

MUSICA

LA MÚSICA EN NUESTRO SIGLO

Por Jesús BAL Y GAY

TENÍA PENSADO TITULAR esta conferencia * *La música de nuestro siglo*, pero rectificué a tiempo y me decidí por un pequeño, pero importante, cambio de preposición. Así, no les hablaré a ustedes de la música *de* nuestro siglo, sino de la que *en* él se ha producido, que no es lo mismo, ni mucho menos, aunque lo parezca. Hablar de la música del siglo xx equivaldría a señalar más o menos explícitamente qué música es la más característica de nuestra época, cuál va a sobrevivir y va a pasar a la historia —no sólo a los libros de historia— y cuáles van a esfumarse definitivamente y más o menos pronto, yendo sus fantasmas a refugiarse en los libros de historia, pero no en la historia. Y como no pretendo ser zahorí ni profeta, renuncio a la empresa. Además, todavía le quedan al siglo unos cuarenta años, y en ellos pueden producirse quién sabe cuántos y cuán profundos cambios en la evolución musical que bien pudieran resultar de radical importancia para su caracterización. Un sentido común de sólidos cimientos perogrullescos aconseja, pues, aplazar hasta el año 2000 todo intento de semejanza de nuestro siglo musical.

Si echamos una ojeada a la historia de la música, no dejará de llamarnos la atención el descubrir que nuestra época es más abundante que ninguna otra en tendencias diversas, muchas veces contrarias y siempre violentas. Ni en el siglo x, cuando alboreaba la polifonía, ni en el xvi, su época meridiana, ni en el xvii, con su transición a la homofonía, ni en el xviii, con sus dos mitades tan diferentes, la primera presidida por Bach y la segunda por Haydn, ni siquiera en el xix, de tanto hervor de ideas y pasiones, hallamos una situación que pueda compararse a esta de nuestro siglo. Lo normal hasta 1900 había sido que los diferentes estilos y maneras se sucedieran y, por supuesto, se imbricaran durante un corto tiempo: cuando uno estaba a punto de desaparecer, otro se encontraba ya en formación, y el otoño —a veces opulento— del primero servía como de fondo a la primavera —quizás con algún que otro rasgo estival— del segundo. Acaecía con ellos lo que con las generaciones sucesivas: los hijos suceden a los padres y durante un cierto lapso se pueden considerar coetáneos. Pero tal imbricación o coetaneidad era de signo muy diferente de esta aglomeración que se ha producido en nuestro tiempo. Aquella obedecía a un cierto orden natural, mientras que ésta parece consecuencia de una voluntad anarquizante. Aquella representaba el nudo momentáneo que se forma entre dos tendencias o generaciones sucesivas; ésta, la maraña inextricable que así, inextricable, parece que haya de pasar a la historia.

Podría objetarse que este modo de ver no concuerda con la realidad y que las

numerosas tendencias musicales del siglo xx no se enredan sino que se imbrican y suceden de igual manera que las de los siglos anteriores, con la sola diferencia de que en éste su sucesión es sobremanera rápida y su vigencia extremadamente corta. Y, en efecto, así parece, vista la primera mitad del siglo desde esta loma que es 1959. El Dodecafonismo, que hoy se está practicando intensa y extensamente, hasta el punto de que se lo pueda considerar como *la última moda* entre los músicos que pretenden estar perfectamente al día, sucedió al Neoclasicismo en que había desembocado el Anti-impresionismo, así como éste había sucedido —ni que decir tiene— al Impresionismo. Pero esto es un esquema demasiado riguroso de lo ocurrido. Si practicásemos cortes transversales en diversos puntos de este medio siglo, descubriríamos una simultaneidad desconcertante de fenómenos que habíamos creído

sucesivos. Por ejemplo, en 1912, Strauss es una de las figuras dominantes en el mundo musical y estrena *Ariadne auf Naxos*, Debussy escribe *Jeux*, Stravinsky *Le Sacre du Printemps* y Schoenberg *Pierrot Lunaire*. Y en 1923, en pleno imperio del Neoclasicismo, reacción muy fuerte contra todo lo que pudiera oler a Impresionismo y a Romanticismo, cuando el nacionalismo musical —de raíz romántica— parecía un movimiento liquidado, no sólo Falla y Bartok están consumando la evolución de sus respectivos nacionalismos, sino que diversos países de América —México y los Estados Unidos, sin ir más lejos— se esfuerzan por crearse una música de esencia y tendencia paladinamente nacionalistas. Y, en fin, hoy mismo hay que dudar del sentido aparente de lo que está acaciendo, pues lo que parece un ocaso pudiera ser sólo un eclipse y, en cambio, lo que se diría un mediodía quizá no sea sino los últimos resplandores de un ocaso.

Por supuesto que ése es sólo uno de los fenómenos que caracterizan a esta primera mitad del siglo xx musical, detrás o en la raíz del cual aparecen los siguientes, que hay que tener muy en cuenta: el afán de originalidad, el hastío y la conciencia de época.

En otros tiempos, el compositor se conformaba con el lenguaje musical fragua-



Debussy.—"especial cuidado en evitar los modos mayor y menor clásicos"

* Conferencia pronunciada en la Ciudad Universitaria, para el ciclo "Los grandes movimientos culturales del siglo xx", organizado en el presente año por la Dirección General de Difusión Cultural.

do por sus predecesores y contemporáneos, y su estética era, más o menos, la vigente en su tiempo. Las innovaciones se producían parsimoniosamente, como fruto de descubrimientos fortuitos que la lógica legitimaba. O bien —como en el caso de la homofonía— por la necesidad unánimemente sentida de salir de un atolladero o de revigorizar un arte agotado por el reinado demasiado largo de un estilo. El compositor que llegaba a descubrir algún nuevo modo de expresión, se aferraba a él, y toda su vida se dedicaba a explotarlo y perfeccionarlo. Y si algún orgullo sentía, éste se apoyaba más en la perfección de la obra que en lo inusitado de sus medios de expresión. Pero hoy la actitud del compositor es muy diferente: trata de que su música, en general, no se parezca ni a la de sus predecesores ni a la de sus contemporáneos, pero además está empeñado en que cada obra suya, en particular, difiera radicalmente de sus hermanas mayores.

Ligado a ese fenómeno encontramos otro también característico de este siglo, y no sabemos cuál de ellos es la causa y cuál el efecto del otro: el hastío. Quizá la palabra *hastío* sea demasiado fuerte; digamos, mejor, *indiferencia*, indiferencia del compositor hacia lo hecho ya por los demás o por él mismo. Lo único que suscita interés en él es lo que está haciendo o lo que va a hacer. En realidad, ello revela falta de amor por la *obra-en-sí*; el interés del compositor está polarizado por la *obra-en-cuanto-problema*. Una vez hecha la obra, es decir, una vez resuelto el problema, cuyo planteamiento constituyó el acicate único de la actividad creadora, la obra deja de interesar al compositor, salvo, en un plano secundario, como instrumento de notoriedad o como fuente de ingresos.

Y en fin, hay todavía otro rasgo característico del compositor contemporáneo: la conciencia de época. Nunca como ahora se dijo el compositor a sí mismo "tengo que estar a tono con mi época", "nuestra música debe ser expresión de nuestro tiempo", "hoy ya no podemos escribir de esta manera o de esta otra", etc., etc. Tal estado de espíritu comenzó a dibujarse con el Romanticismo, pero entonces todavía un tanto subconscientemente, y revela hasta qué punto la conciencia del hombre puede alcanzar cimas vertiginosas, tan peligrosas como elevadas. Antes, el hombre no tenía la pretensión de saber en qué época estaba viviendo, quiero decir, cuáles eran los rasgos distintivos de su época y cómo debía vivirla. Como humorísticamente advierte Paul Valéry, "los hombres que vivieron en la Edad Media apenas se figuraban que vivían en ella; y los del siglo xv o del xvi no ponían en sus tarjetas de visita: Micer Fulano, del Renacimiento". Pero hoy todos nos sabemos insertos en una época que creemos que se denominará *atómica* —y qué chasco si resucitáramos dentro de unos siglos y nos encontráramos con que la posteridad la llamaba *la del gran salto atrás* o *la de la expiación* o... quién sabe qué!—, y en vez de vivirla naturalmente, espontáneamente, con toda la unidad de nuestro ser, como el hombre medieval vivió la suya, la vivimos guiados por el prejuicio que de ella nos hemos formado, desdoblado cada uno de nosotros en un actor y un espectador. Todos nos reímos de aquel personaje que en un cierto drama exclamaba: "Me voy a la Guerra de los Treinta Años", y no nos damos cuenta de que en análo-

go absurdo incurrimos nosotros al pretender decir en qué clase de época estamos viviendo.

Que la música que uno escriba haya de ser expresión de nuestro tiempo constituye, como afirmación, una perogrullada; como propósito, una majadería. Porque es una realidad tan ineluctable, que huelgan todos nuestros propósitos, positivos o negativos. La música que hoy se escribe es música de hoy y no de ninguna otra época; por tanto, servirá, fatalmente, para caracterizar a nuestro tiempo, sean cuales fueren los procedimientos que emplee el compositor y el espíritu que lo anime. Si al final del siglo resulta que los dodecafonistas o los cultivadores de la música concreta o electrónica están en mayoría, la suya será la música más representativa del siglo; si, por el contrario, los que predominan son los tonalistas, ellos serán los que mejor la representen. Y ello, por supuesto, sin que el mundo deje de seguir su marcha. Este siglo nuestro podrá caracterizarse por un perfecto paralelismo entre la desintegración atómica, la de la familia y la de la

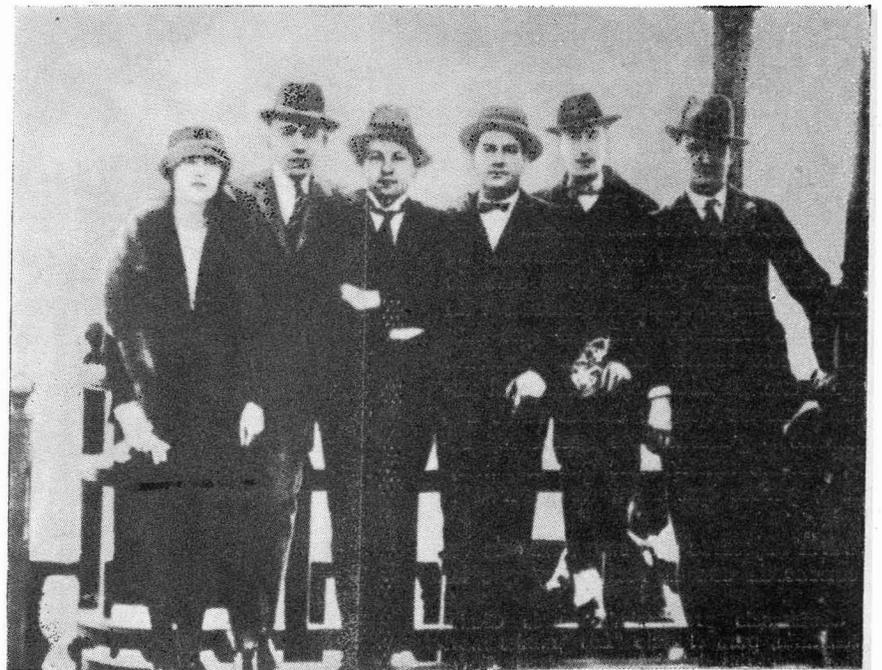
tonalidad, pongamos por caso. Pero también, puesto que el hombre es dueño y responsable de su albedrío, podría caracterizarse por un movimiento de reintegración de la tonalidad y de la familia, al margen de los progresos en la física nuclear. Quiero decir, en fin, que el normar nuestra conducta moral o estética por una deliberada analogía con lo que acontece en otros planos de la cultura, me parece una actitud simiesca, y aun peor que simiesca: antinatural. La auténtica, natural, fecunda conciencia de época sólo puede consistir en saber qué es lo que necesitan nuestros contemporáneos. Y el ser auténticamente hombres de nuestra época no puede consistir más que en tratar de darles eso que necesitan y que es, quizá, lo que menos buscan conscientemente.

Pero veamos ahora, objetivamente, que acontecía a la música en lo que va de siglo.

El primer fenómeno importante se inicia realmente en las postrimerías del siglo pasado: el Impresionismo. Los músicos franceses reaccionan contra la hegemonía wagneriana como músicos y como franceses. El primero, Saint-Saëns, que pretende preservar o restaurar la claridad tradicional de la música francesa, pero sin recurrir a medios de expresión que no sean los entonces vigentes, y por eso su música no deja de parecernos hoy bastante ecléctica y académica. Los impresionistas, con Debussy a la cabeza, reaccionan contra el wagnerismo en otra forma. No dan marcha atrás como Saint-Saëns, sino que, por el contrario, buscan nuevas fórmulas melódicas, armónicas e instrumentales que puedan oponerse eficazmente a las wagnerianas. Algunas de esas fórmulas no son, por cierto, nada nuevas, aunque en aquel momento pudieran parecerlo a los oyentes habituados a la música que va de Bach a Wagner: por ejemplo, los giros modales. La música de Debussy, en contraste con toda la anterior, muestra un especial cuidado en evitar los modos mayor y menor clásicos. En esto tiene mucho de arcaizante. Pero, por supuesto, dentro de un sistema armónico radicalmente diferente de todos los conocidos hasta entonces. Y a ese rasgo viene a añadirse el empleo de la llamada escala por



Erik Satie.—"música de líneas muy tersas"



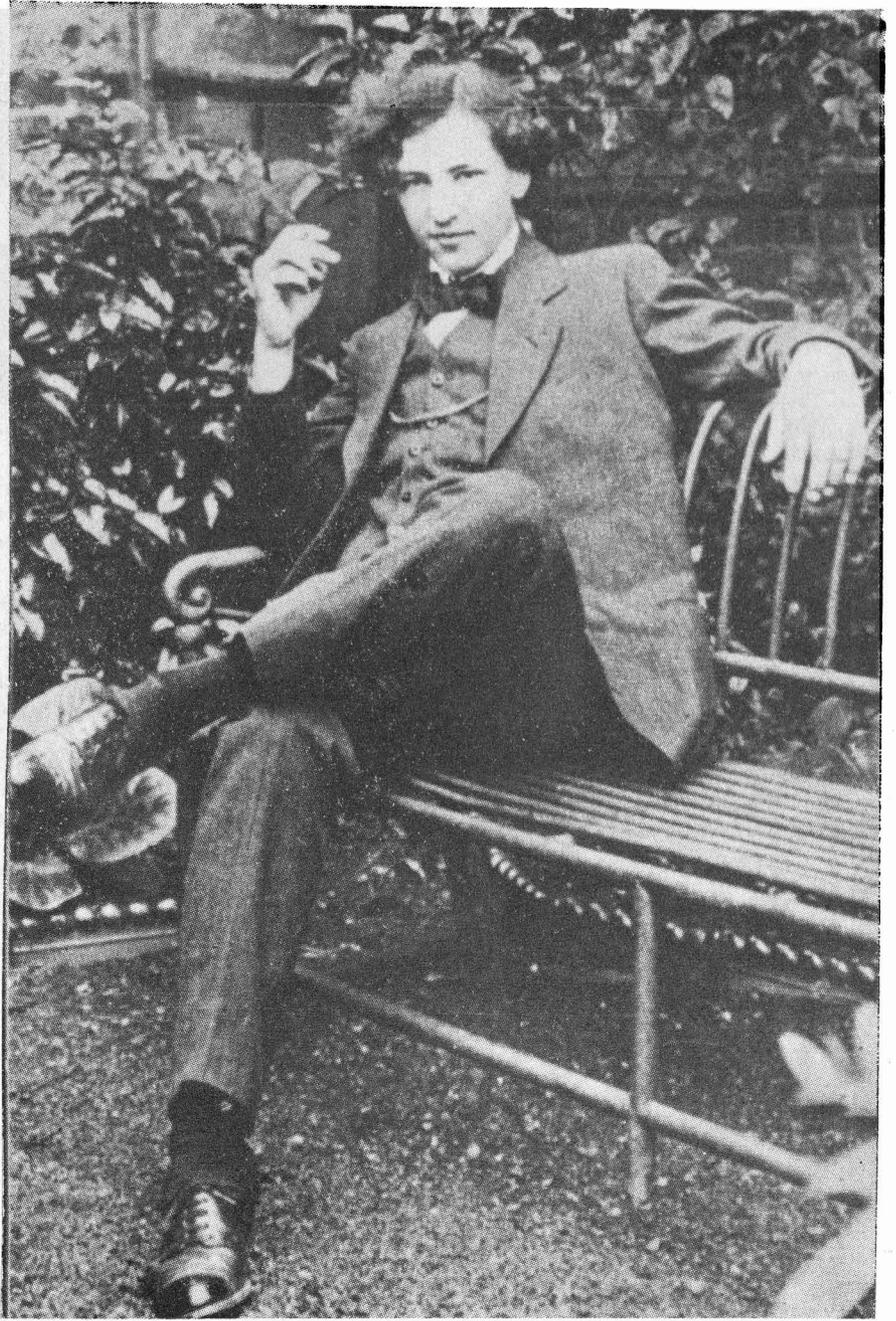
Los Seis.—"anti-románticos porque son anti-impresionistas"

tonos enteros, que si en lo melódico borra todo rastro de las peculiares relaciones de tercera-subdominante y sensible-tónica, en lo armónico hace desaparecer el acorde perfecto en favor del de quinta aumentada. Todo ello, junto con un agudo sentido de la alquimia de los timbres instrumentales, viene a formar el idioma musical de Debussy.

Respecto a la estética que lo impulsa, puede decirse que es radicalmente anti-romántica, en cuanto abomina de todo lo que pueda parecer sentimiento desenfrenado y grandilocuencia, y prefiere la reticencia, la mera alusión y a veces, incluso, la elisión. Más de una vez, en trance de establecer la diferencia entre su arte y el de Wagner, se ha comparado, muy justamente, el dúo de amor en *Pelléas et Mélisande* con el dúo de amor del *Tristán*: en esta última obra, cuando los enamorados se confiesan su amor, la orquesta se exalta con brillo y tensión extraordinarios; en la de Debussy, aquella confesión provoca el silencio de la orquesta, su comentario o resonancia se produce en el espíritu del espectador. Ahí está, realmente toda la estética, todo el modo de ser y la conducta del arte de Debussy. Pero fijémonos que, en el fondo, eso es lo mismo que pretendieron y lograron los poetas simbolistas, a los que tan ligado estuvo el autor de *La siesta de un fauno*. Mallarmé lo dijo bien claramente: "Nombrar un objeto es sacrificar las tres cuartas partes del placer que el poema nos produce cuando aquél lo adivinamos poco a poco. Sugerirlo, ése es nuestro sueño." Los simbolistas, ardientes aficionados a la música, aspiraban a musicalizar la poesía, en el sentido de dotarla de la precisa vaguedad —valga la antítesis— con que la música habla a nuestra imaginación. Y Debussy y sus discípulos aspiraban por su parte a restaurar en la música esa misma precisa vaguedad desaparecida por obra de los afanes descriptivos, eminentemente literarios y pictóricos de Liszt y Wagner. Querían, en fin, re-musicalizar la música.

Dada tal similitud de propósitos y sentimientos, extraña que a aquellos compositores se les haya denominado *impresionistas* y no *simbolistas*. Y es que para los críticos y musicógrafos aficionados a inventar etiquetas sin mucho esfuerzo resultó más fácil —por superficial— la analogía de aquellas músicas con la pintura de los impresionistas. Acostumbrados sus oídos a las rotundas sonoridades wagnerianas, casi palpables, las de Debussy se les figuraron vagas, inestables, como lo eran para su vista las armonías pictóricas de los impresionistas. Pero, en el fondo, tampoco anduvieron muy descaminados, ya que por su parte los pintores de la nueva escuela tenían grandes afinidades estéticas con los poetas simbolistas: también ellos preferían, como éstos, *sugerir* a *nombrar*, o representar concretamente, los objetos.

La delicadeza de los contornos melódicos y de la paleta instrumental, lo cambiante de la armonía y la sutileza de la expresión en general si fueron otras tantas virtudes de esa música, también constituían un peligro tan pronto como cayeran en otras manos que no fueran las de un Debussy. La música podría ir así a su desintegración. Esto lo sintieron agudamente Erik Satie, por un lado, y Stravinsky, por otro. El primero lo hizo ver y trató de evitarlo con medios tan limitados y discretos como irónicos. Burla



Honegger.—"música abiertamente extrovertida y objetiva"

burlando, escribió una música de líneas muy tersas, aunque muy finas, y acabó siendo el inspirador de una nueva generación de músicos franceses representada por el grupo de *Los Seis*. Stravinsky, en cambio, que había comenzado su brillante carrera con un *Pájaro de fuego* bastante impresionista, evoluciona rápidamente a partir de *Petruchka* para lograr una música infinitamente más dura, más objetiva y concreta que la de Debussy. Eso es lo que exactamente podemos denominar Anti-impresionismo. Y aunque las obras que lo representan, sean, algunas, francamente geniales, es un movimiento de reacción, un *anti* algo, que una vez cumplida su misión dejaría de estar justificado y tendría que dejar paso a actitudes de signo positivo. Y así nació el Neoclasicismo, un término que abarca diversas personalidades y temperamentos.

La aparición del Anti-impresionismo y, tras él, del Neoclasicismo es un fenómeno muy análogo al de la aparición del impresionismo como dique contra los excesos wagnerianos y revela en la música un profundo instinto de conservación. (Otros hechos posteriores, a los que me referiré más tarde, ofrecen análogo sentido.) Debussy era un músico genialmente intuitivo, dotado de un oído exquisito y de un agudo sentido de la forma. Toda su experimentación con la materia so-

nora, todos sus descubrimientos estuvieron dominados siempre por aquellas cualidades suyas. En cuanto a la forma, poco importa que no haya fundido su música en los moldes al uso: cada pieza suya tiene una forma que nos convence, porque es su forma propia, *necesaria* diríamos mejor, bien equilibrada y clara y por tanto natural, *aséptica*. Pero, en cambio, su ejemplo, en cuanto abandono de los moldes usuales y experimentación constante con la armonía y la instrumentación habría de resultar pernicioso para todos aquellos compositores que, faltos de su genial intuición, intentaran seguirlo. Así la obra de éstos no podía significar más que un lamentable avance hacia la anarquía, la desintegración y la evaporación de la música. Por eso no hay duda de que la reacción que sobrevino fue a un tiempo saludable y oportuna.

(Hay que hacer una excepción: la de Ravel. Este compositor, legítimamente clasificado como impresionista, ya que al Impresionismo pertenece mucho de su armonía, de su orquestación y de su pudorosa reticencia a la hora de expresarse, fue más desconfiado que el resto de sus colegas de la misma escuela y, antes que caer en la vaguedad y en la inconsistencia, optó por asirse a las formas clásicas de consistencia largamente garantizada. Por eso podemos considerarlo en cierto modo como el pri-

mer neoclasicista, antes del Neoclasicismo.)

El grupo de *Los Seis*, aunque bajo un solo mentor indiscutido, Erik Satie, no ofrece más unidad que la de su actitud anti-impresionista, una actitud no sólo teórica sino práctica que se revela tanto en los procedimientos de escritura adoptados como en el alegre desenfado, en el aire que podríamos calificar de deportivo que impregna toda su música. Esta es abiertamente extravertida y objetiva, en contraste con la de Debussy, siempre introvertida y subjetiva. Por lo demás, cada uno de los miembros del grupo —Honegger, Milhaud, Germaine Tailleferre, Durey, Auric y Poulenc— escribió a su manera y la de Honegger, por ejemplo, nada tiene que ver con la de Poulenc.

Por su objetividad, la música de *Los Seis* se hermana con la de Stravinsky, el compositor que con más fuerza ha estado renegando de todo subjetivismo. En realidad, Stravinsky y *Los Seis* —y Hindemith— resultan anti-románticos porque son anti-impresionistas. Y esto lo vemos claro al descubrir que Debussy fue —a pesar suyo y de su consciente anti-wagnerismo— una prolongación o brote tardío del Romanticismo, tan sutil, delicado y mesurado como se quiera.

Con el Neoclasicismo regresará a la textura musical un elemento que el Impresionismo había desterrado casi por completo: el contrapunto. La música va a ser considerada ahora como un tejido de líneas o voces simultáneas que con su relativa independencia recíproca y su impetuoso avance por cuenta propia comunican a la obra una auténtica y poderosa vitalidad. No olvidemos que eso ya se había dado en otros tiempos, con la polifonía clásica y con Juan Sebastián Bach, y así no nos extraña que los neoclasicistas hablen de una *vuelta a Bach*, en el sentido de tomar a éste como ejemplo —y, a veces, incluso como modelo copiable—. Pero también se volvieron los ojos a los clásicos italianos —Domenico Scarlatti y Pergolesi, por ejemplo— porque en ellos se encontró una claridad, una alegría y una sana sensualidad estrictamente musical que mucho necesitaba la música después de haber estado sometida como flor de estufa al ambiente enrarecido del impresionismo. El *Pulcinella* de Stravinsky representa la cumbre de esa *mediterraneización de la música* —la más auténtica y profunda, que Nietzsche, su propug-



Schoenberg.—“la disolución de la tonalidad”

nador, no alcanzó a ver— y constituye al mismo tiempo el origen de tantos y tantos *pulcinellas* que en seguida habíamos de padecer en diversas latitudes.

El sentido horizontal, contrapuntístico de la música, que es uno de los rasgos característicos del Neoclasicismo, dio curiosos resultados al agudizarse. (Una de las pocas características que ya parecen indiscutibles del siglo xx es la de que en el todo tiende en seguida a agudizarse, a dispararse hacia una situación límite.) Por una parte apareció el *contrapunto lineal* —con Hindemith y sus seguidores—, consistente en una extrema independencia y disonancia de las partes dentro de la unidad tonal; por otra parte surgió —primero con Stravinsky y después con Milhaud— el *politonalismo* o sea la simultaneidad de dos o más tonalidades. Ambos procedimientos exigen del oyente una notable capacidad auditiva para seguir el curso de cada línea, aunque quizá menor que la que exigen las obras de Bach o de Palestrina, ya que la disonancia y la diversidad tonal ayudan a percibir el curso individual de cada voz.

Por otra parte la textura de la música se ha adelgazado o esponjado. Ahora es un tejido de diversas líneas entre las que podríamos decir que corre el aire. Cada línea o parte está siempre en evidencia y equilibrio inestable y esto hace que tal sistema de escritura resulte en esencia análogo al de la música de cámara, aunque se trate de obras para gran orquesta.

Otro rasgo del Neoclasicismo, concordante con el anterior, es el tratamiento de la orquesta por timbres individuales, puros, evitando mezclas y doblajes. No hay duda de que —paradojas de la historia— el Impresionismo, con su estudio sutil de los timbres, había preparado en cierto modo el terreno para este nuevo concepto de la orquestación. En afán de claridad, las diferentes voces de la obra neoclásica no sólo siguen su libérrimo curso contrapuntístico y tonal, sino que además se visten de un timbre inconfundible: una canta con el de la flauta, la otra con el del violín, la tercera con el del fagot, etc., y jamás ninguna de ellas recurrirá a los timbres mixtos, es decir, por ejemplo, al que se produce cuando se hace cantar al unísono el violín y la flauta. Y con esto se afirma el sentido de *música de cámara* que antes me referí.

El Neoclasicismo es un movimiento sumamente amplio y profundo —no una simple moda pasajera— dentro del que encontramos no un grupito de músicos de un determinado país, sino personalidades de diversos países y tendencias, como por ejemplo Stravinsky, Hindemith, Falla, Casella y Walton, cada cual con su estilo peculiar, pero todos acordes en la

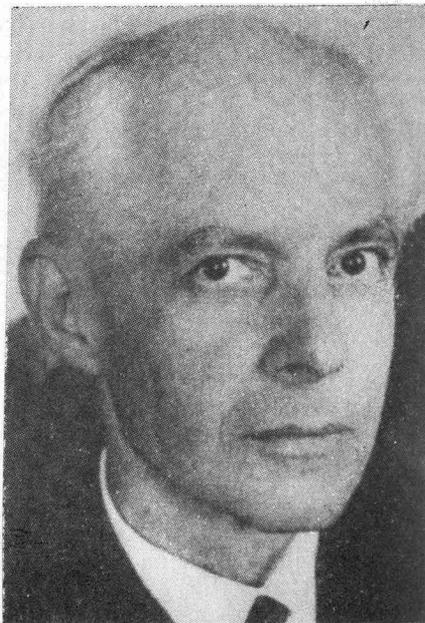
necesidad de proporcionar a la música un orden y una consistencia cuyo ejemplo sólo en los clásicos se puede encontrar.

Es realmente consolador ver cómo, en general, los músicos saben reaccionar saludablemente cada vez que la música se encuentra en trance de perderse. Contra los excesos románticos de Wagner se alzaron a tiempo los impresionistas; contra los excesos de éstos surgieron oportunamente los neoclasicistas. Ello prueba en su plano que la historia no nos hace a los hombres sino que los hombres hacemos a la historia. El fatalismo es una subconsciente disculpa que se inventan los abúlicos y los perezosos. Ninguna pendiente histórica es tan pronunciada que no permita al hombre detenerse a voluntad en algún punto de ella. Esto me parece incontrovertible, cuando menos en el plano del arte.

Por eso resulta absolutamente injustificable como fenómeno históricamente fatal el Atonalismo, una de las tendencias musicales más importantes de este siglo. Quizá no le falte al Atonalismo alguna justificación, pero la de que es la consecuencia inevitable del cromatismo wagneriano no merece tomarse en cuenta. Porque así como los franceses se decidieron a darle el alto, Schoenberg pudo también hacerlo, en vez de ir a la disolución de la tonalidad. Perpetrada ésta, se produjo lo que sí era fatal, inevitable: el caos entre los doce sonidos de la escala. Sin ninguna ley física o convención que los religase, la música entró de lleno en el plano de lo arbitrario. Y la situación se hizo intolerable aun para aquellos que la habían provocado. Por eso tuvieron que ponerse a inventar un nuevo orden, unas nuevas convenciones que limitaran la ciega arbitrariedad del compositor. Y se inventó entonces el Dodecafonismo serial, según el cual en cada obra el compositor había de decidir un cierto orden para los desligados sonidos, algo análogo a la construcción de una escala, pero con la diferencia de que la serie implica una extrema rigidez que la escala tonal no tiene. Con las series de los sonidos se inventaron además las series de sus duraciones respectivas y las series de los timbres instrumentales y las series de los matices dinámicos. El resultado es que ahora, una vez establecidas tales series, y mediante su manipulación automática, según ciertos principios matemáticos, la composición de una obra ya no es más que



Stravinsky.—“recién llegado al serialismo”



Bartók.—“compositor bien moderno”

cuestión de tiempo, tinta y papel. La imaginación del compositor deja paso a una fatalidad de orden matemático. Éste es el paraíso de los impotentes o de los aficionados al crucigrama.

Y aunque jóvenes como Boulez se esfuerzen por convencernos de las maravillas de esos procedimientos tan estrictos y mecánicos, vemos que un Schoenberg o un Alban Berg incurren en graves heterodoxias cada vez que se sienten capaces de hacer verdadera música. Y no digamos nada de Stravinsky, recién llegado al serialismo, que lo utiliza como le conviene, sin ninguna reciprocidad por su parte. Ello viene a probar, una vez más, que la intuición creadora acaba siempre por reivindicar la libertad que le es necesaria para sus misteriosas operaciones.

Al plano del Atonalismo pertenecen también el Microtonalismo y la música electrónica y concreta. Hoy por hoy se trata de corrientes de carácter más especulativo que práctico, aunque la música microtonal haya sido entrevista hace siglos. Sin ir más lejos, Christopher Simpson, en su *Compendium of Practical Music*, publicado en 1667, dice: "Me resisto a creer que se pueda componer ninguna buena música en cuartos de tono (sobre todo a varias voces), aunque mucho oigo hablar de ello." Pero la verdad es que si se ha compuesto, y relativamente bastante, en nuestro siglo, así como también se han construido los instrumentos necesarios para su ejecución. Mencionaré sólo algunos de los campeones de la música microtonal en lo que va de siglo: Hans Barth, G. A. Behrens-Senegalden, Busoni, Carrillo, J. H. Foulds, Vittorio Gneschi, Hába, R. H. Stein, Moritz Stoehr y Vischnegradsky, a los que se deben no sólo escritos teóricos sino también composiciones de todo género —inclusive óperas—, pianos e instrumentos de viento microtonales.

Dos son las objeciones ya clásicas a esa tendencia: la dificultad de entonación justa y la dificultad de nuestro oído para percibir la diferencia entre los microtonos. A ellas puede añadirse la dificultad para mantener justa la afinación de los instrumentos de entonación fija, no digamos ya durante todo un concierto sino en el tiempo que dure la ejecución de una obra. Y todavía algo más: la duda, que hace tiempo expuso Adolfo Salazar, de si esas realizaciones "no son, mejor, posibilidades futuras que vendrán, quizá, a realizar apetencias estéticas que todavía no se han presentado a nuestra sensibilidad. Algo, por ejemplo, análogo a lo que vendría a ser hoy en la ciencia de la cirugía bucal el descubrimiento de un gatillo para extraer el diente 33, que no tenemos, o en gramática las reglas para la conjugación de los verbos terminados en *ur*, que no existen".

Más experimental todavía que el Microtonalismo es la *música concreta* y la *música electrónica*. La primera consiste en la manipulación por medio de aparatos electrónicos de los sonidos grabados en cinta o disco, manipulación que puede producir las más extrañas metamorfosis del sonido original y crear timbres verdaderamente inauditos, así como también lograr combinaciones métricas de una sutileza y complicación muy superiores a la capacidad de ejecución de cualquier instrumentista o cantante. La llamada *música electrónica* se diferencia de la *concreta* en que no parte del *objeto* previamente grabado, sino que por medio de los aparatos electrónicos produce de primeras



Alban Berg.—"capaces de hacer verdadera música"

los sonidos. Ambas corren el riesgo de descubrir mediterráneos —es decir, llegar a producir timbres análogos a los que conocemos— y de caer en el elemento antimusical por excelencia: el ruido.

Y a propósito del ruido y como una prueba más de que la música se libra, a la larga o a la corta, de las aberraciones que de vez en cuando se producen en sus dominios, mencionaré el Futurismo. Hacia 1907 inició Marinetti ese movimiento que, a juzgar por sus principios, estaba llamado a normar decisivamente el arte y la literatura de nuestro tiempo; pero no llegó a ello, por la sencilla razón de que nuestro tiempo no es lo que él se figuraba: una época exclusivamente atlética y maquinista —y éste es un caso que abona lo dicho más arriba acerca de los errores en que se puede incurrir al pretender *estar a tono* con nuestra época—. El principal músico del futurismo fue Russolo, el cual, entre otras actividades, se dedicó a inventar nuevos instrumentos, a los que genéricamente denominó *bruiteurs*, y de algunos de los cuales daré aquí los nombres, como curiosidad y para diversión de ustedes: *hululeurs, grondeurs, crépitateurs, strideurs, bourdonneurs, glouglouteurs, éclateurs, sibileurs, croasseurs* y *froufrouteurs*. De todo eso no los futuristas les haya faltado publicidad queda hoy ni la sombra, y no porque a

y denuedo, que ambas cosas las han tenido en abundancia; sino porque en esta época, tan mecanizada y brutal como se quiera, el hombre que necesita de la música —especie, por fortuna, muy abundante aún —busca en ella lo que ni las máquinas ni los deportes pueden ofrecerle.

No quedaría completo el cuadro que aquí me propuse trazar si no examináramos el Nacionalismo, un movimiento que tiene ya más de un siglo de vida, pero que aun así, según en qué países, constituye un rasgo considerable de nuestra época. El afán de forjar un lenguaje musical culto por asimilación de los elementos característicos de la música popular —tradicional— del propio país y con él, como instrumento más idóneo, expresar plenamente el espíritu nacional, se manifestó en la época romántica con músicos como Chopin, Liszt, Smetana, Glinka y Grieg. Por el ejemplo de estos compositores cundió a lo largo de los años por otras latitudes, a medida que las circunstancias le fueron siendo favorables. Así, por ejemplo, en España, donde, tras un marasmo de más de un siglo, en el que no se escuchaban otros acentos que los de un clasicismo vienés trasnochado y los de un operismo italiano no por más reciente más vigoroso y fecundo, surgen de pronto Pedrell, Albéniz y Granados para echar los

cimientos de una música entrañablemente española que culminará con Manuel de Falla. Así también aquí en México, cuyo nacionalismo musical es un fenómeno de nuestro siglo, pues se hace plenamente consciente con Ponce y se eleva y depura con Chávez hasta convertirse en la espina dorsal de todo un movimiento que en lo externo puede parecer a veces no nacionalista. Y en los Estados Unidos, y en el Brasil y en la Argentina: el nacionalismo opera como motor de sus respectivos renacimientos musicales, fenómenos, todos ellos, de nuestro tiempo.

Y en cuanto a algunos nacionalismos nacidos muy dentro del siglo XIX —el ruso y el húngaro, por ejemplo—, se han prolongado hasta nuestros días con tal intensidad, que no podemos dejar de considerarlos como elementos característicos del siglo XX. Stravinsky, compositor que tan profunda huella imprimió en la música de nuestra época, no será hoy nacionalista, pero lo fue con aquellas primeras obras suyas que tanto asombraron al mundo entero: *El pájaro de fuego*, *Petruchka*, *La consagración de la Primavera*, *Las bodas*. Y Bartok, otro compositor bien moderno, corrigiendo penosamente el húngarismo inventado por Liszt, se muestra en este siglo, y gracias a su profundo nacionalismo, como una de las más grandes e influyentes figuras de la música.

El Nacionalismo puede tener una raíz esencialmente musical: el compositor sensible y curioso y deseoso de algo nuevo, harto del lenguaje internacional que en torno suyo se está usando, descubre un día en la música tradicional de su pueblo elementos melódicos, rítmicos y armónicos realmente originales y capaces de revigorizar la música. Tal fue, por ejemplo, el caso de un Glinka en Rusia y de cuantos inmediatamente lo siguieron. Pero al nacionalismo musical se puede llegar también por un sentimiento esencialmente político, como es el caso del mexicano, consecuencia natural de la Independencia y la Revolución. E indudablemente de raíz política es también su cultivo en la URSS y los países satélites suyos.

Y eso nos lleva a examinar finalmente un hecho que, a mi juicio, no dejará de teñir la historia musical del siglo XX que escriban los musicólogos de siglos venideros. Ese hecho es la intervención de la política de partido en la creación musical. Fíjense ustedes bien que no digo "ideología política", sino "política de partido". Porque en esta época de grandes conmociones sociales y políticas sería muy natural que los compositores que sintiesen simpatía por este o el otro régimen, por este o el otro ideal político, la trasladaran al papel pautado. No, lo malo, lo antinatural es que los dictadores traten de que el compositor ajuste su obra a sus dictados, no sólo en cuanto se refiere a las fuentes de inspiración sino también en lo que respecta a los procedimientos formales. A Hitler, con su antisemitismo y su adoración por Wagner, se debe la iniciación de semejante estado de cosas. Pero casi al mismo tiempo Stalin se erigió en dictador de la música en su país. Y ello continúa hoy en los países comunistas; los teóricos del partido lanzan bendiciones o excomuniones sobre los músicos, basados en un concepto completamente falso de la música. Crean ellos todavía en el *ethos* musical y así llegan a opinar que, por ejemplo, en la obra de Stravinsky o de Schoenberg pululan los *gérmenes másanos* del espíritu capita-

lista o de la fe cristiana; lo cual, por otra parte, no les impide aceptar la música de Bach, de Beethoven o de Borodin, unos compositores que, de vivir hoy, les parecerían unos redomados *reaccionarios*. No son capaces de ver que esos músicos que ellos aceptan como inocuos fueron en su época tan *formalistas* —calificativo que en su jerga equivale a los de *burgués*, *fascista* o *traidor al proletariado*— como Schoenberg o Stravinsky en la nuestra.

Tal es, señoras y señores, el panorama de la música en lo que va del siglo, tal como yo alcanzo a verlo. Abundan en él las obras maestras y el afán de progreso, así como un saludable instinto de conservación que lleva a corregir errores y evitar peligros doquiera que surgen. Que así sea también en los cuarenta años que le quedan de vida a esta inquieta centuria. Y ustedes que lo vean.

EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

LOS PRIMOS (*Les cousins*). Película francesa de Claude Chabrol. Argumento: Claude Chabrol. Diálogos: Paul Gegaulf. Foto: Henri Decae. Música: Paul Misraki. Intérpretes: Gerard Blain, Jean Claude Brialy, Juliette Maynel. Producida en 1958.

CHABROL, AL IGUAL QUE MALLE, Resnais y me imagino que otros miembros, como Astruc, Truffaut y Marcel Camus, de la *Nouvelle Vague* del cine francés, lleva a cabo, en principio, una labor de destrucción; se trata de derrumbar, a golpes de realidad, el viejo edificio del cine convencional con su hipócrita celo en la salvaguardia de las buenas costumbres. Merece nuestra simpatía el empeño de la *nouvelle vague* (que es, en definitiva, el de todo el verdadero buen cine actual), aunque ello signifique la destrucción en nosotros mismos, como espectadores, del placer de sentirnos al cabo de la calle de todo cuanto pueda decirsenos en cine. Así, *Los primos*, seguida atentamente en su desarrollo por el público, es silbada al final por bastantes espectadores. Y eso es, en cierto modo normal. Esos silbidos demuestran que Chabrol se ha situado a la vanguardia, por delante del espectador medio. Toda la historia del arte está llena de ejemplos de obras repudiadas e incomprensidas en su tiempo y que hoy aplauden hasta los agregados culturales de las embajadas. ¿Por qué en el cine no pueden producirse tales casos? Lo esencial es que *Los primos* impresione, inquiete e interese a todos. Lo consigue. Y eso es lo que importa.



Los primos.—"no pretende engañarnos"

El público suele desconcertarse porque *Los primos* refleja algo así como un mundo al revés con referencia al que se acostumbra a ver en cine: Chabrol castiga a los buenos y premia a los malos, rechazando, de una vez por todas, ese pretendido valor de persuasión inmediata, mecánica que, según todos los guardianes de la moral, tiene el cine. Claro está que si cualquier moral ha de fincarse, para ser efectiva, en la necesidad de guardar las apariencias, *Los primos* es un film "negativo" y hasta profundamente inmoral. Pero la verdad es que, en aras de dar un paso más en la larga, inacabable y necesaria lucha contra la mistificación de la realidad, en la búsqueda, tan propia del arte, de una verdad relativa en lo contradictorio, en lo complejo y desconcertante, Chabrol no pretende engañarnos: a simple vista, es evidente que un buen muchacho, lector de Balzac, estudioso y esforzado, representante de la vieja y culta Francia, puede ser derrotado por su propio primo, imagen viva del irracionalismo. En la oposición entre ambos personajes, es evidente que la moral no tiene que estar al lado, como un trofeo deportivo, del que gane la partida. La moral de Chabrol está mucho más allá de las simples contingencias.

El primo "bueno" de la película es un personaje intemporal, en tanto que el otro es, a la vez que encarnación universal del mal, un claro producto de su tiempo. El mal se viste con los más espléndidos ropajes de cada época: desenvuelto y cínico, brillante, simpático, poéticamente cruel, ese personaje encuentra placer en pasearse, candelabro en mano y gorra nazi en la cabeza, entre los asistentes a su orgía entonando en alemán una extraña melopea lírico-fúnebre con fondo musical de Wagner. A consecuencia de esa orgía, en la que las luces son apagadas para dar más realce al "acto", un italiano se derrumba víctima de su delirio y un judío es aterrorizado. ¿Se necesitan más datos para penetrar en el sentido de esa escena y en el carácter de su protagonista principal? Todavía después a ese joven "neonazi" habremos de verlo valerse de algo así como de un Mefistófeles particular para arrebatarse a su primo la mujer de sus sueños en una escena de seducción audaz e impresionante, realmente magistral. Y para rematar su cadena de triunfos, después de haber pasado sin esfuerzo un examen, recibe de ese mismo Mefistófeles el obsequio de una curiosa mezcla de Tarzán y tenor lírico en el que el primo "malo" encontrará la encarnación de sus oscuros ideales.

Mientras tanto, el bueno, agobiado por sus fracasos y pensando siempre en "su