impacto en la música de hoy, quien vino a entregarnos la otra faceta olvidada: El legado de Olivier Messiaen al terreno de la composición rebasaría las posibilidades del presente artículo, pero es de importancia recalcar algunos aspectos. Messiaen implica el estudio descarnado y absoluto del ritmo, colocando las duraciones en el lugar que les corresponde, aspecto que la técnica dodecafónica no pudo realizar, como se ha expresado anteriormente. Pero, a su vez, Messiaen investiga y obtiene las últimas conclusiones de la música serial y la hace dar el paso definitivo con respecto a los componentes del mundo sonoro. Es en 1949 cuando con sus *Cuatro Estudios sobre el Ritmo* y en especial con "Sus modos de valores y de intensidades" logra la síntesis estructural utilizando no sólo series de frecuencias sino que además series de intensidades, de timbre y de duración. Es de aquí de donde partirán todos los compositores llamados de la vanguardia de la música actual. La música llega con el aporte de Messiaen a la gestación de una época creadora de infinitas posibilidades en la que el compositor tiene los elementos organizativos fundamentales.

Desde el período de la Escuela de Viena aparece en primer plano el sentido cuantitativo y geométrico de la música. Decir cuantitativo y geométrico implica racionalización y es ésta una de las características que posee la creación musical de nuestros días. La posibilidad de dominar el mundo sonoro en todas sus facetas, mediante el análisis de sus componentes, pero a su vez sintetizándolos. La descomposición del sonido en sus elementos y su organización, implica la síntesis de estos y, por lo tanto, la recomposición creadora que todo artista consciente realiza. El proceso racionalizante no es nuevo en la música, históricamente se ha presentado antes. ¿Por qué criticarlo?

El arte actual no es todavía el punto final, si es que éste llega, de la creación musical. Desde la Segunda Guerra Mundial la evolución continúa y el proceso de desarrollo ha seguido y seguirá mientras exista el creador. No puede detenerse la marcha histórica de la música, lo hemos observado en este corto período que comentamos y que abarcará, tal vez,

un cuarto de siglo. El dodecafonismo primero y la serialización total después, no son fenómenos extraños a la música sino que son la síntesis de las verdades parciales del pasado unidas a los nuevos descubrimientos del presente. Existe una renovación, quien dice renovación implica juicio de la tradición, quien dice juicio indica planteamiento y, por lo tanto, existencia. La tradición musical continúa y se mantiene, ¿o no son exclusivamente problemas musicales los que hemos planteado aquí?

Con respecto al racionalismo y la emotividad podemos contestar que el Arte, como dice Leonardo, es una cosa mental que no puede crearse sólo con parcialidades del hombre, cada obra es la presentación de la totalidad del creador, y si la inteligencia y el racionamiento no están presentes, queda sólo un trozo caduco, ceniza muerta, espejo opacado por la mediocridad.

En relación con el problema de la libertad, argumento al que tan socorridamente se alude, pienso que la única libertad que conocen los compositores que todavía no tienen estas inquietudes, es la de escoger una técnica sobrepasada, pero que es más segura por su empirismo histórico. Eso no es libertad, esa es la peor esclavitud y es decadencia porque al decir de Nietzsche "decadente es todo aquello que hace esclavo al pensamiento".

El mundo que se abre ante el compositor de hoy es vasto y en él caben todas las inquietudes expresivas, y así debe ser, porque es la síntesis de una época y seguramente la premisa de la futuras. Volviendo a la marcha histórica que hemos planteado debiera insistir en algunos aspectos de la estructuración musical que aporta Messiaen. Este compositor estudia, con toda la profundidad que lo caracteriza, la obra maestra de la rítmica de los albores de este siglo, *Le Sacre du Printemps* de Igor Strawinsky, en ella encuentra los asideros de su futura técnica, rítmica y métrica. Su análisis sobre *Le Sacre* ha sido uno de los acontecimientos teóricos fundamentales que todo compositor debe estudiar, analizar y asimilar. El ritmo y la métrica son aportes que Strawinsky desarrolla en sus obras fundamentales, en *Le Sacre*, *Les Noces* y *La Histoire du Soldat*, etc. Curiosamente, este compositor que es pionero de la rítmica, que hoy cultivan los compositores de vanguardia, es el mismo hombre que falsamente orientado pretendió el retorno hacia el pasado, y que hoy ha comprendido la validez y la calidad intrínseca del serialismo, asimilándolo a su personalidad y dando una nueva visión del mundo musical creado por su genio, llegando hacia metas insospechadas.

Es Messiaen quien, analizando la obra de Strawinsky, hace resaltar que el ritmo se encontraba enclaustrado en una medida racional que partía de las unidades de valores máximos para llegar a los mínimos, tanto en la música tradicional como en la de la época de Viena, pero esto ya en Strawinsky es transformado radicalmente, partiendo de unidades mínimas y a través de su multiplicación hacia complejos de duraciones irracionales, asimétricas, imposibles de concebir de acuerdo al procedimiento anteriormente utilizado. Igualmente los ritmos no retrogradables, es decir, aquellos cuyas células rítmicas comprenden un elemento central único que es antecedido y seguido por valores simétricos (lo que permite unidad y diversidad, pues los elementos extremos pueden ser variados a voluntad, manteniendo el central, o en su defecto variando el central y manteniendo los extremos). Este es otro de los aportes rítmicos que los compositores de vanguardia utilizan gracias a la enseñanza de Messiaen.

El valor dado por Messiaen al ritmo es infinito, bastaría enunciar los ejemplos que coloca en su *Traité de mon langage musical* en relación a las variantes por aumentación o disminución de una célula rítmica, el valor *ajouté* que consiste en la incorporación a un complejo rítmico de una duración breve, que permite transformar el balance métrico, pudiendo esto realizarse por una nota, un silencio, un punto. Las aumentaciones inexactas, los ritmos retrogradables son ejemplos que coloca Messiaen en su tratado de composición. Con respecto a la polirritmia la superposición de valores desiguales, la superposición de un ritmo y de sus diferentes formas de aumentación o disminución, la superposición de un ritmo y su retrogradación son otros de los ejemplos que coloca Messiaen, y que cambian la visión del mundo rítmico musical. Además, en cuanto a las formas canónicas, bastaría nombrar algunas de las posibilidades que ha propuesto: canon rítmico conjuntamente con la melodía, independiente de la melodía, por agregación de punto, por aumentaciones o disminuciones (rationales o irracionales) por ritmos no retrogradables, etc. La utilización de pedales rítmicos, como acompañamiento a ritmos diferentes, como superposición a otros pedales, etc. Este es el mundo rítmico de infinita posibilidades que nos ha legado Olivier Messiaen.

Schoenberg y sus discípulos constituyen para nosotros la tesis de la música de hoy, Strawinsky su antítesis y Messiaen la síntesis. De aquí ha de partir toda creación digna de nuestra época. Es desde este punto que ha partido la música joven de la Europa actual.

No puedo permitirme desarrollar las últimas facetas de la música serial, pero someramente pueden plantearse algunas interrogantes que han suscitado en los últimos tiempos algunos compositores que objetivamente ven el desarrollo a que se encaminan las tendencias actuales.

Dos son los problemas: a) La Serie y b) La estructura Polifónica.

Con respecto a la serie, hemos planteado al iniciar este artículo, la necesidad de ordenar las frecuencias. Cuando esto se realizó, sólo existía el piano temperado de doce sonidos, pero actualmente, con el desarrollo de la música electrónica, ¿puede hablarse de doce sonidos? ¿Por qué no de un espectro de frecuencias, de timbre y de intensidades?

En relación a la estructura polifónica existe la tendencia a desarrollar tal tejido contrapuntístico que la evolución lineal tiende a destruirse por su complejidad. Lo que se escucha no es la continuidad horizontal de los intervalos sonoros sino que manchas armónicas, masivas, de fortuitos complejos. Existe una especie de dispersión auditiva que no permite seguir el desarrollo o encadenamiento de las líneas sonoras. Lo que se oye son productos combinatorios obtenidos por frecuencias aisladas en diversos registros.

Creemos que la evolución posterior encontrará la posibilidad de liberar aún más nuestro mundo musical y pensamos que utilizarán otros principios.

Sólo me queda por plantear la necesidad para la música de un asidero real, concreto, cuya base de apoyo le permita utilizar un lenguaje que emplee todos los elementos a su alcance, pero teniendo en cuenta que el fin de todo arte es el hombre. Es al hombre a quien debe llegarse y es de él de quien se parte.

¿Crisis de la música o crisis de la sociedad actual?

El artista contemporáneo que es consciente de sus responsabilidad histórica es testigo, y como tal lo canta, lo afirma o protesta con valentía creando verdades que permiten dar un poco de infinito a un mundo en que la masacre está en la mente de todos. El arte es documento y sus verdades permitirán a las generaciones venideras la creación de una nueva dimensión del espíritu humano. Los retornos hacia el pasado o los primitivismos atávicos, no representan a nuestro Hombre. La complejidad del arte de hoy y su aparente irracionalidad es el producto de siglos de evolución y su avance será eterno. Porque el hombre, al decir de un poeta, "es más ancho que el mar y que sus islas, y hay que caer en él como en un pozo, para salir del fondo con un ramo de agua secreta y de verdaderas sumergidas.