

UNA CONCRECIÓN DE LA NUEVA MÚSICA

El "Llanto por Ignacio Sánchez Mejías" con música de MAURICIO OHANA

por

LUIS CAMPODÓNICO

La primera noticia sobre el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* con música de Mauricio Ohana (1) sobre el texto de García Lorca, para recitante, barítono, coro y orquesta de cámara— es una rápida anotación crítica que Claude Rostand incluye en uno de sus últimos libros (2) y una de cuyas pocas frases adelanta ya con bastante acierto lo que hay de importante a destacar. Dice Rostand: "nulle recherche de pittoresque folklorique, nul emploi d'éléments folkloriques, mais l'esprit de la musique populaire plane ici et imprègne une oeuvre dont tout le matériel musical (thèmes-harmonie-rythmes) est essentiellement et profondément original". Interesa ahora desarrollar y corregir en cierto modo el sentido de esa anotación y extraer del disco (3), magníficamente grabado hace poco tiempo, la dimensión de este músico joven y vigoroso que, partiendo de Falla y continuando adelante, alimentado de una profunda vena trágica que busca su primera asimilación en las últimas corrientes musicales pero que se desprende ya de ellas, significa el primer gran músico español que aparece después de la muerte del genio andaluz.

Y es así sin lugar a dudas: Ohana es, definitivamente, el músico que España nos deja después de Falla; es necesario saltar rápidamente a los que adormecieron la música española en un vago sueño post-impresionista, a Rodrigo, a Esplá, a los Halffter, a Mom-pou —el empecinado soñador catalán— a todos aquellos que hacen sombra pequeña y lejano eco a la obra de Falla, para encontrar a este despojado Ohana, que busca en la paradoja de un nuevo clasicismo el futuro de la música de España.

Ohana pertenece a una joven generación de músicos radicados en París, que adoptan de Francia su ciudadanía pero que mantienen viva una búsqueda auténtica de expresión universal, y se unen a otros, franceses, para crear un movimiento en el que se respeta sobre todo la individualidad de cada uno. El movimiento —que se denomina a sí "el zodiaco"— pretende, fundamentalmente, apartarse de toda expresión que excluya el lirismo y que pretenda manifestarse por medios que pertenecen a música pasada, entre ellos, la orquesta sinfónica por ejemplo (4). Y se encauza apartándose de sistemas pre-

-
- (1) Nació en 1914, en Gibraltar, de ascendencia española. Ciudadano británico hasta 1952. Se formó en París, donde vive; fué alumno de la Schola Cantorum y de Daniel Lesur.
 - (2) Claude Rostand: *La musique française contemporaine*. Presses Universitaires de France, Collection "Que sais-je?", París, 1952. Ire. édition, pag. 124-125.
 - (3) "Le club français du disque. N° 23. Mauricio Molho, recitante; Bernard Coittret, barítono solo; coro y orquesta de los Cento Soli, bajo la dirección de Ataulfo Argenta. Este disco, el primero en que se registra el *Llanto* de Ohana, contiene además su *Zarabanda para clave y orquesta*.
 - (4) No puedo dejar de anotar aquí, aun a vuelo de pluma, algo que se me está escapando ya desde el comienzo: lo extraño que me resulta leer ahora en un libro sobre la estética de un movimiento musical, el del grupo que integra Ohana, tantas de las ideas que he expuesto largamente sobre el futuro de la música y sus medios, y sobre todo —lo que es mucho más importante— el encontrar a varios músicos (aunque mayores pertenecen al mismo momento) que trabajan sobre convicciones que me son comunes —la música de cámara, el tratamiento de la voz, el sentido

concebidos y aguzando un lirismo desnudo, desprovisto de medios que no le sean imprescindibles y expresándose en los pequeños conjuntos instrumentales. Para Rostand esos grupos de cámara son "signo de los tiempos materialmente difíciles que viven hoy los jóvenes compositores", y tal vez esa afirmación se explica hecha en un París en el que día a día, entre escoria de imitaciones, de academicismos y de naderías, luchan por salir a la luz de un público, desdeñoso para lo nuevo, varios compositores que tienen una nueva historia que contar. Pero yo me atrevo a ver una causa más profunda en el uso del grupo instrumental y el abandono de la orquesta sinfónica: una causa que enraza justamente con las ideas estéticas que alienta la nueva generación —tal vez, es posible, en una interacción con los medios de que disponen— y que es, al tiempo que consecuencia de aquéllos, signo de una nueva concepción musical, de una nueva musikalische Anschauung, de una intuición del futuro que está ya rompiendo su cáscara y que se materializa con formidable fuerza en el *Llanto* de Ohana.

Debajo de la "explicación", siempre metafórica, del nuevo camino —del nuevo sentido de unidad, de la nueva armónica y el nuevo canto— detrás de la nueva fuerza creadora, está latiendo un sentimiento del tiempo actual, una tónica de hoy que deja ya atrás a genios que —como Strawinsky y Bartok— han entrado en lo histórico definitivamente; y es en esto, mucho más que en los detalles del análisis de una obra, donde hay que detenerse: en la irrupción que significa este nuevo humanismo latino que nos empuja, y que implica concretar, como en la obra de Ohana, el esfuerzo de síntesis que aproveche el camino abierto por aquellos iniciadores del siglo.

A ese esfuerzo de síntesis me he referido en diversas oportunidades, y a él alude Rostand en su libro, sin concretarlo. Se trata de la síntesis de todos los medios de esta mitad de siglo que hemos dejado atrás; en lo lineal, síntesis de las diversas expresiones, tonales y atonales; en lo vertical, uso de los distintos procedimientos armónicos y exploración de todo el campo que los clasicistas denominan "disonancias"; en lo instrumental, abandono de todo lo que está de más, de todo lo que no implica una parte del total y sólo es duplicación inútil y, en tal síntesis, una forma nueva, que abandona de consiguiente el gran teatro y busca el pequeño teatro de cámara. Yo denominaría "Misterio", a esta forma, aceptando con ello una idea de Tosar sobre una obra en que estoy trabajando, y así llamaría a este *Llanto* de Ohana; su nombre se puede justificar ya por sus puntos de contacto con el misterio medieval, ya porque plantea una idea poética sin solución final aparente —aunque no, claro, sin solución de forma— y que plantea además una nueva combinación de la cantata y el oratorio. Pero, naturalmente, todo ello estará condicionado a la personalidad de cada autor, y dará frutos de sabor distinto en cada caso.

Para Ohana (lo dice en una carta) "nosotros, hijos del sol, debemos además buscar por las montañas desiertas de nuestro pasado milenario las arquitecturas que la intuición nos dicta, y ellas solas— Romper con la retórica de los post-románticos; y dentro de muchos, muchos años, se formularán las leyes del clasicismo que inconscientemente nos rige, y que es un clasicismo nuevo".

Habrà que subrayar, cuidadosamente, las palabras intuición e inconsciente. Ellas solas son, en realidad, la explicación del milagro de una nueva época que se viene iniciando

nuevo del devenir musical— convicciones que han dado ya este feliz resultado del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Así como lo más extraño aún que es oír esta obra una y otra vez para admirar en ella la concreción tan lograda de esas intuiciones a veces oscuras y siempre imponderables que acompañan a esta generación nuestra que ha dejado ya atrás una época de transición y cuyo comienzo podría quizás fijarse en la última guerra mundial.

ya desde hace algún tiempo. Y luego destacar también que será "dentro de muchos, muchos años", que se formularán las leyes, y que ello no es en modo alguno cometido nuestro, ni debe ser el fin de nuestro trabajo cuando analizamos una obra contemporánea que reclama para sí el interés de una nueva estética. Como quiere Cauchie (5) "Le compositeur, comme tout artiste, comme tout créateur, ne doit se soumettre qu'aux règles qu'il lui plaît de s'imposer (aquí la metáfora) à soi-même, et sa valeur dépend uniquement de son habileté à nous faire éprouver les sensations (agréables ou désagréables) qu'il s'était proposé (inconscientemente, agregaríamos) d'éveiller en nous". Ohana, en su *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, es testimonio vivo de esas lúcidas palabras del musicólogo francés.

La obra cuenta con cuatro instrumentos: el barítono, el coro, el recitante, la orquesta (de cámara). Es importante subrayar esto: cada uno de estos cuatro instrumentos tiene, ya solo, ya combinado con alguno de los otros, la función de llevar adelante el hilo conductor, sobremanera la orquesta que debe tejerlo cuidadosamente, enlazando los otros instrumentos. El devenir no es específicamente musical en el sentido tradicional de la expresión: hay una idea poética (sustentada por el texto) y una idea musical que confluye a ella para dar la situación. Nos se trata de un poema con música ni de una música para un texto. Podría decirse que el músico acude al poema para agregarle lo elementos necesarios que hagan posible lo que es ya en potencia: un hecho poético y musical simultáneamente. (6) Ohana no pone música: incluye música. Es en ese nuevo sentido de la música —en texto (no para texto o con texto)— que iniciasen Schönberg y Alban Berg, que el músico busca una nueva forma estática con acción sólo interna y es precisamente, en el tratamiento del texto poético que Ohana revela una mano segura y aguda, un instinto penetrador. Allí está el primer punto a tener en cuenta. Hay un detenido estudio del texto por parte del músico y el resultado es una obra en la que una constante interacción se sucede entre texto y música. Se busca la tercera solución: no el texto desvirtuado por la música ni ésta en sumiso servicio de aquél: ambos en igualdad de condiciones, ambos paralelamente actuantes.

Desde el punto de vista musical el tratamiento de la voz lo reparte Ohana en tres medios: el del coro, casi siempre canto salvo una vez, el del barítono —magníficamente trabajado— y el del recitante. Se vale de esas tres cuerdas separadas, adaptando su técnica según el texto le aconseja.

Para hacer una descripción de la obra, hace falta, ante todo, considerar el poema: el análisis que sigue rápido y sucinto, supone una atenta lectura de él en quien siga este trabajo.

Dividido en cuatro partes (*La cogida y la muerte, La sangre derramada, Cuerpo presente, Alma ausente*) el texto parecía insinuar la necesidad de dividir la música del mismo modo Ohana lo hace así, pero sólo en cuanto ello no modifique el aliento que la obra mantiene de principio a fin y siempre que no implique división en movimientos. La obra toda comporta, en realidad, un solo movimiento, cuya geometría varía, siempre con aristas pronunciadas, de acuerdo al sentido del poema pero sin más respiros que los que pueden proporcionar el cambio de procedimientos y medios de composición.

(5) Maurice Cauchie: *La Pratique de la Musique*. Société Les Belles Lettres, Collection "Des Guides Musicaux", Paris, 1948. Introducción, pág. II.

(6) Esto merecería una ampliación que es muy difícil de realizar. Se trata de la concepción que hace de la obra una unidad absoluta, no relativa: ni poema ni música, sino una obra distinta a ambas cosas por separado, pero que se integra con ambas al mismo tiempo, para dar como resultado una tercera probabilidad, la obra nueva. No cabe en los límites de este trabajo profundizar este asunto, sobre el que habría tanto que ahondar.

De ahí su carácter obsesionante, y ahí, también, la explicación de que ahorre hasta los silencios entre partes. Esto es posible sólo porque hay aquella alternación de elementos en la composición, lo que implica una relación dinámico-estática distinta a la tradicional. Así, oímos sin fatiga hasta el final, pese a que se hayan eliminado los probables descansos que restarían fuerza y sentido a la obra, cuya estructura y unidad exigen esta organización. Obra de un solo aliento, no podría detener la inercia que la mueve con fuerza desde el comienzo, y que la hace aparecer como escrita en un único y largo esfuerzo (aunque en realidad pueda no haber sido así) y de ello, concretado en medios de composición claros y seguros, resulta la gran unidad que posee.

LA COGIDA Y LA MUERTE

Apenas unos compases que dan el ambiente de la obra sirven de introducción. Comienza con un acorde que va a reaparecer luego y que condensa en sí todo el sentido dramático de la obra. Drama sin conflicto aunque con etapas bien diferenciadas. Por agregación, ya que el poema sitúa su climax, en todo caso, en la muerte del torero, la música se va sucediendo con un plan dinámico muy especial, que huye la clásica pirámide y se concreta en una línea quebrada. Un tema inicial que corresponde al texto *A las cinco de la tarde*, a cargo del coro, y que se va a mantener como ostinato durante todo el primer poema modificándose apenas en alguna nota, se alterna con cada uno de los versos del barítono hasta que concluida la descripción (si podemos llamarla así) se llega al momento de la muerte. Con esta alternación Ohana interpreta fielmente el sentido que da Lorca al texto en la repetición constante de aquella frase, que hace entonar al coro.

Tratado ya silábica ya, las más de las veces, melismáticamente, el canto del barítono con pianísimos y fortísimos a veces inesperados, a veces en natural crescendo o disminuyendo, pero siempre angustiosos de expresión, da un clima casi sobrenatural al poema, y hace presentir ya la presencia de la muerte. La melodía tiene el espíritu, que no todas las apariencias, del cante jondo y se sitúa, lejanamente emparentada con el sentido del *Pierrot Lunaire* de Schönberg, en una especie de intermedio entre el decir y cantar, pero manteniendo, a diferencia fundamental con aquella obra, la línea musical concretada siempre en notas precisas.

En lo dinámico, la obra crece constantemente hasta la incisión que Lorca hace entre la muerte y los versos siguientes que comienzan: *Un ataúd con ruedas es la cama*.

La orquesta retoma en esa incisión el motivo del coro y crece hasta desembocar en fortísimo en el único motivo totalmente español de la obra, en espíritu y en notas, que canta la cuerda.

La segunda sección, hasta el final, retoma aquel contraste entre coro y barítono, que culmina, para cerrar, en la frase *Eran las cinco en sombra de la tarde*, en pianissimo, lejano, exornado con ricos melismas.

Hasta aquí, trabajando sobre todo en base al contraste, Ohana ha jugado con dos planos: el coro, predominantemente en un color —su lejano ostinato— y el barítono que, palabra a palabra, debe expresar el sentido del drama.

Todos los medios imaginables da el autor al solista: la nasalidad de la voz, el pianissimo casi perdido de lejanía, el grito (como los ay! que agrega al texto de Lorca en el comienzo), lo grotesco, y, sobre todo, el uso de la voz blanca, deliberadamente despojada

de matiz expresivo y por tanto con un color extraño, en una línea de tal fuerza emotiva que no admite descripción alguna, y que es, entre tantos otros rasgos, uno de sus hallazgos más notables.

La melodía, que no tiene ya el sentido clásico de la construcción periódica, que se ha hecho más elástica, recuerda la libertad expresiva del Canto Gregoriano y se mueve siempre alrededor de un polo tonal, de un foco, que adorna y rodea y varía muchas veces.

La orquesta da con solos (como el de flauta cuando el texto la invoca) o con poderosos tutti, la fuerza necesaria, más o menos lírica, más o menos árida, pero siempre sin concesiones.

LA SANGRE DERRAMADA

Pero no hay detención. Es al entrar en esta segunda parte que la orquesta crece constantemente hasta resolver en fortísimos tutti de gran fuerza rítmica. Vuelve el motivo totalmente español. Estamos en el segundo climax, en la segunda cima de intensidad de la obra, que se va a estirar desde este comienzo hasta casi la mitad de este poema.

El barítono retoma el texto. Comienza, fuerte, en *¡Que no quiero verla!*, y pasa en seguida a un piano que va a interrumpir el clave con un forte subíto.

Será en todo este poema el motivo de este texto y sus variantes (*Que no quiero verla. No me digáis que la vea. Yo no quiero verla*) que servirá de elemento unificador. Es, como si dijéramos, una nueva concepción de la forma rondó que se insinúa aquí, y usamos la palabra a falta de otra más cómoda, porque el símil es muy inexacto. Hay la vuelta, a intervalos, de ese texto, que da la unidad de esta parte. Pero hasta aquí ésta no ha sido más que una continua tensión, y desemboca por fin —en una explosión del climax que lleva a un nuevo crescendo de intensidad— en una sombría marcha (tambor, el clave, la cuerda, y, sucesivamente, otros instrumentos) en un ostinato nuevo, que no es ya el del coro de la primera parte, sino que es un ostinato dinámico, que busca su resolución, y sobre el que va a entrar por primera vez el recitante. (*Por las gradas sube Ignacio - Con toda su muerte a cuestras*) apenas interrumpido después por el coro (el motivo de unión en una variante: *No me digáis que la vea*) que antes había preparado su entrada en fortísimo (con el motivo original: *¡Que no quiero verla!*) y que más tarde aparecerá otra vez (*¡Quién me grita que me asome! ¡No me digáis que la vea!*).

Ohana ha elegido el mejor momento posible para el recitante y paralelamente, da su mejor momento de fuerza musical en la marcha —elaborada en base a transformaciones de un motivo generador— de la que se desprende especialmente la sonoridad del clave para acentuar el carácter alucinado de este momento de la obra. Es este el único momento, además, en que es posible emparentar directamente a Ohana con algún músico anterior: Falla. Lejanamente queda el ambiente, el clima de este trozo, tal vez sólo por el clave, o quizá por una especie de ilusión auditiva, conectado con el concierto para ese instrumento, tan conocido. Interrumpido por el climax de la orquesta sola, que estalla en poderosos golpes de tutti, y en el que se deja oír el motivo (re-sol-do sostenido) que dijese la trompeta al comienzo de la marcha, el recitante retoma luego el texto (*No se cerraron sus ojos*), que va a seguir con solos del timbal, después del momento de armonía más notable de la obra. (*Y a través de las ganaderías —hubo un aire de voces secretas— que gritaban a toros celestes-mayorales de pálida niebla*). Vuelve el barítono

(*Qué gran torero en la plaza!*), solo, para decir los ocho versos siguientes, y el recitante retoma (*Pero ya duerme sin fin*) contra el tema de marcha y pizzicati y clave, el resto del poema, con el que irá hasta el fin, sólo interrumpido por el barítono una vez (*Ob blanco muro de España* y tres versos siguientes) y en seguida por el coro que grita un *No! ¡Que no quiero verla!* y luego del cual se oirá el acorde de que hablásemos al principio. Los cinco versos siguientes los alterna Ohana, modificando así el texto original, con un ¡no! por el coro, cada vez, hasta cerrar el poema, de manera que se produce una continua alternación entre aquél y el recitante.

Es esta la primera y única modificación de importancia en el texto que no implica en modo alguno sino un refuerzo del sentido de las palabras y que el músico se permite, impuesta, por otra parte, por razones de forma musical. Parecería que una de las razones más importantes fuese, justamente, poner especialmente el acento en la fuerza negativa del texto, de tal modo que, cerrando en ese fortísimo, sea más notorio el anticlimax que sigue. De todas maneras, desde un punto de vista puritano, parece discutible que se perturbe el equilibrio original del texto, en cuanto significa modificación del poema; pero si recordamos lo anotado antes sobre la forma, que es nueva, y que no implica necesariamente una repetición total del texto, lo encontramos justificable.

CUERPO PRESENTE

Este poema es un largo, un enorme anticlimax. El recitante —luego de las sucesivas alternaciones que describimos antes y que están condicionadas por la necesidad de precipitar el crescendo total hasta su última fuerza— queda, sin intervención alguna de otros instrumentos, totalmente solo. *La piedra es una frente donde los sueños gimen*. Pequeñísimas intervenciones de la orquesta, en solos o en grupos (violín, clarinete, pedal grave, etc.) sólo se dan para reforzar o comentar muy rápidamente lo que dice el recitante. La única incisión de importancia se produce después del verso *sin posible descanso*, que el coro repite, como en un eco interminable, sin canto esta vez (la única) hablando rítmicamente.

En los dos últimos versos una armonía en los violines acompaña al recitante, para dejarlo solo, diciendo en pianísimo, para concluir, la última frase (*¡También se muere el mar!*): formidable trovata de forma que cierra esta parte en la que la música deja al texto libre de llevar adelante la línea de la obra.

ALMA AUSENTE

Aquí al barítono corresponden las tres primeras estrofas, al coro la cuarta, y al recitante las dos últimas.

Luego de una pequeña introducción de la orquesta, el barítono ataca sus versos dentro de las mismas características que anotamos antes; las palabras "para siempre", final de cada una de las tres estrofas, sirven para un forte súbito y melismático, que remata cada trozo. La orquesta comenta las transiciones. El último melisma, hecho sobre la e de siempre, resulta de una extensión inusitada, muy expresivo.

El coro establece una cesura antes de las últimas cuatro sílabas de cada verso, creando así un ritmo nuevo a la estrofa, que adquiere ese martilleo igual y obstinado (dentro del carácter general de "ostinato" que conserva toda la obra en su transcurso).

A las últimas dos estrofas, por el recitante solo, sigue, como brevísima coda, un comentario en crescendo de la orquesta, elaborado sobre los tres temas principales de la obra (el del coro al principio la-la si-la la-sol la-la, el de la trompeta, el tema de carácter español) que cierran la composición en un tutti final.

Hemos pasado rápidamente por el *Llanto* de Ohana. Nos queda hacer unas precisiones finales para comentar a este músico que tal vez los españoles no quieran reconocer como suyo, pero que rezuma en toda su fuerza, en su sangre, en su impulso trágico de vida, lo más puro del espíritu musical español. Ohana es un músico armonista, mucho más que contrapuntístico. Evita cuidadosamente toda retórica, todo procedimiento que no tenga otra finalidad que el procedimiento mismo, y, porque no lo necesita, crea una obra donde no hay el más mínimo asomo de contrapunto. Las superposiciones están dictadas por el ritmo unas veces, por la armonía otras, por el azar, en fin, en algún caso. No da a la voz texto alguno que exija la más mínima aproximación, el más mínimo esfuerzo para comprenderlo, para oírlo con claridad. Selecciona su material de trabajo y desecha lo superfluo, lo banal, todo lo que no conduzca, funcionalmente, a la finalidad de la obra. Y allí está, precisamente, una de sus mejores virtudes: en la economía natural de medios (no en el ahorro obligado, como pretende Rostand, que no sería lo mismo) y en el talento con que los distribuye.

En el tratamiento de la voz, ha descubierto y concretado Ohana tantos procedimientos, y se abre con él un camino nuevo tan largo de posibilidades, que haría falta dedicar a ello un estudio aparte. Anotaré solamente, confirmando y concluyendo lo que dije ya algunas páginas antes, que, por medio de la objetivación del matiz y del uso de colores hasta ahora desechados en la voz, ha logrado en ese sentido una obra de auténtica originalidad.

De un manejo seguro y sobrio de la orquesta, rehuye, para completar sus excepcionales virtudes, las complejidades inútiles y los virtuosismos tontos. Entre otros medios logrados, el aprovechamiento del "ethos" trágico del clave es lo más importante a resaltar. De gran belleza melódica, todas sus líneas tienen interés, ya como expresión, ya como procedimiento vocal. Moviéndose entre los polos de un lirismo siempre árido y desnudo y un vigor dramático que sacude, Ohana nos da una obra que tiene carne, vida, fuerza interior, y, que, fundamentalmente, tiene aquel imponderable que consideramos imprescindible en la obra de arte —misterio, magia— y que nos provoca ese sacudimiento que justifica luego todos los análisis.

Mientras tantos compositores europeos de mayor fama y nombradía se han anquilosado en el uso de unas cuantas fórmulas —remedando el laboratorio— y al tiempo que tantos otros continúan en su reiteración inútil de música para la masa, para poder evacuar sus trasnochadas y vulgares ideas, conmueve encontrarse con este músico español que trabaja calladamente en ese París sumergido tan a menudo en la frivolidad, en una música que no admite regalos para el oído ni favores para la falta de sensibilidad, en una música que, sin perder por ello su auténtica y profunda fuerza, reclama el auditor de minoría, el único, en fin, que haya existido nunca para la buena música.

Montevideo, abril 20 de 1955.