

MUSICA Y VIDA

GEOMETRIA MUSICAL

Hay quienes, y no son pocos, se han dado en la actualidad a juzgar el fenómeno de la creación musical desde puntos de vista que, si bien no dicen relación directa con ciertos aspectos geométricos, por lo menos plantean un descuido de los valores estéticos en el arte. Los audaces devotos de dichas inclinaciones, se han equipado de un variadísimo diccionario de términos que, empleados en la forma tan especial como se acostumbra, pueden a la larga o a la corta dañar de manera efectiva a la expresión musical de nuestros días. La teoría y, como derivado natural de ésta, la técnica, son los puntos más fuertes en que se apoyan.

Se habla de «verticalismo», «horizontalidad», «paralelismo», «oblicuidad», «peso», «densidad», «espesor», etc., términos estrictamente derivados de conceptos físicos o geométricos, los que naturalmente corresponden a determinados valores musicales, y no demasiado nuevos para este arte. Indiscutiblemente, la verticalidad y horizontalidad en música corresponden a las ideas de armonía y contrapunto, y así cada uno de los conceptos enumerados y, junto a éstos, muchos otros.

Sin embargo, la gravedad del caso no reside en el hecho de que se recurra a sinónimos extraídos de otras disciplinas científicas o artísticas para discutir o puntualizar ciertos valores musicales, sino en la forma tan especial con que tales conceptos se emplean, lo que ya comienza a constituir un verdadero vicio.

En todas las artes el fenómeno estético-emocional ha sido, en la mayor dosis si no en su totalidad, el único generador de las diferentes técnicas que han imperado en la historia, y ello ha establecido un perfecto orden de sucesión de los hechos en el sentido de dar prioridad a la libre creación y luego dejar el paso a toda explicación teórica de ésta. La teorización previa a la existencia de la obra no podrá sino conducir a la gestación de conceptos absolutamente desconectados de la esencia misma de ésta.

El afirmar de que en esta línea descansa un crecido número de comentaristas, críticos y aún músicos ejecutantes y compositores, es sólo reconocer la frecuencia con que se ensalza o destruye la música sin siquiera haber dejado actuar, ni en el menor grado, la sensibilidad y emoción del auditor. Es común en estos errados espectadores de la obra de arte el hacer panegíricos sobre una magnífica escritura contrapuntística, en que se superponen surtidos completos de ideas temáticas, para luego invertirlas, «cancronizarlas», desintegrarlas, aumentarlas o disminuirlas; el dejarse entusiasmar hasta el lí-

 * mite de lo absurdo por proezas técnicas que, una vez sometidas *
 * a una ejecución, en nada convencen, ni al más atento de los *
 * auditores, ni al más astuto de los aficionados a los preciosísimos *
 * técnicos. La frecuencia con que se habla de una música di- *
 * ciendo que ésta «es interesante», prueba sin lugar a dudas *
 * que han encontrado una feliz escapatoria quienes desean opi- *
 * nar sobre algo por lo cual no han sido conmovidos. Y es po- *
 * sible que en tales casos acierten en su juicio, en el sentido de *
 * que verdaderamente se trate de una obra «interesante» en su *
 * contenido técnico o formal, pero si este interés no trasciende *
 * de los límites del intelecto, quiere decir que aún oculta su parte *
 * más importante, que es la que puede hacer reaccionar a la *
 * emoción. *
 * Proezas técnicas pueden ser realizadas por quienes se hayan *
 * esforzado en estudiar a fondo y sepan manejar los elementos *
 * técnicos de la composición con cierta soltura, pero sólo el que *
 * sabe emplear la técnica como lenguaje necesario a la exteriori- *
 * zación de sus propias inclinaciones emotivas, es el que reali- *
 * za una obra de arte en la esencia de su significado. *
 * No son pocos los compositores que se han empeñado, tal vez *
 * convencidos de sus propias debilidades, en demostrar que su *
 * música es documento precioso de la más acabada maestría, *
 * donde no sólo se han respetado imposiciones formales, sino *
 * que se han empleado cuantos recursos pueda ofrecer su dog- *
 * mática imaginación armónica o contrapuntística. ¡Y en la *
 * coda, vean ustedes, dicen orgullosos de su ingenio, todos los *
 * temas de la exposición se han invertido sobre un «ostinato» *
 * extraído de las cuatro notas que forman el acorde que aparece *
 * en la segunda mitad del último compas del desarrollo! *
 * No hay duda que todo esto es interesante con partitura *
 * en mano y con buen cuidado de detectar cuanto detalle pue- *
 * da contribuir a hacer más malabarístico el asunto. ¿Pero de *
 * qué vale tanta proeza, si el fenómeno musical por su esencia *
 * está llamado a transcurrir en el tiempo, y si dentro de éste *
 * resulta a la postre un galimatías de sonoridades que no per- *
 * mite percibir ni el más insignificante acto de prestidigitación *
 * musical? Una idea melódica no se hace presente mientras no *
 * cumpla una función expositiva clara, y no se fija en la mente *
 * si no existe la debida proporción en el tiempo, que consienta a *
 * nuestra imaginación registrarla. *
 * La música pone específicamente en función a la memoria *
 * del auditor. En ella deben grabarse con nitidez los elementos *
 * generadores de una obra, para que podamos apreciar el valor *
 * que éstos tienen dentro de su posterior desarrollo. Y de esto *
 * desprendemos que, mientras mayor sea la complejidad del *
 * proceso musical, tanto más claridad debe exigírsele a la pre- *
 * sentación de los elementos, que servirán de base a dicho proceso. *
 * Lo afirmado a grandes rasgos en lo anterior demuestra que *
 * no existen técnicas que puedan justificarse a sí mismas, y *
 * que el significado de todas ellas depende exclusivamente de *
 * las características de los elementos básicos de la música, que *
 * *****

* siempre deben ser modelados por la sensibilidad del creador. *
* Es innegable que hay una falla de principio en quien se trace *
* el plan «a priori» de tratar en forma fugada un tema cuyas *
* características no se presten para ello; y en este terreno po- *
* demos decir también que ni el más sagaz podrá apreciar la *
* inversión de un tema cuya posición normal no haya sido re- *
* calcada con claridad suficiente. *

* Si alguien se imagina que Bach a los siete años anunció a *
* su padre que deseaba ser «contrapuntista», que siga inven- *
* tando nuevos sistemas para legar a la historia un buen sur- *
* tido de escuelas que puedan ser explotadas por aquéllos que *
* creen que el arte es un fenómeno de laboratorio. *

* La base científica del «Sistema de los Doce Tonos» bien pue- *
* de haber surgido de una determinada posición estética y, *
* como tal, estar llamada a realzar ciertas formas especiales del *
* pensamiento musical. Si se la enfoca con este criterio, es po- *
* sible que el sistema mencionado pueda ayudar a la creación *
* de obras de arte de valor sobresaliente, como las encontra- *
* mos en algunos casos de Alban Berg, Krenek y Schoenberg. *
* Sin embargo, son más frecuentes en nuestros días los casos de *
* aquéllos que se pliegan a esta tendencia como quien adopta *
* una determinada posición política y que, como fieles devotos *
* de esta religión, se imponen crear dentro de los estrechos *
* márgenes de una serie de sonidos arbitrarios y de ordenación *
* preconcebida. *

* No serían completas las reflexiones necesarias al tópico *
* enfocado en el presente estudio si no analizáramos el reverso *
* de la medalla, o sea, aquel en que aparecen comprometidos *
* quienes creen excusar su pereza o indiferencia ante la música *
* de nuestros días acusándola de ser toda ella producto exclu- *
* sivo de cerebrales maquinaciones científicas. Si toda regla *
* tiene su excepción, es éste el caso de una cuyas excepciones *
* pueden, no sólo contribuir a censurar con mayor énfasis a los *
* que incurren en los errores mencionados en los primeros párra- *
* fos, sino que también constituye ese vasto repertorio de obras *
* contemporáneas que pasarán a la historia como valiosos expo- *
* nentes de la emoción de una época y no del exhibicionismo *
* técnico de sus creadores. La Consagración de la Primavera *
* de Strawinsky juzgada en 1913, año de su estreno, como *
* producto del más refinado snobismo y resultado de una crea- *
* ción tal vez dirigida exclusivamente a «epater le bourgeois», *
* ha ido incrementando desde entonces el grupo reducido de *
* quienes pudieron juzgar sin sectarismo su magnificencia; en *
* la actualidad se reconoce en ella una de las obras fundamen- *
* tales de nuestra época. Y en este mismo caso están casi la *
* totalidad de las obras de este compositor, junto a las cuales *
* podríamos agregar las grandes creaciones de Falla, Bartók, *
* Honegger, Hindemith, Prokofieff, Schoenberg, Britten y *
* tantos otros. *

JUAN ORREGO SALAS. *
