

El libertador Edgard Varèse

Pablo Espinosa

Quienes estudian a profundidad la evolución del arte de la música reconocen al compositor estadounidense de origen francés Edgard Varèse como uno de los dos creadores verdaderamente revolucionarios en todo el siglo XX, al lado del austriaco Anton Webern.

Apenas catorce partituras fueron suficientes. Resultado de convicción y claridad: “mi objetivo ha sido siempre liberar el sonido y abrir ampliamente todo el universo de los sonidos”.

Siguió una estrategia similar a la de Picasso, quien dominó el arte del dibujo clásico para romperlo y crear el cubismo.

Edgard Varèse transgredió las reglas, consciente de que ellas le impedían acceder al mundo maravilloso de los sonidos en libertad, que él concebía como “un universo en continua expansión”.

Se sometió en su juventud al rigor más estricto de las disciplinas, en especial las del contrapunto y de la fuga, en la Schola Cantorum, donde recibió instrucción del compositor Albert Roussel, y en el Conservatorio de París, en la clase de Charles-Marie Widor.

Se divirtió enormemente haciendo malabarismos con las sutilezas del contrapunto.

Se comparaba con algún versificador que domina versos y métricas, sabedor que la poesía está tan ausente como la música lo estaba de las fugas que escribía, tan llenas de prestidigitación y arte circense.

Se convirtió de esa manera en el estudiante fenómeno, aplaudido y envidiado por los aprendices, sus condiscípulos.

Sentía orgullo deportista luego de vencer tales rompecabezas.

Despertó la admiración también de otro de sus maestros, el compositor Vincent D’Indy, pero él se rehusaba a convertirse

en un “D’Indycito”, como ironizaba de sus compañeros, hechos a imagen y semejanza del maestro.

Desde entonces supo que su lucha, la gran batalla de toda su vida, era malentendida.

La incompreensión consistía en que los demás, alterados por la amenaza contra su zona de confort, se sentían menospreciados por alguien que pensaba diferente o consideraba la tradición como algo muy menor, atrasado e inútil.

No era la intención de Varèse menospreciar, mucho menos excluir la gran música del pasado. Se asumía todo el tiempo poseedor de raíces sumergidas en aquella música.

Para demostrarlo, recurría a una metáfora: por muy original o diferente que parezca, un compositor no hace más que injertar un poco de sí mismo a la vieja planta.

Pero —sostenía— debe poder hacerlo sin que se le acuse de querer matar a la planta. Todo lo que ese compositor quiere —se reflejaba Varèse— es producir una nueva flor. Poco importa que a primera vista algunos vean un cactus en lugar de una rosa.

Sus raíces: nació como Edgard Victor Achille Charles Varèse en París, el 22 de diciembre de 1883. Su primera infancia transcurrió con la familia materna en Burgundia: las iglesias románicas, la arquitectura monumental de ese viejo poblado formaron impronta en el niño, cuyo padre ingeniero lo quiso obligar a seguir su carrera, pero a los veinte años de edad dejó el hogar, asentado para ese entonces en Turín, para irse a estudiar a París, en la Schola Cantorum.

En París formó su primer círculo iniciático: Claude Debussy, Erik Satie, Guillaume Apollinaire, Jean Cocteau.

Para el poeta Alberto Blanco, mi maestro

Y amplió ese círculo en una itinerancia pertinaz: en Berlín conoció a Richard Strauss, entró en contacto con la música de Arnold Schoenberg y entabló amistad profunda con otro de sus maestros, Ferruccio Busoni, cuyas ideas revolucionarias alentaron y encaminaron la búsqueda que ya había emprendido Varèse de su propia versión del Grial: la liberación de la música.

La lectura previa del libro *Una nueva estética musical*, de Busoni, animó a Varèse a acercarse al maestro.

A pesar de la diferencia de edades, cuenta Varèse, “tuve la dicha de unirme estrechamente a Busoni”. Unión nacida de convicción y claridad, redactada así por Busoni en el libro referido: “La música nació libre y su destino es conquistar la libertad”, aserto que asombró al joven Varèse, por encontrar un alma gemela, o mejor dicho, una mente que siguiera una lógica de pensamiento similar a la de él.

Y tomó de allí valor para ir a verlo, con sus ideas en la cabeza y sus partituras bajo el brazo.

Se encontró con que el discurso de Busoni era de dientes para afuera: la música que salía de su pluma contradecía las ideas asentadas en el libro en cuestión.

Fue Busoni, por cierto, quien inventó el término neoclasicismo. Nuevo o viejo, era del clasicismo de lo que Varèse venía huyendo.

No obstante, las enseñanzas de Busoni fueron atesoradas por Varèse puntualmente, por ejemplo, decía el maestro: “El papel del artista creador es hacer leyes y no seguir aquellas que ya están hechas”.

Esas largas conversaciones dieron seguridad a las ideas del joven francés: “Me ayudaron a precisarlas y me dieron el valor para

cultivarlas; además, como era un excelente orador al igual que fue un brillante pensador, tenía el don de estimular mi espíritu hacia abismos de imaginación profética. Me transformé así en una especie de Parsifal diabólico buscando no el Santo Grial sino la bomba que haría explotar el mundo musical y dejaría entrar todos los sonidos por la brecha así abierta, sonidos que en esa época —y aún hoy en día— se llamaban ruidos”.

Escuchemos la música de Varèse: una combinación exquisita de instrumentos de percusión con alientos metal y madera, con la exclusión a propósito de las cuerdas, pues ellas ataban al pasado.

La bomba explotó en las partituras de Varèse. El efecto sigue surtiendo efecto. Su influencia insospechada en compositores posteriores hace ver y oír a éstos como revolucionarios, cuando en realidad el descubridor, el libertador, el Prometeo magnífico fue Varèse.

Los puntos de acuerdo en las discusiones Busoni/Varèse convergían en la necesidad de liberar a la música del sistema moderado y en consecuencia la necesidad de crear instrumentos nuevos.

Como las casualidades no existen, en aquella época se inventaron varios artefactos sonoros que, sopesaba Varèse, no lograron su objetivo, pero gracias a ellos “comprendí que la única esperanza de obtener instrumentos capaces de emitir sonidos nuevos era una colaboración entre compositores e ingenieros especializados”.

Se trataba, por supuesto, de invenciones anteriores a los artefactos electrónicos. Era la época de los prolegómenos, la era de los pulsos electromagnéticos apenas, antecesores de los dispositivos que más tarde, como una profecía cumplida, la industria destinaría para uso exclusivo de los músicos, en especial de los compositores.

Todo eso debemos a Edgard Varèse.

Fue hasta 1954, cuando ya había compuesto la mayor parte de su obra entera, que tuvo oportunidad de trabajar en un estudio de electrónica, a invitación del compositor francés Pierre Schaeffer, a su vez hijo de ingenieros y estudiante de esa carrera, especializado en telecomunicaciones. Su camino convergía con el de Varèse. Escribió el célebre *Tratado de los objetos mu-*

sicales, que dio nacimiento al término “música concreta”.

Al igual que Alan Hovhaness y otros músicos apartados del *mainstream*, Varèse se relacionó más con poetas, pintores, arquitectos y científicos, que con músicos, tan adocenados por tendencia general a sus colegas compositores.

Estudioso de rincones del conocimiento desdeñado, Varèse se acercó al pensamiento de científicos y filósofos que aún en pleno siglo XX son mirados por encima del hombro, pese a los frutos evidentes de las ideas de aquellos otros Prometeos en la vida tecnologizada de hoy en día. Lo que popularmente es conocido como “científicos locos”.

Fue de uno de ellos, el matemático y filósofo “mesianista” (epíteto impuesto por las buenas conciencias) polaco Józef Maria Hoone-Wronski, físico, inventor, artesano de la pretecnología, figura fundamental aunque ignorada, de la primera mitad del siglo XIX, de quien Edgard Varèse recibió una impronta: tenía veinte años de edad el músico francés cuando descubrió una definición de la música que marcó su sendero:

La música ocurre cuando toma cuerpo la inteligencia que habita el sonido.

Gracias a esa definición, confiesa Varèse, “comencé a concebir la música como un ente espacial, como cuerpos sonoros moviéndose en el espacio. Concepción que desarrollé gradualmente e hice mía”.

Fue ahí también cuando se percató de que para lograr su objetivo, le era necesario crear nuevas herramientas, pues los medios existentes resultaban severamente limitados.

A partir de esa época, entonces, “comencé a acariciar el objetivo de liberar a la música de ese sistema moderado, de rescatarla de las limitaciones impuestas por los instrumentos musicales de uso corriente y por todos esos años de malos hábitos, a los que erróneamente llamamos tradición”.

Escuchemos *Amériques*, la primera obra de Varèse que decidió dar a conocer y con la que es conocido para la posteridad:

Metales poderosos, percusiones telúricas, explosiones volcánicas, tremebunda furia sónica. Y por encima, por debajo, por en medio, permeando todas las capas sonoras, una sirena de ésas que usan las ambulancias, los camiones de bomberos y las

que se usaron como alertas de bombardeos durante la Segunda Guerra Mundial.

Fue la primera obra que escribió en su patria de adopción, Estados Unidos (que muchos llaman “América”), después de haber destruido toda su obra anterior, con excepción de *Un grand sommeil noir* (Un enorme sueño oscuro), a partir del poema de Paul Verlaine. La otra pieza que sobrevivió a su autocrítica feroz fue *Bourgogne*, que había escrito en 1909.

Las sirenas que utiliza Varèse en *Amériques*, y después lo hizo en otras obras, como su fabuloso *Poème électronique*, son aquellos elementos de la incompreensión generalizada en la obra de este autor.

Cierto, la música de Varèse pide mucho del esfuerzo consciente del escucha. No es fácil de digerir, de comprender a la primera, pero de ahí a decir —como se ha difundido erróneamente— que las sirenas en las obras de Varèse representan “la jungla urbana que encontró a su llegada a Nueva York” es por lo menos injusto, pues jamás se propuso Varèse retratar la realidad, sino de expresarla en sus cimientos. Crear un mundo nuevo de sonidos, no reiterarlo.

Suenan las sirenas rotundas, como bestias heridas, como seres mitológicos gimientes, como entidades venidas de otros planos, otras dimensiones.

La explicación, en realidad, es tan sencilla como fascinante y complicada: encontró Varèse en las sirenas los dispositivos que estaba buscando para crear sonidos nuevos, por supuesto resultantes de la combinación con los alientos-metales y maderas y en efecto contrastante y complementario con las salvajes percusiones.

La idea la cocinó luego de leer a otro de sus maestros antecesores, el médico y físico alemán Hermann von Helmholtz, quien en la primera mitad del siglo XIX desarrolló intensos estudios y experimentos en acústica.

Construyó Helmholtz un aparato para analizar las combinaciones de tonos que generan sonidos naturales pero complejos, lo que el mundo conoció como “El resonador de Helmholtz”, que también fungía como un instrumento electrónico primitivo, mejor dicho un precursor.

En 1863 publicó un libro con los resultados de esas investigaciones, al que ti-

tuvo *Sobre las sensaciones del tono como base fisiológica para la teoría de la música*.

Esa fisiología sensorial, esa física de la percepción fue la base de los estudios de uno de sus alumnos: Wilhelm Wundt, quien es a su vez considerado como uno de los fundadores de la psicología experimental. La unión de cuerpo y mente.

Cuando Helmholtz se mudó a Berlín, tuvo entre sus alumnos a Heinrich Rudolf Hertz, quien a su vez fue el primero en mostrar la radiación electromagnética y con ello dio pie al desarrollo, ya en pleno siglo XXI desahogado, de las telecomunicaciones.

En efecto, el Hertz, o Hercio, es el nombre de la unidad de frecuencia. Así fue bautizada por la comunidad científica en 1930, como homenaje al científico prometeico.

El resonador de Helmholtz, o bien, absorbente de Helmholtz, asemeja a una ocarina. Es una cavidad con orificio en el extremo de su cuello, como el de una botella y en su interior el aire se comporta como una masa resonante. Otro precursor, en este caso de los modernos *samplers*.

La idea que retomó con mayor ahínco y certeza Varèse del viejo Helmholtz podría resultar perogrullada si no existiera la música portentosa de este compositor, en catorce partituras que cambiaron la historia.

El principio: una masa de sonidos complejos está formada por sonidos simples. ¡Eureka!

Si bien se trata de ámbitos distintos, en México trabaja un innovador, otro Prometeo: el maestro Ariel Guzik, quien recurre también a los principios de la energía cósmica, las entidades sonoras que radican en la naturaleza, los principios sonoros de la electromagnética y los resonadores.

El vasto universo sonoro que construyó Edgard Varèse es un sistema de vasos comunicantes entre los cuales la poesía es elemento primordial.

Los caminos convergentes: Varèse coincidió en el sendero con otras almas gemelas, mentes resonando en la misma frecuencia, entre ellos el violonchelista e inventor ruso Leon Theremin (nombre que afrancesó del original: Lev Sergeyevich Termen), quien creó distintos dispositivos sonoros de los cuales el más celebrado es el que lleva su apellido y consiste en una caja poseída por dos antenas, una horizontal y otra vertical,

que regulan la una el tono y la otra el volumen y el sonido se activa como lo hace un mago: acercando y alejando cada mano en ellas, sin tocarlas.

Varèse escribió *Ecuatorial* para dos theremins, cantante de tesitura bajo, alientos metales y percusiones, a partir de textos del *Popol-Vuh*.

Más adelante hizo otra versión de la misma obra sustituyendo los dos theremins por dos instrumentos conocidos como Ondas Martenot, creación del inventor y radiotelegrafista francés Maurice Martenot.

El instrumento conocido como Ondas Martenot consiste en un teclado, una bocina y un generador de bajas frecuencias. El sonido resultante fascinó a una pléyade de compositores franceses entre quienes sin duda alguna quien llevó el instrumento hasta alturas literalmente celestiales fue el gran Olivier Messiaen, en especial en su monumental *Sinfonía Turangalila*.

Además de Paul Verlaine, recurrió a otros poetas para escribir partituras, pues su círculo de amigos se expandía con el motor del intercambio de ideas, de frecuencias.

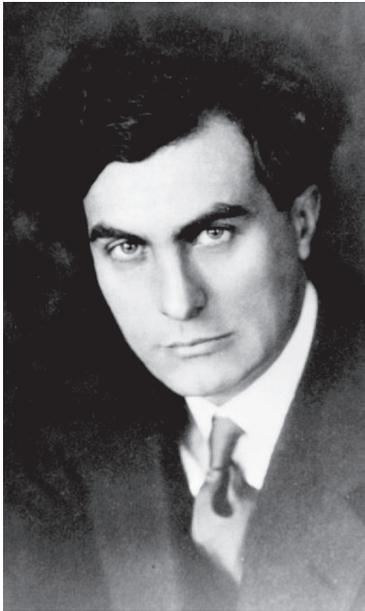
Por ejemplo, el escritor guatemalteco Miguel Angel Asturias, quien nombraba a Varèse de manera exacta como un “maestro-mago”, le regaló un ejemplar del *Popol-Vuh*, que Varèse utiliza en la ya mencionada obra *Ecuatoriales*, cantada en español.

Fue muy amigo del poeta mexicano José Juan Tablada: para él y para su esposa escribió *Hyperprism*, y antes *Offrandes*, compuesta en dos piezas: *Chanson de la haut*, basada en un poema del chileno Vicente Huidobro, y *La croix du sud*, a partir de los versos de Tablada.

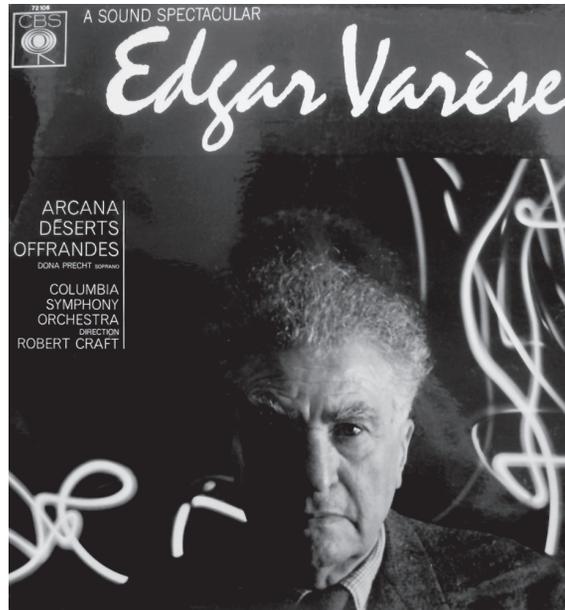
José Juan Tablada sí entendió, desde su creación misma, la música de Edgard Varèse: “música magnífica, majestuosamente construida, de gran riqueza de ritmos y maravillosas combinaciones instrumenta-



Edgard Varèse



Edgard Varèse



les. Es el trópico, pero no definido, sino en el dinamismo de una gestación cósmica”.

El círculo que construyó Varèse se extendió entre otras mentes brillantes latinoamericanas: los mexicanos Carlos Chávez y Silvestre Revueltas, los cubanos Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla, el brasileño Heitor Villa-Lobos.

Fundó, sucesivamente, dos asociaciones de compositores con la finalidad de propiciar el estreno de la obra de todos ellos.

A la fecha, enero de 2012, Edgard Varèse es considerado, según el ámbito respectivo, o bien como un autor de culto, un genio, un autor difícil, un renovador, o un libertario.

Entre sus seguidores abundan los jóvenes, abiertos de entendederas y muchos de ellos llevados de la mano de otro gran maestro que merece el epíteto cariñoso y de dulce ironía de “científico loco”: el gran Frank Zappa.

No se trata de una ocurrencia sino de otra de las maneras como Edgard Varèse resonó en mentes que vibraron en su misma frecuencia.

De hecho, entre las grabaciones mejores de la obra de Varèse figuran las que ha grabado y dirigido el compositor Pierre Boulez. Uno de esos discos se titula *Boulez conducts Varèse* y en la misma serie existe uno que se titula *Boulez conducts Zappa*, y contiene algunas de las partituras para orquesta sinfónica que inventó el hijo predilecto de Las Madres de la Invención, ese inventor loco y genial llamado Frank Zappa.

En su autobiografía, *The Real Frank Zappa Book*, el maestro Zappa narra cómo conoció a su maestro Varèse, aunque nunca concretaron el abrazo físico, pues sus caminos eran paralelos, muy cercanos pero asintóticos.

Tenía trece años Zappa cuando leyó un artículo en la revista *Look* acerca del dueño de una tienda de discos que era tan buen vendedor que hasta era capaz de vender un disco llamado *Ionisation* y lo ofrecía así a sus clientes: “Este álbum no tiene más que tambores, es disonante y terrible, la peor música del mundo”.

¡Magnífico! Entonces ese disco es para mí, gritó el niño Zappa pero ¿cómo voy a conseguir ese disco si vivo en un pueblo de cowboys de California?

Año y medio después deambulaba por “otro pueblo tipo cowboy” cuando se percató de que en la tienda de discos local había una oferta de acetatos de *rhythm and blues*, discos de esos llamados “sencillos”, de una pieza por cara, que giraban a cuarenta y cinco revoluciones por minuto.

Ya iba de salida cuando al pasar por la caja vio sobre el piso un elepé en cuya portada estaba el retrato de un señor muy serio, con mirada de concentración, el pelo gris, hirsuto, erizado, “con aspecto de científico loco” y pensó Zappa: qué bueno que los señores de una compañía de discos hayan decidido grabarle un disco a un científico loco.

Al acercarse completó el hallazgo: ¡Edgard Varèse! ¡el disco tan anhelado! Pero no

se llama *Ionisation*, como decía el artículo de la revista, sino *The Complete Works of Edgard Varèse, Volume 1*, e incluía *Ionisation*.

Hurgó en sus bolsillos: sus ahorros ascendían a la fabulosa cantidad de 3.75 dólares y el disco costaba 5.95, pero al ver el estado de delirio y fascinación del muchacho, el tendero se lo vendió en el total que dejó vacías las bolsas del pantalón zappiano.

Total, le dijo al niño, si tanto lo quieres llévatelo por 3.75, al fin que nadie me va a comprar un disco que ya está usado, lo ocupamos para hacer demostraciones de nuestros aparatos *hi-fi*.

Loco de felicidad, el niño Zappa llegó a casa, voló hasta el modesto aparato *low-fi*, como lo llamaba con ironía, movió la perilla por primera vez en su vida desde la marca 45 rpm a la de 33 revoluciones por minuto, subió todo el volumen y, narra, “mi madre, una señora católica que escuchaba canciones populares, era la propietaria de ese tocadiscos, que tenía junto a su burro de planchar. Asustada con la música de Varèse, me prohibió volver a poner ese disco”. El alarido.

Cuando cumplió quince años, su madre le regaló cinco dólares pero él negoció que mejor le dejara hacer una llamada de larga distancia, cosa que, al igual que nunca había sonado un elepé, hasta que llegó el de Varèse, tampoco había ocurrido nunca en esa casa una llamada costosa.

El señor Varèse no estaba en casa. Contestó su esposa. A su regreso, el compositor respondió al muchacho con una carta que Zappa mantuvo por el resto de sus días enmarcada a la vista de todos, como uno de los mayores orgullos en toda su vida.

La relación fue intensa: Zappa siguió una a una las actividades de su maestro, y éste lo tuvo en cuenta todo el tiempo.

Varèse invitó a Zappa a visitarlo cuando anduviera por Nueva York. Por azares del devenir, el encuentro personal no se concretó. Sin embargo, ya había ocurrido de manera íntima, desde que Zappa tenía trece años de edad y Varèse, también niño, vislumbró el sendero a transitar en su vida: liberar los sonidos.

Fue entonces cuando empezó a sonar la música de ambos.

Había tomado cuerpo entonces la inteligencia que habita en los sonidos. **U**