

LA MÚSICA ARGENTINA CONTEMPORÁNEA

PANORAMA DE SUS FUNDAMENTOS

Conferencias realizadas por Juan Francisco Giacobbe, en cuatro emisiones radiales ilustradas con ejemplos musicales, en LRA Radio del Estado, Buenos Aires, Argentina. Auspiciado por la editorial Ricordi Americana, en el mes de septiembre de 1956.

PRIMERA FAZ : INFLUENCIA DE LO AUTÓCTONO pág. 2

Lunes 3 de septiembre de 1956

SEGUNDA FAZ : REFERENCIAS INTERNACIONALES pág. 11

Lunes 10 de septiembre de 1956

TERCERA FAZ : TENDENCIAS DE VANGUARDIA pág. 19

Lunes 17 de septiembre de 1956

CUARTA FAZ : LOS JÓVENES, SUS TENDENCIAS pág. 26

Lunes 24 de septiembre de 1956

LA MÚSICA ARGENTINA CONTEMPORÁNEA PANORAMA DE SUS FUNDAMENTOS

PRIMERA FAZ:

INFLUENCIA DE LO AUTÓCTONO

Ilustrada con obras de Alberto Williams, Constantino Gaito, Floro Ugarte,
Pascual De Rogatis, y Alberto Ginastera.

Reciben el nombre de música contemporánea, todas aquellas corrientes estéticas musicales, que nacen del impulso, o contra la afirmación, de las teorías wagnerianas.

El triunfo de Wagner, y más propiamente la presión que el wagnerianismo ejerció y ejerce sobre la conciencia técnico-musical, determinó una serie de fenómenos que, ya partiendo de su sistema y desarrollándolo, ya apartándose de su sistema y combatiéndolo, afirmaba novedades expresivas o renovaba o inventaba procedimientos nuevos.

Hasta el día de hoy, las teorías más iconoclastas se relacionan de un modo o de otro con la liberación del wagnerianismo o de sus sublimizadores. El mundo de Occidente halla por lo mismo en Wagner al integrador de un sistema que oficia como desintegrador de otros. Desde Bruckner a Berg, pasando por Mahler y Strauss y centrándose en Schoenberg, el “tristanismo” se agiganta o se dispersa en múltiples teorías de cromatismo, de pancromatismo, policromatismo, atonalismo y dodecafonalismo.

Desde Franck hasta Messiaen, pasando por Debussy, d’Indy, Dukas, Roussel, Ravel, Honegger, las reservas defensivas antiwagnerianas van tentando el misticismo que vuelve al Parsifal, el impresionismo, el simbolismo, el subjetivismo y el idealismo hedonista cuyas referencias no pueden rehuir el espejismo de Wagner. Esas dos corrientes dominan e influyen sobre diferentes zonas de la cultura de Occidente, repartiéndose, con desigual fortuna, el triunfo o el fracaso de todas las modas y advenimientos musicales.

Perteneciendo la Argentina, por su configuración espiritual a dicha cultura, no podía quedar aislada de las diversas vivencias musicales que animan la sensibilidad de Occidente.

Por ello todos los fenómenos y las diferentes fases que éstos adquieren en la evolución histórica del arte, llegan hasta ella y vibran de modo particular y preciso.

Las exposiciones que iniciamos sobre la música argentina contemporánea no pretenden ser exhaustivas, sino panorámicas, del mismo modo que no serán enciclopédicas en cuanto a nombres de artistas y obras se refiere, sino que abarcan dentro de la brevedad necesaria, las linealidades de algunas tendencias vivas.

Queremos fijar la primera faz de los fundamentos de la música argentina contemporánea bajo la denominación: *la influencia de lo autóctono*.

Esta influencia cabalga sobre el fin de siglo y llega hasta nosotros. Se inicia en hombres que reciben de cerca la reacción crítica del advenimiento wagneriano, viven sus consecuencias y se suman a uno u otro sector de la evolución musical. Algunos de ellos han muerto hace más de treinta años, otros apenas un decenio, y otros muy pocos años, pero casi todos ellos hicieron escuela, dejaron discípulos y sostuvieron en forma más o menos efectiva, pero jamás negativa, una tendencia o una inquietud.

Algunos de entre ellos pertenecía a la generación llamada de un modo muy genérico del “ochenta”, otros fueron de la década siguiente, mientras los más se sitúan en el límite del “centenario”. Cada generación tiene su carácter, su personalidad y su lucha según el medio histórico universal. La generación del “ochenta” podría definirse como la generación programática por excelencia.

Es una generación que busca su posición en la historia universal.

Se empeña en presentar su personalidad ante el panorama del mundo. Tal vez sin especificar acertadamente los puntos radicales entre el ser y la cultura, aspira a radiarse en el concierto internacional, prestándose a toda costa a una personalidad exterior que quiere parecer esencial.

Su programa, pues, es el de la mimesis de su tiempo en su mundo coetáneo.

Vive hacia afuera, agotando o convirtiendo en valores exógenos la vida interior de la nación niña.

Ser y cultura, es decir, vida esencial y formas sociales de la vida, se adaptan a los ejemplos modales de la época, fuera del marco de las propias vivencias.

Las técnicas del espíritu, tanto como las de la política y sus soluciones materiales, se importan o son aprendidas lejos, en ambientes geográficos o en ideales que distan, en el espacio y en el tiempo, tanto como distan de la realidad cotidiana.

En todos los corazones y en todas las mentes de América, y desde luego, de la Argentina, una sola palabra vibra con fuerza irresistible: Europa.

Decir Europa, equivale a pronunciar lo más noble de la humanidad. Una ecuación se verifica en el espíritu argentino, ecuación que se expresa de este modo: *civilización*, igual a, *Europa*; y por lógica deducción: *perfección*, igual a, *Europa*.

Esta fuerza emuladora que rige la superación de los seres y de los pueblos, llena el ensueño argentino, tal como por entonces los rusos soñaban con Francia y viceversa, los danubianos con Alemania y recíprocamente, y los ingleses con Italia. Tal como si la perfectibilidad histórica se expresase siempre a través de un proceso invariable en el cual, un pueblo en evolución trata de adecuar su vida al modelo ideal de una sociedad que está fuera de él.

Es el secreto de todo el progreso histórico de las sociedades.

La generación del ochenta tenía por lo mismo, sus ejes dinámicos puestos en Francia, Inglaterra e Italia.

Francia para el hedonismo; Inglaterra para el positivismo; Italia para el lirismo. España sufre por entonces un letargo y un olvido, cuando no una repulsa en el fervor americanista.

Consecuente con todo lo expresado, la música argentina que halla su programática en esa generación se fundamenta sobre ese principio de adecuación. Para ella, música y cultura lírica es igual al “Gran Premio Europa” y a los estudios cursados en París, en Nápoles o en Leipzig.

Pero lo curioso es que esta adecuación al modelo europeo vuelve a los argentinos sobre sus mismos pasos.

El wagnerianismo había llevado al más alto grado de apoteosis triunfal al nacionalismo musical. El despertar de nuevas conciencias populares aparece sobre el escenario histórico de la música, mientras otras naciones se emancipan definitivamente de la hegemonía italiana del melodrama. Una secreta batalla, de la cual no se pueden precisar con exactitud las fuerzas opuestas, se entabla entre universalidad y autoctonía, entre internacionalidad y localismo, entre la realidad de lo popular y lo abstracto del universo. Toda Europa vive, desde entonces hasta hoy, en esa crisis musical que da origen a cuanta tendencia actual o moderna existe.

Los músicos de la generación del ochenta que han ido a Europa a beber en las fuentes de la cultura universal se encuentran con una Europa localista que aspira, en cualquiera de sus centros, a consolidar la temática de su propia autoctonía.

Italia se defiende con Verdi y con el verismo naciente. Rusia amanece ante la historia musical con el poder de “los Cinco”. Pedrell polemiza por la instauración de una música española; las escuelas eslavas se definen. Antonin Dvořák impulsa el folklorismo norteamericano, y mientras Massenet hace vibrar los bulevares con sus melodías gálicas, *L'Arlesienne* de Bizet reafirma el folklorismo francés, mientras al amparo del simbolismo, Chabrier, Satie y Debussy inician una liberación de la academia y del wagnerianismo, volviendo a una consideración interior sobre la valencia de la autoctonía.

No es raro por lo mismo que bebiendo ese clima espiritual, esas fiebres ideales y esas pasiones telúricas, artistas como Aguirre, Williams y Gaito, que sintetizan entre otros a la generación del ochenta, vuelvan a la Argentina descubriendo en ella la fuente de inspiración y la materia temática para sus obras, así como no es raro que tales motivaciones se hallan aun hoy, vivas en las generaciones que de uno o de otro modo salieron o convergieron hacia sus tendencias.

Cada uno de estos tres compositores se proyecta en forma directa o indirecta sobre la generación actual. Unos por coincidencia de ideal, otros por continuidad técnica, otros por identidad de principios.

Nos parecería redundante volver a hablar sobre la importancia de Julián Aguirre. A su figura ya le hemos dedicado muchas citas de estudio y de devoción para repetir la calidad de la supervivencia de su arte. Nos parece más oportuno ocuparnos, a vuelo de pájaro, de la personalidad de Williams y Gaito.

Williams es el prototipo musical de esa generación del ochenta. Programático en el más amplio sentido de la palabra; conservador y actualista a la vez. Buscador de un equilibrio geográfico entre el Conservatorio de París y la guitarra pampeana, entre las evanescencias de Godard y el pintoresquismo de las milongas porteñas; entre la sintaxis de Saint-Saëns y el poder sonoro del Pampero, entre Versailles y los ventisqueros, entre la Malmaison y la tapera abandonada.

La crítica futura podrá estudiar con más objetivismo que nosotros la unidad de esos términos opuestos del mundo y del alma; dirá cuánto de autenticidad real hay en sus mociones y cuánto de acierto artístico hay su mensaje.

La verdad actual es que, Alberto Williams llegó a formarse “su escuela” y llegó a dirigir “una escuela”. Una línea de filiación une los diferentes meridianos de la música contemporánea argentina a través de sus discípulos y no es raro descubrirla renovada, a través de los aportes de Piaggio, Torre Bertucci y De Rogatis, y en el más moderno de los autoctonistas, en buena parte de su obra, aludimos a Alberto Ginastera.

Los alcances de la autoctonía de Williams se fijan desde sus primeras obras, entre las cuales ha quedado como un documento de la generación del ochenta, su célebre *Rancho abandonado*, en la cual se advierten los módulos formales de un cierto tipo de música actual que, sin separarse de la escolástica facilitadamente wagneriana, pero arropada de disonancias modernas, está en el mismo punto de partida de esta obra de Williams.

(Audición: *El Rancho Abandonado*, de Alberto Williams)

Constantino Gaito consolida en su personalidad la estructuración de la generación del ochenta. Su autoctonía corre pareja con su europeísmo. Un afán de injertar la una en el otro se advierte a través de toda la producción de Gaito. Los diversos climas técnicos y sensitivos de las grandes corrientes post-wagnerianas se asocian y se funden en la progresión de sus obras. Técnica segura, mano magistral, asimilación precisa, y sentimiento despierto, hacen de Gaito un superador de su propia producción. Todos los géneros y todos los estilos fueron tentados por él en el afán de encontrar aquel “arte nacional” que embanderaba la ansiedad musical de todo Occidente. Se desvivió por hallar la configuración de un teatro lírico argentino en el cual la fuerza de la pasión fuera igual a los ímpetus de Strauss o a las emotividades canoras de Puccini. Y mientras en el ballet tentaba el impresionismo idealmente exótico de Debussy o de Dukas, arguyendo paisajes sonoros guaraníes, en el *Cuarteto incaico* se ceñía a la dureza mineral del pentatonismo, para

terminar cantando, en la argumentación de un oratorio argentino, las sendas misioneras de San Francisco Solano.

Gaito tuvo siempre al corriente de las últimas novedades técnicas a sus discípulos y a su público. Sabía adecuarse con facilidad a los procesos musicales más nuevos para su época. De su consejo, de sus directivas, de su saber, de su asistencia, salieron muchos compositores actuales cuya fama traslinda el límite de lo nacional.

(Audición de una obra de Constantino Gaito)¹

La generación llamada, por extensión, del noventa, acusa una calidad reactiva hacia los valores generalizados de lo internacional. La mirada se vuelve más hacia “adentro” de una problemática genuina. Sin poderse librar sin embargo de la presión de las corrientes cosmopolitas, trata de adecuarse, con más concentración y si cabe, con más genuinidad, en el signo de la conciencia argentina.

El exclusivismo abre una brecha entre ambas generaciones. La anterior, fiel a su conciencia programática no abandona su conservatorismo, mientras que la nueva, reactiva, se encierra en un exclusivismo radical que quisiera, sino borrar la intervención extranjera de la acción vital, por lo menos debilitarla. Pero el poder de las corrientes de fines del novecientos es más penetrante que la resistencia de la conciencia nacional. Por otra parte esa permeabilidad social que hace que los pueblos deban armonizar las más opuestas tendencias en un todo armónico, equilibra a esta generación. Los conceptos sobre la autoctonía deberán someterse a las modalidades estéticas exteriores.

Esas divergencias ya se acusan en los discípulos de Williams y en los de Gaito. Al atrayente prolijo academicismo de Celestino Piaggio, espíritu noble y músico de elevada jerarquía europea, se le opone el de Pascual De Rogatis, y al de una sujeción linealmente francesa, las diversas facetas de técnica más energética y controlada de José Torre Bertucci.

Toda esa generación podría sintetizarse en los nombres de: Carlos López Buchardo, Athos Palma, Floro M. Ugarte y Pascual De Rogatis.

Carlos López Buchardo se limita con el andar de su producción a la canción intimista. Una cadencia entre suburbana y campera se reparte por igual, el tipo de una canción que le es propia por sencillez formal y por sinceridad expresiva. A la par de Fauré y Hahn y no sin una afectuosa reviviscencia de Paolo Tosti, López Buchardo articula la canción de salón bonaerense con una claridad y un encanto inconfundibles. Su arte menudo adquiere, aún en la técnica de una factura superpuesta, la certificación de lo verdadero aún en su naturaleza crepuscular. Por ello, si no fue preferentemente maestro catedrático, enseñó abundantemente con su obra. Una buena parte de los jóvenes que quisieron pasar por muy

¹ No se detalla la obra interpretada. (Nota del recopilador)

evolucionados se movieron, tal vez inconscientemente, dentro de la órbita musical de López Buchardo sin conseguir sin embargo su eficacia sensitiva.

Athos Palma refirió su cultura y su sensibilidad más propiamente hacia el meridiano tudesco de Richard Strauss, que hacia la línea franckista del ambiente de entonces. Formó y dirigió “*su escuela*” con tendencias hacia una autoctonía en la cual primaba el símbolo y la textura germánica del símbolo. Aún atraído por la magia de Debussy y amando fuertemente a los rusos, sus directivas se orientaron más hacia el clima centroeuropeo que el mediterráneo. Estudioso constante y vigilador atento, estuvo al día de todas las evoluciones técnicas, formando una distinguida masa de compositores que expusieron, según los alcances de su propia personalidad y talento, las diferentes corrientes por él comunicadas para conseguir, practicar y expresar una temática de la autoctonía.

Floro Ugarte repartió, con mesurado y bien dosificado sentimiento, las dos vertientes de su sensibilidad de compositor. Podría llamársele “el criollo gálico”, a la par de “el francés criollo”; hasta tal punto su lealtad hacia ambas latitudes del espíritu está bien centrada y equilibrada. Una buena parte de la producción de Ugarte es determinadamente francesa, sin que el autor trate de disfrazar su predilección, ni de desnaturalizar su tendencia. Otra parte, la más efectiva y funcional, es claramente criolla. Una elegancia sin rebusques, un clima sin subentendidos dramáticos, una claridad que no por estar a flor de piel es siempre superficial, y un auténtico sentido de la poética finisecular criolla, lo determinan como maestro de buen número de compositores actuales, desde García Morillo hasta Carmen García Muñoz, pasando por el autor de estas líneas.

(Audición de una obra de Floro Ugarte)²

En esa generación reactiva del noventa hay que situar a Pascual De Rogatis. El lugar que *Eurindia* de Ricardo Rojas tiene en la cultura del Plata, lo ocupa en música la obra de Pascual De Rogatis. Y aún más, nos animaríamos a decir que el músico ha querido penetrar en zonas más terminales que las propuestas por el ensayista. De Rogatis es uno de los primeros músicos bonaerenses que atisba la sensibilidad aborigen con un caudal de extraña fantasía y con una liberación técnica de curiosos paisajes. Intuye la selva y la montaña americanas, presiente el clima de los pueblos desaparecidos; siente con ingenuidad primaria la sugestión de la leyenda. En *Atipac* y en *Zupay* busca concretas expresiones telúricas, en *Evocaciones indias* explaya con definida polifonía el patetismo del yaraví y la polirritmia de la fiesta indígena, y en *Huemac*, recordando el arcaísmo de la civilización azteca nos lega su popularísima danza, llena de evocación tímbrica.

(Audición: *Álamo serrano*, de Pascual De Rogatis)

² Idem nota n° 1

Las generaciones siguientes se mueven bajo el imperativo formal y sensitivo de las grandes corrientes germano-italo-francesas. Alfredo Schiuma y Felipe Boero militan con encendida sinceridad en el movimiento verista y trasladan a la gama de los efectos exacerbados o grandilocuentes de dicha tendencia, las cadencias y los períodos criollos o indígenas.

Después de la Gran Guerra un soplo nuevo viene desde las escuelas rusa e hispánica. Una afirmación de lo característico y una animación del color local se difunden en casi todas las composiciones de los nuevos valores. La pugna comienza entre escuelas y escuelas, y diferentes instituciones se reparten los frentes de lucha. Nos parecería impropio nombrar a alguien sin nombrar a todos. Ni el espacio ni el tiempo lo consienten. Unos más y otros menos encienden estilos, propagan tendencias y rematan, con eficacia, composiciones en donde la autoctonía se sitúa en los diversos géneros musicales.

Un espécimen preciso de las diversas aspiraciones que nutren la actualidad que elabora su autoctonía es el que acusa Alberto Ginastera. En ese terreno de la composición musical sus obras no se apartan de la herencia estructural fijada por la generación del ochenta. El ropaje armónico está al día de las evoluciones gradualmente internacionales y el sentido instrumental corre parejo con las últimas novedades de los últimos meridianos del gusto. Urdidas sobre textos poéticos, o sobre sugerencias literarias o coreográficas sus composiciones del tipo nacional han superado los límites geográficos del territorio para interesar en otros continentes.

Su *Danza de la moza donosa* y su *Malambo* ya ha adquirido difusión popular tanto como *El árbol del olvido*.

(Audición: *Danza de la moza donosa* y *Malambo*, de Alberto Ginastera)

La guerra universal transfiere los campos magnéticos de las tendencias estilísticas hacia Norteamérica y Rusia y hacia las nuevas teorías armónicas y acústicas de los últimos tiempos. Las diversas tendencias de la música contemporánea empiezan a unificarse en cuarteles bien definidos, y según sea la temperatura extracontinental, así será la graduación expresiva argentina. Aun así, la autoctonía se adapta a ello.

No es un fenómeno del cual se tenga que culpar solamente a los argentinos, si tal proceder importa una culpa. Tal comportamiento parece ser inherente a la evolución gradual y conectiva de aquellas culturas que ascienden desde la polimorfía de lo aborígen, la inmigración, la colonia y la dependencia, hasta llegar a la emancipación de la propia personalidad.

Seis siglos de gregoriano conducen a Italia hasta la configuración de un canto propio. Dos siglos de influencia italiana conducen la emancipación alemana hasta Juan Sebastián

Bach. Tres siglos de variadas dominaciones extranjeras musicales, conducen a Francia hasta la liberación de Berlioz y de allí a la hegemonía del siglo XIX. Dos siglos de influencia italiana anteceden a la autoctonía rusa, tanto como a la aparición de la personalidad auténticamente austríaca.

La personalidad que en el individuo se organiza en el término de unos decenios, tarda siglos para hacerse plásticamente independiente en la cultura de un pueblo. Un laboreo interno y secreto. Largas vigiliias; generaciones y generaciones sacrificadas para la purificación de ese ideal de la autoctonía. Procesos interminables entre la razón práctica de la técnica y el ideal genuino del espíritu. Juicios y contrajuicios entre los que creen y los que niegan. Obras y más obras que en el afán continuo de hallar el ideal definitivo de una cadencia, de una emoción, de un carácter, se van sumando al material ígneo que el espíritu necesita para certificarse en una iluminación y en una irradiación. Almas de todos los tipos, unas privilegiadas y otras menos dotadas, unas geniales y otras mediocres, todas unidas o contendiéndose la meta de ese ideal al cual se le entrega todo desde la ambición al ensueño, desde la sangre hasta el delirio, y desde el triunfo al fracaso.

En la vida de los pueblos no hay ideal más noble y por ende más desinteresado que aquel de llegar a descubrir la propia fisonomía ante la historia del cosmos; la de descubrir el propio rostro ante la imagen de la creación, la de revelarse el misterio que lo significa en inmortalidad ante la eternidad de Dios. Allí está el secreto de porqué tanto afán, tanta ansia, tanto amor y tanto sacrificio para poder descubrir la línea, el tono, el canto, el matiz, el volumen, la sintaxis y unidad en el lenguaje del espíritu, que, por fuerza de genuinidad y por pureza de ingenuidad se llama: autoctonía.

Toda América vive hoy en los dos hemisferios este fenómeno grandioso que ningún siglo anterior vivió con tanta tensión y tanta dimensión. Las dos Américas sienten, saben, viven una forma esencial que le es propia: una forma esencial que clama desde el poder de todos los orígenes y se quiere explayar hasta el límite sincero del fin supremo.

América como un gran individuo histórico en el devenir perpetuo de la humanidad, quiere no solo emular la riqueza de los ricos lenguajes paternos heredados en la unidad permanente de la cultura universal, quiere aún más, expresarse propiamente, en un lenguaje que, sin excluir los valores imperecederos de las conquistas que la ciencia social lega a los pueblos nuevos, les permita ser libres en la expresión como lo es en la geopolítica, que le permita su liberación interior ante la cultura universal.

América siente que ha dejado de ser niña. Tal vez mañana, después de los siglos y los siglos, vuelva al canto de cuna que la meció, como hoy Europa vuelve el arcaísmo gregoriano o a la melopea griega o al salmo judío; tal vez mañana, después de siglos y siglos de creación, vuelva a los cantos rituales de los juegos infantiles, tal como Europa vuelve al misterio medieval, al primitivismo arcaizante y a los juegos primarios del instinto; tal vez vuelva, cuando haya agotado todos sus cantos de juventud y de madurez.

Ahora ha dejado de ser niña. La juventud la impulsa desde todas las fuentes de la vida. Y el primer impulso verídico que tiene al asomarse a la emancipación de la juventud es

encontrar la autenticidad de sí misma, es decir, el carácter del propio ser, la integridad de la propia personalidad, la autoctonía, en suma.

Pertencen a esa juventud de América todos aquellos que trabajan, no importa en qué límite de edad, ni en qué cantidad de obras, ni en qué secretos de técnicas, los que trabajan, decimos, por descubrir el verdadero rostro de su medio ambiente, de ese medio ambiente que lo sostiene en la vida natural y lo proyecta en la vida sobrenatural, en ese medio ambiente, en suma, que forma el fundamento y la trascendencia biológica del individuo, es decir, de ese medio ambiente que hace que el individuo sea vida en la vida del cosmos.

Es, no solamente una tendencia estética, es una orientación imperativa de la voluntad y es más que nada una armonía de la justicia entre el ser y su medio fisiológico, mental y espiritual.

América se asoma a su juventud. Signos de la juventud son: el desacierto, la inestabilidad, la inexperiencia, la volubilidad, la falta de hondura, la insulsez y otros muchos impulsos negativos que hacen defectuosas las obras y censurables los hechos. Pero signo también de la juventud son: la confianza, el arrojo, el desinterés, el afán insaciable de belleza y de ternura, de justicia y de bondad, de generosidad y de grandeza.

Muchas, muchísimas obras de la América de hoy tienen todos los defectos anotados, pero tienen también, en el secreto de perseguir, de concretar y de revelar una autoctonía en una medida mínima o máxima, las virtudes expuestas. Muchos de los actos de la juventud se arrojan por la baranda de la vida hacia los jardines del olvido o hacia las lagunas del misterio histórico, porque parecen excesivas y desproporcionadas con los principios de la vida. Pero nadie sabe qué flor futura nacerá de todo ese fervor botado al tiempo, ni qué cisne perfecto de toda esa hermosura botada al universo.

Las generaciones de ayer y las de hoy, trabajan sueñan y viven por afirmar esa autoctonía en el devenir de la música contemporánea, y sus esfuerzos no serán vanos, porque las asisten las razones antedichas.

LA MÚSICA ARGENTINA CONTEMPORÁNEA PANORAMA DE SUS FUNDAMENTOS

SEGUNDA FAZ:

REFERENCIAS INTERNACIONALES

Ilustrada con obras de Luis Gianneo, Gilardo Gilardi y Juan José Castro

Se analizó en la primera faz la influencia de lo autóctono tanto en la música argentina como en el movimiento coetáneo universal. Corresponde exponer hoy aquellos fundamentos, que aun pudiéndose desarrollar dentro de los conceptos de las características nacionales, reciben sus propulsiones, o irradian sus sentimientos, hacia focos diversos de las estéticas vigentes, en los múltiples campos de lo internacional.

Así como el fenómeno de la autoctonía no era una tendencia particular de lo argentino, este fenómeno de la articulación artística de una obra en una técnica o una modalidad extraña a lo autóctono, no le es tampoco exclusivo. Por lo contrario, es el fenómeno constante e invariable de toda evolución en todas las épocas. Y si así fue en épocas en que la difusión estaba limitada en el tiempo por la distancia, en nuestra historia actual, en la cual ni el tiempo ni el espacio parecen tener ya barreras, el fenómeno resulta específicamente natural.

Nuestro siglo no es solamente el de la apoteosis de las artes visuales, es más que ello, y se diría con más intensidad y perfección, el siglo de las artes auditivas y por sobre todas, la música.

Los medios mecánicos de difusión, la ciencia física aplicada a la ciencia mecánica nos han descubierto un mundo infinitamente musical y perennemente sonoro. Tal vez nunca como hoy la humanidad ha podido oír con más facilidad y con más diversidad, y a la par de ello con más elección y comodidad, ha podido oír, decimos, más música y mejor ejecutada que en la era actual.

Por arte de la radio, el cine y el disco, la difusión de las culturas musicales ha alcanzado un grado tan grande de compenetración y de intercambio, como ningún siglo pudo haber soñado antes del nuestro.

Se podría hablar de una unidad cosmológica del mundo musical, pensando en la unidad que en el espacio tienen las armonías de las ondas sonoras de todas las estaciones del mundo. Un extraño y maravilloso concierto inaudible vibra sobre la esfera terráquea en la frecuencia perenne de todas las emisoras.

Hay por lo mismo un nuevo intercambio de estilos y de culturas, una nueva compenetración de técnicas y de modos de expresarse, que hace que los estilos nacionales se infieran unos en otros y se complementen de modo casi inusitado antes de ahora.

Y ésta nueva modalidad ha creado una problemática y con ello un estado crítico en la actuación de los compositores.

La tradición, o mejor dicho, las tradiciones, se sienten sacudidas por estas inferencias, y las defensas propias de todo medio ambiente tratan de oponer las resistencias necesarias y eficaces para este fenómeno que más parece intrusión que acuerdo, se afirma, aparentemente, más como disociación que como unión, y llegando a registrarse como el signo de una interferencia perniciosa en la unidad de las producciones localistas.

Sin embargo, ni el fenómeno es ya limitable, ni su radio de acción es local. Forma parte del acontecer histórico de la época actual en el universo. Tal vez en los campos del intelecto la difusión de lo internacional - en cuanto a descubrimiento y progreso - no sea tan instantáneo e inmediato como en el campo de la estética, la emoción y el sentimiento. El libro es lento y es personal en cuanto a difusión; la radio, el cine y el disco, son directos e instantáneos en su penetración, a la par que sirven a la muchedumbre.

Hay por lo mismo, un estado de conciencia artística universal que fluye y refluye según las directivas de las centrales de difusión, en las cuales intervienen, con más o menos intensidad todos los pueblos civilizados. La vida artística ya no es de unos pocos, ni tiene limitaciones en su servicio. Las corrientes estéticas se difunden con la rapidez de la luz. La radio, el disco y el cine, son centrales editoras de una inmediatez y de una realidad que toca el vértice de lo prodigioso. En épocas pretéritas vecinas a la nuestra, el compositor más afortunado, tardaba una década por lo menos, para ser conocido en unas pocas naciones, y por unos pocos entendidos. Hoy la difusión eléctrica hace posible la difusión universal en semanas, cuando no en días.

No es raro pues, que ese estado de conciencia haya compenetrado a los compositores de todo el orbe. Aun desapercibidamente, se reciben las corrientes estéticas más lejanas, que fluctúan en el aire, a través de la difusión etérea. Los problemas del espíritu han adquirido también esa vertiginosidad. No nos corresponde a nosotros analizar su permanencia, o más bien dicho, su duración, nos corresponde solamente constatar su realidad.

En el lapso de treinta años, por la intervención asociada de la física y la mecánica, se han irradiado sobre el mundo más novedades artísticas y más corrientes estéticas que en muchos siglos juntos. Los diferentes pueblos de la tierra han tenido que vibrar, voluntaria o involuntariamente, en el epicentro de esa conmoción. Ninguno, a menos que sea retrógrado, ha podido sustraerse al influjo o a la repulsa de tal manifestación.

La Argentina, que es un órgano viviente de la civilización occidental, no podía, ni lo deseó jamás, estar fuera de ese circuito. Las referencias internacionales gravitaron pues sobre su creación artística. No como una fatalidad sino como una determinación voluntaria de los propios compositores.

En verdad, en 1929, un núcleo de compositores se reúne para dar origen a una agrupación de carácter reaccionario contra las teorías y las tendencias conservadoras y oficialistas. El grupo se llamó *Renovación*. Estaba compuesto por: José María Castro, Juan

Carlos Paz, Jacobo Ficher, Honorio Siccardi y Luis Gianneo. Los fundamentos de la agrupación eran: dar impulso a las diversas corrientes estéticas actualistas; oponerse a las corrientes denominadas “nacionales”.

A través de su larga carrera ninguno de los componentes ha desdicho su posición inicial.

José María Castro y Luis Gianneo se cimentaron, por sendas divergentes en las tendencias que podríamos llamar de los “formalistas cíclicos”. Tendencia que, aun enraizándose en las últimas producciones de Beethoven, se extiende hacia el pretérito en los primitivos anti-bachianos en el siglo XVIII, se centra en Franck y d’Indy en el siglo XIX, y en el nuestro en Dukas y Hindemith.

José María Castro explaya la textura de su música entre los dos extremos: un arcaísmo fónicamente modernizado sobre los planos sonoros de Corelli y Bassani, a la par que se funde con un “hindemithismo” arcaizante. Su carácter cíclico está voluntariamente muy lejos del lirismo dramático de Franck o de las sugerencias reconcentradas de Dukas. Su producción ha ascendido gradualmente desde el *Concerto grosso* hasta la ópera.

La otra voz es uno de los ensayos de teatro lírico moderno más plenamente logrados en relación a un principio: el recitado hablado puro. Creemos que allí, el autor logró amalgamar la síntesis de su modalidad dramática con una bien lograda sugestión de clima ambiental. Las tres danzas populares, crudamente estilizadas, eran un acierto de rara calidad. El equilibrio entre masa orquestal y recitado era preciso y oportunamente articulado. La instrumentación, para orquesta reducida era rica de efectos y de sentimientos requeridos por el libro y por el compositor. Es pues una obra digna de estudio por la problemática que resuelve en las tendencias del teatro lírico.

Luis Gianneo pertenece a la generación que se formó bajo la directiva de un maestro de rígidas disciplinas: Eduardo Fornarini. La escuela de Fornarini tendía a un predominio de la técnica contrapuntística, oponiéndose a las evanescencias tonales de las armonías impresionistas o veristas del comienzo de siglo. Una preponderancia de la línea horizontal y un sentido agudo y recio en la construcción, hacían aún más moderna su enseñanza. Gianneo encontró en ello su decir y su carácter, aunque apartándose de todo formulismo encasillador en tendencias internacionalistas. Su sinceridad lo condujo por igual a la música pura como a la música de esencia autóctona. Sufrió en sí mismo aquello que todos los compositores de buena sangre exponen en el choque de las tendencias modernas. La tendencia que podríamos llamar “climática” de lo autóctono, esa tendencia que no solo se subraya en Debussy y Ravel, sino que se agita en el arte de Milhaud, se induce en el de Pizzetti, y se adentra en algunas obras telúricamente ricas de fuerzas populares de Honegger y de Bloch. Gianneo siente el clima de “lo argentino” y lo transfunde en su técnica dentro de los caracteres del formalismo cíclico. Su aporte a la música autóctona no reside precisamente en ello, ya que la escuela conservadora y tradicional se había servido de esas formalidades, sino que en Gianneo la materia fónica argentina se contrapone en las linealidades escuetas de una armonía no acórdica sino contrapuntística. Su técnica ha hecho escuela en una buena parte de los jóvenes argentinos y se pudo advertir, evolucionada hacia una atmósfera más contundente, en el *Tango* de Arizaga.

(Audición: *Sonatina*, Allegro- Tempo de Minuetto un poco mosso-Allegro vivo de Luis Gianne)

Las diferentes modalidades que en el espíritu crítico del viejo mundo, argumentan una historia del arte contemporánea, se van reflejando casi cronológicamente en el sentir argentino. Ningún arte queda exento de ello. La música, a la par de la pintura y más que el teatro y la literatura, se pone a la vanguardia de dichos movimientos. A los post-románticos de la autoctonía, que se van condicionando poco a poco en un tradicionalismo conservador, se les oponen los neo-románticos de la ecología musical. Es decir, los nuevos sensitivos de los ambientes sonoros argentinos. Por lo general el termómetro va desde las temperaturas de Strauss a las de Stravinsky y Prokofiev pasando por las de Debussy, Ravel, Respighi y Casella. Pero dada la sensibilidad típica de los antecedentes históricos de nuestro ambiente (que se ahonda radicalmente en un romanticismo doméstico o de salón, todas las tendencias de ese tipo), se hallan recubiertas por un sutil involucro sentimental en el cual se evidencia el sello de Chopin, de Schumann o de Mussorgsky. Es decir, la autoctonía se hace a la vez de internacional, polivalente.

A los nombres de Gaito y de De Rogatis (cuya actuación fuera soslayada en la audición anterior) hay que agregar, por sus contribuciones ahondadas en los diversos radios de todas esas tendencias a: Dublanc, W. Castro, García Estrada, García Morillo, García Robson, Grisolia, Ginastera, Goldberg, Guastavino, Iglesias Villoud, Jurafsky, Lamuraglia, Lasala, Maiztegui, Perceval, Quaratino, Sáenz, Sebastiani, Suffern, Valenti Costa, y tantos más que en obras breves o extensas aportan material vivo de consubstanciación para cada estilo.

Ginastera, de quien se habló oportunamente, tanto como Iglesias Villoud y Lasala, llegaron al escenario del Colón con sendas obras. Cada uno de ellos avizó un panorama personal y categórico de su compromiso artístico. Perceval se paseó por todos los estilos modernistas y los aglutinó con técnica de improvisador. Comenzando por el espiritualismo franco-belga de Franck y Séríeyx, pasando por el cromatismo subjetivista de Brahms y Reger, llegando a veces hasta las polimorfias de Scriabin y no exento de una atadura romántica con Mahler y Wagner, combinó su *Cantata sanmartiniana* cuya versión total no ha sido aún ofrecida a consideración de la crítica.

Con tendencia más irradiada y más diversificante es la composición de Jacobo Fischer. Milhaud y Honegger, cuando no el poder de Bloch o la socarronería de Eric Satie, invaden la textura del carácter etnológico de su música, que surge siempre desde la raíz misma del sentido multitudinario del alma israelí.

Un ejemplo de unidad en la diversificación de las tendencias es el que acusa Gilardo Gilardi. Su temperamento se proyecta en todos los estilos; su espíritu se prueba en todas las inquietudes del ser humano. Desde lo indígena americano hasta lo religioso católico, en la múltiples gamas de la creación musical se tiente Gilardi y prueba sus fuerzas según un criterio de jamás mentido lirismo interior. Una concentrada rebelión que aflora a veces

hasta el linde de una desesperanza sensitiva, se refleja en una buena parte de su producción, tal vez la menos difundida. Y opuesta a ella, una tendencia que es típica de las corrientes modernas que más expresan al arte de nuestro siglo: la musicalidad satírica. No decimos la sátira musical para no confundir un género de composición, con la inspiración o el estado psíquico de un género. En Gilardi se da como en pocos argentinos este fenómeno de ingenio satírico en el germen musical.

Esta posición que adquiere personalidad jurídica en nuestro siglo con la eclosión del arte nacionalista ruso y más genialmente con el advenimiento de la primera manera de Stravinsky, halla en Gilardi a un gestador personalísimo.

Y sí, la caricatura, la sátira, la burla y la socarronería alcanzan en nuestro siglo ejemplos sin iguales gracias al aporte de Chabrier, Satie y Poulenc, y más afirmativamente con fuerzas y genio circense en casi toda la producción de Stravinsky, en todos ellos tal género tiende al chispazo de la gracia o la conmoción de la rebeldía, en Gilardi, en cambio, su sátira apunta siempre hacia un patetismo hábilmente velado, pero no por ello menos sensible.

La argucia criolla, no exenta de insolencia y desembozado despecho, campea en *El gaucho con botas nuevas*, mientras que, a distancia de tiempo y de temática, la misma argucia vuelve a irrigar los canales satíricos de su *Obertura tritemática*.

Y mientras su sensibilidad religiosa se vuelve continuamente a las grandes formas tradicionales en la sensibilidad respetuosa y sólida de lo canónico, sus canciones, sus danzas, su obra toda de cámara se concentra y se encierra en secretos arrebatos líricos y en apremiantes disciplinas apasionadas.

Gilardi es otro de los compositores argentinos que se ha argumentado “una” escuela y fomenta, a su alrededor, en la multitud de discípulos de todo alcance, “su” escuela, pero, a pesar de ello, el secreto de su contextura sonora y de su trabazón siguen perteneciéndole como propiedad concienical.

(Audición: *Cantares de mi cantar*, de Gilardo Gilardi)

La figura que ocupa en el orden internacional un puesto prominente es Juan José Castro. Su arte y su persona están, dentro de las vivencias argentinas, en el más alto vértice de la internacionalidad. El esquema orgánico de su constitución artística no se halla sino en ello. El fluir y refluir de todas las corrientes, la alternativa polar de todos los estilos, la experimentación impasible de todas las técnicas, todo lo que es, en fin, propagación e inquietud en los planos fisiocráticos de la expresión musical moderna, lo enajena y lo utiliza Juan José Castro con capitalizada administración.

Su obra sigue, casi cronológicamente y en reflejo continuo, el proceso de cada una de las evoluciones que, sistemáticamente se producen en el campo internacional de la música. La última palabra en el campo de los advenimientos musicales encuentra en Juan José Castro

a un portaestandarte. Su elasticidad técnica, su adaptabilidad estilística, su mentalidad avizoradora de lo radicalmente usufructuable en cada acto nuevo de las promociones artísticas, hacen de Juan José Castro, un ejemplo, ávidamente seguido e imitado, por un buen sector de los músicos argentinos.

Trabajador tesonero, Juan José Castro traslada su pericia hacia todos los climas de la sensibilidad moderna.

El llamado bíblico que hace estremecer las páginas de *Rey David* y de la *Sinfonía de los salmos* impulsa a su *Sinfonía bíblica. La Fundición de Acero y Pacífic 231*, y tal vez no lejos de ellos la literatura antimquinista de Toller, articulan el engranaje de su *Mekhano*. Las especulaciones climáticas de Milhaud y Alfredo Casella, inducen las páginas de *Sinfonía Argentina*. El neoclasicismo revisionista de Stravinsky, el de *Pulcinella* y *Las bodas de Aurora*, y el del mismo Casella de la *Scarlattiana*, dan pábulo a su bello ballet vodevilésco *Offenbachiana*. La cantata épico-popular de Prokofiev *Alexander Nievsky* condensa la forma de su *Martín Fierro*. La honda convivencia con Don Manuel de Falla lo hacen dueño de los resortes y de las elaboraciones del folklore español, en el cual se han injertado, con ideal amor, Ravel y Debussy.

Fiel a sus principios y consecuente con esos fundamentos, Juan José Castro ha ganado los concursos más importantes de su país, el más grande de los premios italianos de la posguerra, el premio *Verdi* y uno de los más codiciados de América, el premio de Caracas. Un clamor de opuestas voces coronó la representación universal de su *Proserpina y el extranjero*. Creemos que la desaparición de cartel de esa obra se debe a una desinteligencia idiomática de su texto y de la motivación dramático-ambiental. Se debería ofrecer en su idioma original a fin de constatar la adherencia de dinámica poética y creación musical.

Su último estreno en el Colón merecería un estudio prolijo y desapasionado para deslindar cuánto hay de belleza simultánea y cuánto de belleza individual entre el poema de Lorca y el melodrama de Castro.

(Audición: *Toccata*, de Juan José Castro)

La transferencia de los nuevos estilos, la pugna de las llamadas “escuelas nacionales”, el comercio más o menos lícito y más o menos falseado por corrientes de fanatismo o de ignorancia entre folklore y autoctonía, las experimentaciones sonoras en busca de un nuevo canon expresivo, y el frente de posición adoptado por tradicionalistas y esnobistas, han provocado en el núcleo de las sociedades civilizadas una revalorización, no solo de los elementos puramente físicos de la música, sino de los fundamentos emocionales y aún más, éticos, si cabe, de dicho arte.

Una extraña y sostenida lucha se ha entablado en el seno mismo de toda sociedad culta, para deslindar el radio de acción que le corresponde a cada uno de los resortes vitales en la creación musical.

Como en todas las pugnas humanas que quieren concretar una verdad definitiva, los frentes se embanderan en credos absolutos y en principios exclusivos que se oponen con denodada agresión.

En algunos, la teoría llega hasta la abstracción de todo vestigio de realidad, en otros, los sistemas impiden la libertad, en otros lo escolástico se hunde en la infecundidad de lo sobrepasado.

Una inquietud, un afán, un delirio de constante e infatigable búsqueda, mantienen a la conciencia artística universal en un estado de vigilia, como quien escudriña a su enemigo o como quien cuida a un enfermo. Ese enemigo y ese enfermo son para el artista moderno el hombre mismo en toda su incompreensión vital, en toda su extensión misteriosamente cosmológica. De ese escudriñar y de ese velar, surgen todas las tendencias del arte moderno. Tendencias que se ahondan en todos los problemas biológicos del ser humano, desde lo patológico hasta lo espiritual, desde lo degenerado hasta lo redimido.

Una palpitación trágica vibra en el fondo de todo el arte internacional moderno. Palpitación trágica que vitaliza a la vez su terror y su esperanza, su resentimiento y su confianza, su oposición y su afirmación hacia el destino futuro del hombre. Formalismo y deformismo; realismo y abstraccionismo; tradicionalismo y futurismo; localismo e internacionalismo, no son sino las posiciones extremas que, teóricamente, la palpitación trágica del arte moderno adopta para expresarse.

Por una parte, un querer romper con las coordenadas que mantiene unidos los pueblos a la tradición; por otra el hundirse en las reservas de esa tradición, negando toda posibilidad al principio inevitable de la evolución. Y como resultado de todo ello, el aglutinamiento de las diversas tendencias contendiéndose el principio de la verdad, unas contra otras en el seno de una misma sociedad. Nunca como hoy, una sociedad ha tenido más lenguajes opuestos y más voluntariamente herméticos en la expresión musical. Una especie de funcionalidad políglota enfervoriza a los músicos y a los artistas en general, construyendo, con inadvertida solicitud una Babel dentro del espíritu de la comunidad social. Cuanto más lejos se esté del lenguaje propio, común, natural, herencial y por ende biológicamente nativo, tanto más grande se es y tanto más nuevo se proyecta el artista en su ambiente.

Pero como en el germen fecundador de la tragedia, una fatalidad constante anima y coordina la realidad de los hechos dramáticos. Esta fatalidad, de infalible presencia y de auxiliadora oportunidad, es la ley natural que proyecta al arte y a los artistas.

Y en ella, la ley ecológica o ambiental y la ley de la herencia hacen sus juegos misteriosos e imponen sus determinismos secretos.

Por ello todas las tendencias modernas, las más arriesgadas, las más libertarias y las más incendiarias, aquellas que más han querido alejarse de la tradición como un vínculo de

sangre y de herencia, han caído, consciente o inconscientemente en la tradición. Y aquellas que más han querido librarse de la ley cosmológica de la tierra, las que en aras de un psicologismo teórico o de un idealismo espiritualista, han querido desarraigarse del sistema nervioso del lugar y del sistema vascular de la célula social humana, han terminado siendo localistas cuando no se han suicidado al tratar de matar al medio ambiente vital.

Todas las tendencias modernas han sido tendencias de involución hacia lo mejor humano, o de evolución hacia la difusión de los propios localismos. El medio físico técnico importa muy poco; importa en cambio aquello que se dice y la esencia de ese mismo decir.

Pfitzner y Pizzetti son tan autoctonistas como Gershwin y de Falla. La célula sensitiva del bulevar parisiense vibra, transfigurada en la hondura poética de *Pélleas et Mélisande*, tanto como la *Arcadia* de Rameau revive en *Daphnis et Chloé*. Stravinsky y Béla Bartók son dos expresiones de un mismo fenómeno telúrico. Tanto como Honegger y Milhaud no son sino la angustia de un mismo proceso herencial.

No es posible hablar en las corrientes modernas de la fatalidad de un nacionalismo, sino de la presencia ineludible del vitalismo del medio ambiente natural de cada compositor o artista de talento, que arriesga una idea nueva o busca una fórmula inusitada.

Ninguno de los compositores argentinos que pueden ordenarse en la categoría de la influencia de lo internacional, ha podido librarse de ese carácter, de ese rasgo de distinción y de esa funcionalidad biotipológica que confiere la vitalidad sempiterna del medio ambiente geopolítico. Tal como ha sucedido y sucede con los más grandes artistas de nuestro mundo actual.

LA MÚSICA ARGENTINA CONTEMPORÁNEA PANORAMA DE SUS FUNDAMENTOS

TERCERA FAZ:

TENDENCIAS DE VANGUARDIA

Ilustrada con obras de Honorio Siccardi y Juan Carlos Paz

Sabido es que se llaman corrientes de vanguardia aquellas tendencias que, promovidas por núcleos de artistas o de teóricos más o menos iconoclastas, tratan de imponer un estado de innovación o de polémica dentro de las facturas aceptadas ya como modernas.

Estas corrientes germinan sobre dos tipos de impulsos y pueden aparecer ya por *evolución graduada* y sistemática, ya por revolución radical o parcial pero siempre con sentimiento de rebelión acrática.

Como en todos los procesos del acontecer humano, las codifica y las demuestra un solo descubridor y las llevan al máximo desarrollo o a su gradual deterioro un núcleo de adeptos, que con grados diversos de talento y de idealidad la defienden y la imponen.

Son por lo mismo, corrientes personales que puján por abrirse una brecha en el arte aceptado como universal en su esencia y en su forma, y que tratan de instaurar (cuando no de restaurar) nuevos aspectos, problemáticas posibilidades y nociones opuestas aun a aquellas consideradas como muy evolucionadas.

Como en todo el proceso histórico de la civilización, tienen una etapa de experimentación más o menos larga, una revelación violenta que promueve una explosión de ofensas y defensas, a la que le sigue una etapa de afirmación más o menos triunfante en la cual la tendencia llega a hacerse *moda*, y por último un período de asentamiento o desaparición según su realidad.

En los casos más felices pasan a incorporarse a las normas clásicas de la creación humana, perdiendo en esta incorporación parte de su autonomía y novedad inicial. En otros casos son fenómenos meteóricos que transitan con atrayentes reflejos, con sugestivas significaciones de grandes conquistas, fulguran un tiempo con más cercanía y luminosidad que las estrellas fijas, iluminan una noche y desaparecen para siempre dejando una serie de suposiciones e invenciones sin realidad alguna con los imperativos de la creación.

En ningún caso estas corrientes son infructuosas ya que mantienen despierto el interés por los fundamentos reales de las disciplinas del espíritu que, muchas veces, por la comodidad de lo metódico, se estancan, produciendo un enrarecimiento de la verdad y de la vida.

Como ya hemos expuesto, en nuestra era estas corrientes de renovación adquieren una difusión casi fulgurante debido a la dinámica que los medios físico-mecánicos dan a todas las actividades modernas, y por lo mismo, al participar de ese ciclo vertiginoso, estas

corrientes aparecen y se superan de tal modo, que a veces, llegan hasta la negación de los propios principios enunciados y practicados ayer como absolutos.

El signo fatal del relativismo que invade y se instala en el núcleo mismo de la vida moderna, se irradia sobre todas las corrientes de la ciencia y del arte, promoviendo ese continuo desdeirse de los principios, que acusan invariablemente la imposición de una autonomía y de un absolutismo integral, al margen de las leyes eternas de la naturaleza y del espíritu.

Pues bien, estas corrientes modernas, llamadas de vanguardia, son por voluntad y determinación de los propios organizadores, frutos de la rebeldía, de la insatisfacción y de la repulsa, cuando no de la renegación, de los principios tradicionales, y parten por lo mismo, no de meras oposiciones estéticas o de discusiones escolares, sino que forman parte de un *credo* moral que tiende a lo social o viceversa. Son más que tendencias artísticas, tendencias ideológicas, unas veces sensiblemente humanas, otras voluntariamente ceñidas a la cerebración del encuentro del superhombre, pero son siempre frutos del desconformismo, cuando no del resentimiento íntimo del hombre y de la sociedad que las acoge, las ama y las impone.

Por ello no deben considerarse como simples fenómenos del capricho, ni como inútiles devaneos de un esnobismo más o menos insolente, sino que surgiendo de un estadio crítico de un momento histórico deficiente, justifican a un medio ambiente en crisis, lo expresan y gravitan sobre él.

No corresponde a los límites de esta exposición entrar a analizar las motorizaciones psíquicas que impulsan a los creadores de estas tendencias, y si ellas son frutos de la impotencia creativa o de insuficiencias constitucionales de individuo artista, bástenos constatar su existencia, y en ella, su afán de supervivencia y de triunfo.

Como se expusiera en nuestra primera información, el imperio del wagnerianismo determinó, en uno u otro modo, las corrientes del arte musical contemporáneo. Los términos de romanticismo y verismo, naturalismo y parnasianismo, se repartieron por igual las inquietudes de los creadores artísticos. Una lucha entre cuáles deben ser los límites artísticos de la expresión; de cuáles deben ser los materiales propios de la belleza; de cómo hay que servirse de las leyes de la estética tradicional; y de cómo se deben emplear las nuevas posibilidades de la ciencia acústica que poco a poco va conquistando campos inusitados en cuanto a instrumentalidad y tímbrica, en cuanto a intensidad y medio de difusión. Una lucha, pues, entre el aspecto legalmente científico del sonido contra las normas tradicionales de la emotividad del sonido se inicia en posiciones sin tregua y sin concesiones posibles.

A las sugerencias de una poética del sonido se le opone la intelectualidad de una matemática del sonido: un duelo entre emotividad y cerebralidad divide a la civilización de Occidente en dos bandos.

Pero las dos determinaciones extremas no son sino fruto del romanticismo en crisis. Ya hemos analizado las corrientes internacionales de los post-románticos. Debemos enunciar

hoy, en forma escueta y somera, las actividades de los neo-románticos. Forman parte de esta tendencia todas aquellas corrientes estéticas que, aun eludiendo el signo de Wagner, quedan en el centro de un nacionalismo musical más o menos puro o más o menos exótico.

Utilizarán en los diversos períodos de sus composiciones los adelantos más novedosos de las conquistas técnicas; se adueñarán de las nuevas formalidades pero en el fondo de su principio creador, las determinaciones de una autoctonía popular, folklórica, nacional o regional, servirán de motivaciones estéticas. Y aunque a veces aparezcan como sumados a las corrientes de la intelectualidad constructivo-matemática, siguen sin embargo sirviéndose del plasma genético tradicional y argumentan un arte extraño hasta donde se quiere pero siempre con tendencias a la emotividad y al drama sensitivo.

Desde Strauss hasta Shostakovich, pasando por Roussel, Milhaud, Honegger, Malipiero, Bartók, Casella, Prokofiev, Kurt Weill, Menotti y Chávez, el neo-romanticismo se arropa de diferente modo, cambia actitudes y gestos, inventa proclamas y novedades, pero en el fondo de sus principios la crisis de la supersensibilidad, el desbordamiento incontrolable de la hiperemotividad que llega hasta grados de la alucinación y el frenesí más o menos mágico o más o menos sensual, los hegemoniza.

Todos estos compositores crean alrededor de ellos un sistema estético glandular que tiene todas las características de las interdependencias planetarias y de las atracciones energéticas de las constelaciones. Sus reverberaciones, sus simpatías, sus resplandores invaden el mundo civilizado.

La influencia es mutua y recíproca. Por esas incidencias de recursos es difícil limitar el campo de individualidad específica entre uno y otro, y a la vez resulta más difícil separar en otros continentes, cuáles son las influencias directas, y cuáles las genuinidades determinadas por una causalidad autóctona. Por ello mismo las influencias a distancia pierden el vigor, la fuerza genética y la finalidad fundamental, para adquirir tipos de una ingenuidad incipiente o de una travesura a destiempo.

Si es difícil ponderar cuánto de Roussel hay en Milhaud y Honegger, y cuánto de Bartók hay en Shostakovich o en Khachaturian, más difícil es separar cuánto de Roussel, Milhaud y Honegger hay en Villalobos, cuánto de Stravinsky y de Prokofiev y de Bartók hay en Chávez y Juan José Castro, cuanto de Milhaud, Honegger, Bartók, Stravinsky hay en Aaron Copland, y cuánto de impulsividad rítmica americana hay en dichos compositores europeos.

¿No hay acaso una influencia afro-brasileña en toda la textura climática de Milhaud, tanto como hay una tensión rítmica sostenidamente afro-norteamericana en el modernismo eslavo, bebido subrepticamente a través del music-hall y del circo?, y esta misma corriente ¿no se concreta en los aspectos “populares” de Kurt Weill?

Un estado de permanente circulación hace cumplir ciclos de semejanza y de interdependencia, cuando no de unidad, como si la creación mundial tuviese una diástole y una sístole individual y de ello se generase la isocronía de una sola pulsación.

Ya hemos aclarado que dentro del ciclo de esa pulsación se halla la producción argentina.

Y en la pulsación de vanguardia hay un paralelismo a distancia, con las recurrencias y divergencias propias de toda circulación.

El neo-romanticismo mundial encuentra en la Argentina un campo múltiple y disperso. Muchos de los compositores ya analizados se dejan atraer por esta corriente y entran en ella sin aceptar una permanencia. Otros en cambio, observan una conducta convincente y recta. Forman una constelación y con ello su campo magnético.

Uno de ellos es: Honorio Siccardi.

Siccardi se inicia en la Argentina y se perfecciona en Italia. Maestros que gravitan en la formación del arte nacional lo dirigen aquí; maestros que gravitan en la historia del arte italiano lo dirigen allá. La unidad de su personalidad ha dependido del equilibrio de las partes. Siccardi no ha renegado de ninguna de las dos. Las ha armonizado. Pero su simpatía ideal, su foco de atracción se halla en una de las figuras más discutidas y complejas del arte italiano: Gian Francesco Malipiero.

Este compositor de vanguardia ha sufrido en la intimidad del proceso de su creación musical todos los estados críticos de la sensibilidad mundial, con una rebeldía, un apasionamiento y un absolutismo irrefragable.

Arcaizante y futurista; católico y pagano; supersensible e intelectual; crítico e ingenuo; instintivo y aristocrático; clásico y popular; romántico y académico; todos los estados, en suma, que se reparte la difícil diagnosis del siglo, se centran y se disuelven con un raro vaivén en la personalidad inquieta e inestable de este temperamento mediterráneo que se vuelca por fatalidad sanguínea en las torturas psíquicas de los panoramas de Centroeuropa.

Un mordaz afán de síntesis; un desesperado sentido de lo patético; una intemperada convivencia de lo trágico; un doliente afán de lo burlesco y una terrible sensación de dolor, hacen de Malipiero una de las figuras descolantes de ese extraño neo-romanticismo italiano que ora se vuelca al positivismo más realista, ora se entrega al idealismo más fantástico, ora al misticismo más ascético y mañana a la voluptuosidad más enervante. Exasperación y continencia; ilimitabilidad y control, forman el contrasentido vital de estas personalidades del neo-romanticismo que ya atraen o ya rechazan, con los altibajos de una conducta creadora de arriesgadas latitudes del alma.

Honorio Siccardi, en su cualidad territorial de americano, vibra en todos esos ciclos cambiantes de la vida y del drama vital. Su arte es clamorosamente extremista e íntimamente superemotivo. Su control condensa las imágenes musicales con una vigilancia estructural de síntesis sonoras, pero su emoción le hace romper la tensión del límite y lo expulsa hacia zonas extrañas de hiriente dolor o de punzante burla. Se pone más allá de la inteligencia inmediata o de la sensibilidad directa. Concibe reduciendo, como si el discurso musical se compusiese solamente de brevedades sonoras, que van como partículas ígneas a la destrucción de sí mismas. Ama el paisaje pero lo indetermina; asciende hasta la pasión

y la decapita con una estridencia instintiva; se introduce en el misterio y pone un susto de realidad. Su vanguardismo reside en que, como en Kurt Weill, en Krenek, Malipiero, Casella y Petrassi, intervienen extrañas recurrencias etnofónicas y curiosos paroxismos telúricos que se difunden aquí y allá sin confesar a un folklore y sin declarar una ciudadanía. Pero Honorio Siccardi concreta en motivaciones lugareñas de la poesía argentina lo mejor de su arte de cámara.

He aquí su *Tríptico floral: Flor de tuna, Flor de durazno, Flor de ceibo*, cuyos nombres imponen una imagen, mientras la música apresura una síntesis dinámica.

(Audición de la obra mencionada, de Honorio Siccardi)

A esta tendencia de la superemotividad del sonido se le opone otra no menos potente y dominante en el arte de vanguardia: la de la intelectualidad de una matemática del sonido.

En un estudio difundido hace ya trece años por esta misma emisora, analizaba el origen de esta corriente bajo el título de *Los sucesores de Brahms*, centrando en su polimorfía modal y tonal, la articulación wagneriano-brahmsista de Gustav Mahler, y de allí, las incidencias sobre el binomio Busoni-Schoenberg que formulan por primera vez las necesidades de una renovación acústica y formal de la expresión musical moderna.

En su *Esbozo de una nueva estética de la música*, Busoni expone unos principios cuya vigencia rigen aún hoy el arte de vanguardia. Dice así:

“El cumplimiento del artista está en imponer reglas y no en seguirlas. Quien sigue leyes dadas deja de ser un creador. La fuerza creativa es tanto más reconocible, cuanto más independiente sabe hacerse de la tradición, ya que, crear significa, producir de la nada.”

Consecuente con su proyecto trata de instaurar la tonalidad del cuarto de tono y sexto de tono. La única ley temática se basará sobre la variación libre producida por desarrollo en el arte de Brahms.

Schoenberg, que por entonces se mueve bajo el núcleo del cromatismo del *Tristán e Isolda* de Wagner y en la órbita de la megalomorfía de Mahler, y aún más siente la atracción del policromatismo de Reger que ha encontrado una fuente de nuevas armonías en la *Fantasia y Fuga cromática* de Juan Sebastián Bach; Schoenberg, decimos, comienza a imponerse un sistema en el cual los ejes tonales que fijan la periodología musical, desaparezcan y no haya zonas de influencias graduales. Es decir, quita la jerarquía de los grados tonales, para articular un sistema acrático del sonido, a través del cual la emancipación del tono y del modo, permitan al compositor una liberalidad desusada e inaudita.

Esta primera posición de Schoenberg inaugura el atonalismo integral, en el cual la música se disgrega y pierde los fundamentos sonoros que en la civilización de Occidente creara todo el sistema musical desde los griegos hasta entonces. La independencia de toda ley tradicional proclamada por Busoni, se concretaba en el atonalismo. El compositor debía librarse de toda noción interrelativa de tono y modo, de escala y grados, y de allí, el discurso musical renunciaba al período equilibrado, a la compensación de la cadencia, y a la correlación auditiva en una lógica del tiempo musical. Su mente debía vigilar con rigidez matemática la supresión de toda regularidad, y sobre todo, la noción de cualquier posibilidad tonal tradicional. La educación estética del oído habitual era una aberración para el atonalismo. No se oye música con las sensaciones auditivas sino con las especulaciones mentales. La música no es un deleite, constituye como para los iniciados pitagóricos, kabalistas, gnósticos y esotéricos orientales, un enigma mental que debe ser resuelto a través de una semántica secreta e intelectual. El placer musical no es sino un placer rígidamente abstraccionista, en el cual interviene con fantástica metafísica, el placer de la matemática pura.

Lo ilimitable crea el límite; la abstracción a la emoción; el idealismo acrático es superior a la sensación humana. Lo habitual no existe sino como error de una conveniencia; y los conceptos tradicionales como: belleza, inteligibilidad y regularidad lógicamente locutiva, se han degenerado en las convenciones universales de la costumbre y del hábito. Una nueva ética promueve a una nueva estética para hombres cuya sociedad está en el futuro y cuyo lenguaje está en el porvenir. El atonalismo se pone en pugna teórica contra el maquinismo de la burguesía, contra los fundamentos tradicionales de una humanidad que ha llegado, según el sistema, a su decadencia. El atonalismo conquista un sector de la producción centroeuropea, o más bien dicho, austro-germana y por natural liberación cambia de principios.

Inicia una segunda etapa. Si la primera fue ácrata tonal, la segunda será matemáticamente hegemónica pancromática. Los doce sonidos de la escala cromática van a emplazar como las series numerales al compositor, en un sistema conclusivo dentro del cual se deberá mover, combinando en las posibilidades de la serie todas las argumentaciones que su mentalidad y su especulación descubra. La armonía que ayer había perdido su fundamento del acorde, se va a mover ahora en una geometría multilineal cuya producción está rígidamente articulada por la serie y sus posibilidades. Las especulaciones más abstractas de los rebusques contrapuntísticos de los flamencos y venecianos del *cinquecento* vuelven a imponerse con una emancipación total. Si ayer era en el atonalismo la supresión de las imágenes, ahora en el dodecafonalismo, se imponen las simultaneidades no correlativas de las imágenes seriadas. A este afán de límite numeral se le llama constructivismo musical. Y mientras el discurso se produce por deducciones e inducciones matemáticas de la serie, el trozo se reargumenta sobre el proceso de las variaciones libres.

Schoenberg hace escuela, encuentra en un superromántico trágico y naturalista a la vez, en Alban Berg, al apóstol y difundidor más apasionado de su sistema. Pero en él, como en Krenek, en Weill hay aún el germen de recuerdos “populares” en el más remoto sentido del vocablo. El que lleva a su más elevado punto de pureza el sistema es Webern que

influye sobre la naturaleza musical de Messiaen, quien deriva el sistema hasta lo metafísico religioso.

Las últimas producciones de Olivier Messiaen aspiran a devolver al hombre, por medio de la música dodecafónica, al encuentro con la divinidad absoluta, acercándolo, por medio de una mística musical, a la naturaleza de la divinidad, más allá de todo credo.

Pero a este abstraccionismo se le opone por razones de equilibrio histórico el arte de la música concreta, que valiéndose de nuevos instrumentos electrónicos o de sonidos registrados en la vida real y combinados sobre cintas magnéticas, ofrecen un nuevo panorama de la nueva estética de vanguardia.

Todas estas teorías de una nueva modalidad musical han encontrado siempre en Juan Carlos Paz a un denodado defensor y un consecuente practicante.

Desde un neo-romanticismo de burguesísimas superposiciones tonales y de sensibilidad verista acusadas en *Abel*, Juan Carlos Paz ha buscado su emancipación y su propia liberación, articulando a distancia cronológica de tiempo y de mentalidad, las innovaciones que las corrientes de vanguardia centroeuropeas ofrecían a la consideración del mundo.

Propulsor del atonalismo en nuestro país, tanto como defensor del dodecafonalismo, se ha puesto en la vanguardia ensayándose en la música concreta electrónica. Su versación y su información corren pareja con su convicción y su naturaleza polémica, que llega a lo satírico, se demuestra en cada una de sus producciones.

(Audición: obra de Juan Carlos Paz)³

Después de la última guerra el dodecafonalismo ha llegado a su plenitud. El mundo actual vive bajo su hegemonía y un temperamento extraño y tradicionalista, en cuanto a sistema se refiere, como Stravinsky, parece haber pasado a segundo plano.

Los jóvenes que no tienen ni los complejos de sistema y de técnica como Schoenberg y sus sucesores, se encuentran con un sistema fácil de abordar y cómodo para ser utilizado. La semántica ya ha sido allanada; el sistema se ha hecho escuela. De allí al hábito hay un solo paso. Cuanto compositor fallido hay en el campo del interés y de la invención musical tradicional, se pliega a la escuela de esnobistas y de prosélitos que la moda del dodecafonalismo ha desatado en todos los continentes.

El dodecafonalismo se ha hecho ley; impone reglas, sus reglas; reproduce lo ya producido por el mismo dodecafonalismo; la creación se limita con la procreación. El credo revolucionario de Busoni que decía: “*El cumplimiento del artista está en imponer reglas y no en seguirlas. Quien sigue leyes dadas deja de ser un creador. La fuerza creativa es tanto más reconocible, cuanto más independiente sabe hacerse de la tradición, ya que, crear significa, producir de la nada*”, puede volverse perfectamente en contra de los dodecafonistas actuales que han hecho del sistema una tradición.

³ Idem nota n° 1

LA MÚSICA ARGENTINA CONTEMPORÁNEA PANORAMA DE SUS FUNDAMENTOS

CUARTA FAZ:

LOS JÓVENES; SUS TENDENCIAS

Ilustrada con obras de Roberto Caamaño, Carmen García Muñoz, Astor Piazzolla,
Carlos Tuxen-Bang

En las tres exposiciones anteriores, hemos tratado de encarar el panorama de la música contemporánea argentina, en la correlatividad que, la vida nacional, tiene en su ángulo de incidencia, con la vida mundial.

Cada una de las fases coincidía por lo mismo, con una faz de la creación contemporánea de la civilización de Occidente, y en ese coincidir de los principios promotores de un tipo de arte actual, los compositores argentinos, no solo llegaban a argumentar una especie, más o menos espectral de un paralelismo a distancia, sino que, en muchos casos, las corrientes estéticas mundiales, adquirían, aún en la igualdad de una congruencia de sistema, una personalidad propia y diferente a los modelos similares de ultramar.

En el análisis del primero de los fenómenos que originan los diversos focos de la creación moderna, pudimos diagramar la influencia que lo *autóctono* ejercía no solo en el arte local argentino, sino también en el americano, y con más puja y virulencia en las escuelas europeas.

El segundo de los enfoques nos puso ante la presencia de aquellos compositores que, por una razón de cronología modal de la historia en curso, se ha dado en llamar *post-románticos*. No porque ellos se embanderen en los credos ochocentistas del romanticismo, con todas sus virtudes y sus defectos, sino porque, precisamente, casi todas las tendencias modernas, al quererse librar del gran sistema nuclear de Wagner (expositor absoluto del romanticismo) se hallan en esa zona de transición en la cual, los reflejos del wagnerianismo, ya fuese por razón técnica o por razón dialéctica, superviven con más o menos energía.

La tercera etapa nos ofreció el careo de las tendencias de vanguardia. En ellas, superemotividad expresiva contra intelectualismo constructivista, exponían sus múltiples evoluciones, cuyas estructuras, fuesen o no extremistas, se articulaban invariablemente en el germen psicológico de un *neo-romanticismo*. En todas ellas, el músico argentino tenía algo que decir, a la par que ofrecía un campo de ricas experiencias para la indagación crítica, y un campo, no menos abundante, para la exploración ético-social del arte.

La conclusión, en cada uno de los panoramas, era positivamente beneficiosa para la evolución del espíritu argentino, que vibraba, isócronamente, con la pulsación mundial de los acontecimientos más nuevos, y a la vez, más hondos de la vida moderna.

Desde las generaciones programáticas hasta las iconoclastas, la música argentina nos ofrecía una axiomática lección de continuidad, a la par que, sacudida por una problemática sin desmayo, defendía los valores de cada corriente, con denodado fervor y con permanente calidad.

Desde las primeras articulaciones ochocentistas de la generación que habíamos llamado “programática” por la del ochenta, y “reactiva” por la del noventa, hasta llegar a aquellas que anticipándose al centenario, se irradian hacia opuestas y renovadoras tendencias, ninguno de los principios pronunciados por las necesidades universales de la expresión, quedaba sin eco y sin eficacia en la siempre vigilante conciencia del compositor argentino.

Desde aquellas posiciones defensivas que aparecieron casi conjuntamente en Brahms y Franck, con tan sensible diversidad, posiciones que podríamos llamar de los formalistas cíclicos, hasta llegar a las últimas estribaciones de las anarquías más metodológicas de los fisiócratas de la última hora adheridos a los hallazgos de Busoni-Schoenberg, pasando por las múltiples y bien definidas etapas que tanto post-románticos como neo-románticos universales imprimen con indelebles caracteres en la textura vigorosa del arte contemporáneo, todas las tendencias tuvieron representantes, defensores, argüidores, apóstoles y en suma, con un mayor o menor grado de asistentes, hicieron *escuela*.

Al primer golpe de vista, se podría argumentar que tal polimorfía de escuelas y tendencias opuestas conviviendo dentro de una misma sociedad, acusa su falta de personalidad y de originalidad específica, asistidos aún más, por la propaganda y la difusión internacional, que solo expone ante la consideración del mundo, aquellas obras de la civilización que, apareciendo como *el prototipo de una sola tendencia*, parecen expresar *la unidad de tendencia* de toda una nación.

Y nada más erróneo. Ese estado de polimorfía que se demuestra con tanta inmediatez en la acción artística argentina es el estado biológicamente real de todas las civilizaciones auténticas de los últimos siglos. Esa polimorfía, esa multiplicidad de tendencias, esa oposición de credos, esa efervescencia de principios, y esa heterogeneidad de obras, determinan uno de los principios más valiosos de la vida: *la funcionalidad*.

Dentro de esa funcionalidad hay que destacar, por su mismo carácter, su dinámica. La ley de la heterogeneidad organiza a la ley del movimiento; la homogeneidad determina las leyes de la estática.

No hay estadio de la civilización moderna que pueda acusar un grado mínimo de homogeneidad: sería el suicidio social. De los pares de contrarios y de la lucha de los opuestos, surgen todas las evoluciones y todas las bellezas que se cuentan como conquistas en el género humano.

París y Roma, Berlín y Viena, Londres y Madrid, Moscú y Leipzig, se proyectan sobre la conciencia mundial porque en ellas late, puja y se agita ese estado permanente de heterogeneidad creativa, al igual que en Nueva York, Caracas, Santiago, Río de Janeiro y Buenos Aires.

El grado de unidad espiritual no se mide por el éxito de la última obra, ni por el empuje de la última teoría, sino por la riqueza energética que sacude los diferentes órganos creativos, para que esa obra o esa teoría surjan.

Los hiperbólicos y los extremistas querrán hacer creer siempre en un tipo de sociedad utópica existente, más allá del umbral de la tierra donde se vive, agitando el estandarte de una obra o de una nueva tendencia, en la cual parecen convivir todas las ansias de bienestar que el hombre anhela.

Para ellos todos los parisienses, y aún más, todos los franceses se desayunan con Jolivet, almuerzan con Goléa, y hacen vísperas con Messiaen, mientras la realidad los desmiente ofreciéndonos un París en donde Auric escribe un *valse boulevardière* para el recuerdo de Montmartre, Poulenc sueña con las exquisiteces de un mundo arcádico que envidia a Couperin, y Jean Cocteau se regocija con la amabilidad de un mundo fin de siglo. El Conservatorio continúa rigiendo el orden de un tipo de belleza, y la Academia sigue coordinando las jerarquías del talento. El imperio de las edades pretéritas sostiene las dignidades de las edades presentes. Y mientras la lucha, el ideal y la perfección, se lanzan hacia la conquista anhelada del futuro, nada de ello se concreta si no se realiza sobre las bases, antagonistas y polimórficas, de la realidad.

La vida artística de la música argentina tiene afortunadamente esa aquilatada polimorfía. Ayer y hoy; conservatorio y vanguardia; autoctonía e internacionalismo; tradición y evolución; emotividad e intelectualidad se reparten por igual el talento argentino y producen esa heterogeneidad, que parece falta de unidad; esa irregularidad, que asemeja desproporción; y ese trabajo febril, y de las tendencias echadas al azar, que para muchos parece signo de incapacidad. Pero tal es el estado profundo y extraño de la civilización moderna, y siendo el de la Argentina, es también el estado actual de su juventud.

Así como la juventud de Alemania actual no tiene solamente la tendencia de Krenek o de Webern; la italiana no se unifica solamente bajo el neopitagorismo de Dallapiccola, ni la francesa se enrola en el ejercicio de Messiaen o de Goléa, la argentina no está tampoco embanderada en ninguna tendencia unitaria ni exclusivista. Es, afortunadamente, polivalente y polimórfica.

Podríamos agrupar (con aquella elasticidad que toda calificación de la acción de los individuos aconseja) en seis movimientos las diversas tendencias de la juventud argentina. Todas ellas han sido practicadas con empeñosa afectuosidad por los maestros en ejercicio, y no es raro por ello, que se acuse un sentido herencial que hace aún más noble y más distinguido el carácter de unidad histórica de los movimientos jóvenes.

Estos seis movimientos estéticos podrían denominarse:

- 1° Escuela de las interferencias sensoriales
- 2° De la poética ideal del sonido
- 3° De los formalistas cíclicos
- 4° De los cíclicos conceptualistas
- 5° De los eclécticos neo-románticos
- 6° De los neo-románticos popularistas

Llamaremos *escuela de las interferencias sensoriales* a aquella tendencia moderna que confluyendo en las teorías y ensayos de Scriabin, se entromete en la sensibilidad mundial promoviendo, con un afán de moderada o de excesiva hiperestesia, la búsqueda de nuevas sensaciones sonoras. Sensaciones en las que se quiere percibir, el color vibratorio, el perfume y toda la gama de superposiciones sensitivas que quepan en la sugestión musical. Está demás decir que dicha tendencia a la cual hemos denominado *de las interferencias sensoriales* ha invadido a todos los compositores del siglo, sean estos de extrema tradición o de extrema vanguardia. De modo que esta tendencia está latente no solo en el plano armónico de un Milhaud, u Honegger, sino que se acusa con rasgos más precisos en Prokofiev y en Shostakovich. Dentro de la multiplicidad de divisiones que esta tendencia acusa, podríamos agrupar a: Norma Romano, María del Carmen Díaz, Eydilia Mell, Matilde Calandra, Martha García Bardi, Alicia Terzián, Lucinda García, Paulina y Regina Benavente, Celina Kohan, Lilia Burs y otros. Creemos oportuno repetir que nuestras calificaciones no pretenden ser absolutas en sus posibilidades ni en las limitaciones de expresión, ya que resultaría excesivamente teórico, reducir al espíritu en la acción de una sola directiva. Tanto como recordamos que esta exposición no es enciclopédica en cuanto a nombres, y es, por lo mismo, muy deficiente en cuanto a citas exhaustivas.

En la escuela que llamaríamos *de la escuela ideal del sonido*, que abarca el gran radio de acción creado por Debussy y Ravel, cuya influencia ya puede calificarse históricamente de universal, han militado no solo casi todos los compositores argentinos sino casi todos los del mundo sin descontarlo a Schoenberg. No es de asombrarse pues, que periódicamente, los compositores jóvenes se sientan atraídos por ese campo electromagnético de tanta fuerza e irradiación. La poesía será siempre el móvil esencial de las artes y el móvil primordial de la dinámica del espíritu, más allá de toda conveniencia y de toda economía. Los compositores jóvenes vuelven a menudo hacia esas islas de Citera en las que la belleza, el encanto y un tenue placer ensoñado, invitan a la felicidad musical, cuando no a la más tierna melancolía. Y aunque luego se aparten de ella con los gestos habituales del hastío o de la rebelión, el recuerdo del amor que fue, sale a relucir, aquí y allá, en delatadas armonías que no logran ocultar la ausencia.

Entre los jóvenes más fieles a ese ideal de la poética del sonido debemos citar a Jorge Fontenla. Su sensibilidad depurada, su criterio alerta, su musicalidad bien dosificada y su percepción tímbrica, lo hacen un acabado espécimen de lealtad y de certificación. Su poética, aunque heredada se tan gran escuela, le es propia. Su evasión exótica, pertenece a su mundo interior, y su fantasía (aún llena de atisbos de lejanos horizontes), palpita en el inmenso sentido de la soledad americana. Tiene aún más, este joven artista, el metro del equilibrio melódico y sabe su misión de humanidad musical.

Entendemos agrupar bajo la calificación de *los formalistas cíclicos* a aquellos compositores jóvenes, que se ordenan bajo la órbita compensada y severa que va desde un d'Indy hasta un Hindemith, y consideran a la célula musical, en cualquiera de sus formas (melódica, armónica, rítmica) como un todo que procreándose ordena la unidad de una composición.

Citaríamos entre ellos a: Pía Sebastiani, que desde años ha puesto una pausa a su contribución de compositora. A su tiempo pusimos de manifiesto sus dotes y señalamos el temperamento cíclico de su arte. El *Nocturno* de sus *Tres estampas argentinas* quedará como un hondo ejemplo de “pedal-passacaglia” de un criollismo entenebrecido y doliente, mientras la fuga de su *Preludio, Coral y Fuga* será un acierto de continuidad rítmica y de travesura tímbrica. Y mientras en la masa orquestal su técnica adquiere elasticidad y espacio, en las composiciones para piano su superposición lineal se hace densa y abigarrada.

Entre los formalistas cíclicos citaríamos también a Tirso de Olazábal, cuya inquietud por un chisporroteo disonante, quiere conquistar la compensación de los equilibrios clásicos. Incluiríamos también, en su bifurcación de autoctonismo y de internacionalidad, a García Acevedo que se inquieta a la vez por el paisaje interior como por el contenido de concepto cíclico, y completaríamos la cita con Eduardo Ogando, que quiere conseguir una armonía escueta y desnuda, producida por la compensación de linealidades que, con la apariencia de la sencillez, esconden una labor y una vigilia.

Llamaríamos escuela *de los cíclicos conceptualistas* aquella que se rige no solo por el carácter de una unidad formal, sino que, asigna a la semántica estructural del inciso musical, *un concepto de orden extra sonoro*. Las adherencias filosóficas y las religiosas, las inducciones psíquicas y subjetivas de la vida toman imagen sonora y se manifiestan como un símbolo secreto que, ya emotivo, ya intelectual, domina una composición. Brahms, Franck, Wolff, Pfitzner, Roussel y Pizzetti, pueden ser ejemplos diversos de lo cíclico conceptualista, mientras que d’Indy, Dukas, Hindemith, se agruparían en los cíclicos formalistas.

Aunque la tendencia de lo cíclico conceptualista encara de por sí una madurez evolucionada, no siempre acorde con las vivencias de la juventud, creemos poder advertir en dos valores jóvenes argentinos esta tendencia del arte contemporáneo.

Roberto Caamaño y Carlos Tuxen-Bang, concentrarían a nuestro juicio, las directivas de tal tendencia.

Roberto Caamaño vuelca su conceptualismo hacia dos zonas, una que debemos llamar del *imperativo de lo ancestral* en la cual las fuerzas de la autoctonía directa o heredada se proyectan sobre la música, haciéndole participar de “popularismo” propios o exóticos, y la segunda zona del clasicismo actualizado. En ambas zonas, Caamaño se expresa con absoluta autonomía. En el imperativo de lo ancestral su emotividad neo-romántica de lo climático lo conduce hasta la fuente de su estirpe. Sus *Baladas amarillas* y sus *Cantos gallegos* articulan lejanos llamados de una inevitable sinceridad hispánica. En su obra de aquella estructura que debemos llamar, ejemplarmente, “académica”, su proporción se adentra en un concepto clásico y ceñido que le hacen alcanzar vibraciones de una comunicativa no muy común. Hay en Caamaño un sano lirismo moderno a la par de una rígida compensación estilística.

(Audición: *Lamento en la tumba de Manuel de Falla y Benedictus*, de Roberto Caamaño)

En nuestra exposición anterior habíamos delineado una de las corrientes más poderosas y valederas en el arte contemporáneo: la del neo-romanticismo que dividimos en las de *los supermotivos* y en la de *los intelectuales constructivistas*. Ambas corrientes (aun poniéndose al amparo de las concepciones formales más opuestas) pugnan por encontrar una emancipación de las normas tradicionales o de las escuelas ochocentistas. Ya por apego al arcaísmo protoclásico, ya por rebelión a la tonalidad, estas dos fases del arte musical se contienen en forma encarnizada el campo mundial de la expresión. Sus características, sus motivaciones, sus ensayos y su contribución a la sensibilidad mundial, fueron soslayadas en esa oportunidad y rigen las clasificaciones que hoy expondremos para los jóvenes compositores.

Una de las características infaltables en el fervor y en la polimorfía de la juventud es: *el eclecticismo*. Habitualmente se confunde el término con hibridismo o informalidad. No es exacto. Conceptualmente es un ecléctico aquel que *selecciona*. El ecléctico selecciona en lo mejor que su instinto y su temperamento puede encontrar, las normas de su estilo y el signo de su expresión. No es raro, pues, que la juventud más pujante e idealista sea ecléctica. Aún más, es allí en donde el eclecticismo está justificado y tiene plenitud y encanto. El joven que busca la afirmación de su personalidad en lo mejor que el genio humano produce, no es un impersonal, sino un admirador que ama la belleza en la belleza y el triunfo en el triunfo.

No hay genio humano que no haya ascendido hasta el signo de su afirmación sino por la escala del eclecticismo. Los períodos iniciales de un Mozart, un Beethoven, un Wagner, no son sino ascensiones *eclécticas* del espíritu. La juventud mundial es, en su mayor parte, ecléctica. La argentina también lo es. Podríamos llamar, por la unión de las dos tendencias (la neo-romántica y la ecléctica) tendencia de *los eclécticos neo-románticos* a este gran sector de los compositores jóvenes argentinos.

Entre ellos recordaríamos a Alfredo Andrés; temperamento disyuntivo que gusta de la paradoja tanto como de la propia burla, pero que es un supermotivo concienical, y abunda en imágenes hipnagónicas, y en introvertidos procesos de angustia bien disfrazada. Antonio Tauriello temperamentalmente espontáneo y fácil, su facilidad lo conduce al descuido y a la brillantez, al desenfado y socarronería, logrando una calidad tímbrica de eficacia inmediata. Carlos Zorzi que puja por encontrar un equilibrio entre lo arcaico y lo ultramoderno, entre lo popular subjetivo y lo funambulesco atonalista. Su vena está sin embargo en la melodía expresiva.

Valdo Sciamarella, naturaleza dotada e inteligencia refinada. Su musicalidad se exhibe ora en el ámbito de un medievalismo idealizado en remembranzas de cantigas y discantes, ora en una linealidad modernamente académica llena de lirismos y reverberaciones tímbricas.

Rodolfo Arizaga cuyo eclecticismo formal y conceptual va desde las linealidades del motete escueto y estratificado, hasta las polilinealidades de su obra para piano, llegando hasta el abstraccionismo dramáticamente lúgubre y orquestalmente divisionista de su *Tango*.

Graciela Patiño Andrade que se persigue en la arquitectura del acento y de la polirritmia, Claudio Guidi que vuelve ahora de Italia y de quien se oyeron extraños trozos de subjetividad académico-moderno; y Carmen García Muñoz que representa esta corriente, con una diversidad de posibilidades y una exploración de estilo, verdaderamente fecunda y demostrativa. Su naturaleza inmediata y aplicada, sabe ahondarse, o ponerse en la superficie, según el carácter del trozo lo necesite. Va y vuelve por las tendencias más modernas con una personalidad llena de extrañeza y llena de arrebatos a la vez. Su música es nulidimensional en la timidez o apasionada en el ímpetu. El panorama infantil la fascina tanto como el religioso.

(Audición: *Catedral*. Evocaciones para dúo femenino y piano, de Carmen García Muñoz)

Otra de las tendencias mundiales más poderosa y en pugna con las escuelas intelectuales constructivistas es la neo-romántica que podríamos llamar “popularista” en el más sagrado sentido del vocablo. Respighi, De Falla, Gershwin, Kurt Weill en grados muy diversos concretan esta posición. Las dos fases mundiales del arte no pugnan sino por ello. Un sector genialmente preponderante, defiende el arte que llamándose de un modo muy moderno “tradicional” se nutre diríamos de “lugares comunes” del espíritu de la humanidad y los lleva hasta la apoteosis de ser ejemplar novedoso. Desde Brahms hasta Stravinsky, pasando por todas las escuelas emotivas, no hay compositor contemporáneo que no recurra al fundamento “tradicional” para la aserción de su arte. En contra de ello, las tendencias del atonalismo, dodecafonalismo y concrecionismo, pugnan por desalojar de la semántica musical todo rastro de imágenes reconocibles. En esta tendencia se produce voluntariamente, un doble juego intelectual que se argumenta en una trampa psicológica. Este doble juego consiste en imponer un estado de “alismo musical” en el cual las ideas aparecen como entes discordinados entre sí; y el estado de “amencia musical” en el cual, voluntariamente, se busca la expresión disnoica y por ende irreconocible de los conceptos sonoros.

Pues bien, la tendencia neo-romántica que afluye hacia lo tradicional, aun explayándose en la emancipación más extremista a veces, es la que prima sobre la conciencia mundial. Ninguno de los jóvenes que hemos nombrado se excluye de ella, ya que ninguno se ha votado aún en la corriente intelectual-constructivo-intransigente.

Pero subsiste una corriente en la cual, lo suburbano llega a tener funcionalidad sinfónica o aspiraciones artísticas trascendentes. El caso de Gershwin ilumina el ejemplo. En nuestra juventud hay denodados ejecutores.

Astor Piazzolla se empeña con sincero talento en experimentar las posibilidades ambientales del tango y la de introducir el bandoneón en la orquesta sinfónica. Su sensibilidad de genuina cepa, su lealtad al discurso suburbano, su sentido evolucionista de los planos armónicos, lo hace destacar entre aquellos que, poseyendo una técnica y una vocación, han llegado a adquirir una dirección y una voz propia, en los enmarañados panoramas del estilo popular.

(Audición: *Contratiempo*, de Astor Piazzolla)

Habíamos incluido entre los compositores jóvenes de la tendencia que dimos en llamar “cíclico conceptualista” a Carlos Tuxen-Bang. Es un joven de prematura madurez, de sólida formación y de acendrada responsabilidad. La salud de su espíritu se pone en evidencia en la salud de su arte. Su meditación, su drama íntimo, su enfervorizada pasión se atemperan en concentrados soliloquios, o en bien concertados diálogos, que dicen de una naturaleza musical de compensada belleza, a la par que seduce por la hondura del concepto. Sus *Variaciones concertantes* son ejemplo de lo que pueden el orden y la sensibilidad en la juventud fundamentalmente bien formada.

(Audición: *Aria para piano*. de Carlos Tuxen-Bang)

Y para cerrar la riqueza de este panorama de la juventud contemporánea argentina, nada parece mejor que recordar un nombre: Héctor Julio Olivera. No es un joven aún, es un niño. Tiene diez años de edad, pero hace cuatro años que compone, como quien saliendo del hogar de Juan Sebastián Bach, saca del misterio de su misterioso equilibrio infantil, fugas y preludios cuyo encanto y frescura, hablan de una musicalidad intacta y de una emoción inmaculada. Su estro de improvisador consciente, y su ingénita percepción de lo autóctono, lo hacen el cantor de un criollismo aéreo e ingenuo. La lección de Héctor Julio Olivera es bella y monitora a la vez. Vuelve a Juan Sebastián Bach, no por medio de la imitación de Hindemith, sino por medio del amor directo a Juan Sebastián Bach.

Y con estos dos nombres, el de Héctor Julio Olivera, el más joven de los compositores jóvenes argentino, y Juan Sebastián Bach, el más joven y el más moderno del género humano de los compositores jóvenes de la inmortalidad musical, nos place cerrar este reducido panorama de la música contemporánea argentina.