

El goce de la música

Por Carlos CHÁVEZ

El goce de la música y, en general, el goce del arte es una de las prerrogativas especiales de la que uno nunca puede estar bastante agradecido.*

El deleite ante la expresión artística figura acaso entre los atributos más altos del espíritu humano. Este atributo es dado a los seres humanos en distintos grados, pero es muy probable que no se le niegue a ninguno, aunque sea en pequeño grado; y es seguro que siempre habrá la posibilidad latente de incrementarlo.

Es maravilloso pensar que vivimos en una época en que los beneficios de la educación no están limitados a minorías exclusivas. La educación está a cargo del Estado y se realiza en una escala nacional; pero, aparte del Estado, hay otras instituciones educativas que son innumerables y de infinito poder. No voy a tratar de ellas aquí, por supuesto, pues sólo quiero señalar algunos hechos.

Los educadores han encarecido la importancia del arte en cualquier programa de educación pública, lo cual significa que la música y el arte se cultivan en escuelas, colegios y universidades, y que las instituciones artísticas y musicales son auspiciadas por el Estado y empresas privadas. Más aún, el notable y rápido progreso de la ciencia ha proporcionado medios de grabación y comunicación, como el fonógrafo, la radio, el cine y la televisión, que brindan muy eficaz ayuda material a los propósitos de la educación.

Quisiera observar de paso que es imposible decir que tales medios mecánicos hayan sido utilizados totalmente en beneficio de fines verdaderamente educativos; en muchos casos dichos vehículos han sido usados más bien para rebajar el gusto del público que para elevarlo y cultivarlo. Esto podría ser tema para todo capítulo. Pero nadie puede negar las posibilidades que ofrecen dichos medios, ni el hecho de que, lo poco que se ha hecho en el buen camino, ha sido una ayuda enorme en la causa de la educación musical.

Se puede hablar de educación musical para profesionales y de educación musical para la masa general del público. Es muy claro que el hombre o la mujer que se deciden a seguir la carrera musical son personas que tienen una afición natural por la música, esto es, que gustan de la música de manera espontánea y más o menos intensa. Sería el caso de un músico nato, poseedor de un sentido musical natural, para quien la música es lo fundamental, si no lo único, en la vida. La persona que estudia para llegar a ser un profesional lo hace porque gusta de la música y quiere obtener una satisfacción con ello. La premisa en que descansa su decisión de convertirse en un profesional, es su amor y goce de la música.

En el pasado, la educación musical estuvo por mucho tiempo limitada a los profesionales. En nuestros días tenemos otro tipo de educación musical para todos los que no son profesionales, para la enorme mayoría. No están obligados a aprender los profundos secretos del oficio. Están obligados simplemente a aprender a gozar de la música.

Gozar de la música, como una cosa pura y abstracta, es algo de una importancia mucho mayor de lo que parece a primera vista. El goce de la música proviene de nuestro sentido estético o de nuestro talento artístico, y mucho se ha dicho acerca de esto. Los filósofos alemanes del siglo pasado proclamaron una teoría muy en boga: que un exceso de energías vitales, la ociosidad y el juego hacían posible el arte. Argüían que el arte dispone de energías excedentes en el hombre que lo crea. En los animales inferiores —agregaban— toda la energía vital se utiliza en asegurar la vida del individuo y de la especie, y el hombre, por haber sobrepasado esa etapa, dispone de una superabundancia de energía que puede utilizarse en el juego y en el arte. Pero está claro que no sólo la superabundancia de energía puede hacer el arte: se necesita también la intuición estética.

En la actualidad nos parece evidente que la ociosidad es el elemento básico en la creación artística, pero en una forma muy distinta. Hay que estar libre de "ocupaciones" para poder dedicarse a algo. Quisiera subrayar el hecho de que el trabajo del compositor es un trabajo que exige la totalidad del tiempo. En realidad, uno tiene que mantenerse "ocioso" —libre de cualquier otra ocupación— para dedicar a la composición cualesquiera energías y excedentes de energías de que pueda disponer. En el mismo sentido, un banquero o cualquier profesional tienen que estar también ociosos para poder atender plenamente su negocio.

La ociosidad, en este sentido, está bien; pero no es el sentido de un lujo, producto del exceso de energías, o en el sentido de que la creación artística sea una especie de pasatiempo, mezcla de ociosidad y juego.

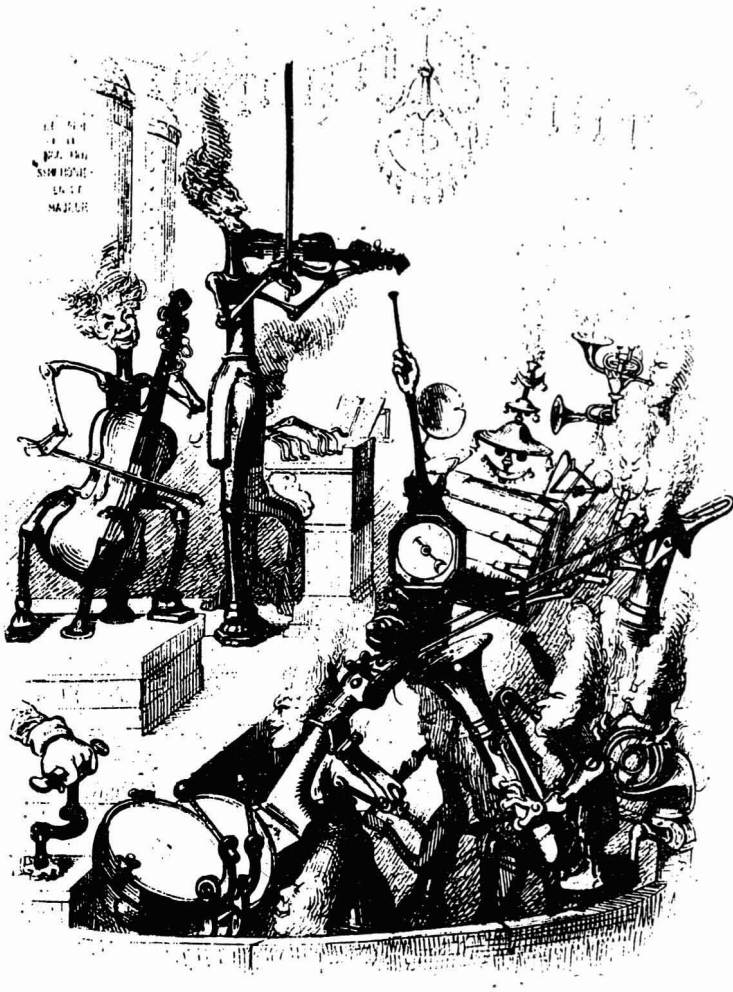
De hecho, todos los grandes compositores han sido hombres de una fuerza tremenda y la han aplicado toda a su tarea de composición. Aun aquellos considerados algo frágiles, como Chopin o Mozart, trabajaban duramente en comparación con cualquier otro trabajo. ¡Hay que pensar nada más en la cantidad de tiempo y energía necesarios para escribir las miles de páginas manuscritas que escribieron en su vida!

La teoría que reconoce una fuerza dinámica e innata en toda clase de ideas, ayuda a explicar claramente la fuerza tremenda que pueden desarrollar los hombres de ideas. Según esta teoría, cada pensamiento o idea es una acción incipiente. Toda intención espiritual tiende hacia el movimiento y la acción. Las ideas en sí contienen el germen vital de su propia realización activa.

La idea artística, por lo tanto, tiene en sí los elementos que la obligan a buscar una expresión. De manera que las ideas mismas son seres vivos que se mueven y actúan, que buscan su camino y todo lo que puedan necesitar para realizar su propósito.

Las ideas musicales, que vienen del ser íntimo del compositor, tienen que luchar con todas las limitaciones y contradicciones que pueda haber en el exterior, siendo este otro factor en su desarrollo ulterior, y yo diría que no es factor despreciable. Lo menciono como un elemento más de la tremenda cantidad de energías que el hombre creador tiene que poner en su obra.

Freud dice que el talento artístico es todavía un "enigma psicológico". No nos interesa descifrar ese enigma: estamos interesados simplemente en el hecho de la existencia del talento artístico. Según Freud, nosotros, los llamados hombres civilizados, bajo la presión de nuestras represiones, no encontramos la realidad completamente satisfactoria y entonces llevamos una vida de fantasía, para compensar lo que nos falta en la realidad misma. El hombre desajustado a la realidad, si posee talento artístico, puede transformar sus fantasías en creaciones artísticas.



* Capítulo del libro *El pensamiento musical*, que publicará el F.C.E.

No discutiremos aquí tampoco si las fantasías o la fantasía son o no una compensación del desajuste; pero no hay duda de que la fantasía y el talento artístico son elementos indispensables para la creación.

Wilhelm Worringer dice: Por "voluntad artística absoluta" hay que entender aquella latente exigencia interior que existe por sí sola, por completo independiente de los objetos y del modo de crear, y se manifiesta como voluntad de forma. Es el "momento" primario en toda creación artística; y toda obra de arte no es, en su más íntimo ser, sino una objetivación de esta voluntad artística absoluta, existente *a priori*.¹

La mayoría de estas teorías han sido desarrolladas para explicar el fenómeno de la creación artística. ¿Hasta qué punto son aplicables también al fenómeno de la contemplación artística?

El hombre que contempla un cuadro o que oye música es pasivo, pero lo es sólo en tanto que no puede crear. Porque como oyente de la música es activo, está viviendo las mismas necesidades de expresión y la misma autoproyección que vivió el creador. Se ha dicho repetidas veces que el oyente gusta de la música en que se encuentra a sí mismo, en la que reconoce sus propios gustos y emociones.

Pero todo esto se relaciona con el mismo punto: el talento artístico. Todo es cuestión de grado. Mientras que el creador lo posee en grado superlativo —de manera que sus ideas tienen el dinamismo implícito para convertirse en obras de arte— la iniciativa del oyente lo conduce, no a crear, sino a buscar las creaciones ya hechas.

En realidad, cuando una persona escucha una pieza de música está viviendo el mismo proceso mental, emocional, psicológico e intelectual que vivió el compositor. El oyente, el verdadero oyente, no es pasivo; es activo, escucha activamente, o puede escuchar más o menos activamente. (No queremos considerar, por supuesto, al hombre que oye sin escuchar.)

El escuchar más y más activamente, más y más intensamente, más y más inteligentemente, comprendiendo cada vez más, es cuestión de educación. Para lograr este fin se han dado en los últimos años pasos muy alentadores.

Aun en tiempos menos recientes podemos encontrar pruebas de esas tendencias educativas en los escritos de los mismos grandes maestros. Schumann, Liszt y Wagner explicaron excelentemente al público sus propias ideas, propósitos y convicciones estéticas. Fueron en realidad grandes pedagogos musicales. Son esenciales las lecciones que dio Debussy en sus escritos críticos, algunos de los cuales fueron más tarde seleccionados y publicados bajo el título de *Monsieur Croche Antidilettante*. Stravinski y Copland son también profesores espléndidamente lógicos en sus numerosos escritos, para no mencionar a los grandes compositores que han escrito obras puramente didácticas, como Berlioz, Hindemith, Shoenberg y Piston. Parece que los grandes compositores tienen un deseo muy definido de explicarse a los demás, de justificar sus convicciones, de ganar prosélitos para su música y sus ideas. Y, además de tener toda la autoridad, son buenos escritores. El resultado de todo esto es convincente y de un enorme valor educativo, tanto para los músicos como para el público.

Pero el desarrollo de los últimos años a que me referí antes es otra cosa. Se trata de una rama especializada de la educación llamada "apreciación musical", dirigida expresamente al desarrollo de públicos más inteligentes o comprensivos.

¿Cómo pueden resumirse los propósitos de la apreciación musical? Creo que son, idealmente, el desarrollo del sentido musical innato en la persona y la aportación de los recientes medios técnicos para entender los logros de una obra. Busoni dice que el público en Alemania es ideal porque cada persona no sólo "gusta mucho de la música", sino que la entiende "en cuanto a sus medios técnicos de expresión", y la persona que tiene estas cualidades es para él una persona "musical".

"Una persona musical —dice—, es la que manifiesta una inclinación hacia la música por una fina discriminación y sensibilidad en cuanto a los aspectos técnicos, del arte. Por 'técnica' quiero decir ritmo, armonía, entonación, conducción de partes y tratamiento de los temas. Mientras más sutilezas sea capaz de oír o reproducir en estos aspectos, más 'musical' debe ser considerada."²

Y esto es precisamente lo que hacen los escritores sobre apreciación musical: introducen al oyente en el campo técnico de la música en forma accesible e interesante. Ritmo, armonía, entonación, conducción de partes y el tratamiento de los temas no deben ser misterios para nadie. Todas éstas son cosas sencillas de captar y comprender y, una vez que se está iniciado, multiplican enormemente el goce de la música. Estar iniciado de este modo abre un camino sin fin hacia una mayor y más profunda comprensión de la música.

Hemos visto, en años recientes, la publicación de innumera-

bles libros y artículos dedicados a este fin; cursos especiales en escuelas, colegios y universidades y por la radio; un experimento fuera de lo común, una notable confabulación de ingredientes selectos: la televisión, la Orquesta Filarmónica Sinfónica de Nueva York y su director musical, el compositor Leonard Bernstein. Como un notable pedagogo ha captado el interés de millones, evocando o provocando su gusto hacia la pura belleza musical por varios medios, uno de los cuales ha sido el de dar explicaciones convincentes y sencillas de su estructura técnica. Este experimento se aparta fundamentalmente de lo acostumbrado; se propone el goce pleno de la música y, por lo tanto, el beneficio de millones de personas que descubrirán e incrementarán su capacidad para gozar de la música.

La educación artística de las masas en gran escala plantea ciertos problemas. Pensamos generalmente que las masas son intrínsecamente inferiores en comparación con las minorías selectas y cultivadas, y la consecuencia natural es que siempre pensamos en un arte selecto para las minorías y en un arte inferior para las masas.

No voy a entrar, de ningún modo, en generalizaciones; pero ciertos hechos hablan elocuentemente por sí solos. Como ya se dijo en un capítulo anterior, el gran público —el público de masas— no puede ser considerado como un bloque sólido de gustos y niveles culturales homogéneos. Es, por otra parte, cierto que el progreso eterno de la música y su circulación creciente significan que el público de masas, no importa la calidad y magnitud de esas "masas", es dinámico: se mueve, progresa.

En mi niñez, Mozart y Beethoven eran todavía sólo para las minorías, en mi juventud Debussy era para un grupo selecto. En el transcurso de menos de una vida, Debussy casi ha llegado al público de masas, y mucho más Mozart y Beethoven. Al llegar a esta conclusión, nos acercaremos al problema del juicio final. No importa lo peyorativa que sea nuestra actitud hacia las grandes masas, es el gran público, la gran masa, la que pronuncia el juicio final. Es inconcebible que Mozart, Beethoven, Chopin, Wagner y Debussy hubieran permanecido para siempre compositores para las minorías, tan inconcebible como fue hace cincuenta años que el abarrotero, el carnicero y el peluquero pudieran gozar de la Quinta o la Séptima Sinfonía de Beethoven. Y ahora les gustan. Por más *snoobs* que querramos ser, o por esotéricos, tendremos que aceptar como un hecho irrefutable que la aprobación del gran público constituye la sentencia suprema, la piedra de toque de la grandeza de un compositor. De hecho, llamamos gran compositor al hombre que, en el curso del tiempo, ha sido consagrado por el gran público. ¿Hasta qué grado son las minorías más rígidas y menos dinámicas que las grandes masas? Éste sería un tema interesante, pero difícil de esclarecer. En otras palabras: ¿la vanguardia de hace cuarenta años es capaz de ser la vanguardia de hoy? Los que gustaron de Debussy desde el estreno *Pelléas et Mélisande*, en 1902, ¿podrán gustar de Shoenberg y Webern 25 años después? La pregunta parece algo compleja, pero mi respuesta sería en el sentido de que, aunque podemos estar seguros de que el gran público a la larga tiene siempre razón, no podemos estar igualmente seguros de que las minorías a la corta siempre la tengan. ¿Cuántas minorías durante los últimos cuarenta años —por más pequeñas o ruidosas que hay sido— han desaparecido por completo de nuestra memoria, junto con sus venerados ídolos!

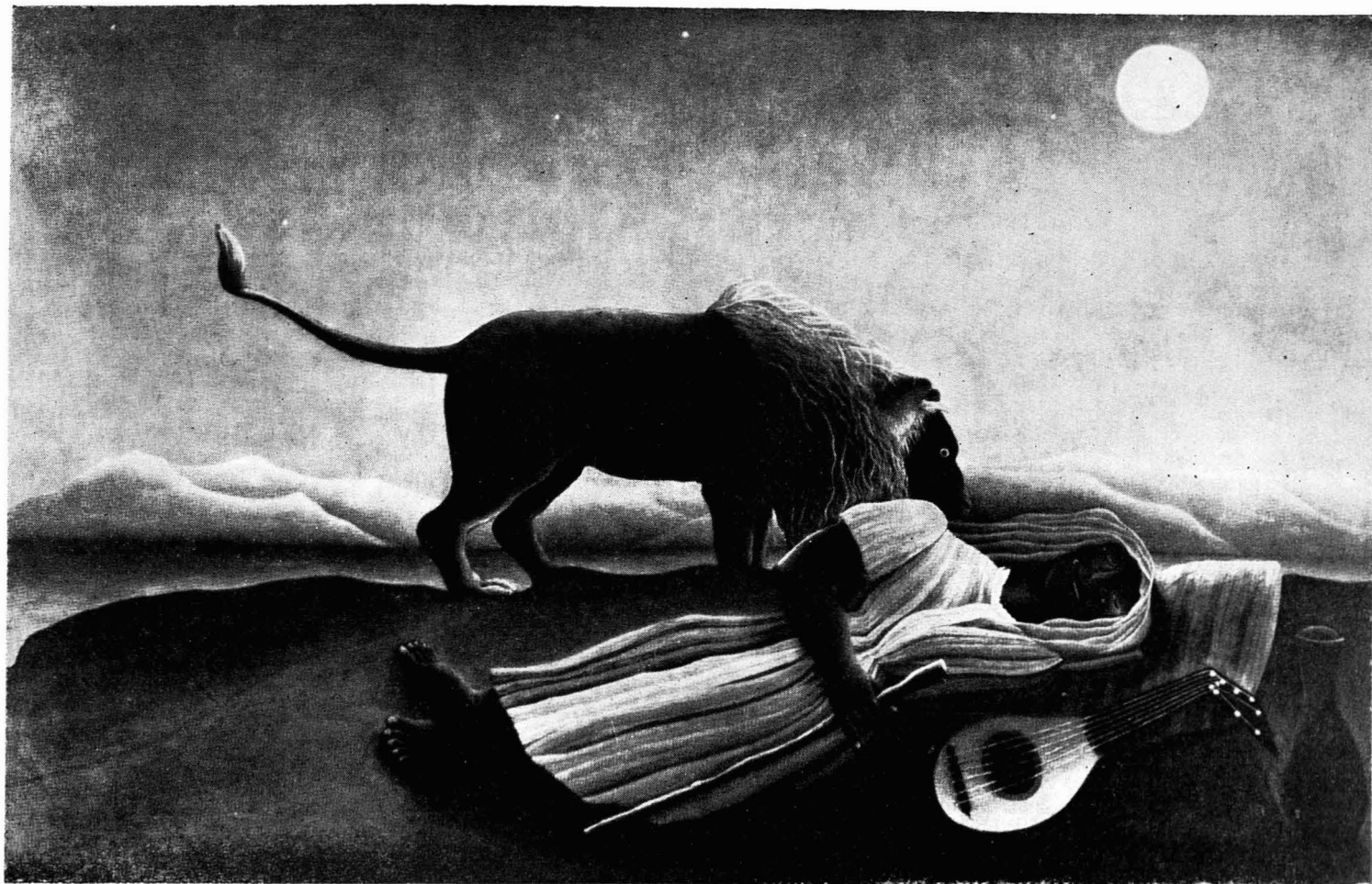
En realidad, no podemos estar seguros de que las minorías siempre tengan la razón, porque les falta perspectiva. En el arte, el poder judicial no puede ejercerse sin perspectiva, sin perspectiva en el tiempo.

Hay minorías en todos los tiempos. Hay minorías ahora y no siempre estamos seguros del valor y la sinceridad de los nuevos experimentos. Porque, desde luego, los que buscan las minorías son verdades nuevas y experimentales.

He dicho antes que una obra maestra es siempre un experimento que tuvo éxito, y la comprobación de ello sólo puede encontrarse en el curso del tiempo.

Los medios para juzgar un nuevo experimento son de un valor muy limitado o relativo. Me atrevería a decir que las posibilidades de éxito sólo pueden basarse en el grado de sinceridad con que el experimento se lleva a cabo. Una gran cantidad de teorización acompaña siempre a una nueva intención. Hay que pensar en la cantidad de tiempo, casi dos siglos, durante el cual han aparecido el temperamento igual y la preferencia de Bach por las escalas mayor y menor sobre las modales, las infinitas teorías wagnerianas, las numerosas proposiciones teóricas de Satie, Debussy y Stravinski y, más recientemente las teorías sobre la atonalidad y la composición con series de doce sonidos y, todavía más reciente, la *Musique concrète stet*, la música electrónica y de vanguardia.

Siempre ha existido una gran cantidad de teorías sobre las nuevas tendencias en la música, y no se puede saber nunca al



"una obra maestra es siempre un experimento que tuvo éxito"

—Rousseau. Gitana dormida.

principio si las nuevas teorías son buenas. Y suponiendo que las teorías sean buenas, no se puede saber nunca si el compositor las domina, o es víctima de ellas. Se trata, en verdad, de un problema doble: las teorías deben ser buenas y deben ser aplicadas bien para que den buenos resultados.

Aun en el caso de las teorías más correctas y sólidas siempre habrá reservas. Muy a menudo las teorías acaban por convertirse en lo que se llama "técnicas"; así, por ejemplo, hablamos de la "técnica dodecafónica". Ya se trate de una técnica o de un determinado procedimiento de composición, el hecho es que proviene de teorías preconcebidas sobre cómo debe la música integrarse (u organizarse) para lograr cohesión, unidad y estilo, es decir, para lograr la belleza. Es indudable que la belleza ya creada y aceptada como tal, puede someterse a un análisis detallado e inteligente, y que pueden establecerse ciertos principios generales sobre cómo y por qué se realizó la belleza. De este modo derivamos, de la belleza creada, principios teóricos. Pero ¿podemos derivar la belleza de los principios teóricos?

No hay duda de que ciertos procedimientos dados pueden conducir a resultados muy atractivos; es cierto que la música más notable e inesperada puede surgir de fórmulas de composición preestablecidas manejadas con ingenio. Pero yo creo que cuando resulta algo de belleza real, se debe, no a los procedimientos de composición tan ingeniosamente manejados, sino a algo más que no puede codificarse y que proviene del genio específicamente musical del compositor.

Me han preguntado con frecuencia cuál será la posición del compositor latinoamericano frente a la dodecafónica. No creo que la posición del compositor latinoamericano tenga que ser distinta de la de cualquier otro compositor de cualquier otro país. Un compositor debe saber todo lo que se ha hecho antes de él en el campo de la composición, conocerlo bien y plenamente. Pero no debe seguir ninguna regla al escribir su música, porque en música no hay reglas generales, sólo hay reglas especiales, reglas personales: las reglas de Wagner eran buenas para Wagner y las de Schoenberg para Schoenberg. Un compositor no debe aferrarse a una escuela dada, sino sacar provecho de todas las escuelas. Se ha dicho con razón que la "función del artista creador consiste en hacer leyes, no en obedecerlas".³

Pero la idea de "hacer leyes" no hay que tomarla literalmente. Esto no significa que el artista creador debe hacer primero ciertas leyes y luego componga música de acuerdo con ellas. La música no debe venir nunca de la aplicación consciente de leyes, reglas o "técnicas", sino que debe ser oída primero en la cabeza y de allí transportarse al papel. De hecho, las leyes deben hacerse *ex post facto* y ser aplicadas subconscientemente.

El énfasis que se da en nuestros días —y se dio también en

el pasado— a los principios de organización establecidos de antemano, ha tenido un resultado curioso: el compositor piensa en el plan de su composición y en los principios según los cuales va a organizar cada fase, pero no sabe ni piensa nada, o muy poco, de la música que resultará. Si escribe de acuerdo con ese plan, alguna música tiene que salir; y si el plan es bueno y los principios se manipulan correctamente, la música que surja tendrá que ser también buena, y muy frecuentemente lo es, en cierto modo. Cualquier cosa puede ser buena sin ser totalmente buena. Considero esencial que la música se origine en el ser íntimo del compositor, y que cada compás de su creación sea el resultado de una sensibilidad y un pensamiento musical específicos, de una mente musical, de una imaginación musical y de una fantasía musical así como de la volición artística *a priori* de la que toda obra de arte es una objetivización.

El proceso de crear una obra de arte es el acto de descargar una carga musical. Las imágenes, fantasías y alucinaciones musicales constituyen una carga musical, y la segunda tarea del compositor es darle expresión a la música que ha oído realmente dentro de sí mismo.

Con frecuencia se oye hablar de sinceridad en la creación. He hablado de la sinceridad acaso como el único ingrediente vital para el éxito de los nuevos experimentos artísticos del futuro. Pero ¿qué es la sinceridad? ¿Qué queremos decir con eso? No lo sé: pero yo diría que hay sinceridad cuando hay alegría al crear la música, cuando hay verdadero gozo musical en ello. Crear es dar luz. ¡Hay alegría en dar a luz, dolor superado por la alegría! Hay muchas cosas que pueden ser simuladas. No el gozo verdadero.

Worringer se ha referido a la belleza en términos muy sencillos. "El valor de una obra de arte —dice—, aquello que llamamos su belleza, reside hablando en términos generales, en sus posibilidades de brindar felicidad."⁴

Sí, alegría y felicidad de cierta naturaleza, porque podemos sentirnos erróneamente alegres y felices, como con frecuencia tomamos lo malo por lo bueno. Y una felicidad equivocada y efímera puede conducir al envilecimiento y la degeneración. Pero el milagro del arte consiste en proporcionar el gozo y la felicidad que nada puede rebajar y que todo lo eleva y edifica permanentemente.

¹ WILHELM WORRINGER, *Abstracción y naturaleza*, Fondo de Cultura Económica, México, 1953.

² FERRUCCIO BUSONI, *Sketch of a New Esthetic of Music*. G. Schirmer, Nueva York, 1911.

³ BUSONI, *ibid.*

⁴ WORRINGER, *Abstracción y naturaleza*. Breviario núm. 80, Fondo de Cultura Económica, 1953.