

WAGNERIANA CASTELLANA Nº 31 AÑO 1998

TEMA 10: OTROS TEMAS

TÍTULO: **SOBRE LA FORMA MUSICAL**

AUTOR: *Félix Weingartner*

No sólo la ley y el derecho, también las opiniones y los juicios, se transmiten como una enfermedad hereditaria, pero su carga no nos pesa, no nos paramos a pensar si alguna vez han sido justas y si probablemente hace tiempo que ya han envejecido. Uno de estos juicios inamovibles que ha tenido gran influencia en nuestra estética musical dice: "Beethoven con su Novena Sinfonía hizo trizas la forma musical". Sus contemporáneos se lo reprocharon y no sólo refiriéndose a la Novena; la posteridad lo ha aceptado pero le ha dado otro sentido. Nada menos Wagner le ha dado este nuevo significado; Richard Wagner considera que el pretendido destrozo llevado a cabo en la obra que él creía la más significativa de Beethoven, anunciaba el amanecer de un nuevo arte. Cuando el grandioso compositor –esta es la auténtica opinión de Richard Wagner sobre el tema– hizo realidad la idea de incluir un texto cantado en la Sinfonía, condenó a muerte una forma musical en la que ya no podía decirse nada nuevo, y con esto abrió el camino que llevó a la fusión de poesía y música, librándola del camino equivocado que había seguido hasta el momento y que más adelante encontraría su completa realización en la un ión de Palabra-Música-Drama. Así esta idea llevaría a la convicción de que la Novena de Beethoven sería en suma la última Sinfonía.

Para Richard Wagner la eclosión de todas las artes de daba en la obra de arte total, para él esto era el *Alfa* y *Omega* del arte. No le bastó ser sólo compositor sino que se esforzó en encaminar los potentes impulsos que transmitía a través de sus grandes obras hacia una parte teórica y otra activa, con la realización de sus creaciones, para ennoblecer el desarrollo que hasta el momento se había producido en el arte. En un fantástico escrito de juventud presentó a Beethoven como el precursor de unas ideas sobre la ópera que más tarde hizo suyas. Así en su madurez creyó haber encontrado el punto en el cual la palabra, la música y el drama unificados en el arte total perdían su

autonomía y se encontraban ya maduros para que su unión fuese fecunda. Por una parte consideró que Beethoven, a través de sus grandiosas creaciones, era el directo precursor de su propia idea, la de la obra de arte poético donde la palabra no puede hacer otra cosa que sumergirse en el lenguaje musical, gracias al profundo estudio que hace del “Faust” de Goethe donde encuentra, sobre todo en la segunda parte, numerosos momentos que casi contienen una estructura musical. Así, Wagner se sitúa con un pie en Beethoven y otro en Goethe y vemos como se equivoca cuando basa su creación artística más en Weber que en ellos. Tampoco debemos pasar por alto, si queremos formarnos un exacto juicio sobre su personalidad, que el gran individualismo que poseía hizo que dirigiera su vida hacia una exacta dirección, lo cual provocó cierto egoísmo que le impidió tener una visión crítica de su trabajo artístico. Wagner poseyó en alto grado este egoísmo, no podía evitar mantener sus tesis contra viento y marea negando el derecho a existir del arte que combatía o ignoraba. En sus escritos no encontramos ni una sola palabra sobre Schubert y sus juicios sobre Mendelssohn y Schumann son cuanto menos parciales. Se declara abiertamente contrario a los maestros Berlioz y Brahms; a ese lo ataca con ironía y hasta con cierta grosería, al otro con una dialéctica más suave pero corrosiva. Y precisamente son Berlioz y Brahms los que tras la muerte de Beethoven hacen posible el desarrollo de la Sinfonía. Coincidiendo con esta posición vemos que rechaza los poetas que siguen a Goethe, especialmente los autores teatrales. Los wagnerianos fanáticos, con entusiasmo y escaso discernimiento, aceptan las máximas de su Maestro en su totalidad y para ellos, todo lo que no sea la obra de arte total, o sea toda la música que a partir de Beethoven se ha distanciado del mundo wagneriano, está muerta. Hoy en día parece que estas necedades han sido superadas. Pero en los círculos radicales de Bayreuth nos encontramos todavía con la opinión de que la gran época de la música vienesa y el brillante auge de la poesía alemana vinculada a Weimar fueron simplemente una etapa previa al “Anillo de los Nibelungos”. Con todo, la gran y comprensible popularidad de las obras de Wagner lograron para sus teorías un prestigio prácticamente libre de críticas. La osada hipótesis de la “Última Sinfonía” tuvo una influencia tan profunda en el arte moderno,

sobre todo en la manera de entender la forma musical que no sería nada acertado dejar de hacer algunas reflexiones sobre el tema.

¡Vayamos al punto esencial! ¿Realmente rompió Beethoven la forma musical en la Novena Sinfonía? Es insólito pensar que se lo propusiera premeditadamente, ni que se lo planteara ya en el primer tiempo donde crea el carácter de la forma musical. Precisamente aquí le da a la forma una estructura musical tan férrea que pocas pueden encontrarse parecidas a ella. A continuación coloca un Scherzo y un Trío con las tradicionales repeticiones y sigue un Adagio en el estilo de las variaciones. ¿Así el rompimiento de la forma es sólo que al final introdujese en canto?

Antes, durante y después de Beethoven se han añadido paulatinamente a la orquesta más y más instrumentos sin que nadie haya planteado la pregunta de si esto podía afectar a la forma. ¿Tanta trascendencia puede tener la inclusión del canto? ¿Máxime cuando como en este caso es evidente el tratamiento instrumental que se da a la parte vocal? ¿No se trata simplemente de un nuevo medio de expresión que Beethoven introduce en la Novena Sinfonía, igual que hizo, con más fuerza todavía, en su anterior Fantasía Coral? Cae por su propio peso que lo que quiso fue cambiar la habitual forma de terminar una Sonata o un Rondó, situando un fragmento cantado en lugar de una frase instrumental, así, al aparecer el canto se cambian las reglas musicales, utilizando la palabra regla en el más amplio sentido de la palabra. Ahora no quiero renunciar a expresar mi opinión, quiero dejar claro que creo que la música instrumental y la música vocal son dos procedimientos básicamente distintos. Pero contemplemos con más atención la estructura final de la Novena Sinfonía, veremos que la libre variación que corresponde al texto de Schiller consta de dos temas principales a los que se antepone un prelude instrumental y es precisamente sobre este prelude que recae la objeción del gran rompimiento con todo lo que anteriormente se hacía: ¡Qué grito impetuoso brota de la orquesta! ¡Que recitativo en los contrabajos!... Bien, pero esto sólo afecta al carácter de la composición, al contenido de las frases, pero no a la forma como tal. Ni los recitativos de los instrumentos, ni los fogosos preludios son algo esencialmente nuevo; lo que sí es nuevo es el modo con que Beethoven ha utilizado estos elementos ya existentes. Ahora bien, nuevo en

este sentido es todo lo que Beethoven creó en su último período. ¿Pero realmente creen que justamente estas novedades son el motivo por el cual la forma sinfónica ya no tiene razón de ser?

En los antecesores de Beethoven no son raras las rupturas de las reglas. En Haydn encontramos ya cambios en el orden de los tiempos. En la Sinfonía llamada "Militar", en lugar del Adagio se encuentra una rítmica marcha. En sus primeras Sinfonías, algunas veces Haydn, empieza con el Adagio y el otras termina con él y coloca al final las Variaciones, que normalmente ocupan un lugar central. Un tiempo de la Sinfonía llamado "Le Midi", tiene el carácter de recitativo. Beethoven adoptó estas anomalías en varias de sus obras. Curiosamente, Haydn cambió dos veces el final de una Fuga y las dos veces con el mismo tema, que más tarde Mozart, voluntaria o involuntariamente, aun que con mucho más arte que Haydn, lo incluyó en el último tiempo de su inmortal "Sinfonía Júpiter". Beethoven utilizó también repetidamente la Fuga como Finale. Pero debemos reconocer que cuando Beethoven se adelanta a su tiempo y se sale de lo acostumbrado no lo hace nunca con un carácter total. El gran "Cuarteto en si bemol mayor", memorable pieza que nos ha llegado como la Op. 133, lo creó originalmente con una Fuga, pero al no parecerle adecuada a la obra la desechó y escribió un Finale exquisitamente original dentro de una forma absolutamente habitual; y esta fue la última obra que compuso, cuatro años después de la Novena Sinfonía. Según la teoría de Wagner esto demostraría una recaída, un atavismo, igual que algunos seres vivientes poseen unos órganos que en los primeros estadios de su desarrollo fueron útiles pero que más tarde no se revitalizaron ya que se habían convertido en inútiles. En Beethoven se dan bastantes casos de estas recaídas, ya que no sólo en el mencionado Finale sino en la mayoría de las composiciones posteriores a la Novena muestra una estructura muy estricta, hasta en la más libre de sus últimas obras, el Cuarteto en do sostenido menor. ¿Podemos pensar que más tarde hubiese planeado y esbozado una Décima Sinfonía en el caso que hubiese tenido la más mínima sospecha de que las formas musicales con las que había creado sus obras más geniales habían quedado obsoletas? ¿Sería este el caso que se da cuando la piel de una fruta podrida revienta? Segurísimo que no, ya que cuando la piel de una fruta revienta es porque la

fruta está podrida, y en las obras de Beethoven no hay nada podrido ni enfermizo. Beethoven en sus obras, hasta allí donde, como en el Finale de la Novena Sinfonía, se aparta de lo tradicional, puede permitirse, llegado el caso, introducir libertades en la forma porque la domina, no porque la rompe, ya que sólo los que no la dominan se creen con derecho a romperla. Las innovaciones de Beethoven, así como las de sus grandes antecesores y sucesores, son innovaciones hechas con tal perfección que no destruyen nada, al contrario son una reafirmación de los elementos formales de la música.

A pesar de todo la forma musical fue rota, pero no por Beethoven y tampoco por Wagner ya que lo que realmente la rompió no fue una fórmula artística sino una mezcla de arte y de ideas convencionales, fue rota por aquellos que creyeron que así como Wagner creó su obra dramática extrayéndola de la poesía, también la música sinfónica, la música sin palabras, debía estructurarse a partir de una base poética, pero no afianzándola en la emoción, lo cual puede ser siempre y en todas las ramas artísticas una alternativa provechosa, sino en el empeño de dar expresión musical a unas determinadas imágenes creyendo que así podrían estructurar formalmente la sucesión y desarrollo de estas imágenes creyendo que con esto darían a la música una fuerza descriptiva comparable a la palabra. “El contenido crea la forma”, ésta fue la nueva norma artística y continúa siéndolo todavía. Con esto quedaba claro que en una pieza musical no era la música lo que primaba sino lo poético o lo filosófico, o sea que lo primordial debía ser la imagen que nuestra imaginación creara. Si dijéramos que un pintor quiere hacernos comprender un poema o una pieza musical a través de sus figuras alegóricas o del cromatismo de sus colores, o que un poeta quisiera que escuchásemos la música o viésemos los colores a través de sus versos, se burlarían de nosotros y lo tendríamos bien merecido. Sólo nosotros los músicos estamos dispuestos a abandonar nuestro propio terreno para poner el arte al servicio de elementos extraños, con lo que logramos convertirlo en algo inconcreto al cerrarle el camino que lo conduciría a la auténtica poesía.

Intentaré hacerme entender con un hipotético ejemplo: podemos imaginar un compositor, un apasionado creador, que bien podría ser Liszt, que compusiera un poema sinfónico llamado “Coriolano”; no es difícil pensar que

según la línea de sus obras orquestales de un único tiempo fuese capaz de realizar una composición de este tipo. Primero escucharemos un tema que configurará el rebelde carácter del héroe y para que nos quede bien grabado en la memoria se darán varias repeticiones. Después seguirá una música bélica que se transformará en una victoriosa marcha triunfal: *Coriolano* en la cúspide de su gloria. Sin embargo aspira a llegar más alto: el tema inicial se repetirá con más fuerza. Pero aparecen los enemigos que quieren atacarlo: aquí nos encontraremos con un tema breve y muy ornamentado, quizás un encubierto regreso al motivo de *Coriolano* convertido en una Fuga. Los dos temas, el original y el disfrazado, se contraponen hasta que el encubierto triunfa. Los enemigos vencen, *Coriolano* sucumbe: los impetuosos trombones anuncian su expulsión de Roma. Entonces seguirá un corto Adagio en tono menor: el héroe en el destierro. Pero su fuerza unida a su sed de venganza vuelve a dar señales de vida: se une a los *Volksern* y acaudillándolos se dirige hacia su patria, cosa que se nos describirá con una segunda marcha basada de nuevo en el tema principal. Y ahora llegará el momento cumbre de la pieza: la madre y la esposa del héroe se precipitan a sus pies rogándole que desista de sus propósitos: se escuchará una suave melodía acompañada de los arpeggios de las arpas. El corazón de *Coriolano* se ablanda y el tema de su rebeldía toma un cariz nostálgico, pero no puede escapar a su destino, una brusca sacudida anunciará un rápido y trágico final.

Para que el público entienda una obra de este tipo se le debe informar de quien era *Coriolano* y a continuación guiarlo a través de los fragmentos musicales más o menos entrelazados. A menudo sucede que el encadenamiento de imágenes es captado por la mente con excesiva rapidez o al contrario con demasiada lentitud, entonces puede darse el caso que en el Adagio de la expulsión de Roma se crea oír los lamentos de la madre y de la esposa, y quizás a alguien que se encuentre concentrado todavía en los vituperios de los enemigos le sorprendan los acordes finales. Las imágenes musicales de una obra de este tipo tendrían su razón de ser acompañadas de una acción que se desarrollara en escena; esto es lo que el compositor debería haber hecho: componer un drama musical sobre la figura de *Coriolano*. Evidentemente esta sería una obra de arte completa, mientras con el Poema

Sinfónico tenemos la impresión de estar ante algo incompleto ya que es necesario que se explique lo que intenta describir.

Veamos ahora como Beethoven realizó su "Coriolano". El renuncia a lo dramático, se muestra completamente indiferente a la acción. Configura los dos grandiosos y evidentes temas que en principio avanzan con fuerza y que después, dolorosamente resignados lanzan una mirada retrospectiva hacia el pasado, son dos temas moldeables que coloca como motivo principal y al mismo tiempo secundario y así crea una pieza compacta que produce de inmediato un efecto dramático de una fuerza excepcional sin que sea necesario ningún tipo de aclaración. En el título se evoca a *Coriolano*, así habrá quien lo relacionará con posibles alusiones al proceso dramático, otro interpretará este proceso a su manera, un tercero no pensará en el título y disfrutará sólo de la música sin ni tan siquiera imaginar nada, sí, un cuarto hasta captará impresiones cromáticas y todos tendrán razón a su manera. En una pieza programática debemos saber de antemano lo que vamos a oír; con Beethoven no tenemos otra cosa que hacer que escuchar la música. Beethoven nos da algo que no tiene límites, el poeta sinfónico, como ya hemos visto, nos da algo limitado. ¿Cuál de los dos es el artista más excelso? ¿Lo es el árbol que crece libre hacia el cielo, la planta que alcanza gran altura o la enredadera que necesita apoyarse en un soporte artificial? ¿Es más hermoso el hombre que anda sobre dos firmes piernas o el que sólo es capaz de moverse apoyado en un par de muletas? Poseemos una música grande, libre, íntegra y sin embargo queremos sostenerla encadenándola a bastidores y muletas. Pero ella no ha permitido que se la sujetara por completo, ha seguido su propia andadura. Así como Wagner ha creado su obra de arte total a partir de Beethoven, se ha intentado afirmar que la música programática deriva también de este maestro. Con las líneas precedentes hemos visto que esto no es cierto. No sólo el desarrollo de esta música, que ha dañado su propia estabilidad al trasplantarse a un terreno extraño para ella, se encuentra en absoluta contradicción con el sentido que Beethoven tiene de la auténtica música, sino que también se contradice a sí misma ante el problemático proceso que deja en lugar secundario el contenido musical al intentar introducir en él un contenido extraño

a su misma naturaleza. Beethoven no tiene nada que ver con lo incompleto, problemático y contradictorio, por lo tanto nada de esto puede derivar de él.

Esta contradicción interna de la música programática ha sido aprovechada por jóvenes compositores que con menos capacidad melódica de la que Liszt podía ofrecer la han hecho suya con habilidad y refinamiento creyendo que con esto podrían hacer más inteligible su lenguaje musical, explicando directamente lo que querían describir con su música. Pero claro, con la misma proporción que aumenta y se complica la estructura crece también la necesidad de informar a la gente sobre lo que debe imaginar que está sucediendo en la música que entra por sus orejas. Lo que en Liszt era todavía un relato muy esquemático en los Poemas Sinfónicos modernos se ha convertido en un auténtico libreto; en éste encontramos un contenido mucho más estructurado que en la partitura que por necesidades musicales es inevitablemente más libre. Alguna vez ha sucedido que a una pieza de este tipo se le ha colocado una materia completamente opuesta a su desarrollo musical. Por ejemplo al principio de “La Vida de Héroe” de Strauss la indicación “la alegre convivencia del matrimonio” podría ser perfectamente el antagónico episodio de “niños llorando”; en el solo de violín se anuncia, “antojos de mujer” (cosa que no queda nada clara); en la música bélica no son necesariamente los pueblos los que se insultan, podrían ser los esposos los que lo hacen; después vemos como en “la obra pacificadora del héroe” nos parece ver el hombre que se refugia en su trabajo huyendo de las discordias del hogar y finalmente el título de la última parte, “el héroe huyendo del mundo” suena más o menos como, “restablecimiento de la paz conyugal”. Así nos encontramos con que “La Vida de Héroe”, pertrechada con este contenido y con sus correspondientes explicaciones hechas a través de sus correspondientes análisis, podría ser tomada por “La Sinfonía Doméstica” sin cambiarle ni una nota ya que la fórmula es la misma, puede servir igual para una como para otra. Lo difícil es saber que significado se les habría dado a las dos obras si hubiesen aparecido bajo el título de “Sinfonía” sin más añadidos. Aún que se emplee una orquesta numerosa y una orquestación exquisita no será posible avanzar un paso más en la comprensión a través de la música de la descripción deseada si no se utilizan para ello las palabras; y no sirve que se quiera aparentar que esto se

ha conseguido, cuando por ser ya de sobras conocidas se publican ediciones en las que faltan las indicaciones sobre su contenido, pero a la chita callando éstas se introducen en el programa de mano. Esto sencillamente es navegar con una bandera falsa. Mientras se crea necesario informar al oyente sobre lo que debe escuchar se ha de tener muy claro que la música en sí misma no dirá nada de positivo valor. Este es un problema que no solucionarán ni los más agudos sofismas ni las frases más altisonantes; la solución sólo se encuentra en la permanencia en la música pura o uniendo las dos artes, poesía y música, en el Lied, el Oratorio o la Opera. El término medio no existe.

No debemos engañarnos viendo una deformación del auténtico ser de la música cuando se empieza a filosofar sobre este arte. Goethe y Schopenhauer acomplejaron a muchos músicos con su filosofía, éste diciendo que la música es una manifestación más elevada que la filosofía, y aquel cuando escribió a Eckermann. “Ella (la Música) está tan alta que ningún intelecto puede alcanzarla y de ella emana una energía que lo domina todo y que nadie está en situación de explicar”. Hoy en día estas citas están fuera de lugar ya que es costumbre arrebatarse a la música su misterio, dando explicaciones sobre ella, una inoportuna costumbre, normalmente admitida, que es diametralmente opuesta a la ambiciosa contención con que los grandes maestros crearon sus obras, que según palabras de Schiller: “Silenciosos las lanzaron al mundo”.

Wagner torció visiblemente el gesto ante la música programática. Por una parte creyó ver en ella un lastimoso apéndice de su obra de arte total, por otra, debido a las cordiales relaciones que mantenía con Liszt, se vio obligado a aceptar, contrariando sus convicciones, los Poemas Sinfónicos del amigo. Sólo una generación más tarde, hablando de Liszt, y basándose en un falso comentario de Wagner, y además sin pensar en las consecuencias, se escribió la frase: “El contenido crea la forma”. Nuestro arte, a partir de este momento, empezó a desarrollarse bajo esta engañosa divisa; aparentemente se dio libertad a la fantasía, pero en realidad lo que se hizo fue ponerle trabas; se pensó que con esto se abrían a la música infinitas posibilidades, pero en realidad introdujo en ella el veneno de la descomposición, ase quiso hacer un buen servicio al progreso y lo que se logró fue un notable retroceso. Con la

alteración de las formas aparece lentamente y con gran naturalidad la adulteración de los elementos tonales y rítmicos y al perder sentido la forma, la sensibilidad que reconoce la belleza muere. Hoy, no sólo se cultiva la fealdad en la música programática, sino que también aparece en otro tipo de obras. Muy pocos compositores resisten la tentación de hacer con el compás y las tonalidades un revoltijo sin sentido. La búsqueda incesante de disonancias ha llegado a tal extremo que en las composiciones más recientes se acumulan una tras otra, ahora se desconoce la graciosa sensibilidad que puede poseer una disonancia, sólo permanecen una serie de pitidos, cada vez más fuertes, que al fin se convierten en unos meros ruidos. No se preguntan si el experimento tiene valor artístico, sólo existe un palpitante interés por saber hasta dónde puede llegar la cosa.

A pesar de existir una activa y complaciente propaganda que nos anuncia nuevos “experimentos”, parece se dan indicios que en los círculos musicales más avanzados se cree ya que el sistema musical ha entrado en una peligrosa inseguridad que será definitiva si no se llega a tiempo de reafirmar de inmediato su piedra angular: la forma musical cuya relajación ha llevado al error. Se han oído voces que aseguran que hasta Richard Strauss, el más duro oponente a la música sinfónica, ha regresado a la clásica forma musical y creen ver en su “Doméstica” una construcción sinfónica al viejo estilo. Además, algunos compositores, grandes defensores de la música programática, han anunciado que sus próximas Sinfonías estarán dentro de “las reglas”. Estos síntomas me parecen todavía muy débiles, pero satisfactorios. Corro el peligro de que me tachen de reaccionario, –cosa que soy muy a gusto– por creer que es arbitrario este tipo de progreso y originalidad; quiero dejar muy claro que admito la composición en la cual el contenido crea la forma siempre y cuando esto se limite a su parte musical, nunca cuando se refiera al contenido introducido desde fuera ya que creo que el real progreso de la música será posible siempre que la forma no tenga nada que ver con influencias externas.

El desarrollo de la música sinfónica que se ha producido con independencia de la regeneración operística que Wagner ha llevado a cabo y que con Brahms ha llegado a la cúspide, así como en algunas obras estrictamente sinfónicas de nuevos compositores que pueden haber aceptado

una pequeña muestra del error que comentamos, nos dan motivo para creer que la opinión expresada por Wagner, que la música sinfónica ha terminado con Beethoven, es la equivocación de un gran hombre. Pero lo que debemos intentar de una vez por todas es tener clara la relación que la tan denostada forma tiene con la música. Por de pronto debemos tener presente que forma y vida son dos cosas inseparables. Sabemos que si la forma se descompone es porque la vida ha terminado y que la vida termina o continua sólo a través de una ayuda, cuando destruye o se altera la forma. Una mezcla incontrolada de materias no forma un organismo y mucho menos una mezcla de elementos extraños forma una obra de arte. También ésta debe tener la forma homogénea que necesita un organismo, debe llevar en sí una fuerza vital.

Sabemos además que nuestro destino, así como el de los seres que nos rodean, se ha configurado a través de formas características que han surgido del proceso creador. Los seres pueden ser diversos pero las formas se mantienen fijas. También la música tuvo su proceso creador y los grandes compositores que han trabajado con ella nos han dejado asimismo unas formas características. De la misma manera las obras son diversas pero las formas se mantienen fijas. Cada una de ellas se expresa a través de un determinado esquema. ¿Pero estos esquemas contienen la auténtica esencia de la forma? Seguramente tan poco como la sistemática clasificación de los fenómenos de la naturaleza que un investigador lleva a cabo contienen la auténtica esencia de estos fenómenos. Si la música ofreciera sólo el esquema de la forma nos daría sólo la exacta trama que ha tenido lugar en la mente del compositor, pero no lo que una obra de arte que sale a la luz debe ofrecernos: la idea que se ha gestado en la mente del compositor y que la ha desarrollado para darle el contenido artístico que la transformará en una obra completa. Ideas mediocres, elaboradas metódicamente, se convierten en unas obras vacías de contenido, como sucede en las obras más flojas de Mendelssohn, Schumann y sus imitadores. Ideas valiosas desarrolladas sin método dan creaciones fragmentadas de lo cual Bruckner es un buen ejemplo. Por buena que sea la idea sólo conseguirá su auténtico significado a través de la forma en que está estructurada, y es ella, sólo ella la que le da la decisiva estructura a la forma. Si

alguna vez una idea ha acudido a mi mente inmediatamente me he convertido en su esclavo, esclavo de la idea, no de la forma, ya que dicha idea es la que ha de determinar cuál será esta forma. Es la idea la que me indica si lo que nacerá será una Sinfonía o un Cuarteto, si tendrá un solo tiempo o varios, si será compuesta con un riguroso planteamiento o dejando sueltas las riendas de mi fantasía, cuáles serán los instrumentos que la interpretarán, si utilizaré abundancia de medios o me esforzaré en restringirlos, si me permitiré violentas modulaciones, estridentes efectos sonoros o me limitaré a unas escasas tonalidades, a unos simples acordes, si tendrá grandes dimensiones o será más bien reducida y finalmente si pertenecerá al ámbito sinfónico o al vocal. Estas y otras muchas opciones deciden con sus infinitos y sutiles matices la estructura de la forma. En primer lugar se debe interpretar correctamente lo que la idea sugiere, cuando se tenga claro el estilo, cuando la forma que le corresponda esté decidida ha de contemplarse la idea en su totalidad y a partir de este momento darle la estructura estética, sus grandes y pequeñas características. Cuando esto sucede dejo de ser esclavo de la idea, me convierto en su dueño, la obligo a expresarse según mis deseos. Pero si fallo en la forma es inútil que me esfuerce en hacer que hable, se contorsionará, balbuceará y finalmente se escurrirá de mis manos, será un esqueleto al que no podré infundir vida aun que intente remontarlo con inútiles adornos, aun que quiera infundirle emoción a través de ocultos mecanismos. Soy libre para crear. Pero la creación pasa necesariamente por la forma musical, la que yo escoja, pero a ella debo supeditarme. Lo único que se me exige es que la forma y la idea se correspondan. Esta es la condición más excelsa y al mismo tiempo más difícil que una obra de arte debe poseer, y hoy en día, cuando la sensibilidad ha sido eliminada es la que se encuentra a faltar con más frecuencia. La idea más bella no funciona cuando no se coloca en el lugar adecuado, igual que el color más exquisito pierde su encanto cuando se sitúa en el espacio equivocado o el brazo más perfectamente esculpido pierde su belleza si forma parte de una escultura malograda. Hay mentes ingenuas que creen que en una Sinfonía o en una pieza musical cualquiera construidas formalmente, los temas deben estar comprimidos como si estuvieran introducidos en un molde, esto demuestra que no saben que precisamente la libertad es la salvación de la

forma y queda claro que no tienen ni idea de lo que la forma es. Niego categóricamente que al artista se le exija: “Así y no de otra manera debes agrupar tus temas, lo debes hacer así, con un determinado número de tiempos, etc. etc.”, ya que la obra artística está formada como los árboles, de raíces, tronco y ramas, lo equivalente a lo que en los hombres es cabeza, tronco y miembros, e igual que en este caso en la obra de arte el cuerpo ha de ir íntimamente ligado al espíritu ya que sin cuerpo no existe espíritu. No es según las reglas, como hoy nos dicen los libros de texto, que los grandes compositores crearon sus obras, han sido precisamente los teóricos los que han sustraído las reglas de estas obras para encontrar con más facilidad la estructura de las formas, igual que los investigadores sustraen de los fenómenos que les rodean sus propios sistemas para descifrar los enigmas de la naturaleza. Y así como la naturaleza, dentro de las formas establecidas, posee la más absoluta libertad para crear una gran diversidad de seres, así la posee también el arte. Cada árbol tiene raíces, tronco y ramas, pero no hay ninguno que sea igual al otro; cada hombre tiene cabeza, tronco y miembros, pero cada uno tiene su propia personalidad. También cada obra de arte es diferente a las otras aún que su forma sea la misma. Así como las formas iniciales de la naturaleza han evolucionado lentamente en el proceso vital del mundo, cosa que no ha sido posible evitar, así también las formas iniciales de la música, tal como hoy la poseemos, proceden de la evolución del arte y si las destruyo daño el núcleo vital de este mismo arte, igual que hago con la vida de la naturaleza cuando destruyo sus formas características.

Pero creo escuchar la siguiente pregunta. ¿Debemos estar siempre supeditados a las formas existentes? ¿No se nos permitirá o no nos será posible crear nuevas formas? Nadie mínimamente perspicaz aceptaría esta posibilidad. ¿Puede alguien aceptar que el proceso evolutivo de nuestro planeta ha terminado? Claro que no, la música y el resto de las artes, así como toda la creación, no han caído del cielo como unos productos ya terminados, sino que su desarrollo se ha ido haciendo paso a paso y sigue haciéndose en una evolución indefinida. Pero esta evolución necesita unos impulsos, no se da por generación espontánea. Así como en nuestro proceso vital configuraciones divergentes crean nuevas formas, mientras otras de atrofian o mueren, en la

música también se descubren nuevas formas por ampliación o por recopilación de las antiguas. Por ejemplo, con una ampliación de la Coda, Beethoven creó el final de la Octava Sinfonía, una forma que ni existía anteriormente ni fue posteriormente imitada; yo la llamaría una superación de la Sonata. Sin duda Beethoven necesitaba dar una forma proporcional a esta superación artística. Schumann insertó en algunos Scherzos de sus Sinfonías un segundo Trío. Pero también es posible dar nuevo sentido a formas ya caducadas. Brahms configuró el último tiempo de su cuarta Sinfonía con la caducada forma de una Pasacaglia. Las Fugas de Beethoven son básicamente distintas a las de Bach. Berlioz creó un tipo muy especial de polifonía uniendo dos tiempos independientes en una frase completamente libre.

Lo mismo que en la evolución de la creación sucede a veces que al aparecer nuevos ejemplares los viejos no mueren ya que tienen suficiente fuerza para subsistir, así las viejas formas musicales no deben morir forzosamente, pueden renacer con juvenil frescura cuando las ideas suficientemente fuertes las devuelven a la vida. ¿Pero cómo es posible que estas formas se recobren si lo que se hace es lanzarlas por la borda como un lastre inútil? ¿Se habría podido desarrollar la vida en nuestro planeta si un enorme cometa la hubiese devuelto al caos de donde había salido? No ha sido muy diferente lo que ha sucedido con la música cuando justo al llegar al punto más alto de su evolución confusos y dispares elementos la han arrancado de su cúspide lanzándola a unos inciertos experimentos. La música programática irrumpió en el ámbito esplendoroso de la música... y no tardó en producirse el caos.

“Al genio no deben ponérsele fronteras”, este es un precepto seguido por muchos artistas y estetas modernos. En sí mismo esto no es incorrecto, pero creo que es el genio quien debe marcarse sus propias fronteras, las fronteras que delimitarán la esencia de su arte. Entender y aplicar esta norma está estrechamente ligado al progreso de la música.

*(Traducido del alemán por Rosa María Safont)*