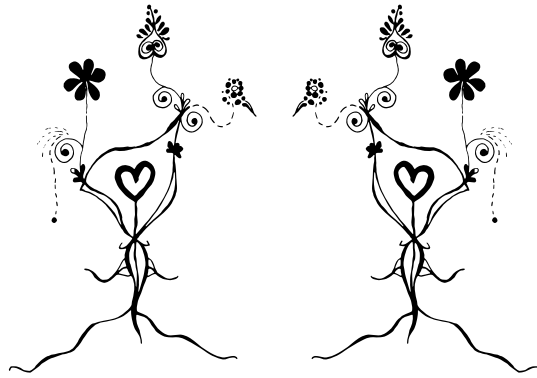


El llamado del destino

y la música de Occidente



Por Alfredo Rebaza

El origen de la fuerza creadora en el arte es un misterio, como también lo es la dirección ineludible del sino de las culturas superiores. En el campo de la música, la concepción de la melodía que da vida a una idea es también algo insondable; es una asociación metafísica que solo la intuición del artista es capaz de hallar y llevar a su plena realización.

El arte de las culturas superiores está impulsado por una misteriosa fuerza creadora que domina el mundo interior de sus artistas. Gracias a esta fuerza, los artistas logran conocer y dominar el lenguaje de las diversas formas de arte, las mismas que transmiten diversos conceptos en un tipo elevado de comunicación. De esta forma, podemos decir que el lenguaje musical, el universo armónico de los sonidos, se halla emparentado con los colores naturales, las formas plásticas, las relaciones numéricas, la psicología y las emociones humanas.

La manifestación última de todo gran arte es un referente absoluto de toda una cosmovisión cultural; es ajena a las modas y tendencias y constituye un hito en la evolución de la cultura a la que pertenece. Así pueden clasificarse *La Ilíada y la Odisea* de Homero, y *El Anillo de los Nibelungos* de Wagner.

Las culturas superiores

En el siglo XX, el filósofo alemán Oswald Spengler (1880-1936) publicó su obra *La Decadencia de Occidente* (*Der Untergang des Abendlandes*), tratado que

resulta imprescindible para entender e interpretar a cabalidad la historia universal. La obra apareció en dos volúmenes, el primero en Viena en 1918 y el segundo en Múnich en 1922.

En su obra, Spengler identifica ocho grandes culturas o culturas superiores en la historia, cuyas ubicaciones geográficas estuvieron en Mesopotamia, India, Egipto, Grecia, China, México, Arabia y Europa. En el prólogo de su vasto estudio lamenta las dificultades y limitaciones en su tiempo para conseguir suficiente documentación sobre la historia de las culturas americanas y referirse a ellas de una manera amplia y profunda.

Spengler afirma que las grandes culturas siguieron un ciclo de vida similar al de un ser biológico, es decir que tuvieron un nacimiento, un crecimiento, una etapa de madurez y, tras un período de decadencia, una muerte natural. También traza cuadros que establecen las relaciones del comportamiento evolutivo que siguieron estas culturas, demostrando que en todas ellas han existido períodos concordantes de desarrollo científico, filosófico, político y artístico.

Asimismo, el filósofo alemán sostiene que en el campo artístico resulta imposible que la estética de culturas pretéritas brote en culturas posteriores conservando su validez y vigencia; esto en clara oposición al Renacimiento, etapa de la cultura occidental en la que se pretendió una restauración de los ideales de la Antigüedad Clásica.



A su planteamiento sobre el ciclo vital de las grandes culturas, Spengler añade un elemento fundamental para comprender su tesis: la idea del sino. Tal como Beethoven expuso el “llamado del destino” en forma contundente en su *Quinta Sinfonía*, Spengler sostiene que las culturas superiores tenían trazado un sino ineludible e inalterable. En ese sentido, bastaría considerar las palabras de Napoleón Bonaparte antes de partir a la campaña de Rusia para comprender el profundo significado del sino: “*Me siento empujado hacia un fin que no conozco. Tan pronto como lo haya alcanzado, tan pronto como ya no sea yo necesario, bastará un átomo para hacerme pedazos; pero, hasta entonces, nada podrán contra mí todas las fuerzas humanas*”.

La música occidental

Durante el período de vida de las culturas superiores, la fuerza creadora de sus artistas y el lenguaje de las formas que emplean para plasmar sus ideas en el mundo real componen un cosmos único e irrepetible. El artista se hace tal en el momento en que abre los ojos para contemplar la colosal lucha entre el *azar* y el *destino*; solo entonces podrá batallar contra las fuerzas más temibles de la naturaleza humana y abandonar la cotidiana *existencia* (*azar*) en pos de la trascendental *conciencia* (*destino*). Rodeado de esta inmensidad que desconocía, por primera vez el artista toma conciencia del inminente devenir de su destino. Ahora está llamado a despertar a su era.

Así, la fuerza creadora nace en la conciencia viva del artista. Contradicciones, desvíos, alteraciones, modas banales, quedan atrás cuando la fuerza creadora se encauza en el mundo interior del artista empujada por el sino. De este modo, el arte adquiere un verdadero sentido y dirección. El lenguaje de las formas artísticas se torna directo, contundente e irrefutable, y exhibe una belleza tal que no admite la imperfección estética.

No hay palabras sustanciales para definir los conceptos de belleza y perfección. Son conceptos que solo pueden ser expresados y comprendidos mediante el arte. Son estados a los que el artista se acerca mediante la fuerza creadora. Los académicos intentan en vano entender tales conceptos, tratando de escudriñar en el lenguaje de las formas artísticas, y los críticos pierden el tiempo al intentar penetrar en los misterios del significado del arte, pues ambos jamás han experimentado la fuerza creadora. Jamás sentirán lo que es concebir y conferir belleza a una *Venus* sobre un lienzo o que un *David* sacado de su prisión demármol domine el espacio

alrededor de forma imponente. Tampoco podrán comprender que la belleza se oculta en la imposibilidad del amor de *Tristán e Isolda*, en su renunciar a la vida. No podrán comprender la dimensión del trágico final de los jóvenes amantes, pues antes no han podido percibir la intensidad con la que Tristán ama y desea a Isolda.

No podrían comprender que tales conceptos derivan de las más profundas luchas internas del hombre: del amor y del temor ocultos en él. Así, el amor y el temor, transfigurados por una misteriosa fuerza creadora, son los cinceles de la belleza y de la perfección. Por eso, resulta vana la ópera bufa, la comedia del arte, la pintura abstracta o la escultura amorfa. El arte abstracto requiere que el observador complete con un aporte propio el concepto de la obra. Esto implica que si la fuerza creadora y el dominio mental de las formas es pobre en este último, su concepción de la obra siempre será incompleta. En la idea pura que nace en la mente del verdadero artista no tienen cabida segundos criterios. Cuando el espectador entra en la escena como ocurrió con la comedia ática y con la ópera bufa, se percibe en tales obras un impulso creador pero éste es pobre y su lenguaje de formas efectista pero endeble.

Quien haya sentido la embestida de la inmensa marea sonora cargada de simbolismos de Wagner sentirá el lenguaje de las óperas bufas ajeno y falto de vitalidad.

Al convertirse el arte en industria, los encargos vuelven a las obras mercancía barata para el consumo masivo. Es por eso que en la historia de la ópera observamos que muchos compositores exitosos enmudecen luego de unas décadas de breve gloria. Los que buscaron los aplausos estrepitosos en los teatros terminaron siempre aplastados silenciosamente por el tiempo.

La cadena evolutiva en la música occidental

En el Barroco se consolidó la emancipación –iniciada en el Renacimiento– de la música instrumental con respecto a la música vocal. La ópera floreció a inicios de este período, paradójicamente, lejos de Florencia donde se había reunido la *Camerata Fiorentina* del conde Bardi. Junto a este nuevo género, aparecieron también nuevas formas musicales típicas del Barroco: el oratorio, la cantata y el concierto.

En el Barroco tardío, en Alemania, Johann Sebastian Bach recopiló todo el conocimiento musical hasta su



tiempo. Sus obras, de concepción catedralicia y tejido de complejas progresiones matemáticas, se erigen como modelos perfectos de estructuras internas. La fuerza creadora en él es de tal magnitud que podría decirse que toda la música erudita posterior está sustentada en sus planteamientos musicales. Dos grandes maestros más se erigen como pilares de su tiempo: Georg F. Händel, quien legó el uso magistral y equilibrado de la melodía y la armonía, como si una engendrara a la otra y viceversa; y Antonio Vivaldi, quien legó el empleo de las formas en movimiento en continuo contraste de sonoridades, colores y temperamentos.

En la transición del Barroco al Clasicismo, dos de los hijos de Bach, Carl Philipp Emanuel y Johann Christian, entregaron el vasto tesoro musical de Occidente a dos genios: Franz Joseph Haydn y Wolfgang Amadeus Mozart. Haydn desarrolló magistralmente el cuarteto de cuerdas y la sinfonía, según las diversas formas de sonata. Sus cuartetos asemejaban, como decía Goethe, “*la conversación de cuatro personas inteligentes*”. La fluidez de su discurso musical, el empleo de formas bien definidas y el cuidadoso equilibrio expresivo brindan la sensación de que no cabrían más búsquedas en la música.

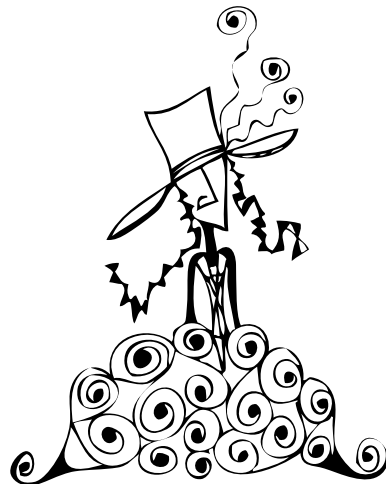
Solo un espíritu se atrevió a ir más lejos: Mozart. Nace en él, como nunca antes, una fuerza creadora inconmensurable, impulsada por un sino que lo designa como el artista supremo de su tiempo, el portador del fuego divino. El sombrío inicio de su *Concierto para piano en Re menor K.466* muestra, por primera vez en la música occidental una clara conciencia sobre el devenir del destino y evidencia que la música puede ir más allá de toda posibilidad de expresión respecto a las demás artes. En el horizonte artístico del Clasicismo, Mozart es Apolo conduciendo su Carruaje del Sol, pero para la sociedad de su tiempo, tal como escribiera Pushkin, es un dios sin saberlo.

Este fuego divino necesitará, en un futuro, de un depositario poseedor de una naturaleza inquebrantable. Esta vez no un dios hermoso, sino un hombre de carne y hueso cuya capacidad para el sufrimiento lo sostuviera, incluso, donde éste sería intolerable para las divinidades. Uno que incluso deba vivir en la soledad del silencio.

En la última gran transición de la cultura occidental, la que lleva del Clasicismo al Romanticismo, aparece el coloso más sombrío: Ludwig van Beethoven. Ante la sombra de un ineludible destino, que le impuso cruelmente el padecimiento de la sordera, Beethoven luchó incesantemente. Y esa lucha es su música. Se dice que Kreutzer, célebre violinista de la época, huyó despavorido de un ensayo de la *Segunda Sinfonía*. Su fuerza creadora le proveía un discurso musical contundente y avasallador: “*El lo puede todo*”, diría Franz Schubert.

Beethoven encaró desafiante al destino en su *Quinta Sinfonía*, obra en la que la música se adentra en el terreno metafísico y nos declara la existencia de un poder misterioso que dicta el rumbo de la humanidad. Beethoven también comunicaba con su música los diversos misterios de la naturaleza. Hizo sentir tanto el sosiego del aire rural como sus terribles tormentas en la

Sinfonía Pastoral. Logró que la música irrumpa en el espacio, empujándonos al abandono de los sentidos en el frenesí de la danza al final de la *Séptima Sinfonía*. Hacia el final de su camino, concibió una colosal obra que estaba llamada a ser la más grande revelación artística de la historia y que volvería a unir en el siglo XIX a la música vocal y a la instrumental en un plano superior: la *Novena Sinfonía*, la cumbre de la creación humana.



El sino

Si analizamos el concepto del sino encontramos que no resulta un azar que en la primera mitad del siglo XIX Rossini haya abandonado la composición, ni que Bellini muriera joven, ni que Donizetti haya quedado postrado a mediana edad. La figura naciente de Verdi no admitía competir con el endeble lenguaje dramático de estos artistas. No hay en las óperas de los predecesores de Verdi un monólogo que se equipare en profundidad psicológica y en belleza a los de Rigoletto, Yago o Violetta. No se encuentra antes un parangón con el lenguaje heroico de Manrico, Radamés u Otelo. Nada se compara con la dimensión del sufrimiento de Azucena, Aida, Desdémona y Amneris.

Rossini abordó el Otelo shakesperiano y logró una gran partitura que precede a la de Verdi en varias décadas. Pero mientras que Rossini creó con Yago un personaje maligno, Verdi creó un demonio. Tal es la diferencia



que ejerce la fuerza creadora en el arte. Rossini escogió vivir las últimas décadas de su vida alejado de la composición. Para Verdi esto sería inconcebible.

La fuerza creadora responde al artista que reconoce y resguarda la pureza del arte y es el único camino para dominar el lenguaje de las formas de manera evolutiva.

Por su parte, la historia de la estética nos enseña que *la forma y el contenido* no se pueden separar. No existe una obra de arte de formas elocuentes y contenido vacío, ni una gran idea artística compuesta por formas no definidas y endebles.

El dominio de la fuerza creadora

La orquesta sinfónica es un medio de comunicación cuyas posibilidades de expresión nunca antes en la historia estuvieron al alcance de un artista. Tal como la conocemos hoy, la orquesta sinfónica quedó asentada en las primeras décadas del siglo XIX. Contando con instrumentos de cuerda, viento y percusión, con mecanismos perfeccionados, las posibilidades tímbricas y dinámicas de la ejecución alcanzaron niveles antes impensables.

Desde el Gótico, pareciera que toda especulación artística, toda tendencia, todo impulso y toda contradicción condujeran a este momento crucial de la historia del arte en que la música debió encarar el fin del período vital de la cultura que la vio florecer de fuentes sacras y profanas durante el Medioevo.

Moldear ideas con sonidos es la manifestación más pura de la fuerza creadora en el arte. Qué tipo de plástica es esta que permite evocar paisajes cuyos colores vivos o sombríos nos entregan a contemplar la belleza total. Dante se había aventurado a buscar un alma humana en los parajes del infierno, del purgatorio y del paraíso. Shakespeare había penetrado en la mente humana y develado los más recónditos y profundos misterios del alma. Miguel Angel le había

conferido un alma al mármol. Rembrandt había creado un mundo idílico para contener el alma en sus diversos planos. Beethoven había fundido las almas en un abrazo de hermandad universal. En la hora suprema, llegaba en el siglo XIX, Richard Wagner. En su afán de lograr el ideal de la obra de arte total (*Gesamkunstwerk*), impregnó de simbolismo la psiquis del alma y luego la despojó de sus dioses, devolviendo a la naturaleza otro ser, completo, consciente, pero trágicamente en espera del gran suspiro final, al cual el drama musical le prestaría la más intensa y bella personificación.

El siglo XX

En el siglo XX, la fuerza creadora del artista se debilita. El taller artístico es reemplazado por el laboratorio de pruebas. La música y las artes plásticas son llevadas a los tubos de ensayo. Prueba y error, prueba y error, pero nunca se logra dar luz a la bombilla.

El dodecafonismo de Schönberg no ha engendrado nada. Cien años después podemos decirlo. Tal vanguardia era solamente especulación científica. Puccini en cambio fue honesto con su tiempo. Sabía que utilizaba los rezagos de la fuerza creadora de los grandes maestros del siglo XIX, a quienes admiraba profundamente. Su arte corona más de trescientos años de la historia de la ópera, desde *La Dafne* de Jacopo Peri (1594) hasta su magnífica *Turandot* (estrenada póstumamente en 1926).

La misteriosa fuerza creadora que después de Mozart y Beethoven había dominado los conciertos, la música de cámara y la sinfónica de Schubert, Schumann, Mendelssohn, Liszt y Brahms, y los dramas musicales de Verdi y Wagner, estaba ya disipada. El arte que expresaba la naturaleza humana, transfigurada en diversos planos y sonoridades, había quedado mudo. Apolo había cedido su Carruaje del Sol al impaciente y descontento Faetón, quien lleno de ímpetu se lanzó a los aires sin tener la fuerza necesaria para conducir al Sol.

