

ATONALISTAS BRASILEÑOS

P O R

Renato Almeйда

EL movimiento musical llamado atonalista, y cuya base es la escala de los doce tonos, constituye una contribución valiosa a la música contemporánea, mas no logra ser un lenguaje musical capaz de sustituir a las formas tradicionales como hubiera sido posible.

Las expresiones artísticas se modifican y se adaptan al tiempo y al espacio; muchas veces desaparecen para luego resurgir, pero no hay ejemplos de sustituciones estéticas.

Después que Debussy abolió el edificio de la armonía clásica y la tonalidad dejó de ser estructura única de toda construcción musical, ésta fué sustituida por combinaciones bi y después politonales, y al través de superposiciones de tonalidades diferentes, la idea de suprimir totalmente todo concepto tonal resultó una consecuencia lógica. Llegó a ello ya en el año 1908, el compositor vienés Arnold Schoenberg, con sus *Drei Klavierstücke*, cuyo carácter negativista fué acentuado de preferencia, frente a cualquier idea constructiva, dijeron incluso que lo atonal significaba lo amusical, en un juego de palabras por el cual recordaban que la música sólo se puede hacer con tonos. La noción de tono y modo se había separado de sus viejos fundamentos y algo muy diferente se esperaba.

Cupo a Schoenberg formular ese nuevo idioma (desde la Escala de Jacob, 1915, a la Serenata, 1924), como sustituto del tonalismo clásico. Consiste éste en una serie de doce tonos cromáticos en orden inalterable, escogida por el compositor y sujeta a todas las posibilidades de variación melódica y rítmica, no debiendo aparecer la serie fundamental antes de haber transcurrido integralmente esta misma. La serie puede emplearse en su forma normal o invertida, de atrás hacia adelante o transpuesta. Todas las combinaciones verticales u horizontales deben estar contenidas dentro de cada serie. «Gracias a este procedimiento—dice el atonalista argentino Juan Carlos Paz,—la lógica y unidad se consigue sustituyendo a las funciones tradicionales de la tonalidad.

Varios compositores, entre ellos Alban Berg con su famosa vena lírica, Anton von Webern, Ernst Krenek, modificando el proceso con los principios de gravedad y tensión aplicados a la música, Josef Hauer, fueron los principales representantes de la escala dodecafónica de Schoenberg, que ganó prestigio y adeptos en todas partes.

Es cierto que Strawinsky, Villa Lobos, Hindemith o Milhaud

ya tenían un sentido de la anarquía tonal, y debido a ello hicieron uso de las nuevas combinaciones sin sistematizar sus principios, empleando libremente la tonalidad, en superposiciones, en formas diluídas, llegando incluso a abandonarla, apartándose substancialmente de la llamada armonía clásica.

El lenguaje atonal, desde que se le dió un carácter excesivamente ortodoxo, pasó a ser antipático tanto a los viejos como a los jóvenes, quienes buscaban en éste la expresión de algo nuevo y diferente. Desde luego, la búsqueda misma de esta novedad, determinó esa reacción general en contra de las tendencias modernas de la post-guerra de 1918, futuristas, cubistas, expresionistas, dadaístas, surrealistas, etc., etc. Si entonces los atonalistas hubiesen pretendido libertar a la melodía, que es de por sí la forma musical más accesible, habrían conseguido vencer a ese denso cerebralismo que resultó de una excesiva objetivización de sus principios. Fué inevitable ese esoterismo que en este lenguaje difícilmente conmueve.

Sin embargo, como toda idea nueva, el sistema dodecafónico implicaba energías fecundantes y fuerzas de liberación. No fué, y el tiempo ha revelado que no lo ha sido, como una transformación. Mas su valor como contribución a la música moderna, se puede medir exactamente al través de las modificaciones que éste va sufriendo, las que significan nuevas huellas conducentes a horizontes aun desconocidos.

Las innovaciones de la física musical no se limitaron sólo a los doce tonos, llegaron al fraccionamiento del tono, teoría con tantos partidarios, entre los cuales el más notable es el atonalista checo Aloys Haba, con un considerable número de composiciones de este género. Dentro de esta tendencia, el atonalista mejicano Julián Carrillo, preconizó el empleo de tonos menores que los doce de la escala temperada en su teoría del *Sonido 13*, y éste como Haba, han compuesto dentro de este sistema y han inventado instrumentos apropiados a él. Efectos de cuartos de tonos han sido sugeridos por Villa Lobos en algunas de sus obras, como la tocata de las *Bachianas Brasileñas N.º 2* y en su *Choros N.º 10*.

Son pocos los compositores que se arriesgaron a seguir el sistema de los doce tonos, pero raros son también los modernos que lo ignoran, entre los nuestros no sólo Villa Lobos, más también Camargo Guarnieri y Francisco Mignone, quienes emplean a menudo soluciones atonales, en cuanto a Lorenzo Fernández puede decirse que ha utilizado de preferencia el politonalismo.

Cupo al grupo llamado *Música Viva*, encabezado por el compo-

sitor H-J. Koellreutter, la aceptación y divulgación de las doctrinas de Schoenberg, lo que no fué primitivamente la misión del movimiento, pero se tornó en ser su característica más notoria. *Música Viva*, que publica una interesante revista y promueve audiciones y conferencias de carácter didáctico y cultural, procura estimular (según sus propias palabras) «la creación de nuevas formas musicales que correspondan a nuevas ideas, expresadas en lenguaje musical contrapuntístico-armónico y basado en un cromatismo diatónico», lo que muestra su contacto con la teoría de los doce tonos. Insiste también en su repudio a toda posición reaccionaria frente al arte y en la importancia social que éste tiene como medio de unión y universalización de los hombres.

En el esfuerzo realizado aparecen dos figuras de mérito: César Guerra Peixe y Claudio Santoro, los más destacados atonalistas brasileños, seguidos de otros jóvenes que aún no gozan de fama. Estos compositores han aportado ya ejemplos apreciables y con soluciones propias, constituyendo éstos promesas que no se han limitado sólo a la esfera de las experiencias de Schoenberg. La preocupación primordial de estos artistas que encontraron en el atonalismo un lenguaje capaz de satisfacer sus propias expresiones, fué el romper con los principios dominantes, sirviéndose de un estilo pleno de misterios y magia. O por dominar un campo más amplio que el que el sistema les ofrece, o por solicitud de sus propias sensibilidades, no se detiene en la búsqueda, se empeñan en descubrir con cierta libertad otros caminos que puedan ser abiertos desde este punto de partida.

Guerra Peixe procura, con sugestiva experiencia y serias investigaciones, el adaptar el nacionalismo al sistema dodecafónico, siendo consecuente con las contingencias impuestas por su inspiración. Desde luego, se desprende del cerebralismo característico a este estilo y le infunde una nota de espontáneo lirismo, apareciendo así más accesible a las intenciones del compositor.

Ciertas características melódicas y determinados ritmos nacionales, son aprovechados con acierto por Guerra Peixe, imprimiendo a sus obras un matiz brasileño claramente notorio en los ejemplos que siguen,—Cuarteto de Cuerdas (1947),—donde son perceptibles las características del «choro carioca»:

EJEMPLO N.º 1

1.º Movimiento. ALLEGRO (ALLA BREVE) $\text{♩} = \text{♩}$

1.º violino

2.º violino

o ritmos sincopados como el siguiente:

EJEMPLO N.º 2

1.º Movimiento

Logra así Guerra Peixe, de un atonalismo empleado sin ortodoxia, un medio de hacer música nacionalista, probando de que este sistema puede servir a cualquier tipo de expresión emotiva. En relación al nacionalismo,—afirma este compositor con acierto,—de que es necesario disponer las series de modo que éstas correspondan a las características melódicas de la música del pueblo, observando por igual sus mismas correspondencias rítmicas.

Al través de lo expresado, este compositor ha obtenido los óptimos resultados de su Primera Sinfonía, para pequeña orquesta, ejecutada hace algún tiempo por la B. B. C., de su Dúo para flauta y violín, que se resiente de una cierta frialdad a pesar de la hermosura de su tema inicial compuesto en serie de nueve sonidos diferentes y tres repetidos; de su «Pieza para dos minutos» en serie de diez sonidos y de su Mellopea para flauta de serie libre. Caracteriza a la música de Guerra Peixe, una fantasía libremente exteriorizada que evita toda rigurosidad en la ordenación del sistema serial dodecafónico. En este último ve un camino y no una meta. En el propio tonalismo encuentra un campo fértil y está cierto de que mucho de éste se puede aprovechar aún.

El joven Claudio Santoro se destaca por su gran musicalidad.

Aunque procede del Amazonas, nada tiene que reflejar del medio cósmico de Hileia, aunque exista algo de agresivo en su música. Sin embargo, en muchas de sus composiciones se percibe una gran elegancia y sentido de las proporciones, como en sus Piezas para piano, de sabor refinado y sutil. En sus obras donde no prevalece el sentimiento nativo de su compañero de escuela, se observa una gran abstracción y auténtico sentido musical, lo que le ayuda a vencer el bullado esoterismo del sistema, para llegar a una intensa poesía, elaborada dentro del cuadro dodecafónico, como en su Tocatta para piano o en su Cuarteto N.º 2. En el Andante, de Música para Orquesta de Cuerdas, en que el tema principal está basado en la serie completa, y la estructura de la obra se aparta de las formas cíclicas comunes, tratando este aspecto con amplia libertad, encontramos una fuerza lírica que se resuelve en música pura, sin llegar nunca al atematismo con que Alois Haba pretendió liberar a la forma.

Las «Impresiones de una Usina de Acero» tienen un interés sugestivo, pero trillado; en cuanto a su Cuarteto N.º 2, demuestra vigor de inspiración, fuerza y ansia de libertad, que lo aparta de toda rigurosidad de escuela y le da un estilo característico. No hay en su obra tendencia brasileña manifiesta, ni en sus intenciones ni en su realización, como tampoco en ningún aspecto de su fantasía. Hay en Santoro un lirismo esencialmente sonoro, que por un camino objetivo se resuelve en los dos estados de ánimo característicos del compositor, unas veces irónico y otras sentimental, pero siempre con la subrayada inteligencia que le permite esa variedad que su música muestra en todos sus aspectos. Este último es el gran problema del compositor, porque es preciso evitar aislamientos que impedirán a su arte el tener las necesarias repercusiones a que está llamado, limitándolo al ambiente de privilegiados y elegidos capaces de penetrar en el plano de sus idealizaciones.

No se puede aceptar que un lenguaje artístico sea incompatible con la emoción, pues sería contradictorio hacer arte sin emoción. Es necesario evitar que las preocupaciones técnicas sean capaces de perturbar el libre vuelo de la imaginación y desvíen al artista de sus ideas primordiales. En arte todo es creación.

La dodecafonía no creó mundos nuevos, mas fué una fuente de posibilidades y recursos, a la cual no se plegaron todos los músicos, pero no pudieron ignorarla después de 1915. La elevación del sonido a un poder autónomo de expresión, puede haber sido una conquista del atonalismo, más por caminos que desde Debussy ya se habían previsto se iba a llegar al mismo resultado. Hay en la técnica de los

doce tonos, en la simetría de sus series e inversiones, una enorme ingeniosidad, la que puede llevar a soluciones imprevistas y novedosas, mas resulta de todo ello una música difícil, aun para los ya iniciados, confusa y comúnmente inaccesible. Hay en ésta una preocupación científica perturbadora y reñida con las leyes fundamentales de la acústica.

La tentativa atonal brasileña ha sido útil porque es libre, y creo que mucho deberá aún apartarse de la escuela a medida que avance en nuevas conquistas. La novedad de aprovechar el nacionalismo, tendencia en la cual se distingue también la compositora y pianista Eunice Catunda, merece gran respeto, pues defendiendo la objetividad de la teoría, la humaniza sobremano.

Acerca de las riquezas del atonalismo nadie puede dudar, mas sería perjudicial el ignorar sus peligros y limitaciones.