

Las corrientes estéticas en la música moderna

Conferencias dictadas en el curso de extensión universitaria organizado por el Ministerio de Educación Nacional

Uno de los más grandes artistas contemporáneos dijo que “en el arte todo es teoría, desarrollada y aplicada al contacto de la naturaleza”. La idea de Cézanne supone de un lado la naturaleza, del otro la teoría. La naturaleza —asignando al vocablo su más amplio sentido— produce el talento, que por ser un don especial nunca se puede adquirir; el hombre crea la teoría. Idea simplista es la que concede exclusivamente al talento o al genio del artista el poder de crear una obra de arte sin dar cabida a otro factor esencialísimo que obra directamente sobre las múltiples células sensitivas del hombre: la inteligencia lúcida. Sin embargo, y para ser justos, reconozcamos que con mucha frecuencia la pobreza de ideas artísticas puede compensarse con la amplitud del talento. Este caso se observa con gran frecuencia en los compositores de música: los hay de extraordinario talento puesto al servicio de ideas pobres y los hay también de ideas magistrales que se ahogan presto en la mediocridad del talento.

Pido excusas por la enunciación de esta tesis innecesaria por lo trivial, pero imprescindible para la mejor comprensión de lo que sigue. Me propongo definir las corrientes estéticas, las teorías importantes que han obrado decisivamente en las transformaciones de la música moderna, sin olvidar que si el talento y la teoría son cosas distintas no por eso se puede negar su recíproca influencia, no tanto en el individuo mismo, sino en el grupo histórico en la nacionalidad.

Cuando examinamos detenidamente la obra individual de un compositor de música, lo primero que debemos considerar es su talento; pero, al tratar de descifrar el sentido sociológico de la vida musical de una nación, las causas y los efectos de su orientación artística, el método varía forzosamente: aquí debemos averiguar ante todo las tendencias intelectuales, sus frutos y las teorías que las generan. Tratemos de fijar las teorías de los artistas alemanes, rusos,

franceses e italianos; si es posible busquemos las características primordiales de su Arte, sus ideas matrices, sin ocuparnos especialmente de los compositores representativos de cada nacionalidad, sino de las tendencias generales y de las doctrinas que inseparablemente las acompañan.

LA MUSICA CONTEMPORANEA EN ALEMANIA

La palabra Alemania fue hasta 1918 síntesis de una realidad política: la federación de varios Estados bajo la hegemonía prusiana. Pero, aplicado a la producción de los artistas alemanes, a la expresión "música alemana", el vocablo nada significa o por lo menos cambia completamente de sentido. Efectivamente, la comarca musical más estéril de Europa es Prusia. Los grandes músicos alemanes nacieron en Sajonia, en Turingia, en Baviera y... en Austria. Viena fue el foco musical que atrajo y que formó a los grandes talentos. Mozart, Haydn y Beethoven, gloriosos índices de la sensibilidad humana, se formaron en la escuela de Viena, que, en mucho, fue una especie de sucursal de la italiana. Romain Rolland apunta sagazmente que las indicaciones de interpretación que encontramos en la obra de los clásicos alemanes están anotadas casi exclusivamente en italiano (allegro, andante, presto, etc.).

Berlín es la capital de Alemania, pero Viena es el centro de lo que impropriamente se llama música alemana. Y las características de la tradición vienesa nos demuestran que la música, lejos de ser una creación nacionalista para Alemania, es una herencia.

Por otra parte, ni Italia, ni Francia, pueden pretender abrogarse el título de "creadoras de la música europea"... otra cosa es que *ésta se forme en suelo italiano y en tierra francesa*, debido al impulso musical de los primeros siglos de la vida cristiana, al desarrollo del arte medieval y a la progresiva creación de la polimelodía y de la melodía acompañada. Alemania balbució tardíamente el lenguaje musical europeo; necesitó la formación completa del idioma polifónico para manifestarse.

Las anteriores consideraciones me permiten examinar la situación actual de la música alemana y desentrañar las razones de su estado anárquico, pues asistimos a un fenómeno curioso: la música alemana, después de la muerte de

Wagner, es un caos. Es muy difícil hallar los rastros de sus tendencias. —Abandonando mi propósito de hablar más de las corrientes ideológicas que de los compositores, debo referirme ahora a los más ilustres alemanes.

Hubo una escuela vienesa, porque fácilmente podemos hallar principios comunes en el arte de Mozart, de Haydn y de Beethoven. De igual manera podemos seguir el hilo que une las óperas de Mozart con las de Weber y las de éste con la obra wagneriana. Hoy día el panorama musical de Alemania lo forman individuos aislados que recorren caminos divergentes. Interroguémosles y penetremos un poco en sus doctrinas.

Ricardo Strauss.—Para llegar al fondo de sus ideas estéticas tenemos que buscar a sus iniciadores: Berlioz y Nietzsche. Strauss acoge la estética musical de Berlioz: la teoría agudamente romántica de la música de programa. La sinfonía fantástica es el prototipo de "Muerte y transfiguración" y de "Don Quijote".—Pero fue Nietzsche el verdadero modelador de su espíritu. Las obras del filósofo provocan los poemas sinfónicos "Así hablaba Zaratustra" y "La vida de un héroe". Aquí encontramos todo un sistema filosófico traducido en la orquesta: las aspiraciones, las pasiones y las tristezas del hombre torturado por la angustia metafísica y el apaciguamiento que le procuran la embriaguez dionisiaca, el orgullo y el desprecio, la deificación del superhombre y sus ensoñaciones dominadoras de la chusma y de la burguesía.

Esta filosofía que fue para Nietzsche un pretexto para la realización de una obra de arte, pudo ser para el músico un maravilloso medio de expresión, un vaso de recia coñtectura que había que llenar con las aguas hirvientes de la música. ¿Y cómo nos explicamos el fracaso de Strauss en su arriesgado empeño? Porque hay un hecho protuberante: A tiempo que la obra de Nietzsche se conserva con su poder fascinante y con la prestigiosa solidez inherente a la obra de un gran artista, la música que pretende ilustrarla está muy lejos de la belleza que comenta. Pero, además de la influencia que en las ideas de Strauss ejerce la filosofía de Nietzsche, hay que anotar esa curiosa aversión que por todo lo del Norte exteriorizó siempre nuestro compositor. Paúl Landormy en su "Historia de la música" nos dice que, "Strauss soñó con una música más profunda, más misteriosa, con una música super-alemana, que, con el aspecto azul

y voluptuoso del mar y la limpidez del cielo mediterráneo, conservara la firmeza de sus colores". Italia ejerció gran influencia sobre su espíritu, pues, según afirma Landormy "Strauss, quiso volver a la frescura, a la expresión vivaz, características del pueblo meridional".

Gustavo Mahler.—Interesante personalidad artística, cuyos sobrios perfiles explican en parte la exagerada admiración que en su tiempo le tributaron sus compatriotas, ya que su obra es bastante desigual. Lo que más le falta es el estilo, la voluntad para escoger, para eliminar, ese espíritu de auto-crítica que exalta en grado sumo la bondadosa cooperación artística del cesto de los papeles insertibles. Mahler acepta irrevocablemente todo lo que pasa por su imaginación: lo mejor y lo peor. Desgraciadamente los músicos no han encontrado todavía la piedra filosofal. Por otra parte la forma monstruosa de sus concepciones musicales y los ejércitos de intérpretes que necesitan (sabemos que una de sus sinfonías exige mil ejecutantes), en nada aminoran el poco valer estético de las ideas. Pecaríamos sin embargo contra la justicia al dejar de reconocer que Mahler (abstracción hecha de su ingenua pretensión de ser el continuador de Beethoven), escribió páginas de un simplismo emocionado que no compuso Strauss, a pesar de su voluntario acercamiento a la sensibilidad mediterránea.

Max Reger forma con Strauss y con Mahler la trilogía de los grandes compositores alemanes contemporáneos. Nada de común tienen las personas de esta trinidad ficticia que aceptamos sin comprender. Reger fue un contrapuntista admirable y por tanto sus obras son más equilibradas que las de sus compañeros, son delicadas y bien realizadas, pero en ellas la escolástica perjudica la libre expresión de la Belleza. Reger no es un artista, es poco más o menos lo contrario: un pedagogo. Sin embargo, hizo contrapeso a las excursiones "filosófico-musicales" que han impedido a buen número de artistas la auténtica comprensión de los principios fundamentales de la música.

Debo también citar como grandes compositores a Arnold Schoenberg y a Béla-Bártok, revolucionario el primero, constructor el otro.

Todos sabemos que Schoenberg rechaza la concepción clásica de la tonalidad, por encontrarla estrecha, y que acopla notas y notas sin importarle las leyes elementales

que la ciencia armónica deduce de la resonancia de los cuerpos sonoros. No solamente rechaza los principios básicos que sustentan la arquitectura musical europea (entre los cuales hay algunos hijos de los convencionalismos y de la tradición), sino que niega las mismas leyes naturales y obra como quien pretendiera libertarse de las leyes de la gravedad. Su grande influencia es, hasta cierto punto peligrosa por el germen disolvente que encierra. Algunos rusos y franceses ultra-modernos la aceptan sin confesarla.

Béla-Bartok desea construir y construye. Ve en la canción popular húngara un medio eficiente para renovar el idioma musical, un terreno sólido para la realización de una obra de arte.

Hemos visto que Viena es la verdadera capital de la música alemana y que se consolidó con el apoyo de la escuela italiana. Por lo cual, no es aventurado afirmar que la música alemana es un injerto realizado con la música de los pueblos latinos, con el idioma creado por las escuelas franco-flamenca e hispano-italiana.

Strauss, el romántico, Mahler, el de las proporciones colosales, Reger, el continuador de Bach, Béla-Bartok, el cultivador de la canción popular, todos ellos, de acuerdo con sus respectivos temperamentos, buscan afanosamente un espacio que les permita la libre fundación de una escuela auténticamente nacionalista.

El único que trata de explotar las precarias condiciones actuales de la música alemana es Schoenberg. Peligroso intento que comprometería la unidad musical europea, pues de realizarse, Alemania y Rusia caerían nuevamente en los sistemas de la música oriental, en el cromatismo sistemático y destructor de la tonalidad, en aquella anarquía inquietante que anula los esfuerzos occidentalistas: las doctrinas de Lao-Tseu supeditarían el sistema sonoro que establecieron definitivamente San Gregorio en Roma, San Ambrosio y Alfonso el Sabio en España.

LA MUSICA EN RUSIA

Lo que hace la unidad de la música europea es su fundamento único: la herencia de la música greco-romana y de la música hebrea unificada por los grandes músicos y teorizantes de los primeros siglos. Al examinar con detenimiento esas admirables canciones populares de Rusia, les

encontramos una semejanza muy estrecha con las canciones francesas, italianas o españolas aún no contaminadas por el *café-concert*. Analogías que hacen todavía más palpables ciertas relaciones entre los grandes principales de las escalas, ciertas inflexiones y ciertos contornos melódicos. Los músicos decimos que los modos rusos son idénticos a los antiguos modos griegos. Y efectivamente, los modos dórico, eólico e hipofrigio son la base del idioma melódico de rusos, bretones, vascuences y catalanes.

San Juan de Damasco, tres siglos antes del cisma de Oriente, organizó el canto religioso en Rusia. De esta manera Rusia aprovechó, tanto como Italia, como España y como Francia, del orden musical impuesto por los artistas creadores del canto religioso cristiano: amalgama admirable del canto de Judea, de Grecia y de Roma.

Así vivió Rusia hasta comienzos del siglo XVIII, en que fue invadida por la ópera italiana. Después, como Viena, San Petersburgo se convirtió en una provincia musical italiana.

En 1836, en pleno romanticismo, Glinka escribe la primera ópera rusa: "La vida por el Tsar". Atraído por el "color local" e influenciado por la música italiana, Glinka se convierte en Salvador de su país por el hecho de recurrir a la canción popular. El romanticismo, debilidad de la música rusa, y el empleo de las melodías populares, punto capital en la supervivencia de la escuela, se encuentran en el arte de los cinco célebres reformadores.

Pero en el fondo estos no traen ninguna idea nueva y no tienen más valor que el muy grande de sus talentos personales: sus obras, algunas de las cuales son verdaderas obras maestras, proceden de las teorías románticas de Berlioz, a quienes ellos consideran como maestro. Lo único que las salva, el factor que las hace originales es el canto ancestral de la raza, que les da consistencia admirable, mucho más que los procedimientos orquestales.

No nos detengamos en los nombres de Tchaikowski, Glazunov, Liadov y Rachmaninof. Sus obras, honorables, se limitan a buscar la alianza del genio eslavo con la profundidad germánica. Scriabine, contradictorio y desconcertante por la falta manifiesta de un orden estético cualquiera, no puede tomarse tampoco como el prototipo de la escuela rusa.

Por fin, Europa entera y deslumbrada asiste al mara-

viloso espectáculo de la aparición de un genio todopoderoso y de un carácter débil a un tiempo. Hablo de Igor Stravinski; por la definición que de él me he permitido dar, se ve que es un romántico. Falta equilibrio de las facultades creadoras a este soberano equilibrista de la orquesta. Tiene todas las cualidades y los defectos del romántico, pero no es su romanticismo el que se aferra a la religión del sentimiento; Stravinski es ante todo un cerebral. No solamente su arte es el colorido orquestal: ignora el mezzotono distintivo de lo bello y de lo feo, de lo cierto y de lo falso: su espíritu, libertado de la tiranía de las convenciones, de las fórmulas hechas, se pasea libremente por los espacios reservados a los nuncios del nuevo clasicismo... Stravinski quiere ser un clásico. Pero si consideramos sus ideas, tendremos que convenir en que les falta lógica: este hombre, este artista que juega con los sonidos y que posee un maravilloso sentido de las posibilidades orquestales, no ha podido aún ordenarlas; quizá en esta falta de orden resida su genial potencia creadora.

Stravinski tenía la obligación de desprenderse, de sacudirse la herencia peligrosa de los Cinco: pero qué camino sigue? Imposible precisarlo todavía.

Es necesario dejar constancia de ciertos hechos a fin de que se explique la existencia misma de la música rusa:

Italia, Francia, España tienen una tradición de clasicismo: en ellas la música evolucionó y pasó por las tres grandes épocas: monódica, polifónica e instrumental.

No es el mismo el caso de Rusia. Ella no posee música clásica. Un misterioso designio la privó de las obras que alimentan, que sustentan el arte del más romántico de los franceses o del más conspicuo revolucionario italiano: hé aquí la causa inmediata del desasosiego de los compositores rusos contemporáneos. Cuando se quiere ser clásico en Italia, se piensa en Corelli, en Palestrina o en Monteverde; el francés piensa en Couperin, y Rameau, el germano, en Haydn o Mozart; tan sólo el ruso debe expatriarse y mendigar los elementos de una doctrina instaurada en los cenáculos de Roma, París o Viena, a menos que el orgullo racial no le sugiera la idea de un clasicismo sin bases y sin tradición.

LA MUSICA EN ITALIA

Permítaseme una explicación sencilla de los medios de expresión de que se vale el músico para interpretar la Belleza.

En primer lugar encontramos la melodía: sucesión ordenada de sonidos que se diferencian entre sí por la altura, la acentuación y la duración. Cantada por una sola voz, o por varias, al unísono, a la octava, a la tercera o a la quinta, reforzada o nó por medio de los instrumentos de música, la melodía es por excelencia el arte de la antigüedad y de gran parte de la Edad Media. El "gymel" de los ingleses es una melodía a la tercera; era polifónico, porque consistía en la emisión simultánea de dos sonidos pero no era polimelódico puesto que las dos partes seguían al mismo tiempo el mismo contorno melódico. El "faux-bourdon" era un canto a tres voces, pero no polimelódico: las tres partes hacían la misma melodía a intervalos de tercera y de sexta. El "organum" era formada por sucesiones de quintas y octavas simultáneas; como las formas primitivas antes citadas se construía sobre una melodía única.

La polimelodía (término creado por el gran educador francés Gedalge), se llama generalmente "polifonía del Renacimiento"; expresión falsa por sus dos aspectos puesto que el primer término entraña una confusión y el segundo acoge un error cronológico: una de dos: o el Renacimiento nace en el Siglo XIII o la polimelodía no existía antes del siglo XV; dos proposiciones igualmente inadmisibles. Bartolomé Ramos de Pareja escribía en el comienzo del siglo XIII y en Sevilla motetes a tres y a cuatro voces independientes. Probablemente no fue el primero, pues anteriormente ya los había escrito en Córdoba Fernando Esteban "fundándose sobre lo antiguo e non menguando nada dello".

La polimelodía es por consiguiente una creación del medioevo mediterráneo, florece en el siglo XIII y se basa en textos gregorianos de los cuales se apropia los motivos. Las voces se mueven independientemente, cada una conserva su individualidad propia y su ritmo no se funde como cuando se trata del "organum" o de la "diafonía". Este arte, llamado por los musicólogos palestriniano, es contemporáneo de la arquitectura que cubrió a Francia, Bélgica, España, y al sur alemán de catedrales góticas, de las que musicaliza el

sentido estético. Se desarrolla en admirable florecimiento con la escuela flamenca y pasa después a Italia. Son franco-flamencos y españoles los músicos que organizan entonces las capillas pontificales. Puede que la estada de los Papas en Avignon haya orientado felizmente la música religiosa. Palestrina en Italia y Victoria en España consolidan la estética palestriniana de la polimelodía. Llegamos luégo al Renacimiento y al cenáculo de Florencia. Asistimos a la creación de un nuevo medio expresivo. Los músicos, queriendo imitar los procedimientos de la Antigüedad, reaccionaron contra el refinamiento del arte polimelódico, buscaron una forma más simple y más conveniente a las representaciones teatrales. Encontraron un nuevo procedimiento: la melodía acompañada.

De tal suerte, la melodía acompañada vino a ser para ellos, como lo fue para los antiguos, un medio de expresión; pero tuvieron buen cuidado de evitar la complicación resultante de la emisión simultánea de varios movimientos melódicos. Mas, como no fue posible desterrar la costumbre de oír ciertas agregaciones sonoras, no se pudo consumir totalmente la regresión y la melodía se vio entonces sostenida por un fondo armónico sin interés y que servía de mero acompañamiento.

Melodía, polimelodía y melodía acompañada: hé aquí los medios de expresión propios del músico. (El ritmo, como elemento cósmico, está íntimamente compenetrado con los demás). Podría agregar aquí un procedimiento, por cierto muy artificial, pero que, a falta de lógica, tiene por lo menos existencia histórica: el acompañamiento sin melodía, es decir, la armonía escueta, que, como el color en el dibujo, tentará a los artistas de las épocas de decadencia, y que es consecuencia lejana de los efectos del Renacimiento en la música.

Estas breves nociones históricas nos ayudarán a comprender las causas de la decadencia musical italiana.

Puedo decir que la substitución de la polimelodía por la melodía acompañada fue la fruta prohibida de los italianos. No podemos negar el valor morfológico de la melodía acompañada, con vista a la expresión artística; si lo negáramos tendríamos que negar los resultados de la escuela vienesa, tendríamos que negar a Mozart entre otros. Pero este nuevo procedimiento era peligroso en Italia porque favorece la espontaneidad fácil y fomenta la pereza.

Al contrario los Germanos podían usarlo y realizar con él obras maestras, ya que la sencillez de este medio expresivo les preserva de la desproporción y de la pesadez armónica que son sus defectos naturales. El descubrimiento de los italianos vino a favorecer a los alemanes. Durante todo este período, Italia, después del brillo fulgurante de la escuela florentina, de la escuela veneciana y de la escuela napolitana se sumió en profunda decadencia. Para buscar las causas de este fenómeno artístico arribemos hasta las fuentes creadoras de la melodía acompañada. La armonía que en un principio servía de fondo a la melodía y que fue confiada a los instrumentos, desapareció paulatinamente, debido a que se la consideraba como un simple acompañamiento. Aparecieron las fórmulas armónicas que empobrecieron el lenguaje sonoro y que, consecuentemente, llegaron a degradar la misma melodía. Surgió entonces el tipo clásico del intérprete, signo y consecuencia segura de las decadencias musicales y lógicamente, las fórmulas de expresión musical se atrofiaron más y más hasta que de ellas no quedaron sino los convencionalismos destinados a provocar los aplausos apasionados de los públicos incultos. He tratado de reunir los elementos que nos han de permitir entrever las condiciones de un resurgimiento del arte musical italiano, en marcha ya. Podemos seguir con ojo avisor y fundada esperanza los esfuerzos de los italianos jóvenes: Pizzetti, Malipiero, Respighi, Castelnuovo, Tadesco, Molinari, etc.

Rossini, con todo su genio y esa obra maestra que se llama "El Barbero de Sevilla", no logró dar nueva vida a un estilo agotado. Tampoco Verdi, ese maravilloso anciano que siempre tuvo la genialidad de ser de su tiempo. El grupo joven de que son mentores los artistas mencionados antes, habla un idioma nuevo, rompe el letargo sibilino de la música italiana. Desgraciadamente, no se logra en pocos días salir de una decadencia vieja de un siglo y naturalmente los italianos contemporáneos han comenzado imitando a Debussy sin pensar que un arte nacionalista nunca puede asentarse en los postulados del arte impresionista.

En todas las comarcas ávidas de creaciones nacionalistas se observa un curiosa influencia debussysta. Ingleses, italianos, españoles rumanos, griegos, yugoeslavos, holandeses, suecos, noruegos, finlandeses, americanos del Norte y del Sur, todos vuelven las miradas al poderoso genio

de la Latinidad, en busca de una orientación segura. Hasta cierto punto el fenómeno se explica, porque el impresionismo mal entendido pretende reemplazar las técnicas tradicionales, los largos y difíciles aprendizajes, y para ser de buena ley, exige una cultura general que no se improvisa.

La contradicción interna del impresionismo, que busca la traducción pura y cuasi material de la emoción experimentada, y que para comunicarla fabrica un idioma que por un proceso intelectual llega a escoger expresiones fatalmente convencionales, es algo que no está al alcance de los artistas que no mamaron la leche de la Loba. Los italianos modernos, por haberlo hecho, realizan el milagro. La nueva escuela italiana y la joven estética española tienen en sus manos el legado magnífico de la música europea.

LA MUSICA CONTEMPORANEA EN FRANCIA

Quien omita el análisis de la escuela franckista al escribir la historia de la música francesa contemporánea economiza por lo menos la mitad del trabajo, pero, en cambio, menguado servicio presta a la tarea de orientación estética que debe ser preocupación fundamental de todo historiador.

Y es que la mitad de los compositores franceses de hoy forman en la falange franckista, y muchos de los que de ella se apartan no pueden explicarse sin el franckismo. Quien pase por alto los nombres de César Franck y de Vincent D'Indy no podrá darse cuenta exacta de un fenómeno musical de extraordinaria importancia en el desarrollo del arte latino. Poco me importa el número de los discípulos de Franck, y la cantidad de su producción. Lo único que me interesa es la calidad de la obra y el noble sentido sociológico del esfuerzo realizado.

Tratemos de definir el franckismo y de describir el movimiento que en él tuvo su origen. Y digo movimiento, porque la escuela evoluciona: no son iguales ni su estado primitivo ni su época de madurez: la escuela del humilde organista de Santa Clotilde también se amolda a las circunstancias que trae consigo el progreso forzoso de las artes mecánicas y la evolución espiritual de la humanidad.

A tiempo que los músicos rusos, por boca de uno de sus más autorizados representantes, Rimsky-Korsakow, quien en el prefacio de su admirable tratado de Orquesta-

ción, confiesa el empeño de "buscar por todos los medios posibles el brillo y lo pintoresco del color orquestal, declarándose por consiguiente franco partidario y continuador de la escuela romántica, César Franck lleva al terreno del gran clasicismo la escuela francesa, tomando como guías principales a Bach y a Beethoven. La soberana libertad que le dio su misma genialidad le permitió recoger la herencia magnífica de Beethoven, el arte de las grandes arquitecturas sonoras; renovó la tradición pura de los contrapuntistas con el retorno a Bach. Con una sencillez prodigiosa, sin manifestación alguna de mal gusto, sin el menor indicio de inútiles ostentaciones, como correspondía a la bondad de su corazón, Franck elevó el nivel de la música francesa hasta las cumbres máximas de la música europea del siglo XVIII, pero aprovechando también y muy largamente el aporte espléndido de la escuela vienesa. Síntesis fecunda y magistral: la riqueza de los procedimientos contrapuntísticos y la ductilidad morfológica gestada y realizada por Beethoven. Sin descuidar un solo momento la magnificencia irresistible de Wagner, Franck indicó a los músicos franceses y a todos los músicos latinos el sendero que los conduciría a atenuar y casi a destruir la tiranía desconcertante e inevitable del poderoso genio germano. La estética franckista abrió caminos no vislumbrados al arte latino. Antes de seguir adelante debo anotar que no existe diferencia esencial entre los artistas belgas y los franceses. En todo tiempo la escuela franco-belga, (franco-flamenca en el siglo XVI) agrupó artistas de diversos temperamentos pero unificados por comunes tendencias y propósitos idénticos.

Si César Franck llegó hasta Beethoven y hasta J. S. Bach, sus discípulos fueron más allá, penetraron en la fuente misma de la música europea: lo prueba ese empeño afortunadamente logrado de restaurar el culto por el arte vocal de la época palestriniana y el arte monódico medieval, fuente de todo modernismo bien entendido. La música instrumental en el elevado concepto de música pura encontró en Franck su restaurador: Bordes, uno de los fundadores de la Schola Cantorum se encargó de la propaganda del arte vocal verdadero por medio de la imprenta y del concierto.

Y al hablar de la Schola Cantorum debo hablar, afirmando mi veneración profunda, de mi glorioso maestro Vincent d'Indy.

La discutida y combatida escuela del Barrio Latino parisiense no fue un conservatorio ordinario, no fue una fábrica de violinistas, pianistas y cantantes más o menos célebres, fue un semillero de compositores de música y a pesar de muchos influenció decisivamente las tendencias de la producción francesa, de la producción latina, de la producción americana. d'Indy dijo que el "arte es una espiral", su arte y su pedagogía son también una espiral que imprimió movimiento sin fin al genio inmanente del arte latino.

La nitidez doctrinaria, el carácter firme y autoritario del Maestro, le hicieron blanco de numerosas y contradictorias críticas. Aún más, (y esto demuestra el magnífico sentido humano de la enseñanza scholista); algunos discípulos, picados de la tarántula ultra-modernista, del "modern-style", como decía socarronamente el viejo maestro, lo negaron en memorables ocasiones. Quieren aparentar ellos largueza de espíritu, desprecio por todo aquello que deje traslucir alguna doctrina, pero cada vez que publican una obra o que los menesteres de la profesión los obligan a sostener alguna polémica, acuden al único texto científico de composición musical que hasta hoy se conoce: al texto de d'Indy.

Casi parece superfluo hablar de la enorme influencia de la pedagogía d'indysta; este hombre enseñó a pensar musicalmente a todos los artistas cuya estética anima el bello postulado beethoveniano: "El Arte debe salir del corazón para volver a él". Y para comprender mejor esta influencia analicemos someramente la metodología del maestro. ¿Cómo se puede concebir que de esa escuela hayan salido músicos de tendencias tan diversas como Deodat de Séverac, Albert Roussel, Erik Satie, Joaquín Turina, Albéniz, Mihailovici, a quienes nadie puede increpar el pedantismo y la concepción algebraica de la música, que según los malquerientes ignorantes, deben ser la marca de fábrica de toda la enseñanza scholista? Conviene disipar una vez más un juicio errado. La Schola Cantorum nunca fue una camarilla. La camarilla es la reunión de un grupo alrededor de un hombre de talento, grupo que admira más o menos sinceramente su obra y le copia sus procedimientos expresivos. La camarilla es antro cerrado al que no penetra la luz vivificante del mundo, ni el ritmo del universo artístico.

Nada más opuesto a este criterio que la metodología



d'indysta. Sus cursos de composición eran estudios profundos de la técnica morfológica de las obras musicales de todos los tiempos.

La tradición es talvez el mejor medio para conseguir y para perfeccionar la técnica, decía Renoir; pero la vasta tradición que comprende el canto gregoriano, la escuela palestriniana, Corelli, Rameau, J. S. Bach, Mozart y Beethoven en vez de cerrar el camino, abren al discípulo horizontes insospechados, le colocan humildemente en su sitio, le hacen ver que su época no es la culminación de la historia y que a veces el arte "llamado del día" no es más que la imitación servil del autor de última moda.

D'Indy explicaba la técnica de los antiguos y la de los modernos, pero jamás impuso a sus discípulos determinadas fórmulas. Luego, cuál es más dogmático: quien aconseja que para ser moderno es indispensable escribir escalas por tonos enteros, usar desmesuradamente del cromatismo y negar el sistema científico de la tonalidad, o quien sencillamente aconseja el estudio de los clásicos? En verdad, el primero da recetas estériles, el segundo preceptúa cosas fecundas, el primero dogmatiza, el segundo aconseja. Mas, una cosa es la demostración, la explicación y otra muy distinta es la práctica. El artista que comprende, que siente la Idea, nada puede hacer sin la técnica, sin la disciplina. La Schola Cantorum encomendó esta tarea al contrapunto. La armonía, indispensable y por desgracia mal comprendida por muchos, sobre todo por quienes están tocados de pereza intelectual, no logra dar completamente esa firmeza de escritura que caracteriza inequívocamente las obras maestras del arte. La estética de J. S. Bach y la de Franck aprovechó las múltiples posibilidades del contrapunto y se refugió modestamente en la Schola Cantorum de París.

Y esto dio como primicia admirable ese portentoso florecimiento de sinfonistas franceses y latinos que continuaron la tradición de la escuela vienesa. Y si vemos las cosas desde un punto de vista más elevado, encontramos que el franckismo fue un esfuerzo tendiente a conservar las prerrogativas del idioma musical europeo, cuando alemanes y rusos se aislaron y quisieron renunciar al idioma común creado por italianos, franco-flamencos y españoles y recogido después por la escuela vienesa.

No sé si el franckismo convenga o no al desarrollo del

idioma musical europeo: lo cierto es que impidió la formación de dialectos en las diferentes zonas etnográficas. Y tal vez, desde este punto vista, la estética de Franck protege tanto a la música rusa como a la alemana, atraídas por el orientalismo. Aunque mejor sería quizás, la formación de un arte más universal; una amalgama del Oriente, del Africa y de Europa que viniera a injertarse en el ritmo y en la melodía terrígena de los Andes americanos. Creo que a Sur América le ha llegado ya el turno biológico de la creación artística musical. Debemos todos con fervor preparar el advenimiento de esta época que necesita con urgencia la música universal. Sin embargo, antes de adentrarme en tema tan vasto y apasionante, deseo hacer algunas consideraciones sobre el período que media entre el impresionismo y el neo-clasicismo francés.

II

El notable musicólogo Georges Migot, establece con claridad la diferencia que existe entre las "obras nuevas" y las "obras revolucionarias". Según él, son estas últimas simples realizaciones de actualidades: frutos de confusiones, snobismos y fantasías de las épocas que las generan. Las "obras nuevas son proyecciones radiantes que estructuran el porvenir. Son patrimonio europeo, tanto como las obras de Frank y como las producciones franckistas, las creaciones de Lalo, de Saint-Saens y de Gabriel Fauré. Los medios expresivos de que se sirven estos compositores son casi los mismos que emplearon los artistas germanos del siglo XIX, lo cual no quiere decir que ellos sean germanos. Usan un idioma común que se enriquece paulatinamente gracias a la iniciativa de los más diversos autores, y que lo mismo se habla en París, Viena o Milán. Naturalmente, cada compositor le imprime su personalidad y por esto Saint-Saens no escribe como Franck; sin embargo, son iguales el arte francés, el arte italiano y el arte vienés, y de aquí que las obras de estos maestros atraviesen fácilmente las fronteras: son obras europeas.

Los franceses, como los demás pueblos nacionalizan su arte sin dejar de hablar el idioma europeo. Vemos, de esta manera, que Saint-Saens, acercándose a Rameau, llega a una de las fuentes de la música moderna. Fauré, al seguir el camino de Couperin el grande, enruta sus idealis-

mos constructivos hacia Bach. Estos dos artistas vivifican sus técnicas en la escuela pródiga de los grandes creadores. El nacionalismo francés, por tanto, renueva el arte europeo. El caso es curioso: Lalo, Frank, Saint-Saens y Fauré producen música clásica nacionalista, los frankistas siguen firmes en sus tendencias beethovenianas y el debussismo exalta hasta el más alto grado el impresionismo musical, arte exclusivamente individual y por lo mismo nada clásico.

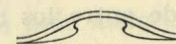
El impresionismo debussista se acerca al arte de los rusos: las originalidades geniales de Moussorgski, el autodidacta místico, ejercieron influencia firme sobre la estética de Claudio Debussy. Por consiguiente, el impresionismo musical francés fue lógica consecuencia del romanticismo ruso: la búsqueda afanosa de escalas orientales, el deseo insatisfecho de libertad expresiva, la negación apasionada de los usos corrientes del discurso musical, la guerra sistemática a la tonalidad y al equilibrio arquitectónico, la veneración por la armonía y el desprecio por el contrapunto, el culto de la orquesta, la devoción por los timbres instrumentales, fueron factores que señalaron las rutas de un arte inédito pero al mismo tiempo decretaron inmisericordes la liquidación del romanticismo.

La orquesta esplendorosa de los rusos tiende a hacer brillar las unidades orquestales con oropeles embrujadores. Debussy, en cambio, asordina sus trompetas y sus cornos, languidece sus flautas, eteriza sus violines, sugiere apenas el ritmo en los instrumentos de percusión. Por el culto de la orquesta Debussy transita el camino indicado por Berlioz, hollado por los cinco maestros rusos, pero su talento ilímite logra una paradoja estética: el impresionismo debussista, forzosamente individualista, es, a la vez, un idioma internacional. Tan sólo el más grande de los genios latinos podía realizar el milagro, ya que el impresionismo integral, por la razón misma de su existencia íntima, debe ser el silencio absoluto. Debussy es un gigante solitario, dispensador de larguezas benéficas y perjudiciales para nuestro arte americano naciente. Lo importante es saber llegar a él y descubrir la raíz bienhechora.

Frente al grupo de imitadores sin talento de Debussy encontramos el famoso Grupo de los Seis, que en buena hora organizó la cruzada contra una segura fuente de estancamiento. Contra el apostolado armónico de Debussy debía

surgir el idearium contrapuntístico. Poulenc, Darius Milhaud, Auric, Durey, Germaine Tagliaferre, Honogger, se lanzaron a la tarea. Pero no basta querer para llegar a ser clásico: algunas obras descosidas de Darius Milhaud son la antítesis de los principios en que tratan de fundamentarse y el arte atormentado, escalofriante y embriagador de Honogger, tiene a veces ciertos visos de romanticismo mahleriano. Dos influencias contradictorias convergen en este grupo de inteligencias excepcionales: el uso del contrapunto como aplicación de los principios estéticos de la Schola Cantorum, de un lado; del otro, la garra peligrosa de Stravinski y de Schoenberg. Con todo, las tendencias neo-clasistas de la música francesa contemporánea no lograrían finalidad alguna sin esos tres grandes guías, que encarnan el orden en el espacio y la eurytmia greco-latina: Fauré, Vincent d'Indy y Maurice Ravel.

ANTONIO MARIA VALENCIA



Universidad del
Rosario



Archivo
Histórico