

-Igor Stravinsky-

Nació en Oranienbaum
(San Petersburgo, Rusia)
el 18 de junio de 1882.

Igor S t r a v i n s k y

P O É T I C A M U S I C A L

Título en el original
POÉTIQUE MUSICALE

Traducción del francés por
EDUARDO GRAU

Nota preliminar por
ADOLFO SALAZAR

NOTA PRELIMINAR

Un músico sentado en una cátedra de poesía es, desde luego, un hecho insólito. Y no sólo por lo que a la denominación de la cátedra se refiere, sino por el hecho mismo de tratarse de un músico. Los tiempos en que pudo decirse que "el músico que más sabe sólo sabe música" han pasado; y aun cuando no es muy frecuente que los músicos cultiven otras disciplinas sino las suyas profesionales, no es de ahora de cuando data que los músicos muestren gusto y competencia por actividades vecinas a la suya; músicos que coleccionan antigüedades, obras de arte, libros bellos por dentro y por fuera, que es una manera muy señalada de ser bellos los libros. Que un músico pueda penetrar sin extraviarse por la selva tupida de la Filosofía, de la Estética inclusive, no es un hecho común. Al fin y al cabo, podría parecer redundante; porque ¿no había dicho Beethoven que la Música es una verdad más alta que la que ofrecen todas las filosofías? Sin embargo, desde el siglo XVII en adelante hay músicos en Francia y en Alemania, los hay italianos y españoles que escriben sensatamente sobre su arte particular, sobre las reformas que . en él piensan que están introduciendo y que necesitan una defensa: una manera de escribir sobre el arte de la Música, dentro de una manera disciplinada de pensamiento. No sólo sobre la técnica de su arte, sino sobre sus propósitos estéticos: así, aquel grupo de gentes que, a fines del Renacimiento, un poco

filósofos, un poco músicos y cantantes de oficio —mezclados todos ellos en tertulias que, como las italianas de aquel tiempo, eran tan burguesas como aristocráticas—, los "reformadores" del drama con música, llevaron al papel la declaración de sus propósitos, no menos convencidos de sus méritos que Ricardo Wagner de los suyos. Las Academias neo-clasicistas del siglo XVI, en Francia, y coetáneos suyos en Salamanca, escribían sentenciosamente sobre sus innovaciones en el terreno de la lírica, pues creían resucitar el mundo helénico en su manera especial de confeccionar sus versos, y nuestro Salinas encontraba los pies clásicos en la poesía popular, cantada en España. La época del clasicismo francés estuvo llena de escritos acerca de la Música, aunque esta vez no fueran músicos, propiamente, quienes escribieron sobre ella, sino filósofos. Con lo cual se pudo advertir que es preferible que un músico como Grétry hable de Filosofía, a que filósofos como D'Alembert y Diderot hablen sobre Música: entre todos, Juan Jacobo muestra un raro ejemplo de equilibrio.

El siglo romántico está lleno de escritos sobre música, género de disertaciones por el que muestran singular predilección los poetas. Los músicos también, desde E. T. A. Hoffmann a Roberto Schumann, escriben sobre música y, a veces, sobre filosofía. Ahora bien, ¿cuál de los dos es preferible: el filósofo pertrechado de estéticas y de acústicas que era Hanslick cuando escribía sobre música, o Ricardo Wagner, músico provisto de variadas filosofías cuando escribía sobre estética en general y sobre su música en particular?

Es probable que el lector, en la duda, se abstenga y renuncie a leer al uno y al otro. No perderá mucho

con ello, salvo si lo que desea es enterarse del rumbo seguido por la Filosofía de la Música, que es una actividad del pensamiento madurada a lo largo del siglo XIX, aunque con muy ilustres antecedentes a varios siglos de distancia. Lo que, sin embargo, diferenciaba a los viejos escritores de fines de la Edad Media de los del siglo pasado es, justamente, el punto de la Poesía. Poesía, la actividad poetizante, el nous poietikós, es lo que se refiere a la actividad creadora. Lo que se refiere a la cosa creada es el nous kritikós, la crítica. Fuera de lo puramente preceptual, los viejos escritores se referían, con la agudeza crítica que les permitía el estado de los conocimientos en su época, al resultado de la obra creada, no a la gestación de la obra, a la labor de creación, a la actividad poética. Esta segunda parte de la Filosofía de la Música que examina la obra desde antes de su nacimiento y, una vez nacida, desde el punto de vista de su misión en el mundo abierto, es una actividad del pensamiento filosófico referido al arte, más propia de nuestro tiempo. Hasta ahora, fueron filósofos de severo ceño, empollados en una técnica lógica a la alemana quienes hablaron, hace unas décadas, del arte de la Música. Pero como para ellos la Música es un arte que comienza en Juan Sebastián Bach, sigue en Beethoven y aboca en Wagner o en Brahms, sólo nos habían dado un aspecto incompleto de la materia. Y no quiero decir aquí algo peor, porque tengo sospechas vehementes de que hacían con su filosofía un modo de política y de nacionalismo fraudulento. Dejemos esto para otro día, y, por el momento, permítame el lector que le recomiende, con vehemencia también, que deje para mañana esas lecturas.

El error en ellas proviene de varias causas, aunque

la principal, más grave sobre todo en un filósofo, es su falta de objetividad. Cuando Igor Stravinsky ocupa la cátedra de poesía en la Universidad de Harvard para hablar de la Poética de la Música, de los principios germinales del arte que practica, comienza insistiendo muy acentuadamente en la necesidad de proceder antológicamente al examen de las cosas; es decir, al análisis rigurosamente objetivo de lo que las cosas son, y, en seguida, a la manera como trascienden a categorías que entendemos por propias del espíritu. Lo uno es crítica pura, lo otro estética. Cuando Stravinsky pronuncia a continuación el vocablo peligroso dogma, debe entenderse como principio. Pues ¿qué es una estética sin principios? ¿Y cómo pueden referirse a un creador de arte sin que adquieran una fuerza de convicción dogmática? En este sentido podría decirse que toda obra de arte es un dogma hecho cuerpo sensible: el dogma de su propia revelación. La Misa del Papa Marcelo es el dogma de la verdad musical revelada a Palestrina, en seguida revelada por Palestrina. La Sinfonía en do menor es el dogma-Beethoven. Toda obra de arte lo es; de manera que Stravinsky no puede ponerme mala cara (aun cuando no guste de este género de comparaciones) si digo, en consecuencia, que Petrushka es el dogma-Stravinsky. ¿Hay muchos auditores que lo duden?

En sus seis lecciones breves, la Poética Musical de Stravinsky encierra tantas lecciones profundas, que el lector hará bien releyéndolas, pensando sobre ellas, y, si quiere, discutiéndolas. Lo que según su vocabulario podría denominarse como la tipología de sus ideas es para mí tan exacto, tan congruentes me son con mi propio pensamiento que, en varias ocasiones, me detuve a pensar si no me había convertido yo

en un eco prematuro, una manera de pre sonancia, ya que la cortesía del lector me evita la sospecha de re-sonancia. Las satisfacciones del escritor son pobres y escasas; una hay, a lo menos, que vale por cuantas pudiera recibir, y es sentir la confirmación profunda de sus propias ideas cuando un maestro como Stravinsky expone las suyas. Y ¡con qué claridad, qué orden perfecto, qué lógica incontrovertible!...

Stravinsky, en medio del pensamiento filosófico, es el maestro cabal y exacto que conocemos cuando el medio en que se mueve es el del pensamiento musical. Dos maneras de pensamiento cuyos mecanismos son distintos, pero las trayectorias de los cuales conducen al artista paralelamente desde la idéntica verdad de donde parten. Así puede describirse la novedad importante de este libro: que la disciplina del pensamiento se mueve parejamente a la disciplina de la creación; a la manera de un cirujano, pongamos como ejemplo, que viéndose en un espejo hiciese la disección de alguno de sus órganos vitales, que, en el caso del artista-pensador, es su propia obra.

Pensar, según la acepción corriente, es dejarle de dar continuidad y forma final a las ideas. Pero no suele entenderse por ideas sino lo que es materia propia del pensamiento lógico. No se echa de ver que las ideas son también plásticas y musicales. Incluso que éstas son más ideas que aquéllas, en un sentido platónico. Un pensador piensa específicamente cuando pone en juego el vocabulario propio de su especial actividad; lógicamente, si se produce en el orden filosófico; plásticamente, si lo hace en el mundo de las formas espaciales; musicalmente, si su elemento es el de aquella parte del mundo sonoro que entiende contener los fenómenos denominados musicales. Cada orden de pensamientos se mueve dentro de una lógica

rigurosa, pero según sus específicas prevalencias, según las cualidades propias e inalienables de su fenómeno. Escribir odas o rapsodias sobre un arte es fácil, y muchos músicos lo han hecho sobre la Música. Pensar con un rigor de filósofo y una técnica propia de esta actividad conforme se piensa con un rigor de músico dentro de su técnica peculiar, es más raro. Leyendo o meditando la Poétique Musicale de Stravinsky he comprendido mejor al creador de la Sinfonía en do. Quizá ocurra otro tanto al lector-auditor de ambas obras si, como creo, es un ejemplo del sujeto emotivo al que todo creador, filósofo o músico aspira.

En sus seis conferencias, Stravinsky abarca el horizonte entero de la creación musical. En sus líneas maestras, está claro; pero con tanta precisión, que las cuestiones secundarias resultan superfluas. Primero e indispensable es dejar bien sentado cuáles son, a su juicio —del que derivan todos los demás— las bases sobre las que se asienta el fenómeno sonoro que, partiendo de ellas, llega al auditor para convertirse en un fenómeno estético. La Música es un arte que se desarrolla en el tiempo; es, como Stravinsky dice, un art chronique frente a la pintura, que es un art spatial. El idioma francés que Stravinsky emplea es sumamente preciso en su redacción, y tanto lo es, que prefiero no traducir esa categoría chronique de la Música, pues el lector en castellano ha de comprenderlo suficientemente. Pero si la Música es materialmente, como fenómeno acústico, un arte cuya esencia dinámica reside en el chronos, no es menos cierto que opera en el auditor refiriéndose a su manera de ser dentro del chronos, puesto que el auditor, como ser viviente, se produce, al igual que la Música, en un estado de devenir perpetuo, hasta que la Gran

Cadencia llega. Pues bien: el alto problema de la Música que Stravinsky plantea y resuelve con suma agudeza consiste en hacer ver que el chronos material, lo que él llama el tempo ontológico de la Música, es una cosa, con sus leyes propias, y que el chronos vital del sujeto, el tempo psicológico, es otra cosa, con sus leyes idóneas. Todas las coincidencias o disyuntivas que se levantan en la Estética proceden de esta dualidad. ¿Coinciden con exactitud ambas formas del tiempo en algún sujeto? Tal vez sólo en el creador de la obra, el poietes que la saca de si y la lanza al espacio. Y aun quizá solamente en el momento mismo de su creación. Tal vez no más tarde. Véanse las perspectivas que este juego presenta; en él se basa la constante evolución del lenguaje técnico, estilístico, intencional de un artista; todas las coincidencias o décalages en el sincronismo de ambos tempi entre el autor y el auditor, y aun entre el autor y su intérprete.

El problema siempre vivo de la interpretación hace saltar a Stravinsky. Que el lector recuerde a Apolo, que no se contentó sino con desollar a Marsias por mal intérprete de sus tocatas. No fue excesiva la pena, cuando todos los días estamos viendo cómo la fechoría queda impune. ¿Era un crítico Apolo? Era, no cabe duda, un autor. Pero un autor metido a crítico no es más suave en sus sentencias. Es irremediable que Stravinsky hable de los críticos. Sin duda, la razón le asiste; pero es probable que le asista demasiada razón, según es norma cuando los autores hablan de sus críticos, porque no suelen contar en el número de ellos sino a los adversos. Los favorables, obviamente, no cuentan; no hacen sino cumplir con su deber y decir las cosas tal como son. Por supuesto, que no me refiero sino a aquella cri-

tica que merece ser tomada en consideración. No a la llamada crítica de panegíricos y de denuestos. El más santo varón peca siete veces al día y no hay obra que no tenga defectos. Pero los defectos, inevitables como son, son útiles. Impiden a los tontos que pasen adelante, mientras que en nada estorban a los inteligentes.

Ocurre, sin embargo, que Stravinsky, al hablar de equivocaciones que se han hecho famosas, no menciona precisamente a críticos de oficio, podríamos decir, sino a poetas y compositores metidos a opinar sobre la obra de sus colegas. En su derecho están, pero en el pecado llevan la penitencia, porque en sus errores corren el riesgo común a aquéllos, que es el de todos los mortales. Weber cuando se burlaba de la Séptima Sinfonía de Beethoven; Beethoven cuando se reía de las séptimas disminuidas de Weber; Romberg cuando tiraba al suelo las particellas de los cuartetos beethovenianos; Kreutzer cuando desdeñaba la Sonata que Beethoven le dedicó; Berlioz obstinado en no comprender nada de Tristán; Schumann cuando sólo ve en Tannhauser sus quintas y cuartas y su mala marcha de las partes; Brahms durmiéndose al escuchar la Sonata en si menor de Liszt; Chaikowsky calificando a Brahms como el músico más soporífero de la tierra. Muchos, muchos compositores ha habido que no han querido privarse del placer de hacer un poco de críticos. Algunos críticos hubo, por compensación, que no quisieron ahorrarse las amargas de ser un poco compositores. No hay en ambas cosas más que una diferencia de dosis. . . Así puede decirse que un compositor es un crítico al que no le interesan las obras de los demás, y que un crítico es un compositor al que le interesan demasiado. Wagner, enojado con Hanslick, que era

un brahmin, pensó sacarlo a escena en Los Maestros Cantores bajo el nombre de Ilans Lich. Luego le pareció poco y extendió la picota a todos los pedantes en general, simbolizándolos en Bockmesscr. Pero Bockmesser no era un crítico, sino un maestro cantor que tenía el defecto de saber demasiado bien las reglas del oficio y que no tolera transgresiones al primero que llama a las puertas de la magistral corporación. Berlioz no hubiera podido quejarse más acremente de Cherubini. Pero ni siquiera lo descuartizó en leitmotifs para meterlo en la que, modestamente, Richard Strauss tituló como Una Vida de Héroe. El amable Scudo sin duda dijo algunas tonterías acerca de Fausto de Gounod, pero podemos perdonárselas en vista de que no escribió ninguna Vida de Héroe de los críticos.

Los críticos incurren frecuentemente en el error de querer ser originales, de mostrar algún ingenio en sus frases. Es, creo yo, un pecado venial que no aqueja a ellos solos. Por seriamente que escriba —y Stravinsky escribe con la mayor seriedad, incluso severidad— quiere a ratos no parecer rígido en demasía y no renuncia a algunas expresiones que pueden presentar una originalidad capaz para desconcertar al neófito. Las expresiones sorprendentes de Stravinsky deben tomarse, creo yo, como un límite, según lo que se entiende así en Matemáticas. Por ejemplo, cuando defiende tan ardientemente el Fausto de Gounod contra los críticos de su tiempo (y yo creo que tendrá también que hacerlo respecto de los del presente), o a Bellini y su fluidez melódica contra el refus du don mélodique que el cielo había negado a Beethoven. El lector sabe, por supuesto, que Beethoven pasaba sus motivos, las frases que primero se le venían a las mientes, por una terraja sumamente estrecha.

Así le salían de precisos, y Stravinsky no le reprocha por eso. Se trata de los motivos sinfónicos de cuyas cuatro o seis notas va a salir la sinfonía entera. Pero ¿y cuando se trata de variar un tema, propio o ajeno; cuando es cuestión, no de motivos rigurosos, sino de períodos cantantes? Bellini y sus dulzores hacen el papel, respecto de Beethoven, que Murillo haría al lado de Goya.

Veo que pongo pie, aquí, en el quicksand de las opiniones personales. Una norma preside el librito de Stravinsky: la objetividad; más todavía, la objetividad razonada. Sería indiscreto salirle al paso con minucias del gusto. Sobre todo cuando el gran músico ruso plantea tantas y tan graves cuestiones. Unas son tan viejas como la música misma: la del virtuosismo, por ejemplo, al que la música debe tantos males y el oficio musical tantos bienes. Otro es el del magno problema de la renovación y la tradición, sin cuyo acuerdo los llamados modernismos en un arte no son sino sombras pasajeras. Junto a esto el problema candente de los nacionalismos. En sus grandes rasgos, esta frase de Unamuno parece decisiva: "Hemos de hallar lo universal en las entrañas de lo local, y en lo circunscrito y limitado, lo eterno". Todas las discusiones, ya puestas al margen, están ahí resueltas. Y lo que concierne a la servidumbre del arte a políticas de momento, claro está que también queda aludido y sentenciado en esa frase. Lo local que no va más allá de lo local y que no sabe alcanzar valores universales al adentrarse en las esencias eternas, que son las humanas, simplemente humanas, no puede ser arte que trascienda: el sí o el no yacen en la intuición del artista, que es la clave del secreto, la luz de la linterna. Stravinsky coincide con Maese Pedro, en la fábula de Iriarte. Sus juicios pueden parecer se veros, pero hay que dar a cada cual el calificativo que merece.

En resumen de cuentas, lo que Stravinsky hace en las seis lecciones de su Poétique Musicale es plantear la crítica musical sobre bases nuevas. Bases o fundamentos distintos de lo que en el lenguaje trivial se ha venido denominando como crítica, aunque no en el filosófico. Este nuevo modo de crítica, todavía tan poco extendido, está presente ya en lo que hace más de un siglo había propuesto Guillermo de Humboldt para su teoría de la lingüística: el lenguaje, decía, es *energeia* (actividad, acción dinámica), no es un *ergon* (el producto, la obra aislada). No cabe hablar de crítica subjetiva ni objetiva. Ambas son indispensables, en conjunción; es menester operar sobre el *ergon* como el anatomista sobre el cadáver. Perla Música es un arte palpitante. Un modo de lenguaje, y lo que le presta existencia es esa *energeia*, ese tempo fisiológico que convierte a la obra de arte en una entidad viva.

ADOLFO SALAZAR

PRIMERA LECCIÓN

TOMA DE CONTACTO

CONSIDERO un gran honor ocupar en estos momentos la cátedra de Poética Charles Eliot Norton; quiero, así, ante todo, dar las gracias al Comité que ha tenido la gentileza de invitarme para hacer uso de la palabra ante los estudiantes de la Universidad de Harvard.

No puedo ocultar a ustedes la alegría que siento al dirigirme por primera vez a un auditorio que quiere tomarse el trabajo de escuchar y de aprender antes de juzgar.

Hasta ahora he actuado frente a esas colectividades humanas que componen lo que se denomina el público, ya en estrados de conciertos o en salas de teatro; nunca, hasta este momento, me he dirigido a un auditorio de gentes de estudio. En tal calidad —que es, ciertamente, la que impulsa a ustedes a adquirir nociones sólidas sobre las materias propuestas— no debe sorprenderles si les prevengo que la materia que voy a desarrollar es seria, de más seriedad que la que generalmente se le atribuye. No han de asustarse ustedes por su densidad, por su peso específico. De ningún modo tengo intención de abru-

marles. pero es difícil hablar de música apegándose exclusivamente a sus realidades substanciales: además, creería traicionarla si la tomase como tema para una disertación inconexa, salpicada de anécdotas y de digresiones agradables o divertidas.

No olvidaré en ningún momento que ocupó una cátedra de *Poética*, y no es un secreto para ninguno de los que me escuchan que "poética", en el sentido exacto de la palabra, quiere decir el estudio de la obra que va a realizarse. El verbo ποιεῖν, del cual proviene, no significa otra cosa sino "hacer". La poética de los filósofos de la antigüedad no admitía lirismos sobre el talento natural, ni sobre la esencia de la belleza. La misma palabra τέχνη englobaba para ellos las bellas artes y las artes útiles, y se aplicaba a la ciencia y al estudio de las reglas verdaderas y -precisas del oficio. Así ocurre que la *Poética* de Aristóteles sugiera constantemente ideas de trabajo personal, de ajuste y de estructura. Voy precisamente a hablarles de la poética musical; es decir, del *hacer* en el orden de la música. No es necesario repetir que no tomaré a la música como pretexto para amables divagaciones. Siento demasiado la responsabilidad que me incumbe, para que no tome mi tarea con seriedad.

Puesto que estimo en su verdadero valor la ventaja de dirigirme a ustedes, que se encuentran aquí para estudiar y para tomar de mí lo que yo pueda ser capaz de darles, tendrán ustedes, en retribución,

así lo espero, la oportunidad de ser testigos de una serie de confesiones musicales.

Éstas no serán, estén ustedes seguros, unas confesiones a la manera de Juan Jacobo Rousseau; menos aún a la manera de los psicoanalistas, quienes, con un aparato pseudo-científico, no hacen sino profanar miserablemente los valores auténticos del hombre y sus facultades psicológicas y creadoras.

Yo quisiera situar mi sistema de confesiones entre lo que es un curso *académico* (retengo la atención de ustedes sobre este término, ya que pienso volver sobre él durante el transcurso de mis lecciones) y lo que podría denominarse una *apología* de mis propias ideas generales. Empleo el vocablo *apología* no en el sentido corriente, esto es, de elogio, sino en un sentido de justificación y defensa de mis puntos de vista personales. Es decir, que se trata en el fondo de confidencias dogmáticas.

Sé perfectamente que las palabras *dogma*, *dogmático*, no dejan nunca, por poco que se las aplique en el orden estético, como en el orden espiritual, de -disgustar—de chocar— a algunos espíritus más ricos en sinceridad que fuertes en seguridad de juicio. Si insisto es para que ustedes acepten estos términos en toda la extensión de su legítimo sentido. Les aconsejo que les den crédito y se familiaricen con ellos: terminarán por tomarles gusto. Al hablar del legítimo sentido de esos términos lo hago con el propósito de recalcar el empleo natural y normal del

elemento dogmático, dentro del dominio de toda actividad en donde desempeña un papel categórico y verdaderamente esencial.

En efecto, no nos es posible llegar al conocimiento del fenómeno creador independientemente de la forma que manifiesta su existencia. Según esto, cada proceso formal deriva de un principio, y el estudio de este principio requiere precisamente aquello que llamamos dogma. Dicho en otra forma, la necesidad que tenemos de que prevalezca el orden por encima

del caos, de que se destaque la línea recta de nuestra operación entre el amontonamiento y confusión de posibilidades e indecisión de las ideas, supone la necesidad de un dogmatismo. Sólo empleo, pues, estas palabras por lo que significan al designar un elemento esencial, propio para salvaguardar la rectitud del arte y del espíritu, afirmando que no usurpan aquí, de ningún modo, sus funciones.

El hecho mismo de recurrir a eso que llamamos *el orden*, ese orden que nos permite dogmatizar en el asunto que tratamos, no nos conduce solamente a tomarle gusto: nos incita a situar nuestra propia actividad creadora bajo el amparo del dogmatismo. Por eso deseo que ustedes lo acepten.

Durante la extensión de mi curso llamaré continuamente al sentido y gusto de ustedes por el orden y por la disciplina, los cuales, nutridos, perfeccionados y sostenidos por nociones positivas, forman la base de lo que se llama el dogma. .

Por el momento, con objeto de guiar a ustedes en lo que respecta a los estudios futuros, debo advertirles que mi curso se limitará a la exposición de tesis para una explicación de la música en forma de lecciones. ¿Por qué empleo la palabra *explicación*? ¿Y por qué hablo precisamente de *una explicación*? Porque todo cuanto tengo intención de decirles no constituirá la exposición impersonal de datos generales, sino una explicación de la música tal como yo la concibo, la cual no será menos objetiva por el hecho de que sea fruto de mi propia experiencia y de mis observaciones personales.

El hecho de que haya comprobado por mí mismo el valor y la eficacia de tal explicación, me persuade a mí y garantiza a ustedes que no será un conjunto de opiniones que les propongo, sino una suma de comprobaciones que les someto, y que, hechas por mí, no son menos valederas para los demás. No se trata, pues, de mis sentimientos y de mis gustos particulares. No se trata de una teoría de la 'música proyectada a través del prisma subjetivista. Mis experiencias y mis investigaciones son enteramente objetivas y mis introspecciones no me han llevado a interrogarme sino para sacar consecuencias concretas.

Estas ideas que desarrollo, estas causas que defiendo y que defenderé sistemáticamente ante ustedes, han servido y servirán siempre de base a la creación musical, precisamente porque están basadas en el Ela-

no de la realidad concreta. Y si ustedes quieren atribuir una importancia, por mínima que sea, a mi creación, que es el fruto de mi conciencia y de mi fe, den crédito entonces a los conceptos especulativos que han engendrado mi obra y que se han desarrollado simultáneamente con ella.

Explicar —del latín *explicare*, desplegar, desarrollar— es describir una cosa; es descubrir su génesis; es comprobar las relaciones que las cosas tienen entre sí; es tratar de aclararlas. Explicárselo a ustedes es también, para mí, explicarme a mí mismo y esforzarme por poner en su lugar cosas desplazadas o subvertidas por la ignorancia o por la mala fe, que se ven siempre unidas por una ligadura misteriosa en la mayor parte de los juicios que se lanzan sobre las artes. La ignorancia y la mala fe se enlazan por su raíz, y la segunda beneficia sordamente las ventajas que extrae de la primera. No sé cuál es más odiosa.. De por sí, la ignorancia no es un crimen. Empieza a volverse sospechosa cuando pretende ser sincera; porque la sinceridad, como decía Rémy de Gourmont, apenas constituye una explicación, nunca una excusa, y la mala fe no deja nunca de asirse de la ignorancia como de una circunstancia, atenuante.

Se admitirá fácilmente que esta oscura connivencia de "la ignorancia, la debilidad y la malicia", para usar el lenguaje de la teología, justifica la legitimidad de una réplica, de una defensa leal y vigorosa. En este sentido es como entendemos la polémica.

Estoy obligado, pues, a polemizar. En primer lugar, por causa de la subversión de los valores musicales que evoqué hace un momento; después, para defender una causa que, si bien, a primera vista, puede parecer personal, no lo es en realidad. Me explicaré sobre este segundo punto. Un azar, que me complazco en considerar feliz, ha hecho que mi persona y mi obra hayan sido marcadas, a pesar mío, con un signo distintivo desde el principio de mi carrera y hayan representado el papel de un "reactivo". El contacto de este reactivo con la realidad musical que me rodea, con los medios humanos y el mundo de las ideas, ha provocado movimientos diversos en los que la violencia iguala a la arbitrariedad. Parece que se han equivocado de destino. Pero, más allá de mis obras, estas reacciones irreflexivas se han extendido a toda la música, revelando la gravedad de un juicio vicioso que mancillaba la conciencia de una época y que falseaba todas las ideas, todas las tesis y todas las opiniones mantenidas sobre una de las más altas facultades del espíritu: la música considerada como arte. No olvidemos que *Petruchka*, *La Consagración de la Primavera* y *El Ruiseñor* aparecieron en una época que se señaló por cambios profundos que desplazaron muchas cosas y perturbaron muchos espíritus. No es que estos cambios se hayan operado en el dominio de la estética o sobre los usuales modos de expresión (tales trastornos se produjeron en una época anterior, en los comienzos

de mi actividad). Los cambios a que aludo han llevado inmediatamente a una revisión general de los valores fundamentales y de los elementos primordiales del arte musical.

Esta revisión, que se esbozó en la época que he mencionado, continuó después sin interrupción. Lo que ahora declaro se prueba por sí y se observa con claridad en el encadenamiento de los hechos concretos y de los acontecimientos de la vida cuyos testigos somos.

Sé perfectamente que existe una opinión según la cual los tiempos en que apareció la *Consagración* vieron cómo se realizaba una revolución. Revolución cuyas conquistas estarían hoy en vías de ser asimiladas. Me declaro en contra de esta opinión. Estimo que se me ha considerado erróneamente como un revolucionario. Cuando la *Consagración* apareció, fueron muchas las opiniones a que dio lugar. Entre el tumulto de opiniones contradictorias, mi amigo Maurice Ravel intervino casi solo para poner las cosas en su lugar. Él supo ver y dijo que la novedad de la *Consagración* no residía en la escritura, en la instrumentación, en el aparato técnico de la obra, sino en la entidad musical.

Se me ha hecho revolucionario a pesar mío. Ahora bien: los arrebatos revolucionarios nunca son enteramente espontáneos. Hay gentes hábiles que fabrican revoluciones con premeditación... Hay que precaverse contra los engaños de quienes os atribuyen

una intención que no es la vuestra. Por lo que a mí toca, nunca oigo hablar de revolución sin recordar la conversación que G. K. Chesterton nos cuenta que tuvo con un tabernero de Calais al desembarcar en Francia. Este último se lamentaba amargamente de la dureza de la vida y de la falta cada vez mayor de libertad: "Es lamentable, concluía, haber hecho tres revoluciones para volver a caer siempre al mismo lugar". Y Chesterton le contesta que una revolución, en el sentido propio del término, es el movimiento de un móvil que recorre una curva cerrada y vuelve así al punto de partida...

El tono de una obra como la *Consagración* pudo parecer arrogante; su lenguaje, rudo en su novedad; esto no implica en modo alguno que sea revolucionaria en el sentido subversivo del vocablo. Si basta romper con una costumbre para merecer el calificativo de revolucionario, todo músico que tiene algo que decir y que sale, por decirlo así, de la convención establecida, deberá ser reputado como revolucionario. ¿Por qué cargar el diccionario de las bellas artes con este término retumbante que designa, en su más habitual acepción, un estado de perturbación y de violencia, cuando hay tantas palabras más apropiadas para designar la originalidad?

. . Para ser francos, me vería en un apuro si quisiera citar a ustedes un solo hecho que, en la historia del

arte, pueda ser calificado como revolucionario. El arte es constructivo por esencia. La revolución implica

una ruptura de equilibrio. Quien dice revolución dice caos provisional. Y el arte es lo contrario del caos. No se abandona a él sin verse inmediatamente amenazado en sus obras vivas, en su misma existencia.

La cualidad de revolucionario se atribuye generalmente a los artistas de nuestros días con una intención laudatoria, sin duda porque vivimos en un tiempo en él que la revolución goza de una especie de prestigio en el medio de una sociedad anticuada. Entendámonos: yo soy el primero en reconocer que 'la audacia es lo que mueve a las más bellas y más grandes acciones; razón de más para no ponerla inconsideradamente al servicio del desorden y de los apetitos brutales, con la intención de un sensacionalismo a toda costa. Apruebo la audacia; no le fijo, de ningún modo, límites; pero tampoco hay límites para los errores de lo arbitrario.

Si queremos gozar plenamente de las conquistas de la audacia debemos exigir, ante todo, su perfecta y clara luminosidad. Trabajaremos por ella al denunciar las falsificaciones que puedan tender a usurpar su lugar. La exageración gratuita pervierte todas las cosas; todas las formas a las que se aplica. Entorpece y embota con su precipitación las novedades más valiosas; corrompe simultáneamente el gusto de sus adoradores, lo cual explica que este gusto pase rápidamente, sin transición, de las más insensatas complicaciones a las trivialidades más chabacanas.

Un complejo musical, tan árido como pueda ser,

es legítimo en la medida de su autenticidad. Pero para reconocer los valores auténticos entre los excesos facticios, es necesario estar dotado de una intuición que nuestro esnobismo desprecia tanto más cuanto más desprovisto se encuentra de ella.

Nuestros sectores de vanguardia, dedicados a una puja perpetua, esperan y exigen de la música que satisfaga sus gustos por las absurdas cacofonías.

Digo *cacofonía* sin temor alguno de verme confundido con los viejos *pompier*¹, con los *laudatores teniporis acti*. Y tengo conciencia, al emplear esta palabra, de no dar, en modo alguno, marcha atrás. Mi posición, en este aspecto, es exactamente la misma que en los tiempos en que componía la *Consagración* y en los que se complacían en tomarme por revolucionario. Hoy, como entonces, desconfío de la moneda falsa y me cuido muy bien de tomarla por moneda contante y sonante. Cacofonía quiere decir mala sonoridad, mercadería ilegal, música incoordinada, que no resiste a una crítica seria. Cualquiera

¹ Esta expresión —"bombero", en español— tuvo su origen en la Francia del siglo pasado, aplicada irónicamente a los pintores neoclásicos, en los que sus figuras pictóricas desnudas, forzadas a la representación de una antigüedad pagana, mantenían su carácter convencional merced a un inevitable casco al que se dio en comparar con el de los bomberos parisienses.

Hay quien cree, asimismo, que el término se vincula más estrechamente a los rellenos, hábilmente dispuestos, que los sastres acomodaban en los trajes para falsear el físico.

En ambos casos se aprecia claramente el significado que adquiere la palabra "pompier" como alusión a una cosa forzada y antinatural. (N. del T.)

sea la opinión que se tenga sobre la música de i Arnold Schonberg (para citar el ejemplo de un compositor que evoluciona sobre un plan esencialmente distinto del mío, tanto por la estética como por la técnica), cuyas obras han provocado a menudo violentas reacciones o sonrisas irónicas, es imposible que un espíritu honrado y provisto de una real cultura musical deje de notar que el autor de *Pierrot lunaire* es cabalmente consciente de lo que hace y que no ^{engaña} a nadie. Ha creado el sistema musical que le convenía, y en ese sistema es perfectamente lógico consigo mismo y perfectamente coherente. No se puede llamar cacofonía a una música por el solo hecho de que no agrada.

Tan degradante como esto es la vanidad de los *snobs* que se jactan de una vergonzosa familiaridad con el mundo de lo incomprendible y que se declaran felices de encontrarse en buena compañía. No es música lo que ellos buscan, sino el efecto agresivo, la sensación que embota los sentidos.

Me confieso, pues, completamente insensible al prestigio de la revolución. Todos los ruidos que pueda originar no despiertan en mí eco alguno, puesto que la revolución es una cosa y la novedad es otra. Aun cuando no se presente en una forma extremista, no siempre reconocen la novedad sus contemporáneos. Permítaseme tomar como ejemplo la obra de un compositor que elijo expresamente puesto que su música, cuyas cualidades han sido claramente reco-

nocidas después de mucho tiempo, ha llegado a ser tan universalmente popular, que hasta es corriente oírlos en los organillos.

He nombrado a Charles Gounod. No se sorprendan ustedes si me detengo un instante en él. No es tanto el autor de *Fausto* el que me retiene como el ejemplo que el mismo nos proporciona de una obra cuyos méritos más relevantes han sido desconocidos en su novedad por aquellos mismos cuya misión exige estar exactamente informado de lo que se va a juzgar.

Veamos, pues, el *Fausto*. Las primeras críticas de esta famosa ópera negaron a Gounod esa invención melódica que nos parece hoy la característica dominante de su talento. Se llegó incluso a rehusarle el don melódico. Veían en Gounod "un sinfonista perdido en el teatro", un "músico severo" según expresiones auténticas y, desde luego, más "sabio" que "inspirado". Se le reprochó, naturalmente, por "poner el efecto, no en las voces, sino en la orquesta".. En 1862, tres años después de la primera representación de *Fausto*, la *Gazette musicale* de París declaró netamente que *Fausto*, en conjunto, "no era \ la obra de un melodista". En cuanto al famoso Scudo, cuya opinión dictaba la ley desde la *Revue de Deux-Mondes*, dio a luz el mismo año la siguiente obra maestra, que es histórica y que no querría dejar de citar íntegramente: "El señor Gounod tiene la desgracia de admirar ciertas partes trastornadas de los

últimos cuartetos de Beethoven; turbio manantial en el que han bebido los peores músicos de la Alemania moderna, los Liszt, los Wagner, los Schumann, sin omitir a Mendelssohn por ciertos aspectos equívocos de su estilo. Si el señor Gounod ha adoptado realmente la teoría de la melodía infinita, la melodía de la selva virgen y del sol poniente que presta sus encantos a *Tannhauser* y *Lohengrin* melodía que puede compararse a la carta de Arlequín con su: "no me ocupo de puntos y comas; ponedlas donde queráis"; suponiendo que así fuera, lo que me parece imposible, el señor Gounod estaría irremisiblemente perdido." Hasta entre los alemanes hubo quien, a su manera, dio la razón al amable Scudo. Se puede leer, en efecto, en los *Münchener neueste Nachrichten*

que Gounod no era francés, sino belga, y que sus composiciones no reflejaban el carácter de las escuelas francesa o italiana modernas, sino el de la escuela alemana en la que él se había educado y desarrollado. Como la literatura que se cierne en torno a la música no ha cambiado de estilo después de setenta años, y puesto que, si la música se transforma sin cesar, las prevenciones que se le oponen no cambian, es absolutamente necesario que nos dispongamos a la réplica.

Voy a hacer, pues, polémica. No tengo temor de manifestarlo. No para defenderme a mí mismo, sino para defender verbalmente a la música y a sus principios, como hago, en otro aspecto, por medio de mis obras.

Permítaseme ahora exponer a ustedes el orden de mi curso. Constará de seis lecciones, cada una de las cuales quiero que lleve un título.

La que acabo de exponerles no es otra cosa, como han podido apreciar, que una *toma de contacto*. He tratado, en esta primera lección, de resumir los principios conductores de mis cursos. Ustedes saben que van a asistir a confesiones musicales. El sentido que doy a esta expresión va corregido en su carácter, aparentemente subjetivo, por mi voluntad de dar a estas confidencias un carácter netamente dogmático.

Esta toma de contacto, operada bajo el signo austero del orden y la disciplina, no debe asustarles, puesto que mis cursos no se han de limitar a una exposición árida e impersonal de ideas generales, sino que llevarán consigo una explicación tan viva como sea posible, según yo la entiendo. Explicación de mi experiencia personal, fielmente ligada a los valores concretos.

Mi segunda lección tratará del fenómeno musical.

En ella dejaré aparte el problema insoluble de los orígenes para no considerar sino el fenómeno musical en sí, que emana del hombre integral provisto de los recursos de sus sentidos y armado de su intelecto. Estudiaremos este fenómeno musical como elemento de especulación formado por medio del sonido y del tiempo. Extraeremos la dialéctica del proceso creador. Les hablaré a ustedes, con tal motivo, de los principios de contraste y de similitud. La segunda

-Igor Stravinsky-

parte de esta lección estará dedicada a los elementos de la música y a la morfología.

La composición musical será objeto de mi tercera lección. Trataremos las siguientes cuestiones: ¿Qué es la composición y qué es el compositor? ¿Cómo y en qué medida el compositor puede ser considerado creador? Estas consideraciones nos llevarán a estudiar sucesivamente los elementos formales del oficio musical. Con este objeto, tendremos que precisar las nociones de invención, imaginación e inspiración; la cultura y el gusto; el orden, como regla y como ley en oposición al desorden; en fin, la

sición del reino de la necesidad y del reino de la libertad.

La cuarta lección versará sobre la tipología musical estudiada al remontar el curso de la historia. La tipología supone un trabajo de selección que requiere cierto método discriminativo. Los análisis a que tal método encamina nos conducirán al problema del estilo y, por él, al conjunto de elementos formales cuyo encadenamiento constituye lo que se podría de-- nominar la biografía de la música. Pasaré revista, en el curso de esa lección, a cuestiones de actualidad; cuestiones que se dirigen al público, al esnobismo, al mecenato, al espíritu burgués. Al modernismo y al academismo, y a la eterna cuestión del clasicismo y del romanticismo.

La quinta lección; estará consagrada por entero a la música rusa. Trataré, en este sentido, del folklore

-Poética Musical-

y de la cultura musical rusos; del canto llano y de la música sagrada y profana. Asimismo me referiré a los italianismos, germanismos y orientalismos de la música rusa del siglo XIX. Evocaré los dos desórdenes de las dos Rusias, la conservadora y la revolucionaria. Les hablaré, al fin, del neo-folklorismo soviético y de la degradación de los valores musicales. La sexta y última lección,- que tratará de la ejecución, me conducirá a describir el fenómeno musical específico. Estableceré las diferencias entre la interpretación y la ejecución propiamente dicha y hablaré en este sentido de los ejecutantes y de sus públicos, de la actividad y pasividad del auditorio, como también del tan importante problema del juzgar, o sea de la crítica. Mi epílogo tratará de determinar el sentido profundo de la música y su fin esencial, que es el de promover a una comunión, a una unión del hombre con su prójimo y con el Ser. Como ustedes ven, esta *explicación* de la música que voy a emprender para ustedes y, lo espero, con ustedes, tendrá el aspecto de una síntesis, de un sistema que, partiendo del análisis del fenómeno musical, terminará con el problema de la ejecución de la-música. Notarán ustedes que no he elegido el método más habitual, que desarrolla una tesis yendo de lo general a lo particular. Procederé de un modo distinto. Adoptaré una especie de paralelismo, un método de *sincronización*; es decir, que uniré los

principios generales a los hechos particulares haciendo que se sostengan mutuamente.

Porque hay que darse cuenta que una necesidad de orden práctico nos obliga a distinguir las cosas ordenándolas en categorías puramente convencionales como las de "primario-secundario" y "principal-subordinado". Y mi intención no es separar los elementos que nos ocupan, sino distinguirlos sin desunirlos.

La verdadera jerarquía de los fenómenos, como la verdadera jerarquía de relación, se encarna y adquiere forma bajo un plan completamente distinto al de las clasificaciones convencionales.

Permítanme ustedes abrigar la esperanza de que la aclaración de esta tesis será uno de los resultados que tan fervientemente deseo para mi curso.

SEGUNDA LECCIÓN

DEL FENÓMENO MUSICAL

Voy A TOMAR el ejemplo más trivial: el del placer que se siente al escuchar el murmullo de la brisa en los árboles, el suave fluir del arroyo, el canto de un pájaro. Todo eso nos gusta, nos recrea, nos en-s/canta. Nos mueve a decir: ¡Qué bonita música! Desde luego que no se habla sino por comparación. Pero, aquí está el quid: comparación no es razón. Esos elementos sonoros evocan en nosotros la música, pero no son aún música. De nada nos sirve complacernos con ellos e imaginarnos que a su contacto nos convertimos en músicos, casi en músicos creado— necesario es reconocer que nos engañamos. Es -menester que exista el hombre que recoja esas pro-- mesas. Un hombre sensible a todas las voces de la naturaleza, sin duda, pero que sienta por añadidura la necesidad de poner orden en las cosas y que esté dotado para ello de una capacidad muy especial. ¡En sus manos, todo aquello que he dicho no ser música ya a serlo. Deduzco, pues, que los elementos sonoros no constituyen la música sino al organizarse, y que esta organización presupone una acción consciente del hombre.

Reconozco la existencia de sonoridades elementales, del material musical en estado bruto, agradables por sí mismas, que acarician el oído y aportan un placer que puede ser completo. Pero por encima de este goce pasivo vamos a descubrir la música que nos hace participar activamente en la operación de un espíritu que ordena, que vivifica y que crea, puesto que en el origen de toda creación se descubre un deseo que no es el de las cosas terrestres. Así es que a los dones de la naturaleza se vienen a añadir

los beneficios del artífice. Tal es la significación general del arte. Porque no es arte lo que nos cae del cielo en el canto de un pájaro, y arte es, en cambio, sin duda alguna, la más sencilla modulación conducida correctamente. El arte, en su exacta significación, es una manera de hacer obras según ciertos métodos obtenidos, sea por aprendizaje o por invención. Y los métodos son los caminos estrictos y determinados que aseguran la rectitud de nuestra operación.

Hay una perspectiva histórica que, como toda visión de las cosas subordinada a las leyes de la gradación de los planos, no permite distinguir sino los planos más próximos. A medida que se alejan, escapan a nuestra comprensión y no nos permiten entrever más que cosas privadas de vida y de significación útil. Mil obstáculos nos separan de estas riquezas atávicas que no nos entregan sino algunos aspectos de su

muerta realidad. Todavía los alcanzamos más por la intuición que por un saber concreto.

No es necesario, pues, para comprender el fenómeno musical en sus orígenes, estudiar los ritos primitivos, los encantamientos, penetrar los secretos de la antigua magia. Recurrir a la historia, analizar la prehistoria, ¿no es, en realidad, irse demasiado lejos, tratando de alcanzar lo inalcanzable? ¿Cómo dar razón de cosas que no hemos palpado? Si en tal sentido tomamos exclusivamente como guía a la razón, alcanzaremos conclusiones falsas, puesto que es el instinto lo que las aclara. El instinto es infalible. Si nos engaña, no es instinto. En cualquier estado de cosas, una ilusión viva vale más, en lo que a estas materias atañe, que una realidad muerta.

Se ensayaba una vez en la Comedia Francesa un drama medieval en el cual el célebre trágico Mounet-Sully, según las indicaciones del autor, debía prestar juramento sobre una vieja Biblia. Para los ensayos, la Biblia a que nos referimos había sido reemplazada por la guía telefónica. "El texto ordena una vieja Biblia —exclama Mounet-Sully—; ¡que me traigan una vieja Biblia!" El administrador de la Comedia Francesa, Jules Claretie, se apresura a ir a buscar a su biblioteca un ejemplar de los Testamentos en una magnífica edición antigua y lo lleva triunfalmente al actor: "Vea usted, mi querido decono —dice Claretie—, es del siglo XV..." "Del al

glo XV —dice Mounet-Sully—. Entonces, en el siglo XV debió de ser nueva..."

Aíounet-Sully tenía razón si se quiere, pero daba un crédito excesivo a la arqueología.

No podemos asir el pasado. No nos lega más que cosas dispersas. Se nos pierde esa ligadura que las unía. Nuestra imaginación rellena los espacios vacíos utilizando muy a menudo teorías preconcebidas; así ocurre, por ejemplo, que un materialista requiere las teorías de Darwin para poder colocar al mono antes del hombre en la evolución de las especies animales.

La arqueología no nos aporta, pues, certidumbre alguna, sino vagas hipótesis. A la sombra de estas hipótesis, ciertos artistas dejan en libertad a sus ensueños, considerándolos menos como elementos científicos que como -fuentes inspiración. Tan cierto' es esto en la música como en las artes plásticas. Pintores de todas las épocas, sin olvidar la nuestra, pasean así sus divagaciones a través del tiempo y el espacio y rinden culto al arcaísmo y al exotismo, uno tras otro, cuando no a la par.

Semejante tendencia no puede inducirnos, por sí misma, ni al elogio ni a la censura. Notemos sola-, mente que esos viajes imaginarios no nos aportan lívida preciso y no nos enseñan a conocer mejor la música. Nos asombramos a propósito de Gounod, en la lección precedente, que hasta *Fausto* encontrase en sus comienzos, hace setenta años, auditores

rebeldes al atractivo de su melodía, e insensibles y sordos a su originalidad.

¡Qué decir entonces de la música antigua! ¡Cómo podríamos juzgarla a través del instrumento único de nuestro razonamiento! Porque, para ello, no podemos contar con el instinto; nos falta un elemento esencial de investigación: la sensación misma de la cosa.

En lo que a mí atañe, la experiencia me ha enseñado después de mucho tiempo que todo hecho histórico, próximo o lejano, puede muy bien ser utilizado como un excitante que despierte la facultad creadora, pero nunca como una noción capaz de aclarar dificultades.

Nada puede fundarse sino sobre lo inmediato, puesto que todo aquello que se encuentra en desuso no puede sernos de utilidad directa. Es, pues, en vano que queramos remontarnos más allá de ciertos límites a hechos que no nos permitirán ya que meditemos sobre la música.

No olvidemos que la música, tal como hoy podemos utilizarla, es la más joven de todas las artes, aunque sus orígenes son tan lejanos como los del hombre. Cuando nos remontamos más allá del siglo XIV nos detienen grandes dificultades materiales, que se acumulan hasta el punto de reducir a simples conjeturas cuanto trata de descifrarla.

Por lo que a mí respecta, no puedo empezar a interesarme por el fenómeno musical sino en tanto

que es una emanación del hombre integral. Quiero decir del hombre armado de todos los recursos de sus sentidos, de sus facultades psíquicas y de las

| facultades de su intelecto.

Sólo el hombre integral es capaz del esfuerzo de alta especulación que debe ahora atraer nuestra atención.

Porque el fenómeno musical no es sino un fenómeno de especulación. Esta expresión no debe asustar a ustedes lo más mínimo. Supone simplemente, en la base de la creación musical, una búsqueda previa, una voluntad que se sitúa de antemano en un plano abstracto, con objeto de dar forma a una materia concreta. Los elementos que necesariamente atañen a esta especulación son los elementos de *sonido* y - *tiempo*. La música es inimaginable desvinculada de ellos.

Tendiendo a la comodidad de nuestra exposición, hablaremos primeramente del tiempo.

Las artes plásticas se nos ofrecen en el espacio: nos proporcionan una visión de conjunto de la que tenemos que descubrir y gozar los detalles poco a

poco. La música, en cambio, se establece en la su-

cesión del tiempo y requiere, por consiguiente, el concurso de una memoria vigilante. Por lo tanto, la música es un arte *chronique*, como la pintura es un

'Marte *espacial*. Supone, ante todo, cierta organización del tiempo, una *crononomia*, si se me permite el uso de este neologismo.

Las leyes que ordenan el movimiento de los sonidos requieren la presencia de un valor mensurable y constante: el *metro*, elemento puramente material por medio del cual se compone el ritmo, elemento puramente formal. En otros términos, el metro nos enseña en cuántas partes iguales se divide la unidad musical que denominamos compás, y el ritmo resuelve la cuestión de cómo se agruparán estas partes iguales en un compás dado. Un compás de cuatro tiempos, por ejemplo, podrá estar compuesto de dos grupos de dos tiempos, o de tres grupos: uno de un tiempo, otro de dos tiempos y otro de un tiempo, etc...

Observamos entonces que el metro, que no nos ofrece, por su naturaleza, sino elementos de simetría, y que presupone cantidades susceptibles de adicionarse, está utilizado necesariamente por el ritmo, cuyo oficio consiste en ordenar el movimiento al dividir las cantidades proporcionadas por el compás. ¿Quién de nosotros, al escuchar una música de *jazz*, no ha experimentado una sensación divertida, próxima al mareo, cuando ve que un bailarín o un músico solista que se obstina en marcar acentos irregulares no puede libertar su oído de la pulsación métrica regular mantenida por la percusión? ¿Cómo reaccionamos ante una impresión de esta naturaleza? ¿Qué es lo que más nos choca en este conflicto del ritmo y del metro?. Es la obsesión de una regularidad. Las pulsaciones isócronas no son,

en este caso, más que el medio de destacar la fantasía rítmica del solista, y ellas son lo que determina la sorpresa y crea lo imprevisto. Si pensamos en ello caeremos en la cuenta de que sin su presencia real o supuesta no podríamos ni descifrar el sentido de tal fantasía ni gozar de su espíritu. La pulsación del metro nos revela la presencia de la invención rítmica.

Gozamos, entonces, de una relación.

Este ejemplo me parece que aclara suficientemente las relaciones entre el metro y el ritmo, tanto en el sentido de la jerarquía como en el sentido crononómico.

¿Qué diremos entonces, ahora que estamos al tanto de la cuestión, si oímos hablar, como es tan corriente, de un "ritmo acelerado"? ¿Cómo un, espíritu sensato puede cometer tal error? Porque al fin y al cabo una aceleración no puede alterar más que el >

movimiento. Si yo canto dos veces más de prisa el himno de los EE. UU. modifico su *tempo*; no cambio nada a su ritmo, puesto que las relaciones de duración permanecen invariables.

Me he querido detener un momento sobre esta cuestión tan elemental porque se la ve caprichosamente desvirtuada por los ignorantes que hacen un abuso desmedido del vocabulario musical.

¿Más complejo y auténticamente esencial es el problema específico del tiempo, del *trono* musical. Este problema ha sido recientemente objeto de un estudio, particularmente interesante, del señor Pierre

Souvtchinsky, filósofo ruso amigo mío. El pensamiento del señor Souvtchinsky concuerda tan estrechamente con el mío propio, que no puedo hacer nada mejor que resumir su tesis.

La creación musical es juzgada por el señor Souvtchinsky como un complejo innato de intuiciones y de practicabilidades, fundado ante todo en una experiencia musical del tiempo —el *crónos*—, cuya -incorporación musical no nos aporta sino la realización funcional,

Todos sabemos que al tiempo se desliza variablemente, según las disposiciones íntimas del sujeto y los acontecimientos que vengan a afectar su conciencia. La espera, el fastidio, la angustia, el placer y el dolor, la contemplación, aparecen así en forma de categorías diferentes —en medio de las cuales transcurre nuestra vida— que suponen, cada uno, un proceso psicológico especial, un *tempo* particular.¹ Estas variaciones del tiempo psicológico no son perceptibles más que con relación a la sensación primaria, consciente o no, del tiempo real, del tiempo on-tológico.

Lo que determina el carácter específico de la noción musical del tiempo es que esta noción nace y se desenvuelve, sea independientemente de las categorías del tiempo psicológico, o simultáneamente con ellas.

Toda música, en tanto se vincula al curso normal del tiempo o en tanto se desvincula de él, establece

una relación particular, una especie de contrapunto entre el transcurrir del tiempo, su duración propia y los medios materiales y técnicos con la ayuda de los cuales tal música se manifiesta.

El señor Souvtchinsky hace aparecer así dos especies de música: una evoluciona paralelamente al proceso del tiempo ontológico, lo penetra y se identifica con él, haciendo nacer en el espíritu del auditorio un sentimiento de euforia, de "calma dinámica", por decirlo así. La otra excede o contraría este proceso. No se ajusta al instante sonoro. Se aparta de los centros de atracción y de gravedad y se establece en lo inestable, lo cual la hace propicia para traducir los impulsos emocionales de su autor. Toda música en la que domine la voluntad de una expresión pertenece a este segundo tipo.

Este problema del tiempo en el arte musical es de una primordial importancia. He creído conveniente insistir en ello porque las consideraciones que entraña pueden ayudarnos a comprender los diferentes tipos creadores de los que habremos de ocuparnos en la cuarta lección.

La música ligada al tiempo ontológico está generalmente dominada por el principio de similitud. La que se vincula al tiempo psicológico procede espontáneamente por contraste. A estos dos principios que dominan el proceso creador corresponden las nociones esenciales de variedad y de uniformidad.

Todas las artes han recurrido a estos principios.

Los procedimientos de la policromía y de la monocromía en las artes plásticas responden respectivamente a la variedad y a la uniformidad. Siempre he considerado, por lo que a mí respecta, que es, en general, más expedito proceder por similitud que por contraste. La música se afirma así en la medida de su renuncia a las seducciones de la variedad. Lo que pierde en discutibles riquezas lo gana en verdadera solidez.

El contraste produce un efecto inmediato. La similitud, en cambio, no nos satisface sino a la larga. El contraste es un elemento de variedad, pero dispersa la atención. La similitud nace de una tendencia a la unidad. La necesidad de variación es perfectamente legítima, pero no hay que olvidar que lo uno precede a lo múltiple. Su coexistencia, por otra parte, está requerida constantemente, y todos los problemas del arte, como todos los problemas posibles, incluso el problema del conocimiento y el del Ser, giran ciegamente alrededor de esta cuestión: desde Parménides, que niega la existencia de lo múltiple, a Heráclito, que niega la existencia de lo uno. ¡ El solo buen sentido como la suprema sabiduría nos invitan a afirmarlos, a uno y a otro. Entretanto, la ' mejor actitud del compositor, en tal sentido, será la del hombre consciente de la jerarquía de los valores, que debe hacer una elección.

La variedad sólo tiene sentido como persecución de la similitud. Me rodea por todos lados. No tengo

por qué temer su falta, puesto qué. nunca dejo de encontrarla. El contraste está por doquiera: basta con señalarlo. La similitud está, en cambio, escondida; hay que descubrirla, y yo no la descubro más que en

el límite de mi esfuerzo. Si la variedad me tienta, también me inquietan las facilidades que me ofrece, mientras que la similitud me propone soluciones más difíciles, aunque con resultados más sólidos y, por

. consiguiente, más preciosos para mí.

Claro está que no agotamos con lo expuesto ese tema eterno sobre el cual nos proponemos volver. No estamos en un conservatorio y por consiguiente no tengo intención de importunar a ustedes con pedagogía musical. No me incumbe recordar, en estos momentos, nociones elementales que la mayoría de ustedes conocen y que, en el caso supuesto que las hubiesen olvidado, encontrarían claramente definidas en cualquier texto escolar. No me demoraré mucho sobre las nociones de intervalo, de acorde, de modo, de armonía, de modulación, de registro y de timbre que no se prestan a equívoco, pero sí me detendré un instante sobre algunos elementos de la terminología musical que pueden inducir a confusiones, y

trataré de disipar ciertas tergiversaciones, según lo he hecho hace un momento al referirme al metro y al ritmo, a propósito del cronos. Ustedes saben perfectamente que la escala sonora . constituye el fundamento físico del arte musical. También que la gama está formada por los sonidos

de la serie armónica colocados según el orden diatónico en una sucesión diferente de la que ofrece la naturaleza.

Igualmente saben ustedes que se llama intervalo a la relación de altura entre dos sonidos, y acorde al complejo sonoro que resulta de la emisión simultánea de tres sonidos, por lo menos, de distintas alturas.

Hasta aquí todo va bien y se nos presenta con claridad, pero las nociones de consonancia y disonancia han dado lugar a interpretaciones tendenciosas que urge enjuiciar.

La consonancia, según el diccionario, es la fusión de varios sonidos en una unidad armónica. La disonancia es el resultado de un quebranto de esta armonía por la adición de sonidos extraños. Hay que declarar que todo esto no está muy claro. Desde que aparece en nuestro vocabulario esta palabra, disonancia, trae consigo cierta sensación de algo pecaminoso.

Aclaremos: en el lenguaje escolar, la disonancia es un elemento de transición, un complejo o un intervalo sonoro que no se basta a sí mismo y que debe resolverse, para la satisfacción auditiva, en una consonancia perfecta.

Pero del mismo modo que el ojo completa, en un dibujo, los rasgos que el pintor conscientemente ha omitido, el oído puede ser solicitado igualmente para que complete un acorde y proporcione una re-

solución no efectuada. La disonancia, en este caso, tiene el valor de una alusión.

Todo esto supone un estilo en el que el uso de la disonancia estipula la necesidad de una resolución. Pero nada nos obliga a buscar constantemente la satisfacción en el reposo. El caso es que, desde hace más de un siglo, la música ha multiplicado los ejemplos de un estilo del que la disonancia se ha emancipado, y ya no está remachada a su antigua función. Convertida en una cosa en sí, sucede que no prepara ni anuncia nada. La disonancia no es ya un factor de desorden, como la consonancia no es, tampoco, una garantía de seguridad. La música de ayer¹ y la de hoy unen sin contemplaciones acordes disonantes paralelos que pierden así su valor funcional y permiten que nuestro oído acepte naturalmente su yuxtaposición.

Sin duda, la instrucción y la educación del público no han corrido parejas con la evolución de la técnica; un uso semejante de la disonancia ha amortiguado la reacción de oídos mal preparados a admitirla, determinando un estado de atonía en el que lo disonante no se distingue de lo consonante. Ya no nos hallamos en el sistema de la tonalidad clásica, en el sentido escolar de la palabra. Pero nosotros no hemos creado este estado de cosas, y no

¹ Entendamos por esta expresión la música de fines y principios de siglo, en la que se empieza a definir la disonancia como entidad de vida independiente. (*N. del T.*)

es culpa nuestra si nos encontramos ahora frente a una lógica musical nueva que habría parecido absurda a los maestros del pasado. Lo cierto es que esta lógica nos permite apreciar riquezas de las que ni suponíamos la existencia.

Llegados a este punto, no es menos indispensable la obediencia, no a nuevos ídolos, sino a la eterna necesidad de asegurar el eje de nuestra música y de reconocer la existencia de ciertos polos de atracción. La tonalidad no es sino un medio de orientar la música hacia esos polos. La función tonal se halla siempre enteramente subordinada al poder de atracción del polo sonoro. Toda música no es más que una serie de impulsos que convergen hacia un punto definido de reposo. Esto es tan cierto en la canti-lena gregoriana como en la fuga de Bach, en la música de Brahms como en la de Debussy.

A esta ley general de atracción, el sistema tonal tradicional no aporta más que una satisfacción provisional, puesto que no posee un valor absoluto.

Pocos son los músicos de hoy que no se den cuenta de este estado de cosas. Con todo, no hay todavía posibilidad de definir las reglas que rigen esta nueva técnica. Esto no tiene nada asombroso. La armonía, tal como se enseña en nuestros tiempos en las escuelas, impone reglas que no fueron fijadas sino largo tiempo después de la publicación de obras de las que han podido ser deducidas, pero que sus autores ignoraban. Nuestros tratados de armonía basan

así sus referencias en Mozart y en Haydn, quienes jamás oyeron hablar de tratados de armonía.

Lo que nos preocupa, entonces, es menos la tonalidad propiamente dicha que aquello que se podría denominar la polaridad del sonido, de un intervalo o, aún, de un complejo sonoro. El polo del ton constituye en cierto modo el eje esencial de la música. La forma musical sería inimaginable si faltaran esos elementos atractivos que forman parte de cada organismo musical y que están estrechamente vinculados a su psicología. Las articulaciones del discurso musical descubren una correlación oculta entre el *tempo* y el juego tonal. No siendo la música más que una secuencia de impulsos y reposos, es fácil concebir que el acercamiento y el alejamiento de los polos de atracción determinan, en cierto modo, la respiración de la música. Puesto que nuestros polos de atracción no se encuentran ya en el centro del sistema cerrado que constituía el sistema tonal, podemos alcanzarlos sin que sea necesario someternos al protocolo de la tonalidad. Hoy día no creemos más en el valor absoluto del sistema mayor-menor fundado sobre esa entidad que los musicólogos denominan escala de *do*. La afinación de un instrumento, el piano por ejemplo, requiere la ordenación por grados cromáticos de toda la escala sonora accesible a dicho instrumento. Esta ordenación nos lleva a comprobar que todos estos sonidos convergen hacia un centro, que es el

la del diapasón normal. Componer es para mí, poner en orden cierto número de estos sonidos según ofertas relaciones de intervalo. Tal ejercicio conduce a la búsqueda del centro hacia el que debe convergir la serie de sonidos que utilizo en mi empresa. Me dispongo entonces, una vez establecido el centro, a encontrar una combinación que le sea apropiada, o bien, en el caso de tener ya una combinación, todavía no ordenada, a determinar el centro hacia el que debe tender.

El descubrimiento de este centro me sugiere la solución. Satisfago así el gusto vivísimo que siento por esta especie de topografía musical.

El sistema anterior, que sirvió de base para construcciones musicales de un poderoso interés, no ha tenido fuerza de ley sino entre los músicos de un período bastante más corto de lo que se acostumbra imaginar, ya que no comprende más que de mediados del siglo XVII a la mitad del siglo XIX. A partir del momento en que los acordes no sirven ya exclusivamente para el cumplimiento de las funciones que les asigna el juego tonal, porque se apartan de toda coacción para convertirse en nuevas entidades libres de subordinaciones, el proceso queda cumplido: el sistema tonal ha vivido. La obra de los polifonistas del Renacimiento no entra aún en este sistema, y hemos visto que la música de nuestro tiempo tampoco se sujeta a él. Una sucesión paralela de acordes de *novena* bastaría para probarlo. Por ahí

se ha abierto la puerta sobre lo que se ha llamado abusivamente: *atonalismo*.

La expresión está de moda. Lo cual no quiere decir que sea clara. Bien quisiera saber cómo la interpretan quienes la emplean. La *a*, con su carácter privativo, indica un estado de indiferencia con relación al término al cual aniquila sin desaprobarlo. Así entendido, el atonalismo no responde casi a lo que entienden aquellos que lo emplean. Si se dijera de mi música que es atonal equivaldría a decir que me he vuelto sordo para la tonalidad. Ahora bien: puede ocurrir que me mueva, durante más o menos tiempo, dentro del orden estricto de la tonalidad, dispuesto a romperla conscientemente para establecer otra. En este caso no soy *atonal*, sino *antitonal*. No trato de hacer aquí una cuestión de palabras: es esencial saber lo que se niega y lo que se afirma. Modalidad, tonalidad, polaridad, no son sino medios provisionales, que pasan o que pasarán. Lo único que sobrevive a todos los cambios de régimen "es la melodía. Los maestros de la Edad Media y del Renacimiento no sentían menos la necesidad de la melodía que Bach o Mozart, y mi topografía musical no solamente incluye la melodía, sino que le reserva el mismo lugar que desempeñaba bajo el régimen modal o tonal.

Es sabido que la melodía, en su acepción científica, es la voz superior de la polifonía, y que se di-

ferencia de la cantilena sin acompañamiento, la cual es llamada *monodia* para distinguirla de aquélla.

Melodía, en griego, es el canto del *melos*, que significa miembro, trozo de frase. Son estas partes las que inducen al oído a notar una cierta acentuación. La melodía es, por consiguiente, el canto musical de una frase cadenciosa —y entiendo el término *cadencia* en un sentido general, no en su acepción musical—. La capacidad melódica es un don que no podemos desarrollar con estudios. Podemos, sin embargo, por lo menos, encaminar su evolución por medio de una crítica perspicaz. El ejemplo de Beethoven debe bastar para persuadirnos de que, de todos los elementos de la música, la melodía es el más accesible al oído y el menos susceptible de adquisición. He aquí uno de los más grandes creadores de la música que pasó toda su vida implorando la asistencia de este don que le faltaba. De tal manera que ese admirable sordo llegó a desarrollar sus extraordinarias facultades en la medida de la resistencia que le opuso la única que le faltaba, del mismo modo que el ciego desarrolla en sus tinieblas la agudeza de su sentido auditivo.

Los alemanes rinden culto, como es sabido, a sus cuatro grandes B (1). Más modestamente y por necesidades del momento, elegiremos dos B, para mayor comodidad.

¹ Caprichosa denominación bajo la cual se agrupan valores tan dispares como Bach, Beethoven, Brahms y Bruckner. (*N. del T.*)

Por el tiempo en que Beethoven legaba al mundo riquezas debidas en parte a esa denegación del don melódico, otro compositor, cuyos méritos nunca han sido equiparados a los del maestro de Bonn, lanzaba a todos vientos con infatigable profusión melodías magníficas y de la más rara calidad, y las distribuía gratuitamente, tal como las había recibido, sin si-L quiera pensar en reconocerse el menor mérito. Beethoven ha legado a la música un patrimonio que no parece debido sino a su obstinada labor. Bellini recibió el don melódico sin haber tenido la necesidad de pedirlo, como si el Cielo le hubiese dicho: "Te doy todo aquello que faltaba a Beethoven".

Bajo la influencia del docto intelectualismo que reinó entre los melómanos de la categoría seria, fué moda, durante cierto tiempo, despreciar la melodía. Empiezo a pensar, de acuerdo con el gran público, que la melodía debe conservar su jerarquía en la j cima de los elementos que componen la música. La melodía es el más esencial de todos ellos, no porque sea más inmediatamente perceptible, sino porque es la voz dominante de la sinfonía, no sólo en el sentido propio, sino asimismo en el figurado.

Esto no es, desde luego, una razón para permitir que nos ciegue hasta el punto de hacernos perder el equilibrio y de que olvidemos que el arte musical nos habla por su conjunto. Volvamos a fijar la atención en la figura de Beethoven, cuya grandeza proviene

de esa encarnizada lucha contra la melodía rebelde. Si la melodía fuese toda la música, ¿qué fuerzas podríamos, entonces, apreciar entre las que componen la obra inmensa de Beethoven, de las cuales la melodía es acaso la menor?

Si definir la melodía es fácil, no lo es tanto distinguir los caracteres de su belleza. Digamos, pues, que la apreciación de un valor es, en sí misma, susceptible de apreciación. La única pauta sobre la que basarnos en este sentido es la que se refiere a la fineza de una cultura que supone la perfección del gusto. Nada, en este terreno, es absoluto, sino lo relativo.

Un sistema tonal o polar no nos es dado más que para alcanzar un cierto orden; es decir, en definitiva, una forma a la que tiende el esfuerzo creador.

De todas las formas musicales, la que se considera más rica, desde el punto de vista del desarrollo, es la sinfonía. Se designa habitualmente con este nombre a una composición en varias partes de las cuales hay una que confiere a la obra entera su cualidad de sinfonía: el *allegro* sinfónico, generalmente colocado al principio de la obra y que debe justificar su denominación cumpliendo con las exigencias de cierta dialéctica musical. Lo esencial de esta dialéctica reside en su parte central, el desarrollo. Es precisamente este *allegro* sinfónico, también llamado *allegro* de sonata, lo que determina la forma sobre la que se edifica, como es sabido, la música instrumental

entera, desde la sonata para un instrumento solo y los distintos conjuntos de cámara (tríos, cuartetos, etc.), hasta las más vastas composiciones para grandes masas orquestales. Pero no quiero importunar más a ustedes con un curso de morfología que, en el fondo, no responde al fin de mis lecciones. No hago sino rozar el tema para recordarles que existe en música una especie de jerarquía de las formas, del mismo modo que puede encontrarse en todas las demás artes.

Se ha convenido en distinguir las formas instrumentales de las formas vocales. El elemento instrumental goza de una autonomía que no posee el elemento vocal, que se encuentra vinculado a la palabra. En el curso de la historia, cada uno de estos elementos ha impuesto su sello a las formas que iba originando. Estas distinciones no constituyen en el fondo más que categorías artificiales. La forma nace de la materia; pero la materia se apropia con tanto gusto de las formas que revisten otras materias, que las mezclas de estilo son constantes e imposibilitan toda discriminación.

Grandes centros de cultura, como la Iglesia, acogieron y propagaron desde antiguo el arte vocal. En nuestros días, las sociedades corales no pueden responder a una misión semejante. Reducidas como se ven a defender y a ilustrar las obras del pasado, no pueden pretender un papel similar, pues la evolución de la polifonía vocal ha sufrido un largo pe-

ríodo de estacionamiento. El canto, cada vez más ligado a la palabra, ha terminado por ser una parte de relleno, afirmando de este modo su decadencia. Desde que se da a sí mismo la misión de expresar el sentido del discurso, sale del dominio musical y no tiene ya nada más en común con él.

Nada muestra más a las claras el poder de Wagner y de ese *Sturm und Drang* que él desencadenó, que esa decadencia que consagró en su obra y que no ha cesado de afirmarse después de él¹. ¡Qué fuerza tuvo este hombre que pudo romper una forma musical esencial con tan grande energía que, aún hoy, cincuenta años después de su muerte, vivimos todavía abrumados bajo el peso del fárrago y la batahola del drama musical! Pues el prestigio de la *Gesammt Kunstwerk*² está aún vivo.

¹ Alude Stravinsky al célebre movimiento literario alemán que adquirió fuerza en los años 1770 a 1785 aproximadamente, caracterizándose como una violenta reacción contra el racionalismo filosófico. Se manifestó como una tendencia impetuosamente romántica en el abandono de la forma y en la enfermiza expresión sentimental. Tomó su nombre del drama de Max Klinget "Sturm und Drang" (Tempestad e ímpetu). Goethe ("Werthers Leiden") y Schiller ("Die Räuber"— Los Bandidos), en su juventud, como Bürger (Balladen, "Lconico") y Mathias Claudius son sus más característicos representantes!! Puede considerarse este movimiento como la segunda reacción contra el racionalismo, siendo la primera "Der Messias" (El Mesías) (1748) de Klopstock, y la tercera el Romanticismo propiamente dicho. (N. del T.)

² Obra de arte total.

¿Y es esto lo que llamamos progreso? Puede ser. A menos que los compositores no encuentren la energía de librarse de esta herencia abrumadora guiándose por la consigna admirable de Verdi: *"Torniamo all' antico e sarà un progresso!"*^a.

TERCERA LECCIÓN

¹ Volvamos a lo antiguo y será un progreso.

DE LA COMPOSICIÓN MUSICAL

VIVIMOS en un tiempo en el que la condición humana sufre hondas conmociones. El hombre moderno está en camino de perder el conocimiento de los valores y el sentido de las relaciones. Este desconocimiento de las realidades esenciales es grave en extremo porque nos conduce infaliblemente a la transgresión de las leyes fundamentales del equilibrio humano. En el orden musical las consecuencias son las siguientes: de un lado se tiende a apartar el espíritu de lo que yo llamaría la alta matemática musical para rebajar la música a aplicaciones serviles y vulgarizarla acomodándola a las exigencias de un utilitarismo elemental, tal como veremos luego al estudiar la música soviética; por otro lado, como el espíritu en sí mismo está enfermo, la música de nuestro tiempo, y muy particularmente aquella que se cree *pura*, lleva en sí las marcas de una lacra patológica y propaga los gérmenes de un nuevo pecado original: el viejo pecado original fué esencialmente un pecado de conocimiento; el nuevo pecado original, si puedo expresarme así, es, desde luego y por encima de todo, un pecado de desconocimiento: desconocimiento de

la verdad y de las leyes a que da lugar, leyes que hemos llamado fundamentales. ¿Cuál es esta verdad en el orden musical? ¿Y cuáles son sus repercusiones en lo que a la actividad creadora respecta?

No olvidemos que está escrito: "El Espíritu dirige su soplo adonde quiere". Lo que debemos retener de ésta proposición es, sobre todo, la palabra *quiere*. El Espíritu está, pues, dotado de la capacidad de querer; este principio de voluntad especulativa es un hecho.

Y ésta es la cuestión que se discute demasiado a menudo. Se preocupan de la dirección que toma el soplo del Espíritu, no de la corrección del trabajo del artesano. A este respecto, cualesquiera que sean vuestras opiniones en Ontología, vuestra filosofía y vuestras creencias, debéis reconocer que estáis enfrentando a la libertad de espíritu, escribáis o no esta palabra con mayúscula.

Filósofos cristianos, nos impedís aceptar la noción del Espíritu Santo. Agnósticos o ateos, vosotros nos prohibís nada menos que ser *librepensadores*.

Hay que advertir que tal cuestión no se discute cuando el autor gusta de la obra que escucha. El menos enterado entre los melómanos se agarra en-cantado a los flecos de una obra; le gusta esa obra por razones que lo más frecuentemente nada tienen que ver con la esencia de la música. Este placer le basta, no requiere ninguna justificación. Pero si ocurre que la música le desagrade, nuestro melómano querra que se le rindan cuentas por semejante contratiempo.

Exigirá que se le explique lo que es por esencia inefable. Por los frutos se juzga al árbol. Juzguemos, pues, al árbol por sus frutos y no nos enredemos en sus raíces. La función da su razón de ser al órgano, por sorprendente que pueda parecer ese órgano a los ojos de quienes no están acostumbrados a verlo funcionar. El mundo de los *snoobs* está infestado de gente que, como el personaje de Montesquieu, se pregunta cómo es posible haber nacido en Persia. Me obligan irremediabilmente a recordar aquel cuento del aldeano que, al ver por primera vez un dromedario en el jardín zoológico, lo examina largamente, meneaba la cabeza y se va diciendo entre las risas de los que allí se encuentran: "No es de verdad". Es, pues, merced al libre juego de sus funciones cómo se revela la obra y se justifica. Tenemos la libertad de adherirnos o no a ese libre juego; pero nadie puede discutir el hecho de su existencia. Juzgar, discutir, criticar el principio de voluntad especulativa que se encuentra en los orígenes de toda creación es, pues, de una manifiesta inutilidad. En su estado puro la música es una especulación libre; los creadores de todos los tiempos han sido siempre portadores del testimonio de este concepto. Por mi parte, no veo razón alguna para no tratar de hacer como ellos. Criatura yo mismo, no puedo dejar de tener el deseo de crear. ¿A qué responde tal deseo y cómo haré yo para exteriorizarlo?

El estudio del proceso creador es de los más delicados. Es imposible, en efecto, observar desde afuera el desarrollo íntimo de tal proceso. Es inútil tratar de seguir las fases del trabajo ajeno. Es igualmente difícil observarse a sí mismo. Aun así, creo que apelando a mi introspección tendré algunas probabilidades de guiar a ustedes en esta materia esencialmente ondulante.

La mayor parte de los melómanos cree que lo que impulsa a la imaginación creadora del compositor es una cierta inquietud emotiva que se designa generalmente con el nombre de inspiración.

No pienso negar a la inspiración el papel eminente que se le acuerda en la génesis que estudiamos; simplemente pretendo que no es en modo alguno condición previa del arte musical, sino una manifestación secundaria en el orden del tiempo.

Inspiración, arte, artista, son palabras de sentido poco determinado que nos impiden ver con claridad en un dominio en donde todo es equilibrio y cálculo, por donde pasa el soplo del espíritu especulativo. En seguida, pero sólo más tarde, nacerá esa turbación emotiva, que se encuentra en la base de la inspiración, de la que se habla tan impudicamente dándole un sentido indiscreto que compromete a la obra misma. ¿No está claro que esta emoción no es sino una reacción del creador, en lucha con ese algo desconocido que no es aún más que el objeto de su creación y que debe convertirse en una obra? Eslabón por eslabón, malla

por malla, le será dado el irlo descubriendo. Esta cadena de descubrimientos, y cada descubrimiento en sí, es lo que da nacimiento a la emoción —reflejo casi fisiológico, como el apetito provoca la secreción salivar—, emoción que sigue siempre, y de cerca, las etapas del proceso creador.

Toda creación supone en su origen una especie de apetito que hace presentir el descubrimiento. A esta sensación anticipada del acto creador acompaña la intuición de una incógnita ya poseída, pero ininteligible aún y que no será definida más que merced al esfuerzo de una técnica vigilante. Este apetito que se despierta en mí ante la sola idea de poner en orden los elementos señalados, no es un algo fortuito como la inspiración, sino habitual y periódico, cuando no constante, como una necesidad natural.

Este presentimiento de una obligación, este anticipo del placer, este reflejo condicionado, como diría un moderno fisiólogo, muestra claramente que es la idea del descubrimiento y del trabajo la que me atrae.

El hecho mismo de escribir mi obra, de poner, como se dice, manos en la masa, es inseparable para mí del placer de la creación. En lo que me concierne, no puedo separar el esfuerzo espiritual del esfuerzo psicológico y del esfuerzo físico; todos se me presentan en un mismo plano y sin la menor diferencia de jerarquía.

La denominación *artista* —que en el sentido que se entiende las más de las veces hoy día confiere a quien la lleva el más alto prestigio intelectual, el privilegio de ser considerado como un espíritu puro—, este término orgulloso, es de hecho incompatible, a mi ver, con la condición de *homo faber*.

Ahora es el momento de recordar que, en el dominio que nos corresponde, si bien es cierto que somos *intelectuales*, nuestra misión no es la de pensar, sino la de obrar.

El filósofo Jacques Maritain nos recuerda que en la poderosa estructura de la civilización medieval el artista tenía solamente la categoría de artesano, "y toda clase de desenvolvimiento anárquico estaba impedido a su individualismo, porque semejante disciplina social le imponía, tácitamente, ciertas condiciones restrictivas". Es el Renacimiento el que inventó al artista, lo distinguió del artesano y lo comenzó a exaltar a expensas de este último.

En los comienzos, el nombre de artista se daba solamente a los *maestros en artes*: filósofos, alquimistas, magos. Los pintores, escultores, músicos y poetas no tenían derecho más que a la calidad de artesanos¹

*Les artisans bien subtils
Animent de leurs outillz
L'airain, le marbre, le cuyvre¹,*

¹ Los artesanos, que son sutiles, animan con sus herramientas el bronce, el mármol, el cobre.

dice el poeta du Bellay. Montaigne enumera en sus *Ensayos* los "peintres, poètes ou autres artisans" ¹. En el siglo xvii todavía La Fontaine saluda a un pintor con el nombre de artesano y se hace reprender, con tal motivo, por un crítico malhumorado que podría ser un antepasado de la mayor parte de los nuestros.

La idea de la obra a realizar está tan unida para mí a la idea de la ordenada disposición y al placer que de ella dimana, que si, caso imposible, me vinieran a traer mi obra terminada, me avergonzaría y desconfiaría como de una mistificación.

Tenemos un deber para con la música, y es el de "inventar". Recuerdo que en una oportunidad, durante la guerra ², al pasar la frontera francesa, un gendarme me preguntó cuál era mi profesión. Yo le respondí con toda naturalidad que era inventor de música. El gendarme verificó entonces mi pasaporte y me preguntó por qué estaba yo allí designado como compositor. Le respondí que la expresión "inventor de música" me parecía cuadrar mejor al oficio que ejerzo que aquel que se me atribuye en los documentos que me autorizan a pasar las fronteras. La invención supone la imaginación, pero no debe ser confundida con ella, porque el hecho de inventar implica la necesidad de un descubrimiento y de una realización. Lo que imaginamos, en cambio, no debe

¹ Pintores, poetas u otros artesanos.

² La de 1914-1918.

tomar obligatoriamente una forma concreta y puede quedarse en su estado virtual, mientras que la invención es inconcebible fuera del ajuste de su realización en una obra.

Lo que debe ocuparnos aquí no es, pues, la imaginación en sí, sino más bien la imaginación creadora: la facultad que nos ayuda a pasar del plano de la concepción al plano de la realización.

Durante el transcurso de mi trabajo tropiezo a menudo con algo inesperado. Este elemento inesperado me choca. Lo noto. A veces le extraigo provecho.

Pero no hay que confundir este aporte de lo fortuito con ese capricho de la imaginación llamado comunmente fantasía. La fantasía implica la voluntad preconcebida de abandonarse al capricho. Bien diferente es aquella colaboración de lo inesperado que de una manera inmanente participa en la inercia del proceso creador, y que, llena de posibilidades que no han sido solicitadas, viene a punto para doblegar todo lo que, con un poco de rigor excesivo, existe en nuestra voluntad desnuda. Y es bueno que sea así.

"En todo lo que se inclina graciosamente —dice G. K. Chesterton en alguna parte— es preciso que haya un esfuerzo de tiesura. Los arcos son bellos cuando se curvan sólo porque tratan de mantenerse rígidos. El rigor, al ceder un poco, como la Justicia inclinada hacia la Misericordia, constituye toda la belleza de la tierra. Todas las cosas tratan de ser rectas

y, por fortuna, ninguna lo puede. Tratad de crecer derechamente y la vida os doblegará".

La facultad de crear nunca se nos da sola. Va acompañada del don de observación. El verdadero creador se conoce en que encuentra siempre en derredor, en las cosas más comunes y humildes, elementos dignos de ser notados. No le es necesario un paisaje bonito; no le es preciso tampoco rodearse de objetos raros o preciosos. No tiene necesidad de correr a la búsqueda del descubrimiento, porque lo tiene siempre al alcance de la mano. Le bastará echar una mirada alrededor. Lo conocido, lo que está en todas partes es lo que solicita su atención. El menor accidente le retiene y dirige su operación. Si el dedo resbala lo notará, y oportunamente sacará provecho de este imprevisto que le ha sido revelado por una falla.

Pero el accidente no se crea: se le observa para inspirarse. Es quizá, la única cosa que nos inspira. Un compositor prelude de igual modo que un animal hurga. Uno y otro hurgan porque ambos ceden a la necesidad de buscar. ¿A qué responde esta investigación en el compositor? ¿A la regla que lleva en sí como un penitente? No: es que anda en busca de su placer. Va tras una satisfacción que sabe que no ha de encontrar sin esfuerzo previo. No nos esforzamos para amar; pero amar supone conocer, y para conocer hay que esforzarse.

Es el mismo problema que se planteaban en la Edad Media los teólogos del puro amor. Conocer para

amar; amar para conocer: no es dar vueltas en un círculo sin fin; es elevarse en una espiral, con tal que hayamos hecho un esfuerzo de principio, un ejercicio de rutina, incluso.

Pascal no tenía ante sí otra idea cuando escribía que la costumbre "inclina al autómeta tanto como al espíritu sin que se dé cuenta de ello. Porque hay que conocerse —sigue diciendo Pascal—, somos tanto autómetas como espíritu..."

Estudiamos y escudriñamos en espera de nuestro placer, guiados por nuestro olfato, y, de repente, un obstáculo desconocido se nos pone en el camino. Experimentamos una sacudida, un choque y este choque fecunda nuestra potencia creadora.

La facultad de observar y de sacar partido de sus observaciones no pertenece sino a aquel que posee, al menos en el orden de su actividad, una cultura adquirida y un gusto innato. El mercader de cuadros, el coleccionista que compra, el primero, las telas de un pintor desconocido que será célebre veinte años más tarde con el nombre de Cézanne, ¿no nos proporciona un ejemplo manifiesto de aquel gusto innato? ¿Qué es, pues, lo que guía su elección? Un olfato, un instinto del que procede ese gusto, facultad completa- mente espontánea, anterior a la reflexión.

En cuanto a la cultura, es una especie de domesticación que, en el orden social, confiere el pulimento de la educación y alimenta y perfecciona la instrucción. Esta domesticación se ejerce también en el do-

minio del gusto, y éste es esencial al creador, el cual debe sin cesar refinarlo para no perder su perspicacia. Nuestro espíritu, como nuestro cuerpo, requiere un ejercicio continuado; se atrofia si no lo cultivamos. Es la cultura la que coloca al gusto en la plenitud de su juego y le permite probarse por su solo ejercicio. El artista se lo impone a sí mismo y termina por imponerlo a los demás. Así es como se establece la tradición.

La tradición es cosa distinta del hábito, por excelente que sea éste, puesto que el hábito es, por definición, una adquisición inconsciente que tiende a convertirse en una actitud maquinal, mientras que la tradición resulta de una aceptación consciente y deliberada. Una tradición verdadera no es el testimonio de un pasado muerto; es una fuerza viva que anima e informa al presente. En este sentido es cierta la paradoja que afirma graciosamente que todo lo que no es tradición es plagio...

Bien lejos de involucrar la repetición de lo pasado, la tradición supone la realidad de lo que dura. Aparece como un bien familiar, una herencia que se recibe con la condición de hacerla fructificar antes de transmitirla a la descendencia.

Brahms nació sesenta años después de Beethoven. Del uno al otro, desde todo punto de vista, la distancia es grande; no se visten de la misma manera, pero Brahms sigue la tradición de Beethoven, sin pedirle por eso ninguna prenda de su vestimenta. Porque el

préstamo de un procedimiento no tiene nada que ver con la observancia de una tradición. "Se reemplaza un procedimiento: una tradición se reanuda para hacer algo nuevo." La tradición asegura así la continuidad de la creación. El ejemplo que acabo de citar no constituye una excepción, sino que es un testimonio, entre ciento, de una ley constante. Este sentido de la tradición, que es una necesidad natural, no debe ser confundido con el deseo que un compositor siente de afirmar el parentesco que descubre en *sí*, a través de los siglos, con un maestro del pasado.

Mi ópera *Mavra* ha nacido de una simpatía natural por el conjunto de tendencias melódicas, por el estilo vocal y el lenguaje convencional que yo admiraba cada vez más en la antigua ópera ruso-italiana. Esta simpatía me guió espontáneamente por el camino de una tradición que se creía perdida, en el momento en que la atención de los medios musicales se había volcado hacia el drama lírico, ese drama lírico que no representaba ninguna tradición desde el punto de vista histórico y que no respondía a ninguna necesidad desde el punto de vista musical. El auge del drama lírico dependía de la patología.

La admirable música de *Pelléas et Mélisande*, tan fresca en su humildad, era, ¡ay!, también ella, incapaz de sacarnos de apuros, a pesar de tantos elementos que la libertaban de la tiranía del sistema wagneriano.

La música de *Mavra* se atiene a la tradición de Glinka y de Dargomisky, pero yo no he pensado por

nada del mundo en renovarla. He querido solamente ejercitarme, a mi vez, en esa forma viva de ópera bufa que convenía tan bien a la novela de Puchkin sobre la que me basé. *Mavra* está dedicada a la memoria de aquellos autores, quienes, estoy seguro, no habrían reconocido por legítima una manifestación tal de la tradición que ellos crearon, a causa de la novedad del lenguaje que mi música habla, cien años después de sus modelos. Pero he querido renovar el estilo de esos diálogos musicales cuyas voces habían sido cubiertas y despreciadas por la confusa batahola del drama lírico. Era necesario que transcurrieran cien años para que se pudiera reconocer la frescura de esta tradición que seguía viviendo al margen del presente y en la que circulaba un aire saludable, muy a propósito para despejarnos de las miasmas del drama lírico cuya enfática seriedad no podía disimular su vaciedad. No sin motivo busco pendencia a la famosa *Ge-sammt Ktanstwerk*. No le reprocho sólo su falta de tradición, su suficiencia de nuevo rico: lo que agrava su caso es que la aplicación de sus teorías ha asestado un terrible golpe a la música en sí misma. En toda época de anarquía espiritual, en que el hombre, habiendo perdido el sentido y el gusto de la ontología, siente miedo de sí y de su destino, se ve siempre surgir una de esas gnosis que sirven de religión a quienes la han perdido, del mismo modo que en los períodos de crisis internacionales, un ejército de magos, faquires y sonámbulos acapara la publicidad de los

periódicos. Podemos expresarnos tanto más libremente cuanto que los bellos días del wagnerismo han pasado ya, y que la distancia que nos separa de ellos nos permite volver a poner las cosas en su lugar. Los espíritus sólidos no han creído nunca, por otra parte, en el paraíso de la *Gesammt Kunstwerk* y siempre han estimado sus prestigios en su exacto valor.

Ya he dicho que no veía necesario para la música adoptar un sistema dramático semejante; es más: estimo que tal sistema, lejos de elevar la cultura musical, no ha dejado de hacerla decaer y ha terminado por rebajarla del modo más paradójico. Antes se iba a la Ópera para divertirse escuchando obras de música fácil después se volvió para bostezar ante dramas en los que la música, arbitrariamente paralizada por remoras ajenas a sus propias leyes, no podía sino fatigar al auditorio más atento, a pesar del gran talento desplegado por Wagner.

Así, de la música impudicamente considerada como un goce puramente sensual, se pasó sin transición a las oscuras insipideces del Arte-religión, con su hojalatería heroica, con su arsenal místico y guerrero y su vocabulario teñido de una religiosidad falsificada. De modo que la música no dejó de verse despreciada sino para verse sofocada bajo floripondios literarios. Esa música no logró la atención del público cultivado más que gracias al equívoco que tiende a hacer del drama un compuesto de símbolos, y de la música misma un objeto de especulación filosófica. Es así

como el espíritu especulativo ha equivocado su camino y ha traicionado a la música so pretexto de servirla mejor.

La música fundada en principios opuestos no ha hecho aún, desgraciadamente, sus ensayos en nuestra época. Es curioso observar cómo un músico que se proclamaba a sí mismo wagneriano, el francés Chabrier, es quien supo mantener, con algunos de sus compatriotas, la sana tradición del arte dramático en esos tiempos difíciles y quien se destacó en el género de la ópera cómica francesa en plena boga del wagnerismo. ¿No es esta tradición la que se prolonga en ese puñado de obras maestras que son *Le Médecin malgré lui*, *La Colombe*, *Philémon et Bau-cis* de Gounod; *Lakmé*, *Coppelia*, *Sylvia* de Leo Delibes; *Carmen* de Bizet; *Le Roi malgré lui*, *L'Eloile* de Chabrier; *La Béarnaise*, *Véronique* de Messager, a las que se viene a agregar hoy *La Chartreuse de Par* me* del joven Henri Sauguet?

El veneno del drama lírico, ¿tuvo que ser tan sutil y tenaz como para filtrarse hasta en las venas de ese coloso que es Verdi?

¡Y cómo no lamentar que ese maestro de la ópera tradicional, llegado al término de una larga vida jalonada por tantas obras maestras auténticas, haya coronado su carrera con ese *Fdstaff*, que si no es la mejor obra de Wagner tampoco es la mejor ópera de

Verdi!

Sé bien que voy contra la opinión corriente que

quiere encontrar lo mejor de Verdi en la alteración del genio al que debemos *Rigoletto*, *Il Trovatore*, *Aida* y *La Traviata*. Sé bien que definiendo precisamente lo que la sociedad de preguerra despreciaba en la obra de este gran compositor. Lo siento, pero pretendo que hay más sustancia y más invención auténtica en el aria de *La donna é mobile*, por ejemplo, en la cual esa sociedad no pudo ver sino una deplorable facilidad, que en la retórica y las vociferaciones de la *Tetralogía*.

Quiérase o no, el drama wagneriano deja ver una inflación constante. Sus brillantes improvisaciones hinchan desmesuradamente la sinfonía y la alimentan menos que la invención tan modesta como aristocrática, crática que brilla en cada página de Verdi.

Ya previne a ustedes al comenzar mis cursos que volvería sin cesar a la necesidad del orden y de la disciplina; heme aquí abusando de la paciencia de ustedes una vez más, obligado a traer nuevamente a colación dicha necesidad.

La música de Ricardo Wagner es más improvisación que construcción, en el sentido musical específico. Las arias, los concertantes y sus relaciones recíprocas en la estructura de una ópera, confieren a la obra entera una coherencia que no es sino la manifestación exterior y visible de un orden inferno y profundo.

El antagonismo de Wagner y Verdi viene muy a

propósito para ilustrar mi pensamiento sobre esta cuestión.

Mientras se abandonaba a Verdi al repertorio de los organillos, se saludaba complacidamente en Wagner al revolucionario típico. Nada es más significativo que este abandono del orden a la musa de los caminos, en unos momentos en los que se glorifica lo sublime en el culto al desorden.

La obra de Wagner responde a una tendencia que no es, para hablar con propiedad, un desorden, pero que trata continuamente de suplir una falta de orden. El sistema de la melodía infinita traduce perfectamente aquella tendencia. Es el perpetuo fluir de una música que no tenía ningún motivo para comenzar, ni - razón alguna para terminar. La melodía infinita se muestra así como un ultraje a la dignidad y a la función misma de la melodía, que es, ya lo hemos dicho, el canto musical de una frase cadenciada. Bajo la influencia de Wagner las leyes que aseguran la vida del canto se han visto transgredidas, y la música perdió la sonrisa melódica. Esta manera de hacer respondía quizá a una necesidad; pero esa necesidad no era compatible con las posibilidades del arte musical, que está limitado, en su expresión, a la proporción de los límites del órgano que lo recoge. Un sistema de composición que no se asigna a sí mismo límites termina en pura fantasía. Los efectos que produzca pueden agradar accidentalmente pero no son susceptibles de repetición. No puedo concebir una fantasía que se re-

pita, puesto que toda repetición irá en su detrimento.

Entendámonos sobre esta palabra, fantasía. No tomamos el término en su acepción de una forma musical determinada, sino en el sentido que supone un abandono a los caprichos de la imaginación. Lo cual supone, además, que la voluntad del autor está voluntariamente paralizada. Porque la imaginación no solamente es la madre del capricho, sino también la sirvienta y la proveedora de la voluntad creadora.

La función del creador es pasar por tamiz los elementos que recibe, porque es necesario que la actividad humana se imponga a sí misma sus límites. Cuanto más vigilado se halla el arte, más limitado y trabajado, más libre es.

Por lo que a mí toca, siento una especie de terror cuando, al ponerme a trabajar, delante de la infinidad de posibilidades que se me ofrecen, tengo la sensación de que todo me está permitido. Si todo me está permitido, lo mejor y lo peor; si ninguna resistencia se me ofrece, todo esfuerzo es inconcebible; no puedo fundarme sobre nada y toda empresa, desde entonces, es vana.

¿Estoy, pues, obligado a perderme en este abismo de libertad? ¿A qué podré asirme para escapar al vértigo que me atrae ante la virtualidad de este infinito? Pero no he de perecer. Venceré mi terror y me haré firme en la idea de que dispongo de siete notas de la gama y de sus intervalos cromáticos, que el tiempo fuerte y el tiempo débil están a mi dispo-

sición y que tengo así elementos sólidos y concretos que me ofrecen un campo de experimentación tan vasto como la desazón y el vértigo. del infinito que me asustaban antes. De este campo extraeré yo mis raíces, completamente persuadido de que las combinaciones que disponen de doce sonidos en cada octava y de todas las variedades de la rítmica me prometen riquezas que toda la actividad del genio humano no agotará jamás.

Lo que me saca de la angustia que me invade ante una libertad sin cortapisas es que tengo siempre la facultad de dirigirme inmediatamente a las cosas concretas que he expuesto. Sólo he de habérmelas con una libertad teórica. Que me den lo finito, lo definido, la materia que puede servir a mi operación, en tanto esté al alcance de mis posibilidades. Ella se me da dentro de sus limitaciones. A mi vez le impongo yo las mías. Hemos entonces en el reino de la necesidad. Y con todo: ¿quién de nosotros no ha oído hablar del arte sino como de un reino de libertad? Esta especie de herejía está uniformemente extendida porque se piensa que el Arte cae fuera de la común actividad. Y en arte, como en todas las cosas, no se edifica si no es sobre un conocimiento resistente: lo que se opone al apoyo se opone también, al movimiento.

Mi libertad consiste, pues, en mis movimientos dentro del estrecho marco que yo mismo me he asignado para cada una de mis empresas.

Y diré más: mi libertad será tanto más grande y profunda cuanto más estrechamente limite mi campo de acción y me imponga más obstáculos. Lo que me libra de una traba me quita una fuerza. Cuanto más se obliga, uno, mejor se liberta de las cadenas que traban al espíritu.

A la voz que me ordena crear respondo con temor,-- pero en seguida me tranquilizo al tomar como armas las cosas que participan en la creación, pero que le son todavía exteriores. Y lo arbitrario de la sujeción no está ahí más que para obtener el rigor de la ejecución.!

De todo lo dicho hemos de concluir en la necesidad de dogmatizar bajo pena de no alcanzar el fin propuesto. Si estas palabras nos incomodan y nos parecen duras, podemos abstenernos de pronunciarlas. No por eso dejarán de encerrar el secreto de la salvación: "Es evidente —escribió Baudelaire— que las retóricas y las prosodias no son tiranías inventadas arbitrariamente, sino una colección de reglas reclamadas por la organización misma del ser espiritual; y nunca, ni las prosodias ni las retóricas, han impedido que la originalidad se produzca claramente. Por lo contrario, decir que contribuyen a que la originalidad se despliegue, será infinitamente más cierto".

CUARTA LECCIÓN

ciente que nos inclina hacia la unidad, ya que instintivamente preferimos la coherencia y su fuerza tranquila a los poderes inquietantes de la dispersión, el reino del orden al reino de la disimilitud.

Ya que mi propia experiencia me muestra la necesidad de eliminar para elegir y de distinguir para unir, creo que puedo aplicar este principio extendiéndolo al conjunto de la música, con el fin de establecer un cuadro de perspectivas, una vista estereoscópica de la historia de mi arte y de ver lo que constituye la fisonomía propia de un compositor o de una escuela.

Ésta será nuestra contribución al estudio de los tipos musicales —a la tipología— y al examen del problema del estilo.

El estilo es la manera particular con la cual un autor ordena sus conceptos y habla la lengua de su oficio. Este lenguaje es el elemento común a los compositores de una escuela o de una época determinada. Las fisonomías musicales de Mozart y Haydn son bien conocidas por ustedes, que han notado cómo estos compositores están visiblemente emparentados, aunque aquellos para quienes el lenguaje de la época es familiar los diferencian con facilidad,

El indumento que la moda impone a los hombres de una misma generación obliga a quienes lo llevan a una gesticulación particular, una prestancia, una manera de andar común, condicionadas por la disposición de los vestidos. Del mismo modo, el aparato

musical que cada época usa marca con su sello el lenguaje, y por decirlo así, el gesto musical, tanto como la actitud del compositor hacia la materia sonora. Estos elementos son los factores inmediatos de ese conjunto de particularidades que nos ayudan a determinar la formación del lenguaje y del estilo. Es inútil decir a ustedes que lo que se llama estilo de una época resulta de la combinación de estilos particulares, en el que domina la característica de los autores que han ejercido en su tiempo una influencia preponderante.

Podemos ver, si volvemos al ejemplo de Mozart y Haydn, que ambos beneficiaron a la misma cultura, bebieron en las mismas fuentes y se prestaron mutuamente sus hallazgos. Cada uno de ellos, sin embargo, revela su milagro particular. Se diría que los maestros que sobrepasan con toda su grandeza al resto de sus contemporáneos, proyectan más allá del presente el resplandor de su genio. Aparecen así como poderosos fuegos —faros, según la expresión de Baudelaire— a la luz y al calor de los cuales se desarrolla un conjunto de tendencias que seguirán siendo comunes a la mayor parte de sus sucesores y que contribuirán a formar ese haz de tradiciones que compone una cultura. Estas grandes luminarias que alumbran de trecho en trecho el campo histórico del arte favorecen esta continuidad que da su verdadero sentido, el único legítimo, a una palabra de la que se ha abusado mu-

cho, a esta evolución que ha sido reverenciada como una diosa. Diosa que se ha maleado, sea dicho de paso, hasta el punto de haber dado a luz un pequeño mito bastardo que se le parece y al cual llaman Progreso, con una P mayúscula...

Para los devotos de la religión del Progreso el hoy vale siempre necesariamente más que el ayer, lo cual acarrea, como consecuencia, el orden musical que la opulenta orquesta contemporánea señale un progreso sobre los modestos conjuntos instrumentales de tiempos pasados — la orquesta de Wagner sobre la de Beethoven. Dejo a ustedes juzgar el valor de tal preferencia...

La afortunada continuidad que permite el desarrollo de la cultura aparece como una regla general que sufre algunas excepciones que parecen expresamente hechas para confirmarla.

Se ve, en efecto, de cuando en cuando perfilarse en el horizonte del arte uno de esos bloques erráticos de origen desconocido y existencia incomprensible.

Estos monolitos parecen enviados de lo Alto para afirmar la existencia, y en cierto modo la legitimidad, de lo accidental. El más curioso se llama Héctor Berlioz. Su prestigio es grande y es debido, sobre todo, al brío de una orquesta que atestigua la más inquietante originalidad, originalidad del todo gratuita, sin fundamento y que no alcanza a disimular la pobreza de la invención. Y si se me dice que Berlioz es uno de los promotores del poema sinfónico, contestaré -

que este género de composición, cuya carrera fué, por otra parte, tan breve, no debe ser tenido en consideración al par de las grandes formas sinfónicas, por su dependencia de elementos extraños a la música. Desde este punto de vista, la influencia de Berlioz es más estética que musical cuando se ejerce sobre Liszt, Balakirew y el Rimsky-Korsákoff de las obras de juventud; pero no alcanza a tocar lo esencial.

Los grandes faros de que hablabamos no se encienden nunca sin causar profundas perturbaciones *en* el mundo de la música. Después, las cosas se estabilizan. Su influencia se va haciendo cada vez más lejana, y llega un momento en que no alcanza sino a . los pedagogos. Entonces nace el academismo. Pero un nuevo faro aparece, y la historia continúa. Lo cual no quiere decir que continúe llanamente, sin accidentes. La época contemporánea nos ofrece precisamente el ejemplo de una cultura musical en la que se pierden día a día el sentido de la continuidad y el gusto de la comunión.

El capricho individual y la anarquía intelectual que tienden a dominar en el mundo en que vivimos aislan al artista de sus semejantes y le condenan a aparecer a los ojos del público en calidad de monstruo: monstruo de originalidad, inventor de su lenguaje, de su vocabulario y del aparejo de su arte. El uso de los materiales ya experimentados y de las formas establecidas le está comúnmente prohibido. Acaba entonces por hablar un idioma sin relación

con el mundo que le escucha. Su arte se vuelve verdaderamente único, en el sentido de su falta de comunicatividad y porque se ve cerrado por todas partes. El bloque errático ha dejado de ser una curiosidad excepcional; es el único modelo que se ofrece a la emulación de los neófitos.

A esta completa ruptura de la tradición responde la aparición, en el campo histórico, de una serie de tendencias anárquicas incompatibles y contradictorias. No estamos ya en los tiempos en que Bach, Händel y Vivaldi hablaban sensiblemente el mismo lenguaje que sus discípulos repetían después, transformándolo a su manera, cada cual según su personalidad. No estamos tampoco en los tiempos en que Haydn, Mozart y Cimarosa se imitaban en obras que servirían de modelo a sus sucesores, como Rossini, que gustaba repetir de modo tan conmovedor que Mozart había sido la alegría de su juventud, la desesperación *de* su madurez y el consuelo de su vejez.

Aquellos tiempos han cedido el lugar a una nueva época que quiere uniformarlo todo en el aspecto material, al paso que tiénde a destrozarlo todo universalismo en el orden espiritual, en beneficio de un individualismo anárquico. Así es como, de universales, los centros de cultura se han hecho particulares. Se concentran en el marco nacional, y hasta regional, mientras llega el momento de irse diseminando hasta desaparecer.

Lo quiera o no, el artista contemporáneo forma

parte de esta infernal maquinación. Hay ingenuos que se regocijan de este estado de cosas. Hay criminales que lo aprueban. Algunos pocos se asustan de una soledad que les obliga a replegarse en ellos mismos mientras todo les invita a verterse hacia afuera.

El universalismo, del que estamos en camino de perder los beneficios, es todo lo contrario del cosmopolitismo, que comienza a ganarnos. El universalismo supone la fecundidad de una cultura esparcida y comunicada por doquier, mientras que el cosmopolitismo no prevé acción ni doctrina y entraña la pasividad indiferente de un eclecticismo estéril,

. El universalismo estipula necesariamente la sumisión a un orden establecido. Y sus razones son convincentes. Se puede uno someter a este orden, bien por amor o bien por prudencia. En uno u otro caso los beneficios de la sumisión no se hacen esperar.

En una sociedad como la de la Edad Media, que reconocía y salvaguardaba la preeminencia de lo espiritual y la dignidad de la persona humana (que no hay que confundir con el "individuo"), el reconocimiento por todos de una jerarquía de valores y de un conjunto de principios morales estableció un orden de cosas que puso a todos de acuerdo en lo que son las nociones fundamentales del bien y del mal, de lo verdadero y de lo falso. No digo de lo bello y de lo feo porque es absolutamente vano dogmatizar en terreno tan subjetivo. No nos asombremos, pues, de que la dirección de

lo social no rigiera nunca directamente estas materias. No es, en efecto, con promulgar una estética, sino al elevar la condición humana y al exaltar en el artista al buen obrero, como una civilización comunica algo de su orden a las obras del arte y del pensamiento.

El buen artesano en esas benditas épocas no pensaba sino en alcanzar lo *bello* a través de las categorías de lo *útil*. Su cuidado dominante se dirigía a la rectitud de una operación *bien* conducida según un orden *verdadero*. La impresión estética que se desprenderá de ello no habrá sido obtenida lealmente más que si estaba prevista. Poussin, ha dicho muy bien que "el fin del arte es la delectación". No ha dicho que esta delectación deba ser el fin del artista, el cual debe permanecer sometido a las necesidades perentorias de la obra a hacer.

Es un hecho comprobado, y sólo aparentemente paradójico, que encontramos la libertad en una estrecha sumisión al objeto: "No es la inteligencia, sino la necedad la que se obstina", dice Sófocles en la magnífica versión de *Antígona* hecha por André Bon-nard. "Mira los árboles. Al acomodarse a los movimientos de la tormenta conservan sus más tiernas ramas; pero si se oponen al viento, son arrebatados con sus raíces".

Tomemos el mejor ejemplo: la fuga, forma perfecta donde la música no significa nada más allá de sí misma. ¿No implica acaso la sumisión del autor a la regla? ¿Y no es esta obligación la que dilata

su libertad de creador? La fuerza, dijo Leonardo de Vinci, nace por obra de la retención y muere por la libertad.

La insumisión se vanagloria de lo contrario y suprime toda restricción, con la esperanza siempre engañosa de hallar en la libertad el principio de la fuerza. En realidad no encuentra sino lo arbitrario de los caprichos y los desórdenes de la fantasía. Pierde así toda especie de control, se desorienta y acaba pidiendo a la música cosas que se encuentran fuera de su alcance y de su competencia. ¿No es, en efecto, esperar lo imposible pedirle que exprese sentimientos, que traduzca situaciones dramáticas, que imite, en definitiva, a la naturaleza? Y además, como si no fuera suficiente condenarla al oficio de ilustrador, el siglo al que debemos eso que ha dado en llamar el progreso de las luces ha inventado por añadidura ese absurdo monumental que consiste en distribuir a cada accesorio, como a cada sentimiento y a cada personaje del drama lírico, una especie de número de guardarropía que se denomina *leit-motiv*, lo cual hacía decir a Debussy que la *Tetralogía* le parecía un vasto anuario musical.

Hay dos especies de *leit-motivs* en Wagner: unos simbolizan ideas abstractas (tema del Destino, de la Venganza, etc.); otros tienen la pretensión de representar objetos o personajes concretos: la espada, por ejemplo, o la interesante familia de los *Nibe-lungen*.

Es curioso que los escépticos que exigen siempre pruebas nuevas de todas las cosas y que hallan ordinariamente un maligno placer en denunciar todo lo convencional de las formas establecidas, no pidan nunca que se les pruebe la necesidad o la simple conveniencia de tal dibujo musical que pretende identificarse a una idea, a un objeto o a un personaje. Si se responde que el poder del genio es suficientemente grande en este caso como para justificar la adhesión, preguntaré entonces para qué sirven esas pequeñas guías temáticas tan extendidas que realizan materialmente el turismo musical que evocaba Debussy y que hacen que el neófito que asiste a una representación del *Crepúsculo de los Dioses* se parezca a uno de esos turistas que se ven en lo alto del Empire Building desdoblado un plano de Nueva York para tratar de orientarse. Y que no se diga que estas guías injurian y traicionan su pensamiento:" su misma difusión indica suficientemente que responden a una necesidad.

En esencia, lo que irrita en *esos* rebeldes del arte,' de los que Wagner nos ofrece el tipo acabado, es el espíritu de sistema con que, bajo pretexto de desterrar las convenciones, establece otras tan arbitrarias y mucho más molestas. De modo que es menos lo arbitrario, finalmente inofensivo, lo que nos fastidia, que el sistema que se erige en principio. Se me ocurre un ejemplo. Hemos dicho ya que la música no i tiene y no puede tener como objeto la imitación, pero

si, por cualquier razón puramente accidental, se diera una excepción a la regla, esta misma excepción puede llegar a ser a su vez el origen de una convención, y ofrecer así al compositor la oportunidad de utilizarla como un lugar común. Verdi, en la famosa tormenta de *Rigoletto*, no vaciló en servirse de una fórmula en la que muchos compositores se habían ejercitado antes. Él aplica su propia invención y, sin salirse de la tradición, extrae de *un* lugar común una página perfectamente original que revela a su autor. Convengamos que nos hallamos aquí muy lejos del sistema wagneriano, exaltado por sus turiferarios en detrimento de ese italianismo que relegan al desprecio tantos pensadores sutiles, perdidos en un sinfonismo al que consideran como inagotable pretexto para glosas literarias.

El peligro no está, pues, en adoptar un clisé... El peligro está en fabricarlos y en imponerles fuerza de ley, tiranía que no es sino manifestación de un romanticismo decrepito.

Romanticismo, clasicismo, son términos que han sido sobrecargados de sentidos tan diversos que ustedes no esperarán de mí me defina en una cuestión que, vasta como es, se reduce, en definitiva, a una querrela de palabras. Con todo, queda por decir que, en un sentido muy general, los principios de sumisión e insumisión que hemos definido caracterizan *grosso modo* la actitud del clásico y del romántico frente a la obra. División por completo teórica, desde luego,.

pues siempre encontraremos en el origen de la invención un elemento irracional que escapa a la vigilancia del espíritu de sumisión, inoperante para asirlo. Es lo que André Gide ha expresado tan bien cuando dijo que la obra clásica no es bella más que en razón de su romanticismo sojuzgado. Lo que se desprende de este aforismo es la necesidad del sojuzgamiento. Vean, por ejemplo, la obra de Chaikowsky. ¿De qué está compuesta? Y ¿dónde encuentra sus fuentes sino en el arsenal usado por los románticos? Sus temas son románticos en su mayoría, y también sus impulsos. Lo que no es romántico en absoluto es su actitud frente a la composición. ¿Hay algo más satisfactorio para nuestro gusto que el corte de sus frases y lo ordenado de su trabajo? No crean de ningún modo que busco un pretexto para hacer el elogio de uno de los pocos compositores rusos que verdaderamente me gustan. No lo tomo como ejemplo, sino porque este ejemplo es categórico, como es impresionante, desde el mismo punto de vista, la música de otro romántico mucho más alejado de nosotros: Carlos María Weber. Pienso en sus sonatas, de un tono instrumental tan severo, que los pocos *rubati* que se permiten ocasionalmente no consiguen disimular el control perspicaz y constante del domador. ¡Qué diferencia entre *Freischütz*, *Euryanthe*, *Oberón*, de un lado, y del otro el *Buque Fantasma*, *TaVmhauser* y *Lohengrin*, con su dejarse ir! El contraste es fuerte. Y no es desgraciadamente casual que estas últimas obras

se vean mucho más a menudo en el cartel de nuestros teatros que las maravillosas óperas de Weber.

En resumen, lo que cuenta en la clara ordenación de la obra, para su cristalización, es que todos los elementos dionisiacos que excitan la imaginación del creador y hacen ascender la savia nutricia sean dominados resueltamente, antes que nos produzcan fiebre, y finalmente sometidos a la ley: es Apolo quien lo ordena.

No entra en mis gustos ni en mis intenciones prolongar por más tiempo la cuestión infinita del clasicismo y del romanticismo. He dicho ya lo que tenía que decir para definir mi actitud a ese respecto; pero no expondría completamente mi pensamiento si no retuviera por un instante la atención de ustedes sobre una cuestión conexas; la de estos otros dos antagonistas: el modernismo y el academismo. M-En primer lugar: ¡Qué frustrado neologismo esa palabra, "modernismo"! ¿Qué quiere expresar exactamente? En su sentido mejor definido designa una forma del liberalismo teológico, que es un error condenado por la Iglesia Romana. Aplicado el modernismo a las artes, ¿sería pasible de análoga repulsa? Me temo que si..., Lo moderno es aquello que es de su tiempo y debe estar a la medida y en la posición de su tiempo. Se reprocha a menudo a los artistas por ser demasiado modernos o no serlo bastante. Se podría, con tal criterio, reprochar al tiempo no ser moderno o serlo en demasía. Una reciente encuesta po-

pular ha demostrado que Beethoven es, según parece el compositor más solicitado en los Estados Unidos, En este sentido se podría decir que Beethoven es muy moderno, y que un compositor de importancia tan manifiesta como Paul Hindemith no lo es de ningún modo, puesto que el resultado de la encuesta ni siquiera lo menciona.

De por sí, el término modernismo no implica ni * elogio ni censura, ni entraña la menor obligación. Esta es precisamente su debilidad. La palabra se esfuma bajo las aplicaciones que se le quieren dar. Se dice, ciertamente, que hay que vivir en el presente. El consejo es superfluo: ¿podemos acaso hacer de otro modo? Si yo llegase a querer rehacer el pasado, los esfuerzos más enérgicos de mi voluntad criminal serían vanos.

Queda el hecho de que se haya aprovechado la docilidad de esta nadería para tratar de darle forma y color. Pero, una vez más: ¿qué se entiende por modernismo? En otros tiempos el vocablo era inusitado, digamos desconocido. Nuestros predecesores no eran por eso mucho más ignorantes que nosotros. ¿Seta un descubrimiento? Hemos demostrado que no hay nada de eso. ¿No será más bien el signo de una decadencia de las costumbres y de la espiritualidad? Aquí *si* creo que hay que responder afirmativamente. Mi sueño sería, para finalizar, que ustedes se sintieran tan perplejos ante esa expresión como lo estoy yo mismo. Sería así más simple renunciar a la men-

tira y declarar de una vez por todas que nombramos moderno a todo aquello que halaga nuestro esnobismo en el propio sentido de la palabra. Pero ¿vale verdaderamente la pena halagar al esnobismo?

El término resulta tanto más importuno cuanto que es corriente colocarlo como antagónico de otro, cuyo sentido es de los más claros: quiero hablarles del academismo.

Se dice de una obra que es académica cuando está compuesta según los preceptos de la Escuela. Resulta de esto que el academismo, considerado como | un ejercicio escolar fundado en la imitación, es de por sí una cosa útil y hasta indispensable a los principiantes que se ejercitan en el estudio de modelos. Resulta también que el academismo no debiera ser ubicado fuera de la escuela, ya que no conduce, en aquellos que se han formado un ideal propio pasado el tiempo de los estudios, sino a una corrección escueta cuyos productos son exangües y secos.

Los musicógrafos contemporáneos han adoptado la costumbre de valorar todas las obras nuevas con la medida del modernismo, es decir, con la escala de la nada, prontos a incluir en el academismo, que consideran como su opuesto, todo aquello que no concuerde con las extravagancias que constituyen, a su ver, el fin de fines del modernismo. Para tales críticos todo lo que parezca disonante o confuso queda colocado automáticamente en el casillero del modernismo. Aquello que ellos se ven obligados a en-

contrar claro y ordenado, sin dejar lugar a ningún equívoco por el que puedan escurrirse, se ordena a su vez en el casillero del academismo. Sin embargo, podemos utilizar las formas académicas sin correr el riesgo de volvernos académicos. Aquel que las repudia cuando en realidad las siente necesarias, demuestra claramente su debilidad. ¡Cuántas veces he podido comprobar esta incomprensión extraña por parte de quienes se creen buenos jueces de la música y de sus destinos! Se comprende tanto menos cuanto que esos mismos musicógrafos admiten como natural y legítimo utilizar antiguos cantos populares o religiosos armonizados según procedimientos incompatibles con su esencia. Tampoco se asombran del ridículo uso del motivo conductor y se dejan arrastrar a incursiones en la música acompañados por la agencia Cook de Bayreuth. Se creen al día porque aplauden la introducción en una sinfonía de escalas exóticas, de instrumentos anacrónicos, de procedimientos creados para otros usos. Aterrorizados ante la idea de mostrarse tales cuales son, se lanzan con saña sobre ese pobre academismo, pues sienten el mismo espanto hacia las formas consagradas por el uso que sus compositores favoritos, quienes se guardan muy bien de tocarlas.

-Yo mismo, que a menudo he adoptado actitudes académicas sin preocuparme de disimular el placer que ello me proporcionaba, no he dejado de convertirme en víctima destinada a la férula de esos señores,

Mis mayores enemigos me han hecho siempre el honor de reconocer que tengo, exacta conciencia de lo que hago. El temperamento académico no se adquiere. No se adquiere un temperamento. Y yo no tengo el temperamento propicio al academismo; es, pues, siempre a sabiendas y voluntariamente como me valgo de sus fórmulas. Las uso tan conscientemente como lo haría con el folklore. Son las materias primas de mi obra. Y encuentro bastante cómico que mis censores adopten una actitud que no podrán mantener. Menester-será que un día, de bueno o mal grado, me concedan lo que hoy me rehusan por sistema.

No soy más académico que moderno, ni tampoco más moderno que conservador. *Pulcinella* bastaría para probarlo. Ustedes me preguntarán entonces qué es lo que soy. Pero rehúso extenderme sobre mi propia persona, que se encuentra fuera del objeto de mis cursos. Si me he dejado llevar, al hablarles un poco de mí, ha sido solamente para ilustrar mis ideas con un ejemplo personal y concreto a la vez. Puedo tomar otros para compensar mi silencio y mi resistencia a ponerme yo mismo en escena. Ellos mostrarán a ustedes, aun mejor, cómo la crítica, en el transcurso de los tiempos, ha llenado su misión de informadora.

En 1737 el musicólogo alemán Scheibe escribió de Bach: "Este gran hombre sería la admiración de todo el mundo si tuviese más atractivo y si no echara a perder sus composiciones por su demasiada hinch-

zón y confusión; si por exceso de habilidad no oscureciera las bellezas".

¿Quieren ustedes saber ahora cómo Schiller —el ilustre Schiller— da cuenta de una velada en la que oyó *La Creación* de Haydn?: "Es un tejemaneje¹ sin carácter. Haydn es un artista diestro a quien falta inspiración (*sic*). El conjunto es frío".

Ludwig Spohr, renombrado compositor, oye la IX Sinfonía treinta años después de la muerte de Beethoven y descubre un nuevo argumento en favor de lo que siempre ha dicho, a saber, que falta a Beethoven una educación estética y "el sentido de lo bello". Hasta ahora no vamos mal, pero falta lo mejor. Hemos reservado para el buen paladar la opinión del poeta Grillparzer sobre la *Euryanthe* de Weber: "Una falta total de orden y de colorido. Esta música es horrible. Esta subversión de la buena sonoridad, esta violación de la belleza hubieran sido otorgadas en los tiempos de Grecia. Música semejante requiere la intervención de la Policía ..."

Tales ejemplos me preservan del ridículo de defenderme contra la incompetencia de mis críticos y de lamentarme del poco interés que se toman ante mis esfuerzos. No quiero decir que me opongo a los derechos de la crítica. Siento, al contrario, que ella los ejerza tan poco, y tan a menudo intempestivamente.

"La crítica —dice el diccionario— es el arte de juzgar las producciones literarias y las obras de ar-

¹ *Mic - mac.*

te." Nos adherimos gustosos a esta definición. Y pues que la crítica es un arte, no puede escapar ella misma a nuestra crítica. ¿Qué le pedimos? ¿Qué límites asignaremos a su imperio? Para decir verdad, la queremos libre en su ejercicio propio, que consiste en juzgar la obra hecha y no en epilogar sobre la legitimidad de sus orígenes y sus intenciones.

Un autor tiene derecho a esperar de la crítica que admita, a lo menos, la ocasión que él le proporciona de juzgarle sobre realidades. ¿De qué sirve debatir continuamente el principio mismo de la operación? ¿Para qué fatigar al autor con cuestiones superfluas, preguntándole por qué ha elegido tal asunto, tal argumento, tal forma instrumental? ¿A qué nos conduce, en una palabra, hostigarlo con el *porqué*, en vez de buscar uno mismo el *cómo* y establecer así las razones del fracaso o del éxito?

Es evidentemente más fácil hacer preguntas que contestarlas. Es más fácil interrogar que explicar.

Mi convicción es que el público se muestra siempre más leal en su espontaneidad que aquellos que hacen profesión del erigirse en jueces de obras de arte. Pueden ustedes creer a un hombre que en el curso de su carrera ha tenido oportunidad de ponerse en contacto con los públicos más diferentes. He podido comprobar por mí mismo, en mi doble calidad de autor y ejecutante, que cuanto menos prevenido se hallaba el público en favor o en desfavor de una obra

musical, más sanas y verdaderamente favorables al desarrollo del arte musical eran sus reacciones.

Después del fracaso de su última obra de teatro, un hombre de ingenio declaró que el público tenía decididamente cada vez menos talento... Pienso, al contrario, que es a los autores a quienes falta a veces el talento, y que el público tiene siempre, si no talento (lo cual no puede ser una cualidad colectiva), a lo menos, cuando está entregado a sí mismo, una frescura de espontaneidad que da un alto valor a sus reacciones. Es necesario, claro está, que no esté contaminado por el virus del esnobismo.

Oigo a menudo decir a los artistas: "¿Por qué os quejáis de los *snobs*? Son los servidores más útiles de las nuevas tendencias. Si no las sirven con convicción, las sirven al menos en su calidad de *snobs*. Son vuestros mejores clientes." A eso contesto yo que son malos clientes, falsos clientes, porque están al servicio del error tanto como al de la verdad. Sirviendo a todas las causas dañan en definitiva las mejores, porque las confunden con las peores.

Puesto a elegir, prefiero las francas inectivas de un buen auditor que no ha entendido nada, a tantos falsos elogios, tan perfectamente inútiles a quienes los dan como a quien los recibe.

Como toda clase de males, el esnobismo tiende a engendrar otro mal que es su contrario: el *pompié-risme*. En el fondo, el *snob* no es sino una especie de *pompier*, un *pompier* de vanguardia.

Los *pompiers* de vanguardia hablan de música del mismo modo que de freudismo o de marxismo. Evocan a cada paso los *complejos* del psicoanálisis y llegan hoy hasta dejarse prender, bien a su pesar —pero esnobismo obliga—, por el gran Santo Tomás de Aquino... Puesto en la disyuntiva, prefiero a los *pompiers* que hablan de melodía; que reivindicán, -la mano en el corazón, los derechos imprescindibles del sentimiento; que defienden la primacía de la emoción, muestran preocupación por lo noble, se dejan arrastrar en ocasiones por la aventura de lo pintoresco oriental y llegan incluso a rendir homenaje a mi *Pájaro de Fuego*. Pensarán ustedes que es por eso porque los prefiero a los otros.. . Los encuentro solamente menos peligrosos. Los *pompiers* de vanguardia harían mal, por otra parte, al despreciar demasiado a sus colegas mayores de edad. Unos y otros seguirán siendo *pompiers* toda su vida, pero los revolucionarios pasarán de moda antes que los otros: el tiempo los amenaza más...

El verdadero melómano, como el verdadero mecenas, escapa a estas categorías; pero, como todo valor auténtico, ambos son raros. El falso mecenas se recluta ordinariamente en la categoría de los *snobs*, como el viejo *pompier* en la clase burguesa.

Por las razones que ya he expuesto, el burgués me irrita mucho menos que el *snob*. No lo defiendo por decir que, verdaderamente, es demasiado fácil atacarlo. Dejemos esos ataques a los grandes especia-

listas, a los comunistas. Desde el punto de vista del humanismo y del desarrollo de la espiritualidad no cabe dudar de que el burgués constituye un obstáculo y un peligro. Pero este peligro es demasiado conocido para que nos inquiete en el mismo grado que el que no está denunciado como tal: el esnobismo.

Es imposible, para finalizar, no decir dos palabras sobre el mecenas, que ha tenido un papel tan primordial en el desarrollo de las artes. La dureza de los tiempos y la demagogia invasora que tiende a hacer del Estado un mecenas anónimo y tontamente igualador, nos obligan a echar de menos al margrave de Branderburgo, que ayudó a Juan Sebastián Bach; al príncipe Esterhazy, que se ocupó de Haydn, y a Luis II de Baviera, que protegió a Wagner. Si el mecenazgo se debilita día a día, honremos los pocos mecenas que nos quedan, desde el mecenas pobre que cree haber hecho bastante por los artistas cuando les ha ofrecido una taza de té en cambio de su gracioso concurso, hasta el ricacho anónimo que, al delegar el cuidado de distribuir sus liberalidades a la secretaria encargada del departamento de munificencias, se convierte así en mecenas sin saberlo.

QUINTA LECCIÓN

LAS TRANSFORMACIONES DE LA MÚSICA RUSA

¿POR QUÉ oímos siempre hablar de la música rusa por sus cualidades de rusa, y no, sencillamente, por sus cualidades de música? Porque es común atenerse a lo pintoresco, a los ritmos curiosos, a los timbres orquestales, al orientalismo, en una palabra, al color local; porque es corriente interesarse en todo aquello que participe de la decoración rusa, o que pretenda serlo: troika, vodka, isba, balalaika, pope, boyardo, samovar, nitchevo y hasta bolchevismo. Porque el bolchevismo dispone de análogos repertorios, con nombres distintos, más en conformidad con las exigencias de sus doctrinas.

Confío en que ustedes tendrán a bien autorizarme a considerar a Rusia desde otro punto de vista... Mi intención es disipar un eterno equívoco y ayudar a ustedes a rectificar esos errores de perspectiva. Si he querido consagrar uno de mis cursos a la música rusa no es porque esté particularmente vinculado a ella por razones de mi origen, sino, ante todo, porque la música de Rusia, particularmente en sus últimas manifestaciones, ilustra de modo característico y muy precioso las tesis esenciales que me es grato

exponer a ustedes. Me detendré, pues, menos en una historia de la música rusa que en lo que he dado en llamar sus "avatares", sus transformaciones, en el curso del período tan breve de su duración, ya que sus orígenes, en su aspecto de arte culto, no se remontan más allá de un centenar de años y, según es corriente, se los encuentra en los primeros trabajos de Glinka.

A partir de Glinka se puede observar el empleo del folklore en la música rusa. En su ópera *La Vida por el Zar* el *melos* popular se introduce con naturalidad en la música culta. Glinka no obedece aquí a una norma de conducta. Ni piensa tampoco en preparar un gran negocio para la exportación: toma el motivo popular como materia primera y lo trata instintivamente según los usos de la música italiana, entonces de moda. Glinka no se sumerge en lo popular, como algunos de sus sucesores, para tonificar sus fuerzas al contacto con la verdad. No busca sino los elementos de un placer musical. De una cultura adquirida al contacto con los italianos, conservó siempre un gusto natural por la música italiana, y sin espíritu de sistema introdujo en su obra melodías de origen o de sentimiento popular.

Dargomisky, talento menos poderoso, menos original, pero sumamente fino, manifiesta gustos análogos. Su encantadora ópera *Rusalka*, sus deliciosas romanzas, *Heder* y melodías, mezclan, asimismo, el

melos ruso con el italianismo imperante, en la más despreocupada y encantadora libertad.

Los "Cinco", esos eslavófilos de la especie populista, debían erigir en sistema esta inconsciente utilización del folklore. Sus ideas y sus gustos los inclinaban a una especie de devoción por la causa del pueblo, tendencia que no tomaba aún, entendámonos, la amplitud que ha tomado hoy en conformidad con las instrucciones de la tercera internacional.

Balakíreff, Mussorgsky, Borodin, Rimsky-Korsá-koff, a los que hay que agregar la personalidad menos característica de César Cui, se encaran, pues, con la melodía popular y los cantos litúrgicos.

Con las mejores intenciones, y con talento dispares, los "Cinco" intentaron, pues, injertar el motivo popular en la música erudita. Su frescura, al principio, suplía la insuficiencia de su técnica. Pero la frescura se renueva con dificultad. Llegó el momento en que se hizo sentir la necesidad de dar consistencia a las realizaciones, y, para conseguirlo, de perfeccionar la técnica. De aficionados que eran todos al principio de su movimiento, se volvieron profesionales y perdieron esa frescura que constituía su encanto.

Así es como Rimsky-Korsákoff se dedicó al estudio metódico de la composición y, apartándose del diletantismo de sus colegas, terminó siendo un profesor eminente.

De este modo pudo instituir un plantel de compositores auténticamente profesionales, poniendo así las

bases de una enseñanza académica de las más sólidas y sumamente estimable. Yo he podido comprobar por mí mismo los beneficios de su sobrio y poderoso talento pedagógico.

Alrededor del año 80, un rico aficionado, Beláieff, que se hizo editor por amor a la música rusa, reunió un pequeño círculo de músicos que incluía a Rimsky-Korsákoff, a su joven y brillante alumno Glazúnov, a Liádow y a algunos otros compositores cuyas obras permitían apreciar, bajo el cuidado de una técnica profesional de las más serias, los síntomas alarmantes de un nuevo academismo. El círculo Beláieff se inclinaba cada vez más hacia el academismo. El italianismo, negado y despreciado, cedía a una atracción siempre creciente de la técnica alemana, y no es sin motivo que se ha denominado a Glazúnov el Brahms ruso.

Al foco que integraban los "Cinco" se oponía otro foco de radiación en el que brillaba con el resplandor de su poderoso talento la personalidad única de Chaikowsky. Chaikowsky, como Rimsky-Korsákoff, se dio cuenta de la necesidad de adquirir una sólida técnica; uno y otro fueron profesores de Conservatorio, Rimsky en San Petersburgo, Chaikowsky en Moscú. Pero el lenguaje musical de este último se encuentra tan distante como el de Glinka del *partí pris* que caracterizaba a los "Cinco". Mientras que Glinka vivió bajo el reinado de la ópera y del canto italiano, Chaikowsky, que aparece al fin de este rei-

nado, no sentía una admiración exclusiva hacia la música italiana, que no había influido en su formación. Su educación profesional se realizó según los métodos académicos alemanes, pero aunque no se prohibiera admirar a Schumann y Mendelssohn, cuya música ha influido manifiestamente en su obra sinfónica, su mirada se dirigía con cierta predilección hacia Gounod, Bizet y Delibes, sus contemporáneos franceses. Sin embargo, por atento y sensible que haya sido al mundo exterior a Rusia, puede decirse que se mostró en general, si no nacionalista y popular como los "Cinco", a lo menos profundamente nacional por el carácter de sus temas, el corte de sus frases y la fisonomía rítmica de su obra.

Les he hablado del ruso Glinka que se unió a Italia, de los "Cinco" rusos que juntaron al folklore nacional el realismo naturalista caro a su época, y del ruso Chaikowsky, que halló su verdadera expresión al abrir los brazos a la cultura occidental.

Como quiera que fuesen tales tendencias, eran comprensibles y legítimas. Obedecían a un cierto orden. Estaban dentro de la línea histórica de Rusia. Desgraciadamente, el academismo, que se dejaba presentir en las actividades del círculo Beláieff, no tardaría en suscitar epígonos, mientras que los imitadores de Chaikowsky degeneraban en un afectado lirismo. Se pudo creer así que se estaba en vísperas de una dictadura de lo conservador, cuando se vio deslizarse en el pensamiento ruso ese desorden cu-

yos comienzos señaló el éxito de la teosofía. Desorden ideológico, psicológico, sociológico, que se adueñó de la música con una impúdica desenvoltura. Porque, al fin y al cabo, ¿es posible vincular a una tradición cualquiera a un músico como Scriabin? ¿De dónde ha salido? ¿Quiénes son sus antecesores?

Henos, pues, en la obligación de considerar dos Rusias, una Rusia de derechas y una Rusia de izquierdas, que encarnan dos desórdenes: el desorden conservador y el desorden revolucionario. ¿Cuál ha sido el resultado de estos dos desórdenes? La historia de los veinte últimos años se encargará de decírnoslo.

Vamos a ver al desorden revolucionario devorar al desorden conservador. Lo hace con tanto gusto que siempre pide más y siempre pedirá más hasta que reviente de indigestión.

Inicio ahora la segunda parte de esta lección: es la música rusa soviética la que nos dará el tema.

Ante todo debo confesar que sólo la conozco de lejos. Pero, ¿no dijo Gogol que desde un país lejano (en su caso Italia, su segunda patria) "le era más cómodo abarcar a Rusia en toda su amplitud"? Creo también que tengo cierto derecho a juzgar desde el punto de vista de Europa o de los Estados Unidos. Tanto más cuanto que, en la hora presente, Rusia se encuentra luchando entre procesos tan contradictorios que se hace casi imposible dilucidarlos de cerca y con mucho más motivo desde el interior mismo del país.

Es a la música a lo que voy a referirme; pero antes es indispensable, para delimitar y situar mejor este problema particular, decir algunas palabras en términos muy generales sobre la Revolución rusa.

Lo que nos llama la atención, ante todo, es que haya tenido lugar en una época en la que Rusia parecía hallarse definitivamente liberada (al menos en principio) tanto de la psicosis materialista como de las ideas revolucionarias que *Ú* habían sojuzgado desde mediados del siglo XIX hasta la primera revolución de 1905. En efecto, el nihilismo, el culto revolucionario por el pueblo, el materialismo rudimentario, así como los oscuros manejos que se elaboraban en los antros terroristas, habían desaparecido poco a poco. En esta época Rusia se había enriquecido con nuevas ideas filosóficas. Había emprendido estudios sobre sus propios destinos históricos y religiosos, debidos principalmente a Leóntieff, *¿* Solóvieff, Rosánoff, Berdáieff, Fedóroff, Nesméloff. Por otra parte, el "Simbolismo" literario que se expone con los nombres de B'ok, Z. Guippius y Bély, como asimismo el movimiento artístico de Diaghílew "Mir Iskoustva", habían cotribuído mucho a este enriquecimiento. Sin hablar de lo que entonces se llamó el "marxismo legal", que había suplantado eTmarxis-mo revolucionario de Lenin y de los emigrados que se agruparon a su alrededor.

Ciertamente, este "Renacimiento Ruso" pudo parecer desde muchos puntos de vista inorgánico e im-

potente; con mucha mayor razón podemos juzgarlo así desde nuestros días.

Recordemos solamente ese grotesco movimiento dirigido por Chúlkoﬀ que se llamó "Movimiento de los Anarquistas Místicos", de una tan sospechosa mística, por supuesto; Merejkowsky y el significativo éxito de Andréieﬀ y de Artzibácheﬀ, novelistas del peor gusto. Pero comparados con la época oscura de los años 1860 a 1880 (la de los Chernichevski, Do-broliúboﬀ, Pisáreﬀ, cuando desde un medio de falsos intelectuales, moralmente descalificados y socialmente desarraigados, de seminaristas ateos y estudiantes fracasados, subía una onda pútrida que profanaba las bases auténticas de la cultura y del Estado), los veinte años que precedieron a la Revolución nos parecen, con justicia, un corto período de saneamiento y de renovación.

Lamentablemente, este renacimiento cultural no halló su expresión adecuada en la esfera de las reformas gubernamentales ni en el dominio de la iniciativa económica y de los problemas sociales. Tanto que, al comienzo de la gran guerra, el mundo ruso se componía aún de elementos incongruentes, tales como el régimen feudal (que aún hoy subsiste), el capitalismo occidental y un comunismo primitivo (en forma de comunidades rurales). No debe sorprender, por lo tanto, que al primer choque (que fue la gran guerra) ese sistema —si es que puede llamarse a esto un sistema— no pudiera resistir la presión exte-

rior e interior. Así, la Revolución naciente, que unía el radicalismo marxista de los emigrados con el "pogrom" agrario y la supresión de la propiedad privada, tuvo que invertir y pisotear todas las superestructuras de la cultura de preguerra, rebajando por ello a Rusia al oscuro papel de los "Demonios" de Dostoiewsky y sumiéndola de nuevo en un ateísmo militante y en un materialismo rudimentario.

Podría decirse que en esa época se produjo una trágica colisión de los *dos desórdenes*. Al desorden revolucionario, el gobierno, débil y cobarde, no podía oponer más que otro desorden reaccionario. Ni los poderes ni la conciencia social estaban en condiciones de *realizar* ni aun de formular un sistema de reacción vivo y constructivo capaz de refrenar y de desarmar la presión de las fuerzas revolucionarias, las cuales, entretanto, se habían debilitado sensiblemente hacia 1910, habiendo perdido bastante terreno en su propaganda corruptora. Realmente, no podría explicarse semejante atrofia del Estado ruso en momentos en que, apoyándose sobre una tradición secular, tendía, en el fondo, a realizar la idea de una Tercera Rema. Según la imagen tan exacta de Rosánoff, "Rusia perdió sus colores, no en tres días, sino en dos".

Ya va siendo tiempo de abandonar ese punto de vista trivial y erróneo (que por otra parte desvirtúan a menudo los hechos), el cual atribuye al tipo ruso un elemento de irracionalismo innato, con la pretensión de hallar en éste la explicación de su predispo-

sición al misticismo y a la devoción. Aun concediéndole esta particularidad, no se podría mantenerla sin riesgo, sí se descuida otro aspecto de su misma naturaleza: la tendencia a un racionalismo rudimentario, casi infantil, que degenera con frecuencia en una especie de espíritu de crítica y en una habladuría estéril. Esto último es también de un carácter específicamente ruso.

En el dominio espiritual, este punto ha determinado el ateísmo militante tanto como las doctrinas racionalistas de las sectas religiosas, las cuales existen, por otra parte, aún en nuestros días, al lado del ateísmo oficial de los comunistas. Este racionalismo y este espíritu pseudo crítico han envenenado y envenenan sin cesar todo el dominio del arte en Rusia, con los famosos problemas de "el sentido del Arte", de "¿qué es el Arte y cuál es su misión?"

Inmediatamente después de la muerte de Puchkin, y, en primer lugar, con Gogol, estas consideraciones se infiltraron en los espíritus. El arte ruso se ha visto con ello considerablemente perjudicado. Unos hallaban la razón intrínseca del Arte en el abandono y desprecio de los usos y costumbres de la vida. En este sentido recordaré el famoso movimiento de los Peredvijniki, con sus exposiciones ambulantes, movimiento que precedió a los esfuerzos de Diaghílew.

Otros rehusaban al arte todo derecho de existencia propia. Testimonio la célebre discusión en su honor alrededor de 1860: "¿Qué es más importante, Sha-

kespeare o un par de botas?" Tolstoi mismo, en sus divagaciones estéticas, se mete en el atolladero de la moral y de su imperativo categórico. Agréguese a esto la incompreensión total de la génesis de toda creación. Finalmente, la teoría marxista, que quiere que el arte no sea sino una "superestructura establecida sobre las bases de los rendimientos de la producción", han conducido a la consecuencia de que el arte no sea en Rusia más que un instrumento de propaganda política al servicio del partido comunista y del gobierno. De esta corrupción del espíritu crítico ruso no ha escapado la música, por supuesto. Con excepción de Chaikowsky, los sucesores de Glinka, hasta los diez primeros años del siglo XX, han sido todos más o menos tributarios, unos de las ideas popularistas, otros de las revolucionarias, otros, en fin, del folklore, y todos adjudicaron a la música problemas y fines que le son extraños. Citaré a ustedes, a título de curiosidad, el hecho poco conocido de que Scriabin se proponía poner un epígrafe a la partitura de su *Poema del Éxtasis*, que no era sino el primer verso de la Internacional: "En pie, condenados de la Tierra".

Sólo unos pocos años antes de la guerra, la música rusa emprendió una especie de emancipación. Tendía a desligarse de la tutela de los "Cinco" y sobre todo de la escuela de Rimsky-Korsákoff, la cual ya no era en ese entonces más que un academismo coagulado. La guerra vino a anular ese esfuerzo, y los sucesos posteriores barrieron los últimos vestigios. Así ocurrió

que la Revolución encontrase a la música rusa completamente desorientada, en su país se entiende, de manera que los bolcheviques no tuvieron que molestarse en dirigir el desarrollo a su modo y en provecho propio.

Para decir verdad, el arte ruso de antes de la Revolución de octubre se había mantenido apartado del marxismo revolucionario. Los caudatarios del simbolismo, así como todos los epígonos agrupados en su derredor, aceptaron la revolución sin ser de ningún modo los portaestandartes. Gorky, personalmente vinculado con algunos de los jefes comunistas, se exiló, pocos años después de los comienzos del comunismo, a Sorrento, en donde residió bastante tiempo, para no regresar a Rusia más que poco antes de su muerte, acaecida en 1936. Esta larga ausencia provocó aun, por parte del poeta futurista Maiakowsky, una acerba diatriba, que envió a Gorky hacia 1926, bajo la forma de una carta en verso: "Es realmente una lástima, camarada Gorky —decía—, que no se os encuentre hoy en la lucha. ¿Creéis, tal vez, ver con más claridad desde las colinas de Capri?"

Aunque parezca raro, solamente el Futurismo, por más que incurriese en la desaprobación del mismo Lenin, había adoptado en principio los designios del comunismo. Maiakowsky en la poesía y Meyerhold en el teatro eran los principales protagonistas. La música, por su parte, no encontró adalides análogos. Es más; en los primeros años de la revolución, la polí-

tica musical se reducía a rudimentarias prohibiciones, autorizando tal o cual obra de autores burgueses (era el término consagrado). He aquí, más o menos, cómo sucedían las cosas: *Kitej*, de Rimsky-Korsákoff, considerada demasiado mística, estaba en el "índice", mientras que *Eugenio Oneguín*, de Chaikowsky, reconocida como ópera de costumbres realistas, era admitida a los honores de la ejecución. En seguida sucedió lo contrario. Se descubrió en *Kitej* el drama popular, y por consiguiente se la consideró digna de autorización. En cuanto a *Eugenio Oneguín*, exhalaba tal perfume de nobleza feudal que la sacaron del repertorio...

Les citaré todavía un hecho curioso de esta época: la fundación de esa orquesta sin director, *Persimfans* (primer conjunto sinfónico), que simbolizaba bastante ingenuamente el principio colectivista en oposición al principio llamado autoritario o dictatorial que supone el concurso de un director de orquesta. Desde entonces, ustedes lo comprenderán fácilmente, muchas cosas han cambiado en la vida de Rusia.

En el curso del primer período del bolchevismo, los poderes públicos tenían muchas cosas que hacer para ocuparse del arte con una cierta continuidad. Así, éste se encontraba preso de las teorías más diversas y contradictorias. Estas teorías denunciaban, de hecho, el reino de la alta fantasía, digamos del ridículo. Así fue como se denunció la inutilidad de la ópera en general. Los autores de esta afirmación se

basaban en 'a génesis llamada religiosa y feudal del género Ópera (*sic*), de su carácter convencional. La forma de la Ópera, por añadidura, aparecía como un desafío al realismo artístico; la lentitud de su acción no correspondía de ningún modo al *tempo* de -la nueva vida socialista. Algunos pretendían que el personaje principal, el héroe, no podía ser sino la "masa", o bien que la ópera revolucionaria no debía tolerar ningún asunto. Estas teorías gozaron de cierto éxito; la prueba está en que vieron la luz una cantidad de óperas compuestas según estos principios de óperas de masa y de óperas sin argumento. Por ejemplo, *Hielo y Acero* de Dechévoff y *El Frente y la Retaguardia* de Gladcowsky. Independientemente de estas ideologías regionales y provinciales típicamente rusas, se rendía a Beethoven un culto revolucionario y romántico. El *Final* de la IX Sinfonía figuraba a menudo en las audiciones al lado de *La Internado-nal*, compuesta, como es sabido, por el belga Degey-ter. Lenin, no se sabe cómo, descubrió en la sonata *Appassionata* "una música sobrehumana". Beethoven estaba considerado desde el punto de vista de Romain Rolland que, ustedes no lo ignoran, oía en la *Sinfonía Heroica* "chocar de sables", ruidos guerreros, lamentos de vencidos.

He aquí, escrito por uno de los más célebres críticos musicales soviéticos, el análisis de esta misma III Sinfonía: "Los violines a media voz entonan su canto sombrío y lleno de angustia. La voz del oboe,

desbordante de tristeza, se destaca. Después, los guerreros, en un silencio austero (?), acompañan a su jefe hasta su última morada. Pero sin desesperación alguna. Beethoven, el optimista, el gran enamorado de la Vida, colocaba demasiado alto a su hombre para repetir las palabras despectivas (!) de la Iglesia cristiana: "polvo eres y en polvo te has de convertir". En el *Scherzo* y en el *Final* exclama con voz de trueno: "No, tú no eres polvo, sino el dueño de la Tierra". Y de nuevo, en el fogoso *Scherzo*, así como en el final, intempestivo y devastador, resucita la imagen resplandeciente del héroe". Todo comentario a semejantes comentarios me parece superfluo.

En uno de sus artículos, otro crítico y musicólogo, más eminente y célebre aún que el anterior, asegura que "Beethoven luchó para defender los derechos civiles de la música en su condición de arte, y sus obras no traducen ninguna tendencia aristocrática".

Como ustedes ven, todo esto no tiene nada que ver con Beethoven, ni con la música, ni con una crítica musical auténtica.

Hoy, pues, como ayer, en los tiempos de Stásoff y de Mussorgsky (músico de genio, ciertamente, pero siempre confuso en sus ideas), la *intelligentsia* raciocinante pretende asignar a la música un papel y atribuirle un sentido totalmente extraño a su verdadera misión, de los cuales está ciertamente muy alejada.

Tanta ambición desmesurada y tanta grandíocuen-

cia no llegan a impedir que la ópera más gustada por el público y que más produce de taquilla (pese a todas las subvenciones) sea siempre *Eugenio Onegin*. Ha sido necesario, sin embargo, para rehabilitar esta ópera, que Lunacharsky (comisario de Bellas Artes y de Instrucción Pública) explicase (lo cual es bastante cómico) que el conflicto de los dos enamorados no contradice en nada las ideas del comunismo.

Trato de dar a ustedes una visión sucinta de la situación contemporánea de la música soviética, y de las teorías, como de las tendencias, que han fermentado y tomado cuerpo en su derredor. Debo, 'sin embargo, detenerme aún sobre dos hechos.

Por dos veces, Stalin se ha mezclado personal y manifiestamente con los asuntos del arte soviético; la primera fue a propósito de Maiakowsky. Es sabido que el suicidio del poeta, acaecido en 1930, había turbado y desconcertado profundamente a los comunistas más ortodoxos, provocando una verdadera y violenta lucha alrededor de su nombre; persecución comenzada, por otra parte, varios años antes de su muerte, fundada en la desaprobación de todas las tendencias "izquierdistas" de la literatura en general. Para devolver al nombre de Maiakowsky todo su prestigio y toda su significación, fue necesaria, nada menos, la intervención personal de Stalin. "Maiakowsky —dijo— es el más grande y el mejor (*sic*) poeta de nuestra época soviética". Este epíteto se hizo, por supuesto, clásico, y corrió desde entonces de boca

en boca. Si me detengo sobre este hecho literario, es, ante todo, porque creo que la cátedra de poética que ocupó en estos momentos me autoriza a ello; después, porque, comparada con la vida agitada de la literatura soviética, la música ha quedado siempre en la sombra y en atraso.

Sin embargo, la segunda intervención de Stalin se relaciona justamente con la música. Fue suscitada por los escándalos que provocó la ópera de Schostakó-wich *Lady Macbeth de Mzensk*, sobre un asunto de Léskoff, y su ballet *El límpido arroyo*, sobre temas *kolkhosianos*¹. La música de Schostakó-wich y los motivos de sus composiciones fueron severamente juzgados, puede que no del todo erróneamente, esta vez. Se las tachó, entre otras cosas, de formalismo decrepito. Se prohibió la ejecución de su música, que se pudo ver así unida a la de Hindemith, Schönberg, Alban Berg y otros compositores europeos.

Hay que decir que esta guerra contra la música llamada difícil tenía sus motivos.

Una vez agotados los períodos del romanticismo, del constructivismo y del futurismo, y tras interminables discusiones como "¿El Jazz o la Sinfonía?"; y como consecuencia, asimismo, de la manía de grandeza, la conciencia artística —por motivos netamente políticos y sociales— rompió bruscamente con las fórmulas de izquierda y se abrió camino en la "sim-

¹ *Kolkhosiano*: referente al *kolkhos* o koljós, granja colectiva soviética. (*N. del T.*)

plificación", en el nuevo popularismo y en el folklore.

El éxito del compositor Dzerjinsky, apoyado por la aprobación personal de Stalin, así como el éxito de sus óperas sobre asuntos de novelas de Chólokoff, *El apacible Don* y *Tierra labrada*, revelaron esa tendencia hacia el folklore, que se dijo ser nueva, pero que en realidad era cosa familiar desde hace mucho tiempo a la música rusa; tendencia que persiste hasta hoy.

Intencionalmente, no me detengo en las obras y en las actividades de compositores que ya se habían revelado y formado antes de la revolución y que no han sufrido después ninguna evolución notable (por ejemplo Miaskowsky, Stéinberg y otros que no son sino continuadores de las escuelas de Rimsky-Korsákoff y de Glazúnow).

Se pretende hoy en Rusia que los nuevos auditores de la masa exigen una música simple y comprensible. La consigna para todas las artes es el "realismo socialista". Por otra parte, la política nacional de la Unión Soviética alienta de mil modos la producción artística regional de las once repúblicas comprendidas en su sistema. Estos dos hechos han determinado por sí mismos el estilo, el género y las tendencias de la música soviética contemporánea.

En pocos años ha aparecido una cantidad de colecciones que comprenden los cantos populares más diversos (ucranianos, georgianos, armenios, acérbaijanos, abkhasianos, buriatomogoles, tártaros, calmucos,

turcomanos, kirghises, hebraicos, etc.). Por interesante e importante como pueda serlo, este trabajo de etnografía y clasificación no debiera confundirse con los problemas de la cultura y de la creación musical, según ha sucedido en la Rusia Soviética, porque estas últimas no tienen mucho que ver con las expediciones etnográficas. Tanto más cuanto que estas expediciones tienen por obligación la anotación y recolección de millares de cantos sobre Stálin, Voroshíloff y todos los jefes. Con mayor razón la creación musical no tiene nada que hacer con las armonizaciones siempre convencionales y a menudo sospechosas de estos cantos populares.

Es curioso, sin embargo, que el interés netamente político que se tiene constantemente por el folklore musical vaya acompañado, como siempre en Rusia, con una teoría confusa y complicada que explica particularmente que "las diferentes culturas regionales,, se transforman y se amplían formando la cultura musical de la gran patria socialista".

He aquí lo que escribió uno de los más eminentes musicógrafos y musicólogos soviéticos: "Sería ya hora de abandonar esta distinción feudal, burguesa y presuntuosa entre la música popular y la música culta. Como si la cualidad estética no fuera privilegio más que de la invención individual y de la creación personal del compositor". Si el interés creciente por la etnografía se paga al precio de tales herejías, sería quizá preferible que ese interés se redujese a sus

formas primitivas de antes de la revolución, sin lo cual se corre el riesgo de no aportar a la cultura musical de Rusia más que detrimento y confusión.

Esta veleidad por el folklore no ha servido para menos que para dar nacimiento a toda una serie de composiciones, pequeñas o grandes, tales como las óperas *Schah-Sénen Guisara*, *Dáissi*, *Abesalon* y *Eteri*, *Aitchurek*, *Adjal-Orduma*, *Atline-Kiz*, *Taras-Bulba* y otras. Tales composiciones pertenecen al tipo convencional de la ópera y no resuelven, por supuesto, ningún problema de creación, porque pertenecen al género *pompier* y afectan el género pseudo popular. Podemos añadir a lo anterior la reciente popularidad de la opereta ‘ucraniana’, llamada en otros tiempos opereta *petite-russienne*.

Si los dirigentes de la música soviética confunden, expresamente o quizá por ignorancia, los problemas etnográficos con los de la creación, cometen el mismo error cuando se refieren a la ejecución, pues la elevan tendenciosamente al nivel del fenómeno creador y de la verdadera cultura musical. Lo mismo sucede con esas agrupaciones de aficionados de toda clase que forman orquestas, coros, conjuntos populares, y de las cuales extraen siempre argumentos para probar el desarrollo de las fuerzas artísticas de los pueblos de la Unión. Ciertamente, está bien que los pianistas y los violinistas soviéticos obtengan primeros premios en los concursos internacionales (aunque semejantes concursos no hayan tenido nunca alguna

utilidad y no hayan aportado gran cosa a la música). También es cierto que conviene que Rusia practique sus danzas populares y cultive sus cantos kolkhosianos. ¿Pero es posible insistir en estos hechos secundarios para encontrar en sus factores cuantitativos la prueba de una verdadera y auténtica cultura cuyas fuentes y condiciones, lo mismo que en todos los dominios de la creación, no residen en modo alguno en ese consumo en masa, semejante más bien a un sistema de adiestramiento, sino en cosas absolutamente distintas que la Rusia Soviética ha olvidado o cuyo lenguaje se ha borrado de su mente?

Todavía debo llamar a ustedes la atención sobre dos corrientes que, a mi parecer, sitúan tanto mejor las tendencias musicales de la Rusia contemporánea cuanto que aparecen dibujadas con bastante claridad en estos últimos tiempos. De un lado es el refuerzo de la temática revolucionaria, la necesidad de asuntos revolucionarios de inmediata actualidad. Por otra parte es la adaptación, bastante curiosa y aun sin precedente, de las obras clásicas al servicio de la vida contemporánea. Después de haber utilizado las novelas de Chólokoff para asuntos de ópera, se han vuelto hacia Gorky, hacia asuntos de guerra civil. Se ha llegado incluso, en una reciente ópera, *En la Tempestad*- la que figura en ella Lenin. En lo que concierne a las famosas adaptaciones a las que ya me he referido, puedo decirles que hace bien poco se ha devuelto al repertorio el ballet *Cascanueces* de Chai-

kowsky, no sin haber modificado el asunto y el libreto, de un color juzgado como demasiado místico y, por lo tanto, tan peligroso como extraño al espectador soviético. Del mismo modo, después de infinitas vacilaciones y de muchas revisiones, la célebre ópera de Glinka *La Vida por el Zar* ha vuelto al repertorio bajo el título de *Iván Susariin*. La palabra "Zar" ha sido reemplazada en esta ocasión por las de "Patria", "Tierra" y "Pueblo". En cuanto a la Apoteosis, se ha conservado la puesta en escena primitiva con el campaneo tradicional y las procesiones de clérigos con , sus casullas de oro. No es en la música de Glinka donde hay que buscar la explicación de esta escenografía patriótica, sino en la propaganda de la defensa nacional. Privado de formas propias de expresión, el patriotismo comunista, impuesto al gobierno soviético por la fuerza de las circunstancias ("Du glaubst zu schieben, und du bist geschoben" ¹), ha encontrado expresión, por el camino de la subversión, en una de las más puras obras maestras de la música rusa clásica, que había sido concebida y compuesta en otras circunstancias y que revestía un sentido completamente distinto.

Si la cultura musical de la Rusia contemporánea fuese tan floreciente como se pretende, ¿qué necesidad habría de recurrir a este préstamo, incluso diría a esta falsificación de Glinka?

El problema actual de la Rusia comunista, ustedes

¹ Crees empujar y eres empujado. (Goethe. "Fausto".)

lo comprenderán, es ante todo un problema de concepto general; es decir, un sísenla de comprensión y de estimación de los valores. Es la elección y la discriminación de lo admisible y de lo inadmisibile, una síntesis de la experiencia y de sus consecuencias, o, dicho de otro modo, de sus conclusiones, las cuales determinan el gusto y el estilo de toda vida, de toda acción. De ello deduzco que ningún concepto general, puede evolucionar verdadera mente si está en un círculo cerrado. Es precisamente este el caso del concepto comunista. Para aquellos que se encuentran encerrados en ese círculo, toda pregunta, toda respuesta, están determinadas con anterioridad. Para resumir, quisiera decir una cosa. Según el estado actual del espíritu ruso, habría, en esencia, dos fórmulas que explican lo <_im es la música. La una asume cierto estilo profano. La otra es de estilo elevado o grandilocuente. Loa *kolkhosianos*, rodeados por todos lados de tractores y de auto máquinas (éste es el término), danzando *con* una alegría razonable (según las exigencias del porte comunista) a los sonos de un coral popular, darían una imagen acabada de la primera. Para la segunda, el estilo elevado es mucho más difícil. Aquí, la música está llamada a "contribuir a la formación de la personalidad humana sumergida en medio de su gran época".

Uno de los escritores más considerados entre los

Soviets, Alejandro Tolstoi, no se priva de escribir con la mayor seriedad a propósito de la 5ª Sinfonía de Schostakóvich: "La música debe aportar una fórmula adecuada a las tribulaciones psicológicas del hombre; debe acumular su energía.

" Aquí tenemos la «Sinfonía del Socialismo». Comienza con el *largo* de las masas que trabajan bajo tierra; un *accelerando* corresponde al movimiento de las vagonetas; el *allegro* simboliza la gigantesca producción de fábrica y su victoria sobre la naturaleza. El *adagio* representa la síntesis de la cultura, de la ciencia y del arte soviéticos. El *scherzo* refleja la vida deportiva de los felices habitantes de la Unión. En cuanto al *final*, es la imagen del agradecimiento y del entusiasmo de las masas."

Lo que termino de leerles no es una ocurrencia de mi invención. Es la cita textual de un musicólogo en boga, aparecida recientemente en un órgano comunista oficial. Es, en su género, una obra maestra perfecta de mal gusto, de pobreza mental y de completa desorientación en la apreciación de los valores fundamentales de la vida. No es más que el resultado (si no la consecuencia) de un concepto obtuso. Para ver claro sería necesario libertarse.

En lo que a mí respecta, ustedes comprenderán que considero esas dos fórmulas, esas dos imágenes, igualmente inadmisibles, y las juzgo una verdadera pesadilla. La música no es más un *Kolkhos que danza* que una *Sinfonía del Socialismo*. Lo que es en

realidad, es lo que he tratado de decir a ustedes en el transcurso de mis precedentes lecciones.

Estas consideraciones pueden parecerles, probablemente, llenas de aspereza y de amargura. En efecto, es así. Pero lo que sobresale todavía es el asombro, y aun diré, la turbación, en que siempre me ha sumido el problema de los destinos históricos de Rusia, problema que a través de los siglos ha sido siempre un misterio.

La gran controversia de los "eslavófilos" con los "occidentales", que se ha convertido en el tema principal de toda la filosofía y de toda la cultura rusa, no ha resuelto nada.

Estos dos sistemas opuestos se han frustrado por igual en el cataclismo de la Revolución.

A despecho de todas las previsiones del mesianismo de los "eslavófilos", que esperaban para Rusia una ruta histórica enteramente nueva e independiente de la vieja Europa, delante de la cual no se inclinaban sino como lo harían ante una tumba sagrada, la Revolución comunista ha puesto a Rusia en manos del marxismo, sistema occidental y europeo por excelencia. Pero, pasmo de pasmos, este sistema hi-perinternacional sufrió bastante rápido una mutación y se pudo ver a Rusia recaer en un estilo del peor nacionalismo y patrioterismo popular que la separa de nuevo, y radicalmente, de la cultura europea.

Esto quiere decir que después de veintiún años de catastrófica revolución, Rusia no ha sabido, no ha

querido, no ha podido resolver su gran problema histórico. Por otra parte, ¿cómo podría hacerlo cuando no ha sido nunca capaz de estabilizar su cultura ni de consolidar sus tradiciones? Se encuentra, como siempre se ha encontrado, en una encrucijada; de cara a Europa, a pesar de darle la espalda. Durante los diferentes ciclos de su desarrollo y de sus metamorfosis históricas, Rusia se ha traicionado a sí misma siempre, minando las bases de su propia cultura y profanando los valores de sus etapas anteriores.

Y cuando le llega el momento en que se ve obligada a retomar sus tradiciones, se conforma con sus esquemas, sin comprender que su valor intrínseco, su vida misma han desaparecido por completo. He aquí el nudo de esta gran tragedia.

Una *renovación* no es fecunda más que cuando se une a la *tradicción*. La dialéctica viva quiere que renovación y tradición se desenvuelvan y se confirmen en un proceso simultáneo. Y Rusia no ha visto sino *conservatismo* sin *renovación* o *revolución* sin *tradicción*; de ahí esa vacilación gigantesca sobre el vacío que siempre me ha producido vértigo.

No se asombren ustedes de oírme terminar esta lección con consideraciones tan generales; es que, en cualquier estado de cosas, el arte no es ni puede ser "una superestructura establecida sobre las bases de producción", según el deseo de los marxistas. El arte es una realidad ontológica y, a fin de comprender el

fenómeno de la música rusa, no he podido menos de generalizar mi análisis.

Sin duda, el pueblo ruso es uno de los mejor dotados para la música. Desgraciadamente, si el ruso sabe razonar, la meditación y la especulación no se han hecho, casi, para él. Y sin sistema especulativo, faltando un orden definido de meditación, la música no tiene valor, ni siquiera existencia como arte.

Si la vacilación histórica de Rusia me desorienta hasta el vértigo, las perspectivas de su arte musical no me desconciertan menos. Porque el arte supone una cultura, una educación, una estabilidad integral del intelecto, y la Rusia de nuestros tiempos se encuentra tan desprovista de todo ello como nunca le había estado.

SEXTA LECCIÓN

DE LA EJECUCIÓN

Es IMPORTANTE distinguir dos momentos, o más . bien dos estados en la música: la música en potencia y la música en acción. Fijada en el papel o retenida por la memoria, preexiste a su ejecución, diferente en ello de todas las demás artes, del mismo modo que se distingue, como hemos visto, por las modalidades que presiden a su percepción.

La entidad musical presenta, pues, esta extraña singularidad de revestir dos aspectos, de existir sucesiva y distintamente bajo dos formas, separadas una de la otra por el silencio de la nada. Esta naturaleza particular de la música dirige su propia vida y su influencia en el Orden social, puesto que supone dos clases de músicos: el creador y el ejecutante.

Notemos, al pasar, que el arte del teatro, que comporta la composición de un texto y su traducción verbal y visual, nos proporciona un problema análogo, ya que no semejante; porque se impone una distinción: el teatro se dirige a nuestra inteligencia haciendo un llamamiento conjunto a la vista y al oído. La vista es de todos nuestros sentidos el más ligado al intelecto, y el oído es solicitado en este

caso por el lenguaje articulado, vehículo de imágenes y de conceptos. Así, pues, el lector de una obra dramática imagina lo que su representación puede ser más fácilmente que el lector de una partitura respecto a lo que puede resultar del juego instrumental. Por eso se explica fácilmente como haya muchos menos lectores de partituras de orquesta que lectores de libros sobre la música.

Por otra parte, el lenguaje musical está estrictamente limitado por su notación. El actor dramático se encuentra así mucho más libre con relación al *Cronos y a. la.* entonación que el cantante, el cual está estrechamente sometido al *tempo* y al *melos*.

Esta sujeción que impacienta tan a menudo el his-trionismo de ciertos solistas, es el quid de la cuestión que nos proponemos tratar ahora: la que se refiere al ejecutante y al intérprete.

La noción de interpretación sobreentiende los límites que están impuestos al ejecutante, o que éste se impone a sí mismo en su propio ejercicio, que termina en la transmisión de la música al auditor.

La noción de ejecución implica la estricta, realización de una voluntad explícita que se agota en lo que ella misma ordena.

El conflicto de esos dos principios —ejecución e" interpretación— se halla en la raíz de todos los errores, de todos los pecados, de todos los equívocos que se interponen entre la obra y el auditor, y que alteran la buena transmisión del mensaje.

Cada intérprete es al mismo tiempo y necesariamente un ejecutante. La recíproca no es cierta. Procediendo no por orden de preeminencias, sino de sucesión, vamos a hablar primero del ejecutante.

Entendamos bien que coloco al ejecutante ante una música escrita en la que la voluntad del autor está explícita y se desprende de un texto correctamente establecido. Pero por escrupulosamente anotada que esté una música y por garantizada que se halle contra cualquier equívoco en la indicación de los *tempi*, matices, ligaduras, acentos, etc., contiene siempre elementos secretos que escapan a la definición, ya que la dialéctica verbal es impotente para definir enteramente la dialéctica musical. Estos elementos dependen, pues, de la experiencia, de la intuición, del talento, en una palabra, de aquel que está llamado a presentar la música.

Así, pues, a diferencia del artífice de las artes plásticas, cuya obra acabada se presenta siempre idéntica a sí misma a los ojos del público, el compositor corre una peligrosa aventura cada vez que hace oír su música, puesto que la buena presentación de su obra depende cada vez de esos factores que no pueden ser previstos, que son imponderables, que entran en la composición de las virtudes de fidelidad y de simpatía, sin las cuales la obra será unas veces desfigurada, otras inerte, y en todos los casos, traicionada.

Entre el ejecutante, pura y simplemente tomado

como tal, y el intérprete propiamente dicho, existe una diferencia de naturaleza que es de un orden ético más que estético y que plantea un caso de conciencia: teóricamente, no se puede exigir al ejecutante más que la traducción material de su parte, que él se encargará de asegurar de bueno o mal grado, mientras que del intérprete tenemos el derecho de exigir, además de la perfección de esta traducción material, una complacencia amorosa, lo cual no quiere decir una colaboración ni subrepticia ni deliberadamente afirmada.

El pecado contra el espíritu de la obra comienza siempre por un pecado contra la letra, y conduce a esos errores eternos que una literatura del peor gusto y siempre floreciente se ingenia para autorizar. Según ella, el *crescendo* trae consigo, como se sabe, la aceleración del movimiento, mientras que el *diminuendo* no deja nunca de ir acompañado de un retardar del *tempo*. Se sutaliza sobre lo superfluo; se busca delicadamente el *piano*, *piano pianissimo*; se pone orgullo en obtener la perfección de matices inútiles, preocupación que va generalmente acompañada a un movimiento inexacto.

Y tantas otras prácticas, caras a los espíritus superficiales, siempre ávidos y siempre satisfechos de un éxito inmediato y fácil que lisonjee la vanidad de quien lo obtiene, pervirtiendo el gusto de quienes lo aplauden. ¡Cuántas fructuosas carreras se han fun-

dado en tales hábitos! ¡Cuántas veces he sido yo mismo víctima de estas atenciones fuera de lugar por parte de quienes se abstraen en quintaesencias, de quienes pierden el tiempo en sutilizar sobre un *pianissimo* sin siquiera fijarse en las más groseras faltas de ejecución! Excepciones, me dirán. Los malos intérpretes no deben hacernos olvidar los buenos. Estoy de acuerdo, pero hago notar, de todos modos, que los malos son los que hacen el número y que los virtuosos que sirven verdadera y lealmente a la música son mucho más raros que los que se sirven de ella para asentarse en la comodidad de una carrera.

Los principios tan extendidos que rigen, en particular, la interpretación de los maestros románticos, hacen de estos músicos las víctimas propiciatorias para los atentados a que nos referimos. La interpretación de sus obras está subordinada a consideraciones extramusicales basadas en los amores o las desdichas de la víctima. Se fantasea gratuitamente sobre el título del fragmento. Si hace al caso, se le impone uno, por razones de alta fantasía. Pienso en la sonata de Beethoven que no se designa sino con el título de *Claro de luna* sin que se pueda saber por qué; en el vals en que se quieren recoger a toda costa *Los adiós es* de Federico Chopin.

Ciertamente, no sin razón, se dedican los peores intérpretes con preferencia a los Románticos. Los elementos extrínsecos a la música que se encuentran

en ellos se prestan fácilmente a la traición, mientras que una página en la cual la música no pretende explicar nada más allá de ella misma resiste mejor esas acometidas de deformación literaria. No se ve muy claro cómo un pianista podría fundar su reputación tomando a Haydn como caballo de batalla. Tal es sin duda el motivo por el cual este gran músico no ha adquirido en nuestros intérpretes una fama a la altura de su valor.

Acerca de este asunto de la interpretación, el siglo pasado nos dejó en su abrumadora herencia una especie curiosa y particular de solista, sin precedentes en los tiempos pasados, que es el llamado director de orquesta.

Es la música romántica la que ha inflado desmesuradamente la personalidad del *Kapellmeister*, hasta el extremo de conferirle, conjuntamente con el prestigio de que goza en nuestros tiempos sobre el *podium* que le evidencia a él sólo a la vista del auditor, la libertad que se toma con la música confiada a su cuidado. Desde lo alto de su trípode sibilino, impone a las composiciones que dirige sus *tempi* o movimientos, sus matices particulares, y termina hablando, con ingenuo impudor, de sus especialidades, de *su* "quinta", de *su* "séptima", como un cocinero elogia un plato de su invención. Se piensa, oyéndolos hablar, en los carteles que recomiendan un alto gas:

rromónico a los automovilistas: "En casa de Fulano, su bodega, su cocina".

Nada parecido había ocurrido antes, en épocas que, a pesar de todo, conocían ya, como nosotros, la entronización y la tiranía de los virtuosos, instrumentistas o *prime donne*, pero que no sufrían aún esta competencia y esta plétora de directores de orquesta que aspiran casi todos a la dictadura de la música.

No crean ustedes que exagero: una frase que me contaron hace algunos años muestra bien a las claras la importancia que el director de orquesta ha llegado a adquirir en las preocupaciones del mundo musical. Se comentaba un día con un empresario que presidía los destinos de una gran agencia de conciertos, el éxito que obtenía en la Rusia Soviética esa famosa orquesta sin director de la que ya hemos hablado: "Esto no conduce a nada —declaró el empresario de marras—, y no me interesa. Lo que sí me interesaría no es precisamente una orquesta sin director, sino un director sin orquesta".

Quien dice intérprete dice traductor, y no sin motivo un célebre dicho italiano en forma de retruécano asimila la traducción a la traición.

Los directores de orquesta, los cantantes, los pianistas, todos los virtuosos deberían saber o recordar que la primera condición que debe cumplir quien aspire al prestigioso nombre de intérprete es la de ser ante todo un ejecutante sin falla. El secreto de la

perfección reside, ante todo, en la conciencia de la *ley* que una obra impone a quien la ejecuta. Y hemos aquí de nuevo en el gran tema de la sumisión que hemos evocado tan a menudo durante estas lecciones. Esta sumisión exige una flexibilidad que a su vez requiere, con la maestría técnica el sentido de la tradición y, por encima de todo, una cultura aristocrática que no es fácil adquirir.

Esta sumisión y esta cultura que exigimos del creador, es también justo y natural que la exijamos al intérprete. Uno y otro encontrarán en ellas la libertad al apurar el rigor y, en último análisis, si no en primera instancia, el éxito, el verdadero éxito, recompensa legítima de los intérpretes que, en medio del más brillante virtuosismo, conservan esa modestia del gesto y esa sobriedad de la expresión que son lo que distingue al artista de raza.

He dicho en alguna parte que no bastaba oír la música, sino que era necesario verla. ¡Qué decir de la falta de escrúpulos de esos gesticuladores que se imponen demasiado a menudo la misión de aclarar el lenguaje de la música desfigurándola con sus afectaciones! Porque, repito, la música se ve. Una mirada / experimentada sigue y juzga, a veces sin darse cuenta, los menores gestos del ejecutante. Desde este punto de vista se puede concebir el proceso de la ejecución como una creación de nuevos valores que, piden resolver problemas semejantes a los que se

plantean en el dominio de la coreografía; aquí y allá estamos pendientes de la regulación del gesto. El bailarín es un orador que habla un lenguaje mudo. El instrumentista es un orador que habla un lenguaje inarticulado. Al uno como al otro la música les impone estrictas obligaciones. Porque la música no se mueve en lo abstracto. Su traducción plástica exige exactitud y belleza. Los histriones de la música lo saben demasiado bien.

Esta correcta presentación que hace que la armonía del espectáculo se corresponda con la perfección de la parte sonora no exige solamente del ejecutante una buena instrucción musical, sino, además, una gran familiaridad, sea cantante, instrumentista o director de orquesta, con el estilo de las obras que le son confiadas. Un gusto muy seguro de los valores expresivos y dé sus límites; un sentido cierto de lo que es obvio; en una palabra, una educación no sólo * auditiva, sino espiritual.

Una educación semejante no puede adquirirse en las escuelas de música o conservatorios, en donde no tienen la misión de enseñar los buenos modales. Apenas si un profesor de violín hace notar a sus alumnos que es poco elegante tener las piernas demasiado separadas al tocar.

No es menos singular el hecho de que esta clase de educación no se proporcione en ninguna parte. Mientras que todas las actividades sociales se hallan

regidas por un código de circunspección y de modales, los ejecutantes se encuentran aún, en la mayoría de los casos, ignorantes de los preceptos elementales de la civilidad musical, es decir, de un *savoir-vivre* musical, pueril y honesto.

La Pasión según San Mateo, de Juan Sebastián Bach, está escrita para un conjunto de música de cámara. Su primera ejecución, en vida de Bach, fue realizada por un efectivo de treinta y cuatro músicos, comprendidos los solistas y el coro. Es cosa sabida. Sin embargo, no se vacila en presentar la obra hoy día, despreciando la voluntad del autor, con centenares de ejecutantes que se acercan a veces al millar. Este desconocimiento de las obligaciones del intérprete, este orgullo de lo numeroso, esta concupiscencia del múltiplo revelan una falta completa de educación musical.

Lo absurdo de semejantes prácticas clama al cielo desde cualquier punto de vista, en primer lugar en el aspecto acústico. Porque no basta con que el sonido llegue al oído del público: es necesario, además, cuidar en qué condiciones y en qué estado llega. Cuando la música no ha sido concebida para una gran masa de ejecutantes; cuando su autor no ha querido producir efectos dinámicos macizos; cuando el marco es desproporcionado a las dimensiones de la obra, la multiplicación de los efectivos no puede producir sino efectos desastrosos.

El sonido, como la luz, tiene acciones diferentes según la distancia que separa el lugar de donde emana del lugar que lo recibe. Una masa de ejecutantes dispuesta en un estrado ocupa una superficie tanto más grande cuanto más importante sea dicha masa. Al aumentar el número de puntos de emisión, se aumenta las distancias que los separan entre sí y la que los separa del auditor. De modo que, cuanto más se multiplican estos puntos de emisión, más confusa se hace la recepción.

En todos los casos, doblar las partes da gordura a la música y constituye un peligro que no puede evitarse más que procediendo con infinito tacto. Tales ediciones requieren una sutil y delicada dosificación, que supone, en sí, un gusto de los más seguros y una cultura de las más refinadas.

Se cree generalmente que se puede aumentar sin límite la potencia, multiplicando esas duplicaciones, y es completamente falso: espesar no es fortalecer. En cierto modo y hasta cierto punto, los redoblamientos pueden dar una ilusión de fuerza al determinar una reacción de orden psicológico en el oyente. La sensación de choque simula el efecto de potencia y contribuye a establecer un equilibrio relativo entre las masas en presencia. Habría mucho que decir sobre este equilibrio de fuerzas en la orquesta moderna, el cual se explica mejor por el hábito de nuestro oído que no porque pueda justificarse la exactitud de sus proporciones.

La verdad es que, más allá de cierto grado de extensión, la impresión de intensidad disminuye en vez de aumentar y no hace sino embotar la sensación.

Los músicos debieran advertir, como los técnicos en publicidad, que su arte es como el arte del cartel: el abultamiento del sonido no impresiona al oído, del mismo modo que letras demasiado grandes no atraen las miradas.

Toda creación tiende a desbordarse. Una vez terminada la obra, el compositor siente necesariamente la necesidad de compartir su alegría. Trata, naturalmente, de ponerse en contacto con su prójimo, que es, en este caso, su auditor. El auditor reacciona y se convierte en el compañero del juego instituido por el creador. Nada menos; nada más. El hecho de que el compañero sea libre de aceptar o de rehusar su adhesión al juego no le da, por ello, investidura alguna de juez.

La función judicial supone una serie de sanciones de las cuales carece la opinión. De un modo enteramente abusivo, a mi manera de ver, se erige al público en jurado, dejando a su arbitrio que se pronuncie sobre el valor de una obra. Ya es bastante con que se le llame para que decida el porvenir de esa obra.

La suerte de la obra depende, sin duda, en último análisis, del gusto del público, de las variaciones de su humor, de sus costumbres; en una palabra, de sus,

preferencias, pero no de su juicio como sentencia sin apelación.

Llamo a ustedes la atención sobre este punto tan importante: consideren, de un lado, el esfuerzo consciente y la paciente organización que exige la composición de una obra de arte, y, del otro, el carácter prematuro del juicio, necesariamente improvisado, que sigue a su presentación. Entre los deberes de quien compone y los derechos de quienes juzgan, la desproporción es notoria, puesto que la obra ofrecida al público, cualquiera sea su valor, es siempre el fruto de estudios, de razonamientos y de cálculos que involucran todo lo contrario de una improvisación. Me he extendido largamente sobre este tema a fin de hacer ver a ustedes mejor dónde residen las verdaderas relaciones del autor con el público por intermedio del ejecutante. Ustedes se darán, así, cuenta más clara de la responsabilidad moral de este último. Porque sólo a través del ejecutante el auditor puede ponerse en contacto con la obra musical. Para que el público pueda darse cuenta de lo que es y de lo que vale esta obra, es necesario, ante todo, que esté seguro del valor de quien la presenta y de la conformidad de esa presentación con la voluntad del compositor.

La tarea del auditor es particularmente angustiosa cuando se trata de una primera audición porque, en este caso, no tiene ninguna referencia ni dispone de ningún elemento de comparación.

Así, la primera impresión, tan importante, el contacto inicial con el público de la obra recién nacida, depende absolutamente del valor de una presentación que escapa a su control.

Tal es, pues, nuestra situación frente a la obra inédita si la calidad de los ejecutantes que se encuentran ante nosotros no nos garantiza que el autor no será traicionado y que no seremos engañados.

En todos los tiempos, la formación de grupos selectos ha asegurado, en las relaciones sociales, esa garantía previa que nos permite dar crédito a desconocidos que se nos presentan con esa perfección de porte que confiere la educación. A falta de análogas garantías, nuestras relaciones con la música serán siempre engañosas. Se comprenderá, en tales, condiciones, el porqué de mi larga insistencia sobre la importancia de la educación en materia musical.

Acabamos de decir que el auditor estaba llamado a convertirse, en cierto modo, en el copartícipe del compositor, lo cual supone que su instrucción y educación musicales se encuentran lo suficientemente desarrolladas como para que pueda, no sólo comprender los rasgos generales de la obra, en su cesión, sino para que también participe, en cierto modo, de las peripecias de su transcurso. -

De hecho, esta participación activa es indudable-, mente rara, como es raro el creador respecto de la multitud. Esta excepcional participación proporciona al compañero un placer tan vivo, que le une, en cier-

to modo, al espíritu que ha concebido y realizado la obra que escucha, dándole la ilusión de que se identifica con el creador. Tal es el sentido del famoso adagio de Rafael: "Comprender es igualar".

Pero esto es la excepción: el auditor corriente, tan atento al proceso musical como se le pueda suponer, no goza más que de un modo pasivo.

Existe, desgraciadamente, otra actitud respecto a la música, a más de la del auditor que se identifica con ella, se une al movimiento musical y lo acompaña y de aquel que se esfuerza dócilmente en seguirla —porque es preciso que se nombre a la indiferencia y la apatía—: es la de los *snoobs*, la de los falsos aficionados, que no buscan en un concierto o en una representación más que la oportunidad de aplaudir a un gran director de orquesta o a un renombrado virtuoso. Basta con observar un instante esas "caras grises de aburrimiento", según la expresión de Claude Debussy, para medir el poder que tiene la música de sumir en una especie de estupidez a los desdichados que la escuchan sin entenderla. Aquellos de ustedes que me hayan hecho el honor de leer las *Crónicas de mi vida*, probablemente recordarán que me refiero a todo esto, a propósito de la música mecánica.

La propagación de la música por todos los medios es, en sí, una cosa excelente; pero difundirla sin precauciones, proponiéndola a diestro y siniestro al gran público, que no está preparado para comprenderla, es

exponer a ese mismo público a la más temible saturación.

Los tiempos en que Juan Sebastián Bach hacía alegremente un largo viaje a pie para ir a escuchar a Buxtehude han pasado. La radio nos trae hoy, a cualquier hora del día o de la noche, música a domicilio. El auditor moderno no necesita hacer más esfuerzo que el de oprimir un botón. Pero el sentido musical no puede adquirirse ni desarrollarse sin ejercicio. En música, como en todas las cosas, la inactividad conduce, poco a poco, a la anquilosis, a la atrofia de las facultades. Así entendida, la música termina por ser una especie de estupefaciente, que, lejos de estimular el espíritu, lo paraliza y lo embrutece. De modo que el mismo agente que tiende a que se ame la música, difundiéndola cada vez más, no obtiene a menudo por resultado sino que pierdan el apetito aquellos a quienes quisiera despertar el interés y desarrollar el gusto.

EPILOGO

HEME AQUÍ al fin de mi tarea. Permítanme, antes de terminar, expresarles la gran satisfacción que siento al pensar en la atención que *me han prestado ustedes y que quiero considerar como testimonio de esa comunión que yo deseaba tan vivamente establecer entre nosotros.

Esta misma comunión será objeto de algunas palabras que quisiera decirles, a modo de epílogo, acerca del sentido de la música.

Hemos trabado conocimiento bajo el signo austero del orden y de la disciplina. Hemos afirmado el principio de voluntad especulativa que se halla en las raíces del arte creador. Hemos estudiado el fenómeno musical en su carácter de elemento de especulación extraído del sonido y del tiempo. Hemos pasado revista a los objetos formales del oficio musical. Hemos abordado el problema del estilo y paseado nuestras miradas sobre la biografía de la música. Con este objeto, hemos considerado, a guisa de ejemplo, los destinos de la música rusa. Por fin, hemos examinado los diferentes problemas que aporta la ejecución de la música.

En el curso de estas lecciones he insistido, en ocasiones diferentes, sobre la cuestión esencial que preocupa al músico como asimismo a toda persona animada de alguna inquietud espiritual. Esta cuestión, según lo hemos visto, se reduce siempre y necesariamente a la búsqueda de la unidad a través de la multiplicidad.

Vuelvo a encontrarme así, para terminar, ante el problema eterno que es toda investigación en el orden de la ontología; problema al cual el hombre que busca su camino a través del reino de la disimilitud, sea artesano, físico, filósofo o teólogo; se ve inevitablemente conducido, por razón de la estructura de su entendimiento.

Oscar Wilde dijo que cada autor hace siempre su propio retrato: lo que yo observo en los otros debe poderse observar igualmente en mí. Parece que la unidad que perseguimos se forja sin saberlo nosotros y se inscribe dentro de los límites que imponemos a nuestra obra. Por lo que a mí respecta, aunque mi propia tendencia me incita a buscar la sensación en la frescura, descargando lo recalentado, lo ya hecho, lo inauténtico, en una palabra, estoy no menos convencido de que variar sin cese la búsqueda no conduce sino a una vana curiosidad. Por eso me parece inútil y peligroso sutillar las rebuscas. Una curiosidad que todo lo abarca denuncia su inclinación hacia el reposo en la multiplicidad. Pero este deseo —este apetito— no halla, realmente, su ali-

mentó en la dispersión. Acrecentándolo, no se puede conseguir sino una falsa hambre, una falsa sed; falsas en efecto, porque nada hay capaz de calmarlas. ¡Cuánto más natural y saludable es tender hacia la realidad de un límite y no hacia el infinito de la división!

¿Dirán ustedes, por esto, que entono alabanzas a la monotonía? El Areopagita pretende que, cuanto más grande es la dignidad de los ángeles en la jerarquía celestial, de menos palabras disponen; de suerte que el más alto de todos no pronuncia sino una sola sílaba. ¿Es esto el ejemplo de una monotonía que debamos temer?

En verdad, no es posible la confusión entre la monotonía que nace de la falta de variedad, con la unidad, que es una armonía de variedades, una medida de lo múltiple.

"La música —dice el sabio chino Seu-ma-Tsen en sus memorias— es la que unifica." Estos lazos de unión no se anudan nunca sin propósito y sin trabajo. La necesidad de crear debe vencer todos los obstáculos. Recuerdo la parábola evangélica de la mujer que en momentos de dar a luz "se siente triste porque su hora es llegada; pero cuando su hijo ha' nacido no se acuerda más de su dolor, en la alegría de saber que un hombre ha venido al mundo". Esta alegría que sentimos cuando vemos nacer una cosa que ha adquirido cuerpo merced a nuestra gestión,

¿cómo no cederla ante la necesidad irresistible de que participen en ella nuestros semejantes?

Porque la unidad de la obra tiene su resonancia. Su eco, que rebasa nuestra alma, resuena en nuestros prójimos, uno tras otro. La obra cumplida se difunde, pues, para comunicarse, y retorna finalmente a su principio. El ciclo entonces queda cerrado. Y es así como se nos aparece la música: como un elemento de comunión con el prójimo y con el Ser.

Í N D I C E

<i>Nota Preliminar</i>	9
I. Toma de contacto	23
II. Del fenómeno musical.....	43
III. De la composición musical	69
IV. Tipología musical	91
V. Las transformaciones de la música rusa ..	115
VI. De la ejecución	145
Epílogo	161