

GUIA PROFESIONAL

ALVARO COPETE LIZARRALDE

Abogado

Edificio del Bonco de Colombia.
Oficinas 1307-9.

RAFAEL A. OSORIO

Abogado

Edificio Henry Faux. Oficina 711.
Tel: 29246.

JORGE GUTIERREZ G.

GONZALO VARGAS R.

Abogados

Banco Central Hipotecario. Oficinas
601-2. Tel: 21379.

CARLOS J. MEDELLIN

Abogado

Asuntos Civiles. Recursos de Casación.
Conceptos Jurídicos. Calle 12,
Nº 7-53. Of. 402. Tel: 18430.

NEMESIO CAMACHO R.

Abogado

Ed. Enrique Pérez. Calle 13, Nº 6-53.
Oficina 407. Tel: 33019.

ELIECER SUAREZ FORERO

Abogado

Negocios Civiles. Carrera 8ª-A, nú-
mero 12-61. Of. 502. Tel: 21774.

BERNARDO GAITAN MAHECHA

Abogado

Edificio Banco Comercial Antioqueño.
Oficina 217. Tel: 26584.

HECTOR JULIO BECERRA

Abogado

Edificio Henry Faux. Ofs. 711-12.
Tel: 19596.

JOSE A. VILLEGAS LOPEZ

Abogado

Ed. Caja Colombiana de Ahorros.
Oficina 1005. Tel: 13151.

HERNANDO MORALES M.

Abogado

Negocios Civiles y Administrativos.
Banco de Bogotá. Oficina 528.
Tel: 12338.

LUIS GUTIERREZ JIMENEZ

Abogado

Ex Magistrado de la Corte Suprema
de Justicia. Edificio Garcés. Of. 603.
Tel: 32313.

EDUVINO MATEUS PORRAS

Abogado

Edificio Antonio Nariña. Carrera 6ª,
Nº 14-48. Of. 605. Tel: 24831.

Divagaciones sobre Música Moderna

Por OTTO DE GREIFF

Vamos a divagar un poco sobre música moderna, y vamos a hacerlo para tratar de precisar un poco estos conceptos de clásico y moderno en la música. Pero podrá decirse con sobra de sentido común que nada hay menos apropiado que la divagación cuando de fijar o precisar es el caso. Ocurre, sin embargo, que como tales denominaciones y conceptos son tan escurridizos y deleznable, vale bien la pena ver de asirlos para observar al menos su apariencia.

Hace unos cuantos siglos, allá por el décimocuarto, cuando aquel primer Renacimiento de las letras que vio uno de sus mayores exponentes en el Petrarca, los músicos quisieron renovar también, y fue entonces cuando surgió el movimiento (o *ismo*, que se diría ahora) llamado *Ars Nova*. Fueron pues sus promulgadores y propulsores los modernos, los avanzados, los vanguardistas de entonces. En ¿qué consistía tal renovación? *Grosso modo* podría decirse que en un enriquecimiento del campo expresivo de la música, hasta entonces, en Europa, confinada en los géneros muy reducidos de la música para el servicio del culto, y a la cortesana de los trovadores y juglares, formada por danzas y baladas que, formalmente, no diferían mucho de la música religiosa. El acopio y el descubrimiento de nuevas formas métricas en la poesía, el despertar de nuevas lenguas literarias, trajeron consigo una correspondiente ampliación de las combinaciones musicales, y sobre todo una liberación del yugo impuesto por la rutina que mantenía rígidamente los mismos patrones, las mismas formas.

Y así esta *Ars Nova*, cuya principal fuente de inspiración fue la erótica caballeresca de las postrimerías de la Edad Media, fue en el siglo XIV la música moderna; movimiento en el que bastaría citar dos figuras solamente para apreciar su importancia: Francesco Landino, en Italia, el maestro ciego que puede ser considerado como el

precursor de toda la música para órgano, y en Francia el ilustre poeta Guillaume de Machault, durante muchos años figura notable en las antologías literarias de Francia, y desde hace años, no mucho, igualmente grande, o quizás más, en la historia de la música. Fue de Machault una réplica francesa del humanista universal italiano al estilo del Boccaccio. Hoy es famosa su misa compuesta, según se dice sin confirmación, para la consagración del Rey Carlos V de Francia, muy anterior a su mucho más famoso homónimo de Alemania.

Y como de divagar se habla, intercalemos una breve muestra de la poesía de Guillaume de Machault, en la forma de un rondel inédito en versión española; tal rondel dice muy bien cuál era la sensibilidad de aquel retardado trovador:

RONDEL

Blanca cual lis, más que rosa bermeja,
como rubí del oriente brillante,
al remirar tu beldad sin pareja,
blanca cual lis, más que rosa bermeja,
mi corazón en velar nunca ceja,
para servir la ley del claro amante.
Blanca cual lis, más que rosa bermeja,
como rubia del oriente brillante.

Y a ¿qué viene esta digresión sobre época tan remota? Se tomó como ejemplo, por ser ella en la música una de las pocas a las que específicamente se le dio el nombre de nueva; menos de un siglo después el movimiento *Ars Nova* era, aunque nadie así lo llegó quizás a denominar, *ars vetera*. Otros y otros fueron sucediéndose, y al repetirse más y más la historia lo nuevo de un día fue después pasado de moda. Y si hacemos hincapié en lo de moda es porque basta un escarceo etimológico de los más baratos para advertir que al fin y al cabo el calificativo de moderno no es otra cosa que eso: lo que va de acuerdo con la moda, o cambiando de género, con el modo, con el uso, con lo que se estila en el momento.

Y ¿qué es entonces eso de música clásica? Es mucho y no es nada. Porque estos motes que quieren generalizar mucho acaban por ser expresiones vacías de sentido. Recurramos otra vez a la etimología de bolsillo, y así hallamos que clásico viene de clase, en este caso de calidad, y por eso es de uso la acepción de clásico como expresión de

aquello que es modelo o ejemplo en su clase. Pero la semántica se ríe de las etimologías rígidas, y por eso Cervantes es clásico y no es Ortega y Gasset; y sí lo es cualquier mediano escritorzuelo del siglo de oro, sólo por haber vivido en tal época.

Y en música la cosa es aún más confusa. Porque música clásica es una cosa para el vulgo, y es otra muy diferente para los historiadores musicales; y ambas cosas son muy otras que lo que la definición clásica de clásico exige.

Hoy la historia de la música, entendiendo por tal la de los pueblos occidentales, comienza aproximadamente en los primeros siglos de la era cristiana. Pero hace un siglo empezaba hartamente después. Se cita a menudo cómo un poeta tan alto como Víctor Hugo hablaba de Palestrina como del primero de los músicos, en el orden cronológico, se entiende. Y Palestrina es más de dos siglos posterior a Guillaume de Machault, que en una época olvidada, en la del romanticismo, había sido representante insigne de un arte llamado nuevo.

Todo esto nos lleva a referirnos aquí a dos lugares ya comunes en los tratados de historia de la música: el primero, que en música no hay progreso; y el segundo, al parecer contradictorio de aquél, y que se sintetiza en famosa frase de Verdi: **Torniamo all'antico, e sarà un progresso**. Y no hay tal progreso en la música, porque si lo hay en los medios puramente técnicos de que se sirve para la producción del sonido, en tiempo hay genios y talentos musicales, así como en todo tiempo hay medianías. William J. Turner, excelente musicólogo inglés, dice al respecto, refiriéndose a civilizaciones antiguas de las que musicalmente nada o casi nada se sabe, como la egipcia, la sumeria o la babilonia:

“No me cabe duda que los músicos de aquellas civilizaciones desaparecidas produjeron obras dignas de emparejarse con las de Schumann, Schubert y Beethoven. Pero es costumbre considerar la música como un arte nuevo, cuyos principios en Europa dataran de la Edad Media.”

Lo que ocurre es que la historia de la música se ha ido escribiendo hacia atrás. Para los románticos empezaba con Palestrina, a mediados del siglo XVI. De allí a Bach los músicos se consideraban como unos precursores un tanto primitivos, por lo cual se decidió considerar como clásica aquella época en que se abrieron los ojos de oyentes y creadores, según lo pensaban los románticos; y así se estableció como explicación plausible el que entonces se estabilizaron

las formas musicales, con Bach, Handel, Haydn y Mozart. En efecto, se estabilizaron unas formas, muy especialmente la llamada forma-sonata, pero los anteriores infelices primitivos ya habían estabilizado otras, como el madrigal y el motete, o como la misa y la suite; y en eras para ellos prehistóricas se habían creado otras.

Esta simplista división en épocas tuvo como resultado que lo anterior a lo clásico hubo de llamarse preclásico, pero sin que se sepa desde cuándo arranca lo preclásico, si desde Palestrina, o desde la *Ars Nova*, o desde la escuela de Notre Dame de París, o desde el canto gregoriano, o desde sabe Dios cuándo. Los alemanes llaman barroca la era de Bach, por analogía con las artes plásticas. Y roció la habitualmente designada como clásica. Al menos en esto hay cierta lógica.

Al advenir (o sobrevenir, dirán otros) el romanticismo, y cuando ya los artistas empezaron a pensar en la posteridad, se atravesó un caballero con el cual nada se podía hacer, porque encajaba en todas partes y en ninguna; Beethoven se llamaba el tal; y lo más cómodo resultó situarlo como eslabón entre la época clásica y la romántica. Aunque otros piensan (o pensamos, y perdón por la arrogancia) que él fue el creador de la música hoy llamada moderna, aprovechándose de que por ser sordo podía acometer las barbaridades que se le antojara, no importándole un adarme el parecer de sus contemporáneos; así nacieron obras que éstos denominaron como engendros de un cerebro degenerado: la novena sinfonía, la misa solemne, las últimas sonatas, los últimos cuartetos.

La música había de seguir, para los historiadores, subordinada a la literatura. Cuando ya no se habló más de romanticismo, cuando surgieron las encontradas tendencias literarias que todos conocemos, y con ellas las pictóricas, a la música no le quedó más recurso que llamarse moderna a secas.

Pero ¿cuándo empezó la música moderna? En cualquier momento. Hoy sería tonto hablar de César Franck como de un moderno, pero hace treinta años aún no lo era. Y hace medio siglo no se concebía nada más moderno, en el sentido de transformador y reformador, que ese Wagner hoy por muchos menospreciado, pero ya casi universalmente tenido como un romántico exaltado, mientras compositores nacidos antes que él, como Berlioz, tienen más títulos para llamarse modernos en este sentido.

Pero hay algo que sí puede tomarse como hecho objetivo que nos permita hablar de música moderna a partir de cierta incierta época, algo independiente en gran parte de consideraciones puramente técnicas. Es ello la democratización de la música en el sentido que casi sin saberlo propiciaba Beethoven. Este arte fue durante muchos siglos privilegio de las cortes, en lo profano; el pueblo sólo disfrutaba de la música religiosa, escrita por los mismos compositores aristocráticos. El venero popular era ignorado. Pero cuando empezaron a surgir los movimientos nacionalistas, cuando la entraña del pueblo fue escudriñada, y en ella se encontraron vetas, entonces sí puede decirse que empezó la música popular. En este sentido los primeros modernos son los rusos, con Mussorgsky, Borodin y Rimsky, los escandinavos (Grieg a la cabeza), los bohemios Smetana y Dvořak), los españoles (con el patriarca Pedrell, más notable como mentor que como creador).

Los músicos se dieron cuenta de que además del modo mayor y el modo menor, únicos usados, con pocas excepciones, a través de la era clásico-romántica, había toda la serie de los modos que el canto gregoriano había tomado de los griegos. Una de tales excepciones es la inmortal plegaria de Beethoven que constituye el movimiento lento de su cuarteto décimoquinto, en modo lidio. Y se dieron cuenta además de que la armonía podía enriquecerse con acordes llamados disonantes solamente porque a los oídos adocenados no les sonaban agradablemente. También el ritmo se enriqueció. Y vinieron todas las investigaciones en las que el arte se mezclaba con la acústica: la politonalidad (con precedentes ilustres aunque ocasionales, Bach por ejemplo), la polirritmia, la microtonalidad o explotación de intervalos menores del medio tono, como los empleados por siglos en los pueblos orientales. El colorido instrumental fue explorado minuciosamente. Se persiguió una analogía, no siempre obtenible, con las escuelas literarias y pictóricas. Se tornó a lo antiguo, y se descubrió que muchas veces los antiguos habían sido más modernos que los clásicos. En suma, se abrió considerablemente el horizonte estético, y se revaluaron muchos prejuicios.

Para el oyente común todo esto significa un retroceso, una desviación, por no decir una corrupción. Pero el oyente común suele mezclar ingredientes extraños cuando oye o cree oír la música. Para él a menudo ésta no es sino una modesta colaboradora de otras dis-

ciplinas mentales y aun físicas, un condimento de la literatura o la filosofía, o un pretexto para conversar, cuando no simplemente el obligado complemento de la danza. Tales oyentes buscan siempre en la música una interpretación literaria, una descripción de un cuadro o de una historia por medio de sonidos. Y se sorprenden cuando se enteran de que Beethoven no quiso decir ni explicar nada al componer una cualquiera de sus obras instrumentales que han escapado de ser víctimas de apelativos acomodados (patética, appassionata, heroica, pastoral, etc.); sólo quiso hacer música.

Por todo esto es explicable que en la música de hoy, para no llamarla tantas veces moderna, haya ultraantirrománticos como Mahler o ultrarrománticos como Stravinsky; o haya exhumadores de las formas antiguas, como Reger o Hindemith, o disociadores de toda forma, como Schoenberg; o músicos descriptivos, caracterizados por su nacionalismo, como Sibelius, o creadores de música puramente abstracta, como el mismo Schoenberg, o como Hindemith.

Naturalmente existen muchos esquemas de clasificación de todas estas tendencias, con las consiguientes excepciones y excepciones de excepciones. Compositores hay que encajan sobre medidas en una de ellas, otros que pueden figurar en más de una, otros que son inclasificables. Como resumen de todo lo dicho o divagado anteriormente, traigamos como ejemplo la clasificación propuesta por el musicólogo ruso-americano Nicolás Slonimsky, como pocos dominador de la materia.

Arrancando de los albores del presente siglo, Slonimski considera inicialmente cuatro grandes corrientes: impresionismo (Debussy, Ravel); neoromanticismo (Mahler, Strauss); naturalismo operático (Puccini, Massenet), y nacionalismo exaltado (Sibelius, Janacek). En cada caso citamos dos nombres representativos; estas denominaciones se explican por sí solas. El naturalismo operático cesa para dar paso hacia 1910 al expresionismo (Schoenberg, Webern), al neoclasicismo (Stravinsky, Honegger) y al neoprimitivismo (Prokofiev, Milhaud). Para Slonimski estas corrientes se mezclan hacia la segunda guerra mundial, a partir de la cual considera otras cuatro: el neoromanticismo, que sigue imperando, en consonancia con Darío (¿quién, que es, no es romántico?); citemos la consabida pareja, casi al azar: Shostakóvich y Malipiero; el neoclasicismo, transformado en neoutilitarismo (Hindemith, Bartok); la música político-bélica (Shostakóvich,

Vaughan Williams); y la estilización de la música popular (Copland, Villa-Lobos). Como se ve, un mismo nombre puede ir a varias casillas. El de Vaughan-Williams, que quedó como ejemplo de música política, puede ir a la columna de los neoclásicos, o la de los nacionalistas, o a la de los neorománticos, según los aspectos de su obra que se examinen.

Como ahora los árboles no dejan ver el bosque, la posteridad habrá de separar la hojarasca del grano, y podrá, una vez aclarado todo, hacer la clasificación definitiva. Que sin duda no dejará de tener sus puntas de arbitrariedad.

