

EL BARROCO MUSICAL Y EL ARTE ABSTRACTO

Por Xavier Blanch

(De la pàgina Web de Goldberg, El Portal de la Música Antigua - no. 31, 2004)



pag 1

El silencio no es el reverso de la música.

Ésta se compone, se interpreta, se escucha y se valora tan sólo en el silencio.

Observar unos violines representados plásticamente en posición de descanso nos permitirá establecer una comparación, descabellada en apariencia, entre lo abstracto pictórico en el siglo XX y lo abstracto musical en el barroco, contribuyendo así al inagotable proceso de reflexión sobre el sentido último de reinterpretar la música antigua y de cómo y por qué hacerlo.



Juan Gris. 1922. Libro de música. Museo Reina Sofía, Madrid

Cualquier intento clasificatorio de las tendencias artísticas habidas a lo largo de la historia, debería tener en cuenta las relaciones que puedan llegar a establecerse entre distintas corrientes de pensamiento, pese a su distancia cronológica y a lo alejado de sus procedimientos de creación. En ese sentido, la situación vivida por los pioneros del arte abstracto pictórico, en su afán por liberar el color y la forma de su antiquísimo “yugo” figurativo, guarda un parecido extraordinario con la que experimentaron compositores e instrumentistas de los siglos XVII y XVIII en su lucha por deslindar de la palabra el sonido instrumental.

El hecho de adjudicar una cierta capacidad expresiva a los colores y a las formas desprovistas de figuración, se ha relacionado tradicionalmente con la desarticulación del sistema tonal y con sus alternativas atonales y dodecafónicas a principios del siglo XX, ya que Kandinsky, Mondrian, Malévich, Klee, entre tantos otros, encontraron en la música absoluta del siglo XIX las justificaciones espirituales para sus telas. Pero eso no deja de ser un trompe-l’oeil historicista, puesto que si nos atenemos al concepto de abstracción puro, es decir, a aquel que evoluciona, como formulaba Worringer en 1906, desde el arte geoméricamente ornamental de los pueblos primitivos hasta el que Kandinsky considerará capacitado para responder expresivamente a una necesidad interior, es más exacto, histórica y antropológicamente, apreciar concomitancias con todo el proceso que va desde la recuperación de la monodia por la Camerata florentina a finales del siglo XVI, hasta la definitiva fijación del sistema tonal por parte de Rameau, ya entrado el siglo XVIII. En efecto, aislar una melodía, sustraerle el sentido del texto, darle cobertura armónica con la polaridad mayor-menor y hacerla avanzar mediante disonancias hasta el ámbito de la emoción, es lo más abstracto que una mente humana pueda imaginar. Estamos tan acostumbrados a escuchar sonatas y sinfonías y a dejarnos emocionar por su contenido, que hemos olvidado que para aceptar que el sonido de un instrumento musical fuera considerado un producto artísticamente homologado –no sólo por los garantes de la sapiencia musical sino por el ciudadano de a pie– hizo falta que una legión de compositores, instrumentistas, luthiers, filósofos y oyentes sumaran sus esfuerzos con el fin de convencer a las académicas ortodoxias de que un nuevo arte era posible y, en consecuencia, de que la autonomía de la materia sonora –como acontecería trescientos años

más tarde con la del color y la forma– era un paso de gigante necesario hacia la subjetividad artística del individuo.

Cuando Michael Praetorius en *Syntagma Musicum* (1615-1619) probó que la evolución había quebrado definitivamente la absoluta primacía de la palabra y dividido los *Cantilena* en *cum textu* y *sine textu*, dio comienzo en Europa una extravagante y “barroca” suma de conceptos: la danza creadora de simetrías, la fuga heredera de un pasado inevitable, la tonalidad como ensanchamiento infinito de su estrechez modal, la teoría de los afectos sintetizada en el contraste *adagio-allegro*, las leyes de la retórica que harán de la oración musical algo persuasivo, la imitación perfecta de lo inimitable, las matemáticas como única verdad con la que dividir la octava, el camino de Dios desde el templo hasta el teatro, y, desde luego, un duelo febril entre la melodía y la armonía... El resultado no habría de ser otro que el de un *musicus poeticus* emergiendo de un mar de claroscuros, alguien capaz de empezar objetivando las alegrías y tristezas de toda su comunidad, para luego acabar siendo capaz de expresar su gozo y su pesar. Para eso haría falta forcejear con la palabra durante dos siglos y entrar en un confuso mundo de significantes sin o con significados y de formas que son y no son contenidos. Todavía en 1784 W. J. of Nayland afirmaba que “desde que la música instrumental se ha independizado de lo vocal, estamos en continuo peligro de caer bajo el dominio del sonido sin sentido”. En el momento en que la música rompe aguas en el silencio, hasta su nacimiento y muerte simultáneos en el oído, el músico toca, calla y escucha al mismo tiempo sabiendo que todas sus notas son una verdad a medias. Cuánta razón encierra el irónico y abarrocado aforismo de José Bergamín: “La música nos engaña siempre porque nunca puede cumplir una palabra que no tiene”.



Paul Klee. 1930. Blanco encerrado polifónicamente. Fundación Paul Klee, Berna, Suiza

El tiempo detenido en el violín de Jan Lievens

Y el primer engaño proviene de la contemplación del violín de Jan Lievens porque es imposible saber a ciencia cierta no ya cómo sonaba, sino qué sentía quien lo tocaba. La lectura del Eclesiastés está seguramente detrás del origen de este lienzo: En el día del bien goza del bien, y en el día del mal reflexiona que lo uno y lo otro lo ha dispuesto Dios, de modo que el hombre nada sepa de lo por venir. Ni del pasado, añadimos nosotros. La calavera, el reloj de arena, el velón apagado, son características alegorías barrocas del paso del tiempo, de la fugacidad de la vida y la prontitud de la muerte. Vanidad de vanidades, todo es vanidad. Sin embargo, para el músico el violín es la metáfora del desconocimiento del pasado sonoro. Probablemente quien lo tañía tuviera mejor concepto de su instrumento que el que demostró Vincenzo Galilei en *Dialogo della musica antica et de la moderna* (1581), quien llegó a calificarlo “como un trozo de madera hueca sobre la que se tienden cuerdas de tripa de un animal mudo”, aludiendo a la imposibilidad de que un instrumento musical fuera elevado al mismo rango que el de la voz. El porvenir en música antigua importa poco. Es el pasado el que nos cautiva y nos provoca. Los músicos estamos atrapados entre dos tiempos y, como a Pascal, el silencio de estos espacios infinitos nos asusta y conmueve. Tocamos para encerrar en el presente la dimensión del tiempo.

¿Pero no podríamos jugar con dicho presente en la música compuesta por nuestros contemporáneos? En la actualidad y desde hace unas décadas, el simpatizante de la música antigua, bien sea intérprete o melómano, ha visto como se han ido elevando paulatinamente a objeto de culto unas obras y unos procedimientos interpretativos que han acabado por poner en crisis la “relajada” relación que con el pasado musical se venía manteniendo. Tal vez no sea arriesgado aventurar que la música antigua, en su intento de reencarnarse en los movimientos interpretativos con “criterios históricos” del siglo XX, ha venido a ocupar el espacio socio-musical perdido dolorosamente por la música “clásica” contemporánea, favoreciendo la evolución de unos parámetros artísticos más desde la búsqueda de la invariabilidad del lenguaje que desde el reconocimiento de las nuevas asperezas que resuenan en el oído.

No sólo para el gran público, sino también para el estudiante y el profesional, es menos traumático de cara a preservar la integridad de la tradición, un acercamiento de tipo

musicológico y argumentador hacia el pasado, que uno que abogue por la ruptura y la renuncia de muchos de los preceptos estético-musicales que han ido configurándose durante siglos en los tímpanos del oyente occidental. Es más cómodo hacer el esfuerzo de atender a los planteamientos de un Harnoncourt o un Leonhardt que a los de un Stockhausen o un Boulez, ya que donde éstos fuerzan nuevos paradigmas, aquéllos acicalan los de siempre con una relectura filológica tan distinta como se quiera, pero que acaba, en último término, reafirmando y autodefiniendo sus preceptos, dando así una “acústica sensación de paz” entre la música y el presente. Por decirlo de otro modo, vienen a recordar que las cosas están, a pesar de algunas licenciosas transgresiones del orden interpretativo, donde siempre debieron estar: en la comfortable historia de la música.

Pero esta sensación de antiguo paraíso musical de la que gozamos actualmente, no hubiera sido posible sin la aparición del disco, verdadera acta notarial de la historia de la interpretación reciente que, amalgamando el binomio emisor-receptor, acaba tal vez por romper el hechizo del inaprensible objeto que fue siempre la música. Así pues, ésta se encuentra hoy mucho más cercana a la condición de perdurabilidad que el resto de las manifestaciones artísticas.



Pieter Claesz (1597-1661). Naturaleza muerta con esfera de cristal. Germanisches Nationalmuseum Nuremberg, Alemania

Leonardo da Vinci dejó escrito en el Codex Urbinas que “la pintura aventaja a la música y sobre ella señorea, porque no muere fulminada tras su creación, como la música desventurada, sino que permanece en su ser y te muestra como vivo lo que, de hecho, es tan sólo superficie”. El disco, con su capacidad de reproducción ad infinitum, ha conseguido crear algo parecido a esa “superficie que permanece”, un soporte en el que los estratos de simultaneidad propios de la música pueden desgranarse a placer tantas veces como sea menester, sin apelar a las complejas técnicas de descodificación de partituras de los especialistas, contraviniendo a Leonardo cuando éste adjudicaba a la “armónica proporción de la pintura” virtudes que actualmente se pueden desprender sin dificultad de una grabación discográfica, y haciendo tangible esa armónica proporción: “la cual se compone de miembros simultáneos, cuyas dulzuras son juzgadas en un sólo instante, ya reunidas, ya en detalle”.

¿Detiene pues el disco el tiempo del discurso del violín, como el reloj de arena de Lievens hace con el lienzo? No, solamente congela nuestras momentáneas elucubraciones. Si la música antigua sigue siendo un regalo, es porque nadie puede contarnos el final de su historia, y eso tiene un valor incalculable en una época como la nuestra en la que soportamos sobre las espaldas del arte el peso de tantos finales conocidos. Pero si la gracia está en no saber el final de la historia, en movernos a ciegas entre partituras e instrumentos originales ¿a qué viene tanto empeño en desentrañar cómo sonaba realmente la música en el pasado?

De la percepción estética: los antiguos y los modernos

Cuanta más información relacionada con las circunstancias en las que fue creada una obra tengamos, más elementos de conjetura nos asistirán en nuestras quimeras interpretativas, favoreciendo lo que entendemos por “creatividad”, que es a fin de cuentas de lo que se trata cuando revivimos obras del pasado. El estudio de la organología, la ciencia de la notación, la iconografía, la construcción de instrumentos, la bibliografía, la praxis interpretativa, la estilística, la filosofía, la estética, la sociología, la psicología, ramas todas ellas vinculadas a la musicología pero aplicables a la ejecución instrumental, nos permiten una aproximación a la partitura y a su interpretación mucho más estimulante. Pero el estímulo llega, en contra de lo que pudiera parecer, a partir de la constatación de que cuantos más ingredientes encontramos a nuestro alcance para “cocinar un plato” sonoro, más posibilidades de equivocarnos aparecen y, en ese margen de error y sólo en él, reside la creatividad del intérprete actual.

Cuando los románticos recuperaron patrimonios pretéritos, caso de la mítica recuperación de la Pasión según san Mateo efectuada por Mendelssohn, se relacionaban con el pasado sin

complejos de ningún tipo. Del mismo modo que no se vestían de época para leer sonetos de Petrarca, tampoco se preocupaban de si su acercamiento a los compositores de otras épocas era o no fiel a sus orígenes. ¿Cómo hubieran podido hacerlo si ya en 1775 el padre Engramel aseguraba que “los Lully, los Corelli y hasta los Rameau, se revolucionarían si escucharan como se ejecutan sus piezas hoy en día?”. Tenían su propia concepción del hecho compositivo y todo lo que viniera de allende los tiempos debía ser pasado por los moldes de su interpretación. Componer, tocar, escuchar, eran vertientes distintas de una misma coherencia musical. Sin embargo, ahora el caso es distinto, puesto que el desencuentro que existe entre compositores e intérpretes hace más complejo hablar de coherencias y argumentos, ya que la rosa de los vientos de la percepción estética tiene el norte un tanto perdido.

Aunque la polémica entre los antiguos y los modernos -la del siglo XX, no la que levantó polémicas hace algunas centurias- parece haber llegado a una victoria más o menos pactada de los primeros sobre los segundos, si aplicamos un cierto rigor al análisis de la situación y no nos dejamos llevar por acaloramientos ideológicos, llegaremos a la conclusión de que en realidad se trata de un simple problema de la inevitable caducidad de los procedimientos de lectura y de la administración de los recursos expresivos, caducidad que llega hasta el punto de crear un tic en los intérpretes, y como señala el sociólogo Antoine Hennion, ese tic, cuando se aísla, cansa. Merece la pena recordar que Leonard Meyer, en su sistemático empeño por dilucidar los vericuetos de la emoción musical, cita a C. S. Myers, quien en 1927 proponía: “En la música y el habla el sonido puro, la verdadera altura, la afinación exacta, la armonía perfecta, el ritmo rígido, la pulsación igual y el tempo preciso, desempeñan un papel relativamente pequeño. Son principalmente puntos de orientación para el arte y el temperamento. Los recursos ilimitados de la expresión vocal e instrumental radican en la desviación artística de lo puro, lo verdadero, lo exacto, lo perfecto, lo rígido, lo igual y lo preciso. Esta desviación de lo exacto es, en conjunto, el medio para la creación de lo bello, para la transmisión de la emoción”. Lo que llama la atención es que las palabras pueden, indistintamente, hacer referencia tanto a la concepción heredera del Romanticismo como a su presunta rival corriente historicista, puesto que la desviación de lo exacto puede llevarse a cabo desde los antagónicos *crescendo-diminuendo*, *rubato-a tempo*, *ritardando-accelerando*, *vibrato lento-vibrato rápido*, etcétera, que afectan todos ellos a largas estructuras arquitectónicas del discurso; o desde los *égale-inégale*, *sílaba larga-sílaba corta*, *más peso-menos peso*, *messa de voce-sonido plano*, etcétera, que configuran la pronunciación de niveles más breves de construcción de la frase.



Jan Lievens (1607-1674). Naturaleza muerta con violín, libros y calavera. 1627. Fundación Hannema-de-Stuers Heino, Holanda

Si bien es verdad que de la misma manera que con los instrumentos postrománticos se llegó a homogeneizar todos los recursos expresivos, de tal modo que el margen de recreación fue estrechándose progresivamente, y que con el desembarco del historicismo en las costas del Parnaso el oído agradeció los novedosos diapasones, las cuerdas de tripa, las micro articulaciones y el descanso del vibrato, cabe preguntarse cuánto tardarán los oyentes en aislar los “tics” barrocos y cómo se las ingeniarán los ejecutantes para renovar los procedimientos interpretativos y a su vez regenerar su capacidad disuasoria cuando ese momento inevitable llegue. ¿Existen nuevas maneras de abordar el juego tensión-distensión con el que el sistema métrico-tonal ha ido forjando su recurso más característico, es decir el del interés, el placer o la emoción conseguidos precisamente a partir de la inhibición de las expectativas creadas por el propio sistema?

Entre el violín de Claesz y su reflejo

En una época en la que se puede ir al dentista o al supermercado y volver a casa sin haber dejado de escuchar música en ningún momento, uno podría llegar a creer que la música se ha convertido en una Harmonie universelle, un apoteósico intento de hermandad musical al estilo de Rousseau. Pero esa idea esperantista que pretende hacer del sonido la antítesis de Babel, afirmando que la música es un lenguaje universal resulta ser, claro está, una falacia: bienintencionada si viene del oyente, pretenciosa si procede del músico. Lo universal es el silencio.

Y en el silencio del lienzo de Pieter Claesz pueden acabar de sazonzarse nuestras últimas dudas. El arco de un violín descansando sobre las cuerdas: eso sí es una verdadera naturaleza muerta. Si sus cuerdas sonaran, ¿es lícito pensar que responderían a las expectativas de Johann Joachim Quantz cuando afirmaba en 1752 que los “oradores y los músicos tienen fundamentalmente el mismo propósito: subyugar a los corazones, excitar o calmar las pasiones e inducir emociones en los oyentes”? Seguramente sería así, pues ya Blainville había sugerido que “la música es para el oído lo que la pintura es para los ojos. Debe interesar al oyente, atraer su atención”. Y si de llamar la atención se trata podríamos hacerlo con mayúsculas, tal y como pedía Georg Muffat en 1701 a los intérpretes de sus conciertos: “Cuando se trata de un piano todos han de tocar tan suave y delicadamente que apenas se les oiga; cuando se señala un forte se ha de tocar con tanta fuerza, desde la primera nota así marcada, que el oyente se sienta pasmado ante tal vehemencia... Pues mediante la

observancia estricta de esta oposición o rivalidad entre lo lento y lo rápido, lo suave y lo fuerte, la plenitud del gran coro y la delicadeza del pequeño trío, el oído se siente arropado por un asombro peculiar, como ocurre con el ojo con la oposición entre la luz y la sombra.” Parece que el maestro barroco esté describiendo una sinfonía de Beethoven. Así pues, no es de extrañar que Paul Klee, excelente violinista además de pintor y de quien se sabe que adoraba los tríos de Buxtehude y los conciertos de Rameau y Couperin, confiese en el capítulo cuarto de su Teoría del arte moderno: “Lo que ya se había conseguido en música antes del final del siglo XVIII, acaba de empezar en el dominio de las artes plásticas”, o que Kandinsky se expresara de manera similar en De lo espiritual en el arte: “La enseñanza más rica nos la da la música. Con pocas excepciones y desviaciones, la música es, desde hace ya siglos, el arte que utiliza sus medios no para representar fenómenos de la naturaleza, sino para expresar la vida interior del artista y crear una vida propia de tonos musicales” Pero si es todo eso cierto, si el Romanticismo manifiesta sus postulados casi cincuenta años antes de la muerte de Johann Sebastian Bach, si los pintores quieren ser músicos y los músicos pintores y poetas, si la música es abstracta avant la lettre y Kandinsky llega tarde al arte abstracto ¿quién puede, por favor, poner un poco de orden en la historia del arte?

La insistente pretensión por parte de tantos pensadores a lo largo de la historia y también en la actualidad, de adjudicarle valor expresivo a todo tipo de manifestaciones humanas es, a todas luces, un ejercicio que tiene que ver más con la creación y el estudio de la estética que con el de la interpretación musical de obras del pasado. No se trata aquí de confundir los papeles de un instrumentista, de un cantante o director de orquesta, finalmente creadores todos ellos, con los de un doctor en historia de la estética y analista de creaciones, sino de señalar que cada compositor, cada intérprete y cada oyente son copartícipes en el juego de buscar o inventar salidas del laberinto de espejos en el que hemos convertido la expresividad. Existe en la música antigua, como en cualquier otro género, una larga y sensual cadena de eslabones expresivos, y en la medida en que seamos capaces de vislumbrar el color de la herrumbre de cada eslabón -perdido, claro- estaremos en disposición de ensanchar un desafiante margen de recreación artística como instrumentistas y oyentes del siglo que ahora empieza. Sí, ya sabemos que Leonardo- ¡una vez más él!- dejó escrito que “la música es la configuración de lo invisible”. Sabemos también que no existe todavía la prueba del carbono 14 aplicable a las ondas sonoras del pasado, y que Harold Bloom podría estar hablando del peregrino intento de gestionar la expresión de lo pretérito con nuestras interpretaciones historicistas, cuando tacha a la novela histórica de subgénero no apto para el canon, dada su indefinición, a caballo entre la historia y la fabulación... No nos queda si no aceptar, sin más, que ahí están precisamente la gracia, la emoción y el misterio: la lectura de unos violines, diríase que confabulados, quién sabe si históricamente, pues el ayer de cada uno de ellos cree tener en su alma de madera un duende máspreciado que la piedra filosofal. Como ocurre en el cuadro de Claesz, siempre hay una luz nueva proveniente de alguna ventana para reflectarse en nuestros violines. Acaso no ignoren, silenciosos, que su presente es poco más que un reflejo incompleto en una reluciente esfera.