

PRESENCIA DE LA MUSICA MEDIOEVAL

GASTÓN SOUBLETTE

La investigación de la música de la Edad Media y del Renacimiento es relativamente reciente y su conocimiento y aceptación por parte del público, un fenómeno cultural en ciernes que data de unos treinta años a esta parte. La razón del tardío conocimiento de esta importante etapa de la historia del arte debemos encontrarla, antes que nada, en la naturaleza misma de la música, cuya materia "abstracta", por así decirlo, la hace menos accesible que las artes "visuales". Y en efecto, las obras de arquitectura, de pintura y de escultura del pasado han estado siempre a la vista, tal como son, sujetas únicamente a cambios en nuestro modo de juzgarlas y valorarlas, pero la música, escrita en partituras, manuscritas o impresas, relegadas muchas veces en algún fondo de biblioteca o archivo, ha permanecido ausente, ignorada, inaccesible. Y para sacarla a la luz pública ha sido necesario una búsqueda poco menos que arqueológica.

Por otro lado, la notación musical ha variado mucho a través de la historia, de manera que ya en la música del Renacimiento se encuentran partituras que no revelan a simple vista su equivalencia con nuestras pautas modernas y deben, por esto, ser interpretadas o transcritas. La dificultad se acrecienta en la música medioeval desde el siglo XV atrás, y en lo que se refiere al período prerrománico, aún se ignora la clave para transcribir la notación de aquellos siglos.

Todas estas circunstancias hacen que, en general, el conocimiento de las grandes épocas de la creación musical sea siempre tardío y nos llegue con un atraso de un siglo por lo menos, respecto a la investigación de otras ramas del arte. Pude decir cinco siglos también pensando en la música medioeval, pues catedrales, castillos, retablos y miniaturas han estado siempre ahí como decía, a la vista de todos, mientras la música de la época dormía en los subterráneos. Pero en verdad, sólo en el siglo pasado algunos románticos inicia-

ron el moderno interés, afición y estudio de la cultura medioeval en todos sus aspectos. Y así, un siglo después de Victor Hugo, comenzamos recién a saber que hay una música que corresponde a las catedrales góticas, a los castillos feudales, a la pintura de Cimabue, Giotto, Van der Weyden y Boch, y que esa música no es el "pariente pobre de nuestra cultura", sino una pieza maestra en el conjunto de creaciones de nuestra civilización.

A todo lo dicho se agrega una circunstancia más, que dificulta el acceso a la música medioeval y renacentista; me refiero a lo que podría llamar el "discernimiento auditivo" del hombre moderno. Ocurre que las diferentes estéticas que se suceden a través de la historia son entre sí excluyentes. Los hijos de J. S. Bach, por ejemplo, encandilados con el estilo galante de la segunda mitad del siglo XVIII, despreciaron a su padre, último representante de una gran tradición musical que se remonta hasta los maestros flamencos del siglo XV. Lo llamaron "la vieja peluca"; no lo entendieron. El rey Francisco I de Francia abrió en la historia del arte francés un período de italianismo que terminó con el olvido y el desprecio del gótico nacional. Y es precisamente en la música donde este fenómeno de las etapas excluyentes es más notorio por tratarse de un arte "inmaterial", porque es más fácil que el hombre de hoy termine por familiarizarse con la plástica romántica o gótica, incluso en el tratamiento formal y abstracto de la figura humana y de la naturaleza que llegue a familiarizarse con el mundo sonoro de la misma época, después que su sentido musical se ha consolidado en base a una estética del todo diferente. Es así como la sensibilidad del hombre moderno ha perdido los elementos para discernir el lenguaje de la música antigua.

Ahora bien, la incorporación de esta música (Edad Media y Renacimiento) al cuadro cultural de Occidente, que en sus etapas técnicas (descubrimiento y transcripción) ya está prácticamente realizada, constituye para la historia del arte un hecho que podría calificar de "insólito", en cuanto las demás artes siempre han tenido a la vista todas las etapas de su evolución, sólo a la música le ha ocurrido este fenómeno extraordinario, no sólo por la anomalía que significa ignorar en plena modernidad una etapa tan importante de la historia de la cultura, sino por el nuevo punto de referencia que ella aporta para una mejor apreciación de la música en general. Así, algo que ha sido normal hasta hoy en las demás artes, en cuyo panorama histórico completo se ha formado nuestro juicio estético, viene

recién a ser posible en lo que a la música se refiere, aunque dista mucho de serlo plenamente en la actualidad, pues antes que el punto de referencia llegue a ser tal, será preciso operar una verdadera reeducación del oído para la debida comprensión de esa otra estética musical.

Es evidente también que el conocimiento y apreciación de la plástica medioeval desde el siglo pasado hasta nuestros días, ha sido el resultado de un lento proceso de reeducación del ojo que comenzó con lo más evidente, cual es la arquitectura, para terminar con lo menos evidente, como podría ser la pintura románica. Hoy, todo eso constituye un real punto de referencia que, como tal, ha condicionado nuestros juicios estéticos sobre el valor de las obras de arte del pasado y del presente. Y esta reeducación del ojo se ha operado en gran parte por un proceso de redescubrimiento de ciertos principios que informan la estética así llamada "primitiva", como se advierte, por ejemplo, en la obra de Pablo Picasso que, de la Belle Epoque, saltó bruscamente hacia un encuentro con la forma, evolucionando de una expresión dramática o literaria heredada del siglo pasado, a una expresión formal, simbólica y geométrica.

Prescindiendo de las coincidencias de obras suyas con las de algunos maestros anónimos de la pintura románica catalana y de otros grandes del pasado, su relación eminentemente creativa con la forma, dentro de un mundo pictórico que no deja por eso de ser figurativo, constituye el signo visible de una evolución plástica general que contribuyó a facilitar la entrada de nuestra sensibilidad en el mundo de la plástica medioeval.

Para quienes el punto de referencia de la música antigua está ya dado, es decir, para quienes han investigado y conocido el arte musical del Medioevo y del Renacimiento, es fatal que ello modifique su criterio para juzgar la música en general, como en el dominio de la plástica debe suceder a quienes han sentido que algo les concierne en ese encuentro con la forma que es característico de la obra de Picasso y otros contemporáneos, como también a quienes han descubierto, por este u otro camino, el contenido espiritual y profundamente humano del arte así llamado "primitivo".

El punto de referencia siempre existe, desde que se hace presente el sentido histórico en

la evolución del pensamiento, el cual proviene de la capacidad para situarse en la posición que podríamos llamar del "espectador". Este sentido histórico es un aporte del Renacimiento y corresponde a una concepción del mundo que podemos calificar de "moderna". Desde entonces siempre ha habido una valoración del arte basada en el punto de referencia de algún dechado de perfección. Para el Renacimiento fue la antigüedad clásica; para la posteridad fue el propio Renacimiento, del que surgió una especie de clasicismo difuso que, de un modo u otro, se impuso en el mundo entero hasta fines del siglo XIX.

Es por un importante punto de referencia que la Europa clásica despreció y hasta destruyó en parte el patrimonio artístico medioeval. Es por un punto de referencia que Francia se esforzó por italianizarse después de Francisco I. Es por un punto de referencia que los creadores de la ópera terminaron por despreciar y alejarse de la polifonía renacentista. Es por un punto de referencia que Schumann menospreció las sonatas de Chopin, y la pintura oficial de fin de siglo se burló de los impresionistas. Pero hay más. Este sentido histórico que permite la posición del espectador, hoy, en virtud de una toma de conciencia cada vez más amplia del fenómeno cultural, ha orientado el juicio estético, insertando el quehacer artístico en su contexto histórico total, de manera que hoy, los dechados de perfección son juzgados también en relación a un comportamiento social y psicológico, al que habría que agregar también un comportamiento espiritual. Así, nuestros juicios de valor están ya y estarán en el futuro, cada vez más influidos por el binomio "ética y estética", en cuanto toda estética es la resultante de una actitud ante la vida que, a la postre, es siempre susceptible de valorarse éticamente. No se trata aquí, naturalmente, de ética en el sentido de conducta personal, sino de ética en el sentido histórico, en cuanto cada época está informada por criterios de acción y pensamiento que corresponden a una ética social en el lato sentido de la palabra.

Se destacará, pues, en este trabajo, la relación estrecha que hay entre esta actitud fundamental ante la vida (que viene a constituir lo que podríamos llamar ideales de una época) y el carácter que asume el lenguaje estético y, más aún, el valor mismo de las obras creadas que fatalmente traducirán dicha actitud, con todos los supuestos psicológicos y sociales.

Pero si es evidente que la toma de conciencia de esta relación constituye, como decía, un aporte del pensamiento moderno cada vez más proclive a este tipo de juicios, es igualmente evidente que en lo que se refiere al arte contemporáneo, se ha revelado insuficiente para hacerlo progresar realmente, y en el único sentido en que el progreso podría apreciarse: cual es la creación de obras valaderas y significativas.

El punto de referencia dado por el arte medieval en todas sus ramas nos sugiere algo así como una medida de juicio que forzosamente lleva a una confrontación con las artes de otras épocas, confrontación que arroja mucha luz sobre la historia del arte. Y desde ya es preciso revelar claramente el propósito del autor de este ensayo: establecer un criterio de valoración que vaya más allá de la problemática estética, en cuanto esta problemática, que tiende a ser puramente estética, extrapola, por esto, el arte de su contexto histórico, para juzgar el hecho artístico en sí y valorarlo sobre todo como producto de un "talento". Y es evidente que todo lo dicho supone una valoración previa del arte medieval que puede parecer antojadiza a primera vista. Es más, el autor de este trabajo confiesa desde ya su preferencia, pues considera a la Edad Media como la época más alta de la civilización occidental en lo que se refiere al arte. Y este juicio, que requiere una amplia explicación, no pretende decir, como pudiera creerse, que los artistas medioevales eran más "geniales" que los de otras épocas, lo que en determinados casos pudiera afirmarse con la salvedad de que ello nada aportaría al asunto que nos ocupa. Arbitraria o no, dicha afirmación pertenece al tipo de supuestos que motivan todo juicio estético, pues todo esteta tiene sus propias intuiciones y gustos y la elaboración racional que justifica la orientación fundamental de su pensamiento. Tal es la coloración propiamente humana de la estética y con ello no se pretende minimizarla, si no, al contrario, descubrir los resortes de su propia vitalidad.

Los juicios que aquí se emitirán son los de un medievalista que, naturalmente, se esforzará por dar razones para explicar por qué el conocimiento profundo de la música, y en general, del arte medioeval, constituyó para él una revelación que varió fundamentalmente su apreciación del arte.

EL SENTIDO MUSICAL DEL HOMBRE MODERNO

La dificultad para apreciar o “discernir” el lenguaje de la música que data del siglo XVI hacia atrás, reside en el condicionamiento del oído del hombre moderno provocado por el fenómeno de la tonalidad y sus funciones armónicas.

El así llamado “estilo armónico” cuyos primeros atisbos se manifiestan en los maestros de la escuela de Borgoña en la segunda mitad del siglo XV, tales como Okeghem y Obrecht, ya a comienzos del siglo XVI, en la obra de Josquin Desprès, alcanza su primera realización definitiva. Entiendo por estilo armónico (tratándose del siglo XV) aquella forma de contrapunto que no discrimina entre armonías perfectas e imperfectas, como lo hacían los medioevales, sino que emplea indistintamente las armonías de octava, quinta y cuarta (perfectas) junto a las de tercera y sexta (imperfectas), con una tendencia cada vez más manifiesta a la hegemonía de la tríada mayor y menor. La constitución de este lenguaje musical comienza a gestarse ya en las obras de Dunstable, como buen representante de esa precocidad que es característica de la música inglesa. En la segunda mitad del siglo XVI el estilo ya está definitivamente consolidado. Naturalmente, no se trata de una evolución únicamente en el plano armónico; hay también un cambio importante en la estructura rítmica de las obras por la adopción de los ritmos binarios considerados también por los medioevales como imperfectos. Agreguemos a esto una tendencia cada vez más marcada a la fijación de las tesituras de las voces fundamentales de la polifonía, en oposición a la espacialidad de la música medioeval, donde las voces, no obstante haber tesituras, se cruzaban permanentemente en una independencia más propiamente polifónica que en la música del Renacimiento. Pero toda esta elaboración musical marcada por el sello de la armonía dista mucho todavía de ser la base de nuestro sentido musical moderno. Eran necesarias aún otras etapas en esta evolución modernista. Por de pronto, el aparecimiento de un sistema musical íntegramente regido por la armonía, que denominamos “tonalidad”. La música del Renacimiento no estaba “regida” por la armonía, era auténticamente polifónica, es decir, irreductible a un esquema armónico y constituida por voces dotadas de una autonomía modal. Faltaba, pues, un cambio en la estructura misma de la línea melódica, regida hasta entonces por el sistema de los modos gregorianos o gamas del canto litúrgico. Este cambio se operó en virtud de una transformación, por así

decirlo, de la materia musical misma, cual fue el aparecimiento del complejo armónico que llamamos “acorde” como “función” del discurso musical, lo que equivale a decir que la auténtica polifonía desapareció y de ella se extrapoló la noción de armonía como un sistema independiente de relaciones sonoras. A partir de esta transformación, la polifonía dejó de ser tal para convertirse en un contrapunto cada vez más condicionado por las funciones armónicas tonales, lo cual fue posible gracias a la constitución de un sistema melódico cuya línea se fue sometiendo progresivamente a la estructura misma de los acordes, tanto en sus intervalos como en sus grados conjuntos. Toda la notación musical quedó desde entonces subordinada al bajo, en cuanto es el bajo el que determina la disposición de la armonía y el sentido mismo del discurso musical como una consecuencia de ello. Así, en el lato sentido de la palabra, el contrapunto tonal no es más que una figuración armónica desarrollada, la cual, según la forma musical de que se trate, puede emplear todos los recursos de la polifonía tradicional en lo que a la forma de conducir las voces se refiere.

Cuando se dice que el estilo polifónico termina con el barroco se está indicando con ello que lo específico de la polifonía renacentista sólo puede darse en un discurso musical donde la línea melódica tiene autonomía modal y esa autonomía sólo puede darse antes de la tonalidad, pues ésta redujo el sistema de ocho modos gregorianos a dos: el modo mayor y el modo menor, los que en propiedad, no son tratados como modos, pues la línea melódica tonal no se rige por la ley de la línea sino más bien por la ley del espacio armónico.

A este respecto es interesante observar en la obra de J. S. Bach, sobre todo en ciertas fugas del Clavecín Bien Temperado, cuándo las gamas mayor y menor son usadas propiamente como modos y cuándo son empleadas tonalmente con todos los recursos propios del discurso musical regido íntegramente por las funciones armónicas. Fugas como la en Mi bemol menor y en Sol menor del volumen I y del volumen II las en Mi mayor y en Mi bemol mayor, como también algunos “ricercari” de la Ofrenda Musical, son composiciones que tienden a ser auténticas polifonías, en el sentido que lo es la música instrumental de fines del siglo XVI y se advierte en ellas una marcada influencia de las conzonas de Girólamo Frescobaldi (maestro venerado por Bach), las que mucho han gravitado sobre la

obra para teclado del maestro de Eisenach. Y es justamente por pertenecer a una vieja estirpe de músicos que se remonta a los grandes maestros flamencos del siglo XV que Bach, a las puertas mismas del estilo galante y del sinfonismo clásico, se nos aparece como un hombre más ligado al pasado de la catedral y del vitral que a la Europa de Luis XV y de Federico el Grande, tanto más si se considera que la muerte lo sorprendió en la composición de El Arte de la Fuga, obra que en muchos aspectos, y a pesar de la época, es también un monumento de auténtica polifonía.

Pero el antecedente inmediato de nuestro actual sentido musical no está dado todavía por el barroco, aunque la tonalidad viene a ser ya un aporte definitivo, está dado más bien por el estilo de la segunda mitad del siglo XVIII. Lo característico de este estilo es la supresión del contrapunto y la constitución de un lenguaje musical de factura puramente armónica. Con respecto al barroco, se advierte en él una simplificación de la misma armonía, en cuanto a la variedad de relaciones, con una fuerte tendencia al acorde en su estado fundamental. En cambio, el elemento ritmo adquiere una decisiva importancia como determinante de la forma. El elemento melódico se desarrolla basado en la noción de "tema", lo que permite una mayor amplitud y envergadura del "desarrollo" (problema planteado desde que existe la música instrumental). Finalmente, se puede destacar también el gran auge alcanzado por la música instrumental, sinfónica y de cámara.

Esta nueva estética, que encuentra en la forma sonata su expresión más genuina, estará vigente durante la segunda mitad del siglo XVIII y todo el XIX hasta agotarse en las sinfonías de Gustav Mahler.

Esta breve incursión en la evolución del lenguaje musical tiene por objeto determinar el origen y características de nuestro actual sentido musical, y al decir actual no me refiero a lo que comúnmente se entiende por "música contemporánea", sino a lo que el hombre moderno, a pesar de todos los excesos y licencias de nuestros compositores, sigue considerando como su lenguaje musical, inteligible y familiar: cual es la tonalidad con sus funciones, la que se ha adentrado en nuestra sensibilidad como una verdadera categoría auditiva hasta hoy insuperable. La prueba de lo que afirmo debe hallarse en dos hechos muy significativos. Por un lado, el rechazo, indiferencia e ignorancia del público frente a

las “experiencias” de la música contemporánea, que tienden cada vez más a realizarse en un dominio privado. Por esta razón nuestra vida musical (conciertos, audiciones radiales, enseñanza) está centrada en los clásicos. Por otro lado, la música popular que en lo que va transcurrido del siglo XX, lejos de abandonar la tonalidad, se ha adherido a ella con mayor fuerza alejándose más bien de todo aquello que hace veinte o treinta años (en la música norteamericana y sobre todo en el Jazz), podía aproximarla a la atonalidad. Así, la música popular de hoy es más majaderamente tonal que hace treinta años.

HACIA LA MUSICA ANTIGUA

La primera incursión del mundo moderno en la música del pasado fue la investigación, estudio y difusión de los barrocos, que comenzó tímidamente en el siglo pasado y que sólo a mediados del siglo XX vino a constituir un acontecimiento social. Y la gran aceptación de estos barrocos, italianos y alemanes, por parte del público mundial, se explica en gran parte porque, a pesar de lo antigua que puede sonar esta música, hay en ella un sistema de organización sonora que al hombre moderno le resulta inteligible.

No ocurre lo mismo con la música del Renacimiento, donde los elementos que nos son familiares, tales como la armonía, el tema, el desarrollo (ligado a la elaboración formal de la sonata), desaparecen para surgir ante nosotros una estética diferente basada en otros elementos cuyo debido discernimiento auditivo debe ser objeto de una verdadera reeducación del oído.

La primera impresión, digamos negativa, que la música del Renacimiento puede producir a quien no ha descubierto su estética propia es una sensación de extatismo (sobre todo en la primera mitad del siglo XVI) debido al predominio de un “modo” que excluye la modulación característica del discurso musical tonal. Asimismo, desconcierta la forma de las obras instrumentales tan ajena al esquema de la sonata. Y no está de más agregar que dichas impresiones son frecuentes entre gente del oficio que por su mayor conciencia del mundo sonoro sufren un mayor condicionamiento auditivo. Considérese al respecto los arreglos de antiguas canciones escocesas realizados por Beethoven, en los que el genial maestro se tomó la libertad de corregir algunos giros modales de las melodías ajenas a

su sentido musical. Pero hay ejemplos más patentes, tales como las “versiones” que, como una curiosidad, nos ofrecen de vez en cuando algunos grandes directores de orquesta muy acostumbrados a su Beethoven, a su Mozart y a su Brahms, de música del Renacimiento, como, por ejemplo, sinfonías sacras y música instrumental italiana del siglo XVI, como asimismo las versiones de cantantes e instrumentistas que, dejando momentáneamente de lado su repertorio habitual, hacen una incursión de curiosidad por los tiempos de Gabrieli y de Dufay, cuando su osadía no los lleva más lejos. Para un conocedor, todas las “caídas” que se observan en estas versiones, se deben a una incomprensión de lo que es específico en el lenguaje musical de aquellos tiempos. Generalmente, se trata del uso de recursos que son propios de la música tonal, en la instrumentación, en la expresión, en la dinámica, en la técnica vocal e instrumental. Considérese también las grabaciones que aparecen esporádicamente de música del Medioevo o del Renacimiento realizadas por italianos, las que generalmente resultan insoportables (y no deja de sorprender). La verdad es que el condicionamiento auditivo de los italianos actuales es más difícil de superar aún que el de otros pueblos de Europa o de América, por su gloriosa historia musical, rectora en cuanto a cánones estéticos, que marcó etapas de evolución de una radicalidad absoluta respecto del pasado, lo que no ha ocurrido en Inglaterra ni en Alemania. Y si entre estas etapas de evolución incluimos el lirismo de Puccini y de Verdi, y si advertimos la fuerza avasalladora con que ese lirismo marcó al pueblo italiano, se comprenderá por qué las versiones de música del Renacimiento y del Medioevo realizadas por italianos no son las mejores y más aún parecen adolecer de una especie de vicio de fondo. Y lo que digo para Italia resulta ser una tendencia general de los pueblos latinos, menos sobrios que los pueblos del Norte. Y esta menor sobriedad es la que los ha inducido precozmente a una música de “agrado” a cuyo encanto ha cedido también el resto del mundo por cierto.

DE LA ESTETICA MEDIOEVAL

El arte de la Edad Media en su conjunto, revela una estética que no es el resultado de un propósito estético. Tal es, a mi juicio, la conclusión más significativa que puede extraerse de un estudio del arte de aquel período de la historia, por la clave que ella nos da para un discernimiento más profundo del significado del arte como hecho esencialmente humano. Así, en la estética medioeval es dada, no buscada ni planteada.

Considerado el fenómeno en su real trascendencia y confrontado con la “problemática artística” de nuestro tiempo, podemos llegar a conclusiones insospechadas acerca de lo que llamamos “creación artística” y “genio”. En virtud de dicha confrontación se nos aparece el quehacer artístico medieval como en un estado de plenitud, y, en efecto, cualquiera sea la tendencia de un artista contemporáneo, su búsqueda afanosa y a veces dramática de una “solución” estética, revela que la aspiración última de esta búsqueda es hallar la definición de un lenguaje que dé íntima coherencia y unidad formal a su quehacer artístico, precisamente lo que el artista medioeval, que sólo se definía como artesano o simple trabajador, tenía íntimamente resuelto, o mejor dicho, “dado”. Así, el arte medioeval viene a ser la realización “laboral” de una especie de inspiración colectiva que resuelve a nivel histórico y racial, por así decirlo, las líneas del “oficio”, no para un individuo inspirado que necesita un lenguaje para expresarse, sino para un pueblo trabajador organizado en corporaciones que dan al oficio su verdadero sentido social y espiritual.

Sentido social, en cuanto se trata de un arte que cumple en la sociedad una función vital, cual es la de hacer que la vida misma sea una obra de arte, o una sociedad cuya existencia toda se da como obra de arte. Y esta afirmación que puede sonar como una gratuita apología del arte medioeval, paradójicamente está enunciada en el sentido más técnico y funcional. En efecto, no habiendo en la Edad Media una noción de “lo estético”, en el sentido en que, a partir del Renacimiento, se da para nosotros como una categoría o arquetipo de nuestra sensibilidad, el arte está constituido por todos los objetos necesarios al hombre para su existencia en el mundo. El Museo Cluny de París, entre otros dedicados al arte medioeval, está constituido únicamente por objetos útiles, y no porque los objetos bellos hayan sido deliberadamente excluidos, sino sencillamente porque no los hay. Los objetos útiles son los objetos bellos y Dios sabe si son bellos. Este arte inmerso en la vida constituye otro rasgo por el cual el quehacer artístico medioeval se nos aparece como una plenitud, y es particularmente este aspecto el que, con mayor fuerza, incide en las aspiraciones de la revolución cultural de nuestro tiempo.

En la plenitud de su verdad el arte no es para espectadores refinados, ansiosos de goce estético y de mensajes exaltadores; es, contrariamente, vivido por todo un pueblo como algo inseparable de su existencia. Así, el verdadero arte no puede sino ser para todos, y

no en virtud de una adecuada política cultural, sino porque, más que un arte, hay un pueblo creador. Entonces no hay necesidad de políticas culturales.

Aclarados estos puntos en el campo histórico y sociológico, preguntémonos ahora por el valor que puede tener en última instancia una adecuada política cultural para poner al alcance de todos un arte que hasta ahora ha sido el patrimonio de una élite educada para alcanzar el grado de sensibilidad que se requiere para apreciarlo y la cultura necesaria para incluirlo en su contexto. Preguntémonos por el significado que puede tener a estas alturas de la historia ese arte “sublime”, “genial”, “cautivador”, que no puede ser otro que el de estimular en el pueblo la posición del espectador, culturizándolo, pero alejándolo de su creatividad. Y así, recapitulando, llegaremos fatalmente a reformularnos la pregunta: ¿cuál es la función del arte en la sociedad? Y a la luz de lo dicho, responderemos que la función del arte en la sociedad es, antes que nada, la de ser creado. Después nos ocuparemos de él como estudiosos y aficionados, como público o como críticos y hablaremos de capacidad para elevar el alma del hombre, y hasta de iniciación a la trascendencia si nos queda tiempo y entusiasmo. En este sentido, una adecuada política cultural, más que cobrarle la revancha a la “burguesía” popularizando lo que ha sido el dominio de los económica y culturalmente aptos, debe dirigirse a un arte que debe ser “creado” y no a un arte que es acumulado y difundido.

LA MUSICA MEDIOEVAL

La Monodia

La Monodia medioeval, religiosa o profana, no debe ser considerada en relación a la polifonía. No se trata de una etapa preparatoria a la polifonía, ni de una etapa de evolución “previa” ni de una melodía “sin” polifonía. Se trata simplemente de una concepción diferente del arte musical, tan legítima y completa en sí misma como la concepción polifónica.

Dentro del contexto de la música universal aparece esta monodia como un nexo entre la música occidental con las tradiciones musicales de pueblos numerosos a través de mil-

nios. La debida apreciación de la estética propia de esta música, exige de nosotros una amplia familiarización auditiva con el sistema modal y el tipo de melodía que de él resulta, desde el canto gregoriano hasta el cantar popular, pasando por todo el repertorio trovadoresco.

El Canto Gregoriano

En cuanto al canto gregoriano, gracias a las tradiciones litúrgicas de la Iglesia Católica, se ha conservado vigente hasta nuestros días y de él hemos tenido toda una cierta experiencia. Además, su supervivencia se ha realizado dentro de su estricto carácter de música del culto, y por esta razón, en lo que a él se refiere, no hay equívocos, como pudiera haberlos respecto de música contemporánea a él, de reciente descubrimiento y difusión.

Digno es de hacerse notar, en lo que se refiere a la estética propia de esta monodia, la impresión de plenitud, de perfección y de grandeza que produce el canto gregoriano, representado por sus más hermosas melodías, independientemente de todo supuesto musical. Y notemos cómo esta impresión de perfección, sin otro punto de referencia que el gregoriano mismo (pues el gregoriano no se puede comparar con nada), es la que todo auditor medianamente sensible recibe normalmente, en virtud de una tradición que, sin interrupción nos llega directamente desde el alto medioevo y que nos permite, aun a nosotros, hombres del siglo XX, participar del mensaje espiritual que esta música contiene. En efecto, el canto gregoriano, como las Sagradas Escrituras a las que está íntimamente ligado, tiene como una autoridad intrínseca, una grandeza que, como la santidad, se irradia desde dentro, al margen de toda forma exteriorizante de expresión o elaboración que pueda distraer de esa suprema estética que es la plegaria hecha melodía.

Nos hallamos en presencia de un arte musical cuyas leyes estéticas son tales que, un “modo”, una melodía, un texto y un conjunto de voces puras al unísono, pueden constituir una obra acabada y perfecta. Pero, en verdad, nada se explica si no agregamos que el texto es sagrado y las voces, las de una comunidad en oración. De ello emana el soplo espiritual que escogió como expresión una tan magnífica sencillez, dando a tal economía de medios

su sentido trascendente. Y es en virtud de ese soplo, evidente, que todos se inclinan ante el gregoriano, cuya belleza, poco o nada tiene que ver con la estética.

En las más célebres melodías del gigantesco repertorio gregoriano podemos apreciar cómo el sistema modal da al canto una autonomía lineal que confiere a la monodía su calidad de "arte en sí". La posibilidad de concebir una melodía que de tal manera cumpla con los cánones de la perfección melódica que por sí misma constituya un supremo logro de la creación musical, como es el caso de la secuencia *Veni Sancte Spiritu*, lo cual podemos hacer extensivo al repertorio trovadoresco, patente en melodías tales como el "canto a la princesa lejana", de Jofré Rudel o el canto al nacimiento de Cristo "In Suria", del minnesinger Oswald von Wolkenstein.

Los Trovadores

La debida comprensión de este mundo musical del modo y de la melodía pura es previo para entender en su verdadera estética el arte de los trovadores y la monodía popular. En cuanto a los primeros, y entendiéndolo por tales no sólo los poetas músicos provenzales de los siglos XII y XIII, sino también los troveros del norte de Francia y los minnesaenger alemanes, su música nos ha sido transmitida por medio de "apuntes melódicos" que han debido ser interpretados o descifrados para llegar a conocer su verdadero contenido musical, sobre todo en lo que se refiere al ritmo (quedando sólo la altura del sonido como única referencia inequívoca). La melodía trovadoresca viene a ser, en consecuencia, una especie de línea básica o mínimo elemento melódico sobre el cual es preciso "crear" o realizar la obra en el acto mismo de cantarla y ejecutarla. Sin la comprensión de este carácter, por así decirlo, "empírico" de la música trovadoresca, se cae en el error de creer que se trata de un simple canto a voz desnuda. En este error cayeron los primeros que tomaron contacto con este curioso repertorio poético musical, como lo atestiguan algunas grabaciones de hace veinte o treinta años, las primeras que el mundo conoció (tales como la famosa Antología Sonora de Kurt Sachs) realizadas por cantantes "profesionales" formados en la tradicional escuela del canto impostado. Pero sólo ahora, gracias a las últimas investigaciones, estamos en condiciones de saber que esa línea melódica es a la realización de la obra, lo que un croquis es al original. Y el original de una canción trovadoresca no es

una suerte de partitura que sería preciso reconstituir, sino la espontánea interpretación y ejecución que de ella “pueden” hacer los cantores e instrumentistas.

En cuanto a la instrumentación o “acompañamiento”, aún en el período de apogeo del arte trovadoresco, se trataba de la ejecución instrumental propia de la música monódica, constituida fundamentalmente por un unísono ornamentado que, por no haber armonía, ponía todo su énfasis en el colorido timbrístico, en el ritmo, realzado por la percusión, y en la improvisación. Constituidos así todos los elementos propios de este arte, es decir, texto poético, canto modal y acompañamiento instrumental al unísono ornamentado, aparece el repertorio trovadoresco dentro de una concepción de la música radicalmente diferente a toda otra forma de música culta realizada después por el Occidente cristiano.

Por el testimonio de los antiguos y de los medievales acerca de la belleza, poder expresivo y “armonía” de la música monódica, se puede deducir que aquellos hombres, por no conocer la armonía en el sentido moderno de esta palabra, tenían la sensibilidad despierta a otros elementos de la música para los que nuestro oído es insensible, y es en atención a esos elementos, que dichos testimonios aparecen atribuyendo a esa música virtudes y efectos que para nosotros sólo pueden darse —y por analogía— dentro de la sonoridad armónica y su variada gama de referencias a estados de ánimo y sentimientos. Esas virtudes expresivas y a veces mágicas, apuntan antes que nada a una relación del hombre con el sonido puro, aislado u organizado en “modos”. Aislado, en cuanto cada tono en su tesitura propia, vibrando en un determinado timbre vocal o instrumental, adquiere para un oído formado en la monodia, una presencia viva que para nosotros se pierde en la masa armónica, quedando subordinado a un sistema de relaciones que condiciona la forma misma de la emisión. Y es importante considerar también la percusión que, libre de la armonía, revela toda la riqueza de su colorido, dando al ritmo una real concreción sonora.

Al no existir condicionamiento alguno del oído en lo que a la armonía se refiere, la organización del sonido en modos, acusa la vigencia de una concepción lineal de la música cuya estructura era captada en la melodía con la misma naturalidad con que el hombre moderno capta —aunque de un modo inconsciente— lo que podríamos llamar “la lógica sucesión de las funciones tonales”.

En consecuencia, la sensibilidad del hombre antiguo y del medieval estaba sumamente despierta a la captación del valor del sonido en sí y de la estructura puramente lineal y autónoma de la melodía, lo que suponía una plena respuesta a la irradiación expresiva de la misma, manifestada a través de una variadísima gama de matices en la emisión del sonido vocal e instrumental, en el colorido, en el ritmo, en base a una muy diferente apreciación del sentido de los giros melódicos en la interpretación. Es de toda evidencia, por tanto, que esta música, por su estética propia no puede ser considerada como un “primitivismo” medieval, o estadio arcaico o previo a la polifonía, pues sabemos que ya desde el siglo X habían comenzado las primeras manifestaciones de la polifonía sacra y que el período de apogeo del arte trovadoresco es contemporáneo al período de madurez de dicha polifonía en las grandes creaciones del Ars Antiqua, con lo que queda sobradamente probada su autonomía como tal, dentro de una orientación que no es otra que la de los ya mencionados “usos y costumbres” musicales de pueblos numerosos a través de milenios.

Es el caso de una música independiente de la notación, que se anima en una interpretación libre que resulta de la inteligencia misma del poema y del talento del cantor, que no consiste tanto en sus dotes vocales como en su capacidad creativa, condición bastante diferente a la de nuestros “cantantes” que interpretan una partitura o notación fija, instrumentos vocales debidamente trabajados para una emisión artificial (impostación).

En el canto trovadoresco lo que importa es la espontánea realización de la canción en base al apunte melódico, cuya medida rítmica (cuando ha sido indicada en la notación), sólo debe ser considerada como parte de un apunte, que sólo fija de un modo inequívoco la altura del sonido. Pero incluso en la sucesión misma de los tonos se observan variantes de un manuscrito a otro, lo que muestra la multiplicidad de versiones anotadas según el “informante”, procedimiento que se asemeja más a la recolección folklórica que al acto “profesional” de concebir y fijar por escrito una partitura. La debida comprensión, pues, de este carácter empírico de la música de los trovadores, es lo que nos da el criterio de su interpretación en nuestros días, con su estilo de canto, fabricación y ejecución de instrumentos, arte de la improvisación y de la variación. A este respecto, las versiones realizadas por el conjunto de música antigua de München, cuyos integrantes han alcanzado la soltura y familiaridad con el estilo que se requiere para obtener esa “manera improvisada”, son

las que más se aproximan al ideal descrito (versiones de los minnesaenger y del original de Carmina Burana).

Cuando la polifonía pasó del dominio sacro al profano en la segunda mitad del siglo XIII, no por eso debe entenderse que quedó obsoleta esta música y ciertamente su vigencia ha debido ser larga. Aún durante la primera “época de la polifonía profana, que ha debido comenzar de un modo empírico como el *órganum* primitivo, es muy probable que muchos instrumentistas y cantantes se hayan familiarizado con el arte del *discanto* hasta poder realizarlo convenientemente en el acto mismo de la ejecución musical y algunos manuscritos dan cuenta de ello a la manera de anotaciones de melodías que se acostumbraba a cantar y a ejecutar en versiones polifónicas. Por lo demás, y salvo el caso bastante excepcional de los *rondeaux* de Adam de la Halle, muchas canciones polifónicas de los manuscritos del siglo XIII no presentan en su *cantus firmus* diferencia alguna con las canciones monódicas de la misma época y es muy probable que ellas sean anotaciones de “versiones” espontáneamente realizadas por los troveros. Parecen revelar también algunas formas mixtas, parte polifónicas y parte monódicas, como es el caso de ciertos “*carols*” ingleses o ciertos “*lais*” de Guillaume de Machault (quien por una mínima parte de su obra puede ser considerado como el último trovero francés), sin desconocer naturalmente —y en el caso de Machault, especialmente notable— el “profesionalismo” del compositor que poseía plenamente el arte de la escritura musical a varias voces y que creaba obras cuya realización se hallaba “planificada” previamente en la partitura.

De lo dicho se concluye que la música empírica, que es una característica del arte trovadoresco, incluyó también a la polifonía, la que convivió con las formas polifónicas más elaboradas o de “partitura”, por así decirlo.

El fin de este tipo de música lo marca ciertamente la proximidad del siglo XV. En tiempos del florecimiento de la escuela de Borgoña ha debido quedar únicamente como una modalidad propia de la música popular. Considérese al respecto la canción monódica del siglo XV, suerte de supervivencia del arte trovadoresco y de un carácter evidentemente más popular que la canción acompañada de instrumentos cultivada por los menestreses. Al decir, popular, no se alude con ello necesariamente al *folklore*, sino a la canción anónima

de aquel siglo, como la encontramos en el manuscrito de Bayeux y otros, la que ciertamente ha constituido el repertorio familiar a la grande y pequeña burguesía, cantada seguramente con acompañamiento instrumental, que no figura en los manuscritos (aunque algunas melodías lo insinúan). Pero no es improbable que tanto este tipo de canción popular burguesa y el folklore mismo, no sólo hayan recibido la influencia literaria y melódica de los trovadores del alto Medioevo, sino ciertas bases para una polifonía de circunstancia, la que se ha perdido en épocas de decadencia. Aunque lo esencial en la música popular y el folklore de aquel siglo es la supervivencia de la monodia y sus modalidades propias en lo vocal y lo instrumental.

Con motivo del resurgimiento del folklore en nuestro tiempo con la consiguiente constitución de grupos de cantores, instrumentistas y bailarines, y ante la necesidad de realizar versiones fieles de esta música que llega hasta nosotros por tradición oral, se enfrenta prácticamente toda la problemática inherente a la monodia profana, no por cierto, en los grupos folklóricos estilizadores (léase mistificadores) que más que el folklore les interesa el “espectáculo”, sino aquellos grupos que sienten la necesidad de encontrar la pista perdida de un estilo que se busca con el propósito de una fundamental autenticidad.

La polifonía del alto Medioevo

La polifonía del alto Medioevo constituye tal vez el tipo de música más extraño a nuestro actual sentido musical, razón por la cual debemos considerarla despojados de todo supuesto, de todo estilo, de toda referencia a lo que entendemos por melodía, armonía, contrapunto y demás elementos de composición, como también de toda referencia a la idea de “gran obra” u “obra maestra”, terminología que conviene a otra concepción del arte, ligada a la “estética” y al “genio”.

Todas estas advertencias que pudieran parecer obvias, no están de más en absoluto, por cuanto es frecuente oír comentarios sobre el “balbuceo” o sobre la “rudeza” y “tosquedad” de estos primeros “ensayos” de polifonía. Y es de toda evidencia que las expresiones entre comillas suponen el punto de referencia de un lenguaje musical que se estima maduro, se-

guro de sus recursos y “refinado”, lo que, a la vez supone la noción de “progreso” que, aplicada a la historia del arte, lleva a las peores aberraciones.

Como principio general, en la historia del arte no hay progreso, sólo hay diferentes estéticas que se suceden. Dentro de una misma estética y sólo a manera de método, podríamos sí distinguir etapas de perfeccionamiento, desde lo que podríamos llamar primeros “balbuceos” hasta la etapa de plenitud. Así, la polifonía del alto Medioevo dio sus primeros pasos en el organum primitivo y completó su evolución en la escuela de Notre Dame de París, representada por las composiciones de los maestros Leonin y Perotin. Se trata, por cierto, de creaciones “definitivas” y perfectas en sí y hasta diría geniales, si la palabra no resultara impropia en el contexto espiritual y social de la época. Debidamente discernido el lenguaje de estas arquitecturas sonoras, se comprende la trascendencia de aquel período de la historia de la música que llamamos Ars Antiqua, primera gran realización musical específicamente occidental, por cuanto es la polifonía el aporte propio de nuestra civilización y la monodia, sacra y cortesana, una expresión que emparenta musicalmente al Occidente con las demás civilizaciones.

En el plano musicológico, mucho es lo que se ha escrito en los últimos años sobre esta polifonía, que aún permanece desconocida para el público y no es mi intención tratar el tema a la manera de un capítulo más de la historia de la música. Sólo quiero anotar algunas observaciones que me ha sugerido el estudio de esta música y que estimo útiles para enriquecer nuestro modo de abordar el arte musical en general y modificar en lo posible nuestra escala de valores, falseada por una visión muy incompleta de la historia de la música.

Partiendo del falso, pero no menos inevitable supuesto de que la polifonía es una sola y que, a través de la historia se ha ido enriqueciendo con “aportes” entregados por los “grandes maestros”, idea de la que parten faltalmente todos los que se acercan a la música medieval, resulta inevitable también la sorpresa de constatar que en esa época existía ya un arte polifónico plenamente constituido, con sus leyes propias y su peculiar maestría. Llama asimismo la atención la paradójal libertad que se advierte en esa polifonía basada en relaciones armónicas así llamadas perfectas (octava, quinta y cuarta). Entiendo por libertad

de la polifonía, justamente lo que en ella es específico, vale decir, la independencia de las voces entre sí y su autonomía modal o propiamente melódica. Y digo paradójal, precisamente porque dichas relaciones armónicas “perfectas” que a priori parecen limitar las posibilidades de la polifonía, permiten contrariamente una insospechada riqueza de la misma. Y está claro que lo paradójal aquí sería tal, únicamente para quienes la palabra armonía va asociada a la idea de “esquema armónico” propio de la música tonal. Interpretado el hecho con este criterio, las llamadas armonías perfectas vendrían a constituir un esquema realmente pobre y vacío.

Pero en la polifonía medioeval, como en la del Renacimiento, no hay propiamente armonía, hay únicamente polifonía, y en consecuencia, las voces no están subordinadas a un pilar armónico que conduzca interiormente el discurso musical. En ello reside la libertad de esta polifonía sin funciones armónicas cuyas voces, conducidas a través de las relaciones de octava, quinta, cuarta y, pasajeramente, de tercera, y de sexta, admiten otros encuentros armónicos que podríamos llamar “disonantes” según la armonía clásica, los que, en este contexto sonoro fluctuante, adquieren un sentido muy diverso al de simples disonancias.

Notemos que en la armonía clásica se trata de un sistema de relaciones sonoras en el cual la noción de armonía adquiere una realidad en sí, con una marcada tendencia a considerar las voces como desplazándose en un mismo plano que limita así su espacialidad. Esta especie de unidimensionalidad de la armonía está basada en la noción estática de acorde y fuertemente influida por la música de teclado, enmarcando la polifonía en un esquema de tesituras fijas, que es lo característico en la polifonía del organista Girólamo Frescobaldi y en la de J. S. Bach, no así en la polifonía instrumental inglesa de fines del Renacimiento, especialmente en las obras de Orlando Gibbons, la que nunca cortó radicalmente sus remotas vinculaciones con la tradición medioeval y que siempre trabajó con la espacialidad que es propia de la música de cámara.

Dentro del sistema armónico tonal, pues, las armonías y las disonancias se dan por referencia inequívoca al pilar armónico estático y unidimensional; en cambio, en la polifonía medioeval, las relaciones armónicas y las disonancias se escuchan dentro de la espacialidad

que es propia de la auténtica polifonía, en cuyo contexto sonoro adquieren un valor estético totalmente diferente, y en ello consiste el dinamismo y el colorido de la música medioeval.

El análisis de las grandes arquitecturas sonoras del Ars Antiqua, como asimismo, el estudio práctico de dicha polifonía a modo de ejercicio de contrapunto, conforme a los cánones de la época, nos dan una experiencia viva de dicha libertad polifónica en la cual el trabajo de construcción presenta algunas analogías con el contrapunto libre de la música moderna. Y lo dicho para la polifonía sacra del Ars Antiqua vale también para la polifonía profana de los últimos troveros de la segunda mitad del siglo XIII. Considérese al respecto los rondeaux a tres voces de Adam de la Halle, los que para muchos han constituido hasta ahora la primera y única experiencia de la polifonía medioeval, incompleta como experiencia, por cierto, aunque suficientemente valiosa como para dar una idea de algunos aspectos relevantes de este arte sui generis. Prescindiendo de los aspectos estéticos, la frescura y el encanto “primitivo” y “natural” de estas breves composiciones del Jorobado de Arras, llama la atención antes que nada la libertad de escritura, llena de disonancias y “resonancias” que constituyen toda una gama de vivo colorido. Pequeños ejemplos que, en el reducido espacio de algunas decenas de compases (en la notación moderna), nos presentan de un modo directo y hasta diría panorámico, toda una escuela de polifonía que ya ha alcanzado un alto grado de definición y maestría.

Junto a esas pequeñas composiciones tan individualizadas y apreciadas por los musicólogos y conocedores de la música medioeval, aparece un vasto repertorio de composiciones profanas, en su mayoría anónimas, pertenecientes a diversos manuscritos de la segunda mitad del siglo XIII, en las que puede apreciarse lo definido y generalizado que estaba ya este arte en aquella época, por lo menos en Francia y en Inglaterra. Se trata nada menos que de la aplicación a la música profana de toda la experiencia realizada en los siglos anteriores en la música sacra, lo cual naturalmente generó nuevas posibilidades de desarrollo para la polifonía, porque es evidente que el tratamiento polifónico de un organum, basado en parte en el canto gregoriano, en las Sagradas Escrituras y en un arte poético en lengua latina sobre tema religioso, aunque se trate de una misma escuela de contrapunto, tiene que resultar muy diferente a la aplicación de esa misma técnica o escuela a textos amo-

rosos, pastoriles, galantes y hasta humorísticos, por el desarrollo de las composiciones, grandioso y complejo en unas, moderado y hasta miniaturesco en otras, teniendo en cuenta además la búsqueda de una “expresividad” por medio de un determinado empleo de los recursos musicales. Considérese al respecto toda la gama expresiva que se advierte en la serie de rondeaux de Adam de la Halle editados por Jacques Chailley, cómo el lenguaje musical, por el ritmo, la tesitura y más aún, el colorido armónico mismo (recurso romántico) ilustra el texto: el grito desgarrador del que sufre el mal de amor y presiente la proximidad de la muerte; el acompasado galope del caballo Bayard; la gracia mundana de la dama de hermoso mirar; el arrobamiento contemplativo de quien considera la pureza y sencillez de su bienamada. Todo eso constituye un desarrollo del lenguaje musical determinado hasta entonces por la larga y sabia experiencia de la música sacra, aplicado al tema profano.

En su forma más alta, el estilo organal aplicado a la forma motete (sacro), la polifonía del alto gótico agota sus posibilidades, constituyendo algo así como una creación perfecta dentro de su estética propia, que a esas alturas alcanza su más alto grado de definición, al igual que en las tres catedrales clásicas: Chartres, Reims y Amiens, el gótico en la arquitectura define de una vez y para siempre el canon del estilo.

El Ars Nova

En cuanto a la música del siglo XIV, cuyas diferencias con la del siglo XIII obedecen más a una diferencia de espíritu que a una mutación substancial en la materia musical misma, se trata del ulterior desarrollo de la polifonía profana de la segunda mitad del siglo XIII tal como ella se nos presenta en los rondeaux de Adam de la Halle y en los motetes amorosos y pastoriles de la misma época. Evidentemente, la escritura musical empleada por un Guillaume de Machault, muestra apreciables diferencias con las de aquellas obras del siglo anterior, pero estas diferencias son sólo de grado de desarrollo de la polifonía.

Sólo con la escuela de Dunstable, que representa un cambio realmente considerable en el lenguaje musical, puede decirse que termina este segundo período de la polifonía medieval y se abre otro período de importantes definiciones en los planos melódico y armónico,

que dulcifica el “modernismo” a que había llegado la escuela de Machault al término del siglo XIV. Período de constitución de una forma de melodía y de armonía más próximas a nuestro sentido musical actual.

MUSICA Y ARQUITECTURA

Mientras no se tuvo conocimiento de la polifonía del Ars Antiqua se pudo pensar que, por su espíritu, era la música barroca (y sobre todo la música de Bach) la que mejor interpretaba a la arquitectura gótica religiosa, como lo señala Oswald Spengler, en una época en que las investigaciones sobre música medioeval estaban en ciernes. Ahora que tenemos acceso a importantes fuentes de información en esta materia, la sensibilidad ya familiarizada con el mundo sonoro medioeval, en virtud de una especie de recuperación de nuestra remota memoria musical, se puede advertir una clara correspondencia de la plástica de los siglos XII y XIII con las arquitecturas sonoras de los maestros Leonin y Perotin.

Justamente en el estilo organal, donde curiosamente el texto sagrado parece ser un pretexto para dar libre curso a un espíritu de creación musical pura, se advierte un impulso constructivo, arquitectónico, deliberadamente grandioso y rico en su prodigiosa complejidad, lo que guarda una estrecha relación con la solución estructural y estética lograda hacia 1200 en las tres catedrales clásicas donde los arquitectos Robert de Luzarches, Jean d'Orbais, Philippe de Carcomon y el anónimo maestro de Nuestra Señora de Chartres, llevados por un sentido de infinitud, levantaron esas estructuras de piedra en las que parece materializarse la Jerusalén Celestial o la transfiguración del universo visible. Tal es el espíritu que sopla en el Ars Antiqua, elemento indispensable para la animación sonora del “espacio gótico”.

En las grandes “organa” de Leonin y Perotin, están presentes simultáneamente la perfección estructural de la iglesia del alto gótico, como asimismo la estética formal y simbólica de la escultura gótica y del vitral. Si en los rondeaux de Adam de la Halle, como en los motetes profanos de la misma época, advertimos una primera búsqueda de recursos expresivos de la polifonía para “ilustrar” los textos profanos, en el Ars Antiqua se trata, antes que nada, de una presencia espiritual pura (como en el gregoriano), al igual que esos seres inmersos en la luz divina, tales como el Cristo Glorioso del Portal Real de

Chartres o las figuras unpersonales de los grandes vitrales de las fachadas norte y sur de la misma catedral. Formas hieráticas y llenas de majestad sobrehumana. Rostros expresivos, no a la manera como se refleja naturalmente en el rostro humano toda la gama del sentimiento, sino a la manera de las “máscaras sagradas”, donde la fuerza expresiva reside precisamente en la composición de unas facciones en las que se ha hecho abstracción de toda expresión individual o carnal. En consecuencia, la realidad abstraída no es otra sino la individualidad humana con su connotación personal, que debe hallarse ausente del lugar sagrado, para estar presente de un modo universal y trascendente, como lo está el hombre en el acto ritual. En este sentido, la música del Ars Antiqua y la arquitectura del alto gótico, puede decirse que son manifestaciones artísticas que obedecen a una actitud ritual, especialmente notoria en el organum, donde se advierte una búsqueda del “encantamiento” producido a base de obstinatos rítmicos y silábicos.

MUSICA MODAL Y MUSICA TONAL

Habíamos visto más arriba cómo la música tonal, al subordinar el discurso musical a un esquema armónico, si bien permite con ello un lenguaje que gana en posibilidades de desarrollo temático e instrumental, pierde en el aspecto propiamente melódico. Sorprenderá esta afirmación en el supuesto que es justamente el período de maduración del sistema tonal donde la melodía alcanza su máximo desarrollo. El siglo de Mozart, en efecto, es un siglo melódico, pero conforme al análisis que ya hemos hecho de lo que es realmente una melodía, en la segunda mitad del siglo XVIII se trata de un tipo de melodía cuya línea está subordinada al esquema armónico y aun a la estructura misma de los acordes, que cumplen su función armónica correspondiente. Y en el entendido que es la sucesión de las funciones lo que va dando al oído la inteligencia del discurso musical, la línea melódica está constituida por notas del acorde, notas de paso, apoyaturas, adornos, etc., todo lo cual viene a significar la destrucción de la melodía como línea autónoma, basada en el orden del modo. Así, la melodía dependiente de las funciones tonales viene a ser una melodía artificial que va falseando el sentido musical de los pueblos.

Justamente esta artificialidad de la melodía tonal es la que hace posible una música vulgar, por la posibilidad de producir cualquier cosa que, apoyada en las funciones tonales,

dé la impresión de ser música. Y esto lo digo no sólo por la industria comercial de la canción popular moderna, sino también porque ello se advierte ya en la cuantiosa producción de música sinfónica, conciertos y obras de cámara del período así llamado clásico, donde realmente se abusó del empleo gratuito del sistema que permite componer “sin esfuerzo”. Considérese al respecto la baratura y frivolidad de los recursos empleados en la música de la segunda mitad del siglo XVIII, sin excluir a los grandes maestros, tales como Mozart, Haydn y Cimarosa (grandes a pesar de la época). Pobreza de la armonía, en cuanto la riqueza armónica del barroco y el contrapunto resultan demasiado severos para el siglo galante, cuadratura rítmica, uso de múltiples “efectos” dinámicos que no corresponden a un auténtico dinamismo en la arquitectura sonora; trivialidad en los motivos melódicos, y melodías que no son tales, sino el resultado de la aplicación de fórmulas y lugares comunes de composición de acuerdo a un mínimo esquema armónico que funciona casi por sí mismo; coquetería, virtuosismo, etc. En suma, música cuya función en la sociedad no es otra sino la de halagar en la forma más superficial posible los sentidos de una corte de señores empolvados y de un público urbano que concurre a salas de concierto a gustar o a “consumir” los productos de una industria musical para la que trabajan los grandes del momento. Tal es, por ejemplo, el caso de la famosa asociación de los Conciertos Espirituales de París, donde Haydn y Mozart estrenaron obras junto a Gossec, Chevallier Saint George, Leduc y otros sinfonistas en busca de éxito.

Pero ya desde los tiempos de la ópera del temprano barroco se observa la misma actitud. Ese público veneciano siempre eufórico que aplaude después de un aria, no precisamente al cantante, sino que grita “¡bravo Cestil” o “¡bravo Cavalli!”, está alentando al compositor a seguir el camino del éxito, vale decir, del exhibicionismo.

Algo diferente fue el destino de la empresa de ópera italiana montada por Haendel en Inglaterra, cuyo espíritu tan ajeno a la tradición cultural del país provocó finalmente un rechazo del público, que terminó por hacerla fracasar, a pesar de los éxitos iniciales. En cambio el veneciano Vivaldi, en su producción en serie de conciertos, entre otros, crea todo un repertorio de frivolidades que pone a disposición de la posteridad. La cesación de la composición musical en Italia, por así decirlo, por la concentración de todo el esfuerzo creativo en el gran éxito del momento, cual fue la ópera, revela ya sin equívocos la etapa final de

este proceso de búsqueda de una música de agrado, es decir, el éxito ante un público proclive a la diversión y cada vez menos exigente en lo que al verdadero arte se refiere. Al fin, la obra, y más que la obra, la figura de Nicolo Paganini surge en el siglo XIX italiano como la suprema expresión de un arte que no tiene ya razón de existir, en cuanto la seducción colectiva por medio de la habilidad y de la espectacularidad es una motivación sin sentido. ¿Qué puede significar el talento de un Cimarosa y de un Rossini frente a la vacuidad e insignificancia de sus propias motivaciones artísticas?

La música de agrado que caracteriza el siglo XVIII es un ejemplo de expresión netamente decadente. No podemos desconocer, por otro lado, que en el seno mismo de ese mundo decadente se estaba gestando otro mundo distinto, pero en cuanto esa dorada decadencia define a la época, la música que surge de ella lleva la marca de lo decadente. La palabra decadencia no quiere decir aquí pérdida del oficio o agotamiento del talento. Este juicio no se refiere al talento de los compositores de la época, pues, de acuerdo con sus propios cánones estéticos, una época decadente puede producir obras que sean la expresión de hombres talentosos, superdotados, extremadamente conscientes de su medio de expresión y soberanamente inteligentes en el manejo de su propio lenguaje.

Es con un criterio del todo diferente que podemos preguntarnos si esas obras geniales son o no significativas. Y con este término se alude a otro aspecto del arte que, si bien no se expresa en términos de oficio artístico, no es menos consubstancial a él. Considero significativa una obra que proviene de una actitud humana significativa, y espiritualmente hablando, toda actitud humana significativa proviene de un estado de conciencia superior que pone su sello inconfundible en el empleo de un determinado lenguaje estético. A este respecto, el caso Mozart es muy "significativo". Soy de los que opinan que Mozart es el prototipo del genio derrochador, en cuanto una buena parte de su obra consistió en la repetición hasta la saciedad de lugares comunes propios de su mismo estilo y de la música oficial del siglo. Una facilidad verdaderamente carismática para improvisar obras impecables; la constitución de un repertorio de elementos propios de composición, destinados a transformarse en recursos obligados de una autorrepetición en muchos casos injustificada y gratuita.

Pero lo realmente significativo de la obra de Mozart está constituido por ciertas composiciones muy individualizadas, las que dan testimonio de un “momento creativo” igualmente individualizado y destacado dentro del quehacer del compositor. Entre las sinfonías es la en tres movimientos, llamada Praga; en la música de cámara es el Quinteto para cuerdas en Sol menor; entre los conciertos es el N^o 23 en La mayor para piano y orquesta, y en la música sacra es el Réquiem, etc. Obras en las que Mozart contradice, por así decirlo, o supera el espíritu de su propia mala época. No hay aquí lugares comunes, sino el testimonio de una trascendencia que se advierte a través de una rara intensidad, de una gracia verdaderamente espiritual y de una grandeza (sobre todo en el Réquiem) que nos evoca la noble tradición que parece terminar con Bach. Fuera de éstas y otras creaciones igualmente significativas, la gigantesca lista de obras de Mozart está constituida en una buena parte por geniales lugares comunes en los que habla más la época que el artista. Y la época habla de agrado, de gracia mundana, de sentimiento y de divertimento, y su mensaje no me es grato en modo alguno y lo rechazo conscientemente.

El criterio con el que se juzga la ópera Don Juan como una gran obra y se la eleva a la categoría de obra maestra del genio mozarteano, el ingenio, el dinamismo, la soltura, el perfecto sentido del teatro, la imaginación inagotable, la “maestría”, no constituyen ya a estas alturas de la historia motivo suficiente para juicio tan subido sobre el valor de una obra de arte. La ópera Don Juan, que mencionamos justamente porque muchos la consideran la obra cumbre de Mozart, antes que nada es la expresión fidedigna de su tiempo y del concepto del arte que se tenía entonces. Pertenece al género de moda, el gran éxito del momento. Y notemos que casi todas las obras de su mismo género, por su espíritu y, a pesar del gran talento desplegado por Mozart y, en especial, a pesar de la dosis obligada de “gravedad” incorporada en el Don Juan por el tema mismo, tienden a ser alegres farsas dieciochescas, de una categoría superior por cierto, a lo que se entiende comúnmente por tal, pero plenamente imbuidas de este espíritu y destinadas a cumplir en la sociedad de su tiempo una función de divertimento escénico. Y es justamente esa sociedad (cortesana o burguesa) ávida de música y de espectáculo, que busca el halago de sus sentidos de un modo fácil e ingenioso (espiritual en el sentido francés de la palabra), que ya constituye un público en el moderno sentido, la que vive esa dorada decadencia que busca transformar la existencia en un idilio, en el sentido más artificial y amanerado del término.

Es a fines del siglo XVIII cuando se advierte también la aparición de una música folklórica tonal, desprovista de la dignidad y el encanto del folklore modal de las grandes épocas de la creación musical popular. Y hay países como Alemania, por ejemplo, tan marcados por el estilo de la segunda mitad del siglo XVIII, donde la degeneración de la melodía popular es especialmente patente. Otro tanto podemos decir de Chile, en cuyo folklore conviven en un pie de igualdad las piezas antiguas basadas en el sistema modal natural y piezas románticas, tonales, producto de una invasión del espíritu de la ciudad en el campo.

MUSICA Y PUBLICO

Es sobre todo en la música instrumental que se constituye esta nueva estética y antes que nada en beneficio de la misma música instrumental, cuyas formas orquestales a partir de Haydn y Beethoven atraerán el mayor interés del público. Se trata, en efecto, de un fenómeno musical consubstancial al hecho social de la formación de un público y de una vida musical en salas de concierto. Consubstancial también a la noción de "genio" y de "obra maestra", en otras palabras, al culto de la personalidad en el arte, lo que para la pintura y la arquitectura existía ya desde el Renacimiento. En lo que a la música se refiere, esta noción de genio y de obra maestra con su consiguiente culto a la personalidad, en torno a los cuales se forman los ideales estéticos de toda una época y se constituye una sociedad culta, es inseparable de la individualidad creadora romántica. En adelante será el genio, quien, siguiendo los movimientos subjetivos (y a veces arbitrarios) de su impulso creador, propone el producto de su genialidad al habitante de las grandes urbes, quien pasivamente participa de lo que Schoenberg llama la "convención potestativa entre el artista y el público". Una relación cuasi mística por la que el genio se hipertrofia como valor humano para transformarse en una especie de pequeño dios, superior en cierto sentido a los más grandes entre los grandes de su tiempo.

Plenamente consciente de su poder de seducción sobre el público, se provocará en él la sensación de ser un espíritu raro y excepcional que se destaca sobre la masa de los hombres comunes absorbidos en los quehaceres profanos de un mundo que se vuelve cada vez menos estético. Y es en virtud de una especie de transfiguración del alma burguesa

que surge un concepto sublime del arte y, muy en especial, de la música. Y en verdad la música se vuelve sublime desde la sonata Claro de Luna hasta las sinfonías de Johannes Brahms, por una exaltación del sentimiento y del siquismo, que alcanza alturas de una verdadera mística de la emoción. Mística compensatoria que consuela a través del arrobamiento, procurándonos satisfacciones por substitución. Es la hipertrofia de la representación por no darse en la realidad lo que esa música anhela y proclama. Y es tal vez en relación a ella que algunos estetas hablan de la experiencia artística como medio de acceso a la trascendencia. En lo que a esta música se refiere, es de toda evidencia que se trata de una trascendencia teatral que poco tiene que ver con el arte verdaderamente trascendente, animado por el soplo del espíritu, aquel que sólo puede darse en el contexto cultural de un pueblo creador. Y es cuando el pueblo, es decir, toda la sociedad, se halla en ese estado de creatividad o “estado de cultura”, como dirían algunos pensadores alemanes, que surgen obras como los “organa” de Perotin, las misas de Okeghem, las pasiones, las cantatas y los motetes de J. S. Bach. Es la Iglesia entera la que canta en estas obras, es la santidad del cuerpo místico la que de ellas se irradia, no el talento personal de algún genio divinizado (y notemos que Bach es ya una excepción en su tiempo), sino una gran comunidad de oficio y una relación pura y directa con la materia y la forma.

Pero a partir de Beethoven, la música se transforma en una especie de refugio. Lo que la existencia va perdiendo en belleza y armonía, a medida que caen sobre Europa los grandes ejércitos de los tiempos napoleónicos, y se desarrollan las grandes urbes, la música sinfónica y de cámara va compensando esta pérdida de felicidad, expresando cada vez con mayor intensidad un mundo cautivador y fascinante de representaciones sonoras de lo grande, hermoso, tierno, deleitoso y deseable; en otras palabras, del bien ausente. Y todo en la música se vuelve nostálgico, epopéyico, hondo, inmenso . . . , estimulante de la evasión, expresión de la soledad del individuo civilizado que integra una comunidad cuyas bases espirituales se van desvaneciendo lenta pero inexorablemente. Y todo este arte, sólo para los culturalmente aptos.

La debida comprensión de esta grandiosa decadencia nos lleva a cuestionar la “profundidad” real de las obras maestras de los dos últimos siglos, como asimismo el real valor

espiritual del efecto que estas obras provocan en nuestro ánimo. Se trata de una exaltación que sólo afecta al dominio de la emoción sin penetrar más profundamente en nuestra alma. Un poder fascinador que a veces alcanza hasta lo abrumador, pero que, humanamente, no tiene mayor significación.

Y lo dicho para la música del período clásico y el romántico es igualmente válido para la música del siglo XX, a pesar de todas las osadías, arbitrariedades, diabluras y locuras aparentemente antirrománticas de nuestros compositores. Como posición del artista en el mundo, como convención potestativa entre artista y sociedad, corresponde al mismo fenómeno social que se inicia con la vida musical en salas de concierto, con la industria musical correspondiente y la crítica, con los superdotados y las obras maestras, sólo que en nuestro siglo todo esto va adquiriendo un cariz menos grato, menos gentil, más agresivo y, finalmente, más enfermo, y hasta me atrevería a decir, más diabólico. La arbitrariedad total del artista, entonces, su propia ocurrencia y capricho se vuelven expresión de la violencia totalizada que caracteriza a nuestro siglo.

Y notemos que todo este proceso que, en sus etapas finales, únicamente, nos atrevemos a calificar de decadente, es paralelo a la pérdida de la auténtica vida musical de la sociedad y del folklore, que lentamente se va volviendo cosa del pasado, tradición oral que es preciso salvar del olvido, restos venerables de un genio popular agotado, pues todo hombre, hasta el más modesto, es susceptible, en adelante, de ser incluido en la masa del público y considerado como un proletario de la cultura, sujeto pasivo, espectador de la cultura acumulada, o investigador y autor de grandes trabajos eruditos.

Sería injusto, no obstante, desconocer que en la música de los dos últimos siglos ha habido momentos de grandeza y de gloria, pero es evidente que la concepción del arte y de la vida que esos siglos llevan implícita toca va a su término y que los últimos experimentos corresponden a un desesperado intento por extraer de ella lo último que pueden dar para sostener en los compositores la sensación de que algo están haciendo que pueda, a pesar del nihilismo evidente que acusan, ser considerado como música. Pero ya se perfila claramente el inevitable agotamiento y la dramática evidencia de que la música, "esa música" se acabó.

Con todo, se comprende que sin un punto de referencia adecuado, sin una espiritualidad que sostenga o dé sentido a nuestros juicios, en razón del volumen sonoro de las grandes orquestas, del perfeccionamiento en la fabricación de ciertos instrumentos, ampliando sus posibilidades mecánicas y colorísticas, del desarrollo de la forma sonata aplicada a la música sinfónica. Por el nacimiento, asimismo, de un público aficionado y la gran labor de difusión que es preciso montar para satisfacer sus “necesidades artísticas”, pueda todo ello dar la impresión de un verdadero progreso. Lo cierto es que hay aquí una lamentable mutación de la cultura por la que un pueblo creador es subsituado por un pueblo espectador o, dicho a la moderna, “consumidor”, a la merced de los caprichos de ese pequeño dios que es el genio. En cuanto al pueblo propiamente tal, como habíamos dicho, se trata lisa y llanamente de la pérdida de su oficio musical y poético, lamentable precio que debe pagarse por esta mutación cultural que puede ser calificada como una decadencia a toda orquesta. Y al decir pueblo creador, no me refiero sólo al folklore, pues en todos los estratos sociales hasta el siglo XIX, y a pesar de que la formación de un público consumidor data del siglo XVIII, la música fue en la sociedad occidental parte de la vida y directamente cultivada por el hombre común y no como si se tratara de un dominio estético o sublime en el que puede refugiarse nuestra alma ansiosa de belleza, sino como una actividad natural o espontánea manifestación cultural, consubstancial a sus formas de vida.

Música de agrado ha habido siempre, desde los trovadores hasta nuestros días, con la diferencia que hasta el siglo XVIII, la música de agrado, antes que halagar los sentidos de un auditor pasivo y fascinado, era “creada” con agrado y “realizada” con agrado. Todo el mundo hacía música. Los menestres de la corte de Borgoña eran seleccionados y probados por el propio duque Felipe, quien poseía plenamente la técnica musical. Una buena parte de la música que se ejecutaba en la corte de Enrique VIII de Inglaterra era compuesta por el propio soberano. El simple (y sabroso) diario íntimo de Pepis, jefe del Almirantazgo británico en el siglo XVII contiene varios pasajes en que el alto funcionario nos informa sobre sus veladas de música de cámara con sus amigos, lo que resulta tanto más notable si se considera que el repertorio ejecutado era nada menos que el Jacobean Consort Music, uno de los capítulos más gloriosos de la música instrumental del Renacimiento. Y es útil saber también que entre las reglas de una buena educación se contaba entonces,

junto a la caligrafía, la de una formación musical suficiente para descifrar a primera vista una partitura.

Junto a esos ejemplos renacentistas citemos el caso de los trovadores, en su mayoría gentilhombres que, junto a su oficio de guerreros, cultivaban espontáneamente la poesía y la música dentro de un contexto de vida en el cual ambas cosas se daban como inseparables. Podríamos también citar innumerables otros ejemplos con el solo propósito de informar al lector, pues no se trata aquí de probar una hipótesis, sino de dar cuenta de un hecho cultural de la más alta significación.

Y en lo que al arte popular se refiere, debemos considerar el vasto repertorio poético musical del folklore modal vigente hasta el siglo XVIII, inestimable tesoro que, estimado en su real valor, digno es mencionarse junto a las creaciones más trascendentales de la historia de la cultura.

Y aunque parezca una digresión, es útil recordar al respecto una obra del gran Confucio, el Libro de las Odas, que contiene trescientos cantos populares de la antigua China y que él recopiló y legó a la posteridad como un tesoro, no sólo de música y poesía, sino también de espiritualidad, para educación de las futuras generaciones, por cuanto aquellos cantos son la manifestación folklórica de una rara plenitud de la vida en comunidad, resultado de la presencia de una fuerte espiritualidad espontáneamente vivida y manifestada a través de una existencia rica en modalidades de vida, íntimamente sentidas por el pueblo.

En cuanto al folklore modal europeo y americano, las canciones de oficio, de amor, las fiestas, los villancicos y demás cantos religiosos, como las trescientas canciones del Libro de las Odas, de Confucio, dan testimonio de esa espiritualidad concreta que anima las obras del pueblo creador y por esta razón pesan en la historia de la cultura más que muchas "obras maestras" que sólo obedecen a la personal ocurrencia del genio. Se dirá que el genio es intérprete de su época y, justamente, lo que él traduce de su época es esa concentración perniciosa de la creatividad en un raro individuo afiebrado, como consecuencia de la esterilización cultural de los pueblos y la anomalía histórica por la cual ese raro in-

dividuo es investido de autoridad para establecer una convención potestativa con la sociedad e imponer a los hombres los productos no siempre sanos de su talento, por la sola justificación de ser un superdotado. Pero, a pesar de todo, el aparato fascinador, a pesar de todos los recursos para abrumarnos de emoción y hacernos temblar de vértigo, como hecho cultural, se trata de algo verdaderamente insignificante frente a las creaciones de un pueblo en los altos momentos de su propia cultura.

CONCLUSION

Dado el gran contenido humano de la música del Medioevo y del Renacimiento (como también la música de cámara barroca), frente a las más íntimas aspiraciones de la revolución cultural de nuestro tiempo, su sola presencia en este siglo, en momentos de crisis y de búsqueda de nuevos caminos, revela que su influencia está destinada a extenderse mucho más allá de un simple capítulo de la historia de la música. En efecto, su difusión e investigación, su práctica por grupos profesionales y aficionados, que se extiende cada día más, junto al valioso aporte cultural de los grupos folklóricos cultores del folklore auténtico, todo esto está destinado a provocar en la sociedad moderna un contacto con las raíces musicales de nuestra civilización, lo que automáticamente generará, y lo está ya generando, un movimiento de recuperación y redescubrimiento de la auténtica vida musical. No se pretende con ello que la mera práctica de la música antigua o la vuelta al pasado por sí misma sea un ideal. Como vuelta a la raíz, evidentemente tiene un valor depurador, pero sólo constituye una etapa de toma de conciencia de la que ha de surgir una nueva expresión musical.

Esta toma de conciencia en el plano musical se inscribe dentro de una búsqueda más vasta de recuperación de valores perdidos u olvidados por la modernidad, lo que se advierte sobre todo en la búsqueda bastante generalizada de una orientación espiritual y una vuelta a la naturaleza.

Desgraciadamente muchos síntomas de la actual crisis de nuestra civilización nos estarían sugiriendo que la enfermedad que padecemos puede ser mortal y fulminante, pero si por un feliz desenlace del drama mundial, que todos deseamos, se llega a superar la crisis y a eliminar el peligro, el brote de renovación se desarrollará.