EL COMPOSITOR ANTE LA MUSICA DE HOY

POR

JOSE ANTONIO ALCARAZ

No hay más presente que el de ahora
WALT WHITMAN

Examinando atentamente la relación entre el compositor y el fenómeno musical, encontramos que aquél se submite a éste, en curiosa dualidad, en la que el primero, a pesar de ser factor (hacedor), resulta también parte integrante e integral del fenómeno. Es decir: la música misma llega a sobrepasar a su creador, y la personalidad de éste quedará configurada en la historia de acuerdo con las partituras que haya realizado.

Así, por ejemplo, en nuestro siglo está por determinarse aún cuál haya de ser la importancia o posición *definitiva* de la mayoría de los compositores. Nos movemos y, afortunadamente, percibimos este movimiento.

Ya en 1833, Robert Schumann decía, en los *Neue Zeitschrifft fur Musik:* «No podemos repetir las mismas formas durante siglos, y debemos pensar en inventar algunas nuevas.»

Esta búsqueda de lo nuevo estalló en forma definitiva en los años veinte; y si bien este rompimiento de hostilidades fué visible en *La Consagración de la Primavera,* debe decirse que ya antes había sido iniciada con las primeras obras de Webern, Berg y Schoenberg, aun cuando el público no se hubiera apercibido de ello.

Así las cosas (estamos reseñando brevemente los antecedentes históricos de la época actual y no es nuestro propósito hacer una reseña estadística de los acontecimientos musicales del siglo), llegamos a los años treinta. Stravinsky era el máximo dios; el escándalo de los Campos Elíseos había conquistado ya al mundo civilizado; Hindemith comenzaba a causar la admiración de cuantos le conocían, y en esa época estaba aún interesado por aportar algo a la música; Roussel, Dukas y Ravel llegaban a la culminación de su obra, y casi nada o poquísimo se sabía sobre Schoenberg y sus novedosas teorías. Pero ya habían sido escritas las *Seis Piezas* (Op. 10), de Webern, los *Alternberg Lieder* y *Pierrot Lunaire.*

El modernismo, como se llamaba entonces, habría de llegar a su etapa barroca, a la hinchazón de sí propio, hasta reventar en 1940 en la pobre, reiterativa y abyecta obra de Orff, estadística premioló-

gica, crestomatía del lugar común. Nuevas y prometedoras figuras comenzaban a surgir; remota, remotísimamente, se oía hablar de tres hombres decisivos para el destino musical de América: el brasileño Villalobos, el mejicano Chávez y el norteamericano Copland. El primero era representante en París de «ces Pays Exotiques», y varias de sus obras habían sido tocadas ya en Europa. En suma, como dice Rolón en una de sus cartas, «era época de desorientación y búsqueda afanosa»; la idolofagia (neologismo de Alexandro Jodorowski) creció hasta adquirir proporciones insuperables, y sólo la aparición de una nueva generación en la posguerra vendría a salvar a la música del caos en que cayó en la década 40-50.

¡Cuán distinto es este panorama de la Europa de 1930 al de hoy! Se multiplican las manifestaciones optimistas. Conciertos, discos, libros y conferencias sobre los problemas actuales —*esenciales*— de la música cobran gran importancia. El joven continente provee también ideas, tomando a su vez aportaciones y búsquedas de donde puede encontrarlas, sin restricciones de torpe carácter localista. Los compositores marchan según las palabras del genial visionario Varese «hacia la búsqueda del sonido».

El sonido, esencia pura y componente último de toda arquitectura musical, se había descuidado durante largo tiempo. Miles de nociones extramusicales, de claro origen romántico, se habían adherido a la música impidiendo a ésta resplandecer en todo su valor.

El movimiento depurador, que no buscaba impresionar con «estructuras rítmicas de intenso carácter primitivo y fuerza brutal», iniciado por Schoenberg, está viendo hoy, gracias a la obra de Webern, Berg, Varese, Boulez, Stockhaussen y otros grandes innovadores, la realización de una vieja ambición: la música por la música. Esto es, el *sonido por el sonido.*

Nunca ha sido la música otra cosa que sonidos compuestos, ordenados y reglamentados en cauce por el compositor (la estética se determina *a posteriori,* es producto del análisis histórico). Esto se ha comprendido perfectamente hoy, realizándose así la vuelta a las más prístinas, auténticas y primeras fuentes del arte sonoro. Así, el postulado establecido por Schoenberg, sublimado por Webern, mutado en Honegger —«el sonido por el sonido, la música por la música»—, basa hoy un rico panorama: serialismo (dodecafónico), música concreta, música electrónica, microtonalismo, uso renovado de contrapunto y forma son, bien recursos, bien tendencias o manifestaciones que dan fisonomía propia, particular, a nuestra época en la compilación de la música.

La evolución lógica del arte ha sido analizada en forma sumamente inteligente por Ionesco cuando dice:

«Creo que en la historia del arte y el pensamiento siempre hubo, en cada momento vivo de la cultura, una «voluntad» de renovación. Ello no caracteriza únicamente el último decenio. Toda la historia no es sino una sucesión de «crisis», de rupturas, de negaciones, de oposiciones, de tentativas de retorno hacia posiciones abandanadas pero con nuevos puntos de vista, ya que de otro modo tales retornos serían «reaccionarios» o «conservadores». Si no hay «crisis», hay estancamiento, petrificación, muerte. Todo pensamiento, todo arte, es agresivo.

El romanticismo también fué una voluntad agresiva de renovación. El simple deseo de asombrar al burgués, la batalla de *Hernani*, los manifiestos románticos sobre la manera de concebir y expresar una verdad opuesta a la verdad universal del clasicismo y, sobre todo, las obras mismas o un nuevo sistema de expresión —un nuevo lenguaje, como se diría hoy—, todo expresa una voluntad de renovación y una renovación muy real.

Cada movimiento, cada generación nueva de artistas aporta un nuevo estilo o trata de aportarlo, porque verifica lúcida u oscuramente que cierta manera de decir las cosas está agotada y que debe hallarse una nueva manera de decirlas, o que el antiguo lenguaje empleado, la forma antigua, debe estallar porque se ha vuelto incapaz de contener las nuevas cosas por decir.

Lo que resulta luego de las obras nuevas es la verificación inmediata de que se diferencian netamente de las obras precedentes; pero claro, si es por medio de la búsqueda de los autores y no por imitación, estancamiento. Más tarde las diferencias se atenuarán, y entonces se producen, sobre todo, los parecidos con las obras antiguas, la verificación de cierta identidad y de una identidad cierta que podrán prevalecer. Todo el mundo se reconocerá y todo terminará por integrarse... en la historia del arte.»

Así analiza el gran dramaturgo la evolución natural del pensamiento estético. Veamos ahora lo que nos dice al respecto, casuísticamente, uno de los pintores más importantes de la Europa de hoy, Antonio Tapies: «Para mí, el artista es algo vivo y cambiante, como la misma realidad de la que es expresión, que no es fija, sino que es el variable concepto que nosotros mismos contruímos de ella, siendo su actitud, pues, no puramente receptiva; no es, como dicen algunos, el reflejo de una época, sino que su papel es actuante en ella y está en su mano la modificación de aquel concepto. A la magnífica aclaración de Paul Klee, de que el artista no es ni señor ni servidor de

nada, sino únicamente transmisor de la naturaleza, me gustaría aña dir: transmisor del variable concepto que el hombre se forma de ella.»

Así como las artes plásticas fueron perdiendo su carácter anecdótico para convertirse en el resumen de forma, color y línea, las texturas adquirieron de pronto una categoría insospechada deviniendo en fines *per se,* dando al espectador lo que durante largo tiempo le había sido escamoteado con más o menos habilidad: lo *esencial.* Surge entonces una serie de grandes creadores de Kandinsky a Manessier, abarcando un panorama riquísimo: Klee, Picasso, Mondrian, Tamayo, Pollock, Miró, Kokoschka, Munch, Tapies, Felguerez...

El teatro se desproveyó de lo discursivo e inútil explorándose el «no teatro», creándose las «anti-piezas», como producto de un movimiento que, presagiado por Jarry, adquirió proporciones de grandeza con Artaud y vino a recoger su cosecha en la obra de Ionesco, Beckett, Tardieu, Adamov, Arrabal y otros buscadores directos del *sentido de lo existente,* mediante la presentación de claras imágenes y destrozo del símbolo caduco y momificado que fueron el «teatro psicológico» y el «teatro social»...

La música también está actualmente encontrando su verdadero sentido, poniéndose de acuerdo con la época que vive. Esta es la hora en que el creador no teme recurrir a procedimientos disímiles y aparentemente opuestos para obtener lo que desea; es el momento en que un creador no tiene miedo en declarar ha seguido cuidadosamente la estructura que la propia obra musical pedía, abandonando así sus planes anteriores concebidos en forma apriorística.

Considerando definiciones conceptuales hallamos la de Kant, que afirma: «A pesar de que nuestro conocimiento se inicia con la experiencia, esto no significa que surja de la experiencia.»

Este es exactamente el momento en que se encuentra la música de hoy: cuando la experiencia, surgida del conocimiento, empieza a ser algo más, algo distinto, autónomo y adquiere existencia propia de por sí.

La batalla de los «veintes» ha sido definitivamente abandonada y con ella todas sus posibles derivaciones, dejándose de lado experiencias y conocimientos provenientes de esta fuente.

De manera inteligente, racionalmente pragmática, se usan ambas, evitando los escollos que tuvo que sortear Stravinsky. La música contemporánea es ante todo amplia, sin posibles límites antirrománticos (entiéndose esta palabra en su buen sentido), pues uno de sus más grandes creadores, Alban Berg, tiene claro aliento y orígenes románticos. La lucha que tuvo que librarse contra los excesos del romanti-

cismo en los primeros decenios de nuestro siglo no tiene hoy más razón de ser.

Se han olvidado batallas pasadas, batidas en campos y con armas hoy anacrónicas, y se emprenden otras más tendentes a construir y enriquecer que a un afán supuestamente depuratorio. Se evitan, ante todo, el estancamiento y la autocopia.

La música contemporánea tiene que luchar contra el posible academicismo de sí propia, engendrado por la copia de fórmulas que en otra época fueron salvadoras. Debe buscar nuevos horizontes, ser generosa, puesto que en ella tanto cabe (si no con el mismo valor para las jóvenes generaciones, sí en un plano de apreciación pública) un romántico como Shostakovitch que un audaz explorador como Varese.

Y no se crea que es gratuito o artificial su surgimiento. Afirma Santo Tomás que «en todo movimiento hay sucesión, y una de sus partes viene después de otra.» Y puede explicarse la natural cautela del hombre hacia lo recientemente surgido o nuevo, usando su frase: «Por el hecho de contar el antes y después, adquirimos la noción del tiempo, que no es más que lo anterior y posterior del movimiento.»

Este fenómeno es definido por Copleston así: «El desarrollo es un movimiento hacia la completa realización de la forma.»

Se realiza así el aforismo de Caso: «En arte no hay progreso.» Hay evolución, lógica, en este caso, añadimos nosotros.

Quienes hoy escriben música electrónica realizan un viejo ideal de Bach, muy antiguo. Los detractores de la música contemporánea (hay que distinguirla de la moderna: 1910-1940) probablemente ignoran cómo está escrito el *Arte de la Fuga:* hay en él sonidos, únicamente sonidos. Esto es, las notas están colocadas en su respectivo pentagrama, sin haber sido asignadas para su ejecución a instrumento alguno; he aquí la mayor abstracción que la música ha podido pedir o idear; el deleite del sonido, de la música por sí misma. El sonido musical organizado, sin más fin ni cometido que él mismo. *Es* (no, *está*), sin más soporte que la forma, cauce riguroso en que descansarán las dimensiones de legitimidad.

Es así que al usarse el sonido en su forma más pura dentro de la música electrónica, únicamente se está realizando o llevando a cabo de nuevo un proceso iniciado largo tiempo atrás.

Lo mismo sucede con la *Música Concreta.* Cuántos y cuántos compositores, desde Orlando de Lasso (El Eco) a Beethoven, no quisieron trasladar en forma más o menos ingeniosa los ruidos, sucesos sonoros o acontecimientos acústicos de la naturaleza a la propia obra.

Aun cuando algunos cayeron en la trampa al resultar meramente anecdóticos o burdamente imitativos, no deja de ser interesante el

hecho en sí mismo, repetido durante varias generaciones, y que fué refinándose cada vez más hasta llegar al hermosísimo «Diálogo del Viento y las Olas» en *El Mar,* de Debussy.

Llegamos así al momento en que Pierre Schaeffer en su *Tratado de los objetos musicales* (1959) habla de: «La historia casi dramática de un redoble, un rechinar, un frotamiento, un rebote...» y su aprovechamiento dentro de la música en razón de «la riqueza de las posibilidades de persistencia de tales fenómenos sonoros».

En forma directa han llegado los autores a la conjunción ideal entre el sonido «desnudo» de la naturaleza y la más compleja elaboración del hombre en el terreno sonoro: la música accidental. La naturaleza no es ya imitada, sino que proporciona directamente sus fuerzas acústico-sonoras, perfectamente diferenciadas ahora, a la organización o al discurso musical, concebidos en forma antitética y de manera totalmente «artificial» (entendida la palabra a la manera de Baudelaire).

Quiero insistir en este punto: la naturaleza nos da sus propios sonidos, pero sólo nosotros, mediante la construcción de aparatos o instrumentos, podemos hacer música. Los sonidos existentes en ella, por sí mismos, no son música. A pesar de todas las divagaciones de Shakespeare, no son música el canto de un ruiseñor o el bramar de una tormenta. Pero al ser integradas a una obra, bien de música temperada *(Los Pinos de Roma),* bien concreta, por el mismo hecho devienen en música.

Estos antecedentes históricos prueban que las conquistas y exploraciones de la música de hoy, que algunos encuentran francamente reprobables, están realizando las aspiraciones de algunos de los compositores más respetables, concibiendo a la música como un todo autónomo, con suficiente valor para *ser,* para autentificarse, y responder por sí misma a las exigencias del consumidor estético, sin necesidad de alianzas o mixturas entorpecedoras.

Parece muy complicado este proceso, pero, como ya hemos visto, en realidad es sencillo, mucho más de lo que aparenta: *se busca lo esencial.*

Este apasionante problema preocupó también, con respecto al movimiento, a Leibnitz, quien dice: «No hay nunca generación entera ni muerte perfecta, en el sentido riguroso de la palabra»... «Lo que llamamos generaciones son desarrollos y acrecentamientos, así como lo que llamamos muertes son envolvimientos y disminuciones.» Y coincide con Ionesco y Schumann al afirmar: «Hay una infinidad de figuras y movimientos presentes y pasados que entran a formar parte de la causa eficiente de mi escritura presente, y hay una infi-

nidad de pequeñas inclinaciones y disposiciones de mi alma presentes y pasadas que entran a formar la causa final.»

¿Habrá todavía quien se atreva a negar la lógica concatenación del arte como un todo orgánico, como la sucesión, un poco ordenada, un poco abrupta, pero siempre congruente, de un mismo movimiento? No proclamamos que los artistas de hoy sean mejores que los de ayer. Simplemente pedimos para ellos el mismo reconocimiento que para los «grandes» antiguos. Y un reconocimiento no traducido en aplauso, no florecido en un alto nivel económico, sino simplemente como ubicación justa y equitativa. Mondrian al lado del Greco; Schoenberg, con Bach; incluso, ¿por qué no?, Beckett al lado de Calderón.

El arte antiguo vivió obseso en la búsqueda de lo que creía la belleza, confundiéndola a veces con «lo bonito».

Como todo concepto humano, el correspondiente a la belleza ha ido sufriendo mutaciones, y con éstas la estética ha cambiado simultáneamente.

Tapies da como motivo determinante para estos cambios el que «saturado el gusto de una época por determinado estilo; gastados, por decirlo así, los mecanismos de emocionar, descubierta su trampa, se hace imprescindible para el artista hallar otras fórmulas que hagan su obra eficaz».

Ahora, el creador, en actitud más digna, no busca lo *bello,* sino lo *verdadero,* habiendo llegado a ser estos conceptos casi sinónimos. No quiere esto decir que el arte haya abandonado a la belleza, sino que, simplemente, los cánones y lineamientos de ésta son ahora mucho más amplios. Esta búsqueda de la verdad es el resultado consciente de una urgente necesidad de lo *esencial,* condición a la existencia, al planteamiento o a la morfología de numerosos problemas metafísicos o espirituales.

Motivos, efectos, sujetos, elementos y factores se consideran ahora desde planos mucho más objetivos: causas y fines se han identificado hasta llegar a ser sinónimos y la depuración conduce al hallazgo. Aclaremos que no a un hallazgo estancador de apariencia definitiva en el que fácilmente puedan acomodarse los sacerdotes de la poltronería, quienes niegan toda evolución y se acogen al fácil asilo de lo que, por mera acumulación cronológica, es conocido suficientemente, sin saber si es caduco y no sabiamente clásico.

Es a ellos a quienes García Terrés adjudica como postulado esencial «su desesperada invocación de valores convencionales, que roza el fanatismo», y describe «entregados a la consolidación de lo efímero, a la fortificación de la mentira, al cotidiano homenaje al mito, al auto-

elogio sistemático, a la degradación de lo valioso y a la entronización del no ser».

Probablemente la música de hoy no halague o deleite en el sentido «tarareable» que lo hicieran otras músicas. Pero no nos inquietemos: como fiel reflejo de la inteligencia de sus creadores, la música nueva ha sido rechazada, de Palestrina a Boulez, por quienes, bien por pereza, bien por desconocimiento, se niegan a evolucionar, a ser lógicos y congruentes, negando así la movilidad del pensamiento, condición *sine qua non,* tanto para la existencia de éste como para la del universo. Y aceptada, al menos en pauta de interés, por quienes creemos en las maravillosas posibilidades desconocidas de lo humano.

La complacencia hedónica hace mucho que fué abandonada por el creador auténtico; el «placer estético», frase evitada con horror e inteligencia por los tratadistas contemporáneos, ha cambiado su naturaleza. No quiere decir esto que haya desaparecido la emoción del arte, sino que el creador planea en forma rigurosa para obtener un producto de alta calidad profesional: ahora no caben juegos o improvisaciones más o menos ingeniosas; con tantos siglos de excelentes productos estéticos tras nosotros, lo que carece de la cualidad sobresaliente, de la calidad máxima, se derrumba en forma estruendosa. Y lo que antes se tomaba como mediano o sencillamente bueno hoy es despreciado como producto espurio. Tal es el resultado lógico de nuestra actitud depurativa; la que, para decirlo con frase de Pater, «es quizá la clave para explicar la escrupulosidad y rectitud vital artística de nuestro tiempo».

La emoción otorgada hoy por el creador es nueva, diferente, distinta, de ninguna manera fácil o acaramelada; no se entrega de primera instancia a quien, sin estar preparado para ello, trate de hacerla suya: las emociones existen en forma subjetiva en el momento de la creación, absorbidas ya totalmente por el autor, y el inconsciente de éste se encarga de verterlas o no en adecuada dosificación, de acuerdo con la obra de arte que está realizando. No son ahora motivación esencial o eje dominante; de tiránicas esclavas han sido mutadas a elementos ordenables. Y que no se crea estamos hablando de algo nuevo: ya uno de los más grandes románticos, Robert Schumann, analizó en forma extensa el problema, y aportó como solución el evitar lo «obvio y convencional», distinguiendo «la existencia como esencia» de la emoción.

Esta emoción nueva, recibida siempre, o casi siempre, con juicios apriorísticos formados de antemano por deformación o pereza y aunque sea rechazada, puede ser legítima; bien lo decía el autor del

Carnaval: «Lo característico de algo inusitado es que no puede comprenderse fácilmente; la mayoría tiende siempre a lo superficial.»

Así, por ejemplo, la estética romántica fué en sus principios una hermosa llama, plena de pureza e idealismo; en sus finales, pervertida por una serie de burgueses complacientes y elusivos, entre ellos M. Gounod y Saint Saëns, sobrecargada de compromisos, se tornó en una melindrosa y almibarada mescolanza sentimental. Aquellos a quienes el romanticismo combatió, acabaron por hacerse dueños de la situación, como hoy ha pasado con Khatchaturian. Afortunadamente para beneficio del talento, de la compatibilidad del artista y del hombre auténticos, no han dejado de existir los filisteos. Fueron ellos, bastardos de color indefinido, los que escribieron que «la música de Vivaldi rasgaba los oídos como zarzas», quienes combatieron a Berlioz y sisearon a Víctor Hugo; fueron ellos los que, antes de cada representación del *Tristán,* usaban gorros de dormir; quienes en Viena y en el estreno del *Pierrot Lunaire* (1910) tuvieron que ser silenciados por Mahler con estas palabras: «Señores: están ustedes presenciando el nacimiento de una nueva música.» Son ellos quienes ante una obra de Ionesco declaran «no entender nada» y se sienten «asqueados» por Beckett, sin tener el valor de confesar su asco por sí mismos, por su imagen, expuesta en el mismo tarro de basura en que moran. Son quienes dicen que Mondrian hace «rayas y nada más», quienes groseramente rechazan a Matisse alegando su simplicidad infantil, «fácilmente al alcance de la realización de cualquiera», aferrándose a la canongía de lo que llaman «romántico» y a quienes Chopin, Byron y Delacroix hubieran calificado como sensibleros o sentimentaloides. La grandeza de creadores como ellos nunca será verdaderamente comprendida por sus pobres cerebros filisteos, y probablemente quedarían anonadados al saber que Chopin es uno de los músicos que mayores audacias realizó tanto armónica como formalmente, y que Delacroix rompió con todas las normas establecidas en tu tiempo.

Sin embargo y afortunadamente, existen personas que no se contentan con recorrer el camino de lo fácil, lo ya establecido, sino que mediante una apetencia, perfectamente natural en una persona de inteligencia, o potencias pensantes desarrolladas, constituyen el tipo ideal del consumidor estético.

Leibnitz reseña esta apetencia como «la acción del principio interno, que realiza el cambio o el paso de una percepción a otra». *Quod demostrandum,* el arte contemporáneo nace—y por tanto es perfectamente lógico, congruente y legítimo—de la necesidad, tanto de nueva expresión por parte del creador, como de sensaciones o indagaciones

inéditas en el consumidor, o sea en el público, que percibe como espectador el apasionante proceso evolutivo del arte.

Sin duda que al no ser utilitario el arte actual contradice sus principios históricos, de indudable origen mágico (mitológico, o totémico, o teológico, según el caso), pero, precisamente este cambio, esta evolución, es una prueba fehaciente más de la legitimidad, de la búsqueda de su propia esencia y manera. Al convertirse en algo independiente, fuera de toda finalidad pragmática, el arte cobra existencia de por sí. «Quididad». Es propio, únicamente igual a sí mismo, pero distinto del arte futuro.

En el día de hoy, y de la misma manera que los románticos en su época, el compositor tiene exigencias específicas, acordes con su posición temporal. Si la vanguardia es joven actualmente, mañana será madura y pronto será materia del pasado. En nuestros días, los compositores que vuelvan su mirada al pasado en la hora de crear no pueden ser vistos, aunque tengan genio como Shostakovich, sino como meras curiosidades históricas. Se les puede respetar, se les puede ubicar cronológica o historiográficamente, pero nunca serán rectores, no marcarán pautas o senderos, no aportarán ni nutrirán en nada a la juventud que tanta necesidad tiene de guía. En Méjico, y esto no es ningún secreto, se ha hablado mucho sobre la desorientación de nuestra generación, sin ver que los culpables y propiciadores de esta situación son nuestros mayores. Debemos enfrentarnos a un hecho terrible: no hay maestros en Méjico. No hay maestros en el campo musical mejicano que tengan esa inquietud, esa ansia de lo nuevo, y a la vez la asentada sabiduría que caracterizó a Rolón. Hoy son dos los compositores que pueden aportar algo a la orientación de los jóvenes: Carlos Chávez, quien en plena gloria parece haberse detenido ya en su senda y comenzar a disfrutar de la tranquila pertenencia de un *estilo,* incluso no ha dudado, en su *Cuarta Sinfonía*—por la gran libertad de procedimientos que la música contemporánea otorga—, en utilizar recursos tradicionales, y Carlos Jiménez Mabarak, quien a raíz del estreno del *Paraíso de los ahogados* se ha colocado como la figura más firme, sólida y actual en la vida musical mejicana.

El país sufre ahora, no tan sólo en la música, sino en todos los terrenos artísticos, las consecuencias de la exageración nefasta del nacionalismo, ese nacionalismo que una vez fuera beneficioso y después se transforma en carga agobiadora, en asfixiante peso que aplasta como una roca toda manifestación extraña, ajena o independiente a las suyas propias. Coronándose ese proceso absurdo en monumentos tales a la vacuidad como la hinchada *Biblioteca Nacional,* de Juan O'Gorman, la funesta *Cantata a la Independencia,* de Blas Galindo, o

los calendarios de Anguiano, y los inconfundibles murales, que acusan erudición y minuciosa compilación histórica, pero ausencia total de pintura.

Hemos dicho ya que la pintura rechaza hoy el elemento anecdótico, que el teatro ha adquirido intemporalidad convirtiéndose así también en arte del espacio y que la música, la más perfecta de las artes, busca hoy su propia fisonomía que no puede ni debe ser restringida por el uso del vocablo *regional,* influencia de proyección provinciana. Hace falta un arte amplio universal y particular, de factura individual y no colectiva, de fines puros y sin exageraciones idealistas. La música no busca hoy más que eso: ser música.

Los de Boulez, Nilsson, Stockhaussen, Schuller, Dutilleux, Nono, son nombres que encarnan y glorifican la actitud de búsqueda vital. Fácil les sería establecerse en el cómodo asilo del aplauso, en la aplaudida transacción del éxito. En vez de ello, han preferido entregarse de lleno a la realización de una tarea heroica: la búsqueda de la *música por la música.* Dejando a un lado todo elemento extramusical, están enriqueciendo el panorama actual, dando un sentido a la colocación de nuestra época dentro de la historia musical. Son figuras profundamente admiradas, observadas con una mezcla de ira, respeto, envidia y pasión.

Suele decirse que mi generación es iconoclasta, que sólo nos dedicamos a derribar, a demoler la obra ajena, la personalidad de los compositores anteriores, en vez de construir una obra propia. Nada más falso. Hemos eliminado de nuestra admiración a una serie de músicos que, reiterados y demasiado oídos, se han vuelto insoportables, carentes de interés, o tornado en pesada carga para quienes sentimos la música como actividad máxima. El derrumbamiento de falsos ídolos—un proceso característico de nuestra época—es más estruendoso que el resurgimiento a la vida activa de una serie de compositores sumamente valiosos propiciado por nosotros. Es así que durante mucho tiempo Scarlatti había permanecido casi ignorado, y hoy hemos aprendido a admirar sus enormes audacias, a sentir lo magistral de su factura; asimismo, y dado el gran interés que por las manifestaciones de la escuela vienesa hay en nuestros días, hemos vuelto la mirada hacia quien significa su claro origen histórico, Mahler, y también hacia sus contemporáneos, los integrantes de la Música Nova, los de la etapa que abarca el último decenio del siglo XIX y el primero del nuestro: Busoni, Fauré, Chausson, Scriabin, Puccini.

Este interés por Mahler está condicionado, sin embargo, a varios hechos. Que de él salieron Berg, Schoenberg y Webern, no es actualmente ningún secreto. Los tres bebieron en las fuentes directas de

su genio: el estudio directo de los manuscritos de obras tales como la *Séptima Sinfonía, La Canción de la Noche,* producirían como curioso reflejo contrastante (de una manera similar a la relación Van Gogh-Mondrian) la música de la escuela vienesa.

Deseamos que se interprete hoy a Mahler, que se le oiga en forma suficiente, que se le juzgue y ubique, y, de ser posible, que el auditor comparta el entusiasmo que nos provoca.

Pero si el día de mañana el nombre de Mahler se tornara excesivo y su presencia reiterada, obvia e hipertrófica en las salas de concierto, postularíamos que los jóvenes se levanten contra él, que lo desplacen, que pidan la desaparición de su presencia: ya nosotros rendimos el necesario tributo a su genio. Quién sabe (espero fervientemente que sea así) si Boulez o Webern necesitarán entonces el entusiasmo y admiración que ahora enfocamos al genial creador de la *Sinfonía de los Mil.*

Admiramos a Tchaikovski como uno de los creadores y uno de los hombres más grandes que la historia de la música haya conocido. Como he dicho ya, Puccini es también grandemente respetado, y el inmenso genio de Chopin nunca ha podido ser mejor admirado y comprendido en toda su magna extensión como hoy.

También la figura de Albinoni ha sido partícipe de nuestro interés por sus innúmeros hallazgos, su factura armónica o instrumental (tal como en el Adagio para Cuerdas y Organo), que alcanza delicias de orden mendelsoniano.

Que al Stravinsky de las consagraciones y los pájaros se le relegase un poco, sólo significaría que se apreciaban mejor sus otras etapas como compositor: la *Sinfonía de los Salmos* es sin duda una de las obras más importantes de la música, y si alguna obra en este siglo merece ser calificada como bella es *Perséfona* (recuérdese lo que sobre el concepto *belleza* hemos sugerido antes). Aún más: Bartok, Hindemith o el propio Schoenberg no ejercen papel de guías en forma definida y preponderante. Mel Powell lo atribuye «al acoso, la persecución de lo esencial que fué escogida, de entre las varias herencias que le presentaba el pasado inmediato por la nueva generación». Gracias, pues, a la búsqueda incesante, afanosa, casi angustiada de la quididad de la música, Varese, Webern y Messiaen son los rectores de la mente musical actual, los dos primeros como base de ella y el último como su maestro directo. La importancia de Varese es radical. Como todo gran visionario intuyó en presagio maravilloso, y desde largo tiempo antes de ser posibles, una serie de tendencias y procedimientos que sólo hoy han podido tomar forma. Webern, con su mente esquemática, sintética, minimizante, con su refinamiento sutilísimo, aéreo, microestructural, y Messiaen con su vehemente pasión por la expresividad

musical mayúscula y la búsqueda incesante de color (característica común a los tres) dentro de las nuevas sonoridades, cuyas posibilidades tímbrico-acústicas son verdaderamente inauditas y también comunes a los tres, han sido llamados, por su rabiosa filiación estética, a guiar a la actual generación.

Pero aclaremos; el que una obra sea serial, o bien esté escrita para dos o tres orquestas (Boulez, Matsudaira, Stockhaussen), no la hace automáticamente mala o buena. Hay mucha música serial cuyo espíritu o proyecciones son infinitamente más viejos que cualquier obra tonal. Es más, el gran argentino Juan Carlos Paz reconoce que puede haber obras realizadas con motores antiguos (especialmente románticos), cuya proyección es mucho más propia de la época moderna que de la música escrita con anterioridad a ellas. Tal, el caso de Scriabin. En todo caso, como ha dicho ya Carlos Chávez, el talento del compositor es el que determinará la supervivencia y legitimidad de su obra.

Es imposible pedir a un compositor de edad madura que haya sobrepasado el límite razonable del índice evolutor, cambiar radicalmente de lenguaje. Quien está ya en posesión plena de un estilo prefiere depurar, pulir y consumar antes que introducirse en peligrosos experimentos, con los que su fama, establecida ya como condición *sine qua non,* corre riesgos innecesarios.

Pero de un joven no sólo se debe reclamar el interés, sino exigir una participación activa, decidida y apasionada en esta lucha, en las búsquedas y exploraciones que se llevan a cabo dentro de ella.

El joven debe estar atento, ser lo suficientemente sagaz para percibir cuanto acontece y cuanto se manifiesta en el mundo. Ser un vigía insomne.

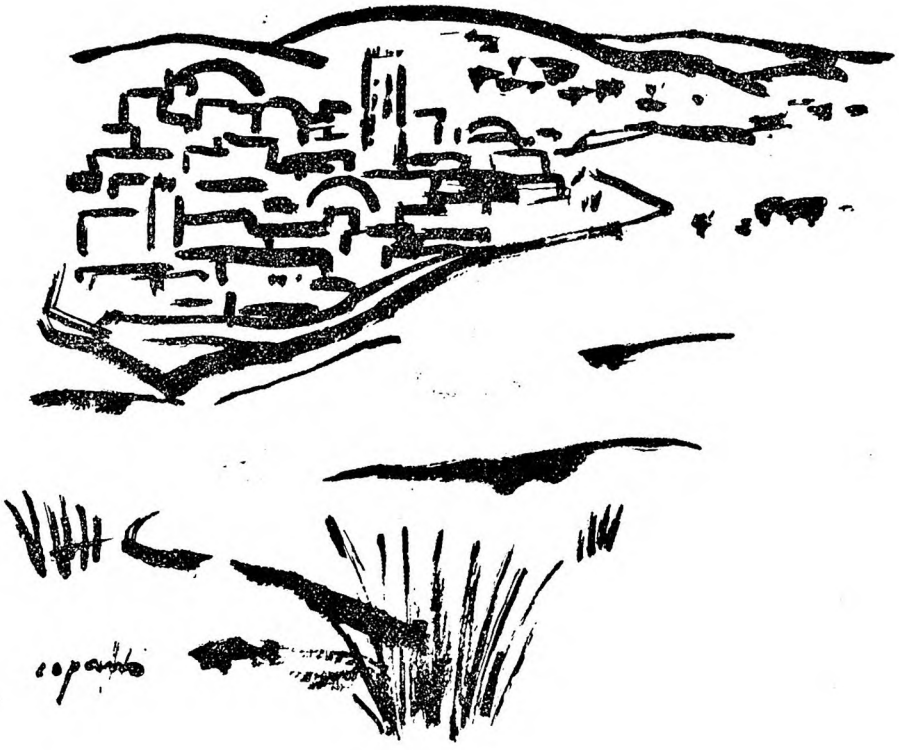
Debe aprender a seguir las necesidades autoformativas de la música y saber conducir a ésta cuando devela su propio rostro, ser lo suficientemente respetuoso y amante de aquello que él mismo desata dentro del dominio sonoro.

La riqueza del panorama sonoro que se presenta ante él es inusitada: el sistema serial, la música electrónica, la música concreta e incluso el jazz (Brubeck), son panoramas a explorar, tierras vírgenes aún, en espera de aportaciones y enriquecimiento, derivados de la inteligencia, buen gusto, organización formal y basamentos técnicos y estéticos de los nuevos compositores. Son aparentemente todas estas actitudes y promociones de una posición que se ha dado en llamar «música *cerebral*».

Quienes creen usar este último término adjudicándole un sentido peyorativo hacia los creadores de hoy, están descubriendo el Mediterráneo: *Toda la música realizada por compositores profesionales es*

cerebral. Aún el más deleznable trozo de ópera italiana necesitó ser *pensado,* aun cuando no es posible ocultar que esto aconteció algunas veces en el momento mismo de su creación. La creación musical es el resultado de una actividad profesional, cuya gestación requiere el cultivo de una larga serie de disciplinas técnicas, sin las cuales no se puede realizar totalmente lo que se desea. La ley del compositor «besado por la musa a medianoche» se desmiente por quienes saben que la composición es producto de una serie de largas elaboraciones de carácter mental. Basta examinar las *Memorias* de Berlioz, los escritos de George Sand con respecto a Chopin y las cartas de Tchaikovski, músicos todos ellos románticos, para saber de las angustias *mentales* que les deparó la concepción de una obra, cómo cada compás de ésta era rigurosamente planeado, meditado, calibrado, en una actitud digna de cualquier músico *cerebral,* llámese Honegger o Harris. El ser romántico no desprovee al individuo de la facultad pensante. La *inspiración* puede ser explicada por cualquier psicólogo como el afloramiento de la solución a un problema largamente meditado, y cuya respuesta reside en el subconsciente. Existe el trabajo, que acostumbra a la perezosa musa a acudir al lado inmediato del lápiz. Cuando se dice que un compositor «es muy inspirado» se están alabando sus dotes de trabajo, su constancia, la concisión de su expresividad o la fluencia de su lenguaje. Bal y Gay habla extensamente en sus *Tientos* sobre este proceso creativo originado en una seria y meditada actitud laborante, consignando la frase de Richard Strauss, compositor a quien se suele suponer sumergido en «los torrentes ígneos de la inspiración». Hay que trabajar con el cerebro bien frío; el dédalo intrincado de la orquestación moderna no puede manejarse sin un completo dominio mental. La cabeza que escribió *Tristán* debió haber estado tan fría como el mármol de una mesa.

José Antonio Alcaraz
Sahagún, 19
Méjico D. F. (Méjico)



HISPANOAMERICA EN SU HISTORIA