

WAGNERIANA CASTELLANA Nº 63 AÑO 2007

TEMA 5: WAGNERIANISMO

**TÍTULO: LA VIGENCIA DE LA BELLEZA MUSICAL OBJETIVA EN LA EVOLUCIÓN DE LOS ESTILOS (\*)**

AUTOR: *Kurt Overhoff*

Toda obra de arte es un espejo de la misteriosa existencia universal. Esta verdad es percibida por nosotros en tres estratos existenciales. Ante todo, se admite una diferenciación en el campo de lo orgánico entre ser viviente y materia inanimada. Ambos modos de existencia, no obstante, son igualmente impulsados por una fuerza inmaterial, que reconocemos en todas las cosas como principio informador. Esta fuerza misteriosa, que el filósofo griego Platón y el apóstol Juan llamaron “Logos”, actúa únicamente como cualidad determinante, no sólo en el estrato existencial de lo orgánico y viviente, sino también en el estrato de lo inanimado. Forma y configura a todo lo existente de acuerdo con leyes inmutables.

Los tres estratos existenciales del mundo óptico aparente se corresponden con los tres elementos fundamentales del universo sonoro:

El Ritmo, correspondiente al fenómeno localizable en la dimensión temporal de la materia inanimada; la Melodía, como todo unitario pero al mismo tiempo fluyente en incesante cambio, corresponde al estrato de lo biológico; pero el “spiritus creator” de la Música, que todo lo penetra y a todo da forma, es la Armonía. En ella reside la más íntima motivación de todo tipo de música, que es como decir su adscripción o su divergencia de la “ley moral” de la tonalidad.

Por razón de su materia es pues la Música –el Universo Sonoro en contraposición al Universo Óptico-Material- una síntesis de los tres elementos fundamentales: Ritmo, Melodía, Armonía. A ella se refieren tanto las fuerzas dinámicas centrífugas como las centrípetas como centro de gravedad. La ocasional preponderancia de una de estas fuerzas sobre las demás es lo que constituye el decisivo influjo sobre el estilo de cada época. Sin embargo, lo que da el cuño definitivo a la evolución del estilo es el sentimiento vital de cada

generación, que a su vez informa el “concepto de la vida” o Weltanschauung de cada época histórica.

En relación con esta constante evolución y superación de los estilos puede aplicarse aquella ley de Heráclito, válida para toda clase de fenómenos, según la cual: (pantha rhei): todo cambia.

Esta verdad indudable contradice sin embargo dialécticamente el concepto platónico, que constituye el sustento de la cultura occidental, según el cual en la eterna transformación de los fenómenos es patente la permanencia de algo indestructible. Los antiguos griegos tenían por esta idea, permanente a través de todos los cambios, de una belleza indestructible, la denominación de (kalokagathia), palabra de traducción prácticamente imposible a otras lenguas y que supone una síntesis de los valores estéticos y morales. La belleza eterna tenía para los griegos el mismo significado que la Verdad, identificándose la verdad con la justicia y, por tanto, con la suprema Bondad.

En nuestros días se habla mucho de la verdad como unidad de medida preeminente –por no decir única- para una obra de arte. Y en la “veracidad” se fundamentan las corrientes más comprometidas desde un punto de vista político y social de la Literatura, de la Pintura y de la Música.

Pero la veracidad personal no puede identificarse con la verdad objetiva. La veracidad sólo convendrá a un grupo determinado de personas: su esencia está en lo subjetivo y por lo tanto en lo cambiante y la visión de las cosas aparece supeditada a la óptica de su punto de vista personal. La verdad es algo radicalmente distinto, algo que, ya en el campo de las artes, ha de reflejar el “ars eterna”: su esencia es infinita y va mucho más allá de lo que puede determinar una veracidad personal y emotiva. Puede ésta última ser “auténtica” hasta la repulsión en su pequeñez y precisamente por esto, excluir en sí el concepto de la belleza, que es justamente lo que convierte a una producción cualquiera en obra de arte. Recuerdo a este propósito la conocida carta de Mozart a su padre a propósito del diseño del personaje de Osmin en “El Rapto del Serrallo”. En esta carta explica Mozart que, aun al reflejar el más sutil detalle de la bajeza de aquel antipático personaje, la música nunca debía abandonar su propia nobleza interna.

Del mismo modo que, como hemos visto, es posible establecer una diferenciación entre Verdad y Veracidad, existe también una distinción fundamental entre lo que sea la regla y lo que sea la ley.

Las reglas son mudables, intercambiables, arbitrarias. La ley tiene vigencia permanente. Sólo existe una ley, que gobierna el universo entero, y que por descontado asume innumerables formas en sus manifestaciones externas. Tomemos como ejemplo la ley de la gravedad. Sólo a causa de que conocemos esa ley y de que hemos hecho de ella la base de nuestro comercio, podemos mediante la aplicación y aprovechamiento de sus antítesis –las fuerzas que llamamos centrífugas y centrípetas- movernos eficazmente en el espacio. ¡Y nadie crea que a cualquier nivel de los existentes podemos usar de nuestro libre albedrío, sin sujeción a ley alguna, sin provocar paralelamente efectos nocivos! La libertad es únicamente posible dentro del marco de una ley. También la belleza artística, expresión de la forma más alta de libertad, precisa para ser alcanzada de su sujeción a las leyes internas del material artístico de que se sirve.

La ley natural inherente a la materia que rige el sonido es –como toda ley natural- sencilla y sublime a la vez: El sonido que percibe nuestro oído no es, como podría parecer, una unidad simple, sino que está formado por una serie infinita de lo que se llaman supertonos, los cuales se funden tan perfectamente los unos en los otros, que el sentido auditivo cree percibir en cada sonido un todo invisible. Así como la luz puede descomponerse en el espectro, así también puede descomponerse un sonido en innumerables supertonos que, unidos, lo producen. La formación de los supertonos está regida por una especie de ley de gravitación musical.. El punto de partida del fenómeno acústico, el llamado sonido o tono fundamental es parecido a la base de una pirámide, cuyo vértice sería el último supertono. Todos los supertonos que forman el cuerpo de la pirámide están referidos al tono básico o fundamental, de la misma manera que los planetas de un sistema solar están referidos al astro que es su punto central.

La animación interna de una línea melódica descansa en el hecho de que los tonos que se suceden en el tiempo con sus intervalos rítmicamente articulados están referidos a un centro de gravedad imaginario que les da unidad y que es

el tono fundamental. El tono fundamental no tiene por qué tener sonido propio. Aquí reside, expuesto abiertamente, el misterio de la simultaneidad entre Idea y Fenómeno. También en los individuos se da una unidad inseparable que constituye la propia personalidad, aunque en el curso de los años pueda registrar modificaciones sensibles. La verdadera identidad de la persona se establece en virtud de la concordancia de la vida con las propias características congénitas y con la ley moral. Todos los factores subordinados, y cuya elección es libre, podrán contribuir a preservar o a acentuar la dignidad y el valor de la personalidad. Del mismo modo la unidad del arco melódico en su discurso a través del tiempo depende de su relación con el centro tonal, que da cohesión a cada intervalo, con su libertad propia, en función de la idea artística.

Esto no quiere decir en modo alguno que toda melodía construida de acuerdo con la ley natural de la serie supertónica deba ser necesariamente bella: existen toneladas de papel pautado, impreso o manuscrito, lleno de escritura formalmente correcta pero que nada dice al espíritu. Pero la proposición sí que es verdadera formulada a la inversa: una música que no corresponde a la ley natural acústica-biológica de la tonalidad, no puede poseer belleza musical.

Con ello queda planteada la cuestión de la definición de una belleza musical de valor general, es decir capaz de ser sentida de modo inmediato por todos los hombres sin perjuicio de la evolución estilística de cada época. ¿Qué es, en realidad, el estilo?

El carácter humano universal está formado por muchas propiedades. Del mismo modo que en un recién nacido están en germen todas las facultades del adulto, también en la especie "homo sapiens", y ya desde los tiempos prehistóricos, residen todas las posibilidades de la Humanidad de los tiempos actuales y de los tiempos futuros.

En las sucesivas épocas históricas aparecen determinados trazos característicos que prevalecen sobre otros, que quedan en segundo término más o menos visibles. Estos predominios temporales de unas características del ser humano sobre las demás llegan a formar las sucesivas "concepciones del mundo" de las diferentes épocas históricas, que dan lugar a su vez a otros tantos "sentimientos vitales" decisivos para la determinación de las características del estilo artístico.

Consideremos, por ejemplo, el sentimiento vital de la época del Gótico: Era éste un tiempo en el que predominaba la Fe como valor absoluto. El hombre concreto era una mera partícula bajo el inmenso cielo estrellado y ante la inaprensible majestad de Dios. El arte refleja este sentimiento en la tendencia de las líneas hacia el infinito: así como las arcadas góticas parten del cielo para remontarse hacia lo alto, del mismo modo se extiende la fuerza lineal, la época de la polifonía melódicamente definida. Ante esta realidad, el elemento rítmico pasa a un segundo plano. Todavía en Bach, que si bien históricamente pertenece al barroco en lo espiritual vive aún en el mundo de lo místico, encontramos un ritmo siempre constante, sin acentuaciones. Su música se mueve en un mundo de octavas y tresillos, sin periodicidad marcada, sin cambios rítmicos.

Al igual que las estrellas, las vías melódicas se deslizan hacia adelante con maravillosa dinámica. Lo que distingue estilísticamente a esta música trascendente de lo personal –que no impersonal- es la sutil contraposición que se da en la correspondencia tónica-dominante, esa confirmación elemental de la ley natural de la tonalidad más intuitiva que conocida por los maestros de la época. Al impulso motor del tema conductor en la tónica le corresponde la segunda voz en la dominante. Si se insertara nuevamente una tercera voz sobre la dominante y en relación con la segunda voz, el desarrollo musical caería en el abismo de la infinitud tonal. Así se contraponen la fuerza centrífuga del movimiento melódico, que tiende a la dominante, con la fuerza centrípeta de la gravitación armónica. La tercera voz no podrá ya establecerse en relación con la dominante de la segunda voz, sino que se inclinará nuevamente en dirección de la tónica. Ello supone el cumplimiento de la ley tonal fundamental, según la cual el tercer supertono vuelve a ser idéntico al tono fundamental.

A través de esta correspondencia tónica-dominante el movimiento musical adopta una configuración cíclica y no una dirección unidimensional. Pero este es sólo el primer paso que conducirá, formal y substancialmente, en la Fuga al reflejo del universo cósmico. En el ulterior despliegue, el movimiento de la primera voz seguirá su camino, mientras la segunda voz empezará su ciclo en la dominante. Se convertirá así en intérprete del contenido melódico-armónico del tema y precisamente de modo tal que pueda contornear su línea tanto por

arriba como por abajo. A través de esta facultad pluralmente modificativa se patentiza en mayor grado el reflejo del universo cósmico, en el que no existe ni lo superior ni lo inferior, lo diestro o lo siniestro, sino únicamente el movimiento en forma cíclica.

Los grandes maestros de esta época apenas fueron conscientes de la congruencia entre sus producciones musicales y el momento evolutivo general del mundo en el que vivían. Este estilo cósmico en la música pudo desarrollarse porque la concepción total del mundo y el sentimiento vital resultante que eran propios de la época podían expresarse mejor en esta modalidad de conformación musical. La vigencia de la belleza objetiva de esta música, sin embargo, residía en la plenitud con que reflejó el sentimiento místico de su tiempo en la legitimidad de la relación tónica-dominante.

La inalcanzable lejanía de la majestad divina y la insignificancia del individuo ante el Creador del Universo se difumina en la etapa histórica subsiguiente para dejar paso a un sentimiento vital algo más orgulloso: el hombre sigue viéndose sometido al Dios Creador, pero su propia identidad como imagen divina y como colaborador de la Divinidad adquiere una significación más substancial. La consecuencia de esta concienciación es la alteración del ideal estético-estilístico en el sentido de que el elemento melódico-lineal ha de ser envuelto e inflamado por una más rica decoración armónica. La Melodía y la Armonía ocupan ahora los dos platillos de una balanza en situación de sensible igualdad: la preeminencia de la melodía lineal se ha sumergido en una cálida ola armónica.

En la época de la Ilustración adquiere el hombre plena conciencia de sí mismo. Instauro la religión de la Razón, y se rige por la idea de que el hombre, a través del establecimiento del correcto razonamiento, ha de progresar de modo indefinido. La filosofía dialéctica de Hegel se constituye en la base de la "concepción del mundo" de esa época, a la que presta confianza y fe en sí misma, y la belleza musical encuentra la expresión correspondiente en la claridad, la penetración y la simetría clásica que pasan a informar tanto su contenido como su configuración externa. Las formas musicales en el Clasicismo vienés surgen de la sensación corporal del paso y de la danza. Prevalece el elemento del ritmo en los racionales y sencillos compases de

cuatro tiempos, en el que con el cierre de la fase culminan al mismo tiempo el arco melódico, la cadencia armónica y la acentuación rítmica. Esto refleja una meridiana fe en la razón y una orgullosa confianza en las propias fuerzas, así como el convencimiento del irrefrenable “progreso” del hombre.

Pero esa hermosa ilusión no podía durar mucho. En la época del Romanticismo se empezó a comprender que la razón del hombre es tan sólo una pequeña isla emergiendo en un océano sin orillas y rodeada de abismos irracionales y apenas entrevistos. Beethoven expresa aún el convencimiento de que “Todos los hombres se convertirán en hermanos”. Tristán e Isolda, sin embargo, comprenderán en su sueño nocturno la nueva verdad: “Yo soy, pues, el mundo”. Ya no la Humanidad como tal, sino el individuo pasa a ser el centro de un nuevo y peligroso sentimiento universal. El estilo musical cambia radicalmente. La Armonía prevalece ahora sobre la melodía y el ritmo. Determinadas consonancias toman del ritmo y de la melodía el protagonismo de la motivación (baste pensar en el llamado “Acorde de Tristán” o en el motivo del oro en la “Danae” de Richard Strauss, entre otros ejemplos). Pero la importancia creciente de las voces armónicas medias frente al predominio melódico del Clasicismo vienés o al empleo del bajo continuo del Barroco no supone el aislamiento de los otros dos elementos musicales, sino que únicamente subraya de modo expreso el significado simbólico del nuevo procedimiento.

En la época actual de la llamada “nueva música”, hay que buscar la influencia de la “concepción del mundo” en el reconocimiento de la naturaleza materialista de nuestro tiempo, junto con el fuerte positivismo de las ideas. Vivimos en una época que reniega de toda referencia a una realidad trascendente. Nietzsche pone en boca de Zarathustra estas palabras:

“El viejo santón del bosque no se ha enterado aún de que Dios ha muerto”. Este es el dogma en que cree el mundo moderno. Apoyándose en esta ominosa tesis cree el hombre que puede arrogarse impunemente el derecho de subvertirlo todo, de cambiarlo todo, de hacer algo nuevo a toda costa, de insertar una nueva Creación en la Creación primitiva.

Al proceso de atomización desencadenado por el sentimiento vital ha que atribuir también el que los elementos musicales sintetizados en las épocas

anteriores hayan empezado a disociarse. Con “La Consagración de la Primavera” de Strawinsky, el ritmo inicia una amplia emancipación con respecto a la melodía y armonía, aun sin renegar del todo de ellas. Pero la ruptura de la síntesis se producirá con A. Schönberg, cuya música pretendió implantar una nueva ley, mediante la desconexión del elemento armonía y la absoluta emancipación del elemento melodía.

Desde el coral gregoriano, es decir casi desde hace dos mil años, la lógica musical y la sintaxis de este costoso lenguaje de la metafísica descansaban en la congruencia de la cualidad fisiológica del oído con la ley acústica fundamental de la serie de supertonos y de su dominante carácter tendencial. De ello resultaba el principio armónico básico, el autentico “creator spiritus”, de toda la Música. Schönberg –al igual que hiciera Nietzsche con respecto a las nociones morales tenidas por válidas en el curso de los siglos- proclamó una auténtica subversión de valores, queriendo sustituir el orden jerárquico natural por una absoluta equiparación de todos los tonos. Como nueva fuerza ordenadora instituyó la llamada “Serie”, una sucesión de intervalos formada rítmicamente que –contrariamente a la melodía tonal- no hacen referencia a tono fundamental alguno.

Corresponde a este nuevo método de composición la tesis filosófica nietzscheana de que Dios ha muerto. Con esta tesis, Nietzsche pretendía sustituir la hasta entonces existente subordinación del hombre a un Absoluto superior a él (con ejemplos como el imperativo categórico de Kant o la ley moral del amor al prójimo) por su teoría del Superhombre, que podía equipararse a Dios. El bipolarismo de la relación hombre-Dios quedaba abolido en esta nueva ordenación del mundo: la vida humana quedaba tan poco relacionada con un “Algo” superior como la melodía musical con la tonalidad a que debía subordinarse. Con la jerarquía entre los tonos quedó también derogada la tensión entre consonancias y disonancias: la armonía quedaba eliminada de la música, y sólo la realidad autosuficiente de las “series” dicta la ley a seguir.

Desde el anuncio de la tesis de Zarathustra de que “Dios ha muerto” la Humanidad emancipada se ha preocupado de eliminar el componente divino de sus vidas y lo han conseguido plenamente. Lo que no han conseguido ha



sido librarse del diablo. Todos se acusan mutuamente y cada uno hace responsable a los demás de que las cosas se hayan degradado hasta el punto en que lo están. Un mundo sin acusaciones sería un mundo sin diablos, del que el Zarathustra de Nietzsche podría decir: “El viejo pecador aún no se ha enterado de que el diablo ha muerto”.

Parece, pues, conveniente que adquiramos conciencia de la crisis espiritual en la que también se halla hundida nuestra música occidental, así como del peligro –y de la posibilidad de la superación- que amenaza su misma supervivencia. Y a esta toma de conciencia deberá seguir la decisión acerca de lo que debemos aceptar y lo que debemos rechazar.

Entiendo que en el momento de hacer la elección, hemos de pensar en que existe una belleza musical objetiva de perenne vigencia, que ciertamente supone determinadas exigencias y para la cual es evidente la inmutabilidad de las leyes que rigen el mundo del sonido. Sólo así podremos salvar a uno de los mayores patrimonios de la Humanidad, la música occidental, y volveremos a encontrar la posibilidad de sentir en nuestros corazones que despierta este Arte eminentísimo, de naturaleza –como bellamente diría Nietzsche- amorosamente cambiante. (\*\*)

*(\*) Artículo publicado en dos partes en los números 40 y 41 de junio y julio-agosto de 1977 respectivamente de la revista Monsalvat.*

*(\*\*) Cuando Kurt Overhoff escribió este artículo en 1977, todavía se hallaba en pleno desarrollo la lucha entre la música dodecafónica, atonal etc. y la que se basaba en la continuidad y la tradición como podía ser la de Richard Strauss o Hans Pfitzner. Está claro que los “modernos” han sido derrotados, aunque de manera apenas perceptible. Poco a poco sus obras más “agresivas” han desaparecido de la programación de las salas de conciertos. El buen gusto del público ha triunfado sobre el dogmatismo intransigente de los intelectuales del arte. Esta es la gran esperanza que debemos tener en relación a las decadentes puestas en escena irrespetuosas con las indicaciones de los compositores o autores teatrales. Poco a poco el gusto triunfará sobre el dogmatismo. Hemos ganado la guerra contra la atonalidad, pero ha costado*

*muchos años de esfuerzo. Ahora la guerra se halla planteada en las puestas en escena y costará algunos años, pero también la ganaremos. (N. de la R.)*