

Luis Campodónico

Notas sobre música
contemporánea

separata de la

***Revista
de Filosofía***

de la Universidad de Chile

VOL. X - Nº 1 - 1963

Para Miguel Ángel y Beatriz,
con el afecto de sus hermanos

Hampden

Maukides, noviembre de 1963

AN° 18 24

NOTAS SOBRE MUSICA CONTEMPORANEA

DESDE el *aparente* fin del romanticismo, desde la desaparición de Wagner, la sucesión ininterrumpida de post-romanticismos musicales, o, mejor, de epi-romanticismos, evidentes, velados o subrepticios, llega hasta hoy. El más importante de ellos fue el *impresionismo*.

Esta denominación para la música que abarca, grosso modo, los últimos veinte años del siglo XIX y los primeros catorce del XX (hasta la Primera Guerra Mundial) ha sido muy discutida, acaso con discursos de futilidad. Denomina, sin embargo, con justicia, una etapa de excepcional sincronización cultural, donde la poesía y la plástica caminaron al paso de la música, y es preferible usarla, porque surgió a propósito de un arte —la pintura—, cuyos elementos de técnica y estilo invadieron en buena parte las otras artes hasta hacer posible, posteriormente, la enunciación de una estética única.

El impresionismo pictórico busca con recato la sensación momentánea y no confirmada, la *impresión* fugaz, de improbable realidad (fuera de la tela); desprecia la geometría y la substituye por la luz, prefiere el contorno incierto y los tonos esfumados; exige el interés exclusivo por el color y el contraste, no cree en el dibujo. Todo esto aparece en la música equivalente (concomitante); su intención, en esencia, es la misma. Lo apreciamos si reemplazamos "color" por "color tonal", el color por el sonido como fenómeno absoluto.

El análisis de la poesía simbolista, cuyo doble presupuesto general puede formularse: sugerencia que rehuye la retórica elocuente (no decirlo todo) y sonoridad que autoriza el *pretexto* del poema (valor del sonido, de la palabra —al margen de la significación interior), conduce a un paralelismo semejante e inevitable. Con la obra de Stéphane Mallarmé (que muere en 1898) y sus epígonos, música y pintura, por primera vez después de varios siglos, avanzan juntas. Las *Vues de Vétheuil*, de Claude Monet, y *Pelléas et Mélisande*, de Claude Debussy, sobre Maurice Maeterlinck, son de 1902. Al iniciarse el siglo XX, el impresionismo ha adquirido ya cabal madurez, y muestra sus obras capitales.

Entre 1903 y 1905, Debussy, apartándose de faunos y nocturnos, y procurando atarse a una estructura clásica, ofrece —curiosa paradoja— su obra más descriptiva. Descripción —no, por supuesto, de objetos o de hechos, pero sí de estados de ánimo ante esos objetos o hechos; música

provocada, en primera instancia, por la resonancia que deja tal o cual percepción; eco, en suma, *respuesta* (impresión). El título: *La Mer*. Tres partes —“Desde el alba hasta mediodía en el mar”, “Juegos de olas” y “Diálogo del viento y del mar”—, componen esta solapada sinfonía poética en tres movimientos, subtitulada —conviene subrayarlo— “bosquejos sinfónicos”. El auditor más necesitado de representación que de abstracción, encuentra en esos bosquejos, además de la rigurosa forma en base a acumulación de motivos, un sentido del color y una minuciosa organización, no rígida, antes flexible, de matices, gradaciones y contrastes que reclaman, ineludibles, la analogía con la pintura. ¿De cuántas obras de Debussy, Paul Dukas y el primer Maurice Ravel se podría casi decir otro tanto? Prácticamente de la totalidad de ellas.

Con la postguerra de 1918, y ya antes, con el movimiento cuyo punto de arranque se sitúa en *La consagración de la primavera*, de Igor Stravinsky (1913), movimiento que barrió las lunas lentas y las nubes lejanas de las contemplaciones impresionistas pareció producirse un cambio grave, substancial. Los nuevos compositores —junto a Stravinsky: Bela Bartok, Manuel de Falla, Paul Hindemith, Sergei Prokofieff, Erik Satie—, sintieron que la materia que trataban *se transformaba*. La transformación era cierta, en parte; pero ellos le atribuyeron alcances imposibles, y se creyeron profetas. Se equivocaron.

Los engañó su propia fuerza, el vigor inusitado con que reaccionaron contra la etapa inmediata anterior, su furor. La armonía romántica, que franceses y alemanes llevaron hasta los límites; los acordes descompuestos o ampliados, de Wagner a Debussy, hasta gigantescas proporciones, en una superposición de terceras que no deseaba el fin; la atadura a principios tonales demasiado rígidos, y, por último, los esquemas formales clásicos que asechaban, a poco corría con generosidad el pensamiento —la mano— del creador — los sofocaban. Reaccionaron, sí, contra todo eso. Pero no disponían de medios (acaso porque no los necesitaban) para ir demasiado lejos. Reaccionaron de modo particular, ocultándose, prolongando los viejos métodos con disfraces más o menos eficaces.

Compusieron *simulando*. Toda la música, desde ellos, fue resultado de un esfuerzo de simulación de los compositores. Emplearon la teoría tonal clásico-romántica, pero distorsionándola. Su creación no partía de supuestos nuevos: consistía en deformar los supuestos anteriores, en cierto modo como hacían los cubistas en pintura. Así, simulación y deformación se convirtieron en medios fundamentales del componer. Algunos

músicos —Strawinsky, Bartok— consiguieron la perfecta máquina de lenguaje, y se puede hablar de ellos como de clásicos, en más de un sentido; otros, menos poderosos, lograron fragmentos de un lenguaje, y se influyeron mutuamente. Uno solo —aventurero y sombrío— se dejó engullir por un espejismo: Arnold Schönberg, cuya teoría sirvió apenas para él y no alcanzó a ocultar cómodamente sus intenciones románticas. Final, límite, en todo caso, que se creyó iniciación y era frontera; ocaso que todos ellos confundieron, como sus ávidos apologistas, con aurora.

Después del inacabable romanticismo histórico —el del siglo XIX—, período obvio, pueril, a ratos, con lágrimas consuetudinarias, a menudo carente de nobleza en sus impulsos; después de un romanticismo informe, vasto, declarado, batallador, a veces grande, en música (Berlioz, Schubert, Schumann), a veces afanoso en extremo, tartamudeante o gritón (la ópera italiana, los pre-impresionistas franceses), la primera mitad de este siglo vino, reaccionando contra el impresionismo, a afirmar, aparentemente, valores nuevos.

Aparentemente. Si se quisiera resumir, en una sola frase, la característica dominante de esa época, habría que señalar, ante todo, el engaño en que vivieron los músicos y el que expandieron en torno a ellos. Engaño, espejismo, en parte necesario (lo es, para cada creador), que no consistió en la habitual ilusión, a medias verdadera, de haber hallado una verdad, sino en mucho más: en haber demolido definitivamente un sistema. Se convencieron de que el estilo se modificaba, por su mano, más allá de los límites de los últimos siglos; estaban seguros de provocar algo más que un gran cambio, y no hacían, en rigor, más que empujar, hasta sus últimas consecuencias, la teoría del siglo XVIII y completar, por última vez, la trama de posibilidades, de virtualidades, de un sistema en decadencia que, gracias, justamente, a su propia obra, no moría aún. Cerraban un ciclo estético.

Las nuevas posibilidades —*la demolición definitiva del sistema*— se abren, en cambio, hoy, por la exploración de medios hasta ahora casi ignorados y en adelante indispensables: los tercios y cuartos de tono, la técnica electrónica, la concreta. Nadie se atrevería a aseverar que con estos solos elementos se crearán las nuevas formas; tampoco que quienes compongan manejándolos desdeñarán o ignorarán fácilmente la música precedente. Pero hay allí oscuros materiales que el hombre necesita para expresarse, y que, poseyendo, ellos sí, cualidades insustituibles de materia virgen, van a determinar (están determinando ya) cambios fundamentales.

Examinada en conjunto, la música de los dos mil años últimos es divisible en pocos períodos; lo que va de este siglo ha sido el apéndice de unos cuatrocientos años de música tonal, diatónica en sus dos últimos siglos.

Dondequiera que el hombre deja su traza, la materia trabajada es materia *en contexto*, en evolución; supone la perenne modificación de su constructor, es materia con antecedentes y consecuentes, materia histórica. Los ciclos nunca terminan. Pero, al mismo tiempo, dondequiera que el hombre se expresa (históricamente), aspira a la intemporalidad. Ahí, su paradoja. Hoy asistimos a una etapa de transición parecida, de varias maneras, a la que precedió, entre los siglos XVI y XVII, a la formación de la tonalidad clásica. Vamos hacia una nueva teoría de la música, una nueva ortodoxia deducible recién, quizás, en el siglo próximo, y cuya cristalización permitirá la constitución de nuevos clasicismos. (*Nuevos clasicismos*: tantos como compositores haya). Mientras tanto, toca a los creadores, hoy, sondear, tantear, en la niebla, y despreciar perfecciones que traben sus mejores intuiciones. Se parecen a aquellos pintores que ignoraban la perspectiva; son *primitivos*, o, como suele decir Ohana, tarabuelos.

Y en esa tarea, se unen cada vez más —por el método y los resultados—, compositores de muy diverso origen geográfico. Precisamente, una de las reflexiones que se impone desde los primeros exámenes del panorama musical del medio siglo último, es ésta: así como el hombre se va pareciendo cada vez más al hombre, cada vez el compositor se parece más al compositor. Y aun el nacionalismo se traduce, de más en más, con similares medios, alcanzando similares concreciones.

Mientras en Francia el impresionismo adquiría madurez, Austria y Alemania asistían, en los primeros años del siglo, a la expansión del expresionismo. Por tal debe entenderse una voluntad estética que aspira a obtener (a mostrar) por la obra (de arte) lo que de más callado, de más secreto y menos *querido* o *deseado* se esconde en el compositor. Situándose en el polo opuesto al de Strawinsky —que cree a la música incapaz de traducir o *representar* algo que no sea ella misma—, los expresionistas consideran el arte no sólo como manifestación formal y cerrada, sino como medio de traer a la superficie de la conciencia, de modo involuntario pero certero, sentimientos que sólo se dejan ver por el sonido. La forma viene a seguir sumisamente las leyes implícitas de esa *aparición*. Dándose así como *revelada*, la música expresionistas pretende cons-

tituirse en fenómeno múltiple: espiritual, psicológico, y, como por añadidura, artístico. No es extraño, entonces, que los integrantes de ese movimiento asistiesen con regocijo —tanto los músicos cuanto los pintores y poetas— al surgimiento de Sigmund Freud y la escuela psicoanalista, ya que por ellos se confirmaban, en otro campo —con parecidas demostraciones—, sus intuiciones más oscuras y mejor apreciadas.

A once años de la *Interpretación de los sueños*, en 1911, Arnold Schönberg, iniciador del expresionismo musical, compone su *Pierrot Lunaire*. Schönberg gestó su lenguaje en reacción contra el pasado, movido, como los impresionistas, por esa reacción; mientras descubrió y sometió lo que luego se llamaría *música serial* o *dodecafonismo*, desarrolló su cualidad expresionista sin descanso; su técnica varió varias veces, no así su estética, y la reacción no rozó las profundidades que él quería tocar en el mero plano de la técnica musical. La reacción contra algo condiciona, prohíbe muchas cosas; el encono sistemático con que trató de liquidar el pasado inmediato (en esto más obsedido, frenético y firme que los franceses), dio a su dodecafonismo el carácter fundamental, no positivo (por búsqueda) sino negativo (por prohibiciones). Ahí debe buscarse su origen.

En arte, la teoría es *conclusiva*, viene a *posteriori*, se la deduce de las obras, al sacar de ellas conclusiones, esto es: comunes denominadores que apresuradamente llamamos *reglas*. Schönberg lo sabía muy bien, pues afirmó (en su *Tratado de Armonía*) que la Estética no puede ser normativa. Por eso es inexacto decir que *fundó* el dodecafonismo. Esa teoría fue, en suma, sólo un lenguaje consecuente de su propia naturaleza, de Schönberg como unidad espiritual y creadora, y de consiguiente inclinado al infinito pequeño, cromático, meticulosamente tortuoso; valió, fragmentaria y discontinua, para algunas de sus obras, y ni siquiera para todas. Con ella tocó el compositor ciertos límites, en todo caso, y cerró puertas. ¿Cómo puede hablarse, a propósito de él, de futuro, de renovación, de *revolución*? ¿Es concebible acaso una mayor disolución que aquella a la que condujo Schönberg? ¿Es imaginable más completa desintegración de la armonía? Schönberg es desintegración romántica y entera del estilo anterior. La confusión de quienes lo toman por un revolucionario se explica porque, por incitación, de rechazo, el dodecafonismo ha provocado (o acelerado), fuera de sí mismo, anchas posibilidades de futuro.

Muchas composiciones del músico vienés pueden ilustrar esto. Pero difícilmente se encontraría una que señale mejor —bien que pese a los exégetas— su fondo auténticamente romántico, la selva wagneriana en la

que nunca dejó de transitar, el enredado mundo cromático del que jamás consiguió liberarse, y el aire difícil que respiró desde su juventud, que el *Concierto para piano y orquesta*, opus 42. Selva, cromatismo y aire difícil sin los cuales no habría expresionismo, y que eran parte insustituída y permanente de su expresión, desde las obras más ingenuas y menos originales de su adolescencia.

El esquema de ese concierto, en que los movimientos habituales se han fundido en uno solo, no renuncia, sin embargo, al plan clásico habitual, aunque se sirve —ahí su mayor novedad— de un principio de composición distinto: al concepto de *desarrollo* sinfónico se opone aquí el de *discurso* más o menos serial. A un comienzo de piano siguen varias reiteraciones. Un lirismo tranquilo va desenvolviéndose hasta llegar al primer climax. Este mecanismo, repetido, hará posibles los contrastes dinámicos.

La característica secreta de esta música —¿de toda la obra de Schönberg?— y quizás su mayor virtud, parece consistir en *crear tensiones*. Tensiones que dejan siempre, en último análisis, esperando una posible solución que se posterga indefinidamente hasta la última nota. En este *concerto* las tensiones facilitan anticlimax románticos, y en el penúltimo de ellos el piano, rudo, antes maltratado, trata de cantar, de organizar otra su voz con nuevos materiales.

¿Será Schönberg una especie de Meyerbeer de este siglo? Los efectos, las combinaciones de timbres, el interés microscópico constante dominan, al final, todo sentido de estructura; dominan a la forma misma, que se disuelve. Cuando se abandona a ella con la intuición creadora, sin preconceptos —como en la curiosa cadencia que comienza, hacia el final, con trémolos, y cuya frase posee cuadratura clásica, mínimamente, jocosa, trémula—, su deshecho, su fragmentado y por momentos oculto romanticismo pierde aliento, se declara vencido y todo lo que suele hacer la esencia de un concierto —la oposición, el conflicto solista-orquesta—, pasa a segundo plano.

Resulta, así, un poema sinfónico con piano solista; una forma mixta entre aquél y el *concerto* en el verdadero sentido del término, donde el principio dramático se compensa en algún caso por la gracia y casi siempre por una angustia que lo moja todo y todo lo determina. Expresionismo es, en más de un sentido, angustia, sin serenidad, luz ni alegría; hasta en esa identificación denuncia la decadencia que traduce.

Cabría preguntarse si es posible (incluso probable) una forma (artística) de expresionismo, que no suponga esa forma angustiada de liberación, esa traducción de zonas torturadas de la subconsciencia. Pero, ¿no

es eso lo que se ha llamado el surrealismo? Ese movimiento, que se expande entre las dos guerras mundiales, aspiraba a parecida liberación y a traducción similar, y no era necesariamente angustiado; más aún, prefería la manifestación escandalosa, una forma, distorsionada y caricaturesca, de alegría, o, al menos, de euforia. Pintores y escritores, ofreció, no músicos. ¿O es que no hemos sabido denominar la música equivalente?

Elementos a tener en cuenta para el único expresionista italiano: Luigi Dallapiccola:

Compositor *vocal*, incluso cuando trata el instrumento. Capacidad para el color. Búsqueda demorada de timbres, en detrimento de la forma. Su capacidad no espera, para actuar, más que el texto: el sonido —preparado por la *significación*, por el valor del signo, por el valor limitador de la palabra—, busca la referencia. Queda clara la *intención* del creador. ¿Será esto causa de su futura ruina?

Ley de composición tan vieja como el arte polifónico italiano, apreciada por los madrigalistas: el verbo, generador de impresión, provoca la música, y existe antes de todo módulo de construcción estrictamente técnico. Se sirve un texto: a) por la atención permanente al discurso (al devenir) literario; b) por la descripción de sus imponderables (pintura). Dallapiccola se mueve mejor entre las fronteras de un texto; en obras puramente instrumentales, cae fácilmente en la retórica.

Sin embargo: músico severo. Algo oscuro, a veces, y sobre todo, torturado, perseguido siempre por los mismos fantasmas (la prisión, el prisionero, la fatiga del tener que resignarse) que sustentan los temas de sus poemas y sus óperas. Cree difícilmente en claridades, se complace en sorpresas dramáticas y en giros alucinados (parentesco con Alban Berg); tras el aparente caos, perdura la técnica de acumulación de frases según las va sugiriendo el texto (“composition continue”).

Nacido en el año que se estrenó *Madame Butterfly*, Dallapiccola creció mientras se afirmaba en Italia el más pueril entusiasmo por Puccini. Allí, solo, trató de reencontrar una línea perdida desde hacía más de dos siglos, ir en busca de músicos que constituían, en su propio país, alimento de arqueólogos. Intentó restituir a Italia una dignidad musical que el romanticismo, pese al genio villano de Verdi, o a causa de él, no había sabido recuperar; la dignidad de Monteverdi y los madrigalistas; la fuerza de Palestrina, luego, concentrada, tensa, segura pero púdica, respetuosa de una construcción que no admite improvisaciones.

Y no es, pese a todo, un clásico. Ansiedad subyace en sus serenidades; a ratos enérgicamente gobernada, esa ansiedad se manifiesta por grandes

“crescendi”, detenciones bruscas, sorpresas dinámicas y agógicas (cambios de matiz o de movimiento); espíritu antes meridional que latino. Voluntad lírica que difícilmente se aviene a sus fronteras, y gesto austero.

Un alto esfuerzo —ya con resultados admirables— se realiza hoy en Francia desde un dodecafonismo relativo, ancho, heterodoxo si se lo mira desde Schönberg, ortodoxo pero no excesivo si se lo juzga desde las obras mismas en que se manifiesta (como debe ser); un dodecafonismo que por primera vez se separa, netamente, de la estética expresionista, o, si se prefiere, que produce un expresionismo distinto, fundamentalmente, del pasado; una suerte de expresionismo *blanco*, del que se han eliminado las angustias, las torturas y los alucinantes sentimientos propios al espíritu germano (o judío-germano) de comienzos de siglo: véanse las obras de Pierre Boulez.

Se sirve del dodecafonismo, este compositor, sin dejarse avasallar por él; deja, ante todo, crecer su personalidad, libra combate con fantasmas propios, no heredados, y paso a paso va deduciendo su creación, preocupándose poco o nada de que se comprenda totalmente lo que logra.

Con él, la música termina de torcer hacia el dibujo abstracto adonde Schönberg quería conducirla; la función del sonido es, ya el color, ya el punto ínfimo que junto a otros formará la línea; una línea, no *melódica*, porque carece de los atributos anteriores de expresividad (en el sentido tradicional) y emoción. Música con menos carne, menos *humana*, aun que la de los dodecafonistas alemanes, de la que han desaparecido los sostenes psicológicos. Y, por allí, menos expuesta a la descomposición, y más sólida, como nexa, transición final, quizás, entre este inmediatísimo pasado y la música del porvenir (la verdaderamente por venir), de los próximos siglos: la del hombre en contacto ya más familiar con su galaxia y menos atareado en quehaceres animales.

Cuando Bela Bartok, joven músico, comprobó que una necesidad impostergable lo empujaba hacia una armonía existente ya en el folklore de su país, tomó la decisión de conocer ese folklore. Como hasta entonces no habían penetrado en Hungría ni la musicología ni la incipiente ciencia del Folklore, tuvo que hacerse musicólogo. Terrible tarea, la suya, emprendida con Zoltan Kodaly, utilizando los pobres medios de la época, entre ellos el fonógrafo a manija.

Luego del análisis, tras largos años de búsqueda, recopilación y clasificación que lo llevaron incluso muy lejos de su país, vino la síntesis. Y un

segundo personaje, el teórico, agudo de razonamiento y profundo en su palabra, salió a luz en los artículos que publicó y las polémicas que debió sostener contra los infaltables distraídos.

Pero la obra estaba allí, y lentamente comenzó a triunfar de todos los escepticismos y todas las ignorancias. Con ello, una sagrada falacia —la del “artista” fin de siglo, un lunático impreciso que olvidaba a menudo cortarse el pelo y poseía tanto más genio cuanto menos sabía razonar, un muñeco que vivió sólo dentro de algunas operetas—, quedó penosamente refutada. Como Leonardo, como Valéry, Bartok, al crear una disciplina —el Folklore Musical Comparado— demostró, para la música, que ciencia y arte no se contradicen, antes bien, son inevitables complementos *provisionales*, o, quizás, actividades de idéntica condición, cuya diferencia radica en la ausencia (actual) de metodología explícita para el arte. Valéry afirmó de Degas que *no veía, en el arte, más que cierta matemática más sutil que la otra*. Hombre de ciencia y artista creador, Bartok, por distinto camino, demostró que esa concepción no carecía, tal vez, de verdad. Así se adelantó al creador de hoy, de quien por fin se admite, junto lo imponderable (a lo *actualmente indefinible*) la inteligencia y la sabiduría como elementos naturales.

Con el artista, habló en Bartok su tercer personaje. Representó uno de los primeros músicos que, aleccionados por Debussy, rompió con la armonía wagneriana para buscar la suya propia. En muchos aspectos, sus hallazgos predijeron las exploraciones de hoy (*Sonata para dos pianos y percusión, Música para percusión, celesta y cuerdas, Cuarteto N.º 5*) y en el plano formal, su rigor no tuvo acaso semejante contemporáneo. Cada vez que abordó, como solía, una forma de molde clásico (sonata-sinfonía y derivados) aportó con ella una nueva estructura, cuyo módulo se precisó en los últimos diez años de su vida, y cuya dualidad expresiva parece ser lirismo cálido y sobriedad de medios.

Aunque reclamó la herencia de Liszt, y dado que este compositor no era característicamente húngaro (se lo puede fácilmente ligar al movimiento germano, al que de hecho pertenece), Bartok tuvo por único apoyo, en su trabajo creador, el folklore de su país; no existía en él tradición de música culta y él consiguió no obstante realizar una obra completa y madura. Su nacionalismo, accediendo a la universalidad, dio, por añadidura, a Hungría, el punto de partida para un futuro movimiento más amplio.

Uno de sus descubrimientos fundamentales —la *asimetría* melódica— lo realizó Bartok al mismo tiempo que Strawinsky. ¡Pero qué intensamen-

te se opone en él un aliento cálido a la ironía, la luz seca y los respingos del compositor ruso! Más cerca está de las líneas negras de Schönberg, pero no se confunde con ellas. Esa plenitud, sin embargo, melancólica, esa tristeza vigorosa que dirige su mano y tiñe su obra toda, es la tristeza esencial; la misma de aquellos que la disfrazan de sonrisa y pasan por autores jocosos porque en ellos la muerte vive más, *se mueve* más.

Dos campos netos, diferenciados, se advierten en la música de la primera mitad del siglo xx. Uno, ocupado por mayoría de latinos y eslavos y minoría de germanos, que más o menos prolongan el romanticismo a través de los preimpresionistas (Gunod, Saint-Saëns, Bizet, Chabrier, Massenet, Fauré), por uno o varios de ellos, y asimismo, desde Debussy, Dukas y Ravel, de quienes, en parte, son contemporáneos, pero afirmando paradójicamente una voluntad clasicista por la que consiguen formas sólidas y durables. En este campo se distinguen tres zonas:

a) La de la renovación armónica sin modificaciones substanciales a la teoría tradicional, con asimilación fundamental y motriz de las técnicas clásico-romántica e impresionista, y con desarrollo de ideas personales dentro de esa proyección. Incluye a Paul Hindemith, heredero, al mismo tiempo, del contrapunto germano de Max Reger; Sergei Prokofieff, sucesor, por su parte, de la técnica y la estética de "los cinco" descendientes de Glinka, Balakireff, Cui, Mussorgsky, Borodin, Rimsky-Korsakow); y dos líneas: la italiana, doble, formada en un primer núcleo postimpresionista —Respighi y Pizzetti— (el primero se encauzará, hacia el final, por el camino strawinskyano) y un segundo, renovador, con Malipiero-Casella; la línea francesa, que parte de Debussy-Dukas-Ravel —en éste los mayores avances formales y armónicos se alejan del impresionismo después de compartirlo—, prolongada por Florent Schmitt y Erik Satie, para llegar, a través de Roussel, a Milhaud y Poulenc; culminará más tarde con Olivier Messiaen.

Todos ellos desvían de la tonalidad clásica pero la armonía romántica disfrazada, *deformada*, late en sus obras hasta confesarse siempre en las cadencias importantes, por fin tonales, y en su último acorde, sin duda perfecto mayor.

b) La zona de la renovación armónica con preponderancia de sistemas personales que comienzan por tímidas modificaciones comunes a los impresionistas y a los de la zona a) y terminan por el alejamiento casi completo de la teoría tradicional; aunque con esta teoría guarden relaciones, Falla, Bartok, Strawinsky (éste, como Prokofieff, sucesor de "los cinco"),

cada uno en su lenguaje y en progresión creciente, desde ese punto de vista, de *novedad* (*novedad vista* —descubierta—, a menudo, gracias al *espejo* folklórico), no tienen con los de la primera zona más que un punto común: el respeto último al acorde perfecto como reposo absoluto. Stravinsky y Falla sobresalen en su búsqueda de color (timbres) en sí, y Bartok por el instrumental y la orquestación.

c) La zona de las modificaciones *internas* al sistema clásico-romántico —que sólo las arriesga desde dentro—, sin poner en peligro sus dogmas, y permanece, en general, cobijada por el manto de Richard Wagner, de cuya armonía procede directamente, y a quien, si cabe, *amplia*. Incluye tres germanos: Hugo Wolf, Richard Strauss (acaso los más evidentes románticos, como lo prueban los poetas a que recurrieron, casi todos del siglo XIX: Möricke, Goethe, Eichendorff, Tennyson, Lenau) y Max Reger —prolongaciones de Anton Bruckner y Gustav Mahler—, y un francés de padres suizos, Arthur Honegger, emparentado, por otra parte, con la línea Schmitt-Messiaen.

El otro campo es el expresionista, y desciende a la vez de Wagner y de la zona germana. En él, en una misma órbita, Schönberg, promotor, y Alban Berg, Anton von Webern y Ernst Krenek, parten de modificaciones *totales* y llegan a otro sistema, al dodecafónico, sin punto de contacto con la teoría anterior, de la que proscriben, en sentencia inapelable, la noción de jerarquías tonales y hasta el acorde perfecto como tal. Separado pero íntimamente ligado a ellos, el italiano Luigi Dallapiccola.

Entre ambos campos existen diferencias de cultura y de intención. El primero —más clasicista— se caracteriza por la claridad, por la precisión, la luz, el color y el contraste; el segundo —más romántico—, por oscuridades de aire enrarecido y, en su mayor emancipación, por el gris.

En el primer campo sólo un compositor, Stravinsky, logra una síntesis, corona una técnica y, descubriendo ritmos, timbres, estructuras, clausura con complejidad la teoría clásico-romántica. Por eso mismo es el único que provoca gran cantidad de epígonos, pero ningún descendiente. Otros —Bartok, Falla— preparan el futuro más de lo que cierran el pasado, presintiendo en la forma y la armonía el camino del porvenir. Siendo menos grandes, son, sin embargo, los únicos con descendencia posible. Bartok parece mayor que Falla en cantidad y complejidad.

En el segundo campo todo es futuro. *Todo*. La teoría dodecafónica vivió por primera vez para quienes la inventaron, pero la conmoción por ella desatada y la osadía con que derribó las últimas nociones tradicionales, aunque sólo fuera para atarse de modo más sordo y discontinuo a

ellas, abrieron un campo de aplicaciones que hoy es virtualidad inminente. Paradójicamente, porque se sirvieron de ella los expresionistas —románticos solapados— no agotó, ni mucho menos, su verdadero resultado. En la medida en que nuevos compositores consigan desligarla de un cromatismo que no debe ser su única posibilidad, dará esta teoría sus mejores frutos. Y acaso no se den éstos por el dodecafonismo, cuanto por sus (*insospechadas*) prolongaciones, tanto en la escritura como en otras técnicas que él habrá incitado a buscar. Y seguramente, de ellas, dos de muy fértil futuro: la electrónica y la concreta*.

*Texto elaborado especialmente por el autor para la REVISTA DE FILOSOFÍA, sobre la base de un ciclo de conferencias dictadas por el profesor Campodónico en el SODRE, Montevideo, en 1962.



