Página de música

MÚSICA Y ARTE SOCIAL.

A Gabriel Celaya.

Nuestro tiempo se caracteriza por la existencia de una constante preocupación social. Si esta preocupación parte de la política, sus efectos irradian a todas las actividades humanas, y muy particularmente al arte.

Se exige, en nombre del instante histórico, un arte social. Es decir, un arte que coadyuve a la instauración de una justicia social de manera directa y efectiva: un arte, en suma, comprometido y no esteticista ni intimista.

Pero es preciso establecer una escala de exigibilidad en este terreno. El arte puede ser más o menos social, según pueda tocar más o menos en la realidad. Podría establecerse el siguiente postulado: *las posibilidades sociales del arte están en razón directa de su conexión con la realidad presente y de su eficacia inmediata respecto al público, y en razón inversa de su natural grado de abstracción necesaria.*

La novela y el teatro están tan firmemente enraizados con la actuación externa humana que sus posibilidades de expresión social son muy grandes y directas. La pintura y la escultura se permiten hoy una abstracción que desrealiza su contenido; pero continúan, a pesar de todo, en íntima conexión con lo representado y con lo figurativo.

La poesía es sinténtica y metafórica por naturaleza, y sólo en ese terreno puede ser eficaz. La realidad se mantiene en ella solamente como materia bruta transformable.

Por último, la música toma sus materiales de un mundo abstracto y no figurativo en sí: los sonidos. *La realidad histórica está fuera del contenido objetivo de la música.*

Así, la escala de efectividad social de las artes podría ordenarse en esta gradación: teatro, novela, pintura, escultura, poesía, música. La música queda en el último peldaño de las artes con valor social inmediato. Sin embargo, la música no es un arte intemporal y abstracto, sino en su material artístico. El clima moral y el sentir espiritual de cada época—además de la vibración psicológica individual—quedan bien impresos en los pentagramas. Bach transpira la Reforma; Mozart, la gracia dieciochesca; Schumann, el Romanticismo; Prokofief, el mecanicismo de nuestro siglo.

¿Cómo se insertan estos contenidos históricos en la música? En primer lugar, por las modificaciones melódicas, rítmicas, armónicas e instrumentales, que, en su origen, vienen dadas por el espíritu mismo de cada

época. Así, la confianza en una organización teocéntrica del mundo está reflejada en el circularismo sereno de la melodía de Bach; o la preponderancia del sentimiento aparece en las alternativas de desmayo y exaltación de la música romántica.

En segundo lugar, el contenido histórico llega a la música por la intencionalidad del compositor. Esta intencionalidad es un ingrediente no musical de la música. Y sólo a través de un procedimiento literario puede ser captada por el público. Este procedimiento va desde un simple título a la elaboración de un extenso y detallado "programa". Una obra que se titule, por ejemplo, *La batalla de Vitoria,* por el mero hecho de ir presidida por tal título, queda automáticamente asociada a ese hecho histórico. Entonces, del análisis de tal hecho inferimos fácilmente la intención ideológica o conceptual del compositor. La *Sinfonía Fantástica,* de Berlioz, nos relata en prosa las vicisitudes narradas por la música; y sin el programa literario no podríamos comprender en detalle la intención del compositor, y sólo aprehenderíamos, gracias a los elementos puestos en juego—un vals, una música de ensueño, un trueno lejano, una canción popular campesina—el clima psicológico general de la obra, que es lo único que puede llegarnos directamente a través de los sonidos. Pero este medio, es obvio decirlo, aunque perfectamente válido y justificado, es superficial y no afecta íntimamente a la estructura de la obra musical.

La música, claro está, no se agota en lo puramente instrumental. Todo canto exige un texto, y esta elección—dejando a un lado razones rítmicas—es ya una indicación temática y conceptual. Cuando se elige, por ejemplo, para una cantata un texto bíblico, la intención religiosa ha de existir, de una manera o de otra, en el compositor. Cuando el texto es revolucionario, la intencionalidad del músico está expresada por ese mismo hecho de su elección. Pero aun en estos casos límite, el texto "no es" la música. Puede servirnos de indicador ideológico y psicológico, pero nada más.

Llegamos, pues, a la no muy alentadora conclusión de que los contenidos objetivos, en la música, sólo pueden estar claramente representados por lo no musical (títulos, programa, textos), que a su vez sirve de señal para orientarnos en la intención del compositor, pero que, en todo caso, *no es el contenido mismo.*

Aparte de los signos externos citados, lo único que puede apresarse en la música es el matiz psicológico en rasgos amplios. Este matiz no puede ir más allá de una cualificación bastante imprecisa: podemos decir que una obra musical es triste, o alegre, o enérgica, o despreocupada, o morbosa. Pero todas estas calificaciones no son en rigor conciliables con un sentido histórico o social, y mucho menos político.

La música, podríamos concluir, es siempre abstracta. Quizá por eso anide en ella siempre la angustia de lo inexpresado.

RAMÓN BARCE.