

## Discurso de Incorporación a la Academia Chilena de Bellas Artes de Juan Allende-Blin

12 de septiembre de 2017

Es para mi persona un honor y un placer, el haber sido elegido como miembro honorario de la Academia Chilena de Bellas Artes. Les agradezco además la ocasión que me proponen de dar a conocer ciertos aspectos de mi trabajo. En mi conferencia del pasado 4 de septiembre, expuse un bosquejo de la evolución de mi lenguaje musical. Creo ser el inventor de lo que he denominado *collage sonore*, en referencia a esas obras realizadas en un estudio, en que fijo-- como un pintor su cuadro, o un escultor sus figuras—en forma definitiva por medio de construcciones precisas, pero a la vez, haciendo intervenir el azar en la integración de los componentes del conjunto. Esa mezcla entre composición estricta y el azar es mi sello personal.

Otro aspecto de mi labor es el estudio de las relaciones entre los lenguajes. Me refiero al lenguaje exclusivamente sonoro (la música) y el lenguaje verbal (la poesía, la prosa). Ambos lenguajes producen pensamientos que sólo pueden expresarse, o mediante la

combinación de sonidos, o mediante las palabras que componen el poema, la novela, el cuento.

En la búsqueda de esas interrelaciones estudié los métodos del pensamiento de la *cabala* hebrea, en relación al lenguaje musical de Arnold Schoenberg. El extenso estudio que le dediqué se publicó en la revista *Musik-Konzepte*, en un número doble dedicado a Schoenberg. Al hacer este estudio tuve que recurrir a viejos tratados; a modo de ejemplo los de Giovanni Pico della Mirandola (Mirandola, Italia, 24 de febrero, 1463; Florencia, Italia, 17 de noviembre, 1494), o de Athanasius Kircher (Geisa, Alemania, 2 de mayo 1602; Roma, Italia, 27 de noviembre, 1680), como también de los textos de Sigmund Freud o de Franz Kafka, sobre todos los Diarios de este último. Todos ellos convergen en que la mente humana en su gran complejidad produce relaciones nocturnas, o sea, inconscientes.

La lengua hebrea posee una cualidad, que es, a la vez, calidad: sus letras representan tanto números como fonemas. Así, cada palabra representa, además de su significado semántico, un número preciso. Por otra parte, cada sonido se identifica por el número de frecuencias. Su relación horizontal o vertical con otros sonidos también se identifica por números, como ser segunda,

cuarta, quinta. Pero, a la vez, los sonidos tienen un contenido emotivo.

A modo de ejemplo, los Salmos son simultáneamente textos y colecciones de números, los que, por otra parte, responden a otros significados semánticos. Kafka estudió este saber cabalístico con su amigo Frantisek Langer (Praga, República Checa, 3 de marzo, 1888; Praga, República Checa, 2 de agosto, 1965). El saber de estos estudios se repartía difusamente en el pueblo hebreo, en los *staedl*, o sea, aquellas pequeñas aldeas en los países de la Europa Oriental, que eran centros concentrados de sabiduría cabalística, y que fueron destruidas definitivamente por los alemanes nazis y sus secuaces de otros países.

Entre los siglos XV y XVII, personajes como los que acabo de nombrar eran cristianos ricos y poderosos, que hicieron traducir al latín algunos textos cabalísticos hebreos. Pero ellos mismos escribieron tratados cabalísticos, pero cristianizándolos. Estos pensamientos los conoció J.S. Bach, quien los aplicó en su método de composición. En Bach, ciertos números poseen un valor especial. Así, por ejemplo, el número 43 indica un centro de la composición, cuyo valor es esencial para las proporciones de la obra. Mi amigo y compañero de vida

Gerd Zacher hizo análisis increíbles acerca de las proporciones que articulan el discurso musical de Bach.

Y bien, Arnold Schoenberg conocía también la obra de Bach, pero sin saber con precisión lo que hoy es parte del conocimiento. No obstante, Schoenberg intuyó estas proporciones. El pensamiento acerca de lo que Schoenberg denominó como “Sistema de las relaciones entre los doce sonidos” nació inconscientemente del pensamiento cabalístico.

Schoenberg conocía el procedimiento de los compositores que trabajaban con un *cantus firmus*, y su capacidad propia de producir la unidad, al aplicar las relaciones entre los intervalos del *cantus firmus*, aun cuando, o precisamente, estos sonidos se utilizaran con ritmos diferentes. Para ello se debe distinguir entre el aspecto consciente y el aspecto inconsciente. En el primero de ellos se sumerge este conocimiento en el ser humano. Por su parte, el inconsciente trabaja con este material para crear, a modo de ejemplo, el sistema de los doce sonidos de Schoenberg. Esta manera de pensar de Schoenberg se vincula con el lenguaje hebreo, en el que la relación entre número y significado es propicia para elaborar un sistema de una complejidad especial, en el que se distingue a lo menos dos capas, una es la

percepción sonora directa; la otra consiste en penetrar en el orden y las proporciones de los sonidos.

Al analizar estas relaciones entre el pensamiento cabalístico y la música de Arnold Schoenberg, me vi obligado a estudiar en la historia de la música una relación subcutánea con la música cristiana. El comienzo es el “Canto Gregoriano”, una de cuyas raíces es la cantilena judía. La música gregoriana influyó directamente; también lo hizo en la música polifónica hasta aproximadamente el año 1600. En esta última época se interesaron varios eruditos cristianos por la cábala hebrea.

En el siglo XIII vivió Abraham Abulafia (Zaragoza, 1240—Comino, Malta, 1291), autor del *Libro de la permutación* (*Sefer Ha-Tzeruf*), en el que sistematiza las permutaciones con el alfabeto hebreo, el que en su modalidad escrita emplea solamente consonantes. Esto significa que las permutaciones de un determinado texto permiten un juego de combinaciones con nuevos significados semánticos. De esta manera, diferentes lecturas del Antiguo Testamento podrían producir diferentes significados de un determinado texto. Así, una primera lectura correspondía al significado literal del texto. Una segunda lectura podría referirse al valor numérico de las palabras de ese texto. Las lecturas

ulteriores son posibles mediante las permutaciones que propone Abraham Abulafia.

Esta modalidad del pensamiento hebreo se extendió por la Europa Medieval. El mismo Abulafia trabajó en España y en Italia, para fallecer en Malta. Esto caracteriza además la biografía de otros cabalistas nacidos en la región Mediterránea, quienes, sin mediar fronteras, se dirigían de una comunidad hebrea a la otra. Esta manera de pensar se difundió ulteriormente al Norte de Europa, si bien en este proceso el pensamiento de Abulafia se fue diluyendo. No obstante, el fondo matemático de su pensamiento permaneció. A modo de ejemplo, se pueden señalar las novelas y los cuentos de Kafka además de los textos analíticos de Freud. Estas obras de Kafka no concluyen de manera definitiva, y permanecen como fragmentos. Se pueden interpretar de diversas maneras como parábolas, que nos permiten vislumbrar el pensamiento subcutáneo de Abulafia. Por su parte, Freud, contemporáneo de Kafka, estudió profundamente el Inconsciente y los sueños, los que son objeto de diversas interpretaciones, en términos de los símbolos.

Arnold Schoenberg, a la vez contemporáneo de Kafka y de Freud, interpenetra de manera inconsciente y subcutánea en sus conocimientos musicales el

pensamiento diluido de Abulafia, y lo concretiza en el sistema de los doce sonidos dentro de un proceso evolutivo. En 1908 compone Arnold Schoenberg el *Cuarteto* N° 2 op. 10 en Fa sostenido menor. En el tercer movimiento de esta obra “Litanei”, le agrega la voz de soprano sobre este poema de Stefan George, en el cual transgrede las fronteras de la tonalidad. Esa transgresión se profundiza en las obras siguientes compuestas entre 1908 y 1923. En esa situación, al emplear el total cromático, Schoenberg busca una manera de controlar esta transgresión de la tonalidad.

Entre el *Cuarteto* N° 2 y la *Suite* op. 25 compone Schoenberg una serie de obras en un estilo que se ha denominado atonalidad libre. Pero, al detallar un análisis de estas obras se decanta que él busca relaciones precisas entre intervalos, mediante procedimientos contrapuntísticos tales como el canon y la passacaglia, los que se destacan especialmente en el *Pierrot Lunaire* op. 21.

Este proceso culmina con el empleo sistemático de los doce tonos en la *Suite* op. 25 para piano. Schoenberg mismo quería ver en este proceso sólo una ampliación del sistema tonal. Pero, el empleo consecuente de los doce tonos crea un nuevo mundo sonoro, sustentado en

el uso de las relaciones interválicas entre los sonidos. Además, el sistema de doce sonidos se sustenta en el microcosmos de los sonidos que se están formando, mientras que el sistema tonal se basa en relaciones de acordes perfectos en un sistema guiado por las quintas justas. En el sistema tonal, la quinta superior a la tónica se denominó dominante, mientras que la quinta inferior se conoció como subdominante. La quinta superior en general es mayor, mientras que la quinta inferior en general es menor. De allí se desarrolló un sistema tonal cada vez más complejo, que medía el discurso por las distancias de quintas las que, por otra parte, partiendo de los acordes perfectos mayor y menor, los compositores los desarrollaron mediante la agregación de sonidos por terceras.

En un análisis de Gerd Zacher en el cual estudia el Contrapunto XI de *El Arte de la Fuga*, él constata que este contrapunto está articulado por cuatro cadencias, la primera sobre Si bemol, que en la terminología alemana corresponde a la letra B; la segunda cadencia es sobre La, o sea A; la tercera cadencia es sobre Do, o sea C, mientras que la cuarta cadencia es sobre el Si natural, que es H. Esto significa una interdependencia del pensamiento contrapuntístico que emplea las cadencias como medios de puntuación. A la vez son mensajes

subcutáneos al intérprete, que en esos signos debe ver las congruencias entre la gran forma y sus partes integrantes.

Por su parte, Schoenberg y compositores en torno a él empleaban los doce sonidos inventando así nuevos acordes, algunos de ellos por cuartas justas, aumentadas o disminuidas, además por séptimas y novenas mayores y menores, y las combinaciones de ellas. Este mundo así creado es un juego sutil de diversas combinaciones y permutaciones, en las cuales se traslucen las ideas de Abulafia.

En el año 1933 cuando Hitler asume el poder en Alemania, Arnold Schoenberg es destituido de su cátedra de composición en la Academia de las Artes de Berlín. En ese crucial momento, Schoenberg solidariza con todas las víctimas judías del nazismo. En París, Schoenberg reingresa a la religión judía en una ceremonia en la cual su ex alumno Max Deutsch y Marc Chagall sirven de padrinos. A partir de este momento, Schoenberg compone una serie de salmos hasta su muerte. La obra más impresionante de esta solidaridad es *El sobreviviente de Varsovia* para narrador, coro y orquesta. Al final de esta obra canta el coro la oración “Escucha Israel” (*Shema Israel*). Así culmina la conjunción entre Abulafia, sus pensamientos sobre las permutaciones, y el sistema de los doce sonidos.