

BO W Á L L N E R

LA NUEVA MUSICA SUECA

Cada nueva temporada musical señala un carácter siempre particular, que depende menos de las obras del repertorio que han sido interpretadas, que de la nueva música presentada en el transcurso del año. En esta retrospectiva de la temporada musical del otoño de 1947 y de la primavera 1948, será tratado principalmente lo esencial entre estas nuevas obras, y, sobre todo, las obras suecas. Esta manera de ver entraña naturalmente un cambio en el modo de juzgar la actividad de las diversas asociaciones de conciertos; en esa forma, la radiodifusión ocupa uno de los primeros lugares, mientras que esta vez la ópera está un poco relegada en la sombra. Nuestra atención será igualmente concentrado sobre la sociedad de música de cámara llamada "Fylkingen", que acaba de festejar su quince aniversario. La "Konserterforeningen" ha presentado a menudo obras nuevas, pero por razones de las que la sociedad es sólo parcialmente responsable, la música sueca presentada ha sido únicamente por excepción del género que vamos a tratar aquí, es decir, la música "moderna".

Hilding Rosenberg, ha hecho hace algunos años una declaración interesante sobre su concepto de la creación musical en una época tan trastornada como aquella de la segunda guerra mundial.

"La creación musical permanece para mí, como toda creación artística, siendo el sueño de mi vida. Una idealización de la experiencia de la vida, una tentativa para edificar en sonidos y en forma musical una imagen ideal de las experiencias que nos impone la vida exterior. Pero en realidad esta imagen es y debe ser la verdad para el artista, la verdad sobre sí mismo. Una potente voluntad de concentración unida a la habilidad técnica es una condición decisiva para toda ver-

dadera creación artística. Esto vale aún más, posiblemente, en la hora presente en que el mundo interior interviene de una manera tan brutal y tan cruel. También para mí la creación es un acto de voluntad. Si la noche está en torno de vosotros, cread la luz! Si vosotros perdéis la fé en el hombre, cread la fé! Si el duelo se hace denso alrededor vuestro, cread la alegría!"

Estas palabras que no han perdido todavía su carácter de mensaje esencial, nos dan indicaciones preciosas, que recibiremos con reconocimiento, para comprender mejor la música de Rosenberg en el curso de los diez últimos años y nos explican su infatigable ardor creador y el eminente carácter ético de su producción. Los problemas que no son de orden musical, planteados por las grandes sinfonías corales "La revelación de San Juan" y "El Jardinero", el oratorio de "La ley y la costumbre suecas", y la obra escénica "La isla de la felicidad", parecen también haber sido para el compositor una cosa extremadamente importante; no nos encontramos en presencia de una moda superficial ni en frente de un reflejo no premeditado de nuestra época. Y la actitud de Rosenberg delante de los motivos religiosos que ha elegido como punto de partida para sus sinfonías corales, muestra que esa selección no ha sido dictada por una religiosidad sentimental del género de la que hemos aprendido a conocer, por ejemplo, en una gran parte de la música religiosa de la época romántica, sino que es la expresión de una fé viva, activa, verdaderamente la de un hombre moderno que posee también relaciones comunes con el cristianismo tal como la concebían los creyentes de los siglos XVI y XVII. Los coros de "La inspiración de San Juan", de inspiración palettriniana, son también algo más que armoniosos "pastiches"; son la obra de un arte musical viviente.

Desde épocas pasadas hemos aprendido a ver la Biblia bajo un punto de vista estético —sobre todo el viejo testamento y su atmósfera tan sugestiva— y bajo un punto de vista histórico. Evidentemente estos dos puntos de vista han ejercido una influencia decisiva sobre Rosenberg, fuera de su búsqueda de una expresión musical adecuada al contenido de las palabras bíblicas; el poeta Rosenberg no ha quedado sordo e insensible a la belleza literaria de las alabanzas (en "El jardinero"); el narrador parece haber recogido, para la exposición musical de los textos, conscientemente, los elementos estilísticos del oriente, tanto para la orquestación como para las partes vocales de resonancias hebraicas.

Este lenguaje musical bíblico en que está empeñada casi toda la producción de Rosenberg desde 1940 no se define plenamente sino

con la tetralogía “José y sus hermanos”, la obra gigantesca de los últimos años, escrita a pedido de la Radiodifusión sueca e interpretada por primera vez en el curso de cuatro emisiones de esta institución. Las dos primeras partes, “La túnica multicolor” y “José y la mujer de Potiphar”, han sido interpretadas en la primavera de 1946 y hacia Navidad del mismo año. De las dos últimas que caen en el dominio de esta crónica “José el adivino” ha sido estrenada en septiembre de 1947 y “José el nutricio”, en marzo de 1948. La acción dramática del ciclo de oratorios de Rosenberg se basa sobre la leyenda bien conocida de José (Génesis, cap. 37 al 45), pese a que la elaboración literaria del texto ha sido tomada directamente de los diferentes volúmenes del ciclo de novelas de Thomas Mann “José y sus hermanos”; el solo título anuncia una relación entre las dos obras que no debe sin embargo reducirse únicamente al diálogo. La gran novela de Thomas Mann es como la mayor parte de las veces en este autor, una obra de una profunda significación simbólica. Por encima de la leyenda bíblica, contada con un realismo sabroso, un humor delicioso y una delicada poesía, se extiende un mundo abstracto caracterizado por la oposición entre el alma y la materia, y la convergencia de estos dos factores; lo que viene de lo alto y pertenece a la razón y lo que viene de abajo y pertenece a la fuerza. Se trata, pues, en el fondo, de nociones culturales esenciales.

Una pregunta importante para comprender bien la interpretación de la leyenda de José por Rosenberg será pues: en qué medida el compositor ha tratado de construir musicalmente ese aspecto religioso y filosófico de la novela de Mann? (formulando esta pregunta yo parto del punto de vista que la música y la filosofía pueden realmente, en ciertas condiciones, estar reunidas, es decir, cuando el músico creador es verdaderamente un inquieto, cuando la meditación es una parte integrante de su temperamento). Que sea éste el caso de Rosenberg me parece irrefutable; los motivos que ha elegido para sus grandes obras son demasiado significativos. Hay por cierto otros aspectos de la constelación músico-filosófica que aquellos que son valiosos para Wagner. Puede ser que sea irrefutable contestar completamente a esta pregunta y sobre todo, para nuestra época, que no escucha más que los detalles y que parece muy frecuentemente sorda a la configuración general y para quien la estructura de estas obras gigantescas —y de sus aspectos infinitamente variados— debe quedar como un enigma sin solución. Nos falta una perspectiva histórica. Desde este punto de vista “filosófico”, el centro de esta serie de oratorios será la “conversación sobre Dios” en “José el adivino”. “Son dos hombres

jóvenes “Ech-n-aton y José” —dice un crítico musical— “el rey y el pastor adivino, frente a frente; el primero lleno de ambiciones espirituales, el segundo, el elegido ardiendo por la conciencia de la presencia divina que lo inspira y ya saturado de una sabiduría que resuelve los problemas de la vida y del mundo...” Y es justamente aquí, en la interpretación de los sueños por José y en el momento del himno estático del Faraón al sol, que la música se vuelve más libre y más importante que nunca; el momento culminante del contenido y también el de la música.

Hilding Rosenberg ha llamado a su tetralogía: “oratorio de la ópera”, lo que parece indicar que él considera su forma actual, destinada a la radiodifusión, como un estado pasajero y que piensa poder ofrecer, con algunos arreglos ligeros y reducciones, su ciclo de oratorios en la escena de una ópera. Si es éste el problema que ha perseguido el compositor, muchos problemas encuentran su explicación —problemas desde el punto de vista del radioescucha—. Pero aún si se considera la obra a la luz de ese proyecto, quedan sin embargo muchos pasajes difíciles de comprender. Es especialmente el caso de las grandes escenas dialogadas que en su descripción detallada de una atmósfera, de un ambiente, parecen demasiado poco dramáticas, excesivamente poéticas para tener una eficacia escénica pero que, en su forma acabada, no parecen tampoco convenir a la presentación de una sala de conciertos, ya que los “ariosos”, que por así decir, nacen en mitad de los recitados, de los coros y de los intermezzos instrumentales, no alcanzan sino raramente a salir de su cuadro y dar la impresión de piezas coherentes, necesarias a la audición. (Con un texto se lograba seguirlo, pero como consecuencia de la importancia de la obra no había podido ser publicado un texto completo en el diario de la radiotelefonía, lo que hacía que los radioescuchas estuvieran completamente reducidos a pequeños comentarios expuestos sobre la arquitectura general de las diferentes partes de los oratorios). Un problema conexo es el de la declamación de las partes vocales, las relaciones entre los altos y los bajos y las acentuaciones en el texto, el diálogo hablado por una parte y la nomenclatura musical por la otra. Posiblemente se necesitaría escribir un método especial en los intervalos para esas fórmulas melódicas; a veces se tenía la impresión que los matices extremadamente delicados no llegaban a obtener una resonancia suficiente en nuestro sistema de tonos y semitonos. No se estaba lejos del cuarto de tono.

Es tentador tratar de comparar el equilibrio entre las diferentes partes de una sinfonía. Sería posiblemente difícil de precisar qué fun-

ción debería cumplir cada uno de los actos del oratorio, ya que cada parte contiene en sí misma una gama tan rica de caracteres musicales. El tiempo más enérgico y la intensidad dramática de la segunda parte podrían mientras tanto hacerle jugar el papel de un "scherzo", mientras que la parte siguiente, con el trozo central de la "conversación sobre Dios", el himno al sol de Ach-n-aton y las meditaciones de José el soñador, podría hacer la función de "adagio" simbólico. Es preciso también que exista entre los actos de una futura obra escénica un cierto ritmo, una cierta evolución musical y dinámica. El vínculo que existe entre las diferentes partes está sobre todo subrayado por la unidad del lenguaje musical —la característica de una parte si no se refiere a los matices más delicados y a los rasgos individuales exigidos por los diversos sucesos, aplicable igualmente a los otros— y de los leiv-motiv apenas esbozados; el motivo de José, para elegir un ejemplo significativo, aparece en muchas variaciones en su forma más pura y más punzante en la última parte cuando José se revela a sus hermanos: "Hijos, soy yo. Es vuestro hermano José".

La música de "José y sus hermanos" posee una gran riqueza de matices melódicos, rítmicos y tonales de los más exquisitos, bañado todo por esa atmósfera extraña que puede ofrecer un lenguaje musical oriental u orientalizante, con una delicada sensibilidad artística. Muchos de los "ariosos" con su melodía ricamente adornada y una construcción de intervalos extremadamente libres --lo que no es posiblemente siempre feliz en una obra con partes vocales tan importantes-- son emocionantes por su rareza y su expresión. La "conversación sobre Dios" y el himno al sol del Faraón de la tercera parte ya han sido mencionados. Sería preciso también llamar la atención sobre la lamentación de Jaakob en el Intermezzo de la parte final con la crisis de la multitud --el coro: "El Sjaddai! el Sjaddai!". El aire del hijo de Jaakob, Aser, en la séptima escena de la última parte deja una curiosa ilusión de canto oriental improvisado. Sólo raramente ha faltado la inspiración al compositor, pero no se queda enteramente convencido de que una segunda audición no pueda modificar este juicio; una sola y misma parte puede a lo largo de un concierto dejar impresiones sensiblemente diferentes.

Las partes más bellas son, mientras tanto, como ocurre muy frecuentemente en Rosenberg, las partes corales, donde el compositor consigue gracias a su libertad delante del material vocal, crear posibilidades de timbre y de melodía que parecen completamente nuevas. Tenemos en la parte de la interpretación de los sueños el coro etéreo de los ángeles en el prelude, bajo la forma de un brillante "fugatto"

y el magnífico coro de los “allegrettos” en la sala del Faraón, con un movimiento ondulatorio sugerido por la alternancia de las voces masculinas y las voces femeninas. El color local se encuentra aquí subrayado más aún por las fanfarrias y las multituds abigarradas de las ceremonias orientales. En “José el nutricio” se recuerda sobre todo el “coro lamentoso” de la introducción, “Los rayos del sol surgen como del fuego del cielo y devoran todo”.

Las partes instrumentales más independientes son raras. En principio puede decirse que la orquesta ha sido completamente subordinada a fines ilustrativos, lo que es particularmente notable en la última parte. “José el adivino” es más rico en partes instrumentales. Una fuga “allegre” describe el curso rápido del mensajero que el Faraón envía en busca del José para que éste interprete el sueño amenazador de las siete vacas gordas y las siete vacas flacas. O bien otra escena. . . El carcelero Mai-Sachme está en la orilla del río y espera a José, condenado al fin de la escena con la mujer de Potiphar. El viaje por el río está descrito en el acompañamiento de la orquesta por pasajes obstinados en los bajos. Cuando el prefecto de la prisión ha recibido a su prisionero y dado la orden a los barqueros de partir, queda un minuto silencioso antes de dar instrucciones a sus propios hombres. El motivo del río reaparece, se percibe que la barca se aleja, no tanto por el movimiento de la misma barca sino por el hecho de que los hombres desde la orilla la *siguen con la mirada*. Un gesto, un comportamiento, pueden en algunos casos raros como éste adquirir una expresión musical tal que no se pueda dudar más de su significado. Que la “suite” de José, en su calidad de “drama para audición” deba ser rico en tales detalles y efectivamente lo sea, parece muy natural. Todavía una escena más, la última de “José el Nutricio”. El narrador que va explicando la situación al radioescucha, dice: “Era la primavera y la tierra estaba cubierta de flores; flores en racimos, en bouquets, en orlas; una sonrisa abundante y abigarrada. Ligeras nubes flotaban en el cielo muy alto”. En medio de esas maravillas se encuentra una muchachita, Serach, la hija de Aser. Se entrega a un canto jubiloso que en su simplicidad popular y en su belleza melódica forma la viñeta final de la obra, pese al coro final, escrito con una amplitud sinfónica.

*

Si se quiere hacer valer que el elemento de la novela de Thomas Mann que ha dado el primer impulso a Rosenberg no es ni lo simbólico, ni el mismo recitado que debía ya ser familiar al compositor, sino

El ambiente mismo donde el lector se sumerge por la impecable prosa de Mann, se habrá expresado, indudablemente, alguna cosa esencial sobre el temperamento tan poético de Rosenberg. Es notable qué poco han sido cultivadas por él las formas de la música absoluta en estos últimos años. En la producción abundante de los diez últimos años no se distinguen sino tres obras de este género que tengan la misma alta calidad artística que los oratorios; el concierto para alto, el cuarto "quatour" a cuerdas y el concierto para cuerdas. Si se quiere lograr un juicio sobre la música de Rosenberg no se puede casi pasar este hecho en silencio. ¿La imaginación del compositor se desenvuelve más libremente cuando está inspirada y conducida por un motivo no musical, cuando, en una palabra, se trata de descubrir y de ilustrar alguna cosa en música? La pregunta puede parecer formulada de una manera paradójal, siendo la música un arte que se encuentra precisamente en un grave dilema cuando debe explicar alguna cosa más concreta que un sentimiento. Nos encontramos aquí delante de uno de los problemas fundamentales de la creación musical, que no podemos por otra parte discutir a lo largo de este artículo. Es también difícil contestar a la pregunta tal como ella se plantea; posiblemente esta pregunta es, en sí misma, lo que hay de más significativo. La producción de Rosenberg está entre las más notables en la historia de la música sueca; es al mismo tiempo una de las más eminentes en las civilizaciones nórdicas de hoy día. En otros términos. . . . la obra de este compositor es una cosa a la cual se vuelve sin cesar, desde que se trata de tomar posición "vis a vis" con la música moderna. Para alguien que quiera comprender y vivir la música de Rosenberg, pero que no lo ha logrado sino excepcionalmente —aunque lo haya escuchado a menudo y estudiado a conciencia— los problemas aumentan, las preguntas se multiplican. Sin haber encontrado todavía respuesta. La interrogación permanecerá aún una vez más si se quiere precisar dónde pueden encontrarse los problemas. Es por error que la música de Rosenberg parece tan frecuentemente desprovista de "esqueleto"? Esto se relaciona con el hecho de que su música, en sus fines descriptivos, es a menudo obligada a desenvolverse siguiendo otras leyes distintas de las musicales. No es difícil encontrar ejemplos en que una inspiración no musical no ha sido necesariamente conducida a una evolución "intelectual" de la obra musical; grandes partes de la producción de Bach son una prueba elocuente y se podría también mencionar a Carl Nielsen. Por otro lado parece haber pasado el tiempo en que una reacción contra el romanticismo y la música descriptiva se unían en cuerpo y alma a la concepción musical de Erns Kurth, que hacía de la música, especial-

mente de Bach, un "Krafsespiil", una continua alternancia de concentraciones y de descargas de energía. ¿Es posible que esta ausencia de esqueleto esté relacionada con la sorprendente receptividad del compositor que encuentra, parece, en todos los estilos, en todas las formas, alguna cosa para aprender, alguna cosa que lo inspira? La explotación de tal don es uno de los caminos que llevan a la maestría y que ha sido el de la mayor parte de los grandes compositores. Después de cada nueva experiencia sigue un período donde se trata de asimilar y de transformar de una manera personal las impresiones que aquella ha dejado; una inspiración creadora demasiado fácil puede dar por consecuencia que toda esa nueva adquisición no tenga tiempo de ser profundizada, de ser unida orgánicamente a la personalidad. Así las nuevas obras pueden, pese a su maestría técnica, dar una impresión que carezca de nitidez y no ser más que la expresión de un maestro sin personalidad.

*

Cuando, al principio del otoño, se llegó a las últimas jornadas musicales nórdicas, era justo que se hablara sobre las obras que de una u otra manera significaban un progreso estilístico y que demostraban que la joven música estaba en tren de abrirse nuevos caminos descartando modos de expresión de la generación precedente. Pero los juicios presentados no prestaban bastante atención al valor artístico propio de las obras, y algunas fueron relegadas a la sombra, a pesar de su importancia. Este fué el caso del tercer "quatour" a cuerdas de Dag Wiren que en el transcurso de esas jornadas fué interpretado por primera vez íntegramente; el final ha sido escrito, en efecto, más tarde que los otros movimientos. Esta obra, si como el nuevo concierto para violín y orquesta de Wiren, estuvieron entre los acontecimientos más interesantes de la temporada musical sueca. Con este motivo puede tener cierto interés trazar rápidamente la evolución y las características de su lenguaje musical.

1936 fué para Wiren un año a la vez feliz y funesto. De esta época data, en efecto, su serenata para orquesta de cuerdas, tan conocida, que ha hecho de su compositor uno de los músicos más difundidos en el extranjero, pero que lo ha definido para siempre como un "joven alegre". Después de la serenata las obras interesantes han visto unas tras otras la luz. Fueron, el concierto para violoncelo, la segunda y tercera sinfonía y aún otras composiciones más. Ninguna de esas obras ha podido —parece— conmover la idea que en un momento se había formado sobre el autor. Ni aún el tercer "quatour" a cuerdas consiguió romper ese prejuicio.

La música de Dag Wiren tiene un carácter muy particular, parece sorprendentemente madura ya en su primera obra, la excelente sonatina para violoncelo y piano. Su estilo es exactamente el reflejo de su propio temperamento; vital y bien equilibrado, esencial y munido de un fino humor. Las influencias que ha sufrido de parte de los maestros contemporáneos sobre todo Stravinsky, Nielsen, Sibelius y Bartok en una cierta medida, han tenido una gran importancia para su evolución, han sido asimiladas de una manera extremadamente personal. Lo que había de inevitablemente limitado en la fuerza imaginativa, melódica y rítmica de las primeras obras, —a pesar del papel decisivo que parecen tener esos dos elementos en su lenguaje musical— y en el dominio expresado, justifican en parte el juicio de monotonía y de manierismo que ha sido proferido por la crítica. El principal argumento contra esa crítica ha sido, en el curso de estos últimos años, la obra misma de Wiren y su fuerza persuasiva se ha vuelto más poderosa con cada nueva composición que ha sido ofrecida en audición pública, aún cuando no se le haya prestado una gran atención. Dag Wiren es un compositor que piensa de una manera musical absoluta. Cuando en su creación se plantea un problema es de naturaleza puramente musical, y por consiguiente no en función de factores no-musicales, como es a menudo el caso de Rosemberg. Las experiencias son llevadas menos sobre las cuestiones de melodía o de tono, que sobre las cuestiones formales. El ejemplo más fascinante es la tercera sinfonía de 1944. Es sobre todo una idea arquitectónica que parece haber preocupado al compositor. El material temático en su simplicidad popular, pastoral, no ofrece nada de nuevo. El primer movimiento ha sido formado a través de un solo motivo —un tema marcado rítmicamente, en el género de una marcha—, igualmente el segundo; una melodía sencilla, cantante, mecedora. Juntos forman la exposición en una figura parecida a la sonata y con el final como desarrollo dramático. El problema planteado ha sido resuelto con mano maestra. La búsqueda formal caracteriza igualmente el final del tercer “quatour” a cuerdas que pone en escena nuevos motivos y temas de los movimientos precedentes al mismo tiempo. Una respuesta definitiva a las numerosas cuestiones planteadas frente a esas experiencias formales fué dada recién con el concierto para violín y orquesta op. 23, acabado en diciembre de 1946.

Si el “quatour” a cuerdas y sobre todo las pequeñas piezas irónicas para piano de la misma época tienen un gran parentesco con las obras precedentes en lo que concierne a los medios de expresión —el movimiento que da nacimiento al motivo, que es breve pero muy

tenso, la intensificación medida, el ritmo a veces marcial, siempre extremadamente fluido (la música de Wiren no queda jamás inmóvil)—el concierto para violón y orquesta comporta una transformación integral. La atmósfera no es más tan “spielerisch”, no se da de una manera tan libre a la alegría de la música, sino que es severa, a veces con un fondo trágico y se encuentra a la misma longitud de onda que el primer movimiento del tercer “quatour” de cuerdas con su motivo fascinante de pasos entrechocados. Ya allí se presiente que hay alguna cosa completamente nueva que se prepara, incluso un problema humano, un soplo más grande, más profundo. La novedad del lenguaje musical del concierto para violín y orquesta se encuentra pues principalmente en la parte estilística que en su nueva forma ofrece una expresión más adecuada al contenido. El material melódico tiene una entrada más grande y es, como por lo menos yo lo he comprendido, menos netamente definido en su núcleo, lo que trae por consecuencia que las partes del desarrollo se beneficien por un aire y una resistencia más grande que les confiere la intensidad sin cesar creciente. Las curvas dinámicas han respondido a una grandeza realmente sinfónica y tienen además una gama de atmósferas de una rara riqueza donde el tono pastoral, claro y simple que caracteriza incluso la tercera sinfonía es reemplazado por una pasión de una intensidad hasta aquí insospechada por más dominada que ella fuera. Un motivo de “trioletts” en el final del último “quatour” de cuerdas anuncia por su tono “extranjero” la alternancia fantástica entre la luz y la sombra que aparecía mejor en el movimiento lento que en los otros dos. El primer movimiento de los motivos concentrados nace, como la última sinfonía, de una nota del órgano en *re*; la tonalidad de *re* domina por otra parte igualmente en el “quatour” a cuerdas N^o 3.

El concierto para violón y orquesta de Wiren no parece haber sido conocido como un concierto de solista, en el sentido corriente, aún si la idea del compositor de hacer que el instrumento solista y la orquesta formaran una unidad sinfónica, no es particularmente original. La parte del solista, donde el elemento musical domina el elemento de virtuosismo, comporta como todas las grandes obras de ese compositor, grandes exigencias técnicas y musicales sobre los intérpretes, las partituras de Wiren para sus sinfonías y sus conciertos, extremadamente independientes desde un punto de vista orquestal, están a menudo muy trabajadas en detalle, como la música de cámara, y es por consecuencia muy difícil de darles la claridad que les es necesaria y una forma orgánica al mismo tiempo. Un hermoso ejemplo de los sutiles matices en las partes de orquesta del compositor, es el papel que

juega el arpa en el concierto para violón; bien que parsimoniosamente utilizado, contribuye sin embargo por sus amplias resonancias a profundizar el timbre mismo de una manera decisiva para todo el carácter de la obra.

*

Si Dag Wiren ha evolucionado siguiendo una línea consecuente hacia un lenguaje musical más y más profundo. Lars Erik Larsson ha descrito en su evolución una curva mucho más complicada, cuyos dos polos de atracción han sido un romanticismo nórdico con sus raíces en el canto folklórico y un lenguaje musical moderno, bien equilibrado, más espiritual que profundo, llamando así a las primeras composiciones de Wiren. La actitud cambiante corresponde sin duda a una lucha con problemas técnicos y espirituales, bien que experiencias y lucha hayan sido ocultas al público de una manera constante. Hay mientras tanto rasgos comunes en toda esta variedad —y debe ser ahí que reside la particularidad del compositor—, simplicidad y concentración, vigor rítmico y sensibilidad melódica. La estructura armónica ha sido menos interesante.

Se han discutido mucho las variaciones de estilo de Lars Erik Larsson; muchos han visto en su inclinación hacia el romanticismo nacional a lo largo de los últimos años de pre-guerra, una especie de traición. En realidad él renovaba esa posición con su punto de partida de músico creador; no era una nueva conquista pero podía ser un acto de sinceridad. Después de cerca de diez años de trabajo parece que hubiera cambiado de dirección actualmente, esta vez para orientarse hacia el estilo de pasatiempos de los años 1930 y siguientes, al menos a juzgarlo por la última gran obra del compositor, el concierto para violoncello y orquesta.

La obra de motivos extremadamente concentrados, se desarrolla a partir de un núcleo temático cuyo intervalo más característico es un cuarto aumentado (tritón); utilizado de una manera melódica en los dos movimientos del principio y el fin, de una manera armónica en el movimiento del medio, como una disonancia en el acompañamiento determinando el sentimiento general que inspira esta parte. Este intervalo de base tan expresiva confiere a la cadencia del solista de la introducción y al primer conjunto de orquesta un raro vigor y nitidez. Desgraciadamente la suite de este movimiento no alcanza a elevarse. Es sólo en el diálogo dramático entre el solista y los timbales que se logra la tensión del ataque. El segundo movimiento es posiblemente el más hermoso que haya hecho este compositor, de una

riqueza de tintes apagados y de una exquisita declamación del motivo por el violoncello. Después, la intensidad retenida del segundo movimiento y el rondó final con su charla poco caracterizada constituye un contrapeso bastante débil.

El concierto para violoncello y orquesta de Lars Erik Larsson es la hermosa música con una solución ideal del problema solista-orquesta. Si, pese a todo, no se puede considerar este nuevo aporte a la literatura de concierto del solista sueco como un hecho único y enteramente reconfortante, el problema no parece deber plantearse sobre el plano estrictamente musical. Es raro ver cómo este compositor ha quedado fuera de los acontecimientos; qué poco ha envejecido. No es mi opinión que una obra musical deba necesariamente reflejar la crisis de la época o sus problemas personales, pero un hombre, y sobre todo, un artista, no sale de parecidos combates —y estos sin embargo son inevitables—, sin que lo hayan influenciado en algo. El nuevo concierto para violoncello nos aporta demasiado pocas cosas fuera de lo que ya había dicho con el concierto para saxofón, la pequeña serenata para cuerdas y la sonatina para piano, obras que han sido escritas hace diez o quince años y que durante ese tiempo han perdido mucho de su frescura. Se busca en vano un compromiso más personal, más profundo, en esta música un lenguaje musical más amplio. Eso es tanto más lamentable cuanto que la actividad de Lars Erik Larsson es muy importante para la vida musical de nuestro país. Es, en efecto, el compositor del pueblo, mucho más que ningún otro de nuestros compositores contemporáneos.

Un acontecimiento importante en la vida musical de la primavera de 1948, ha sido la primera representación en la ópera del ballet “La noche de San Juan”, texto de Rude Lindström, coreografía de George Gé, decorado de Stellan Mörnes y música de Gunnard de Frumerie. En esta revisión rápida de la creación musical moderna en Suecia, trataremos sólo la contribución de este último.

De Frumerie pertenece a un tipo de artista-romántico, —y queda por esto mismo como un fenómeno bastante aislado—, y parece construir sus obras menos por una reflexión intelectual que por una intuición de talla genial que le ha hecho elegir, aparentemente a la manera de un sonámbulo, la buena solución a una “jungla” de problemas musicales. Su manera de concebir su papel de compositor de ballet testimonia en numerosos puntos ese talento. ¿Cómo resuelve el problema del medio folklórico? Se deberá rever todavía la rapsodia de las melodías folklóricas tan estimadas antiguamente por todos aquellos que tratan de componer ballet con temas suecos? Nuestro compositor no

ha caído en esa trampa. De Frumerie se sirve, es cierto, de elementos estilísticos de folklore, pero no les da jamás una grosera ejecución rapsódica. Al contrario, son las particularidades melódicas y rítmicas las que él ha asimilado; era sin duda la condición por la cual su música para "La noche de San Juan" fuera una obra aproximadamente coherente. El estilo de De Frumerie está bastante lejos del folklore sueco. No era sin embargo la primera vez que entraba en contacto con él. La célebre melodía "Varvindar friska" (Los vientos frescos de la primavera) le ha inspirado ya no menos de tres obras de variaciones entre las que figuran las notables variaciones sinfónicas. Hay también de él una pequeña "polka" de la "fiesta de San Juan", que retorna igualmente de la música de ballet.

Los mejores logros de De Frumerie son las partes puramente coreográficas y ciertos pasajes dramáticos como la escena de la tentación del tercer acto. El compositor sinfónico y el dramaturgo musical ha expresado alguna cosa importante; esta música tiene espíritu y está plena de pasión. Pero hay también otros episodios en este ballet donde la maestría técnica ha reinado sola, sin tener excesivamente la compañía de la inspiración. Es en una serie de pequeñas escenas dialogadas donde se trata de explicar por la música los gestos de los bailarines. En la parte de este artículo consagrada a Rosenberg he tenido ocasión de describir cómo se presentaba esta tarea importante cuando se trataba de una obra destinada a la radiodifusión. En la escena la música no es obligada a describir de una manera tan nítida; en la música de "La noche de San Juan" se sentía sin embargo la intención de esos pequeños episodios de una manera tan urgente que no era casi necesario hacerlos entrar en el desarrollo musical.

Sería no obstante injusto menospreciar el trabajo del compositor por estas razones. Aunque la música de ballet no contará entre las mejores obras de De Frumerie —tiene demasiado el carácter de un trabajo de encargo, lo que en el caso de De Frumerie, para quien la inspiración personal y el entusiasmo frente a la tarea tienen tal magnitud, es muy importante, —no se puede dejar de admirar una obra musical que en su mayor parte está colmada de una inspiración tan abundante. Además la música realizada muestra una liberación feliz delante de la orquesta después de la instrumentación compacta de la gran balada para piano y orquesta.

*

Hans Ruin escribía en un ensayo, "Símbolo y signo": "Cuando se habla de arte moderno es necesario tener presente en el espíritu

lo que corresponde al arte de hacer. Corresponde al espíritu trabajar sin tregua en nuevas posibilidades de expresión. La historia del arte es la historia de la conquista de nuevos territorios humanos. Podemos decir también: la historia de la evocación de nuevas resonancias en el alma". El autor continúa un poco más lejos: "Pero se puede aplicar también otro criterio. Se puede hacer el inventario de las ideas directrices del arte y ver en él el reflejo de la atmósfera de una época y una fuerza motriz en la formación de nuestra concepción del mundo". Es un hecho demasiado conocido para que sea necesario relatarlo aquí, que la música moderna ha jugado un papel de sismógrafo supersensible que ha registrado las modificaciones de la evolución cultural. En la medida en que es hoy día posible formular un juicio, parece también que las ramificaciones más vivas del arte musical contemporáneo han contribuido a formar esta nueva época en cuyo umbral nos encontramos. Si examinamos la situación musical en nuestro país, las tendencias creadoras se han hecho igualmente sentir y con un vigor que parece convertirlas en la época más rica de su historia, de los últimos veinte o treinta años hasta aquí. Es no obstante inevitable que haciendo una comparación con la situación de los países del continente europeo, se está a menudo obligado a preguntarse dónde se encuentra el aspecto verdaderamente esencial de los problemas planteados: pero en esto también la música es el reflejo de nuestro tiempo, la expresión de un país en la periferia de la Europa central y particularmente protegido contra las devastaciones materiales y espirituales. No es tampoco verosímil que sea con la catástrofe de un mundo frente a los ojos que una línea reaccionaria en el arte musical sueco de hoy día, haya elegido un lenguaje que remonta al romanticismo nacional tan poco actual en este momento. Es sin duda la expresión adecuada de un idilio que no ha permanecido en contacto con las corrientes de la época. Es preciso sin embargo señalar que esto no quiere ser un menosprecio de esa tendencia. La posición tomada por uno es naturalmente tan respetable como la elegida por otro, supuesto que haya sido tomada de una manera sincera. La situación cultural actual tiene por otra parte una estructura tan complicada, que hay grandes divergencias de estilo y de opinión en el arte".

No es sin duda una casualidad que los dos compositores que más que nadie se han mostrado sensibles a las nuevas corrientes y han combatido por ellas, pertenezcan a la generación que con toda la nueva sensibilidad ha vencido los horrores de la primera guerra mundial y la atmósfera de miseria cultural que le ha seguido. Me refiero a Hilding Rosenberg y a Göeta Nytroem. A partir de ellos se puede proceder

a un agrupamiento por generaciones de los representantes de la nueva música sueca, en el cual sin embargo aparecen bastante claras las diferencias entre los diversos rangos. Es preciso no obstante prestar atención a lo que nos expone aquí una generalización equivocada, —como ha sucedido con el juicio literario desde 1940, en que se ha llegado a tales errores. El denominador común de la música de Rosenberg y Nystroem será el fondo sobre el que se destaca su creación y que yo he esbozado. Después de las inquietas búsquedas formales en los diez años que sucedieron a la guerra, vienen los años 1930, caracterizados en la música nórdica por una música sana y humorística. A este género entretenido se vinculan en primer lugar Dag Wiren y Lars Erik Larsson. De Frumerie, que tenía numerosos rasgos comunes con sus camaradas de generación, se ha desenvuelto de una manera más independiente —fiel a su naturaleza romántica—. Rosenberg sufrió igualmente en mitad de esos diez años la influencia del nuevo espíritu y compuso una serie de obras en parte muy importantes, donde el elemento humorístico predominaba; era una “sinfonía concertante”, la magnífica ópera bufa “Las marionetas” y el ballet “Orfeo en la ciudad”, que bajo forma de suite de conciertos significó un gran éxito en ocasión de uno de los conciertos de “Konsert föreningen”. Las partes de este artículo que tratan de los compositores de los años 1930 y siguientes da igualmente alguna visión general de la estructura del grupo.

Si toda la última generación de compositores que se ha revelado en el curso de los últimos diez años ha encontrado muy pronto un punto de partida en la música de Rosenberg, es necesario no solamente ver una continuación de la admirable enseñanza ejercida por él entre los jóvenes compositores, o una continuación de la crítica que parece siempre estar obligada a abatirse sobre la época inmediatamente precedente, en este caso los compositores que debutaron alrededor de 1930. Se puede ver también en esto el resultado de la circunstancia que ellos ocuparon durante sus años de estudio una situación aproximadamente parecida a la que él ocupó durante y después de la guerra mundial. La dependencia en la cual estos compositores se encuentran vis a vis de Rosenberg, no ha ahogado inútilmente su originalidad sin embargo, como tampoco las condiciones de estudios semejantes han borrado las particularidades individuales. Kar-Birgen Blomdahl, Sven Erik Back e Ingvar Lindholm, son los compositores en que este problema se agudizará.

La temporada musical pasada nos ha presentado, por una parte gracias a la serie “La joven música” de la Radiodifusión sueca y por

otra parte a "Fylkingen", el forum especialmente dedicado a la música de cámara moderna de Estocolmo, una suite de obras que testimonian tal evolución artística en estos jóvenes músicos creadores, que el año que acaba de transcurrir figurará sin duda entre aquellos más significativos para ellos mismos. Karl-Birger Blomdahl, que ha representado ya a Suecia en el curso de las grandes fiestas musicales del ISSM, vió su concierto para violón y orquesta, interpretado por Konsertföreningen durante las jornadas musicales nórdicas en condiciones poco favorables. La obra se vincula desde el punto de vista formal a los conciertos-sólo de Bach. La parte orquestal está pues escrita únicamente para cuerdas y la técnica lineal —como es habitual en Blomdahl— ha sido construída con un equilibrio entre el solista y la orquesta, completamente dentro del espíritu del barroco. El concierto no tiene, es cierto, en ninguno de sus movimientos, el mismo espíritu y el mismo calor que en el primer movimiento en el trío de cuerdas del mismo autor, pero hay un final que posee por su aspecto danzante, rítmico y pleno de fantasía, una frescura irresistible, Blomdahl parece alejarse del aspecto unilateralmente constructivo que caracterizaba sus primeras obras.

De los otros compositores Ingvar Lindholm parece ser el primero que ha encontrado una norma a su creación. Sus dos contribuciones a la nueva música de esta temporada eran una sonata para piano y un coro "Laudi". En la primera de estas obras sorprendía la manera tan poco dogmática con que había procedido el compositor; partes polifónicas antojadizas —como en el primer movimiento—, son interrumpidas por partes de un lirismo frágil. Hay muchas cosas en Lindholm que hacen pensar en Willielm Stenhammar; no solamente la atmósfera ligera y clara, sino también una manera inigualable de formar motivos de una belleza plástica, un trozo que acentúa aún más el valor "laudi", un coro a capella en tres movimientos con textos latinos (extraídos de la Versión Vulgata) y escrito para un "tiempo difícil". Cuando el compositor, en una discusión por la radio, dijo que se esforzaba por alcanzar las leyes, hizo una caracterización excelente de su propio arte que por su equilibrio, su objetividad teñida de personalidad, posee la marca de la música clásica. Con su alianza perfecta entre resonancia arcaica y expresión moderna, el emocionante coro "laudi" entrará sin duda en la serie de las obras clásicas de la música sueca.

*

Sven Erik Back no ha encontrado aún una forma de expresión musical de la misma evidencia. El mismo expone algunos de los pro-

blemas que están detrás de esa búsqueda incesante, en un artículo colectivo de la revista "Prisma". Dice: "Yo pienso que toda creación artística es en el fondo la expresión de un deseo de contacto. Es este deseo, esta exigencia, que me empuja mucho más cuando compongo una música de cámara más exclusiva y más interior, que cuando escribo una cantata para las gentes musicalmente simples de mi iglesia. Pero el deseo de la verdad es la primera condición para que esos ensayos e intentos de expresarse en diferentes estilos, adquieran una vida artística".

Esas palabras testimonian una vida interior complicada, como es por otra parte también la música de Back, Isaie 9 ("Aquellos que están en las tinieblas") para coro mixto e instrumentos, la última gran obra del joven compositor, ha sido escrita durante dos épocas creadoras separadas por un período de transformación estilística; en el primer movimiento encontramos pues una escritura lineal —característica de las primeras obras de Back— tratada con mucho arte, pero en el segundo y tercer movimiento recitativo y final un elemento estilístico homófono sacado de la melódica gregoriana. Esta heterogeneidad hace que la obra deba ser considerada como una experiencia con la forma y los medios de expresión, un ensayo para crear un lenguaje musical capaz de interpretar esta cosa inaudita que el compositor ha llevado en su corazón y que ha querido expresar con su fé cristiana, de una rara intensidad. Es preciso ver en esta obra, con sus partes vocales muy exigentes y sus partes instrumentales de una gran dificultad técnica, un paso seguro en el camino hacia la maestría de la forma, no el resultado de una tal maestría, pues los pasajes de esta música que sostienen el equilibrio de la obra musical bien realizada, no están tampoco en mayoría. Esta composición se ubica por consiguiente en ese extremo problemático, si se la ve desde un punto de vista musical práctico. Pero hay otro aspecto que hace apreciar mejor la grandeza del esfuerzo musical de Back; él quería, según decía un comentario del programa,¹ que su obra fuera comprendida como un proyecto de música de misa, como un esfuerzo para actualizar la palabra bíblica en un arte musical moderno. El núcleo central de esta mística no es entonces estético sino religioso; y si alguien que parece dar un aporte a la vez musical y religioso verdaderamente esencial en el debate en torno de la música religiosa, es Sven Erik Bäck; posee al mismo tiempo las calidades musicales y la fuerza moral para esto.

Otra obra más de Back ha sido interpretada por primera vez esta temporada; su segundo "quatuor" a cuerdas. Acá los problemas formales se encuentran siempre en el primer plano, pero con la sensi-

bilidad extraordinaria que posee el compositor para la forma de un movimiento de "quatuor", siendo él mismo violinista, el resultado ha sido esta vez una obra que sobre todo por el primer movimiento con su carácter místico aparecía como uno de los documentos más notables de la joven música, hasta hoy.

Un nombre nuevo para el público de Estocolmo era Ingmar Milveden, de Gotemburgo, que tiene detrás suyo una formación musical científica. En algunos cantos nos ha parecido como un intimista y ésta característica permanece después de escuchar su dúo para violón y piano y una suite de madrigales para coro mixto. En este último dominio se ha mostrado con una capacidad de fuerza considerable. No ha habido casi en las generaciones que se suceden desde la gran época del romanticismo nacional, quien haya evidenciado como él tal inclinación para la música vocal.

Traducido por Martha Traba