

LA ARMONIA MUSICAL Y LA ARMONIA HUMANA

RAIMUNDO KUPAREO, O.P.

Los aspectos valóricos de la Música son múltiples: pedagógicos, terapéuticos, sociales, religiosos, etc. Me parece, sin embargo, que la Historia de la Música enseña que el valor humano de la Música consiste principalmente en mostrarnos cómo deberíamos realizarnos integralmente, es decir, estar en armonía con nosotros mismos, con los demás, con la naturaleza y con el Ser Supremo. No cabe duda de que esta armonía humana, expresada por la musical, es sólo un ideal, siempre buscado y jamás plenamente realizado. Mas, por los ideales se vive y se muere.

Todos hemos experimentado cómo es de difícil estar de acuerdo consigo mismo, con sus decisiones, anhelos, deseos y pasiones. Pocas veces pensamos que el “acorde” musical proviene del latín: “ad cor” (hacia el corazón) y no “ad chordam” (a la, con la cuerda); algo unido al corazón, al sentimiento.

Y ¿qué hace la armonía musical? Relaciona los sonidos según determinadas afinidades que tienen entre sí, haciéndolos sonar simultáneamente. Es una música “vertical”, con varios sonidos sobrepuestos, pero que dan la impresión de unidad. Existe también una música “horizontal” con varias líneas melódicas sobrepuestas —la polifonía—, pero ésta incluye en sí la armonía. La palabra misma, “armonía”, etimológicamente analizada significa “unión”, “ligazón”: “harmós” (fusión) y “monos” (uno solo). La armonía musical, como teoría, ha tenido su larga evolución y todavía evoluciona, así como evoluciona la armonía humana a través de los tiempos.

No nos olvidemos de las leyendas, porque en ellas está condensada la sabiduría de los pueblos. Cuando nosotros, hoy, entramos en un museo, no pensamos que este término proviene de “mouseion”, el templo de las Musas —las siete hijas de Júpiter y Mnemosine (me-

moria)---. Todas las Musas recibían el culto en un solo templo, mostrando así la unidad del Arte, que los antiguos expresaban con la definición: “Arte es la recta razón de las cosas factibles” (*Ars est recta ratio factibilium*), y Croce con su teoría de lo “lírico” como la nota esencial del Arte (“en la intuición, el sentimiento se vuelve imagen”).

Hoy, por el contrario, existen museos dedicados a las colecciones de objetos de diferentes clases de Arte o Ciencia. Todo separado, “atomizado”. Euterpe, diosa de la Música, no tiene cabida dentro del recinto de un museo moderno, excepto en raros casos en los EE. UU. y Europa. Los preceptistas no sólo hablan de diferentes Artes, sino de diferentes “géneros” dentro de una misma clase de Arte (en la Literatura y Música) como si los “géneros” no difirieran —por lo menos según la Lógica— específicamente entre sí. Los “géneros” atentan contra la unidad del Arte; contra el “mouseion” de los antiguos. Y es precisamente la Música la que une todas las clases de Arte, no sólo en la teoría y práctica wagneriana, donde conviven Música, Poesía, Arquitectura, Ballet y Artes Plásticas, sino en razón de su propia naturaleza: Euterpe muestra a todas las Musas el “acorde” que deben tener entre sus partes constitutivas. Hablamos, sí, de la armonía de colores, líneas, volúmenes, pasos danzables, etc., pero el término es prestado de la Música.

Por esto, la Música es la Musa por antonomasia: lleva el nombre de todas las Musas.

Todos anhelamos la armonía dentro de nosotros mismos: entre las operaciones del entendimiento y de la voluntad, entre lo espiritual y lo sensible, entre lo abstracto y lo concreto. El Arte en general, y la Música en especial, nos sugieren esta unión armónica. No existe en nosotros la “armonía praeestabilita” (armonía preestablecida) de Leibniz, según la cual habría una correspondencia establecida por Dios, entre las leyes del cuerpo y aquellas del alma, de manera que las acciones del alma y del cuerpo se conjugarían perfectamente entre sí, desde el comienzo de la unión del alma con el cuerpo. Se trataría de las operaciones inmanentes de la mónada, que es el alma, y la agregación (conjunto) de las mónadas, que constituyen el cuerpo. Al contrario, todos sentimos la lucha continua entre el alma y el cuerpo, entre el hombre y su ambiente, entre la naturaleza y la Gracia. Esta armonía, raras veces lograda, no es preestablecida, sino resulta ser fruto de los inmensos esfuerzos del individuo. Tal armonía es un sueño de la humanidad, encarnado en la le-

yenda de Orfeo (poeta y músico), al son de cuya lira acudían las fieras, y las ramas de los árboles se movían “cadenciosamente” (la cadencia musical lleva un descanso definitivo o suspensivo de la frase musical, sea en el sentido tonal, sea en el sentido armónico). Orfeo descendió a los infiernos, y Plutón le entregó a Eurídice, encantado por su voz y por el sonido de su lira.

Todos buscamos la armonía dentro de nosotros mismos y con los demás. Existen individuos que parecen “sordos”, “armónicamente” hablando: sus pasiones y ambiciones se imponen a sus conciencias y al ambiente en que viven; oyen sólo una voz: la de sus pasiones. La sordera espiritual es peor que la fisiológica (física). Tiene su parangón en la sordera musical, cuando el individuo no es capaz de percibir el conjunto orgánico de las frases musicales, sino que oye sólo uno de los sonidos sucesivos de la frase. Han existido grandes músicos, sordos fisiológicamente, pero no musicalmente. Acordémonos de Beethoven, quien compuso su “Novena Sinfonía” y su “Misa Solemnis” completamente sordo. O de Gabriel Fauré (1845-1924), quien, por la “condición interior”, era capaz de escribir la música sin oírla materialmente. Así compuso su ópera “Penélope”, incluso con sutilezas armónicas nuevas. Son momentos del genio, que encuentra *su* armonía o “armonía del autor”, como diría Claude Debussy; porque existe el pensamiento musical que se revela por medio de los sonidos, así como existe el pensamiento abstracto que se revela por medio de las palabras. Y cada cual encuentra *su* modo de hablar y de componer; cada cual tiene sus propios “matices” gramaticales —sintácticos y léxicos—. Cada cual tiene su estilo. Pero no quiere decir que cada cual pueda escribir y componer como se le antoje. En la Música existe una lógica, con sus premisas, deducciones y conclusiones. No sólo en las grandes formas “clásicas”, como la fuga, sonata o sinfonía, sino en cualquier composición, por pequeña que sea. No sólo hay “reglas” para un tratamiento melódico y armónico, sino que las transformaciones rítmicas, métricas o armónicas de un “tema” no son arbitrarias: obedecen a una “lógica musical”, que no es una “lógica formal” o matemática, sino una “lógica del sentimiento”. Existe un ORGANON de la Música, así como existe un ORGANON de la Lógica (aristotélica). Que a veces las innovaciones rítmicas, armónicas, etc., padezcan de un exceso de cerebralismo (como, por ejemplo, en Schönberg, quien ha dado la estructura a la teoría de la atonalidad) no quiere decir que todas las obras, ni las del citado autor, sean producto de una teoría. Este fenómeno “cerebralista” no es sólo un “pecado” de los

músicos; Pirandello padece también de cerebralismo en algunos de sus dramas, así como Huxley en algunas de sus novelas.

Los griegos atribuían a cada “modo” (escala modal) un carácter moral (ethos). Así, por ejemplo, el modo “dórico” es severo y su instrumento es la cítara, mientras que el “modo” frigio sirve para la expresión de los sentimientos fuertes, exuberantes (de dolor o alegría) y su instrumento es el “aulos” (instrumento de viento).

Los teóricos medievales bizantinos enseñaban que la Música, con sus “modos”, expresaba no sólo el estado de ánimo (ethos), sino la relación con el Mundo (Kosmos), así que el “modo”, basado en la nota “re”, representaba el aire; en “mi”, la tierra; en “fa”, el agua; en “sol”, el fuego, reflejando así la teoría de los presocráticos sobre los elementos constitutivos del mundo anorgánico.

Todas estas “curiosidades” revelan que el hombre busca el equilibrio (armonía) dentro de sí mismo y con el ambiente, incluso con el ambiente no humano. Me parece que la “música concreta” moderna está en la misma línea, buscando la “humanización” de lo extrahumano.

Se dice todavía: el poeta “*canta*”. En esta expresión podemos ver no sólo la relación íntima entre la poesía y el canto, sino que muchos términos gramaticales provienen de la Música y viceversa. Por ej.: el “acento” proviene del término musical “ad cantus” (a la manera del canto) y —al revés— cuando se habla en la Música de las voces agudas o graves, esta nomenclatura denota el elevar o bajar la voz sobre determinadas sílabas en la recitación de un poema. De hecho, la *melopea* de los antiguos era monódica, es decir, el canto a una voz (a veces acompañada de un instrumento o instrumentos al unísono). Todavía los “guslares” cantan en los Balcanes casi recitando la “gesta” de los héroes muertos en las guerras, acompañando su canto con la “gusla” (instrumento musical monocorde, en forma de viola). En tales casos, el poeta, combinando sílabas acentuadas y átonas, creaba también el ritmo. Por eso, el intérprete no tiene mucho papel (fuera de la fuerza mnemónica) en la monodia antigua, que expresa la resignación del hombre frente a la “suerte” (fatalidad). Todos los acontecimientos están fijados de antemano, de manera irrevocable, por una

causa sobrehumana. En mi opinión, los “guslares” reflejan la fatalidad musulmana; los Balcanes estuvieron más de cuatro siglos bajo la dominación turca. Todavía, en momentos trágicos de su vida, el buen musulmán dice: “Alah lo quiso. Así estaba escrito”.

Esta resignación, no ya fatalista sino *mística*, se notará en la monodia del canto gregoriano, canto litúrgico de la Iglesia Romana: la Música sólo acompaña al texto; su diapasón o extensión de la voz es muy estrecho, para recordar al hombre su condición de creatura. Cuando el hombre del Renacimiento (siglos IX-XV) busca su independencia frente a la Iglesia, se altera el canto gregoriano con la disgregación de sus “neumas” (signos de notación) e intromisión de los “melismas” (ornamentos melódicos sobre una vocal) hasta terminar en plena decadencia en los siglos XVII y XVIII. El canto gregoriano expresaba la armonía del hombre con Dios, no sólo del individuo sino de la colectividad.

Desde la polifonía bastante primitiva del siglo IX, pasando por el período de las formas eruditas del contrapunto con cuatro, ocho (incluso treinta y seis) partes melódicas superpuestas, hasta el “siglo de oro” de la polifonía (s. XVI), la Música revela más y más el espíritu individualista y a la vez pluralista, prefigurando el espíritu “coexistencial” de nuestros tiempos. La tendencia individualista se acentúa más durante los siglos XVII y XVIII, que es el siglo de oro del canto vocal. Los cantantes son verdaderos virtuosos en juegos sonoros de toda clase. Mas esta tendencia llevará pronto al “bel canto” a su decaimiento.

El espíritu individualista está manifestándose principalmente en el *estilo monódico*, desde el siglo XVII. La melodía expresiva está acompañada de acordes que subrayan la naturaleza dramática, expresiva, de la melodía. No se trata ya de la monodia del canto gregoriano, ese canto tranquilo, de sentimientos simples, colectivos, basado en el sistema modal con cuatro escalas fundamentales (sin cromatismo). Ahora la monodia sirve para la exaltación del individuo en “solos”, “arias”, recitativos cantados; se destaca el solista por encima del conjunto; se pierde el conjunto orgánico de la polifonía.

Y la Música sigue su trayectoria con las otras clases de arte, en el Barroco: las pasiones irrumpen y dominan el ambiente; no se consumen por dentro, como ocurrirá en el Ro-

manticismo. En la Pintura Barroca aparece la dramatización de la composición (asimetrismo, curvilineidad de las formas, etc.), del color (colores cálidos), del contenido (gestos, expresiones faciales apasionadas). Algo parecido sucederá —a su manera— en la Música. Habrá excepciones, como las había en la Pintura. J. S. Bach, arquitecto musical excepcional, hace que todas las fuerzas se equilibren y que las pasiones se espiritualicen por la Gracia que viene de dentro (“soli Deo Gloria”). Es la luz interior que inunda los cuadros de Velázquez, Zurbarán, Georges de la Tour. Bach estudiaba y copiaba las obras de Händel, así como los pintores españoles estudiaban a Caravaggio. Pero Zurbarán, el mal llamado “Caravaggio español”, es distinto de Caravaggio, como lo es J. S. Bach de Händel. No todo es barroco dentro del Barroco, a pesar de la técnica del “chiaroscuro” pictórico y musical. Los corales de Bach son una oración de la comunidad, como lo era el coral gregoriano: los acordes revelan la armonía de la nueva comunidad cristiana. Es así que la Música Religiosa, presente y futura, siempre tendrá como modelo esas dos clases de corales: los de Bach y el gregoriano.

Los “concerti”, “sonate”, “sinfonie” barrocas son una polifonía instrumental, pero no la sinfonía colectiva medieval; en ellas falta el equilibrio de las partes. Tal equilibrio será recuperado por los “clásicos” Haydn y Mozart. Beethoven está en el umbral de lo clásico y de lo romántico. El es el otro Miguel Angel, pero en la Música. Miguel Angel está en la cumbre del Renacimiento, pero lleva en sí todas las inquietudes del Barroco; Beethoven es clásico, pero su música lleva, en núcleo, todas las aspiraciones románticas, post-románticas, impresionistas y actuales. Su “lenguaje sinfónico” lo demuestra: basta recordar el contraste de los grupos instrumentales, desde la Primera Sinfonía. Schumann y Mendelssohn imponen las leyes del corazón por sobre las del entendimiento, reflejando en sus obras sus personalidades y las vicisitudes de sus existencias. Bach, Mozart, incluso Beethoven callan algo de sí mismos. Pero esta pausa clásica del equilibrio durará poco: el individualismo musical seguirá su camino: las sinfonías se vuelven “poemas musicales”; el piano-forte, instrumento real: puede dialogar con la orquesta sin fusionarse jamás por completo con ella. Bela Bártok devuelve al piano su naturaleza de instrumento de percusión y con su “martellato” lo transforma en un “carro de asalto”, como lo dijo un crítico. En los tiempos modernos nacerán conciertos para sólo instrumentos de percusión, acentuando

más y más la independencia del hombre frente a todo lo establecido y apropiado previamente.

Podemos decir que —desde Beethoven— la Música no tiene descanso en la búsqueda de nuevas posibilidades dentro de sus medios expresivos. En Wagner se vislumbra la nueva armonía de tensiones dramáticas, en su acompañamiento orquestal. Los nuevos “acordes libres” de Debussy; los “acordes sintéticos”, de Scriabine; las disonancias extremadas, con violencia sincopada del ritmo, de Stravinsky; la atonalidad, politonalidad, poliritmia, poli-armonía; las tonalidades de un cuarto y un sexto de tono; la inclusión de los “modos” litúrgicos y exóticos; todo sirve para expresar las tensiones más y más explosivas de nuestro mundo contemporáneo. Eric Satie propugna la “armonía paralela”, liberada de las leyes del encadenamiento de los acordes; Hindemith, con sus “disonancias expresivas”. Michaud, Honneger, Hindemith, Bártok, Prokofieff, Shostakovich, Britenn y otros, aportan cada cual su grano de arena en la edificación de esta nuestra música policefálica, como lo es nuestra sociedad actual. Quizás ninguno es tan versátil como el inagotable Stravinsky, el Picasso de la Música. Es fácil entender que la Música “comprometida” no tiene vida ni siquiera en la Rusia Soviética (Prokofieff docet!).

¡Qué mundo tan extraño! La Música tradicional resolvía la disonancia en la asonancia; la actual eleva la disonancia al rango de principio. Pero ¿quién puede negar que es la Música de nuestros tiempos y que es una búsqueda de equilibrio del hombre actual con su ambiente?

Por otro lado, la ciencia, especialmente la electrónica, ofrece al músico nuevas posibilidades de atraer hacia sí y “humanizar” los ruidos de la Naturaleza, para que sirvan de material sonoro a este nuevo lenguaje, que llamamos “música concreta”, en la cual existen los ruidos concretos; pero las obras (en las cuales se combinan, mezclan, sobreponeen estos ruidos y se deforman y dividen sus ritmos) son más abstractas que concretas. La “música concreta” hace —a mi modo de ver— lo que el “nouveau roman”, la novela “objetual” o “cosista” de Alain Robbe-Grillet, Natalie Sarraute, Michel Butor y otros, que es una literatura de las cosas —fenomenología de la materia—. No es de extrañar que los teóricos-compositores “concretos” estén en guerra con la armonía establecida y que digan ser indi-

ferentes a la “belleza” del sonido. ¡No nos olvidemos que es en el oído y no en el laboratorio de acústica donde se desarrolla la Historia de la evolución armónica! ¡Es menester aprender a escuchar, como hay que aprender a hablar!

No sabemos a dónde nos llevarán las investigaciones de esta clase de Música. Nos parece que sus posibilidades expresivas son enormes y que un día el Universo, captado por los procedimientos técnicos de la “Música concreta”, formará una nueva armonía con la del Hombre, cumpliéndose así el vaticinio del Profeta:

“Los cielos pregonan la Gloria de Dios”.

“Coeli enarrant Gloriam Dei”.