

*Cartas
de Becarios*

Sobre la Música Italiana
en el Siglo XX

Roma, noviembre de 1958.

Amigos:

“Yo estoy becado en Roma. Ahora bien: soy un viejo y un reciente becario, pues mi primera beca la obtuve a fines de 1953, y la segunda hace tres meses. Esa primera beca consistía en un legado particular, otorgado por la esposa del Dr. Antonio L. Marañón en memoria de éste para que, a través de la Universidad Nacional de La Plata, fuese beneficiario un estudiante de la Escuela Superior de Bellas Artes, sección música. La beca, que fué dividida —a fin de ampliar los nobles propósitos de la legataria— entre mi compañero Georg Moench y yo, poseía la virtud de todas las cosas buenas, que según el viejo y decididamente odioso proverbio, deben ser suministradas en pequeñas dosis: sus posibilidades económicas eran muy limitadas, y no podían bastar para más de un par de meses. Esto era a comienzos de 1954. En setiembre de 1958 la Universidad Nacional de La Plata me ha hecho el honor de otorgarme una beca oficial cuya duración será de un año.

No vale la pena hablar aquí de esos cuatro años pasados entre beca y beca: este será el tema de un tratado en muchos volúmenes que me propongo escribir y que llevará por título “Tratado de Acrobacia Superior”.

Tampoco me parece que sea muy interesante referirme a cosas como “programas de estudio”, “organización de la enseñanza oficial” o “vida estudiantil en Italia”. Cualquier argumento de éstos puede ser exhaustivamente profundizado en la Embajada o en los consulados de Italia en la Argentina, amén de las publicaciones oficiales y privadas que ilustran con lujo de detalles estas cuestiones. Pienso que la experiencia viva de casi cinco años de contacto con uno de los medios musicales más ricos de Europa, y especialmente con parte de ese medio donde verdaderamente se hace la música, sea más interesante que el contacto con la parte académica que, dicho sea de paso, no es ni más ni menos convencional, ni más ni menos envejecida y rutinaria que en cualquier otro lugar donde se enseña el oficio de la música. Tampoco puedo referirme a pintorescos aspectos de la “bohémien” roma-

CARTAS DE BECARIOS

na, pues nunca he hecho la vida del clásico artista melenudo.

Claro que así la cosa se vuelve para mí mucho más difícil y, sobre todo, más peligrosa: de un peligro que siempre acecha a quien se pone a hacer lo que nunca hizo, y que la sabiduría popular simboliza graciosamente con una metáfora referente a las extremidades inferiores. En efecto: mi oficio es "hacer música", y no "hablar de música"; y esto, aunque parezca una sutileza, constituye en realidad una diferencia bien concreta, hasta el punto que se da la situación paradójica que, generalmente, hablar de música es una actividad mucho mejor remunerada que hacerla. Pero esto es otra cuestión... "Hacer música", pues, es una actividad que, cuando se la toma en serio, implica un proceso de selección que sobreentiende otro paralelo y simultáneo de eliminación. Vale decir que frente a nuestro arte y a toda su infinita problemática, el artista activo y conciente de su responsabilidad está en una posición decididamente polémica, pues debe elegir. El arte es, en última instancia, un problema de fe, y es sabido que la fe es absoluta. No se crea por esto que yo considero que el compositor debe ser necesariamente un individuo perseguido por la desgracia de no poder hablar sino emitiendo axiomas, o que identifique su persona con la de un dictador en potencia: ¡no, por Dios! Lo que pongo en duda es su objetividad frente al total de la música de su propio tiempo; su capacidad de mantener, frente a posiciones que no sean la propia, una lucidez crítica de persona "que ve desde afuera". No lo creo poseedor de la dialéctica de la síntesis, y por eso lo veo exageran-

do —o exasperando— siempre los polos de una antítesis. Y esto no creo que deba ser tomado como un "menos" al juzgar a cada músico activo: en él cuenta otra síntesis mucho más importante, que es la que será capaz de realizar en su lenguaje de creación, y que resultará más lograda cuanto más fiel y severo sea con respecto a su propio credo. Si todo esto que digo me parece bastante claro al acercarnos a las grandes o casi grandes personalidades de la música, es fácil deducir que resultará mucho más acentuado este fenómeno en un músico que apenas empieza su carrera y que hace lo que puede, como es mi caso. Por eso presento desde ya mis excusas por las posibles faltas de objetividad en que incurra, y soy el primero en proclamar que todo cuanto diga deberá ser tomado "cum grano salis"...

En la música italiana de este siglo se ha realizado un verdadero renacimiento, luego del paréntesis del melodrama del 800; renacimiento cuya característica es el reencuentro con la gran tradición instrumental de los siglos XVII y XVIII, y al mismo tiempo con la del arte vocal de los antiguos polifonistas y madrigalistas. De todo este estudio retrospectivo que implicó pasar en revista elementos aparentemente antiéticos y como instrumentalidad pura, polifonía y monodía vocal, concepción horizontal y vertical de la música al mismo tiempo, el resultado fué, en los años alrededor de 1940-45, un panorama verdaderamente italiano de la música, de un italianismo que no

tuvo ya nada que ver ni con la ópera del siglo anterior, ni con el "fuentismo" de tarjeta postal de Respighi y de sus infinitamente pequeños continuadores (concepción "turística" de la música) y que no fué, absolutamente, sintetizado gracias a una elaboración de elementos folklóricos. Se trató de un verdadero reencuentro con una secular civilización musical, que no hay que confundir con un neo-clasicismo "de manera", y que reintegró a Italia a un primer plano dentro del arte musical contemporáneo, dado que sus compositores habían logrado un lenguaje que, más allá de las diferencias individuales, estuvo aunado por un carácter eminentemente nacional, no folklórico, no pintoresco, pero sí culturalmente entroncado con las más genuinas fuentes de su tradición musical más pura.

El mérito de esta "rinascita" pertenece, sin duda, a la "generación del 80": es decir, a ese grupo de compositores cuyos nombres más importantes son Alfredo Casella, Gian Francesco Malipiero e Ildebrando Pizzetti. Sobre todo Casella y Malipiero constituyen los verdaderos catalizadores de esta reacción estilística, y ya sería para ellos causa de nuestra eterna gratitud haber revelado, prácticamente en su totalidad, el arte de Claudio Monteverdi y de Antonio Vivaldi. Pizzetti no está completamente al margen de este fenómeno, pero su lenguaje (sin entrar en una cuestión de validez estética que sería por lo menos pretencioso —de mi parte— plantear aquí) me parece históricamente menos dinámico que el de sus dos contemporáneos, sobre todo por su "attaccamento" para con muchos de los credos de

la ópera verista, tanto desde el punto de vista teatral como desde el de los caracteres puramente estructurales de su lenguaje, particularmente en cuanto a su vocalidad se refiere.

Creo que ahora, sobre todo luego del más reciente desarrollo de la música italiana (lo que nos ofrece ya una perspectiva histórica), se pueden fijar los justos límites de la importancia de Casella y Malipiero. A mi juicio, su más rico aporte fué su vocación hacia la antigua civilización vocal-instrumental italiana, y esa vocación me parece históricamente más importante que sus propias obras, dado que las de los dos más grandes músicos de la generación siguiente, Luigi Dallapiccola y Goffredo Petrassi, tiene indudablemente, en sus puntos más altos, un valor absoluto mayor. Pero creo que sin la acción de sus inmediatos predecesores esas obras no existirían tales como son. Casella y Malipiero constituyen, pues, dos importantísimas figuras de transición, y este carácter resulta evidente ante la audición de las últimas obras de Malipiero, cuyo autor, estilísticamente, se sobrevive.

Casella no fué solamente un inteligentísimo descubridor del pasado, sino también un gran receptor del presente, de su presente. Como todos los artistas dotados de una enorme facultad de asimilación pero de una personalidad creadora no lo bastante fuerte como para sintetizar esos "datos" de diversa procedencia en propia, intransferible materia artística, Casella fué, en el más alto sentido que esta definición puede tener, un "pasticheur" nato. Su música es demasiado "a la manière" de Casella, y su estilo creo que resulta, por esto, deliberadamente

CARTAS DE BECARIOS

fabricado (mejor, pre-fabricado), respondiendo más a un "gesto" de conducta estética (una ética artística construida desde afuera, programática, teórica o polémica) que a un impulso verdaderamente creador.

Supongo que esto ha de bastar para aclararnos las ideas sobre su carácter de músico de transición, pero también para iluminarnos —teniendo en cuenta a quien nos estamos refiriendo—, sobre todos los problemas pendientes y sobre el potente estímulo que su obra podía encerrar para quienes le siguieran en edad. Como dijo una vez Picasso a propósito de sí mismo, hay artistas que no buscan, sino que encuentran. Casella, al contrario, fué uno de los que buscaron durante toda su vida. Y fué la generación siguiente la que encontró.

Dallapiccola y Petrassi constituyen el verdadero medio (o médula, mejor) de la evolución de la música italiana desde la generación del 80 hasta la última, la de los más jóvenes "de vanguardia".

Las obras de Petrassi anteriores al año 1940 (fecha de composición del estupendo "Coro di Morti") nacen, pues, bajo el signo del estímulo espiritual de la acción de Casella, enriquecidas por las influencias de otros músicos no italianos, principalmente Stravinsky y Hindemith. (Al hablar de "influencias" creo que resultará oportuno recordar una cosa: no existe un solo compositor que no esté en cierta medida influenciado por los demás, por la sencilla razón de que la música no es un ente abstracto, impersonal, una materia ideal que nace de sí misma; sino que es la *suma* de la música del señor Tal, más la del señor Cual,

y así sucesivamente. Y junto con esto, no hay que olvidar que el único impulso dinámico genuino cuyo resultado final es una obra musical, puede ser —pero no debe ser necesariamente— una carrera desenfrenada para llegar primero al "copyright". Lo que cuenta es hasta qué punto esas influencias concurren a plasmar un estilo personal, revistiendo el carácter de afinidad, de simpatía común ante ciertos elementos; o bien absorben, vuelven anónimo, el lenguaje de un músico).

La obra con la que culmina la primera madurez estilística de Petrassi es el "Coro di Morti", madrigal dramático para coro masculino, tres pianos, instrumentos de metal, contrabajos y percusión, sobre textos del "Dialogo de Federico Ruysch e le Mummie", de Giacomo Leopardi. Es una obra que, en su desolada y dura poesía, en su cinismo que no es maldad (como justamente dice Massimo Mila), culmina todo el período de reencuentro de la música italiana con su antigua tradición, concluye genialmente la búsqueda de Casella, si puede decirse esto, y pone punto final, también para Petrassi, al diatonismo absoluto que caracterizó hasta entonces su lenguaje, y que lo hacía aparecer como un opositor a la concepción super-cromática de los atonalistas, como a Hindemith o al Stravinsky de entonces. Y además (o sobre todo), está va todo Petrassi en esta composición: el saludable y ultra-dinámico autor de las primeras obras, y también el angustioso, casi diría preocupante creador de las últimas. Y esta nueva presencia, tremendamente seria, hace cambiar de significado a los elementos del "Coro di Morti" catalogables como característicos de su primera

manera; los modifica dentro de sí mismos de modo tal que, tratándose de idénticas unidades de lenguaje, cobran el carácter de nuevas unidades poéticas. En síntesis: se produce una transformación conceptual de una misma materia.

Contemporáneamente al "Coro di Morti", Luigi Dallapiccola terminó su tríptico "Canti di Prigionia" (1939-41), para coro, dos pianos, dos arpas, seis timbales, xilofón, vibrafón, campanas y batería. Hasta esta obra, si bien con algunas significativas excepciones, el lenguaje de Dallapiccola se caracterizó también por un diatonismo puro, cuyo origen (a diferencia de Petrassi, que en una buena parte podía parecer —siempre refiriéndonos a sus primeras obras— de origen barroco), está en el período pre-clásico, en el diatonismo modal del medioevo y del renacimiento, como justamente observa Roman Vlad; y que René Leiwobitz extiende hasta el clasicismo, citando los nombres de Frescobaldi y, naturalmente, de Bach. Pero ya en varias de sus obras se insinúan planteos cromáticos que, sin llegar a minar la estructura diatónica de la totalidad, anuncian una futura transformación de la gramática —v, por consecuencia, de la poética— dallapiccoliana. Y efectivamente, en los "Canti" aparecen ya numerosos planteos dodecafónicos, consecuentemente tratados desde el punto de vista técnico. Me parece obvio hacer el panegírico de una obra como los "Canti di Prigionia", que supongo conocida por todos; pero creo útil llamar la atención sobre la coincidencia entre los años durante los cuales se realizó la elaboración de este trabajo, y los años de la guerra. No es, ciertamente, una sutile-

za crítica establecer un paralelo entre la tremenda situación histórica y el dramatismo infinito de esta obra maestra, cuyo texto está constituido por la desolada despedida de tres condenados a muerte: María Estuardo, Boecio y Savonarola; pero es bueno hacer notar que la envergadura artística y humana del autor lleva al "corpus lyricum" de los textos hasta una altura que está por encima de la piedad, logrando algo que es más que un "memento" para sus personajes. Algo que, como todas las realizaciones más altas del arte, cristaliza una forma de la condición humana en un momento dado de la historia, más allá de las explicaciones conceptuales, más vigorosamente que un juicio o una protesta. La obra en cuestión es dolorosamente hija de su propio tiempo pues, por alguna misteriosa razón, por alguna indefinible afinidad, difícil o directamente imposible de traducir en conceptos, en cierto modo lo contiene.

Si en Dallapiccola —luego de cuanto hemos dicho a propósito de su tendencia hacia una cromatización cada vez mayor del tejido originariamente diatónico que constituía su lenguaje— resulta casi fatal su evolución en el sentido de una progresiva incorporación de todos los elementos estructurales del método dodecafónico, la afirmación diatónica realizada por Petrassi con el "Coro di Morti" parecería, a primera vista, excluir para él ese camino. Sin embargo, esa misma afirmación, esa especie de definitivo punto de llegada, implica el agotamiento de un medio expresivo, que luego de dar todo de sí para un músico, se convertiría, a partir de ese momento, en fórmula, en cómodo sistema para "escu-

CARTAS DE BECARIOS

charse" en paz: algo así como el sillón donde el buen burgués reposa al volver del trabajo.

Petrassi, en cambio, no adoptó ese comodísimo y habitual sistema que consiste, en la práctica, en que luego de lograr escribir una obra de algún valor (y en este caso una obra maestra), repetir sus caracteres hasta el infinito, creyendo que ensartar siempre los mismos elementos —que con el pasar del tiempo se transforman en lugares comunes— sea señal de personalidad, presencia de una constante propia e intransferible. (Casi se podría decir que lo que nos da la pauta de la envergadura espiritual de un artista no es tanto su posibilidad de cristalizar su experiencia interior en una obra maestra, sino su facultad de poder encontrar un nuevo camino luego de esa obra, sin convertirse en su esclavo). Al contrario. A partir de su cantata "Noche Oscura" —sobre textos de San Juan de la Cruz—, se opera en el lenguaje de Petrassi una proyección tendiente a abarcar cada vez más los elementos del método de composición serial, hasta el punto de que sus últimas obras lo colocan entre los más avanzados exponentes de la música actual. Y esto sucede —por esa aptitud de síntesis de la que es capaz sólo el gran artista— sin diluir los más típicos caracteres de su estilo, pese a la radical transformación que se ha operado en ellos.

Considero innecesario extenderme más sobre estos dos grandes artistas, cuyas obras pueden escucharse, afortunadamente, con mucha frecuencia. Prefiero referirme a las dos últimas generaciones de músicos italianos, la de los nacidos en los años de la prime-

ra guerra mundial, y la que viene inmediatamente después de ésta, la de los más jóvenes. De la primera, Bruno Maderna, Valentino Bucchi, Guido Turchi, Roman Vlad (italiano de adopción), Mario Peragallo (nacido en 1910), son los considerados generalmente como más representativos. De la segunda, en cambio, los nombres de Luigi Nono, Luciano Berio, Aldo Clementi, Niccolò Castiglione, Domenico Guaccero, Franco Evangelisti, me parecen los más interesantes. Bruno Maderna, Luciano Berio y Franco Evangelisti representan en Italia al movimiento electrónico. Los dos primeros dirigen el estudio instalado "ad hoc" en Milán por la RAI (Radio-Televisión Italiana), y desarrollan allí una labor llena de grandísimo interés. Franco Evangelisti ha trabajado, en cambio, en el estudio electrónico de la Westdeutschen Rundfunk de Colonia, donde actualmente se encuentra nuestro compatriota Mauricio Kágel.

Entre estos dos grupos de músicos me ocuparé de dos, a los que considero entre los más importantes: Guido Turchi (nacido en 1916) y Luigi Nono (nacido en 1926).

La producción del primero de estos músicos no es muy extensa, pero sí de gran calidad. Entre sus primeras obras, "Invettiva" para coro y dos pianos (sobre textos de los "Carmina Burana") me parece particularmente notable por la riqueza imaginativa y la profundidad de concepto que evidencia. Su "Concerto per archi" lleva más allá aún su empeño expresivo, al par que manifiesta un envidiable virtuosismo de escritura. El "Piccolo Concerto Notturno" para orquesta revela un nuevo aspecto de la riquísima personalidad

de Turchi, pues se trata de una obra redactada menos en primera persona que las dos citadas anteriormente, cuya materia está constituída por una música que podríamos definir como espiritual (en contraposición a una música "personal" en sentido autobiográfico, en cuanto al "pathos" se refiere) y que se plasma en una fascinante belleza tímbrica.

Pero es con su ópera "L'Ingenuo" —en curso de composición por encargo de "La Scala" de Milán—, basada en "Las Aventuras del Buen Soldado Sveick" de Jaroslav Haseck, donde la personalidad de Turchi alcanza su más amplia expansión, y donde, también, su lenguaje se enriquece con la adopción —en parte de la obra— del método de composición dodecafónica, que él trata de manera verdaderamente original y con una maestría sorprendente, sobre todo tratándose de su primera realización dodecafónica. Las peripecias del increíble personaje, del terrible cretino capaz de burlarse de todas las instituciones del Imperio Austro-Húngaro, y de transformar la guerra en una cosa personal, sumiendo en el más absoluto caos la perfecta, superburocrática organización que es el orgullo y la fuerza motriz de sus superiores, implican una sátira política verdaderamente feroz, al par que nos ofrecen, a través de la comicidad irresistible del ridículo y humano protagonista, una visión no precisamente tranquilizadora de la sociedad. La música de Turchi, que considero dotada de una excepcional eficacia teatral, sirve esta acción con la más variada cantidad de recursos, pero tiene una autonomía que la pone muy por encima de una mera música incidental.

Y es mi convicción que Turchi está llamado a ser, fundamentalmente, un autor teatral. Ojalá pueda, gracias a la inspiración de algún director inteligente, escucharse pronto en la Argentina por lo menos una de las más importantes obras de este compositor, cuyo desconocimiento impide poseer un cuadro completo de la música italiana de este siglo.

Luigi Nono es uno de los más jóvenes compositores italianos, y es, para mí, el más importante músico de la nueva generación; al par que, sin duda alguna, uno de los más valiosos compositores jóvenes en el campo internacional. Alumno de Bruno Maderna y de Hermann Scherchen. Nono es la encarnación de aquello de que "nadie es profeta en su tierra". Su producción es prácticamente desconocida en Italia, aunque su nombre goza de gran prestigio en Alemania; y en Francia, gracias a la acción de Pierre Boulez y de sus conciertos de "Domaine Musical".

La obra de Nono se desenvuelve dentro de lo que habitualmente se entiende como "música de vanguardia". Para entendernos, digamos que hace suyas las más avanzadas experiencias post-webernianas de Boulez y de Stockhausen. Su música, sin embargo, presenta rasgos poderosamente personales, lo que diferencia netamente a su autor de un mero secuaz de la nueva escuela (como hay tantos) y que permite alinear su nombre, con méritos por lo menos pares, al lado de los dos compositores citados.

Su música revela una visión del mundo profundamente dramática, angustiosa. Su lenguaje es, al análisis, de un rigor extremado, y sus elabora-

CARTAS DE BECARIOS

ciones resultan de una gran complejidad. Sin embargo, creo que esa impresión de complejidad que surge de la lectura de su música es más bien un reflejo de la originalidad de sus ideas, que por ser tales necesitan de medios nuevos —o por lo menos insólitos— para plasmarse; medios que por estar alejados de lo que nuestra costumbre identifica con naturalidad de escritura, nos parecen, al menos, rebuscados. En la audición, esas particularidades de escritura, que podían sorprendernos o desconcertarnos, encuentran su más completo significado, revelan su íntima necesidad y nos dan la demostración, si la lectura no nos hubiese bastado, de que no se trata de un refinado aunque gratuito “trompe l’œil”.

Nono ha escrito mucho para su edad. Desde el punto de vista de la técnica dodecafónica su lenguaje, siendo muy consecuente, no siempre resulta ortodoxo, ya se trate de la ortodoxia de la dodecafónica clásica o de la serialidad de vanguardia. Esta flexibilidad frente al oficio —que es el reflejo práctico de la movilidad de sus instancias espirituales—, le permite escribir obras como su “Libeslied” para coro y pocos instrumentos, o como “Varianti” para violín y orquesta, obras dialécticamente contrastantes pero aunadas, dentro de la totalidad de su producción, por la íntima unidad estilística del compositor.

El “Libeslied” es una especie de compendio de lo que “no debería hacerse” desde el punto de vista dodecafónico. En efecto: la pieza está articulada en dos partes principales y en una breve coda de cinco compases, y está compuesta en base a una serie dodecafónica no transportada, constituí-

da por la siguiente sucesión: mi bemol, la bemol, sol, si, mi natural, la natural, do, re, fa, si bemol, do sostenido y fa sostenido. Toda la primera sección está construida en base a las cinco primeras notas de esta serie, mientras que la sexta nota —“la” natural—, aparece sólo en el último compás de la sección, como culminación “forte” de un crescendo que parte del pianissimo, y dispuesta en dos octavas simultáneas. La segunda sección está construida con los seis sonidos restantes de manera equivalente; y lo mismo sucede, en su último compás, con la duodécima nota —“fa” sostenido—. (La coda presenta la serie de manera incompleta y está articulada, rítmicamente, como un movimiento “a espejo”). Resulta claro que ese girar constante sobre cinco notas en cada sección de la obra, produce una sensación fuertemente modal, acentuada, en el total de la composición, por la semejanza interválica existente entre los dos grupos en que se divide la serie. Y naturalmente, la aparición de las sexta y duodécima notas al final de cada parte, duplicadas en octavas y luego del proceso dinámico que hemos descrito antes, confiere a esos sonidos un valor de “peso” enorme, que provoca una individualización casi funcional de dichas notas, comparable a la prepotente afirmación de una nueva tonalidad en ciertas modulaciones “a sorpresa” del período romántico.

Las “Varianti”, en cambio, ofrecen uno de los ejemplos más desconcertantes de rigor serial que sea dado ver, pues todo en esta obra está serialmente organizado: altura, intensidad, duración y modo de ataque del sonido; timbre, agrupaciones armónicas (en

CARTAS DE BECARIOS

Esto, que formalmente podría explicarse como una adaptación del principio de la "Klangfarbenmelodie" a la escritura coral, produce una gran dificultad —por no decir imposibilidad en los más densos pasajes polifónicos de la obra— para entender las palabras cantadas por el coro y los solistas. Dejando de lado la consideración de que en muchos pasajes polifónicos de la literatura coral clásica y romántica, la circunstancia de que cada palabra del texto esté siempre en una misma voz no ayuda, en el hecho concreto de la audición, a entender lo que se dice, este detalle de la obra de Nono me resulta de una gran agudeza y de un valor expresivo en sí, que trasciende la simple curiosidad de escritura. En efecto: esa distribución, no ya del texto sino de partes de cada palabra en las diversas voces, confiere a ese texto un profundo sentido de coralidad, entendiendo esta palabra en su más preciso significado de *canto en común*. Lo que se canta en esta obra es dicho por todos, es el canto total de los condenados a muerte en la lucha por la libertad. No importan las palabras de todos los días con que en sus cartas últimas redactan su adiós definitivo: es la esencia de su despedida suprema lo que cuenta, de la despedida de todos ellos. No son poemas, son cartas en las que la presencia de muchos hombres y mujeres es más intensamente sentida que la de uno solo. Esencia de heroico pero simple anonimato que es la de la Resistencia misma, movimiento fundamentalmente colectivo, antiführer en el más completo sentido, por el cual el sacerdote católico lucha y muere junto al estudiante judío, al lado del "maquis" comunista.

Esto nos hace oír el coro de Luigi Nono: ese canto anónimo, indistinto, general. Para mi modo de ver, esta peculiaridad reviste un altísimo significado artístico.

Llegado a este punto, creo que no será inútil hacer una serie de consideraciones de diversa índole, dado que, tarde o temprano, las obras de las cuales me he ocupado concluyendo este artículo —y junto con ellas las de toda la vanguardia europea—, se escucharán también en la Argentina; y esa audición, para que signifique un enriquecimiento de nuestra dimensión espiritual, deberá ser honesta, libre de prejuicios o de "tabús" medievales.

Se da el caso —y todos los días tropezamos con consideraciones de este carácter, incluso provenientes de personas que no sospecharíamos "reaccionarias"— que en nombre de la Libertad de Expresión, de la Humanidad, de la Naturaleza, de los Eternos Principios, de los Sublimes e Imponderables Hontanares de la Imaginación Creadora y cosas por el estilo, se despotrique contra la dodecatonía en general y contra sus últimas consecuencias llamadas "de vanguardia" en muy especial modo, acusándose a esta música y a sus realizadores y exegetas de varias culpas, siguiendo una escala que, según la mayor o menor buena educación, la mayor o menor presunción y la dimensión de la levadura humana y artística de quien parte en la noble cruzada restauradora de la fe, son: o insultos, o ironías, o literatura barata o más o menos barata; o axiomas condenas que muchas veces consideran obvio justificar, tanto re-

sulta evidente la Verdad de sus lapidarios argumentos. Pero el denominador común de todo esto es la acusación de "cerebralismo", que trae de la mano el concepto de "aridez".

Aparte la consideración bastante obvia y nada nueva según la cual, dado que el Creador se ha tomado el trabajo de instalarnos un cerebro no se ve qué razón válida exista para no usarlo, es menester declarar que toda la música es cerebral, en el sentido de que toda obra digna de alguna consideración presupone una valorización racional de los elementos que la componen. (Aun ante el caso de ciertas obras, como, por ejemplo, los "Sechs Kleine Klavierstücke", op. 19, de Schönberg, que han sido creadas en un estado verdaderamente irracional, de "trance", es necesario recordar que esas obras constituyen verdaderos "casos límite", extremos de una inmediata, irrefrenable urgencia expresiva, lo que les confiere un carácter de excepción dentro de la conducta artística de un compositor. También es necesario no dejarse llevar por la impresión de soberana libertad expresiva que ciertas obras producen —a los efectos de su comprensión crítica, más profunda que el legítimo pero siempre incompleto goce estético—, impresión que las hace aparecer como productos casi automáticos de una sensibilidad librada a la más rica, febril irracionalidad onírica: por ejemplo, la primera de las "Cinco Piezas para Orquesta", op. 16, del mismo Schönberg. Basta un vistazo superficial a la partitura para comprender la lucidez con que las complicadas formas canónicas que se despliegan, por ejemplo, en el "climax" de esa maravillosa composición, han sido

redactadas. Nadie discute que el efecto final emotivo, poético, expresivo o como se prefiera llamarlo, sea el de una casi elemental fuerza vital, el del expresionista "Ur-schrei" o grito originario. Pero cuando nos interesa comprender la totalidad del fenómeno por el cual esta obra pasó, del estado de intuición, idea o propósito, al de composición concluida, tenemos que tomar en debida consideración esas formas canónicas a que me refería. Esto nos hará comprender y admirar más la dimensión artística del Schönberg de aquella época, al par que nos llevará a conocer la obra tal como es y no sólo como nos parecía que fuese). El equívoco nace, a mi modo de ver, de dos cosas fundamentales: 1º, ignorancia más o menos completa de la dodecafónica clásica y por consecuencia, incapacidad técnica y crítica para comprender gramaticalmente esta música y sobre todo sus últimas consecuencias "de vanguardia"; y 2º, ya en un estado más avanzado de preparación, los juicios negativos se basan más sobre la antipatía provocada por la lectura de libros teóricos, artículos de apología o de condena de esta música, que sobre una vivencia directa de las obras que, al fin y al cabo, *son* la música.

El primer punto presenta un cuadro clínico muy característico, cuya primera manifestación es la de confundir *sistema* con *método*; y sobre este equívoco el mismo Schönberg llamó la atención en una conferencia —"La composición con doce sonidos"—, pronunciada en 1939 en la Universidad de California, donde dice textualmente: "Cosa curiosa y falsa: la mayor parte de la gente habla, en este sentido, de sistema de la escala cromática. Yo

CARTAS DE BECARIOS

no he creado un sistema, sino sólo un método, es decir, un modo de aplicar regularmente un procedimiento pre-establecido. Un método *puede ser, pero no es necesariamente*, una de las consecuencias de un sistema”.

El hecho de que muchos teóricos y muchos compositores sean más papistas que el papa (y nada más que eso), no va en detrimento del “método”, sino sólo de ellos mismos. Y nuestros savonarolas parece que en sus sermones se ocupan más de estos académicos que de la música de Schönberg y los suyos. En esto, en no ser capaces de separar el espíritu de la letra, revelan una falta en su propio instinto y en su gusto, ya que, en definitiva, se muestran incapaces de distinguir entre un buen y un mal compositor, y engloban en su anatema el “modus operandi” de esos malos músicos y de esos aburridos profesores dentro del concepto de “sistema dodecafónico”. Y los ponen, naturalmente, en compañía de quienes verdaderamente hacen buena y nueva música. (Generalmente se salva Alban Berg, por tener más “alma”).

No entender esta diferencia entre “método” y “sistema” lleva a otro error que esta vez es fundamental: la ignorancia del concepto de “serie” y de su enorme flexibilidad y riqueza. Al oír esta palabra lo menos que dicen es: “cadenas, jaulas”, como si el compositor serial fuese un auto-lesionista cuyo goce mayor fuera torturarse al infinito hasta poder llegar —¡al fin!— a la tan soñada esterilidad.

La serie —o mejor, la música serial—, conoce tres etapas históricamente bien definidas, aunque —y esto es un “más” para la validez de este prin-

cipio—, las características de una etapa participen o se presenten también en las sucesivas (como hemos visto, por ejemplo, al ocuparnos del “Libestied” de Luigi Nono): 1º, la etapa que comprende, en líneas generales, la música de Schönberg, sus discípulos y cuantos compositores, en aquella época, coincidían más o menos totalmente, por directo contacto con la Escuela Vienesa o por propia intuición, con el nuevo camino que la música comenzaba a recorrer; etapa que se refiere a la época precedente a la enunciación del sistema dodecafónico, y en el cual, como es sabido, la materia musical tendía a organizarse en combinaciones de intervalos que, como un esqueleto, sostenían el desarrollo del discurso sonoro, durante la totalidad o, más frecuentemente, en una o más partes de una obra musical. En este período esas formas seriales no estaban constituidas por los doce sonidos, sino generalmente por pocas notas que configuraban una “constante interválica”, en virtud de la cual el concepto de “tema” en sentido tradicional fué poco a poco, y más o menos deliberadamente, substituído por el de “estructura”. Esta constante interválica era variada de acuerdo a procedimientos de inversión y de “espejo”, similares a los utilizados por los antiguos polifonistas de las escuelas flamencas. (Ejemplo típico de este período es la Passacaglia, Nº 8, del “Pierrot Lunaire” de Schönberg). 2º, la etapa que está determinada por la música dodecafónica propiamente dicha, en la cual las series son de doce sonidos, y donde, generalmente, la totalidad de cada obra se concreta en base a ese principio estructural. (Sobre este período se ha escrito

mucho, y es obvio extenderse en más consideraciones al respecto). 3º, la etapa actual, en un período de gestación y de descubrimiento, donde a la evolución de la música vocal e instrumental, determinada por la extensión del principio serial a todos los componentes estructurales de la obra (como hemos visto al hablar de las "Varianti" de Nono), desde el ritmo y el metro hasta el timbre (al par que comienza a determinarse una superación del principio de "dodecafonía", como puede verse en las últimas obras instrumentales de Karlheinz Stockhausen), se asocian, influenciándose mutuamente, los nuevos y apasionantes medios de la música electrónica, en la cual —aparte del universo tímbrico que abren en infinita extensión— dadas las posibilidades de obtener sonidos puros que trascienden el total cromático de doce notas de nuestro sistema temperado, resulta claro que la dodecafonía, como principio, aparece prácticamente superada.

Es el concepto de "serie" lo que evoluciona a través de estas tres etapas de fantástico enriquecimiento del lenguaje; y es seguramente el más profundo y genial descubrimiento de la intuición schönberguiana: la nueva "forma" de la música. Y esto basta, al cabo de poco más de cuarenta años de práctica musical para darse cuenta de su riqueza estructural, de su polivalencia: pues la música de estos períodos no es toda igual, como lo sería si se tratase de un dogma sistemático, de un calabozo para reprimir imaginaciones; sino que precisamente en virtud de ese riquísimo, dinámico principio, se ha plasmado el lenguaje de

tantos y tan diversos compositores, desde Alban Berg a Luigi Nono.

Pero no hay peor ciego que el que no quiere ver, y ya oigo la réplica: "Pero eso se debe a la personalidad de esos músicos —aceptando la hipótesis de que se trate de música lo que hacen—, no al... sistema". No, por el contrario; no es así. Me resisto a admitir que el músico sea un artista que crea "pese" a los medios estructurales de su lenguaje y no "gracias" a ellos, plasmando los cuales, y solamente así, puede revelarse esa personalidad que nuestros modernos catones delinquen con tanta vehemencia.

Y por aquí entramos en la segunda de esas "cosas fundamentales" de que hablaba antes. Esta gente se horroriza ante la aparente frialdad, frente a la manera esquemática con que los teóricos de la técnica serial enuncian sus características; y esto tapa sus oídos, e impide a su sensibilidad penetrar en los verdaderos valores artísticos de esta música, o por lo menos se los vuelve sospechosos. En realidad, sucede que al plantear teóricamente una cosa se la trasplanta a un terreno distinto del de la cosa en sí. Me explico: el análisis teórico de la Sinfonía Op. 21 de Webern no es esa sinfonía, es la descripción de su estructura gramatical. En un terreno más general, la enunciación teórica del método de composición serial no es ese método, sino la explicación del estado de su evolución hasta el momento en que esa enunciación ha sido redactada y que deja de ser válida totalmente, o que se revela incompleta, apenas una nueva obra, posterior a ese momento, enriquece los medios técnicos (que al fin de cuentas son los vehículos de lo que general-

CARTAS DE BECARIOS

mente se define como "expresión"), ampliando sus posibilidades o revelando nuevas perspectivas. Y esto, la mayoría de las veces, sucede demostrando poco respeto por los aparentes axiomas que la teoría nos propinaba, como hemos visto en el "Libeslied" de Nono. Pues lo que define totalmente los límites de un principio constructivo es, en arte, sólo la vitalidad de las obras que a ese principio adaptan su estructura. (Para quien se interese, es divertido hacer notar que, en realidad, la primera infracción a la pretendida ortodoxia del "sistema" sucede —como lo hace notar Roman Vlad en su "Historia de la Dodecafonía"— nada menos que en la primera pieza dodecafónica que se ha escrito, el "Vals" de las "Cinco Piezas para Piano", Op. 23, de Schönberg, y que se refiere a la tan aborrecida regla de la no-repetición de notas. [N. B. "re bemol" de la mano izquierda que *no debería* oírse antes del sucesivo "la bemol" de la mano derecha]).

Por una cosa así, francamente, yo no he llegado a odiar la música tonal, y no me parece que el "método de composición con siete notas relacionadas funcionalmente las unas con las otras" haya sido un cepo, una cadena o un cinturón de castidad ni para Mozart, ni para Beethoven, ni para Brahms, pese a todos los tratados que he tenido que digerir y cuyas reglas no eran, por justas razones pedagógicas, en nada menos esquemáticas y aparentemente limitadoras que las que se leen en cualquier libro sobre la teoría serial-dodecafónica, y cuya exposición axiomática responde a idénticas exigencias metodológicas.

Pero el hábito no hace al monje:

ese método heptafónico no le ha sido de gran ayuda a muchos de sus esforzados paladines en sus fatigas de compositores, por la misma razón por la cual el "método de composición con doce notas no relacionadas más que entre ellas mismas" no le será de gran ayuda a quien no posea específicas cualidades de compositor.

Y una de éstas, quizás la más alta, sea la de lograr la más soberana libertad, más allá de las aparentes limitaciones e incluso gracias a éstas. El arte no es la vida, y en él el concepto de libertad no es idéntico a ese que somos capaces de defender en la calle o en los campos de batalla. Puede ser dinámicamente semejante, pero artísticamente se trata de una metáfora.

Al esfuerzo creador que implica la realización de esta nueva música debe corresponder, en el momento más importante de la vida de una obra de arte —que es el momento en el cual esa obra, por la audición o por la lectura, entra en contacto con los demás hombres— un esfuerzo por parte de quien la comienza a conocer. Este esfuerzo debe estar caracterizado por una actitud espiritual e intelectualmente limpia, y tiene que hacerse a fondo, sin prejuicios y sin pereza, pues lo nuevo es siempre difícil. Y ahora, mejor, escuchemos lo que dice Proust, quien con mucha mayor agudeza de la que yo sería capaz, escribe en su "Récherche", a propósito del escritor Bergotte: "... tenía el aspecto de tomarlas (a las cosas) por la parte más fútil, de estar en lo falso, de hacer paradojas; y sus ideas, por ello, parecían la mayoría de las veces confusas, porque cada uno llama ideas claras a aquellas que están en el mismo grado

Eduardo Ogando

de confusión que las propias. Por otra parte, toda novedad tiene como condición primordial la eliminación de la costumbre por la cual estábamos saturados, y que nos parecía la realidad misma, y por lo tanto cada conversación nueva, así como cada pintura, cada música original, parecerá siempre alambicada y fatigosa. Ella descansa, en efecto, sobre figuras a las cuales no estamos habituados; la persona que habla nos parece que no se expresa sino por medio de metáforas,

lo que nos cansa y nos da una impresión de falsedad. (En el fondo, las antiguas formas de lenguaje habían sido también un tiempo imágenes difíciles de comprender, cuando el oyente no conocía aún el universo que ellas pintaban. Pero desde mucho tiempo nos figuramos que fuese el universo real, y descansamos sobre esto)".

Cordialmente,

Eduardo Ogando.