

¿NOS ENCAMINAMOS HACIA UN CISMA DE LA MUSICA?

Reflexiones sobre dos encuentros (Verano de 1961)

EL CENTRO FRANCES DE HUMANISMO MUSICAL DE AIX-
EN-PROVENCE Y LOS CURSOS INTERNACIONALES DE
MUSICA NUEVA EN DARMSTADT

p o r

Jean Creusot

Las profundas conmociones que, desde hace algunas décadas, han sacudido al Arte Musical tanto en su material como en su estructura, sumen a los jóvenes compositores de hoy en el más grande perplejismo. En el Conservatorio aprenden las disciplinas que han hecho posible las obras maestras de la Música occidental, desde sus orígenes hasta comienzos de nuestro siglo. Al mismo tiempo, en los conciertos, tienen la oportunidad de escuchar obras nacidas de técnicas totalmente diferentes, frente a las cuales experimentan reacciones opuestas: o se sienten atraídos por este nuevo lenguaje porque su instinto les permite entrever posibilidades de expresión, o bien, por el contrario, tienen la impresión de encontrarse frente a un universo cerrado al que son totalmente extraños,

La Musica serial —serial puesto que de ella se trata— ¿merece el calificativo de Música o bien debe considerársele como un fenómeno aparte? En otras palabras, puede incluirse dentro del marco de una evolución artística —natural aunque rápida— ¿o es ésta realmente una revolución? El peligro reside en que ciertos compositores, como muchos pintores de tendencia figurativa que se vuelven hacia la abstracción, peligran orientándose hacia una dirección hacia la cual su naturaleza, sin lugar a dudas, no los impulsa y nada más que por el temor a no estar a la moda si continúan por el camino de la tradición.

No son los Conservatorios —conservadores por definición— quienes deben enjuiciar la estética futura; su papel debe limitarse a enseñar la técnica de la composición. La creación en cuanto a tal es un problema bien distinto y mucho más complejo y es precisamente para discutirlo que se han organizado encuentros de carácter especial durante las vacaciones. Fue así como nació, hace tres años, el "Centre Français d'Humanisme Musical" de Aix-en-Provence y que dirige Andrés Jolivet, apo-

logista de la tradición, cuando desde hace 15 años los "Cursos Internacionales de la Música Nueva" en Darmstadt reúnen a los partidarios de la causa serial alrededor de dos campeones principales, Boulez y Stockhausen entre otros.

*
* *
*

Si presentamos a Jolivet como un tradicionalista, basta con leer su obra para convencerse de que es imposible calificarlo de académico riguroso o de conformista estrecho. Se le opone a los músicos seriales con los cuales no comparte ni las ideas ni las técnicas. Sin duda, este músico auténtico es demasiado sincero para no apreciar en igual forma o mejor que muchos otros los éxitos de la Escuela Vienesa pero, no cabe duda, que no tiene igual admiración por aquellos que pretenden continuar por este camino, porque estima que han comprendido muy equivocadamente el mensaje de Webern del que todos se proclaman hijos espirituales. Por su parte ha continuado las búsquedas de su maestro Edgar Varese y ha logrado romper los marcos rígidos de la tonalidad y el ritmo para expresarse con un lenguaje nuevo y poderoso, creando una obra fuerte, sana, una obra tonificante que ejerce profunda fascinación sobre muchos espíritus jóvenes. Es un hecho curioso que muchos alumnos, al salir de las clases de composición del Conservatorio, lo consulten para tratar de deshacerse de costumbres que les pesan como una túnica de Nessus. Jolivet conoce muy bien el malestar del cual sufren los adolescentes de hoy día a los que la duda desorienta y a menudo paraliza. Es por eso que fundó el "Centre d'Humanisme Musical" que se celebra en julio, en Aix-en-Provence, dentro del ambiente benéfico del célebre Festival, y cuya finalidad es reunir a los compositores de todo los países para estudiar el problema de la creación musical tal cual se presenta en la actualidad.

Si se desea caracterizar la personalidad de Jolivet el término que conviene es el de humanismo, el grupo "Jeune France" que se creó en 1935 y del que formaba parte con Messiaen, estableció, desde un principio, en su profesión de fe, "la necesidad de una vuelta a lo humano". Crear es sublimizar la materia, "alcanzar el cielo a través del perfeccionamiento de la tierra" como dice el Padre Teilhard de Chardin. Jolivet insiste en que la voluntad de poderío debe habitar en el compositor en quien las facultades de abstracción y concentración deben necesariamen-

te estar muy desarrollada, al punto de provocar la inspiración cuando sea necesario. Componer no es cosa fácil: "Dios nos da el primer verso", decía Valery; y esto es concederle bien escaso lugar al don en comparación con los esfuerzos que exige una obra para llevarla a su fin.

Si la composición puede definirse como el compendio de una idea y de una técnica, es necesario además que el artista sobrepase la técnica escolar y académica para lograr su técnica personal, extrapolarización indispensable pero extremadamente delicada que cada cual realiza conforme a su propia genialidad, a menos que no logre jamás como ocurre bastante a menudo. Con respecto a la manera misma de componer, a menudo es cuestión racial. Al lado del músico de origen italiano, germánico o ruso, que parece poseer un lirismo sonoro, siempre fácil y que no tiene más que vertirse dentro de las formas preestablecidas (como Bach que escribía una Cantata para cada domingo y Vivaldi que firmó 600 Conciertos, el francés más bien parece un organizador del silencio quien, partiendo de cero, reúne como con un imán algunos elementos dispersos para construir poco a poco una estructura cuyas dimensiones han sido cuidadosamente elaboradas por una inteligencia lúcida y distinguida que no admite el menor exceso. Si los largos desarrollos de un Tchaikowsky pueden parecer un tanto exagerados para un espíritu francés, es perfectamente normal que la concisión de un Ravel sea sospechosa de sequía para un oído eslavo.

Actualmente el problema de la composición es muchísimo más grave porque se proyecta sobre la técnica misma del lenguaje musical. Es un hecho que el siglo xx ha marcado el final del reinado de la tonalidad en la música europea; se ha hablado por turnos de la Música bitonal, politonal, transtonal, metatonal, calificativos todos que significan que el antiguo concepto "tonal" está caduco. ¿Pero una Música que no es tonal debe necesariamente ser serial? Este es el problema que actualmente se para al mundo de los músicos —que hasta lo tritura— y que produce manifestaciones igualmente violentas en un campo como en el otro.

Para justificar su posición, Jolivet no podía hacer nada mejor que analizar una de sus obras más características: "Mana", escrita en 1935. Las seis piezas para piano, reunidas bajo este título, aunque son poco conocidas por el gran público, marcan, no obstante, una etapa en la historia de la Música porque contienen las premisas sonoras y rítmicas de la música nueva: la escala de los doce tonos está dividida en dos modos distintos, una es utilizada sobre el plan melódico y la otra sobre el armónico; desde el punto de vista rítmico se encuentra una amplia utili-

zación de valores irracionales que debían entusiasmar a Messiaen; por lo demás, el desarrollo consecuente le deja el lugar al desarrollo por oposición, o sea, que la obra, en vez de desarrollarse en el sentido de la deducción de un tema principal se elabora a través del aporte de hechos extraños que concuerdan para subrayar la afirmación de la idea principal. "Mana" es una obra que sitúa perfectamente el estilo de su autor y las largas horas pasadas en compañía del Maestro en el análisis exhaustivo de la partitura han sido, sin lugar a dudas, las más benéficas de esta sesión.

No puede permitírsele a un músico contemporáneo, sea cual fuere su tendencia, ignorar los nuevos medios de expresión colocados a la disposición del compositor desde el día en que se logró grabar sonidos sobre una cinta magnética a través de un magnetófono. La presencia en Aix de especialistas como M. Philippot y A. Moles bastaría para descartar toda duda en aquellos que estuviesen tentados a considerar el "Centro" como un punto de reunión del academismo pasado de moda. La música concreta y la música electrónica, aunque sólo tienen aproximadamente diez años de existencia, han confirmado suficientemente sus posibilidades como para augurar que su desarrollo en el porvenir será promisor, tanto para éstas como para otras disciplinas. Si en nuestros días la máquina puede realizarlo todo, ¿por qué no tratar de hacerla componer música? Este es el apasionante tema que Philippot había de tratar durante esta semana. Un robot puede perfectamente fabricar una partitura si se le dan los elementos necesarios. Pero no debe pensarse que es la máquina la que hace todo el trabajo; a pesar de los perfeccionamientos con que puede dotársele siempre será maravillosamente estúpida y en ningún caso podrá responsabilizarse del éxito o del fracaso, el resultado depende esencialmente de las directivas que le impartirá el cerebro humano. Para poner un ejemplo, se ensayó el siguiente experimento: se le dio a la máquina las reglas más importantes para realizar un deber de contrapunto. El resultado fue una cacofonía insoportable: las reglas fueron bien aplicadas, sin duda, pero resultaron insuficientes; si el hombre puede escribir una prueba correcta utilizando el cincuenta por ciento de los principios como máximo, es porque inconcientemente aplica las normas que le son dictadas por el buen gusto. En realidad a la máquina hubo que transmitirle no el 50, sino que 1900 órdenes para que realizase algo satisfactorio.

A. Moles, por su parte, expuso con extraordinario éxito lo que él llama su "Teoría informativa de la Música", método destinado senci-

llamente a asegurarnos que una partitura tiene o no valor. Por información, Moles entiende la cantidad de imprevisibles que contiene un texto musical y su teoría es que una obra de arte, para merecer este calificativo, debe ser una feliz dialéctica entre el contenido y lo informativo, entre lo previsible y lo imprevisible, entre lo banal y lo original. Mientras más complejo es el mensaje, más original es, pero al mismo tiempo, existe el peligro de ser incomprendible; la demasiada información puede caer en redundancia. En nuestra época, en la que domina el gusto por la investigación y la atracción por lo complejo, esta teoría es específicamente atractiva y, el aplicarlo a toda creación, independientemente del sistema adoptado, puede afirmarse que es humanista.



En el ambiente de Darmstadt es totalmente distinto; aquí no se trata sino que de la técnica, de la técnica serial, naturalmente. Cada año, compositores, intérpretes, críticos, representantes de una treintena de naciones, desde América al Asia, se dan cita para escuchar la buena nueva que les imparten los maestros de la nueva Escuela, se llamen Stockhausen, Boulez, Nono o Pousseur y, al mismo tiempo, para escuchar las últimas obras concebidas según este principio, la mayoría de las cuales se tocan en primeras audiciones mundiales.

¿De qué se trata exactamente? Es cosa sabida que en la música tonal ciertas notas tienen un carácter privilegiado en el sentido de que ejercen una atracción decisiva sobre las demás: tienen una función tonal. Nuestro espíritu se ha habituado tan perfectamente a esta organización del mundo sonoro que escuchamos todas las obras clásicas cómodamente y nuestro oído capta en forma inconsciente las interrelaciones entre antecedentes y consecuentes, al punto que hasta las adivinamos. El dodecafonismo suprime esta jerarquización; nada de tónica, nada de dominante, cada uno de los doce semitonos que componen la escala cromática poseen de ahora en adelante una función idéntica y es la disposición de estos doce sonidos en una "serie" los que se transforman en el elemento constructivo de la obra. La música serial amplía esta noción más aún y, en vez de aplicarla solamente a las tonalidades, la amplía a los ritmos, a las intensidades, a los timbres, en una palabra, a todo el universo sonoro. Es fácil comprender las polémicas que había de suscitar la enunciación de semejante sistema; la música serial en la que la mayoría sólo perci-

be un movimiento anárquico, efímero, debe ser considerado como el camino hacia la liberación. Dado su potencial de variación casi infinito ofrece posibilidades de una extraordinaria riqueza. Aunque Webern se expresa con extremo rigor en obras muy breves y utilizando sólo pequeños conjuntos instrumentales (un "lirismo económico" hasta cierto punto), Boulez es un explosivo que necesita terremotos sonoros y no le teme a las grandes dimensiones. Por lo demás, parece que nos encontramos en la iniciación si consideramos la rapidez con que progresan temperamentos como el de Boulez, cuya evolución es sensible hasta en el núcleo mismo de la obra —como en el caso de "Pli selon Pli"—, o Stockhausen que descubre cada día nuevas formas. Es de esperar, no obstante, que no se pierdan dentro de este campo de experimentación que los maravilla, cuyo horizonte parece huir a medida que ellos avanzan. Existe, sin embargo, un argumento de peso a favor de la técnica serial, y es que sus principios compositivos se aplican perfectamente a la música electrónica porque los aparatos pueden medir con la mayor exactitud los elementos constituyentes de los sonidos. Este tema fue desarrollado largamente por Stockhausen; sin llegar a pretender como algunos —y no el menor número— que la música electrónica está llamada a suplantarse a toda la música en un porvenir no muy lejano. Una obra como "Kontakte" que Stockhausen escribió en 1960 y que no dura menos de 40 minutos, permite apreciar el camino recorrido en diez años dentro de nuevo campo.

Darsmadt no es solamente un laboratorio, también es un centro de demostración. Aunque es cierto que las partituras actuales presentan problemas arduos a los intérpretes debido a sus dificultades, por lo menos aquí se tiene la certeza de escuchar ejecuciones cuidadas gracias a la pericia de artistas tan excelsos como el flautista S. Gazzelloni, el pianista D. Tudor y el cuarteto Parrenin. Este año se contó con el feliz nacimiento de una orquesta de cámara integrada por especialistas elegidos a través de toda Europa y dirigida por ese músico excepcionalmente dotado que es Bruno Moderna. Podrá apreciarse el trabajo abrumador realizado por este conjunto extraordinario cuando se sabe que en los conciertos ofrecidos cada día no se escuchan menos de 25 creaciones. Es difícil emitir juicios sobre estos compositores, la mayoría de los cuales no sobrepasan los treinta años. Dijimos anteriormente que la técnica serial tiene una riqueza infinita de posibilidades, pero es dentro de la selección entre ellas donde se reconoce al verdadero músico. Aunque algunas de estas partituras ofrecen un interés real debido a una técnica sólida y a un temperamento auténtico, también hay que confesar que muchas de ellas denotan

una debilidad muy inquietante. Dotes y talento, sin duda, pero en general una pobreza imaginativa que no logra camuflar una búsqueda demasiado evidente del efecto. Uno llega a preguntarse si el lenguaje serial es realmente el lenguaje natural de esta juventud. Qué contraste con las obras de Schoenberg, Berg y Webern, colocadas aquí y allá como piedras fundamentales de los conciertos.

Uno de los polos de atracción, durante las sesiones de 1961, la constituyó la presencia de Olivier Messiaen. Aunque no es un serialista de observancia estricta (lo que no quiere decir que jamás haga uso de la serie), Messiaen se destaca dentro de la primera fila de los compositores contemporáneos tanto por su obra como por su enseñanza. ¿No fue acaso él quien formó a Boulez y a Stockhausen, los dos personajes que aquí dictan las leyes? Personalmente él se considera fuera del debate entre las escuelas actuales y juzga sus luchas como "limitadas, ridículas y vanas". Para él el elemento primario es lo esencial, el ritmo, y hay que reconocer que la música europea no se ha preocupado especialmente de este problema. "La Música no se hace solamente con sonidos, dice, también y principalmente se hace con el tiempo, las divisiones del tiempo, con números y duración". Es en este sentido que él construye su obra de títulos elocuentes, desde el lejano "Cuarteto para el Final de los Tiempos" hasta la reciente "Chronochromie" (léase: Color del Tiempo), creada en 1960 en Donaueschingen. Obligado a limitar su objetivo, se contentó con hablar de la rítmica griega y principalmente de los ritmos hindúes tales como se encuentran consignados en un tratado sánscrito del siglo XIII, el "Samgita Ratnakara" (literalmente: Mina de Diamantes de la Música). Los Deci-Talas de la India antigua (había millares, pero la mayoría se ha perdido irremediablemente), de una audacia extraordinaria y de una riqueza exuberante, ¿podrían inspirar nuestro material occidental en busca de renovación? ¿Préstamos a sistemas tan distintos, que reflejan el pensamiento de civilizaciones tan alejadas pueden realmente ser benéficos? No obstante, la intervención de Messiaen aportó un cierto relajamiento a la atmósfera a veces abrumadora que reina en Darmstadt.

*
* *
*

Es así como el mundo de los músicos se encuentra dividido en dos campos que no sienten ninguna ternura el uno por el otro, cada uno de

los cuales está cierto de poseer la verdad. Los ataques más violentos proceden del lado serial, y es natural; "Fuera de la música serial, no hay salvación", Boulez es rotundo. Por el otro lado están los tradicionalistas, reducidos a la defensiva, pero que no son menos intransigentes y que se esfuerzan por probar que todavía tienen mucho que decir. Como el árbol se conoce por sus frutos, se acusan mutuamente por un lado y otro de producir peras secas o limones verdes. El joven compositor de veinte años que entra en escena hace la cosecha y no sabe qué elegir; tiene la tendencia a creer que es necesario hacer algo nuevo cueste lo que cueste y peligra de confundir la novedad —fenómeno pasajero como la moda— con la originalidad. No es original quien desea serlo; es natural ser serial, pero querer serlo es un absurdo, toda creación implica necesariamente la sinceridad. Dentro de este barullo el valiente público se encuentra perdido, y se diría que la angustia de los compositores se proyecta sobre él. Basándose en su experiencia pasada, vigila sus reacciones y se mantiene mudo por miedo de aplaudir lo mediocre o de silbar lo genial. Si se le pide que precise su opinión, se libra con una pirueta y, buen filósofo, dirá que no es el lenguaje usado, sino que la idea, lo que se le escapa. En el fondo, cismo o no cismo, el problema tiene poca importancia, y el hecho de que se luche con tanta violencia es la prueba de que la música está viva siempre. En Arte más que en cualquier otro campo, puede afirmarse que no existen problemas y que no hay sino soluciones, y las soluciones son las obras. Nos parece ocioso citar aquí las obras trascendentales escritas recientemente por los músicos que se encuentran dentro de la corriente tradicional y cuya notoriedad está establecida. Es más útil, pensamos, enumerar, para terminar, algunas partituras significativas compuestas durante los últimos dos años por la joven Escuela serial: "Pli selon Pli" y "Deuxieme Livre des Structures pour deux pianos" de Boulez; "Kontacte" para música electrónica, piano y percusión, y "Carré" para cuatro orquestas y coros de Stockhausen; "Anagrama" de M. Kagel; "Anaklasis" del polaco K. Penderecki; "Atmospheres" de G. Ligeti. En el fondo, tres o cuatro obras maestras por año, no es tan poca cosa. Y con respecto al problema de hacia dónde va la Música, poco importa en el fondo. *Comme la Philosophie, il suffit qu'elle aille...*